

# IL DIBATTITO SU MEMORIA E MODERNITÀ NELLA MUSEOGRAFIA ITALIANA DEL SECONDO DOPOGUERRA: SPAZI ESPOSITIVI TRA IDEALISMO E FENOMENOLOGIA

*After World War II, the diffusion of Phenomenology was pivotal in inspiring a different consideration of the relationship between visitors and artworks, fostering Italian museological experimentation and the evolution of aesthetic thought. In this sense, the contributions of some art historians interested in promoting awareness and participation in museum experience were fundamental. By adopting a new perspective, the contribution analyzes some aspects of this cultural context, focusing in particular on the experience of Cesare Brandi and Carlo Ludovico Ragghianti.*

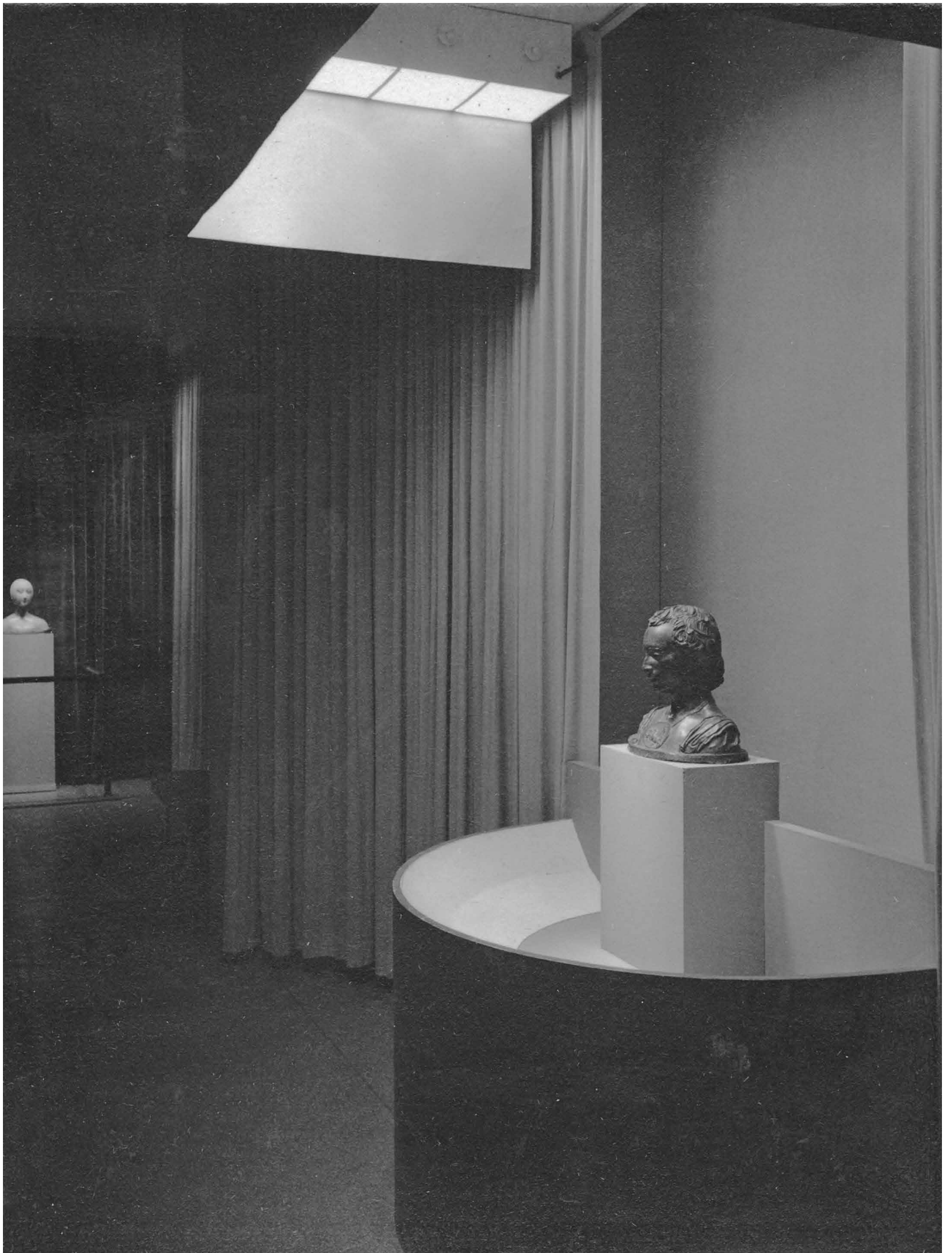
L'evoluzione di una nuova idea di museo nel panorama italiano del secondo dopoguerra viene raramente considerata alla luce dei contatti stabiliti prima del conflitto con il contesto internazionale, soprattutto con quello statunitense, concretizzatisi grazie ai soggiorni e alle missioni d'oltreatlantico di alcuni protagonisti del dibattito storico-artistico e culturale del tempo, come Lionello Venturi, Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi e come Emilio Cecchi, presente a New York già nel '31. La partecipazione italiana alla *Golden Gate International Exposition* di San Francisco nel 1939 e il successivo prosiegua presso l'Art Institute of Chicago (*Italian Masters Lent by the Royal Italian Government*) confluiscono nella controversa organizzazione della mostra del 1940 sul Rinascimento italiano presso il Museum of Modern Art di New York (fig. 2), aprendo alcune nuove e decisive prospettive nella percezione del rapporto tra spazio espositivo e opera d'arte<sup>1</sup>. L'esposizione fu fortemente voluta da Alfred Barr, che contro il parere del comitato dei Trustees del MoMA riuscì a realizzare un allestimento focalizzato sul confronto tra antico e moderno. Applicando il suo celebre approccio di rappresentazione grafica delle 'influenze' e delle 'migrazioni' espressive, Barr propose di adattare la mostra-evento *Italian Masters* attraverso un singolare collegamento tra i maestri del Rinascimento italiano e le avanguardie del Novecento. La collaborazione tra Brandi e Barr fa-

vorita da questa circostanza determinò un confronto importante di cui è opportuno considerare gli effetti rispetto alla riflessione sulla museografia italiana del secondo dopoguerra. L'allestimento della mostra, infatti, curato dallo stesso Barr, riflette gli orientamenti essenziali precocemente adottati dal MoMA, con superfici ariose che isolano le opere, a volte evidenziate nelle loro qualità plastiche ed espressive dall'uso di tende e da supporti che – soprattutto nella scultura – esaltano la tridimensionalità delle forme (fig. 1). Brandi fu certamente colpito dalla cura profusa nell'allestimento e dalla sua coraggiosa innovatività, al punto da sottolinearne il portato dirimente nel suo intervento inaugurale:

It will be, furthermore, of great interest for the hundreds of people who will have the good fortune to visit the exhibition at the Museum of Modern Art in New York to see the wonderful installation which was made to display these masterpieces in the most modern building imaginable, equipped with all modern improvements, such as artificial lighting, equalized temperature, proper air-conditioning which very few other museums in the whole world are in a position to offer. The entire floor of the Museum devoted to the Italian Exhibition has been completely re-arranged and carefully planned for each of the paintings. As a result, the background colours do not only possess the necessary shadings completely suitable to the works exhibited, but the walls themselves have been arranged with special partitions so as to surround each work with a suitable amount of space.

In this manner has been carried out an experiment in Museum installation such as has never been accomplished before with works of such great artistic importance. The effects obtained are remarkable. This experiment demonstrates once more beyond any possible doubt the independent power and the actual life of a work of art: the ancient and the modern molded in an immediate unity of vision. The theories of His Excellency Bottai, which eliminate any line of demarcation between ancient and modern art, have been carried out in the most scrupulous and complete manner in this exhibition of ancient Italian art in the most modern museum of the most modern city of America<sup>2</sup>.

L'intervento di Brandi offre diversi spunti di riflessione; oltre al riferimento alla coraggiosa proposta allestitiva concepita da Barr ("mai prima sperimentata con opere di tale rilevanza"), colpisce il richiamo al "potere indipendente e alla effettiva vita dell'opera d'arte", un pensiero che testimonia la maturazione di una concezione inedita, in linea con il pensiero fenomenologico che era approdato in Italia grazie alla scuola di Antonio Banfi e rispetto alla quale Brandi aveva già maturato una profonda affinità di pensiero<sup>3</sup>. Soprattutto, l'affermazione di Brandi supporta il diretto rapporto tra concezione fenomenologica dell'opera d'arte ed elaborazione dello spazio espositivo, un legame che trova nel principio dell'energia vitale delle cose e nello scardinamento temporale tra passato e presente due riferimenti centrali. L'adesione di Brandi alla feno-



pagina 29

Fig. 1 MoMA, New York. Una sala della mostra 'Italian Masters', 1940 (© The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze).

