

La forma del museo

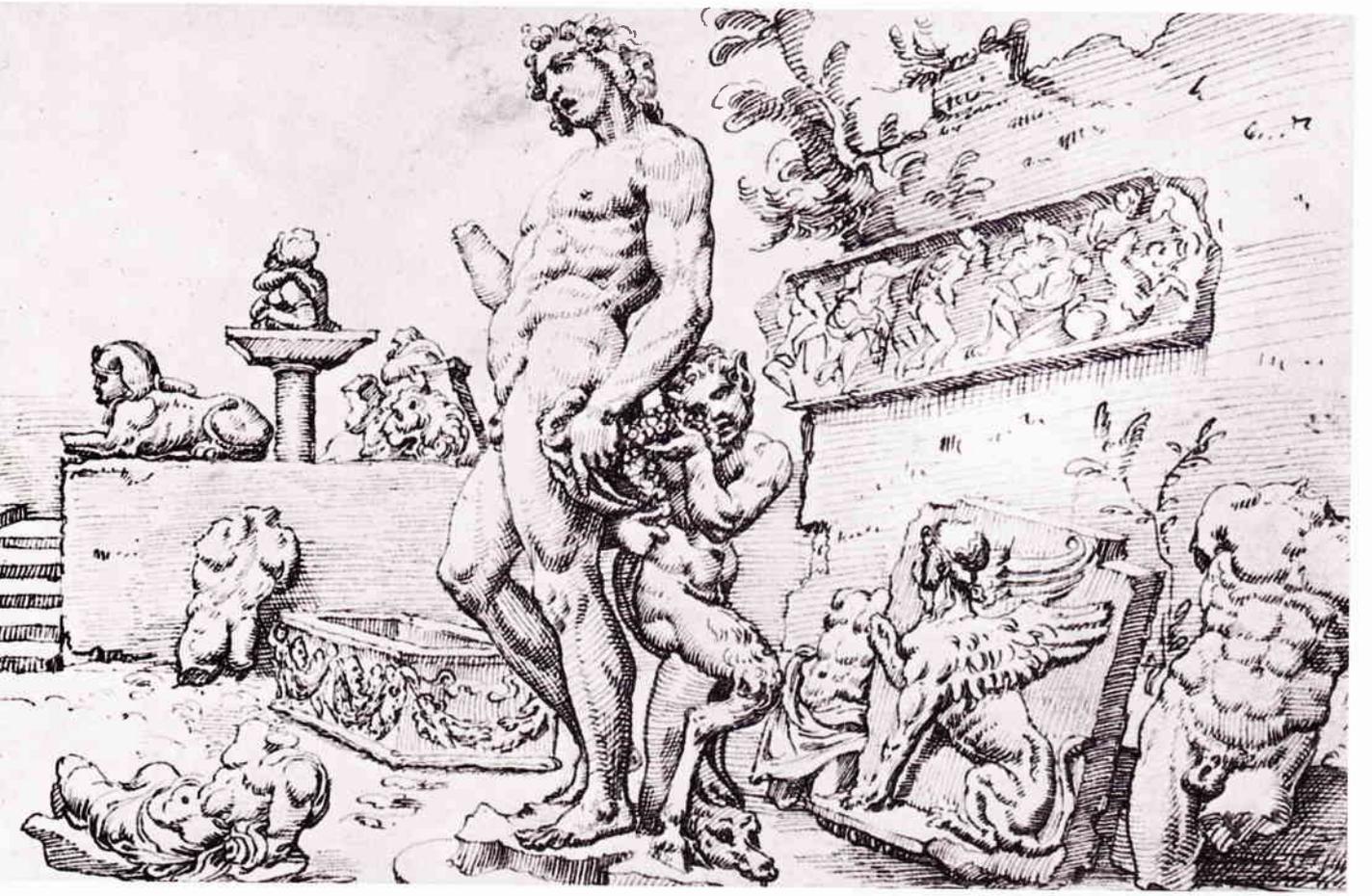
di Massimo Ferretti

A dipanare il filo tematico proposto sono direttamente le testimonianze figurative (disegni, dipinti, stampe e fotografie) qui di seguito riprodotte. Esplicitamente ad esse è affidato il ruolo di suggerire – sia pure in maniera schematizzata e frammentaria, oppure ridotta, per necessità, ai soli casi storico-artistici – le diverse valenze simboliche, funzionali, sociali e i relativi progetti culturali che, secondo coordinate spazio-temporali, caratterizzano la vita dei musei. Dalla combinazione diversificata, o dall'oscillante prevalenza, delle funzioni o culturali o economiche o conoscitive delle raccolte è derivata quella complessa fenomenologia (tipica e concreta realtà italiana) in cui si usa astrattamente riconoscere – e riprogettare – il museo. Recuperato in età umanistica per indicare collezioni personali o familiari, ma finalizzate a valori conoscitivi o morali, e perciò assoluti, il termine greco museo non serve soltanto, nel caso nostro, ad indicare l'istituzione odierna, didattica o turistica. Dichiarando un preciso punto di scarto storico, tale termine definisce sinteticamente l'arco evolutivo che dal collezionismo (inteso come manifestazione antropologicamente diffusa) scorporerà quel particolare modello istituzionale che avrà definizione nel Settecento erudito e riformatore; nella stagione rivoluzionaria della borghesia; nella protratta costruzione funzionale del nuovo regime politico. Tale modello non segna la rigorosa autonomia delle raccolte pubbliche rispetto ad altre istanze, ma ne esclude programmaticamente la subordinazione; fissa i contorni ideologici in cui tali diverse istanze (economiche, ecc.) dovranno rideterminarsi in modo specifico. Il concretarsi di tale modello fu esperienza largamente europea; ma, fino all'età neoclassica, il ruolo italiano rimase esemplare, in un certo senso centrale. Indicativo della conseguente mobilità centrifuga, il *Progetto organico per ridurre a compimento il regio museo di Dresda* steso nel 1742 da Francesco Algarotti pone l'istituzione al centro della committenza e dell'investimento culturale; suggerendo, fra l'altro, di raccogliere dipinti il cui soggetto sia stato programmato in modo consentaneo ai caratteri stilistici dei diversi pittori. « Il più insigne di tutti i pittori avrebbe la pittoresca palma, ottenendo sopra gli altri di dipingere un quadro, in cui fosse rappresentato il Re in abito romano, che consacrasse il Museo; che avrebbe forma di sontuoso antico tempio ». Anche da questa metafora, è evidente come la funzione educativa (« Indietro si potrebbe rappresentare un gruppo di artefici che alla costruzione dell'edificio adoprati si fussero e una folla di gioventù che corresse al novello tempio per iscriversi al servizio della Dea dell'arti ») non basti a coprire l'intera realtà del museo; ma è tale funzione ad imporsi sempre più. « In una parola – osserva il Lanzi nel 1782 – il Real Museo di Firenze » era stato riallestito e « ridotto quasi al sistema delle benintese biblioteche, ove ogni classe tiene un luogo separato e distinto da tutte le altre ». Sistema è parola che ricorre nel libretto sulla *Real Galleria di Firenze* e richiama la fiducia nel « genio filosofico della età nostra, che in ogni studio abborisce superfluità e richiede sistema » dichiarata poi dal Lanzi ad apertura della *Storia pittorica della Italia*. In quell'effettuale trama di conoscenze che è il museo, i parametri storici diventano esperienza concreta. Davanti ai dipinti due-tre e quattrocenteschi allora sistemati agli Uffizi, l'abate Lanzi riconosceva tale carattere operativo al museo come alla storia: « che se in Plinio leggonsi con piacere i progressi della pittura fra' Greci e i nomi di que' maestri che di età in età l'arricchirono di qualche nuovo ritrovamento; se una somigliante storia de' maestri e della pittura moderna leggesi con piacere in Giorgio Vasari; quanto maggiormente gradiranno gli amatori di Belle Arti di vedere entro un gabinetto questi avanzamenti grado per grado, non in relazione ma in fatto; non descritti ma disegnati e coloriti; non pesati coll'altrui giudizio, ma riconosciuti col proprio? ». Certo, affermazioni del genere hanno poco a spartire con gli schematismi storiografici o le cattive imposizioni storicistiche che hanno pilotato meno remoti riallestimenti. Ma è stata, comunque, l'istanza conoscitiva, o – più recentemente – didattica, a caratterizzare i successivi svolgimenti del museo. Paradossalmente quanto programmaticamente,

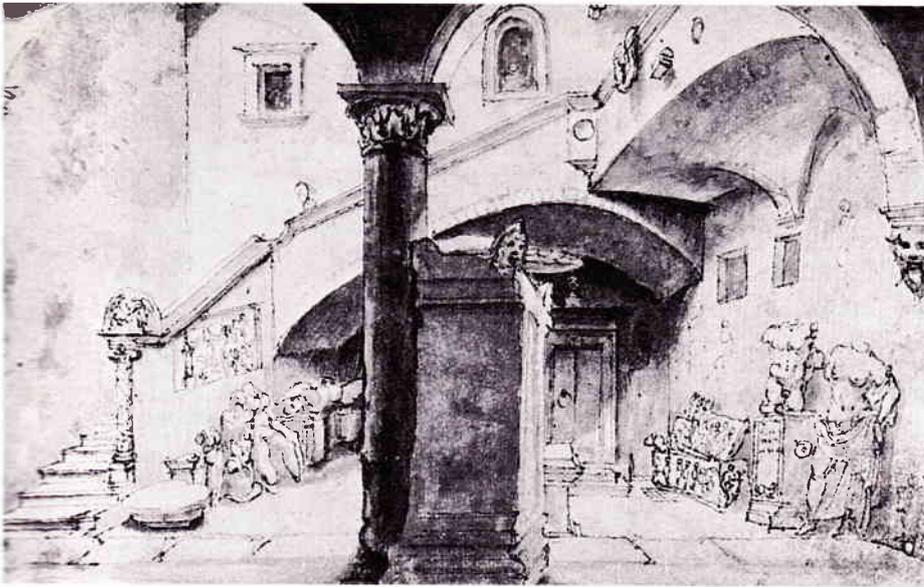
ale idea di museo emerge quando, nei fatti, sugli assunti educativi sembrano prevalere le funzioni simboliche (il museo come segno sociale, cittadino, nazionale, imperialistico), economiche (il museo luogo dell'omologazione culturale e, quindi, implicita borsa-valori per il mercato artistico), rituali (il museo meta dei pellegrinaggi turistici). Tali assunti rischiano di ridursi soltanto ad un argine ideologico di copertura, allorché è ormai evidente che i giochi si fanno altrove, che la vita del museo è, in buona misura, regolata da condizioni maturate al suo esterno. Quanto meno in una scuola che riflette tutte le difficoltà sociali; ma, poi, dal mercato dell'arte, dai suoi miti indotti, o dalla più larga industria della cultura, sia di specie variamente tipografica che turistica. Certe proposte di rivitalizzazione tradiscono la loro ambiguità; per lo meno garantendo con la secolare aura del museo nuovi comportamenti. Non è però escluso che all'articolata specificità dei musei corrisponda ancora un potenziale critico di chiarezza documentaria.

Risulterà forse opportuno, a questo punto, un avvertimento che ancora insiste sul titolo dato a questa scelta d'immagini. Il termine forma non indica tanto una superficiale e in fin dei conti scontatamente mutevole morfologia; in breve, la materiale distribuzione decorativa degli oggetti confluiti in raccolte. La forma assunta via via dai musei corrisponde a qualcosa di più significativo e complesso, ad una compatta struttura conoscitiva non sempre riconducibile alla semplice somma o diversa organizzazione delle sue componenti, ossia alle singole opere. Il termine forma vuole ancora suggerire una predisposizione culturale alla documentazione sul museo; qualcosa che, nel dare registrazione iconografica, è intenzionalmente attivo, indirizzato ad una definizione meno occasionale. In questo senso le testimonianze visive qui riunite rappresentano, in se stesse, un'ulteriore testimonianza, formulano variare idee di museo.

Ma l'idea di museo che è prevalsa in tempi recenti è stata spesso poco sensibile a questi significati globali e, dunque, anche a questo tipo di documenti visivi. Contraddicendo comode ed isolate emozioni, essi avrebbero ricordato come ogni documento figurativo che abbia avuto inquadramento collezionistico sia sempre ed anche documento dei criteri che l'hanno filtrato, collegato ad altri, talvolta materialmente mutato. Sono le considerazioni di specie contestuale a dare identità inequivocabile a tali criteri. Si è quindi presupposto una scissione di fondo fra il museo come struttura architettonica, tecnologica, ecc., fra il contenitore, insomma, e gli oggetti contenuti, le loro motivate connessioni. Tale riduzione ha consentito di cancellare drasticamente vecchi allestimenti, senza interrogarsi a sufficienza sull'opportunità e correttezza dei nuovi. La Galleria Estense di Modena (fig. 44) non ci era certo pervenuta in una « forma » coerente, « originaria ». Ma nel recente riallestimento (1975) — relegando nei depositi oggetti (bronzetti, innanzitutto, ma anche strumenti musicali e disparate suppellettili) di specie assai più varia di quei dipinti che hanno preso un sopravvento assoluto quanto improprio, escludendo dall'allestimento rigorosamente unitario vetrine anche significative o altri elementi di arredo; riducendo ad un paio di casi un'intera serie di tele del Tintoretto — si è compiuta una sostanziale falsificazione storica. Si è insomma negato all'intuizione del visitatore l'immagine di una raccolta derivata da un'iniziativa principesca, dalle funzioni santuarie e simboliche che quella varietà e specificità di materiali documentavano. Anche quando si troveranno spazi e modi per esporre le cose attualmente in deposito, si sarà dilatato soltanto il percorso espositivo; ma non si potrà recuperare quell'integrazione di testimonianze, per quanto stratificata, che all'Estense dava volto. Tali nuovi allestimenti, alcuni già « bruciati » nel giro di pochi anni, non costituiscono che raramente il segno vitalissimo e insopprimibile della contemporaneità. Più spesso indicano la rinuncia a capire realtà culturali diverse; e, per tali, a riattivarle nell'esperienza di oggi. Esito di forze culturali, sociali, politiche, e dunque posto nella storia, anche il museo *non facit saltus*. Ciò basta ad escludere ogni ideale ripristinatorio e d'imbalsamazione; come ogni svolgimento che non sia connesso all'identità della struttura complessiva che ad ogni museo dà specifica nomenclatura. È la ragione, per fare un altro esempio, per cui risulta impossibile « smontare » una raccolta derivata da scavi condotti ancora secondo propositi selettivi e classicisti, per farne emergere — attraverso una diversa disposizione — le urgenze, sia metodologiche che didattiche, di una più moderna e giusta disciplina archeologica, attenta a quella totalità di vita sociale e materiale che uno scavo può — oggi — restituire. In questo tipo d'intenzione non c'è niente di progressivo; ma ancora quel paternalismo culturale che si è spesso nascosto dietro le efficienze museografiche.

