

IL SAN MATTEO DI PISA: UN “MODELLO” TRA I MUSEI ITALIANI

The story of the Civic Museum of Pisa, built by Piero Sanpaolesi in the former convent of San Matteo, and inaugurated in 1949 in the midst of the emergency of reconstruction, intertwines the themes of restoration and museography, representing a significant synthesis of the international debate on culture and museum practice. In this sense, the contribution aims to demonstrate the principle of unity between architectural structure and pieces of art that underlies the project of the museum of San Matteo, where the intent of Sanpaolesi to think the restoration of the building and the exhibition as a whole emerges clearly. Restoration as an opportunity to know the historical and artistic palimpsest that is part of the process of musealization of the building, in relation to an idea of ‘modernity’ compatible with the cultural values of which the building itself is the bearer. Where the idea of valorization acquires meaning not so much because the building ‘contains’ works of art, but because the same operation of rereading the historical narrative of the building is an integral part of the exhibition.

“Il Museo Nazionale posto nell’ex convento di San Matteo lungo l’Arno, è tra i musei italiani che potrebbero essere segnalati come modello”¹, scrive Guido Piovene nel suo reportage di viaggio condotto per la trasmissione RAI tra il 1953 e 1956. “Suggestione dell’ambiente, luminosità, distribuzione razionale di pitture e sculture ben visibili negli spazi chiari” sono i requisiti che lo rendono “qualcosa di molto diverso dai musei affastellati che ancora si vedono altrove, per esempio in Emilia. Vi si scorge tra l’altro uno dei capolavori della nostra scultura, la figura di donna danzante di Giovanni Pisano, così modernamente fluida, come se il corpo in movimento fosse visto riflesso in una corrente d’acqua”². Realizzato da Piero Sanpaolesi (fig. 1) – soprintendente ai Monumenti e Gallerie di Pisa³, a partire dal 1 luglio 1943, carica che ricoprì fino al 1960⁴ – nell’ex convento di San Matteo e inaugurato nel 1949 nel pieno dell’emergenza della ricostruzione, il museo rappresenta una sintesi significativa del dibattito internazionale sulla cultura e sulla prassi museologica e museografica su cui si era focalizzata la conferenza internazionale *Muséographie, architecture et aménagement de musées d’art*, organizzata a Madrid nell’ottobre del 1934, su iniziativa dell’Office International des Musées fondato negli stessi anni.

Se il panorama degli anni tra le due guerre è denso di esperienze e di confronti sugli aspetti tecnico-progettuali della museografia interna-

zionale offrendo contributi su forme e tecnologie sperimentali, il tema acquista nuova centralità nelle esperienze dei primi anni del secondo dopoguerra, in occasione della riapertura al pubblico di musei di antico impianto o di edifici storici da riscattare dai danni bellici e da rifunzionizzare, che dai danneggiamenti traggono partito per modernizzare gli spazi e agevolare la fruizione delle opere, come appunto il San Matteo che rappresenta un intervento sperimentale dei principi teorico-progettuali dibattuti a livello internazionale.

Da qui si profila la specificità italiana dell’esperienza progettuale maturata in un ventennio di riflessioni sulle principali tematiche museali, in particolare su quanto enunciato da Giovanni in un articolo del 1934 su *Mouseion*, secondo il quale la trasformazione in museo è spesso l’unica possibile per edifici che hanno perso la loro funzione originaria, facendo un implicito riconoscimento alla vocazione museale di architetture dotate di vasti porticati “où l’on peut placer des éléments architecturaux et de grandes pièces de sculpture”⁵. Dunque, architetture con una spazialità centrale che consentono un’organica distribuzione di spazi, meglio adattabili alle diverse esigenze organizzative del museo, cui rispondeva la forma ideale di matrice illuminista e, più specificamente, conforme all’impianto conventuale del San Matteo. Come si può dedurre dalle stesse argomentazioni di Sanpaolesi:

L’ex Convento di San Matteo quasi miracolosamente si presenta dotato di tutti quei requisiti necessari per la creazione di un museo modernamente inteso, senza d’altra parte distruggere niente di quel complesso monumentale sopra rammentato, raggiungendo anzi, come è nostro dovere di tecnici e specialisti, il doppio scopo della riesumazione di un notevole complesso monumentale dalla dimenticanza e dalla rovina congiuntamente alla più completa e definitiva valorizzazione di esso. Quale maggiore garanzia potrà essere offerta all’ex Convento di S. Matteo di quella di un museo che in essa si stabilisca costruito con intenti museografici scientificamente moderni?⁶.

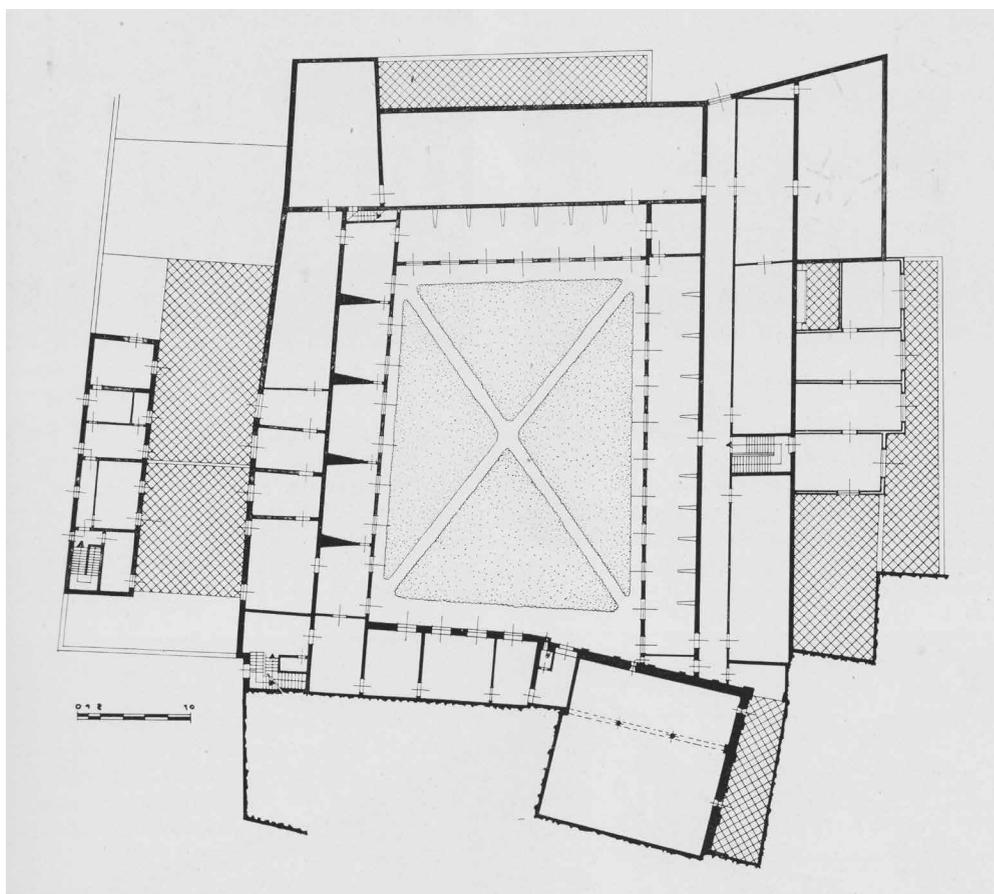
Sanpaolesi, attento studioso della storia dell’architettura e delle arti, affronta il progetto di trasformazione del convento divenuto poi carcere nell’Ottocento con un taglio multidisciplinare affinato anche grazie all’esperienza espositiva fino ad allora maturata, a partire dalla *Mostra dell’Arte italiana da Cimabue a Tiepolo* al Grand Palais di Parigi nel 1935⁷ alla quale Sanpaolesi prende parte curando le operazioni di restauro e trasporto dei dipinti⁸. Un tema come quello museale che egli sviluppa in tutto il suo percorso professionale, maturando una concezione del museo non solo come luogo di esposizione e di conservazione, ma soprattutto di esperienza nella percezione e nello studio storico-artistico. Un principio che tende a collocare l’obiettivo progettuale nell’insieme delle discipline che convergono nella definizione dello spazio muse-



pagina 135

Fig. 1 P. Sanpaolesi, Schema espositivo prospettico della nuova sede del Museo Nazionale San Matteo (© Ministero della Cultura / Soprintendenza ABAP di Pisa, Archivio disegni).