<sup>1</sup> D. BERTOLINI, R. PORFIRI, *Una esposizione di carattere eccezionalissimo. 1940: Italian Masters al Museum of Modern Art di New York*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia. 1930-1940*, a cura di M.I. Catalano, Roma 2013, pp. 287-310; L. CARLETTI, C. GIOMETTI, *Raffaello on the road. Rinascimento e propaganda fascista in America (1938-40)*, Roma 2016; S. ZULIANI, "Ma l'America è lontana". A proposito della nascita del Modern Art Museum di New York (1929), in *Musei e mostre tra le due guerre*, "Il Capitale Culturale", 14, 2016, pp. 695-710; R. BEDARIDA, *Operation Renaissance: Italian art at MoMA 1940-1949*, "Oxford Art Journal", 35, 2012, 2, pp. 147-169; ID., *Exhibiting Italian art in the United States from futurism to Arte Povera: "like a giant screen"*, New York-London, 2022.

<sup>2</sup> Dal discorso inaugurale di Cesare Brandi per l'apertura della Mostra *Italian Masters*, 25 gennaio 1940, MoMA Press Release, 4012b – 8, consultabile all'indirizzo [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/579/releases/MOMA\\_1940\\_0010\\_1940-01-25\\_40125-8.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/579/releases/MOMA_1940_0010_1940-01-25_40125-8.pdf) (consultato il 4 maggio 2023).

<sup>3</sup> Sui contatti di Brandi con l'ambiente filosofico milanese: P. PIETRARROIA, *Brandi, Milano e la "modernità" negli anni Trenta: tracce per uno studio*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, atti del convegno (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Firenze 2006, pp. 335-345.

<sup>4</sup> Fondamentale lo studio di Massimo Carboni pubblicato in M. CARBONI, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Milano 2004, ma importanti anche le considerazioni di P. D'ANGELO, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Macerata 2006.

<sup>5</sup> C. BRANDI, *Carmine o della Pittura, con due saggi su Duccio e Picasso*, Firenze 1947, pp. 137-138.

<sup>6</sup> G. BOTTAI, *Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna. Dichiarazioni del Ministro*, "Bollettino d'Arte", I, 1938-1939, pp. 42-52: 42-43. Per una panoramica della politica delle immagini praticata dal Fascismo in Italia attraverso le esposizioni temporanee, si veda M. CARLI, *Vedere il fascismo. Arte e politica nelle esposizioni del regime (1928-1942)*, Roma 2020.

<sup>7</sup> C. BRANDI, *Scritti sull'arte contemporanea*, Torino 1976, p. 205.

<sup>8</sup> Si veda l'introduzione di P. FALGUIÈRES, *L'arte della mostra. Per un'altra genealogia del white cube*, in P. DUBOÏ, *Carlo Scarpa. L'arte di esporre*, Milano 2016, pp. 15-49.

<sup>9</sup> Cfr. M.A. STANISZEWSKI, *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge 2001; M. SCIMEMI, *Oltre il museo: Alexander Dornier e l'architettura inglese del secondo dopoguerra*, in *Studi su Carlo Scarpa 2000-2002*, a cura di K.W. Forster, P. Marini, Venezia 2004, pp. 229-246; S. ZULIANI, *Alexander Dornier. The Way Beyond Museum*, "Piano b. Arti e Culture Visive", I, 2016, 1, pp. 321-340. È utile ricordare che anche per Brandi è stato ipotizzato un soggiorno precoce in Germania, nel periodo tra le due guerre, su influenza di Ranuccio Bianchi Bandinelli; B. SANI, *Cesare Brandi e la Regia Pinacoteca di Siena. Museologia e storia dell'arte negli anni Trenta*, Roma 2017.

<sup>10</sup> P. BARRAGAN, *The pioneering history of Alfred Barr, Jr., MoMA and the White Cube: an interview with Mary Anne Staniszevski author of the reference book of the history of MoMA "The Power of Display"*, "Artpulse Magazine", 8, 29, 2017, pp. 64-73: 67.

<sup>11</sup> G.C. ARGAN, C. BRANDI, *Le mostre degli antichi capolavori italiani a Chicago e a New York*, "Le Arti", II, 1940, 4, pp. 272-274: 273.

menologia è stata discussa e analizzata da tempo, con le dovute precisazioni relative al percorso che lo aveva condotto al pensiero di Husserl<sup>4</sup>. È interessante ragionare sul cortocircuito che le posizioni di Brandi in campo fenomenologico poterono generare, alla data precoce del 1940, nell'incontro con le soluzioni espositive di Alfred Barr. Poco prima del suo viaggio negli Stati Uniti, nel 1939, Brandi aveva avviato la scrittura del suo trattato di estetica, *Carmine o Della pittura*, pubblicato soltanto nel 1945, in cui avrebbe affermato un concetto di grandissima portata innovativa, ovvero che il campo della critica non è soltanto "la designazione e la promulgazione dell'opera, ma anche tutti i procedimenti che assicurino e conservino l'opera. Anche il restauro è critica, anche la collocazione di un'opera in un museo, e perfino la illuminazione, il fondale su cui l'opera, se sarà un dipinto o una plastica, verrà esposta alla pubblica cultura"<sup>5</sup>.

Altro aspetto illuminante dell'intervento di Brandi al MoMA riguarda il problema della temporalità, del luogo espositivo come laboratorio dell'esperienza del tempo, tema di rilevante portata fenomenologica che lo stesso Brandi esplorerà nella sua esperienza di organizzatore e critico di mostre e allestimenti, con una intensa curiosità per l'arte del presente e per la sua capacità di relazionarsi con la dimensione vitale dello spettatore e con la storia passata ("the ancient and the modern molded in an immediate unity of vision"). Un passo che Brandi connette alla recentissima legge Bottai del 1939 e alla direttiva di accompagnamento che poneva al centro il rapporto tra l'arte e la dimensione vitale: "...se l'opera d'arte è eternamente attuale e perennemente moderna, potrà mai essa urtare interessi attuali o esigenze moderne d'arte e di vita, che a loro volta siano veramente tali?"<sup>6</sup>. La questione resterà saldamente ancorata alla riflessione estetica dello studioso fino ad approdare ad una sorta di proiezione del presente, come emerge (a proposito di Burri) in

un passo dei suoi *Scritti sull'arte contemporanea*: "il futuro non sarà più una dimensione necessaria diversa dal passato e dal presente, non sarà il futuro a divenire presente, ma il presente che si sposta nel futuro, ricopre il futuro fino ad abolirlo nella sua dimensione illimitata"<sup>7</sup>.

All'epoca di *Italian Masters*, Barr aveva consolidato un approccio espositivo minimalista, da alcuni ritenuto anticipatore del cosiddetto 'white cube' ma in verità ben diverso<sup>8</sup>, ed è certo che fonte primaria di ispirazione di quella scelta furono alcune sperimentazioni condotte nella Repubblica di Weimar, che lo stesso Barr aveva avuto modo di vedere durante il suo viaggio in Europa<sup>9</sup>. L'inusuale proposta della mostra del 1940 fu l'adattamento di questa impostazione ad opere d'arte antica, una novità assoluta di cui Brandi – come Argan – comprese subito le potenzialità, di certo portandone memoria al suo rientro in patria. Come evidenzia Mary Anne Staniszevski, Barr riteneva cruciale il problema del colore delle pareti (per il quale evitava l'uso del bianco) e il ricorso ai tessuti<sup>10</sup>. L'esperienza degli *Italian Masters* fu un banco di prova importante e al tempo stesso rivelatore per gli italiani presenti a New York. Brandi ne descrive minuziosamente le scelte, che Barr aveva inteso condividere con i colleghi della delegazione italiana, elencando i toni cromatici impiegati in ragione delle specificità di ogni singola opera: "da parte italiana ci fu piena, incondizionata approvazione, e fin dal principio, dei nuovissimi criteri di allestimento. Non ultimo quello di cambiare il colore delle pareti nella stessa sala, a seconda dei dipinti che vi si dovevano disporre"<sup>11</sup>. E così Caravaggio venne affiancato "su un fondo bruno scurissimo", Bronzino ad "un colore chiaro freddo", "il Longhi e il Tiepolo su uno sfondo rosa", mentre la *Costanza Bonarelli* di Bernini "contro un pannello di velluto oro-vecchio, che formava una quinta"<sup>12</sup>.

Per descrivere l'effetto perseguito dagli allestimenti progettati dal marito Alfred Barr, Marg-



Fig. 2 MoMA, New York. Visitatori all'ingresso del museo l'ultimo giorno della mostra 'Italian Masters', 1940 (foto: S. Sunami; © The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze).

ret Scolari utilizza l'espressione "far stare i dipinti sui loro stessi piedi" ("the idea was to let the pictures stand on their own feet")<sup>13</sup>, una visione che singolarmente collima con le soluzioni museografiche progettate nel secondo dopoguerra in Italia, e anticipate da Albini già nel '41<sup>14</sup>, in cui esili elementi di supporto (come i tubi metallici o i ganci calati dal soffitto) puntavano ad isolare le opere rendendole del tutto autonome rispetto allo spazio che le conteneva. L'isolamento del capolavoro, così chiaramente esaltato nella mostra di New York attraverso lo spazio, le soluzioni cromatiche, la stessa illuminazione, avevano per Barr l'obiettivo primario di intensificare l'esperienza dello spettatore con l'essenza stessa dell'opera, in una relazione ravvicinata che rende l'oggetto protagonista assoluto e ne rivela il significato profondo. Afferma Barr: "No effort of any kind was made to suggest a period atmosphere, the works of art were considered as objects valuable in themselves and isolated from their original period"<sup>15</sup>.