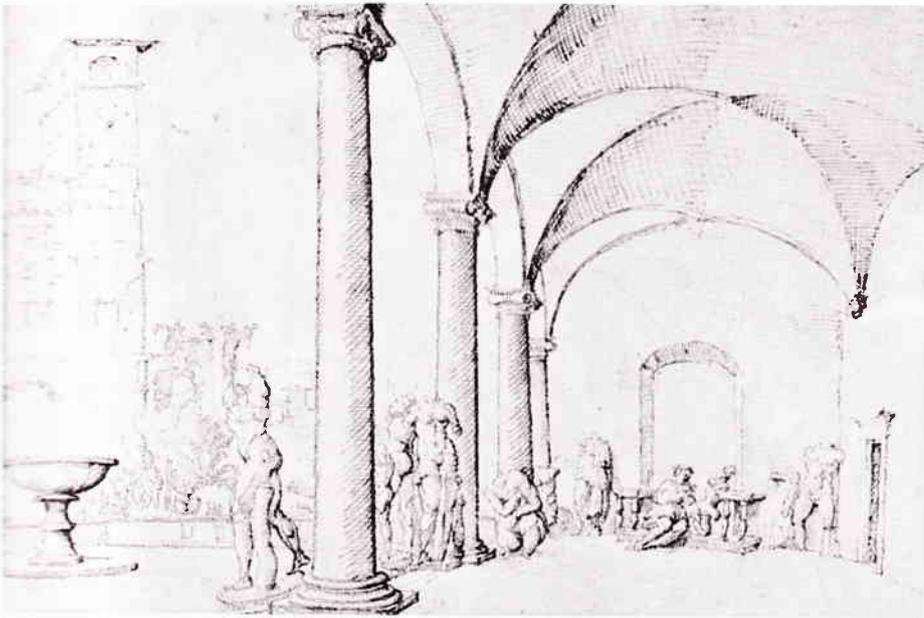


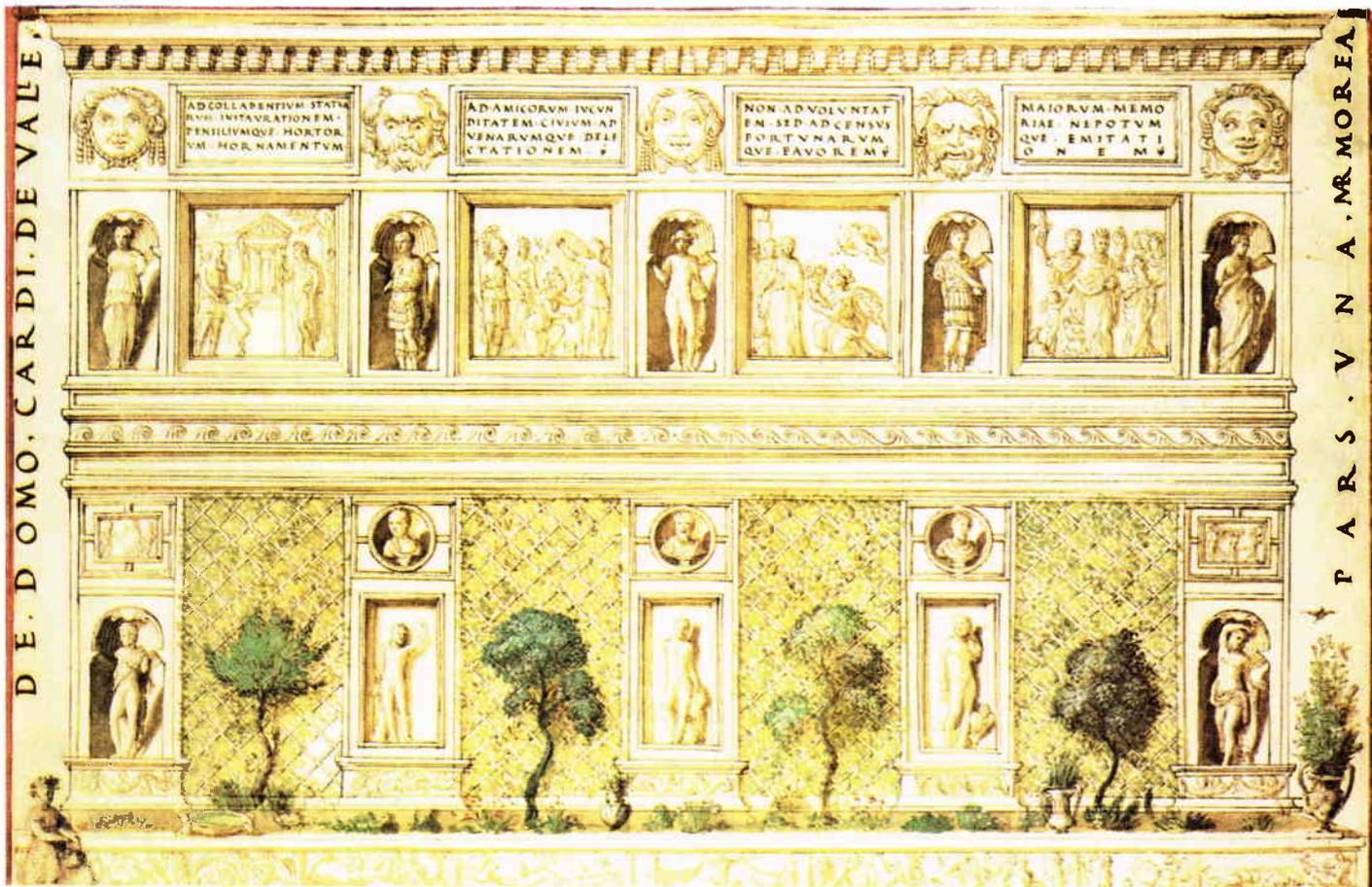
2



- 1 Vittore Carpaccio (1460 circa - 1526): 'Visione di sant'Agostino' (1502 c.), Venezia, San Giorgio degli Schiavoni.
- 2 Maerten van Heemskerck (1498-1574), 'Cortile di casa Galli a Roma'. Berlino-Dablem, Kupferstichkabinett.
- 3 Maerten van Heemskerck, 'Cortile di casa Maffei a Roma'. Berlino-Dablem, Kupferstichkabinett.
- 4 Maerten van Heemskerck, 'Loggia di palazzo Madama a Roma'. Berlino-Dablem, Kupferstichkabinett.
- 5 Hieronymus Cock (1510 circa - 1570), 'Cortile Capranica della Valle a Roma'.

Nel celebre telero del Carpaccio, la luce mistica che, entrando dalla finestra, contrassegna l'apparizione di san Girolamo a sant'Agostino e viene quasi riassorbita, e in certo senso secolarizzata, dalla luminosità piena e diffusa dell'ambiente: il luogo ideale dell'otium umanistico. Lo spazio fisico destinato alla separazione intellettualmente attiva coincide con quello specifico del nuovo collezionismo. Gli oggetti antichi o anticaglie disposti lungo la mensola si affiancano ad opere moderne (come il 'Redentore' al centro della nicchia-altare, improntato sul classicismo dei contemporanei scultori di Venezia). La loro presenza integra quella dei libri (che dell'ideale umanistico sono mezzi, ma anche segni esemplari), dei diversi strumenti di conoscenza (altrettante allusioni morali), di quelle profonde rivelazioni dell'armonia naturale racchiusa nei testi musicali. È l'unità tipica dello studiolo. Diverso aspetto dà alle raccolte lo spirito archeologico romano del primo '500. Nella loro sistemazione aperta, in giardini o cortili, si precisa l'immagine di una tradizione classica ormai saldata al luogo naturale e alla Roma cristiana. « Questa città - scriveva il Bembo - la quale per le sue molte e riverende reliquie, infino a questo di a noi dalla ingiuria delle nimiche nazioni e del tempo, non leggier nimico, lasciate, più che per li sette colli, sopra i quali ancor siede, se Roma essere subitamente dimostra a chi la mira, vede tutto il giorno a se venire molti artefici di vicine e lontane parti, i quali le belle antiche figure di marmo e talor di rame, che o sparse per tutta lei qua e là giacciono o sono pubblicamente e privatamente guardate e tenute care, e gli archi e le terme e i teatri e gli altri diversi edifici, che in alcuna loro parte sono in piè, con istudio cercando, nel picciolo spazio delle loro carte o cere [tavolette cerate] la forma di quelle rapportano, e poscia, quando a fare essi alcuna nuova opera intendono, mirano in quegli esempi ». È il caso dell'olandese Heemskerck che, durante il suo soggiorno, sulla metà degli anni '30, riempì due albums di disegni di anticaglie e procurò idee da trasporre in stampe (come quella del Cock); o del portoghese Francisco de Hollanda (ill. 6). Nella raccolta del Galli (ill. 4) l'ideale è diretta giuntura con l'Antico fu espressa anche collezionisticamente inserendo un'opera di programmatico confronto classicistico come il 'Bacco' giovanile di Michelangelo (pag. 189) in mezzo alle anticaglie vere e proprie.







6 Francisco de Hollanda (1516/17 - 1584), 'Il palazzo Capranica della Valle' (1538-40), Madrid, Escorial.

7 Roma, villa Medici, facciata interna.

8 Roma, cortile di palazzo Mattei.

Nel corso del '500 maturo e del primo '600, a Roma, le raccolte di antichità vengono decorativamente inserite su grandi piani murari esterni. È un ordito espositivo che punta a riassorbire l'attenzione isolata verso i singoli oggetti, per risolverla in sensazione globale e continua, tale, anche, da ricomporre evidenti varietà di stile (ill. 8). La collezione romana dei Medici (ill. 7) fu riunita dal cardinale Ferdinando (il futuro granduca): vi confluirono raccolte già precedentemente costituite ed impostate in questa stessa direzione, come quella Capranica della Valle: ill. 6. Diverse opere della raccolta romana dei Medici furono trasferite a Firenze in momenti successivi; altre migrarono in Francia dopo che il palazzo divenne sede dell'Accademia di Francia. Sulla pareti del cortile interno (dunque ancora in un luogo canonico del collezionismo rinascimentale), nel palazzo costruito da Carlo Maderno, fu sistemata la collezione Mattei (ill. 8). A Roma, nel Seicento, la villa Pamphilj è l'espressione forse più nota di questi criteri collezionistici.

9 Giovanni Volpato (1733-1803), da Francesco Pannini e Ludovico Tesio, 'La Galleria dei Carracci in palazzo Farnese a Roma' (1777).

10 Pierre Subleyras (1699-1749), 'Lo studio dell'artista (dopo il 1747)' Vienna, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste.

11 Giovanni Paolo Pannini (1691/2 - 1765), 'La galleria di Silvio Valenti Gonzaga' (1749), Hartford, Wadsworth Atheneum.



9

12, 13 Giovanni Paolo Pannini, 'Vedute di Roma antica e Vedute di Roma moderna' (1758-59), Parigi, Louvre.

Spazio architettonico appositamente destinato agli oggetti d'arte, la galleria trova definizione tipologica e funzionale fra Cinque e Seicento. Alla pratica organizzazione di tali ambienti si mostra particolarmente sensibile quel filone della letteratura artistica seicentesca (dal Mancini al veneziano Boschini) cresciuto nell'esperienza del collezionismo e del mercato. Non sono tuttavia ricorrenti in Italia quelle rappresentazioni pittoriche di allestimenti collezionistici che al Nord hanno una vera e propria definizione di genere. Una delle rarissime tele dedicate ad un collezionista e alla sua raccolta è quella del Pannini riprodotta all'ill. 11. E' assai facile connettere il carattere ideale di essa a quelle esplicite risoluzioni metaforiche del tema della galleria che consentirono allo stesso pittore di sintetizzare ricordi di Roma ad uso di viaggiatori illustri (ill. 12-13). La metafora della collezione, o meglio di quella particolare forma di raccolta identificata dallo studio di un artista, consentì al francese romanizzato Subleyras di tracciare una sorta di estrema autobiografia pittorica e di confessione poetica: i dipinti che fanno da sfondo al suo autoritratto riproducono quasi esclusivamente sue opere, mentre i piccoli gessi replicano alcune celebri statue (ill. 10).