Fig. 2 Pisa, Complesso conventuale di San Matteo. Pianta del primo piano del museo (da *Musei e Gallerie d'Arte in Italia, 1945-1953*, a cura di G. Rosi, M.V. Brugnoli, A. Mezzetti, Roma 1953, p. 23, fig. 25).



¹ G. PIOVENE, *Viaggio in Italia*, Milano 1957, p. 327.

² *Ibidem*.

³ Nel 1939, in concomitanza con l'emanazione della legge n. 39 e successivamente con la n. 823 del 22 maggio – *Riordinamento delle Soprintendenze alle Antichità e all'Arte* – viene istituita a Pisa una Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie di I classe per le provincie di Pisa, Apuania, Livorno e Lucca, sotto la guida del Soprintendente Nello Tarchiani.

⁴ Firenze, Archivio Piero Sanpaolesi (d'ora in avanti APSFi), Lettera del Ministro C.A. Biggini all'arch. ing. dott. P. Sanpaolesi, con oggetto Trasferimento, Firenze, 26 giugno 1943: “Vi comunico che, con provvedimento in corso, secondo la Ministeriale 21 giugno 1943 XXI, n. 6897, ho disposto il trasferimento, per ragioni di servizio, dell'Arch. Piero Sanpaolesi da codesto Ufficio alla Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie di Pisa, a decorrere dal 1 luglio 1943”. L'Archivio privato di Piero Sanpaolesi è stato recentemente acquisito dall'Università degli Studi di Firenze, ma è ancora in corso la sua catalogazione. Al momento i documenti si trovano dunque scolti, in faldoni senza specifiche indicazioni, e verranno qui citati attraverso l'indicazione degli elementi individuabili: oggetto, autore, titolo, luogo, datazione (ove noti). Sull'attività di Piero Sanpaolesi, si veda, tra tutti: A. SPINOSA, *Piero Sanpaolesi. Contributi alla cultura del restauro del Novecento*, Firenze 2011.

⁵ G. GIOVANNONI, *Les édifices anciens et les exigences de la muséographie moderne*, “*Mouseion*”, 35, 1934, pp. 17-23: 21.

⁶ APSFi, P. SANPAOLESI, Bozza di relazione della nuova sede del museo civico, Pisa, 19 maggio 1945, s.p.

⁷ La mostra che segue quella di Londra del 1930, *Italian Art 1200-1900*, allestita nelle sale di Burlington House, ebbe il merito di presentare per la prima volta una sezione dedicata alla specificità delle tecniche legate al museo, alla museografia come nuova disciplina. Il termine compare fin dai primi del Novecento, soprattutto in Germania e in Francia, dove Louis Réau entra nel merito istituendo corsi mirati per la formazione dei conservatori di musei, al Louvre, nel 1929. Sull'argomento, si veda: J. PAULIS, *Échanges culturels et réception de la muséographie italienne en France entre 1934 et 1937*, Paris 2014.

⁸ P. SANPAOLESI, *Le transport et l'emballage des objets pour l'Exposition d'art italienne à Paris*, “*Mouseion*”, 29-30, 1935, pp. 127-131.

⁹ P. SANPAOLESI, *Attualità del Museo*, in *XI Triennale di Milano*, catalogo della mostra (Milano, 27 luglio-4 novembre 1957), Milano 1957, pp. 49-50.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ APSFi, P. SANPAOLESI, *La mostra della Museologia alla XI Triennale, 1957*. Firenze, Sulla mostra, si veda: A. GIOLI, *La “Mostra di Museologia” all'XI Triennale di Milano, 1957*, “*Polittico*”, 4, 2006, pp. 143-160.

ale, affermando le potenzialità e la ricchezza di un ambito creativo allora nuovo, in un confronto che – come vedremo – trova un momento significativo di sintesi nella mostra sulla *Museologia* dell'XI Triennale del 1957, ordinata a cura di Sanpaolesi con Russoli e Casorati⁹.

Nello specifico, è dal progetto del San Matteo che emerge il principio di unitarietà tra struttura architettonica e opere; principio che tende a superare il distinguo tra contenitore e contenuto, pensando il restauro dell'edificio e l'allestimento espositivo come un tutt'uno. È un principio-guida maturato in un ventennio di dibattito, che trova sintesi emblematica in uno dei primi musei dell'Italia post-bellica e che porta Sanpaolesi a riconoscere la museologia come appartenente alla sfera dell'architettura, in quanto capace di dare una speciale aura all'insieme di elementi (ordinamento, conservazione, percezione etc.), aspetto che, come si è detto in apertura, emerge dalle osservazioni di Guido Piovene a proposito del San Matteo. Per Sanpaolesi, questi aspetti sono da coordinare nel momento stesso dell'ideazione architettonica, come lo stesso afferma nel 1957, nell'introdurre la mostra sulla *Museologia*¹⁰, sezione che molto significativamente s'inserisce nel quadro complessivo dell'architettura moderna:

La museografia comprende tutto quanto attiene alla costruzione, all'ordinamento e al funzionamento del museo, come statuto vivo e aggiornato di cultura, riunisce una notevole quantità di attività affini, ma diverse che nel momento dell'ideazione architettonica sono principalmente volte a soddisfare con ogni mezzo alle esigenze della conservazione e della presentazione. Il tema architettonico è dei più complessi e seducenti, vuoi per la novità dell'assunto che offre un campo vasto e invita a tentare liberamente nuove vie, data la mancanza di modelli da seguire e la contemporanea difficoltà di prestabilire un tipo, vuoi per le possibili soluzioni dei numerosi e delicati problemi tecnici che esso propone e vuole risolti con accuratezza di tecnica e sensibilità estrema, in vista della funzione formale degli elementi architettonici chiamati a non competere, pur conservando tutta la loro dignità, con le opere d'arte cui faranno da cornice e da fondo. Problema assai controverso questo. Se di esso danno pernio i differenti orientamenti che hanno caratterizzato in questi ultimi decenni le diverse soluzioni museologiche europee e specialmente italiane. Da questo dibattito è scaturita la decisione della Triennale, di allestire la sezione di museologia nel quadro complessivo dell'architettura moderna¹¹.

