

TESI DI DOTTORATO
SAPIENZA UNIVERSITA' DI ROMA
DIPARTIMENTO S.A.R.A.S.
Dottorato in Storia dell'Arte
CICLO XXXV

***SETTANT'ANNI DI STRATEGIE PER IL PUBBLICO ALLA GALLERIA
NAZIONALE D'ARTE MODERNA DI ROMA (1945 - 2015)***

Dottorando

Antonietta Biondi

Tutor

Prof.ssa Chiara Piva

Prof.ssa Ilaria Schiaffini

Indice

Introduzione	4
Capitolo 1. Gli anni di Palma Bucarelli	14
La Galleria Nazionale d'Arte Moderna dalla sua fondazione agli anni Quaranta 14	
Dalla Conferenza di Madrid (1934) al convegno <i>Il museo come esperienza sociale</i> (1971): nuove considerazioni sull'educazione museale	18
Una nazione da formare: i primi ordinamenti e le prime Guide della Galleria	30
Il museo-scuola secondo Lionello Venturi e Giulio Carlo Argan	36
Palma Bucarelli (1944 - 1975) e la sua idea di museo “vivo, educativo e, nel senso migliore, propagandistico dell'arte”	42
Allestimento del 1948: il doppio percorso come strumento per educare il pubblico	46
Allestimento del 1958: una diversa misura adeguata alla visione del visitatore	54
Allestimento del 1968: un museo flessibile aperto alle novità	60
La didattica di Bucarelli come sperimentazione educativa e critica	71
Valore educativo e diffusione delle riproduzioni fotografiche	84
Le mostre didattiche della Galleria	95
Mostra dopo mostra....	102
Capitolo 2. Gli anni di Giorgio de Marchis	113
La Galleria Nazionale d'Arte Moderna dal 1975 al 1995	113
Per un uso sociale del museo: dalla <i>Nouvelle Museologie</i> ai musei di massa	118
Dal museo “forum” al museo postmoderno nel dibattito museologico italiano	130
La didattica laboratoriale nell'educazione museale degli anni Ottanta	133
Giorgio de Marchis (1979 - 1981) e i nuovi territori della Galleria	136
Il museo come servizio pubblico	139
La didattica come attività intrinseca al museo	142
La città di Roma e il nuovo pubblico della Galleria	154
Il nuovo Dipartimento delle arti performative	159
Dal “meraviglioso urbano” a <i>Paesaggio Metropolitano</i>	170
Capitolo 3. Gli anni di Bianca Alessandra Pinto	185
La Galleria Nazionale d'Arte Moderna dal 1995 al 2005	185
I musei come macchina del tempo nella museologia postmoderna	189
Strategie costruttiviste nell'apprendimento museale	197
Le indagini sul pubblico degli anni Novanta	203
Bianca Alessandra Pinto (1995 - 2005) e il museo storico del contemporaneo	206

Il modello fiorentino e quello torinese. Il recupero di “territori rimossi”.....	208
Primi esempi di didattica a Palazzo Pitti.....	219
Ricostruire la storia della Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma attraverso gli allestimenti.....	223
Le sale dell’Ottocento.....	231
Le sale del Novecento.....	240
La comunicazione museale: raccontare la storia del museo.....	241
Le attività didattiche e la gestione dei servizi aggiuntivi.....	244
Capitolo 4. Gli anni di Maria Vittoria Marini Clarelli.....	249
La Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma dal 2005 al 2015.....	249
Comunicare attraverso i percorsi tematici: le novità e i limiti conoscitivi.....	255
La Tate Modern: un modello di successo.....	262
La Galleria d’Arte Moderna di Torino: un esempio italiano.....	267
Maria Vittoria Marini Clarelli (2005 - 2015) e il museo “ <i>in ascolto</i> ”.....	271
Un ordinamento “ <i>per problemi</i> ”.....	276
Il progetto di comunicazione museale <i>Con la coda dell’occhio</i>	283
L’attività didattica per l’inclusione e buone pratiche educative.....	286
Capitolo 5. Gli anni di Cristiana Collu.....	297
La Galleria Nazionale d’Arte Moderna dal 2015 ad oggi.....	297
L’ordinamento “meravigliante” e la museologia radicale.....	299
Le nuove forme di narrazione museale nel museo relazionale.....	308
Il museo partecipativo come <i>mentoring</i> culturale.....	312
Il rapporto del museo con l’utenza remota.....	319
Cristiana Collu (2015 - 2023) e il tempo “scardinato” della collezione.....	323
Lo sguardo cinematografico del visitatore: un viaggio senza bussola.....	333
Identità culturale e comunicazione nell’attuale gestione del museo.....	341
L’acceso dibattito sul nuovo allestimento.....	343
Cronologia ragionata.....	348
Le mostre didattiche della Galleria.....	355
Bibliografia.....	365
Immagini.....	377

Introduzione

Non ricordo il primo museo di arte contemporanea che ho visitato, forse proprio la *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* di Roma o forse il *Guggenheim Museum* a New York, durante il mio primo viaggio fuori dall'Europa, ma ricordo esattamente la sensazione di stupore suscitata dalla cronologia di opere che coincidevano con date a me familiari e che raccontavano avvenimenti che io stessa avevo vissuto in prima persona o per mezzo della cronaca; sembrava che opere di cui dividevo il tempo dell'esistenza avessero un valore maggiore, fossero più vere; da allora l'arte contemporanea e i luoghi che la contengono sono diventati una vera passione. Se l'oggetto di questo lavoro è scaturito da un interesse personale, nel corso del tempo, come docente di Storia dell'arte, mi sono presto resa conto che, non solo per i miei studenti, questo tipo di museo si deve confrontare con il rapporto spesso ambivalente che si instaura con le opere recenti, ossia con quel sentimento empatico per ciò che sentiamo molto vicino in termini cronologici ma che comprendiamo con maggiore difficoltà in termini conoscitivi ed estetici.

Poiché a questa considerazione non è possibile rispondere in modo semplicistico, nel momento di circoscrivere il contesto della ricerca dottorale, seguendo il prezioso suggerimento di una delle mie tutor, la prof.ssa Chiara Piva, ho scelto di indirizzarmi verso la *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*¹ di Roma che è stata un punto di riferimento fondamentale nel nostro Paese per la conoscenza dell'arte moderna e contemporanea, tanto da potersi considerare un caso di studio esemplare. Mi sono quindi proposta di indagare in che modo la Galleria con i diversi allestimenti, gli ordinamenti, la didattica, le didascalie, le Guide e i recenti siti web abbia contribuito ad avvicinare il pubblico alle opere, descrivendo da questa prospettiva gli scenari storici e culturali che ne hanno determinato una profonda trasformazione, soprattutto in termini sociali e conoscitivi. Il museo, infatti, che in passato era un luogo di certezze assolute, dove non ci si ponevano interrogativi, oggi fa affidamento sull'interpretazione partecipata del pubblico, non più su un sapere elargito, bensì sulla perenne acquisizione di un nuovo sapere personale.

Nella bibliografia prevalgono i contributi dedicati al lungo periodo della direzione di Palma Bucarelli (soprintendente dal 1941 al 1975), mentre le azioni più rilevanti e le personalità di tutti i successivi soprintendenti sono solo tratteggiate. Eppure, molti di loro hanno dimostrato una grande conoscenza e una vera consapevolezza di quanto veniva

¹ D'ora in poi Galleria.

dibattuto a livello internazionale, oltre ad una notevole determinazione a sperimentare approcci personali per rendere il museo più vicino al pubblico e al territorio urbano.

Per conoscere ciò che non è stato possibile rintracciare negli studi fin qui editi mi sono rivolta agli archivi. Ho iniziato dall'Archivio Storico (ASG) e Bioiconografico della Galleria (ABG), dove sono conservati gli atti amministrativi (lettere, ordini di servizio, acquisizioni, ecc.), i materiali relativi a ciascuno dei soprintendenti (articoli di giornale, fotografie, recensioni, interviste, ecc.) e tutte le attività didattiche svolte dal 1945 ad 2005. Mi sono orientata poi verso altri fondi, pubblici e privati, finora mai considerati per ricerche sull'argomento, primo tra tutti l'Archivio Fondazione Giorgio de Marchis (AFM) a L'Aquila, che contiene documentazione concernente la lunga carriera di funzionario del suo fondatore, che è stato il soprintendente della Galleria dal 1979 al 1981. A questo lavoro di ricerca ho aggiunto lo spoglio dei materiali dell'Archivio di Lionello Venturi (ALV) presso *Sapienza* Università di Roma, dove ho potuto valutare la natura dei documenti che avvalorano gli interessi dello studioso per la didattica dei musei d'arte contemporanea, a partire dal *Museum of Modern Art (MoMA)* di New York; del Fondo Renato Nicolini presso l'Archivio Storico Capitolino per il proficuo rapporto di collaborazione avuto dall'Assessore alla Cultura con la Galleria tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta; del fondo custodito alla *Galleria Borghese* relativo a Paola Della Pergola, altra antesignana della didattica museale in Italia, spesso in contrasto con le scelte di Bucarelli; del Fondo *Galleria Arte Moderna* di Palazzo Pitti (APP) presso la Soprintendenza di Firenze, dove si era formata come direttrice Bianca Alessandra Pinto (soprintendente della Galleria dal 1995 al 2005); infine dell'Archivio di Paolo Monelli, donato alla Biblioteca *Antonio Baldini* di Roma, giornalista e critico che era stato per lungo tempo il compagno e poi il marito di Palma Bucarelli.

A questa prima ricognizione ho voluto aggiungere le voci di alcuni di altri protagonisti, intervistando curatori e storici dell'arte che a diversi livelli vi hanno lavorato, ottenendo punti di vista e apporti critici di grande rilevanza, oltre ad informazioni preziose che hanno reso il più possibile esaustivo questo lavoro documentario. In questi tre anni di ricerca, spesso resa difficile dalle restrizioni dovute alla pandemia del Covid19, sono riuscita ad ascoltare molti racconti, partendo dalla dott.ssa Stefania Frezzotti, ex funzionaria della Galleria e responsabile dell'Ufficio Catalogo, che mi ha consentito di comprendere meglio la natura e il suo ruolo istituzionale nel passaggio dalla direzione di

Maria Vittoria Marini Clarelli (soprintendente dal 2005 al 2015) a quella odierna di Cristiana Collu (direttrice dal 2015 ad oggi); la dott.ssa Martina De Luca, ora nella Fondazione Scuola dei Beni e delle Attività Culturali del Ministero e prima responsabile dei Servizi Educativi della Galleria che mi ha introdotto agli orientamenti della didattica degli ultimi anni, a partire dalla direzione di Bianca Alessandra Pinto. Fondamentale l'incontro con Ida Panicelli, storica e critica d'arte, direttrice di «Art Forum» e del *Museo Pecci* di Prato che, negli anni della sua formazione, aveva lavorato accanto a Palma Bucarelli e a Giorgio de Marchis e con la quale ho ricostruito molti degli eventi e delle mostre organizzate alla Galleria nel passaggio tra gli anni Settanta e Ottanta; e poi molti altri, che qui cito in ordine sparso, benché l'elenco potrebbe essere più lungo, data la grandissima disponibilità di tutti e l'interesse suscitato da questo mio lavoro di ricognizione: Susanne Adina Meyer, professoressa di Museologia e critica artistica e prima funzionaria ministeriale che, con Marini Clarelli, aveva elaborato alcuni progetti legati alla comunicazione museale; Federica Mammarella, medico co-responsabile del progetto *La memoria del bello* dedicato alla visita di persone affette da patologie legate all'Alzheimer; Angelo Turetta, fotografo di cinema che ha lavorato alla Galleria negli anni Settanta; Mario Pisani e Giovanni Graia, rispettivamente, direttore e responsabile dell'ARCI di Roma durante gli anni dell'assessorato di Renato Nicolini; Ettore Spalletti, amico personale di Sandra Pinto e uno dei suoi successori alla direzione della *Galleria d'Arte Moderna* di Palazzo Pitti; la prof.ssa Irene Baldriga, docente di Museologia e critica alla *Sapienza*, che mi ha guidato nell'analisi del progetto museografico di Cristiana Collu; la dott.ssa Diana Di Berardino, direttrice della Fondazione de Marchis, anche lei ex funzionaria della Galleria, che mi ha fatto accedere, in maniera ragionata, al ricchissimo materiale documentario conservato a L'Aquila; Elsa Piperno, danzatrice e coreografa, che si era esibita nella Galleria negli anni di Giorgio de Marchis; Mara Fazio, ex docente di Storia del Teatro alla *Sapienza*, che mi ha rivelato i contatti tra le avanguardie teatrali degli anni Settanta e il contesto culturale romano. Mentre, nonostante le diverse richieste fatte in questi anni, non ho ricevuto alcuna risposta da Maria Vittoria Marini Clarelli e da Cristiana Collu.

Per inquadrare il contesto in una prospettiva più ampia ho ritenuto opportuno effettuare un confronto con la museologia internazionale, prendendo in considerazione le teorie che hanno avuto maggior successo e facendo riferimento anche ad altri importanti musei

d'arte contemporanea che, nello stesso lasso di tempo, hanno profondamente modificato gli apparati espositivi e le strategie per un pubblico sempre più numeroso, culturalmente più curioso e multietnico. In particolare, seguendo l'impostazione cronologica data al lavoro di ricerca, ho individuato la *Conferenza di Madrid* (1934) e il convegno romano *Il museo come esperienza sociale* (1971) quali estremi di una prima sistematizzazione del contributo che queste istituzioni, in termini sociali e educativi, potevano fornire alla crescita della società civile. Ho poi approfondito il momento della contestazione con la *Nouvelle Muséologie*, il diverso rapporto con il territorio, gli spazi e i modelli educativi che si diffusero negli anni Settanta, fino al cosiddetto "effetto Beaubourg" che aprirà la strada alla museologia postmoderna. Ossia, prendendo spunto dalla critica mossa dal movimento artistico dell'*Institutional Critique*, ho cercato di riassumere la pluralità di voci che hanno manifestato questo dissenso, incrociando, alla fine degli anni Ottanta, la *New Museology* e la crescente popolarità dei musei. In questo ampio panorama di cambiamenti sul ruolo del pubblico e sulle strategie museale, un particolare rilievo è stato dato all'interesse per gli ordinamenti tematici, che si sono diffusi dal Duemila sulla scorta di quanto proposto alla *Tate Modern* di Londra; infine, più recentemente, ho esaminato le teorie legate al museo relazionale, all'ordinamento "meravigliante", alla museologia radicale e al suo nuovo ruolo di *mentoring* culturale.

Nel ricostruire la vita della Galleria è stato possibile far emergere con chiarezza quanto i differenti ordinamenti proposti siano stati degli strumenti di comunicazione di primaria importanza, sebbene, come sempre avviene, questo tipo di messaggio sia stato percepito dal visitatore solo a posteriori, ossia a seguito di grandi trasformazioni e di cambiamenti di contesto molto evidenti. La Galleria, infatti, ha modificato molte volte il suo aspetto: ai primi due ordinamenti, realizzati nel 1915 da Ugo Fleres (direttore dal 1908 al 1933) e nel 1938 da Roberto Papini (soprintendente dal 1933 al 1941), seguirono ben tre diversi allestimenti e relativi ordinamenti proposti da Bucarelli, che segnarono la definitiva metamorfosi da un museo ottocentesco ad uno moderno e internazionale; Eraldo Gaudio (soprintendente dal 1985 al 1987) propose, invece, nel 1987, il primo esempio di allestimento postmoderno, ad opera dell'architetto Costantino Dardi e dello storico dell'arte Bruno Mantura, mentre, alle soglie del nuovo Millennio, Bianca Alessandra Pinto reinventò completamente la sua immagine, trasformandola in un "museo storico del contemporaneo". Maria Vittoria Marini Clarelli ha proposto nel 2011 il primo

ordinamento tematico e, infine, Cristiana Collu ha totalmente cambiato il suo volto con un ordinamento senza alcuna cronologia, per confrontarsi con un pubblico sempre più *social* e connesso.

La parte più sostanziale della relazione con il pubblico, tuttavia, è stata sostenuta dalla comunicazione museale che la Galleria ha declinato in maniera molto differente e la cui ricostruzione si è rivelata la parte più affascinante della ricerca. Ho esaminato, dapprima, la forma e i contenuti delle guide redatte nel corso di quasi 150 anni di storia, a cui ho affiancato lo studio dei documenti archivistici per strutturare un quadro d'insieme delle diverse strategie per il pubblico, titolo della mia ricerca, messe in atto per far conoscere la collezione ed arricchire il bagaglio personale dei visitatori.

Consapevole, per formazione professionale, dell'importanza fondamentale che l'educazione allo sguardo svolge nella comprensione dell'opera d'arte, ho sentito l'esigenza di analizzare, sul piano dei contenuti e della sua validità, il ruolo del servizio didattico, istituito fin dal 1946. In questo ambito di ricerca una particolare considerazione è stata riservata alle mostre didattiche organizzate da Bucarelli che, introdotte in maniera pionieristica, hanno contribuito a formare il gusto e la coscienza critica del pubblico fin dalla sua precoce riapertura alla fine del 1944. La puntuale ricostruzione di queste esposizioni, anche in termini di gradimento, ha imposto un necessario confronto con una didattica assai diversa, proposta, negli stessi anni, alla *Galleria Borghese* da Paola Della Pergola (direttrice dal 1949 al 1973), le cui attività educative sono state egregiamente indagate da studi recenti, tra cui si distinguono quelli della studiosa e docente Patrizia Dragoni. Un lavoro di esplorazione è stato fatto anche sui diversi laboratori didattici organizzati tra gli anni Settanta ed Ottanta che, improntati sul metodo pedagogico di Bruno Munari, proposero a bambini di età prescolare e studenti di ogni ordine e grado, attività pratiche e manipolative legate alla grafica, alla stampa, alla pittura e alla scultura. Rientrano in questo ambito d'interesse anche le *lezioni-laboratorio* organizzate da Pia Vivarelli che, nello stesso periodo, avvicinarono in un contatto diretto e stimolante gli studenti dei licei romani ad artisti allora appena esordienti.

Per ricomporre una trama narrata tante volte da altre prospettive, e per fornire una maggiore originalità alla ricerca, così come aveva fatto il critico Lionello Venturi nel

1959,² ho voluto guardare al pubblico, oltre il dato statistico,³ per tentare di ricostruirne la fisionomia, i desideri e le richieste nei confronti del museo. L'osservazione, se così si può dire, è avvenuta attraverso le missive inviate ai soprintendenti, le rassegne stampa degli avvenimenti e, secondo le preziose indicazioni della mia co-tutor, prof.ssa Ilaria Schiaffini, attraverso i documenti fotografici conservati in archivio, alcuni dei quali già pubblicati nei volumi *Lo sguardo del pubblico* (2016)⁴ e *Marina Malabotti fotografa. Uno sguardo pubblico e privato* (2019).⁵ Degni di nota, in questo senso, anche diversi filmati dell'Istituto Luce,⁶ quali ritratti seducenti che assegnano ai primi visitatori il ruolo di testimoni di un'epoca.

Alcune vicende meno note, venute alla luce durante il lavoro, hanno poi aperto un ampio orizzonte di studio e di interesse per l'impegno istituzionale e personale di dodici uomini e donne che lo hanno diretto, amplificando nel tempo la sua importanza e la sua autorevolezza. Tra tutti si impongono, per spessore ed interesse, Palma Bucarelli e Giorgio de Marchis, anche se il complesso delle traiettorie di studio ha permesso di svelare, forse per la prima volta, come molti altri abbiano avuto un ruolo decisivo nel proporre iniziative in linea con l'evolversi della società, del concetto di cultura e di patrimonio artistico. Le attività dei soprintendenti sono servite da sfondo per una riflessione sulle trasformazioni sociali e culturali che hanno costretto il museo d'arte

² Foglio manoscritto in ALV, CXLIX, si tratta della versione autografa del suo intervento al convegno promosso dall'Art Club International all'Eliseo il 18 marzo 1959, intitolato *Siamo forti della nostra esperienza mondiale* e poi pubblicato con il titolo *Il rinnovamento delle arti in Italia e il contributo della Galleria Nazionale d'Arte Moderna* in «Arte Oggi» n. 1° Maggio 1959, p.3.

³ In questo senso sono stati analizzati i dati forniti da diverse indagini a partire dalla prima di Ludovico Solima nel 1999, poi quelle realizzate dall'*Osservatorio sul pubblico* istituito nel 2005, quelli forniti dalla *Fondazione Fizzarraldo* e dal *Report* annuale della Galleria, nonché da alcuni dati emersi dalla documentazione d'archivio.

⁴ M. M. Ligozzi, S. Mastandrea (2016)

⁵ G. D. Fragapane (2019)

⁶ Nell'*Archivio Luce* ci sono 62 documenti di un periodo che va dal 1929 al 1969, così divisi: 52 cinegiornali, 8 documentari, 2 repertori più 85 fotografie. Ossia: *Arti figurative. Rassegna Nazionale a Roma* del 08 aprile 1948 (Codice filmato: I014004 b/n sonoro); *Si inaugura alla Galleria Nazionale di Arte Moderna la mostra dedicata alle opere di Pablo Picasso* del 08 maggio 1953 (Codice filmato: I094101 b/n sonoro); *Organizzata dall'UNAC, si inaugura alla presenza di Einaudi la Mostra internazionale di Arte contemporanea dedicata all'infanzia. Esposte opere di Monachesi, Purificato, Cerrati* del 21 gennaio 1955 (Codice filmato: I094101 b/n sonoro); *Galleria Nazionale d'Arte Moderna: inaugurata alla presenza di Gronchi, Segni e Campilli la mostra sui macchiaioli italiani* del 6 giugno 1956 (Codice filmato: I120001 b/n sonoro); *Galleria Nazionale d'Arte Moderna: inaugurata alla presenza di Gronchi, Segni e Campilli la mostra sui macchiaioli italiani* del 6 giugno 1956 (Codice filmato: I141101, b/n sonoro); *La visita ai musei romani nelle notti estive* del 24 agosto 1956 (Codice filmato: ML026306 b/n sonoro); *Arte astratta a Valle Giulia* del 30 agosto 1957 (Codice filmato ML031602 b/n sonoro).

contemporanea a confrontarsi con tutti i linguaggi di cui l'arte stessa è portatrice. Bucarelli, ad esempio, non solo realizzò diversi ordinamenti e propose una didattica sempre aggiornata, ma pose questioni di natura metodologica affinché la Galleria crescesse insieme all'educazione artistica del Paese, sia sul piano dei contenuti che del rapporto con le altre istituzioni formative, a partire da quella universitaria. Se maggiormente conosciuto è il rapporto che riuscì ad istituire con l'università di Roma, non mancarono neppure contatti con altri enti di formazione, con gli istituti di cultura, con le ambasciate, le scuole del territorio e con le amministrazioni locali e nazionali. Pur recuperando alcuni modelli della didattica del *Museum of Modern Art* di New York, Bucarelli, impose un metodo basato sull'interazione di parola ed immagine che culminò - e per certi versi partì - dalle mostre didattiche che, a mio modesto parere, portarono la riproduzione fotografica ad un livello di autonomia estetica e critica che solo le contemporanee teorie del visionario museo di Malraux avevano immaginato.

Sandra Pinto, con una museologia tutta personale, frutto delle precedenti esperienze direttive a Firenze e Torino, ha, invece, affrontato il cambio di passo sociale imposto dalla cultura postmoderna e dalla approvazione della Legge Ronchey (1996) sui servizi aggiuntivi, la cui applicazione più significativa inizia proprio in questo museo.

Maria Vittoria Marini Clarelli, mettendo a frutto le riflessioni iniziate nel 2008 con le prime indagini sui visitatori della Galleria e le indicazioni che venivano dall'incontro del *International Group of Organizers of Major Exhibitions*, che si era tenuto nel 2010, ha tentato di creare una relazione significativa tra le collezioni e il pubblico, sperimentando quella che nel mondo anglosassone viene chiamata una "*flow experience*", ossia una fruizione museale facilitata, emotivamente condivisibile ed altamente socializzante.

In tutto il lavoro di ricerca ciò che è emerso con maggiore completezza e originalità è stata la figura di Giorgio de Marchis che ha trasformato la Galleria in uno spazio sociale, capace di diffondere i valori di solidarietà e pacificazione come alternativi alla paura e alla disgregazione degli "anni di piombo". Su questo periodo, non erano mai state condotte ricerche approfondite, benché siano ancora vivi molti dei protagonisti e sia ancora possibile riordinare i tratti e le linee di tendenza di una stagione culturale particolarmente effervescente. La creazione di un *Dipartimento per le arti performative*, l'organizzazione di rassegne legate al teatro sperimentale, come quella di *Paesaggio Metropolitano*, la grande attenzione riservata alla musica, al cinema, all'antropologia, alla

fotografia, sono solo alcune delle novità introdotte dal soprintendente che si era circondato di giovani funzionari sempre attenti a ciò che avveniva in campo internazionale. Il rapporto personale di stima e di amicizia con Renato Nicolini, assessore alla cultura durante gli anni in cui furono sindaci di Roma Giulio Carlo Argan e Luigi Petroselli, trasformarono la Galleria in un interlocutore politico, con quel ruolo di *animatore culturale* che negli anni Settanta era richiesto ad ogni istituzione che si occupasse di cultura e di arte contemporanea. Qui, spesso per la prima volta, artisti performativi, minimalisti e concettuali, in spazi enormi rispetto a quelli delle gallerie private, potranno sperimentare un nuovo e proficuo rapporto con fasce di utenti fin ad allora escluse dal circuito museale.

Oltre ai paradigmi culturali e ai modelli con cui il museo si è definito storicamente, sono risultate non marginali anche per le trasformazioni che hanno riguardato lo spazio architettonico interno, continuamente organizzato ed allestito in maniera differente, per svolgere funzioni pratiche e simboliche connesse alla visita museale, a partire dalla sua “soglia d’ingresso”, ossia dalla Sala delle Colonne. Questo ambiente, apparentemente percepibile come uno spazio neutro che introduce alle diverse sale, ha assunto nel tempo un ruolo da protagonista, diventando rappresentativo e subendo tante trasformazioni almeno quante sono state le interpretazioni dei diversi soprintendenti. Nei dipinti e nelle primissime foto appare arredato con sculture, un divano in velluto rosso e alcune piante ma, già nel 1968, venne trasformato da Bucarelli nel nuovo spazio per le mostre didattiche e le azioni teatrali, funzione che conservò con Giorgio de Marchis, ospitando alcune delle *performances* più suggestive della programmazione degli anni Ottanta. La sua prepotente centralità simbolica, oltre che architettonica, è emersa in maniera definitiva con Marini Clarelli grazie all’installazione *Passi* di Alfredo Pirri, che l’ha trasformata in uno spazio interpretativo, “specchio”, appunto, del rapporto che il visitatore di oggi deve instaurare con il museo e del modo di concepire l’ordinamento quali “frammenti” o schegge di una storia che si dipana con grande libertà nelle sue sale. Cristiana Collu, infine, eliminando il carattere emozionale che l’opera di Pirri le conferiva, ha mutato la Sala delle Colonne in un limite osmotico tra interno ed esterno, che riprende dal mondo reale i caratteri e gli oggetti dei luoghi di aggregazione sociale, come il piccolo ristoro/bar e le sedute.

Sotto la spinta di modificazioni profonde nella struttura sociale dell’Italia la Galleria ha poi continuamente aggiornato la sua dimensione comunicativa. Negli anni più difficili

per il nostro Paese e per la nostra democrazia, attraverso le pagine del *Giornalino della Galleria*, un notiziario formato quotidiano fortemente voluto da de Marchis, ha raccolto e fatto proprie le diverse energie che provenivano dai giovani impegnati in quelle battaglie che hanno modificato per sempre la nostra società, come la lotta per i diritti civili quali l'aborto, il divorzio, il diritto di famiglia. In una fase ancora aurorale, invece, Sandra Pinto, attraverso una comunicazione museale vicina al modello francese, ha proposto una prima idea di museo partecipativo, in cui il visitatore fosse informato su tutte le attività istituzionali, in un momento in cui le prime indagini sul pubblico avvaloravano la sempre maggiore necessità di un suo coinvolgimento in ogni settore.

Quanto all'inclusione, con cui il museo esprime oggi una delle sue *mission* più importanti, la Galleria è stata una vera pioniera, come i molti documenti d'archivio hanno svelato, a partire dalla partecipazione, subito dopo l'approvazione della *Legge Basaglia* del 1979, al laboratorio-spettacolo *Uomini e recinti* con i malati dell'*Ospedale Psichiatrico di Santa Maria della Pietà*, fino alla mostra *Les mains regarden*, del 1980, rimasta nella memoria di coloro che ho intervistato per la sua estrema modernità. Molti sono stati i progetti e percorsi sviluppati sotto la direzione di Marini Clarelli che ancora oggi la Galleria propone per agevolare la visita di particolari tipologie di utenti, tra questi la *Memoria del bello* per i malati di Alzheimer e un primo percorso multisensoriale, intitolato *Le vie dell'arte attraverso l'emozione*, realizzato in collaborazione con l'*Istituto Leonarda Vaccari* di Roma per i disabili gravi.

All'immagine del visitatore che si riflette negli specchi di Michelangelo Pistoletto - opera iconica tra le più "postate" sui social - la ricerca d'archivio ha potuto aggiungere una consistenza sociologica delle caratteristiche del pubblico che nel corso degli anni ha frequentato la Galleria. Le suggestive fotografie degli eventi organizzati, che sono riuscita a reperire,⁷ infatti, hanno attribuito un volto al pubblico delle conferenze degli anni Cinquanta, alle signore dell'alta borghesia che, eleganti nei loro tailleur, assistevano agli spettacoli di Tadeusz Kantor o di Eugenio Barba negli anni Sessanta; volti intriganti sono anche quelli dei bambini che disegnavano sdraiati sul pavimento, dei giovani che affollavano le serate di *Paesaggio Metropolitano*, delle famiglie che la domenica

⁷ Molte altre sono conservate nell'Archivio Fotografico ma non essendo ancora catalogate non sono consultabili.

pomeriggio vi si recavano per vedere, serrati nello spazio compresso del piano seminterrato, gli spettacoli di marionette del teatro orientale.

La sua monumentale scalinata, oggi invasa spesso solo dai leoni e dai gorilla di Diego Rivalta, era affollatissima negli anni Settanta ed Ottanta, quando era un luogo d'incontro e di ritrovo, anche grazie ad una nuova rete di tram, la *Circolare dei musei*, realizzata a Roma dal Comune nel 1981. In modo particolare nel periodo della direzione di Giorgio de Marchis si ha la netta percezione che un pubblico più ampio e molto differente si interessasse alla Galleria; si trattava, soprattutto, di quella generazione ribelle legata alle lotte studentesche, già coinvolta dai riti sociali dell'*Estate Romana* di Renato Nicolini e che, nei mesi invernali, si accalcava all'ingresso per vedere gli spettacoli *underground* di *Falso Movimento* di Mario Martone o dei *Magazzini Criminali*. Le fotografie raccontano anche quanto è progressivamente cambiato l'approccio nei confronti di un luogo visto dapprima come lontano dalla realtà quotidiana e concettualmente complesso e poi via via vissuto come uno spazio da frequentare con assiduità per conoscere ciò che di nuovo presenta la scena italiana ed internazionale. Fino ad arrivare alla situazione odierna, in cui il tumultuoso sviluppo dei social media ha modificato, per sempre, la percezione e la partecipazione del pubblico, moltiplicando le immagini dei visitatori e il suo *appeal* sociale, spesso a discapito della sua dimensione educativa. Su questo tema il mio lavoro di ricerca ha solo espresso delle considerazioni di massima, benché sia ormai chiaro che il museo digitale sta rivoluzionando profondamente i rapporti tradizionali con il patrimonio e quindi i termini del dialogo del pubblico. Insomma, la mia ricerca si arresta alla relazione fisica mentre i confini, i metodi e gli esiti della relazione virtuale sono ancora tutti da esplorare.

Poiché il museo è un organismo vivente, fatto innanzitutto di persone che ci lavorano e che lo visitano, raccogliere le loro storie ha fatto emergere molto più di quanto ci si aspettava all'inizio, ossia un multiforme panorama di attività e una varietà di approcci conoscitivi e divulgativi che giustificano pienamente, e con maggior sicurezza, la sua fama. Riannodando tutti i fili della ricerca che fin qui ho elencato, appaiono dunque più definiti i tratti delle strategie per il pubblico ma anche la curiosità, l'affezione e l'amore per questo museo.

Capitolo 1. Gli anni di Palma Bucarelli

La Galleria Nazionale d'Arte Moderna dalla sua fondazione agli anni Quaranta

Più che una descrizione della nascita della Galleria, i due paragrafi che seguono, intendono mettere in evidenza il ruolo paradigmatico svolto fin dalla sua fondazione, per far conoscere e far comprendere la sua collezione. Dirimenti, in questo senso, furono le scelte dei primi direttori che, attraverso gli ordinamenti e la stesura di brevi guide, cercarono di formare una coscienza nazionale civile e pubblica⁸ e di spiegare il concetto di contemporaneità che appariva assai confuso anche ai primi colti visitatori, composti comunque da una esigua élite. Rimandando alla cronologia ragionata, posta in appendice, per una sintetica ricostruzione degli avvenimenti che portarono alla sua istituzione, mi limiterò qui a ricordarne alcuni caratteri peculiari e più illuminanti.

Il trasferimento della capitale da Firenze a Roma, nel 1871, portò ad un generale rinnovamento urbanistico e architettonico della città, dotandola di tutte le strutture necessarie ad assolvere al nuovo *status*, tra cui la realizzazione di un museo d'arte moderna che esaltasse la vocazione della capitale quale luogo identitario della moderna cultura italiana. Ma l'iter ideativo e progettuale fu piuttosto lungo e controverso. Appena un anno prima, nel 1870, in occasione dell'*Esposizione d'Arti Belle di Parma*,⁹ era stato organizzato il *Primo Congresso Artistico* in cui si propose di istituire un'esposizione nazionale da tenersi a rotazione, ogni due anni, nei maggiori centri italiani. Durante il *Terzo Congresso Artistico*, che con un notevole ritardo si tenne a Napoli solo nel 1877, gli artisti Francesco Jacovacci (1838-1908) ed Ettore Ferrari (1845-1929) si fecero espressione del gruppo romano e napoletano che intendeva stabilire in maniera permanente nella capitale la sede della manifestazione, ponendo di fatto le basi per la nascita della Galleria.¹⁰ Solo nel 1881, Guido Baccelli (1830-1916), Ministro della Pubblica Istruzione dal 1881 al 1900 e profondo conoscitore di opere d'arte, con un decreto regio diede concretezza all'idea di una grande collezione artistica dedicata alla

⁸ S. Frezzotti (2011), *La ricerca della sede*, in S. Frezzotti, P. Rosazza-Ferraris (2011), p.49.

⁹ Per informazioni sulle prime esposizioni si veda M.C. Maiocchi (2001) *Le esposizioni d'arte moderna in Italia. Il momento periferico (1867-1973)*, Tesi PhD Università degli Studi di Milano e M.C. Maiocchi (2011), *Dal mercato al museo. L'arte italiana e le esposizioni nazionali di Parma e Milano (1870-1872)*, in S. Frezzotti, P. Rosazza-Ferraris (2011), pp.5-25.

¹⁰ Carolina Brook (2004), *Francesco Jacovacci*, Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 62; sulla vicenda e per qualche informazione sul pittore vedi anche S. Frezzotti, P. Rosazza-Ferraris (2011) e M. Dalai Emiliani (2009).

modernità, in cui si potessero raccogliere i «*lavori eccellenti in pittura, scultura, disegno ed incisione, senza distinzione di genere o di maniera (...) di artisti viventi*»¹¹, pur non individuando ancora una sede idonea ad ospitare tale collezione. Due anni più tardi, nel 1883, Baccelli, con un successivo decreto identificava, quasi con un colpo di mano, nella città di Roma il luogo deputato per il nuovo museo permanente. Il *Palazzo delle Esposizioni* di Via Nazionale, realizzato dall'architetto Pio Piacentini per l'*Esposizione Internazionale di Belle Arti*, verrà poi prescelto quale edificio per ospitare il nucleo iniziale della Galleria. Nel testo del decreto istitutivo, pubblicato nella *Gazzetta Ufficiale del Regno* n.189 del 13 agosto 1883, si stabiliva, tuttavia, di destinare il 10% della spesa per l'acquisizione di opere di artisti morti nell'ultimo trentennio, in modo che il museo d'arte contemporanea, in un paese così ricco di tradizione, non dovesse fare a meno di quelli che erano considerati i padri fondatori dello stile moderno.¹² L'acquisto del bozzetto per il *Monumento funerario di Vittorio Alfieri* di Antonio Canova (1757-1882), de *La battaglia di Custoza* di Giovanni Fattori e de *Il voto* di Francesco Paolo Michetti chiariscono, pur in mancanza di una sede idonea, quali fossero i criteri adottati e la volontà di definire un percorso che partisse dallo scultore neoclassico, considerato il primo dei “moderni”, per poi guardare alle scuole pittoriche regionali, dai Macchiaioli toscani a quelle di Resina e di Posillipo, in modo non strettamente giustificato dalla qualità artistica. Questa predilezione per il Primo Ottocento, che perdurò a lungo, non solo non favorì l'ingresso nella collezione di opere straniere, ma non riuscì neppure a riempire lo scarto che vi era tra il gusto ufficiale e le ricerche artistiche più avanzate, prime tra tutte quelle del Futurismo, lacuna che non verrà colmata neppure nel secondo dopoguerra.¹³

Diversi anni più tardi, nel 1908, in previsione dei festeggiamenti per il cinquantenario dell'Unità d'Italia, venne indetto un concorso per la realizzazione della sede dell'*Esposizione Internazionale di Belle Arti* di Roma, che prevedeva la sua ubicazione nell'area di Villa Borghese. Il concorso fu vinto dall'architetto Cesare Bazzani (1873-1939), il quale ebbe il principale merito di rispettare tutte le richieste del bando: ovvero di essere circondato da un parco, di essere sopraelevato di almeno un piano da terra, di avere uno spazio sotterraneo dedicato a magazzino, di possedere degli spazi espositivi con un vasto salone centrale, con un vestibolo d'entrata imponente per accogliere il

¹¹ Sulla vicenda si veda anche I. Faldi, B. Mantura (1977)

¹² M. Dalai Emiliani (2012)

¹³ Ivi, p.70.

pubblico e di prevedere delle zone destinate ad uffici e agli alloggi per il direttore e i custodi. Nella relazione al progetto, Bazzani stesso, definisce la pianta «*facile, squadrata, dal tipo classico*», con la sala centrale «*inondata di luce (...) gallerie dei quadri ariose, luminosissime, spaziose, che nel loro complesso vengono a costituire il circuito del movimento dei visitatori*».¹⁴ Questo edificio, dai toni monumentali e al tempo stesso dal gusto Liberty, concluso nel 1911, nonostante diversi pareri contrari per via della posizione decentrata, divenne, l'anno successivo, la sede definitiva. Il nuovo direttore Ugo Fleres,¹⁵ succeduto a Francesco Jacovacci nel 1908, dovette occuparsi del primo allestimento e relativo ordinamento, realizzando un percorso di visita unico, caratterizzato da quella continuità che aveva sottolineato lo stesso architetto Bazzani, con inizio sull'ala ovest, piuttosto che sulla ala est, come avverrà per tutti i successivi allestimenti, mentre nel Salone Centrale, sarà collocata l'imponente gruppo canoviano *L'Ercole e Lica*.¹⁶ Del resto, l'architettura del palazzo di Via delle Belle Arti è stata quasi sempre piegata ad assecondare il criterio temporale-geografico, utilizzando la regolare successione ad anello delle varie sale, la cui configurazione-base, che si ripete simmetrica nelle due ali, è data da un ampio locale centrale circoscritto da una serie di altri ambienti più piccoli, comunicanti tra loro. Le sale, da quanto si può cogliere dalle foto (fig. 1) e dai dipinti di Giuseppe Micali (fig. 2), pittore messinese amico di Fleres,¹⁷ ci mostrano un museo, ampio, luminoso, con finestre schermate da tende, ordinato con pochi dipinti alle pareti e molte opere di scultura, vera passione del direttore, poste al centro di ogni sala.

Durante il periodo fascista la direzione verrà affidata a Roberto Papini, succeduto a Ugo Fleres nel 1933, che la dirigerà fino al 1941. Un lasso di tempo lungo e significativo in cui si inserisce, nel 1934, la costruzione di un secondo corpo di fabbrica alle spalle di quello già esistente, sempre a cura di Cesare Bazzani. Nonostante l'ampliamento, questa parte resterà inutilizzabile per la decisione del Partito Nazionale Fascista di collocarvi la *Mostra della Rivoluzione Fascista*, tanto che molti degli acquisti, che nel frattempo erano stati fatti alle Biennali e alle Quadriennali, non poterono comunque essere esposti.¹⁸ Per

¹⁴ M. E. Manieri (1970), *Cesare Bazzani*, Dizionario Biografico degli Italiani, Vol.7.

¹⁵ G. Cirone (1997), *Ugo Fleres*. Dizionario Biografico degli Italiani, Vol.48.

¹⁶ Questo gruppo scultorio, per l'intervento di Ugo Ojetti, venne negato a Adolfo Venturi, allora direttore della *Galleria d'arte Antica* di Roma e assegnato alla Galleria.

¹⁷ Entrambe pubblicate in M. Picciau (2011), «Un direttore che s'occupi ogni giorno, e diremmo, ogni ora». *L'epoca Fleres (1908-1933)*, in S. Frezzotti, P. Rosazza-Ferraris (2011), pp.101-111.

¹⁸ M. Margozzi (2011), *Gli anni Trenta della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, in S. Frezzotti, P. Rosazza Ferraris (2011), p.130.

questo Papini, nel 1937, volendo far fronte al limitato spazio espositivo, fece accettare al ministero la sua proposta di spostare alla *Galleria Civica d'Arte Moderna Ca 'Pesaro* di Venezia il sia pur esiguo numero di opere d'arte straniere, circa una trentina, in suo possesso.¹⁹ L'ordinamento continuava a privilegiare in modo considerevole le opere dell'Ottocento italiano, sebbene, in un periodo che potremmo definire di stallo, anche per via del conflitto alle porte, il soprintendente aveva comunque rinnovato l'allestimento, inaugurandolo il 24 maggio del 1938. Si trattava di un ordinamento molto moderno,²⁰ fatto di pochi pezzi e con un andamento cronologico, senza le sale regionali o quelle monografiche, con una selezione che consentisse di far capire che l'arte moderna italiana era fatta «*di consensi e dissensi lungo il percorso degli anni*»,²¹ fino ad assumere i caratteri propri di un'arte italiana. Si superava, così, il regionalismo e il puro aspetto estetico, per condurre il visitatore, stanza dopo stanza, in un viaggio nel tempo, tra i diversi movimenti e le personalità che avevano contribuito alla formazione di un'arte moderna. Questo itinerario aveva un andamento anulare, simile al precedente e, partendo dall'atrio, seguiva tutte le sale disponibili della prima fabbrica del 1911 per tornare all'ingresso presso il Salone delle Colonne. Nella parte sinistra erano collocate le opere dell'Ottocento, mentre nella parte destra, dalla sala XXIV alla XXX, erano visibili le opere di scultori e artisti contemporanei dai più noti ai meno conosciuti.²² Gli ambienti, totalmente svuotati da ogni arredo (fig. 3), si presentavano molto essenziali, sebbene la scelta di rivestire con fogli di cartone giallo le pareti, per renderle meno abbaglianti, fosse stata criticata da molti.²³ Anche *Il Voto* di Michetti, posto in terra, quasi a seguire la prospettiva reale del pavimento della sala, risultava una soluzione museografica molto particolare. Il resto della collezione venne collocato nei depositi, nel piano seminterrato, dove furono allestite alcune sale “di documentazione”, visitabili su richiesta, ad uso esclusivo degli specialisti, con un archivio bioiconografico ed iconografico,²⁴ poi perfezionato da Bucarelli. Venne, inoltre, prevista una rotazione dei dipinti e delle

¹⁹ Saranno recuperate da Bucarelli solo nel 1955.

²⁰ R. Papini (1938), *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, in «Rassegna d'Istruzione Artistica» n.5-6, a IX, pp.3-10.

²¹ M. Margozi (2011), *Gli anni Trenta della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, in S. Frezzotti, P. Rosazza Ferraris (2011), p.135.

²² Ivi, p.136.

²³ M. V. Marini Clarelli, M. De Luca, G. Coltelli (2009), *Galleria Nazionale d'Arte Moderna dalla A alla Z*, Electa, Milano, p.15.

²⁴ M. Margozi (2011), *Gli anni Trenta della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, in S. Frezzotti, P. Rosazza Ferraris (2011), p.136.

sculture da esporre, tanto che Ercole Maselli,²⁵ incaricato di scrivere una Guida, si cimentò in un semplice elenco delle opere visibili al pubblico, proprio a significare la provvisorietà della scelta. Dopo questo nuovo allestimento lo sforzo politico di Papini di dare lustro all'istituzione fu ufficialmente ricompensato nel 1939 quando venne conferito all'istituto il titolo di *Soprintendenza alle Gallerie di Roma*.

Nel 1941, Papini, nel frattempo nominato professore ordinario della cattedra in Storia dell'Architettura all'Università di Firenze, partiva per il fronte di guerra, lasciando la direzione nelle mani di una giovanissima Palma Bucarelli che, dall'autunno dello stesso anno, si occupò di mettere al sicuro dai bombardamenti, prima nel *Palazzo Farnese* di Caprarola e poi a *Castel Sant'Angelo*, tutte le opere trasportabili,²⁶ di cui divenne, nel 1944, la nuova soprintendente.

Dalla Conferenza di Madrid (1934) al convegno *Il museo come esperienza sociale* (1971): nuove considerazioni sull'educazione museale

La fondazione a Parigi nel 1922 della *Commission Internationale de Coopération Intellectuelle* (CICI), al cui interno collaborarono storici dell'arte e grandi personalità, quali Henri Bergson, Albert Einstein e Marie Curie, segna un precocissimo passo verso una museologia orientata alla funzione educativa rispetto alla sola conservazione e tutela. Nel 1925, la stessa Commissione si dota di un organo esecutivo, l'*Institut International de la Coopération* (IICI),²⁷ che a sua volta istituisce, nel 1926, l'*Office International des Musées* (OIM),²⁸ cui principali animatori saranno Jules Destrée²⁹ e Henri Focillon,³⁰ entrambi mossi da forti preoccupazioni sociali nei confronti del pubblico. Nel 1927 si tenne nella capitale francese la Prima Conferenza Internazionale dell'OIM, in cui venne promossa, con maggiore metodicità, la missione educativa dei musei, con particolare riguardo ai giovani e alle classi lavoratrici. Tuttavia, saranno i primi anni Trenta del

²⁵ Si tratta di un giornalista e docente di liceo, assegnato alla Galleria fino al 1941, che redige nel 1938 *Elenco delle opere d'arte esposte nella R. Galleria Nazionale d'Arte Moderna*.

²⁶ Sull'argomento si veda anche A. Biondi (2022), *Palma Bucarelli: una partigiana dell'arte*, in L. Gallo, R. Morselli (2022), *Arte liberata. Capolavori salvati dalla guerra (1937/1947)*, Cat. mostra (a cura di) L. Gallo, R. Morselli, Electa, Milano.

²⁷ Per la storia e la formazione dell'IICI si vedano Ducci (2005) e P. Dragoni (2015), pp.155-157.

²⁸ Per un approfondimento sulla storia dell'IOM si vedano P. Dragoni (2015) e S. Cecchini (2013).

²⁹ Studioso di formazione socialista, fu presidente dell'OIM fino al 1936.

³⁰ H. Focillon (1923). Focillon considera i musei istituzioni necessarie agli storici dell'arte e agli amatori, ma soprattutto «*faits pour le public*». Una concezione che aveva maturato già dagli anni giovanili, quando da *normalien* partecipa alle imprese di impegno sociale portate avanti da Gustave Geffroy e Eugène Carrière nei quartieri operai parigini, tra cui l'*Ecole de la Rue* e l'*Art pour Tours*.

Novecento il vero spartiacque nella storia della museologia perché, mutando la funzione sociale che il museo era chiamato ad assolvere, si tentò di concepire una struttura teorica dell'organizzazione e di far emergere una dimensione operativa sempre più al servizio del pubblico.³¹ Per dare una maggiore organicità alla materia, già nel 1930, la rivista «*Museion*», organo ufficiale dell'OIM, dedicherà un intero numero a *La conception moderne des musées*,³² che diventerà, come ha affermato Annamaria Ducci, un vero e proprio manuale di museologia.³³ Nello stesso anno, sempre nella capitale francese, si tenne *l'Enquête internationale sur la réforme des galeries publiques*, coordinata da George Wildenstein, allora direttore della *Gazette des Beaux-Arts*, che cercherà di conferire un carattere meno esclusivo alle istituzioni museali. Tuttavia, l'evento più imponente in questo processo di apertura nei confronti del pubblico e di una maggiore divulgazione delle collezioni sarà sicuramente la Conferenza di Madrid del 1934, una delle prime occasioni in cui, accanto ad altre questioni, verrà introdotta in maniera sistematica il tema dell'educazione museale.³⁴ I due volumi degli atti pubblicati alla fine della conferenza, con il titolo *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art*,³⁵ che affrontavano tutte le questioni relative alla valorizzazione delle opere d'arte, alle diverse modalità di presentazione delle collezioni e agli elementi espositivi, segnarono, di fatto, l'inizio di una inedita stagione in cui i curatori e i direttori saranno sempre più consapevoli che questi luoghi erano fatti soprattutto per il pubblico.³⁶

Nel 1937, dieci anni dopo la sua prima conferenza, l'OIM progetta un'ulteriore incontro internazionale, da tenersi nel 1939, al fine di elaborare un terzo volume del trattato di museografia, dedicato esclusivamente agli aspetti socioeducativi. Benché la proposta non ebbe seguito, per via dello scoppio della guerra, le tematiche suggerite guardavano in maniera innovativa alla fruizione, in cui si cercava una maggiore soddisfazione del pubblico, attraverso una più ampia accessibilità e un potenziamento dei servizi didattici; furono presi in considerazione anche aspetti finora poco contemplati, quali

³¹ S. Cecchini (2013), p.57.

³² Si veda ad esempio J. Lameere, *La conception et l'organisation moderne des Musées d'Art et d'Histoire* in « *Museion* », XII, n. 3, 1930 pp.239-250.

³³ A. Ducci (2005), pp.287-314.

³⁴ Sulla questione si vedano, ancora una volta, i ricchissimi saggi di S. Cecchini (2013) e P. Dragoni (2015).

³⁵ Molti sono gli studi in merito, tra i quali cito A. Ducci (2005), M. Dalai Emiliani (2009), P. Dragoni (2010) e M. V. Marini Clarelli (2011).

³⁶ Come testi relativi al periodo si veda P. Valéry (1923) *Les problèmes de musées*, in « *Le Gaulois* », 4 avril, Paris e R. Bach (1930), *Le Musée moderne. Son plan, ses fonction*, in « *Museion* », 10, n. I, Paris, pp.14-19.

l'organizzazione di apposite sale destinate alle conferenze e alle mostre, la realizzazione di esposizioni a tema e l'uso della pubblicità radiofonica e a mezzo di stampa per dare notorietà alle collezioni.³⁷ Bisognerà però attendere il dopoguerra e la nascita, in seno all'UNESCO, del *Consiglio Internazionale dei Musei (ICOM)* (1946) per un confronto sempre più sistematico e programmatico tra le due anime della museologia internazionale, ossia quella statunitense orientata da sempre verso il pubblico,³⁸ rappresentata dal primo presidente Chancey J. Hamlin (1881-1963)³⁹ e quella francese del suo successore, Georges Salles (1889-1966), presidente dal 1953 al 1959 e direttore dei *Musées de France*, più attenta al ruolo sociale di un'istituzione dal forte carattere identitario e nazionale. Sicuramente una figura di grande rilievo all'interno dell'ICOM sarà George Henry Rivière (1897-1985), direttore in carica dal 1959 fino al 1966,⁴⁰ sotto la cui egida la museologia internazionale aderirà progressivamente all'idea del museo come un luogo sempre più democratico, aperto al pubblico e al territorio circostante.

Analizzando, invece, gli esordi di quella italiana ci si trova di fronte ad un arcipelago frastagliato, con tendenze, spunti, teorie che incrociano i risultati della più ordinata e sistematica ricerca di stampo anglofono o francofono.⁴¹ Ancora negli anni Trenta, in Italia vi era una visione molto tradizionale e statica del patrimonio, concepito come un'eredità da salvaguardare, con una trasmissione culturale che puntava esclusivamente sull'enfasi dell'eccellenza artistica. Arduino Colasanti - artefice della stesura di una delle prime Guide della Galleria - partecipando alla Conferenza dell'IOM del 1927 poneva infatti l'accento sulla difficoltà di sviluppare una funzione educativa in una nazione in cui la grande ricchezza del patrimonio artistico imponeva il primato della conservazione,

³⁷ P. Dragoni (2010), pp.206-207.