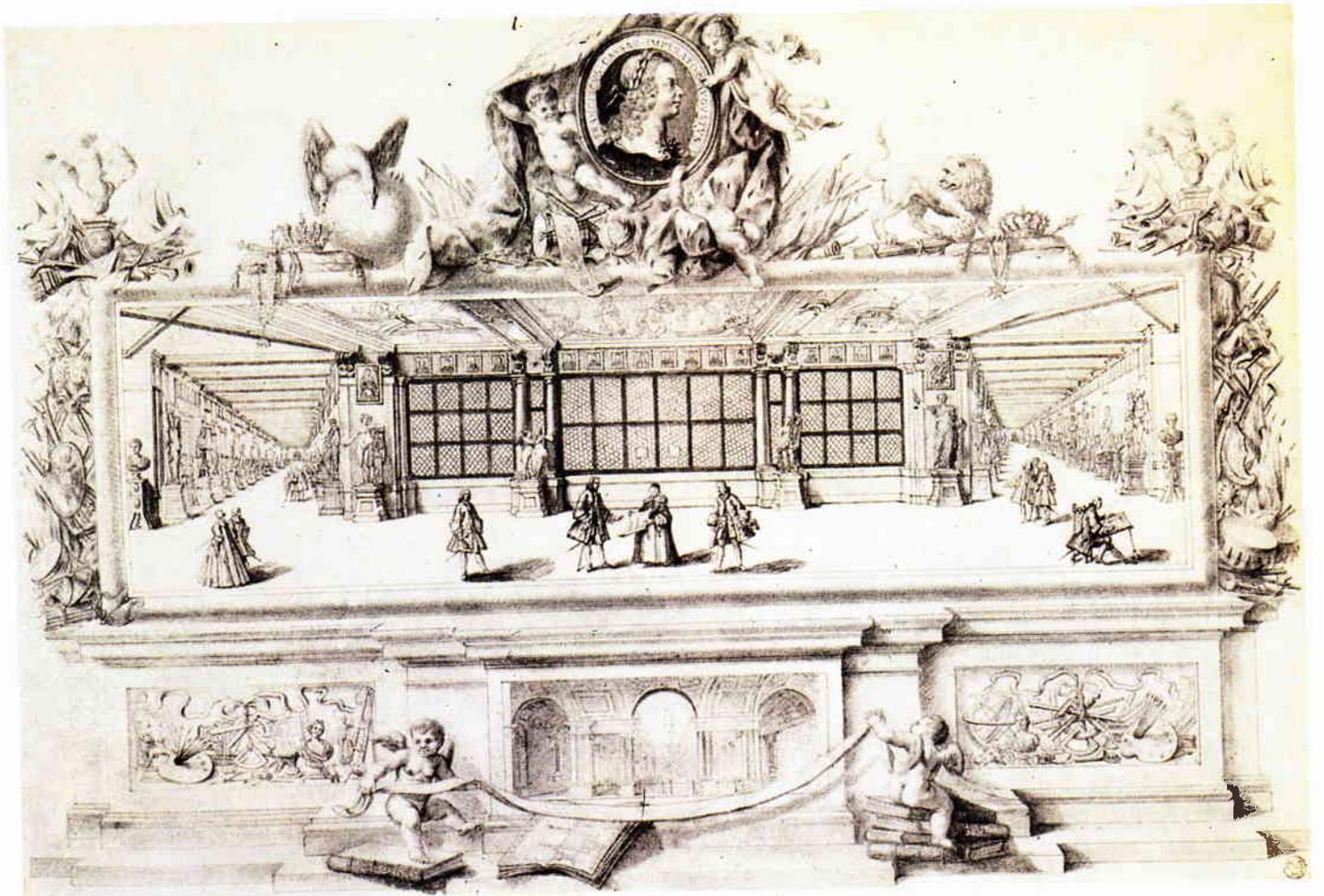


10

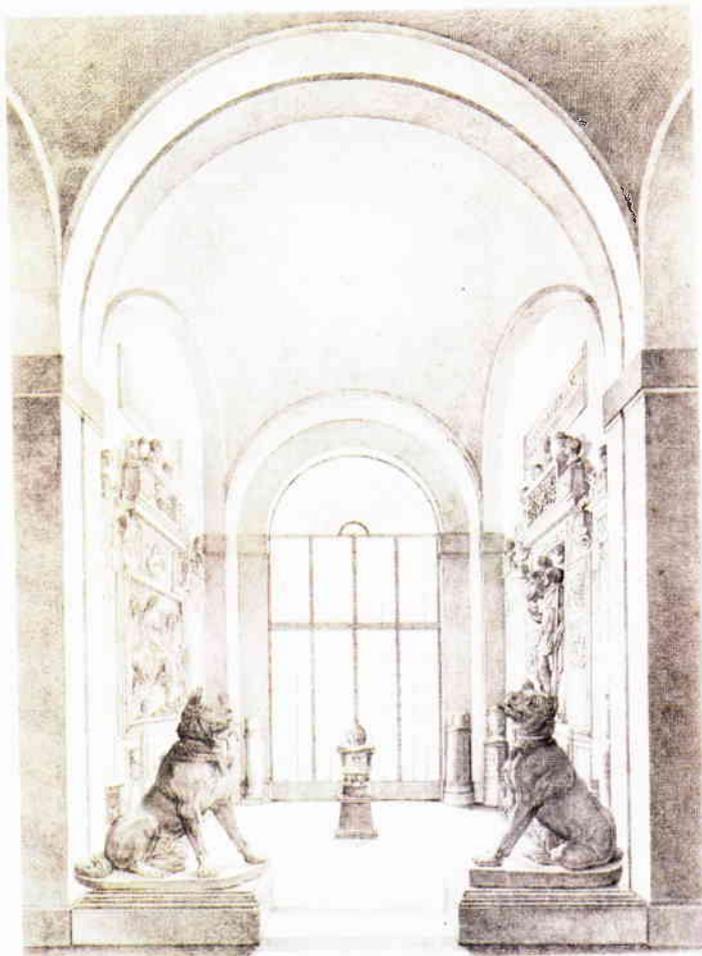


11

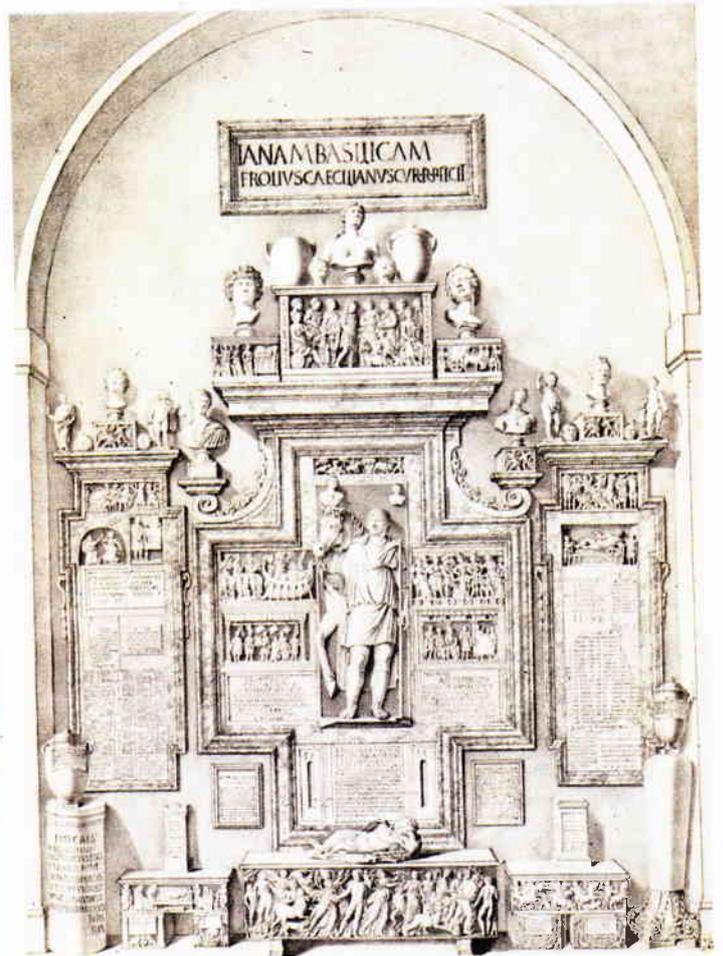




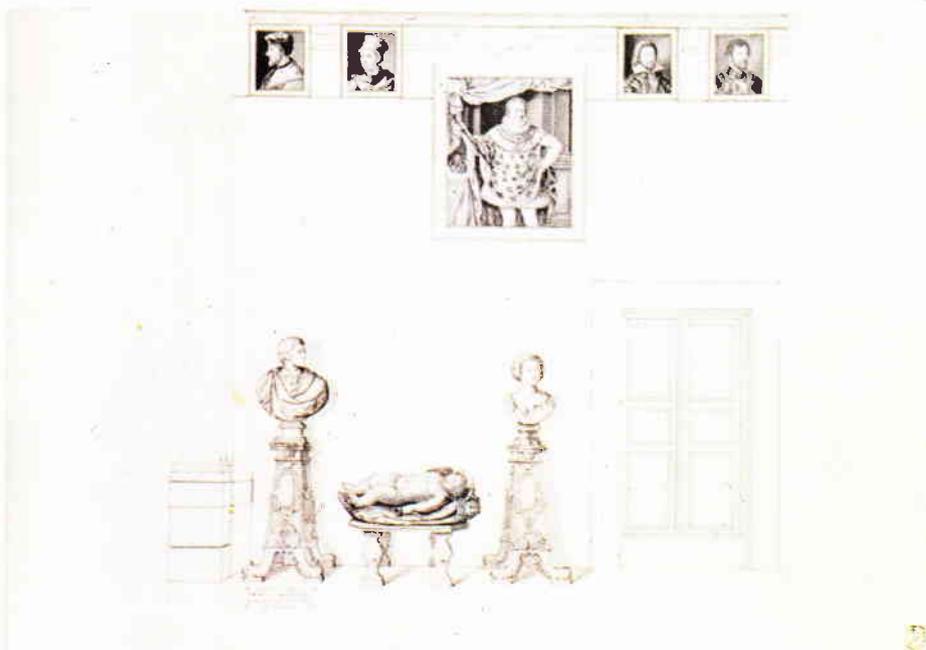
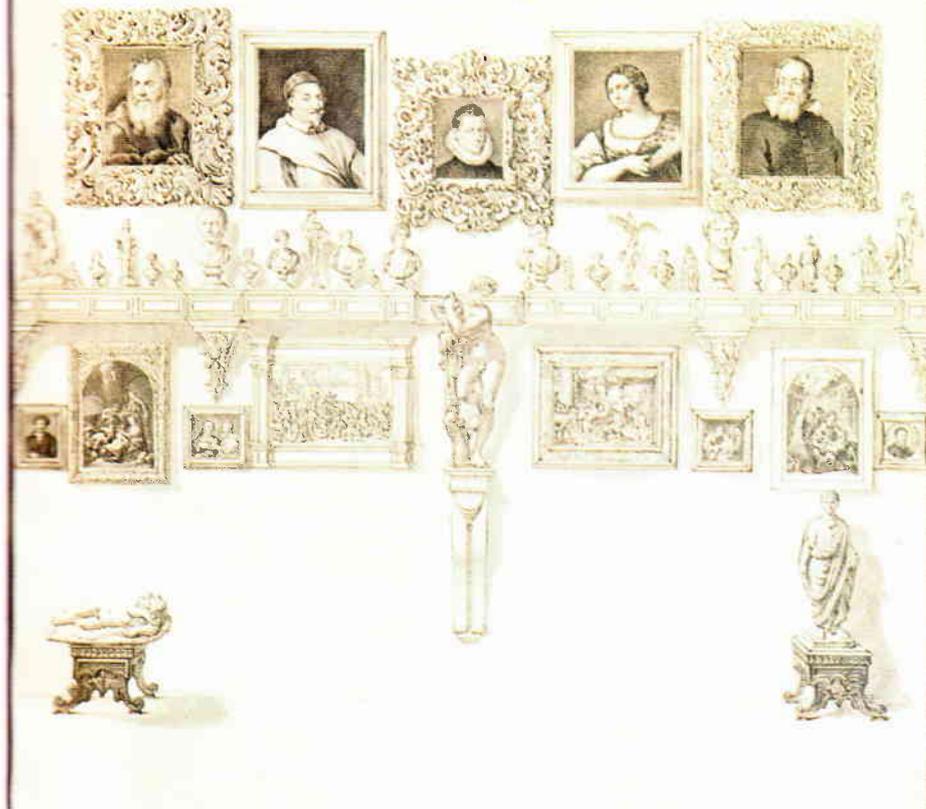
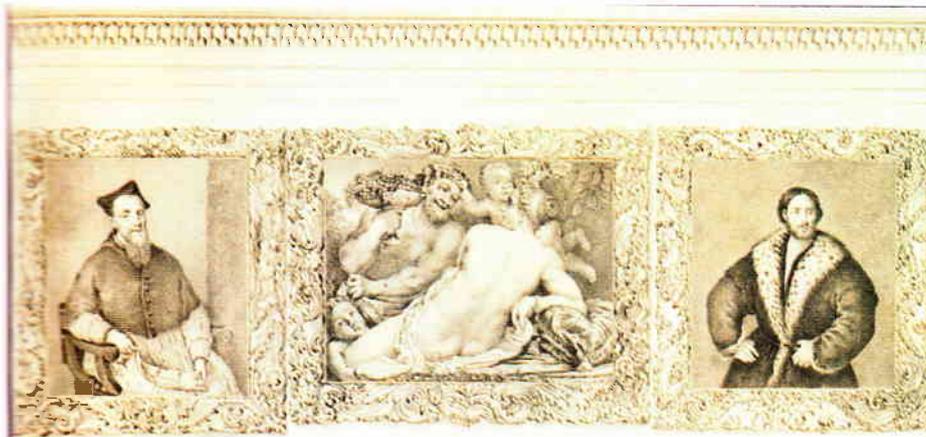
14



15



16



- 14 Vincenzo de Greys, 'Veduta generale della Galleria degli Uffizi'.
 15 Filidauro Rossi e 16 Tommaso Arrighetti, 'Sala delle iscrizioni alla Galleria degli Uffizi'.
 17 Giuseppe Magni, 'Parete della Tribuna degli Uffizi'.
 18 Tommaso Arrighetti, 'Veduta in un corridoio degli Uffizi', Firenze, Gabinetto dei disegni e stampe degli Uffizi.
 19 Johann Zoffany (1734/35 - 1810), 'La Tribuna degli Uffizi' (1772-78), Windsor Castle, Collezioni reali.



19

Al viaggiatore francese Charles de Brosses, in Italia nel 1739-40, le gallerie ricolte di quadri non facevano buona impressione: « tutto l'ornamento delle sale consiste in quadri, che ricoprono le quattro pareti dall'alto fino in basso, con tanta profusione e con così scarsi intervalli che, in verità, l'occhio ne rimane più spesso affaticato che rallegrato ». Oltre alla galleria ducale di Modena, il de Brosses segnalava, per il rigore della disposizione, la galleria di Firenze. I disegni ad essa relativi riprodotti in queste pagine s'inseriscono in una serie fatta eseguire, a partire dal 1750 circa, dal granduca Francesco di Lorena. Sulla scorta di una precedente pubblicazione viennese, s'intendeva predisporre una descrizione visiva delle Gallerie; questi disegni accuratissimi erano dunque destinati ad una traduzione calcografica.

L'accostamento dell'ill. 17 a quella scena di « conversazione » che non molto dopo sarà ambientata nella Tribuna dallo Zoffany (ill. 19), rivela un avvicendamento nell'esposizione (« ciò che non è eccellente o non entra in questa grande scuola del disegno o non vi dura », commenterà in seguito il Lanzi). Sarà poi immediato riconoscere alla fig. 18 due busti famosi: il Bruto di Michelangelo e la Costanza Bonarelli del Bernini, che oggi il visitatore incontra al Bargello. Nel corso dell'Ottocento, con la formazione del Museo Nazionale del Bargello e dall'Archeologico, si spezza quella compattezza collezionistica delle raccolte fiorentine sistematizzata a fine Settecento con il riordino attuato dal Pelli Bencivenni e dal Lanzi.

17

18

20 Pisa, Santo Stefano dei Cavalieri (interno).

21 Mantova, Santuario di Santa Maria delle Grazie (interno).

22 Fiesole, Sant'Ansano (sistemazione ottocentesca con la collezione del canonico Angiolo Maria Bandini).

23 Bologna, Santa Maria di Galliera, sacrestia.

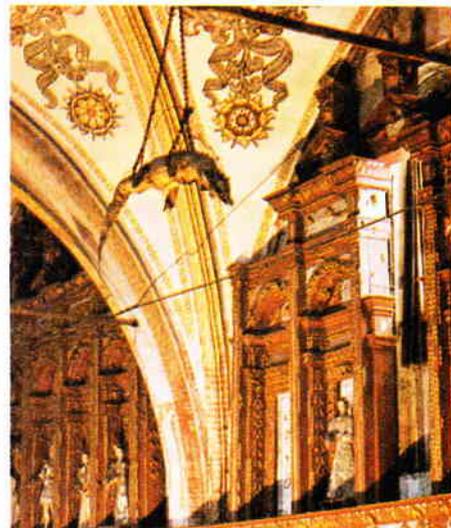
24 Carlo Lasinio (1757-1839), 'Interno del Camposanto di Pisa' (1828).

Nel 1763 Francesco Algarotti si trovò impegnato a discutere sulla necessità che i giovani artisti francesi sfruttassero quell'eccezionale occasione di crescita rappresentata dal soggiorno presso l'Accademia di Francia a Roma. Mettendo a confronto i due paesi sulla base della diversa consistenza di opere d'arte di rilevanza normativa, si chiedeva lo scrittore veneziano: « ma dove sono [i dipinti pur numerosi in Francia]? Nel palazzo di Versaglia, del Lussemburgo, nella galleria del duca di Orléans, appresso gli eredi di Monsieur Crouzat, e in pochissimi altri simili luoghi. E chi non sa che in Italia ogni chiesa è, per così dire, una galleria, sono arricchiti di pitture i monasteri, i palagi pubblici, i privati, ne sono piene le facciate e i muri dei casamenti? [...]»

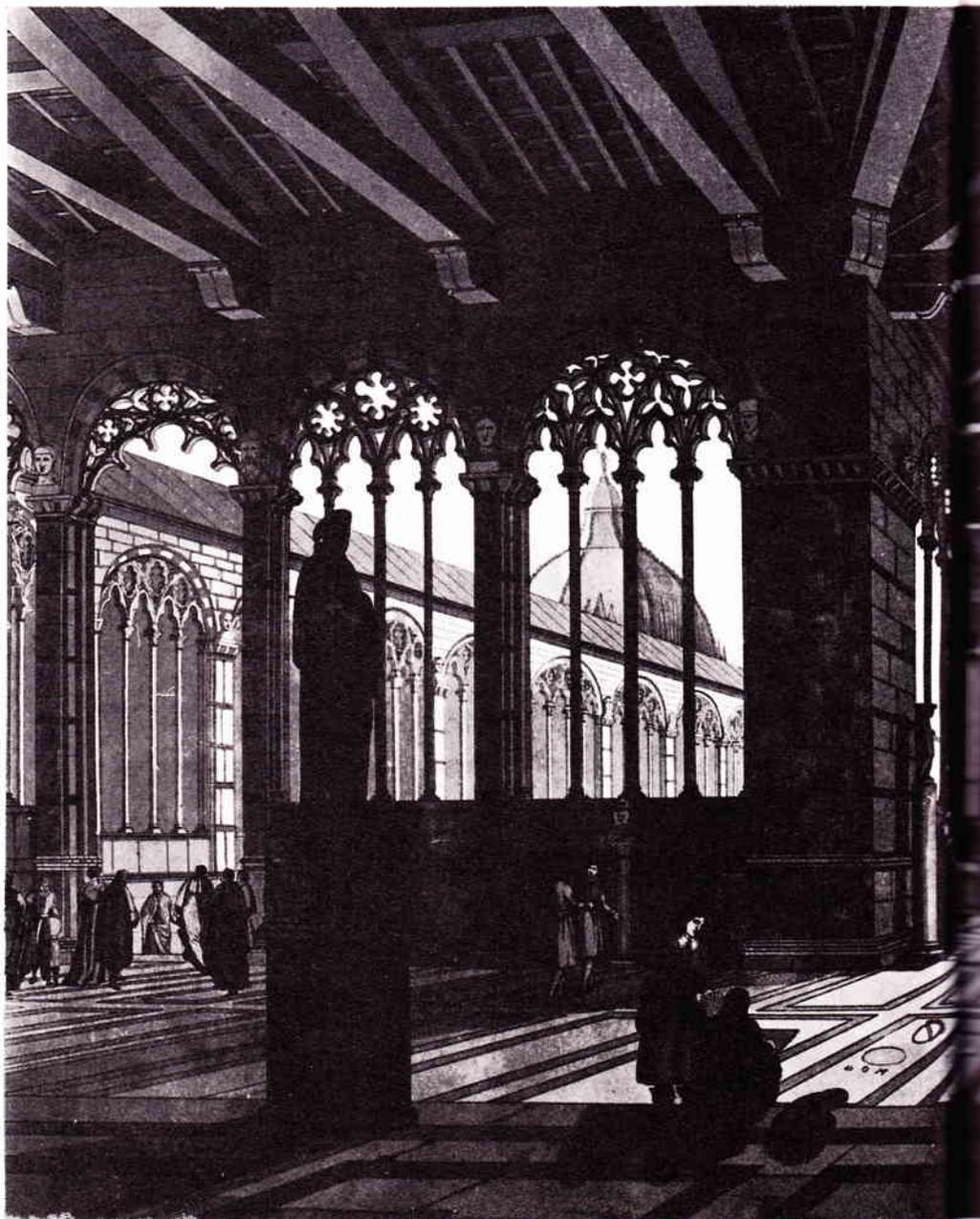
Sogliono anzi tali pitture essere studiattissime ». L'erudizione municipale e quella letteratura guidistica che nel '700 caratterizza ogni provincia dell'Italia centro-settentrionale, concretano e strumentano tale sovrapposizione tra chiesa e « museo ». Ma in qualche maniera – facendo emergere dalla sedimentazione culturale dei contenitori chiesastici una maglia privilegiata di testimonianze figurative – contribuiscono al progetto di quel museo istituzionale che sarà realizzato politicamente più tardi. Il Camposanto di Pisa, con la sua raccolta di marmi classici che già Vasari collegava all'apparizione rivoluzionaria di Nicola Pisano, sembrò a Cristina di Svezia (così voleva la memoria locale) un « museo ». E tale, ormai nel senso pieno e storicamente dimostrativo, si definirà in età neoclassica, per iniziativa del Lasinio. Recuperato ormai al senso storico l'arco pittorico dei « primitivi », si riconosceva negli affreschi pisani, seguendo le identificazioni attributive del tempo,



20



21



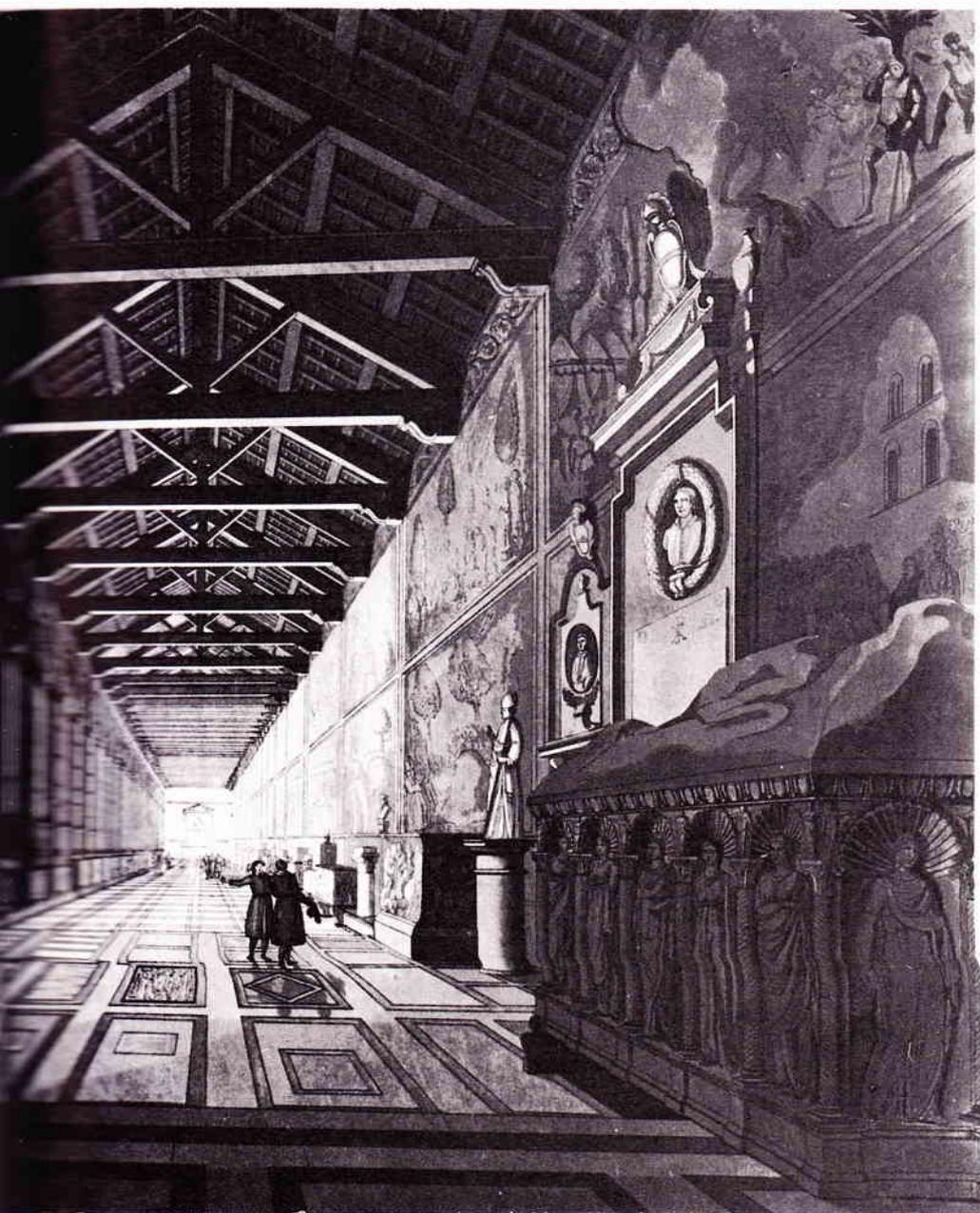
24



22



23



l'esplicita dimostrazione del progresso compiuto dall'arte toscana da Giotto in poi. Accanto a tale convergenza fra chiesa e idea di museo, sopravvive (o viene cancellata nel medesimo periodo sei-settecentesco, come nel caso della chiesa fiorentina dell'Annunziata) la tradizionale fisionomia data ai luoghi di culto dalla sedimentazione di oggetti al culto consessi. I due esempi alle ill. 20 e 21 sono sopravvissuti anche in forza di una dimensione o più illustre o esplicitamente programmata. I casi indicati dalle ill. 22 e 23, si riferiscono invece ad un più moderno tipo di connessione fra chiesa e museo, dove è piuttosto l'attenzione specificamente collezionistica nel luogo chiesastico. Nel caso della collezione dell'erudito bibliotecario della Laurenziana, il Bandini, la chiesa fiorentina sembrò offrire (fino a quando, nel 1913, la raccolta venne alloggiata in sede apposita) un ambiente connotato alle tavole dei « primitivi ». Nella chiesa oratoriana di Bologna si ritrovò Ettore Ghislieri, protettore di artisti e collezionista. Risulta esplicitamente che destinasse la sua raccolta alla sacrestia di Santa Maria di Galliera. (ill. 23). Un buon esempio moderno di chiesa-museo può essere la Pinacoteca Comunale di Montefalco, in Umbria.

