



Convegni
Media and heritage



Valorizzare il patrimonio culturale

*Il portale “Archivio musei italiani
del secondo dopoguerra”*

a cura di Valter Curzi e Benedetta Cestelli Guidi



Collana Convegni 74

Media and heritage

Valorizzare il patrimonio culturale

*Il portale “Archivio musei italiani
del secondo dopoguerra”*

a cura di Valter Curzi e Benedetta Cestelli Guidi



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2025

Progetti di ricerca. Fondi di ateneo, Sapienza Università di Roma.

Copyright © 2025

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

Registry of Communication Workers registration n. 11420

ISBN 978-88-9377-371-3

DOI 10.13133/9788893773713

Publicato nel mese di luglio 2025 | *Published in July 2025*



Opera diffusa in modalità *open access* e distribuita con licenza
Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate
4.0 Internazionale (CC BY-NC-ND 4.0)

Work published in open access form and licensed under Creative Commons Attribution – NonCommercial – NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

Redazione | *Editing*: Alessandro Bonanni

Le seguenti immagini sono riprodotte su concessione di: | *The following images are reproduced with permission of:*

ANCONA, Museo archeologico nazionale - Ministero della Cultura: fig. 3 p. 114, fig. 4 p. 115, fig. 5 p. 120, fig. 6 p. 121.

BOLOGNA, Direzione regionale musei Emilia-Romagna - Ministero della Cultura: fig. 1 p. 186, fig. 2 p. 189.

DRESDA, Gemäldegalerie Alte Meister - Deutsche Fotothek: fig. 5 p. 72.

L'AQUILA, Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per le province dell'Aquila e Teramo - Ministero della Cultura: fig. 4 p. 202, fig. 5 p. 204.

PARIGI, Archives ICOM: fig. 4 p. 69.

PARMA, Università di Parma, Centro studi e archivio della comunicazione: figg. 4-5 p. 214.

PISA, Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per le province di Pisa e Livorno - Ministero della Cultura: fig. 1 p. 37.

RAVENNA, Biblioteca Classense: fig. 1 p. 136.

ROMA, Archivio centrale dello Stato: fig. 12 p. 52, fig. 3 p. 190, fig. 4 p. 191.

ROMA, Archivio storico della Presidenza della Repubblica: fig. 3 p. 67.

ROMA, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea - Ministero della Cultura: fig. 1 p. 230, figg. 2-3 p. 231, fig. 4 p. 233.

ROMA, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione - Ministero della Cultura: copertina, fig. in apertura pp. 6-7, fig. a p. 5, fig. 1 p. 27, fig. 2 p. 28, fig. Sezione I p. 31, figg. 2-3 p. 41, fig. 4a p. 42, fig. 5 p. 43, fig. 6 p. 44, fig. 7 p. 45, fig. 8 p. 46, fig. 9 p. 47, fig. 10 p. 48, fig. 11 p. 52, fig. 3 p. 98, fig. 4 p. 101, fig. Sezione II p. 125, fig. Sezione III p. 161, figg. 2-3 p. 166, fig. 1 p. 199, figg. 2-3 p. 200, fig. 1 p. 211, figg. 2-3 p. 213, fig. 1 p. 225, fig. in chiusura pp. 240-241.

ROMA, Sapienza Università di Roma, Archivio Lionello Venturi: fig. 6 p. 75.

SAN FRANCISCO, Museum of Modern Art Archives: fig. 1 p. 62.

TREVISO, Museo nazionale Collezione Salce - Ministero della Cultura: fig. 2 p. 63.

URBINO, Direzione regionale musei Marche - Ministero della Cultura: fig. 1 p. 110, fig. 2 p. 111.

In copertina | *Cover image*: Veduta dal salone delle Croci su torre e finestre ricostruite di palazzo Abatellis a Palermo con i serramenti delle trifore progettati da Carlo Scarpa (1954-1955), stampa alla gelatina ai sali d'argento, Gabinetto fotografico della Soprintendenza della Sicilia, n. 4665, Gabinetto fotografico nazionale, Archivio fotografico MPI, n. MPI159656, ICCD.



Rimozione delle opere d'arte da una sala del Museo nazionale di Messina per la loro protezione (s.d. ma post 1940), stampa alla gelatina ai sali di argento, Regia Soprintendenza alle Gallerie e Opere d'arte della Sicilia, s.n. inv., Palermo, Gabinetto fotografico nazionale, Archivio fotografico MPI, MPI6064930, ICCD.





In apertura. Sala del Duecento e di Giotto delle Gallerie degli Uffizi a Firenze, allestimento del 1956, stampa alla gelatina ai sali d'argento, Gabinetto fotografico delle Gallerie degli Uffizi, n. 103567, Gabinetto fotografico nazionale, Archivio fotografico MPI, n. MPI319587, ICCD.

Indice

Presentazioni	11
<i>Arianna Punzi</i>	
<i>Massimo Osanna</i>	
<i>Carlo Birrozzi</i>	
Premessa	19
<i>Marisa Dalai Emiliani</i>	
Introduzione	
Il portale “Archivio musei italiani del secondo dopoguerra”: dal censimento alla storia	23
<i>Valter Curzi</i>	
SEZIONE I – TRA STORIA E METODO.	
SULLA MUSEOLOGIA ITALIANA DEL SECONDO DOPOGUERRA	
La Ricostruzione nazionale. Strategie di riordino e valorizzazione del patrimonio culturale italiano (1945-1955)	33
<i>Benedetta Cestelli Guidi</i>	
I musei italiani nello scenario internazionale del secondo dopoguerra: il ruolo dell’ICOM e dell’UNESCO	61
<i>Irene Baldriga</i>	
La “cura esposta”: restauri in mostra nei musei italiani del secondo dopoguerra	81
<i>Eliana Billi</i>	
Palazzo Abatellis fra storia dell’arte e museografia (1954-1969)	93
<i>Claudio Gulli</i>	
Ripensare a Franco Minissi oggi. La rifunzionalizzazione dell’allestimento del Museo archeologico nazionale delle Marche	109
<i>Luigi Gallo, Diego Voltolini</i>	

SEZIONE II – BANCHE DATI E PATRIMONIO CULTURALE

Banca dati e archivio. Ricerca e riscritture della storia dell'arte e del museo 127
Carla Subrizi

Dalla biblioteca digitale all'infrastruttura di ricerca: l'esperienza
 del "Carteggio di guerra (1914-1919)" di Corrado Ricci 135
Eleonora Maria Stella

Collegare entità culturali. L'esperienza dell'Istituto centrale
 per il catalogo e la documentazione 145
Chiara Veninata

Navigare il portale del Catalogo generale dei beni culturali dell'ICCD 153
Cecilia Perrone

SEZIONE III – LA BANCA DATI "ARCHIVIO MUSEI ITALIANI DEL SECONDO DOPOGUERRA":
CASI STUDIO

Il portale "Archivio musei italiani del secondo dopoguerra".
 La ricerca delle fonti, il coordinamento dei dati 163
Benedetta Cestelli Guidi

La banca dati "Archivio musei italiani del secondo dopoguerra":
 struttura e potenzialità della ricerca 173
Letizia Leo

Al crocevia tra storia dell'arte e museografia: il progetto di riordinamento
 della Pinacoteca nazionale di Bologna nel secondo dopoguerra 181
Caterina Modesti

Dal Palazzetto dei Nobili al Castello Cinquecentesco dell'Aquila:
 contese e sinergie per la destinazione d'uso museale 195
Arianna De Simone

Fernanda Wittgens e la battaglia per la ricostruzione
 del Museo Poldi Pezzoli di Milano (1943-1951) 207
Julie Pezzali

Le mostre di opere d'arte restaurate allestite a Perugia in palazzo Donini
 (1953, 1954, 1956) 219
Antonio Marras

L'esposizione di Pablo Picasso alla Galleria nazionale d'arte moderna
 nel 1953. Il museo tra arte, politica e attualità 229
Maria Alicata

Presentazioni

Non si può non salutare con soddisfazione questo volume che raccoglie gli atti delle Giornate di studio tenutesi nel novembre 2023 presso palazzo Barberini in occasione della presentazione pubblica della banca dati “Archivio musei italiani del secondo dopoguerra”, una banca dati in cui si è raccolta la documentazione relativa agli allestimenti museali realizzati tra il 1945 e il 1973.

Il tema della museologia italiana degli anni della ricostruzione postbellica è un tema cruciale per comprendere lo sforzo compiuto per risollevare il nostro Paese dalle macerie della guerra e porre le basi per l'Italia contemporanea ed è qui oggetto di un'ampia disamina anche grazie al confronto di una serie di esperienze specifiche realizzate in diverse regioni italiane

Credo sia importante sottolineare con forza come i risultati qui presentati siano il frutto di una sinergia felice fra il mondo dell'Università (che ha contribuito alla realizzazione del progetto attraverso i fondi di Ateneo per la ricerca scientifica di Sapienza Università di Roma) e quello delle istituzioni chiamate a tutelare il patrimonio artistico e monumentale del nostro Paese, un incontro che fa perno e valorizza un'idea di istituzione museale capace di coniugare l'aspetto della ricerca con quello della disseminazione del sapere oltre i confini degli addetti ai lavori, di trasformarsi dunque in un'esperienza educativa di attrazione e formazione.

Si aggiunga come le domande che queste Giornate pongono nascano anche nel cuore della pratica didattica richiamando con forza la necessità di creare un dialogo tra la dimensione museale in senso lato (come allestimento, missione e organizzazione) e la disciplina della storia dell'arte.

Come ci racconta il curatore del volume Valter Curzi, l'idea di una nuova banca dati per la raccolta di fonti e documenti sul museo viene intesa come strumento critico di riflessione sui contenuti della museologia e museografia.

Il volume prosegue il Corso di alta formazione in museologia e museografia tenuto a palazzo Butera a Palermo negli anni 2020-2022 in convenzione con la Fondazione Francesca e Massimo Valsecchi promosso da Curzi, corso volto a ripercorrere la storia del museo italiano dal secondo dopoguerra all'età contemporanea grazie al contributo di più di cinquanta studiosi di diversa estrazione e formazione e i cui risultati sono raccolti nei volumi *Musei italiani del dopoguerra* (2022); *Musei e territorio* (2023); *Musei e patrimonio culturale* (2023), curati sempre da Curzi.

Attraverso l'incontro di diverse competenze, i contributi presenti nel volume pongono al centro alcuni nodi irriducibili: il rapporto del museo con il pubblico, la legittimità o meno di privilegiare la sfera emotiva nella fruizione del museo, l'esigenza di contestualizzare l'oggetto esposto, il tema della memoria condivisa, così attuale nel dibattito storiografico del XXI secolo.

Si auspica dunque che queste Giornate possano rappresentare davvero l'incontro fra Università, in quanto fucina viva di ricerca, l'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione (ICCD) del Ministero della Cultura (MIC) e le più avanzate tecnologie digitali secondo un paradigma che sappia riconoscere il valore educativo dello spazio museo e valorizzare la fruizione di un patrimonio che dev'essere tutelato, ma accessibile a un sempre più ampio pubblico favorendo così anche la ricerca scientifica.

Arianna Punzi

preside della Facoltà di Lettere e Filosofia, Sapienza Università di Roma

Gli archivi sono vitali per la ricostruzione della nostra storia ma anche fondamenti irrinunciabili per costruire un futuro consapevole e basato su scelte ponderate. Le iniziative di rinnovamento dei musei sono soltanto in parte legate a motivi estetici e allo “stile del tempo”. Esse sono spesso dettate da esigenze oggi imprescindibili come quella dell’accessibilità ossia della possibilità di accogliere tutti i pubblici. Questa esigenza, se pur presente già nel dibattito internazionale almeno dagli anni settanta, non riceve allora attenzione in Italia, dove è più recente la maturazione di una nuova consapevolezza che pone attenzione a questo decisivo aspetto, peraltro espresso concettualmente nell’articolo 3 della Costituzione della Repubblica italiana.

La maturazione di questa consapevolezza ha spostato lentamente la *mission* del museo, da luogo destinato a un’élite di esperti e cultori a contesto sociale di effettiva partecipazione e di educazione attiva, in cui si svolgono ricerca e trasmissione/condivisione dei saperi.

A causa dei cambiamenti necessari all’aggiornamento delle scelte tecnologiche e innovative appartenenti a un periodo passato e rivelatesi negli anni lesive per gli oggetti conservati si è dovuto, a volte a malincuore, intervenire modificando soluzioni storicizzate. La Direzione generale Musei si impegna per assicurare, in casi come questi, una campagna di documentazione – il più possibile completa – con la finalità di costituire un archivio del pregresso che permetta, nella necessità del cambiamento, la conservazione della memoria di quanto esistito e delle motivazioni che ne hanno orientato il rinnovamento.

Il museo, luogo di cultura e di ricerca, non può prescindere nel suo modificarsi – come avviene per ogni progetto culturale – da uno scavo archivistico che ne verifichi attentamente la storia passata. Attingendo ai documenti d’archivio possiamo conoscere le ragioni di chi ci ha preceduto, le motivazioni delle scelte fatte e comprendere quindi se queste siano ancora condivisibili, adatte o meno alle esigenze attuali. La ricerca d’archivio permette in sostanza di contemperare il rispetto per il lavoro dei nostri predecessori con l’adeguamento del museo alle necessità attuali operando scelte a volte difficili ma in ogni caso consapevoli. In altre situazioni, invece, come nel caso di trasformazioni successive di un bene, la conoscenza offerta dall’archivio ci permette di suggerire l’assetto passato di ambienti o musei particolari – come le case museo – garantendo per il pubblico una lettura immediata, fermo restando la necessità di informarlo in merito all’autenticità dell’allestimento.

Le relazioni di soprintendenti e funzionari ci rivelano spesso fasi poco note della storia di opere importanti, i pericoli cui furono esposte, i restauri che ne hanno permesso la conservazione, la dialettica che ne ha garantito l'esposizione al pubblico. Fondamentale in tal senso la stretta collaborazione dei direttori e dei funzionari dei musei, ciascuno secondo la propria specifica competenza, con archivisti e storici.

Per i siti archeologici la possibilità di accedere a documenti d'archivio è fondamentale per ricostruire la storia degli scavi e determinare, nel caso di restauri stilistici, quale fosse l'assetto originale dei monumenti. La digitalizzazione, favorita peraltro dai recenti investimenti del Ministero della Cultura (MIC) sul tema – PNRR incluso –, permette di rendere i dati storici raccolti disponibili a un pubblico più vasto.

Molti dei nostri musei detengono archivi di interesse storico e biografico che hanno valore anche al di là delle attività strettamente correlate alla vita dell'istituto; si pensi ad esempio alle case museo sopra citate che spesso conservano le carte di personaggi autorevoli che in quelle case hanno vissuto e svolto la loro attività. Molti di questi archivi sono ancora in corso di ordinamento e sicuramente riservano sorprese che offrono la possibilità di arricchire le nostre conoscenze. Così ad esempio, la casa museo del poliedrico collezionista e anglista Mario Praz (Roma, 1896-1982) conserva numerosi documenti tra i quali diari, fotografie, disegni autografi che lo studioso predispose per allestire le pareti dell'abitazione in cui viveva e che sarebbe poi divenuta, grazie all'acquisto della collezione da parte del MIC, una casa museo. Ancora: presso la casa museo dello scultore norvegese, naturalizzato statunitense, Hendrik Christian Andersen (Bergen, 1872-Roma, 1940) sono conservate le fotografie dell'artista, della famiglia e degli intellettuali da questi frequentati oltre ad alcuni suoi scritti legati agli interessanti progetti utopici per la città ideale frutto della sua ricerca artistica. È solo grazie a questi documenti che possiamo ricostruire l'assetto di Villa Helene al tempo in cui Andersen risiedeva e lavorava ma soprattutto comprendere pienamente chi fosse e cosa intendesse raggiungere con le sue grandi sculture fortemente simboliche che, per quanto di particolare impatto e bellezza, si arricchiscono col supporto di ciò che scopriamo in archivio e raccontano storie più complesse. Emblematico infine il caso del Museo nazionale Jatta di Ruvo di Puglia, esempio di arredo e allestimento conservato nell'aspetto voluto dai collezionisti ottocenteschi, ove l'esistenza del catalogo edito nel 1869 e di un archivio storico, di proprietà privata, ha permesso di rispettare il *concept* originario nel corso del restauro e nell'adeguamento funzionale delle sale e degli arredi recentemente portati a termine.

L'innovazione digitale e la possibilità di creare archivi facilmente interrogabili attraverso parole chiave rendono più agevole la ricerca dell'esperto, ma anche quella di un pubblico sempre più vasto e curioso rispetto alla conoscenza della storia delle collezioni, delle istituzioni e delle figure coinvolte. La digitalizzazione permette inoltre di unire archivi che, a causa di vicende storiche e amministrative, pubbliche o private, sono stati suddivisi fra diversi uffici e istituzioni, recuperando così nella sua globalità la storia del luogo e quella delle persone a esso connesse.

L'"Archivio musei italiani del secondo dopoguerra" costituisce pertanto uno strumento prezioso per una nuova e proficua collaborazione tra istituzioni e professionalità che lavorano al servizio dei musei e degli archivi con la finalità di rendere accessibile e condivisa la memoria storica del Paese.

Massimo Osanna

direttore generale Musei - Ministero della Cultura

Abbiamo accettato con grande interesse la richiesta da parte della Scuola di specializzazione in Storia dell'arte di studiare i fondi fotografici dedicati alla ricostruzione dei musei nel secondo dopoguerra perché si tratta di un momento fondativo per la cultura del nostro paese.

La collaborazione con università ed istituti di ricerca è una costante nel lavoro dell'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione (ICCD) in questi ultimi anni e quella con la Scuola di specializzazione in Storia dell'arte di Sapienza Università di Roma rientra tra queste ed è stata particolarmente proficua. Il tema della ricerca affrontata – la museologia italiana degli anni della ricostruzione postbellica – è significativo perché è il momento in cui si compie lo sforzo poderoso per la ricostruzione materiale, culturale e sociale del paese e si pongono le basi per l'Italia contemporanea.

Alcune mostre recenti hanno evidenziato lo sforzo compiuto dal Ministero della Pubblica istruzione, dai soprintendenti, dai direttori dei musei e dalla società civile per salvare le opere d'arte italiane all'inizio del secondo conflitto mondiale. Tolte dalle loro sedi, chiuse in casse e trasportate in luoghi remoti, a volte ospitate in case private a rischio della vita dei proprietari, le opere sono state salvate dai bombardamenti e dai furti. Le immagini della Pinacoteca di Brera, del Palazzo Reale di Milano e del Teatro alla Scala con le coperture sfondate dalle bombe sono tra le più toccanti tra le tante che rappresentano le condizioni dell'Italia alla fine della guerra. La bacchetta di Toscanini che dirige l'11 maggio 1946 la preghiera dal "Mosè in Egitto" di G. Rossini alla Scala, restaurata in tempi brevissimi, sembra trainare tutte le altre istituzioni culturali. I direttori dei musei in quel momento avevano le idee quanto mai chiare sulla propria missione e le amministrazioni statali e locali hanno sostenuto i loro sforzi: si vuole ricostruire non soltanto i luoghi della cultura, ma anche una nuova generazione di italiani per un Paese che ha deciso di autodeterminare il proprio futuro passando dalla monarchia alla repubblica. I musei si aprono ad un vasto pubblico, spogliati dalle ambientazioni borghesi, mostrano le opere su fondi neutri in tutta la loro evidenza: l'opera d'arte è in questo modo libera di istituire un dialogo diretto con lo spettatore. I migliori architetti italiani si fanno interpreti di questa impresa e progettano musei che sono ancora oggi esempi ineguagliati di eleganza e raffinatezza, piegando alle loro esigenze edifici antichi nati per tutt'altri scopi. La progettazione si spinge fino al dettaglio, realizzando arredi e lampade, che sono spesso entrati nella

produzione corrente, e teche e sostegni attentamente pensati per ogni caso specifico. Addirittura a Genova Franco Albini pensa sostegni mobili per poter movimentare le opere e osservarle da diverse angolazioni. Da Milano a Palermo sono decine i musei ripensati completamente, grandi e piccoli, di rilevanza locale o nazionale. Una lunga stagione di mostre ha, inoltre, consentito di studiare e valorizzare scuole artistiche locali ed anche in questo caso grande attenzione viene posta agli allestimenti per i quali si sperimentano materiali e forme innovative e il design e la grafica più aggiornati hanno affiancato gli sforzi degli studiosi. Saranno proprio curatori e progettisti a guidare lo sguardo dei fotografi per accertarsi di offrire un'adeguata presentazione delle scelte museografiche.

L'opera di mediazione culturale messa in atto per avvicinare il pubblico all'arte nel secondo dopoguerra è stata poderosa – basti pensare che i musei riallestiti sono circa 180 –, costante e in qualche modo precorritrice delle esperienze delle avanguardie che, dagli anni sessanta, interessarono anche l'Italia con le più aggiornate esperienze di arte relazionale.

Come era successo negli anni di guerra, a cominciare dalle campagne della prima guerra mondiale, la comunicazione ha svolto un ruolo estremamente importante nel formare una classe dirigente determinata e consapevole del proprio ruolo, unita e autorevole, e per rappresentare un paese reattivo capace di dispiegare le energie migliori per rinascere da una guerra lunga e distruttiva. Tutte le attività sono state documentate, il "Bollettino d'Arte" ha dedicato interi numeri alla ricostruzione dei musei con 83 articoli dedicati. Il Ministero ha pubblicato volumi monografici e organizzato mostre fotografiche in Italia e all'estero. La fotografia diviene strumento ideale per creare narrazioni visive attorno alle quali far crescere il consenso. Le numerose immagini sulla ricostruzione costituiscono un fondo particolare nel progetto "Archivio musei", dedicato ai danni di guerra e agli interventi con cui si intese porvi rimedio, alimentato dall'attività delle soprintendenze, dal Gabinetto fotografico nazionale (GFN) e dalle fotografie appositamente prodotte per le pubblicazioni volute dal Ministero e dal "Bollettino d'Arte". Alla fotografia è demandata la narrazione della ricostruzione proponendo con assoluta precisione le condizioni del prima, del danno e dei lavori compiuti offrendo all'attenzione del pubblico una precisa documentazione della capacità di reazione del Paese. Fra il 1948 e il 1952 l'archivio del Ministero della Pubblica Istruzione (MPI) cresce di 18.500 fotografie. Attorno alla attività di documentazione si consolida la consapevolezza di una amministrazione che si ricostruisce e costruisce il futuro del Paese. Nel 1947 esce in libreria *Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra* e già nel 1950 la Direzione generale Antichità e Belle arti pubblica *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, con premessa del ministro Guido Gonella¹. Nel volume si presenta lo sforzo compiuto dal Ministero e dai suoi istituti e la fotografia ne certifica la qualità. Questa specifica esperienza si pone in linea con quella del GFN e del suo direttore Giovanni Gargioli (1895-1913) in particolare, che tenacemente dagli anni novanta dell'Ottocento racconta un'Italia fatta di cose e persone, di grandi monumenti come anche di piccoli borghi e dei segreti che conservano nelle loro chiese e palazzi. È evidente nel lavoro del Gabinetto il desiderio che la documen-

¹ Lavagnino E., *Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra*, Roma 1947; *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, a cura del Ministero della Pubblica Istruzione - Direzione generale Antichità e Belle arti, Roma 1950.

tazione fotografica possa essere utile a creare la consapevolezza del valore della storia, dell'arte e dei beni culturali, del paesaggio che li racchiude, per costruire attorno ad essi l'idea che ha di sé il giovane regno d'Italia. Francesco Faeta racconta l'attività di questo pioniere, i suoi sforzi e le profonde convinzioni che lo animano, e come dal suo impegno cresca un archivio fotografico tra i più importanti d'Italia, nel costante confronto (e scontro) con l'autorità statale che sollecitava una maggiore e più lungimirante responsabilità nella documentazione del patrimonio (artistico) italiano².

La capacità di una narrazione sistematica si è conclusa per il GFN proprio con la documentazione della ricostruzione postbellica. In momenti difficili, negli anni successivi, a partire dal terremoto del Belice nel 1968 poi di Ancona del 1972 fino a fatti più recenti, lo sforzo documentario si fa meno sistematico, meno incisivo, il racconto lacunoso.

In anni recenti, il GFN si è impegnato in una sostanziale operazione di riordino, conservazione e studio dei propri fondi, di digitalizzazione delle collezioni. Più di quattrocentomila fotografie sono, oggi, rese disponibili in rete, ordinate secondo rigorosi principi archivistici e descritte, nella consapevolezza che la accessibilità sia garantita proprio da un chiaro ordinamento. La quantità di immagini disponibile, infatti, è significativa tanto per la Fototeca quanto per l'Aerofototeca. Il Gabinetto continua a proporre campagne fotografiche, non più con fotografi interni ma con professionisti e autori che raccontano il paesaggio o accadimenti significativi con rigore e con uno sguardo più adeguato all'oggi.

L'ICCD continua il proprio lavoro nella consapevolezza che documentare e, quindi, archiviare è la sola condizione possibile affinché ci siano futuri di senso, affinché cioè si aprano nuovi scenari di produzione semiotica, perché senza archivio non c'è traccia del passato e senza traccia del già-stato e del già-detto non c'è immaginabilità e dicibilità del nuovo³, come ricorda Anna Maria Lorusso in un saggio in cui tratta della necessità dell'archivio in un volume di recente uscita per l'ICCD. Il portale della fotografia, che l'Istituto ha recentemente presentato, è frutto della cura delle collezioni e anche del desiderio di offrire uno strumento attorno al quale ricompattare l'amministrazione così come avevano fatto il "Bollettino d'Arte" e la stessa Direzione generale Antichità e Belle arti con le tante pubblicazioni prodotte. Il portale è predisposto affinché ogni ufficio periferico del Ministero della Cultura possa avere il proprio spazio insieme a quello dell'Istituto, presentare le proprie collezioni storiche, e anche le attività del presente. Può essere luogo di scambio e di confronto sui temi della conservazione della fotografia, della sua descrizione e archiviazione, sulla conduzione delle campagne di documentazione e sul loro utilizzo. Il portale si propone come luogo di accesso univoco per la scoperta delle collezioni degli istituti del Ministero della Cultura, come strumento ordinatore di un patrimonio di più di 20 milioni di immagini, come è emerso dalla sistematica ricognizione condotta da l'ICCD nel 2022. Il portale dell'Istituto propone la modalità di descrizione dei fondi secondo modelli archivistici, una agile descrizione delle

² Faeta F., *Uomini paesaggi, rovine, Una certa idea del Paese, una certa pratica dell'immagine*, in *Il viaggio in Italia di Giovanni Gargioli (1895-1913)*, a cura di Marsicola C., Roma, 2014, pp. 57-63: 63.

³ Lorusso A.M., *Archivio, interpretazione, accessibilità*, in *Prima dell'archivio. Il catalogo tra soggetti e oggetti*, a cura di Dal Sasso D., Bologna 2024, pp. 81-98: 93.

singole fotografie ed utilizza la struttura semantica già sperimentata per il Catalogo generale dei beni culturali per poter costituire una rete con tutti quei portali che gestiscono i loro dati in modo analogo. I primi accordi e le prime sperimentazioni in questo senso sono già state avviate.

Ringrazio la Scuola di specializzazione, Valter Curzi, Benedetta Cestelli Guidi e quanti, iscritti alla Scuola, hanno studiato i fondi fotografici e gli archivi restituendo la complessità dell'azione di ricostruzione, nonché i colleghi dell'Istituto che mai hanno fatto mancare il loro supporto e la conoscenza delle collezioni.

Carlo Birrozzi

direttore dell'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione (ICCD)

Premessa

In premessa agli atti del convegno raccolti in questo volume penso possa essere utile richiamare in sintesi alcuni momenti salienti delle vicende che nel corso ormai di quasi mezzo secolo, in Italia, hanno messo in relazione i tre soggetti qui chiamati in causa e cioè l'università in quanto promotrice di ricerca, l'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione (ICCD) del Ministero della Cultura (MIC) – nello sviluppo delle sue funzioni istituzionali – e ancora le tecnologie digitali, il cui pervasivo protagonismo è sempre più evidente. Vedo infatti nel programma dei lavori una sorta di possibile triangolazione che connette, da un lato, il tema dei musei e della loro storia, in particolare nella fase cruciale della ricostruzione del secondo dopoguerra; d'altro lato, la contestuale documentazione e catalogazione delle stesse realtà, un patrimonio di informazioni anche visive e di metodologie d'indagine sinora poco interrogate e valorizzate dagli studi; infine, come tramite indispensabile che le ricomprende, gli strumenti dell'Informatica applicata ai beni culturali, così definita per decenni mentre oggi si preferisce l'espressione *digital humanities* coniata nel mondo anglosassone, o la traduzione/interpretazione italiana che si va affermando, quella di *umanesimo digitale*.

Occorre sottolineare subito che la sinergia virtuosa tra i tre ambiti al centro del nostro interesse non sempre si è verificata in passato, prevalendo viceversa a tratti una competitiva separazione di campo se non una più o meno latente conflittualità. È quanto si può constatare ripercorrendo lo sviluppo dell'Informatica applicata ai beni culturali, sviluppo che, per le discipline storico-artistiche, ha avuto nel nostro paese un preciso inizio: la First International Conference on Automatic Processing of Art History Data and Documents, organizzata da Paola Barocchi presso la Scuola normale superiore di Pisa nel 1978 (ma è bene ricordare che già nel 1976 si era tenuto a Barcellona un incontro UNESCO di esperti di catalogazione). Partecipavano studiosi di Italia, Francia, Germania, Canada e persino del Senegal e ciascun paese presentava modelli operativi funzionali alla specificità del patrimonio culturale nazionale. Per l'Italia era presente l'ICCD, operativo da tre anni cioè dall'istituzione del Ministero dei Beni culturali e ambientali, attraverso il suo direttore Oreste Ferrari, che prospettava un "catalogo globale, non selettivo, realizzato ai diversi livelli amministrativi territoriali da Soprintendenze e Regioni – istituite nel 1970 –, con programmi a struttura informatica flessibile", sull'esempio di quanto aveva già sperimentato la Soprin-

tendenza bolognese dei Beni artistici e storici diretta da Andrea Emiliani negli anni precedenti. Nella stessa occasione per l'Istituto centrale del restauro Michele Cordaro presentava il *Piano pilota per la conservazione programmata dei beni culturali in Umbria*, possibile modello per l'appena avviato decentramento regionale delle funzioni di tutela, che da poco meno di un secolo erano state sempre in capo allo Stato.

Negli anni successivi la Scuola normale superiore di Pisa avrebbe continuato a svolgere una funzione trainante, avviando ricerche specifiche che sfruttavano le potenzialità del mezzo informatico di organizzare una quantità di dati analitici e di incrociarli mettendoli in relazione. Ricordo almeno l'importante *Archivio del collezionismo mediceo* o la memorizzazione a vasto raggio delle fonti storico-artistiche a cominciare dalle *Vite* di Giorgio Vasari, ambito particolarmente nelle corde di Paola Barocchi. D'altro lato, a Pisa si istituiva il Centro di ricerche informatiche per i Beni culturali, che dal 1990 pubblicò un "Bollettino d'informazioni" divenuto subito un punto di riferimento obbligato per gli studi del settore, mentre si organizzarono periodicamente in collaborazione con il Getty Center for the History of Art and the Humanities di Los Angeles, attraverso il Getty Art History Information Program (AHIP), incontri internazionali di cui sono consultabili i "Report" basati su un progetto condiviso di *Census*, cioè di censimento di tutte le esperienze informatiche più avanzate e innovative in ambito umanistico, dai cataloghi nazionali ai lessici tecnici¹.

Mentre erano in corso queste iniziative altamente qualificate sul piano scientifico da parte della ricerca universitaria italiana, inopinatamente rubò la scena un intervento politico che si può leggere oggi come il primo tentativo concreto di privatizzazione di una delle funzioni cardine della tutela del patrimonio artistico, la funzione conoscitiva della catalogazione. Alludo alla cosiddetta operazione "Giacimenti culturali", avviata per un biennio con la legge n. 41 del 28 febbraio 1986 che va sotto il nome di Gianni De Michelis, al tempo ministro del Lavoro, sostenuta da un investimento straordinario di ben 600 miliardi di lire con la finalità dichiarata di valorizzare i Beni culturali del Paese "attraverso l'utilizzazione delle tecnologie informatiche più avanzate". Colmando un ritardo oggettivo del ministero preposto, si intendeva al tempo stesso creare "occupazione aggiuntiva per i giovani laureati disoccupati". Come è noto, gran parte di quelle risorse eccezionali sarebbe finita viceversa nelle casse di aziende informatiche autorizzate ad assumere direttamente giovani privi di formazione specifica, sottopagati per realizzare progetti nella maggior parte dei casi non validati preliminarmente dalle soprintendenze e comunque non coordinati sul piano del metodo e dei modelli operativi né a scala regionale né tanto meno a quella nazionale.

Per concludere, vorrei infine ricordare un'altra iniziativa di vasto respiro promossa negli anni novanta dal Consiglio nazionale delle ricerche (CNR), quasi una risposta di scientificità ineccepibile allo spreco di danaro pubblico e di energie intellettuali appena menzionato. Si tratta del Progetto finalizzato CNR per i beni culturali (1996-2000). A lanciarlo e sostenerlo con risorse cospicue – 115 miliardi di lire su 5 anni –, in questo caso non fu un politico, ma il Comitato nazionale per la scienza e la tecnologia dei beni culturali, l'unico comitato interdisciplinare del CNR, che da tempo era articolato in settori disciplinari rigorosamente autonomi sotto il profilo dei

¹ *Census. Computerization in the History of Art*, a cura di Corti L., Pisa-Los Angeles 1984; *SN/G: Report on Data Processing Projects in Art*, a cura di Corti L., Wilde D., Parrini U., Schmitt M., Pisa-Los Angeles 1988.

finanziamenti dei programmi di ricerca scientifica. Quel comitato era stato concepito e strenuamente voluto da uno storico dell'arte, Corrado Maltese e istituito nel 1988. Dei cinque sottoprogetti in cui era suddiviso è d'obbligo non dimenticare oggi che uno era dedicato a *Museologia e museografia* e coordinato da Paolo Galluzzi, il direttore dell'Istituto e Museo di storia della scienza di Firenze (dal 2010 denominato Museo Galileo), che si riprometteva di connettere in rete i cataloghi digitali dei maggiori musei d'Europa per creare il *Museo virtuale Europeo*. Un'utopia, una costosa utopia su cui val la pena riflettere consultando il volume, *I formati della memoria. Beni culturali e nuove tecnologie alle soglie del terzo millennio* (Firenze 1997), coordinato dallo studioso insieme all'economista Pietro A. Valentino.

Ma sulla soglia del terzo millennio mi fermo, sperando di aver dato qualche elemento utile per non dimenticare da dove veniamo. A chi seguirà, il compito di illustrare le linee di tendenza attuali, consentendoci di capire dove stiamo andando.

Marisa Dalai Emiliani

professoressa emerita di Storia dell'arte moderna, Sapienza Università di Roma

Introduzione

Il portale “Archivio musei italiani del secondo dopoguerra”: dal censimento alla storia

Valter Curzi

L’innesto delle *digital humanities* nella ricerca pone l’interrogativo prioritario di come le informazioni che lo strumento informatico consente di immagazzinare siano in grado di ricomporre un disegno complessivo nella prospettiva di fare storia. L’idea di una nuova banca dati per la raccolta di fonti e documenti sul museo è andata di pari passo con il compito di programmare uno strumento pienamente conoscitivo e critico allo stesso tempo. Già dal titolo assegnato al progetto *La forma del museo nel secondo dopoguerra in Italia: una ricognizione storica per la contemporaneità* si è scelto di segnalare l’interesse a non limitare la ricerca al censimento quanto piuttosto alla globalità delle voci secondo un indirizzo che nella struttura della banca dati si presenta come riflessione sui contenuti della museologia e museografia di una delle stagioni più significative della storia culturale italiana.

Come nasce il progetto

Finanziato da fondi di Ateneo per la ricerca scientifica di Sapienza Università di Roma, il progetto nasce da una precedente esperienza formativa legata all’attivazione di un Corso di alta formazione in museologia e museografia tenuto a palazzo Butera a Palermo negli anni 2020-2022 in convenzione con la Fondazione Francesca e Massimo Valsecchi, curato da chi scrive. Tramite avviso pubblico ogni anno trenta studenti sono stati selezionati per accedere al corso interessato a ripercorrere la storia del museo italiano dal secondo dopoguerra all’età contemporanea con la chiamata di ben 54 studiosi (storici dell’arte, archeologi, architetti, antropologi, storici e economisti) che si sono avvicendati in un dialogo interdisciplinare ritenuto indispensabile per rendere conto della complessità della storia e del funzionamento dell’istituzione¹.

È l’avanzamento dell’interesse nei confronti del museo e dalla sua missione rinnovata da richieste scaturite dal dibattito internazionale oltre che da un radicale revisione del sistema dei musei italiani², a partire dal 2014, ad avere suggerito l’op-

¹ I risultati del corso triennale sono ora disponibili nei volumi, a cura dello scrivente, *Musei italiani del dopoguerra* 2022; *Musei e territorio* 2023; *Musei e patrimonio culturale* 2023.

² Relativamente al dibattito internazionale si segnalano in particolare in questa sede la Convenzione di Faro del 2005 per il cui testo si veda <http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2016/01/Convenzione-di-Faro.pdf> (ultima consultazione 28 luglio 2024) e la nuova definizione di museo varata nell’ambito

portunità, nell'ambito dell'offerta formativa universitaria, di uno spazio apposito di riflessione critica che rispondesse a una generale carenza e a un ritardo nell'erogazione didattica della museologia e della museografia da parte degli atenei italiani.

Ne ha dato conto di recente un'indagine di Nadia Barrella che ha fondamentalemente registrato un assetto disorganico e notevoli criticità³. Centocinquanta gli insegnamenti, per lo più di sei crediti formativi, distribuiti in cinquantacinque atenei. Barrella ha sottolineato come in numerosi casi gli insegnamenti siano incentrati maggiormente sulla storia del collezionismo piuttosto che sulla museologia, con una quota peraltro del 30% di insegnamenti a contratto. Manca inoltre per lo più l'idea di percorsi curriculari che puntino a diversificare la disciplina nel passaggio dalla laurea triennale alla magistrale così da coprire l'ampio spettro di conoscenze e di competenze che il museo contemporaneo richiede. Si delega alla scuole di specializzazione una più specifica competenza professionalizzante che tuttavia si esaurisce nelle trenta ore di lezione che il regolamento ministeriale autorizza nell'ambito dei soliti sei crediti formativi previsti. Di fronte a tutto ciò e alla contemporanea fortuna del museo e delle sue professioni degli ultimi anni si sono visti moltiplicati da un lato master, corsi regionali e di istituzioni private, dall'altro l'appropriazione del settore da parte di corsi di laurea di diritto, economia o informatica interessati a fornire – in maniera più o meno approfondita – conoscenze tecniche sugli aspetti gestionali, amministrativi e curatoriali del museo con il rischio di penalizzare le specifiche competenze disciplinari che riteniamo fondanti nella guida dell'istituzione museale.

A seguito del primo anno del Corso nasce il progetto di una banca dati sui musei del dopoguerra. Nel confronto palermitano tra professionisti del museo, alcuni dei quali direttamente coinvolti nel restauro e riallestimento recente di istituzioni già rinnovate e ammodernate successivamente ai danni della seconda guerra mondiale, è risultata chiara l'importanza della documentazione storica e al tempo stesso la difficoltà di un dialogo critico con quella stagione museografica in assenza di tali materiali; documenti sentiti, in ultima analisi, tanto più necessari quanto maggiormente evidente risulta la pratica, diffusissima negli ultimi anni, di considerare il museo un dispositivo da smontare e rimontare a ogni cambio di direzione, sottraendolo all'idea di una continuità progettuale e soprattutto limitandone l'attivismo e la missione didattico-educativa nel convogliare risorse economiche e energie sugli aspetti allestitivi in continua dismissione e rinnovamento.

È inoltre apparso di prioritaria rilevanza l'aver messo a fuoco, discutendo dei musei della ricostruzione, non tanto e non solo i singoli interventi di riallestimento – spesso affidati a architetti oggi riconosciuti come i protagonisti della museografia del Novecento – quanto piuttosto l'importanza dell'ampio progetto che investe il museo dalla fine degli anni quaranta, per oltre un ventennio, nell'ottica di una nuova democrazia culturale che obblighi a ridiscuterne e riprogrammarne forme e contenuti. Un dibattito acceso e prolungato, sotto l'attenta regia della Direzione generale Antichità e Belle arti, che investe l'intero Paese da nord a sud, restituendo peraltro

dall'Assemblea generale straordinaria di ICOM a Praga nell'agosto del 2022, per la quale si rinvia a <https://www.icom-italia.org/definizione-di-museo/> (ultima consultazione 28 luglio 2024). Per la riforma dello statuto giuridico dei musei italiani risalente al 2014 e il varo del Sistema museale nazionale si veda Lattanzi 2023.

³ Barrella 2023.

visibilità a territori periferici a lungo esclusi dalla geografia culturale della nazione e che nel museo e nella valorizzazione del patrimonio sembrano trovare un primo significativo riscatto dopo il dramma del conflitto bellico. Ne è emersa pertanto la convinzione della necessità di un recupero complessivo della vicenda storica, su sollecitazione non da ultimo delle richieste degli studenti per un nuovo sguardo sulla comunicazione scientifica, sulla messa in opera di strumenti agevoli nella narrazione e in grado di garantire la facilità di accesso alle informazioni con la conseguente possibilità di attivare un pensiero critico.

Fonti edite e soprattutto inedite già sondate prima dell'avvio del corso – non ultimo nell'ambito degli studi finalizzati alla stesura di tesi da parte di studenti della Scuola di specializzazione in beni storico-artistici di Sapienza Università di Roma, alcuni dei quali risultati vincitori dei bandi finalizzati al reclutamento del personale per la ricerca – avevano permesso di verificare il particolare interesse dell'argomento oltre la ricchezza dei materiali archivistici che lo strumento informatico avrebbe dato modo di ordinare e sistematizzare. Si sarebbe inoltre tenuto conto delle diverse sedi interessate alla conservazione della documentazione tra centro e periferia così come di scelte inopportune passate, quali la separazione delle fotografie dei musei allegate alle pratiche d'ufficio del Ministero della Pubblica Istruzione – quest'ultime in seguito depositate presso l'Archivio centrale dello Stato – confluite nei fondi della Fototeca nazionale nel 1975 con la riorganizzazione degli uffici centrali dello Stato afferenti ai beni culturali⁴.

Di fronte a tale prospettiva, che avrebbe dovuto coniugare censimento e valorizzazione delle informazioni raccolte, è stato naturale avviare una stretta collaborazione con l'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione (ICCD) sia per la sua tradizionale esperienza negli standard catalografici sia per la più recente applicazione nell'ambito dei database relazionali in grado di assicurare un articolato sistema conoscitivo, oltre alla condivisione e divulgazione online dei contenuti.

Il tema della memoria condivisa, al quale si ricollega spesso quello dell'identità, sta attraversando il dibattito storiografico del XXI secolo: la memoria documentaria, scritta e illustrata, ha trovato negli ultimi decenni, come è noto, una grande risorsa nel web con la possibilità di mettere a disposizione di una platea allargata di fruitori i materiali della conoscenza. Si tratta di una vera e propria rivoluzione culturale che chiede facilità di accesso alle informazioni e che tuttavia pone il problema sia del sistema di raccolta e dell'archiviazione dei dati sia della modalità di consultazione nel rapporto con pubblici differenti. Assistiti dunque nella messa a punto del tracciato informatico e del sistema operativo, tre anni di ricerca sono stati impiegati in un'approfondita riflessione sulla restituzione della complessità della storia istituzionale e culturale del museo tramite una fase compilativa e di *editing* che ha moltiplicato nel tempo la struttura della banca dati in campi chiusi e aperti, in liste di vocabolari utili alla normalizzazione dei contenuti, in percorsi tematici aperti alla possibilità di interrogazioni⁵. Si è voluta una banca dati in grado di dialogare sia con i professionisti del museo, che vi trovano riferimenti specifici alle fonti archivistiche (segnature e sintesi

⁴ Si veda Cestelli Guidi 2022.

⁵ B. Cestelli Guidi, coordinatrice, e L. Leo, membro del gruppo di ricerca, illustrano nel volume in dettaglio la struttura della banca dati.

del documento) e bibliografiche, sia – nel momento della messa in rete programmata – con coloro che più genericamente ambiscono ad avere una conoscenza della cultura italiana per il tramite del museo in cui irrompe negli anni della ricostruzione la cosiddetta "modernità" rispondente all'avanzare di costumi sociali e di sensibilità nuove.

L'interesse, in ultimo, della Direzione generale musei del Ministero della Cultura a sostenere economicamente il prosieguo della ricerca e l'implementazione dei dati è stato accolto come il segnale di una pratica virtuosa di collaborazione tra un centro di studio come l'Università e un'istituzione che ha fra i propri principali compiti quello di assicurare l'accessibilità e la fruizione del patrimonio culturale favorendo il benessere e la crescita dell'intera comunità.

Il convegno

Nel novembre 2023 presso palazzo Barberini in Roma è stata presentata per la prima volta pubblicamente la banca dati "Archivio musei italiani del secondo dopoguerra" nell'ambito di due giornate di studio delle quali questo volume raccoglie gli atti.

Gli argomenti di contesto entro i quali calare l'illustrazione della nuova banca dati e del lavoro di ricerca si sono fondamentalmente incentrati su due aspetti: la questione della catalogazione e degli archivi sul web e le narrative scaturite dal progetto "Archivio musei" da subito concepito, come ricordato in apertura, nella sua capacità di dipanare prospettive di narrazione storica al di là del censimento dei documenti relativi ai singoli allestimenti.

Nel primo caso si è scelto di presentare i sistemi di pubblicazione e condivisione dei dati promossi dell'ICCD illustrando, anche sotto il profilo tecnico, l'utilizzo recente delle logiche di consultazione per il tramite del web semantico e di Linked Open Data (LOD)⁶. Ne parlano in questo volume Chiara Veninata e Cecilia Perrone, che nel ripercorre la storia istituzionale dell'ufficio romano danno conto del suo progressivo cambio di prospettiva: non più esclusivamente istituzione per la conservazione della documentazione dei beni culturali secondo la missione originaria, quanto piuttosto luogo della valorizzazione del patrimonio attraverso la divulgazione della conoscenza dei materiali raccolti. Alle dissertazioni in questione si è aggiunta la presentazione di due portali notevolmente differenti tra di loro ma significativi delle diverse potenzialità della rete per la ricerca storica. Il portale "Censimento delle architetture italiane dal 1945 ad oggi", presentato da Maria Vittoria Marini Clarelli⁷, che raccoglie ben cinquemila architetture dal secondo dopoguerra ai nostri giorni, utilizza il censimento con la finalità di redigere un catalogo ragionato in grado di restituire con dettagliata evidenza gli indirizzi e i protagonisti dell'architettura italiana degli ultimi decenni e al tempo stesso fornisce uno strumento per l'azione di tutela intercettando – come nel caso del progetto "Archivio musei" – l'interesse, le aspettative e le necessità di fruitori differenti. Quest'ultimo aspetto assume, a nostro avviso, un valore fondamentale nelle informazioni in rete che dovrebbero ambire ad ampliare quanto più possibile la platea dei fruitori; un tema peraltro che investe direttamente

⁶ Il tema è stato argomentato nel testo di C. Subrizi in riferimento agli archivi d'artista.

⁷ Per il portale consultabile nel sito <https://censimentoarchitetturecontemporanee.cultura.gov.it/> (ultima consultazione 28 luglio 2024) si rinvia alla recente pubblicazione *Ereditare il presente* 2024.



Fig. 1. Allestimento di Franco Minissi per il Museo archeologico nazionale di Ancona (1958), piano primo, sala VIII, vetrina n. 1 contenente il materiale rinvenuto in una tomba gallica del IV secolo a.C., stampa alla gelatina ai sali di argento, Gabinetto fotografico nazionale, n. E 044592, ICCD.

il museo chiamato a comunicare con pubblici diversificati e che può trovare la dovuta agevolazione nella strumentazione informatica quando adattata a contenuti scientifici opportunamente indagati dai professionisti del museo. Anche la banca dati, presentata da Eleonora Maria Stella, dei materiali documentari di Corrado Ricci, a lungo impegnato nell'amministrazione del patrimonio culturale fino alla nomina nel 1906 di direttore generale del Ministero della Pubblica istruzione, fa parte di un più ampio sistema conoscitivo che esplora nella molteplicità dei percorsi restituiti dal sito online l'ampia documentazione della Grande guerra⁸.

I saggi di Irene Baldriga sul ruolo dell'UNESCO e dell'ICOM nel varo della politica museale seguita al dopoguerra e di Benedetta Cestelli Guidi che analizza i primissimi anni seguiti alla fine della guerra, restituiscono l'alto profilo del dibattito intorno al museo in un consesso internazionale in cui le voci italiane assumono autorevolezza e punti di vista innovativi in grado di farsi modello per scelte operative dentro e fuori il Paese. Di una tale eredità culturale tengono conto Luigi Gallo e Diego Voltolini, direttori scientifici dell'intervento di restauro del Museo archeologico nazionale delle Marche, dove si sta procedendo, come illustrato nel loro intervento, con un sapiente quanto complesso recupero di vecchi allestimenti in grado di evitare fratture storiche senza tuttavia rinunciare alle nuove insopprimibili esigenze sul piano conservativo delle collezioni così come sulla loro attuale fruizione (fig. 1).

⁸ La ricca documentazione è consultabile in <https://www.14-18.it/> (ultima consultazione 28 luglio 2024).



Fig. 2. Allestimento della sala degli affreschi dalla chiesa di S. Apollonia di Mezzaratta nella Pinacoteca nazionale di Bologna (post 1956), Foto A. Villani, stampa alla gelatina ai sali di argento, Gabinetto fotografico nazionale, Archivio fotografico MPI, n. MPI139961, ICCD.

Venendo alle narrative desunte dalla banca dati "Archivio musei italiani del secondo dopoguerra", si è scelto di segnalare nell'ambito del convegno, per il tramite in particolare dei saggi di Claudio Gulli e Caterina Modesti, un argomento in gran parte inedito sebbene di particolare rilievo: l'apporto dei nuovi ordinamenti postbellici all'avanzamento della disciplina storico-artistica. Collocato al centro della vita del Paese tramite un'inedita visibilità, il museo più che in precedenza diviene una fucina culturale e didattica, dispositivo di verifica e di valorizzazione di artisti e di scuole in un intreccio virtuoso con mostre temporanee e ricerca scientifica. Nella sua nuova veste e nella disponibilità di nuovi spazi – come è il caso ad esempio del Museo nazionale d'Abruzzo, la cui storia istituzionale dalla sua riapertura è ripercorsa da Arianna De Simone, o della Pinacoteca nazionale di Bologna (fig. 2) – l'istituzione museale permette un riesame della storia dell'arte nell'ottica di presentare un percorso di visita aggiornato e in grado di recepire o di promuovere le più avanzate posizioni critiche integrando le collezioni storiche con acquisti che colmano lacune e ampliano la conoscenza di periodi in precedenza trascurati, come è il caso del Settecento nella città felsinea.

Con i restanti saggi del volume di Maria Alicata, Eliana Billi e Antonio Marras si è tentato di rendere conto delle diverse narrazioni che imbastiscono le fonti archivistiche. Mostre, restauri, pubblicazioni, figure istituzionali tracciano la complessità del contesto e delle iniziative che vedono avanzare la ricostruzione e la definizione delle modalità operative. Infine, nel caso del Museo Poldi Pezzoli, illustrato da Julie Pezzali, si ripercorre la qualità del profilo scientifico di Fernanda Wittgens e la sua determinazione nel far valere una proposta di riallestimento in cui dialogano tradizione e modernità. Proprio quella della soprintendente alle Gallerie della Lombardia è una delle

tante figure tratteggiate dai documenti consultati che la banca dati fa emergere con maggiore dettaglio, soprattutto nella consapevolezza della corralità delle operazioni. Ed è questo aspetto – finora in parte trascurato nell’interesse di far emergere il protagonismo dei grandi architetti, solo parzialmente rappresentativo di una prolungata stagione che segna la storia della nazione – che il futuro portale online intende far emergere in tutta la sua importanza.

Bibliografia

- Barrella N., *La formazione per il nuovo museo: un’indagine, non priva di perplessità, sull’offerta formativa universitaria*, in *Musei e patrimonio culturale* 2023, pp. 277-290.
- Cestelli Guidi B., *Le campagne fotografiche sui musei della ricostruzione nell’Archivio fotografico MPI (1945-1973). Prassi di acquisizione, utilizzo e archiviazione*, in *Musei italiani del dopoguerra* 2022, pp. 135-164.
- Ereditare il presente. Conoscenza, tutela e valorizzazione dell’architettura italiana dal 1945 ad oggi*, a cura di De Notarpietro S., Ferrighi A., Garofalo E., Scuderi L.A., Arezzo 2024.
- Lattanzi V., *Museo, territorio e piani strategici di sviluppo culturale. Dal decentramento al Sistema museale nazionale*, in *Museo e territorio* 2023, pp. 79-94.
- Musei italiani del dopoguerra (1945-1977). Ricognizioni storiche e prospettive future*, a cura di Curzi V., Milano 2022.
- Musei e patrimonio culturale. Forme di narrazione della contemporaneità*, a cura di Curzi V., Milano 2023.
- Museo e territorio (1972-2000). Politiche culturali nella stagione delle riforme*, a cura di Curzi V., Milano 2023.

SEZIONE I

TRA STORIA E METODO.

SULLA MUSEOLOGIA ITALIANA DEL SECONDO DOPOGUERRA



Allestimento della sala I del secondo piano della Accademia Carrara a Bergamo, progetto di Nestorio Sacchi e Piero Portaluppi (1953-1955), stampa alla gelatina ai sali d'argento, Gabinetto fotografico nazionale, Archivio fotografico MPI, n. MPI313089, ICCD.

La Ricostruzione nazionale.

Strategie di riordino e valorizzazione del patrimonio culturale italiano (1945-1955)

Benedetta Cestelli Guidi

Le indicazioni emanate dalla Direzione generale Antichità e Belle arti (DGAABB) del Ministero della Pubblica istruzione (MPI) per la ricostruzione del patrimonio culturale danneggiato dalla guerra e per il rinnovamento dei musei nazionali sono a tal punto puntuali e capillari, nel coordinare tempi e prassi di intervento, da richiedere una approfondita disamina dell'archivio documentale prodotto nel dopoguerra. Le direttive e le raccomandazioni emanate dal centro governano infatti le strategie e le progettualità svolte attorno al patrimonio culturale danneggiato, ricostruito e rinnovato quanto nella *facies* materiale tanto nella missione culturale.

Da quando, nel 1982, Marisa Dalai Emiliani ha introdotto negli studi la locuzione “musei della ricostruzione” l'alfabeto della museografia italiana si è ampliato e diversificato nelle interpretazioni e letture critiche; tuttavia manca ancora un approccio critico istituzionale capace di rilevare l'organicità del complesso programma culturale cui il progetto di ricerca *La forma del museo nel secondo dopoguerra in Italia: una ricognizione storica per la contemporaneità*¹ ha inteso contribuire riunendo le fonti prodotte nello spazio virtuale della banca dati. Tale coordinamento aiuta a delineare l'organicità progettuale, i diversi interventi, le innovazioni nel riferimento alla cornice normativa promulgata². L'intervento che segue intende riassumere la documentazione emersa durante la ricerca, che ha consentito l'individuazione e l'implementazione delle schede Allestimento della banca dati “Archivio musei italiani del secondo dopoguerra”, dove è segnalata, caricata e descritta la variegata tipologia di fonti, inedite ed edite, relative ad allestimenti permanenti e temporanei, pubblicazioni e occasioni dedicate al confronto e divulgazione. Se alla fine del primo decennio emergenziale del dopoguerra (1945-1955) i musei nazionali riallestiti o allestiti *ex novo* sono circa 150, la quantità di rinnovamento museografico continua dietro la supervisione della DGAABB quando, dal 1958, concorre a rinnovare anche i musei storico-artistici comunali, provinciali e di enti autonomi³.

¹ Vedi V. Curzi in questo volume.

² Dalai Emiliani 1982.

³ Vedi ‘Circolare 1’; i riferimenti archivistici delle circolari e di altri testi legislativi citati nel contributo sono riportati nella *Appendice documentaria* posta in calce al presente testo.

Lo spoglio della documentazione prodotta dal centro e diretta alla periferia documenta l'organicità progettuale e le diverse fasi in cui venne messa in atto la ricostruzione cui concorsero enti e soprintendenze periferici, orientati a rilanciare la cura del patrimonio di propria competenza amministrativa⁴. Lo spostamento di attenzione sui diversi settori di intervento risponde alla cronologia del progetto che assegna alle soprintendenze 'sorelle' dei Monumenti e delle Gallerie i fondi economici disponibili: le prime responsabili del restauro monumentale e le seconde dell'adeguamento degli spazi e del riordino delle collezioni. L'MPI coordina il dialogo con il Ministero dei Lavori pubblici, il Genio civile e le associazioni di cittadini che collaborano a impostare la progettazione di mostre e pubblicazioni; l'Associazione nazionale per il restauro dei monumenti danneggiati dalla guerra e l'American Committee for the Restoration of Italian Monuments (ACRIM) assumono un ruolo di guida nell'orientare e sostenere la politica culturale dell'amministrazione centrale. Le scelte e i progetti culturali si legano strettamente alla complessa fase storica e economica dell'Italia del dopoguerra durante la quale si succedono momenti di crisi e di esaltazione fino all'asestamento di nuove alleanze internazionali, che portano al sussidio economico dell'European Recovery Program (ERP), noto come Piano Marshall dal nome del senatore statunitense che lo sostenne (1948-1952). Ancora prima della fine del conflitto si intensifica l'emanazione di circolari per la riorganizzazione degli uffici periferici e centrali depauperati di uomini e fondi e per far ripartire le urgenti operazioni di conservazione: elenchi di consistenza inventariale, rendiconti di spesa, relazioni sugli interventi previsti, attivazione e riordino dei gabinetti fotografici, implementazione del settore editoriale si susseguono a ritmo serrato. La quantità e qualità di fonti reperite inducono a suddividere il primo decennio del dopoguerra (1945-1955) in tre segmenti cronologici più stretti, capaci di collocare l'operatività della DGAABB nel contesto della politica italiana ed internazionale allorché tentativi di alleanza e progettualità operative si alternano, succedendosi rapidamente e determinando cambi di prospettiva e di postura politico-culturale: il biennio 1945-1947 della "ricostruzione e ricerca di consenso", i quattro anni 1948-1952 "statunitensi dell'ERP" e il triennio 1953-1955 del "museo scuola".

Ricostruzione e ricerca di consenso (1945-1947)

All'ingresso degli alleati a Roma nel giugno 1944 la DGAABB inizia il restauro degli edifici monumentali danneggiati. La documentazione fotografica eseguita è preziosa poiché permette la verifica dei danni e la quantificazione dei fondi necessari al restauro; la fotografia consente di rilevare lo stato di conservazione prima, durante e dopo l'intervento. L'immagine fotografica copre un ampio spettro di necessità: è strategica anche per il recupero di opere trafugate: nel 1946 il Gabinetto fotografico nazionale (GFN) riproduce 476 stampe a tal fine⁵. Sono continue le raccomandazioni per riattivare la produzione dei gabinetti fotografici (GF) a cui si deve "l'agghiacciante

⁴ *Arte liberata* 2022.

⁵ Roma, Archivio centrale dello Stato, Ministero della Pubblica istruzione, Direzione generale Antichità e Belle arti (d'ora in avanti: ACS, MPI, DGAABB), divisione III (1929-1960), b. 196, "B. Coppola alla divisione III, Oggetto: consegna fotografie" (11 novembre 1946).

documentazione fotografica”⁶: l’“atlante della distruzione”⁷ serve su due piani di azione ovvero documentare e divulgare i risultati degli interventi. La divulgazione visiva consentiva di mostrare il grado di competenza, la rapidità di esecuzione e l’ingegnosità al fine di rinsaldare alleanze diplomatiche allorché l’Italia rischiava di essere politicamente e economicamente marginalizzata⁸. Le soprintendenze periferiche sono sollecitate a riprendere l’esecuzione delle campagne fotografiche:

“Date le note conseguenze provocate dalla condotta del nemico nella guerra aerea, ritengo superfluo insistere sulla evidente necessità di provvedere con urgenza ad intensificare ed estendere, con un ulteriore sforzo organizzativo, tale opera di documentazione (schede di catalogo con relativi rilievi architettonici, disegni e fotografie) [...] tutti i Soprintendenti accelerino la raccolta di fotografie e di rilievi”⁹.

Nel 1946 il direttore generale Ranuccio Bianchi Bandinelli¹⁰, in carica dal maggio 1945 al giugno 1947, firma la prefazione di *Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra*¹¹. L’impaginato del volume, edito nel bel formato A3 ed illustrato da moltissime fotografie ad inchiostro¹², ha un ritmo narrativo a base diacronica, fortemente raccomandato da Emilio Lavagnino, direttore scientifico del progetto sponsorizzato dall’Associazione nazionale per i monumenti danneggiati dalla guerra¹³. L’edizione in lingua inglese – *Fifty War-Damaged Monuments of Italy* – sarebbe dovuta servire a sensibilizzare i visitatori della mostra di stampe fotografiche aperta al Metropolitan Museum di New York nell’ottobre 1946. *War’s Toll of Italian Art* è curata dall’ACRIM che stampa un’esile guida¹⁴ in cui il patrimonio danneggiato è definito apolide (“divested of nationality”) e di proprietà condivisa (“common patrimony of western civilization”) a cui tutti devono contribuire “in the responsibility of preserving them from further ruin”¹⁵. Nel rilevare una postura critica che è già colonizzazione economica e culturale, una cassetta per la raccolta fondi è collocata in una sala espositiva; i quattro milioni di lire raccolti sono l’inizio del “madrinato privato”¹⁶ ancora oggi

⁶ ‘Non sarebbe possibile oggi nemmeno immaginare le dimensioni della rovina [...] e lo sforzo fatto per cancellarne i segni se non disponessimo dell’agghiacciante documentazione fotografica conservata negli archivi degli stessi musei, memoria dimenticata e come rimossa di un tempo non poi tanto remoto. Eppure la storia del museo, in Italia, attraversa quelle macerie; e il senso delle scelte fatte dopo il 1945 sfugge se non si confrontano propositi, dichiarazioni e polemiche di allora con quelle immagini”: Dalai Emiliani 1982.

⁷ Vedi Coccoli 2009.

⁸ In particolare durante la fredda ricezione del discorso di De Gasperi al Congresso di Parigi, vedi Ginsborg 1988, capitoli IV- V.

⁹ Vedi ‘Circolare 2’; si appronta la scheda di catalogo *Danni di guerra*, appositamente redatta per riportare danni e costi del restauro monumentale.

¹⁰ Barbanera 2003, pp. 195-232.

¹¹ Lavagnino 1946; Curzi 2022, p. 29.

¹² La fotografia ad inchiostro è “un’immagine fotografica stampata con tecniche fotomeccaniche e fototipiche distinta dalla stampa fotografica ai sali al bromuro d’argento” vedi Serena 2013, p. 137 nota 1.

¹³ Esposito 2011; Morgante 2013; Russo Krauss 2017.

¹⁴ *War’s Toll of Italian Art* 1947; Morgante 2013, pp. 223- 240.

¹⁵ Morey 1947; cfr. il comunicato stampa del Metropolitan Museum del 21 agosto 1946 (Thomas J. Watson Library Digital Collections, Metropolitan Museum of Art Press Kits and Press Releases, <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll12/id/194/rec/2> ultima consultazione 12 settembre 2024).

¹⁶ Morgante 2013, p. 223.

largamente praticato¹⁷. Una manciata di opere d'arte danneggiate e restaurare sono delegate a mostrare danni e competenze specifiche per la loro cura: *objet ambassadeur* della ricostruzione e del restauro made in Italy¹⁸, sono i simboli della ricostruzione del patrimonio nel secondo dopoguerra; la porzione del soldato dipinto di tergo del *Giudizio di San Giacomo* della cappella Ovetari a Padova e le donne dello *Sposalizio della Vergine* della cappella Mazzatosta a Viterbo sono le più note¹⁹.

Alle stampe di grande formato (cm 30 x 40) di circa 70 monumenti inviate dalle soprintendenze ai Monumenti, anche su sollecitazione della DGAABB che sostiene il progetto ideato da Lavagnino²⁰, i curatori accostano fotografie di reportage eseguite dai militari statunitensi, efficaci nel diffondere l'immagine condivisa del contesto urbano e monumentale danneggiato ove lo scarto compositivo tra le due serie fotografiche è nell'intenzionalità d'uso dell'immagine: documentare per intervenire e conservare, da un lato, e per spettacolarizzare l'entità della distruzione, dall'altro. Le stampe sono oggi conservate nell'archivio fotografico centrale della DGAABB (Archivio fotografico MPI) assieme alle campagne fotografiche eseguite sul patrimonio, soprattutto nelle occasioni di esposizione al danno: l'atlante della distruzione, della ricostruzione e dell'innovazione museografica del secondo dopoguerra è qui raccolto nella sua interezza e consente di puntellare visivamente l'attività di questa fase storica²¹.

L'alleanza europea che Bianchi Bandinelli tesse fino al 1947, promossa con il viaggio in Svizzera, Francia, Olanda e Belgio, durante il quale tiene la conferenza illustrata *Destruction et reconstruction des monuments en Italie*²², appare tardiva nel mutato contesto politico che si delinea entro la fine dell'anno. L'ultima circolare a sua firma segna l'inizio di un'organica attenzione ai musei²³ rimasti chiusi e disallestiti in seguito alla rimozione delle opere per la loro protezione; fino al 1948 sono sei i musei riallestiti, tra cui il nuovo Museo nazionale di S. Matteo a Pisa, il primo ad aprire nel 1947²⁴. A Piero Sanpaolesi, responsabile della Soprintendenza pisana, spetta il ruolo di apripista non solo per rapidità e competenza con cui ristruttura lo spazio convenzionale e allestisce le collezioni dell'ex Museo civico ma anche per aver consolidato la relazione tra allestimento temporaneo e permanente in due mostre che avrebbero segnato le prassi allestitivo e concettuali future: le sale appena rinnovate del S. Mat-

¹⁷ Esposito 2011.

¹⁸ Con il termine *objet ambassadeur* si intende la politica di patrimonializzazione di oggetti ri-significati dall'impatto con nuovi e diversi modelli epistemologici, vedi *La densità delle cose* 2014.

¹⁹ Tre maioliche invetrate robbiane provenienti dalla chiesa di S. Maria a Impruneta a Firenze; la tavoletta della *Crocefissione* di Arezzo attribuita a Masolino; due formelle con *Annunciazione dei pastori* e *Cristo di fronte a Caifa* della porta bronzea della cattedrale di Benevento, vedi *War's Toll of Italian Art 1947*; Morgante 2013.

²⁰ Vedi 'Circolare 3'; Palermo, Archivio storico della ex Soprintendenza ai Monumenti della Sicilia occidentale, b. 194, R. Bianchi Bandinelli a tutte le Soprintendenze e Enti periferici, "Oggetto: fotografie per la mostra dei monumenti danneggiati dalla guerra"; Ibid., R. Bianchi Bandinelli ai Soprintendenti ai Monumenti di Palermo (dicembre 1946); vedi Morgante 2013.

²¹ Cestelli Guidi 2022.

²² Siena, Archivio di Stato, Fondo Ranuccio Bianchi Bandinelli, VII serie, fasc. 107, "1946. Restauri danni di guerra"; vedi Barbanera 2003, pp. 213-214.

²³ Vedi 'Circolare 4'.

²⁴ A seguire nel 1948 le Gallerie degli Uffizi a Firenze, la Pinacoteca di San Gimignano, le Gallerie dell'Accademia di Venezia, la Galleria nazionale di Parma e la Galleria Estense di Modena.



Fig. 1. Esposizione del pannello pisano del *San Paolo* affiancato da grafici e riproduzioni (20 novembre 1949) alla *Mostra didattica sul Polittico del Carmine di Masaccio* allestita al Museo nazionale di S. Matteo a Pisa, stampa alla gelatina ai sali di argento, Gabinetto fotografico della Soprintendenza ai Monumenti ed alle Gallerie di Pisa, neg. 2780, ABAP Pisa.

teo sono messe alla prova nella “loro qualità e [ne]i loro difetti”²⁵ nella mostra della *Scultura pisana del Trecento* (1946-1947). Con la *Mostra didattica sul Polittico del Carmine* (1949) inaugura il format espositivo per la ricostruzione filologica a base visiva di polittici smembrati, ancora oggi utilizzata; nel fotomontaggio del polittico di Masaccio i pochi originali noti, tra cui il *San Paolo* delle collezioni pisane e la *Crocefissione partenopea*, sono esposti su una struttura lignea a due registri di estrema semplicità su cui i dipinti noti e non esposti sono riprodotti in stampe fotografiche, e quelli dispersi indicati dal solo contorno: gli elementi distintivi dello stile masacesco – luce, prospettiva, struttura, colore – sono evidenziati dal confronto con fotografie e gessi di opere d’arte coeve²⁶ (fig. 1). Giulio Carlo Argan, funzionario responsabile del Centro per l’attività didattica dei musei della DGAABB²⁷ si congratula col collega: “Lo schema della mostra che tu proponi è eccellente; e dimostra che sei entrato in pieno nel problema e che abbiamo fatto benissimo ad affidarti questo compito di esplorazione in un terreno difficile e probabilmente minato”²⁸; parole significative per comprendere la difficoltà di usare lo spazio “sacro” del museo per lo studio e l’educazione del pubblico attraverso mostre didattiche a base fotografica, efficaci anche nel risolvere il

²⁵ Sanpaulesi 1946; vedi *L’Arte delle rovine* 2006.

²⁶ Pisa, Soprintendenza Archeologia Belle arti e Paesaggio per le province di Pisa e Livorno, Archivio fotografico, faldone ‘Museo Nazionale di San Matteo, Didattica’, b. “Pannelli illustrativi-mostra Masaccio”, cfr. Lerda 2023.

²⁷ Dalai Emiliani 2012, pp. 72-73.

²⁸ Argan 1949.

problema della scarsità di fondi, ma al centro di un agguerrito dibattito che investe la politica culturale della GNAM²⁹.

Le dimissioni di Alcide De Gasperi nel gennaio del 1947 provocarono l'estromissione del Partito comunista italiano di Palmiro Togliatti dal governo e coincisero con il successo della diplomazia che, ad inizio di quell'anno, ottiene i primi 100 milioni di dollari americani. L'anno successivo, definito da Paul Ginsborg "l'anno terribile dell'ingerenza statunitense nella politica italiana"³⁰, Bianchi Bandinelli si dimette (giugno del 1948) e altri fondi economici (176 milioni di dollari) sono erogati all'Italia. Intanto l'attentato a Togliatti (maggio del 1947), avvenuto durante il quarto governo De Gasperi, non ferma il miraggio americano, rafforzato da slogan elettorali che giocando sul ricordo della fame suggeriscono la prossima sazietà: "Coi discorsi di Togliatti non si condisce la pastasciutta [...] De Gasperi [...] ha ottenuto gratis dall'America la farina per gli spaghetti ed anche il condimento"³¹.

Sebbene l'archeologo si ritiri dall'amministrazione pubblica la sua autorevolezza risuona negli anni successivi nella riflessione museografica nazionale e internazionale: nel 1956 definisce il progetto museografico di Franco Minissi al Museo nazionale etrusco di Villa Giulia (1955) frutto di "modernismo mal inteso e di una pseudo funzione didattica", esprimendo così il profondo disaccordo per i materiali usati – l'odiatissimo plexiglass – e per la nuova missione educativa del museo ricostruito³².

Gli anni 'statunitensi' dell'European Recovery Program (1948-1952)

Nel 1948, rassicurati gli alleati statunitensi dell'opposizione del governo repubblicano all'influenza stalinista, si firma l'Accordo di cooperazione economica tra l'Italia e gli Stati Uniti (concluso a Roma il 28 giugno 1948) con cui si ribadisce quanto già concordato a Parigi³³, attivando l'ERP che destinò risorse economiche importanti all'Italia per quattro anni tra il giugno 1948 e il giugno 1952³⁴: un impegno finanziario a molte cifre che stabilizzò la situazione politica e diede una spinta propulsiva alle operazioni di ricostruzione in tutti i settori dell'amministrazione pubblica.

L'azione della DGAABB, che si era servita di fondi modesti – nel dicembre 1947 il Ministero della Pubblica istruzione spese 4.379.887 lire per la ricostruzione del patrimonio danneggiato – subisce anch'essa un'accelerazione insperata; "nella eventualità che possano essere concessi a questo Ministero finanziamenti straordinari di carattere internazionale" si richiedono prospetti di spesa accurati per il restauro monumentale³⁵. I collaboratori del ministro Guido Gonella, informati sulla

²⁹ Bucarelli 1952.

³⁰ Ginsborg 1988, pp. 152-159.

³¹ Ginsborg 1988, p. 155.

³² Bianchi Bandinelli 1955, p. 7, cit. in Barbanera 2003, p. 297.

³³ L'Accordo di cooperazione viene ratificato il 4 agosto 1948, n. 1108; la Convenzione per la Cooperazione economica europea è costituita il 16 aprile 1948, con sede a Parigi.

³⁴ Legge del 21 agosto 1949, n. 730, "Norme integrative per l'assunzione e l'utilizzo degli aiuti E.R.P." sospesa nel dicembre 1951; sull'entità dei finanziamenti per la ricostruzione vedi Campus 2008 e Spagnolo 2001, pp. 121-161.

³⁵ Vedi 'Circolare 5'.

strategia statunitense, avevano prefigurato³⁶ “la possibilità di aiuti per quest’opera di ricostruzione del nostro patrimonio monumentale” ancorando l’impegno dei fondi statunitensi alla manodopera³⁷ mentre all’amministrazione restava il compito di coprire le spese per l’acquisto di materie prime per lo più provenienti dagli Stati Uniti: una strategia di sicura efficacia nel promuovere consenso per la nuova alleanza. L’esecuzione dell’ERP richiese l’istituzione di un Comitato intergovernativo per la ricostruzione, delegato dal 1948 al coordinamento dei piani finanziari tramite il sottocomitato di ministri tecnici (CIR-ERP); il rapporto consuntivo del “punto di vista del governo italiano” sull’ERP mostra la riflessione della dirigenza che raccomandava di considerare l’aiuto economico come “concorso di un amico, dato e ricevuto su un piede di dignità e di rispetto reciproco”³⁸. Il fabbisogno economico per l’anno 1948-1949 delle 19 soprintendenze regionali ai monumenti (unica eccezione la Soprintendenza alle Antichità di Napoli poiché “l’attività da svolgere in quella zona archeologica [è] di così eccezionale importanza da richiedere appunto larghissimo impiego di mano d’opera”) è riassunto in due tabelle di spesa di cui una “per la Commissione del piano Marshall”³⁹ ove gli oltre 5 miliardi di lire richiesti sono suddivisi tra “manodopera” e “materiali”⁴⁰. Gonella sollecita l’accettazione dell’aiuto economico tramite il CIR, e scrive a Luigi Einaudi⁴¹ prospettando “la ripresa del movimento turistico, una delle maggiori risorse dell’economia nazionale” e l’impiego di “larghe masse di disoccupati, con immediato sollievo nel campo sociale”⁴². Infine nel luglio 1948 arriva la comunicazione ufficiale del finanziamento “straordinario” che consolida e orienta le scelte dei quattro anni successivi⁴³: la ricostruzione del patrimonio italiano è promossa su riviste di lingua inglese, da “LIFE” al “Burlington Magazine” su cui, nel 1948, interviene Rudolph Wittkower⁴⁴. Lo studioso era responsabile della fototeca della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg e, durante il conflitto aveva allestito una mostra di stampe fotografiche per mostrare la comune tradizione culturale europea e contribuire ad arginare gli antagonismi che inasprivano il conflitto⁴⁵: l’adozione nell’Italia del dopoguerra del format espositivo a base fotografica, mobile e itinerante, deriva dal *BilderAtlas Mnemosyne* di Warburg

³⁶ Guido Gonella dirige il Ministero della Pubblica Istruzione tra il luglio 1946 e il luglio 1951.

³⁷ ACS, MPI, DGAABB, divisione II (1945-1955), Finanziamenti e mostre, b. 18, “Gonella alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Comitato Interministeriale per la Ricostruzione, Oggetto: finanziamento delle opere di restauro degli edifici danneggiati dalla guerra”, 21 novembre 1947.

³⁸ ACS, Archivi degli organi di governo e amministrativi dello Stato, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Segreteria generale del Comitato interministeriale per la ricostruzione (CIR) 1945-1967, b. 57, “Rapporto sopra lo svolgimento, realizzazione ed efficacia economica del programma ERP in Italia”, dattiloscritto, s.d. ma entro 1948.

³⁹ ACS, MPI, DGAABB, divisione II (1945-1955), Finanziamenti e mostre, b. 18, “Fabbisogno per il restauro degli edifici monumentali danneggiati dalla guerra”, 6 giugno 1948.

⁴⁰ ACS, MPI, DGAABB, divisione II (1945-1955), Finanziamenti e mostre, b. 18, “Prospetto del fabbisogno finanziario per il restauro degli edifici monumentali danneggiati dalla guerra calcolato dalle soprintendenze interessate”, s.d. ma 1948.

⁴¹ Presidente della Repubblica italiana tra il 1948 e il 1955.

⁴² ACS, MPI, DGAABB, divisione II (1945-1955), Finanziamenti e mostre, b. 18, “G. Gonella a Einaudi”, s.d. ma entro 1947.

⁴³ Vedi ‘Circolare 6’.

⁴⁴ Wittkower 1949.

⁴⁵ Buchthal 1992.

riattualizzato da Wittkower e Saxl e segnalato per l'efficacia comunicativa da Argan nel 1949⁴⁶.

Nel giugno 1949 si stanziavano fondi per "il restauro di danni di guerra ai musei e gallerie e alle opere d'arte e per il trasporto, il riassetto ed il ricollocamento in sede di opere d'arte"⁴⁷; dal 1950 l'attenzione della DGAABB è diretta al rinnovamento dei musei con un impegno di spesa continuativa per tutto il decennio, orientando scelte e soluzioni tra cui l'uniformità dei sistemi di illuminazione con "lampade fluorescenti a catodo fresco rifasato" adatte a non alterare le superfici pittoriche dei dipinti⁴⁸.

A Giorgio Castelfranco è affidata la comunicazione visiva della ricostruzione del patrimonio culturale secondo quanto stabilito nell'articolo VIII dell'Accordo di cooperazione economica fra l'Italia e gli Stati Uniti che prevede l'"estesa diffusione di informazioni sullo svolgimento del programma [...] al fine di sviluppare quel senso di sforzo comune e di aiuto reciproco che è essenziale al raggiungimento degli obiettivi del programma (per la ripresa europea)"⁴⁹. Castelfranco procede al riordino dell'archivio fotografico centrale della DGAABB per "rivalorizzarlo"⁵⁰. Poiché "né le Soprintendenze né i privati hanno più trasmesso da tempo le copie in parola"⁵¹, egli sollecita i gabinetti fotografici a riprendere il versamento di stampe fotografiche, riducendo ad una il numero di copie da consegnare⁵²; Piero Sanpaolesi invia 169 stampe eseguite dal gabinetto fotografico pisano e dai militari statunitensi del programma Monuments, Fine Arts and Archives (MFAA)⁵³, alcune delle quali documentano la ristrutturazione e l'allestimento delle sale del monastero di S. Matteo per adeguarle alla funzione espositiva (figg. 2-3)⁵⁴; da Venezia Vittorio Moschini invia 90 stampe del patrimonio di Chioggia che "correva seri rischi di distruzione"⁵⁵ mentre il Gabinetto fotografico nazionale consegna 2.200 "doppioni e copie di scarto esistenti" nel proprio archivio⁵⁶. Tra il 1949 ed il 1950 i gabinetti fotografici nazionali ricevono tramite il sussidio ERP nuove macchine da ripresa, stampa e proiezione di produzione statunitense che si impone sul mercato europeo⁵⁷.

⁴⁶ Argan 1949a; Argan 1948: "in piena guerra, nell'inverno dal 1941 al 1942 il Saxl organizzava nel Warburg Institute una esposizione fotografica 'English Art and the Mediterranean'; cfr. Mazzucco 2011.

⁴⁷ Vedi 'Circolare 7'; Ciancabilla 2008.

⁴⁸ Vedi 'Circolare 8'.

⁴⁹ Legge del 4 agosto 1948, n. 1108, "Ratifica ed esecutorietà dell'Accordo di cooperazione economica tra l'Italia e gli Stati Uniti d'America, concluso a Roma il 28 giugno 1948", articolo VIII: "Pubblicità".

⁵⁰ ACS, MPI, DGAABB, divisione III (1929-1960), b. 183; vedi 'Circolare 9'; Cestelli Guidi 2022.

⁵¹ Ibid.

⁵² Regolamento per le riproduzioni fotografiche approvato nel 1896 e ribadito con il Regio decreto del 29 marzo 1923, n. 798.

