

OPVS INCERTVM

RIVISTA DI
STORIA DELL'ARCHITETTURA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI FIRENZE

VERSO UNA NUOVA IDEA DI MUSEO
ARCHITETTURA, ARTI, TEORIA E STORIA 1934-1964

2023



OPVS INCERTVM

RIVISTA DI
STORIA DELL'ARCHITETTURA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI FIRENZE

2023



OPVS INCERTVM

Rivista del Dipartimento di Architettura
Sezione di Storia dell'Architettura e della Città
Università degli Studi di Firenze

Pubblicazione annuale
Registrazione al Tribunale di Firenze
n. 5426 del 28.05.2005
ISSN 2035-9217 (print) ISSN 2239-5660 (online)

Direttore responsabile
Giuseppe De Luca | Università degli Studi di Firenze

Direttore scientifico
Emanuela Ferretti | Università degli Studi di Firenze

Vice-Direttori scientifici
Alessandro Brodini | Università degli Studi di Firenze
Lorenzo Ciccarelli | Università degli Studi di Firenze
Orietta Lanzarini | Università degli Studi di Udine

Comitato editoriale
Nadja Aksamija | Wesleyan University
Gianluca Belli | Università degli Studi di Firenze
Mario Bevilacqua | Università degli Studi di Firenze
Antonio Brucculeri | École Pratique des Hautes Études, Paris-Sorbonne
Ferruccio Canali | Università degli Studi di Firenze
Francesco Ceccarelli | Università degli Studi di Bologna
Maria Grazia D'Amelio | Università Roma Tor Vergata
Elena Dellapiana | Politecnico di Torino
Lamia Hadda | Università degli Studi di Firenze
Lorenzo Mingardi | Università degli Studi di Firenze
Denis Ribouillault | Université de Montréal
Saverio Sturm | Università Roma Tre
Davide Turrini | Università degli Studi di Ferrara

Comitato scientifico
Cammy Brothers | Northeastern University
Caroline Bruzelius | Duke University
Paolo Bolpagni | Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti, Lucca
Vincenzo Cazzato | Università del Salento
Francesco Paolo Di Teodoro | Politecnico di Torino
Francesca Fiorani | University of Virginia
Martina Frank | Università Ca' Foscari Venezia
Mattia Patti | Università di Pisa
Georg Satzinger | Universität Bonn
† **Hermann Schlimme** | Technische Universität Berlin

Coordinamento redazionale e segreteria scientifica
Daniela Smalzi | Università degli Studi di Firenze
con la collaborazione di Federico Marcomini

Segreteria organizzativa
Donatella Cingottini | Università degli Studi di Firenze

Nuova Serie, anno IX | 2023

**Verso una nuova idea di museo.
Architettura, arti, teoria e storia 1934-1964**

**Towards a New Idea of Museum.
Architecture, Arts, Theory and History 1934-1964**

a cura di EMANUELA FERRETTI e ORIETTA LANZARINI

In copertina
Galleria degli Uffizi, Firenze. Visitatori della Maestà di Ognissanti, 1958 (foto L. Vitali; Milano, Civico Archivio Fotografico, Fondo Lamberto Vitali Fotografo, LVF 77; © Comune di Milano)

Tutti i saggi sono sottoposti a un procedimento di revisione affidato a specialisti disciplinari, con il sistema del 'doppio cieco'.
All essays are subjected to a double-blind peer review process prior to publication.

L'opera è stata realizzata grazie al contributo del DIDA
Dipartimento di Architettura | Università degli Studi di Firenze
via della Mattonaia, 8 - 50121 Firenze



I saggi di M. Iannello, V. Locatelli e A. Rosellini sono stati realizzati con il contributo MIUR PRIN2022 prot. 2022CHASRE - Radical Exhibited Thought

Coordinamento editoriale e progetto grafico
Susanna Cerri, Federica Giulivo

Caratteri albertiani della testata
Chiara Vignudini

Logo "Opus"
Grazia Sgrilli da Donatello

Copyright: © The Author(s) 2023
This is an open access journal distributed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>)

Published by Firenze University Press | Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Via Cittadella, 7 - 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

SOMMARIO

- 8 | **Una nuova idea di museo tra passato e futuro**
Emanuela Ferretti, Orietta Lanzarini

SEZIONE I. DIBATTITI E PROTAGONISTI

- 18 | **Lo sguardo di Thérèse Rivière al Musée de l'Homme di Parigi.**
Le “tecniche del corpo” per il capovolgimento del paradigma coloniale (1928-1946)
Anna Chiara Cimoli
- 28 | **Il dibattito su memoria e modernità nella museografia italiana del secondo dopoguerra:**
spazi espositivi tra idealismo e fenomenologia
Irene Baldriga
- 40 | **“La mostra corrisponde al giornale, il museo corrisponde al libro”:**
il contributo di Franca Helg alla museografia del dopoguerra
Raffaella Fontanarossa
- 52 | **Italian Sources for the Display of *documenta* 1955 in Kassel and an unrealised**
Reform of the Art Museum
Alexis Joachimides

SEZIONE II. EDUCAZIONE E COMUNICAZIONE

- 64 | **“Le Louvre va nous être rendu!”. La nuova sistemazione del museo parigino**
nei giornali all'indomani della guerra: André Chastel e gli altri (1945-1953)
Eva Renzulli
- 74 | **Ludwig Mies van der Rohe, James Johnson Sweeney e Werner Haftmann:**
mettere in scena l'arte moderna a Houston e Berlino
Vincenza Benedettino
- 86 | **Principi della didattica di Mies nei progetti di Brenner, Jansone e Lippert**
per un museo d'arte
Anna Rosellini
- 100 | **Mostre didattiche e musei: Giulio Carlo Argan e le sperimentazioni italiane**
nel secondo dopoguerra (1949-1952)
Martina Lerda

SEZIONE III. LA FORMA DEL MUSEO

- 112 | **Il museo secondo Gio Ponti**
Cecilia Rostagni
- 122 | **Il Museo della Magna Grecia. Dal progetto di Piacentini ai primi allestimenti del Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria**
Germano Germanò
- 134 | **Il San Matteo di Pisa: un “modello” tra i musei italiani**
Francesca Giusti
- 146 | **“Un museo di esposizioni temporanee”: il Padiglione d’arte contemporanea di Ignazio Gardella nel contesto culturale milanese tra anni Quaranta e Cinquanta**
Veronica Locatelli
- 158 | **Franco Minissi e il progetto dell’antiquarium di Himera a Termini Imerese (1963-1984): memoria storica e coscienza moderna**
Matteo Iannello
- 170 | **Between Stage and Museum. Regensburg’s Kepler Museum and the Use of History**
Pablo von Frankenberg

ATLANTE

- 176 | **Un racconto fotografico (parziale) degli allestimenti della Galleria degli Uffizi nel Secondo dopoguerra**
Benedetta Cestelli Guidi

DELIZIE DEGLI ERUDITI

- 196 | *In ricordo di Delfin Rodriguez Ruiz*
Sul perduto bozzetto della medaglia per il *theatrum canonizationis* (1629) di Andrea Corsini nella Basilica di San Pietro a Roma
Delfin Rodríguez Ruiz, Maria Grazia D’Amelio



OPVS INCERTVM

UNA NUOVA IDEA DI MUSEO TRA PASSATO E FUTURO

The Madrid Conference of 1934 sanctioned the affirmation of a new idea of the museum with an enhanced educational and social scope, which was shared internationally. The main objective of the reform, already underway in the first decades of the 20th century, was to enable the general public entering museums to understand the value of history, of the arts and of sciences in the ‘construction’ of the present. This process of profound transformations involves various design and theoretical concerns, which are explored in this issue of the Journal in three sections and in a photo album. The first section highlights the role of some of the decisive figures in the development of contemporary museography and then moves on to the theoretical debate and the relationship between exhibitions and museums. The second section focuses on education and communication, both within the museum and in the development of methodologies for designing its spaces. Finally, the third part investigates the museum from a formal and functional point of view. The volume closes with a photographic ‘story’ of the evolution of some of the Uffizi’s most important exhibitions and a tribute to the memory of Delfín Rodríguez Ruiz.

Un’impresa corale

Un grand effort a été entrepris, surtout depuis une vingtaine d’années, dans les divers pays, pour assurer la conservation rationnelle des œuvres d’art, aussi bien que leur mise en valeur. Après cette période d’expériences de tous genres et de réalisations multiples, il importait de faire le point, de marquer l’évolution des principes, des données, des travaux et des programmes des musées – autant d’éléments qui ont contribué à former une technique nouvelle: la muséographie. Tributaire des disciplines scientifiques le plus diverses, cette technique est peut-être l’une de celles qui exigent le plus large collaboration entre spécialistes de différents domaines et techniciens de différents pays¹.

Con questa premessa, che ricorda lo sforzo comune nella messa a punto delle principali linee d’azione di una nascente dottrina – la museografia – e il suo carattere marcatamente interdisciplinare, si era tenuta la conferenza internazionale promossa dall’Office International des Musées a Madrid: a confrontarsi, dal 28 ottobre al 4 novembre 1934, sessantanove esperti di diciannove nazionalità diverse, solidali nell’impresa di dare ai musei una veste rinnovata e socialmente potenziata². A febbraio dello stesso anno, i principi essenziali che avrebbero animato il dibattito madrileno, in via di definizione già dai primi decenni del Novecento, erano stati discussi anche in un importante articolo su *Casabella* da Elizabeth Moses, ex-funzionaria del Kunstgewerbemuseum di Colonia, di passaggio in Italia du-

rante il viaggio che la stava portando negli Stati Uniti³.

Con la riforma in atto, i “musei viventi”, come li aveva definiti Henri Focillon nel 1921⁴, dovevano acquistare una portata educativa di ampio respiro grazie alla messa a sistema dei patrimoni tramandati dal passato – artistici, demo-etno-antropologici, tecnico-scientifici, etc. – con delle istituzioni museali aggiornate nelle forme e nel funzionamento, vocate a mostrare a chiunque lo desiderasse, di qualsivoglia livello culturale, il valore della storia, delle arti e della conoscenza e il loro legame con il presente. Focus dello spazio museale diventa, quindi, “le grand public”, come sottolinea Frederik Schmidt-Degener, direttore del Rijksmuseum di Amsterdam:

Le spectateur, c’est celui qui ne représente rien de spécial: ce n’est l’artiste, ni le directeur de musée, ni le professeur d’université, ni le journaliste. Il s’identifie avec le grand public et pour tout dire, il doit être précieux pour le conservateur, car l’énorme appareil muséographique, les œuvres, le bâtiment, les fonctionnaires tout cela n’existe que pour qu’il puisse diriger son regard vers l’enseignement de l’histoire ou vers l’enchantement de la beauté⁵.

La chiave per innescare questo dialogo vitale è la progettazione dell’allestimento, veicolo di mediazione didattica tra l’architettura delle sale, i materiali esposti e il pubblico. Sebbene i fattori da considerare fossero – allora come ora – in-

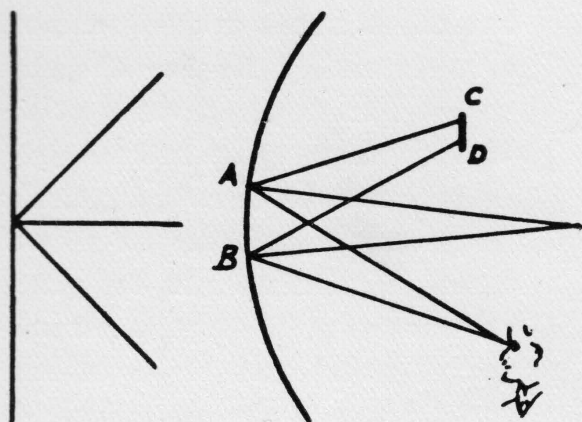
numerevoli, dato che “les musées sont de genre divers”⁶, la conferenza di Madrid permise di definire delle linee metodologiche condivise, utili a gestire le diverse situazioni che si profilavano e ad affrontare gli annosi problemi che impedivano al pubblico di giovare dei benefici educativi e/o estetici che potevano derivare dal rapporto con gli oggetti presentati⁷.

Nell’Italia degli anni Trenta, il Fascismo stava riversando le proprie aspettative di promozione politica e culturale nelle esposizioni temporanee, specie in quelle allestite a Roma e a Milano; viceversa, i musei non suscitavano grande interesse nel regime, sebbene le trasformazioni in atto a livello europeo e internazionale fossero note⁸. Il ritardo nell’applicazione dei precetti della nuova museografia, tuttavia, viene rapidamente recuperato tra il 1945 e i primi anni Sessanta, quando i musei italiani conoscono la loro stagione più felice – ora quasi completamente cancellata – grazie agli allestimenti, di carattere marcatamente autoritario, di architetti quali Franco Albini, BBPR, Ezio De Felice, Franco Minissi, Carlo Scarpa⁹. A sostenerli, curatrici e curatori di alto profilo culturale – Costantino Baroni, Licisco Magagnato, Caterina Marcenaro, Bruno Molajoli, Vittorio Moschini, Vittorio Viale, Giorgio Vigni, Fernanda Wittgens e altri – ma anche preparati funzionari e tecnici, uniti da un obiettivo comune:

quello di dare al pubblico la possibilità di avvicinarsi alle fonti della conoscenza, ponendogli avan-

PRINCIPE ET DIAGRAMMES DES PHÉNOMÈNES DE RÉFLEXION SUR LES VITRINES OU TABLEAUX

MUNIS DE GLACES INCURVÉES

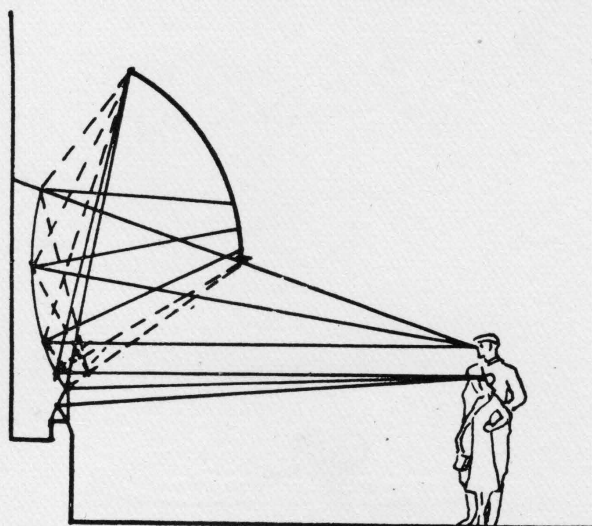


a

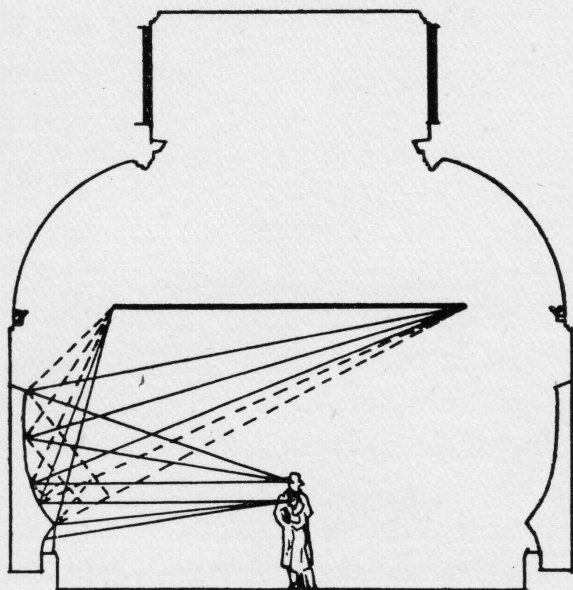
b

a : Marche ordinaire des rayons réfléchis par une surface plane.

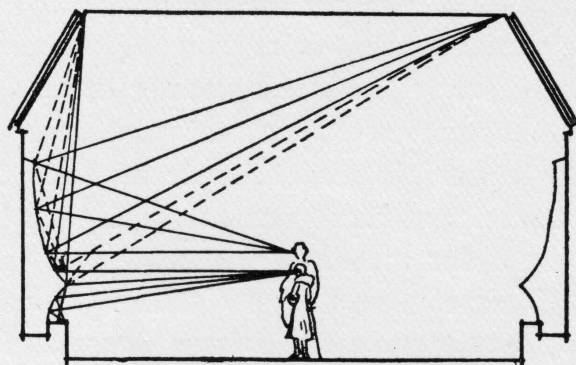
b : Effet produit sur les rayons par une surface courbe; tous les rayons réfléchis vers l'œil du spectateur proviennent de la surface noire C D.



Marche des rayons extrêmes, réfléchissant des surfaces sombres situées l'une au-dessus, l'autre au-dessous de l'objet, grâce à un système de deux verres incurvés adaptés, l'un à une personne de haute taille, l'autre à une personne de petite taille. — Lignes continues : rayons à longue portée; lignes en pointillé : rayons à courte portée.



Application du principe à deux verres courbes; éclairage fourni par un plafond en lanterne; vélarium faisant fonction d'écran. (*Galerie d'Art de Johannesburg.*)



Application du même principe, dans le cas d'un éclairage fourni par de hautes fenêtres, le plafond faisant fonction d'écran sombre.

pagina 9

Fig. 1 Diagrammi dei fenomeni di riflessione su vetrine o quadri muniti di vetri curvi (da *Museographie... cit.*, p. 139).

* Le curatrici ringraziano sentitamente i revisori anonimi che si sono prestati alla lettura critica dei saggi, le cui preziose indicazioni hanno aiutato gli autori a perfezionarne i contenuti; grazie a Richard Schofield e a Eva Renzulli per la revisione di alcuni testi in inglese e a Federico Marcomini per il supporto iniziale nella raccolta dei materiali. Un ringraziamento dovuto a Daniela Smalzi per l'accurato lavoro redazionale e a Federica Giulivo per la cura degli aspetti grafici del volume.

¹ E. FOUNDOUKIDIS, E. MACLAGAN, F. J. SANCHEZ CANTON, F. SCHMIDT-DEGENER, *Avant-propos*, in *Museographie. Architecture et aménagement des Musées d'Art*, conference internationale d'études (Madrid, 28 Octobre-4 Novembre 1934), edition Office International des Musées, I, Paris 1935, pp. 9-11: 9.

² Sulla conferenza di Madrid si veda J.B. JAMIN, *La Conférence de Madrid (1934). Histoire d'une manifestation internationale à l'origine de la muséographie moderne*, "Il Capitale Culturale", 15, 2017, pp. 73-101 e da ultimo, *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.

³ E. MOSES, *I musei viventi*, "Casabella", VII, 74, 1934, pp. 28-35 (riedito in L. BASSO PERESSUT, *Il Museo Moderno. Architettura e museografia da Auguste Perret a Luis I. Kahn*, Milano 2005, pp. 110-115).

⁴ H. FOCILLON, *La conception moderne des musées*, in *Actes du congrès d'histoire de l'art organisé par la Société de l'histoire de l'art français. Paris, 26 septembre-5 octobre 1921*, I, Paris 1923, pp. 85-94. Sull'idea di "museo vivente" si veda S. CECCHINI, *Il musée vivant di Henri Focillon*, in *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, a cura di A. Cipriani, V. Curzi, P. Picardi, Roma 2014, pp. 47-53.

⁵ F. SCHMIDT-DEGENER, *Principes généraux de la mise en valeur des oeuvres d'art*, in *Museographie... cit.*, pp. 198-223: 216. Il medesimo concetto sarà espresso da Albini alla conferenza ICOM del 1953: "L'architettura, spostando anch'essa il suo fuoco dall'opera esposta al pubblico, tende ora ad 'ambientare il pubblico', se così si può dire, anziché ambientare l'opera d'arte"; poi replicata alla Facoltà di Architettura di Milano nell'anno accademico 1954-1955: cfr. la trascrizione in F. ALBINI, *Le funzioni e l'architettura del museo: alcune esperienze*, in *Zero Gravity. Franco Albini. Costruire le modernità*, catalogo della mostra (Milano, Triennale, 28 settembre-26 dicembre 2006), a cura di F. Bucci, F. Irace, Milano 2006, pp. 71-73: 72.

⁶ *Museographie... cit.*, p. 13.

⁷ Offrono esplicita testimonianza di questo programma di lavoro, i due ponderosi volumi, tuttora di sorprendente validità: *Museographie... cit.* (in particolare: I, pp. 12-293 e II, pp. 294-371), concepiti come un vero manuale di messa a punto dell'allestimento museografico; ogni aspetto della questione – l'architettura del museo e i suoi principi generatori, l'illuminazione, l'organizzazione delle collezioni e la loro presentazione al pubblico, il rapporto tra esposizioni temporanee e permanenti, i problemi connessi a particolari tipologie di musei, ad esempio quelli di arti decorative e industriali, o etnografici e di arte popolare, etc. – viene presentato in termini teorici e applicativi, anche attraverso numerosi schemi e fotografie.

ti agli occhi e nelle loro realtà i dati sui quali gli uomini di scienza hanno basato i loro studi, siano quei dati opere d'arte o documenti di storia, aspetti del cammino della tecnica o ritrovati della scienza¹⁰.

L'emanazione della Carta di Venezia nel 1964 sancisce, indirettamente, un drastico rallentamento, se non il termine definitivo, del processo di riforma dei musei in Italia: da un lato, il documento contribuisce a rafforzare i criteri di conservazione e salvaguardia dei monumenti; dall'altro determina dei vincoli considerevoli anche per gli edifici che ospitano istituzioni museali. Con i nuovi parametri, interventi tanto rilevanti quanto 'invasivi', dato che hanno comportato la demolizione di alcune strutture preesistenti, come quello di Albini e Helg nella Galleria Comunale di Palazzo Rosso a Genova (1953-1961) o di Scarpa nella prima fase di lavoro al museo di Castelvecchio (1958-1964) o nella Fondazione Querini Stampalia a Venezia (1959-1963), forse non avrebbero avuto la possibilità di essere realizzati nella loro forma attuale¹¹.

Dopo la pionieristica selezione di musei internazionali curata da Roberto Aloi nel 1961¹², gli esiti della ricerca museografica tra gli anni Trenta e Sessanta sono stati oggetto, episodicamente, di indagini e pubblicazioni, intensificatesi in anni recenti¹³. In questo solco, si inseriscono i saggi selezionati nel presente volume – che comprende tre gruppi di contributi, organizzati per temi – e un atlante fotografico. Le prime tre parti sono dedicate, principalmente, ad aspetti inediti o poco indagati della gestione, organizzazione, promozione e progettazione di un museo, con particolare attenzione ad alcune delle figure che hanno contribuito ad elaborare soluzioni innovative e ad aggiornare il quadro teorico di riferimento.

Dibattiti e protagonisti

La trasformazione dei musei, nel passaggio dalla concezione tassonomica e conservativa di matrice ottocentesca a una forma aggiornata e 'ope-

rativa', ha avuto come esito primario il rafforzamento del ruolo sociale del museo, spesso acquisito con la mediazione di personalità decisive, talvolta quasi ignorate dalla storiografia.

Dal profilo di Thérèse Rivière (1901-1970) tracciato da Anna Chiara Cimoli, in particolare, emerge una delle tante straordinarie personalità che animano la nuova museografia fin dagli anni Trenta: la "storia vera" di una donna colta e coraggiosa e allo stesso tempo un racconto paradigmatico dell'estrema complessità che caratterizza il contesto espositivo – specie se tocca il campo sensibile dell'etnografia –, nelle sue inesaurite e inesauribili istanze nei confronti dei materiali presentati e del rapporto innescato tra questi e le persone che li osservano, ciascuna di diversa cultura e sensibilità. Affiora, altresì, il "trasporto personale", come lo definisce Cimoli, che spesso caratterizza il curatore, o per meglio dire l'interprete, del messaggio veicolato dal museo, il suo impegno critico, del quale si assume rischi e benefici per trasmettere conoscenza. Quello che ancora appare in filigrana è lo spazio museale ed espositivo come luogo della "verità", anche la più scomoda o difficile da raccontare: spazio da organizzare per lo studio, l'educazione, la conservazione delle opere e delle fonti, ma anche da trasformare in un palcoscenico per raccontare al pubblico storie, spesso uniche, che esprimono in sé la propria essenza.

Approdati nel secondo dopoguerra, si profilano altre promettenti linee di ricerca che portano allo sviluppo di una nuova museografia, sostenuta, in Italia, da alcune figure cruciali – Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi, Lionello Venturi e altri – capaci di recepire le novità d'oltreoceano – promosse da esperti come Alfred Barr, tra gli altri – e farle germogliare nel già fertile terreno nazionale. Come sottolinea Irene Baldriga, uno dei valori fondamentali che il museo si impegna a divulgare è la continuità del messaggio trasmesso dalle opere d'arte, tra passato e presente, da presen-

tare al pubblico anche attraverso il dialogo tra oggetti di epoche diverse. A tale scopo, “ambientare” coloro che assistono alla messinscena dell’arte diventa cruciale: le scelte cromatiche operate negli ambienti, il dibattito intorno all’eliminazione delle cornici “false”, la semplificazione delle forme dei supporti, l’estetica della “rarefazione” o addirittura del “vuoto” – condizione dirimente anche per garantire la continuità della narrazione nelle sale museali – diventano temi progettuali di prima grandezza nella rinnovata concezione museografica. E allo stesso tempo, si riflette sul valore filosofico, specie in termini fenomenologici e pedagogici, del museo, un dibattito – promosso da Antonio Banfi, Enzo Paci, Carlo Ludovico Ragghianti, sulla scorta delle idee di Benedetto Croce, John Dewey, Edmund Husserl, e altri – che pone l’accento sul suo ruolo sociale e di conseguenza sulla sua stessa ragione d’essere. In Italia, durante gli anni del Fascismo, erano state le mostre a fare da eccezionale laboratorio di incubazione, specie nel contesto milanese, di quelle strategie di allestimento finalizzate a coinvolgere e appassionare il pubblico, educandolo, che diventeranno l’asse portante della museografia del secondo dopoguerra. Quelle mostre dal carattere “al tempo stesso sobrio e fiabesco”, nelle parole di Raffaella Fontanarossa, rappresentano una sorta di *imprinting* per la giovane Franca Helg (1920-1989), una figura parzialmente nascosta dall’ombra ingombrante del collega Albini e solo recentemente restituita al ruolo che le spetta nel quadro della museografia contemporanea. Alla memoria di una protagonista che finalmente riemerge dalle pieghe della storia, fa da amaro controcanto l’inopportuno “aggiornamento” – motivato da quella che l’autrice chiama “la mannaia della ‘messa a norma’” – della Galleria Comunale di Palazzo Rosso, coraggiosa reinterpretazione della storia dell’edificio orchestrata da Albini, Helg e Marcenaro, riaperta nel 2022. Da anni, infatti, gli ‘anacronistici’ capola-

vori progettati, con precisi meccanismi educativi, dai maestri della museografia postbellica vengono irrimediabilmente modificati o smantellati del tutto¹⁴.

Eppure, i precetti messi a punto in Italia erano diventati, nel dopoguerra, un faro in un’Europa intenta a rialzarsi dopo i drammi bellici, come certifica Alexis Joachimides ricostruendo il caso emblematico della prima edizione di *documenta*, promossa da Arnold Bode (1900-1977) nel 1955. Quegli orientamenti, germogliati in età fascista, erano stati definitivamente liberati da qualsiasi implicazione politica; nella mostra di Kassel vengono reinterpretati con il medesimo obiettivo, ovvero portare alla luce esclusivamente le arti nella loro essenza, criticandone, implicitamente, la strumentalizzazione e censura in epoca nazista. In particolare, sconfiggere la “dittatura del muro” (“the dictatorship of the wall”) per creare vuoti d’aria attorno alle opere che ne rivelassero l’indole – in un “organic marriage of picture and space” come nei musei di Albini, Scarpa, etc. – diventa la strategia scelta da Bode per l’allestimento d’esordio di *documenta*, anche sulla scorta delle idee di Hans Curjel, a sua volta attento osservatore degli esempi italiani. L’ambizione sottesa all’introduzione di queste metodologie nel contesto germanico, concepite con finalità apertamente educative e totalmente apolitiche, era quella di far superare a una certa tipologia di pubblico, definita da Joachimides “the traditional art public”, la propria avversione per l’arte moderna. Allo stesso tempo, si trattava di presentare un modello nuovo e alternativo alle tecniche di allestimento dei musei tedeschi degli anni Trenta, alle quali si stava ritornando negli anni Cinquanta.

Educazione e comunicazione

Il compito pedagogico attribuito al museo moderno implica la messa a punto di strumenti di comunicazione con il pubblico in ogni fase del-

⁸ Per un sintetico quadro della situazione si veda 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.

⁹ Si veda il contributo, ancora fondamentale, di M. DALAI EMILIANI, *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*, in EAD., *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il “saper mostrare” di Carlo Scarpa*, Venezia 2008, pp. 76-119; O. LANZARINI, *The living museums. Franco Albini-BBPR-Lina Bo Bardi-Carlo Scarpa*, Roma 2020.

¹⁰ *Musei e Gallerie d’Arte in Italia, 1945-1953*, a cura di G. Rossi, M.V. Brugnoli, A. Mezzetti, Roma 1953, p. 5. Il volume illustra, con un ricco corredo di disegni e fotografie, circa 150 musei trasformati nel corso dei primi otto anni di riforma.

¹¹ Il caso di Scarpa rimane emblematico. L’architetto si occupa di diciassette musei, tra progetti di concorso e affidamenti diretti e negli anni Quaranta e Cinquanta, ottiene sempre da direttori e funzionari carta bianca per agire, nel rispetto delle preesistenze, con la massima libertà interpretativa. Dalla metà degli anni Sessanta tutto cambia. Dei nove musei da lui elaborati, solo il Civico Museo Revoltella a Trieste (1963-1970; 1975-1978), il Museo delle Armi al Castello a Brescia (1971) e la Galleria Franchetti - Ca’ d’Oro a Venezia (1972-1973) vengono iniziati, tra innumerevoli difficoltà, per essere completati solo dopo la morte del maestro e con notevoli ‘licenze’ rispetto alle sue versioni.

¹² R. ALOI, *Musei. Architettura, Tecnica*, Milano 1961. Attraverso schede monografiche in italiano e inglese, illustrate con disegni e fotografie, vengono presentati circa 60 musei di tutto il mondo e di tutte le tipologie (musei d’arte, tecnico-scientifici, di arte popolare, etc.), per la maggior parte di nuova costruzione.

¹³ Lo stato delle ricerche è in continuo aggiornamento; tra le pubblicazioni che appare utile segnalare, oltre a *Musei e mostre tra le due guerre*, a cura di S. Cecchini, P. Dragoni, numero monografico de “Il Capitale Culturale”, 14, 2016 e ai saggi del ponderoso volume *Museographie. Musei in Europa...* cit., si veda il recente: *Musei italiani del dopoguerra (1945-1977). Riconoscimenti storiche e prospettive future*, a cura di V. Curzi, Milano 2022.

¹⁴ Basti ricordare la perdita della maggior parte degli allestimenti scarpiani alle Gallerie dell’Accademia (1944-1959) o le ingiustificabili modifiche al fragile complesso della Gipsoteca Canoviana di Possagno (1956-1957), la cancellazione degli allestimenti di De Felice al museo di Capodimonte a Napoli (1950-1957), di molti di quelli di Minissi al museo di Villa Giulia a Roma (1955-1960), o ancora la rimozione, nel 2015, della *Pietà Rondanini*, che ha tranciato di netto, compromettendola, la continuità del percorso del museo del Castello Sforzesco (1953-1956).

la sua creazione, non soltanto attraverso la visita delle collezioni ivi contenute. Raccontare delle trasformazioni in atto nelle diverse fasi della vita di un istituto museale, definire metodologie didattiche ed espositive che favoriscano la disseminazione della conoscenza al suo interno, insegnare come si progetta un museo che sia capace di ottemperare a queste esigenze, diventano fonti di dibattiti e ricerche di grande interesse, specie nel secondo dopoguerra.

Ambizione della museografia è senza dubbio sottrarre il museo, anche il più blasonato, dall'essere un luogo riservato a una parte specifica della società, generalmente la più colta e abbiente, per renderlo partecipe della vita quotidiana di ogni persona. Come spiega Eva Renzulli, uno straordinario esempio di "storia partecipata" è offerto dalla cronaca delle tappe che portano alla rinascita del Louvre in età postbellica, raccontata al pubblico da uno dei grandi maestri della storia dell'arte mondiale, André Chastel, assieme al collega giornalista Olivier Merlin, attraverso le pagine dei quotidiani, in particolare *Le Monde*. Ancora prima della sua riapertura, i parigini vengono guidati idealmente nelle nuove sale del grande museo, rinnovate da Georges Salles, primo direttore dei Musei di Francia, con i suoi collaboratori; ad accompagnarli, le voci narranti di Chastel e Merlin, acuti osservatori del rapporto tra il prestigioso contenitore museale e il suo prezioso contenuto, alla luce dei dettami della museografia moderna. Questa originale modalità di comunicazione "quotidiana" si estende, nell'analisi di Renzulli, a quella di altri studiosi e cronisti e ad altri giornali, generando un quadro storico di grande utilità e interesse, anche dal punto di vista metodologico.

La questione dell'educazione del pubblico è di fatto centrale in qualsiasi discussione riguardi il museo. In Italia, in particolare, Giulio Carlo Argan (1909-1992) svolge, come rileva Martina Lerda, un fondamentale ruolo di promotore

nell'introduzione di uno strumento importante e già in uso a livello internazionale, a completamento dei programmi culturali dei musei: quello delle mostre didattiche, in un'azione sinergica con il Centro funzionale per la didattica dei musei, istituito a Roma presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Un modo, secondo Argan, per dare un'immagine vitale e aggiornata ai musei italiani, superando il problema delle sedi che li ospitavano, spesso architetture tanto prestigiose quanto difficilmente modificabili, ma soprattutto uno strumento per offrire al pubblico quella conoscenza di base sulle arti che gli era necessaria per approcciarsi ai contenuti dei percorsi museali veri e propri. Nelle mostre romane promosse dallo studioso tra il 1949 e il 1952, le immagini, anche fotografiche, organizzate e combinate tra loro secondo precise modalità, assumono un'importanza cruciale nell'acquisizione di una "educazione visiva" – come l'avrebbe definita Marcenaro – da parte di chi le osservava. La combinazione di immagini di epoche diverse, inoltre, consentiva di sottolineare, agli occhi del pubblico, la continuità della storia e di conseguenza di confermare l'esistenza in vita dell'opera antica giunta al presente. Per queste operazioni, Argan si affida ad architetti esperti – in primis Franco Minissi – in grado di "ambientare" il pubblico, immergendolo in uno spazio espositivo capace di assicurare un'efficace trasmissione dei contenuti educativi sottintesi nel materiale presentato.

Anche il contesto internazionale offre esempi di grande rilievo, basti considerare l'allestimento della galleria vetrata della Neue Nationalgalerie di Berlino, progettata da Ludwig Mies van der Rohe negli anni Sessanta. L'analisi di Vincenza Benedettino si concentra sul ruolo dei "pannelli pensili", dei dispositivi agganciati a sottili tiranti appesi al controsoffitto, in grado di accogliere una selezionata messe di opere d'arte e allo stesso tempo di mantenere integra la visione sul pa-

norama urbano circostante, in uno scambio vitale e ininterrotto tra interno e esterno. Si genera così un percorso dialogico, anche se solo suggerito, che dovrebbe garantire, ancora una volta, l'educazione del pubblico, invitato ad avvicinarsi alle opere quasi in autonomia, secondo un metodo che aveva avuto il suo antefatto negli allestimenti curati da James Johnson Sweeney nella Cullinan Hall, progettata ancora da Mies. Alla prova dei fatti, però, le mostre allestite nella galleria berlinese, a partire da quella inaugurale dedicata a Piet Mondrian nel 1968, dimostrarono i limiti del sistema espositivo a pannelli sospesi, che venne infine smantellato nel 1975. Questa esperienza negativa, nonostante l'impegno di un maestro dell'architettura e di curatori preparati, mette in luce la difficoltà di coordinare il 'contenitore' con i dispositivi di allestimento delle opere, anche quando l'uno e gli altri sono progettati con estrema attenzione ai diversi aspetti funzionali ed espositivi.

Certamente Mies aveva avuto il merito di aprire il museo al paesaggio, trasformando il modello ottocentesco con pareti chiuse e illuminazione principalmente zenitale, in un contenitore trasparente, capace di accogliere gli stimoli provenienti dall'esterno e farli propri per arricchire l'esperienza percettiva ed estetica del pubblico. Il modello miesiano, con tutta la sua complessità compositiva, oltre che funzionale, è oggetto di una serie di approfondite analisi progettuali nelle tesi di laurea elaborate tra il 1949 e il 1955 all'IIT di Chicago da alcuni allievi di Mies, in particolare Daniel Brenner, Vera E. Jansone e Jan Lippert. Come afferma Anna Rosellini, i tre giovani offrono visioni articolate e complementari della difficile lezione miesiana, arricchendola con delle riflessioni sugli edifici museali di Le Corbusier, e più in generale sulla tradizione architettonica europea. Questi esempi, analizzati per la prima volta, rivelano l'importanza dell'insegnamento di Mies in campo museografico, e

allo stesso tempo, l'aleatorietà della definizione aprioristica di un qualsiasi modello di edificio museale, persino quello di un maestro di fama riconosciuta, operazione destinata fatalmente a scontrarsi con le innumerevoli istanze che ne caratterizzano l'esistenza.

La forma del museo

Spostando il fuoco sulla forma del museo, o meglio sul museo che prende forma attraverso una ricerca progettuale di carattere marcatamente sperimentale, nuovi temi e problemi si profilano accanto a quelli impliciti in questa tipologia di edificio fin dalla sua nascita.

È il caso dell'opera di Gio Ponti (1891-1979), autore, assieme a James Sudler e Joal Cronenwett, dell'Art Museum di Denver. Il "museo verticale", progettato nel 1971, si attesta quasi alla fine della sua carriera, ma l'architetto aveva maturato una propria visione di museo moderno – in linea con quella che si stava affacciando nel resto d'Europa – fin dagli anni Trenta. Bastino le parole di Ponti trascritte su *Domus* nel 1933 e riportate da Cecilia Rostagni: "un museo può essere e rimanere vivo soltanto se rispecchia l'animo del proprio tempo e risponde ai problemi posti dalla propria epoca". Nella sua idea, bisognava liberare le "opere detenute" nelle sale museali e ridargli un ruolo attivo nella società, portandole nei luoghi pubblici a partecipare della vita collettiva, come accade nel caso emblematico del Liviano di Padova. Qui, funzione educativa e museografica si fondono all'interno di un edificio che è viva espressione del proprio tempo e riesce a colloquiare felicemente con le pregevoli presistenze architettoniche di età moderna che lo affiancano.

La via del dialogo tra nuovo e antico è una consuetudine in Italia, data la grande disponibilità di prestigiosi edifici storici per ospitare raccolte e collezioni. Tuttavia, anche le poche sedi museali costruite ex-novo tra gli anni Trenta e Sessanta appaiono di grande interesse. Tra queste, va cer-

tamente annoverato il Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria, progettato all'inizio degli anni Trenta da Marcello Piacentini (1881-1960). Come segnala Germano Germanò, l'architetto romano si occupa sia del monumentale edificio, posto in relazione dialogica con il magnifico contesto marino nel quale si insedia, sia dell'originale allestimento, oggetto nel tempo di diversi aggiornamenti, puntualmente analizzati dall'autore attraverso materiali inediti.

Il dialogo con il paesaggio e le preesistenze caratterizza altri importanti musei. Affacciato sull'arioso lungarno pisano, l'ex-convento di San Matteo diventa nelle mani sapienti del soprintendente Piero Sanpaolesi (1904-1980), affiancato da Giovanni Paccagnini, Franco Russoli e Giorgio Vigni, un luogo di confronto e dialogo tra le opere d'arte e l'architettura, recuperata dopo gli ingenti danni bellici. Un carattere distintivo del progetto è rappresentato dalla valorizzazione della luce naturale, amplificata dalla vicina presenza del fiume. Come rileva Francesca Giusti, gli spazi tornano a vivere e a popolarsi di antiche presenze che raccontano la propria storia alle persone che li percorrono.

Più difficile, invece, si rivela la messa a punto di spazi adatti a ospitare e far apprezzare al pubblico le collezioni d'arte contemporanea, oggetto di un acceso dibattito avviato nel dopoguerra e ancora in corso nei primi anni Duemila. Pioneristica, da questo punto di vista, è senza dubbio la costruzione del Padiglione di Arte Contemporanea (PAC) a Milano, progettato da Ignazio Gardella (1905-1999) a partire dal 1948 e inaugurato nel 1954. In biblico tra un padiglione temporaneo e una galleria d'arte, il museo gardelliano – che accoglie la lezione misesiana – apre i suoi spazi attraverso ampie superfici vetrate, consentendo al verde del parco di Villa Reale di entrare nelle sale e alla luce di indugiare sui pezzi esposti, specie le sculture. Se le incertezze e le contraddizioni nella gestione del PAC, ricostruite da

Veronica Locatelli, specchiano le complesse dinamiche dell'ambiente culturale milanese, l'opera rimane una coraggiosa “digressione” rispetto alle linee generali stabilite per la costruzione dei musei, specie per la sua capacità di accogliere il paesaggio e trasformarlo in un valore solidale con l'architettura.

Nell'Antiquarium di Himera a Termini Imerese (1963-1984), progettato da Franco Minissi (1919-1996), la simbiosi con il contesto naturale assume forme monumentali nei volumi esterni dell'edificio, la cui copertura replica i livelli orografici del suolo, mentre all'interno, la stessa orografia regola l'articolazione dei percorsi e dei piani a sbalzo che ospitano le diverse sezioni museali. Come spiega Matteo Iannello, superata definitivamente la separazione in sale, il pubblico può percepire il museo come un organismo unitario e dinamico, nel quale lo spazio espositivo è cadenzato dai sottili montanti che sostengono l'apparato di allestimento, anch'esso filiforme. Alla trasparenza discreta delle vetrine, che garantisce la continuità visuale in ogni punto del museo, si accompagna la robustezza delle strutture in cemento armato a vista, che conferisce a questo luogo una personalità precisa e potente, quella di Minissi.

La forma del museo, assieme al suo contenuto, ha subito, talvolta, sorprendenti manipolazioni. Ne offre testimonianza la storia, ricostruita da Pablo von Frankenberg, del Kepler Museum, inaugurato nel 1962 e frutto di una vera ‘forzatura’ storica. Walter Boll (1900-1985), con un passato di militanza attiva nel partito nazionalsocialista, costruisce un legame del tutto fittizio tra la città di Regensburg e l'insigne scienziato tedesco, poiché questi aveva trascorso solo pochi giorni della sua vita nella casa, trasformata in museo, dove era deceduto. L'edificio, di origine duecentesca, ma molto rimaneggiato nei secoli, versava in uno stato precario: Boll lo fa restaurare – sulla falsariga delle sale di Galileo al

Deutsches Museum di Monaco – con elementi architettonici autentici e falsi, arredandolo con mobili antichi e con strumenti astronomici, in modo da esprimere lo *Zeitgeist* dell'epoca in cui visse Keplero. Come sottolinea Frankenberg, Boll crea una scenografia per raccontare una storia che non era mai accaduta (“It became a stage rather than a museum, telling a story that never happened”). Una storia che trova riscontri anche in alcuni esempi italiani, primo fra tutti il ‘travestimento’ dell’ala ottocentesca del museo di Castelvecchio in forme ‘medievali’, ideato dal direttore Antonio Avena e dal soprintendente Ferdinando Forlatti.

Atlante o il museo in divenire

Il cammino verso un radicale rinnovamento degli spazi museali è espresso, in maniera paradigmatica, dall’atlante fotografico che chiude il volume: un racconto delle trasformazioni degli Uffizi di Firenze che Benedetta Cestelli Guidi ha costruito selezionando immagini da quattro campagne fotografiche compiute tra il 1920 e il 1956. Oltre ad evidenziare il valore documentario delle fotografie, che consentono di precisare la datazione di alcuni lavori di riallestimento, la sequenza scelta dall’autrice dimostra la processualità nella costruzione di un grande museo, dalle monumentali sale svuotate dai loro contenuti, all’introduzione di sistemi espositivi che rispondono a un’idea di allestimento ‘in divenire’, oltre a soddisfare precise finalità di tipo culturale e didattico.

Viene ribadito, così, un concetto che corre sottotraccia in tutti i saggi qui presentati: almeno fino agli anni Sessanta, il museo rimane un luogo di profonda sperimentazione progettuale e al tempo stesso un atto di fede nei confronti della capacità delle opere esposte di trasmettere al pubblico i propri vitali insegnamenti. Valgano, come invito alla riflessione all’interno dell’attuale dibattito sui musei e sul loro ruolo, le parole sa-

pienti di Guglielmo de Angelis D’Ossat nel presentare la prima fase della riforma museografica, nel 1953:

con l’assicurare la conservazione delle opere d’arte, con il facilitarne lo studio e diffondendo l’amore per le più significative manifestazioni dell’umana capacità creativa, [questa nuova idea di museo ha] contribuito ad elevare la cultura e a rafforzare quei sentimenti che, nel rispetto reciproco delle diverse civiltà, costituiscono una delle premesse indispensabili per un pacifico illuminato avvenire¹⁵.

Un dovuto ‘fuori tema’

Il volume si chiude con un ‘fuori tema’, ovvero un saggio di Delfín Rodríguez Ruiz e Maria Grazia D’Amelio, nella sezione *Delizie degli eruditi*, che raccoglie riflessioni e osservazioni frutto del confronto fra i due autori accomunati da una consolidata frequentazione di tematiche berniniane, affrontate con un rigore e una qualità riconosciute dalla comunità scientifica.

Delfín Rodríguez Ruiz (1956-1992), membro del comitato scientifico internazionale di *Opus Incertum* dal 2021, è scomparso prematuramente e la pubblicazione di questo saggio è un modo per ricordare la sua figura di studioso e, in particolare il contributo che ha dato al nuovo corso della rivista. Del resto, Bernini è stato un grande ‘allestitore’ di spazi, nella dimensione effimera e permanente, prefigurando una prospettiva empatica e partecipativa nel dialogo osservatore-opera d’arte che ancora oggi restituisce preziosi insegnamenti e feconde suggestioni progettuali. Licenziamo questo volume rattristati dalla notizia della scomparsa di un altro membro del comitato scientifico: Herman Schlimme (1969-2023). Nei prossimi numeri della rivista avremo modo di ricordare anche la sua figura di studioso, insieme al suo profondo e continuo impegno nella ricerca e nella didattica, portato avanti con una visione fortemente interdisciplinare che anche *Opus Incertum* intende fermamente percorrere.

¹⁵ *Musei e Gallerie d’Arte...* cit.

SEZIONE I
DIBATTITI E PROTAGONISTI

LO SGUARDO DI THÉRÈSE RIVIÈRE AL MUSÉE DE L'HOMME DI PARIGI. LE “TECNICHE DEL CORPO” PER IL CAPOVOLGIMENTO DEL PARADIGMA COLONIALE (1928-1946)

The article describes the work of ethnographer Thérèse Rivière (1901-1970) at the Musée d'Ethnographie du Trocadéro, later Musée de l'Homme, in Paris. Analysing the scholar's contribution, in particular the method she adopted during her fieldwork in Algeria among the Amazigh populations and its subsequent impact on the museum, the essay brings to light not only a half-forgotten profile, but also a relevant page in the history of the Musée de l'Homme. The analysis develops around the themes of gender, distance/proximity to the object of study, and adherence or non-adherence to a normativity imposed from above in the strongly hierarchical structure of the museum. What emerges is the figure of an ethnographer who entrusts relationships and imaginative power with the ability to understand and represent a culture. The collection of photographs, the letters, and the album of the 'dessins indigènes' show how her practice was not at odds with an unobjectionable scientific rigour. The long years in a psychiatric hospital, however, also suggest a reflection on the boundaries between truth and fiction, the relationship between sight and mental health, the impact of war and much more to be explored.

Nel 2005, le carte di Thérèse Rivière (1901-1970), conservatrice del Musée d'Ethnographie du Trocadéro di Parigi, vengono donate al Musée du quai Branly¹. Attraverso la loro inventariazione emerge la figura di una ricercatrice rigorosissima nella raccolta e descrizione dei materiali, e al tempo stesso capace di un'immediata empatia e con le culture che studia in Algeria e in quella che all'epoca viene chiamata “Afrique blanche” (fig. 1).

Thérèse Rivière è la sorella minore di Georges Henri, assunto dal direttore Paul Rivet come suo braccio destro dopo la fortunata mostra *Les arts anciens de l'Amérique* al Musée des Arts Décoratifs (1928), che lo aveva promosso sul campo *enfant-prodige* della museologia².

Dalle missioni di Thérèse Rivière in Algeria (1934-37; 1946-47) e Marocco (1937; 1939) proviene una ricca collezione di oggetti, fotografie, registrazioni sonore e video; pochi articoli e una sola mostra, quella dedicata a *L'Aurès* al Musée de l'Homme fra il 1943 e il 1946. La sua attività di studio e pubblicazione viene bruscamente interrotta: dopo alcuni episodi di ricoveri in ospedali psichiatrici già negli anni Venti, vi resta continuamente dal 1947 fino alla morte³.

Al di là della mera rilevazione quantitativa, tuttavia, il contributo della studiosa appare oggi più che mai come un caleidoscopio di intuizioni capace di interpellare la museologia contemporanea sotto diversi riguardi, facendola esplodere in

mille frammenti che parlano di meccaniche del potere, critica all'istituzione (il manicomio, il museo, l'università...), sguardi coloniali, spazio per la difformità, e tanto altro ancora.

La sua attività di progettista della fototeca e poi di fotografa, e le intuizioni contenute nella documentazione dal campo (sia nella metodologia della raccolta che negli esiti), fanno di lei una figura-chiave per meglio comprendere le dinamiche di rappresentazione in una stagione densa di contraddizioni, in cui l'etnografia prova a definire il proprio profilo collocandosi entro le dinamiche coloniali, ma interrogandosi su come non esserne asservita⁴.

Il ricchissimo corpus delle fotografie scattate con la Leica, delle note di campo, degli album di disegni realizzati dagli Amazigh (l'*Album des dessins indigènes*) e degli oggetti che hanno arricchito la collezione del Musée de l'Homme e del Muséum National d'Histoire Naturelle⁵ testimoniano di un metodo di ricerca che privilegia la prossimità sul distanziamento, l'apprendimento in prima persona delle “tecniche del corpo” sul loro studio esogeno, l'immersione nelle dinamiche culturali, sociali, politiche sull'osservazione distaccata, a costo di mettere a repentaglio la propria stessa salute⁶.

Questo articolo analizza lo sguardo di Thérèse Rivière lungo la sua formazione, prima in museo e poi sul campo, e la sua trasposizione nella mostra del 1943-1946: sguardo lontanissimo

da qualunque sensibilità surrealista, esotizzante o distanziante. Facendo questo, vuole approfondire in particolare la frizione fra il metodo della ricerca di campo e la “forma” della mostra, letta sullo sfondo delle pratiche allestitriche del Musée de l'Homme fra gli anni Trenta e Quaranta. Vuole altresì suggerire come lo slittamento del codice narrativo – dall’“osservazione partecipante” definita da Bronisław Malinowski⁷ all'approccio museografico modernista di derivazione soprattutto statunitense⁸ – abbia tradotto il linguaggio di T. Rivière e opacizzato la vitalità del suo metodo di ricerca: i piccoli gesti di trasgressione a questo codice valgono come un'indicazione di metodo più che mai attuale. Infine, il contributo vuole evidenziare il portato politico e resistenziale della mostra, realizzata in piena occupazione tedesca.

La vicenda di tale mostra è qui proposta come caso di studio dalle rifrazioni potenzialmente molto vaste sul piano della storia della cultura visiva nella stagione coloniale; delle possibilità di avvicinamento, distanziamento, rappresentazione dell’“altro” nell'epoca del nazifascismo; dell'uso dell'impaginato architettonico modernista come *ductus* che silenzia o, all'opposto, veicola l'incandescenza del contenuto; delle possibilità di fotografia e *time-based media* rispetto all'esposizione dei materiali etnografici (fig. 2).



pagina 19

Fig. 1 Thérèse Rivière al Musée de l'Homme, 1938 (PAMQB, Photothèque, PF0011017; © Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris).

Fig. 2 Thérèse Rivière (a sinistra) con due colleghe al Musée de l'Homme, 1938 (PAMQB, Photothèque, PF0011345; © Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris).

¹ Sulle vicende della donazione da parte dell'antropologo Jacques Faublée, curatore delle collezioni malgascse del museo, cfr. S. FRIoux-SALGAS, C. PELTIER-CAROFF, *Le don Guérin-Faublée et la collection Thérèse Rivière*, 2008, online sul sito del museo: <https://www.berose.fr/article1795.html?lang=fr> (consultato il 2 maggio 2023).

² Cfr. É. VAUDRY, *Les arts précolombiens. Transferts et métamorphoses de l'Amérique Latine à la France, 1875-1945*, Rennes 2019, pp. 42 ss. Su Rivet, si veda C. LAURIÈRE, *Paul Rivet, le savant et le politique*, Paris 2008.

³ Due precedenti episodi di ospedalizzazione in strutture psichiatriche risalgono al 1920 e al 1940. Cfr. M. COQUET, *L'Aurès de Thérèse Rivière et Germaine Tillion. Être ethnologue dans l'Algérie des années 1930*, Lormont 2019, p. 54, traduzione dell'autore (d'ora in avanti, tutte le traduzioni dal francese sono curate dall'autore).

⁴ Il testo di riferimento è J. CLIFFORD, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino 2010.

⁵ Rivière porta 857 oggetti con le relative schede descrittive, 3500 fotografie, 800 m. di pellicola, un erbario, 45 registrazioni di canti; ben minore la raccolta di Tillion: cfr. FRIoux-SALGAS, PELTIER-CAROFF, *Le don Guérin-Faublée...* cit., p. 2, e M. COQUET, *Du musée au terrain: Thérèse Rivière, ethnologue et photographe*, in Georges Henri Rivière. *Voir, c'est comprendre*, catalogue d'exposition (Marseille, 14 Novembre 2018-4 Mars 2019), édition G. Viatte, M.C. Calafat, Marseille 2018, pp. 88-95.

⁶ La prima pubblicazione dedicata al lavoro di Thérèse Rivière è: F. COLONNA, *Aurès-Algérie 1935-1936. Photographies de Thérèse Rivière*, Paris 1987; importante l'articolo di J. FAUBLEE, *A propos de Thérèse Rivière (1901-1970) et de ses missions dans l'Aurès*, "Études et Documents Berbères", 1988, 4, pp. 94-102, e la biografia romanizzata, ma molto documentata, del nipote di Jacques Faublée, F. FAUBLEE, *Thérèse Rivière, l'ethnologue oubliée du Musée de l'Homme: prose*, Paris 2013. Nel 2004 esce l'articolo di F. GROGNET, M. DE LA-TAILLADÉ, *Des montagnes de l'Aurès à la colline de Chaillot, l'itinéraire de Thérèse Rivière*, "Outre-Mers", 92, 344-345, 2004, pp. 141-156. Fondamentali i contributi di M. COQUET, in particolare: *L'album des dessins indigènes. Thérèse Rivière chez les Ath Abderrahman Kebeche de l'Aurès (Algérie)*, "Gradhiva", 9, 2009, pp. 188-203; Id., *Un destin contrarié. La mission Rivière-Tillion dans l'Aurès (1935-1936)*, "Les Carnets de Bérose", 6, 2014: <https://www.berose.fr/article1679.html?lang=fr> (consultato il 2 maggio 2023) e soprattutto Id., *L'Aurès...* cit. Si veda anche C. PHÉLINE, *Aurès, 1935. Photographies de Thérèse Rivière et Germaine Tillion*, catalogue d'exposition (Montpellier, Pavillon Populaire, 7 février-15 avril 2018), Vanves 2018.

⁷ In particolare nel fondamentale B. MALINOWSKI, *Argonauti del Pacifico occidentale. Riti magici e vita quotidiana nella società primitiva*, Torino 2011 (ed. orig. 1922; la prima traduzione in francese è presso Gallimard, Parigi 1963).

⁸ I modelli di Georges Henri Rivière sono vari e internazionali: vanno dai musei sovietici a quelli inglesi, passando per la Germania, l'Olanda e la Scandinavia: gli Stati Uniti restano tuttavia la fonte di ispirazione più ricorrente. A.L. CONKLIN, *Exposer l'humanité. Race, ethnologie et empire en France (1850-1950)*, Paris 2015, pp. 157-85.

⁹ Fra il 1935 e il 1939 il museo cura il ciclo *Voyages et explorations* su Radio Parigi P.T.T., M. LEMAIRE, *Le monde mis en ondes. Les radio-conférences du Musée d'ethnographie du Trocadéro et du Musée de l'Homme (1935-1939)*, in *Les années folles de l'ethnographie. Trocadéro 28-37*, édition A. Delpuech, C. Laurière, C. Peltier-Caroff, Paris 2017, pp. 777-829. Thérèse Rivière realizza due trasmissioni: *Un mariage dans l'Aurès* il 26 aprile 1937, e *Quelques traits des mœurs chaouiâs dans l'Aurès* il 29 agosto 1938 (dedicata alla storia di Aïcha). Paris, Archives du Musée du quai Branly, *Archives privées: fonds Thérèse Rivière*, (d'ora in avanti PAMQB, FTR), Activités d'Enseignement et Recherche, Communications Ecrites et Orales, DA001072/49595.

¹⁰ R. Magritte, *La trahison des images*, 1929, Los Angeles County Museum of Art.

¹¹ J. CLIFFORD, *On Ethnographic Surrealism*, "Comparative Studies in Society and History", 23, 1981, 4, pp. 539-564;



“Questa è una storia vera”. Accorciare la distanza, corrispondere lo sguardo

Un intervento alla radio, nel 1938, fornisce una traccia concreta del metodo di Thérèse Rivière, del suo approccio al “campo” e del tipo di narrazione che ne emerge⁹. L'etnografa racconta la storia di Aïcha, una giovane *chaouiâ* andata in sposa a un arabo che le aveva tenuto nascosto di essere già sposato, e di come Rivière stessa l'avesse difesa, mediando fra codici non scritti, convenzioni e diritti irrinunciabili.

L'inizio è folgorante: “Ceci est une histoire vraie”: questa è una storia vera. Il suo sguardo, il suo coinvolgimento in prima persona lo certificano. La medesima formula si ripete alla fine del racconto. Ma perché Rivière ha bisogno di questo sigillo di verità? Da chi, da che cosa si sta difendendo? L'immagine perturbante della pipa di Magritte e del dubbio che l'accompagna – *ceci n'est pas une pipe*¹⁰ – sta in filigrana non solo dietro la narrazione di Thérèse Rivière, ma dietro tutta quanta la cultura da cui il Musée de l'Homme scaturisce, sollecitando un'interrogazione

profonda sul confine fra scienza e letteratura, fra verità e sue possibili narrazioni.

Il surrealismo è lo sfondo contro cui viene forgiato un alfabeto museale che, scientifico nei metodi progressivamente definiti e normati della ricerca, non dimentica l'importanza dell'immaginazione. La mitopoiesi dell'ancestrale, dell'inviolato, in definitiva del ‘primitivo’ che aveva nutrito, fra mille contraddizioni, la cultura delle avanguardie, riecheggia spesso nel palinsesto comunicativo di cui G.H. Rivière è instancabile promotore¹¹. L'anno prima della missione in Algeria si è conclusa la Dakar-Gibuti (1931-1933), accompagnata da strumenti di comunicazione e *fundraising* del tutto inediti, fra cui il “gala di boxe” svoltosi al Cirque d'Hiver il 15 aprile 1931. Su richiesta degli organizzatori, il pugile Al Brown, afrodiscendente, che si batte contro il francese Roger Simendé (bianco), rinuncia al compenso per onorare i suoi “antenati africani”. Così Georges Henri Rivière: “La cosa più meravigliosa è che ha partecipato gratuitamente. Gli avevo detto, infatti: «Si tratta della cultura dei vo-



Fig. 3 Musée d'ethnographie du Trocadéro, Paris. Allestimento della sala 'Afrique blanche', gennaio 1933 (foto Studio Chevojon; PAMQB, Photothèque, PP0001179; © Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris).

stri antenati, sarebbe splendido se decideste di rinunciare al compenso». [...] Marcel Griaule ha presentato Al Brown, sul ring, fra quattro guardiani del museo in uniforme: «Quest'uomo sta per combattere in nome della cultura africana». Al Brown ha risposto in inglese. È stato un momento grandioso¹².

Nel 1933, G.H. Rivière si fa ritrarre di fianco a Joséphine Baker in occasione della mostra che presenta il bottino della missione Dakar-Gibuti: l'attrice agita delle maracas sullo sfondo di una vetrina del museo¹³. Baker, nella Parigi degli anni '30, sta a rappresentare metonimicamente l'Africa tout-court: un'unica cultura nera, appiattita dentro la cornice di pochi riferimenti – il jazz, la *Révue nègre* – che dall'Africa subsahariana arriva a Parigi passando per il Missouri, sua terra natale. Il tropo del diorama aleggia sulla fotografia. Rivière così la commenta: “Questo sono io che la allestisco nella vetrina. Che bel seno!”¹⁴.

Thérèse Rivière si trova dunque proiettata sulla scena museale più effervescente del momento, negli anni in cui Rivet e suo fratello Georges Henri promuovono una vera e propria rivoluzione grazie alla moltiplicazione muscolare delle missioni dettata anche dalle logiche coloniali, alla definizione di linee-guida per la catalogazione degli oggetti, alla promozione della Société des Amis du Musée d'Ethnographie, alla pubblicazione del *Bulletin du Musée d'Ethnographie du Trocadéro*, alla nuova biblioteca ispirata a modelli statunitensi (1931), e così via¹⁵.

Quando la studiosa parte per l'Aurès, ha accumulato una breve ma densa esperienza di studio e di lavoro al museo. Assunta nel '28 come segretaria del fratello, nel '31 viene promossa al ruolo di assistente¹⁶. All'epoca non ha una formazione specifica: diplomata in disegno industriale, ha lavorato alla Michelin e in altre ditte. Senso pratico e intraprendenza non le fanno difetto: in poco tempo assume l'organizzazione della fototeca, una delle prime in ambito museale a livello internazionale¹⁷, e mette a punto un innovativo sistema di descrizione che moltiplica le schede descrittive (per tema, data, materiale e dipartimento), facilitando la ricerca¹⁸.

Nel 1930 frequenta il corso di Preistoria all'École du Louvre e l'École pratique des Hautes Etudes; l'anno successivo si diploma all'Institut d'Ethnologie: il concetto di “tecniche del corpo” proposto dal suo professore Marcel Mauss sarà centrale nella sua pratica etnografica. Diplomata nel '33 all'École du Louvre, lo stesso anno viene nominata da Rivet conservatrice del dipartimento Afrique blanche et Levant¹⁹ (fig. 3), probabilmente in segno di apprezzamento del lavoro svolto in occasione della mostra *Le Sahara*, che nel 1934 segna un enorme successo, anche grazie alla serata di danze tuareg all'Hôtel Georges V e al fotogenico duello in costume sulla terrazza del museo organizzati da Georges Henri²⁰. Ancora nel '33 viene selezionata dalla Society of African Languages and Cultures, co-diretta da Henri Labouret e Diedrich Westermann, per

S. PRICE, J. JAMIN, *Entretien avec Michel Leiris*, “Gradhiva”, 4, 1988, pp. 29-56; V. DEBAENE, *Les surréalistes et le musée d'ethnographie*, “Labyrinthe”, 12, 2002, pp. 71-94; I. WALKER, *Phantom Africa: Photography between Surrealism and Ethnography*, “Cahiers d'Études Africaines”, 37, 147, 1997, pp. 635-655. Il più generale tema di fondo è ovviamente la lettura estetizzante dell'*art nègre*, rigettata da Rivière e dal suo *entourage* nella rivista “Documents” e in numerose altre occasioni: cfr. G.H. RIVIÈRE, *Musées des beaux-arts ou musée d'ethnographie*, “Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts”, 13, 1931, pp. 278-282.

¹² In B. DUPAIGNE, *Histoire du Musée de l'Homme. De la naissance à la maturité (1880-1972)*, Paris 2017, p. 136.

¹³ Si veda C. PELTIER-CAROFF, *Revue de Vitrites*, in *Les années folles...* cit., pp. 132-139. Sul ruolo del museo nel panorama francese e internazionale si vedano anche *Le Musée de l'Homme. Histoire d'un musée laboratoire*, édition C. Blanckaert, Paris 2015.

¹⁴ P. DEMNET, “La vie”, 22-28 maggio 1980, p. 36, citato da PELTIER-CAROFF, *Revue de Vitrites...* cit., p. 132.

¹⁵ CONKLIN, *Exposer l'humanité...* cit., pp. 186-215.

¹⁶ Dapprima pagata dal fratello attingendo al proprio stipendio (C. LAURIÈRE, *L'épreuve du feu des futurs maîtres de l'ethnologie*, in *Les années folles...* cit., pp. 405-447: 426), viene poi formalmente pagata dal Muséum National d'Histoire Naturelle, grazie all'intervento di Rivet.

¹⁷ FAUBLÉE, *Thérèse Rivière...* cit., in particolare p. 95. Si veda anche A. MAUJARIN, *La photographie multiple. Collections et circulation des images au Trocadéro*, in *Les années folles...* cit., pp. 700-729. La fototeca nasce ufficialmente nel giugno '29, come da cronologia pubblicata in *Les années folles...* cit., p. 903.

¹⁸ GROGNET, DE LATAILLADE, *Des montagnes...* cit., pp. 143-144.

¹⁹ Lo staff del Dipartimento si limita alla sola Rivière, mentre l'“Afrique noire” vede l'impegno di quattro conservatori: Marcel Griaule, Michel Leiris, Deborah Lifchitz e Denise Paulme: COQUET, *L'Aurès...* cit., p. 17. Nel 1934 il museo inaugura quattro gallerie, seguendo la scansione geografica che gli è propria: Afrique blanche et Levant, Pré-histoire américaine, Populations artiques et Madagascar. Unica eccezione all'organizzazione per civiltà e territori è la Salle du Trésor, che raggruppa oggetti di diverse provenienze ed epoche, allestita con la collaborazione di Jacques Lipchitz. Cfr. C. LAURIÈRE, C. PELTIER-CAROFF, *Un petit royaume de l'art primitif. La salle du Trésor (juin 1932)*, in *Les années folles...* cit., pp. 186-191.

²⁰ I documenti sono parchi di informazioni a riguardo; il nome di T. Rivière non figura nel catalogo. Cfr. A. LOYAU, *Sahara, 1934. L'exposition d'une union sacrée coloniale européenne?*, in *Les années folles...* cit., pp. 736-775. Il ballo, “Une soirée au Hoggar”, si svolge il 17 marzo 1934. La prima parte della serata accoglie una sfilata di moda con abiti dell'“Afrique blanche” indossati da alcune *socialité* parigine e dal personale femminile del museo. Seguono danze tuareg (con costumi della collezione del museo) e alcuni interventi musicali. Alcuni giorni prima, Rivière aveva organizzato una prova sul tetto del museo, cui aveva invitato la stampa e cui aveva partecipato, vestito da tuareg, anche André Leroi-Gourhan. Cfr. C. LAURIÈRE, *Le banquier et mécène du musée. La SAMET*, in *Les années folles...* cit., pp. 141-201.



²¹ Nel maggio 1934, presentando il progetto, Labouret afferma che la missione “ha lo scopo di apportare un contributo efficace ai metodi della colonizzazione; infatti la conoscenza di usanze, credenze, leggi e tecniche delle terre indigene rende possibile una collaborazione più feconda e più umana, e conduce così a uno sfruttamento più razionale delle risorse naturali. [...] Accessoriamente, ci riproponiamo di costituire una collezione di oggetti sistematicamente raccolti con fotografie, disegni, film”. In COLONNA, *Aurès-Algérie...* cit., p. 130. Per una lettura critica dell’approccio della missione alla questione coloniale, COQUET, *L’Aurès...* cit., pp. 67-92.

²² Nella vastissima letteratura, si vedano almeno G. TILLION, *Il était une fois l’ethnographie*, Paris 2000; EAD., *Fragments de vie*, édition T. Todorov, Paris 2009; EAD., *Alla ricerca del vero e del giusto*, a cura di T. Todorov, Milano 2016. Sul corpus di fotografie scattate in Algeria, G. TILLION in collaborazione con N. WOOD, *L’Algérie auresienne*, Paris 2001. Su Tillion: *Le siècle de Germaine Tillion*, édition T. Todorov, Paris 2007; J. LACOUTURE, *Le témoignage est un combat. Une biographie de Germaine Tillion*, Paris 2000; ID., *Attraversare il male: conversazione con Germaine Tillion*, Milano 2016.

²³ In quegli anni le altre missioni femminili sono quelle di Jeanne Cuisinier e Véra Sokoloff in Malesia (1932) e di Denise Paulme e Deborah Lifchiz nella missione Sudan-Sahara (che si trattengono in Mal, mentre gli altri membri della missione fanno ritorno a Parigi nel 1935, seguite nel 1937 da Germaine Dieterlen e Solange de Ganay). Si veda M. LEMAIRE, *La chambre à soi de l’ethnologue. Une écriture féminine en anthropologie dans l’Entre-deux-guerres*, “L’Homme”, 200, 2011, pp. 83-112. Una fotografia su “L’Echo d’Alger” del 22 dicembre 1934 mostra le due giovani sorridenti; l’articolo che l’accompagna descrive il loro arrivo in una terra sconosciuta, tutta da studiare: *M. Ile Rivière et M. Ile Tillion. Chargés d’une mission ethnographique dans l’Aurès, nous disent...*

²⁴ M. GROSSI, C. RIAL, *Germaine Tillion: là où il-y-a le danger, on vous trouvera toujours*, citato in COQUET, *L’Aurès...* cit., p. 52. Tillion non viene dal mondo dei musei ma da quello accademico: il suo nome viene infatti proposto da Mauss, dopo che una collega di T. Rivière rinuncia per motivi personali.

²⁵ La dizione *Musée de l’Homme* è in realtà utilizzata dalla riapertura del museo rinnovato, nel 1938; prima di allora era chiamato *Musée d’Ethnographie du Trocadéro*.

²⁶ TILLION, *Il était une fois...* cit., pp. 19-20. Oltre alla data molto tarda del *mémoire*, va detto che la missione in Aurès si

la prima missione nell’Aurès²¹. Sua compagna è Germaine Tillion (1907-2008), resistente, intellettuale e figura politica di primo piano del XX secolo²².

La missione nell’Aurès, una delle prime solo femminili della storia dell’etnografia²³, si svolge fra il dicembre del 1934 e il febbraio del 1937.

Le due colleghe vivono insieme solo per i primi mesi; in seguito le rispettive ricerche si svolgono in località distanti fra loro molte ore a dorso di cavallo. Le legano alcune occasioni di incontro e una fitta corrispondenza. Thérèse Rivière scrive lettere vivaci, raccontando la propria quotidianità con ironia e dovizia di dettagli; dal canto suo, retrospettivamente, Germaine Tillion appare evasiva: nel suo *Il était une fois l’ethnographie* liquida in poche righe il loro rapporto, descrivendo Thérèse come quasi ossessionata dal museo (altrove la definisce “fanatica”)²⁴, e ridimensionandone le competenze scientifiche:

Thérèse Rivière lavorava a tempo pieno da diversi anni al Musée de l’Homme²⁵. [...] Come Georges Henri, Thérèse sognava solo di fame il primo museo al mondo. Negli immensi depositi interrati non vi era oggetto che non avesse pulito, misurato, riparato, disegnato con talento e maneggiato con cura; ma, parigina di nascita, conosceva solo la place du Trocadéro e rue Montmartre, dove abitava. Un po’

più esperta di lei, perlomeno da questo punto di vista, avevo intervistato qualche abitante del Cantal, della Bretagna e dell’Île-de-France. Inoltre, avendo percorso in canoa diversi torrenti impervi, dormendo in tenda, ero capace di accendere un fuoco. Il carattere di Thérèse era facile e allegro, adorava il suo lavoro, rispettava quello altrui, e ci capimmo senza difficoltà²⁶.

E un po’ più avanti, come a sottolineare l’approccio pragmatico e le scarse doti teoretiche della collega:

Sbarcando ad Algeri avevamo chiaro che si trattava in sostanza di incontrare dei nomadi sconosciuti in un paese sconosciuto, ma in seguito, chiaramente, avremmo dovuto scrivere una tesi, e a tal fine era necessario individuare un soggetto. Thérèse detestava scrivere e volle fin da subito riservarsi lo studio delle tecniche. Decidemmo dunque fra di noi che io mi sarei occupata ‘di tutto il resto’ [...] ²⁷.

Tillion, in una lettera a Rivet, condensa in una sola frase il metodo di studio della collega: “Thérèse fa una gran quantità di foto e sa già filare, intrecciare, danzare, cucinare come una vera *chaouïa*”²⁸. Ecco la traduzione plastica delle *Instructions* di Leiris e Griaule²⁹; ecco il concetto di “tecniche del corpo”, qui letteralmente *incorporato*³⁰. Come scrive l’antropologa Michèle Coquet, “Thérèse Rivière penetra nella cultura *cha-*



Fig. 4 “Ferradji e Ferkaoui si divertono a suonare il tamburo dopo aver raccolto le offerte per il loro marabout”, 1936 (foto T. Rivière; PAMQB, FTR, PP0156918; © Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris).

Fig. 5 Una donna berbera e il suo bambino, 1939 (foto T. Rivière; PAMQB, FTR, PP0164906; © Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris).

Fig. 6 Due donne su un sentiero, 1939 (foto T. Rivière; PAMQB, FTR, PP0164907; © Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris).

ouïa mettendo in gioco il suo corpo, e così aggira in parte il problema della lingua, che non padroneggia, o che padroneggia appena, stabilendo con i suoi interlocutori una comunità di campo [communauté de terrain] che va al di là delle parole, fondata sulla trasformazione di materiali, la manipolazione condivisa di attrezzi e la produzione di forme (figg. 4-5). Questo esercizio di pratiche, e l'investimento corporeo che esso implica, nutrono la sua ricerca etnografica³¹.

Anche Jacques Faublée, che condivide per tre estati (dal '35 al '37) le ricerche di Thérèse Rivière, ricorda di lei: “Non esitava a schierarsi di fianco ai montanari contro le pretese dei cittadini, contro le ingiustizie o gli abusi amministrativi, pagando spese processuali o multe e intervenendo presso le autorità. Prendeva anche la difesa delle donne contro una supremazia maschile troppo forte. Gli abitanti dell'Aurès si erano legati molto a lei, e viceversa. Questo spiega la qualità eccezionale delle sue ricerche”³² (fig. 6).

Da queste note ricaviamo due elementi utili per leggere la traduzione in forma espositiva della ricerca di T. Rivière. La prima attiene alla comunicazione non-verbale, e dice dell'esercizio sviluppato negli anni algerini attuando forme di comprensione reciproca capaci di andare al di là del

linguaggio fonetico: un esercizio che l'occasione espositiva sollecita nuovamente. La mostra, coerente con i canoni estetico-pedagogici propri del museo – su cui tornerò – risulta asciugata di tutta la dimensione relazionale, giocosa, affettiva che risuona invece nelle lettere e nei *carnets*.

La seconda riflessione attiene al riferimento alle tecniche come terreno comune che prescinde dalle singole individualità e ruoli (colonizzatore e colonizzato, studiosa e oggetto di studio). Le tecniche rappresentano il luogo in cui Rivière, anche per la sua formazione, si sente a proprio agio, e partendo dal quale comprende più a fondo la cultura che la ospita.

Mostrare per resistere: “L'Aurès”, 1943-46

Al rientro in patria, nel 1937, Thérèse Rivière torna a ricoprire il proprio incarico al dipartimento Afrique blanche et Levant. Sono anni cruciali per la definizione del profilo del museo che, chiuso nell'agosto 1935 e poi demolito, viene riaperto, interamente rinnovato, nel giugno 1938 nel Palais de Chaillot costruito per l'Exposition Internationale des Arts et des Techniques (1937). Durante questa opera di distruzione e ricostruzione l'etnologa è stata altrove, ricevendo solo notizie intermittenti del “suo” museo.

accompagna, per Tillion, al sentimento di una grave perdita: tutte le sue note di campo vanno perdute durante la guerra, nel passaggio dalla prigione di Fresnes, dove viene rinchiusa in quanto resistente nell'agosto 1942, al campo di concentramento di Ravensbrück, dove le vengono sequestrati. COQUET, *L'Aurès...* cit., p. 51.

²⁷ TILLION, *Il était une fois...* cit., p. 21. Più avanti Tillion scrive che Rivière, avendo constatato che uno studio approfondito sulle tecniche era già stato svolto da Mathéa Gaudry, “ebbe l'idea di costituire per il suo amato ‘Musée de l'Homme’ una collezione di begli oggetti della vita quotidiana, ciascuno accompagnato da fotografie che ne mostrassero le tappe della fabbricazione e l'utilizzo” (ivi, p. 22). Anche qui, parlare di “begli oggetti della vita quotidiana” sembra negare qualunque spessore scientifico alle ricerche della collega, oltre che appiattare il dibattito sulla metodologia della ricerca e della raccolta etnografica tanto vivace in quegli anni.

²⁸ Lettera del 24 marzo 1935, in COQUET, *L'Aurès...* cit., p. 134.

²⁹ Secondo la filosofia di Rivet, e le concrete raccomandazioni di Marcel Griaule e Michel Leiris, gli oggetti sono caleidoscopi di significati, che vanno letti in modo sistemico e stratificato: “Al di là della sua utilità tecnica, l'oggetto presenta un valore magico o religioso? A quali miti rimanda? In che condizioni coloro che se ne servono lo possono fabbricare, comprare o, più in generale, procurarselo? La sua scoperta o la sua rivelazione è narrata in una leggenda? In breve, ci si occuperà non solo dell'oggetto in sé, ma di tutto ciò che lo circonda, insomma di tutte le diramazioni che lo collegano alla società nel suo insieme. Circondando l'oggetto di una messe di informazioni, che siano di carattere tecnico o meno, e di documenti (fotografie, disegni, note), si farà in modo che, una volta al museo si trasformi in un oggetto morto, staccato dal suo contesto”. *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, Paris 1931, p. 10: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65415773.texteImage> (consultato il 2 maggio 2023). Faublée propone che le istruzioni siano redatte a partire dagli appunti presi proprio da Y. Oddon e T. Rivière ai corsi di MAUSS: F. GROGNET, *La patrimonialisation de la culture des “autres”, D'une rive à l'autre, du Trocadéro à Branly: histoire de métamorphose* tesi di dottorato, Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, 2009, p. 309. Cfr. anche E. JOLLY, *Ethnologie de sauvegarde et politique coloniale: les engagements de Marcel Griaule*, “Journal des Africanistes”, 89, 2019, 1, pp. 6-31.

³⁰ Mauss esprime il concetto di “tecniche del corpo” per la prima volta nel 1934 in un seminario alla Société de Psychologie di Parigi: D. LE BRETON, “Aux sources de la sociologie du corps”, prefazione a M. MAUSS, *Les techniques du corps; suivi de L'expression obligatoire des sentiments; et de Effet physique chez l'individu de l'idée de mort suggérée par la collectivité*, Paris 2021, pp. 7-36: 26.

³¹ COQUET, *L'Aurès...* cit., p. 135. L'autrice torna su questo concetto nell'articolo *Un destin contrarié. La mission de Thérèse Rivière et Germaine Tillion dans l'Aurès (1935-1936)*, “Les Carnets de Bérose”, 6, 2014: <https://journals.openedition.org/lectures/16684?lang=es> (consultato il 2 maggio 2023) quando scrive: “Riproducendo i gesti che i suoi ospiti compiono nello svolgimento delle attività quotidiane o delle pratiche ludiche, sperimenta il loro *savoir-faire*, facendo così esperienza delle profonde affinità spiritose e di corpo sottese a una tecnica condivisa praticamente”.

³² FAUBLEE, *A propos...* cit., p. 96.

Fig. 7 Musée de l'Homme, Paris. La fototeca, ante 1947 (foto Laboratoire photographique du Musée de l'Homme; PAMQB, Photothèque, PP0090864; © Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris).



A parte la lettura di qualche giornale, è altrettanto all'oscuro delle vicende politiche che caratterizzano quegli anni. L'istituzione e la città che la accolgono al suo ritorno le sono del tutto straniere.

Il nuovo istituto esprime più chiaramente, anche dal punto di vista spaziale, la vocazione di museo-laboratorio che P. Rivet e G.H. Rivière gli avevano attribuito fin dal 1928. Gli spazi consacrati alla ricerca sono preponderanti rispetto a quelli espositivi; studio, educazione, consultazione delle fonti testuali e iconografiche, ricerca d'archivio sono considerati elementi complementari, ugualmente necessari alla vita di un moderno museo.

La maggiore innovazione del nuovo allestimento, in larga parte figlia del viaggio in Unione Sovietica compiuto da G.H. Rivière nel '36, consiste nell'organizzazione delle aree espositive, scandite in macro-aree geografiche, secondo due “velocità”: a una serie di vetrine sintetiche, pensate per il pubblico delle scuole o dei gruppi organizzati (come quelli delle fabbriche), si giustappengono delle teche organizzate per tecniche, funzioni o linguaggi, destinate a un pubblico più formato o desideroso di approfondimento. Una bibliografia vuole incoraggiare la consultazione dei testi nella nuova biblioteca. Una teca all'ingresso di ogni sezione introduce i grandi temi trattati, mentre quella finale, impostata su accostamenti trans-geografici, suggerisce possibili affinità e collegamenti.

Intanto, l'orientamento antifascista del museo si definisce in modo sempre più chiaro. Paul Rivet, già nel 1934 fra i fondatori del Comité de Vigilance des Intellectuels Antifascistes ed eletto l'anno successivo consigliere municipale del Rassemblement Populaire nel V arrondissement, fonda con Élie Faure il Groupe des Amis de l'Espagne per sostenere la resistenza repubblicana (1936). A partire dal 1940, diversi fra i suoi colleghi si impegnano nel *réseau du Musée de l'Homme*. Dieci esponenti della rete sono condannati a morte: gli uomini vengono fucilati il 23 febbraio '42³³; le donne – Germaine Tillion, Yvonne Oddon e Sylvette Lelou – deportate in campo di concentramento.

Come continuare a lavorare nella Parigi occupata dai nazisti, mentre i colleghi scompaiono così tragicamente? In anni segnati da una sempre più evidente strumentalizzazione del concetto di “razza” e dalla sovrapposizione fra sguardi coloniali e politiche antisemite, Thérèse Rivière si prende cura delle sue collezioni, pubblica alcuni articoli³⁴ e si dedica all'implementazione della fototeca (fig. 7)³⁵. Il fratello, che già nel 1937 aveva ceduto il posto di vice-direttore a Jacques Soustelle per dedicarsi al progetto del Musée des Arts et Traditions Populaires, nel 1944 viene accusato di collaborazionismo e sollevato momentaneamente dall'incarico³⁶.

Nel 1943, il comando tedesco progetta di allestire una mostra di propaganda antebraica al Musée de l'Homme: ecco che Faublée e T. Ri-

³³ Léon-Maurice Nordmann, Georges Ithier, Jules Andrieu, René Sénéchal, Pierre Walter, Anatole Lewitsky e Boris Vildé. Si veda A. MONOD, *Le réseau du Musée de l'Homme. Une résistance pionnière, 1940-1942*, Paris 2015; anche J. BLANC, *Au commencement de la Résistance. Du côté du musée de l'Homme 1940-1941*, Paris 2010; A. HOGENHUIS, *Des savants dans la Résistance. Boris Vildé et le réseau du musée de l'Homme*, Paris 2009.

³⁴ T. RIVIÈRE, *Costumes agricole de l'Aurès*, “Etudes et Documents Berbères”, 3, 1937, pp. 124-152; EAD., *L'habitation chez les Ouled Abderrahman Chaouïa de l'Aurès*, “Africa”, 11, 1937, 3, pp. 294-311; EAD., *La maison de l'Aurès*, “Algeria”, 1938, s.p.

³⁵ DUPAIGNE, *Histoire...* cit., p. 116.

³⁶ Rivière viene sollevato il 22 agosto 1944 e reintegrato il 17 marzo 1945. Cfr. P. ORY, *Georges Henri Rivière en son musée, du Front populaire à la Libération (1936-1945)*, in *Georges Henri Rivière...* cit., pp. 96-107.

³⁷ COQUET, *L'Aurès...* cit., p. 49.

³⁸ Faublée si dimostra per tutta la vita grande amico e difensore della collega, che certamente non avrebbe mai danneggiato, né professionalmente né umanamente. Quando Thérèse Rivière viene ospedalizzata, per un breve periodo nel 1945 e poi stabilmente dal 1947, il fratello chiede a Tillion di prendere con sé i documenti d'archivio. Jacques Faublée interviene chiedendo di aspettare che l'amica stia meglio, anche perché, afferma, le due studiose non andavano d'accordo. Tillion, dal canto suo, pur non prendendo con sé le carte, appare preoccupata dal ricovero di Thérèse e propone al fratello di trovarle un'occupazione, per esempio la conservazione di una dimora storica. Alla fine Faublée, per salvarli dal disinteresse del museo, prende con sé i documenti alla metà degli anni '50. COQUET, *L'Aurès...* cit., pp. 56-61. Thérèse Rivière e Faublée firmano alcuni articoli a quattro mani: *Les Tatouages des Chaouïa de l'Aurès*, “Journal de la Société des africanistes”, 1942, 12, pp. 69-80; T. RIVIÈRE, J. FAUBLÉE, *L'apiculture chez les Ouled Abderrahman, montagnards su versant Sud de l'Aurès*, “Journal de la Société des africanistes”, 13, 1943, pp. 95-107, e ID., *Dans le sud de l'Aurès en 1935. Circoncisions, Mariages, et Hijji chez les Ouled Abderrahman*, “Etudes et Documents Berbères”, 8, 1991, pp. 63-77.

Fig. 8 Musée de l'Homme, Paris. Ingresso della mostra L'Aurès, maggio 1943 (PAMQB, Photothèque, PP0091427; © Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris).

Fig. 9 Musée de l'Homme, Paris. Veduta di una sala della mostra L'Aurès, maggio 1943 (foto Laboratoire photographique du Musée de l'Homme; PAMQB, Photothèque, PP0091742; © Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris).

Fig. 10 Musée de l'Homme, Paris. Tenda con gli “hiji” o regali, all'ingresso della mostra L'Aurès, maggio 1943 (foto Laboratoire photographique du Musée de l'Homme; PAMQB, Photothèque, PP0091775; © Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris).



vière allestiscono in fretta e furia una mostra a partire da quello che è già disponibile, ben catalogato e ordinato: le collezioni dell'Aurès. L'urgenza politica e morale, nonché il succedersi degli eventi bellici, spiegano la lunga durata dell'esposizione³⁷.

Articolata in tre sezioni – architettura e abitazioni; tecniche; organizzazione sociale – la mostra espone in diciannove vetrine oggetti e fotografie, fra cui alcune scattate da Faublée.

L'allestimento è fedele al codice astratto proprio del museo (figg. 8-10): le sobrie teche tematiche autoportanti sono impaginate con gusto tipografico, debitore del linguaggio della Bauhaus e del movimento moderno; al loro andamento ortogonale si contrappongono alcuni pannelli concavo-convessi. Entro le vetrine, le fotografie non hanno valenza “artistica”, ma di illustrazione delle tecniche, del farsi progressivo degli oggetti (come si intreccia un certo tipo di cesto, in quale modo e occasione si indossa un abito...), anch'essi esposti come “testimoni”, senza alcuna intenzione estetizzante. Rispetto alla mostra del '34, qui si rinuncia ai manichini: gli abiti vengono esposti appesi, secondo un gusto più attuale che prende chiaramente le distanze dal diorama o dalla ricostruzione “narrativa” dell'anteguerra. Curatore e autore dei testi del catalogo risulta solo Faublée³⁸. Come spiegare l'oscuramento del ruolo della collega? I segni della malattia mentale già manifestatasi si sono ripresentati, forse acuiti dalla guerra, dall'uccisione di alcuni colleghi

del *réseau*, dall'internamento di Tillion, dalle accuse al fratello. Nella relazione del 13 settembre 1945 l'etnografa scrive: “La mostra temporanea dell'Aurès [...] non mi ha dato alcuna gioia tranne quella del lavoro, poiché la mia compagna di missione, Germaine Tillion, era allora a Fresnes. Mi ha promesso di venire a vederla nell'ottobre del 1945, al suo ritorno a Parigi”³⁹.

Nel 1945 Thérèse Rivière mette mano al progetto lungamente rimandato della realizzazione di un filmato, frutto del montaggio dei numerosi frammenti raccolti sul campo. Il progetto la appassiona: spera che possa essere l'occasione di una nuova condivisione con Tillion, da poco tornata dal campo di concentramento, a cui l'11 settembre '45 scrive:

Cara Germaine,
ho saputo da M. Ile Cuisinier che lei era partita in auto per andare a riposarsi in campagna da amici. I miei auguri di riposo e di lavoro intelligente la accompagnarono.
[...] In vista della sua visita alla mostra temporanea dell'Aurès, cerco di terminare il film che ho girato nel '35-'36 nell'Aurès e che languiva, ahimè all'umido, nella filmoteca. Ho appena “risvegliato” le nostre registrazioni su disco alla discoteca, dove sono al sicuro. Rouget mi ha promesso che presto saranno riversate. Incontrerò il dott. Rivet perché ciò avvenga prima della fine della mostra dell'Aurès.
Beva latte, mangi frutta e a presto.

Sembra che Thérèse Rivière – come d'altronde la maggior parte dei suoi contemporanei – non si renda conto di quello che la collega aveva vissuto, se il 27 ottobre 1945 le scrive⁴⁰:

Cara Germaine,
l'altro giorno il mio occhio di lince ha intravisto, nella sala restauro delle collezioni, un pacco da cui scaturivano delle foglie di palma. La forma del pacco assomigliava a un secchio; ho guardato meglio e ho letto il suo nome. Allora, con M. Bidet, incaricato della manutenzione e restauro, abbiamo aperto il pacco e ho trovato quella famosa clessidra, che non è poi così male, checché lei dica. Dentro c'è

anche una scatola con dei pezzi di selce, che ho aperto solo in parte.

Venga d'urgenza al museo fra le 2 e le 6 per parlare di queste collezioni.

Si ricordi anche che dobbiamo visitare insieme la mostra temporanea sull'Aurès.

Ci è dispiaciuta la sua assenza, l'altra sera, a Montmartre⁴¹; forse non sta bene? Non conoscendo il suo indirizzo, e pensando che voglia isolarsi, cosa sbagliata a mio parere, mi tratterò dal cercarla fino alla fine della prossima settimana.

A buon intenditor... saluti affettuosi.

Il film verrà proiettato il primo dicembre 1945 nella sala cinematografica del museo⁴². Una lettera di Thérèse a Rivet ce la mostra preoccupata del giudizio dei superiori, e tuttavia sempre salvata dalla sua disarmante freschezza:

Stamattina alle 10.30 proverò una grande gioia e al contempo una grande angoscia: quella di veder proiettato nella sala cinematografica del M.H. il film 35 mm. che ho girato nell'Aurès nel 1936. Sono un po' preoccupata. Era la prima volta, ed è rimasta l'unica, che mettevo mano alla cinepresa. Se l'ho fatto bene, per così dire o comunque al meglio delle mie possibilità, è stato per il museo. [...]. Molti dei miei amici del luogo sono morti, nel frattempo. [...] Se il film merita, e se Germaine Tillion vuole, le chiederò di venire a vederlo. Se merita, e se possiamo farne qualcosa, mi farebbe piacere che lei venisse a vederlo con G.H. prima della chiusura della mostra⁴³.

Il giorno stesso Thérèse Rivière scrive a Tillion una lettera che mostra l'investimento affettivo sul film, e la preoccupazione per la distanza emotiva dell'amica, da poco tornata dal campo di concentramento⁴⁴:

Cara Germaine,
che ne è di lei, ancora una volta? Per fortuna Yvonne Oddon, molto efficiente, mi ha dato sue notizie e il suo indirizzo.
Stamattina alle 10.30 proiezione del film 35 mm. che ho girato nell'Aurès. Farà rivivere il passato e le persone a cui ho voluto bene. È un tentativo; spero che il film sia valido. Quando sarà montato do-

³⁹ *Exposition temporaire de l'Aurès*, indirizzata a Paul Rivet, Paul Lester e André Leroi-Gourhan: PAMQB, FTR, Visite des collections de l'Aurès, le 28 mai 1943, DA000341/14946.

⁴⁰ PAMQB, FTR, Papiers et activités personnelles, Correspondances, D006487/64101.

⁴¹ Probabilmente a casa di Thérèse Rivière.

⁴² Il film è conservato alla CNC-Centre National du Film e de l'Image Animée, e visibile alla BNF, Parigi. Un estratto è visibile anche online: <https://www.youtube.com/watch?v=HZC-CBGvnMII> (consultato il 2 maggio 2023).

⁴³ Lettera conservata negli archivi del Muséum National d'Histoire Naturelle, citata in COQUET, *L'Aurès...* cit., p. 50.

⁴⁴ PAMQB, FTR, Papiers et activités personnelles, Correspondances, D006487/64101.

vrà venire a vederlo, e aiutarmi. Ho chiesto la trasposizione delle pellicole su disco per sonorizzarlo.

Né Tillion, né Rivet, né Georges Henri sono presenti alla proiezione. Nel frattempo, la malattia si acuisce e le accuse verso il fratello si fanno esplicite, anche nelle pieghe di documenti “fred-di” e ufficiali. Nella relazione sulla sua missione del '39, indirizzata a Rivet nel '45, l'etnografa scrive⁴⁵:

Dal 7 giugno al 25 agosto 1939 ho scattato 890 fotografie con la Rolleiflex prestata dal Musée de l'Homme. Nell'aprile 1945 ho chiesto al mio fotografo personale di stampare in formato cartolina questi negativi, poiché attendevo da diversi anni che questo lavoro fosse svolto. Il lavoro è stato pagato in anticipo per la cifra di 9mila franchi. Ma questo stesso lavoro è stato interrotto da mio fratello G.H. Rivière per pagare le spese del mio ricovero in una casa detta di cura (costo: 20mila franchi) che avrebbe completamente rovinato la mia salute (mancanza di cibo, d'aria, di esercizio, elettrochoc, eccetera) e da cui sono uscita solo grazie alla dedizione dei vecchi amici.

A mostra ormai chiusa, vede la luce un secondo film. Il 28 agosto 1946, ormai nel pieno della crisi psichiatrica, Thérèse Rivière scrive di nuovo, con grafia ora più incerta⁴⁶:

Cara Germaine,
ieri sono stata molto triste di non averla vicino per guardare insieme la proiezione dell'Aurès. Tutto il film è stato sostenuto solo da me, anche privandomi di parecchie cose. Ho chiesto per iscritto, fin dal suo ritorno, l'aiuto del museo per terminare il video: promesse, ma nulla di fatto. Solo un po' d'aiuto di Leroy [*sic*: André Leroi-Durhan].
[...]. Quando tutto stava funzionando, ecco il ricovero arbitrario e illegale del 2 dicembre. Solo la lettera di Y.O. [Yvonne Oddon] e le parole di un'amica e qualche lettera mi hanno permesso di resistere.

Non mi hanno fatto uscire perché non ho avuto paura di dire quello che pensavo dei trattamenti abominevoli inferti a coloro che sono stati abbandonati dalla famiglia e ho cercato di difender-

li. Grazie a Dio e ai miei amici ne sono uscita. Gli psichiatri mi guardano male perché GHR è complice e si nasconde ~~dietro Rivet~~ [le ultime due parole sono cancellate, n.d.A.] quei “signori” senza fare nomi.

Viene dunque trattenuta più a lungo in ospedale psichiatrico per aver difeso gli altri malati, proprio come a suo tempo aveva difeso Aïcha (“la mia migliore informatrice, e, se posso permettermi, un'amica”)⁴⁷ e quella che era divenuta la sua famiglia algerina.

Prossimità e distanziamento, reclusione e orizzonti infiniti, conformità e difformità: le dinamiche dello sguardo e i suoi angoli ciechi sono qui protagonisti. Il *clin d'oeil* inconfondibile di Thérèse Rivière si manifesta nei titoli d'apertura del film, dove, con la sua grafia ordinata e un po' infantile, scrive: “Montato con le risorse disponibili nel maggio-giugno 1946 al Département du Cinéma del Musée de l'Homme, Palais de Chaillot, Parigi. Realizzato soprattutto grazie agli Chaouiïa, che furono nostri buoni amici e lo sono rimasti”, e conclude con il disegno di un piccolo cuore. Eccola nella sua umanità spiazzante, troppo *naïve* per qualcuno. E questa, come avrebbe detto lei stessa, è una storia vera.

