

MOSTRE DIDATTICHE E MUSEI: GIULIO CARLO ARGAN E LE SPERIMENTAZIONI ITALIANE NEL SECONDO DOPOGUERRA (1949-1952)

This article reconstructs ministerial developments relating to the creation of educational exhibitions in Italian museums in the immediate post-war period and the first exhibitions of this type set up at the Museo Nazionale di San Matteo in Pisa (exhibition dedicated to the Polittico dei Carmelitani by Masaccio) and at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome (exhibition on Nuragic bronzes). It is one of the first forms of reception and implementation in Italy of the principles promoted by ICOM on the educational function of museums and among its main promoters was Giulio Carlo Argan who dedicated articles to the ministerial initiative, not only in the Bollettino d'Arte, but also in Museum, the official journal of UNESCO. The aim of the paper is to bring the Italian experience into dialogue with contemporary international debate on the role of museums.

Nei decenni tra le due guerre mondiali, il dibattito internazionale si apre – in particolar modo grazie all'attività dell'Office International des Musées – a una concezione moderna del museo, inteso come strumento di educazione rivolto a un pubblico più esteso rispetto al modello ottocentesco, destinato a studiosi e addetti ai lavori. Studi recenti hanno indagato i risvolti sul piano museografico delle più avanzate teorie museali che, tra gli anni Venti e Trenta, assegnano un'innovativa centralità al visitatore sulla scia di esperienze di area anglosassone; inoltre, hanno messo in luce come i modelli più aggiornati fatichino a penetrare nel contesto italiano, complessivamente ancorato al museo monumentale con funzione prevalentemente conservativa¹.

Sarà necessario attendere il secondo dopoguerra, con le ferite aperte del ventennio fascista e del disastro bellico, per intercettare effettive spinte al meditato rinnovamento del panorama museale italiano. In esse gli aspetti espositivi e museografici si intrecciano al decisivo impegno divulgativo, di aggiornamento e di allargamento, in chiave democratica, dei destinatari delle testimonianze artistiche – del passato e contemporanee – ad opera di studiosi, intellettuali e addetti ai lavori, come Lionello Venturi, Giulio Carlo Argan, Fernanda Wittgens, Palma Bucarelli, Carlo Ludovico Ragghianti². Il presente saggio analizzerà la natura e le ragioni di alcune importanti aperture istituzionali verso una moderna concezione del museo

dovute all'attività di Argan in qualità di ispettore presso la Direzione Generale Antichità e Belle Arti nel secondo dopoguerra. Queste si focalizzano significativamente su un aspetto molto specifico: la teorizzazione e la realizzazione di mostre didattiche all'interno dei musei.

L'articolo di Argan, che illustra le esperienze italiane in questo campo, apparso nel 1950 su *Museum* in un numero dedicato alle esposizioni temporanee circolanti³, rappresenta il primo intervento del ministero della Pubblica Istruzione Italiano nel dibattito sulla funzione educativa dei musei promosso dall'UNESCO⁴. Sulle pagine della rivista ufficiale dell'organizzazione internazionale, Argan presenta dapprima un precoce esperimento, realizzato nel 1949 al Museo Nazionale di San Matteo a Pisa sullo smembrato politico dei carmelitani di Masaccio, per concentrarsi poi sulla prima manifestazione di questo tipo organizzata direttamente dalla Direzione Generale Antichità e Belle Arti: la mostra *Bronzi nuragici e civiltà paleosarda*, allestita nel 1950 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e trasferita a palazzo Strozzi a Firenze nello stesso anno, in occasione della conferenza generale dell'UNESCO.

La mostra di arte nuragica è presentata anche, nella primavera del 1950, su *Bollettino d'Arte*⁵. In entrambi gli articoli, Argan, promotore attento e aggiornato degli “studi che si vanno ovunque compiendo intorno alla funzione didattica

dei musei” e più in generale – con riferimento a John Dewey e Herbert Read – del ruolo “dell'arte come elemento della cultura delle masse”⁶, fa trasparire l'urgenza che il settore museale italiano superi l'isolamento e colmi il ritardo accumulato durante il regime fascista. Allo stesso tempo però Argan ribadisce la constatazione espressa più volte a livello internazionale dagli esponenti ministeriali che lo hanno preceduto (da Arduino Colasanti a Francesco Pellati)⁷: cioè “che la struttura, il carattere, la funzione conservativa dei musei italiani non si prestano facilmente all'impianto di quell'attività didattica che condiziona l'assetto e lo sviluppo di molti musei europei e americani, di formazione relativamente recente e sistemati in edifici moderni”⁸.

L'intenzione di Argan, fautore di una visione museale progressiva e di sguardo internazionale⁹, non è tuttavia di trincerarsi dietro la tradizionale natura conservativa e identitaria dei musei italiani, tutt'altro: il suo interesse verso le mostre didattiche nasce dalla convinzione che “il problema generale della museografia moderna, e del suo fine didattico, interessa direttamente anche l'Italia”¹⁰. Ignorare la missione sociale significherebbe “escludere i nostri musei dalle correnti più vive della cultura artistica attuale”¹¹. La messa a punto del modello della mostra didattica, un'esposizione composta prevalentemente da “riproduzioni o materiale grafico e dimostrativo”, è da intendersi dunque come un banco di

pagina 101

Fig. 1 Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma. Ingresso alla seconda sala della mostra 'Bronzi nuragici e civiltà paleosarda', 1950 (© Ministero della Cultura / Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma).

¹ *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; P. DRAGONI, «La concezione moderna del museo» (1930). *All'origine di un sistema di regole comuni per i musei*, in *Musei e mostre tra le due guerre*, "Il Capitale Culturale", 14, 2016, pp. 25-51; P. DRAGONI, "Accessibile à tous": la rivista «Mouseion» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento, "Il Capitale Culturale", 11, 2015, pp. 149-221; S. CECCHINI, *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, a cura di M.I. Catalano, Roma 2013, pp. 57-105; P. DRAGONI, *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze 2010, pp. 21-31; M. DALAI EMILIANI, "Faut-il brûler le Louvre?". *Temì del dibattito internazionale sui musei nei primi anni '30 del Novecento e le esperienze italiane*, in *Id.*, *Per una critica della Museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Venezia 2008, pp. 13-49; L. BASSO PERESSUT, *Il Museo Moderno. Architettura e museografia da Auguste Perret a Luis I. Kahn*, Milano 2005, pp. 11-200.