⁵³ Sui Monuments Men vedi <https://www.monumentsmenandwomenfnd.org/about> e Hartt 1949.

⁵⁴ ACS, DGAABB, divisione III (1929-1960), b. 183, Sanpaolesi a DGAABB, Elenco delle fotografie inviate al Ministero, s.d. ma post 1947 e ante 1949.

⁵⁵ ACS, DGAABB, divisione III (1929-1960), b. 183, fasc. 4, "Roma, Archivio fotografico"; le stampe si trovano nelle partizioni 'Pisa' e 'Venezia' dell'Archivio fotografico MPI ed il loro ingresso è registrato il 6 giugno 1948.

⁵⁶ ACS, MPI, DGAABB, divisione III (1929-1960), b. 183, "Oggetto: richiesta di fotografie per l'archivio fotografico della DGAABB", 6 luglio 1948.

⁵⁷ I processi di consegna, inventariazione e valutazione dell'impatto produttivo della nuova strumentazione è seguito nel dettaglio, fino all'ultima 'Circolare 10'; cfr. Tobia 2008 e Cestelli Guidi 2025.



Fig. 2. Lucernari della sala 35 nel Museo nazionale di S. Matteo a Pisa (1 aprile 1946), stampa alla gelatina ai sali di argento, Gabinetto fotografico della Soprintendenza ai Monumenti ed alle Gallerie di Pisa, n. 487, Gabinetto fotografico nazionale, Archivio fotografico MPI, n. MPI6087819, ICCD.



Fig. 3. La sala 21 in allestimento (19 maggio 1948) nel Museo nazionale di S. Matteo a Pisa, stampa alla gelatina ai sali di argento, Gabinetto fotografico della Soprintendenza ai Monumenti ed alle Gallerie di Pisa, n. 1866, Gabinetto fotografico nazionale, Archivio fotografico MPI, n. MPI6087832, ICCD.

Il “Bollettino d’Arte”⁵⁸ è l’organo editoriale prescelto per divulgare i progetti museografici per “l’importanza che [...] avrà come testimonianza della nostra opera di ricostruzione”⁵⁹ per il quale si sollecita l’invio di “grafici e fotografie più significative”⁶⁰ – oggi conservati nell’archivio fotografico MPI – adeguato a divenire il laboratorio progettuale della divulgazione postbellica. Le mostre didattiche e itineranti di stampe fotografiche sono predisposte per soddisfare le esigenze di un pubblico generico: in sette musei nazionali viene predisposta “una sala del museo, possibilmente al principio o alla fine del “giro” per mostre didattiche “interne, rotative e continue”, dotata di proiettori e cineproiettori⁶¹; a Roma Corrado Maltese, figura di spicco di questa stagione cui sono delegate diverse competenze nell’ambito della divulgazione del patrimonio, attiva un gabinetto fotografico per la produzione

⁵⁸ Nei fascicoli delle serie IV (1948-1964) e V (1965-1976) sono editi oltre 80 presentazioni di riallestimenti museali realizzati tra il 1945 ed il 1973, vedi De Simone, Modesti 2022.

⁵⁹ Vedi ‘Circolare 11’.

⁶⁰ Ibid.: i restauri delle superfici pittoriche “dovranno apparire chiaramente nei loro risultati dal materiale fotografico pubblicato nel quale dovrà essere apprezzabile la differenza del dipinto prima e dopo il restauro”; il patrimonio monumentale danneggiato sarà documentato da “fotografie, grafici e vedute prospettiche onde risultino con chiarezza il danno subito, l’opera compiuta e i criteri seguiti”.

⁶¹ Vedi ‘Circolare 12’: la Pinacoteca di Torino, le Gallerie dell’Accademia di Venezia, le Gallerie degli Uffizi di Firenze, il Museo nazionale romano, il Museo preistorico etnografico e la Galleria nazionale d’arte moderna di Roma, la Pinacoteca e il Museo nazionale di Napoli.

Nello stesso anno apre al palazzo delle Esposizioni di Roma la *Mostra della Ricostruzione Nazionale* coordinata dal Ministero dei Lavori pubblici⁶⁷ (maggio-ottobre 1950). Vi partecipano tutti i ministeri con modelli e diagrammi atti a mostrare nuove infrastrutture – case di edilizia popolare, strade, ferrovie, trasporti aerei e marittimi, dighe – e l'adeguamento di sistemi produttivi – agricoltura, opere forestali, lavoro, previdenza sociale, artigianato. All'ingresso il portale del palazzo è mascherato dalla sagoma di un edificio in tubolari che suggerisce un cantiere in costruzione; la parte inferiore è ricoperta di stoffa su cui sono sagomati mattoncini con gli ambiti di intervento e quella superiore mostra i tubolari a vista a ricordare che il progetto di ricostruzione è *in fieri*. Alla sommità è collocata la locandina con l'imponente ciminiera fumante che sventa alle spalle di un'altra distrutta, prodotta dall'Ente nazionale per il turismo⁶⁸; la copertina del catalogo insiste sulla medesima retorica, espressa dal rimaneggiamento dell'incisione della macchina lignea progettata da Domenico Fontana per l'innalzamento dell'obelisco al cui centro si trova ora una maiuscola "R" (per Ricostruzione) rossa (figg. 4a-4b).

La sezione della DGAABB occupa cinque sale del piano superiore allestite con stampe fotografiche inviate dalle soprintendenze a cui si richiede di mostrare un "solo intervento di distruzione e restauro" in dimensione di cm 36 x 48⁶⁹. Le fotografie articolano narrative diacroniche in spazi modulati da lucernari soffitto-pavimento:



Fig. 5. Sala X delle Antichità ed ingresso alle sale espositive della Direzione generale Antichità e Belle arti alla *Mostra della Ricostruzione Nazionale* (Roma, 1950), stampa alla gelatina ai sali d'argento, Gabinetto fotografico nazionale, n. E28285, ICCD.

⁶⁷ La *Mostra della Ricostruzione Nazionale* 1950; la campagna fotografica è del GFN, nn. E28283-E28297.

⁶⁸ Barrese 2019, pp. 76-78.

⁶⁹ Vedi 'Circolare 15'.



Fig. 6. Sala XIII dei Monumenti della Direzione generale Antichità e Belle arti alla *Mostra della Ricostruzione Nazionale* al palazzo delle Esposizioni (Roma, 1950), stampa alla gelatina ai sali di argento, Gabinetto fotografico nazionale, n. E28292, ICCD.

la varietà dei montaggi prevede pannelli lineari, concentrici, asimmetrici da cui le stampe sbordano a simulazione della deflagrazione delle bombe (figg. 5-7). La sezione dedicata al rinnovamento museografico mostra le sale delle Gallerie degli Uffizi nel primo allestimento del 1947-1948, riprese in modo da evidenziare la sostituzione del riempimento delle cassonature lignee dei soffitti con pannelli in Termolux e la sala del Quattrocento fiorentino tinteggiata a tonalità diverse "per dare a ciascuna opera il fondo più efficace" (fig. 8)⁷⁰. Anche in questo caso alcuni *objet ambassadeur* della ricostruzione sono in mostra tra cui il pannello del *San Cristoforo davanti al Re* della cappella Ovetari di Padova⁷¹. I fondi a disposizione del MPI vengono triplicati da 50 a 150 milioni di lire per il 1951-1952, "un sensibile progresso [...] per il riordinamento delle collezioni archeologiche e artistiche statali, nonché per le mostre didattiche organizzate in base ad accordi internazionali"⁷². Centro del progetto di divulgazione e ricerca di consenso dell'opera *in fieri*, l'esposizione temporanea diventa terreno di sperimentazione e di forte libertà progettuale; l'esempio

⁷⁰ Firenze, Archivio storico delle Gallerie fiorentine, anno 1950, 16, Mostre, fasc. 29, Mostra della Ricostruzione Nazionale, "R. Pacchioni a Ufficio Mostre della DGAABB", 27 aprile 1950, Elenco delle fotografie inviate per la Mostra della Ricostruzione"; sulle fotografie degli allestimenti delle Gallerie degli Uffizi rimando alla scheda Allestimento *Gallerie degli Uffizi* 1948 nella banca dati "Archivio musei italiani del secondo dopoguerra" e a Cestelli Guidi 2023a.

⁷¹ Nella banca dati "Archivio musei italiani del secondo dopoguerra" la mostra del 1950 e i tre volumi della DGAABB hanno la relativa scheda.

⁷² Il riferimento è alla riunione del giugno 1948 tenutasi nella sede UNESCO di Parigi; disegno di legge, I legislatura, n. 1861, "Stato di previsione della spesa del MPI per l'esercizio finanziario dal 1 luglio 1951 al 30 giugno 1952", articolo unico.



Fig. 7. Sala XI dei Monumenti della Direzione generale Antichità e Belle arti alla *Mostra della Ricostruzione Nazionale* al palazzo delle Esposizioni (Roma, 1950), stampa alla gelatina ai sali di argento, Gabinetto fotografico nazionale, n. E28287, ICCD.

di tale versatilità è la *Mostra didattica leonardesca* aperta a palazzo Venezia nel 1952; “in questa mostra sono esposte solo riproduzioni” è scritto a grandi caratteri sul pannello introduttivo; sempre per conservare la memoria del danneggiamento nel pannello dell’*Ultima cena* è montata una riproduzione del chiostro di S. Maria delle Grazie bombardato nel 1943 (fig. 9). La varietà della tipologia di riproduzioni foto-



Fig. 8. Sala della scuola fiorentina del Quattrocento alle Gallerie degli Uffizi di Firenze prima dell'allestimento dei dipinti (agosto 1947), stampa alla gelatina ai sali di argento, Gabinetto fotografico della Soprintendenza alle gallerie di Firenze, neg. 47214, Gabinetto fotografico nazionale, Archivio fotografico MPI, n. MPI319481, ICCD.

grafiche disponibili a questa data è sfruttata al massimo potenziale e Castelfranco dichiara: "si è seguito il metodo ormai diffuso di dare accanto testi e immagini"⁷³ tra cui "quadri di riproduzioni per trasparenza" e cioè negativi Ektachrome allestiti su light box retroilluminate⁷⁴ (fig. 10). La mostra, co-curata da Maria Vittoria Brugnoli

⁷³ Castelfranco 1954; cfr. Cestelli Guidi 2022.

⁷⁴ Le Ektachrome sono eseguite da Pasquale De Antoniis e M. Zadora, vedi *Mostra didattica leonardesca* 1952, p. 43; Bucarelli 1952.

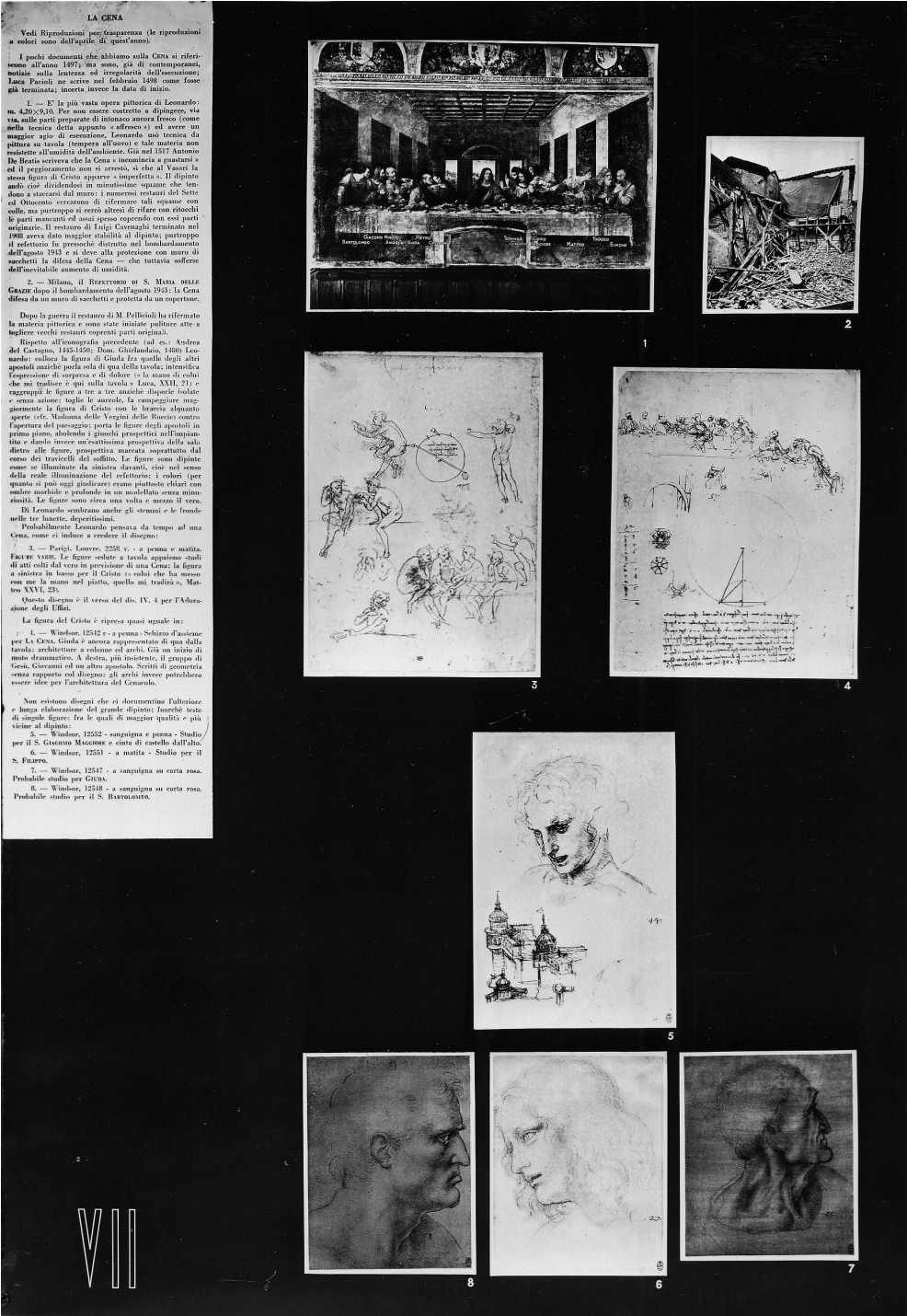


Fig. 9. Il pannello VII dedicato alla *Cena*, con la stampa fotografica del chiostro bombardato nel 1943, realizzato per la *Mostra didattica leonardesca* allestita a palazzo Venezia a Roma (1952), stampa alla gelatina ai sali di argento, Gabinetto fotografico nazionale, n. E47665, Archivio fotografico MPI, n. MPI6131562, ICCD.



Fig. 10. Light box con negativi Ektachrome per la *Mostra didattica leonardesca* allestita a palazzo Venezia a Roma (1952), stampa alla gelatina ai sali di argento, Gabinetto fotografico nazionale n. E32088, Archivio fotografico MPI, n. MPI6131603, ICCD.

e Corrado Maltese, viaggia per l'Italia e tocca 13 sedi nei due anni successivi⁷⁵ confermando il successo del format espositivo itinerante.

Così come nel museo riallestito si predispongono più percorsi di visita secondo il grado di conoscenza e approfondimento desiderato, la divulgazione espositiva si differenzia tra una produzione editoriale ad uso "interno" e le mostre a base fotografica per l'educazione del pubblico generico. Due esempi valgono a mostrare tale distinzione: il *Treno della Rinascita* e il volume *Musei e gallerie d'arte in Italia*, entrambi del 1953.

La mostra allestita nei vagoni del treno delle Ferrovie dello Stato è inaugurata da De Gasperi alla stazione Termini di Roma⁷⁶ e raggiunge le cittadine più remote; un vagone è usato per una proiezione mentre altri sono allestiti con stampe fotografiche, richieste come d'uso alle soprintendenze periferiche ancora una volta libere di scegliere i soggetti⁷⁷.

Il volume *Musei e gallerie d'arte in Italia* è interamente dedicato al museo⁷⁸, edito per condividere "la base della prassi seguita in Italia in questo campo"⁷⁹. Pur ripubblicando immagini già presentate negli atlanti precedenti, il volume amplia l'apparato visivo della ricostruzione, di fatto ponendosi come ulteriore atlante dedicato al museo ricostruito nel dopoguerra. Le soluzioni luministiche, le tinteggiature,

⁷⁵ Mozzati 2016, nota 71.

⁷⁶ <https://www.archiviofondazionefs.it/Fototeca-Centrale-FS/Eventi/1953/%5B1953-00C%5D-Treno-della-Rinascita/p/c8e4e332df9f0d389f54614f9a82642b4d606d88> (ultima consultazione 3 luglio 2025).

⁷⁷ Archivio storico della Soprintendenza alle Gallerie e Opere d'arte di Siena e Grosseto, "Mostre", fasc. H821, "E. Carli alla DGAABB, 15 gennaio 1953, Oggetto: treno della Ricostruzione, Elenco delle 17 fotografie inviate dalla Soprintendenza senese".

⁷⁸ Compilato da Giorgio Rosi, Maria Vittoria Brugnoli, Amalia Mezzetti.

⁷⁹ "Criteri generali di riordinamento", in *Musei e gallerie d'arte in Italia* 1953, pp. 1-16.

la riduzione delle opere, le nuove basi, le didascalie sono descritte nel riferimento puntuale ai singoli interventi museografici, e la promozione di mostre didattiche compiutamente articolata: sono “il mezzo più diretto ed efficace di fare intervenire i musei nell’educazione e nell’istruzione soprattutto dei giovani ai quali sono per lo più destinate” ma si trattano anche aspetti del tutto nuovi quali i punti di ristoro per i parchi archeologici. Sul versante della narrazione storico-artistica – il volume è infatti accurato solo per i musei d’arte e di archeologia – viene dato spazio alla autonomia dei curatori nell’ordinare collezioni e nell’articolare quello stretto e fruttuoso dialogo con gli architetti che avrebbe portato ai risultati altissimi della museografia del secondo dopoguerra⁸⁰.

Il “museo scuola” (1953-1955)

Lo sforzo della DGAABB in questo triennio è diretto a avviare occasioni di confronto dialettico su metodi e orientamenti del museo ricostruito: il convegno dei direttori dei musei (Palermo, 1954) e il primo convegno di museologia (Perugia, 1955) sono le occasioni promosse per avviare la fase matura della museografia post bellica, centrata sul rinnovamento della sua missione sociale.

Il convegno di museologia è preceduto dall’assemblea della neonata Associazione nazionale dei musei italiani (17 marzo) e dall’inaugurazione dell’allestimento della Galleria nazionale dell’Umbria (18 marzo); l’associazione licenzia in questa occasione il proprio statuto e si dota del bollettino “Musei e gallerie d’Italia” con Maltese caporedattore, attivando un nuovo organo editoriale cui tutti i funzionari sono sollecitati a contribuire⁸¹. Il convegno (18-20 marzo) è gestito economicamente e diretto scientificamente dall’American Academy di Roma⁸² con il supporto dell’United States Information Service (USIS): un’occasione strategica per introdurre in Italia il “modello culturale” del museo statunitense che articola la funzione dell’ente nell’arena sociale e civica⁸³. Lo slittamento epistemologico da “museo archivio” a “museo scuola” riflette la progressiva assunzione di responsabilità da parte dei nostri funzionari nei confronti della nuova società postbellica⁸⁴. Ad essi, rientrati da lunghi soggiorni di studio in America grazie a borse Fullbright e ai programmi di scambio culturale del MET per ‘approfondire e armonizzare l’esperienza museografica internazionale’⁸⁵ – Lionello Venturi nel 1950; Angelo Dorflès, Carlo Leoni e Bruno Molajoni nel 1953; Filippo Rossi e Fernanda Wittgens nel 1954 – sono affidate le relazioni. Scrive Wittgens che il tema della sua relazione, dedicata all’audiovisivo, è stato suggerito da Lawrence P. Roberts, direttore dell’American Academy di Roma⁸⁶ il quale, ringraziando a

⁸⁰ Dalai Emiliani 1982.

⁸¹ Vedi ‘Circolare 16’.

⁸² ACS, MPI, DGAABB, divisione III (1929-1960), b. 344, fasc. Convegno museologia Perugia, “P. Conley, direttore delle relazioni culturali del Foreign Office a de Angelis d’Ossat, Promemoria”, 10 marzo 1955.

⁸³ ACS, MPI, DGAABB, divisione III (1929-1960), b. 344, fasc. Convegno museologia Perugia, brochure a stampa che riassume i tre eventi perugini.

⁸⁴ Così Fernanda Wittgens, *Concerti, radio, televisione, visite guidate*, in Atti del convegno 1955, pp. 57-62: 60.

⁸⁵ Ibid., p. 57.

⁸⁶ ACS, MPI, DGAABB, divisione III (1929-1960), b. 344, fasc. Convegno museologia Perugia, “F. Wittgens a Direzione generale”, 9 marzo 1955.

fine lavori il direttore generale De Angelis d'Ossat rivela la paternità statunitense dell'operazione⁸⁷. Nell'insieme dunque si tratta di un'occasione di presentazione di un progetto culturale alternativo a quello del museo di tradizione italiana; una colonizzazione che si intese minimizzare.

"Non vorrei assolutamente che qualcuno potesse pensare che questi convegni abbiano scopi didattici. Nulla più di questo è lontano dai nostri pensieri. Difatti noi americani siamo gli ammiratori più sinceri dei vostri splendidi musei [...]"⁸⁸,

affermazione subito contraddetta:

"se una conclusione si può trarre dall'intenso lavoro svolto è che, malgrado le obbiettive differenze esistenti tra la situazione americana e quella italiana [...] l'esposizione dei risultati ottenuti negli Stati Uniti [...] agirà da stimolo per il sorgere di numerose iniziative volte a far sì che i ricchi e gloriosi musei della penisola possano sempre più efficacemente assumere, accanto alla funzione conservativa loro affidata, anche quella di centri per la diffusione della cultura artistica in sempre più larghi strati di pubblico"⁸⁹.

I relatori si soffermano su visite guidate, comunicazione audiovisiva e pubblicità, mostre itineranti, biblioteche e fototeche da attivare nei musei ricostruiti. Bruno Molajoni, che aveva visitato oltre cinquanta musei statunitensi riflette sulla diversità di gestione tra musei italiani e statunitensi, di cui segnala gratuità e specializzazione di competenze interne contrapposte al "servizio tuttotfare" dei pochi funzionari italiani⁹⁰. Lionello Venturi insiste sulla "necessità dell'educazione dell'occhio" e sulle mostre didattiche, tra cui la mostra di riproduzioni fotografiche a colore di pittura francese presentata alla GNAM⁹¹. Le biblioteche e le pubblicazioni di settore, tra cui i cataloghi di musei e delle mostre, sono oggetto di un breve e significativo intervento⁹² seguito dalla riflessione sulle fototeche e sui gabinetti fotografici da istituire nei musei, affidato a Filippo Rossi⁹³.

La discussione che segue ogni intervento mostra la ricezione immediata e la ricaduta operativa nel settore museologico: "l'amministrazione delle Antichità e Belle Arti avrebbe tenuto nel massimo conto le sue conclusioni ed avrebbe affrontato i problemi in esso sollevati"⁹⁴ dal confronto dialettico tra l'"antica sapienza latina [...]" e la moder-

⁸⁷ ACS, MPI, DGAABB, divisione III (1929-1960), b. 344, fasc. Convegno museologia Perugia, "Laurence P. Roberts a De Angelis d'Ossat", 22 marzo 1955.

⁸⁸ Atti del convegno 1955.

⁸⁹ ACS, MPI, DGAABB, divisione III (1929-1960), b. 344, fasc. Convegno museologia Perugia, "Comunicato stampa dell'USIA: Direttori di musei italiani e americani a Congresso a Perugia".

⁹⁰ Bruno Molajoni, *Finanziamento, amministrazione e personale dei Musei*, in Atti del convegno 1955, pp. 14-21.

⁹¹ Lionello Venturi, *Il Museo, scuola del pubblico*, in Atti del convegno 1955, pp. 31-36; si tratta della mostra *Mostra didattica di riproduzioni di pittura moderna 1946*, con introduzione del ministro Gonella e presentazione di Corrado Maltese.

⁹² Carla Marzoli, *Biblioteche e pubblicazioni*, in Atti del convegno 1955, pp. 37-43.

⁹³ Filippo Rossi, *Archivi e laboratorio fotografici*, in Atti del convegno 1955, pp. 22-27. Seguono Piero Romanelli (*Il valore educativo dei Musei nella formazione della gioventù*), Angelo Dorfles (*Premesse estetico psicologiche delle attività educative dei musei degli Stati Uniti. Lezioni periodiche e conferenze*), Carlo Leoni (*Rapporti tra Scuola d'Arte e musei*) e Fernanda Wittgens (*Concerti, radio, televisione e visite guidate*); vedi Cestelli Guidi 2025.

⁹⁴ De Angelis d'Ossat, *Prefazione*, in Atti del convegno 1955, pp. 3-5; ACS, MPI, DGAABB, divisione III (1929-1960), b. 344, fasc. Convegno museologia Perugia.

na esperienza americana"⁹⁵. Un esempio di tale propositiva ricezione delle indicazioni perugine è il Museo Sigismondo Castromediano di Lecce dove si intese "ridurre al minimo le parole e gli scritti, aiutandosi fin dove è possibile, con i fotomontaggi, i disegni e i plastici per facilitare l'apprendimento della storia dell'arte antica"⁹⁶.

La prontezza con cui si misero in atto consigli è straordinaria anche nel settore del documento fotografico: su proposta di Castelfranco si attiva nell'estate il "primo corso di aggiornamento e di perfezionamento, teorico pratico, per operatori fotografi che già prestino servizio come tali presso codeste Soprintendenze" per la fotografia a colore del patrimonio, necessaria all'implementazione della divulgazione editoriale⁹⁷. La competenza con cui i musei statunitensi utilizzano i nuovi media ha un forte impatto sui colleghi italiani⁹⁸; i tre relatori statunitensi promuovono sistemi di divulgazione audiovisiva per un museo che sia "centro culturale", articolando un decalogo in cinque punti tra cui "incoraggiare gli artisti" e promuovere gli "interessi locali"⁹⁹, proponendo l'apertura alla società contemporanea ed alla creatività individuale. Grande assente del *think thank* perugino è Argan di cui tuttavia conosciamo il ruolo centrale nell'aver avviato e strenuamente sostenuto il rinnovamento della missione del museo, anche in relazione alle novità educative che l'Italia inizia ad adottare a metà decennio per trasformare i musei nei centri culturali che il modello statunitense propone¹⁰⁰.

Nel 1956 infine le prime sei sale riallestite delle Gallerie degli Uffizi mostrano l'eccellenza del progetto museografico italiano del secondo dopoguerra. Si stabilizza intanto il format espositivo *mixed media* dedicato ai cittadini promuovendo la Campagna internazionale dei musei (1956) voluta dall'UNESCO¹⁰¹. Dall'anno successivo la manifestazione diventa nazionale con l'istituzione della Settimana dei musei, programmata per educare le scolaresche e a fidelizzare il pubblico locale (figg. 11-12)¹⁰² che si prevede di estendere "anche ai musei non governativi [...] di ogni ordine e grado"¹⁰³. La Settimana dei musei anima la programmazione degli enti periferici che sollecitati dal centro producono nuovi materiali divulgativi illustrati tra cui opuscoli, depliant, cataloghini e campagne fotografiche per pubblicizzare i risultati. L'"unità didattica mobile" di Corrado Maltese e Franco Minissi (1955) è l'ultimo tassello dell'apertura del museo a esportare opere e saperi fuori dal "tempio" della conservazione: un autoarticolato composto da due elementi di m 6,0 x 2,3 ricoperti da una rete metallica su cui agganciare teche, vetrine, dipinti, librerie per mostre itineranti¹⁰⁴, proietta la progettualità museologica in un rivolo di possibili espansioni formali e narrative.

⁹⁵ Giuseppe Ermini, *Introduzione*, in Atti del convegno 1955, pp. 9-10.

⁹⁶ Bernardini 1955.

⁹⁷ Vedi 'Circolare 17'; Cestelli Guidi 2025.

⁹⁸ Gordon B. Washburn, *Le esposizioni temporanee in America*; Charles H. Sawyer, *Funzione sociale del museo americano*; Hereward L. Cooke, *Il museo e gli artisti*, in Atti del convegno 1955, rispettivamente alle pp. 44-49, 49-54, 63-71.

⁹⁹ Gordon B. Washburn, cit. a nota 98.

¹⁰⁰ Dalai Emiliani 2012.

¹⁰¹ Vedi 'Circolare 18'; cfr. *La campagna internazionale 1957*.

¹⁰² ACS, MPI, DGAABB, divisione III (1929-1960), b. 358, "Settimana dei musei, Relazione ICOM, Settimana dei musei italiani, 10-17 dicembre 1957"; *La campagna internazionale 1957*.

¹⁰³ Vedi 'Circolare 19'; 'Circolare 20'.

¹⁰⁴ Minissi 1956; Cestelli Guidi 2022.



Fig. 11. Veduta della sala con la *Croce di Enrico di Tedice* ed il pannello con le fotografie del restauro allestita per la *Mostra della VII Settimana dei musei* (1964) nel Museo nazionale di S. Matteo a Pisa, stampa alla gelatina ai sali di argento, Gabinetto fotografico nazionale, Archivio fotografico MPI, n. MPI6087906, ICCD.



Fig. 12. Studenti in visita al Museo nazionale di Ravenna durante la IV Settimana dei musei (10-20 novembre 1960), stampa alla gelatina ai sali d'argento, FotoneWS, Roma, Archivio centrale dello Stato, Ministero della Pubblica istruzione, Direzione generale Antichità e Belle arti, divisione III (1929-1960).

Appendice documentaria

a) Leggi e decreti

- Convenzione per la Cooperazione Economica Europea di Parigi (16 aprile 1948).
- Legge del 4 agosto 1948, n. 1108, "Ratifica ed esecutorietà dell'Accordo di cooperazione economica tra l'Italia e gli Stati Uniti d'America, concluso a Roma il 28 giugno 1948".
- Legge del 21 agosto 1949, n. 730, "Norme integrative per l'assunzione e l'utilizzo degli aiuti E.R.P."
- Regio decreto del 29 marzo 1923, n. 798, "Norme per la riproduzione mediante fotografie, di cose immobili e mobili di interesse storico, archeologico, paleontologico e artistico".
- Disegno di legge, I legislatura, n. 1861, "Stato di previsione della spesa del MPI per l'esercizio finanziario dal 1 luglio 1951 al 30 giugno 1952", articolo unico.

b) Circolari

- Circolare 1: "Contributi a musei non governativi" (17 giugno 1958, n. 199), firmata De Angelis, in ACS, MPI, DGAABB, divisione III (1929-1960), b. 19, Circolari.
- Circolare 2: "Catalogo dei monumenti e delle opere d'arte" (2 maggio 1944, n. 23), in ACS, MPI, DGAABB, divisione III (1929-1960), b. 230, Catalogo circolari 1939-1949.
- Circolare 3: "Mostra italiana a New York" (29 luglio 1946, n. 51), firmata R. Bianchi Bandinelli, in Firenze, Archivio storico delle Gallerie fiorentine, anno 1946, 13. Mostre, 6. New York: mostra di opere d'arte danneggiate dalla guerra.
- Circolare 4: "Danni subiti da musei e gallerie" (27 giugno 1947, n. 46), firmata R. Bianchi Bandinelli, in Firenze, Archivio storico delle Gallerie fiorentine, anno 1947, Periodo post bellico, 14. Danni di guerra subiti dalle Gallerie e Musei dello Stato.
- Circolare 5: "Finanziamenti straordinari di lavori di restauro e di manutenzione dei monumenti e di esplorazione archeologica", marcata URGENTISSIMA (18 settembre 1947, n. 79), in ACS, MPI, DGAABB, divisione II, Finanziamenti e mostre (1945-1955), b. 18 Affari generali. Circolari varie.
- Circolare 6: "Finanziamenti straordinari-Piano Marshall" (26 luglio 1948, n. 90), in Firenze, Archivio storico delle Gallerie fiorentine, anno 1947, Periodo post bellico, 5. Richiesta finanziamenti sul piano Marshall e lavori per restauro dei danni di guerra alle Gallerie fiorentine.
- Circolare 7: "Fabbisogno per il restauro dei danni di guerra ai musei e gallerie e alle opere d'arte e per il trasporto, il riassetto e il in sede di opere d'arte" (15 giugno 1949, n. 63), s.a., in ACS, MPI, DGAABB, divisione III (1929-1960), b. 19, Circolari.
- Circolare 8: "Musei, mostre etc illuminazione al neon" (20 marzo 1951, n. 34), firmata De Angelis, in ACS, MPI, DGAABB, divisione III (1929-1960), b. 19, Circolari.
- Circolare 9: "Archivio fotografico del Ministero" (12 novembre 1947, n. 107), firmata De Angelis in Firenze, Archivio storico delle Gallerie fiorentine, anno 1947, 1. Direzione, fasc. 8, Circolare ministeriale relativa all'archivio fotografico del Ministero.

- Circolare 10: "Materiale E.R.P.:" (22 gennaio 1953, n. 147), in ACS, MPI, DGAABB, Divisione I Affari generali e personale 1861-1975, b. 75, Affari generali: materiale ottico e fotografico ERP 1950-1960.
- Circolare 11: "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica istruzione" (26 novembre 1947), firmata De Angelis, in ACS, MPI, DGAABB, divisione III (1929-1960), b. 183, Roma, Archivio fotografico.
- Circolare 12: "Attività educative nei musei" (15 marzo 1949, n. 32), firmata De Angelis in ACS, MPI, DGAABB, divisione III (1929-1960), b. 19, Circolari.
- Circolare 13: "Annuario dei musei e gallerie d'Italia" (10 marzo 1949, n. 22), firmata De Angelis, in ACS, MPI, DGAABB, divisione III (1929-1960), b. 15, faldone 2, Affari generali.
- Circolare 14: "Annuario dei Musei e delle Gallerie d'Italia" (16 marzo 1949, n. 22), firmata De Angelis, in ACS, MPI, DGAABB, divisione III (1929-1960), b. 19, Circolari.
- Circolare 15: "Mostra della Ricostruzione a Roma" (27 gennaio 1950, n. 8), firmata G. Gonella in Palermo, Soprintendenza ai Monumenti della Sicilia occidentale, Archivio cartaceo storico, b. 194, 1940-1957, Danni terremoto. Danni bellici, fasc. 2; anche in Firenze, Archivio storico delle Gallerie fiorentine, anno 1950, Mostre, 29. Mostra della Ricostruzione nazionale.
- Circolare 16: "Associazione nazionale dei musei italiani" (14 febbraio 1956, n. 15), firmata Paolo Rossi, in ACS, MPI, DGAABB, divisione III (1929-1960), b. 19, Circolari.
- Circolare 17: "Corso di aggiornamento e di perfezionamento per fotografi" (28 luglio 1955, n. 77), firmata Paolo Rossi, in ACS, MPI, DGAABB, divisione III (1929-1960), b. 510, Gabinetto fotografico nazionale, faldone 4, Roma 1950-1955, Gabinetto fotografico, Corso aggiornamento.
- Circolare 18: "Campagna internazionale dei musei" (2 ottobre 1956, n. 102), firmata Paolo Rossi in ACS, MPI, DGAABB, divisione III (1929-1960), b. 19, Circolari.
- Circolare 19: "ICOM - I Settimana dei Musei italiani" (12 novembre 1957, n. 107), firmata Iervolino, in ACS, MPI, DGAABB, divisione III (1929-1960), b. 19, Circolari.
- Circolare 20: "Ingresso gratuito ai musei" (14 settembre 1956, n. 94), firmata Paolo Rossi, in ACS, MPI, DGAABB, divisione III (1929-1960), b. 19, Circolari.

c) Fonti archivistiche

FIRENZE, *Archivio storico delle Gallerie fiorentine*

- anno 1950, 16. Mostre, fasc. 29, Mostra della Ricostruzione Nazionale, "R. Pacchioni a Ufficio Mostre della DGAABB", 27 aprile 1950, elenco delle fotografie inviate per la Mostra della Ricostruzione".

PALERMO, *Archivio della ex Soprintendenza ai Monumenti della Sicilia occidentale*

- Archivio fotografico storico;
- Archivio cartaceo storico,
- b. 194, 1940-1957. Danni terremoto. Danni bellici,

- R. Bianchi Bandinelli a tutte le Soprintendenze e Enti periferici, "Oggetto: fotografie per la mostra dei monumenti danneggiati dalla guerra";
- R. Bianchi Bandinelli ai Soprintendenti ai Monumenti di Palermo (dicembre 1946).

PISA, *Soprintendenza Archeologia Belle arti e Paesaggio per le province di Pisa e Livorno*

- Archivio fotografico,
- faldone 'Museo Nazionale di San Matteo, Didattica', b. "Pannelli illustrativi-mostra Masaccio".

ROMA, *Archivio centrale dello Stato*

- Archivi degli organi di governo e amministrativi dello Stato, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Segreteria generale del Comitato interministeriale per la ricostruzione (CIR) 1945-1967,
- b. 57, Aiuti Americani: "Rapporto sopra lo svolgimento, realizzazione ed efficacia economica del programma ERP in Italia", dattiloscritto, s.d. ma entro 1948.
- Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione generale Antichità e Belle arti,
- divisione I, Affari generali e personale (1861-1975). palazzi reali, soprintendenze, tasse di ingresso, bilancio, economato, personale, Consiglio superiore e circolari 1930-1965,
- b. 75 Affari generali: Materiale ottico e fotografico ERP 1950 - 1960;
- divisione II (1945-1955), Finanziamenti e mostre,
- b. 18, Affari generali. Circolari varie.
- "Gonella alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Comitato Interministeriale per la Ricostruzione, Oggetto: finanziamento delle opere di restauro degli edifici danneggiati dalla guerra", 21 novembre 1947;
- "G. Gonella a Einaudi", s.d. ma entro 1947;
- "Fabbisogno per il restauro degli edifici monumentali danneggiati dalla guerra", 6 giugno 1948;
- "Prospetto del fabbisogno finanziario per il restauro degli edifici monumentali danneggiati dalla guerra calcolato dalle soprintendenze interessate", s.d. ma 1948;
- divisione III (1929-1960), Musei, gallerie, Istituto centrale del restauro, Gabinetto nazionale delle stampe, mostre, esportazioni, acquisti, notifiche, catalogo,
- b. 19, Circolari;
- b. 183, 4. Roma - Affari generali - Archivio Fotografico (1947-1950), "Oggetto: richiesta di fotografie per l'archivio fotografico della DGAABB", 6 luglio 1948;
- b. 196, 4. Roma - Affari generali - Gabinetto Fotografico (1940-1949), "B. Coppola alla divisione III, Oggetto: consegna fotografie" (11 novembre 1946);
- b. 230, Catalogo - Circolari (1939-1949);
- b. 231, Catalogo - Commissioni (1939-1949);
- b. 344, Affari generali, Convegno Soprintendenti, 1950-1955, fasc. Convegno dei Soprintendenti 1955 Perugia;
- "P. Conley, direttore delle relazioni culturali del Foreign Office a de Angelis d'Ossat, Promemoria", 10 marzo 1955;

- brochure a stampa che riassume i tre eventi perugini;
- "F. Wittgens a Direzione generale", 9 marzo 1955;
- "Laurence P. Roberts a De Angelis d'Ossat", 22 marzo 1955;
- "Comunicato stampa dell'USIA: *Direttori di musei italiani e americani a Congresso a Perugia*";
- b. 358, Settimana dei musei, Relazione ICOM, Settimana dei musei italiani, 10-17 dicembre 1957.

ROMA, *Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, Fototeca nazionale, Gabinetto fotografico nazionale*

- Archivio fotografico della Direzione generale Antichità e Belle arti (Fondo MPI);
- Fondo Gabinetto fotografico nazionale.

SIENA, *Archivio di Stato*

- Fondo Ranuccio Bianchi Bandinelli,
- VII serie, fasc. 107, "1946. Restauri danni di guerra".

SIENA, *Archivio della Pinacoteca nazionale*

- Archivio storico della Soprintendenza alle gallerie e opere d'arte di Siena e Grosseto, H821 Mostre, fasc. Treno della Ricostruzione, E. Carli alla DGAABB, 15 gennaio 1953, "Oggetto: Treno della Ricostruzione, elenco delle 17 fotografie inviate dalla soprintendenza senese".

Bibliografia

Annuario dei musei e gallerie d'Italia, Roma 1959.

Argan G.C., Fritz Saxl, in "Bollettino d'Arte", 33, 1948, II, pp. 180-181.

Argan G.C., recensione al volume *British Art and the Mediterranean*, in "Bollettino d'Arte", 34, 1949a, I, p. 96.

Argan G.C., *La funzione educativa dei Musei* (1949b), in Russo 2009, appendice 6.

Argan G.C., *Masaccio a Pisa. Suggestioni a Sanpaulesi* (1949c), in Russo 2009, appendice 7.

L'Arte delle rovine. A sessant'anni dalla Mostra della Scultura pisana del Trecento (Pisa, Museo di San Matteo 1946-1947), a cura di Tolaini E., Pisa 2006.

Arte liberata. Capolavori salvati dalla guerra 1937-1947, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 16 dicembre 2022-10 aprile 2023), a cura di Gallo L., Morselli R., Milano 2022.

Atti del convegno di museologia organizzato in collaborazione con l'Accademia Americana in Roma (Perugia, 18-20 marzo 1955), Roma 1955.

Barbanera M., *Ranuccio Bianchi Bandinelli: biografia ed epistolario di un grande archeologo*, Milano 2003.

Barrese M., *Promuovere la bellezza. ENIT cento anni di politiche culturali e strategie turistiche per l'Italia*, Roma 2019.

Berardi E., *L'archivio fotografico della Direzione Generale Antichità e Belle Arti: genesi ed evoluzione del 'Fondo MPI'*, in "Bollettino d'Arte", 99, 2014, pp. 179-206.

Bernardini M., *Scopi pratici dell'archeologia e ordinamenti dei musei*, Bari 1955.

Bianchi Bandinelli R., *Texas a Valle Giulia*, in "Il Contemporaneo", 2/18, 30 aprile 1955.

- Bucarelli P., *Le manifestazioni didattiche nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, in "Bollettino d'Arte", 37, 1952, II, pp. 185-189.
- Buchthal H., *Persönliche Erinnerungen an die ersten Jahre des Warburg-Institute in London*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", 45, 1992, pp. 213-221.
- La campagna internazionale dei musei*, in "Musei e gallerie d'Italia", 2, 1957, 1, pp. 1-10.
- Campus M., *L'Italia, gli Stati Uniti e il piano Marshall*, Bari-Roma 2008.
- Castelfranco G., *Mostra didattica leonardesca*, in "Bollettino d'Arte", 39, 1954, I, pp. 86-89.
- Cestelli Guidi B., *Le campagne fotografiche sui musei della ricostruzione nell'Archivio fotografico MPI (1945-1973). Prassi di acquisizione, utilizzo e archiviazione*, in *Musei italiani del dopoguerra* 2022, pp. 135-164.
- Cestelli Guidi B., *Un racconto fotografico (parziale) degli allestimenti della Galleria degli Uffizi nel secondo dopoguerra*, in "Opus incertum", 9, 2023a, pp. 176-195 (<https://oajournals.fupress.net/index.php/oi/article/view/14851/13548>, ultima consultazione 4 settembre 2024).
- Cestelli Guidi B., *Il patrimonio culturale italiano fotografato a colore? Orizzonti e criticità del progetto didattico per fotografi dell'amministrazione alle Belle Arti (1955-1966)*, in "Rivista di studi di fotografia", 14, 2025, pp. 36-55.
- Ciancabilla L., *La guerra contro l'arte. Dall'Associazione nazionale per il Restauro dei Monumenti danneggiati dalla Guerra alla ricostruzione del patrimonio artistico in Italia*, in "Engramma", 61, 2008 (https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2003 ultima consultazione 4 settembre 2024).
- Coccoli C., *Danni bellici e restauro dei monumenti italiani: orientamenti di lettura*, in *Guerra, monumenti, ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di de Stefani L., Coccoli C., Milano 2009, pp. 685-688.
- Curzi V., *Questioni storico-critiche e pratica professionale: per un'introduzione alla museologia e alla museografia del dopoguerra*, in *Musei italiani del dopoguerra* 2022, pp. 7-29.
- Dalai Emiliani M., *Musei della Ricostruzione in Italia tra disfatta e rivincita della storia*, in *Carlo Scarpa a Castelvechio*, catalogo della mostra (Verona, 10 luglio-30 novembre 1982), a cura di Magagnato L., Milano 1982, pp. 149-169 [ora in *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare di Carlo Scarpa"*, Venezia 2008, pp. 77-120].
- Dalai Emiliani M., *Argan e il museo*, in *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, a cura di Gamba C., Milano 2012, pp. 70-79.
- De Simone A., Modesti C., *Il museo del secondo dopoguerra: sguardi dal "Bollettino d'Arte". La resistenza culturale della Pubblica Amministrazione*, in *Musei italiani del dopoguerra* 2022, pp. 189-207.
- La densità delle cose oggetti ambasciatori tra Oceania e Europa*, a cura di Paini A., Aria M., Pisa 2014.
- Dragoni P., *Storia dell'arte e museo: il confronto internazionale nel convegno di museologia del 1955*, in *Critica d'arte e tutela in Italia. Figure e protagonisti del secondo dopoguerra*, Perugia 2015, pp. 453-465.
- Esposito D., *L'Associazione nazionale per i monumenti danneggiati dalla guerra*, in *Guerra, monumenti, ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di de Stefani L., Coccoli C., Milano 2009, pp. 245-248.
- Ginsborg P., *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi. Società e politica 1943-1988*, Torino 1988.
- Gonella G., *Premessa*, in *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano 1950*, pp. 3-4.
- Hartt F., *Florentine Art under Fire*, Princeton 1949.
- Lavagnino E., *Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra*, Roma 1946 (trad. inglese: *Fifty War-Damaged Monuments of Italy*, Roma 1946).
- Lerda M., *Mostre didattiche e musei: Giulio Carlo Argan e le sperimentazioni italiane nel secondo dopoguerra (1949-1952)*, in "Opus incertum", 9, 2023, pp. 100-109 (<https://oajournals.fupress.net/index.php/oi/article/download/14844/13542/31302>, ultima consultazione 4 settembre 2024).

- Mariani P., *La Ricostruzione in mostra: tre casi studio*, 2022 (https://www.researchgate.net/publication/363045133_La_Ricostruzione_in_mostra_tre_casi_studio, ultima consultazione 11 settembre 2024).
- Mazzucco K., *1941 English Art and the Mediterranean. A Photographic Exhibition by the Warburg Institute in London*, in "Journal of Art Historiography", 5, 2011, pp. 1-28.
- Minissi F., *Idea per un museo mobile*, in "Musei e Gallerie d'Italia", 1, 1956, 2, pp. 54-61 (ora in Bernini D., *Colloqui con Franco Minissi sul museo*, Roma 1998, pp. 119-120).
- Morey C. R., *Preface*, in *War's Toll of Italian Art 1947*, pp. non numerate.
- Morgante M., *War's Toll, i monumenti italiani in USA (1946-47). Una strategia per immagini in "Ricerche storiche"*, 43, 2013, 2, pp. 223-240.
- Morgante M., *This was Italy. Territori e monumenti in guerra, nelle fotografie degli ufficiali alleati di tutela (1943-45)*, in "Percorsi storici", 3, 2015.
- Mostra didattica di riproduzioni di pittura moderna. Catalogo-guida*, a cura della Direzione generale Antichità e Belle arti, Roma 1946.
- La Mostra della Ricostruzione Nazionale*, catalogo della mostra (palazzo delle Esposizioni, Roma, maggio-settembre 1950), a cura del Ministero dei Lavori pubblici, Roma 1950.
- Mostra didattica leonardesca*, catalogo della mostra (Roma, Sala regia di palazzo Venezia, inaugurata il 20 giugno 1952), a cura della Direzione generale Antichità e Belle arti, [Roma] 1952.
- Mozzati T., "Il sentimento dei servigi". *Giorgio Castelfranco, Leonardo e la mostra didattica per l'anniversario vinciano del 1952*, in "Bollettino d'Arte", 101, 2016, pp. 89-104.
- Musei e gallerie d'arte in Italia. 1945-1953*, Roma 1953.
- Musei italiani del dopoguerra (1945-1977). Ricognizioni storiche e prospettive future*, a cura di Curzi V., Milano 2022.
- Pezzali J., Salvatore S., *Piero Sanpaolesi architetto e museografo a Pisa (1945-1949) e a Torino (1952-1959)*, in *Musei italiani del dopoguerra 2022*, pp. 305-321.
- La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, a cura del Ministero della Pubblica istruzione - Direzione generale Antichità e Belle arti, Roma 1950.
- Russo V., *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza*, Firenze 2009.
- Russo Krauss G., *Il ruolo della fotografia alleata nella ricostruzione postbellica italiana. Dall' Allied Military Government all' American Committee for the Restoration of Italian Monuments*, in "Eikonocity", 2, 2017, II, pp. 41-55.
- Sanpaolesi P., *Prefazione alla mostra della scultura pisana*, in *Mostra della scultura pisana del Trecento*, catalogo della mostra (Pisa, Museo nazionale di S. Matteo, luglio-novembre 1946), Pisa 1946, pp. IX-XIII.
- Serena T., *Il tesoro dei pirati. La fotografia ad inchiostro fra rotocalchi e riviste fotografiche, 1947-1959*, in *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Milano 2013, pp. 117-142.
- Spagnolo C., *La stabilizzazione incompiuta. Il Piano Marshall in Italia (1947-1952)*, Roma 2001.
- Tobia S., *Advertising America. The United States Information Service in Italy (1945-1956)*, Milano 2008.
- War's Toll of Italian Art: an Exhibition Sponsored by the American Committee for the Restoration of Italian Monuments*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 18 ottobre-24 novembre 1946), [s.l.] 1947.
- Wittkower R., *Restoration of Italian Monuments* in "The Burlington Magazine", 91, 1949, 554, pp. 140-142 (ora in "Engramma", 97, 2012, https://engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1645 ultima consultazione 4 settembre 2024).

Sitografia

<https://catalogo.beniculturali.it>

https://engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1645

<https://fotografia.cultura.gov.it/iccd/index.html>

[https://www.archiviofondazionefs.it/it/Fototeca-Centrale FS/](https://www.archiviofondazionefs.it/it/Fototeca-Centrale-FS/)

<https://www.monumentsmenandwomenfnd.org/about>

<http://www.uffizi.firenze.it/archivistorico/>

I musei italiani nello scenario internazionale del secondo dopoguerra: il ruolo dell'ICOM e dell'UNESCO

Irene Baldriga

All'indomani del secondo dopoguerra, gli enti intergovernativi deputati alla promozione e alla tutela della cultura contribuirono alla riconfigurazione dello scacchiere internazionale. L'UNESCO e l'ICOM, favorite dalla loro missione educativa, ebbero una funzione di grande rilevanza nel riavvicinamento delle nazioni e poterono garantire scambi e collaborazioni anche con i paesi schierati al di là della cortina di ferro. Cruciale risultò da subito il ruolo attribuito ai musei, considerati non soltanto come spazi identitari dei popoli ma anche quali contesti strategici per il rilancio dei processi di apprendimento e per la promozione di valori di pace e di democrazia. Nella tessitura di tali dinamiche, assai rilevante fu l'impegno degli storici dell'arte e dei funzionari museali italiani, determinati a conquistare spazi di visibilità e di intervento effettivo. Il recupero del patrimonio artistico e culturale divenne parte del processo di collaborazione con le potenze uscite vittoriose dalla guerra, mentre l'impegno per la ricostruzione fu terreno di prova del non facile percorso di riabilitazione dell'Italia postfascista. Il presente contributo propone una prospettiva inedita rispetto allo studio della museografia e della museologia del secondo dopoguerra, evidenziando la rilevanza e la coerenza politica delle iniziative intraprese dall'Italia nella cornice della cooperazione internazionale relativa ai beni culturali.

I musei alla prova della ricostruzione: storia dell'arte e diplomazia culturale

La costituzione dell'ICOM nel 1946 fu espressione del bisogno di distensione politica emerso nel periodo successivo alla seconda guerra mondiale. Concepita su iniziativa dell'americano Chauncey J. Hamlin, già presidente dell'American Association of Museums¹, e da subito strettamente legata all'UNESCO, l'organizzazione nasce all'insegna di valori di cooperazione e di promozione della missione educativa del museo². L'atto costitutivo dell'ICOM esplicitamente sottolinea che l'organizzazione intendeva

¹ L'American Association of Museums venne fondata nel 1906 e svolse un ruolo determinante nell'evoluzione delle professioni museali negli Stati Uniti, cfr. Dimaggio 1991.

² Sul rapporto ICOM-UNESCO, cfr. *L'Unesco et l'ICOM* 1980; sul ruolo educativo dei musei nel primo dopoguerra, cfr. Gesché-Koning, Wintzerith 2022.



Fig. 1. Grace L. McCann Morley partecipa ad un incontro del comitato femminile (1957), courtesy of San Francisco Museum of Modern Art Archives, Photographs Collection.

radicarsi nei Paesi membri attraverso dei consigli nazionali che potessero incoraggiare l'impegno sociale delle istituzioni preposte alla conservazione del patrimonio³. Il legame primigenio con l'UNESCO ha segnato profondamente l'identità dell'organizzazione e il suo operato, sia negli orientamenti e nelle azioni concretamente svolti sia nell'affiancare una visione che – soprattutto negli anni esaminati in questo contributo – va interpretata sullo sfondo della Guerra fredda⁴. Per comprendere in senso più ampio il ruolo specifico svolto dall'UNESCO in tale settore, va ricordato che l'organizzazione continuò ad operare autonomamente attraverso una propria "divisione dei musei", di cui era inizialmente a capo Grace L. McCann Morley, già direttrice del San Francisco Museum of Art (fig. 1) e figura costantemente presente alle prime conferenze ICOM⁵. In un articolo del 1949, la Morley ripercorre l'impegno profuso dall'UNESCO in favore dei musei sin dalla sua fondazione, illustrando con una varietà di esempi i progressi compiuti dalla museografia nel corso degli ultimi anni quaranta⁶. Preciso che per approfondire l'azione parallela ma distinta dei due organismi, oltre alla documentazione d'archivio, è di cruciale importanza confrontare i contenuti delle due riviste di riferimento: "Museum International" (già "Museum") dell'UNESCO (che nasce proprio nel 1947 in esplicita continuità con "Museumion", la gloriosa rivista inaugurata

³ Parigi, ICOM, Archives, 2596, *Constitution and By-laws of The International Council of Museums* [1946], art. II, s.p.

⁴ Maurel 2011; Bondaz, Frioux-Salgas 2022.

⁵ Sul ruolo dell'UNESCO nel processo di ricostruzione materiale del secondo dopoguerra, vedi Maurel 2013. Sulla storia dell'UNESCO, cfr. Duedahl 2011.

⁶ McCann Morley 1949. Nel 1956, in un editoriale di "Museum", sarà il presidente dell'ICOM George Salles a ripercorrere il ruolo dei musei nell'operato dell'UNESCO (Salles 1956).

dall'Office international des musées)⁷ e "ICOM News". A queste è possibile affiancare altre sedi editoriali, come "UNESCO Courier" e i bollettini delle associazioni affiliate ai due organismi.

Al momento della sua adesione all'ICOM, nel 1947, l'Italia si trovava ancora in uno stato di parziale controllo da parte delle forze alleate ed era in procinto di entrare nel Piano Marshall⁸, varato nel 1948 (fig. 2). Il suo ingresso nelle Nazioni Unite fu ostacolato dall'Unione Sovietica fino al 1955, con l'effetto di frenare la presenza italiana sullo scacchiere internazionale e rendendo strategica – per alcuni prioritaria – la sua partecipazione a contesti politicamente ancillari, come la stessa UNESCO e gli enti ad essa aggregati⁹. Non è questa la sede per approfondire aspetti specifici del ruolo svolto dall'UNESCO durante il periodo della Guerra fredda, ma è certamente il caso di rilevare come l'attenzione riservata in tale scenario al ruolo dei musei fu molto più estesa di quanto non si tenda a considerare¹⁰. Il potenziale della diplomazia culturale costituì un'arma di enorme importanza nella contrapposizione tra i blocchi politici del secondo dopoguerra, sia nella forma di strumento distensivo sia di promozione dei rispettivi principi e modelli sociali ed educativi di riferimento¹¹. In un intervento del 1954, Paul Fierens, conservatore dei Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, parla esplicitamente di una "politica dei musei"¹², alludendo non soltanto al loro ruolo strategico di mediazione culturale, ma alla capacità che essi possiedono di ispirare – attraverso le proprie scelte critiche e narrative – iniziative di dialogo e cooperazione tra i popoli:



Fig. 2. Manifesto di Gian Carlo Rossetti, Carmelo Cremonesi, Matteo Bottoli (1948) per l'European Recovery Program (Piano Marshall), *Gli aiuti d'America, grano - carbone - viveri - medicinali, ci aiutano ad aiutarci da noi*, Treviso, Museo nazionale Collezione Salce, 02074_VE 43816 © MIBACT.

⁷ Dragoni 2015.

⁸ Fauri 2010.

⁹ Sul difficile processo di ammissione dell'Italia all'ONU, cfr. Pastorelli 1999.

¹⁰ Graham 2006. Sul ruolo riconosciuto ai musei nel campo della cooperazione, si riporta un passo dalla Conferenza generale UNESCO del 1947: "Museums are by definition inclined to broad internationalism, – for they exist by virtue of man's common heritage, in creative or intellectual achievement. They put the weight of their scholarship and leadership on creation and construction, as positive aspects of man's development as a human being. Unesco's aims of promoting peace and security, by co-operation within cultural and intellectual fields, thus accord with the broad objectives of the museums as stewards of the values of civilisation" (Parigi, ICOM, Archives, 2623: UNESCO. 2nd General Conference, Mexico City, november 1947, *Unesco's Programme for Museums for 1948*, p. 2, documento redatto a Parigi il 5 ottobre 1947).

¹¹ Cfr. Graham 2006; Dorn, Ghodsee 2012; Chambers 2016; Porter 2023.

¹² Fierens 1954, p. 73: "La politique des musées, telle que nous la concevons et telle que le Conseil international des musées nous aide puissamment à la définir, à l'organiser, doit se poursuivre sur un plan qui ne coïncide ni avec celui de la politique proprement dite, ni avec ceux des nationalismes à courtes vues".

Le but que nous entrevoyons est celui-ci : parvenir à ce qu'un Giotto, un Van Eyck, un Velasquez, un Poussin, un Rembrandt ne soient plus seulement des héros pour l'Italien, le Flamand, l'Espagnol, le Français et le Néerlandais mais, sans cesser d'être cela, deviennent raisons de fierté, d'espoir, de bonheur pour quiconque prend conscience de leur singularité et de leur grandeur¹³.

Proprio in questa prospettiva va considerata l'impronta fortemente istituzionale adottata dall'Italia durante la prima stagione della sua partecipazione all'organizzazione: per volontà del ministro della Pubblica istruzione Guido Gonella, il primo presidente di ICOM Italia fu Ranuccio Bianchi Bandinelli, al tempo direttore generale delle Antichità e Belle arti, presente alla prima assemblea generale svoltasi a Città del Messico nel novembre del 1947 e contestualmente investito del ruolo di rappresentante governativo a alla prima riunione plenaria dell'UNESCO, svoltasi nella stessa città¹⁴. Con lui, seppure in altra veste, in quel primo programma compaiono gli italiani Pier Maria Bardi, direttore del Museu de Arte de São Paulo e il suo collaboratore Francesco Monotti¹⁵. In quella circostanza, Bianchi Bandinelli si concentrò sulla descrizione dello stato dei musei italiani all'indomani del conflitto, stimandone il numero complessivo, pari a 385 di cui 63 nazionali, e soprattutto soffermandosi sugli investimenti destinati dal Governo ai lavori di restauro e di riapertura al pubblico¹⁶. In merito all'orientamento da assumere in vista della riapertura dei musei, egli sottolineava l'esigenza di rafforzarne l'azione educativa¹⁷. Per testimoniare la continuità dell'impegno italiano sul fronte della tutela, Bianchi Bandinelli fece proiettare un documentario dell'Istituto Luce sulla protezione dei monumenti italiani prima e dopo la guerra, realizzato con la consulenza di Emilio Lavagnino¹⁸.

¹³ Ibid., p. 73.

¹⁴ Bianchi Bandinelli, che per un breve periodo fu anche – unico italiano – membro del Comitato esecutivo internazionale dell'ICOM, partì per Città del Messico insieme a Guido De Ruggiero e Edoardo Amaldi. Sul ruolo di Bianchi Bandinelli come direttore generale delle Antichità e Belle arti, cfr. Russo Krauss 2016; Russo Krauss 2024; in particolare, per il suo impegno in seno all'ICOM e all'UNESCO, si vedano, rispettivamente, le pp. 404-410 e 537-544. In generale, sulla figura del grande studioso, si rimanda a Barbanera 2003. Il ruolo di presidente del comitato nazionale italiano ICOM sarebbe stato in seguito assunto da De Angelis d'Ossat, con una sorta di "colpo di mano" poco gradito da Bianchi Bandinelli (cfr. Russo Krauss 2016, pp. 407-408; Russo Krauss 2024, pp. 542-543). Per alcune considerazioni sul ruolo dell'UNESCO e sul tenore degli incontri di Città del Messico, si veda Bianchi Bandinelli 1948.

¹⁵ La documentazione relativa alla prima adunanza internazionale dell'ICOM è consultabile presso l'Archivio ICOM di Parigi. Ringrazio per la generosa disponibilità la responsabile del fondo archivistico e del servizio di documentazione ICOM, dott.ssa Agnès Roché.

¹⁶ Cfr. *Summary Report 1947*. Un resoconto dell'intervento di Bianchi Bandinelli è conservato a Parigi, ICOM, Archives, 2605: *ICOM Interim conference, Mexico City 1947, Procès-verbal de la séance qui s'est tenue à Mexico, le mardi 11 novembre 1947 au Palais des Beaux-Arts à 16 heures*.

¹⁷ Ibid.: "En ce qui concerne la réorganisation des musées, M. Bianchi Bandinelli estime que les conservateurs de musées désireux d'exposer la totalité de leurs collections, ont souvent tendance à négliger l'aspect didactique de la question. M. Bianchi Bandinelli a pour sa part, proposé un compromis ; il voudrait que les musées fussent divisés en deux parties : une partie de caractère éducatif destinée au grand public et une seconde partie plus spécialisée. En outre, des salles seraient toujours réservées aux expositions temporaires".

¹⁸ La conferenza ICOM del 1947 riservò una particolare sessione alla divulgazione culturale e al ruolo educativo dei musei. Il filmato LUCE proposto da Bianchi Bandinelli venne prodotto in seno ad un comitato appena istituito a Roma per la realizzazione di filmati d'arte destinati sia agli esperti che al grande pubblico. Archivio Luce, documento D002801, *I monumenti italiani e la guerra*, regia di P. Giampiero, post 1946. Cfr. anche Russo Krauss 2017.

“Un piano Marshall per l’arte”

Le carte documentano il legame privilegiato stabilito da subito tra Italia e Stati Uniti. Già nel 1949 il nostro Paese risulta partner degli scambi tra musei finanziati attraverso il Fulbright Program¹⁹ e compare tra gli interlocutori primari delle potenze del Patto Atlantico nella costruzione di un dialogo tra nazioni attraverso il patrimonio culturale. In questi rapporti la figura di Lionello Venturi risulta centrale, sia in virtù della diretta esperienza e dei legami con gli Stati Uniti, sia in ragione della sua reputazione scientifica e della provata convinzione antifascista²⁰. Poco conosciuta, ma anche volutamente taciuta, rimaneva la qualità della ricerca museografica italiana, avviata in epoca fascista attraverso alcune grandi esposizioni nazionali e rimessa in campo sin dal 1944 con i primi interventi di Scarpa alle Gallerie dell’Accademia di Venezia (un articolo di Giovanni Becatti pubblicato nel 1953 su “Museum” tentava timidamente di valorizzare alcuni interventi degli anni trenta, ma si trattò per lo più di un esempio isolato)²¹.

I documenti restituiscono un quadro abbastanza preciso degli equilibri interni all’ICOM, con orientamenti culturali e politici che riflettono il clima dell’immediato dopoguerra. L’organizzazione si impegna con evidenza nel concentrare il dibattito su alcune tematiche strategiche che rispondono ai criteri della diplomazia culturale degli anni cinquanta e sessanta: l’attenzione alla missione educativa e la collaborazione con le scuole, fortemente sostenuta dall’UNESCO; il ruolo dei musei periferici; la collaborazione internazionale nel prestito e nell’organizzazione di esposizioni d’arte; l’attenzione alle aree di crisi e l’urgenza di approcci comuni al restauro e alla conservazione delle opere. L’Italia è presente e schiera in questo scenario i suoi nomi più autorevoli: spiccano gli interventi di Cesare Brandi, di Lionello Venturi, di Giulio Carlo Argan, di Amedeo Maiuri, di Giovanni Becatti, di Roberto Pane (quest’ultimo in qualità di coordinatore della commissione incaricata nel 1949 di effettuare un censimento degli interventi di ricostruzione in tutti i paesi coinvolti dallo scenario di guerra), ai quali – molto più raramente – si affiancano architetti del calibro di Franco Albini e di Franco Minissi, che intervengono con corposi contributi sulle riviste patrocinate dall’UNESCO. Tra i componenti del comitato scientifico della rivista “Museum International” compare Fernanda Wittgens, che nel 1951 pubblica un articolo sulla riapertura di Brera²². Argan, insieme a Venturi, è tra i più accesi sostenitori dell’importanza di una partecipazione italiana solida e competente a questi contesti. Come precisa Martina Lerda, il suo impegno per la costituzione di un Centro funzionale per la didattica dei musei rientra in questo disegno²³. Nel 1949 Argan scrive ad un rappresentante dell’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 artistica²⁴.

¹⁹ Cfr. *United States Museums* 1949, p. 1.

²⁰ Cfr. Iamurri 1999; Gilbert 2002; Golan 2006.

²¹ Becatti 1953. Per una valutazione critica degli interventi espositivi di epoca fascista, cfr. Lanzarini 2023.

²² Wittgens 1951.

²³ Lerda 2023, pp. 102-103.

²⁴ Lettera di Argan a un rappresentante dell’UNESCO, 19 settembre 1949, in Roma, Archivio centrale dello Stato, M.P.I., AA.BB.AA., divisione III, b. 337 (Lerda 2023, p. 103).

La posizione di Argan riecheggia quella chiaramente espressa da Bianchi Bandinelli in un articolo pubblicato sull'Unità nel 1948 con il titolo eloquente di *Piano Marshall della cultura*, in cui pur tra molte cautele e in un quadro di fortissima ostilità del Partito comunista al programma di aiuti statunitense²⁵, l'archeologo definiva strategico un posizionamento dell'Italia all'interno del neonato organismo intergovernativo:

L'Italia, dal fascismo in poi (ai tempi di 'Antieuropa' e di 'Strapaese') è stata tagliata fuori dal flusso culturale del mondo, con la conseguenza che la nostra cultura si è andata sempre più improvvincialendo e che il mondo si è abituato a fare a meno di noi. Sicché, entrare all'UNESCO può significare rientrare in pieno nel giro della cultura mondiale e, soprattutto, europea [...] ²⁶.

Per lo studioso senese, ben consapevole dell'orientamento filostatunitense dell'organizzazione ("è in mano agli anglo-americani o a loro satelliti")²⁷, era fondamentale che l'Italia assumesse un ruolo attivo, propositivo, dunque nella prospettiva

di agire e di tenersi in continuo contatto con le segreterie dell'UNESCO, dove abbiamo degli amici sinceri e dove dovremmo avere, se non ci lasciamo prendere il posto a forza di ritardi e di esitazioni, anche dei nostri rappresentanti. Questo, della reciproca informazione e dello scambio di persone, è il lato positivo, l'unico forse, dell'UNESCO²⁸.

Siamo negli anni delicati della ricostruzione e della riapertura dei musei italiani, un processo che va inserito in una cornice di riconciliazione interna e di complessivo riposizionamento internazionale del Paese. In senso generale, si riscontra una chiara tensione tra un orientamento più schiettamente politico, di forte aggancio agli interessi generali dell'Italia in chiave di consolidamento delle alleanze, e la ricerca di un'affermazione scientifica, culturale e progettuale che il network dell'ICOM e dell'UNESCO indubbiamente riesce ad offrire.

La partecipazione dell'Italia ai tavoli della cooperazione fu materia importante nel dibattito della politica, della storia dell'arte e della museologia: lo svolgimento della quinta Conferenza internazionale UNESCO a Firenze, nel 1950, fu oggetto di vero e proprio scontro in alcuni ambienti culturali²⁹. Alla decisa opposizione di Benedetto Croce, che riteneva velleitario il ruolo dell'UNESCO quale organismo orientato alla promozione della cultura e della pace nel mondo³⁰, faceva da contraltare il convinto impegno degli storici dell'arte e dei responsabili delle collezioni. La lucida lettura offerta da Bianchi Bandinelli nel 1948 aveva convinto buona parte degli intellettuali di orientamento comunista, che ben coglievano le sfumature ideologiche dell'organizzazione, ma ne riconoscevano le possibili opportunità per un Paese in fase di riabilitazione:

²⁵ Basti leggere, sulle stesse pagine dell'Unità, il discorso pronunciato il 6 marzo 1948 da Togliatti a Genova in vista delle elezioni politiche.

²⁶ Bianchi Bandinelli 1948. L'articolo de "L'Unità" è citato e commentato da Russo Krauss 2024, pp. 541-543.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid.

²⁹ Cfr. Spanu 2013.

³⁰ Cfr. Desiderio 2020, pp. 7-12.



Fig. 3. Il presidente della Repubblica Luigi Einaudi alla cerimonia inaugurale della Conferenza UNESCO svoltasi a Firenze nel 1950 © Archivio storico della Presidenza della Repubblica, Archivio fotografico, Einaudi.

La facciata principale dell'UNESCO è quella politica. Quella culturale è secondaria, ma se gli uomini di cultura, che fanno parte delle Commissioni Nazionali dei vari paesi, volessero e sapessero unirsi, essa potrebbe divenire quella principale. E se invece di assumere soltanto un atteggiamento compiacente e sottomesso, i nostri rappresentanti [...] sapranno affermare i valori della nostra cultura, senza iattanza, ma con quella fermezza e sicurezza alla quale abbiamo diritto, potrebbero trovare in seno all'UNESCO altre forze disposte a collaborare con noi, per ridare alla cultura una direzione europea. Nel qual caso, la nostra entrata all'UNESCO non sarà stata inutile³¹.

In un promemoria rivolto a Stefano Jacini, presidente del comitato esecutivo della Conferenza che sarebbe stata ospitata a palazzo Pitti tra il 22 maggio e il 13 giugno, Fernanda Wittgens faceva proprie le parole di Bianchi Bandinelli: "Sarebbe opera fondamentale che l'UNESCO, stabilito definitivamente il bilancio necessario per la difesa e la conservazione del patrimonio italiano, desse i fondi per questa conservazione. Una specie di Piano Marshall per l'arte"³².

La Conferenza UNESCO fu un palcoscenico formidabile per l'Italia del dopoguerra: 56 furono le delegazioni internazionali presenti, con uno sforzo organizzativo e d'immagine enorme da parte italiana, che aprì i lavori con un intervento del presidente Einaudi e che accolse con giubilo una relazione appassionata di Maria Montessori³³ (fig. 3). Tra i delegati, compariva Lionello Venturi. Ma l'evento fu anche occasione per dimostrare l'impegno profuso per il recupero del patrimonio colpito dalla guerra, come a dire che qualsiasi supporto economico sarebbe stato ben speso:

³¹ Bandinelli 1948.

³² Lettera dattiloscritta citata da Crinò 2020.

³³ Per una sintesi dei lavori cfr. UNESCO 1950. Su Maria Montessori alla Conferenza UNESCO cfr. Trabalzini 2022, p. 268.

fu per questa particolare occasione che venne pubblicato, per volontà della direzione generale Antichità e Belle arti del Ministero della Pubblica istruzione, il celebre volume intitolato *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, con una introduzione del ministro Gonella e contributi firmati da Roberto Pane e da Mario Salmi³⁴.

Tre le questioni cruciali che emergono dalla lettura dei vari interventi e dei contributi offerti dai rappresentanti italiani nell'ambito di conferenze e commissioni di lavoro è la necessità di creare un dialogo tra la dimensione museale in senso lato (come allestimento, missione e organizzazione) e la disciplina della storia dell'arte. In un articolo del 1952 pubblicato su "Museum", Argan riferisce i principali interventi di ricostruzione o di realizzazione *ex novo* di edifici museali, e conclude affermando:

we have expressly confined ourselves to that part of the vast plan for the reorganization of museums which has already actually been carried out; the plan cannot be fulfilled in its entirety for some years yet; it cannot, indeed, be described as fulfilled until the organization of Italian museums as a whole attains to the standards of functionalism required by the stage reached in the study of the history of art³⁵.

Lo studioso denuncia l'inadeguatezza della gestione dei musei, un problema che contrasta a suo parere con l'elevato tenore della ricerca e della capacità di visione che alimentano la comprensione dei fenomeni culturali e lo stesso lavoro di sperimentazione sugli allestimenti. Interessante rilevare il punto di vista, opposto, di Roberto Pane, che sulle pagine di "Museum International", dichiarava:

On peut dire que dans l'ensemble la préparation technique du personnel est satisfaisante; il conviendrait cependant d'améliorer le fonctionnement des services purement administratifs: en d'autres termes, ceux-ci devraient accorder une place plus importante aux travaux d'inventaire et de constitution d'archives photographiques, plutôt que de servir de centres de formation pour les critiques et les historiens d'art. C'est l'Etat qui veille en Italie à la protection des monuments religieux anciens; ceux-ci représentent d'ailleurs environ les deux tiers du patrimoine artistique national³⁶.

Già nel luglio del 1950 Argan era intervenuto a Londra, in rappresentanza dell'Italia, come relatore alla seconda Conferenza biennale ICOM, presentando una relazione sui *Musei allestiti all'interno dei monumenti storici*³⁷. Nella prospettiva italiana si trattava non solo di un argomento "caldo" del dibattito sui beni culturali, ma di una questione identitaria che era stata illustrata durante la conferenza di Madrid del 1934 da Roberto Paribeni³⁸. Si percepisce – da parte di Argan – un bisogno di chiarimento rispetto alla comunità degli esperti (ma anche un voler prendere le distanze), che da un lato conferma le ragioni del mantenimento di determinati spazi, dall'altro richiede l'esplicito rifiuto di qualsiasi scelta di falsificazione storica e di gusto per "l'ambientazione". In un passo del suo intervento, Argan si sofferma sulla necessità

³⁴ Pane, Salmi 1950.

³⁵ Argan 1952, p. 160.

³⁶ Pane 1959, p. 11.

³⁷ Parigi, ICOM, Archives, 1687, *Second Biennial Conference, London 1950, Museums within Historic Monuments*, testo dattiloscritto, 9 giugno 1950.

³⁸ Si veda il testo di R. Paribeni del 1934, *Adaptation de monuments anciens et autres édifices à l'usage de musées* ora edito in *Museographie* 2022, pp. 180-197.

di escludere qualsiasi operazione che si traduca in una “aberrazione dell’idea moderna di valore artistico”:

Undoubtedly, the fact that these buildings are historic monuments always hampers the development of the museum according to a scientific and museographic plan. It is therefore necessary to establish the limits within which the co-existence of monument and museum is to be accepted as a necessity or a means of protecting the art heritage, and outside of which it is to be rejected as an absurd denial of the modern idea of the value of a work of art. In other words it is a question of making a distinction between cases in which the unity of monument and museum, in varying degree, forms a genuine historic document, and cases in which this unity is merely fortuitous or artificially sought in consequence of the obsolete and deplorable *muséographie* principle regarding the historical setting of a work of art³⁹.

La terza Conferenza ICOM in Italia (1953)

Un fondamentale momento di riconoscimento del ruolo svolto dall’Italia nel settore museale fu la terza Conferenza ICOM, svoltasi tra Genova, Milano e Bergamo nel luglio del 1953 (fig. 4): siamo nello stesso anno cruciale che vede l’arrivo di *Guernica* al Palazzo Reale di Milano, culmine della mostra dedicata a Picasso inaugurata il 26 settembre⁴⁰. Anche in questa circostanza l’UNESCO sigla la propria presenza aprendo i lavori con un intervento del direttore dell’Office of Museums and Monuments,



Fig. 4. Terza Conferenza generale dell’ICOM (Genova-Milano-Bergamo, 1953) © Archives ICOM.

³⁹ Parigi, ICOM, Archives, 1687, *Second Biennial Conference, London 1950, Museums within Historic Monuments*, c. 1.

⁴⁰ Gómez Gutiérrez 2019.

Jan Karel van der Haagen, il quale sottolinea l'alleanza con ICOM e il reciproco impegno a lavorare per una riorganizzazione degli spazi espositivi, tale da soddisfare il bisogno della ricostruzione, ma anche di creare luoghi accoglienti, posti al servizio del pubblico. Il processo di conversione del museo in luogo di apprendimento attivo diviene terreno di costante sollecitazione: nell'autunno del 1952 e nuovamente nel 1954 l'UNESCO organizza presso il Brooklyn Museum un seminario di formazione sull'educazione museale, frutto di un movimento noto come "Crusade for Museums" che era stato lanciato in collaborazione con ICOM sin dal 1949 e che avrebbe portato nel 1954 ad organizzare ad Atene uno storico seminario della durata di un intero mese. In rappresentanza dell'Italia, venne coinvolta la direttrice di Brera, Fernanda Wittgens⁴¹.

Non c'è dubbio che la Conferenza internazionale ICOM del 1953 abbia rappresentato per l'Italia un momento di riconoscimento culturale e politico sostanziale. La scelta dei luoghi (tutte città dell'Italia settentrionale, le ultime ad essere liberate dall'occupazione nazista, ma anche alcune di quelle maggiormente segnate dai bombardamenti alleati) assume un significato importante per il Paese e per la sua immagine internazionale. Il comitato organizzativo della Conferenza comprendeva – oltre al direttore generale alle Belle arti Guglielmo De Angelis d'Ossat – Giulio Carlo Argan, Pasquale Rotondi e Fernanda Wittgens. Ai lavori parteciparono Giovanni Becatti, Palma Bucarelli, Cesare Brandi, Paola della Pergola, Armando Ottaviano Quintavalle, Amedeo Maiuri, Giusta Nicco Fasola, Guglielmo Pacchioni, Lionello Venturi⁴². Significative sono le scelte che l'Italia esprime in questo consesso: i relatori incaricati sono Lionello Venturi, Amedeo Maiuri, Giorgio Rosi e Franco Albini. Dunque, uno storico dell'arte di primissimo piano, un soprintendente archeologo, un ispettore centrale del ministero e un architetto – Albini – protagonista della stagione di rinnovamento della museografia italiana di quegli anni. Gli interventi offrono, nella loro rilevante diversità di approcci, la panoramica complessa del contesto italiano. Emerge il desiderio di testimoniare l'impegno nell'opera di ricostruzione ma soprattutto di rinnovamento culturale dei musei, in uno sforzo congiunto di partecipare al dibattito che – proprio sulla spinta dell'UNESCO – aveva posto la missione educativa al cuore della stagione postbellica. Nella varietà di vedute colpisce l'intervento di Venturi, che si dimostra informato sugli orientamenti ICOM: esordisce citando un discorso di Georges-Henri Rivière del 1949 e costruisce un'impalcatura teorica volta a fornire necessaria coerenza e spessore metodologico all'esperienza italiana. La sua posizione, rispetto alla platea internazionale che lo accoglie, è illuminata dal prestigio di studioso affermato e dalla determinazione morale che lo aveva portato a ripudiare il fascismo⁴³. È il caso di ricordare l'amicizia che lo legava a Carlo Scarpa, il quale già nel 1945 scriveva al sindaco di Venezia per avanzare la candidatura di Venturi alla guida della Biennale: "tanto per l'intelligenza della posizione cri-

⁴¹ Cfr. Leveillé 1949; cfr. inoltre *Editorial* 1951. Tra le esperienze di eccellenza pubblicate nel volume dedicato al seminario, spicca il caso della mostra sull'arte cinese antica allestita da Carlo Scarpa al palazzo dei Dogi di Venezia; cfr. Crivellato 1955.

⁴² *Troisième conférence* 1956.