⁴⁵ *Ibidem*. In una relazione intitolata *2ème Mission Thérèse Rivière en Afrique du Nord en 1939*, conservata nella stessa serie, scrive anche, alla voce “Publicité” relativa alla mostra dell'Aurès: “Far fare un nuovo servizio dopo il ritorno di G. Tillion, durante la proiezione del film nella sala cinematografica” (*ibidem*).

⁴⁶ PAMQB, FTR, Papiers et activités personnelles, Correspondances, D006487/64101.

⁴⁷ Trasmissione alla radio del 29 agosto 1938, cit. a nota 9.

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

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

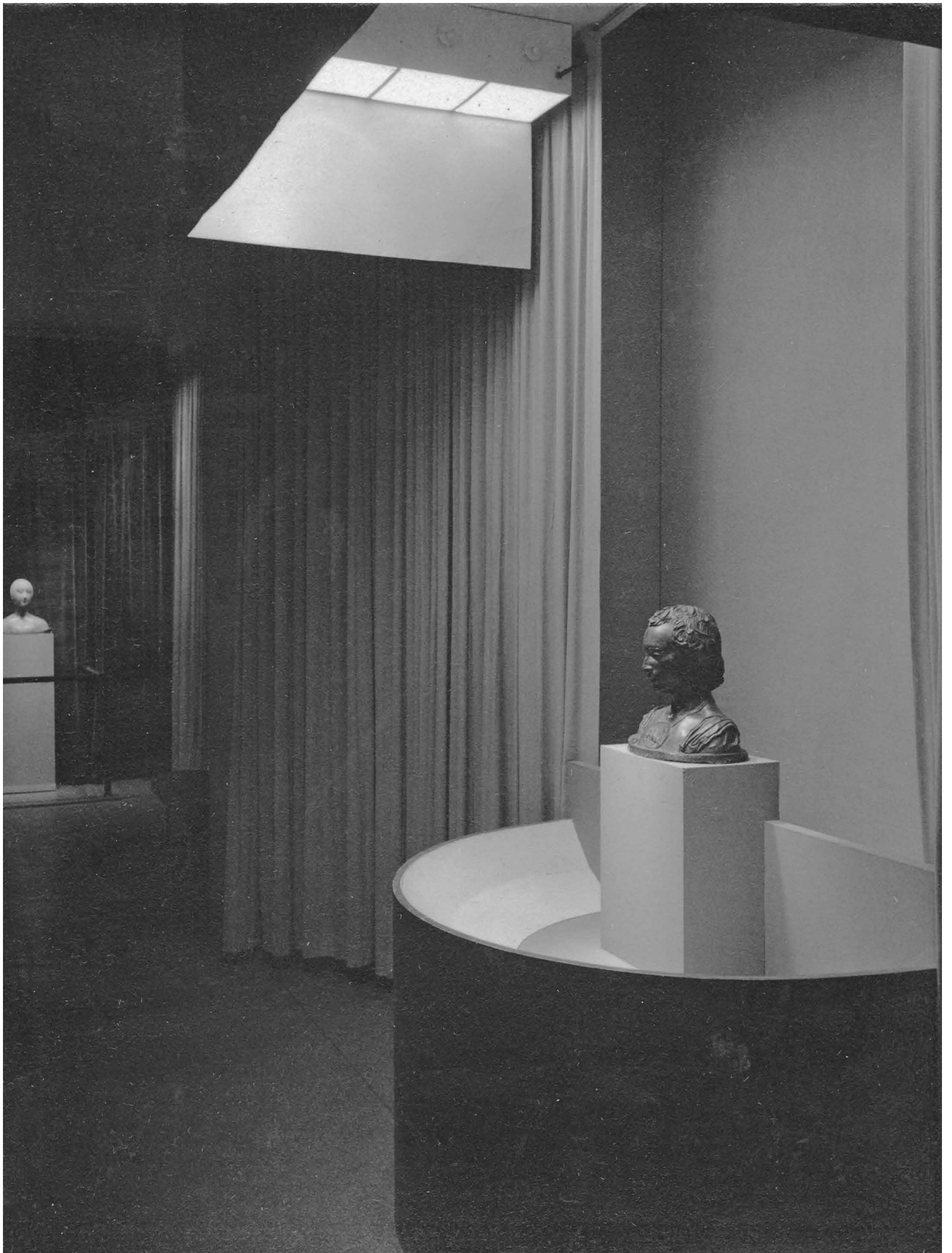
L'evoluzione di una nuova idea di museo nel panorama italiano del secondo dopoguerra viene raramente considerata alla luce dei contatti stabiliti prima del conflitto con il contesto internazionale, soprattutto con quello statunitense, concretizzatisi grazie ai soggiorni e alle missioni d'oltreatlantico di alcuni protagonisti del dibattito storico-artistico e culturale del tempo, come Lionello Venturi, Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi e come Emilio Cecchi, presente a New York già nel '31. La partecipazione italiana alla *Golden Gate International Exposition* di San Francisco nel 1939 e il successivo prosiegua presso l'Art Institute of Chicago (*Italian Masters Lent by the Royal Italian Government*) confluiscono nella controversa organizzazione della mostra del 1940 sul Rinascimento italiano presso il Museum of Modern Art di New York (fig. 2), aprendo alcune nuove e decisive prospettive nella percezione del rapporto tra spazio espositivo e opera d'arte¹. L'esposizione fu fortemente voluta da Alfred Barr, che contro il parere del comitato dei Trustees del MoMA riuscì a realizzare un allestimento focalizzato sul confronto tra antico e moderno. Applicando il suo celebre approccio di rappresentazione grafica delle 'influenze' e delle 'migrazioni' espressive, Barr propose di adattare la mostra-evento *Italian Masters* attraverso un singolare collegamento tra i maestri del Rinascimento italiano e le avanguardie del Novecento. La collaborazione tra Brandi e Barr fa-

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

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

In this manner has been carried out an experiment in Museum installation such as has never been accomplished before with works of such great artistic importance. The effects obtained are remarkable. This experiment demonstrates once more beyond any possible doubt the independent power and the actual life of a work of art: the ancient and the modern molded in an immediate unity of vision. The theories of His Excellency Bottai, which eliminate any line of demarcation between ancient and modern art, have been carried out in the most scrupulous and complete manner in this exhibition of ancient Italian art in the most modern museum of the most modern city of America².

L'intervento di Brandi offre diversi spunti di riflessione; oltre al riferimento alla coraggiosa proposta allestitiva concepita da Barr ("mai prima sperimentata con opere di tale rilevanza"), colpisce il richiamo al "potere indipendente e alla effettiva vita dell'opera d'arte", un pensiero che testimonia la maturazione di una concezione inedita, in linea con il pensiero fenomenologico che era approdato in Italia grazie alla scuola di Antonio Banfi e rispetto alla quale Brandi aveva già maturato una profonda affinità di pensiero³. Soprattutto, l'affermazione di Brandi supporta il diretto rapporto tra concezione fenomenologica dell'opera d'arte ed elaborazione dello spazio espositivo, un legame che trova nel principio dell'energia vitale delle cose e nello scardinamento temporale tra passato e presente due riferimenti centrali. L'adesione di Brandi alla feno-



pagina 29

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

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

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

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

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

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

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

⁷ C. BRANDI, *Scritti sull'arte contemporanea*, Torino 1976, p. 205.

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

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

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

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

menologia è stata discussa e analizzata da tempo, con le dovute precisazioni relative al percorso che lo aveva condotto al pensiero di Husserl⁴. È interessante ragionare sul cortocircuito che le posizioni di Brandi in campo fenomenologico poterono generare, alla data precoce del 1940, nell'incontro con le soluzioni espositive di Alfred Barr. Poco prima del suo viaggio negli Stati Uniti, nel 1939, Brandi aveva avviato la scrittura del suo trattato di estetica, *Carmine o Della pittura*, pubblicato soltanto nel 1945, in cui avrebbe affermato un concetto di grandissima portata innovativa, ovvero che il campo della critica non è soltanto "la designazione e la promulgazione dell'opera, ma anche tutti i procedimenti che assicurino e conservino l'opera. Anche il restauro è critica, anche la collocazione di un'opera in un museo, e perfino la illuminazione, il fondale su cui l'opera, se sarà un dipinto o una plastica, verrà esposta alla pubblica cultura"⁵.

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

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

All'epoca di *Italian Masters*, Barr aveva consolidato un approccio espositivo minimalista, da alcuni ritenuto anticipatore del cosiddetto 'white cube' ma in verità ben diverso⁸, ed è certo che fonte primaria di ispirazione di quella scelta furono alcune sperimentazioni condotte nella Repubblica di Weimar, che lo stesso Barr aveva avuto modo di vedere durante il suo viaggio in Europa⁹. L'inusuale proposta della mostra del 1940 fu l'adattamento di questa impostazione ad opere d'arte antica, una novità assoluta di cui Brandi – come Argan – comprese subito le potenzialità, di certo portandone memoria al suo rientro in patria. Come evidenzia Mary Anne Staniszevski, Barr riteneva cruciale il problema del colore delle pareti (per il quale evitava l'uso del bianco) e il ricorso ai tessuti¹⁰. L'esperienza degli *Italian Masters* fu un banco di prova importante e al tempo stesso rivelatore per gli italiani presenti a New York. Brandi ne descrive minuziosamente le scelte, che Barr aveva inteso condividere con i colleghi della delegazione italiana, elencando i toni cromatici impiegati in ragione delle specificità di ogni singola opera: "da parte italiana ci fu piena, incondizionata approvazione, e fin dal principio, dei nuovissimi criteri di allestimento. Non ultimo quello di cambiare il colore delle pareti nella stessa sala, a seconda dei dipinti che vi si dovevano disporre"¹¹. E così Caravaggio venne affiancato "su un fondo bruno scurissimo", Bronzino ad "un colore chiaro freddo", "il Longhi e il Tiepolo su uno sfondo rosa", mentre la *Costanza Bonarelli* di Bernini "contro un pannello di velluto oro-vecchio, che formava una quinta"¹².

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



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

ret Scolari utilizza l'espressione "far stare i dipinti sui loro stessi piedi" ("the idea was to let the pictures stand on their own feet")¹³, una visione che singolarmente collima con le soluzioni museografiche progettate nel secondo dopoguerra in Italia, e anticipate da Albini già nel '41¹⁴, in cui esili elementi di supporto (come i tubi metallici o i ganci calati dal soffitto) puntavano ad isolare le opere rendendole del tutto autonome rispetto allo spazio che le conteneva. L'isolamento del capolavoro, così chiaramente esaltato nella mostra di New York attraverso lo spazio, le soluzioni cromatiche, la stessa illuminazione, avevano per Barr l'obiettivo primario di intensificare l'esperienza dello spettatore con l'essenza stessa dell'opera, in una relazione ravvicinata che rende l'oggetto protagonista assoluto e ne rivela il significato profondo. Afferma Barr: "No effort of any kind was made to suggest a period atmosphere, the works of art were considered as objects valuable in themselves and isolated from their original period"¹⁵.

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

tentò in ogni modo di persuadere gli italiani a rimuovere le cornici, che in alcuni casi descrive come "obstrusive or bad" al punto da creare "serie difficoltà", ma incontrò in questo senso una netta opposizione, come lo stesso Brandi riporta in un resoconto più tardo¹⁶. Sappiamo che il problema critico della cornice continuò ad interessare lo studioso italiano, nella duplice implicazione di fattore museografico (legato all'esperienza del visitatore) e storico-culturale¹⁷. Un tema, ancora una volta, che profondamente coinvolge la presenza dell'opera – nello spazio e nel tempo – nella sua qualità fenomenologica, e rispetto al quale Brandi continua a ragionare nel corso degli anni giungendo anche a mutare radicalmente opinione. Colpisce il fatto che dopo l'esperienza newyorkese, che lo aveva visto rifiutare la rimozione proposta da Barr, Brandi abbia poi approfondito gli effetti del rapporto dipinto/fondo – con e senza cornice – sperimentando varie soluzioni, dapprima abbracciando l'idea dell'"ambientamento" dell'opera, facendo sì che la cornice intervenisse solo a mediare "l'inserzione cromatica sulla superficie del fondo"¹⁸ e in seguito confessando il suo ripensamento con quella che Maria Ida Catalano ha definito una vera e propria 'abiura'¹⁹.

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

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

¹³ BARRAGAN, *The pioneering history of Alfred Barr...* cit.

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

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

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

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

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

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

si sia giovata della diffusione del pensiero fenomenologico è supportata da una quantità di evidenze e di punti di contatto. Stupisce, tuttavia, che tale relazione affiori in modo quasi casuale negli studi e non goda di una sua adeguata contestualizzazione²⁰. Non soltanto l'articolata elaborazione teorica di Brandi trovò nelle teorie di Husserl un appoggio cruciale (nel senso di riconoscere nel pensiero fenomenologico puntelli essenziali per la sua teoria del restauro), ma l'interesse per la fenomenologia costituì un fecondo terreno di condivisione con Giulio Carlo Argan²¹. Lo stesso Argan vi ha fatto più volte riferimento, collegando il sodalizio con Brandi anche alla curiosità e alla comune attenzione verso contributi speculativi che, anche con l'incoraggiamento di Lionello Venturi, avevano facilitato il necessario superamento delle posizioni di Croce. La concezione formale, estetica, dell'opera d'arte, incontra il desiderio di valorizzarne in modo filologico e circostanziato il significato documentario e storico-culturale, riconoscendovi una qualità temporale ed espressiva capace di rigenerarsi nel presente. Il luogo dell'incontro con l'opera, il museo, diviene lo spazio dove lo spettatore può esercitare l'*epoché*, quella sospensione del giudizio (intesa come riconoscimento disinteressato e libero del mondo) che per Husserl è fondamentale per un'esperienza estetica²². È certamente essenziale comprendere che Brandi arriva alla fenomenologia e ne rielabora gli assunti principalmente attraverso la definizione della sua teoria del restauro, nella quale il rapporto tra opera e spettatore, ma anche tra opera e spazio espositivo, sono del tutto centrali²³. Brandi ragiona sul problema museografico considerandolo, come noto, un atto sostanziale alla questione conservativa, spingendosi a definirlo una forma di "restauro preventivo", ed in questa riflessione – che ha di fatto riformulato la missione del museo ponendovi in carico dei precisi obiettivi di

tutela – deve necessariamente affrontare il problema dell'esperienza estetica e del rapporto tra museo e pubblico. Nella *Postilla al trattamento delle lacune*, fa ricorso all'espressione "mondo della vita", una esplicita citazione del *Lebenswelt* postulato da Husserl²⁴, dichiarando di voler considerare l'opera d'arte esclusivamente come "oggetto dell'esperienza nel mondo della vita"²⁵. Benché frutto di speculazioni che risalgono alla metà degli anni '30, il concetto di 'mondo della vita' poté – probabilmente – giungere a Brandi e agli intellettuali italiani soltanto nel dopoguerra, con la pubblicazione postuma della *Crisi delle scienze europee*, avvenuta nel 1954; si tratta però di una rappresentazione del rapporto tra uomini e cose (il 'mondo della vita' è di fatto l'armonica coesione tra gli uomini e le cose) che perfettamente collima con l'immagine di museo vivente che proprio negli anni Trenta si era andata affermando in Europa, soprattutto con il lavoro critico e filosofico condotto da Focillon²⁶. Dal canto suo, Argan aveva colto le potenzialità fenomenologiche del rapporto tra arte e architettura grazie alla lettura degli scritti di Gropius sul Bauhaus (1935), cui avrebbe poi dedicato il suo celebre saggio del 1951²⁷, dove infatti precisa: "La razionalità che Gropius sviluppa nei processi formali dell'arte è affine alla dialettica della filosofia fenomenologica ed esistenziale (soprattutto di Husserl), cui è di fatto storicamente collegata: si tratta in sostanza di dedurre dalla pura struttura logica del pensiero delle determinazioni formali di validità immediata, indipendenti da ogni *Weltanschauung*. Nella sua opera il rigore logico acquista evidenza formale: diventa architettura, come condizione diretta dell'esistenza umana"²⁸. La riflessione museografica italiana, accompagnata dalla elaborazione metodologica che si andava affermando nella critica, trasse ispirazione dalla concezione 'vitale' che il pensiero fenomenologico suggeriva rispetto al rapporto

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

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

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

²³ PETRAROIA, *Brandi, Milano*... cit., pp. 335-360.

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

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

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

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

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



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

opera-spettatore, riconfigurando la dimensione dell'esperienza di visita al museo anche in termini pedagogici²⁹. Ernesto Nathan Rogers fu tra gli architetti italiani, anche in virtù dello scambio con Enzo Paci³⁰, uno dei più schierati sul fronte filosofico fenomenologico, ma anche uno dei primi a comprendere l'enorme portata del pensiero di Dewey³¹, intraprendendo una strada di riflessione sul potenziale pedagogico dello spazio espositivo che come sappiamo fu decisiva nella temperie del rinnovamento della museografia italiana del dopoguerra³² (fig. 3). L'impatto del pensiero di Dewey, in senso più esteso, andrebbe certamente riconsiderato anche nella elaborazione filosofica di questi anni cruciali che corroborò le sperimentazioni di didattica museale incoraggiate da Lionello Venturi e da Argan presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e presto adottate da Fernanda Wittgens a Brera³³. Ancora nelle prime pagine della *Teoria del restauro*, Brandi ricorre a Dewey per spiegare il concetto di "riconoscimento dell'opera d'arte", quale fenomeno che si attiva nel momento in cui l'opera "vive in qualche esperienza indi-

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

Il museo superstite: ricostruzione e rigenerazione

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁶ Sulla conferenza di Madrid, si vedano gli atti del convegno



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

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

La scelta potente di esporre a Milano, nel 1953, la tela di *Guernica* nella Sala delle Cariatidi di Palazzo Reale (fig. 4), con i segni evidenti degli attacchi aerei, riflette ancora il sentimento di questo nuovo sguardo e risponde, oltre che ad una formulazione di gusto, ad un atto critico-interpretativo (nei riguardi dell’opera, ma anche dello spazio che l’accoglie) di evidente derivazione fenomenologica. Negli stessi anni, l’interesse prestato da Antonio Banfi e dal suo allievo Dino Formaggio per l’arte contemporanea e per l’opera di Picasso in particolare, testimonia la maturazione di una sensibilità molto accesa verso il rapporto tra arte e vita³⁹, che si coniuga alla riflessione profonda maturata ancora una volta da Brandi, sin dal periodo americano, verso *Guernica* e verso il maestro spagnolo. A questi il critico dedica nel 1943 un saggio che ripropone nel *Carmin*, riconoscendo nella sua pittura una potenza espressiva così forte da contrarre

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

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

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

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

za della deprivazione l’opportunità di osservare le architetture dei musei nell’essenzialità delle loro strutture: spazi liberati e rivelati, di cui diveniva possibile immaginare una diversa concezione, un diverso utilizzo, anche nella prospettiva di un bisogno di trasformazione che la fine del conflitto avrebbe poi incoraggiato (figg. 5-7). Dopo la guerra, una ‘estetica del vuoto’ cominciò ad affermarsi, oltre che sulla scorta degli orientamenti museografici emersi nella Conferenza di Madrid del 1934³⁶, proprio in virtù di questo mutato immaginario dello spazio del museo e dall’urgenza di adattare spazi spesso lacerati dalle bombe al bisogno di ricongiungere il legame strappato tra il patrimonio culturale ed il pubbli-

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



il codice della temporalità: per Brandi, ha osservato Massimo Carboni, “Picasso ‘trasporta’ il suo tempo nel futuro, ne preconizza gli esiti”⁴⁰. E decisivo fu l’incontro con questa stessa visione filosofica e culturale per un altro straordinario protagonista della critica del dopoguerra, peraltro vicinissimo alla figura di Fernanda Wittgens, ovvero Carlo Ludovico Ragghianti. In lui, in particolare in *L’arte e la critica* del 1951⁴¹, Pietro Petrarola ha individuato una “coloritura fenomenologica” che “indirettamente evoca, quasi come un parallelo, lo sviluppo del pensiero di Antonio Banfi, vicino al gruppo di Corrente, fra Husserl e il materialismo di Gramsci e Labriola”⁴². Nonostante il diverso orientamento e le scelte ben distanti assunte sotto il profilo metodologico rispetto alla scuola di Venturi, Ragghianti nutre curiosità e attenzione verso le novità d’oltreoceano (dedica per esempio numerosi articoli all’assetto organizzativo e alle iniziative del MoMA), come pure approfondisce il tema del museo vivente, tanto da pubblicare nel 1959 un articolo sull’esperienza di Dorner ad Hannover⁴³.

Musei, modernità e progresso

La convergenza che, nonostante le profonde diversità metodologiche e le distanze personali, sembra lambire il contributo di alcuni dei principali esponenti della critica italiana dell’epoca rispetto alla promozione di una nuova idea di museo trova proprio nella centralità del rapporto con il tempo presente uno dei suoi tratti più rilevanti. Nel caso di Ragghianti, questa sensibilità si manifesta in una pluralità di scelte e iniziative che sul piano museografico culminano nel sodalizio con Carlo Scarpa e con l’impresa di Adriano Olivetti⁴⁴, un contesto liminare che a tratti coinvolge anche Argan. Ragghianti svolge in questa fusione di intenti e di valori un ruolo centrale in senso teorico e culturale: ne è traccia evidente – per esempio – il lavoro svolto, nel quadro del rapporto con Olivetti, per la

rivista *seleArte* tra il 1952 e il 1966⁴⁵. L’impresa editoriale documenta l’attenzione di Ragghianti per la funzione sociale ed educativa del museo, la convinzione che l’arte possa concretamente essere “nel mondo moderno, parte costitutiva dell’esperienza di ogni uomo”⁴⁶. Ed in questa visione, Ragghianti comprende appieno la centralità del museo moderno: flessibile, dinamico, didattico, sociale⁴⁷. Ricorre in Ragghianti non solo il concetto di museo ‘vivo’, ma anche di ‘museo e vita’ ovvero di rapporto con la dimensione quotidiana dell’esistenza degli uomini, affinché l’energia creativa dell’arte sia fonte di ispirazione e percorso di formazione di ciascun cittadino⁴⁸. L’entusiasmo con cui abbraccia l’idea di un museo itinerante – il cosiddetto *Artemobile* –, smontabile, capace di arrivare ovunque ma anche forte di una estetica essenziale e tecnologica, testimonia l’autenticità di un approccio fattivo, che travalica ogni preconcetto e sposa l’idea di un connubio armonioso con “elementi costruttivi prefabbricati e modernissimi”⁴⁹. Si coglie una continuità con la visione del museo quale luogo adattabile, in relazione con la contemporaneità in evoluzione, con i suoi tempi di vita e le sue contaminazioni, un approccio che alimenta un’idea che attinge ad una pratica espositiva (il mettere in mostra) sperimentata anche al di fuori dei luoghi della conservazione: nel commercio, nella pubblicità, nei *mass media*. A sostanziare l’interesse di Ragghianti per la fenomenologia, cui si avvicina in modalità del tutto personali, contribuisce il di-

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

⁴⁰ CARBONI, *Cesari Brandi...* cit., p. 182.

⁴¹ C.L. RAGGHIANI, *L’arte e la critica*, Firenze 1951.

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁹ C.L. RAGGHIANI, *Artemobile*, “SeleArte”, XLV, 1960, p. 30.

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



retto contatto con figure cruciali come Antonio Banfi e soprattutto Enzo Paci, tra le voci più importanti del pensiero filosofico del secondo dopoguerra⁵⁰. Con quest'ultimo, soprattutto negli anni '50, si apre un dialogo franco e densissimo di contenuti che è documentato dalla corrispondenza privata, in cui lo storico dell'arte esplicita i suoi orientamenti, dichiarando di muoversi "entro al pensiero non solo crociano, ma prima kantiano e poi idealistico-storicistico con l'indipendenza debita"⁵¹. Rispondendo a Paci, che nel 1956 lo invitava ad un confronto diretto sulle sue riflessioni filosofiche e sul suo "relazionismo" ("Vorrei solo che anche tu, finché puoi, ti interessassi a quello che faccio io; [...] credo che tu, se ci conoscessimo meglio, andresti d'accordo con me più di quanto non pensi")⁵², Raghianti risponde:

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

pensa, anzi appassionata, dell'espressione e del suo farsi nell'arte. È dunque per questa ragione che ritengo che l'esperienza dell'arte porta, oggi, al cuore del problema filosofico. Ma quanto a me, mi fermo qui per debita autocritica, pur pensando di poter giovare anche più in generale, sottolineando ciò che dell'attività spirituale può fare intendere lo studio dell'espressione⁵³.

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

il soggetto fenomenologico non è il soggetto idealistico, se non altro perché ha un suo corpo vivo. Il trascendente per la fenomenologia è un pensiero che non può mai distaccarsi dall'esperienza [quindi] non si può partire che da ciò che sperimentiamo noi stessi. [...] Solo così, se ci sono relazioni tra soggetti molteplici, si pone, in tutte le sue modalità, per ognuno, l'esperienza degli altri⁵⁴.

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

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

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

⁵² Ivi, f. 346, E. Paci a C.L. Raghianti, 30 maggio 1956.

⁵³ Ivi, f. 345, C.L. Raghianti a E. Paci, 2 giugno 1956.

⁵⁴ E. PACI, *Diario fenomenologico*, Milano 1973, p. 8.



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

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

Al tempo dell'esposizione *Olivetti: design in industry* svoltasi al MoMA (1952) (fig. 8), Ragghianti aveva stabilito legami con l'ambiente newyorkese e lo stesso Scarpa, come è stato recentemente rilevato, era probabilmente entrato in contatto con le innovative proposte di allestimento di Alfred Barr sin dagli anni Trenta⁵⁵. Emerge un'autentica circolarità di esperienze e sensibilità che condividono una stessa idea di fruizione estetica, volta a favorire un rapporto privilegiato con le cose, esaltandone la qualità formale e la pura essenza, come l'atto creativo che le ha portate ad 'essere', e contemporaneamente il rapporto costante tra principio di patrimonio acquisito e di tempo presente. Commentando il contributo di Dewey e il suo riferirsi alla classicità greca a proposito del concetto di "com-

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

proprio in seno a quella civiltà sorge il concetto e la prassi di museo, cioè di luogo nel quale si pongono opere d'arte non a fini funzionali, ma per il riconoscimento in esse di loro speciali qualità [...] si affermava un principio vitale delle opere, quale che ne fosse la giustificazione teorica, che le distingueva dall'esperienza ordinaria e ne faceva accettare un modo particolare di esistenza e di funzione anche nella vita pubblica⁵⁶.

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

Il museo ideale è per me una struttura non inamovibile, non predeterminata, ma flessibile, elastica [...] se si vuole antistruttura nella quale [...] ogni opera d'arte abbia il suo proprio ambiente, nel senso già chiarito di spazio esterno, cioè sia collocata per lo spettatore nelle stesse e medesime condizioni di visibilità stabilite per essa dall'autore⁵⁷; L'architetto di musei sarà facilitato a svolgere il suo compito di presentare opere d'arte, se condivida o faccia proprio questo criterio di visione architettonica come spettacolare, intendendo cioè le pitture, per esempio, non come 'finestre' di una veduta o di una rappresentazione ottica, ma come opere contenenti una dinamica di formazione e di sviluppo che esige un corrispondente stabilimento di percorsi sceverati, qualificati e qualificanti⁵⁸.

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

⁵⁶ RAGGHIANI, *Arte, fare e vedere...* cit., p. 165.

⁵⁷ Ivi, p. 175.

⁵⁸ Ivi, p. 171.

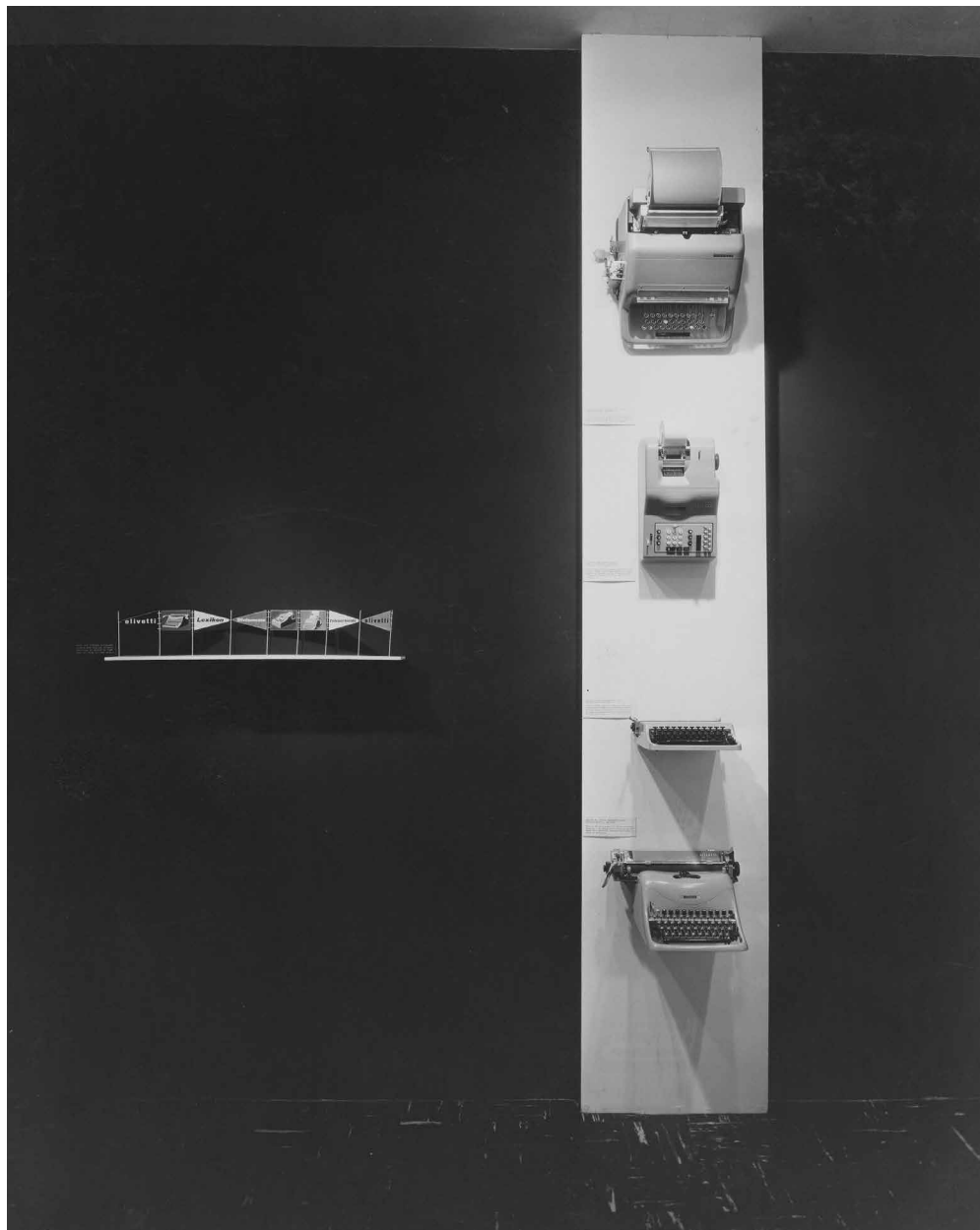


Fig. 8 MoMA, New York. Una veduta della mostra 'Olivetti: Design in Industry', 1952 (© The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze).

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

Nel difficile Palazzo Abatellis di Palermo Carlo Scarpa è riuscito, utilizzando e ipersensibilizzando vecchie strutture, murature, aperture, ambienti, superfici e ingressi incrociati di luce, ad ottenere, con quella d'altre opere, la più giusta, comprensiva e suggestiva visione ed interpretazione che si possa avere del *Busto di donna* di Francesco Laurana⁵⁹.

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

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

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

Alla ricchissima elaborazione teorica di Raghianti sul museo e sull'opera d'arte contribuì la riflessione su Giorgio Morandi (fig. 9), una figura che risulta ancor più cruciale nell'evoluzione dell'estetica di Cesare Brandi⁶³. Al pari di quest'ultimo, Raghianti incentra il suo ragionamento fenomenologico sulla questione della creatività dell'artista, intendendo così lo spazio che circonda l'opera come dimensione di "visibilità, come fattore creativo e come fattore comprensivo e d'intelligenza"⁶⁴. Per sviscerare la questione, confronta il processo creativo di Morandi con quello di Aalto e di Scarpa illustrando l'intrinseca relazione tra l'opera e l'esperienza che essa potrà suscitare. A proposito di Scarpa scrive:

l'immagine resta intrisa della vicenda di una visione ch'è emersa e s'è addensata tenendo la commo- zione nel quadro di una disciplina concentrica, che ricorda il costante sostrato palladiano di razionale unità e non contraddizione per garantire limpida forza allo slancio emotivo delle forme animate⁶⁵.

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

⁵⁹ Ivi, p. 173.

⁶⁰ Ivi, p. 163.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Ivi, p. 201.

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

⁶⁴ RAGGHIANI, *Arte, fare e vedere...* cit., p. 100.

⁶⁵ Ivi, p. 114.

sta (i due si scrivono anche durante il soggiorno americano dello studioso) e confesserà successivamente quanto forte sia stata l'influenza del pittore bolognese sulla sua elaborazione teorica e dunque sulla sua comprensione del funzionamento dell'esperienza dell'opera d'arte. La distinzione tra *astanza* e *flagranza* verrà enucleata da Brandi più tardi⁶⁶, ma già nell'*Arcadio* è presente il concetto di essenza dell'opera d'arte e il rapporto con lo spazio è chiaramente esplicitato:

L'immagine non sta in uno spazio, ma suscita essa stessa la propria spazialità, intesa come luogo della sua figuratività, e perciò non solo determinazione ambientale esterna all'immagine, ma struttura interna dell'immagine, che trapassa dall'esterno e comanda i vincoli dell'oggetto in immagine con gli altri oggetti in immagine, ma rimane senza nesso di continuità e neppure di contiguità con gli oggetti naturali⁶⁷.

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

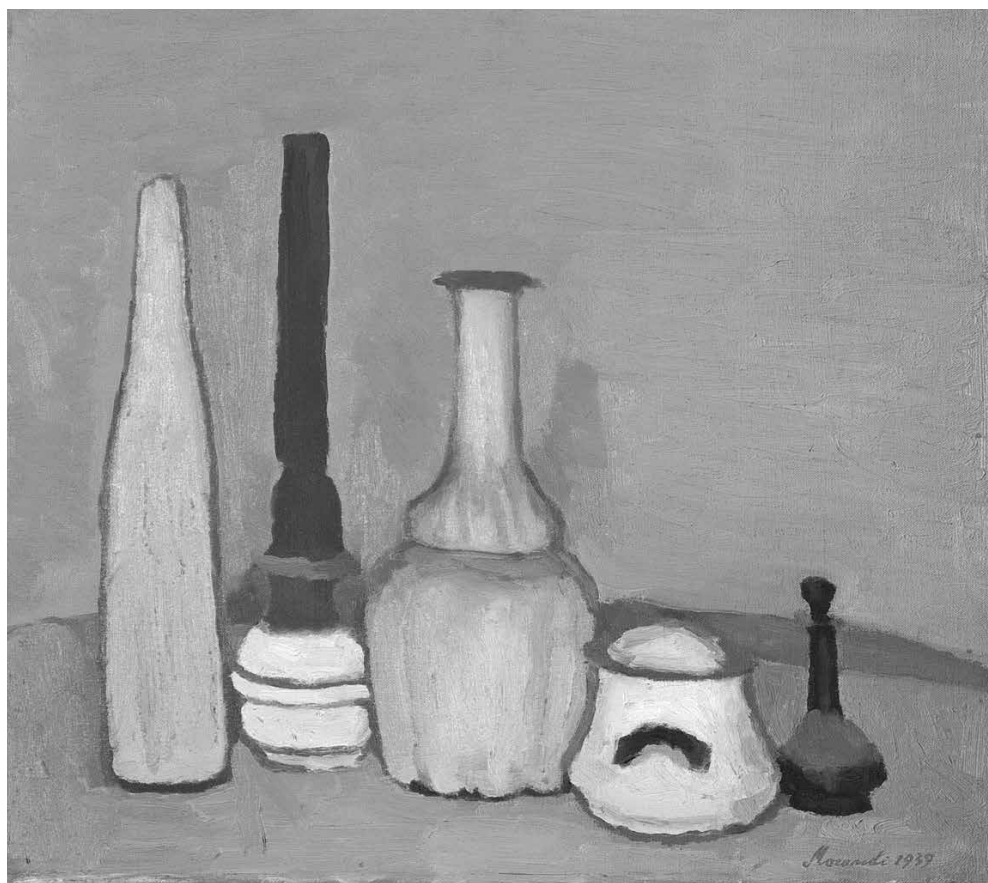


Fig. 9 G. Morandi, *Natura morta*, 1948-1949 (© Museo Nazionale Thyssen-Bornemisza, Madrid).

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

⁶⁶ In particolare C. BRANDI, *Le due vie*, Bari 1970².

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

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

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

⁷⁰ BRANDI, *Scritti sull'arte...* cit., pp. 207-208.

“LA MOSTRA CORRISPONDE AL GIORNALE, IL MUSEO CORRISPONDE AL LIBRO”: IL CONTRIBUTO DI FRANCA HELG ALLA MUSEOGRAFIA DEL DOPOGUERRA

The case of Franca Helg (1920-1989) is, in many respects, unprecedented: architect and museographer, alongside her intense academic and publicist activities, she designed and created some of the main post-war museums and around a hundred temporary exhibitions.

However, her professional association with Franco Albini, with whom from 1951 (and until the architect's death in 1977) she shared a studio, ended up obscuring her contributions. The Genoese museums of Palazzo Rosso, the Treasury of San Lorenzo, and Sant'Agostino, and the Eremitani in Padua, are in fact generally attributed to the hand of master Albini, while Helg, always in the background, is often not even mentioned. Even more seriously, her real contributions are never made explicit, at planning or theoretical level.

This paper aims to initiate studies on Helg by highlighting her design and theoretical contributions to post-war museography and museology, also through her writings (published and unpublished) and an analysis of a part of her archive.

Parliamo un po' di esposizioni

Scritto nel febbraio del 1941 durante una tregua sul fronte greco della guerra, l'editoriale di Giuseppe Pagano *Parliamo un po' di esposizioni* apre un numero monografico della rivista *Costruzioni Casabella*, su un argomento, per l'epoca, quasi inedito. Il direttore Pagano vi sottolinea come quelle “intelligenti baracche”, ovvero gli edifici spesso effimeri progettati in occasione di fiere, mostre e esposizioni, abbiano dato un contributo decisivo a veicolare anche in Italia i nuovi canoni dell'architettura moderna¹. Secondo una genealogia che naturalmente, come spiega bene Mario Labò nello stesso numero della rivista, muove dalle grandi esposizioni universali e, passando per gli insegnamenti, tra gli altri, di Morris, di Olbrich e della Bauhaus, trova nell'Italia tra le due guerre un terreno favorevole alla sperimentazione, le mostre veicolano le principali novità². È soprattutto da quel campo che Pagano e i suoi colleghi chiamano dell'“architettura pubblicitaria” e che comprende i padiglioni fieristici realizzati per la Fiat, la Olivetti, la Montecatini, la Snia, che si saggiano nuove proposte poi presentate anche nelle esposizioni ufficiali: da Monza alla Triennale milanese, dalla *Mostra della Rivoluzione Fascista* a Roma a quelle del Circo Massimo e, ancora a Milano, dall'*Esposizione Aeronautica Italiana* a quella leonardesca. Forse nessun altro settore come quello dell'“architettura pubblicitaria” ha contribuito, in quel

periodo, “a combattere una battaglia così aspra contro le leggi della statica e del convenzionale per ottenere effetti surreali, per raggiungere nuovi equilibri, per dissociare lo spazio in immagini liriche, a volte piene di esasperato dinamismo, a volte immerse nell'assoluto di una pacata solennità”³. La frase del direttore Pagano potrebbe essere usata per descrivere molte delle mostre tra le due guerre. In seguito, queste istanze, attecchiscono anche negli allestimenti museali.

Gli incunaboli

Bisognerebbe innanzitutto fare una selezione tra le centinaia di rassegne catalogate nel numero monografico *Costruzioni Casabella* del '41, così come occorrerebbe estrapolare casi di studio dai successivi affondi, mettendoli possibilmente in rapporto agli altri settori, come quelli dell'architettura degli interni, dall'arredo dei negozi e delle case private. Certamente, per stringere sul panorama italiano, ci sarebbero da analizzare ulteriormente gli allestimenti di un altro direttore di *Casabella*, Edoardo Persico e ci sarebbe la già evocata *Esposizione dell'Aeronautica Italiana*, uno dei più importanti fra gli eventi celebrativi del ventennio fascista e al tempo stesso “la più bella mostra italiana del dopoguerra”⁴ (del primo dopoguerra naturalmente). Siamo nel 1934 e nell'ambito della citata esposizione all'interno del milanese palazzo dell'Arte, Marcello Nizzoli e Edoardo Persico progettano la sala delle Me-

daglie d'oro che “può essere considerata come il fondamento di una nuova, originale tendenza negli allestimenti”. “Rare volte in una mostra si toccò, come qui avvenne – prosegue l'articolo – la poesia”⁵. La descrizione che segue non è breve ma vale la pena di riportarla, anche perché permette di ricostruirne i cromatismi che nella documentazione fotografica, quasi esclusivamente in bianco e nero, sono perduti:

Dal pavimento e dal soffitto neri si staccava, come scendente dal cielo, la bianca struttura metallica filiforme sulla quale le grate pure bianche sostenevano il materiale celebrativo, usato in funzione dell'architettura, come un elemento di essa. Il tutto era disposto secondo una libertà, una originalità e un gusto che trovava nel ritmo cromatico la propria misura logica. Rasente le pareti, una luce azzurra dissimulata fasciava la sala di un'atmosfera irreale, esaltante, in cui la suggestione eroica era immediatamente raggiunta⁶.

Insieme ad altre rassegne, la *Mostra azzurra*, come ha sottolineato Orietta Lanzarini, è all'origine della promozione dell'architettura moderna e di nuove ricerche, inizialmente disattese, ma che contribuiranno “a dare vita nel secondo dopoguerra a una serie di allestimenti di esposizioni e di musei di assoluto rilievo”⁷. Non è un caso che nell'*Esposizione dell'Aeronautica Italiana* lavorino anche i BBPR (sala dei Primi voli e sala Forlanini), Gio Ponti (sala “più leggero dell'aria”) e Franco Albini (sala dell'Aerodinamica). Luciano Baldessari viene invitato a studiare l'allestimen-



* Sono grata a Emanuela Ferretti e a Orietta Lanzarini per l'opportunità di contribuire al presente volume. Ringrazio Paola e Marco Albini e Elena Albricci della Fondazione Albini di Milano per bella accoglienza e disponibilità a condividere contenuti e materiali. Un grazie speciale a Daniele Mariconiti, inesauribile (e generosa) fonte 'helghiana'.

¹ G. PAGANO, *Parliamo un po' di esposizioni*, “Costruzioni Casabella”, XIV, 159-160, 1941, p. XV.

² Nel denso e pionieristico volume dedicato alle rassegne temporanee l'architetto genovese traccia un'intelligente disamina del fenomeno delle expo: M. LABÒ, *Gusto dell'Ottocento nelle esposizioni*, “Costruzioni Casabella”, XIV, 159-160, 1941, pp. 4-30. Altrettanto corposi e ben illustrati sono i successivi articoli. Per il periodo che precede quello qui analizzato si rinvia a 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 e al numero monografico *Musei e mostre tra le due guerre*, “Il Capitale Culturale”, 14, 2016.

³ PAGANO, *Parliamo...* cit., p. XVI.

⁴ 1925-1940, “Costruzioni Casabella”, XIV, 159-160, 1941, pp. 34-95: 40. Su Persico: R. CRESTI, *L'imminenza del "doppio": opere e allestimenti di Edoardo Persico*, in *Musei e mostre tra le due guerre*, “Il Capitale Culturale”, 14, 2016, pp. 575-612.

⁵ 1925-1940... cit., p. 40.

⁶ *Ibidem*.

⁷ O. LANZARINI, «Arte al servizio di un'idea»: il ruolo dell'“Esposizione dell'Aeronautica italiana” (1934) nel dialogo tra arte, architettura, politica e pubblico, in *Musei e mostre tra le due guerre*, “Il Capitale Culturale”, 14, 2016, pp. 739-786: 741.

⁸ In rassegna, inoltre, al piano terreno del palazzo dell'Arte, la sala dell'Aviazione e Fascismo era destinata a celebrare l'attività dell'aviazione italiana dal 1919 al '23. Due salette laterali ospitavano una sezione dedicata alle pagine de “Il Popolo d'Italia” sulle flotte aeree. Per una restituzione iconografica della rassegna si rinvia al come sempre eccellente catalogo offerto da LombardiaBeniCulturali. Per i notevoli allestimenti di Baldessari: T. OSNAGHI, *Il Teatro in Mostra. Allestimenti di Luciano Baldessari per il Palazzo Reale di Milano*, tesi di laurea, Politecnico di Milano, 2012.

⁹ F. HELG, *Il problema degli allestimenti. L'eredità culturale della “scuola” italiana nell'esperienza di Franco Albini, i B.B.P.R. e Carlo Scarpa*, dattiloscritto per gli atti del seminario (Venezia, UIA, 3 marzo 1982), p. 2, conservato a Milano, Fondazione Albini (d'ora in avanti FAM). Il testo è stato parzialmente edito in varie antologie tra cui *Franca Helg, la gran dama dell'architettura italiana*, atti del convegno (Milano, Facoltà di Architettura del Politecnico, 19 gennaio 2006), a cura di A. Piva, V. Prina, Milano 2006, pp. 183-190.

¹⁰ Pur non entrando nel dibattito attorno alla questione di una corretta declinazione del nome “architetto” (architetta, architettrice, ecc.) si segue qui il criterio adottato dall'Enciclopedia Treccani.

¹¹ HELG, *Il problema...* cit., p. 2.

¹² La famiglia del padre, di origine svizzera, era emigrata in Sicilia alla fine dell'Ottocento dove aveva aperto un mobilificio a Marsala; la madre Alice Ahrens era originaria del nord della Germania. Helg è tra le pochissime donne laureate al Politecnico milanese, allora retto da Piero Portaluppi, nel 1945. Da subito interessata anche al piano teorico, collabora alla breve stagione del *Politecnico* di Elio Vittorini. La sua carriera accademica, avviata come assistente di Belgiojoso, raggiunge l'ordinariato. La sua opera attende ancora una monografia.

¹³ Sull'avvio della riscoperta di Helg si rinvia a R. FONTANAROSSA, *Per Franca Helg museografa*, in *Le donne storiche dell'arte tra tutela, ricerca e valorizzazione*, “Il Capitale Culturale”, Supplementi, 13, 2022, pp. 795-814.

¹⁴ HELG, *Il problema...* cit., p. 2.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, p. 3.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*. Dal punto di vista dei contenuti la mostra costituiti, grazie all'ordinamento di Antonio Morassi, un momento cruciale nella riscoperta delle cosiddette arti minori. In proposito F. ALLOGGIO, *Morassi a Milano: la mostra dell'“Antica oreficeria italiana” alla VI Triennale del 1936*, in *Antonio Morassi. Tempi e luoghi di una passione per l'arte*, a cura di S. Ferrari, Udine 2012, pp. 271-290.

to di due ambienti: quello su “Aviazione e Fascismo” e quello su “Aviazione civile – turismo aereo – posta aerea”⁸. Sono dunque già attivi molti tra coloro che da lì a breve saranno tra i protagonisti della scena internazionale. L'anno seguente, 1935, Franco Albini realizza alla Fiera Campionaria di Milano il padiglione INA (presente l'anno seguente in quella di Bari): un allestimento, come nota Franca Helg “pensato per una breve stagione” – circa venti giorni – che “era eseguito con elementi labili, con materiali di poca durata”⁹. “L'interno – prosegue l'architetta¹⁰ – è scandito da elementi semitrasparenti, tele metalliche e vetri. L'andamento verticale di tali elementi che ricerca un effetto monumentale è ironicamente contraddetto dalla lievità dei teli stessi”¹¹.

Le invisibili

Franca Helg (1920-1989) è ancora una studentessa di architettura quando visita queste rassegne milanesi¹². Di una decina, o in qualche caso di una quindicina di anni più giovane degli appena citati architetti, Helg muove i primi passi nella professione proprio nel campo delle mostre. Prima autonomamente, poi come titolare dello studio condiviso per tutta la vita col collega Franco Albini, così come, più tardi, con gli altri architetti, Marco Albini e Antonio Piva che via via vi si associano, l'architetta occupa a pieno titolo un posto di rilievo nel *pantheon* della museografia. Un nome, quello di Franca Helg, che, va detto, sulla scia di un oblio che ha accompagnato tante donne in diversi settori, solo in anni recenti è finalmente ricomparso nella letteratura, nella corretta attribuzione dei progetti¹³. Nel contesto poco fa evocato “le esposizioni erano un'occasione di lavoro, di ricerca, di affermazione dei propri principi” – ricorda la stessa Helg¹⁴. Prima da visitatrice e subito dopo la laurea (1945) dal tavolo di lavoro, l'architetta contribuisce a far attecchire quei germogli di un nuovo linguaggio “sobrio ed essenziale” che al tempo stesso doveva

“fare breccia nell'opinione e nel gusto del pubblico”¹⁵. Per esempio quelle stesse istanze della *Mostra azzurra* che riformulate da Franco Albini e da Giovanni Romano nella *Mostra dell'antico oreficeria italiana* alla VI Triennale del 1936 o in quella su *Scipione e i disegni contemporanei* a Brera nel '41, fanno scrivere a Helg parole molto simili a quelle usate dalla rivista di Pagano. Parla del “carattere al tempo stesso sobrio e fiabesco” di queste rassegne, e di “una profonda impressione di lievità irreale” che scaturì durante la visita¹⁶. Questa la descrizione della mostra nel ricordo di Franca Helg: “in primo piano, all'ingresso della Mostra dell'Oreficeria, era stato sistemato in modo da stagliarsi sul fondo nero, inquadrato da montanti bianchi, lo splendido ‘albero della vita’ di Lucignano, un reliquiario in argento e oro e ricco di corallo”¹⁷. “L'attenzione alla messa in valore di ogni oggetto”, il tema del grande reliquiario, opera isolata – parlante – diventerà a breve canone in diverse sedi museali così come *leitmotiv* di alcuni arredi domestici. L'inserimento di elementi di *design* contemporaneo, come quelli impiegati nella Triennale nel '36, per esempio “le lampade industriali di serie”, “vengono introdotte in questa esposizione raffinata, adoperate come elemento emblematico: la produzione industriale ha una sua intrinseca qualità, e può contribuire alla chiarezza di una esposizione d'arte”¹⁸. Inoltre, spiega Helg: “vi è l'insistenza del ritmo delle strutture espositive in uno spazio che viene annullato dall'essere totalmente tinteggiato in nero, l'involucro murario scompare, la mostra è indifferente allo spazio, acquista l'autonomia dal susseguirsi dei montanti bianchi”. “È l'epoca – chiosa l'architetta – in cui Albini non sa e non vuole uscire dal bianco e nero”¹⁹. Messa in valore dell'opera, leggerezza, trasparenza, modularità, poesia: su queste affinità elettive poggia il lungo sodalizio professionale tra Albini e Helg, in seguito condiviso, come accennato, con gli altri membri dello studio milanese.

pagina 41

Fig. 1 Liljevalchs Konsthall Stoccolma. Una sala della mostra ‘La Nuova Arte Italiana’ (© Fondazione Franco Albini, Milano).

Mostre versus musei

Sono parecchi i casi in cui una collaborazione avviata in occasione di una mostra si trasforma in seguito in un intervento museale. Tra i più noti del periodo trattato, è l'esempio della citata mostra di Scipione a Brera nel marzo 1941, museo dove Franco Albini, in collaborazione con Luisa Castiglioni, tornerà una manciata di anni dopo per aprire la Galleria della pittura veneta e lombarda, in seguito nota come Corridoio Albini²⁰. Benché quest'ultimo s'inserisca nella committenza avviata da Ettore Modigliani con Pietro Portaluppi, l'idea del coinvolgimento di Albini, come noto, è suggerita dal precedente soprintendente, Guglielmo Pacchioni, tra i principali sostenitori, già tra le due guerre, delle nuove istanze museologiche e museografiche²¹. Nell'esposizione dedicata al più noto esponente della scuola romana, “le sale vengono in qualche maniera ignorate e si ricostruisce, all'interno delle sale sghembe, un ambiente pulito, ordinato da un reticolo, determinato da fili che portano i montanti”²². “L'involucro effimero – è sempre Helg a descriverla – è costituito da teli di carta ed il percorso è evidenziato da un segnale: una striscia di carta traslucida che scherma la luce posta al di sopra; il reticolo, in altro, è costituito da una rete di lievi cavetti d'acciaio che consentono di fissare il sistema di montanti e di pannelli espositivi”²³. Un senso di provvisorietà che “non genera una sensazione negativa; aumenta piuttosto il senso di freschezza e connota, appunto, la mostra in quanto giornale e non libro”²⁴. “I sottili montanti”, sottolinea inoltre Helg, sono uno dei “pallini di Albini”: una soluzione che tornerà in campo espositivo ma anche nel *design*, per esempio nelle celebri librerie come il *Veliero* di Cassina o la successiva ‘terra-cielo’ *Lb7* di Poggi. Queste soluzioni che contengono caratteri provvisori e anche fragili, dall'oggetto all'allestimento effimero, *mutatis mutandis*, entrano nella progettazione permanente, quella museale. Il paragone intro-

dotto dall'architetta tra il giornale, il quotidiano appunto, fatto per durare il tempo di una giornata e il libro, fatto per essere conservato, introduce un tema cardine del dibattito museografico. Lo stesso Albini ci è tornato in varie occasioni rilevando anch'egli che:

la mostra è [...] per sua natura temporanea. La sua breve durata ne condiziona il carattere e la differenza nettamente dal museo [...]. La mostra ha affinità con lo spettacolo, anche in questo linguaggio visuale; e come lo spettacolo necessita di un tema chiaro, definito, conchiuso, e di un ordinamento che ne proporzioni le parti, le congegni e le concluda, come la regia fa con le azioni di una commedia²⁵.

Casi di studio

Emblema delle poetiche fin qui enunciate a proposito di mostre temporanee, in cui fra l'altro la valenza comunicativa affidata, come ha fatto Albini nel passo appena citato alle “affinità con lo spettacolo” è, È, uno dei dispositivi più noti del dopoguerra: la sistemazione dei frammenti del monumento a Margherita di Brabante di Palazzo Bianco a Genova. “La critica – riassume Helg – aveva ancora nell'occhio i musei anteguerra, dei *pastiches* pieni di orpelli che incorniciavano i quadri e che riempivano tutti gli spazi vuoti con decorazioni in stile”²⁶. In piena sintonia Marcenaro – che del progetto era la committente – aveva scritto:

L'opera d'arte non era più considerata come l'elemento decorativo di un insieme, ma come mondo in sé, sufficiente a provocare il dialogo con il visitatore. Per non disturbare questo dialogo, e quando gli spazi preesistenti lo consentivano, si sono rigorosamente evitati negli allestimenti delle diverse sale tutti gli abbellimenti di carattere decorativo ottenuto attraverso la materia, la forma, il colore. Abbiamo così voluto creare questa atmosfera tranquilla che sembra favorevole, per non dire indispensabile, alla contemplazione di un'opera d'arte figurativa²⁷.

²⁰ P.C. MARANI, *Franco Albini a Brera, 1948-1949, tra Piero Portaluppi, Fernanda Wittgens e Roberto Longhi: un difficile avvio alla modernità*, in *L'Italia dei Musei 1860-1960. Collezioni, contesti, casi di studio*, a cura di S. Costa, P. Callegari, M. Pizzo, Bologna 2018, pp. 203-219.

²¹ Inviato alla conferenza di Madrid del '34, Pacchioni ha un ruolo di primo piano nell'anticipare, per esempio col riallestimento dei musei pesaresi, le istanze della moderna museologia e museografia. Cfr. P. DRAGONI, C. PAPARELLO, *Guglielmo Pacchioni a Pesaro: l'allestimento come atto critico*, in *Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934*, atti del convegno (Torino, 26-27 febbraio 2018), a cura di E. Dellapiana, M.B. Failla, F. Varallo, Genova 2020, pp. 137-155.

²² HELG, *Il problema...* cit., p. 4.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ F. ALBINI, *Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia e all'estero*, prolusione all'inaugurazione dell'anno accademico 1954-1955 dello IUAV, Venezia, pubblicata in *Zero Gravity. Franco Albini. Costruire la modernità*, catalogo della mostra (Milano, Triennale, 28 settembre-26 dicembre 2006), a cura di F. Bucci, F. Irace, Milano 2006, pp. 75-77. Sul museo l'architetto si era espresso in F. ALBINI, *Funzioni e architettura del museo*, “La Biennale di Venezia”, VIII, 31, 1958, pp. 25-31, ora anche in *I luoghi del museo. Tipo e forma fra tradizione e innovazione*, a cura di L. Basso Peressut, Roma 1985, pp. 105-108.

²⁶ HELG, *Il problema...* cit., p. 5.

²⁷ Traduzione dell'autrice dal testo originale in francese e in inglese: C. MARCENARO, *Le concept de musée et la réorganisation du Palazzo Bianco à Gênes/The museum concept and the rearrangement of the Palazzo Bianco*, Genova, “Museum”, VII, 1954, 4, pp. 250-267: 257. Poco noti questi testi di Marcenaro, forse anche perché mai integralmente tradotti in italiano, insieme ad altri editi e inediti di Helg e di tutta la loro generazione meriterebbero una raccolta antologica.



Fig. 2 F. Albini, M. Albini, F. Helg, A. Piva, *Allestimento storico del museo di Sant'Agostino, Genova* (© Fondazione Franco Albini, Milano).

“Queste nuove proposte museali hanno suscitato polemiche; la sobrietà, il suo essere essenziale, sembrava ad alcuni eccessivamente cruda ed irrispettosa dell’opera d’arte”, aggiungeva ancora l’architetta²⁸. Secondo un ordinamento museologico estremamente chiaro, in un unico spazio erano allestiti appunto i resti della scultura di Giovanni Pisano e il pallio bizantino. Questo il ricordo di Palazzo Bianco di Franca Helg: “A questa sala, tutta bianca e grigia, di intensa e al contempo rarefatta atmosfera, si giungeva da altre sale meno intense ma sempre essenziali”²⁹. Anche qui, come per le mostre, Albini si avvale di “elementi di serie, per le tende, per le lampade fluorescenti, per i sedili”³⁰. E come per fiere ed esposizioni temporanee “la mediazione tra il pubblico ed opera d’arte è raggiunta sia con la formazione di uno spazio ed un’atmosfera di carica particolare, ma con oggetti che sono nell’uso abituale del pubblico e che, per il loro essere abituali, non lo distraggano e gli consentano di riservare la propria concentrazione sull’opera”³¹. Chiarezza concettuale e unità dell’allestimento che sono i cardini teorici più volte espressi dal

collega Albini e, naturalmente, dalla principale fautrice dell’impresa la storica dell’arte Marcenaro. “Ciò che rende un documento vivo, – chiariva la storica dell’arte – non sono i dettagli che esso conserva di un passato morto, ma il significato che rivela in rapporto alla nostra esperienza personale”³². Il supporto a cannocchiale per Margherita, la teca per il pallio, la parete a sud con le due grandi finestre rivestite con una lastra di ardesia, “per dosare la luce”, erano state pensate “come opera che durasse nel tempo, un libro di quelli da conservare; purtroppo, invece, – rimarca Helg – la straordinaria installazione è stata smontata”³³. Come noto fu la stessa Marcenaro, in vista di un rinnovato ordinamento dei musei civici e, in particolare, di Palazzo Bianco e di quello che sarebbe diventato il museo di Sant’Agostino, a far disallestire, nel 1968, il ‘trespolo’ (questo uno degli epiteti con cui certa stampa aveva bollato il marchingegno di Albini) per porlo in deposito in vista del nuovo allestimento a Sarzano³⁴. Anche in relazione alle vicende urbanistiche del quartiere genovese, il cantiere del nuovo museo della scultura fu,

²⁸ In altre sedi si è approfondita la genesi di questo progetto, soprattutto in relazione alla committenza, quella della direttrice dei musei genovesi Caterina Marcenaro. Cfr. R. FONTANAROSSA, *La capostipite di sé: una donna alla guida dei musei. Caterina Marcenaro a Genova 1948-’71*, Roma 2015, pp. 69-86.

²⁹ HELG, *Il problema...* cit., p. 5.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² MARCENARO, *Le concept...* cit., pp. 253-254.

³³ HELG, *Il problema...* cit., p. 5.

³⁴ Sul feroce dibattito attorno a Margherita si rinvia a FONTANAROSSA, *La capostipite...* cit., pp. 78-81.

come si sa, particolarmente travagliato. Marcenaro e Albini fecero a tempo a tesserne i criteri, ma a realizzarlo, trent'anni dopo, fu, con Antonio Piva e Marco Albini, proprio Franca Helg³⁵. Ancora una volta è quest'ultima, in più occasioni, a prendere la parola per descrivere questo intervento dove, come sempre, pur nel rispetto delle strutture antiche superstiti, “la nostra idea è che ogni epoca si debba esprimere col proprio linguaggio”³⁶. Dunque spazi collegati tra loro da scaloni, strutture completate attraverso l'inserimento di travi di acciaio, grandi aperture in vetro per favorire l'ingresso della luce naturale. Un bellissimo museo (ora purtroppo rimaneggiato in modo irreversibile) consacrato alla Genova demolita, dove hanno trovato ricovero capitelli, portali e sculture provenienti soprattutto dalle grandi soppressioni della città medievale e rinascimentale (fig. 2). Nel disegno di Caterina Marcenaro che trasformava Palazzo Bianco in pinacoteca, i resti del monumento sepolcrale di Margherita assurgevano a simbolo del nuovo polo di Sarzano. Qualcosa però dovette ostacolare il compimento del percorso se – a visionare la documentazione disponibile – le sculture di Pisano sono, al suo debutto, le grandi assenti del museo. Nelle pubblicazioni che seguono l'apertura del museo di Sant'Agostino – una per tutte l'agile guida che puntualmente esce nel 1989 – i frammenti marmorei sono trattati anche alla luce delle nuove acquisizioni critiche emerse due anni prima in occasione di una mostra monografica sullo scultore toscano, ma, curiosamente, non viene pubblicata neppure una foto del relativo allestimento³⁷.

Forse perché il progetto non era stato ancora terminato? A supportare questa ipotesi concorrono due disegni gemelli fin qui inediti. Uno è datato 1989 (tra l'altro l'anno in cui Franca Helg muore); visti i lievi scarti formali tra le due carte, si può immaginare che si tratti di due proposte appunto abbinata (figg. 3-4). In entrambe le tavole

il gruppo lapideo è isolato all'interno dell'ampio spazio così come dalle altre opere attraverso una scatola trasparente, una teca su grande scala, che riprende i materiali – vetro e presumibilmente ferro – già impiegati, seppur in scala minore, nelle altre vetrine del museo. Nel foglio datato le tre sculture superstiti dell'*Elevatio* sono allineate su un supporto simile a quello ideato per Palazzo Bianco, ma provvisto di due piedistalli che ne suggeriscono una disposizione verosimilmente fissa in luogo di quella originale che era, non serve ricordarlo, mobile. Nel secondo disegno la scelta per una struttura statica è inequivocabile: la tavola riproduce un muretto sul quale allineare quel che resta delle figure principali³⁸. Né l'uno, né l'altro progetto furono tuttavia realizzati. O meglio, l'ultimo allestimento noto del gruppo scultoreo, visibile fino al 2016 nel museo genovese, fu probabilmente il frutto di una maldestra interpretazione della seconda tavola qui resa nota (fig. 5). Anche il seguito non è memorabile. Margherita di Brabante è assente da Genova dal maggio del 2016, quanto i marmi furono smontati e imballati per partire per una serie di mostre e quindi, al termine delle rassegne, sottoposti a restauro³⁹. Sono dunque sette anni che l'inc congruo muretto di Sant'Agostino è spoglio, orfano dei pezzi più noti del museo. A quello che fu, nella rivisitazione di Albini-Helg-Piva, un potente complesso conventuale e museale, nel nuovo millennio si sono sovrapposti – a partire dall' inadeguata sistemazione dei marmi di Pisano – vari interventi piuttosto disomogenei fino alla recente chiusura annunciata, come a palazzo Rosso, in ragione di interventi manutentivi. Anche in questo caso, come per la dimora Brignole Sale, non si conosce il nuovo progetto museologico, ma si è proceduto con un bando che prevede interventi di impiantistica⁴⁰.

L'auspicabile ritorno in città del monumento funebre più celebre dei musei civici genovesi potrebbe e dovrebbe fornire l'occasione per ristu-

³⁵ Nell'prima fase, con Albini, collaborava anche Luigi Croce; nella seconda, Luciano Mascia, anch'egli ingegnere.

³⁶ F. HELG, *Il Museo di S. Agostino nel centro storico di Genova*, in atti del convegno (Firenze, 6-11 giugno 1978), a cura di A. Boralevi, Firenze 1980, pp. 127-132: 129. Inoltre: B. GABRIELLI, F. HELG, *Il Museo di Sant'Agostino a Genova*, “Casabella”, 443, 1979, pp. 25-33: 28-32.

³⁷ *Museo di Sant'Agostino*, a cura di I.M. Botto, Genova 1989 e *Giovanni Pisano a Genova*, catalogo della mostra (Genova, Commenda di san Giovanni di Prè, 29 aprile-5 luglio 1987), a cura di M. Seidel, Genova 1987. Per un affondo sugli allestimenti storici del monumento: R. FONTANAROSSA, *Storia di Margherita. Genealogia di un'icona della museologia moderna*, “Artibus et Historiae”, 80, 2019, pp. 303-317.

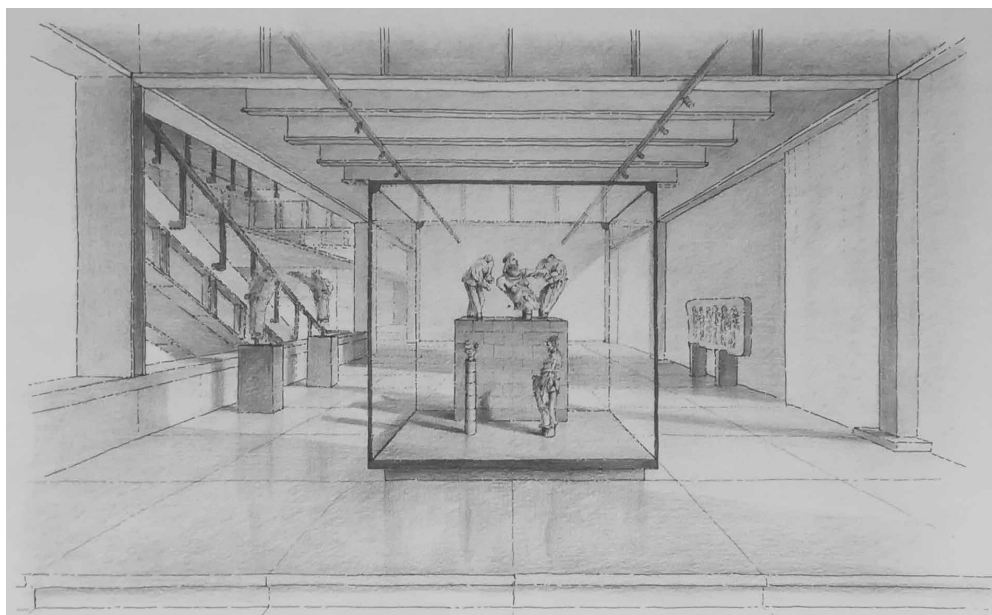
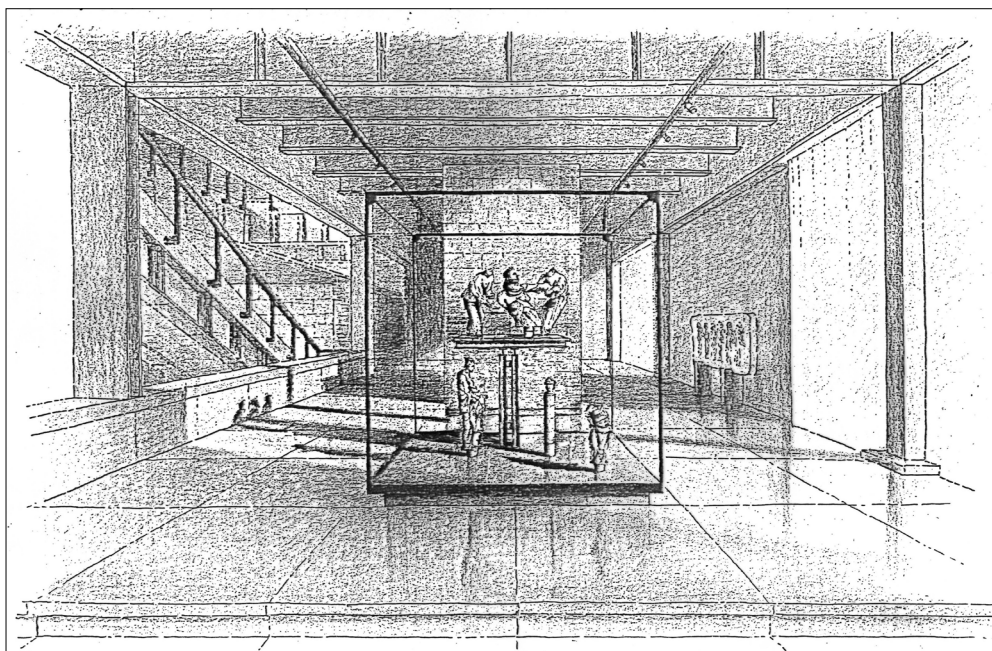
³⁸ V. PRINA, *Sant'Agostino a Genova. Franco Albini, Franca Helg, Antonio Piva, Marco Albini*, Genova 1992, p. 47 pubblica, con lievi modifiche rispetto alle tavole del 1989, l'allestimento del gruppo marmoreo che a quella data non è stato ancora realizzato. Sono grata a Arianna Mongardi per avermi anticipato gli esiti della sua dissertazione, tra cui i fogli di Sant'Agostino: A. MONGARDI, *Franca Helg. Architettura e design*, tesi di laurea, Università cattolica del Sacro Cuore, 2021-2022.

³⁹ Si trattava di esposizioni itineranti nell'ambito delle commemorazioni della figura dell'imperatore Carlo IV di Lussemburgo del quale la regina Margherita era nonna e ai cui cataloghi si rinvia: *Emperor Charles IV, 1316-2016*, exhibition catalogue (Prague, National Gallery, 15 May-25 September 2016; Prague, Charles University, 14 May-31 August 2016; Nuremberg, German National Museum, 20 October 2016-5 March 2017), edited by J. Fajt, Prague 2016.

⁴⁰ Verosimilmente anche in questo caso un progetto unitario non esiste; per i dettagli sul bando di gara: <http://www.comune.genova.it/content/servizi-di-progettazione-museo-santagostino> (consultato il 9 maggio 2023).

Fig. 3 F. Albini, M. Albini, F. Helg, A. Piva, *Progetto di allestimento del monumento funebre a Margherita di Brabante* (© Fondazione Franco Albini, Milano).

Fig. 4 F. Albini, M. Albini, F. Helg, A. Piva, *Progetto di allestimento del monumento funebre a Margherita di Brabante* (© Fondazione Franco Albini, Milano).



diare, oltre che naturalmente una sua più opportuna reinstallazione, l'intero museo.

Dal bianco e nero al colore

Il supporto a cannocchiale per i marmi di Pisano è inaugurato, come si sa, a Palazzo Bianco nel '50. È da far risalire all'anno successivo la collaborazione tra la poco più che neolaureata Helg, con al suo attivo alcuni progetti condotti in autonomia, tra i quali l'allestimento – nel 1946 – della mostra a Palazzo Reale di Milano, *Arte astratta e concreta* curata da Max Huber, e Franco Albini di cui, dall'anno seguente diviene contitolare dello studio⁴¹. Data allo stesso anno, o così almeno sostiene l'architetta, l'abbandono della scala di grigi, dal bianco al nero, che aveva fino ad allora contraddistinto la maggior parte degli alle-

stimenti albiniani e che in Palazzo Bianco aveva trovato la sua apoteosi⁴². Anche la critica successiva ha seguito l'impostazione suggerita dalla diretta interessata, attribuendo a Franca Helg l'introduzione del colore nelle *mise en scène* cofirmate dallo studio. Come i diretti interessati hanno ribadito in più occasioni si è sempre trattato di un lavoro corale, frutto di un continuo dialogo, all'interno del quale, come con più evidenza si nota soprattutto se ci si sposta nel campo degli oggetti di *design*, non è tuttavia inutile discernere le singole mani, i diversi *input*. Coincidenza o no, sta di fatto che a partire da una delle prime collaborazioni con la futura socia, nella *Mostra didattica sull'evoluzione della bicicletta* alla IX Triennale, nel '51 appunto, anche se le foto Farabola che la documentano sono – come da

⁴¹ Qualche cenno alla mostra nel salone delle Cariatidi e alla prima attività in FONTANAROSSA, *Per Franca Helg...* cit.

⁴² HELG, *Il problema...* cit., p. 6.



Fig. 5 Museo di Sant'Agostino, Genova. Allestimento del monumento funebre a Margherita di Brabante, ante 2016 (foto R. Fontanarossa).

prassi – in bianco e nero, lo ricorda l'architetta, viene usato “marrone per i teli di carta che dal soffitto si dispongono a pagoda e poi lungo le pareti, e verde per il pavimento”⁴³. A “colori festosi” si apre la rassegna itinerante la *Nuova Arte Italiana* che, a partire da Stoccolma, lo studio progetta nel 1953⁴⁴ (fig. 1). Dell'anno successivo è, in sede effimera, l'uso del rosso, un colore destinato a segnare un altro dei musei più declamati del dopoguerra, quello dell'altra casa Brignole-Sale, Palazzo Rosso. “Ho allestito – ricorda ancora Helg – un ‘padiglioncino’ di garza rossa costruito su una precisa geometria: l'effetto era da-

to dal contrasto tra la geometria rigida e la trasparenza morbida del materiale”⁴⁵. Il riferimento è all'allestimento (con Sergio Asti) di una sezione della *Mostra della casa* del 1954⁴⁶. Nella stessa occasione, ma con Albini, la saletta-auditorium del salone d'onore della Triennale, trafitto dai tubi innocenti, altro “marchio di fabbrica”, è “racchiusa e protetta da teli di panno rosso”⁴⁷. “Il rosso – è sempre Helg a evidenziarlo – dava un tono solenne e celebrativo alla sala”. La stessa atmosfera che si respira nella sala consigliere degli Uffici comunali di Genova rivestita di panno rosso (1950-1963)⁴⁸. Dalle mostre ai musei, alle ar-

⁴³ *Ibidem*. In questi anni Helg si firma anche col cognome del marito, Antonioli, da cui in seguito si separerà. Nella stessa Triennale lo studio allestisce anche altre esposizioni, una dedicata a Fernand Léger, un'altra sulle ceramiche settecentesche e su quelle di Picasso, una – infine – di arti applicate.

⁴⁴ FONTANAROSSA, *Per Franca Helg...* cit.

⁴⁵ HELG, *Il problema...* cit., p. 7.

⁴⁶ X Triennale milanese. Nell'ambito della stessa rassegna l'architetta realizza, con Albini, altre mostre dove la dominante coloristica era il blu (*Mostra merceologica*). In proposito: G. CILIBERTO, *La Triennale di Milano fra costruzione e critica del design in Italia*, tesi di laurea, Università IUAV di Venezia, 2012, pp. 127-128.

⁴⁷ HELG, *Il problema...* cit., p. 9.

⁴⁸ Anche dietro questo progetto, ancorché non museale, c'è la *longa manus* di Caterina Marcenaro. Cfr. FONTANAROSSA, *La capostipite...* cit., pp. 61-62.



Fig. 6 F. Albini, M. Albini, F. Helg, A. Piva, Appartamento Brion, Milano (© Fondazione Franco Albini, Milano).

niche, argenteria, dipinti antichi e contemporanei, da Massimo Campigli, Felice Casorati, Lucio Fontana, Marino Marini, Mario Sironi, Joan Miró a alcune tavole rinascimentali. Le raccolte erano alternate ad alcuni oggetti di *design* tra cui, oltre a alcuni mobili disegnati da Albini e Helg, la poltrona Barcellona di Mies van der Rohe, lo sgabello Tulip di Eero Saarinen, il televisore Doney 14 e una sedia di Marco Zanuso. Secondo una ricerca inaugurata da Albini e Helg all'interno delle proprie abitazioni private e proseguita, quasi senza apparente gerarchizzazione rispetto alle esposizioni pubbliche, le opere di casa Brion sono esposte come, appunto, in un museo. Sono analoghi i supporti metallici, l'utilizzo delle lampade e persino l'introduzione di vetrine (fig. 6), fatto già di per sé sorprendente in una dimora privata, reso ancora più curioso dall'inserimento, nei ripiani, di quel panno (verde) che prosegue (rosso), come nella dimora Brignole-Sale anche sui pavimenti di alcune parti dell'appartamento di via Turati. Forse la soluzione più museale di tutte per questa casa milanese è, anzi era, il pannello posto a dividere il soggiorno su cui erano montati due dipinti: un quadro di Sironi da un lato e un *Ritratto del Doge Leonardo Loredan* dall'altro (fig. 7)⁵⁰.

La mostra corrisponde al giornale, il museo corrisponde al libro

Nelle dense cartelle che compongono l'intervento *Il problema dei musei* (1982) che ha fatto da traccia, *fil rouge* naturalmente, per questo testo e dal cui *incipit* si è ricavato il titolo ripreso in questo paragrafo, Franca Helg sintetizza quarant'anni di attività museografica ben consapevole – come lei stessa scrive – che la scena è in continua evoluzione, “i musei stanno cambiando”, anche in ordine al crescente pubblico e, specialmente nel panorama italiano, all'inarrestabile fenomeno delle mostre. “Alcune soluzioni che avevano valore trent'anni fa non possono

⁴⁹ La casa degli imprenditori è fotografata e recensita in: F. ALBINI, F. HELG, *A Milano al diciottesimo piano*, “Domus”, 421, 1964, pp. 25-32, in un servizio fotografico di Carla De Benedetti, allieva di Ernesto Nathan Rogers: *Le fotografie di Carla De Benedetti. Interni '70. 1965-1975*, introduzione a cura di G. Odoni, testi di C. Romaniello, Siracusa 2008 e più recentemente in *Il design e gli interni di Franco Albini*, a cura di G. Bosoni, F. Bucci, Milano 2009, pp. 118-121 a cui si rinvia anche per ulteriori confronti con le abitazioni, come casa Albini di via De Togni (1940): *ivi*, pp. 66-67. L'abitazione di via Cimarosa, condivisa dall'architetta con le sorelle Guglielmina e Erica, è documentata dai progetti e dalle fotografie conservate in FAM (in particolare negli scatti a colore dello studio milanese Giancarlo Sponga). *La casa di un amatore d'arte all'ultimo piano di un antico palazzo. Franco Albini arch.*, “Domus”, 307, 1955, pp. 24-32. Per approfondimenti: FONTANAROSSA, *La capostipite...* cit., pp. 112-117.

⁵⁰ In questo caso il pannello è rivestito di un tessuto verde. In FAM, oltre al corredo fotografico, si trovano naturalmente i disegni relativi al progetto generale e ai singoli supporti e arredi. Del quadro si conoscono diverse versioni: le due più note sono rispettivamente conservate al Museo Correr e all'Accademia Carrara di Bergamo con attribuzione a Vittore Carpaccio. La versione Brion è tuttavia più vicina a un esemplare

chitetture civili e anche, come accennato a quelle private, il rosso, già scelto dall'architetta per la sua casa milanese di via Cimarosa 25 (1949-1950), è puntualmente applicato, replicato verrebbe da dire, nella mansarda dell'appartamento Brion in via Turati, sempre a Milano (1962-1970). Un progetto puntualmente recensito, come una decina di anni prima la genovese *Casa di un amatore d'arte*, l'appartamento Marcenaro a Palazzo Rosso, su *Domus*⁴⁹. Noti per il celebre televisore Orio 23 Brionvega disegnato dallo studio di via Telesio, quanto per la tomba di San Vito, opera tra le più favolose di Carlo Scarpa, la famiglia di imprenditori disponeva di una considerevole collezione d'arte, con arazzi, cera-



Fig. 7 F. Albini, M. Albini, F. Helg, A. Piva, Appartamento Brion, Milano (© Fondazione Franco Albini, Milano).

ripetersi e forse oggi non interesserebbero più. – Annota Helg – ma una cosa mi sembra rimanga sempre uguale: l’atteggiamento per affrontare ogni volta ogni nuovo tema in modo da apprezzare tutto il suo significato, senza porsi delle prefigurazioni, senza lasciarsi andare a estrosità inutili ed imponendosi una buona disciplina di autocritica”⁵¹. A queste parole fanno eco tanti degli interventi del dibattito internazionale del tempo che, come ben evidenzia l’arco cronologico scelto per questo numero monografico di “Opus Incertum”, si apre idealmente col convegno di Madrid del ’34 e trova in qualche modo compimento nella Carta di Venezia del 1964. Il Movimento Moderno che fa da sfondo ai casi di studio qui ripresi, non è nato – concetto espresso chiaramente da Lodovico Belgiojoso – “come stile, ma le varie espressioni stilistiche rilevabili nel suo linguaggio sono, caso mai, l’atto finale di una ricerca progettuale, i risultati dell’applicazione di una metodologia di volta in volta analoghe o differenti da parte delle diverse personalità”⁵². L’architetta milanese si è espressa in più occasioni su questa eredità. Dal momento che nel panorama italiano, così come lungo tutta l’attività professionale dello studio Albini-Helg-Piva, il tema della ricostruzione è forte “gli antichi spazi debbono interpretarsi in termini attuali così che l’aggancio ad un pubblico contemporaneo non abbia il rischio di una astratta cristallizzazione e così che il museo sia, esso pure, un elemento per la continuità della tradizione nel perenne

evolvere dei valori culturali”⁵³. Altrimenti, ribadirebbe la storica principale committente in ambito museale dello studio milanese, “il rischio sarebbe allora che il museografo, che ha il suo posto nel mondo della cultura, facesse la figura del guardiano, unicamente preoccupato della conservazione fisica degli oggetti a lui affidati”. Non solo unità di intenti, ma anche le parole usate da Marcenaro sembrano riprendere quelle di Helg (o meglio il contrario, vista la cronologia dei contributi): “un museo ben organizzato [...] non serve tanto a cristallizzare quanto a ampliare la sfera dell’esperienza contemporanea”⁵⁴. Questo stesso dibattito è oggi di stringente attualità. Se Helg si rammaricava del trattamento del dispositivo albiniano per Margherita di Palazzo Bianco, archiviato come se fosse un giornale e non un libro, come è noto, non è andata meglio neanche agli altri allestimenti genovesi del dopoguerra.

Prove di *reenactment* nei musei dei maestri?

Nel giugno del 2022 Palazzo Rosso ha riaperto al pubblico dopo una chiusura di alcuni anni. Premesso che, a parte la pubblicistica scaturita dall’occasione non si dispone, a oggi, di un testo scientifico che esponga i criteri dell’intervento, lo stupore che il visitatore prova non è minore di quello che venne registrato oltre sessant’anni fa, all’inaugurazione della casa-museo allestita da Albini, Helg e Marcenaro. Naturalmente c’è sorpresa e sorpresa. E quest’ultima, va subito chiarito, genera più che altro un diffuso trasecolamen-

proveniente da Downton Castle (Herefordshire, Regno Unito, collezione Kincaid Lennox e collezione Payne Knight), già in collezione Bellesi (1957, Firenze), nello stesso anno passato in asta da Sotheby’s a Londra (26 giugno 1957, n. 26) e noto da una fotografia conservata in Fototeca Zeri.

⁵¹ HELG, *Il problema...* cit., p. 10-11.

⁵² Lodovico Belgiojoso citato in: F. HELG, *Alcune riflessioni sull’esercizio della progettazione architettonica*, in *Elementi di progettazione urbana. Milano città e territorio*, a cura di A. Barbiano di Belgiojoso, Milano 1981, p.231.

⁵³ F. HELG, *Problemi sull’adattamento a museo di edifici non appositamente a questo fine costruiti o di edifici di carattere monumentale*, dattiloscritto maggio 1975, p. 2, in FAM.

⁵⁴ MARCENARO, *Le concept...* cit., p. 254.

⁵⁵ Per una sintesi dei travagli e delle critiche a questo cantiere: FONTANAROSSA, *La capostipite...* cit., pp. 103-125.



⁵⁶ Per alcuni passaggi critici si rinvia a: G. BOZZO, *Il nuovo allestimento di Palazzo Rosso a Genova. La lezione di Albini e le esigenze maturate in cinquant'anni*, “Do.Co.Mo.Mo. Italia Giornale”, IX, 15, 2004, pp. 32-44; A. CANZIANI, A. GIORGI, *Evoluzione e conservazione di un allestimento*, in *I musei di Strada Nuova a Genova. Palazzo Rosso, Palazzo Bianco e Palazzo Tursi*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Torino 2004, pp. 95-99; A. CANZIANI, F.P. TURATI, *Evoluzione e conservazione degli allestimenti museali del secondo Novecento*, in *Il Moderno tra Conservazione e Trasformazione-Dieci anni di Do.Co.Mo.Mo. Italia: bilanci e prospettive*, atti del convegno internazionale (Trieste, 5-8 dicembre 2005), a cura di S. Pratali Maffei, F. Rovello, Trieste 2005, pp. 77-83; A. CANZIANI, *Conservare fragili equilibri tra la memoria e il nuovo: i musei di Albini e Helg*, in *Lo spazio interno moderno come oggetto di salvaguardia. Modern Interior Space as an Object of Preservation*, a cura di R. Grignolo, B. Reichlin, Mendrisio 2012, pp. 222-241 e F. IRACE, *Rifacciamo Palazzo Rosso*, “Il Sole 24 Ore”, 28 giugno 2015, p. 36. Inoltre: R. FONTANAROSSA, *White cube versus period rooms: display dei musei genovesi tra avanguardie e attualità*, in *Rinnovare i musei dei maestri*, atti del convegno (Genova, 24 gennaio 2018 e 18 aprile 2018), a cura di E. Pinna, V. Tiné, Genova 2019, pp. 47-57 e R. FONTANAROSSA, *White cube versus period rooms e il ritorno dei cadre de vie nei musei albiniani*, in *L'esperienza dello spazio: collezioni, musei, gallerie*, atti del convegno (Bologna, Complesso di S. Cristina, Aula magna, 14-16 maggio 2018), a cura di C.G. Morandi et al., Bologna 2020, pp. 121-138. In questi interventi si è anche fatto cenno alle cosiddette sale dell'Ottocento, inaugurate sempre all'interno del percorso museale del Rosso nel 2016, con *moquettes*, tappezzerie e un'illuminotecnica in appropriate, goffo tentativo di un ritorno alle sale storiche, alle *period rooms*.

⁵⁷ Il comunicato stampa integrale è disponibili all'indirizzo: <https://smart.comune.genova.it/comunicati-stampa-articoli/riapre-palazzo-rosso-con-importanti-novità> (consultato il 9 maggio 2023).

⁵⁸ *Reenactment* non significa mera ripetizione, fedeltà al modello originale, ma nemmeno copia o *remake*: anche la traduzione letterale nell'italiano “rievocazione storica”, suona come una sua forzatura stonata e fuorviante. Al contrario la semantica del *reenactment* offrirebbe molteplici declinazioni attorno al concetto della “rimessa in azione di qualcosa”, cioè una vera e propria forma di lettura, o di rilettura, degli spazi e degli archivi di un'esperienza. Molto in uso da parte di artisti e curatori negli ultimissimi decenni, in particolare nella riproposta di mostre oramai storiche e di *performace*, *reenactment* risorge anche nei dispositivi museografici. Alcune stimolanti riproposte della museologia del dopoguerra sono state rievocate nelle mostre *Art on Display 1949-69*, exhibition catalogue (Lisbon, Museu Calouste Gulbenkian, 8 November 2019-2 March 2020; Rotterdam, Het Nieuwe Instituut, 4 October 2020-6 June 2021), edited by P. Curtis, D. Van den

to dovuto al palpabile *nonsense* dell'operazione. A lungo, in altra sede, sono riportate le diatribe che precedettero l'apertura del Rosso nel '60, come le reazioni, anche diplomatiche che bersagliarono non tanto i due architetti quanto l'allora direttrice Marcenaro. Insieme al Bianco, al Museo del Tesoro di San Lorenzo e ai tanti “musei della ricostruzione”, il Rosso, quell'allestimento del dopoguerra, è quindi entrato a pieno titolo nella storia della museologia (fig. 8)⁵⁵. C'è stata anche già occasione di ripercorrere alcuni dei piccoli e meno piccoli interventi che dagli anni Sessanta, soprattutto, come spesso accade, in occasione dell'arrivo di fondi in città, per esempio per le Colombiane del '92 e per Genova Capitale della Cultura nel 2004, hanno toccato i musei civici e con essi anche le dimore Brignole-Sale⁵⁶. Gli ordinamenti delle opere sono stati modificati, sia al Bianco, sia al Rosso poiché, come fatalmente accade nella maggior parte dei musei, le raccolte vengono trasferite, si attuano restauri, scoperte o perché, più di rado, arrivano nuove acquisizioni. Con l'ordinamento manipolato cade, cadono, naturalmente, anche i relativi progetti museologici e, inevitabile conseguenza, ‘a cascata’ quelli museografici. C'è poi la mannaia della ‘messa a norma’. In questo contesto la scelta del Comune di Genova di non procedere a un nuovo progetto museologico che inevitabilmente, come un tempo, deve guardare a tutta la ricca rete civica nel suo insieme, ma avanza per singole sale genera non poche perplessità. Il risulta-

to di questo aberrante approccio visibile oggi al Rosso merita una breve analisi. Svilto ogni approccio metodologico, fatta carta straccia dell'eredità anche teorica della generazione dei ‘musei dei maestri’, il municipio ha pensato di risolvere la complessa tematica dell'eventuale restauro dell'allestimento storico o, meglio ancora, di una nuova proposta, con una serie di “interventi di adeguamento impiantistico e strutturale”, la ‘messa a norma’ appunto. Azioni di apparente banale manutenzione, – ma, si sa, all'interno di un museo la cura non è mai ordinaria –, con non poche ambizioni: la finalità, dice la velina comunale, è il “ripristino degli impianti nel rispetto assoluto delle caratteristiche storiche del complesso”. Fatto quest'ultimo peraltro previsto da tutta la legislazione in materia di tutela, che naturalmente riguarda, dovrebbe essere scontato, anche gli “interventi eseguiti negli anni '50 ad opera dell'architetto Franco Albini”⁵⁷. Ora, l'omissione da parte del comunicato municipale del nome dell'altra progettista, Franca Helg, confermaria a pieno titolo dell'intero progetto, nonché di quello della committente, Marcenaro che peraltro aveva scritto e presentato, lei sì, il progetto museologico del Rosso, può essere ascritta a una certa superficialità tipica di tanti *dossier de presse*. Se la comunicazione non è partita, forse, col piede giusto, la realizzazione di questo “ripristino degli impianti” lascia sconcertati. Quello che viene addirittura annunciato come un restauro filologico di Albini (ancora una volta con buo-



Fig. 8 F. Albini, F. Helg, *Una sala di palazzo Rosso nell'allestimento storico*, Genova (© Fondazione Franco Albini, Milano).

Fig. 9 F. Albini, F. Helg, *Allestimento storico di una delle sale di palazzo Rosso*, Genova (© Fondazione Franco Albini, Milano).

Fig. 10 F. Albini, F. Helg, *Alcune vetrine dell'allestimento storico di palazzo Rosso*, Genova (© Fondazione Franco Albini, Milano).

na pace per Helg e Marcenaro), è in realtà un tentativo, per quanto goffo e incompiuto, di *reenactment*. Pratica in gran spolvero in tanti musei del mondo e con esiti, talvolta, degni di interesse⁵⁸, nel caso di via Garibaldi si è creduto che a riportare le lancette indietro nel tempo bastasse comprare qualche rotolo di tessuto e riposizionarlo all'incirca dove l'avevano disposto Albini, Helg e Marcenaro, per rievocare, o perfino restaurare come lascerebbe intendere il comunicato, l'allestimento storico. “Sono stati [...] filologicamente sostituiti gli allestimenti in tessuto”, recita il documento comunale: e la filologia, se tirata in ballo, porta su un terreno scivoloso. Non solo perché, come detto, è lo stesso progetto museologico che è cambiato, quell'ordinamento a cui s'era data forma anche attraverso l'inserimento dei tessuti su alcuni pavimenti e lungo le pareti di alcune sale non esiste più. Soprattutto quell'impianto concettuale era un po' più complesso, imponeva un'idea, arbitraria, giusta o sbagliata, di museo. Un'idea e un assunto che appartenevano a quell'epoca. Nell'archivio genovese, spillati a una delle tante lettere, ci sono ancora alcuni dei campioni dei tessuti passati in rassegna all'epoca, un “velo di terylene” e un campione di “orlon”⁵⁹. Alla fine, ricorda Helg, “fu tesa, come tappezzeria alle pareti una stoffa di lana tessuta con fili di diverse sfumature dal grigio al rosso in modo da ottenere un effetto di profondità”⁶⁰. L'attuale ripristino non contempla queste *nuances*, questa attenzione al dettaglio. Anche la

scelta della copertura dei pavimenti, come noto, fu ponderata, individuando un feltro rosso con una grana particolare. Anche volendo superare l'annosa questione della scelta dei materiali e restando alla mera filologia, cosa dire delle restanti parti che componevano il dispositivo storico: per esempio la celebre specchiera dorata disposta scostata dalle pareti, quasi a manifesto dell'intero percorso (fig. 9), o le favolose vetrine che, anche loro foderate di feltro rosso, contribuivano all'unità dell'allestimento (fig. 10), a quell’“ambientamento del pubblico” auspicato coralmemente dal trio dei progettisti? Anch'esse, oggi grandi assenti, portano più che sul terreno del tentativo di restauro, su quello di un abbozzo di ripristino in stile, che nulla restituisce della “poesia”, per usare ancora le parole di Franca Helg, di un tempo⁶¹. Un'operazione quantomeno discutibile e invero passata fin qui sotto silenzio, questa sorta di *reenactment* all'interno di Palazzo Rosso, che ci riporta indietro nel tempo, è vero, ma a quel gusto per il falso storico, a quell'imperativo di ricostruire i monumenti “dov'erano e com'erano”, cioè a travisare un'intera epoca. Quella stagione d'oro della museologia italiana altrove studiata e quindi rispettata.

Heuvel, Lisbon 2019. Sull'argomento, con altri interessanti casi: C. BISHOP, *Radical museology or, What's 'contemporary' in museums of contemporary art*, London 2013, trad. it. *Museologia radicale. Ovvero, cos'è 'contemporaneo' nei musei di arte contemporanea?*, Milano 2017.

⁵⁹ Genova, Archivio Storico Comunale (d'ora in avanti ASCG), *Lettera dattiloscritta di Franco Albini a Caterina Marcenaro del 4 aprile 1957*, 271, c. 154. La ditta della stoffa è la Stork; altri dettagli sui campioni in ASCG, *Lettera dattiloscritta di Caterina Marcenaro a Franca Helg del 10 aprile 1959*, 271, c. 154. Terylene è il nome commerciale di un polietilene tereftalato sperimentato dall'inizio degli anni Quaranta. Orlon è il nome depositato di una delle prime fibre sintetiche prodotte in quantità industriale, messa in commercio dalla Dupont negli anni 1950; in forma di filato ha l'aspetto della lana, mentre la stessa fibra prodotta in filamento continuo somiglia alla seta.

⁶⁰ Un “velluto sdrucito” era il tessuto impiegato con la medesima funzione all'interno di palazzo Lascaris a Torino, sede del Consiglio Regionale del Piemonte. Progetto del 1975-1983 con Piva e Marco Albini. In F. HELG, *Le esperienze museografiche del dopoguerra e le attuali esigenze*, in *Palazzo Reale a Milano. Il nuovo Museo d'arte contemporanea*, a cura di A. Piva, Milano 1985, pp. 46-56: 51, nota 7.