Non secondaria è poi la questione che sempre in occasione della mostra di New York emerse intorno al problema delle cornici, uno snodo centrale nella costruzione dell'esperienza estetica e conoscitiva dell'opera d'arte, che – come noto – era e rimase tra i più controversi nel dibattito critico sugli allestimenti museografici e sul restauro tra le due guerre e immediatamente dopo. Barr

tentò in ogni modo di persuadere gli italiani a rimuovere le cornici, che in alcuni casi descrive come "obstrusive or bad" al punto da creare "serie difficoltà", ma incontrò in questo senso una netta opposizione, come lo stesso Brandi riporta in un resoconto più tardo<sup>16</sup>. Sappiamo che il problema critico della cornice continuò ad interessare lo studioso italiano, nella duplice implicazione di fattore museografico (legato all'esperienza del visitatore) e storico-culturale<sup>17</sup>. Un tema, ancora una volta, che profondamente coinvolge la presenza dell'opera – nello spazio e nel tempo – nella sua qualità fenomenologica, e rispetto al quale Brandi continua a ragionare nel corso degli anni giungendo anche a mutare radicalmente opinione. Colpisce il fatto che dopo l'esperienza newyorkese, che lo aveva visto rifiutare la rimozione proposta da Barr, Brandi abbia poi approfondito gli effetti del rapporto dipinto/fondo – con e senza cornice – sperimentando varie soluzioni, dapprima abbracciando l'idea dell'"ambientamento" dell'opera, facendo sì che la cornice intervenisse solo a mediare "l'inserzione cromatica sulla superficie del fondo"<sup>18</sup> e in seguito confessando il suo ripensamento con quella che Maria Ida Catalano ha definito una vera e propria 'abiura'<sup>19</sup>.

L'idea che questa nuova visione del rapporto tra opera e architettura e della conseguente esperienza che il visitatore può maturare nel museo,

<sup>12</sup> Le preziose descrizioni sono fornite in ARGAN, BRANDI, *Le mostre degli antichi capolavori...* cit.

<sup>13</sup> BARRAGAN, *The pioneering history of Alfred Barr...* cit.

<sup>14</sup> È il caso del pionieristico allestimento della mostra di *Scipione e di disegni contemporanei*, curata da Albini per la Pinacoteca di Brera nel 1941. V. CURZI, *Questioni storico-critiche e pratica professionale: per un'introduzione alla museologia e alla museografia del dopoguerra*, in *Musei italiani del dopoguerra (1945-1977). Ricognizioni storiche e prospettive future*, a cura di id., Milano 2022, pp. 7-29: 16, fig. 6.

<sup>15</sup> Relazione di Alfred Barr inviata al Toledo Museum (Ohio), 18 giugno 1949, in BERTOLINI, PORFIRI, *Una esposizione di carattere eccezionalissimo...* cit., appendice n. 10, pp. 321-322. Il concetto collima singolarmente con quanto afferma Brandi nel *Carmine*: "L'oggetto è dato, e si accoglie così come appare, nella sua esteriorità che è su un'altra sponda della nostra vita. E perciò, nel percepirlo, c'è un divario anche dalla conoscenza intuitiva, immediata, esistenziale, che ne posso avere nel corso della mia giornata quotidiana, quando vedo Ernesto e lo saluto. [...] è conoscenza solo in quanto diviene coscienza di un oggetto, che subisce una tale sospensiva. In quanto, dunque, la coscienza con una sua intenzionalità si dirige all'oggetto" (BRANDI, *Carmine o della Pittura...* cit., p. 11).

<sup>16</sup> C. BRANDI, *Museografia, mostre e restauro*, in *Problemi sul patrimonio storico, artistico, bibliografico e paesistico*, atti del convegno (Roma, 6-7 marzo 1969), Roma 1970, pp. 77-92: 82.

<sup>17</sup> M.I. CATALANO, *La cornice attraversa la guerra. Da Albini a Brandi oltre la soglia dell'opera*, "Piano b. Arti e Culture Visive", III, 2018, 1, pp. 1-19.

<sup>18</sup> Così nella presentazione della seconda mostra organizzata presso lo spazio espositivo sperimentale allestito presso l'Istituto Centrale del Restauro di Roma. C. BRANDI, *Tre dipinti di Antonello da Messina restaurati ed esposti presso l'Istituto Centrale del Restauro*, "Le Arti", V, 1942-1943, 2, pp. 90-96: 90. Cfr. CATALANO, *La cornice attraversa la guerra...* cit.

<sup>19</sup> "Su questa questione, sono l'autore di un esempio del quale mi pento, cioè l'abolizione delle cornici. La cornice non è solo un elemento decorativo, è un elemento necessario come ricordo della spazialità all'immagine, allo spazio ambiente, vissuto. La cornice deve rappresentare un elemento di interruzione e di ripresa di due spazialità che non hanno possibilità di contiguità spaziale. È una forma di eccessiva modernità quella di liberare il quadro della cornice. Per eliminare le cornici: o illuminazione speciale o, raccordi speciali in modo che si possa neutralizzare questa specie di prevaricazione che ha lo spazio ambiente" (C. BRANDI, *Il restauro e l'interpretazione dell'opera d'arte*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", XXIII, 1954, 1-2, pp. 90-100: 97).

si sia giovata della diffusione del pensiero fenomenologico è supportata da una quantità di evidenze e di punti di contatto. Stupisce, tuttavia, che tale relazione affiori in modo quasi casuale negli studi e non goda di una sua adeguata contestualizzazione<sup>20</sup>. Non soltanto l'articolata elaborazione teorica di Brandi trovò nelle teorie di Husserl un appoggio cruciale (nel senso di riconoscere nel pensiero fenomenologico puntelli essenziali per la sua teoria del restauro), ma l'interesse per la fenomenologia costituì un fecondo terreno di condivisione con Giulio Carlo Argan<sup>21</sup>. Lo stesso Argan vi ha fatto più volte riferimento, collegando il sodalizio con Brandi anche alla curiosità e alla comune attenzione verso contributi speculativi che, anche con l'incoraggiamento di Lionello Venturi, avevano facilitato il necessario superamento delle posizioni di Croce. La concezione formale, estetica, dell'opera d'arte, incontra il desiderio di valorizzarne in modo filologico e circostanziato il significato documentario e storico-culturale, riconoscendovi una qualità temporale ed espressiva capace di rigenerarsi nel presente. Il luogo dell'incontro con l'opera, il museo, diviene lo spazio dove lo spettatore può esercitare l'*epoché*, quella sospensione del giudizio (intesa come riconoscimento disinteressato e libero del mondo) che per Husserl è fondamentale per un'esperienza estetica<sup>22</sup>. È certamente essenziale comprendere che Brandi arriva alla fenomenologia e ne rielabora gli assunti principalmente attraverso la definizione della sua teoria del restauro, nella quale il rapporto tra opera e spettatore, ma anche tra opera e spazio espositivo, sono del tutto centrali<sup>23</sup>. Brandi ragiona sul problema museografico considerandolo, come noto, un atto sostanziale alla questione conservativa, spingendosi a definirlo una forma di "restauro preventivo", ed in questa riflessione – che ha di fatto riformulato la missione del museo ponendovi in carico dei precisi obiettivi di

tutela – deve necessariamente affrontare il problema dell'esperienza estetica e del rapporto tra museo e pubblico. Nella *Postilla al trattamento delle lacune*, fa ricorso all'espressione "mondo della vita", una esplicita citazione del *Lebenswelt* postulato da Husserl<sup>24</sup>, dichiarando di voler considerare l'opera d'arte esclusivamente come "oggetto dell'esperienza nel mondo della vita"<sup>25</sup>. Benché frutto di speculazioni che risalgono alla metà degli anni '30, il concetto di 'mondo della vita' poté – probabilmente – giungere a Brandi e agli intellettuali italiani soltanto nel dopoguerra, con la pubblicazione postuma della *Crisi delle scienze europee*, avvenuta nel 1954; si tratta però di una rappresentazione del rapporto tra uomini e cose (il 'mondo della vita' è di fatto l'armonica coesione tra gli uomini e le cose) che perfettamente collima con l'immagine di museo vivente che proprio negli anni Trenta si era andata affermando in Europa, soprattutto con il lavoro critico e filosofico condotto da Focillon<sup>26</sup>. Dal canto suo, Argan aveva colto le potenzialità fenomenologiche del rapporto tra arte e architettura grazie alla lettura degli scritti di Gropius sul Bauhaus (1935), cui avrebbe poi dedicato il suo celebre saggio del 1951<sup>27</sup>, dove infatti precisa: "La razionalità che Gropius sviluppa nei processi formali dell'arte è affine alla dialettica della filosofia fenomenologica ed esistenziale (soprattutto di Husserl), cui è di fatto storicamente collegata: si tratta in sostanza di dedurre dalla pura struttura logica del pensiero delle determinazioni formali di validità immediata, indipendenti da ogni *Weltanschauung*. Nella sua opera il rigore logico acquista evidenza formale: diventa architettura, come condizione diretta dell'esistenza umana"<sup>28</sup>. La riflessione museografica italiana, accompagnata dalla elaborazione metodologica che si andava affermando nella critica, trasse ispirazione dalla concezione 'vitale' che il pensiero fenomenologico suggeriva rispetto al rapporto

<sup>20</sup> Le più interessanti riflessioni in proposito sono state avanzate da Massimo Carboni. In particolare, si veda CARBONI, *Cesare Brandi*... cit.