³⁸ Laurence Vail Coleman fonda, nel 1908, l'*American Association of Museums (AAM)*, allo scopo di coordinare le attività dei musei americani e pubblica nel 1926 il *Manual for small museums*, dove suggerisce l'introduzione di servizi didattici, biblioteche e laboratori. Inoltre, condusse indagini sul comportamento dei visitatori, sviluppando azioni pubblicitarie tramite la stampa e la radiofonia e portando mostre itineranti nei quartieri cittadini socialmente depressi. Inoltre, Edward Robinson, docente di psicologia alla *Yale University*, pubblicò sul bollettino *American Association of Museums* (1928) alcuni risultati degli esperimenti compiuti sul comportamento del pubblico e, sulla base dei desiderata, ipotizzò un museo ideale con luoghi di accoglienza e laboratori didattici, sale con diorama e *period rooms*. Particolare notare che il pubblico fosse composto per la maggior parte da donne che abitavano in prossimità del museo. Per una analisi sui visitatori dei musei americani si vedano gli studi di E. Hooper Greenhill (2006) e di P. Dragoni (2016).

³⁹Presidente dell'ICOM dal 1946 al 1953. Chauncey J. Hamlin è stato il Presidente dei *Trustees of the Science Museum di Buffalo* e dell'*American Museum Association* dal 1923 al 1929.

⁴⁰ M. V. Marini Clarelli (2011), p.19.

⁴¹ G. Damioli (2011), p.12.

demandando il compito educativo esclusivamente alle università e alla scuola superiore, dove la Riforma Gentile del 1923 aveva appena introdotto, almeno nei licei classici, lo studio della Storia dell'arte. Anche Francesco Pellati,⁴² Ispettore Superiore della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, illustrando, all'*Enquête internationale sur la réforme des galeries publiques*, la situazione dei musei italiani, ribadiva la priorità della tradizione che non poteva essere dimenticata; ma un'analisi più accurata degli esempi citati da Pellati permettono di cogliere un qualche primo sintomo di modernità, tra i quali compare anche il *Museo Nazionale di Palermo*, che era stato recentemente riallestito da Maria Accàscina, con un doppio percorso destinato, in maniera differenziata, al pubblico generalista e agli specialisti. Questa organizzazione degli spazi, che portavano anche ad una semplificazione degli allestimenti, era stata adottata da tempo negli Stati Uniti, dove la strada della separazione dei percorsi era una prassi abbastanza diffusa, attuata dal *Museo di Boston* o dal *Museo di Philadelphia* fin dai primi anni del Novecento.⁴³

Certamente il ruolo educativo dei musei italiani si accrebbe durante il periodo fascista, quando, l'attenzione di Mussolini per l'indottrinamento delle masse mise i lavoratori in contatto con diversi ambiti della cultura della nostra nazione. Pur tuttavia, alla Conferenza di Madrid⁴⁴ i rappresentanti italiani, espressamente individuati dal Ministero dell'Educazione, scelsero di relazionare su un tema "tutto italiano" e molto lontano dalle questioni educative, ossia la trasformazione degli edifici storici in musei aperti al pubblico. A dispetto di qualche idea più aggiornata, affiorò un'immagine dell'Italia legata alla matrice ottocentesca, con un innegabile ritardo nei processi innovativi rispetto ad altri paesi come Inghilterra, Francia, Germania e Olanda.⁴⁵ Sull'argomento, ad esempio, discussero tra gli altri l'archeologo Roberto Paribeni (1876-1956), già Direttore Generale delle Antichità e Belle arti, e l'architetto Gustavo Giovannoni (1873-1947),⁴⁶ direttore della Scuola Superiore di Architettura di Roma, esponendo punti di vista molto differenti. Prevalse, comunque, la formula del museo di ambientazione, dove le opere potevano

⁴² F. Pellati (1930), *Les musées d'Italie et les principes de leur organisation*, in «Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts», XIII, pp.156-165.

⁴³ S. Cecchini (2013), pp.62-64.

⁴⁴ M.T. Fiorio (2011), *Il dibattito del museo nel Novecento: la Conferenza di Madrid del 1934*, in *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Bruno Mondadori, Milano.

⁴⁵ G. Proto (2020), *Grandi Musei in Europa tra Restauro, Museografia e Digital Humanities. I casi di Capodimonte in Italia e del Mauritshuis in Olanda*, Tesi PhD, Università Federico II, Napoli.

⁴⁶ G. Giovannoni (1934)

trovare spunti di dialogo con il pubblico solo evocando il contesto di provenienza, scelta diffusa nell'Italia del primo dopoguerra che intercettava i percorsi storiografici assestati sul metodo storico, adottato, ad esempio, da Corrado Ricci nella *Galleria Nazionale* di Parma.⁴⁷ Anche se Giovannoni tenderà di indicare, con maggiore modernità, il tema primario dell'equilibrio tra la conservazione dell'edificio storico e la ricerca di nuovi spazi per la fruizione del pubblico. Sarà quindi solo recuperando il filo del dibattito internazionale che in Italia, alla fine della Seconda Guerra Mondiale, ci si confronterà sulle particolari esigenze del museo e si comincerà a discutere in maniera più incisiva sulla funzione educativa rispetto a quella puramente conservativa.⁴⁸ L'Italia, il cui Comitato Nazionale dell'ICOM venne istituito già nel 1947, fece in questo frangente i primi passi per adeguarsi ai livelli educativi europei, grazie alla progressiva realizzazione di servizi per i visitatori e ad allestimenti in grado di creare un dialogo con le opere d'arte, affinché fosse frequentato non solo per ammirare dei capolavori ma per accrescere le proprie conoscenze.⁴⁹

Al *Secondo Convegno Internazionali dell'ICOM* del 1952, dal titolo *The role of museums in education*, parteciperà per conto dell'Italia Giulio Carlo Argan che avrà l'occasione di denunciare il ritardo dei musei italiani rispetto a quelli americani, che avevano adottato da tempo le idee innovative teorizzate dal filosofo e pedagogista John Dewey, mentre i nostri erano ancora troppo assorbiti da questioni conservative e poco adatti, anche strutturalmente, ad occuparsi delle attività didattiche. In questo desolato panorama, secondo Argan, solo la Galleria, con la vitalità della direzione di Bucarelli, aveva incarnato il vero ruolo educativo e aveva avuto un effetto coinvolgente e trainante sulla vita culturale di Roma, sebbene la soprintendente si fosse scontrata più volte con l'ostruzionismo della politica e di tanti esponenti del mondo della cultura.

Sulla scorta delle indicazioni emerse dal *Terzo Convegno dell'ICOM* di Atene, del 1954, si aprì a Perugia, dal 18 al 20 marzo 1955, il *Primo Convegno Italiano di Museografia*, organizzato dal Ministero della Pubblica Istruzione in collaborazione con l'Accademia Americana di Roma. Questo fu il primo contesto nazionale in cui, introducendo

⁴⁷ M. B. Failla (2018)

⁴⁸ P. Dragoni (2015)

⁴⁹ P. Pogliani (2019), *Didattica museale e sistemi educativi negli anni Cinquanta in Italia*, in *Sistemi educativi e politiche culturali dal mondo antico al contemporaneo. Studi offerti a Gabriella Ciampi*, (a cura di) M. Vallozza, G.M. Di Nocera, «Daidalos» n. 18, Università degli Studi della Tuscia, Viterbo, pp.27-34.

ufficialmente il termine di “*scienza museologica*”, ci si confronterà con le altre esperienze museali, indirizzando le discussioni verso due distinte problematiche: da una parte la funzione della conservazione e dall'altra l'importanza dell'educazione e della promozione culturale. Da allora in poi la dimensione formativa caratterizzerà il dibattito museologico, almeno fino agli anni Settanta, sebbene con esiti operativi non sempre ugualmente significativi.

Nel 1956, l'Italia aderisce alla *Campagna Internazionale dei Musei*, promossa dall'UNESCO per celebrare i suoi dieci anni di vita, nell'ambito della quale, dal 6 al 14 ottobre, venne istituita la prima *Settimana dei Musei*. L'iniziativa, volta ad avvicinare i cittadini alle strutture museali, riscosse un enorme successo e venne ripetuta, con formule diverse, negli anni seguenti.⁵⁰ Nel 1958, nel convegno dell'UNESCO a Rio De Janeiro, il terzo sul *Ruolo educativo del museo*, Argan affermerà poi con forza una necessaria collaborazione con le istituzioni educative, tra insegnanti e personale interno, per progettare una fruizione secondo «*criteri didattici non improvvisati*».⁵¹

Nel 1960, l'Italia accoglie anche le *Recommandation* dell'UNESCO⁵² che chiedevano di rendere i musei *accessibles à tous*, mediante ingressi gratuiti o a prezzi ridotti e aperture serali per i lavoratori. A tale scopo si chiedeva di realizzare «*aposition systématique de cartels ou étiquettes comportant des renseignements succints*», guide e dépliant, visite guidate, commisurate alle differenti categorie di visitatori e affidate a personale qualificato, fino all'uso «*discrète d'appareils audio-mécaniques*».⁵³

Bisogna rammentare, inoltre, che, nello stesso periodo, sulla spinta alla diffusione popolare della cultura, promossa dai partiti della sinistra italiana, cominciò a delinearsi l'idea che la Storia dell'arte potesse uscire dai limiti dell'ambito scolastico per assumere il compito di trainare i ceti medi e le classi popolari verso una sensibilità estetica diffusa, oltre il carattere di utilità che le si attribuiva nell'educazione artigianale e pratica.⁵⁴ Di questi aspetti si occuperà soprattutto la didattica di Paola Della Pergola (1909-1992), di Fernanda Wittgens (1903-1957) e di Franco Russoli (1923-1977), fino all'ampliamento dell'orizzonte educativo introdotto dal concetto di “bene culturale” della Riforma del

⁵⁰ E. Gremigni (2001), p.2.

⁵¹ G. Damioli (2008), p.14.

⁵² *Recommandation concernant les moyens le plus efficaces de rendre les musées accessibles à tous*. Paris, UNESCO, 14-15 dicembre 1960 in *Per la salvezza dei Beni culturali*, III, 1967, pp.79-82.

⁵³ P. Dragoni (2015)

⁵⁴ S. Nicolini (2010), p.80.

1967 del senatore Francesco Franceschini.⁵⁵ Ciò determinò lo stringersi di maggiori rapporti con la scuola, sebbene la stessa restasse ancorata, ben più dello stesso museo, ad una conoscenza organizzata in senso rigorosamente biografico e cronologico. Muovendosi in siffatta direzione, il Ministero della Pubblica Istruzione emanò la Circolare 5324/4/Bo del 12 settembre 1960, in cui si dava disposizione ai Capi degli istituti di secondo grado affinché promuovessero delle visite guidate con «*l'utilizzo di persone particolarmente competenti e idonee, che potessero interessare gli alunni con delle lezioni illustrative*».⁵⁶ Si trattò di un primo passo che contribuì a definire il ruolo di agenzia educativa da parte delle strutture museali. Il primo vero confronto italiano sulla didattica museale si tenne nel 1963 a Gardone Riviera (BS), un imponente convegno organizzato dal *Centro Didattico Nazionale per l'Istruzione Artistica* (CDNIA),⁵⁷ a cui collaborarono la maggior parte delle Direzioni Generali della Pubblica Istruzione e l'Ispettorato per l'Istruzione Artistica. In questa occasione, la seconda commissione, rifacendosi, appunto, alla *Pinacoteca Brera*, alla *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* e alla *Galleria Borghese*,⁵⁸ raccomandava la creazione di sezioni didattiche, almeno presso i principali musei, per coordinare le visite scolastiche, fornire opportune notizie alle scolaresche, collaborare all'organizzazione di corsi di aggiornamento dei docenti, preparare guide o dispense, promuovere rapporti con le scuole e corsi per adulti. In questo modo il museo verrà sempre più interpretato quale istituzione culturale con cui la scuola doveva collaborare e dove la visita rappresentava spesso la sola occasione, per molti studenti, di socializzazione e di conoscenza del territorio.

Profondamente impegnata, fin dalla sua nomina nel 1949, sul versante educativo e divulgativo, tra gennaio e maggio del 1964, Paola Della Pergola organizzò un ciclo di dieci conferenze, nelle sale della *Galleria Borghese*, dal significativo titolo *La Scuola e*

⁵⁵ S. Nicolini (2009), pp.23-52.

⁵⁶ G. Damioli (2008), p.14; sull'argomento si veda anche P. Dragoni (2016), *Humanities and the theories on heritage values in Italian Museology* in *La storia e il museo. Documenti e proposte per la valorizzazione del patrimonio museale*, (a cura di) C. Paparello, Il Formichiere, Foligno, pp.126-140.

⁵⁷ Dal 2-4 aprile 1963, articolato in quattro Commissioni, pubblicherà le relazioni finali nel 1965. Le quattro commissioni erano: I) Problemi generali e amministrativi, presieduta da F. Tadini; II) Musei artistici e Monumenti, presieduta da G. A. Dell'Acqua; III) Musei storici e Educazione popolare, presieduta da A. Agazzi e IV) Musei tecnici e scientifici, presieduta da S. Beer.

⁵⁸ Paola della Pergola non partecipa per motivi di salute ma scrive in un messaggio al direttore del centro: «*Ella sa quanto mi stà a cuore l'apertura dei musei verso il pubblico studentesco e popolare il quale risponde in pieno ai nostri sforzi per rendere quello dell'arte un fattore sempre più determinante nella cultura del nostro Paese, nella conoscenza e nel rispetto del nostro patrimonio artistico*». (AGB, Fondo Paola Della Pergola, Convegno didattica dei musei italiani (1963-1964)).

il Museo, a cui parteciparono studiosi, professori universitari, docenti della scuola e circa 300 uditori, interrogandosi sulle modalità per far uscire il museo dalla sfera di superiorità ed isolamento che il cambiamento del pubblico e della società imponevano.⁵⁹ In qualità di direttrice di un museo particolarmente prestigioso e una delle pochissime donne elette nel Consiglio Comunale di Roma, Paola Della Pergola, sarà la prima a muoversi, fin dal 1959, nella direzione di un contatto stretto con il territorio, sforzandosi di portarvi utenti che non erano mai stati considerati tra i possibili visitatori. Esprimendosi su quello che riteneva un fallimento personale di Bucarelli, evidente dallo scarso numero di visitatori della stagione tra il 1958 e il 1959,⁶⁰ Della Pergola criticava la matrice statunitense della didattica di Bucarelli, impostata più su una propaganda reclamistica che non su un reale e costruttivo insegnamento. Rispetto ad una superficiale comunicazione fatta di «*cartelloni esplicativi, riassuntivi, indicativi, quanto mai sommari ed in parte ingenui ma ricchi di colore, di schemi, di lampadine e disegni astratti*»⁶¹ si doveva preferire il modello di stampo sovietico, serio e approfondito e con una diffusione capillare in ogni settore dell'educazione e della vita culturale del Paese.⁶² Della Pergola conoscerà personalmente i musei dell'Unione Sovietica in diversi viaggi con il comitato dell'ICOM, intrapresi tra il 1959 e il 1968, rimanendo affascinata dall'organizzazione del sistema e, soprattutto, dalla gran folla di lavoratori che frequentava con continuità questi luoghi, avida di imparare tutto sul loro patrimonio. Nei musei dell'URSS i visitatori erano guidati, secondo una descrizione fatta da T. Schmit,⁶³ da un esercito di ciceroni composto di volontari e studenti a cui si aggiungeva, per la formazione delle masse, un'università popolare con corsi regolari di Storia dell'arte. Si veda, quali elementi di affinità vi siano tra questa descrizione di una didattica dal basso e il racconto di Paola Della Pergola sull'esordio del servizio didattico: «*un'attività che solo per indicazione di massima posso*

⁵⁹ AGB, Fondo Paola Della Pergola, Convegno Il museo e la scuola (1963-1964).

⁶⁰ P. Della Pergola (1961), p.500. Nel 1959 i visitatori della Galleria furono 11.839, contro i 225.952 della Borghese.

⁶¹ P. Della Pergola (1961), p.500.

⁶² Sull'argomento si veda il recente contributo di P. Dragoni (2022), *Paola della Pergola, la "signorina" Direttrice della Galleria Borghese*, Atti del convegno Le donne storiche dell'arte tra tutela, ricerca e valorizzazione, in «Il Capitale Culturale», Suppl 13/2022, pp.715-730 <https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/issue/view/154>

⁶³ T. Schmit (1930), *Les musées de l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques*, in « Cahiers de la République des lettres, des sciences et des art. Musées », XIII, pp.206-22. Sebbene la descrizione risalga agli anni Trenta, l'articolo era considerato ancora attuale negli anni Ottanta, tanto da essere riportato da L. Binni, G. Pinna (1980), pp.187-197 e ripreso da D. Hoffmann (1978), *Problèmes d'une conception didactique de musée*, in «Historie et Critique des Arts» n.7/8, Paris.

*chiamare didattica, perché si è svolta in forma del tutto di volontariato, senza mezzi di alcun genere e col solo ausilio di una spontanea e calda adesione di alcune persone che vi hanno dedicato la loro opera e il loro tempo nel modo più disinteressato. (...) Abbiamo preparato con un corso durato tre mesi alcuni studenti liceali e universitari offertisi volontari, perché potessero essere in grado, a loro volta, di guidare gruppi di lavoro nella Galleria Borghese».*⁶⁴ L'attività didattica, cioè, avvalendosi dell'ausilio di studenti delle superiori, piuttosto che di grandi critici o professori universitari, anticipava una delle modalità di partecipazione attiva del pubblico, che oggi è ormai una forma consolidata nella didattica dei musei. Paola Della Pergola si mosse anche per rendere la comunicazione museale più efficace e diretta e si adoperò lungamente perché il suo museo, fosse vivo, accogliente, affollato di persone di ogni provenienza sociale. Nel 1969, in occasione del *Convegno Nazionale di Reggio Calabria*, promosso dall'Associazione degli *Amici dei Musei* sul tema *I Musei nella società di oggi*, la direttrice della Borghese propose una commissione ministeriale per lo studio di una corretta e completa didattica, che portò ad una prima circolare ministeriale,⁶⁵ nel 1970, con cui furono istituite nei principali musei le sezioni didattiche e presso i Provveditorati dei centri di coordinamento sul territorio. Un altro assunto fondamentale per Paola Della Pergola era quello di guardare al ruolo sociale, con un'operazione che potremmo definire il *museo fuori dal museo*, dove un'equipe di psicologi, sociologi e storici dell'arte, nel 1972 e 1973, raggiungerà le borgate e i quartieri popolari di Testaccio, Tor di Quinto, San Basilio e Tomba di Nerone, introducendo una didattica particolarmente articolata, con una sperimentazione semiologica basata sulla comunicazione visiva e sul vissuto personale del visitatore, tutta rivolta ad una conoscenza non superficiale del patrimonio artistico.⁶⁶ Per raggiungere il più possibile tutti gli abitanti e non solo gli studenti delle scuole, diversamente da quanto spesso si è detto, era stata attivata dallo staff della *Galleria Borghese* una strettissima collaborazione con enti ed istituzioni che si occupavano di questioni sociali e formative sul territorio, anche le più indipendenti ed eterodosse, fossero esse i comitati di quartiere, le parrocchie, i primi centri sociali e quelli per l'alfabetizzazione degli adulti; insomma, vorrei dire, una sorta di *museo di quartiere* alla

⁶⁴ P. Della Pergola (1962), p. 94.

⁶⁵ Circolare n.128 del marzo 1970.

⁶⁶ Tutte le attività svolte nelle borgate sono descritte in *Un anno di esperienze didattiche alla Galleria Borghese*, in «Musei e Gallerie d'Italia», n.47, maggio-giugno 1972. (AGB, Fondo Paola Della Pergola (1970-1982)).

Kinard applicato ad una delle residenze museali più esclusive della capitale. Negli anni Ottanta, in un clima sociale meno complesso e culturalmente più preparato, la *Galleria Borghese* organizzerà anche diversi laboratori, a cura di Teresa Calvano (docente di Storia dell'arte ed Presidente dell'ANISA negli anni Novanta), tra cui mi piace ricordare quello basato sulle esperienze sensoriali relativi allo spazio e al colore, dal suggestivo titolo *Andando nel colore verso uno spazio felice*. Il laboratorio partiva dalla scuola con esperienze fatte in classe sul colore e sugli spazi dell'aula e poi approdava al museo, dove i bambini, «*su un sottofondo di musica barocca per fiati, passando dal Giardino segreto – uno spazio che Paola della Pergola si era battuta, contro i fautori di una chiusura, perché fosse aperto ai turisti e ai cittadini di Roma – entravano, giravano, guardavano, si rendevano conto delle opere*». ⁶⁷ Tra gli operatori didattici che si occupavano invece delle visite guidate alle scolaresche, opportunamente preparate da Mario Mazzeo e da Nadia Sellerio, rispettivamente pedagogista e neuropsichiatra, compaiono anche gli studenti della Scuola di Perfezionamento della Sapienza, tra cui Maria Vittoria Marini Clarelli. ⁶⁸ Anche in questo caso la conduzione della visita era molto particolare, perché prima dei grandi capolavori, ci si concentrava sull'arredamento degli ambienti e sul contesto in cui le opere erano collocate.

Sarà dunque grazie a queste nuove esperienze che agli esordi degli anni Settanta avverrà una vera evoluzione della funzione sociale di inclusione e divulgazione che, tramite l'educazione, il museo sarà chiamato ad assolvere. I motivi sociali e culturali di questa accelerazione furono molti, come scrive giustamente Patrizia Dragoni, ⁶⁹ come l'affermazione di una democrazia di massa, un bisogno culturale riconosciuto anche dalla politica, una migliorata condizione economica del nostro Paese, una scolarizzazione sempre più diffusa e una vera esplosione dei mezzi di comunicazione di massa, tra i quali primeggiava la televisione. In questo periodo, tuttavia, avverte ancora Dragoni, le istituzioni museali si fecero certamente più sensibili alle attività educative ma, nella maggior parte dei casi, non cambiarono l'impianto e il funzionamento dei pochi servizi al pubblico allora esistenti. In questo senso Palma Bucarelli, nonostante le critiche di Paola Della Pergola, si dimostrerà, ancora una volta, capace di innovare, perché si

⁶⁷ AGB, Fondo Paola Della Pergola, Attività didattica della Galleria 1959/1982.

⁶⁸ *ibidem*

⁶⁹ P. Dragoni (2016), *I servizi educativi dei musei*, in *La storia e il museo* (a cura di) C. Paparello, Il Formichiere, Foligno, pp.154-155.

indirizzerà verso una radicale trasformazione della Galleria, concedendo molto più spazio alle mostre didattiche, prendendo accordi con altre istituzioni culturali per introdurre nuove forme di arte legate alla musica e al teatro d'avanguardia e, soprattutto, quanto più pubblico possibile.

Con l'istituzione nel 1967 della prima cattedra di Museologia presso la *Scuola Speciale per Storici dell'Arte Medievale e Moderna e per i Conservatori* dell'Università di Pisa, affidata a Carlo Ludovico Ragghianti, sempre più intensi saranno i contributi nazionali verso questa disciplina. A Ragghianti spetta sicuramente il ruolo di pioniere nella materia, sebbene la docenza di Pisa ebbe vita brevissima, riuscendo anche a creare nel 1972 il *Centro per la Museologia* di Firenze che ebbe una rivista specifica attiva fino al 1985.⁷⁰ Il museo, che in Italia non era stato travolto dalle proteste studentesche perché, avvertiva Carlo Cresti, era considerato tra le strutture «assenti dalla realtà»,⁷¹ inesistente e quindi da non frequentare, ebbe una suggestiva fase di rinnovamento che coincise con la Nona Conferenza Generale dell'ICOM di Grenoble, nel 1971, intitolata *Le musée au service de l'homme: aujourd'hui et demain*, dove venne affrontato il tema di un museo pubblico che realizzasse contatti costanti e significativi con le comunità locali e il contesto urbano o rurale. Furono presi ad esempio il cosiddetto “museo di quartiere”, l'*Anacostia neighborhood museum* di Washington ad opera di John Kinard⁷² e il costituendo *ecomuseo*,⁷³ proposto da George Henri Rivière e Hugues de Varine-Bohan. Se nel museo di quartiere americano si contrapponeva alla funzione istituzionale di conservazione delle opere uno spazio privo di collezioni, caratterizzato dal contatto con una comunità pienamente coinvolta nell'attività espositiva e in quella educativa, in quello ecologico francese si faceva riferimento ad un territorio antropizzato dove convivevano uomo, natura e cultura, facendolo diventare un luogo di sperimentazione, di ricerca scientifica

⁷⁰ La rivista pubblica anche «Musei. Meraviglie d'Italia», sempre diretta da Ragghianti.

⁷¹ C. Cresti (1976), *Dall'architettura museologica all'architettura museografica*, in *Museologia 4. Rassegna di Studi e ricerche*, Centro Di, Firenze, p. 86.

⁷² Museo creato nel 1967 nel contesto del *ghetto nero* di Anacostia da dove John Kinard proveniva. Aveva l'obiettivo di sfidare i pregiudizi ed affrontare le problematiche sociali più difficili. Il progetto era sovvenzionato dalla *Smithsonian Institution di Washington* e partiva dall'idea di fare un museo *dal basso* coinvolgendo associazioni civiche e religiose, le organizzazioni giovanili, gli inquilini, le scuole, persino la polizia e il clero.

⁷³ Gli ecomusei, che partono dalla prospettiva antropologica di Claude Lévi-Strauss, sono la creazione più tipica della *Nouvelle Muséologie*. Il termine è coniato dallo stesso H. de Varine-Bohan e si riferisce, già dal 1968, al parco regionale naturale di Ouessant, dove si era cominciato a sperimentare il collegamento, in chiave museologica, tra una comunità e il suo territorio.

ma, soprattutto, di presa di coscienza per la popolazione locale.⁷⁴ Nello stesso anno, a seguito di questa conferenza, si tenne l'importante convegno romano *Il museo come esperienza sociale*,⁷⁵ che unì in maniera indissolubile il tema agli aspetti socioculturali, alla tutela del patrimonio e all'uso educativo delle strutture museali, in un sempre maggiore contatto con le istituzioni scolastiche. In questa occasione, la stessa Paola della Pergola, presentò i risultati di un questionario elaborato per le scuole di ogni ordine e grado che, analizzando le reazioni emotive dei ragazzi⁷⁶ rispetto al luogo fisico e alle opere d'arte, introduceva la prospettiva del contatto diretto con il patrimonio tra i casi particolari della dimensione educativa. Partendo infatti da ottiche disciplinari diverse si promosse la creazione di una speciale *Commissione per la Didattica dei Musei* che vide la partecipazione non solo di addetti ai lavori ma di pedagogisti, docenti ed educatori, con il compito di studiare i mezzi più acconci per lo sviluppo sociale della didattica dei musei. Nel convegno, infatti, complice l'euforia ideologica generata dal movimento giovanile del '68, si tornò a parlare della necessità di avvicinarsi al pubblico, con particolare cura per quello socialmente e culturalmente meno dotato. Tra le figure più illuminate il direttore di Brera, Franco Russoli, che da sempre considerava il museo non un luogo «privilegiato di meraviglie e di evasivi godimenti, ma, come luogo dove si va per alimentare i propri problemi di conoscenza, più che per subire alienanti e coercitive lezioni»,⁷⁷ in cui, cioè, si doveva creare un ambiente vicino alle reali esigenze del pubblico, «(...) non come sede di contemplazione o studio della tradizione, ma come luogo in cui si costruisce e si vive lo sviluppo della realtà contemporanea. Non occupazione per il "tempo libero", bensì per il "tempo impegnato"». ⁷⁸ Nel 1973, lo

⁷⁴ C. Ribaldi (2005), p 27.

⁷⁵ La composizione del Comitato d'onore evidenziava l'importanza della manifestazione: sen. Amintore Fanfani, On. Sandro Pertini Presidente della Camera dei deputati, prof. Giuseppe Chiarelli presidente della Corte Costituzionale, On. Emilio Colombo, presidente del Consiglio dei Ministri, On. Riccardo Misasi, Ministro della Pubblica Istruzione, on. Giovanni Gronchi senatore a vita, Clelio Darida, Sindaco di Roma, Pietro Campilli Presidente del CNEL, Beniamino Segre presidente dell'*Accademia Nazionale dei Lincei*, Giorgio Bassani presidente dell'Associazione *Italia Nostra*, Palma Bucarelli, Gianfilippo Carettoni Soprintendente alle Antichità di Roma, Carlo Ludovico Ragghianti direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Pisa, Mario Salmi professore di Storia dell'Arte dell'Università di Roma, Tullio Tentori professore di Antropologia Culturale dell'Università di Roma, Aldo Tornese Provveditore agli studi di Roma. Del Comitato esecutivo facevano parte: Pietro Romanelli, Luigi Volpicelli, Paola Della Pergola, Luigi Grassi, Raffaele Laporta, Serena Madonna, Mario Moretti, Carlo Pietrangeli e Antonio Thiery. (da P. Dragoni (2015), nota 16).

⁷⁶ Sottoposto a 2593 alunni che, da tutta Italia, lo avevano visitato.

⁷⁷ F. Russoli (1972), p. 79.

⁷⁸ *ibidem*

stesso Russoli, per agire attivamente nel rinnovamento dei musei italiani, avrebbe creato, all'interno di Brera, un fondamentale gruppo di lavoro, chiamato *Museo Vivo*, da un'idea della precedente direttrice Fernanda Wittgens. Rispetto allo stato di arretratezza del museo italiano, soprattutto se confrontato con quanto avveniva a livello internazionale, proponeva un approccio didattico più partecipativo e una comunicazione moderna che consentisse al pubblico, divenuto sempre più numeroso ed articolato, di usufruire del patrimonio in maniera diversa.⁷⁹ Queste modalità saranno analizzate nel capitolo successivo, soprattutto in rapporto alla didattica laboratoriale e al Metodo Munari di cui la *Pinacoteca Brera* fu la prima sperimentatrice ma che anche la Galleria romana applicò, negli anni seguenti, con una grande capacità partecipativa e con uno stretto collegamento con l'amministrazione comunale.

Una nazione da formare: i primi ordinamenti e le prime Guide della Galleria

Nella Galleria, nata dalla volontà di realizzare un museo dedicato all'arte italiana degli artisti viventi, non era previsto, all'inizio, altro supporto educativo se non quello rappresentato dalla visione diretta e dalla pura contemplazione delle opere. Tuttavia, fin da subito, i primi direttori si mossero in maniera molto personale per orientare lo spettatore, realizzando allestimenti ed ordinamenti che rispecchiassero molte delle loro convinzioni e passioni personali. Non si trattava, naturalmente, di un atteggiamento particolarmente originale, rispetto al contesto nazionale, ma ci fornisce, in ogni caso, indicazioni sul modo in cui il pubblico venisse accolto e su quali strumenti avesse a disposizione per conoscere le collezioni. La nomina direttiva del pittore Francesco Jacovacci, nel 1895, segnava un momento unico perché rappresentava la vittoria del mondo delle Accademie delle Belle Arti e di coloro che avevano una maggiore familiarità con l'aspetto educativo, ma in seguito, a partire da Ugo Fleres, saranno invece gli storici dell'arte, nel ruolo di funzionari dell'amministrazione statale, a dirigerla con continuità. È dunque avvincente soffermarsi sulla proposta allestitiva di un artista che mostrava di possedere una concezione assai moderna, legata ad una didattica non solo in senso lato. Il suo intento era di valorizzare e far conoscere le grandi personalità della pittura italiana, nonostante la collezione, esposta ancora a Palazzo delle Esposizioni, risentisse

⁷⁹ E. Bernardi (2012), p. 149.

dell'immagine delle quadrerie private, in cui le opere si affastellavano una sulle altre lungo le pareti delle sale. Per questo oltre ad un ordinamento basato sulle diverse scuole regionali che si erano sviluppate nel primo Ottocento, Jacovacci propose degli approfondimenti, grazie ad alcune sale monografiche, sulle personalità artistiche di maggiore spessore. Essendo presente una sala dedicata a Filippo Palizzi (1818-1899), espressamente realizzata dallo stesso pittore e che per lascito doveva rimanere integra, Jacovacci pensò di istituirne una simile per Domenico Morelli (1823-1901). Nella relazione al ministro sui criteri adottati nell'ordinamento si rivela poi assai aggiornato rispetto alla museologia internazionale, citando diversi esempi europei che avevano adottato, accanto al criterio geografico, degli "affondi" su alcune personalità più influenti, dalla *National Gallery* di Londra, dove alcune sale erano dedicate a William Turner e a John Constable o la *Schake-Gallery*, sorta a Monaco grazie alla passione per l'arte contemporanea del conte Adolf Friedrich von Schack, con delle sale dedicate alle collezioni di Arnold Bocklin e di Franc Von Lenbach.⁸⁰ Per rendere maggiormente chiaro il percorso artistico e lo stile nazionale, Jacovacci suggeriva poi di utilizzare delle riproduzioni fotografiche per colmare le lacune della collezione,⁸¹ esattamente come farà, quarant'anni dopo, Bucarelli.

Con lo spostamento a Valle Giulia, per l'ordinamento delle opere, venne nominata una commissione di cui facevano parte sia il critico Ugo Ojetti (1871-1946) che diversi artisti, del calibro di Leonardo Bistolfi (1859-1933), Paolo Francesco Michetti (1881-1929), mentre Ettore Ferrari (1845-1929), Vittorio Grassi (1878-1958), Aristide Sartorio (1860-1932), con il nuovo direttore Fleres, formavano una sorta di sottocommissione romana. Secondo i membri della commissione, il museo doveva contenere, oltre al primo nucleo di opere originarie, anche tutte quelle acquistate nell'*Esposizione Universale* del 1911 e in varie occasioni, ma conservate, fino ad allora, nelle sale del Ministero della Pubblica Istruzione e nell'Aula Magna del *Collegio Romano*. L'ordinamento della nuova Galleria, aperta nel 1915, conservava il criterio geografico di divisione per regioni ma veniva subordinato a quello cronologico, compreso dagli inizi dell'Ottocento ai primi del Novecento. La validità di questa formula di compromesso si giustificava, come spiegava Ojetti, nella natura stessa della tradizione artistica del Paese che era il risultato di

⁸⁰ M. Lafranconi (2006), *Da Via Nazionale a Valle Giulia (1885 – 1915). Il trentennio d'esordio dell'Istituzione e l'Ottocento come arte "vivente"*, in E. Di Majo, M. Lafranconi (2006), p.27.

⁸¹ ASG, Prima residenza. Lettera olografa di Jacovacci al Ministro della Pubblica Istruzione, maggio 1896.

molteplici orientamenti periferici, mai assorbiti completamente in uno stile omogeneo.⁸² In alcune sale più piccole erano esposte le opere d'arte straniera, che erano davvero molte poche, solo una trentina rispetto alla grande mole di dipinti italiani presenti nella collezione. Ma ciò che, secondo la commissione, rappresentava il punto di forza era la possibilità di acquistare opere d'arte di artisti viventi,⁸³ che, per quanto riguarda l'arte europea sarà orientata sul Simbolismo e Decadentismo di matrice mitteleuropea. Per interpretare la portata di questa apertura verso il contemporaneo, anche straniero, si deve pensare che i soli altri musei che si concentrarono sulle opere più attuali, legate anche alle avanguardie storiche, erano quelli tedeschi.⁸⁴ E' tuttavia innegabile che la posizione della commissione fosse piuttosto contraddittoria, del resto la stessa centralità assegnata all'*Ercole e Lica* (1795-1815) del Canova ribadiva la linea di Aristide Sartorio ed Ugo Ojetti di guardare ad un'arte italiana dal grande passato, in cui fosse visibile più la stretta continuità con il Settecento che alla ricerca verso forme d'arte più aggiornate.⁸⁵ Scriverà giustamente Augusta Monferini che si può valutare il carattere antiquato di questo criterio guardando alla spaesata collocazione del gruppo canoviano, al centro di uno dei saloni centrali, montato su un falso basamento, tra due ali di sculture di pessima qualità.⁸⁶ La Galleria ebbe dunque, almeno all'inizio, un carattere ambiguo nella definizione di un linguaggio moderno da sottoporre al pubblico e alla critica, oscillando fra la tendenza aneddotica della pittura di genere, amata dal mercato piccolo borghese e la pittura di storia, quella con esiti veristi, preferita, al contrario, dalle grandi committenze governative.

Come ho detto, in questa fase non esisteva nessuna strategia educativa perché il pubblico, ancora orientato verso modelli conoscitivi di stampo ottocentesco, vi entrava spinto dalla sola volontà di accrescere la propria cultura e per ammirare, dal vivo, opere d'arte che di fatto già conosceva. In questo panorama esiste, tuttavia, una prima Guida, significativamente redatta da un pittore, Pietro Piroli, nel 1917⁸⁷ consistente in un

⁸² L. D'Angelo (2011), *L'ordinamento del 1915 nel dibattito sullo stile nazionale e sulla restaurazione dell'arte italiana*, in S. Frezzotti, P. Rosazza-Ferraris (2011), p.93.

⁸³ Regio Decreto del 7 marzo 1912, n.392 che stabilisce di istituire una Commissione (art.2) per gli acquisti e l'ordinamento.

⁸⁴ M. V. Marini Clarelli (2005)

⁸⁵ L. D'Angelo (2011), *L'ordinamento del 1915 nel dibattito sullo stile nazionale e sulla restaurazione dell'arte italiana*, in S. Frezzotti, P. Rosazza-Ferraris (2011), pp.83-100.

⁸⁶ A. Monferini (2013), p.175.

⁸⁷ P. Piroli (1917), *Guida. Catalogo della Galleria D'Arte Moderna a Valle Giulia*, Tipografia Failli, Roma.

libricino molto colorito, in cui pure si possono trarre spunti stimolanti sul modo di condurre i primi visitatori. La disposizione più ariosa dei dipinti, rispetto all'affollamento di quadri di Palazzo delle Esposizioni, trovava un'immediata corrispondenza con lo stile abbastanza discorsivo della guida, che invitava il pubblico a percorrere con calma le sale, a soffermarsi sui dipinti senza porsi questioni cronologiche e storiche, ma per il puro gusto di allietare lo spirito con opere da cui emanavano profonde emozioni. Piroli, forse similmente al collega Jacovacci, cercava di avvicinare il pubblico ad un godimento estetico che facesse apprezzare la matrice autentica che traspariva dalle opere: «*In materia di arti figurative, così come in fatto di musica, io apprezzo ed amo il bello dove lo trovo, senza alcun preconconcetto di sistemi, di scuole, di tempo o di provenienza. E per bello intendo ciò che parla ai miei sensi, la verità, la naturalezza, la nobiltà. (...) E se tu o lettore nutri questi stessi sentimenti comprenderai le mie impressioni (...)*».⁸⁸ Si prometteva, così, una visita che «*(...) procura all'animo del visitatore quell'ineffabile godimento che promana dalla contemplazione del bello in tutte le sue forme*».⁸⁹ Ciò che rendeva originale il testo di Piroli era l'abile inserimento di diversi particolari aneddotici, sia sulle opere che sulla vita degli artisti, che rendevano incuriositi i lettori e catturavano l'attenzione sui dipinti. Comodamente seduti sui divani disposti nelle sale si poteva soddisfare «*la legittima curiosità*»⁹⁰ con notizie di «*prima mano*»⁹¹ che cercavano di rendere più affascinanti le opere esposte. Pochissimi erano i riferimenti allo stile, all'intelligibilità del soggetto o al loro significato iconografico, mentre si faceva spesso ricorso a quel godimento stesso estetico che Giovanni Segantini così descriveva: «*L'arte deve rivelare sensazioni nuove allo spirito dell'iniziato; l'arte che lascia indifferente l'osservatore non ha ragione d'essere*».⁹² Il testo voleva anche ammantarsi di una certa modernità e di una vicinanza alla realtà dello spettatore e ai contesti più attuali, talvolta anche socialmente delineati, forse con uno sguardo alle lotte politiche che attraversavano la società giolittiana. Ad esempio, *I Lavoratori* del bassorilievo di Costantino Meunier,

⁸⁸ Ivi, p.5.

⁸⁹ *ibidem*

⁹⁰ Ivi, p.4.

⁹¹ Le opere sono descritte in ordine di apparizione a partire dai giardini, per passare poi al Salone centrale e prosegue lungo le sale, numerate secondo l'ordine progressivo. Non compaiono informazioni sulla datazione, sulla tecnica e dimensioni dell'opera, ma si avverte che «*la guida è un catalogo delle opere che completa le notizie delle targhette metalliche fatte apporre dalla Direzione ad ogni lavoro, (...) raccolte dalla viva voce di persone conoscenti, in parte da libri e periodici(...)*». P. Piroli (1917), p.4.

⁹² G. Segantini (1910), *Scritti e lettere*, Fratelli Bocca Editori, Milano – Roma, p.42.

tra l'altro una delle primissime opere straniere acquistate alla Biennale, del 1905, sono delle tipologie tipiche degli operai,⁹³ mentre il morto di stenti in primo piano nell'*Erede* di Teofilo Patini diventa addirittura il «*cadavere del proletario*».⁹⁴ Alcune descrizioni mostrano paralleli e colti richiami alla letteratura, alla storia, alla musica, da quelli più evidenti, come la figura di *Farinata degli Uberti* (1900-1903) di Carlo Fontana (1865-1956), statua collocata nel giardino interno, la cui descrizione è ripresa dal passo dantesco del X Canto dell'*Inferno*⁹⁵ a quelli più raffinati quale il riferimento a Giosuè Carducci per la scultura *La madre* (1879) di Adriano Cecioni (1836-1896), collocata al centro della sala XIV: «*c'è molta verità, naturalezza ed espressione nell'atteggiamento e nel sorriso della madre che solleva il suo bambino. Giosuè Carducci su questo gruppo scrisse l'ode alcaica intitolata appunto La madre nella quale il poeta con la suprema magia della parola riscalpò nel suo verso il dolce atto d'amore che l'artista avea plasmato nel marmo*».⁹⁶ Piroli tenta di consegnare al pubblico il gusto per le sensazioni che potevano suscitare i dipinti, soprattutto per quelli di paesaggio; per *Tristezza invernale* (1884) del torinese Marco Calderini (1850-1941) specializzato nella rappresentazione sentimentale del paesaggio, così si sofferma sulla tela: «*(...) alla contemplazione di questo quadro, uno dei migliori della Mostra, l'animo del visitatore si sente come sorpreso dalla verità che ne traspare e come pervaso da un senso ineffabile di tristezza e di rimpianto*».⁹⁷ Ed ancora nel più famoso *Il Sole* (1904)⁹⁸ di Pellizza da Volpedo (1868-1907): «*Con questo quadro, valendosi di mezzi molto semplici ma nuovi, il Pelizza ha saputo ottenere un effetto di grande luce, tanto che fissando a qualche distanza la fulgida irradiazione del sole che sorge, se ne ha l'impressione che abbarbagli la vista*».⁹⁹ E, infine, mi sembra intrigante la breve descrizione di alcuni dipinti di Giacomo Balla (1871-1958), artista che qui viene descritto in termini che ne colgono tutta la modernità sociale della fase divisionista e le nuove prospettive visive: «*(..) pittore piemontese di molto talento, con i suoi quadri specie negli ultimi anni ha dato luogo a vivaci discussioni. Ne ricordiamo*

⁹³ P. Piroli (1917), p.10.

⁹⁴ Ivi, p.14.

⁹⁵ Ivi, p.9.

⁹⁶ Ivi, p.52.

⁹⁷ *ibidem*

⁹⁸ Acquistato nel 1906 dal Ministero per la Galleria, al prezzo di lire 2500, si tratta del primo acquisto dell'artista fatto da un museo pubblico.

⁹⁹ Ivi, p.63.

uno che rappresenta il riparto docce di un manicomio, un altro una scala a chiocciola vista dal lucernario.»¹⁰⁰

Nel 1923, con la riapertura a guerra conclusa, venne pubblicato il Catalogo/guida a cura di Arduino Colasanti.¹⁰¹ Si trattava di un breve testo che si collega allo stesso allestimento del 1915 ma con un linguaggio molto più colto e raffinato rispetto alla precedente Guida, pieno di arcaismi, tipico di un letterato aristocratico, pienamente collocabile in quel primato per la tradizione che Colasanti stesso aveva difeso alla *Conferenza di Madrid*. Venne data, infatti, ampia risonanza a quei pittori che, pur nel ruolo di innovatori, si collegavano alla grande tradizione italiana dei secoli passati,¹⁰² in linea con un'idea di museo quale luogo di trasmissione di un sapere consolidato, ad uso esclusivo di un pubblico d'élite. Si coglie in questa Guida tutto il carattere antiquato dei musei italiani, anche quelli dedicati all'arte contemporanea, in cui un altissimo funzionario del Ministero – che ebbe, più tardi, una discussa vicenda amorosa con Palma Bucarelli¹⁰³ - impartisce una personalissima lezione di arte, dove gli operai diventano gli “umili” di manzoniana memoria, il Divisionismo una tecnica tediosa¹⁰⁴ e di Giacomo Balla si apprezza la sensibilità creativa ma solo prima che passi al delirio del Futurismo.¹⁰⁵ La descrizione delle opere si sofferma, al contrario di Piroli, sullo stile e sulla qualità pittorica e si esalta la grande tradizione delle scuole regionali, la pittura di storia, quella imponente e monumentale, mentre sono volutamente ignorate le opere più moderne e quelle straniere. Molte descrizioni sono direttamente copiate dal testo di Piroli ma perdono la freschezza di notizie di prima mano e si trasformano in giudizi morali sui pittori. Anche l'illustrazione dell'elegante copertina, con un raffinato volo di rondini intorno alle sculture dei leoni del pronao, sembra voler indicare tutta la sacralità e l'inviolabilità del luogo.

La terza Guida, prima di quelle scritte da Bucarelli, è redatta dal direttore Ugo Fleres, nel 1932,¹⁰⁶ introdotta da una sintetica descrizione in tedesco, è, in realtà, molto moderna. Una selezione personale assai limitata, un percorso di visita che si rivolge direttamente al

¹⁰⁰ Ivi, p.68.

¹⁰¹ Direttore Generale delle Belle Arti e direttore, dal 1920 al 1929, del «Bollettino d'Arte», organo di informazione del Ministero dell'Istruzione Pubblica.

¹⁰² A. Colasanti (1923), p.86.

¹⁰³ R. Ferrario (2010), p.19.

¹⁰⁴ A. Colasanti (1923), pp.172-173.

¹⁰⁵ Ivi, p.9.

¹⁰⁶ U. Fleres (1932)

visitatore accompagnandolo, sala dopo sala, in una veloce carrellata di opere scelte, quasi per non affaticarne la memoria che così conclude: «*Che mi sia sfuggita qualche opera degna, degnissima di essere contemplata, in questa corsa è probabile; ma è certo che talune siano state omesse perché non atte a rappresentare l'autore (...). E ora, terminato il giro, quante pitture mi accennano alla memoria, e talune mi rimproverano... Ma è tardi per questa volta, e mi è grato il pensiero che il visitatore ricordi con desiderio la Galleria*». ¹⁰⁷

Il museo-scuola secondo Lionello Venturi e Giulio Carlo Argan

Nel dibattito sull'educazione museale dell'immediato dopoguerra, descritto brevemente nel secondo paragrafo di questo capitolo, si inserisce a pieno titolo anche Lionello Venturi,¹⁰⁸ che avrà modo di sperimentare la validità delle sue teorie proprio all'interno della Galleria. Molti sono i contributi critici che fin qui hanno indagato la figura dell'illustre studioso quale promotore della didattica nel museo, in particolare quello diretto da Bucarelli,¹⁰⁹ che, del resto, così lo ricordava con gratitudine: «*se i miei sforzi per fare un museo moderno hanno avuto un qualche successo, questo si deve, in larga misura, alla frequenza dei consigli, all'interesse sollecito, alla simpatia con cui Lionello Venturi ha sempre seguito il lavoro mio e dei miei collaboratori, all'energia e al coraggio con cui l'ha, occorrendo, difeso*». ¹¹⁰ Benché, dunque, l'argomento sia stato ampiamente trattato vorrei ugualmente tentare di precisare da dove provenissero i consigli e i suggerimenti dati a Palma Bucarelli, partendo da ciò che si può ricavare da un'attenta analisi delle moltissime carte conservate nel suo Archivio presso la *Sapienza* Università di Roma.

In un'intervista concessa a Bruno Romano, nel 1945,¹¹¹ Venturi spiegava, con molta precisione, il suo concetto di un *museo come scuola* per la formazione del gusto: non si

¹⁰⁷ Ivi, p.18.

¹⁰⁸ Lionello Venturi nasce a Modena nel 1885. Figlio dell'storico dell'arte Adolfo Venturi si laurea in Lettere presso l'Università di Roma e, entrato nel ministero, diviene soprintendente della *Galleria Nazionale* delle Marche di Urbino. Nel 1914, ottiene la cattedra di Storia dell'Arte all'Università di Torino, dove rimane fino al 1931, quando, rifiutandosi di giurare fedeltà al fascismo, sceglierà l'esilio, prima in Francia poi negli Stati Uniti. Tornato a Roma nel 1945, riprenderà il suo impegno di docente universitario, occupando fino al 1955 la cattedra romana del padre. Venturi muore a Roma nel 1961. Vedi anche M. Perillo Marcone (2010).

¹⁰⁹ Si vedano, in particolare, C. Lollobrigida (2010), pp.33-34 e A. Monferini (2011).

¹¹⁰ P. Bucarelli (1961), *Lionello Venturi e la critica dell'Impressionismo*, De Luca Editore, Roma, p.3.

¹¹¹ B. Romano (1945), *Arte contemporanea negli Stati Uniti. Intervista con Lionello Venturi*, in «La Domenica» del 4. marzo (ALV, CXLIX,5).

trattava della semplice creazione di una sezione specifica al suo interno, ma di un'impostazione generale che doveva fornire al pubblico i mezzi critici per conoscere ed apprezzare l'arte, fino alle forme più raffinate del design. Venturi era partito dalle valutazioni di John Dewey (1859-1952), che in *Art as experience* (1931), con una matrice hegeliana, aveva considerato l'aspetto esemplificativo della visione piuttosto che quello estetico, introducendo, per primo, il concetto di *museo-scuola*.¹¹² Egli ne aveva conosciuto il pensiero grazie ad Alfred J. Barr (1901-1981), allora direttore del *Museum of Modern Art* di New York, con il quale condivideva l'idea che lo scopo dell'arte e del museo fossero profondamente sociali e educativi e che la visione dell'opera rappresentasse un mezzo attraverso cui il visitatore potesse comprendere il carattere estetico dell'arte e il proprio ruolo nella storia e nella società.¹¹³ E' stato ritrovato da Luca Pietro Nicoletti, tra le carte della casa editrice Einaudi, anche un progetto del 1946 di traduzione del testo di Dewey che doveva essere affidato a Corrado Maltese, con gli auspici di Venturi, che gli aveva prestato il volume su cui iniziare le traduzioni.¹¹⁴ Le teorie di Dewey circolavano al tempo solo negli ambienti della pedagogia,¹¹⁵ ma per Venturi si trattava di un approccio assai innovativo, per lo studio della storia dell'arte, che poteva superare l'estetica post-idealistica,¹¹⁶ grazie alla cui applicazione, il "museo del futuro", poteva offrire al pubblico più chiavi di lettura per capire la complessità del fenomeno artistico e dare forma ad una nuova coscienza civile.¹¹⁷ Non a caso John Dewey e Jerome Mellquist saranno gli unici due critici statunitensi citati nel suo *Hystory of art criticism* che, scaturito dall'esperienza di studioso e di docente negli anni dell'esilio negli Stati Uniti, verrà pubblicato già nel 1936 ma tradotto in italiano solo nel 1945.¹¹⁸ Questo testo svela una grande propensione nei confronti del ruolo educativo del museo, considerato il luogo in cui si potevano mettere alla prova molti degli assunti teorici espressi dalla critica, per questo auspicava un collegamento sempre più stretto con l'università, rivelando a Fiske Kimball, futuro direttore del *Philadelphia Museum of Art*

¹¹² L. Venturi (1959), p.5.

¹¹³ E. Carlenzi (2015)

¹¹⁴ Sull'intera vicenda si veda L.P. Nicoletti (2018), pp.34-37.

¹¹⁵ F. Cambi, M. Striano (2010), *John Dewey in Italia. La ricezione/ripresa pedagogica*, Liguori, Napoli.

¹¹⁶ L. P. Nicoletti (2018), p.36.

¹¹⁷ A. Monferini (2011), p.117.