⁶¹ Non vi è qui lo spazio di entrare nei particolari, ma di segnalare che oltre all'inserimento di tessuti che non rispondono, nell'impossibilità di reperire quelli originali, neanche lontanamente alla raffinata ricerca degli anni Sessanta, anche le arbitrarie riedizioni di alcuni supporti (pedistalli, *consolles* e pannelli), fra l'altro posti fuori scala in rapporto agli ambienti, alle finestre e alle porte, sono validi indicatori di una procedura quantomeno aberrante.

ITALIAN SOURCES FOR THE DISPLAY OF *DOCUMENTA* 1955 IN KASSEL AND AN UNREALISED REFORM OF THE ART MUSEUM

In an effort to rehabilitate modernism in the eyes of the mainstream art public, rebalancing its repression as ‘degenerate art’ during the ‘Third Reich’, the documenta 1955 was a singular attempt to redefine the cultural climate in post-war Germany. While the choice of artists and artworks was largely retrospective, their radically modern display in the provisional setting of a war-damaged historical museum building essentially contributed to its perception as an epitome of the ‘contemporary’. Until recently, the many accounts of this display have not conclusively identified the possible sources of this innovation. The paper discusses to what extent innovative Italian museum displays of the post-war reconstruction period were an inspiration for German exhibition designers. It also identifies how these sources were transmitted, and situates the temporary result within a discourse of museum reform during the 1950s.

Special circumstances of the post-war period have made the medium-sized industrial city of Kassel on the eastern periphery of West Germany a regularly recurring venue for one of the most important exhibition institutions for contemporary art¹. When planning its first edition in 1955, this attribution and the later serial repetition of the *documenta* was by no means foreseeable even for its enthusiastic organizers on site. As a programmatic attempt to rehabilitate modernist fine arts in the eyes of a broad German audience that had experienced its repression as “degenerate art” during the Nazi regime, the first *documenta* exhibition was initially an unrepeatable individual event². The exhibition in 1955 also differed from all subsequent editions in that it was by no means designed as a panorama of predominantly contemporary art. But rather it presented a retrospective overview of the European avant-garde movements in art from around 1900 to that day, to convince the public of the legitimacy of aesthetic modernism, which had been fundamentally called into question by Nazi propaganda. While the selection of the works of art thus partly followed the museum canon before 1933, the radically modern appearance of their staging in a war-damaged, only provisionally restored museum building contributed significantly to the impression the *documenta* made on its visitors as an epitome of the ‘contemporary’, including those viewers who remained sceptical of

modernism. Research has dealt intensively with the first *documenta* and has repeatedly referred to its display, but has not yet succeeded in convincingly explaining the availability of this exhibition aesthetic, which in essential aspects is not found in the practice of German exhibitions of modern art of the period before 1933, or had a direct parallel in the art world of the Federal Republic since 1949³. Despite its key function for the perception of the project, the staging of the *documenta* 1955, for which the artist and designer Arnold Bode is held primarily responsible, lacks a reconstruction of its genesis or at least an identification of relevant sources. The following contribution aims to remedy this deficit by focusing on the innovative museum practice of avant-garde architects during the reconstruction of the Italian museum landscape after 1945, from which Bode and his collaborators received suggestions that made their display of the exhibited paintings and sculptures different from the ordinary presentation concepts in Germany at that time⁴. This new Italian museum culture was discussed very controversially internationally in the first decade after the war, so that it was familiar to the protagonists in Kassel in 1955, whose special relationship to Italy will be discussed in more detail later⁵. But it is not just the adoption of the aesthetics of empathy and individual design motifs or the identification of mediating instances that are important in the reconstruction of this process of appro-

priation. Post-war modern Italian museology was the expression of a comprehensive cultural-political reform of the museum as an institution. Ultimately, it aimed at integrating non-bourgeois audiences into high culture as a response to the experience of Fascism. The translation of this new museum practice into the very different West German context, however, went hand in hand with its detachment from the political implications associated with the reinvention of the art experience in Italy. In this respect, the German reinterpretation of Italian exhibition practices corresponds to the often-noted decoupling of radical political connotations from the reception of the artistic avant-garde, which characterized the way West German society dealt with modernism after 1945 and which *documenta* 1955 embodied in an exemplary manner⁶.

After the Second World War, at least in the part of Germany occupied by the Western Allies, classical modern art gained a status of martyrdom, as a result of previous repression during the Nazi regime. Its public recognition, which also had strong government support, is reflected everywhere in the program of exhibitions of contemporary art, in the build-up of museum collections and in the art criticism of the first post-war decade⁷. The *documenta* was part of this state sponsored rehabilitation of the aesthetics, which had only recently been defamed as “degenerate art”. This intention was linked to hopes of reintegration into the We-



pagina 53

Fig. 1 A. Bode, *View from room 21 to room 20*
(photo G. Becker, Kassel, *documenta-Archiv, docA, MS, dl, 10011701*; © *documenta Archiv, Kassel*).

¹ For these preconditions see H. KIMPEL, *Documenta. Mythos und Wirklichkeit*, Köln 1997, pp. 88-112. General literature about the history of *documenta* is abundant; further basic accounts include *documenta - Idee und Institution. Tendenzen, Konzepte, Materialien*, herausgegeben von M. Schneckenburger, München 1983; A. CESTELLI GUIDI, *La "documenta" di Kassel. Percorsi dell'arte contemporanea*, Milano 1997; *Documenta zwischen Inszenierung und Kritik: 50 Jahre documenta*, Tagungsband zum Symposium (Evangelischen Akademie Hofgeismar, 27.-30. Oktober 2005), herausgegeben von K. Stengel, H. Radeck, F. Scharf, Hofgeismar 2007; *Documenta. Politics and Art*, exhibition catalogue (Berlin, Deutsches Historisches Museum, 18 June 2021-9 January 2022), edited by R. Gross, München-London-New York 2021.

² Monographs of the first *documenta* exhibition are U. WOLLENHAUPT-SCHMIDT, *Documenta 1955. Eine Ausstellung im Spannungsfeld der Auseinandersetzungen um die Kunst der Avantgarde 1945-1960*, Frankfurt am Main 1994; H. KIMPEL, K. STENDEL, *Documenta 1955. Erste internationale Kunstausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion*, Bremen 1995; I. WALLACE, *The first documenta, 1955. Die erste documenta 1955*, Ostfildern 2011; *documenta 1955. Ein wissenschaftliches Lesebuch*, herausgegeben von S. Großpietsch, K.U. Hemken, Kassel 2018.

³ For an analysis of the exhibition practice see W. GRASSKAMP, *documenta - Kunst des XX. Jahrhunderts*, in *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, herausgegeben von B. Klüser, K. Hegewisch, Frankfurt am Main 1991, pp. 116-125; W. GRASSKAMP, "Degenerate Art" and *Documenta 1. Modernism ostracized and disarmed*, in *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles*, edited by D.J. Sherman, I. Rogoff, London 1994, pp. 163-194; C. KLONK, *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven-London 2009, pp. 173-189; K.U. HEMKEN, *Kuratorische Steuerung kultureller Diskurse. documenta 1955*, in *Inszenierung und Politik. Szenografie im sozialen Feld*, herausgegeben von R. Bohn, H. Wilharm, Bielefeld 2015, pp. 145-186.

⁴ Accounts of the exhibition practice in Italy include e.g. A. HUBER, *Il museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Milano 1997; M.D. EMILIANI, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Venezia 2008; M.C. MAZZI, *Musei anni '50. Spazio, forma, funzione*, Firenze 2009.

⁵ For the international perception of Italian museums in the period see A. JOACHIMIDES, *The "efficient museum" in Resistance to the "Dictatorship of the Wall". The Discourse of a new Museum Reform in Western Europe after the Second World War*, "Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal", XI, 2020: <https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/563/> (consulted 13 May 2023).

⁶ *Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren*, herausgegeben von G. Breuer, Basel-Frankfurt am Main 1997; with respect to *documenta* especially GRASSKAMP, "Degenerate Art" and *Documenta*... cit.; G. WEDEKIND, *Abstraktion und Abendland. Die Erfindung der "documenta" als Antwort auf "unsere deutsche Lage"*, in *Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*, herausgegeben von N. Doll, R. Heftrig, Köln 2006, pp. 165-181.

⁷ J. HELD, *Kunst und Kunstpolitik 1945-49. Kulturaufbau in Deutschland nach dem 2. Weltkrieg*, Berlin 1981; D. SONNTAG, *Zugriff auf die Moderne. Fallstudien zu Kunstwissenschaft und Kunstausstellung um 1950*, Dissertation, Universität Stuttgart, 1999; "So fing man einfach an, ohne viele Worte". *Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg*, Tagungsband zum Symposium (Köln, Museum Ludwig, 9.-10. November 2012), herausgegeben von J. Friedrich, A. Prinzing, Berlin 2013.

stern community of values, against which Germany had compromised itself in 1933-1945. Ironically, it has recently turned out that many of those involved in the Kassel exhibition of 1955, including its intellectual mentor Werner Haftmann, had successfully masked their own complicity in the Nazi regime before 1945 by identifying with the newly unsuspecting modern art⁸. Many visitors to the first *documenta*, which at that time still had a predominantly German audience, were similarly compromised by active participation or opportunism in the "Third Reich" and were looking for moral relief. In view of this expectation, the detachment of the avant-garde from any explicitly political stance was unavoidable, making possible the martyred profile of cultural freedom as a direct rebuke to the Nazi past as well as the socialist Eastern bloc present⁹. This particular cultural-political orientation of the exhibition was significantly supported by its innovative display. Its originator, Arnold Bode, whose professional career had been suppressed by National Socialism, was one of the few contributors whose rejection of the "Third Reich" cannot be doubted, nor can his early openness to artistic experiments, at the latest when he was an art teacher at a Berlin technical school in 1930-1933¹⁰. It is therefore reasonable to hold his presumed German horizon of experience responsible for the specific way of staging the first *documenta*. However, in the search for comparable exhibition practices, the previous analysis has only been selectively successful. As has been noted recurrently, there is a similarity between the "Abstract Cabinet" that El Lissitzky set up in the Provinzialmuseum Hannover in 1928 and the presentation of Constructivist works by Piet Mondrian and Antoine Pevsner in Kassel in 1955 in front of a black wall (room 16), but it was a rare exception within the exhibition, as much as in museum practice before 1933¹¹. The derivation of another, more often recurring device in Kassel from the practice

of the 1926 *International Art Exhibition* in Dresden has also been suspected: curtains in front of the windows on the inside facade of the exhibition building, which then shone through as opaque areas of light and gave the sculptures presented in front of them a silhouette-like effect¹². But here, again, it is only a question of a single motif that is hardly able to explain the exhibition aesthetics of the *documenta* 1955 in its entirety, since it gains its special profile above all in contrast to the way of presentation that was widely used in Bode's generation. A new standard for the display of fine arts had already been established in the Weimar Republic, which was referred to in contemporary discourse as the simulation of a modern artist's studio, while in today's terminology it is known as the *white cube*. Wall surfaces that were consistently painted white or light grey were then seen as a neutral background in terms of aesthetics of perception, which was also praised for its flexibility in dealing with changing exhibit combinations. In front of this seemingly 'invisible' background, the individual works of art were separated from one another by wide empty zones under natural light that was as uniform as possible and thus also switched off from conscious perception. Typical was the hanging of the paintings in a row at eye level, interrupted if necessary by the placement of sculptures on as simple, uniform pedestals as possible at the same height along the same wall. This practice of simulating the studio space can be found around 1930 in temporary exhibitions for contemporary art as well as in new museum facilities for historical collections such as the Städtisches Kunstmuseum in Düsseldorf or the Neue Staatliche Gemäldegalerie in Dresden. It became a matter of course for art exhibitions and museums during the Nazi dictatorship and also characterized the temporary and permanent presentation of art after 1945, for example when the West German museums were re-installed after the end of the war¹³.

In view of the general recognition of this standard, apparently unaffected by the political regime changes that had taken place in the meantime, it is obvious that Arnold Bode pursued an alternative strategy in 1955: instead of making display measures psychologically imperceptible to the viewer, he relied on strong effects to support the desired reception of art. This can hardly be understood as an intuitive reaction on the part of the exhibition designer to normal operations, because during the preparations Bode was in contact with the art historian and theatre director Hans Curjel, the most outspoken critic of the *white cube* in the German-speaking public at the time, whom he even asked to participate in the *documenta*, which, however, did not happen for unknown reasons¹⁴. Shortly before, Curjel had called for a fundamental reform of exhibition practice in the magazine *Das Werk*, the organ of the Swiss Werkbund¹⁵. There, in 1953, instead of a row of conventional rectangular gallery spaces with immovable walls, he imagined a hyper-flexible “empty space” that could be adapted to any imaginable room layout:

Installations of the most varied kinds can be placed in such neutral spatial structures, which can unfold freely without danger of collision with existing stable spatial forms: walls of any kind, screens, vertical latticework, fabric subdivisions or geometrically cubic structures as spatial accents. They are the prerequisites for organic subdivisions that can be developed from the material to be presented without being tied to any immovable rectangular definitions. This, in turn, opens up possibilities for lively accentuations, for spatial balances and rhythmic sequences, in which the material can be placed on the basis of the inner connections within it¹⁶.

Supported by accentuating lighting, which would have to be different in each section of the room instead of being distributed uniformly as before, this new exhibition space would also enable a different approach to the art presented in it. While concentrated viewing of the indi-

vidual work of art could previously only be brought about by limiting the number of exhibits on a wall and the distance between them, in the spatial continuum Curjel envisioned the forced community between the work of art and the wall itself would become obsolete:

The predominance of walls [...] is by no means self-evident. Certain older works of painting (altar-pieces) are not made to be pressed into walls. But even the easel painting is created in free space and not bound to the wall. The space behind the painting gives it a kind of breathing space that is denied it on the wall. [...] In view of these different contexts it is understandable that efforts have been made to eliminate the dictatorship of the wall. In practice, this can be done with the help of various methods: by lifting the picture out of the wall in plane-parallel manner, creating an airspace of any size behind the picture [...]. However, radical solutions have also been attempted by freely hanging pictures in the space, which can result in an organic marriage of picture and space¹⁷.

In a 1955 supplement, which, however, was not published until after the *documenta*, Curjel also referred to the example of the device used by Gian Carlo Menichetti for the Picasso exhibition in Milan in 1953, where paintings were mounted on vertical steel supports that were clearly set away from the wall and allowed positioning the images at different angles to the viewer¹⁸.

From the perspective of the *documenta* set up two years later, Curjel’s theoretical intervention almost reads like a blueprint for Bode’s exhibition design. Even the Museum Fridericianum, a historical museum building from the 18th century that was used as the exhibition venue, came as close to the “empty space” Curjel demanded as would have been possible without a new building. It was destroyed down to the outer walls during the bombing of the city in the Second World War and the entire original interior layout was missing. Although this ruin was intended to be rebuilt as one of the few histo-

⁸ M. REDMANN, *Das Flüstern der Fußnoten. Zu den NS-Biografien der documenta Gründer*innen*, “Documenta studien” IX, 2020; https://documenta-studien.de/media/1/documenta_studien_9_Mirl_Redmann.pdf/ (consulted 13 May 2023); C. GENTILE, *Enthüllungen über die Nachkriegszeit. Der Krieg des Dr. Haftmann*, “Süddeutsche Zeitung”, 6 Juni 2021; J. VOSS, *Das Werner-Haftmann-Modell. Wie die documenta zur Bühne der Erinnerungspolitik wurde*, in *Documenta. Politics and Art...* cit., pp. 68-76.

⁹ About the distancing from the Eastern bloc most recently L.B. LARSEN, *Freiheitsglocke. Das kulturelle und politische Programm des “Westens” auf der documenta*, in *Documenta. Politics and Art...* cit., pp. 106-116.

¹⁰ For the exhibition designer cf. B. BECKER, *Arnold Bode. Ein Mann mit Eigenschaften. Studie zu Leben und Werk*, Dissertation, Universität Kassel, 1990; *Arnold Bode. Leben und Werk (1900-1977)*, Ausstellungskatalog (Kassel, 16. Dezember 2000-4. Februar 2001), herausgegeben von M. Heinz, Wolfrahshausen 2000; S. STÖBE, *Arnold Bode. Künstler und Visionär, Begründer der documenta. Eine Biografie*, Kassel 2021.

¹¹ This derivation is argued in GRASSKAMP, *documenta - Kunst des XX. Jahrhunderts...* cit., p. 120; KLONK, *Spaces of Experience...* cit., pp. 187-188; alternatively, El Lissitzky’s similar space at the *Internationale Kunstausstellung* in Dresden 1926 could be the inspiration, cf. HEMKEN, *Kuratorische Steuerung...* cit., p. 159.

¹² Hemken, *Kuratorische Steuerung...* cit., pp. 157-158.

¹³ For the exhibition practices during the period of the National Socialist state see especially A. JOACHIMIDES, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940*, Dresden-Basel 2001, pp. 225-238; KLONK, *Spaces of Experience...* cit., pp. 125-130; for the reestablishment of museums in (West)Germany after 1945 there are so far only contemporary surveys like K. MARTIN, *Renovation of Museums in Germany*, “Museum”, V, 1952, 3, pp. 145-155; E. GÖPEL, *Herbergen der Bilder. Die Alte Pinakothek in München, das Wallraf-Richartz-Museum in Köln wieder eröffnet*, “Die Weltkunst”, XXVII, 12, 1957, pp. 14-15.

¹⁴ To this contact cf. *documenta - bauhaus. Vision und Marke. Die Virtuelle Ausstellung*, herausgegeben von B. Jooss; <https://www.documenta-bauhaus.de/de/personen/122/hans-curjel> (consulted 13 May 2023). Curjel, who had emigrated to Switzerland in 1933, shared Bode’s dislike of the Nazi regime; cf. I. BIGLER-MARSCHALL: *Hans Curjel*, “Theaterlexikon der Schweiz online”: http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Hans_Curjel (consulted 13 May 2023).

¹⁵ H. CURJEL, *Über einige Museums- und Ausstellungsprobleme*, “Das Werk. Architektur und Kunst”, XL, 1953, 4, pp. 128-132; later supplemented by a more theoretical perspective in Id., *Anmerkungen zum Museumsbau*, “Das Werk. Architektur und Kunst”, XLII, 1955, 9, pp. 269-272. On the position of these texts within a discourse on museum reform cf. JOACHIMIDES, *The “efficient museum”...* cit., p. 2-6.

¹⁶ CURJEL, *Über einige...* cit., p. 129 [Translation by the author].

¹⁷ CURJEL, *Über einige...* cit., p. 130 [Translation by the author].

¹⁸ CURJEL, *Anmerkungen...* cit., p. 272. The corresponding presentation by Bode in Kassel 1955 is mentioned at the same location; see also JOACHIMIDES, *The “efficient museum”...* cit., pp. 5-6.



Fig. 2 A. Bode, Room 19, compartment with works by Max Beckmann (photo G. Becker, Kassel, *documenta-Archiv, docA*, MS, d1, 10011697; © *documenta Archiv, Kassel*).



Fig. 3 A. Bode, Room 21, compartment with works by Emil Nolde (photo G. Becker, Kassel, *documenta-Archiv, docA*, MS, d1, 10011703; © *documenta Archiv, Kassel*).

rial buildings in the city and was provisionally roofed with new ceilings, walls and supports by 1955, in relation to the fixed room layout before its destruction, the new interior offered relatively large open spaces and only a few rooms defined by the supporting architecture (fig. 1)¹⁹. In this spatial *continuum*, Bode was able to arrange specific spatial situations for individual groups of works by means of temporary installations such as free-standing wall panels made of the new dry construction material Heraklith, narrow partition walls made of wood or curtains made of plastic. Bode only deviated from Curjel, who in his essay had suggested intensive colours that changed in each compartment, when it came to the choice of colouring²⁰. Instead, *documenta* 1955 focused on the sharp contrast of black and white. As the surviving installation shots from the exhibition, which the designer himself commissioned, show, the fixtures followed the principle of dematerializing the surfaces used for the presentation²¹. In a compartment in which paintings by Max Beckmann were exhibited (room 19), the light grey Hera-

klith partitions, which did not even reach half the height of the room, stood as picture backgrounds in front of a floor-to-ceiling black curtain, which identified them as free-standing 'exhibition furniture' (fig. 2). The wooden partitions were also characterized as weightless insertions by their low height and their horizontal connection by frames or lattices at the level of the upper end of the hanging area. In many rooms, such as in the compartment for Emil Nolde (room 21), the mounting of the pictures went indiscriminately over the massive, lightly plastered and thus still visible masonry outer walls, the smooth wooden panels of the partition walls and the room-dividing, folded curtains, which only were connected by their common white colour (fig. 3). Bode thus followed Curjel's suggestion of using different surface structures, if not colour, to differentiate the room compartments²². However, the theoretician had imagined a coordination of this means of design with certain groups of exhibits, while the designer used it quite arbitrarily for paintings by the same artist. Elsewhere, however, Bode followed the princi-

¹⁹ On the reconstruction of the museum see S. GROSSPIETSCH, *Where Did It All Go Wrong? Fatum und Faktum der documenta 1955*, in *documenta 1955. Ein wissenschaftliches Lesebuch...* cit., pp. 13-17. In consequence, the prevalent interpretation as a metaphorical "ruin", as for example in KIMPEL, *Documenta. Mythos...* cit., pp. 305-308, seems questionable now. On the pre-war character of the building see among others K.H. WEGNER, *Gründung und Einrichtung des Museums Fridericianum in Kassel, "Hessische Heimat"*, XXVII, 1977, pp. 154-164.

²⁰ CURJEL, *Über einige...* cit., pp. 129-130; CURJEL, *Anmerkungen...* cit., pp. 271-272; understood as a concept of perceptual aesthetics in JOACHIMIDES, *The "efficient museum"...* cit., p. 4.

²¹ These photographs now in Kassel, *documenta-Archiv*, partly published by KIMPEL, STENDEL, *Documenta 1955...* cit.; on the creation of the installation shots cf. most recently HEMKEN, *Kuratorische Steuerung...* cit., p. 155.

²² CURJEL, *Über einige...* cit., pp. 129-130.

²³ H. CURJEL, *Die Formung der documenta*, "Die Innenarchitektur. Zeitschrift für Ausbau, Einrichtung, Form und Farbe", III, 10, 1956, pp. 629-630: 630.

Fig. 4 A. Bode, Room 20, works by Marc Chagall
(photo G. Becker, Kassel, *documenta*-Archiv, docA,
MS, d1, 10011699; © *documenta* Archiv, Kassel).

Fig. 5 A. Bode, Room 28, works by Raoul Dufy
(photo G. Becker, Kassel, *documenta*-Archiv, docA,
MS, d1, 10011707; © *documenta* Archiv, Kassel).

ple of connecting sections of space with a monographic group of works by choosing the same surface. Behind the works of Giorgio Morandi (room 7), the plastic curtains masked existing walls as well as the large window openings resulting from the preserved historical inventory, creating a continuous ‘textile’ display surface in front of which the paintings seemed to float almost inexplicably. In addition to the immediate attachment of panel paintings to the dematerialized wall, there is also the installation, which Curjel later mentioned as an example, on vertical steel supports set away at a certain distance from the wall, which can be found in the aforementioned Beckmann compartment (room 19) or in a selection of paintings by Marc Chagall (room 20, fig. 4). But they can also be grouped freely in space, like a compilation of works by Giorgio de Chirico on floating *passe-partouts* (room 19) and then, like the works by Raoul Dufy (room 28), turn towards the viewer at different mounting angles (fig. 5).

With his exhibition aesthetics, Bode quite obviously followed Curjel’s concern to overcome the “dictatorship of the wall” and shared his enthusiasm for the corresponding Italian models. Not surprisingly, Curjel’s review of the *documenta* afterwards emphasizes the paradigmatic importance of its staging and thus reinforces the interdependence between the two protagonists:

In this clearly structured spatial ensemble, the works were arranged according to the new exhibition principles, as they have been successfully developed in recent years mainly in Italy. The diversity of materials [...] loosens up the dogmatic rigidity of the walls. Between the pictures or sculptures and the wall materials there is an interplay of extraordinary charm, which intensifies and releases the forces lying in the works. [...] The “*documenta*” [...] realized a new exhibition style that is designed as [...] an artistic method of presentation that corresponds visually and spiritually to today’s artistic being²³.





Fig. 6 G.C. Menichetti, *Exhibition of works by Pablo Picasso, Palazzo Reale, Milan, 1953* (in KELLER, *Die Problematik...* cit., p. 353).

The final sentence hints at the point that Bode not only owed a new practice to the models mentioned, but also a new understanding of the reception of art, which Curjel's contributions to museum reform aimed to convey to the German-speaking world. They referred directly to the politically charged aesthetics of empathy that the Italian art historian and museum theorist Lionello Venturi had been developing since 1945²⁴. The demand he raised for an "aesthetic education" by the art museum was aimed at a mass audience that was now expressly to include the industrial workforce in order to support the democratic new beginning after the overthrow of Fascism. Venturi wanted to break up the elitist character of high culture by consistently focusing the institution on the principle of aesthetic "contemplation", understood as an intuitive perception of the visual form of the work of art. For him visual form is not just an abstract configuration, but is based on a collective state of mind that the artist shared as an exemplary member of his own period and that can be reexperienced at any time by anyone, as long as the original design is uncompromised. In contrast, the imparting of art-historical knowledge, and cognitive education in general, should be de-emphasized in favour of an emotional experience, to which even the uneducated would be receptive if they were offered the appropriate perceptual framework²⁵. Significantly, Venturi illustrated the potential of this strategy with the same example later taken up by Curjel:

Each work should be detached from the wall and presented in such a way that it can be viewed not only in isolation but also under a light that is uni-

que to it. For this purpose, the Roman architect Menichetti designed a very slender vertical stand, fixed at the height of the wall by a horizontal apparatus of variable length. The painting is thus attached to the stand in such a way that it receives the most favourable light, tilted towards the back wall in a way that differs from that of the neighbouring paintings, which contributes greatly to its insulation. If we then add that the background, which was pleated, produced a continuous nuance of chiaroscuro, and that the light was diffused by velum, we understand that the space of isolation surrounds the painting with an atmospheric halo that is very beneficial for its contemplation²⁶.

Venturi's description of Menichetti's presentation of Picasso's paintings in the *Palazzo Reale* in Milan in 1953 sounds almost like a vignette foreshadowing the exhibition aesthetics of the *documenta* and explains the resonance of this procedure among the supporters of the new Italian museology in Germany (fig. 6).

Bode knew the Milan presentation from his own experience, possibly motivated by a reference by Curjel, who knew of its paradigmatic importance from his reading of Venturi²⁷. But although he took up the principle of mounting on stands, Bode did not follow the form chosen by Menichetti as white posts with a square cross-section, which are supported by two thinner bars spread diagonally from the wall²⁸. His much more elegant solution with slimmer, black anodized steel tubes, whose cross-section continued without a break up to the wall with a fork, was more due to the suggestion of the similar exhibition designs by Franco Albini, who had introduced this type of presentation into Italian museology. Above all, his reorganization of Genoa's municipal art collections in the Museo di Palazzo Bianco in 1949-1951 was discussed in contemporary museum discourse as a highly controversial paradigm of a modern art presentation in line with the new aesthetics of empathy, so that it was presented not only in Italian

²⁴ Especially in CURJEL, *Anmerkungen...* cit.; see also JOACHIMIDES, *The "efficient museum"...* cit., p. 9.

²⁵ L. VENTURI, *Il museo-scuola*, "La Nuova Europa", II, 36, 1945, reprint in MAZZI, *Musei anni '50...* cit., pp. 243-246; L. VENTURI, *Il museo, scuola del pubblico*, in *Atti del convegno di museologia organizzato in collaborazione con la Accademia Americana in Roma, Perugia, 18-20 marzo 1955*, Perugia 1955, pp. 31-36; on Venturi's museology cf. for example MAZZI, *Musei anni '50...* cit.

²⁶ L. VENTURI, *Musées et recherche esthétique*, in *Troisième conférence générale de l'ICOM*, Paris 1953, pp. 104-109: 106-107 [Translation by the author].

²⁷ Later, Bode mentioned the impression of this visit, cf. KIMPEL, *Documenta. Mythos...* cit., pp. 297-300. However, the vertical stands were not used in the main hall, preserved as a war ruin to present the painting *Guernica*, as referred to by Kimpel, but in adjoining rooms in front of a textile background, as described by Venturi; illustration of this display in H. KELLER, *Die Problematik der grossen Kunstausstellungen*, "Das Werk. Architektur und Kunst", XLIV, 1957, 10, pp. 351-353: 353.

²⁸ The device by Menichetti published in *Musei*, a cura di C. Bassi, F. Berlanda, G. Boschetti, Milano 1956, pp. 216-217.

²⁹ G.C. ARGAN, *La Galleria di Palazzo Bianco a Genova*, "Metron. Rivista Internazionale di Architettura", VII, 45, 1952, pp. 25-39; L. MORETTI, *Galleria di Palazzo Bianco. Allestimento di Franco Albini*, "Spazio. Rassegna delle arti e dell'architettura", IV, 7, 1952-1953, pp. 31-40; H. KELLER, *Die Neuordnung des Palazzo Bianco in Genua 1950*, "Das Werk. Architektur und Kunst", XL, 1953, 4, pp. 133-136; N. VON HOLST, *Italiens Museen auf neuen Wegen*, "Die Weltkunst",



but also in German specialist journals (fig. 7)²⁹. Yet Bode may even have known this display first hand, since in the summer he regularly went to a holiday resort on the Ligurian coast, which he had to travel through Genoa to get to³⁰. There historical panel paintings were found mounted on very slender, black anodized steel tubes, which, due to their base in stone components from the museum's lapidarium, could be freely grouped in the rooms, where they could occasionally turn towards the viewer on his way (fig. 8). Albini himself and Caterina Marcenaro, the curator responsible for the collection, made explicit references to Venturi's museology and described their display strategy as motivated by his concept of "contemplation"³¹. In 1955 in Kassel, Bode dispensed with the heavy stone bases in Genoa, which were also not necessary for stands close to the wall according to Menichetti's principle, but in the case of smaller and lighter works he also used Albini's method of positioning the works freely in space with the help of shorter steel

rods with inconspicuous small cross bases to stabilize them. In Genoa, Bode would not only have been able to get to know the form of supports and their multiple uses, but also the use of grids as a means of structuring space. Used in the Palazzo Bianco only in the public storage, Albini's designs for temporary exhibitions showed further possible uses, the documentation of which by Richard Paul Lohse from 1953 was probably accessible to Bode soon enough³². As in Genoa, Albini used a metal lattice frame in a vertical arrangement in an exhibition of historical goldsmith work at the Triennale in Milan in 1936, while in an art presentation in the Pinacoteca di Brera in 1941 he also used it as a horizontal feature (fig. 9), which returns in the *documenta*, if not in the same shape of a wire grid, but as a wooden lattice (fig. 3), similar to some of Albini's interior designs for living spaces³³. Inspired by such Italian models, Bode was not only able to fall back on a new repertoire of design resources. His own conceptualization of his

Fig. 7 F. Albini, Re-installation of room 4, Flemish painting 15th century, Museo di Palazzo Bianco, Genoa, 1949-1951 (in ARGAN, *La Galleria di Palazzo Bianco...* cit., p. 33).

XXIV, 1954, 21, pp. 5-7; see also JOACHIMIDES, *The "efficient museum"*... cit., pp. 10-13.

³⁰ Arnold Bode *unframed. Malerei und Graphik des documenta Gründers*, Ausstellungskatalog (Kassel, Museumslandschaft Hessen-Kassel, Neue Galerie, 03. Juni 2022-09. Oktober 2022), herausgegeben von S. Kaiser, S. Schmidt, Kassel 2022, p. 95.

³¹ F. ALBINI, *L'architecture des musées et les musées dans l'urbanisme moderne*, in *Troisième conférence générale de l'ICOM*, Paris 1953, pp. 96-99; C. MARCENARO, *Le concept de musée et la réorganisation du Palazzo Bianco à Gênes/The museum concept and the rearrangement of the Palazzo Bianco, Genoa*, "Museum", VII, 1954, 4, pp. 250-267.

³² R.P. LOHSE, *Neue Ausstellungsgestaltung. 75 Beispiele neuer Ausstellungsform*, Erlenbach-Zürich 1953. The copy at the university library in Kassel has a stamp of the *Werkkunstschule* from the 1950s, the institution at which Bode taught, cf. GROSSPIETSCH, *Where Did It All Go Wrong?*... cit., pp. 16-17.

³³ *Mostra dell'antica oreficeria italiana* (Milano, VI Triennale, 1936), in LOHSE, *Neue Ausstellungsgestaltung...* cit., pp. 154-157; *Mostra di Scipione e del Bianco e Nero* (Milano, Pinacoteca di Brera, 1941), LOHSE, *Neue Ausstellungsgestaltung...* cit., pp. 167-169. In addition, the second exhibition featured freestanding short steel rods with paintings mounted on *pass-partouts*, as employed in Kassel in 1955 (cf. fig. 5). For the wooden lattice cf. Albini's *Stanza per un uomo* (Milano, VI Triennale, 1936); not in LOHSE, *Neue Ausstellungsgestaltung...* cit., but available in interior design magazines.

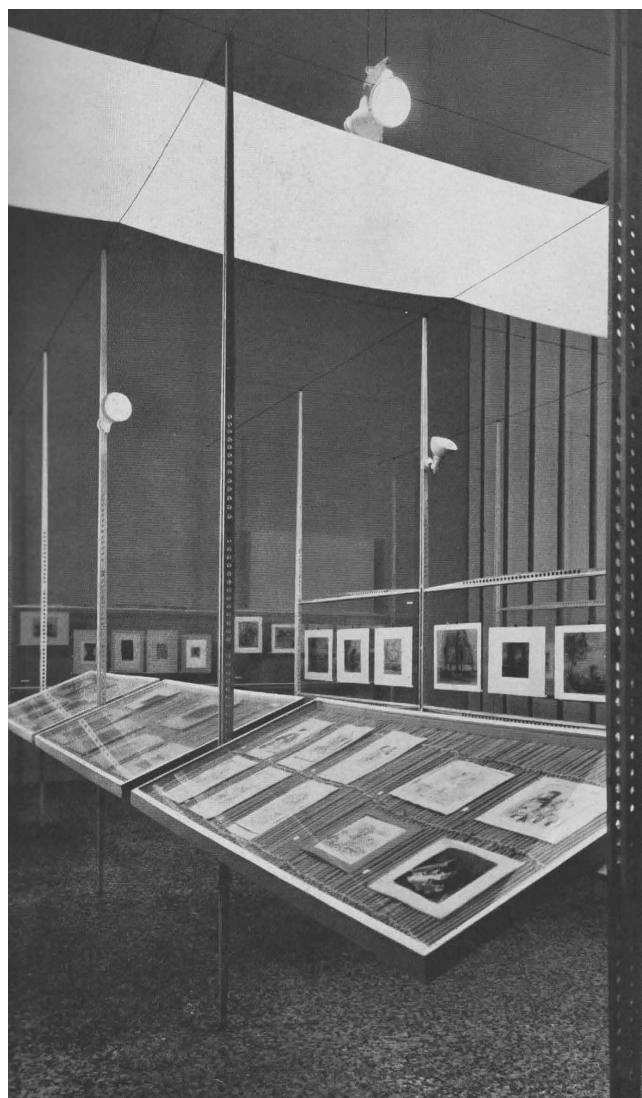


Fig. 8 F. Albini, Re-installation of room 10, Italian painting 17th century, Museo di Palazzo Bianco, Genoa, 1949-1951 (in R. ALOI, *Musei. Architettura, Tecnica*, Milano 1962, p. 179).

Fig. 9 F. Albini, Exhibition 'Bianco e Nero', Pinacoteca di Brera, Milan, 1941 (in LOHSE, *Neue Ausstellungsgestaltung... cit.*, p. 168).

exhibition practice, which he later subsumed under the term “art of a second-order” as a necessary mediation between the artworks and the viewer, essentially followed the Italian aesthetics of empathy as formulated by Venturi³⁴. As there, the aim was to create an atmospheric perceptual framework that should prepare the audience for the intuitive reception of the artistic form, which seemed to be the only legitimate goal of art appreciation. Albini had also described his role as a mediator much earlier using similar words, and Lohse explained to his German readers the guiding effect of his designs as mediation of a formal aesthetic reception³⁵. In the face of this apparent correspondence, the crucial difference that sets the German admirers apart from their Italian predecessors is striking. It was a matter of course for Albini to understand his mediating role in the design of exhibitions as an important condition for the democratic opening of the experience of art for the social strata below the educated middle class, which, according to Venturi, should be-

come the decisive target groups of an anti-fascist educational policy. On the other hand, Curjel presented his German-speaking readers with the Italian theorist's aesthetics of empathy as a pure art-theoretical reflection that seemed detached from any specific political situation. In a similar way, the target group of Bode's “second order”, the art audience that finds its way into the exhibition, remains completely unspecific, is not socially defined and does not address the issue of social inclusion. This ‘decontextualization’ reduced the new Italian museology to a means to educate the public towards art through the design of exhibitions. In the German context of the experience of National Socialism, this probably tacitly implied an education of the traditional art public to accept modern art, which was intended to break down its generally suspected aversion to modernity. In this sense, the appeal to young people, which is called out again and again in the announcements about the *documenta*, should also be understood. The hopes of contemporary

³⁴ *Das große Gespräch. Interview mit Professor Arnold Bode*, “Magazin Kunst”, IV, 1964, 2, pp. 35-38; reprint in Arnold Bode. *Schriften und Gespräche*, herausgegeben von H. Georgsdorf, Berlin 2007, pp. 139-142; most recently discussed by HEMKEN, *Kuratorische Steuerung... cit.*, pp. 170-172.

³⁵ ALBINI, *L'architecture... cit.*, p. 97; LOHSE, *Neue Ausstellungsgestaltung... cit.*, p. 154.



Fig. 10 A. Bode, *Exhibition of works by Rembrandt van Rijn*, Hessisches Landesmuseum, Kassel, 1956 (in Arnold Bode, *documenta Kassel. Essays*, edited by L. Orzechowski, Kassel 1986, p. 121).

museum education rested on the still malleable young people as well, while it explicitly formulated the suspicion that the typical museum audience was hostile to modernity and still shared the rejection that had been asserted in the “degenerate art” campaign³⁶.

But the transfer of innovative Italian museum theory and practice into a German context was not only aimed at improving the acceptance of modern art. Presented in a historic museum building, it was also a criticism of the exhibition aesthetics of contemporary German art museums in general. The *white cube*, which had ossified into an institutional norm there, was to be confronted with an alternative paradigm that also offered itself as the better solution for the presentation of historical art. In the eyes of Arnold Bode, it also needed mediation through a display that would enable intuitive, emotional access to its visual properties, which should take precedence over of the acquisition of (art)historical knowledge that had previously characterized its reception. A year after the *documenta*, in 1956, he experimented in the undestroyed Hessisches Landesmuseum in Kassel with a temporary exhibition of a selection of older panel paintings from the Kassel picture gallery, including major works by Rembrandt³⁷ (fig. 10). As the historical frames had been destroyed in the war, he could design a modern solution with white linen coverings that set the paintings apart from the brightly coloured screens or plastic curtains, changing from group to group, in front of which they floa-

ted. Artificial light spots accentuated this presence in line with Curjel’s suggestions. In contrast to the previous year, when Bode’s display had met with general acclaim, published opinion now reacted with horror to the supposed provocation of dealing with historical paintings in this way³⁸. Bode’s understanding of the “art of a second order” as universal, applicable to old art as well as new, was not shared by most of his contemporaries. But it helps to understand *documenta* 1955 as a contribution to a reform of the art museum in a larger sense, an approach that met with a conservative defensive reaction and was therefore not imitated in regular German museum operations at the time, not even when exhibiting modern art. Thus the innovation anticipated by Curjel and Bode did not take place in post-war Germany where museum curators stayed true to their pre-war practice, essentially (and often quite literally) restoring the appearance of the art museum as it had been in the 1930s. The lead of Germany’s museology in the period that had shaped the *white cube*, now proved an obstacle to advancement, while the current museum revolution in Italy was facilitated by the reluctance to dispense with 19th-century-style installations prior to 1945.

³⁶ A typical example is H.F. GEIST, *Erfahrungen bei Ausstellungen moderner Kunst*, “Das Werk. Architektur und Kunst”, XXXIX, 1952, 9, pp. 298-300.

³⁷ H. VOGEL, *Gemälde der Kasseler Galerie kehren zurück*, “Hessische Heimat”, VIII, 1956-57, 2, pp. 2-4; G.M. VONAU, *Vom Menschenbild zum Menschlichen. Die Kasseler Gemäldegalerie und die 63 aus Wien heimgekehrten Bilder*, “Hessische Hefte” VI, 1956, 4, pp. 139-145; *Kassels “Klassische documenta” eröffnet [...]*, “Kasseler Post”, 19 March 1956 (with illustrations).

³⁸ E. BUCHNER, *Wie man Bilder nicht hängen soll*, “Bayerische Staatszeitung”, 16 Juni 1956; B. REIFENBERG, *Das rechte Licht für Rembrandt. Die Kasseler Frage: Fridericianum oder Galerie?*, “Die Gegenwart”, XI, 1956, 10, pp. 311-313.

SEZIONE II
EDUCAZIONE E COMUNICAZIONE

“LE LOUVRE VA NOUS ÊTRE RENDU!”. LA NUOVA SISTEMAZIONE DEL MUSEO PARIGINO NEI GIORNALI ALL’INDOMANI DELLA GUERRA: ANDRÉ CHASTEL E GLI ALTRI (1945-1953)

*In the aftermath of World War II, the reopening of the Louvre Museum became an important issue. The process was long and complex, and the rationale not always obvious to the public. Newspapers played an important role in conveying the methods applied to achieve it. In 1951, the art historian André Chastel published, in *Le Monde*, a critical inquiry on the situation of the Parisian Museum. His analysis stands out for its accuracy in describing the state of the building, revealing the curators’ and architects’ challenges due to the modernization of display methods. His work also aspired to raise public awareness on the functioning of a museum, highlighting the process of implementing its internal services (libraries and avant-garde scientific laboratories). Drawing on Chastel’s analysis and, from a comparative perspective, those of other journalists and art critics, this study highlights the value of the engaged journalism of these well-informed critics as relevant sources to appreciate the different transformations used to put the Louvre’s modernization into practice.*

Rinascita di un museo: 1945

Per sei lunghi anni, le sale del museo del Louvre erano rimaste pressoché vuote¹ (fig. 2). Finalmente, nel giugno del 1945, le preziose collezioni, evacuate all’inizio del conflitto e nascoste in rifugi, ritornano man mano negli spazi museali². Appena un mese dopo, per dare un’aria di normalità alla vita che ricominciava, vengono aperte al pubblico tredici sale del primo piano dell’ala Denon³. Quindi, il 27 settembre 1945, viene resa accessibile la *Galerie d’Apollon*, ancora priva dei teleri di Delacroix, ma con una selezione dei gioielli della Corona esposti in vetrine⁴. Contemporaneamente, è istituita la nuova figura del ‘direttore dei musei di Francia’ con il compito di sovrintendere alla riorganizzazione, modernizzazione e riapertura di tutti i musei francesi, e in particolare, del grande museo parigino⁵. Nel 1945, il primo chiamato ad assumere questo importante ruolo fu Georges Salles, già direttore del Museo Guimet⁶ (fig. 3). Appena nominato, Salles riprese in mano il modernissimo progetto degli anni Trenta del suo predecessore Henri Verne⁷ – che, prima del 1939, era riuscito a finalizzare solo la riforma dei dipartimenti delle antichità greche e romane oltre all’allestimento del piano terra e qualche sala del primo piano dell’ala Denon, tra cui la sala dei Primitivi (fig. 4), applicando un primo diradamento alla disposizione ottocentesca (fig. 5) decise di integrarlo nel suo programma generale di riorganizzazione del-

le vastissime collezioni e di modernizzazione del loro allestimento⁸. Un anno dopo la sua nomina, nel giugno 1946, il direttore dei musei teneva una conferenza stampa in cui presentava a grandi linee il progetto⁹, annunciando – ottimisticamente – che ci sarebbero voluti due o tre anni per metterlo in atto, e promettendo che, nonostante il fatto che “les parquets ne sont pas cirés, les murs sont de laide couleur”, durante i lavori sarebbero restate aperte alcune sale¹⁰. In effetti, il primo luglio 1946, nel primo piano dell’ala Denon verso la Senna si esponevano provvisoriamente alcuni capolavori dell’arte ‘straniera’ con un allestimento semplice, “les oeuvres suffisamment espacés, sont presque tous en cimaise [...]” come riporta un trafiletto del *Le Monde*¹¹. Se da un lato si riaprono le sale esponendo l’arte ‘straniera’, dall’altro, con in mente la riorganizzazione complessiva delle collezioni, Georges Salles e i suoi collaboratori – in particolare René Huyghe (1906-1996)¹², direttore del dipartimento della pittura del Louvre (*conservateur en chef*) – decidevano di esporre temporaneamente una gran parte della collezione d’arte francese in sedi distaccate. Durante l’anno 1947 venivano riaperte le ventiquattro sale – già ripensate da Verne – al piano terra della *Cour Carrée*, nell’ala verso il fiume. Nell’ala Denon al primo piano si riapre la *Salle des Sept metres* che accoglie, come in precedenza, i Primitivi italiani (fig. 4). E nello stesso piano, riapre anche la *Grande Galerie*, che, come

prima della guerra, ospita la pittura italiana da Mantegna a Canaletto¹³.

La storia delle trasformazioni post-belliche del palazzo del Louvre – qui brevemente ripercorre – è stata recentemente oggetto di uno studio approfondito¹⁴, nondimeno un’analisi di articoli di quotidiani e riviste contemporanei, oltre a permettere di aggiungere diversi dettagli alla conoscenza degli allestimenti delle singole sale, si rivela interessante per esaminare come le varie tappe di questo complicato processo di ripensamento del museo del Louvre vengano in questi anni recepite da giornalisti e storici dell’arte e trasmesse al grande pubblico.

1951: *Le musée du Louvre. Grande montre et envers du décor*

Fin dal 1945 nel *Le Monde* la cronaca artistica ha un ruolo importante ed è affidata principalmente a specialisti come il critico d’arte René Jean (1879-1951) e lo storico dell’arte André Chastel (1912-1990). Quest’ultimo, frequentatore assiduo di musei fin dagli anni Trenta (fig. 3), ne era diventato, dopo la Seconda guerra mondiale, un attento critico, tanto per il loro contenuto artistico, quanto per le loro caratteristiche formali. Non si può definire Chastel un ‘homme de musées’, come lo era stato il suo maestro Henri Focillon¹⁵; tuttavia, fin dagli anni Cinquanta fu membro attivo della commissione artistica per gli acquisti dei musei nazionali e fece parte



pagina 65

Fig. 1 A. Searl, Grande Galerie, Paris, Louvre, 1947 (Paris, Service de l’Histoire du Louvre, fonds Aulanier, AUL 1899; © Musée du Louvre / Alexandre Séaral).

Fig. 2 Paris, Louvre. La Grande Galerie durante l’operazione di evacuazione delle opere d’arte, settembre-ottobre 1939 (foto M. Vaux; © Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Marc Vaux).

¹ Per la storia del Louvre come palazzo e come museo si vedano: L. HAUTECOEUR, *Histoire du Louvre. Le Château. Le Palais. Le Musée. Des origines à nos jours 1200-1928*, Paris 1929; C. AULANIER, *Histoire du palais et du musée du Louvre*, Paris 1948-1971; D. POULOT, *Une histoire des musées de France, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris 2008. Da ultimo si veda *L’histoire du Louvre*, édition G. Bresson-Bautier, Paris 2016.

² *Le Louvre pendant la guerre: regards photographiques, 1938-1947*, édition G. Fonkenell, Paris 2009. Il 22 giugno 1945 avviene la spettacolare re-installazione della Nike di Samotracia in cima allo scalone dell’ala Denon.

³ Nel luglio 1945 il generale De Gaulle inaugura tre sale in cui sono contenute ottanta opere: “moins des salles de musée que des salles de grand amateur éclectique”, si veda B. JEROME, *Les nouvelles salles du Louvre sont inaugurées aujourd’hui*, “Le Monde”, 11 Juillet 1945.

⁴ Si veda il trafiletto di RÉNÉ-JEAN, *Réouverture de la Galerie d’Apollon au musée du Louvre*, “Le Monde”, 27 Septembre 1945.

⁵ G. POISSON, *Les Musées de France*, Paris 1950; G. SALLES, *Au Louvre, scènes de la vie de musée*, Paris 1950.

⁶ Chastel scrisse il necrologio di Georges Salles per *Le Monde*, si veda A. CHASTEL, *Georges Salles est mort*, “Le Monde”, 24 Octobre 1966. Sullo specifico della sua carriera si veda J. AUBOYER, *Nécrologie: Georges Salles (1889-1966)*, “Arts Asiatiques”, 14, 1966, 1, pp. 151-152: www.persee.fr/doc/arsi_0004-3958_1966_num_14_1_960 (consultato il 17 maggio 2023). Dal 1953 al 1959 Salles fu anche il direttore dell’ICOM.

⁷ H. VERNE, *L’avenir du musée du Louvre*, “L’Illustration”, 4529, 21 Décembre 1929, pp. 766-768; A. CALLU, *D’un Louvre moderne: le projet d’Henri Verne*, in *Autopsie du musée*, édition A. Callu, Paris 2016: <https://books.openedition.org/editionscnrs/29113> (consultato il 17 maggio 2023).

⁸ J.B. JAMIN, *La Conférence de Madrid (1934). Histoire d’une manifestation internationale à l’origine de la muséographie moderne*, “Il Capitale Culturel”, 15, 2017, pp. 73-101.

⁹ *Le réaménagement du musée du Louvre demandera plusieurs années*, “Le Monde”, 15 Juin 1946: “Dans la grande salle de l’école du Louvre, M Georges Salles, directeur des musées de France, a exposé, ce matin, l’état des collections et des travaux de nos musées, en général, et du Louvre en particulier. Aussi la peinture ne pourra-t-elle être provisoirement montrée au public qu’en partie, et surtout au dehors: au Petit Palais en ce moment, et dans quelques mois ou Jeu de Paume où l’on mettra les impressionnistes”.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Le Musée du Louvre*, “Le Monde”, 1 Juillet 1946.

¹² Per René Huyghe si veda la voce corrispettiva sul sito dell’Académie française (<https://www.academie-francaise.fr/les-immortels/rene-huyghe>, consultato il 22 giugno 2023).

¹³ RÉNÉ-JEAN, *La Grande Galerie ouverte au public*, “Le Monde”, 8 Octobre 1947.

¹⁴ *L’histoire du Louvre...* cit. Per il periodo in questione si veda il volume II, pp. 456-540.

¹⁵ A.M. DUCCI, *Focillon e il museo, nel contesto*, in *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, pp. 75-95.

¹⁶ M. LACLOTTE, *André Chastel et le Musée français*, in *André Chastel. Méthodes et combats d’un historien de l’art*, actes du colloque (Paris, 29 Novembre-1 Décembre 2012), édition S. Frommel, M. Hochmann, P. Sénéchal, Paris 2015, pp. 51-54; G. SALLES, *Les Musées de France*, “La Revue de Paris”, LII, 1945, 7, pp. 69-74.

¹⁷ Per la relazione di Chastel con Salles e con Bazin si vedano delle lettere scambiate tra Longhi e Chastel (Paris, 19 settembre [1950]; 6 maggio 1952 e Paris, 8 maggio 1952; 4 agosto 1952 in *Chastel et l’Italie, Lettres choisies et annotées 1947-*



del comitato scientifico della rivista ufficiale del Louvre *Les Arts*¹⁶. Inoltre frequentò varie personalità del mondo dei musei e con questi intraprese relazioni di lavoro in occasione di mostre, ma anche di progetti editoriali. Al Louvre Chastel era in stretto contatto con il direttore Georges Salles¹⁷; fecero entrambi parte della delegazione dei Musei francesi in visita al museo Tretiakov in Unione Sovietica nel 1955, come visibile in una foto (fig. 3) dove si possono identificare il direttore Georges Salles come il terzo da sinistra e André Chastel il secondo da destra. Ma frequentava anche René Huyghe¹⁸, conservato-

re *en chef* della pittura dal 1937 al 1950, quindi il suo successore Germain Bazin¹⁹. Possiamo enumerare tra le conoscenze di Chastel anche Georges-Henri Rivière, il museologo e direttore dell’ICOM (1948-1965), anch’egli membro della commissione artistica dei musei nazionali²⁰. Non mancano negli scritti scientifici di Chastel riflessioni sulla funzione dei musei, sul pubblico che li frequenta, sull’organizzazione dei vari servizi e sulla maniera in cui le opere d’arte sono esposte²¹. Ma, è soprattutto nell’ambito della sua attività giornalistica per *Le Monde* che il tema del museo assume un ruolo importante²².



Fig. 3 *Galeria Tretyakov, Moscow. Una delegazione dei Musei di Francia in visita al museo Tretyakov, 5 dicembre 1955 (BINHA, Archives Chastel, 090.76.5).*

Se fino al 1950 era principalmente il critico letterario René Jean ad essersi occupato di commentare, tappa per tappa, il processo di riapertura del Louvre per *Le Monde*, dal 1951 questo compito è affidato alla voce autorevole di André Chastel. Tra il 13 e il 16 novembre 1951, appaiono nelle pagine di questo quotidiano quattro articoli firmati da Chastel, insieme al collega giornalista Olivier Merlin²³. Se il titolo generale è *Le musée du Louvre. Grande 'Montre' et envers du décor*, ogni singolo pezzo si occupa di un tema specifico come si può leggere nei sottotitoli: I. *Peintures déplacées ou le mur qu'on aère*, II. *Réouvertures prochaines et nouvelles expériences*, III. *Des greniers à la cave, dans les recoins d'un vieux palais*, IV. *Au service de l'œuvre d'art*²⁴. Non si tratta di quattro articoli scritti per celebrare la riapertura di qualche sala del Louvre in perpetuo e continuo riassetto²⁵, ma di una vera e propria indagine sul museo parigino per tentare di comprendere e illustrare criticamente al pubblico il disegno generale che si stava mettendo in atto. Una rilettura di tale esplorazione è interessante perché rivela quali siano i criteri secondo i quali lo storico dell'arte – e il suo amico giornalista – osservano questo processo. Inquadrare questi articoli in un contesto culturale più generale, contraddistinto da altri contributi critici sull'argomento, ne rivela le peculiarità da un lato, e dall'altro la molteplicità dei punti di vista.

I primi passi della 'métamorphose' del dipartimento delle pitture

Nel primo articolo, pubblicato il 13 novembre 1951 – intitolato *Peintures déplacées ou le mur qu'on aère* – Chastel e Merlin nell'*incipit* esortano il lettore a riflettere sulla riorganizzazione eventuale della propria personale biblioteca, mettendo in parallelo tale esperienza condotta a scala domestica con quella di un museo con più di cinquemila opere d'arte, gli autori scrivono: “Prenez un livre dans votre bibliothèque et changez-lui de place [...]. Il est rare que n'ensuive pas une voltige générale de vos rayons. Décrochez un tableau d'un mur d'une galerie, à plus forte raison d'un musée [...]”²⁶. L'invito è dunque ad immaginare la laboriosità del “voltige générale” che Salles stava mettendo in atto al Louvre.

La dislocazione dei capolavori della pittura francese in sedi differenti è il primo punto problematico che sviluppano Chastel e Merlin. Dal 1945 al 1951, molti dei capolavori della pittura straniera erano già stati esposti – seppure temporaneamente – nell'ala Denon del Louvre, lungo la Senna (nel *Salon Carré*, la *Salle des Sept mètres*, la *Grande Galerie* e la *Salle des États*), mentre la maggior parte delle opere francesi aveva trovato una sistemazione in sedi quali l'edificio del *Jeu de Paume*, in fondo al giardino delle *Tuileries*, e nell'ancora più lontano *Petit Palais*²⁷. I due autori, pur rassicurando il lettore che questo accomodamento era solo temporaneo e dovuto al fat-

1990, a cura di L. De Fuccia, E. Renzulli, Roma 2019, p. 138 e pp. 241-244. Si vedano anche le foto di Salles e Chastel in visita al museo della Galeria Tetriakov: Paris, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art (d'ora in avanti BINHA), Archives Chastel, 090.76.5.

¹⁸ Si veda la corrispondenza con R. Huyghe negli archivi Chastel: Paris, BINHA, Archives Chastel, 090.347.79 e BINHA, Archives Chastel, 090.13.84.

¹⁹ Per una scheda sullo storico dell'arte si veda O. JOUAN, *Bazin, Germain* (09/12/2021): <http://agorha.inha.fr/detail/224> (consultato il 17 maggio 2023).

²⁰ Alcune lettere scambiate tra i due negli anni 1980 testimoniano di una confidenza di lunga data e dei loro scambi intellettuali. Vi si discute di acquisti di opere d'arte per il Louvre e di allestimenti di mostre. Si veda la corrispondenza Chastel, Paris, BINHA, Archives Chastel, 090.353.46 e ivi, 090.17.101. Per Rivière si veda da ultimo Georges Henri-Rivière, *une muséologie humaniste*, actes du colloque (Marseille, 18 Janvier 2019), edition S. Chaumier, J.C. Duclos, Paris 2019.

²¹ A. CHASTEL, *Du Bon usage des musées*, in *Peintures étrangères, chefs-d'œuvre oubliés ou peu connus*, Rouen 1954, pp.7-10; Id., *Le problème des catalogues de musées*, “Revue de l'Art”, 6, 1969, pp. 4-7; Id., *Italie, musée des musées*, Paris 2012 (ma probabilmente scritto negli anni 1960); Id., *Musées et histoire de l'art*, “Revue de l'Art”, 80, 1988, pp. 5-7.

²² Per la sua attività di giornalista si veda O. MERLIN, *Chastel et Le Monde*, “Revue de l'Art”, 93, 1991, pp. 35-36; e da ultimo con la bibliografia precedente E. RENZULLI, *Journalisme et activités éditoriales*, in D. HERVIER, E. RENZULLI, *André Chastel. Portrait d'un historien de l'art (1912-1990). De sources en témoignages*, Paris 2020, pp. 281-290.

²³ Olivier Merlin aveva conosciuto Chastel nel campo di prigionia per ufficiali in Slesia, dove entrambi furono internati dal 1940 al 1941. Nel quotidiano *Le Monde* aveva il ruolo di segretario di redazione ed era principalmente un giornalista sportivo e critico teatrale. Si veda G. COGEVAL, P. MOREL, *André Chastel, un sentiment de bonheur*, “Revue de l'Art”, 93, 1991, pp. 78-87 e J. PLANCHAIS, *Olivier Merlin. Un homme du Monde*, Paris 1989, in particolare pp.19-21.

²⁴ A. CHASTEL, O. MERLIN, *Le musée du Louvre. Grande montre et envers du décor. I. Peintures déplacées ou le mur qu'on aère*, “Le Monde”, 13 Novembre 1951; Id., *Le musée du Louvre. Grande montre et envers du décor. II. Réouvertures prochaines et nouvelles expériences*, “Le Monde”, 14 Novembre 1951; Id., *Le musée du Louvre. Grande montre et envers du décor. III. Des greniers à la cave, dans les recoins d'un vieux palais*, “Le Monde”, 15 Novembre 1951; Id., *Le musée du Louvre. Grande montre et envers du décor. IV. Au service de l'œuvre d'art*, “Le Monde”, 16 Novembre 1951.

²⁵ B. CHAMPAGNEULLE, *Le Louvre fait une heureuse métamorphose*, “Figaro Littéraire”, 376, 4 Juillet 1953.

²⁶ CHASTEL, MERLIN, *Le musée du Louvre. Grande montre et envers du décor. I. Peintures déplacées... cit.*

²⁷ A proposito delle collezioni spostate nel Petit Palais si veda RENÉ-JEAN, *Les tableaux du Louvre au Petit Palais*, “Le Monde”, 15 Juin 1946. Una parte delle collezioni di pittura francese era ancora in tournée nelle Americhe, si veda V. CLAASS, *The mute ambassadors: usage, exile and tour of French paintings in the Americas (1939-1947)*, “Revue de l'Art”, 215, 2022, pp. 38-51.



Fig. 4 Paris, Louvre. Allestimento della Salle des Primitifs promosso da Henri Veme, 1932 (da *Museographie. Musei in Europa...* cit., p. 243).



Fig. 5 Paris, Louvre. Allestimento della Salle des Primitifs promosso da Hector Lafuel, 1874 (da *Museographie. Musei in Europa...* cit., p. 243).

to che il progetto della nuova sistemazione delle collezioni era ancora in corso, denunciano la quasi totale mancanza di informazioni fornite *in situ* al visitatore a questo proposito, così come a riguardo dei percorsi espositivi interni²⁸.

Per rafforzare nel lettore la consapevolezza dei vari problemi museografici – illuminazione, coerenza espositiva, disposizione delle opere e segnaletica chiara – e per mostrare quanto fosse macchinoso seguire il filo logico della nuova sistemazione delle opere nel Louvre, Chastel e Merlin nell’articolo propongono di seguire un ospite immaginario attraverso le sale del museo in un paragrafo intitolato *À la recherche du fil d’Ariane*.

Entrato nel museo dal *pavillon Daru*, il visitatore è accolto dalla *Nike di Samotracia* che, dall’alto dello scalone, lo invita a salire. Arrivato ai piedi della statua, nell’ala sinistra del pianerottolo si trova la *Vergine in Maestà* di Cimabue – “d’où toute la peinture italienne découlera” – ma la tavola duecentesca è mal illuminata e non è segnalata in alcun modo, di conseguenza, a meno di non sbagliarsi, il visitatore, si dirige invece alla sua destra verso la *salle Percier et Fontaine* dove si trovano gli affreschi del Quattrocento fiorentino. Qui, gli autori concentrano la loro attenzione sull’illuminazione, evidenziando quanto gli affreschi di Botticelli per villa Lemmi siano valorizzati in maniera del tutto insufficiente, rischiarati soltanto da “un minuscule projecteur embossé dans une corniche”²⁹.

Viceversa, passando nel *Salon Carré*, prima della guerra illuminato da un’uniforme luce zenitale, il visitatore sarebbe stato abbagliato l’intensità luminosa, causata dall’apertura di cinque finestre supplementari nella parete verso il fiume (fig. 6). Gli autori, quindi, segnalano quanto fosse

fastidiosa questa luce per i conseguenti riflessi sui quadri: “on cligne des paupières sans pouvoir dissiper d’affreux faux-jours”³⁰. Ma non è la sola nota critica fatta all’allestimento di questa sala. Oltre all’incoerenza del salto temporale dagli affreschi italiani rinascimentali ai capolavori cinquecenteschi della scuola spagnola contenuti nel *Salon Carré*, secondo gli autori, le opere scelte, esposte su un fondo color ‘champagne’, erano troppo piccole per le proporzioni maestose dei muri sui quali erano esposte e – nonostante l’inserimento di pannelli di separazione – alcune sembravano fluttuare nel vuoto come francobolli sovrastati dal muro e dai pesanti stucchi dorati napoleonici. Per di più, i loro formati, troppo differenti tra loro, costringevano il visitatore a un ‘balletto’ in cui “on s’avance, on recule”³¹ per poter osservare i quadri dal punto di vista più appropriato.

Varcando la soglia della *Grande Galerie*, in cui è esposta la collezione di pittura italiana cinquecentesca e seicentesca, Chastel e Merlin esprimono invece il loro apprezzamento per le trasformazioni realizzate dall’architetto Jean-Jacques Haffner sotto la direzione di Georges Salles³². Tra i vari interventi, i due funzionari avevano tentato di ritmare la monotonia dei 295 metri di lunghezza della *Grande Galerie* con dei risalti con paraste e nicchie lungo i muri, e con degli archi supplementari nel lucernario zenitale (fig. 1). Ma anche qui gli autori avanzano due critiche: l’eccessiva luce supplementare che veniva dalle nuove finestre aperte sui due lati della galleria e la drasticità del diradamento dei pezzi esposti. In linea di principio, Chastel e Merlin approvano l’orientamento generale della nuova museografia e l’idea del diradamento promosso dalla conferenza di Madrid del 1934. Ma, una prima scelta di opere era già stata messa in at-

²⁸ CHASTEL, MERLIN, *Le musée du Louvre. Grande montre et envers du décor. II. Réouvertures prochaines...* cit. Gli autori segnalano in genere la mancanza di indicazioni, per esempio anche circa l’esistenza di ‘promenades-conférences’ per il pubblico e i relativi orari.

²⁹ CHASTEL, MERLIN, *Le musée du Louvre. Grande montre et envers du décor. I. Peintures déplacées...* cit.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² Per la figura di J.J. Haffner (1885-1961), architetto del Louvre dal 1944-1952: E. BUCHI, *Jean Jacques Haffner*, in *Nouveau dictionnaire de biographie alsacienne*, XIV, Strasbourg 1989, p. 1374.



Fig. 6 A. Searl, Salon Carré, Paris, Louvre, 1949 (Paris, Service de l'Histoire du Louvre, fonds Aulanier, AUL 1992; © Musée du Louvre / Alexandre Séarl).

to da Huyghe nel 1937, e Chastel e Merlin non condividono l'esigenza di una seconda selezione così radicale, segnalando quanto questa sminuisse la complessità del contesto in cui le varie opere d'arte – che restavano esposte – erano state concepite³³. Una critica che sarà ripresa, qualche anno più tardi, in un editoriale del *Burlington Magazine*, probabilmente redatto da Anthony Blunt e Denis Mahon³⁴.

Cantieri in corso e prossime riaperture

Il percorso all'interno del Louvre accessibile al visitatore a questa data terminava nella *Grande Galerie*. Invece, per Chastel e Merlin la visita continua: i due giornalisti hanno infatti l'opportunità di visitare alcune sale ancora in fase di cantiere con due guide d'eccezione: il direttore del Louvre in persona, Georges Salles, e Germain Bazin, conservatore *en chef* del dipartimento della pittura. Il secondo articolo di Chastel e Merlin: *Réouvertures prochaines et nouvelles expériences* (14 novembre 1951) ne è il resoconto. Varcata la soglia della *Salle des États* (fig. 8)³⁵, gli autori sono sorpresi di non ritrovare la disposizione familiare e i vari Delacroix, Géricault, Ingres e Prud'hon, sono, però, accolti dal teleoro delle *Nozze di Cana* del Veronese esposto sul muro di fronte: “c'est donc la grande fête vénitienne, l'orchestre complet des virtuoses, de Veronèse, du Titien, du Tintoret, accrus du Corrège et de moindres seigneurs. On s'y trouvera au milieu des banquets”³⁶. La disposizione di

questa sala riceve il plauso degli autori: la scelta delle opere esposte, le loro proporzioni e relazioni reciproche, l'illuminazione zenitale, le nuove modanature semplificate, e le tele ripulite: “l'ensemble diffuse une impression de cohérence, de solennité sereine, que le Louvre tout compte fait donne rarement”³⁷. Continuando la loro visita, aggiungono qualche osservazione sulle salette in fondo alla *Grande Galerie*, dove i quadri sono esposti ancora tutti l'uno sull'altro e bisognosi di 'aria'. Quindi, passano nella *Salle Rubens*, pensata per custodire il ciclo di teleri dipinto dall'artista fiammingo per Maria de' Medici, dove i due ciceroni, Salles e Bazin, illustrano il progetto *in fieri* dell'architetto Jean-Charles Moreux³⁸. I due giornalisti vi accennano appena, segnalando unicamente l'intenzione dell'architetto di eliminare gli “ornements épais”, la chiusura di una porta centrale che avrebbe permesso di creare una parete per inserire due altri teleri di Rubens, e l'esistenza di un progetto di rinnovamento delle salette adiacenti.

Il Louvre “secret”

A seguire, i due ultimi capitoli dell'indagine giornalistica esplorano il labirinto di spazi dietro le quinte del Louvre (fig. 7)³⁹. Nell'articolo del 15 novembre 1951, *Des greniers à la cave, dans les recoins du vieux palais*, Chastel e Merlin percorrono i grandi depositi dove è ammassata quasi la metà delle collezioni di pittura del museo; quindi, le sale del secondo piano della *Cour*

³³ *Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934, ... cit.*

³⁴ [A. BLUNT, D. MAHON?], *The Rearrangement of the Louvre Pictures*, “The Burlington Magazine”, XCV, 1953, pp. 349-350.

³⁵ Si veda, in figura 5, nella prima immagine in alto a sinistra la *Salle des États* nel 1927 con gli stucchi ottocenteschi e tre ordini di quadri; in alto a destra una foto degli ultimi ritocchi prima del vernissage; in basso a sinistra la sala il giorno del vernissage (18 marzo 1952); in basso a destra la sala rinnovata vuota.

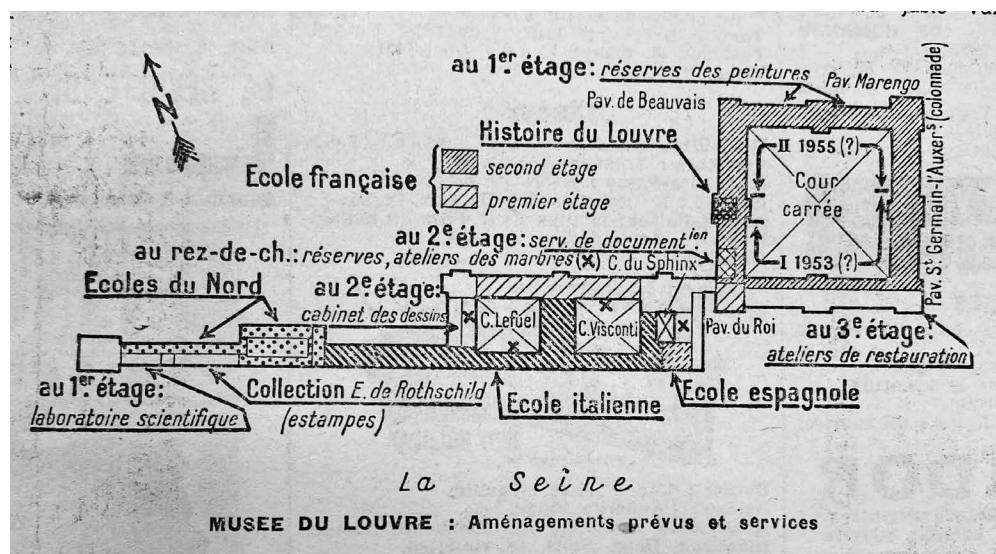
³⁶ CHASTEL, MERLIN, *Le musée du Louvre. Grande montre et envers du décor. II. Réouvertures prochaines...* cit.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ S. DAY, *Jean-Charles Moreux (1889-1956), architecte-décorateur-paysagiste*, Paris 2009, per gli allestimenti del Louvre si veda pp. 254-263. Si veda anche, sui suoi principi di allestimento teorici, J.C. MOREUX, *Présentation des œuvres d'art dans les musées*, in *Museographie*, “L'Architecture d'aujourd'hui”, 6, 1938, pp. 13-20.

³⁹ Si veda, in figura 6, la pianta del Louvre pubblicata nel terzo articolo di A. CHASTEL, O. MERLIN (*Aménagements prévus et services*, “Le Monde”, 15 Novembre 1951), dove sono segnalate le collocazioni delle diverse collezioni, dei depositi e dei vari servizi.

Fig. 7 Pianta del Louvre pubblicata da A. Chastel e O. Merlin nel “Le Monde”, 1951 (BINHA, Archives Chastel, 090.438).



Carré di cui denunciano lo stato di totale abbandono. Con un’attenzione particolare per lo stato dell’ala del colonnato di Perrault dove, prima della guerra, erano ospitati capolavori della pittura moderna francese quali l’*Olympia* e il *Pifferaio* di Manet, il *Ballo al Mulino della Gallette* di Renoir, la *Cattedrale di Rouen* di Monet, concludendo laconicamente: “Aujourd’hui dans ce sanctuaire déserté des dieux il pleut [...]”. Passando inoltre per una rapida occhiata al secondo piano dell’ala Sud della Cour Carré che si presenta “come un chantier en plein travail [...] de démolition”⁴⁰.

Scendendo al piano terra della Cour Carré i due giornalisti sono guidati da due nuovi ciceroni. Gli archeologi Jean Charbonneaux (1895-1969)⁴¹ ed André Parrot (1901-1980)⁴², conservatori delle antichità greche e orientali, gli fanno strada attraverso i depositi del dipartimento delle sculture, ricche di opere e di frammenti non esposti, portandoli fin nei cantieri dei tagliapietre, intenti a preparare i plinti su cui esporre le sculture.

Quindi nel quarto articolo *Au service de l’oeuvre d’art* del 16 novembre 1951, viene messo in rilievo il fatto che esiste un altro Louvre ‘segreto’ che include dei servizi indispensabili al funzionamento di un museo moderno e presentano perciò il laboratorio di restauro e il celebre laboratorio di analisi, chiamato qui “la grande clinique scientifique”. Fondato nel 1931, questo era stato dotato di pioneristici macchinari a raggi X e infrarossi, e, recentemente riorganizzato, godeva di fama internazionale per gli *expertise* qui formulati⁴³. Infine, ricordano anche la presenza delle biblioteche dipartimentali e dell’essenziale servizio della documentazione, fondato nel 1946. Quest’indagine non ha nulla di anodino, e soprattutto

presenta diversi livelli di lettura. Oltre a spiegare quello che, a un occhio non esperto, poteva sembrare solo il frutto della disorganizzazione postbellica, l’indagine esposta nei quattro articoli su *Le Monde* tenta di rivelare al lettore-visitatore occasionale, innanzitutto, quanto il contenitore e il suo allestimento potessero influire sulla lettura dell’opera d’arte, quindi di spiegarli la complessità della macchina museale e delle diverse competenze necessarie per realizzarla. Ma, allo stesso tempo, le osservazioni critiche più puntuali sull’allestimento e sull’illuminazione, frutto di un’osservazione attenta, probabilmente più quella dello storico dell’arte, che quella di Merlin, sono dirette ai conservatori⁴⁴. A sua volta, la descrizione dello stato sconcertante e rovinoso di una gran parte del museo e la denuncia dei pochi mezzi forniti non solo per l’aggiornamento degli spazi espositivi, ma anche per la mera manutenzione del palazzo che ospita l’istituzione museale è diretta allo Stato e ai funzionari responsabili. I quattro articoli sono un perfetto esempio del giornalismo impegnato di Chastel che già in precedenza aveva scritto su temi quali la ricostruzione postbellica, le questioni urbanistiche e la salvaguardia del patrimonio, e che continuerà ad occuparsi di temi simili: si pensi alla sua celebre battaglia contro l’abbattimento delle *Halles* di Victor Baltard⁴⁵.

1953: La “métamorphose” du Louvre rivelata
Nel giugno 1953 la riapertura della quasi totalità delle sale del Louvre è un evento nazionale, con echi internazionali⁴⁶. Le trasformazioni annunciate nel 1951 erano state messe in atto, e alla conferenza stampa del direttore, Salles – il 23 giugno 1953 – seguono vari articoli nei principa-

⁴⁰ CHASTEL, MERLIN, *Le musée du Louvre. Grande montre et envers du décor*. III. Des greniers à la cave... cit.

⁴¹ Si veda P. DEMARGNE, *Notice sur la vie et les travaux de M. Jean Charbonneaux*, “Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres”, 114, 1970, 1, pp. 116-126.

⁴² Si veda P. DEMARGNE, *Allocution à l’occasion de la mort de M. André Parrot, membre de l’Académie*, “Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres”, 124, 1980, 3, pp. 511-515.

⁴³ CHASTEL, MERLIN, *Le musée du Louvre. Grande montre et envers du décor*. IV. Au service de l’œuvre d’art... cit. Sull’attività del laboratorio in questi anni si veda l’autobiografia della direttrice del laboratorio in questione, M. HOURS, *Une vie au Louvre*, Paris 1987.

⁴⁴ Merlin era capo di redazione del *le Monde* e soprattutto giornalista sportivo. Chastel, oltre ad essere un frequentatore di musei parigini, aveva visitato musei e mostre nel nord Europa e nel 1949 aveva visto un gran numero di musei americani grazie a una borsa dell’università di Yale in memoria di Focillon.

⁴⁵ Si veda il volume di articoli di Chastel su questi temi: A. CHASTEL, *Architecture et Patrimoine: choix de chroniques parues dans Le Monde*, édition C. Lorgues, D. Hervier, Paris 2012² (prima ed. Paris 1994).

⁴⁶ Ad esempio, un reportage fotografico di 37 pagine nella rivista *Life* che definisce il Louvre “The world’s top museum”. Si veda l’edizione di *Life* del 17 agosto 1953: <https://www.life.com/destinations/life-goes-to-the-louvre-1953/> (consultato il 17 maggio 2023).

li giornali nazionali. Il ritorno della pittura francese al palazzo del Louvre, la riorganizzazione delle collezioni nella *Grande Galerie*, l'allestimento delle sale *van Dyck e Rubens* e delle piccole sale adiacenti realizzate dall'architetto Moreux sono i temi su cui i giornalisti, con punti di vista diversi, insistono⁴⁷.

La *Grande Galerie* che fino a quel momento aveva ospitato la pittura italiana dal Quattrocento al Seicento, con la nuova disposizione del 1953 accoglie nella seconda metà della galleria le opere del Cinquecento e Seicento di tutte le scuole europee, organizzate secondo un criterio cronologico piuttosto che geografico, accostando a Caravaggio, Murillo, El Greco, Philippe de Champaigne, Georges de la Tour, Le Nain. Un'interessante interpretazione della ‘*métamorphose*’ della *Grande Galerie* viene offerta da Bernard Champigneulle, nel *Figaro Littéraire*⁴⁸. Egli la considera come il riflesso della nuova concezione della storia dell'arte secondo la quale la divisione per scuole era considerata arbitraria e invece i pittori dovevano essere associati invece per affinità: “*déjà sensible dans des récents livres d'art, la réforme prend un caractère plus évident au musée*”⁴⁹. Champigneulle è, come Chastel, uno storico dell'arte, come si può intuire anche dal modo in cui descrive le relazioni che, secondo lui, si instaurano fra le varie scuole, sia nella *Grande Galerie*, sia nel *Salon Carré* dove i quadri dei pittori spagnoli che vi erano stati collocati nel 1951 sono stati sostituiti dalle opere dei manieristi romani, bolognesi, fiamminghi e francesi della scuola di Fontainebleau, esposti gli uni accanto agli altri⁵⁰.

Al contempo questi dialoghi tra opere di scuole diverse sono interpretati da Olivier Merlin nelle pagine di *Le Monde*⁵¹ attraverso il prisma dell'attualità politica, come anche da un altro giornalista, Jean Paul Crespelle nel quotidiano *France Soir*⁵². Il titolo del suo articolo è parlante: *Le musée du Louvre est organisé sur le plan européen*

pour répondre aux suggestions du Conseil de l'Europe. Sono infatti gli anni in cui sono fondati il Consiglio d'Europa e l'UNESCO, organizzazioni internazionali autonome finalizzate a rafforzare la democrazia e mantenere la pace promuovendo la cooperazione sopranazionale nei campi dell'educazione, informazione, comunicazione e delle scienze e della cultura⁵³. Entrambi i giornalisti intendono questo riordino in cui si giustappongono e dialogano ‘senza frontiere’ le culture delle diverse nazioni come la visualizzazione dell'idea di Europa, ovvero la materializzazione dell'impegno comune di consolidare una pace internazionale⁵⁴.

L'altro aspetto affrontato negli articoli del 1953 di Merlin (*Le Monde*), Champigneulle (*Figaro Littéraire*), e Crespelle (*France Soir*) è quello degli allestimenti dell'architetto Jean-Charles Moreux⁵⁵. Come spiega Merlin l'architetto aveva trasformato la *Galerie Rubens* semplificando la decorazione della sala attraverso l'eliminazione degli “ornements épais” e delle “affreuses pâtisseries 1900”⁵⁶, ovvero i pesanti stucchi che la decoravano. Le modanature ne risultavano alleggerite e delle austere cornici in marmo nero ‘alla moda di Anversa’ erano state inserite intorno ai teleri del ciclo mediceo⁵⁷. L'architetto era intervenuto anche nei piccoli *cabinets* dove aveva tentato un allestimento che Merlin definisce ardito, esponendo i quadri su pannelli ricoperti di velluti colorati – rosa ‘tortorelle’, rosa ‘aux teintes crevette’, ‘vert émeraude’ e viola – e ricorrendo a dei supporti poco convenzionali quali un pannello rivestito di false tarsie lignee a evocazione di quelle urbinati per i ritratti degli uomini illustri dello studiolo di Federico da Montefeltro, un muretto di pietra calcarea provenzale per la *Pietà* di Avignone, oppure delle mensole in vetro per il trittico di van der Weyden. Merlin definisce questi allestimenti “chefs-d'œuvre d'ingéniosité et de goût”, aggiungendo: “Il est heureux que la mode des expositions itinérantes et des

⁴⁷ In anteprima, il 4 giugno 1953, era apparsa una cronaca intitolata: *Révolution au Musée du Louvre*, “Le Nouvelles Littéraires” del critico letterario Gilbert Ganne. Per un altro articolo piuttosto critico si veda A. BERNE-JOFFROY, *Le Louvre*, “Nouvelle Revue Française”, 9, 1953, pp. 533-534.

⁴⁸ CHAMPIGNEULLE, *Le Louvre...* cit.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ O. MERLIN, *Les dieux du Louvre remis en place*, “Le Monde”, 25 Juin 1953. Chastel non aveva assistito alla presentazione del 23 giugno visto che a questa data è a Venezia per un soggiorno italiano di quasi un mese. Si veda la lettera del 22 maggio 1953 di Chastel ad Enrico Castelnuovo, pubblicata in *Chastel et l'Italie...* cit., p. 366.

⁵² J.P. CRESPELLE, *Le musée du Louvre est organisé sur le plan européen pour répondre aux suggestions du Conseil de l'Europe*, “France Soir”, 23 Juin 1953.

⁵³ F. VALDERRAMA, *Histoire de l'UNESCO*, Paris 1995; E. GROSJEAN, *Quarante ans de coopération culturelle au Conseil d'Europe, 1954-1994*, Strasbourg 1998. Nel 1954 si terrà a Bruxelles la prima di una serie di mostre promosse dal Consiglio dell'Europa dal titolo: *L'Europe Humaniste*.

⁵⁴ *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*, edited by I. Karp, S.D. Lavine, Washington 1991; J.B. JAMIN, *Quando la diplomazia incontra la museografia*, in *Museographie. Musei in Europa...* cit., pp. 23-31.

⁵⁵ DAY, Jean-Charles Moreux... cit., pp. 254-263 per gli allestimenti del Louvre.

⁵⁶ MERLIN, *Les dieux du Louvre remis en place...* cit.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.



L'INAUGURATION DE LA SALLE DES ÉTATS

On l'attendait avec impatience, cette inauguration de la nouvelle Salle des États que le Louvre nous promet-tait depuis plusieurs mois. Le rideau, enfin, s'est levé,

cette semaine, sur ces grands chefs-d'œuvre de la peinture italienne dérobés longtemps à la délectation du public. On a dévernés les « Noces de Cana » avec succès.

A gauche : En 1927, la Salle des États offrait un exemple caractéristique du goût muséographique de l'époque : une cimaise surchargée de toiles, forte densité de chefs-d'œuvre au mètre carré, et dont les qualités, souvent opposées, se nuisaient les unes les autres.

Ci-dessus : On met en place un admirable portrait de femme de Véronèse, « La Belle Nani ».

A gauche : Le jour du vernissage. La foule des invités ne ressemble plus en rien à celle des visiteurs de jadis, que l'on pouvait prendre pour des voyageurs attendant leur train : on avait surnommé la Salle des États « le buffet de la gare de Lyon » pour les affreuses moulures de plâtre du plafond et des murs.

Ci-dessus : On peut discuter de la couleur de la cimaise et de la luminosité de la verrière. Il n'empêche que la Salle des États a, désormais, de l'allure. Et les degrés, au bas des « Noces de Cana », semblent inviter le spectateur à s'asseoir au festin.

Fig. 8 La Salle des États in un ritaglio del quotidiano “France Soir”, 23 giugno 1953 (Paris, Service de l'Histoire du Louvre, fonds Aulanier, AUL 10; © Musée du Louvre).

expansions artistiques à l'étranger ait créé une émulation de virtuosité conquérante chez tous nos techniciens”⁵⁸, riconducendo in questo modo queste ‘innovazioni’ all’influenza degli allestimenti delle mostre temporanee. Jean-Paul Crispelle⁵⁹ e Bernard Champigneulle⁶⁰ si allineano sulla critica positiva espressa dal collega Merlin. Tuttavia, alcune osservazioni di Champigneulle fanno riflettere. Pur definendo questi allestimenti come dei successi incontestabili, egli si domanda – “L'écrin trop aimable n'allait pas détourner le regard et porter préjudice au bijou?”⁶¹. E aggiunge che

si augura che le soluzioni di Moreux non ‘faciano scuola’, ovvero che non costituiscano un precedente imitato da altri, dal momento che il risultato finale dipendeva dal complesso e instabile equilibrio tra la comprensione dell'opera d'arte da parte dell'architetto e l'affermazione della sua personalità e del suo ‘gusto’ nell'allestirla. Si tratta di una sorta *excusatio non petita*, una risposta a coloro che – avendo in mente i precetti della conferenza madrilena del 1934 secondo i quali l'allestimento non doveva interporli tra l'opera e lo spettatore – avevano critica-to questi allestimenti.

⁵⁹ CRESPELLE, *Le musée du Louvre...* cit. A. Berne-Joffroy invece critica severamente questi accostamenti di scuole diverse definendo il principio dello “esprit européen” come solo un pretesto e le scelte dei conservatori incoerenti, si veda BERNE-JOFFROY, *Le Louvre...* cit., p. 534.
⁶⁰ CHAMPIGNEULLE, *Le Louvre...* cit.
⁶¹ *Ibidem*.

Nella rivista *Preuves*, l'artista e critico d'arte Michel Seuphor sarà severo a proposito degli allestimenti di Moreux, che trova ‘irritanti’ per colui che si interessa all'opera più che all'allestimento, in particolare per quanto riguarda i *cabinets*: “dans les célèbres petits cabinets l'on a dépensé beaucoup de goût, beaucoup d'argent, pas assez de raison”⁶². Loda solamente il *cabinet* che ospita il doppio ritratto del *Cambiavalute e sua moglie* di Quentin Metsys esposto su pannello in legno grezzo: “C'est cet exemple qu'il eût fallu suivre partout, uniformément, humblement, laissant l'oeuvre parler seule. La haute couture est ici déplacée”⁶³. Meno dettagliato, ma pur sempre pungente è invece il giudizio espresso in articolo redazionale nella rivista *Les Lettres françaises*, il 23 luglio 1953, nel quale si critica il ‘gusto’ dell'allestimento, accusando conservatori e architetti di confondere “notre musée national” con la scena di un *music-hall*, o una vetrina di gioielleria de la *rue de la Paix*⁶⁴.

Interessante è l'eco internazionale delle trasformazioni del Louvre presentate nel 1953, ad esempio nell'editoriale del *Burlington Magazine*⁶⁵. Sebbene anche qui si noti quanto la personalità dell'allestitore della *Salle Rubens* – così come dei *cabinets* – fosse troppo marcata⁶⁶, l'accento è posto soprattutto sulla maniera in cui il principio del diradamento delle opere era stato messo in atto. Qui, come nell'articolo di Chastel e Merlin del 13 novembre 1951, non viene messo in discussione il fatto che le opere selezionate fossero più leggibili, su fondi chiari, ben distanziate una dall'altra, meglio illuminate e, per qualcuna di esse, valorizzate dai restauri. Ma si sottolinea particolarmente il fatto che questa riorganizzazione implicasse l'esclusione di quadri di grande importanza, lamentando, per esempio, che dei quarantuno quadri di Poussin, ne rimanevano esposti solo dieci. Con l'auspicio che si potesse trovare una soluzione adeguata affinché gli altri Poussin fossero comunque esposti,

seppure in un luogo meno prestigioso del Louvre. L'editoriale portava come esempio il *Rijksmuseum* di Amsterdam, dove una generosa scelta di quadri ‘ritirati’ dalle gallerie principali, era stata messa in mostra in alcune sale al piano terra, ben illuminate e facilmente accessibili, riprendendo la riflessione sul museo bipartito, con un doppio percorso presentato alla conferenza di Madrid da Auguste Perret e da Louis Hauteœur⁶⁷.

Le cronache artistiche nei quotidiani, nelle riviste e nei giornali specializzati sono sintomatiche dell'attenzione che porta con sé la riorganizzazione delle collezioni, dell'allestimento e dei percorsi di un museo d'importanza internazionale come il Louvre. Allo stesso tempo questi contributi, spesso redatti da personalità culturali di primo piano come André Chastel, dimostrano quanto si tenti in questi anni del dopoguerra di rendere più intellegibile l'arte e la sua storia complessiva, affinché il pubblico possa non solo dilettersi – secondo quella che rimane la finalità principale del museo – ma anche ‘istruirsi’ e ri-appropriarsi idealmente del patrimonio culturale che gli era stato sottratto per tanti anni.

⁶² M. SEUPHOR, *La nouvelle présentation du musée du Louvre*, “Preuves”, 30, 1953, pp. 131-132.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Pubblicato nella rivista “*Les Lettres Françaises*”, 23 Juillet 1953.

⁶⁵ [BLUNT, MAHON?], *The Rearrangement...* cit.

⁶⁶ Le migliori immagini di questi allestimenti si trovano in M. FLOORISONE, *De l'aménagement des nouvelles salles du Louvre*, “L'illustration”, 1 Septembre 1953, pp. 58-66. Queste immagini sono poi state riprese nel libro di S. Day su Moreux.

⁶⁷ A proposito del doppio percorso e l'organizzazione del museo e sui progetti proposti nel 1934 da A. Perret et L. Hauteœur si veda JAMIN, *La Conférence de Madrid (1934)*... cit., p. 81.

LUDWIG MIES VAN DER ROHE, JAMES JOHNSON SWEENEY E WERNER HAFTMANN: METTERE IN SCENA L'ARTE MODERNA A HOUSTON E BERLINO

This article aims to trace the history of the exhibition device created by Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) at the Neue Nationalgalerie in Berlin, used during the mandate of the museum's first director, Werner Haftmann (1912-1999), from 1967 to 1974.

The solution devised by the architect for the glass hall on the ground floor of the museum, intended for temporary exhibitions and characterised by a completely open space with no walls, consisted of a set of panels suspended from the ceiling by metal cables that could be freely mounted, modulated and dismantled. They were ideally intended to meet the specific museographic requirements of each exhibition and different types of artwork. By analysing the displays of some of the major exhibitions at the Neue Nationalgalerie, the role played by James Johnson Sweeney (1900-1986), director of the Museum of Fine Arts, Houston, in the realisation of Mies van der Rohe's ideas and exhibition projects in Cullinan Hall, a wing of the museum built by the architect in 1958, and the relationship between museography, works of art, museum space and visitors will be discussed and critical issues will be highlighted.

Il presente articolo analizza la museografia originaria della sala per le esposizioni temporanee della Neue Nationalgalerie di Berlino ideata da Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969)¹. Sebbene l'architettura berlinese sia stata descritta dal critico d'arte Peter Blake come "la realizzazione di tutti i sogni di un direttore di museo"², la disamina dei documenti d'archivio dimostra che si è spesso rivelato difficile raggiungere un equilibrio tra spazio, luce e presentazione delle opere d'arte.

In primo luogo, verranno evidenziate le principali caratteristiche architettoniche della sala per le mostre temporanee, le sue criticità come luogo di esposizione di opere d'arte e le caratteristiche del dispositivo museografico progettato da Mies van der Rohe per questo spazio. Si tratterà in seguito il ruolo svolto da James Johnson Sweeney (1900-1986), direttore del Museum of Fine Arts, Houston, nella realizzazione delle idee e dei progetti espositivi di Mies van der Rohe nella Cullinan Hall, un'ala del museo edificata dall'architetto nel 1958. Infine, verranno esaminati alcuni aspetti museografici riguardanti tre mostre allestite da Werner Haftmann (1912-1999) nella Neue Nationalgalerie che palesano le difficoltà e i limiti posti dal dispositivo museografico di Mies van der Rohe.

La sala per le mostre temporanee e il dispositivo museografico delle "pareti pensili"³

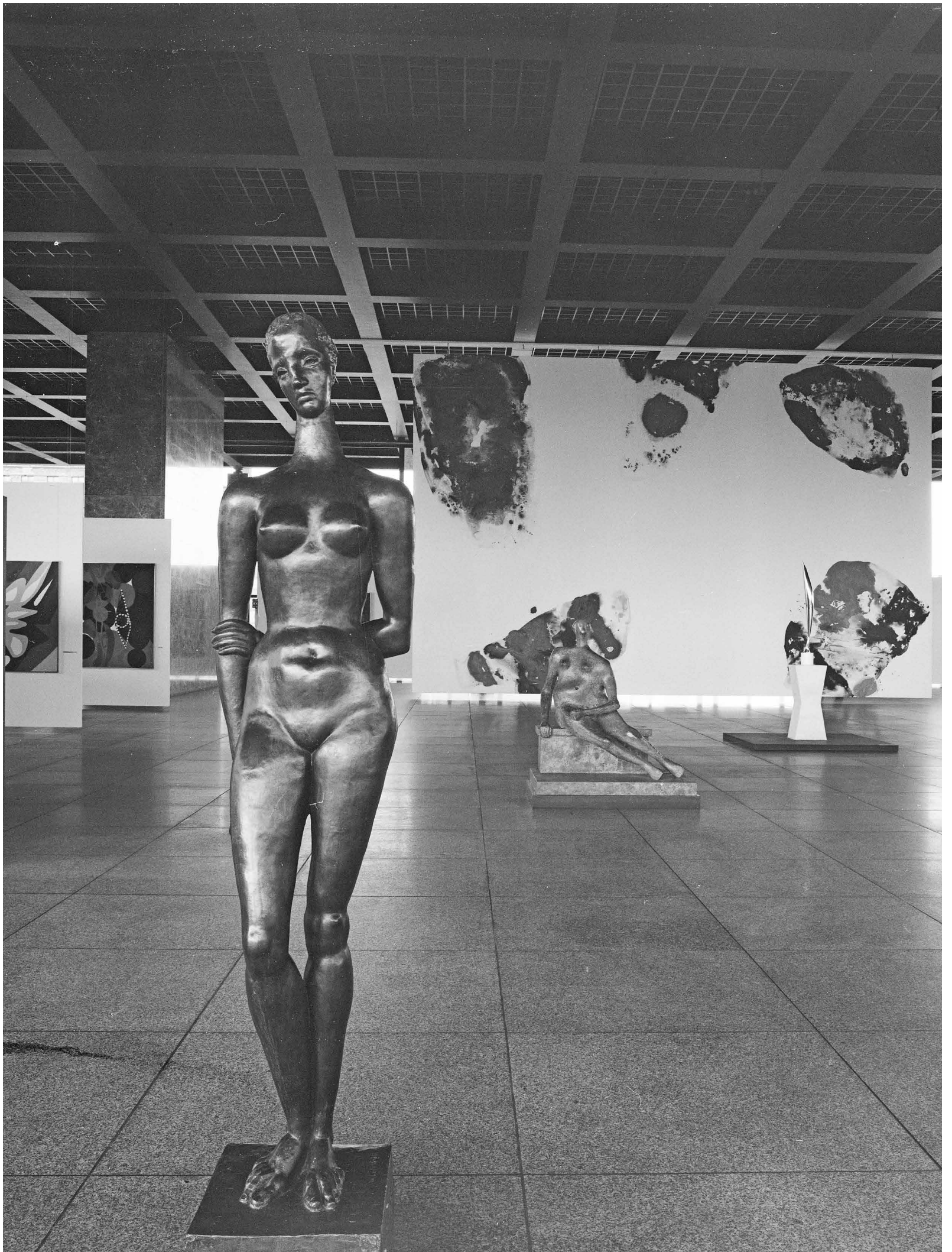
L'edificazione della Neue Nationalgalerie iniziò nel 1965: la prima pietra del nuovo edificio fu posata il 22 settembre. Il luogo previsto per il museo era ubicato nei pressi della Philharmonie e della Staatsbibliothek, entrambe progettate da Hans Scharoun (1893-1972), e della St.-Matthäi-Kirche, l'unico edificio rimasto intatto in quella zona della città dopo i bombardamenti della Seconda guerra mondiale. L'obiettivo era quello di creare un forum culturale a Berlino Ovest, poiché i musei che si trovavano sulla Museuminsel, dopo la divisione della città e la costruzione della Cortina di ferro, appartenevano a Berlino Est⁴. Sebbene il senatore dell'edilizia del Land di Berlino, Rolf Schwedler (1914-1981), e il direttore per l'edilizia del Senato, Werner Düttmann (1921-1983), avessero incaricato Mies van der Rohe di realizzare il progetto già nel 1962, i fondi necessari non furono immediatamente disponibili e l'edificazione del museo fu rimandata al 1965⁵.