<sup>21</sup> M. CARBONI, *Argan, Brandi e l'estetica*, in Giulio Carlo Argan, *Intellettuale e storico dell'arte*, a cura di C. Gamba, Milano 2012, pp. 147-155.

<sup>22</sup> R. TAIOLI, *Su una lettera di Husserl a Hofmannsthal sull'estetica*, "Città di Vita", 4, 2003, pp. 385-388. Per un approfondimento sul pensiero di Husserl, si veda V. COSTA, E. FRANZINI, P. SPINICCI, *La fenomenologia*, Torino 2002, pp. 39-241; E. HUSSERL, *La fenomenologia trascendentale*, a cura di A. Marini, Milano-Udine 2020.

<sup>23</sup> PETRAROIA, *Brandi, Milano*... cit., pp. 335-360.

<sup>24</sup> E. HUSSERL, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, trad. it. *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, a cura di E. Filippini, prefazione di E. Paci, Milano 2015.

<sup>25</sup> C. BRANDI, *Postilla teorica al trattamento delle lacune*, in Id., *Teoria del restauro*, Torino 1977, pp. 71-76: 72.

<sup>26</sup> S. CECCHINI, *Il musée vivant di Henri Focillon*, in *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, a cura di A. Cipriani, V. Curzi, P. Picardi, Roma 2014, pp. 47-53.

<sup>27</sup> G. C. ARGAN, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino 1951. Cfr. M. LORBER, *Il fallimento del progetto e il disordine del destino: Giulio Carlo Argan, il Bauhaus e la crisi della ragione*, "AFAT. Rivista di Storia dell'arte, Arte in Friuli, Arte a Trieste", 33, 2015, pp. 155-164.

<sup>28</sup> ARGAN, *Walter Gropius*... cit., p. 11. Cfr. A. CUOMO, *Pathos e Logos in Walter Gropius e nella Bauhaus*, "Bloom. Rivista Trimestrale di Architettura", 29, 2019, 3, pp. 29-55.



Fig. 3 Michelangelo, Pietà Rondanini, Milano, Castello Sforzesco, 1956 (© Servizio fotografico Paolo Monti/ Fondo Paolo Monti, Fondazione BEIC, Civico Archivio Fotografico, Milano).

opera-spettatore, riconfigurando la dimensione dell'esperienza di visita al museo anche in termini pedagogici<sup>29</sup>. Ernesto Nathan Rogers fu tra gli architetti italiani, anche in virtù dello scambio con Enzo Paci<sup>30</sup>, uno dei più schierati sul fronte filosofico fenomenologico, ma anche uno dei primi a comprendere l'enorme portata del pensiero di Dewey<sup>31</sup>, intraprendendo una strada di riflessione sul potenziale pedagogico dello spazio espositivo che come sappiamo fu decisiva nella temperie del rinnovamento della museografia italiana del dopoguerra<sup>32</sup> (fig. 3). L'impatto del pensiero di Dewey, in senso più esteso, andrebbe certamente riconsiderato anche nella elaborazione filosofica di questi anni cruciali che corroborò le sperimentazioni di didattica museale incoraggiate da Lionello Venturi e da Argan presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e presto adottate da Fernanda Wittgens a Brera<sup>33</sup>. Ancora nelle prime pagine della *Teoria del restauro*, Brandi ricorre a Dewey per spiegare il concetto di "riconoscimento dell'opera d'arte", quale fenomeno che si attiva nel momento in cui l'opera "vive in qualche esperienza indi-

vidualizzata"<sup>34</sup>. Ma meno considerato è invece il ruolo cruciale assunto dal pensiero di Dewey nella convinta riflessione di Ragghianti sulla pedagogia dell'arte, così strettamente legata al concetto di 'museo vivente' e ad una visione della critica come ricerca "che indica ciò che bisogna vedere e ciò che bisogna trovare negli oggetti estetici concreti"<sup>35</sup>.

### Il museo superstite: ricostruzione e rigenerazione

Gli anni che immediatamente precedono e attraversano il secondo conflitto mondiale rappresentano un'epoca di elaborazione feconda che germoglierà letteralmente nel clima della ricostruzione. La consapevolezza che si era maturata rispetto al rapporto dinamico tra opera e spazio, tra opera e spettatore, aveva favorito l'affinamento di un nuovo sguardo, cui contribuì la peculiare esperienza delle operazioni di sgombero che, in tutta Europa, erano state intraprese per mettere in salvo le collezioni dei più importanti musei dalla minaccia dei bombardamenti. Gli spazi denudati delle sale espositive offrirono nell'eviden-

<sup>29</sup> Sul concetto di 'museo vivente' nella museografia del secondo dopoguerra italiano, si vedano gli studi di Orietta Lanzarini. In particolare, O. LANZARINI, *The living museums*. Franco Albini-BBPR-Lina Bo Bardi-Carlo Scarpa, Roma 2020.

<sup>30</sup> S. MALCOVATI, *Per un razionalismo relazionale nel dialogo tra Enzo Paci e Ernesto Nathan Rogers*, in *TURNS: Dialoghi tra Architettura e Filosofia*, a cura di C. Deregibus, A. Giustiniano, "Philosophy Kitchen. Rivista di Filosofia Contemporanea", V, 2018, EXTRA #2, pp. 93-97.

<sup>31</sup> A. GIUSTINIANO, *Tempo, forma, azione. Il senso del progetto nel dialogo tra Enzo Paci e Ernesto Nathan Rogers*, in *TURNS: Dialoghi tra Architettura e Filosofia*, a cura di C. Deregibus, A. Giustiniano, "Philosophy Kitchen. Rivista di Filosofia Contemporanea", V, 2018, EXTRA #2, pp. 84-92.

<sup>32</sup> Basti considerare la concezione fortemente fenomenologica che ispirava l'allestimento dello spazio progettato dai BBPR per accogliere la *Pietà Rondanini* presso il Castello Sforzesco di Milano. Cfr. LANZARINI, *The living museums...* cit., pp. 177-191, anche in merito al pensiero di Rogers sulla questione del tempo e della storicizzazione delle opere.

<sup>33</sup> L. VENTURI, *Il Museo-Scuola*, "La Nuova Europa", II, 36, 1945, p. 7; G.C. ARGAN, *Il Museo come scuola*, "Comunità", III, 1949, 3, pp. 64-66. Non va trascurato il fatto che Argan si occupò personalmente, per le Edizioni di Comunità di Milano, della traduzione del volume di Herbert Read, *Education through art*, nel 1954: H.E. READ, *Education through art*, trad. it. *Educare con l'arte*, a cura di G.C. Argan, Milano 1954. Cfr. P. POGLIANI, *Didattica museale e sistemi educativi negli anni Cinquanta in Italia*, in *Sistemi educativi e politiche culturali dal mondo antico al contemporaneo. Studi offerti a Gabriella Ciampi*, a cura di M. Vallozza, G.M. Di Nocera, Viterbo 2019, pp. 27-33.

<sup>34</sup> C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Milano 2022, p. 51; la citazione è tratta da J. DEWEY, *Art as experience*, New York 1934 e più precisamente dalla traduzione italiana pubblicata da Corrado Maltese nel 1951.

<sup>35</sup> C.L. RAGGHIANI, *Arte, fare e vedere: dall'arte al museo*, Firenze 1974, pp. 164-165.

<sup>36</sup> Sulla conferenza di Madrid, si vedano gli atti del convegno





Fig. 4 Picasso, *Guernica*, Sala delle Cariatidi di Palazzo Reale a Milano, 1953 (© RMN-Grand Palais /Dist. Foto Scala, Firenze).

co. A proposito di palazzo Bianco, Albini giungerà ad affermare “sono proprio i vuoti che occorre costruire”<sup>37</sup>. L’esperienza della guerra aveva sedimentato la familiarità con spazi riconfigurati rispetto alla visione sacrale dei musei del passato, alimentando una certa disinvoltura nella manipolazione degli assetti storicizzati, delle aggregazioni contenitore/contenuto, degli stessi comportamenti di fruizione. Le installazioni degli apparati di protezione antiaerea, l’intrusione di macchinari di movimentazione e imballaggi, crearono una promiscuità tra l’ambiente rarefatto delle gallerie museali e la temporalità accelerata, frenetica, del mondo in trasformazione. Il trauma di questa nuova immagine del museo, violato ma anche liberato dalle sue inamovibili superfetazioni, si rivelò come processo rigenerante, tale da favorire la maturazione di una nuova visione, di certo alimentata anche dal dinamismo che negli Stati Uniti, sin dagli anni Venti, aveva ispirato un’affinità tra gli spazi museali e i *setting* espositivi dei *department stores*<sup>38</sup>.