⁴³ Mi sembra importante rivalutare il ruolo di Venturi in seno all'ICOM, precedente al suo ruolo di presidente del Comité International d'Histoire de l'Art (CIHA) e alla organizzazione del Congresso internazionale di storia dell'arte del 1955, organizzato a Venezia dal comitato italiano. Per il ruolo di Venturi nel CIHA, cfr. Casini 2020.

tica, giustamente accreditata nel mondo, quanto per la sua integrità politica e civile, mantenuta in un lungo periodo in cui facili erano i compromessi”⁴⁴. Per l’ICOM Venturi articola un ragionamento fortemente agganciato al pensiero crociano, rinnovato dal suo interesse per l’attivismo pedagogico di Dewey e sicuramente attento al coevo dibattito sulla fenomenologia⁴⁵. Il suo contributo, intitolato *Musei e ricerca estetica*, pone su uno stesso piano la questione educativa, la valorizzazione estetica e il significato storico dei manufatti, enunciando un’equivalenza tra esperienza attuale, politica, sociale, morale di un determinato fatto storico ed espressione del gusto presente⁴⁶. Il museo deve selezionare le opere, esaltarne la qualità stilistica privilegiando una fruizione principalmente contemplativa che incoraggi l’incontro disinteressato tra il visitatore e l’opera d’arte. L’apparente contraddizione tra esigenza storica ed esigenza artistica deve essere superata approdando ad una integrazione tra le due dimensioni, tale da rivelare come l’azione artistica consista in una manifestazione spirituale che continuamente si trasformi in valori intellettuali e morali:

il faut se rendre compte du caractère désintéressé du phénomène esthétique, désintéressé vis-à-vis de la connaissance historique et en général de la culture. La contemplation esthétique a un horizon plus large que tout ce qu’on sait, engage tout ce qu’on est. L’homme et l’œuvre d’art doivent à la fin s’affronter seuls. Il y a donc une apparente contradiction entre deux exigences: l’exigence historique, qui donne une conscience actuelle de l’art du passé, et l’exigence artistique, qui demande un rapport contemplatif de l’homme avec l’œuvre d’art et rien d’autre. En effet les deux exigences s’intègrent, puisque l’activité artistique, qui doit être bien individualisée pour être connue, n’est qu’un moment de l’activité spirituelle toute entière, et se transforme continuellement en valeurs intellectuelles et morales⁴⁷.

L’allestimento museale costruisce il contesto in cui questo processo fenomenologico si sostanzia, tenendo conto però – avverte Venturi – del rischio di trascendere in una celebrazione retorica che finisce col falsificare il significato dell’opera d’arte. Cita in proposito il caso della Madonna Sistina di Raffaello, esposta a Dresda sin dalla metà dell’Ottocento nel “magnifico isolamento” dalla sala progettata da Gottfried Semper, che risultava tuttavia espressione di un gusto obsoleto, “sublime” – dichiara Venturi – ma “storicamente inaccettabile”⁴⁸ (fig. 5). Egli qualifica così le scelte di allestimento, di selezione delle collezioni, di accompagnamento alla visita con una prospettiva che è filosofica e storico-culturale: l’opera va sufficientemente isolata, nei limiti richiesti dalla unicità di visione (altre opere non devono entrare nel cono visivo dello spettatore); le cornici vanno eliminate se non di sicura pertinenza al dipinto, privilegiando in alternativa un fondo neutro che accompagni la superficie⁴⁹; l’uso di cavalletti, supporti o dispositivi che permettano una separazione dell’opera dalla

⁴⁴ Ringrazio Orietta Lanzarini per la segnalazione di questo documento del giugno 1945 conservato in Roma, Maxxi, Archivio Carlo Scarpa, lettera da Venezia di Carlo Scarpa e Angelo Scattolin al sindaco di Venezia [Giovanni Ponti].

⁴⁵ In merito all’influenza del pensiero fenomenologico sulla museografia italiana del secondo dopoguerra, cfr. Baldriga 2023.

⁴⁶ Sulla visione espressa da Venturi in tal senso, cfr. Joachimides 2023, p. 58.

⁴⁷ Venturi 1956, p. 105.

⁴⁸ La cornice, in stile rinascimentale, fu disegnata nel 1855 da Bernhard Krüger; cfr. Brink 2005.

⁴⁹ Cfr. Catalano 2018.



Fig. 5. *Madonna Sistina* di Raffaello nell'allestimento di Gottfried Semper (1855) con la cornice neorinascimentale di Bernhard Krüger, Foto Walter Möbius, 1930, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister © Deutsche Fotothek / Walter Möbius.

parete, "individualizzandola", è da privilegiare, tanto più a vantaggio di un orientamento che permetta le migliori condizioni di illuminazione, magari con l'ausilio di velari che generino un alone atmosferico utile a stimolare la contemplazione stessa. In merito al criterio da adottare nella elaborazione dei percorsi, Venturi si dichiara in favore di una "varietà" e di un effetto "di sorpresa" che ritiene necessari a tenere viva l'attenzione dei visitatori:

Après avoir assuré à l'œuvre d'art les conditions idéales pour être appréciée en elle-même, il faut songer au groupement des objets. Deux principes ont été appliqués à ce propos, et quelquefois superposés. Le principe géographique (ordonnance par écoles) ou le principe chronologique qui suit le développement de la civilisation. Aujourd'hui on est très sceptique sur la réalité des écoles artistiques, puisqu'on découvre tous les jours des rapports entre les écoles. Par conséquent le principe chronologique est préférable, d'autant plus qu'il s'accorde avec l'histoire tout court. Ce qui importe d'ailleurs dans l'ordonnance d'un musée est cet isolement idéal d'un groupe d'objets, provoqué par l'inattendu. Si une salle fait suite à l'autre de la même manière continuellement, le visiteur se fatigue et n'accomplit pas toujours l'effort nécessaire pour individualiser un groupe d'objets dans ses caractères essentiels. Tout semble pareil. Arranger chaque salle de manière qu'elle semble nettement distincte des autres constituerait l'idéal⁵⁰.

Nei vari passaggi riconosciamo la ricchezza delle esperienze dirette – in Italia, in Europa e negli Stati Uniti – su cui Venturi ha maturato le sue convinzioni, ma anche il repertorio delle soluzioni che si andavano sperimentando negli spazi della ricostruzione. Genova è lo scenario scelto per queste riflessioni; un vero e proprio palcoscenico voluto dall'organizzazione italiana per celebrare – agli occhi di una platea esigente come quella dell'ICOM – le novità proposte da Albini in collaborazione con Caterina Marcenaro. E proprio ad Albini si offre l'opportunità di esporre la propria idea di museo, in un intervento che è soprattutto teorico e che punta a declinare le soluzioni adottate in palazzo Bianco come espressione di una visione culturale aperta, accogliente, in pieno allineamento con gli orientamenti pedagogici promossi da ICOM/UNESCO. Il suo intervento, intitolato *L'architettura dei musei e i musei nell'urbanistica moderna*, ha il tono di una rivendicazione del ruolo svolto dall'architettura, in un contesto che assegnava alle soluzioni progettuali un calibro subalterno rispetto alle questioni politiche e teoriche di riferimento⁵¹. Dall'archivio Scarpa, attentamente studiato da Orietta Lanzarini, sappiamo che la prima stesura del discorso di Albini era maggiormente articolata e teorica, incentrata sul rapporto tra architettura e critica d'arte e con numerosi riferimenti al pensiero di Argan; il testo definitivo, ben più snello, riporta il centro sul ruolo dell'architetto, forse in una strategia comunicativa che riservava a Venturi il compito di coniugare teoria e soluzioni espositive⁵².

Come riportano gli atti della Conferenza ICOM, il dibattito che seguì l'intervento di Albini non fu privo di sfumature polemiche, soprattutto da parte di Germain Bazin, palesemente irritato per la sfrontatezza dell'ambizione teorica di Albini ("bisogna evitare le standardizzazioni", dichiara il direttore del Louvre, e puntare ad illustrare casi singoli che nella loro varietà e ricchezza possano condurre l'organizzazione a definire delle regole generali di conservazione)⁵³. E Rivière, dal canto suo, commenterà le posizioni di Albini sottolineando ancora una volta la differenza tra edifici storici (in cui il contenitore non dovrà mai essere sacrificato al contenuto) e spazi appositamente progettati:

⁵⁰ Venturi 1956, p. 107.

⁵¹ Albini 1956. Il testo, fino ad oggi rimasto per lo più ignorato, è stato segnalato anche da Joachimides 2023, p. 59.

⁵² Cfr. Lanzarini 2020, pp. 248-250.

⁵³ *Troisième conférence* 1956, p. 99.

L'architecture nouvelle, si elle se développe dans les voies ouvertes par un Le Corbusier, peut enrichir le musée de possibilités insoupçonnées, nées d'un accord raisonné entre "programme" et le "parti". On s'efforcera, en tout cas, de rechercher une présentation flexible, qui permette au programme d'évoluer. On épargnera aussi à la présentation ces excès décoratifs, qui loin de servir les objets, les trahissent⁵⁴.

Soprattutto, Rivière conclude la sua risposta ad Albini auspicando una maggiore cooperazione tra museografi e architetti, un'urgenza che avrebbe trovato sbocco – appena tre anni dopo, nel 1956 – in un numero monografico della rivista "Museum" interamente dedicato al rapporto tra architettura contemporanea e musei, nel quale – accanto al Museu de arte moderna di Rio de Janeiro e all'Art Gallery and Design di Yale – un posto d'onore sarebbe stato riservato proprio all'Italia, con gli esempi della Galleria d'arte moderna di Torino di Carlo Bassi e Goffredo Boschetti, il restauro del Museo nazionale etrusco di Villa Giulia di Franco Minissi e il Museo del Tesoro di S. Lorenzo, nella cripta della cattedrale genovese, di Albini⁵⁵.

Lionello Venturi e il progetto per un museo interculturale a Palermo (1956)

Ancora nel maggio 1956 Venturi viene invitato a partecipare ad un incontro a Palermo sulla realizzazione di un "museo tipo" che testimoniassse "l'interdipendenza delle varie culture" (fig. 6); subito dopo,    coinvolto nella quarta Conferenza ICOM di Zurigo⁵⁶. In questi anni, l'interesse per la definizione di nuove tipologie di museo    molto intenso da parte dell'UNESCO e dell'ICOM: rientra in tale visione la proposta di una nuova declinazione del "museo storico", rivolta alla trasmissione – soprattutto su base territoriale – di un'"idea astratta", di un valore, di un principio moralmente elevato da condividere con i cittadini⁵⁷. Il progetto del 1956 destinato a Palermo, che vede Venturi quale presidente di un comitato scientifico, coinvolge – oltre a Giorgio Vigni nel ruolo di segretario generale e a studiosi italiani come Giulio Carlo Argan, Francesco Gabrieli e Giuseppe Cocchiara – rappresentanti del Louvre (Pierre

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Cfr. "Museum", 9, 2, 1956. L'azione di elaborazione critica intrapresa dall'Italia gener   una fioritura immediata.

⁵⁶ Parte della documentazione di questa iniziativa, mai realizzata,    conservata in Roma, Sapienza Universit   di Roma, Dipartimento SARAS, Archivio Lionello Venturi. Ringrazio Elisa Coletta per la preziosa collaborazione prestatami nello studio di questi fascicoli, da cui sono partita per svolgere ulteriori ricerche. Un fascicolo di corrispondenza e di interventi presentati in occasione del seminario palermitano del 1956, unitamente ai resoconti elaborati dalle tre sottocommissioni istituite su base cronologica (antichit  /medioevo/prima et   moderna),    custodito presso l'Archivio dei Beni storico-artistici della Soprintendenza per i Beni culturali e ambientali di Palermo (POS. VI/130). Grazie all'aiuto di Claudio Gulli e di Maria Reginella, ho potuto consultare queste carte inedite, tra cui spiccano le relazioni preliminari inviate da Wolfgang Krönig, Amhed Fikri e Juan Ainaud de Lasarte. Sono grata ai colleghi e alla dott.ssa Selima Giorgio Giuliano per aver accolto tempestivamente la mia richiesta di accesso all'archivio.

⁵⁷ Dobronic 1954, pp. 238-239: "The aim here is no longer to exhibit objects solely for their own sake, but to try to use them as a means of explaining, illustrating or giving concrete form to an idea, an abstract concept - something which lies beyond the frontiers of what can be touched and seen. In such a museum, the exhibition rooms have to be arranged in a manner differing considerably from that usually adopted, since it is no longer based entirely on the inventory of the museum's contents. The curator takes as the starting-point for his arrangements the actual idea, or, more widely, any abstract plan which expresses the subject to which the museum is devoted".

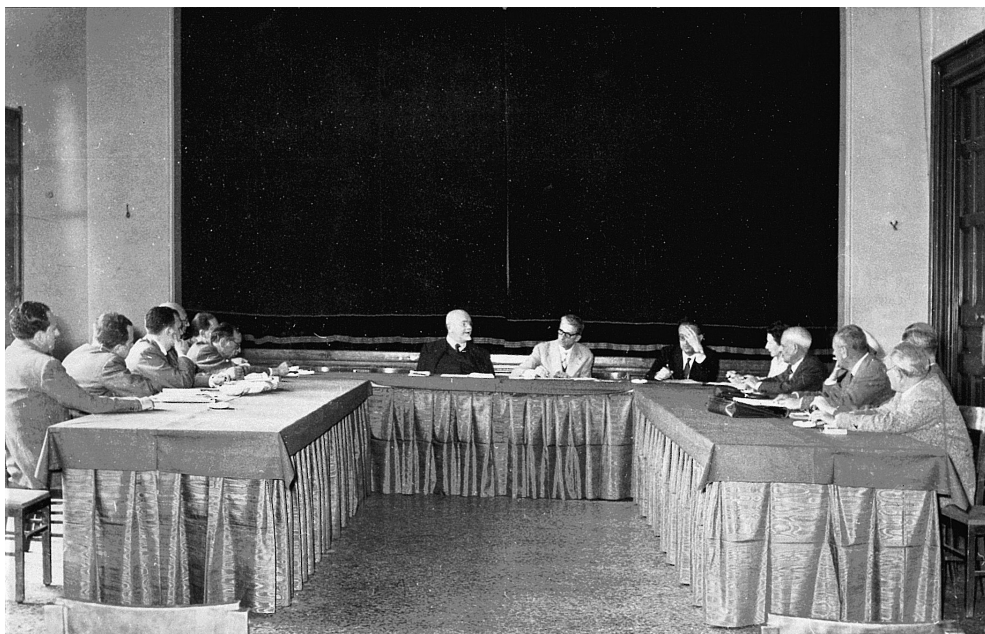


Fig. 6. Lionello Venturi alla Conferenza dell'ICOM svoltasi a Palermo nel 1956, Agenzia Fotografica Reporter, Sapienza Università di Roma, Archivio Lionello Venturi.

Pradel, conservatore capo del dipartimento di scultura), del museo archeologico di Istanbul (Aris Mufit Manzel), dei musei municipali di Barcellona (Juan Ainaud de Lasarte), del museo nazionale di Atene (Christos Karouzos) e di istituzioni accademiche (tra cui Ahmed Fikry, presidente della delegazione UNESCO in Egitto e docente dell'Alexandria University, e Wolfgang Krönig, professore all'Universität zu Köln, tra i più autorevoli esperti di architettura normanna in Sicilia). La proposta era frutto di un appello dell'UNESCO e del progetto per una Storia dell'umanità (*history of mankind*, vero tentativo di *global history*, concepito con l'allora direttore del Musée de l'Homme di Parigi, Paul Rivet) di cui è espressione anche il dibattito maturato nei primi anni cinquanta sulle pagine di "Museum International"⁵⁸. Questa particolare occasione costituì senza dubbio una ulteriore consacrazione del ruolo centrale che l'Italia intendeva assumere nella riflessione internazionale promossa dall'alleanza ICOM/UNESCO, con un personale coinvolgimento di Venturi e di Argan, ma anche di Rivière e di van der Haagen. L'iniziativa, che vide emergere posizioni divergenti rispetto alla selezione dei manufatti e all'approccio espositivo da perseguire⁵⁹, viene più volte menzionata nella documentazione degli anni successivi e segna un punto

⁵⁸ Cfr. Locher 1954. Sull'appello dell'UNESCO, cfr. Betts 2015. Sul progetto di una *history of mankind*, condotto dall'UNESCO sin dai primi anni cinquanta, cfr. Duedahl 2011. In una lettera inviata da Rivière a Guglielmo De Angelis d'Ossat il 13 aprile 1956, il progetto di museo tipo concepito per Palermo viene definito in piena coerenza con la visione interculturale tra oriente e occidente che si intendeva promuovere in occasione della Conferenza generale UNESCO di Nuova Delhi nel novembre di quello stesso anno: "Le nouveau programme dell'UNESCO, tel qu'il va être soumis à la Conférence générale de New Delhi fait la plus large place à l'appréciation mutuelle des cultures de l'Occident et de l'Orient. Or c'est le point essentiel de notre conférence de Palerme. J'y vois un gage de succès" (Archivio dei Beni storico-artistici della Soprintendenza per i Beni culturali e ambientali di Palermo, POS. VI/130).

⁵⁹ Come dimostra una nota manoscritta, presumibilmente di pugno di Giorgio Vigni, e come attestano le relazioni presentate dagli esperti giunti a Palermo, molto diversi erano i pareri rispetto all'utilizzo di riproduzioni fotografiche, copie ed originali.

importante nel lavoro di posizionamento scientifico e metodologico dell'Italia nel contesto museale, tale da coniugare – come era negli auspici iniziali dei suoi promotori – storia dell'arte e museografia. Come sottolineato da Krönig nel suo contributo al dibattito, la proposta doveva innanzitutto partire dal superamento di una serie di pregiudizi sul concetto di influenza culturale e dalla convinzione che "l'indipendenza di una cultura si manifesta precisamente attraverso la sua capacità di ricevere le influenze straniere, di poterle adottare ed integrare. Attraverso lo scambio reciproco si afferma la forza attiva di una civiltà"⁶⁰.

Il progetto pilota di Palermo va considerato alla luce di un orientamento politico che mirava a sviluppare l'azione dei musei in senso valoriale: esso prevedeva infatti la costituzione di un Centro di studi internazionali per la storia della cultura in Sicilia, nonché un museo dotato di collezione permanente che fosse in costante fermento, attraverso esposizioni tematiche da realizzare attraverso prestiti e collaborazioni con altri paesi del Mediterraneo⁶¹. Oltre a succedere, certo non casualmente, all'apertura della Galleria regionale della Sicilia presso palazzo Abatellis, l'iniziativa si inseriva in un percorso di valorizzazione e di riscoperta della cultura siciliana, che faceva seguito alla conferenza dei ministri degli Esteri dei sei paesi membri della Comunità europea del carbone e dell'acciaio (CECA), strategicamente organizzata a Messina nel 1955 e del tutto cruciale per il conseguimento dei Trattati di Roma del 1957 che avrebbero portato alla nascita del Mercato europeo comune.

La convergenza tra visione culturale e riabilitazione politica dell'Italia costituisce in questi anni espressione di un impegno complessivo di ricostruzione che assegna ai musei e al patrimonio significato strategico. Fondamentale fu il ruolo svolto su questo terreno dagli storici dell'arte, in collaborazione con gli architetti e su un fronte che almeno nel primo decennio risulta allineato alla visione politica che guidava la neonata repubblica. In questi anni di elaborazione critica, di dibattito e sperimentazione fiorirono le esperienze pionieristiche di quel museo democratico, aperto e accessibile ai visitatori che ancora oggi appare come la sola via percorribile per ricomporre il principio universale del rapporto tra cittadini e patrimonio comune. Un percorso quanto mai prezioso in un tempo qual è il nostro, ancora tragicamente lacerato dalle ingiustizie e dalle guerre tra i popoli.

⁶⁰ W. Krönig, *Projet d'un musée-pilote à Palerme, en vue d'illustrer l'interdépendance des civilisations. Réflexions et suggestions pour la section: La Sicile et le Nord au Moyen Age*, 22 aprile 1956, traduzione francese (Archivio dei Beni storico-artistici della Soprintendenza per i Beni culturali e ambientali di Palermo, POS.VI/130).

⁶¹ "Lo scopo di tale nuovo tipo di Museo deve essere quello di chiarire l'interdipendenza tra le varie culture, in modo che ne siano illustrate le reciproche influenze; che sono feconde, e ben lungi dal compromettere la originalità delle singole civiltà. A tal fine, s'impone il progetto di un Museo, di carattere sperimentale, creato con un impianto metodico nuovo. [...] Il programma di un tale Museo, per consiglio del Segretario dell'ICOM, comporterebbe, all'incirca, una dozzina di sale, nelle prime delle quali sarebbero messe in luce le condizioni originarie della cultura siciliana. Seguirebbe un certo numero di sale, dedicate ai principali periodi della civilizzazione siciliana, dall'origine ai nostri giorni. In ciascuna sala si dovrebbe creare tre gruppi di oggetti: a) testimoni di culture esterne, che abbiano esercitato influenza in Sicilia. b) oggetti siciliani, dei singoli periodi storici. c) Oggetti che testimoniano le influenze esercitate dalla Sicilia all'esterno. Nell'allestimento del Museo si ricorrerà al massimo possibile ad oggetti originali, corredati dalla documentazione necessaria alla comprensione del materiale esposto" (*Appunto relativo al progetto di un Museo-Tipo a Palermo per illustrare l'interdipendenza delle varie culture*, conservato in Roma, Sapienza Università di Roma, Dipartimento SARAS, Archivio Lionello Venturi, CCXLIX, "Scritti di Venturi 1954-57", fasc. 50).

Bibliografia

- Albini F., *L'architecture des musées et les musées dans l'urbanisme moderne*, in *Troisième conférence générale de l'ICOM. Résumé des travaux, compte rendu des manifestations de la troisième conférence générale de l'ICOM* (1956), Paris 1956, pp. 96-99.
- Argan G.C., *Renovations of Museums in Italy*, in "Museum", 5, 3, 1952, pp. 156-164.
- Baldriga I., *Il dibattito su memoria e modernità nella museografia italiana del secondo dopoguerra: spazi espositivi tra idealismo e fenomenologia*, in "Opus incertum", 9, 2023, pp. 28-39 (<https://doi.org/10.36253/opus-14838>, ultima consultazione 15 luglio 2024).
- Barbanera M., *Ranuccio Bianchi Bandinelli: biografia ed epistolario di un grande archeologo*, Milano 2003.
- Becatti G., *Recent Rearrangements in Italian Archaeological Museums*, in "Museum", 6, 1, 1953, pp. 39-50.
- Betts P., *Humanity's New Heritage: Unesco and the Rewriting of World History*, in "Past & Present", 2015, 228, pp. 249-285.
- Bianchi Bandinelli R., *Il piano Marshall per la cultura*, in "L'Unità", 7 febbraio 1948, p. 3.
- Bondaz J., Frioux-Salgas S., *Utopies, continuités et discontinuités muséales à l'ère des décolonisations*, in "Gradhiva", 34, 2022, pp. 12-39.
- Brink C., *Der Name des Künstlers. Ein Raffael für Dresden*, in *Raffael. Die Sixtinische Madonna. Geschichte und Mythos eines Meisterwerks*, a cura di Brink C., Henning A., Berlin-München 2005, pp. 53-92.
- Casini T., *Note su Lionello Venturi presidente del C.I.H.A. nell'archivio dell'Università La Sapienza di Roma*, in "Quaderno dell'Archivio Lionello Venturi", 2, 2020, pp. 57-62.
- Catalano M.I., *La cornice attraversa la guerra. Da Albini a Brandi oltre la soglia dell'opera*, in "Piano b. Arti e culture visive", 3, 1, 2018, pp. 1-19.
- Chambers M., *Fundamental Education: UNESCO and American Post-War Modernism*, in "Transatlantica", 1, 2016 (<https://doi.org/10.4000/transatlantica.8055>, ultima consultazione 15 luglio 2024).
- Crinò L., *Il piano Marshall della bellezza*, in "La Repubblica", 30 maggio 2020.
- Crivellato V., *Exposition d'art chinois ancien. Palais des doges, Venise*, in «Museum», 8, 4, 1955, p. 266.
- Desiderio G., *Vita intellettuale e affettiva di Benedetto Croce. II. Parerga e Paralipomena*, Fano 2020.
- Dimaggio P.J., *Constructing an Organizational Field as a Professional Project: U.S. Art Museums, 1920-1940*, in *The New Institutionalism in Organizational Analysis*, a cura di DiMaggio P.J., Powell W., Chicago 1991, pp. 267-292.
- Dobronic L., *In Search of a New Type of Historical Museum*, in "Museum International", 7, 4, 1954, pp. 238-242.
- Dorn C., Ghodsee K., *The Cold War Politicization of Literacy: Communism, UNESCO, and the World Bank*, in "Diplomatic History", 36, 2, 2012, pp. 373-398.
- Dragoni P., *Accessibile à tous: la rivista «Mouseion» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento*, in "Il Capitale Culturale", 11, 2015, pp. 149-221.
- Duedahl P., *Selling Mankind: UNESCO and the Invention of Global History, 1945-1976*, in "Journal of World History", 22, 1, 2011, pp. 101-133.
- Editorial, in "ICOM News", 4, 2, 1951, pp. 22-24.
- Fauri F., *Il piano Marshall e l'Italia*, Bologna 2010.
- Fierens P., *Musées d'art et compréhension internationale*, in "Museum International", 7, 2, 1954, pp. 73-77.
- Gail A., *L'UNESCO et la guerre froide, 1947-1954*, Paris 1985.
- Gesché-Koning N., Wintzerith S., *Museums - Education - Cultural Action. The Foundations of the Committee for Education and Cultural Action (CECA)*, ICOM-CECA, 2022 (https://ceca.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/5/2023/02/ICOM_anglais_final_light.pdf, ultima consultazione 15 luglio 2024).

- Gilbert C.E., *Lionello Venturi e l'America*, in "Storia dell'arte", 101, 2002, pp. 11-14.
- Golan R., *The Critical Moment: Lionello Venturi in America*, in *Artists, Intellectuals, and World War II. The Pontigny Encounters at Mount Holyoke College, 1942-1944*, a cura di Benfey C., Remmler K., Amherst-Boston 2006, pp. 122-135.
- Gómez Gutiérrez J.J., *Picasso y la Guerra Fría: Exposiciones europeas de Guernica, 1953-1956*, in *Los viajes de Guernica*, Madrid 2019, pp. 197-222.
- Graham S.E., *The (Real)politik of Culture: U.S. Cultural Diplomacy in Unesco, 1946-1954*, in "Diplomatic History", 30, 2, 2006, pp. 231-251.
- A History of UNESCO: Global Actions and Impacts*, a cura di Duedahl P., London-New York 2016.
- Iamurri L., *Lionello Venturi in esilio*, in "Ricerche di storia dell'arte", 67, 1999, pp. 59-68.
- Joachimides A., *Italian Sources for the Display of documenta 1955 in Kassel and an Unrealised Reform of the Art Museum*, in "Opus incertum", 9, 2023, pp. 52-61.
- Lanzarini O., *The Living Museums*. Franco Albini - BBPR - Lina Bo Bardi - Carlo Scarpa, Roma 2020.
- Lanzarini O., *Le mostre degli anni Trenta e la museografia postbellica in Italia. Les Liaisons dange-reuses*, in *Coordenadas culturales en la museología del presente: en torno a cinco neologismos*, Atti del convegno internazionale (Madrid, 14-15 ottobre 2021), Madrid 2023, pp. 131-142.
- Lerda M., *Mostre didattiche e musei: Giulio Carlo Argan e le sperimentazioni italiane nel secondo dopoguerra (1949-1952)*, in "Opus incertum", 9, 2023, pp. 100-109.
- Leveillé A., *Museums in the Service of All. A Crusade for Museums*, in "Museum", 2, 4, 1949, pp. 197-199.
- Locher G.W., *Museums of Anthropology and International Understanding*, in "Museum", 7, 2, 1954, pp. 91-94.
- Maurel C., *Les tensions politiques au sein de l'UNESCO (1945-1953)*, in "Revue d'histoire diplomatique", 2011, 1, pp. 29-46.
- Maurel C., *L'action de l'Unesco dans le domaine de la reconstruction*, in "Histoire@Politique", 19, 1, 2013, pp. 160-175.
- Mccann Morley G.L., *Les Musées et l'UNESCO*, in "Museum", 2, 2, 1949, pp. 1-35.
- Museographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence internationale d'études. Madrid 1934*, *Copia Anastatica e Regesto*, a cura di Dellapiana E., Failla M.B., Varallo F., Genova 2022.
- Pane R., *Considérations sur la réunion d'experts tenue au siège de l'Unesco du 17 au 21 octobre 1949*, in "Museum International", 3, 1, 1959, pp. 8-90.
- Pane R., Salmi M., *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, Roma 1950.
- Pastorelli P., *L'ammissione dell'Italia all'Onu*, in *L'Italia e le organizzazioni internazionali. La diplomazia multilaterale nel Novecento*, a cura di Tosi L., Padova 1999, pp. 189-200.
- Porter L.H., *The Key to the Whole System: The USSR in UNESCO, 1954-1959*, in *Reds in Blue: UNESCO, World Governance, and the Soviet Internationalist Imagination*, New York 2023.
- Russo Krauss G., *L'alba della ricostruzione. Tutela, restauro, urbanistica negli anni della direzione generale di Ranuccio Bianchi Bandinelli (1944-1948)*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Napoli Federico II, Storia e conservazione dei beni architettonici e del paesaggio, Ciclo XXVIII (indirizzo: Conservazione dei beni architettonici e del paesaggio), 2016.
- Russo Krauss G., *Il ruolo della fotografia alleata nella ricostruzione postbellica italiana. Dall' Allied Military Government dall' American Committee for the Restoration of Italian Monuments*, in "Eikonocity", 2, 2, 2017, pp. 41-55.
- Russo Krauss G., *L'alba della ricostruzione. Tutela, restauro, urbanistica negli anni della Direzione generale di Ranuccio Bianchi Bandinelli*, Roma 2024.
- Salles G., *Unesco's Tenth Anniversary: Review of its Work for Museums, Sites and Monuments*, in "Museum", 9, 3, 1956, pp. 133-137.
- Spanu A., *Il rilancio culturale dell'Italia nel mondo dopo la seconda guerra mondiale: la reinvenzione di un'immagine (1945-1960)*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Pisa, Scuola di dottorato in Storia, orientalistica e storia delle arti, Curriculum di Storia contemporanea, Ciclo XXIV, 2013.

- Summary Report of the Proceedings of the First Interim Conference of the International Council of Museums held in Mexico City from November 7th to 14th, 1947*, in "Bulletin", 7, 1947.
- Trabalzini P., *Il ritorno di Maria Montessori in Italia nel secondo dopoguerra: 1946-1952. Incontri, progetti, corsi di formazione*, in "Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació", 40, 2022, pp. 249-273.
- Troisième conférence générale de l'ICOM. Résumé des travaux, compte rendu des manifestations de la troisième conférence générale de l'ICOM*, Paris 1956.
- UNESCO. *Records of the General Conference of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Fifth Session*, Paris 1950.
- L'Unesco et l'ICOM: trente-quatre ans de coopération*, in "Museum", 32, 3, 1980, pp. 154-162.
- United States Museums and International Cooperation*, in "ICOM News", 2, 4, 1949, p. 1.
- Venturi L., *Musées et recherche esthétique*, in *Conférence générale de l'ICOM. Résumé des travaux, compte rendu des manifestations de la troisième conférence générale de l'ICOM (1953)*, Paris 1956, pp. 104-109.
- Wittgens F., *The Reconstruction of the Pinacoteca di Brera*, in "Museum International", 4, 3, 1951, pp. 148-154.

La “cura esposta”: restauri in mostra nei musei italiani del secondo dopoguerra

Eliana Billi

Nel “severo esame di coscienza” che Roberto Longhi propone nella prolusione al convegno *Mostre e musei* organizzato dall’Ente Manifestazioni Milanesi nel novembre del 1959¹ (pubblicato nel 1969), due sole tipologie di mostra trovano eccezionalmente parole di lode. Nel quadro di un panorama disastroso, descritto dallo studioso come insensatamente ricco di eventi espositivi nati intorno a “ideuzze pretestuali”, qualcosa ha invece validità innegabile, le esposizioni “di ricognizione regionale, che sono debito sacrosanto degli uffici di governo dell’arte e che possono così rivelare spesso opere sconosciute e quasi irraggiungibili le quali, nell’occasione, vengono medicate e sanate. E qui è il punto in cui le mostre di ricognizione si saldano con le mostre dei restauri, anch’esse santissime, estremamente istruenti”².

Longhi scrive sul finire degli anni cinquanta quando le “mostre dei restauri”, nell’arco di circa un quindicennio avevano già assunto la dignità di un vero e proprio filone espositivo che stava attraversando, e che avrebbe attraversato ancora per due decenni, la penisola in lungo e in largo, a testimoniare l’impegno dello Stato nel rimettere in piedi il sistema di tutela nazionale negli anni difficili del secondo dopoguerra.

L’esame dei tanti cataloghi delle mostre, curate in massima parte dalle soprintendenze, consente di tracciare un primo quadro conoscitivo sul tema che si rivela di fondamentale importanza per mettere a fuoco aspetti poco indagati della cultura del restauro del Novecento nelle diverse realtà regionali del Paese. In particolare, permette di valutare in che termini il ruolo guida avuto dall’Istituto centrale del restauro (ICR) sul territorio nazionale si sia articolato nel rapporto con le soprintendenze e come esse abbiano sperimentato, sulla scorta delle diversificate tradizioni territoriali del restauro, modalità differenti per portare la “cura in mostra” rendendola – accanto alle già ampiamente studiate esposizioni dell’arte recuperata subito dopo la guerra e sui monumenti ricostruiti³ – strumento delle nuove esigenze di sensibilizzazione collettiva al tema della tutela del patrimonio.

¹ Longhi 1969.

² Ibid., p. 21.

³ Cfr. sul tema il recente contributo di Curzi 2022, con relativa bibliografia.

Nell'impossibilità di descrivere, seppur sinteticamente, il fenomeno nella sua interezza, mi limiterò a trattare tre casi pionieristici di mostre relativi ai centri nodali del panorama italiano sul restauro del Novecento: Roma, Firenze e Napoli rimandando a future ricerche un'analisi più approfondita del tema nel suo complesso⁴.

Roma, Firenze e Napoli: la "cura in mostra" tra tradizione e innovazione

Fatta qualche rara eccezione, in una prima fase di sviluppo le "mostre dei restauri" non si distinguono per ricchezza di documentazione; i cataloghi che le accompagnano sono libretti di poche pagine con qualche foto a corredo delle opere restaurate. I fondi inizialmente destinati a questi eventi sono scarsi, si tratta per lo più di casi isolati che divengono nel procedere degli anni sempre più frequenti e diffusi sul territorio; nell'arco di circa tre lustri dalla fine della guerra non vi è più soprintendenza che non voglia inaugurare una propria mostra di opere d'arte restaurate.

Raccontato nei musei prima in forma occasionale e poi in modo sempre più strutturato (anche attraverso l'istituzione a partire dal 1956 della Settimana dei musei⁵), il restauro diventerà negli anni della ricostruzione uno dei canali privilegiati della nuova vocazione didattica e partecipativa dell'istituzione museale che darà vita, con allestimenti temporanei mirati, a una nuova relazione tra arte e pubblico, coinvolto per la prima volta nelle attività del restauro, un sapere antico fino a quel momento accessibile solo agli addetti ai lavori.

In qualità di soggetto espositivo il restauro non aveva mai avuto una sua realtà specifica, men che mai in un contesto pubblico come il museo, salvo forse in un precedente che vale la pena ricordare. Il noto corso di restauro organizzato dalle Gallerie fiorentine e tenuto dal conte Giovanni Secco Suardo nel 1864, si concludeva infatti con una vera e propria mostra; venivano offerti al giudizio del pubblico gli esiti del corso, le opere trasportate su tela dai discenti restauratori, a esplicitare con chiarezza quanto quel ciclo di lezioni voleva significare: un primo tentativo di affrancare la disciplina del restauro dal "buio" dei segreti di bottega. Una mostra che fu però solo un timido inizio, l'esposizione durò appena tre giorni!⁶

La storia del restauro ci insegna che la strada in quella direzione, verso la trasparenza e la normalizzazione dell'operatività della disciplina, era ancora assai lunga, con un compito arduo di cui si fece carico Cesare Brandi sin dai primi anni di vita dell'ICR. Tirare fuori dalla bottega i restauratori per formarli alla luce del sole del Ministero, mettendo a punto tecniche che rendessero manifesti e conoscibili pubblicamente gli interventi, fu il segno di un'esigenza di visibilità del restauro che trovò nella mostra il suo naturale ambito di espressione. Non fu infatti un caso che du-

⁴ Attualmente è in corso presso Sapienza Università di Roma una ricerca di dottorato in Storia dell'arte a cura di Delfina Balistreri (tutor E. Billi) sulle "mostre dei restauri" che prende in esame il rapporto tra restauro e museo in Italia e all'estero nella seconda metà del Novecento. Si segnala in questo filone di ricerca anche il recentissimo contributo di Gubbiotto 2023, frutto di una ricerca di dottorato presso l'Università della Tuscia.

⁵ Nel 1956, nell'ambito del progetto dell'UNESCO *International Campaign for Museums* volto ad avvicinare i cittadini alle strutture museali, venne istituita in Italia la I Settimana dei musei (dal 6 al 14 ottobre 1956). Le "mostre dei restauri" saranno spesso collegate a questa iniziativa che si ripeterà sistematicamente negli anni. Cfr. Leveillé 1956, p. 2.

⁶ Rinaldi, Mani 2005.

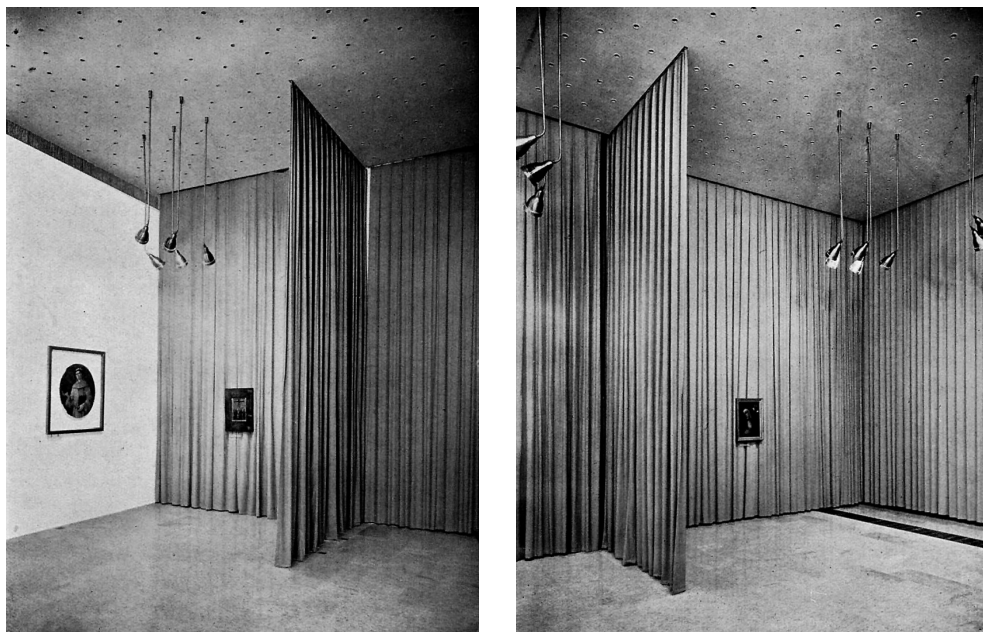


Fig. 1. Sala delle mostre dell'ICR durante l'esposizione *Otto dipinti acquistati dallo Stato per la R. Pinacoteca di Siena* (1942), da Brandi 1941-1942b, tav. CXXXVII.

rante la giornata inaugurale del Regio Istituto centrale del restauro, il 18 ottobre 1941, Cesare Brandi, chiamato ad illustrare in sintesi i punti di forza e gli obiettivi della neonata istituzione, si soffermasse diffusamente su un elemento di "vanto indiscutibile dell'Istituto"⁷, ovvero la Sala delle mostre (fig. 1), uno spazio progettato dall'architetto Silvio Radiconcini per "l'esposizione delle opere d'arte restaurate in correlazione a nuovi esperimenti museografici"⁸.

Come ha già ampiamente sottolineato Maria Ida Catalano, la Sala delle mostre fu concepita come luogo in cui ragionare sull'estetica dell'opera d'arte in relazione alle sue peculiarità materiche e alle soluzioni offerte per la sua migliore trasmissione al futuro⁹. In uno spazio rarefatto allestito con drappi scorrevoli, spessi tendaggi monocromatici e faretto orientabili sul controsoffitto, Brandi esibisce un metodo, elaborato dall'Istituto per guidare il Paese verso un'uniformità d'intenti e d'azione¹⁰, dando corpo alla riflessione cardine del suo pensiero sul restauro: "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"¹¹.

L'attività espositiva dell'Istituto fu inaugurata nel maggio del 1942 con la presentazione al pubblico di otto dipinti restaurati, acquistati dallo Stato per la Regia Pinacoteca (poi nazionale) di Siena¹². La mostra, curata da Brandi, si offriva come manifesto programmatico delle attività del nascente istituto attraverso opere che era-

⁷ Brandi 1941-1942a, p. 52.

⁸ Ibid.

⁹ Catalano 2006.

¹⁰ I cataloghi delle esposizioni venivano inviati gratuitamente a tutte le soprintendenze; cfr. Fabi 2008, p. 150.

¹¹ Brandi 1947, pp. 137-138.

¹² Brandi 1941-1942b.

no state interessate da restauri minimali, rispettosi del testo autentico e dei segni del tempo sul manufatto, come la *Presentazione al Tempio* di Giovanni di Paolo trattata solo nel supporto ligneo e riequilibrata nella patina. La sala serviva a esporre le opere in tutta la loro evidenza materica e nulla doveva disturbarne la percezione; materiali effimeri, trasparenti e un arredamento essenziale rendevano facile e immediata la nuova relazione del visitatore con i dipinti che potevano essere ispezionati nei bordi, negli spessori e nei retri. Le fibre del legno, le deformazioni dei tavolati, gli strati della pellicola pittorica, visti da vicino diventavano parte essenziale del processo di fruizione, a significare visivamente quella relazione imprescindibile tra materia (intesa anche come spazio, luce, atmosfera) e immagine di cui la *Teoria del restauro* avrebbe detto di lì a poco ampiamente¹³. Sono le parole di Brandi che chiariscono gli intenti espositivi e le scelte museografiche messe in campo; relativamente alla seconda mostra dell'Istituto che esponeva cinque dipinti restaurati di Antonello da Messina, lo studioso senese scrive nel catalogo:

Circa i criteri che hanno presieduto all'ordinamento e alla presentazione della mostra, occorre tener presente che scopo precipuo delle mostre dell'Istituto Centrale del restauro è di rendere esattissimo conto dei restauri compiuti: perciò, fermo restando che ogni opera d'arte deve essere posta nelle migliori condizioni di visibilità e di ambientamento, l'incorniciatura dei dipinti viene studiata in relazione alle necessità dello studio diretto e facile dell'opera. Quindi non si sono usati cristalli protettivi, né è stato ricomposto il Trittico di Messina, né si sono fatte aggettare le cornici sui dipinti, affinché non ne risultassero nascosti i margini. Le cornici servono, così, soltanto a mediare ai dipinti l'inserzione cromatica sulla superficie del fondo, senza pretendere di completare o adornare in alcun modo l'opera d'arte¹⁴.

E ancora nel catalogo, l'illustrazione dei "provvedimenti di restauro"¹⁵ evidenziava scelte conservative ridotte allo stretto necessario che trovavano il consenso dei più illustri storici dell'arte, come Pietro Toesca il quale, scrivendo a Bernard Berenson della mostra, nel dicembre del 1942, lodava Brandi per i restauri delle opere esposte, condotti "a vero dire molto cautamente"¹⁶. Tutt'altro che "cauta" appariva invece allo storico ligure la prosa brandiana del catalogo che sarcasticamente commentava così: "quando scrive [Brandi], anche di Antonello, fa venire il capogiro ai visitatori!"¹⁷.

Visitatori che invero affluivano abbastanza numerosi alle mostre dell'Istituto, ampiamente pubblicizzate sui quotidiani¹⁸, con un picco di frequenze che nel 1946, in occasione della prima esposizione del dopoguerra dedicata ai frammenti dei dipinti murali di Lorenzo da Viterbo nella chiesa di Santa Maria della Verità, crollati per un bombardamento nel 1944 e ricomposti dai restauratori dell'ICR su pannelli mobili da

¹³ Brandi 1963, pp. 9-12.

¹⁴ Brandi 1942, p. 2. Nell'ambito delle riflessioni museografiche del dopoguerra, il ruolo della cornice nell'esposizione delle opere fu ampiamente dibattuto e Brandi ebbe a dirne in più occasioni; cfr. Catalano 2018.

¹⁵ Brandi 1942, pp. 4-6.

¹⁶ Settignano, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, Archivio Berenson, lettera di Toesca a Berenson, Roma 20 dicembre 1942.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Fabi 2008.



Fig. 2. Allestimento al Metropolitan Museum of Art di New York dell'esposizione *War's Toll of Italian Art* (1946). In evidenza il pannello dei dipinti di Lorenzo da Viterbo restaurati dall'ICR, da Morgante 2013.

ricollocare *in situ*¹⁹. Con questa mostra l'Istituto guadagna non solo nuova legittimità e maggiore visibilità in Italia, ma anche una nuova posizione nel contesto internazionale. Nella celebre mostra fotografica *War's Toll of Italian Art* che fece il giro dell'America tra l'ottobre del 1946 e il gennaio del 1948, tra le poche opere fisicamente esposte accanto alle tante foto di monumenti semidistrutti, era protagonista uno dei pannelli dei frammenti di Viterbo, richiesto espressamente all'Istituto (fig. 2)²⁰.

Mentre Brandi mostrava così a tutto il mondo come si curavano i più difficili dei malati, i dipinti distrutti dai bombardamenti, a Firenze nel 1946 apriva nella Galleria dell'Accademia la prima mostra fiorentina di opere restaurate²¹. Ugo Procacci, che dal 1932 dirigeva il Laboratorio di restauro della Soprintendenza alle Gallerie, poteva finalmente portare a compimento un progetto che, a suo dire, era nato anni addietro, ben prima di quello romano. Nel capoluogo toscano infatti l'idea di esporre i restauri in mostre dedicate, era di molto precedente alle urgenze del dopoguerra e Procacci lo sottolineava nell'introduzione al catalogo dove scriveva di “un vecchio progetto della Soprintendenza alle Gallerie che aveva da lungo tempo in animo di attuare: si era sempre pensato infatti che sarebbe stato di non poca utilità mostrare al pubblico in che consista il restauro delle opere d'arte; aprire a tutti, e non ai soli studiosi di storia dell'arte, le porte dei gabinetti

¹⁹ Lauri 2017.

²⁰ Morgante 2013.

²¹ Procacci 1946; cfr. anche Ciancabilla 2002.

di restauro con l'istituire una piccola esposizione permanente in cui fossero esposte le più importanti opere restaurate e anche i lavori in corso d'esecuzione"²². Esposizione che doveva *in primis* fugare il campo da tanti pregiudizi sul restauro, contrastare "la diffusa opinione che restaurare un quadro vuol dire rovinarlo" mentre si "dovrebbe cessare di credere che i restauratori e chi soprintende e vigila sui restauri siano persone incompetenti o peggio quasi dei sadici, il cui unico scopo della vita sia quello di slanciarsi sulle opere d'arte per rovinarle"²³.

E per difendere la categoria, per spiegare la complessità del restauro Procacci sceglieva di esporre non solo opere già "curate" ma anche, come specificava il soprintendente Giovanni Poggi, chiedendo il nulla osta al Ministero per realizzare la mostra, "alcune opere il cui restauro non fosse ancora terminato", problematiche dunque nel godimento estetico, ma da esibire "affinché il pubblico potesse rendersi conto dal confronto tra le parti già restaurate e quelle ancora da restaurare, dei risultati che si ottengono, nonché dell'estrema difficoltà di taluni lavori"²⁴. Significativa in quest'ottica fu la presentazione in mostra della *Madonna con Bambino* del Maestro della Madalena, tavola ridipinta più volte nei secoli ed esposta con tasselli di pulitura aperti sui vari strati pittorici, a comporre un'immagine "caleidoscopica" della *Vergine con il Bambino* che diventerà simbolo del restauro fiorentino dopo l'alluvione del 1966²⁵.

La differenza tra la mostra di Procacci e i primi esperimenti brandiani è significativa di approcci alla disciplina molto diversi tra loro: dove lo studioso senese espone manufatti già sottoposti alla cura, rimandando alle sole foto (peraltro esterne alla sala per non interferire con la relazione tra visitatore e opera²⁶) il racconto delle operazioni di restauro – secondo un piano espositivo dalla forte valenza estetizzante – Procacci fa scelte meno concettuali e punta ad una narrazione più diretta, mediante dipinti offerti al pubblico con le fasi della pulitura e ritocco pittorico ancora in corso. L'intervento conservativo viene presentato senza troppe mediazioni, le opere sono parlanti anche più delle foto di documentazione, a mostrare senza veli una tradizione artigiana di lunga data di cui la Toscana era notoriamente fiera²⁷. Mostre "istruenti" avrebbe detto Longhi, dalla evidente finalità didattica.

Ed è sfogliando i tanti cataloghi delle esposizioni che negli anni andranno a costruire la cronaca dei restauri delle Soprintendenze, che la finalità didattica si rivela come centro concettuale di questo tipo di iniziative. Da Perugia²⁸ a Napoli, dal Friuli alle Marche, di esse si dirà che nascono per educare, per avvicinare il pubblico al restauro come atto dall'alto valore scientifico, raccontando l'azione di

²² Procacci 1946, pp. 5-6.

²³ Ibid., p. 6.

²⁴ Firenze, Gallerie degli Uffizi, Archivio storico delle Gallerie fiorentine, 1946, Mostre, fasc. 2, lettera di Giovanni Poggi al Ministero della Pubblica istruzione, Direzione generale Antichità e Belle arti, 4 luglio 1946.

²⁵ L'immagine fu scelta per la copertina del catalogo della più grande e nota delle mostre sul restauro fiorentine: *Firenze restaura*, del 1972.

²⁶ Silvio Radiconcini aveva realizzato all'esterno della sala alcune bacheche atte ad esporre il materiale diagnostico, fotografico e radiografico relativo alle opere restaurate presentate in mostra; cfr. Catalano 2006, p. 194.

²⁷ Paolucci 1986, pp. 9-32.

²⁸ Vedi il contributo di A. Marras in questo volume.

tutela non solo di capolavori, ma anche di tante opere minori di cui lo Stato doveva doverosamente occuparsi sul territorio.

Tra i tanti esempi possibili il contesto napoletano rappresenta compiutamente quanto appena detto. Nella capitale partenopea che ancor prima della nascita dell'ICR aveva rappresentato un polo all'avanguardia delle ricerche sulla conservazione in Italia²⁹, a partire dagli anni cinquanta cominciano importanti campagne di restauro sul patrimonio regionale i cui esiti vengono presentati in esposizioni annuali. Tra il 1951 e il 1953 negli spazi del Museo di San Martino, riallestito nel secondo dopoguerra da Bruno Molajoli ed Ezio De Felice, vengono infatti ospitate tre mostre “didattiche” di restauri³⁰.

Sostenute dal soprintendente Molajoli, esse sono però opera di Raffaello Causa che ne cura l'aspetto scientifico e l'allestimento per “dare la massima divulgazione alle più recenti pratiche di conservazione, generare una coscienza comune di quanto possa oggi la tecnica del restauro. Offrire in ampia esemplificazione una casistica dettagliata di lavori, significa concorrere anche indirettamente a salvare un certo numero di opere destinate all'abbandono e alla distruzione”³¹.

Delle tre mostre si conservano nell'Archivio centrale dello Stato preziose fotografie degli allestimenti e la documentazione relativa all'organizzazione e al budget messo a disposizione dal Ministero³². Come per altre mostre analoghe³³, i fondi destinati a questo tipo di iniziative non erano molti e le immagini degli allestimenti sono rivelatrici di questo; la prima mostra nel 1951 consta di poche opere, scelte per essere esemplificative di casi limite e di effetto, come le due tele di Jusepe de Ribera la *Gloria di Sant'Ignazio* e *Paolo III*, provenienti dalla chiesa del Gesù Nuovo, che erano state recuperate sotto le macerie dopo la guerra e ricomposte come fossero dei puzzle; le foto delle diverse fasi del restauro poste accanto ai dipinti, ne narravano il complesso salvataggio³⁴.

Nonostante l'esiguità di mezzi³⁵, il successo di pubblico della mostra fu notevole, sorprendente anche per Molajoli che decise dunque di replicare l'evento negli anni seguenti. Anche la seconda mostra si connotò come la prima per un allestimento essenziale con poche opere esposte (figg. 3-4) e scelte più mirate, volte a mettere in maggiore evidenza l'aspetto materico e le evidenti problematiche conservative, ancora non del tutto risolte³⁶. Funzionali allo scopo sono le strutture di sostegno in

²⁹ Cfr. Cerasuolo 2013.

³⁰ *I mostra didattica 1951; II mostra didattica 1952; III mostra didattica 1953.*

³¹ Causa 1952, p. 3.

³² Roma, Archivio centrale dello Stato, Ministero Pubblica istruzione, Direzione generale Antichità e Belle arti, divisione III (1929-1960), b. 166, “Napoli 1953-1954-1955, Mostre didattiche”.

³³ Cfr. il caso delle mostre di Perugia trattato da A. Marras in questo volume.

³⁴ Alcune immagini della mostra furono pubblicate su “Emporium”, nel fascicolo del maggio 1952. Cfr. https://emporium.sns.it/galleria/pagine.php?volume=CXV&pagina=CXV_689_220.jpg (ultima consultazione 15 luglio 2024).

³⁵ Dell'esiguità iniziale dei fondi si riferirà nel catalogo della *IV Mostra di restauri napoletana*, tenutasi a Palazzo Reale; cfr. Causa 1960.

³⁶ Le foto di cui alle figg. 3-4, relative alla *II Mostra didattica di restauro* (1952), sono conservate in Roma, Archivio centrale dello Stato, Ministero Pubblica istruzione, Direzione generale Antichità e Belle arti, divisione III (1929-1960), b. 166, “Napoli 1953-1954-1955, Mostre didattiche”. Le stampe fotografiche provengono, come da annotazione apposta sul retro, dal “Gabinetto fotografico della Soprintendenza alle Gallerie di Napoli”.



Figg. 3-4. Museo di S. Martino con l'allestimento della *II Mostra didattica di restauro* (Napoli, 1952), Roma, Archivio centrale dello Stato.

metallo create per rendere i dipinti ispezionabili in più modi, ma anche per suggerire ricostruzioni di parti mancanti, come nel caso del Polittico del Battesimo di Andrea da Salerno. L'ambiente destinato alla mostra, come reso evidente dalle pareti sporche e macchiate, non è tra i più curati del museo il quale, già nel 1948 – appena pochi anni prima – aveva inaugurato il nuovo allestimento con una sala dedicata alle mostre temporanee che tuttavia non viene utilizzata in questa occasione, a significare forse per tali esposizioni uno *status* ancora in parte ritenuto lontano dalla dignità di una vera e propria mostra tradizionalmente intesa: nulla a che vedere con quanto aveva potuto proporre Brandi nella romana Sala delle mostre! D'altronde, a Napoli non si volevano esporre opere di artisti celebri come Antonello da Messina, né dare vita a esperimenti museografici, quanto piuttosto presentare opere in grado di parlare con immediatezza del restauro come atto necessario di cura anche per quel patrimonio eterogeneo e diffuso sul territorio, spesso abbandonato e mai studiato. Raffaello Causa sceglie allora dipinti di artisti poco noti – come l'ignoto napoletano dell'*Adorazione dei Magi* nella cappella Filangieri di Livardi, nella provincia di Napoli – coerentemente con quanto aveva affermato nel 1948 al *Primo Convegno internazionale per le arti figurative* dove, tra tanti illustri colleghi, aveva spiegato la sua teoria espositiva:

Ogni mostra dovrebbe limitarsi a portare alla ribalta opere di dislocazione particolarmente difficile o scarsamente accessibili: arricchire periodicamente il materiale di studio non col mutare ambiente o prospettiva delle opere, ma col proporre al giudizio opere inedite o poco conosciute. Non c'è bisogno che io citi le vaste “riserve” di opere d'arte che in varie regioni d'Italia sono a conoscenza di pochi specialisti e che aspettano ancora il messia in veste di avventuroso e volenteroso funzionario giovane [...]: bisognerebbe attraverso le mostre tendere soprattutto ad una valorizzazione dei patrimoni artistici regionali [...] Una tale iniziativa porterebbe ad una periodica revisione del patrimonio artistico, nella sua integrità e nel suo stato di conservazione³⁷.

Le “mostre dei restauri” di Napoli rivelavano esattamente questa realtà; la scelta, che poi divenne la regola per tante altre iniziative regionali, di esporre opere spesso minori³⁸, presentate durante e non dopo il restauro, con operazioni ancora *in fieri* (secondo il modello proposto per la prima volta a Firenze), dava il segno di un processo di tutela democraticamente più accessibile, in cui prendevano liberamente la parola le soprintendenze, desiderose di rendere tangibile il complesso lavoro di ricognizione e conservazione del patrimonio sul territorio.

Le prime esposizioni brandiane avevano aperto il campo, avevano portato la “cura in mostra”, ma la forte valenza estetica delle scelte allestitivie compiute all'ICR non aveva trovato eco in altri contesti. Ovunque si riconosceva, e i cataloghi sono indicativi in tal senso, la validità dei principi e del metodo proposti nel restauro dalla nuova istituzione ministeriale, ma le mostre si distanziavano dal modello dell'ICR proponendo un racconto diverso: la complessità e il fascino del restauro venivano narrati da opere “desacralizzate” che, come malati in corsie di ospedale, si mostravano fragili e della cui cura si rendevano partecipi i visitatori i quali, attraverso un

³⁷ Causa 1948, p. 195.

³⁸ Si veda il contributo di A. Marras in questo volume. Anche nel caso delle mostre perugine fu posta attenzione alle opere minori del territorio.

consenso mai venuto meno nel tempo, resero le "mostre dei restauri" un filone espositivo sempre attuale e in crescita per oltre quarant'anni. I cataloghi passavano così dall'essere inizialmente libretti di poche pagine a veri e propri testi di riferimento per la più vasta conoscenza del patrimonio pubblico sul territorio.

Il museo ne traeva vantaggio, potenziava la sua vocazione sociale divenendo strumento di conoscenza di quelle vaste "riserve" di opere d'arte poco note che altrimenti sarebbero rimaste fuori dai circoli virtuosi della conservazione; erano i primi passi di una nuova relazione tra comunità e opere del territorio che, strutturandosi poi negli anni a venire, avrebbe dato vita al nuovo paradigma della tutela del patrimonio: il museo diffuso.

Anche il restauro come disciplina ne usciva rafforzato. La possibilità di riflettere negli stessi anni in diversi contesti regionali sulla necessità di uniformare il sistema nazionale degli interventi costituiva un importante momento di confronto destinato a non rimanere solo sulla carta e che gradualmente conduceva a quanto nei cataloghi delle prime mostre, all'inizio degli anni cinquanta, si auspicava a gran voce e da più parti: il superamento di un sentimento diffuso di diffidenza verso un sapere che se condotto con criteri metodologici e operativi condivisi e "riconoscibili" (le mostre volevano offrire questo!) poteva e doveva connotarsi come strumento imprescindibile della tutela della cosa pubblica.

Bibliografia

- I mostra didattica del restauro*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di S. Martino, 20 dicembre 1950-10 gennaio 1951), Napoli 1951.
- II mostra didattica del restauro 1952*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di S. Martino, 20 dicembre 1951-10 gennaio 1952), Napoli 1952.
- III mostra didattica di restauri*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di S. Martino, 20 dicembre 1952-10 gennaio 1953), Napoli 1953.
- Brandi C., *L'inaugurazione del Regio Istituto Centrale del Restauro di Roma. La relazione di Cesare Brandi*, in "Le arti", IV, 1941-1942a, 1, pp. 51-53.
- Brandi C., *Gli otto dipinti acquistati dallo Stato per la R. Pinacoteca di Siena restaurati ed esposti presso l'Istituto Centrale del Restauro*, in "Le arti", IV, 1941-1942b, 5-6, pp. 367-371.
- Brandi C., *Mostra dei dipinti di Antonello da Messina*, catalogo della mostra (Roma, Regio Istituto centrale del restauro, novembre-dicembre 1942), Roma 1942.
- Brandi C., *Carmine o della Pittura, con due saggi su Duccio e Picasso*, Firenze 1947.
- Brandi C., *La teoria del restauro*, Torino 1963 (nuova ed. 1977), pp. 9-12.
- Catalano M.I., *Dall'esperienza dell'arte all'estetica: La "Sala delle mostre" dell'Istituto Centrale del Restauro*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del convegno internazionale (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di Andaloro M., Firenze 2006, pp. 179-198.
- Catalano M.I., *La cornice attraversa la guerra. Da Albini a Brandi oltre la soglia dell'opera*, in "Piano b. Arti e culture visive", 3, 1, 2018, pp. 1-19.
- Causa R., *Per un piano organico di mostre periodiche*, in Atti del primo convegno internazionale delle arti figurative (Firenze, 20-26 giugno 1948), Firenze 1948, pp. 194-196.
- Causa R., *La I mostra didattica di restauro al Museo di S. Martino*, estratto da "Napoli. Rivista municipale edita a cura del Comune di Napoli", 1952.
- Causa R., *Quindici anni di restauri nella Soprintendenza alle Gallerie di Napoli*, in *IV Mostra di restauri*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1960), Napoli 1960, pp. 9-18.

- Cerasuolo A., *L'attività del Gabinetto Pinacologico: un'eredità misconosciuta*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, a cura di Catalano M.L., Roma 2013, pp. 190-223.
- Ciancabilla L., *Il mega-museo degli affreschi staccati di Firenze: genesi e riflessi di un progetto mai realizzato*, in *"Il Capitale Culturale"*, 25, 2022, pp. 541-564.
- Curzi V., *Questioni storico-critiche e pratica professionale. Per un'introduzione alla museologia e alla museografia del dopoguerra*, in *Musei Italiani del dopoguerra (1945-1977)*, a cura di Curzi V., Milano 2022, pp. 7-29.
- Fabi C., *Cesare Brandi e l'attività espositiva dell'Istituto Centrale del Restauro (1942-1950)*, in *"Verona illustrata"*, 21, 2008, pp. 141-159.
- Gubbiotto G., *Mostre di opere restaurate 1945-1975*, in *"Kermes"*, XXXVI, 132, ottobre-dicembre 2023, pp. 47-53.
- Lauri D., *Il restauro di un bene culturale come strumento di riscoperta. Il caso di Lorenzo da Viterbo nel contesto della sua fortuna critica*, in *"Contesti d'Arte. Rivista della Scuola di specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze"*, 1, 1, 2017, pp. 69-84.
- Leveillé A., *International Campaign for Museums*, in *"Museum"*, 9, 1, 1956, pp. 1-2.
- Longhi R., *Mostre e musei (un avvertimento del 1959)*, in *"Paragone"*, 235, 1969, pp. 3-23.
- Morgante M., *War's Toll, i monumenti italiani in USA (1946-47). Una strategia per immagini*, in *"Ricerche storiche"*, 43, 2, 2013, pp. 223-240.
- Mostra di opere d'arte restaurate*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, ottobre-novembre 1946), a cura di Procacci U., [Firenze] 1946.
- Paolucci A., *Il laboratorio del restauro a Firenze*, Torino 1986, pp. 9-32.
- Rinaldi S., Mani C., *Documenti sulla genesi e l'epilogo del corso di restauro dei dipinti tenuto a Firenze da Giovanni Secco Suardo nel 1864*, in *"OPD Restauro"*, 17, 2005, pp. 343-374.

Palazzo Abatellis fra storia dell'arte e museografia (1954-1969)

Claudio Gulli

I due allestimenti realizzati da Carlo Scarpa in Sicilia – per la mostra *Antonello e la pittura del '400 in Sicilia* a Messina (1953) e per la sistemazione della Galleria nazionale a palazzo Abatellis a Palermo (1954) – hanno giustamente richiamato, nel corso del tempo, grande attenzione negli studi, fin quasi a monopolizzare l'orientamento storiografico sui musei siciliani del dopoguerra¹. E si è spesso sottolineato, anche qui giustamente, quanto abbia contato nel rapporto con Scarpa la personalità di Giorgio Vigni, soprintendente alle Gallerie e Opere d'arte della Sicilia dal 1949 al 1957². Il merito di aver chiamato il collega veneziano spettava in primo luogo all'architetto messinese Roberto Calandra – e andrà detto una volta di più quanto siano eccezionali le condizioni dell'incontro. L'episodio chiave si svolge alle Procuratie nuove di Venezia, nell'autunno del 1952, alla mostra di Toulouse-Lautrec allestita da Scarpa nell'Ala napoleonica. Alla proposta di allestire la mostra antonelliana Scarpa risponde, su due piedi: "Non c'è bisogno che ci pensi, per Antonello ti dico subito di sì". Una condizione di apertura intellettuale, non condizionata dalle possibilità di guadagno ("Dovetti anche dirgli che non era prevista alcuna retribuzione", ricorda Calandra), che genera libertà espressiva nelle soluzioni proposte. Bisognava però calarsi in un contesto dove abbondavano polemiche e litigiosità: della mostra si parlava da anni e, a lavori in corso, erano emerse non poche divergenze³.

Dalla parte di Vigni invece il cantiere antonelliano si intreccia strettamente con i tanti problemi connessi all'apertura della nuova Galleria nazionale della Sicilia, a Palermo⁴. Era da più di trent'anni che si prevedeva di trasferire in diverse sedi le

¹ Questa fortuna comincia con l'assegnazione del premio IN/Arch a Scarpa per la sistemazione museografica di palazzo Abatellis nel 1962, cfr. *I Premi Nazionali In/Arch* 1963. In seguito, si vedano almeno: Tafuri 1986, pp. 139-143, Polano 1989, Dalai Emiliani 2008 (ma il primo, lucidissimo, contributo della studiosa su Scarpa risale al 1982, e qui si ritrova ampliato), Marini 2013, Iannello 2015, Iannello 2018, pp. 72-113, Iannello 2022.

² Su Vigni, cfr. Scuderi 2007a, e per il rapporto Vigni-Scarpa, cfr. soprattutto Abbate 2015, riferimento costante anche per ciò che segue.

³ Di recente le complesse trame organizzative della mostra, di cui si parla già nel 1949, sono state accuratamente ricostruite da Iannello 2015 (pp. 15-23) e Barbera 2018, con la pubblicazione di nuove fotografie e documenti su questo episodio centrale per intendere la museografia in Sicilia nel dopoguerra.

⁴ Un articolo di Vigni, che esce sul "Bollettino d'Arte" del 1955, serve più di ogni altra fonte a capire come si svolga il suo operato: "Dal '50 in poi, e cioè da quando lo scrivente ricevette dalla Direzione Generale l'incarico di sistemare la nuova Galleria di Palermo, si vennero raccogliendo nel palazzo [Abatellis]

collezioni del Museo nazionale, ospitato nell'ex-convento di S. Ignazio all'Olivella, separando così sostanzialmente il nucleo archeologico dalle opere d'arte medievali e moderne. Si poteva pensare a palazzo Abatellis come nuova sede per la Galleria già dal 1916, quando il Comune di Palermo aveva rinunciato ai diritti spettanti sull'edificio⁵. Ma non era l'unica strada che si tentava di percorrere, soprattutto perché si andava incontro a continui rallentamenti. Uno "schema di progetto" per la sistemazione della pinacoteca di Palermo allo Steri, ossia il trecentesco palazzo Chiaramonte, era stato presentato dal soprintendente Roberto Salvini al ministro fascista dell'Educazione nazionale, Giuseppe Bottai, il 16 luglio del 1941⁶. Si va avanti a ragionare sullo Steri per qualche anno, perché nel 1942, Giuseppe Spatrisano, architetto razionalista che affrontava con serietà le sedimentazioni degli edifici storici, presenta una lunga e circostanziata relazione in cui si prevede di restaurare e adattare lo Steri a "galleria d'arte"⁷. E l'anno dopo, il 25 giugno del 1943, il ministro Carlo Alberto Biggini si pronuncia favorevole, sebbene si rimandi alla Soprintendenza ogni decisione in merito. Tutto però rimane poi lettera morta, ed evidentemente i bombardamenti del maggio del 1943, e il conseguente stato di derelizione in cui piomba immediatamente il centro storico, mortificano tante intenzioni. Quando Vigni approda a Palermo ha tutto questo alle spalle e a 39 anni è al suo primo incarico di soprintendente; dopo sei anni spesi come ispettore a Trieste, aveva potuto contribuire al riallestimento del Museo di San Matteo a Pisa, insieme a Pietro Sanpaolesi, in qualità di funzionario. Nemmeno il tempo di prendere servizio che già le critiche piovono sul suo tavolo: sul "Giornale di Sicilia" del 12 gennaio, si lamenta l'assenza da Palermo dell'*Annunciata* di Antonello da Messina, a Roma dal 1943, prima all'Istituto centrale del restauro e poi esposta alla Galleria Borghese, in attesa che il museo della capitale dell'isola finalmente riapra⁸. Vigni avrebbe risposto con una lettera al giornale, pubblicata dieci giorni dopo⁹. Da qui si scopre che una delle prime iniziative del soprintendente era stata di proporre "nell'attesa di una soluzione definitiva per il nuovo Museo, una scelta mostra provvisoria dei dipinti che si trovano tuttora nel ricovero di S. Martino delle Scale"¹⁰.

non solo le opere d'arte medioevale e moderna poste in ricovero durante la guerra, ma anche tutte le altre, numerosissime e ingombranti, che per essere meno preziose erano rimaste immagazzinate nel vecchio Museo (anche in questo si lavorava, destinato ormai esclusivamente al materiale archeologico, e quindi si doveva sgombrarne i locali)" (Vigni 1955, p. 185).

⁵ Delogu 1962, pp. 10-11.

⁶ La proposta è menzionata in una risposta di Salvini (datata 25 maggio 1942) a una circolare di Biggini; il documento si conserva nell'Archivio della Soprintendenza per i Beni culturali e ambientali di Palermo (d'ora in poi ASBCA), fasc. I/V/19.

⁷ Questa relazione e il parere di Biggini citato in seguito si possono leggere in Cottone, Giuffré 1994 (pp. 61-64), un lavoro inedito di grande utilità per comprendere la storia dello Steri, che si conserva nella biblioteca del Dipartimento di architettura dell'Università di Palermo.

⁸ *Anche i nostri pittori* 1950.

⁹ *I nostri pittori* 1950.

¹⁰ Anche in una lettera di Vigni del 26 gennaio 1950 al direttore generale delle Antichità e Belle arti, la scelta della sede della nuova Galleria è ancora aperta: preferirebbe palazzo Riso alle altre proposte – si ventila palazzo Sclafani, oltre a palazzo Abatellis: "Per l'istituendo Museo medioevale e moderno, si va profilando una possibile soluzione in un palazzo diverso da quelli finora considerati, e cioè Pal. Riso, ex-casa del fascio. Questo avrebbe il vantaggio di presentare soltanto un problema finanziario (del palazzo, settecentesco, vicino ai Quattro Canti e perciò in ottima posizione, è rimasto poco più che la facciata); mentre gli altri, tanto pal. Sclafani quanto pal. Abatellis, presentano anzitutto un difficile problema di disponibilità (rispettivamente nei confronti dell'Autorità militare e delle

Tutto questo si intreccia con la preparazione della mostra di Messina, dedicata ad Antonello. Il clima febbrile di quegli anni, soprattutto sulle mostre, traspare al meglio leggendo gli interventi di Roberto Longhi su "Paragone" ed è anche trasversalmente illuminato, proprio sulla mostra di Messina, da una lettera a Longhi di Federico Zeri del 30 settembre 1951 pubblicata di recente¹¹. Il giovane ispettore di Soprintendenza romano era stato coinvolto, insieme a Ferdinando Bologna e Raffaello Causa, nei sopralluoghi ai laboratori di restauro o nelle chiese dei centri meno accessibili dell'isola. Di rientro dalla Sicilia a Roma, Zeri confida a Longhi: "La sola illuminazione del viaggio è la scoperta di una persona colossale, Pietro Rozolone, il più formidabile incontro fra Provenza e Piero della Francesca". Un'indicazione non da poco, che consente di rimeditare un problema storico-artistico rimasto sostanzialmente aperto da allora, e che ora forse si può provare a riaffrontare – anche perché ci riporta al centro di alcune questioni museografiche centrali per l'allestimento di palazzo Abatellis. Chi è infatti questa "persona colossale", questo "formidabile incontro fra Provenza e Piero", "scoperto" d'improvviso da Zeri durante un sopralluogo in Sicilia? Di certo è l'autore della croce dipinta della Chiesa madre di Termini Imerese, unica opera documentata del pittore, e datata 1484, conoscenze acquisite grazie ai ritrovamenti documentari di un erudito locale, Ignazio De Michele¹². Era questa l'opera che a Messina avrebbe accolto il visitatore ancora prima dell'ingresso in mostra, sul ballatoio del primo piano del palazzo Comunale, esposta da Scarpa sfruttando come espediente un telaio in metallo, come se un Mondrian l'avesse provvisoriamente riquadrato¹³. E anche oggi chi si reca in visita alla matrice di Termini, e trova la croce poggiata all'altare e al centro del presbiterio, non può rimanere insensibile alla straordinaria resa di questo Cristo rigidamente geometrico, tanto magro quanto affilato, tagliente, tutto regolato da un intelligente senso della rappresentazione di solidi e spazi. Da tempo quest'opera era stata messa in relazione, grazie a un riscontro documentario di Gioacchino Di Marzo, con il retro di una tavola dipinta con i *Santi Pietro e Paolo*, anch'essa presente alla mostra del 1953 e poi esposta a palazzo Abatellis¹⁴. E un'altra croce della Galleria nazionale, proveniente dal convento di S. Francesco a Caccamo, era stata già inserita nell'esiguo *corpus* di Ruzzolone, nonostante proprio Di Marzo avesse poi sconfessato il suo iniziale accostamento. Piuttosto, nel 1953, si poteva sviluppare diversamente il discorso sul pittore, se solo si fosse seguita la strada aperta nel 1906 da Enrico Mauceri¹⁵. Lo studioso aveva identificato un'altra croce dipinta di qualità sorprendente, nel duomo di Piazza Armerina, e giustamente proposto di attribuirlo a Ruzzolone.

monache), e poi un problema finanziario su per giù uguale"; la lettera è conservata in ASBCA, fasc. VII/309. I due articoli di giornale e la lettera di Vigni al direttore del "Giornale di Sicilia" sono conservati nello stesso fascicolo.

¹¹ Federico Zeri, Roberto Longhi. *Lettere* 2021, pp. 362-363: "Tutto sommato mi auguro vivamente che la Mostra (boicottata dagli intrighi combinati dal Ministero e dalla vipera Accascina) si faccia, e a Messina, sia per salvare molte opere in fase pre-agonica, sia per illuminare la condizione veramente tragica delle cose artistiche siciliane, avviate alla fine da un'amministrazione immonda". Per le posizioni sulle mostre, si vedano almeno Longhi 1951a, 1951b, (soprattutto pp. 70-73, proprio sulla mostra di Messina), 1952a, 1952b, 1952c, Bologna 1953, Castelnuovo 1953.

¹² De Michele 1859.

¹³ Antonello da Messina 1953, pp. 67-69.

¹⁴ Di Marzo 1899, pp. 203-247.

¹⁵ Mauceri 1906, p. 17.

In più Vigni, nel 1950, aveva individuato un prezioso tassello al percorso del pittore: un polittico con al centro un *San Pietro*, che in quel momento era in restauro per la mostra, proveniente da Militello in Val di Catania¹⁶. Quando Zeri scrive a Longhi in quell'anno, intende con ogni probabilità questo Ruzzolone: il pittore delle croci di Termini e di Piazza e del polittico di Militello. Vigni avrebbe poi inserito in mostra una terza croce, proveniente dal duomo di Agira, ma la dissociazione dalla linea che andava prendendo corpo, per creare un'autonoma personalità, quella del "Maestro della Croce di Piazza Armerina", si fa marcata proprio poco prima della mostra messinese¹⁷. La questione veniva ripercorsa così da Longhi nel *Frammento siciliano*, il saggio-recensione alla mostra che esce su "Paragone" nel novembre del 1953:

"Ma anche nel caso del Rozzolone, un pittore palermitano le cui notizie documentate vanno dal 1484 al 1526, la Mostra ha piuttosto complicato che chiarito il problema. La cui sostanza, a mio parere, sarebbe questa. L'opera più antica che si conosca del pittore e cioè il Crocefisso sagomato del 1484 a Termini Imerese rivela un uomo cresciuto nella nuova cultura, e legatissimo a certi dipinti di Piazza Armerina, di Agira e di Militello Val di Catania; due dei quali, infatti, sono stati lungamente riferiti al Rozzolone stesso, mentre a Messina figurano come di un maestro diverso e più arcaico; vantato anzi come la maggiore rivelazione della Mostra, a parte l'intoccabile supremazia di Antonello. Ma resta a vedersi se l'indubbia precedenza di codesti dipinti non possa ancora spiegarsi come una fase anteriore del Rozzolone stesso, la cui svalutazione, a proposito del Crocefisso di Termini, mi pare più capziosa che giusta. E intendo perché lo stesso Crocefisso di Agira, forse anche più sottile di quello di Piazza Armerina, e bello come un Antonio da Fabriano o uno Zoppo (ma ho già anticipato troppo della conclusione), sia stato retrocesso a 'bottega'; ché, altrimenti, sarebbe riuscito troppo difficile negare che persino le ragioni di carpenteria della cornice a traforo gotico legano alla medesima bottega artigiana che ha intagliato la croce del Rozzolone a Termini.

Anche questa constatazione fa diffidare dagli sforzi per retrodatare *troppo*, fin verso il '60, l'inizio del preteso nuovo gruppo del 'Maestro di Piazza Armerina'. Una situazione ragionevolmente più tarda, verso il '75, non vieta che il Rozzolone, a quella data, fosse già in azione. Il Crocefisso più antico sul quale – secondo il documento – egli doveva esemplarsi nel 1484, non è detto non fosse già suo! Si opponga inoltre che le attribuzioni al Rozzolone tardo – circa il 1520 – per i resti dell'altare di Chiusa Scalfani hanno fondamento troppo tenue; avvertendo che se non legano punto coi dipinti di Piazza Armerina o Militello, non legano neppure col Crocefisso di Termini!

C'è in più da osservare che, ove la distinzione si accogliesse, il Rozzolone, sorto da un centro di cultura ricco e bene attrezzato come quello di Palermo, avrebbe dunque avuto bisogno di andarsi a erudire sui Monti Erei e nella piana di Catania, per poi ritornare a Palermo; e, si noti, senza aver quasi neppur delibato Antonello. Non liquet. Molto più plausibile che la sua cultura, in un certo senso affine a quella dei maestri di Petralia e di Castelbuono e cioè ancora nella sfera d'influenza palermitana – cui probabilmente appartenevano anche i termitani Graffeo documentati dal Di Marzo

¹⁶ Vigni 1950.

¹⁷ *Antonello da Messina* 1953, pp. 60-63 e ancora Vigni 1950, p. 14: "[...] non credo che i due dipinti di Militello e di Piazza Armerina si possano attribuire a Pietro Ruzzolone, come vorrebbe E. Maganuco: le affinità della Croce di Termini Imerese, opera documentata di Pietro, non reggono al paragone della qualità. Il Ruzzolone è uno scolaro probabilmente, comunque un imitatore del Maestro di Piazza Armerina e di Militello, i cui insegnamenti diventano in lui allentati e flaccidi, oppure rozzamente appesantiti, al confronto [...]".



Fig. 1. Una sala della mostra *Antonello e la pittura del '400 in Sicilia*. In primo piano, la Croce di Piazza Armerina; nella parete di fondo, il Trittico Tasca di Tommaso de Vigilia e la Croce di Agira; nella parete di destra, il Polittico di Corleone, da Antonello da Messina 2018, p. 274.

– sia stata richiesta a tempo giusto anche dalle regioni centro-orientali perché – già scomparso praticamente Antonello dal 1475 – il Rozzolone sembrava, ed era difatti, superiore a tutti i seguaci del gran messinese. La fama tradizionale del Rozzolone, conservatasi anche in secoli ostili, par giusto si fondasse su un'antica verità: l'alto valore dell'artista, forse il maggiore dell'isola nella seconda metà del '400 all'infuori di Antonello stesso¹⁸.

La sala della mostra che presenta le croci di Piazza Armerina e di Agira, il Polittico di Corleone e il Trittico Tasca di Tommaso de Vigilia (fig. 1) non aiutava a identificare l'importanza di una personalità pittorica siciliana attiva fra il 1460 e il 1470. E per di più la sala dedicata a Ruzzolone (fig. 2) poteva generare altri scetticismi: e oggi la distanza è accresciuta dal fatto che la *Santa Caterina d'Alessandria* di Chiusa Sclafani sia stata definitivamente inserita da Vincenzo Abbate nel *corpus* di Antonello Crescenzo, un altro grande pittore palermitano, ma di una generazione che matura a inizio Cinquecento¹⁹. Un successivo intervento di Maria Grazia Paolini avrebbe costruito un percorso credibile per Ruzzolone, ma alla mostra era ormai sfumata un'occasione d'oro per inquadrare criticamente il problema²⁰. Le soluzioni espositive immaginate

¹⁸ Longhi 1953, pp. 18-19.

¹⁹ Abbate 1982.