¹¹⁸ M. Perillo Marcone (2010), p. XXVII.

che si era a lungo occupato del rapporto con il pubblico,¹¹⁹ di sperare per sé la direzione del Museo di Los Angeles, quale coronamento della carriera accademica e critica: «*to build up a great museum would be a good conclusion of my life*».¹²⁰ Allo stesso modo Venturi voleva promuovere la creazione di sale di proiezione e laboratori, destinati in particolare agli studenti che, durante gli anni scolastici, in Italia e in America, studiavano la storia dell'arte solo fino al Barocco. Nel 1957, nell'articolo *I nostri musei d'arte moderna*, pubblicato sulla rivista «Ulisse»,¹²¹ egli ribadiva, ancora una volta, che il compito primario era quello di obbligare i giovani visitatori ad elevarsi verso i nuovi linguaggi dell'arte, passando da uno studio puramente libresco ad una visione diretta dell'opera. Questa impostazione pedagogica si affiancava ad una puntualissima analisi sociologica sugli stili di apprendimento e sui bisogni di quel pubblico italiano che iniziava a popolare con maggior assiduità i musei; quest'ultimi, opportunamente aggiornati, potevano essere il luogo di una vera educazione svolta attraverso delle visite guidate e delle mostre didattiche a carattere itinerante: «(...) *che in ogni liceo giungano delle riproduzioni dell'opera d'arte essenziali alla formazione del gusto, e bisogna che le visite guidate ai musei e ai monumenti avvengano nelle ore delle lezioni per meglio invogliare gli studenti a guardare e a imparare a vedere, a formarsi e non solo informarsi*».¹²² Sempre nel suo archivio sono conservati diversi opuscoli su esibizioni didattiche, spesso con tematiche molto accattivanti e non banali, realizzate per far circolare le opere “fuori dalle mura” dei musei, tra cui cito: *The functions of color di painting*¹²³ (realizzata nel 1941 dal *Philipp Memorial Gallery* di Washington D.C.), *True o false?*¹²⁴ (proposta nel 1953 dallo *Stedelijk Museum* di Amsterdam). Le diverse carte d'archivio sembrano poi confermare - se ce ne fosse il bisogno - la predilezione per il dipartimento didattico del *MoMA*, di cui, del resto, era membro del Comitato Educativo, primo tra tutti l'interessante opuscolo *Creative Art. For children – young people – adults - schools* (1951) (fig. 4)¹²⁵ a firma di Victor D'Amico, direttore dei Servizi Educativi dal 1937 al 1975, che descrive

¹¹⁹ F. Kimball (1930), *Le programme moderne des musées en Amérique*, in « Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts », a. XIII, pp.45-59.

¹²⁰ Lettera del 2 aprile 1938 riportata da M. Perillo Marcone (2010), p. XIX, n.6.

¹²¹ L. Venturi (1957), *I nostri musei d'arte moderna*, in «Ulisse» anno XI, n.27, p. 1372-1374 (ABG, Attività didattica 1957/58, cart. 51M, b. 2; ALV CCXLI, 52L).

¹²² *ibidem*

¹²³ ALV, XII,9.

¹²⁴ ALV, XXI,12.

¹²⁵ ALV, CXXXIII,36.

le attività del museo newyorkese, in parte riprese da Bucarelli alla Galleria. Una scoperta inedita è, invece, un catalogo del 1937 della collezione del *Whitney Museum of America Art*, (fig. 5),¹²⁶ con una impaginazione molto simile a quelli che verranno distribuiti alla Galleria a partire dal 1954, da cui si possono ricavare dati utili per comprendere aspetti del funzionamento e della comunicazione in un museo americano negli anni Trenta. Ad esempio, tra le informazioni fornite nell'opuscolo vi sono, oltre al nome della fondatrice Geltrude Vanderbilt Whitney, l'elenco dello staff dei curatori per ogni settore, una piccola storia delle collezioni e l'indicazione del numero dei visitatori (che tra il 1931 e il 1937 erano stati 461.575). Guardando poi gli orari di apertura, scopriamo che il museo americano era aperto solo nel pomeriggio e chiuso nei mesi estivi, sebbene fosse molto sentito, anche in queste istituzioni private, il rapporto con le scuole e con i docenti, come si ricava dal nutrito elenco delle *educational work*, costituite da mostre didattiche, visite guidate, lezioni specifiche per gli studenti delle scuole; seguivano conferenze e dibattiti con critici, studiosi e artisti di fama, per un pubblico generalista, mentre i docenti, avvalendosi del servizio educativo interno, potevano organizzare delle visite guidate speciali per le singole classi. Nella descrizione dell'offerta educativa è menzionata anche una stanza di lettura ad uso del pubblico, decorata con una serie di murales dell'artista Thomas Benton. Tra le proposte di questo museo vorrei sottolineare il coinvolgimento della comunità scientifica, che distingueva la didattica della Galleria da tutte le altre istituzioni e che Venturi considerava una delle sue attività più significative. Se non è certo una novità che Venturi e Bucarelli guardassero ai musei americani, tuttavia mi sembra molto stimolante che il *MoMA* non fosse il solo da cui avessero tratto ispirazione. In definitiva, per entrambi, la didattica era una risorsa strategica che si doveva coniugare in tutte le sue varianti e in ogni occasione.¹²⁷ Per questo motivo ciò che la Galleria proponeva andava ben oltre la semplice adesione ad un modello, trattandosi di una vera rivoluzione nel panorama italiano, che traeva la sua vitalità da un patrimonio di idee legate a contesti internazionali, accanto ad un'educazione fortemente liberale e democratica.¹²⁸

¹²⁶ ALV, CXXXIII,18.

¹²⁷ *ibidem*

¹²⁸ A. Monferini (2011), p.111.

Innegabile che a fianco di Lionello Venturi, ed ancor più dopo la sua morte, celebrata da Palma con un commosso discorso,¹²⁹ cruciale sarà la presenza sempre più intima di Giulio Carlo Argan.¹³⁰ Anche in questo caso moltissimi sono gli studi¹³¹ che sottolineano la coincidenza tra le predilezioni critiche dello studioso e le scelte fatte da Bucarelli e sebbene la sua “ingerenza” nella politica artistica della Galleria sia ormai cosa notissima, vorrei cercare di individuare quali fossero, invece, i suggerimenti didattici di Argan per migliorare l’offerta formativa. Questi stessi consigli, negli anni topici della rivoluzione culturale del Sessantotto e del nuovo ruolo sociale del museo, la renderanno un’istituzione vitale, ben più che un semplice museo d’arte contemporanea, «*un centro attivo di educazione estetica, in definitiva una scuola*».¹³²

Sin dai suoi esordi di funzionario¹³³ Argan, seguendo la linea più aggiornata della museologia, aveva riconosciuto il ruolo fondamentale di promotore della cultura,¹³⁴ di ricerca scientifica e di attività didattiche organizzate. I suoi successivi contributi sulla rivista «*Museion*» degli anni Cinquanta - citati nel precedente paragrafo - concorreranno a modellare la forma espositiva e didattica che Bucarelli adottò nel museo romano per rivolgersi ad un pubblico sempre più vasto e talvolta meno preparato. Per primo il ruolo cruciale assegnato all’allestimento, quale forma implicita ma fondamentale per la comprensione della storia del museo e della sua collezione.¹³⁵ Per Argan l’allestimento

¹²⁹ Il 10 dicembre 1961 in occasione dell’inizio del ciclo di conferenze sull’Impressionismo. (ABG, Attività didattica 1961/1962, cart. 51M, b.1).

¹³⁰ La consapevolezza della responsabilità che sente su di sé alla morte di Venturi è sottolineata da una lettera che scrive alla Bucarelli, nel 1961, in cui si racconta il senso di smarrimento di fronte alla morte del maestro (Cfr. L. Iamurri, *Argan legge Lionello Venturi* in L. Cantatore (2009), p.202).

¹³¹ Tutti i contributi che si sono occupati di Argan museologo, da me indicati nella bibliografia generale, raccontano del rapporto con la Galleria e con Palma Bucarelli ma cito, per completezza e profondità, in particolare, O. Rossi Pinelli, *Postfazione. Giulio Carlo Argan tra «impegno» ed «egemonia» nell’Italia degli anni Quaranta e Cinquanta: qualche accenno al contesto culturale*, in L. P. Nicoletti (2018), pp.169-193.

¹³² Così si chiude la breve introduzione di Argan nella brochure di presentazione della mostra *Arte d’oggi nei musei*, organizzata nell’ambito della XXXII Biennale del 1964 (Fondo Monelli, Biblioteca Baldini, scatola L’Opinione).

¹³³ La carriera di Argan inizia nel 1933 con la nomina ad ispettore al Ministero dell’Educazione presso la Soprintendenza all’Arte Medievale e Moderna di Torino, nel 1934 viene trasferito presso la *Regia Galleria Estense* di Modena. Nel 1935 passa alla Soprintendenza alle Gallerie di Roma, presso la Direzione Generale Antichità e Belle Arti ed è nominato, nel 1936, Soprintendente di II classe comandato al Ministero, dove svolgerà la sua attività fino al 1956. Nello stesso anno diventa professore ordinario di Storia dell’Arte Medievale e Moderna presso l’Università di Palermo e poi, nel 1959, alla Sapienza. Argan aveva vinto il concorso ministeriale insieme a Cesare Brandi, Pasquale Rotondi e Palma Bucarelli.

¹³⁴ G. C. Argan, *Promozione delle arti, critica delle forme, tutela delle opere*, in C. Gamba (2009), pp.39-52; A. Pinelli, *Giulio Carlo Argan, un intellettuale europeo*, in C. Gamba (2012), pp.29-38.

¹³⁵ G. C. Argan (1969). Sulla funzione educativa dei musei nel pensiero di Argan si veda anche C. De Carli (2003).

aveva un'insita funzione pedagogica, dal momento che attraverso di esso si ricostruiva la storia del rapporto relazionale dell'opera d'arte con la storia della cultura,¹³⁶ mentre con l'ordinamento delle opere e delle collezioni si operava una selezione non solo di manufatti ma di valori.¹³⁷ Assegnando una funzione educativa all'allestimento, osservava: «*si configura come frutto di giudizio di valore, di atto critico. Il museo è il luogo in cui l'opera viene ricondotta al suo originale valore e torna ad essere testimonianza storica dei rapporti che possono e devono esserci tra l'arte del passato e l'odierna*».¹³⁸ Anticipando alcuni aspetti che tratterò nei prossimi capitoli mi sembra che la ricomposizione della sua storia, quale forma di critica d'arte e di educazione del pubblico, sia stata recuperata anche da Sandra Pinto che, infatti, di Argan era stata allieva. Come per Venturi, per Argan l'educazione museale si doveva basare sulla possibilità di compiere un'esperienza diretta dell'opera d'arte, la quale non poteva essere concepita solo per la contemplazione estetica, ma doveva diventare un organismo attivo capace di coinvolgere il visitatore, per farlo diventare l'attore del processo comunicativo. Nel saggio del 1949, dal significativo titolo *Il museo come scuola*,¹³⁹ egli spiega che doveva essere una scuola perché l'arte era forma e il suo insegnamento formale era educazione; definizione questa a cui concorre, oltre a John Dewey con *Art as experience*, anche Herbert Read con *Education through Art* (1943), di cui Argan realizzò una traduzione nel 1954.¹⁴⁰ Per Argan il museo era il terreno della presa di coscienza del visitatore e luogo della memoria dei valori sui quali si riconosceva una civiltà, all'interno del quale il cittadino poteva cercare la propria identità politica e culturale. Proprio perché il fine era quello di promuovere la crescita sociale sottolineava l'importanza di uno stretto collegamento, da un lato con l'università, luogo privilegiato della ricerca, dall'altro con il tessuto produttivo del Paese, con una politica che incentivasse i lasciti museali, le donazioni, gli investimenti pubblici e privati nell'acquisizione di opere d'arte, italiane e straniere. Riferendosi poi ai musei d'arte contemporanea, osservava che un museo che non fosse in grado di offrire al suo visitatore, occasionale o abituale, un quadro

¹³⁶ Anche il saggio *La Storia dell'arte* che Argan pubblicherà nel 1969 nel primo numero della rivista da lui diretta, «Storia dell'arte» I, nn. 1-2, pp.5-37, può essere utile per considerare alcuni aspetti relativi alla didattica e all'ordinamento museale.

¹³⁷ M. Marrocco (2011), *Il Museo negli scritti di Giulio Carlo Argan*, in «Rivista di temi di Critica e Letteratura Artistica» n. 3/ 31 maggio, pp.167-190.

¹³⁸ M. Dalai Emiliani, *Argan e il museo*, in C. Gamba (2012), p.70.

¹³⁹ G. C. Argan (1949)

¹⁴⁰ H. Read (1954), *Educare con l'arte*, (trad. it di) G. C. Argan, Edizioni Comunità, Ivrea.

rappresentativo della cultura contemporanea, che era per sé stessa internazionale e multiculturale, aveva fallito la sua primaria funzione educativa e formativa.¹⁴¹ Nel 1957, un'analisi sui possibili modelli di sviluppo dei musei italiani lo portò a promuovere, ancora una volta, l'urgenza di un contatto tra le istituzioni museali e le università, le accademie, gli istituti d'arte, fino alle scuole secondarie, classiche, scientifiche e tecniche: *«Il museo dovrebbe essere la sede naturale di ogni istituto universitario di archeologia e storia dell'arte e fin dal primo anno di specializzazione gli studenti dovrebbero poter prestare servizio all'interno del museo. (...) non vi è dubbio che la crisi della funzione educativa e sociale dei musei è determinata, innanzitutto, dalla crisi dell'insegnamento artistico che dovrebbe costituire il collegamento o il punto di articolazione tra museo e scuola. Quando la società italiana si sarà finalmente persuasa che il museo non è un'attrazione turistica, o, nel migliore dei casi, uno svago per le domeniche piovose, ma un centro vivo di cultura e di insegnamento collegato con tutte le attività produttive (...) troverà nella necessità stessa della propria funzione l'impulso e il ritmo del proprio sviluppo»*.¹⁴²

Tutte indicazioni queste che, come vedremo, saranno ampiamente recepite da Bucarelli, anche se l'apprezzamento maggiore di Argan – in cui certamente un ruolo non marginale ebbe l'amore e l'ammirazione per Palma – era per la sua impostazione internazionale, per la sua capacità di dialogare con il pubblico e per il modo con cui la direttrice era riuscita a riparare agli errori del passato.

Palma Bucarelli (1944-1975) e la sua idea di museo “vivo, educativo e, nel senso migliore, propagandistico dell'arte”¹⁴³

La vita e le azioni di Palma Bucarelli, donna di grande fascino, sono state indagate in moltissimi studi e pubblicazioni, più o meno recenti,¹⁴⁴ in mostre, in documentari a lei

¹⁴¹ G. C. Argan (1980), *Musei d'arte moderna*, in *Museo perché, Museo come. Saggi sul museo*, De Luca Editore, Roma, pp.39-40. Qui Argan osserva che non si fosse compresa la singolare funzione di un museo d'arte contemporanea per la crescita culturale della capitale. L'Italia era rimasta per decenni indifferente davanti alle opere dei grandi maestri dell'arte contemporanea e si era lasciata spesso sfuggire opere di Manet, di Cézanne, di Matisse, di Picasso, e non solo per colpa dello Stato ma per la responsabilità di tanti studiosi che non avevano fatto propria la battaglia per l'arte moderna, che non avevano aperto le porte del museo alle donazioni private.

¹⁴² G. C. Argan (1957), *La crisi dei musei italiani*, in «Ulisse» X 27, 1957, pp.1406-1407.

¹⁴³ P. Bucarelli (1973), p.8.

¹⁴⁴Tra le tante biografie dedicate a Palma Bucarelli da segnalare la pubblicazione del suo diario *1944 cronaca dei sei mesi*, (a cura di) L. Cantatore (1997), dove narra in prima persona molti degli avvenimenti

dedicati e persino in un recente podcast,¹⁴⁵ tanto che è davvero difficile aggiungere qualcosa di nuovo alla sua figura. Eppure, ancora una novità emerge dalle numerose carte d'archivio, oltre alla sua infaticabile attività lavorativa, tanto da considerarla il suo unico amore, ossia la sua straordinaria attitudine, per certi versi inaspettata, di dialogare con il pubblico e di comprenderne le diverse esigenze. Credo, infatti, che, ai suggerimenti di Venturi e di Argan, Bucarelli seppe aggiungere quelli che le venivano dalle missive del pubblico. Sarà cercando di soddisfare le continue richieste di sussidi didattici e di informazioni dei visitatori che Palma metterà a punto, nel corso della sua lunghissima carriera, delle suggestive strategie per migliorare ogni singolo ambito, per rendere moderne la comunicazione e la didattica e per creare occasioni stimolanti per frequentare il museo.

Nata a Roma nel 1910, Bucarelli si laurea alla Sapienza con Paolo Toesca e nel 1933 vince il concorso nell'Amministrazione delle Antichità e delle Belle Arti, insieme a Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi e Pasquale Rotondi. Dapprima assegnata alla *Galleria Borghese*, viene poi trasferita nel 1939, dopo un breve passaggio a Napoli, alla Galleria. Qui, nel 1941, assente il direttore Roberto Papini, ne ottiene la reggenza, prodigandosi, come ho già detto, per salvarne le opere durante la guerra nazifascista. Ottenuto poi l'incarico di soprintendente nel 1944,¹⁴⁶ Bucarelli darà vita ad una precocissima riapertura della Galleria, che in realtà non era mai stato chiuso del tutto, e dopo un veloce restauro di alcune sale, il 10 dicembre del 1944, inaugurerà una piccola mostra dal titolo *l'Esposizione d'arte Contemporanea 1944-45*. (fig. 6)¹⁴⁷ che, proiettata verso il futuro, voleva essere il simbolo della rinascita non solo del museo ma del Paese e della stessa città di Roma, in cui ancora erano presenti le truppe delle Forze Alleate. Si trattava di una

citati in questo lavoro. Si vedano inoltre: S. Mastrogiamomo (2009); R. Ferrario (2010); L. Cantatore, E. Sassi (2011); L. Cantatore (2012) e un'intera mostra del 2009, *Palma Bucarelli. Il museo come Avanguardia*, con ampio catalogo, a cura di M. Margozi, che raccoglie molti degli aspetti del suo ruolo professionale e della sua personalità.

¹⁴⁵ Podcast, *Le Paladine*, Chora Media, puntata n.4.

¹⁴⁶ In un primo momento l'incarico era stato affidato a Ettore Modigliani ma Palma Bucarelli riuscì ad imporsi sul direttore di Brera.

¹⁴⁷ La vicenda è piuttosto complessa, Palma che aveva recuperato le opere nascoste a Castel Sant'Angelo riuscì ad ottenere dei fondi per restaurare alcune sale del primo edificio Bazzani, con la segreta speranza di ospitare qui la mostra *Capolavori della pittura europea* che, invece, si tenne a Palazzo Venezia. Quindi, in breve tempo, allestisce con le opere della collezione la mostra *l'Esposizione d'arte Contemporanea 1944-45*, di cui esiste una piccola guida in inglese. Sull'argomento vedi P. Bucarelli (1944), p. XIX, M. Licoccia (2009), p.107.

selezione di opere del XIX secolo e del Novecento,¹⁴⁸ distribuite nelle poche sale disponibili, che tracciava, fin da subito, un filo conduttore dell'arte italiana moderna, con esclusioni ed inclusioni significative. La mostra forniva un nesso etico e morale verso quei pittori che avevano abbandonato il figurativo perché «*quando il mondo crolla davanti alla barbarie della guerra, non c'è più narrazione da rappresentare né icona, bensì solo il proprio intimo rapporto con la materia che dà consistenza al pensiero*».¹⁴⁹ Attraverso questa esposizione, *una sorta di promemoria*,¹⁵⁰ Bucarelli, non solo farà conoscere al pubblico le opere da troppo tempo oscurate ma dichiarerà implicitamente che questo dovesse essere un luogo piacevole da frequentare e lo spazio della coscienza civile, dove orientarsi, scegliere, schierarsi.¹⁵¹ Del resto, come scriveva Lionello Venturi, prima dell'arrivo di Bucarelli, la Galleria era «*vuota di visitatori e proprio perché vuota, noiosa*»¹⁵² e fu solo grazie alla capacità della giovane soprintendente di coniugare tutti gli aspetti che concorrevano alla sua moderna fruizione, tra curiosità e conoscenza, che divenne il luogo per eccellenza del dibattito italiano sull'arte contemporanea. È per questa capacità così autentica e moderna che la direzione di Bucarelli resta, oltre che la più duratura, anche la più affascinante poiché disegna i tratti di un'intera stagione della museologia italiana, nel passaggio fondamentale dal Dopoguerra agli anni Settanta. Il visitatore che negli anni Cinquanta varcava la soglia d'ingresso, dopo l'elegante ma solenne pronao, anche incuriosito dalla fama mondiale della sua direttrice, si trovava in un contesto tra i più aggiornati della nazione, con una serie di proposte che precorrevano i tempi e che saranno poi imitate da molte altre istituzioni. Soprattutto nell'offerta formativa Bucarelli si dimostrò capace di anticipare molte delle esigenze del visitatore, spostandosi «*dall'opera all'uomo*»,¹⁵³ per usare le parole di Franco Albini, sforzandosi

¹⁴⁸ L'esposizione affonda le radici nell'Ottocento, da Boldini, a Mancini, a Rosso, per arrivare sino ai più giovani contemporanei tra cui Carrà, Casorati, Manzù, Martini, Morandi, Scipione, Sironi, Morandi, Rosai, Viani.

¹⁴⁹ M. Margozzi (2011), *Tra poetiche figurative e ricerche astratto-formali. La scelta di Palma Bucarelli per la Galleria d'Arte Moderna*, in S. Frezzotti, P. Rosazza Ferraris (2011), p.170.

¹⁵⁰ G. Piovene (1944), *Pietà attiva*, in «La Nuova Europa», 1, n.4, p.7.

¹⁵¹ M.V. Marini Clarelli, *Prefazione* in M. Margozzi (2011); M. V. Marini Clarelli (2011), *Gli anni Trenta della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, in S. Frezzotti, P. Rosazza Ferraris (2011). Secondo Margozzi la Bucarelli scelse di sostenere gli artisti meno compromessi con il fascismo e quelli più aperti alle suggestioni internazionali benché fossero escluse le uniche due avanguardie che avevano avuto una vera valenza internazionale, ossia il Futurismo e Metafisica. Vedi anche C. Zambianchi (2011) ed E. Carlenzi (2015).

¹⁵² L. Venturi (1959), p.3. Di questo discorso esiste anche una versione manoscritta conservata in ALV, CXLIX, 18, III.

¹⁵³ I. Campolmi (2012), p.51.

di trovare inediti strumenti educativi in una società in continua trasformazione. Quasi alla fine della sua carriera, nel primo numero del nuovo *Notiziario*, introdotto nel 1973 in occasione della mostra sul Cubismo, Bucarelli scrive forse la più lucida definizione di museo d'arte contemporanea e della sua funzione: «*un'arte - riferendosi al Cubismo – che non ha altro fine che quello di mediare un'esperienza conoscitiva, un acquisto di cultura, e la cui destinazione non può essere la chiesa, o la reggia o la casa, ma un predisposto apparato di elaborazione e di diffusione culturale. Dire “arte per il museo” è come dire “cultura per la scuola” e il museo è l'apparato scientifico per la fruizione estetica generalizzata*». ¹⁵⁴ La visione di un luogo idoneo all'arte contemporanea che supporta con una ossatura rigorosa e scientifica la fruizione estetica è, dunque, alla base del processo di divulgazione, anche propagandistico, che Bucarelli intraprende già nel 1944. Certamente il criterio pedagogico iniziale è il *museo-scuola* dell'americano John Dewey, ¹⁵⁵ mutuato attraverso le teorie di Venturi, ma nel corso del tempo, questo modello verrà aggiornato, senza tentennamenti, in qualcosa di completamente diverso, più adatto alle nuove generazioni che negli anni Sessanta lo frequentavano con maggior assiduità e consapevolezza. La didattica apparirà organica a quel sostrato scientifico di cui parlava Argan nella definizione di una nuova politica museale, fino alla creazione, nel 1955, di un particolare *Premio per la critica sull'attività didattica* che, nell'intenzione della giuria, tra cui compaiono, ovviamente, anche Bucarelli e Argan, doveva dare il massimo risalto alle iniziative della Galleria ma anche formare una base critica e metodologica per le azioni da intraprendere nei confronti del pubblico. ¹⁵⁶ A partire dal 1968, dopo un periodo di interruzione del servizio didattico per questioni amministrative e finanziarie, assisteremo ad una decisa adesione ad un'educazione più aperta e meno didascalica, così come il museo stesso si muoverà verso una fruizione estetica più “partecipativa”, sperimentando nuove formule di partecipazione che troveranno riscontro nel dibattito sul ruolo sociale proposto dalla *Nouveau Muséologie*. Grazie all'apporto di giovani critici, tra i quali emergono Filiberto Menna, Germano Celant, Gillo Dorfles, Lea Vergine,

¹⁵⁴ *Notiziario* n.1, nov. 1973 (ABG, Attività didattica 1973/74, cart. 51M).

¹⁵⁵ J. Dewey (1944), *Democracy and Education*. Macmillan, New York.

¹⁵⁶ Realizzato finanziamento anonimo di un milione di lire e la collaborazione dell'AICA (Associazione Italiana dei Critici d'Arte). Il premio ebbe due sole edizioni. La prima edizione, nel 1956, con una giuria composta da Giulio Carlo Argan, Giuseppe Ungaretti e Lionello Venturi assegnò il premio a Nello Ponente per un suo articolo su Gino Rossi. La seconda, ed ultima edizione, nel 1958, fu vinta da Maurizio Calvesi con una giuria composta da Bucarelli, Mario Salmi e Giuseppe Debenedetti (ABG, Attività didattica 1952/1953. Cart.51M, pos.6).

Marisa Volpi Orlandini e all'intervento di diversi artisti, come Achille Perilli, Piero Dorazio, Enzo Mari, la Galleria tenderà a trasformarsi in uno spazio per la diffusione culturale che Argan così descrive: «una centrale di informazione, focalizzata su mostre a catena, centrata ciascuna su un problema, una ricerca, un confronto di esperienze (...)»,¹⁵⁷ capace di restare un punto di riferimento nonostante i molti cambiamenti sociali. La Galleria durante la direzione di Palma Bucarelli saprà cioè far fronte alla contestazione giovanile del '68, alla nascita dell'arte performativa e alla critica al museo come istituzione, grazie ad un contatto sempre più intimo tra artisti e pubblico, ad una sorta di desacralizzazione degli spazi austeri delle sale e ad un più raffinato utilizzo di tutti i media comunicativi, nei quali si inseriscono, a pieno titolo, gli allestimenti e gli ordinamenti più volte modificati dalla soprintendente.

Allestimento del 1948: il doppio percorso come strumento per educare il pubblico

Nell'esaminare il primo degli allestimenti di Bucarelli, che la critica ha molte volte analizzato,¹⁵⁸ vorrei soffermarmi sull'aspetto che più di altri può essere interpretato quale proposito di modificare lo spazio museale per tramutarlo in un luogo moderno e accogliente. Mi riferisco al doppio percorso, realizzato tra il 1948 e il 1950, quando viene adottata una separazione dei due blocchi in due spazi distinti, uno pensato per il pubblico generalista e un altro per gli studiosi, divisione poi destinata a cadere nei successivi allestimenti, a partire da quello del 1958. Con questa scelta Palma Bucarelli dimostra di conoscere una tendenza che in altri contesti era già affermata, ma che in Italia era ancora una rara eccezione, condivisa però dalle menti più illuminate del dopoguerra, tra cui emerge Carlo Ludovico Ragghianti¹⁵⁹ con il suo precoce richiamo ad uno spazio plastico e dinamico, « un museo (...) che avevo elaborato con Scarpa: un edificio a spazi mobili o articolabili (secondo le esigenze delle opere), e depositi con sale di consultazione anche individuali ».¹⁶⁰ In America, fin dall'inizio del Novecento, quasi tutti i musei si ispiravano

¹⁵⁷ G. C. Argan (1968), *Biennale: fine di un equivoco*, in «Astrolabio», 30 giugno, pp.31-32.

¹⁵⁸ Per la storia degli allestimenti si rimanda agli studi di S. Marson, *Gli ordinamenti delle collezioni dal 1950 al 1968*, in M. Margozzi (2009), pp.42-47; M. Licocchia (2009); E. Colantonio (2011).

¹⁵⁹ «seleArte» pur fornendo informazioni internazionali su mostre e su musei soprattutto americani, mostrava un certo disinteresse per la didattica museale, citata quella americana e ignorata quella italiana, nonostante in questo settore vi fossero, oltre alla "lontana" Palma Bucarelli, le "vicine" Fernanda Wittgens e Paola della Pergola. (Cfr. A. Gioli (2010) *Ragghianti, i musei e la museologia* in «Predella», a. X, n.28, Lucca).

¹⁶⁰ Intervista a Ragghianti di Bardi del 12 febbraio 1967, in «seleArte», n. 16, a.1992, p. 16.

al principio della doppia presentazione delle opere, considerata altamente democratica, con capolavori destinati al grande pubblico distinti da opere di minore qualità, esposte in ampie sale di studio ed esibite, in una buona condizione di luce, agli studiosi, agli artisti, ai collezionisti e ai mercanti d'arte.¹⁶¹ Mentre la situazione italiana nei primi anni del secolo, molto ben descritta da Silvia Cecchini,¹⁶² era del tutto opposta, la maggioranza dei musei presentava un unico itinerario per un pubblico d'élite, con un gusto storicistico sull'onda dello stile diffuso dalla letteratura tra fine Ottocento e inizio Novecento. Vi erano, però alcune eccezioni. In maniera del tutto innovativa, come ho già accennato, nel *Museo Nazionale di Palermo*, Maria Accàscina, nel rinnovare l'allestimento, già nel 1929, si era posta l'obiettivo di non scoraggiare i visitatori sovrappollando le pareti con troppe opere d'arte e, per la prima volta, rafforzando il valore educativo del museo, aveva differenziato il percorso del pubblico da quello degli studiosi. La direttrice parlava, in maniera più precisa, non di un vero percorso ma di un «*magazzino per gli studiosi in cui raccogliere le opere escluse, ma che si reputassero di qualche interesse*».¹⁶³ Nel 1934, affrontando tra i primi l'aspetto educativo dell'esposizione museale, l'architetto Gustavo Giovannoni, nelle pagine della rivista «*Museion*», sosteneva che il doppio percorso rappresentava la duplice anima di un museo, didattico-educativo per il pubblico e scientifico e critico per gli studiosi. Suggerendo un differente assetto architettonico dell'edificio, Giovannoni aveva messo in luce il carattere psicologico e funzionale legato a questa divisione: «*Il pubblico si annoia di fronte all'interminabile serie di opere secondarie o poco significative, e si stanca ancora di più della ripetizione di oggetti quasi tutti uguali, come succede per esempio nelle esposizioni di reperti preistorici. Per potersi orientare richiede di essere guidato da una pianta ben organizzata e con spiegazioni semplici e chiare lungo il percorso. (...) Al contempo, il ricercatore ha bisogno di calma e di un ambiente appropriato; deve avere sotto gli occhi tutto il materiale di studio. Vuole avere a sua disposizione degli schedari, inventari, biblioteche e collezioni fotografiche*».¹⁶⁴ Lo stesso Argan, nel suo primo scritto sul museo, apparso nel 1938 su «*Casabella-Costruzioni*», commentando il nuovo progetto del *Museo delle Ceramiche di*

¹⁶¹ M. Dalai Emiliani (2009), p.17.

¹⁶² Sulla questione si veda S. Cecchini (2013), pp.62-63.

¹⁶³ M. Accàscina (1930), *Il riordinamento della galleria del Museo Nazionale di Palermo*, in «*Bollettino d'Arte*», a. IX, marzo, s. II, fasc. IX, De Luca Editore, Roma, pp.385-400.

¹⁶⁴ L. Basso Peressut (2005), p.83.

*Pesaro*¹⁶⁵ di Guglielmo Pacchioni (1882-1969),¹⁶⁶ dichiarava di apprezzare la scelta del curatore di esporre solo le opere più significative sul piano artistico, riservando alle sale didattiche quelle aventi un carattere più documentario. Proprio Pacchioni nella sistemazione della *Regia Galleria Sabauda*, nel 1932, aveva trasformato ben cinque sale in un luogo di studio ad uso esclusivo degli esperti,¹⁶⁷ mentre negli articoli pubblicati tra il 1939 e il 1940 sulla rivista «Le Arti», metteva in discussione tutti quegli aspetti ancora legati a criteri ottocenteschi, in favore di uno spazio che fosse concentrato sul modo di parlare ad un pubblico di non specialisti. Secondo l'architetto era necessario considerare che il pubblico non poteva che giovare « *di una esposizione più scelta e più rapida e a noi, voglio dire noi italiani, importa non che gli resti la confusa memoria di molte cose vedute ma un più preciso ricordo di quelle che sono la effettiva testimonianza del nostro primato*». ¹⁶⁸ Per questo auspicava la diffusione, nei musei di stampo razionalista, di un doppio percorso, con sale secondarie di studio e consultazione, ma soprattutto che il pubblico potesse instaurare un rapporto consueto e abitudinario.¹⁶⁹

Dopo la Seconda Guerra Mondiale sulla questione vi fu una certa accelerazione perché i musei erano stati fortemente danneggiati dai bombardamenti e dalle spoliazioni, tanto da rendere necessaria una ricostruzione imponente. Ma, pur ispirandosi al modello americano, che Franco Albini definì il “terzo tempo”, si stenterà a proporre qualcosa di nuovo e più aggiornato e ci si rivolgerà ancora solamente ad un pubblico troppo specialistico.¹⁷⁰ Nel nostro Paese, più che altrove, gli interventi degli anni Cinquanta saranno incentrati quasi esclusivamente sulla ricomposizione delle collezioni disperse durante la guerra, piuttosto che su ordinamenti capaci di attrarre il pubblico e di aprirsi al contesto culturale di una società in grande trasformazione. La stessa voce *Museo* di Franco Minissi¹⁷¹ sull' *Enciclopedia Italiana*, nel 1961, sarà tutta orientata sul versante

¹⁶⁵ G. C. Argan (1930), *L'ordinamento della Galleria e del Museo della Ceramica di Pesaro*, in «Casabella Costruzioni», a. X, n. 128, agosto pp.16-17, ripubblicato in C. Gamba (2009), pp.226-230;

¹⁶⁶ Soprintendente in Piemonte e in Liguria, aveva riordinato la *Regia Galleria Sabauda* nel centenario della sua fondazione (Dizionario Bibliografico dei Soprintendenti storici dell'arte (1904-1974), Bonomia University Press, Bologna 2007)

¹⁶⁷ M. Dalai Emiliani (2009), p.39.

¹⁶⁸ G. Pacchioni (1939), *Coordinamento dei criteri museografici*, in «Le Arti», a. I, n. II, dicembre 1938-gennaio 1939, pp.149-154. Presentato al convegno dei Soprintendenti del 1938. riedito in V. Cazzato (2001), *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta* (a cura di), voll.2, Roma, p. 291 e G. Pacchioni, *Le mostre d'arte e il pubblico*, in «Le Arti», a II, n. I, febbraio-marzo 1940.

¹⁶⁹ S. Cecchini (2013), p.29.

¹⁷⁰ L. Binni (1980), *Per una storia del museo*, in L. Binni, G. Pinna (1980), p.70.

¹⁷¹ Sarà il primo a scrivere un manuale nel 1983 e ad iniziarne l'insegnamento della materia.

dell'architettura, proponendo allestimenti con poco riguardo alla questione comunicativa e didattica. Franco Albini, con *Palazzo Bianco* di Genova (1951), Carlo Scarpa, con *Palazzo Abatellis* a Palermo (1954) e il *Museo di Castelvecchio* a Verona (1968), il Gruppo BBPR,¹⁷² con il nuovo allestimento delle sale del *Castello Sforzesco*, condotto tra il 1956 e il 1963, produrranno un impegno intellettuale e progettuale per la *ricostruzione* fisica degli ambienti e soluzioni di grande valore estetico, ma che non riusciranno ad eliminare il carattere ancora tutto esclusivo della visita museale. Questi architetti, infatti, sia pur in maniera differente, reinterpretarono il “museo interno” come una negazione di un passato che puntava più alla *ricostruzione* di una coscienza moderna, libera e antifascista, che alla reale conoscenza delle collezioni.¹⁷³ Argan, al contrario, legato ad un'idea di un museo che si distinguesse per la storia dei suoi allestimenti e delle sue collezioni, come testimonianze importanti della storia del gusto, pensava che quest'ultimi non dovessero essere totalmente smantellati; per questo, nel rapporto¹⁷⁴ sui musei italiani al convegno dell'ICOM del 1952, pur di fronte allo sforzo poderoso compiuto per costruirne, restaurarne e riallestirne più di centocinquanta, si era soffermato sulle poche proposte che gli erano sembrate esemplari sul piano dell'allestimento e del progetto architettonico, tra cui il *Padiglione Arti Contemporanee* di Ignazio Gardella¹⁷⁵ realizzato a Milano nel 1947 e il *Museo di Capodimonte* a Napoli di De Felice.¹⁷⁶

Nel panorama appena descritto, quindi, sarà assai significativo che la struttura architettonica imponente e monumentale venisse sottoposta da Bucarelli a una revisione totale per renderla un museo che, fin da subito, avesse un dialogo diverso con il pubblico, che andasse ben oltre le semplici sale di consultazione, del resto create già dallo stesso

¹⁷² Lo studio BBPR, fondato nel 1932 da Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti ed Ernesto Nathan Rogers.

¹⁷³ L. B. Peressutti (2005), p.11.

¹⁷⁴ G. C. Argan (1952)

¹⁷⁵ La Villa Reale era già sede della *Galleria d'Arte Moderna* (GAM) dal 1921, ma gli spazi erano insufficienti ad ospitare l'arte più recente per questo si decise di creare uno spazio nelle ex-scuderie della Villa Reale, distrutte dai bombardamenti del 1943. I progetti proposti per ristrutturare l'area rispondevano a due filosofie opposte: la prima era favorevole ad una fedele ricostruzione del precedente edificio architettonico e prevedeva solo l'adattamento dello spazio interno; la seconda proponeva la costruzione di un nuovo fabbricato, pensato in funzione dei bisogni di un museo. Nel marzo del 1948 viene selezionato il progetto firmato da Gardella, che concilia i due punti di vista: massima disponibilità e flessibilità dello spazio interno, con la possibilità di dosare e differenziare la luce degli ambienti. Il Padiglione viene inaugurato nel 1954 e riservato alle collezioni civiche del XX sec. Dopo un lungo periodo di chiusura per restauri, nel 1979, il PAC riapre solo con mostre temporanee e, per la duttilità dei suoi spazi, diventa il luogo adatto per esperienze artistiche eterogenee, spesso oggetto di intervento da parte degli artisti stessi.

¹⁷⁶ M. Dalai Emiliani, *Argan e il museo*, in G. Gamba (2012), p. 73.

Papini. Immediatamente dopo la riapertura del dicembre 1944, il 21 marzo del 1945, rispondendo ad una circolare del nuovo ministro della Pubblica Istruzione, Arangio Ruiz,¹⁷⁷ che chiedeva alle diverse soprintendenze quali fossero le iniziative per il ritorno delle opere nelle loro sedi, Palma rispondeva di aver già recuperato tutte le casse dalla rampa elicoidale di Castel Sant'Angelo e di aver da tempo pronto il progetto per il riallestimento delle sale ed anche una nuova Guida per i visitatori; auspicando solo l'arrivo di fondi – mezzo milione di lire - per ripristinare tutti gli ambienti e riconsegnare finalmente al pubblico, che era per lei il solo destinatario, tutte le opere della Galleria.¹⁷⁸ Come aveva difeso il patrimonio artistico perché fosse restituito ai cittadini italiani, così Palma aveva ben chiaro che il museo dovesse essere un luogo vivo, che si dovesse inserire nel contesto sociale e nella vita culturale del tempo, poiché, come scriverà più tardi, il «(...) museo non è un monumento: è uno strumento architettonico la cui intrinseca esteticità deve rivelare e comunicare l'intrinseca esteticità degli oggetti».¹⁷⁹

In questo edificio così poco adatto all'arte moderna, Bucarelli, sostenendo che la divisione regionale o per scuole non fosse utile alla conoscenza dell'arte moderna italiana, che nel suo sviluppo aveva agito «per larghe interferenze»,¹⁸⁰ decise di non attenersi all'andamento topografico ma di far coincidere il percorso reale del visitatore con quello ideale della storia dell'arte e di «presentare un itinerario il più possibile semplice ed equilibrato».¹⁸¹ Avendo molto ridotto il numero delle opere nelle sale, scelta che anche Papini aveva fatto, realizzò nel secondo corpo di fabbrica, uno spazio fatto per gli specialisti e per il pubblico più raffinato. Ciò le consentì di raccontare lo sviluppo dell'arte senza troppe divagazioni, mantenendo una divisione tra XIX e XX sec. e conducendo quasi per mano il visitatore meno preparato lungo le sale del primo edificio, mentre lasciò tutto ciò che di fatto non apprezzava agli studiosi. Così scriveva di questo settore del museo «destinato ad opere di minore importanza, come materiale documentario e

¹⁷⁷ Circolare del ministro Arangio Ruiz su carta intestata scritta a macchina datata 10 marzo 1945 in ASG, Protezione Antiaerea 1932-1944. Ricovero opere GNAM a Caprarola, pos.2 3B, prot.n.158/3.

¹⁷⁸ Lettera scritta a mano su carta intestata datata 21 marzo 1945 in ASG, Protezione Antiaerea 1932-1944. Ricovero opere GNAM a Caprarola, pos.2 3B, prot.n.158/3.

¹⁷⁹ P. Bucarelli (1988), *Ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna - Progetto di Luigi Cosenza*, in *Luigi Cosenza - L'ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna ed altre architetture 1929/1975*, CLEAN Edizioni, Napoli, pp.15-16.

¹⁸⁰ P. Bucarelli (1951), p. 5.

¹⁸¹ Ivi, p.4. Su questo allestimento si veda, in particolare, E. Colantonio (2011), *Il primo riordinamento delle collezioni Ottocento nel 1948*, in S. Frezzotti, P. Rosazza Ferraris (2011), p.155.

sussidiario all'itinerario principale»¹⁸² che riteneva «buono come criterio di divisione del materiale in una parte scelta e in una parte documentaria (cosa che permette di guidare il pubblico al discernimento della qualità e di non disorientarlo con una quantità di opere diverse e, spesso, inevitabilmente, mediocri, e nello stesso tempo di dare allo studioso e all'amatore la possibilità di soddisfare particolari interessi o curiosità)»,¹⁸³ tanto da essere introdotto nella Guida con il singolare invito «*il visitatore che non abbia fretta*». ¹⁸⁴ Non ho rinvenuto testimonianze su quanto il pubblico apprezzasse questa divisione, che per alcuni era vista come un declassamento delle opere, come si legge nella rivista «Studi Romani» del settembre del 1954: « (...) *era troppo avvilito nel veder retrocessi nelle sale contraddistinte con il numero arabo anziché romano - sale di seconda scelta – i quadri che avevano allietato la sua giovinezza, dal Conte Lara di Domenico Morelli al Duca di Atene di Stefano Ussi, alla Fuga di Pio IX di Pio Joris*». ¹⁸⁵ A questo itinerario secondario si arrivava dalla sala VIII, posta nell'ala est del primo corpo di fabbrica, dove avvalendosi di una breve scala, si entrava nelle sale documentarie che, nella Guida del 1951 e nella pianta, erano indicate con numeri arabi da 1 a 24. Una volta visitata l'ultima sala, per tornare all'itinerario principale, si doveva andare a ritroso verso il Salone centrale e proseguire la visita dalla sala IX. Le sale dalla 1 alla 14, ossia quelle documentarie esponevano molte raccolte imponenti, come la donazione di Filippo Palizzi e di Domenico Morelli, i pastelli di Francesco Paolo Michetti e Aristide Sartorio, troppo numerose per essere presentate in blocco nell'itinerario principale, così come gli enormi quadri storici e le sculture di grandi dimensioni, tra cui quelli di Michele Cammarano, di Eleuterio Pagliano e di Ettore Ximenes. Dalla sala 16 alla sala 24, dedicate al Novecento, si voleva, invece, invogliare il pubblico ad approfondire e documentarsi sulle novità dell'arte moderna: « *Il visitatore che abbia tempo oltrepassi le grandi porte ed entri nella Veranda (sala 15) in cui sono esposte sculture minori e disegni a stampa dell'Ottocento (...) Salga poi la scala a destra in fondo alla sala 15 e faccia il giro delle sale dalla 16 alla 24: sale suppletive di "documentazione" per l'arte del Novecento*». ¹⁸⁶ Come chiarisce Bucarelli nell'introduzione alla Guida, nel percorso

¹⁸² P. Bucarelli (1966), p.4. Si veda Marson, *Gli ordinamenti delle collezioni dal 1950 al 1968* in M. Margozzi (2009), (2009), pp.42-47.

¹⁸³ P. Bucarelli (1966), p.4.

¹⁸⁴ P. Bucarelli (1951), p.17.

¹⁸⁵ *Vita Culturale* in «Studi Romani», sett.1954. (ABG, Attività didattica 1954/1955, cart.51M).

¹⁸⁶ P. Bucarelli (1951), p.47.

principale il criterio selettivo era cronologico ma basato sul presupposto che le collezioni presentassero sbilanciamenti ed insieme lacune gravi, incentrato su lavori di fine Ottocento e inizio Novecento, che Palma considerava «*il tempo meno felice dell'arte nostra*». ¹⁸⁷ L'Ottocento esposto era volutamente fatto di generi minori, il ritratto, la natura morta, dove «*si erano volute mettere in evidenza innanzitutto le varie tendenze che lungo il corso del secolo si susseguono o procedono parallelamente, indipendenti, o con larghe interferenze*», ¹⁸⁸ attestazione della parabola discendente che dal Neoclassicismo aveva portato ai diversi nazionalismi regionali, mentre il Novecento, quello più attuale e meno compromesso con il fascismo, era presentato al pubblico in una traiettoria ascendente che partiva dalla dimensione nazionale per arrivare a quella internazionale. ¹⁸⁹ Le opere più contemporanee, alle quali Bucarelli voleva dare il massimo risalto, erano poste nel lato ovest dell'edificio del 1911 (dalla sala XVII alla XXXI), mentre le sale successive (XXXII, XXXIII, XXXIV) erano dedicate all'esposizione temporanea degli acquisti ai quali Bucarelli dedicherà tutti i suoi sforzi economici, diplomatici e relazionali. L'itinerario di visita, dopo le sale dedicate alla didattica, si concludeva addirittura all'esterno, come scriveva nelle ultime righe di introduzione alla Guida: «*Oltre la sala 24 si trovano le sale per le Mostre didattiche, che si tengono periodicamente (...). Uscendo, sotto il portico esterno, si scenda la scala a destra e si visitino le sale delle Mostre temporanee, se appositi cartelli indicano che sono aperti*». ¹⁹⁰ Come si intuisce, il percorso, sebbene diviso in due, risultava comunque troppo complicato, tanto da necessitare di precise indicazioni su come muoversi nelle sale e su come assegnare un senso logico alla visita. Il successivo allestimento, del 1958, sarà modificato proprio per ovviare a questa evidente difficoltà, riducendo ancora di più il numero delle opere esposte ma, soprattutto, eliminando definitivamente il doppio percorso.

Questo primo lavoro di ammodernamento dello spazio allestitivo, pur non arrivando all'equilibrio e all'eleganza che avranno i lavori di Carlo Scarpa o di Franco Albini, presentava, comunque, delle novità importanti: le pareti erano dipinte a tinta neutra, trattata a spugna, mentre, per dare una maggiore uniformità visiva, l'ampia zoccolatura in legno d'abete che correva lungo la parte bassa delle sale del 1911 venne verniciata a

¹⁸⁷ Ivi, p.4.

¹⁸⁸ Ivi, p.5.

¹⁸⁹ M.V. Marini Clarelli, *Cinque decadi*, in S. Frezzotti, C. Italiano, A. Rorro (2009).

¹⁹⁰ P. Bucarelli (1951), p.47.

cementite.¹⁹¹ Tuttavia, pur rifacendosi al famoso *white cube* proposto da A.J. Barr al *MoMA*, parecchi elementi erano ancora molto lontani da quella essenza di spazio neutro che era diventato il simbolo della modernità nei musei americani, come la numerazione romana, i pesanti tendaggi dei saloni centrali, la carta da parati usata per tamponare le vetrate¹⁹² e grandi divani stile liberty in velluto rosso che si disponevano nelle sale. Tutti elementi che saranno prontamente modificati nei due successivi allestimenti. Per concludere mi soffermo su altri due cambiamenti significativi che intervennero tra l'apertura nel 1944 e il nuovo allestimento del 1958, che ci consentono di capire le prime strategie per il pubblico messe in atto da Bucarelli. Innanzitutto gli ultimi ambienti dell'ala ovest, inizialmente destinati alle opere più contemporanee vennero trasformati, già nel 1948, in spazi destinati alla didattica, un'«attività culturale (...) che era apparsa non solo opportuna ma necessaria all'istruzione e all'aggiornamento del pubblico italiano, che usciva del tutto sprovveduto da vent'anni di autarchia e di chiusura culturale fascista (...)».¹⁹³ Un altro punto riguarda le mostre temporanee, che inizialmente, come abbiamo letto nella Guida, erano poste nel piano inferiore, dove oggi si trovano l'Archivio e la Biblioteca, ma che assumeranno una dimensione e un'importanza cruciale nella storia della Galleria, tanto da essere spostate, all'inizio degli anni Cinquanta, nel Salone Centrale e nella Sala delle Colonne. Si capisce, infatti, studiando l'attività di Bucarelli, che queste esposizioni, sempre pubblicizzate come grandi eventi, avevano un'importanza strategica per tessere rapporti politici e culturali con tutte le più importanti realtà istituzionali internazionali e gli enti di maggior prestigio. Rispetto al gradimento del pubblico, che fu l'altro fattore che determinò una loro maggiore visibilità e la loro nuova collocazione, bisogna ricordare che fino al periodo fascista, le esposizioni erano state il luogo di approfondimenti critici per pochi appassionati, un passatempo elitario, quasi sempre una semplice emanazione delle collezioni ma, nel dopoguerra, travalicarono gli ambiti ristretti degli addetti ai lavori per diventare un fenomeno sociale.¹⁹⁴ Grazie all'affissione di manifesti per strada, a sconti

¹⁹¹ M.V. Marini Clarelli, M. De Luca, G. Coltelli (2009), p.18. Su questa zoccolatura in legno si è molto dibattuto in occasione degli allestimenti della Pinto. La vicenda è ricostruita anche da S. Marson, *Gli ordinamenti delle collezioni dal 1950 al 1968*, in M. Margozi (2009), p.43 che ricorda che una parte della zoccolatura fosse già stata eliminata da Papini e dipinta a cementite dalla Bucarelli.

¹⁹² S. Marson (2009), *Gli ordinamenti delle collezioni dal 1950 al 1968*, in M. Margozi (2009), p.44.

¹⁹³ P. Bucarelli (1966), p.5.

¹⁹⁴ A. C. Cimoli (2007), *Musei Effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949/1963*, Il Saggiatore, Milano, p.19.

per chi viaggiava in treno - iniziativa proposta in occasione della mostra romana di Picasso nel 1953 - a premi giornalistici e a recensioni sui quotidiani, le mostre trasformarono i musei in luoghi di un'inedita socialità.¹⁹⁵

Allestimento del 1958: una diversa misura adeguata alla visione del visitatore

Gli anni intorno al 1958 saranno i più complicati per la Galleria, con opposizioni che verranno da molti fronti, dalla politica e dagli intellettuali più orientati a sinistra che, continuando a sostenere la pittura del realismo socialista, osteggiavano fortemente le scelte fatte da Bucarelli. Il licenziamento, nel 1958, di Marcello Venturoli da «Paese Sera» per avere recensito positivamente l'esposizione di Pollock,¹⁹⁶ gli acquisti controversi delle opere di Alberto Burri, nel 1959, con le conseguenti interrogazioni parlamentari e la campagna diffamatoria da parte di molta stampa,¹⁹⁷ porteranno l'Art Club di Roma ad organizzare, nel marzo 1959, l'incontro sul *Rinnovamento delle arti in Italia e il contributo della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, al quale parteciparono diversi critici e artisti¹⁹⁸ e che divise il mondo della cultura italiana in due fazioni fieramente avverse, tra sostenitori e denigratori della Galleria. Nel primo numero di «Arte Oggi» furono pubblicati quasi tutti gli interventi, tra cui emergono quelli di Lionello Venturi, di Giulio Carlo Argan, di Rosario Assunto, di Giancarlo Vigorelli, di Bruno Zevi e degli artisti Antonio Corpora e Pericle Fazzini, tanto che il convegno sarà fondamentale per il dibattito sulle arti figurative nel nostro Paese.