La scelta potente di esporre a Milano, nel 1953, la tela di *Guernica* nella Sala delle Cariatidi di Palazzo Reale (fig. 4), con i segni evidenti degli attacchi aerei, riflette ancora il sentimento di questo nuovo sguardo e risponde, oltre che ad una formulazione di gusto, ad un atto critico-interpretativo (nei riguardi dell’opera, ma anche dello spazio che l’accoglie) di evidente derivazione fenomenologica. Negli stessi anni, l’interesse prestato da Antonio Banfi e dal suo allievo Dino Formaggio per l’arte contemporanea e per l’opera di Picasso in particolare, testimonia la maturazione di una sensibilità molto accesa verso il rapporto tra arte e vita<sup>39</sup>, che si coniuga alla riflessione profonda maturata ancora una volta da Brandi, sin dal periodo americano, verso *Guernica* e verso il maestro spagnolo. A questi il critico dedica nel 1943 un saggio che ripropone nel *Carmin*, riconoscendo nella sua pittura una potenza espressiva così forte da contrarre

torinese del 2018, *Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934. Un dibattito internazionale*, atti del convegno (Torino, 26-27 febbraio 2018), a cura di E. Dellapiana, M.B. Failla, F. Varallo, Genova 2020.

<sup>37</sup> F. BUCCI, *Spazi atmosferici: l’architettura delle mostre, in I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, a cura di Id., A. Rossari, Milano 2005, pp. 16-41: 21.

<sup>38</sup> A inizio secolo John Cotton Dana, il visionario direttore del Museo di Newark, affermava: “It would be better if all museums were as department stores... honest, steel and concrete... filled with objects closely associated with the life of the people” (J.C. DANA, *The Gloom of the Museum*, “The Newarker”, II, 12, 1913, pp. 389-404, citato in P.C. MARANI, R. PAVONI, *Musei. Trasformazioni di un’istituzione dall’età moderna al contemporaneo*, Venezia 2012, p. 43). Cfr. anche R.W. DE FOREST, *Art in merchandise: notes on the relationship of stores and museums*, New York 1928.

<sup>39</sup> A. BANFI, *Per la libertà della critica e l’umanità dell’arte* (1949), in Id., *Opere, V (Vita dell’arte: scritti di estetica e filosofia dell’arte)*, a cura di E. Mattioli, G. Scaramuzza, Reggio nell’Emilia 1988, pp. 479-487; D. FORMAGGIO, *L’arte come comunicazione. I: Fenomenologia della tecnica artistica*, Milano 1953; edizione digitale a cura di S. Chiodo, prefazione

za della deprivazione l’opportunità di osservare le architetture dei musei nell’essenzialità delle loro strutture: spazi liberati e rivelati, di cui diveniva possibile immaginare una diversa concezione, un diverso utilizzo, anche nella prospettiva di un bisogno di trasformazione che la fine del conflitto avrebbe poi incoraggiato (figg. 5-7). Dopo la guerra, una ‘estetica del vuoto’ cominciò ad affermarsi, oltre che sulla scorta degli orientamenti museografici emersi nella Conferenza di Madrid del 1934<sup>36</sup>, proprio in virtù di questo mutato immaginario dello spazio del museo e dall’urgenza di adattare spazi spesso lacerati dalle bombe al bisogno di ricongiungere il legame strappato tra il patrimonio culturale ed il pubbli-

Fig. 5 Galleria dell'Accademia, Firenze. Protezioni antiaeree installate a tutela dei Prigionieri di Michelangelo (© Galleria dell'Accademia, Firenze).



il codice della temporalità: per Brandi, ha osservato Massimo Carboni, “Picasso ‘trasporta’ il suo tempo nel futuro, ne preconizza gli esiti”<sup>40</sup>. E decisivo fu l’incontro con questa stessa visione filosofica e culturale per un altro straordinario protagonista della critica del dopoguerra, peraltro vicinissimo alla figura di Fernanda Wittgens, ovvero Carlo Ludovico Ragghianti. In lui, in particolare in *L'arte e la critica* del 1951<sup>41</sup>, Pietro Petrarola ha individuato una “coloritura fenomenologica” che “indirettamente evoca, quasi come un parallelo, lo sviluppo del pensiero di Antonio Banfi, vicino al gruppo di Corrente, fra Husserl e il materialismo di Gramsci e Labriola”<sup>42</sup>. Nonostante il diverso orientamento e le scelte ben distanti assunte sotto il profilo metodologico rispetto alla scuola di Venturi, Ragghianti nutre curiosità e attenzione verso le novità d’oltreoceano (dedica per esempio numerosi articoli all’assetto organizzativo e alle iniziative del MoMA), come pure approfondisce il tema del museo vivente, tanto da pubblicare nel 1959 un articolo sull’esperienza di Dorner ad Hannover<sup>43</sup>.

### Musei, modernità e progresso

La convergenza che, nonostante le profonde diversità metodologiche e le distanze personali, sembra lambire il contributo di alcuni dei principali esponenti della critica italiana dell’epoca rispetto alla promozione di una nuova idea di museo trova proprio nella centralità del rapporto con il tempo presente uno dei suoi tratti più rilevanti. Nel caso di Ragghianti, questa sensibilità si manifesta in una pluralità di scelte e iniziative che sul piano museografico culminano nel sodalizio con Carlo Scarpa e con l’impresa di Adriano Olivetti<sup>44</sup>, un contesto liminare che a tratti coinvolge anche Argan. Ragghianti svolge in questa fusione di intenti e di valori un ruolo centrale in senso teorico e culturale: ne è traccia evidente – per esempio – il lavoro svolto, nel quadro del rapporto con Olivetti, per la

rivista *seleArte* tra il 1952 e il 1966<sup>45</sup>. L’impresa editoriale documenta l’attenzione di Ragghianti per la funzione sociale ed educativa del museo, la convinzione che l’arte possa concretamente essere “nel mondo moderno, parte costitutiva dell’esperienza di ogni uomo”<sup>46</sup>. Ed in questa visione, Ragghianti comprende appieno la centralità del museo moderno: flessibile, dinamico, didattico, sociale<sup>47</sup>. Ricorre in Ragghianti non solo il concetto di museo ‘vivo’, ma anche di ‘museo e vita’ ovvero di rapporto con la dimensione quotidiana dell’esistenza degli uomini, affinché l’energia creativa dell’arte sia fonte di ispirazione e percorso di formazione di ciascun cittadino<sup>48</sup>. L’entusiasmo con cui abbraccia l’idea di un museo itinerante – il cosiddetto *Artemobile* –, smontabile, capace di arrivare ovunque ma anche forte di una estetica essenziale e tecnologica, testimonia l’autenticità di un approccio fattivo, che travalica ogni preconcetto e sposa l’idea di un connubio armonioso con “elementi costruttivi prefabbricati e modernissimi”<sup>49</sup>. Si coglie una continuità con la visione del museo quale luogo adattabile, in relazione con la contemporaneità in evoluzione, con i suoi tempi di vita e le sue contaminazioni, un approccio che alimenta un’idea che attinge ad una pratica espositiva (il mettere in mostra) sperimentata anche al di fuori dei luoghi della conservazione: nel commercio, nella pubblicità, nei *mass media*. A sostanziare l’interesse di Ragghianti per la fenomenologia, cui si avvicina in modalità del tutto personali, contribuisce il di-

di G. Scaramuzza: <http://old.studiumanistici.unimi.it/files/ITA/Filarete/023.pdf> (consultato il 4 maggio 2023). Interessanti le osservazioni di S. BARILE, *L’arte contemporanea e il “civic engagement”*. Una lettura “banfiana” dell’intervento artistico di Picasso alla Guerra Civile di Spagna, in *Il politico è simbolico*, a cura di M. De Toffoli, “Materiali di Estetica”, 3 s., 8.2, 2021, pp. 9-34. Nel 1946 Argan descrive *Guernica* come un “fatto che accade in una eternità e dalla cui responsabilità non c’è uomo civile che possa sentirsi esente” (citato in G. MARCHIORI, *Picasso e il Picassismo in Italia*, “La Biennale di Venezia”, IV, 13-14, 1953, pp. 39-40).

<sup>40</sup> CARBONI, *Cesari Brandi*... cit., p. 182.

<sup>41</sup> C.L. RAGGHIANI, *L’arte e la critica*, Firenze 1951.

<sup>42</sup> P. PETRAROLA, *Introduzione*, in *Attorno al restauro del Cenacolo vinciano nella Milano della ricostruzione*, a cura di S. Cecchini, “Acme. Annali della Facoltà di Studi umanistici dell’Università degli Studi di Milano”, 73, 2020, 2, pp. 169-173: 171.

<sup>43</sup> C.L. RAGGHIANI, *Museo vivente*, “SeleArte”, 39, 1959, pp. 21-31. Sulla ricchezza e varietà degli interessi di Ragghianti: E. PELLEGRINI, *Storico dell’arte e uomo politico: profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti*, Pisa 2018; E. PELLEGRINI, *Carlo Ludovico Ragghianti’s critofilms and beyond: from cinema to information technology*, in *Art in the Cinema. The Mid-century Art Documentary*, a cura di S. Jacobs, B. Cleppe, D. Latsis, London-New York 2021, pp. 105-124.