L'edificio della Neue Nationalgalerie non fu originariamente concepito dall'architetto come un museo. In effetti, il progetto della Neue Nationalgalerie corrisponde alla realizzazione su scala monumentale di diversi progetti precedenti, co-

me la casa *Fifty by Fifty Feet* del 1950-1951. Il suo punto di partenza diretto, tuttavia, è riconosciuto nel progetto per la sede di Bacardí a Santiago de Cuba del 1957, che, come il precedente, non fu mai realizzato. Infine, la costruzione della Neue Nationalgalerie riprende anche le riflessioni di Mies van der Rohe sul museo del progetto per il *Georg Schäfer Museum* di Schweinfurt del 1960, rimasto incompiuto⁶.

Come il progetto per l'edificio Bacardí, la struttura della Neue Nationalgalerie poggia su otto pilastri che sostengono il peso della copertura di 65 metri quadrati in due punti su ciascuno dei quattro lati. Per ragioni climatiche, mentre il progetto per Cuba fu ideato in cemento, la Neue Nationalgalerie di Berlino venne costruita in acciaio⁷.

Mies van der Rohe progettò la sala per le esposizioni temporanee della Neue Nationalgalerie in modo tale da essere potenzialmente adatta a ogni possibile uso, anche imprevisto, sia presente sia futuro. Inoltre, l'architetto volle creare una struttura architettonica neutra per la presentazione di diverse tipologie di opere d'arte. La sala al piano terra si presenta come una superficie di 2430 metri quadrati incorniciata da pareti di vetro completamente trasparenti⁸. Gli unici elementi architettonici esistenti sono due pila-



pagina 75

Fig. 1 *Neue Nationalgalerie, Berlino. Allestimento della mostra delle nuove acquisizioni, 1973* (© SMB-ZA/Reinhard Friedrich).

¹ Le ricerche per questo articolo sono state realizzate nell'ambito della tesi di dottorato in cotutela, presso l'Università Heidelberg e l'École du Louvre di Parigi, intitolata "Werner Haftmann - Leiter der Neuen Nationalgalerie in Berlin. Wechselausstellungen und Ankaufspolitik (1967-1974)", discussa il 21 dicembre 2021 (relatori: prof. Henry Keazor, prof.ssa Cécilia Hurley-Griener).

² A. McCLELLAN, *The art museum from Boullée to Bilbao*, Berkeley, Los Angeles 2008, pp. 82-83.

³ In tedesco esse sono denominate "Hängewände". Tutte le traduzioni dal tedesco e dall'inglese all'italiano contenute nell'articolo sono state realizzate dall'autrice.

⁴ C. HARDEBUSCH, *Kulturforum*, in *Mies van der Rohes Neue Nationalgalerie in Berlin*, herausgegeben von G. Wächter, Berlin 1995, pp. 33-55.

⁵ S. HILDEBRAND, *Entwurf und Bau der Neuen Nationalgalerie*, ivi, pp. 7-31: 7, 18.

⁶ D. LOHAN, *Die Vorgeschichte*, in *Neue Nationalgalerie. Das Museum von Mies van der Rohe*, herausgegeben von J. Jäger, C. von Marlin, Berlin 2021, pp. 58-79: 61.

⁷ *Neue Nationalgalerie. Das Museum...* cit., pp. 14-16.

⁸ In tal senso, il critico di architettura Fritz Neumeyer ha descritto questo spazio come un "vuoto costruito". F. NEUMEYER, *Der Spätheimkehrer. Mies van der Rohes Neue Nationalgalerie in Berlin*, in *Dreissig Jahre: Neue Nationalgalerie Berlin*, Ausstellungskatalog (Neue Nationalgalerie, Berlin, September 1998), herausgegeben von A. Lepik, C. Sattler, W.D. Dube, Berlin 1998, pp. 27-46: 36.

⁹ J. JÄGER, *Der Raum*, in *Neue Nationalgalerie. Das Museum...* cit., pp. 102-136: 105.

¹⁰ Lettera di Werner Haftmann a Guido Lehbruck, 14. Dezember 1967, Berlin, Staatliche Museen, Zentralarchiv (d'ora in avanti SMB-ZA), VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, 02, L.

¹¹ La corrispondenza rivela gli sforzi da parte dei committenti per riuscire a soddisfare il volere di Mies van der Rohe e contemporaneamente prestare attenzione a non sfiorare il budget a disposizione. Lettera di Stephan Waetzoldt a Dirk Lohan, 1. April 1968, SMB-ZA, VA14184, Kunstbibliothek, Allgemeiner Schriftwechsel L-O, 1968, 03, L. Infatti, la famosa frase di Mies van der Rohe: "It is such a huge hall that of course it means great difficulties for the exhibiting of art. I am fully aware of that. But it has such a great potential that I simply cannot take those difficulties into account" (citato da McCLELLAN, *The art museum...* cit., p. 63), si riflette nell'affermazione di Waetzoldt secondo cui le trattative con l'architetto terminavano quasi sempre con una 'vittoria' di Mies van der Rohe. HILDEBRAND, *Entwurf und Bau...* cit., p. 17.

¹² Lettera da Stephan Waetzoldt a Dirk Lohan, 20. Dezember 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, 02, L.

¹³ HILDEBRAND, *Entwurf und Bau...* cit., pp. 20, 27.

¹⁴ Citato da K. TZORTZI, *Museum Space: Where Architecture meets Museology*, Farnham 2015, p. 25.

¹⁵ J. COOLIDGE, *Patrons and Architects: designing art museums in the twentieth century*, Fort Worth 1989, p. 71.

¹⁶ Lettera da Dirk Lohan a Werner Haftmann, 22. Oktober 1968, SMB-ZA, VA11091, Schriftwechsel des Direktors H-K, 1968, 02, L.

¹⁷ M. VANDENBERG, *The New National Gallery as an art gallery. Ludwig Mies van der Rohe*, in *Ludwig Mies van der Rohe - New National Gallery, Berlin, Louis Kahn - Kimbell Art Museum, Richard Meier, Museum für Handwerk, Twentieth-Century Museum I*, edited by M. Brawne, J.S. Russell, M. Vandenberg, London 1999, pp. 3-31: 11-14.

stri privi di funzione portante rivestiti in marmo verde proveniente dall'isola greca di Tinos e due guardaroba in legno di rovere⁹.

La corrispondenza tra Mies van der Rohe e Dirk Lohan, nipote dell'architetto e responsabile del progetto museale nel 1967 e 1968, con Haftmann e il direttore generale dei musei statali di Berlino Stephan Waetzoldt (1920-2008) rivela che la sala al piano terra pose problemi per la presentazione delle opere già in fase di progettazione. Sebbene Haftmann, in qualità di direttore del museo, fosse responsabile delle questioni museologiche relative all'edificio, la progettazione di diversi aspetti di carattere funzionale, come i pilastri rivestiti in marmo, l'incidenza della luce naturale e l'illuminazione, dovette essere negoziata più volte con Mies van der Rohe¹⁰. Da una parte, il direttore del museo doveva garantire che le funzioni museologiche fossero tenute in considerazione nel rispetto del bilancio pubblico stanziato per la realizzazione dell'edificio. Dall'altra, per Mies van der Rohe era in gioco la realizzazione delle proprie aspirazioni artistiche¹¹.

Dal punto di vista museologico, quattro aspetti della sala al piano terra per le esposizioni temporanee presentavano delle criticità. Il primo era costituito dai pilastri rivestiti in marmo. Waetzoldt scrisse a Dirk Lohan il 20 dicembre 1967 per spiegargli che sia lui sia Haftmann erano insoddisfatti della soluzione ideata da Mies van der Rohe. Secondo Waetzoldt, il marmo verde di Tinos costituiva un evidente contrasto visivo con l'architettura. Nonostante l'impiego di diversi materiali fosse una caratteristica del linguaggio architettonico di Mies van der Rohe, la Neue Nationalgalerie si differenziava dai progetti precedenti dell'architetto, come la Tugendhat House (1928-1930) e il Padiglione di Barcellona (1929), poiché, essendo un museo, doveva presentare maggiore sobrietà e funzionalità per facilitare l'esposizione delle opere d'ar-

te. Waetzoldt temeva che le qualità artistiche dell'edificio avrebbero dominato sulle mostre che vi sarebbero state presentate. Per risolvere questo problema, Waetzoldt consigliò all'architetto di sostituire il marmo verde con un "semplice intonaco bianco", soluzione che Mies van der Rohe percepì sicuramente come poco confacente e che ignorò¹².

L'incidenza diretta della luce rappresentava il secondo aspetto problematico, particolarmente preoccupante per motivi di conservazione. Come compromesso conseguente alla scelta di creare una sala completamente vetrata per l'esposizione di mostre temporanee, Mies van der Rohe dovette progettare delle tende per le pareti sud, ovest e nord. L'architetto riteneva che lo scopo dei suoi edifici fosse quello di creare una connessione tra la natura, l'architettura e le persone, quindi essi non potevano essere separati dal contesto, naturale o urbano, ma dovevano esistere in stretta relazione e interazione con esso¹³. Per mezzo delle facciate trasparenti, Mies van der Rohe creò un ambiente che, nelle sue parole, "definiva lo spazio senza isolarlo"¹⁴. Sebbene, da un punto di vista architettonico, le tende compromettessero il collegamento previsto da Mies van der Rohe tra lo spazio interno e quello esterno, l'architetto dovette riconoscere la loro funzione di protezione dalle radiazioni solari e ultravioletta, indispensabile per la presentazione di opere d'arte.

Per non interferire con la percezione degli oggetti esposti, Mies van der Rohe progettò le tende in un colore neutro dalla tonalità grigia. Inoltre, esse furono realizzate in un tessuto semi trasparente per non bloccare completamente la vista dell'esterno¹⁵. Dirk Lohan osservò nella corrispondenza che dall'esterno le tende davano l'impressione che la sala fosse 'impacchettata' e si raccomandò con Haftmann di usarle solo in caso di incidenza diretta della luce solare sulle opere¹⁶. Le tende potevano essere chiuse automatica-

mente fino agli angoli, in modo da lasciare libere le finestre, anche se, come dichiararono i visitatori coevi, le vetrate erano raramente scoperte¹⁷. Per quanto riguarda l'illuminazione, Haftmann desiderava che l'edificio museale fosse illuminato da luce naturale e che la luce artificiale venisse utilizzata solo dove fosse necessaria. Il museo venne dunque dotato di un sistema di *wall-washers* che emetteva una luce uniforme. Nella sala per le mostre temporanee, le sorgenti luminose erano collocate nel soffitto, sostenute dalla griglia quadrata in acciaio¹⁸.

L'assenza di pareti divisorie nella sala costituiva un problema non di poco conto per la presentazione delle opere d'arte. A questo proposito, Mies van der Rohe ideò un dispositivo museografico formato da "pareti pensili" che dovevano svolgere una doppia funzione: consentire, da un lato, un'adeguata valorizzazione delle opere d'arte e, dall'altro, rispettare la concezione di fluidità spaziale che caratterizzava la sala per le esposizioni temporanee. Nello studio di architettura di Mies van der Rohe a Chicago vennero creati dei pannelli che venivano ancorati al soffitto con cavi d'acciaio e fluttuavano nello spazio (fig. 2). I pannelli rettangolari potevano essere montati singolarmente o combinati in tre diversi formati per garantire un design nuovo e flessibile, a seconda delle diverse esigenze museografiche. Inoltre, appendendoli la sala veniva strutturata in modo da creare spazi più piccoli. Le "pareti pensili" non compromettevano l'impressione generale di fluidità spaziale, poiché lasciavano aperto alla vista lo spazio soprastante e sottostante. Le "pareti pensili" erano bianche, per evitare riflessi su sé stesse e sulle opere, e particolarmente pesanti, in modo tale da non fluttuare eccessivamente e poter garantire stabilità alle opere esposte. Allestire le mostre temporanee nella sala vetrata si rivelò laborioso e costoso, poiché per ogni nuova presentazione erano necessari molti operai e attrezzature speciali per spo-

stare e installare i pannelli. Anche la stabilità dei cavi d'acciaio era vista con particolare preoccupazione, poiché essi dovevano sostenere un peso elevato¹⁹.

Il dispositivo museografico messo a punto nella Neue Nationalgalerie concretizzò gli allestimenti previsti da Mies van der Rohe per progetti mai realizzati, come il *Museo per una piccola città* (1941-1943) e il *Museo Georg Schäfer* a Schweinfurt (1960), i cui *collage* presentano una ridotta selezione di opere d'arte in sale ampie e disadorne. Il progetto per il *Museo per una piccola città* esibisce grandi quadri e sculture, come il dipinto *Guernica* di Pablo Picasso e le sculture di Aristide Maillol, e illustra l'ideale utopico dell'abolizione della barriera tra arte e società in un contesto museale²⁰. Per *Guernica*, un dipinto difficile da esporre in un museo tradizionale a causa delle sue dimensioni, Mies van der Rohe aveva previsto un allestimento in cui non ci fossero altre opere. In quanto elemento architettonico a sé stante, il dipinto era, secondo l'architetto, in perfetta connessione con l'edificio. In entrambi i progetti, i dipinti sono appesi senza cornice direttamente al soffitto, mentre per i dipinti di dimensioni minori, Mies van der Rohe sostiene di aver previsto di creare pareti autoportanti. Le sculture dovevano essere disposte su piedistalli bassi, in modo tale da potersi dissimulare tra i visitatori²¹. Riducendo il numero di opere esposte e isolandole nello spazio, sia i dipinti sia le sculture potevano sviluppare pienamente il loro carattere tridimensionale²². Infine, come mostra il progetto per il *Museo Georg Schäfer*, le opere si trovavano in relazione con l'ambiente urbano, visibile sullo sfondo attraverso le finestre vetrate del museo. Mies van der Rohe immaginò la sala vetrata della Neue Nationalgalerie come un palcoscenico su cui i visitatori potessero interagire con le opere d'arte in uno spazio aperto e libero²³. Attraverso il dispositivo museografico realizzato nella Neue Nationalgalerie, Mies van der Rohe re-



Fig. 2 *Neue Nationalgalerie, Berlino. 'Pareti pensili', 1968* (© SMB-ZA/Reinhard Friedrich).

¹⁸ S. WAETZOLDT, *Nationalgalerie Berlin, in Nationalgalerie Berlin, 10 Jahre in neuen Haus, Ausstellungskatalog* (Bonn-Bad Godesberg, 12. Dezember 1978-21. Januar 1979), herausgegeben von U. Bischoff, L. Grisebach, D. Honisch, Berlin 1978, pp. 8-12.

¹⁹ Per queste informazioni ringrazio l'architetto Dirk Lohan e il prof. Jörn Merkert.

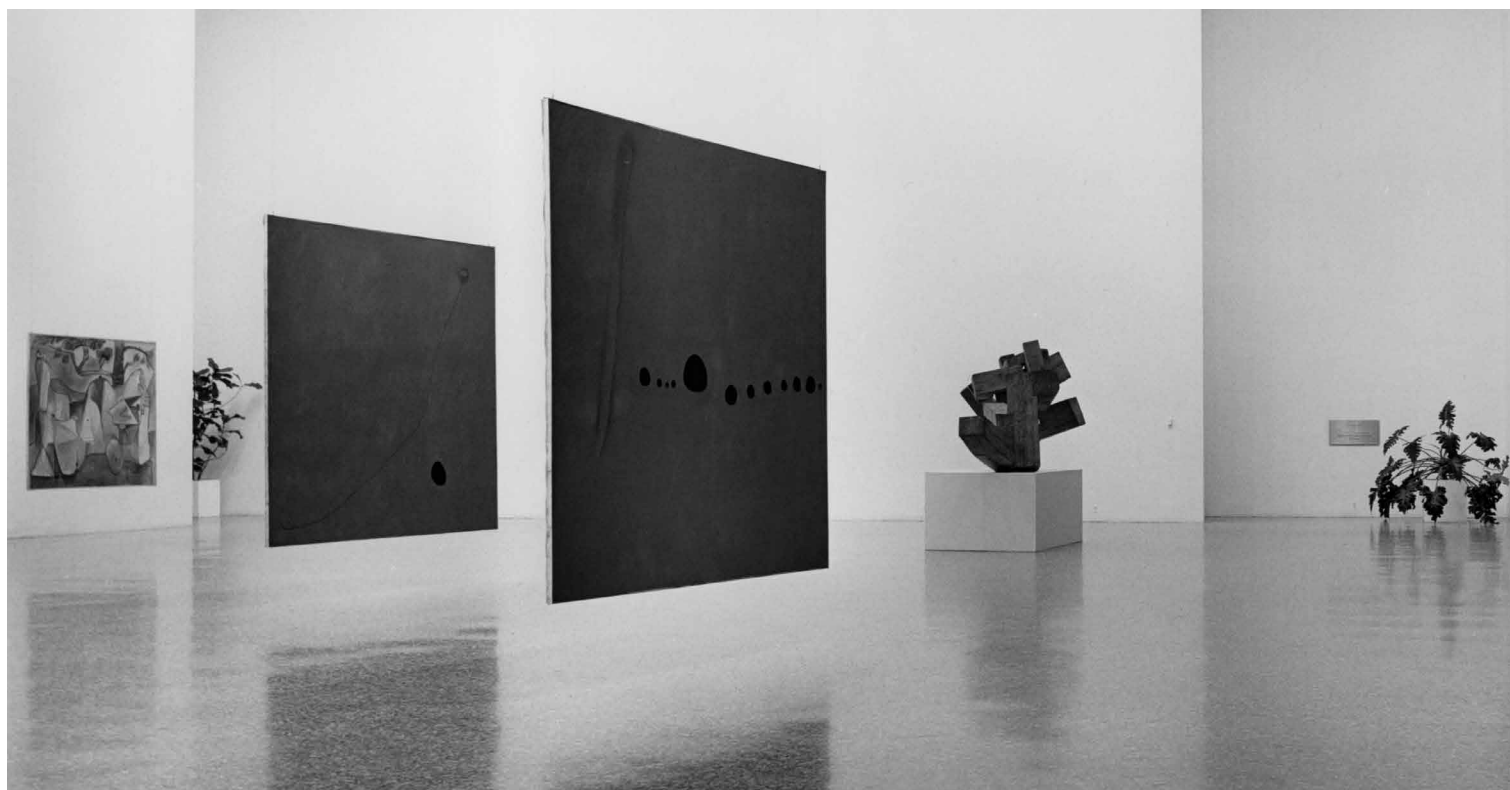
²⁰ A. GOB, D. DROUGUET, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris 2008, p. 234.

²¹ McCLELLAN, *The art museum...* cit., pp. 81-82.

²² COOLIDGE, *Patrons and Architects...* cit., p. 72.

²³ JÄGER, *Der Raum...* cit., p. 105.

²⁴ Ringrazio il curatore e vicedirettore dell'epoca Henning Bock per l'informazione circa l'assenza nel museo di materiale didattico.



se possibile una nuova esperienza espositiva per i visitatori, che potevano muoversi liberamente nello spazio. Non essendoci un sistema di orientamento che li guidasse all'interno delle mostre, né materiale didattico, essi potevano stabilire la propria visita in autonomia²⁴. Questo aspetto contraddice l'idea di visita museale che segue un ordine prestabilito, dato solitamente dall'ordine cronologico delle opere in mostra. Allo stesso tempo esso contrasta con il concetto di narrazione storica creata dalle opere esposte e consente di immaginare nuovi significati²⁵.

La Cullinan Hall di Mies van der Rohe e gli allestimenti di James Johnson Sweeney

La Cullinan Hall fu realizzata da Mies van der Rohe tra il 1954 e il 1958 come parte di un ambizioso progetto di espansione del Museum of Fine Arts, Houston, grazie alla donazione di 250.000 dollari da parte di Nina Cullinan, la figlia maggiore di uno degli amministratori del museo²⁶. Quest'ala del museo presenta caratteristiche architettoniche simili a quelle della Neue Nationalgalerie: si tratta, infatti, di un vasto *open space* di 1000 metri quadrati privo di pareti divisorie e illuminato da luce naturale attraverso una facciata completamente vetrata e leggermente curva²⁷. Sebbene la Cullinan Hall fosse l'unico museo costruito da Mies van der Rohe prima della Neue Nationalgalerie, l'architetto non

ne parlò molto all'epoca della sua costruzione, probabilmente perché era contemporaneamente impegnato nella costruzione del famoso Seagram Building di New York²⁸. Per la mostra inaugurale *The Humane Image* nel 1958, Mies van der Rohe venne incaricato dall'allora direttore del museo, Lee Malone, di progettare un dispositivo museografico realizzando il prototipo con i suoi assistenti David Haid e Gene R. Summers. L'allestimento era piuttosto tradizionale, con pareti mobili e una piattaforma che fungeva da piedistallo per le sculture²⁹.

Il successore di Malone alla direzione del museo, James Johnson Sweeney, spiega in un articolo sulla museografia della Cullinan Hall, pubblicato sulla rivista "L'Œil" nel 1963, che il dispositivo progettato da Mies van der Rohe consisteva in partizioni mobili di 1,40 metri di larghezza per 2,70 metri di altezza che potevano essere unite per creare pannelli più ampi. Sweeney scrive che questa soluzione museografica si rivelò presto inadatta alla sala, perché ne ostacolava il carattere aperto. Essa era, inoltre, sproporzionata in rapporto all'altezza del soffitto e le divisioni che si venivano a creare nello spazio erano troppo piccole rispetto alla larghezza totale della sala³⁰. Sweeney sostiene di aver utilizzato questo dispositivo solo una volta dopo la mostra inaugurale, in occasione della mostra del 1961-1962 *Derain: Before 1915*³¹.

²⁵ Su questo tema si vedano: D. CARRIER, *Museum Skepticism. A History of the Display of Art in Public Galleries*, Durham, London 2006, p. 99 e R. KRAUSS, *Postmodernism's Museum without Wall*, in *Thinking about Exhibitions*, edited by R. Greenberg, B.W. Reguson, S. Nairne, London 1996, pp. 341-348.

²⁶ *The Museum of Fine Arts, Houston: An Architectural History 1924-1984*, edited by C.M. Adams, "The Bulletin. Museum of Fine Arts, Houston", n.s., XV, 1992, 1-2, p. 66.

²⁷ R. ALOI, *Musei. Architettura, Tecnica*, Milano 1961, pp. 110-115.

²⁸ P. LAMBERT, *Space and Structure, Ron Bacardi y Compañía Administration Building, Santiago, Cuba (1957-1960) Georg Schäfer Museum, Schweinfurt (1960-1962) The New National Gallery, Berlin (1962-1958)*, in *Mies in America*, exhibition catalogue (New York, Whitney Museum of American Art, 21 June-23 September 2001; Montreal, Canadian Centre for Architecture, 17 October 2001-20 January 2002, Chicago, Museum of Contemporary Art, 16 February-26 May 2002), edited by id., W. Oechslin, Montreal-New York 2001, pp. 332-521: 497.

²⁹ *The Museum of Fine Arts, Houston...* cit., p. 86.

³⁰ J.J. SWEENEY, *Le Cullinan Hall de Mies van der Rohe*, edition G. Bernier, R. Bernier, "L'Œil, Numéro Spécial L'Architecture au XX^e siècle", 99, 1963, p. 40.

³¹ S. FOX, *Cullinan Hall: A Window on Modern Houston*, "Journal of Architectural Education", 54, 2001, 3, pp. 158-166: 162.



Figg. 3-4 *The Museum of Fine Arts, Cullinan Hall, Houston. Allestimento della mostra 'Three Spaniards: Picasso, Miró, Chillida', 1962* (© The Museum of Fine Arts, Houston).

La soluzione museografica che Sweeney trovò convincente per la Cullinan Hall prevedeva la liberazione dell'intera superficie della sala. Nella mostra *Three Spaniards: Picasso, Miró, Chillida*, che, nel 1962, fu la prima a essere allestita secondo il nuovo principio museografico elaborato da Sweeney, furono esposte solo cinque opere di grande formato: tre tele di Joan Miró, un dipinto di Pablo Picasso e una scultura di Eduardo Chillida. Come mostrano le fotografie della presentazione, Sweeney aveva disposto le opere in modo tale che, quando i visitatori ammiravano i quadri di Miró, il loro sguardo veniva orientato verso il dipinto *Nude under a Pine Tree* di Picasso (1959), esposto sulla parete di fondo (figg. 3-4)³². In questo modo, secondo Sweeney, il rapporto tra le opere d'arte, appese senza cornice con cavi d'acciaio al soffitto della sala, e l'architettura, si rivelava più equilibrato. Allo stesso tempo l'impressione di libertà e di fluidità dello spazio creato da Mies van der Rohe veniva ripristinata³³. Sweeney, che utilizzò questa tipologia di allestimenti fino alla fine del suo mandato nel 1967, aveva creato un dialogo semantico tra le opere esposte e le caratteristiche strutturali del museo di Mies van der Rohe, facendo leva sull'apertura e sulla trasparenza del linguaggio architettonico³⁴. Nell'articolo, Sweeney afferma inoltre che in un'altra mostra, intitolata *Recent Acquisitions* (1962), venti dipinti furono appesi direttamen-

te al soffitto senza che la sala apparisse ingombra. Il problema della disposizione di più dipinti si ripresentò quando venne allestita una nuova esposizione, da lui non menzionata (ma probabilmente del 1962-1963), con 65 opere. In questo caso, il direttore decise di disporre più opere su pannelli pensili. Dall'articolo si evince che si trattava di pannelli di 3,65 metri di larghezza per 1,85 metri di altezza sui quali potevano essere appesi diversi dipinti su entrambi i lati³⁵. In questo modo fu possibile liberare spazio a terra, preservando al contempo la prospettiva della sala poiché, a differenza delle partizioni mobili, i pannelli pensili non toccavano il pavimento³⁶. Le sculture furono distribuite liberamente in tutto lo spazio e, secondo Sweeney, crearono una "connessione psicologica" tra i pannelli sospesi e il pavimento³⁷.

Sweeney era convinto che il ruolo del curatore fosse quello di guidare i visitatori nelle mostre non attraverso spiegazioni, ma per mezzo delle opere stesse. Per consentire al pubblico di orientarsi nel museo, il curatore doveva creare i giusti accenti attraverso i colori e le forme degli oggetti esposti. L'esposizione ideale doveva avere una dimensione estetica, ma allo stesso tempo un'organizzazione sottostante che suggerisse ai visitatori connessioni e significati³⁸. Nel presentare le opere d'arte in un contesto museale, una sala per le mostre temporanee eccessivamente didattica

³² *Ibidem*.

³³ SWEENEY, *Le Cullinan Hall...* cit., p. 82.

³⁴ FOX, *Cullinan Hall...* cit., p. 165.

³⁵ Purtroppo nell'archivio del museo non si conservano fotografie di questo dispositivo museografico, che sembra essere molto simile a quello progettato anni dopo da Mies van der Rohe per la Neue Nationalgalerie.

³⁶ Sweeney spiega di aver preso questa decisione in collaborazione con Tom Deer, direttore generale del museo. M. BRENNAN, *Illuminating the Void, Displaying the Vision. On the Romanesque Church, the modern Museum and Pierre Soulages' Abstract Art*, "RES: Anthropology and Aesthetics", 52, 2007, pp. 116-127: 120.

³⁷ SWEENEY, *Le Cullinan Hall...* cit., p. 82.

³⁸ *Ibidem*.

Fig. 5 *The Museum of Fine Arts, Cullinan Hall, Houston. Allestimento della retrospettiva di Sam Francis, 1967* (© The Museum of Fine Arts, Houston).



e critica avrebbe avuto, a suo parere, un effetto negativo sull'esperienza del visitatore, che avrebbe potuto percepire la visita come noiosa e pedante. A questo proposito, Sweeney era convinto che una certa libertà nella pratica espositiva fosse un requisito fondamentale affinché i visitatori potessero scoprire autonomamente le associazioni tra gli oggetti esposti che il curatore aveva voluto suggerire³⁹.

Il critico di architettura Phyllis Lambert ha sottolineato l'importanza della pratica curatoriale di Sweeney, scrivendo che i suoi allestimenti diedero un importante contributo pratico alle idee sviluppate da Mies van der Rohe nei progetti che prevedevano la presentazione di opere d'arte. Essi, secondo la Lambert, avrebbero incoraggiato l'architetto a creare il dispositivo museografico per la sala al piano terra della Neue Nationalgalerie di Berlino⁴⁰.

Gli allestimenti di Sweeney furono molto apprezzati dall'architetto, con cui il direttore museale era legato da un rapporto di amicizia da diversi anni⁴¹. Mies van der Rohe scrisse a Sweeney nel novembre 1962 di aver visto diverse fotografie delle sue mostre nella Cullinan Hall, le quali corrispondevano esattamente alle sue intenzioni per quello spazio. L'architetto giudicava gli allestimenti di Sweeney eccellenti e riteneva che nessun altro fosse in grado di realizzare mostre di tale qualità⁴².

Gli allestimenti di Werner Haftmann nella sala per le mostre temporanee della Neue Nationalgalerie

Werner Haftmann era a conoscenza della riuscita, dal punto di vista museografico, delle mostre di Sweeney nella Cullinan Hall di Mies van der

Rohe. La corrispondenza conservata in archivio tra i due direttori in merito all'allestimento della mostra inaugurale della Neue Nationalgalerie rivela che Haftmann volle recarsi a Houston per imparare la tecnica messa a punto da Sweeney⁴³. Nell'ottobre del 1967, Sweeney era impegnato nell'allestimento della retrospettiva di Sam Francis (fig. 5), una mostra che, a causa delle sfide poste dai dipinti, era particolarmente adatta allo scopo: "The wall range of hanging in this exhibition is different from anything we have ever attempted before. With the huge canvases [...] we might not have the same challenges for some exhibitions to come"⁴⁴. Sweeney era convinto che questa sarebbe stata la mostra più riuscita da un punto di vista museografico mai presentata nella Cullinan Hall e l'entusiastica approvazione del pittore confermò questa previsione, poiché Francis la ritenne la migliore presentazione delle sue opere che avesse mai visto⁴⁵.

La pratica curatoriale di Haftmann deve essere messa in relazione con la sua partecipazione, in veste di teorico, alle prime tre edizioni di *documenta* a Kassel e alla relativa collaborazione con il pittore, architetto d'interni e designer Arnold Bode (1900-1977)⁴⁶. Oltre a questa esperienza, Haftmann non aveva mai lavorato né come curatore, né come direttore museale prima di essere nominato direttore della Neue Nationalgalerie di Berlino.

Come Bode, anche Haftmann parlava di messa in scena⁴⁷ quando si riferiva alle esposizioni temporanee da lui allestite nella sala vetrata della Neue Nationalgalerie, seppure impropriamente⁴⁸. Infatti, a differenza degli allestimenti di Bode per *documenta*, caratterizzati dall'impiego di diverse tipologie di materiali, di contra-

³⁹ Ivi, p. 38.

⁴⁰ *Mies in America...* cit., pp. 498-499.

⁴¹ *The Museum of Fine Arts, Houston...* cit., pp. 101-102.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Lettera di Werner Haftmann a James Johnson Sweeney, 5. September 1967, SMB-ZA, VA11093, Schriftwechsel des Direktors S-Z, 1968, 04, S.

⁴⁴ "La gamma di quadri da appendere in questa mostra è diversa da qualsiasi cosa mai tentata prima. Con le tele enormi [...] potremmo non avere le stesse sfide per alcune mostre a venire". Lettera di James Johnson Sweeney a Werner Haftmann, 23. Oktober 1967, SMB-ZA, VA11093, Schriftwechsel des Direktors S-Z, 1968, 04, S.

⁴⁵ *Mies in America...* cit., p. 499.

⁴⁶ A. NEMECZEK, *Archäologie im documenta-Urgestein. Glanz und Elend des Gründervaters Arnold Bode*, in *Arnold Bode. Leben und Werk (1900-1977)*, Ausstellungskatalog (Kassel, 16. Dezember 2000-4. Februar 2001), herausgegeben von M. Heinz, Wolftratshausen 2000, pp. 12-23: 12.

⁴⁷ Il termine messa in scena rinvia al termine scenografia con il quale si intende "l'insieme delle tecniche di allestimento di uno spazio [...]. [La scenografia] prende in considerazione anche altri elementi, come il pubblico, la comprensione del messaggio e la conservazione del patrimonio". Lo scenografo utilizza "tecniche di costruzione scenica nello spazio espositivo". *Concetti chiave di museologia*, a cura di A. Desvallées, F. Mairesse, Parigi 2016, p. 66.

⁴⁸ "Inszenierung" in tedesco. J. MERKERT, *Nachruf auf Prof. Dr. Werner Haftmann anlässlich der 13. Mitgliederversammlung der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg am Sonntag, dem 9. Oktober 1999*, Berlin, Akademie der Künste (d'ora in avanti AdK), 0785: Abt. Bildende Kunst Nachrufe 1993-2002.

⁴⁹ D. SCHWARZE, *Die Kunst der Inszenierung oder Als Arnold Bode Ernst Wilhelm Nay in den Himmel hing*, Berlin 2009, pp. 11-13.



Fig. 6 *Neue Nationalgalerie, Berlino. Allestimento della mostra dedicata a Piet Mondrian, 1968* (© SMB-ZA/ Reinhard Friedrich)

sti cromatici ed effetti luminosi che esaltavano lo spazio e le opere presentate⁴⁹, le sue soluzioni espositive si limitarono sostanzialmente a variazioni nella presentazione delle “pareti pensili”. Haftmann stesso fu consapevole fin dall’inizio della sfida che la sala per le esposizioni temporanee poneva in termini di presentazione di opere d’arte che, a suo dire, “andava oltre l’idea tradizionale di museo” e affermò a posteriori che, a causa dei limiti che ponevano, le “pareti pensili” progettate da Mies van der Rohe non con-

sentirono di sfruttare appieno le qualità architettoniche dello spazio della sala per le esposizioni temporanee⁵⁰.

La mostra inaugurale della Neue Nationalgalerie dedicata a Piet Mondrian nel 1968

La mostra di Piet Mondrian fu allestita in occasione dell’inaugurazione della Neue Nationalgalerie nel 1968⁵¹. I dipinti furono esposti su dieci pannelli disposti in modo tale da delimitare lo spazio espositivo che si veniva a creare nella par-

⁴⁹ “[...] über die traditionelle Vorstellung eines Museums hinausreicht”. W. HAFTMANN, *Nationalgalerie 1968-1976. Ein Rückblick*, “Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz”, 1976, p. 38.
⁵¹ W. HAFTMANN, *Piet Mondrian*, Ausstellungskatalog (Berlin, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 15. September-20. November 1968), Berlin 1968.

Fig. 7 *Neue Nationalgalerie, Berlino.*
Allestimento della mostra dedicata a Piet
Mondrian, 1968 (© SMB-ZA/Reinhard
Friedrich).



te posteriore della sala, oltre il cordone nero che separava la mostra dalla zona in cui si trovavano i guardaroba, utilizzati anche come biglietteria. Da un'annotazione apposta sul retro di una fotografia, si evince che le pareti sospese avevano una superficie totale che andava da 60 a 100 metri⁵². Osservando le fotografie della mostra, si può notare che le opere documentano in ordine cronologico il passaggio dall'arte figurativa a quella astratta nell'opera di Mondrian. Sul lato sinistro dello spazio espositivo vennero disposti 24 dipinti selezionati tra le opere figurative appartenenti alla prima fase artistica di Mondrian. Le composizioni neoplastiche vennero disposte al centro e a destra della sala (figg. 6-7).

Dall'articolo di Camilla Blechen intitolato *Gestrengte Harmonie - ferngerückt*, pubblicato sulla testata "Frankfurter Allgemeine Zeitung" il 23 settembre 1968, si ricavano informazioni interessanti sulla ricezione della mostra da parte del pubblico. Blechen riporta il "disorientamento spaziale" dei visitatori della mostra, che riuscirono a individuare l'ordine cronologico delle opere esposte solo "accidentalmente"⁵³.

Poiché l'apertura della mostra coincise con l'inaugurazione del museo, sia il pubblico sia la stampa ebbero difficoltà ad apprezzare in maniera indipendente la pittura di Mondrian e l'architettura di Mies van der Rohe. Infatti, l'inaugurazione del museo fu un evento talmente spettacolare per la scena artistica di Berlino Ovest che la pittura di Mondrian passò completamente in

secondo piano. Lo stesso Haftmann affermò che il museo era troppo affollato per poter ammirare i dipinti di Mondrian⁵⁴. L'"affinità spirituale"⁵⁵ tra Mies van der Rohe e Mondrian, che Haftmann menziona nella prefazione al catalogo e che avrebbe dovuto essere evidente nell'armonia tra la "rigida regolarità" ricercata da Mondrian e la riduzione costruttiva del linguaggio architettonico di Mies van der Rohe, fu ampiamente oscurata dall'architettura del museo e dalle "pareti pensili"⁵⁶.

Nell'articolo *Ein neuer Tempel für die Kunst*, pubblicato su "Die Zeit" il 20 settembre 1968, Gottfried Sello sottolinea, inoltre, che gli spazi di Mies van der Rohe non favorirono la pittura di Mondrian. Il critico d'arte si esprime negativamente anche sulle "pareti pensili", giudicate troppo piccole, nonché ondegianti, nell'enorme sala⁵⁷.

Un ulteriore aspetto controverso della mostra fu il malcontento di Mies van der Rohe riguardo alla decisione di inaugurare il museo con una mostra dedicata a Mondrian. L'architetto avrebbe preferito evitare che si radicasse la già esistente convinzione di un legame diretto tra la sua architettura e la pittura di Mondrian⁵⁸. Dopo la mostra *Cubism and Abstract Art* realizzata da Alfred H. Barr Jr. al MoMA di New York nel 1936, si era diffusa l'idea che Mies van der Rohe avesse basato i suoi progetti sui dipinti degli artisti di De Stijl, a causa della presentazione del *Project of a brick country house* di Mies van der Rohe del 1922

⁵² Berlin, Staatliche Museen, Neue Nationalgalerie, Archiv, Mondrian 1968.

⁵³ In tedesco "räumliche Desorientierung" e "zufällig". C. BLECHEN, *Gestrengte Harmonie - ferngerückt. Die Mondrian-Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie*, "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 23. September 1968.

⁵⁴ Lettera di Werner Haftmann a Ernst Hauswedell, 21. November 1969, SMB-ZA, VA11091, Schriftwechsel des Direktors H-K, 1968, 02, H.

⁵⁵ In tedesco "geistige Affinität".

⁵⁶ HAFTMANN, *Piet Mondrian...* cit., p. 3.

⁵⁷ G. SELLO, *Ein neuer Tempel für die Kunst*, "Die Zeit", 20. September 1968.

⁵⁸ Lettera di Dirk Lohan a Werner Haftmann, 1. November 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, 02, L.



Figg. 8, 9 Neue Nationalgalerie, Berlino. Allestimento della mostra dedicata a Roberto Matta, 1970 (© SMB-ZA/Reinhard Friedrich).



accanto all'opera neoplasticista *Russian Dance* di Theo Van Doesburg del 1918⁵⁹. In effetti, i dipinti di Mondrian fecero emergere le criticità del dispositivo museografico ideato da Mies van der Rohe. Nella mostra, non solo la presentazione appariva molto statica, ma anche il rapporto tra i dipinti e lo spazio era particolarmente sfavorevole a causa delle dimensioni molto ridotte dei quadri. Questo problema fu riscontrato da diversi visitatori, come ad esempio William Rubin, successore di Alfred Barr alla direzione del Museum of Modern Art di New York, il quale dichiarò che

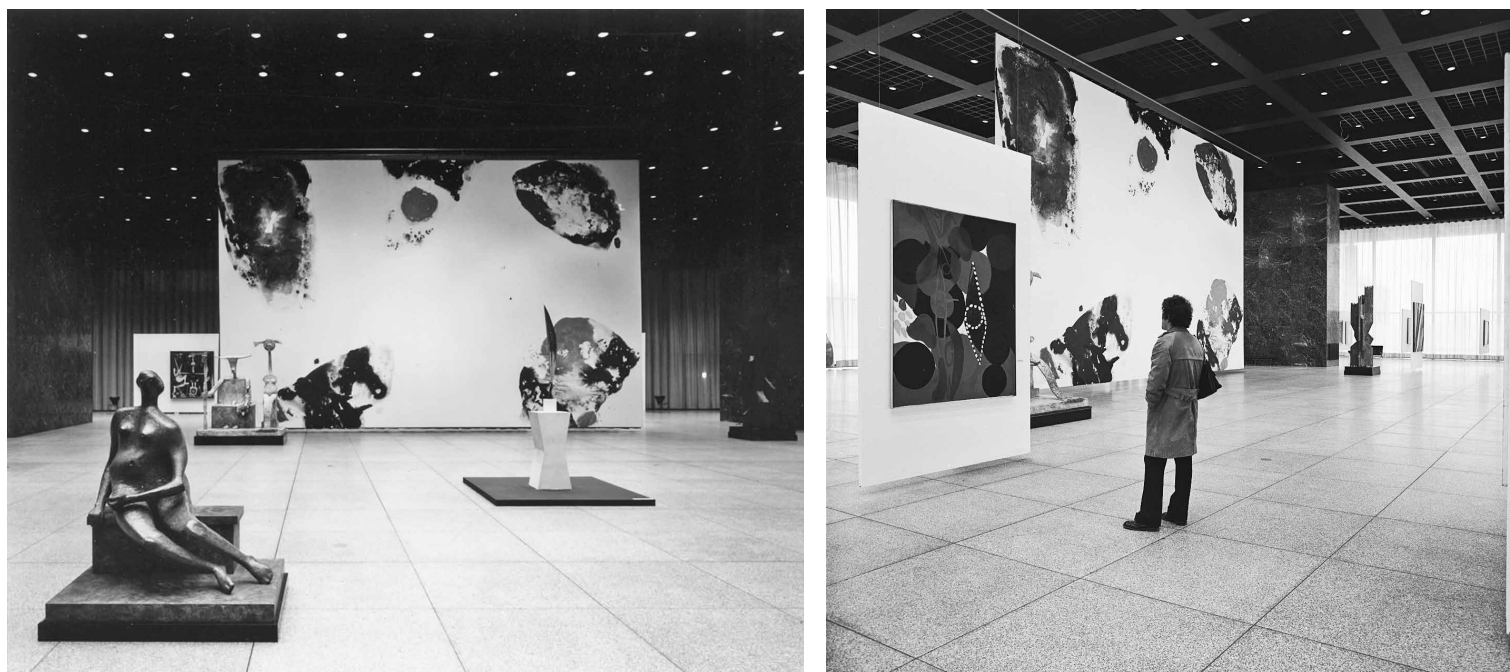
i dipinti di Mondrian apparivano come “campioni di linoleum in una fiera”⁶⁰. Oltre a ciò, l'uso delle tende per evitare i riflessi sui vetri che proteggevano le opere accrebbe la disarmonia tra spazio e dipinti, isolando peraltro lo spazio espositivo dall'ambiente urbano circostante⁶¹. Dalla corrispondenza si evince che anche Mies van der Rohe era particolarmente preoccupato per le dimensioni dei dipinti di Mondrian, che non riteneva adatti a essere esposti nella sala per le mostre temporanee⁶². Al contrario degli allestimenti di Sweeney a Houston, la mostra

⁵⁹ A.H. BARR JR., *Cubism and Abstract Art*, exhibition catalogue (New York, Museum of Modern Art, 2 March-19 April 1936), New York 1936, p. 157.

⁶⁰ Citato da McCLELLAN, *The art museum...* cit., p. 83.

⁶¹ LOHAN, *Die Vorgeschichte...* cit., pp. 62-63.

⁶² Lettera di Dirk Lohan a Werner Haftmann, 1. November 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, 02, L.



Figg. 10-11 *Neue Nationalgalerie, Berlino. Allestimento della mostra delle nuove acquisizioni, 1973* (© SMB-ZA/Reinhard Friedrich).

inaugurale della Neue Nationalgalerie a Berlino non ottenne quindi il pieno favore dell'architetto. Da una parte, quello che nelle intenzioni dell'architetto avrebbe dovuto essere uno spazio neutro per l'esposizione di qualsiasi tipologia di opera d'arte si rivelò inadatto all'esposizione di opere di piccole dimensioni, dall'altra la sensazione di libertà che il dispositivo museografico creato da Mies van der Rohe avrebbe dovuto evocare nei visitatori della mostra si tradusse in disorientamento.

La mostra dedicata a Roberto Matta nel 1970

La mostra di Roberto Matta realizzata nel 1970 costituì un progetto espositivo impegnativo a causa delle grandi dimensioni dei dipinti dell'artista. Tuttavia, come Haftmann afferma nella corrispondenza, proprio questa caratteristica avrebbe giovato alla loro presentazione nella sala per le esposizioni temporanee⁶³. Matta, che aveva iniziato la sua carriera alla fine degli anni Trenta del Novecento a Parigi creando dipinti di medie dimensioni, si era gradualmente rivolto a formati maggiori. Questo aspetto si rivelò essenziale per l'artista, il quale affermò di poter esprimere in questo modo il suo messaggio in maniera più soddisfacente⁶⁴. Furono proprio le grandi dimensioni delle opere di Matta, alcune delle quali di diversi metri di larghezza, realizzate negli anni Sessanta, a determinare la riuscita della mostra da un punto di vista museografico.

I sei trittici presentati, ciascuno di dieci metri di larghezza e due metri di altezza, erano espo-

sti su "pareti pensili" abbassate fino al pavimento (fig. 8). I restanti dipinti erano disposti invece su singole "pareti pensili". Per sei opere di grandi dimensioni fu necessario combinare più pannelli. L'allestimento della mostra di Matta fu caratterizzato da diverse altezze e dal diverso orientamento nello spazio dei dipinti. Intorno alla diagonale centrale furono disposti dipinti di piccole e medie dimensioni su "pareti pensili" che documentano cronologicamente la prima fase artistica di Matta. Al centro della sala si trovavano le opere più recenti e per le loro grandi dimensioni, anche più spettacolari (fig. 9). La disposizione diagonale di questi dipinti, che riempivano visivamente la sala, contribuì allo stesso tempo a strutturare lo spazio espositivo in maniera adeguata⁶⁵.

Il maggiore dinamismo di questo allestimento, favorito anche dalle caratteristiche dei quadri presentati, dimostrò che la sala per le esposizioni temporanee realizzata da Mies van der Rohe costituiva lo spazio espositivo ideale per opere d'arte di grandi dimensioni.

La mostra delle acquisizioni allestita nel 1973

Nella relazione finale sul suo operato alla direzione della Neue Nationalgalerie, Haftmann afferma di aver voluto creare nella mostra delle acquisizioni realizzata nel 1973 "un insieme artistico in uno spazio progettato"⁶⁶. Non si trattava per il direttore di adottare un criterio storico o didattico, ma l'obiettivo dell'esposizione era fornire una panoramica dell'arte del XX secolo e ri-

⁶³ Lettera di Werner Haftmann a Roberto Matta, 3. Oktober 1969, SMB-ZA, VA10180, Ausstellung Roberto Sebastián Matta, 24.04.-08.06.1970, Leihschein, Veranstaltungen, Katalog, Schriftwechsel.

⁶⁴ M. DESMOND, *The lives of the Surrealists*, London 2018, pp. 173-174.

⁶⁵ *Die Ausstellungen. Neue Nationalgalerie 1968-2015*, herausgegeben von J. Jäger, C. von Marlin, A. Odier, Berlin 2018, pp. 20-21.

⁶⁶ In tedesco "ein künstlerisches Ensemble in einem gestaltetem Raum". HAFTMANN, *Nationalgalerie 1968-1976...* cit., p. 40.

svegliare nei visitatori un senso di gioia e meraviglia⁶⁷. Il proposito di creare un'atmosfera festosa nel museo era peraltro in linea con la dichiarazione di Mies van der Rohe del 1943 secondo la quale: "The first problem is to establish the museum as a center for the enjoyment, not the internment of art"⁶⁸.

L'intera mostra si articolava davanti al grande dipinto astratto *Berlin Red* di Sam Francis, alto otto metri e largo dodici, sospeso al soffitto sul fondo della sala (fig. 1). Di fronte a *Berlin Red* venne disposto un insieme di sculture, mentre negli spazi laterali che si erano venuti a creare attorno ai pilastri rivestiti di marmo venne presentata una selezione di dipinti su "pareti pensili" (figg. 10-11). Haftmann installò il quadro di Francis come una sorta di divisorio decorativo perché la sala per le esposizioni temporanee presentava, a suo parere, una prospettiva eccessivamente ampia per i visitatori che entravano. Il direttore riteneva a questo proposito che questa distanza ostacolasse l'apprezzamento delle opere esposte⁶⁹. Ciò facendo, tuttavia, Haftmann introdusse un elemento che si frapponesse visivamente e concettualmente tra visitatori e paesaggio urbano esterno anche quando le tende non erano in uso.

Nonostante che anche questo allestimento fosse statico, non diversamente da quello di altre mostre di pittura presentate nella sala per le esposizioni temporanee, il maggiore formato dei quadri e la loro interazione con le sculture gli conferirono maggiore accordo nel rapporto tra opere, dispositivo museografico e spazio espositivo.

Un nuovo dispositivo museografico per la Neue Nationalgalerie a opera di Walter Kuhn

A posteriori Haftmann sostenne che, poiché la Neue Nationalgalerie aveva un marcato carattere artistico, gli allestimenti nella sala per le mostre temporanee si rivelarono essere "una lotta con lo spazio"⁷⁰. Tuttavia, per Haftmann, ogni

mostra fu un esperimento che offriva l'opportunità di esplorare ciò che era possibile nello spazio e come realizzarlo⁷¹.

Dopo il pensionamento di Haftmann nel 1975, le "pareti pensili" di Mies van der Rohe vennero dismesse. Nel 1977, in occasione della quindicesima mostra d'arte europea *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, l'architetto Walter Kuhn creò un dispositivo museografico più classico. Questo sistema, che consisteva in una struttura di pannelli mobili, permetteva di presentare anche le opere più piccole. Il dispositivo disponeva di un'illuminazione propria, che consentiva di illuminare più da vicino gli oggetti esposti⁷². Secondo Jörn Merkert, anche questa struttura, tuttavia, si rivelò presto "laboriosa e dispendiosa". Il più grande svantaggio di questo dispositivo era la compromissione della percezione dello spazio di Mies van der Rohe, che veniva privato del suo carattere fluido⁷³.

Come illustrato in questo contributo, il carattere artistico della sala per le esposizioni temporanee della Neue Nationalgalerie distoglieva i visitatori dalle mostre presentate. Lo spazio creato da Mies van der Rohe non era neutro, ma aveva un forte condizionamento sulla percezione delle opere da parte del pubblico. Gli allestimenti delle mostre presentate hanno dimostrato, inoltre, che la sala per le esposizioni temporanee non era adatta a tutti gli usi: non solo la luce naturale poneva numerosi problemi in termini di conservazione, ma anche l'esposizione di opere di piccole dimensioni risultava difficoltosa. In questo senso, sia Haftmann sia Sweeney realizzarono delle presentazioni convincenti negli spazi progettati da Mies van der Rohe quando ebbero a disposizione dipinti e sculture di dimensioni significative. Infine, le "pareti sospese" non furono sempre funzionali, poiché da una parte non consentirono di strutturare lo spazio in maniera efficace e, dall'altra, la libertà della visita disorientava i visitatori.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ "Il primo problema è stabilire che il museo sia un centro per la fruizione, non per la reclusione dell'arte". Citato da R. PAULI, *Die Nationalgalerie als Ort des Kunstvergnügens*, in *Mies van der Rohes Neue Nationalgalerie...* cit., pp. 72-87: 73.

⁶⁹ HAFTMANN, *Nationalgalerie 1968-1976...* cit., p. 39.

⁷⁰ In tedesco "ein Kampf mit dem Raum". Ivi, pp. 36, 38.

⁷¹ Documentazione relativa alle mostre della Neue Nationalgalerie nel fondo del prof. Jörn Merkert: Berlin, Berlinische Galerie, Museum für moderne Kunst, Künstler*innen-Archiv, Jörn Merkert.

⁷² D. HONISCH, W. KUHN, *Mobiles Ausstellungssystem in der Neuen Nationalgalerie in Berlin*, Berlin 1977.

⁷³ Documentazione relativa alle mostre della Neue Nationalgalerie nel fondo del prof. Jörn Merkert; J. JÄGER, C. VON MARLIN, *Mit, für oder gegen: Die Ausstellungen im Mies-Bau. Ein Blick zurück*, in *Die Ausstellungen. Neue...* cit., pp. 308-319: 312.

PRINCIPI DELLA DIDATTICA DI MIES NEI PROGETTI DI BRENNER, JANSONE E LIPPERT PER UN MUSEO D'ARTE

When Mies began teaching at the Armour Institute, he defined a programme that would make technical and industrial developments in the United States problematic and theoretical. Some of the exercises concerned the relationship between painting, sculpture and architecture, and were transformed into museum projects. In the paper, the projects for exhibition spaces drawn up by Brenner, Jansone and Lippert for the Master of Science in Architecture are analysed from archive documents. The spatial, structural and material characteristics of these projects are reconstructed, as are their relationships to the programmes of the Department of Architecture, the design processes suggested by Mies, Le Corbusier's projects for museums, and the Museum for a Small City designed by Mies together with Danforth. The theses of Brenner, Jansone and Lippert, united by the choice of a museum system that transfigured Le Corbusier's model in the light of Mies's vision, appear to be decisive documents not only for understanding the Department of Architecture's didactic orientations, but also for accessing Mies's unspeakable art of tracing and arranging lines and planes in space.

L'arte è stata una componente decisiva nella didattica prevista con l'organigramma del Department of Architecture dell'Armour Institute di Chicago, così come riorganizzato da Mies van der Rohe dal 1938 e da lui diretto sino al 1958¹. Non solo i corsi frequentati dagli studenti contemplavano sia lo studio – sotto la direzione dello stesso Mies (fig. 1) – dei rapporti tra pittura e scultura nell'interrogare lo “space as an architectural problem”², sia le esercitazioni artistiche, fatte sotto la guida di Walter Peterhans, al fine di affinare il controllo delle linee che sarebbero state tradotte in pilastri, colonne, travi e infissi di vetrate e di pannelli in marmo o granito. Lo stesso spazio per esporre le opere d'arte era diventato un tema ricorrente nella redazione delle tesi, della durata di due anni, per conseguire il titolo di “Master of Science in Architecture”, a partire dal progetto di George E. Danforth (1916-2007), elaborato tra il 1940 e il 1942, e ripreso da Mies nel *Museum for a Small City* pubblicato nel 1943³.

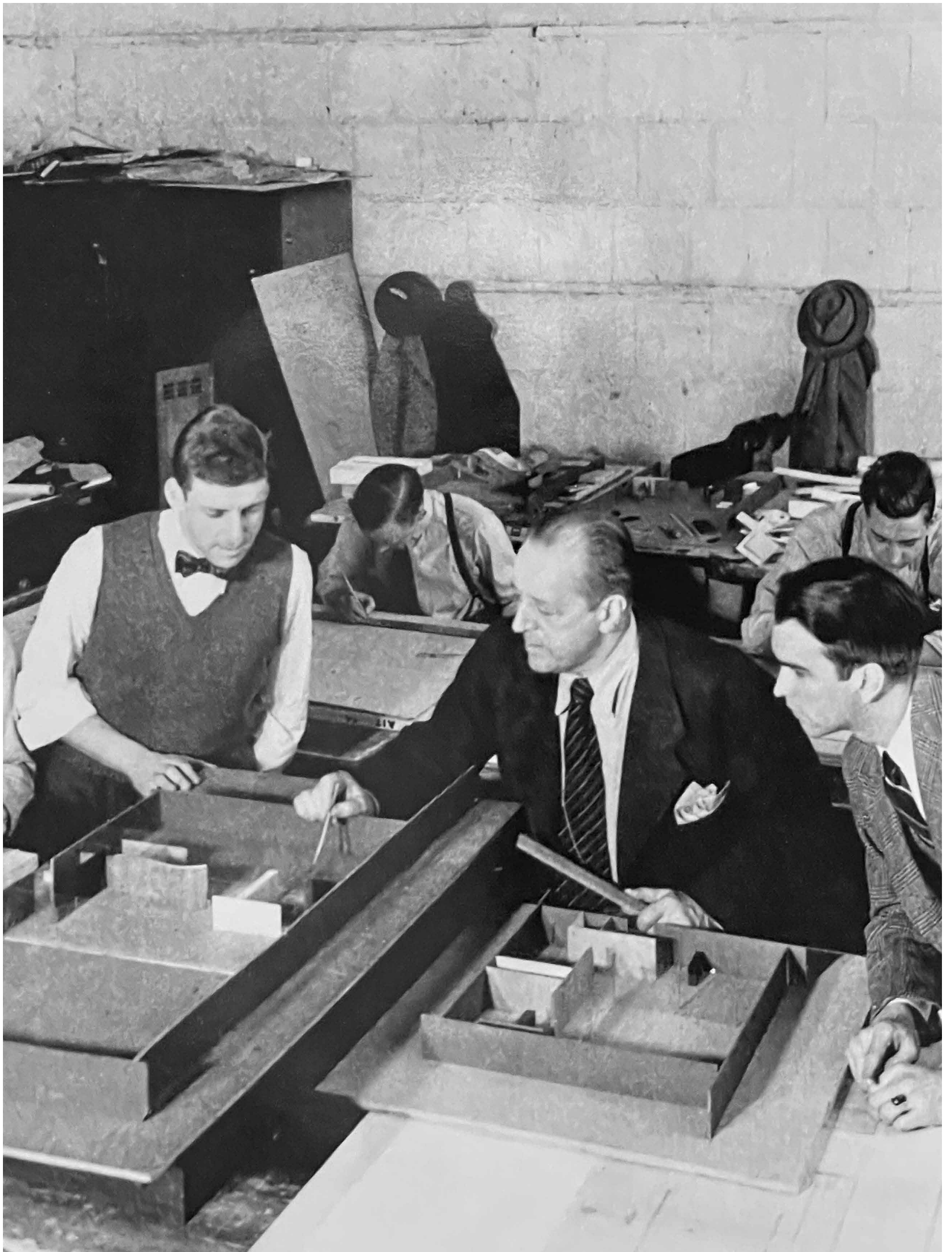
Nella scelta del tipo di struttura per il museo, gli studenti di Mies si trovano di fronte a due sole soluzioni che condizionano la configurazione e l'organizzazione degli spazi: uno scheletro di colonne e travi orditi secondo una griglia a maglia quadrata, come nella soluzione del *Museum for a Small City*; e una struttura di sole colonne perimetrali che sostengono un'unica copertura, nelle due varianti del solaio a traliccio poggiato su

colonne o dei portali cui ancorare il solaio (sono le soluzioni di altri progetti e opere di Mies, dalla casa 50x50 piedi alla Crown Hall)⁴.

Nei progetti per il museo gli studenti scelgono tra le due alternative spesso orientati dall'intenzione di accentuare o il programma espositivo o il sistema di struttura. Proprio dalle considerazioni scritte nelle relazioni delle loro tesi risulta che lo scheletro a maglie quadrate consentirebbe una maggiore articolazione degli spazi rispetto alla distribuzione delle colonne soltanto lungo il perimetro che invece comporterebbe una esaltazione del sistema di struttura. Nei progetti di tesi è quasi una consuetudine degli allievi di Mies limitare a due i piani per i musei d'arte o i centri artistici, con eventualmente anche un piano interrato, quindi secondo uno schema diverso dal prototipo del *Museum for a Small City* che discendeva dal Padiglione di Barcellona a un solo piano. Per il genere di organizzazione espositiva su due livelli principali, gli studenti optano per lo scheletro a maglie quadrate e si orientano verso un pianterreno ampiamente vetrato e un primo piano in forma di prisma dalla geometria miesiana.

Nelle tesi discusse durante l'insegnamento di Mies, il museo a due piani con scheletro a maglie quadrate, con il pianterreno vetrato e il primo piano incluso in un prisma essenziale, è il tema proposto da Daniel Brenner (1917-1977) nel 1949, da Vera E. Jansone (1915-2004) nel 1952

e da Jan Lippert (1931) nel 1956. Il museo, così come declinato in quelle tesi secondo i principi tecnici ed estetici di Mies, rivela nei vari casi a partire da quello di Brenner, l'inattesa origine in uno dei progetti sperimentali tra i più celebri della metà del XX secolo: il *Musée des Artistes Vivants ou Musée d'Art Contemporaine* di Le Corbusier del 1931, poi da lui stesso rielaborato nel progetto per il *Centre d'Esthétique Contemporaine* all'Exposition Internationale des Arts et des Techniques Appliqués à la Vie Moderne del 1937 e quindi diventato noto come *Musée à Croissance Illimitée* o *Musée à Croissance Indéfinie*. Le Corbusier aveva divulgato il suo museo nell'*Œuvre Complète* e nel *Modulor*⁵, che sono anche i libri consultati da Brenner e da Jansone durante l'elaborazione dei progetti di tesi. È da queste due tesi che Lippert deriva il proprio modello di museo. Il *Musée à Croissance Illimitée* era stato preso in considerazione anche da Danforth tra le opere che avrebbe dovuto discutere nel testo della tesi, da lui mai terminata e discussa⁶. In nessuna delle relazioni scritte per la tesi da Brenner, Jansone e Lippert vengono riprese e approfondite le puntuali considerazioni sui modi e le ragioni di esporre le opere d'arte, dalle sculture nel giardino ai quadri nello spazio definito da setti murari, discusse da Mies con Danforth a proposito del *Museum for a Small City*. Forse anche per questa ragione, in quelle tre tesi mancano gli studi affidati allo strumento grafico del



pagina 87

Fig. 1 Ludwig Mies van der Rohe con alcuni studenti, tra i quali A. James Speyer (a sinistra) e George E. Danforth (a destra), 1939 (Chicago, Paul V. Galvin Library, University Archives and Special Collections; © Illinois Institute of Technology, Chicago).

Fig. 2 D. Brenner, Allestimento della mostra "Henry Moore", Chicago, Art Institute, 17 aprile-10 maggio 1947 (Chicago, Art Institute, The Ryerson and Burnham Art and Architecture Archive; © Art Institute, Chicago).



* Le ricerche condotte per la stesura dell'articolo si inseriscono nel quadro delle attività dell'Observatoire de la condition suburbaine (OCS) dell'École d'Architecture, de la Ville et des Territoires, Paris-Est.

¹ Dall'anno accademico 1949-50 in poi l' Armour diventa l'Illinois Institute of Technology, IIT.

² A. SWENSON, P.C. CHANG, *Architectural Education at IIT 1938-1978*, Chicago 1980, p. 120. Sulla didattica di Mies presso l'IIT cfr. anche *Mies van der Rohe: Architect as Educator*, exhibition catalogue (Illinois Institute of Technology, Chicago, 6 June-12 July 1986), edited by R. Achilles, K. Harrington, C. Myhrum, Chicago 1986; C.D. MACATEE, *Mies van der Rohe and Architectural Education. The Curriculum at the Illinois Institute of Technology. Students Projects and Built Work*, PhD Dissertation, Queen's University, Kingston, 1996; *Mies in America*, exhibition catalogue (New York, Whitney Museum of American Art, 21 June-23 September 2001; Montreal, Canadian Centre for Architecture, 17 October 2001-20 January 2002, Chicago, Museum of Contemporary Art, 16 February-26 May 2002), edited by P. Lambert, W. Oechslin, Montreal, New York 2001; K. JONES, *Research in Architectural Education: Theory and Practice of Visual Training*, "Enquiry. The ARCC Journal for Architectural Research", XIII, 2016, 1, pp. 7-16; K. JONES, Z. GARCIA-REQUEJO, *Bauhäusler and the Second Chicago School of Architecture: Enduring Student Exercises*, "The Plan Journal", VI, 2021, 1, pp. 219-241. Sul ruolo del museo nella didattica di Mies van der Rohe: L. LIZONDO SEVILLA, J. SANTATECLA FAYOS, Z. GARCIA-REQUEJO, *The Museum in the Educational Architecture of Mies van der Rohe: The Festival of Art*, "BAC Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea", 9, 2019, pp. 69-92. Sul ruolo della scultura nell'opera di Mies: M. POGACNIK, *The art of the noblest ornaments. The statue and the column in the architecture of Mies van der Rohe*, "Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst", 40, 2010, 1, pp. 21-54.

³ L. MIES VAN DER ROHE, *Museum for a Small City*, "The Architectural Forum", LXXVIII, 5, 1943, pp. 84-85. Cfr. anche il materiale conservato presso gli archivi di Montréal, Canadian Centre for Architecture (d'ora in avanti CCA), C1007. S1.1943.PR01; G. DANFORTH, *Oral history of George Danforth*, intervista di P. Saliga dell'agosto 1986, redatta per conto del Chicago Architects Oral History Project, Ernest R. Graham Study Center for Architectural Drawings, Department of Architecture, The Art Institute of Chicago, 1993 (edizione rivista nel 2003), <https://artic.contentdm.oclc.org/digital/collection/caohp/id/2697/> (consultato il 4 giugno 2023); C. MACATEE, *Le «musée pour une petite ville» de Mies van der Rohe: avant-texte ou avant-textes?*, "Genesis (Manuscripts-Recherche-Invention)", 14, 2000, pp. 219-248; B. COLOMINA, *The Endless Museum: Le Corbusier and Mies van der Rohe*, "Log. Observations on Architecture and the Contemporary City", 15, 2009, pp. 55-68.

⁴ David Nelson Haid applica per la prima volta la soluzione dei portali al caso del museo, nella sua tesi del 1953, *An Arts Center*; Peter Carter quella delle colonne posizionate lungo il perimetro della pianta, nella tesi del 1958, *An Art Museum*. D.N. HAID, *An Arts Center*, Thesis, Master of Science in Architecture, Graduate School of Illinois Institute of Technology, 1953 (relatore Mies van der Rohe), Chicago, Paul V. Galvin Library, University Archives and Special Collections, THESIS.TH149; P. CARTER, *An Art Museum*, Thesis, Master of Science in Architecture, Graduate School of Illinois Institute of Technology, 1958 (relatore Mies van der Rohe), Chicago, Paul V. Galvin Library, University Archives and Special Collections, THESIS.TC324. Entrambe le tesi di Carter e Haid sono state approvate da Hilberseimer.

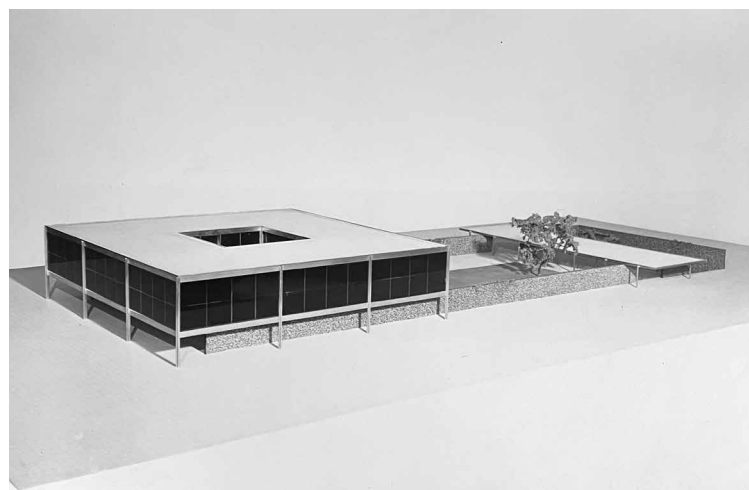
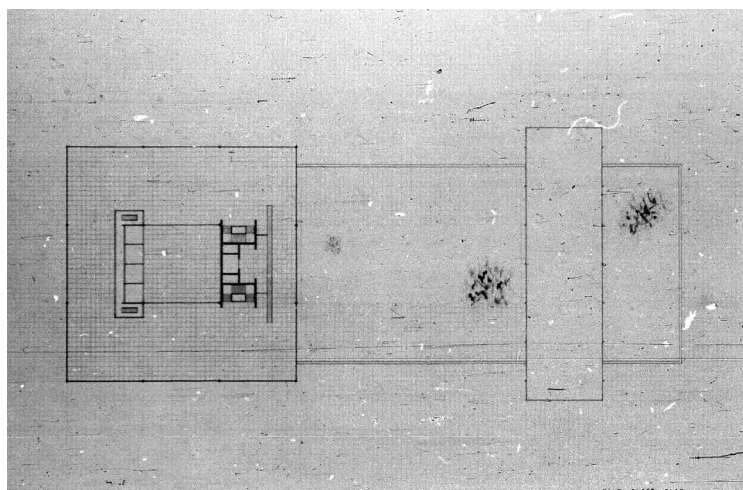
collage che invece era servito a Mies e Danforth per verificare i rapporti tra opere d'arte e spazio espositivo. Soltanto nel caso della tesi di Brenner si possono trovare considerazioni più generali sullo spazio del museo d'arte e anche indicazioni per una ipotesi di organizzazione espositiva che sembrerebbero tener conto di studi e verifiche spaziali eseguiti mediante i collage.

An Art Museum: la tesi di Brenner

Dopo aver ottenuto, nel 1939, il Bachelor of Architecture alla Columbia University, dopo uno stage alla Julliard School of Music sotto la direzione di Fredrick Kiesler e dopo altre esperienze – dal 1943 al 1946 è nell'esercito americano –, nel 1947 Brenner riprende gli studi all' Armour Institute sotto la guida di Mies e nel 1949 presenta la tesi per il titolo di Master of Science in Architecture⁷. Il progetto della sua tesi, intitolata *An Art Museum*, è il punto d'inizio della riconsiderazione critica del *Musée à Croissance Illimitée* condotta alla luce di alcune qualità definite nel *Museum for a Small City*. La scelta del soggetto di tesi va riferita all'attività di Brenner svolta presso l'Art Institute di Chicago e il Museum of Modern Art di New York, che nel 1947 ospita la mostra di opere di Mies. Nello stesso anno Brenner cura la mostra dedicata a Henry Moore, tenutasi all'Art Institute dal 17 aprile al 18 maggio, e per la quale progetta piedistalli, vetrine e pannelli di legno dai lineamenti miesiani, al fi-

ne di ricostituire nelle sale un'aura di domesticità (fig. 2). "[...] an exceptionally fine job of utilizing that space" è il giudizio di Philip Johnson⁸. È di Brenner anche il collage per una delle varianti di Concert Hall eseguito nel 1946 sotto la guida di Mies a partire dalla fotografia della colossale fabbrica di Albert Kahn e con la scultura di Aristide Maillol⁹.

L'Art Museum proposto da Brenner per la tesi è previsto per un parco a Madison, nel Wisconsin (figg. 3, 4). Il museo è recintato da un alto muro in granito che segue una pianta a U, possedendo un carattere simile ai muri di recinzione nei progetti di Mies per le case a patio degli anni Trenta e per il *Museum for a Small City*. A cavallo del muro dell'Art Museum stanno la struttura di metallo e vetro della principale sala espositiva e la pensilina di metallo che traversa il patio sporgendo oltre il muro in corrispondenza dei due varchi delle entrate. È probabile che Brenner abbia congegnato l'ingresso con la pensilina, che è nel più puro stile miesiano, a partire dal sistema di accesso ideato da Le Corbusier per il *Centre d'Esthétique Contemporaine*. Del resto gli effetti spaziali ottenuti con la struttura della pensilina nel giardino servono a regolare la percezione della scala del museo secondo accorgimenti riconducibili a quelli scoperti da Le Corbusier nelle moschee di Bursa o nelle case di Pompei, e poi da lui stesso tradotti negli effetti percettivi di sorpresa inscenati nei suoi progetti per il mu-



seo. “The smaller bay spacing at the shelter will help to emphasize the scale of the museum proper and give a subtle definition to the two garden areas”, fa notare Brenner a proposito della pensilina nel suo museo¹⁰.

Il pianterreno dell’*Art Museum* è riservato a esposizioni temporanee, mentre al primo piano si trova la collezione permanente con un mezzanino destinato a uffici e anche a eventuali piccole mostre. Il primo piano è congegnato come un percorso unico, da compiere attorno a una “corte”. È significativo di una riconsiderazione critica di modelli storici che nelle discussioni sui termini incluse nella tesi, Brenner chiama in causa, quale ‘guida’ del progetto, la ‘galleria’ per le opere d’arte nei palazzi signorili italiani¹¹.

La ‘galleria’ va vista quale alternativa a due celebri soluzioni espositive discusse nel testo della tesi. Dopo aver ricordato l’*Altes Museum*, da lui incluso nei musei tradizionali, Brenner esamina due modelli accomunati da una sorta di ‘galleria’ in forma di spirale: il Guggenheim Museum di Wright, che descrive ricorrendo ai termini significativi della “gallery” costituita di “diminishing spirals”¹²; e il *Musée des Artistes Vivants* di Le Corbusier, con anche la variante del *Centre d’Esthétique Contemporaine*, dove quella stessa spirale era stata “restricted to one plane”¹³. Le critiche espresse da Brenner alla spirale di Le Corbusier sono decisive per comprendere il sistema espositivo da lui proposto – scrive di “strang preoccupation with spirals” e di “excessively controlled circulation”¹⁴. Anche la configurazione chiusa del prisma di Le Corbusier viene criticata per l’“extreme use of skylighting”¹⁵. Sono i due limiti individuati nel modello di Le Corbusier che Brenner cerca di superare nel suo progetto attraverso il ricorso all’estetica miesiana: la spirale

diventa galleria attorno alla corte e l’involucro chiuso è sostituito da pannelli vetrati. Doveroso è quindi il suo omaggio incondizionato al progetto per il *Museum for a Small City*, assunto quale “strong incentive for the choice of these thesis”, attraverso cui è riuscito a proporre una sorta di ‘trasfigurazione estetica’ del museo di Le Corbusier¹⁶. Proprio nel progetto del *Centre d’Esthétique Contemporaine* va riconosciuto il modello di edificio articolato in un prisma su *pilotis* da cui Brenner è partito per delineare il proprio museo nelle vesti dell’architettura di Mies. Così scrive a proposito del *Museum for a Small City*:

His solution shows a masterful placement of free elements under a single roof plane resting on slender columns. There is a constant interplay of space achieved by the use of an interior court and an outside passage, partially lighted through an opening in the roof slab and connecting with a walled garden. Flexible screen walls define the exhibit areas and a balcony special displays creates a smaller scaled area below for the print department. The consummate achievement of Mies’s museum should be a stimulus, not a deterrent, to future efforts. Lesser men, freed from eclectic inhibitions can follow his principles and architecture will give promise of sheltering art buildings which will not be a travesty of their contents¹⁷.

Se Brenner ha criticato il modello di illuminazione del museo di Le Corbusier, di contro è consapevole che l’estetica di Mies dei pannelli vetrati estesi lungo il perimetro richieda degli accorgimenti per poter controllare l’illuminazione naturale delle opere d’arte. Quindi la diversa esposizione delle facciate al soleggiamento determina sia il funzionamento delle ali della ‘galleria’, sia i diversi trattamenti dei vetri. Per le facciate maggiormente esposte, sono previsti “opaque black glass”¹⁸, mentre le vetrate a nord “will

Fig. 3 D. Brenner, *Progetto di Art Museum*. “Main Floor Plan”, 1949 (Chicago, Paul V. Galvin Library, University Archives and Special Collections; © Illinois Institute of Technology, Chicago).

Fig. 4 D. Brenner, *Progetto di Art Museum*. Fotografia del modello, 1949 (Chicago, Paul V. Galvin Library, University Archives and Special Collections; © Illinois Institute of Technology, Chicago).

⁵ *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre Complète, 1929-1934*, edition W. Boesiger, Zürich 1935, pp. 72-73; *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre Complète, 1934-1938*, edition M. Bill, Zürich 1939, pp. 152-155; *LE CORBUSIER, Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique à l’échelle humaine applicable universellement à l’architecture et à la mécanique*, Boulogne 1950.

⁶ DANFORTH, *Oral history of George Danforth...* cit., p. 39.

⁷ D. BRENNER, *An Arts Museum*, Thesis, Master of Science in Architecture, Graduate School of Illinois Institute of Technology, 1949 (relatore Mies van der Rohe), Chicago, Paul V. Galvin Library, University Archives and Special Collections, THESIS.TB838. Cfr. anche i documenti conservati in Chicago, Art Institute, The Ryerson and Burnham Art and Architecture Archive, *Daniel Brenner (1917-1977) Papers*, 1947-1986, 1985.3.

⁸ P.C. JOHNSON, lettera a Daniel Catton Rich, 8 May 1947, Chicago, Art Institute, The Ryerson and Burnham Art and Architecture Archive, *Daniel Brenner (1917-1977) Papers*, 1947-1986, 2.106, s. II, Box. 2, 1985.3. Cfr. anche le fotografie conservate ivi, ‘Henry Moore’, *The Art Institute of Chicago, Chicago, Il (1947)*, 3.16, s. IV, Box. 2, 1985.3.

⁹ SWENSON, CHANG, *Architectural Education at IIT 1938-1978...* cit., p. 158.

¹⁰ BRENNER, *An Arts Museum...* cit., p. 18.

¹¹ Ivi, p. IV.

¹² Ivi, p. 7.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

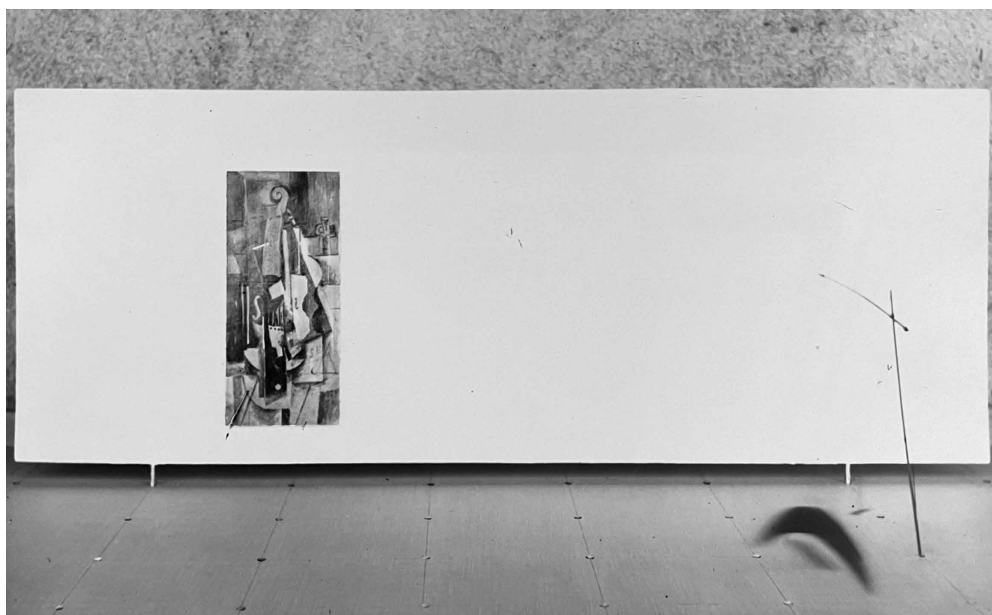
¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, pp. 7-8.

¹⁸ Ivi, p. 18.

Fig. 5 D. Brenner, Progetto di Art Museum. Fotografia del modello di dispositivi per l'allestimento delle opere d'arte, 1949 (Chicago, Paul V. Galvin Library, University Archives and Special Collections; © Illinois Institute of Technology, Chicago).



transmit a gentle even light¹⁹. Le facciate sono a pannelli vetrati anche lungo la corte, tranne per il lato contro cui sono addossate le scale e i servizi, e dove un muro cieco è previsto da rivestire in lastre di marmo.

Il fatto che non vi siano indicazioni di un eventuale uso della corte per esporvi delle opere d'arte lascia supporre che Brenner abbia consegnato la pianta unicamente in funzione della 'galleria' e che il visitatore contempli, nella corte, il solo spazio cubico con un muro di lastre marmoree che riverbera un'aura miesiana. Del resto la sua descrizione sommaria dell'allestimento del museo lascia intravedere un percorso contemplativo di opere d'arte nella 'galleria' e di paesaggi: "Throughout the whole museum it will be possible to view the outdoors and one can turn from the interior court to a painting and the garden with equal ease"²⁰.

Proprio perché Brenner ha dissolto il muro cieco del museo di Le Corbusier, sostituendolo con le vetrate di Mies, la galleria del museo richiede l'invenzione di un dispositivo per le opere d'arte. "The walls of the building will not be used for display purposes", afferma²¹. Per l'esposizione dei quadri, la galleria viene attrezzata con pannelli sostenuti da piedi tubolari da infilare nei manicotti metallici inseriti nel pavimento secondo una griglia di 3x3 piedi. La soluzione, praticata da Auguste Perret nell'ala del Musée des Travaux Publics, era già stata in parte sperimentata dallo stesso Brenner quando all'Art Institute aveva dovuto perforare lo strato cementizio del pavimento per fissare i piedistalli e i pannelli del suo allestimento²². Per precisare l'organizzazio-

ne espositiva della galleria, Brenner appronta un modello di pannello con i piedi infilati nei manicotti del pavimento e su cui applica la riproduzione del quadro di Picasso *Violon au cafe (violon, verre, bouteille)*, del 1913 (fig. 5). Il modello di Brenner suggerisce anche il possibile uso del manicotto per esporre un nuovo genere di scultura formata da un'asta dotata di un braccio cui è appesa, mediante un filo, una lamina sottile a forma di luna. Quel modello di scultura di Brenner è un'opera cinetica calcata su quelle di Alexander Calder. La luce artificiale al neon appesa ai soffitti e l'aria condizionata completano le installazioni della galleria dell'Art Museum.

Una volta creato il sistema della 'galleria' attorno alla corte, Brenner sceglie le misure e la distribuzione dei componenti della struttura. La grande dimensione della maglia quadrata della griglia serve proprio per suddividere la pianta quadrata del prisma in nove quadrati minori, e per avere al centro quello riservato alla corte. Lo studio schematico per l'orditura delle travi del solaio, con le misure determinate dalla soluzione della corte, conferma che il sistema di struttura è previsto per evitare la presenza di colonne lungo lo spazio espositivo del primo piano, proprio per trasformarlo in 'galleria'. "The intervention of columns, beams and walls limits exhibition possibilities"²³, scrive Brenner. In questo senso, la sua griglia rivela di possedere la caratteristica di liberare lo spazio come i portali della Crown Hall. Anche per questa ragione, lungo le facciate del museo le colonne continue ai due piani sono in risalto come quelle della Crown Hall, pur non facendo parte di un portale.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ivi*, p. 17.

²² La notizia riferita da Brenner a generiche opere eseguite nell'Art Institute va messa in relazione alla mostra su Moore (*ivi*, p. 13).

²³ *Ivi*, pp. 12-13.

Le colonne della struttura dell'*Art Museum* hanno la sezione cruciforme; ma non si tratta della celebre colonna di Mies che viene rivista criticamente per via della complessità tecnica che aveva caratterizzato il montaggio di più profilati sia nel Padiglione di Barcellona che nelle altre repliche miesiane. Sin dal XIX secolo, la tecnica americana aveva cercato di ridurre al minimo i profilati da unire per creare quella che adesso Brenner definisce la sua "composite column"²⁴ da ottenere mediante un profilato a doppia T con, saldati al centro dell'anima, due T. Nella nota al testo della tesi, senza far alcun riferimento alla colonna cruciforme di Mies, Brenner ricorda una delle celebri colonne metalliche di Chicago, brevettata da Joseph McMasters Larimer nel 1891: "The Larimer column was composed of two I sections bent at ninety degrees and riveted together through a smaller I section"²⁵.

La finitura dell'acciaio dei componenti della struttura dell'*Art Museum* è prevista con un genere di lavorazione che protegge durevolmente il metallo e lo impreziosisce, trasformando la struttura miesiana in una espressione aulica e degna di celebrare il museo per via del colore: "metallized with bronze"²⁶. Per ottenere informazioni sui processi di metallizzazione, diffusisi in "railroad bridges" e "water towers", Brenner si rivolge al centro sperimentale dell'Armour Institute, l'Armour Research Foundation. Le descrizioni tecniche da lui fornite nel testo della tesi, dal modo di preparare il composto alle sue applicazioni ad aria compressa, vanno quindi considerate l'esito degli scambi con il personale dell'Armour Research Foundation: "The spray units are mobile and easily operated. Though the sprayed metal is frequently buffed to a high finish for industrial purposes, it has rich texture of its own which makes a good contrast with the other materials of the museum"²⁷.

Le linee della struttura metallica metallizzata in bronzo dell'*Art Museum* di Brenner anticipano

quanto Mies avrebbe cercato di realizzare, pochi anni dopo, con le aste metalliche del Seagram Building.

Grazie alle sue esperienze negli allestimenti artistici e a seguito degli esiti della tesi, Brenner entra a far parte degli insegnati del Department of Architecture.

The Art's Club di Jansone

Il progetto di tesi di Jansone, fatto sotto la direzione di Mies e Hilberseimer, è un centro per gli artisti, o *Arts' Club*, da edificare in un parco, e quindi segue un programma simile a quello caro a Le Corbusier²⁸. Tuttavia diversamente da Brenner, Jansone non conosce i modelli di Le Corbusier attraverso la sola consultazione dei libri.

Di origine lettone, dopo aver studiato architettura, ingegneria e storia dell'arte presso l'università di Riga, Jansone aveva frequentato l'École des Beaux-Arts a Parigi dal 1945 al 1949, per poi lavorare presso lo studio di Le Corbusier. Grazie al sostegno economico dell'*American Association of University Women*, nel 1950 aveva potuto recarsi a Chicago per redigere la tesi nella scuola di Mies.

Il progetto teorico di riunire assieme, in un *Arts' Club*, "architects, sculptors, painters, and musicians"²⁹, come dichiara Jansone, segue alla lettera il programma dell'*Association pour une Synthèse des Arts Plastiques* promosso nel 1949 da Le Corbusier assieme a André Bloc e Henri Matisse³⁰.

L'esaltazione del sistema di struttura, nell'accezione persino filosofica di Mies, diventa comunque il fondamento del pensiero di Jansone sintetizzato nella premessa della tesi. La sua scelta di "steel" e "glass" corrisponde alla volontà di celebrare "our industrial era"³¹. Proprio grazie a quei materiali *Arts' Club*, come del resto l'architettura di Mies, dichiara il suo essere un monumento da erigere a una civiltà che aveva preso le mosse dalla rivoluzione tecnica introdotta sin dai primi decenni del XIX secolo. Ma anziché attenersi

²⁴ Ivi, p. 19.

²⁵ *Ibidem* e nota 1.

²⁶ Ivi, p. 20.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ V. JANSONE, *An Arts' Club*, Thesis, Master of Science in Architecture, Graduate School of Illinois Institute of Technology, 1952 (relatore Mies van der Rohe con Hilberseimer), Chicago, Paul V. Galvin Library, University Archives and Special Collections, THESIS.TJ35.

²⁹ Ivi, p. 2.

³⁰ Cfr. "Status de l'Association pour une Synthèse des Arts Plastiques", Paris, Fondation Le Corbusier (d'ora in avanti FLC), J1.5.129; LE CORBUSIER, note, 13 Octobre 1949, FLC, J1.5.271.

³¹ JANSONE, *An Arts' Club*... cit., p. IV.

solution would be limited to one floor. Such a system of construction would also require an extreme precision and much work on the part of specialized workers on the building site.

In order to diminish as much as possible the manual work of specialists, standard sections and standard connections should be used.

The study of a neutral square bay started again with four columns and four girders between them; and an equal distribution of weight on all of them was tried.

As the bay has 32' x 32' it can be subdivided by beams which would carry the decking. Several variations were tried.

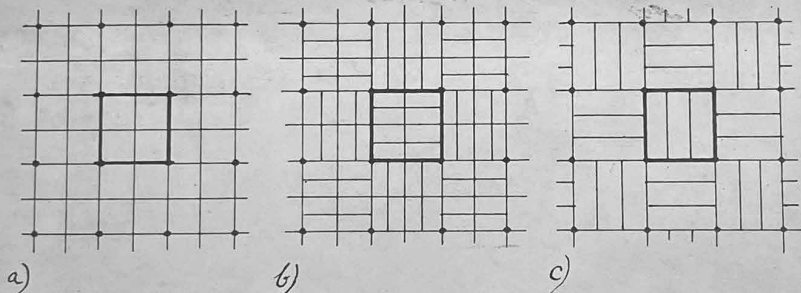


Fig 9

(a) This cross connection " " being unusual and delicate for execution, should be avoided.

(b) The disposition of intermediate beams is too complicated.

(c) The 32' x 32' bay can be subdivided into three equal parts with beams. This typical arrangement can be used so that adjoining bays have the cross beams running in

alla meccanica della struttura, Jansone, da fedele discepola di Mies, modula i componenti e ne esprime quello che definisce il "tectonic' character"³², per arrivare alla creazione di un'opera d'arte in sintonia con quelle che l'edificio avrebbe dovuto ospitare. È significativo che il progetto dell'Arts' Club venga da lei introdotto attraverso il riferimento all'unità di musica e architettura:

Rhythm and construction are the 'sine qua non' for each art, especially for music, dance and architecture. Mathematics is the basis for all of these disciplines, but each artist expresses himself in his own materials. Music is the most abstract

Fig. 6 V.E. Jansone, *Progetto di An Arts' Club. Studi per la "neutral square bay"*, 1952 (Chicago, Paul V. Galvin Library, University Archives and Special Collections; © Illinois Institute of Technology, Chicago).

of these disciplines. Architecture is both abstract and realistic, materialistic at the same time. It is a synthesis of art and technique. Therefore, the architect should not work with materials like a technician, but he should express ideas by structure and choice of materials³³.

Nella ricerca della struttura ideale per l'Arts' Club, Jansone riconsidera misure e ruoli dei vari componenti al fine di eliminare ogni genere di gerarchia, con un'attitudine radicale in cui si potrebbe persino avvertire il traguardo di una uguaglianza tra le arti e tra i generi, tale da connotare in una particolare chiave sociale quella "industrial era" declamata nella premessa. Ottenere una struttura di componenti egualitari è quindi l'obiettivo non soltanto costruttivo della sua tesi. I vari generi di struttura sono passati in rassegna per valutarne le implicazioni nel caso della loro applicazione all'Arts' Club (fig. 6). Vengono scartati: lo schema con la trama quadrata di 20x20 piedi, perché produce l'effetto di una "forest" di colonne; quello con i due portali, perché ottiene un "large uninterrupted space"; e quello con le campate rettangolari organizzate in tre navate, perché comporta una imponente assialità³⁴. Per la struttura ideale dell'Arts' Club, Jansone dapprima individua un sistema che sia "neutral in both directions", fondato sulla ripetizione di una unica campata quadrata di 32x32 piedi, e privo di travi principali, al fine di evitare qualsiasi "dominant direction" e per ottenere una "really neutral square bay", con forze statiche perfettamente eguali su ogni membro ("equally distributed forces")³⁵. Quella struttura omogenea viene quindi articolata in sezione mediante un "mezzanino"³⁶. Tra gli schemi di orditure di travi e travetti della copertura, disegnati secondo i criteri della didattica di Mies per verificare le varie possibilità, Jansone propone anche intrecci diagonali a 45 gradi, alcuni dei quali verranno riproposti in altre tesi degli anni Sessanta seguite da uno dei più brillanti allievi di Mies, Myron Goldsmi-

³² Ivi, p. 1.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, p. 4.

³⁵ Ivi, p. 6.

³⁶ Ivi, p. 5.

Fig. 7 V.E. Jansone, Progetto di An Arts' Club. "Plan Study 3", 1952 (Chicago, Paul V. Galvin Library, University Archives and Special Collections; © Illinois Institute of Technology, Chicago).

Fig. 8 V.E. Jansone, Progetto di An Arts' Club. Fotografia del modello, 1952 (Chicago, Paul V. Galvin Library, University Archives and Special Collections; © Illinois Institute of Technology, Chicago).

th, quando riprenderà la direzione del Department of Architecture³⁷.

Nel progetto di dettaglio dei componenti di acciaio della struttura omogenea e non gerarchica, Jansone prevede travi principali e secondarie della stessa altezza. Quindi per compensare i diversi momenti statici, aumenta le lame trasversali in prossimità delle colonne, lasciandole ben visibili. In dettagli come questi, dove la ricerca di omogeneità non porta a tradire il ruolo statico dei componenti, risulta al meglio il carattere 'tettonico' dichiarato nel testo della tesi. Tuttavia, con lucida coerenza tecnica, Jansone scarta la soluzione omogenea per ragioni di economia della fabbricazione dei pezzi e del loro montaggio, e anche per le difficoltà di giunzioni tra le colonne a vari livelli che si verificherebbero nel ripetere il sistema su più piani. Quindi si orienta verso le "standard sections" e "standard connections"³⁸, con orditure di travi e travetti a maglia sempre quadrata di 32x32 piedi, una delle quali coincide con lo studio proposto nella tesi di Brenner che risulta essere anche la soluzione da lei scelta per ragioni di economia. Anche per la colonna a sezione cruciforme, Jansone propone quella di Brenner e quella di Mies, la prima detta "cross column" e l'altra "star column"³⁹, entrambe analizzate in funzione delle più o meno complesse connessioni tecniche con le travi.

Nel progetto finale Jansone adotta, per il prisma principale dell'Arts' Club, o "low prism"⁴⁰, una pianta quadrata con 5x5 campate di 32x32 piedi ciascuna, e una fascia perimetrale in aggetto (figg. 7-8). I piedritti sono del genere "star column" e l'orditura delle travi del solaio deriva dallo schema di Brenner. Il disegno del pianterreno è una equilibrata sintesi tra i modelli di Mies derivati dal Padiglione di Barcellona, da cui discende la soluzione del giardino riparato da alte mura, e i recenti progetti di musei di Le Corbusier per l'India, cui è ispirata l'ampia superficie aperta al pianterreno, riparata dal sistema dei

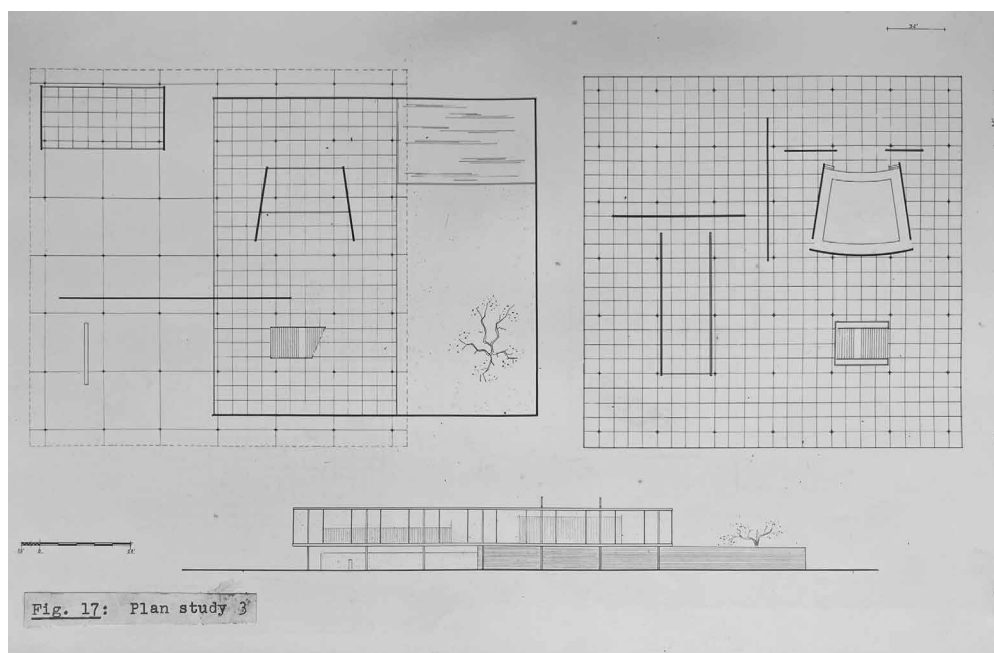


Fig. 17: Plan study 3'

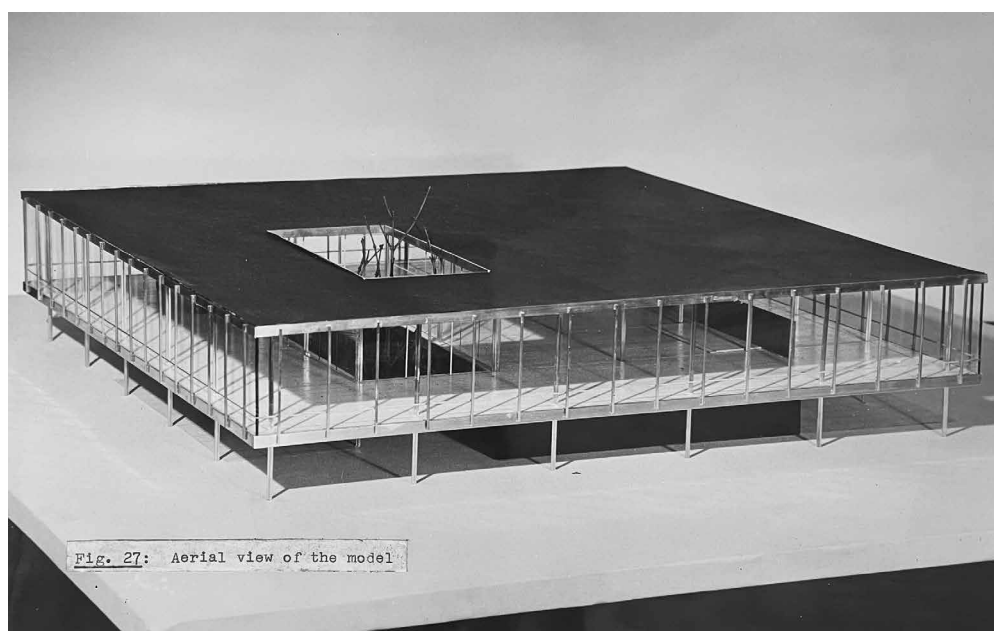


Fig. 27: Aerial view of the model

pilotis, che rende il progetto simile ai primi studi per il Museo di Ahmedabad. Lo spazio dell'ingresso, delimitato da vetrate, accoglie una sala da pranzo con la cucina e una scala monumentale. Al primo piano si trovano l'Assembly Hall, la biblioteca, gli spazi espositivi e un patio localizzato per aumentare le fonti di luce naturale. Il metallo di aste, colonne e travi quando esposto viene previsto da trattare con il procedimento della cromatura, "a new method of protecting steel"⁴¹, in linea con opere come l'Inland Steel Building di SOM, a conferma che gli studenti di Mies continuano a interrogarsi sulla finitura tecnica e formale del metallo come aveva fatto Brenner. I segmenti murari al pianterreno sono in marmo; quelli nel prisma hanno una leggera struttura di acciaio rivestita con pannelli di legno.