²⁰ Paolini 1959. Sull'ambito di Ruzzolone invece cfr. Abbate 1974. Sul pittore, ma con posizioni meno avanzate e in definitiva più screditanti, sono poi intervenute Campagna Cicala 1987, pp. 486-487 e Pugliatti 1998, pp. 15-34.



Fig. 2. Una sala della mostra *Antonello e la pittura del '400 in Sicilia*. In primo piano la *Croce* attribuita a Pietro Ruzzolone; in fondo, i *Santi Pietro e Paolo* di Riccardo Quattararo, da Iannello 2018, p. 40.



Fig. 3. Il salone delle Croci di palazzo Abatellis, stampa alla gelatina ai sali di argento, Gabinetto fotografico nazionale, Archivio fotografico MPI, n. MPI161372, ICCD.

per la mostra verranno riproposte, nella sistemazione museografica di palazzo Abatellis, per il salone delle Croci (fig. 3). Qui però la materia – le opere d'arte – ha tutt'altro valore, dal punto di vista della storia figurativa. La prima croce, di cui si ricorda il celebre espediente allestitivo del dado di pietra che funge da base, è stata attribuita al "Maestro di Galatina" da Longhi, un riferimento che ha retto bene al corso del tempo²¹. Troppa è stavolta la distanza culturale con l'altra croce, quella proveniente dal convento di S. Francesco a Caccamo e attribuita a Ruzzolone, di cui si è parlato sopra, ma che presenta comunque un certo dislivello in termini di qualità. In breve, questo snodo museografico di palazzo Abatellis arriva appena a far comprendere la storia della pittura a Palermo fra fine Quattrocento e inizio Cinquecento. Difficilmente il visitatore che non si è districato fra le questioni attributive riesce a mettere a fuoco le grandi personalità pur presenti in città – nell'ordine: Ruzzolone, Quartararo e Crescenzo – più o meno contemporanee ad Antonello e al Mabuse, che finiscono invece per essere i pilastri di qualità nell'allestimento di quel tratto decisivo della Galleria. Una delle scommesse più entusiasmanti per Vigni, nella mostra del 1953, era proprio individuare delle personalità precedenti o contemporanee ad Antonello, sul versante isolano, che riuscissero a far comprendere il contesto in cui opera un artista della statura del messinese. Riprendendo il *Frammento siciliano*, si rievoca un altro dipinto capitale:

è probabile che la prima forma della civiltà umbratile del '40, del 'mezzo-rinascimento' per dir così, sia rappresentata dal bellissimo trittico di *Madonna tra due Santi* di Termini Imerese, datato 1453 e che il Di Marzo assegnava al suo preferito Gaspare da Pesaro; ma che manca purtroppo alla Mostra²².

A Palermo, verso il 1450, un decennio dopo l'apparizione del *Trionfo della Morte*, doveva esistere una cultura ibrida, aperta alle novità spaziali e fedele alle delicatezze tardogotiche, tutta manti *estofadi* e dettagli trattati con fare da miniaturisti, apprezzati tanto localmente quanto internazionalmente. Vigni era stato assai efficace nel definire il *corpus* del "Maestro delle Incoronazioni", il nome che dominava incontrastato la prima sala della mostra e nella sezione del catalogo relativa alla pittura a Palermo nella prima metà del secolo. Era questa un'altra delle principali novità presentate a Messina, e anche quest'acquisizione critica si sarebbe riversata nell'allestimento di palazzo Abatellis²³. Ma si tratta di un pittore mediocre, come denuncia lo stesso Vigni, che non arriva a "reggere" un'intera sala della Galleria. Lo studioso aveva giustamente stretto il legame fra il suo "Maestro delle Incoronazioni" e il "Maestro del Polittico di Trapani", pittore che però nelle collezioni palermitane è poco presente²⁴. Si avverte insomma uno scarto – che si rivede peraltro a Castelvechio, l'allestimento scarpiano immediatamente successivo ad Abatellis – fra un piano terra, certamente magnifico per l'eleganza delle soluzioni, dedicato in prevalenza alla scultura, e un primo piano dove all'eccellenza delle proposte architettoniche non corrisponde una convincente coerenza storiografica. Un altro espediente, geniale, trovato da Vigni e Scarpa: è il primo a ricordare di aver "esposto provvisoriamente

²¹ Di Natale 2010, pp. 23-24.

²² Longhi 1953, p. 15.

²³ *Antonello da Messina* 1953, pp. 46-48; Vigni 1955, p. 187.

²⁴ Sul pittore, cfr. *Il Maestro del Polittico di Trapani* 2002.

il busto di Pietro (o Niccolò) Speciale attribuito al Laurana, che il proprietario avv. Puglia, su nostra richiesta, ha gentilmente concesso alla Galleria per un anno in occasione dell'inaugurazione"²⁵. Una collocazione temporanea (fig. 4) quindi, alla fine del percorso del piano terreno, a intavolare un'altra conversazione scarpiana di luce naturale con lo spazio esterno, stavolta proveniente dal cortile, e non dalla finestra come accadeva per l'*Eleonora d'Aragona* di Laurana. Esiste anche un disegno dell'architetto veneziano, pubblicato da tempo, per la base di questo busto marmoreo, che oggi, con il procedere degli studi, è considerato un capolavoro autografo di Domenico Gagini²⁶. L'effigiato si identifica in Pietro Speciale, senza più dubitare che si possa trattare di suo figlio Niccolò. Forse è il più bel ritratto marmoreo del Rinascimento palermitano, sembra di vedere il corrispettivo in scultura di un ritratto di Antonello; il confronto migliore è con il Ritratto Trivulzio conservato a palazzo Madama a Torino. Lo stesso sguardo truce, sprezzante, altero, come di chi già sa come andrà a finire, anima i due soggetti. D'altronde l'effigiato è dei più affascinanti: Pietro Speciale (1405-1474) era stato pretore di Palermo, presidente del Regno di Sicilia, e aveva tentato di impiantare una signoria solida nei suoi feudi, divisi fra Noto, Alcamo, Calatafimi e Militello in Val di Catania²⁷. Il 28 novembre 1956, dopo aver incontrato il proprietario del busto, Vigni aveva proposto l'acquisizione al Ministero, ma la risposta da Roma era stata negativa²⁸. L'opera verrà quindi restituita il 4 febbraio 1963 e acquisita dalla Regione Siciliana solamente in seguito²⁹.

Nel 1958 diventa soprintendente Raffaello Delogu (1909-1971), un siracusano di famiglia sarda, che proprio da Cagliari si era guadagnato una stima nazionale, solida anche prima della guerra³⁰. Sebbene si tratti di uomini della stessa generazione, rispetto all'operato di Vigni, maggiormente sperimentale e aperto al modernismo, sembra di notare una visione più tendente a sistematizzare. L'attenzione al tema della catalogazione e all'alto medioevo, il periodo prediletto dallo studioso, caratterizzano quindi un'altra stagione di palazzo Abatellis e dell'attività della Soprintendenza, mentre gli interessi di Vigni per la pittura del basso medioevo avrebbero conosciuto ulteriori sviluppi con l'allestimento di palazzo Bellomo a Siracusa³¹. È già indicativo di questa nuova direzione il volumetto, a firma di Delogu, che illustra la Galleria nazionale della Sicilia nella serie del Poligrafico dello Stato dedicata agli "Itinerari dei musei, gallerie e monumenti d'Italia". Si ribadisce, per quel che riguarda il piano terra, quanto il "criterio dell'ordinatore sia stato quello di presentare nelle diverse sale una antologia della scultura in Sicilia dal Trecento al Cinquecento prescindendo da un

²⁵ Vigni 1955, p. 187.

²⁶ Polano 1989, p. 70.

²⁷ Si veda il recente Scibilia 2022. Il padre di Pietro, Niccolò Speciale, era stato viceré di Sicilia a Napoli e lì gli scambi, in entrata, con la cultura di Donatello e del Rinascimento fiorentino erano facilitati dalla decisa direzione impressa da Alfonso I il Magnanimo allo sviluppo dell'arte, all'altezza dell'arco di Castel Nuovo.

²⁸ ASBCA, fasc. VI/134.

²⁹ Una nota di consegna è firmata da Delogu (ASBCA, fasc. VI/134). L'odierna ubicazione, a palazzo Ajutamicristo, in cui la Soprintendenza ha allestito una raccolta lapidea dove spiccano anche opere di Canova e di Marabitti, non restituisce la dovuta centralità di quest'opera per la comprensione del Quattrocento in Sicilia, e infatti è già previsto un suo giusto ritorno a palazzo Abatellis, nella collocazione scarpiana, come gentilmente mi informa la direttrice Maddalena De Luca.

³⁰ Tommaselli 2007.

³¹ Vigni 1958; Agnello 1959.



Fig. 4. La sala del piano terra di palazzo Abatellis con la collocazione temporanea del busto di Pietro Speciale, stampa alla gelatina ai sali di argento, Gabinetto fotografico nazionale, Archivio fotografico MPI, n. MPI161377, ICCD.

troppo pedissequo ordinamento cronologico”³². È in questa pubblicazione che affiorano alcuni cortocircuiti storiografici, introdotti in qualche modo dalla sistemazione museografica: primo fra tutti, la subalternità di Domenico Gagini rispetto a Francesco Laurana – vuoi per la consacrazione scarpiana dell’*Eleonora d’Aragona*, identificazione al tempo “ancora controversa”, che sta accanto alla *Madonna del latte* di Domenico, un’opera che non restituisce la grandezza dello scultore³³. Il busto di Pietro Speciale ora è “posto al centro della sala”, e Delogu sposa l’idea di Di Marzo, ma non fino a ritenerlo certamente opera di Domenico³⁴. Anche sul *Trionfo della Morte* la posizione

³² Delogu 1962, p. 21.

³³ Delogu 1962, pp. 16-19.

³⁴ Delogu 1962, pp. 21-22.

dello studioso è fin troppo prudente: per lui conta ancora l'antica ipotesi di riferimento a Pisanello, che si poteva oramai serenamente dismettere, dopo l'articolo di Wilhelm Valentiner, che inquadrava in modo più avanzato la pista da seguire in direzione catalana³⁵. Al primo piano, la Galleria fornisce invece un modello interpretativo convincente per intendere la storia della pittura a Palermo: "Nulla vieta di ritenere le opere fin qui elencate [i dipinti del Due e Trecento] giunte isolatamente a Palermo da Pisa (o da Genova) sulla scia dei traffici commerciali documentati tra le due città", finché, a inizio Quattrocento, "questa corrente di insistite importazioni ed addirittura, sul tardi, di presenze fisiche toscane, sembra alla fine risolversi in un seguito locale"³⁶. Qualche acquisizione, come la tavoletta con l'*Ultima Cena* di Jaime Serra "che fece parte di un retablo dipinto tra il 1360 e il 1370 per una chiesa di Palermo e che è qui esposta a fianco della porta di uscita", viene subito inserita nell'allestimento³⁷.

D'altronde, un'indicazione concreta su "quella che sarà la prosecuzione della Galleria" era già stata formulata da Vigni, ma bisogna attendere l'inizio degli anni sessanta per vedere i primi passi in una direzione coerente. Si intravedeva un qualificato "compito provvisorio" delle mostre: era necessario infatti presentare temporaneamente, al seguito dei restauri, le tantissime opere rimaste nei depositi, in particolare per andare a trattare un vasto arco cronologico, rimasto scoperto, dalla fine del Cinquecento al tardo Settecento. Il vero obiettivo era la "ricostruzione dell'edificio che nel '700 ingrandì il convento"³⁸. Vigni e Scarpa avevano discusso il problema anche mentre si completava l'allestimento di palazzo Abatellis, come si evince da una lettera dell'architetto veneziano al soprintendente del 5 ottobre del 1953³⁹. Il problema era annoso – si era presentato tale e quale anche prima della guerra⁴⁰ – eppure il modo di risolverlo non si sarebbe rivelato così facile. Inoltre, la stagione delle mostre di palazzo Abatellis, valido antidoto alla mancata collocazione permanente di un patrimonio che nel vecchio Museo nazionale era visibile, sarebbe stato l'unico espediente per allargare il discorso critico del museo sui secoli non coperti dall'allestimento⁴¹. Ogni anno, un'occasione di rinnovamento si presentava infatti con la Settimana dei musei, un'iniziativa dell'ICOM che viene interpretata come sede ideale degli avanzamenti condotti sui restauri e gli studi già a partire dal 1952. La prima "mostra dei restauri" organizzata dalla Soprintendenza riguarda

³⁵ Valentiner 1937; Delogu 1962, pp. 13-15. Per la bibliografia successiva sul *Trionfo della Morte*, cfr. almeno il *"Trionfo della Morte"* 1989, Reynaud 1994, Cometa 2017.

³⁶ Delogu 1962, p. 25.

³⁷ Delogu 1962, p. 26.

³⁸ Vigni 1955, pp. 189-190.

³⁹ "Lei, dopo tutto pensa forse che al pianterreno alcune sale destinate a deposito sistemato ottimamente, quasi galleria secondaria, possano essere più utili specie per gli studiosi? (sempre che abbiate il materiale?) D'altra parte sculture o materiale consimile vi troverebbero forse sede più adatta. Penso anche che si potrebbe delle sale 4-5-6 fare un gruppo per esposizioni del tutto speciali... che so?, disegni, opere di un artista unico, ogni tanto, o anche destinate per mostre scambi con l'estero, oppure, per Palermo, e non so se lei lo possa fare, mostre per opere moderne? Ma sì, sarebbe anzi bello", cfr. Iannello 2015, p. 22.

⁴⁰ Si può vedere in particolare il lavoro, assai ben documentato, di Bruno 2019.

⁴¹ Abbate 2015, p. 163: "Non stava qui, del resto, il vero 'miracolo' dell'Abatellis, universalmente riconosciutogli ieri come oggi? Una serie di capolavori tra Medioevo e Cinquecento sapientemente scaglionati a ritmo lento e cadenzato lungo il percorso di quell'ala quattrocentesca che dai muri, dai partiti architettonici e decorativi trasudava il medesimo linguaggio di stile. E però nel '54 – giocoforza – ben più di tre quarti dell'intero patrimonio museale finiva nei depositi, ben tutelato ma nascosto. Ebbene, le mostre sono servite a riscattarlo e riconsegnarlo all'attenzione del pubblico".

infatti i “dipinti caravaggeschi della Sicilia”, a cominciare proprio dai tre capolavori di Caravaggio, di rientro dalla grande mostra di Palazzo Reale a Milano del 1951 e ricoverati anch'essi per un restauro, mentre c'era la guerra, all'Istituto centrale⁴². Allestita all'interno dell'oratorio di S. Lorenzo, l'esposizione è accompagnata da un opuscolo senza illustrazioni, con un testo di Giovanni Carandente, valido funzionario di Soprintendenza che nella sua carriera avrebbe poi utilmente spaziato dai primitivi fiamminghi all'arte contemporanea⁴³.

Ritornando al 1963 invece, la mostra sugli affreschi restaurati del Gran priorato di S. Andrea a Piazza Armerina vale quindi come dichiarazione di intenti per l'operato di Delogu: rimaneva scoperto anche il periodo storico antecedente il Duecento che era nelle predilezioni dello studioso e, come si sa, in Sicilia è di primaria importanza⁴⁴. È all'interno del cataloghino di questa mostra che si trova un resoconto puntuale dell'attività svolta dalla Soprintendenza sui “cinque anni di restauri”, dal 1959 al 1963, divisi per anno, per provincia e distinti per fonti di finanziamento ovvero il Ministero della Pubblica istruzione – che arriva a quantificarne 381, in cinque anni – e l'Assessorato alla Pubblica istruzione della Regione Siciliana, che ne sostiene 168, nel medesimo tempo. Colpisce la quantità di restauri compiuti proprio sui dipinti della Galleria nazionale nel 1960: sono più di 150⁴⁵. L'allestimento stavolta occupa il grande salone delle Croci, smantellando per una settimana le croci sistemate da Scarpa e Vigni⁴⁶.

Ma ancora una volta un avvicendamento in Soprintendenza avrebbe generato traiettorie diverse: Vincenzo Scuderi, trapanese (1923-2024), è soprintendente dal 1965 al 1975, per poi mantenere lo stesso ruolo, anche con il passaggio di competenze in materia di beni culturali alla Regione Siciliana, e rimanere quindi in carica fino al 1988⁴⁷. Fino a quel momento le sue migliori energie erano state spese per il riallestimento del Museo Pepoli di Trapani, su progetto di Franco Minissi (1919-1996), forse l'allestimento più riuscito di quella prima stagione di musei siciliani dell'architetto viterbese⁴⁸. Nella prima mostra dedicata alle *Opere d'arte restaurate*, organizzata da Scuderi, due temi si intrecciano chiaramente: “offrire al pubblico il godimento dei più notevoli recuperi storico-artistici effettuati negli ultimi tempi” e “battere ancora il chiodo della tutela del patrimonio artistico”⁴⁹. Occorre continuamente richiamare l'attenzione “degli organi responsabili” riguardo a un intervento, che lui ritiene il “più urgente di tutti, l'adeguamento delle strutture organizzative – personale, edifici museali, mezzi economici – alle dilatate necessità di documentazione, tutela, studio

⁴² *Mostra dei restauri* 1952, pp. 5-6.

⁴³ Su Carandente, cfr. Barberini 2007.

⁴⁴ *Mostra degli affreschi* 1963, p. 4: “Ora, se si pensa che fino ad ieri il profilo della storia della pittura in Sicilia nel XII ed ancora sul farsi del XIII secolo, era limitato alla sequenza dei mosaici di Cefalù, Palermo e Monreale per la parte bizantina ed ai dipinti del soffitto della Palatina per quella araba, ciò stesso varrà a far riconoscere l'eccezionale interesse di questi testi ed il posto che essi reclamano per una più fedele restituzione di quella pagina della storia della cultura figurativa nell'Isola”. I dipinti sono stati descialbati (la copertura era del 1830), strappati e trasferiti su supporti mobili a partire dal 1958 e l'operazione si era conclusa nel 1962, ad opera di Giovanni Nicolosi.

⁴⁵ *Mostra degli affreschi* 1963, fasc. “Cinque anni di restauri 1959-1963”, cfr. pp. 4-5.

⁴⁶ Una foto di questa mostra è stata pubblicata da Abbate 2015, p. 161 e un utile elenco di tutte le mostre che si sono svolte a palazzo Abatellis è nello stesso volume, alle pp. 168-173.

⁴⁷ Scuderi 2007b.

⁴⁸ Scuderi 1965.

⁴⁹ *Opere d'arte* 1966, p. 8.

e presentazione". E tocca sempre ad alcuni restauri, come quello del *San Giorgio che uccide il drago* firmato da Niccolò da Voltri – dalla chiesa del convento dei frati minori di Termini Imerese e commissionato dal console della Nazione genovese e dei Mercanti, Battista Grisulfi –, di "riaprire altri problemi della pittura siciliana fra Tre e Quattrocento"⁵⁰. Oppure, in altri casi, basta un piccolo intervento di restauro su un'opera conservata nei depositi, per richiamare vicende centrali per la storia dei musei palermitani: accade per la *Talia che incorona Epicarmo*, spettacolare dipinto di Agostino Scilla che faceva parte della collezione di Agostino Gallo, forse il più importante dei donatori al Museo nazionale ottocentesco⁵¹.

In linea generale, in vista di ricerche future, potrebbe rivelarsi di un certo interesse andare a ricostruire le trame che si intessono nel dopoguerra fra Galleria e collezionisti intenzionati a produrre lasciti: rapporti di recente sondati da un contributo di Evelina De Castro⁵². Dopo Giovanni Benfratello (1883-1966), che nel 1952 aveva donato la sua collezione al museo palermitano, nel 1955 era toccato a Pietro Emanuele Sgadari di Lo Monaco (1907-1957), detto "Bebbuzzo", fra i personaggi più interessanti della Palermo di inizio Novecento, per la sua strada a mezza costa fra musica, letteratura, bozzetti e disegni settecenteschi. In termini puri di storia del collezionismo però, di certo la personalità da indagare a fondo è Mario De Ciccio (1868-1964): su di lui, nell'archivio della Soprintendenza, si conserva diverso materiale. Questo antiquario palermitano che si era trasferito a Napoli dal 1906, seguendo nel mestiere il padre Francesco Paolo e il suocero Carlo Varelli, che avevano rispettivamente negozi di antichità a Palermo in corso Vittorio Emanuele e a Napoli in galleria Umberto I⁵³. Capodimonte aveva già beneficiato della generosità di De Ciccio ricevendo un'importante donazione, accuratamente catalogata da Bruno Molajoli nel 1958 e ordinata dallo stesso collezionista⁵⁴. Solo in misura minore i musei palermitani entrano in possesso di stucchi di Serpotta, monete antiche, tessuti, maioliche, presepi e monili, sia tramite acquisizioni che lasciti di proprietà di De Ciccio, ma è già un incentivo a costruire una sezione della Galleria dedicata alle arti decorative. Maggiori dettagli sul progetto vengono infatti presentati da Scuderi in un articolo che compare nel 1968 su "Musei e gallerie d'Italia", dove si sbandiera che palazzo Abatellis è già "considerato tra i testi classici della museografia moderna", anche in virtù dell'inserimento nella mostra sull'architettura dei musei che si tiene al MoMa di New York proprio in quell'autunno⁵⁵. La progettazione dell'ampliamento era stata affidata da Delogu all'architetto Ezio De Felice, che aveva curato il riallestimento a Capodimonte, e il finanziamento stanziato dalla Cassa per il Mezzogiorno non lasciava adito a dubbi riguardo al completamento dell'opera. Un intero piano sarebbe

⁵⁰ *Opere d'arte* 1966, p. 7.

⁵¹ Su Agostino Gallo, cfr. Barbera 2015.

⁵² De Castro 2015.

⁵³ Su Varelli mi sia permesso un rimando a Gulli 2021, p. 277. A puro titolo di esempio, di «un'importante donazione di maioliche» da parte di De Ciccio alla Galleria nazionale si parla in una lettera di Delogu al ministro, datata 29 novembre 1962. Oltre a De Castro 2015, pp. 97-99, su De Ciccio va letto Prestigiacomo 2016.

⁵⁴ *La donazione Mario De Ciccio* 1958.

⁵⁵ Scuderi 1968, p. 8.

stato così dedicato alle arti decorative, grazie all'abbondante donazione di De Ciccio, ma l'avvento di un'altra stagione avrebbe cambiato i piani.

Forse una conclusione a questo periodo storico travolgente, per iniziative e trasformazioni, si può abbozzare rievocando ancora due mostre, che si tengono a palazzo Abatellis nel 1968 e nell'anno seguente, sempre in occasione delle Settimane dei musei. Nel primo caso, si presenta un complesso di straordinaria importanza, fresco chiaramente di restauro: una serie di oltre duecento vasi rinascimentali di farmacia rimasta integra, nella sua sede originaria – seconda solamente, in Italia e in Europa, a quella della farmacia del tesoro della Santa Casa di Loreto, commissionata da Guidobaldo II Della Rovere per il Palazzo ducale di Urbino e poi donata, nel 1608, dal duca Francesco Maria II al santuario, dove è tuttora conservata⁵⁶. Quel complesso consta di 348 pezzi, eseguiti prima del 1571 dalla bottega di Orazio Fontana a Urbino; il secondo, quello siciliano, eseguito dalla bottega dei Pattanazzi, continuatori dei Fontana, nel 1580 e composto di 238 pezzi. Chi firma il testo stavolta non è un funzionario di Soprintendenza, ma il direttore del Museo internazionale delle ceramiche di Faenza, Giuseppe Liverani – segno di un sano coinvolgimento di forze esterne al personale museale⁵⁷. La mostra del 1969 è invece incentrata sui nove dipinti, oggi tutti ricollocati *in situ*, della chiesa di S. Giorgio dei Genovesi di Palermo, e spiccano, per qualità, la *Madonna Regina di Genova*, poi attribuita a Domenico Fiasella, i due Palma il Giovane – un *Martirio di San Giorgio* e un *Battesimo di Cristo* spediti da Venezia nel 1604, come risulta dalle ricerche di Bernini nell'Archivio di Stato compiute in occasione della mostra – nonché l'*Annunciazione*, sempre di Palma, che figura sull'altare dei Lomellini nel 1594. Proprio in questo cataloghino Scuderi riepiloga, in un quadro d'insieme particolarmente utile ai fini storiografici:

“Basti ricordare, sommariamente, in proposito, i più cospicui gruppi di restauri, come quelli ai dipinti quattrocenteschi per la mostra di Antonello (1953), i rilevanti lotti di opere dei musei di Palermo, Siracusa e Trapani in vista dell'apertura o riapertura di questi istituti, la serie di affreschi gotici di Agrigento (1951-1956), i tredici dipinti genovesi dell'Oratorio di S. Stefano a Palermo (1952) nonché, più vicino a noi, gli strappi degli affreschi romanici di Piazza Armerina (1960) e di S. Marco d'Alunzio (1964), la serie seicentesca dei dipinti dell'Oratorio del Rosario a Palermo (1961) e altri interventi nei musei di Messina, Palermo, Siracusa e Trapani (1965-1968); le venti tele del Paladini per la mostra di questo pittore a Palermo nel 1967, la serie di maioliche urbinati e l'edificio della Farmacia di Roccavaldina (1968), nonché recentissimi, gli arazzi fiamminghi della Chiesa Madre di Marsala, i dipinti di S. Domenico di Castelvetro e quelli tutt'ora in corso di restauro, di varie chiese di Piazza Armerina”⁵⁸.

Nonostante altri progetti rimanessero aperti e scottanti, si rivendicava la coerenza di un lavoro che ha attraversato più stagioni, in una felice sovrapposizione di mostre e restauri.

⁵⁶ *Mostra di maioliche* 1968.

⁵⁷ La Galleria nazionale della Sicilia ha adesso un direttore: è Dante Bernini. Scuderi aveva dato notizia dell'importante ritrovamento su “Bollettino d'Arte” del 1968, ma lo studioso si era già preoccupato di pubblicare il saggio, poi riedito dalla Soprintendenza, su “Faenza” nel 1967. Sembrerà un dettaglio, ma questo è il primo cataloghino rilegato con la cucitura, non spillato, cfr. *Mostra di maioliche* 1968.

⁵⁸ *Mostra dei dipinti* 1969.

Bibliografia

- 1954-2014. *Sessanta anni della Galleria e delle sue collezioni a Palazzo Abatellis*, a cura di Barbera G., Messina 2015.
- Abbate V., *L'«aiuto» di Pietro Ruzzolone*, in "Storia dell'arte", 22, 1974, pp. 229-234.
- Abbate V., *Sessanta anni attraverso le mostre, in 1954-2014. Sessanta anni della Galleria* 2015, pp. 159-174.
- Agnello S., *Il Museo Nazionale di Palazzo Bellomo a Siracusa*, in "Bollettino d'Arte", 44, 1959, I, pp. 82-85.
- Anche i nostri pittori sono ancora senz'atetto*, in "Giornale di Sicilia", 12 gennaio 1950.
- Antonello da Messina, in *Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia*, catalogo della mostra (Messina, palazzo Comunale, 30 marzo-30 giugno 1953), a cura di Vigni G., Carandente G., Venezia 1953.
- Barbera G., *La collezione Gallo, in 1954-2014. Sessanta anni della Galleria* 2015, pp. 83-39.
- Barbera G., *Antonello in mostra, a Messina, nel 1953*, in *Antonello da Messina*, catalogo della mostra (Palermo, Galleria regionale di palazzo Abatellis, 14 dicembre 2018-10 febbraio 2019), Roma 2018, pp. 272-285.
- Barberini M.G., *Giovanni Carandente (ad vocem)*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti* 2007, pp. 145-153.
- Bologna M., *"Les primitifs Méditerranéens"*, in "Paragone", IV, 37, 1953, pp. 49-56.
- Bresc Bautier G., *Guglielmo da Pesaro (1430-1487). Le peintre de la croix de Cefalù et du polyptyque de Corleone?*, in "Mélanges de l'Ecole française de Rome", 1974, 86, 1, pp. 213-249.
- Bruno I., *Il deposito, "magazzino degli studiosi", del Museo Nazionale di Palermo negli anni Trenta del Novecento dalle ricerche documentarie sull'attività di Maria Accascina*, in "OADI", 19, 2019, pp. 167-180.
- Campagna Cicala F., *Pittura del Quattrocento in Sicilia*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, Milano 1987, II, pp. 478-487.
- Castelnuovo E., *L'Art du val de Loire de Jean Fouquet a Jean Clouet à Tours*, in "Paragone", IV, 39, 1953, pp. 55-59.
- Cometa M., *Il "Trionfo della morte" di Palermo. Un'allegoria della modernità*, Macerata 2017.
- Cottone A., Giuffrè M., *Studio preliminare area Steri*, Università di Palermo, luglio 1994 (copia presso la biblioteca del Dipartimento di architettura dell'Università di Palermo).
- Dalai Emiliani M., *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Venezia 2008.
- De Castro E., *Collezioni e collezionisti dal 1954*, in *1954-2014. Sessanta anni della Galleria* 2015, pp. 91-104.
- De Michele I., *Sopra un'antica croce nel duomo di Termini Imerese*, Palermo 1859.
- Delogo R., *La Galleria nazionale della Sicilia*, Roma 1962.
- Di Marzo G., *La pittura in Palermo nel Rinascimento*, Palermo 1899.
- Di Natale M.C., *Il Maestro del Polittico di Trapani, la Croce dipinta della chiesa di Santo Spirito di Palermo e il suo contesto storico-artistico*, in *Il Maestro del Polittico di Trapani. Il restauro della Croce di Santo Spirito di Palermo*, Palermo 2010.
- Dizionario biografico dei Soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, a cura del Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per il patrimonio artistico ed etnoantropologico, Centro studi per la storia del lavoro e delle comunità territoriali, Bologna 2007.
- La donazione Mario De Ciccio. Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte*, a cura di Ferrari O., Stazio A., Napoli 1958.
- Federico Zeri, Roberto Longhi. *Lettere (1946-1965)*, a cura di Natale M., Cinisello Balsamo 2021.
- Gulli C., *La collezione Chiaramonte Bordonaro nella Palermo di fine Ottocento*, Milano-Roma 2021.
- Iannello M., *Carlo Scarpa a Palazzo Abatellis*, in *1954-2014. Sessanta anni della Galleria* 2015, pp. 19-31.

- Iannello M., *Carlo Scarpa in Sicilia, 1952-1978*, Roma 2018.
- Iannello M., *Allestimenti e musei: Carlo Scarpa e la Sicilia. Due casi studio*, in *Musei italiani del dopoguerra (1945-1977). Riconsezioni storiche e prospettive future*, a cura Curzi V., Milano 2022, pp. 245-263.
- Incisioni francesi del '600*, catalogo della mostra, a cura di Bernini D., Mignosi A. (VIII Settimana dei musei, 4-11 aprile 1965), Palermo 1965.
- Longhi R., *Consuntivo caravaggesco*, in "Paragone", II, 19, 1951a, pp. 3-9.
- Longhi R., *Bilancio di mostre nel dopoguerra*, in "Paragone", II, 23, 1951b, pp. 69-73.
- Longhi R., *I fiamminghi e l'Italia*, in "Paragone", III, 25, 1952a, pp. 47-50.
- Longhi R., *I tesori del Medio Evo italiano a Parigi*, in "Paragone", III, 29, 1952b, pp. 3-9.
- Longhi R., *Gli Uffizi sistemati*, in "Paragone", III, 29, 1952c, pp. 58-62.
- Longhi R., *Frammento siciliano*, in "Paragone", IV, 47, 1953, pp. 3-44.
- Il Maestro del Polittico di Trapani. Opere restaurate del Museo Pepoli*, a cura di Famà M.L., Bongiovanni G., Abbate V., Trapani 2002.
- Marini P., *Palazzo Abatellis e i musei di Carlo Scarpa*, in *Il quartiere della Kalsa a Palermo*, a cura di Cassata G., De Castro E., De Luca M., Palermo 2013, pp. 127-136.
- Mauceri E., *Sicilia ignota*, in "L'arte", 9, 1906, pp. 1-18.
- Meli G., Cacciatore E., Garufi R., *L'allestimento dell'ala settecentesca*, in *1954-2014. Sessanta anni della Galleria* 2015, pp. 33-48.
- Mostra degli affreschi restaurati del Gran Priorato di S. Andrea di Piazza Armerina*, catalogo della mostra, a cura di Delogu R. (VI Settimana dei musei, 31 marzo-7 aprile 1963), Palermo 1963.
- Mostra dei dipinti restaurati della chiesa di S. Giorgio dei Genovesi a Palermo*, catalogo della mostra (XII Settimana dei musei, Palermo, Galleria nazionale della Sicilia, 13-20 aprile 1969), a cura di Bernini D., Palermo 1969.
- Mostra dei restauri ai dipinti caravaggeschi della Sicilia*, catalogo della mostra (Palermo, oratorio della Compagnia di San Lorenzo, 29 marzo-12 aprile 1952), Palermo 1952.
- Mostra di maioliche restaurate (Farmacia del SS. Salvatore di Roccavaldina)*, catalogo della mostra (XI Settimana dei musei, Palermo, Galleria nazionale della Sicilia, 31 marzo-7 aprile 1968), a cura di Liverani G., Palermo 1968.
- I nostri pittori senzatetto e l'Annunziata di Antonello*, in "Giornale di Sicilia", 22 gennaio 1950.
- Opere d'arte restaurate*, catalogo della mostra (IX Settimana dei musei, Palermo, Galleria nazionale della Sicilia, 27 marzo-3 aprile 1966), a cura di Scuderi V., Palermo 1966.
- Paolini M.G., *Note sulla pittura palermitana tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento*, in "Bollettino d'Arte", 44, 1959, II, pp. 122-130.
- Paolini M.G., *Il Trionfo della Morte di Palermo e la cultura internazionale*, in "Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte", 11/12, 1963, pp. 301-369.
- Paolini M.G., *Ancora del Quattrocento siciliano*, in "Nuovi quaderni del Meridione", 6, 1964, pp. 1-15.
- Polano S., *Carlo Scarpa: Palazzo Abatellis. La Galleria della Sicilia, Palermo 1953-54*, Milano 1989.
- I Premi Nazionali In/Arch. Sistemazione museografica di Palazzo Abatellis*, in "L'architettura. Cronache e storia", 97, 1963, p. 524.
- Prestigiacomo V., *Il cacciatore d'arte*, Palermo 2016.
- Pugliatti T., *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia occidentale, 1484-1557*, Napoli 1998.
- Reynaud N., *Le Triomphe de la Mort de Palerme rencontre franco-italienne au milieu du XV siècle?*, in *Hommage à Michel Laclotte*, Milano 1994, pp. 132-151.
- Scibilia P., *Ars fabrice. La città di Pietro Speciale*, Palermo, 2022.
- Scuderi V., *Il Museo Nazionale Pepoli in Trapani*, Roma 1965.
- Scuderi V., *L'ampliamento della Galleria Nazionale della Sicilia*, in "Musei e gallerie d'Italia", XIII, 36, 1968, pp. 8-12.
- Scuderi V., *Giorgio Vigni (ad vocem)*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti* 2007a, pp. 643-646.

Scuderi V., *Vincenzo Scuderi* (ad vocem), in *Dizionario biografico dei Soprintendenti* 2007b, pp. 575-579.

Tafuri M., *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Torino 1986.

Tomaselli D., *Raffaello Delogu* (ad vocem), in *Dizionario biografico dei Soprintendenti* 2007, pp. 207-212.

Il "Trionfo della Morte" di Palermo. L'opera, le vicende conservative, il restauro, Palermo 1989.

Valentiner W., *Le Maître du Triomphe de la mort à Palerme*, in 'Gazette des beaux-arts', s. VI, 18, 1937, pp. 23-46.

Vigni G., *Caratteri europei nella formazione di Antonello da Messina*, in "La giara", 1, 1950, pp. 5-15.

Vigni G., *La Galleria Nazionale della Sicilia*, in "Bollettino d'Arte", 40, 1955, II, pp. 185-190.

Vigni G., *Ricordo di un lavoro con Carlo Scarpa. La sistemazione della Galleria Nazionale della Sicilia a Palermo*, in *Carlo Scarpa: il progetto per Santa Caterina a Treviso*, a cura di Boccato M., Dupré R., Treviso 1984, pp. 34-43.

Ripensare a Franco Minissi oggi.

La rifunzionalizzazione dell'allestimento del Museo archeologico nazionale delle Marche ad Ancona

Luigi Gallo, Diego Voltolini

Il Museo archeologico nazionale delle Marche (M A N Marche) rappresenta la più significativa e copiosa raccolta archeologica dell'intero comparto adriatico, un'istituzione con oltre 160 anni di storia e tradizione, che ha potuto godere dell'eccellenza di ben due allestimenti disegnati da Franco Minissi, nella sede più prestigiosa del capoluogo marchigiano: palazzo Ferretti (fig. 1).

Fra i più importanti edifici di Ancona, il palazzo Ferretti sul Colle Guasco è noto anche come palazzo di S. Pellegrino o palazzo Ferretti agli Scalzi per la vicinanza con la chiesa dei Ss. Pellegrino e Teresa, detta "degli Scalzi" e per distinguerlo dai diversi possedimenti cittadini della nobile famiglia. L'edificazione del palazzo, in posizione dominante sulla città e il suo porto, risale al rientro di Angelo Ferretti dall'esilio, dopo la cacciata del cardinale Benedetto Accolti ad opera dei nobili partecipanti al Governo del libero comune¹. La fabbrica ha visto la partecipazione dei maggiori artisti attivi in città nel corso del Cinquecento, attirati nelle Marche dalle commissioni pontificie per il Santuario mariano della vicina città di Loreto.

L'avvio dei lavori può essere datato al 1533 grazie ad attestazioni documentarie rivenute in anni recenti². La critica si è lungamente interrogata sul ruolo avuto da Antonio da Sangallo il Giovane e da Pellegrino Tibaldi, giungendo a esiti non definitivi. Nella sua concezione, infatti, il palazzo esplicita la piena adesione ai modelli romani di Bramante e Raffaello, aggiornati dal Sangallo in opere come il palazzo Baldassini, a cui s'ispira nella definizione delle volumetrie e nell'elegante partitura muraria, o al coevo palazzo Farnese, di cui riprende la ritmica serrata dell'alternanza dei timpani e il cornicione in aggetto. Anche nelle soluzioni planimetriche, con la sovrapposizione dei due piani nobili e l'imponente salone centrale a doppia altezza, l'edificio rivela l'intenzione di aggiornare in termini monumentali l'architettura palaziale anconetana, ponendosi come esempio imprescindibile del rinnovamento architettonico della città dorica rimasto valido nei due secoli a venire.

¹ Sull'attività politica, commerciale e edificatoria di Angelo Ferretti cfr. Galeazzi 2021. I possedimenti di Angelo Ferretti sono documentati dall'inventario dei beni del 1578, redatto dopo la sua morte, cfr. Ricci 2021, in particolare p. 76.

² Gli elementi di maggiore novità, attestati fra il 1533 e il 1539, provengono dall'allogazione di diversi elementi decorativi per porte e finestre e dall'incarico di acquisto "di pietre vive di buona qualità"; cfr. Galeazzi 2021; Ricci 2021.

Fastosa è la decorazione interna composta da cicli affrescati, soffitti scolpiti, decorati, dorati e dipinti da Pellegrino Tibaldi e dalla sua bottega (fig. 2) e volte affrescate con scene di vita e di campagna e grottesche di ambito zuccaresco. L'iconografia dell'apparato decorativo esalta i meriti della famiglia Ferretti: dall'abilità nei commerci al



Fig. 1. Facciata del Museo archeologico nazionale delle Marche a palazzo Ferretti sul Colle Guasco ad Ancona (2023), Foto Cinestudio, Archivio DRM Marche.

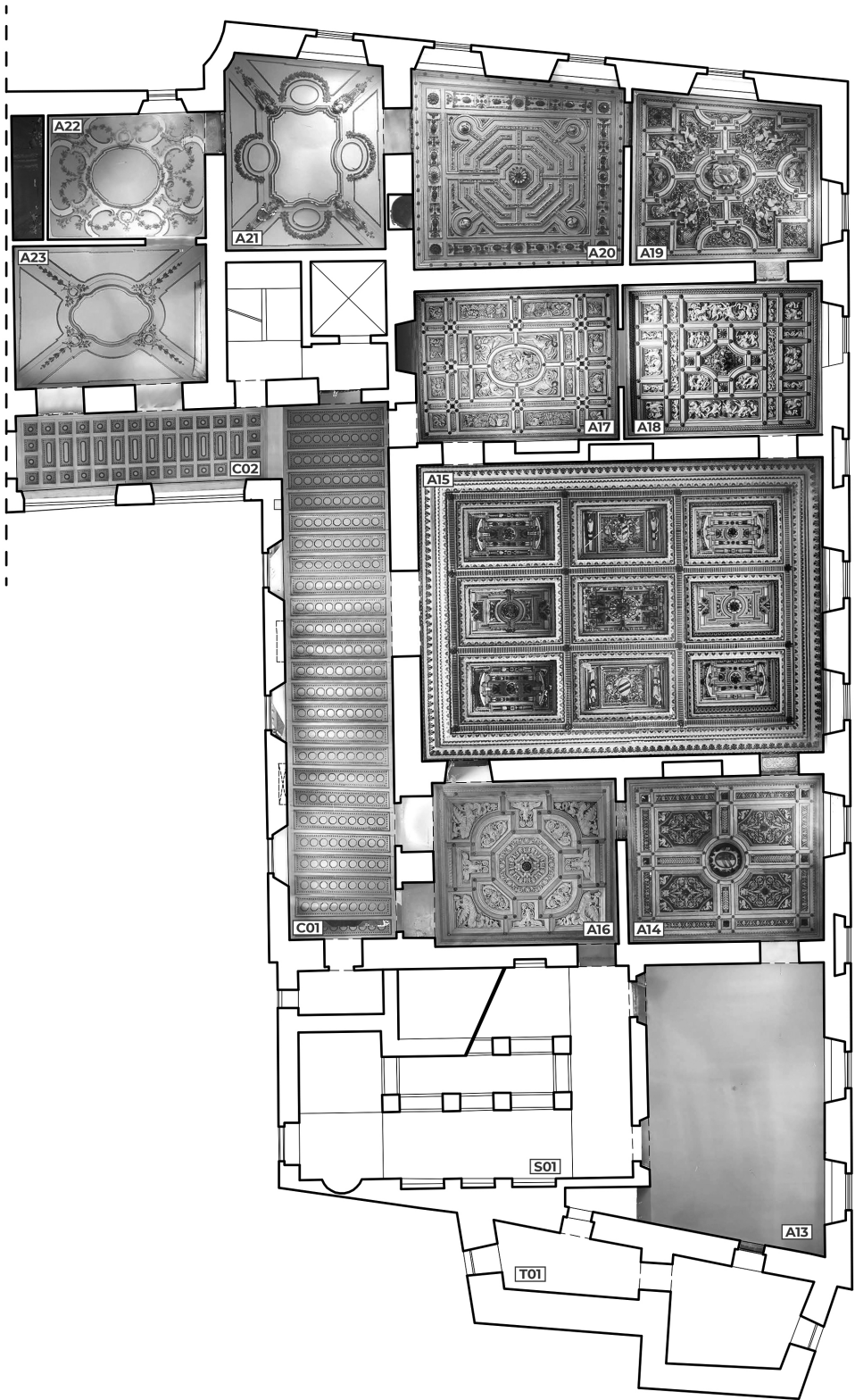


Fig. 2. I soffitti cinquecenteschi e settecenteschi del primo piano nobile di palazzo Ferretti, rilievo eseguito dalla Scuola di specializzazione in Beni architettonici e del paesaggio dell'Università Federico II di Napoli, nell'ambito della convenzione di ricerca attivata con la DRM Marche.

contribuito al buon governo della città, alla correttezza di giudizio e alla rettitudine morale³. Vi si dipana una commistione di rappresentazione delle virtù cristiane – teologali e cardinali – ed episodi dell’antichità classica, dove la presenza di Apollo, Zeus e altre divinità mitologiche trovano la somma espressione in Venere, capace di infondere nell’animo umano il superamento della corruzione, e nella personificazione della Carità. Fra le tante scene in tondi, emblemi ed episodi di storia e mitografia, sorretto da putti si staglia il cavaliere a cavallo, ancora oggi stemma della città di Ancona.

Alla costruzione cinquecentesca è annesso un significativo ampliamento commissionato da Cristoforo Ferretti intorno al 1750. Gli imponenti lavori di restauro, attribuibili a Luigi Vanvitelli di cui resta un prezioso disegno autografo⁴, sono terminati entro il 1774, data del testamento del conte che vi elenca i lavori da lui stesso promossi. Tale ampliamento è connotato dal nuovo prospetto su strada, dalla costruzione della terrazza pensile, vera e propria facciata rivolta verso il mare, e dello scalone monumentale, arricchito da statue e decorazioni in stucco di Gioacchino Varlè. Risalgono ai primi anni trenta del XX secolo gli ultimi interventi di ristrutturazione nelle funzioni residenziali del palazzo, a opera dell’architetto milanese Paolo Tornaghi.

La recente indagine condotta dal gruppo di ricerca della Scuola di specializzazione in Beni architettonici e del paesaggio dell’Università Federico II di Napoli, in corso di pubblicazione per i caratteri di Artem, ha dato puntuale riscontro delle fasi costruttive, dal Cinquecento al Novecento, isolando i corpi di fabbrica in una linea cronologica coerente con le fonti storiche e cartografiche⁵.

Acquisito dallo Stato negli anni cinquanta, palazzo Ferretti è stato adibito, su illuminata proposta del soprintendente ai Monumenti Riccardo Pacini, a sede del M A N Marche, orfano della sua collocazione nel convento di S. Francesco alle Scale, distrutto dai bombardamenti della seconda guerra mondiale, con le ricche collezioni parzialmente ferite dai danni del conflitto.

Al fine di tutelare e valorizzare al meglio quanto il patrimonio architettonico e storico-artistico, tanto l’imponente raccolta archeologica, palazzo Ferretti va incontro a un’operazione di restauro delicata e complessa per restituire il fascino originale all’edificio, migliorandone la sicurezza sismica e riconfigurando l’esperienza di visita. Si è recentemente concluso il restauro dello scalone monumentale progettato da Vanvitelli, un intervento che ha permesso di riscoprire i colori originali settecenteschi con attente indagini stratigrafiche sugli intonaci, rendendo così possibile rivivere lo splendore luminoso degli spazi, in una gamma sensibilissima di grigi, verdi e celesti, e insieme di valorizzare i raffinati stucchi avorio di Varlè, ricoperti nel tempo da pesanti velature a calce e vernice grigia che avevano appiattito la morbida fattura settecentesca e virato l’intero cromatismo. Un’imponente campagna di restauri è prevista anche per gli straordinari soffitti cinquecenteschi sopra descritti, al fine di tutelarne lo stato conservativo e, dove possibile, recuperare le cromie e le dorature alterate nel corso dei secoli.

Nel 2024, inoltre, prenderanno avvio i lavori nei depositi per rendere accessibile un vero tesoro di reperti che tornerà a disposizione di studiosi e visitatori, secondo un’idea progettuale di “biblioteca di oggetti”, con annessa sala studio e spazio dedi-

³ Gallo (c.s.).

⁴ Ultima collocazione nota è la collezione Ferretti presso Villa Ferretti a Castelfidardo (AN).

⁵ Palazzo Ferretti (c.s.).

cato alla cura e manutenzione delle collezioni. Spazi essenziali per la vita del museo, infatti, i depositi del M A N Marche raccolgono e tutelano circa 190.000 reperti, ai quali si aggiungono i circa 10.000 attualmente visibili nel percorso di visita; tale importanza strategica rende viepiù necessaria un'azione mirata per la loro messa a norma che garantisca la fruibilità e la conseguente valorizzazione di un patrimonio sommerso dalle incredibili potenzialità.

Ad accompagnare tali interventi, il lavoro di riscrittura museale implica la necessità di affrontare la revisione, in chiave di conservazione e rinnovamento, dell'allestimento degli anni ottanta del Novecento, firmato da Franco Minissi, padre della museografia archeologica italiana, con l'obiettivo di fare del museo marchigiano il punto d'accoglienza del pubblico che desidera conoscere la storia del territorio adriatico, in continuo rimando alle realtà locali e a quel patrimonio diffuso che è la ricca nota identitaria delle Marche.

La riconfigurazione di palazzo Ferretti da residenza nobiliare a sede espositiva ha visto un principale intervento strutturale negli anni cinquanta, seguito da Franco Minissi⁶ anche per quanto concerne la progettazione dei lavori sul palazzo e del suo ampliamento con l'annessione dell'ala affacciata sul porto antico del ricostruito convento degli Scalzi, al quale è seguito progressivamente l'allestimento museale (progettazione: 1955-1958; esecuzione: 1958-1969), con una lunga gestazione che permise di giungere al completamento del percorso fino alla sezione dedicata all'età medievale nelle Marche (fig. 3). Questo primo allestimento del Museo presso palazzo Ferretti ebbe una storia presto interrotta dal grande sisma di Ancona del 1972, che determinò importanti danni a carico del palazzo. L'opera di ristrutturazione e adeguamento sismico della struttura fu diretta dall'allora Soprintendenza ai Monumenti, con gli interventi dell'architetto Maria Luisa Polichetti che, oltre al miglioramento sismico del corpo antico, oggi di fatto ancora valido, riconfigurarono alcune soluzioni architettoniche, quali ad esempio l'accesso allo spazio della torre medievale dei Fatati tramite scala metallica.

A seguito degli interventi sul palazzo si optò per il completo rifacimento dell'allestimento espositivo⁷, nuovamente affidato a Franco Minissi, con il quale si avvia la progressiva riapertura del Museo, sezione per sezione, a partire dall'inaugurazione nel 1988 dei due piani nobili, dedicati all'età preromana, ovvero alla civiltà dei Piceni, vero fulcro delle collezioni marchigiane. Franco Minissi ad Ancona ha l'occasione di riprogettare un suo stesso allestimento, stravolgendolo completamente e rimodulando più volte le proprie concezioni espositive. Il M A N Marche rappresenta forse una sorta di condensato della carriera museografica di Minissi, dai primi progetti con l'allestimento degli anni cinquanta agli ultimi interventi negli anni novanta dello scorso secolo⁸. Quarant'anni di evoluzione dello stesso Minissi, che, fra un intervento

⁶ Sulla figura dell'architetto Franco Minissi, di ampia bibliografia, si rimanda con titolo di sintesi a Vivio 2010; *Franco Minissi* 2022.

⁷ Alcune delle teche dell'allestimento Minissi degli anni cinquanta sono oggi reimpiegate presso il palazzo Malatestiano di Fano (PU), nel Museo civico archeologico.

⁸ I progetti Minissi si concentrano nel corpo di fabbrica cinquecentesco e settecentesco. Con la nomenclatura del 1988: sezione protostorica/picena (primo e secondo piano nobile), sezione preistorica, sezione eneolitica (piano ammezzato). Solo la sezione dedicata all'Età del bronzo occupa gli spazi del secondo piano del corpo di fabbrica del convento degli Scalzi, ricostruito nei primi anni cinquanta e successivamente annesso al museo. Si vedano, per i contenuti delle sezioni, le tre guide-catalogo: Lollini 1990, Silvestrini 2002, Percossi Serenelli 1998.



Fig. 3. Il salone del primo piano nobile di palazzo Ferretti con il primo allestimento di Franco Minissi (1958-1969) per il Museo archeologico nazionale ad Ancona.

e l'altro, affronta alcuni dei problemi emersi, con scelte diversificate a seconda delle caratteristiche del piano e dei locali che si andava ad allestire. Il secondo allestimento Minissi (progetto: 1984; esecuzione: 1987-1993) ha rappresentato, al momento della sua apertura al pubblico nel 1988, dopo oltre quindici anni dalla forzata chiusura a seguito del terremoto, la degna presentazione delle collezioni archeologiche di un istituto museale dalla lunga e complessa storia⁹, dal tenore extraregionale, capace di rappresentare il riferimento per l'intera area adriatica (fig. 4).

Oggi, a più di trentacinque anni da quella inaugurazione, ci si trova di fronte a un percorso museale che risente di un fisiologico invecchiamento, tanto sotto il profilo museologico e comunicativo, quanto su quello dei dispositivi espositivi, che nei decenni hanno subito numerosi ritocchi, sistemazioni, manutenzioni, spesso nascosti dietro un apparente congelamento dell'allestimento. Affrontare il rinnovamento di un museo in attività, con un percorso e un'offerta al pubblico già roduta da decenni, implica il confronto con la stratificazione di interventi e concetti allestitivi anche molto diversi l'uno dall'altro, da analizzare per comprenderne aspetti positivi e negativi e per determinare quali siano le migliori strategie di approccio, temperando le esigenze del pubblico, della adeguata conservazione e tutela delle collezioni, della loro idonea valorizzazione, nel rispetto della storia dell'istituzione museale stessa.

La base di partenza per l'elaborazione del piano di intervento è stata in primo luogo la conoscenza dello stato di fatto della struttura museale/contenitore, dei sistemi espositivi e dell'impianto museologico generale, concretizzata organicamente

⁹ La lunga storia del museo è affrontata in ampia bibliografia. Si rimanda a *I 150 anni del museo* 2012, Brunelli 2013, Voltolini (c.s.).



Fig. 4. Il salone del primo piano nobile di palazzo Ferretti con il secondo allestimento di Franco Minissi (1987-1993) per il Museo archeologico nazionale ad Ancona.

nella convezione di studio fra la Scuola di specializzazione in Beni architettonici e del paesaggio dell'Università Federico II di Napoli e la Direzione regionale musei (DRM) Marche¹⁰, che ha approfondito la conoscenza di palazzo Ferretti, diagnosticandone lo stato di salute tanto della struttura quanto degli importanti apparati decorativi, e le modalità costruttive e funzionali degli apparati allestitivi.

Il progetto di Minissi varato nel 1988 risponde a pieno al suo dichiarato *concept* museografico: trasparenza, luce, buio, esplicita separazione fra contenitore e contenuto, con scelte anche non indolori, come la parziale copertura dei pavimenti originali cinquecenteschi determinata dalla pedana che sorregge il percorso e ospita l'impiantistica funzionale.

Un allestimento dall'impatto importante, che interessa tutta la porzione di maggior pregio storico-artistico e architettonico della sede di palazzo Ferretti. I due piani nobili, fra loro quasi omologhi, sono caratterizzati da teche realizzate in cristallo con una struttura, solo apparentemente esile, in metallo scuro, fruibili su più lati e aderenti a canoni di trasparenza e leggerezza visiva, in un percorso che si svolge separato dal contenitore museale, con ricercati disallineamenti fra teche ed edificio, quasi a temperarne la presenza di incombente ricchezza, soprattutto nella previsione originaria di una fruizione con finestre e ante chiuse, in un ambiente che dava luce ai soli reperti nelle teche.

Si evidenzia nei progetti del primo e secondo piano nobile, dedicati a ospitare i reperti della civiltà picena, l'idea di Minissi pensata per l'esposizione di oggetti di dimensioni medio-grandi, con disposizioni molto ariose e leggere. Esaminando invece

¹⁰ Con il coordinamento di Luigi Gallo e Renata Picone.

L'effettivo allestimento museologico ci si rende conto di un sostanziale scollamento fra la visione di Minissi e l'effettiva consistenza dei reperti selezionati dalla squadra di archeologi, allora coordinati da Delia Lollini, che, accanto a reperti anche molto grandi, comprendono spesso numerosi oggetti di piccole dimensioni, che tendono a perdersi nella ricercata trasparenza dell'allestimento. Il problema degli oggetti piccoli è stato invece affrontato da Minissi per la sezione preistorica, inserita al piano ammezzato, dove, pur mantenendo il *layout* generale delle teche e dei sistemi di illuminazione, pensa a espositori addossati a tramezze con effetto "muratura", realizzate con un pesante telaio metallico che funge anche da piede d'appoggio, rivestito con lastre in legno truciolare verniciato con effetto "parete bianca", creando uno sfondo chiaro e neutro che mitiga il rischio di dispersione visiva dei minuti e numerosi reperti.

Il M A N Marche offre quindi l'opportunità di vedere l'evoluzione professionale e intellettuale di Minissi e, soprattutto, rende palese il fatto che l'allestimento del museo non è mai stato unitario e preconfezionato, ma si è calato, sezione per sezione, con soluzioni di volta in volta diverse, seppur accomunate da un'unica linea complessiva¹¹. Questa disuniformità diventa acclarata negli ultimi interventi progettuali di Minissi, relativi alla sezione eneolitica e dell'Età del bronzo. Destinate al piano ammezzato/secondo piano del corpo di fabbrica novecentesco, queste due sezioni inaugurate nel 1992 e nel 1998 permettono a Minissi di lavorare libero dalla ricchezza del contenitore, potendo concepire l'allestimento a tutto tondo. In questo spazio neutro disegna una struttura organica e modulare basata su sostegni a pilastrino cielo-terra, impostati su un pavimento in parquet disegnato *ad hoc* con un sistema di quadrotti a grande reticolo equidimensionato all'interasse dei pilastrini, che corrisponde esattamente alla struttura metallica di aggancio superiore dei pilastrini, mascherata nella controsoffittatura, non visibile.

Se la complessiva disuniformità allestitiva può sembrare un problema macroscopico, si è ritenuto opportuno affrontare organicamente il percorso espositivo, elaborando un *masterplan* complessivo di revisione per il coordinamento delle diverse fasi operative concatenate. L'elaborazione del *masterplan* nasce dalla necessaria analisi delle esigenze museali, secondo due fondamentali punti di vista su ogni problematica: quello del visitatore (fruizione e godimento) e quello del tecnico (conservazione e valorizzazione). Per quanto concerne gli aspetti relativi all'allestimento, dal punto di vista del visitatore si è evidenziata la necessità di migliorare la fruizione dei reperti, spesso ad altezze poco ergonomiche, e del percorso, scarsamente intuitivo. Sotto il profilo tecnico, oltre agli aspetti direttamente legati agli obiettivi per il fruitore, l'esigenza principale rilevata è il miglioramento delle condizioni conservative determinate dalle teche, compreso il deposito di polvere al loro interno, oltre all'ammodernamento dei sistemi di illuminazione e di sicurezza.

L'osticità del percorso è determinata dalla disorganicità di distribuzione dell'esposizione sui diversi piani, che non consente oggi una visita con andamento lineare: il percorso, infatti, una volta superata la biglietteria e l'area di accoglienza, prende inizio dal piano ammezzato, prosegue al secondo piano nobile per poi ridiscendere al primo piano, saltando l'ammezzato già visto, terminando nei due livelli affacciati

¹¹ Fatta salva la sezione ellenistico-romana dedicata alla città di Ancona, ad opera dell'architetto Giuseppe Berucci e inaugurata a più riprese fra il 2010 e il 2014.

sul mare al piano terra e primo seminterrato. Un andamento lontano da una facile fruizione in autonomia e che richiede quindi la costante presenza di personale di sala per indirizzare e risolvere lo smarrimento del pubblico. Inoltre, la stessa trasparenza delle teche, in particolare nel salone Tibaldi con vetrine curvilinee, disorienta il visitatore che non trova immediatamente l'uscita dalla sala per poter proseguire nel corretto senso del percorso espositivo. Le trasparenze determinano anche la dispersione e la difficoltà visiva degli oggetti di piccole dimensioni, sovente numerosi. Un'ulteriore criticità riportata dalla maggior parte dei visitatori è l'inaccessibilità conoscitiva. Il linguaggio utilizzato nella pannellistica esplicativa, nelle didascalie e nei supporti alla visita è oggi inadeguata al pubblico, per tecnologia, contenuti e impostazione generale¹². I pannelli esplicativi, anch'essi disegnati da Minissi, sono lontani dagli indirizzi di facilitazione alla leggibilità e accessibilità alla lettura, trattandosi di strutture retroilluminate nere con testo chiaro, con impaginato giustificato, su due colonne e con corpo lettera di dimensioni ridotte.

Sotto il profilo tecnico sono inoltre emerse alcune criticità per la corretta conservazione e valorizzazione del patrimonio e per la piena sicurezza e salvaguardia del visitatore. Le teche Minissi implicano, anche per il tipo di impianto di illuminazione¹³, un interscambio di aria sostanzioso, determinato dalla distanza mantenuta fra i cristalli della struttura e dai sistemi di apertura. Al di là dell'atmosfera di conservazione, che non ha quindi parametri distinti dall'ambiente delle sale, con relative oscillazioni in una variabilità tale da non ritenersi preoccupante per i beni archeologici esposti, è il deposito all'interno della polvere a essere dannoso. I soffitti lignei e l'attuale presenza della pedana di percorso rivestita in moquette determinano la costante presenza di polvere nell'aria, disagiata per la fruizione del patrimonio culturale, nonché indiretto elemento di rischio per i beni archeologici. La necessità di provvedere a regolari spolverature implica la moltiplicazione delle movimentazioni, con incremento delle occasioni di rischio.

La disposizione delle teche, impostate su di una pedana che ridisegna il percorso separandolo concettualmente dalle sale del palazzo e nasconde l'impiantistica, determina alcune strettoie che limitano l'accessibilità per il visitatore su sedia a ruote. La stessa problematica si rileva anche riguardo all'altezza dei ripiani nelle teche, non sempre accessibili per tutto il pubblico.

Sotto il profilo della sicurezza, le teche Minissi dispongono di un'indubbia efficacia analogica, combinata a una non troppo difficoltosa gestione delle serrature e aperture, per quanto aggiornabile con sistemi – anche analogici – oggi più performanti. È invece la sicurezza del visitatore a presentare alcuni aspetti necessariamente da migliorare. La pedana rialzata (di circa cm 12) pensata da Minissi, da un lato risolve il problema del passaggio delle cablature per l'impiantistica e appiana alcuni dislivelli, dall'altro determina la presenza costante di "vuoti" ai margini del percorso, con una sagoma volutamente irregolare rispetto alla planimetria delle sale del palazzo. Questi vuoti sono sovente occasione d'inciampo per il visitatore e sono un esplicito impedimento all'affaccio dalle finestre¹⁴.

¹² Per un utile confronto, si veda Da Milano, Sciacchitano 2015.

¹³ A tubi fluorescenti, che determinano anche un consistente riscaldamento interno alle teche.

¹⁴ Si ricorda che Minissi progetta un allestimento da fruire a finestre chiuse, risplendendo della sola

Esaminate le criticità, il *masterplan* di intervento è stato elaborato bilanciando rinnovamento e mantenimento¹⁵, per traghettare verso le esigenze attuali il museo, senza cancellarne la storia museografica. Il complesso degli interventi a progetto si incardina su quattro punti principali: accoglienza, servizi e offerta culturale, nuovo percorso museografico, revisione museologica.

Per lo specifico aspetto di revisione del nuovo percorso museografico stabile, tema di questo contributo, si prevede in primo luogo lo spostamento di alcune sezioni museali, al fine di raggiungere una chiara e intuitiva percorribilità lineare. Si è optato per un percorso discendente, dall'alto verso il basso, così che il visitatore, superata l'accoglienza all'ingresso, debba subito salire al secondo piano nobile per poi, in modo facile, seguire il percorso in discesa fino a ritrovarsi nuovamente al piano terra. La scelta è stata determinata da due motivazioni: la prima, di carattere logistico, consente di non movimentare i pesanti reperti lapidei di età romana già allestiti nel corpo di fabbrica novecentesco affacciato sul porto nei piani primo, terra e seminterrato, la seconda per un *concept* di visita che vuole – in questo caso – porre rimedio allo scollamento conseguito da Minissi nel suo allestimento, ovvero ricollegare il visitatore al contesto, *in primis* urbano e paesaggistico, in cui si trova.

L'*incipit* del nuovo percorso allestitivo sarà infatti la cosiddetta terrazza dei Bronzi dorati, che tornerà accessibile attraverso la sua porta principale¹⁶ al secondo piano nobile, provvedendo alla messa a norma dei parapetti e delle uscite di sicurezza. Il visitatore da questa terrazza potrà godere del panorama sul porto di Ancona, apprezzando la conformazione a gomito eponima per la città, con l'arco dell'imperatore Traiano, riposizionandosi nella dimensione adriatica della città 'porta d'Oriente', per poi immergersi nel percorso che lo condurrà in millenni di storia del territorio.

La sala di interscambio terrazza-percorso espositivo, logicamente e concettualmente separata dalla visita alle collezioni, accoglierà una piccola selezione paleontologica: i fossili rappresentativi della regione marchigiana, per introdurre il pubblico al grande patrimonio paleontologico¹⁷ che caratterizza questo territorio e che anticipa, anche di milioni di anni, la comparsa del genere umano.

Al secondo piano nobile il visitatore accederà, tramite il grande salone delle feste con volta a grottesche mantenuto libero da allestimenti permanenti, alla sezione preistorica¹⁸, suddivisa fra l'Età della pietra e le Età dei metalli. Lo spazio del salone, quale snodo centrale, rimane vuoto con funzione poliedrica, nonché di stacco e di decompressione dell'attenzione, per evitare di ingenerare "fatica museale" già all'inizio della visita, come si riscontra attualmente. In questo secondo piano nobile l'allestimento vedrà un completo rinnovamento, con la rimozione della pedana e l'abbandono dell'impianto disegnato da Minissi, dovendo contemperare due questioni sostanziali: sotto il profilo della mitigazione sismica, è opportuno un alleggerimento

illuminazione interna alle teche, con un effetto di impatto, ma prevaricante rispetto al contenitore e alla possibilità di vedere l'esterno.

¹⁵ Voltolini 2023.

¹⁶ L'accesso risulta oggi tamponato, seppure con gli infissi ancora conservati nella porzione esteriore.

¹⁷ Oggi non è presente una sezione paleontologica, i fossili sono custoditi nei depositi e il calco dell'ittiosauro di Genga (AN) è appeso alla parete di fondo dell'auditorium del museo.

¹⁸ Oggi ospitata nelle sale del piano ammezzato.

del piano più alto, maggiormente sottoposto a sollecitazioni¹⁹; inoltre, le teche Minissi pensate per il secondo piano nobile non sono idonee all'esposizione di manufatti di piccole o piccolissime dimensioni, previsti nel nuovo impianto museologico. In questo caso la rimozione dell'allestimento Minissi risulta quasi indolore, rilevato il fatto che ad oggi risulta già incompleto e mutilo delle sue componenti più significative.

Il percorso espositivo proseguirà quindi, in discesa, al piano ammezzato, nel quale verranno destinate al pubblico le sale con affaccio sullo scalone vanvitelliano, trasferendo gli uffici attualmente presenti. Queste sale, in diretta continuità con l'esposizione del piano superiore, saranno dedicate a ospitare il tema degli abitati pre-romani, dalle soglie dell'Età del ferro all'affacciarsi dell'ellenismo. L'enucleazione di uno spazio specifico per gli abitati si basa sia sull'elevato potenziale narrativo dei resti della quotidianità, sia sulla consapevolezza che i reperti da abitato hanno per lo più carattere di frammentarietà e sono di scarso impatto estetico/artistico, necessitando di accorgimenti allestitivi ed esplicativi diversi da quelli dei corredi funerari. Chiuderà la visita al piano, e a segnare il passaggio verso il percorso "ultraterreno" del successivo primo piano nobile, la sala dedicata al mondo del sacro preromano, con le cultualità domestiche e quelle santuariali d'altura²⁰.

Dal punto di vista dell'allestimento si lavorerà con una rimodulazione delle teche Minissi già pensate per il piano ammezzato, con ricollocazione di quelle attualmente destinate alle collezioni delle Età dei metalli: un'operazione di mantenimento delle strutture espositive, a fronte di un sostanziale rinnovamento della disposizione e del percorso di visita.

Un progetto di mantenimento e restauro dell'allestimento interessa invece il primo piano nobile²¹ (fig. 5). In questo spazio infatti l'apparato espositivo disegnato da Franco Minissi risulta ancora completo e, in considerazione dell'elevato valore per la storia della museografia archeologica italiana, si procederà con un'attività di restauro e rifunzionalizzazione delle strutture espositive dell'allestimento storico, con il mantenimento anche della pedana di percorso. Si tratta di un'operazione complessa dal punto di vista impiantistico-strutturale, con la previsione del completo smontaggio e rimontaggio della pedana e delle teche, con relativo rifacimento di tutto il sistema di cablaggio e degli elementi illuminotecnici²², mantenendo invariato il *layout* Minissi e il *concept* di leggerezza e trasparenza, ma adeguandolo alle normative attualmente in vigore e alle esigenze espositive odierne²³ (fig. 6).

¹⁹ Gli eventi sismici del novembre 2022 hanno dimostrato che le teche a ripiani sfalsati e aperti costituiscono un rischio per i pezzi che, cadendo e sfilandosi dai supporti, possono scivolare da un ripiano all'altro con effetti e danni moltiplicati del tutto inopportuni.

²⁰ Oggi collocate negli ambienti della torre medievale dei Fatati, con limiti di accessibilità non altrimenti risolvibili.

²¹ Progetto di restauro dell'allestimento storico Minissi finanziato a valere sui fondi della legge n. 190/2014, annualità 2021-2023. Sulla significatività dell'allestimento e dell'impronta di Minissi su palazzo Ferretti si veda anche Gizzi 2012.

²² L'illuminazione originaria, ancora esistente, è a tubi fluorescenti. Questo tipo di corpo illuminante presenta una serie di criticità, fra cui il surriscaldamento, l'elevato consumo energetico, lo spettro di luce che vira sui toni del verde e, non da ultimo, la difficoltà di reperimento sul mercato per la manutenzione. Il nuovo progetto prevederà illuminazione con tecnologia led, che non determini riscaldamento dell'atmosfera interna alla teca e che garantisca un basso consumo energetico e un'illuminazione cromaticamente neutra.

²³ Il progetto di restauro e adeguamento è stato affidato all'architetto Giovanni Maria Filindeu (progettazione: 2021-2023; esecuzione: in corso).



Fig. 5. Lo stato attuale (2023) dell'allestimento di Franco Minissi al primo piano nobile di palazzo Ferretti per il Museo archeologico nazionale ad Ancona, con pedana rivestita da moquette.

Uno degli obiettivi ai fini di adeguamento alle esigenze attuali è la riduzione della dicotomia impostata da Minissi fra contenitore e contenuto: il nuovo percorso dovrà prevedere una doppia esperienza nella bellezza, tanto delle collezioni archeologiche quanto di palazzo Ferretti e delle sue vedute e scorci verso l'esterno, attraverso le fine-



Fig. 6. Render della proposta progettuale elaborata da Giovanni Maria Filindeu, con pedana rivestita da materiale lavabile color antracite e nastro metallico dissuasore lungo il margine della pedana (2021-2023).

stre e le aperture panoramiche originali. Il primo piano nobile rappresenterà il cuore delle collezioni del M A N Marche e di palazzo Ferretti, nonché la sezione espositiva più ricca ed estesa, dedicata alla civiltà picena nelle Marche narrata attraverso i reperti dalle sepolture.

Le teche saranno al centro del lavoro di restauro per recuperarne a pieno le funzionalità, integrandole e aggiornandole con le necessità attuali. L'impianto illuminotecnico sarà interamente sostituito con tecnologia led, mantenendo inalterata l'allocazione strutturale prevista da Minissi. Una particolare attenzione sarà data all'altezza dei ripiani, sapientemente progettati per essere regolabili, riducendo in linea di massima a due livelli per ogni settore di teca, sfruttando un'altezza ideale di fruizione ricompresa fra i 50 e i 130 cm dal piano di calpestio del percorso. La struttura stessa delle teche fungerà anche da supporto per l'illuminazione dei soffitti lignei cinquecenteschi, integrando la disposizione dell'impianto originario con corpi illuminanti rivolti anche verso l'alto.

La pedana abbandonerà la moquette verdastra per passare a materiali sintetici più idonei alla manutenzione ordinaria e alla lavabilità, con netto abbattimento del carico d'incendio, virando sui toni antracite, volendo godere anche dell'illuminazione naturale dall'esterno. Una facilitazione al percorso, nonché miglioramento della sicurezza per il visitatore, sarà rappresentato dall'inserimento di un nastro metallico continuo, sorretto da paletti fissi, con funzione di segnalazione e dissuasione lungo tutto il perimetro con gradino della pedana, fungendo anche da linea guida per il pubblico lungo il percorso e come dispositivo di aggancio per la pannellistica di sala.

Al termine del percorso museale dell'allestimento storico Minissi, situato nel corpo cinquecentesco e settecentesco del palazzo, il visitatore potrà accedere, come già oggi, alla sezione ellenistica e romana dedicata alla città di Ancona. Quest'area espositiva fu disegnata da Giuseppe Berucci nel corso degli anni novanta dello scorso secolo, con linee in netto contrasto con l'opera di Minissi e ospitata in volumi privi di valore storico-artistico. Qui si intende mantenere inalterata la destinazione della grande sala dedicata all'Ancona romana, riconfigurando l'allestimento secondo le norme cromatiche e comunicative delle ultime due sale inaugurate nel dicembre 2023 e ripristinando uno spazio pensato per gli aspetti santuariali ellenistico-romani.

Anche a seguito di quanto riscontrato con gli eventi sismici del novembre 2022, nell'allestimento Berucci risulta necessario intervenire sulla struttura delle teche, risolvendo l'attuale sistema espositivo che prevede ripiani in vetro basculanti sorretti da cavetti d'acciaio concatenati, con soluzioni che possono conformarsi a quanto già posto in essere nelle ultime sale realizzate.

Dopo aver visitato la nuova sezione romana, il percorso espositivo terminerà nel primo livello seminterrato, con il passaggio in una diversa dimensione museale, con i depositi visitabili in corso di realizzazione grazie ai finanziamenti PNRR, nei locali al di sotto della terrazza vanvitelliana.

A sostanziare tale serie di interventi, la cui esecuzione è stimata in alcuni anni di lavori, è fondamentale anche la revisione museologica, sia sotto il profilo della costruzione di una narrazione museale oggi non presente, sia per gli aspetti della comunicazione di questa narrazione. Assodato che l'impostazione della pannellistica dell'allestimento Minissi non risponde alle esigenze del pubblico contemporaneo, il nuovo *layout* grafico è stato studiato come immagine coordinata di tutti gli aspetti comunicativi del museo, dal logotipo ai pannelli di sala e alla comunicazione digitale sui canali social media del museo, senza perdere di vista l'accessibilità cognitiva oltre che fisica. La revisione museologica sarà quindi sostanziale e generalizzata su

tutto il percorso museale. L'esposizione attuale è, per le sezioni preistorica e picena, congelata al 1998, bloccata in una visione dell'archeologia marchigiana ormai ampiamente superata da venticinque anni di scavi, scoperte e studi. Un aggiornamento che deve sanare anche l'assenza di una narrazione accessibile al grande pubblico, sia per il tono, sia per le quantità di quanto esposto. Risulta d'obbligo operare con una corposa selezione di quanto si vuole esporre, razionalizzando la narrazione della civiltà picena in un solo piano, individuando il grande pubblico come obiettivo comunicativo e la rappresentatività di reperti e contesti come criterio, traducendo nel progetto scientifico quei principi di manzoniana memoria che vedono l'utile per scopo, il vero per soggetto e l'interessante per mezzo.

Come indicava Luigi Serra quasi un secolo fa, la strada per un reale dialogo con il pubblico è aiutare a comprendere e guidare, non ingozzare fino a «sazietà stucchevole»²⁴. Lo sfoltimento del percorso museale risulterà di gran lunga compensato dalla realizzazione dei depositi visitabili, nei quali sarà proprio la copiosità a essere il primario impatto per il visitatore, che trarrà dalla visita la consapevolezza anche del dietro le quinte del museo e della ricchezza delle collezioni non esposte.

In conclusione, accanto alle necessità oggettive dell'edificio e delle improcrastinabili azioni di riduzione e mitigazione del rischio sismico²⁵, gli interventi museologici e museografici saranno improntati al bilanciamento fra rinnovamento museale e mantenimento di elementi significativi e rappresentativi anche per la storia della museografia italiana, quali appunto l'allestimento di Franco Minissi al primo piano nobile. Un'operazione di restauro e adeguamento, che ha il compito di rifunzionizzare il complesso sistema espositivo per ripristinarne la validità museografica intrinseca, traghettandolo tuttavia al sentire tecnico e divulgativo della realtà attuale, per sopravvivere anche nei decenni futuri.

Bibliografia

- I 150 anni del museo archeologico nazionale delle Marche. Volti e luoghi di una lunga storia, catalogo della mostra*, a cura di Frapiccini N., Macerata 2012.
- Brunelli S., *Il Museo Nazionale delle Marche di Ancona: dalla sua fondazione al ventennio fascista*, in "Il Capitale Culturale", VI, 2013, pp. 211-225.
- Da Milano C., Sciacchitano E., *Linee guida per la comunicazione nei musei: segnaletica interna, didascalie e pannelli* (Quaderni della valorizzazione, n.s., 1), Roma 2015.
- «Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno». *Pellegrino Tibaldi e le Marche*, a cura di Ambrosini Massari A.M., Balzarotti V., Romani V., Ancona 2021.
- Franco Minissi: *il museografo, l'architetto e gli allestimenti del Museo Civico di Viterbo*, a cura di Marson S., Pogliani P. (Le voci del museo, 43), Firenze 2022.
- Galeazzi P., *La committenza anconetana di Pellegrino Tibaldi. Fonti archivistiche per un profilo di Angelo Ferretti*, in «Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno» 2021, pp. 56-67.
- Gallo L., *Tempo, forme e funzioni. Un'indagine sui palinsesti di Palazzo Ferretti fra musealizzazione e dispersione*, in *Palazzo Ferretti* (c.s.).

²⁴ Serra 1927.

²⁵ Le azioni inerenti alla mitigazione del rischio sismico sono finanziate con i fondi di cui alla legge n. 232/2016, co. 140 - Adeguamenti per la sicurezza.

- Gizzi S., *Riflessioni sull'opera di Franco Minissi ad Ancona al confine tra museografia e restauro dei monumenti*, in "Bollettino. Rimarcando", 8, 2012, pp. 61-84.
- Lollini D., *Museo Archeologico Nazionale delle Marche. Sezione preistorica. Paleolitico-Neolitico*, Falconara 1990.
- Palazzo Ferretti ad Ancona. Conoscenza, restauro, allestimenti*, a cura di Gallo L., Picone R., Veronese L., Voltolini D., in corso di stampa.
- Percossi Serenelli E., *Museo Archeologico Nazionale delle Marche. Sezione protostorica, I Piceni*, Falconara 1998.
- Ricci M., «E perché non sono in quelle parti architetti né ingegni di conto». Pellegrino Tibaldi, Angelo Ferretti ed Ancona, in «Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno» 2021, pp. 71-83.
- Serra L., *Il R. Museo Archeologico*, in "Rassegna marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali e la musica", 6, 2, 1927, pp. 74-76.
- Silvestrini M., *Museo Archeologico Nazionale delle Marche. Sezione preistorica. L'Eneolitico*, Falconara 2002.
- Vivio B., *Franco Minissi. Musei e restauri. La trasparenza come valore*, Roma 2010.
- Voltolini D., *Intervenire sugli allestimenti storici, fra mantenimento e rinnovamento museale: il nuovo masterplan del Museo Archeologico Nazionale delle Marche*, in *Nuove visioni museali, Atti del convegno* (Pesaro, 13-14 gennaio 2023), in "Studia oliveriana", s. IV, 9, 2023, pp. 111-121.
- Voltolini D., "tutti i monumenti dall'età della pietra in poi, rinvenuti con certezza nella regione": un Museo Nazionale per 160 anni di collezioni archeologiche, in *Palazzo Ferretti* (c.s.).

SEZIONE II

BANCHE DATI E PATRIMONIO CULTURALE



Nuovo edificio della Gipsoteca a Possagno (TV), progetto di Carlo Scarpa (1957), stampa alla gelatina ai sali d'argento, Venezia, Archivio fotografico Giacomelli, Gabinetto fotografico nazionale, Archivio fotografico MPI, n. MPI6105597, ICCD.

Banca dati e archivio. Ricerca e riscritture della storia dell'arte e del museo

Carla Subrizi

In che modo una banca dati e un archivio sono connessi? Si tratta della semplice trasposizione dei dati da un sistema all'altro di archiviazione e catalogazione? Dall'archivio alla banca dati? Come una banca dati può considerarsi una forma complessa di archivio in un'articolazione che prevede la digitalizzazione di documenti differenti?

L'occasione che mi è stata offerta dalla partecipazione a queste due giornate di studio che hanno avuto origine dalla realizzazione dell'"Archivio musei italiani del secondo dopoguerra", mi permette di valutare alcune questioni che da tempo occupano i miei studi¹.

Il mio intervento indaga le connessioni tra un archivio e una banca dati, le specificità che una banca dati può essere in grado di proporre in relazione con la storia dell'arte: la scrittura, la narrazione della storia dell'arte, le metodologie di ricerca e costruzione della storia. A questo vorrei aggiungere il complesso sistema di informazioni che il museo conserva e diffonde relativamente al patrimonio che possiede.