¹⁹⁵ *ibidem*

¹⁹⁶ G. de Marchis (2005)

¹⁹⁷ Nell'ALV sono custoditi diversi articoli sulla polemica nei confronti dell'astrattismo e della Galleria. Cito solo lo scontro con l'onorevole Luigi Preti, direttore del quotidiano del Partito Socialdemocratico, che nell'articolo *Lettera aperta a Lionello Venturi* («La Giustizia» del 20 dicembre 1957) risponde proprio alle critiche sull'indifferenza della testata nei confronti delle mostre e delle conferenze della Galleria e così scrive: «Combattiamo gli astrattisti perché pretendono di fare entrare le loro opere nella pittura come arte autentica (...). Se gli astrattisti, modestamente, ammettessero dell'arte minore, cioè marginale, cercando solo di suscitare delle sensazioni esteriori con la semplice composizione di linee (...) noi non avremmo nulla contro questi "dipintori". (...) I visitatori delle mostre ridono e scuotono la testa: se ne vanno delusi e avviliti con la convinzione che la pittura ormai non è una cosa seria (...). I pezzi di tela di sacco bucato, gli avanzi di ferro saldati con la fiamma ossidrica non entreranno nell'arte neppure tra mille anni, perché sono solo buffonate. (...)». Sempre nel ALV si conserva un biglietto di Giulio Carlo Argan su questo articolo che mi sembra particolarmente eloquente: «Grazie per avermi consentito la lettura di questo incredibile documento di stupidità: salvo lo stile "pretesco" (saepe nomina...), le idee sono quelle di Ogetti e di Farinacci. Nei quali il Preti, non potendo avere in comune idee politiche, ha però in comune la cultura. E ancora tanti auguri da Argan». (ALV, CXLIX, 18, III).

¹⁹⁸ Sull'argomento si veda anche M.G. Messina (2009), *Modi italiani di critica istituzionale*, in S. Chiodi (2009), pp.133-144.

Il ruolo del museo romano nella *querelle* tra astrattisti e figurativi e le critiche che Bucarelli subì tra il 1958 e il 1968 sono forse tra le pagine più studiate della storia della Galleria, pertanto non intendo tornare sulla questione ma solo sottolineare che, proprio nel momento di massima visibilità negativa, Bucarelli sente di potersi fidare più del pubblico che della politica e, affidandosi ad alcuni giovani funzionari interni, tra i quali spicca Giovanni Carandente,¹⁹⁹ decide di riorganizzare l'intero settore del Novecento. Qui Bucarelli intendeva far prevalere una particolare "misura" degli spazi in cui le opere, più che dispiegarsi come un libro di storia dell'arte, venissero isolate per favorire il rapporto intimo con il visitatore ormai decisamente più preparato, più critico e più curioso. Un tipo di pubblico che Lionello Venturi descrive con una particolare acutezza nel suo intervento all'Eliseo, per sottolineare il lavoro fin ad allora svolto da Bucarelli nella divulgazione e nella didattica.²⁰⁰ Tra il 1955 e il 1956, inoltre, tornano ad arricchire la collezione della Galleria anche le opere acquistate dallo Stato alle Biennali fino agli anni Trenta che, come ho detto, per la convenzione firmata da Papini nel 1934, erano state spostate da Roma a Venezia, sebbene il gruppo che arrivava da Ca' Pesaro fosse consistente ma non del tutto eccellente, fatta eccezione per alcuni pezzi, tra cui spiccava *Le tre età* (1905) di Gustav Klimt. Per questo motivo, volendo costruire un'immagine internazionale, Palma si affiderà a quelle mostre temporanee che ho appena citato, che organizzerà senza sosta, portando in Galleria i più noti artisti e movimenti dell'epoca; un'operazione di cui sono testimonianza le esposizioni di *Picasso* (1953),²⁰¹ inaugurata alla presenza dal Presidente della Repubblica, Luigi Einaudi, quella di *Mondrian* (1956), di cui parlerò di seguito, la retrospettiva di *Pollock* (1958),²⁰² la mostra dei *Capolavori del Museo Guggenheim di New York* (1958),²⁰³ quella di *Modigliani* (1959),²⁰⁴ ed ancora,

¹⁹⁹ Dal curriculum dello studioso conservato nell'Archivio della Quadriennale (IT QR FGC Fondo Giovanni Carandente) che ho potuto consultare grazie all'aiuto di Elisa Pettinelli sappiamo che Carandente partecipò in prima persona all'allestimento e al riordinamento delle sale più contemporanee dal Futurismo alla Scuola Romana.

²⁰⁰ Riporto volutamente gli appunti del discorso perché sintetizzano molto bene che cosa il critico pensasse del ruolo svolto dalla didattica nella Galleria, a quale tipo di pubblico si rivolgesse e quanto fosse stata importante la sua funzione nella conoscenza dell'arte moderna: «Alla mostra *Modigliani* studiato quadri e pubblico cercava di capire; *Giovani* – reverenza; *Pittore* – intreccio di linee; *Donna* – grazia lontana. *Mostra Picasso* pubblico – minore serietà. Oggi: pubblico romano educato a capire *L'arte moderna*. Merito 1) prontezza d'intuizione dei romani 2) Palma Bucarelli: mostre grandi e ardite, mostre didattiche, conferenze domenicali, films, biblioteca, *Museo scuola*» (ALV, CXLIX, 18, III, 1959).

²⁰¹ Curata da Lionello Venturi.

²⁰² Curata da Frank O'Hara.

²⁰³ Curata da Giovanni Carandente.

²⁰⁴ Curata da Nello Ponente.

del gruppo *De Stijl* (1960-61), di *Moore* (1961), della *Bauhaus* (1961) e, infine, di *Rothko* (1962), che proveniva direttamente dal *MoMA*. Tra tutte, fondamentale quella di Mondrian, la prima dedicata all'artista nell'Italia del dopoguerra e allestita da Carlo Scarpa, che avrà profonde influenze sul nuovo allestimento del 1958, anche se nel lavoro di restyling dello spazio dedicato al Novecento non meno importanti furono le considerazioni di metodo che provenivano dalla *Mostra di Museologia* alla XI Triennale di Milano del 1957.²⁰⁵

La mostra di Mondrian, una delle pochissime ad essere affidata ad un architetto di fama,²⁰⁶ occupò uno dei saloni centrali e le salette laterali dell'ala ovest del secondo corpo di fabbrica, dove si trovava una parte della sezione documentaria, appena prima delle sale dedicate alla didattica. Fin dall'ideazione del percorso (Fig.7), come documenta un suo schizzo progettuale,²⁰⁷ Scarpa cercò di rendere più fluida la staticità simmetrica degli spazi, riuscendo dove Bucarelli aveva fallito nel 1950, ossia trasformare le monumentali sale della Galleria in qualcosa di più moderno e dinamico, con una potenza espressiva e una valenza comunicativa di grande impatto. In questo primo progetto, poi abbandonato, l'esclusione del salone centrale e l'estensione fino al giardino interno serviva per creare un'altra prospettiva interpretativa dell'architettura di Bazzani, che nessun altro allestimento precedente aveva mai tentato in maniera così estrema. Un altro aspetto riguardava l'atmosfera emotiva che si doveva creare. Commentando i retroscena della mostra, la stessa soprintendente ricordava che la necessità iniziale era stata quella di esporre i dipinti di Mondrian in uno spazio *ad hoc*, dove la potenza d'irradiazione delle opere fosse, per il visitatore, non solo una visita ma un invito alla contemplazione.²⁰⁸ Guardando l'insieme si ha, infatti, l'impressione che si lavorasse per dare rilevanza mistica al luogo, piuttosto che al semplice *accrochage* della mostra.²⁰⁹ Per i supporti dei dipinti Scarpa utilizzò dei pannelli mobili, imbevuti di calce e gesso, che guidavano il visitatore, tenendo conto di tutte le diverse possibilità visive del grande salone, inserito

²⁰⁵ Sulla mostra della Triennale si veda: A. Lugli (1992), pp.27-32 e A.M. Cimoli (2007), pp.180-199.

²⁰⁶ Con molta probabilità Bucarelli voleva affidare l'allestimento della mostra a Piero Dorazio, fu invece Carandente ad insistere per Scarpa. Vedi P. Porreca (2022), *Carandente e Piet Mondrian (1956)*, in A. Laganà – P. Porreca, *Mondrian 1956. Tracce di una fortuna italiana*. Quodlibet, Roma.

²⁰⁷ M. Dalai Emiliani (2009), p.166.

²⁰⁸ P. Bucarelli (1957), *Mostra di Piet Mondrian a Roma*, in «L'Architettura. Cronache e Storia», 17, 1957, p.786.

²⁰⁹ R. Venturi (2010), «Non può essere che così». *Ragghianti e il modernismo di Mondrian*, in «Predella» n.28.

nell'allestimento definitivo, dove furono poste, a distanza siderale, solo 17 opere. Il percorso si dipanava dinamicamente seguendo idealmente le direttrici ortogonali dei dipinti di Mondrian, proiettando le opere in una dimensione tridimensionale, percorribile, che diventava un'esperienza fisica per il visitatore da attuare attraverso lo sguardo.²¹⁰ In questo modo si comprende meglio la straordinaria trovata che consentiva la visione simultanea di *Alberi sul Gein* (1902-3), inizio della ricerca artistica e *Broadway Boogie Woogie* (1942- 43) che ne tracciava l'esito finale, volutamente isolata e posta su un cavalletto, così come era stata trovata nello studio newyorkese del pittore.²¹¹ Non è un caso, infine, se nel trattamento delle pareti e dei panneggi si può rintracciare un legame con la ricerca informale e la poesia dei materiali di Alberto Burri²¹² di cui Bucarelli aveva acquistato recentemente delle opere, con un recupero «*amoroso dei materiali grezzi, poveri e ignorati; la messa in luce delle strutture, delle ossa forti ed essenziali, spogliate da ogni orpello*».²¹³ I lusinghieri apprezzamenti di Bucarelli²¹⁴ avranno un ruolo decisivo nella scelta di aggiornare proprio questo settore, affidandosi al carattere scarno ed essenziale che aveva caratterizzato l'allestimento di Scarpa. Bucarelli usa espressioni per descrivere la mostra – che per altro ebbe uno scarso successo di pubblico - che sembrano adattarsi perfettamente alle sale riallestite nel 1958 e trasformate da uno spazio di magniloquente monumentalità in uno più umano, antiretorico, che acquisiva per il visitatore una dimensione poetica, ossia una «*misura adeguata alla visione*».²¹⁵ Ma ancora più suggestivo, per capire quanto questo allestimento “d'autore” avesse influenzato le decisioni di Bucarelli, è ripercorrere le prime righe scritte per l'introduzione

²¹⁰ A. C. Cimoli (2007), p.171.

²¹¹ M. Volpi (1957), *Mostre di Mondrian*, in «Bollettino dell'Arte», IV serie, Fascicolo II (aprile – giugno), De Luca Editore, Roma, p.189; R. Ladogana (2014), *Carlo Scarpa. Dalle magistrali progettazioni museali ai raffinati allestimenti espositivi del contemporaneo* in LOCVS AMOENVS 12, p.238.

²¹² M. Dalai Emiliani (2009), p.168.

²¹³ A. Mottola Molfino (1991), p. 117.

²¹⁴ «Alla mostra fu dato avvio con un corridoio creato in tela grezza tesa su telai, che si inizia con una tettoia scomposta in modo da favorire un gioco di luce semplice ed elegantissimo. Il corridoio prepara l'animo dell'osservatore al primo quadro che si scorge in fondo. Ma poiché quel quadro è ancora del tutto ottocentesco e naturalistico, Scarpa aprì all'inizio del corridoio un vano rettangolare avrebbero il quale si potesse gettare un'occhiata nel salone ed intravedere il *Broadway Boogie Woodie*, cioè il punto d'arrivo dello sviluppo dell'artista. I pannelli delle sale sono semplici, di grossa tela grezza montata su telai e imbevuta di un impasto di calce e gesso che lascia in alcuni punti trasparire la trama, creando una superficie viva, senza eccessiva ricerca di raffinatezza ma neppure di rusticità. Il visitatore pur muovendosi liberamente si trova ogni volta di fronte ad un solo quadro, il quale conservava così tutto il suo prestigio poetico e anzi ne acquistava particolare risalto». P. Bucarelli (1957), *Mostra di Piet Mondrian a Roma*, in «L'Architettura. Cronache e Storia», 17, 1957, p.786

²¹⁵ *ibidem*

alla mostra: «Provate a pensare ad un quadro di Mondrian in qualsiasi ambiente e vedrete che subito vi colpirà quello che intorno c'è di disordinato, di eccessivo, di superfluo, cui non avevate badato prima; noterete le luci incerte, i colori confusi, le forme inutili; una sensazione che dalle cose materiali si trasferirà facilmente in quella dello spirito. Presenza scomoda come un richiamo alla coscienza, come un ammonimento morale; ma presenza salutare perché vi costringe ad una revisione dei valori e vi aiuta a distinguere l'essenziale nella confusione delle apparenze (...)».²¹⁶ Più che l'introduzione all'opera di Mondrian sembra proprio la spiegazione morale e il motivo educativo per cui Bucarelli, guardandosi intorno nelle sale del suo museo, avesse preso la decisione di riorganizzarlo secondo il suo personale sentire e il suo concetto di contemporaneità. Nel 1958 gli ambienti diventeranno, così, “astratti” e “informali” insieme, con pannelli, e tramezzature che riuscirono a minare la statica simmetria della pianta dell'edificio. (fig.8). Alle pareti venne grattato via il colore e realizzata una leggera velatura bianca e successivamente, durante i lavori di restauro del 1964, gli spazi vennero resi ancora più intimi, abbassando i varchi delle sale e eliminando le originarie profilature in travertino, le stesse che Scarpa aveva fatto dipingere di bianco, perché considerate incompatibili, per monumentalità e materiali, con l'esposizione di opere contemporanee.²¹⁷ Tutte le altezze verranno ridotte con l'identico sistema di strisce di tela grezza usato per la mostra di Mondrian, mentre i pesanti tendaggi delle vetrate saranno sostituiti con delle veneziane in alluminio, più moderne ed essenziali, capaci di graduare meglio la luce naturale. Le opere della collezione vennero ancora più isolate: ad ogni pezzo esposto si cercò di assegnare una quantità di spazio adeguata, con un'attenzione peculiare alle traiettorie possibili dello sguardo del fruitore e ai diversi punti di vista.

Altre soluzioni adottate provenivano invece, come ho accennato, dalle proposte presentate alla *Mostra di Museologia* della IX Triennale di Milano,²¹⁸ come i pannelli colorati alle pareti che facevano da sfondo alle sculture o come le basi in cemento, in legno e in ferro che sostituirono quelle più antiche in marmo.(fig.9) L'esposizione della Triennale era stata una notevole occasione, dopo il convegno milanese dell'ICOM del 1953, per discutere sul ruolo educativo che avevano gli allestimenti, una sorta di grande

²¹⁶ P. Bucarelli (1956), *Universalità di Mondrian*, Cat. mostra (a cura di) G. Carandente, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, p.7. (Fondo Monelli, Biblioteca Baldini, scatola L'Opinione).

²¹⁷ P. Bucarelli (1966), p.8.

²¹⁸ A. Gioli (2005)

seminario-laboratorio per la museografia italiana del dopoguerra. Le cinque sezioni dell'esposizione sondarono aspetti legati all'illuminazione, alla posizione delle opere, all'uso di fondi colorati, opachi o lucidi, per i dipinti e le sculture. Tutti elementi che si ritrovano nel settore allestito nel 1958 da Bucarelli, nel segno di moderne strategie comunicative che potevano assecondare una fruizione più partecipata e consapevole da parte del pubblico. Si prenda, ad esempio, l'illuminazione artificiale, che consentiva di tenere aperta la Galleria nelle ore serali, dando modo ai lavoratori e ad altre categorie di pubblico di accedervi per un tempo prolungato, rispetto al ridotto orario giornaliero. Su questo ampliamento dell'orario, Bucarelli aveva già ragionato quando pochi anni prima, nel 1954, aveva deciso di organizzare delle visite guidate serali per i lavoratori.²¹⁹ Si deve dire che l'idea nasceva, in maniera un po' perfida, dalla volontà di emulare e superare Paola Della Pergola, che pochi mesi prima aveva proposto una stessa iniziativa aprendo al pubblico serale il pianoterra della *Galleria Borghese* con un'illuminazione delle sculture berniniane di grande suggestione. Il sistema di illuminazione artificiale scelto da Bucarelli aveva, però, un criterio espositivo opposto a quello della Borghese, che voleva riprodurre la luce delle candele con cui si vedevano originariamente le sculture del Bernini, ma, trattandosi di opere contemporanee, Palma, aveva scelto una luce chiara e uniforme che consentisse di utilizzare tutti gli spazi disponibili nelle diverse ore della giornata. Tra le altre idee di design riprese dalla Triennale ci sono, infine, le poltroncine con una seduta bassa e larga, realizzate da Gavina per l'esibizione milanese.²²⁰ È importante notare che a Milano, non vennero invece considerati gli apparati didattici, ossia le didascalie e i cartellini, aspetto che, avvertiva lo storico dell'arte e direttore delle Gallerie veronesi Licisco Magagnato (1921-1987),²²¹ rappresentava la vera carenza della mostra nell'ambito del dibattito educativo. Allo stesso modo, nel museo di Bucarelli, si farà un maggiore affidamento alle possibilità didattiche ed informative delle conferenze, delle mostre didattiche, della redazione di guide per il pubblico, più che sulle semplici, ma fondamentali, didascalie delle opere.

²¹⁹ ABG, Attività didattica 1953/54, cart. 51M.

²²⁰ S. Marson (2009, *Gli ordinamenti delle collezioni dal 1950 al 1968*, in M. Margozzi (2009), p.46.

²²¹ L. Magagnato (1957), *La mostra di Museologia*, in «Comunità», n. 53, ottobre 1957, pp.70-72.

Allestimento del 1968: un museo flessibile aperto alle novità

Sarà invece l'energica volontà di rendere la Galleria un luogo aperto alle dinamiche sociali che investivano e travolgevano la società di quegli anni a delinearne una nuova immagine, ideata da Bucarelli prima del suo pensionamento. Un nuovo allestimento, il terzo della sua carriera, venne realizzato in due fasi successive, sempre con uno sguardo alla dimensione internazionale, ma ancora meno orientato verso i modelli americani, ormai del tutto abbandonati, forse anche dopo il deludente viaggio di Palma negli Stati Uniti nel 1961.²²² Tra il 1964 e il 1966 furono sistemate, sotto la curatela di Dario Durbè, le sale dedicate all'Ottocento e solo il 28 marzo 1968, a dieci anni dall'ultimo ordinamento del settore, vennero aperte le sale del lato ovest dedicate all'arte del Novecento.²²³ Se quello precedente era stato considerato da Bucarelli una sorta di esperimento, per un pubblico più consapevole, orientando la visione dello spettatore in una dimensione più astratta e, insieme, più libera, nel 1968 torna l'idea di un percorso a tappe che guidasse il pubblico verso la conoscenza delle recenti tendenze artistiche. Si tratta di una scelta che si avvicinava, in maniera molto suggestiva, alla museologia francofona, aspetto che si spiegherebbe anche per la curatela affidata a Giorgio de Marchis che di recente era tornato da uno dei suoi corsi di formazione in museologia presso il Louvre.²²⁴ Ma alla sperimentazione e alla ricerca che caratterizzava la museologia francese del Sessantotto era dovuta, soprattutto, la maggior considerazione assegnata all'animazione culturale che il museo iniziò a svolgere in maniera sistematica, ospitando eventi performativi che andavano oltre le mostre di pittura e scultura. Non meno importanti furono le riflessioni che Argan stava facendo negli anni più intensi della contestazione al sistema istituzionale e durante la stesura del suo innovativo manuale di Storia dell'arte. Sulla questione degli allestimenti lo studioso aveva riflettuto a lungo e, nel saggio *Il Museo d'arte moderna*,²²⁵ arriverà a dire che solo quello di arte contemporanea poteva essere veramente e totalmente moderno dal punto di vista architettonico e allestitivo.²²⁶ Già alla fine degli anni Quaranta, in un documento rimasto

²²² Sul viaggio e sulle considerazioni di Bucarelli sui musei americani si veda M. Margozi (2022).

²²³ P. Bucarelli (1966), pp.8-9.

²²⁴ Si veda a tal proposito il capitolo successivo.

²²⁵ G. C. Argan (1968)

²²⁶ M. Dalai Emiliani (2012), *Argan e il museo*, in C. Gamba (2012), p.74.

a lungo inedito, dal titolo *I Musei d'arte moderna e il loro moderno ordinamento*,²²⁷ Argan aveva insistito sulla necessità di costruire edifici che usassero codici comunicativi contemporanei, indispensabili alla presentazione dell'opera d'arte come un articolato documento storico ed estetico. Dal momento che la ricerca artistica e critica erano sempre *in fieri*, le strutture museali dovevano essere pronte ad accoglierne i risultati grazie ad un'esposizione flessibile, da modificare e aggiornare seguendo gli esiti stessi della ricerca.²²⁸

Seguendo le medesime suggestioni anche Bucarelli, in un dattiloscritto del 1961 dal titolo *L'architettura moderna e i musei*,²²⁹ affermava che in un museo almeno un terzo dello spazio doveva essere destinato alle mostre grandi e piccole, documentarie, informative e didattiche e che questo settore dovesse essere fisicamente separato da quello della collezione permanente, adducendo tra i motivi anche una diversa tipologia di pubblico e diversi orari di apertura. Forse per questo motivo, prima di intraprendere un'ulteriore battaglia per la costruzione di una nuova ala, aveva pensato di usare il settore verso Via Gramsci. Per sistemare l'esposizione permanente sull'architettura moderna curata da Maurizio Fagiolo.²³⁰ Ma nello stesso scritto, citando tra i modelli prediletti quelli del razionalismo tedesco di Mies Van de Rohe, spiegava anche che l'allestimento di un museo non poteva essere come quello di una mostra, perché non doveva agire esclusivamente sulla fantasia e sulla spettacolarità ma proporre, attraverso la messa in scena, dei valori culturalmente profondi e consolidati. Ecco perché questo terzo lavoro di sistemazione si allontana anche dal precedente del 1958, che, come abbiamo visto, aveva subito troppo il fascino degli interventi di Carlo Scarpa. Nella vastissima letteratura sulla Galleria molto poco è stato detto, fin qui, su tutte queste riflessioni e suggestioni che portarono Bucarelli, non solo a pensare un nuovo allestimento ma a rendere più dinamico ogni spazio, cercando ulteriori ambienti per la ricerca e per la didattica.

Quanto a questo allestimento del 1968 lo sguardo più lucido mi sembra quello di Sandra Pinto, che così lo descrive: «*l'itinerario di visita, tra pareti, tramezzi, tende e velari, vetrine a muro e ricetti, luminoso ovunque, tranne che nei black box per le opere*

²²⁷ G. C. Argan (1959), *I Musei d'arte e il loro moderno ordinamento*, in V. Russo (2010), *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza*, Nardini, Roma, p. 141.

²²⁸ G. C. Argan (1959), *Il Museo moderno non deve essere "rigido" ma "flessibile"*, in «Arte oggi», 1, genn., p.4.

²²⁹ ABG, Attività didattica 1961/1962, cart.51M.

²³⁰ P. Bucarelli (1966), p. 12.

*cinevisuali, assume l'aspetto suggestivo di un labirinto o tunnel delle meraviglie; dove però non ci si perde, tutt'altro, si viene anzi "militarmente" obbligati a seguire il tracciato predisposto».*²³¹ In effetti, nella mappa del pieghevole realizzato per la *Settimana dei Musei* del 1968, (fig. 10)²³² si trova indicato, con estrema precisione, un percorso davvero labirintico che, partendo dall'ingresso, ovvero dalla sala I fino alla XXXV, obbligava il visitatore a tornare spesso sui propri passi. Con la sala XXXVI, posta sul lato ovest, iniziava il settore del Novecento dove vennero esposti i dipinti dei grandi maestri europei dalla fine del XIX all'inizio del XX sec. acquistati dopo il 1950 per tentare di rimediare alla mancanza di opere rappresentative dei movimenti e delle maggiori personalità dell'arte moderna, tra i quali Courbet, Degas e Monet.²³³ In questo settore il percorso aveva un andamento più lineare, rispetto a quello ottocentesco, sebbene non mancassero restringimenti e serpentine. Sicuramente era inedita la ripartizione topografica, questa volta orientata in senso verticale, con ad est tutto l'Ottocento e ad ovest tutto il Novecento e, scomparsa la separazione tra sale minori e sale principali, la numerazione tornerà per tutti gli ambienti ai numeri romani. Un settore specifico verrà riservato alla grafica, per la prima volta esposta al pubblico, in vetrine più moderne, fatte con supporti metallici e poste nei corridoi e nelle sale LXV e LXVI. La presentazione delle opere grafiche era dunque una novità, che prevedeva anche due salette per i disegni e le stampe, una per l'Ottocento e una per il Novecento, destinate agli studiosi. Si provvederà, inoltre, alla sistemazione del vasto giardino dedicato alle grandi sculture, con un criterio di museo *outdoor* ancora una volta molto simile a quello del *MoMA*.²³⁴ Nel settore ovest, che, come ho detto, venne affidato a Giorgio de Marchis, pur non modificando il punto di fuga continuo dell'infilata di sale, furono introdotti dei pannelli ondulati poligonali, dal vago sapore optical, economici e pratici, che permettevano di moltiplicare le superfici per esporre. Venne così ammorbidita la staticità dell'architettura ma si rese complicata la visione frontale delle molte opere presenti.²³⁵

Bucarelli affermerà, in molti interventi su questo nuovo ordinamento, di aver voluto dare maggior risalto alla contemporaneità, le cui origini, rintracciate nell'Impressionismo e

²³¹ S. Pinto (2005), *Quale modernità? Un secolo di ordinamenti e dibattiti sullo Statuto contemporaneo e sua sede*, in S. Pinto (2005), p.21.

²³² ABG, Attività didattica 1968/1969, cart.51M.

²³³ P. Bucarelli (1973), pp.60-61.

²³⁴ P. Bucarelli (1966), pp.7-12.

²³⁵ C. L. Pisano (2020), *Autobiografia di un museo*, in C. Palma (2020), p.23.

nell'Art Nouveau, erano state isolate dal percorso dell'arte ottocentesca e accademica. Mancando poi grandi opere di movimenti stranieri legati alle avanguardie storiche il percorso sul contemporaneo partiva dagli artisti italiani degli anni Trenta, con Mario Sironi, Achille Funi, Arrigo Soffici, Arturo Martini, Giorgio Morandi, Felice Casorati, Gino Severini, a cui seguivano i movimenti della *Scuola Romana* di Via Cavour, il gruppo dei *Sei di Torino* per arrivare agli astrattisti milanesi e del gruppo di *Corrente*. Abbandonando il criterio cronologico dei precedenti allestimenti si proponevano gruppi che operavano secondo programmi, facendo emergere in ognuno di essi le diverse personalità artistiche, colte, come suggerirà l'introduzione della Guida del 1973, nella fase più significativa della loro personale produzione dunque, «*della contemporaneità di una tendenza nei diversi artisti e, quando è il caso, della presenza di vari momenti di gusto in uno stesso artista*».²³⁶ L'accurata selezione delle opere esaltava il valore mondiale del patrimonio posseduto, con alcuni significativi ripensamenti rispetto alle scelte precedenti, come palesava un'intera sala dedicata al Futurismo (sala XXXIX), ormai consacrato come avanguardia, nonostante gli iniziali tentennamenti di Venturi e di Bucarelli. Con il grande numero di opere dei Futuristi, infatti, la Galleria dichiarava la sua ricchezza, mentre altri musei europei ed americani le acquistavano e le esponevano con grande successo di pubblico. Allo stesso scopo un'altra sala (XLI), era dedicata alla pittura Metafisica, vista quale antitesi al Futurismo, con la sua poetica onirica e surrealista. Seguivano le sale dedicate agli altri movimenti d'avanguardia e quelle monografiche: una dedicata a Giuseppe Capogrossi, dopo la donazione fatta dal collezionista Renato Cardazzo,²³⁷ una ad Alberto Burri, dopo i controversi acquisti, una a Lucio Fontana (1899-1968) e una ad Ettore Colla (1906-1968), artista che faceva parte degli studi personali di Giorgio de Marchis. Alla fine del percorso (dalla sala LXVII) si trovavano ben quattro ambienti dedicati all'arte cinetica e visuale, sia italiana che straniera. In questo settore verrà collocata, nel 1969, l'opera *Lux9* dell'artista cinetico francese Nicolas Schoffer (1912-1992), acquistata alla Biennale del 1968, una struttura mobile che consentiva al visitatore di vivere lo spazio da protagonista e, al tempo stesso, di prendere coscienza fisica del valore della percezione visiva.²³⁸ Era questo il settore in cui più evidenti erano le ingerenze di Argan che aveva difeso lungamente questo

²³⁶ P. Bucarelli (1973), p.10.

²³⁷ Ivi, p.97.

²³⁸ Ivi, p.119.

movimento, rispetto ad altre sperimentazioni che seguivano all'Informale, fin dalla Biennale di San Marino del 1958. Argan aveva premiato le opere di arte programmatica perché queste «ricerche di carattere razionale avevano un'immediata proiezione progettuale sulla realtà sociale»²³⁹ e Palma, seguendo questi suggerimenti, aveva orientato gli acquisti della Galleria verso le opere cinetiche. Come hanno evidenziato Mariastella Margozzi²⁴⁰ e Giovanni Rubino,²⁴¹ infatti, l'attenzione per questo tipo di interventi ambientali era nell'ambiente romano molto differente rispetto a quello milanese, ove pure ebbe origine la fortuna critica di questi gruppi e dove le ricerche di Getulio Alviani (1939-2018), Enzo Mari (1932-2020), del GruppoN²⁴² e del GruppoT²⁴³ erano più strettamente collegate alla nascente realtà industriale italiana.²⁴⁴ Nell'allestimento del 1968 si privilegiava, invece, una più salda finalità pedagogica, orientata al visitatore e alla percezione, legata alle opere di quei movimenti come il Costruttivismo, De Stijl e la Bauhaus, fino alle proposte di Moholy-Nagy e Joseph Albers, che per Argan ed altri, quali Filiberto Menna e Lea Vergine, erano alla base delle contemporanee ricerche dell'arte cinetica. Di questi artisti si esaltava la metodologia progettuale, affine al disegno industriale, accanto alla «geniale semplicità di mezzi»²⁴⁵ con cui riuscivano ad interagire e coinvolgere lo spettatore. Argan scriveva in *Il museo d'arte moderna*,²⁴⁶ sicuramente pensando a Bucarelli, che alcuni direttori intelligenti avevano già avviato il processo di trasformazione della struttura patrimoniale in una struttura funzionale, con settori dedicati all'arte cine-visuale e saggi di *environment* in cui lo spettatore era costretto a sperimentare e a compiere atti percettivi controllati da «quel tecnico della percezione che è, oggi, l'artista».²⁴⁷ Così scriveva sulle scelte fatte da Bucarelli: «Com'è stato fatto, nella misura consentita dagli antichi errori e dalle

²³⁹ Dichiarazioni fatte alla IV Biennale Internazionale d'Arte della Repubblica di San Marino *Oltre l'Informale* e al *Convegno Internazionale Artisti, Critici e Studiosi d'arte* di Verucchio, dove è il presidente e tiene i discorsi di apertura e chiusura.

²⁴⁰ M. Margozzi (2009), *Arte cinetica e visuale. L' 'ultima avanguardia' nelle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, in M. Margozzi (2009), pp. 237-241.

²⁴¹ G. Rubino (2013), *Per un museo "funzionale": Palma Bucarelli e l'esposizione croata Nova tendencija 3 del 1965*, in «Palinsesti» n. 3.

²⁴² Il GruppoN è stato un gruppo di artisti italiano attivo a Padova tra il 1960 ed il 1966 e composto da Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi e Manfredo Massironi.

²⁴³ Il GruppoT si costituì a Milano nell'ottobre del 1959 ad opera di Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele Devecchi e Grazia Varisco, attivo fino al 1968.

²⁴⁴ Ivi, p.18.

²⁴⁵ P. Bucarelli (1973), p.111.

²⁴⁶ G. C. Argan (1968), p.9.

²⁴⁷ Ivi, p.10.

*incolmabili lacune, nella ricostruzione storica che precede la parte sperimentale nella ricomposta Galleria Nazionale: ricostruzione che, attraverso la scelta qualitativa, documenta nell'arte italiana cinquant'anni di non- conformismo e di sia pure malcerta e malaccolta contestazione nei confronti del sistema capitalistico prima, durante e dopo il fascismo».*²⁴⁸Guardando alle ricerche di questi anni, in un momento di emancipazione dalle tradizionali categorie artistiche di pittura e di scultura, e ai primi esempi di interventi ambientali, Argan, cioè, proponeva un *museo-attrezzatura*, ossia un museo d'azione che non escludesse la parte di critica del processo creativo e operativo, senza perdere il contatto con la propria storia, sebbene nella prospettiva della cultura autentica contro la cultura ufficiale.

Tra gli altri esempi di quest'arte presenti nella Galleria anche lo *Spazio Stroboscopico* (1966) di Davide Boriani (1936), ossia uno dei componenti di punta del GruppoT, nella quale apposite luci, con effetti stroboscopici, si riflettevano sulle pareti ricoperte di specchi determinando un senso di disorientamento nello spettatore, che si trovava immerso in prospettive multiple, praticamente illimitate e in una dimensione del tutto diversa rispetto al mondo reale. Questa propensione per un allestimento che impegnasse lo spettatore in una meditazione sull'aspetto tecnologico della visione, oggetto anche di molte conferenze della stagione del 1968, si può cogliere nel breve documento dell'Istituto Luce²⁴⁹ in cui, Palma Bucarelli, inquadrata davanti all'opera dell'artista venezuelano J. Raphael Soto *Gran muro panoramico vibrante*, appena acquistata alla Biennale del 1966, spiega il carattere percettivo dell'opera, mentre il movimento della macchina da presa suggerisce allo spettatore la giusta modalità per apprezzare un'opera considerata - spiega la voce fuori campo - tra le più attraenti dell'arte contemporanea.²⁵⁰ E' molto importante la presenza di questi artisti nell'ordinamento del 1968 di questi gruppi che rifiutando la mercificazione dell'oggetto e la partecipazione a mostre come Biennali e Triennali, cercavano comunque un contatto diretto con il territorio e con la città. Interessante quindi che considerassero la Galleria di Bucarelli uno spazio "sociale"

²⁴⁸ Ivi, p.11.

²⁴⁹ *Nuove acquisizioni alla Galleria Nazionale d'arte moderna, la direttrice Palma Bucarelli spiega il perché di tanta lentezza nelle acquisizioni*, del 09 maggio 1967. Istituto Luce, codice filmato: G004704 b/n sonoro.

²⁵⁰ *ibidem*

nel quale intervenire con un *lavoro programmatico e collettivo*.²⁵¹ Rispetto a queste scelte, così orientate ad un solo versante delle sperimentazioni, molte saranno le critiche del mondo artistico romano, tra cui si distinse Pietro Dorazio che diede vita, durante l'inaugurazione, ad una sorta di *happening* per portare via un suo dipinto ed esprimere così la solidarietà con le contemporanee proteste studentesche di Valle Giulia.²⁵² Anche Mario Schifano, Achille Perilli e Gastone Novelli, mossero diverse opposizioni alle dichiarazioni di Argan sulla validità critico-educativa delle correnti gestaltiche, ritenendo più valide le ricerche sulla capacità espressiva della materia pittorica che facevano della comunicazione non un fatto immediato ma una "narrazione" in forma complessa che si agganciava alla memoria e all'inconscio.²⁵³

Nella nuova immagine della Galleria, come accennavo, sarà altrettanto importante il ruolo di Giorgio de Marchis che con la curatela di *Art Actuel en Italie*, nel 1965 a Cannes, con la partecipazione all'organizzazione della mostra *Lo spazio dell'immagine* a Foligno nel 1967 e con la *Biennale dei Giovani* di Parigi, sempre nel 1967, riuscì a portare nella collezione anche opere di natura assai diversa, che dovevano documentare un altro modo di procedere nella ricerca e di concepire il rapporto con il pubblico.²⁵⁴ Un segnale, in questo senso, veniva già, nel 1966, da *Dada 1916- 1966* che segnerà, oltre al pieno riconoscimento del Dadaismo, l'irrompere di Duchamp come *vero mercante del sale*²⁵⁵ nell'alterare il rapporto degli artisti con il pubblico, anche se, piuttosto che con l'ironia duchampiana del *Nouveau Réalisme*, si pensava fosse necessario avvicinare il visitatore

²⁵¹ A. Acocella (2015), *Arte, città, paesaggio. Mostre collettive nello spazio pubblico in Italia, 1967-1970*, Tesi PhD, Università degli Studi Roma Tre, Roma.

²⁵² Episodio riferito dal pittore e riportato, tra gli altri, da Marini Clarelli (M.V. Marini Clarelli. *Cinque decadi*, in S. Frezzotti, C. Italiano, A. Rorro (2009), vol.1, p.24). Durante l'inaugurazione, il 28 marzo 1968, Piero Dorazio, insieme al collega Boille, rimuovono le loro opere, per donarle in maniera simbolica agli studenti che manifestano a Valle Giulia. L'episodio è riportato da Lanzoni, che pubblica una successiva lettera di Dorazio a Bucarelli, in cui il pittore è fortemente polemico nei confronti del nuovo ordinamento: «(...) Sotto un velo di apparente modernità si vuole nascondere e mascherare un ordine che è sempre lo stesso e che non corrisponde più né allo spirito, né alla realtà di oggi». (A. Lanzoni, *Piero Dorazio*, in M. Mininni (2012), pp.51-52).

²⁵³ Il clima di quel periodo e gli aspetti legati al potere comunicativo della pittura di materia rispetto al gesto dell'Informale sono molto ben spiegati da A. Perilli in un'intervista su Radio3 al programma *La notte di Radio 3*.

²⁵⁴ S. Pinto (2005), *Quale modernità?.....*, in S. Pinto (2005), p.36.

²⁵⁵ A. Trimarco (2012), p.70.

attraverso quella percezione immanente dell'arte che conduce allo spazio e al tempo del vivere, inteso come stimolo, modello estetico, politico e creativo.²⁵⁶

Si deve infine considerare che, con grande sensibilità, Bucarelli stava cercando di riprodurre nelle sale austere di un museo statale, quel clima di sperimentazione che stavano attraversando alcune gallerie romane, in luoghi non tradizionali, come il garage di Via Beccaria di Fabio Sargentini²⁵⁷ o la galleria *La Tartaruga* di Plinio de Martiis.²⁵⁸ Qui lo spazio da semplice contenitore iniziava ad orientare il contenuto delle opere e la stessa percezione del visitatore che doveva entrare, odorare, attraversare, immergersi fisicamente in quei luoghi per arrivare all'arte. Nell'anno topico del 1968 Bucarelli fece quindi approdare anche in Galleria quell'eco delle provocazioni che alcuni artisti stavano organizzando negli spazi più liberi, ma più angusti, delle gallerie private.²⁵⁹ Non potendo competere, per scelta ideologica di molti protagonisti di questa stagione, con luoghi simbolo di aggregazione/trasgressione sociale si affiderà soprattutto alla sperimentazione teatrale, musicale e cinematografica, per spiegare quei territori dell'arte in cui la comprensione del visitatore non era affidata solo al prodotto artistico ma all'operazione stessa di produzione effimera dell'evento; si capiscono così i molti interventi ospitati nel salone centrale di cui parlerò in maniera più dettagliata nel prossimo paragrafo. Così come non le erano sicuramente sfuggite le provocazioni di artisti come Pietro Manzoni che «*proponeva l'immaterialità del gesto, per creare una nuova idea di spazio*»²⁶⁰ ma che sembravano inconciliabili con l'aura del museo. Bucarelli si rese certamente conto di essere, nonostante tutto, su quel margine anticipatore delle esperienze raccontate poi da

²⁵⁶ G. de Marchis, *Due decenni di eventi artistici e di obiezioni pubbliche in Italia*, in *Due decenni di eventi artistici in Italia 1950/1970*, Prato, Cat. mostra (a cura di) G. de Marchis, S. Pinto, Centro Di, Firenze, 1970, p.6.

²⁵⁷ Su questa galleria, fondamentale per l'arte italiana ed internazionale fondata nel 1957 da Bruno Sargentini con una prima sede a Piazza di Spagna, rimando al Fondo, di una certa consistenza, donato alla Galleria dalla famiglia nel novembre del 2017.

²⁵⁸ La galleria esponeva a Piazza del Popolo tra il 1963 e il 1968. In contatto con l'arte francese ma in una "condizione autenticamente italiana", scriverà Maurizio Calvesi nel 1967, puntava sulle ricerche di artisti italiani, tra i quali Mafai, Pirandello, Dorazio, Turcato, Monachesi, Cagli, Corpora, Burri, ma anche agli artisti americani come Kline (prima personale in Europa), Twombly, Scarpitta, Rauschenberg, insieme a Angeli, Festa, Schifano, Fioroni, Kounellis, Castellani, Manzoni, Pascali (prima personale del 1965), Lombardo, Mambor e Tacchi, Mattiacci (con il suo tubo snodabile).

²⁵⁹ Sulle mostre e sulle rassegne si vedano il recente testo di L. Pratesi (2022), *La rivoluzione siamo noi. Arte in Italia-Art in Italy 1967-1977*, (a cura di) L. Pratesi, Marsilio Arte, Venezia, in cui compare anche una foto di Palma Bucarelli in una performance di Kounellis e il catalogo della mostra, in corso di stampa, *Territori della performance. Percorsi e pratiche in Italia (1967-1982)* (a cura di) L. Conte – F. Gallo, Maxxi (2022).

²⁶⁰ C. Zambianchi (2010), p.160.

Germano Celant in *Arte Povera più azioni povere* (1969) e *Conceptual art, Arte povera, Land art* (1970) ossia di quella serie di interventi realizzati spesso all'aperto e dal carattere effimero, da cui il museo sarà volutamente escluso.

Nella stagione più carismatica della sua carriera, Palma tenterà comunque di tracciare la direzione, aprendo gradualmente le porte della Galleria ad artisti che proponevano un diverso approccio con il pubblico, nel senso di un maggior coinvolgimento, talvolta ironico, che culminerà con la “mostra scandalo” delle opere di Manzoni nel 1971, curata proprio da Germano Celant. Nel breve lasso di tempo che va dal 1968 alla pubblicazione della Guida del 1973 l'orientamento della Galleria subirà un notevole cambiamento. La retrospettiva su Piero Manzoni, pur se la contestazione politica nei confronti dell'Arte Povera²⁶¹ segnerà la fine di un momento magico per le avanguardie italiane più intraprendenti, anche se il museo acquisterà e presenterà diverse opere dell'artista milanese.²⁶² Nel 1973, verrà poi allestita in maniera permanente una sala interamente dedicata a Pino Pascali, dove furono esposte molte delle opere donate dalla famiglia dopo che, nel 1969, a meno di un anno dalla tragica scomparsa dell'artista, Bucarelli, aiutata dai genitori e dagli amici di Pascali, era riuscita ad organizzare una grande monografica, unica nel suo genere, esponendo l'intera produzione, anche inedita.²⁶³ Sarà un'occasione per celebrare Pascali a cominciare proprio da quella capacità tutta anti-museale di scardinare il «culto reverenziale dell'oggetto d'arte fatto per l'eternità»,²⁶⁴ in cui il gioco ironico di inventare, progettare, costruire armi-giocattolo, dinosauri scomponibili e mari in tempesta, creava, per contrasto, veri ambienti di vita. Come sempre l'architettura monumentale della Galleria aveva posto qualche difficoltà e Bucarelli si rammaricava che alcune opere dell'artista, come *32 mq di mare circa* e *Fiume con foce tripla e campi arati*, per le loro dimensioni, potevano essere esposti solo saltuariamente nel Salone Centrale.²⁶⁵ Con queste due ultime grandi fatiche, allestimento e Guida, che darà alle stampe nel 1973, come atti finali di una lunghissima carriera, Bucarelli propose una personale iconografia dell'arte contemporanea da lasciare in eredità agli altri soprintendenti. In effetti, la sua

²⁶¹ L'opera *Merda d'artista* di Piero Manzoni, venne contestata nel Parlamento italiano dall'on. Bernardi (DC) con interpellanza del 1° aprile 1971.

²⁶² Le opere dell'artista lombardo saranno disposte nella stessa sala con Klein e Lo Savio.

²⁶³ Esiste un filmato dell'Istituto Luce sull'inaugurazione della mostra.

²⁶⁴ P. Bucarelli (1969), *Introduzione in Pascali*, Cat. mostra (a cura di) P. Bucarelli, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, De Luca Editore, Roma, p.5.

²⁶⁵ P. Bucarelli (1973), p.120.

abilità di critica, oltre che di direttrice, come conferma Sergio Lombardo,²⁶⁶ contribuì, con mostre curate anche fuori dalla Galleria,²⁶⁷ a dare prestigio all'arte italiana, tanto che lo stesso Dorazio sarà costretto ad ammettere «*che l'unico critico a quell'epoca che cercasse di capire l'importanza di quanto facevamo e dicevamo era Palma Bucarelli*».²⁶⁸ Accanto a Pino Pascali, compaiono le metafore dello specchio di Michelangelo Pistoletto, la critica al potere di Franco Angeli, lo spaesamento di Tano Festa, tutti artisti molto giovani con cui si contribuì «*a ricostruire un rapporto con lo spettatore, fin ad allora diffidente verso l'arte contemporanea*».²⁶⁹ Insomma seppe intercettare, come sosterrà Sandra Pinto, tutti gli aspetti più frivoli e alla moda che potessero “ringiovanire” la Galleria e avere una maggiore presa sul pubblico.²⁷⁰ A ben guardare, infatti, come affermava Giorgio de Marchis, a lavoro terminato, vi si incrociavano «*tre generazioni di artisti, con due polarità, una neo dadaista di accento duchampiano e una, invece, neostruttivistica più legata alle ricerche delle avanguardie astratte*».²⁷¹

Le ultime sale del lato ovest (LXX- LXXI), destinate ad opere che non avevano ancora trovato una collocazione definitiva, rappresentavano un ulteriore elemento di modernità,

²⁶⁶ S. Lombardo (2013), *Cambio di paradigma nella storia dell'arte italiana degli anni '70: postmoderno, anacronismo e transavanguardia come risposte polemiche all'avanguardia statunitense*, in «Rivista di psicologia dell'arte», a. XXXV, n. 25.

²⁶⁷ S. Lombardo elenca uno sterminato elenco di mostre curate anche da Bucarelli: 1965 *Revort I. Documenti d'arte oggettiva in Europa*, Civica Galleria d'Arte Moderna, Palermo Curatori: M. Diacono, C. Vivaldi, M. De La Motte, J. Reichardt, L. Allowey, Artisti: Lombardo, Pascali, Tacchi, Ceroli, Titone, Barni. 1965 *Art Actuelle en Italie*, Cannes Curatore: Palma Bucarelli Artisti: Ceroli, Festa, Kounellis, Lombardo, Lo Savio, Pascali, Schifano, Tacchi. 1966 *Aspetti dell'Arte Italiana Contemporanea*, Roma, Bergens, Dortmund, Belfast, Edimburgo, Curatore: Palma Bucarelli. Artisti: Angeli, Ceroli, Festa, Kounellis, Lombardo, Lo Savio, Pascali, Schifano, Tacchi. 1967 *Exhibition of Contemporary Italian Art*, Tokyo (National Museum of Modern Art) Curatori: Palma Bucarelli, Masaioshi Homma. Artisti: Ceroli, Kounellis, Lo Savio, Lombardo, Pascali. 1968 *Cento opere d'arte italiana dal Futurismo a oggi*, Varsavia, Bohum, Colonia, Malmö, Stoccolma, Roma. Curatore: Palma Bucarelli. Artisti: Ceroli, Kounellis, Lo Savio, Lombardo, Pascali. 1968 *Young Italians*, I.C.A. Boston gen-mar '68, The Jewish Museum, New York mag-set '68. Curatore: Alan Solomon Artisti: Castellani, Kounellis, Lombardo, Pascali, Pistoletto, Mambor, Tacchi, Ceroli, Alviani, Adami, Bonalumi, Grisi. 1969 *Sixième Biennale de Paris*: Curatore: Palma Bucarelli Artisti: Lombardo Kounellis, Mochetti, Paolini, Abate. 1970 *XXXV Biennale Internazionale di Venezia* Curatori pad. IT: Gillo Dorfles, Giorgio de Marchis, Piero Dorazio, Bruno Munari Artisti: Lombardo, Mochetti, Paolini, Carrino, Bonalumi, Verna, Battaglia. 1971 *Italienische kunst heute*, Vienna, Belgrado, Zagabria Curatore: Palma Bucarelli Artisti dal 1920 al 1970.

²⁶⁸ P. Dorazio (1985), *Crisi delle istituzioni*, 1968, in A. Zevi, *Dorazio*, Essegi, Ravenna, p.89.

²⁶⁹ M. V. M. Clarelli. *Cinque decenni*, in S. Frezzotti, C. Italiano, A. Rorro, (2009), p.23.

²⁷⁰ S. Pinto (2005), *Quale modernità?.....*, in S. Pinto (2005), p.36.

²⁷¹ *ibidem*

una sorta di *work in progress*,²⁷² un luogo di riflessione per lo spettatore e la critica, denso di cambiamenti, dove venivano proposte, in maniera volutamente provvisoria, le tendenze artistiche del momento. Qui, più che altrove, era visibile la volontà di Bucarelli di rendere il museo assolutamente aggiornato ed internazionale, creando anche un ideale collegamento con il futuro settore che l'architetto Luigi Cosenza (1905-1984) avrebbe dovuto realizzare e i cui lavori erano appena stati approvati dal Parlamento.²⁷³ Con grande lungimiranza, divenuto sindaco di Roma, nel 1976, Argan avrebbe fatto della costruzione della nuova ala una delle bandiere del suo soggiorno in Campidoglio, battendosi per un ampliamento che la rendesse moderna «*nel disegno e nella funzione*»,²⁷⁴ ovvero trasformasse la Galleria in un vero centro multifunzionale, con poche opere d'arte e diverse attività collaterali che potessero documentare tutto ciò che veniva prodotto con un carattere estetico. L'ingrandimento, dunque, non era pensato come la semplice aggiunta di un corpo di fabbrica ma come un «*organismo strutturalmente nuovo, in cui l'apparato informativo, didattico, sociale e di animazione sarebbe stato anche quantitativamente prevalente rispetto alla zona espositiva*». ²⁷⁵ Il lavoro doveva essere affidato addirittura a Walter Gropius (1883-1969) ma i molti tentativi di Bucarelli di intercettare il padre della Bauhaus, intrapresi anche durante il viaggio in America del 1961, andarono falliti ²⁷⁶ e si ripiegò su Luigi Cosenza, architetto vicino ai modelli del razionalismo tedesco che, come ho detto, era sicuramente quello preferito da Bucarelli nell'architettura museale. È bene ricordare, inoltre, che il tentativo di coinvolgimento di Gropius era collegato al suo netto rifiuto per un museo-monumento in favore di uno polivalente, con un ampio spazio destinato all'attività educativa. Del resto, anche il progetto di Cosenza, ²⁷⁷ proponeva un vero e proprio quartiere museale che si doveva

²⁷² «Data la particolare mobilità del materiale, a causa dei continui incrementi, la loro sistemazione è necessariamente temporanea. Di tanto in tanto vengono rimaneggiate per inserirvi i nuovi acquisti». Visibili prima della loro collocazione definitiva, in altre sale dalla XXXII alla XXXIV.

²⁷³ P. Bucarelli (1973), p.8. L'ala fu terminata in maniera parziale solo nel 1988, dopo un lunghissimo iter iniziato già nel 1956 fino all'approvazione del progetto il 28 febbraio del 1973 e l'avvio dei lavori nel 1977, quando ormai Bucarelli aveva lasciato la Galleria.

²⁷⁴ R. Nicolini (2003), *Gnam, un museo non un salotto*, in «Il Corriere della Sera» del 03 aprile.

²⁷⁵ A. Bonito Oliva (1982), *Care istituzioni. Intervista a Giulio Carlo Argan*, in «Figure», fasc. 2-3, pp.19-25.

²⁷⁶ Si veda M. Margozzi (2022), pp.266-281.

²⁷⁷ Per una ricostruzione della vicenda, rimando a due saggi con ampia bibliografia e prospettive diverse: M. Licocchia (2012), *L'Ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna: I momenti "critici" nella storia del cantiere, I contatti tra Palma Bucarelli e Walter Gropius*, in «Belle Arti 131», n.1, pp.76-99 e A. Monferini (2013).

staccare stilisticamente dall'imponente architettura di Bazzani, con altezze e spazi più adatti all'arte contemporanea, un giardino centrale destinato alle sculture, un ristorante, un bar, un auditorium per conferenze e spettacoli, una biblioteca, un archivio e sale di lettura, con il 40% del totale destinato alla didattica.²⁷⁸ Tuttavia, come ricordava Argan, in un'intervista rilasciata ad Achille Bonito Oliva,²⁷⁹ il progetto rimase bloccato per diversi anni e l'attività di Bucarelli ne fu molto penalizzata perché non si comprese l'importanza di questo museo per la crescita culturale della Capitale. L'Italia, accusava ancora Argan, per decenni era rimasta indifferente davanti alle opere dei grandi maestri dell'arte contemporanea e si era lasciata sfuggire opere di Manet, di Cézanne, di Matisse, di Picasso, e non solo per colpa dello Stato ma anche per la responsabilità di tanti studiosi che non avevano fatto propria la battaglia per l'arte moderna e che non avevano aperto le porte alle donazioni private dei grandi industriali del Nord.