³⁷ Su Goldsmith, allievo e collaboratore di Mies e di Nervi, si veda Myron Goldsmith, *poète de la structure*, catalogue d'exposition (Centre Canadien d'architecture, Montréal, 11 Mars-2 Juin 1991), Montréal 1991. Goldsmith aveva sostenuto la sua tesi sotto la guida di Mies nel 1953 (cfr. M. GOLDSMITH, *The Tall Building: The Effects of Scale*, Thesis, Master of Science in Architecture, Graduate School of Illinois Institute of Technology, 1953, Chicago, Paul V. Galvin Library, University Archives and Special Collections, THESIS. TG634).

³⁸ JANSONE, *An Arts' Club...* cit., p. 8.

³⁹ Ivi, p. 9.

⁴⁰ Ivi, p. 16.

⁴¹ *Ibidem*.

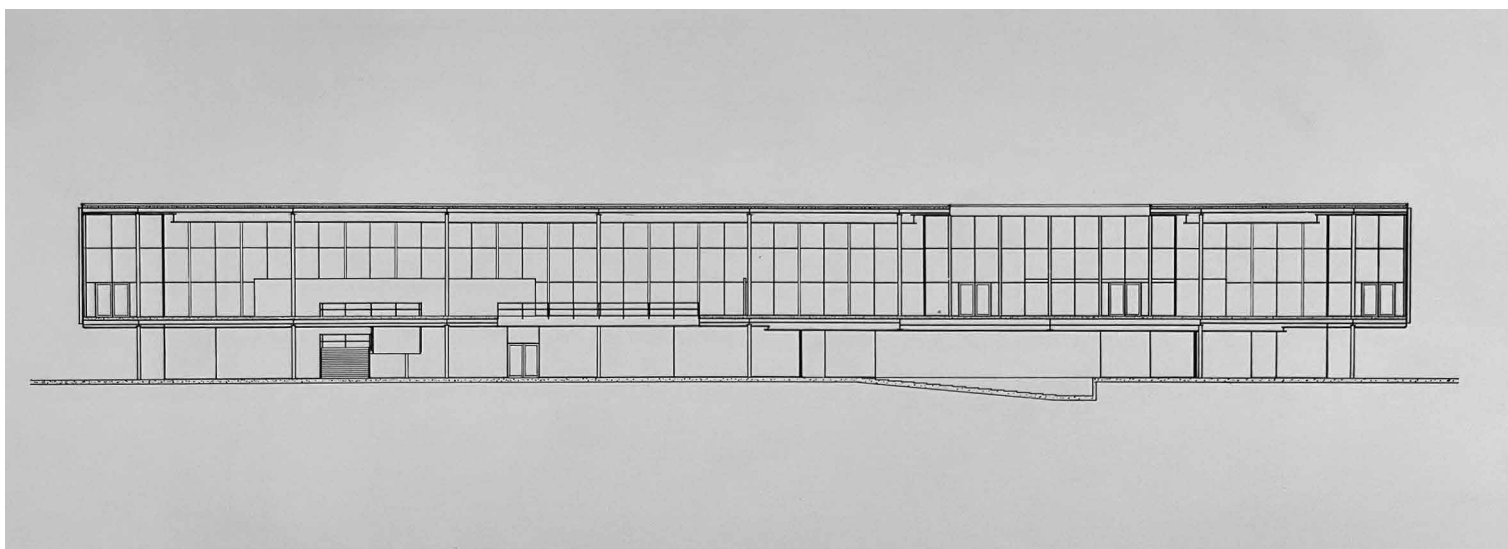


Fig. 9 J. Lippert, Progetto di A Museum. “Sections”, 1956 (Chicago, Paul V. Galvin Library, University Archives and Special Collections; © Illinois Institute of Technology, Chicago).

Il Museum di Lippert

L'altro progetto di museo della serie di quelli seguiti da Mies, in cui vengono ancora declinati aspetti della sperimentazione lecorbusieriana introdotti da Brenner e risolti secondo i principi di Mies, è quello di Lippert, risalente al giugno 1955 e seguito da Mies in collaborazione con Brenner. Lippert è tedesco ed entra nello studio professionale di Mies, dove sarà impegnato nel progetto per la sede della Bacardí.

Gli studi di Lippert per il suo *Museum* partono dal presupposto di una disgiunzione tra forma e funzione, liberate dal vincolo della relazione formulata nel celebre assioma “form follow function”. Come scrive Lippert, “it was tried to set form and function free: form becomes free to use a simple, economical structure, and function becomes free to adjust itself with time, or even to change completely if necessary”⁴². Quella disgiunzione è la premessa allo studio di un prisma, o “rectangular cube”⁴³, quale pezzo decisivo dell'immagine del museo perché delineato secondo valori persino scultorei, e da modellare con gli elementi dell'architettura di Mies.

Il museo di Lippert non è limitato alla esposizione delle opere d'arte, ma è congegnato per essere il “center and meeting place of a community” per il tempo libero⁴⁴, e quindi è parte di un più vasto complesso di edifici ricreativi ed educativi che viene descritto nella tesi quale “community center”. Il museo è aperto ai visitatori e agli abitanti di una cittadina grazie alle vetrate continue del pianterreno che delimitano uno spazio definito “plaza” accessibile da tutti i lati, nonostante il numero di porte sia maggiore nella facciata rivolta verso la strada⁴⁵. La “plaza” è caratterizzata da un auditorium, un patio rettangolare

e segmenti murari che individuano spazi per la biblioteca e gli uffici, quasi si trattasse dell'ideogramma di un'acropoli. La vera e propria macchina espositiva di collezioni permanenti e mostre temporanee viene inclusa nel “rectangular cube” del primo piano. I servizi igienici, la vendita al pubblico, il guardaroba e i locali di servizio vengono ospitati nel piano interrato.

I due spazi continui principali del pianterreno e del primo piano vengono messi in relazione attraverso tre ritagli praticati nel solaio e nella copertura, e per i quali Lippert usa il termine “courts”⁴⁶. I ritagli, di cui due sono rettangolari e uno quadrato, sono praticati in modi scalati e diversi ai vari livelli, al fine di riscattare la monotonia del perimetro rettangolare e della sezione con due soli solai paralleli (fig. 9). Il ritaglio quadrato è praticato nel solaio tra il pianterreno e il primo piano, sulla sinistra dell'ingresso principale e davanti all'auditorium, e serve a definire un boccascena orizzontale per lo spettacolo dei visitatori, sia di quelli che entrano e intravedono gli altri al piano superiore, sia di quelli che stanno già ammirando le collezioni al primo piano e si affacciano per vedere l'arrivo dei nuovi visitatori. Il ritaglio di Lippert è quindi del genere di quelli prospettici congegnati in musei ottocenteschi di ambito tedesco, sia schinkeliano⁴⁷, sia semperiano⁴⁸. Celato nell'essenzialità di lineamenti dell’“universal space” miesiano⁴⁹ sta quindi un dispositivo scenografico tedesco in cui si possono riconoscere dei tratti persino tardo-barocchi. Gli altri due ritagli sono rettangolari e generano una sorta di corte o patio a cielo aperto, e servono per l'illuminazione dello spazio oltre che per l'esposizione di opere d'arte. La più ampia delle corti ha il pavimento alla quota del pianterreno,

⁴² J. LIPPERT, *A Museum*, Thesis, Master of Science in Architecture, Graduate School of the Illinois Institute of Technology, 1956 (relatore Mies van der Rohe con Brenner), Chicago, Paul V. Galvin Library, University Archives and Special Collections, THE.SIS.TL764, p. 5.

⁴³ *Ivi*, p. 15.

⁴⁴ *Ivi*, p. 3.

⁴⁵ *Ivi*, p. 16.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Si pensi al sistema di scale che danno accesso alla galleria del primo piano nella rotonda dell'Altes Museum di Berlino.

⁴⁸ Si pensi all'occhio aperto tra il pianterreno e il primo piano nel Kunsthistorisches Museum di Vienna.

⁴⁹ *Ivi*, p. 19.

mentre l'altra si estende solo al primo piano ed è posizionata in corrispondenza dell'auditorium, laddove Lippert deve sopprimere due colonne dalla griglia. Il posizionamento di quest'ultima corte è quindi studiato anche per evitare di dover sostenere la copertura del museo laddove sono state soppresse le colonne. Tuttavia grazie alla corte, Lippert riesce a sopprimere, anche al primo piano, solo una delle due colonne mancanti nell'auditorium – e quindi l'altra del primo piano viene a trovarsi in falso, sul vuoto. Per questa ragione in corrispondenza dell'auditorium, prevede due travi dall'anima più alta per sostenere il solaio della corte e anche la colonna in falso. Quindi anche il progetto del *Museum* di Lippert dimostra come il rigido sistema geometrico miesiano, per continuare ad apparire nella forma di un teorema perfetto, richieda accorgimenti tali da celare le alterazioni necessarie allo svolgimento delle funzioni.

Il *Museum* di Lippert è congegnato per essere il riflesso degli albori di una nuova fase della democrazia americana, e di quella della Germania occidentale, dischiudasi nel secondo dopoguerra; il suo carattere miesiano e dai tratti compositivi schinkeliani è messo al servizio di una civiltà che include le manifestazioni artistiche in un ciclo di consumo sempre più spettacolare. Il modello derivato dal museo di Le Corbusier, dopo essere stato riconsiderato da Brenner e da Jansone, con il progetto di tesi di Lippert diventa un dispositivo atto a celebrare la nascita del museo della civiltà contemporanea: un prisma dai tratti aulici e persino templari, flottante sopra un'ampia vetrata che ha la funzione di attrarre l'attenzione di chi percorre la strada in automobile invitandolo a parcheggiare negli appositi piazzali davanti al museo.

Negli schemi grafici delle varie soluzioni di Lippert – compresa quella finale – elaborati per dimostrare la sua tesi, agiscono al contempo: considerazioni formali nella scelta dell'ampiezza del-

la campata della struttura in funzione degli spessori dei suoi componenti; principi estetici nello scegliere il numero di aste verticali da inserire in una campata lungo le facciate, anche in funzione dell'altezza del piano; valutazioni tecniche sulla fabbricazione e sul montaggio dei pannelli; e altri principi estetici sulle misure dei singoli componenti, su quelle generali e sui ritmi delle linee risultanti dall'intessitura di struttura, aste e pannelli. I ragionamenti condotti per arrivare alla soluzione finale mirano a conferire al museo la veste di un prisma prezioso per i suoi materiali, e per il ritmo e le proporzioni dei suoi componenti, e tale da apparire levitante sul pianterreno completamente vetrato. Lippert congegnò il prisma come una scultura cava nel paesaggio, miracolosamente sospesa su una base negata.

Seguendo la lezione di Brenner, nel riconsiderare le strutture di Mies, Lippert riassume in due schemi il sistema a portali e quello a griglia, per indicare quanto i portali generino un “undifferentiated space”⁵⁰ e la loro presenza ostacoli l'introduzione di corti per l'esposizione di opere d'arte. Proprio perché considera il museo un dispositivo da caratterizzare attraverso “much differentiated space as possible”⁵¹, Lippert opta per la trama di colonne perché garantisce un “differentiated and flexible space”⁵². Quello che a lui preme è poter ottenere una ‘forma’ libera da ogni vincolo, compreso quello delle colonne e delle travi. “In the treatment of the exterior wall a great variety is possible”, afferma a proposito della struttura a griglia a maglia quadrata, ovvero “structure with uniformly distributed columns”⁵³.

Una volta scelta la griglia, Lippert studia le variazioni di ritmi e proporzioni, con i consueti disegni schematici della didattica di Mies che gli servono per mostrare gli effetti artistici delle linee e dei campi vuoti della struttura, come negli esercizi di Peterhans. Le due proposte per l'altezza del pianterreno sono decisive per le con-

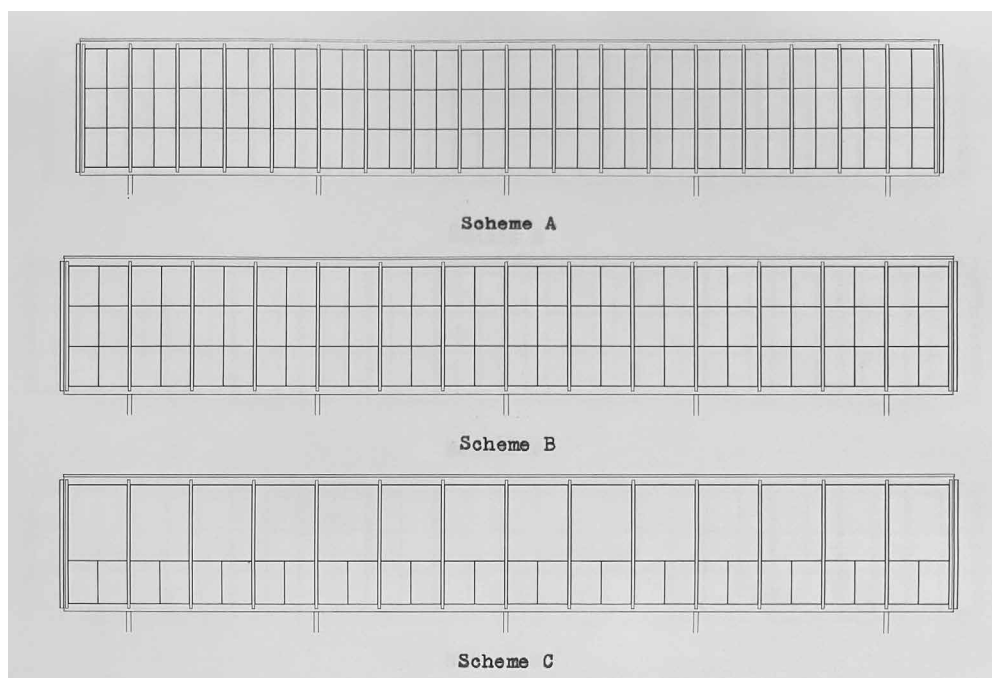
⁵⁰ Ivi, p. 6.

⁵¹ Ivi, p. 3.

⁵² Ivi, p. 7.

⁵³ *Ibidem*.

Fig. 10 J. Lippert, Progetto di A Museum. "Studies for Mullions Spacing 30x30 bay system", 1956 (Chicago, Paul V. Galvin Library, University Archives and Special Collections; © Illinois Institute of Technology, Chicago).



sequenze nella percezione delle linee, al punto che è possibile affermare sia stata proprio la volontà di aumentare l'altezza del primo piano riducendo quella del pianterreno alla metà (scrive di rapporto 1:2) a determinare, nello schema poi adottato, l'opzione dei solai in falso, in modo da accentuare la percezione di un ampio prisma librato in aria.

Gli ingredienti della struttura ridotti al minimo, come imposto dall'insegnamento di Mies, sono sottoposti a un esame critico guidato da principi artistici per sondare i margini creativi residuali. Con i suoi studi Lippert sviluppa la componente estetica emersa anche nell'attività professionale di Mies con i modelli delle sole facciate per i Lake Shore Drive Apartments. L'aver subordinato la struttura all'involucro mostra quanto il suo progetto di tesi vada considerato uno sviluppo critico di quello di Brenner dove invece la struttura era stata esaltata a discapito dell'involucro. Il procedere di Lippert nella spiegazione del progetto segue al solito il modello degli schemi a confronto, quando passa a studiare i ritmi e le proporzioni generati dalle diverse distanze dei montanti con una conseguente trama diversa degli infissi, una volta selezionata la soluzione generale del pianterreno di altezza ridotta e del primo piano alto e in aggetto lungo tutto il perimetro. Gli "Studies for Mullion Spacing" riguardano un sistema a campate o di 28x28 piedi, o di 30x30 piedi, o di 32x32 piedi, che vengono scelte anche in funzione dell'altezza del piano (fig. 10). Il limite massimo di 32x32 è stabi-

lito per non sconfinare in un sistema di struttura che agli occhi di Lippert avrebbero generato delle "heavy girders"⁵⁴. È questa una considerazione decisiva per comprendere la preoccupazione di tenere sempre subordinata la struttura all'effetto percettivo ricercato per il prisma, come in un esercizio di controllo da Visual Training⁵⁵. La modulazione elastica dei componenti che tappezzano il prisma è quindi mirata alla creazione di un reticolo ottico di linee che obbedisca a valori espressivi non meglio esplicitati nella tesi, eppure fondamentali. Sia la misura delle campate sia il numero delle aste di suddivisione debbono produrre, nelle intenzioni di Lippert, una intessitura tale da generare un sistema di pannelli di chiusura in vetro e marmo da montare senza generare gerarchie, in modo che i materiali si equivalgano. Quindi Lippert è alla ricerca di un criterio percettivo nella sequenza della disposizione di vetri e marmi che non segue quello di Mies e dei suoi studenti quando avevano proposto che le chiusure della Convention Hall seguissero le linee fondamentali della struttura con le diagonali di controventamento. Nella serie di studi per il *Museum*, al variare del numero di aste entro una campata, corrispondono trame di infissi più o meno fitte, con una o due aste. Gli "Studies for Mullion Spacing" arrivano a contemplare una trama di infissi con la ritmicità tipica della Crown Hall, dove tra due montanti viene inserito un grande e unico pannello nella parte superiore, mentre un infisso verticale suddivide in due la vetrata inferiore

⁵⁴ Ivi, p. 9.

⁵⁵ *Visual Training* è il titolo del corso tenuto da Peterhans al secondo e terzo anno del curriculum in Architettura dell'IIT.

che è anche più bassa. Questa soluzione viene proposta soltanto nelle campate di 30x30 piedi, perché in quelle di 32x32 si sarebbe generato un pannello vetrato eccessivamente ampio, almeno secondo i principi dell'estetica di Lippert.

Nella descrizione dei vari schemi, Lippert rivela alcuni principi estetici che orientano la didattica di Mies senza mai essere stati formulati in uno scritto teorico. Lo schema delle campate di 28x28 piedi, ognuna suddivisa in quattro dalle aste, produce dei campi rettangolari che sembrano “to narrow especially for a very long building”⁵⁶. La suddivisione in tre fasce orizzontali, di pannelli in vetro o marmo, di ogni settore individuato da una coppia di aste, qualsiasi sia la larghezza della campata – e ad eccezione della trama derivata dalla Crown Hall –, obbedisce a considerazioni tecniche relative alle eventuali difficoltà di montaggio della fascia superiore, nel caso di una suddivisione in quattro anziché in tre fasce orizzontali. Nel progetto finale le campate sono quelle di 32x32 e la suddivisione è quella in due pannelli per fila, perché, come spiega Lippert affidandosi a un giudizio estetico, “the proportions of the subdivisions were better”⁵⁷.

La scelta di usare contemporaneamente pannelli di vetro e di marmo serve a evitare quello che altrimenti risulterebbe, secondo Lippert, l'effetto “monotono” di un solo materiale. Lo schema derivato dalla Crown Hall (schema C) viene scartato proprio perché ritenuto inadeguato al gioco di contrasti tra vetro e marmo. È della massima importanza, per cogliere altri principi dell'estetica miesiana, l'affermazione di Lippert che la “monotonia” possa essere riscattata o dalla esaltazione del sistema di struttura, oppure, come lui stesso ha deciso di fare per il suo progetto, dalla scelta oculata di due materiali da giustapporre secondo regole imponderabili eppure decisive anche per gli allestimenti espositivi in funzione della luce e della visione del paesaggio⁵⁸. Proprio per evitare la monotonia, Lippert ha congegnato

una griglia di aste e di partizioni che permettono di alternare il vetro e il marmo affinché il grande prisma appaia vibrare di riflessi irreali e sorprenda il visitatore con il riverberare pesi apparenti diversi. Quella variazione dei materiali di chiusura fa sì che nel *Museum* Lippert riscopra alcuni tratti della solennità delle gallerie tradizionali e ricentri lo sguardo dei visitatori sulle opere d'arte registrando in modo diverso da quanto fatto da Brenner e da Jansone la possibilità di contemplare ovunque il paesaggio. L'introduzione di pannelli di marmo lungo il perimetro del prisma serve a conferire gradi di chiusura, per approssimarsi all'involucro del *Centre d'Esthétique Contemporaine* che invece Brenner aveva dissolto con il sistema continuo di vetrate del suo progetto di museo, partito proprio da quell'opera di Le Corbusier.

L'affermazione, nel testo della tesi, sulla sicurezza espressiva garantita dalla esaltazione della struttura, da cui comunque Lippert ha scelto di affrancarsi sin dalle prime fasi del progetto, appare rivolta all'insegnamento di Mies, di cui sembrerebbe intenzionato a cercare delle alternative estetiche, nella consapevolezza di sconfinare in una ricerca espressiva dalle regole percettive da definire e incerte.

Così scrive Lippert:

However, this [cioè il ricorso a due materiali per i pannelli] would not be necessary on a clear span building with exposed columns and girders which give a very strong accentuation and rhythm. From the point of view of the forms this is the reason why the latter is superior to the former⁵⁹.

Quindi il reticolo elastico ideato da Lippert per le linee e i materiali dei pannelli appare sempre più declinare in termini estetici il rigoroso sistema miesiano. Una volta fissata la scansione di aste e di infissi sulla base di principi di ritmo e proporzioni, la dimensione dei pannelli, nel caso del ricorso al marmo, fa sì che Lippert debba restringere la selezione dei generi in commercio

⁵⁶ LIPPERT, *A Museum...* cit., pp. 11-12.

⁵⁷ *Ivi*, p. 12.

⁵⁸ *Ivi*, p. 13.

⁵⁹ *Ibidem*.

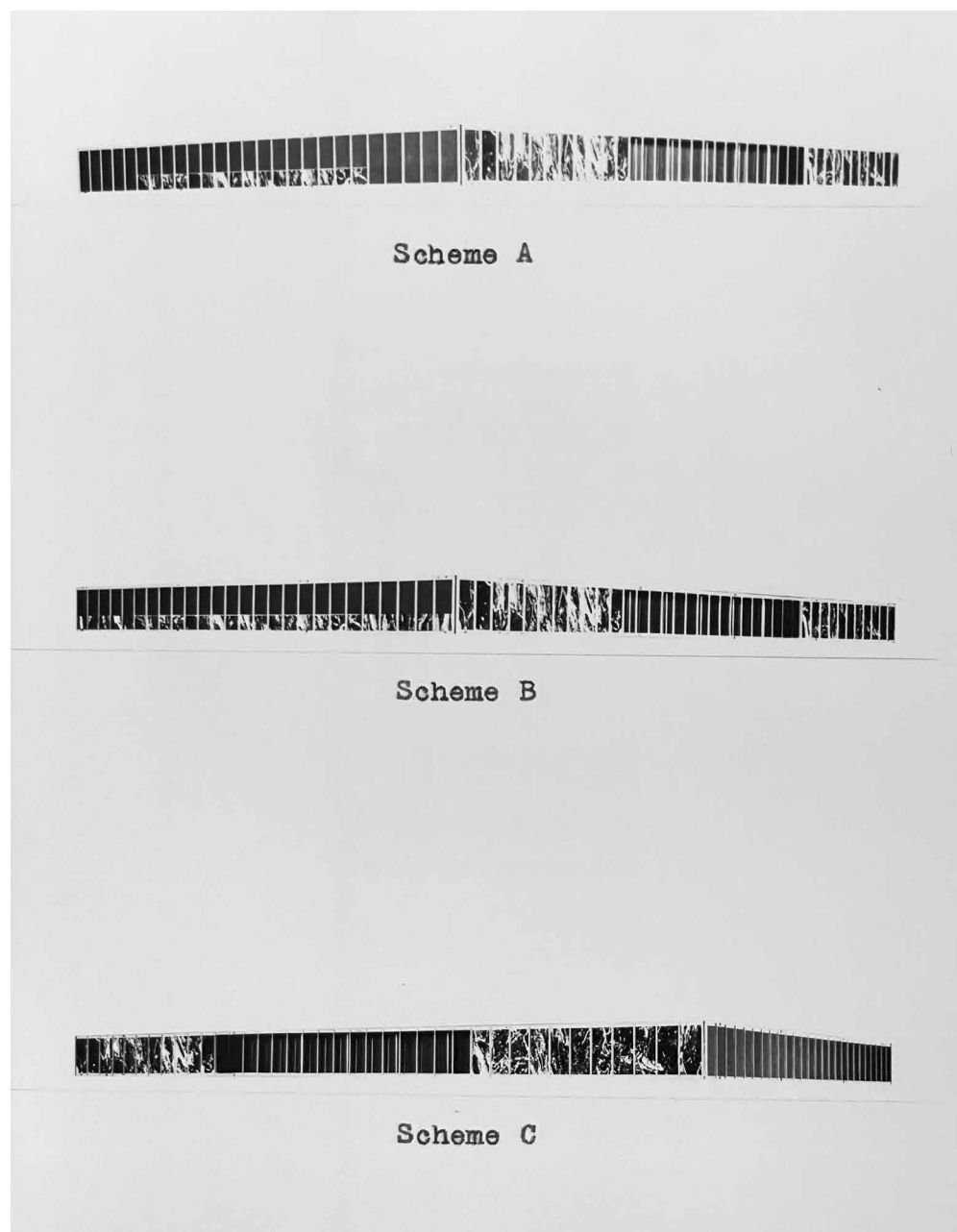


Fig. 11 J. Lippert, Progetto di A Museum. "Elevation Studies", 1956 (Chicago, Paul V. Calvin Library, University Archives and Special Collections; © Illinois Institute of Technology, Chicago).

il traguardo di Lippert. "To set the glass wall back seemed a good solution to get separation of the glass and marble. Furthermore, with this opening, the building seemed much shorter than it actually is"⁶¹.

Come Brenner, che nella sua tesi aveva considerato gli effetti del soleggiamento sui pannelli vetrati, anche Lippert propone dei pannelli "gray tinted glass" per evitare "sun glare"⁶², oltre a prevedere delle tende per proteggere le opere d'arte contro l'irraggiamento solare, mentre il controllo della temperatura avviene attraverso l'aria condizionata.

Gli studi per trovare la soluzione del rapporto tra pannelli di vetro e pannelli di marmo comunque sono condotti nella consapevole disgiunzione tra l'effetto artistico del prisma e il programma del museo. Addirittura Lippert considera una "good solution" quella con anche i pannelli di marmo estesi sui lati corti – "it results in a good solution without consideration of the functions"⁶³ (fig. 11).

Con lo stesso marmo nero, Lippert prevede di costruire anche i segmenti murari che delimitano il giardino ai piedi del museo, secondo i dettami più ortodossi dell'insegnamento di Mies.

Opera d'arte in architettura è, nel progetto di Lippert per il museo, non l'intrusione di un qualche pannello divisorio calcato su quadri di Klee, Braque, Kandisky o Rothko, come spesso accade nei progetti di Mies e dei suoi studenti, bensì un prisma scultoreo ottenuto attraverso un sofisticato modo di usare gli elementi fondamentali della sintassi di Mies al fine di ottenere effetti tali da riscattare, attraverso una percezione alterata delle reali dimensioni, la grande estensione e la monotonia del prisma. Semmai è il senso stesso della pittura dall'espressionismo astratto contemporaneo, con i campi cromatici delle pitture di Rothko, Newman o Ad Reinhardt a essere trasferito nello studio della percezione delle superfici del prisma del *Museum* di Lippert.

a quelli di colore bianco, verde e nero, tra i quali sceglie il marmo nero perché secondo lui ottiene il 'contrasto' ideale con il sito: un "museum in a park"⁶⁰.

Pannelli di vetro e pannelli di marmo nero divengono gli elementi artistici di una composizione estetica mirata a trasformare il prisma flottante con gradazioni che Lippert accentua grazie all'invenzione dell'arretramento delle vetrate dalle aste, così da generare una profonda e continua cavità d'ombra. Il fatto che ricorra all'arretramento soltanto sulle facce più lunghe del prisma conferma che la soluzione serve ad alterare la monotonia generata dalla lunghezza, per quanto le cavità così prodottesi cadano al centro del museo, conferendo all'architettura una teutonicità che comunque non sembrerebbe essere

⁶⁰ Ivi, p. 11.

⁶¹ Ivi, p. 13.

⁶² Ivi, p. 18.

⁶³ Lippert si è sbagliato indicando nel testo la fig. 12 schema C; in realtà la soluzione corrisponde alla fig. 11 schema C; la fig. 12 schema C è la variante con i lati corti vetrati che Lippert ha scelto come finale "to give a source of natural light and to furnish visitors an opportunity to look at the surrounding greenery", ivi, p. 14.

Nella introduzione della tesi, Lippert rivela le intenzioni culturali che hanno guidato il suo progetto che non intende essere semplice espressione di un qualche programma espositivo, ma mira a proporsi quale tempio contemporaneo da contemplare come opera d'arte. Può apparire paradossale che nell'ambito della didattica di Mies si sviluppino tesi che mirano al traguardo della forma pura, e al di là della stessa struttura, che non a caso Lippert ha liquidato, comunque riconoscendone il potenziale in rispetto per il venerato Mies. "Architecture is an expression of form. However, it is clearly differentiated from sculpture, the art which is most related to it. In the latter every form – created within the nature of material used – is possible", dichiara in apertura della tesi per poi aggiungere: "For architecture the functional, structural, economic, and social factors have to fuse into an aesthetic unity"⁶⁴. Decisive per la comprensione della visione che anima il suo progetto, e le diverse varianti approntate per giungere al traguardo della "aesthetic unity", sono le frasi da lui stesso tratte da un saggio di filosofia d'arte pubblicato pochi anni prima da un celebre studioso americano, *The Philosophy of Modern Art*. Quello che afferma Herbert Read a proposito della scultura e dell'architettura in quelle frasi spiega il senso del progetto di Lippert:

It [la scultura] can be something to hold in the hand, or carry in the pocket, it can hover and move in the air or rest on a pivotal point. It does not need a base however, which architecture does. It can happen that architecture becomes more sculpture as it tends to neglect its inner spatial functions, as Greek and Egyptian Architecture did. Sculpture, on the other hand, is never in any true sense architectural⁶⁵.

Sarebbe decisivo, per comprendere quanto l'estetica ricercata da Lippert sia debitrice della lezione di Mies e, più in generale, per penetrare meglio nei fondamenti filosofici dell'estetica di

Mies in architettura, stabilire se il libro di Read gli sia stato consigliato da Mies. Mies può aver conosciuto gli scritti di Read prima della tesi di Lippert, avendo nella sua biblioteca il libro *The Grass Roots of Art: four Lectures on Social Aspects of Art in an Industrial Age* che Read aveva pubblicato nel 1947⁶⁶. Dopo la tesi di Lippert, Mies entra in possesso di un altro libro di Read, *The Art of Sculpture*⁶⁷. Invece nella sua biblioteca non figura il libro citato da Lippert.

Le tesi di Brenner, Jansone e Lippert, unite dalla scelta di un sistema di museo che trasfigura il modello di Le Corbusier alla luce della visione di Mies, appaiono documenti decisivi non soltanto per poter comprendere gli orientamenti didattici del Department of Architecture sotto la direzione di Mies, ma anche per poter accedere all'indicibile arte di Mies nel tracciare e disporre linee e piani nello spazio, al fine di ottenere effetti mai da lui stesso del tutto chiariti e spiegati. Il fatto che siano dei progetti per edifici dedicati alle manifestazioni artistiche ha certo favorito il disvelamento di alcuni principi dell'estetica di Mies.

⁶⁴ Ivi, p. 1.

⁶⁵ H.E. READ, *The Philosophy of Modern Art*, New York 1953, p. 196 (prima ed. 1952). Il libro è riportato nella bibliografia della tesi di Lippert e la frase è citata nell'introduzione.

⁶⁶ H.E. READ, *The grass roots of art: four lectures on social aspects of art in an Industrial Age*, New York 1947. Il libro è reperito nella lista "The Library of Ludwig Mies van Der Rohe. A Catalogue by Richard R. Seidel", Chicago, Art Institute, The Ryerson and Burnham Art and Architecture Archive, *Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) Collection, 1907-2018*, II, 7.2, 1984.2.

⁶⁷ H.E. READ, *The art of sculpture*, New York 1956. Il libro è elencato in "The Library of Ludwig Mies van Der Rohe. A Catalogue by Richard R. Seidel" ... cit.

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?". *Temi 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 adetto 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 politico 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 politico 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 Sanpaulesi (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.

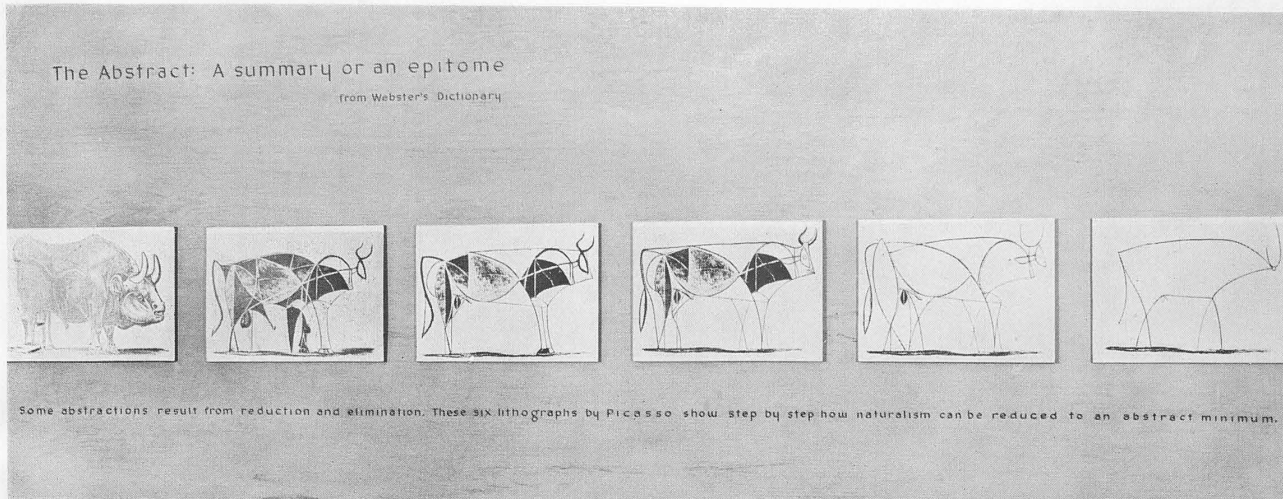
³² *Ibidem*.

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.

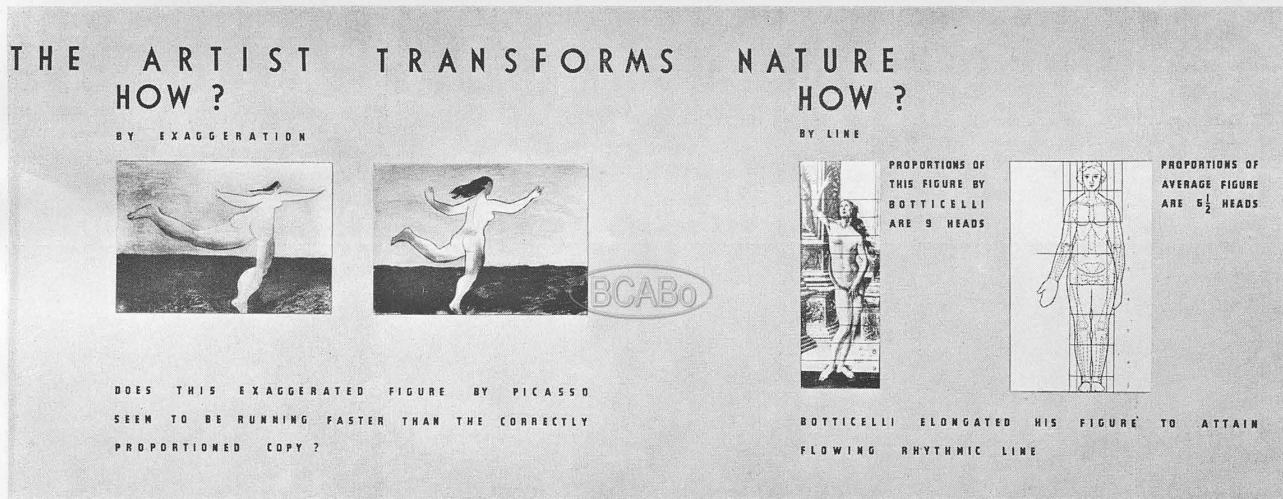
³⁵ G.H. RIVIÈRE, *Le rôle et l’organisation des musées*, “Museum”, II, 1949, 4, pp. 215-226; P.M. BARDI, *L’expérience didactique du Musée de Arte de São Paulo*, “Museum”, I, 1948, 3-4, pp. 138-142.

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?

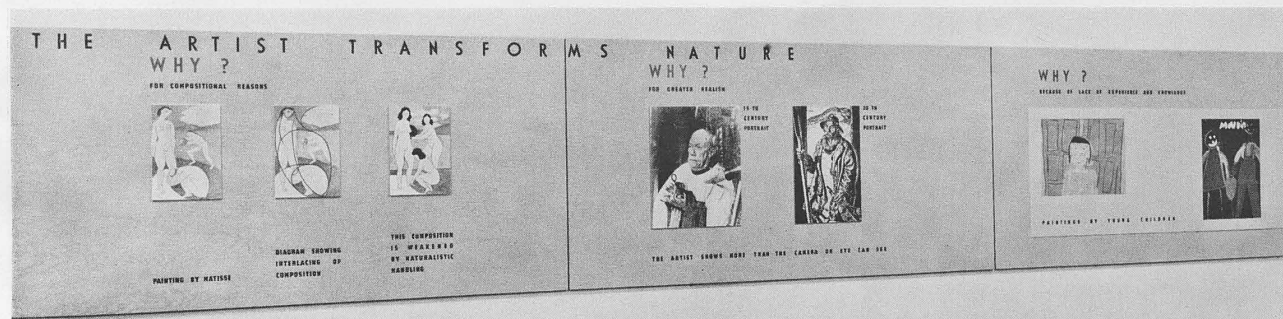
HOW? BY LINE

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

THE ARTIST TRANSFORMS NATURE. WHY? FOR COMPOSITIONAL REASONS

1) Peinture par Matisse. 2) Diagramme montrant l'entrecroisement de la composition. 3) Cette composition est affaiblie par son traitement naturaliste. L'Artiste Recrée la Nature.

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.

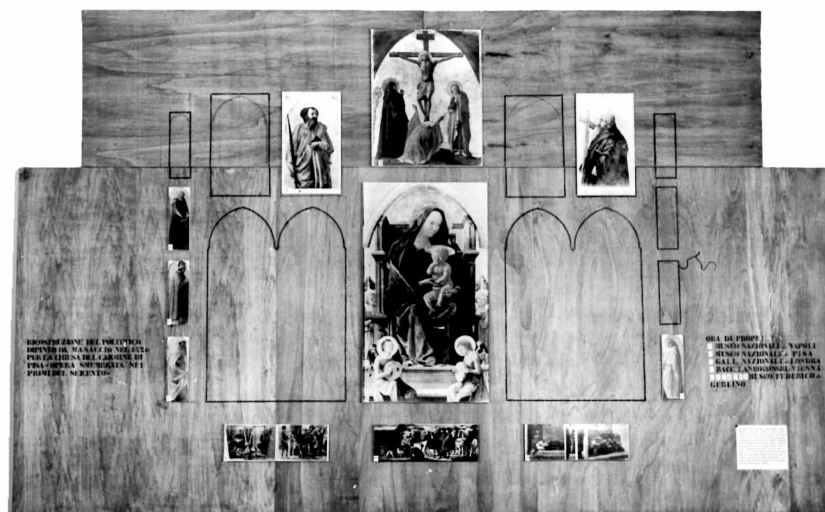
³³ Lettera di Argan a Sanpaolesi in ACS, M.P.I., AA.BB.AA., III divisione, b. 337. Vedi anche Russo, *Giulio Carlo Argan... cit.*, pp. 149-150.

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.

SEZIONE III
LA FORMA DEL MUSEO

IL MUSEO SECONDO GIO PONTI

The paper analyzes the conception of the museum through Gio Ponti's writings, projects and work. Although over the course of his long and intense professional career he only designed the Denver Art Museum, opened in 1971, Ponti began reflecting on the role of the museum as early as the 1930s. The creation of the new headquarters of the Faculty of Letters (Liviano) and the arrangement of the rooms of the Rectorate of the University of Padua anticipate themes that would only later become the subject of a wider critical discussion, not only in the museographic field, proposing an idea of the museum as a living place and a place of education in direct contact with works of art of every age and genre.

“L’arte sia *dentro* i musei solo nelle opere che temono luce, caldo, freddo, acqua, neve, vento, ladri. Ma l’arte vivente sia *fuori*, come a Venezia, come nelle ‘villes d’art’¹. Così scrive Gio Ponti nel 1972 sulle pagine di *Domus* nel presentare la nuova sede del Denver Art Museum (fig. 2), da lui realizzata nella capitale del Colorado in collaborazione con gli architetti James Sudler e Joal Cronenwett². L’edificio ha una forma abbastanza inusuale per un museo e sicuramente inedita per Denver: esso si differenzia volutamente sia dalle costruzioni neoclassiche circostanti “con le loro cuspidi e cupole dorate, i colonnati e i timpani”, che da quello che Ponti definisce il “presente nato-morto dei piani tipo con le finestre tipiche”³ dell’edilizia più recente. Sulla scia delle ricerche da lui sviluppate nell’ultimo decennio sui temi della facciata libera e della leggerezza, oltre che della forma finita, esso si presenta, infatti, come un’“architettura d’invenzione”, uno “spettacolo vivente della città e per la città”, un’architettura che, come egli ama ripetere, “serve anche per guardarla”⁴.

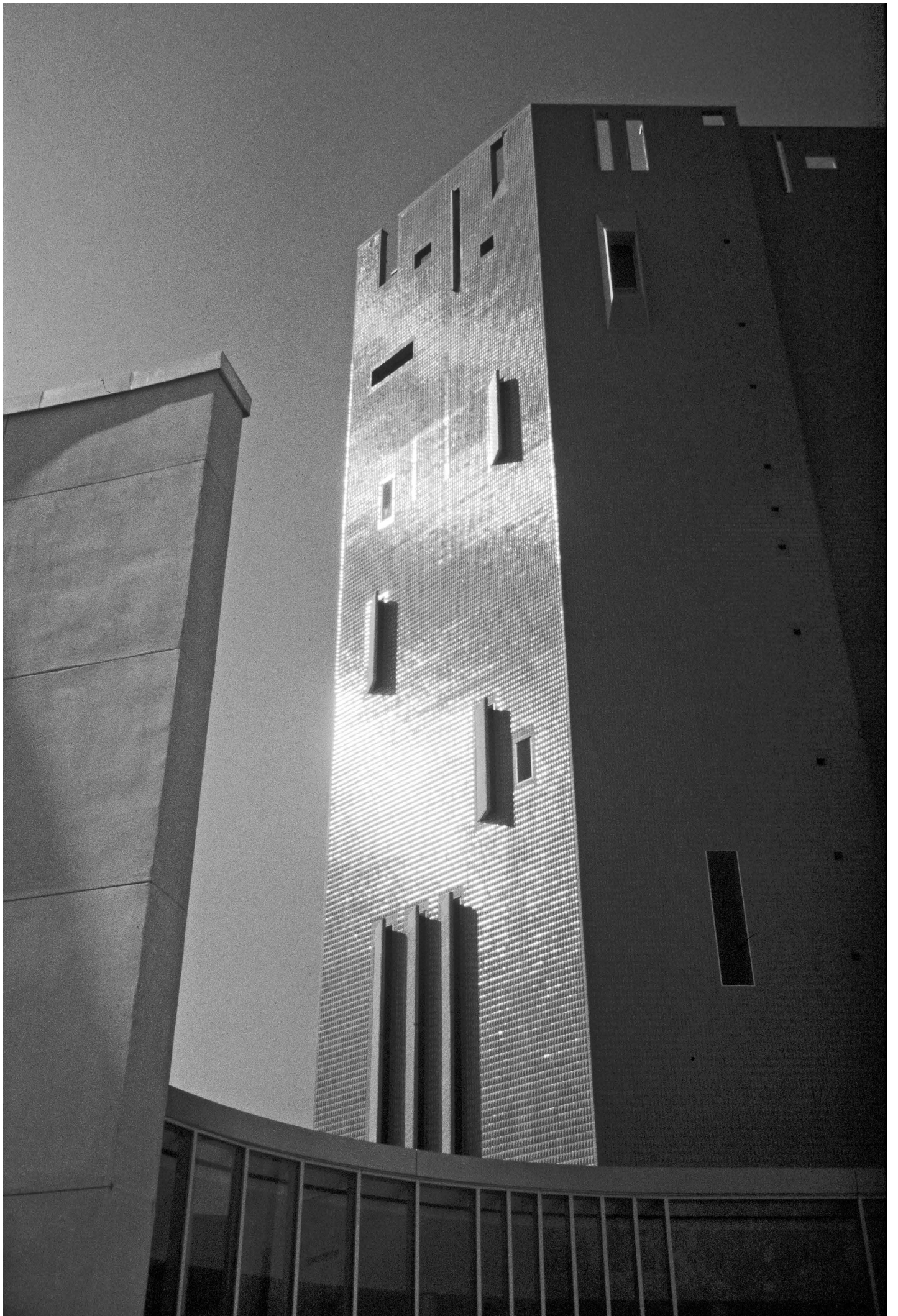
L’incarico era stato affidato a Ponti nel 1965 dal direttore del museo Karl Otto Bach⁵, convinto della necessità di affiancare agli architetti locali un professionista di fama internazionale per la realizzazione, perché potesse progettare una sede appropriata a ospitare, tra le altre, una delle più ricche raccolte di arte indio-americana degli Stati Uniti e al contempo attrarre visitatori e

finanziamenti⁶. Partendo dalle idee museologiche di Bach, secondo cui i musei cittadini avrebbero dovuto rinunciare all’illuminazione naturale per potersi sviluppare su più livelli, Ponti e Sudler concepiscono l’edificio come un museo verticale, in cui l’accesso a ciascuna collezione avviene direttamente dall’apertura dell’ascensore, senza che sia necessario attraversare ulteriori spazi. Il modulo unitario previsto da Bach, un quadrato, viene scomposto dagli architetti in due blocchi parallelepipedi di diversa altezza, intersecati diagonalmente e uniti in una figura a otto squadrata da un nucleo di servizio (fig. 3). La risultante facciata a dieci lati viene poi trasformata in una composizione di ventisei elementi verticali, bucati da strette feritoie di forme e materiali diversi, che proseguono anche sul tetto-terrazza in una merlatura aperta, evocando l’immagine di un castello (fig. 1). Può infatti un “vero museo” avere finestre, si chiede Ponti, quei “banali rettangoli che dietro hanno la bed-room, la dining-room, la bath-room?”; e a loro volta, il “Whitney Museum, un castello, e il Guggenheim, una torre, e il Museum of Modern Art, nobili art-protectors, han finestre forse?”; e conclude: “dietro quelle feritoie v’è un tesoro, l’arte dell’Umanità”, un tesoro fragile, per questo “protetto da mura sottili e vertiginose ma gelose”⁷. Queste pareti sottili, rivestite da oltre un milione di scintillanti piastrelle vetrose, dal profilo liscio e diamantato, non hanno altra necessità, spiega Ponti, che

quella di trasformare visivamente un cubo statico e senza direzione – determinato dai volumi prestabiliti per il museo – in immagini verticali “decomposte dai successivi passaggi da luce a ombra secondo il giro del sole, e piene di tranelli for catching the light e trasformare la luce in superfici luccicanti”⁸.

Il risultato è un’architettura dall’immagine potente e allo stesso tempo indecifrabile, come spiega lo stesso Ponti a Esther McCoy: “a building without unreality is only technique or engineering. Here it is the light that creates the enigma”⁹. Convinto che proprio in questa illusività visuale, che traspone la costruzione su un piano poetico ed espressivo, si concentri la realtà artistica di un’architettura¹⁰, Ponti auspica che, anche grazie al nuovo “lightscraper”, secondo la definizione di Pierre Restany, Denver “si salvi e non separi più l’arte vivente dalla vita vivente”, con “l’arte *dentro* il Museo e la livingtown tutta di tipici buildings e di tipici nights e di cassette tipiche”¹¹, ma che essa stessa possa diventare una città bella e felice, un museo a cielo aperto.

Nonostante nella sua lunga e intensa attività Ponti si sia cimentato nei più diversi temi progettuali, dalle abitazioni private alle chiese agli edifici pubblici, il Denver Art Museum, inaugurato nel 1971, è la sua prima e unica architettura museale realizzata. Nello stesso anno egli partecipa, a solo “titolo d’omaggio a Parigi al di fuori di ogni speranza ed ambizione”¹², al concor-



pagina 113

Fig. 1 Art Museum, Denver, 1965-1971. Particolare della facciata (© Gio Ponti Archives, Milano).

Fig. 2 Art Museum, Denver, 1965-1971. Veduta urbana (© Gio Ponti Archives, Milano).

Fig. 3 G. Ponti, Disegno di studio del Denver Art Museum, 1965-71 (© Gio Ponti Archives, Milano).

¹ G. PONTI, *A Denver*, "Domus", 511, 1972, pp. 1-7: 4.

² Sul museo di Denver: *Denver's New Art Museum*, "Design", I, 1971, 1, pp. 12-15; E. MCCOY, *Architecture west*, "Progressive Architecture", 1972, 2, p. 46; *Denver Art Museum: spirited and unconventional*, "Architectural Record", 1972, 3, pp. 87-92; N. CURRIMBOLY, *Light guides reveal Gio Ponti's hidden vision for Denver Art Museum*, "Architectural Record", 306, 1999, pp. 306-307; B. BERGDOLL, *Denver Art Museum*, in *Gio Ponti. Amare l'architettura*, catalogo della mostra (Roma, Museo nazionale delle arti del XXI secolo, 27 novembre 2019-13 aprile 2020), a cura di M. Casciato, F. Irace, Firenze 2019, pp. 240-245; A. PONZIO, *The Denver Art Museum: Gio Ponti's [American] "Dream come True"*, "Docomomo US", 21, 2020: <https://docomomo-us.org/news/the-denver-art-museum-1966-72-gio-ponti-s-american-dream-come-true> (consultato il 7 giugno 2023); T.H. MÄKELÄ, *Gio Ponti in the American West*, New York 2020.

³ PONTI, *A Denver*... cit., p. 3.

⁴ Ivi, p. 1. A partire dagli anni Sessanta Ponti usa spesso la definizione "l'architettura serve anche per guardarla", sottolineando l'importanza della componente espressiva oltre che di quella funzionale. In questo periodo la sua ricerca si concentra in particolare sul tema della facciata libera, una sorta di schermo traforato e smaterializzato dagli effetti della luce. Ne sono un esempio la chiesa di San Carlo Borromeo (1964-66) a Milano, i grandi magazzini de Bijenkorf a Eindhoven in Olanda (1964-68) e la concattedrale di Taranto (1964-70).

⁵ Otto Karl Bach (1909-1990) è direttore del Denver Art Museum dal 1944 al 1974.

⁶ Il Denver Art Museum viene istituito nel 1893, ma solo negli anni Sessanta si pone il problema di realizzare una sede per esso. Prima di Ponti vengono contattati Le Corbusier e Ieoh Ming Pei, che però rifiutano l'incarico, non potendo essere gli unici progettisti: MÄKELÄ, *Gio Ponti in the American West*... cit.

⁷ PONTI, *A Denver*... cit., pp. 3-4.

⁸ Ivi, p. 1.

⁹ MCCOY, *Architecture west*... cit., p. 46.

¹⁰ Ponti parla di "illusività" dell'architettura a partire dal 1952 (G. PONTI, *Illusività dell'architettura*, "Domus", 276-277, 1952, p. 1), arrivando a definirla come uno dei principi compositivi fondamentali nel 1956, in occasione della pubblicazione su "Domus" del grattacielo Pirelli (G. PONTI, "Espressione" dell'edificio Pirelli in costruzione a Milano, "Domus", 316, 1956, pp. 1-16), spiegando che "arte e poesia cominciano dove interviene l'illusione". Nell'ultimo decennio di attività prima della morte, nel 1979, Ponti sviluppa ulteriormente questo tema, concependo edifici come organismi simili a esili castelli di carte: F. IRACE, *Architettura come cristallo. Dalla forma chiusa alla pianta articolata*, in *Gio Ponti. Amare l'architettura*... cit., pp. 164-173.

¹¹ PONTI, *A Denver*... cit., p. 4.

¹² Cfr. lettera di Ponti a Henry Bouillhet, 26 maggio 1971: Milano, Epistolario Gio Ponti (d'ora in avanti EGP), CAT GP 079.

¹³ *Exposé général sur le parti architectural en rapport a la philosophie du centre*, 15 giugno 1971: EGP, CAT GP 079.

¹⁴ Cfr. la scheda dedicata al progetto in *Gio Ponti archi-designer*, edited by S. Bouillhet-Dumas, D. Forest, S. Licitra, Cinisello Balsamo 2018, p. 284.

¹⁵ Sulle mostre realizzate da Ponti: C. SPANGARO, *Gio Ponti's Major Exhibitions: 1925-61*, in *Gio Ponti archi-designer*... cit., pp. 110-113; C. ROSTAGNI, *Gio Ponti e l'Esposizione Internazionale del Lavoro a Italia '61*, in *Fare mostre. Italia, 1920-2020: colpi di scena e messinscena*, a cura di M. Doimo, M. Pogacnik, Milano-Udine 2020, pp. 228-241.

¹⁶ Sul dibattito in Italia: M. DALAI EMILIANI, "Faut-il brûler le Louvre?". Temi del dibattito internazionale sui musei nei primi anni '30 del Novecento e le esperienze italiane, in *Id.*, *Per una*

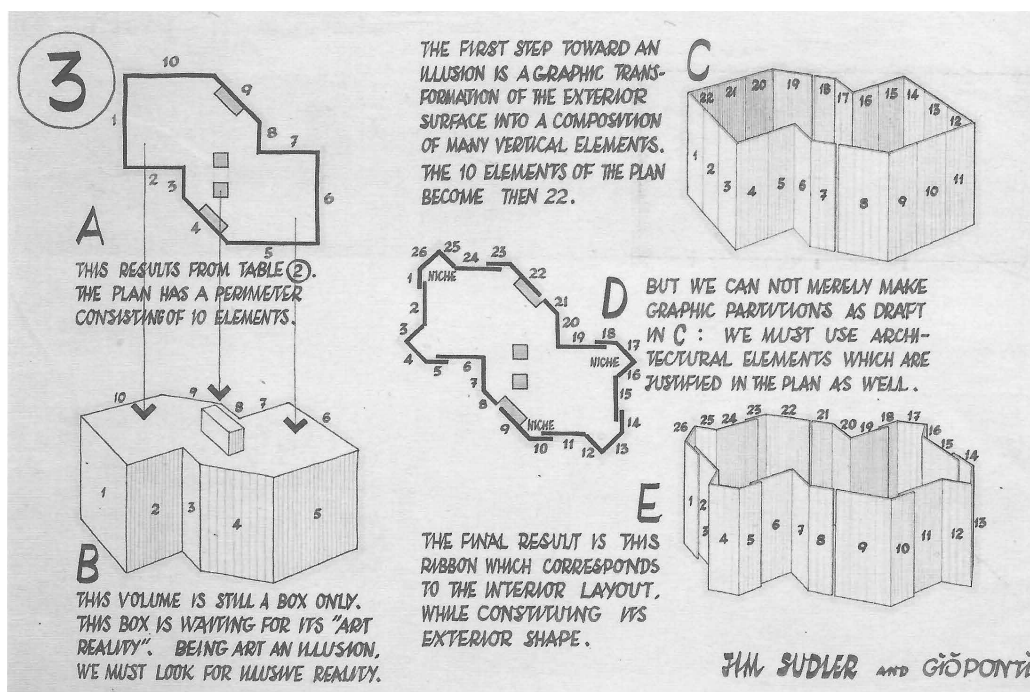
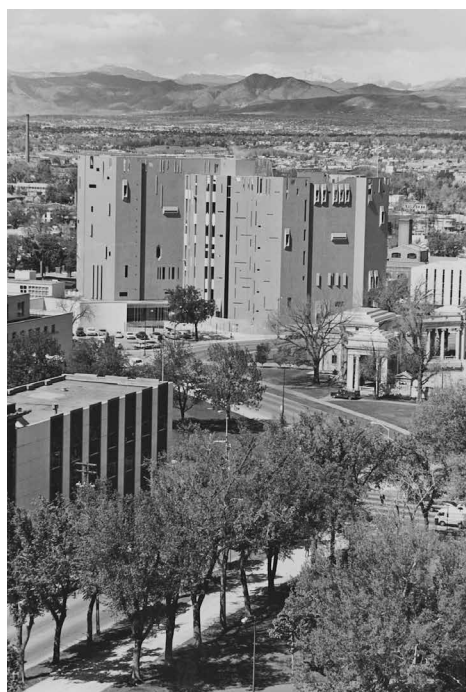
so per il Plateau Beaubourg, poi vinto da Renzo Piano e Richard Rogers, proponendo un progetto che richiama per certi versi quello di Denver. Anche in questo caso, infatti, Ponti immagina il museo come una torre "da guardare" dal profilo appuntito: "une sculpture-architecturale géante, transparente, immobile mais changeante selon le tour du soleil, selon les nuages se promenant dans le ciel, selon les saisons, la pluie et le vent, et selon maints points de vue"¹³, collegata alle Halles, adibite a spazi espositivi, attraverso un "giardino" d'arte all'aperto¹⁴.

Al di fuori di queste tarde esperienze, Ponti è tra i pochi architetti a essersi raramente dedicato all'allestimento di mostre e musei nel corso del Novecento¹⁵. Analogamente egli non prende parte in prima persona al dibattito sulla museografia che si sviluppa in Italia in particolare nel dopoguerra¹⁶ e, tra i suoi numerosissimi scritti, pochi sono gli interventi dedicati a questo tema, e poche anche le presentazioni di allestimenti, temporanei o permanenti, nelle riviste da lui dirette, *Domus* (1928-79) e *Stile* (1941-47). Alcuni brevi cenni e commenti indicano però una posizione chiara sin dagli anni tra le due guerre, contraria alla concezione statica e chiusa di gallerie e musei, come suggeriscono le sue parole del 1933: "la luce desolata dei velari mi ha sempre fatto pensare a degli acquari per pitture e per sculture dai quali il visitatore uscendo emerge – l'avete osservato? – con un primo respirone all'aria libera, al sole, alla luce, alla vita"¹⁷.

Nonostante gli stretti rapporti che lo legano a Ugo Ojetti, che partecipa in rappresentanza dell'Italia al convegno sulla museografia di Madrid del 1934, sostenendo l'importanza più che dei musei delle esposizioni temporanee¹⁸, Ponti è critico anche su queste, che definisce una sorta di "congestione rappresentativa", ove non sono presentati solo "dei risultati, delle testimonianze sicure della nostra tecnica, del nostro uso e del nostro costume", ma contemporaneamente "il

vero e il mendace, il reale e il fittizio, con proporzioni arbitrarie e accidentali"¹⁹.

La parola "Museo" appare, invece, nei fascicoli di *Domus*, dall'aprile del 1932, insieme al termine "Primizie", come titolo di una doppia pagina nella quale sono affiancate opere d'arte antica e opere recenti: per esempio un dettaglio dell'angelo dell'*Annunciazione* di Simone Martini nella chiesa di San Pietro Ovile a Siena e una fotografia del *Pugilatore* scolpito da Romano Romanelli²⁰; un'immagine della *Carità di San Lorenzo* di Beato Angelico nella cappella Niccolina in Vaticano e delle nature morte di Filippo De Pisis e Gino Severini²¹; un particolare del *Ritrovamento e Verificazione della Croce* nella chiesa di San Francesco ad Arezzo di Piero della Francesca e un *Ritratto* di Virgilio Guidi del 1932²². L'obiettivo – spiega Ponti nel 1938 nel riprendere la rubrica, dopo un periodo di pausa, con il titolo *Museo Stile*²³ – è di "portare anche le opere dell'antichità a ritornar più vive, fuori dal pericolo d'appannarsi in quella patina dei secoli", in un "museo della pittura sempre viva", dell'arte che "resta viva fuori da tutte le mode, segno d'ogni tempo"²⁴ e di confrontarle con i "documenti della vita d'oggi", vera espressione dello "stile" dell'epoca: per dimostrare infine come "Museo' d'ogni tempo e 'Stile' d'ogni tempo" si possano unire "per spiegar sempre la stessa cosa: che cos'è l'arte viva"²⁵. Per Ponti, infatti, l'arte vera è sempre contemporanea, universale e perenne: solo trasponendo le opere d'arte nel presente, si riattiva secondo lui, il loro valore vitale. E proprio presentandole in riproduzione esse possono essere rese attuali, permettendo di conoscerle e apprezzarle a un pubblico più ampio di quello che può accedere a un museo. In questo progetto, che ha evidentemente anche una valenza pedagogica e divulgativa, come buona parte dell'intensa attività editoriale di Ponti, si inserisce anche l'esperienza dei "numeri speciali di 'Domus' dedicata all'esaltazione del ge-



nio italiano”²⁶, la collezione di volumi illustrati in grande formato pubblicati annualmente a partire dal 1933 come supplemento della rivista e pensati per proporre una sorta di “Museo ideale”²⁷ dell’arte italiana, da quella antica fino alle espressioni più recenti. Si tratta di fascicoli a metà tra il numero di rivista e il libro in collana, curati da illustri esponenti del mondo artistico e culturale italiano, come Raffaele Calzini, Edoardo Persico, i BBPR, Alessandro Pavolini, Leonardo Sinisgalli, Raffaele Carrieri e lo stesso Ponti, con il preciso scopo di avvicinare il pubblico all’arte, attraverso l’uso quasi esclusivo delle immagini²⁸.

Tra i pochi esempi di allestimenti presentati da Ponti su *Domus* negli anni Trenta vi è il nuovo ordinamento del museo d’arte industriale di Colonia²⁹, realizzato da Elizabeth Moses, autrice del famoso testo su *I musei viventi* pubblicato su *Casabella* nel 1934³⁰. Nel domandarsi se “hanno da essere cristallizzate per sempre nelle forme originarie i Musei? O il loro materiale può essere fatto rivivere?”³¹, Ponti utilizza intenzionalmente (con enfasi non causale) questo verbo – *rivivere* – e di vita parla ancora, quando descrive il novo ordinamento che la collezione di Colonia ha assunto. Egli riporta le parole del catalogo che affermano: “un museo può essere e rimanere vivo soltanto se rispecchia l’animo del proprio tempo e risponde ai problemi posti dalla propria epoca”, poiché “ciò che dà al museo il senso e la giustificazione della sua funzione, è il fatto d’essere un luogo di cultura pubblica, di do-

ver servire all’uomo”³². E conclude augurandosi che anche in Italia si possa arrivare a ordinare nuovi musei d’arte industriale, dato lo “sviluppo felice” che questa disciplina ha raggiunto³³.

L’idea del museo come luogo vivo, centro di attività educative e culturali, ove siano affiancate opere d’arte antica ed espressioni della vita moderna, passato e presente, seppure entro pareti “gelose”, come le avrebbe definite nel progetto di Denver, non conosce una larga diffusione nell’Italia degli anni Trenta. Ponti la ribadisce con la stessa convinzione anche in alcuni scritti del dopoguerra, nei quali sottolinea soprattutto l’importanza di unire scuola e museo, come condiviso e più compiutamente tematizzato da Giulio Carlo Argan, proprio negli stessi anni³⁴. Nel segnalare sulle pagine di *Domus* il Museo de Arte di San Paolo, creato nel 1947 da Assis Chateaubriand e dall’amico e critico Pier Maria Bardi, per esempio, Ponti lo definisce un “museo dinamico”, in alternativa alla concezione “statica” tipicamente europea, fondata “sulla raccolta e sulla conservazione, sulla ‘teca’, sulla illustre segregazione delle opere d’arte”³⁵. Quello di San Paolo, dice ancora Ponti, è un “museo in azione”: un museo-scuola-laboratorio, centro di esperimenti e di propaganda, ove si tengono corsi di disegno industriale, di fotografia, di stampa, di incisione e di giardinaggio per formare quegli elementi che, come nel passato, accostano l’arte al costume; è una “scuola attorno ad un museo”, come potrebbe essere anche in Italia – spiega Ponti in una versione poi non pub-

critica della *Museografia del Novecento in Italia*. Il “*saper mostrare*” di Carlo Scarpa, Venezia 2008, pp. 13-49; A. HUBER, *Il museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell’esperienza museografica degli anni ’50*, Milano 1997; *Musei d’arte e di architettura*, atti della giornata di studi (Venezia, 20 dicembre 2002), a cura di F. Varosio, Milano 2004; L. BASSO PERESSUT, *Il Museo Moderno. Architettura e museografia da Auguste Perret a Luis I. Kahn*, Milano 2005; *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, a cura di M.I. Catalano, Roma 2013.

¹⁷ G. PONTI, *La Triennale di Milano*, “Nuova Antologia”, 1477, 1933, pp. 439-449: 448.

¹⁸ Accanto a Ugo Ojetti partecipano, in rappresentanza dell’Italia, gli archeologi Roberto Paribeni e Amedeo Maiuri. U. OJETTI, *Expositions permanentes et expositions temporaires*, in *Muséographie. Architecture et Aménagement des musées d’art*, I, Madrid 1934, pp. 286-293 (parzialmente ripubblicato in italiano in BASSO PERESSUT, *Il Museo Moderno...* cit., p. 88). Cfr. anche *Muséographie. 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.

¹⁹ G. PONTI, *Le ceramiche*, in *L’Italia alla Esposizione Internazionale di Arti Decorative e Industriali moderne*. Parigi 1925, s.l. 1928, pp. 67-90: 70. Nel 1948 Ponti ribadisce questa posizione, definendo le esposizioni “lazzaretti dell’arte”, e cita Adolphe Appia, di cui è profondo conoscitore, che le chiama “*detestables pendaisons de chassis*”.

²⁰ [G. PONTI], *Museo Primizie*, “Domus”, 52, 1932, pp. 210-211.

²¹ [G. PONTI], *Museo Primizie*, “Domus”, 53, 1932, pp. 262-263.

²² [G. PONTI], *Museo Primizie*, “Domus”, 57, 1932, pp. 525-526.

²³ Le pagine, interrotte dal numero 75 del marzo 1934, ritornano con il numero 124 dell’aprile 1938 “questa volta, con una specie d’architettura razionale dipinta da Gentile Bellini e con un nuovo paesaggio animato dai pali ‘perfetti’, ‘esatti’ d’una linea telefonica, precisi elementi di stile”: [G. PONTI], *Museo Stile*, “Domus”, 124, 1938, p. 39. Oltre a Ponti, colui che si occupa di arte sulle pagine di “Domus” è l’amico e critico d’arte Lamberto Vitali. A questo proposito cfr. E. FERRETTI, A. BECHINI, *Fra Lamberto Vitali e Rolando Anzilotti: il ‘Giardino di Pinocchio’ di Marco Zanuso*, “Ricerche di Storia dell’Arte”, 133, 2021, pp. 75-92.

²⁴ [G. PONTI], *Domus* 125, “Domus”, 125, 1938, p. 1.

²⁵ [G. PONTI], *Museo Stile*, “Domus”, 128, 1938, pp. 28-29.

²⁶ Cfr. l’annuncio pubblicitario della collana in quarta di copertina, in A. PAVOLINI, G. PONTI, *Le Arti in Italia*, I, Milano 1939.

²⁷ “Abbiamo cercato di comporre in queste pagine un Museo ideale”, scrive Raffaele Calzini nell’introduzione al primo numero della collana: R. CALZINI, [Presentazione], in *Id.*, 1914-1934 Ventennio. *La vita italiana degli ultimi venti an-*

Fig. 4 Articolo di Gio Ponti 'Opere durature agli artisti...', pagina della rivista *Stile* (da PONTI, *Opere durature agli artisti... cit.*, p. 20).



ni nell'opera degli artisti italiani contemporanei, Milano 1933, pp. 1-7: 4.

²⁸ CALZINI, 1914-1934. *Ventennio... cit.*; ID., *La bella italiana da Botticelli a Tiepolo*, Milano 1934; *Arte Romana. La scultura romana e 4 affreschi della villa dei misteri*, a cura di E. Persico, Milano 1935; BBPR, *Stile*, Milano 1936; G. PONTI, L. SINIGALLI, *Italiani*, Milano 1937; PAVOLINI, PONTI, *Le Arti in Italia... cit.*; R. CARRIERI, *Fantasia degli italiani*, Milano 1939.

²⁹ *Esperienze da fuori. Il nuovo ordinamento del museo d'arte industriale di Colonia*, "Domus", 71, 1933, pp. 590-591.

³⁰ E. MOSES, *I musei viventi*, "Casabella", VII, 74, 1934, pp. 28-35; ora in BASSO PERESSUT, *Il Museo Moderno... cit.*, pp. 110-115.

³¹ *Esperienze da fuori. Il nuovo ordinamento... cit.*, pp. 590-591.

³² *Ibidem*.

³³ Ivi, p. 590. Ponti lamenta spesso la mancanza di un museo industriale in Italia, e soprattutto in una città come Milano, "centro di produzioni ceramiche, tessili, mobiliere, fabbrili, vetrarie e di ricamo e sede delle Triennali", rammaricandosi che il materiale preparato per queste mostre non sia stato conservato "in un Museo della tecnica, o almeno nelle Università": G. PONTI, *Ci vuole a Milano un museo della tecnica*, "Corriere d'informazione", 25-26 giugno 1951 (parzialmente ripubblicato col titolo *In margine alla Triennale*, "Domus", 261, 1951, p. 1), ora in *Gio Ponti e il Corriere della Sera 1930-1963*, a cura di L. Molinari, C. Rostagni, Milano 2011, pp. 588-593. Su questo tema vedi anche F. BULEGATO, *Un museo per il disegno industriale a Milano, 1949-64*, "AIS/Design. Storia e ricerche", 3, 2014, pp. 30-51.

³⁴ G.C. ARGAN, *Il Museo come scuola*, "Comunità", III, 1949, 3, pp. 64-66.

³⁵ G. PONTI, *Introduzione al Museo de Arte di San Paolo*, "Domus", 284, 1953, pp. 22-26: 22.

³⁶ G. PONTI, *Una scuola attorno ad una pinacoteca. Il "Museo de Arte" di San Paolo*, articolo non pubblicato, in EGP CAT GP 107, ora in *Gio Ponti e il Corriere della Sera... cit.*, pp. 865-867: 865.

³⁷ La nuova sede del MASP (Museu de Arte de São Paulo) progettata da Lina Bo Bardi viene realizzata nel 1968.

³⁸ PONTI, *Una scuola attorno... cit.*, p. 866.

³⁹ G. PONTI, *Risvegliamo le gallerie d'arte belle addormentate nella gloria*, "Corriere della Sera", 29 settembre 1948, ora in *Gio Ponti e il Corriere della Sera... cit.*, pp. 536-540.

blicata dell'articolo – "una accademia di Belle Arti (viva, modernissima, estesa cioè ad ogni esperienza) attorno ad una Pinacoteca, modernissima, cioè con opere antiche e moderne, altrettanto viva, e non 'a porte chiuse' né in semplice attiguità con la scuola, ma elemento attivo nel ciclo d'insegnamento"³⁶; è un museo, infine, che non si trova in un edificio separato, ma in un grattacielo³⁷, occupato per il resto da studi e uffici, così che "in tutte le ore, nell'andirivieni di tutta l'altra gente – nell'andirivieni della vita – sciamano allievi (ragazzi e ragazze, uomini e donne) uditori, appassionati, visitatori"³⁸.

Mosso dalle stesse convinzioni egli interviene nel 1948 dalle colonne della terza pagina del *Corriere della Sera* con un articolo dal significativo titolo *Risvegliamo le gallerie d'arte belle ad-*

*dormentate nella gloria*³⁹, per criticare gli "ordinamenti classificatori anticomunicativi" e le "aride ambientazioni che imbalsamano le opere d'arte nelle classificazioni e nei silenzi di sale assondate" di molti musei italiani. L'attenzione che rivolge a quanto realizzato in diverse città straniere, con sale di consultazione, riposo e bar, ha l'obiettivo di vincere anche in Italia la ritrosia della gente verso i musei, facendoli vivere e partecipare alla vita pubblica. Ma il dubbio di Ponti è ancora più radicale e non riguarda solo gli adattamenti necessari: egli si domanda, infatti, se non sia proprio l'istituzione del museo – almeno così come concepita in Italia – a essere sbagliata, nel suo sottrarre alla società le opere d'arte che le appartengono, per tenerle relegate in ambienti chiusi, dove si va di rado a visitar-



Fig. 5 M. Mascherini, Particolare dei maniglioni in bronzo, Palazzo del Bo, Padova, 1937-1943 (foto Danesin; © Università degli Studi di Padova / Ufficio Gestione documentale).

le, e per di più come se fossero “detenute”. Egli stesso, non senza una certa vergogna, confessa di avere visitato l’Ambrosiana l’ultima volta nel 1922, il Poldi Pezzoli nel 1921 e Brera nel 1938, pur vivendo da sempre a Milano⁴⁰. Ponti, prendendo spunto dalla perorazione con la quale lo storico Giampiero Bognetti invita a destinare per la sua importanza la restaurata Ca’ Granda di Filarete a sede del rettorato e delle facoltà letterarie dell’Università di Milano – e non a museo, come altri invece vorrebbero –, suggerisce che le due destinazioni non debbano affatto essere considerate come alternative. Al contrario, a suo giudizio, abbinare università e museo nello stesso luogo, portando nel rettorato, nei seminari e nelle aule una collezione di opere d’arte, permetterebbe di far di questa sede anche un

“viventissimo museo”. In questo modo, infatti, l’arte, antica e moderna, parteciperebbe “col rappresentare i fasti di una civiltà incomparabile”, alla vita pubblica degli Studi, alla precedente cultura, alla formazione dei giovani, tornando ad avere un vero valore sociale, come nelle epoche passate, quando era collocata in chiese e palazzi, pubblici o privati, cioè in “monumenti”. Soltanto se concepita come “monumentum”, non per dimensioni ma per valore, l’arte assume, secondo Ponti, una funzione sociale cioè di godimento pubblico e di educazione individuale: realizzare gli interni di un’università che siano anche un “meraviglioso vivente museo”, è, quindi, per lui, “creare un ‘monumento’” e promuovere un’attiva, effettiva e vera funzione sociale dell’arte⁴¹.

⁴⁰ Così scrive in una bozza preparatoria dello stesso articolo, intitolata *Ideario. Portare la vita nelle gallerie d’arte*, conservata in EGP CAT GP 118.

⁴¹ Così scrive in un’altra bozza dell’articolo: EGP CAT GP 118.

Fig. 6 Palazzo Liviano, Padova, 1937-1940. Vista dell'atrio (foto Danesin; © Università degli Studi di Padova / Ufficio Gestione documentale).



Secondo questo stesso concetto, scrive ancora Ponti nello stesso articolo, dovrebbe essere realizzata anche la Facoltà di Architettura di Milano. Arricchita con “l’espressione vivente delle produzioni d’arte e di tecnica (è la stessa cosa) che promanano dal lavoro e dalla iniziativa” di industrie edilizie e artigiani, essa si trasformerebbe infatti da semplice luogo di studio e “apparecchio” per laureare in un vero ambiente di educazione e formazione, oltre che di decoro e onore per la città⁴². Per anni egli si batte perché la nuova collocazione della facoltà milanese, nella sua nuova sede in piazza Leonardo, sia realizzata come un “edificio insegnante”, in cui siano posti in opera, come in un campionario, tutti i possibili tipi di strutture, di materiali, di finiture, di serramenti, d’illuminazione, di arredi e di impianti:

una scuola vivente in un museo d’arte e di tecnologia moderna, con una serie di ambienti, come la biblioteca, il teatro e la galleria delle esposizioni, aperti alla collettività⁴³.

A ribadire la validità delle proprie proposte, Ponti ricorda infine che esse non sono affatto un sogno irrealizzabile: dieci anni prima, infatti, “un rettore e un Senato accademico veramente magnifici” avevano resuscitato questo “alto costume antico” nell’Università di Padova, “ricca di tradizioni e splendore (basti ricordare il teatro anatomico e il cortile) facendone ornare gli ambienti con l’opera di scultori e pittori famosi”⁴⁴. E lui stesso, insieme al rettore dell’Università di Padova, l’archeologo Carlo Anti, era stato il ‘curatore’, tra il 1934 e il 1943, di questo “Museo dell’Arte moderna

⁴² PONTI, *Risvegliamo le gallerie d’arte...* cit., p. 540.

⁴³ G. PONTI, *Un nuovo primato: la scuola d’architettura*, “Il Corriere della Sera”, 24 aprile 1953, ora in *Gio Ponti e il Corriere della Sera...* cit., pp. 639-642. Posto già nella sua urgenza negli anni Trenta, il problema dell’ampliamento della Facoltà di Architettura viene affrontato per la prima volta all’inizio degli anni Quaranta. La mancanza di fondi e la guerra costringono a rimandare il piano, che viene ripreso dal rettore Gino Cassinis insieme a Piero Portaluppi alla fine del decennio. Ponti interviene con diversi scritti e progetti sin dal 1945: G. PONTI, *Verso scuole libere d’architettura?*, “Stile”, 3, 1945, pp. 3-8; Id., *Un problema sempre attuale. Le scuole d’architettura*, “Corriere della Sera”, 20 maggio 1953; Id., *Le produzioni moderne per l’architettura sono chiamate ad intervenire nella efficienza dell’insegnamento di una nuova scuola moderna di architettura*, “Domus”, 296, 1954, pp. 1-8; Id., *Contributo alla modernizzazione delle Scuole di Architettura*, “Atti del Collegio Regionale Lombardo Architetti”, 1959, pp. 29-60.

⁴⁴ PONTI, *Risvegliamo le gallerie d’arte...* cit., p. 539.



quasi unico per il suo tempo, ed assolutamente unico in Italia”, come l’aveva definito Giuseppe Fiocco⁴⁵. Senza entrare nello specifico delle vicende legate alla realizzazione degli interventi per la nuova sede della Facoltà di Lettere (il Liviano) e per la sistemazione degli ambienti del Rettorato nel palazzo del Bo, sulle quali esiste un’abbondante bibliografia⁴⁶, è interessante mettere in evidenza come questo “viventissimo museo” sia reso possibile dalla particolare affinità e consonanza di vedute venutasi a creare tra architetto e committente⁴⁷, oltre che dalla applicazione della norma emessa nel 1935 dal Ministero per i Lavori Pubblici – ma trasformata in legge solo nel 1942 – di utilizzare il 2% dei fondi stanziati per opere di carattere decorativo⁴⁸. In entrambi gli edifici, infatti, Anti prevede, oltre al progetto architettonico e al disegno di tutti i mobili e gli arredi da parte di Ponti, la realizzazione di un congegno espositivo, che metta insieme, in ambienti nuovi e antichi, le collezioni storiche dell’Università con opere d’arte contemporanea appositamente realizzate⁴⁹. L’arte moderna entra così in un complesso pubblico, in una struttura funzionale e insieme rappresentativa, realizzando una prima traduzione concreta dell’idea di Ponti di “dare agli artisti opere che restino”, “monumenti” e “non solo premi ed esposizioni”⁵⁰ (fig. 4). E perché si conservino, scrive Ponti su *Stile* nel 1942 nel presentare alcune ‘anticipazioni di Padova’, non basta che esse siano realizzate sul muro o in marmo o in bronzo: “perché restino — dice — occorre che siano concretamente collegate a qualcosa che appartenga a una alta e perenne funzione”. E conclude: “quale più alta e perenne

ne funzione di una Università e per giunta d’una fra le più antiche del mondo?”⁵¹.

Il complesso del Liviano, realizzato attorno al monumentale atrio d’ingresso (fig. 6), è concepito da Ponti come un vero e proprio contenitore d’arte, grazie alla presenza del gigantesco affresco di Massimo Campigli (che rappresenta la continuità della cultura antica in quella moderna) e della statua di Tito Livio di Arturo Martini. Attraverso l’alta prova di questi due artisti, scrive Ponti, “ecco un palazzo nobilmente ornato e arricchito”, “ecco un monumento di più a Padova, ecco un monumento di più *di oggi*, collegato direttamente, con la simultaneità di opere e d’ambizioni che civiltà vuole, al restauro dell’attigua gran Sala dei Giganti, da Anti voluto ed attuato con vera magnificenza, per le funzioni culturali della città”⁵². Dall’atrio, infatti, attraverso un “gioco di scale” si accede alla restaurata sala dei Giganti, ciò che resta della trecentesca Reggia Carraresi, e ai vari istituti, e attraverso una scala a chiocciola (fig. 8) al “gioiello dell’edificio”, il museo archeologico ubicato al secondo piano. Questo, destinato a ospitare le ricche collezioni archeologiche e antiquarie raccolte dallo studio patavino nel corso dei secoli, in modo da addestrare i giovani alla conoscenza diretta dei materiali del passato e delle rispettive tecniche, è dunque un museo-laboratorio all’interno del più ampio museo vivente del Liviano. Frutto di un intenso scambio di idee tra Ponti e Anti, esso è uno dei primi ad essere costruito intorno ai pezzi esposti, in modo da creare ambienti adatti per proporzioni, illuminazione e colori a opere tra loro molto diverse, secondo quello che era da tempo il so-

Fig. 7 Palazzo Liviano, Padova, 1937-1940. L’impluvium nel museo archeologico (foto Danesin; © Università degli Studi di Padova / Ufficio Gestione documentale).

Fig. 8 Palazzo Liviano, Padova, 1937-1940. Accesso dalla scala a chiocciola (foto Danesin; © Università degli Studi di Padova / Ufficio Gestione documentale).

⁴⁵ G. Fiocco, *Carlo Anti (1889-1961)*, “Atti e Memorie dell’Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti”, 74, 1961-1962, pp. 56-64: 60.

⁴⁶ Cfr. *Il miraggio della concordia. Documenti sull’architettura e la decorazione del Bo e del Liviano: Padova 1933-1943*, a cura di M. Nezzo, Treviso 2008; *Pittori di muraglie. Tra committenti e artisti all’Università di Padova 1937-1943*, a cura di I. Colpo, P. Valgimigli, Treviso 2006; *Anti. Archeologia Archivi*, atti del convegno (Venezia, 14-16 settembre 2017), a cura di I. Favaretto *et al.*, Venezia 2019, in particolare I. COLPO, *Per una nuova Università: Carlo Anti committente*, ivi, pp. 173-190.

⁴⁷ La corrispondenza, come tutta la documentazione relativa ai lavori avviati da Anti, è conservata nell’archivio storico dell’Università di Padova, nella sezione relativa al IV Consorzio Edilizio, ovvero la grande impresa edilizia di rinnovamento dell’Ateneo intrapresa tra il 1932 e il 1943. Una riedizione quasi integrale di questa documentazione è pubblicata in *Il miraggio della concordia... cit.*, pp. 271-880.

⁴⁸ Cfr. anche G. PONTI, *Le opere d’arte negli edifici pubblici. Noi architetti e la legge del 2 per cento*, “Corriere della Sera”, 25 aprile 1942 (ripubblicato in “Stile”, 18, 1942, p. 14).

⁴⁹ Anti spiega che le nuove opere di pittura e di scultura “non sono state collocate nei nuovi istituti di stretto carattere scientifico”, rispondendo questi “ad un rigido criterio di funzionalismo tecnico”, per cui “in essi la praticità e la semplicità deve prevalere su ogni altro elemento, sì che si potrebbero dire delle macchine”: *Descrizione delle sale accademiche al Bo e del Liviano*, a cura di C. Anti, Padova 1957, p. 6.

⁵⁰ G. PONTI, *Opere durature agli artisti, non solo premi ed esposizioni. Anticipazioni di Padova*, “Stile”, 13, 1942, pp. 7-29: 7.

⁵¹ Ivi, p. 11. Cfr. anche Id., *Date da operare agli artisti*, “Domus”, 145, 1940, pp. 53-54.

⁵² PONTI, *Opere durature agli artisti... cit.*, p. 9.

Fig. 9 Palazzo del Bo, Padova, 1937-1943. Sede del Rettorato dell'Università degli Studi di Padova (foto Danesin; © Università degli Studi di Padova / Ufficio Gestione documentale).

Fig. 10 Palazzo del Bo, Padova, 1937-1943. Vista della Basilica (foto Danesin; © Università degli Studi di Padova / Ufficio Gestione documentale).



gno di Anti di un “museo ideale per le sculture antiche”⁵³. Ma esso, con un grande *impluvium* aperto al centro (fig. 7), è anche uno dei primi ad essere concepiti in senso moderno in Italia, sulla base dei più avanzati esperimenti europei, come il museo Boijmans di Rotterdam⁵⁴, con illuminazione prevalentemente naturale dall’alto, ottenuta con speciali lucernari a diffusori, e ambienti articolati in modo da permettere la massima libertà nell’esposizione delle collezioni, oltre a essere dotato di servizi adeguati al suo funzionamento⁵⁵.

“Con lo stesso criterio e con la stessa ispirazione Anti ha guidato l’opera mia e degli artisti nei lavori del Rettorato”, scrive ancora Ponti su *Stile*⁵⁶. Anche l’appartamento di rappresentanza accademica al Bo è infatti concepito dal rettore come “museo storico dell’Università”, dovendo ospitare nella decorazione e nell’arredamento degli ambienti, oltre all’opera degli artisti moderni coordinati da Ponti, “anche dei cimeli conservati dall’Università, interessanti per ragioni storiche o artistiche”, così come accogliere “gli elementi architettonici e decorativi con carattere d’arte o d’interesse storico che venissero in luce nella parte antica del palazzo”⁵⁷. Le diverse sale del Rettorato sono dunque arricchite dalla presenza simultanea di opere d’arte antica e moderna (fig. 9): una porta dipinta da Bepi Santomaso conduce, per esempio, alla sala del Senato accademico, ornata da antichi busti di dogi che hanno operato per l’ateneo padovano e dalla presenza di un mosaico di Gino Severini, e illuminata da un grande lampadario di Venini. Da qui, attraverso una grande porta ornata di maniglioni di bronzo realizzati da Marcello Mascherini (fig. 5), si accede alla Basilica, ripensata da Ponti come una sala attraversata da un doppio ordine di colonne stilizzate in marmo rosso a sostenere un soffitto nervato, e chiusa da pareti affrescate da Pio Casarini (fig. 10). Accanto ad essa due gallerie minori ospitano i ritratti dei rettori

dal 1800 al 1932 realizzati ancora da Santomaso, con Angelo Pisani, mentre la galleria del Rettorato accoglie insieme ad una serie di lampade-alabarde disegnate da Ponti, un ciclo di affreschi realizzato da Piero Fornasetti. Anche lo studio del rettore ospita pezzi d’arte antichi e moderni: un busto del XVIII secolo, un pannello di Francesco Guardi, una serie di cimeli settecenteschi della collezione dell’Istituto di fisica, e accanto tre pannelli di Filippo de Pisis, i ritratti del re e del duce di Carlo Dalla Zorza, un crocefisso in bronzo anch’esso di Mascherini, mentre gli arredi, come anche al Liviano sono tutti disegnati da Ponti. Egli stesso, infine, oltre che come architetto, si cimenta qui per la prima e unica volta nella pittura, affrescando la grande Scala del Sapere che conduce al rettorato.

I due interventi realizzati da Ponti a Padova alla fine degli anni Trenta anticipano temi che diventeranno solo più avanti oggetto di una discussione critica più ampia, non solo in ambito museografico, proponendo un’idea di museo come luogo vivo e di formazione a contatto diretto con opere d’arte di ogni epoca e genere. A distanza di quasi quarant’anni, durante la costruzione dell’edificio di Denver, Ponti spiega che nei “programmi della vita del Museo v’è che i muri della recinzione sian destinati a future sculture, a futuri mosaici”, inaugurando, quella che definisce “la ‘continuous art’ che si rinnovi continuamente, come la vita, la beautiful life”⁵⁸. In un museo diventato ormai esso stesso vera e propria opera d’arte viva, anche le pareti “gelose” si aprono perché non esista più alcuna soluzione di continuità – questo sembra l’esito della riflessione di Ponti sul museo – tra godimento continuo dell’arte e vita quotidiana.

⁵³ I. FAVARETTO, *Il museo archeologico di Venezia nell’ordinamento di Carlo Anti*, in *Anti. Archeologia Archivi...* cit., pp. 125-141. Cfr. anche C. ANTI, *Il Reale Museo Archeologico di Venezia*, “Dedalo”, VII, 10, 1926-1927, pp. 599-637.

⁵⁴ Nel 1937 Ponti scrive ad Anti: “ho visitato a Rotterdam il nuovo modernissimo museo. Sto vedendo di apportare al nostro museetto tutti i perfezionamenti che ho visto”. Il riferimento è al museo Boijmans, da poco completato con illuminazione tutta naturale. La lettera, conservata a Padova, Archivio Storico dell’Università (Consorzi, b.143), è riportata in *Il miraggio della concordia...* cit., p. 217.

⁵⁵ C. ANTI, *Il nuovo istituto di archeologia della R. Università di Padova*, in *Bericht Über Den VI Internationalen Kongress Für Archäologie (Berlin 21-26 August 1939)*, Berlin 1939, pp. 139-140. A causa dell’inizio della guerra e delle dimissioni di Anti, il museo rimane incompiuto e le collezioni non vengono allestite nei nuovi spazi. Le difficoltà economiche del secondo dopoguerra e, successivamente, le mutate esigenze didattiche portano, nel corso degli anni Sessanta, ad una profonda revisione degli interni del museo e all’adozione di differenti criteri espositivi. Solamente alla fine degli anni Novanta viene avviato il recupero del progetto originario di Gio Ponti per il museo.

⁵⁶ PONTI, *Opere durature agli artisti...* cit., p. 9.

⁵⁷ Cfr. *Convenzione per la decorazione e l’arredamento dell’appartamento di rappresentanza accademica dell’Università di Padova* del 26 febbraio 1937, in *Il miraggio della concordia...* cit., p. 464.

⁵⁸ G. PONTI, *America: the happy Denver Museum*, “Domus”, 485, 1970, p. 36.

IL MUSEO DELLA MAGNA GRECIA. DAL PROGETTO DI PIACENTINI AI PRIMI ALLESTIMENTI DEL MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE DI REGGIO CALABRIA

The paper retraces the history of the exhibition designs of the National Archaeological Museum of Reggio Calabria (Italy), investigating the museographic and museological instances that inspired them, with a glimpse of the cultural context in which they flourished.

The investigation period spans from the 1930s, when the architect Marcello Piacentini developed the original planning ideas for the building and the interior of the “first museum in Italy built for this purpose”, to the first exhibition presented to the public at the opening in 1958. The paper concludes with an analysis of the expansion of the museum sections in the 1960s with new criteria. Thanks to hitherto unpublished documents, the history of the museum and its protagonists has been reconstructed, revealing a spirit of collaboration between architects and archaeologists which provides an example of good museum practice and laid the basis for the subsequent development of this important institution in Southern Italy.

Il contributo ripercorre le vicende dei diversi allestimenti del Museo Archeologico di Reggio Calabria, indagando le istanze museografiche e museologiche che li hanno ispirati e integrandone la storia grazie a carteggi finora inediti¹. Il periodo d'indagine è compreso tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta del Novecento, partendo dall'iniziale concezione piacentiniana fino a giungere al primo allestimento del 1958, dando spazio, infine, all'ampliamento delle sezioni negli anni immediatamente successivi.

Nei primi decenni del secolo, il dibattito museografico si concentra sulla necessità di un mutamento radicale nella concezione dell'istituzione museale, incancrenita da un'obsolescenza semantica ed espositiva che ormai ne ha inficiato il rapporto con il pubblico, in massima parte con quello dei 'non addetti ai lavori'. Tra le innumerevoli esperienze di questo periodo, si deve alla volontà del francese Henri Focillon la fondazione, nel 1926, dell'OIM (Office International des Musées), a cui seguirà nel 1927 quella della rivista *Mouseion*², entrambi autorevoli punti di riferimento per gli studiosi. In Europa, gli anni Trenta vengono così inaugurati da un vivace dibattito sul patrimonio i cui esiti porteranno, per i monumenti, alla stesura della Carta di Atene nel 1931, seguita da quella Italiana del restauro nel 1932, e, per i musei, alla codifica delle istanze museografiche discusse durante la conferenza di Madrid del 1934³.

Emerge in questo clima una felice avanguardia, in Italia, nel progetto del Museo Archeologico di Reggio Calabria (fig. 2) ad opera dell'architetto romano Marcello Piacentini, in quel profondo Meridione i cui musei, solo pochi anni prima, Jules Destrée così descriveva:

Malheureusement, ces collections méritent à peine le nom de Musées. Elles n'ont aucune valeur éducative, faute de classement et d'étiquettes. Presque toujours elles sont constituées d'objets de fouilles, en morceaux, reunis pêle-mêle, sans aucune distinction d'époques ni de sujets. L'oeil amusé s'attarde à ces sourires de têtes archaïques, mais combien le plaisir du spectateur serait accru si la peine lui était épargnée de chercher à distinguer les meilleures choses dans ce fouillis de débris, si on avait essayé de reconstituer pour lui des terres cuites entières, ou des séries montrant l'évolution des formes et leurs significations. Il y a là des trésors qui gagneraient à être mis en valeur. J'écris cette note dans l'espoir que l'administration italienne des antiquités et des beaux-arts, si soucieuse de conserver les vestiges du passé, pourra bientôt prendre sous sa haute protection ces modestes Musées dédaignés⁴.