<sup>44</sup> E. TINACCI, *Carlo Scarpa e il mondo Olivetti. Storia di un progetto culturale tra scritti critici e committenze architettoniche*, tesi di dottorato, XXV ciclo, Università degli Studi di Roma Tre, 2013; E. TINACCI, *Mia memore et devota gratitudine. Carlo Scarpa e Olivetti, 1956-1978*, Roma 2018.

<sup>45</sup> S. BOTTINELLI, *‘seleArte’ (1952-1966) una finestra sul mondo. Ragghianti, Olivetti e la divulgazione dell’arte internazionale all’indomani del Fascismo*, Lucca 2010.

<sup>46</sup> C.L. RAGGHIANI, *Ragioni della rivista*, “SeleArte”, I, 1952, p. 2.

<sup>47</sup> Esemplare l’esperienza del *Museo Mobile*, ispirata alla formula del museo itinerante *Artemobile* sperimentato sin dal 1953 presso il Virginia Fine Arts Museum, negli Stati Uniti: BOTTINELLI, *‘seleArte’*... cit., pp. 92-100.

<sup>48</sup> Cfr. il brano di LE CORBUSIER, *Museo e vita*, “SeleArte”, III, 1952, pp. 23-24.

<sup>49</sup> C.L. RAGGHIANI, *Artemobile*, “SeleArte”, XLV, 1960, p. 30.



Fig. 6 Pinacoteca Nazionale, Napoli. Spedizione dei quadri per la protezione antiaerea, 1943 ca. (© Direzione Regionale Musei Campania, Fototeca, Napoli).



retto contatto con figure cruciali come Antonio Banfi e soprattutto Enzo Paci, tra le voci più importanti del pensiero filosofico del secondo dopoguerra<sup>50</sup>. Con quest'ultimo, soprattutto negli anni '50, si apre un dialogo franco e densissimo di contenuti che è documentato dalla corrispondenza privata, in cui lo storico dell'arte esplicita i suoi orientamenti, dichiarando di muoversi "entro al pensiero non solo crociano, ma prima kantiano e poi idealistico-storicistico con l'indipendenza debita"<sup>51</sup>. Rispondendo a Paci, che nel 1956 lo invitava ad un confronto diretto sulle sue riflessioni filosofiche e sul suo "relazionismo" ("Vorrei solo che anche tu, finché puoi, ti interessassi a quello che faccio io; [...] credo che tu, se ci conoscessimo meglio, andresti d'accordo con me più di quanto non pensi")<sup>52</sup>, Raghianti risponde:

Il punto sul quale non sento di poter essere convinto, è quello della riammissione della trascendenza, sotto qualsiasi forma, e con ogni sua inerenza. [...] il mio interesse fondamentale è l'attività artistica dell'uomo, forse è proprio da qui che discende la mia impossibilità di assumere qualsiasi entità che venga affermata come precedente alla sua umana espressione [...] la scoperta della linea di pensiero che va dal Vico a Kant al Croce non è stata e non è tuttora per me un'esperienza libresca, ma il sostegno di una verifica che mi si riprova con sempre maggiore maturità, e che si determina tanto più vivamente, in quanto appunto nel pieno (o nel maggior pieno possibile, o nell'aspirazione al pieno) della vita nelle sue diverse forme, nei suoi interessi, impegni, impulsi, mantengo una osservazione pro-

pensa, anzi appassionata, dell'espressione e del suo farsi nell'arte. È dunque per questa ragione che ritengo che l'esperienza dell'arte porta, oggi, al cuore del problema filosofico. Ma quanto a me, mi fermo qui per debita autocritica, pur pensando di poter giovare anche più in generale, sottolineando ciò che dell'attività spirituale può fare intendere lo studio dell'espressione<sup>53</sup>.

E in effetti, le affinità con il pensiero di Paci erano di tutto rilievo se confrontiamo le parole di Raghianti con questo passo del *Diario fenomenologico* (1956-1961) del filosofo marchigiano, che quasi sembra concepito in risposta alla lettera del '56:

il soggetto fenomenologico non è il soggetto idealistico, se non altro perché ha un suo corpo vivo. Il trascendente per la fenomenologia è un pensiero che non può mai distaccarsi dall'esperienza [quindi] non si può partire che da ciò che sperimentiamo noi stessi. [...] Solo così, se ci sono relazioni tra soggetti molteplici, si pone, in tutte le sue modalità, per ognuno, l'esperienza degli altri<sup>54</sup>.

In questo stesso contesto, il cosiddetto 'mondo Olivetti' favorisce un ulteriore, decisivo, capitolo della riflessione museografica degli anni '50 in Italia e nuovamente ci porta a registrare l'intreccio tra tempo presente, pedagogia e pensiero fenomenologico, considerata in particolare la chiave interpretativa adottata da Raghianti, rivolta cioè al fenomeno creativo del fare artistico. Olivetti accoglie nel suo progetto *Movimento di Comunità* figure centrali e anche molto di-

<sup>50</sup> G. SEMERARI, *L'opera e il pensiero di Enzo Paci*, "Rivista Critica di Storia della Filosofia", 32, 1977, 1, pp. 78-94.

<sup>51</sup> Lucca, Archivio Fondazione Raghianti, Corrispondenza, "Paci, Enzo", s.n., C.L. Raghianti a E. Paci, 25 maggio 1956. E continua: "e basti per me citare come risolvo la questione, ben diversamente posta e risolta [...] della sintesi espressiva per cui il contenuto informato non è identificabile semplicemente col contenuto storico, ma deve essere indagato e valutato quale è nella dialettica estetica". Sul rapporto di Raghianti con il pensiero di Croce e sul suo superamento, V. MARTORANO, *Dall'estetica alla metodologia della critica: note su Croce e Raghianti*, "Predella. Rivista Semestrale di Arti Visive", 28, 2010, pp. 87-110. Per la consultazione dell'Archivio Raghianti, ringrazio per la disponibilità e l'attenzione la dott.ssa Elisa Bassetto.

<sup>52</sup> Ivi, f. 346, E. Paci a C.L. Raghianti, 30 maggio 1956.

<sup>53</sup> Ivi, f. 345, C.L. Raghianti a E. Paci, 2 giugno 1956.

<sup>54</sup> E. PACI, *Diario fenomenologico*, Milano 1973, p. 8.

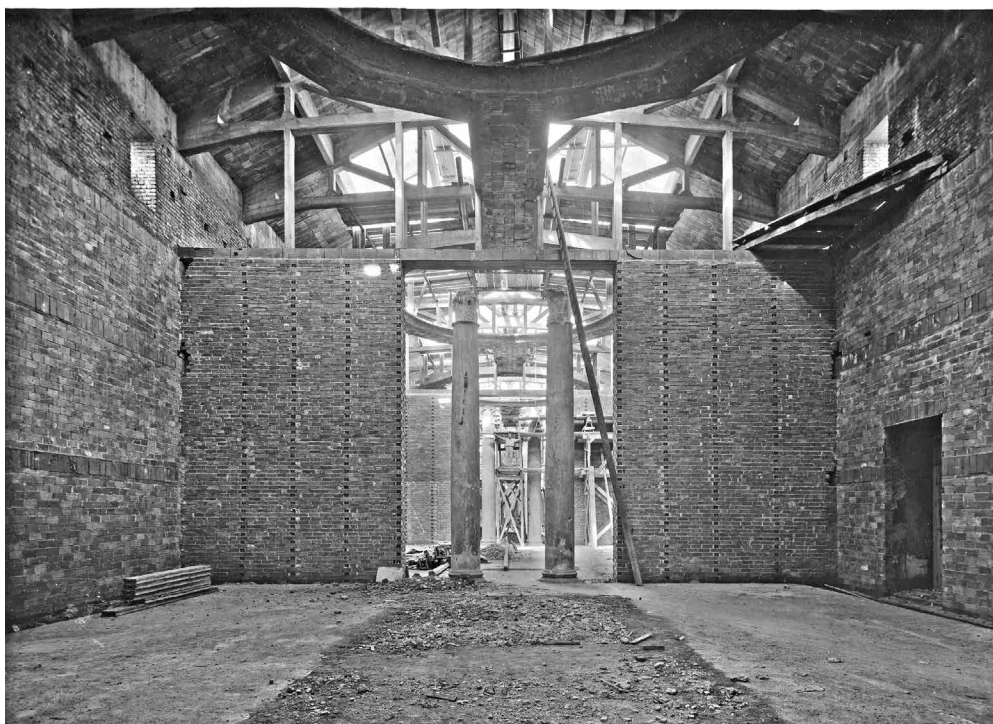


Fig. 7 Pinacoteca di Brera, Milano. Ricostruzione del Salone napoleonico danneggiato dai bombardamenti della seconda guerra mondiale, 1947-1949 (foto A. Paoletti; © Pinacoteca di Brera, Milano).

verse della cultura italiana del tempo: insieme ad Argan, Ragghianti, Zevi, Venturi e molti altri, attrae nella sua orbita lo stesso Enzo Paci. La forza visionaria di Olivetti ha la capacità di accogliere e riformulare le istanze degli anni di fervente sperimentazione che critica e museografia avevano condotto a cavallo del conflitto e al tempo stesso ne comprende alcune tracce nascoste. Ed è su questo terreno che, come ben noto, l'imprenditore di Ivrea – che negli Stati Uniti aveva trascorso gli anni cruciali della sua formazione – stringe con Scarpa un sodalizio fecondo, in cui il processo espositivo tende a manifestare il concetto husserliano di 'mondo della vita', di unione tra uomini, cose e comunità.