La didattica di Bucarelli come sperimentazione educativa e critica

Questo paragrafo e quelli che seguono vogliono essere una sistematica analisi delle diverse accezioni che la parola "didattica" ha assunto in quaranta anni di direzione della Galleria da parte di Palma Bucarelli.²⁸⁰ Fin dalla sua nomina nel 1944 era stata tra i primi direttori a comprendere che la didattica facesse parte del ruolo istituzionale e che il popolo, così come gli stessi artisti, dopo un ventennio di dittatura, avevano il diritto di essere informati nel campo della produzione artistica; un compito tanto più necessario in una nazione in cui le opere contemporanee, soprattutto quelle straniere, erano quasi del tutto sconosciute.²⁸¹ Come ho ribadito all'inizio di questo capitolo, studiando la sterminata documentazione d'archivio²⁸² si comprende come la proposta educativa di Bucarelli sia molto cambiata nel tempo, passando dalla necessità di far conoscere l'arte

²⁷⁸ P. Bucarelli (1973), p.8.

²⁷⁹ *ibidem*

²⁷⁹ G. C. Argan (1975), *Un Museo non è un deserto*, in «L'Espresso», XXI, n. 10, 9 marzo, ripubblicato col titolo *Musei Italiani*, in B. Contardi (1981), *Occasioni di critica*, (a cura di) B. Contardi, Editori Riuniti, Roma, pp.48-49.

²⁸⁰ Per un approfondimento sull'argomento si veda anche: G. Capannolo (1999); L. Fanti (2006); M. Margozi (2009); R. Camerlingo (2009); M. Amaturò (2009); C. Lollobrigida (2010) L. Cantatore (2011); S. Frezzotti, P. Rosazza-Ferraris (2011); I. Campolmi (2012); M.V. Marini Clarelli, M. De Luca, G. Coltelli (2013), E. Carlenzi (2015); L. Cantatore, E. Sassi (2011); M. Peri (2020) e l'articolo in fase di pubblicazione A. Biondi (2022), *Palma Bucarelli e la nascita del museo moderno*.

²⁸¹ P. Bucarelli (1952), p. 185.

²⁸² Nell'Archivio Bioiconografico, alla voce Attività Didattica son presenti 36 faldoni a partire dal 1946.

moderna al popolo italiano ad una partecipazione più attiva del pubblico, sull'onda della rivoluzione culturale del Sessantotto e delle molte valutazioni della museologia che avevano profondamente modificato la concezione sociale e la sua fruizione, soprattutto da parte dell'utenza giovanile.

Alla sua fondazione nel 1948, il Servizio Didattico, come ho detto, guardava al *museo - scuola* di Lionello Venturi e alla pedagogia di John Dewey, ma consapevole della difficoltà di seguire il modello americano, più praticabile in un contesto in cui erano maggiori i finanziamenti privati, Bucarelli riuscirà a calarlo nella dimensione italiana, realizzando appunto un «(...) *museo vivo, educativo e, nel senso migliore, propagandistico dell'arte* (...)»²⁸³ che diventerà il più stimolante luogo nella conoscenza dell'arte contemporanea. Rispetto ai fruitori e alle finalità Bucarelli scriveva: «*per chiarire possibili equivoci o errate aspettative, desidero sottolineare che queste manifestazioni (tranne le mostre commemorative e i documentari d'arte che possono interessare anche gli specialisti) sono dedicate al grande pubblico che vuole accostarsi all'arte moderna più da vicino e meno freddamente che con la visita di un museo, e agli studenti delle scuole medie i cui programmi di studio si limitano all'arte classica e al rinascimento e che potrebbero dunque trovare un modo di contatto con la vita attuale nel seguire le lezioni pratiche e, crediamo, dilettevoli e non faticose, che loro offre la Galleria Nazionale d'Arte Moderna*».²⁸⁴

Nonostante ben tre allestimenti e altrettanti ordinamenti, nella relazione al convegno romano del 1971, ormai quasi alla fine della sua carriera, arriverà ad affermare che rispetto alle questioni architettoniche, si era «(...) *potuto verificare sperimentalmente quello che poi è divenuto uno dei principi fondamentali della museografia moderna: se non sia impostato sulla funzione didattica, il problema museografico si riduce a una vana questione di arredamento del museo*».²⁸⁵

La funzione educativa era, dunque, un elemento costitutivo, tanto da dedicare, fin dall'inizio, un intero settore dell'ala ovest alla didattica; quattro sale erano destinate alle mostre, mentre il salone al centro che serviva per le conferenze e le proiezioni era dotato di proiettore, di un grande schermo e di un moderno sistema di amplificazione. Un'idea della didattica che non esito a definire rivoluzionaria, che verrà seguita dai successivi

²⁸³ P. Bucarelli, (1952), p. 185.

²⁸⁴ P. Bucarelli (1952), p188.

²⁸⁵ P. Bucarelli (1972)

soprintendenti e imitata da molti altri musei italiani, a partire dalla creazione, tra il 1951 e il 1952, di un apposito Ufficio Stampa. La comunicazione venne affidata a tutti i mezzi di diffusione: locandine e opuscoli che vennero distribuiti nelle scuole, nelle università, nei diversi enti internazionali di cultura, oltre che nei distretti industriali e nelle aziende statali. Ai piedi della scalinata dell'edificio di Valle Giulia, ossia alla portata del passante, Bucarelli fece collocare un tabellone luminoso con scritte colorate che ricordavano le insegne delle sale cinematografiche, allora tra i luoghi di intrattenimento più amati dagli italiani.²⁸⁶ Ogni anno veniva organizzata una presentazione del programma didattico mentre comunicati stampa venivano diffusi alla radio e, tra il 1954 e il 1955, furono anche realizzate delle brevi trasmissioni televisive, a cura di Emilio Garroni e di Mario Verdone.²⁸⁷ Infatti, pur battendosi nella sua lunghissima carriera per ottenere opere importanti e mostre di grande suggestione, Bucarelli riteneva che queste non bastassero per attirare i visitatori senza un adeguato sistema educativo: *«il pubblico ha più che mai bisogno di chiarimento, e non è vero che esso si disinteressi volontariamente dell'arte moderna; nella mia esperienza di direttrice d'una Galleria d'arte moderna ho constatato che il pubblico non chiede di meglio che di essere aiutato a capire»*.²⁸⁸ Il pubblico, in effetti, era assai numeroso, basti pensare che già nel 1954 circa 400 persone visitavano la Galleria ogni domenica mattina (fig. 11) per assistere ad una conferenza o ad una proiezione e talvolta, per la troppa affluenza, si dovevano disporre delle sedie e degli amplificatori posti nelle sale limitrofe. La scelta di questa giornata era legata alla possibilità di rivolgersi ad un pubblico quanto più eterogeneo, anche se non sempre riuscì a cancellare il clima elitario della Galleria, tanto che Sandra Pinto parla delle conferenze di Bucarelli come di una *«missione sociale e socialista insieme, in cui contenuti, la domenica mattina grazie alle lezioni con “lastrine” (diapositive), si “riversavano” su un pubblico di non addetti e di benpensanti»*.²⁸⁹ Vorrei soffermarmi, più che sulla composizione sociale del pubblico, sul termine *lezione con lastrine* per sottolineare ciò che considero l'aspetto più innovativo proposto da Bucarelli, ossia la scelta di basare l'educazione sulla complementarietà di due differenti modalità formative e informative: quella teorica, più diffusa in Italia, fatta di visite guidate, lezioni e conferenze e quella più

²⁸⁶ L. Fanti (2006)

²⁸⁷ M. Verdone (1961), *Elenco delle trasmissioni della serie “Musei d'Italia” della Radiotelevisione italiana eseguite nel periodo 1954-59*, in «Musei e Gallerie d'Italia», VI, 14, marzo – luglio, pp.35-36.

²⁸⁸ Ivi, p.186.

²⁸⁹ S. Pinto (2005), *Quale modernità?.....*, in S. Pinto (2005), p.32.

visiva, secondo il modello dei paesi anglofoni, con mostre didattiche, proiezioni con diapositive e documentari d'arte. Negli opuscoli informativi, del resto, le conferenze vengono presentate con il termine di *illustrazioni con proiezioni*, in modo da sottolineare, fin da subito, l'importanza dell'immagine e della visione quale supporto imprescindibile alla parola.²⁹⁰

Nelle affollate conferenze, a cui Bucarelli si premurava di invitare tutte le personalità più importanti della politica e della vita civile, dai ministri ai presidi delle scuole, dagli artisti ad ogni sorta di intellettuali,²⁹¹ erano affrontate tutte le tematiche²⁹² più attuali sull'arte contemporanea, seguendo da vicino, anzi il più delle volte provocando, il dibattito nazionale e internazionale. Mentre i primi incontri erano affidati per lo più ai funzionari interni, tra i quali figuravano Giovanni Carandente, Corrado Maltese, Jacopo Recupero e una giovane Claudia Refice, che inizia qui la sua carriera, alla ripresa delle attività didattiche, nel 1966, i critici coinvolti ebbero un carattere più "militante" ed internazionale, segno che la Galleria, da semiconosciuto museo nell'immediato dopoguerra era ormai noto anche all'estero. Per rispondere alle richieste del pubblico giovanile e alle carenze strutturali della formazione scolastica e universitaria, molto prima del 1974, anno in cui venne istituita la cattedra di Storia dell'Arte Contemporanea alla Sapienza, assegnata a Nello Ponente,²⁹³ Bucarelli organizzerà una straordinaria serie di conferenze sui temi dell'arte degli anni Sessanta e Settanta.²⁹⁴ Nel 1971 Filiberto Menna terrà, il giovedì pomeriggio, un primo ciclo di lezioni su *L'Arte del XX sec*, rivolto, grazie all'orario pomeridiano, agli studenti delle scuole superiori e agli allievi delle Accademie

²⁹⁰ ABG, Attività didattica 1953/54, cart. 51M.

²⁹¹ Nell'ABG sono conservate tantissime lettere d'invito alla presentazione delle attività didattiche indirizzate alle personalità più importanti della società civile italiana.

²⁹² I testi dattiloscritti delle conferenze meriterebbero uno studio a parte che in questo lavoro non ho potuto svolgere.

²⁹³ I primi docenti incardinati di Storia dell'Arte Contemporanea furono Filiberto Menna all'Università di Salerno, Renato Barilli al DAMS di Bologna (1973) e Nello Ponente chiamato a Roma alla cattedra istituita per interessamento di Lionello Venturi nel 1974, anche se, fin dal 1962, teneva i corsi sul contemporaneo della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte. (Cfr. F. Gallo, *A lezione dagli artisti. La specificità del contemporaneo tra cronaca e storia 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-SISCA, Perugia, 17-19 novembre 2015, (a cura di) C. Galassi, Aguaplano, Perugia, pp.211-223.

²⁹⁴ Conferenze documentate in *Situazioni dell'arte contemporanea, Testi delle conferenze tenute alla GNAM*, Roma 1976. Oltre ai conferenzieri citati ricordo: Alberto Boatto (*La Pop-Art*), Renato Birolli (*Il comportamentismo*), Gillo Dorfles (*Psicologia della forma in rapporto alle tendenze costruttiviste*), G. Bartolucci (*Espressionismo e spettacolo*).

di Belle Arti.²⁹⁵ Palma Bucarelli chiederà ai provveditori e ai direttori delle Accademie di dare massima diffusione alla manifestazione, assai consapevole, come aveva scritto Camilla Cederna su «L'Espresso», che i giovani erano stanchi di seguire lezioni dove si perpetuavano metodi d'insegnamento e tematiche di altri tempi. Nel 1973 sarà la volta di Argan, che introdurrà un secondo ciclo di conferenze orientate verso le *Tendenze recenti dell'arte contemporanea*, con una lezione dal titolo emblematico *L'artistico e l'estetico* a cui seguiranno le analisi di altri studiosi sulle diverse prospettive dell'arte, dalla Minimal Art con una lezione tenuta da Marisa Volpi Orlandini, alla Conceptual Art, Land Art e Body Art, spiegata da Germano Celant, fino all'Iperrealismo illustrato da Corrado Maltese. Le trascrizioni delle conferenze, grazie ad un piccolo esercito di dattilografi, venivano poi distribuite sotto forma di ciclostile al pubblico presente o inviate a mezzo posta a coloro che ne facevano richiesta.

Anche, *L'opera del giorno*, proposta a partire dal 1951, seguirà la stessa duplice modalità di parola e immagine e avrà una originalissima presentazione con una sedia posta davanti al dipinto prescelto e un leggio che conteneva la documentazione illustrativa per ogni possibile confronto. Il contesto di osservazione ricreava una dimensione di fruizione intima che permetteva un'osservazione familiare, in cui il visitatore poteva comodamente costruire il proprio percorso di conoscenza tra contemplazione estetica e possibili approfondimenti.

Non meno delle conferenze, anche le proiezioni dei documentari d'arte²⁹⁶ saranno l'ennesima prova del carattere moderno con cui si affrontava il rapporto con il pubblico. La scelta dei titoli - se ne possono contare circa una sessantina - rispondeva ad una precisa istanza educativa, collegata alle collezioni permanenti, agli acquisti, alle mostre temporanee e didattiche. Molti documentari erano opera di registi affermati, vincitori di premi internazionali, come *Charmes de l'existence* (1949) di J. Grémillon e P. Kast, premiato nel 1950 alla *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia* come miglior documentario straniero o *Le regard Picasso*, della regista N. Kaplan, che, nel 1967, vinse il Leone d'Argento al Festival di Venezia. Alcuni furono realizzati dalla

²⁹⁵ Lettera della Bucarelli ai Presidi e ai direttori delle Accademie datata 3 dic. 1970 (ASG, Didattica 1966-2000).

²⁹⁶ Tra cui *Leonardo* di L. Emmer (stagione 1952-53) *Van Gogh* di G.L. Rondi (stagione 1952-53), *Braque* di A. Bureau (stagione 1953-54), *Henry Moore* di J. Read (stagione 1953-54) *Picasso* di L. Emmer (stagione 1954-55), *L'affaire Monet* di J. Aurel (stagione 1954-55); *Charmes de l'existence* di J. Crémillon (stagione 1954-55); *Kandinskij* di A. Estienne. *Guernica* di P. Eluard.

stessa Bucarelli, che amava questa attività di regista per il carattere innovativo e prontamente divulgativo che i filmati offrivano, ossia quello su *Scipione* (1954), sulla *Pittura della Macchia* (1955), sulla *Pittura Italiana contemporanea* (1955) e su *Gino Rossi* (1956), tutti prodotti da *Documento Film* di Gianni Hecht Lucari, casa di produzione che, dall'inizio degli anni Cinquanta alla fine degli anni Settanta, realizzò oltre mille documentari di altissima qualità. La Galleria propose al pubblico anche alcuni film d'avanguardia come quelli prodotti da Thomas Bouchard, *Around and About Mirò* (1957), che illustrava la vita del pittore partendo dal 1915 fino al viaggio in America per realizzare il grande affresco al Plaza Hotel di Cincinnati e un documentario sugli affreschi romanici della chiesa di *San Clemente du Tabull*, da cui Mirò aveva tratto grande ispirazione.²⁹⁷ Nel giugno del 1957 venne proiettato, per la prima volta in Italia, il film di animazione *A Chairy Tale*,²⁹⁸ del canadese Norman Mc Laren che si muoveva in un circuito alternativo al cinema hollywoodiano e che guardava ai cartoni animati come uno strumento fortemente educativo; nel 1958, in occasione della personale dell'artista,²⁹⁹ vennero presentati diversi cortometraggi di Hans Richter, quale parte integrante e fondamentale della produzione di stampo dadaista.

In concomitanza con lo spostamento, nel 1966, delle mostre didattiche nella parte centrale della Galleria, anche le proiezioni cinematografiche verranno portate nelle sale con ingresso in Via Gramsci, con spettacoli la domenica mattina e, talvolta, serali.³⁰⁰ Il 29 giugno del 1969 viene proposto il cortometraggio sperimentale di Franco Girardi, *Masaccio. Serie di analisi strutturali*, in cui la pittura dell'artista fiorentino veniva scomposta in fotogrammi cinematografici che ne consentivano una più ampia analisi a livello percettivo e strutturale; nel comunicato stampa, in maniera sostanziale, si precisava trattarsi di una proposta metodologica, lontana dalla collezione contenuta nel museo, per studiare i livelli di fruibilità e il valore culturale di questo tipo di operazione visiva legata al cinema.³⁰¹ Come avrò modo di spiegare, infatti, il valore dell'immagine,

²⁹⁷ In due giornate, 3 e 4 giugno 1958, con una proiezione serale alle 21,30 ed una il giorno successivo alle 18,00.

²⁹⁸ ABG, Attività didattica 1957/1958, cart. 51M b.12.

²⁹⁹ Si tratta di una mostra didattica più che temporanea, che si tiene dal 15 dicembre del 1958 al 10 gennaio del 1959.

³⁰⁰ Ricordo tra i molti: *Statues d'époiuvantes* di R. Hassans; *Le Cubisme* di P. Albert; *Homagge à George Braque* di J. Simonett; *Fernand Lèger* di T. Saytor - J. P. Cordero. (ABG, Attività didattica 1973/74, cart. 51M).

³⁰¹ Domenica 29 giugno 1969 (ABG, Attività didattica 1968/69, cart. 51M).

nell'intento di Bucarelli, passerà da semplice strumento di presentazione di opere meno conosciute, aspetto che aveva caratterizzato i primissimi anni, ad una nuovissima indicazione di metodo, affinché la riproduzione, filmica o fotografica, potesse assumere una sua autonomia documentaria e critica nei confronti del pubblico.

Bucarelli propose diverse rassegne di film realizzati da artisti molto giovani che approdavano a questo media nel contesto artistico dei primissimi anni Settanta, a metà tra la videoarte e il film d'artista, consentendo alla Galleria di mantenere la sua autorevolezza sulla scena internazionale anche quando le gallerie private si rivelavano come i luoghi più vivi della sperimentazione artistica. Tra le tante novità una rassegna che si tenne nel 1969, dal 24 al 29 giugno, con film americani di registi indipendenti, una serie di proiezioni ambientali di Contenotte, Patella e Pirelli, un film documentario di Massimo Sani, *Berlino 1937: arte al rogo* e una retrospettiva di film di Munari.³⁰² Nell'aprile dello stesso anno la Galleria aveva già presentato dei cortometraggi di Gianfranco Baruchello e di Luca Patella; in particolare SKMP2, una produzione a cura della galleria *L'Attico*, del 1968, in cui compaiono Jannis e Efi Kounellis, Eliseo Mattiacci, Pino Pascali e lo stesso Patella, in un documentario/performance che mostrava il momento in cui scegliendo il mezzo cinematografico come strumento narrativo in sé, escludendo ogni ambientazione in favore dell'immagine; il film rivelava anche l'importanza degli stimoli che questi artisti ricevevano dall'ambiente tecnologico, nel quale erano fortemente immersi, oltre al forte desiderio di servirsi di questi media anche a livello architettonico, urbanistico, paesaggistico.³⁰³ Infine, nel settembre del 1973, alla presenza dell'artista, vennero presentati due primissimi film di Man Ray (1890-1976) di stampo surrealista, *L'étoile de mer* (1928) e *Le mystere du chateau de des* (1929).³⁰⁴

Come si vede anche la didattica della Galleria, subì una notevole trasformazione, muovendosi verso quei territori dell'arte che avevano mutato il tasso di artisticità in un segno inquieto, trasversale e multilinguistico e che si interrogavano sul presente e sulla crisi, in un insormontabile contrasto tra il sistema culturale e la società civile.³⁰⁵ In questa prospettiva, di negazione e di dialogo insieme, la Galleria anticiperà quel museo antiautoritario, antiestetico, di cui parlerà più tardi Argan nell'introduzione al *Convegno*

³⁰² *ibidem*

³⁰³ *ibidem*

³⁰⁴ ABG, Attività didattica 1973/74, cart. 51M.

³⁰⁵ G. C. Argan, *L'artistico e l'estetico*, conferenza alla Gnam del 2 dic. 1973 pubblicata poi in *Situazioni dell'arte contemporanea* (1976), Librarte, Roma.

Critical con proposte sempre più coinvolgenti, con *happening*, *performances* di artisti, spettacoli teatrali e concerti di musica contemporanea, fino alle più mondane sfilate di moda.³⁰⁶

Alcune avvisaglie dei territori inediti in cui si muoverà la Galleria si potevano già cogliere qualche anno prima del Sessantotto, quando, ad esempio, venne ospitata la *Prima Rassegna Internazionale di Musica Sperimentale* (1962)³⁰⁷ da un'idea di Eugenio Battisti (1924-1989) fondatore, nel 1963, della rivista «Marcatré» e autorevole portavoce di eventi artistici, che volle tenere in un museo d'arte contemporanea una rassegna di musica elettronica come segno della profonda vicinanza formale tra le ricerche dei musicisti e quelle dei pittori, soprattutto di matrice astrattista. Nel discorso inaugurale, Battisti, sottolineava come la musica contemporanea non avesse ancora trovato nessun critico che si schierasse a sua difesa, mentre l'arte aveva già un vasto pubblico di estimatori, grazie all'azione pedagogica svolta a Roma dalla Galleria. Seguiranno concerti e conferenze del gruppo di *Nuova Consonanza*³⁰⁸ e la prima esecuzione, nel 1969, de *Epitaffio alla memoria di un concerto*³⁰⁹ di Mario Bertoncini, compositore e inventore di oggetti sonori che, nella direzione di una ricerca orientata all'interazione di gesto, suono e segno, presenterà qui uno dei suoi lavori più significativi (fig. 13).³¹⁰

Anche la scelta di far entrare il teatro tra gli interessi di un museo d'arte contemporanea si era manifestata già nel 1958, con un intero ciclo di conferenze dedicate al rapporto tra arte figurativa e teatro, introdotto da Giovanni Carandente (7 dic.) attraverso una lezione sulla scenografia al tempo dei Balletti Russi di Sergej Diaghilev. Farà seguito una conferenza di Nello Ponente (14 dic.) sui rapporti tra teatro e Futurismo e un animato intervento sul teatro d'avanguardia tedesco di V. Pandolfi (28 dic.) dove degli attori affiancavano il conferenziere con la recitazione di testi teatrali. Ancora più suggestivi

³⁰⁶ Visibili in un filmato dell'*Istituto Luce*.

³⁰⁷ Dal 17 al 19 febbraio e dedicata alla musica elettronica e concreta (ABG, Attività didattica 1961/1962, cart. 51M, b.2).

³⁰⁸ Si veda A. Lanzoni, *Nuova Consonanza 1967 – 1974* in M. Margozi (2009), pp.251-254.

³⁰⁹ Tre esecutori, ciascuno dei quali si serve d'un oggetto sonorizzato per mezzo di microfoni a contatto (il primo una lavagna di pietra, il secondo una lastra di rame ed il terzo d'una cassa di risonanza sulla cui tavola armonica sono incorporati un piccolo gong, una piastra circolare metallica ed un'apertura trapezoidale su cui sono tesi alcuni crini d'arco di violino) che producevano suoni nell'atto di scrivere. Sulla lavagna appaiono e scompaiono brani tratti da *Tropic of Cancer* di Henry Miller. Sulla lastra di rame, invece, l'esecutore "copia" da una partitura fatta di simboli grafico/musicali. Sul terzo oggetto che ha nel pezzo la funzione di coordinatore dell'insieme, comunica degli ordini direttoriali non con la voce, ma scrivendo.

³¹⁰ ABG, Attività didattica 1968/69, cart. 51M – U 16, b.18.

furono gli interventi di A.M. Milloss, danzatore ungherese naturalizzato italiano, che affrontava la questione della scenografia dal punto di vista di un coreografo, così come R. Vlad da quella di un musicologo e R. Guttuso dalla prospettiva di un pittore. Chiudeva il ciclo un'ultima conferenza di Carandente su *Le arti figurative e la danza contemporanea*.³¹¹

Quanto al teatro d'avanguardia degli anni Settanta, tra gli eventi più importanti da segnalare, la prima italiana della compagnia *Cricot2* dell'artista polacco Tadeusz Kantor,³¹² ospiti del Primo Premio Roma³¹³ nel 1969, che presenterà nel Salone centrale *La gallinella acquatica*. La scelta di proporre lo spettacolo in un museo, dovuta anche agli sforzi di Achille Perilli,³¹⁴ derivava dalla passione di Kantor per le avanguardie pittoriche quale mezzo per mutare radicalmente il metodo di recitazione e la scenografia. Il pubblico era disposto oltre delle transenne, come si vede da numerose foto rintracciate in archivio (fig.13), tutto intorno alla scena, perché nello spettacolo originario lo si immaginava seduto ai tavolini di un locale, costituendo così una realtà vivente, accanto ad una scenografia fatta di oggetti portati in scena dagli attori, che si rifacevano al *ready made* di matrice dadaista e diventavano il fulcro da cui partiva la narrazione e la recitazione.³¹⁵ Ne *La gallinella acquatica* tale ruolo estraniante era affidato ad una vasca da bagno piena d'acqua e da un tavolo imbandito per un banchetto. Gli attori, che non erano costretti dall'adesione al testo, si muovevano nello spazio in modo libero e gratuito, sebbene fossero molto limitati nei movimenti dai costumi, che erano dei veri *assemblage* che trasformavano lo stesso attore in un'ulteriore oggetto di scena. Questi vestimenti

³¹¹ Tutte le informazioni sono tratte dal programma delle attività del 1958.

³¹² Fondato nel 1955, il *Cricot 2* (anagramma dell'espressione polacca «ecco il circo») era un teatro d'avanguardia che nasceva a Varsavia sulle orme del teatro Cricot attivo prima della guerra. In un ambiente fatto di pittori, di poeti d'avanguardia e di giovani attori ci si cimentava nella rappresentazione soprattutto di testi di Witkiewicz (*La piovra, Nel piccolo maniero, Il pazzo e la monaca, Gallinella acquatica, I calzolari, Le bellocce e i cercopitechi*).

³¹³ Il *Premio Roma* si svolse per la prima volta a Roma dal 21 aprile al 25 maggio 1969. Vennero presentati 21 spettacoli provenienti da 11 nazioni diverse, messi in scena al *Teatro Sistina*, ad eccezione di quello di Kantor, presso la Galleria e due spettacoli degli americani Peter Weiss e Ray Mc Iver presso il *Teatro Parioli*. Curato da Anne d'Arbeloff e Gerardo Guerrieri del Teatro Club, voleva essere: «non solo una festa spettacolare, non solo come attrazione turistica, ma come stimolo necessario alla vita culturale di una città, e in particolar modo una capitale delle arti, di un centro internazionale qual è Roma. (...) In un mondo sempre più dominato dall'informazione meccanica a distanza di satellite, il Premio Roma è anche un modo per riaffermare – proprio grazie all'ausilio di un mezzo di comunicazione rapido come l'aereo - (nda Alitalia era tra gli sponsor della manifestazione) la presenza umana come ultimo imprescindibile termine di raffronto e di dialogo, di contatto e di esperienza».

³¹⁴ R. Martinis (2016), *Tadeusz Kantor. Cricot 2*, Cat. mostra (a cura di) R. Martinis, Istituto Polacco, Odeon Sapienza, Roma, 30 novembre 2015 -22 gennaio 2016.

³¹⁵ H. Ptaszkowska (1969), *Il Cricot 2 di Tadeusz Kantor* in ABG, Premio Roma 1969, cart.51E- U1 b.A1).

rappresentavano, per Kantor, dei “fardelli di materia” che esprimevano l’insieme di identità e di eventi che pesavano su ogni personaggio. Al termine dello spettacolo gli attori tornavano alla vita reale e parlavano con il pubblico, rivolgendo domande concrete sul posto, sul biglietto, sul loro stato d’animo. Il passaggio dal teatro alla vita doveva servire per distruggere la rappresentazione appena sostenuta, in un teatro che “usciva da sé” stesso, che si annullava e si ricostruiva nel successivo spettacolo o *emballages*, così come Kantor definiva queste *performances*.³¹⁶ La compagnia si esibirà nuovamente nella Galleria, dal 9 al 14 febbraio del 1974, con lo spettacolo *Le bellocce e i cercopitechi, ovvero la pillola verde*, sempre nell’ambito del Premio Roma. Il pubblico, ancora una volta il vero coprotagonista, era ingabbiato in teli su cui era scritto ASPETTARE, con dei buchi per le teste, mentre l’azione scenica si svolgeva senza che vi fosse un palcoscenico ma solo due porte scorrevoli sulle quali era scritto TEATRO, da cui entravano ed uscivano gli attori. La grande sala della Galleria venne trasformata in un vestibolo per spettatori in attesa di qualcosa, che assistevano all’ingresso di personaggi grotteschi e deformi senza comprendere, fino alla fine, il senso della storia. Sembrava di partecipare, come spiegava lo stesso comunicato stampa,³¹⁷ ad un affresco di Bruegel o alle trovate dei Fratelli Marx. Questo spettacolo di Kantor, che non ebbe lo stesso successo di critica e di pubblico del primo, segnava la fine di un’avanguardia teatrale troppo legata agli anni Venti, tanto che bisognerà aspettare le proposte di Giuseppe Bartolucci con *Paesaggio Metropolitano*, nel 1981, perché vi tornasse un affollatissimo pubblico.

Nel 1970, durante la seconda edizione del Premio Roma, preceduta da una notevole fama e da molte aspettative,³¹⁸ era approdato alla Galleria anche lo spettacolo *Ferai* della famosa compagnia danese dell’*Odin Teatret* di Holstebro, diretta da Eugenio Barba. L’opera, che nasceva da una fusione tra il mito di Admeto e una leggenda scandinava, veniva proposto ad un numero assai limitato di persone, in ossequio alle indicazioni di Grotowski, di cui Barba era allievo diretto, poiché il teatro doveva rappresentare una sorta di mediazione sociale, per pochi privilegiati, che diventavano dei testimoni con il compito di raccontare. Durante questi spettacoli, del resto, non era neppure consentito applaudire, quasi si trattasse di una serata di studio seminariale più che di una messa in scena

³¹⁶ ABG, Premio Roma 1969, cart.51E.

³¹⁷ ABG, Premio Roma 1974, cart.51E.

³¹⁸ Si veda l’ampia rassegna stampa conservata in archivio (ABG, Premio Roma 1970, cart.51E. U1 - b.A2).

teatrale.³¹⁹ In occasione dello spettacolo, a cui nelle tre serate avevano potuto assistere solo 420 persone, con un costo altissimo del biglietto,³²⁰ si era posta, in maniera polemica e per la prima volta, la questione di garantire una fruizione più ampia degli eventi culturali e di rendere più accessibili anche economicamente tutti i luoghi legati alla cultura. Mi soffermo su questo punto perché nella realtà dei fatti, come raccontano le cronache dei giornali, durante i tre giorni della rappresentazione la Galleria si era trasformata in un luogo inaccessibile, che aveva contribuito ad aumentare l'immagine del museo per pochi fortunati e facoltosi visitatori, immagine che sarà profondamente trasformata con l'arrivo di Giorgio de Marchis e, soprattutto, con gli interventi ideati da Renato Nicolini per rendere l'intera città un luogo di tutti. L'episodio dello spettacolo di Eugenio Barba palesa forse l'aspetto più critico di tutta la gestione di Palma Bucarelli, ossia la sua controversa e talvolta ambigua adesione ad una diffusione culturale più ampia, realmente indirizzata tutte le classi sociali. Possiamo dire che si trattò di una prima avvisaglia di quello scontro tra cultura di massa e ruolo sociale e educativo che la famosa ricerca di P. Bourdieu e A. Darbel aveva appena svelato, problematicamente, alla museologia internazionale. Siamo, del resto, nel 1970, ad appena un anno dal convegno sul ruolo sociale del museo del 1971 che avrebbe portato alla ribalta, anche in Italia, la difficoltà del loro approccio educativo. La polemica sullo spettacolo dell'*Odin Teatret*, aveva posto anche un'altra questione, questa volta legata alle possibilità di divulgazione offerte compiutamente dal mezzo televisivo, poiché alcuni critici avevano suggerito di fare delle riprese dell'evento, da proporre poi ad un pubblico molto più ampio. Naturalmente ciò non venne concesso, data la natura stessa del teatro di Barba, ma l'episodio dimostrò come a questo *media*, ormai entrato in tutte le case degli italiani, iniziasse ad essere affidata una funzione educativa, persino di prodotti culturali considerati di difficile comprensione.

Nell'edizione del Premio Roma del 1971 la scelta della Galleria cade ancora una volta su ciò che era più attuale, ossia la presentazione dello spettacolo del teatro delle ombre, *Wayang Kulit* del Kelantan, in collaborazione con il gruppo di *Nuova Consonanza*.³²¹ In questo particolare momento storico, infatti, il teatro orientale era visto, anche nelle forme più originali, come una leva per abbattere le categorie della cultura teatrale e del conformismo della cultura dominante, che in Occidente si poteva rintracciare solo nelle

³¹⁹ P. Masserano Taricco (1970), *Il teatro ritorna all'attore*, in «L'Umanità» del 25 mag.

³²⁰ Il biglietto costava 90 mila lire a Milano e 50 mila lire a Roma.

³²¹ ABG, Attività didattica 1970/1971, cart.51M.

culture cosiddette primitive, come spiegava proprio Eugenio Barba nel suo testo del 1965, *Alla ricerca del teatro perduto*.³²²

Un approccio altrettanto suggestivo sarà quello con cui la Galleria accoglierà i visitatori più piccoli, offrendo strumenti adeguati alla conoscenza e, soprattutto, un modo di trattarsi piacevolmente e in maniera informale tra le opere d'arte e nelle sue sale. Se oggi questa possibilità può apparire persino scontata, l'esperienza della Galleria, documentata da diverse fotografie, (Figg.14-15)³²³ appare anticipatrice di quella sensibilità che caratterizzerà, di lì a poco, la nascita delle prime sezioni didattiche, mentre l'arte più contemporanea diventerà un luogo straordinario di scoperta, in cui i bambini si muoveranno con disinvoltura e senza pregiudizi.

Gli stessi docenti, anche quelli delle scuole di periferia, vedranno in questo museo un punto di riferimento formativo, come dimostrano non solo le tante visite guidate ma le molte missive, giunte alla Bucarelli, per ottenere materiale su cui improntare delle lezioni scolastiche o delle ricerche con gli studenti. Una lettera,³²⁴ mi piace menzionare in particolare, quella di alcuni alunni di una terza elementare di una scuola a Torre Spaccata, che chiedevano documenti ed immagini su Amedeo Modigliani, volendo «*approfondire tutti gli aspetti, positivi o negativi che siano, sulla vita e sull'opera del pittore*», dato che all'artista doveva essere intitolato il loro plesso scolastico. Palma Bucarelli trovando molto divertente la richiesta, per lo stile ingenuo della lettera, si attiverà come sempre, ma non avendo materiale a disposizione chiederà personalmente alla casa editrice Rizzoli³²⁵ di inviare alla scuola una copia della monografia di Modigliani dei *Classici dell'arte*. Nonostante ciò Bucarelli non aveva una grande opinione del sistema educativo italiano: «*Come sperare che il museo diventi una scuola in un paese in cui la scuola è un oggetto da museo?*»,³²⁶ ed è per questo che aveva predisposto un sistema educativo che potremmo definire alternativo alla scuola, come lei stessa scrive, nel 1961, ad un preside di un liceo romano: «*i programmi di storia dell'arte delle scuole, non danno o non possono dare un sufficiente posto all'istruzione degli allievi sull'arte moderna e contemporanea (...) mentre la Galleria svolge un'attività didattica intesa a diffondere*

³²² N. Savarese (1980), *Teatri orientali: suggestioni e influenze*, in A. Attisani, *Enciclopedia del teatro del '900* (a cura di), Feltrinelli, Milano, p. 509.

³²³ ABG, Attività didattica 1968/1969, cart.51M.

³²⁴ ASG, Didattica 1966 -2000, pos.3D. Lettera datata 2 maggio 1974.

³²⁵ ASG, Didattica1966-2000, lettera datata 7 luglio 1974.

³²⁶ P. Bucarelli (1972)

*presso il grande pubblico e presso i giovani di ogni classe di studio la conoscenza dell'arte attuale».*³²⁷

Nonostante il suo atteggiamento spesso da diva e il suo amore per la mondanità,³²⁸ Palma Bucarelli aveva dato prova di essere particolarmente capace nel comprendere le esigenze del pubblico, io credo, anche grazie alla sistematica e quotidiana attenzione per le decine di lettere che arrivavano alla Galleria e che la direttrice non mancava di leggere una ad una; era sicuramente un modo unico per testare gli umori e i bisogni dei visitatori, per trarne indicazioni per ulteriori iniziative e per aggiornare le modalità di comunicazione interna ed esterna. Si trattava, come ho detto, per lo più di richieste da parte di studenti e di docenti,³²⁹ ma le lettere che giungevano alla Galleria raccontavano anche di un pubblico molto assiduo e particolare, fatto dagli stessi artisti che chiedevano di essere informati per tempo delle iniziative, nonché di visitatori internazionali, che ostentavano una grande cultura e competenza in materia e che vedevano nella Galleria un punto di riferimento critico imprescindibile.³³⁰

Come notazione di carattere biografico è anche divertente leggere gli appunti a margine a queste lettere, dove Palma sfoggiava un piglio tra il militare e il maniacale, tipico della sua natura. Con note redatte a matita e con una grafia limpida, Bucarelli ordinava, in termini perentori, di evadere ogni richiesta, purché da lei ritenuta ragionevole. In altri casi, si prendeva la briga di rispondere con puntualità sui motivi per cui non poteva accontentare il suo interlocutore, spiegando modalità e regole del funzionamento di un museo statale. Il singolo visitatore o il direttore di un istituto di cultura, magari estero, che chiedevano notizie alla Galleria, erano considerati come una prova della carenza del sistema, tanto che Bucarelli ordinava di scrivere, da allora in poi, con continuità, a tutti gli enti italiani e stranieri affinché avessero notizie aggiornate delle attività e delle mostre. Se gli studenti di un liceo richiedevano della documentazione di studio, spesso dopo una visita guidata alla Galleria, ricordava al loro preside che qui si organizzavano anche molte altre iniziative. Se veniva a conoscenza di una qualche mostra itinerante organizzata in

³²⁷ ASG, Didattica 1966-2000, pos.3D.

³²⁸ Si veda R. Ferrario (2010); L. Cantatore, E. Sassi (2011).

³²⁹ ASG, Attività didattica 1960-2000, pos.3D B4. Si veda la richiesta di uno studente di architettura di avere dei libri per una biblioteca collettiva autogestita, che protesta anche per le modalità antiquate di insegnamento. Inoltre, sappiamo che molti *Quaderni delle mostre* venivano distribuiti gratuitamente nelle scuole di Roma, che spesso chiedevano anche di noleggiare film d'arte e documentari.

³³⁰ Tutte conservate in ASG, Attività didattica 1960-2000, pos.3D B4.

un altro museo o una fondazione privata, subito ordinava di prendere contatti opportuni per portarla in Galleria. Del resto, fin dalla sua riapertura nel 1944, Bucarelli rintracciava nell'incoraggiamento e nelle richieste che venivano dal pubblico il sicuro sintomo che un museo così concepito rispondesse ad un reale bisogno.³³¹

Come per gli spettacoli teatrali riservati ad un ristretto numero di estimatori, così altri aspetti della divulgazione di Bucarelli appaiono contraddittori, tra cui spicca il *Premio della critica sull'attività didattica*, di cui ho già detto riguardo alla sua istituzione, che aveva un carattere molto distante dalla divulgazione per il pubblico generalista ed era, piuttosto riservato agli addetti ai lavori su alcune questioni molto specifiche dell'arte contemporanea. Più che per i numeri, aveva ragione Paola della Pergola che, in antitesi a questa didattica tutta basata sulla cultura "alta" attivava, nello stesso periodo, una significativa collaborazione con le sedi di *Telescuola*, ossia le scuole serali per i lavoratori e gli operai:³³² «la Galleria (nda Borghese) ha iniziato il collegamento con i posti d'ascolto di Telescuola, e ha mandato materiale illustrativo per formare gli album-museo a fine didattico. Tale materiale è stato reperito attraverso le varie illustrazioni che arrivano alla Galleria come reclame o indicazioni librerie, oppure dai fogli di calendari che riproducono opere d'arte, e a questo materiale si è data sistemazione e indicazioni che servissero da guida anche ai maestri cui perviene per i fini didattici preposti».³³³

Insomma, dal punto di vista metodologico e della fruizione, Della Pergola, sembrava condividere con la Galleria solo la difficoltà di reperire immagini adeguate e la consapevolezza che il pubblico chiedesse oramai sempre più informazioni sulle collezioni, aperture in orari serali, visite guidate gratuite e proposte innovative.

Valore educativo e diffusione delle riproduzioni fotografiche

L'analisi e lo studio delle mostre didattiche della Galleria - nei due paragrafi che seguono - porta con sé alcune riflessioni sul ruolo che ebbero le riproduzioni fotografiche nella diffusione della cultura e nella conoscenza del patrimonio. L'argomento, che ha una evidente dimensione, sociale, estetica, filosofica ed epistemologica davvero molto ampia, si presta comunque ad alcune considerazioni che ho selezionato seguendo due aspetti; da una parte il valore epistemologico assegnato alla fotografia nella conoscenza delle opere

³³¹ P. Bucarelli (1952), p.187.

³³² Corsi di alfabetizzazione per gli adulti.

³³³ P. Della Pergola (1963), p 186.

d'arte, con la conseguente diffusione, a livello internazionale, di mostre didattiche e di pubblicazioni che puntavano sulle immagini, dall'altro il loro essere un sintomo del grande cambiamento sociale e culturale che era in atto nel nostro Paese, cui parteciparono molti direttori, che seppero vedere in questo mezzo e nella sua "estensione" televisiva un grande potenziale comunicativo e di democratizzazione della cultura.

Nell'ampio spettro di proposte della Galleria riservate al pubblico un posto speciale era riservato alle mostre didattiche per «*offrire al pubblico una visione quanto più possibile chiara, estesa ed esatta della storia dell'arte moderna, (...)*».³³⁴ La loro finalità era quella di affiancare l'attività espositiva, perché solo in questo modo i visitatori avrebbero potuto capire il senso e il valore delle mostre temporanee e degli acquisti fatti, che «*senza un'adeguata preparazione potrebbero essere male intesi o non dare quel piacere estetico che essi possono dare (...)*».³³⁵ Lo spazio espositivo creato da Bucarelli nel 1948, infrangendo un enorme tabù nazionale, in mancanza di esempi italiani era direttamente ripreso dal *MoMA*, dove Victor D'Amico aveva creato un ambiente ad uso didattico in cui erano collocati dei cavalletti per i disegni, una serie di scrivanie che potevano essere ripiegate contro le pareti in occasione delle proiezioni, un grande schermo e, infine, stretti scaffali su cui erano posizionati, a rotazione, dipinti e riproduzioni (fig.16).³³⁶ Esisteva, inoltre, un dipartimento dedicato alle *Circulating Exhibitions*, istituito già nel 1935 e diretto da Elodie Courtet,³³⁷ grazie al quale le mostre didattiche, finanziate dal *New York City Program of Circulating Exhibitions*,³³⁸ iniziarono a circolare in tutta la nazione. Fin dal 1942 era stato creato anche un *Comitato per l'Educazione Artistica*, presieduto dallo stesso D'Amico e di cui facevano parte pensatori, artisti ed educatori del calibro di Walter Gropius, Waldo Frank, Hale Woodruff, Viktor Lowenfeld, Belle Boas, Marcel Breuer, Herbert Read, Margaret Mead, Archibald Macleish, Meyer Schapiro, Robert

³³⁴ P. Bucarelli (1957), *Premessa*, in *Paul Gauguin (1848-1903)*. Mostra didattica (a cura di) J. Recupero, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, p. II.

³³⁵ *ibidem*

³³⁶ *Creative art for children – young people – adults – schools. The dipartiment of education museum of art modern -New York*, Bollettin XIX – n.1 (1951), Museum of Modern Art, New York, in ALV CXXXIII, 36.

³³⁷ S. Hunter (1984), *The Museum of Modern Art, New York: the history and the collection*, Museum of Modern Art, New York

³³⁸ L'esposizione più originale era il *Children's Art Carnival* che, fin dal 1942, raggiungeva villaggi remoti e quartieri periferici per portare dei giochi didattici progettati per stimolare la sensibilità estetica del bambino e sviluppare le sue attitudini creative. Il *Children's Art Carnival* verrà presentato alla Fiera Internazionali di Milano e di Barcellona nel 1957 e all'Esposizione Universale di Bruxelles nel 1958. Nel 1962, una sua replica venne consegnata a Indira Gandhi per il *National Children's Museum* di Nuova Delhi.

Motherwell e Ben Shahn, nonché Lionello Venturi.³³⁹ Questo comitato, i cui nomi compaiono più volte nell'orizzonte di Palma Bucarelli, sosteneva tutte le iniziative e le proposte del dipartimento educativo, tra cui la *Young People Gallery* che, in collaborazione con dodici scuole pubbliche, offriva agli studenti delle superiori la rara occasione di organizzare e curare un'esibizione itinerante.³⁴⁰ Poiché i sussidi didattici e il rapporto con l'insegnante erano considerati fondamentali, le scuole venivano rifornite di molti ausili visivi: oltre alle mostre didattiche con riproduzioni a colori e lezioni con diapositive,³⁴¹ venivano portati libri che gli studenti potevano prendere in prestito, sussidi didattici da manipolare e film d'arte da proiettare durante le lezioni.

Nei primissimi anni Cinquanta le mostre didattiche itineranti divennero di grande attualità, tanto da essere tra gli argomenti della conferenza dell'ICOM di Parigi del 1952. In questa occasione, l'architetto americano A. Beer, mostrò diversi progetti di automezzi che potevano essere trasformati in musei mobili e raggiungere i luoghi più sperduti del Paese. Il tema delle esposizioni didattiche itineranti figurava poi tra gli argomenti della terza Conferenza Generale dell'ICOM del 1953 (Genova, Milano, Bergamo) i cui atti divennero un documento normativo per i musei italiani anche grazie al saggio introduttivo intitolato *Criteri generali di riordinamento*,³⁴² in cui si sottolineava che, per renderli vivi e vitali, si dovessero realizzare delle mostre didattiche i cui destinatari dovessero essere soprattutto gli studenti. Si ricordava che tali esposizioni necessitavano di ambienti opportunamente predisposti e che dovevano basarsi «*sulla accorta cernita di elementi particolarmente significativi, integrati da documentazioni, didascalie o riproduzioni*».³⁴³ Interessante scoprire, per il ruolo di Lionello Venturi nella concreta realizzazione dell'attività educativa della Galleria, che l'articolo di Beer è conservato tra le carte del suo archivio.³⁴⁴ Del resto, come ho detto, fin dal 1945, nel suo primo contributo sull'educazione museale, Venturi, suggeriva la realizzazione di esposizioni itineranti nelle scuole: «*Si capisce che queste esposizioni dovranno essere soprattutto di fotografie*

³³⁹ Nell'ALV si trovano molti documenti sul Servizio Educativo del *MoMA* e sul Comitato per l'Educazione Artistica, di cui facevano parte, già nel 1951, circa 1200 docenti ad ogni livello di educazione dalla scuola d'infanzia all'Università, sia americani che stranieri (ALV CXXXIII)

³⁴⁰ *Pioneering in Art Education*, Museum of Modern Art, New York 1970, [moma_press-release_326652.pdf](https://www.moma.org/press-release/326652)

³⁴¹ Le mostre didattiche avevano titoli molto suggestivi: *Oggetti di buon design*, *Quale ti piace?* *L'immaginazione in architettura*, *L'artista vede sé stesso*. Le diapositive, invece, proponevano lezioni su *Le nuove forme del nostro tempo* oppure su *Cos'è la pittura moderna?*

³⁴² *Criteri generali di riordinamento* (1953) in «Musei e Gallerie d'Italia». Libreria dello Stato, Roma.

³⁴³ Ivi, p.7.

³⁴⁴ ALV, CXLIX,19

a colori, (...) calchi di sculture e di oggetti originali, che possono essere delle vere opere d'arte anche se non quelle che costano milioni. Un disegno o una stampa, un cucchiaio o un vaso o un piatto possono far parte delle esposizioni. E quel che importa è che ciascun oggetto abbia un commento storico ed estetico che permette all'allievo di profittare assai più prontamente che la parola del maestro». ³⁴⁵ Lo studioso, tornato in Italia dall'esilio americano, aveva da subito sostenuto l'alto valore educativo delle riproduzioni fotografiche nei giovani, abituati a conoscere attraverso il guardare grazie alla diffusione di giornali illustrati, favoriti dal perfezionamento tecnico e di documentari cinematografici, inclinazione che il museo doveva sfruttare per educare alla comprensione dell'arte. Egli parla di una vera «passione del guardare» ³⁴⁶ delle generazioni più giovani, che «hanno la possibilità di guardare molto più di prima» ³⁴⁷ e devono essere sollecitati in questo modo a familiarizzare con le opere d'arte ed i monumenti, fino ad essere educati al gusto moderno che potranno portare, attraverso gli oggetti di design, persino nelle loro case. ³⁴⁸ Con molta modernità Venturi si era reso conto che la storia dell'arte, grazie alla fotografia, era passata da un passatempo elitario ad un pubblico molto più ampio. Del resto, l'alto valore educativo delle riproduzioni era già stato enunciato dal padre Adolfo, che pubblicando un memoriale su Cavalcaselle, ribadiva l'importanza delle creazioni di cataloghi fotografici come strumenti per comprendere l'arte nella sua totalità. E sarà proprio da questo riconoscimento di valore che l'editoria italiana inizierà a muovere i suoi primi passi verso la creazione di monografie artistiche, distribuite attraverso dispense a basso costo. ³⁴⁹ Ma, come attestano anche gli studi di Monica Perillo Marcone ³⁵⁰ e di Laura Iamurri, ³⁵¹ sarà proprio il figlio, forte dell'esperienza americana, a dimostrare il più lucido e costante richiamo a tutte le forme di riproduzione a scopo didattico, siano esse fotografie, diapositive o filmati, fino alle forme più raffinate ed autentiche delle stampe. Persuaso dell'importanza di questo supporto educativo, da usare su ampia scala, durante la sua permanenza all'università di Baltimora, negli anni Trenta, voleva produrre una serie di diapositive e trasformarle in

³⁴⁵ L. Venturi (1945)

³⁴⁶ Ivi, p.7.

³⁴⁷ *Ibidem*

³⁴⁸ *Ibidem*

³⁴⁹ S. Rolfi Ozvald (2013), *Biografie stilistiche e divulgazione nei primi trent'anni del Novecento. Appunti sull'editoria di dispense illustrate*, in «Culturale Heritage» n.8, p.18.

³⁵⁰ M. Perillo Marcone (2010)

³⁵¹ L. Iamurri (2011)

una Storia dell'arte illustrata in trenta volumi.³⁵² Il progetto sottoposto alla Oxford Press University non ebbe però il successo sperato³⁵³ ma, tornato in Italia, continuò a difendere il valore delle riproduzioni, collaborando, fin dal 1952, con la collana *Peinture, Couleur, Histoire*, dell'editore Skira, che esibiva un corredo iconografico di altissima qualità. Anche nel suo intervento al convegno di Perugia del 1955, sempre sul tema del museo-scuola, ponendosi il problema dello spostamento di opere fragili, in occasione delle mostre temporanee, suggerì invece un maggior uso delle opere di arte grafica che potevano viaggiare senza troppi problemi per la loro incolumità.³⁵⁴

Tra le carte dell'archivio di Venturi compaiono anche alcuni numeri di «seleArte», la rivista bimestrale di cultura, selezione e informazione artistica internazionale diretta, dal 1952, da Carlo L. Ragghianti, altro intellettuale che in un momento di grande slancio democratico, già dalla metà degli anni Quaranta, ancora memore delle costrizioni della dittatura e della censura, si impegnerà nella diffusione della cultura come mezzo di crescita sociale e politica. In un certo senso furono rivalutate da Ragghianti tutte le potenzialità comunicative dei *mass media*, utilizzati dalla propaganda fascista per raggiungere un pubblico più vasto, proprio perché la divulgazione era vissuta come antidoto all'ascesa di figure dominanti.³⁵⁵ La rivista «seleArte», grazie all'impegno finanziario di Adriano Olivetti e all'ufficio stampa dell'azienda di Ivrea, ebbe grande successo di pubblico, fino alla tiratura di 54.554 copie nel maggio-giugno 1958, perché era distribuito capillarmente per abbonamento nei negozi Olivetti e nelle edicole italiane ed estere.³⁵⁶ È molto intrigante ciò che Ragghianti scrive nel primo numero: «*Per comune constatazione, l'interesse per l'arte è grande, ma molto modesti e molto rari sono gli strumenti per formarsi il gusto e la capacità di comprensione dei problemi artistici. La stessa informazione è inadeguata. Fra le riviste specializzate e tecniche e la divulgazione occasionale, che è poi spesso troppo approssimativa, disparata e impreparata, c'è uno*

³⁵² M. Perillo Marcone (2010), p.X.

³⁵³ Nell'ALV, XXXVI,5 sono conservate tutte le carte del progetto, le lettere con l'editore, i costi dell'operazione e la lettera di rifiuto della Oxford Press.