Che alla base delle scelte progettuali per il San Matteo risulti chiara la visione di quello che sarà l'ordinamento, misurato sulla consistenza e tipologia delle collezioni in rapporto alla disponibilità e vocazione degli spazi, è una questione su cui



Fig. 3 Pisa, Complesso conventuale di San Matteo. Galleria del primo piano durante i lavori di restauro, febbraio 1946 (© Ministero della Cultura / Soprintendenza ABAP di Pisa, Archivio fotografico).

si è argomentato, anche in ragione della quantità di elaborati grafici disponibili, cosa che ha consentito di approfondire il processo di ideazione e realizzazione del museo¹². Materiali dai quali affiora la complementarità progettuale in ogni suo aspetto: storico, spaziale, tecnico, di arredo. Ragione per cui l’affermazione di appartenenza della museografia alla sfera dell’architettura, si riverbera nella capacità di dare una speciale aura a tutti gli elementi che entrano in gioco: nel momento stesso dell’ideazione architettonica, dalla conservazione all’ordinamento, dalla percezione alla fruizione.

È stato inoltre evidenziato come l’intervento del San Matteo dove Sanpaolesi trasferisce le collezioni del Museo Civico già nel San Francesco, segni l’avvio di una vera e propria vocazione museale dei lungarni che mette in luce una nuova sensibilità nel rapporto tra museo, città e percorsi del turismo¹³.

La dimensione urbana del progetto è dunque un dato ulteriore che si unisce alla complessità del progetto, determinando l’interazione con altri aspetti, che vanno dalla valutazione dell’incremento delle opere a quella dei flussi turistici e al ruolo delle mostre temporanee, aspetti che portano a una rivisitazione critica di una tradizione dell’espore ritenuta “non vitale” e tale da ridurre a “un mediocre museo provinciale” una raccolta di capolavori come “un Masaccio, un Gentile da Fabriano, un Simone Martini per non citare che tre nomi famosi”¹⁴. Emerge subito come aspetto centrale trattato dalla museologia internazionale, la questione della selezione delle

opere da inserire nei percorsi museali, in opposizione all’affastellamento delle opere nei musei ottocenteschi.

Da qui discendono i criteri stessi di allestimento messi in atto nel San Matteo, al fine di ottimizzare il rapporto tra la vocazione spaziale e qualitativa della struttura conventuale e la quantità delle opere, considerando la loro potenziale crescita, dovuta anche all’eccezionale circostanza di una ricollocazione unificata delle opere trasferite durante la guerra¹⁵. Con le operazioni di salvaguardia del patrimonio storico artistico di Pisa, alla collezione civica si aggiunsero numerose opere provenienti da chiese gravemente danneggiate o distrutte e da ruderi destinati alla demolizione, oppure di opere recuperate da furti e vendite abusive, che implicavano impegnative campagne di restauro e risistemazione. Da qui la proposta per la nuova sede del Museo Civico che Sanpaolesi, a pochi mesi dalla liberazione, individua nell’ex convento di San Matteo¹⁶. Se riscattare un complesso storico dai danni bellici è l’obiettivo di fondo della scelta, ad accrescerne i motivi è la particolare ubicazione dell’edificio, capace di stabilire nuove direzioni dei percorsi turistici, oltre che consentire eventuali incrementi delle future collezioni del museo e dei servizi complementari. L’idea-guida è creare un polo culturale capace di sviluppare più organicamente le funzioni educative e formative connesse con lo studio diretto delle opere d’arte che erano state avviate nel San Francesco con Mario Salmi e Matteo Marangoni. Ciò comportava l’inserimento di aule, biblioteca, la-

¹² F. GIUSTI, *Restauri e musei. Il paesaggio culturale dei lungarni di Pisa dal secondo dopo-guerra a oggi*, Firenze 2023.

¹³ Sull’argomento, si veda F. GIUSTI, *La città e il fiume. Le rive dei musei a Pisa dall’Ottocento a oggi*, tesi di dottorato, Politecnico di Milano, XXXIII ciclo, 2021.

¹⁴ APSFi, P. SANPAOLESI, *Bozza di lettera indirizzata al Ministero dell’Educazione Nazionale, s.d., XI Triennale di Milano, Mostra di museologia - Esposizione fotografica di allestimenti museali*, Arti Grafiche Crespi – Milano.

¹⁵ Nel 1940, con l’incombere del conflitto, una piccola parte delle raccolte del Museo Civico era stata rifugiata nei locali della Certosa di Calci dal soprintendente Nello Tarchiani; la restante parte era stata messa in salvo a Firenze, nei locali di palazzo Pitti nel luglio 1943 dallo stesso Sanpaolesi nel suo ruolo di neo Soprintendente di Pisa.

¹⁶ Pisa, Archivio Generale della Soprintendenza (d’ora in avanti AGSPi), *Museo Civico*, Lettera del Soprintendente P. Sanpaolesi al Sindaco di Pisa Italo Bargagna, Pisa, 16 dicembre 1944.

boratori, consolidando il nucleo che si era costituito nel San Francesco fin dal 1929 con l'inserirsi nel complesso della Scuola universitaria di storia dell'arte.

Cambia dunque la visione del museo, non più solo come luogo di conservazione delle opere, ma centro di formazione della cultura storico-artistica, allineando il San Matteo alle istanze internazionali emerse dalla conferenza di Madrid e dai contributi filtrati dai numerosi canali di dibattito e di informazione degli anni tra le due guerre su riviste come *Mouseion* o *Museum News*. Come scriverà in *Processo per il Museo* Franco Russoli che affianca Sanpaolesi nell'allestimento del San Matteo e nell'organizzazione delle mostre inaugurali:

Un museo non è soltanto luogo sacrale, cassaforte o archivio per gli addetti ai lavori: anzi deve essere soprattutto scuola e laboratorio, cioè recinto in cui la contemplazione e la meditazione si facciano attività vitale, nella presa di coscienza del proprio stato presente attraverso l'esame della continuità storica, e il confronto con le testimonianze poetiche della condizione umana di altri luoghi e tempi. Quando l'opera d'arte non sarà più considerata un miracolo o un feticcio, ma quel prodotto dell'uomo che giunge a testimoniare la vita del proprio tempo nella dimensione assoluta dell'eterno, quando sarà intesa come un interlocutore sempre attuale, allora si comprenderà che il dovere di difenderla e ben conservarla non è noiosa pretesa di anime pie e di anacronistici eruditi, ma è impegno di ogni individuo che voglia essere politicamente cosciente del suo ruolo o nella società in cui vive¹⁷.

A sostanziare il progetto fin dai preliminari è il principio di unitarietà tra struttura architettonica e opere che deriva dal processo stesso del restauro e della rifunzionalizzazione, come dimostra l'iter del progetto di Sanpaolesi il quale pianifica l'allestimento nella piena organicità con il restauro. Dove l'idea di valorizzazione acquista senso non tanto perché l'edificio “contiene” opere d'arte, ma perché la stessa operazione di

rilettura della narrazione storica della costruzione è parte integrante del percorso espositivo. Come lo stesso Sanpaolesi lascia intendere nel sottolineare gli obiettivi dell'intervento nel sottrarre “dalla dimenticanza, ripristinandolo con accurati restauri, un edificio nobilissimo, pieno di varietà architettoniche, pittoriche e decorative [...] che presenta di per sé una vocazione spaziale idonea a una ‘moderna’ funzione museale”¹⁸.