Al tempo dell'esposizione *Olivetti: design in industry* svoltasi al MoMA (1952) (fig. 8), Ragghianti aveva stabilito legami con l'ambiente newyorkese e lo stesso Scarpa, come è stato recentemente rilevato, era probabilmente entrato in contatto con le innovative proposte di allestimento di Alfred Barr sin dagli anni Trenta<sup>55</sup>. Emerge un'autentica circolarità di esperienze e sensibilità che condividono una stessa idea di fruizione estetica, volta a favorire un rapporto privilegiato con le cose, esaltandone la qualità formale e la pura essenza, come l'atto creativo che le ha portate ad 'essere', e contemporaneamente il rapporto costante tra principio di patrimonio acquisito e di tempo presente. Commentando il contributo di Dewey e il suo riferirsi alla classicità greca a proposito del concetto di "com-

prendibilità dell'arte nel circolo con l'esperienza ordinaria", Ragghianti annota che

proprio in seno a quella civiltà sorge il concetto e la prassi di museo, cioè di luogo nel quale si pongono opere d'arte non a fini funzionali, ma per il riconoscimento in esse di loro speciali qualità [...] si affermava un principio vitale delle opere, quale che ne fosse la giustificazione teorica, che le distingueva dall'esperienza ordinaria e ne faceva accettare un modo particolare di esistenza e di funzione anche nella vita pubblica<sup>56</sup>.

In un testo forse non sufficientemente conosciuto, *Arte, fare e vedere*, che raccoglie le sue lezioni di museologia degli anni 1970-1972, Ragghianti esplicita meglio che altrove le riflessioni sulla sua idea di museo e sul modo in cui l'architettura possa congruamente accompagnare l'esperienza estetica:

Il museo ideale è per me una struttura non inamovibile, non predeterminata, ma flessibile, elastica [...] se si vuole antistruttura nella quale [...] ogni opera d'arte abbia il suo proprio ambiente, nel senso già chiarito di spazio esterno, cioè sia collocata per lo spettatore nelle stesse e medesime condizioni di visibilità stabilite per essa dall'autore<sup>57</sup>; L'architetto di musei sarà facilitato a svolgere il suo compito di presentare opere d'arte, se condivide o faccia proprio questo criterio di visione architettonica come spettacolare, intendendo cioè le pitture, per esempio, non come 'finestre' di una veduta o di una rappresentazione ottica, ma come opere contenenti una dinamica di formazione e di sviluppo che esige un corrispondente stabilimento di percorsi sceverati, qualificati e qualificanti<sup>58</sup>.

<sup>55</sup> C. SUBRIZI, *Progettare il museo oltre il moderno. Le mostre e la museografia di Carlo Scarpa*, in *Musei italiani del dopoguerra...* cit., pp. 229-243.

<sup>56</sup> RAGGHIANI, *Arte, fare e vedere...* cit., p. 165.

<sup>57</sup> Ivi, p. 175.

<sup>58</sup> Ivi, p. 171.

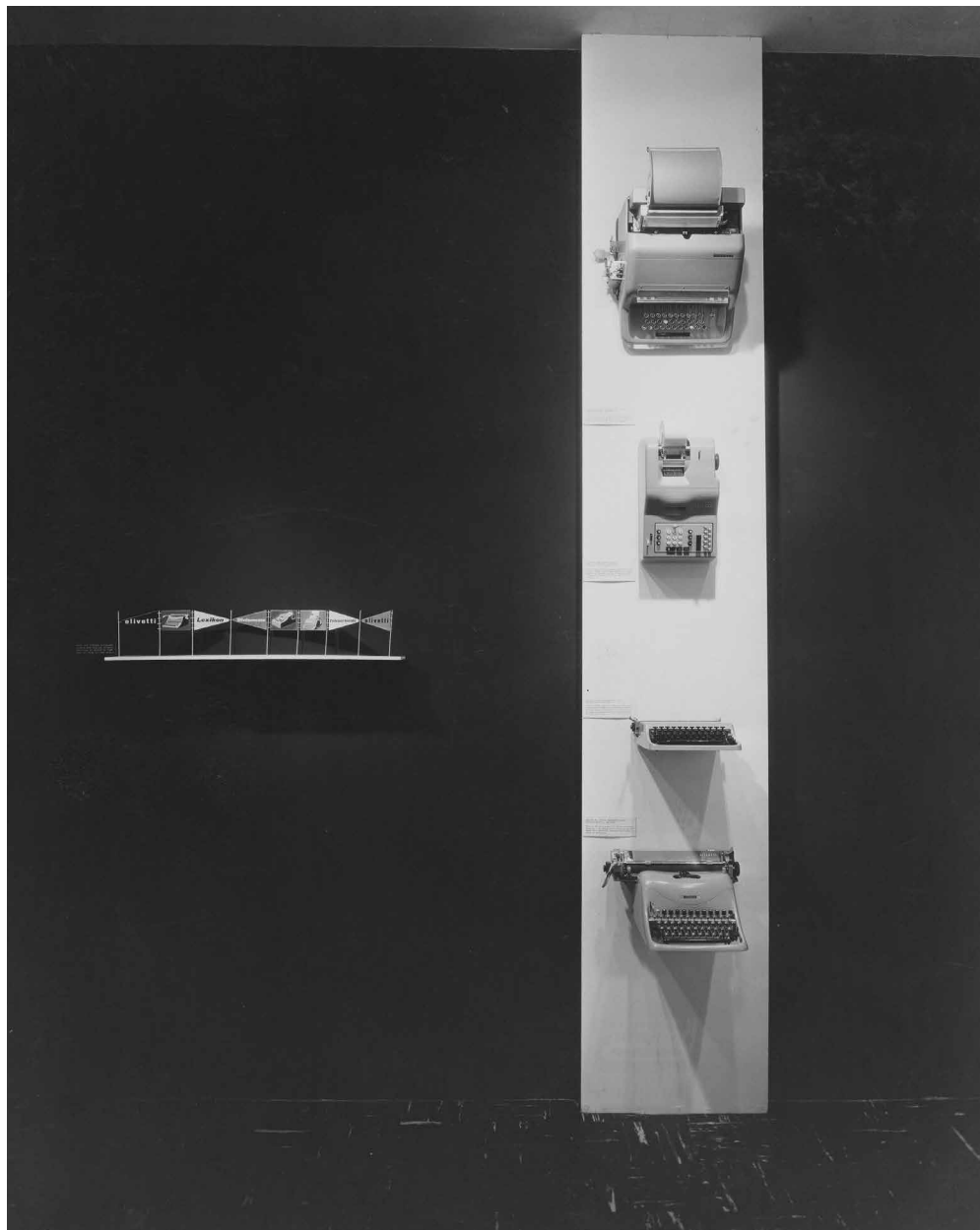


Fig. 8 MoMA, New York. Una veduta della mostra 'Olivetti: Design in Industry', 1952 (© The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze).

E da questa precisa visione derivano le considerazioni sulle soluzioni adottate da Scarpa e da Albini.

Nel difficile Palazzo Abatellis di Palermo Carlo Scarpa è riuscito, utilizzando e ipersensibilizzando vecchie strutture, murature, aperture, ambienti, superfici e ingressi incrociati di luce, ad ottenere, con quella d'altre opere, la più giusta, comprensiva e suggestiva visione ed interpretazione che si possa avere del *Busto di donna* di Francesco Laurana<sup>59</sup>.

L'apprezzamento di Raghianti per la museografia italiana del secondo dopoguerra non è incondizionato: analizza particolari episodi, rileva talune incoerenze, ma nel complesso esprime una decisa approvazione per le scelte di Scarpa, Albini, dei BBPR a Milano, di Gardella, esperienze elaborate "in funzione della comprensibilità formale delle opere, e non quindi in generale o

in astratto, ma caso per caso delle opere componenti un museo e destinate all'esposizione"<sup>60</sup>. Albini a Genova "scorpora i vincoli di un'edilizia aliena [...] sicché ogni ambiente si qualifica e in certo modo respira per le opere contenute"<sup>61</sup>. Raghianti sostiene e abbraccia la nuova idea di museo contribuendo alla sua formulazione teorica e facendosi paladino di una museologia intesa come "restituzione della vitalità delle opere d'arte visiva e degli artisti visivi", una pratica che non si limiti ad essere "esercizio specialistico estetico" e che sia "recupero e acquisto di modi di essere e di fare, il movente di verifiche, di approfondimenti e di scoperte di esperienze umane rivissute in azione"<sup>62</sup>.