³⁵⁴ L. Venturi (1956), *Il museo, scuola del pubblico*, in «MPI - Direzione Generale Antichità e Belle Arti», Atti del convegno di museologia organizzato in collaborazione con la Accademia Americana di Roma (Perugia, 18-20 marzo 1955), Stab. Tip. Carlo Colombo, Roma, pp.31-36.

³⁵⁵ P. Lucia (2003), *Intellettuale italiani del secondo dopoguerra*, Napoli; S. Bottinelli (2009), *La divulgazione della storia dell'arte in Italia, L'ultimo «Emporium»*, in «Emporium» *Parole e Figure tra il 1895 e il 1964*, Atti del convegno (a cura di) G. Bacci, M. Ferretti, M. Fileti Mazza, Pisa, pp.17-20.

³⁵⁶ S. Bottinelli (2010), «*SeleArte*» (1952-1966). *Una finestra sul mondo. Ragghianti, Olivetti e la divulgazione dell'arte internazionale all'indomani del fascismo*, Fondazione Centro Ragghianti. Lucca.

spazio vuoto. Il mondo artistico ha scarsa comunicazione col pubblico (...)».³⁵⁷ La sua rivista, che voleva dunque colmare questo scarto, si presentava come un oggetto attraente di piccolo formato e con copertine vivaci, con un prezzo accessibile alle classi meno abbienti e testi di facile comprensione e, soprattutto, con delle immagini a colori di buona qualità, spesso a tutta pagina, che si potevano staccare e conservare come delle piccole stampe. Ragghianti fu anche il primo in Italia ad utilizzare il cinema come strumento di divulgazione di massa, grazie alla creazione, tra il 1949 e il 1964, dei *critofilm*,³⁵⁸ aprendo il dibattito critico attorno all'uso dei film e della fotografia a colori come metodo di riproduzione dell'opera d'arte, di indagine critica e di educazione, che, credo, risultò determinante anche per Bucarelli nella scelta di introdurre tra gli interessi della Galleria moltissimi film e documentari d'arte.

Infine, all'inizio degli anni Sessanta, anche il Consiglio d'Europa inizierà a produrre una serie di mostre itineranti, grazie alla collaborazione con i grandi musei europei che fornivano il materiale fotografico di alta qualità. Queste mostre, che spaziavano dall'arte antica a quella contemporanea, fino al design e all'arte minore, erano fornite di pannelli metallici quali supporti alle fotografie e di materiale divulgativo per il pubblico che le visitava. Una di queste mostre, dedicata alle arti decorative, *Les sources du XX siecle*, venne anche richiesta da Bucarelli ed esposta nel museo.³⁵⁹

Le riflessioni della critica per le mostre con riproduzioni erano certamente collegate, negli anni in questione, alla grande importanza che assunsero, nella storia e nella critica d'arte, le ricerche sulla storia sociale dell'arte, sull'iconologia che prediligeva i contesti, sulla ricezione che coinvolgeva il pubblico, grazie ad una nuova generazione di storici dell'arte che si erano formati sugli studi di Aby Warburg (1866-1929), di Erwin Panofsky (1887-1968) e di Ernest Gombrich (1897-2001).³⁶⁰ Del resto, come non considerare l'*Atlante Mnemosyne* (1924-1929) di Warburg, in cui vengono convogliati decenni di studi sulle immagini, uno straordinario precedente di questa cultura delle immagini, del suo valore semantico se non, addirittura, un primo esempio di mostra didattica, una sorta di "atlante" da esporre, grazie al suo formato in 63 grandi pannelli neri su cui erano disposte quasi

³⁵⁷ C. L. Ragghianti (1952) *Ragioni della rivista*, in «seleArte», 1, p. 2.

³⁵⁸ [CRITOFILM in "Enciclopedia del Cinema" \(treccani.it\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/critofilm)

³⁵⁹ ASG, Didattica 1966-2000, Mostra *Les sources du XX siecle*, Pos. 3C B6 F29/D.

³⁶⁰ O. Rossi Pinelli (2014), p. 453.

mille immagini.³⁶¹ Infatti, il lavoro intrapreso da Warburg, da un certo punto di vista, trascende i confini della storia dell'arte, arrivando a toccare gli ambiti della filosofia, dell'antropologia e degli studi sociali e di tutta la nostra cultura visiva attraversata da immagini riprodotte. Ciò ci porta all'opera sicuramente topica, ad una delle pietre miliari della cultura del Novecento, ossia *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, la cui prima edizione in italiano risale significativamente al 1966, in cui Walter Benjamin affronta tutte le questioni sugli aspetti divulgativi e educativi collegati alla riproduzione dell'opera d'arte altamente perfezionata. Se l'esistenza irripetibile del luogo in cui l'opera d'arte era collocata costituiva l'elemento *hic et nunc* della sua unicità,³⁶² Benjamin evidenzia in maniera definitiva che vi erano però notevoli vantaggi nella sua riproduzione tecnica, che si dimostrava «più autosufficiente (...) in situazioni che sono inaccessibili all'originale stesso. Soprattutto gli consente di andare incontro al fruitore nella forma della fotografia oppure quella di un disco».³⁶³ Siffatta possibilità di rendere accessibile l'inaccessibile e di andare incontro allo spettatore, non solo chiarisce la validità e l'autonomia della riproduzione rispetto all'originale, ma servirà ad André Malraux ad individuare nella fotografia l'elemento fondamentale della sua museologia e della sua estetica: «*Comme la lecture des drames en marge de leur représentation, comme l'audition des disques en marge du concert (...) apparaît en marge du musée, le plus vaste domaine artistique que l'homme ait connu, le premier héritage de toute l'histoire*».³⁶⁴ Se fanno riflettere le parole di Malraux che vede la storia dell'arte come la storia di ciò che è fotografabile³⁶⁵ e benché riconoscesse alla fotografia la possibilità di cambiare il modo di rapportarsi del pubblico nei confronti delle opere o comunque fornire un notevole apparato di strumenti didattici,³⁶⁶ la sua visione politica e culturale risulterà comunque piuttosto ambigua e con un carattere ancora elitario. Quando, nel 1959, diviene il ministro degli Affari Culturali, per iniziativa di Charles De Gaulle, darà avvio a quella che la storiografia francese definisce la prima fase della *politique culturelle*, in cui tra le disposizioni iniziali vi era quella di rendere accessibile le opere d'arte al più grande

³⁶¹ <https://www.tribune.com/arti-visive/2020/11/atlan-te-mnemosyne-aby-warburg-mostra-online/>

³⁶² W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi 2011 (trad. it) Enrico Filippini, p.7

³⁶³ Ivi, p.8.

³⁶⁴ A. Malraux (1999), *Le musée imaginaire*, Gallimard, Paris, p.162.

³⁶⁵ Ivi, p.123.

³⁶⁶ A. Malraux (1957), *Il Museo dei Musei*, Mondadori, Milano.

numero possibile di francesi. Ma l'esaltazione del valore universale della cultura definita "alta" e del primato dell'esperienza estetica, la sacralizzazione dell'arte e dei musei, in cui si inserisce la propensione e l'amore di Malraux per la riproduzione, risulteranno del tutto incapaci di svolgere una reale divulgazione e conoscenza delle opere d'arte presso il popolo francese.³⁶⁷ Tuttavia, a differenza di Walter Benjamin, per il quale la fotografia era sinonimo di perdita di aura, per Malraux consentiva di introdurre, nel suo museo immaginario, la serie infinita di opere che il museo non possedeva e non poteva possedere nella sua totalità e di tramutarlo nel patrimonio universale di un *museo senza muri*.³⁶⁸ Da codesto punto di vista la sua estetica ha avuto un ruolo decisivo nella diffusione delle mostre didattiche e di quelle itineranti che non si limitavano ai soli capolavori di pittura, ma elevavano al rango di opere d'arte, miniature, arazzi, terrecotte, tutte le arti considerate minori, con uno status pienamente culturale, trasmissibile, accessibile e indefinitamente moltiplicabile.

In Italia, sempre negli anni Sessanta, la storia dell'arte trovava nuovo respiro, aumentavano gli insegnamenti della disciplina e gli innesti con altri ambiti d'interesse, mentre la sua conoscenza diventava sempre più ampia anche grazie a quel particolare fenomeno che furono le riviste d'arte a fascicoli. Queste pubblicazioni sono particolarmente importanti nell'ambito della mia ricerca perché abituarono il pubblico italiano a godere delle riproduzioni e perché spesso questi progetti editoriali furono ideati da personalità che lavoravano nell'ambito museale. Il caso più evidente è quello di Franco Russoli che da tempo immaginava una serie di progetti editoriali, alcuni dei quali molto precoci, per libri a grande diffusione sul patrimonio italiano, annoverando tra le motivazioni le richieste di immagini che spesso gli venivano fatte dal pubblico durante le sue conferenze: « (...) *ancor oggi mancano iniziative editoriali che illustrino, fuori dal ristretto campo degli studi specialistici le opere di quei grandi maestri, portandole alla diretta conoscenza del grande pubblico.*»³⁶⁹ La prima idea di una collana sui maestri italiani dell'arte gotica, proposta agli editori Fabbri, nei primissimi anni Cinquanta, non

³⁶⁷ Significativa la frase di Malraux : « *L'homme n'est pas soumis à son héritage qui lui est soumis (...)* *L'héritage ne se transmet pas, il se conquiert* » riportata da G. Didi -Huberman (2013), *L'Album de l'art à l'époque du "Musée imaginaire"*, Editions Hazan, Paris, pp.142-143.

³⁶⁸Per un approfondimento si veda G. Di Giangirolamo (2015), *L'evoluzione delle politiche culturali in Italia tra centro e periferia con uno sguardo alla Francia (1959-1975)*, PhD Alma Mater, Bologna, p.5 e P. Urfalino (1996), *L'invention de la politique culturelle*, Comité d'histoire du ministère de la Culture, La Documentation Française, Paris.

³⁶⁹ Ivi, p. 210.

fu realizzata perché si trattava di un prodotto ancora troppo ibrido, a metà tra il libro prezioso per pochi facoltosi e i futuri fascicoli dell'editoria a poco prezzo. Alla metà degli anni Sessanta, però, come abbiamo visto anche nel caso dello spettacolo di Eugenio Barba alla Galleria, i tempi cominciavano ad essere ormai maturi per una maggiore democratizzazione della cultura, come documentava sia la diffusione dei televisori, che nel 1965 superava i cinque milioni di apparecchi,³⁷⁰ che la comparsa, sempre nello stesso anno, della collana degli *Oscar Mondadori*. Questi romanzi che si vendevano in luoghi non tradizionali, accanto a riviste e fotoromanzi, provocavano perplessità ed accesi dibattiti tra gli intellettuali,³⁷¹ ma riscuotevano un tale successo che la tiratura iniziale di *Addio alle armi* di Hemingway, con 60.000 copie, andò esaurita in un solo giorno.³⁷² In questo rinnovato contesto lo studioso Roberto Longhi, che definì queste pubblicazioni divulgative «una violenta ma necessaria apertura della conoscenza specialistica ad un largo ed indeterminato pubblico»,³⁷³ assieme a Alberto Martini e Franco Russoli diede vita alle prime grandi collane popolari di Storia dell'arte, edite dai Fratelli Fabbri.³⁷⁴ Quest'operazione, diversamente da quanto avvenne in Francia, contribuì realmente al maggior successo dei musei, modificando la percezione estetica della popolazione, non solo rispetto alla singola opera d'arte ma ad interi complessi monumentali. Le dispense a fascicoli erano molto apprezzate proprio per via delle grandi immagini a colori, ottenute con campagne fotografiche allora davvero costosissime e il successo dell'operazione, ancora una volta, si può leggere dai numeri, i *Maestri del Colore*, ad esempio, porteranno nelle case degli italiani ben sessanta milioni di fascicoli.³⁷⁵ Rispetto alle prime collane quella forse più rappresentativa di una divulgazione più articolata sarà quella de *L'Arte Moderna*, pubblicata dal 1967, sempre diretta da Russoli, con una storia dell'arte del Novecento raccontata con una visione ampia e internazionale. Si trattava di 129 fascicoli divisi per correnti e movimenti, con un taglio trasversale che andava ad indagare le diverse tendenze contemporanee, esattamente come avveniva nelle conferenze proposte dalla Galleria, a cui più di una volta Russoli partecipava da relatore. Questa collana puntava

³⁷⁰ G. Craiz (2003), p.15.

³⁷¹ *ibidem*

³⁷² *ibidem*

³⁷³ T. Feliciani (2015), *I maestri del Colore: una storia dell'arte a dispense*, Tesi di Laurea Magistrale, Università di Macerata, a. a. 2014/2015, p.37.

³⁷⁴ Le serie a fascicoli prodotte dalla Fabbri sono: *Capolavori nei secoli* (1961-1964), *I maestri del Colore* (1963-1969), *L'arte racconta* (1965), *I maestri della Scultura* (1966-1968) e *L'Arte Moderna* (1967-1969).

³⁷⁵ E. Bernardi (2017), p. 209.

molto meno sull'aspetto illustrativo, ormai troppo banale e meno richiesto dal pubblico, ma voleva «*disegnare una storia in senso integrale: la pittura, la scultura, l'architettura e ogni altra manifestazione figurativa, viste nella complessità dei fattori che hanno agito su di esse, e quindi non soltanto attraverso le «vette» dei grandi artisti che le hanno dominate, ma anche nel tessuto costituito dagli indirizzi di gruppo, dall'apporto modesto di certe figure minori, dall'incontro con temi di cultura generale, di letteratura, di vita politica, di cronaca e di costume*». ³⁷⁶ Si tratta, come si intuisce, della stessa visione che porrà Bucarelli, alla fine degli anni Sessanta, cambiando l'impostazione della didattica e delle mostre didattiche, quando ormai le immagini erano diventate meno preziose, mentre l'arte contemporanea intesseva rapporti sempre più intensi con diversi aspetti della vita quotidiana, della politica e della cultura e il pubblico intercettava altri *media* informativi capaci di diffondere i valori della cultura e di sviluppare delle attitudini personali.

Infine, prima di passare alle mostre didattiche realizzate dalla Galleria, vorrei fare alcune brevi considerazioni, proprio sull'altro *media*, il mezzo televisivo, che venne ampiamente utilizzato per la divulgazione dell'arte e che allo stesso tempo ridusse il valore delle esposizioni didattiche, così come delle dispense a fascicoli. Il successo della televisione rappresenta uno dei fenomeni più singolari della nostra civiltà moderna, secondo solo alla rivoluzione svolta dai social media, che meglio di ogni altro definiscono il carattere «visivo» assunto dalla cultura. Già alla fine degli anni Cinquanta, sia Palma Bucarelli che Franco Russoli si confrontarono con questo mezzo, comprendendone fin da subito le potenzialità comunicative. Per la sua formazione pisana, rivolta al versante puro visibilista, Russoli, fu uno dei primi ad appassionarsi al mezzo televisivo come strumento educativo; in un'intervista del 1958, pubblicata sul settimanale «Le arti», ³⁷⁷ ne descrive con grande competenza gli ambiti di applicazione, utilizzando per la divulgazione dell'arte la singolare espressione «notizia visiva». Se l'immagine, sempre più chiara e definita, era stata il suo punto di partenza per qualunque riflessione educativa, Russoli, sottolineava anche la necessità di cominciare a ragionare sul pubblico, e sugli orari dei palinsesti, per capire prima di tutto a chi ci si stava rivolgendo. Negli stessi anni, l'amica Paola della Pergola, in occasione di un'intervista concessa al SIRS ³⁷⁸ per le Olimpiadi del

³⁷⁶ *ibidem*

³⁷⁷ F. Wittgens (1955), *Concerti, radio e televisione, visite guidate*, in «MPI - Direzione Generale Antichità e Belle Arti», Atti del convegno di museologia organizzato in collaborazione con la Accademia Americana di Roma (Perugia, 18-20 marzo 1955), Stab. Tip. Carlo Colombo, Roma, pp. 57-62.

³⁷⁸ Servizio Informazioni per lo Sviluppo della Ricerca Scientifica.

1960, aveva evidenziato la propensione degli italiani per i programmi televisivi d'intrattenimento che si occupavano di cultura, come *Lascia o Raddoppia* presentato da Mike Buongiorno, in onda sulla RAI tra il 1955 e il 1959 con un grandissimo successo di pubblico, sostenendo che i musei dovessero cavalcare questa passione, sollecitando la conoscenza delle collezioni attraverso trasmissioni e cinegiornali, «fornendo veri e autentici motivi di richiamo, affiancandoli con interessi di natura umana che non pongano l'arte e le sue manifestazioni sotto una campana di freddo intellettualismo».³⁷⁹ Non era stata dello stesso parere Fernanda Wittgens, che nel convegno di Perugia del 1955, analizzando la promozione radiofonica e televisiva del museo, riteneva che favorisse una comunicazione di tipo troppo “giornalistico” e che quindi non fosse in grado, dal punto di vista dell'efficacia educativa, di coinvolgere il pubblico in una conoscenza consapevole dell'arte.³⁸⁰ Tra il 1963 e il 1965, un'apposita commissione dell'ICOM si riunì ben tre volte (Milano, Parigi, New York) per discutere su problematiche che guardavano alla televisione e il cinema, intesi quali moderni veicoli di conoscenza, strumenti educativi e di promozione culturale che avevano il potere di raggiungere un gran numero di persone, individuando anche i prodotti filmici più adatti alla divulgazione. Nel primo di questi incontri, che si tenne a Milano, si suggerì, in linea generale, ai direttori di creare apposite “sale di visione” all'interno del percorso, nelle quali potevano essere proiettati film d'arte, auspicando al contempo la creazione di premi nazionali e internazionali consacrati a questo genere di produzioni. Sappiamo che l'uso di audiovisivi era anche tra le raccomandazioni dell'UNESCO del 1960 ed è fuori di dubbio che Bucarelli fosse all'avanguardia in questo settore ma, come sempre, con una sua personale visione. Anche se aveva realizzato personalmente degli audiovisivi e aveva portato molti film d'autore alla conoscenza del pubblico, riguardo alla televisione - come attestano il discreto numero di cinegiornali conservati presso l'istituto LUCE - questa fu usata dalla soprintendente soprattutto per pubblicizzare le attività del museo e la sua stessa persona. Tra i molti filmati citati in questo capitolo vale la pena ricordarne uno del 1969 interamente girato nelle sale del museo e con un soggetto molto particolare, *I bambini e il museo* - di cui esistono bellissime fotografie del backstage³⁸¹(fig.17) – da cui si

³⁷⁹ AGB, Fondo Paola Della Pergola, 20 giugno 1960. doc.n.152, pos. I/1. Il documento che riporta l'intervista alla direttrice ha un titolo molto significativo: *Il pubblico italiano è più esigente dinanzi alle manifestazioni artistiche?*

³⁸⁰ P. Dragoni (2017), p. 457.

³⁸¹ ABG, Attività didattica 1968/1969, cart.51M, b.18.

percepisce la capacità e l'intuito della direttrice di comprendere, assai precocemente, il modo libero con cui i bambini vivevano l'esperienza museale e di rivolgersi ad inedite fasce di pubblico che erano già state catturate dal *media* televisivo.

Le mostre didattiche della Galleria

Nel lavoro di ricerca ho dedicato molto tempo all'archivio bioiconografico della Galleria, compulsando moltissimi documenti che mi hanno consentito di ricostruire le diverse esposizioni didattiche realizzate da Palma Bucarelli; si è trattato di comprendere con quali criteri fossero allestite, da chi fossero curate, quali forme di comunicazione adottassero e se rispondessero alle reali esigenze di informazione e conoscenza poste dai visitatori.

In molte occasioni Bucarelli tornerà a parlare di queste esposizioni didattiche da lei organizzate e dell'impegno che si era assunta per trasformare il museo in un luogo fondamentale per l'educazione all'arte contemporanea: *«Il concetto di museo vivo, di museo-scuola oggi è entrato pienamente nella coscienza non solo degli organismi ufficiali ma anche del pubblico, ma allora nel 1946, al momento della prima mostra che chiamai "didattica", per quella sua speciale conformazione e compito, non solo era sconosciuto, ma forse anche, dalla mentalità accademica diffusa da noi nei riguardi dei musei, addirittura osteggiato»*.³⁸²

Le sale riservate alle mostre didattiche, come indicava la titolazione a lettere capitali sullo stipite della porta d'accesso (fig.18), non erano uno spazio marginale e isolato della Galleria, ma erano viste in continuità con l'itinerario principale, perché fornivano al pubblico degli approfondimenti necessari per comprendere quanto il museo esponeva nelle sale della collezione permanente. Bucarelli aveva, cioè, compreso non solo la necessità di informare il pubblico su ciò che non aveva mai visto ma anche di fornire degli strumenti critici che facilitassero la comprensione di un'arte, tanto vicina ma altrettanto complessa. Come quelli per le conferenze anche questi ambienti erano dotati di attrezzature *ad hoc*, come pannelli per le riproduzioni e vetrine per i materiali documentari. Tra le scoperte archivistiche più avvincenti vorrei segnalare il ritrovamento di un progetto (fig.19), quasi sicuramente attribuibile all'artista Piero Dorazio, per la realizzazione di due mobili in cui esporre documenti, libri e stampe.³⁸³ Le due vetrine,

³⁸² P. Bucarelli (1957), *Premessa*, in *Paul Gauguin (1848-1903)*. Mostra didattica (a cura di) J. Recupero, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, p. II.

³⁸³ ABG, Attività Didattica 1952/1953, Mostra didattica – Progetti per mobili, cart. 51M b.5.

come provano alcune foto (fig.20), presentano un design davvero moderno ed attuale, anche rispetto alle ricerche del tempo sui mobili da esposizione museale, con materiali leggeri e finiture metalliche di grande modernità. Anche i pannelli per le fotografie, considerati assai semplici da Bucarelli, che li aveva fatti realizzare, con poca spesa, dagli operai della soprintendenza, erano decisamente funzionali, tanto da poter essere disposti in diverse maniere a seconda delle necessità del percorso e del materiale da esporre.

Le mostre didattiche con le riproduzioni dei dipinti, oltre che in America, erano già in uso presso il *Victoria & Albert Museum* fin dal 1855, ma per l'Italia si trattava di una novità assoluta e molti critici e funzionari più tradizionali, come Ercole Maselli, non furono favorevoli a questo tipo di esposizioni che presentavano delle copie incorniciate come degli originali.³⁸⁴ Se le prime perplessità a queste mostre erano suscitate dall'utilizzo delle riproduzioni fotografiche, fino ad allora concepite solo per essere vendute ai visitatori come una forma di pubblicità commerciale, più tardi le critiche si rivolsero alla reale necessità di impartire una *lezioncina scolastica* su artisti e movimenti, considerata piuttosto misera e non richiesta dal pubblico, un'operazione che, secondo alcuni, non migliorava, in mancanza di originali, la reale conoscenza dell'artista. Curioso il commento del critico giornalista Michele Biancale, che ho rintracciato in archivio su queste mostre didattiche,³⁸⁵ che ironizzava sul fatto che in questo tipo di esposizione fosse richiesto il silenzio tipico delle sale del museo dove erano esposti i veri capolavori, come se la presenza di riproduzioni riducesse il loro valore educativo e consentisse un approccio più disinvolto da parte del pubblico.

Un altro tipo di materiale documentario rinvenuto, che peraltro ha consentito di svolgere proficuamente questo lavoro, è costituito proprio dalle tante fotografie di questi allestimenti (fig.21), realizzate dal Gabinetto Fotografico della Galleria o richieste espressamente da Bucarelli quando le mostre venivano prestate ad altri enti. La loro quantità, benché oggi molto disordinata e non sempre catalogata, deve far riflettere sull'importanza di queste mostre, in un tempo in cui neppure gli allestimenti permanenti delle collezioni - se non in rari casi - venivano fotografati.

³⁸⁴ M. Margozzi (2011), *Tra poetiche figurative e ricerche astratto-formali. La scelta di Palma Bucarelli per la Galleria d'Arte Moderna*, in S. Frezzotti, P. Rosazza Ferraris, (2011), p. 173.

³⁸⁵ M. Biancale (1952), *I surrogati di Van Gogh in tricromia* (ABG, Attività Didattica 1952/1953, cart. 51M, b..2).

Il maggiore problema che Bucarelli dovette affrontare, come ho già accennato nel confronto con Paola Della Pergola, fu quello di avere a disposizione delle riproduzioni adatte allo scopo. Oggi, nell'epoca della sovraesposizione alle immagini, ci sorprende la carenza di immagini fotografiche più volte denunciata da Bucarelli: «*La difficoltà di questo tipo di mostre è avere le riproduzioni, le quali devono essere naturalmente di primissimo ordine quanto a fedeltà all'originale e perciò costose tanto che i nostri mezzi non ce ne permettono l'acquisto o almeno non nella quantità necessaria per allestire mostre abbastanza complete e frequenti; dobbiamo contare sulla generosa collaborazione delle case editrici straniere, ché purtroppo in Italia belle e grandi riproduzioni a colori non esistono*».³⁸⁶ Contatterà, dunque, con insistenza, quasi tutte le case editrici straniere, per ottenere delle fotografie di buona qualità. Tra queste la famosa *Detroit Publishing Company Collection*³⁸⁷ o la storica *Pierre à Feu*³⁸⁸ di Aimè Maeght.³⁸⁹ Forse anche per ottenere delle riproduzioni fotografiche adeguate, che la Galleria realizzerà, nel 1957, un primo Catalogo Fotografico,³⁹⁰ affidato a Corrado Maltese, che raccoglieva tutte le opere, sia quelle di proprietà, anche se collocate altrove, che quelle in prestito ma esposte nel museo.³⁹¹ Bucarelli era sostenuta in questa ricerca da Argan, che arriva a scrivere di proprio pugno a James Thrall Soby,³⁹² del *MoMA*, per ottenere delle copie fotografiche commentate di buona qualità.³⁹³ E' molto interessante quanto Argan scrive nella lettera sugli scambi e sulla necessità di proporre al pubblico delle mostre con le riproduzioni: «(...) *la Direzione generale delle Belle Arti ha iniziato una serie di*

³⁸⁶ P. Bucarelli (1952), p.187.

³⁸⁷ ASG, Didattica 1966-2000, *La Detroit Publishing Company Collection* che possedeva 25.000 negativi, 20.000 stampe fotografiche, 2.900 lucidi, dal 1880 al 1930. Lanciata quale casa editrice fotografica alla fine del 1890 da due uomini d'affari di Detroit, William A. Livingstone Jr. ed Edwin H. Husher.

³⁸⁸ ASG, Didattica 1966-2000.

³⁸⁹ Le edizioni *Pierre à Feu*, della famosa galleria parigina di A. Maeght, devono la loro fama alla mostra surrealista del 1947. Altre edizioni a stampa la serie *Derrière le Miroir* che serviva per illustrare le mostre di artisti affermati e le *Les Mains Éblouies* dedicata agli artisti esordienti.

³⁹⁰ P. Bucarelli (1952): «(...) *abbiamo potuto mettere insieme un piccolo gabinetto fotografico, che ancora non ha naturalmente tutto quello che sarebbe desiderabile ma ha già l'attrezzatura minima per produrre fotografie sia dall'originale che dalle pubblicazioni e pellicole per proiezioni, sperimentate ultimamente, con buon risultato, anche a colori. Il gabinetto fotografico (che ha avuto le particolari cure dell'ispettore dottore Corrado Maltese e ha trovato un intelligente operatore in uno dei giovani impiegati della Soprintendenza, sig. Salesi, rapidamente impadronitosi del mestiere)* (...)»

³⁹¹ C. Maltese (1955), *Catalogo del Gabinetto Fotografico Nazionale. La Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Roma. Contiene foto degli allestimenti e delle sale. Le foto dalla n. 31 alla n. 34 mostrano la sala per le conferenze e per le proiezioni.

³⁹² Nell'articolo si chiarisce che Argan cada in un equivoco, perché Soby, nel 1950, non aveva più funzioni direttiva ma era solo un curatore di alcune mostre.

³⁹³ Lettera pubblicata da M. Aronberg Lavin, *Argan e il Museum of Modern Art in New York: un "mismatch amichevole"*, in G. Gamba (2012), pp.99-101.

mostre di carattere didattico, dedicate tanto all'arte antica che alla moderna. I nostri scopi sono: 1°) ricondurre i nostri musei, ora esclusivamente rivolti alla conservazione delle opere d'arte, ad una funzione educativa; 2°) porre le basi per un profondo rinnovamento dei metodi museografici; 3°) stabilire un contatto tra i musei e la sfera sociale. (...). Crede Lei che, per le mostre successive e dedicate all'arte moderna, si possa studiare un piano di collaborazione e di scambio con il Museum of Modern Art di mostre didattiche (di riproduzioni commentate) in cambio delle nostre? Io penso che senza questi scambi tra diversi paesi, gli sforzi di trasformare i musei in centri di educazione formale sono quasi inutili: poiché il confronto di metodi di analisi critica può essere molto istruttivo per il pubblico, al quale non si vuole insegnare a pensare in un determinato modo, ma semplicemente a pensare e a formarsi un'opinione davanti all'opera d'arte».³⁹⁴

Dopo le prime, più semplici e meno ricercate, le mostre didattiche degli anni Sessanta presenteranno un apparato critico più vasto e, come scrive Bucarelli nel 1961, si trasformeranno in un'occasione per sperimentare suggestivi approcci educativi, facendo conoscere al pubblico anche aspetti dell'arte orientale e dell'arte primitiva che tutti i grandi musei del mondo avevano già apprezzato ma che in Italia erano ancora sconosciute.³⁹⁵

Ancora alla fine degli anni Sessanta, la Galleria era un punto di riferimento nel panorama italiano per questo tipo di esposizioni, benché il Ministero non avesse dato seguito all'iniziativa di divulgazione sul territorio nazionale descritta da Argan, tanto che Bucarelli scriveva amareggiata in una nota a margine di una lettera rinvenuta in archivio: «Finalmente arrivano, queste richieste, con tanto ritardo, dopo che per anni, ho tentato, invano, di avere la possibilità di far circolare le nostre mostre didattiche. Quanto bene avrebbero fatto, da 15 anni mi prodigo ma il Ministero è stato completamente sordo!».³⁹⁶

Nel 1969, Bruno Passamani, direttore del *Museo Civico* di Bassano del Grappa, chiederà, infatti, alla Bucarelli di poter avere in prestito le mostre didattiche, dall'Impressionismo in poi, per organizzare un ciclo di conferenze e di proiezioni nella sua città: «ricordando le belle rassegne di riproduzioni allestite dalla sua Galleria molti anni or sono, Le sarei

³⁹⁴ Ivi, p.99.

³⁹⁵ ABG, Attività didattica 1970/1971, cart.51M.

³⁹⁶ Lettera del 16 marzo 1966, (ASG, Attività Didattica 1966-1969, Prestiti di mostre didattiche ai Musei Civici di Ferrara e Bassano del Grappa, pos. 3C cart.B6 F29/B).

grato se mi consegnasse il materiale allora usato (riproduzioni ed altro) e se almeno mi usasse la cortesia di indicarmi dove reperirlo. Penso che chi come Lei tanto ha fatto e fa per educare il gusto della gente e formare una coscienza critica, comprenderà le ragioni e i fini del mio proposito e mi concederà gentile aiuto».³⁹⁷ Palma risponde di aver già prestato tutto ai Musei Civici di Ferrara e che tali materiali non sono ancora ritornati indietro.³⁹⁸ La lettera del direttore ferrarese ci apre, invece, uno spiraglio sull'importanza e sull'impatto culturale di questi allestimenti, sul successo che avevano presso il pubblico e sui diversi luoghi, non solo musei, in cui venivano allestite: «*le mostre, sono state arricchite di riproduzioni ed oltre al periodo di esposizione nelle sale della Civica Galleria d'Arte Moderna a Palazzo Diamanti, sono state portate negli istituti scolastici, nonché in due centri culturali e in alcune delegazioni del Comune, riscuotendo un vivo successo, tanto che si ha in animo di potenziare questo tipo di iniziative per le finalità e l'apporto concreto alla comprensione dell'arte*».³⁹⁹ Certamente negli anni Settanta cresce l'attrattiva per queste esposizioni che molte istituzioni pubbliche inizieranno a proporre al pubblico con maggior frequenza per creare un contatto più stretto con le comunità locali. Infatti, tra le molte richieste di prestito alla Galleria troviamo, il Comune di Arezzo,⁴⁰⁰ quello di Palermo, di Cattolica, di Pescara⁴⁰¹ e l'Accademia di Belle Arti di Carrara. Parole entusiaste per queste mostre venivano anche dall'estero.⁴⁰² Tuttavia, la difficoltà di ottenere immagini adeguate le rendeva particolarmente preziose e fragili, tanto che Bucarelli si raccomandava di maneggiare con cura le fotografie e i pannelli didattici, arrivando a richiedere un restauro di quelli eccessivamente consumati. Un'altra testimonianza sul gradimento del pubblico ci arriva dalle missive indirizzate alla direttrice, poiché queste mostre, ancor più quando proponevano artisti e movimenti stranieri, erano spesso il solo mezzo per venire a contatto con opere d'arte contemporanee, una vera fonte d'informazione ricchissima per i visitatori, che non solo leggevano le

³⁹⁷ Lettera del 17 gennaio 1969, (ASG, Attività Didattica 1966-1969, Prestiti di mostre didattiche ai Musei Civici di Ferrara e Bassano del Grappa, pos. 3C cart. B6 F29/B).

³⁹⁸ Lettera del 21 febbraio 1969 (ASG, Attività Didattica 1966-1969, Prestiti di mostre didattiche ai Musei Civici di Ferrara e Bassano del Grappa, pos. 3C cart. B6 F29/B).

³⁹⁹ *ibidem*

⁴⁰⁰ Lettera della Biblioteca Comunale di Arezzo datata 14 settembre 1964 (ASG, Attività Didattica 1966-1969, pos. 3C).

⁴⁰¹ *ibidem*

⁴⁰² Lettera di richiesta dalla Germania del catalogo della mostra *L'architettura moderna – Mostra didattica permanente* ed articolo di giornale tedesco con recensione (ASG, Attività Didattica 1950- 1980; Pos. 3C, B6 F29/C).

didascalie ma copiavano avidamente i commenti e le spiegazioni fornite.⁴⁰³ A fronte di ciò, la soprintendente si impegnò, fin da subito, a produrre anche del materiale informativo, facendo stampare degli opuscoli in ciclostile da offrire gratuitamente al pubblico, superando spesso le notevoli difficoltà economiche e la mancanza di fondi di cui la Galleria soffriva in maniera endemica. Di questo materiale dattiloscritto, senza alcuna immagine, ricordato anche da Monferini nel suo citato articolo sulla didattica della Galleria, non restano che pochi e frammentari esemplari⁴⁰⁴ ed è molto difficile fare delle considerazioni sul loro contenuto e verificare quanto fossero apprezzati dai visitatori. Sempre per venire incontro alle pressanti richieste del pubblico, già nel 1957, con la presentazione su Gauguin, fu realizzata una piccola monografia a basso costo,⁴⁰⁵ in vendita presso l'ingresso, che riproduceva le illustrazioni e tutte le didascalie dei pannelli della mostra. Tuttavia, questa pubblicazione, forse troppo costosa, rimase un *unicum* rispetto alle tantissime mostre realizzate.

Negli anni in cui l'attività didattica venne sospesa, la Galleria continuò la sua opera di divulgazione verso l'esterno organizzando delle mostre all'estero, compito ritenuto altrettanto fondamentale per indicare i valori dell'arte italiana alla critica e al pubblico stranieri.⁴⁰⁶ Quando le attività didattiche ripresero, nel 1966, il nuovo allestimento e l'ampliamento della collezione non consentirono più di destinare alcune sale del settore dell'ala ovest a questa attività espositiva ma è anche per una loro maggiore visibilità, dato l'interesse manifestato dal pubblico, che le mostre didattiche furono spostate, a partire dal 1968, nel Salone Centrale. Ancora più suggestivo è riconoscere attraverso le fotografie il nuovo criterio allestitivo delle mostre, molto più agile e arioso, con nuovi e leggeri pannelli in acciaio al posto delle tradizionali lavagne nere di legno. L'apparato informativo venne, invece, ridotto, diremmo "alleggerito", perché Bucarelli si rese conto,

⁴⁰³ Ad esempio, tale Miranda Marinangeli scrive a Bucarelli: «(...) mi permetto di farLe presente che alcuni giorni è avuto il piacere di visitare a Valle Giulia la mostra di Itten da Lei opportunamente organizzata (...) è cercato di fare gli appunti della materia tanto magistralmente spiegata ma la stanchezza fisica è vinto per cui ho appena la metà degli appunti che avrei voluto prendere. Ora sono a chiederle se il materiale didattico è stato raccolto in un volume e da quale editore»; un altro visitatore scrive: «(...) credo di aver perduto qualcosa di irrecuperabile. Mi riferisco alla mostra didattica tenuta presso l'entrata, dopo potei notare su dei pannelli mobili degli interessantissimi stampati sul tema del colore, sul suo uso, sulle sue leggi, sulle sue peculiarità. Mi rimorde il cuore a non essermi potuto fermare (...) ora le chiedo c'è ancora e per quanto tempo questa esposizione? Come procurarsi copia degli stampati?» (ASG, Attività Didattica 1970-1973).

⁴⁰⁴ ABG, Attività didattica 1956/1957, cart. 51M - U7 b.5.

⁴⁰⁵ Lire 800 a copia.

⁴⁰⁶ P. Bucarelli (1966), p.13.

come spiegava nell'introduzione al pubblico per la mostra sull'Espressionismo del 1972,⁴⁰⁷ che era subentrata una certa stanchezza nella lettura di un testo troppo lungo. Del resto, già alla fine degli anni Sessanta le riproduzioni proposte non erano più considerate una rarità educativa dal pubblico, per i due motivi che ho già indicato, ossia per la diffusione dell'editoria a basso costo e per il discreto repertorio iconografico che appariva nei testi scolastici. Nel 1966 la stessa Galleria inizia a produrre e vendere le riproduzioni in cartolina delle opere, ben 113 tra tutti i capolavori esposti, insieme a diapositive a colori anche in serie di gruppi o di artisti. Inoltre, come abbiamo visto, la modalità educativa sarà sempre più affidata agli audiovisivi che avevano lo scopo di migliorare enormemente le possibilità visive delle opere e far crescere nel pubblico la conoscenza critica.⁴⁰⁸ Si comprende perciò che, dal 1967 in poi, le mostre didattiche nella Galleria venissero affiancate e quasi superate per quantità da proiezioni e filmati, fino alla realizzazione di una saletta allestita alla fine del percorso, quale *completamento didattico della visita*,⁴⁰⁹ dove vennero proiettati a ripetizione i *Capolavori dell'arte moderna*, ossia una serie di filmati sonori, spesso fatti con diapositive,⁴¹⁰ sui movimenti e sulle maggiori figure dell'arte del XIX e XX sec. I primi tra questi documentari furono dedicati all'Impressionismo e a Picasso.⁴¹¹

Ho inserito tra l'elenco delle mostre didattiche anche quella realizzata nel 1974, che si può considerare l'ultima del lungo periodo segnato dalla direzione di Palma Bucarelli, dedicata all'*Impressionismo* nel centenario della nascita del movimento, benché proposta con una modalità del tutto differente. Avendo ottenuto dall'Ambasciata di Francia ben settecento diapositive sulla pittura impressionista, Bucarelli fece montare, in tre sale della Galleria, in simultanea, due enormi teloni, che proiettavano a grandezza naturale opere di Monet, Degas, Pissarro e dei particolari ingigantiti di ogni dipinto. Al commento sonoro, in italiano, si univano le musiche di Ravel e Debussy o di compositori contemporanei che rendevano l'esperienza visiva ancora più intensa e fortemente suggestiva.⁴¹² Non ho rinvenuto nessuna fotografia ma possiamo considerarla la prima forma di mostra immersiva, in cui il manufatto artistico viene sostituito con la sua immagine, format

⁴⁰⁷ ABG, Attività didattica 1956/1957, cart. 51M.

⁴⁰⁸ ABG, Attività didattica 1973/1973, cart.51M.

⁴⁰⁹ P. Bucarelli (1973), p.123.

⁴¹⁰ Duravano circa 20' ed erano composte da 50 diapositive.

⁴¹¹ ABG, Attività didattica 1966/1967, cart.51M.

⁴¹² ABG, Attività didattica 1974/1974, cart.51M.

espositivo proposto ormai da molti musei e fondazioni per coinvolgere in maniera più partecipativa ed emotiva il pubblico. Un tipo di approccio estremamente moderno che Bucarelli, ancora una volta, introduceva in maniera pionieristica all'interno di un museo d'arte contemporanea.

Mostra dopo mostra....

Come si vede dalla Tabella in Appendice, queste mostre, circa una trentina, erano, per così dire, "pronte all'uso" e venivano ripresentate più volte, scandendo anno dopo anno l'attività della Galleria. Nella loro apparente uniformità, tuttavia, a volerle leggere in profondità, ognuna di queste aveva una sua peculiarità e un particolare modo per essere presentata al pubblico. Le diverse soluzioni adottate, come ho anticipato nel paragrafo precedente, rispondevano sempre a questioni di metodo che Bucarelli traeva dalla museologia internazionale e dalle sollecitazioni del pubblico. Spesso la validità didattica ed espositiva, verificata all'interno di queste esposizioni, diventava un suggerimento per la collezione permanente. Per questi motivi su alcune di esse mi è sembrato opportuno soffermarmi con maggiore attenzione.

La prima e più famosa delle mostre didattiche organizzate dalla Galleria, è *Capolavori della pittura moderna*, dell'aprile del 1946, indicata spesso nei documenti anche come *Mostra didattica di riproduzioni di pittura moderna*. Era un'esposizione, allestita nel Salone Centrale, di 42 riproduzioni fotografiche di grandi dimensioni, inquadrare e incorniciate, appese al muro come se fossero dei quadri autentici, con accanto biografie degli artisti; altre 52 riproduzioni di piccole dimensioni furono incorniciate a due o a quattro e poste in delle vetrine, insieme a diverse stampe autentiche, di proprietà di Venturi, poi donate alla Bucarelli.⁴¹³ Vi erano anche dei Picasso originali della collezione Beaumont e Perrone. La mostra raccontava la pittura francese «(...) *da Manet a Renoir, di Van Gogh, di Bonnard, di Picasso, di Braque, di Mirò, ecc., era corredata da brevi biografie degli artisti meno noti al gran pubblico e da commenti alle singole opere, quando era il caso, come per le opere di Van Gogh che furono illustrate da brani delle sue lettere. Perciò chiamai quella mostra "didattica", per definire il suo reale carattere e per limitare la sua importanza e funzione a quello che voleva essere*». ⁴¹⁴ L'itinerario

⁴¹³ P. Bucarelli (1952), p.186.

⁴¹⁴ *ibidem*

delle opere era stato espressamente individuato da Bucarelli e da Venturi, come ricorda nella prefazione al piccolo catalogo Corrado Maltese,⁴¹⁵ che avvertiva trattarsi di un primo capitolo di ciò che era avvenuto artisticamente a Parigi dalla fine del sec. XIX, con molti protagonisti mancanti: «*Braque, Matisse, Picasso, presente solo con opere dal 1941, Modigliani, Utrillo, Soutine, tutti gli espressionisti e i “primitivi”, tutte le opere di De Chirico metafisico, che dovevano facilitare, anche se non generare, la nascita del Surrealismo, che qui è anche esso, totalmente assente*». Ma, nonostante le “lacune”, Piero Dorazio, ad esempio, la considerò «*una mano santa*» perché gli artisti italiani, da Milano a Palermo, poterono apprezzare opere fino ad allora mai viste, come quelle di Picasso o Chagall, da cui poi trassero ispirazione;⁴¹⁶ infatti, il grande successo di pubblico presso la Galleria convinse l’allora ministro della Pubblica Istruzione, Guido Gonella, a farla diventare itinerante.⁴¹⁷ Di questa mostra, nonostante l’amplissima bibliografia - citata in tutti i contributi che parlano della didattica di Bucarelli - non esistono delle fotografie nell’Archivio Bioiconografico della Galleria.

Come ricordava Argan in un articolo sulla rivista «Museum»⁴¹⁸ del 1950, il Ministero aveva istituito presso la Galleria un *Centro per la funzione educativa dei Musei* con il compito di organizzare delle mostre didattiche itineranti: «*L’Amministrazione delle Antichità e Belle Arti ha deciso di dare inizio ad una complessa attività fondata prevalentemente sull’allestimento di mostre temporanee a carattere didattico. Allo scopo di poter sviluppare tutte le ricerche necessarie per determinare le condizioni di una presentazione didattica dell’opera d’arte che coincida con la sua miglior presentazione museografica, si è deciso di dar vita ad un centro per la funzione didattica dei musei, dotando la Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma di una attrezzatura razionale per*

⁴¹⁵ C. Maltese (1948), *Mostra didattica di riproduzioni di pittura moderna*, Cat. mostra (a cura di) C. Maltese, Roma p.4.

⁴¹⁶ C. Palma (2009), *Mostre d’arte contemporanea organizzate da Palma Bucarelli 1944-1975*, in *Palma Bucarelli. Il Museo come Avanguardia* (2009), pp.257-261.

⁴¹⁷ P. Pogliani (2019), *Didattica museale e sistemi educativi negli anni Cinquanta in Italia* in *Sistemi educativi e politiche culturali dal mondo antico al contemporaneo. Studi offerti a Gabriella Ciampi*, (a cura di) M. Vallozza – G.M. Di Nocera, «Daidalos» n. 18, Università degli Studi della Tuscia, Viterbo, pp 27-34. Fino al 1951 la mostra toccò diversi capoluoghi italiani, ottenendo grande successo. Conosciamo i numeri dei visitatori perché i direttori dei diversi musei italiani, che ospitavano la mostra, erano tenuti a fornire al Ministero una relazione sull’affluenza.

⁴¹⁸ G. C. Argan (1950), *Expositions itinérantes et éducatives dans les Musées d’Italie*, in «Museum», pp.286-288.

mostre temporanee e di una sala per conferenze». ⁴¹⁹ Nonostante questo ammirevole intento programmatico, nella realtà l'unica esposizione organizzata dal Centro nella Galleria fu quella sui *Bronzi nuragici e la Civiltà paleosarda*, allestita dal 2 al 30 aprile del 1949. La parte scientifica venne curata da Massimo Pallottino (Ordinario di Archeologia all'Università di Roma) e Gennaro Pesce (Soprintendente alle Antichità della Sardegna), la presentazione didattica venne affidata ad Argan, insieme a Bucarelli e a Corrado Maltese, mentre l'allestimento fu realizzato da Franco Minissi e dall'ingegnere Nino Fasoli, che si occupò dell'illuminazione artificiale e del montaggio. ⁴²⁰ Questa mostra sarà fondamentale, secondo Argan, per sperimentare la validità di una presentazione didattica, proponendo un inedito raffronto tra materiali archeologici e arte contemporanea. Dato il carattere itinerante, furono scelti originali dalle piccole dimensioni, integrati con riproduzioni fotografiche. I manufatti bronzei erano posizionati su mensole di vetro ad altezza d'uomo, al posto delle tradizionali vetrine, per conferire un carattere meno asettico e scientifico all'esposizione, avvicinando così il grande pubblico ad oggetti fino ad ora considerati di interesse esclusivo di studiosi ed esperti. Le immagini, poste ad altezza spettatore, sostenute da un leggerissimo supporto ligneo, erano collocate come una sequenza filmica per consentire una maggiore familiarità del visitatore con luoghi ed oggetti assai distanti nel tempo e nello spazio. Vorrei far notare che questi supporti erano molto simili a quelli che Victor D'Amico aveva utilizzato per la sala della didattica al *MoMA*. Mentre i montanti metallici, realizzati per i pannelli dalle grandi dimensioni, utilizzabili anche per allestimenti successivi, presentavano un'innovativa copertura per limitare lo spazio dell'esposizione e isolarlo dallo spazio-ambiente delle grandi sale della Galleria. L'ampio apparato didattico a corredo dell'esibizione ⁴²¹ oltre a dare informazione sui reperti cercava di chiarire la natura degli accostamenti con gli artisti contemporanei, secondo un modello pedagogico già sperimentato in altri contesti internazionali, come gli Stati Uniti e l'Inghilterra, ma che in Italia non aveva altri esempi. ⁴²² La mostra si estendeva su quattro sale, in cui erano

⁴¹⁹ G. C. Argan (1950), *La mostra dei bronzi nuragici e civiltà paleo-sarda*, in «Bollettino d'Arte», serie IV, De Luca Editore, Roma, p.187.

⁴²⁰ *Comunicato del Ministero della Pubblica Istruzione, Sovrintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, III Mostra didattica* (ABG, Allestimenti temporanei, cart. 51C, b. 47).

⁴²¹ ABG, Allestimenti temporanei, cart. 51C – U21.

⁴²² A. Fiè (2020), *La didattica museale sotto l'egida di Palma Bucarelli: analisi e approfondimenti sulla mostra bronzi nuragici e civiltà paleosarda*, Tesi Magistrale, Università di Macerata.

disposti i diversi materiali, ossia, una «scelta di plastici e di fotografie di monumenti architettonici»,⁴²³ delle «statuette in bronzo, così diverse nella loro concezione artistica dall'arte greca classica, da quella ellenistica e da quella romana»,⁴²⁴ una «serie di sculture prenuragiche in marmo e pietra, un gruppo di navicelle votive di bronzo, un campionario di armi e utensili di bronzo e i vasi di terracotta della stessa età» e, infine, dei «raffronti fotografici fra prodotti dell'arte nuragica e delle coevi arti etrusca, iberica, fenicia».⁴²⁵ Proprio in riferimento a quest'ultima sala, Bucarelli, illustrava l'importanza dei raffronti fotografici in quanto significativi nella comprensione di queste civiltà e per tracciare un legame con l'arte moderna.⁴²⁶ Scriveva: «la Soprintendenza alla Galleria Nazionale intervenne per la parte di sua competenza, fornendo un gustoso materiale fotografico e didascalico a chiarimento di casuali o intenzionali affinità stilistiche di certa arte modernissima con quelle antichissime forme d'arte rappresentate dai bronzetti nuragici. A quanto mi consta questi raffronti un po' spericolati ma di serissimo fondamento scientifico ebbero una grande efficacia sul pubblico per chiarire idee confuse e dissipare diffidenze preconcepite».⁴²⁷ Si deve, infatti, ricordare che un anno prima a Venezia si tenne un'esposizione molto apprezzata sulla civiltà paleosarda, tanto che Bucarelli considerò l'esposizione alla Galleria l'occasione per provare al pubblico dei non addetti ai lavori come i “neoprimitivi”, quali Picasso e Moore, avessero una “parentela segreta” con le opere preistoriche.⁴²⁸

La mostra didattica su *Paul Gauguin*, a cura di Jacopo Recupero, presentata per la prima volta nell'aprile del 1952, venne riproposta in una forma più articolata durante la *Prima Settimana dei Musei*, dal 6 al 14 ottobre 1956, e poi nel novembre 1957, quando venne realizzata anche la monografia dello stesso Recupero.⁴²⁹ Si deve considerare, per capire il valore di queste pubblicazioni, che in Italia, tra il 1940 e il 1970, gli studi sull'arte

⁴²³ *Comunicato del Ministero della Pubblica Istruzione, Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, III Mostra didattica* (ABG, Allestimenti temporanei, cart. 51C, b.47).

⁴²⁴ *ibidem*

⁴²⁵ *ibidem*

⁴²⁶ G. C. Argan (1950), *La mostra dei bronzi nuragici e civiltà paleo-sarda*, in «Bollettino d'Arte», serie IV, De Luca Editore, Roma, p.188.

⁴²⁷ P. Bucarelli (1952), p. 187.

⁴²⁸ *Comunicato del Ministero della Pubblica Istruzione, Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, III Mostra didattica*, (ABG, Allestimenti temporanei, cart. 51C – U21, b. 47).

⁴²⁹ Nell'archivio bioiconografico della Galleria (ABG, Attività didattica 1957/1958, Mostra Paul Gauguin, cart. 51M, b.3), si sono le foto di tutti i pannelli esposti.

francese del XX sec. erano ancora relativamente scarsi e questo piccolo testo rappresenta, di fatto, la prima pubblicazione italiana sull'artista francese. Per questo motivo in quella del 1957 venne organizzata anche una vasta selezione di pubblicazioni estere dedicate all'artista che consentisse ai visitatori di approfondire in maniera autonoma l'argomento. Molti lodarono questa esposizione per la completezza, la ricchezza documentaria e la bellezza delle riproduzioni, tanto che venne largamente richiesta, diventando itinerante e approdando, già nel 1958, a Trento presso il Centro di Cultura Artistica dell'Università Popolare Trentina,⁴³⁰ poi a Terni, Ferrara e Bologna. È bene rammentare che le mostre didattiche della Galleria non nascevano espressamente con una finalità itinerante – ad esclusione di quella sui bronzi nuragici – e fu solo il grande successo di pubblico che le trasformò in esposizioni che raggiunsero musei e istituzioni pubbliche in diverse città italiane, come i *museobus* francesi che, su modello americano, trasporteranno più tardi piccole mostre e laboratori didattici nella provincia o come la cosiddetta *valigia pedagogica* olandese, ideata solo negli anni Ottanta, per far conoscere nelle scuole le opere d'arte contenute nei musei nazionali. Vorrei però rimarcare che un progetto simile era stato proposto anche da Corrado Maltese e Franco Minissi, già nel 1956;⁴³¹ non è da escludere che fossero state proprio le mostre della Galleria a fornire l'*input* per un "museo fuori dal museo", dove Maltese era il funzionario che si occupava anche del catalogo fotografico e Minissi aveva allestito la mostra sulla civiltà paleosarda.