25 Scipione Maffei, 'Museum Veronense,' Verona, 1749 (anteporta).

26 Antonio Pazzi (1706 - dopo il 1768) su disegno di Giandomenico Campiglia, 'Giovani artisti al Museo Capitolino' (da G. Bottari, 'Musei Capitolini', vol. I, 1741).

27 Jean Granjean (1755-1781), 'L'Antinoo Albani al Campidoglio', (1780), Amsterdam, Rijksmuseum.

L'esperienza classicista del Settecento contribuì alla definizione istituzionale delle raccolte sia sulla linea dell'erudizione « antiquaria » che su quella - in piena evoluzione - volta ad identificare nel museo un prammatico ed articolato riferimento per gli artisti. Se, da una parte, l'aspirazione ultima dell'entusiasta « antiquario » puntava ad una stabile ed organizzata definizione collezionistica, dall'altra, si richiedeva una più impersonale e larga accessibilità all'archivio delle forme esemplari.

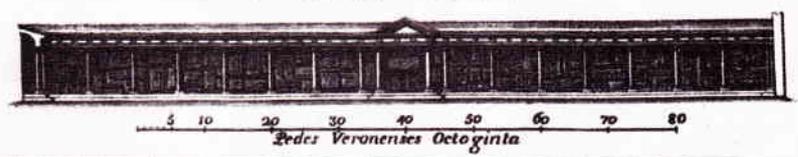
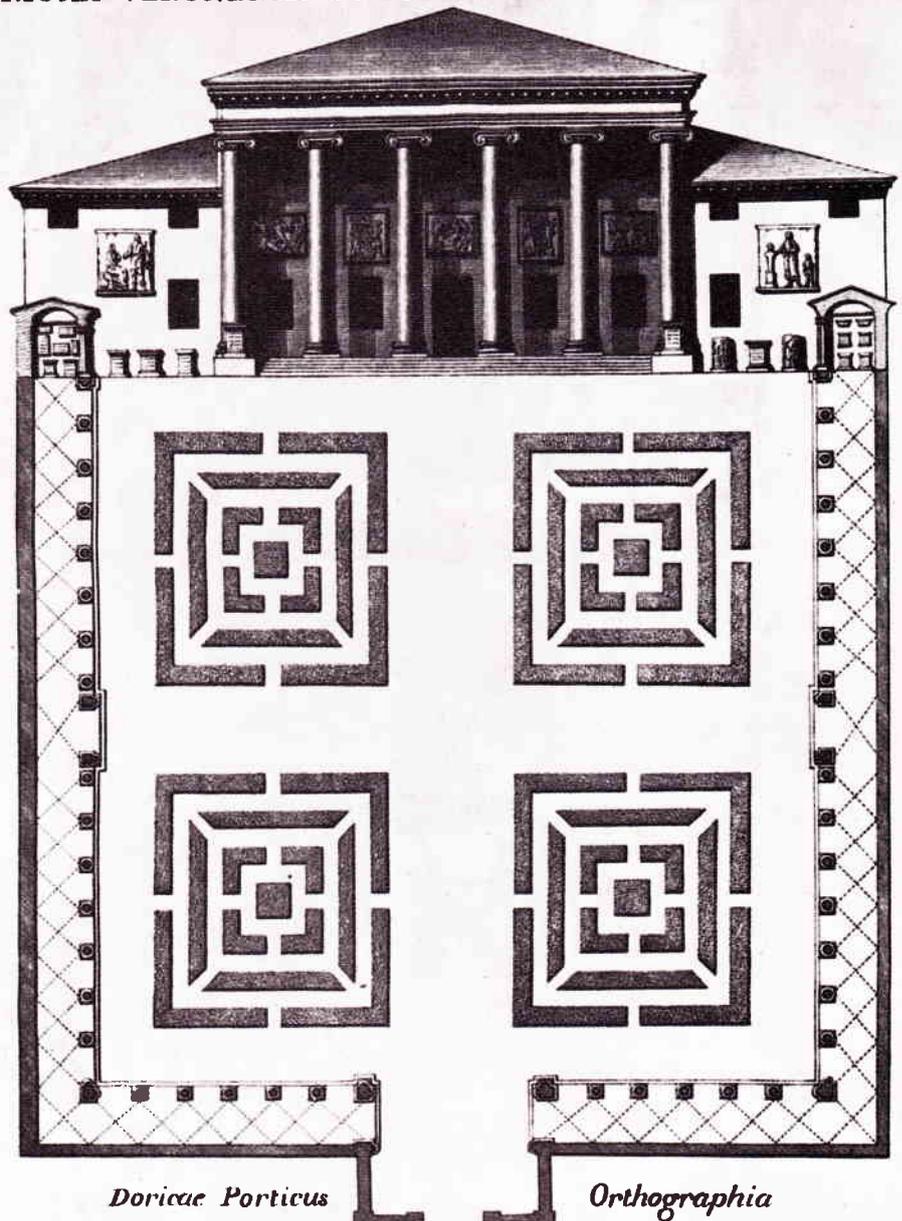
Il museo di Scipione Maffei a Verona nacque tra il 1744 e il 1750 in organica connessione con la biblioteca. Ed è altrettanto significativo che esso non sia stato ospitato nella casa del Maffei, in ossequio alla compattezza simbolico-nobiliare dei precedenti complessi collezionistici, ma che abbia trovato un riferimento, in qualche modo « pubblico », nella Accademia Filarmonica. Altrettanto nuova e significativa fu la scelta progettuale. Il corrente linguaggio rococò fu deliberatamente rifiutato a favore di un programma architettonico (del neo-palladiano ed illuminista

Alessandro Pompei) che allo stile dorico intese saldare una precisa scelta di funzionalità espositiva. La collezione divenne presto famosa in Italia come fra i viaggiatori stranieri.

Il Maffei cercò di sostenerla economicamente con lotterie e sottoscrizioni, evidenziandone anche la funzione « turistica » (« gli osti dovrebbero concorrere distintamente »).

Per gli artisti europei saranno piuttosto le raccolte romane di antichità (quella al Campidoglio era la più antica) a sollecitare un'esperienza diretta delle testimonianze normative del mondo classico. In maniera indiretta, Roma, o piuttosto la sua immagine di cultura, assume un nuovo ruolo propulsore nella vicenda settecentesca. Due testimonianze idealizzate come quelle qui riprodotte (ill. 26, 27), proprio per il loro e diverso grado d'idealizzazione, documentano bene questo rapporto fra museo ed esperienza operativa dell'arte.

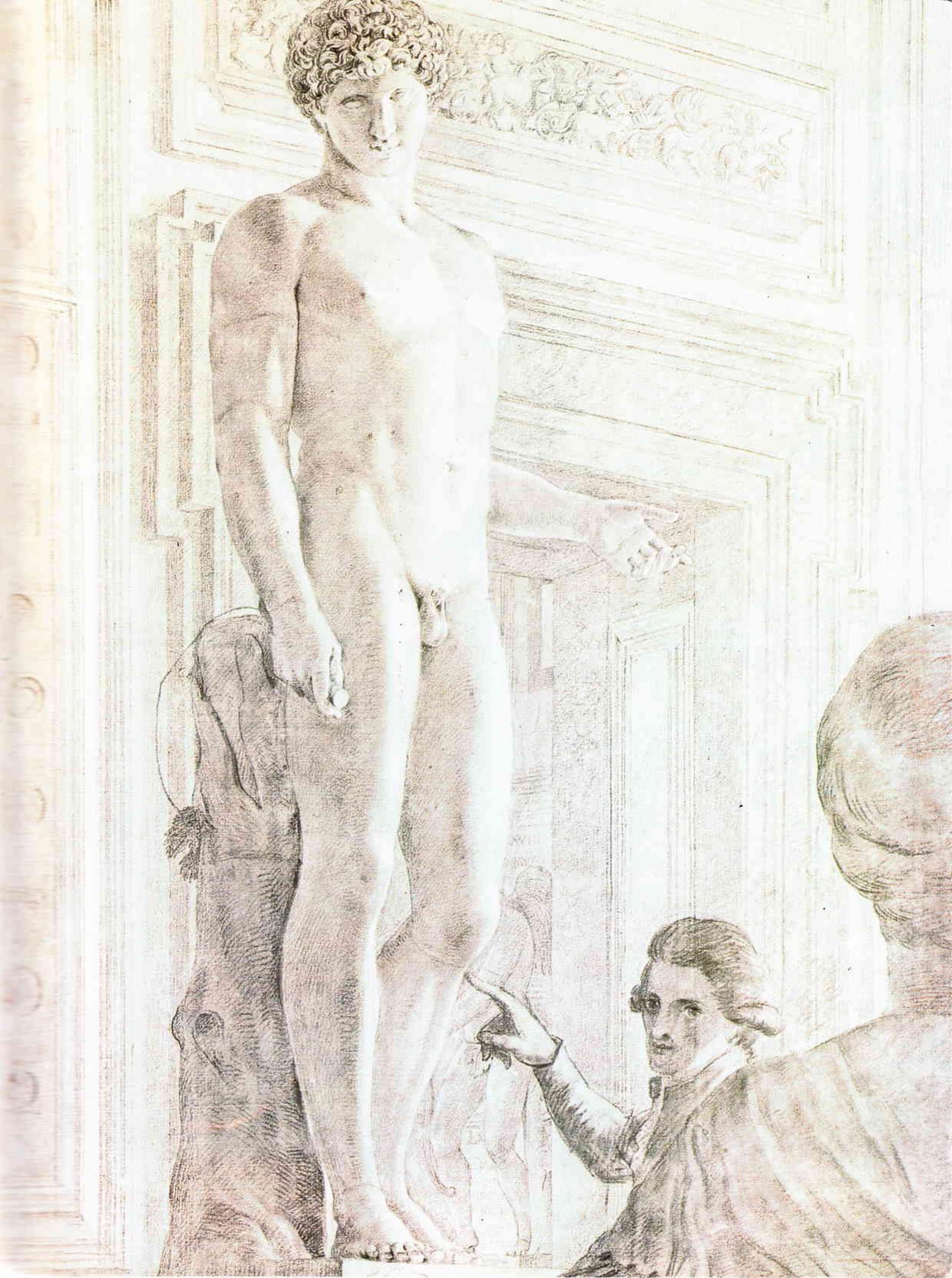
MUSEUM VERONENSIS PROSPECTUS ET ICHNOGRAPHIA.



25



26



28 Filippo Agricola (1795-1857),
 'Fondazione del museo Chiaramonti'
 (1817-18), particolare della lunetta sopra
 la decima campata della Galleria Chiaramonti,
 Roma, Palazzi Vaticani.

29 Domenico De Angelis (attivo fra la seconda
 metà del '700 e il primo '800), 'Pio VII approva
 la sistemazione del Museo e della
 Pinacoteca Capitolini' (1818), Roma,
 Palazzi Vaticani, Galleria Clementina.

30 Scomparto della Galleria Chiaramonti,
 Roma, Palazzi Vaticani.

31 Museo Nani a Venezia (1791).

32 Gaspare Maria Paoletti (1727-1813),
 Sala dei Niobidi, Firenze, Galleria degli
 Uffizi (1779-80).

Nel 1739, visitando la Biblioteca Vaticana,
 il de Brosses fu incuriosito dalla grande
 e prossima galleria, deserta e
 sostanzialmente inutilizzata: « sarebbe un luogo
 adattissimo per raccogliervi tutto ciò che
 il papa possiede di antichità, bassorilievi,
 busti, statue ed iscrizioni, ecc.: ma tutto
 è ammucchiato alla rinfusa in modo sgradevole,
 nelle sale del Campidoglio, troppo piccole
 per tutto ciò che contengono ». Neppure
 quarant'anni dopo prenderà avvio,
 sotto Clemente XIV, quel processo di
 sistemazioni museali che caratterizzerà poi i
 papati di Pio VI (1775-99) e Pio VII
 (1800-23). Non senza implicazioni politiche,
 il fulcro dell'iniziativa collezionistico-
 istituzionale pontificia si sposterà dal
 Campidoglio — che ne era stata la tradizionale
 sede fin dall'età umanistica — ai Palazzi
 Vaticani. Tali iniziative
 (che drammaticamente attraversano il
 momento politico napoleonico, subendo la
 dominazione simbolica della cessione alla
 Francia delle opere più illustri, e vedendo poi
 la loro riacquisizione, altrettanto
 simbolicamente espressa, operata dal Canova)
 ebbero puntuale definizione celebrativa, fin
 dall'affresco del Mengs per il Museo
 Clementino: se ne veda la riproduzione a
 p. 61 del volume di questa stessa collana
 dedicato al Patrimonio storico-artistico.
 I cicli di cui gli affreschi alle figg. 28 e 29
 fanno parte (quello Chiaramonti fu voluto e
 finanziato direttamente dal Canova)
 cadono in non casuale coincidenza di tempi
 con il più compiuto strumento giuridico
 per la tutela del patrimonio d'arte che



28



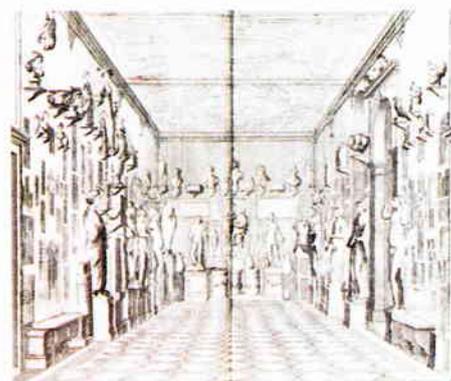
PIVS. VII. MVSEVM ET. PINACOTHECAM. IN. CAPITVLIO
 RESTITVTIS. AVCTISQVE. SIGNIS. CONCLAVIBVS. ADDITIS
 LVMINIBVS. AMPLIATIS. CVLTV. SPLENDIDIORE. EXORNAVIT
 AN. MDCCCXVIII.

29



30

uno Stato pre-unitario si sia dato, vale a dire l'editto del cardinal Pacca. A queste date, il museo si configura anche come momento di tutela, origine alla degradazione e dispersione del patrimonio artistico. Le già secolari attenzioni ai problemi della tutela vengono rievocate, entro le stesse normative giuridiche, come un tratto civile proprio del governo pontificio, qualcosa che da tempo aveva saldato l'immagine della Roma classica a quella della Roma cristiana, l'età di Raffaello a quella presente del Canova.

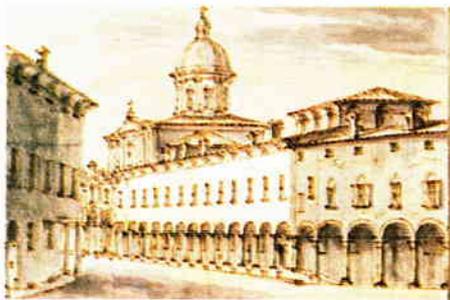


31

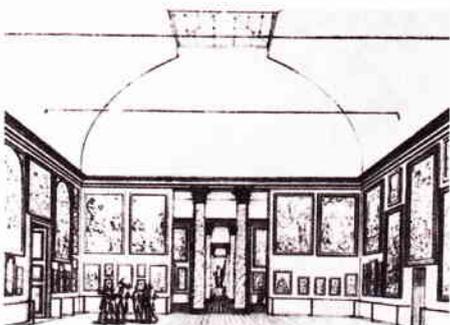
Sulla scorta delle scelte architettoniche funzionalizzate alla destinazione espositiva, e già attuate dal Marchionni per la villa del cardinale Alessandro Albani, gli allestimenti vaticani propongono una nuova identità conoscitiva fra sede museale e materiali raccolti. La scansione delle campate che formano la galleria Chiaramonti correlatamente ai richiami numerici (ill. 30), diventa struttura di chiarificazione ed articolazione descrittiva di un materiale vasto e variato. La sala fiorentina dei Niobidi (ill. 32) trasferiti a Firenze dal 1770, si connette alla profonda riorganizzazione che degli Uffizi si dette, in senso dimostrativamente conoscitivo e specificatamente artistico, a partire dal 1780. La decorazione della sala, con gli stucchi dell'Albertolli, è in funzione dei marmi antichi; ma il gruppo, che a Roma era esposto in forma raccolta, è sgranato in modo ancora ornamentale entro il grande spazio della sala. È un dato tipico dell'età neoclassica, implicito anche all'assolutezza di una destinazione erudita, che gli stessi criteri attuati nelle raccolte istituzionali trovino continuità anche in quelle private e meno consistenti, come quella veneziana dei Nani (ill. 31).