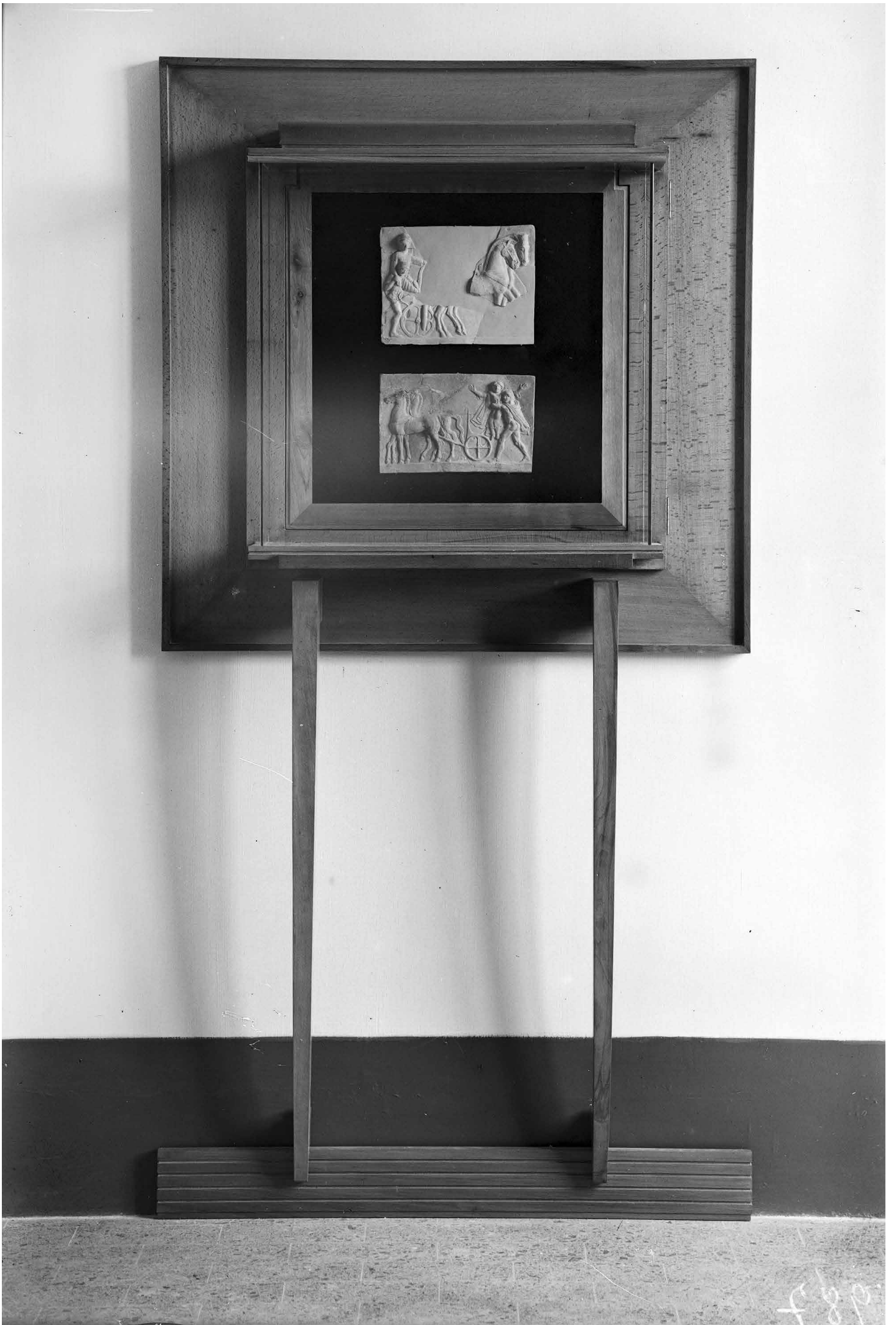
Il primo tentativo di istituire un museo cittadino a Reggio Calabria ha luogo a metà dell'Ottocento, con la raccolta di monete ed altri oggetti di antichità da parte del sindaco Antonio Maria Labocchetta, in carica dal 1850 al 1855, “richiedendo(li) agli amici [...] e comprandone lui stesso”⁵, senza tuttavia riuscirvi a causa della mancanza di una struttura adeguata ad ospitarlo⁶. Vent'anni

più tardi si sentirà la necessità di un progetto ad una scala più ampia di quella cittadina, ovvero quella provinciale⁷.

Nel 1874 l'amministrazione comunale, approvando il regolamento per la Commissione di Archeologia e Storia Patria, crea i presupposti per l'istituzione del Museo Civico di Reggio Calabria, che viene aperto al pubblico il 4 giugno 1882, sotto l'egida del suo principale propugnatore, il sindaco Fabrizio Plutino⁸. Il primo direttore onorario è Domenico Spanò Bolani, che dal 1883 sarà anche sindaco della città⁹. Nel 1906 il Museo Civico viene ospitato in un edificio, al centro della città¹⁰, danneggiato irrimediabilmente due anni dopo, il 28 dicembre 1908, a causa della disastrosa scossa di terremoto nell'area dello Stretto, seguita da un maremoto, che distrugge la quasi totalità del patrimonio edilizio della città¹¹. Durante la rimozione delle macerie e gli sbancamenti per i cantieri edilizi, riaffiorano tuttavia sporadiche testimonianze dell'antica Reggio. Paolo Orsi¹², da poco soprintendente agli Scavi e Musei di Reggio Calabria, insiste che il museo debba “sorgere in terreno sicuro e con un tipo speciale di costruzione”¹³.

Le sorti delle collezioni sono descritte da Umberto Zanotti Bianco, che scrive:

La città di Reggio non possedeva allora che un piccolo museo civico adattato alla meglio, dopo il grave terremoto, in una baracchetta di legno. Orsi [...] ritenendo – d'accordo con il direttore genera-



pagina 123

Fig. 1 Museo Archeologico Nazionale, Reggio Calabria. Il primo apparato espositivo dei pinakes locresi (AFM; © Ministero della Cultura / Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria).

Fig. 2 M. Piacentini, Progetto di allestimento di una sala espositiva, dettaglio, aprile 1932 (© ASARC; © Ministero della Cultura / Soprintendenza ABAP di Reggio Calabria).

¹ Il lavoro di ricerca si è avvalso dello studio di documenti originali raccolti presso il fondo Marcello Piacentini conservato nella Biblioteca di Scienze Tecnologiche - Architettura di Firenze (d'ora in avanti FMP), presso l'Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Reggio Calabria (d'ora in avanti ASARC) e presso l'Archivio Fotografico del Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria (d'ora in avanti AFM). Ai funzionari di ciascun istituto menzionato esprimo la mia viva gratitudine per la cordiale collaborazione e disponibilità.

² P. DRAGONI, "Accessible 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.

³ *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.

⁴ J. DESTREE, *Les Musées de Calabre*, "Mouseion", XI, 1930, 2, pp. 182-183. I musei visitati a cui fa riferimento sono quelli di Reggio, Gerace (Locri), Crotona, Catanzaro, Monteleone.

⁵ D. COPPOLA, *L'attività nel settore delle AA. BB. AA. nella prima Calabria ulteriore e il Museo civico di Reggio nelle carte dell'Archivio di Stato (1840-1916)*, "Klearchos. Bollettino dell'Associazione Amici del Museo Nazionale di Reggio Calabria", XXIV, 93-96, 1982, pp. 13-93; 64.

⁶ S. MANCUSO, *Per una metodologia della valorizzazione dei beni archeologici: analisi e prospettive in Calabria*, Soveria Mannelli 2004, p. 225.

⁷ "Un museo comunale resterebbe sempre ben poca cosa, e la nostra Calabria meridionale raccoglie quattro delle più famose repubbliche dell'antichità, Reggio, Locri, Caulonia e Mesima o Medma le quali potrebbero concorrere ad un museo provinciale": C. GUARNA LOGOTETA, *Il Museo Reggino*, "La Zagara. Periodico Letterario della Gioventù Studiosa Reggina", XI, 20 maggio 1879, 10, pp. 84-85.

⁸ *Il Medagliere*, a cura di G. Gargano, S. Pennestrì, I, Roma 2015, p. 45.

⁹ F. MARTORANO, *Carta archeologica georeferenziata di Reggio Calabria*, Reggio Calabria 2008, p. 28.

¹⁰ Il Conservatorio delle Verginelle, tra l'estremità sud della via Marina, via Verginelle e piazza Sant'Agostino, già ricostruito dopo il terremoto del 1738, e che Galanti descrive come "picciolo, miserabile [...], angustissimo": T. MANFREDI, *Il "gran villaggio". Reggio 1783-1855: all'origine della città moderna*, in 28 dicembre 1908: la grande ricostruzione dopo il terremoto del 1908 nell'area dello Stretto, a cura di S. Valtieri, Roma 2008, pp. 214-267; 238.

¹¹ MARTORANO, *Reggio Calabria...* cit., p. 30.

¹² *Dizionario biografico dei soprintendenti archeologi: 1904-1974*, Bologna 2012, pp. 571-580.

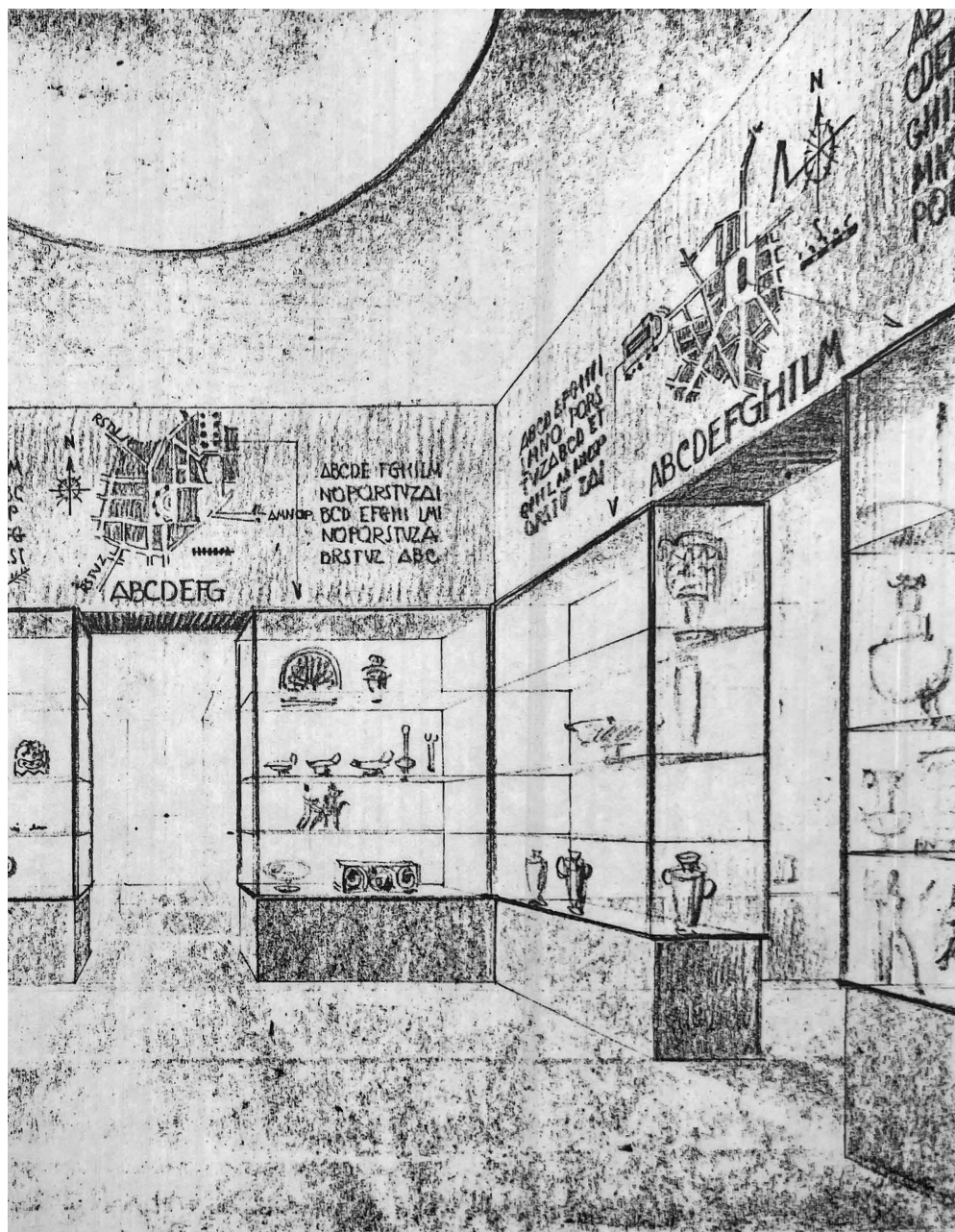
¹³ P. ORSI, *Locri Epizefiri: resoconto sulla terza campagna di scavi locresi (aprile-giugno 1908)*, Roma 1909, p. 1.

¹⁴ *Il Medagliere...* cit., pp. 23-24.

¹⁵ L'impossibilità di sgomberare le ottanta baracche che occupavano piazza del Popolo, sito prescelto per la costruzione del museo civico, lascerà il progetto del 1920 senza esito. Il mancato intento di sostituire il Museo Civico con il Regio Museo sarebbe testimoniato da una delibera della Giunta Comunale del 1915 per l'acquisto di due medagliere di legno e da un'ulteriore inaugurazione del Museo Civico nel 1923: *Il Medagliere...* cit., p. 46.

¹⁶ Lettera del 9 giugno 1914. U. ZANOTTI BIANCO, *Paolo Orsi e la società Magna Grecia*, "Archivio Storico della Calabria e della Lucania", V, 1935, 3-4, pp. 328-329.

¹⁷ Lettera del 30 giugno 1926 di Edoardo Galli al Ministro della Pubblica Istruzione Pietro Fedele, citato in *Il Medagliere...* cit., p. 28.



le delle Belle Arti Corrado Ricci – che ogni regione d'Italia dovesse possedere il suo museo nazionale, lavorava per crearne uno a Reggio. Ma la creazione del museo statale significava il tramonto, anzi l'assorbimento del museo civico e quindi il licenziamento del suo direttore. Di qui una lotta senza quartiere per impedire il sorgere del nuovo edificio. Il primo obiettivo da conseguire era il ritiro di tutto il materiale calabrese da Siracusa [dove era temporaneamente collocato, n.d.a.] per trasportarlo nel museo civico di Reggio; il secondo, la concessione da parte dello Stato delle sue collezioni alla città di Reggio che le avrebbe conservate nel suo museo, rendendo inutile quello nazionale¹⁴.

Dopo la parentesi della prima guerra mondiale, nel 1920 viene redatto il progetto per il nuovo Museo Civico da parte degli ingegneri Giovanni De Simone e Carlo Laviny, non adeguato tut-

tavia alle necessità di un Museo Nazionale¹⁵. La creazione di quest'ultimo viene invece strenuamente promossa da Orsi, il quale, denunciando a Zanotti Bianco che "si vuole avere subito e a qualunque costo un grande Museo, distribuito in una baracchetta di legno [...] ma ad una grande e decorosa costruzione non si vuol pensare", ritiene "che si debba avere una Soprintendenza autonoma ed un Museo Nazionale calabro, non civico; ma per avere la Soprintendenza autonoma occorre il fabbricato del museo"¹⁶. Con il Regio Antiquarium in piazza Castello ancora unico presidio museale in città e visitabile solo su prenotazione, dove la collezione statale supera "per varietà e importanza"¹⁷ la collezione del Museo Civico, inizia nel 1926 l'opera di trasferimento sistematico dei materiali calabresi da

Siracusa a Reggio Calabria, sotto la guida del soprintendente Edoardo Galli¹⁸, subentrato a Orsi a partire dal 1924¹⁹.

Individuando nella cultura un elemento identitario nazionale, di grande valore per la propaganda fascista di quegli anni, il governo centrale non poteva che promuovere l'istituzione di un Museo Nazionale a Reggio, e in tal senso si spiega la rapida approvazione del progetto esecutivo²⁰, per il quale, su indicazione del podestà Pasquale Muritano, viene incaricato l'architetto e urbanista romano Marcello Piacentini.

Il progetto iniziale (fig. 3), caratterizzato da elementi di asimmetria tanto in pianta quanto nei prospetti, subisce importanti modifiche planimetriche²¹ che lo porteranno poi alla configurazione attuale, in particolare quando i lavori di scavo delle fondazioni portano alla luce un'estesa necropoli ellenistica, parzialmente integrata nell'edificio e tuttora visitabile al piano interrato. L'edificio piacentiniano realizzato²² (fig. 4) consiste in un imponente volume rivestito di travertino impostato su uno zoccolo bugnato in granito di Palmi²³, visibile anche dal mare e inserito strategicamente in un punto di snodo all'interno dell'assetto urbanistico della città, ruolo che ancora oggi conferisce al museo una solennità monumentale di rara suggestione. Proprio per la marcata preponderanza sul paesaggio e per l'altezza dell'edificio, in un territorio ad alto rischio sismico, il progetto attirerà diverse critiche²⁴. Piacentini, al contrario, è tutt'altro che indifferente agli aspetti della sicurezza: non solo adotta i dovuti accorgimenti antisismici²⁵, ma si preme anche, "contro eventuali incursioni aeree, di rendere la terrazza del Museo capace di sopportare uno strato uniforme di sabbia dello spessore di trenta centimetri"²⁶. L'architetto romano si era già cimentato con le stesse premesse a Messina, devastata anch'essa dal terremoto del 1908, nella costruzione del palazzo di Giustizia, che costi-

tuisce per molti aspetti un interessante confronto con l'edificio reggino²⁷.

La soluzione di prevedere sul prospetto del museo la realizzazione, affidata allo scultore messinese Antonio Bonfiglio²⁸, di grandi bassorilievi raffiguranti i tipi monetali delle principali colonie della Magna Grecia e i relativi nomi, rende poi lo stesso involucro esterno del Museo una sintesi di storia e archeologia che ne consacra ancora oggi la funzione comunicativa e didattica. Questa permeabilità semantica, più che un semplice dettaglio di decorazione esterna, sembra quasi una dichiarazione d'intenti. Piacentini, infatti, non si limita a realizzare "il primo Museo italiano per cui sia stata costruita [...] con moderni criteri, una sede apposita"²⁹, ne progetta anche l'allestimento fino ai dettagli delle famose pareti-vetrine³⁰, per le quali si parla di un vero e proprio "sistema Piacentini"³¹. A questa operazione, frutto di una ricerca impegnata e attenta alla totalità degli aspetti coinvolti, deve aver contribuito in misura sostanziale la sua visita ai principali musei d'Europa³². Già nella concezione spaziale dell'edificio si rivela infatti un'attenzione particolare ad elementi quali la previsione di allargare gli spazi espositivi in vista di un possibile afflusso di nuovi reperti e dell'acquisizione di altre opere, destinando appositi spazi ai quali accedere grazie a dei "cavalcavia"³³ (mai realizzati) e la separazione del percorso dei visitatori da quello del personale attraverso un sistema distinto di scale di accesso e di uscita³⁴. L'illuminazione delle sale è garantita attraverso un innovativo sistema "a luce diffusa, mediante ampie ed alte vetrate opache e, all'occasione, a luce artificiale che promana dall'alto" in cui "opportuni e moderni mezzi ovviano i riflessi provocati su le varie vetrine di esposizione dalla luce che penetra dall'esterno", prevedendo per la copertura di ogni sala "una calotta pseudo-sferica, bianca, smaltata, illuminata alla base, che lascia piovere

¹⁸ *Dizionario biografico...* cit., pp. 356-364.

¹⁹ *Il Medagliere...* cit., pp. 25-27.

²⁰ Commissionato il 6 luglio del 1931, il progetto viene approvato con delibera dall'amministrazione comunale già il 29 aprile 1932, con la posa della prima pietra avvenuta il 30 maggio dello stesso anno, alla presenza dei principi di Piemonte, prima ancora della deposizione del progetto definitivo da parte di Piacentini.

²¹ Oltre all'edificio centrale, nel progetto iniziale è previsto un giardino pensile che funge da collegamento tra l'edificio centrale e un secondo edificio a valle, mai realizzato: *Il Medagliere...* cit., p. 48. Cfr. nota 33.

²² Per una sintesi complessiva delle vicende progettuali, con una ricca documentazione, anche grafica: G. DE MARCO, *Reggio Calabria e il suo museo: dal neoclassicismo al razionalismo di Marcello Piacentini. Documenti di storia urbana e politica culturale*, Reggio Calabria 2015; *Dal monumentale al razionale. Due opere di Marcello Piacentini a Messina e Reggio Calabria*, a cura di F. Paolino, Reggio Calabria 1984.

²³ S. DI RESTA, G. FAVARETTO, M. PRETELLI, *Materiali autarchici. Conservare l'innovazione*, Padova 2021. In un documento adespoto (ASARC, XXX, f. 19/16) la scelta di "materiali essenzialmente autarchici" è raccomandata dal soprintendente perfino per le componenti delle vetrine, come riportato in un testo indirizzato alla (non specificata) Ditta esecutrice.

²⁴ L. PARPAGLIOLO, *Il Museo Nazionale di Reggio Calabria*, "Archivio Storico della Calabria e della Lucania", VIII, 1938, pp. 1-13: 3.

²⁵ Tra le "norme" dell'epoca compare l'obbligo di prediligere edifici monolitici per una maggiore resistenza d'insieme e un centro di gravità il più basso possibile, fondazioni con intelaiature in cemento armato ben radicate nel suolo, altezza totale degli edifici non superiore ai 10 metri (per le abitazioni private). Sono inoltre vietati i tetti sporgenti e quelli fatti con materiali pesanti, nonché l'uso delle volte per la copertura degli ambienti: R.M. CAGLIOSTRO, *Ricostruzione e linguaggi: Reggio Calabria: per una storiografia delle scritture architettoniche dopo il 1908*, Reggio Calabria 1981.

²⁶ L. MENOZZI, *Architettura e "regime": Reggio Calabria negli anni venti*, Roma 1983, p. 122.

²⁷ A. JACONA DE CARIDI, *Marcello Piacentini. Il palazzo di Giustizia di Messina e il Museo della Magna Grecia a Reggio Calabria*, "Brutium: giornale d'arte", LXI, 1982, 4, pp. 11-17; *Dal monumentale al razionale...* cit.

²⁸ DE MARCO, *Reggio...* cit., p. 31.

²⁹ *Annuario dei musei e gallerie d'Italia*, Roma 1950, p. 171.

³⁰ Sulla lunga vicenda delle vetrine piacentiniane: C. DEZZI BARDESCHI, *Le vetrine di Piacentini: questioni di museografia tra le due guerre (e oltre)*, "Ananke", n.s., LVIII, 2009, pp. 46-61. Piacentini scrive nel 1935: "Ho soppresso i muri interni, rimpiazzandoli da muri di adeguata grossezza fatti di pareti a vetro, in modo da evitare completamente le vetrine, e col vantaggio enorme (dato specialmente il genere delle cose esposte, prevalentemente vasi e piccoli oggetti) di poter vedere l'oggetto tutto intorno". Precedentemente aveva anche elencato i risvolti pratici di questo sistema: "[...] senza ingombrare le sale, come altrove si verifica, e diminuendo le superfici polverose, dove molto di rado arriva il pennacchio del custode addetto alla pulizia, raggiunge anche lo scopo economico di risparmiare in grandissima misura le spese dei mobili. Inoltre, tale nuovo sistema, consente di far vedere gli oggetti anche dalla parte posteriore, ciò che è di grande vantaggio ad esempio per l'esposizione al pubblico e per lo studio dei vasi greci dipinti con scene figurate: sino ad oggi per vedere le rappresentazioni della parte postica, si ricorreva all'espedito di porre uno specchio nel fondo della vetrina; mentre ora tutto questo sarà evitato e la visibilità e la garanzia materiale di tutti gli oggetti assai migliorate": FMP, 104.

³¹ *Il Museo Nazionale della Magna Grecia in Reggio Calabria*, Roma 1932, p. 8.

³² PARPAGLIOLO, *Il Museo...* cit., p. 4. Cfr. C. BEESE, *Grand Tour in Reverse: Marcello Piacentini's Tour of Germany in 1930 and 1931*, "Architectural Histories", IV, 2016, 1, pp. 1-18.

³³ "In questo secondo edificio separato ed annesso ad un tempo, da costruirsi nel futuro, potranno essere collocate, per esempio, le collezioni di Arte Sacra e la costituenda Pinacoteca di Reggio": *Il Museo Nazionale della Magna Grecia...* cit., p. 8.

³⁴ "[...] consegnate in modo che accompagnino il visitatore per il giro di ogni piano, ed infine lo facciano discendere all'ingresso, senza farlo ripassare sull'itinerario già percorso. Ed anche le porte delle sale sono disposte in modo che il visitatore possa tutte percorrerle successivamente, senza mai ritornare sui suoi passi": *ibidem*.

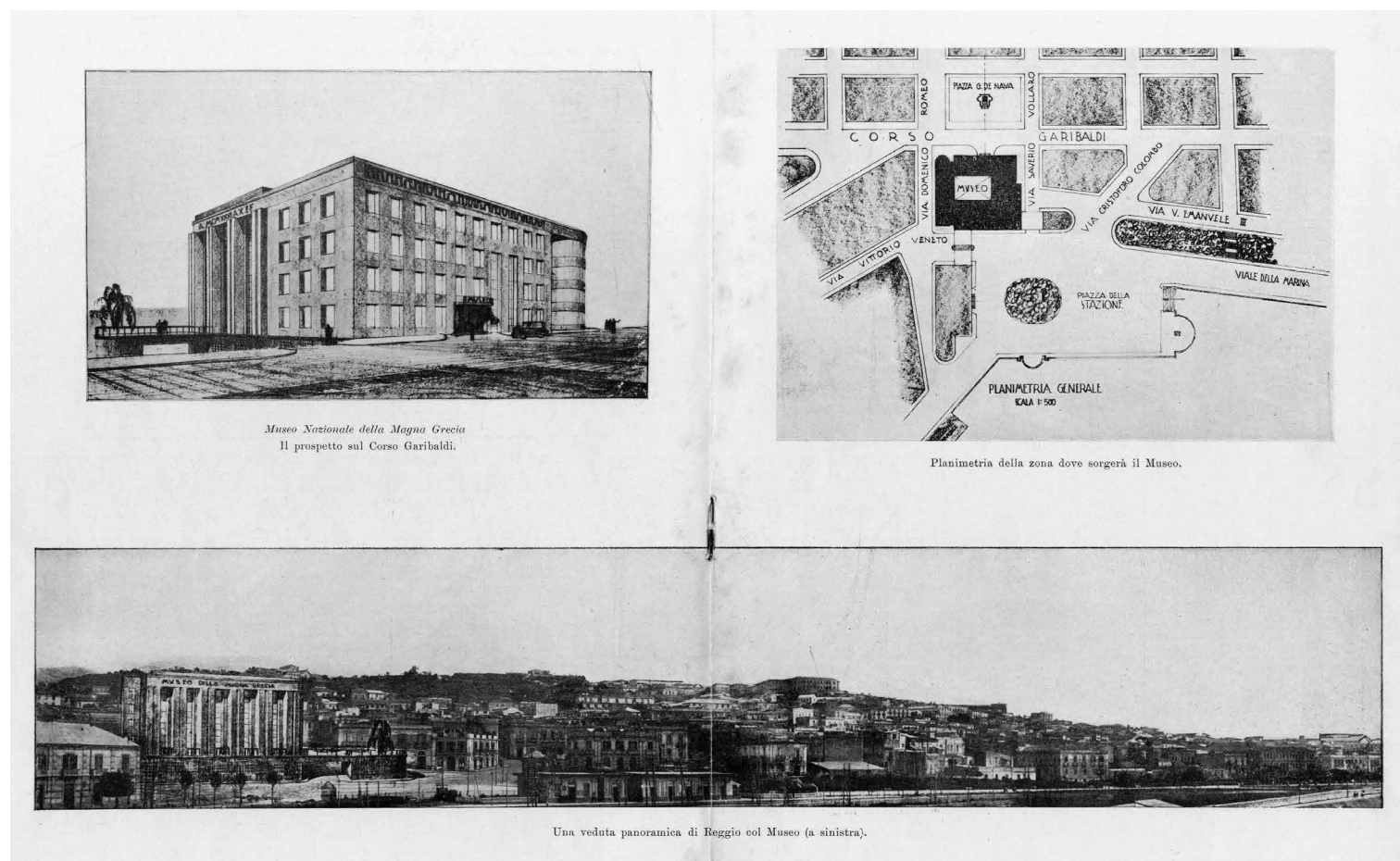


Fig. 3 M. Piacentini, *Vista prospettica, planimetria generale e fotomontaggio panoramico del progetto iniziale del museo* (da *Il Museo Nazionale della Magna Grecia...* cit., pp. 12-13).

dall'alto, all'occasione una luce chiara, riflessa, egualmente distribuita su gli oggetti esposti”³⁵.

La descrizione del materiale archeologico è affidata a un pannello che corre come un fregio continuo al di sopra delle pareti-vetrine, con piante e descrizioni testuali.

Entusiasta l'opinione del soprintendente Galli, che nel 1932 elogia il progetto espositivo, atto a

rendere perspicua la percezione del pubblico semicolto, o anche digiuno delle nostre cose, dinanzi agli oggetti esposti. All'ordine mentale che ha presieduto alla concezione dell'edificio corrisponderà il più moderno ed organico ordinamento, consentito dai locali appositamente costruiti. È la prima volta in Italia che la sede di un Istituto di prim'ordine, come sarà quello di Reggio, viene creata prendendo le mosse dalla conoscenza e dalle esigenze dei materiali che essa dovrà ospitare [...] il palazzo piacentiniano delle Belle Arti sarà dunque la sede di un complesso organismo scientifico e di divulgazione culturale per il grande pubblico [...] per ben preparare – con chiarezza – l'avvenire³⁶.

A Piacentini, determinato a non voler “rinunciare all'idea di questo fregio indicativo e istruttivo”³⁷, il soprintendente Paolo Enrico Arias³⁸, insediatosi nel 1939, risponde che

l'idea è ottima, l'attuazione però non semplice trattandosi, molte volte, di urtare o con l'inesattezza scientifica da cui un Istituto come il nostro deve rifuggire, o con un certo gusto. Per Locri, ad esempio, andiamo benissimo, perché basterebbe dare le piante dei templi, che realmente ci sono, e le mura il cui perimetro è conosciuto; ma andiamo ad esempio male per Medma dove, nonostante le molte e felici scoperte dell'Orsi, nulla esiste di topograficamente determinabile; pure è difficile Crotona, per quanto la riproduzione della famosa colonna possa risolvere la situazione; direi quasi impossibile il problema di Sibari che ancora come Voi ben sapete è ancora un mistero (né è da pensare, a mio parere, di riprodurre la pianta dell'edificio trovato dal Galli, che è una fattoria romana; si rischierebbe di dare l'idea che sia rinvenuta la città greca). Io penso che in questi casi disperati, potremo con utilità ricorrere ad iscrizioni e motti che siano ben scelti e sobri. [...] la Vostra scelta è giustissima, e l'idea veramente geniale³⁹.

Anticipando quanto verrà teorizzato nella museografia razionalista di Alberto Mario Cirese del 1977, il pannello

con l'iscrizione di testi, schemi, grafici (ma anche disegni, foto e genealogie) viene così a svolgere un ruolo eroico, incaricato com'è di donare autorevolezza scientifica culturale ad un allestimento altri-

³⁵ N. CATANUTO, *Il Museo Nazionale di Reggio Calabria*, Reggio Calabria 1939, pp. 10-11.

³⁶ E. GALLI, *Come nasce un grande Museo*, “Le vie d'Italia e dell'America Latina Rivista Mensile del Touring Club Italiano”, XI, 12 dicembre 1932, pp. 927-928.

³⁷ FMP, 103.6, lettera del 5 gennaio 1940.

³⁸ *Dizionario biografico...* cit., pp. 76-91.

³⁹ FMP, 103.6, lettera del 10 gennaio 1940.



Fig. 4 Museo Archeologico Nazionale, Reggio Calabria. Facciata principale su piazza De Nava, 1948 (Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche - Architettura, FMP; © Università degli Studi di Firenze).

menti ambiguo, ovvero fatalmente riduttivo rispetto alla chiarezza e densità analitica che si ritiene apporterebbe il libro⁴⁰.

Il tema della chiarezza delle descrizioni, il cui dibattito è ancora attuale⁴¹, emerge anche da un dattiloscritto adespoto che riporta la bozza di un “catalogo-guida” alla Sezione d’Arte Antica, in due sale, di una non meglio identificata IV mostra [...]”⁴², con materiali della collezione del museo, nel quale si evince un’attenzione particolare alla semplificazione dei termini tecnici, che deve aver guidato anche la scelta delle didascalie del primo allestimento provvisorio.

Le soluzioni piacentiniane raccolgono in generale reazioni molto positive, in Italia⁴³ ma anche all’estero, dove nel 1934 il progetto viene presentato in occasione del Congresso Internazionale di Museologia di Madrid, promosso dall’Institut de Cooperation Intellectuelle de la Société des Nations⁴⁴.

Non mancano tuttavia voci discordanti, tra cui quelle del professore Michelangelo Bosurgi, il quale, riferendo il parere negativo dei due rappresentanti della delegazione italiana a Madrid, costituita dall’archeologo Amedeo Maiuri e dal critico d’arte Ugo Ojetti, afferma che “sul quel progetto non fu fatta alcuna discussione, né venne preso in particolare esame”⁴⁵.

In un articolo del 1935 dal titolo *Recenti criteri di organizzazione dei Musei*⁴⁶, l’architetto e archeologo Bruno Maria Apollonj Ghetti parla, tra i vari argomenti, della “stanchezza del museo”⁴⁷, tema utilizzato in una lettera del 12 febbraio dello stesso anno da Bosurgi, in spregio dell’ambizioso progetto piacentiniano, contro il quale chiosa

che “nessun museo comprende oltre il secondo piano, per la ragione ovvia che il visitatore arrivato al secondo piano è già stanco”⁴⁸.

Nel rispondere all’articolo del collega, Piacentini descrive così i suoi interventi:

Le mie sale sono divise (essendo il materiale tutto della stessa epoca, o per lo meno dello stesso carattere) in due gruppi: alcune più grandiose, con la vista sul magnifico panorama, per gli oggetti più importanti e più grandi: altre più piccole per gli oggetti minori. Per proporzionare le altezze con le superfici delle sale, ho diviso la parte verso il mare in due piani alti (con le sale grandi) e quella verso terra in tre (con le salette). Ciò ha condotto ad un gioco di scale interessante e che spezza il noioso succedersi degli ambienti⁴⁹.

Al netto di questa sintesi, nonostante le ragioni dei detrattori che puntano il dito contro il rapporto di Piacentini con il regime⁵⁰, è indubbio che il ricco scambio epistolare con i soprintendenti archeologi dimostri l’attenzione alla scientificità dell’operazione di allestimento e alle sinergie poste in essere tra due mondi in quell’epoca ancora apparentemente inconciliabili, quello dell’architettura e quello dell’archeologia. La questione fu già sottolineata dall’architetto francese Auguste Perret, che nel 1931 scrive:

Un vaisseau pour flotter ne doit-il pas être conçu tout autrement qu’une locomotive? La spécificité de l’édifice-musée incombe à l’architecte, qui créera l’organe en s’inspirant de la fonction⁵¹.

L’ampio respiro del progetto piacentiniano sembra rispondere alle icastiche istanze formulate pochi anni prima da Focillon, che affermava: “L’essentiel, c’est qu’un musée soit vivant”⁵².

⁴⁰ V. PADIGLIONE, *Cinque presenze della scrittura nei piccoli etnografici musei*, in *La parola scritta nel Museo: lingua, accesso, democrazia*, atti del convegno (Arezzo, 17 ottobre 2008), a cura di A. Andreini, Firenze 2009, pp. 37-46: 40.

⁴¹ Sulla cosiddetta “sindrome della fistula plumbea”: U. BROCCOLI, *Esporre una fistula...*, “Archeo”, 251, 2006, pp. 100-103. Sulla comunicazione in archeologia: G. VOLPE, *Archeologia pubblica: metodi, tecniche, esperienze*, Roma 2020, pp. 45-60.

⁴² ASARC, XXX, 19/7. I fogli sono lacunosi, ma l’appellativo “R. Museo” nel testo ascrive la composizione al periodo monarchico ante 1942 (vedi nota 60): potrebbe dunque trattarsi della IV Mostra Sindacale d’arte, tenutasi nel 1937.

⁴³ Senza contare entusiastici articoli di giornale, già nel 1937 il soprintendente all’Arte medioevale e moderna per le Marche e la Dalmazia, Guglielmo Pacchioni, confessa a Piacentini di essersi ispirato al progetto calabrese per l’ideazione delle vetrine del museo di Pesaro, da lui riordinato l’anno precedente, dichiarando che il Museo di Reggio “costituisce a mio giudizio un modello non ancora raggiunto (e forse neppure pienamente compreso) di museo modernamente inteso e disposto”: FMP, 104, lettera del 6 maggio 1937.

⁴⁴ Piacentini scrive: “Nel recentissimo congresso internazionale di Museologia tenutosi a Madrid, i plastici (perduti, n.d.A) e i disegni del Museo di Reggio hanno costituito la nota di maggiore importanza e di esso si sono interessati gli scienziati di tutto il mondo”. Reggio Calabria, Archivio Storico Comunale (d’ora in avanti ASCRC), P.I, Cat. IX, b. 88, f. 1, lettera del 24 dicembre 1934. In una lettera ad Apollonj Ghetti affermerà ancora: “La modernità – sia pure in clima prettamente mediterraneo dell’architettura – la sceltatezza dei materiali, questa varietà e novità di ambienti hanno fatto accogliere i modelli e i disegni del Museo della Magna Grecia al congresso di Madrid nella maniera più entusiastica”: FMP, 103, lettera del 12 novembre 1935.

⁴⁵ ASCRC, P.I, Cat. IX, b. 88, f. 1. A distanza di oltre vent’anni, Maiuri apparirà invece soddisfatto del risultato finale: “Con il Museo di Reggio la civiltà della regione più negletta della Magna Grecia ha avuto finalmente una degna sede di raccolta, di custodia e di studio” (*Il Museo della Magna Grecia rivela il suo tesoro segreto*, “Corriere della Sera”, 4 febbraio 1958).

⁴⁶ B.M. APOLLONJ GHETTI, *Recenti criteri di organizzazione dei Musei*, “Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti”, IX, 1935, pp. 573-587.

⁴⁷ Sul concetto di *museum fatigum*: C. DA MILANO, E. SCIACCHITANO, *Linee Guida per la comunicazione nei musei: segnalatica interna, didascalie e pannelli*, Roma 2015, p. 34.

⁴⁸ ASCRC, P.I, Cat. IX, b. 88, f. 2.

⁴⁹ FMP, 104.1.

⁵⁰ Per un approfondimento: *Marcello Piacentini architetto 1881-1960*, a cura di G. Ciucci, S. Lux, F. Purini, Roma 2012.

⁵¹ A. PERRET, *Architecture d’abord!*, “Musées. Les Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts”, XIII, 1931, pp. 94-109: 104.

Fig. 5 Museo Archeologico Nazionale, Reggio Calabria. L'allestimento prima dei lavori di demolizione e costruzione, 1948 (AFM; © Ministero della Cultura / Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria).



⁵² H. FOCILLON, *La conception moderne des musées*, in *Actes du congrès d'histoire de l'art organisé par la Société de l'histoire de l'art français*. Paris, 26 septembre-5 octobre 1921, I, Paris 1923, pp. 85-94.

⁵³ Ivi, p. 92.

⁵⁴ Ancora nel 1938, sei anni dopo l'avvio del cantiere, mancano gli infissi, i rivestimenti delle scale, gli intonaci, le ringhiere, le cancellate, così come le decorazioni e gli impianti elettrici ed idraulici; l'attico è occupato dalla soprintendenza e le collezioni sono ammassate, in condizioni non idonee, negli ambienti sotterranei: PAPPAGLIOLO, *Il Museo...* cit., p. 4.

⁵⁵ CATANUTO, *Il Museo...* cit., p. 6.

⁵⁶ PAPPAGLIOLO, *Il Museo...* cit., p. 6.

⁵⁷ C. TURANO, *Calabria d'altri secoli: scritti storico-geografici*, Roma 2013, p. 230.

⁵⁸ *Dal monumentale al razionale...* cit., p. 52.

⁵⁹ *Archeomusei: musei archeologici in Italia, 2001-2011*, atti del convegno (Adria, Museo archeologico nazionale, 21-22 giugno 2012), a cura di V. Tiné, L. Zega, Firenze-Padova 2013, p. 145.

⁶⁰ Su suggerimento del Consiglio Superiore delle Belle Arti, il ministero dell'Educazione Nazionale approva nel 1942 la dicitura "Museo Nazionale della Magna Grecia" invece di "Regio Museo della Magna Grecia": PAPPAGLIOLO, *Il Museo...* cit., p. 11.

⁶¹ TURANO, *Calabria...* cit., p. 228. Durante la Seconda guerra mondiale, alcuni ambienti dell'edificio vengono occupati da una scuola elementare, un liceo artistico, alcuni uffici pubblici, un'associazione goliardica e da quattro famiglie rimaste senza alloggi dopo i bombardamenti che avevano colpito la città. Gli anni della guerra hanno determinato anche l'interruzione delle trattative tra comune e ministero per la nazionalizzazione del museo, proposta invano dal ministero della Pubblica Istruzione nel 1914 e raggiunta embrionalmente con la convenzione sottoscritta tra comune e soprintendenza il 22 maggio 1948, ma sancita definitivamente solo il 16 aprile 1954, con l'approvazione della legge n. 136 che istituisce un museo nazionale a Reggio.

⁶² *Dizionario biografico...* cit., pp. 394-400.

⁶³ G. IACOPI, *Il nuovo Museo nazionale di Reggio Calabria*, "Le vie d'Italia e dell'America Latina Rivista Mensile del Touring Club Italiano", LVI, 1950, pp. 1431-1439.

⁶⁴ "[...] per l'eccessiva altezza, per i difetti degli scomparti orizzontali e si può aggiungere anche per altre caratteristiche costruttive" non rispondente "alle razionali e pratiche esigenze di esposizione delle varie collezioni archeologiche". Comunicazione del primo febbraio 1949 del Direttore Generale Antichità e Belle Arti, Guglielmo De Angelis d'Ossat al soprintendente Iacopi: ASARC, XXX, 19/16 – fornitura vetrine – prot. 4725.

⁶⁵ Nella relazione *Completamento del Museo nazionale di Reggio Calabria* del 19 novembre 1948, De Angelis d'Ossat riporta che "le vetrine erano già in opera e furono distrutte dalle esplosioni delle bombe": ASARC, XXX, f. 19/16. Iacopi, in una sintesi delle alterne vicende dell'allestimento indirizzata alla Direzione Generale il 26 settembre 1951, precisa "Il tipo originale di vetrina preveduto dall'Architetto Piacentini [...] era incorporato alle strutture murarie e risultava di uno scheletro di metallo bianco (anticorodal), fissato su un muretto di base e destinato a ricevere i cristalli. Lo scheletro metallico di questo tipo di vetrina (difettosa per molte ragioni: poco pratica, poco solida, molto alta, ecc.) era stato montato alla vi-

L'aderenza al pensiero del teorico francese risulta rispettata tanto nella forma quanto nella sostanza dell'edificio:

La vie des musées dépend aussi de la présentation des oeuvres. Le classement des tableaux, des dessins, des statues et des objets d'art n'est pas le même que celui qui convient à des minéraux, à des papillons et à des plantes. Un musée n'est ni un muséum ni un laboratoire, c'est un luxe publique, une leçon de goût⁵⁵.

Nonostante la mole di fondi destinati alla sua realizzazione, avviata nel 1932, il complesso architettonico viene presentato, nelle sue linee essenziali⁵⁴, solo in occasione della visita di Mussolini a Reggio il 31 marzo 1939. Per l'evento, Nicolò Catanuto, sostituto del soprintendente, redige una guida, dalla quale si apprende però che sono esposte provvisoriamente solo delle raccolte parziali⁵⁵.

La realizzazione delle vetrine, progettate tra il 1934 ed il 1936, è già stata avviata quando nel 1939, con l'inizio della guerra, diviene necessario interrompere i lavori di allestimento.

Da un testo del 1938⁵⁶ si può ricavare la prima disposizione prevista per le sale del museo, dove al piano terreno sono destinate, oltre a quelle per i servizi e per i marmi, tre sale per la Preistoria della Calabria, tre per l'antica Reggio, due

per Caulonia, due per il materiale proveniente dal santuario di Apollo Aleo a Cirò. A Locri sono riservate ben sette sale: tre per terrecotte e ceramiche ancora inedite; due riservate alle varie necropoli della città e due dedicate esclusivamente ai *pinakes*, dei quali, nell'esposizione provvisoria di quegli anni, è visibile solo quello raffigurante Ade e Persefone con Dioniso offerente, e ai quali Galli vuole ricongiungere i gruppi dei Dioscuri, conservati in quel momento a Napoli, da dove ritorneranno solo nel 1964⁵⁷. Al primo piano sono previste poi due sale per Sibari, tre per le terrecotte di Medma, due per Crotone, due per Metaponto, due per Irsina, e singoli spazi per Lavinium, Bruttii, Grumentum, Banzi, Venosa e Lavello, Ansia e Armentum, con tre piccole camere destinate al gabinetto numismatico e altre due per calchi e riproduzioni.

Nel 1940 vengono trasferiti i materiali dall'Antiquarium⁵⁸, mentre il cantiere viene concluso nel 1941⁵⁹ con l'apprestamento degli ultimi arredi progettati *ad hoc*. Nell'anno seguente viene stipulata una convenzione tra il comune di Reggio Calabria e il ministero per istituire il "Museo Centrale della Magna Grecia"⁶⁰. In seguito all'occupazione anglo-americana del 1944, al secondo piano trovano posto anche gli uffici e le collezioni del Museo Civico⁶¹.



Fig. 6 Museo Archeologico Nazionale, Reggio Calabria. Le sale durante i lavori di demolizione e costruzione, 1948-1950 ca. (AFM; © Ministero della Cultura / Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria).

Il trasferimento “punitivo” di Giulio Iacopi⁶² alla soprintendenza calabrese nel 1946 segna l’inizio dei restauri⁶³ e l’abbandono dell’adozione delle pareti-vetrine⁶⁴, complici anche i danni che i bombardamenti avevano inflitto agli esemplari già installati⁶⁵. Il dato è confermato anche dal confronto con alcune fotografie del museo (fig. 5) inviate nel giugno 1948 dal soprintendente a Piacentini, che le aveva richieste per una mostra parigina⁶⁶. Iacopi mostra diverse riserve per lo stravolgimento del progetto originario⁶⁷ e anzi vorrebbe che “a questa modificazione fosse espresso l’assenso del progettista arch. Piacentini, il quale dovrebbe suggerire le eventuali modificazioni concomitanti ch’egli ritenesse opportune”, proponendone alcune egli stesso⁶⁸.

Dopo le riparazioni e i restauri⁶⁹ (fig. 6), agli inizi degli anni Cinquanta si procede al complesso allestimento delle terrecotte architettoniche provenienti da Locri e Caulonia, oggetto di diversi tentativi sperimentali⁷⁰ e alla progettazione di nuovi apparati espositivi dei *pinakes* locresi, fino a questo momento conservati in eleganti teche in legno e cristallo⁷¹ (fig. 1). I *pinakes* costituiscono infatti il “problema centrale dell’esposizione del materiale archeologico”, nonché, almeno fino all’arrivo dei Bronzi di Riace, il fiore all’occhiello del museo:

Il concetto informatore delle vetrine è stato quello di ridare agli elementi antichi la loro originaria destinazione: si trattava infatti di oggetti destinati ad essere appesi nella edicola tesauraria di Persefone o agli alberi stessi. Logico sistema è quindi quello di ricollocarli nell’originaria posizione tanto più che soltanto così le tavolette possono essere valorizzate, mediante luce radente, nel rilievo. Le vetrine saranno eseguite in acero bianco, con vetri semidoppi, e col fondo lievemente imbottito su cui sono appesi i pinakia coperti di un broccato di tono verde chiaro. Le pareti delle sale che le ospiteranno saranno in grigio chiaro. Le vetrine saranno illuminate dall’alto a mezzo di lampadine ‘Mignon’ con diffusore sottostante. Il castelletto che ospita il materiale elettrico sarà decorato esternamente ad intaglio con elementi ionici tratti dagli stessi pinakia⁷².

A pochi anni di distanza, già nel 1956, ulteriori criticità riscontrate nelle precedenti vetrine⁷³, tra cui il rapporto sproporzionato con l’altezza delle sale e la scarsa visibilità degli oggetti posti nei ripiani più alti, ne impongono la progettazione di nuove, questa volta ad opera dell’architetto romano Aldo Grillo⁷⁴. Si tratta di diversi tipi di modelli: basse vetrine a giorno in cristallo sugli zoccoli che separavano le sale, al posto di quelle piacentiniane, con telaio in rovere o ciliegio, progettate tenendo in considerazione le dimensioni dei reperti esposti; vetrine a più ripiani in va-

glia dei bombardamenti nel salone del primo piano dello stabile, e, successivamente, in questo stesso ambiente una vetrina campione era stata provvista di cristalli. Invece lo scheletro metallico destinato al salone del secondo piano era stato ammonticchiato nei magazzini in attesa del montaggio. [...] Nella occasione in cui il Genio Civile procedette al restauro dei danni di guerra allo stabile del museo, si provvide ad eliminare gli scheletri metallici delle vetrine già montate nel salone del primo piano dello stabile (i quali peraltro erano stati contorti e divelti, dagli eventi bellici)”: ASARC, XXXI, f. 19/16, prot. 1274.

⁶² FMP, 103, lettera dell’8 giugno 1948: DEZZI BARDESCHI, *Le vetrine...* cit., p. 55.

⁶⁷ “La riduzione di misura delle vetrine, che il progettista considerava dovessero occupare l’intera parete divisoria dei vari piani, arrivando fino al (finto) architrave, temo possa avere spiacevoli effetti nei riguardi estetici, lasciando un vano non previsto fra il cielo della vetrina e l’architrave stesso”: ASARC, XXXI, 19/17, lettera del 3 dicembre 1948 (prot. 2261) alla Direzione Generale.

⁶⁸ *Ibidem*. “Il difetto fondamentale resta sempre quello dell’accorciamento strutturale delle vetrine, non previsto dal progettista, e che quindi creerà fatalmente una disarmonia – cui si potrebbe forse ovviare completando la vetrina, nella parte superiore fino all’architrave, con una parete di cellofane o simile”. In una nota (prot. 1237) di un mese prima, Iacopi mostra ancora un atteggiamento di grande considerazione per Piacentini, invitando Antonio Botter, produttore della ditta Fontana, indicata dal ministero, che poi realizzerà le vetrine, a “prendere accordi” con l’architetto romano “prima di eseguire il progetto definitivo”.

⁶⁹ Iacopi scrive che erano in corso “lavori di restauro per i saloni (si sta già mettendo mano agli intonaci)”: ASARC, XXXI, 19/17, lettera del 23 marzo 1950, alla ditta Fontana.

⁷⁰ Il disegnatore, prof. Dante De Julii, nella relazione sui lavori eseguiti, parla di “ricostruzione parziale delle strutture templari [...], lungi dal riprodurre le dimensioni reali, del resto non cognite, e, comunque, non realizzabili nello spazio volumetrico nelle sale del Museo” che dovevano avere “nello spirito, carattere indicativo, portando praticamente i pezzi e dando ai visitatori l’idea più approssimata possibile di quello che doveva essere l’aspetto pristino dei complessi monumentali. Per una serie di ‘sime’ provenienti da Caulonia, era poi prevista la sistemazione su un mensolone a sbalzo di legno e ferro”: ASARC, XXXI, 19/17, nota del 25 ottobre 1951.

⁷¹ L’esecuzione è affidata allo studio tecnico dell’arch. F. Albanese: ASARC, progetto n. A 45/3 del 24 aprile 1946.

⁷² *Ibidem*, su foglio a parte con titolo *Relazione sull’esposizione dei pinakia fittili locresi*.

⁷³ La vicenda è ampiamente descritta nel contributo di DEZZI BARDESCHI, *Le vetrine...* cit., pp. 58-60.

⁷⁴ Figura inesplorata del panorama museografico italiano, prima funzionario e poi soprintendente ai monumenti di più regioni, a partire dal Lazio, Aldo Grillo è stato invece particolarmente attivo, proprio in quegli anni, in diversi progetti a stretto contatto con l’archeologia. Solo per citarne alcuni: il restauro di villa d’Este (1953) al quale ha collaborato; la mostra della via Appia antica a palazzo Venezia (1956); in Sicilia, il concorso per una soluzione di copertura di villa del Casale di piazza Armerina in Sicilia (1956) e l’ampliamento del museo di Messina (1956-1959), entrambi con esito negativo; il museo delle Arti e Tradizioni Popolari a Roma (1956), il museo della Preistoria e protostoria del Lazio (1962), il museo archeologico di Luni (1964), il museo dell’Alto Medioevo e più tardi nuovamente a Reggio con la sezione di Arte Medievale e Moderna del museo (1974). TURANO, *Calabria...* cit., pp. 229-230. *Dizionario biografico...* cit., pp. 299, 709, 799; A. CENTRONI, *Villa D’Este a Tivoli: Quattro secoli di storia e restauri*, Roma 2008; *Tessere di storia. Il Pioniere nel Museo dell’Arma del Genio. Studi e restauro*, a cura di L. D’Agostino, Roma 2018, pp. 44-49.

Fig. 7 Museo Archeologico Nazionale, Reggio Calabria. Le sale dei pinakes con le nuove vetrine espositive, 1958 (AFM; © Ministero della Cultura / Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria).

Fig. 8 Museo Archeologico Nazionale, Reggio Calabria. Sala di esposizione di materiale vario, in occasione del X annuale dell'UNESCO, 1956 (AFM; © Ministero della Cultura / Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria).



ni incassati all'interno di pareti in muratura, illuminate all'interno con luce artificiale; infine, vetrine tripartite, definite "stellari"⁷⁵ dal loro stesso autore. L'attenzione al tipo di illuminazione è evidenziata dalla scelta di Iacopi⁷⁶, per le finestre di alcuni ambienti, dell'adozione del Termo-

lux, un complesso vitreo opalescente stratificato e leggero, utilizzato di frequente nell'architettura razionalista⁷⁷.

Durante il mandato di Iacopi, si dà avvio a un'opera di ricerca e di catalogazione dell'ingente materiale, conservato in circa ottanta casse, co-

⁷⁵ ASARC, XXXI, f. 19/7, lettera del 11 novembre 1955, a Alfonso De Franciscis.

⁷⁶ IACOPI, *Il nuovo...* cit., p. 1439.

⁷⁷ F. DAL FALCO, *Stili del razionalismo: anatomia di quattordici opere di architettura*, Roma 2002, p. 444.

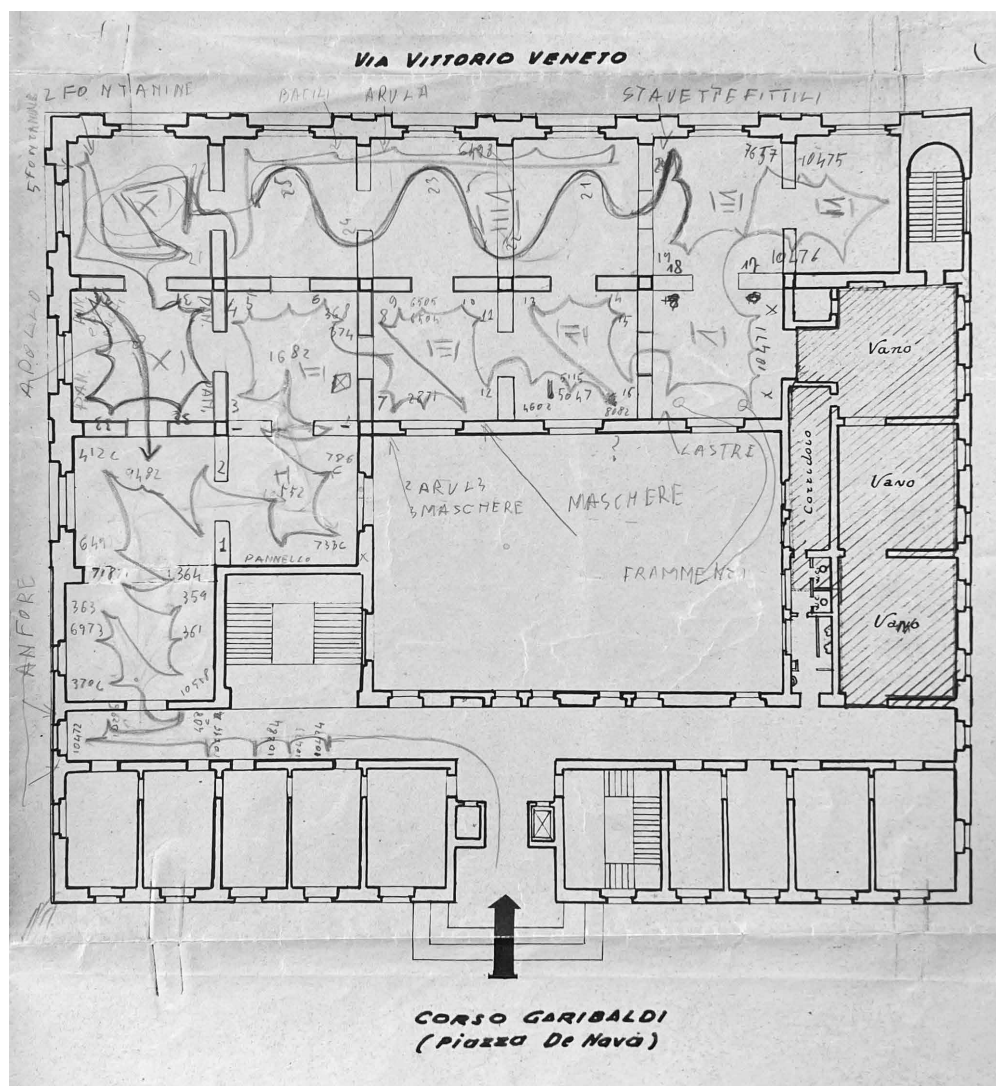


Fig. 9 A. De Franciscis (attrib.), Planimetria del piano terreno del museo con la descrizione del percorso espositivo, 1958 ca. (ASARC; © Ministero della Cultura / Soprintendenza ABAP di Reggio Calabria).

me pure al riordino del medagliere da parte di Laura Breglia e di Giuseppe Procopio e alla ricomposizione dei frammenti dei *pinakes*, che vede la collaborazione di Paola Zancani Montuoro, incaricata già anni prima da Orsi in persona⁷⁸ e curatrice, in questa fase, dell'allestimento permanente delle tavolette locresi (fig. 7), per le quali si confronta con Grillo nella definizione della migliore soluzione espositiva e conservativa⁷⁹. Carmelo Turano allestisce la sezione epigrafica in due sale del pianterreno, che saranno occupate dal 1964 dalla sala per le conferenze. Una prima parziale apertura al pubblico avviene nel 1956 (fig. 8), limitatamente a una parte del piano terra, in occasione della prima *Settimana dei Musei* in Italia promossa dall'ICOM⁸⁰. Il Museo viene inaugurato definitivamente il primo febbraio 1958⁸¹ dal soprintendente Alfonso De Franciscis⁸², entrato in carica nel 1954. A lui si deve il primo allestimento compiuto, limitato al solo piano terreno e parte del primo, oltre a due guide pubblicate nel 1956 e nel 1959. De Fran-

ciscis dichiara che nell'attuare l'ordinamento del museo sono stati determinanti e imprescindibili "la distribuzione degli ambienti nel corpo dell'edificio e la natura stessa del materiale da esporre" ispirandosi "a criteri che egualmente tenessero conto delle premesse stesse e rispondessero alle attuali esigenze museografiche", scegliendo quello topografico per la sezione archeologica e preferendo una disposizione cronologica per la parte medievale e moderna, esprimendo poi la volontà di "rendere le opere esposte intelligibili anche a persone di media cultura [sic!]" attraverso brevi legende, rilievi planimetrici, ricostruzioni grafici, fotografie e prevedendo una successiva integrazione degli spazi espositivi con "una sala didattica che servirà da introduzione storica e tecnica alle collezioni archeologiche e da una saletta per mostre periodiche, mostre di recenti acquisti e restauri etc."⁸³. In un promemoria originale inedito⁸⁴, espunto dalla versione pubblicata del testo appena citato, De Franciscis definisce l'importanza di adottare,

⁷⁸ PAPPAGLIOLO, *Il Museo...* cit., p. 5.

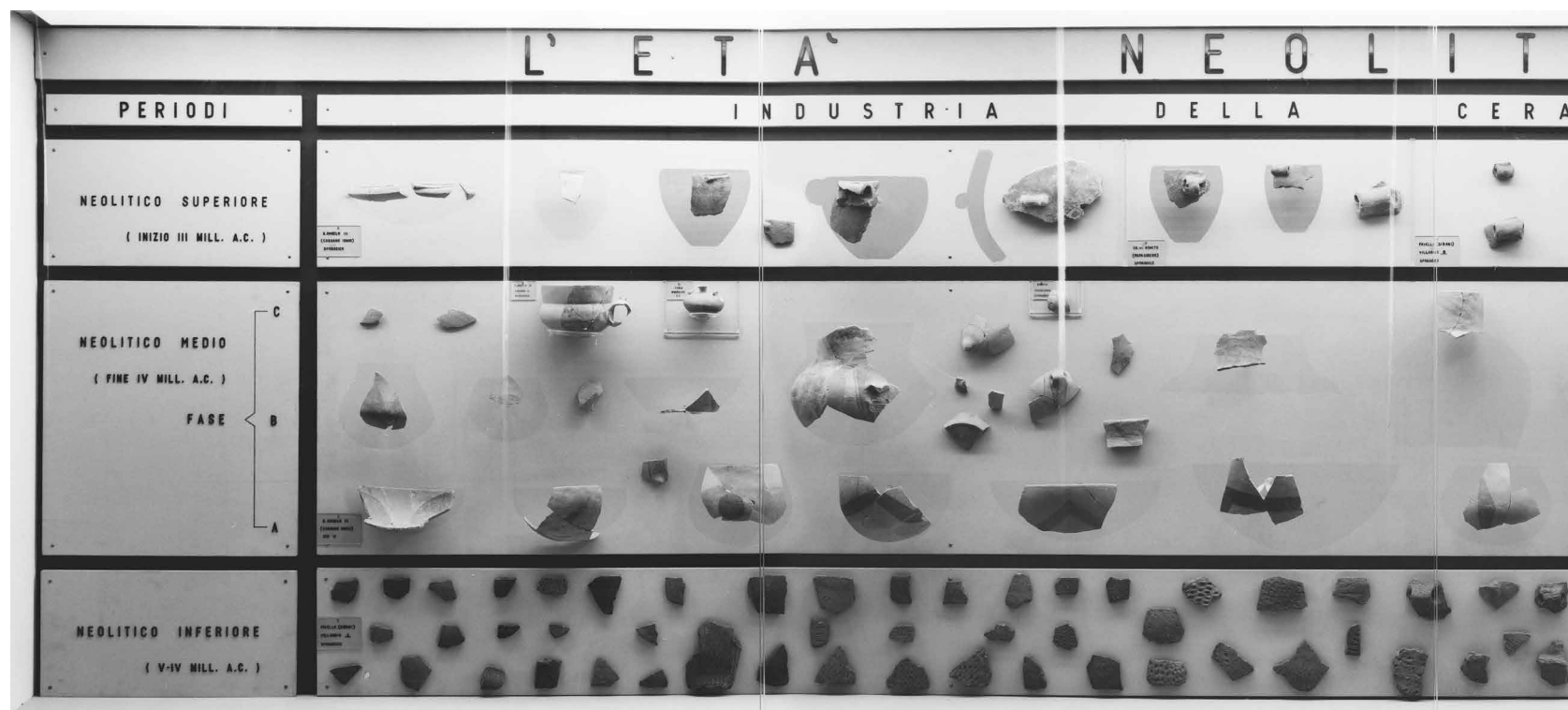
⁷⁹ In una lettera del 24 febbraio 1956, l'architetto assicura al soprintendente: "Per i *Pinakes* ho avuto già parecchi contatti con la sig.ra Zancani-Montuori (sic!), la quale sembra soddisfatta della sistemazione generale e della sistemazione particolare. Per questa ultima ci si è orientati verso una soluzione che contempla anche dei cassetti, apribili dagli studiosi, in modo che tutto o quasi tutto il materiale possa essere contenuto nella sezione adattata per i *Pinakes*": ASARC, XXXI, f. 19/17.

⁸⁰ L'evento è organizzato nel quadro della campagna internazionale dei musei promossa dall'UNESCO, alla quale De Franciscis viene invitato. Antonio Talamo, ne *La Gazzetta del Sud* del 5 gennaio 1958, scrive: "l'improvviso successo, suscitato in modo particolare da quella che fu definita «vetrina della Magna Grecia», allestita febbrilmente e con mezzi di fortuna in una settimana appena, andò al di là delle intenzioni di chi aveva organizzato la mostra": A. TALAMO, *Nel Museo Nazionale tesori della Magna Grecia*, "La Gazzetta del Sud", 5 gennaio 1958.

⁸¹ Nelle settimane precedenti, la stampa locale aveva levato gli scudi contro "l'inaugurazione soltanto di mezzo museo", nel timore che con l'evento si potessero spegnere i riflettori sui finanziamenti (che pure erano passati da 22 milioni a 30 grazie all'opera di De Franciscis) da erogare per il completamento, atteso da decenni, di "quella che tutto il mondo considera la più importante, se non l'unica, attrattiva di Reggio Calabria" (*L'inaugurazione a Reggio del museo della Magna Grecia*, "Roma", 19 gennaio 1958). I toni accessissimi costringono il soprintendente a rispondere alle polemiche asserendo che "non esistono musei completi e musei incompleti, giacché in questo specifico settore tutto è sempre in fase di evoluzione, di ampliamento, di ammodernamento. 'Non ci sono Musei aperti in tutto o aperti in parte, in quanto un Museo si apre al pubblico nel momento in cui può arrivare a soddisfare le esigenze di quello e degli studiosi'" (*Sarà presto completato il Museo Nazionale*, "Corriere di Reggio", 25 gennaio 1958).

⁸² *Dizionario biografico...* cit., pp. 247-259.

⁸³ A. DE FRANCISCIS, *Il Museo Nazionale di Reggio Calabria*, "Archivio Storico della Calabria e della Lucania", XXVII, 1958, 1-2, pp. 161-166: 163.



⁸⁴ Inviato per essere esaminato al ministero della Pubblica Istruzione – Direzione Generale Belle Arti e Antichità il 10 novembre 1954, lo schema dei criteri di ordinamento viene approvato nell'aprile del 1955 dal Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, presieduto da Roberto Paribeni, con il parere che “debba essere rispettato l'ordine topografico, già previsto dal Soprintendente, con qualche deroga, come per la collezione preistorica ed i frammenti vascolari. Per ciò che si riferisce alla collezione dei pinakes, che costituiscono, com'è noto, il complesso artistico più notevole del Museo, ritengono che essi debbano essere compresi nella sezione topografica di Locri, adottando un sistema di presentazione più consono al rigore scientifico ed all'essenza qualitativa degli stessi pinakes, e sottoponendo il materiale ad una oculata selezione per evitare il pericolo della pesantezza d'una medesima tipologia troppo ripetuta”: ASARC, XXXI, f. 19/17, ricollocamento delle collezioni, 1956.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Dizionario biografico...* cit., pp. 335-342.

⁸⁸ G. FOTI, *Il museo nazionale di Reggio Calabria*, Cava dei Tirreni 1972, p. 12.

⁸⁹ S. TINÈ, *Successione delle culture preistoriche in Calabria alla luce dei recenti scavi in provincia di Cosenza*, “Klearchos. Bollettino dell'Associazione Amici del Museo Nazionale di Reggio Calabria”, IV, 13-14, 1962, pp. 38-48: 64; *Id.*, *E ora scaviamo nella mia vita... storia e storie di un archeologo per caso*, Foggia 2009. Nella sua biografia, l'archeologo dichiara di essere amico dell'architetto Franco Minissi, ordinario di museologia e museografia all'Università La Sapienza di Roma. Non è improbabile che i due si siano confrontati sull'allestimento.

⁹⁰ Rientrato da poco in Italia da Harvard, l'archeologo deve aver avuto in mente modelli museografici appresi nell'ateneo americano, come ha anche suggerito la dott.ssa Antonella Traverso, assistente del prof. Tinè, che ha gentilmente condiviso i suoi ricordi con chi scrive, nell'ambito di questa ricerca.

tra i criteri che sappiano rispondere alle esigenze museografiche, quello di “riuscire gradevole ad ogni specie di visitatore evitando nell'esposizione monotonie, pesantezza, disarmonia, pur senza indulgere a lenocini di facile trovata, ma di discutibile buon gusto”⁸⁵.

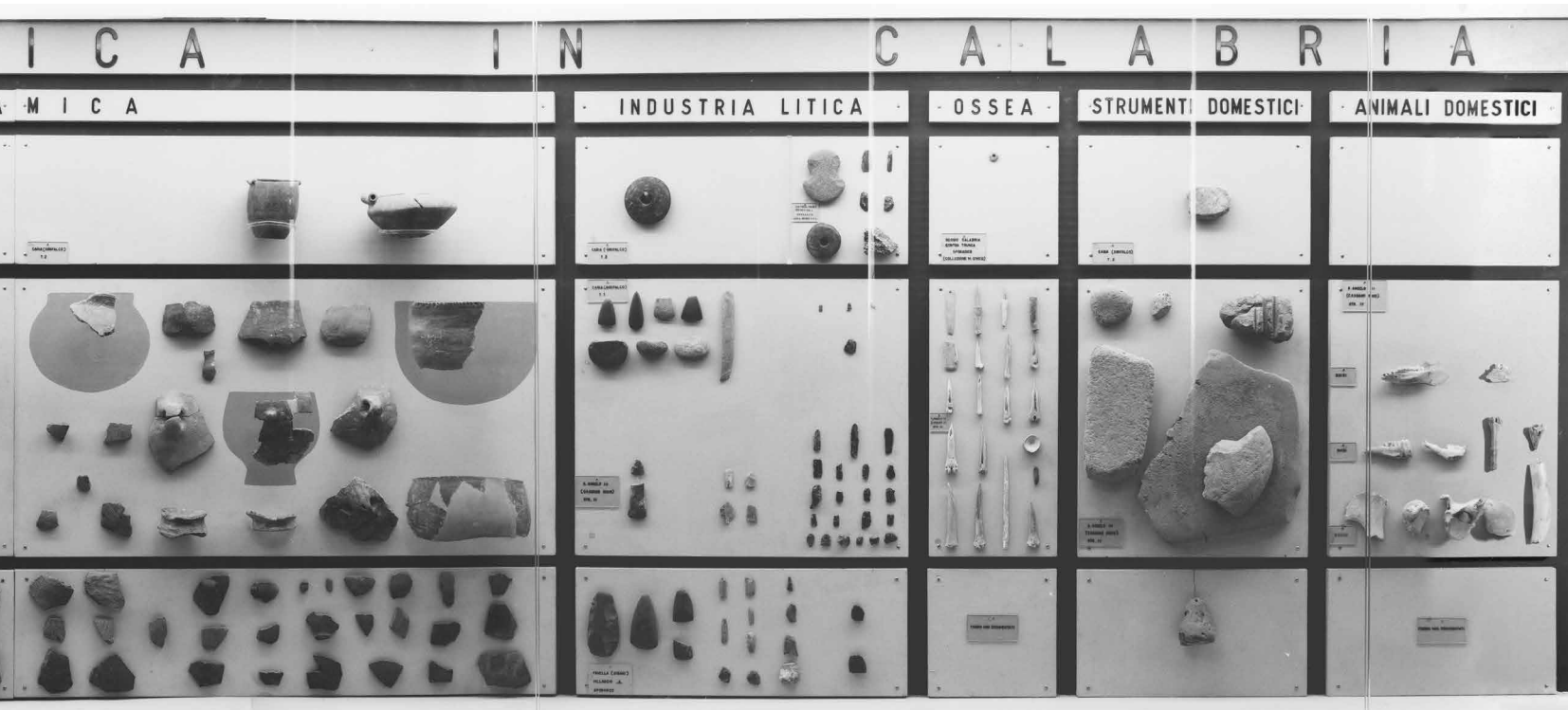
Nell'archivio del museo⁸⁶ è inoltre conservata una pianta del pianterreno che mostra, segnata con lapis rosso, l'esatto tracciato del percorso espositivo attraverso le sale, ordinate con numeri romani, in cui sono abbozzati a matita i numeri di inventario dei reperti esposti (fig. 9). L'eccezionale documento, finora inedito, permette di ricostruire con precisione l'allestimento al momento dell'inaugurazione e la successione con cui la visita era concepita.

Giuseppe Foti⁸⁷, che succede a De Franciscis, definirà quell'allestimento “moderno e funzionale”⁸⁸, integrandolo egli stesso con nuovi criteri, col supporto dell'architetto Grillo e, in un secondo momento, dell'ingegnere Sarnella. Grazie ai fondi della Cassa del Mezzogiorno diventa pos-

sibile anche una nuova sistemazione delle collezioni, con la disposizione al terzo piano delle sezioni di arte medievale e moderna, e al pianterreno, insieme al medagliere e al lapidario, di quelle locresi e preistoriche.

Lo spazio cronologico affrontato in questa sede termina, infine, proprio con un breve *excursus* sull'apertura, nel 1964, della sezione di Preistoria e Protostoria, ordinata dall'archeologo Santo Tinè⁸⁹.

Nello stesso corridoio delle vetrine stellari di Grillo, incassati nelle pareti e illuminati artificialmente, due lunghi pannelli dedicati all'Età Neolitica e all'Età dei Metalli in Calabria inaugurano un nuovo criterio espositivo⁹⁰, questa volta di tipo tassonomico (fig. 10). Disposti come in una tabella, le diverse classi di materiali sono divise in colonne e separate in tre fasce cronologiche corrispondenti ad altrettanti periodi, con i reperti disposti in maniera ordinata e paratattica, talvolta integrati graficamente, come nel caso delle forme ceramiche, con una silhouette sche-



matizzata della sagoma intera. La descrizione, affidata a piccole targhette trasparenti, è riferita a ciascun gruppo invece che ai singoli oggetti e fornisce dati di scavo (luogo di rinvenimento e strato) piuttosto che informazioni descrittive. Un pannello con la descrizione delle sequenze stratigrafiche, redatto a mano, fornisce una serie di informazioni, decodificabili però principalmente da un pubblico specializzato⁹¹.

La sala sull'Età Paleolitica è infine allestita con due calchi in gesso dei quali uno⁹², quello dell'incisione del *Bos taurus primigenius*, proviene dalla grotta del Romito di Papisidero, corredato da un esile ed alto pannello che riporta ancora informazioni di tipo prettamente stratigrafico.

Le vicende del Museo della Magna Grecia, nei tre decenni successivi alla posa della prima pietra, manifestano l'armonia di un coro di voci che, pur susseguendosi tra il regime, la guerra e stringenti difficoltà economiche, hanno cercato di vibrare all'unisono, guidati, come ben appare, da una illuminata visione per l'avvenire.

L'impronta di Marcello Piacentini è stata fondamentale e luminosa nell'antesignana concezione del primo museo in Italia nato per essere tale, sapientemente calibrata nel confronto proficuo e collaborativo con i soprintendenti. Gli elementi emersi dall'intreccio dei vari protagonisti di questa intensa vicenda di storia, architettura, archeologia e museografia, possono (e possono) essere d'ispirazione per le generazioni future nel perseguire una buona pratica museale, interdisciplinare, lungimirante e attenta a rendere un patrimonio, così importante per gli studiosi, davvero di tutti.

Fig. 10 Museo Archeologico Nazionale, Reggio Calabria. Pannello con reperti dell'età neolitica in Calabria, 1962 (base iconografica AFM; elaborazione G. Germanò).

⁹¹ A titolo di esempio, nelle carte dell'archivio del museo (ASARC, XXX, 19) compare una comunicazione di alcuni anni prima dell'allora direttore del Museo Nazionale di Antichità di Parma, Giorgio Monaco, sui criteri di ordinamento da lui esposti in occasione del convegno dei soprintendenti e direttori di musei tenutosi a Salerno nel novembre 1952. Nel testo dichiara di aver creato, all'inizio delle collezioni preistoriche, esposte "in una logica successione delle varie età [...], vetrine didattico-dimostrative in cui con pochi oggetti caratteristici e abbondanza di grafici, figurazioni cartografiche, commenti, è chiarito il concetto delle età litiche secondo i più recenti studi. Il visitatore, chiarito questo concetto generale nelle vetrine dimostrative, passa al resto del materiale preistorico, sistemato con criterio topografico".

⁹² Realizzato *in situ* da un restauratore della soprintendenza, viene trasportato personalmente da Santo Tinè a carico di un mulo fino al suo maggiolino e da lì fino alla sua sistemazione definitiva in museo: TINÈ, *E ora...* cit., p. 91.

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.

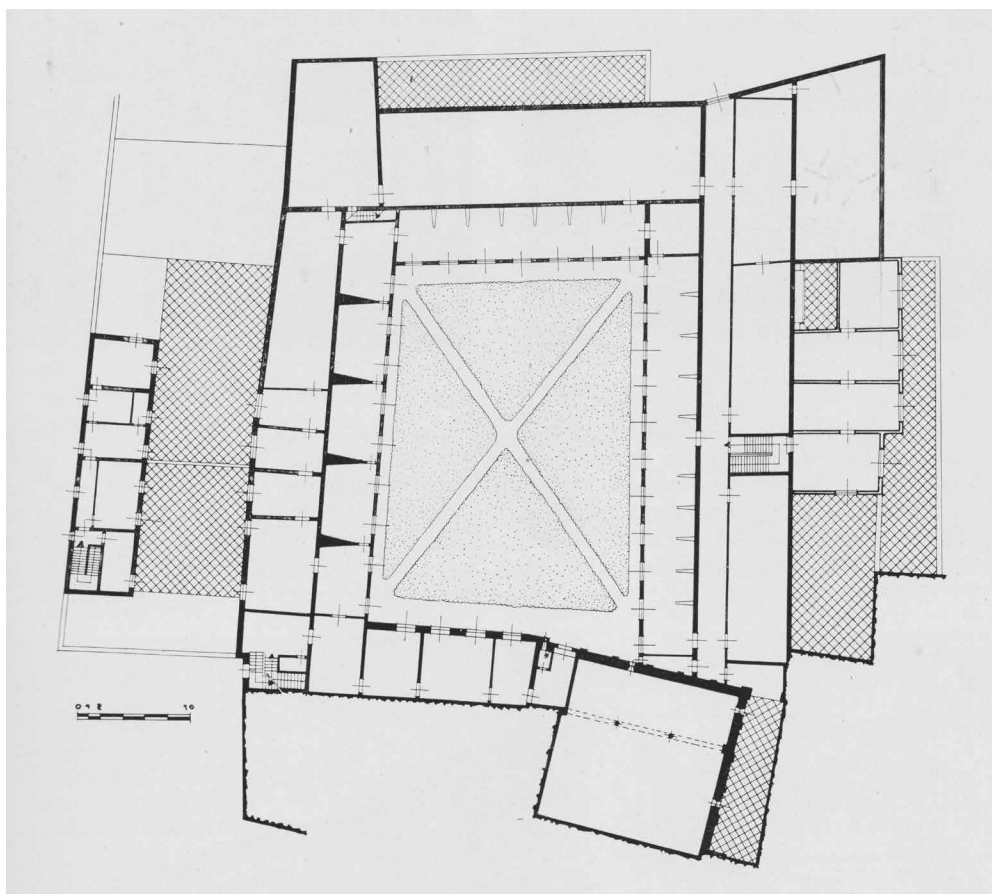
Sanpaolesi, attento studioso della storia dell’architettura e delle arti, affronta il progetto di trasformazione del convento divenuto poi carcere nell’Ottocento con un taglio multidisciplinare affinato anche grazie all’esperienza espositiva fino ad allora maturata, a partire dalla *Mostra dell’Arte 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-

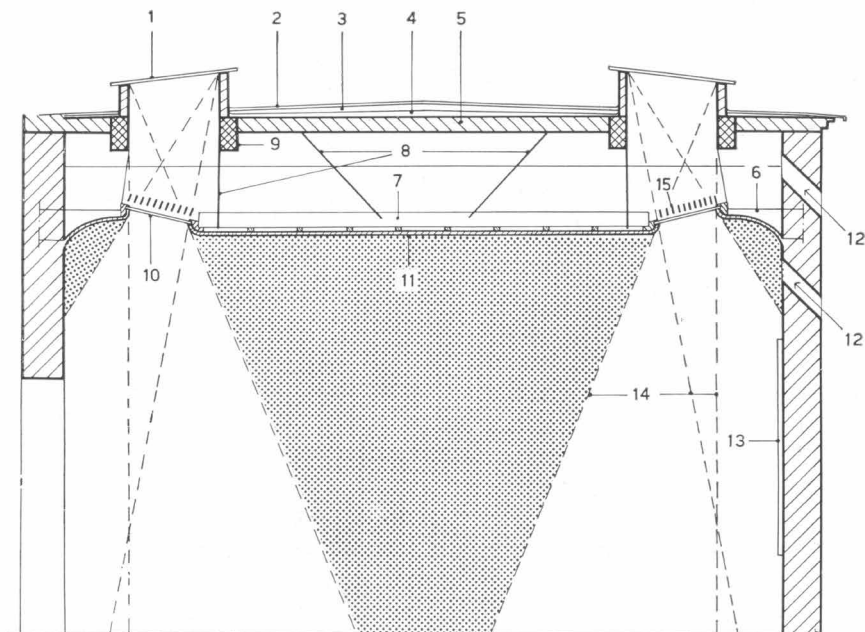
lorizzare scrupolosamente le opere conferendo un'atmosfera rarefatta, coordinando spazio e luce per ottenere quell'effetto che Sanpaolesi chiama “vivacità riposante”³⁷. Dove il carattere semplice e neutro dello spazio museale non rinuncia all'aulicità, che viene colta sin dall'atrio d'ingresso attraverso 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’espore: 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’espore: 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’espore 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. Coralità 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.

“UN MUSEO DI ESPOSIZIONI TEMPORANEE”: IL PADIGLIONE D’ARTE CONTEMPORANEA DI IGNAZIO GARDELLA NEL CONTESTO CULTURALE MILANESE TRA ANNI QUARANTA E CINQUANTA

“A museum of temporary exhibitions”: the architect-engineer Ignazio Gardella used this formula to describe the PAC (Contemporary Art Pavilion) in Milan, summarising the prerogatives and destiny of his first museographic project, opened in 1954, which stood out for its originality in the Italian cultural panorama of the immediate post-war period. The ambiguity of the architectural structure, precariously balanced between an uncertain museum identity, permanent by vocation, and a flexible space designed for a variable palimpsest, was coupled with the uncertainty of its content. The interweaving of the project’s documentary history and the specificities of its underlying cultural plan reveal the identity and political strategies of what, at least in its intentions, was to be the first civic museum of contemporary art in Italy.

“Un museo di esposizioni temporanee”: con questa formula l’architetto-ingegnere Ignazio Gardella (1905-1999) descriveva il Padiglione d’arte contemporanea di Milano – PAC, riassumendo prerogative e destino del suo primo progetto museografico, inaugurato nel 1954, che si distingueva per originalità nel panorama culturale italiano dell’immediato dopoguerra.

All’ambiguità del contenitore architettonico, in precario equilibrio tra un’incerta identità museale, permanente per vocazione, e uno spazio flessibile pensato per un palinsesto variabile, si aggiungeva l’incertezza sul suo contenuto.

Dall’intreccio tra la storia documentaria della struttura gardelliana e le specificità del piano culturale a essa sotteso affiorano le strategie identitarie e politiche di quello che, almeno nelle intenzioni, sarebbe stato il primo museo civico d’arte contemporanea in Italia (fig. 1).

“Ora che Milano ha un nuovo spirito è giusto che muti anche fisionomia”¹

Nell’Italia sgretolata dalla Seconda guerra mondiale dedicare delle forze, anche economiche, alla costruzione e ricostruzione di spazi per la cultura era una chiara presa di posizione, politica ed etica, secondo la visione del sindaco socialista Antonio Greppi, in carica dal 1945 al 1951, che assegnava alla cultura un ruolo strategico nel rincalzare il sentimento civico e nell’affermare Milano, non tanto e non più nei confronti di

Roma – modello durante il Ventennio e, quindi, modello scomodo dopo la Liberazione – quanto nel panorama europeo. Secondo il suo lungimirante progetto, avversato persino dal *milieu* intellettuale, la ricostruzione dei musei andava affrontata parallelamente a quella di strade e ospedali².

Si intrapresero così interventi di ripristino dei musei cittadini (Castello Sforzesco, Pinacoteca di Brera, Pinacoteca Ambrosiana, Museo Poldi Pezzoli, Museo della Permanente), ma solo uno nacque *ex novo* dalle macerie: il Padiglione d’arte contemporanea di via Palestro.

Dando seguito a ipotesi che fin dagli anni Venti individuavano nei rustici dell’ex Villa Reale gli ambienti più adatti a esporre le testimonianze del secolo in corso, il piano regolatore varato nel 1947 volto al rinnovamento totale del tessuto cittadino guardava con preoccupazione all’erigendo spazio espositivo attiguo alla residenza reale, progettata alla fine del XVIII secolo da Leopoldo Pollack, la quale “*minacciata* dallo accostamento di un troppo contrastante museo che dovrà sorgere sugli abbattuti rustici neoclassici, si è cercato di *salvagnarla* con lo spostare il museo dallo spigolo della fronte, interponendo del verde”³.

La riorganizzazione culturale assunse forma programmatica con il “piano organico per il riallestimento dei Musei d’Arte Antica del Castello Sforzesco” dell’estate 1946, stando al quale entro

l’anno successivo sarebbe stato possibile riaprire al pubblico tutti i luoghi di cultura cittadini⁴. Un progetto impossibile da portare a compimento secondo Costantino Baroni, conservatore e direttore delle raccolte d’arte municipali, il quale, facendo leva sui doveri morali del proprio ruolo, metteva in guardia l’amministrazione contro i rischi di un’azione frettolosa; mentre per Ettore Modigliani, allora Soprintendente alle Gallerie, il piano costituiva l’occasione per ribadire che le collezioni d’arte moderna e contemporanea dovessero rimanere nel complesso del Pollack proprio per assicurare loro, e di riflesso alla città, il dovuto prestigio⁵.

L’intervento coordinato tra il Comune, rappresentato da Baroni, Mario Bezzola e dall’ingegnere Luigi Polastri dell’Ufficio Tecnico, la Soprintendenza alle Gallerie, nella figura di Fernanda Wittgens, e l’omologo ufficio preposto alla tutela dei Monumenti, con il suo incaricato Guglielmo Pacchioni, mirava a ottenere uno spazio ad uso museale in tempi brevi e costi contenuti, obiettivo raggiungibile ricostruendo un ulteriore piano sovrastante le scuderie di Villa Reale già esistenti, sebbene diroccate. Le ipotesi progettuali avanzate dal Polastri e dall’architetto della Soprintendenza Mario Crosignani non trovarono il favore di tutte le parti coinvolte: se Baroni, incoraggiato dall’idea di una rapida risoluzione della sistemazione dei rustici, supportò il disegno di Crosignani ritenendolo “il solo degno di esse-

64

Vitrum

Lastre di vetro e cristallo



5

Architetto Ignazio Gardella

CONCORSO CATTEDRA UNIVERSITARIA : "Elementi di Composizione"
Istituto Superiore di Architettura, Venezia.

162226

Notiziario del C.I.S.A.V. - Centro Informazioni e Studi per le Applicazioni del Vetro nell'edilizia e nell'arredamento

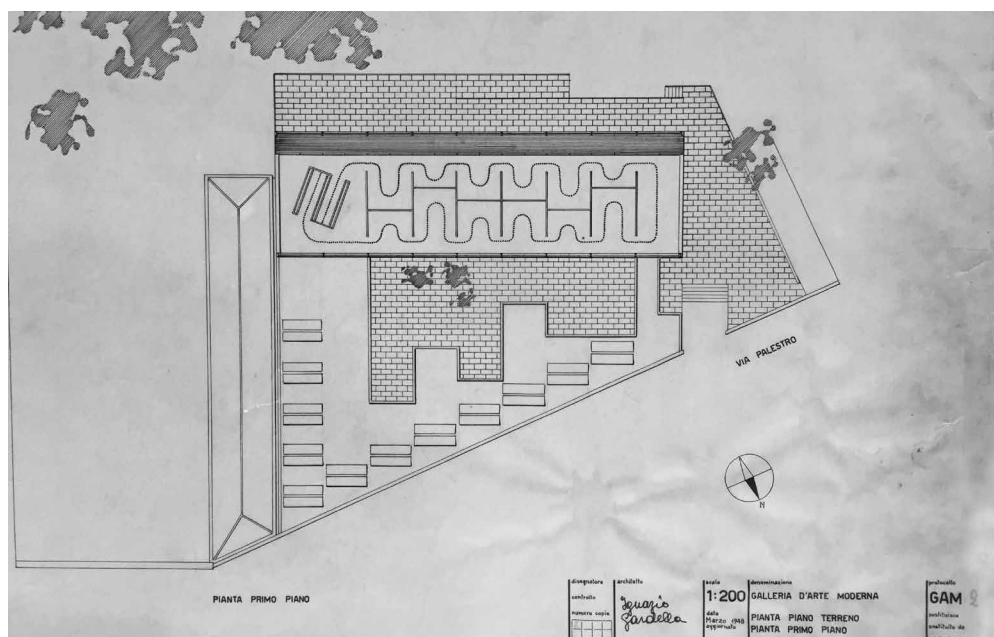
pagina 147

Fig. 1 Copertina della rivista *Vitrum*, 1955

(© Archivio Storico Gardella, Oleggio).

Fig. 2 I. Gardella, GAM 2. Pianta piano terreno

e del primo piano, marzo 1948 (© Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma).



° Desidero ringraziare quanti hanno gentilmente collaborato: Orietta Lanzarini, Università degli Studi di Udine; Angelo Lorenzi, Politecnico di Milano; Elisa Albera, Andrea Parravicini, Archivio Storico Gardella; Barbara Gariboldi, Luca Dosena, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Milano; CSAC - Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma; Caterina Idone, Luigi Pedrini, Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio della provincia di Milano; Maria Cristina Passoni, Pinacoteca di Brera, Milano; Elisabetta Staudacher, Archivio storico e biblioteca, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano; Silvia Paoli, Angela Lolli, Civico Archivio Fotografico, Milano; Antonella D’Aulerio, Giancarlo Bisazza, IUAV, Venezia.

¹ La frase, anonima, è citata da Antonio Greppi, riportando quanto stabilito durante una delle prime riunioni della Giunta del Comitato di Liberazione Nazionale: A. GREPPI, *Prefazione, in Relazione illustrativa del piano regolatore della città di Milano*, Milano 1947, p. 5. Per un approfondimento: A. GREPPI, *Novant’anni di socialismo: scritti scelti*, a cura di J. Pezzoli, Milano 2012; *Milano 1946: alle origini della ricostruzione, la città bombardata, il censimento urbanistico, gli studi per il nuovo piano, le questioni di tutela*, a cura di G. Pertot, R. Ramella, Cinisello Balsamo 2016.

² Durante il *Primo convegno nazionale per la ricostruzione edilizia* (Milano, Castello Sforzesco, sala del Gonfaloniere, 14-16 dicembre 1945) si sottolineava l’esigenza di avviare la ricostruzione da ospedali, scuole e viabilità: E.N. ROGERS, *Introduzione al tema “Provvedimenti urgenti per la ricostruzione”*, in *Rassegna del primo convegno nazionale per la ricostruzione edilizia*, I, Milano 1945, pp. 1-5.

³ *Sistemazioni artistico-ambientali*, in *Relazione illustrativa...* cit., pp. 73-74. Il corsivo è dell’autore.

⁴ Milano, Pinacoteca di Brera, Archivio Storico ed ex Soprintendenza Beni Storico-artistici ed Etnoantropologici (d’ora in avanti PB-AS), *Fernanda Wittgens, Fascicolo personale*, 1598. *Dichiarazione*, 31 marzo 1947.

⁵ Milano, Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio, Archivio Monumenti (d’ora in avanti AMSMi), D/4 880, Modigliani a Boriosi, 30 luglio 1946.

⁶ AMSMi, D/4 880, Baroni a Pellati, 1 settembre 1947.

⁷ G. Pacchioni, *Nuova Galleria d’arte contemporanea sull’area dei rustici dell’ex Villa Reale*, 7 agosto 1947; AMSMi, D/4 880, prot. n. 4791, 6 dicembre 1947 e ivi, prot. n. 3490, 22 febbraio 1949.

⁸ Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana (d’ora in avanti ASCMi), 214, *Commissione Consultiva per la Galleria d’arte moderna del 5 novembre 1948*. Per una prima ricostruzione: A. LORENZI, *La forma dell’esporre. Il Padiglione d’arte contemporanea 1948-1954*, in *Ignazio Gardella. Altre architetture*, a cura di id., C. Quintelli, Padova 2020, pp. 134-147.

⁹ Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione (d’ora in avanti CSAC), *Fondo Gardella*, DOC 276, *Corrispondenza, Gardella a Amorosi*, 4 febbraio 1954. Gardella e Baroni collaboravano in parallelo alla ricostruzione della zona I-centro di Milano.

¹⁰ CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, *Arredo*, Baroni a Gardella, 2 gennaio 1948; CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, *Corrispondenza, Gardella a Baroni*, 16 febbraio (1947 sic) 1948.

¹¹ I. Gardella, *Progetto di massima per la ricostruzione dei rustici della Villa Reale ad uso Galleria d’arte moderna*, CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, *Corrispondenza*, marzo 1948.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

re preso in considerazione, così per dignità d’arte come signorile sobrietà di profili e di strutture”⁶, i due soprintendenti bocciarono le proposte poiché non rispondevano né formalmente né concettualmente alla nuova destinazione d’uso, tenendo inoltre che un ripristino testuale avrebbe condotto a perpetrare un falso storico⁷.

Si può supporre che anche Guglielmo De Angelis d’Ossat, subentrato alla Direzione Generale delle Belle Arti alla fine del 1947, condividesse la posizione dei due soprintendenti, motivo per cui, stando alla testimonianza di Wittgens, nel mese di dicembre fu coinvolto Ignazio Gardella⁸. Come anche egli stesso avrebbe ricordato, fu De Angelis d’Ossat, consigliato da Ernesto Nathan Rogers, a incaricarlo del nuovo Padiglione, proposta che trovò d’accordo Wittgens e Baroni⁹. Quest’ultimo, a riprova dell’importanza simbolica del nuovo museo, indirizzò i primi solleciti al progettista già all’inizio del 1948 temendo che egli volesse rinunciare all’incarico, ma Gardella lo rassicurò proponendo un incontro anche con Rogers per discutere dei capisaldi del progetto¹⁰. Nel marzo 1948, l’architetto depositò le prime tavole progettuali (GAM 1-4) e un “primo studio d’impostazione per una ricostruzione dei rustici” sebbene il fulcro fosse la distruzione di quanto rimaneva del corpo di fabbrica delle scuderie, così da avere un migliore rapporto tra costi e qualità di realizzazione¹¹ (fig. 2).