In questo processo Sanpaolesi, che guarda alla maniera di valorizzare e promuovere le opere d'arte nei musei stranieri, sottolinea come “raccolte ben meno degne, sia per importanza quantitativa che per caratteristiche di qualità”, grazie ai “criteri di sistemazione museografica”, risultino “assai più note e più famose della nostra”. Ciò a fronte della situazione italiana, dove “una buona percentuale dei nostri pezzi è pochissimo nota anche agli stessi studiosi”. E sulla raccolta artistica pisana, ritiene che la “nuova sistemazione”, consentirà di mettere in luce aspetti inediti di lettura, una “miniera copiosa di problemi, che certamente farà convergere su di essa l'attenzione di non pochi studiosi italiani e stranieri”¹⁹.

Per Sanpaolesi valorizzare significa dunque non solo esporre secondo una narrazione pianificata e mettere in sicurezza le opere, ma prevedere le potenzialità di ampliamento, dotare il museo di servizi per il pubblico, compresi gli spazi verdi. A questi requisiti rispondeva la posizione isolata dell'ex convento rispetto ad altri fabbricati, protetto da un alto muro di cinta con un ampio terreno nella parte retrostante e vari annessi in stato di abbandono, da destinare ai servizi e una parte a verde, che avrebbe offerto la possibilità di ampliare la capienza del museo e dotarlo di un giardino, come “è richiesto dalle più elementari norme museografiche che destinano sempre attorno al museo una zona di rispetto, di silenzio e di abbellimento estetico”²⁰. Pratiche tecniche e amministrative procedono di pari passo alla conduzione del cantiere di restauro dell'ex

¹⁷ F. RUSSOLI, *Processo per il museo*, Milano 1977, p. 253; F. RUSSOLI, *Senza utopia non si fa la realtà. Scritti sul museo (1952-1977)*, a cura di E. Bernardi, Milano 2017.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ APSFi, P. SANPAOLESI, Bozza di relazione della nuova sede del Museo Civico, Pisa, 19 maggio 1945, s.p.

²⁰ *Ibidem*.



convento e della chiesa (avviato fin dall'autunno del 1944), quest'ultima ritenuta adatta soprattutto alla raccolta di grandi oggetti scultorei recuperati da palazzi o edifici religiosi distrutti dalla guerra²¹.

Nel 1945, all'indomani del secondo conflitto mondiale la situazione del complesso (convento di fondazione duecentesca, chiesa, presbitero e campanile), oltre a vari edifici di servizio, era drammatica non solo per i bombardamenti del 1943 e 1944 e l'alluvione del 1944²², ma anche già compromesso dalle alterazioni dovute all'uso improprio di penitenziario che avevano portato al frazionamento del chiostro e al tamponamento delle arcate, alla suddivisione dei locali interni per la realizzazione di celle, alla chiusura di porte e finestre. La situazione è quindi tale da consentire una certa “libertà progettuale”²³, libertà che per Sanpaolesi diviene un vero e proprio punto di forza per poter adeguare gli spazi esistenti alla nuova funzione. Per questo il progetto di restauro procede in sintonia con una chiara visione dell'ordinamento, misurato sulla consistenza e tipologia delle collezioni in rapporto alla vocazione degli spazi (fig. 2). In questo Sanpaolesi è coadiuvato da storici dell'arte come Giovanni Paccagnini, Poalo Vigni e Franco Russo- li che procedono agli inventari delle opere e al monitoraggio del loro stato di conservazione, dimostrando, come oltre vedremo, la multidisciplinarietà del tema museale che nella struttura stessa della Soprintendenza pisana trova un'eccezionale occasione di confronto.

Quanto al progetto, è dall'analisi della struttura attraverso “saggi e demolizioni”²⁴ indotte dallo stato di fatiscenza e dai crolli, che emerge la gerarchia degli interventi con un differente approccio in base alle peculiarità architettoniche che vedono al piano terra la presenza del loggiato e

le sale con colonne, vero e proprio core dell'impianto, mentre il primo piano, allora privo dei connotati dell'antico monastero, consentiva di intervenire in maniera più libera (fig. 3). Già da qui si deduce l'importanza che Sanpaolesi attribuisce allo spazio esistente pensato nella funzione museale, rinunciando a spingere oltre i saggi o ad archeologizzare le murature, in favore di superfici intonacate in grado di assicurare quella neutralità e fluidità spaziale atta a mettere in risalto le opere d'arte.

Nel procedere del cantiere, a partire dal restauro del chiostro che restituisce all'edificio la “la sua nobiltà d'impianto”²⁵, l'intervento si modella sulla peculiarità delle opere da esporre, sulla loro conservazione in condizioni microclimatiche ideali e sulla sperimentazione di tecniche e sistemi capaci di valorizzarne la fruibilità. A ciò concorre la ricerca di ottimizzare i sistemi di illuminazione su cui Sanpaolesi articola gran parte del progetto, particolarmente attento agli esiti di esperienze internazionali²⁶. La luce sia diretta che indiretta rappresenta infatti uno dei requisiti progettuali della coeva museografia. A tal fine, in corrispondenza del piano terreno vengono aperte numerose e ampie finestre di forma centinata, che riprendono con “semplicità ed armonia di taglio”²⁷ le aperture di comunicazione fra sala e sala, ciò al fine di ottenere una maggiore illuminazione diretta degli ambienti. L'illuminazione artificiale si somma a quella naturale atta a favorire la giusta visibilità anche in orari serali, valorizzando al meglio ogni singolo oggetto esposto. La scelta di Sanpaolesi, basata su un'accurata contestualizzazione progettuale, è quindi legata alla ricerca di coerenza visiva tra caratteristiche degli oggetti, ambiente e fonti di luce del percorso espositivo. Aspetto per lui imprescindibile per garantire una buona visibilità e godimento delle

Fig. 4 Pisa, Complesso conventuale di San Matteo. Montaggio lucernari, 1946 (Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche - Architettura, Archivio fotografico di restauro; © Università degli Studi di Firenze).

Fig. 5 Pisa, Complesso conventuale di San Matteo. Copertura delle sale del primo piano, 1946 (Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche - Architettura, Archivio fotografico di restauro; © Università degli Studi di Firenze).

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ APSFi, P. SANPAOLESI, Relazione tecnica sull'adattamento a Museo dell'ex Monastero di San Matteo in Pisa, 1949, s.p.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Si veda: I. ROSENFELDIN, C.S. STEIN, *Éclairage naturel et éclairage artificiel*, in *Museographie. Architecture et aménagement des Musées d'Art*, conference internationale d'études (Madrid, 28 Octobre-4 Novembre 1934), edition Office International des Musée, I, Paris 1935, pp. 76-155.

²⁷ APSFi, P. SANPAOLESI, Relazione tecnica sull'adattamento a Museo dell'ex Monastero di San Matteo in Pisa, 1949, s.p.

opere d'arte, che tenga conto della qualità, quantità e distribuzione di un tipo di luce uniformemente diffusa sulle varie superfici. Come lo stesso sottolinea:

I problemi di museologia che più nel campo della presentazione sono assillanti per i tecnici, siano essi architetti o direttori, sono la buona illuminazione naturale e artificiale, separatamente o congiuntamente predisposte, gli spazi delle sale di esposizione, in relazione alle opere d'arte o fra di esse, la composizione delle pareti²⁸.