² Sull'attività di Fernanda Wittgens, anche nell'ambito della funzione educativa del museo, si veda: G. GINEX, "Sono Fernanda Wittgens", una vita per Brera, Milano 2018; EAD., *Fernanda Wittgens e "la socialità dell'arte" (1903-1957)*, "Il Risorgimento", XLI, 1989, 2, pp. 161-169; F. WITTEGENS, *Concerti, radio, televisione, visite guidate*, in *Atti del convegno di museologia organizzato in collaborazione con la Accademia Americana in Roma, Perugia, 18-20 marzo 1955*, Perugia 1955, pp. 57-62. Molto ampia la bibliografia in merito all'impegno divulgativo di Raggianti su diversi fronti, dalle mostre ai media: L. MANNINI, *La Strozziina per «la cultura artistica contemporanea in tutti i suoi aspetti»*. *Critica e divulgazione dell'arte italiana con le mostre del primo quinquennio (1949-1954)*, "LUK", n.s., 26, 2020, pp. 55-66; E. PELLEGRINI, *Storico dell'arte e uomo politico: profilo biografico di Carlo Ludovico Raggianti*, Pisa 2018; "Mostre permanenti": *Carlo Ludovico Raggianti in un secolo di esposizioni*, a cura di S. Massa, E. Pontelli, Lucca 2018; *Studi su Carlo Ludovico Raggianti*, a cura di E. Pellegrini, "Predella. Rivista Semestrale di Arti Visive", 28, 2010; *Carlo Ludovico Raggianti, pensiero e azione*, atti del convegno (Lucca-Pisa, 21-22 maggio 2010), "LUK", n.s., 16, 2010; S. BOTTINELLI, "seleArte" (1952-1966) una finestra sul mondo. *Raggianti, Olivetti e la divulgazione dell'arte internazionale all'indomani del Fascismo*, Lucca 2010. Per Venturi e Bucarelli si rimanda ai relativi approfondimenti nel corso del saggio.

³ G.C. ARGAN, *Expositions itinérantes et éducatives dans les musées d'Italie*, "Museum", III, 1950, 4, pp. 286-291.

⁴ Sul dibattito in merito alla funzione educativa e sociale dei musei promosso dall'UNESCO e sui suoi riflessi sul panorama italiano: DRAGONI, *Processo al museo...* cit., pp. 39-48; M.L. GUARDUCCI, *Musei e didattica. Esperienze e dibattiti in Italia dal dopoguerra ad oggi*, Firenze 1988, pp. 9-24.

⁵ G.C. ARGAN, *La mostra dei Bronzi nuragici e della civiltà paleosarda*, "Bollettino d'Arte", XXXV, 1950, 2, pp. 187-188.

⁶ *Ivi*, p. 187.

⁷ Sul coinvolgimento italiano nel dibattito promosso dall'Office International des Musées tra gli anni Venti e Trenta: DRAGONI, "Accessibile à tous"... cit., pp. 149-221; M. LERDA, *La promozione dei musei italiani intorno al 1930*, in *Museographie. Musei in Europa...* cit., pp. 309-322.

⁸ ARGAN, *La mostra dei Bronzi nuragici...* cit., p. 187.

⁹ M. DALAI EMILIANI, *Argan e il museo*, in *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, a cura di C. Gamba, Milano 2012, pp. 70-79.

prova per una più ampia riforma e coincide con l'istituzione presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma del Centro funzionale per la didattica dei musei, con il compito di "sviluppare tutte le ricerche necessarie per determinare le condizioni di una presentazione didattica dell'opera d'arte che coincida con la migliore esposizione museografica"¹².

I due interventi di Argan sostengono quindi pubblicamente, a livello nazionale e internazionale, la centralità delle mostre didattiche nel processo di aggiornamento dei musei italiani. Per comprendere le ragioni di questa speciale attenzione accordata alle esposizioni di carattere divulgativo, il saggio ricostruirà l'elaborazione ministeriale in materia, nonché soluzioni e intenzioni che hanno connotato le due iniziative espositive citate da Argan su *Museum* e *Bollettino d'Arte*, inquadrando meditazioni ed esperienze nel contesto del dibattito internazionale e dei suoi riflessi in Italia.

Funzione educativa del museo e mostre didattiche: l'elaborazione di Argan e il confronto con il contesto internazionale

Il progetto di un Centro funzionale per la didattica dei musei risponde alle sollecitazioni internazionali e la sua ideazione segue la conferenza generale dell'ICOM svolta nel giugno 1948 a Parigi¹³.

Argan prende parte alla riunione come membro del comitato italiano assegnato dal primo presidente Ranuccio Bianchi Bandinelli alla sezione della conferenza dedicata alla funzione educativa dei musei. In seguito, su incarico ministeriale, relaziona sulle proposte avanzate in quella sede per il superamento della natura prettamente conservativa dei musei nei paesi latini ed elabora specifiche soluzioni per il contesto italiano¹⁴. Argan è conscio che il ruolo sociale ed educativo dei musei investe principalmente l'architettura e l'ordinamento delle collezioni, ma – poiché

la grande stagione del rinnovamento museografico in Italia è solo agli esordi¹⁵ – a questa data l'ispettore sostiene convintamente che "poco o nulla" si possa perseguire "nel campo museografico e soprattutto (purtroppo) nel campo dell'architettura del Museo"¹⁶. Ciò a causa delle peculiari caratteristiche degli istituti italiani, di antica costituzione, ospitati in sedi monumentali, con collezioni costituite da nuclei storici e influenzati nell'ordinamento dagli orientamenti della critica storicistico-idealistica nazionale, più propensa alla "caratterizzazione" piuttosto che alla "schematizzazione dei valori formali"¹⁷. Queste valutazioni spiegano perché Argan, come già Ojetti alla conferenza di Madrid del 1934, punti con decisione sulle attività non impattanti sull'architettura del museo, riconoscendo nella realizzazione di mostre interne e periodiche la soluzione più praticabile in vista di un graduale aggiornamento espositivo. Lo affermerà con chiarezza in una successiva relazione, forse redatta in occasione, o a seguito, della riunione del comitato italiano dell'ICOM del 29 ottobre 1949. Qui le esposizioni a carattere didattico sono promosse come "studio attento della sensibilità del pubblico e della possibilità di coltivarla e guidarla" e come "premessa per la trasformazione della cultura artistica, che a sua volta produrrà una trasformazione della scienza museografica", accompagnando quindi verso "una nuova e auspicata architettura del museo"¹⁸. I risultati attesi sono: in primo luogo, la determinazione di un fondamento pedagogico della museografia; in seconda istanza, l'educazione del pubblico alla lettura formale delle opere e l'aggiornamento del gusto comune, grazie anche all'integrazione delle lacune dei musei italiani; infine, il collegamento tra museo e produzione artistica e industriale, tra museo e insegnamento universitario. Per l'avvio di tale fondamentale pratica didattica, Argan arriva a prospettare nella relazione al ministro una configurazione istituzionale del servi-

zio educativo, immaginando un Ispettorato centrale tecnico, fulcro direttivo a livello ministeriale, a cui possa far riferimento un funzionario addetto in ciascun museo di una certa importanza, coadiuvato da un apposito “staff” di operai specializzati, incaricati di preparare i materiali didattici e allestire le mostre. Le proposte dell’ispettore confluiscono nella circolare ministeriale del marzo 1949¹⁹ che invita le soprintendenze alle gallerie, ai monumenti e alle antichità a partecipare a una riunione, aperta anche ai musei civici²⁰, per concordare il programma delle prime manifestazioni. Se l’avvio dell’attività espositiva è individuato nell’allestimento della mostra dedicata al polittico del Carmine al Museo Nazionale di San Matteo a Pisa, le proposte di Argan raccoglieranno l’adesione delle pinacoteche di Brera e di Torino, della soprintendenza ai musei napoletani, dei musei civici di Bologna e Genova, pronti a predisporre sale per le piccole mostre didattiche interne, rotative e continue che devono essere d’obbligo in ogni museo di nuova costituzione. Infine, data la disponibilità di spazi e di operai specializzati, la Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma viene scelta come sede di quel centro direttivo auspicato da Argan con il compito di realizzare mostre-tipo e circolanti, coordinare e promuovere le attività espositive dei vari musei, tenere i rapporti con i musei stranieri, ICOM e UNESCO²¹.