Assecondando i vincoli urbanistici imposti – quali la necessità di rispettare la volumetria dei preesistenti rustici, ricostruire il muro a nord seguendo il tracciato di quello delle scuderie e di

mantenere, rispetto alla Villa Reale, perpendicolare il corpo della nuova costruzione e parallela la sua facciata – Gardella sfruttò l’area risultante, di forma trapezoidale, per ideare un museo innovativo, fortemente giocato sulla compenetrazione tra ambiente interno ed esterno. Il padiglione poggiava su un basamento lastricato percorribile sui lati ovest e sud: oltre all’accesso sul lato est, che ricalcava lo stato dell’arte preesistente, ne aggiungeva uno a ovest dove da una “spaccatura” nella cortina muraria continua e massiccia su via Palestro, rivestita “con lastre di pietra (ceppo gentile) oppure con un mosaico rustico di ciottoli”, si elevavano quattro gradoni¹². L’edificio si sviluppava su un piano a nord e su due piani a sud, cui si accedeva attraverso una scala a due rampe indipendenti: al centro del piano terra una corte di forma mistilinea, tale da fornire il maggior spazio espositivo possibile, aggiungeva un elemento naturale all’interno del padiglione. L’ampio uso di vetrate sul versante ovest per perimetrare il giardino d’inverno e sul lato del parco conferiva un senso di estrema leggerezza all’edificio, garantendo anche una fonte di illuminazione naturale integrativa a quella zenitale fornita da lucernari in sommità e agevolando un continuo gioco di prospettive tra interno ed esterno in uno schema distributivo estremamente libero che prevedeva “invece che una serie di ambienti di dimensioni fisse, uno spazio frazionabile variamente, a seconda delle esigenze di esposizione con elementi di pareti mobili e componibili”¹³. La ricerca costante di relazione visiva tra il visitatore e lo spazio naturale sembra poter derivare

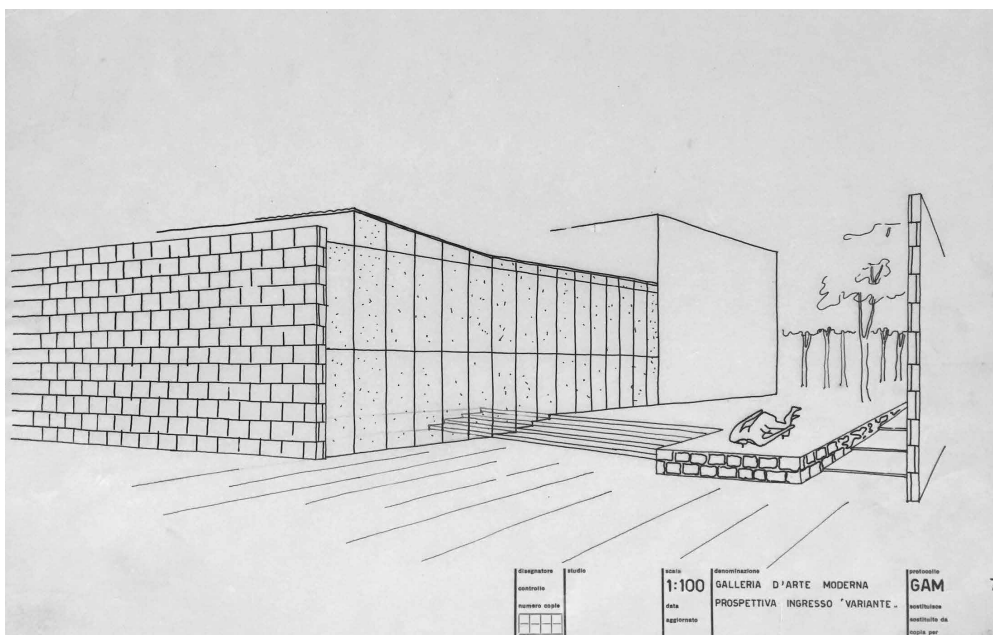


Fig. 3 I. Gardella, GAM 7. Variante della prospettiva dell’ingresso, ottobre 1948 circa (© Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma).

dalla conoscenza del progetto non realizzato del *Museum for a small city* di Mies van der Rohe, pubblicato dallo stesso progettista nel 1943 su “The Architectural Forum” e selezionato, nel 1947, per la retrospettiva miesiana al Museum of Modern Art di New York¹⁴. Le caratteristiche progettuali messe in valore da Mies nell’articolo del 1943 sono esemplificative della proposta di Gardella:

[un museo come] luogo in cui provare piacere e non uno spazio dove confinare l’arte. [...] L’intero edificio sarà anche utilizzabile per insiemi più grandi di opere, incoraggiando un uso più rappresentativo del museo rispetto a quello comunemente adottato, creando in tal modo una cornice dignitosa e adeguata alla vita civile e culturale di tutta la cittadinanza¹⁵.

Gardella sottopose una copia del primo progetto a De Angelis d’Ossat, accompagnata da una lettera in cui supportava la scelta di un fronte murario continuo, senza aperture, su via Palestro in accordo alla fisionomia della contigua villa e scongiurando “il ‘falso’ di una ricostruzione del vecchio edificio”¹⁶.

La risposta del direttore generale non si fece attendere. I toni cordiali non smussavano una critica a tutti gli elementi innovatori avanzati da Gardella: il corpo anteriore, verso il parco, era “eccessivamente articolato”; l’illuminazione combinata, naturale e artificiale, “non so quali razionali risultati potrebbe raggiungere”; la scala, seppur ingegnosa, era costretta in troppo poco spazio; la facciata lastricata, prospiciente via Palestro, “eccessivamente sintetica”¹⁷.

L’architetto, pur accettando le obiezioni mosse dal funzionario, soprattutto per quanto riguardava una più puntuale progettazione delle scale e dell’impianto di illuminazione, rimase inamovibile sulla necessità di elaborare una migliore articolazione spaziale e difendeva l’idea della muratura continua a nord:

Mi pare invece che l’articolazione del corpo anteriore sul cortile giardino sia necessaria, anche se diversamente equilibrata per rompere la brutta forma triangolare dello spazio compreso tra corpo anteriore e corpo interno. Essa tende inoltre a ‘rompere’ la monotonia del solito tipo di museo compenetrando esterno con interno per raggiungere condizioni anche psicologicamente favorevoli di ambiente. [...] Mentre non mi pare perciò opportuno movimentare maggiormente il muro (salvo che l’apertura vetrina di cui faccio cenno nella relazione) non escludo invece che si possa studiare una diversa soluzione che preveda per il corpo anteriore finestre aperte anche verso via Palestro¹⁸.

Dopo alcuni mesi, nell’ottobre 1948, Gardella sottopose una nuova variante più conforme alle richieste di De Angelis d’Ossat (GAM 5-8).

In un felice rapporto organico e proporzionale tra natura, architettura e scultura, egli ragionava con particolare puntiglio sul punto d’accesso al terrazzo perimetrale e sulla facciata: sul basamento della scalinata schizzò *Donna che nuota sott’acqua* di Arturo Martini (1941-1942), protagonista nello stesso anno dell’allestimento del Padiglione Italia alla XXIV Biennale d’arte di Venezia, allestita da Carlo Scarpa¹⁹, quale elemento anticipatore e di attrazione all’edificio (fig. 3). La compenetrazione degli scalini dall’e-

¹⁴ M. VAN DER ROHE, *Museum for a small city*, “The Architectural Forum”, LXXVIII, 5, 1943, pp. 84-85; *Mies van der Rohe*, exhibition catalogue (New York, The Museum of Modern Art, 16 September 1947-25 January 1948), edited by P.C. Johnson, New York 1947, pp. 174-179.

¹⁵ VAN DER ROHE, *Museum for...* cit., trad. it. in L. BASSO PERESSUT, *Il Museo Moderno. Architettura e museografia da Auguste Perret a Luis I. Kahn*, Milano 2005, pp. 174-176: 174.

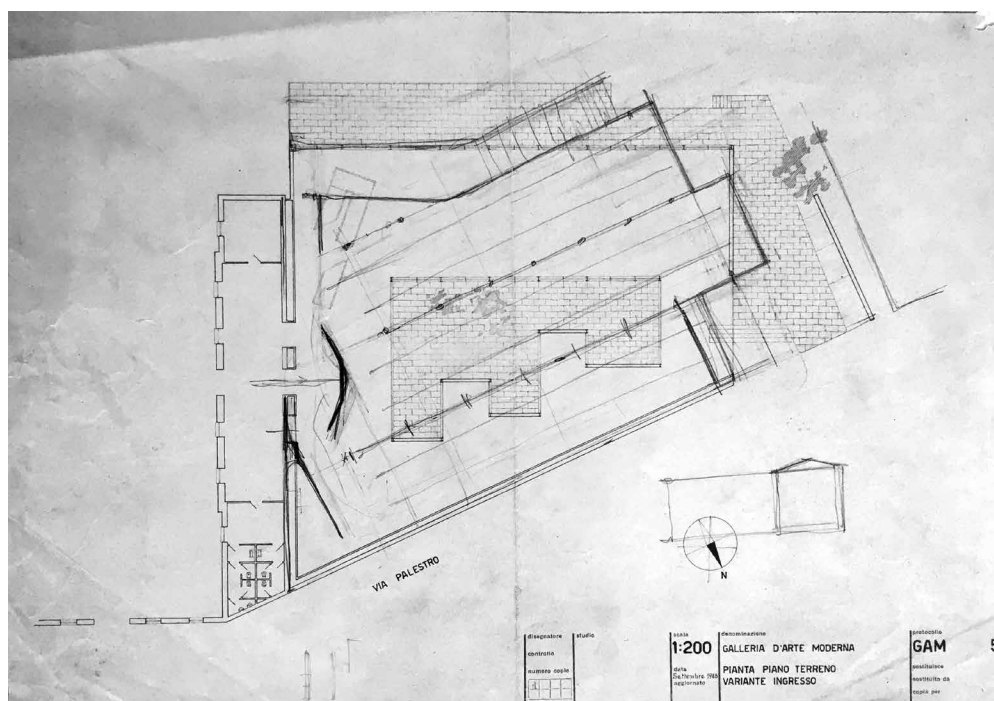
¹⁶ CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza, bozza manoscritta, Gardella a De Angelis d’Ossat, 26 marzo 1948.

¹⁷ CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza, De Angelis d’Ossat a Gardella, 20 aprile 1948.

¹⁸ CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza, Gardella a De Angelis d’Ossat, 29 maggio 1948.

¹⁹ I. Gardella, GAM 7, prospettiva ingresso “variante”, s.d., ma ottobre 1948 circa: CSAC, *Fondo Gardella*, Archivio progetto, B001427P. In un disegno coevo, l’architetto abbozza un’altra statua maschile, acefala e inginocchiata. Nel progetto definitivo l’ingresso sarà diverso, ma la forma di questo “scamillo” – così chiamato da Gardella riprendendo un lemma vitruviano – torna nella sezione del gradino della scala interna che porta al ballatoio.

Fig. 4 I. Gardella, GAM 5. Pianta piano terreno e variante d’ingresso, settembre 1948 (© Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma).



sterno all’interno e viceversa rendeva più esplicita la continuità ricercata dal progetto: pur mantenendo un’identità spaziale ben definita, il padiglione dialogava con l’ambiente naturale circostante, dove si sarebbero potute organizzare mostre di scultura così da ampliare significativamente la volumetria espositiva interna²⁰.

Questa soluzione trovò presto l’approvazione di Guido Mazzali, Assessore all’arte, sport e spettacoli del Comune di Milano, attento alla “pronta realizzazione” del museo, ma anche al rispetto della preesistenza tanto da chiedere che in facciata fossero almeno in parte ricostruite le finestre bugnate dell’originale edificio di Pollack, dimostrando un forse eccessivo attaccamento all’antica fisionomia dello stabile che mal si accordava con la modernità del progetto gardelliano²¹. A fine anno, l’architetto sottoponeva una nuova variante a Wittgens, ribadendo il disaccordo nella scelta di ricostruire la facciata “in stile”, pur non escludendo categoricamente la possibilità di riconsiderare la sua posizione qualora la Soprintendenza avesse deliberato in senso opposto, come poi avvenne²².

“Una più meditata soluzione del problema”²³

Forse per risolvere questo snodo, come identificato in un recente studio di Angelo Lorenzi, su una copia della pianta GAM 5, datata settembre 1948, Gardella tracciò delle campate parallele a via Palestro²⁴ (fig. 4). Anche se l’orientamento delle pareti divisorie non sarebbe stato quello definitivo, questa è la prima attestazione della se-

conda e ultima ipotesi progettuale sviluppata nei primi mesi del 1949 che prevedeva il corpo principale a piastra e che fu presentata ufficialmente a De Angelis d’Ossat il 4 giugno 1949 (GAM 16-24), dopo che quest’ultimo ratificò l’incarico di ricostruzione dei rustici “secondo il loro aspetto originario sul lato esterno [...] mentre sul lato interno verso il giardino gli ambienti dovranno corrispondere alle esigenze della sistemazione dell’edificio a sede della Galleria”²⁵.

Baroni, scorgendo la possibilità di aprire il padiglione in tempi brevi, ne diede notizia su *Il Popolo* enfatizzando il peso anche mediatico di questo nuovo “museo vivo della nostra arte contemporanea a larga funzione pedagogica e documentaria”²⁶, un *unicum* su scala nazionale, dove l’attività stabile si sarebbe potuta svolgere negli stessi ambienti delle mostre temporanee.

I punti cardinali e innovativi del progetto precedente erano stati aboliti: eliminato il basamento percorribile e la corte centrale, si otteneva uno spazio espositivo ampio e continuo assicurando, al contempo, una maggiore economicità data dalla semplificazione dell’articolazione compositiva della fabbrica. Inoltre, veniva ripristinato un unico accesso dal lato della Villa Reale anticipato da nuovi parterre con parti lastricate alternate ad altri, realizzati probabilmente con ciottoli di fiume, che continuavano nella bussola d’ingresso suggerendo, ancora una volta, l’idea di una continuità tra interno ed esterno (figg. 5, 10). La nuova versione elaborata da Gardella, sostenuta da una struttura in ferro²⁷, prevedeva uno

²⁰ I. Gardella, *Progetto di massima per la ricostruzione dei rustici della Villa Reale ad uso Galleria d’arte moderna. Variante ingresso*, CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza, ottobre 1948.

²¹ CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza, Mazzali a Gardella, 6 novembre 1948.

²² I. Gardella, *Progetto Galleria d’arte moderna di Milano*, CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza allegato alla lettera a F. Wittgens, 3 dicembre 1948. Il progetto fu recapitato anche a Lamberto Vitali, membro della Commissione consultiva della Galleria d’arte moderna, il 16 dicembre 1948 (CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza, 16 dicembre 1948). Una nota dattiloscritta, senza data ma riferibile a questo momento, elenca le perplessità di Vitali riguardanti il terrazzo, il rivestimento esterno e lo spazio per le stampe, giudicato insufficiente.

²³ CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza, Gardella a De Angelis d’Ossat, 4 giugno 1949.

²⁴ LORENZI, *La forma...* cit., p. 140.

²⁵ CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza, De Angelis d’Ossat a Gardella, 8 febbraio 1949.

²⁶ [C. BARONI], *Il ‘bello stabile’ di una Mostra d’arte*, “Il Popolo”, 20 aprile 1949, p. 3.

²⁷ R. ALOI, *Musei. Architettura, Tecnica*, Milano 1962, p. 160.

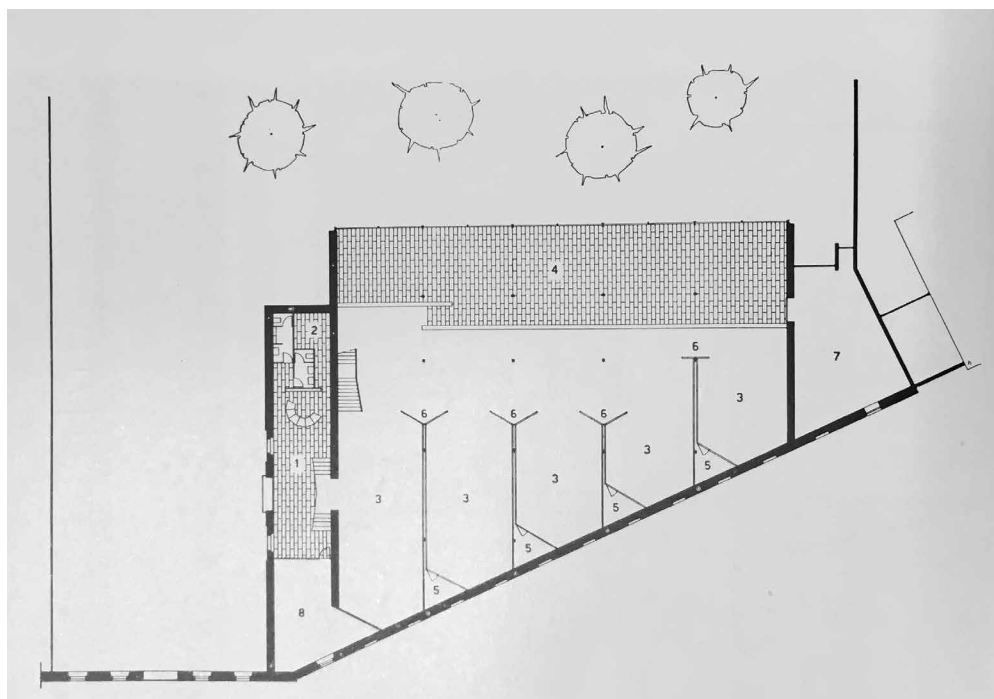


Fig. 5 I. Gardella. Pianta del piano terreno, maggio 1954 (da ALOI, *Musei. Architettura...* cit., p. 161).

spazio aperto, ma con una chiara tripartizione funzionale: la testata verso il giardino comprendeva al piano terra un ambiente rettangolare di circa 250 mq, ritmato da pilastri in ferro e lastricato in calcare di botticino, scelto dall'architetto per esporre le sculture, valorizzate dalla luce naturale proveniente dalla vetrata continua; tramite una scala, posizionata a sinistra dell'ingresso al museo, il pubblico poteva raggiungere la balconata superiore, delle medesime dimensioni del vano sottostante appena descritto, destinata a ospitare disegni, stampe, dipinti di dimensioni ridotte ed eventualmente documenti illuminati da fonti di luce artificiale posizionate nel risvolto della copertura. Sulla facciata esterna, rivestita nella parte superiore cieca di mattonelle smaltate color prugna, erano installate delle griglie mobili verde scuro che potevano essere alzate e abbassate a contrappeso in modo da schermare la parete vetrata del piano terra e proteggere il prezioso contenuto interno.

Una bassa parete separava il piano della galleria delle sculture da un secondo spazio trapezoidale, sovrelevato di circa ottanta centimetri dal livello della strada di via Palestro, pavimentato con tavole di rovere di Slavonia ed esteso per circa 600 mq, ripartito in cinque sale, una d'ingresso e quattro espositive, attraverso quattro tramezzi longitudinali, che inglobavano i pilastri di sostegno della struttura; appoggiandosi al muro su via Palestro, un ulteriore segmento di parete si innestava su quella principale, originando quattro piccoli vani triangolari utili come ripostiglio e

per accogliere cavi e impianti²⁸. In questa parte, destinata alla pittura, le pareti slanciate potevano essere ridotte di numero al fine di ottenere meno vani, ma più ampi, in occasione delle mostre temporanee, come si evince dal plastico scoperto pubblicato da Silvio Radiconcini su *Metron* nel 1950 a corredo del primo articolo analitico sul progetto museografico gardelliano:

La copertura è costituita da una intelaiatura di capriatelle di ferro con manto di lastre di vetro retinato: diaframma che isola gli ambienti dall'esterno, ma lascia completamente libero il passaggio alla luce. Al di sotto di questo diaframma trasparente è sospeso, secondo un reticolo a maglie quadrate di circa m. 0,90 di lato, un sistema di pannelli intercambiabili, di termolux, che permettono con le loro combinazioni, di regolare a piacere la luce. Essi formano un soffitto, che può essere appeso a quote diverse, in modo da variare l'altezza dei locali, e che può anche assumere una configurazione a piani inclinati per realizzare sistemi di illuminazione del tipo Seager invece che a velario²⁹,

adottando un sistema illuminotecnico di assoluta avanguardia se raffrontato al contemporaneo ripristino dei locali della Pinacoteca di Brera, dove le capriate in legno, andate distrutte dagli incendi conseguenti ai bombardamenti del 1943, erano state sostituite da tanto eleganti quanto poco innovativi velari e lucernari³⁰.

Nelle intenzioni di Gardella i diversi sistemi di illuminazione, aggiornati secondo i modelli visti in alcune gallerie svizzere durante uno dei suoi viaggi³¹, movimentavano il percorso di visita, eliminando “quel senso di noia e di mono-

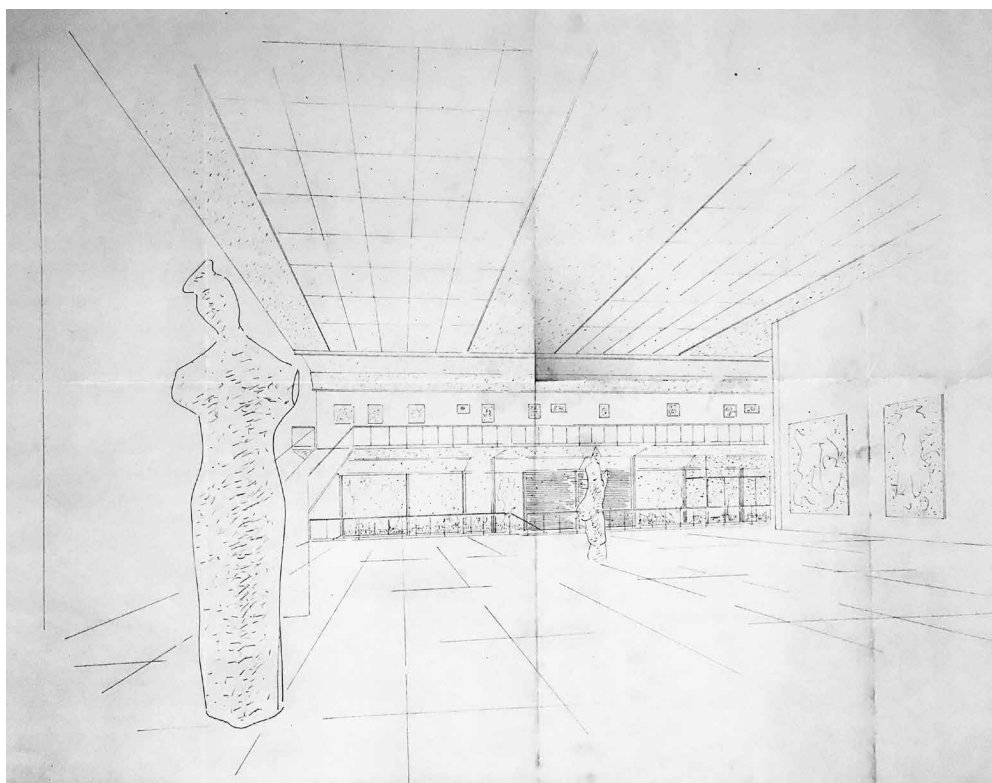
²⁸ Il medesimo espediente fu utilizzato da Gardella nelle Terme Regina Isabella a Ischia, costruite tra il 1950 e il 1954.

²⁹ S. RADICONCINI, *Galleria d'Arte contemporanea a Milano*, “Metron. Rivista Internazionale di Architettura”, 37, 1950, pp. 32-33.

³⁰ G. ROSA, *La nuova sistemazione della Pinacoteca di Brera*, “Città di Milano”, LXVII, 5, 1950, pp. 96-97.

³¹ CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza, Gardella a De Angelis d'Ossat, 4 giugno 1949. Gardella adottò il sistema ideato da Samuel Hurst Seager, la cui prima applicazione è attestata presso la Sarjeant Gallery di Whanganui verso la metà degli anni Dieci del Novecento e che avrebbe preso piede in Europa solo a partire dal riallestimento della Duveen Gallery alla National Gallery di Londra del 1930 (S. MACLEOD, *New scientific approaches to lighting picture galleries*, in EAD., *Museum Architecture. A New Biography*, London-New York 2013, pp. 89-101). Non è chiaro quale sia stata la fonte giunta fino a Gardella, ma il metodo Seager fu discusso e apprezzato durante il convegno di museografia di Madrid del 1934 (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 Musées, I, Paris 1935, pp. 76-155; 108-110 e 144-146). Per un'analisi tecnico-architettonica del sistema di illuminazione del PAC: S. CIARCIA, *Ignazio Gardella. Il Padiglione d'arte contemporanea di Milano*, Napoli 2002.

Fig. 6 I. Gardella, GAM 24. Schizzo per l’interno, 1949
(© Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma).



³² I. Gardella, *Progetto per la sede della Galleria d’Arte Contemporanea in Milano – Relazione*, CSAC, Fondo Gardella, DOC 276, Appunti e ampliamento, maggio 1949.

³³ ALOI, *Musei. Architettura...* cit., p. 160.

³⁴ Gardella affermava ad Alberto Tonti: “Quello che però mi pare importante è che la ‘tesaurizzazione’, cioè il museo, non resti solo una sfilata di opere, un luogo di raccolta e di contemplazione, ma diventi un luogo di vita, e al limite, un insieme di luoghi [di] vita in cui è distribuita questa tesaurizzazione”. Oleggio, Archivio Storico Gardella (d’ora in avanti ASG), G4.scr.70-75.6, Intervista di Alberto Tonti, 2 marzo 1972. Si trattava, chiaramente, di una prospettiva condivisa e maturata attraverso le riflessioni di Giulio Carlo Argan sulla funzione civile e formativa del museo trattate in diversi contributi, tra cui: G.C. ARGAN, *Il museo come scuola*, “Comunità”, III, 1949, 3, pp. 64-66, con una tavola del *Museum for a small city* di Mies; G.C. ARGAN, *La crisi dei musei italiani*, “Ulisse”, V, 1957, 27, pp. 1397-1410; G.C. ARGAN, *La prospettiva del museo*, “Futuribili”, 30-31, 1971, pp. 53-61.

³⁵ AMSMi, D/4 880, De Angelis d’Ossat a Soprintendente alle Gallerie, Soprintendente ai Monumenti, Provveditorato delle Opere Pubbliche, Sindaco di Milano, 8 luglio 1949.

³⁶ N. PANCINO, *Il nuovo Padiglione d’arte contemporanea*, “Città di Milano”, LXVII, 1950, 9, p. 156.

³⁷ Nicodemi collaborò con le Civiche Raccolte dal 1928 al 1945, quando fu allontanato a causa della sua connivenza con il regime mussoliniano e l’accusa di concorso in peculato. Si veda: I. DE PALMA, *La parola all’accusato: un nuovo punto di vista sull’epurazione di Giorgio Nicodemi dai Musei civici di Milano*, “Rassegna di Studi e di Notizie”, XLVI, 2021, 42. In seguito alla donazione di Ausonio Canavese (1934) la compagine futurista promosse a più riprese l’istituzione di un proprio museo a Milano, dove avrebbero trovato posto anche le Avanguardie straniere: *Galleria d’arte moderna, Padiglione d’arte contemporanea*, *Raccolta Grassi*, a cura di L. Caramel, C. Pirovano, Milano 1973, p. 9.

³⁸ V. COSTANTINI, *La Galleria d’arte moderna sta sorgendo in via Palestro*, “Corriere Lombardo”, 14-15 settembre 1950, p. 2.

³⁹ Dal carteggio del funzionario si evince l’attenzione per l’arte contemporanea condivisa con alcuni dei collezionisti privati più attenti alle vicende locali e la frequentazione delle gallerie più affermate della città, come il Naviglio di Carlo Cardazzo che spesso lo omaggiava di pubblicazioni sugli artisti della sua batteria. In una lettera a Fortunato Bellonzi, Baroni esternava la predilezione per Fiorenzo Tomea, Bruno Casinari, Renato Birolli, Giuseppe Migneco, Giuseppe Ajmone, Silvio Consadori, Aldo Salvadori, Mario Sironi, Ennio Morlotti, Giuseppe Montanari (ASCMi, 182. Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico (1903-1968), Baroni a Bellonzi, 29 gennaio 1955).

⁴⁰ Milano, Archivio delle Civiche Raccolte d’Arte (d’ora in avanti ACRA), fasc. 2, Padiglione d’arte contemporanea, *Piano minimo iniziale di integrazioni necessarie per l’efficienza del Padiglione d’arte contemporanea*, 28 ottobre 1950. *Testa di ragazzo* di Arturo Martini fu acquistata l’anno successivo

tonia che i musei facilmente generano”³². Il vano principale, in particolare, era illuminato “per mezzo di un lucernario continuo e schermato, che permette[va] di regolare il grado di luminosità dell’ambiente secondo necessità”³³.

La presenza di laboratori, spazi di lavoro e un deposito attrezzato nel seminterrato, rispondeva all’esigenza di un museo vivo e attivo sia per gli operatori sia per il pubblico: luogo di lavoro, studio e contemplazione, ma anche di godimento estetico e condivisione, secondo l’ideale arganiano del museo con funzione di accoglienza, formazione e confronto per la comunità, il PAC era una piazza per un pubblico copioso e pensante che avrebbe tesaurizzato l’esperienza di visita anche in altri frangenti della propria vita³⁴.

L’estrema libertà di movimento e di allestimento si evince anche da un disegno in cui Gardella configura un’ariosa disposizione dello spazio espositivo, dove pittura, stampe e scultura – una sagoma di donna o forse un ricordo di *Costante Uomo* di Fausto Melotti (1936), esposto in dodici esemplari nella Sala della Coerenza progettata dai BBPR durante la V Triennale di Milano, cui il progettista aggiunge una sorta di copricapo inclinato – sono visibili simultaneamente (fig. 6). Questa idea di pianta non fu pienamente apprezzata da De Angelis d’Ossat che espresse le proprie riserve poiché, oltre ad obbligare il pubblico a percorrere le scale sia in salita sia in discesa, era ancora troppo poco definita³⁵.

Una piazza per la cultura

In parallelo all’elaborazione del progetto, il dibattito pubblico si domandava quando avrebbe potuto vedere aperto il Padiglione e cosa avrebbe visto al suo interno: Nazareno Pancino sul bollettino *Città di Milano* auspicava che il Padiglione avrebbe “allarga[to] le sue raccolte su scala nazionale eventualmente completate da sezioni straniere per diventare un quadro vivo della pittura contemporanea”³⁶. L’orizzonte di riferimento del PAC e, con esso, di Milano, era evidentemente l’Europa e la struttura adattabile del Padiglione si richiamava a modelli internazionali, come ad esempio l’Institute of Contemporary Arts di Londra aperto nel 1947.

Sul *Corriere Lombardo*, Vincenzo Costantini denunciava la mancanza di testimonianze della Metafisica e di Novecento che avrebbero controbilanciato la massiccia presenza di opere Futuriste: se durante l’amministrazione fascista Giorgio Nicodemi³⁷ aveva agevolato l’ingresso nelle collezioni pubbliche soprattutto di lavori del movimento marinettiano, era ora giunto il momento di appianare il forte squilibrio che si era creato tra momenti pur rilevanti e inesorabilmente legati alla storia milanese ricorrendo al contributo del collezionismo privato, chiamato a donare opere significative di Carrà, de Pisis e Morandi nell’ottica di dar vita a un museo in grado di restituire l’intero caleidoscopio culturale milanese del primo Novecento³⁸.



Questo era il perno del *Piano minimo iniziale di integrazioni necessarie per l'efficienza del Padiglione d'arte contemporanea* redatto da Baroni nel 1950³⁹, stando al quale gli incrementi avrebbero dovuto portare nelle raccolte lavori di Balla, Russolo, Soffici, Rosai, Sironi; Carrà, di cui almeno due del periodo metafisico, Morandi e le *Piazze d'Italia* di de Chirico; un consistente nucleo che rappresentasse il Realismo magico e il primo Novecento, e le sculture di Manzù, Marini e Martini⁴⁰. Scelte che evidentemente muovevano dall'intento di scongiurare l'apertura di un museo del Futurismo e di ricucire lo svantaggio nei confronti del collezionismo privato milanese – Gianni Mattioli, Emilio Jesi, Riccardo Jucker – che invece aveva dimostrato maggiore oculatezza e attenzione per i linguaggi contemporanei. Non mancarono indiscrezioni circa la destinazione d'uso del museo a luogo per esposizioni temporanee, come avvenne sul *Bollettino della Permanente* del dicembre 1950⁴¹, allarmando la Direzione delle Civiche Raccolte che difendeva

la destinazione del PAC a sede per le collezioni d'arte contemporanea dal primo Novecento fino all'attualità⁴².

Al contempo, la costruzione del museo era stata finalmente avviata⁴³. Nell'agosto 1950 Gardella presentò a Baroni un primo bilancio economico per il completamento dei lavori, stimando circa 28 milioni di lire ancora da allocare al progetto, oltre a 4/5 milioni per l'impianto di riscaldamento⁴⁴. Seguendo in prima persona il cantiere, apportò significative modifiche, come l'abolizione della scala di servizio⁴⁵ e il risvolto costante della grondaia in ferro Zorès in continuità rispetto alla Villa Reale⁴⁶.

Lo stallo venutosi a creare per il rimbalzo di responsabilità tra l'Ufficio Tecnico comunale e il progettista⁴⁷ fu risolto grazie all'intervento di Carlo Frua de Angeli che rassicurò l'architetto dell'interesse personale del sindaco Virgilio Ferrari affinché i lavori si concludessero in tempi brevissimi, nonché della necessità di fissare un incontro operativo con Baroni, Wittgens e Stella

Fig. 7 Padiglione d'arte contemporanea, Milano. Veduta della mostra di Georges Rouault dalla scalinata, 1954 (foto Ditta Martinotti; © Civico Archivio Fotografico, Comune di Milano).

da Egle Rosmini: ASCMi, 162. Atti del Comune di Milano (d'ora in avanti ACM) n. 347, 30 luglio 1951; in aprile Gianni Mattioli donò *La scala* di Massimo Campigli: ASCMi, 162. ACM n. 186, 13 aprile 1951.

⁴¹ *Sul Museo d'Arte Moderna di Milano*, “Bollettino della Permanente”, 1950, p. 9.

⁴² ASCMi, 162. ACM n. 122, 5 marzo 1951.

⁴³ Dalle pezze giustificative conservate risulta siano state appaltate le ditte: Peviani Ercole di Milano per le strutture in ferro; Fornaroli e Strada S.A. di Milano per la fornitura di marmi, pietre e graniti; Fratelli Romanoni per le opere edili; Fratelli Lancini per i lavori di carpenteria metallica; Ditta Luigi Saita per la realizzazione del bancone d'ingresso; Aerotecnica Marrelli per l'impianto di termoventilazione; Ing. Domenichetti & Bianchi per il parquet; Azucena per l'arredo (CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza).

⁴⁴ CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza, Gardella a Baroni, 25 agosto 1950.

⁴⁵ CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza, Gardella a Gallo, 10 novembre 1950.

⁴⁶ CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza, Gardella a Gallo, 3 novembre 1950.

⁴⁷ CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza, Gallo a Gardella, 6 marzo 1951 e 5 aprile 1951; ivi, Gardella a Gallo, 19 aprile 1951.



Fig. 8 Padiglione d’arte contemporanea, Milano. Veduta, dal lato ovest, della mostra di Georges Rouault, 1954 (foto Ditta Martinotti, © Archivio Storico Gardella, Oleggio).

⁴⁸ CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza, Frua de Angeli a Gardella, 12 luglio 1951. Per portare a termine i lavori edilizi prima della stagione invernale e incrementare le raccolte furono decretati ulteriori stanziamenti: ASCMi, 162. ACMi 310 e ivi, ACM 311, 6 luglio 1951.

⁴⁹ CSAC, *Fondo Gardella*, DOC 276, Corrispondenza, Gardella a Matalon, 27 giugno 1952. I venti milioni di lire ancora a disposizione sarebbero serviti all’acquisto di tende veneziane, arredi e attrezzatura per l’esposizione dei quadri, per l’ottimizzazione del sistema di schermatura dei velari e la realizzazione delle pareti mobili.

⁵⁰ *Verbale della Commissione consultiva della Galleria d’arte moderna del 18 aprile 1952*: ASCMi, 214. 18 aprile 1952.

⁵¹ Si veda: L. MAGAGNATO, *Il museo attivo*, “Comunità”, VII, 17, 1953, pp. 56-59.

⁵² Di questo si occupò anche Wittgens facendo leva sul sindaco: PB-AS, *Fernanda Wittgens, Fascicolo personale*, 1598. Wittgens a Baroni, 4 agosto 1951.

⁵³ ASCMi, 214. Wittgens a Baroni, 1 agosto 1952.

Matalon⁴⁸, quest’ultima segretaria presso la Soprintendenza e perfetto interlocutore ‘operativo’ per dirimere questioni gestionali e amministrative⁴⁹. A quella data, infatti, si dovevano ancora risolvere alcuni dettagli, come il reperimento dei fondi necessari per sostenere il costo del granitello del Boden, un marmo rosato e venato più costoso rispetto al più ordinario botticino da utilizzare nella zona delle sculture⁵⁰.

L’incremento di spesa e problemi tecnici determinarono l’amara rinuncia alle alte pareti mobili tanto care a Baroni che intravedeva in questa soluzione architettonica la possibilità di innovare il concetto di museo annullando la differenza tra spazi per le mostre temporanee e quelli per la collezione stabile, e di disporre con maggiore libertà delle raccolte d’arte secondo una prassi ispirata ai modelli statunitensi e d’oltralpe, dove le esposizioni a rotazione erano l’occasione per aggiornare regolarmente l’allestimento attirando nuovo pubblico e, quindi, nuovi guadagni⁵¹. Inoltre, questa strategia era da leggersi co-

me controcanto alle numerose e più libere iniziative che l’Ente Manifestazioni Milanesi, diretta emanazione della Ripartizione Educazione, organizzava indipendentemente da un coordinamento condiviso con la Direzione delle Civiche Raccolte, generando una concorrenza evidentemente non gradita a Baroni⁵².

Wittgens, tenace nel preservare “il valore modernistico dei velari ideati da Gardella” poiché differenzianti rispetto alle pinacoteche tradizionali di Venezia e Brera, quanto nel voler evitare l’effetto hangar dato dall’eccessiva altezza del vano espositivo principale, supportò la proposta giunta dai tecnici Merla e Volpi di creare pareti mobili più piccole da posizionare, alla bisogna, parallelamente a via Palestro o alla vetrata, che si accordavano meglio alla natura delle collezioni contemporanee civiche, ma dove non avrebbero trovato posto né l’arte monumentale né le espressioni ambientali esplorate in ambito statunitense, che avrebbero invece giovato delle alte pareti⁵³ (fig. 7).



Fig. 9 Padiglione d’arte contemporanea, Milano. Fronte sul giardino, 1954. In primo piano ‘I morti di Bligny trasalirebbero’ di Arturo Martini (foto Ditta Martinotti; © Civico Archivio Fotografico, Comune di Milano).

Un museo impermanente

Quasi al termine dei lavori, nel febbraio 1953, Baroni portò all’attenzione di Gardella il necessario confronto sul piano decisionale:

sai che desidero di essere presente a tutte le discussioni ed eventuali prove tanto per la luce come per tutto l’allestimento, per non trovarmi poi a cose fatte di fronte a una sistemazione che non corrisponda alle necessità museali, che mi sono note per ormai lunga esperienza⁵⁴.

Una comunicazione che fa pensare a un’imminente apertura del museo⁵⁵, sebbene all’altezza di febbraio dell’anno seguente mancassero alcuni dettagli⁵⁶, terminati i quali il PAC avrebbe ufficialmente aperto i battenti con una esposizione su Georges Rouault⁵⁷ (figg. 8, 11), dopo aver ospitato, per volere della Ripartizione Educazione, una “mostra del libro” e altri eventi organizzati da enti esterni e di minore rilievo come un’appendice della rassegna coordinata dall’Accademia di Brera e dalla Permanente dedicata alle Accademie straniere che, oltre ad alcuni danni materiali, provocò anche disorientamento tra la critica⁵⁸. Se la modernità e l’eleganza della struttura architettonica furono apprezzate dalla stampa nostrana ed estera⁵⁹, le modalità di gestione del nuovo Padiglione d’arte contemporanea si mostrarono fin da subito problematiche, tanto che Baroni se ne rammaricò in una lettera a Francesco Arcangeli:

sono rimasto un poco dispiaciuto dall’accoglienza fredda riservata a una mostra la quale non voleva avere carattere di scelta, ma si proponeva solo di inaugurare nel nome di un Maestro qualificato (e disponibile al momento) la vita ufficiale del nostro nuovo Padiglione dell’arte contemporanea. Ma naturalmente tutti gli elogi sono andati all’architetto, tutti gli scherni all’infortunato Rouault e nulla al solerte Costantino⁶⁰ (fig. 9).

La mostra di un autore d’oltralpe poneva, da un lato, in risalto le problematiche del museo-*kunsthalle* e, dall’altro, il quesito sul perché non si decise di allestire le opere provenienti dai fondi municipali, attività che non avrebbe avuto alcun impatto né economico né organizzativo e che, anzi, avrebbe potuto essere progettata con largo anticipo.

Le motivazioni erano principalmente due: se l’invito all’artista francese agevolava la tessitura di vantaggiose relazioni internazionali, particolarmente auspicate dalla Direzione delle Civiche Raccolte⁶¹ che sperava, così, di riaffermarsi quale organo ufficiale di diffusione della cultura cittadina seguendo la linea tracciata da Nino Barbantini a Venezia e Vittorio Viale a Torino⁶², nondimeno celava una grave difficoltà legata alla mancanza di una narrazione coerente all’interno delle collezioni, come messo in luce dalla fuggevole esperienza dell’allestimento di alcune opere di proprietà comunale nell’ottobre 1954 subito smantellata per far posto alla successiva mostra dedicata alla Grafica Austria-

⁵⁴ CSAC, Fondo Gardella, DOC 276, Corrispondenza, Baroni a Gardella, 6 febbraio 1953. Nello stesso periodo il funzionario gestiva anche il cantiere dei BBPR e l’allestimento provvisorio della Pietà Rondanini presso la Cappella Ducale al Castello Sforzesco. Entrambi i progetti lo dovevano preoccupare se confidava a Vittorio Viale: “Grazie anzitutto per i tuoi ottimi consigli, tanto più opportuni in quanto, credimi, mi trovo nell’esatta situazione da te prevista, di dovermi cioè difendere ad ogni piè sospinto dall’invadenza degli architetti (bravissimi, si capisce)” (ASCMi, 182. Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico (1903-1968), Baroni a Viale, 2 ottobre 1953). Sui BBPR al Castello Sforzesco: O. LANZARINI, *The living museums. Franco Albini-BBPR-Lina Bo Bardi-Carlo Scarpa*, Roma 2020.

⁵⁵ CSAC, Fondo Gardella, DOC 276, Corrispondenza, Volpi e Gerla a Gardella, 23 febbraio 1953; ivi, Giambelli a Gardella, 9 aprile 1953.

⁵⁶ CSAC, Fondo Gardella, DOC 276, Corrispondenza, Baroni a Gardella, 11 febbraio 1954. Gli arredi sarebbero stati ordinati il giorno successivo: quaranta poltrone Chiavari tipo “Campanino”, tende, vetrinette, arredamento del bancone per l’atrio di ingresso, scaffalatura per il magazzino (CSAC, Fondo Gardella, DOC 276, Corrispondenza, Volpi a Gardella, 12 febbraio 1954).

⁵⁷ Georges Rouault, 23 aprile-11 luglio 1954. La mostra è documentata dalle foto di Giorgio Casali, conservate presso l’Archivio progetti dello IUAV di Venezia, da cui emerge la potente astrazione delle soluzioni architettoniche adottate da Gardella. I primi contatti per l’organizzazione della mostra si ebbero nell’autunno 1953, quando il sindaco Ferrari si accordò con l’Abbé Morel (ASCMi, 182. Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico (1903-1968), Baroni a De Roulet, 26 ottobre 1953).

⁵⁸ ASCMi, 164. ACM n. 467, 16 ottobre 1953; ivi, ACM n. 2al/521, 15 dicembre 1953.

⁵⁹ Tra i più rilevanti: *La Galleria d’arte moderna al Parco della Villa Reale a Milano*, “Casabella-Continuità”, 202, 1954, pp. 10-14; *Gallery for Contemporary Art, Milan: Ignazio Gardella*, “Architectural Design”, 11, 1955, pp. 360-361; *Een galerij voor hedendaagse kunst te Milan*, “Schets”, 1955, 2, pp. 37-43; *Galleria per l’Arte Contemporanea*, “Vitrum”, 64, 1955, pp. 19-25; B. Zevi, *Milano - de room en de miskenning van de moderne Italiaanse architectuur*, “Forum”, 9-10, 1957, p. 347; G. PONTI, *Milano oggi*, Milano 1957; L. MAGAGNATO, *Esperienza storica e architettura moderna*, “Comunità”, XII, 59, 1958, pp. 62-67; G.C. ARGAN, *Ignazio Gardella*, Milano 1959.

⁶⁰ ASCMi, 214. Baroni ad Arcangeli, 24 agosto 1954. La mostra fu ben accolta da Russoli e Ponti, che intuirono le potenzialità del progetto culturale sotteso al contenitore architettonico: G. PONTI, *Espressione di Gardella, espressione di Rouault*, “Domus”, 295, 1954, pp. 14-21; F. RUSSOLI, *Georges Rouault*, “Città di Milano”, LXXI, 10, 1954, 4, pp. 10-11.

⁶¹ ASCMi, 164. ACM n. 505, 19 novembre 1953.

⁶² ASCMi, 164. ACM n. 384, 14 luglio 1954.

Fig. 10 Padiglione d’arte contemporanea, Milano.
Ingresso, 1954 (foto Ditta Martinotti; © Civico Archivio Fotografico, Comune di Milano).



ca⁶³. Le ragioni di questa ambiguità nella programmazione non erano soltanto di ordine qualitativo, ma anche quantitativo: come avrebbe puntualizzato Baroni durante la seduta del marzo 1954 della Commissione consultiva, le opere di “proprietà della Galleria coprono solamente per circa un quinto la capienza del nuovo Padiglione”⁶⁴. A quella data, infatti, il programma di acquisti non era stato nemmeno lontanamente portato a compimento, tanto da far preoccupare persino l’amministrazione su come popolare l’ormai imminente museo per l’arte contemporanea mantenendo alto lo standard qualitativo⁶⁵. Lo stanziamento di 43 milioni di lire ottenuto per acquisire opere dal 1907 in poi andava

a rilento e fu in parte minato da interessi personali: se, infatti, entrarono nelle collezioni *Uomo seduto* di Ottone Rosai, *Strada di città* di Filippo de Pisis, *Gli olimpionici* di Carlo Carrà, *La sete* di Arturo Martini, la lentezza burocratica e la fama di cattivo pagatore del Comune avevano fatto sfumare l’acquisizione di *Margherita* di Amedeo Modigliani e di *Meditazione autunnale* di de Chirico⁶⁶, scatenando l’ennesima polemica su *Il Borghese*⁶⁷.

Nelle successive sessioni Baroni esortava l’approvazione delle iniziative avanzate dalla Direzione delle Civiche Raccolte, orientate a imporre il Padiglione d’arte contemporanea come “organismo museale a carattere stabile in modo da ras-

⁶³ La mostra sulla *Grafica Austriaca*, organizzata in collaborazione con l’Ente per il Turismo transalpino, si protrasse dal 26 ottobre al 5 dicembre 1954 (*Promemoria per il chiarissimo signor Assessore*, ASCMi, 218, ottobre 1954 circa).

⁶⁴ ACRA, fasc. 2, Galleria d’arte moderna, Commissioni consultive; ASCMi, 165. ACM n. 161, 31 marzo 1954.

⁶⁵ ASCMi, 163. ACM n. 313, 16 luglio 1953.

⁶⁶ Di Modigliani entrò nelle raccolte *Ritratto di Paul Guillaume*, acquistato nel 1951 da Adriano Pallini per 7.000.000 di lire; ASCMi, 162. ACM n. 471, 5 novembre 1951.

⁶⁷ A. FORNARI, *Gli artisti e i prezzi*, “Il Borghese”, 17 dicembre 1954, 43, pp. 789-790.



Fig. 11 Padiglione d’arte contemporanea, Milano. Veduta, dal lato ovest, della mostra di Georges Rouault, 1954 (foto Ditta Martinotti; © Civico Archivio Fotografico, Comune di Milano).

sicurare quanti fin d’ora guardano con simpatia a questo museo, il primo del genere in Italia”⁶⁸, tentando di arginare incursioni, interne ed esterne, che avrebbero compromesso la missione culturale del museo a favore di una mercantile. Ingerenze politiche e prospettive divergenti portarono alle dimissioni dei membri della Commissione alla fine del 1955: il Comune intendeva destinare il Padiglione a spazio per allestire mostre temporanee, negando l’attrattiva delle testimonianze del Futurismo e della Metafisica soprattutto presso il pubblico straniero, mentre la Commissione discordava sulle logiche di incremento basate principalmente sui premi di incoraggiamento, concorsi riservati a giovani artisti tramite cui il Comune accresceva le proprie raccolte ancora una volta a discapito della coerenza narrativa delle stesse⁶⁹.

Un’*impasse* che si sarebbe ripresentata di lì a poco, indotta dal piano del sindaco Ferrari che, con l’intento di ampliare la città e l’abitato ben oltre i confini del centro cittadino, già nel 1958 ipotizzava la costruzione di un nuovo polo per l’arte moderna nel quartiere Gallaratese, alle porte occidentali di Milano, coinvolgendo una rinnovata e ampliata Commissione che comprendeva, tra gli altri, Piero Portaluppi e Leonardo Borgegese⁷⁰. Un progetto irrealizzabile e mai realizzato, che nasceva dall’esigenza di utilizzare il PAC proprio come “museo di esposizioni temporanee”⁷¹, ormai del tutto destituito dello statuto sta-

bile per cui Baroni e Wittgens, a quell’altezza tragicamente venuti a mancare, avevano tanto combattuto.

La vocazione all’impermanenza sarebbe stata ribadita negli anni Settanta in seguito all’azione coordinata da Mercedes Precerutti Garberi che, nel 1973, poco dopo essere stata nominata direttrice delle Civiche Raccolte d’Arte milanesi, chiuse il Padiglione per operare una profonda e controversa ristrutturazione tanto dell’aspetto architettonico quanto di quello organizzativo e tematico: se il sistema di illuminazione Seager fu rimosso suscitando l’ira di Gardella, il progetto culturale delineato da Zeno Birolli, Germano Celant e Vittorio Gregotti plasmò la definitiva fisionomia del PAC quale moderna *kunsthalle*, tutt’ora in essere⁷².

⁶⁸ ACRA, fasc. 2, Galleria d’arte moderna, Commissioni consultive; ASCMi, 165. ACM n. 580, 6 novembre 1954. Si confermarono i doni di: G. Rossi, *Contadina bretone*, P. Marussig, *Interno*, A. Martini, *San Giusto*; i depositi di: M. Sironi, *I pescatori*, O. Rosai, *Paesaggio*, P. Semeghini, *Frutta e Ragazza seduta*, Morandi, *Natura morta*; il futuro deposito di *Ballerina* di Severini della collezione Jucker; i doni di *Pittore all’aperto* di Guidi da Mattioli, *Donna in rosso* di Casorati e un dipinto da individuare di de Pisis da Stramezzi, un dipinto di Tomea e di Carrà da Franco Marmont (*Maschere* di Tomea ed *Estate* di Carrà, ratificati nell’agosto 1955). Furono accettati all’unanimità: *Nudo seduto* di Casorati; *I figli di Ebdomero* e *Le trouble du philosophe* di de Chirico; *Fiori* di Marussig; *Canale in Bretagna* di Rossi; *Donne e idolo* di Sironi; *Bottiglia e bicchiere* e *Linee e volumi di una persona* di Soffici. Successivamente alcuni depositari chiesero la restituzione di quanto esposto al Padiglione: due quadri di Semeghini furono restituiti alla Galleria Bergamini (ASCMi, 165. ACM n. 663, 30 novembre 1955), *Paesaggio* di Rosai fu richiamato da Cardazzo (ASCMi, 165. ACM n. 663/al., 28 febbraio 1956). È chiaro, quindi, che i depositi erano vantaggiosi per i collezionisti, poiché l’esposizione presso un museo pubblico incrementava il valore di mercato delle opere che, una volta restituite, potevano essere vendute a un prezzo superiore.

⁶⁹ *Promemoria inviato dalla Commissione consultiva della Galleria d’arte moderna all’Assessore Lino Montagna e al Sindaco Virgilio Ferrari*, ASCMi, 214. 29 dicembre 1955.

⁷⁰ *Verbale della Commissione di studio per la nuova sede della Galleria d’arte moderna*, ASCMi, 216. 25 giugno 1958. L’individuazione dell’area in cui edificare la nuova galleria fu uno degli argomenti maggiormente discussi; si propose anche di erigerla presso la piazza della chiesa di San Carpofo, per giovare della vicinanza alla Pinacoteca di Brera.

⁷¹ I. Gardella in A. MONESTIROLI, *L’architettura secondo Gardella*, Roma-Bari 1997, p. 90.

⁷² La struttura originaria è andata distrutta in seguito alla bomba terroristica del 27 luglio 1993, dopo la quale si decise di ricostruire pedissequamente il PAC. I materiali riguardanti le reazioni di Gardella allo smantellamento della copertura durante i lavori di restauro degli anni Settanta e la ricostruzione successiva alla bomba sono custoditi in ASC, 916731 e 775419.

FRANCO MINISSI E IL PROGETTO DELL'ANTIQUARIUM DI HIMERA A TERMINI IMERESE (1963-1984): MEMORIA STORICA E COSCIENZA MODERNA

The contribution describes the genesis of the project to enhance the archaeological area of ancient Himera and the construction of the antiquarium which begun in the early 1960s to a design by Franco Minissi. The antiquarium, built along the slope of the mountain, is characterised by a system of sloping terraces that follow the natural progression of the terrain, blending built architecture and natural scenery without any pretence. At the same time, the system of sloping terraces defines the internal museographic itinerary built around a continuous and unified system of ramps, a true architectural promenade, which articulate the space and organise the exhibition: “Double-height rooms and internal overlooks vary and enliven the visit itinerary; the void itself becomes an ‘exhibition machine’; its flow seeks to capture the attention of the visitors and draw them in. Diversified sequences, through a shrewd architectural as well as museographic design, where the exhibits are made to interact with the environment that contains them”.

Con lo sbarco delle truppe alleate avvenuto a Gela la notte tra il 9 e il 10 luglio 1943, prende il via la progressiva occupazione della penisola: in soli trentotto giorni di operazioni militari la Sicilia è di fatto liberata e può così intraprendere la prima fase di quel lungo processo di ricostruzione, morale e materiale, che prenderà concretamente il via solamente nel 1946 con la nascita dell'autonomia regionale e la successiva approvazione dello Statuto speciale quale legge dello Stato italiano¹.

All'interno di un panorama articolato e complesso come quello siciliano del dopoguerra, le ambizioni politiche ed economiche del nuovo ente regionale coincidono con quelle di un intero territorio, e se le problematiche e le aspirazioni sociali strettamente connesse alla ricostruzione e alla questione 'casa' rappresentano indubbiamente uno degli obiettivi principali del nuovo governo, il rilancio delle attività produttive, economiche e culturali costituisce fin da subito il cuore del dibattito. L'autonomia regionale infatti, oltre ad assicurare una certa indipendenza di azione, garantisce alla Sicilia un contributo annuo di 'riparazione' da investire a favore della crescita e dello sviluppo, uno sviluppo che viene fin da subito fatto coincidere con la promozione e il sostegno di nuove ed importanti attività industriali e, allo stesso tempo, con il rilancio del settore turistico-culturale². Un impegno quest'ultimo, legato in particolare alla ripresa e al rilancio

delle attività di scavo archeologico connesse alla costruzione di un vero e proprio sistema museale diffuso capace di accogliere, organizzare ed esporre al pubblico quello straordinario patrimonio artistico che via via veniva portato alla luce³.

Una vera e propria politica culturale – che si inserisce almeno in parte nell'alveo di quel processo che caratterizza la rinascita dei musei italiani del dopoguerra e che guarda al museo come luogo di formazione ed educazione – fortemente sostenuta dall'amministrazione regionale⁴, unita ad un importante lavoro sul campo reso possibile grazie al fondamentale sostegno economico della Cassa per il Mezzogiorno (Casmez)⁵, e portata avanti dalle Soprintendenze in collaborazione con l'Istituto Centrale per il Restauro diretto da Cesare Brandi e la Direzione Generale Antichità e Belle Arti guidata da Guglielmo De Angelis d'Ossat⁶.

Una serie significativa di interventi sparsi su tutto il territorio siciliano – dalle campagne e dai piccoli insediamenti dell'entroterra, ai borghi lungo le coste, ai principali centri urbani – che ha tra i protagonisti l'architetto romano Franco Minissi (1919-1996) impegnato in Sicilia fin dal principio degli anni Cinquanta⁷. Sono oltre quaranta i progetti in ambito museale da lui portati avanti nell'isola⁸ e vanno dalla conservazione *in situ* dei nuovi ritrovamenti archeologici – è il caso di Gela con la protezione delle mura Timolontee rinvenute a Capo Soprano (1950-1954), della Villa

del Casale a Piazza Armerina (1958-1963) o del teatro di Eraclea Minoa (1960-1964) –, al restauro e all'allestimento museale di palazzi ed edifici storici (Catania, Enna, Trapani, etc.), fino alla realizzazione ex-novo di musei ed antiquarium (Agrigento, Caltanissetta, Centuripe, Siracusa, Trapani, etc.)⁹.

Quella di Minissi in Sicilia è una presenza costante¹⁰ che si arricchisce degli incontri e dei rapporti che nel corso degli anni maturano in relazione ai diversi incarichi; è un impegno alimentato anche dall'entusiasmo della continua scoperta che sollecita l'architetto su più fronti. Era, ricorda lo stesso Minissi:

tutto un fiorire sia di opere di restauro, protezione e valorizzazione del prezioso materiale archeologico venuto alla luce a seguito di imponenti campagne di scavo, sia di creazione di nuovi musei nazionali o locali presso i luoghi stessi dei ritrovamenti¹¹.

Appartiene proprio a quest'ultima tipologia di intervento il progetto per l'antiquarium da costruirsi in prossimità dell'antica città greca di Himera vicino l'odierna Termini Imerese, affidato nell'autunno del 1963 a Franco Minissi dalla Soprintendenza alle Antichità per le provincie di Palermo e Trapani, diretta da Vincenzo Tusa¹². Fondata nel 684 a.C., la città di Himera testimoniava insieme a Selinunte l'estremo limite geografico raggiunto ad occidente dalla colonizzazione greca in Sicilia; affacciata sul mare Tirreno in prossimità del fiume Imera, la colonia, or-



pagina 159

Fig. 1 C. Ronzi, Vista interna dell'antiquarium di Himera a Termini Imerese (Collezione privata, Palermo).

* Questo contributo è parte di un lavoro più ampio volto ad indagare storicamente e criticamente l'attività portata avanti in ambito museografico da Franco Minissi in Sicilia fin dal principio degli anni Cinquanta del Novecento. La mancanza di uno studio organico capace di restituire nel suo insieme tale percorso fa sì che la portata di quell'esperienza sia ancora oggi in larga parte sconosciuta, scollegata storiograficamente da quella straordinaria stagione che ha portato al rinnovamento dei musei italiani. Circa quindici anni fa l'architetto Cosimo Ronzi mi ha fatto dono di buona parte dell'archivio dell'impresa Ronzi, protagonista di molte delle realizzazioni museali realizzate da Minissi in Sicilia. Dedico questo mio contributo alla sua memoria e ringrazio Alessandra Ferrara per avermi messo a disposizione la documentazione fotografica realizzata dallo stesso Ronzi. Ringrazio infine il personale dell'Archivio Centrale dello Stato di Roma per la disponibilità alla consultazione del fondo Minissi.

¹ F. RENDA, *Storia della Sicilia dalle origini ai giorni nostri*, III (Dall'Unità ai giorni nostri), Palermo 2003, p. 1272. Lo Statuto Speciale della Regione Siciliana, approvato nel maggio 1946 e convertito in legge costituzionale nel febbraio 1948, stabiliva anche la competenza esclusiva della Regione per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico-artistico e ambientale.

² *Studi sul secondo Novecento*, a cura di P. Barbera, "Lexicon. Storie e Architettura in Sicilia e nel Mediterraneo", 12, 2011.

³ *Design e Musei. I Musei siciliani: allestimenti e museografia*, a cura di A.M. Fundaro, Palermo 1992, in particolare il contributo di EAD., *La politica museale in Sicilia*, ivi, pp. 39-42.

⁴ Di particolare interesse, per la qualità editoriale del progetto e per i contenuti, è la pubblicazione avviata nel 1953 della rivista "Sicilia" varata dall'Assessorato al Turismo e Spettacolo della Regione siciliana e pubblicata con cadenza trimestrale da Fausto Flaccovio dove viene data anche ampia diffusione alle scoperte e alle diverse campagne archeologiche.

⁵ *La Cassa per il Mezzogiorno. Primo quinquennio: 1950-1955*, Roma 1955. Si veda anche R. MANGIAMELI, *La regione in guerra (1943-50)*, in *Storia d'Italia: le regioni dall'Unità a oggi*, (La Sicilia), a cura di M. Aymard, G. Giarrizzo, Torino 1987, pp. 483-600: 569-590 e, nello stesso volume, il saggio di G. GIARRIZZO, *Sicilia oggi (1950-1986)*, ivi, pp. 601-696.

⁶ Si veda il contributo *Archeologia siciliana* (1989) di Cesare Brandi pubblicato in C. BRANDI, *Sicilia Mia*, Palermo 2008, pp. 145-165.

⁷ A. CANGELOSI, *Itinerari museali in Sicilia tra architettura e paesaggio: interventi di Franco Minissi per il patrimonio archeologico*, in *Reuso: la cultura del restauro e della valorizzazione. Temi e problemi per un percorso internazionale di conoscenza*, a cura di S. Bertocci, S. Van Riel, III, Firenze 2014, pp. 1277-1284; D. ESPOSITO, *Franco Minissi, docente e museografo*, in *Palazzi storici e museografia moderna*, atti del convegno (Lecce, Rettorato, 23-24 ottobre 2014), a cura di R. Casciaro, Galatina 2016, pp. 27-36; C. BELLANCA, *Franco Minissi in Sicilia*, in *Musei italiani del dopoguerra (1945-1977). Ricognizioni storiche e prospettive future*, a cura di V. Curzi, Milano 2022, pp. 265-286. Nello stesso volume si veda anche: M.R. VITALE, *La musealizzazione della Villa del Casale di Piazza Armerina: un intreccio di storie e visioni*, ivi, pp. 113-133. Per quanto riguarda gli interventi sulle aree archeologiche realizzati da Minissi in Sicilia si rimanda a: A. ALAGNA, *Franco Minissi restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, ciclo XXI, 2008. In generale, per quanto attiene la vicenda umana e professionale di Franco Minissi si rimanda a: B.A. VIVIO, *Franco Minissi. Musei e restauri: la trasparenza come valore*, Roma 2010 e alla bibliografia ivi contenuta.

ganizzata in parte sulla piana costiera di Buonfornello (città bassa) e in parte sulle colline sovrastanti (città alta), aveva conosciuto un rapido sviluppo prima di essere completamente distrutta nel 409 a.C. dalle truppe Cartaginesi¹³. Una prima indagine archeologica avviata nella seconda metà degli anni Venti del Novecento dall'archeologo Pirro Marconi, aveva riportato alla luce nella piana di Buonfornello il tempio dorico della *Vittoria*, ma sarà solamente al principio degli anni Sessanta che sotto la guida dell'Istituto di Archeologia dell'Università di Palermo prenderà finalmente il via la prima sistematica campagna di scavo¹⁴.

Il progetto dell'antiquarium elaborato da Minissi coincide proprio con la ripresa dell'attività di ricerca e si lega all'esigenza, ormai ampiamente condivisa e diffusa, di mantenere e rendere visibili sul posto i materiali rinvenuti in una determinata località, legando così l'oggetto al luogo e al suo contesto ambientale. Un antiquarium e non un tradizionale museo quindi, con una diversa struttura spaziale ed espositiva e con caratteristiche precise sia dal punto di vista museografico che architettonico; scrive Vincenzo Tusa proprio in relazione al progetto dell'antiquarium di Himera:

Sarà bene notare la differenza che esiste tra un Antiquarium e un Museo, differenza che non risiede solo nel fatto che quest'ultimo si trova generalmente in una città, in un centro abitato, e quello in una zona archeologica, spesso lontana da un centro abitato: questa circostanza può anche essere un aspetto esterno; la differenza fondamentale è costituita piuttosto dal fatto che l'Antiquarium fornisce una conoscenza monografica mentre il Museo fornisce una conoscenza antologica. L'Antiquarium, cioè, costituisce quasi una 'monografia' viva e tangibile, e nel caso specifico una 'monografia' sulla 'storia' di un centro antico. Si è detto qualche volta, e forse con ragione, che il Museo non è il posto ideale, o addirittura il veicolo migliore, per la comprensione di un oggetto appartenuto ai nostri predecessori, soprattutto perché, si dice, l'oggetto

resta avulso dal suo contesto. Ebbene, se accettiamo come verosimile questa asserzione dobbiamo fare in modo che, intanto per quel motivo, l'Antiquarium costituisca l' 'antimuseo'¹⁵.

Le parole di Tusa sottolineano quelle differenze concettuali tra museo e antiquarium che dovrebbero definire finalità e criteri di esposizione ma, soprattutto, sostanziano le riflessioni che maturano intorno al progetto, fissando quei criteri museografici che indirizzano e formano il lavoro di Minissi: l'antiquarium introduce alla visita e alla comprensione del sito, completando e integrando quanto è visibile nella zona archeologica; è un luogo di conservazione, con una precisa funzione didattica e illustrativa, ma allo stesso tempo è un luogo di studio e di ricerca. Al suo interno la sistemazione e la presentazione dei pezzi deve essere strutturata secondo un percorso espositivo chiaro e adeguato, funzionale alla costruzione di quella "monografia" dedicata al sito archeologico e alla sua storia ma allo stesso tempo flessibile e modificabile. Scrive Minissi:

Il processo di musealizzazione, in qualsiasi campo esso avvenga non può e non deve essere gestito separando le due componenti essenziali preposte alla sua realizzazione: lo studioso che elabora il programma museologico e l'architetto che lo traduce in progetto architettonico e allestitivo, né tantomeno ritenere uno di maggiore importanza dell'altro o che l'azione dell'uno possa precedere quella dell'altro. Queste due componenti debbono essere inscindibili e l'incontro-scontro dei reciproci interessi non potrà che provocare una efficace correzione delle proprie posizioni facendole passare dall'inevitabile soggettività alla massima obbiettività¹⁶.

Sulla scorta delle indicazioni emerse nel corso degli scavi e del confronto costante con il soprintendente Vincenzo Tusa, con il professore Nicola Bonacasa e con gli archeologi costantemente impegnati sul campo, nel giro di pochi mesi, dall'inverno 1963 alla primavera 1964, Minissi mette a punto il progetto di massima dell'antiquarium¹⁷ (fig. 2).

Emerge chiaramente fin da questo primo studio quello che sarà l'impianto definitivo e la valenza paesaggistica del progetto: una struttura a gradoni disposta lungo il pendio della montagna, in posizione intermedia tra città bassa e città alta, ovvero un organismo articolato su piani digradanti che determinano uno spazio interno unitario e continuo; si legge nella relazione:

Dal punto di vista architettonico e paesistico l'unitarietà dello spazio modellato dall'interno e l'unitarietà del volume visto dall'esterno nascono dalla esigenza di 'realizzare' con assoluta aderenza alla natura dei luoghi, onde evitare che il loro aspetto venga turbato dalla presenza di volumi che lo alterino o lo compromettano. L'inserimento dell'insieme dei terrazzamenti costituirà unicamente una leggera geometrizzazione dell'andamento morfologico naturale del terreno. Ciò non va ovviamente inteso come atto di rinuncia architettonica poiché un simile atteggiamento, mentre rende più difficile ed impegnativo il problema compositivo aumentando i vincoli, evita il rischio di visioni precostituite con caratteri rappresentativi arbitrari e talvolta contrastanti con la natura quale quello museografico che si presenta, caso per caso, con caratteri di pressoché unicità¹⁸.

A segnare ulteriormente il sito vi è il tracciato della strada statale Palermo-Messina che lambisce la base della collina tagliando in due l'area archeologica, accentuando ulteriormente la separazione tra città bassa e città alta e impedendo di fatto la possibilità di definire un vero e proprio parco archeologico continuo. L'antiquarium ha così anche il compito di tentare una ricomposizione almeno ideale tra le due parti, ponendosi come anello di congiunzione tra il grande tempio dorico a valle e il complesso urbano arroccato sulla collina. Bisogna immaginare un suo inserimento "attivo" – così lo definisce Minissi nella relazione che accompagna il progetto di massima – all'interno del complesso archeologico capace di costruire nuove relazioni, suggerendo la visita di entrambe le aree e realizzando una

congiunzione fisica e concettuale al tempo stesso, necessaria a conferire organicità e continuità all'insieme.

Legata quindi anche a quest'ultimo aspetto è la decisione di posizionare l'edificio a metà strada tra i due poli di interesse, ma il modo in cui Minissi lo struttura e lo inserisce nel contesto ambientale racconta qualcosa di più di un semplice e funzionale posizionamento: mostra l'attenzione nel leggere e interpretare progettualmente lo scenario naturale ed una spiccata sensibilità architettonica verso il paesaggio di cui l'architettura diviene parte integrante.

Lungo il fianco della collina e in pendenza verso il mare, Minissi inserisce il nuovo edificio con uno sviluppo plano-volumetrico disegnato per assecondare l'andamento naturale del declivio (fig. 3). Una strada carrabile conduce dalla statale al parcheggio posto a mezza altezza sul fianco della collina e da qui una rampa ridiscende fino all'ingresso del museo; questo si raggiunge anche attraverso un secondo percorso interamente pedonale disposto parallelamente al lato ovest dell'antiquarium e definito da una successione di quattro scale, ognuna della quali è collegata ad una terrazza panoramica aperta verso il mare.

Dal punto di vista funzionale – scrive ancora Minissi – [...] si è adottato il concetto dello spazio unitario e del piano libero [...]. La formazione degli spazi secondari, che si renderà necessario definire in relazione all'ordinamento scientifico del museo, saranno realizzati mediante gli elementi di arredo (vetrine, pannelli, diaframmi, soffitti, ecc.), che a loro volta saranno concepiti con la massima elasticità d'uso affinché possano essere facilmente modificabili nella loro composizione con il mutare delle esigenze di ordinamento; per l'illuminazione naturale si è seguito lo stesso concetto della massima elasticità, predisponendo fonti di illuminazione continue dall'alto, con la possibilità quindi di dosare, concentrare, diradare o eliminare la luce in relazione alla distribuzione e all'ordinamento del materiale esposto¹⁹.

⁸ *Regesto delle opere*, in VIVIO, *Franco Minissi... cit.*, pp. 263-283.

⁹ *Restauro e valorizzazione di opere monumentali. Architetto Franco Minissi*, presentazioni di C. Ceschi, P. Griffo, R. De-logu, "L'Architettura. Cronache e Storia", 130, 1966, pp. 234-244. Da ricordare la sistemazione ad auditorium della chiesa del SS. Salvatore a Palermo per il quale fu assegnato a Minissi il Premio Nazionale In/Arch nel 1964: C. CESCHI, *Un auditorium nella chiesa di S. Salvatore a Palermo. Italia*, "L'Architettura. Cronache e Storia", 127, 1966, pp. 234-237.

¹⁰ Un numero significativo di progetti e realizzazioni testimonia certamente un rapporto privilegiato con il territorio la cui unica eccezione è rappresentata dalla sistemazione di palazzo Abatellis a sede espositiva della Galleria Nazionale della Sicilia, realizzata da Carlo Scarpa (1953-1954): M. IANNELLO, *Carlo Scarpa in Sicilia 1952-1978*, Roma 2018.

¹¹ O. MINISSI BASCHIERI, *Franco Minissi. Biografia*, in *Colloqui con Franco Minissi sul museo*, a cura di D. Bernini, Roma 1998, pp. 143-145.

¹² Nel novembre del 1963 vengono già inviate all'architetto la planimetria quotata e due sezioni del terreno individuato durante un primo sopralluogo come possibile sito per la costruzione dell'antiquarium.

¹³ N. BONACASA, *Himera, una colonia greca riscoperta*, "Sicilia", 56, 1967, pp. 8-13; S. VASSALLO, *Himera. Guida Breve*, Palermo 2004.

¹⁴ L'Istituto è diretto da Achille Adriani cui succederà dal 1966 Nicola Bonacasa. Sarà proprio Bonacasa a coordinare le attività di scavo portate avanti ad Imera fino al 1984, e a tenere i rapporti con Franco Minissi durante le diverse fasi di elaborazione del progetto.

¹⁵ V. TUSA, *L'Antiquarium di Himera: finalità e criteri di esposizione*, in *Quaderno imerese. Studi e materiali*, 1, a cura di N. Allegro, O. Belvedere, N. Bonacasa, Roma 1972, pp. 127-131: 127-128.

¹⁶ F. MINISSI, S. RANELLUCCI, *All'estimento e museografia. Un decennio di corso*, Roma 1990, p. 9.

¹⁷ Il progetto di massima del 18 giugno 1964, redatto in scala 1:200, è composto da una planimetria, una pianta generale, una pianta della copertura, una sezione e una assonometria. A completare il progetto una foto aerea della zona di intervento e una relazione redatta da Franco Minissi e Vincenzo Tusa. Cfr. Comunicazione inviata da Franco Minissi al Soprintendente Vincenzo Tusa, Roma, 18 giugno 1964: Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Franco Minissi* (d'ora in avanti ACS, FM), 18, fasc. 136. Va segnalato che negli archivi consultati non si conservano schizzi, studi o disegni preliminari che precedono la messa a punto del progetto di massima.

¹⁸ F. MINISSI, V. TUSA, *Progetto di massima dell'Antiquarium di Himera. Relazione*, Roma, 18 giugno 1964, pp. 4-5: ACS, FM, 18, fasc. 136.

¹⁹ Ivi, pp. 3-4. Con qualche lieve modifica il testo verrà successivamente pubblicato con il titolo, *Il progetto dell'Antiquarium di Himera*, "Musei e Gallerie d'Italia", XV, 40, 1970, pp. 20-25: 23.

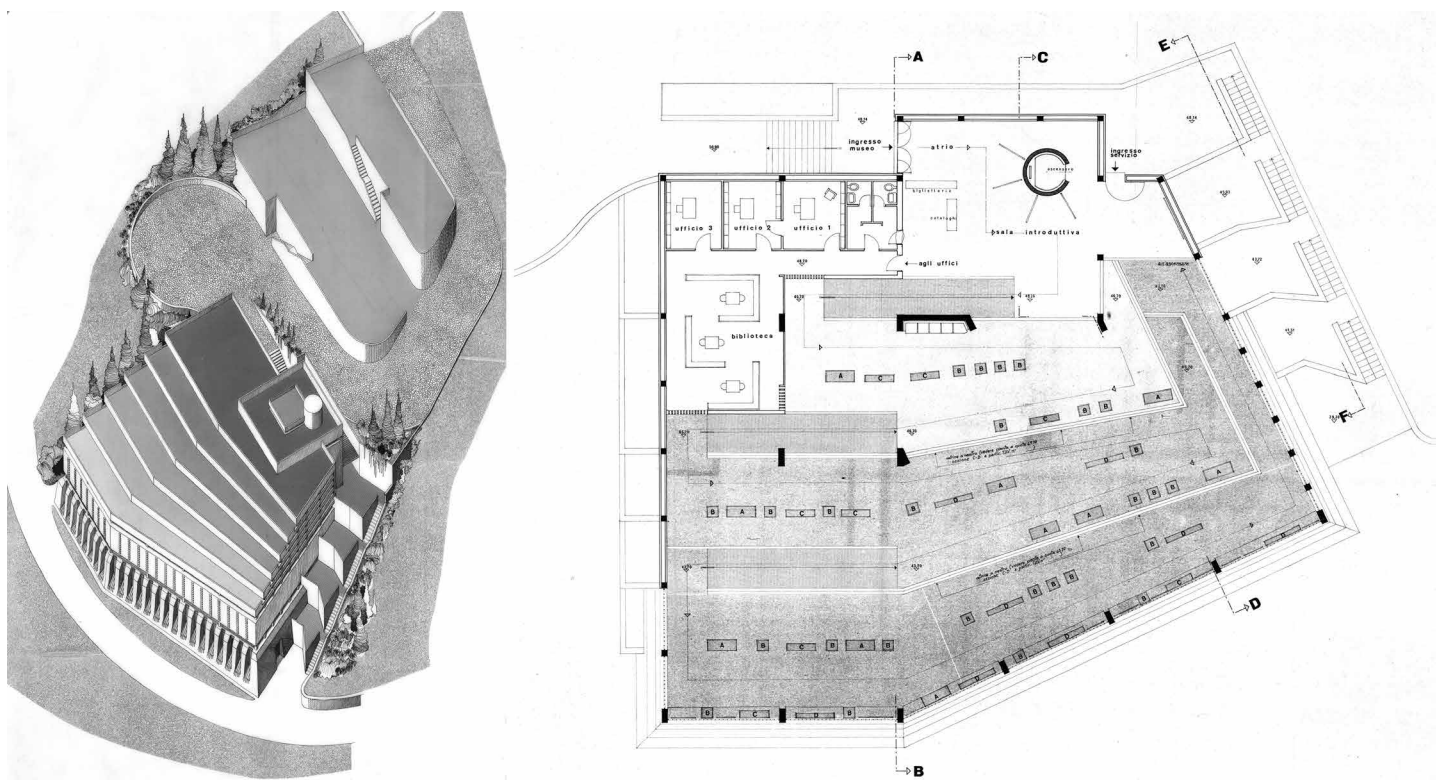


Fig. 2 F. Minissi, *Progetto dell'antiquarium di Himera a Termini Imerese*. Vista assonometrica e pianta a quota +48,20 (Collezione privata, Palermo).

Nel descrivere il carattere architettonico e la struttura del nuovo museo – spazio continuo e unitario che si sviluppa secondo un’impostazione capace di risolvere e tenere insieme ogni aspetto distributivo, funzionale, architettonico e paesistico al tempo stesso – Minissi lascia presagire quello che potrebbe essere il possibile ordinamento museografico da impostare secondo un principio di flessibilità degli elementi e dei supporti espositivi capaci di assecondare e organizzare nel tempo variazioni e modifiche. L’aspetto museografico dell’allestimento è strettamente connesso a quello didattico il cui apporto è per Minissi fondamentale:

[la didattica] è il fine di ogni risultato museografico: se la museografia è finalizzata alla ‘messa in evidenza’ delle opere d’arte esposte nel museo, la didattica svelerà al visitatore i contenuti portandolo ad esprimere un personale giudizio, un pensiero²⁰.

Così strutturato il progetto è presentato ufficialmente alla Soprintendenza alle Antichità per la Sicilia Occidentale e da questa inoltrato al Ministero della Pubblica Istruzione e alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti per le necessarie valutazioni e, soprattutto, per gli indispensabili finanziamenti. Da questo momento in poi (settembre 1964) comincia una lunga fase di stallo legata essenzialmente alla mancanza di fondi, che impegna lungamente il soprintendente Vincenzo Tusa nel sollecitare enti ed istituzio-

ni, bloccando di fatto lo sviluppo esecutivo del progetto²¹.

Dopo lunga attesa e diversi tentativi falliti, nel giugno del 1969 la Cassa per il Mezzogiorno inserisce finalmente la realizzazione dell’antiquarium di Himera tra le opere previste dal piano di coordinamento degli interventi pubblici nel Mezzogiorno, stanziando le somme necessarie alla sua costruzione e ai lavori di scavo e sistemazione della zona archeologica²². Scrive Bonacasa nel novembre del 1970:

Carissimo Minissi, [...] ti confesso che quaggiù attendiamo tutti con ansia che tu dia il “via” ai lavori preliminari, sia perché Himera comincia a diventare un grosso centro di scavo, e per esso sono ormai indispensabili alcune infrastrutture, sia anche perché con interventi e pubblicazioni e altro ci sforziamo di polarizzare l’attenzione di Enti e Studiosi sul nuovo centro greco che andiamo scoprendo e valorizzando. La tua opera finirà col proporsi come opera tangibile dell’impegno organizzativo-scientifico e come fulcro per gli interessi di lavoro e di ricerca che fanno capo ad Himera²³.

Tra passaggi burocratici, autorizzazioni, revisioni ed espropri passerà oltre un anno prima che il cantiere possa essere avviato con la consegna dei lavori nell’aprile del 1971 all’impresa Francesco Ronzi di Palermo²⁴.

Uno degli aspetti più delicati coincide con l’avvio delle operazioni di sbancamento per la realizzazione delle opere di fondazione: le condi-

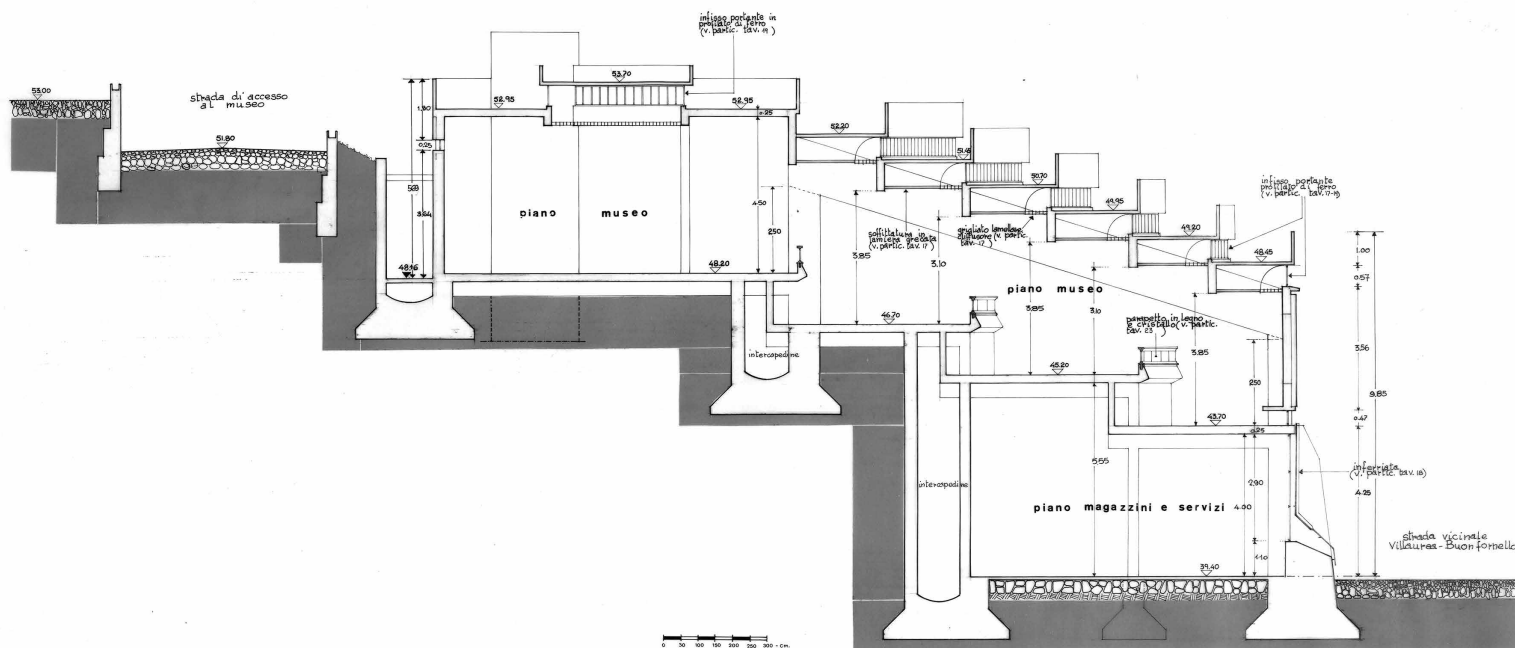
²⁰ La citazione – tratta dalle dispense del corso di “Museografia” tenuto da Minissi presso la Scuola di Specializzazione di Storia dell’Arte medievale e moderna dell’Università di Roma (1964-1965) – è riportata in G. Rizzo, *Franco Minissi e l’esperienza fiorentina (1970-96) presso l’Università internazionale dell’Arte (U.I.A.)*, “Bollettino della Società di Studi Fiorentini”, 9-10, 2001-2002, pp. 105-127: 111.

²¹ L’incarico a Franco Minissi era stato infatti affidato con mandato diretto senza che vi fosse già a disposizione un primo finanziamento per i lavori.

²² Il 3 luglio 1969, la Cassa per il Mezzogiorno comunica lo stanziamento di centocinquanta milioni di lire per gli scavi archeologici e la costruzione dell’antiquarium di Himera. Nel dicembre del 1969, la presentazione di una nuova relazione aggiornata (*Himera – Progetto di Antiquarium e di scavi archeologici*) precede la stesura di nuovi elaborati nonché la realizzazione di un modello in perspex su richiesta del Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti. Nel gennaio 1970 verrà infine stipulata la convenzione d’incarico tra la Soprintendenza alle Antichità della Sicilia Occidentale (committente dell’opera), l’architetto Franco Minissi (per la progettazione, direzione e contabilità dei lavori di costruzione dell’antiquarium e per gli scavi e la sistemazione della zona archeologica).

²³ Lettera di Nicola Bonacasa a Franco Minissi, 26 novembre 1970: ACS, FM, 18, fasc. 136.

²⁴ L’impresa Ronzi, fondata da Cosimo Ronzi e poi passata al figlio Francesco, è la protagonista di buona parte degli interventi portati avanti dalla Soprintendenza in Sicilia a partire dal dopoguerra; in particolare sarà impegnata nella realizzazione dei progetti per Gela, Siracusa, Agrigento, Aidone, Centuripe e Selinunte. A coadiuvare il lavoro di Minissi, svolgendo i necessari sopralluoghi sul campo è, almeno fino al gennaio 1972, l’architetto M. Ezio Pappalardo di Trapani.



zioni al contorno obbligano infatti a procedere con estrema cautela, con la Soprintendenza e l'Università impegnate a supportare e vigilare ogni fase. Il ritrovamento di una serie di importanti manufatti murari e di reperti²⁵ obbliga dopo pochi mesi ad una prima sospensione dei lavori necessari alla messa in sicurezza e al restauro di quanto riportato in luce. Ma se da un lato le nuove scoperte arricchiscono il programma degli interventi, dall'altro obbligano – ed è la cosa che qui più ci interessa – ad un ripensamento dell'area individuata per la costruzione dell'antiquarium. La nuova posizione scelta dopo lungo e serrato confronto con gli archeologi, si trova circa quaranta metri a nord-ovest rispetto alla precedente lungo un tratto di collina a maggiore pendenza, e determina una variazione dei tempi e dei costi, rendendo necessaria una revisione strutturale e tecnologica del progetto²⁶ la cui impostazione architettonica, a meno di piccoli accorgimenti, mantiene però lo stesso carattere ed i medesimi principi. Scrive Minissi:

L'unica variante riguardante il miglioramento estetico dell'Antiquarium è la sostituzione dell'intonaco esterno con un rivestimento di mattoni speciali sagomati che oltre ai vantaggi estetici offre notevoli maggiori garanzie di conservazione e manutenzione²⁷.

Le mutate condizioni orografiche consentono una maggiore articolazione della composizio-

ne²⁸ impostata sempre in relazione allo scenario naturale, con i volumi che meglio si armonizzano assecondando l'andamento morfologico del terreno, ma denunciando già da lontano, come nota criticamente Cesare De Sessa

una istanza di forma, senza dubbio lecita, ma che è tuttavia altro dal frattalico svilupparsi e sedimentarsi dei processi naturali. Tanto varrebbe, dunque, riconoscere l'irriducibile diversità dei due linguaggi – quello del progetto e quello della natura – e operare alla luce di tale consapevolezza; che non sarebbe, sia chiaro, mancanza di attenzione verso il contesto ambientale, piuttosto un recupero di maggiore autonomia espressiva, capace di spostare il dialogo tra costruito e contesto naturale: non, cioè, un rapporto improntato a improbabili mimetismi, bensì su energetiche e stimolanti dissonanze²⁹.

L'architettura, riconoscibile formalmente e costruttivamente, non tende affatto a mimetizzarsi, ma è interpretata come elemento integrante e dialogante con il paesaggio; parte attiva del contesto naturale è al tempo stesso indispensabile congiunzione architettonica e urbana rispetto ai due poli dell'antica colonia greca:

Il linguaggio architettonico adottato è stato contenuto entro limiti di estrema sincerità e linearità. Un massiccio basamento in cemento armato lasciato in vista, con andamento rastremato verso l'alto e con alte feritoie strombate e munite di robuste inferriate (fig. 4) si sostituisce al 'piede' naturale della collina e si pone a contrasto con l'apparen-

Fig. 3 F. Minissi, Progetto dell'antiquarium di Himera a Termini Imerese. Sezione C-D (© Ministero della Cultura / Archivio Centrale dello Stato di Roma).

²⁵ Lo scavo porterà progressivamente alla scoperta di una nuova fascia dell'antico abitato formato da circa cinquantanove ambienti disposti a terrazza lungo il pendio nord-est della collina. Cfr. Lettera inviata dal soprintendente Tusa alla Cassa per il Mezzogiorno, 16 luglio 1971: ACS, FM, 18, fasc. 136.

²⁶ F. MINISSI, V. TUSA, *Costruzione dell'Antiquarium di Himera. (Termini Imerese). Seconda perizia di variante e suppletiva: relazione*, Roma, aprile 1972: ACS, FM, 18, fasc. 136. Le nuove strutture in cemento armato sono riviste in base alla nuova relazione geologica (ing. Guido Umiltà con Lorenzo Veronese) e calcolate secondo le direttive dell'Ufficio del Genio Civile di Palermo dagli ingegneri Antonico Catalano e Martino Varoli.

²⁷ F. MINISSI, V. TUSA, *Progetto dell'Antiquarium di Himera e scavi archeologici. Perizia di variante: relazione*, Palermo, 11 luglio 1973: ACS, FM, 18, fasc. 136.

²⁸ Lo spazio interno dell'Antiquarium può adesso svilupparsi tra gli 82 e i 92 metri sul livello del mare, circa quaranta in più rispetto a quanto consentito in precedenza.

²⁹ C. DE SESSA, *Sei interventi museali dell'architetto Franco Minissi*, "L'Architettura. Cronache e Storia", 36, 417-418, 1990, pp. 502-537: 513.

Fig. 4 C. Ronzi, Vista del fronte nord dell'antiquarium di Himera a Termini Imerese (Collezione privata, Palermo).



te leggerezza volumetrica delle sovrastanti terrazze dislivellate che si evidenziano in una serie ritmica di fasce orizzontali e si concludono in alto con il torrino cilindrico dell'ascensore, anch'esso realizzato in cemento a vista. La costruzione è prevista con struttura in cemento armato e rifinitura in tecnica muraria tradizionale, con materiali adatti e idonei e conferire, specie all'interno, quei requisiti che, oltre a praticità di funzionamento e manutenzione, rendano gradevole ed accogliente lo spazio destinato alle esposizioni³⁰.

Lungo il fianco ovest dell'antiquarium una lunga cordonata sostituisce l'originaria sequenza di scale e terrazze, disegnando parte di quel percorso pedonale che, collegando la zona inferiore del complesso archeologico con quella superiore, ha nel museo l'anello di congiunzione³¹. Una volta superato il forte dislivello, un passaggio, stretto tra l'edificio e il fianco della collina conduce all'ingresso dell'antiquarium che si apre in corrispondenza dello spigolo sud-est; varcata la soglia, un grande atrio funge da sala introduttiva, disimpegna il blocco dei servizi con gli uffici e la biblioteca e prepara la visita al museo con una serie di pannelli e teche destinati a raccontare didatticamente la storia dell'antica colonia di Himera e dei suoi ritrovamenti. Da questo primo ambiente, una rampa disposta parallelamente al pendio scende gradualmente collegando in successione i tre padiglioni che strutturano lo spazio espositivo vero e proprio: il più alto riservato ai vecchi fondi, l'intermedio dedicato alla città

di Himera e il più basso e più grande all'area sacra. Al termine del percorso di visita, un ascensore permette di raggiungere l'atrio di ingresso, oppure si può scendere ancora fino al raggiungere i depositi e i laboratori di restauro accessibili a loro volta direttamente anche dall'esterno³².

L'idea della rampa per articolare i percorsi e collegare tra loro gli ambienti non è nuova nei progetti di Franco Minissi; compare già in alcuni allestimenti temporanei realizzati nella seconda metà degli anni Cinquanta³³ e si nutre certamente degli esempi e delle suggestioni che è possibile rintracciare in diversi lavori di Wright, architetto da lui amatissimo, o in alcune opere di Le Corbusier. Forte di quelle esperienze, a Himera Minissi non realizza però un semplice collegamento ma disegna una vera e propria *promenade architecturale* che nel suo svolgersi mette in mostra contenitore e contenuto:

Internamente, morbide rampe fluidificano lo spazio, che si svolge in maniera continua e unitaria. Ambienti a doppia altezza e affacci interni a variare e vivificare il percorso di visita; il vuoto diventa esso stesso 'macchina espositiva'; nelle fluenze in cui si articola vuole coinvolgere i fruitori, captandone l'attenzione. Sequenze diversificate, attraverso un'accorta progettazione architettonica oltre che museografica, dove i reperti esposti vengono fatti interagire con l'ambiente che li contiene; quasi a tentare un *trait-d'union*, una mediazione, nella complessa dialettica, tra

³⁰ F. MINISSI, V. TUSA, *Himera – Progetto di Antiquarium e di scavi archeologici. Relazione*, Palermo, dicembre 1969, pp. 4-5: ACS, FM, 18, fasc. 136.

³¹ Un percorso di servizio collega, sul fianco est, la zona di parcheggio con l'ingresso. La necessità di collegare organicamente tra loro le varie parti dell'antico abitato organizzando percorsi pedonali e carrabili, porterà Minissi ad elaborare, nell'agosto 1973, un programma-proposta per la creazione di un sistema viario di collegamento all'interno del complesso archeologico, sfruttando il tracciato delle vecchie trazzere esistenti opportunamente corrette nell'andamento e nelle altimetrie.

³² Una scala di servizio collega la biblioteca, gli uffici, i magazzini e i laboratori di restauro.

³³ Si veda ad esempio il progetto della *Mostra storico-artistica dello Sport* allestita nella sale del palazzo delle Scienze all'Eur (1959), ma si pensi anche all'articolazione dei percorsi che caratterizza il progetto della villa romana del Casale a Piazza Armerina.



Fig. 5 F. Minissi, Progetto di valorizzazione della zona archeologica di Himera a Termini Imerese. Allestimento museografico dell'antiquarium: veduta interna (Collezione privata, Palermo).

memoria storica e coscienza moderna, che sempre il museo impone³⁴.

La vista interna dell'antiquarium, approntata da Minissi per illustrare l'allestimento museografico (fig. 5), restituisce l'andamento discendente delle sale, scandito dal ritmo verticale e orizzontale della struttura in calcestruzzo armato lasciato a vista, e fa cogliere appieno l'unitarietà dell'organismo architettonico i cui piani orizzontali, in corrispondenza del salto di quota tra le tre terrazze, si ispessiscono fino a formare una sorta di vero e proprio basamento interno che si apre in una lunga vetrina a nastro (fig. 6). Ad accentuare la continuità tra i tre livelli del museo è la scelta di utilizzare una *moquette* in nylon (oggi non più esistente) per rivestire senza soluzione di continuità i pavimenti, il basamento e l'interno delle stesse vetrine. La scelta del cemento armato mostrato all'interno dello spazio espositivo rappresenta, nella sua doppia valenza strutturale ed espressiva, un fatto nuovo, quasi a voler rimarcare l'aspetto architettonico rispetto a quelli propriamente espositivi.

Protetta da una lastra in cristallo temperato – incernierata in alto a un profilo di ferro sagomato che nasconde a sua volta una lampada fluorescente – la vetrina a nastro asseconda la sezione inclinata del basamento e permette di esporre al suo interno, su piani anch'essi in cristallo o direttamente poggiati sulla base, un importante numero di reperti. Si tratta dell'unico elemento

espositivo fisso interno all'antiquarium, pensato da Minissi come parte integrante dell'architettura stessa, mentre tutti gli altri espositori, costruiti con elementi componibili, montanti, telai e pareti in cristallo, sono pensati per essere assemblati in vetrine isolate di varia forma e dimensione e in cui, come sempre nei suoi lavori, vi è un'estrema attenzione alla leggerezza del supporto. Di queste teche Minissi ne progetta quattro tipi (A, B, C, D), da disporre lungo il percorso in funzione delle esigenze legate all'ordinamento scientifico del museo ma la cui posizione può essere modificata nel tempo (fig. 7): una serie di montanti formati da quattro ferri disposti a squadra corrono da pavimento a soffitto fissati in alto sotto la trave del solaio mediante una piastra di appoggio e un manicotto filettato di regolazione (fig. 8); ai montati sono poi imbullonati i telai in ferro delle vetrine sospese la cui posizione può essere diversamente regolata in altezza:

L'allestimento museografico – afferma Minissi – sarà lo strumento a mezzo del quale il documento musealizzato potrà acquistare quella o quelle “personalità museali” che lo rendono capace di raccontare sé stesso, la sua ragione d'essere, il suo contesto originario, la sua storia, la sua evoluzione, il suo futuro³⁵.

Nel disegno e nella realizzazione dei diversi dettagli “traspare una certa esuberanza strutturale e di linguaggio”³⁶, un compiacimento nel mostrare soluzioni tecniche e funzionali: bulloni pas-

³⁴ DE SESSA, *Sei interventi museali dell'architetto...* cit., p. 513.

³⁵ RIZZO, *Franco Minissi e l'esperienza fiorentina (1970-96)*... cit., p. 111.

³⁶ S. RANELLUCCI, *Franco Minissi. Un maestro per il museo e per il restauro*, Roma 2019, p. 9.

Fig. 6 C. Ronzi, *Una delle vetrine a nastro all'interno dell'antiquarium di Himera a Termini Imerese* (Collezione privata, Palermo).



santi, giunzioni, cerniere, ogni elemento è perfettamente leggibile e spesso esaltato nel contrasto tra componenti metalliche e fragilità delle superfici vetrate. Un gusto tecnico e tecnologico che ritroviamo anche nel progetto degli impianti di illuminazione e riscaldamento lasciati a vista e nel disegno della controsoffittatura in lamiera grecata, delle parabole riflettenti, degli schermi diffusori in perspex e degli schermi lamellari a soffitto.