L'obiettivo di Sanpaolesi è quello di ottenere una combinazione della luce quasi identica a quella esterna e un'intensità media tale da consentire comunque una buona osservazione dei dettagli dell'opera²⁹. L'utilizzo della luce naturale, ritenuta preferibile per le opere d'arte, ha comportato studi approfonditi sulla scelta della tipologia dei lucernari (figg. 4-5), capaci di ottimizzare la luce di ingresso, evitando fenomeni di riflessione verso l'osservatore e un sovra-irraggiamento dannoso alla conservazione delle opere. Requisiti questi che inducono Sanpaolesi a far ricorso, per le sale più piccole, a un'illuminazione laterale con finestre tradizionali, mentre per quelle più grandi a un'illuminazione dall'alto, catturata attraverso lucernari opportunamente progettati³⁰. Nel primo caso, per evitare il rischio che alcune pareti, in particolare quelle che fronteggiano le finestre fossero disturbate dalla luce riflessa sul pavimento, Sanpaolesi realizza grandi superfici vetrate con vetri diffusori smerigliati a sabbia³¹, soluzione ripresa dalle sale minori del Kaiser-Friedrich-Museum a Berlino (dal 1956 Bode Museum) “dove la superficie e la collocazione della finestra era stata studiata in modo che difficilmente l'ombra del visitatore si posava sugli oggetti collocati nella parete che fronteggia la finestra”³². L'idea del “soffitto illuminato”, che Sanpaolesi aveva già in parte sperimentato nel 1938 nella Collegiata di Empoli³³ e dunque sviluppata al San Matteo con l'inserimento di otto lucernari,

la cui tecnologia consisteva nella realizzazione di una copertura piana in calcestruzzo armato provvista di aperture perimetrali continue e limitate da muretti di mattoni a sostegno delle lastre di vetro retinato, costituenti la parte esterna del lucernario; mentre la parte interna era composta da un soffitto in ‘Perret’³⁴ anch'esso provvisto di aperture perimetrali continue, distanti non più di ottanta centimetri dal solaio della copertura a terrazza, chiuse con un diffusore in vetro smerigliato. Si fa notare che questo tipo di lucernario consentiva anche l'installazione di dispositivi elettrici, sia con diffusori che sfruttavano il soffitto come superficie riflettente, sia con sorgenti opportunamente dosate, poste sopra il vetro diffusore, inserendo nella parte alta delle pareti esterne alcune bocchette di areazione comunicanti con l'esterno, con lo scopo di far uscire la quantità d'aria riscaldata che si accumulava nella zona superiore degli ambienti che non era soggetta a ricambio (fig. 7).

Alle soluzioni illuminotecniche risponde l'intento di creare una spazialità aperta, connotata da sobrietà e chiarezza per non apporre ostacoli o “distrazioni” al godimento delle opere, come lo stesso Sanpaolesi sottolinea:

Nella maggior parte delle sale del primo piano la più completa libertà di scelta di forma ho cercato di contenerla con esigenza di semplicità degli ambienti che, quasi del tutto spogli, attendono dalle opere che dovranno custodire, quell'ornamento che sarebbe stato vacuo se perseguito con rivestimenti o decorazioni delle pareti, delle porte, dei soffitti e fasce luminose e di quelli a volta scanalata e molto ribassata, conferiscono quel grado di nobiltà ed ampiezza senza il quale la trasformazione a sede di museo non si potrebbe dire raggiunta³⁵.

Sui diversi livelli del percorso museale si snodano ambienti di varia grandezza come quelli eventuali che consentono di articolare le collezioni formate da un gran numero di dipinti, sculture, arazzi, miniature, stampe, monete, oggetti di-

²⁸ APSFi, P. SANPAOLESI, *La mostra della Museologia alla XI Triennale*, 1957.

²⁹ APSFi, *Relazione*, Pisa-Museo Nazionale di S. Matteo, s.d.

³⁰ Sull'attualità del tema, si veda: L. ALLÉGRET, *Musées*, Paris 1992.

³¹ APSFi, P. SANPAOLESI, *Relazione tecnica sull'adattamento a museo dell'ex monastero di San Matteo in Pisa*, 1949, s.p.

³² *Ibidem*.

³³ Il progetto del lucernario per la Collegiata di Empoli, pur dando risultati soddisfacenti, rimase allo stato sperimentale. Il museo non fu mai aperto al pubblico e nel giugno 1944 fu distrutto dal crollo del campanile della Collegiata. Si veda P. SANPAOLESI, *Tipi di lucernari per illuminazione dei musei*, “Bollettino d'Arte”, 4 s., XXXIV, 1949, 3, pp. 280-283.

³⁴ “Soffitto in ‘Perret’ staccato dalle pareti e sospeso al solaio, con armatura grossa e piccola in legno, parte d'attacco alle pareti con tabelloni in laterizio su tronconi di N.P.8 a mensola, formante con il soffitto centrale l'apertura di illuminazione, mq 934, 84”: AGSPi, *San Matteo*, Programma per l'ordinamento del Museo di Pisa nei locali dell'ex Convento di S. Matteo, Pisa, 21 marzo 1947, s.p.

³⁵ APSFi, *Relazione tecnica sull'adattamento a Museo dell'ex Monastero di San Matteo in Pisa*, 1949, s.p.



Fig. 6 Pisa, Museo Nazionale San Matteo. Sala 11, piano terreno, novembre 1949 (© Ministero della Cultura / Soprintendenza ABAP di Pisa, Archivio fotografico)

versi tra loro per forma, dimensione, materiali e filoni artistici. Dove l'ordinamento non segue necessariamente una sequenza diacronica, ma ambienta le opere nel contesto spaziale, per ottenere un allestimento misurato in rapporto alle tipologie e alle Scuole, polarizzato intorno al chiostro coi lunghi corridoi dei loggiati, destinati alle grandi sculture, da cui procedono le sovrastanti sale illuminate coi lucernari destinate ad accogliere arazzi, tavole o sculture lignee. Come lo stesso Sanpaolesi scrive:

L'itinerario del visitatore nel Museo è indicato dalla numerazione delle sale. Nei limiti del possibile l'ordinamento segue una certa progressione cronologica. Non si è ritenuto tuttavia di dover rimanere strettamente legati a questo criterio, e ci si è invece soprattutto preoccupati di dare il massimo respiro alle opere in relazione agli ambienti considerandone le dimensioni e quelle che possono essere le condizioni di luce già favorevoli per la loro esposizione³⁶.

In tal senso, la sua ricerca tende a restituire una fruizione narrativa attraverso le sale che, come si è visto, si coordinano nella cerniera spaziale del chiostro. Un ordinamento che punta a va-