Proprio sul piano della visibilità e delle relazioni internazionali si giustifica la determinazione di Argan a realizzare e promuovere il suo progetto. L’ispettore è consapevole che “i futuri sviluppi dei rapporti internazionali nel campo dei musei”, rapporti essenziali, a suo avviso, se si vuole “uscire da una situazione d’inferiorità che tende a farsi sempre più grave”, andranno tessendosi proprio sul terreno dell’“educational work of Museums” che “costituisce la direttiva principale dei grandi musei stranieri”²² (soprattutto in America, Inghilterra e Nord Europa). Scrive

quindi accorato a un delegato italiano presso l’UNESCO: “Non possiamo farci tagliare fuori da queste relazioni [...] non possiamo continuare a fare della museografia estetica o di adattamento, quando il fondamento stesso della scienza museografica è oggi un problema di didattica e di critica artistica”²³. Chiedendo al delegato di promuovere le iniziative italiane presso l’organizzazione internazionale, Argan cerca di costruire relazioni di reciprocità con i musei stranieri e di dare risonanza all’impegno italiano nell’ambito della divulgazione museale, ritagliandosi uno specifico spazio nel dibattito di settore.

Comunicazione visiva ed educazione alla lettura formale dell’opera: la mostra pisana sul polittico del Carmine di Masaccio (1949)

Argan centra l’obiettivo: non solo la rivista *Museum* ospita l’articolo dell’ispettore, ma l’esperienza del Centro funzionale per la didattica dei musei viene segnalata anche da Grace Morley, direttrice del Museo d’Arte di San Francisco²⁴, ed è menzionata da Elodie Courter Osborn nel suo *Manual of Travelling Exhibitions*²⁵.

Sfogliando le pagine di *Museum*, l’opportunità di esposizioni dal carattere educativo nei musei, appare, peraltro – sulla scia delle riunioni dell’ICOM – come un argomento attualissimo e intrecciato alle riflessioni sulle differenziazioni dei percorsi museali. Non mancano infatti proposte per l’integrazione dell’ormai accreditato doppio circuito (che prevede, a fianco della esposizione di capolavori, un percorso destinato alle opere più specialistiche) con una sezione didattica a cui affidare la presentazione del materiale documentario (come al Museo de Arte di São Paulo, all’Art Institute di Chicago, al Musée dell’Impressionnisme e al Musée d’Art Moderne di Parigi)²⁶. Tale soluzione scioglierebbe il difficile nodo museografico rappresentato dal rapporto espositivo tra opere d’arte, da ammirare devotamente, e apparati informativi²⁷. Anche la natura

¹⁹ ARGAN, *La mostra dei Bronzi nuragici...* cit., p. 187.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS, *Première Conférence Biennale, Paris 28 June-3 Juillet 1948: résumé des travaux, compte-rendu des manifestations*, Paris 1948.

²³ Le altre vie indicate sono: “la Museografia o l’ordinamento dei musei; il collegamento tra il Museo e la produzione industriale [...] conferenze e pubblicazioni; personale specializzato”, *La funzione educativa dei musei*, in Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti (d’ora in avanti ACS, M.P.I., AA.BB.AA.), III divisione, 1926-1960, b. 337. Vedi anche V. Russo, *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza*, Firenze 2009, pp. 73, 145-148.

²⁴ Sulla stagione museografica degli anni Cinquanta in Italia si veda almeno: F. FABBRIZZI, *Lezione italiana. Allestimento e museografia nelle opere e nei progetti dei maestri del dopoguerra*, Firenze 2021; O. LANZARINI, *The living museums. Franco Albini-BBPR-Lina Bo Bardi-Carlo Scarpa*, Roma 2020; M.C. MAZZI, *Musei anni '50. Spazio, forma, funzioni*, Firenze 2009; DALAI EMILIANI, *Per una critica...* cit.; BASSO PERESSUT, *Il Museo Moderno...* cit., pp. 201-248; A. HUBER, *Il museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell’esperienza museografica degli anni '50*, Milano 1997.

²⁵ *La funzione educativa dei musei*, in ACS, M.P.I., AA.BB.AA., III divisione, 1926-1960, b. 337.

²⁶ *L’attività didattica nei musei italiani*, in ACS, M.P.I., AA.BB.AA., III divisione, b. 337.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Circolare del 15 marzo 1949, in ACS, M.P.I., AA.BB.AA., III divisione, b. 337. I principali musei chiamati direttamente in causa dalla circolare sono: Pinacoteca di Torino, Gallerie dell’Accademia di Venezia, Galleria degli Uffizi, Museo Nazionale Romano, Museo Preistorico Etnografico di Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma, Pinacoteca e Museo Nazionale di Napoli.

²⁹ Alla riunione del 28 marzo 1949 partecipano, Argan, Nolfo di Carpegna (Venezia), Luciano Laurenzi (Bologna), Angela Ottino Della Chiesa (Milano), Noemi Gabrielli (Torino), Olga Elia (Napoli), Anna Marina Francini Ciaranfi (Firenze), Piero Sanpaolesi (Pisa), Caterina Marcenaro (Genova), Enrico Paribeni (per la Soprintendenza alle Antichità di Roma), Piero Barocelli e Tullio Tentori (Museo Preistorico Etnografico di Roma), Italo Faldi e Corrado Maltese (Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma).

³⁰ *Proposte per l’attività didattica nei musei italiani nel 1949-50*, in ACS, M.P.I., AA.BB.AA., III divisione, b. 337.

³¹ Lettera di Argan a un rappresentante dell’UNESCO, 19 settembre 1949, in ACS, M.P.I., AA.BB.AA., III divisione, b. 337.