La mostra su *Origini e sviluppo della moderna pittura di paesaggio* del marzo – giugno 1953⁴³² chiarisce, fin dalla presentazione, che, nonostante la difficoltà di trovare in Italia riproduzioni a colori buone e di grande formato, non si era voluto rinunciare ad una tematica così avvincente per l'arte di tutti i tempi. Era composta da 12 pannelli, con riproduzioni che andavano da Giotto nella Basilica Superiore di Assisi (*S. Francesco che dona le vesti al povero*) al Settecento veneto di Guardi e Canaletto, con esempi di pittori stranieri, soprattutto olandesi, come Pieter de Hooch. Le riproduzioni sono effettivamente di pessima qualità (fig.22), nonostante provenissero dalla ditta Vasari di Roma e dall'Alinari di Firenze, e ci fanno capire quale importanza avrà lo sviluppo tecnico della

⁴³⁰ Interessante mostra didattica del pittore Paul Gauguin, in «L'Adige» – Trento, 22 ottobre 1958 (ABG, Attività didattica 1957/1958, Cart. 51M, b.3).

⁴³¹ C. Maltese, F. Minissi (1956), *Idea per un museo mobile*, in «Musei e Gallerie d'Italia», Roma, pp.54-61.

⁴³² ASG, Attività didattica 1952/1953, Cart. 51M b.4.

fotografia a colori anche nella successiva diffusione dei fascicoli settimanali dedicati all'arte di cui ho parlato nel paragrafo precedente.

La mostra sull'*Incisione giapponese* nel 1958, in concomitanza della presentazione di alcune opere grafiche di Shiko Munakata, apre le porte della Galleria all'arte contemporanea giapponese, a cui segue l'acquisto, alla Biennale del 1958, dell'opera *Lanterna* di Kenzo Okada; si tratta di una presenza inedita per la collezione permanente, che verrà arricchita con questo filone dell'arte orientale acquistando, tra il 1960 e il 1966, anche opere di Toshimitsu Imai, Kumi Sugai, Hisao Domoto, Toyofoku Tomomori, Onosato Toshinobu e dieci incisioni colorate di Ikeda Masuo.

La mostra su *Paul Klee*, tra il 1959 e il 1960, costituisce un ulteriore passaggio metodologico nella didattica di Bucarelli perché introduce un maggior numero di originali accanto alle riproduzioni fotografiche: oltre a due acquarelli di proprietà della Galleria vengono esposte una serie di incisioni ed acqueforti concesse da collezionisti privati, tra i quali il musicologo Luigi Rognoni e i coniugi Jesi di Milano. Per la prima volta viene dato un grande rilievo anche ai ritratti fotografici dell'artista, della sua famiglia e del suo "atelier".⁴³³ Questa esposizione didattica si inseriva in una serie di iniziative nel ventennale della morte del pittore che ebbero luogo nella capitale, tra cui la mostra documentaria allestita a Palazzo Bonaparte a cura di Gian Giacomo Feltrinelli, dell'Istituto Germanico e dell'Istituto di Cultura Svizzera oltre alle pubblicazioni, sempre di Feltrinelli, a cura di Argan, della traduzione italiana del testo di Klee *Teoria della forma e della figurazione* e dei suoi diari dal 1898 al 1918. La mostra a Palazzo Bonaparte, non ebbe alcun successo, come denunciava in un articolo Paolo Premoli, perché il pubblico romano non era ancora capace di capire questo tipo di arte.⁴³⁴ Ritengo, invece, che fosse stata l'impostazione troppo documentaria, con pochi originali e molti testi bibliografici e critici, a non aver suscitato la curiosità dei visitatori, tanto che Bucarelli, nella sua celebrazione del pittore svizzero, decise di fare qualcosa di molto diverso, inserendo un maggior numero di opere originali e una serie di fotografie che potessero restituire

⁴³³ ABG, Attività didattica 1959/1960, Cart. 51M b.6.

⁴³⁴ P. Premoli (1960), *La mostra romana di Klee è passata sotto silenzio*, in «Il Gazzettino di Venezia», 25 feb. 1960 (ABG, Attività didattica 1959-1960, Cart. 51M b.6).

un'immagine più familiare e meno "astratta" della figura di Klee, con scatti che ritraevano la moglie dell'artista, i suoi bambini e il suo studio (fig.23).

Augusta Monferini, futura soprintendente, allora giovanissima, dopo aver lavorato alle mostre sul *Blaue Reiter* e del movimento *Die Brücke*, si occuperà della mostra didattica sulla *Teoria dei colori* di Johannes Itten (1888-1967).⁴³⁵ L'esposizione, molto articolata, introduceva la teoria del colore proposta dall'artista durante il suo insegnamento alla Bauhaus, riportata nel suo testo *Die Farbentheorie*, tradotto per l'occasione in italiano dalla stessa Monferini.⁴³⁶ La proposta didattica, che doveva diventare permanente, puntava sull'educazione visiva, come primo modello per la creazione di un ambiente espressamente dedicato agli studenti delle superiori per lo studio della percezione delle forme e dei colori, settore che non fu realizzato per mancanza di spazio ma che verrà immaginato nel futuro progetto del nuovo settore di Luigi Cosenza, a cui, come ho detto, si lavorava fin dagli anni Cinquanta. Proposta nel giugno del 1961, con grande successo di pubblico, e riallestita nel 1962, era composta da 35 pannelli con 24 riproduzioni a colori e due tavole originali inviate dallo stesso Itten.⁴³⁷ Così Bucarelli commentava l'iniziativa, manifestando un ulteriore cambiamento nella modalità di fruizione del pubblico, chiarendo che si trattava non più di una mostra didattica ma di una "mostra-recensione" di un testo: «*Le tavole del libro sono state riprodotte e ingrandite; il testo tedesco è stato tradotto, riassunto, semplificato; è stato chiesto all'autore, che ha consentito di buon grado, di integrare la mostra con alcune tavole originali. Il pubblico della galleria ha avuto così il modo di "leggere" un libro importantissimo, al quale, anche perché è scritto in tedesco, non si sarebbe forse mai accostato. Questo tipo di mostra-recensione è stato imitato anche da alcuni musei stranieri*».⁴³⁸

Se per l'esposizione didattica permanente sull'architettura razionalista Bucarelli si rivolgerà direttamente alle case produttrici di mobili e di design, anche straniere, per allestire quella sulla *Pop Art*, del 1966, corollario alla presentazione delle opere di James

⁴³⁵ A. Monferini (2011), p.117.

⁴³⁶ Tradotto dal tedesco da Monferini e da Martina Bignami, pubblicato da Il Saggiatore nella collana progettata da Giulio Carlo Argan. Il progetto prevedeva l'edizione italiana di tutti i testi teorici dei maestri del Bauhaus (J. Itten (1965), *Arte del colore: esperienza soggettiva e conoscenza oggettiva come vie per l'arte*, trad. it (a cura di) A. Monferini, M. Bignami, Milano).

⁴³⁷ ABG, Attività didattica 1960/1961, cart. 51M, b.14.

⁴³⁸ P. Bucarelli (1972), *Funzione didattica del museo d'arte moderna*, in Atti del convegno *Il museo come esperienza sociale*, Roma, 4-5-6 dicembre 1971, De Luca Editore, Roma.

Rosenquint (1933- 2017),⁴³⁹ inizierà un'affannosa ricerca dei materiali presso molti centri tipografici, riviste e gallerie d'arte. Accanto ai documenti e alle stampe di buona qualità, voleva ottenere i trasparenti utilizzati nella stampa della serigrafia, da esporre su pannelli luminosi⁴⁴⁰ come delle insegne pubblicitarie, in modo da far comprendere al pubblico, con immediatezza, che la matrice artistica della Pop Art fosse quella della comunicazione e dei messaggi di massa. (fig.24) Prima si rivolge a Giordano Falzoni, direttore della rivista «Metro» di Milano, ma non avendo ottenuto ciò che desiderava si affida addirittura alla galleria parigina di Ileana Sonnabend e Leo Castelli,⁴⁴¹ da cui ottiene ben 12 trasparenti di opere per stampa serigrafica.⁴⁴² Questa mostra, dunque, trattava le immagini quali vere opere d'arte, attestando come la loro riproduzione fotografica contenesse un elemento creativo che poteva andare ben oltre la semplice divulgazione; era, si può dire, una personale interpretazione di Bucarelli del *museo immaginario* di Malraux, in cui la fotografia si poneva quale veicolo ideale del valore costitutivo di ogni oggetto artistico, svincolato da ogni rapporto con la concretezza reale dell'opera d'arte.

La mostra *Bauhaus*, del 1961, a cura del Ministero degli Affari Esteri e del Governo Federale Tedesco, segna un crescente apprezzamento di Bucarelli per l'architettura razionalista, che culminerà, nel 1966, con la presentazione dell'esposizione didattica permanente *Architettura Moderna*, curata da Marcello Fagiolo⁴⁴³ in collaborazione con la Facoltà di Architettura a Valle Giulia, che ebbe una grande visibilità di pubblico come si evince anche dalle richieste di documentazione pervenute alla Galleria; molti furono anche i giornali stranieri che citarono questa esposizione che, per la prima volta, era dedicata all'architettura. Benché curata da Maurizio Fagiolo l'idea progettuale era di Bucarelli che, nell'introduzione all'opuscolo divulgativo, spiegava il motivo per cui avesse deciso di iniziare con questa tematica a realizzare delle mostre didattiche

⁴³⁹ La mostra si tenne dal 15 ottobre al 10 novembre del 1966. Lettera della Bucarelli a Ileana Sonnabend, del 17 ott. 1966 (ASG, Mostra didattica Pop Art 1966, pos. 3C B6 F29/A).

⁴⁴⁰ Bucarelli il 14 novembre del 1966 scrive a Giordano Falzoni, del giornale «Metro» a Milano: «mi rivolgo alla Sua cortesia per un aiuto all'organizzazione di una mostra didattica di Pop Art che sto facendo allestire a completamento dell'esposizione di Rosenquint e che dovrei aprire nei prossimi giorni. La mostra comprende una serie di pannelli didattici, qualche opera originale, materiale bibliografico e documentario e trasparenze a colori su quadri luminosi. Purtroppo, all'ultimo momento molte di queste trasparenze su cui contavo non si sono potute trovare. (...) Poiché Metro ha spesso riprodotto opere a colori di questi artisti, Le sarei molto grata se potesse prestarci i trasparenti (...)» (ASG, Mostra didattica Pop Art 1966, pos. 3C B6 F29/A).

⁴⁴¹ ASG, Mostra didattica Pop Art 1966, pos. 3C B6 F29/A.

⁴⁴² ASG, Mostra didattica Pop Art 1966, pos. 3C.B6 F29/A.

⁴⁴³ P. Bucarelli (1967)

permanenti: «*Ho scelto l'architettura come primo argomento per due ragioni. Prima: nel secolo scorso lo sviluppo dell'architettura, dal punto di vista formale parallelo a quello delle arti figurative, ha spesso preceduto quest'ultime (...). Seconda: il pubblico ha dell'architettura un'esperienza non solo culturale ma concretamente vissuta*».⁴⁴⁴ La scelta di organizzare una mostra afferente ad una sfera artistica non propriamente collegata alla collezione permanente era dunque un modo per avvicinare il visitatore al linguaggio dell'arte contemporanea e far sentire che l'esperienza estetica che qui si compiva non fosse al di fuori dell'esperienza della vita pratica. Il modello potrebbe anche essere quello sull'architettura razionalista, organizzata nel 1932 al *MoMA*, con il titolo *Modern Architecture*, da Philip Johnson⁴⁴⁵ insieme allo storico Henry Russell Hitchcock. La mostra romana allestita nel Salone Centrale presentava modellini di architettura funzionalista di case, uffici, fabbriche, tavole sinottiche e pannelli esplicativi, accanto ad oggetti di design, tra cui sedie, poltrone e tavoli di Aalto, Breuer, Le Corbusier, Mies van der Rohe, concessi in prestito dalle case produttrici.⁴⁴⁶ Furono proprio questi mobili, ancora in produzione ed in vendita, a far comprendere al pubblico che gli architetti si erano posti il problema pratico della salubrità degli spazi e non solo quello estetico.⁴⁴⁷ L'esposizione, a mio avviso, va analizzata in un contesto molto più ampio del semplice scopo educativo, poiché si collega alla battaglia che Venturi ed Argan avevano condotto in difesa della comprensione dell'arte astratta. Vista l'impossibilità per lo spettatore di afferrare che cosa rappresentasse l'arte astratta, in una ostinata ricerca di corrispondenza con il reale, si proponeva un confronto con una produzione, i cui legami con la pittura erano consolidati, ma che si basava sulla razionalità e su uno scopo profondamente sociale.⁴⁴⁸ L'esaltazione della funzionalità, anche progettuale, dell'architettura razionalista doveva fare da contraltare all'ideologia estetica sviluppata, a partire dal 1948, tra i critici d'arte fedeli al Partito Comunista Italiano che ricercavano una formula comunicativa per «*saldare quel divorzio tra arte e pubblico, tra cultura e vita, che le*

⁴⁴⁴ *ibidem*

⁴⁴⁵ Architetto responsabile di un settore del *MoMA* e curatore del Giardino delle sculture.

⁴⁴⁶ Per un elenco dei materiali esposti in mostra vedi P. Guarnera, *La prima mostra didattica permanente: L'Architettura moderna*, in M. Margozi (2009), p.78.

⁴⁴⁷ P. Bucarelli (1967)

⁴⁴⁸ E. Carlenzi (2015)

*esperienze intellettualistiche e solitarie, successive all'Impressionismo, con il loro rifiuto della realtà, avevano creato».*⁴⁴⁹

La mostra fotografica su Antonio Canova, aperta al pubblico il 6 dicembre del 1970, curata anche questa da Maurizio Fagiolo, partiva dalle ricerche di gruppo condotte dagli allievi della Scuola di Specializzazione della Sapienza diretta da Argan. Si tratta di una proposta che, fin dalla sua elaborazione, oltrepassava i limiti della didattica museale e si inseriva nel dibattito accademico nazionale sulla riscoperta e la modernità del Neoclassicismo. Allestita nella Sala delle Colonne, cui faceva da sfondo la scultura di *Ercole e Lica*, aveva una presentazione molto curata ed originale, frutto del lavoro dello studio Metaimago di Maurizio di Puolo e di Rosaria D'Angelo (figg.25-26). Le circa 500 immagini esposte in maniera molto scenografica, eseguite nel corso di un rilevamento presso la Gipsoteca di Possagno finanziato dal C.N.R., provavano chiaramente che il mezzo fotografico era ormai uno strumento di indagine critica e non solo di diffusione. Nel comunicato stampa si precisava: «*l'uso di un mezzo, quanto mai aperto e disponibile come la fotografia dichiara che la mostra viene a rappresentare una interpretazione di Canova, piuttosto che una definizione conclusiva di un artista sulla cui opera il giudizio e la valutazione appaiono ancora tutt'altro che definiti e conclusi*».⁴⁵⁰ Per capire l'importanza dell'esposizione che ormai aveva davvero poco in comune con le didascaliche mostre didattiche iniziali, in cui Canova appare caldo, settecentesco, barocco, persino sensuale – dalle parole di Fagiolo riportate nel pieghevole per il pubblico⁴⁵¹ – si deve richiamare alla memoria che nello stesso anno viene pubblicato il noto manuale di Argan che partiva proprio dal Classico e dal Romantico per tracciare il percorso dell'arte moderna, distinto solo dal tipo di atteggiamento che l'artista assumeva nei confronti della realtà sociale e naturale.⁴⁵²

Concludo con un'altra particolare mostra-recensione sul testo *Funzione della ricerca estetica* (1970) di Enzo Mari, che aveva aperto un ampio dibattito tra gli artisti dell'arte cinetica anche sulla funzione educativa di un museo d'arte moderna. Il 10 giugno del 1970, l'artista trasformerà questa presentazione in una vera *performance didattica*, con

⁴⁴⁹ Editoriale, in «Realismo», n.1. giugno 1952, p.1.

⁴⁵⁰ ASG, Attività Didattica 1970/1973. Scuole, pos 3F; ABGnam Attività didattica 1969/70, pos.18.

⁴⁵¹ *Antonio Canova. 1757-1882. Rilevamento fotografico*. ASG, Attività Didattica 1970/1973. Scuole, pos 3F; ABG, Attività didattica 1969/70, pos.18

⁴⁵² G. C. Argan (1970), *L'arte moderna 1770/1970*, vol. 4, Sansoni, Roma, p.4.

fogli ed illustrazioni staccati dal libro, appesi alle pareti e poi consegnati al pubblico per coinvolgerlo nel dibattito. Mari aveva chiarito, in questo frangente, la funzione di una galleria d'arte che doveva diventare un luogo dove, accanto alle opere di pittura e di scultura, fosse proposta una dimensione di *fruizione estetica* su tutto ciò che si poteva spiegare alla collettività attraverso delle strutture didattiche, così come sembrava avvenire nella Galleria. Del resto, nella stagione 1969/1970 compaiono tra i conferenzieri anche Lea Vergine, Enrico Castellani, Davide Boriani e Manfredo Massironi, rispettivamente dei disciolti GruppoT di Milano e GruppoN di Padova, che amavano questi momenti di confronto politico con il pubblico.⁴⁵³ Anche Filiberto Menna, in un suo intervento nel 1969 sull'arte visuale e cinetica, aveva sottolineato l'intento politico, oltre che divulgativo, di un'arte che diventava un'attitudine per agire sull'esistere, sull'essere, per trovare un posizionamento nel mondo e «*restituire all'individuo la perduta capacità di una presa sensuosa sul reale, per ridargli il ruolo di protagonista*».⁴⁵⁴ Insomma, la mostra didattica dedicata a Enzo Mari, accanto alla sua *performance* in occasione dell'inaugurazione, consolidavano una stagione della Galleria, iniziata alla metà degli anni Sessanta, che ripensava ai musei «*come centri di ricerca sperimentale e di divulgazione*».⁴⁵⁵ in cui la funzione tradizionale doveva essere sostituita da nuove forme di consapevole partecipazione del pubblico non più passivo.

⁴⁵³ L. Vergine (1973), *Arte cinetica in Italia* in «Arte e Società», Roma. Testo della conferenza tenuta alla Galleria l'11 marzo 1973.

⁴⁵⁴ F. Menna, *Arte visuale e cinetica*, testo della conferenza tenuta alla Galleria l'11 maggio 1969 (ABG, Attività didattica 1968/1969 cart.51M, b.12).

⁴⁵⁵ *ibidem*

Capitolo 2. Gli anni di Giorgio de Marchis

La Galleria Nazionale d'Arte Moderna dal 1975 al 1995

Il secondo capitolo si occupa di un periodo di tempo più breve rispetto al precedente, in cui si alternarono alla direzione della Galleria ben cinque soprintendenti, ossia Italo Faldi (1975-1979), Giorgio de Marchis (1979-1981), Dario Durbè (1981-1984), Eraldo Gaudio (1984- 1987) e Augusta Monferini (1987- 1994). Poiché la ricerca d'archivio ha fatto emergere, inaspettatamente, moltissime questioni e attività inedite nella direzione di Giorgio de Marchis, ho scelto di privilegiare questo breve periodo evitando di approfondire, con la stessa metodicità, il lavoro degli altri che hanno diretto la Galleria fino all'arrivo di Sandra Pinto nel 1995.

I soprintendenti che, a partire da Italo Faldi, guideranno la Galleria dopo Bucarelli si trovarono stretti tra due necessità: accrescere la collezione e ampliare lo spazio a disposizione, anche per creare ambienti da destinare alla didattica. Per ovviare alla mancanza di locali per la collezione permanente, Faldi, volle tornare alla vecchia idea di spostare parte della sezione dell'Ottocento a Villa Torlonia, ma l'intervento di Bucarelli, che benché in pensione si occupava ancora attivamente del museo - dove, del resto, continuava ad abitare - gli consentirono di procedere all'ampiamiento, dando inizio ai lavori dell'ala progettata da Luigi Cosenza, pur senza una completa copertura finanziaria.⁴⁵⁶ Per incrementare, invece, la collezione permanente, Faldi, si impegnerà a riprendere i contatti con gli artisti italiani, dedicando loro delle importanti mostre, tra cui quella di Alberto Burri (1976), curata da Bruno Mantura, cui seguirà una ricca donazione da parte dell'artista.

Alcune delle scelte programmatiche di Faldi saranno profondamente modificate da Giorgio de Marchis, che proietterà la Galleria da uno spazio meramente conservativo ed espositivo ad un "produttore" di cultura.⁴⁵⁷ Prima del suo arrivo, infatti, una delle maggiori critiche nei confronti era stata quella di aver puntato sulle mostre monografiche di artisti del passato, allontanandosi dalla promozione dell'arte più attuale, una sorta di

⁴⁵⁶ M. Licoccia (2012), *L'Ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna: I momenti "critici" nella storia del cantiere, I contatti tra Palma Bucarelli e Walter Gropius*, in «Belle Arti 131», n.1, pp.76-99.

⁴⁵⁷ N. Cardano (2015), p.11.

“bella addormentata” che si era chiamati a risvegliare.⁴⁵⁸ Piuttosto che per altri acquisti, pur senza perdere di vista la funzione istituzionale di conservazione e valorizzazione delle collezioni, le risorse verranno utilizzate da de Marchis per introdurre una vera *animazione culturale* che incrementò la presenza di pubblico. Poiché erano ancora in corso i lavori di restauro di molti locali, al pari di gli altri soprintendenti, de Marchis non poté presentare una collezione integra e completa, ma fu costretto a provvedere ad aperture progressive delle sale «*per non privare completamente il pubblico, le scolaresche e gli operatori didattici dell'accesso ad almeno una parte del museo*».⁴⁵⁹ Al suo arrivo, nel 1979, rispondendo laconicamente ad una verifica della Guardia di Finanza che segnalava nei depositi la presenza di molte opere accatastate in un precario stato di conservazione,⁴⁶⁰ rivelava anche il proposito di spostare i dipinti dai depositi in alcune sale per tramutarle in aule di studio, dotate di schedario e collegate direttamente all'archivio e alla biblioteca.⁴⁶¹ Gli stessi depositi, una volta sistemati, dovevano essere aperti al pubblico in modo che tutte le opere fossero fruibili e sottoposte a cura e vigilanza quotidiane.⁴⁶² Un progetto che fin da subito immaginava la Galleria, come dichiarava in un'intervista per il suo insediamento, alla stregua di un grande “museo-biblioteca” che cedesse il posto al precedente “museo-spettacolo” – forse più riferendosi all'attività di Bucarelli che di Faldi - con troppe opere esposte e costose mostre temporanee.⁴⁶³ Negli ambienti che l'architetto Bazzani aveva all'inizio destinato a deposito, al piano terreno del lato est, furono trasferiti la biblioteca ed alcuni uffici che sino ad allora erano ubicati nella superfetazione delle terrazze,⁴⁶⁴ in questo modo, la biblioteca fu nuovamente aperta al pubblico, dopo tre lunghi anni di chiusura.

L'ordinamento delle sale (fig.27) restava più o meno quello proposto da Bucarelli tra il 1968 e il 1973, a cui, del resto, lo stesso de Marchis aveva partecipato. Rimasero le sale con le collezioni monografiche di Filippo Palizzi e di Medardo Rosso, le opere del

⁴⁵⁸ *Un Ottanta ricco di buone intenzioni* (1980), in «La Stampa», 10 febr. (ABG, Soprintendenti Gnam, cart.52, n.7).

⁴⁵⁹ *Riaperte al pubblico alcune sale della Galleria Nazionale d'Arte Moderna* (1981), in «Oggi sud», 12 nov. (ABG, Soprintendenti Gnam, cart.52, n.7).

⁴⁶⁰ ASG, Attività didattica 1960-2000.

⁴⁶¹ G. de Marchis (1982 b), p.17.

⁴⁶² ASG, Attività didattica 1960-2000.

⁴⁶³ D. Guzzi (1979) *Il programma del soprintendente* in «Il Settimanale», 12 sett. (ABG, Soprintendenti Gnam, cart.52, n.7 b.2).

⁴⁶⁴ B. Tomassi (2012), *L'ordinamento del deposito XIX Secolo oggi aperto alla consultazione del pubblico* in «Belle Arti, 131», n.1, rivista on line, p.14.

Purismo, del Romanticismo lombardo, della Scapigliatura, accanto alla scultura e alla pittura di tema storico. Le sale di collegamento tra le due costruzioni di Bazzani furono destinate al Neoclassicismo e al Divisionismo. Nel lato ovest iniziava la presentazione del Novecento con le opere più recenti della Scuola Romana, del Futurismo, della pittura Metafisica e degli artisti stranieri del XIX e XX secolo, con piccole sale monografiche dedicate a Giacomo Manzù, Giorgio Morandi e Arturo Martini. Nel secondo corpo di fabbrica, quello del 1934, era visibile, ad est, ancora parte dell'Ottocento, con due sale monografiche per Domenico Morelli e Gaetano Previati. Ad ovest le sale di Alberto Burri, Pino Pascali, Piero Manzoni, Giuseppe Capogrossi, Lucio Fontana ed Ettore Colla, ossia tutti coloro a cui Giorgio de Marchis aveva da sempre rivolto i suoi interessi di studio e di curatela. I saloni centrali della Galleria, divisi tra opere d'arte italiane e straniere, furono destinati alle mostre temporanee di artisti viventi. Nell'ala ovest erano ancora collocate tutte le opere cinetico-visuali e ambientali acquistate da Bucarelli, caratterizzate da quella dimensione partecipativa che, vedremo, de Marchis considerava la linea più accattivante dell'arte contemporanea.⁴⁶⁵ Quanto all'aggiornamento della collezione, per il nuovo soprintendente, vi era un motivo che giustificava l'assenza di opere recenti, dovuta ad «una grave crisi creativa e ad un momento di confusione e di grande povertà»⁴⁶⁶ che caratterizzava la produzione artistica di quegli anni. Per questo era più interessato a raccontare la stagione del decennio precedente che era stata contraddistinta da una sperimentazione che spaziava in tutte le direzioni, un periodo, che a suo dire, pullulava «di fermenti intellettuali, di proposte, di idee nuove, anziché di ideologie (...), in un contesto sociale arcaico che passava dal sottosviluppo al consumismo di massa»,⁴⁶⁷ di cui aveva parlato lo stesso Argan nella presentazione di *Critical* nel 1980. Tuttavia, pur nella sua dimensione problematica, come stava avvenendo, ad esempio, al *Beaubourg* o all'*Art Gallery of Ontario* di Toronto, per de Marchis, i musei d'arte contemporanea dovevano assolvere ad un diverso compito istituzionale e testimoniare la ricerca «nel suo farsi attuale e nel suo svolgimento presente»,⁴⁶⁸ organizzando spazi e modalità di fruizione che si adattassero agli aspetti atipici delle esperienze artistiche degli anni

⁴⁶⁵ AA.VV (1967), *Lo spazio dell'immagine*, Alfieri Edizione Arte, Venezia.

⁴⁶⁶ G. de Marchis (1991), p.243.

⁴⁶⁷ *ibidem*

⁴⁶⁸ G. de Marchis (1982 b), p. 23.

Ottanta, dagli esiti comportamentali a quelli concettuali, per trasformarlo in « *una sorta di “atelier pubblico”* ». ⁴⁶⁹

Dario Durbè, che successe a Giorgio de Marchis alla fine del 1981, riprese invece la strada delle mostre temporanee rivolte al passato, puntando il più possibile su opere già presenti nella collezione e sulle donazioni che ottenne ricucendo i rapporti, non sempre facili, con molti pittori italiani, tra cui Fausto Melotti e Piero Dorazio. ⁴⁷⁰ Nel 1982, intanto, la Legge n. 512 dei Beni Culturali e Paesaggistici che consentiva la cessione di opere d'arte in cambio del pagamento delle imposte, sistema adottato sul modello della *darion* francese, apriva nuove speranze per le acquisizioni, ma dovranno passare almeno vent'anni prima che la Galleria ne vedesse qualche effetto. La collezione venne quindi incrementata con una serie di opere di artisti *in comodato d'uso*, mentre si ridussero gli spazi destinati alle forme d'arte più attuali. In questo senso fu emblematica la trasformazione dell'ambiente situato nel seminterrato sud-est, che Giorgio de Marchis aveva utilizzato per le manifestazioni legate all'arte performativa, in un ambiente che prese il nome di *Deposito pannelli di ferro*, per via delle strutture metalliche simili a quelle che Durbè aveva avuto modo di vedere nella casa-studio di Alberto Burri a Città di Castello, dove vennero ricoverati i dipinti delle sale ancora una volta sottoposte a ristrutturazione. ⁴⁷¹

Un momento di rinascita ebbe inizio alcuni anni dopo, nel 1987, con Eraldo Gaudio, quando venne adottato il famoso acronimo GNAM e presentato un nuovo allestimento del Novecento, in cui vennero esposte le recenti acquisizioni, prime tra tutte quelle che Renato Guttuso, grande oppositore di Bucarelli, aveva lasciato in eredità alla Galleria dopo la mostra a lui dedicata. ⁴⁷² L'allestimento del museo, curato da Bruno Mantura e dall'architetto Costantino Dardi, voleva andare oltre le avanguardie ed operare un « *processo liberatorio dell'arte, eliminando la censura, estendendo i confini del desiderio, che arricchisce l'iconografia di tutti noi, consente ai visitatori di identificarsi (ovviamente in maniera corretta e con i corretti strumenti scientifici) con nuovi territori, nuovi anche perché esplorati da studi dell'arte quasi sempre contraddittori tra di loro*

⁴⁶⁹ *ibidem*

⁴⁷⁰ M. Mininni (2012), p.53.

⁴⁷¹ B. Tomassi (2012), *L'ordinamento del deposito XIX Secolo oggi aperto alla consultazione del pubblico*, in «*Belle Arti*, 131», n.1, rivista on line, p.15.

⁴⁷² A. Monferini (1986), *La Donazione Guttuso, e le altre opere dell'artista nelle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Cat. mostra (a cura di) A. Monferini, De Luca Editore, Roma.

nel nostro secolo».⁴⁷³ Si trattò di un evento importante che l'Italia, fanalino di coda, attendeva da tempo, mentre nell'anno precedente avevano aperto i battenti il *Museo D'Orsay* di Parigi, il *Moca* di Los Angeles e il *Ludwig* a Colonia. Dardi cercò di recuperare la spazialità originaria degli ambienti, soprattutto nelle altezze, eliminando i velari, anche se vennero realizzate, nei saloni più grandi, delle frammentazioni con spessi pannelli, con in cima degli elementi modulati orientabili in ferro e tela, per catturare e diffondere la luce artificiale. L'ordinamento ideato da Mantura e l'allestimento di Dardi rientravano in una scelta museologica tipicamente postmoderna,⁴⁷⁴ che puntava su una maggiore libertà del percorso, con ambienti tematici in cui le opere erano poste in rapporto dialettico tra moderno ed antico, benché la maggior parte delle sale mantenesse la cronologia più tradizionale e gli ordinamenti storici.⁴⁷⁵ Particolare enfasi verrà data alla scultura, settore d'interesse del curatore, con opere posizionate per lo più nelle sale dell'edificio del 1911 e nelle due verande ad emiciclo. Le sculture più grandi, ad esempio *Donna dormiente* (1930) e *Bagnante* (1935) di Marino Marini (1901-1980) (fig.28), verranno collocate su larghe basi quadrate in parquet, sempre ideate da Dardi, che sollevandole da terra conferivano monumentalità a tutto il contesto. La sistemazione delle sale si interruppe però alle opere degli anni Quaranta, mentre il resto della collezione rimase in uno stato precario di abbandono. Al termine del 1987 la direzione passò ad Augusta Monferini che cercò, fin dal suo arrivo, di ravvivare l'interesse per la Galleria puntando su due elementi: grandi mostre a forte richiamo di pubblico, come quella di Van Gogh che ebbe uno straordinario successo, e l'arricchimento della collezione italiana, soprattutto nel settore del primo Novecento. In questi anni Monferini realizzerà una serie di mostre monografiche su molti protagonisti dell'arte italiana, anche per ottenere donazioni che incrementassero la collezione. Grazie ai funzionari Francesco Sisinni e Mario Ursino fu avviata un'articolata operazione di integrazione del patrimonio museale e si riuscì ad aggiungere alla collezione ben oltre quattrocento opere, tra cui quelle di Giorgio De Chirico, Renato Guttuso, Umberto Mastroianni, Antonio Corpora, Franco Gentilini, Pietro Consagra, Remo Brindisi, Giuseppe Marzullo, Gastone Novelli, Guido La Regina.⁴⁷⁶ Tra gli impegni più significativi la ristrutturazione dell'attuale biblioteca,

⁴⁷³ B. Mantura (1987), p.13.

⁴⁷⁴ S. Pinto (2005), *Quale modernità?.....*, in S. Pinto (2005), p. 23.

⁴⁷⁵ *ibidem*

⁴⁷⁶ F. Sisinni (2019) *Nel Trigesimo della scomparsa di Mario Ursino, il ricordo di Francesco Sisinni*, in «About Art», rivista on line, 14.dic.

progettata da Costantino Dardi, nel 1991, secondo i più moderni criteri di biblioteconomia, con una nuova sede per l'archivio storico. Nel 1993, si riuscì ad aprire al pubblico l'ala realizzata da Luigi Cosenza, riservando questo spazio razionalista a mostre temporanee di arte contemporanea di grande risonanza, tra le quali ricordo quella su Jean Dubuffet, sulla collezione Sonnabend e sulle opere di Gastone Novelli e Achille Perilli che inaugurarono il nuovo spazio espositivo.⁴⁷⁷ Verranno poi spostate in questi ambienti, sino al 1997, alcune opere della collezione dell'800, ordinate da Durbè che, di fatto, contrariamente alle intenzioni iniziali di un luogo elastico e plasmabile, lo trasfigurarono nella forma di un “deposito – quadreria”.

In questo clima, il lavoro di riordino amministrativo e la ristrutturazione degli ambienti proposta da Bianca Alessandra Pinto al suo arrivo nel dicembre del 1994, saranno un vero spartiacque, basti pensare che fino al 1999, quando cioè terminano tutti i lavori di restauro che aveva progettato, la Galleria non sarà mai aperta nella sua interezza. È bene però sottolineare che, oltre a problemi finanziari e strutturali, il declino era dovuto anche alle scelte politiche che sia andavano diffondendo fin dagli anni Ottanta, che spingevano per inserire arte, musei e patrimonio in un sistema di “industria culturale” e di spettacolarizzazione, in cui risultavano marginali l'impegno intellettuale ed etico che aveva caratterizzato la Galleria fin dai suoi esordi. Infatti, ha ben messo in luce Tomaso Montanari,⁴⁷⁸ gli investimenti economici nel settore dei beni culturali produssero, nel nostro Paese, una valorizzazione più superficiale che consapevole e di questa inversione di tendenza dovette avere sentore precocemente già lo stesso de Marchis che, a soli due anni dalla sua nomina, alla fine del 1981, abbandonò la direzione per tornare a dirigere l'*Istituto Italiano di Cultura* in Giappone.

Per un uso sociale del museo: dalla *Nouvelle Museologie* ai musei di massa

Si è preferito partire dalla *Nouvelle Museologie*, benché cronologicamente distante dal periodo di cui si occupa questo capitolo, poiché fin dagli anni della sua formazione, Giorgio de Marchis, come hanno rivelato alcuni appunti ritrovati nel suo archivio personale,⁴⁷⁹ aveva rivolto grande attenzione a questo momento della museologia di

⁴⁷⁷ A. Monferini (2013), p.184.

⁴⁷⁸ T. Montanari (2015), *Privati del patrimonio*, Einaudi, Torino.

⁴⁷⁹ AFM, Biografia, Formazione 1930-2011 / Documenti 1930 – 2009.

stampo francese per il ruolo sociale che i musei dovevano assolvere nella creazione di una coscienza civile e politica. Ci si deve, cioè, muovere tra la museologia fine anni Sessanta e quella degli anni Ottanta per comprendere come la Galleria si fosse trasformata, per un breve periodo, in uno spazio di sperimentazione, con uno sguardo verso la contestazione politica e istituzionale ed uno rivolto verso le problematiche introdotte dal dibattito postmoderno sulla fruizione di massa.

Con la *Nouvelle Museologie*, attraverso una rilettura della storia, venne approfondita l'indagine sulla sociologia del pubblico e sui meccanismi simbolici e di potere che caratterizzavano le esperienze culturali, criticando l'atteggiamento geloso dei curatori e l'elitarismo che dominava la comunicazione, che avevano portato ad una "sacralizzazione" degli spazi e ad una drastica perdita del valore delle opere in esso contenute. In questo passaggio, determinanti furono gli studi del sociologo Jean Baudrillard (1929-2007) sul sistema degli oggetti museali e sulla loro perdita di potere attrattivo e comunicativo,⁴⁸⁰ che fornì una base critica alla museologia francese per trasformare il museo in un luogo con un maggior coefficiente di partecipazione. Poiché il problema riguardava soprattutto la relazione dell'opera con il visitatore, in una fase successiva ormai caratterizzata dal turismo di massa e dalla cultura postmoderna, sarà invece fondamentale l'analisi di Bernard Deloche (1944) per ciò che chiamerà «*l'ossessione del museo*»,⁴⁸¹ dove l'arte, trasformata dal turismo di massa e dai divieti in un oggetto di culto, perdeva tutto il suo valore sociale, oltre che comunicativo.⁴⁸²

Agli esordi, in cui la rilevanza simbolica trasformava il museo in un terreno di scambio e di complessa riconfigurazione del rapporto tra società e cultura, mentre i giovani rivendicavano il potere rivoluzionario dell'immaginazione, oltre ad una maggiore partecipazione alla vita culturale e un profondo svecchiamento di tutte le istituzioni preposte alla formazione, il museo tenterà di adottare ogni strategia per diventare una struttura aperta, reclamando una dimensione sociale, un carattere interdisciplinare e una necessaria collaborazione con il territorio. Facendo riferimento ai concetti di *cultura alta e bassa*, di *classi egemoni e subalterne*, che emergevano dai contemporanei studi antropologici, i musei furono indagati nelle loro funzioni e sulla concreta possibilità di convertirsi in luoghi al servizio del pubblico. Nel giro di pochissimi anni si sviluppò una

⁴⁸⁰ J. Baudrillard (1968).

⁴⁸¹ B. Deloche (1985), p.23.

⁴⁸² *ibidem*

febrile attività rivolta al *museo-forum*,⁴⁸³ secondo la fortunata formula del museologo Duncan Cameron (1930-2006), dove il museo, «*l'orecchio che ascolta*», doveva assumere un comportamento attivo nei confronti del pubblico. Per Cameron era opportuno distinguere nettamente l'atteggiamento neutrale del *museo* da quello creativo del *forum*, sebbene le due formule potessero condividere lo stesso edificio e lo stesso tipo di pubblico: nel museo, cioè, non si faceva propaganda politica ma solo educazione attraverso l'esposizione degli oggetti, mentre il forum era caratterizzato dalla discussione critica e dalla partecipazione attiva. Non si trattava, dunque, di una presenza antagonista ma di una necessaria coesistenza di due modi di comunicare l'arte, attraverso la creazione di uno spazio che incorporasse, come sosterrà anche Argan, sia le collezioni che le manifestazioni del cambiamento: «*i musei devono costruire delle collezioni che ci racconteranno domani chi siamo e in che modo siamo giunti ad esserlo*».⁴⁸⁴ Inoltre, per restare in contatto con la società civile le esposizioni museali dovevano essere concepite in modo da fornire spunti per palinsesti televisivi, film e articoli su riviste specializzate e proporre attività didattiche «*(...) più ampie e programmi da "esportare" al di fuori del museo, al fine di raggiungere un'intera comunità, le aree di grande concentrazione urbana e soprattutto le scuole*».⁴⁸⁵ Fu certamente questa attenzione per la sua capacità comunicativa che portò l'ambiente museale a diventare un «*exciting alternative to conventional education*»,⁴⁸⁶ dove si tendeva a rimarcare il potenziale esplorativo del luogo e si invitava il pubblico a praticare comportamenti di perlustrazione e investigazione che fino ad allora erano stati estranei alla visita in un museo.⁴⁸⁷ Tale atteggiamento, nei musei d'arte contemporanea, aveva una maggior presa presso i giovani che, abituati all'ordinarietà del sistema scolastico e del museo "tradizionale", ne subirono fortemente il fascino, sebbene questo tipo di museo palesasse con più evidenza i segni della contraddizione che veniva dalla musealizzazione delle opere.⁴⁸⁸ Infatti, come aveva indicato chiaramente lo storico dell'arte Pierre Gaudibert (1928-2006) «*l'avanguardia entra nel museo solo quando ha cessato di essere aggressiva e attiva di manifestare la sua volontà di rottura con l'ordine esistente, estetico, morale e sociale; (...) divenendo*

⁴⁸³ D. Cameron (1971)

⁴⁸⁴ Ivi, p.24. Traduzione dell'autore.

⁴⁸⁵ Ivi, p.62. Traduzione dell'autore.

⁴⁸⁶ D. Cameron (1971), p.23.

⁴⁸⁷ C. G. Screven (1969), p.7.

⁴⁸⁸ S. Zuliani (2009), p. 175.

“oggetto da museo” inoffensivo, documento morto di un conflitto vivo». ⁴⁸⁹ Per questo accanto alla collezione si introdusse un affascinante «sistema di animazione» realizzato attraverso *performances*, concerti, laboratori, dove i curatori assunsero la funzione di “animatori” per creare validi ed articolati rapporti con il pubblico, non più riconducibili al solo consumo passivo. ⁴⁹⁰ Questo tipo di proposte avevano caratterizzato soprattutto la sua direzione del *Musée d’Art Moderne* di Parigi, dove, nel 1967, aveva creato *Animazione-Ricerca-Confronto* (ARC), una sezione dedicata alle nuove tendenze artistiche, dalla musica al teatro e, successivamente, dalla fotografia al cinema, con dibattiti e tavole rotonde alla presenza di artisti e di critici. Si trattava di un sistema comunicativo dallo spiccato valore ideologico, che pretendeva di confrontarsi sia con l’elitarismo museale denunciato, nello stesso periodo, da Louis Althusser (1918-1990) e da Pierre Bourdieu (1930-2002), sia, in rapporto al contesto politico del Sessantotto, con il modello utopistico delle “*isole di libertà*” del filosofo Herbert Marcuse (1898-1979). Nel museo, infatti, come nei campus delle università americane, la censura politica e culturale poteva essere minori rispetto al mondo esterno e le opere d’arte potevano liberare il «loro potenziale esplosivo, nel farne qualcosa di più di un semplice piacere per l’occhio, affinché agiscano sull’immaginario e la sensibilità dei visitatori, li esaltino o li turbino, li inquietino o li ossessionino, li facciano, insomma reagire mettendo in discussione abitudini e certezze». ⁴⁹¹ L’attività dell’ARC era stata davvero frenetica, basti pensare che in soli cinque anni furono organizzate più di cento mostre ed eventi. Ogni sezione artistica, curata da un diverso *animatore*, coinvolgeva anche gli studenti della sua cattedra parigina di Storia dell’Arte Contemporanea, occupandosi di redigere le note informative, di organizzare conferenze, seminari e l’attività didattica del museo. Gli eventi proposti erano caratterizzati da un alto grado di sperimentazione, con proposte di danza contemporanea, in cui i ballerini interagivano con le opere, con laboratori di attività pratiche per il pubblico di ogni età, con passeggiate-concerto lungo le sale del museo e con *light shows* all’esterno, in uno stretto rapporto con la città. ⁴⁹²

In questo nuovo contesto, in cui il curatore e il visitatore erano chiamati ad un atteggiamento collaborativo, si rendeva necessario conoscere con maggiore scientificità

⁴⁸⁹ S. Zuliani (2009), p.156.

⁴⁹⁰ P. Rigoli (2009), p.15.

⁴⁹¹ Ivi, p.16.

⁴⁹² *ibidem*

e sistematicità le caratteristiche del pubblico che frequentava i musei. Per questo la sociologia applicata alla museologia promosse diverse inchieste di cui, senza addentrarci troppo nell'argomento,⁴⁹³ vorrei ricordare alcuni aspetti utili per un successivo confronto con la Galleria. Tra le prime indagini sui visitatori si distinsero quelle degli studiosi francesi e canadesi. La stessa critica al *museo tempio* di Cameron partiva, come sarà per Bourdieu, dal rilevare la questione del pubblico che non frequentava i musei e che pertanto, soprattutto in un paese culturalmente giovane quale il Canada, era automaticamente escluso da ogni forma di educazione all'arte. I risultati della ricerca condotta a Toronto nel 1961 svelarono, infatti, una grande correlazione tra livello d'istruzione elevato e tipologia dei visitatori dei musei,⁴⁹⁴ dove chi non aveva nessuna forma d'istruzione si autoescludeva dalla partecipazione. Questo studio era stato fondamentale per stimolare la creazione di strategie educative, in cui i curatori partendo dalle opinioni che i visitatori esprimevano sulle esposizioni, adottassero un linguaggio più semplice e familiare.⁴⁹⁵ Ma il più determinato e il più critico nei confronti dei musei tradizionali sarà Pierre Bourdieu, che con il suo libro *L'amour de l'art dans les musées européens*, pubblicato nel 1969, diffonderà in ambito internazionale la questione della comunicazione e della necessaria "desacralizzazione" dello spazio museale. Fin dalle prime pagine della ricerca, a cui si aggiungevano gli studi statistici di Alain Darbel, il museo era descritto quale luogo dove si praticava una «*religion de l'art*»,⁴⁹⁶ un culto in cui la conoscenza veniva elargita sotto forma di grazia, amplificata, come farà osservare anche Deloche, dal silenzio richiesto al visitatore. La pubblicazione di questa inchiesta costituirà il punto di riferimento ineludibile per chi si occuperà di musei e del suo pubblico, avendo preso in considerazione, per altro, un ampio spettro di istituzioni museali, disseminate in sei nazioni, sebbene la parte più rigorosa e significativa dell'inchiesta fosse stata svolta in Francia. In Italia, dove furono intervistati i visitatori del *Castello Sforzesco* e della *Pinacoteca Brera*, questa indagine contribuì in maniera definitiva a legare le analisi sul pubblico ad un approccio sociale, piuttosto che puntare sulla psicologia del visitatore, come era stato fatto nelle precedenti indagini negli Stati Uniti. La traduzione italiana del testo, nel 1972, a cura di Laura Pennachi Brien,

⁴⁹³ Si veda, con un'ampia bibliografia sull'argomento, A. Bollo (2015), *Il museo e la conoscenza del pubblico: gli studi sui visitatori*, on line <https://online.ibc.regione.emilia-romagna.it/I/libri/pdf/bollo.pdf>

⁴⁹⁴ Condotta da David S. Abbey per conto del *Royal Ontario Museum*.

⁴⁹⁵ D. Cameron (1971 a), p. 280.

⁴⁹⁶ P. Bourdieu – A. Darbel (1969), p.13.

rappresentò poi uno dei rari casi di dibattito internazionale del nostro Paese, che la stessa ricerca sociologica ed antropologica, da sola, non era stata in grado di produrre.⁴⁹⁷ L'indagine di Bourdieu cercava di individuare che cosa separasse i frequentatori di musei da coloro che non li frequentavano, identificando le caratteristiche culturali, economiche e sociali del pubblico che si recava al museo. Lo studio, partendo dalle motivazioni della visita, rilevava una profonda differenziazione sociale e culturale del pubblico, che riguardava ogni aspetto del museo, persino la diversa distribuzione dei giorni della settimana o dei periodi di festività in cui vi si accedeva. I risultati, su un campione di milleduecento visitatori dimostreranno che, alla soglia degli anni Settanta, i musei erano ancora una prerogativa esclusiva delle classi medio-alte, mentre le classi meno abbienti continuavano ad essere una porzione minoritaria e trascurabile, il cui grado di esclusione riguardava, in maniera notevole proprio i musei d'arte moderna. Secondo i dati dell'inchiesta il visitatore tipo dei musei d'arte era in possesso di una laurea, di un'elevata formazione umanistica, tanto che il 40% delle persone intervistate dichiarava di aver studiato il latino. Tuttavia, tra le novità positive che l'indagine metteva in evidenza, dopo l'esperienza del Sessantotto, vi era la maggiore presenza di un pubblico giovane, circa il 37% del totale. L'età era molto importante se si pensa che, all'inizio degli anni Sessanta, i giovani rappresentavano solo il 18% della popolazione museale. Ma la scoperta più interessante era che il museo stesso, attraverso i sistemi di accoglienza, dell'esposizione delle opere e delle stesse didascalie contribuiva ad aumentare, nel pubblico, il senso di appartenenza o di esclusione. Tuttavia, contestando l'idea che il problema potesse essere risolto con mere soluzioni tecniche, conferenze, visite guidate, didascalie appropriate, verranno sottoposti a critica radicale, in nome della democratizzazione della cultura, tutti quei «*sistemi di valore della classe media, quando non sono quelli della classe medio-alta*»,⁴⁹⁸ che il museo forniva quale «*indottrinamento dogmatico*».⁴⁹⁹ Queste riflessioni del sociologo francese, che come vedremo, costituiscono il retroterra culturale di Giorgio de Marchis e saranno utilizzate per cambiare molti aspetti della fruizione della Galleria, devono essere analizzate, per maggiore correttezza, alla luce del contesto politico francese, poiché l'inchiesta era soprattutto una critica nei confronti di André Malraux, allora ministro per gli Affari Culturali, che riteneva che l'arte non avesse bisogno di alcun

⁴⁹⁷ E. Nardi (2004), p.17.

⁴⁹⁸ P. Dragoni (2010), p. 154.

⁴⁹⁹ *ibidem*

tipo di mediazione educativa. Pierre Bourdieu lo accusava di disinteresse nei confronti dell'istruzione dei giovani, affermando, al contrario, che qualsiasi politica di inclusione dei musei fosse inutile senza il coinvolgimento e l'azione primaria della scuola: «*toute action, incitation directe et spécifique à la pratique culturelle s'expose à n'exercer qu'une influence fugitive, temporaire ou superficielle tant qu'elle ne s'appuie pas sur l'action systématique et prolongée de l'école*». ⁵⁰⁰ Del resto anche Gaudibert aveva assegnato, pur nella sua sperimentazione museale, un ruolo fondamentale all'educazione scolastica, partendo da tre nuove tipologie di frequentatori dei musei: i borghesi della classe media, piuttosto colti, che per emulazione erano diventati culturalmente bulimici nei confronti del museo e delle mostre, gli adolescenti, una tipologia in crescita che vi si recava con sempre maggiore frequenza ed, infine, il “non pubblico” fatto dalle classi medio basse, che non manifestavano alcun interesse per le istituzioni museali. Per questa profonda differenziazione sociale e culturale, i musei non potevano portare a nessuna forma di inclusione, se la scuola non avesse contribuito a recuperare e a ridurre le distanze, promuovendo una «*didattica dello sguardo*» ⁵⁰¹ e una «*alfabetizzazione plastica*», ⁵⁰² soprattutto dell'arte contemporanea.

Il nuovo ed inedito rapporto che lo spettatore, in quegli anni, instaurò con il museo e con l'arte contemporanea era, dunque, più articolato di quanto potrebbe apparire e, accanto alle teorie museologiche andrebbe considerata la *Fenomenologia della percezione* che Merleau-Ponty aveva elaborato partendo dall'opera d'arte e dal soggetto percettivo, e, soprattutto, dal ruolo assegnato al pubblico dalla dimensione performativa di alcuni procedimenti artistici che emersero nel panorama mondiale. Una funzione importante ebbe, in questo senso, il movimento concettuale dell'*Institutional Critique* che cercava di scardinare i meccanismi coercitivi delle esposizioni, realizzando azioni e *performances* che dovevano servire a svelare le distorsioni del sistema e porre le condizioni di un cambiamento sostanziale. Gli attivisti del movimento che contestavano lo stesso spazio fisico del museo, dove si applicavano principi selettivi e genealogie antiquate, chiedevano che si affermasse una diversa dimensione comunicativa tra artista, opera d'arte e spettatore. Da una parte, cioè, artisti come Marcel Broodthers, Daniel Buren, Michael

⁵⁰⁰ P. Bourdieu, A. Darbel (1969), p.140.

⁵⁰¹ P. Gaudibert (1970), *Il museo d'arte moderna, animazione e contestazione*, in C. Ribaldi (2005), pp.279-290.