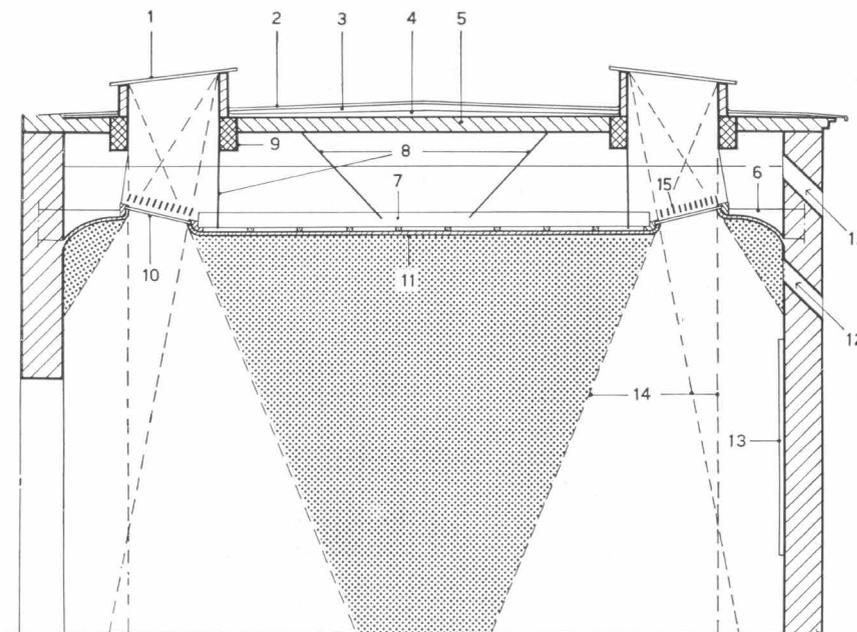
lorizzare scrupolosamente le opere conferendo un'atmosfera rarefatta, coordinando spazio e luce per ottenere quell'effetto che Sanpaolesi chiama “vivacità riposante”³⁷. Dove il carattere semplice e neutro dello spazio museale non rinuncia all'aulicità, che viene colta sin dall'atrio d'ingresso attraverso la continuità col giardino all'antica costruito in chiave moderna. Da qui, il percorso di visita segue un itinerario obbligato che si snoda tra le diciassette sale del piano terreno e le tredici del piano superiore, con un giro esterno sopra quelle del piano terreno e uno interno attraverso tre lunghe sale sopra il loggiato del chiostro (fig. 6). Una prima occasione per misurare la qualità dei criteri espositivi in vista dell'ordinamento museale è rappresentata dalla mostra di *Scultura Pisana del Trecento*, che si inaugura il 14 giugno 1946 nelle sale appena restaurate dell'ex convento con la partecipazione di specialisti autorevoli in ambito museale come Fernanda Wittgens, Roberto Longhi, Bernard Berenson³⁸. L'evento fu accolto con accenti entusiastici dal mondo della cultura e delle istituzioni impegnate nel salvataggio, restauro e tutela del patrimonio storico

³⁶ AGSPi, *San Matteo*, Programma per l'ordinamento del Museo di Pisa nei locali dell'ex Convento di S. Matteo, Pisa, 21 Marzo 1947.

³⁷ AGSPi, *San Matteo*, Programma per l'ordinamento del Museo di Pisa nei locali dell'ex Convento di S. Matteo, Pisa, 21 Marzo 1947.

³⁸ Sulla mostra si veda: *L'arte dalle rovine: a sessant'anni dalla mostra della scultura pisana del Trecento*, a cura di E. Tolaini, Pisa 2006. A introdurla fu Mario Salmi; il comitato scientifico è composto da Riccardo Barsotti, Licia Bertolini, Sergio Donadoni, Renzo Lupo Berghini, Eugenio Luporini, Salvatore Pizzarello, Silvano Pulcinelli, Castello Quaratesi, Giuseppe Ramalli, Mino Rosi, Piero Sanpaolesi, Emilio Tolaini, Giulio Vannini e Franco Russoli, che ne è anche il segretario; mentre il comitato d'onore accoglie i protagonisti della museografia internazionale.

Fig. 7 Pisa, Complesso conventuale di San Matteo. Sezione trasversale della sala 34, con il sistema di lucernari. 1. Vetro retinato; 2. Pavimento in cotto; 3. Riempimento di materiale leggero; 4. Sottofondo di malta di cemento liscio; 5. Solaio di laterizio armato; 6. Mensola di legno; 7. Orditura di sostegno del soffitto; 8. Tiranti di ferro; 9. Travi in c.a.; 10 Termolux; 11. Soffitto a rete metallica; 12. Apertura per l'aerazione; 13. Normale posizione di un dipinto esposto; 14. Raggi di luce diretta; 15. Alette mobili (da *Musei e Gallerie d'Arte...* cit., p. 225).



artistico. Intellettuali, artisti e pubblico, ne apprezzarono i contenuti scientifici e l’eccezionalità delle opere, ma anche il forte impatto simbolico in relazione al momento storico. Si colse il segno di una ripresa molto più profonda: il risveglio della cultura, il riemergere di opere d’arte dai nascondigli bellici, il riaffiorare di una nuova energia di fronte al futuro destino di monumenti svuotati e riscattati dai danni della guerra, il ripensare a nuove funzioni per la città. L’importanza della mostra consiste anche nel fatto che la maggior parte delle opere, circa duecento³⁹ – con capolavori di maestri come Nicola e Giovanni Pisano, rappresentativi di “uno dei momenti più alti della civiltà italiana e della storia di Pisa”⁴⁰, a eccezione di quelle appartenenti alla collezione del Museo Civico – venivano esibite al pubblico per la prima volta, ponendosi così come importante occasione di conoscenza e di studio, aspetto questo che risponde al senso stesso dell’esporre: divulgazione ed educazione estetica del pubblico, come sottolinea Sanpaolesi, per “avvicinare a tutti, ciò che sembra dominio esclusivo degli studiosi”, ma anche apertura agli studiosi attraverso l’analisi ravvicinata delle opere, “i quali pure d’altra parte, si giovano di questa possibilità di osservare da ogni lato e da vicino le opere d’arte poste a confronto diretto”⁴¹. L’evento, replicato nel 1947 per il successo ottenuto, mette in luce un aspetto cruciale della cultura dell’esporre: il rapporto tra museo e mostre⁴², un tema da tempo focalizzato dalla critica d’arte, come aveva dimostrato Corrado Ricci⁴³ fin dai primi del Novecento, facendo notare la differenza

tra due modi di esporre e comunicare. Un tema ripreso anche da Ugo Ojetti nel contesto della conferenza di Madrid che vede la mostra strettamente legata al museo, come occasione per far conoscere “toutes les ressources du musée, dont la plupart doivent être conservées dans les réserves”⁴⁴. Anche in occasione dell’inaugurazione ufficiale del museo nel 1949 furono allestite esposizioni temporanee di opere restaurate che si inserirono nella messa in scena del racconto ormai compiuto del museo. Dove, alle collezioni permanenti, nelle sale dedicate del San Matteo si affiancarono i politici di Simone Martini e di Francesco Traini, il *San Michele Arcangelo* di Bernardo Daddi della parrocchia di Crespina, e il *Trionfo della Morte* restaurato e ricomposto (col contributo del Comitato Americano per il restauro delle opere d’arte italiana), insieme a frammenti delle sinopie e di affreschi del Camposanto Monumentale. Nella stessa occasione fu organizzata la mostra a carattere didattico⁴⁵ sul *Polittico del Carmine del Masaccio*, indicativa di una nuova concezione dell’esporre e del comunicare, che voleva offrire gli strumenti per “saper vedere”, riconducendo l’opera alla complessità del processo storico-creativo, nella curatela della quale Sanpaolesi si avvale della consulenza scientifica di Matteo Marangoni e di Giulio Carlo Argan⁴⁶. L’inaugurazione del museo con mostre temporanee, che si legano alla funzione educativa dei musei d’arte, riflette una tendenza che inizia a diventare centrale negli istituti italiani a partire dalla riunione del Comitato Internazionale dei Musei (ICOM) tenutasi nel giugno 1948 a

³⁹ AGSPi, *San Matteo*, A. Savinio, *Trecento sculture del Trecento*, novembre 1946.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Sull’argomento, si veda: C. DI BIASE, *I musei d’arte antica al Castello Sforzesco, 1945-1956. Corralità e dissonanze*, in *Il museo tra tradizione e innovazione. La museografia italiana del secondo dopoguerra*, Milano (in corso di pubblicazione).