32



33



34

33 Pio Panfili (1723-1812), 'Chiesa e convento di sant' Ignazio a Bologna' (poi sede dell' Accademia di Belle Arti e della Pinacoteca Nazionale).

34 Michele Bisi (1788-1874), da: 'Pinacoteca dell' I.R. Palazzo delle Scienze e delle Arti,' (1812).

35, 36 Francesco Lazzari (attivo nella prima metà dell'Ottocento), 'Progetti per l'ala di collegamento tra la nuova Pinacoteca di Venezia e l'ex Scuola della Carità' (1824-28), Venezia, Gabinetto disegni e stampe del Museo Correr.

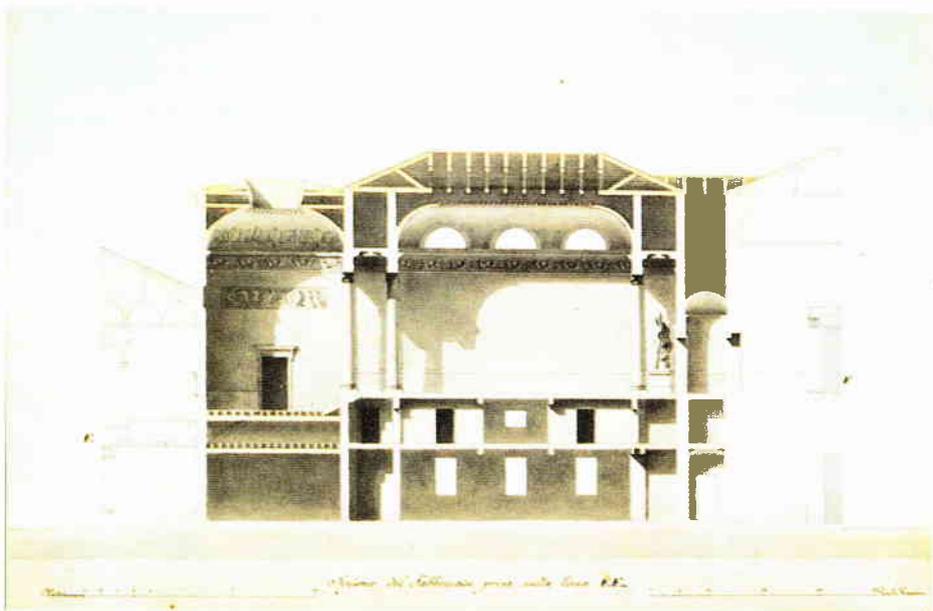
37 Giuseppe Borsato (1770-1849), 'Leopoldo Cicognara commemora Antonio Canova all' Accademia di Venezia' (particolare), 1824, Venezia, Galleria d'arte moderna di Ca' Pesaro.

La Pinacoteca di Brera, l'Accademia di Venezia e quella di Bologna, nel panorama italiano del primissimo Ottocento, costituiscono l'asse caratteristico del museo di origine politica, nato dalla soppressione del patrimonio chiesastico e, al tempo stesso, strumento ultimo della sua salvaguardia. Un decreto del regno italico del 1 settembre 1803 (esteso poi anche all'Accademia di Venezia, quando l'ex Dominante entrerà a farne parte, nel 1807) precisa in maniera chiarissima la precipua funzionalità didattica delle nuove istituzioni artistiche: « la Pinacoteca è principalmente destinata al comodo di chi si esercita a dipingere ». Tali pubbliche istituzioni dovranno anche risolvere, in modo parallelo, il problema del loro fisico inserimento in ambienti preesistenti ed acquisiti, per comune atto politico, dal patrimonio religioso. È una circostanza che, spesso anche per i musei, si riproporrà in maniera altrettanto tipica e più capillare all'indomani dell'Unità.

Le ill. 34 e 37 ricordano come fosse allora esposta all'Accademia l'Assunta di Tiziano: la vicenda conservativa del grande dipinto ebbe una lunga parentesi di museificazione, durata fino alla prima guerra mondiale; successivamente ritornò nella sua naturale sede alla chiesa dei Frari. In modo paradossale, si tratta di uno dei luoghi chiesastici maggiormente stravolti dall'industria del turismo.



35



36



38 Jean Duplessis Bertaux (1757-1819), 'Trasporto delle antichità di Ercolano dal museo di Portici al Palazzo degli Studi di Napoli', (1778).

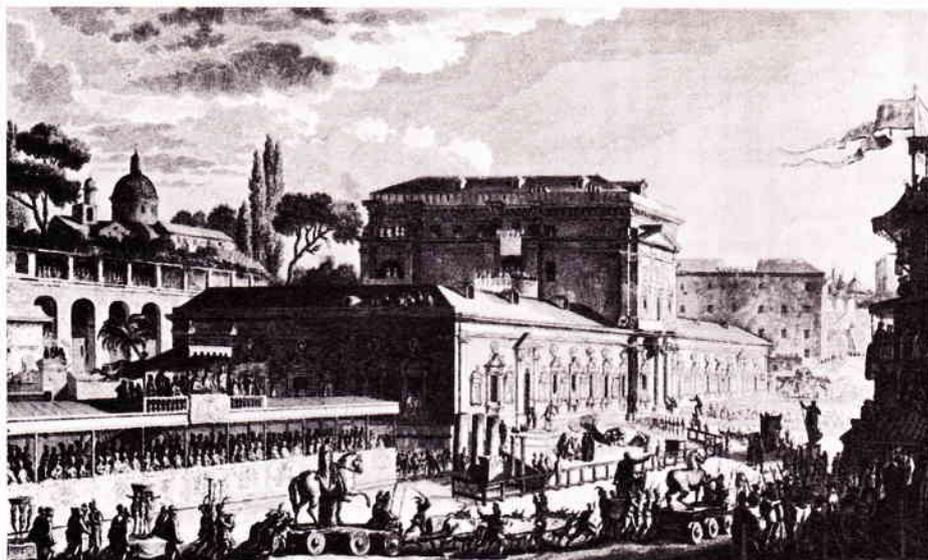
39 Frans Vervloet (1795-1872), attribuito a, 'Interno del Museo Borbonico di Napoli' (1824-32), Napoli, Museo di Capodimonte.

40 Giuseppe Ferretto (morto nel 1873 circa), 'Gipsoteca di Possagno' (1872).

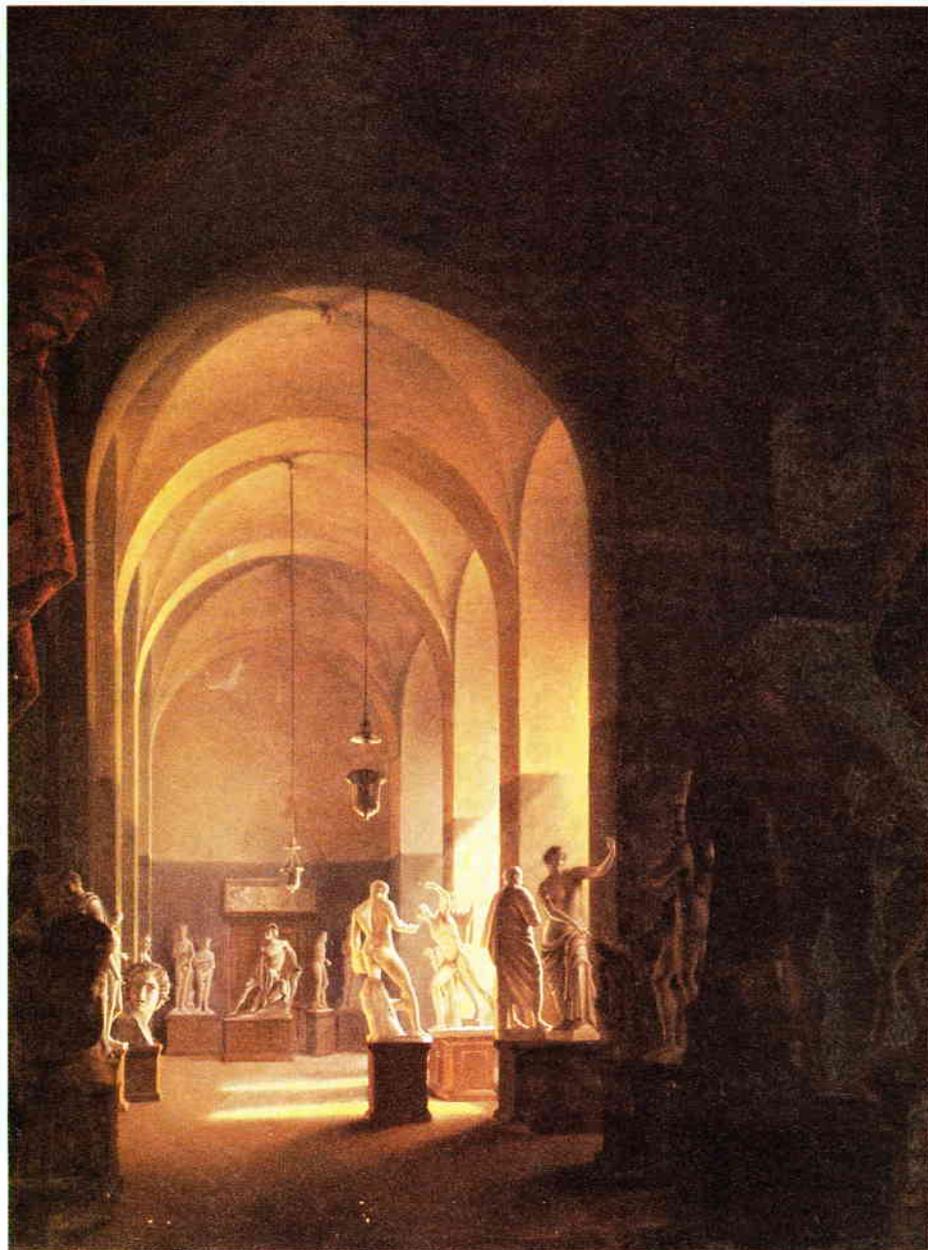
41 Esterno dello studio del Canova a Roma.

42 Francesco Chiarottini (1748-1796), 'Studio del Canova a Roma', particolare (1786 circa), Udine, Museo civico.

Sono messi a fronte, in queste pagine, due tipici canali di formazione del museo, rispettivamente rappresentati dall'attività di scavo archeologico e dalla riconversione istituzionale di quanto, nello studio di un artista prestigioso, si è andato spontaneamente sedimentando. I due casi che servono di esemplificazione rappresentano momenti centrali dell'esperienza neo-classica. La sorprendente scoperta delle antichità seppellite dalla colata vulcanica del Vesuvio, sistematicamente intrapresa nel 1738, dette avvio ad una delle più straordinarie avventure culturali del secolo. I reperti, in un primo momento gelosamente custoditi nella Villa Reale di Portici, vennero poi sistemati nel cinquecentesco ex-palazzo degli Studi, accanto alle raccolte farnesiane unificate, tra il 1807 e il 1822. La stampa del Duplessis Bertaux, tratta dal Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile dell'abate di Saint-Non, è pertanto solo l'immaginaria e anticipatrice descrizione visiva dell'avvenimento. Con altro occhio, più tardi, in età romantica, probabilmente un pittore proveniente da Malines osserverà i marmi antichi immersi nella tensione silenziosa del museo. Altrettanto esemplare, per la cultura classicistica, è l'identificazione virtuale del museo con lo studio dell'artista, definito in accezione funzionalmente didattica o idealmente collezionistica (ill. 42), capace insomma di eternarsi nello spessore istituzionale della pubblica raccolta. Il mito di Antonio Canova si concretò anche nella dimensione del museo: dopo la sua morte, i bozzetti, le terracotte, i modelli in gesso dello studio romano vennero riuniti dal fratellastro Giovanni Battista Sartori presso la casa natale dello scultore, in un ambiente appositamente progettato dall'architetto Segusini.