L'archivio è una fonte per la storia dell'arte: questa è una premessa sulla quale gli storici, non solo dell'arte, sono d'accordo. Tuttavia la mia riflessione si focalizza sul capire come l'organizzazione di un archivio e il sistema di classificazione che presenta (cartelle, sottocartelle, soggetti, sottosoggetti ecc.) siano alla base di una determinata costruzione storiografica. Nella situazione particolare che si realizza quando un archivio cartaceo viene trasformato in una banca dati, alcuni aspetti sopraggiungono e questi riguardano da una parte la differenza delle due entità, nonché, ed è l'aspetto più interessante, le possibilità che può presentare un sistema di dati digitalizzati e organizzati in una banca dati secondo possibili differenti percorsi al suo interno. La molteplicità dei percorsi è un reale e importante aspetto peculiare delle banche dati.

Ci sono molte pubblicazioni che trattano dei processi concettuali e delle prospettive storiche che possono porsi alla base della costruzione di un archivio e della sua consultazione, percorsi che possono giustificare il fatto che esso può includere o escludere determinati documenti. Recentemente gli studi di Ernst van Alphen hanno costituito un riferimento importante sia per l'aver individuato le forme teoriche

¹ Subrizi 2009, pp. 83-94; Subrizi 2020a; Subrizi 2020b. Rimando a due convegni tenuti presso la Fondazione Baruchello: uno sulle relazioni tra archivio e catalogo ragionato (2022) e l'altro intitolato *L'archivio e la storia. Una relazione non lineare* (2023), i cui atti sono di prossima pubblicazione.

e metodologiche inedite dell'archivio, sia per l'apertura di prospettive di ricerca, soprattutto per quanto riguarda la questione della "produzione di archivi"². Un archivio può non aver mai posseduto al suo interno una certa tipologia di documenti: possono essere stati omessi dalla raccolta, non ritenuti importanti. Produrre un archivio, può voler dire anche cominciare a predisporre archivi nuovi o trasversali a grandi temi della storia dell'arte. Inoltre, ci sono archivi prodotti dagli artisti che invitano gli storici dell'arte a ripensare forme e metodi per la ricostruzione storiografica³. Gli archivi degli artisti hanno infatti introdotto forme di classificazione e soluzioni temporali per l'identificazione o l'accumulazione di documenti o altri materiali, che mettono a dura prova gli strumenti più tradizionali della narrazione della storia quali la cronologia o i processi lineari (di causa e effetto, ad esempio).

In ogni caso ciò che si trova all'interno di un archivio non è mai il risultato di criteri oggettivi o neutri, come si pretenderebbe, ma è sempre il risultato di scelte. Anche nel caso in cui all'interno di un sistema-archivio di grandi proporzioni sia confluito per intero un archivio specifico (su un autore, una collezione o altro) quest'ultimo dovrebbe essere considerato come il risultato di scelte specifiche con la possibilità di avere operato con peculiari selezioni della documentazione. L'archivio dovrebbe dunque essere letto e studiato anche a partire da quello che al suo interno non c'è mai stato, per interrogarsi sulle motivazioni di queste omissioni. Più archivi dovrebbero inoltre essere collegati e correlati attraverso sistemi di relazioni non soltanto cronologici ma anche legati alla vita dei personaggi, alle amicizie, a tanti aspetti considerati talvolta minori o facenti parte di quella letteratura cosiddetta "grigia" che, al di là di confermare o meno una data o un fatto (ad esempio), possono costituire per la ricerca la possibilità di costruire percorsi incrociati: dalla macrostoria alla microstoria dell'arte, in ultima analisi. Questo aspetto se più difficile da realizzare per gli archivi cartacei, non solo da un punto di vista teorico-critico, diventa una delle possibilità offerte dai sistemi di dati in digitale: più archivi possono essere intrecciati attraverso sistemi ragionati di link. L'archivio di un singolo artista può connettersi a quello di una collezione museale, di un collezionista privato, ad altri sistemi di dati, organizzati secondo percorsi specifici: i cataloghi espositivi, le riviste, le mostre, soltanto per fare alcuni esempi. Un sistema di dati presente negli archivi di un museo, può essere quindi collegato a sistemi di dati su singoli personaggi, su particolari eventi espositivi, su architetture e architetti, sulle vite di autori che hanno studiato e lasciato traccia di studi storico-critici nel passato. Mettere in rete più archivi, con sistemi di link e visualizzazione dei dati (almeno di un indice o inventario degli stessi) consente di contrastare, talvolta, il potere stesso di esclusività di un archivio.

Le questioni che emergono dal modo di costituirsi e poi di organizzarsi di un archivio, devono perciò essere considerate all'interno di una complessa rete di connessioni che correlano la storia (come è costruita a sua volta e come racconta fatti,

² *Productive Archiving* 2023; van Alphen 2014.

³ Recentemente in Subrizi 2020b, ho considerato un'opera realizzata da Gianfranco Baruchello, ovvero una "enciclopedia" d'artista (edita da Treccani in 250 esemplari numerati e firmati), e ho messo in evidenza come i percorsi di adiacenza, di connessioni interne al volume (tra parole e immagini, secondo un sistema di rinvii o link sulla carta), di indicizzazione dei lemmi e delle immagini, costituiscano un metodo esemplare di ripensare l'archivio, la sua attivazione (in un'opera d'arte), il portato inedito che deriva da una riflessione sui processi di correlazione tra i dati.

conseguenze, cause e effetti) e l'archivio, che non è sempre e soltanto la fonte per la costruzione della storia. Quale storia è infatti possibile se nell'archivio mancano, perché non sono mai stati inseriti al suo interno, dati e informazioni considerati superflui o non importanti? Quanto è assente o presente in un archivio costituisce il problema fondamentale dello stesso suo formarsi: scelte, condizioni storiche e culturali che determinano il costituirsi di un patrimonio e la sua utilizzazione.

La trasformazione da archivio a banca dati, dai materiali originali a un complesso sistema di documenti digitalizzati, cosa può dunque offrire in più per la consultazione oltre che da un punto di vista delle risorse concettuali e metodologiche? Cosa inserire o non inserire? Può la ricerca su un tema essere esauriente per ricostruire un'epoca, un percorso tra epoche? Dove si fermerà l'inserimento dei dati?

Lev Manovich, nel 2001, pubblica *The Language of New Media*, nel quale riflette sul passaggio tra "narrazione" e "database"⁴. Manovich valuta la differenza tra i due sistemi di organizzazione della cultura e li iscrive nel passaggio stesso tra modernità e postmodernità: sono due approcci di rappresentazione e conoscenza del mondo. Mentre il "database rappresenta il mondo come una lista o collezione di elementi [*items* in inglese]", la narrazione "crea una traiettoria causa-effetto per rappresentare il mondo"⁵. Questa differenza, anche citata nella riflessione sull'*archivio* nel libro di van Alphen⁶, è molto interessante e costituisce una premessa teorica importante per il mio contributo in questa sede.

Se si ripercorrono alcune fasi di una storia delle idee (come Michel Foucault aveva soprannominato questa particolare forma di storia, che non sempre è compresa nella storia più nota di qualsiasi ambito disciplinare – la disciplina o la divisione in discipline risponde tra l'altro, come lo stesso Foucault aveva notato⁷, già a una fase della modernità che ha avuto il bisogno di costruire comparti ben delimitati del sapere e della conoscenza –) che dai secoli XVI e XVII (penso a *Il gabinetto delle curiosità* di Francken Frans il Giovane, [ca. 1620-1625], e ancor prima al sistema concentrico, e non lineare, del *De umbris idearum* di Giordano Bruno [1582], analizzato in profondità da Frances A. Yates in *The Art of Memory* [1966]⁸), alle tavole del *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg, alla *Kriegsfibel* di Bertolt Brecht, fino alle opere di artisti che nel secondo dopoguerra hanno fatto del montaggio di elementi di archivio, la chiave concettuale delle loro opere (Gianfranco Baruchello, Christian Boltanski, Hanne Darboven, Fabio Mauri, Alighiero Boetti, tra gli altri), si osserva che per descrivere la complessità del sapere o per tentare di descriverlo nelle sue relazioni molteplici, si arrivava o si è arrivati, anche più recentemente, a scegliere sistemi visivi strutturati secondo la circolarità o le adiacenze, anche tra elementi non apparentemente accostabili. L'assemblare, l'archiviare elementi disparati dal quotidiano, il montaggio e l'organizzazione, quindi, degli stessi attraverso relazioni di adiacenza, di metonimie iconografiche, di passaggi talvolta arbitrari tra somiglianze non formali ma sensibili o concettuali, sono divenuti metodi di lavoro, anche nell'introduzione di tecniche e

⁴ Manovich 2001; Manovich 2020. Sulle relazioni tra museo, comunicazione e nuovi media, cfr. anche *Musei e patrimonio culturale* 2023.

⁵ Ibid., p. 225.

⁶ van Alphen 2014, p. 9.

⁷ Foucault 1966.

⁸ Yates 1966.

materiali artistici nuovi di molti artisti e, nello stesso tempo, prospettive artistiche da consegnare allo studio della storia dell'arte. Come quindi studiare queste opere non solo inserendole in tendenze della storia dell'arte, ad esempio dell'assemblare, del recupero di elementi residuali della società di massa, del montaggio?

Cosa permette, dunque, una banca dati che l'archivio non può permettere o, potrebbe forse fare, ma certamente introducendo forme diverse di temporalità e consultazione? Può essere una dimensione temporale della storia dell'arte l'anacronismo, senza che questo significhi un'assenza di cronologia o di riferimenti temporali?

Cosa può emergere dall'intreccio e la cooperazione tra diverse banche dati? Come abbiamo visto anche la banca dati che stiamo introducendo in queste due giornate, ovvero l'"Archivio musei italiani del secondo dopoguerra" ingloba dati di altre banche dati. La giustapposizione dei dati è fondamentale, perché solo nella relazione tra archivi o tra banche dati possono, come ho già accennato sopra, ampliarsi le conoscenze e si possono mettere in comunicazione differenti depositi di informazioni, che nella loro singolarità, mostrerebbero lacune importanti.

La decontestualizzazione del dato e la sua definizione potrebbero altresì produrre le stesse logiche di un sistema che separa e definisce perdendo le connessioni con tutto il resto. Far dialogare più oggetti, tra più situazioni geografiche e culturali, facendo interagire le differenze e non le somiglianze, può produrre percorsi che nella deviazione, fanno emergere altre storie, accanto alla storia che non può, altrimenti, che produrre la sempre medesima forma di narrazione.

Predisporre una banca dati, intrecciata a altre banche dati, costruire un sistema di link concentrici, il più aperti possibile (anche soltanto enunciando che esistono altre banche dati e archivi ai quali è importante fare riferimento) costituisce sicuramente una grande risorsa.

La stessa considerazione che nel dibattito più recente riguarda l'archivio, ovvero l'archivio non soltanto considerato come il luogo/deposito dei documenti ma come uno strumento attivo e generativo che produce, può riguardare una banca dati⁹.

Prima osservazione al riguardo: credo che i processi di digitalizzazione siano assai connessi al modo in cui al suo interno sono organizzati i documenti. L'organizzazione costituisce già una premessa della sua utilizzazione: se la banca dati corrisponde all'idea di un deposito o di una raccolta di documenti da trovare, o se, diversamente, l'organizzazione contiene la possibilità di rendere la banca dati uno strumento che attiva possibilità di lettura e interazione al suo interno.

Questa riflessione, e arrivo alla seconda considerazione, è connessa con la stessa storia dell'arte. L'ipotesi è che un archivio o una banca dati così concepiti, come strumenti attivi e non come depositi, sfidi la stessa nozione di storia dell'arte come un sistema basato principalmente sulla cronologia e la documentazione.

Sono anni, dunque, che mi interesso a questa questione, come tema in fondo principale e ricorrente nelle diverse direzioni o nei diversi soggetti della mia ricerca (anche affrontando temi o situazioni specifiche cerco di non perdere di vista il contesto o la "narrazione" in cui un singolo studio può essere assimilato).

Dal mio punto di vista, sono convinta che l'archivio in quanto sede in cui confluiscono i documenti può essere considerato (o immaginato) come il luogo non *prima*

⁹ Oltre a van Alphen 2014 e *Productive Archiving* 2023, cfr. anche Osthoff 2009.

della storia (ovvero essere considerato la fonte da cui la storia prende forma) ma *dopo* la storia. L'archivio dopo la storia (o dopo le narrazioni della storia), questa è la mia idea, azzera le narrazioni precostituite, le frantuma nuovamente, le libera dalle interpretazioni o dalle costruzioni pensate come definitive, per far tornare i documenti liberi e flessibili a molteplici dialoghi: tra documenti, tra documenti di differenti archivi, tra prospettive non solo storico-artistiche ma antropologiche, architettoniche, culturali nel senso più ampio di questi termini. Una storia che si apre alla molteplicità delle narrazioni, degli intrecci e delle relazioni, mettendo in adiacenza i fatti e le date, senza costringere questi in sistemi lineari di cause e effetti a senso unico.

Il ruolo svolto dalle scienze o teorie, chiamate oggi *digital humanities*, nella ricerca, nello studio e nella valorizzazione della storia dell'arte ha subito recentemente un grande sviluppo e oggi la letteratura al riguardo è assai ampia. Marisa Dalai Emiliani pone l'attenzione sui processi che già Oreste Ferrari aveva introdotto pensando a un catalogo globale del patrimonio storico artistico flessibile. Il ruolo che questo approccio "globale" (specificando in maniera approfondita cosa possa essere inteso, oggi, con questo termine, spogliandolo di una semplice connotazione di aggettivo che ridefinisce, talvolta, sempre gli stessi metodi di studio, non apportando trasformazioni al loro interno) riveste nella storiografia, anche storico-artistica è sempre più importante.

Béatrice Joyeux Prunel, una collega che lavora all'Université de Genève, in Svizzera, e che ho invitato pochi anni fa a scrivere sulla rivista che dirigo, "Novecento transnazionale", con il progetto "Artl@s" mette a disposizione, in una banca dati, i cataloghi di esposizioni di tutto il mondo del XIX e XX secolo. La "decentralizzazione delle modernità" è un concetto guida di questa banca dati, sul cui sito si legge:

Started in 2009 at the École Normale Supérieure (ENS) in Paris by Béatrice Joyeux-Prunel, Artl@s brings together scholars interested in a Spatial (Digital) approach.

Artl@s is a project on the spatial and transnational history of the arts and humanities, based on the collaboration of quantitative methods and cartographic visualization. It develops and publishes a global database of exhibition catalogues from the 19th to the 20th century. With its cartographic and analytic tools, the database aims at decentering sources, perspectives, and narratives, as well as building bridges between artistic geographies. Structured around its seminar and journal, Artl@s also holds training workshops on digital and transnational approaches. The group regularly organizes international conferences on global and social art history¹⁰.

Non solo parole guida o parole chiave ma concetti che nascono da una consapevolezza critica che attraverso la prospettiva usata, immagina non di disfare (ieri si diceva decostruire) ma di moltiplicare i percorsi possibili nella storia delle idee, della cultura, dell'arte, tra gli oggetti, tra l'uso che se ne è fatto, tra i modi in cui quegli oggetti sono stati visti, tra le diverse interpretazioni di un oggetto.

Gli archivi digitalizzati, o banche dati, non sono quindi semplici traduzioni dei dati presenti o accumulati in un sistema diverso, informatico. Tali concezioni digitali di archiviazione e diffusione delle informazioni hanno il potenziale di trasformare non solo il modo in cui i ricercatori accedono alle fonti e alle opere d'arte, ma anche il modo in cui possono essere compiute le analisi, le letture o le interpretazioni dei documenti.

¹⁰ <https://modernidadesdescentralizadas.com/partner/artls-2/> (ultima consultazione il 23 agosto 2024).

Attraverso importanti campagne di digitalizzazione, molto spesso in Italia sollecitate e sostenute dal Ministero della Cultura, i musei, le biblioteche e gli istituti di ricerca hanno reso accessibili a un vasto pubblico le loro collezioni di opere d'arte e soprattutto archivi di documenti, "democratizzando", potremmo anche usare questo termine, la storia dell'arte e consentendo agli studiosi di esplorare materiali prima inaccessibili¹¹. Le nuove tecniche e metodologie alla base delle banche dati, come l'analisi delle immagini, la visualizzazione dei dati, la definizione delle reti, e i collegamenti tra testi e immagini, consentono dunque agli storici dell'arte e di altre discipline, di recepire sistemi e relazioni che prima si trovavano nascosti all'interno dei fenomeni artistici, stilistici, storici e culturali. Inoltre, le possibilità offerte dalla tecnologia digitale, dai codici QR, fino alla creazione di esperienze immersive che consentono agli spettatori di interagire con le opere d'arte nella realtà virtuale e aumentata, hanno trasformato l'esperienza museale. Sfruttando nuove applicazioni tecnologiche e nuovi usi delle risorse per la ricerca nella storia dell'arte e dell'architettura, negli ultimi anni sono state sviluppate diverse iniziative.

La banca dati che qui oggi presentiamo è dunque uno dei risultati di una ricerca ampia e articolata che negli ultimi tre anni ha impegnato diversi ricercatori. La funzione di un sistema come questo, come abbiamo già ascoltato in molti interventi, è lunga da essere la sola traduzione in digitale di dati che esistevano già nelle biblioteche, negli archivi, o che erano stati già pubblicati nelle riviste, come ad esempio nel "Bollettino d'Arte".

Cosa si trasforma concettualmente dunque in un sistema di tale tipologia? La concezione teorica che è alla base dell'organizzazione di un archivio o di una banca dati di questo genere come trasforma le possibilità di lettura e dunque di studio? Una banca dati ha la potenzialità di funzionare per interazioni molteplici, consente di differenziare gli approcci, offre multifocali direzioni di ricerca o di lettura. Ma non credo che qualsiasi banca dati arrivi a questo risultato. Non è la semplice trasposizione dei dati che determina questa possibilità. Molto spesso si tratta di semplici raccolte di dati digitalizzati e in quanto tali di depositi di informazioni che restano immobili, come in un "faldone" di un archivio, e non dinamici. Attivare un archivio o una banca dati implica un lavoro di ricerca differente che parta da concetti e da prospettive di ricerca da poter attivare al loro interno.

Ad esempio nella banca dati troviamo informazioni sull'edificio, il monumento, l'opera, ricaviamo nomi di autori, artisti, architetti, e naturalmente ci sono le date. Ma una banca dati si differenzia nella sua specificità per i percorsi incrociati che può permettere. Qui l'idea di interpretazione o la "narrazione" che contestualizza fatti e opere, decadono. Si configura la possibilità di scegliere differenti percorsi di ricerca. Quindi un aspetto importante perché ciò avvenga è l'indicizzazione (metadati) di ogni scheda o elemento/opera in esso contenuto ma anche l'introduzione di "meta-concetti" che potremmo indicare come le "metadirezioni" che la ricerca può rendere

¹¹ Anche la Fondazione Baruchello, grazie a un bando TOCC del Ministero della Cultura, con la mia supervisione scientifica, sta portando avanti, dal 2023, un progetto di digitalizzazione delle lettere, e di altri documenti correlati alla corrispondenza, di Gianfranco Baruchello che in una piattaforma (online nella seconda metà del 2025) metterà a disposizione della ricerca e dello studio migliaia di documenti, in una interazione di luoghi, nomi, mostre, idee e temi, opere, soggetti coinvolti. Sono previsti link con altre banche dati o piattaforme che possano essere state storicamente in relazione con la figura di Baruchello.

possibili, consentendo di scegliere dei percorsi di ricerca al suo interno, aspetto a mio avviso, molto importante.

L'analisi e la riflessione su una banca dati invita dunque a domandarsi se quel sistema offra la possibilità di riconsiderare i percorsi stessi tra le concatenazioni di date e contesti, per aprire percorsi di lettura inediti.

La caleidoscopica natura di un archivio (ma anche di una banca dati) permette dunque di affermare che la molteplicità della storia e, per altro verso, della memoria, (che non è la storia, come ci diceva Jean-François Lyotard nel suo *Misère de la philosophie*¹²) non può essere in alcun modo organizzata o sistematizzata oggi e che il sapere può essere restituito soltanto attraverso la sua stessa frammentazione: nel modo intermittente e discontinuo in cui i dati si sviluppano, si mescolano e si ridistribuiscono. Una banca dati come questa che presentiamo può permettere di arrivare a un sistema aperto e flessibile di questo tipo: liberando i documenti (dal giornale o dalla rivista, dalla geografia, dalla data), intrecciandoli come diceva Foucault secondo ordini discorsivi inediti, appartenenti alla storia delle idee, stabilendo rapporti a distanza, tra flashback e temporalità ibride che si richiamino a distanza. Come rileggere le fotografie, le inquadrature, come rileggere gli allestimenti, la distribuzione negli spazi di oggetti e opere? Come rileggere le descrizioni che erano poste quali didascalie di opere nel museo di 100, 50 o 30 anni fa? Quali variazioni, constateremo, sono necessarie? E come oggi si racconta o è possibile raccontare quel medesimo oggetto o opera?

Niente di bizzarro ma il tentativo di procedere per percorsi storico-critici non determinati dalle cronologie, dalle tendenze, dai movimenti. Walter Benjamin ha pensato sistemi di adiacenza tra gli oggetti: il *collezionista* è colui che estrapola una serie di oggetti dai contesti abituali per liberarli dalle forme di sistematizzazione convenzionali (storia, cronologia, tipologia) e restituirli al *caos* della collezione, ovvero a un modo di ripensarli secondo altri rapporti di contiguità¹³. Questa mi sembra sia una indicazione ancora valida e che ci porta a interrogare la natura stessa delle ricerche che facciamo.

Bibliografia

- van Alphen E., *Staging the Archive. Art and Photography in the Age of New Media*, London 2014.
- Benjamin W., *Opere Complete. Scritti 1930-1931*, Torino 2002.
- Didi-Hubermann G., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino 2007.
- Foucault M., *Les mots et les choses*, Paris 1966 (trad. it. *Le parole e le cose*, Milano 1967).
- Lyotard J.-F., *Misère de la philosophie*, Paris 2000.
- Manovich L., *The Language of New Media*, Cambridge (MA) 2001.
- Manovich L., *Cultural Analytics*, Cambridge (MA) 2020 (trad. it. *Cultural Analytics. L'analisi computazionale della cultura*, Milano 2023).
- Musei e patrimonio culturale. Forme di narrazione della contemporaneità*, a cura di Curzi V., Milano 2023.
- Osthoff S., *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*, New York-Dresden 2009.

¹² Lyotard 2000.

¹³ Benjamin 2002.

Productive Archiving. Artistic Strategies, Future Memories and Fluid Identities, a cura di van Alphen E., Amsterdam 2023.

Subrizi C., *Storia dell'arte come archivio. Ipotesi critiche per attraversare la seconda metà del XX secolo*, in *Arte-Mondo. Storia dell'arte, storie dell'arte*, a cura di De Cecco E., Milano 2009, pp. 83-94.

Subrizi C., *La storia dell'arte dopo l'autocoscienza. A partire dal diario di Carla Lonzi*, Roma 2020a.

Subrizi C., *Psicoenciclopedia possibile. Note a margine*, Roma 2020b.

Yates F.A., *The Art of Memory*, Chicago 1966.

Sitografia

<https://modernidadesdescentralizadas.com/partner/artls-2/>

Dalla biblioteca digitale all'infrastruttura di ricerca: l'esperienza del "Carteggio di guerra (1914-1919)" di Corrado Ricci

Eleonora Maria Stella

Con questo contributo si intende presentare la biblioteca digitale tematica "Carteggio di guerra (1914-1919)" di Corrado Ricci¹ e delineare il suo successivo sviluppo grazie al passaggio di questa risorsa digitale nell'infrastruttura di ricerca nazionale dedicata al tema della Grande guerra².

La biblioteca digitale è stata uno degli obiettivi conseguiti nel progetto "Studio e valorizzazione del Carteggio di guerra di Corrado Ricci" realizzato dall'Istituto di scienze del patrimonio culturale (CNR-ISPC) nell'ambito delle iniziative promosse e finanziate dal Centenario della Grande guerra³.

Il sito è stato progettato per la pubblicazione di documenti epistolari, per questo motivo la sua realizzazione ha comportato un lungo e preliminare lavoro di studio, scelta e trascrizione integrale delle carte al fine di presentare una selezione significativa della corrispondenza raccolta da Corrado Ricci (1858-1934) e conservata, per sua volontà, a Ravenna⁴. Lo studioso che, come è noto, è stato il migliore archivista di se stesso, ha documentato scrupolosamente la propria attività e l'impegno nella salvaguardia dei monumenti e delle opere d'arte durante gli anni critici dell'emergenza bellica nei quali ricopriva un ruolo di primo piano quale direttore generale per le Antichità e Belle arti⁵ (fig. 1). Per esigenza di documentazione, Ricci ha completato la corrispondenza inserendo le proprie minute di risposta, conferendo un valore aggiunto al carteggio (fig. 2).

¹ "Carteggio di guerra (1914-1919)", <http://carteggioguerra.cnr.it/> (ultima consultazione 22 agosto 2024).

² "Documenti e immagini della Grande guerra", <https://www.14-18.it/> (ultima consultazione 22 agosto 2024).

³ Avviso pubblico del 30 dicembre 2014. Presidenza del Consiglio dei Ministri. Struttura di Missione per gli anniversari di interesse nazionale. Per le iniziative si rimanda al sito: <https://www.cnr.it/en/speciale-centenario-grande-guerra> (ultima consultazione 22 agosto 2024). Si veda anche Isnenghi 2016, pp. 216-222.

⁴ Ravenna, Biblioteca Classense, Fondo Corrado Ricci. Sulla figura di Corrado Ricci si rimanda, per la bibliografia aggiornata e per l'autorevolezza dei contributi, al catalogo della mostra a lui dedicata a Ravenna: *La cura del bello* 2008. Ricci consegnò il carteggio alla Classense progressivamente dal 1925 fino alla sua morte nel 1934. Si veda in proposito: Giuliani 2005, pp. 15-27; *Corrispondenti di Corrado Ricci* 1997; Stella 1997, pp. 33-36.

⁵ Ricci 1917, pp. 175-178; Stella 2023, pp. 38-59; Stella 2018, pp. 171-179.



Fig. 1. Corrado Ricci a S. Apollinare Nuovo a Ravenna (febbraio 1916), stampa alla gelatina ai sali d'argento, Ravenna, Biblioteca Classense, Fondo Corrado Ricci, inv. n. 2460.

All'interno del cospicuo fondo archivistico dello studioso, il *Carteggio di guerra* costituisce un *corpus* organico a sé stante, con documenti di diversa tipologia, principalmente di natura epistolare – ma anche opuscoli, cartoline dal fronte, rassegne stampa – conservati rilegati in sei volumi secondo un ordine cronologico, che copre un arco temporale che va dal 1914 al 1919.

Le principali questioni riguardano sia il tema della protezione e del trasferimento del patrimonio artistico durante la guerra sia, al termine del conflitto, il tema della rivendicazione delle opere d'arte da parte dell'Italia nei confronti dello sconfitto impero austro-ungarico⁶. Viene, infatti, documentata la difficile fase politica della Conferenza di Parigi (1919), quando l'Italia tentò invano di farsi valere tra le potenze vincitrici, pretendendo risarcimenti per le distruzioni subite dagli imperi centrali.

Per la comprensione di queste vicende si deve considerare anche la ricca documentazione fotografica, resa accessibile negli ultimi anni, come importante corredo visivo dei documenti scritti⁷. Del resto fu proprio nel periodo bellico che emerse la potenzialità della fotografia quale mezzo di propaganda immediato e di facile comprensione, molto più efficace delle colonne scritte dei giornali⁸. Tuttavia, va precisato che il resoconto fotografico di queste vicende non è presente tra i documenti del *Carteggio di guerra*; il materiale fotografico allegato alle pratiche di ufficio e alla

⁶ Si veda Narcisi 2005, pp. 121-128.

⁷ Si segnala la documentazione fotografica messa in rete dall'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione (ICCD) in una delle sezioni tematiche presenti nella piattaforma del Catalogo Generale dei Beni Culturali del MIC. Si rimanda a <https://catalogo.beniculturali.it/itinerario/la-protezione-del-patrimonio-culturale-al-tempo-della-grande-guerra> (ultima consultazione 22 agosto 2024). Si veda anche Venezia: la tutela 2005.

⁸ Pizzo 2016, pp. 227-239; Nezzo 2013, pp. 241-251; Schwarz 1986, pp. 745-764.

7a

DIRETTORE GENERALE
DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI

Roma, li 30 Ottobre 1915

Caro Ogetti

Non istò come vorrei, e quanto è succeduto a Venezia mi ha profondamente accorato. Ma pazienza! *Ricorda l'interessante lettera del Samba e un'altra.*

Pel Duomo d'Ancona provvede la Direzione Generale delle Belle Arti, *finora s'è* ~~ma~~ *trattato* ~~di~~ somma relativamente piccola, ~~di circa tremila lire, almeno sinora.~~ Appena avuta notizia del disastro degli Scalzi scrissi al Fondo pel Culto e al Ministero di Grazia e Giustizia (Patrimonio ecclesiastico) ed ho già avuto promesse d'aiuto.

Ora scriveremo pel ~~fondo~~ *fondo* dei dieci milioni assegnati pei danni di guerra alle città marittime adriatiche. Il Ministero da parte sua farà quanto è possibile.

Sinora il Rupolo non ha mandato che ~~un piccolo~~ *due* schema di progetto; *ma attendi il progetto definitivo nel ristagno totale.*

La missione dell'Ongaro a Candia si è dovuta concedere dietro insistenze del Ministero degli Esteri per

Al Comm. UGO OJETTI

Albergo d'Italia

UDINE

Fig. 2. Minuta di Corrado Ricci a Ugo Ogetti (Roma, 30 ottobre 1915), Ravenna, Biblioteca Classense, Fondo Corrado Ricci, Carteggio di Guerra, vol. II, doc. n. 7 a.

corrispondenza è confluito nell'archivio dell'ex Direzione generale per le Antichità e Belle arti secondo una pratica operativa usuale⁹. Ciò nonostante il tema della fotografia in relazione all'arte in tempo di guerra e al danno subito dalle potenze nemiche è ricorrente nel carteggio, soprattutto per l'impossibilità, anzi il divieto, di eseguire

⁹ L'Archivio fotografico dell'ex Direzione generale delle Antichità e Belle arti, attivo dal 1881 all'interno del Ministero della Pubblica istruzione, noto come Archivio fotografico del Ministero della Pubblica istruzione, è stato conservato dal 1973 presso la Fototeca nazionale di Roma ed in seguito è confluito nell'ICCD del MIBACT di Roma. Si veda in proposito Cestelli Guidi, Turco 2016, pp. 47-56; Majoli 2008, pp. 345-361.

campagne fotografiche a scopo di documentazione in quanto solo all'esercito era permesso scattare fotografie. Una tale limitazione fu gravemente subita e male accettata da Corrado Ricci e dalle figure maggiormente coinvolte nelle operazioni – come Gino Fogolari, Massimiliano Ongaro, Ettore Modigliani, Arduino Colasanti – che sentivano l'urgenza e l'esigenza di documentare, soprattutto visivamente, queste vicende¹⁰.

La pubblicazione di questa collezione digitale rientra in quella che viene definita la "terza missione" della ricerca, considerata un requisito imprescindibile sia per l'interazione diretta con la società sia per la diffusione dei risultati. Nello stesso tempo, questo lavoro è emblematico di come un prodotto digitale, in questo caso una *digital library*, sia divenuto parte integrante del processo conoscitivo e insieme anche lo strumento che ha permesso l'evoluzione del progetto prima menzionato. Questo è stato impostato in un'ottica di valorizzazione intesa come un processo unitario di conoscenza e conservazione – grazie al lavoro di numerazione, digitalizzazione e presentazione di 1.177 documenti cartacei – per una fruizione potenziata attraverso la biblioteca digitale. Quest'ultima e il volume monografico¹¹ pubblicato a conclusione del progetto, sono strumenti correlati e indipendenti che forniscono due diversi percorsi narrativi. La biblioteca digitale si presta ad un approccio diretto con il singolo documento; fa emergere le diverse situazioni e le problematiche con l'evolversi degli avvenimenti in una maniera sistematica e costituisce uno strumento efficace anche per avere una visione d'insieme del carteggio, dei corrispondenti, dei luoghi, della geografia artistica colpita dall'emergenza bellica. Il volume invece prevede lo sviluppo e l'approfondimento di alcune tematiche che costituiscono un interesse non solo storico, ma anche di conoscenza strategica per il futuro delle nostre istituzioni preposte alla tutela dei beni culturali¹².

Come sistema operativo di gestione della piattaforma dell'edizione digitale, si è scelto MURUCA che per le sue funzionalità, si presta ad essere impiegato nell'ambito delle *digital humanities*¹³, e grazie al quale sono state affrontate, infatti, specifiche problematiche legate alla pubblicazione di edizioni digitali di corrispondenze come la corrispondenza europea di Jacob Burckhardt¹⁴ e l'archivio delle lettere di Pietro Metastasio¹⁵. MURUCA è un *framework open source* concepito per offrire qualità dell'informazione attraverso la creazione di schede strutturate per contenuti di ambito specialistico agevolando, al contempo, la facilità di fruizione per gli studiosi. Infatti, nel sito della biblioteca digitale la semplicità della struttura privilegia il contenuto e la chiarezza dei testi, consentendo di focalizzarsi sul documento.

La struttura di navigazione rispecchia i criteri di ordinamento dell'archivio cartaceo, rispettandone la suddivisione in sei volumi secondo un rigoroso ordine cronologico. La funzione di ricerca viene effettuata attraverso l'utilizzo di filtri corrispondenti

¹⁰ Si rimanda a Fogolari 1918, pp. 185-220; Modigliani 1918, pp. 235-241; Colasanti 1918, pp. 242-252.

¹¹ Stella 2021.

¹² Ibid., pp. 9-12, 201-203.

¹³ <https://www.muruca.org/> (ultima consultazione 22 agosto 2024). Si veda anche: Aiola *et al.* 2021.

¹⁴ <https://burckhardtsources.org/> - *The European Correspondence of Jacob Burckhardt* (ultima consultazione 22 agosto 2024). Si tratta di un *European Research Advanced Grant* (ERC) Project EUROCORR (2010-2015) coordinato da Maurizio Ghelardi (Pisa, Scuola normale superiore).

¹⁵ <https://epistolariometastasio.unige.it/> (ultima consultazione 22 agosto 2024). Realizzato nell'ambito del progetto M.E.T.A. *Metastasio's Epistolary Texts Archive* (in corso) dell'Università degli studi di Genova - Dipartimento di italianistica, romanistica, antichistica, arti e spettacolo.

Lettera di Gino Fogolari a Corrado Ricci Vol.VI_33a-d

TRASCRIZIONE METADATI FACSIMILE

Estratto: **Fogolari affronta con Ricci alcuni questione organizzative legate alla partecipazione italiana all'Esposizione di Parigi al Petit Palais (aprile - maggio 1919) con una mostra dedicata all'Arte veneziana nei secoli XVIII e XIX. Viene esaminato anche il problema della nuova collocazione delle opere recuperate a Vienna, in particolare le tre tele di Paolo Veronese realizzate in origine per il soffitto della chiesa di Santa Maria dell'Umiltà a Venezia.**

Riferimento: **Vol.VI_33a-d**
 Data: **25-03-1919**
 Mittente: **Gino Fogolari**
 Destinatario: **Corrado Ricci**
 Luogo di partenza: **Venezia, R.R. Gallerie**
 Luogo di arrivo: **Roma Direzione generale antichità e belle arti**
 Note: **Lettera non completa**
 Luoghi: **Parigi Gallerie dell'Accademia Venezia Palazzo Ducale Venezia Venezia, Chiesa degli Scalzi Venezia, Museo Querini Stampalia**

Immagini correlate



Fig. 3. *Carteggio Ricci*. *Digital Library*, pagina dei metadati per la lettera di Gino Fogolari a Corrado Ricci (Venezia, 25 marzo 1919), Ravenna, Biblioteca Classense, Fondo Corrado Ricci, *Carteggio di Guerra*, vol. VI, doc. n. 33 a-d.

alle sezioni volume, mittente, destinatario, luoghi e persone, ove l'ultima funzione permette di individuare le lettere dove è citato un determinato personaggio.

Per ogni documento vengono presentati la trascrizione, il facsimile e i metadati che riflettono il rigore scientifico delle informazioni. La scheda relativa ai metadati presenta una breve sintesi del contenuto, i riferimenti archivistici, la datazione e altre caratteristiche della lettera, incluse eventuali note. Il facsimile mostra la sua riproduzione digitale con la possibilità di avere una visione a schermo intero. Sotto questo profilo, il sito mostra il punto di forza nell'alta risoluzione delle immagini, facilitando la lettura e l'analisi del documento. Molte lettere, inoltre, sono corredate dalla documentazione fotografica delle opere d'arte e dei monumenti citati. Come esempio, si riporta la lettera di Gino Fogolari indirizzata a Ricci nel marzo del 1919, dove il tema è il recupero e la nuova sistemazione delle opere d'arte italiane recuperate a Vienna durante la Missione militare italiana per l'Armistizio, al seguito del generale Segre, nel febbraio del 1919¹⁶ (fig. 3). Nel sito è quindi possibile vedere due delle tre tele di Paolo Veronese, provenienti dalla chiesa di S. Maria dell'Umiltà di Venezia, riportate in Italia in questa occasione¹⁷.

Nel complesso da questa edizione digitale emerge la dimensione corale del carteggio, data l'ampia rete di relazioni intessuta da Ricci dal 1914 al 1919 in relazione agli eventi scaturiti dal primo conflitto mondiale e successivamente dai trattati di pace¹⁸. Si è privilegiato il tema della protezione dei beni culturali sotto il profilo operativo, offrendo dall'interno uno spaccato veritiero sulla politica culturale della Direzione generale delle Antichità e Belle arti, che allora dipendeva dal dicastero della Pubblica istruzione, e sul funzionamento delle istituzioni periferiche preposte alla tutela del patrimonio artistico e monumentale. Figure note e meno note di

¹⁶ Sul tema si rimanda a Stella 2021, pp. 191-200.

¹⁷ Si veda: <http://carteggiodiguerra.cnr.it/record/974> (ultima consultazione 22 agosto 2024).

¹⁸ Stella 2021, pp. 21-27.

storici dell'arte, archeologi, soprintendenti, funzionari, direttori di museo che, quasi giornalmente, comunicavano con Ricci per la risoluzione dei numerosi problemi di carattere decisionale, organizzativo e logistico. Emerge un ritratto inedito del mondo dell'arte e della cultura, ma anche della società civile e militare dell'epoca nel difficile contesto bellico¹⁹.

Come già accennato, il progetto ha avuto un ulteriore sviluppo evolutivo grazie al portale "Documenti e immagini della Grande guerra" gestito dall'Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane (ICCU)²⁰. Attualmente questa piattaforma rappresenta una delle più importanti raccolte bibliografiche, iconografiche e documentarie sulla Grande guerra, continuamente arricchita grazie all'adesione di numerose istituzioni pubbliche e private: archivi di Stato, privati, militari, biblioteche statali, civiche e universitarie, musei e soprintendenze²¹ che contribuiscono con le proprie collezioni al duplice obiettivo di sviluppare la collaborazione con le istituzioni depositarie di materiale culturale di rilevanza storica nazionale e di arricchire il sito del portale²². La convenzione operativa stipulata nel 2022 tra CNR-ISPC e ICCU ha permesso di fare confluire i materiali digitalizzati del *Carteggio di guerra* del Fondo Ricci nella biblioteca digitale nel portale www.14-18.it, secondo le specifiche tecniche e gli standard richiesti per la pubblicazione dei dati²³; l'inserimento dei materiali è ancora in corso e verrà completato con il sesto e ultimo volume²⁴.

Per comprendere meglio la natura e il ruolo di questa infrastruttura di ricerca, si deve considerare il portale www.14-18.it come una piattaforma che funzionalizza le connessioni fra le biblioteche digitali in modo tematico. In tale prospettiva, le sue risorse digitali confluiscono in *Cultura Italia*²⁵ che, essendo il portale delle risorse digitali di musei, archivi, biblioteche, istituti di ricerca ed enti culturali italiani, si può piuttosto considerare una piattaforma generica di aggregazione. Attualmente è l'aggregatore nazionale di contenuti per Europeana, la biblioteca digitale voluta dalla Commissione europea, con cui condivide la visione d'insieme, i principali standard e le tecnologie²⁶. Seguendo un altro percorso, le risorse del sito www.14-18.it confluiscono anche nel portale bibliografico avanzato Alphabetic, la cui funzione è quella di connettere banche dati diverse in una prospettiva di sempre più ampia

¹⁹ Ibid., pp. 135-169.

²⁰ <https://www.14-18.it/> citato a nota 2.

²¹ <https://www.14-18.it/istituti> (ultima consultazione 22 agosto 2024).

²² www.14-18.it è stata l'infrastruttura di aggregazione per la fornitura dei dati per Europeana nell'ambito del progetto europeo: *Europeana Collections 1914-1918: Remembering the First World War - A Digital Collection of Outstanding Sources from European National Libraries (2011-14)*.

²³ Il collegamento al *Carteggio Ricci Digital Library* è disponibile: <https://www.14-18.it/126/consiglio-nazionale-delle-ricerche-istituto-di-scienze-del-patrimonio-culturale> (ultima consultazione 22 agosto 2024).

²⁴ Tutto il materiale della Biblioteca Classense, Fondo Corrado Ricci, *Carteggio Guerra* attualmente pubblicato è disponibile al link: https://14-18.it/ricerca?searchTitle=&searchType=adv&searchFld=&paginate_pageNum=1&conditionOperator=AND&searchOwner%5B%5D=Biblioteca+Classense+di+Ravenna (ultima consultazione 22 agosto 2024).

²⁵ <https://www.culturaitalia.it/> (ultima consultazione 22 agosto 2024).

²⁶ <https://www.europeana.eu/it> (ultima consultazione 22 agosto 2024). Europeana è una biblioteca digitale che riunisce i contributi già digitalizzati da diverse istituzioni dei ventisette paesi membri dell'Unione europea in trenta lingue. La sua dotazione include libri, film, dipinti, giornali, archivi sonori, mappe, manoscritti.

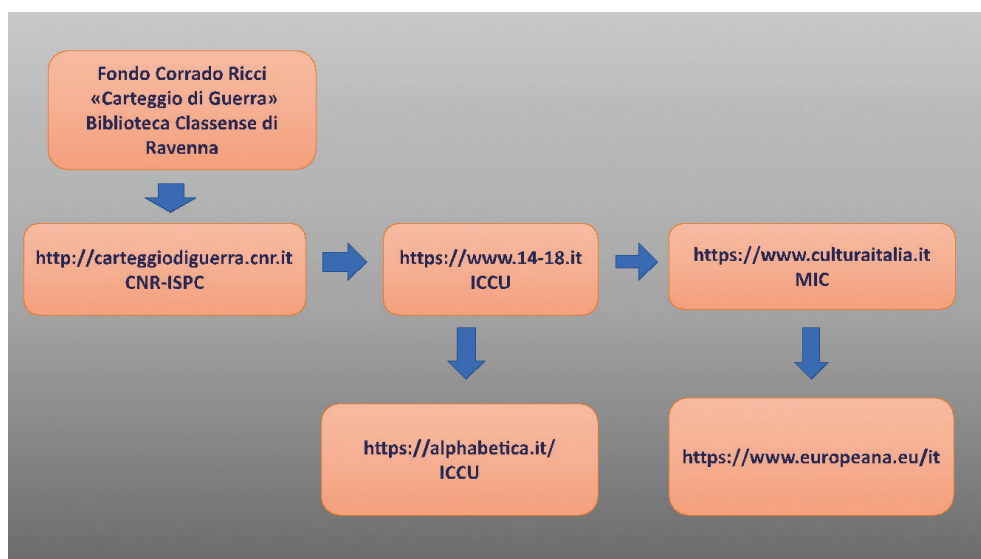


Fig. 4. Processo di diffusione e condivisione e dell'archivio digitale "Carteggio di Guerra (1914-1919)" di Corrado Ricci.

partecipazione alla promozione della cultura²⁷. Il diagramma in figura mostra il processo che ha portato alla diffusione della collezione digitale tematica, qui descritta, sulla protezione dei beni culturali durante la Grande guerra (fig. 4).

Il portale www.14-18.it è strutturato per tipologia di materiali: fotografie, stampati, manoscritti, grafica, periodici, cimeli, monumenti e lapidi, registrazioni sonore. Ciò ha consentito di inserire, oltre a quelli epistolari, altre tipologie di documenti: numerose cartoline in franchigia che offrono una diversa narrazione degli eventi, ritagli di giornali, opuscoli. Ogni documento viene classificato in base al soggetto (opere d'arte, monumenti, trasporti, bombardamenti, soldati italiani, propaganda ecc.) e può essere individuato anche attraverso un percorso di ricerca tematico nell'ambito della Grande guerra.

Un aspetto interessante che contraddistingue il *Carteggio di guerra* della Classense, è la presenza delle annotazioni in blu redatte da Ricci a margine dei documenti (fig. 5), che restituiscono in maniera vivida la sua visione degli eventi e delle persone in determinate circostanze, spesso di carattere emergenziale. Questi commenti riflettono una volontà di narrazione, intimamente vissuta, da cui a volte trapela un sofferto senso di impotenza per i limitati poteri decisionali del suo dicastero in tempo di guerra. È evidente l'intento di rendere conto a posteriori delle sue opinioni, del suo operato e della sua attività istituzionale in quella critica ed inedita fase storica. Indicative in tal senso sono anche le lunghe note manoscritte di Ricci in apertura e a conclusione dei volumi²⁸.

Il progetto che ha dato origine al grande archivio di immagini sulla Grande guerra fruibile dal portale www.14-18.it è tuttora in costante accrescimento²⁹. Lo sviluppo e la

²⁷ <https://alphabeticita.it/risultati/-/s/results?input=Corrado+Ricci> (ultima consultazione 22 agosto 2024).

²⁸ Nota manoscritta di C. Ricci, s.d.: Ravenna, Biblioteca Classense, Fondo Corrado Ricci, Carteggio Guerra, v. I, doc. n. 4bis a-g; vol. V, doc. n. 238 a-l.

²⁹ Il progetto ha avuto origine dal 2005 da un progetto nazionale e si è poi ampliato nel corso degli anni.

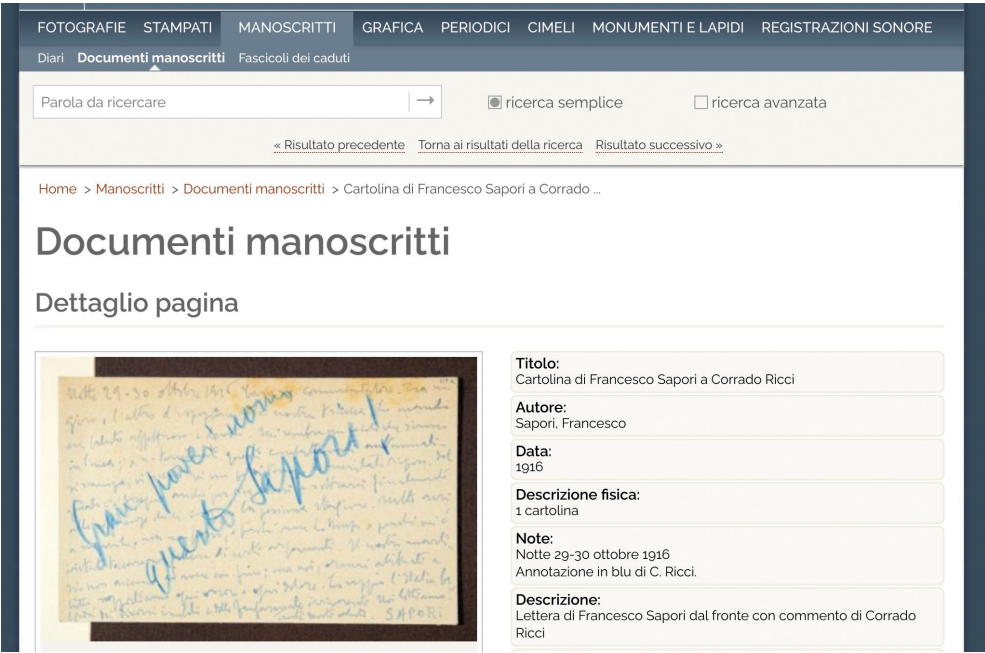


Fig. 5. Portale www.14-18.it, manoscritti, dettaglio della cartolina di Francesco Saporì a Corrado Ricci (dal fronte, 29-30 ottobre 1916), Ravenna, Biblioteca Classense, Fondo Corrado Ricci, Carteggio di Guerra, vol. III, n. 119 a.

diffusione di questa infrastruttura di ricerca è la dimostrazione dell’interesse suscitato dal tema. La Grande guerra si identifica con la storia del Paese sul piano sia collettivo sia privato; quindi grazie al riconoscimento del suo valore di memoria condivisa, ha assunto un particolare rilievo nell’ambito del più generale impegno per la tutela del nostro patrimonio culturale e storico.

Questo aspetto definisce e chiarisce le finalità delle infrastrutture di ricerca che, concepite per l’esigenza di creare un network fra le varie comunità scientifiche d’interesse, diventano anche infrastrutture sociali di ricercatori per ricercatori, costituendo uno strumento privilegiato per incoraggiare la ricerca multidisciplinare e interdisciplinare e per mettere insieme persone, contenuti, *expertise*, conoscenze, informazioni e tecnologie³⁰. Nel panorama attuale tali infrastrutture hanno assunto un ruolo sempre più incisivo nel sostenere e strutturare la ricerca tanto da avere cambiato nel profondo, e in un senso innovativo, i settori tradizionali della ricerca, e, più recentemente, agendo nei campi socioeconomico, biomedico, ambientale e dei beni culturali.

L’Europa ha una cultura consolidata di grandi infrastrutture di ricerca grazie ai programmi sostenuti nel passato e oggi dalla Commissione europea. A questo proposito si ricordano le tematiche di una recente call di Horizon Europe per la presentazione di progetti³¹ che, coinvolgendo le competenze multidisciplinari di scienze sociali e umanistiche europee, riflettono lo stretto legame tra l’innovazione e la digitalizzazione dei beni culturali.

³⁰ Pozzo, Virgili 2020, pp. 167-173.

³¹ *Calls on Cultural Heritage 2023*, nell’ambito del Cluster 2 “Culture, Creativity and Inclusive Society”, <https://horizoneurope.ncpportal.eu/ncp-networks/cluster-2/funding-opportunities> (ultima consultazione 22 agosto 2024).

Come conclusione, non si può mancare di menzionare la *Digital Research Infrastructure for the Arts and Humanities*³² (DARIAH-EU), la principale infrastruttura di ricerca europea per le scienze umane, ovvero per l'applicazione dell'informatica alle scienze sociali e alle discipline umanistiche. Rappresenta uno strumento strategico d'eccellenza, riconosciuto a livello europeo, per l'integrazione scientifica e il potenziamento della ricca e variegata produzione della cultura umanistica. La versione italiana, DARIAH-IT³³, rappresenta una rete molto ampia di istituti coinvolti e nasce come un progetto a guida CNR dedicato al potenziamento della componente tecnologica di questa infrastruttura, distribuita sul territorio attraverso sei nodi geografici dislocati nel centrosud, con lo scopo di fornire alla comunità scientifica strumenti e servizi a supporto per la transizione verso l'*Open Science*.

Bibliografia

- Aiola C. et al., *Sharing Knowledge Digitally. The Muruca Case Study*, in *AIUCD 2021-DH per la società: e-guaglianza, partecipazione, diritti e valori nell'era digitale*, 2021, pp. 428-431.
- Cestelli Guidi B., Turco S., *Lo scavo ad Isola Gorgo, Laguna di Grado, estate 1917. La documentazione visiva dell'archivio fotografico della ex Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Ministero della Pubblica Istruzione*, in *"Quaderni friulani di archeologia"*, 26, 1, 2016, pp. 47-56.
- Colasanti A., *Provvedimenti presi a tutela degli oggetti di antichità e d'arte esposti ai pericoli della guerra*, in *"Bollettino d'Arte"*, 12, 1918, IX-XII, pp. 242-252.
- Corrispondenti di Corrado Ricci. Indice-Inventario della serie "Corrispondenti" nel Carteggio Ricci della biblioteca Classense*, a cura di Secchiari S., Ravenna 1997.
- La cura del bello. Musei, storie, paesaggi. Per Corrado Ricci*, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta Lombardesca, 9 marzo-22 giugno 2008), a cura di Emiliani A., Spadoni C., Milano 2008.
- Fogolari G., *Relazione sull'opera della Sovrintendenza alle gallerie e agli oggetti d'arte del Veneto per difendere gli oggetti d'arte dai pericoli della guerra*, in *"Bollettino d'Arte"*, 12, 1918, IX-XII, pp. 185-220.
- Giuliani C., *Il Fondo Ricci alla Biblioteca Classense*, in *Corrado Ricci. Storico dell'arte tra esperienza e progetto*, a cura di Emiliani A., Domini D., Ravenna 2005, pp. 15-27.
- Isenghi M., *L'anniversario della Grande guerra in Italia. Spunti e contrappunti a metà del guado*, in *"Italia Contemporanea-Sezione Open Access"*, 280, 2016 (<https://journals.francoangeli.it/index.php/icoa/issue/view/2970/74>) (ultima consultazione 22 agosto 2024).
- Majoli L., *Fotografie della Grande Guerra: fonte storica, oggetto di tutela, strumento per la tutela*, in *La memoria della prima guerra mondiale: il patrimonio storico-artistico tra tutela e valorizzazione*, a cura di Spiazzi A.M., Rigoni C., Pregnotato M., Vicenza 2008, pp. 345-361.
- Modigliani E., *Relazione del R. Sovrintendente alle Gallerie della Lombardia su operazioni di sgombero degli oggetti d'arte compiute nelle provincie di Vicenza e di Verona*, in *"Bollettino d'Arte"*, 12, 1918, IX-XII, pp. 235-241.
- Narcisi L., *La restituzione delle opere d'arte di Venezia dopo la prima guerra mondiale*, in *Venezia: la tutela* 2005, pp. 121-128.
- Nezzo M., *La Guerra dell'Arte: testi, fotografie, immaginario funzionale (1914-1950)*, in *L'immagine della città in guerra. Visioni e identità urbane, documenti visivi e saperi tecnici*, a cura di Biscioni R., Morgante M., in *"Ricerche storiche"*, 43, 2013, 2, pp. 241-251.
- Pizzo M., *La Grande Guerra e la fotografia*, in *Fondazione Giacomo Matteotti, L'Italia e gli Italiani nella Grande Guerra. Politica, economia, arte e società (1915-1918)*, Soveria Mannelli 2016, pp. 227-239.

³² <https://www.dariah.eu/> (ultima consultazione 22 agosto 2024).

³³ <http://dariah.cnr.it/> (ultima consultazione 22 agosto 2024). Si veda anche Pozzo, Virgili 2017, pp. 151-161.

- Pozzo R., Virgili V., *Social and Cultural Innovation: Research Infrastructures Tackling Migration*, in "Diogenes", 64, 1-2, 2017, pp. 151-161.
- Pozzo R., Virgili V., *Infrastrutture sociali, innovazione sociale e culturale e mercato del lavoro*, in *I bacini culturali e la progettazione sociale orientata all'Heritage-Making: tra politiche giovanili, innovazione sociale e diversità culturale*, a cura di Cerami F.R., Sesto Fiorentino 2020, pp. 167-173.
- Ricci C., *L'Arte e la Guerra*, in "Bollettino d'Arte", 11, 1917, VIII-XII, pp. 175-178.
- Schwarz A., *La fotografia e la Grande Guerra rappresentata*, in *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, a cura di Leoni D., Zadra C., Bologna 1986, pp. 745-764.
- Stella E.M., "Quelle pitture ardite e disinvolte...". *Corrado Ricci fra restauro e conservazione* (Quaderni IRTEC-CNR, 7), Faenza-Ravenna 1997.
- Stella E.M., *Note introduttive al "Carteggio di Guerra (1914-1919)". Alcune considerazioni sulla politica della tutela del patrimonio durante la Grande Guerra*, in *Beni culturali e conflitti armati, catastrofi naturali e disastri ambientali*, a cura di Chiodi S., Fedeli G.C., in "ILIESI digitale. Ricerche filosofiche e lessicali", 4, 2018, pp. 171-179.
- Stella E.M., *Carteggio di Guerra (1914-1919). Corrado Ricci e la protezione del patrimonio artistico durante la Grande Guerra*, Roma 2021.
- Stella E.M., *Managing Emergencies for the Safeguarding of Cities of Art in Corrado Ricci's Correspondence: Ravenna, 'Open City' without Air Defences (1916-1918)*, in "War in History", 30, 1, 2023, pp. 38-59.
- Venezia: *la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, a cura di Callegari P., Curzi V., Bologna 2005.

Sitografia

<http://carteggiidiguerra.cnr.it/>
<https://www.cnr.it/en/speciale-centenario-grande-guerra>
<https://catalogo.beniculturali.it/itinerario/la-protezione-del-patrimonio-culturale-al-tempo-della-grande-guerra>
<https://www.muruca.org/>
<https://burckhardtsources.org/>
<https://epistolariometastasio.unige.it/>
https://14-18.it/ricerca?searchTitle=&searchType=adv&searchFld=&paginate_pageNum=1&conditionOperator=AND&searchOwner%5B%5D=Biblioteca+Classense+di+Ravenna
<https://www.culturaitalia.it/>
<https://www.europeana.eu/it>
<https://alphabetica.it/risultati/-/s/results?input=Corrado+Ricci>
<https://horizoneuropencpportal.eu/ncp-networks/cluster-2/funding-opportunities>
<https://www.dariah.eu/>
<http://dariah.cnr.it/>

Collegare entità culturali. L'esperienza dell'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione

Chiara Veninata

L'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione (ICCD), istituito nel 1975 contestualmente alla creazione del Ministero per i Beni culturali e ambientali, ha finalità di conoscenza e documentazione del patrimonio culturale italiano. Nasce infatti dalla fusione di due istituti già operanti nel Ministero della Pubblica istruzione: l'Ufficio del Catalogo, che dal 1969 aveva il compito di definire le metodologie di catalogazione e coordinarne le attività, e il Gabinetto fotografico nazionale. Quest'ultimo, fondato nel 1895, aveva a sua volta incorporato nel 1959 l'Aerofototeca nazionale, acquisendone la vastissima collezione di fotografia aerea; successivamente vi confluì anche la documentazione fotografica della Direzione generale Antichità e Belle arti del Ministero della Pubblica istruzione. Nel corso degli anni, l'ICCD ha ulteriormente ampliato le sue raccolte fotografiche grazie ad acquisizioni mirate di archivi, collezioni fotografiche e opere contemporanee divenendo uno degli archivi pubblici di fotografia più importanti a livello non solo nazionale.

L'Ufficio del Catalogo nasceva con il compito di coordinare il censimento del patrimonio culturale italiano, un obiettivo ritenuto di cruciale importanza, sin dall'unità d'Italia, per assicurarne la conoscenza e la tutela. Il censimento veniva effettuato sulla base della raccolta omogenea di dati, resa possibile dall'emanazione, da parte del Ministero, di modelli di riferimento, divenuti di fatto degli standard nazionali. Gli standard del catalogo includono modelli schedografici e vocabolari controllati per garantire uniformità nella descrizione dei beni culturali, costantemente aggiornati e ampliati per rispondere alle nuove esigenze descrittive e alle evoluzioni nel campo della catalogazione¹.

La catalogazione è dunque un processo di descrizione dettagliata che analizza approfonditamente le caratteristiche sia oggettive sia contestuali di un singolo bene culturale. Le schede di catalogo si fanno carico di mediare linguaggi visivi per quegli oggetti culturali che non trovano nella scrittura il linguaggio di espressione (come avviene invece per i beni archivistici e bibliografici), consentendo di raccogliere in modo organizzato informazioni riguardanti sia gli aspetti tangibili del bene (come

¹ Si tratta di circa una trentina di tracciati relativi a beni di varia tipologia afferenti a diversi settori disciplinari tra cui beni archeologici, architettonici, paesaggistici, demoetnoantropologici, fotografici, musicali, naturalistici, numismatici, scientifici e tecnologici, storico-artistici.

dimensioni, stato di conservazione, materiale e tecnica di realizzazione) sia i dati sulla sua collocazione e cronologia (come data di creazione, luogo di provenienza o scatto, ubicazione attuale e precedenti posizioni), oltre a informazioni essenziali per contestualizzarlo storicamente e culturalmente.

L'ICCD gestisce i dati catalografici tramite il Sistema generale del Catalogo (SIGECweb), accessibile gratuitamente su richiesta a enti come le soprintendenze, musei, istituti centrali, regioni, comuni e altre entità pubbliche e private. Il SIGECweb è una piattaforma web-based all'interno della quale viene gestito informaticamente tutto il flusso della catalogazione: procedure amministrative, applicazione informatizzata dei tracciati standard, mappatura tra tracciati differenti, assegnazione dei codici degli enti schedatori, assegnazione dei codici identificativi univoci dei beni (numeri di catalogo), gestione delle campagne di catalogazione, organizzazione delle attività dei catalogatori, fino alla verifica scientifica dei contenuti delle schede e alla pubblicazione online delle schede; attualmente la banca dati conta oltre 3 milioni di schede di catalogo.

Parallelamente al SIGECweb esistono sistemi informatici e portali web regionali utilizzati per la catalogazione dei beni culturali sul territorio, e sistemi gestiti da altri enti e istituzioni (i sistemi per la catalogazione dei beni della Chiesa cattolica, della Chiesa valdese, della Comunità ebraica ecc.). Nonostante le previsioni normative e le numerose sollecitazioni scientifiche, questi sistemi rimangono isolati: non interoperano a livello informatico e non sono collegati in modo efficiente. La presenza di molteplici silos informativi fa sì che non esista, ad oggi, un unico catalogo nazionale del patrimonio culturale.

Per tentare di far fronte a queste criticità, negli ultimi anni, l'ICCD si è dedicato ad esplorare nuove vie per la pubblicazione e la condivisione di dati, concentrando la sua attenzione sulle innovazioni introdotte dal cosiddetto web semantico. Questo approccio ha portato l'Istituto a considerare con interesse l'utilizzo di modelli ontologici e di Linked Open Data (LOD), che prospettano soluzioni estremamente interessanti ai problemi emersi nella gestione e nella condivisione delle informazioni gestite nel Catalogo.

La locuzione "web semantico" risale al 2001 quando Tim Berners-Lee, ideatore del web, aveva prefigurato una evoluzione della rete tale da consentire ad agenti software di processare dati pubblicati, comprendendo il significato degli stessi e dei loro collegamenti ad altri dati. Si trattava di passare dal web tradizionale – inteso principalmente come rete di documenti – al cosiddetto web dei dati. I dati pubblicati sul web avrebbero dovuto essere espressi mediante una lingua in grado di attribuire a ciascuno di essi un significato riconoscibile sia dagli uomini che dalle macchine (in questo senso va letto l'attributo "semantico"). Protagonisti del web semantico sono RDF (Resource Description Framework) – lo strumento proposto dal World Wide Web Consortium (W3C) per la codifica, lo scambio e il riutilizzo di metadati strutturati², che rende possibile esprimere affermazioni di tipo *machine processable* mediante una serie di triple aventi la forma di soggetto, predicato e oggetto – e OWL (Ontology Web Language)

² Nel 1999 è stato pubblicato come raccomandazione del W3C la prima specifica della sintassi del data model RDF: cfr. <https://www.w3.org/TR/1999/REC-rdf-syntax-19990222/> (ultima consultazione 23 agosto 2024).

– che mette a disposizione gli strumenti necessari per definire ontologie ed integrarle tra loro³. L'ontologia può essere vista come lo strumento necessario per una base di conoscenza il cui obiettivo è quello di descrivere i concetti necessari per "parlare" di un certo dominio. Secondo il W3C, RDF è in grado di garantire l'evoluzione del web dal *machine representable* al *machine understandable*. L'idea è di generare "documenti" che possano al tempo stesso essere letti ed apprezzati da esseri umani, ma anche acceduti ed interpretati da agenti automatici alla ricerca di contenuti. Dietro c'è la convinzione che il passaggio dalla pubblicazione di documenti testuali alla pubblicazione di affermazioni – intese come informazioni semplici, non ambigue, che esprimono relazioni tra risorse informative di qualunque natura e genere – ne garantisce la comprensione, intesa come elaborazione, anche da parte di applicazioni automatiche.

La grammatica della lingua con cui tale evoluzione si realizza è dunque RDF e si ispira alla logica dei predicati: i dati vengono espressi secondo semplici asserzioni (*statement*) costituite dalla tripla "soggetto-predicato-oggetto". Il soggetto si istanzia, sul web, sempre sotto forma di risorsa identificata da URI (Uniform Resource Identifier), sequenza di caratteri che identifica universalmente ed univocamente una risorsa. L'oggetto dell'affermazione può essere a sua volta un'altra risorsa identificata da URI oppure una risorsa di tipo *literal*, cioè un valore testuale non ulteriormente elaborabile. La proprietà che collega le due risorse specifica la natura del collegamento, attribuendogli un preciso significato. Si crea in questo modo un reticolo (o grafo) di informazioni significative potenzialmente infinito. RDF costituisce dunque un complesso sistema linguistico che necessita, per funzionare correttamente, di "utilizzare un'infrastruttura tecnologica in cui i concetti siano univocamente identificati e in cui agenti software riconoscano questi oggetti e realizzino associazioni ed equivalenze tra essi"⁴. Questa infrastruttura tecnologica si basa su una serie di strumenti di disambiguazione semantica dei dati, come i vocabolari controllati e le ontologie. Le ontologie sono specificazioni formali ed esplicite di una concettualizzazione condivisa relativa ad un determinato dominio e garantiscono la possibilità di applicare regole d'inferenza (ragionamento) e di stabilire nuove asserzioni deducibili (nuova conoscenza sulla base di quella a disposizione). Nel *semantic web* le ontologie sono utilizzate per organizzare, formalizzare, relazionare, pubblicare e recuperare in modo intelligente ed efficiente i dati presenti sul web.

Nel *web of data*, la logica dei link è quella di moltiplicare le relazioni consentendo l'arricchimento dei dati di partenza con quelli provenienti dalle fonti collegate e la pubblicazione di tutti i dati correlati in un unico grafo: l'aspettativa semantica è legata alla disponibilità di ontologie pubbliche che consentono ai LOD di mantenere intatta, in ogni punto del grafo, la propria natura autodescrittiva. Essi sono una rete di dati significativi, interconnessi e accessibili in modo aperto e distribuito, che vengono pubblicati in database aperti (*triplestore*) e interrogabili tramite linguaggi standard; grazie all'utilizzo di metadati semantici e ontologie, sono resi comprensibili anche a software che possono attivare sui dati ragionamenti e inferenze.

³ Cfr. *Web Ontology Language (OWL)*, disponibile all'indirizzo <https://www.w3.org/2001/sw/wiki/OWL> (ultima consultazione 23 agosto 2024). La versione corrente di OWL, anche intesa come "OWL 2", è stata sviluppata nel 2009 dal W3C- OWL Working Group. Una seconda versione di "OWL 2" è stata pubblicata nel 2012.

⁴ Guerrini, Possenato 2013.

Utilizzando un parallelismo con i database relazionali, possiamo comprendere il concetto di *web of data* attraverso un'analisi delle sue strutture e delle sue logiche di funzionamento. Una tabella è un insieme di righe, dove ciascuna riga rappresenta un record, e ogni record è composto da un insieme di campi che rappresentano le proprietà del record stesso. Ogni campo di un record è l'intersezione tra una riga e una colonna della tabella. Nel contesto del *web of data*, questa struttura viene ridotta a una singola risorsa identificabile univocamente e interpretabile automaticamente da un software. Questo significa che ogni informazione, invece di essere divisa in campi all'interno di un record, diventa una risorsa indipendente e autonoma, collegata ad altre risorse attraverso relazioni semantiche. Nel *web of data*, quindi, ogni risorsa diventa un punto di accesso univoco e interoperabile, consentendo una maggiore flessibilità e versatilità nell'organizzazione e nella fruizione delle informazioni.

A livello internazionale, a partire dal 2010, si è assistito a una crescente adozione dei LOD come pratica standard per la pubblicazione e la condivisione dei dati online. Questo movimento è stato incoraggiato dalle raccomandazioni del Library Linked Data Incubator Group del W3C e dalle direttive di enti come Europeana e dalla direttiva 2013/37/UE sulla PSI (Public Sector Information), adottata anche in Italia nel 2015. Negli ultimi dieci anni, molte istituzioni culturali hanno abbracciato l'idea di pubblicare i propri dati culturali in formato LOD, grazie ad una maggiore consapevolezza sulle potenzialità da essi offerte per arricchire e collegare le informazioni culturali tra diverse fonti. Inoltre, si è iniziato a parlare non solo di catalogazione ma anche di *catalinking*, evidenziando il passaggio da una mera organizzazione dei dati a una condivisione attiva e interconnessa delle informazioni.

L'assunzione del mondo aperto⁵ che è alla base del *semantic web* si fonda sull'idea dell'incompletezza delle basi di conoscenza, vista come un vantaggio. Poiché la conoscenza è incrementale, chiunque può contribuire ad essa aggiungendo nel tempo informazioni, collegando nuovi dati ai dati di partenza, secondo un modello a grafo. Il collegamento tra i dati è gestito in maniera automatica. Se due banche dati parlano entrambe di una medesima entità, vi sono software⁶ in grado di correlare automaticamente i dati. Il meccanismo di *interlink* si basa sulla relazione logica transitiva di identità tra dati: se l'entità A – ad esempio *Andrea Mantegna* di una banca dati – è la stessa entità B descritta in Wikipedia – nella sua versione LOD, ovvero Wikidata – e anche l'entità C – *Andrea Mantegna* della National Gallery of Art di Washington – è la stessa dell'entità B di Wikidata, allora anche le entità A e C sono identiche tra loro.

Se nella logica del mondo chiuso le informazioni sull'opera di Andrea Mantegna contenute in una scheda di catalogo sono esclusivamente quelle che il catalogatore ha inserito in fase di compilazione, nella logica del mondo aperto le informazioni sono arricchite da tutti i dati presenti nel web semantico che possono riguardare l'opera medesima o il suo autore, o la bibliografia sull'opera o sull'autore o sul luogo in cui l'opera è conservata ecc. (fig. 1).

⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/Open-world_assumption (ultima consultazione 23 agosto 2024).

⁶ Un esempio di questi software è OpenRefine, per far funzionare il quale è necessaria l'installazione dell'estensione RDF e LOD: <https://github.com/sparkica/LODRefine>. Esistono anche SILK (<http://silkframework.org/>) e LINES (https://papers.dice-research.org/2021/KI_LINES/public.pdf) (ultima consultazione 23 agosto 2024).



Fig. 1. Una porzione del grafo di conoscenza su *Andrea Mantegna*, in Linked Open Data.

Il numero delle informazioni disponibili è peraltro destinato a crescere automaticamente nel tempo. È evidente come, alla base del processo di pubblicazione in LOD, debba esserci un’assunzione di responsabilità in relazione alla qualità e affidabilità dei dati messi a disposizione della *linked open data cloud*.

I vantaggi di questo paradigma di pubblicazione sono già apprezzabili sul sito del Catalogo generale dei beni culturali⁷, pubblicato dall’ICCD a marzo 2021 e interamente basato sui LOD⁸. Grazie al paradigma dei LOD, il Catalogo generale dei beni culturali cessa di essere solo vetrina digitale dei dati gestiti nel sistema ministeriale e diviene *repository* aperto di rappresentazioni digitali di oggetti di tipologia, struttura e collocazione materiale diverse, aggregabili sulla base delle relazioni che li collegano, il cui carattere distintivo è la loro connotazione semantica.

La semantica è assicurata grazie al ricorso alle ontologie di ArCo-Architettura della conoscenza, una rete di ontologie pubblicate dall’ICCD insieme all’Istituto di scienze e tecnologie della cognizione (ISTC-CNR) a partire dal 2018. Le ontologie di ArCo, elaborate in italiano e in inglese, intendono rispecchiare l’analiticità strutturale delle schede catalografiche elaborate da ICCD nonché valorizzare il contesto dei beni culturali e restituire la complessità dell’oggetto “bene culturale”, valorizzando e rafforzando la ricchezza semantica dei dati catalografici. Le ontologie di ArCo si compongono di più moduli, ciascuno dedicato a specifici aspetti comuni al patrimonio culturale (*context description, denotative description, location* ecc.) o a specifiche tipologie di beni (*musical instruments, construction description* ecc.) o ad altre componenti informative (*cultural event, catalogue campaign* ecc.). Una ontologia è potenzialmente estensibile all’infinito: nuovi moduli descrittivi possono essere aggiunti in fasi successive, consentendo raffinamenti e approfondimenti garantiti dalle comunità degli esperti dei vari domini. Così è avvenuto con i moduli introdotti con il progetto “ArCo4Science”, attraverso i quali l’Alma Mater Studiorum - Università di Bologna ha esteso il nucleo originario di ArCo attraverso la modellazione dei dati prodotti nel corso delle ricer-

⁷ <https://catalogo.cultura.gov.it/> (ultima consultazione 23 agosto 2024).

⁸ Cfr. il contributo di C. Perrone nel presente volume.

che archeologiche svolte dalle università; così accade in questi mesi nell'ambito del progetto dell'Osservatorio Unesco coordinato dall'Istituto centrale per il patrimonio immateriale (ICPI) con "ArCo4Intangible", svolto in collaborazione con l'ICCD, con il Servizio II - Ufficio UNESCO del Segretariato generale del Ministero della Cultura e con l'Università di Bologna.

Dopo aver sposato il paradigma di pubblicazione dei LOD per i dati del Catalogo descritti tramite le ontologie di ArCo, nel 2023 l'ICCD estende tale metodologia anche alla pubblicazione dei dati descrittivi relativi all'ingente patrimonio dei propri archivi fotografici⁹. Tali archivi sono stati infatti descritti in una base di dati differente dal SIGECweb, basata prima su un sistema creato *ad hoc* (SAGID) e poi sul software open source xDAMS¹⁰. I dati descrittivi sono stati modellati sulla base delle ontologie di ArCo e, attraverso i LOD, sono stati collegati automaticamente ai dati delle schede di catalogo con l'obiettivo di dare organicità al complesso di contenuti gestiti dall'ICCD. I risultati di questo collegamento sono già apprezzabili sul sito del Catalogo generale dei beni culturali: a partire da una scheda autore (per esempio, *Andrea Mantegna*) il sistema mostrerà sia le schede di catalogo che i fototipi di opere dell'autore selezionato.

In generale, tutti i contenuti gestiti dall'ICCD ed elaborati nel contesto di specifici progetti di ricerca, nazionali ed europei, servono da riferimento per estendere le ontologie di ArCo: tutto il patrimonio informativo raccolto rientra così nel *knowledge graph* del patrimonio culturale. Gli stessi approfondimenti tematici che alimentano la sezione "Itinerari" del sito del Catalogo generale sono espressi tramite ArCo e resi disponibili in LOD. Questo approccio, basato sulla logica del grafo incrementale di conoscenza e su standard riconosciuti dal W3C, si focalizza sull'idea di condividere la conoscenza specialistica tra istituzioni culturali, creando una rete di rappresentazioni digitali connesse che arricchiscono e ampliano i dati disponibili per gli utenti. Questa visione trasforma gli oggetti culturali, come libri, opere d'arte, fotografie e reperti archeologici, da entità isolate a nodi interconnessi in una rete di significati. I LOD permettono di superare l'approccio centrato sull'oggetto della catalogazione, rendendo possibile una catalogazione più contestocentrica. Questo avviene grazie alla capacità di accedere automaticamente alle informazioni disponibili online da varie istituzioni, che includono contesti di produzione, istituti di conservazione, allestimenti museali, contesti territoriali, eventi e collezioni museali.

È una rivoluzione che trascende l'ambito tecnologico e diventa metodologia di ricerca e di conoscenza del patrimonio oltre che una prospettiva intelligente ed economica per connettere le molteplici basi dati detenute dalle istituzioni culturali pubbliche e private sia a livello nazionale che internazionale.

⁹ Cfr. <https://fotografia.cultura.gov.it/iccd/> (ultima consultazione 23 agosto 2024).

¹⁰ Cfr. <https://www.xdams.org/> (ultima consultazione 23 agosto 2024).

Bibliografia

- Carriero V.A., Gangemi A., Mancinelli M.L., Marinucci L., Nuzzolese A.G., Presutti V., Veninata C., *ArCo Ontology Network and LOD on Italian Cultural Heritage*, Proceedings of the First International Workshop on Open Data and Ontologies for Cultural Heritage co-located with the 31st International Conference on Advanced Information Systems Engineering (CAiSE 2019, Roma, 3 giugno 2019), a cura di Poggi A., 2019a, pp. 97-102, <http://ceur-ws.org/Vol-2375/> (ultima consultazione 23 agosto 2024).
- Carriero V.A., Gangemi A., Mancinelli M.L., Marinucci L., Nuzzolese A.G., Presutti V., Veninata C., *ArCo: the Italian Cultural Heritage Knowledge Graph*, SemWeb, 2019b, <https://arxiv.org/abs/1905.02840> (ultima consultazione 23 agosto 2024).
- Carriero V.A., Gangemi A., Mancinelli M.L., Nuzzolese A.G., Presutti V., Veninata C., *Pattern-based design applied to cultural heritage knowledge graphs*, 2019c, <https://arxiv.org/abs/1911.07585> (ultima consultazione 23 agosto 2024).
- Guerrini M., Possenato T., *Linked Data: a New Alphabet for the Semantic Web*, in "JLIS.IT", 4, 1, 2013, pp. 67-90.
- Lodi G., Asprino L., Nuzzolese A.G., Presutti V., Gangemi A., Reforgiato Recupero D., Veninata C., Orsini A., *Semantic Web for Cultural Heritage Valorization*, in "Data Analytics in Digital Humanities", 2017, pp. 3-37, https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-54499-1_1 (ultima consultazione 23 agosto 2024).
- Mancinelli M.L., Veninata C., *Architettura della conoscenza: il sistema ICCD come modello per la descrizione dei beni culturali*, in *Data Revolution*, Atti della conferenza GARR-2018-Selected Papers (Cagliari, 3-5 ottobre 2018), Roma 2018, pp. 130-134, <https://www.garr.it/it/chi-siamo/documenti/selected-papers/selected-papers-conferenza-2018/4696-selected-papers-conferenza-2018-volume/file> (ultima consultazione 23 agosto 2024).
- Veninata C., *Dentro i significati. L'utilità di un registro di ontologie nel settore dei beni culturali*, in "JLIS.IT", 11, 2, 2020, pp. 48-60.

Navigare il portale del Catalogo generale dei beni culturali dell'ICCD

Cecilia Perrone

Inizierei questo intervento ricordando, seppur brevemente, la missione dell'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione (ICCD) che opera al fine di censire, raccogliere e distribuire i dati sul patrimonio culturale nazionale. Prima di illustrare i risultati di alcune delle attività condotte dall'Istituto accennerei una riflessione sulla catalogazione in senso ampio: Marisa Dalai Emiliani, in un suo prezioso e conciso intervento al convegno *Il catalogo nazionale dei Beni culturali*¹, svoltosi presso l'ICCD nel 2013, ricorda come nel momento di rifondazione dell'Istituto sotto la direzione di Oreste Ferrari, l'approccio allo studio della storia dell'arte, come anche alle altre discipline umanistiche, apriva i suoi orizzonti al contesto di ulteriori campi di studio come la geografia umana e la linguistica. Inoltre diventava sempre più chiaro che il valore di un bene catalogato scaturisse in maniera particolare dalle relazioni instaurate con il suo contesto, senza il quale di fatto un bene rimaneva, per dirla con le parole di Ferrari, "emarginato anche dal processo programmatico di tutela, conservazione e valorizzazione"².

Dell'importanza di questo contesto l'ICCD ha particolare cognizione e mira al raggiungimento di un panorama esponenzialmente più ampio di quello territoriale, dando fiducia a una tecnologia intrisa di valore e potenzialità, legata al *semantic web* e ai Linked Open Data (LOD)³; tale tecnologia ha ampliato le finalità della pubblicazione online della banca dati del Catalogo, confermando e potenziando l'obiettivo di diffusione di informazioni funzionali alla cura e alla valorizzazione del patrimonio culturale nazionale⁴. L'importanza della pubblicazione e della diffusione delle informazioni è infatti centrale nella ridefinizione degli obiettivi del Catalogo generale dei beni culturali. Per lungo tempo le attività di catalogazione, seppur ben condotte e compiute, hanno trovato l'oblio in scatoloni riposti negli scaffali del ministero, difficilmente consultabili e accessibili; tale inaccessibilità ha probabilmente contribuito a un allontanamento tra le funzioni del catalogo e le esigenze della ricerca, in particolar modo in ambito storico-artistico⁵.

¹ Dalai Emiliani 2013.

² Ferrari 1987, p. 193.

³ Si veda il saggio di C. Veninata in questo volume.

⁴ Birrozzi, Barbaro, Mancinelli, Negri, Plances, Veninata 2020.

⁵ Vecchio 2007, p. 136.