⁴³ C. RICCI, A. SPRINGER, *Manuale di storia dell’arte*, V (Dal 1800 ai nostri giorni), Roma 1904.

⁴⁴ U. OJETTI, *Expositions permanentes et expositions temporaires*, in *Museographie...* cit., pp. 292-293.

⁴⁵ AGSPi, *Museo di San Matteo*, Lettera di Guglielmo De Angelis D’Ossat, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Roma 15 marzo 1949, con oggetto Attività Educativa nei Musei. Si rimanda alla vasta e nota bibliografia disponibile, limitandoci a citare: R. ALOI, *Musei. Architettura, Tecnica*, Milano 1962; M. DALAI EMILIANI, *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*, in *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, catalogo della mostra (Verona, 10 luglio- 30 novembre 1982), a cura di L. Magagnato, Milano 1982, pp. 149-170; A. HUBER, *Il museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell’esperienza museografica degli anni ’50*, Milano 1997. Altre fonti utilissime sono i bollettini pubblicati periodicamente dai singoli musei e la rivista “Musei e Gallerie d’Italia, Bollettino dell’Associazione Nazionale dei Musei Italiani”, edita a partire dal 1956.

⁴⁶ Giulio Carlo Argan negli anni del dopoguerra, con il ruolo di Ispettore centrale del Ministero, era un riferimento culturale costante per le questioni riguardanti i musei. Sull’argomento, si veda: V. RUSSO, *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza*, Firenze 2009, p. 71.

Parigi. Per tali ragioni Sanpaolesi riserva spazi dedicati alle mostre temporanee, interpretando l'intento ministeriale di “sviluppare anche nei nostri musei una concreta azione didattica che possa svolgersi attraverso cicli continui di mostre interne e di conferenze illustrative”, dotando ogni museo di personale e spazi idonei. A tal fine, il San Matteo include spazi dedicati ad attività didattiche e a mostre temporanee, oltre ad accogliere nei locali contigui alla chiesa la sezione di storia dell'arte e museologia dell'Istituto diretto da Carlo Lodovico Ragghianti, ricollegando la formazione di specialisti a una conoscenza esperienziale delle opere, in continuità con la Scuola voluta da Matteo Marangoni nella precedente sede del Museo Civico.

Conclusioni: San Matteo nel contesto dei musei italiani del secondo dopoguerra

Il quadro nazionale della ricostruzione colloca la vicenda del San Matteo nel contesto di una politica culturale che sviluppa il tema del museo in termini etici, politici, educativi, istituzionali, evidenziandone l'intento di elevare la qualità delle conoscenze in campo storico-artistico, attraverso il miglioramento della qualità della fruizione delle opere. Un processo catalizzato dalle distruzioni di edifici storici da un lato e dall'altro dai massicci salvataggi, restituzioni, restauri del patrimonio artistico che riconduce un complesso e articolato quadro generale alla singolarità di ogni caso.

Sul piano progettuale il museo di Pisa condivide con le altre esperienze nazionali del primo dopoguerra una nuova visione di museo, aperto alla fluidità della percezione e alla mobilità delle opere, rispetto all'ambientamento storicistico di più antica tradizione.

Aspetti questi che si sostanziano sulla ricerca di armonia architettonica tra le sale, a Pisa, come in un altro importante museo allestito dallo stesso Sanpaolesi con la direttrice Noemi Gabrielli

tra il 1953 e il 1958, quale la Galleria Sabauda situata nella sede storica del palazzo dell'Accademia delle Scienze, dove si trovava dal 1865⁴⁷. Anche in questo caso, l'allestimento museale si andava a integrare con l'intervento di restauro e di adeguamento strutturale che comportò incisivi interventi strutturali e di redistribuzione degli spazi, a partire dalla valorizzazione dell'ingresso, enfatizzato dall'atrio con l'imponente scalone ottocentesco demolito a seguito dei più recenti interventi che hanno comportato il trasferimento delle collezioni nella Manica Nuova di Palazzo Reale. Dove, rimodellare la struttura esistente compromessa da precedenti rimaneggiamenti è condizione per ottimizzare l'auraticità delle opere d'arte attraverso la luce, modulando all'ultimo piano diversi tipi di lucernari, che vanno dai più tradizionali, formati da fasce perimetrali, fino alla sperimentazione di quelli a cassettoni metallici con vetri smerigliati. Quest'ultimi catturano la luce proveniente dalle vetrate di copertura che viene regolata da velari azionati tramite comandi elettrici. Oltre all'ottimizzazione luministica, la tendenza all'integrazione armonica tra opere e contesto si traduce, a Torino come già a Pisa, nella ricerca di neutralità del campo visuale, giocata sulla consonanza dei pavimenti continui e delle patine di intonaci con *nuances* leggere e uniformi adattabili a qualsiasi opera e tale da poter consentire un continuo rinnovamento nelle varie sale. A ciò contribuiscono alcuni elementi di supporto dei dipinti come le pannellature sostenute da leggere strutture metalliche posizionate in funzione dei raggi d'inclinazione della luce.

Dalle esperienze di Sanpaolesi a Pisa e a Torino emergono i criteri di neutralità e continuità di spazi omogenei, un filo conduttore di gran parte degli interventi del secondo dopoguerra che qualificano la scena museale italiana, la cui peculiarità riconosciuta anche oggi dalla storiografia internazionale è quella di collocarsi in edifici storici.

⁴⁷ R. TARDITO AMERIO, *La Galleria Sabauda*, Torino 1984. Sul destino dell'allestimento del secondo dopoguerra, si veda *La Nuova Galleria Sabauda: guida breve*, a cura di E. Gabrielli, Cinisello Balsamo 2014.

Come sottolinea Dominique Poulot, nel passare in rassegna la situazione internazionale del secondo dopoguerra

un cas particulier est celui de la muséographie italienne d'après guerre qui, dans la nécessité de restaurer des monuments historiques tout en implantant des espaces muséaux, a fourni un ensemble remarquable de musées, inspirés du vocabulaire moderne, mais dans le dialogue avec l'héritage du passé⁴⁸.

Questo dato pone al centro il rapporto tra restauro, museografia e museologia, aprendosi a numerose letture che indagano anche gli aspetti sociologici, politici e culturali del progetto museale. Ed è questo un primo nodo che emerge dall'esperienza del secondo dopoguerra: la multidisciplinarietà che si genera in un contesto come quello delle Soprintendenze attraverso la collaborazione tra architetto e storico dell'arte e, nel caso di Pisa, tra la stessa Soprintendenza con l'Università di Pisa che vantava una prestigiosa tradizione sullo studio della storia dell'arte con autorevoli maestri come Matteo Marangoni e Carlo Lodovico Ragghianti.

In questo senso l'esperienza pisana si pone come significativo punto di riferimento. Dove Sanpaolesi si affianca a collaboratori come Giovanni Paccagnini, Giorgi Vigni e Franco Russoli, destinati di lì a poco ai vertici di importanti musei italiani. Giorgio Vigni, che, dal 1947 al 1949 sarà direttore del museo di San Matteo, poi a Palermo attivo con Carlo Scarpa nel riordino delle collezioni di palazzo Abatellis; Giovanni Paccagnini, che succede a Vigni come direttore del museo di San Matteo dal 1949, per lavorare a stretto contatto sia con Sanpaolesi che con Ragghianti, di cui fu assistente volontario presso l'Istituto di storia dell'arte del San Matteo, prima di avviare dal 1952 l'esperienza a Mantova come Soprintendente e direttore del museo di Palazzo ducale.