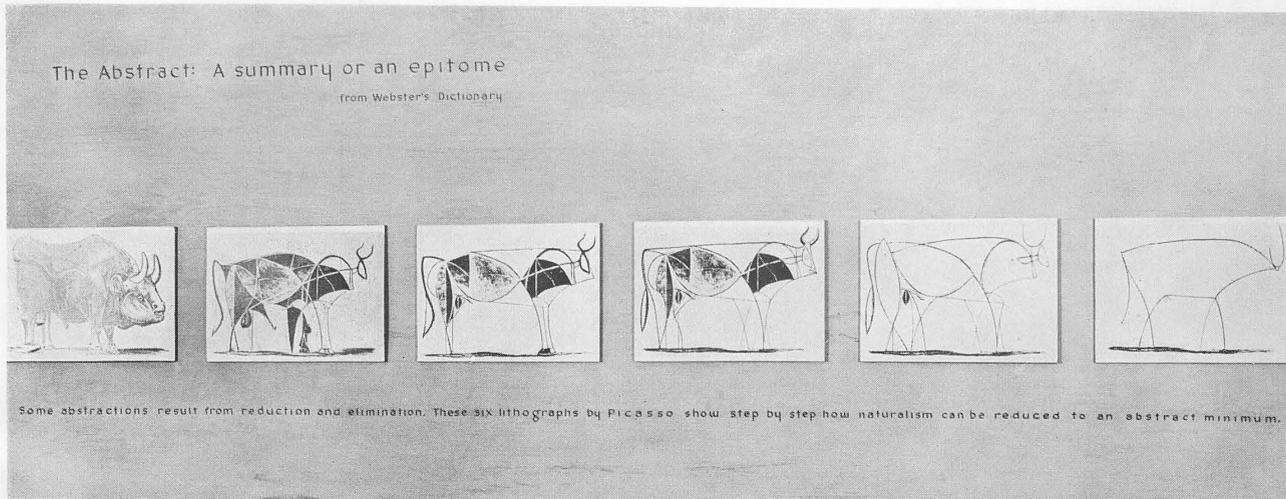
³² *Ibidem*.

³³ G.L. McCANN MORLEY, *Présentation des expositions éducatives*, “Museum”, II, 1952, 2, pp. 80-97.

³⁴ E.C. OSBORN, *Manual of Travelling Exhibitions*, Paris 1953.

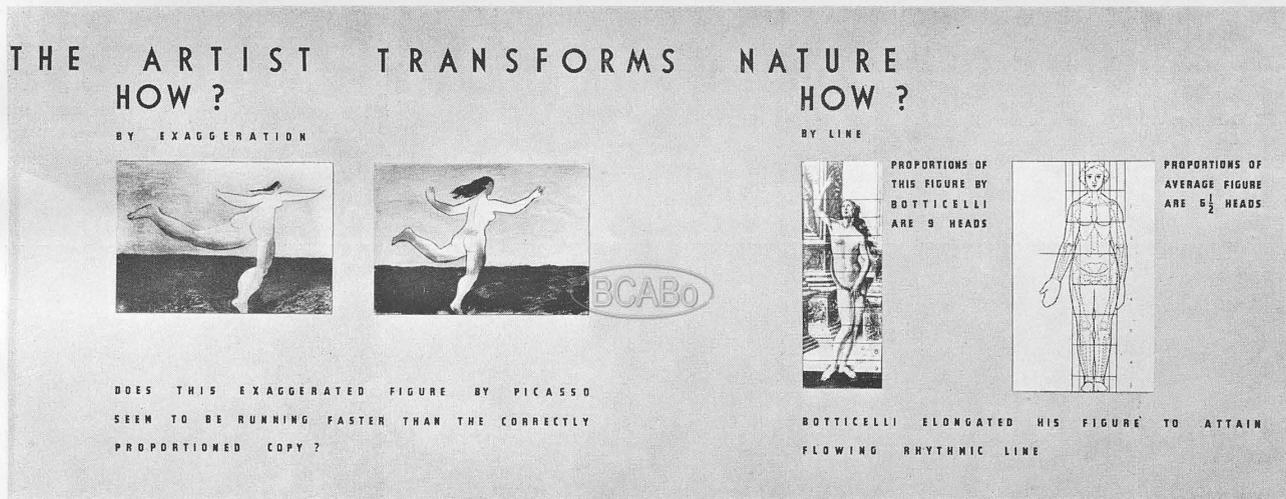
³⁵ G.H. RIVIÈRE, *Le rôle et l’organisation des musées*, “Museum”, II, 1949, 4, pp. 215-226; P.M. BARDI, *L’expérience didactique du Musée de Arte de São Paulo*, “Museum”, I, 1948, 3-4, pp. 138-142.

³⁶ J. CASSOU, *Les musées d’art e la vie sociale*, “Museum”, III, 1949, 3, p. 160.



The Abstract: A summary or an epitome
from Webster's Dictionary

L'abstrait: un sommaire ou un abrégé (d'après le Dictionnaire de Webster). Quelques abstractions proviennent de réduction et d'élimination. Ces six lithographies de Picasso montrent par quels procédés le naturalisme a pu se dépouiller graduellement jusqu'à atteindre l'abstraction.



THE ARTIST TRANSFORMS NATURE HOW? BY EXAGGERATION

DOES THIS EXAGGERATED FIGURE BY PICASSO SEEM TO BE RUNNING FASTER THAN THE CORRECTLY PROPORTIONED COPY?

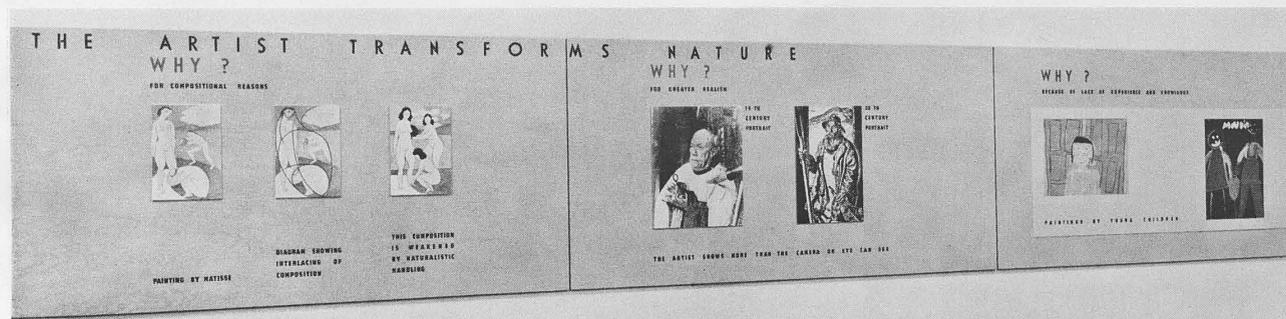
HOW? BY LINE

PROPORTIONS OF THIS FIGURE BY BOTTICELLI ARE 9 HEADS

PROPORTIONS OF AVERAGE FIGURE ARE 6 1/2 HEADS

BOTTICELLI ELONGATED HIS FIGURE TO ATTAIN FLOWING RHYTHMIC LINE

L'artiste transforme la nature. Comment? Par l'exagération. Ce personnage exagéré de Picasso paraît-il courir plus vite que sa réplique aux proportions exactes? L'artiste transforme la nature – comment? Par la ligne. La hauteur de ce personnage de Botticelli est de 9 fois la tête. La hauteur d'un corps moyen est de 6 fois 1/2 la tête. Botticelli étire son personnage pour obtenir une ligne souple et rythmique.