Tralasciando le diverse fasi storiche che hanno condotto all'informatizzazione dei processi di catalogazione, ciò che intendo sottolineare è che la necessità di ripensare la pubblicazione delle informazioni era ormai un'esigenza urgente e imprescindibile. Dal 2017, infatti, nell'ottica della condivisione delle conoscenze acquisite nei lunghi anni di attività, l'ICCD ha messo in atto nuove strategie⁶, avviando un progetto che coordina in collaborazione con l'Istituto di scienze e tecnologie della cognizione (ISTC) del CNR; obiettivo del progetto era ed è tuttora, quello di ripensare il sistema di pubblicazione per rendere disponibile tutta la banca dati, secondo i principi di apertura ormai consolidati per le pubbliche amministrazioni e utilizzando tecnologie che permettessero il confronto e l'arricchimento del sapere sul patrimonio culturale⁷. Il progetto intendeva quindi agire precisamente sulla struttura dei dati, proponendo una modellazione alternativa a quella adottata fino a quel momento.

Parallelamente si ritenne necessario un ripensamento delle logiche di consultazione e delle modalità di accesso alle informazioni, un'azione non indispensabile alla produzione di LOD, ma sicuramente funzionale a restituire al fruitore i risultati di queste attività su una rinnovata piattaforma pubblica⁸. Il primo sito di consultazione del Catalogo era stato infatti ideato tra il 2012 e il 2013, con un orientamento verso un'utenza per così dire esperta, e rispondeva a esigenze per lo più di governo e gestione del patrimonio, proprie soprattutto delle amministrazioni territoriali⁹. Per ripensare queste logiche l'ICCD intraprese un percorso di meet up in cui i differenti attori del panorama culturale, sia pubblico sia privato, vennero invitati a concorrere al raggiungimento dell'obiettivo finale. Il processo si concretizzò nell'ottobre del 2018 con una *Call to Co-Creation*, che coinvolse cinque aziende con lo scopo di individuare e selezionare proposte innovative per la fruizione e l'esplorazione del Catalogo; con la nuova progettazione si intendeva ridefinire quindi il target di riferimento, favorendo sempre di più l'esperienza dell'utente e le più differenti necessità. A guidare la progettazione dell'interfaccia, realizzata infine dalle società Regesta.exe e Synapta, con Hstudio come partner grafico, furono soprattutto i risultati dell'applicazione delle tecnologie semantiche, in particolare l'allineamento dei dati con altri dataset esterni.

Per meglio raccontare tali risultati si rimanda alla navigazione del sito, del quale adesso mi limiterò a evidenziare alcuni degli aspetti più significativi¹⁰. Prima fra tutte è la sezione dedicata agli autori, popolata dagli authority file provenienti dal Sistema informativo generale del catalogo (SIGECWeb). I dati di origine non si presentavano come particolarmente adatti alla pubblicazione, proprio a causa della scarsa omogeneità delle informazioni. Sfruttando le tecnologie del web semantico si optò per la ricerca, all'interno del LOD cloud, di dati conformi a quelli contenuti negli authority file; l'esito dell'allineamento fu sorprendente e molti dei dati trovarono corrispondenza (fig. 1).

I collegamenti ottenuti tramite l'uso di strumenti software vennero quindi validati, permettendo così un notevole arricchimento delle informazioni direttamente in

⁶ Moro 2015, pp. 419-432.

⁷ Veninata 2020.

⁸ Moro 2017.

⁹ La navigazione era impostata a partire dalla regione, selezionando poi la soprintendenza (l'ente competente per tutela), il comune e, solo alla fine si arrivava ai beni.

¹⁰ <https://catalogo.beniculturali.it/> (ultima consultazione 20 agosto 2024).

pubblicazione, dove ogni fonte viene quindi opportunamente esplicitata e tutti i dati concorrono a fornire un quadro quanto più esaustivo possibile su un autore censito nella banca dati di partenza. In questo modo un'entità come *Leonardo da Vinci* beneficerà di tutte le informazioni provenienti da fonti esterne considerate autorevoli, che hanno prodotto informazioni sulla medesima entità¹¹.

Stesso dicasi per i contenitori fisici e giuridici dei beni culturali, i cui dati sono stati allineati con quelli di un'altra banca dati gestita dalla Direzione generale Organizzazione del Ministero della Cultura e relativa ai luoghi e agli eventi culturali: il processo di interlinking garantisce all'utente del sito del Catalogo di potere beneficiare anche delle informazioni relative ai giorni e agli orari di apertura, al costo dei biglietti e ai servizi offerti, tutti dati non presenti all'interno del sistema gestionale del Catalogo (SIGECweb).

Il dialogo con banche dati esterne che espongono i dati secondo i principi e i costrutti del web semantico, è quindi uno degli aspetti più virtuosi di questo processo di ridefinizione della banca dati che conduce a effetti concreti e facilmente riconoscibili ma soprattutto agilmente raggiungibili: l'arricchimento dei dati, a valle dei processi di allineamento, è infatti automatico o semiautomatico. L'ICCD si è poi dotato di uno strumento che chiamasse l'utente a partecipare attivamente in questo processo di collegamento a fonti esterne, implementando l'OLAF (Open Linked Authority File)¹², una piattaforma realizzata dalla società Synapta, nata per l'allineamento automatico o semiautomatico di basi di dati diverse; la versione utilizzata dall'ICCD associa i dati di origine con il dataset di Wikidata, un progetto, quest'ultimo, di grande rilevanza che si impegna ad alimentare una base di conoscenza aperta e collaborativa contenente un'enorme quantità di entità appartenenti a domini diversi.

È possibile attivare l'*entity matching* su entità di tipologie differenti, come monumenti, autori e opere; l'utente, una volta accreditato nella piattaforma, visualizzerà l'entità da collegare sulla sinistra, per la quale dovrà valutare uno o più candidati che compariranno in riquadri a destra. Il collegamento verrà poi proposto a utenti amministratori dell'ICCD e, se considerato idoneo, sarà validato. OLAF è un sistema di *crowdsourcing* dalle grandi potenzialità ed è un esempio di quanto il concetto di apertura per il Catalogo generale dei beni culturali non sia riferibile esclusivamente all'accesso ai dati, ma anche alla partecipazione della collettività (fig. 2).

Tornando alla navigazione del portale, l'ultima parte della home page è dedicata alla sezione 'Itinerari'. Concettualmente gli itinerari sono trattazioni tematiche, che si articolano in unità descrittive, schede di catalogo e altre risorse multimediali; le schede vengono riproposte in un ambiente del portale dove viene dato spazio a una nuova visione dei beni e all'arricchimento di questa mediante risorse multimediali diverse. Una volta individuate le schede di catalogo, che saranno il cuore del racconto, è infatti possibile allegare testi in formato pdf, risorse fotografiche, come anche link a video e audio richiamati in una piccola anteprima nella pagina.

Lo strumento intende proporre agli utenti delle tappe, documentate e arricchite, nel quadro di percorsi guidati all'interno del Catalogo. Per quanto i tracciati descrittivi

¹¹ <https://catalogo.beniculturali.it/Agent/2481e14c9522a1d406369514e9e9e316> (ultima consultazione 20 agosto 2024).

¹² <https://olaf.cultura.gov.it/> (ultima consultazione 20 agosto 2024).

definiti dalle normative stabiliscano l'ossatura imprescindibile per la rappresentazione di un oggetto o di un'entità culturale nel suo complesso, l'itinerario è un'occasione per offrire visioni differenti, pubblicare ricerche e riflessioni, soprattutto evidenziando nessi tra i beni senza interferire o riattivare l'intero processo di catalogazione. Sono quindi un mezzo per far emergere delle connessioni non sempre evidenti che spesso faticano a essere rappresentate tramite gli strumenti catalografici.

Il carattere espressamente divulgativo di questo strumento è funzionale alla valorizzazione della banca dati: la diffusione, nei linguaggi e nelle forme diverse, aggiunge valore ai dati stessi che, nella relazione con altri dati, variegati nella forma e nel contenuto, attivano il loro ruolo principale, ossia quello informativo, rendendosi disponibili all'utenza più ampia e dilatando ancora una volta il concetto di apertura già adottato dall'Istituto. Per coinvolgere l'utenza a partecipare alla redazione degli itinerari, sono stati pubblicati dei modelli, scaricabili e compilabili, che permettono a qualsiasi fruitore di produrre un itinerario. Il template, compilato secondo le indicazioni fornite nel manuale, può essere inviato alla casella di posta elettronica indicata e verrà poi inserito sulla piattaforma di *back-end* da un utente abilitato che ne curerà la pubblicazione; per questo scopo l'Istituto utilizza la piattaforma di descrizione archivistica xDams, rilasciata dalla società Regesta e adattata agli scopi specifici dell'ICCD che l'ha adottata per la descrizione dei propri archivi fotografici.

Gli itinerari sono un piccolo strumento che permette di coinvolgere l'utenza nella valorizzazione del patrimonio catalografico, nella sua divulgazione, come anche nel riconoscimento del lavoro dei catalogatori, delle istituzioni di riferimento e degli stessi beni catalogati. Le scelte e le strade intraprese per mettere a disposizione della comunità il grande patrimonio informativo detenuto dall'ICCD hanno portato frutti concreti e tangibili, riconoscibili nei report dei servizi di *web analytics*: nel 2022 infatti il servizio registrava circa due milioni di visitatori unici con una media di permanenza di 4 minuti.

L'esperienza del Catalogo non si limita al portale ufficiale di consultazione; lavorare con i dati, cercando diverse chiavi di accesso, è ciò che ha stimolato la realizzazione di una nuova piattaforma che intende mostrare le informazioni a partire da aspetti geografici. Il progetto *Itinerari Digitali* nasce nel quadro delle attività finanziate all'ICCD nell'ambito del Fondo europeo di sviluppo regionale (FESR) attraverso il Programma operativo nazionale (PON) "Cultura e Sviluppo" 2014/2020¹³. Scopo principale del progetto è la valorizzazione dei risultati della catalogazione del patrimonio nel contesto di quattro regioni italiane in cui il progetto europeo ha individuato i cosiddetti attrattori, ovvero la Campania, la Basilicata, la Puglia e la Calabria.

A tal fine l'ICCD ha voluto realizzare uno strumento di consultazione delle schede catalografiche che partisse dalla navigazione del territorio, dando spazio a destinazioni diversamente note, e tal fine è stata messa a disposizione degli utenti una mappa interattiva in cui navigare tra i beni nel loro contesto geografico. Il nome del progetto richiama il secondo grande valore del portale: per narrare la storia di un territorio e delle relazioni tra beni o entità culturali radicate in esso, è possibile tracciare dei percorsi fisici sulla mappa, individuando punti di interesse o caricando tracciati in vari formati. Gli itinerari aggiungono valore al patrimonio già documentato dall'atti-

¹³ <https://itineraridigitali.cultura.gov.it/> (ultima consultazione 20 agosto 2024).

vità scientifica di catalogazione, arricchita così da informazioni condivise dagli utenti chiamati a contribuire in prima persona alla valorizzazione dei beni stessi (fig. 3).

Sul portale vengono esposti i risultati di diverse attività, come la perimetrazione e descrizione dei centri e nuclei storici, eseguita in collaborazione con il Dipartimento della protezione civile della Presidenza del Consiglio dei ministri, attraverso letture comparative di fonti bibliografiche e cartografiche; il lavoro svolto è stato integrato con le fotografie messe a disposizione dall'Aerofototeca nazionale. Parallelamente, è stata avviata una ricerca sulla cartografia storica che rappresentasse il territorio italiano nel corso dei secoli; una particolare attenzione è stata riservata alla David Rumsey Map Collection, costituita dallo stesso studioso e collezionista americano e donata alla americana Stanford University che attualmente la gestisce.

Il dialogo con la collezione Rumsey ha costituito un importante spunto di riflessione in merito all'utilizzo di mappe storiche a supporto della visualizzazione dei dati sui beni culturali, una tematica ancora aperta e considerata la base per future sperimentazioni. Ad arricchire ulteriormente l'intero progetto Itinerari Digitali è anche la pubblicazione dei risultati della ricognizione fotografica coordinata dall'ICCD, che ha visto impegnati 16 giovani professionisti nella realizzazione di settemila fotografie inedite che documentano il territorio.

In chiusura intendo fare breve accenno a due ulteriori esperienze in cui l'ICCD ha messo in atto strategie di promozione e valorizzazione del patrimonio fotografico, sia potenziando gli strumenti di accesso al patrimonio custodito che offrendo nuove visioni sulla fotografia. Il primo progetto da menzionare è il portale "Scene da un patrimonio"¹⁴, pubblicato nel 2018, che mira alla formazione di un archivio fotografico dai tratti non convenzionali, perché composto da testimonianze fotografiche private che ritraggono, da diversi punti di vista, il patrimonio culturale italiano. Il sito è articolato in raccolte identificate da un titolo e una descrizione, che ne guidano la comprensione. La partecipazione richiesta è la base dell'intero portale, popolato dai soli contributi degli utilizzatori che sono chiamati a condividere e a descrivere le foto di famiglia che narrano il patrimonio italiano, che viene qui valorizzato attraverso i ricordi intimi e privati di chi lo ha vissuto e lo vive (fig. 4).

Il secondo progetto, in un certo senso speculare al sito di consultazione del Catalogo generale dei beni culturali, è il nuovo portale, di prossima pubblicazione, dedicato da ICCD agli "Archivi fotografici", in cui vengono resi disponibili i risultati della costante attività sui fondi e le raccolte conservate sia dallo stesso Istituto che da altre istituzioni pubbliche e private.

Bibliografia

- Birrozzi C., Barbaro B., Mancinelli M.L., Negri A., Plances E., Veninata C., *Catalogare nel 2020*, in "Aedon. Rivista di arti e diritto on line", 3, 2020, <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2020/3/birrozzi.htm> (ultima consultazione 20 agosto 2024).
- Dalai Emiliani M., *La qualità della catalogazione: la formazione*, in *Il catalogo nazionale dei beni culturali*, Atti multimediali del convegno (Roma, 16-17 gennaio 2013), <http://www.iccd.beniculturali.it/getFile.php?id=1996> (ultima consultazione 20 agosto 2024).

¹⁴ <https://scenedaunpatrimonio.beniculturali.it/> (ultima consultazione 20 agosto 2024).

Ferrari O., *La catalogazione. Innovazione di un processo permanente*, in *Memorabilia: il futuro della memoria. Beni ambientali architettonici artistici e storici in Italia, I, Tutela e valorizzazione oggi*, Roma-Bari 1987, pp. 327-332 (ora Id., *Scritti scelti (1966-1992)*, a cura di Gamba C., in "Gli Annali dell'Associazione Bianchi Bandinelli", 18, 2007, p. 194).

Moro L., *Quale governance per il Catalogo nazionale dei beni culturali*, in "Aedon. Rivista di arti e diritto on line", 1, 2007, <https://aedon.mulino.it/archivio/2017/1/moro.htm> (ultima consultazione 20 agosto 2024).

Moro L., *Il Catalogo del patrimonio culturale italiano: nuova centralità e prospettive future*, in "Economia della cultura", 3, 2015, pp. 419-432.

Vecchio S., *Il catalogo per la storia dell'arte la storia dell'arte per il catalogo?*, in "Arte lombarda", 150, 2, 2007, pp. 135-139.

Veninata C., *Dal Catalogo generale dei beni culturali al knowledge graph del patrimonio culturale italiano: il progetto ArCo*, in "Digitalia", 15, 2, 2020, pp. 43-56.

Sitografia

<https://catalogo.cultura.gov.it/>

<https://olaf.cultura.gov.it/>

<https://itineraridigitali.cultura.gov.it/>

<https://scenedaunpatrimonio.beniculturali.it/>

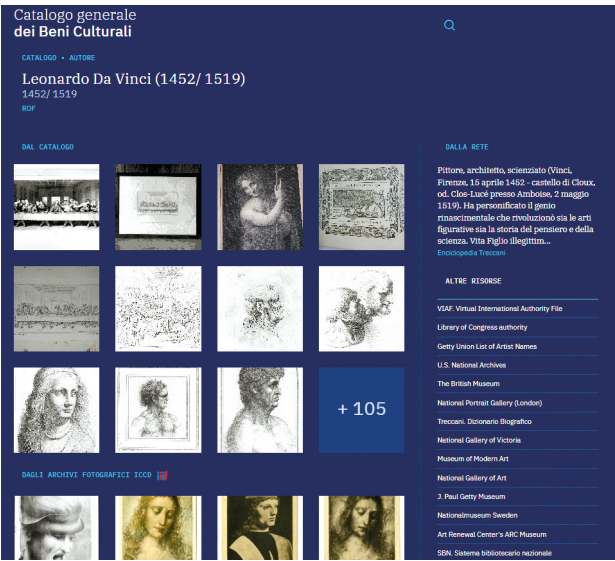


Fig. 1. Catalogo generale dei beni culturali, autori, *Leonardo da Vinci*.



Fig. 4. “Scene da un patrimonio”, raccolta *Souvenir*.

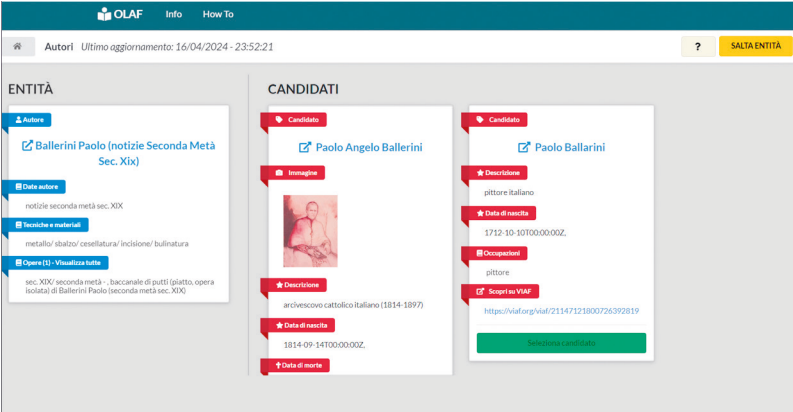


Fig. 2. OLAF, pagina dedicata all’allineamento delle entità.

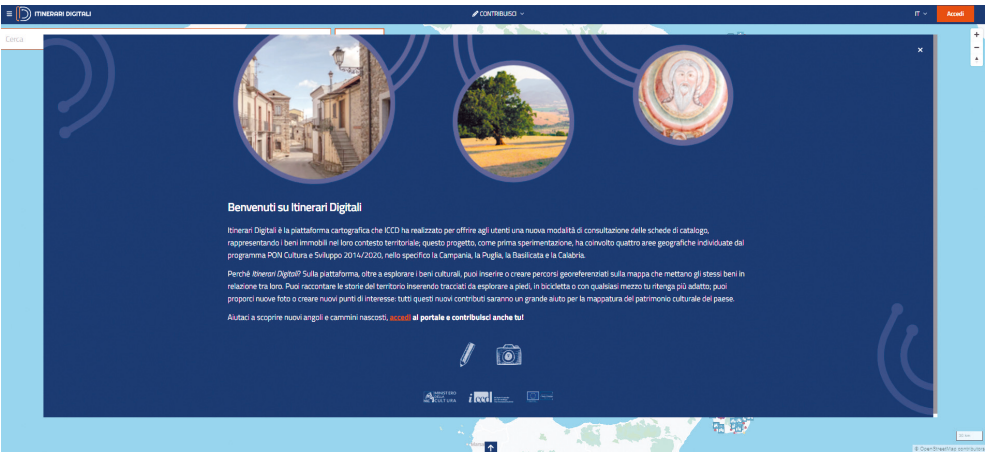


Fig. 3. *Itinerari Digitali*, homepage.

SEZIONE III

LA BANCA DATI

"ARCHIVIO MUSEI ITALIANI DEL SECONDO DOPOGUERRA":

CASI STUDIO



Mostra delle incisioni italiane del Cinquecento, in occasione della X Settimana dei musei (1968) nel Museo regionale Agostino Pepoli a Trapani, stampa alla gelatina ai sali di argento, Gabinetto fotografico nazionale, Archivio fotografico MPI, n. MPI6119960, ICCD.

Il portale “Archivio musei italiani del secondo dopoguerra”. La ricerca delle fonti, il coordinamento dei dati

Benedetta Cestelli Guidi

Il portale “Archivio musei italiani del secondo dopoguerra” intende restituire la ricerca svolta nell’ambito del progetto, finanziato da Sapienza Università di Roma, *La forma del museo nel secondo dopoguerra in Italia: una ricognizione storica per la contemporaneità*¹ nel corso della quale sono state individuate, censite e studiate le fonti coeve ai riallestimenti dei musei italiani (1945-1973). La banca dati “Archivio musei” ha permesso di riunire in un unico spazio virtuale la documentazione individuata e di aggiungervi una pluralità di fonti edite ed inedite, implementata dalla selezione, raccolta e studio delle fotografie e delle carte amministrative prodotte dalla Direzione generale Antichità e Belle arti (DGAABB) del Ministero della Pubblica istruzione (MPI) conservate in archivi diversi sia sul territorio romano sia su quello nazionale².

Le schede ad oggi redatte sono un quarto di quelle previste per completare il censimento (40 schede compilate ad oggi, sulle 150 circa previste ad inizio progetto), atte a riflettere sulle potenzialità del trasferimento delle fonti in dati online e a delineare l’efficacia dei risultati³. Questo contributo intende condividere non tanto il progetto di studio che sostiene la struttura del portale “Archivio musei” quanto la complessa articolazione della banca dati, illustrando i campi descrittivi e le partizioni (fig. 1).

La strutturazione del portale “Archivio musei” è stata coordinata dall’Istituto centrale per il catalogo e la documentazione (ICCD) nell’ambito di uno stretto e duraturo confronto con la direzione scientifica del progetto di ricerca di Valter Curzi, il quale ha

¹ Il progetto triennale finanziato da Sapienza Università di Roma e diretto da V. Curzi di cui sono stata assegnista di ricerca e coordinatrice dell’implementazione della banca dati; vedi Curzi in questo volume.

² La consultazione ha previsto lo spoglio di: a) carte della DGAABB conservate nel fondo Ministero Pubblica istruzione dell’Archivio centrale dello Stato di Roma prodotte dalla divisione III (1929-1960) relative a 1) Musei, gallerie e pinacoteche statali, 6) Catalogo, 7) Archivio fotografico e dalla divisione II - Finanziamenti e mostre (1945-1955); b) carte conservate in Archivio centrale dello Stato di Roma, Archivi privati, Fondo Franco Minissi, Disegni e materiale grafico; c) fotografie relative ai musei e riallestimenti del secondo dopoguerra conservate nell’Archivio fotografico centrale della DGAABB detto Fondo Archivio MPI della Fototeca nazionale, Istituto centrale della documentazione e del catalogo; d) carte e fotografie conservate negli uffici storici di alcune soprintendenze ai Monumenti e alle Gallerie di Palermo, Firenze, Siena, Milano, Torino, L’Aquila, Bologna di cui si dà conto nei contributi della seconda sezione di questo volume.

³ Dal “Bollettino d’Arte” è stata desunta un primo elenco dei musei riallestiti, implementato dalla consultazione del volume *Musei e gallerie d’arte* 1953.

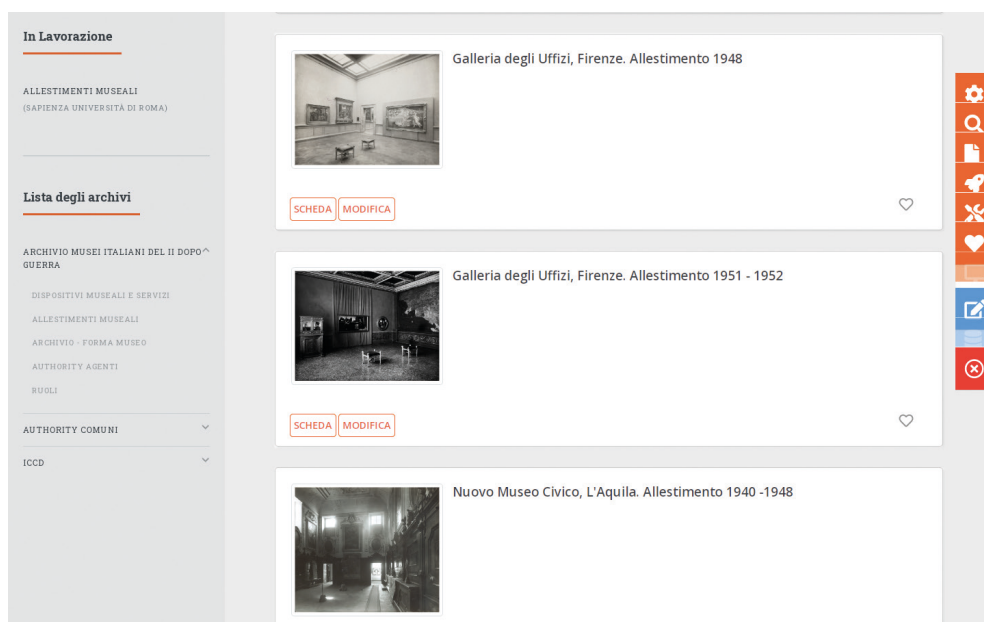


Fig. 1. Schermata iniziale della banca dati "Archivio musei italiani del secondo dopoguerra".

delegato alla sottoscritta il coordinamento dei giovani studiosi che hanno ricoperto un ruolo significativo nella sua messa a punto⁴, nonché il dialogo tra gli enti in partenariato e con la società Regesta.exe. L'ICCD è partner di progetto di Sapienza Università di Roma in virtù delle specifiche competenze sulla descrizione del patrimonio fotografico, sulla gestione dei dati digitali ed infine per la rilevanza documentaria delle campagne fotografiche eseguite sui musei riallestiti conservate nei fondi fotografici storici della Fototeca nazionale. L'istituto si avvale dei Linked Open Data (LOD) per la pubblicazione di dati catalografici standardizzati e interoperabili espressi da varie comunità di utilizzatori a favore dell'accessibilità al patrimonio culturale (su cui rimando ai contributi di Chiara Veninata e Cecilia Perrone in questo volume). La banca dati di "Archivio musei" è uno degli archivi gestiti dall'ICCD sulla piattaforma di gestione documentale xDAMS della società Regesta.exe per la descrizione archivistica del patrimonio fotografico e per l'amministrazione dei contenuti pubblicati sul portale di consultazione⁵. Essa, interamente web based, con licenza open source, consente la potenziale crescita delle informazioni attraverso la condivisione dei dati disponibili online immessi da utenti diversi; le possibilità applicative del sistema interoperabile, la versatilità e flessibilità nell'adeguarsi alle esigenze specifiche di archivi diversi consentono di "personalizzare" il tracciato delle banche dati per incontrare le esigenze diverse di archivi online (tra cui i portali dell'Archivio Luce e della Fondazione Giorgio Cini).

Per la ricerca sulla museografia del secondo dopoguerra, avviata durante la prima edizione del Corso di alta formazione in museologia e museografia – come

⁴ In particolare A. De Simone, C. Modesti e J. Pezzali autrici dei saggi editi nella seconda parte di questo volume.

⁵ <https://fotografia.cultura.gov.it/iccd/> (ultima consultazione 13 agosto 2024).

ricordato in questo volume dal contributo di Valter Curzi⁶ –, la potenzialità della banca dati risiede nel raccordo di fonti edite ed inedite di diversa tipologia – documentazione fotografica e scritta – riversate nel medesimo spazio virtuale, con la possibilità di rimandare ad altri portali e inglobare ulteriori informazioni. Il sistema permette inoltre di stabilire collegamenti immediati tra le schede Allestimento redatte, consentendo di quantificare gli interventi, sottolineare la presenza di responsabili sull'intero territorio in un ampio arco cronologico, rilevare i dispositivi maggiormente utilizzati, elencare le fonti. Un coordinamento di dati funzionale a segnalare ricorrenze e straordinarietà di soluzioni espositive adottate sull'intero patrimonio museale. In una sorta di *febbre da archiviazione digitale*⁷ si è inteso approfondire i ruoli scientifico, economico e politico dei responsabili coinvolti nelle operazioni di riallestimento di cui gli studi di settore, per lo più ancorati ad ambiti regionali e/o a figure di indubbia innovatività progettuale, hanno trascurato di rilevare l'apporto. Il numero e le competenze specifiche dei coprotagonisti di questa stagione lievitano infatti sensibilmente rispetto a quanto rilevato finora, così che si staglia una genealogia inedita di intervento e progetto: una novità che la lettura incrociata di fonti prodotte dall'amministrazione ha reso possibile iniziare a quantificare, segnalando sia l'intenzionalità organica sia l'intervento singolo nel progetto complessivo di rinnovamento del museo italiano.

Nella banca dati le soluzioni ben note della stagione museografica – quali l'impianto illuministico, i dispositivi realizzati *ad hoc* per la visione ottimale di singole opere, la sensibilità verso il pubblico ricercata attraverso la prossimità con l'opera esposta e con la produzione di materiale illustrativo (fig. 2), il ripristino della *facies* originaria degli spazi, la rimozione delle cornici non coeve – sono quantificate fin nei minimi aggiornamenti e permettono di declinare il vocabolario della museografia del secondo dopoguerra. La ricerca e correlazione di fonti edite ed inedite hanno portato all'implementazione dell'elenco esemplificato sopra, aggiungendovi dati sulla capillarità con cui si ricorse ai servizi per la fruizione attivando nel museo archivi fotografici e laboratori di restauro, biblioteche, depositi chiusi e/o aperti alla consultazione, e sulle strategie di comunicazione testuali e visive adottate, come fogli di sala, didascalie, opuscoli a stampa, stampe fotografiche – anche di grandissima dimensione – ed infine l'allestimento di spazi per le conferenze dotate di proiettori per diapositive (fig. 3). Non sono sfuggite al censimento iniziative innovative tra cui la predisposizione di impianti di illuminazione per visite notturne e di amplificazione per concerti, in linea con la tendenza all'apertura progressiva del museo riconfigurato ora come spazio di educazione e divulgazione del patrimonio culturale, promossa con forza dalla seconda metà degli anni cinquanta del Novecento quando la fase del riallestimento delle collezioni è per lo più conclusa ed è la sua missione a divenire prioritaria⁸.

⁶ Su questa esperienza formativa rimando al saggio di V. Curzi nel volume *Musei italiani del dopoguerra* 2022 e al contributo del medesimo autore in questo volume.

⁷ Espando la frase in inglese usata da Okwui Enwezor per la mostra *Archive Fever. Uses of Document in Contemporary Art* (New York, 2008), ripreso dalla riflessione di Jacques Derrida del 1995.

⁸ Si vedano il contributo di I. Baldriga e della scrivente nella seconda sezione di questo volume.



Fig. 2. Allestimento (1953) del Museo d'arte sacra, Montalcino, stampa alla gelatina ai sali di argento, Gabinetto fotografico nazionale, Archivio fotografico MPI, n. MPI6065918, ICCD.



Fig. 3. Allestimento di Franco Minissi (1949) della sala per conferenze e proiezioni della Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, Gabinetto fotografico nazionale, n. E31293, ICCD.

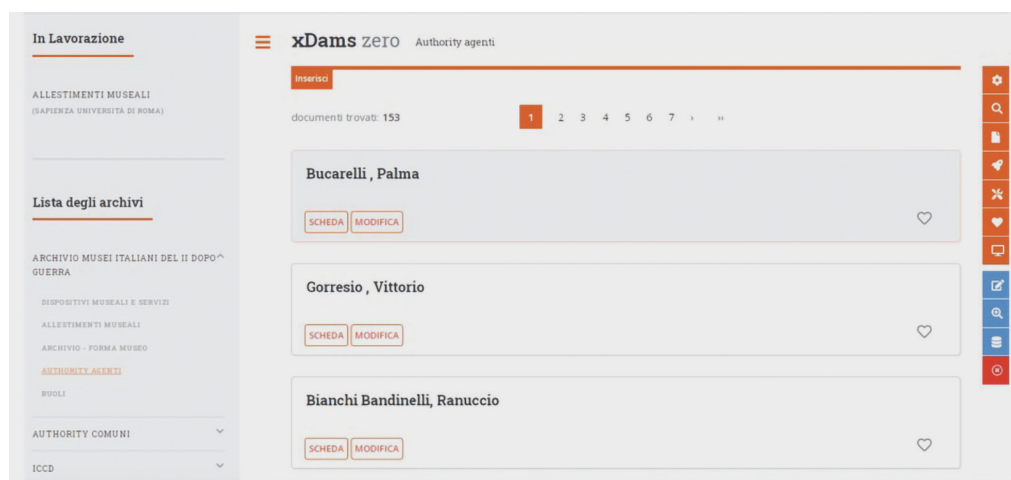


Fig. 4. Banca dati “Archivio musei italiani del secondo dopoguerra”, Archivio “Authority agenti”.

Il tracciato della banca dati è stato appositamente disegnato per il progetto della Sapienza⁹ ed è articolato in cinque archivi tra loro interconnessi e automaticamente implementabili, denominati “Allestimenti museali”; “Archivio - Forma museo”; “Authority agenti”; “Dispositivi museali e servizi”; “Ruoli”. I dati sono consultabili in modalità ridotta o estesa e le pagine sono strutturate in campi azionabili a vocabolario sia aperto sia chiuso; una fotografia scelta tra quelle individuate e richiamate nella pagina ‘Documentazione’ è visualizzata sia accanto all’entry della scheda sia alla sua apertura (fig. 4).

Nell’archivio “Allestimenti museali” confluiscono i dati che implementano gli altri archivi, di cui tre sono di authority (“Authority agenti”; “Dispositivi museali e servizi”; “Ruoli”) e uno rimanda all’albero archivistico (“Archivio - Forma museo”): l’albero genealogico degli archivi consultati con specifica dei fondi fino alla segnalazione del singolo documento. “Allestimenti museali” è la “madre” degli altri quattro archivi e la sua struttura è articolata in cinque pagine distinte: ‘Identificazione’ ‘Documentazione’, ‘Dispositivi museali’, ‘Riferimenti’, ‘Relazioni’, oltre alla ‘Record history’ in cui sono specificate la data di redazione e l’autore della scheda. Considerata la centralità di questo archivio ne illustro la struttura interna.

Nella pagina ‘Identificazione’ si trovano descritti, sinteticamente o estesamente, i dati principali dell’allestimento in oggetto – luogo, nome, contenitore fisico e giuridico, datazione, protagonisti – con la possibilità di replicare i campi descrittivi; se il riallestimento è finanziato da più istituzioni si possono attivare più campi ‘responsabili istituzionali’ e segnalare per ciascuno la tipologia del contributo al progetto (produzione, esecuzione). I dati immessi alimentano la scheda authority dell’ente, strutturata in campi ed implementabile in settori specifici. Se un museo viene allestito in più fasi nell’arco cronologico interessato dalla ricerca si compilano più schede

⁹ Le competenze e progettualità nell’ambito dell’archiviazione digitale del patrimonio culturale di Chiara Veninata e la collaborazione iniziale al progetto di Giovanni Michetti, docente di Archivistica presso Sapienza Università di Roma, sono state strategiche nel disegnare il tracciato e, nel tempo, sostenere le richieste di adeguamento; la consulenza di Cecilia Perrone è stata preziosa così come la collaborazione di Alessandro Coco; la disponibilità di Regesta.exe si è espressa nei riscontri puntuali di Fabiana Guernaccini.

Allestimento; ad esempio, le Gallerie degli Uffizi hanno tre schede Allestimento relative: al riallestimento delle prime 18 sale (1948); all'intervento successivo che in parte le ridisegna e in parte ne progetta di nuove (1951-1952); al radicale riallestimento delle prime sei sale che, illese dal secondo intervento museografico vengono investite dal progetto di Carlo Scarpa, Ignazio Gardella e Giovanni Michelucci (1953-1956)¹⁰. Relativamente all'ultima scheda si è messo in evidenza come questo riallestimento, giustamente preso a modello e di cui esiste scarsa documentazione progettuale, veda la partecipazione attiva di Guido Morozzi, ispettore architetto della Soprintendenza ai Monumenti, che ebbe un ruolo centrale nella ricostruzione del patrimonio fiorentino dopo i danni di guerra.

Uno degli aspetti della ricerca è fare emergere l'insieme di competenze apportate da personalità – spesso funzionari della DGAABB – non sempre note, nella prospettiva di delineare l'articolazione del progetto "istituzionale" attuato grazie alla continua redazione di circolari, decreti, sollecitazioni ad operare provenienti dal centro e dirette alla periferia. Restauratori, carpentieri, fotografi, redattori ed archivisti dispongono delle rispettive schede authority prefigurando la potenzialità della banca dati anche per una storia istituzionale della DGAABB nel secondo dopoguerra. Ad esempio la presenza di funzionari donne attive in questo ambito di intervento è più articolato e consistente di quanto finora rilevato; seppur per lo più nei ruoli di coprotagoniste, le funzionarie sono attive soprattutto nelle redazioni e negli archivi e si è deciso così di porle in risalto, declinando al femminile ruoli e funzioni specifiche.

Quello delle *Notizie storico-critiche* è l'unico campo della pagina 'Identificazione' a descrizione libera ed implementabile *ad libitum*: il testo storico-critico sull'allestimento condensa le notizie desunte dalle fonti consultate e include quelle utili per attribuire e contestualizzare la campagna fotografica che sigla la fine dei lavori di allestimento; si configura come un saggio breve atto a presentare l'allestimento e le sue peculiarità e al contempo è la sintesi anticipatrice dei documenti che si trovano elencati e descritti nella pagina seguente.

Nella pagina 'Documentazione' è elencata, caricata e linkata l'interezza delle fonti consultate, dai documenti fotografici e gli scritti editi ed inediti, ai contributi audiovisivi se esistenti. Si segnala che la documentazione fotografica coeva all'allestimento è accessibile sul portale del fotografico dell'ICCD¹¹ cui la banca dati rimanda accedendovi direttamente¹²; la replicabilità dei campi azionabili per linkare o caricare ciascuna fotografia permette di descrivere l'immagine in relazione alla soluzione espositiva e/o al dispositivo allestitivo, rilevando la funzione centrale della fotografia nel restituire le caratteristiche principali dell'allestimento ed al contempo tralasciando le notizie tecniche fornite, su cui insiste la descrizione dell'ICCD¹³. Questa prevede l'inserimento di notizie relative alla committenza, esecuzione, datazione

¹⁰ Resta da implementare la scheda relativa all'apertura del nuovo scalone di accesso del 1964, di prossima redazione.

¹¹ <https://fotografia.cultura.gov.it/iccd/index.html> (ultima consultazione 13 agosto 2024).

¹² Sull'argomento vedi Cestelli Guidi 2022.

¹³ La didascalia di una fotografia che riprende la parete di fondo della sala principale del museo è la seguente: *San Gimignano, Museo Civico (Pinacoteca), Il salone d'ingresso ripreso verso la parete di fondo allestita con l'Assunzione della Vergine del Pinturicchio fiancheggiata dai tondi con Vergine Annunziata e Angelo Annunziante di Filippo Lippi*, quella del portale ICCD è *San Gimignano, Museo Civico, Salone, gelatina ai sali d'argento, positivo* (per stampa), *BN* (per bianco e nero).

(anche a mese e giorno) della campagna fotografica restituendo così l'integrità del rilevamento fotografico. "Atterrati" sul portale dell'archivio fotografico dell'ICCD se ne possono esplorare i fondi, raffinando la ricerca sui documenti fotografici conservati dall'Istituto; si può ad esempio verificare quante delle opere conservate nel museo siano state fotografate nel corso di oltre un secolo o verificare gli allestimenti precedenti e successivi. Se ad esempio si sceglie di visionare sul sito dell'ICCD le fotografie relative all'allestimento di palazzo Bellomo a Siracusa (1958), possiamo indagare tutte le unità archivistiche relative alla città di Siracusa, scegliere poi quelle relative al museo e infine agli allestimenti fino alle singole opere: la descrizione dei materiali fotografici in insiemi di senso, definiti appunto unità archivistiche, consente di direzionare con accuratezza la ricerca e verificare in quali occasioni, su quali beni e per quali finalità lo sguardo della tutela si è posato sulla cittadina siciliana¹⁴.

La documentazione archivistica è descritta nel campo successivo e, se libera dai diritti o concessa su esplicita richiesta, può essere caricata – come avviene per le molte circolari su cui tornerò più avanti – o linkata al portale dell'archivio che la detiene; è questo il caso dei fascicoli conservati nell'Archivio storico della Soprintendenza delle Gallerie degli Uffizi, elencati per anno sul portale dell'ente (fino al 1955)¹⁵. Nel campo *Video* sono stati linkati archivi audiovisivi che detengono cinegiornali relativi a inaugurazioni di musei rinnovati; così, ad esempio, il portale dell'Istituto Luce ha reso disponibili i suoi archivi digitali, permettendo di linkare il cinegiornale dell'inaugurazione dell'allestimento del 1951-1952 delle Gallerie degli Uffizi¹⁶.

La pagina 'Dispositivi museali e servizi' è strutturata in dodici campi tematici che indicano la ricorrenza di soluzioni allestitivo comunemente adottate: *Ausili per la fruizione, Supporto alla visita, Presentazione di opere, Allineamento, Cornici, Illuminazione, Impiantistica, Materiali innovativi, Opere murarie, Trattamento delle pareti, Servizi per gli studiosi e gestione del museo, Servizi per il pubblico*. Ogni campo è azionabile e replicabile, e consente l'accesso ad un menù a tendina in cui sono elencati le possibili declinazioni rinvenibili (per un totale di circa cento termini); ad esempio azionando il campo *Cornici* possiamo selezionare una o più voci tra quelle individuate.

La pagina 'Riferimenti' elenca gli archivi in cui sono conservati i documenti consultati, la bibliografia e sitografia, i portali istituzionali e nel campo *Unità di descrizione collegate* si indica la collocazione della fonte archivistica, che alimenta l'albero di "Archivio - Forma museo" su cui tornerò a breve¹⁷. Nel campo *Riferimenti bibliografici e sitografia* sono caricate e linkate, nel caso di risorse online, le pubblicazioni interessate dalla ricerca tra le quali gli articoli sui riallestimenti editi in "Bollettino d'Arte", consultabile in rete¹⁸. Infine la scheda è collegata ai principali portali di progetti di

¹⁴ La suddivisione dell'archivio fotografico in unità di senso ha avuto come immediata ricaduta la rimodulazione della scheda catalografica F (Fotografia) nel nuovo modello F.04, la "scheda madre" atta a descrivere insiemi di più fotografie; vedi *Fotografare le Belle Arti* 2013 che costituisce la prima ricognizione storico-critica dell'Archivio fotografico centrale e laboratorio di elaborazione della scheda F.04.

¹⁵ <http://www.uffizi.firenze.it/archivistorico/> (ultima consultazione 13 agosto 2024).

¹⁶ <https://patrimonio.archiviolute.com/luce-web/detail/IL5000020240/2/il-riordinamento-della-galleria-degli-uffizi.html&jsonVal=> (ultima consultazione 13 agosto 2024).

¹⁷ Le carte della divisione III della DGAABB, responsabile dei musei e gallerie d'arte e redatte tra il 1929 ed il 1960.

¹⁸ <http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/export/BollettinoArteIt/index.html> (ultima consultazione 13 agosto 2024).

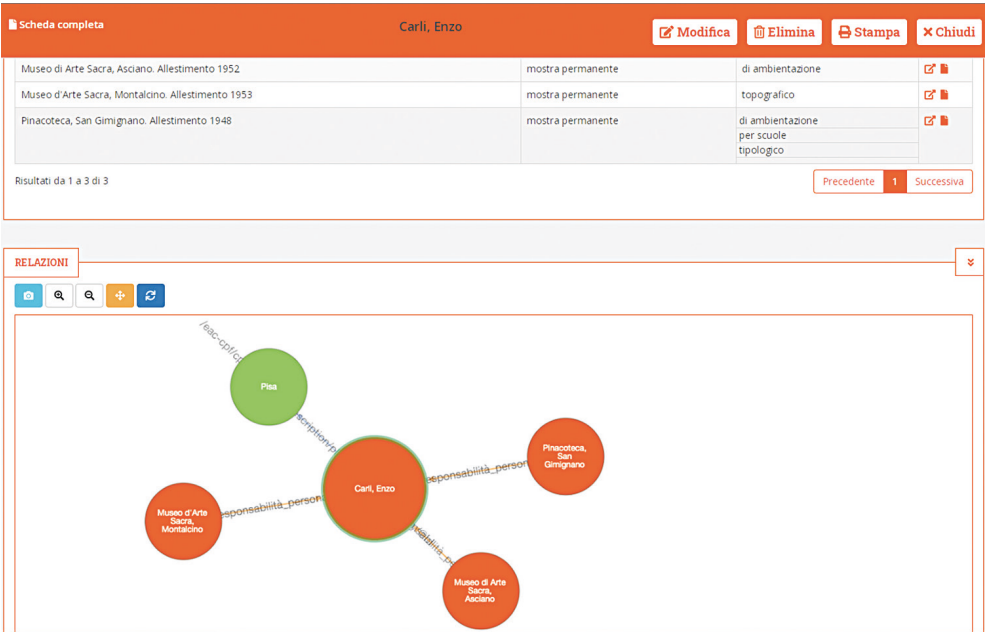


Fig. 5. Banca dati “Archivio musei italiani del secondo dopoguerra”, Archivio “Allestimenti museali” e/o “Authority agenti” relativo a Enzo Carli, pagina ‘Relazioni’ nella doppia visualizzazione Relazioni dirette/ Relazioni inverse.

censimento dati tra cui il portale “Archivi di personalità. Censimento dei fondi toscani tra ‘800 e ‘900”, disponibile attraverso il Sistema informativo unificato per le soprintendenze archivistiche (SIUSA)¹⁹, e quelli del “Censimento delle architetture italiane dal 1945 ad oggi”²⁰ ed del “Sistema museale nazionale” del MIC²¹.

La pagina ‘Relazioni’ coordina i dati del singolo allestimento sia in forma elencatoria che graficizzata; consultando la scheda Relazioni dirette sono visibili gli authority agenti attivati, quindi, per esempio, se clicchiamo su *Enzo Carli* accediamo alla scheda Authority agenti redatta con le notizie biografiche e professionali dello storico dell’arte toscano. Nella scheda Relazioni inverse la graficizzazione permette di vedere a colpo d’occhio le relazioni tra i diversi agenti, dispositivi, ruoli, luoghi e verificare quali altri allestimenti sono stati realizzati da Carli (fig. 5).

Infine una nota sui rimanenti archivi: in ‘Archivio - Forma museo’ sono graficizzati ad albero i documenti scritti consultati rispettando l’ordinamento fisico e la suddivisione gerarchica interna ai fondi archivistici mentre gli ultimi tre archivi di authority – relativi ad agenti, dispositivi usati e ruoli – sono implementabili in relazione alle competenze, tempistiche e al livello di approfondimento desiderato; se redatti con la medesima accuratezza delle schede Allestimento si configurano come strumenti strategici per la stesura dell’organigramma amministrativo dei protagonisti anche minori della stagione museografica del secondo dopoguerra.

¹⁹ <https://siusa.archivi.beniculturali.it/personalita> (ultima consultazione 13 agosto 2024).
²⁰ <https://censimentoarchitetturecontemporanee.cultura.gov.it/> (ultima consultazione 13 agosto 2024).
²¹ <https://museiitaliani.it/> (ultima consultazione 13 agosto 2024).

Nelle schede Allestimento (permanenti e temporanee) sono descritte anche le occasioni di confronto metodologico e le risoluzioni prese in occasione di convegni e di pubblicazioni dedicate laddove siano rappresentative degli snodi di elaborazione metodologica che predispongono l'intervento museografico permanente; una scelta necessaria per restituire l'organica progettualità del rinnovamento museografico del secondo dopoguerra scandita da una costellazione di interventi, prese di posizione, predilezioni personali e direttive ministeriali.

La banca dati "Archivio musei" è frutto del lavoro collettivo ed è debitrice di competenze diverse sia nell'ambito della ricerca sia in quello della gestione e strutturazione dei dati digitali. Mi preme segnalare che i dati caricati sono stati selezionati per qualità descrittiva tra i molti identificati durante la ricerca e che ogni scheda Allestimento, se ricomposta nelle sue diverse parti, equivale ad un saggio storico-critico accuratamente documentato che intende porre sullo stesso livello gerarchico la documentazione visiva e scritta per poi dividerne i risultati a dimostrazione che la condivisione del sapere specifico sui portali digitali potenzia la ricerca aprendo alla infinita e sempre rinnovabile possibilità di implementazione e coordinamento delle fonti on e offline.

Bibliografia

- Cestelli Guidi B., *Le campagne fotografiche sui musei della ricostruzione nell'Archivio fotografico MPI (1945-1973). Prassi di acquisizione, utilizzo e archiviazione*, in *Musei italiani del dopoguerra* 2022, pp. 135-164.
- De Simone A., Modesti C., *Museologia e museografia del dopoguerra (1945-1975): la rassegna del "Bollettino d'Arte"*, Tesi di specializzazione in Beni storico-artistici, relatori Curzi V., Cestelli Guidi B., Sapienza Università di Roma, a.a. 2019-2020.
- Fotografare le Belle Arti. Appunti per una mostra. Un percorso all'interno dell'archivio fotografico della Direzione generale della antichità e Belle Arti, Fondo MPI Ministero della pubblica istruzione 1860-1870*, catalogo della mostra (Roma, 10 maggio-28 giugno 2013), Roma 2013.
- Musei e gallerie d'arte in Italia. 1945-1953*, Roma 1953.
- Musei italiani del dopoguerra (1945-1972). Ricognizioni storiche e prospettive future*, a cura di Curzi V., Milano 2022.
- Scheda FF. 4.00, Fondi fotografici*, ICCD 2016
(http://www.iccd.beniculturali.it/it/ricercanormative/63/ff-fondi-fotografici-4_00).
- Scheda F. 4.0, Fotografia*, ICCD 2016
(http://www.iccd.beniculturali.it/it/ricercanormative/62/f-fotografia-4_00).

Sitografia

- <https://fotografia.cultura.gov.it/iccd/>
<http://www.uffizi.firenze.it/archivistorico/>
<https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000020240/2/il-riordinamento-della-galleria-degli-uffizi.html&jsonVal=>
<http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/export/BollettinoArteIt/index.html>
<https://museiitaliani.it/>
<https://siusa.archivi.beniculturali.it/personalita>
<https://censimentoarchitetturecontemporanee.cultura.gov.it/>

La banca dati “Archivio musei italiani del secondo dopoguerra”: struttura e potenzialità della ricerca

Letizia Leo

Si presenta il risultato del lavoro svolto dal gruppo di ricerca Sapienza Università di Roma con l'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione (ICCD) per l'elaborazione di un archivio relativo al progetto di ricerca di Ateneo *La forma del museo nel secondo dopoguerra in Italia: una ricognizione storica per la contemporaneità*. Il presente intervento verte sulla presentazione della struttura dell'“Archivio musei italiani del secondo dopoguerra” e dei relativi authority file creati con il software di descrizione xDAMS e sull'importanza di questi ultimi, in quanto consentono la normalizzazione dei dati. Infine si illustrano le implementazioni della scheda catalografica xDAMS, per soddisfare le esigenze di ricerca di coloro che intendono ricostruire scientificamente un allestimento museale. È bene ricordare, a introduzione del lavoro svolto, come il progetto di ricerca si avvantaggi dello standard catalografico in grado di descrivere dettagliatamente eventi culturali, quali gli allestimenti museali, ovvero la scheda ‘EVE-Eventi culturali’¹, con i relativi authority file. L'evento culturale rappresenta

un importante elemento di aggregazione: si svolge in un perimetro ben definito di spazio e di tempo, in cui entrano in rapporto fra loro persone, beni e altre entità culturali (mobili, immobili e immateriali). È quindi luogo in cui si intersecano e si sommano molteplici valori (sociali, storici, artistici, archeologici, etnografici, ambientali, ecc.). L'adozione di una scheda apposita – impostata secondo i criteri propri degli standard ministeriali – contribuisce a realizzare un ‘archivio degli eventi’ (Authority file) funzionale sia alla tutela e alla conservazione del patrimonio sia alla sua valorizzazione e fruizione².

Per realizzare la banca dati “Archivio musei italiani del secondo dopoguerra” è stato utilizzato come strumento di descrizione archivistica l'xDAMS, software utilizzato dall'ICCD, la cui struttura è stata personalizzata per permettere la descrizione puntuale degli allestimenti museali.

¹ La scheda ‘EVE - Eventi culturali’ è in grado di descrivere puntualmente eventi culturali, civili e religiosi, quali allestimenti museali, performance di arte contemporanea, rievocazioni storiche, sfilate in costume storico, spettacoli musicali e teatrali, processioni ecc. La versione 4.01 è disponibile sul sito dell'ICCD all'indirizzo https://iccd.cultura.gov.it/it/ricercanormative/244/eve-eventi-culturali-4_01 (ultima consultazione 12 giugno 2025).

² MIC 2023, p. 7.

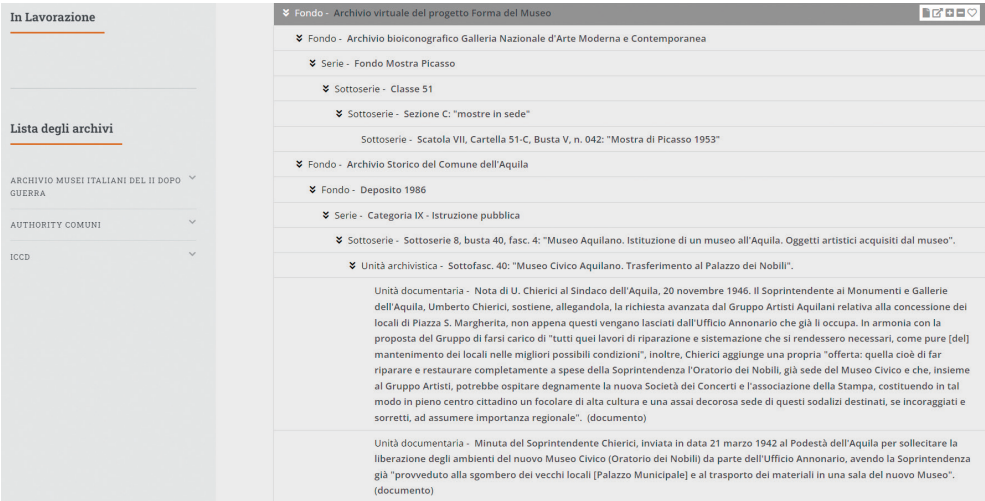


Fig. 1. Struttura dell’archivio virtuale, rappresentata nello standard archivistico ISAD(G), Partizione “Archivio - Forma Museo” (banca dati “Archivio musei italiani del secondo dopoguerra”).

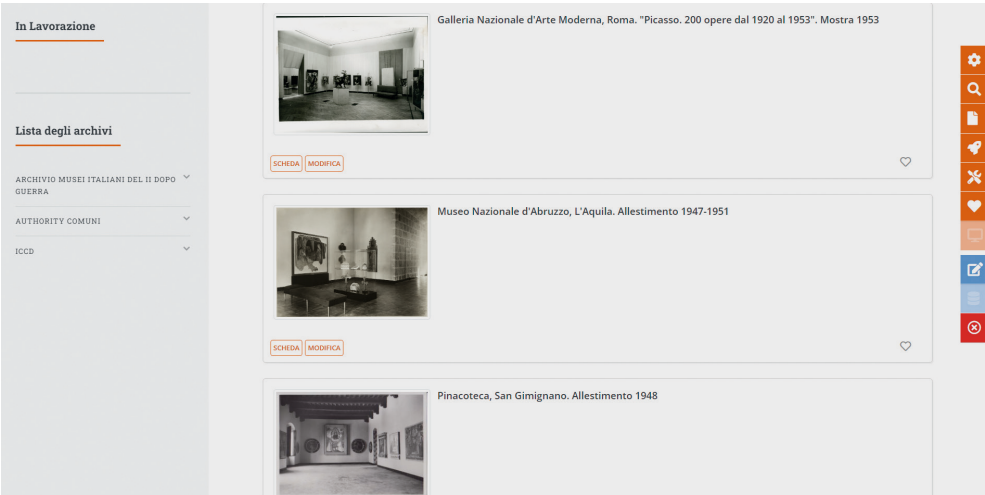


Fig. 2. Elenco degli allestimenti finora censiti (banca dati “Archivio musei italiani del secondo dopoguerra”).

Una volta entrati nell’applicativo nel lato sinistro della schermata si visualizzano le cinque partizioni del portale, composto da: “Allestimenti museali”; “Archivio - Forma Museo”; “Authority agenti”; “Dispositivi museali e servizi” e “Ruoli”.

Attraverso la partizione “Archivio - Forma Museo” è possibile visualizzare la struttura dell’archivio virtuale, rappresentata nello standard archivistico ISAD(G)³ caratterizzato dal modello ad albero rovesciato che riproduce anche graficamente la composizione dell’archivio del progetto *La forma del museo nel secondo dopoguerra in Italia* (fig. 1).

³ L’ISAD(G) - General International Standard Archival Description è lo standard “base” di descrizione archivistica dei fondi archivistici e anche quello più diffuso. Dà indicazioni di ordine generale per l’elaborazione di descrizioni archivistiche che consentano di identificare contesto e contenuto del materiale documentario. Lo standard è disponibile all’indirizzo: www.ica.org/resource/isadg-general-international-standard-archival-description-second-edition/ (ultima consultazione 13 agosto 2024).

Modifica Pinacoteca, San Gimignano, Allestimento 1948 Salva e continua Salva e chiudi Elimina Chiudi

IDENTIFICAZIONE DOCUMENTAZIONE DISPOSITIVI MUSEALI E SERVIZI RIFERIMENTI RECORD HISTORY RELAZIONI XML

DATI DESCRITTIVI/ALLESTIMENTO PERMANENTE/MOSTRA/EVENTO CULTURALE

DENOMINAZIONE COMPLETA
Pinacoteca, San Gimignano, Allestimento 1948

*DENOMINAZIONE DEL MUSEO
Pinacoteca, San Gimignano

ALLESTIMENTO
Allestimento 1948

TIPO
mostra permanente

ORDINAMENTO
di ambientazione

ORDINAMENTO
per scuole

ORDINAMENTO
tipologico

NOTIZIE STORICO CRITICHE
La Pinacoteca intende riunire in un'unica sede una selezione delle opere conservate nel Museo Civico e nel museo della Collegiata di San Gimignano, così da predisporre una narrazione storico artistica organica tra le opere d'arte mobili, soprattutto dipinti e vasi, e gli affreschi del Palazzo (la Maestà di Lippo Memmi) e della Collegiata. Le opere d'arte confluite nell'ex Palazzo del Podestà sono di diversa tipologia, costringendo a disomogenee soluzioni allestitive suggerite dalle stesse opere. Le sale al secondo piano del palazzo sono riportate alla loro facies trecentesca grazie al recupero di due aperture a sesto ribassato tra i due ambienti principali, decorate a partitura geometrica; il grande salone che affaccia sulla Piazza e la sala suddivisa in due più ristretti ambienti che apre sul sul cortile interno. Le finestre originarie, precedentemente murate, sono riaperte per consentire una uniforme illuminazione naturale. Una zoccolatura del medesimo colore della travatura dell'imponente soffitto raccorda le due superfici parallele, risaltando nella tonalità chiara delle pareti; nella controparete di ingresso alla prima sala

Fig. 3. Aree di descrizione catalografica dell'allestimento del 1948 della Pinacoteca di San Gimignano (banca dati “Archivio musei italiani del secondo dopoguerra”).

Tale struttura rappresenta il modello gerarchico della descrizione multilivellare, secondo cui la questa deve iniziare dal livello più alto (fondo) e scendere di livello in livello (serie) fino al livello più basso (sottoserie e/o unità documentaria).

Gli attuali fondi che compongono la partizione “Archivio - Forma Museo” identificano gli archivi storici degli enti consultati⁴. Cliccando su “Allestimenti museali” si apre l'elenco degli allestimenti finora censiti, con specifico riferimento al museo interessato dalla ricerca. Rientrano tra gli allestimenti quelli di alcune mostre temporanee (fig. 2).

Una volta selezionato l'allestimento di interesse si accede alla relativa scheda descrittiva. Delle sette aree di descrizione previste dallo standard archivistico ISAD(G) ne sono state utilizzate tre:

- area 'Identificazione';
- area 'Documentazione' collegata (riferimenti archivistici, bibliografici);
- area 'Record history' (controllo della descrizione).

A queste aree ne sono state aggiunte altre quattro necessarie a strutturare e normalizzare le informazioni raccolte: “Dispositivi museali e servizi”, “Riferimenti”, “Relazioni” e ‘XML’ con il tracciato per permettere un rapido export e riutilizzo dei dati (fig. 3).

L'area 'Identificazione' è suddivisa in sei sezioni, ciascuna delle quali è corredata dalle relative informazioni. La prima è quella inerente ai Dati descrittivi/allestimento permanente/mostra/evento culturale con i campi in cui si inseriscono la *Denominazione del museo* (il cui dato secondo lo standard ISAD coincide con il soggetto produttore); l'*Anno dell'allestimento*; il tipo di *Allestimento* (permanente/temporaneo); l'*Ordinamento* (cronologico, di ambientazione, monografico, per scuole, tematico, tipologico, topografico)

⁴ Gli enti promotori degli allestimenti museali sono: Archivio bioiconografico della Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma; Archivio storico del Comune dell'Aquila; Archivio storico della Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie di Siena; Pinacoteca nazionale di Siena; Archivio storico della Pinacoteca nazionale di Bologna; Archivio storico SABAP di Torino; Archivio centrale dello Stato di Roma; Archivio Poldi Pezzoli di Milano.

e le *Notizie storico-critiche*. Queste ultime sono accolte nell'unico campo aperto della lunghezza necessaria a indicare le peculiarità del progetto museografico e museologico assieme ad una sintetica presentazione delle fonti consultate.

La seconda sezione dell'area 'Identificazione' è relativa alla Sede espositiva. I musei nel linguaggio catalografico vengono definiti "contenitori" e rappresentano sul territorio "nodi di aggregazione" di beni (in particolare di beni mobili). L'ICCD ha individuato ad oggi due diverse tipologie di contenitori ed ha elaborato apposite schede: la scheda CF per i "contenitori fisici"⁵ e la scheda CG per i "contenitori giuridici"⁶, entrambi agganciati al campo *Localizzazione - Comune*. Per "contenitore fisico" si intende il luogo fisico dove si trova un bene o un insieme di beni (un edificio, un complesso architettonico o uno spazio territoriale: un palazzo, una chiesa, un monumento archeologico, un giardino storico, un deposito, un sito archeologico ecc.). Il "contenitore giuridico" indica invece la struttura conservativa giuridicamente riconosciuta nella quale è collocato un bene o un insieme di beni (museo, galleria, pinacoteca, parco archeologico, archivio, raccolta privata ecc.), ed ha quindi sempre una sede, ovvero si trova sempre in un luogo fisico (quindi in un "contenitore fisico"). Entrambi i contenitori costituiscono "nodi di aggregazione di allestimenti".

La terza sezione riguarda la Cronologia, suddivisa a sua volta nell'indicazione della data dell'inizio dei lavori e quella di inaugurazione dell'allestimento.

Successivamente compaiono le Responsabilità, ovvero le persone o gli enti coinvolti nell'allestimento, e in entrambi i casi sono stati predisposti due authority file innovativi e le voci di autorità che identificano le persone, secondo il modello Virtual International Authority File (VIAF)⁷, nella forma cognome, nome.

Gli authority file sono vocabolari controllati, ovvero liste di termini normalizzati che identificano tipicamente temi, avvenimenti, concetti, enti, società, luoghi, persone, per le cui entità è necessario elaborare apposite schede per registrare i dati in modo strutturato e standardizzato, con lo scopo di alimentare archivi controllati. Gli authority file rappresentano nei sistemi catalografici strumenti essenziali in quanto garantiscono punti di accesso uniformi e condivisi per la gestione e la consultazione dei dati, ad esempio per le funzioni di ricerca, selezione, aggregazione, tematizzazione, ed inoltre fungono da corredo alle schede di catalogo, sono in stretta relazione con i beni cui si riferiscono e possono alimentare archivi autoconsistenti. Consentono infine la registrazione omogenea e standardizzata delle informazioni relative al patrimonio culturale.

⁵ MIBACT 2017a.

⁶ MIBACT 2017b.

⁷ Il VIAF combina le forme assunte dalle voci di autorità in sistemi diversi all'interno di un unico archivio di riferimento. Lo scopo del servizio è di abbassare i costi per le biblioteche e aumentare l'utilità delle voci di autorità creando associazioni e collegando gli archivi di autorità internazionali più autorevoli e rendendo tali informazioni disponibili online. Tutte le descrizioni di una determinata entità sono raccolte in un grappolo che riunisce tutte le denominazioni di quella entità. Questo servizio consente agli utenti di identificare nomi, luoghi, opere ed espressioni pur mantenendo le forme preferite a livello locale per quanto riguarda lingua, forma e alfabeto. Il VIAF, implementato e gestito da OCLC (Online Computer Library Center), è un progetto che vede la collaborazione di biblioteche nazionali (tra le altre, la Library of Congress, la Deutsche Nationalbibliothek e la Bibliothèque nationale de France) e un numero crescente di altre biblioteche, agenzie catalografiche e altre istituzioni in tutto il mondo. Nel VIAF sono rappresentati i dati di oltre 40 organizzazioni situate in più di 30 Paesi. Tali organizzazioni partecipano al VIAF Council, che fornisce informazioni e supporto relativo a politica generale, prassi e operatività del VIAF. Si veda in generale www.vaif.org (ultima consultazione 13 agosto 2024).

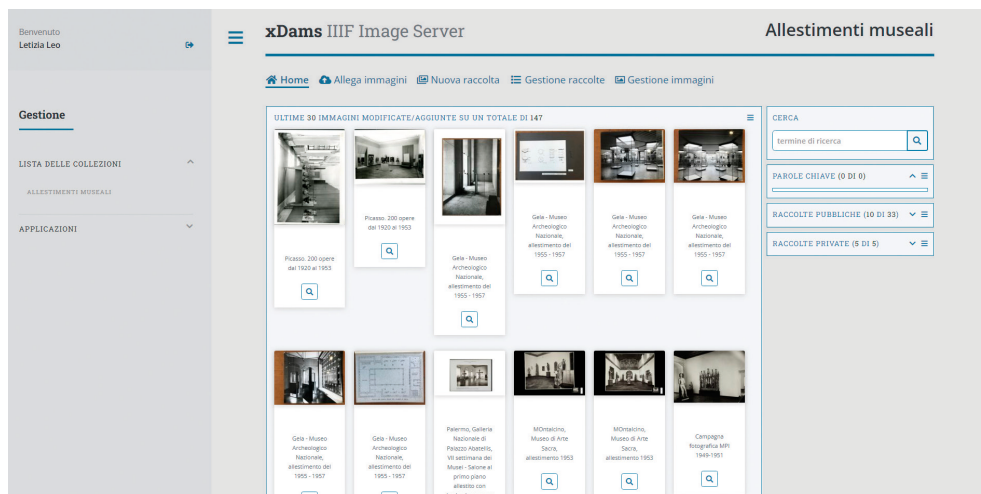


Fig. 4. Tipologie documentarie di allestimento, gestite con IIIF Image Server, Partizione “Documentazione” (banca dati “Archivio musei italiani del secondo dopoguerra”).

Il primo authority file creato specifica il ruolo svolto dalla persona o da un ente nell’ambito dell’evento culturale, per un totale di quarantacinque⁸, e qualora una persona rivesta più ruoli, è possibile indicarli duplicando il campo. Questo authority file rappresenta la terza partizione dell’archivio “Authority agenti”, in cui confluiscono attualmente 198 nomi delle personalità coinvolte nei vari allestimenti museali, rispondenti all’International Standard Archival Authority Records for Corporate Bodies (ISAAR).

L’ultima sezione dell’area ‘Identificazione’ è quella inerente agli Allestimenti correlati, contenente i campi relativi a relazioni, eventi componenti e altri eventi, necessari per specificare collegamenti con eventuali mostre o occasioni di dibattito intorno al museo come convegni o pubblicazioni.

La seconda area catalografica riguarda la documentazione consultata e in alcuni casi allegata; qui è possibile caricare le diverse tipologie documentarie con la finalità di ricomporre le unità archivistiche e iconografiche. In quest’area è stato inserito il protocollo d’interoperabilità International Image Interoperability Framework (IIIF Image Server) ovvero lo standard nato dal IIIF Consortium nel 2011 ad opera di alcuni informatici provenienti dalla Bodleian Library, dalla British Library e dalla Stanford University Library, per la comparazione e lo studio di immagini conservate fisicamente in luoghi diversi, ma che sono in un unico silos digitale che rappresenta un luogo di lavoro virtuale in cui i vari utenti abilitati possono interagire. Sempre più archivi, biblioteche e musei stanno adottando lo standard IIIF per conseguire una fruizione partecipata del proprio patrimonio digitale, senza ledere il diritto d’autore e salvaguardando gli esemplari originali. Questa tecnologia consente infatti la condivisione e l’interoperabilità delle immagini digitali tra le diverse piattaforme e applicazioni, indipendentemente dal formato originale dell’immagine o dal sistema utilizzato per archivarla. Il framework facilita l’accesso diretto a fonti spesso inedite e permette la comparazione sinottica, la visualizzazione dei metadati e la licenza sul diritto d’autore di ogni immagine favorendo l’apertura di nuove prospettive di ricerca (fig. 4).

⁸ I ruoli sono declinati sia nel genere femminile sia in quello maschile.

Oggetto della terza area descrittiva del relativo allestimento è un secondo authority file denominato 'Dispositivi museali e servizi', che offre al compilatore la scelta fra diversi campi per un totale di 122 tipologie⁹. Questo authority file rappresenta la parte più originale e innovativa della banca dati, i cui campi sono stati inseriti appositamente per dare rilievo alle soluzioni museografiche ricorrenti nel secondo dopoguerra.

La quarta area è quella dei 'Riferimenti', in cui sono state inserite le relazioni con le unità di descrizione collegate, la bibliografia e la sitografia di riferimento utili a approfondire la conoscenza di un determinato allestimento tramite il web.

La quinta area è quella denominata 'Record history' (area del controllo delle informazioni), deputata a indicare chi e quando ha compilato la scheda di catalogo (creazione, modifica, eliminazione).

L'ultima area è quella delle 'Relazioni', che possono essere dirette, in cui compaiono gli authority agenti, i dispositivi museali e servizi, e i luoghi; le relazioni sono visibili graficamente anche attraverso la modalità di pubblicazione dati strutturati (Linked Open Data).

In conclusione la banca dati "Archivio musei italiani del secondo dopoguerra" può essere considerato un inventario analitico, la cui unità archivistica è rappresentata dal singolo allestimento, in cui compaiono le informazioni essenziali: titolo, responsabilità, date, allegati (fotografie, testi, video) e la descrizione di ciascun allestimento (notizie storico-critiche).

⁹ I dispositivi museali, componenti della quarta partizione del portale, sono: Acciaio inox; Allineamento in alto; Allineamento in basso; Altezza occhio; Ammodernamento delle vetrine; Apparato fotografico; Apparato grafico; Apparato testuale; Aree di sosta; Ascensore; Ausili per la fruizione; Basi; Biblioteca; Box; Caffetteria; Canalizzazione visiva; Cavalletto; Cemento armato; Conferenze; Contropareti; Cornici; Creazione di nuove sale; Depositi; Depositi non accessibili; Didascalie; Dispositivo museale di presentazione di opere; Guardaroba; Esposizione bassa dei dipinti; Esposizione bilaterale degli oggetti; Esposizione frammenti architettonici secondo posizione originaria; Esposizione frammenti architettonici su griglia metallica; Esposizione oggetti e sculture a 360 gradi; Esposizione su mensola; Esposizione su pannelli mobili; Fogli di sala; Fondali; Fondali in stoffa; Fototeca; Gabinetto fotografico; Galleria pensile; Guida a stampa; Illuminazione artificiale; Illuminazione naturale; Illuminazione zenitale; Impianto antincendio; Impianto di condizionamento; Impianto di riscaldamento; Incorniciatura dipinti murali entro telai metallici; Lab; Laboratorio di restauro; Lampada a incandescenza; Lampade fluorescenti; Lampadari; Lucernari; Lucernari a cassette; Lucernari in linea; Luminator; Materiali innovativi; Modellini/plastici; Modifica delle finestre; Nuove basi; Nuove cornici; Opere murarie; Pannelli; Perspex; Plexiglas; Proiettori/fari; Proiettori sospesi; Punto vendita; Resine sintetiche; Ricontestualizzazione; Ricostruzione archeologica; Riflettori; Rimozione cornici; Rinnovo infissi; Rinnovo pavimenti; Rinnovo soffitti; Rivestimenti parietali; Sala conferenze; Sala per attività didattiche; Sala per concerti; Sale per mostre temporanee; Servizi per gli studiosi e gestione del museo; Servizi per il pubblico; Sistema ad alette direzionabili; Sostituzione cornici; Supporto alla visita; Teche per dipinti; Termolux; Tinteggiatura neutra; Tramezzi; Trattamento delle pareti; Velari; Vetrine; Vetrine a camera; Vetrine illuminate; Vetrine incassate; Visite guidate.

Bibliografia

MIBACT 2017a = Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, *Contenitori fisici, versione 4.00. Norme di compilazione*, luglio 2017a (ultimo aggiornamento: febbraio 2023).

MIBACT 2017b = Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, *Contenitori giuridici, versione 4.00. Norme di compilazione*, luglio 2017b.

MIC 2023 = Ministero della Cultura, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione, *Authority file. EVE - Eventi culturali, versione 4.01. Norme di compilazione*, a cura di Mancinelli M.L., Musumeci E., agosto 2023.

Al crocevia tra storia dell'arte e museografia: il progetto di riordinamento della Pinacoteca nazionale di Bologna nel secondo dopoguerra

Caterina Modesti

L'archivio virtuale contenuto nella piattaforma xDAMS, appositamente progettato dal gruppo di studio di Sapienza Università di Roma, consente di ricostruire sistematicamente la stagione museografica del secondo dopoguerra attraverso la messa in relazione di materiali fotografici e documentari oggi dispersi presso diversi enti. La possibilità di aggiungere informazioni bibliografiche e collegamenti a siti e portali, nonché di istituire rimandi interni tra luoghi, soggetti e materiali già riversati o descritti nel sistema, ne fa uno strumento efficace per organizzare la conoscenza su un fenomeno importante e complesso, ancora carente di una lettura critica integrata e trasversale.

I dati, così ordinati, possono essere il punto di partenza per immaginare nuove prospettive di ricerca, come quella, proposta da chi scrive per il progetto di dottorato, che intende analizzare gli scambi fra allestimenti e riordinamenti museali e studi di storia dell'arte¹.

Uno degli allestimenti moderni reconsiderati grazie al versamento di materiali sulla piattaforma è quello della Pinacoteca nazionale di Bologna, allogata negli spazi dell'ex noviziato gesuitico e chiesa di S. Ignazio fin dal 1803, oggetto di una specifica scheda nella sezione "Allestimenti museali" dell'archivio. I campi relativi all'"Identificazione" forniscono anzitutto le informazioni "anagrafiche" e le principali notizie storico-critiche dell'intervento, realizzato nell'arco di un ventennio – fra il 1954 e il 1973 circa – grazie ai congiunti sforzi del soprintendente alle Gallerie per le province di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna Cesare Gnudi e dell'architetto e museografo Leone Pancaldi². Un'operazione di grande rilevanza anche perché registra e convalida, fin dalle prime fasi progettuali, l'importante avanzamento compiuto dagli studi per la comprensione dell'arte bolognese. Ne è particolare espressione quel fitto programma di mostre – le Biennali d'arte antica – promosso dalla Soprintendenza a partire dagli anni cinquanta al fine di ripercorrere la storia dell'arte locale dal Trecento

¹ Il tema è sviluppato per il progetto di dottorato in Storia dell'arte "Musei e mostre per la storia dell'arte. L'allestimento della sezione dei primitivi della Pinacoteca Nazionale di Bologna nel secondo dopoguerra" (Sapienza Università di Roma, XXXVII ciclo), di cui è tutor V. Curzi.

² Per la storia della Pinacoteca: Emiliani 1967; Cammarota 1997; Cammarota 2001; Cammarota 2004. Sulla storia più recente: Ficacci 2022 e soprattutto Cammarota 2022.

al Settecento³ e di proporre così una revisione critica utile anche all'allestimento delle collezioni statali che si andava parallelamente componendo in Pinacoteca.

Attraverso i documenti conservati presso l'Archivio centrale dello Stato di Roma e l'Archivio storico della Pinacoteca nazionale di Bologna, i principali dei quali citati e opportunamente descritti nella sezione 'Documentazione' della scheda, è possibile ripercorrere alcune delle tappe fondamentali per la progettazione del nuovo ordinamento e risalire ai suoi presupposti critici e culturali.

Il discorso di Cesare Gnudi al convegno di museografia del 1954

Già nel giugno del 1954 Cesare Gnudi presentava agli oltre settanta astanti – fra soprintendenti, direttori di museo, membri dell'amministrazione e studiosi – riuniti a Palermo per un convegno di museografia, l'intento di rinnovare completamente la Pinacoteca:

io debbo scusarmi di intervenire qui non già per riferire su problemi tecnici di particolare interesse, né su realizzazioni già perfezionate o in atto o perlomeno già progettate e definite nelle loro linee essenziali; ma soltanto per dare una notizia, un semplice annuncio [...]: l'annuncio che anche la Pinacoteca Nazionale di Bologna sta per mutare volto, sta per subire un rinnovamento radicale e sostanziale, che la porterà, confidiamo, nello spazio di quattro anni all'incirca al rango delle maggiori Gallerie italiane⁴.

Il pronostico sui tempi di esecuzione era fin troppo ottimista, ma l'occasione era di certo pertinente: il convegno palermitano, ospitato dal 23 al 25 giugno nella sede della Deputazione di storia patria, significativamente introdotto dall'inaugurazione della Galleria nazionale della Sicilia nella nuova sede di palazzo Abatellis con il celebre allestimento di Carlo Scarpa, si qualificava come collegiale momento di confronto sui temi della moderna museografia in Italia⁵, coinvolgendo tanto i direttori dei grandi istituti statali quanto quelli dei più piccoli musei civici e provinciali.

Nel suo intervento, Gnudi evidenziava anzitutto la natura del problema dell'istituzione felsinea:

la Pinacoteca di Bologna [...] ha indubbiamente un impianto grandioso [...], un livello medio certamente assai elevato per l'importanza e la qualità dei dipinti. Eppure non

³ Si vedano le seguenti mostre allestite a Bologna nel palazzo dell'Archiginnasio: *Mostra di Guido Reni* (1 settembre-31 ottobre 1954), *Mostra dei Carracci* (1 settembre-31 ottobre 1956), *Maestri della pittura del Seicento emiliano* (26 aprile-5 luglio 1959), *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio* (8 settembre-11 novembre 1962), *Il Guercino* (Giovanni Francesco Barbieri, Cento, 1591-1666). *Dipinti* (1 settembre-18 novembre 1968), *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana* (12 settembre-22 novembre 1970). Le biennali d'arte antica furono anticipate dalla *Mostra della pittura bolognese del Trecento* (Bologna, Pinacoteca nazionale, 27 maggio-15 luglio 1950) curata da Roberto Longhi. Cfr. *L'Arte. Un universo di relazioni* 2002; Ferretti 2019; *La tradizione* 2021.

⁴ Discorso tenuto da Cesare Gnudi al convegno di museografia di Palermo il 25 giugno 1954: Roma, Archivio centrale dello Stato, Fondo MPI, DGAABBA, divisione III, b. 344, fasc. "Palermo, Convegno dei Direttori dei Musei" (nelle note successive "ACS" per la stessa collocazione).

⁵ In particolare, "i progetti di costruzione di nuovi Musei, le sistemazioni in corso di esecuzione e quelle più recentemente realizzate" (nota del 9 giugno 1954 della Direzione generale Antichità e Belle arti a Franco Minissi - Istituto centrale del restauro, in ACS); ma anche "adattamento dei Palazzi antichi a sedi di Musei e problemi avanzati dalla ricostruzione e dal riordinamento [...] dopo la guerra; evoluzione [...] nei criteri e nel gusto dell'esposizione; funzionalità didattica [...]; illuminazione [...]; organizzazione dei servizi del Museo: restauro, fotografie, schede, personale" (s.d., "Temi del convegno dei direttori di museo", in ACS). Sul convegno palermitano del 1954 cfr. Bruno 2017.

si può negare che nella maggior parte dei visitatori, anche specialisti e studiosi, essa ingeneri nel complesso una sensazione e un'impressione di pesantezza, di monotonia⁶.

Proseguiva segnalando la necessità di nuovi spazi, essenziali per valorizzare adeguatamente le collezioni ma anche utile a contenere una "galleria secondaria" accessibile agli studiosi, secondo il modello di un duplice itinerario destinato a pubblici differenti che si stava imponendo nel coevo dibattito sul museo. Tale impellente esigenza sarebbe stata soddisfatta dalla creazione di una nuova ala di ponente, a vantaggio anche degli studenti dei due istituti ospitati ai piani inferiori dello stesso edificio: l'Accademia di Belle arti e il Liceo artistico.