38



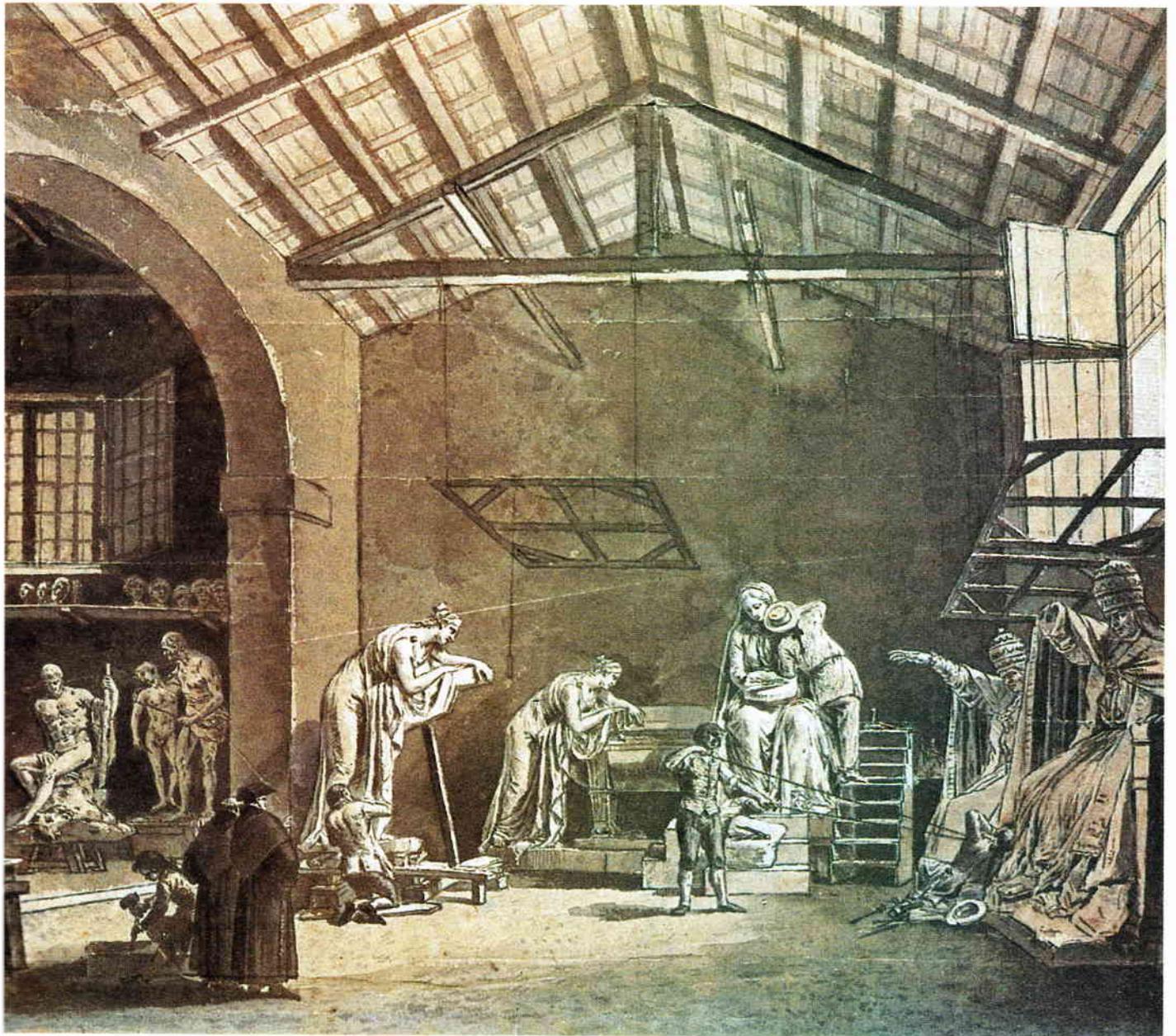
39



40

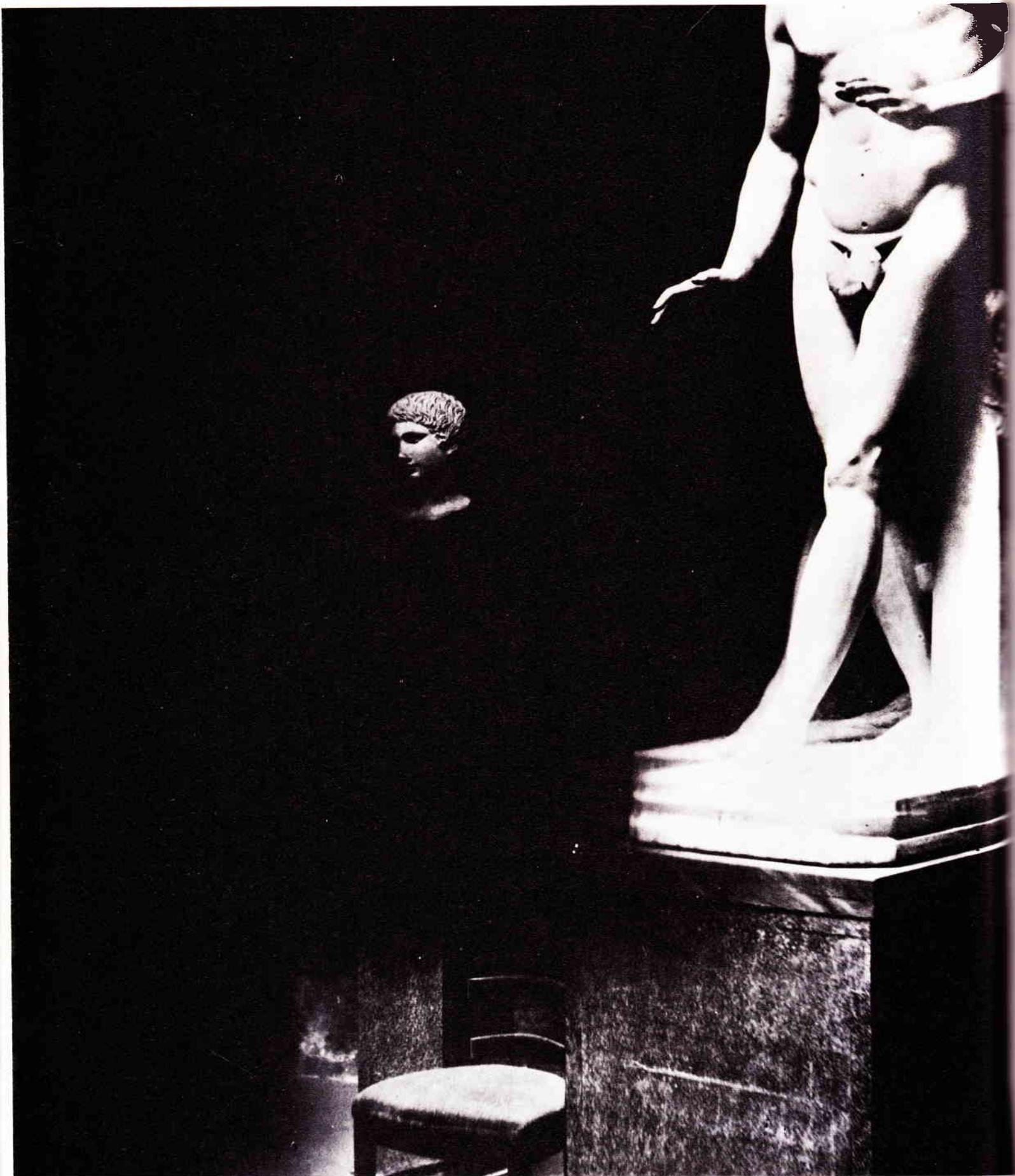


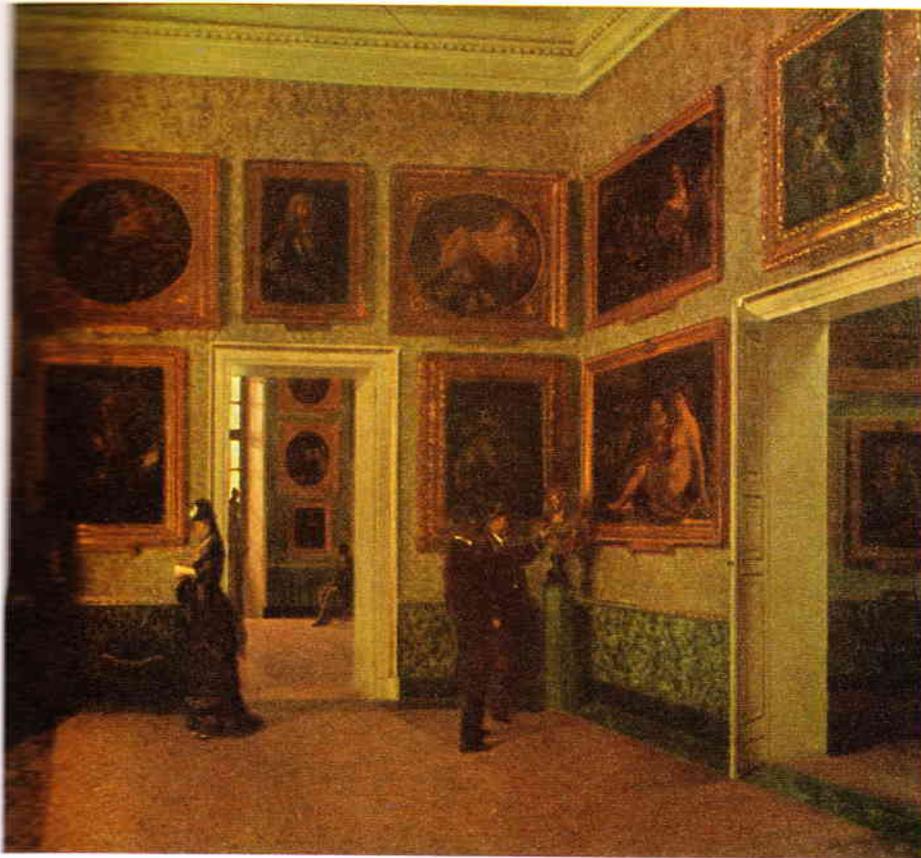
41



42

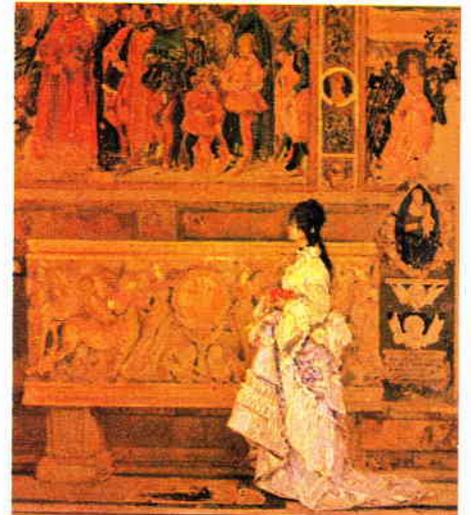
65





44

- 43 Giuseppe Primoli (1851-1927):
 'Al museo Torlonia' (?), 1895 circa.
 44 Felice Vezzani (sec. XIX), 'Settima sala della Galleria Estense di Modena' (1878, quando la raccolta era ancora sistemata nel palazzo Ducale), Modena, Amministrazione Provinciale.
 45 Emilio Cavenaghi (1852-1876), 'Nel Camposanto di Pisa' (1874), Milano, Galleria d'arte moderna.
 46 Giuseppe Primoli, 'Visita al museo Torlonia' (1898 circa).



45



46

Nella seconda metà dell'Ottocento, quando la connessione con la pratica didattica è ormai cessata o scaduta con la crisi dell'Accademia, il museo diventa il luogo delle private emozioni o l'obbligante meta delle convenzioni sociali («Meno male che i musei si incontrano in viaggio di nozze e mai più!», dirà un personaggio, di Svevo). La dimensione soggettiva e elitaria di tali emozioni, del resto, stringe bene quel legame organico con il salotto borghese che si era andato istituendo e che imporrà il criterio di molte repulse come di estetizzanti apprezzamenti. Le fotografie del conte Primoli trasmettono addirittura una suggestione intensa e fuggevole, calamitata dall'apparizione di un'opera singola (ill. 43). In altre occasioni (ill. 46) l'attenzione del fotografo-gentiluomo sembra richiamarsi — ma con ben altro acume — ad un tema assai frequente nella pittura del tardo Ottocento, quello della presenza socialmente caratterizzata nei luoghi dell'emozione artistica. Un museo effettivo come il Camposanto di Pisa, che il Lasinio aveva presentato (ill. 24) nella sua organicità testimoniale, si riduce al frammento (peraltro identificabilissimo ad una memoria colta) su cui scivola assorta la bella signora del Cavenaghi (ill. 45). Non è casuale che uno schema narrativo simile sia usato ad esempio da Signorini in riferimento all'atelier di collocare un gesto di codificata sensibilità entro la misura di un interno privatamente ristretto.

47 Museo nazionale del Bargello a Firenze, sala dei bronzi (fotografia Alinari eseguita poco avanti al 1898).

48 Galleria Estense a Modena, sala dei maestri modenesi, ordinamento di Serafino Ricci del 1924 (fotografia di Umberto Orlandini).

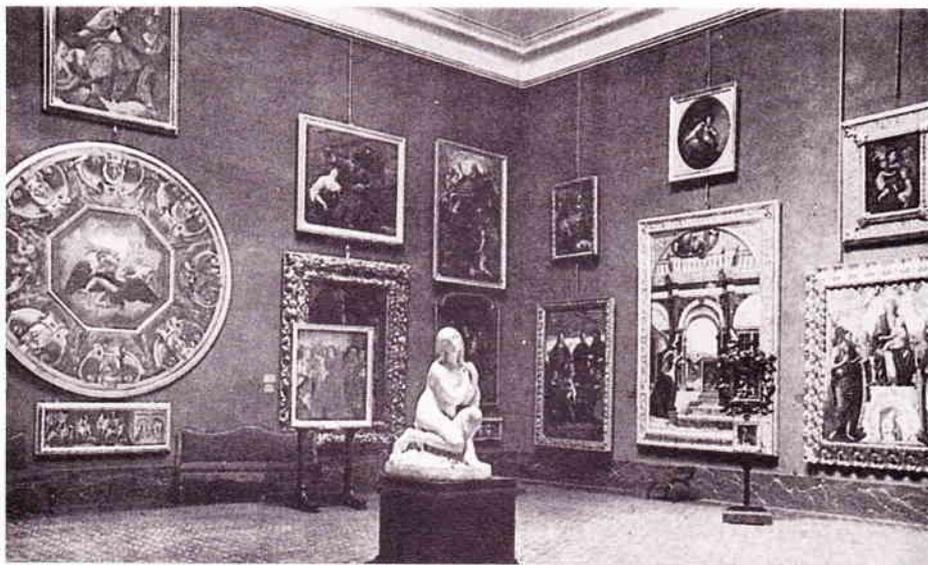
49 Pinacoteca di Brera, Milano, sala XXIII, ordinamento di Ettore Modigliani (1920-24).

50 Galleria dell'Accademia a Firenze, tribuna del David di Michelangelo, costruita da Emilio de Fabris (1807-1883) nel 1873 (fot. Alinari eseguita poco avanti al 1898).

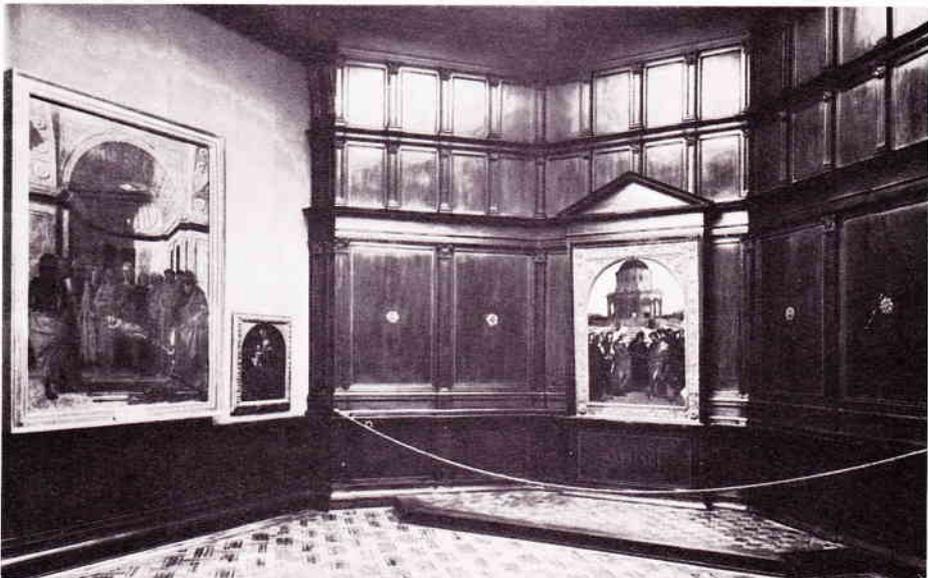
Fin dal secondo Ottocento, quando era ormai scaduta la finalità settecentesca di riconnettersi alle esigenze didattiche dell'Accademia, si cercò spesso di allestire il museo in forma coerente ad una visione conoscitiva della storia dell'arte. Quanto potrà successivamente apparire mancanza di criterio didattico e storico, fu allora semplicemente la risposta ad esigenze storiografiche diverse. Le fotografie raccolte in queste pagine accennano appunto a tale diversità di quadri conoscitivi. Gli oggetti confluiti al Bargello, dopo che la mostra allestita per il centenario dantesco del 1865 « suggerì di porre [...] le fondamenta di un museo stabile a guisa di quello di Cluny o Kensington » (A. Gotti, 1875), appaiono organizzati secondo l'aspetto propriamente « industriale »: pertanto i bronzi vengono separati dalle sculture diversamente prodotte (ill. 47). Altro concetto storiografico, di ascendenza remota ma ancora operante nell'Ottocento, è quello di « scuola »: un'articolazione per « scuole » (tale da inglobare anche larghi lassi temporali) si legge nel riallestimento modenese condotto nel '24 sull'impianto definito da Adolfo Venturi (ill. 48). Se potrà sembrare un'astrazione geografica quella che ricondusse ad un'unità di luogo manifestazioni culturali ben differenziate, non è detto che sia meno astratta l'unificazione temporale che nell'attuale disposizione della Galleria, lega episodi della pittura tre e quattrocentesca di fatto incommunicanti. Ancora con il riordinamento della Pinacoteca di Brera, compiuto nel primo dopoguerra, s'intese suggerire, per lo 'Sposalizio della Vergine' di Raffaello (ill. 49), un'asse di tradizione pittorica urbinata con la pala di Piero della Francesca. L'opera raffaellesca uscì dunque dall'isolamento assoluto, nell'apposita saletta, in cui l'aveva precedentemente alloggiata Corrado Ricci. Ma la pannellatura su tre lati che l'avvolge è sostanzialmente ancora in linea con le scelte del Ricci: certe sottolineature di decoro, in corrispondenza di emergenze qualitative eccezionali, sono rimaste fino a non molti anni su un frequente ricorso museografico. Il trasferimento all'Accademia del 'David' di Michelangelo, compiuto nel 1873 ma da tempo progettato, si commette ad una precisa e dibattuta esigenza conservativa (ill. 50). Il progetto di sistemazione del Duprè e del de Fabris, realizzato dal secondo, fece del collocamento museale dell'opera il fulcro di una presentazione biografica, di un'epopea artistica di Michelangelo: anche in ciò trova ragione la collocazione di un calco della 'Pietà' vaticana dell'artista.