THE ARTIST TRANSFORMS NATURE. WHY? FOR COMPOSITIONAL REASONS

PAINTING BY MATISSE

DIAGRAM SHOWING INTERLACING OF COMPOSITION

THIS COMPOSITION IS WEAKENED BY NATURALISTIC HANDLING

THE ARTIST TRANSFORMS NATURE. WHY? FOR GREATER REALISM

15th CENTURY PORTRAIT

20th CENTURY PORTRAIT

THE ARTIST SHOWS MORE THAN THE CAMERA OR EYE CAN SEE. THE ARTIST TRANSFORMS NATURE. WHY? BECAUSE OF LACK OF EXPERIENCE AND KNOWLEDGE

PAINTINGS BY YOUNG CHILDREN

POURQUOI? pour un plus grand réalisme. Portrait du XV^e siècle. Portrait du XX^e siècle. La vision de l'artiste est supérieure à celle de l'appareil photographique ou de l'œil. L'Artiste Recrée la Nature. POURQUOI? Par manque d'expérience et de savoir. Peintures par de jeunes enfants.



di questi ultimi²⁸, nonché le tecniche e i dispositivi più adatti alla loro presentazione sono oggetto di riflessione su *Museum*²⁹. Le diverse opinioni e buone pratiche concordano sull'uso di una comunicazione sinottica, peculiare del museo rispetto ad altri contesti educativi, decisamente più immediata ed efficace di quella verbale e resa ancor più decisiva da due fattori: l'importanza delle immagini nella società contemporanea e le possibilità offerte dalle più recenti tecniche di riproduzione fotografica a colori e in movimento³⁰. Il modello per eccellenza di una esposizione secondo il metodo visivo, essenziale e basato sulla comparazione, è rappresentato dalle mostre della Gallery of Art Interpretation dell'Art Institute di Chicago³¹ (fig. 2), tappa – insieme ad altri due istituti altrettanto esemplari come il Museo d'Arte di San Francisco e il Museum of Modern Art di New York – del viaggio americano di Argan, tra 1939 e 1940, al seguito della mostra dei capolavori dell'arte italiana.

In questa logica la piccola mostra del 1949 al Museo Nazionale di San Matteo, allestita dal soprintendente Piero Sanpaolesi curando di “tenere alto il tono della presentazione”³², propone alcuni innegabili caratteri di modernità che si spiegano con un esplicito riferimento ai modelli d'oltre oceano: lo stesso Argan invia a Sanpaolesi, insieme ad alcuni suggerimenti, proprio una copia di *Museum*³³.

La mostra riveste un'importanza speciale come biglietto da visita: oltre ad avviare l'attività didattica dei musei italiani, la sua apertura il 13 novembre coincide con l'inaugurazione nella nuova sede della raccolta divenuta statale³⁴. In una saletta dedicata alle mostre al secondo piano dell'ex convento sono esposti due elementi dello

smembrato polittico masaccesco dalla chiesa del Carmine di Pisa: il *San Paolo*, parte della collezione del museo, e la *Crocifissione*, prestata dalla Pinacoteca di Napoli (figg. 3-4). La disposizione dei cinque pannelli di legno per parte che ridefiniscono lo spazio conferendo alla sala una forma poligonale ricorda alcune contemporanee sperimentazioni veneziane di Scarpa, ma rinuncia al principio di intima asimmetria caldeggiato da Katharine Kuh dell'Art Institute di Chicago.

Appare invece audace la presentazione dei preziosi originali secondo criteri esplicativi sui pannelli centrali disposti verticalmente, affiancati da grafici e fotografie di opere (dettagli delle architetture di Brunelleschi e un particolare della formella con il san Giacomo della *Porta degli Apostoli* di Donatello) posti a confronto sui pannelli laterali ruotati orizzontalmente. La presenza testuale è limitata ad alcune didascalie lunghe, redatte da Matteo Marangoni, autore di *Saper vedere*, la fortunata guida alla lettura formale delle opere edita nel 1933 e considerata da Argan “uno dei pochi saggi italiani di pedagogia dell'arte”³⁵. Per il resto, l'esposizione concisa ed essenziale sfrutta il metodo comparativo per evidenziare il nuovo senso costruttivo di Masaccio scindendone le componenti: colore, struttura, prospettiva e luce, elementi che costituiscono i titoli dei pannelli laterali. L'allestimento risponde così a uno degli obiettivi enunciati da Argan nella sua relazione sull'avvio dell'attività didattica nei musei italiani: l'educazione del pubblico “alla comprensione diretta e immediata dell'opera nei suoi elementi costruttivi o formali”³⁶.

La mostra è completata da alcuni originali utili al confronto e da una ricostruzione del polittico

Fig. 2 Pannelli espositivi per le mostre alla Gallery of Art Interpretation dell'Art Institute di Chicago, in una pagina della rivista *Museum* (© Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna).

Figg. 3-4 Museo Nazionale di San Matteo, Pisa. Mostra didattica sul polittico di Masaccio, con esposizione degli originali affiancati da grafici e riproduzioni, 1949 (© Ministero della Cultura / Soprintendenza ABAP di Pisa).

²⁸ Una certa attenzione è rivolta alla funzione delle riproduzioni, in particolar modo nelle mostre itineranti, G.L. McCANN MORLEY, *Musées et expositions itinérantes*, “Museum”, III, 1950, 4, pp. 261-266.

²⁹ McCANN MORLEY, *Présentation... cit.*; G. CARTE, *Les conservateurs de musée et le personnel enseignant*, “Museum”, VI, 1953, 4, pp. 228-236; *Les problèmes de l'installation dans un musée d'art. Quelques applications des principes étudiés à Athènes*, “Museum”, VIII, 1955, 4, pp. 216-227; T.L. LOW, *Valeur éducative des expositions temporaires tirée de collections permanentes*, “Museum”, VIII, 1955, 4, pp. 262-263.

³⁰ R. MARCOUSÉ, *Visual education and the Museum*, “Museum”, IV, 1949, 4, pp. 233-237.

³¹ K. KUH, *Explaining Art Visually*, “Museum”, I, 1948, 3-4, pp. 148-155. Sulle mostre della Gallery of Art Interpretation curate da Katharine Kuh si veda S.F. ROSSEN, C. MOSER, *Primer for Seeing: The Gallery of Art Interpretation and Katharine Kuh's Crusade for Modernism in Chicago*, “Art Institute of Chicago Museum Studies”, XVI, 1990, 1, pp. 7-25, 88-90.

³² Verbale della riunione ministeriale del 28 marzo 1949, in ACS, M.P.I., AA.BB.AA., III divisione, b. 337.