Una diretta continuità con la vicenda pisana è rappresentata da Franco Russoli che dal 1950 si

trasferisce a Milano dove porta avanti diversi progetti (tra cui il restauro e la riapertura del museo Poldi Pezzoli gravemente danneggiato dai bombardamenti)⁴⁹, lavorando a fianco di Fernanda Wittgens direttrice della Pinacoteca di Brera, alla quale subentrò fino al 1977. Dove negli stessi anni post-bellici, Piero Portaluppi, tra il 1946 e il 1949, progettò una serie di interventi come la ricostruzione della galleria a sud, il rifacimento di coperture e lucernari, e di lì a poco l'intervento di Franco Albini che apportò modifiche a carattere soprattutto luministico (dal soffitto sfalsato, alla sostituzione degli infissi, al doppio sistema di tende e velari).

Ma la relazione tra Brera e Pisa va oltre le qualità tecniche e luministiche della struttura spaziale del museo, per comprendere un più ampio intreccio di problematiche che vanno dalla dimensione urbana e territoriale, alla collaborazione tra istituzioni come il museo, l'università o l'accademia, la biblioteca, il rapporto museo-mostre⁵⁰. Un più ampio panorama di confronti con le altre realtà coeve, da Milano, a Genova, a Verona e Palermo – solo per citare interventi autoriali sopravvissuti agli adeguamenti impiantistici e funzionali – contribuisce a rafforzare l'importanza della vicenda pisana a fronte di una scarsa valutazione critica da parte della storiografia contemporanea, a partire dalle istituzioni locali che già dagli anni Settanta hanno avviato un progressivo smantellamento. Dal panorama delle esperienze italiane che si sviluppano fino almeno agli anni Sessanta, ampiamente indagato dalla critica contemporanea⁵¹, si profilano i principali filoni della museografia italiana, con una serie di relativi distinguo, che vanno dall'approccio rigorista e neutrale dell'allestimento di Sanpaolesi, dello studio BBPR, di Franco Albini, al rimodellamento dello spazio in funzione narrativa con snodi, stacchi, pannellature come quadri neutri di Carlo Scarpa, da cui emerge l'importanza del dettaglio e del design di arredi, supporti, apparecchi illumino-

⁴⁸ D. POULOT, *Musée et muséologie*, Paris 2005, p. 92.

⁴⁹ Ivi, p. 130.

⁵⁰ Sull'esperienza di Russoli a Brera, si veda: E. BERNARDI, *Per un profilo intellettuale di Franco Russoli (1923-1977)*, tesi di dottorato, Ca' Foscari, Venezia, XXIX ciclo, 2017.

⁵¹ La letteratura sull'argomento è vasta e articolata. Tra le più recenti pubblicazioni che offrono una riflessione storico-critica anche sui problemi di restauro e di rifunzionalizzazione dei musei del periodo, si veda: *Musei italiani del dopoguerra (1945-1977). Ricognizioni storiche e prospettive future*, a cura di V. Curzi, Milano 2022.

tecnici, elementi che interfacciano l’oggetto e lo spazio espositivo, prolungando espressivamente l’oggetto nello spazio⁵². Lo stesso Sanpaolesi disegna per il museo le piantane realizzate in una speciale lega metallica dalla superficie bocciardata, i leggi, i tavoli, i supporti, le sedute, oggetti sopravvissuti allo smantellamento del museo.

L’approccio innovativo sul piano tecnico-progettuale e multidisciplinare si sostanzia nel particolare clima culturale di unità delle arti e di dialogo multidisciplinare che contribuisce a focalizzare la figura specialistica del “professionista del museo”, capace di coniugare la conoscenza dell’opera con il restauro, la tutela, la tecnologia, l’industrial design. Significativo è a tal proposito l’intervento di Paccagnini al convegno dei critici d’arte, organizzato nel 1948 da Ragghianti⁵³, in cui solleva problemi sull’unificazione delle metodologie di restauro, sulle professionalità e la necessità di dotare le istituzioni museali e le Soprintendenze di attrezzature e materiali per il restauro. Un tema questo che è determinante nell’organizzazione del San Matteo, dove Sanpaolesi inserisce al secondo piano (stanze 40 e 41) un “laboratorio di restauro di opere d’arte” e un deposito di dipinti, funzioni che vanno a integrarsi con quelle didattiche, nei locali adibiti ad aula e “ambienti pertinenti alla scuola di storia dell’arte”⁵⁴. Da qui prende corpo la figura dello specialista che coniuga le istanze del restauro come atto critico della conoscenza e controllo delle strumentazioni tecniche, trasferendo sul piano istituzionale i rapporti tra museo, soprintendenza, università. Un connubio che è alla base della stessa concezione del polo di storia dell’arte nel San Matteo.

L’unitarietà del processo museografico e museologico, sollevato, come si è detto in apertura, fin dalla conferenza di Madrid, trova quindi un più maturo momento di riflessione critica nella sezione dedicata ai musei della Triennale del 1957, che vede profilarsi le peculiarità del qua-

dro nazionale. In particolare, emerge la centralità della narrazione museale come spazio che vuole stimolare empatia tra opere e pubblico, attraverso nuovi modi di esporre opere selezionate in atmosfere spaziali rarefatte con il concorso delle innovazioni tecniche e degli apparecchi per l’illuminazione.

Sono queste le ragioni che, nel panorama coevo delle sistemazioni museali, rendono innovativo il San Matteo, al punto da assurgere a *exemplum* nel contesto della *Mostra sulla Museologia* del 1957. Ed è da qui che si profila un impegno a tutto campo di Sanpaolesi proiettato verso un più complesso progetto di rinnovamento intellettuale ed etico della funzione del museo, organismo vivo e dialettico col tessuto sociale in cui è inserito, funzione che riflette l’impegno della cultura artistica nazionale a ritessere le trame di un nuovo rapporto tra opera d’arte e forma museale, a partire da un fattore peculiare al contesto italiano: quello di reinserire le collezioni in edifici storici, da percepire in una loro attualizzazione culturale, dato fondamentale per una riscrittura sinergica tra museologia, museografia e restauro. La progressiva cancellazione dell’esperienza pisana delle tracce architettoniche, ripercorribili oggi solo dai documenti e dalla mole di disegni reperiti, rivela alcuni nodi critici e spunti di riflessione su una questione centrale che investe più ampiamente il rapporto tra conservazione e innovazione coinvolgendo la gran parte del patrimonio museale⁵⁵.

⁵² E. BONFANTI, M. PORTA, *Città, museo e architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana, 1932-1970*, Milano 2009, pp. 151-152.

⁵³ G. PACCAGNINI, *Sul restauro*, in *Il restauro delle opere d’arte*, atti del convegno (Firenze, 20-26 giugno 1948), Firenze 1948, pp. 171-173.

⁵⁴ APSFI, *Relazione*, Pisa-Museo Nazionale di S. Matteo, s.d.

⁵⁵ Sul processo di smantellamento del San Matteo, si veda: GIUSTI, *La città e il fiume...* cit., p. 194.