#### Poetica delle cose e mondo della vita: Morandi tra Brandi e Raghianti

Alla ricchissima elaborazione teorica di Raghianti sul museo e sull'opera d'arte contribuì la riflessione su Giorgio Morandi (fig. 9), una figura che risulta ancor più cruciale nell'evoluzione dell'estetica di Cesare Brandi<sup>63</sup>. Al pari di quest'ultimo, Raghianti incentra il suo ragionamento fenomenologico sulla questione della creatività dell'artista, intendendo così lo spazio che circonda l'opera come dimensione di "visibilità, come fattore creativo e come fattore comprensivo e d'intelligenza"<sup>64</sup>. Per sviscerare la questione, confronta il processo creativo di Morandi con quello di Aalto e di Scarpa illustrando l'intrinseca relazione tra l'opera e l'esperienza che essa potrà suscitare. A proposito di Scarpa scrive:

l'immagine resta intrisa della vicenda di una visione ch'è emersa e s'è addensata tenendo la commo- zione nel quadro di una disciplina concentrica, che ricorda il costante sostrato palladiano di razionale unità e non contraddizione per garantire limpida forza allo slancio emotivo delle forme animate<sup>65</sup>.

Brandi, che dell'opera di Morandi fu il più profondo e costante interprete, concepisce il suo *Carmine* già in una fase di forte vicinanza all'arti-

<sup>59</sup> Ivi, p. 173.

<sup>60</sup> Ivi, p. 163.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> Ivi, p. 201.

<sup>63</sup> Su Brandi e Morandi: C. BRANDI, *Morandi*, a cura di M. Pasquali, Prato 2008.

<sup>64</sup> RAGGHIANI, *Arte, fare e vedere...* cit., p. 100.

<sup>65</sup> Ivi, p. 114.

sta (i due si scrivono anche durante il soggiorno americano dello studioso) e confesserà successivamente quanto forte sia stata l'influenza del pittore bolognese sulla sua elaborazione teorica e dunque sulla sua comprensione del funzionamento dell'esperienza dell'opera d'arte. La distinzione tra *astanza* e *flagranza* verrà enucleata da Brandi più tardi<sup>66</sup>, ma già nell'*Arcadio* è presente il concetto di essenza dell'opera d'arte e il rapporto con lo spazio è chiaramente esplicitato:

L'immagine non sta in uno spazio, ma suscita essa stessa la propria spazialità, intesa come luogo della sua figuratività, e perciò non solo determinazione ambientale esterna all'immagine, ma struttura interna dell'immagine, che trapassa dall'esterno e comanda i vincoli dell'oggetto in immagine con gli altri oggetti in immagine, ma rimane senza nesso di continuità e neppure di contiguità con gli oggetti naturali<sup>67</sup>.

L'interesse di Brandi e Ragghianti per l'opera di Morandi è del tutto emblematica della loro riflessione sul rapporto tra opera, spazio e spettatore. La predilezione 'fenomenologica' di Brandi per Morandi era già molto esplicita al tempo del viaggio a New York del 1940 e accompagna le sue riflessioni sulla mostra degli *Italian Masters*. Allo stesso modo, Ragghianti coglie nella poetica delle cose di Morandi (che non esita a definire come "il massimo artista europeo del nostro tempo")<sup>68</sup> un contesto cruciale per mettere a fuoco il problema dell'esperienza dell'arte, in ossequio alla sua convinzione della "eterna riattivazione dell'arte nella fruizione"<sup>69</sup>, un principio cui lo stesso Brandi perverrà affermando che "l'opera d'arte non deve porsi irraggiungibile fuori dalla coscienza al momento [...]. La sua condizione deve essere la nostra o cresce l'angoscia e il vuoto [...]. Lo spettatore o uditore odierno intende inserirsi nell'opera, non lasciarsene trasportare"<sup>70</sup>. Sulla scorta del quadro complesso che si è cercato di delineare, appare non soltanto plausibile ma assai rilevante considerare l'elaborazione

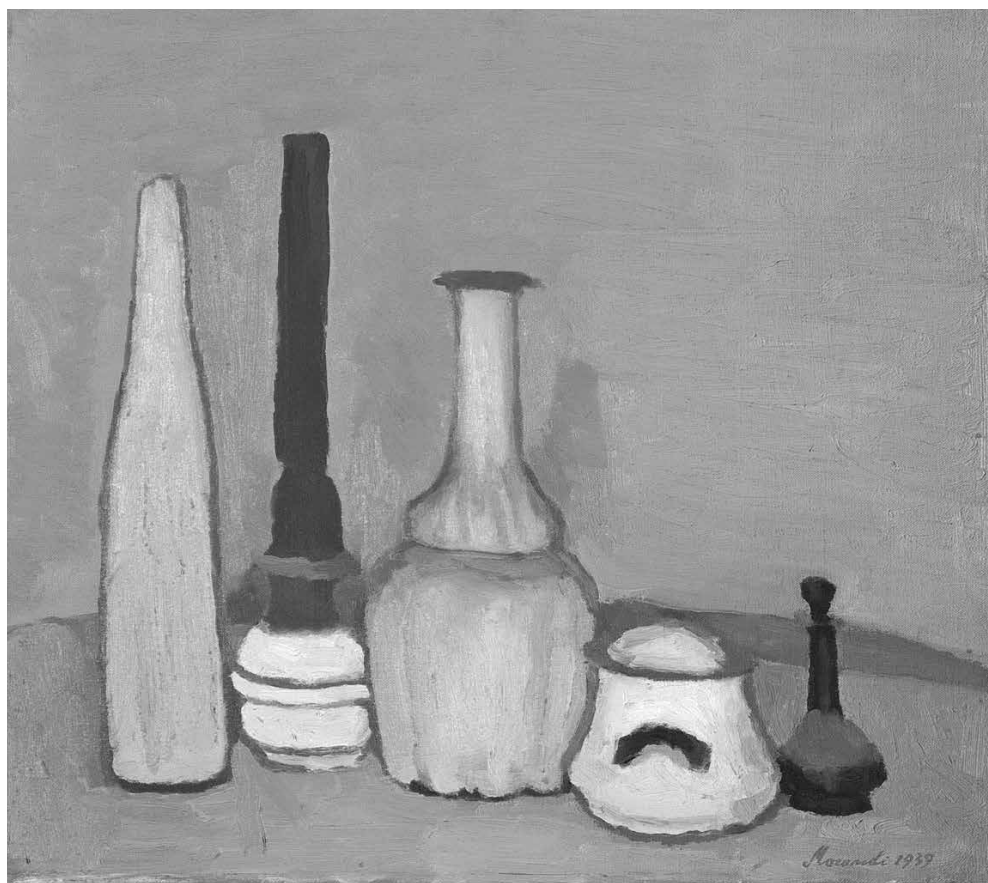


Fig. 9 G. Morandi, *Natura morta*, 1948-1949 (© Museo Nazionale Thyssen-Bornemisza, Madrid).

della nuova idea di museo che si afferma in Italia nel secondo dopoguerra in stretto rapporto con la riflessione estetica scaturita dal pensiero fenomenologico, nelle sue varie declinazioni, quale supporto utile e necessario a superare gli approcci idealistici di matrice crociana. Il percorso di continuità che questa chiave di lettura sembra tracciare, trovando le sue origini nell'età antecedente allo scoppio della seconda guerra mondiale, incontra una precisa conferma nella rete di contatti e nelle sperimentazioni che si intrecciano tra Europa e Stati Uniti, delineando una trama di relazioni ben più estesa e articolata di quanto non si sia soliti riconoscere. Particolarmente importante è comprendere quanto radicato e profondo sia stato il legame tra pensiero filosofico e concezione del museo vivente, da intendersi quale luogo di incontro tra dimensione estetica, temporalità e vita reale, espressione autentica del 'mondo della vita' husserliano.

<sup>66</sup> In particolare C. BRANDI, *Le due vie*, Bari 1970<sup>2</sup>.

<sup>67</sup> C. BRANDI, *Arcadio o della Scultura. Eliante o dell'Architettura*, Torino 1956, p. 26. "L'immagine, insomma, precisamente in quanto spazialità e cioè condizione a priori dell'intuizione pura, "contiene" lo spazio in quanto determinazione esistenziale dell'*Erlebnis*, dell'esperienza vissuta, a titolo di sostanza conoscitiva, di riconoscibilità non solo in termini figurativi ma anche di organizzazione percettiva" (CARBONI, *Cesare Brandi...* cit., p. 30).

<sup>68</sup> C.L. RAGGHIANI, *Picasso e l'astrattismo*, "Critica d'Arte", 3 s., 8, 1949, 2, pp. 161-167: 165.

<sup>69</sup> S. CORTESINI, *Lo storicismo estetico di Ragghianti e altri miti critici nel 1967*, in Carlo Ludovico Ragghianti e l'arte in Italia tra le due guerre. Nuove ricerche intorno e a partire dalla mostra del 1967 *Arte moderna in Italia 1915-1935*, atti del convegno (Lucca-Pisa, 14-15 dicembre 2017), a cura di P. Bolpagni, M. Patti, Lucca 2020, pp. 55-65: 63.

<sup>70</sup> BRANDI, *Scritti sull'arte...* cit., pp. 207-208.