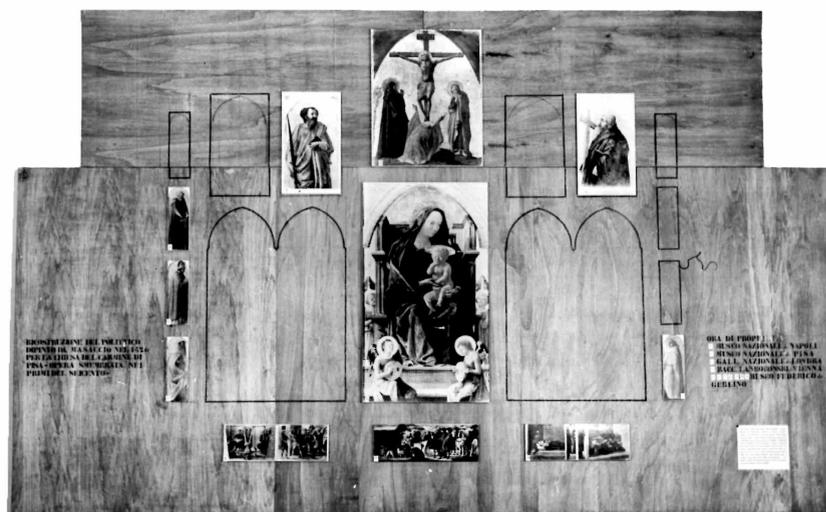
³³ Lettera di Argan a Sanpaolesi in ACS, M.P.I., AA.BB.AA., III divisione, b. 337. Vedi anche Russo, *Giulio Carlo Argan... cit.*, pp. 149-150.

³⁴ La documentazione sull'inaugurazione del museo è conservata a Pisa, Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Pisa e Livorno (d'ora in avanti ASoPi), f. 126, m. 108.110, b. 2.

³⁵ *Proposte per l'attività didattica nei musei italiani nel 1949-50*, in ACS, M.P.I., AA.BB.AA., III divisione, b. 337.

³⁶ *L'attività didattica nei musei italiani*, in ACS, M.P.I., AA.BB.AA., III divisione, b. 337.

Fig. 5 Museo Nazionale di San Matteo, Pisa. Mostra didattica sul polittico di Masaccio, con ricostruzione del polittico dalla chiesa del Carmine di Pisa, 1949 (© Ministero della Cultura / Soprintendenza ABAP di Pisa).



con riproduzioni fotografiche applicate su pannello sagomato che elude volutamente qualsiasi allusione a una carpenteria in stile (fig. 5). Il pannello, che riporta solo una didascalia e le sintetiche indicazioni dei moderni contesti espositivi, affiancherà il *San Paolo* anche alla *Mostra d'Arte Antica* del 1950 ad Arezzo, nella logica auspicata a livello internazionale della circolazione dei materiali didattici.

Museografia, didattica e aggiornamento del gusto: la mostra romana dei bronzetti nuragici (1950)

Uno stimolo all'interesse di Sanpaolesi per le mostre didattiche va sicuramente cercato nel passaggio in città, nell'estate del 1948, della precorritrice *Mostra didattica di riproduzioni di pittura moderna dall'Impressionismo al Surrealismo*, organizzata da Lionello Venturi e Palma Bucarelli nel 1946 alla Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma e poi riproposta dalle diverse soprintendenze in varie città italiane³⁷. Ma la mostra masacesca se ne distacca perché, "lungi dal ridursi a una serie di riproduzioni, grafici, didascalie, diagrammi etc.", si fonda "sulla presenza di almeno un'opera originale"³⁸. Ciò è esplicitamente prescritto da Argan per questo genere di esposizioni forse proprio a seguito delle critiche riscosse dal noto precedente che si proponeva di ovviare a un annoso problema, segnalato anche dall'ispettore: cioè la penuria di opere straniere e contemporanee nei musei italiani "che impedisce loro ogni concreta influenza sui movimenti figurativi contemporanei"³⁹.

L'organizzatore Lionello Venturi era stato uno dei primi assertori in Italia dell'educazione delle nuove generazioni con il metodo visivo e

dell'importanza del museo come strumento di elevazione e aggiornamento in chiave internazionale del gusto comune attraverso la rimozione dei pregiudizi estetici che limitano l'apprezzamento dell'arte moderna⁴⁰. Una funzione "formativa", quest'ultima, che riguarda in primo luogo i musei d'arte moderna ma che può essere assolta persino dalle raccolte archeologiche ove la presentazione delle opere antiche metta in evidenza "il loro carattere eterno e quindi attuale"⁴¹. Il museo come scuola promosso da Argan, centro motore di un'educazione estetica con riscontri effettivi nella società e nella produzione contemporanea, è evidentemente debitore delle teorie del maestro⁴². Questa visione condivisa influisce certamente sulla scelta della Galleria Nazionale d'Arte Moderna come sede per il Centro funzionale per la didattica dei musei e sul taglio della prima mostra, dove l'inquadramento storico e archeologico dei bronzi nuragici è associato a una loro valorizzazione artistica – nel senso crociano – in rapporto all'arte contemporanea.

La curatela scientifica della mostra, inaugurata il 2 aprile, spetta agli archeologi Massimo Pallottino e Gennaro Pesce, mentre la presentazione didattica è nelle mani di Argan che affida gli aspetti organizzativi alla direttrice della galleria, Palma Bucarelli e all'ispettore Corrado Maltese. L'allestimento è progettato dall'architetto Franco Minissi che si avvale, per la messa in opera, della ditta Nino Fasoli⁴³. Nelle quattro sale dedicate alle mostre didattiche 89 bronzetti del Museo Nazionale Archeologico di Cagliari (in parte già esposti nella prima mostra dedicata a questi reperti a Venezia nell'agosto del 1949) sono accompagnati da un ricco corredo didattico composto da riproduzioni fotografiche, ingrandimenti, grafici e

³⁷ A. MONFERINI, *Lionello Venturi conoscitore anche della nuova arte e pioniere della didattica. Le sue innovazioni per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, "Storia dell'Arte", n.s., XXX, 130, 2011, pp. 111-122; P. BUCARELLI, *Funzione didattica del museo d'arte moderna*, in *Il museo come esperienza sociale*, atti del convegno (Roma, 4-6 dicembre 1971), Roma 1972, pp. 85-90; Id., *Le manifestazioni didattiche nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, "Bollettino d'Arte", XXXVII, 1952, 2, pp. 185-189. Per la mostra a Pisa e a Carrara si veda la documentazione in ASoPi, I, 10/1.

³⁸ *L'attività didattica nei musei italiani*, in ACS, M.P.I., AA. BB. AA., III divisione, b. 337.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ L. VENTURI, *Il museo-scuola*, pubblicato in MAZZI, *Musei ami '50...* cit., pp. 243-246.

⁴¹ L. VENTURI, *Il museo, scuola del pubblico*, in *Atti del convegno di museologia...* cit., p. 35.

⁴² G.C. ARGAN, *Il museo come scuola*, "Comunità", III, 1949, 3, pp. 64-66.