Si trattava di un antico problema che aveva impegnato a lungo anche il precedente direttore Antonio Sorrentino. Un nuovo corpo di fabbrica parallelo a quello costruito nel 1922 dall'architetto Edoardo Collamarini, infatti, era stato progettato già nel 1940, ma lo scoppio della guerra aveva costretto a rinunciare all'impresa e solo una grande nuova sala fu effettivamente realizzata, fra il 1946 e il 1947. Un progetto di massima, già approvato nel 1948, fu infine revisionato nel 1953 dagli architetti Melchiorre Bega e Farpi Vignoli con la collaborazione del Genio civile, e finalmente approvato in via definitiva dal Ministero dei Lavori pubblici all'inizio del 1954⁷. La nuova ala, cui si sarebbe dovuto conformare il più possibile anche il corpo storico del vecchio edificio, svincolata da qualsiasi condizionamento architettonico come di rado succedeva in Italia, rappresentava un perfetto terreno su cui sperimentare le più moderne soluzioni tecniche in campo museografico, a cominciare dall'illuminazione: "di uniforme diffusione, senza soluzione di continuità luminosa, lungo tutto lo sviluppo dell'ala, con lucernari che illuminino in modo perfetto sia le pareti laterali che quelle centrali della grande Galleria"⁸.

Con i prospettati interventi la Pinacoteca avrebbe potuto fornire al visitatore un accurato e completo percorso conoscitivo della storia dell'arte locale dal XIII secolo in avanti:

L'ordinamento [...] deve prima di tutto dare la sensazione di questo lungo e ininterrotto corso storico che, pur ponendo l'accento sulle opere più alte, renda evidente quel livello medio di civiltà e di cultura, che poche città italiane vantano, dal '300 all'800, così continuo e ininterrotto. Ma deve anche, di tanto in tanto, senza interrompere l'ordine cronologico con cui si svolgerà il tema principale, dare la netta sensazione di alcune spaziose aperture verso la visione di grandi capolavori di altri maestri e regioni [...] che pur non interrompono quella storia, ma anzi ne ravvivano il senso e le danno luce più viva⁹.

L'incremento delle collezioni

Il proposto rinnovamento era reso urgente anche dalla necessità di aggiornare il percorso di visita alla luce degli studi storico-critici che in quegli anni stavano riesaminando nel suo complesso la storia dell'arte bolognese e in ragione dei quali, per

⁶ Discorso tenuto da Cesare Gnudi cit. a nota 4.

⁷ Promemoria di Cesare Gnudi (s.d.), Bologna, Archivio storico della Pinacoteca nazionale, b. "Pinacoteca, ampliamenti '40-'60, BO 207 e BO 125", fasc. BO 207, "Costruzione di nuovi saloni nella Pinacoteca. Ala nuova" (nelle note successive "ASPNB" per la stessa collocazione).

⁸ Discorso tenuto da Cesare Gnudi cit. a nota 4.

⁹ Ibid.

colmare le lacune più macroscopiche, erano previsti – e in parte già conclusi – nuovi importanti acquisti da valorizzare in spazi adeguati.

Dodici le opere ricordate nel catalogo della mostra allestita nei locali dell'Ente provinciale per il turismo nell'ottobre del 1956 al fine di presentare i dipinti acquistati dalla Direzione generale Antichità e Belle arti per la Pinacoteca fra il 1952 e il 1956: "uno sforzo notevole, superiore forse, quanto a numero di opere acquistate, a quello sostenuto per qualsiasi altro Museo italiano"¹⁰; altre cinque quelle portate all'attenzione del pubblico nell'ottobre del 1958 nella piccola esposizione di opere assicurate alla Pinacoteca nei due anni precedenti¹¹.

Fra gli ingressi più significativi, un affresco staccato ritenuto di Agostino Carracci raffigurante *Bacco e Arianna*¹² (oggi invece riferito a Bartolomeo Cesi) e un "delizioso rametto mitologico dell'Albani"¹³ con *Giove e Pandora*¹⁴, acquistati nel 1953, servivano a bilanciare la grande pittura sacra delle numerose pale d'altare in collezione, raffigurando "gli altri, non meno importanti aspetti, di quella civiltà che particolarmente nel Cinquecento e nel Seicento eccelse anche nelle grandi decorazioni profane, nella rievocazione commossa dei miti della mitologia classica, quasi assenti nella Pinacoteca"¹⁵.

Carente anche la "rappresentanza di quasi tutti i pittori del '700 bolognese"¹⁶; addirittura assente il grande paesaggio del Seicento ("una delle più moderne conquiste, di vasta portata europea, della scuola di Annibale Carracci"¹⁷). Così, l'ingresso di un paesaggio di Domenichino con *Silvia e il satiro*¹⁸ "di qualità altissima"¹⁹, intercettato sul mercato londinese nel 1957, colmava "nel modo più degno una grave lacuna della Pinacoteca"²⁰.

Una *Madonna col Bambino* attribuita a Domenico Panetti, suppliva nel 1951 un vuoto nella collezione di dipinti di scuola ferrarese ("importantissima sezione di quella Galleria"²¹); l'anno seguente l'ingresso di una tela raffigurante *Cristo deriso* di Annibale Carracci²² rappresentava una conquista "d'eccezionale importanza"²³, in quanto primo significativo esempio del periodo romano del bolognese. Un *Cristo alla colonna* di Guido Reni²⁴, esposto e apprezzato in occasione della mostra dedicata al pittore nel 1954 e acquistato l'anno successivo, aggiungeva "alla già ricca documentazione dei vari periodi dell'arte del Reni, un esempio che [...] mancava [...] della fase conclusiva dell'attività dell'artista"²⁵.

¹⁰ *Recenti acquisizioni* 1956, p. 5.

¹¹ *Presentazione delle nuove acquisizioni* 1958.

¹² *Recenti acquisizioni* 1956, pp. 6-7; Gnudi 1953.

¹³ Discorso tenuto da Cesare Gnudi cit. a nota 4.

¹⁴ *Recenti acquisizioni* 1956, p. 7; *Acquisti dei Musei e Gallerie dello stato* 1954, p. 372.

¹⁵ Discorso tenuto da Cesare Gnudi cit. a nota 4.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ *Presentazione delle nuove acquisizioni* 1958, p. 4.

¹⁸ *Presentazione delle nuove acquisizioni* 1958, pp. 11-12; *Acquisti dei Musei e Gallerie dello Stato* 1957, p. 371.

¹⁹ *Presentazione delle nuove acquisizioni* 1958, p. 4.

²⁰ Ibid.

²¹ *Nuovi acquisti dei Musei e Gallerie dello Stato* 1951, p. 377.

²² *Recenti acquisizioni* 1956, p. 9; *Nuovi acquisti dei Musei e Gallerie dello Stato* 1952, pp. 373-374.

²³ Ibid., p. 374.

²⁴ *Recenti acquisizioni* 1956, pp. 7-8.

²⁵ Santangelo 1955.

Straordinaria poi l'importanza della *Maddalena dolente* di Ercole de' Roberti, approdata in Pinacoteca nel 1958: unico frammento superstite del celebre ciclo di affreschi della cappella Garganelli nella cattedrale di S. Pietro ("il più alto monumento pittorico della città"²⁶), costituiva un tassello fondamentale nel tentativo, che come si è visto era programmatico, di ricomporre nel museo la storia della grande pittura bolognese nella sua interezza e complessità²⁷.

Fondamentale, infine, l'acquisizione di capolavori autografi del primo e maggiore rappresentante della scuola pittorica bolognese del Trecento, Vitale da Bologna. La Pinacoteca infatti ne possedeva, solo dalla fine degli anni trenta, un ristrettissimo numero di opere (le quattro tavole con *Storie di Sant'Antonio abate* e la tavoletta con *L'Incoronazione della Vergine*), peraltro a titolo di deposito. Per questa ragione, l'acquisto in un'asta internazionale nel 1959 della tavola con *San Giorgio e il drago*, resa nota da Roberto Longhi in occasione della *Mostra della pittura bolognese del Trecento* del 1950, fu un evento di enorme rilevanza, risultato di uno sforzo straordinario dell'amministrazione delle Belle arti²⁸.

A completare la conoscenza dell'attività di Vitale, questa volta come frescante e capocantiere, giunse poi in Pinacoteca, a partire dal 1948, il celebre ciclo di affreschi eseguiti per la chiesa di S. Maria di Mezzaratta²⁹. In questo caso, la necessità di spazi adeguati non era solo opportuna ma addirittura indispensabile: l'acquisto, infatti, era stato deciso dal Ministero della Pubblica istruzione "dietro precisa assicurazione"³⁰ da parte della Soprintendenza bolognese "che vi sarebbe stata la possibilità, in occasione del progettato ampliamento della Pinacoteca, di creare nella nuova ala un ambiente capace di riprodurre nelle sue dimensioni l'ambiente originale di Mezzaratta e di contenere gli affreschi nella disposizione che essi avevano nella cappella"³¹; a tal fine era già stato presentato e approvato un disegno progettuale di Leone Pancaldi.

L'accostamento degli affreschi di Mezzaratta, "del grande Cenacolo di S. Francesco, della Battaglia di Clavijo di Jacopo"³² – che Gnudi sperava di poter ottenere dalla chiesa di S. Giacomo attraverso un cambio – e di altre opere ad affresco di Simone dei Crocefissi, di Francesco da Rimini, di Lippo di Dalmasio, avrebbe costituito "il più grande complesso di affreschi trecenteschi che vantino le Gallerie italiane".

Acquisizioni fondamentali, dunque, fatte oggetto di sofisticati ragionamenti critici esaltati da soluzioni di presentazione originali. Fu così studiata una modalità di esposizione confacente alla natura particolare degli affreschi, a quel punto tanto importanti e numerosi in collezione da richiedere speciali premure e riflessioni:

²⁶ *Presentazione delle nuove acquisizioni* 1958, p. 3, scheda alle pp. 7-8.

²⁷ Molte altre le opere acquistate in quegli anni, soprattutto volte a arricchire la sezione del Seicento e del Settecento, con queste attribuzioni: *La Maddalena penitente*, Guido Cagnacci (1952); *La famiglia dei Burrini*, Pier Leone Ghezzi (1952); *La Trinità e santi*, Gioseffo Dal Sole (1954); *I funerali della Vergine*, Alessandro Tiarini (1954); *L'inverno e L'autunno*, Giuseppe Gamberini (1955); *Il pianto di Giacobbe*, ignoto emiliano del Seicento (1956); *San Pietro rinnega Cristo*, Spadarino (?) (1956); *L'ultima cena*, El Greco (1957); *La Crocefissione*, Bartolomeo Passerotti (1958). Si vedano i cataloghi delle esposizioni del 1956 e del 1958 e le notizie sul "Bollettino d'Arte" (*Nuovi acquisti dei Musei e Gallerie dello Stato* 1951, p. 377; *Nuovi acquisti dei Musei e Gallerie dello Stato* 1952, pp. 373-374; *Acquisti dei Musei e Gallerie dello Stato* 1954, p. 372).

²⁸ Gnudi 1962.

²⁹ Sorrentino 1949; Ciancabilla 2005; Ciancabilla 2017; Cammarota 2022, pp. 457-466.

³⁰ Nota di Cesare Gnudi del 24 aprile 1953 a Melchiorre Bega, presidente dell'Accademia di Belle arti di Bologna (cfr. ASPNB).

³¹ Ibid.

³² Cfr. discorso tenuto da Cesare Gnudi cit. a nota 4.

la soluzione e l'interpretazione che ci appare più idonea di tale motivo è quella di dar la sensazione di origine dell'affresco cioè di una parete dipinta ricollocata in una Pinacoteca; di creare cioè una parete staccata dalla parete della stanza, isolata da essa mediante supporti di legno e telai che sorreggono la parete nuova e isolano l'affresco dal muro che non è il suo e nel tempo stesso gli diano questa salda struttura, come di parete riportata e non di quadro appeso³³.



Fig. 1. Allestimento dell'affresco con *Bacco e Arianna* attribuito a Agostino Carracci nelle sale della Pinacoteca nazionale di Bologna (1953 o 1954), Fototecnica Bolognese, Bologna, Archivio fotografico della Direzione regionale musei, inv. GF255138, su concessione del Ministero della Cultura - Direzione regionale musei dell'Emilia-Romagna.

³³ Ibid.

Un sistema simile era già stato sperimentato del resto per il nuovo affresco con *Bacco e Arianna*, esposto sopra “un supporto che acquista la sagoma di una parete ricurva inclinata verso lo spettatore”³⁴, in modo da rievocare “la situazione che il dipinto aveva in origine, senza d'altra parte rinunciare alle migliori condizioni di visibilità che l'esposizione in un Museo può conferire”³⁵ (fig. 1).

La relazione sul riordinamento e ampliamento della Pinacoteca del 1955

L'11 marzo 1955 la Direzione generale dava comunicazione dell'“avvenuta approvazione del finanziamento del primo stralcio di L. 30.000.000 disposto dal Provveditorato alle Opere Pubbliche dell'Emilia per i lavori di ampliamento dello stabile”³⁶, e chiedeva al responsabile della Soprintendenza bolognese di far giungere il prima possibile una relazione dettagliata sul riordinamento della Pinacoteca, in base alla quale avrebbe adottato “adeguate determinazioni”; avvertiva inoltre che il buon esito dell'intervento sarebbe derivato “dalla organicità del progetto di ampliamento in relazione allo stabile già esistente, e dalla rispondenza [...] alle esigenze, [...] ben definite e inderogabili, della museografia”.

La *Relazione sul riordinamento e ampliamento della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, fu inviata alla Direzione generale il 9 maggio 1955³⁷, corredata di una cartella con “le piante delle varie sale con indicazioni sul nuovo proposto ordinamento”, di un fascicolo con “gli studi per le principali modifiche nella parte vecchia della pinacoteca (con disegni del Prof. Leone Pancaldi)” e di tre fotografie “del progetto di sistemazione del loggiato del Trecento”.

Prodotto di un impegno solerte, come si deduce dalla corrispondenza del Soprintendente, il documento rendeva chiaramente evidente, in cinque fittissime pagine dattiloscritte, la necessità di un rinnovamento integrale degli spazi e del funzionamento dell'Istituto. Gnudi vi riproponeva i temi generali già presentati al convegno di Palermo, lamentando peraltro il ritardo di Bologna rispetto al resto d'Italia (la “Pinacoteca Nazionale di Bologna [...] si può affermare essere oggi l'unica fra le grandi Gallerie italiane che ancora si presenti in una forma del tutto inadeguata alle nuove esigenze museografiche”³⁸).

In vista della prossima disponibilità di nuovi locali, garantita anche dall'auspicato trasferimento della collezione di opere ottocentesche in una nuova Galleria di arte moderna, il Soprintendente prospettava poi una rinnovata articolazione degli spazi: la parte del nascente fabbricato destinata alla Pinacoteca sarebbe stata suddivisa in due piani, il superiore riservato all'esposizione e l'inferiore alla sistemazione più “degnata ed organica”³⁹ degli uffici della Soprintendenza, del Gabinetto di restauro e del Gabinetto fotografico. Si poteva così finalmente garantire quel “ritmo spaziale e

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid.

³⁶ Nota ministeriale del 11 marzo 1955 alla Soprintendenza alle Gallerie di Bologna e all'Ufficio del Genio civile di Bologna (cfr. ASPNB).

³⁷ *Relazione sul riordinamento e ampliamento della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, del 9 maggio 1955, inviata da Cesare Gnudi alla Direzione generale Antichità e Belle arti (cfr. ASPNB).

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

solenne"⁴⁰ confacente alla tipologia di dipinti prevalente in collezione: "pale d'altare di dimensioni imponenti, che esigono una ambientazione adatta a rievocare l'ambiente di alta civiltà classica e accademica in cui sono sorte, e in cui soltanto può vivere e manifestarsi la loro poesia"⁴¹; senza tuttavia dover sottrarre alla fruizione opere potenzialmente interessanti per il pubblico specialista confinandole "nell'unico buio magazzino di cui la Pinacoteca dispone"⁴².

Integralmente da risistemare anche i locali più antichi, idealmente di pari passo con la creazione della nuova ala "per poter giungere in tempo alla sutura e al congiungimento"⁴³: occorreva rinnovare gli impianti, le tinteggiature e in generale tutte le rifiniture, i lucernari (con nuovi sistemi per regolare la luce naturale e garantire quella artificiale); da sistemare anche l'ingresso con la biglietteria, il giardino, la scala e il corridoio d'accesso; al piano terra si prevedeva la sistemazione dell'ufficio di esportazione e del laboratorio di falegnameria. Bisognava poi occuparsi del nuovo ordinamento delle collezioni. Gnudi immaginava la suddivisione del percorso in quattro aree principali – Trecento e Tardogotico; Rinascimento; Manierismo, Seicento e Settecento bolognesi; Seicento e Settecento non bolognesi e arte straniera –, "ciascuna dedicata a un tema che esige una diversa trattazione e presentazione: Sezioni coerentemente connesse, ma sufficientemente caratterizzate, perchè il pubblico colga con chiarezza il passaggio dall'una all'altra di esse, dall'una all'altra epoca e clima artistico"⁴⁴.

Alla fine di maggio il Consiglio superiore delle Antichità e Belle arti, presieduto da Mario Salmi, giunse a Bologna per verificare direttamente in Pinacoteca il progetto proposto da Gnudi; il 15 giugno arrivò finalmente notizia del voto formulato a sezioni riunite dallo stesso Consiglio che approvava "i criteri distributivi del nuovo piano studiato con tanta cura e impegno dal Soprintendente"⁴⁵, pur ritenendo opportune alcune sostanziali modifiche. Il progetto fu dunque riesaminato e, come auspicato da Gnudi, fu infine avviata la costruzione della nuova ala grosso modo contemporaneamente all'inizio dei lavori negli spazi destinati alle opere del Trecento; il tutto grazie all'impegno congiunto, tecnico e finanziario, dell'Ufficio del Genio civile, del Provveditorato alle opere pubbliche e della Direzione generale Antichità e Belle arti⁴⁶.

Si procedeva tuttavia con molta lentezza e nella sezione dei primitivi alla metà di giugno del 1956 il Genio civile aveva completato soltanto l'apertura di grandi finestre nel primo loggiato e la messa in opera dei relativi infissi⁴⁷. Ancora ad aprile dell'anno successivo Gnudi era dunque costretto a lamentarsi con gli uffici preposti, sollecitando stanziamenti utili al proseguimento delle operazioni e richiamando l'attenzione sul grave danno determinato dalla chiusura al pubblico, ormai da tre anni, dell'importante collezione:

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Questa e seguenti: nota ministeriale del 15 giugno 1955 a Cesare Gnudi (cfr. ASPNB).

⁴⁶ Promemoria del 12 settembre 1957 inviato da Cesare Gnudi al dott. Bianchi (cfr. ASPNB).

⁴⁷ Nota di Cesare Gnudi del 12 giugno 1956 alla Direzione generale Antichità e Belle arti (cfr. ASPNB).



Fig. 2. Costruzione della nuova ala di ponente della Pinacoteca nazionale di Bologna (1956), Foto Zagnoli, Bologna, Archivio fotografico della Direzione regionale musei, inv. GF001330, su concessione del Ministero della Cultura - Direzione regionale musei dell'Emilia-Romagna.

tali lavori, a causa dei limitatissimi finanziamenti, procedono purtroppo molto a rilento, costringendoci a tenere immagazzinato assai più a lungo del previsto quella parte della raccolta che è la più nota e ricercata dal pubblico, e per la quale, primo di ogni altra, si era sentita la necessità di addivenire ad una più confacente e decorosa presentazione⁴⁸.

E ancora:

i lavori in corso [...] minacciano ora di trasformarsi in un grave intralcio alla vita della Galleria, e di provocare una pericolosa diminuzione del richiamo esercitato sui visitatori [...], ripercuotendosi in senso negativo, a lungo andare, sugli sviluppi del movimento turistico della città, nonché provocando ripetute proteste soprattutto da parte degli studiosi, che spesso intraprendono viaggi al precipuo scopo di visitare quella parte delle collezioni⁴⁹.

Particolarmente importanti i campi della scheda Allestimento utili a descrivere i materiali fotografici disponibili. I dati desumibili dall'attenta osservazione delle immagini e del *verso* delle stampe (spesso costellato di didascalie, segnature e timbri) sono registrati, insieme ai riferimenti archivistici, a fornire un insostituibile ausilio per lo studio degli allestimenti.

Nel caso della Pinacoteca di Bologna due diverse campagne fotografiche aiutano a comprendere la tipologia e la progressione degli interventi: la prima, conservata a

⁴⁸ Nota di Cesare Gnudi del 3 aprile 1957 al provveditore ai Lavori pubblici di Bologna e per conoscenza all'ing. capo del Genio civile di Bologna (cfr. ASPNB).

⁴⁹ Ibid.



Fig. 3. Il nuovo allestimento della prima sala della sezione dei Primitivi nella Pinacoteca nazionale di Bologna (1958 circa), Fotofast, Roma, Archivio centrale dello Stato (cfr. nota 50), su concessione del Ministero della Cultura.

Bologna presso l'Archivio fotografico della Direzione regionale musei dell'Emilia-Romagna, mostra i lavori di carattere prettamente edilizio compiuti nella sezione dei primitivi e nel cantiere della nuova ala ancora in costruzione e va dunque datata intorno al 1956 (fig. 2); la seconda, rinvenuta all'Archivio centrale dello Stato di Roma, illustra una fase più avanzata, quando verso il 1958 si è quasi concluso l'allestimento delle opere nelle sale riservate al Trecento e al Tardogotico e la nuova ala è ormai provvista della copertura⁵⁰ (figg. 3, 4). Questi ultimi positivi consentono anche di

⁵⁰ Roma, Archivio centrale dello Stato, Fondo MPI, DGAABBAA, divisione III, b. 629a "Restauri ed



Fig. 4. La sala in fase di allestimento dedicata al Tardogotico nella Pinacoteca nazionale di Bologna (1958 circa), Fotofast, Roma, Archivio centrale dello Stato (cfr. nota 50), su concessione del Ministero della Cultura.

“visualizzare” quelle soluzioni funzionali ed estetiche che avrebbero contribuito a fare della Pinacoteca una punta di diamante nel panorama della moderna museografia. La sezione ‘Dispositivi museali e servizi’ della scheda permette di renderne conto, scegliendo nel vocabolario normalizzato dei termini, frutto di un importante lavoro di comune riflessione e di sintesi su procedimenti, tecniche e materiali della

assegnazione fondi 1962-1963. Bologna Cagliari Emilia Romagna”, fasc. “Soprintendenza alle Gallerie di Bologna. Lavori alla Pinacoteca”. Si riproducono due immagini della serie su concessione del Ministero della Cultura; autorizzazione Archivio centrale dello Stato (dichiarazione di utilizzo: com. n° 2384/2024); l'intera campagna fotografica è pubblicata in Modesti 2024, pp. 110-111.

museografia del secondo dopoguerra⁵¹. L'esposizione dei dipinti all'altezza dell'occhio dell'osservatore, l'utilizzo di colori neutri per la tinteggiatura delle pareti, l'illuminazione uniforme delle sale affidata ai grandi lucernari sulle coperture, l'articolazione e l'ampliamento dello spazio espositivo mediante supporti indipendenti, sono alcune delle novità proposte per assicurare finalmente una fruizione chiara e intellegibile delle opere d'arte bolognesi.

Come mostrano chiaramente le fotografie e i documenti citati, c'era molto da fare⁵², il percorso sarebbe stato ancora lungo e difficoltoso, ma la Pinacoteca nazionale di Bologna si accingeva ormai "a rinascere a nuova vita"⁵³, riaffermando con forza la grandezza delle sue collezioni.

Bibliografia

- Acquisti dei Musei e Gallerie dello stato* (1954), in "Bollettino d'Arte", 39, 1954, IV, pp. 369-380.
- Acquisti dei Musei e Gallerie dello Stato* (1957), in "Bollettino d'Arte", 42, 1957, III-IV, pp. 365-381.
- L'Arte. Un universo di relazioni. Le mostre di Bologna 1950-2001*, a cura di Emiliani A., Scolaro M., Milano 2002.
- Bruno I., *Musei a confronto negli anni Cinquanta. Sul convegno nazionale in Sicilia nel 1954*, in *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, Atti del convegno del X anniversario della Società italiana di storia della critica d'arte (Perugia, 17-19 novembre 2015), a cura di Galassi C., Passignano 2017, pp. 441-452.
- Cammarota G.P., *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna, una raccolta di fonti*, Bologna 1997.
- Cammarota G.P., *La collezione Zambecari*, Bologna 2001.
- Cammarota G.P., *Dalla rifondazione all'autonomia (1815-1907)*, Bologna 2004.
- Cammarota G.P., *La Pinacoteca di Bologna nel Novecento, il secolo dei musei*, Bologna 2022.
- Ciancabilla L., *Vicende conservative. Gli affreschi nel Novecento*, in A. Volpe, Mezzaratta. Vitale ed altri pittori per una confraternita bolognese, Bologna 2005, pp. 139-153.
- Ciancabilla L., *Cesare Gnudi e la salvaguardia degli affreschi: "stacchi e strappi" a Bologna fra allestimenti permanenti, restauri e mostre temporanee*, in *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, Atti del convegno del X anniversario della Società italiana di storia della critica d'arte (Perugia, 17-19 novembre 2015), a cura di Galassi C., Passignano 2017, pp. 323-338.
- Emiliani A., *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna 1967.
- Ferretti M., *Da Guido Reni a Guercino: le mostre bolognesi dal 1954 al 1968*, in *Fortuna del Barocco in Italia. Le grandi mostre del Novecento*, a cura di Di Macco M., Dardanella G., Genova 2019, pp. 177-195.
- Ficacci L., *Considerazioni finali, alla luce della storia moderna della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in *Musei italiani del dopoguerra (1945-1977). Cognizioni storiche e prospettive future*, a cura di Curzi V., Milano 2022.
- Gnudi C., *Un affresco di Agostino Carracci acquistato per la Pinacoteca di Bologna*, in "Bollettino d'Arte", 38, 1953, II, pp. 174-176.
- Gnudi C., *Il "S. Giorgio" di Vitale acquistato per la Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, II, Roma 1962, pp. 113-118.

⁵¹ La ricerca è stata avviata da chi scrive insieme a A. De Simone per la tesi di diploma della Scuola di specializzazione in beni storico-artistici dal titolo *Museologia e museografia del dopoguerra (1945-1975): la rassegna del "Bollettino d'Arte"* (29 gennaio 2021; relatori: V. Curzi e B. Cestelli Guidi).

⁵² La Pinacoteca fu infine inaugurata il 12 ottobre 1973, alla presenza del ministro Camillo Ripamonti.

⁵³ Discorso tenuto da Cesare Gnudi cit. a nota 4.

- Modesti C., *Le origini della pittura bolognese riscoperte nell'allestimento della Pinacoteca Nazionale di Bologna nel secondo dopoguerra: storia dell'arte e museografia*, in "Accademia Raffaello. Atti e studi", XXIII, 2024, pp.107-130.
- Nuovi acquisti dei Musei e Gallerie dello Stato*, in "Bollettino d'Arte", 36, 1951, IV, pp. 375-382.
- Nuovi acquisti dei Musei e Gallerie dello Stato*, in "Bollettino d'Arte", 37, 1952, IV, pp. 372-378.
- Presentazione delle nuove acquisizioni (1956-1958)*, in occasione della II Settimana dei musei italiani (Bologna, Pinacoteca nazionale, 25 ottobre-1 novembre 1958), a cura di Calvesi M., Bologna 1958.
- Recenti acquisizioni (1952-1956) e stampe di Agostino Carracci*, in occasione della Campagna internazionale dei musei (Bologna, sale d'esposizione dell'Ente provinciale per il turismo, ottobre 1956), a cura di Calvesi M., Bologna 1956.
- Santangelo A., *Acquisti dei Musei e Gallerie dello Stato (1955). G. Reni: 'Cristo alla Colonna'*, in "Bollettino d'Arte", 40, 1955, IV, p. 375.
- Sorrentino A., *Il distacco degli affreschi di Vitale e scolari nell'ex oratorio di Mezzaratta in Bologna*, in "Bollettino d'Arte", 34, 1949, III, pp. 265-269.
- La tradizione dell'"ideale classico" nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di Di Macco M., Ginzburg S., Genova 2021.

Dal Palazzetto dei Nobili al Castello Cinquecentesco dell'Aquila: contese e sinergie per la destinazione d'uso museale

Arianna De Simone

Un caso studio particolarmente efficace per dimostrare il funzionamento e la struttura della banca dati "Archivio musei italiani del secondo dopoguerra" riguarda la dibattuta destinazione d'uso del Castello Cinquecentesco dell'Aquila. Quest'ultimo nel periodo postbellico divenne oggetto di una vera e propria 'contesa' tra enti statali, che vide, da un lato, il Ministero di Grazia e Giustizia intenzionato a impiantarvi un carcere giudiziario, dall'altro, il Ministero della Pubblica Istruzione, fermo sulla destinazione museale. Contemporaneamente, il Forte Spagnolo divenne soggetto attivo, catalizzatore di forti sinergie tra la Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie dell'Aquila e gli enti locali, desiderosi di veder nascere, nel monumento più insigne della città, il centro culturale regionale atteso da decenni.

La scheda dal titolo *Museo Nazionale d'Abruzzo, L'Aquila, Allestimento 1947-1951*, inserita nella banca dati all'interno della sezione "Allestimenti museali", contribuisce alla valorizzazione di tale avventura museografica, consentendo di coordinare una pluralità di dati, diversi per tipologia e per luogo di conservazione, e di sistematizzare le informazioni raccolte durante la ricerca.

I primi dati visibili sulla scheda sono quelli identificativi dell'allestimento, riguardanti cioè il carattere permanente o temporaneo, la tipologia di ordinamento, il contenitore fisico e giuridico (*Sede espositiva*). Nel campo *Notizie storico-critiche* viene sinteticamente esposta l'intera vicenda.

Il Museo nazionale d'Abruzzo (MuNDA) trovò, con svariate difficoltà, sede nel monumentale castello della città capoluogo, aprendo al pubblico il 23 settembre 1951. I lavori di restauro e di sistemazione museale iniziarono nel 1947, non appena l'edificio fu sdemanializzato e concesso in uso al Ministero della Pubblica Istruzione (7 febbraio la data del verbale di consegna). Responsabili di tale esperienza, indicate nell'apposita sezione (*Responsabilità [enti]*) attraverso il collegamento a un authority file dedicato alle persone fisiche e agli enti coinvolti nell'operazione di recupero monumentale e di allestimento ("Authority agenti"), furono la Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie dell'Aquila, diretta dall'architetto Umberto Chierici, e quella alle Antichità di Chieti nella persona dell'archeologo Valerio Cianfarani¹. I due soprintendenti, inseriti con la stessa modalità in un campo apposito (*Responsabilità [persone]*),

¹ Russi 2016.

curarono l'esposizione delle collezioni assieme allo storico dell'arte Giovanni Carandente, ispettore ai Monumenti e alle Gallerie, adottando nuovi criteri museografici che differenziarono il nascente museo dall'ex Museo civico aquilano, suo antenato d'impostazione tardo-ottocentesca.

L'idea di istituire un museo di rilevanza regionale, che raccogliesse al suo interno le testimonianze materiali e gli istituti culturali più considerevoli d'Abruzzo, non fu d'importazione, calata dall'alto, né fu un portato esclusivo della seconda guerra mondiale. Tale urgenza nacque ben prima e sul territorio, alimentata con tenacia e costanza dal Comune e dagli altri enti locali attivi nel campo della cultura.

Da alcune carte, conservate presso l'Archivio di Stato dell'Aquila e l'Archivio centrale dello Stato², descritte nella banca dati attraverso citazioni archivistiche e brevi abstract e trascritte nei passi salienti, è possibile apprezzare tale forte spinta territoriale già dai primi anni trenta, seguendone le tracce per tutto il ventennio successivo. Il proposito di allestire all'interno del Castello un museo regionale che potesse valorizzare il patrimonio artistico abruzzese, disperso in vari luoghi della provincia e ormai dimenticato nel vecchio museo civico cittadino, dovette subito scontrarsi con una destinazione d'uso affatto contraria alla qualità artistica riconosciuta al fabbricato³. Una nota del podestà dell'Aquila Vincenzo di Nanna, datata 22 luglio 1941 e indirizzata all'allora segretario del Partito nazionale fascista, Adelchi Serena, rievoca efficacemente l'impegno sostenuto dal destinatario ai tempi della sua attività podestarile aquilana (1926-1934). Era stato l'onorevole Serena, infatti, a stipulare, nel dicembre del 1933 con l'autorità militare, una "Convenzione di massima per la costruzione di una nuova caserma", che il Comune dell'Aquila avrebbe finanziato in permuta della "Caserma-Castello", di proprietà demaniale⁴. L'obiettivo, come aveva scritto Serena stesso in una nota del 15 febbraio 1932, era "adibire l'edificio Monumentale [...] a scopi artistici" ed era

pienamente condiviso dalla Regia Sovrintendenza all'arte medievale e moderna degli Abruzzi e del Molise [...] lieta di collaborare con il Comune per veder sorgere nel pregevole Castello il Museo Regionale di Arte Antica Medioevale e Moderna⁵.

Questo "problema da curare con particolare amore ed attenzione", del quale Serena si raccomandava con di Nanna fin dal suo insediamento⁶, era ormai quasi giunto a risoluzione – essendo stata la Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie già incaricata nel 1943 di svolgere le relative pratiche – allorché scoppiò la guerra. Ogni trattativa fu sospesa, il Castello occupato dalle truppe naziste, le opere del territorio e quelle del Museo civico ricoverate nei rifugi antiaerei. Una nota del sindaco all'Ufficio tecnico

² L'Aquila, Archivio di Stato, Archivio storico del Comune, deposito 1986, categoria VIII (Leva Truppa), classe 1, fasc. 2/B, "Acquisto del Castello e costruzione nuova caserma" (in prosieguo, "ASAq A"); Ibid., deposito 1986, categoria IX (Istruzione pubblica), classe 8, fasc. 4, sottofasc. 40, "Museo Civico Aquilano. Trasferimento al Palazzo dei Nobili" (in prosieguo, "ASAq B"); Roma, Archivio centrale dello Stato, Ministero della Pubblica istruzione, Direzione generale Antichità e Belle arti, divisione III, b. 24, fasc. 6, "L'Aquila, Castello" (in prosieguo, "ACS A"); Ibid., divisione III, b. 38, fasc. 2, "L'Aquila. Museo Nazionale, Lavori e arredamento" (in prosieguo, "ACS B").

³ Chierici 1951.

⁴ Cfr. ASAq A cit. a nota 2.

⁵ Cfr. ASAq A cit. a nota 2.

⁶ Così ricorda la nota del 22 luglio 1941 inviata dal podestà a Serena (cfr. ASAq A cit. a nota 2).

comunale, ad oggetto "chiusura del Castello", attesta lo stato di degrado raggiunto dal monumento alla data 26 agosto 1944: con i "locali [...] completamente abbandonati" e "molti cittadini [...] ancora a saccheggiarli"⁷. Il trauma della guerra, tuttavia, rese ancor più forte e impellente il desiderio di un luogo che concentrasse, come recita una minuta scritta il 29 settembre 1945 dal prefetto dell'Aquila al ministro di Grazia e Giustizia Palmiro Togliatti, "le maggiori istituzioni di carattere culturale della Regione": ovvero le due soprintendenze, ai Monumenti e alle Gallerie e alle Antichità, il Museo civico "da trasformare in museo regionale", il Museo d'arte medievale e moderna, il Museo etnografico, la Biblioteca provinciale, la Deputazione di storia patria e altre⁸. La questione fu riaperta e tenacemente portata avanti dal soprintendente ai Monumenti e alle Gallerie, l'architetto Chierici, al quale spettò il compito di fronteggiare un altro contenzioso. Benché l'opportunità della sistemazione museale fosse, alla data del 1945, ormai acclarata, un nuovo ostacolo infatti si frappose alla realizzazione del progetto. Gli stessi giorni in cui il sottosegretario alla Pubblica Istruzione, Carlo Ludovico Ragghianti, firmava l'approvazione del progetto dei lavori di restauro, vincolando "sul Cap. 150 del bilancio in corso la spesa di 560.000 Lire"⁹, il prefetto dell'Aquila si trovava a respingere la richiesta di Togliatti – determinato ad adibire l'edificio a penitenziario – inaugurando, di fatto, una febbrile serie di scambi tra autorità comunali, altri enti locali, Soprintendenza, Direzione generale Antichità e Belle arti, Ministero delle Finanze e Ministero di Grazia e Giustizia.

All'altezza del 9 marzo 1946, come si apprende da una nota inviata da Chierici alla Direzione generale, il Castello non era stato "ancora dismesso dall'Amministrazione Militare al Demanio dello Stato", che avrebbe dovuto "poi decidere sulla destinazione dell'immobile". L'Amministrazione carceraria dell'Aquila aveva già inoltrato richiesta formale al Ministero delle Finanze ma non aveva ancora ottenuto un preciso accordo; questo faceva ben sperare sia la Soprintendenza sia i vari enti cittadini, intervenuti nel dibattito con una serie di pareri sfavorevoli. Emblematica, a riguardo, una nota inviata da Chierici il 6 marzo, preziosa testimonianza del voto assolutamente contrario espresso da "tutti i rappresentanti della vita politica e culturale della città: oltre al Sindaco e al Presidente della Deputazione Provinciale, i segretari dei partiti e membri del Comitato di Liberazione Nazionale, i Presidi e Direttori degli Istituti e delle varie scuole, il Commissario dell'Ente per il Turismo, i rappresentanti dell'Artigianato, della Camera del Lavoro, dei Reduci, dell'U.D.N. [Unione Democratica Nazionale], del C.I.F. [Centro Italiano Femminile], della Deputazione di Storia Patria"; significativa infine la partecipazione del Gruppo artisti aquilani. Il 1° aprile però tutto sembrò precipitare: arrivò la temuta lettera in cui la Direzione del Demanio mobiliare informava di aver "disposto la dismissione dal Ministero della Guerra al patrimonio dello Stato del Castello in oggetto e la successiva consegna" al Ministero di Grazia e Giustizia, che aveva manifestato "l'urgente necessità di stabilirvi uno stabilimento di pena". Fu allora che le sinergie tra Soprintendenza e territorio, Stato ed enti locali, ebbero la meglio su ogni contesa. Utilizzando le parole dello stesso Chierici, in una nota inviata alla Direzione generale

⁷ Cfr. ASAq A cit. a nota 2.

⁸ Cfr. ACS A cit. a nota 2.

⁹ Approvazione del progetto con stanziamento dei fondi per il finanziamento dei restauri, datata 26 settembre 1945; per questa e le citazioni che seguono cfr. ACS A cit. a nota 2.

e per conoscenza al prefetto e al sindaco dell'Aquila in data 10 aprile 1946, infatti, "l'incontestabile gravità del provvedimento" determinò "un'azione immediata ed energica": "una azione comune" di protesta da parte delle autorità locali, sostenuta ai vertici dal Ministero della Pubblica istruzione, per "sventare l'attuazione di un provvedimento così gravemente lesivo per l'arte, la Storia, gli interessi culturali d'Abruzzo". Ecco, allora, la "ferma e recisa opposizione" espressa dalla città in occasione delle due visite dell'ispettore del Ministero di Grazia e Giustizia, il dott. Foschini, il 10 e 11 maggio 1946, riportata da Chierici alla Direzione generale in una nota del 17 dello stesso mese. Ecco il monito, lanciato da Bianchi Bandinelli al Ministero delle Finanze nella minuta del 23 maggio, circa la preventiva approvazione del Ministero della Pubblica istruzione, cui era sottoposta "ogni eventuale determinazione sulla [...] destinazione" di un monumento soggetto a tutela in base alla legge n. 1089 del 1 giugno 1939 (*Tutela delle cose d'interesse artistico o storico*).

La stessa fiamma di orgoglio civico, che quindici anni prima aveva iniziato a premere nell'animo dei cittadini, era ormai indomabile. Proprio "una vivida fiamma di arte" è l'immagine poetica scelta dal sindaco dell'Aquila in una nota del 10 aprile 1946:

Il Castello Sforzesco di Milano, il Castel Sant'Angelo a Roma, il Castello dell'Uovo di Napoli, e cento altri manieri sparsi per tutte le Regioni d'Italia, hanno trovato, dopo secoli, la luce di nuovi splendori. Il Castello di Aquila, che costituisce una gloria cittadina, non può essere tramutato in tetro carcere, in pauroso ergastolo, luogo di mestizia e di pena, il che equivarrebbe ad una immeritata punizione, ma deve essere il centro luminoso dal quale si irradia una vivida fiamma di arte, deve essere un simbolo e una manifestazione delle antiche virtù. Bisogna che gli Aquilani vedano il loro desiderio tradotto presto in pratica realizzazione¹⁰.

L'Abruzzo aveva bisogno del suo museo nazionale, la cui fondazione ormai aveva assunto "un alto significato di simbolo"¹¹: proprio con questa felice espressione Chierici presentò al pubblico del "Bollettino d'Arte" il nuovo istituto museale.

Tale convergenza di sforzi portò alla riuscita del progetto, i cui risultati furono ampiamente documentati da una campagna fotografica, promossa dalla Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie tra il 1949 e il 1951. Le stampe si conservano nella Fototeca nazionale dell'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione (ICCD, Archivio fotografico MPI) e nell'Archivio fotografico della Soprintendenza Archeologia, Belle arti e Paesaggio per le province di L'Aquila e Teramo. Circa una trentina gli scatti inseriti nella scheda in formato digitale, con una descrizione del soggetto ritratto, dell'oggetto fotografico e con riferimenti relativi alla produzione, all'utilizzo delle stampe (scritte sul retro, cartonature, timbri) e alla collocazione. Attraverso l'xDams - IIIF Image Server (*Manifest della raccolta*), è stato possibile accorpare i file digitali in raccolte, appositamente create per tema. Le fotografie scelte a corredo della scheda Allestimento permettono di visualizzare i dispositivi e servizi museali moderni descritti nelle pubblicazioni del periodo. Prime fra tutte il "Bollettino d'Arte"¹², nell'ar-

¹⁰ Cfr. ACS B cit. a nota 2.

¹¹ Barreca, Chierici 1951, p. 364.

¹² Si vedano De Simone 2022; Modesti 2022.



Fig. 1. Allestimento della sala III del Museo nazionale d'Abruzzo a L'Aquila (1951), stampa alla gelatina ai sali di argento, Gabinetto fotografico nazionale, Archivio fotografico MPI, n. MPI312056, ICCD.

ticolo scritto a quattro mani da Umberto Chierici e dall'archeologo Ferruccio Barreca nel 1951, e il volume *Musei e gallerie in Italia* del 1953¹³. Questa prima bibliografia, infatti, mise in luce gli aspetti museografici più innovativi del Museo nazionale d'Abruzzo servendosi proprio di stampe fotografiche MPI¹⁴. Osservando tale campagna fotografica, salta subito all'occhio l'applicazione di alcuni dei "criteri generali di riordinamento" spiegati nell'introduzione a *Musei e gallerie in Italia*¹⁵: dall'abbandono di "qualsiasi idea di mimetismo o di imitazione formale" nella sistemazione degli interni e nella scelta dei supporti, alla "logica cernita" dei beni "più significativi e importanti" da esporre al pubblico; dall'installazione di impianti di riscaldamento e d'illuminazione artificiale, quest'ultima "destinata a render possibile una specie di vita notturna del museo", alla predilezione per locali semplici a tinte neutre; fino alla progettazione di nuove vetrine (figg. 1-3).

¹³ *Musei e gallerie* 1953, pp. 19, 22, 23, 24-27.

¹⁴ Si notino le fotografie inv. nn. MPI312058, MPI312077, MPI312054, MPI6083496, inserite come figure nn. 32, 33, 35, 36 in *Musei e gallerie* 1953; e quelle inv. nn. MPI312077, MPI6083496, MPI6083566 in Barreca, Chierici 1951. Sull'argomento in generale si veda Cestelli Guidi 2022.

¹⁵ Da qui a seguire, *Musei e gallerie* 1953, pp. 5-16.



Fig. 2. Allestimento della sala VI del Museo nazionale d'Abruzzo a L'Aquila (1951), stampa alla gelatina ai sali di argento, Gabinetto fotografico nazionale, Archivio fotografico MPI, n. MPI6083497, ICCD.



Fig. 3. Allestimento della sala X del Museo nazionale d'Abruzzo a L'Aquila (1951), stampa alla gelatina ai sali di argento, Gabinetto fotografico nazionale, Archivio fotografico MPI, n. MPI312055, ICCD.

La collezione archeologica fu esposta nelle cinque sale al pianterreno dell'ala sudoccidentale dell'edificio; le collezioni d'arte trovarono posto nelle undici sale e nel loggiato al primo piano. Un centinaio di opere medievali e moderne (alcune di proprietà dello Stato altre donate dal Comune) e una serie di ceramiche di Castelli furono scelte per illustrare "con sufficiente e chiara visione panoramica il cammino dell'arte nella regione abruzzese fra il duecento e il cinquecento"¹⁶. Il materiale archeologico dell'ex Museo civico aquilano, anch'esso dono dell'Amministrazione comunale, fu invece sistemato seguendo un ordinamento tematico, in modo "perfettamente rispondente alle esigenze della sua valorizzazione sia ai fini scientifici che a quelli turistici": i reperti più rilevanti e in migliore stato conservativo collocati in "sale [...] ampie e luminose", il resto "nel vestibolo posteriore ed in un annesso magazzino modernamente ordinato"¹⁷.

Ritratte nelle fotografie e descritte nelle pubblicazioni, le innovazioni museografiche in scheda trovano posto nella sezione 'Dispositivi museali e servizi', dove attraverso un authority file¹⁸, per tipologia, vengono agganciate al singolo allestimento. Tra i dispositivi moderni introdotti all'interno del neonato Museo nazionale d'Abruzzo, ad esempio, vi sono l'illuminazione artificiale, la predisposizione di nuove vetrine e la tinteggiatura neutra delle pareti contro cui far spiccare poche opere selezionate.

Così come i documenti fotografici consentono la fruizione in piattaforma delle principali soluzioni adottate nell'allestimento, la sezione 'Riferimenti' rende visibile la ricerca della documentazione disponibile, sia archivistica sia bibliografica, su cui si basano i campi descrittivi della scheda Allestimento, rivelandosi importante strumento di studio. Nel campo *Unità di descrizione collegate*, cliccando sulle unità archivistiche pertinenti alle singole carte inserite precedentemente in 'Documentazione', si accede all'archivio virtuale "Forma museo". Qui sono elencati gli archivi, i fondi e le partizioni archivistiche individuate e consultate preliminarmente all'immissione dei dati sul portale, al fine di selezionare la documentazione rilevante relativa all'allestimento. Le fonti archivistiche precedono quelle edite, citate nel campo *Riferimenti bibliografici e sitografia*.

La pagina 'Relazioni' evidenzia il collegamento tra la singola scheda redatta sulla banca dati, l'archivio virtuale e gli authority file condivisi ("Authority agenti", "Dispositivi museali e servizi", "Ruoli"). In questo campo è possibile altresì verificare l'esistenza di schede di allestimento correlate a quella in oggetto: nella fattispecie in esame, la presenza in banca dati di quella intitolata *Nuovo Museo Civico, L'Aquila. Allestimento 1940-1948*, anch'essa compilata da chi scrive e strettamente connessa alla fondazione del Museo nazionale d'Abruzzo, che ne ereditò *in primis* la collezione ma non solo. L'esperienza conclusiva del primo istituto, infatti, seppur breve (1940-1948) e di carattere provvisorio, si rivelò preziosa ai fini della costituzione del Museo nazionale, qualificandosi come un importante banco di prova del fruttuoso dialogo intessuto dalla Soprintendenza con il suo territorio.

¹⁶ Barreca, Chierici 1951, p. 364.

¹⁷ Ibid., p. 365.

¹⁸ Le voci ivi inserite si basano sul lavoro di ricerca e di schedatura intitolato *Museologia e museografia del dopoguerra (1945-1975): la rassegna del "Bollettino d'Arte"*, condotto da chi scrive insieme a Caterina Modesti (De Simone, Modesti 2019-2020).



Fig. 4. Allestimento del Museo civico nella Galleria al primo piano del Palazzetto dei Nobili a L'Aquila (primi anni quaranta del Novecento), Archivio fotografico SABAP AQ-TE, neg. n. 8009.

Fondato nel 1908 dal saggista e museologo Mario Chini e dall'allora sindaco dell'Aquila Vincenzo Camerini, il Museo civico, inizialmente Lapidario, ricevette un primo allestimento in palazzo Margherita¹⁹, sede del Municipio, per poi essere trasferito nel 1939. Negli anni trenta, infatti, come si evince da una minuta spedita al podestà il 22 febbraio 1935 dall'allora soprintendente all'Arte medioevale e moderna degli Abruzzi e del Molise, l'istituto appariva ormai "più che un museo [...] luogo di deposito" e gli "oggetti di prim'ordine" custoditi al suo interno insufficientemente valorizzati, data la "ristrettezza dell'ambiente e la loro farraginosa esposizione"²⁰. Questa sensazione di desolato abbandono spinse il Comune, di concerto con la Soprintendenza, a cercare una soluzione alternativa in attesa della cessione dei locali del Castello.

La scelta della nuova sede ricadde su un edificio storico: l'ex oratorio della Congregazione dei Nobili sito in via Camponeschi n. 9, in piazza S. Margherita, chiamato anche Palazzetto dei Nobili, fabbricato di proprietà dell'Ente comunale di assistenza dell'Aquila, in uso del Conservatorio della Misericordia. Così, citando le parole del presidente, scritte il 21 marzo 1946 al sindaco, nel 1939 "il prefetto, d'intesa con le autorità comunali, dispose, con atto di imperio, lo sgombero immediato dei locali [...] ed il trasferimento [...] del Museo Civico". Il 15 luglio 1940 seguì la stipula del contratto di locazione con cui il Comune prese in affitto i locali del Palazzetto, che dovevano servire "esclusivamente a nuova sede del civico Museo"; il giorno successivo fu

¹⁹ Segenni 2006.

²⁰ Da qui a seguire, cfr. ACS B cit. a nota 2.

redatto il verbale di deliberazione del vicepodestà ad oggetto "Museo Civico - Spese di trasporto e sistemazione di opere d'arte nella nuova sede" (fig. 4).

La permanenza delle opere presso la sede di piazza S. Margherita, tuttavia, si rivelò subito complessa, presentandosi anche in questo caso un problema legato alla destinazione d'uso dell'edificio. Poco tempo dopo l'insediamento del Museo civico (1941 ca.), infatti, il Palazzetto dei Nobili dovette accogliere anche l'Ufficio annonario, destando così la preoccupazione della Soprintendenza. A testimonianza di tale apprensione circa lo stato conservativo della collezione museale, una minuta del 21 marzo 1942 aiuta a ricostruire le trattative, che Chierici cercò di intavolare con l'Amministrazione comunale, circa il trasferimento del servizio annonario presso altra sede, nello specifico i vecchi ambienti del Museo. Con tale missiva, infatti, egli cercò di sollecitare il podestà a mantenere "la promessa [...] fatta di liberare gli ambienti del nuovo Museo dagli Ufficiannonari provvisoriamente impiantativi"; la Soprintendenza aveva già provveduto allo "sgombero dei vecchi locali [...] e al trasporto dei materiali in una sala del nuovo Museo", ed era assolutamente necessario per la "suppellettile" trovare una "decorosa sistemazione, sia perché, accatastata" – dunque a rischio di danneggiamento –, "sia per il decoro stesso della città". Seppure ragionevoli, le motivazioni esposte da Chierici tuttavia non ottennero un riscontro favorevole, non essendo il podestà nella condizione di poter "aderire con immediatezza alla [...] richiesta" per non condizionare il "vitale funzionamento" e l'efficienza degli uffici. Per fronteggiare il "disinteresse di quell'Amministrazione Comunale" (come lo definì Chierici stesso in una relazione spedita il 30 ottobre al Ministero²¹) e la chiusura dell'istituto ordinata nel frattempo dal prefetto, a quel punto, con nota n. 1691 del 4 novembre il soprintendente chiese al Ministero il "sopralluogo di un ispettore tecnico", in presenza del quale, dopo aver preso "accordi di massima" con il Comune, avanzò due proposte: che le collezioni del Museo civico passassero in proprietà allo Stato e che venisse istituito un museo nazionale al Castello. Nelle note del 23 gennaio e del 25 maggio 1943, tale doppia iniziativa, su parere conforme dell'ispettore, ottenne l'approvazione ministeriale e la Soprintendenza fu incaricata di sbrigare le pratiche che ormai conosciamo.

La vita del nuovo Museo civico dell'Aquila, tuttavia, non terminò in concomitanza della faticosa attuazione di tali propositi. Alcuni carteggi, conservati nell'Archivio storico del Comune dell'Aquila, e la documentazione fotografica rintracciata presso l'Archivio fotografico della Soprintendenza, testimoniano l'attenzione che questo ufficio continuò a riservare al complesso artistico del Museo civico per tutti gli anni quaranta²². Due scatti in particolare (negg. n. 3807, 3808) ritraggono i principali ambienti del museo riportando in cartonatura l'iscrizione "Nuovo Museo Civico, Palazzetto dei Nobili, Restauri 1948" (fig. 5). Con minuta del 5 maggio 1947, infatti, l'Ente comunale di assistenza aveva diffidato il dirigente dell'Ufficio annonario e il sindaco a liberare immediatamente la sala dell'oratorio, mettendoli in guardia circa

²¹ Citata nella nota del 24 agosto 1945, inviata dal soprintendente al Ministero della Pubblica istruzione (cfr. ACS A cit. a nota 2).

²² Oltre alle fonti d'archivio citate in nota 2, si rilevano le seguenti stampe fotografiche, relative al nuovo Museo civico sito nel Palazzetto dei Nobili, conservate presso l'Archivio fotografico della Soprintendenza Archeologia, Belle arti e Paesaggio per le province di L'Aquila e Teramo (SABAP AQ-TE): negg. nn. 3799, 3800, 3801, 3807, 3808, 8009, 8010, 8011-2.

lo stato pericolante della volta. A tale allarme aveva risposto la Soprintendenza, intervenendo con lavori di restauro menzionati come ancora in corso in una minuta dell'11 marzo 1948. Con questa un funzionario del Comune informava il sindaco di esser "venuto a conoscenza che detto locale, delle dimensioni 13.30 x 7.60 [...] parte dei locali affittati al Comune", sarebbe stato "ceduto provvisoriamente al Gruppo



Fig. 5. Restauri del 1948 nella sala dell'oratorio del Palazzetto dei Nobili a L'Aquila, Archivio fotografico SABAP AQ-TE, neg. n. 3808.

Artisti Aquilani”²³. Nel 1946 il Palazzetto dei Nobili, infatti, ancora “diviso” tra Museo civico e Ufficio annonario (attivo fino al 31 ottobre 1949), era tornato nuovamente al centro di questioni legate alla sua destinazione d’uso. Il 17 novembre di quell’anno, in particolare, il presidente del Gruppo artisti aquilani aveva inoltrato al sindaco una richiesta di concessione dei locali di piazza S. Margherita, non appena questi fossero stati lasciati dall’Ufficio annonario. A sostegno del Gruppo era intervenuto anche Chierici, con una minuta spedita il 20 novembre al sindaco, al quale offriva di “far riparare e restaurare completamente a spese della Soprintendenza l’Oratorio dei Nobili”²⁴. Nella stessa lettera Chierici espresse la propria idea di museo come luogo polifunzionale: nelle sue intenzioni, l’oratorio dei Nobili, già sede del Museo civico, “insieme alla sede del Gruppo Artisti”, avrebbe potuto “ospitare degnamente la nuova Società dei Concerti e l’Associazione della Stampa, costituendo in tal modo in pieno centro cittadino un *focolare di alta cultura* e una assai decorosa sede di questi sodalizi destinati, se incoraggiati e sorretti, ad assumere importanza regionale”.

Ecco dunque la più grande eredità lasciata dal Museo civico aquilano al passaggio del testimone con il Museo nazionale d’Abruzzo: l’intima convergenza di vedute circa la forma da dare al nuovo museo. Non semplice luogo di tutela del patrimonio artistico della regione, gestito a livello statale, ma attivo centro culturale in cui poter calare le testimonianze storico-artistiche del passato nell’effervescenza culturale della città del presente.

Bibliografia

- Barreca F., Chierici U., *Museo Nazionale dell’Aquila*, in “Bollettino d’Arte”, 36, 1951, IV, pp. 364-366.
- Cestelli Guidi B., *Le campagne fotografiche sui musei della ricostruzione nell’Archivio fotografico MPI (1945-1973). Prassi di acquisizione, utilizzo e archiviazione*, in *Musei italiani del dopoguerra* 2022, pp. 135-164.
- Chierici U., *Il Castello dell’Aquila*, in “Bollettino d’Arte”, 36, 1951, III, pp. 225-239.
- De Simone A., *Il museo del secondo dopoguerra: sguardi dal “Bollettino d’Arte”*. *La resistenza culturale della Pubblica Amministrazione*, in *Musei italiani del dopoguerra* 2022, pp. 189-207.
- De Simone A., Modesti C., *Museologia e museografia del dopoguerra (1945-1975): la rassegna del “Bollettino d’Arte”*, Tesi di diploma di specializzazione in Beni storico-artistici, relatori Curzi V., Cestelli Guidi B., Sapienza Università di Roma, a.a. 2019-2020.
- Modesti C., *Il museo del secondo dopoguerra: sguardi dal “Bollettino d’Arte”*. *Segni di una rivoluzione museografica*, in *Musei italiani del dopoguerra* 2022, pp. 208-227.
- Musei e gallerie d’arte in Italia. 1945-1953*, Roma 1953.
- Musei italiani del dopoguerra (1945-1972). Ricognizioni storiche e prospettive future*, a cura di Curzi V., Milano 2022.
- Russi A., *Per la storia del Museo Nazionale d’Abruzzo all’Aquila. Il dibattito sulla sua istituzione e gli interventi di Gaetano De Sanctis e Valerio Cianfarani*, in *για το φίλο μας. Scritti in ricordo di Gaetano Messineo*, a cura di Mangani E., Pellegrino A., Monte Compatri 2016, pp. 333-343.
- Segenni S., *Tra collezionismo pubblico e privato: la formazione della raccolta epigrafica e archeologica del Museo Civico Aquilano*, in “Studi classici e orientali”, 52, 2006, pp. 239-256.

²³ Cfr. ASAQ B cit. a nota 2.

²⁴ Ibid.

Fernanda Wittgens e la battaglia per la ricostruzione del Museo Poldi Pezzoli di Milano (1943-1951)

Julie Pezzali

Per comprendere gli snodi essenziali della complessa storia postbellica del Museo Poldi Pezzoli di Milano, dipanatasi nell'arco di otto anni (1943-1951), con l'obiettivo di restituire a questa vicenda la rilevanza che merita negli studi sulla museologia del secondo dopoguerra, la scheda dal titolo *Museo Poldi Pezzoli, Milano. Allestimento 1951* raccoglie e mette in relazione dati ricavati da una pluralità di fonti diverse sia per tipologia (manoscritti, fotografie, testi a stampa, disegni progettuali, filmati) sia per provenienza (Archivio centrale dello Stato, Archivio fotografico del Ministero della Pubblica Istruzione, Archivio del Museo Poldi Pezzoli, Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma). Di seguito si presenta una sintesi di tale scheda rimandando alla sua consultazione sul portale "Archivio musei italiani del secondo dopoguerra".

Nell'individuare le tappe salienti che dalla distruzione del museo, causata dai bombardamenti della RAF nell'agosto 1943¹, portarono alla sua riapertura il 1° dicembre 1951² si rivela fondamentale la selezione di documenti – prevalentemente verbali, lettere, relazioni e preventivi – raggruppati nel campo *Documenti scritti* della pagina 'Identificazione' e descritti attraverso citazioni archivistiche e brevi abstract.

Da essi si apprende che intorno alla ricostruzione del Museo Poldi Pezzoli si contrapposero fin da subito due partiti che incarnavano due modi opposti, e sostanzialmente inconciliabili, di intendere la museologia. Il primo, capeggiato da Fernanda Wittgens, funzionaria della Sovrintendenza alle Gallerie e commissario straordinario

¹ La campagna fotografica dello Studio Antonio Paoletti documenta la gravità dei danni: crollo delle coperture; lesioni nelle murature; stucchi e affreschi frantumati; tappezzerie, *boiserie* e arredi bruciati. La campagna si compone di 10 stampe positive: Roma, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione (d'ora in avanti ICCD), Archivio fotografico Ministero Pubblica Istruzione (d'ora in avanti MPI), n. MPI161345-46-47-48-50, MPI161756-57-58-59-60. È citata in Archivio centrale dello Stato (d'ora in avanti ACS), MPI, Direzione generale Antichità e Belle arti (d'ora in avanti DGAABBAA), divisione III (1929-1960), b. 424, G. Pacchioni, lettera del 10/11/1945, n. prot. 1504, alla DGAABBAA: "mi riservo anche di documentare lo stato attuale dei residui di quella che fu la sede del Museo Poldi Pezzoli non appena avrò ricevuto i rilievi e le fotografie". Per approfondire la storia dell'Archivio MPI: Cestelli Guidi 2022.

² Sabato 1° dicembre 1951 alle ore 16 si svolse la cerimonia d'inaugurazione alla presenza del ministro della Pubblica Istruzione Antonio Segni e del direttore generale Antichità e Belle arti Guglielmo De Angelis d'Ossat. Lunedì 3 dicembre il museo riaprì al pubblico.

della Fondazione Artistica Poldi Pezzoli³, riteneva restaurabile palazzo Trivulzio, sede del museo alloggiato nel vecchio appartamento del conte Gian Giacomo Poldi Pezzoli, e sosteneva l'importanza di ricollocare la collezione *in situ*. "Molti hanno parlato giudicando dall'esterno, dall'angolo tra via Manzoni e via Morone, dal quale si intravede un mucchio di rovine. Pochi hanno controllato dall'interno lo stato reale del Museo. Che non è distrutto, come sembrerebbe al primo colpo d'occhio esteriore, ma esiste. Esistono le sale terrene affacciate sul giardino, la scala con la balausta dorata e tutte le sale superiori, salvo le sale dei Lombardi e l'Armeria" scriveva nel 1945 la storica dell'arte a Carlo Ludovico Ragghianti, sottosegretario della Direzione generale⁴.

Il secondo partito guidato da Guglielmo Pacchioni, sovrintendente alle Gallerie fino al 1947 quando suo malgrado fu trasferito ai Monumenti per cedere il posto proprio a Wittgens, smentiva categoricamente la "falsa credenza che con piccolo e facile sforzo si possa tutto rimettere a posto"⁵, paragonando il rifacimento del Poldi Pezzoli alla ricostruzione della Domus aurea o del mausoleo di Adriano, a cui si aggiungeva il rischio di riproporre "un tale falso rifacimento di ciò che, anche in origine, non poteva certo dirsi esempio di finezza e gusto"⁶. Pacchioni proponeva infatti di trasferire in blocco la collezione in un palazzo ottocentesco in via Brera da restaurare "secondo le necessità e l'utilità del museo senza nessun vincolo particolare"⁷; secondo lui, questa soluzione avrebbe permesso al nuovo Poldi Pezzoli di trovarsi vicino e in diretta comunicazione con i grandi istituti d'arte del palazzo braidense (Pinacoteca e Accademia).

A complicare ulteriormente la delicata questione era la definizione della condizione giuridica del museo⁸, da cui discendevano problemi di natura economica, che opponeva lo Stato ai Trivulzio, eredi di Poldi Pezzoli. Wittgens temeva infatti che, dichiarando il palazzo irrimediabilmente distrutto e rinunciando alla ricollocazione della collezione nell'antica dimora del conte, i Trivulzio avrebbero potuto speculare liberamente sull'edificio⁹.

Dallo spoglio della documentazione scritta citata, e in parte allegata, nella scheda emerge infatti l'incolmabile distanza – in termini di indirizzi di studio, esperienze professionali, scelte ideologiche – che divideva i due protagonisti della tutela artistica

³ Nel giugno del 1945, il comando alleato nominò Wittgens commissario dell'Accademia di Belle arti di Brera e, per norme statutarie, commissario straordinario della Fondazione Artistica Poldi Pezzoli. Questa "doppia veste" fu all'origine di aspre contese con Guglielmo Pacchioni: in qualità di funzionaria della Soprintendenza, Wittgens era sua sottoposta ma in qualità di commissario era sua superiore. Per il profilo biografico e professionale di Wittgens si veda Arrigoni 2007.

⁴ ACS, MPI, DGAABBAA, divisione III (1929-1960), b. 424, F. Wittgens, lettera del 7/09/1945, n. prot. 36, a C.L. Ragghianti.

⁵ ACS, MPI, DGAABBAA, divisione III (1929-1960), b. 424, G. Pacchioni, lettera del 14/10/1945 alla DGAABBAA.

⁶ ACS, MPI, DGAABBAA, divisione III (1929-1960), b. 424, G. Pacchioni, *Relazione Fondazione Artistica Poldi Pezzoli* del 28/11/1945, n. prot. 1592, alla DGAABBAA.

⁷ ACS, MPI, DGAABBAA, divisione III (1929-1960), b. 424, G. Pacchioni, *Proposta per una concreta e prossima restituzione della Pinacoteca di Brera e del Museo Poldi Pezzoli* del 20/06/1945 alla DGAABBAA.

⁸ Secondo le volontà testamentarie del conte Poldi Pezzoli, il museo era retto dalla Fondazione Artistica Poldi Pezzoli, ente morale autonomo amministrato da un consiglio diretto dal presidente dell'Accademia di Brera e del quale facevano parte il sovrintendente, un rappresentante del Comune e altri membri elettivi. Per approfondire si veda Mottola Molino 1982.

⁹ La situazione si risolse grazie alla convenzione firmata nel 1948 dalla Soprintendenza, assistita dall'avvocato Edoardo Majno, e dal principe Gian Giacomo Trivulzio che rinunciò ai vantaggi che potevano derivargli dall'esodo del museo e ne permise la ricostruzione.

lombarda nel drammatico contesto del secondo dopoguerra milanese. Basti ricordare da un lato, l'interesse di Wittgens per la cultura artistica ottocentesca e la sua predilezione per una museografia "moderata"¹⁰; dall'altro, la tendenza modernista della museologia di Pacchioni che vedeva nelle sale del Poldi Pezzoli la peggior espressione di un "gusto pretensioso e antiquato e da noi distaccatissimo"¹¹. Tale distanza sfociò in un violento contrasto, una vera e propria battaglia combattuta fra i due a suon di articoli sui giornali, riunioni carbonare e accese corrispondenze.

Nel 1946 il partito di Wittgens riuscì a imporsi grazie al parere favorevole espresso da una commissione di esperti incaricati di valutare l'opportunità di ricostruire il museo¹² e dal successivo assenso della Direzione generale che affidò la competenza dei lavori alla Soprintendenza alle Gallerie. Tuttavia, tali decisioni non misero definitivamente a tacere le voci contrarie: fu necessario ricorrere al Consiglio superiore delle Belle arti che, udita la dettagliata relazione di Paolo D'Ancona (doc. 1), confermò il 20 dicembre 1948 la ricostruzione *in situ* del museo e ribadì piena fiducia nell'operato della Soprintendenza alle Gallerie (doc. 2)¹³. Negli anni successivi, gli strascichi di queste divergenze lasciarono tracce nell'animo di coloro i quali, come Pacchioni e Maria Luisa Gengaro, confidavano ancora nella speranza di spostare la mirabile collezione in una sede a loro avviso più congenale, come il Palazzo Reale¹⁴. Nel frattempo, i lavori, grazie agli ingenti finanziamenti assicurati dai ministeri dei Lavori pubblici e della Pubblica istruzione, andarono avanti sotto la direzione di Ferdinando Reggiori e di Guido Gregorietti, responsabili rispettivamente del progetto architettonico-museografico e di quello decorativo, in stretta collaborazione con i funzionari di Soprintendenza, in particolare Franco Russoli, a cui Wittgens delegò il progetto curatoriale¹⁵. Alla misconosciuta figura dell'architetto e museografo Reggiori, personaggio centrale nella ricostruzione postbellica milanese, la scheda dedica uno specifico approfondimento nella sezione "Authority agenti" del portale dove si possono trovare notizie biografiche e indicazioni cronologiche.

Particolarmente ricco è il campo *Documenti fotografici* della scheda dove sono raggruppate, descritte e allegate le fotografie grazie alle quali è possibile comprendere

¹⁰ Per approfondire l'argomento: Ginex 2018 e bibliografia; Cecchini 2022, pp. 695-714; Bernardi, Di Gangi 2023; Galli 2024. Si tenga a mente che Wittgens conosceva il Poldi Pezzoli fin dal 1938, quando il Ministero l'aveva incaricata di revisionare gli inventari e, in quella occasione, cominciò a progettarne il riordino. Inoltre, si può inserire il caso Poldi Pezzoli in un più ampio dibattito internazionale in difesa delle case museo, come si evince in *Les maisons historiques* 1934, pp. 276-286.

¹¹ ACS, MPI, DGAABBAA, divisione III (1929-1960), b. 424, G. Pacchioni, lettera del 15/10/1946 alla DGAABBAA. Per inquadrare gli ideali di Pacchioni si vedano le precedenti esperienze del riallestimento della Galleria Sabauda di Torino (1932) e della sistemazione della Pinacoteca e del Museo delle ceramiche di Pesaro (1936).

¹² Interessante sottolineare l'eterogenea composizione della commissione che riuniva architetti "novecentisti" (Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Ignazio Gardella, Emilio Lancia) e tradizionalisti (Ambrogio Annoni, Paolo Mezzanotte, Ferdinando Reggiori).

¹³ I documenti trascritti nell'Appendice documentaria del presente contributo (doc. 1; doc. 2) sono riassunti nel campo a descrizione libera *Notizie storico-critiche* della scheda ma non allegati nel portale "Archivio musei italiani del secondo dopoguerra" per criticità legate alla diffusione di fonti archivistiche amministrative.

¹⁴ M.L. Gengaro, *La sistemazione del Poldi-Pezzoli. Un'idea vale l'altra e se ne può parlare*, in "L'Umanità", 4/02/1949 citato in Ginex 2018, p. 60.

¹⁵ Russoli 2017, pp. 20-21.

concretamente come si presentava il museo all'indomani della sua inaugurazione. In particolare, la scheda riconduce alla campagna commissionata dalla Soprintendenza nel dicembre 1951 al fotografo milanese Vincenzo Aragozzini¹⁶, una quindicina di scatti conservati in parte presso l'Archivio fotografico MPI e in parte presso l'Archivio del Museo Poldi Pezzoli¹⁷. Le fotografie di Aragozzini servirono a illustrare un paio di pubblicazioni firmate da Russoli: l'articolo *Riapertura del museo Poldi Pezzoli*¹⁸ per il "Bollettino d'Arte" e la *Guida ad uso dei visitatori*¹⁹. Nel campo *Riferimenti bibliografici e sitografia* della pagina 'Riferimenti', entrambe le pubblicazioni sono allegate e liberamente scaricabili.

Dall'analisi combinata dei sopracitati materiali amministrativi e bibliografici è possibile formulare alcune considerazioni generali sulla nuova sistemazione del museo, contenute nel campo a descrizione libera della scheda *Notizie storico-artistiche*. Grazie a lievi, ma ben studiate variazioni di pianta, il Poldi Pezzoli, distribuito su due piani, ottenne un più razionale assetto museografico trasformando l'intrico di salette del primo piano in due serie parallele di semplici ambienti e dotandosi di locali supplementari (depositi visitabili, gabinetto di restauro e uffici). La superficie del museo passò da 681 mq a 740 mq e il numero di sale espositive salì a venti. L'ordinamento, pur orientandosi sulla base preesistente per salvaguardare il carattere stilistico originario, implicò la migrazione di molte opere da un ambiente all'altro per ragioni di organicità distributiva e di visibilità degli oggetti, selezionati secondo criteri qualitativi e storiografici.

La descrizione puntuale delle singole fotografie permette di mettere a fuoco nella pagina 'Dispositivi museali e servizi' le principali innovazioni museografiche (illuminotecnica, strumenti di presentazione delle opere ecc.) e di analizzare le scelte museologiche mappando, sala dopo sala, il nuovo Poldi Pezzoli.

L'angusto corridoio rettilineo che costituiva l'ingresso su via Morone rimase invariato, nonostante il tentativo della Soprintendenza di trasferire l'accesso su via Manzoni attraverso l'ampio cortile e il porticato vetrato²⁰. Al piano terra, il pubblico poteva visitare due nuovi spazi: l'Armeria introdotta da un'elegante galleria con pavimento a scacchiera (fig. 1) e il Salone dell'affresco, così denominato per il grande affresco di Carlo Innocenzo Carloni, staccato dal restauratore Mauro Pelliccioli da Villa Colleoni a Calusco d'Adda (BG) e sistemato al centro del soffitto.

¹⁶ Per una panoramica della sua attività: <https://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/autori/3329> (ultima consultazione 21 agosto 2024).

¹⁷ Si conservano 13 stampe nell'Archivio fotografico MPI (Roma, ICCD, Archivio fotografico MPI, n. MPI161739-40-41-42-43-44-55; MPI161349-56-57-58; MPI6056896-97) e 10 nell'Archivio del Museo Poldi Pezzoli (fasc. "Fotografie sale museo", s. n. inv.). Escludendo i doppioni, la campagna Aragozzini è composta da 15 scatti.

¹⁸ Russoli 1952, pp. 85-88 ripubblicato in Russoli 2017, pp. 65-69. Le fotografie ritraggono: il Salone dell'affresco, la Sala dei Lombardi, lo scalone restaurato (foto di Aragozzini, 1951) e lo scalone bombardato (foto dello Studio Antonio Paoletti, 1945, si veda la nota n. 1).

¹⁹ *Il Museo Poldi Pezzoli* 1951 aggiornò la guida illustrata del museo, la cui ultima edizione risaliva a Wittgens 1937. A questa prima pubblicazione seguì: *La Pinacoteca Poldi Pezzoli* 1955.

²⁰ In ACS, MPI, DGAABBAA, divisione III (1929-1960), b. 424, G. Pacchioni, lettera del 15/10/1946 alla DGAABBAA, in cui si esprime il desiderio della Fondazione di spostare l'ingresso su via Manzoni, giudicato più decoroso e monumentale. Tale progetto si concretizzò solo negli anni sessanta ad opera dell'architetto Mario Tevarotto.



Fig. 1. Galleria e ingresso dell'Armeria del Museo Poldi Pezzoli a Milano (dicembre 1951), stampa alla gelatina ai sali d'argento, Foto Vincenzo Aragozzini, Gabinetto fotografico nazionale, Archivio fotografico MPI, n. MPI161742, ICCD.

Percorso lo scalone ellittico, che insieme al Gabinetto dantesco²¹ fu l'unico ambiente a salvarsi dalle bombe, si accedeva al piano nobile. Nella ricostruzione di quest'ultimo, dovendo provvedere al riattamento di un complesso di ambienti più o meno

²¹ Per la vicenda conservativa del Gabinetto dantesco si rimanda a: *Restituzioni: lo Studiolo del collezionista* 2002.

gravemente sinistrati, la "fedeltà documentaria" si concentrò in quei locali che, già ai tempi del conte, erano caratterizzati da una ricca e fastosa opulenza. Alla perdita di stucchi e legni scolpiti, d'intarsi e tappezzerie, si tentò di rimediare con sostituzioni di ripiego e i lavori fornirono l'occasione per rimuovere certi ridondanti assembramenti decorativi, troppo malridotti per poter essere ripristinati. Esemplare di tale orientamento, il riallestimento del Salone dorato che, ideato dallo stesso Gian Giacomo come ambiente di rappresentanza, costituiva il cuore della dimora con i capolavori della collezione. Disegnato in stile neorinascimentale da Giuseppe Bertini, il salone era andato completamente distrutto, sia nei suoi elementi strutturali che nei sovrabbondanti inserti ornamentali. Fu ricostruito mantenendo il carattere signorile di un *grand salon* alleggerendolo delle più eccessive sovrastrutture liberty e limitando l'esposizione ai pezzi più significativi. Nel riquadro centrale del soffitto, un tempo affrescato, si collocarono delle tavolette quattrocentesche dipinte a tempera, provenienti dalla casa del nobile Bartolomeo Vimercati di Crema. In aggiunta, Wittgens ottenne per questo salone un camino cinquecentesco, appartenente alle collezioni del Castello Sforzesco²², in sostituzione dell'originale distrutto dalle bombe. Preservata la raffinatezza originaria, anche grazie alla stoffa damascata con cui furono rivestite le pareti, il nuovo salone ospitava opere straordinarie. La fotografia (fig. 2) mostra una parete sulla quale si riconoscono: il *San Nicola da Tolentino* di Piero della Francesca, la *Madonna in trono con Bambino e angeli* di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna, il *Compianto sul Cristo morto* di Botticelli. Isolate, spiccavano poi le icone della raccolta, il *Ritratto di dama* del Pollaiuolo e la *Madonna con Bambino* di Botticelli, allestite su preziosi piedistalli decorati con colonnine e illuminate da un'appliche agganciata al retro delle tavole. Le oreficerie, che un tempo erano esposte al centro del salone, furono spostate in un ambiente di nuova progettazione, il Gabinetto degli Ori, per lasciare spazio al tappeto persiano proveniente dalla Villa Reale di Monza e sistemato nell'incassatura di una predella in noce.

Fra gli ambienti più riusciti della sistemazione postbellica, si deve citare la Sala dei Lombardi che, sorta sulle ceneri della Sala verde, riuniva la collezione di pittura lombarda di Quattro e primo Cinquecento, la quale formava, per numero di artisti rappresentati e qualità delle opere, una delle raccolte più complete di tale scuola. La fotografia (fig. 3) documenta infatti la presenza di importanti dipinti, fra cui si distinguono: il *San Girolamo penitente* di Luini, l'*Ecce Homo* di Solario e la *Madonna con Bambino* di Foppa. Per mettere in risalto i dipinti ordinatamente allineati e posti all'altezza dell'occhio, si progettò una sala sobria e raffinata, ben illuminata da farette al soffitto e dalla luce naturale dei finestrini. Da notare l'elegantissima esposizione del foppesco *Ritratto di Giovanni Francesco Brivio* su un cavalletto, dispositivo che doveva segnalare al visitatore l'eccezionale importanza dell'opera. La medesima fotografia consente anche di apprezzare l'armoniosa integrazione dei dipinti con il tappeto appeso alla parete di fondo, il cassone nuziale e con un paio di sedute, che conferivano all'ambiente l'aspetto di una dimora privata²³.

²² Si apprende che Wittgens, in cambio del camino, concesse in deposito ai Musei civici due rilievi lignei policromi raffiguranti l'*Andata al Calvario* e la *Deposizione* appartenenti alla Pinacoteca di Brera (Milano, Archivio del Museo Poldi Pezzoli, fasc. "Storia delle distruzioni del 1943 e ricostruzioni del nuovo Museo", F. Wittgens, lettera del 9/03/1950 al sindaco Antonio Greppi).

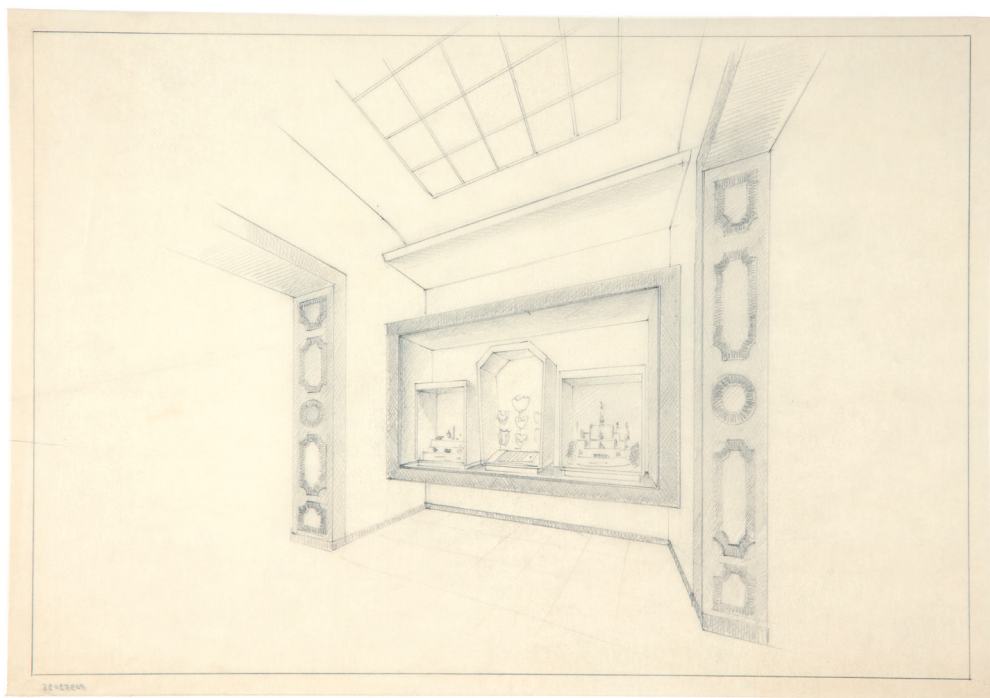
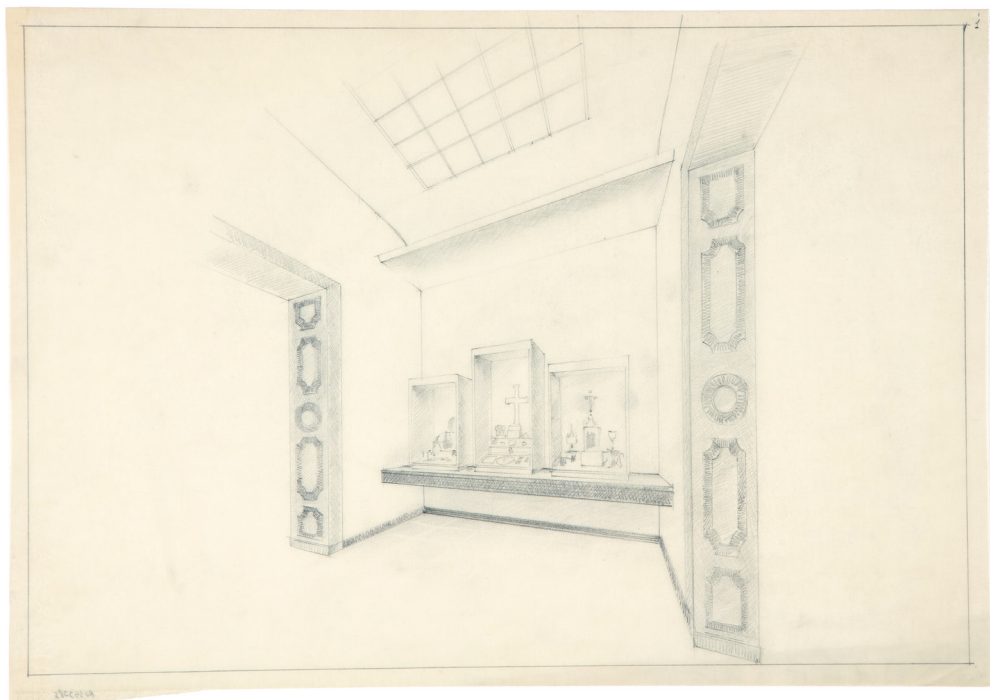
²³ Nel corso degli anni sessanta, la Sala dei Lombardi venne divisa in tre salette per aumentare la superficie espositiva.