Se si esclude la vetrina speciale in lamiera di acciaio per le monete, dalla particolare sezione oblunga, i pochi espositori addossati alle pareti, il cui fondo è realizzato con un pannello in multistrato, ed i pannelli didattici, tutte le teche sono chiuse con lastre di cristallo temperato. Lo sguardo del visitatore che si muove lungo la *promenade* è così libero di spaziare all'interno dell'antiquarium cogliendone nella sua interezza lo sviluppo e l'articolazione: privo di sale chiuse, l'interno si presenta così come un unico organismo museale (fig. 9). Scrive Sandro Ranellucci:

Al di là dell'articolazione nei diversi livelli, l'unitarietà dello spazio lascia all'ordinamento del museo ampie possibilità di modifica nel tempo. La formazione di spazi secondari può essere attuata mediante elementi d'arredo, quali vetrine, pannelli, diaframmi sottili concepiti secondo criteri di grande elasticità. La presenza di fonti continue di illuminazione naturale dall'alto fornisce ulteriori elementi di libertà all'ordinatore del museo, che può

dosare, concentrare, diradare o eliminare la luce secondo le esigenze del materiale esposto³⁷.

Le rampe rendono dinamica la visita e la vista orizzontale si amplifica nelle prospettive di scorcio che dall'alto verso il basso e dal basso verso l'alto dilatano lo spazio che si moltiplica ancora nel riflesso dei vetri e della luce. Il sistema dei piani digradanti dà ariosità e ampiezza agli ambienti, con la luce naturale, perfettamente combinata con quella artificiale, che cade dall'alto, in corrispondenza dei salti di quota tra i diversi ambienti, filtra dalle finestrate a nastro basse che si aprono lungo il perimetro esterno e penetra dai lunghi tagli che corrono sui lati est e ovest (fig. 1). Uno spazio introverso, segnato dall'impianto planimetrico a ventaglio, che appare tanto ridotto se visto dall'esterno quanto generoso una volta all'interno.

La volontà di costruire una spazialità aperta, presente nel quasi contemporaneo progetto del museo archeologico di Siracusa (1961-1988) e rintracciabile anche in molte delle sistemazioni museali realizzate in edifici preesistenti, è caratteristica del lavoro di Minissi ed è legata ad un uso rigoroso delle tecniche museografiche, alla scelta attenta dei diversi arredi e alla cura nel disegno e nella realizzazione di ogni dettaglio. Minissi realizza un'architettura definita e qualificata nella sua identità formale ed espressiva, pensata per accogliere un allestimento ordinato se-

³⁷ Ivi, p. 30.

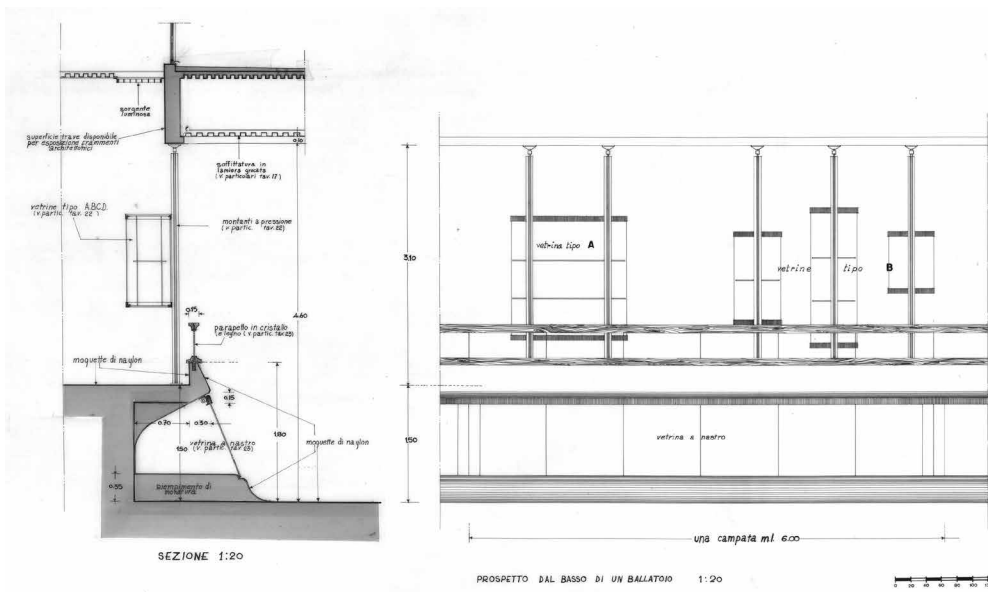


Fig. 7 F. Minissi, Progetto di valorizzazione della zona archeologica di Himera a Termini Imerese. Allestimento museografico dell'antiquarium: sezione e prospetti interni (Collezione privata, Palermo).

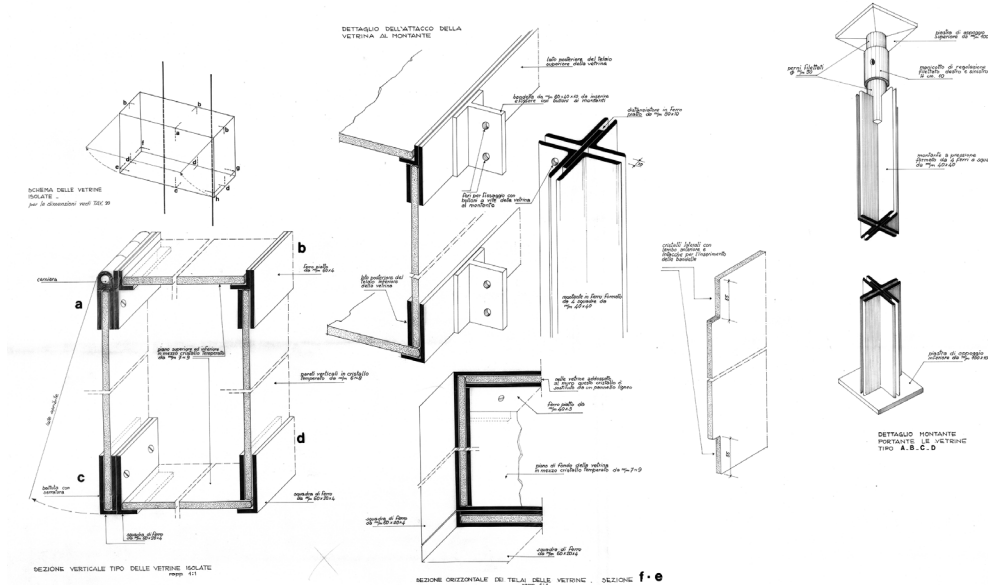


Fig. 8 F. Minissi, Progetto dell'antiquarium di Himera a Termini Imerese. Particolari delle vetrine e dei montanti (Collezione privata, Palermo).

condo quel principio di reciprocità che metta in relazione architettura ed opera d'arte dando però ad entrambe una maggiore autonomia; nei suoi allestimenti non vi è nulla di quella relazione dialogica, di quella ricercatezza formale ed espressiva che caratterizza il lavoro di Carlo Scarpa e raramente troviamo elementi, supporti e diaframmi la cui funzione sia architettonicamente prevalente:

Negli interventi di Minissi il segno diviene maggiormente rarefatto in prossimità dell'oggetto esposto, mentre, talvolta, si condensa e inspessisce – quasi compensatoriamente – dove non c'è esposizione. [...] Minissi evita qualunque commento, espone un prodotto della storia: sarà esso a parlare. Eppure – scrive Cesare De Sessa – non può sfug-

gire che proprio nel volere, strenuamente, evitare ogni personale interpolazione, qualunque soggettiva annotazione, il progettista esplicita già il proprio *commento*. In tal senso il 'quasi-silenzio' di Minissi è, non sembri paradossale, solo l'altra faccia delle loquaci eleganze di Scarpa. L'uno esibendo un rapporto 'licenziosamente cordiale' con la storia, l'altro manifestando, al contrario, un rispetto distaccato, palesano, pur con atteggiamenti, tecniche e linguaggi differenti, un medesimo stato d'animo: l'orgoglio intellettuale del comporre³⁸.

L'orgoglio intellettuale del comporre cui De Sessa fa riferimento – diverso da quello di Scarpa così come da quello di Franco Albini, sebbene in taluni aspetti i punti di tangenza con quest'ultimo siano certamente maggiori – è restituito nel

³⁸ DE SESSA, *Sei interventi museali dell'architetto...* cit., pp. 505-513. Le parti in corsivo sono dello stesso autore.

Fig. 9 C. Ronzi, *Vista interna dell'antiquarium di Himera a Termini Imerese (Collezione privata, Palermo).*

Fig. 10 C. Ronzi, *Vista interna dell'antiquarium di Himera a Termini Imerese (Collezione privata, Palermo).*



progetto di Himera attraverso la composizione e la costruzione del nuovo organismo architettonico, dell'invaso spaziale in cui l'allestimento delle opere, il rapporto tra documento e contenitore, non avviene per punti di vista privilegiati ma secondo una serie di sequenze interne ad un percorso definito; sequenze la cui prospettiva può potenzialmente variare grazie alla possibilità di modificare la disposizione delle teche che in base alle esigenze museografiche possono essere di volta in volta diversamente composte. Pur impostata attraverso un rigoroso uso delle tecniche museografiche, quella che Minissi mette in scena a Himera non è un'esposizione staticamente vincolata all'interno di uno spazio ma un allestimento flessibile, che possa essere variato e modulato in relazione al divenire delle operazioni di scavo e alle nuove inevitabili scoperte archeologiche, all'interno di un'architettura ben definita. Alla qualità tettonica e spaziale dell'architettura è affidato il carattere del museo che rimane così strutturato e vincolato dall'architetto (fig. 10). L'allestimento legato al concetto di "monografia" visibile e tangibile espresso da Tusa invece è potenzialmente variabile seppur all'interno di una serie controllata di possibilità.

In questo tipo di approccio vi è allo stesso tempo un ragionare sulla possibile reversibilità dell'allestimento, quasi una diversa declinazione di quel principio che compare nei progetti di restauro e che è certamente debitore dei rapporti che legano Minissi a Cesare Brandi, ma vi è anche la volontà di affermare pienamente un'idea e un'azione progettuale che si concretizza attraverso il fare architettura. È un approccio teorico, progettuale e didattico allo stesso tempo che si alimenta del dibattito contemporaneo intorno all'arte e all'architettura, alimentandolo a sua volta, e che trova sponda metodologica e sostegno in figure come Argan, Brandi, Ragghianti e Zevi³⁹.

Inaugurato solamente nel 1984 al termine di un lunghissimo iter progettuale, l'antiquarium di

Himera, nella sua valenza paesaggistica, architettonica e museografica, è un piccolo 'capolavoro'. Uno degli esempi più significativi di spazio museale tra quelli realizzati nella seconda metà del Novecento che si pone allo stesso tempo come strumento di conoscenza e lettura critica di un luogo e del materiale storico-artistico a questo legato.

La mancanza ancora oggi di uno studio organico capace di restituire nella sua interezza il contributo teorico, didattico e progettuale dato da Franco Minissi alla moderna museografia, ed in particolare quanto da lui realizzato sul territorio siciliano fin dal principio degli anni Cinquanta del Novecento, ha fatto sì che molto del suo lavoro sia stato forse troppo frettolosamente e impunemente smantellato.

³⁹ Sarà proprio Bruno Zevi a documentare l'attività progettuale di Franco Minissi pubblicandone a più riprese il lavoro su "L'Architettura. Cronache e Storia" quando né "Casabella", né "Domus" daranno spazio al lavoro dell'architetto romano.

BETWEEN STAGE AND MUSEUM. REGENSBURG'S KEPLER MUSEUM AND THE USE OF HISTORY

In 1962, the house in which German astronomer Johannes Kepler died in Regensburg/Ratisbona was transformed into a museum about the founder of astrophysics and discoverer of the laws of planetary motion. The refurbishment of the medieval residential building and its repurposing unveils an understanding of science, history, heritage protection, and museum that is characteristic of the time and, simultaneously, allows insights into the peculiarities of cultural politics in post-fascist Germany. The architectural approach that was taken to preserve the historic monument was creative rather than scientific. For instance, it assembled parts from other houses of the same epoch to replace missing ceilings in order to create an “authentic” historic atmosphere. This authenticity was also perceived by visitors to the exhibition. A house-museum evolved with furniture that only appeared to be Kepler’s and a building that was altered in a way that makes it hard to distinguish between the different layers of time. Both the architecture and the permanent exhibition blurred the boundaries between stage and museum, props and exhibits, and authenticity and make-believe.

On November 2, 1630, famous German astronomer Johannes Kepler arrived in the Bavarian city of Regensburg to take care of business with his employer, Holy Roman Emperor Ferdinand II. He stayed at the house of his friends Maria and Hillebrand Billi, a local merchant family. On November 15, 1630, Kepler died in that house after a short illness, aged 59. His death was soon forgotten, even though Kepler’s contribution to modern science stands in a row with that of Copernicus, Galilei, and Newton. Kepler scientifically proved the heliocentric model. He was the founding father of modern astrophysics, optics, and crystallography as well as the inventor of numerous mathematical and mechanical innovations. In contrast to Copernicus, Galilei, and Newton, Kepler does not have a comparable place in our memory.

In 1958, more than 300 years after his death, the city of Regensburg decided to transform the house in which Kepler died into a museum. Kepler never worked and never settled in Regensburg. He stayed there only occasionally and temporarily in different residences. Since he died in the building then owned by the Billi’s, the Kepler Museum can be defined as a house museum¹. The specific conditions that led to the founding of this museum, its refurbishment approach, and its museum design stains its scientific, museological character, instead shedding light on how we make use of history.

The History of Kepler’s Last Residence

The house in which Johannes Kepler died was built in the first half of the thirteenth century. It was a typical patrician edifice of four generous storeys that featured a medieval tower, which upperclass Regensburg citizens copied from their Tuscan role models back then. In 1540, the house was prolonged towards the street. In 1596, it was divided into two halves, which is still obvious today with bricked up doorframes in the east walls. The owners of the house changed many times over the years, until, in 1622, the above mentioned Hillebrand Billi and his wife Maria bought the premises. They died of the plague shortly after Kepler’s death. For the next almost 200 years, a restaurant was located in the house. In 1864, the hobby historian Carl Woldemar Neumann (1830-1888) located this house as the “true place of Kepler’s death”², after it was erroneously assumed a few houses down the street by another hobby historian and founder of the local historical society, Christian Gottlieb Gumpelzhaimer (1766–1841). Gumpelzhaimer’s claim³ led to the installation of a stone plaque which was tacitly moved to the ‘real’ Kepler house after the 1864 findings. The plaque is there until today.

Beginning with the second half of the nineteenth century, the house fell into disrepair. Regensburg was hardly destroyed in World War II. After the war, though, Kepler’s last residence

threatened to collapse due to a lack of maintenance (fig. 2). The city of Regensburg bought the building in 1957 and convened a committee to plan the Kepler museum. The driving force behind the founding of the Kepler museum was the head of cultural affairs, Walter Boll. Without him, Kepler’s last residence might have been partly demolished and partly connected with its neighbour buildings, according to the city’s urban planning.

German architect Hans Döllgast was hired by the city to create a masterplan which also contained the Kepler house. Döllgast was a prolific architect who refurbished historic monuments like Leo von Klenze’s Alte Pinakothek in Munich. In lack of heritage protection legislations⁴, Regensburg took an experimental path between conservation, new buildings, and laissez-faire⁵. Döllgast’s approach is dubbed ‘creative’ refurbishment (*schöpferische Denkmalpflege*), a German post-war trend in which ‘originality’ is not as important as evoking a specific impression of history and ‘authenticity’. The approach to conserve and refurbish not only famous architectural monuments but also rundown medieval residential houses was new. It was a turning point in the architectural history of Regensburg and had an effect also beyond the city⁶. Walter Boll used this situation as an argument to push forward his ambition to transform the Kepler house into a museum. Döllgast’s masterplan for the refurbish-



pagina 171

Fig. 1 Kepler Museum, Regensburg. The building after its renovation (photo A. Reisinger; © Historisches Museum, Regensburg).

Fig. 2 Keplerstraße, Regensburg, before 1957. The second building from the left is Kepler's last residence (photo C. Lang; © Historisches Museum, Regensburg).



¹ See the definition in R. PAVONI, *House Museums in Italy. New Cultural Itineraries: Poetry, History, Art, Architecture, Music, Arts & Crafts, Tastes and Traditions*, Roma 2016, p. 11; similar definitions are given in P.H. BUTLER, *Past, Present, and Future: the Place of the House Museum in the Museum Community*, in *Interpreting Historic House Museums*, edited by J. Foy Donnelly, Walnut Creek 2002, pp. 18-42: 18-19.

² C.W. NEUMANN, *Das wahre Sterbehaus Kepler's*, Regensburg 1864, p. 21.

³ C.G. GUMPELZHAIMER, *Regensburg's Geschichte, Sagen und Merkwürdigkeiten von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten*, 3 (Vom Jahre 1618bis 1790), Regensburg 1838, p. 1142.

⁴ The Bavarian law to protect historical monuments passed only in 1973.

⁵ STÄDTEBAULICHES SEMINAR DER STIFTUNG REGENSBURG, *Erneuerungsplan von Regensburg*, "Das Werk. Architektur und Kunst", LV, 1968, 3, pp. 154-156: 154.

⁶ A. PUTZ, *Bitte in Farbe. Authentisierung durch Kolorierung, in Authentizität und industriekulturelles Erbe. Zugänge und Beispiele*, herausgegeben von M. Farrenkopf, T. Meyer, Berlin-Boston 2020, pp. 57-81: 67.

⁷ See P. MORSBACH, *document Keplerhaus. Dokumentation zur Besitzer-, Bau- und Restaurierungsgeschichte*, ms., 2020, pp. 29-30 and 101-102, conserved in Regensburg, Stadtarchiv.

⁸ R. WERNER, *Wie Walter Boll zum Widerständler wurde*, "Regensburg Digital", 22 February 2019: <https://www.regensburg-digital.de/wie-walter-boll-zum-widerstaendler-wurde/22022019/> (consulted 7 July 2023). See also W. BIERWIRTH, *Die Sehnsucht nach Entlastung*, "Regensburg Digital", 8 February 2023: <https://www.regensburg-digital.de/die-sehnsucht-nach-entlastung/08022023/> (consulted 7 July 2023).

⁹ A fact Boll was well aware and proud of, see R. WERNER, *Die ganze Stadt ist wie ein Kind von mir*, in *Täter Helfer Trittbrettfahrer*, herausgegeben von W. Prose, 14, Gerstetten 2022, pp. 87-105.

¹⁰ Only in recent years, the continuity of personnel with Nazi backgrounds in Germany's cultural administration is being reappraised or uncovered, shown by examples like *documenta* and *Berlinale*; see e.g. German Historical Museum's exhibition in 2021 on *documenta: How the Federal Republic of Germany shaped its image anew at documenta*, 16 June 2021: <https://www.dhm.de/en/press/press-release/how-the-federal-republic-of-germany-shaped-its-image-anew-at-documenta> (consulted 7 July 2023) and the study on *Berlinale's* founding director by W.R. KNOLL, A. MALYCHA, *Schaufenster im Kalten Krieg. Neue Forschungen zur Geschichte der Internationalen Filmfestspiele Berlin (Berlinale) in der Ära Alfred Bauer (1951-1976)*, Berlin 2022: https://www.ifz-muenchen.de/fileadmin/user_upload/Neuigkeiten_2022/IFZ_Zusammenfassung_Berlinale_FINAL.pdf (consulted 7 July 2023).

¹¹ The quarrels of Germany's post-war historiography are well depicted in the figure of the rather conservative and nationalist historian Ludwig Dehio. Classified as a 'quarter-jew' by the Nazi, Dehio was not allowed to publish between 1933-45. After the war, he insisted on not following the mainstream historiography that interpreted the Nazi-reign as an 'accident' within German history. Dehio, by contrast, focussed on the continuities. This approach made him an outsider in a profession that sought to reintegrate the many history professors of the Nazi reign that temporarily lost their jobs due to the allies' denazification trials ("discretion" was the watchword of those days) writes W. SCHULZE, *German Historiography from the 1930s to the 1950s*, in *Central European Historiography from the 1930s to the 1950s*, edited by H. Lehmann, J. van Horn Melten, Cambridge 1994, pp. 19-42, here pp. 34-37).

ment of Regensburg's historic town included the partial demolition of the basement of Kepler's last residence. Boll picked a fight over this and pushed through a conservation of the basement – against the architects and against city planning authorities⁷. As a well-connected head of cultural affairs this move can be read as a local politician's power play. But to understand why Boll's efforts focused so much on this topic, to understand why he was so eager to build a Kepler Museum in a town Kepler hardly ever stayed in, we have to take a look into Boll's earlier biography.

A German Prototype

Walter Boll is a prototypical figure in post-war German cultural policy. In 1928, the mayor of Regensburg, Otto Hipp, offered Boll a job as art historian in Regensburg. Three years later, aged 31, Boll became head of the city archives and founding director of the city museum. Hipp was fighting against the rise of the Nazis. When Hitler was elected in 1933, he was forced to leave office. Boll, to the contrary, had no troubles coming to terms with the Nazi rulers. In fact, he advanced his career considerably until 1945, leading all cultural affairs of Regensburg⁸. He joined the paramilitary wing of the Nazi party (SA) as early as October 1933, and became a member of the Nazi party in 1935. After the war, the American military government suspended Boll from

all his duties. In 1948, however, he could continue as museum director. In 1950, he was head of cultural affairs of Regensburg again. He stayed in both positions until his retirement in 1968. Except for the three years after the war, he shaped the city's cultural policy for decades and was influencing the city's heritage protection programs even after his retirement⁹. Like many others in similar positions¹⁰, he had a seamless career before, during, and after the Nazi regime. After the war, he was decorated with numerous awards, such as the Order of Merit of the Federal Republic of Germany in 1978.

For a person like Boll, founding a museum about Johannes Kepler in the post-war period appears to have two major advantages. Firstly, Kepler is an undervalued revolutionary of science, a heroic figure beyond reproach, and he is German. With a figure like Kepler, Boll reached so far back into German history that Germany's immediate history – and Boll's role in it – lost its significance. This understanding, or rather use, of history was in line with Germany's post-war historiography¹¹. Above that, Kepler is internationally known, if only through his laws of planetary motion. Kepler is a character of the 'good' Germany, a representative of the *Land der Dichter und Denker* (the country of the poets and thinkers), suitable to bring a nation of mass murderers back on the map. He was internationally accept-

able, a fact that Boll knew to exploit¹². Secondly, the renovation of the old town needed a show-piece that would bring the project more attention also outside of heritage protection circles. To refurbish ordinary residential buildings with the same standards as listed monuments was new back then. It can also be read as a demonstration of the civilian motives of post-war Germany that did everything but talking about the Nazi past. Three aspects in the development of the Kepler Museum speak in favor of this hypothesis: Boll's own description of the result, the way in which the Kepler house was refurbished, and the way the exhibition was designed.

Cherry-Picking History

More than 15 years after the opening of the Kepler Museum in 1962, Boll wrote a small book about the exhibition that he created and that was still on display. In the foreword, he regrets how much Kepler was not honored in the past and how much other cities are neglecting the buildings Kepler lived in. He outlines Kepler's reception history, starting with his death in 1630. He continues to the 300th anniversary of Kepler's death and a conference that was held in Regensburg in 1930. Then he jumps to the year 1959, when the scientific committee for the Kepler Museum first met¹³. His repression of the years 1933-1945 went as far as omitting the founding of the Kepler Museum in Kepler's birthplace Weil der Stadt in 1940. This cherry-picking approach to history is witnessed in the refurbishment, too.

When the Kepler Museum opened on August 10, 1962, Rudolf Schlichtinger, the mayor of Regensburg, mentioned at length the approach that has been taken to refurbish the Kepler house

We endeavoured to conserve every original beam and every single detail [...]. It came in handy that simultaneously some neighbouring houses were

demolished. They delivered doors, paneling, and fittings, so much so that we could obtain from the long-established material of the surroundings everything missing up to the door-locks and door-hinges, floor slabs and even worn-down floorboards, and were only very little dependent on modern additions. The beautiful Renaissance gate and the Renaissance grille in the ground floor level also come from buildings of this district¹⁴.

The ceiling in the second floor is a gothic ceiling from the "storage yard". The inner wooden walls of the first floor are also historic, but from other buildings (fig. 3). The staircase is partly a new construction with at least 14 steps and many decorative elements delivered by a local carpenter in 1961. The main entrance portal was designed completely new by a local stonemason (fig. 1). Metal works not only added missing elements but also adjusted historic fittings when needed. Going through the receipts and expenses of the city museum's archives leaves the impression of an eclectic bricolage between old in the sense of part of the house, old in the sense of part of other Regensburg houses, and new in the sense of built during the refurbishment in the style of the old. It is almost impossible to distinguish between these different layers. The aim of this 'creative' refurbishment (*schöpferische Denkmalpflege*) was to evoke an atmosphere of history. In his museum guide, Boll writes: "[...] exterior and interior is shown like it presented itself since 1540 and until Kepler's time. The interior residential milieu was not reconstructed. With a few examples of local furniture this was only outlined"¹⁵. Both was only half true. The furniture that was bought for the museum at antiquities stores came from all over Bavaria, not only the Regensburg area. And the explicit aim of the museum design was to suggest an ambience of 'how it was' when Kepler died here. This is also evident in Boll's museum guide, in which he describes the details of the interior without mentioning which (historic)

¹² Boll organized an international fundraising campaign (Regensburger Tages-Anzeiger, 4.-5. October 1958, quoted in MORSBACH, *document Keplerhaus...* cit., p. 28).

¹³ W. BOLL, *Kepler-Gedächtnishaus*, Regensburg 1975, pp. 5-6.

¹⁴ MORSBACH, *document Keplerhaus...* cit., pp. 33-34. The mayor's speech most probably was written by Boll. Translation by the author.

¹⁵ BOLL, *Kepler-Gedächtnishaus...* cit., p. 7. Translation by the author.



Fig. 3 Kepler Museum, Regensburg. Interior view after renovation (photo A. Reisinger; © Historisches Museum, Regensburg).

Fig. 4 Kepler Museum, Regensburg. Interior design of the first exhibition (photo W. Spittka; © Historisches Museum, Regensburg).



part was added in the refurbishment. Beside antique tables, chairs, and chests, all of which never stood in the house originally, the museum was equipped with astronomical instruments (none of which Kepler ever used), didactical models, and graphics, mixed with original editions of Kepler's works. In one of the central rooms, a desk with two chairs was arranged, on it an ink-pot with three feathers, a lit candle, a facsimile of a letter by Kepler's hand and a globe on the desk, in the background a portrait of Kepler (fig. 4)¹⁶. If visitors did not know that Kepler spent not even two weeks in this house, terminally ill, they could have thought Kepler just got up from one of the chairs to take a break from his calculations and only forgot to blow out the candle.

The way the exhibition was installed has, in parts, similarities to the Galilei room of *Deutsches Museum*, Munich's science and technology museum. The Galilei room was erected in the museum's section 'physics' in 1959, when the planning for Regensburg's Kepler Museum just started. The meeting minutes from the archives of *Deutsches Museum* document a fight between two camps of curators. The first camp wanted to re-enact the working environment of Galileo Galilei "like on a stage"¹⁷. The second camp aimed at a more critical approach with integrating the pre-Galilean dynamics to better understand Galilei's work and his contribution to science. The first camp won. The curators built furniture based on photographs of the *Istituto*

¹⁶ BOLL, *Kepler-Gedächtnishaus*... cit., p. 18.

¹⁷ Quote from the meeting minutes in J. TEICHMANN, *Der Galilei-Raum im Deutschen Museum*, in *Miscellanea Kepleriana. Festschrift für Volker Bialis zum 65. Geburtstag*, herausgegeben von F. Boockmann, D.A. Di Liscia, H. Kothmann, 47, Augsburg 2005, pp. 81-87: 83.

e *Museo di Storia della Scienza* (today: *Museo Galileo*) in Florence. In addition, the museum bought other historic furniture and produced instruments in the museum's own workshops. The reproduced Galilei room exists until today¹⁸. The Galilei room most probably had an influence on the concept of the Kepler Museum, as Adolf Wissner, one of the curators of *Deutsches Museum*, gave advice to Walter Boll¹⁹.

Displaying the Blind Spots of History

Like the Galilei room, the Kepler Museum was more a stage than a house museum when it opened in 1962. Not only the exhibition, but the entire house became a *mise en scène*. Visitors were drawn into a performance that lacked the possibility of a critical gaze as it did not differentiate between an original ceiling and a ceiling that never was in that house, between a letter Kepler actually wrote and a table he never sat at, between historical ambiance and history. How the Kepler Museum was designed is an expression of the *Zeitgeist*. Other museums like the *Deutsches Museum* took a similar approach. In Regensburg, part of this *Zeitgeist* was a head of cultural affairs, city archive director and museum director in one person, a person with a Nazi background who had to redefine his relationship with history like so many other reinstated Nazis in Germany in the 1950s²⁰. Being also director of the city archive made that easier, since he could whitewash his personal file himself²¹. While Boll's relationship to his own history might not have been a conscious driving force for the foundation of the Kepler Museum, without it there was no urgent necessity for a Kepler Museum in Regensburg, either. Neither Prague, nor Linz, nor Graz, the cities where Kepler actually lived and worked for years, had a museum dedicated to the astronomer back then or in the decades to come²². Regensburg's Kepler Muse-

um staged history rather than exhibiting it. The make-believe dominated over an actual understanding of history. A critical debate with the museum's contents and ways of displaying them as well as with its building and refurbishment approach was made impossible firstly by the indecipherable synthesis of building and exhibition, secondly by the amalgamation of different layers of old and new, and thirdly by the similar treatment of objects with a direct relationship to Kepler and objects which had nothing to do with him. The original Kepler Museum can be read as a manifesto of how its maker understood history: as a warehouse of which to keep on choosing and combining until it fits one's liking. It became a stage rather than a museum, telling a story that never happened.

The museum will reopen in February 1, 2024, with a new permanent exhibition after a renovation and extension of its building. The claim of the redesign is to enable visitors with a critical view on our access to and use of history.

¹⁸ The former museum director, Jürgen Teichmann, introduced performances inside the Galilei room, in which an actor appears 'on stage', who experiments with the instruments on display. See *ivi*, p. 84.

¹⁹ BOLL, *Kepler-Gedächtnishaus...* cit., p. 7.

²⁰ See footnote 10.

²¹ See WERNER, *Die ganze Stadt...* cit.

²² Prague's Kepler Museum opened only in 2009 and closed down in 2017. Only Kepler's birthplace Weil der Stadt has another Kepler Museum, connected to the German Kepler Society. The city museum of Leonberg has a permanent exhibition on Kepler in the building where he went to school. For all Kepler memorials see W.R. DICK, A. LANGKAVEL, *Die Kepler Gedenkstätten*, in *Miscellanea Kepleriana. Festschrift für Volker Bialis zum 65. Geburtstag*, herausgegeben von F. Boockmann, D.A. Di Liscia, H. Kothmann, 47, Augsburg 2005, pp. 255-277.

Benedetta Cestelli Guidi
**Un racconto fotografico (parziale) degli allestimenti della
 Galleria degli Uffizi nel secondo dopoguerra**

A selection of photographs of the Uffizi's renewals and displays, taken mainly before and after World War II, represent the core of the visual essay. The images belong to four distinctive photographic documentations of the gallery, commissioned in order to record the exhibition designs each time they were dismantled and renewed. The photographs were shot by the photographers of the Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi (1904-on going). The ones reproduced here are held in the central photo archive of the former Direzione Generale Antichità e Belle Arti. Their documentary value lies in both the image and its recto, where information such as the inventory number of the photography was printed. Many other traces of their afterlife can be found in the many notes, dates and comments which proved to be strategic in dating, even "to the month", the renewal of the spaces and the arrangement of the pictures. The images are ordered in three discursive sections that link the on-going renewal of the Galleria in these decades to the contemporary critical debate on museum arrangements.

La selezione di fotografie qui presentata documenta le operazioni e i risultati del rinnovamento museografico della Galleria degli Uffizi nel corso del Novecento. Ogni modifica strutturale ed allestitiva viene documentata da campagne fotografiche eseguite dai fotografi del Gabinetto fotografico omonimo; se ne presentano qui quattro attraverso una ristretta selezione di immagini, significative nell'evidenziare le soluzioni adottate di decennio in decennio.

La prima campagna fotografica è datata entro il giugno del 1920 e documenta le sale nell'allestimento di ambientazione di Giovanni Poggi che, svuotate per il ricovero dei dipinti a causa della guerra e danneggiate dai bombardamenti, saranno del tutto ripensate dai direttori successivi. Il modello del museo di ambientazione decade nell'immediato Secondo dopoguerra quando la Galleria è oggetto di un frammentario ma costante riallestimento, teso a rinnovare e a sperimentare nuovi dispositivi e soluzioni spaziali. Un processo di innovazione strutturale e di selezione delle opere che appare cauto, in equilibrio tra istanze diverse – la riapertura al pubblico della Galleria e l'incertezza circa la disponibilità di fondi economici. I due allestimenti che si succedono in pochi anni ridisegnano alcuni degli ambienti, documentati da due campagne fotografiche: quello curato da Filippo Rossi, oggetto di una prima ricognizione fotografica databile tra 1947 e 1948, e quello ripensato da Guglielmo Pacchioni e Roberto Salvini che trova forma visiva nella terza campagna, datata al 1952. La quarta campagna fotografica si svolge nella primave-

ra del 1956, in occasione del nuovo allestimento firmato da Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci e Carlo Scarpa dietro supervisione di Guido Morozzi; tra il 1953 e il 1956 l'intervento museografico, radicalmente orientato a rimodellare spazi e allestimento delle opere d'arte, investe le prime sei sale. Il progetto museografico, di cui abbiamo scarsissima documentazione progettuale ma abbondanza di fotografie¹, avrebbe segnato la storia della museografia del Secondo dopoguerra, divenendo modello di riferimento per numerose soluzioni espositive adottate in questa vivace stagione di rinnovamento museografico e museologico.

La campagna fotografica del 1956 mostra l'impostazione più rigorosa delle riprese fotografiche, frutto di una attenzione per il documento fotografico da parte della Direzione Generale Antichità e Belle Arti nel Secondo dopoguerra; ogni sala rinnovata è documentata da due scatti – 'campo' e 'controcampo' – atti a mostrare l'allestimento delle pareti, l'ambiente rinnovato, i dispositivi adottati.

Le ultime tre fotografie documentano il nuovo fenomeno del turismo culturale che avrebbe moltiplicato l'affluenza del pubblico e indotto a progettare percorsi ed occasioni didattiche dedicate: la missione educativa dell'istituzione ora restituita al pubblico trova la sua compiuta teorizzazione in scritti che strutturano il progetto del "museo-scuola"² cui la Galleria degli Uffizi risponde monitorando il flusso dei visitatori e riorganizzando lo spazio dell'accoglienza.

Le stampe fotografiche riprodotte sono conser-

vate nell'archivio fotografico della ex Direzione Generale Antichità e Belle Arti³, un archivio implementato per decenni da fotografie eseguite da una pluralità di istituzioni pubbliche e private⁴, tra cui spicca il materiale prodotto dal Gabinetto fotografico delle Gallerie degli Uffizi, secondo quanto indicato dalla rinnovata normativa relativa all'implementazione dell'archivio fotografico centrale⁵. L'ufficio fotografico fiorentino (fondato nel 1904) era allora diretto da Niccolò Cipriani il quale, assieme a due assistenti operatori, contribuiva con prontezza all'esecuzione ed invio della documentazione visiva del patrimonio culturale di competenza della Soprintendenza alle Gallerie⁶. La verifica eseguita sui registri inventariali 'di scarico' delle negative dell'ufficio fotografico fiorentino ha consentito di datare a mese e giorno le campagne fotografiche, permettendo così di stabilire il termine *ante quem* di alcune soluzioni allestitiva⁷; al contempo i retti delle stampe positive sono usate per appuntarvi una pluralità di annotazioni, qui vergate in tempi e per scopi diversi, che rinforzano la qualità documentaria delle immagini e consentono un approccio filologicamente utile nel ritessere le soluzioni museografiche adottate.

Il racconto visivo è frutto di una consistente quanto necessaria selezione; nell'ordinare le fotografie in tre sezioni ho seguito il diverso allestimento di alcune opere della collezione fiorentina nel corso del XX secolo, nel tentativo di esemplificare progettualità e strategie espositive delle diverse fasi di elaborazione museografica di cui fu oggetto privilegiato la Galleria degli Uffizi.

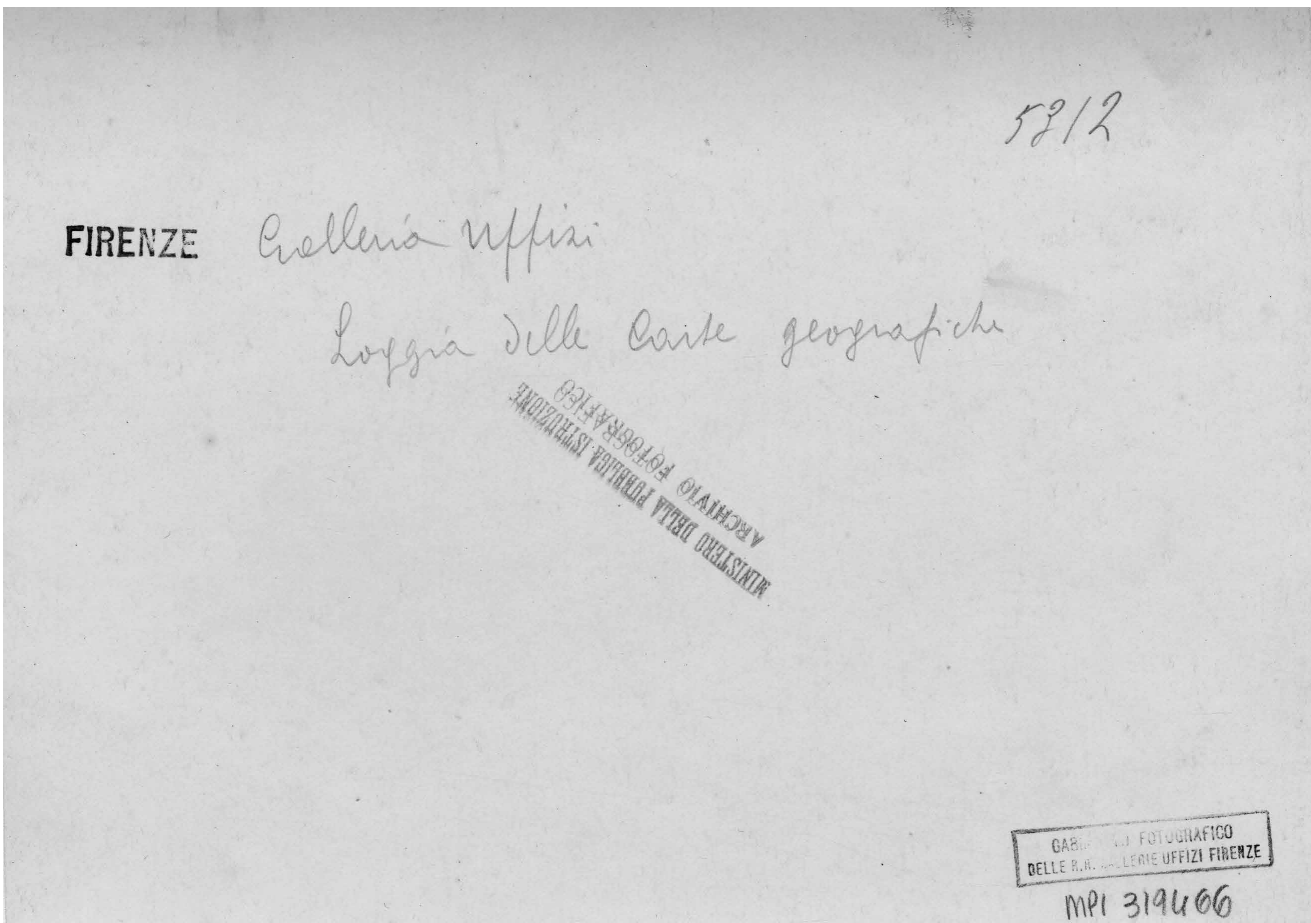


Fig. 1 Loggia delle carte geografiche, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1919-1920. Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI 319466, da negativo: Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, n.5312; @ Roma, ICCD).

Fig. 2 Verso della medesima stampa con timbro di produzione del Gabinetto fotografico degli Uffizi (timbro lineare ad inchiostro in basso a destra "Gabinetto fotografico delle R.R. Gallerie Uffizi Firenze" e numero di negativo a matita in alto a destra "5312"), con timbro di conservazione dell'archivio fotografico MPI (timbro lineare ad inchiostro al centro "Ministero della Pubblica Istruzione. Archivio fotografico" e numero di inventario a matita in basso a destra "MPI319466"); in alto a sinistra il timbro ad inchiostro relativo alla collocazione topografica dell'opera ("Firenze"), e a matita indicazione del museo e della sala espositiva ("Galleria degli Uffizi. Loggia delle Carte geografiche")

* La composizione del racconto fotografico è una costola del progetto di ricerca diretto dal prof. Valter Curzi *La forma del Museo nel secondo dopoguerra in Italia: una ricognizione storica per la contemporaneità* de La Sapienza Università di Roma, che intende restituire l'organico rinnovamento museografico del Secondo dopoguerra sull'intero territorio nazionale. Fonti di archivio consultate: Firenze, Gallerie degli Uffizi, *Gabinetto fotografico*, Registri inventariali dei negativi, nn. 1, 7, 8; Roma, ICCD, *Archivio Fotografico MPI*, partizione Firenze, Galleria degli Uffizi. Un ringraziamento ad Orietta Lanzarini, a Susi Piovanelli e Roberto Palermo del Gabinetto fotografico delle Gallerie degli Uffizi, a Simona Turco ed Alessandro Coco dell'Istituto Centrale del Catalogo e la Documentazione ed al suo direttore Carlo Birrozzi.

¹ R. DULIO, *Allestimento di alcune sale degli Uffizi. Firenze 1953-56*, in *Giovanni Michelucci 1891-1990*, a cura di C. Conforti, R. Dulio, M. Marandola, Milano 2006, p. 225; lo studioso pubblica un inedito fotomontaggio della Sala di Giotto.

² 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.

³ L'archivio fotografico della ex Direzione Generale Antichità e Belle Arti (d'ora in avanti DGAABB), denominato Archivio fotografico del Ministero della Pubblica Istruzione (d'ora in avanti MPI), è conservato nella Fototeca Nazionale dell'Istituto Centrale del Catalogo e della Documentazione (d'ora in avanti ICCD). L'archivio è stato alimentato dal 1880 ca. al 1973 da stampe fotografiche prodotte dai Gabinetti fotografici degli uffici centrali e periferici dell'amministrazione pubblica e dai liberi professionisti delegati dai medesimi uffici, da quelle eseguite dal Gabinetto Fotografico Nazionale, e finanche da fotografie inviate da privati cittadini. L'archivio è costituito da positivi fotografici (sono pochissimi i negativi, confluiti nell'archivio del Gabinetto Fotografico Nazionale) e da una piccola porzione di stampe, disegni, dattiloscritti; è stato oggetto di un progetto di riordino, inventariazione e digitalizzazione, iniziato nel 2013. Il suo 'ecosistema' interno è relativo a necessità di ordine operativo ed amministrativo; l'archivio fotografico centrale conserva campagne fotografiche su cui verificare entità e qualità delle operazioni eseguite sul patrimonio culturale nei diversi contesti regionali; il restauro degli edifici monumentali ed il riallestimento delle collezioni museali danneggiati dalla Prima e Seconda guerra mondiale costituiscono una quantità rilevante di immagini, utili nel ripercorrere le operazioni relative al rinnovamento museografico; mi permetto di rimandare a B. CESELLI GUIDI, *Le campagne fotografiche sui musei della ricostruzione nell'Archivio fotografico MPI (1945-1973). Prassi di acquisizione, utilizzo e archiviazione*, in *Musei italiani del dopoguerra (1945-1977). Ricognizioni storiche e prospettive future*, a cura di V. Curzi, Milano 2022, pp. 135-163. L'archivio fotografico è oggetto di riflessioni ed aperture metodologiche; rimando agli interventi di Costanza Caraffa e di Tiziana Serena, e consiglio la lettura del numero monografico curato da entrambe: *Archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca*, "Ricerche di Storia dell'Arte", 106, 2012.

⁴ E. BERARDI, *L'archivio fotografico della Direzione Generale Antichità e Belle Arti: genesi ed evoluzione del 'fondo MPI'*, "Bollettino d'Arte", 22-23, 2014, pp. 179-206; nello specifico del Gabinetto fotografico fiorentino vedi M. BINAZZI, *Fotografie e istituzioni museali: il sistema della doppia copia e l'accumulo dei fondi. Le Regie Gallerie di Firenze, 1860-1906*, "Rivista di Studi di Fotografia", V, 10, 2019, pp. 10-35.

⁵ Ministero della Pubblica Istruzione, DGAABB, Circolare 107 del 12 novembre 1947. Oggetto 'Archivio fotografico del Ministero' con la quale "si richiamano tutti i Soprintendenti all'obbligo di fare osservare le disposizioni di cui sopra [ovvero quelle del Decreto Legislativo del 29 marzo 1923 n.798, con cui si stabiliva la cessione gratuita all'archivio fotografico cen-

Sezione I

Le prime due fotografie documentano la Loggia, detta Terrazzo delle carte geografiche dove, tra il secondo ed il sesto decennio del Novecento è esposto il doppio ritratto de *I duchi di Urbino Federico da Montefeltro e Battista Sforza* di Piero della Francesca (figg. 1-2). Alla fine del secondo decennio del Novecento, quando viene eseguita la prima campagna fotografica (entro il giugno del 1920), il dittico è collocato su supporto ligneo a cavalletto ed esposto accanto ad altri tre dipinti al centro dell'ambiente così da poter vedere il retro; la parete di fondo è ricoperta da due arazzi che nascondono parzialmente il basamento con fregio dipinto alla cui giuntura è collocato il gruppo di *Dioniso e Ampelo*⁸. L'allestimento di ambientazione tende a ricreare un contesto fittizio di fruizione privata, ottenuto accostando tipologie diverse di manufatti prodotti in un arco cronologico prestabilito.

Il caldo pavimento in cotto è rimosso certamente entro il 1952, data della terza campagna fotografica: ora la sala è priva da arazzi e scultura così che il fregio dipinto è interamente visibile tranne per la porzione occupata dalla tenda plissettata su cui è allestita l'*Annunciazione* di Leonardo da Vinci (fig. 3), a nascondere la redazione ottocentesca dell'Isola d'Elba⁹. La collocazione del dipinto in questa sala costituì una 'deroga' all'ordinamento per scuole pittoriche che aveva informato gli allestimenti della Galleria fino al 1948. Un isolamento amplificato dalla scelta di lasciare in questa sala il dittico pierfrancescano, ora collocato su un pannello in legno intarsiato, suggestivo delle tarsie lignee degli studioli del duca d'Urbino ed ancora oggi usato come supporto per l'opera¹⁰. I due capolavori sono posti in un rapporto privilegiato, sintomatico di un cambio di narrazione museologica articolata ora sul confronto tra scuole regionali e transnazionali; un intento che Roberto Salvini e Guglielmo Pacchioni realizza-

no pienamente con l'allestimento del Salone delle Arti¹¹.

Nel 1956, allorché i fotografi del Gabinetto fotografico degli Uffizi documentano il riallestimento di Gardella, Michelucci e Scarpa, il dittico pierfrancescano è collocato tra le due porte-finestre recentemente aperte nella sala del primo Quattrocento fiorentino (V sala) (fig. 4): unica opera non a muro e posta trasversalmente allo spazio, apre dal lato dei ritratti del duca e della duchessa al dialogo con Masaccio (*la Vergine con S. Anna e il Bambino*) e Domenico Veneziano (*la Pala di Santa Lucia dei Magnoli*) e da quello dei carri trionfali al confronto con Paolo Uccello (*Battaglia di S. Romano*) (fig. 5). Un confronto che insiste sulla guerra, sebbene trasposta e mitizzata dal rimando all'antico. La tavola è isolata su una parete dipinta a toni più intensi; un dispositivo 'minimo' che funziona come sfondo ottico il cui utilizzo, pur nella diversità di soluzioni (tendaggi, partiture dipinte, pannelli etc.), puntella gli allestimenti della Galleria e più in generale del museo. Infine, sono rimosse le cornici non coeve ai dipinti, secondo quanto auspicato da Roberto Longhi sin dal 1952¹².

Nella sala dedicata ad Antonio del Pollaiuolo (sala VI) due delle tre pareti accolgono i grandi dipinti del ciclo delle Virtù, dipinte da Piero del Pollaiuolo e da Sandro Botticelli (*La Fortezza*). Le tavole sono montate su pannelli mobili fissati alla parete da un solo lato; una modalità di fruizione che stimolava l'interazione del visitatore e che consentiva la visione del retro dei dipinti (fig. 6). Anche in questo caso la tonalità dei pannelli è più intensa (erano forse rivestiti in tela?). Sulla terza parete sono collocati dipinti di dimensione minore, a cui si rivolge la *Giuditta e Oloferne* del dittico del Botticelli; la tavoletta è collocata su un'alta base in legno tra le due porte-finestre, reiterando la soluzione adottata per il dittico pierfrancescano nella sala precedente (fig. 7).

Sezione II

Al termine della Seconda guerra mondiale si riparano i danni strutturali e si ridisegnano gli ambienti espositivi. L'illuminazione diventa centrale per implementare la visibilità delle opere; soluzioni diverse – apertura di lucernari, vetrate in termolux, coni semi-trasparenti a piramide rovesciata, contro-coperture a vetrate – vengono messe in opera nel corso di pochi anni¹³. L'apertura di ampi lucernari con legno e vetro a vista connota questo momento di rinnovamento che, unito al forte segno dell'alta *boiserie* in legno scuro, denota gli spazi in direzione di una notevole pesantezza, gradualmente ridotta dalla ridipintura a calce delle pareti e della *boiserie*. Le diciotto sale riallestite per l'apertura della Galleria nel 1948 presentano una nuova disposizione delle opere della collezione.

La fotografia iniziale mostra la prima sala priva dei dipinti e ne mette in risalto il lucernario e la *boiserie* che, a metà della parete di destra, forma una sporgenza (fig. 8). Entro la primavera del 1948 vi è qui collocata l'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano, posta così in risalto rispetto ai dipinti della scuola fiorentina del Quattrocento (fig. 9). Sulla parete d'ingresso è allestita la *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello, collocata su un pannello lievemente sporgente dal piano di fondo e dipinto a tonalità più intensa dal resto delle pareti. Lo sfondo ottico rialzato e dipinto ricorre in questa fase del progetto di riallestimento delle collezioni, reiterato per le opere più significative tra cui la *Nascita di Venere* di Sandro Botticelli (fig. 10). Si tratta di una sistemazione 'affrettata' presto interrotta¹⁴, cui segue un nuovo progetto museografico che porta, entro la primavera del 1952, alla risistemazione delle sale del primo corridoio e all'estensione del rinnovamento museografico a quelle prospicienti il terzo corridoio: fulcro del nuovo progetto è l'allestimento del grande ambiente (Salone delle Arti) progettato da Lando Bartoli (1945) che

viene suddiviso in tre spazi longitudinali su cui si aprono gabinetti di piccole dimensioni (figg. 11-12). Il soffitto è abbassato e schermato da un lucernario continuo modulato sul disegno della pavimentazione, e disposto in senso inverso allo sviluppo delle sale. La selezione e allestimento dei dipinti gioca ora sull'accostamento tra opere appartenenti a scuole pittoriche nazionali, la toscana e la fiamminga, ampliando su scala 'europea' le indicazioni lanziane; una scelta che avrebbe attirato forti critiche¹⁵. La *Primavera* del Botticelli e l'*Adorazione dei Pastori* di Hugo van der Goes sono allestite dirimpetto, innescando una immediata relazione visiva (figg. 13-14); la *Nascita di Venere* è esposta in una sala intermedia, poggiata su una sporgenza minima della parete che pur simulando la struttura del pannello rialzato diviene spunto decorativo, nella direzione di una progressiva neutralità della struttura architettonico-decorativa, come si evince inoltre dall'esile battiscopa progettato al posto della *boiserie* (fig. 11).

Alla fine di questa stagione che vede susseguirsi a breve distanza due progetti museografici (1947/48-1952) gli ambienti del museo sono interamente rinnovati nella direzione di una razionalizzazione delle fonti luministiche; si coordina l'illuminazione naturale proveniente da lucernari e finestre a parete e si adottano sistemi di filtraggio graduale della luce e di aereazione delle sale, tramite un sistema di ventilazione delle soffitte¹⁶. Si riducono i segni architettonico-decorativi; i toni chiari scelti per le pareti e per la pavimentazione anticipano la svolta radicalmente alternativa, progettata e realizzata negli anni immediatamente successivi. Terminato il nuovo progetto museografico, realizzato tra il 1953 ed il 1956, si progettava il rinnovamento del Salone che viene ora definito simile ad una "officina o autorimessa"¹⁷, termini adottati in accezione deteriore e certamente non consoni a descrivere una sala di esposizione.

trale di 2 delle 3 copie obbligatorie] e poiché si è iniziato un lavoro di ri-ordinamento dell'archivio fotografico stesso tendente a rivalorizzarlo e a renderlo effettivamente utilizzabile da tutti gli studiosi", ma in considerazione delle difficoltà economiche si chiedeva l'invio di un'unica stampa fotografica.

⁶ Nicola Cipriani (1892-1968) disegnatore con le funzioni di fotografo e poi direttore del Gabinetto fotografico delle Gallerie degli Uffizi; dopo la guerra era affiancato dall'aiuto operatore Nadir Tronci e dalla figlia Elda Cipriani, responsabile dell'archivio fotografico; per un primo assestamento cronologico delle riprese rimando a *Dietro le mostre: allestimenti fiorentini dei primi del Novecento*, a cura di M. Tamassia, Livorno 2005; Ieri. I musei. Allestimenti storici dei musei fiorentini nelle immagini del Gabinetto fotografico, a cura di M. Tamassia, Livorno 2014.

⁷ Sul retro delle stampe fotografiche prodotte a Firenze e da qui inviate a Roma, si trovano le tracce rivelatrici della loro storia tra processi di produzione, archiviazione e divulgazione; una storia postuma allo scatto utile nel ripercorrere la movimentazione ed utilizzo nel tempo delle immagini.

⁸ D. PARENTI, *I Dipinti degli antichi maestri: allestimenti tra Otto e Novecento*, in *Il Terrazzo delle Carte geografiche agli Uffizi*, a cura di A. Bisceglia et al., Milano 2022, pp. 159-165: 163.

⁹ D. SMALZI, *La configurazione architettonica tra Cinquecento e Novecento: ricerche documentarie sul complesso vasariano*, in *Il Terrazzo delle Carte geografiche agli Uffizi...* cit., pp. 21-43. Ringrazio l'architetto Smalzi per avermi edotta su questo ambiente e sulle sue modifiche nel corso dei secoli.

¹⁰ Daniela Parenti sembra suggerire che il nuovo pannello fosse in opera già dalla fine degli anni '20 (PARENTI, *I Dipinti degli antichi maestri...* cit., p. 163); la datazione inventariale dei negativi suggerisce una datazione più tarda, coincidente con il Secondo dopoguerra.

¹¹ R. SALVINI, *Criteri di ordinamento e di esposizione* (1951), *Gli Uffizi 1944-1994; interventi museografici e progetti*, Firenze 1994, pp. 43-47: 44-45.

¹² R. LONGHI, *Gli Uffizi sistemati*, "Paragone. Arte", III, 1952, 29, pp. 58-62.

¹³ C. PACCHIONI, *A proposito dei lavori compiuti e da compiersi nella Galleria degli Uffizi* (1951), in *Gli Uffizi 1944-1994; interventi museografici e progetti*, Firenze 1994, pp. 35-42.

¹⁴ *Musei e Gallerie d'Arte in Italia, 1945-1953*, a cura di G. Rosi, M.V. Brugnoli, A. Mezzetti, Roma 1953, pp. 40-49: 43; vedi V. CURZI, *Questioni storico-critiche e pratica professionale: per un'introduzione alla museologia e alla museografia del dopoguerra*, in *Musei italiani del dopoguerra...* cit., pp. 7-29.

¹⁵ Per le critiche apparse su quotidiani e riviste relative agli allestimenti della Galleria degli Uffizi nel corso del secondo Novecento rimando alla "Rassegna stampa" edita in *Gli Uffizi 1944-1994...* cit., pp. 209-252; per la critica sull'ordinamento in sale sovranazionali vedi LONGHI, *Gli Uffizi sistemati...* cit., pp. 60-61.

¹⁶ *Musei e Gallerie d'Arte...* cit., p. 49.

¹⁷ R. SALVINI, *Relazione sui lavori necessari per la sistemazione definitiva della Galleria degli Uffizi* (1956 ca.), in *Gli Uffizi 1944-1994...* cit., pp. 48-49: 49; vedi anche M. BELTRAMINI, *Galleria degli Uffizi e Gabinetto dei disegni e delle stampe, Firenze 1953-1956*, in *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976; case e paesaggi 1972-1978*, a cura di id., K.W. Foster, P. Marini, Milano 2000, pp. 154-163.

Sezione III

Nel 1956 le prime sei sale prospicienti il primo corridoio della Galleria sono ristrutturare e le collezioni nuovamente allestite. La collaborazione tra Gardella, Michelucci e Scarpa (1953-1956) dietro la direzione di Guglielmo Pacchioni e di Roberto Salvini con la supervisione dell'architetto della soprintendenza Guido Morozzi, consegna ambienti spogli e essenziali atti ad esaltare la "nudità dei [...] valori artistici" dell'opera d'arte; il gusto nel ricreare attorno alle opere "le [fittizie] condizioni originarie" viene rigettata in maniera netta¹⁸. Due stampe fotografiche eseguite da Gino Barsotti, fotografo di architettura che aveva in più occasioni lavorato per Michelucci¹⁹, aprono questa sezione; la prima documenta la fine dei lavori in una sala in cui è stato rimodulato un lucernario (fig. 15) e la seconda la sala allestita del Duecento e di Giotto (fig. 16): una fotografia che restituisce la messa in rapporto tra le tre opere principali e che ha consegnato l'allestimento alla sua notorietà. Il controcampo della ripresa Barsotti è scattato dai fotografi del Gabinetto Fotografico degli Uffizi, e mostra la parete di fronte inglobando la parte terminale della finestra ricavata a filo dell'originaria copertura lignea recuperata alla vista che "allude, senz'ombra di imitazione alla monumentale ed agile misura spaziale di una chiesa gotica toscana"²⁰ (fig. 17). La presentazione del *Crocefisso* di Cimabue su un "piede di ferro incastrato in un quadro di pietra grigia, domina tutta l'immagine [della sala], dirige l'architettura"²¹ e si offre al dialogo con le opere allestite sulla parete di fronte, operando quella preziosa "apertura di rapporto"²² storico-critico che il rinnovamento ambientale e allestitivo aveva prodotto. Le fotografie che concludono questo racconto fotografico, scattate tra il 1956 ed il 1957, mostrano il volgersi dell'attenzione sul pubblico. Nella prima un gruppo di visitatori è colto nella prima sala rinnovata; alcuni si muovono nello spa-

zio allora percorribile tra il *Crocefisso* di Cimabue e la parete di fondo, consegnandoci la ricercata prossimità esplorativa dell'opera d'arte (fig. 18). Le ultime due documentano il contatore a fotocellula installato all'ingresso del primo piano (fig. 19) e il nuovo bancone della biglietteria allestito al piano di ingresso (fig. 20).

¹⁸ R. SALVINI, *Il nuovo ordinamento della Galleria (1957)*, in *Gli Uffizi 1944-1994...* cit., pp. 250-252.

¹⁹ Sullo studio fotografico Barsotti vedi G. CARAPELLI, M. COZZI, *Toscana '900. L'architettura dei Barsotti fotografi*, Livorno 2016.

²⁰ SALVINI, *Il nuovo ordinamento della Galleria...* cit., p. 251.

²¹ B. ZEVI, *Sale nuove agli Uffizi (1956)*, in *Gli Uffizi 1944-1994...* cit., pp. 248-249.

²² Ho estrapolato solo una minima parte del paragrafo che segue: "Un'opera sola al mondo non sarebbe neppure intesa come produzione umana, ma guardata con reverenza o con orrore, come magia, come tabù, come opera di Dio o dello stregone, non dell'uomo [...]. È dunque il senso dell'apertura di rapporto che dà necessità alla risposta critica. Risposta che non involge solo il nesso tra opera e opera, ma tra opera e mondo, società, economia, religione, politica e quant'altro occorra. Qui è il fondo sodo di un nuovo antiromanticismo illuminato, semantico, terebrante, analitico, empirico o quel che volete, purché non voglia svagare [...] ed è in questa ricerca poligenetica dell'opera, come fatto aperto, che la critica coincide con la storia": R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, "Paragone. Arte", I, 1950, 1, pp. 5-19: 16.

Sezione I



Fig. 3 Loggia delle carte geografiche, Galleria degli Uffizi, Firenze, aprile 1952. Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI319467, da negativo: Firenze, Gallerie degli Uffizi, Cabinetto fotografico, n. 69191; © Roma, ICCD).



Fig. 4 Sala V del primo Quattrocento fiorentino, Galleria degli Uffizi, Firenze, giugno 1956. Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI319550, da negativo: Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, n. 103576; © Roma, ICCD).

Fig. 5 Sala V del primo Quattrocento fiorentino, Galleria degli Uffizi, Firenze, giugno 1956. Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI319423, da negativo: Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, n. 103577; © Roma, ICCD).



Fig. 6 Sala VI di Piero del Pollaiuolo, Galleria degli Uffizi, Firenze, giugno 1956. Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI319424, da negativo: Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, n. 103578; © Roma, ICCD).

Fig. 7 Sala VI di Piero del Pollaiuolo, Galleria degli Uffizi, Firenze, giugno 1956. Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI319583, da negativo: Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, n. 103579; © Roma, ICCD).

Sezione II



Fig. 8 Sala della scuola fiorentina del Quattrocento con nuovo lucernario prima dell'allestimento delle opere, Galleria degli Uffizi, Firenze, agosto 1947. Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI319481, da negativo: Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, n. 47214; © Roma, ICCD).



Fig. 9 Sala della scuola fiorentina del Quattrocento allestita, Galleria degli Uffizi, Firenze, maggio 1948. Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI 319548, da negativo: Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, n. 48984; © Roma, ICCD).



Fig. 10 Sala V di Sandro Botticelli con nuovo lucernario, Galleria degli Uffizi, Firenze, luglio 1948. Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI319422, da negativo: Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, n. 49184; © Roma, ICCD).

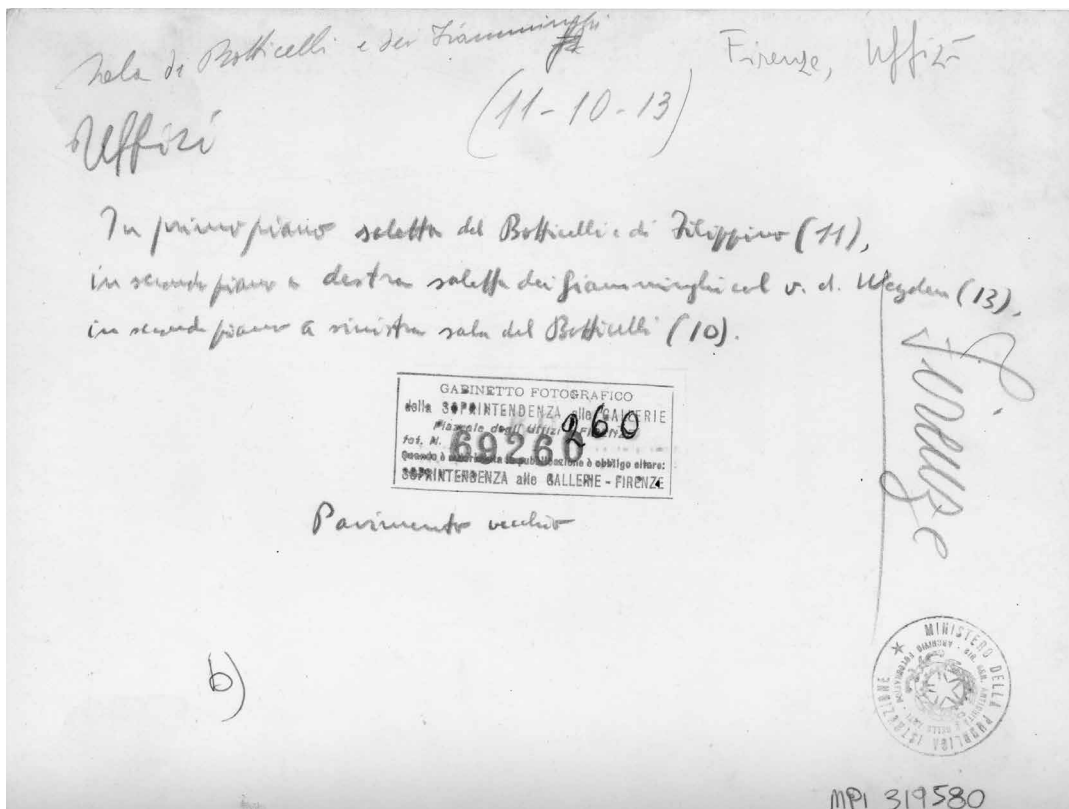


Fig. 11 Sala XI dell'ex Salone delle arti, Saletta del Botticelli e di Filippino, Galleria degli Uffizi, Firenze, aprile 1952. Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI319580, da negativo: Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, n. 69260; © Roma, ICCD).

Fig. 12 Verso della medesima stampa con le tracce di produzione del Gabinetto fotografico della Galleria degli Uffizi (timbro rettangolare ad inchiostro con numero di inventario al centro "69260"), e di conservazione dell'archivio fotografico MPI (timbro circolare e numero di inventario in basso a destra "MPI319580"); a penna rossa e a matita l'indicazione del museo, la descrizione delle salette con riferimento alla loro coeva numerazione tra parentesi "11-10-13" e l'indicazione "pavimento vecchio".



Fig. 13 Sala X-IX dell'ex Salone delle arti, Sala di van der Goes, Saletta del Botticelli, Galleria degli Uffizi, Firenze, aprile 1952. Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI319581, da negativo: Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, n. 69189; © Roma, ICCD).



Fig. 14 Sala X-IX dell'ex Salone delle arti, Sala di van der Goes, Saletta del Botticelli, Galleria degli Uffizi, Firenze, aprile 1952. Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI319582, da negativo: Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, n. 69259; © Roma, ICCD).

Sezione III



Fig. 15 Una sala della Galleria durante i lavori di rinnovamento strutturale, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1953-1956. Stampa alla gelatina ai sali d'argento, timbro lineare "Foto F. Barsotti-Firenze" sul recto della stampa (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI319480; © Roma, ICCD).



Fig. 16 Sala del Duecento e di Giotto, Galleria degli Uffizi, Firenze, post 1956. Stampa alla gelatina ai sali d'argento, timbro lineare "Foto F. Barsotti-Firenze" sul recto della stampa (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI319588; © Roma, ICCD).



Fig. 17 Sala del Duecento e di Giotto, Galleria degli Uffizi, Firenze, giugno 1956. Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI319587, da negativo: Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, n. 103567; © Roma, ICCD).



Fig. 18 Visitatori nella Sala del Duecento e di Giotto, Galleria degli Uffizi, Firenze, settembre 1957.
Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, n. 106225;
© Firenze, Gallerie degli Uffizi).



Fig. 19 Ingresso al primo piano con contatore a fotocellula, Galleria degli Uffizi, Firenze, aprile 1956. Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI319391, da negativo: Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, n. 102927; © Roma, ICCD).



Fig. 20 Bancone della biglietteria, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1956-1957. Stampa alla gelatina ai sali d'argento (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI319393, da negativo: Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto fotografico, n. 105381; © Roma, ICCD).

DELIZIE DEGLI ERUDITI

In ricordo di Delfín Rodríguez Ruiz

Delfín Rodríguez Ruiz, Maria Grazia D'Amelio Sul perduto bozzetto della medaglia per il *theatrum canonizationis* (1629) di Andrea Corsini nella Basilica di San Pietro a Roma

On 22 April 1629, the day of the canonisation of the Florentine Andrea Corsini, the apse of St. Peter's was refigured and refurnished with a scenographic ephemeral decoration designed by Giovan Lorenzo Bernini. It consisted of a wooden lining with a peribolos of architruved columns, all painted to simulate stone, bronze and gold, with the papal throne in the centre. The ceremony is immortalised in a description by Federico Cristofari, in an engraving (1625) from a reworked copper plate (1628-1629) and on two medals bearing, on the reverse side, a figurative scene in which some details of the canonisation can be glimpsed. A preparatory sketch for an uncoined medal (Raclin Murphy Museum of Art) and, in recent years, a second sketch for an unexecuted medal have also been traced back to the event. The latter sketch, which was destroyed during the Spanish Civil War and of which only a photographic reproduction is preserved (Consejo Superior de Investigaciones Científicas in Madrid), offers further valuable information on the teatro aperto created to ensure that the ceremony was fully visible to the faithful present in the Basilica.

Per il 22 aprile 1629, giorno della solenne canonizzazione del fiorentino Andrea Corsini (1301-1373), il capocroce di San Pietro appare rifigurato e rifunzionalizzato con uno scenografico apparato effimero, progettato da Giovan Lorenzo Bernini (1598-1680)¹. Appartenente all'Ordine dei Carmelitani e nominato vescovo di Fiesole, Andrea Corsini è iscritto, quel giorno, nel catalogo dei santi in virtù della sua vita austera, dell'assidua meditazione sulle Sacre Scritture e della cura che ebbe per i conventi e per i poveri flagellati dalla peste.

La preziosa *ècfrasis* di Federico Cristofari, contenuta nel volume *Vita di S. Andrea Corsini* (1629), descrive forma, dimensioni e finiture del grandioso *teatro aperto*, concepito in modo che la cerimonia fosse interamente visibile ai fedeli presenti in Basilica². Il *teatro* era addossato all'abside e formava un peribolo di colonne a tutto tondo “così lontane dalli contropilastrati, che a guisa di portico, si poteva comodamente girarvi dentro”³. Si trattava di una ‘fodera’ anche utile a celare i cantieri che insistevano nella zona dell'abside, aperti su commissione di Urbano VIII Barberini (1623-1644).

Le colonne, in legno, erano alte sette metri ed erano issate a quattro metri di altezza su un piedistallo continuo. Di ordine dorico, esse erano in-

telaiate da un architrave alto un metro e sessanta; al di sopra il fregio, il cornicione e il coronamento – una balaustrata di due metri e i candelieri di un metro e ottanta – portavano il *teatro* a un totale di quattordici metri e mezzo di altezza dal piano di calpestio della basilica⁴.

Il legno era dissimulato da una finitura superficiale di opera pittorica e di doratura. Il trattamento del piedistallo, peraltro traforato da *gelo-sie* messe in oro, surrogava il marmo bianco venato. Le basi e i capitelli delle colonne erano dorati e bronzati. I fusti erano dipinti a imitazione del marmo giallo antico. Il cornicione era accordato con il piedistallo, cioè dipinto come un pregiato marmo bianco venato. L'imbasamento e la cornice della balaustrata erano a finto marmo brecciato, mentre i balaustrini imitavano il marmo giallo. L'oro e il bronzo impreziosivano il fregio dove le metope erano intagliate con l'araldica dei cardinali e i triglifi decorati con le corone di alloro e le operose api di Urbano VIII⁵. Il *teatro* faceva da cornice a sei statue “in rilievo” messe in rame e dorate, grandi quasi il doppio del naturale (12 palmi), ciascuna accompagnata da un motto⁶. I contropilastrati erano trattati come fossero in porta santa e, nell'intervallo tra i loro interassi, erano appesi undici quadri realizzati in monocromo a imitazione di bassorilievi bronzei. Le

tele al loro interno, raffiguranti gli episodi della vita di Andrea Corsini e corredate da epigrafi latine in lettere capitali romane⁷, erano state eseguite dai più eccellenti pittori e scultori del tempo. Risultano coinvolti, tra gli altri, Pietro da Cortona, Agostino Ciampelli, Andrea Sacchi, Giovanni Lanfranco, Antonio Pomarancio, Alessandro Algardi, Andrea Bolgi, François Duquesnoy e Stefano Maderno⁸.

Al centro del catino absidale Bernini aveva collocato il soglio pontificio coperto da un baldacchino mobile e presidiato da due grandi allegorie della *Fama*, di 12 palmi dorate e bruniti, che glorificavano lo scudo pontificale. In prossimità della conca absidale, due teleri dipinti con colonnati in prospettiva, dilatavano lo spazio del *teatro*. Le illusionistiche costruzioni architettoniche vibravano alla luce di ben 382 lumi, disposti sul cornicione e sulla balaustra, acquistati per l'ingente somma di 213 scudi e 75 baiocchi⁹.

In effetti, l'imponenza dell'apparato effimero traspariva anche dalle spese sostenute per la sua sorveglianza; per gli 8 uomini incaricati di accendere i lumi; per i 18 muratori impiegati in 9 giorni per disfarlo; per i trasporti dei legnami residui al magazzino di San Michele dietro la Basilica¹⁰. L'immagine più prossima all'apparato effimero allestito per il 22 giugno 1629 è quella fissa-

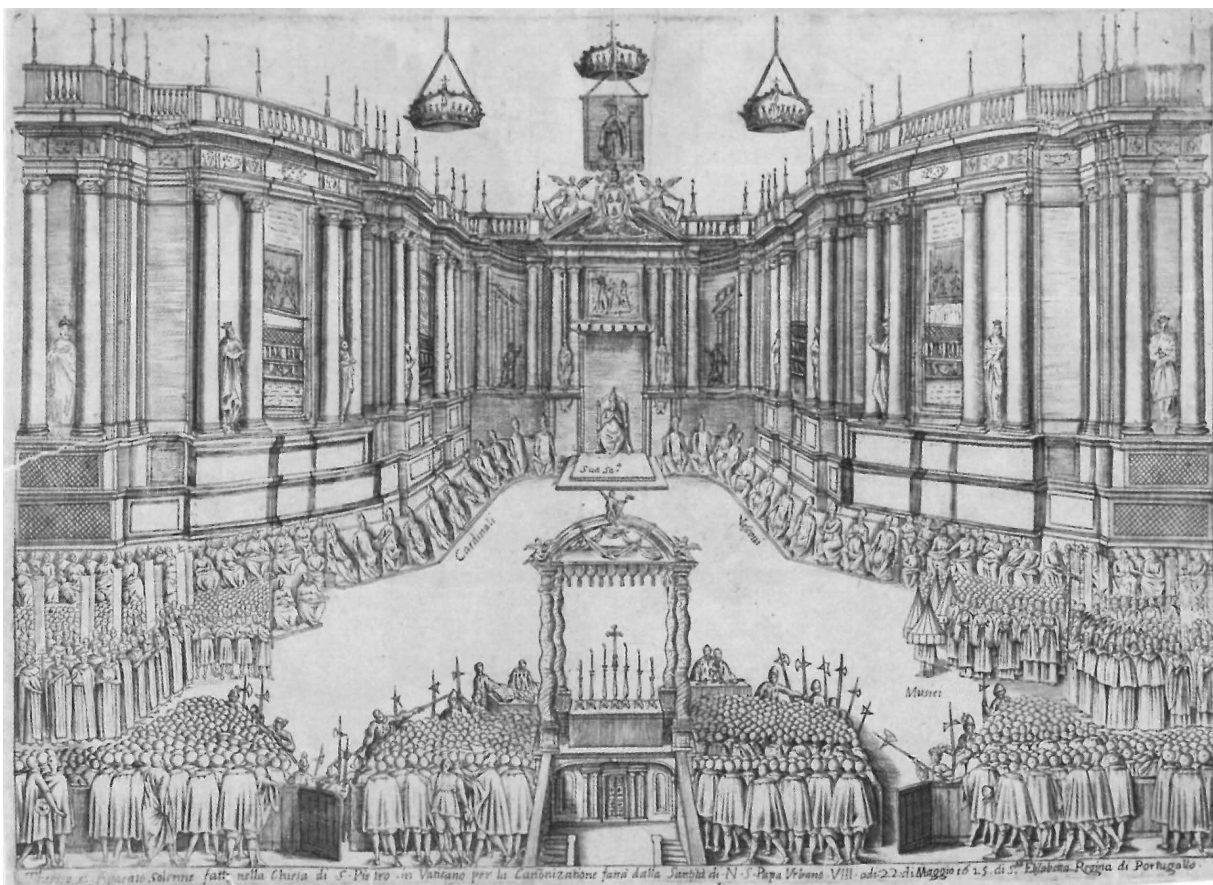


Fig. 1 *Theatro et Aparato solenne fatto nella chiesa di San Pietro in Vaticano per la Canonizzazione fatta dalla Santità di S. N. S. Papa Urbano VIII adi di maggio 1625 di S. Elisabetta Regina di Portogallo*, incisione da lastra rilavorata nel 1629 con l'apparato della canonizzazione di Andrea Corsini (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Stampe, Cartella Canonizzazioni, tav. 1; © Biblioteca Apostolica Vaticana, 2023).

ta nella stampa calcografica del *Theatro et Aparato* per la dichiarazione di santità di Elisabetta di Portogallo, avvenuta il 22 maggio 1625, per il quale anche Bernini aveva lavorato¹¹. In realtà, il primo stato della matrice in rame esibiva un differente motivo grafico¹²; pur restando la didascalia inalterata, la lastra metallica fu rilavorata due volte, nel 1628 e nel 1629, procedendo alla cancellazione di alcune parti e modificando il sopra cielo del baldacchino posto sopra la tomba di Pietro, progettato da Giovan Lorenzo Bernini¹³ (fig. 1).

La cerimonia di canonizzazione di Andrea Corsini non fu fissata in un'incisione ufficiale, ma eternata da ben due medaglie coniate da Gaspare Mola (1571-1640), forse su disegno di Agostino Ciampelli (1565-1640). Una, estremamente preziosa e rara, in bronzo e in argento, forse emessa dopo l'evento, aveva funzione celebrativa¹⁴. L'altra, in bronzo, bronzo dorato, argento e oro, venne battuta il 29 giugno 1629 come me-

daglia "annuale" per commemorare il sesto anno di pontificato di Papa Barberini¹⁵. Entrambe recano sul dritto l'effigie di Urbano VIII benedicente con il triregno e piviale, mentre i rovesci risultano in parte differenti. Ambedue i rovesci hanno il margine perlinato ed esibiscono la medesima scena figurata, commentata dalla legenda *BEATO ANDREA INTER SANCTOS RELATO* e dall'esergo *ROMAE* e *ROMAE MDCXXIX*: Urbano VIII è sul soglio pontificio, posto nell'abside dietro al Baldacchino, e declama alla corte di cardinali e vescovi il decreto di canonizzazione¹⁶. Significative variazioni interessano lo sfondo. Nella medaglia celebrativa della cerimonia la scena è inquadrata nel *theatrum canonizationis*, di cui si intravede l'andamento curvilineo accordato con l'abside¹⁷. Nella medaglia annuale l'apparato effimero è sostituito dalla colomba dello Spirito Santo radiato (figg. 2-3).

Alla cerimonia lo studioso Karl Noehles ha ricollegato anche il bozzetto preparatorio per una me-

daglia inesitata, conservato ora al Raclin Murphy Museum of Art (South Bend, Indiana), e attribuito da Christel Thiem ad Agostino Ciampelli¹⁸ (fig. 4). Trascurando il problema delle attribuzioni, interessa la rappresentazione dell'apparato scenografico. Il bozzetto della medaglia, impostato su prospettiva centrale, mostra la scena colta dal crepidoma del Baldacchino con l'artificio di rappresentare solo la mensa papale di Clemente VIII, che esso segnala sotto la vertiginosa dimensione della cupola. Nell'immagine è raffigurato uno scorcio della Città eterna, ritratto nello sfondato illusionistico che si intravede attraverso il diaframma colonnare del *teatro*.

Tra le altre fonti iconografiche utili a ricostruire l'apparato effimero per la canonizzazione di Andrea Corsini c'è un secondo bozzetto, che è una variante rispetto alle rappresentazioni conosciute¹⁹ (fig. 5). Si tratta di un disegno (160x140 mm) per la medaglia commemorativa della detta cerimonia, un tempo conservato nella collezione

Fig. 2 G. Mola (su disegno di A. Ciampelli?), Medaglia annuale del pontificato di Urbano VIII, 29 giugno 1629 (foto fabio22, CC-BY-3.0).

Fig. 3 G. Mola (su disegno di A. Ciampelli?), Medaglia celebrativa della canonizzazione di Andrea Corsini, 1629 (foto Attila650, CC-BY-3.0).



Fig. 4 A. Ciampelli, Bozzetto per la medaglia celebrativa della canonizzazione di Andrea Corsini, 1629 ca. (Notre Dame, Raclin Murphy Museum of Art, gift of Agnes Mongan, 1980.070; © University of Notre Dame).

Fig. 5 Bottega di G.L. Bernini, Bozzetto per la medaglia celebrativa della canonizzazione di Andrea Corsini, 1629 (fotografia del disegno distrutto, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, n. 213; © Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid).

del politico e studioso spagnolo Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811), poi confluito nella raccolta del Reale Istituto Asturiano di Gijón²⁰. Del disegno, scomparso durante la guerra civile spagnola (1936-1939), si conserva solo una riproduzione fotografica, catalogata insieme ad altre opere perdute, tra gli altri, da Alfonso Emilio Pérez Sánchez²¹. Attribuito a Bernini nel XVIII secolo, Pérez Sánchez avanza dubbi sulla paternità del bozzetto, riconducendolo piuttosto alla cerchia berniniana²².

In virtù del tipo di rappresentazione, il bozzetto è da considerarsi un'ulteriore proposta per una medaglia commemorativa che, tuttavia, non corrisponde agli esemplari conati sopra descritti. Il disegno riveste un'importanza supplementare rispetto al suo scopo. L'immagine in esso delineata, seppure concepita per uno spazio di breve durata quale è un allestimento effimero, anticipa infatti soluzioni linguistiche poi rifluite in alcuni celebri brani di architettura del Seicento romano. Primo tra tutti, il colonnato tetrastilo di piazza di San Pietro ne reinterpreta, con un magnifico artificio, il rapporto visivo biunivoco tra città sacra e città laica.

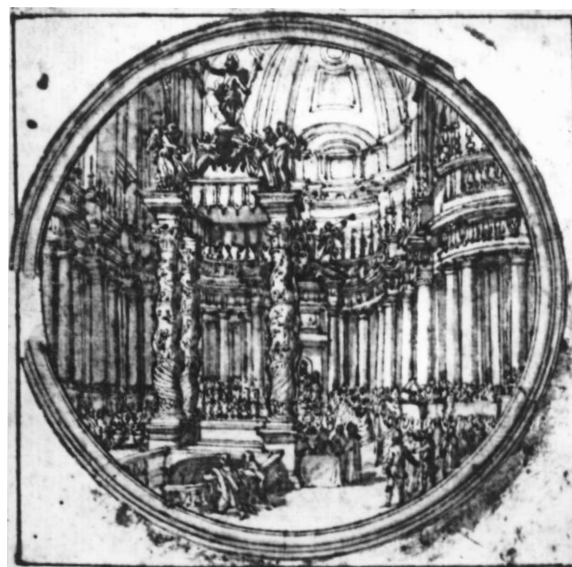
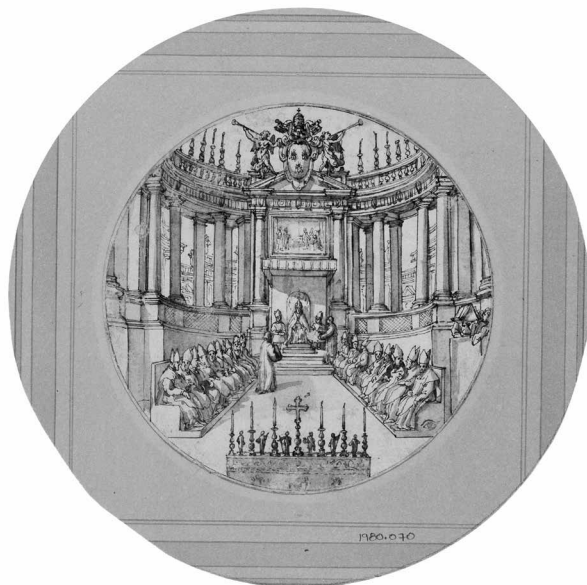
Nel bozzetto è raffigurata l'abside e la porzione della crociera dove sono il Baldacchino e la Confessione, ancora priva della teoria di cornucopie lucifere. La prospettiva accidentale inquadra anche il pilone nord-occidentale, o di Sant'Elena, che appare rivestito dal risvolto del *teatro* di canonizzazione.

Al tempo, il capocroce della Basilica era interessato da numerosi cantieri. Nel febbraio 1629, Francesco Borromini lavorava al piano delle Grotte Vaticane agli altari sotto ai piloni delle Reliquie e al loro straordinario sistema di illuminazione; nel frattempo, si procedeva allo spostamento della tomba di Paolo III e alla costruzione della tomba di Urbano VIII²³.

Già nel giugno 1627 erano stati montati i venti pezzi cavi di bronzo delle quattro colonne vitinee del Baldacchino. Dal dicembre dello stesso anno, dalla quota della trabeazione, si era cominciato a lavorare al modello ligneo del coronamento, funzionale alla verifica delle sue proporzioni in relazione all'intorno. Questo modello fungeva da completamento provvisorio dell'opera per il tempo necessario alle fusioni del sopracielo, previsto per giugno 1631 e poi ritardato al 1633. Il modello, in scala 1:1, materializzava il progetto elaborato da Bernini nel 1626. Il coronamento era risolto con archi incrociati e completato delle statue in cartapesta degli angeli apicali, dei putti e del Cristo reggistendardo con le vesti agitate dal vento divino, come appare nell'acquerello attribuito ad Agostino Ciampelli conservato alla Morgan Library di New York²⁴. Brauer e Wittkower hanno descritto con efficacia queste costolonature, intenzionalmente dimensionate con sezioni ridottissime, tali da farle sembrare quasi 'liquide', come i sottili getti d'acqua che si incrociavano nelle fontane tardo rinascimentali²⁵.

Il cielo del Baldacchino, cioè il piano ligneo che copre e protegge l'altare papale, era ancora, in questa fase, autonomo rispetto ai tronchi di trabeazione. Sempre dalla descrizione accurata di Federico Cristofari apprendiamo che, ai pendoni che lo ornavano il Baldacchino (come tutti quelli tessili), erano cuciti, evidentemente quali pannelli di stoffa dipinta, il ritratto di Andrea Corsini, le insegne di Urbano VIII, del Re di Francia, del Granduca Di Toscana e, infine, dell'Ordine Carmelitano²⁶.

Nonostante i limiti dimensionali del bozzetto, il *teatro aperto* è rappresentato nei dettagli più minuti e, osservandolo sulla scorta della descrizione di Federico Cristofari ripercorsa in apertura di questo saggio, se ne comprendono i rapporti dimensionali delle parti e delle parti con il tutto. Il bozzetto è costruito con un punto di vista molto basso che esalta la grandiosità dello spazio, comprendendo anche parte del catino absidale. La mole 'bronzea' del Baldacchino e la fossa della Confessione ad esso concatenata appaiono perfettamente integrati all'architettura effimera costruita per il sacro rito. Per la sua natura transitoria e deperibile, il progetto per l'apparato effimero per la canonizzazione di Andrea Corsini è per Bernini l'occasione per sperimentare e per ricercare soluzioni spaziali e plastiche innovative rispetto al già celebrato *teatro*, da lui stesso allestito, per la dichiarazione di santità di Elisabetta del Portogallo (1625).



* Delfín Rodríguez Ruiz, già cattedratico di Storia dell'Arte presso la Universidad Complutense de Madrid, principal investigator (con H. Pérez Gallardo) del gruppo di ricerca dell'Universidad Complutense de Madrid "Figuración, representación e imágenes de la arquitectura"; Maria Grazia D'Amelio, professore di Storia dell'Architettura, Dipartimento Ingegneria dell'Impresa "Mario Lucertini", Università degli Studi di Roma Tor Vergata.

Il breve scritto è frutto di appassionati colloqui tra gli autori sull'opera di Bernini; colloqui purtroppo lasciati dolorosamente in sospenso il 16 agosto 2022.

Ringrazio per il prezioso aiuto la professoressa Helena Pérez Gallardo dell'Universidad Complutense de Madrid.

Sono profondamente grata a monsignor Daniel Emilio Estivill, Prefetto dell'Archivio del Capitolo Vaticano e al dott. Vincenzo Mario Piacquadio, archivista del medesimo, per l'accoglienza e per la fattiva collaborazione alle ricerche.

¹ L. SAGGI, *Andrea Corsini, santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 3, Roma 1961 (https://www.treccani.it/enciclopedia/santo-andrea-corsini_%28Dizionario-Biografico%29/; consultato il 4 luglio 2023). La costruzione del teatro era iniziata il 3 febbraio 1629; la spesa, come quella per i preziosi paramenti, è sostenuta in gran parte dalla famiglia Corsini: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Avvisi*, Vat. Urb. 1099. Parte dei documenti sono in Archivio di Stato di Firenze, segnalati da V. CASALE, *L'arte per le canonizzazioni. L'attività artistica intorno alle canonizzazioni e alle beatificazioni del Seicento*, Torino 2011, pp. 128-154: 131 e p. 203, nota 145, con bibliografia di riferimento.

² Vedi tra gli altri i fondamentali S. CARANDINI, M. FAGIOLO DELL'ARCO, *L'Effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del Seicento*, I-II, Roma 1977-1978; M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Corpus delle feste a Roma*, I (*La festa barocca*), Roma 1997. Per la tipologia del teatro di canonizzazione M. FAGIOLO, *Il "Gran Teatro barocco" della santità ibero-americana*, in *La luz de Roma. Santos y santidad en el barroco iberoamericano*, a cura di F. Quiles García et al., Roma 2020, pp. 19-42; M. BOITEUX, *Il cerimoniale: la necessità della magnificenza, in Vaticano Barocco. Arte, Architettura e cerimoniale*, Milano 2014, pp. 11-27.

³ *Vita di S. Andrea Corsini Fiorentino dell'Ordine Carmelitano Vescovo di Fiesole. Raccolta dalla vita latina scritta da Monsignor Francesco Venturi Vescovo di S. Severo da Federigo Christofani. Con gli atti della canonizzazione, e con la descrizione del teatro*, Roma 1629, pp. 38-44: 39.

⁴ Il piedistallo era alto diciotto palmi; le colonne 31,5 e la trabeazione 7,25 palmi. Un palmo romano è pari a 22,34 cm.

⁵ Le gelosie erano serramenti in questo caso fissi, costituiti da una grata intelaiata, con stecche lignee incrociate, che permetteva di guardare dalla parte tergo del teatro aperto senza essere visti; segno che lo spazio retrostante era destinato ai componenti femminili della famiglia Corsini.

⁶ Le statue erano di *Elia*, di *Eliseo*, dell'*Umiltà*, della *Vigilanza*, della *Prudenza* e della *Giustizia*: *Vita di S. Andrea Corsini Fiorentino...* cit., p. 42.

⁷ Le iscrizioni e le descrizioni dei pannelli sono ivi, pp. 40-42.

⁸ CASALE, *L'arte per le canonizzazioni...* cit., pp. 131, 203, nota 146.

⁹ Città del Vaticano, Archivio Capitolino San Pietro, *Beatificazioni, Canonizzazioni, e loro conti preparativi*, cassetta 48, olim 1827, n. 2, Roma 1629, f. 2r: *Entrata. Nota del denaro entrato della Cera, et alcuni legnami, et altre cose mentre si è disfatto il teatro in S. Pietro servito in occasione della Canonizzazione di S.to Andrea Corsino fatta la Dom.ca in Albis 22 Ap.le 1629.*

¹⁰ Ivi, f. 1r-v: *Uscita. Nota delle spese fatte in far guastare il teatro servito in occasione della canonizzazione di S. And.a Corsino l'anno 1629.*

¹¹ L. LORIZZO, Bernini's "Apparato Effimero" for the Canonisation of St Elisabeth of Portugal in 1625, "The Burlington Magazine", 145, 1202, 2003, pp. 354-360.

¹² D. RODRÍGUEZ RUIZ, *Gian Lorenzo Bernini, Roma e la Monarquía Hispanica*, in *Bernini. Roma e la Monarquía Hispanica*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo Nacional del Prado, 6 noviembre 2014-8 febrero 2015), édition D. Rodríguez Ruiz, Madrid 2014, pp. 12-43: 30-34.

¹³ Il rame dell'incisione è stato rilavorato tre volte. Il primo stato, quello della canonizzazione di Elisabetta di Portogallo (330x245 mm, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Stampe*, Cartella Canonizzazioni, tav. 1), ha al centro il baldacchino provvisorio disegnato da Carlo Maderno e la "foderatura" dell'abside con 24 colonne, progettata da Bernini. Gli altri due stati dell'incisione sono rilavorazioni, cfr. M. WORSDALE, *Addobbo di San Pietro per la canonizzazione di Andra Corsini*, in *Bernini in Vaticano*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, maggio-luglio 1981), a cura di A. Gramiccia, Roma 1981, pp. 253-254.

¹⁴ Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in avanti BAV), *Medagliere*, Inv. 1570.

¹⁵ BAV, *Medagliere*, Inv. 1567.

¹⁶ Entrambe sono di 39 mm, <https://numismatica-italiana.lamoneta.it/cat/W-AD56> (consultato il 4 luglio 2023).

¹⁷ Cfr. la scheda di catalogo n. 99 in *Die silberne Stadt. Rom im Spiegel seiner Medaillen von Papst Paul II bis Alexander VII*, herausgegeben von M. Burioni, M. Hirsch, München 2021, pp. 249-250.

¹⁸ Ora è al Raclin Murphy Museum of Art, University of Notre Dame, Gift of Dr. Agnes Mongan, 1980.070; vedi CASALE, *L'arte per le canonizzazioni...* cit., p. 129, p. 202, note 140, 143.

¹⁹ D. Rodríguez Ruiz ha segnalato la medaglia nella sua relazione (non pubblicata): ID., *Disegni di Gian Lorenzo Bernini conservati in Spagna*, presentata al convegno internazionale *Bernini disegnatore: nuove prospettive di ricerca* (Roma, Istituto Storico Austriaco, 20-21 aprile 2015), a cura di S. Ebert-Schifferer, T.A. Marder, S. Schütze.

²⁰ Su Ceán Bermúdez si veda *Ceán Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado*, catálogo de la exposición (Madrid, Biblioteca Nacional de España, 20 mayo-11 septiembre 2016), édition E. Santiago Páez, Madrid 2016.

²¹ Su questa collezione e le sue vicissitudini, vedi la ristampa aggiornata dell'edizione del 1969, con introduzione di Enrique Lafuente Ferrari, contenuta in A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Catálogo de la Colección de Dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*, Gijón 2003 con bibliografia di riferimento. Il disegno è identificato genericamente come "Vista interior de San Pedro con el baldaquino": ivi, p. 88. Fondamentale è J. MORENO VILLA, *Dibujos del Instituto de Gijón: catálogo*, Madrid 1926. Ringraziamo Mari Paz Aguiló e Roberto Alonso Moral per l'impegno profuso nel fornire una migliore riproduzione della fotografia del disegno conservata presso il Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) di Madrid.

²² In fondo al disegno si trova l'iscrizione del XVIII secolo: "Cav. Bernino", cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, *Catálogo de la Colección...* cit., p. 88, cat. 95, 91.

²³ Il 14 maggio 1629, Borromini è pagato per i modelli delle "due ferrate di metallo sotto le reliquie", realizzate da Orazio Albrizzi fonditore che costituiscono la presa di luce: Città del Vaticano, *Archivio Fabbrica di San Pietro*, arm. 1, rip. A, vol. 7.

²⁴ M.G. D'AMELIO, *Giovan Lorenzo Bernini e l'oro per il Baldacchino di San Pietro (1624-1633)*, Roma 2021, pp. 41-42. A. Ciampelli (attribuito), *Baldacchino con la quadratura*, 29x358 mm, New York, The Morgan Library, *Drawings and Prints*, 1969.12.

²⁵ *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, herausgegeben von M. Brauer, R. Wittkower, I, Berlin 1931, p. 19.

²⁶ *Vita di S. Andrea Corsini Fiorentino...* cit., p. 44.



€ 14,00

Poste Italiane spa - Tassa pagata - Piego di libro
Aut. n. 072/DCB/F11/VF del 31.03.2005

ISSN 2035-9217