⁴³ La documentazione sulla realizzazione della mostra, comprensiva dei progetti di Minissi, è conservata a Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Archivio storico, Pos. 9A *Mostre in Galleria*, b. 1, fasc. 21.



plastici di nuraghi. Quest'ultimi, concessi dall'Istituto preistorico ed etnografico dell'Università di Roma, trovano posto nella sala introduttiva dedicata all'architettura insieme a una grande carta della Sardegna con indicazione dei siti preistorici e protostorici e a fotografie e grafici relativi ai principali monumenti (fig. 6). La seconda sala espone i bronzetti raggruppati per stile, mentre la terza sala presenta statuaria più antica, navicelle (tra cui quella proveniente da Vetulonia prestata dal Museo Topografico dell'Etruria di Firenze) e altro materiale archeologico di epoca nuragica. Nel salone, suddiviso in due ambienti da una parete mobile, alcuni bronzi si confrontano con riproduzioni fotografiche di statuaria coeva di varia produzione mediterranea. Al di là della parete mobile, nella sala conferenze allestita per le iniziative collaterali alle mostre del Centro funzionale e dotata di moderno videoproiettore, alcuni pannelli intessono relazioni formali, esplicitamente indirette⁴⁴, tra i bronzetti e opere di Picasso, Archipenko, Giacometti, Moore, Braque, Modigliani, Duchamp. L'intento è "affermare la continuità di valori fra antico e moderno", fornendo un modello di metodo ai musei per contribuire finalmente "alla cultura figurativa attuale e al suo sforzo per trovare valori formali-base che possano concorrere alla determinazione di una cultura figurativa internazionale"⁴⁵.

Quest'ultimo aspetto attira l'attenzione di molti commentatori ed è il principale bersaglio delle obiezioni, tacciate da Argan di conservatorismo e antiprogresismo, che partono dalla formulazione di pannelli e didascalie secondo gli schemi e l'astruso linguaggio della critica, e si allargano fino a intercettare il dibattito sui postulati stessi di una "critica astratta ed essenzialista"⁴⁶ e

sul valore del primitivismo. In questo contesto, Giorgio de Chirico non perderà l'occasione di motteggiare l'operazione tardiva che riecheggia "quel bluff che si fece a Parigi, più di quarant'anni or sono, con le sculture negre"⁴⁷.

Alcune critiche toccano anche l'allestimento, considerato da Argan l'aspetto centrale di una mostra-modello che si propone in primo luogo di dimostrare la coincidenza tra il problema didattico e quello museografico. In questo caso la sfida è convogliare l'attenzione del visitatore su oggetti di piccole dimensioni, riducendo lo spazio espositivo ad ambienti intimi ed evidenziando i particolari plastici. Il contributo di Minissi riguarda la progettazione di una bianca pensilina in legno che, percorsa a livello del pavimento da una banda di linoleum, delimita "lo spazio d'esposizione, illuminato artificialmente, e lo isola dallo spazio-ambiente, che rimane oscuro"⁴⁸ (fig. 7). Questa copertura continua, inclinata verso l'alto in prossimità dei varchi (fig. 1), invita il visitatore ad accedere alla seconda sala e percorrerla fino al passaggio che immette nell'ambiente successivo⁴⁹. Ai montanti in ferro che reggono la copertura sono ancorati parallelamente, uno dietro l'altro, pannelli bianchi in legno che fanno da sfondo alle teche contenenti i piccoli bronzi e scongiurano che nell'infilata delle vetrine la visione delle opere si sovrapponga e si confonda (questa soluzione sarà ripresa e fortemente rivisitata da Minissi nella sala d'ingresso del Museo Archeologico Regionale di Gela). Le strette teche, presenti anche nella terza sala, sono costituite da lastre di cristallo sostenute da leggerissimi tondini in ferro. All'interno, i bronzi sono collocati (sopra le basi recuperate dalla mostra veneziana) su un ripiano

Fig. 6 Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma. Prima sala della mostra 'Bronzi nuragici e civiltà paleosarda', 1950 (© Ministero della Cultura / Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma).

Fig. 7 Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma. Seconda sala della mostra 'Bronzi nuragici e civiltà paleosarda', 1950 (© Ministero della Cultura / Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma).

⁴⁴ "I bronzi nuragici arrivano per ultimi e non hanno esercitato finora nessuna influenza sulla scultura contemporanea, tuttavia l'interesse che essi hanno destato dopo la mostra di Venezia - estate 1949 - in Italia e all'estero si spiega solo con l'atmosfera creata dai fattori di cui si è parlato, tra i quali ha una parte assai importante l'orientamento verso i primitivi di gran parte degli artisti contemporanei", testo del pannello introduttivo dell'ultima sezione della mostra, in Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Archivio Bioiconografico, sezione C, cartella 51-C, UA 21, b. I.

⁴⁵ *L'attività didattica nei musei italiani*, in ACS, M.P.I., AA.BB.AA., III divisione, b. 337.

⁴⁶ A. CEDERNA, *Nuraghi essenzialisti*, "Il Mondo", 29 aprile 1950.

⁴⁷ G. DE CHIRICO, *Pupazzi nuragici a valle Giulia*, "Il Nazionale", 30 aprile 1950.

⁴⁸ ARGAN, *La mostra dei Bronzi nuragici...* cit., p. 188.

⁴⁹ Questa soluzione sembra richiamare la funzione del nastro di carta sospeso ai tiranti metallici appesi al soffitto, vertebra centrale dell'allestimento a firma di Albini nella mostra di Scipione allestita alla Pinacoteca di Brera nel 1941. In questo caso Minissi, oltre a dare maggiore solidità strutturale all'elemento di unione tra le sale, esclude la fluidità del percorso prevista nella mostra milanese per conservare unicamente la rigida assialità.

Fig. 8 Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma. Terza sala della mostra 'Bronzi nuragici e civiltà paleosarda', 1950 (© Ministero della Cultura / Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma).



sempre in cristallo ad altezza occhio e sono illuminati dall'alto da lampade fluorescenti orizzontali. Le soluzioni di Minissi dialogano evidentemente con il modello di vetrina reso emblematico da Albinì nella *Mostra dell'antica oreficeria italiana* alla VI Triennale di Milano del 1936. La forma sottile e ampia delle teche le trasforma in pannelli trasparenti su cui trovano posto le didascalie, con lettere in cartone incollate direttamente alla lastra di cristallo (fig. 8). Nel salone Minissi sviluppa ulteriormente la funzione del vetro come supporto di derivazione albiniana collocando i bronzetti su pianetti di cristallo ad altezza occhio che sporgono dalla parete mobile in legno con doghettature verticali su sostegni di ferro (fig. 9).

Si tratta di una delle prime riflessioni dell'architetto su alcuni temi ricorrenti nella sua produzione museografica: le possibilità offerte dall'illuminazione artificiale e l'esaltazione del valore funzionale dei supporti, a discapito di quello formale, attraverso l'inconsistenza e trasparenza delle teche, in questo caso sperimentando il modello delle "vetrine custodia" con strutture portanti filiformi e ripiani in vetro⁵⁰. Questi aspetti sono risolti secondo Argan in totale coerenza con gli oggetti esposti, a cui la leggerezza delle vetrine e la disposizione allineata tra le due lastre di cristallo conferiscono pieno risalto coloristico e plastico, mentre l'illuminazione fredda e dall'alto evidenzia i dettagli del modellato. Un confronto così coerente con il materiale archeologico varrà

all'architetto l'incarico per la riqualificazione e il riallestimento del museo di Villa Giulia.