47

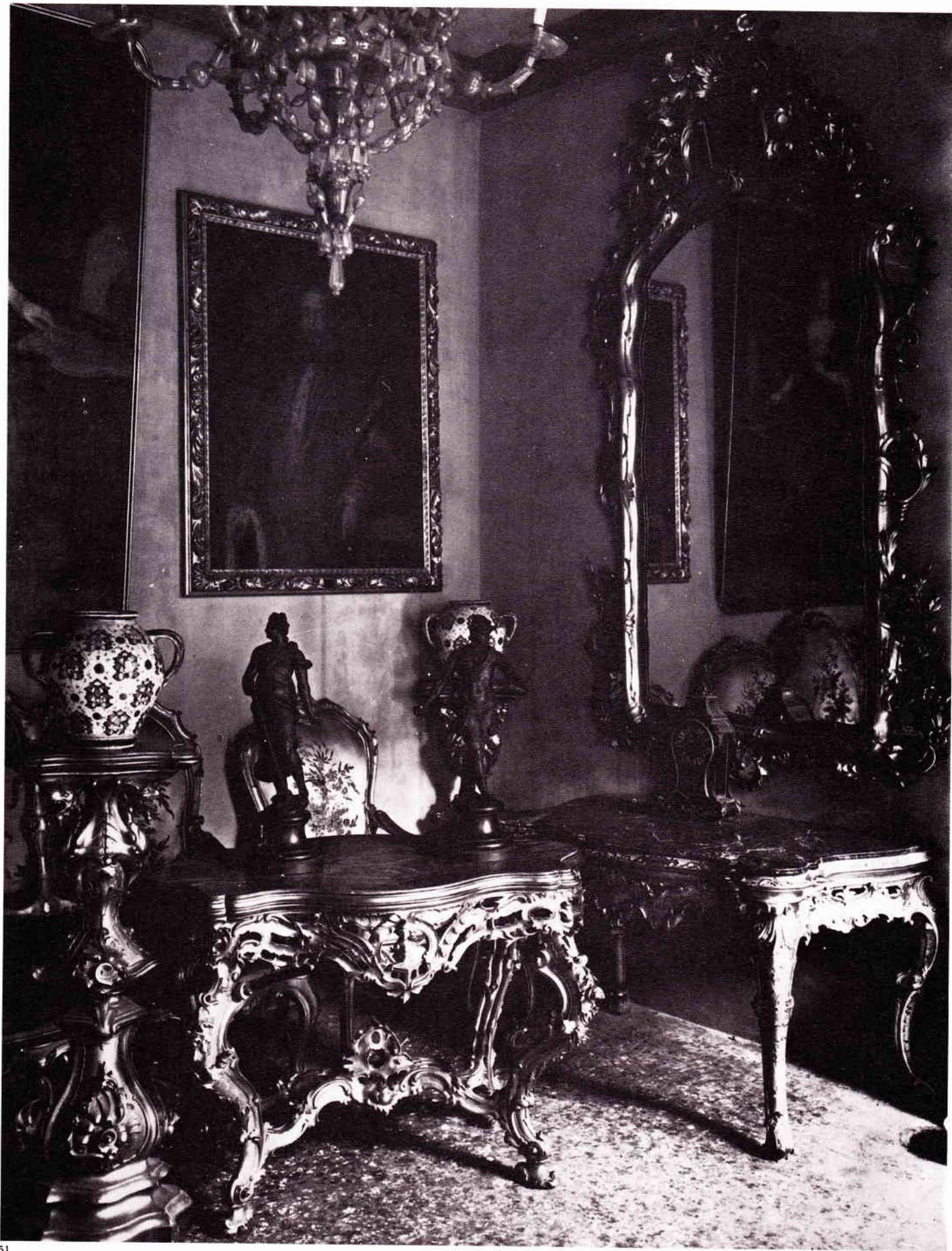


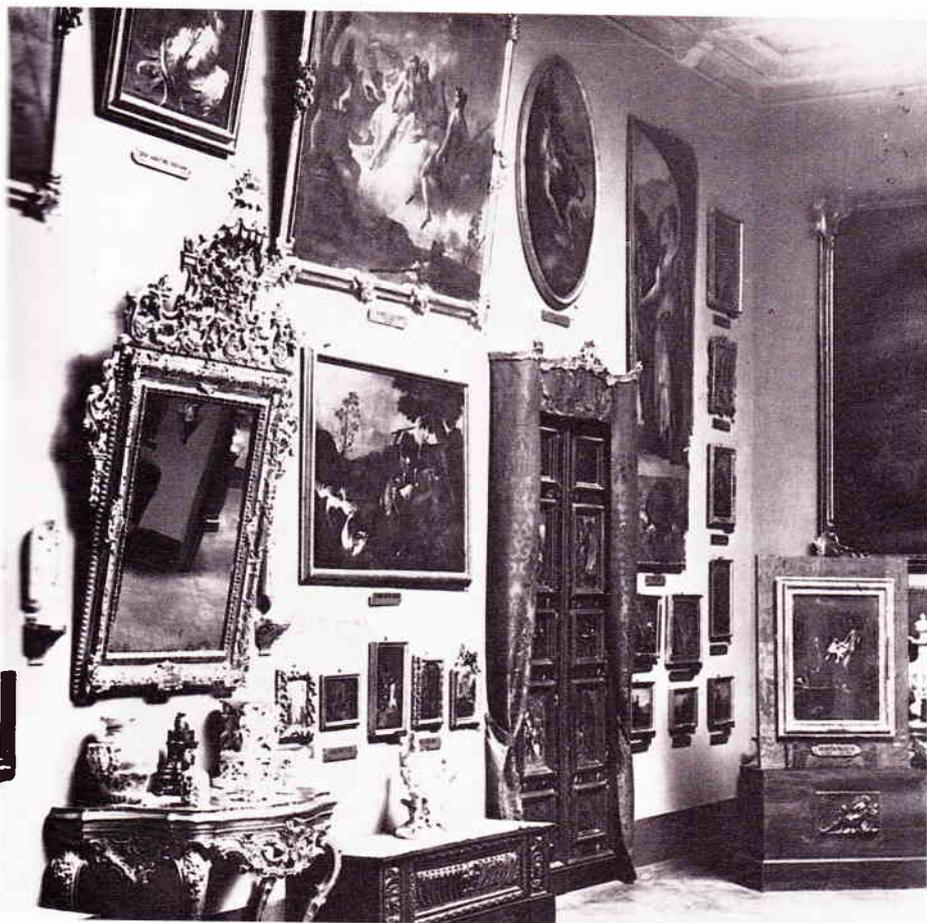
48



49







51 Museo Correr a Venezia, appartamento settecentesco, ordinamento di Carlo Lorenzetti e Angelo Alessandri, concluso nel 1897 (foto della ditta Naja).

52 Museo civico di Padova, sala del Settecento, ordinamento di Andrea Moschetti (1925).

53 Collezione Chiaromonte Bordonaro a Palermo, parete sud della Galleria Alinari eseguita verso il 1897).

Verso la fine dello scorso secolo, al momento d'involutione della problematica museografica propria della cultura industriale ed esemplata dal londinese South Kensington (l'attuale Victoria and Albert Museum, prendono campo gli allestimenti di stampo ambientalistico, volti a restituire il clima storico di un tempo passato. La particolare posizione di Venezia in ordine al Settecento - età conclusiva della Repubblica - aiuta a comprendere i significati profondi di quel carattere imitativo che allora fu impresso alla raccolta di Teodoro Correr. Donata alla città, la collezione venne traslocata nel 1880 al fondaco dei Turchi; successivamente sarà trasferita alle Procuratie Nuove e spezzata in nuclei tematici distinti. Il ripristino ambientale (ill. 51) riconnette meglio il museo al salotto e l'istituzione conosciuta allo spirito neo-nobiliare dell'età umbertina. Nel 1925 tale criterio ambientalistico costituirà ancora per il Moschetti, riordinatore del Museo civico di Padova, una consistente pietra d'inciampo. Irriproponibile nella sua sostanza effettiva di falsificante trasporto in un tempo storico idealizzato, tale modello apparve l'opportuno correttivo dei criteri museografici di ascendenza scientifica e di sapore ancora vagamente positivistic. Evitando « per quanto possibile il pedantesco aggruppamento per materie » e cercando che le raccolte del museo « assieme si fondessero cronologicamente in armonia di forme e di colori e nella sintesi di una comune affinità estetica », il Moschetti « ideò di accostare fra loro quanti prodotti d'arte una stessa età o età vicine sogliono offrire, disponendoli così che nel loro complesso, pur non intendendo fingere l'interno di una antica dimora, conservino di questa quel tanto che basti a sciogliere il gelo catalogico del Museo e a infondere ancora un lieve tiepido soffio di vita pur entro le morte cose. Così a parer nostro, il Museo, pur non cessando di essere, anzi meglio riuscendo, per la vicinanza dei confronti, palestra di osservazioni agli studiosi, si spoglia di quella tristezza e quella pesante monotonia che sovente allontanano anzi che attrarre il comune visitatore, e si offre vario e riposante luogo di ritrovo a quanti cercano nel bello un'ora di contemplativa letizia ». Il modello pubblico ed istituzionale dell'allestimento meno intenzionato alle riambientazioni temporali sembra invece guidare la disposizione di una raccolta privata tardo-ottocentesca come quella palermitana del barone Chiaromonte Bordonaro (ill. 54).

52



53



54



55



56



57



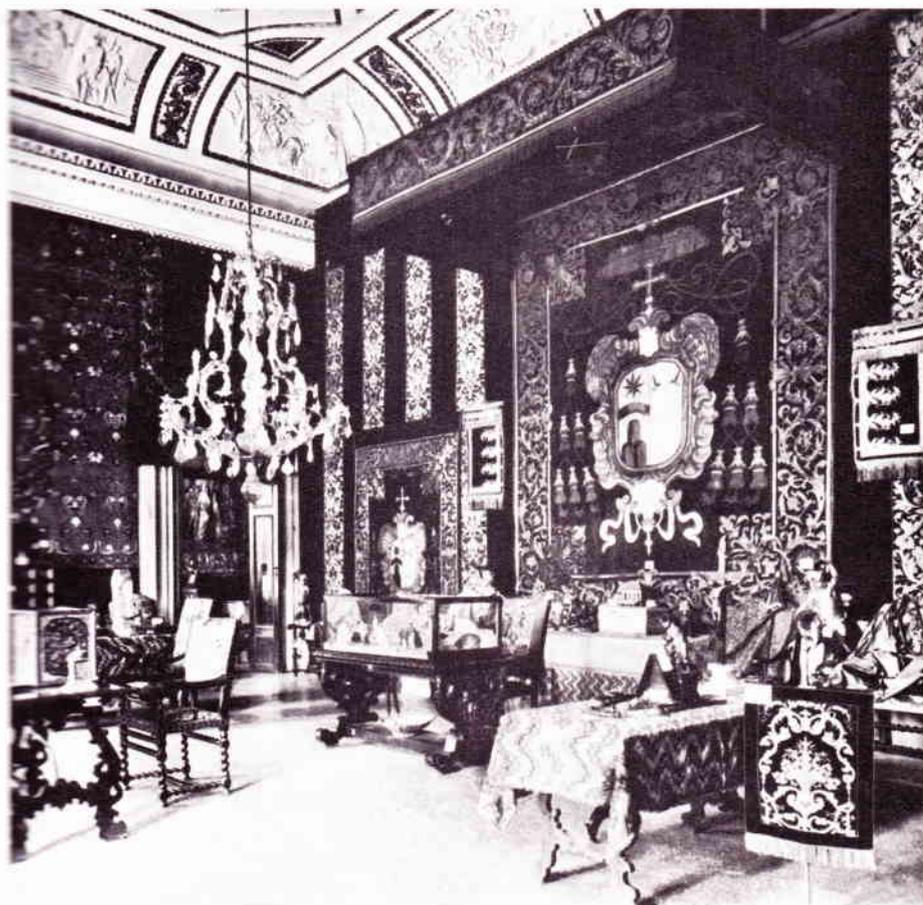
54/57 Palazzo Davanzati a Firenze, (foto Brogi, 1934).

58 Mostra allestita al Museo Correr di Venezia in occasione di un congresso di storia della medicina (foto della ditta Naja).

59 Esposizione d'arte e industria antica a Lucca nel 1893 (foto Alinari).

La convergenza fra modelli collezionistici privati, ideali espositivi imitativamente intonati ed esposizioni antiquarie toccò un momento assolutamente d'eccezione nel riallestito palazzo Davanzati a Firenze. Restaurato ai primi del nostro secolo da uno dei più celebri antiquari del tempo, Elia Volpi, che ne era divenuto proprietario, solo nel 1951 l'edificio fu pubblicamente acquisito. La disposizione degli arredi fissata dal Volpi (in collaborazione col pittore Silvio Zanchi) intese configurare, più che un proposito museale vero e proprio, una suggestiva intonazione d'ambiente, utile alla valorizzazione di oggetti singolarmente destinati ad un'ulteriore dispersione antiquariale. Quando poi il palazzo fiorentino divenne proprietà di un altro antiquario di raggio internazionale, Leopold Bengijiat, l'ambientalismo storicizzante toccò più ostentate e banalmente immaginose concretizzazioni: le fotografie qui riprodotte (ill. 54-57) risalgono alla vendita di questa collezione, nel 1934. Che tale modello evocativo già in precedenza si configurasse come una sorta di privata contropartita rispetto alle carenze delle pubbliche istituzioni museali, è suggerito anche da diverse mostre allestite tra fine '800 e primo '900.

58



59

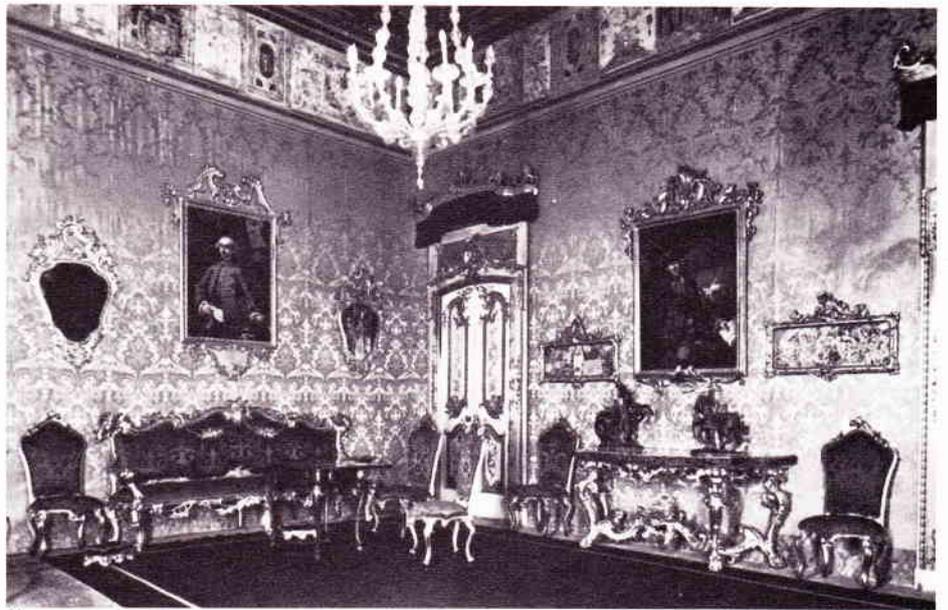
60, 61 Mostra del « Settecento bolognese », Bologna, Palazzo Comunale, 1935.
 62 Mostra « Capolavori dei musei veneti », Venezia, Palazzo Ducale, 1946.
 63 Mostra di « Giovanni Bellini », Venezia, 1949 (arch. Carlo Scarpa).
 64 Mostra dei « Vedutisti veneti del Settecento », Venezia, Palazzo Ducale, 1967 (arch. Umberto Franzoi).
 65 Mostra « Dal Ricci al Tiepolo », Venezia, Palazzo Ducale, 1969 (arch. Umberto Franzoi).



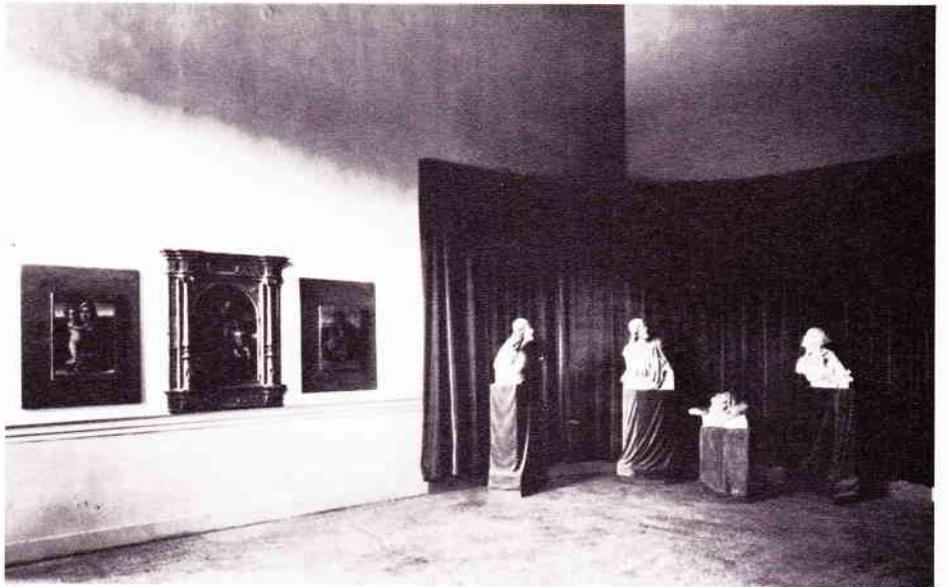
60

66, 67 Mostra « Paul Klee », Roma, Casino dell'Aurora, palazzo Rospigliosi Pallavicini, 1979-80 (arch. Francesco Capolei).

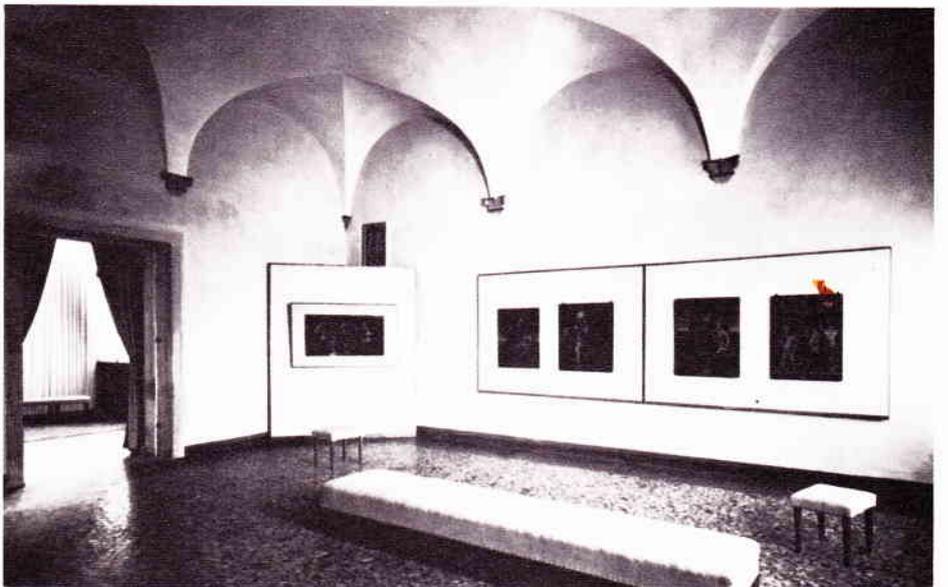
Nell'arco di neppure cinquant'anni la funzione e la stessa « forma » delle esposizioni d'arte antica sono radicalmente mutate; in parallelo è cambiato il rapporto fra mostre e musei. Fino all'anteguerra si allestivano mostre sostanzialmente ancora secondo i vecchi criteri di evocazione storica e di pretesa restituzione ambientale (ill. 60-61). Sullo scorcio degli anni '30, tuttavia, diffondendosi una più moderna cognizione museografica e sulla scorta di esperienze espositive straniere, si avvertono già i segni di un mutato indirizzo: ne sono spesso testimoni gli esponenti della nuova generazione idealistica di storici dell'arte, quella nata intorno al '10. Ma è solo nel dopoguerra, quando un po' ovunque si pone drammaticamente il problema della visistemazione dei musei sgomberati in fase bellica, che l'allestimento di mostre assume una nuova valenza di progettualità. Scriveva nel '46 Rodolfo Pallucchini, organizzatore delle due mostre ricordate alle ill. 62 e 63: « le mostre d'arte antica e moderna [...] dovrebbero contribuire al progresso museografico in via sperimentale data la loro periodicità, ponendo