Fig. 2. Salone dorato del Museo Poldi Pezzoli a Milano (dicembre 1951), stampa alla gelatina ai sali d'argento, Foto Vincenzo Aragozzini, Gabinetto fotografico nazionale, Archivio fotografico MPI, n. MPI161358, ICCD.



Fig. 3. Sala dei Lombardi del Museo Poldi Pezzoli a Milano (dicembre 1951), stampa alla gelatina ai sali d'argento, Foto Vincenzo Aragozzini, Gabinetto fotografico nazionale, Archivio fotografico MPI, n. MPI161357, ICCD.



Figg. 4-5. Progetti di F. Reggiori per l'allestimento delle vetrine nel Gabinetto degli Ori del Museo Pol-di Pezzoli a Milano, matita su lucido, cm 38,5 x 55,3 (s.d.), CSAC, Università di Parma, nn. Bo35908S-Bo35909S © CSAC, Università di Parma.

La scheda si chiude rinviando ad un'ultima fonte audiovisiva, preziosissima seppur tardiva: il documentario *Il Museo Poldi Pezzoli* andato in onda su Rai 3 tra il 1975-76²⁴, fruibile al link riportato nel campo *Video* della pagina 'Documentazione'. A distanza di un ventennio dai fatti presi in esame nella scheda, la narrazione è affidata alla voce di Franco Russoli, diventato nel frattempo soprintendente, e di Augusta Motola Molfino, giovane direttrice del Poldi Pezzoli²⁵. La telecamera restituisce l'immagine di un museo nel quale i criteri della moderna museografia postbellica scesero a compromessi con la forma singolare di una casa museo, che poté conservare, laddove possibile, il calore di un'ambientazione viva e la testimonianza del mecenatismo privato tardo ottocentesco, al pari della Wallace Collection di Londra e del Musée Jacquemart-André di Parigi²⁶.

Abbreviazioni

ACS	Roma, Archivio centrale dello Stato
MPI	Ministero della Pubblica istruzione
DGAABBA	Direzione generale Antichità e Belle arti

Appendice documentaria

Nella trascrizione i testi sono riportati fedelmente, gli errori di battitura sono stati corretti.

Doc. 1.

ACS, MPI, DGAABBA, divisione III (1929-1960), b. 424, fasc. "Milano, Fondazione Poldi Pezzoli. Ricostruzione del Museo".

Lettera scritta a macchina su carta bianca non intestata, indirizzata all'«Ill.mo Sig. Presidente del CONSIGLIO SUPERIORE - ROMA», datata «Milano, 16 dicembre 1948».

«In merito alla ricostruzione del Museo Poldi-Pezzoli riferisco:

²⁴ Il programma *Argomenti: Visitare i Musei* andò in onda tra il 1973 e il 1975 a cura di Franco Cimmino con la consulenza di Bruno Molajoli e Carlo Volpe e la regia di Romano Ferrara. La sesta puntata dedicata al Poldi Pezzoli è disponibile al link: <https://www.raicultura.it/speciali/visitareimusei> (ultima consultazione 21 agosto 2024).

²⁵ La confidenza con il mezzo televisivo dei due storici dell'arte concretizzò quanto auspicato da Wittgens nel discorso *Concerti, radio, televisione e visite guidate* tenuto in occasione del Convegno di museologia del 1955, per l'approfondimento del quale si rimanda al contributo di Cestelli Guidi nella I sezione di questo volume.

²⁶ Il collegamento tra queste tre istituzioni torna come un *refrain* in molti scritti di Wittgens, fra cui: ACS, MPI, DGAABBA, divisione III (1929-1960), b. 424, F. Wittgens, lettera del 22/07/1947: "Il Museo Poldi Pezzoli come la collezione Jacquemart André di Parigi e la Wallace Collection di Londra, era Museo non solo per gli oggetti che esponeva, ma anche per gli ambienti nei quali l'Ottocento aveva profuso la maggiore ricchezza decorativa di intagli, stucchi, affreschi, bronzi".

- 1) - il bombardamento dell'agosto 1943 ha causato l'incendio di tutte le coperture del Museo, il crollo totale della sala dell'Armeria e della Sala dei Lombardi, la distruzione di tutti gli elementi decorativi degli ambienti: legni, stucchi, ecc. se si eccettuano quelli del piccolo "Gabinetto Dante" annesso alla Sala dei Vetri di Murano. -

Salvato dal bombardamento era però lo Scalone con la sua ringhiera in ferro dorato, e la caratteristica fontana di gusto barocco. Si può dire che poi che era sopravvissuta la struttura muraria fondamentale anche del piano nobile.

Il principio della Soprintendenza alle Gallerie, dell'Accademia di Brera (da cui dipende amministrativamente il Museo) e dell'Avvocatura Erariale di insistere perché il Museo fosse ricostruito "in situ" mi pare che fosse l'unico a cui attenersi. Dato che questi Enti sono riusciti a pattuire con gli Eredi Trivulzio la conservazione del Museo "in situ" riterrei opportuno che il Consiglio Superiore approvasse l'azione svolta e confermasse tale storica necessità. È da notare che salvando il Museo si è salvato tutto il complesso monumentale del Palazzo e del giardino cioè il punto più tipico di via Manzoni. -

- 2) - La ricostruzione del Museo è assai avviata ad opera della Soprintendenza alle Gallerie su progetto dell'arch. Ferdinando Reggiori con i mezzi concessi in gran parte dal Ministero dei Lavori Pubblici e dal Ministero della Pubblica Istruzione. Accordi particolari con il Provveditorato alle Opere Pubbliche della Lombardia hanno acconsentito alla Soprintendenza e all'Arch. Reggiori di ricostruire con intelligenti modifiche. Innanzi tutto la superficie del Museo che era di 681 mq. è stata ampliata a 740 mq. Con una Convenzione con gli Eredi Trivulzio si è rinunciato all'Armeria di tipo gotico al primo piano ottenendo, in cambio, l'ampliamento del Museo al piano terreno. Qui a sfondo del salone d'ingresso sarà sistemata l'Armeria; quest'ampliamento del piano terreno giova a modificare l'aspetto estetico del Museo che in sostanza al piano terreno era piuttosto scuro e poco monumentale mentre ora vi sarà uno scenografico sfondo sul giardino. -

Anche i servizi sono stati radicalmente mutati perché si è potuto costruire una seconda scala di sicurezza in caso di incendio, e un razionale deposito ove possono essere esposte opere d'arte che non si crede opportuno di collocare nelle sale. -

Anche nel piano superiore vi sono importanti modifiche: per esempio abbattendo tramezze e correggendo la pianta irregolare dell'appartamento Poldi, l'architetto Reggiori ha creato una saletta ove potranno essere sistemate le oreficerie onde liberare la grande Sala d'Onore e la Sala d'Oro del primo piano, ove prima l'eccesso di vetrine toglieva la possibilità di ammirare le opere appese alla parete. -

In sostanza i principi della Soprintendenza e dell'architetto progettista sono stati i seguenti:

- a) conservare al Museo la sua caratteristica di "Museo privato" sicché esso rimanga con lo Jacquemart André e la Wallace Collection e testimonianza del fenomeno culturale del collezionismo ottocentesco in Europa e a Milano. -
- b) Non ricostruire lo stile decorativo del Museo così antiestetico e che apparirebbe oggi un vero anacronismo anche storico. -

Valersi invece di abili sistemazioni prospettiche con il gioco delle sale e di decorazioni di marmi nei pavimenti e nei portali che possono sostituire l'assai più costoso intaglio e intarsio ligneo onde ottenere l'effetto di ricchezza decorativa caratteristico del Museo privato con ben maggiore nobiltà dell'originario. -

Per la "Sala d'Oro" è stata progettata una semplicissima sistemazione. Tutta la sala sarà occupata dal famoso tappeto persiano, capolavoro sino adesso pochissimo valorizzato e che diventerà invece elemento fondamentale del Museo; il soffitto d'oro che dava il nome alla sala, sarà sostituito da un soffitto moderno, nel quale però saranno collocate tavolette quattrocentesche di soffitto provenienti da un palazzo di Crema in modo da dare all'ambiente un particolare sigillo di nobiltà. -

Queste le principali innovazioni e migliorie. -

Un quesito da risolvere è se conviene, nel gabinetto "Dante", porre in opera gli elementi conservati dalla vecchia decorazione (vetrata del Bertini ecc.) perché il visitatore abbia un'idea dell'eclettismo architettonico decorativo del tardo ottocento come proporrebbero la Soprintendenza e l'Arch. Reggiori quasi per mostrare un *exemplum* del cattivo gusto dell'epoca o se invece conviene cancellare ogni traccia della vecchia decorazione nel nuovo Museo. Sarebbe opportuno su questo quesito si pronunciasse il Consiglio Superiore. Esprimo poi il parere che il Consiglio Superiore, preso atto dell'importante iniziativa della ricostruzione del Poldi Pezzoli, formuli il voto che essa abbia il massimo incremento dall'azione del Ministero dell'Istruzione e del Ministero dei Lavori Pubblici in modo che il Museo possa riaprirsi entro l'anno 1949 come elemento fondamentale per il turismo milanese e italiano. -

F.to Paolo D'Ancona».

Doc. 2.

ACS, MPI, DGAABBA, divisione III (1929-1960), b. 424, fasc. "Milano, Fondazione Poldi Pezzoli. Ricostruzione del Museo".

Estratto del verbale del Consiglio Superiore Antichità e Belle Arti, Sezione II, datato «Roma, 20 dicembre 1948».

«Udita la relazione del Prof. D'Ancona relativa alla ricostruzione ed ai criteri di riordino del Museo Poldi Pezzoli, la II Sezione del Consiglio Superiore accetta la proposta della Soprintendenza alle Gallerie di ricostruire il Poldi Pezzoli, parzialmente demolito dai bombardamenti aerei, dove era, dato che alcuni elementi, come la scala, erano rimasti illesi e che l'edificio era particolarmente legato al giardino, esprime il suo compiacimento alla Soprintendenza stessa per aver iniziato i lavori di ricostruzione. Fa voti affinché, pur conservando al Museo stesso di collezione privata, documento di illuminata passione ottocentesca per la cultura artistica, la ricostruzione del Museo stesso sia intonata ad una sobria modernità tanto costruttiva che decorativa, specialmente per quanto riguarda il sistema pavimentale: fa voti affinché il gabinetto "Dante" venga conservato nella sua tipica caratteristica di gusto, ma che venga ben staccato dal resto. Inoltre fa voti che sia dato il massimo incremento ai lavori finanziati dal Ministero della Pubblica Istruzione e da quello dei Lavori Pubblici, plaudendo al tempo stesso, al Provveditorato locale alle Opere Pubbliche, per l'opera di collaborazione dei grandi istituti d'arte milanesi».

Bibliografia

- Arrigoni L., *Fernanda Wittgens* (ad vocem), in *Dizionario biografico dei Soprintendenti storici dell'arte, (1904-1974)*, a cura del Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per il patrimonio artistico ed etnoantropologico, Centro studi per la storia del lavoro e delle comunità territoriali, Bologna 2007, pp. 647-657.
- Bernardi E., Di Gangi G., *"Fernanda! Fernandissima!" Wittgens alla prova della modernità*, Milano 2023.
- Cecchini S., *La militanza di Fernanda Wittgens per il museo*, in *Le donne storiche dell'arte tra tutela, ricerca e valorizzazione*, a cura di Carrara E., Dragoni P. ("Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage". Supplementi, 13), Macerata 2022, pp. 695-714.
- Cestelli Guidi B., *Le campagne fotografiche sui musei della ricostruzione nell'Archivio fotografico MPI (1945-1973). Prassi di acquisizione, utilizzo e archiviazione*, in *Musei italiani del dopoguerra (1945-1972). Riconsezioni storiche e prospettive future*, a cura di Curzi V., Milano 2022, pp. 135-164.
- Galli L., *Evocare il Genius loci: il riallestimento postbellico del Museo Poldi Pezzoli di Wittgens-Reggiori (1949-1951)*, in *Presentare, documentare, evocare l'Ottocento: dagli allestimenti storici alla multimedialità. Esperienze dei musei lombardi*, a cura di Faverzani L., Galli L., Previtera M.A., Atti del convegno della Rete dell'800 Lombardo (Brescia, 13 ottobre 2023), Milano 2024, pp. 43-53.
- Ginex G., *"Sono Fernanda Wittgens". Una vita per Brera*, Milano 2018.
- Les maisons historiques et leur utilisation comme musées*, in "Mouseion. Office international des musées", 27-28, 1934, pp. 276-286.
- Mottola Molino A., *Storia del Museo*, in *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, a cura di Natale M., Mottola Molino A., Milano 1982, pp. 15-61.
- Il Museo Poldi Pezzoli in Milano. Guida per il visitatore*, a cura di Russoli F., Firenze 1951.
- La Pinacoteca Poldi Pezzoli*, a cura di Russoli F. (prefazione di Berenson B., cenno storico di Gregorietti G.), Milano 1955.
- Restituzioni: lo Studiolo del collezionista restaurato: il Gabinetto dantesco del Museo Poldi Pezzoli*, a cura di Galli Michero L.M. (Quaderno di studi e restauri del Museo Poldi Pezzoli, 5), Milano 2002.
- Russoli F., *Riapertura del Museo Poldi Pezzoli* in "Bollettino d'Arte", 37, 1952, I, pp. 85-88.
- Russoli F., *Senza utopia non si fa la realtà. Scritti sul museo (1952-1977)*, a cura di Bernardi E., Milano 2017.
- Wittgens F., *Il Museo Poldi Pezzoli a Milano: con 81 illustrazioni*, Milano 1937.

Le mostre di opere d'arte restaurate allestite a Perugia in palazzo Donini (1953, 1954, 1956)

Antonio Marras

Nell'ambito del progetto di ricerca diretto dal Valter Curzi volto alla realizzazione del portale "Archivio musei italiani del secondo dopoguerra", una banca dati in cui si è raccolta la documentazione relativa agli allestimenti museali realizzati tra il 1945 e il 1973, è stato oggetto di approfondimento il settore degli allestimenti temporanei, tra cui le mostre di restauro. Le ricerche di Eliana Billi, confluite in un contributo nel presente volume, a cui si rimanda per una disamina dettagliata sull'argomento, hanno evidenziato che il Ministero della Pubblica istruzione dalla fine del conflitto fu impegnato in un ingente lavoro di salvaguardia e recupero del patrimonio storico artistico, avvalendosi del concorso e delle direttive dell'Istituto centrale del restauro (ICR), diretto da Cesare Brandi. Le soprintendenze diedero avvio a una serie di esposizioni con lo scopo di presentare il lavoro compiuto, restituire al pubblico la fruizione delle opere d'arte e dimostrare come il restauro fosse un atto dall'alto valore scientifico. In questo quadro un caso studio particolarmente significativo è rappresentato dalle tre mostre sui restauri che si svolsero a Perugia presso palazzo Donini negli anni 1953, 1954 e 1956, di cui sono state redatte tre schede all'interno della banca dati¹.

Dalla documentazione rinvenuta presso l'Archivio storico della Soprintendenza per i Beni ambientali, architettonici, artistici e storici dell'Umbria (BAAAS) conservato nell'Archivio di Stato di Perugia, correlata alla verifica incrociata con la documentazione che si trova nell'Archivio centrale dello Stato nel fondo del Ministero della Pubblica istruzione, è possibile ricostruire nel dettaglio la genesi della prima mostra di dipinti restaurati, inaugurata il 25 agosto 1953. In particolare la corrispondenza intercorsa sin dal mese di marzo del 1953 tra Cesare Brandi e Gisberto Martelli, soprintendente ai Monumenti e alle Gallerie dell'Umbria, chiarisce che fu il senatore Carlo Vischia, dopo aver visitato la mostra di palazzo Venezia in cui erano esposti i dipinti di Beato Angelico e di Piero della Francesca appena restaurati dall'ICR², ad esprimere il desiderio che le opere venissero esposte "subito a Perugia con tutto

¹ La banca dati è disponibile a consultazione selettiva per gli addetti al progetto di studio e all'implementazione dei dati. Le schede delle mostre di restauro di Perugia sono consultabili al seguente indirizzo: [https://fotografia.cultura.gov.it/xDams/search/xDamsEvent-FM-0001/query.html?\[\]=*.*](https://fotografia.cultura.gov.it/xDams/search/xDamsEvent-FM-0001/query.html?[]=*.*)

² *Mostra di dipinti restaurati 1953b*, pp. 7-15.

il corredo fotografico, e possibilmente in luogo largamente accessibile e solenne"³. Documenti conservati in più sedi sono stati così correlati tra loro nel tracciato della scheda relativa alla mostra del 1953, restituendo diversi attori e competenze partecipi del progetto espositivo.

Vischia, allora sottosegretario di Stato per la Pubblica istruzione, non era l'unico personaggio di rilievo nel panorama cittadino. Fondamentale risulta la presenza di Francesco Santi, funzionario presso la Soprintendenza e primo collaboratore di Martelli, e il ruolo rivestito dall'amministrazione locale, rappresentata dal sindaco dell'epoca Alessandro Seppilli, che mantenne la carica nelle file del Partito socialista Italiano dal 1953 per più di un decennio.

Tornando all'organizzazione della mostra si pensava in un primo momento di allestirla nella sala dei Notari del palazzo dei Priori, una scelta non casuale poiché, oltre ad essere un ambiente di prestigio e di alto valore simbolico per la cittadinanza, era adiacente alla Galleria nazionale, chiusa per lavori di restauro sin dal 1950. L'esposizione avrebbe quindi sopperito idealmente alla chiusura del museo restituendo al pubblico la possibilità di godere delle opere altrimenti inaccessibili. A causa del suo utilizzo per le riunioni pubbliche durante il periodo elettorale il Comune però concedeva lo spazio soltanto per una settimana, un tempo troppo esiguo rispetto al minimo di venti giorni richiesti da Martelli⁴. Quest'ultimo in compenso riusciva ad ottenere "dalla cortesia dell'On. Prof. Ermini l'uso di tre sale del Palazzo Donini in Perugia, sale recentemente restaurate con assai buon gusto e, mi sembra, assai idonee per la mostra in questione", come si legge nella lettera indirizzata a Brandi il 6 maggio 1953⁵.

Il 25 maggio Gisberto Martelli indirizzava alla Direzione generale Antichità e Belle arti (DGAABA) una lettera in cui comunicava ufficialmente la volontà di organizzare la mostra, allegando l'elenco delle undici opere da esporre e richiedendo la somma di 400.000 lire per "stampare un buon catalogo, per l'allestimento, per le spese varie (illuminazione ecc.) e per la custodia"⁶; il ministero in risposta il 12 agosto accordava una cifra di 100.000 lire⁷. Martelli dal canto suo tentò di chiedere un aumento, come si evince da una lettera del 9 dicembre 1953⁸, ma in tutta risposta la DGAABA ribadì l'impossibilità di inviare alla Soprintendenza dell'Umbria una somma supe-

³ Così Cesare Brandi nella lettera a Gisberto Martelli del 13 marzo 1953 (Perugia, Archivio di Stato, Archivio storico della Soprintendenza dell'Umbria BAAAS [in prosieguo: ASSUBAAAS], fasc. 10, sottofasc. 10.17, c. 111).

⁴ Si veda la lettera indirizzata da Gisberto Martelli al sindaco di Perugia datata al 21 marzo 1953 e la risposta del 9 aprile 1953 dalla Segreteria generale del Comune (Ibid., cc. 107, 112).

⁵ Ibid., c. 106. Sulla storia del palazzo si rimanda inoltre a Salvo 2010, pp. 79-114.

⁶ Ibid., c. 103. Le belle copie della lettera e dell'elenco in questione, inviate al Ministero, si conservano presso Roma, Archivio centrale dello Stato, Ministero della Pubblica istruzione, Direzione generale Antichità e Belle arti, (in prosieguo: ACS, MPI, DGAABA), divisione III (1929-1960), b. 501, "Perugia (1953-1954-1956) Mostra di dipinti restaurati".

⁷ "Il Ministero è disposto a concedere un contributo di 100.000 lire alla mostra di dipinti restaurati che avrà luogo prossimamente in questa città". ASSUBAAAS, fasc. 10, sottofasc. 10.17, c. 102. I mandati di pagamento dell'Ufficio Mostre della DGAABA insieme ad una lettera firmata da Francesco Santi in cui autorizza Mario Rossi in qualità di economo del Comitato organizzativo della mostra a ritirare la somma accordata, si conservano presso l'ACS, MPI, DGAABA, divisione III (1929-1960), b. 501, "Perugia (1953-1954-1956) Mostra di dipinti restaurati".

⁸ Ibid.

riore al 1.500.000 lire relativa all'esercizio sul capitolo di bilancio⁹. La cifra accordata (tutt'altro che cospicua se si pensa che corrisponde a circa 1.900 euro odierni) permise comunque di stampare il catalogo che venne inviato come omaggio ad alcuni studiosi, tra cui Giulio Carlo Argan e Luigi Grassi, a tutte le soprintendenze d'Italia e a numerose biblioteche e istituzioni museali, sia italiane sia internazionali¹⁰. Il catalogo veniva inoltre richiesto, insieme ad alcune fotografie, da Attilio Potestà, direttore della rivista "Emporium", "per poter pubblicare [...] una nota illustrativa della mostra stessa"¹¹, di cui si parlò nel numero di settembre 1953, allegando due fotografie che mostravano, dopo il restauro, la tavoletta con i *Miracoli di San Bernardino* dipinta da Pietro Perugino e la *Madonna con Bambino e santi* di Francesco da Rimini¹².

Lo scopo precipuo che la mostra si proponeva era quello di costituire "una prima presa di contatto col sensibile pubblico perugino sui problemi della conservazione delle opere d'arte secondo criteri moderni"¹³, come si legge nella prefazione al catalogo (sintetizzata nel campo relativo alle *Notizie storico-critiche* della prima pagina della scheda). Queste finalità ricorrono anche nelle mostre di restauro organizzate dalle altre soprintendenze italiane negli stessi anni o in quelli immediatamente precedenti, in particolare si può citare il caso di Napoli, in cui sin dal titolo delle esposizioni si dichiara il loro intento didattico¹⁴. I problemi della conservazione di cui parlava Martelli riguardavano dei procedimenti "da studiarsi di volta in volta tenendo conto del pezzo in studio, dello stato dell'imprimitura e della pittura", e che emergevano "da una continua collaborazione del critico, del restauratore e dell'artigiano ebanista"¹⁵.

Parole che si allineano alle teorie brandiane del "caso per caso", sottolineando la vigilanza che il critico poneva sull'operato del restauratore, non più artista che praticava su basi empiriche ma moderno professionista dotato di conoscenze e tecniche scientifiche. Così Martelli invitava il visitatore "a porre tutta la propria attenzione [...] al rovescio di quelle tavole appositamente disposte a distanza dalle pareti, per dar modo appunto di seguire l'opera dell'artigiano restauratore del supporto"¹⁶. Grazie a queste indicazioni possiamo immaginare come fossero disposte le opere all'interno delle sale di palazzo Donini, soprattutto in mancanza di documentazione fotografica che avrebbe chiarito il criterio di esposizione. La disponibilità economica

⁹ ASSUBAAAS, fasc. 10, sottofasc.10.17, c. 92. Le lettere citate sono state caricate nella pagina 'Documentazione' della scheda della mostra del 1953.

¹⁰ Si conserva un elenco manoscritto di due pagine delle personalità, istituzioni, soprintendenze e biblioteche a cui venne inviato il catalogo della mostra. Inoltre Giuseppe Ermini in una lettera del 29 agosto 1953 ringraziava Gisberto Martelli per l'omaggio dichiarando di aver letto "con sommo interesse le pagine". Invece il direttore della biblioteca dell'Istituto di archeologia e storia dell'arte di Roma inviava il 5 settembre 1953 una lettera di ringraziamento per l'invio del catalogo: cfr. Ibid., rispettivamente cc. 90-91, 98, 97.

¹¹ Così Attilio Potestà in una lettera inviata il 29 agosto 1953 a Gisberto Martelli che il 3 settembre informava il direttore dell'invio di un plico con il materiale richiesto: Ibid., cc. 100, 99. Si veda inoltre la c. 93.

¹² *Perugia* 1953. Il numero della rivista è consultabile online al seguente indirizzo https://emporium.sns.it/galleria/libro.php?volume=CXVIII&pagina=CXVIII_705_115.jpg (ultima consultazione 12 agosto 2024); si veda anche la scheda della banca dati relativa alla mostra, da cui si può accedere, tramite link, a specifici archivi digitali.

¹³ Cit. Martelli in *Mostra di dipinti restaurati* 1953a, p. 3.

¹⁴ *I mostra didattica del restauro* 1951; *II mostra didattica del restauro* 1952.

¹⁵ Cit. Martelli in *Mostra di dipinti restaurati* 1953a, p. 4.

¹⁶ Ibid.

delle soprintendenze, come si è visto piuttosto scarsa, copriva i costi dei restauri e del catalogo, e gli allestimenti delle mostre di restauro, per il loro carattere effimero, dovevano essere essenziali e soltanto in casi eccezionali venivano immortalati da campagne fotografiche appositamente commissionate, a differenza di quanto avveniva per il riallestimento dei musei, oggetto di rigorose campagne fotografiche tese a mostrare l'intero percorso espositivo rinnovato e i dispositivi più innovativi¹⁷. Le fotografie si concentravano sulle sole opere d'arte per documentare il loro stato prima e dopo il restauro, ma in questo caso non vennero allegate al catalogo.

Un'altra fonte dalla quale si possono trarre alcune indicazioni sull'allestimento della mostra è rappresentata dai numerosi articoli apparsi non soltanto sulla cronaca locale ma anche in giornali di diffusione nazionale, a testimonianza del successo riscosso dalla manifestazione¹⁸. In un articolo pubblicato su "Il Nuovo corriere" il 30 agosto 1953 si legge che in riguardo al pubblico "molto opportunamente, sono stati esposti grandi cartelli con scritta indicatrice tradotta in francese e in inglese"¹⁹; un approccio comunicativo particolarmente interessante soprattutto se si considera la traduzione in lingua, a rappresentare il respiro internazionale che si voleva dare all'evento, in vista anche dei numerosi turisti presenti in città durante la stagione estiva.

Oltre a sensibilizzare il pubblico sulle questioni tecniche del restauro quello che Martelli auspicava era la fondazione di un gabinetto di restauro "attrezzato, moderno e criticamente controllato"²⁰, presso la soprintendenza di cui era a capo. Fatta eccezione per le due opere di Piero della Francesca e Beato Angelico che, come accennato, vennero restaurate dall'ICR, le altre provenienti non solo dalla Galleria nazionale ma anche dalle chiese della regione erano state trattate da specialisti romani e locali. I nomi di Lanciotto Fumi, Augusto Cecconi e Giovanni Mancini compaiono nelle schede del catalogo redatte da Francesco Santi, insieme ai dati tecnici e all'inquadramento storico-artistico delle singole opere; a questi professionisti sono dedicati, nella relativa scheda della banca dati, appositi authority file²¹.

La mostra di dipinti restaurati rimase aperta soltanto per un mese, fino alla fine di settembre, ma venne pensata come la prima di una serie di manifestazioni da replicare negli anni successivi. Infatti sin dall'11 febbraio del 1954 Martelli esprimeva il desiderio di organizzare "il prossimo mese di aprile la seconda 'Mostra di dipinti restaurati' [...] con lo scopo di offrire al pubblico godimento alcune opere della Galleria Naz. dell'Umbria, che verrà riaperta solo nel settembre"²². La lettera indirizzata all'Ente provinciale per il turismo aveva il preciso scopo di richiedere un

¹⁷ Sulle campagne fotografiche nei musei dal dopoguerra agli anni settanta si veda nello specifico Cestelli Guidi 2022.

¹⁸ Si vedano i seguenti articoli: *Organizzata dalla Sovrintendenza* 1953; *La mostra dei dipinti* 1953; *Nelle sale* 1953; *Tesori artistici* 1953. Gli articoli citati si possono scaricare e consultare nella sezione 'Documentazione' della scheda relativa alla mostra di dipinti restaurati del 1953.

¹⁹ *La mostra dei dipinti* 1953.

²⁰ Cit. Martelli in *Mostra di dipinti restaurati* 1953a, p. 3.

²¹ I nomi dei restauratori arricchiscono l'authority file creato all'interno del portale "Archivio musei italiani del secondo dopoguerra", nel quale sono stati raccolti i dati biografici di coloro che furono coinvolti negli eventi schedati. Inoltre si segnala che presso l'Archivio di Stato di Perugia si conservano tutti i contratti per i lavori di restauro eseguiti in quegli anni sia sulle opere della Galleria nazionale sia sulle altre sparse sul territorio. Si veda ad esempio ASSUBAAAS, fasc. 1, b. 6; fasc. 2, b. 12.

²² Ibid., fasc. 10, sottofasc. 10.17, c. 84.

finanziamento di 50.000 lire per il funzionamento della mostra e la stampa del relativo catalogo. A questa somma va aggiunta quella di 150.000 lire che Martelli chiese come di consueto al Ministero²³, ottenendone però soltanto 100.000²⁴.

La seconda esposizione di palazzo Donini, inaugurata domenica 16 maggio 1954, si distinse dalla precedente per alcune novità. Innanzitutto il numero delle opere, non più undici ma ventisette, tra le quali spiccava per importanza lo stendardo bifronte di Raffaello con la *SS. Trinità e i santi Rocco e Sebastiano* e la *Creazione di Eva*. Aumentando il numero delle opere esposte aumentò di conseguenza il numero dei restauratori. Oltre ai fedeli Cecconi, Fumi e Mancini vennero coinvolti anche Silvio de Maddis di Cosenza e il milanese Mauro Pelliccioli. Interessante notare che l'idea di Martelli era quella di porre sotto gli occhi del pubblico "l'opera di diversi artisti del restauro e considerarne le varie tendenze, sempre tenute assieme, salvo qualche eccezione, dall'unità di indirizzo critico di chi l'opera di restauro ha diretto"²⁵, come si legge nella prefazione al catalogo della mostra, consultabile e scaricabile nella pagina 'Documentazione' nella scheda relativa della banca dati.

Accanto alla volontà di rendere accessibile al pubblico le opere della Galleria nazionale si evidenzia la grande considerazione per quelle sparse nella regione, "anche nelle valli più lontane"²⁶, salvate dall'incuria e restituite agli studi come il polittico firmato da Antonio Sparapane e il coperchio intagliato di fonte battesimale provenienti dalla chiesa di S. Salvatore a Campi, in Val Castoriana²⁷.

Il 1955 fu un anno di interruzione della mostra di opere d'arte restaurate, poiché vide luce la tanto attesa riapertura della Galleria nazionale dell'Umbria²⁸ e, soprattutto, si tenne a Perugia il primo convegno di museologia²⁹. Sarà a partire dal febbraio del 1956 che Martelli darà inizio ai preparativi per l'organizzazione della terza mostra di restauri, cercando questa volta un maggior numero di finanziamenti. All'Ente provinciale per il turismo avanzò la richiesta di un contributo per l'allestimento e per stampare un catalogo con fotografie³⁰, che venne esaudita accordandogli una cifra di 100.000 lire³¹, mentre al Ministero chiese un finanziamento di 200.000

²³ Lettera datata 21 luglio 1954 con la quale Gisberto Martelli chiede al Ministero della Pubblica Istruzione un finanziamento di 150.000 lire (cfr. *Ibid.*, c. 77). La bella copia in carta intestata della lettera è conservata presso l'ACS, MPI, DGAABA, divisione III (1929-1960), b. 501, "Perugia (1953-1954-1956) Mostra di dipinti restaurati".

²⁴ Il 28 agosto 1954 Martelli ringraziava il Ministero della somma accordata inviando copia del catalogo (*Ibid.*, b. 501). Le lettere citate (anche quelle nella nota precedente) sono state inserite nella sezione 'Documentazione' della scheda relativa alla mostra di restauri del 1954, da cui sono si possono scaricare e consultare.

²⁵ *Il mostra di dipinti restaurati* 1954, p. 4.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, pp. 15, 27.

²⁸ Martelli 1955, pp. 278-281; Santi 1955.

²⁹ Del convegno del 1955 tratta B. Cestelli Guidi nel contributo sulla Ricostruzione nazionale, in questo volume.

³⁰ Lettera di Gisberto Martelli indirizzata al presidente dell'Ente provinciale per il turismo in data 21 febbraio 1956 (ASSUBAAAS, fasc. 10, sottofasc. 10.17, c. 74). La lettera e il catalogo della terza mostra di dipinti restaurati sono consultabili e scaricabili nella scheda relativa all'interno del portale.

³¹ Lettera del presidente dell'Ente provinciale del turismo alla Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie dell'Umbria datata 17 marzo 1956. La cifra inizialmente accordata si ridurrà a 71.000 lire come si evince dalla lettera del 12 novembre 1956 (*Ibid.*, cc. 61, 37).

lire³². A queste somme va aggiunta quella di 50.000 lire ottenuta dall'Azienda autonoma di turismo³³.

La mostra, che costituiva il contributo locale alla Campagna internazionale dei musei promossa dall'ICOM, venne inaugurata domenica 29 luglio con una cerimonia solenne a cui parteciparono il ministro della Pubblica istruzione Paolo Rossi, il direttore della DGAABA Guglielmo De Angelis d'Ossat e gli onorevoli Ermini e Vischia³⁴. La riapertura della Galleria nazionale, avvenuta il 18 marzo 1955, che secondo Martelli poteva essere considerata a sua volta come una massiccia esposizione di opere d'arte restaurate, liberò la terza mostra di palazzo Donini dalla necessità di restituire al pubblico le opere del museo fino a quel momento chiuso e divenne un'occasione per documentare "una rinnovata vitalità della Soprintendenza nel campo delle scoperta di nuove opere, o ancora celate in località impervie, o semplicemente dimenticate, o abbassate di livello da inopportune sovrapposizioni"³⁵. A tal proposito fu di particolare rilievo il recupero, insieme a una croce dipinta, del gruppo di statue lignee facenti parte della duecentesca *Deposizione* proveniente da Roccatamburo (PG)³⁶, ricomposto e riallestito come mostra la fotografia nel catalogo, digitalizzato e scaricabile anch'esso nella pagina 'Documentazione' nella relativa scheda della banca dati (fig. 1).

La mostra, oltre ad offrire al pubblico la possibilità di ammirare le opere nel loro rinnovato splendore una volta acquisiti gli strumenti per capire le operazioni di restauro eseguite su di esse, fu un'occasione di confronto per gli studiosi su un gruppo di inediti che rappresentavano un notevole apporto alla conoscenza dell'arte dell'Italia centrale tra il XII e XIII secolo.

Negli anni successivi Francesco Santi, già distintosi come funzionario, subentrò a Martelli nella direzione della Galleria nazionale e della Soprintendenza e a lui si dovranno importanti pubblicazioni, frutto della continua attività di ricerca, il coordinamento dei lavori e l'organizzazione delle successive mostre di restauro³⁷. Tra queste si possono ricordare in particolare quelle inaugurate negli anni sessanta (di durata più breve delle precedenti perché legate alla Settimana dei Musei), che proseguiranno nel 1976 con "Restauri in Umbria" curata da Vitaliano Tiberia, per finire con la serie di esposizioni "Arte Sacra in Umbria" del 1981-1982 e del 1987³⁸.

³² Martelli avanzava una richiesta ufficiale il 6 aprile mentre il Ministero rispondeva, accordando la somma richiesta, il 3 maggio (si vedano rispettivamente Ibid., c. 71 e c. 62). Copia delle lettere citate insieme all'ordine di accreditamento di 200.000 lire e a una copia del catalogo si trovano conservati in ACS, MPI, DGAABA, divisione III (1929-1960), b. 501, "Perugia (1953-1954-1956) Mostra di dipinti restaurati".

³³ Il presidente Spagnoli rispondeva al soprintendente il 22 maggio 1956 (ASSUBAAAS, fasc. 10, sottofasc. 10.17, c. 51).

³⁴ Ibid., c. 56.

³⁵ Martelli in *III mostra di opere d'arte restaurate* 1956, p. 3.

³⁶ Santi in *III mostra di opere d'arte restaurate* 1956, pp. 7-10. Un positivo della fotografia realizzata da Carlo Fiorucci e inserita nel catalogo si trova nelle raccolte dell'ICCD, Fondo MPI, MPI6104823 (Poggiodomo - PG, fraz. Roccatamburo, chiesa di S. Giuseppe di Arimatea).

³⁷ Francesco Santi come direttore della Galleria nazionale dal 1966 pubblicò i due cataloghi delle collezioni del museo (Santi 1969; Santi 1985), mentre assunse la carica di soprintendente nel 1973. Grazie al matrimonio con Barbara Marini Clarelli, erede della famiglia Degli Oddi, studiò le collezioni seicentesche del palazzo nel quale visse fino alla morte nel 1993, rimaste inedite e recentemente pubblicate (Santi 2014).

³⁸ *IV mostra di opere restaurate* 1963; *V mostra di opere restaurate* 1964; *VI mostra di opere restaurate* 1965; Tiberia 1976; Bernardini 1981; *Arte sacra in Umbria* 1987.



Fig. 1. La duecentesca *Deposizione lignea* (Gruppo di Roccatamburo, oggi a Spoleto, Museo diocesano) esposta alla III Mostra di opere d'arte restaurate (Perugia, 1956), stampa alla gelatina ai sali d'argento, Gabinetto fotografico nazionale, Archivio fotografico MPI, n. MPI6104823, ICCD.

Questi eventi dimostrano come, a distanza di trent'anni, le prime mostre di palazzo Donini coniugando in maniera lungimirante l'attenzione al "museo" e al "territorio", all'analisi storico-artistica a quella scientifica, al pubblico comune e a quello degli specialisti, furono delle esperienze fondamentali nel definire un modello di operare adottato con successo nei decenni a venire.

Bibliografia

- I mostra dell'artigianato umbro*, catalogo della mostra (Perugia, 15-30 settembre 1948), Perugia 1948.
- I mostra didattica del restauro*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di S. Martino, 20 dicembre 1951-10 gennaio 1952), Napoli 1951.
- II mostra didattica del restauro*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di S. Martino, 20 dicembre 1952-10 gennaio 1953), Napoli 1952.
- II mostra di dipinti restaurati*, catalogo della mostra (Perugia, palazzo Donini, Accademia di lettere, maggio-giugno 1954), Perugia 1954.
- III mostra di opere d'arte restaurate*, catalogo della mostra (Perugia, palazzo Donini, Accademia di lettere, 29 luglio-15 ottobre 1956), Perugia 1956.
- IV mostra di opere restaurate. VI settimana dei musei italiani*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria nazionale dell'Umbria, 31 marzo-7 aprile 1963), Perugia 1963.
- V mostra di opere restaurate. VII settimana dei musei italiani*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria nazionale dell'Umbria, 12-19 aprile 1964), Perugia 1964.
- VI mostra di opere restaurate. VIII settimana dei musei italiani*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria nazionale dell'Umbria, 4-11 aprile 1965), Perugia 1965.
- Arte sacra in Umbria e dipinti restaurati nei secoli XIII-XX*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria nazionale dell'Umbria, sala Podiani, 25 ottobre-15 gennaio 1987), a cura di Valentino D.A., Cicinelli A., Todi 1987.
- Bernardini M.G., *Arte sacra in Umbria. Mostra di dipinti restaurati 1976-1981*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria nazionale dell'Umbria, sala Podiani, 17 novembre 1981-28 febbraio 1982), Perugia 1981.
- Cestelli Guidi B., *Le campagne fotografiche sui musei della ricostruzione nell'Archivio fotografico MPI (1945-1973). Prassi di acquisizione, utilizzo e archiviazione*, in *Musei italiani del dopoguerra 2022*, pp. 135-164.
- Fidanza G.B., *I dipinti murali e la quadreria di Filippo Donini*, in *Il Palazzo Donini 2010*, pp. 229-284.
- Imminente a Perugia una mostra d'arte antica*, in "Il Mattino dell'Italia centrale", 21 agosto 1953.
- Ad iniziativa della Soprintendenza ai Monumenti - Domani a Palazzo Donini mostra dei dipinti restaurati*, in "Il Mattino", 14 maggio 1954.
- Per iniziativa della Sovrintendenza ai monumenti aperta al pubblico nel Palazzo Donini l'interessante Mostra dei dipinti restaurati*, in "Il Messaggero", 28 agosto 1953.
- Martelli G., *Il nuovo ordinamento della Galleria Nazionale dell'Umbria*, in "Bollettino d'Arte", 40, 1955, III, pp. 278-281.
- Mostra di dipinti restaurati*, catalogo della mostra (Perugia, palazzo Donini, Accademia di lettere, agosto-settembre 1953), Perugia 1953a.
- Mostra di dipinti restaurati. Angelico, Piero della Francesca, Antonello da Messina*, Roma 1953b.
- La mostra dei dipinti restaurati nelle sale del palazzo Donini*, in "Il Nuovo corriere", 30 agosto 1953.
- Musei italiani del dopoguerra (1945-1977). Riconsezioni storiche e prospettive future*, a cura di Curzi V., Milano 2022.
- Noterelle del cronista. La mostra dei dipinti restaurati e la scarsa pubblicità*, in "La Nazione italiana", 30 agosto 1953.
- Organizzata dalla Sovrintendenza ai Monumenti la mostra dei dipinti restaurati aperta ieri a Palazzo Donini*, in "La Nazione", 26 agosto 1953.
- A Palazzo Donini le opere esposte nella Mostra del Restauro*, in "La Nazione", 15 giugno 1954.
- Il Palazzo Donini di Perugia*, a cura di Mancini F.F., Perugia 2010.
- Perugia: Mostra di dipinti restaurati*, in "Emporium", 59, CXVIII, 705, settembre 1953, pp. 115-117.
- Nelle sale di Palazzo Donini si è aperta la mostra dei dipinti restaurati*, in "L'Unità", 28 agosto 1953.
- Salvo S., *Storia e architettura del palazzo dal XVIII al XX secolo*, in *Il Palazzo Donini 2010*, pp. 79-114.
- Santi F., *Raffaello (Urbino, 28 III 1483-Roma, 8 IV 1520)*, SS. *Trinità con i SS. Rocco e Sebastiano - Creazione di Eva*, in *II Mostra di dipinti restaurati 1954*, p. 24.

Santi F., *La Galleria Nazionale dell'Umbria in Perugia* (Itinerari dei musei e monumenti d'Italia, 90), Roma 1955.

Santi F., *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture e oggetti d'arte di età romanica e gotica*, Roma 1969.

Santi F., *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture e oggetti dei secoli XV-XVI*, Roma 1985.

Santi F., *Una collezione seicentesca a Perugia*, Perugia 2014.

Successo della mostra di dipinti restaurati, in "Il Mattino dell'Italia centrale", 28 agosto 1953.

Tesori artistici riportati al loro splendore. Le opere della Galleria Nazionale esposte nelle sale di Palazzo Donini, in "Il Tempo", 3 settembre 1953.

Tiberia V., *Restauri in Umbria-1976. Catalogo*, Perugia 1976.

L'esposizione di Pablo Picasso alla Galleria nazionale d'arte moderna nel 1953. Il museo tra arte, politica e attualità

Maria Alicata

La banca dati del progetto "Archivio dei Musei italiani del secondo dopoguerra", presente sulla piattaforma xDams, è uno strumento che ha permesso di sistematizzare la conoscenza di fonti documentarie, visive e scritte, offrendo una panoramica del rinnovamento museografico e museologico nel periodo del secondo dopoguerra in Italia. La possibilità di ordinare e rendere accessibili fonti documentarie provenienti da archivi e fondi differenti, quali ad esempio la Fototeca nazionale dell'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione e l'Archivio bioiconografico della Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, consente di raffrontare una documentazione eterogenea e varia che può restituire una visione complessiva delle attività dei musei presenti sul territorio nazionale nel periodo storico individuato.

Se interpretiamo il museo del dopoguerra come un "dispositivo"¹ istituzionale governato da paradigmi narrativi atti a rafforzare l'identità culturale italiana, il rapporto tra musei e storiografia si configura dunque come un aspetto centrale della ricerca. Recuperare questa storia attraverso il confronto e la giustapposizione di documentazione d'archivio e fonti fotografiche permette di riscrivere le narrazioni, restituendo così un contesto più ampio nella storia delle istituzioni e, nel caso specifico del mio intervento, nell'ambito delle attività espositive temporanee quale la mostra di Picasso nel 1952 presso la Galleria nazionale d'arte moderna. La creazione di una "scheda evento" relativa all'importante mostra, qui individuata come caso studio, ha inoltre permesso di mettere in luce i meccanismi operativi e amministrativi nonché le numerose figure professionali coinvolte nella costruzione del progetto espositivo, nomi che rimangono spesso sconosciuti o messi in ombra dalle figure storicamente più note e affermate. In una tale prospettiva, la possibilità di comparare agilmente la documentazione fotografica con quella relativa alle attività gestionali ed amministrative, alla corrispondenza, ai verbali del comitato esecutivo, ai comunicati e alla rassegna stampa, ha consentito di fornire un quadro non solo di tipo storico-artistico ma anche del contesto sociopolitico e culturale dell'epoca. A partire da queste premesse il mio intervento è dunque incentrato sulla ricezione storico-critica dell'importante retrospettiva che rappresenta un caso studio adatto ad una narrazione trasversale sia per la portata storica e culturale dell'evento sia per la

¹ Per il riferimento teorico e critico al concetto di "dispositivo" si veda Agamben 2006.

grande quantità di documentazione generata che rende conto del suo impatto politico nell'Italia del secondo dopoguerra.

Il 5 maggio del 1953 presso la Galleria nazionale d'arte moderna di Roma inaugura una grande mostra dedicata a Pablo Picasso (figg. 1-3). Curata dallo storico e critico d'arte Lionello Venturi, allora anche presidente del comitato esecutivo², e fortemente voluta da Eugenio Reale senatore del Partito comunista italiano, la mostra diventa in breve tempo uno degli eventi culturali dell'anno e l'innescò di un acceso dibattito politico. Da una prospettiva storico-artistica va ricordato che, fino ad allora, nessuna delle numerose mostre dedicate a Picasso in ambito internazionale era stata così esaustiva, sia per la ricezione sia per la quantità di opere esposte: 247 lavori di cui 136 dipinti, 32 sculture, 40 litografie e 39 ceramiche, in gran parte inedite³. L'idea di realizzare una grande esposizione si va delineando già dal 1949 quando Renato Guttuso e Antonello Trombadori avevano incontrato Picasso in occasione del suo viaggio in Italia⁴. L'iniziativa è portata avanti da Reale che coordina il progetto anche grazie ai suoi rapporti con l'artista⁵.

Per meglio comprendere le dinamiche innescate dalla rassegna, va considerato anzitutto il contesto storico e politico dell'epoca in cui questa prende forma. Nel 1953, all'indomani della morte di Stalin, a livello internazionale si avverte un primo allentamento della tensione della Guerra fredda mentre in Italia le elezioni di giugno segnano la fine del centrismo, aprendo "prospettive politiche diverse e [...] una spinta all'impegno"⁶. Il mondo intellettuale conosce un rinnovato fervore⁷: sono

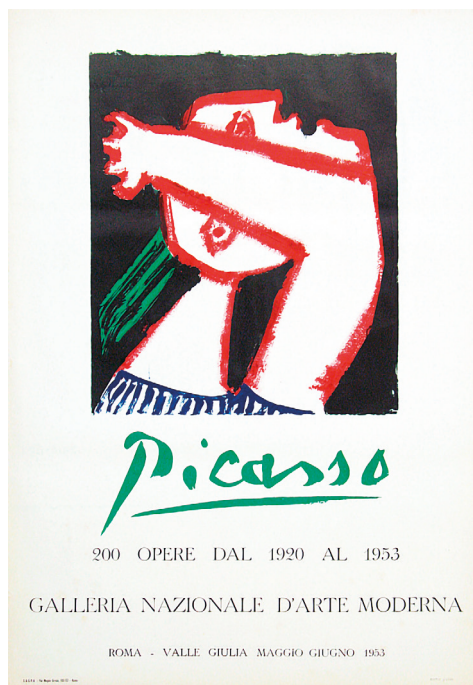


Fig. 1. Locandina della mostra *Picasso. 200 opere dal 1920 al 1953*, courtesy Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma, su concessione del Ministero della Cultura.

² Il progetto espositivo si configura sin da subito come un evento di alto profilo istituzionale e viene presto istituito un comitato esecutivo formato da personalità di rilievo della scena culturale: presieduto da Lionello Venturi; ne facevano parte Palma Bucarelli in qualità di segretaria, Giulio Carlo Argan, Gino Bacchetti, Cesare Brandi, Raffaele Carrieri, Renato Guttuso, Emilio Lavagnino, Gian Carlo Menichetti ed Eugenio Reale. I verbali relativi all'istituzione del comitato e alle attività di questo sono stati consultati presso la Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma, Archivio bioiconografico, part. 3, classe 51c, "Mostre temporanee", scatole 6-8.

³ Per l'elenco completo delle opere esposte si veda il catalogo della mostra in *Pablo Picasso 1953*, una copia del quale è conservata presso il sopracitato archivio.

⁴ Cimoli 2007, p. 108; Trombadori 1973.

⁵ Negli archivi del Musée Picasso di Parigi sono custodite le lettere, le cartoline e i telegrammi (47 pezzi) inviati da Reale e Picasso. Cfr. Mantura 1998, pp. 16-24.

⁶ Vittoria 2014, p. 99.

⁷ Per un approfondimento sulla Guerra fredda e il ruolo della cultura e degli intellettuali si vedano Vittoria 2014; Mansour 2016.



Figg. 2-3. Vedute della mostra *Picasso. 200 opere dal 1920 al 1953* alla Galleria nazionale d'arte moderna (Roma, 1953), Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma, su concessione del Ministero della Cultura.

anni in cui il dibattito sulle pagine di quotidiani e riviste torna ad acquisire un ruolo di rilievo all'interno delle dinamiche culturali e sociali, movimentato da coloro che manifestano l'urgenza di intervenire politicamente⁸. Così il Partito comunista italiano

⁸ Vittoria 2014, p. 99.

individua in Picasso l'artista che, più di chiunque, incarna l'idea di un'arte europea e che, attraverso un'estetica realista si fa portavoce delle battaglie politiche degli anni quaranta e cinquanta. "La pubblica adesione [di Picasso] al partito comunista francese poi, era un'ulteriore conferma della scelta di conferirgli il ruolo di nume tutelare ed esempio di etica e moralità [...]"⁹.

Si vedrà infatti come la mostra del 1953 si andò configurando soprattutto come una partita politico culturale, e anche sul versante della critica verrà valutato e sottolineato il forte legame tra gli aspetti formali e poetici di Picasso con quelli ideologici. Come scrive Antonello Trombadori sulle pagine de "L'Unità":

Vi è sempre un momento del genio creativo di Picasso che [...] costituisce, in periodi diversi della sua attività, il valore principale del suo carattere d'artista moderno e rinnovatore. È questo il momento che spinge Picasso a esprimere con la pittura un contenuto ideologico e politico di lotta [...] ma la contraddittoria esperienza di Picasso, i suoi successi, e i suoi errori, pongono al tempo stesso un grande e severo monito: [...] l'artista realista è colui che lotta per diventare egli stesso, con la sua arte, un militante politico, un elaboratore di idee e di sogni: un edificatore dell'uomo nuovo e della nuova società¹⁰.

Quella di Picasso viene infatti descritta da Trombadori come: "una mostra non solo priva di precedenti per importanza antologica e critica, ma pienamente e programmaticamente indicativa, secondo le nostre intenzioni di allora (dico nostre come uomini di cultura militanti del Partito comunista al quale Picasso aveva aderito)"¹¹.

L'artista decide di presentare al pubblico italiano le sue ricerche più recenti, probabilmente considerando conclusi e già storicizzati i periodi precedenti; scelta forse dettata anche dalla tempistica ristretta per la preparazione della mostra avvenuta in poco più di due mesi¹². L'esposizione rivela ai visitatori italiani "l'opera del Picasso più esplosivo, più vivo e attuale se non quasi inedito"¹³. Venturi, nell'introduzione in catalogo, afferma come Picasso avesse inviato i dipinti e le sculture come "atto liberale e manifestazione di generosità verso il popolo italiano" e sottolinea come il fine fosse "avvicinare l'arte di Picasso, il suo modo di vedere, di sentire e anzi di essere"¹⁴. La partecipazione dell'artista nella selezione delle opere è sottolineata anche da Palma Bucarelli, in quanto il progetto espositivo risultava avere "il particolare pregio di rappresentare un giudizio di Picasso su sé stesso"¹⁵.

Tutte le opere esposte provengono dalla collezione personale dell'artista, che affida la gestione dell'operazione al mercante parigino Daniel-Henry Kahnweiler. La selezione copre circa trent'anni di attività, dal 1920 fino alla vigilia della partenza per l'Italia (alcuni lavori infatti risultano già realizzati nel marzo 1953, a pochi mesi dell'apertura)¹⁶. Per quanto riguarda l'allestimento, a cura dell'architetto Gian Carlo

⁹ Mattiolo 1998, p. 155.

¹⁰ Trombadori 1953, p. 3.

¹¹ Trombadori 1990, p. 246.

¹² Dalla documentazione conservata presso il sopracitato Archivio bioiconografico è possibile ricostruire come l'organizzazione della mostra si svolse nell'arco di poco più di due mesi; il primo verbale del comitato esecutivo risale al 3 marzo e l'inaugurazione al 5 maggio 1953 (cfr. verbale del 7 marzo 1953).

¹³ Bucarelli 1953, p. 4.

¹⁴ *Pablo Picasso* 1953, p. 261.

¹⁵ Bucarelli 1953, p. 4.

¹⁶ Le opere in mostra provenivano da due nuclei della collezione personale di Picasso: i lavori realizzati



Fig. 4. *La Pace* e *La Guerra* (1952) esposte alla mostra *Picasso. 200 opere dal 1920 al 1953* alla Galleria nazionale d'arte moderna (Roma, 1953), Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma, su concessione del Ministero della Cultura.

Menichetti, si segue all'interno delle diverse sezioni un ordinamento cronologico. Come prologo dell'esposizione, oltre a un nucleo di cinque dipinti del periodo cubista e neoclassico, una ricca sezione documentaria costituita da riproduzioni e didascalie orienta il pubblico anche sulle ricerche precedenti¹⁷. Le opere pittoriche sono allestite su tramezzi e pannelli appositamente costruiti, mentre le sculture vengono installate al centro dello spazio su basi in un percorso espositivo che si snoda complessivamente per undici sale.

Fulcro della mostra è il salone centrale, in cui vengono esposti i due importanti pannelli rappresentanti le allegorie della *Pace* e della *Guerra*, dipinti nel 1952 e mostrati in questa occasione per la prima volta al pubblico (fig. 4). L'opera *Massacro in Corea* viene esclusa per volontà di Giulio Andreotti, sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, e di Antonio Segni, Ministro della Pubblica istruzione. Tale decisione viene presa per non irritare gli alleati americani e per evitare l'eccessiva esposizione dell'Italia in campo civile e politico, come si evince dalla lettera di Venturi a Bucarelli del 17 aprile del 1953: "Le confermo che il quadro intitolato *Massacro in Corea* non sarà incluso nella mostra di Picasso e deve essere custodito nei depositi della Galleria nazionale, senza che alcuno lo veda"¹⁸.

tra il 1920 al 1949 erano conservati a Parigi presso il mercante Kahnweiler, mentre la produzione più recente si trovava presso lo studio a Vallauris. Venivano inoltre esposte alcune opere antecedenti al 1920, alcuni esempi del 1914, del 1917 e del 1919, che servivano da prologo e introduzione alle opere successive.

¹⁷ Si trattava delle tre opere del periodo cubista: *Il fumatore* (1914), *Ritratto di donna* (1917), *Il tavolino* (1919) e due neoclassici: *Ritratto di signora* (1917) e *Il cassettone* (1919).

¹⁸ Si veda la lettera di Lionello Venturi a Palma Bucarelli del 17 aprile del 1953, conservata presso il sopracitato archivio.

I numerosi comunicati stampa e gli articoli riportano un successo mediatico e di pubblico inedito. Lo stesso Venturi parla di circa sessantamila visitatori e scrive: "Si diceva che in tempo di elezioni nessuno si sarebbe curato di Picasso, e invece gli italiani sono stati ai comizi e hanno votato, ma anche hanno preso il treno da ogni parte d'Italia per vedere la mostra di Picasso"¹⁹. La stampa nazionale riporta un gran numero di articoli di carattere e conclusioni assai differenti tra loro. Riviste d'arte, come "Realismo" o "La Biennale di Venezia" dedicano interi numeri (a volte anche doppi) all'avvenimento, cercando di analizzare la poetica dell'artista, di individuarne gli influssi e, allo stesso tempo, le possibili ripercussioni sull'arte moderna. Cercando di restituire un quadro del panorama critico di quell'anno, si prendono qui in esame alcuni tra i numerosi articoli che trattano della mostra e della sua ricezione nel quadro culturale e sociale in cui si inseriva. Fortemente accesa è la polemica suscitata da Giorgio de Chirico, mosso da una posizione antimodernista nei confronti di un'arte da lui definita "priva di qualsiasi valore, come si può dimostrare con i documenti alla mano, cioè mostrando le vere opere d'Arte che nei secoli hanno stabilito canoni e gerarchie del valore di una pittura o d'una scultura"²⁰. Partendo da una critica generale sul sistema dell'arte in Italia che, a suo dire, era inquinato da "un'esterofilia e una francolatrina"²¹ immotivate, a scapito della buona arte italiana, de Chirico sferra un feroce attacco alla credibilità del progetto, affermando che "non è altro che uno dei soliti larvati tentativi di vendere da noi quello che non si può più vendere sui vecchi mercati"²². L'artista riduce l'esposizione ad una mera operazione commerciale dell'artista spagnolo e si chiede:

Come mai Picasso è stato preso da questo violento bisogno, di esporre a Roma una tale massa di pitture, sculture e disegni? Fin'ora egli non sembrava affatto essere un grande innamorato dell'Italia. Da noi si cercò anche prima di organizzare mostre antologiche delle sue pitture, ma egli rispondeva invariabilmente che non aveva quadri da esporre. Ora per la mostra a Roma se ne sono trovati a centinaia [...] nessuno dei quadri del periodo più ricercato in America [...] che ancora ora sui vecchi mercati trova acquirenti, è stato esposto. Si fa di tutto invece per reclamizzare i quadri meno vendibili²³.

Condivide posizioni simili lo scrittore Piero Girace che denuncia lo "spettacolo di servilismo e provincialismo" domandandosi "quali serie ragioni hanno certi burocrati dell'arte e certi critici italiani che si affannano e si agitano in tutti i modi per rendere solenni onori al sommo giocoliere della pittura contemporanea"²⁴. Allo stesso modo Cipriano Efiso Oppo in un articolo dal titolo eloquente "L'inferno di Picasso", pur sembrando voler salvare le opere dei periodi precedenti, scrive:

¹⁹ In un comunicato stampa del 17 giugno 1953 leggiamo: "A quindici giorni dalla chiusura della Mostra delle duecento opere di Pablo Picasso esposte nelle sale della Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Roma, i visitatori sono stati circa 42.000" (Ibid., b. XII).

²⁰ De Chirico 1953a.

²¹ De Chirico 1953b.

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ Girace 1953a.

ma oggi [Picasso] è un diavolo, non sai più se è burlesco o veramente dannoso. Oggi, alla mostra di Valle Giulia [...] nessuno ci potrà convincere che il mondo abbia bisogno di queste opere; in alcun tempo, buono o malvagio che sia stato per l'umanità, se ne sono fatte di simili, presuntuose, inutili, volutamente brutte e non vitali. Anche per ciò si allontanano dall'arte che, quando è stata prodotta da un popolo civile, si è sempre riferita alle forme che potevano aver vita eterna²⁵.

Sul fronte opposto è Gino Frattani che scrive: "Aver voluto Roma, infatti, a sede di così ampia rassegna è un gesto di cui dobbiamo essere grati al Maestro, un gesto di confidenza e di omaggio che va apprezzato nella sua interezza; come dobbiamo essere grati al Comitato ordinatore che è riuscito a darci in degna e chiara cornice la suggestiva visione della sua arte travolgente"²⁶. Mentre Marcello Venturoli nell'affermare la grandezza di Picasso, lo riconosce superiore a Goya nel descrivere gli orrori della guerra, ma soprattutto nell'esaltare la pace, "nonchè di essere testimone del tempo in cui vive con una maestria artistica riservata tradizionalmente solo ai grandi del passato"²⁷.

È quindi possibile rilevare come la critica fosse sostanzialmente divisa in due gruppi: alcuni vedevano la mostra come una grande "macchina da soldi", il tentativo del pittore di "piazzare" i propri quadri meno riusciti e di ingraziarsi il sistema dell'arte internazionale; altri ne riconoscevano l'importanza artistica e culturale, considerandola un vero e proprio dono o un'occasione di conoscenza per i cittadini italiani. Interessante in questo dibattito è la considerazione di Sergio Bettini per il quale Picasso appare l'artista forse più problematico della contemporaneità, soprattutto per i suoi continui mutamenti di linguaggio e soggetti che non permettono di ricondurre la sua opera ad una lettura unitaria. Scrive, quindi: "anche per buona parte della critica ufficiale e qualificata, tra le tante e spesso interessanti belle parole, l'arte di Picasso rimane in realtà incriticabile. Il fatto è che i tentativi di interpretarla con gli strumenti critici tradizionali risultano inadeguati"²⁸. E prosegue chiedendosi "se il 'problema' dell'arte contemporanea [di Picasso] non sia in realtà il problema della critica d'arte: del suo metodo, del suo linguaggio o, come altri dice, della sua logica [del suo] ricorso agli schemi delle estetiche generali, all'idea dell'Arte come categoria platonica ottocentesca"²⁹.

Numerosi sono poi i giudizi in chiave politica data la difficoltà di separare l'artista, il suo stile e il suo linguaggio dal suo impegno in campo ideologico e politico. Numerosi articoli appaiono su quotidiani e riviste come "Rinascita" o "L'Unità", testate che, dal momento dell'entrata di Picasso nel partito comunista francese, si schierano al suo fianco, eleggendolo paladino dei loro ideali, l'eroe in grado di dare forma e rappresentazione all'ardore del proprio schieramento politico. Renato Guttuso, artista iscritto al PCI e grande sostenitore del Maestro spagnolo, a cui dedica una lettera su "L'Unità" del 9 maggio, nella quale gli rende omaggio non solo per le qualità artistiche, ma ancor più per quelle umane:

²⁵ Oppo 1953.

²⁶ Frattani 1953.

²⁷ Venturoli 1953.

²⁸ Bettini 1953, p. 18.

²⁹ Ibid.

Tu sei il solo dei grandi pittori di questo mezzo secolo [...] a dispetto di tutti e a dispetto dei tuoi compagni capitani [...] a dar conto dell'uomo: del povero, del viandante, del pazzo, dell'eroe, del martire, ed anche del mostro, dell'antiuomo, dell'assassino, [...] questo tuo uomo ha gridato in pittura e in scultura, ha sofferto, ha riso, ha pianto, si è fatto uccidere. [...] A noi importa di "chi" ci hai parlato in pittura. Dalla solidarietà col povero e col diseredato [...] per questo noi ci sentiamo più vicini a te di quanto non lo possano essere gli altri, come tuoi amici, come gente che ti conosce e ti ama. Tu ci confermi col tuo esempio della giustezza della nostra battaglia³⁰.

Corrado Corazza pur non amando l'arte di Picasso, che anzi definisce "di qualità quasi sempre scarsa, cioè frettolosa: graffiature grosse un dito, stesure di toni che appaiono approssimativi, cioè mancanti di scelta e di preziosità"³¹, ammette tuttavia l'importanza della componente politica nella sua opera:

Molti hanno fatto delle riserve, ingannati dai capricci del titano ispano-parigino, intorno alla sincerità del suo comunismo. [...] non conta molto, ma io sono convinto che Picasso sia un ottimo comunista. [...] Produce reazioni di elevato interesse per la dottrina che laggiù hanno cara, quella di una sicura autodistruzione del mondo capitalista³².

La rivista "Realismo", baluardo dei realisti popolari, dedica un numero nel quale tutti i collaboratori concordano nel giudizio: egli è il più grande artista dell'epoca, non solamente per le qualità pittoriche, ma per il suo atteggiamento umano e per l'impegno civile, l'odio per la guerra e l'amore per la pace. Alcuni commenti riportati da Umberto Eco, sono utili per chiarire lo slittamento di prospettiva dall'arte alla politica, anche attraverso posizioni quali quella di Renzo Vespignani che scrive: "la lezione ancora viva di Picasso è qualcosa che non è nelle sue forme: è piuttosto il suo atteggiamento morale di fronte a tutti gli aspetti della vita, il suo inesauribile amore per gli uomini, per la giustizia"³³.

Per essere artista basta dunque amare gli uomini e la pace o serve altro? Sarà proprio Eco a chiarire che "sì, ci vuole altro, se no, come pittore avrà fallito, per grande che sia il numero di uomini che egli riuscì ad amare", ma aggiunge anche: "fortunatamente Picasso un artista lo è [...] egli ha saputo porsi alla convergenza di tutte le vie della pittura contemporanea; senza impegnarsi definitivamente in alcuna, di tutte riconducendo gli elementi e le caratteristiche essenziali al nucleo della propria personalità"³⁴. E conclude con: "a donare suggestioni sempre nuove a questo stile, a dare un volto a questa sua capacità artistica, potremo calare senz'altro le passioni, gli affetti, la fede politica di Pablo Picasso; anzi l'una cosa non potrà andare disgiunta all'altra, e ciò che conterà sarà solo il concreto Picasso, uomo e artista insieme"³⁵.

In un contesto così animato e polarizzato, anche il curatore Lionello Venturi viene criticato per il suo radicale cambiamento di posizione nei confronti di Picasso: dall'ini-

³⁰ Guttuso 1953a; 1953b.

³¹ Corazza 1953.

³² Ibid.

³³ Eco 1953.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid.

ziale rifiuto, all'amore incondizionato. Nel numero di "L'Arte" del marzo 1933, aveva scritto che la "bizzarria [di Picasso] deludeva" e che "[mentre] un'atmosfera strana gli si era creata intorno, per l'attesa del miracolo [invece] il miracolo non avvenne"³⁶. E ancora più esplicitamente aggiunge: "La spavalderia di Picasso è senza buon senso [...] la coscienza morale di Picasso è elementare, un elementare che non sa distinguere la menzogna e la verità che è nell'arte. [...] Nessuno avrebbe mai saputo recare un errore del gusto sino alle estreme conseguenze come Picasso"³⁷. A vent'anni di distanza la posizione di Venturi è nettamente mutata, tanto da farsi promotore della mostra alla Galleria nazionale nell'auspicio che attirasse i giovani pittori italiani ad imparare dal Maestro spagnolo. Questo non è l'unico caso di critico ad aver cambiato parere, come afferma Prampolini "Oggi Picasso viene – anche da noi – riconosciuto ufficialmente; e sembra quasi una parodia vedere oggi gli indifferenti di ieri e i nemici della sua pittura inchinarsi verso di lui in atto di riverente omaggio"³⁸.

Criticato e discusso per le sue apparenti contraddizioni e a lungo ignorato in Italia, Pablo Picasso solo nel 1953, pur restando vivo il dibattito intorno alla sua figura e alle sue opere, riesce ad essere riconosciuto quale importante interprete del suo tempo, da cui non è possibile, in ogni caso, affrancarsi.

Bibliografia

Agamben G., *Che cos'è un dispositivo?*, Milano 2006.

Bartolini L., *La mostra di Picasso con i soldi di Pantalone*, in "Il Corriere di Roma", maggio 1953.

Bettini S., *Poetica di Picasso*, in "La Biennale di Venezia. Rivista bimestrale dell'Ente della Biennale", 13-14, aprile-giugno 1953, p. 18.

Bucarelli P., *La mostra di Pablo Picasso alla Galleria Nazionale di Arte Moderna*, in "La Biennale di Venezia. Rivista bimestrale dell'Ente della Biennale", 13-14, aprile-giugno 1953, pp. 3-12.

Budillon Puma P., *Come vennero accolte dagli italiani le due grandi mostre di Roma e Milano nel 1953*, in *Picasso in Italia*, catalogo della mostra (Verona, palazzo Forti, 7 giugno-9 settembre 1990), Milano 1990, p. 182.

Calvesi M., *Tre e non due i viaggi di Picasso in Italia*, in "Storia dell'Arte", 116-117, 2007, pp. 257-266.

Cimoli A.C., *Guernica nella sala delle cariatidi*, in *Musei effimeri: Allestimenti di mostre in Italia (1949-1963)*, Milano 2007.

Corazza C., *Siamo, in fondo, grati a Pablo Picasso di aver impedito che accadano altre cose come lui*, in "L'Avvenire d'Italia", Bologna, 14 maggio 1953.

De Chirico G., *Lo snobismo è contro l'arte*, in "Il giornale d'Italia", Roma, 10 aprile 1953a.

De Chirico G., *Verità sulla mostra di Picasso*, in "Il Secolo", Roma, 20 maggio 1953b.

De Micheli M., *Visitatori di ogni ceto alla mostra di Picasso*, in "L'Unità", Torino, 12 giugno 1953, p. 252.

Eco U., *Picasso testimone di un'epoca*, in "Gioventù", Roma, 28 giugno 1953.

Fornari A., *Picasso padre del Cubismo*, in "La Voce Repubblicana", Roma, 7 maggio 1953.

Frattani G., articolo senza titolo, in "Il Paese", Roma, 5 maggio 1953.

Girace P., *Picasso a Roma*, in "Meridiano d'Italia", Milano, 3 maggio 1953a, p. 90.

Girace P., articolo senza titolo, in "Roma", Napoli, 2 maggio 1953b.

³⁶ Il passo di Venturi è citato in Bartolini 1953.

³⁷ Ibid.

³⁸ Prampolini 1953, p. 53.

- Guttuso R., *Saluto a Pablo Picasso*, in "L'Unità", Milano, 6 maggio 1953a.
- Guttuso R., *La mostra di Picasso a Roma è un successo della cultura italiana*, in "L'Unità", 3 giugno 1953b, p. 3.
- Kahnweiler D.H., (lettera) in Calvesi 2007, p. 258.
- Krauss R., *In the Name of Picasso*, in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge (MA) 1986.
- Mansoor J., *Marshall Plan Modernism*, Durham-London 2016.
- Mantura B., *Apogeo e apoteosi di Picasso in Italia*, in *Picasso 1937-1953. Gli Anni dell'apogeo in Italia*, a cura di Mattiolo A., Villari A., Mantura B., catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 12 dicembre 1998-15 marzo 1999), Torino 1998, pp. 16-24.
- Nassi E., *Sgomento e ammirazione per la pittura di Picasso*, in "Il Tirreno", Livorno, 9 maggio 1953.
- Oppo C.E., *L'inferno di Picasso*, in "Il Globo", Roma, 27 maggio 1953.
- Pablo Picasso*, a cura di Venturi L., catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 1953), Roma 1953.
- Prampolini E., *Incontro di Picasso con Roma*, in "La Biennale di Venezia. Rivista bimestrale dell'Ente della Biennale", 13-14, aprile-giugno 1953, p. 53.
- Röhl B., *Storia del Realismo nelle arti visive, II. 1917-1960*, Roma 2022.
- Trombadori A., *Si apre oggi la mostra di Picasso*, in "L'Unità", 5 maggio 1953, p. 3.
- Trombadori A., *1949 - Il secondo viaggio italiano di Picasso*, in *Picasso in Italia*, catalogo della mostra (Verona, palazzo Forti, 7 giugno-9 settembre 1990), Milano 1990, pp. 175-180 (già in "L'Espresso", 22 aprile 1973).
- Trombadori D., *Album di famiglia. Gli anni Cinquanta nelle fotografie di Antonello Trombadori*, Imola 2015.
- Vella P., *L'esposizione Picasso a Roma*, in "Umanità Nuova", Roma, 5 luglio 1953.
- Venturi L., *L'esperienza di una mostra*, in "Commentari" 4, III, 1953, pp. 215-220.
- Venturoli M., *Più ampia a Milano la Mostra di Picasso*, in "Paese Sera", Roma, 23 settembre 1953.
- Vittoria A., *Togliatti e gli intellettuali. La politica culturale dei comunisti italiani (1944-1964)*, Roma 2014.

In chiusura. Sala del Duecento e di Giotto delle Gallerie degli Uffizi a Firenze, allestimento del 1952, stampa alla gelatina ai sali d'argento, Gabinetto fotografico delle Gallerie degli Uffizi, n. 49281, Gabinetto fotografico nazionale, Archivio fotografico MPI, n. MPI319586, ICCD.





CONSIGLIO SCIENTIFICO-EDITORIALE
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

Presidente

AUGUSTO ROCA DE AMICIS

Membri

MARCELLO ARCA

ORAZIO CARPENZANO

MARIANNA FERRARA

CRISTINA LIMATOLA

ENRICO ROGORA

FRANCESCO SAITTO

COMITATO SCIENTIFICO
SERIE MEDIA AND HERITAGE

Responsabile

FABIO TARZIA (Roma, Sapienza)

Membri

SARA BENTIVEGNA (Roma, Sapienza)

STEFANO CALABRESE (Università di Modena e Reggio Emilia)

ALESSIO CECCHERELLI (Roma, Link University)

FRANCESCA COMUNELLO (Roma, LUMSA)

EMILIANO ILARDI (Università di Cagliari)

ALBERTO MARINELLI (Roma, Sapienza)

MARINA RIGHETTI (Roma, Sapienza)

Opera sottoposta a peer review. Il Consiglio scientifico-editoriale, anche attraverso i comitati scientifici di serie, assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori ignoti agli autori e ai curatori. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

This work has been subjected to a peer review. The Scientific-editorial Board, also through the scientific committees of series, ensures a transparent and independent evaluation of the works by subjecting them anonymously to two reviewers, unknown to the authors and editors. For further details please visit the website: www.editricesapienza.it

COLLANA CONVEGNI

Per informazioni sui volumi precedenti della collana, consultare il sito:
www.editricesapienza.it | *For information on the previous volumes included
in the series, please visit the following website: www.editricesapienza.it*

63. Memorie, bussole, cambiamenti
Didattica e ricerca sugli studi delle donne e di genere
Annalisa Perrotta e Maria Serena Sapegno
64. Minorities and Diasporas in Turkey
Public Images and Issues in Education
Fulvio Bertuccelli, Mihaela Gavrila, Fabio L. Grassi
65. La città come istituzione, entro e oltre lo Stato
Giuseppe Allegri, Laura Frosina, Alessandro Guerra, Andrea Longo
66. Nuovi paradigmi della filiazione
Atti del Primo Congresso Internazionale di Diritto
delle Famiglie e delle Successioni
Vincenzo Barba, Ettore William Di Mauro, Bruno Concas, Valentino Ravagnani
67. Improving working conditions in platform work
in the light of the recent proposal for a directive
Stefano Bellomo, Domenico Mezzacapo, Fabrizio Ferraro, Dario Calderara
68. Eroiche fanciulle, sante bambine, cattive ragazze
Anna Maria Gloria Capomacchia e Elena Zocca
69. Comunicare il processo penale
Regole, patologie, possibili rimedi
Chiara Gabrielli
70. Liber/Liberi
Libri, carte e parole nelle realtà carcerarie
Marta Marchetti, Pisana Posocco, Arianna Punzi
71. Costeggiando l'Eurasia / Coasting Eurasia
Archeologia del paesaggio e geografia storica tra l'Oceano Indiano
e il Mar Mediterraneo
Primo congresso di archeologia del paesaggio e geografia storica
del Vicino Oriente antico Sapienza Università di Roma 5-8 Ottobre 2021
Marco Ramazzotti
72. Giuliano Bertuccioli diplomatico e sinologo
Atti del convegno Giuliano Bertuccioli: una vita tra diplomazia
e sinologia" Roma, 22 maggio 2022
Paolo De Troia
73. Il filellenismo italiano e la Rivoluzione greca del 1821
Atti del Convegno Internazionale 9-11 novembre 2021
Sapienza Università di Roma
Francesca Zaccone, Christos Bintoudis e Paschalis Efthymiou
74. Valorizzare il patrimonio culturale.
Il portale "Archivio musei italiani del secondo dopoguerra"
Valter Curzi e Benedetta Cestelli Guidi



Convegni

Media and heritage



La realizzazione di una banca dati sui musei del secondo dopoguerra, frutto di un rapporto di collaborazione tra Sapienza Università di Roma e Istituto centrale per il catalogo e la documentazione (ICCD), viene incontro alla necessità di rendere disponibili i materiali archivistici utili alla comprensione storica del museo e della sua evoluzione contemporanea. Se è vero, come da sempre si sostiene, che il museo si fa portatore di valori e aspettative della società contemporanea, c'è da chiedersi quali relazioni mantenga con le continue trasformazioni di cui è oggetto: della sua storia fatta di ripetuti cambiamenti, del suo aspetto identitario mutevole e delle sue narrazioni cosa rimane al di là della riconosciuta e consolidata missione nel campo della conservazione del patrimonio culturale? Si tratta di un tema complesso che riguarda forma e contenuto dell'istituzione nel rapporto con le aspettative della collettività. Il libro, oltre a presentare la banca dati, accoglie una riflessione sulle *digital humanities* nella consapevolezza dell'avanzamento della ricerca orientata verso una sempre più agevole accessibilità dei saperi.

Valter Curzi è professore ordinario di Storia dell'arte moderna di Sapienza Università di Roma, dove ha diretto la Scuola di specializzazione in Beni storico-artistici e i corsi di alta formazione in museologia e museografia. Già membro del comitato scientifico delle Gallerie nazionali di arte antica di Roma Palazzo Barberini e Galleria Corsini, ha fatto parte della commissione di concorso del Ministero della Cultura per il conferimento dell'incarico di livello dirigenziale generale di direttore di museo. Ha curato diverse mostre (Fondazione Roma, 2010, 2014; Scuderie del Quirinale, 2016). Tra le più recenti pubblicazioni: *Storie dell'arte. Opere e metodi* oltre alla cura, tra il 2022 e il 2023 (Skira) dei tre volumi *Musei italiani del dopoguerra (1945-1977)*. *Ricognizioni storiche e prospettive future*; *Museo e territorio (1972-2000)*. *Politiche culturali nella stagione delle riforme*; *Musei e patrimonio culturale. Forme di narrazione della contemporaneità*.

Benedetta Cestelli Guidi ha insegnato Museologia e museografia alla Scuola di specializzazione in Beni storico-artistici di Sapienza Università di Roma, dove ora tiene il corso di Patrimonio culturale e fotografia di documentazione. Ha partecipato al progetto di ricerca *La forma del museo nel secondo dopoguerra in Italia: una ricognizione storica per la contemporaneità* diretto da Valter Curzi, di cui si presenta il database in questo volume. Collabora a progetti di comunità sulla fotografia di famiglia con Studio Bellosguardo, di cui è socio fondatore. Dal 2024 è membro del consiglio direttivo della Società italiana per lo studio della fotografia (SISF).

ISBN 978-88-9377-371-3



9 788893 773713



www.editricesapienza.it

Opera diffusa in modalità *open access*
e distribuita con licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate
4.0 Internazionale (CC BY-NC-ND 4.0)