Lo stesso allestimento verrà riproposto a palazzo Strozzi. Dopo la trasferta fiorentina, pannelli, grafici e fotografie verranno donati al Museo Nazionale Archeologico di Cagliari (che li presterà alla mostra londinese del 1954 dedicata ai bronzi nuragici). Le strutture progettate da Minissi, invece, appositamente pensate come flessibili, verranno utilizzate per le altre iniziative del Centro funzionale per la didattica dei musei.

Musei e insegnamento universitario: la conclusione di un'esperienza (1951-1952)

Falliti gli iniziali progetti – uno rivolto ai bambini, l'altro dedicato all'influenza delle scoperte a Ercolano e Pompei sull'arte Neoclassica –, la successiva mostra del Centro funzionale per la didattica, *Allegoria nei secoli XVI e XVII* (maggio-luglio 1951)⁵¹ (fig. 10), tende a un traguardo, enunciato da Argan nella sua relazione sull'avvio dell'attività didattica nei musei italiani e ribadito nell'articolo su *Museum*, ma rimasto a margine delle prime esperienze espositive: la creazione di un dialogo diretto tra musei e insegnamento universitario, con il fine di "mettere à la portée du grand public les principes les plus modernes de la critique" e "montrer aux spécialistes que leurs travaux exercent nécessairement une influence sur la culture générale"⁵². In questa logica diventa essenziale il coinvolgimento degli studenti dell'Istituto Superiore di Storia

⁵⁰ Sull'attività museografica di Franco Minissi si veda almeno: *Franco Minissi: il museografo, l'architetto e gli allestimenti del Museo Civico di Viterbo*, a cura di S. Marson, P. Pogliani, Firenze 2022; V. BONANNO, *Musei e Parchi Archeologici. Le architetture di Franco Minissi*, Roma 2019; B.A. VIVIO, *Franco Minissi. Musei e restauri: la trasparenza come valore*, Roma 2010; D. BERNINI, *Colloqui con Franco Minissi sul museo*, Roma 1998. Sul museo di Termini Imerese, si veda il saggio di Matteo Iannello nel presente volume.

⁵¹ R. ASSUNTO, *La mostra didattica sull'allegoria nei secoli XVI e XVII*, "Bollettino d'Arte", XXXVI, 1951, 3, pp. 286-287.

⁵² ARGAN, *Expositions itinérantes...* cit., p. 288.



Fig. 9 Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma. Salone della mostra 'Bronzi nuragici e civiltà paleosarda', 1950 (© Ministero della Cultura / Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma)

Fig. 10 Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma. Allestimento della mostra 'Allegoria nei secoli XVI e XVII', 1951 (da ASSUNTO, *La mostra didattica...* cit., p. 287).

dell'Arte dell'Università di Roma, diretto da Lionello Venturi. La mostra di originali prestatati dalle gallerie romane, incisioni e riproduzioni presenta i risultati della tesi di laurea di Goffredo Rosati, allievo di Argan, ma risente nella sua efficacia dell'argomento piuttosto specialistico, di un allestimento meno audace – dovuto con tutta evidenza alla mancanza di un architetto strutturato tra il personale del Centro funzionale, come invece inizialmente auspicato da Argan – e, infine, dello scemare dell'entusiasmo ministeriale per queste iniziative. La successiva mostra fotografica *Architettura antica e il suo ambiente* (gennaio 1952), a cura del professor Roberto Pane, dedicata ai monumenti dell'Italia meridionale e al loro rapporto con lo sviluppo urbanistico, segnerà la fine dell'esperienza del Centro funzionale per la didattica dei musei⁵³. Successivamente gli spazi e le attrezzature delle sale delle mostre didattiche resteranno in dotazione alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e verranno impiegate per le note iniziative divulgative di Palma Bucarelli⁵⁴.

Negli anni seguenti, saranno infatti i singoli musei a perseguire il modello della mostra didattica: non solo la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, ma anche, per esempio, i musei genovesi diretti da Caterina Marcenaro (presente alla riunione del 1949) e riallestiti da Albini, o la Pinacoteca di Torino. Nel frattempo l'interesse dell'amministrazione centrale si rivolge a più ingenti imprese museografiche.

Già in fase progettuale, in effetti, Argan presentava le mostre periodiche e le sale didattiche annesse ai musei come un "sistema transitorio destinato a scomparire o trasformarsi radicalmente il giorno [...] in cui tutti i musei saranno a struttura didattica"⁵⁵. L'epilogo della regia ministeriale è determinato quindi proprio dai primi risultati nel campo dell'architettura del museo che catalizzeranno l'attenzione dell'amministrazione centrale. Riallestimenti e costruzione di nuovi musei, conclusi e in corso, saranno infatti l'oggetto del secondo intervento su *Museum* a firma di Argan, seguito a distanza di un anno da un'esauritiva pubblicazione ufficiale a cura della Direzione Generale Antichità e Belle Arti⁵⁶.

⁵³ La mostra, con la collaborazione della Biblioteca Olivetti e della Strozziina, verrà riproposta a Ivrea nel marzo del 1952 e a palazzo Strozzi a Firenze nell'aprile successivo. "Mostre permanenti" ... cit., p. 191.

⁵⁴ Per le mostre e le attività didattiche a cura di Palma Bucarelli: L. CANTORE, *The Museum as a Tool for Social Education. The Experience of Palma Bucarelli (1945-1975) at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna of Rome*, in *The role of the museum in the education of young adults. Motivation, emotion and learning*, conference proceedings (Rome, 10-11 October 2013), edited by S. Mastandrea, F. Maricchiolo, Rome 2016, pp. 35-43; I. CAMPOLMI, "What is a Modern Art Museum?" *Palma Bucarelli e la GNAM: il modello del MoMA in Italia*, in *Palma Bucarelli a cento anni dalla nascita*, atti della giornata di studi (Roma, 25 novembre 2010), a cura di L. Catatore, G. Zagra, Roma 2011, pp. 79-115; M. MARGOZZI, *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 26 giugno-1 novembre 2009), Milano 2009; BUCARELLI, *Funzione didattica...* cit.

⁵⁵ *L'attività didattica nei musei italiani*, in ACS, M.P.I., AA. BB. AA., III divisione, b. 337.

⁵⁶ G.C. ARGAN, *Renovation of Museums in Italy*, "Museum", V, 1952, 3, pp. 156-164; *Musei e Gallerie d'Arte in Italia, 1945-1953*, a cura di G. Rosi, M.V. Brugnoli, A. Mezzetti, Roma 1953. Nel 1955 Argan lascerà il ministero per l'insegnamento universitario.