61



62



63



64



65



66



67

coraggiosamente all'ordine del giorno problemi nell'allestimento e nella presentazione delle opere, prospettando quindi soluzioni tecniche e di gusto, suscitando interesse nel pubblico e facendogli conoscere delle innovazioni che potranno poi essere realizzate nei musei». Se ciò è effettivamente avvenuto, liberando quindi l'architettura del museo da residui ottocenteschi di simbologia specifica, è anche vero che, talvolta, il travaso di esperienza fra mostre e musei si è risolto nel riprodurre, ma in materiali preziosi e solenni, le forme proprie di un'architettura dell'effimero. La serie di Biennali d'arte antica di Venezia (con gli allestimenti di Scarpa e di Albini-Helg) e di Bologna (con gli allestimenti di De Angelis e Pancaldi) hanno costituito un qualificante riferimento, qualcosa in grado di garantire, negli anni '60, un buon livello di assetto qualitativo (le ill. 64-65 si riferiscono ad esposizioni realizzate senza ricorrere all'esterno dell'amministrazione comunale promotrice). Ma a questa data cambia profondamente, con la società italiana, anche il tipo di richiesta culturale che alle mostre, piuttosto che ai musei, fa riferimento. Esse stringono nuovi e consistenti collegamenti con l'industria della cultura. È addirittura emblematica la prima grande mostra dell'Italia del « miracolo economico », quella del Mantegna a Mantova nel 1961. Pochissimi anni dopo, la serie di fascicoli dedicati ai « Maestri del Colore » si apre sotto l'insegna di un artista come il Mantegna, certo ben noto ma tradizionalmente non previsto nell'Olimpo selezionatissimo di Raffaello o Michelangelo. Meno simboliche connessioni fanno sì che sia di frequente capovolto il rapporto fra mostre e catalogo; e che il catalogo, l'unico libro d'arte di specie mediamente costosa in grado di raggiungere alte tirature, trovi nella circostanza della mostra una semplice occasione di diffusione. Più recenti e sospettabili legami comettono la serie, ormai programmatissima, di esposizioni allestite in città di tradizione storica ad una malintesa industria del turismo. La nuovissima richiesta d'informazione, esplosa nell'Italia dell'ultimo decennio, corre il rischio di essere incanalata, anche da parte politicamente responsabile, in direzioni diverse da un'effettiva cultura democratica di massa. In alcune mostre recenti si avvertono ormai i segni di una passività assoluta rispetto alle abitudini di fruizione indotte dall'industria culturale. La recentissima mostra di Klee a Roma è stata oggetto di critiche pressoché unanimi a riguardo dei criteri di allestimento ed illuminazione (ill. 66, 67). Ma sarebbe inutile ridurre tali critiche ad un semplice conflitto di gusto. L'apparizione smaterializzata e quasi fluorescente di opere dell'artista svizzero in un buio teso a negare ogni possibile contestualità fisica segnava una tappa estrema del culto capolavoristico, meno ingenuo di quello trascorso. La loro accensione luminosa ricordava tanti televisori allineati. La loro impalpabile consistenza cromatica traspariva come in diapositive sullo schermo o in riproduzioni su carta patinata. Si era dunque inteso eludere le possibilità di concreto accertamento offerte dalla diretta presenza delle opere, per assimilarne il più possibile la percezione ai modelli riproduttivi abituarini. Restava soltanto, nel suo peggiore significato, la sensazione di essere « in presenza » degli originali, idoli veneratissimi di un obbligente rispetto culturale.

68 Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, sala di Tiziano (arch. Enzo de Felice, 1952-57).

69 Firenze, Galleria degli Uffizi, seconda sala (archb. Giovanni Michelucci, Carlo Scarpa, Ignazio Gardella, 1956-58).

70 Genova, Palazzo Rosso, salone del primo piano nobile (archb. Franco Albini e Franca Helg, 1953-60).

71 Verona, Museo di Castelvecchio, sala della Crocifissione di Colto d'Ilasi (arch. Carlo Scarpa, 1958-1961).

72 Palermo, Galleria Nazionale della



68

Sicilia, Palazzo Abbatellis, salone (arch. Carlo Scarpa, 1954).

73 Roma, Vaticano, Collezione d'arte religiosa moderna, appartamento Borgia (1973).

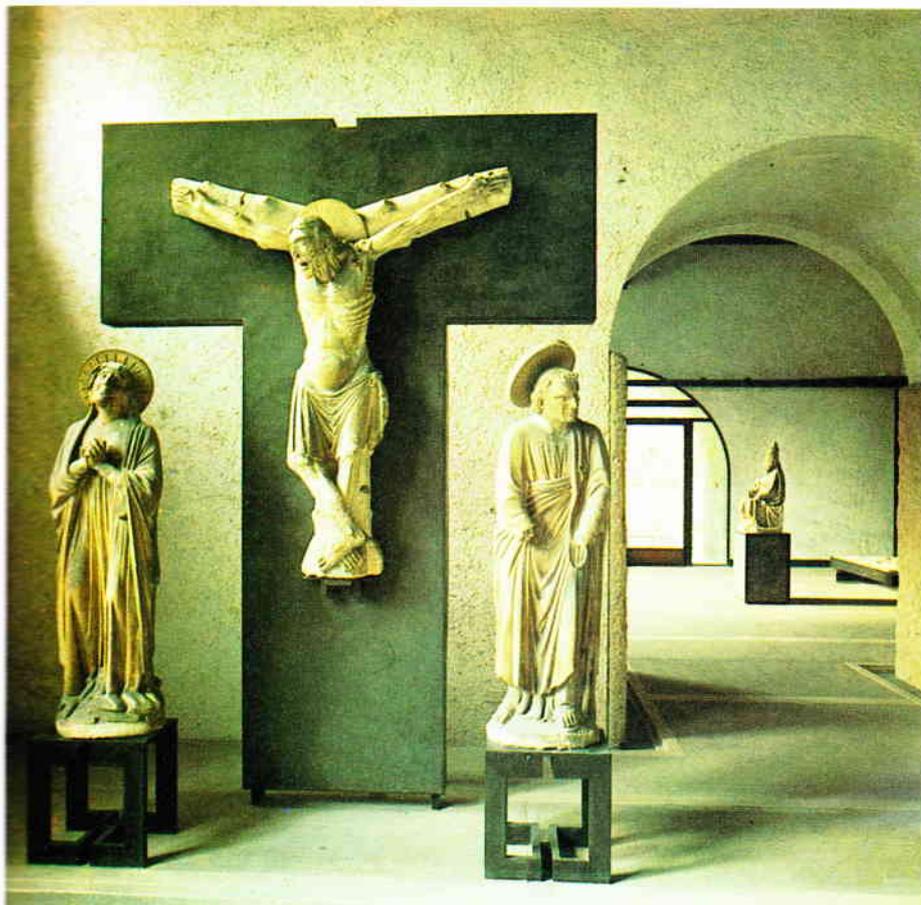
A proposito dell'allestimento della mostra di Giovanni Bellini, curato da Scarpa nel 1949 (ill. 63), fu osservato: « si è fatto prevalere il concetto dell'opera a disposizione dell'ambiente e non viceversa ». Tale ribaltamento, inteso come diversa proposta fruitiva, è anche il più incidente carattere della nuova architettura dei musei. In Italia, per ragioni ovvie, essa ha potuto operare entro contenitori preesistenti e di rilievo storico. La ridefinizione dell'ambiente non poteva essere svolta in maniera del tutto subalterna alla funzione museale, ma nei termini attivi di un diverso rapporto con il passato. Introducendo questa scelta d'immagini, sono già state ricordate le non infrequenti deviazioni trionfalistiche con cui si è preteso d'imporre qualsiasi forma di « creativa » (invece che critica) presenza entro spazi e sedimenti storicamente dati. Pur nella loro evidente diversità, gli episodi richiamati in queste pagine costituiscono – con l'eccezione di cui si dirà – l'esempio di una caratterizzazione non falsificatoria dell'ambiente museale. In qualche modo tutti questi progetti si sono esposti a dei rischi: da quello, di specie più tradizionalmente ambientale, peraltro felicemente risolto nei fatti, di Capodimonte (ill. 68); a quello, superato per eccezionale qualità inventiva, di snaturare la concreta ragione materiale dei dipinti che caratterizza l'opera di Albini a Genova (ill. 70). L'allestimento della sala fiorentina (ill. 69), in questo ventaglio, occuperebbe una posizione mediana: si volle restituire il senso della giustezza e rilievo spaziale



69

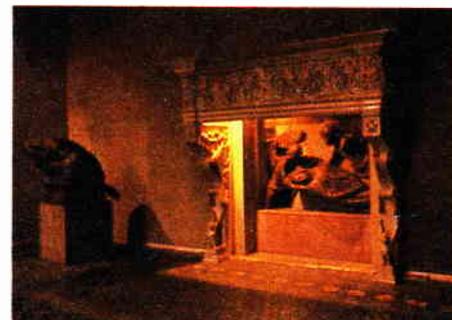


70



71

di una tavola antica (che in un primo momento fu la croce di Cimabue per Santa Croce, poi sostituita, con evidente distorsione del progetto originario, dalla giottesca Maestà di Ognissanti) e si riuscì ad alludere, nella soluzione della copertura travata, ad un antico contenitore chiesastico. Assume invece un significato esattamente contrario l'ill. 72, dove si mostra come un gruppo plastico moderno sia stato alloggiato entro un camino cinquecentesco. Non si tratta solo di una falsa manifestazione di contemporaneità o di un qualsiasi

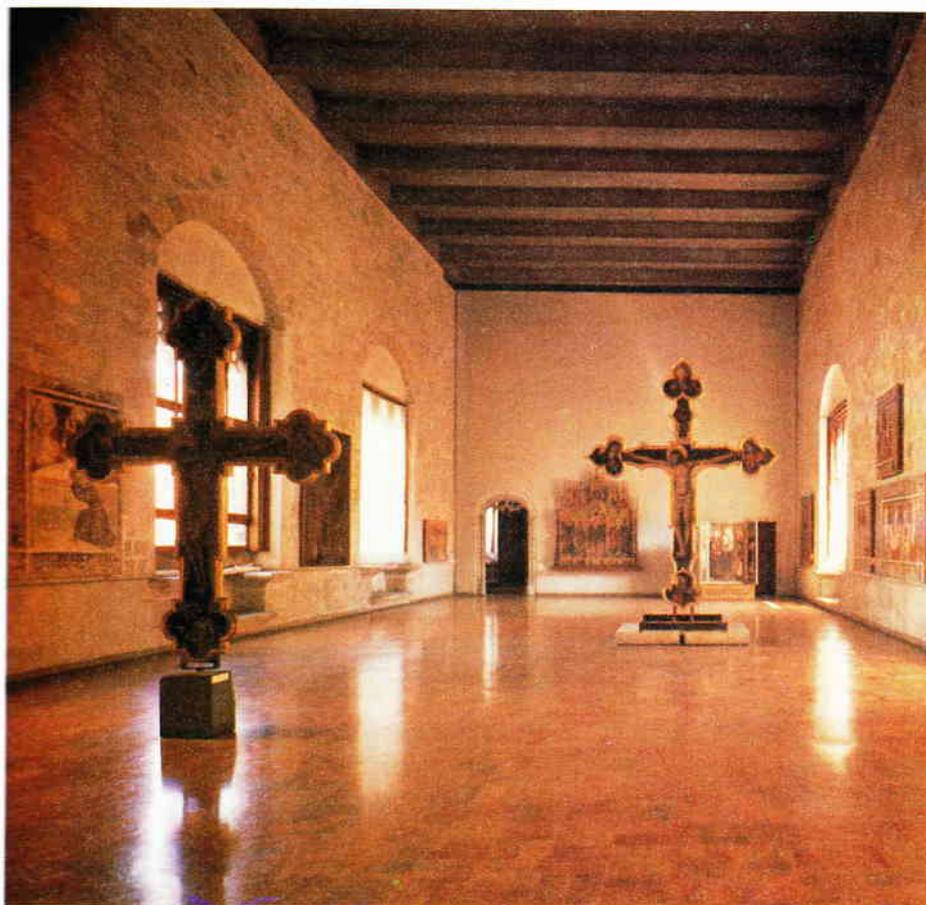


73

incidente di gusto. Si ripropone invece, in forma istituzionalmente garantita, quella diffusa forma di privatissimo « riuso » di arredi chiesastici reperiti (a dispetto di ogni norma, scritta o non scritta, di tutela) sul mercato antiquario. Il confessionale trasformato in mobile-bar e tutta quella più recente e distruttiva appropriazione dello spessore storico della tradizione religiosa del nostro paese trovano qui un' equivoca legittimazione.

Nelle pagine seguenti:
 Fotografie di Paolo Monti (Novara, 1908) a:
 74 Genova, Palazzo Rosso
 (arch. Franco Albini e Franca Helg).
 75, 76 Genova, Museo di San Lorenzo
 (arch. Franco Albini).
 77 Bologna, Pinacoteca nazionale
 (arch. Leone Pancaldi):

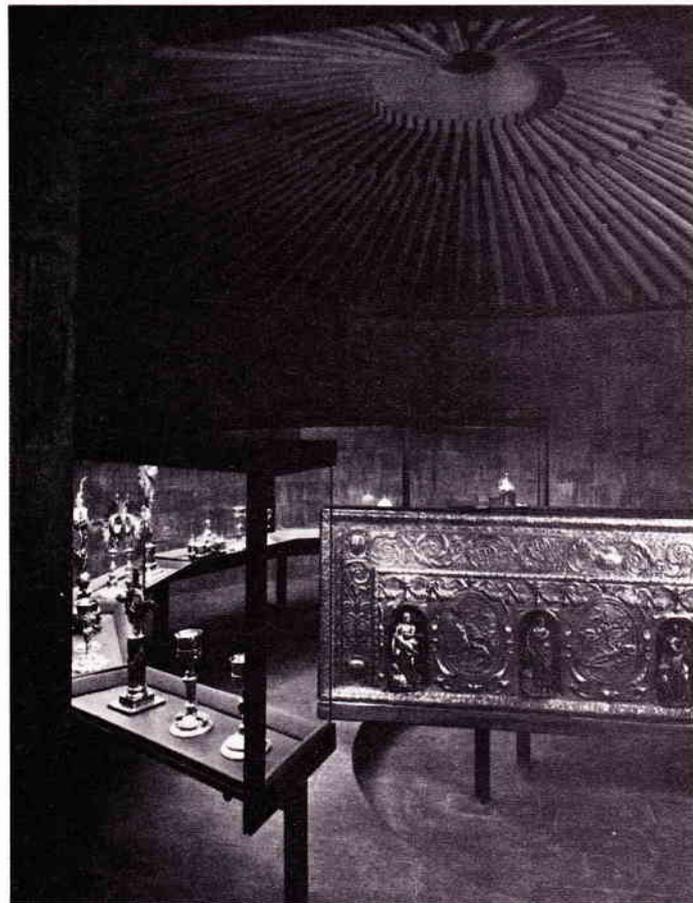
All'interno della vasta problematica che lega la fotografia all'architettura, Paolo Monti ha offerto uno dei contributi più organici, equilibrati ed acuti del nostro tempo. Oggettivando e riformalizzando con una misura sensibilissima degli intervalli spaziali e con attenzione critica alla specificità materiale delle cose, Paolo Monti è il testimone irsuprato della « forma » moderna del museo. Immagini come quelle del tesoro genovese di San Lorenzo e altre nella Pinacoteca di Bologna costituiscono forse l'effettiva e migliore memoria di quegli spazi museali.



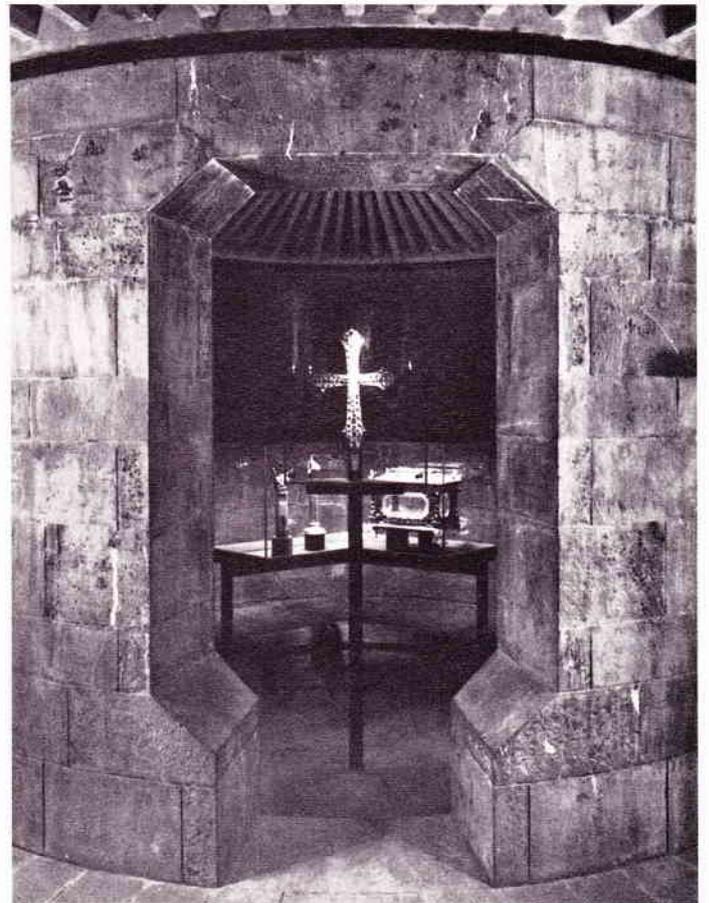
72



74



75



76

78