⁵⁰² *ibidem*

Asher e Hans Haacke che volevano creare una relazione immediata con i visitatori, dall'altra i minimalisti quali Donald Judd, Carl Andre, Robert Morris e Dan Flavin che, bandita ogni forma di rappresentazione, trasformavano l'arte in un viaggio verso le strutture primarie quali forma, spazio, linea, superficie e assegnavano uno speciale valore alla fruizione dell'oggetto. Si deve ricordare che in Europa, grazie al Minimalismo, il recupero dell'oggetto non avvenne in maniera autoreferenziale, come per la Pop Art americana, ma divenne un elemento fenomenologico, posto in relazione con lo spazio e con lo spettatore, che coinvolgeva il corpo e la collettività.⁵⁰³ Brian O 'Doherty (1928) nel suo testo più famoso, *Inside the White. The Ideology of the Gallery Space*,⁵⁰⁴ aveva criticato i modelli espositivi degli anni Cinquanta grazie alla sua vicinanza con personalità come Eva Hesse, Dan Graham, Sol LeWitt, Robert Smithson, Susan Sontag e Samuel Beckett e aveva rintracciato nel doppio destino dell'arte visiva americana, dopo il sisma pittorico di Pollock, la nascita di una nuova immagine dei musei e degli spazi espositivi; la pittura Color Field con l'attenzione all'effetto visivo aveva aperto il museo verso i segnali percettivi nella comunicazione, mentre la dimensione performativa degli *happenings* e gli *environments*, a partire da Allan Kaprow, avevano puntato sul coinvolgimento emotivo e sul ruolo attivo dello spettatore. Lo stesso Cameron aveva messo in evidenza che in Canada un cambiamento sostanziale di musei come l'*Art Gallery of Ontario* (AGO) era avvenuto grazie agli artisti performativi, più che dalle proposte della museologia post-sessantottina.⁵⁰⁵ La dimensione militante del museo nasceva, cioè, da una galassia assai variegata che, spiega Daniela Fonti, andava dal movimento del *Institutional Critique* all'Arte Povera e alla Body Art e il ruolo da protagonista assegnato al pubblico veniva «dalla concreta operatività di quegli artisti che avevano posto al centro del loro lavoro il rapporto tra l'opera d'arte e il pubblico. In questo desiderio di creare una immediata relazione, tra l'opera, ma ancora più tra l'azione dell'artista - magari bruciata nell'effimero happening - e il pubblico chiamato

⁵⁰³ M. G Messana, *Lezioni di Arte Contemporanea* a cura della redazione di Radio3 Suite in collaborazione con il MAXXI, <https://www.audiocast.it/poddetail?podid=1643>

⁵⁰⁴ L'artista e critico irlandese Brian O'Doherty (1928) conia la definizione di *White cube*, pubblicando sulla rivista «Artforum», tra il 1976 e il 1981, quattro saggi poi riuniti in *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (1981) tradotto in italiano nel 2012. Nel corso degli anni Settanta l'espressione *White Cube* entra nel codice critico ed espressivo per indicare un nuovo tipo di spazio espositivo: un luogo inondato di luce, con sorgenti luminose provenienti dall'alto, naturali o artificiali e pareti perimetrali dipinte di bianco. (Vedi R. Caruso (2015), *Il bianco del White Cube*, (a cura di) M. Zammerini (2015), pp.169-179).

⁵⁰⁵ D. Cameron (1995), p.47.

a partecipare di persona».⁵⁰⁶ In questo clima di grande rinnovamento, dunque, sarà di notevole importanza l'orientamento della Galleria che, con Giorgio de Marchis, inserì nella sua programmazione *performances* e mostre temporanee, per lo più curate dalla giovane storica dell'arte Ida Panicelli, dedicate all'arte concettuale e minimalista, con una specifica attenzione al coinvolgimento del pubblico.⁵⁰⁷

Alla fine degli anni Settanta vi sarà un altro fenomeno, dal punto di vista sociologico, che bisogna considerare per completare il panorama delle trasformazioni dei musei d'arte moderna, ossia la crescita esponenziale del pubblico, fenomeno non da tutti reputato tra i risvolti positivi del processo di democratizzazione in atto in queste istituzioni. Nel famoso articolo *Effett Beaubourg. Implosion et dissuasion*,⁵⁰⁸ Jean Baudrillard parlava, per primo, riferendosi al neonato museo francese, di quel consumo di massa dove la folla arrivava «*come sui luoghi della catastrofe*»,⁵⁰⁹ per partecipare ad un evento effimero, simulando una forma di conoscenza che non poteva avvenire in quanto non sia adattava ai tempi lunghi che il museo deve avere per radicarsi nella comunità.⁵¹⁰ Tuttavia, il modello del *Centre Georges Pompidou* sarà imitato in tutti quei casi in cui si voleva creare un differente rapporto tra l'edificio museale e il contesto urbano, divenendo il simbolo architettonico e museologico del museo postmoderno. Progettato da Renzo Piano e Richard Rogers e promosso dalla destra di Chirac, era stato accolto con interesse dalla sinistra francese in quanto tentava un connubio tra il museo europeo e quello americano, «*in un'originale sintesi tra l'alloro napoleonico e i computers dell'IBM*»,⁵¹¹ e perché risolveva, in maniera vantaggiosa, la richiesta di una maggiore flessibilità degli spazi all'interno della struttura.⁵¹² Secondo Giovanni Pinna,⁵¹³ non era stata tanto l'architettura

⁵⁰⁶ D. Fonti, R. Caruso (2012), p.9.

⁵⁰⁷ Fra cui *Carl André, Donald Judd, Robert Morris. Sculture minimaliste* (16 genn./ 2 marzo 1980). La mostra, proposta in tre momenti distinti per ogni singolo artista, era affiancata da un audiovisivo, curato da Flavio Caroli, sull'arte americana dal 1945 al 1965. Sempre in occasione della mostra, si terranno due importanti conferenze, quella di G. Celant, *Dalla Minimal Art alle tendenze attuali* (3 febr.1981) e quella M. Volpi Orlandini, *Plus by Minus – una linea dell'arte americana 1947-1966* (10 febr.1981).

⁵⁰⁸ J. Baudrillard (1977)

⁵⁰⁹ *ibidem*

⁵¹⁰ *ibidem*

⁵¹¹ L. Binni, G. Pinna (1980), p.72.

⁵¹² La flessibilità dello spazio è ottenuta portando all'esterno dell'edificio tutti i sistemi impiantistici e i percorsi di accesso e distribuzione. Gli impianti sono collocati lungo la facciata ovest e contrassegnati da colori differenti (blu per l'aria, verde per l'acqua, giallo per l'elettricità e rosso per le circolazioni verticali) mentre gli ascensori e scale mobili erano posti lungo la facciata est. Ogni piano è costituito da uno spazio vuoto a pianta libera. La piazza antistante funge da contatto con il resto della città, ospitando anche attività spontanee e non previste.

⁵¹³ L. Binni, G. Pinna (1980), p.72.

dirompente, quanto il suo direttivo ad avere determinato un positivo “effetto Beaubourg”, dotandolo precocemente di strutture e personale dedicati all’educazione e di un progetto pedagogico legato all’infanzia. Ed era proprio al diverso modo di relazionarsi con il pubblico a cui faceva riferimento, nel 1980, l’artista concettuale Jorge Glusberg quando, analizzando il museo francese, seguendo la differenziazione dei media di MacLuhan, lo definiva un *museo freddo*, ovvero un museo a basso tasso di informazione, non coercitivo, ma capace di indurre reazioni e azioni da parte del pubblico, non più spettatore ma attore della proposta culturale, grazie a differenti percorsi tematici e con un’inversione di tendenza rispetto al modello dominante nei *musei caldi*, come il *Museum of Modern Art* di New York che aveva rigorosamente privilegiato la narrazione lineare, con un alto tasso di informazione e una fruizione del tutto passiva.⁵¹⁴ Per Thierry De Duve si andava al Beaubourg per informarsi, perché la perdita dell’aura consentiva di pensare all’arte moderna in termini di informazione su ciò che succedeva fuori dal museo ed intorno al mondo del visitatore.⁵¹⁵ In effetti, il primo direttore Pontus Hultén,⁵¹⁶ con il suo ideale di commistione dei linguaggi dell’arte, riuscirà a farlo diventare il «luogo di un’esperienza» in cui il pubblico partecipava al processo di appropriazione. Lo definì «(...) *“un véritable instrument critique” doué de sens, comme une “base permettant des contacts directs entre l’artiste, le public et la société, (...) un lieu par excellence de communication, de rencontre et de diffusion (...)*».⁵¹⁷ Ma tale orientamento dialogico non sempre rispondeva a logiche rassicuranti perché in questo grande contenitore museale, allo stesso modo del *MoMA* negli anni Trenta, si offriva soprattutto un’esperienza sociale in cui il visitatore andava perché “sentiva” di far parte di una collettività, anzi di una vera élite intellettuale. La visita ad una mostra temporanea o alla collezione diventava in sé marginale, mentre

⁵¹⁴ S. Zuliani, *Vitrine de référence. Alcune premesse e qualche ipotesi sul museo del XXI secolo*, in S. Chiodi (2009), p.158.

⁵¹⁵ T. De Duve, *La condizione Beaubourg*, in *Il pubblico dell’arte* (a cura di) E. Mucci – P.L. Tazzi (1982), pp.42-43.

⁵¹⁶ Karl Gunnar Pontus Vougt Hultén (1924). Storico dell’arte e filosofo, inizia la sua carriera presso l’Accademia di Belle Arti al *National Museum* di Stoccolma. Nel 1959 divenne direttore del *Modern Museet* di Stoccolma e organizza una serie di mostre sperimentali in cui coinvolse il pubblico in diverse situazioni, come *Il Museo dei tuoi desideri*, dove i visitatori si occuparono nella selezione della collezione, *Sculture per non vedenti e non ciechi*, dove le opere erano visitate al buio e il catalogo era stampato in Braille e *American Pop-Art: 107 Forms of Love and Despair* dove la compagnia del *Merce Cunningham Ballet* ballava tra le sculture, John Cage suonava un concerto di pianoforte di fronte a un dipinto di Sam Francis mentre Robert Rauschenberg inaugurava di persona una serie di eventi.

⁵¹⁷ Pontus Hultén. *En eprit libre*. Mostra del 2004. On line, <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cTog8x#:~:text=Pontus%20Hulten%2C%20marqu%C3%A9%20par%20l.instrument%20critique%22%22>.

prevaleva la funzione di luogo d'incontro, di "esserci" e di "essere con gli altri" negli eventi e negli spazi creati per l'accoglienza, dal bookshop al ristorante e persino sulla famosa scala mobile che percorre esternamente l'edificio. Pur nei suoi aspetti contraddittori il *Centre Pompidou* sarà il crinale tra il passato e il presente più attuale, passando in via definitiva da una serie di stanze chiuse, destinate ad un ristretto numero di persone, alla piazza, un luogo aperto, di tutti, dove avviene uno scambio di esperienze, con nuovi percorsi di visita e una moderna comunicazione museale.⁵¹⁸ Insomma, il modello informativo e semantico da fornire al pubblico dei musei, soprattutto quelli di arte contemporanea, era stato sicuramente il tema più appassionante della critica museologica degli anni Ottanta, su cui anche Giorgio de Marchis rifletterà a lungo.

In seguito, con una maggiore attenzione al nascente marketing museale e alla nuova idea di accoglienza, quasi tutti i musei vennero dotati di ampi servizi da destinare ai visitatori, con caffetterie, luoghi di sosta, bookshop, sale di proiezione, mentre il pubblico cresceva in maniera esponenziale. Molti sono stati i fattori che hanno contribuito alla popolarità dei musei, tra cui la maggiore disponibilità economica, l'aumento del tempo libero, il boom del turismo di massa, il maggiore grado di scolarizzazione e l'enfasi assegnata al museo quale produttore non solo di cultura ma di "beni". Non meno determinanti sono stati i risvolti politici ed economici della politica liberista degli anni Ottanta, con un deciso cambiamento di rotta rispetto al decennio precedente che aveva puntato sul carattere di crescita sociale assegnato al museo. La politica conservatrice di Reagan e della Thatcher, ad esempio, ebbe un impatto si potrebbe dire traumatico: venuti meno molti finanziamenti pubblici, la scelta di molti musei si dovette orientare verso una politica di autosufficienza, mentre gli stringenti criteri di finanziamento da parte dei privati costrinsero molti direttori a guardare al pubblico non più solo dal punto di vista sociale e del coinvolgimento a fini educativi, ma da quello dell'*audience* e dei consumi.

Aperto al pubblico nel 1986, il *Musées D'Orsay*, come il Beaubourg negli anni Settanta, è sicuramente l'esempio più suggestivo di questa prospettiva politica ed economica, di un visitatore diventato consumatore. Inoltre, i diversi saggi del numero speciale della rivista «Le Dèbat»⁵¹⁹ dedicata al museo nell'anno della sua

⁵¹⁸ K. Schubert (2004), p.78.

⁵¹⁹ AA. VV. (1987), *Genèse d'un musée. Le projet d'Orsay*, in « Le Débat, dossier », n° 44/2, con i seguenti saggi : J. Jean, *Le projet d'Orsay*, pp.4-19, J. Rigaud, *Réflexions d'un administrateur*, pp. 31-36 ; A. Pinget, *La sculpture à Orsay*, pp.37-40 ; F. Heilbrun, *La photographie à Orsay*, pp.41-47 ; M. Rebèrioux, *L'histoire au musée*, pp.48-54 ; K. Pomian, *Orsay tel qu'on le voit*, pp.55-74.

aperura, mettevano in evidenza un altro tema importante, ossia la revisione storica attuata grazie ad un ordinamento che presentava capolavori dell'Ottocento accanto ad opere meno significative e creava una convivenza acritica della pittura d'avanguardia con quella dell'*art pompier*.⁵²⁰ La stessa scelta di restaurare ed utilizzare la vecchia stazione della Gare D'Orsay⁵²¹ era stata ritenuta un modo per dare lustro a quella stagione della Terza Repubblica che aveva visto trionfare la borghesia più conservatrice. Per i sostenitori, tra cui Alessandra Mottola Molino, il museo forniva, al contrario, «l'impressione profonda e ricca di quello che doveva essere il XIX sec.: nella pittura, nella scultura, nelle arti applicate e industriali (cinema e fotografia compresi).⁵²² L'ordinamento, cioè, aveva avuto il merito di demolire la posizione dominante tradizionalmente assegnata alle opere del primo Ottocento, aprendo approfondite riflessioni sulla pittura di fine secolo e sul ruolo della borghesia. Per il museologo Jean Clair, ad esempio, le scelte adottate avevano dato nuova vitalità all'arte del tempo riuscendo a riunire tutte le *disiecta membra* delle diverse anime della produzione ottocentesca.⁵²³ L'allestimento interno, progettato dall'architetta Gae Aulenti e da Italo Rota per quanto concerne le luci, con un ordinamento curato dal conservatore del Louvre Michel Laclotte, presentava diversi itinerari possibili, che la stessa Aulenti divideva in «un percorso istituzionale, un percorso monumentale, un percorso cronologico». ⁵²⁴ Nell'intenzione dei progettisti, il visitatore poteva scegliere il proprio itinerario, impegnandosi in una decisione che coinvolgeva l'interesse, lo stato d'animo, la valutazione personale e il senso critico. Ma la questione della libertà dello spettatore si pone qui, forse per la prima volta, implicando più che una comprensione critica una modalità di fruizione fra la "superficialità" "di una visita frettolosa e "l'attenzione", talvolta impossibile, per tutte le opere della collezione. Rispetto ad uno schema di visita rigido, il Museo d'Orsay segnerà l'inizio di una moda per percorsi flessibili, dove sarà possibile scegliere la durata della visita e la successione delle sale anche se ciò implicava,

⁵²⁰ P. Mainardi (2005), *Storia postmoderna al Museo d'Orsay*, in C. Ribaldi (2005), p.193.

⁵²¹ Nel 1977, l'ex stazione dichiarata monumento storico e nel 1973, venne individuata per ospitare un museo di collezioni dell'Ottocento che facesse da tramite tra il Louvre e il Centre Pompidou. La ristrutturazione venne affidata allo studio francese ACT Architecture, mentre per la progettazione degli interni fu scelta Gae Aulenti.

⁵²² A. Mottola Molino (1999), p.248.

⁵²³ *ibidem*

⁵²⁴ G. Aulenti (1982), *Il progetto per il museo della Gare d'Orsay*, in *Immagine del museo negli anni 80*, in «Bollettino d'Arte» Suppl. n. 1, De Luca Editore, Roma, pp.44-45. La presentazione contiene la descrizione di tutte le sale con le relative opere.

quale prerequisito, una conoscenza approfondita degli oggetti e una vasta costruzione del messaggio culturale. Per Françoise Cachin,⁵²⁵ l'apparente libertà del visitatore nasceva proprio dalla scarsa contestualizzazione storica delle opere, che erano messe insieme per il puro diletto, in un sistema di spettacolarizzazione che annullava il valore che tali dipinti avevano avuto nel tempo e nella storia. Per Patrizia Mainardi, grazie allo stile postmoderno dell'allestimento, anche le contraddizioni storiche sull'arte della borghesia più reazionaria erano state sedate, ovvero non erano state rese visibili in quanto era stato eliminato il dissenso attraverso quello che definiva lo «*spettacolo della storia*».⁵²⁶ L'allestimento, difatti, puntava fin da subito verso una scenografia di tipo teatrale, già praticata da Gae Aulenti in altri contesti come la messinscena delle opere di Pasolini, e finiva, in effetti, per neutralizzare ogni interrogativo, riducendo l'ampiezza dell'arte dell'Ottocento francese alla varietà degli spazi del museo e alle sue prospettive visive. Per il pubblico, la collezione risultava assai frammentata e le opere degli stessi pittori disperse in molte sale, spesso poco adatte a quadri dalle grandi dimensioni o poco luminose, come quelle sul tetto, destinate alle tele degli Impressionisti. Su questi temi si interrogherà la museologia degli anni Novanta, quando, sempre maggiori saranno i musei che adotteranno delle presentazioni tematiche, frazionando le collezioni in unità espositive e creando percorsi differenziati al loro interno. Tra le novità significative del Museo d'Orsay, vi era l'idea di guardare all'atteggiamento emotivo del visitatore, conciliando le opposte tendenze di chi viveva l'esperienza museale al pari di un passaggio in una biblioteca con chi pensava di vivere la visita come un piacere estetico e sociale, un modo «*per rilassarsi e rigenerarsi al posto di una scampagnata*».⁵²⁷

Dal museo “*forum*” al museo postmoderno nel dibattito museologico italiano

Dopo quanto delineato nel precedente capitolo precedente, si dovranno attendere i pieni anni Ottanta perché in Italia la museologia, quale disciplina, iniziasse ad entrare nei programmi ministeriali e nella gestione ed organizzazione museale, preceduta da una seconda ondata di critica nei confronti del museo, trainata dagli studi internazionali di Kenneth Hudson⁵²⁸ sulla storia del museo e di Francis Haskell⁵²⁹ sulla circolazione delle

⁵²⁵ P. Mainardi (2005), *Storia postmoderna al Museo d'Orsay*, in C. Ribaldi (2005), p.200.

⁵²⁶ Ivi, p.197.

⁵²⁷ Dalla recensione di Barbara Rose al museo, apparsa su «Vogue» nel febbraio del 1987

⁵²⁸ K. Hudson (1975), *A social History of Museums*, Macmillan, London.

⁵²⁹ F. Haskell (2000)

opere in rapporto al contesto politico e al mercato dell'arte. In ambito nazionale, *Il museo nel mondo contemporaneo*, convegno organizzato da Ragghianti nel 1982 a Firenze, diventerà, fin dal titolo, l'emblema di questo rinnovato interesse, con un cambiamento di rotta rispetto al decennio precedente, determinato da un più intenso rapporto con il pubblico e dai nuovi sistemi di comunicazione e di informazione che dominavano ormai la società italiana. Gli studiosi Lanfranco Binni (1945) e Giovanni Pinna (1939) sulla scorta delle riflessioni di Jean Baudrillard sul sistema degli oggetti museali, nel loro testo *Il Museo*, torneranno a rivolgere l'attenzione ai legami con il territorio, al carattere locale delle collezioni e alla valorizzazione del patrimonio di cui facevano parte; in una prospettiva storica ancora marxista, i due studiosi arriveranno a descrivere il museo come una «*macchina a funzionamento simbolico*»,⁵³⁰ strumento del potere che rappresentava la società attraverso la storia delle collezioni. La novità della loro analisi risiederà però nell'importanza attribuita al messaggio informativo, quale risultato di un vasto raggio di indagini sul patrimonio culturale diffuso, sulle richieste culturali che venivano dal pubblico e sulle esperienze derivanti dal lavorare all'interno del museo.⁵³¹ Negli anni Ottanta, infatti, l'accento si sposterà anche sulle professionalità museali e la trasmissione di informazioni diventerà compito esclusivo di quello che verrà definito il *tecnico del museo*⁵³² a cui competerà «*la scelta del linguaggio, l'organizzazione del percorso espositivo, la sua suddivisione in tematiche, le modalità di esposizione degli oggetti e delle idee*».⁵³³ Sull'argomento Pinna tornerà in un saggio del 1997 quando, il ritrovato interesse per la storia delle collezioni e del contesto che le aveva originate, lo porterà a sostenere che fosse necessario sottoporre gli oggetti e le collezioni a una rielaborazione che assegnasse accanto al loro valore materiale, «*(...) un valore immateriale e ideologico (...), con una precisa posizione nell'ambito di un'interpretazione della storia, dello sviluppo politico, culturale o scientifico della società che li ha prodotti*».⁵³⁴

Sul versante specifico del museo d'arte moderna e contemporanea sarà determinante invece il convegno *Critical. L'arte da chi a chi* che si terrà a Montecatini Terme dal 27 al 30 marzo del 1980, ideato da Egidio Mucci e Pier Luigi Tazzi, con un comitato scientifico formato da Giulio Carlo Argan, Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Gillo

⁵³⁰ L. Binni, G. Pinna (1980), p.80.

⁵³¹ Ivi, p.91.

⁵³² Ivi, p.93.

⁵³³ Ivi, p.94.

⁵³⁴ G. Pinna (1997), p.81.

Dorfles, Umberto Eco, Jean Baudrillard e Germano Celant. Il convegno avrà l'obiettivo di focalizzare problematiche di grande attualità, attraverso l'analisi più ampia dei sistemi linguistici, dei meccanismi di diffusione e di interpretazione tipici dei musei d'arte contemporanea. Argan, che già nel secondo dopoguerra aveva denunciato il ritardo dei musei italiani quanto alla loro funzione sociale e culturale, nell'introduzione all'evento spiegherà che non era più possibile mantenere una configurazione tradizionale di questa tipologia di museo perché l'arte stava tentando di separarsi dall'oggetto, tanto da non sembrare più indispensabile la determinazione di un valore, la produzione e la stessa fruizione dell'oggetto.⁵³⁵ Come aveva già messo in evidenza la museologia di stampo francofono, il museo, dunque, doveva diventare un ambiente plasmabile con una funzione critica che offrisse gli strumenti per comprendere la società contemporanea, in cui solo pochissimo spazio doveva essere destinato all'esposizione delle opere, in favore di uno sviluppo didattico ed estetico, dove l'opera d'arte fosse più spesso sostituita da tutto quanto l'uomo produceva con un tasso di esteticità.⁵³⁶ In concreto, doveva offrire un servizio alla collettività grazie alla presentazione di documenti ed eventi su tutto quello che avveniva nell'ambito delle operazioni estetiche nel mondo, « *quindi non solo le operazioni degli artisti di professione, ma cinema, teatro, pubblicità, interventi urbanistici, territoriali (...) dovrebbe per esempio comprendere una grande cineteca, con la possibilità più ampia di utilizzazione anche privata*». ⁵³⁷ Riguardo allo staff direttivo, Argan aggiungerà: «*lo storico dell'arte non dovrebbe essere nel museo lo storico tradizionale, bensì colui che fa la storia dell'arte non in funzione dell'arte ma della storia e sono due cose diverse. Quindi lo storico dovrebbe essere colui che, collegando, non esteriormente ma per motivazioni profonde, i fenomeni presenti con una situazione di contesto, è in grado di rendersi conto di quali sono i collegamenti che questi fenomeni hanno con una situazione culturale e, entro certi limiti, di sceglierli, di selezionarli (...)*»⁵³⁸ Indicazioni, volutamente riportate per esteso, che saranno ottimamente recepite da Giorgio de Marchis, presente con un intervento sulla Galleria, trasformata ormai in un luogo di mediazione tra l'arte e i visitatori, culturalmente attenti, che richiedevano al museo di essere un servizio pubblico e educativo e non un mero contenitore di merci o di

⁵³⁵ G. C. Argan (1982), p. XIII.

⁵³⁶ D. Fonti, R. Caruso (2012), p.10.

⁵³⁷ G. C. Argan (1982), p. XV.

⁵³⁸ Ivi, p. XVII.

feticci.⁵³⁹ E' in questa prospettiva, infatti, che il museo documenterà quanto avveniva in campo artistico, più come esperienza che come oggetto, guardando all'attualità e raccogliendo informazioni sulle linee emergenti della ricerca internazionale.

Emergeranno diversi contributi interessanti, tra cui quello di Eugenio Battisti, per il quale l'arte contemporanea, basata più sulla ricerca che sulla comunicazione, nonostante il maggior numero di presenze giovanili, era ancora appannaggio di un pubblico dell'alta borghesia, con un grado di istruzione molto elevato; ragione per cui il museo doveva usare un linguaggio più comprensibile, differenziato per classi sociali, grado d'istruzione e età dei visitatori, stabilendo rapporti con la storia sociale, economica, politica, come stava facendo l'Einaudi con la pubblicazione della collana *Storia dell'Arte Italiana*.⁵⁴⁰ Arturo Carlo Quintavalle ne farà invece un problema di narrazione,⁵⁴¹ dove il museo era raccolta di narrazioni e struttura che organizzava queste narrazioni un tempo legate al tessuto sociale. Il visitatore si trovava così di fronte a contesti di epoche e culture differenti, che spesso non riusciva ad organizzare, anche rispetto alle opere più eversive dell'arte contemporanea che, isolate nel museo dalla società per cui erano state ideate, restavano incomprensibili. Per lo studioso, dunque, il solo modo per avvicinare il pubblico alla comprensione era quello di fornire, all'interno del museo, dei servizi di consultazione e documentazione, archivi e biblioteche, ossia un'informazione fatta con strumenti adeguati che poi il pubblico avrebbe dovuto gestire criticamente, grazie al maggior grado di istruzione e di accesso al sapere che caratterizzava la società degli anni Ottanta, rispetto ai decenni precedenti.

La didattica laboratoriale nell'educazione museale degli anni Ottanta

Dopo la fervida elaborazione teorica degli anni Sessanta, in Italia, nei due decenni successivi, proprio a partire da *Il museo come esperienza sociale*, si tentò di focalizzare e sistemare tutte le esperienze legate all'educazione museale, con delle direttive più chiare da parte delle istituzioni museali e degli organismi legati all'istruzione.⁵⁴² La pedagogia e la sociologia entrarono in campo per la definizione di un modello educativo che fosse

⁵³⁹ G. de Marchis (1982 a), p.54.

⁵⁴⁰ E. Battisti (1982), *Per un'analisi quantitativa della fruizione del contemporaneo*, in E. Mucci, P. L. Tazzi (1982), pp.105-107.

⁵⁴¹ A. C. Quintavalle (1982), *Morfologia del racconto nell'arte*, in E. Mucci, P. L. Tazzi (1982), pp.11-33.

⁵⁴² C. Lollobrigida (2010), p.54.

di più ampio respiro e che avesse un impatto sociale sulle generazioni più giovani e quelle più disagiate. Sull'argomento esiste una letteratura direi sterminata e cercando una rapida sintesi, funzionale alla ricerca, direi che in generale le proposte si indirizzarono verso una maggiore informazione e sensibilizzazione della scuola e degli insegnanti, a cui vennero forniti in maniera sistematica, da quasi tutti i musei, nuovi strumenti didattici per seguire ed organizzare le visite museali, anche grazie a fondi specifici elargiti dallo Stato, come ricordava in una sua relazione al CIDI (*Centro di Iniziativa Democratica degli Insegnanti*)⁵⁴³ Pia Vivarelli (1945- 2007),⁵⁴⁴ allora funzionaria preposta alla didattica della Galleria. In Italia, è bene ricordarlo, molti di questi aspetti sulle strategie educative erano intimamente collegati all'istituzione, nel 1975, del *Ministero per i Beni Culturali e Ambientali*⁵⁴⁵ e all'ampio dibattito che seguì alla sua nascita. Con la volontà di tramutare i musei in elementi propulsori della crescita culturale della società veniva ad assumere una maggiore centralità il concetto di esperienza e di educazione "attiva" che i musei avevano sviluppato già a partire dagli anni Settanta attraverso i laboratori e le sezioni didattiche. Uno dei primi laboratori in cui si insegnava a conoscere un'opera d'arte attraverso "il fare" era stato quello della *Pinacoteca Brera*, dove nel 1977, grazie all'iniziativa del citato *Museo Vivo*,⁵⁴⁶ artisti e intellettuali, quali Gillo Dorfles, Tomas Maldonado, Bruno Munari e Roberto Guiducci venne proposta una metodologia basata sul gioco e la pratica vicina alla pedagogia del *learning by doing* di Dewey. Questo metodo didattico, poi definito il *Metodo Bruno Munari*,⁵⁴⁷ derivava dalla volontà di promuovere dei modelli di apprendimento basati sulla pratica del fare, rispetto a quelli puramente nozionistici e teorici adottati, fino ad allora, nella scuola e nel museo. Oltre alla *Pinacoteca Brera* e alla *Galleria Borghese*, attivarono laboratori per l'infanzia gli *Uffizi* di Firenze, il *Poldi Pezzoli* di Milano, la *Galleria Spada* e, appunto, la *Galleria*

⁵⁴³ ABG, Attività didattica 1979/1980, cart.51M.

⁵⁴⁴ Pia Vivarelli è stata Direttrice della sezione del Novecento e del Servizio didattico presso la Galleria fino al 1990, Diventata ordinaria di Storia dell'Arte Contemporanea nella facoltà di Lettere e Filosofia dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli ha pubblicato diversi saggi e articoli sulla pittura Metafisica e sul Surrealismo, sull'arte italiana tra le due guerre, sulla pittura Informale e sull'arte degli anni Sessanta.

⁵⁴⁵D.L. 657 del 14 dicembre 1974, convertito in legge 29 gennaio 1975 n.5. Le disposizioni normative che seguiranno alla sua istituzione hanno portato ad estendere il regime dei beni culturali alla attività e alla creazione nel 1998 del *Ministero per i Beni e le Attività Culturali* (si vedano gli elementi legislativi in C. Lollobrigida (2010), pp.54-70).

⁵⁴⁶ E. Bernardi (2017), p.149, dove si ricorda, opportunamente, che esisteva anche un'associazione fiorentina, nata nel 1974, anch'essa nominata "Museo Vivo". Ricca di suggestioni per le proposte del gruppo sicuramente la mostra *Processo per il museo* ideata da Russoli nel 1997 (si veda F. Russoli (1977), *Processo per il museo*, Cat. mostra (a cura di) F. Russoli, Sisar, Milano).

⁵⁴⁷ C. Lollobrigida (2010), pp.204-208.

Nazionale d'Arte Moderna. Con sempre maggiore chiarezza, in questi anni di grandi cambiamenti sociali e culturali, i bambini e gli adolescenti saranno pensati come un pubblico assai diverso dagli adulti. Quello che più caratterizzava la didattica museale era un apprendimento libero e giocoso, che puntava sulla curiosità innata dei più piccoli e sulla loro intraprendenza, mentre per gli adolescenti si guardavano gli aspetti legati alla problematica dell'identità, attraverso una partecipazione critica alla visita guidata.⁵⁴⁸ Le attività di tutti i grandi musei internazionali si rivolgevano per lo più alla fascia d'età che andava dai 6 ai 12 anni, sulla base del postulato che una precoce familiarità con il museo conducesse alla nascita di un visitatore adulto consapevolmente attratto dalle strutture del museo.⁵⁴⁹ Il *Centre Pompidou* sarà, ancora una volta, fra i primi a proporre un modello che sarà lungamente imitato, con l'apertura nel 1977 dell' *Atelier des Enfants*. Già nel suo primo anno di vita coinvolgerà circa 500 studenti al giorno, in un ambiente che si espandeva su una superficie di mille metri quadri, con 40 operatori, tra psicologi, sociologi e storici dell'arte e ben sei centri d'interesse, basati sul disegno, sul colore, sul volume, sulla percezione dell'immagine, sull'espressione corporale e sul cinema.⁵⁵⁰ Diretto fin dalla fondazione da Danièle Giraudy (1940), prima curatrice del *Museo di Marsiglia*, si basava su attività sensoriali che sviluppassero la sensibilità dei bambini e la comprensione dell'ambiente che li circondava, attraverso una creatività che, guidata dagli animatori, presupponeva perfino l'uso di una cinepresa e di una macchina fotografica.⁵⁵¹ L'*Ateliers des Enfants* realizzerà anche delle mostre didattiche, associate ad attività laboratoriali, alcune delle quali rese itineranti, tra cui la famosa *Les mains regardent* (1979), ideata dalla stessa Giraudy in collaborazione con il *Centre Louis Braille* di Strasburgo, che sarà portata presso la Galleria. Sebbene non tutti mostrassero una così grande attenzione alle attività didattiche, negli anni Ottanta, in quasi tutti i musei venne ampliata l'offerta formativa, mentre la visita guidata perdeva molta della sua attrattiva, in quanto implicava una rigida gerarchia tra chi forniva le spiegazioni e chi le ascoltava.⁵⁵² Si mettevano così in atto alcune delle riflessioni emerse dal convegno dell'ICOM di Berna del 1981,⁵⁵³ che

⁵⁴⁸ Ivi, p.159.

⁵⁴⁹ T. Calvano (1979), *Nuove strutture per un nuovo museo: recenti esperienze didattiche in alcuni musei di Parigi*, in «Bollettino d'Arte», n. 81, De Luca Editore, Roma, p.81.

⁵⁵⁰ Ivi, p.83.

⁵⁵¹ Ivi, p.84.

⁵⁵² M.T. Balboni Brizza (2018), p.61.

⁵⁵³ Per altre indicazioni più specifiche sulla pedagogia museale degli anni Ottanta si veda anche il rapporto dell'Unesco, *L'enfant l'art e le musée* (1981), Sèminaire euroèen de Cartigny, Berna.

richiamavano l'opportunità di coinvolgere i docenti fin dalla progettazione, stabilendo una maggiore apertura verso il territorio, grazie a percorsi multidisciplinari che andassero oltre la visita nel museo. Sebbene in Italia la *Galleria Borghese* si rivelasse, da subito, molto sensibile a questa prospettiva di apertura verso i contesti esterni, fu soprattutto in ambito anglosassone che i musei iniziarono ad elaborare dei progetti estesi al territorio circostante. Il modello inglese prevedeva, rispetto all'intervento massiccio degli specialisti interni al museo, un'autonoma conduzione della visita da parte degli insegnanti, i quali progettavano in anticipo la visita e l'attività della classe, anche se opportunamente preparati dagli operatori museali.⁵⁵⁴ In conclusione, la nuova configurazione aperta del museo, che comportava un'implicita e dilatata funzione educativa, determinò il moltiplicarsi di offerte strutturate, dirette per lo più a gruppi organizzati, che tramutarono l'immagine del museo in un ambiente che non solo accoglieva i visitatori ma assumeva un preciso ruolo nella formazione del sapere, sia collettivo che individuale.

Giorgio de Marchis (1979- 1981) e i nuovi territori della Galleria

Giorgio de Marchis nasce a L'Aquila nel 1930. Nel 1956 si laurea in Filologia Classica alla Normale di Pisa, negli anni successivi completerà i suoi studi seguendo numerosi corsi di specializzazione e di alta formazione in diverse città d'Europa,⁵⁵⁵ soprattutto a Parigi, dove tra il 1959 e il 1962, conseguirà il dottorato presso l'*École Pratique des Hautes Etudes* della Sorbona, grazie al sostegno di Giulio Carlo Argan che lo introdurrà al sociologo dell'arte Pierre Francastel. Tornato a Roma, nel 1962, dopo la specializzazione, diventerà assistente di Argan alla Sapienza e nella stessa università, dal 1964 al 1967, sarà assistente presso la cattedra di Sociologia. Tra gli studi di Giorgio de Marchis vale la pena ricordare la frequenza del corso di museologia di Germain René

⁵⁵⁴ Si veda sull'argomento G. Bernardini (1984), pp.139-144.

⁵⁵⁵ Nel suo curriculum troviamo: Bruxelles (1960) Corso di Storia dell'Arte e Museologia presso l'*Università Libre*, all'Aia, corso presso l'*Istituto Statale per la documentazione di Storia dell'arte*; Venezia (1960) corso alla *Fondazione Cini*; Brighton (1961) corso d'inglese; Madrid (1961) corso di spagnolo; San Paulo del Brasile (1961) stage presso la *Biennale Internazionale di San Paulo*; Roma (1962) Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte alla *Sapienza*; Norvegia (1965) premio di Studio del Ministero degli Esteri New York (1966) borsa di studio presso la *Columbia University* per studi di museologia, tra cui uno stage presso il *MoMA*, che deve però interrompere non avendo ottenuto il consenso da Bucarelli della quale ormai dipendeva lavorativamente. (AFM, Biografia, Formazione 1930-2011 / Documenti 1930 – 2009).

Michel Bazin,⁵⁵⁶ uno dei pionieri della disciplina che all'*École du Louvre* aveva fondato, già nel 1941, una cattedra di museologia; così come sicuramente denso di suggestioni sarà il breve soggiorno, nel 1965, a New York presso la *Columbus University* e presso il *MoMA*. Nel 1964 entrerà, con la qualifica di ispettore, alla Galleria e vi rimarrà fino al 1974, quando si recherà in Giappone per dirigere l'*Istituto Italiano di Cultura*. Tra il 1969 e il 1970 sarà tra i primi docenti dell'*Accademia di Belle Arti* de L'Aquila, dove insegnerà Metodologia Storica ed Estetica. Tornato in Italia dal Giappone, nel 1979, assumerà la carica di soprintendente della Galleria. Durante la sua permanenza a Roma, non potendo disporre dell'appartamento di servizio, ancora occupato da Bucarelli, si trasferirà nel villino dello scultore Hendrik Christian Andersen di proprietà, a partire dal 1978, della stessa Soprintendenza. Dopo la breve ma significativa esperienza alla Galleria tornerà nuovamente in Giappone dove resterà per altri undici anni. Tornato in Italia, sarà, dal 1992 al 1994, Ispettore Centrale del Ministero, a capo di una commissione appositamente istituita dal ministro Alberto Ronchey per il recupero di opere dello Stato.⁵⁵⁷ Negli ultimi anni di vita, ormai in pensione, si dividerà tra Roma e L'Aquila. Nel capoluogo abruzzese darà vita alla *Fondazione Giorgio de Marchis*,⁵⁵⁸ un ente privato che conserva molti documenti sulle sue attività e sull'arte contemporanea. Giorgio de Marchis morirà a Roma nel 2009,⁵⁵⁹ poche settimane prima del devastante terremoto che avrebbe distrutto il capoluogo abruzzese.

Noto soprattutto per i suoi studi sull'arte italiana degli anni Sessanta e Settanta, su cui ha prodotto diverse monografie, tra cui quella su Ettore Colla (1971) realizzata con Sandra Pinto, su Giulio Turcato (1971) e su Giacomo Balla (1977). Collaborò, inoltre, con numerose riviste di settore tra le quali «Art International», «Colloquio», «L'Espresso» e «Il Giornale dell'Arte». Nel 1982, con il saggio *L'arte in Italia dopo la Seconda guerra mondiale*, entra a far parte dei redattori della collana *Storia dell'Arte Italiana* dell'Einaudi. Nel 1991 pubblica *Scusi, ma è arte*

⁵⁵⁶ Nell'AFM, Biografia, Formazione 1930 - 2011 / Documenti 1930-2009 dove sono conservati gli appunti presi durante il corso dello storico dell'arte e curatore del Louvre Germain René Michel Bazin (1901-1990) *Formazione e sviluppo dell'idea di museo. I principi della museologia moderna.*

⁵⁵⁷ A. Morelli (1996), *Il Maigret dei capolavori*, in «L'Unità» del 14 febr.

⁵⁵⁸ La *Fondazione Giorgio de Marchis Bonanni d'Ocre. Documenti di arte contemporanea. ONLUS* viene fondata a L'Aquila dallo stesso de Marchis il 28 ottobre 2003, riconosciuta giuridicamente nel 2004 è attualmente diretta dalla dott.ssa Diana Di Bernardino.

⁵⁵⁹ Il 4 febbraio del 2009 viene organizzata anche una commemorazione presso la Sala di Ercole della Galleria.

questa? cui seguiranno, negli ultimi anni, una serie di testi di vario argomento che lo impegneranno a lungo, svelando un carattere brillante, oltre ad una vasta cultura e una grande curiosità.⁵⁶⁰ Certamente, per molti storici dell'arte che hanno avuto la fortuna di lavorare con lui, sia come curatore che come soprintendente, è stato un mentore nell'accezione più ampia del termine, capace di intuire e valorizzare le potenzialità di ognuno dei suoi collaboratori ma, al tempo stesso, capace di fornire, con rigore, indicazioni di metodo e di comportamento.

Prima di iniziare la completa descrizione delle attività promosse da Giorgio de Marchis vorrei ricordare uno dei suoi primissimi impegni in Galleria, ossia la direzione della prima catalogazione della collezione.⁵⁶¹ Nel 1965, appena assunto, gli viene affidato il regesto delle opere, dopo il trasferimento di Maurizio Calvesi, che nel 1964 aveva iniziato i lavori grazie ad un contributo del C.N.R. La parte iniziale della ricognizione si concluderà nel 1969, con un primo catalogo contenente solo un centinaio di schede di opere dal 1895 al 1911 che però non venne pubblicato. Questa attività di ricerca e documentazione era stata fortemente voluta da Bucarelli che riteneva il catalogo uno strumento indispensabile, «*fonte essenziale per qualsiasi studio sull'arte italiana dai secoli XIX e XX*».⁵⁶² I lavori di stesura vennero affidati ad un'equipe di otto giovani studiose, tra cui compaiono Gianna Piantoni, Livia Velani e Bianca Alessandra Pinto che, più tardi, ricorderà come l'insegnamento di Giorgio de Marchis fosse stato importantissimo per la sua impostazione critica e metodologica.⁵⁶³ Difatti, la meticolosa relazione sui lavori,⁵⁶⁴ pose questioni di metodo non banali, essendoci, ancora in quel periodo, pochissimi fondi

⁵⁶⁰ *Il poeta, il ragazzo e la ragazza* (1994), Sellerio, Palermo; *Dell'abitare* (1998), Einaudi, Torino; *Il pittore, l'umanista e il cagnolino* (2002), Allemandi & C., Torino; *Album di viaggio in quarant'anni di arte italiana: 1960 – 2000*, (2005), Allemandi & C., Torino; *La decorazione della Sala Eden. L'Aquila 1931 - 1933* (2005), Textus, L'Aquila; *Futurismo da ripensare* (2007), Electa, Roma, *Fatti della casa de Marchis raccolti e ordinati da Giorgio de Marchis Bonanni d'Ocre* (2008), Textus, L'Aquila.

⁵⁶¹ Lettera dattiloscritta di Bucarelli in ABG, Attività della Gnam, cart. 51A - U1. Data la mole di schede da pubblicare, almeno 10.000, si pensava di ripartire il catalogo in otto volumi, divisi per anno di nascita degli artisti, con raggruppamenti per correnti o fasi artistiche omogenee.

⁵⁶² Così scrive Bucarelli scrive nella presentazione del progetto al CNR (ABG, Attività della Gnam, cart. 51A - U1).

⁵⁶³ S. Pinto (2005), *Quale modernità?.....*, in S. Pinto (2005), p.18, nota 20.

⁵⁶⁴ Relazione dattiloscritta con correzioni a mano a firma Giorgio de Marchis. (ABG, Attività della Gnam, cart. 51A – U1). La ripartizione in secoli dipendeva dalle fonti, che per l'Ottocento erano soprattutto bibliografiche mentre per il Novecento erano per lo più documentarie. La divisione in base alle tecniche artistiche era invece mutuata sul modello del *Victoria & Albert Museum*, sebbene le produzioni artistiche contemporanee facessero sempre più di frequente ricorso a tecniche come collage, assemblaggi, ecc. Quanto alla cronologia, vennero ritenuti artisti del XX secolo quelli nati dopo il 1870, anno topico per la storia nazionale e non solo per l'arte.

documentari e bibliografici sull'arte contemporanea a cui poter far riferimento e che egli stesso cita tra i possibili confronti: gli studi delle americane Dorothy Dudley (1958) e Anil Roy Choudhurty (1963), sui sistemi di schedatura del *MoMA* e della *Tate Gallery*, accanto ad un primo progetto messo a punto dal Ministero della Pubblica Istruzione, insieme all'ICOM, per una catalogazione dell'arte contemporanea.

Il museo come servizio pubblico

La grande capacità organizzativa di uomo dello Stato consentì a Giorgio de Marchis, appoggiandosi ad un “*dream team*”⁵⁶⁵ di funzionari interni, di far tornare la Galleria un punto di riferimento nel panorama artistico nazionale ed internazionale, con scelte direttive e gestionali che andranno nella direzione di un coinvolgimento del pubblico e del dialogo con le altre istituzioni della città di Roma, allora profondamente rinnovata dalla giunta di Argan (sindaco dal 1976 al 1979) e da quella di Luigi Petroselli (sindaco dal 1979 al 1981).⁵⁶⁶

Una delle prime questioni poste da soprintendente fu quella di ampliare i tempi e i modi di fruizione del museo, con aperture compatibili con le fasce di utenti che avevano orari di lavoro ed esigenze diverse: agli studenti delle scuole furono riservate le visite guidate della mattina, alla collettività in senso più ampio si permise di accedere al museo fino alle sette di sera,⁵⁶⁷ ai giovani sempre più interessati alle tante attività “collaterali” furono offerti nuovi spazi nelle ore notturne, agli specialisti e studiosi del settore fu consentito di utilizzare la biblioteca e l'archivio anche nel pomeriggio.⁵⁶⁸ Era stata questa una piccola vittoria organizzativa e sindacale, dal momento che prima del suo arrivo, per problemi legati al numero dei custodi e ai turni del personale, alcuni di questi servizi erano rimasti inaccessibili per oltre tre anni. I nuovi orari di apertura, introdotti in via sperimentale con la Settimana dei Beni Culturali del 1979 e applicati in forma stabile durante tutta la sua direzione, dovevano permettere l'accesso «*anche all'operaio o al lavoratore assorbito nella sua attività per molte ore del giorno*».⁵⁶⁹ Le aperture serali furono salutate da molti come una vera rivoluzione, in un contesto in cui persino l'apertura pomeridiana della

⁵⁶⁵ Espressione usata da Ida Panicelli in una delle nostre tante conversazioni.

⁵⁶⁶ Sulla questione si veda A. Biondi (2022), *Giorgio de Marchis e gli «sconfinamenti» della Galleria Nazionale d'Arte Moderna (1979-1981)* in via di pubblicazione.

⁵⁶⁷ Tutti i musei statali, compresa la Galleria, chiudevano tra le 14,00 e le 16,00.

⁵⁶⁸ G. de Marchis (1982 b)

⁵⁶⁹ G. de Marchis (1982)

domenica era qualcosa di straordinario su cui dibattere, come ricordato in alcuni articoli sulla questione ritrovati nell'archivio di Renato Nicolini, sui quali compare anche l'opinione di de Marchis.⁵⁷⁰

Nell'intervento al convegno milanese del 1981, *Immagine del Museo negli anni 80*, organizzato dal Ministero degli Esteri per mettere a confronto i musei statunitensi con quelli italiani sulle modalità con cui i due paesi affrontavano la questione del rapporto con il pubblico,⁵⁷¹ Giorgio de Marchis chiarisce il suo concetto di servizio pubblico, funzione che andava molto oltre i tradizionali compiti di conservazione e trasmissione, per far diventare il museo uno spazio di impegno civile, « *come nel medioevo poteva essere una cattedrale, che non era solo un luogo di funzioni religiose* ». ⁵⁷² Ciò doveva spingere il museo a convertirsi in un centro di attività culturale polivalente, rivolto al cinema, alla fotografia, alla musica, al teatro, con relativi servizi didattici, informativi, comunicativi. Il suo punto di riferimento erano soprattutto gli altri musei europei, sia quelli conosciuti più intimamente nel capoluogo francese, ⁵⁷³ il *Beaubourg* o il *Louvre*, sia i grandi musei internazionali nei confronti dei quali de Marchis aveva da sempre nutrito un grande interesse e un'articolata conoscenza. ⁵⁷⁴

Vennero valorizzati e resi accessibili al pubblico diversi settori come il Laboratorio di restauro, un centro di ricerca e di formazione professionale per tutte le problematiche legate al restauro di opere d'arte fatte con materiali non tradizionali, ⁵⁷⁵ ritenuto ancora più significativo perché collocato in un luogo dove era possibile studiare dal vivo la conservazione delle opere in rapporto all'ambiente e alla fruizione del pubblico. ⁵⁷⁶ Allo

⁵⁷⁰ L. Gorra (1981), *Pareri concordi; si può realizzare la "domenica più lunga" nei musei*, «Il Messaggero», 3 ott., in Archivio Capitolino Fondo Renato Nicolini, Carteggio, b.6 fasc. 12.

⁵⁷¹ S. Romano (1982), *Introduzione alla prima giornata su Immagine del museo negli anni 80* in Atti del convegno, in «Bollettino d'Arte», Suppl. n. 1, De Luca Editore, Roma.

⁵⁷² G. de Marchis (1982), p.18.

⁵⁷³ Dove possedeva una casa e dove si recava con continuità.

⁵⁷⁴ Sono emersi in archivio moltissimi appunti di studio, articoli di giornale e documenti che dimostrano quanto fosse aggiornato rispetto alla museologia internazionale, cito tra tutti un testo dattiloscritto *Options, Conceptions d'un musée d'art moderne* del 14 settembre del 1973, con interventi di membri autorevoli dell'Aica, come Robert Bordaz, Jean Leymaire, Blaise Gautier, F. Lombard, P. O'Bryne, R. Piano e R. Rogers sul nascente *Centre Pompidou* ed ancora *Les musées en Allemagne. Technique d'exposition moderne et présentation vivante*, in cui sono descritte le attività dei musei tedeschi che, dopo lo sforzo ricostruttivo postbellico, avevano adottato nuovi metodi espositivi ed assegnato grande l'importanza all'educazione museale e al rapporto con un pubblico. (AFM, 1930-201, Miscellanea Gnam).

⁵⁷⁵ G. de Marchis (1982), p.19.

⁵⁷⁶ Nella presentazione del laboratorio, nel *Giornalino della Gnam*, il responsabile Enzo Pagliani invitava gli esperti del settore a scambiarsi idee ed esperienze sul restauro di opere contemporanee. Che considerazioni programmatiche sul funzionamento del laboratorio fossero scritte su un testo di pura informazione, destinato al pubblico, era una modalità operativa faceva sentire il visitatore consapevole

stesso modo, fu arricchito l'Archivio Fotografico pensato per essere un elemento strutturale in un museo d'arte contemporanea in cui molti interventi assumeranno un carattere performativo. Va in tale direzione documentaria l'incarico assegnato a Marina Malabotti, nel 1981, di illustrare il lavoro all'interno del museo e i comportamenti del pubblico. La fotografia diventava, spiega Francesco Faeta,⁵⁷⁷ uno strumento etnografico per far scoprire dove la ricerca scientifica e museologica dovesse posizionare il visitatore, allo scopo di fargli comprendere, non solo le opere d'arte, ma gli stessi meccanismi del museo.

Notevole, fu poi l'attività di seminari e convegni che fecero ritrovare alla Galleria quel ruolo di «*provocazione e aggiornamento*»⁵⁷⁸ che il primo museo nazionale d' "arte vivente" aveva avuto per lunghi anni, mentre i curatori⁵⁷⁹ delle mostre, seguendo da vicino l'impostazione del soprintendente, seppero coniugare la ricerca scientifica con l'attenzione per l'aspetto divulgativo e didattico. Gli anni Ottanta, del resto, saranno caratterizzati da un vero *boom* delle mostre temporanee, un fenomeno che aveva raggiunto un così alto livello quantitativo che, da un capo all'altro del nostro Paese, enti pubblici ed amministrazioni, si spesero nell'allestimento di mostre di ogni genere.⁵⁸⁰ Ne scaturì un ampio dibattito su quelli che erano parsi i nodi essenziali della questione: la spettacolarità rispetto ai requisiti scientifici, il ruolo del pubblico e il consumismo di prodotti culturali. Su questi aspetti Giorgio de Marchis era più volte intervenuto, sottolineando il difficile rapporto tra cultura di massa e quella d'élite, che imponeva una necessaria intersezione del rigore metodologico con il gusto del pubblico.⁵⁸¹ Il desiderio di correttezza scientifica e di ricerca di novità fecero sì che le mostre⁵⁸² fossero rivolte a

dell'attività e delle competenze di un museo. Si veda anche E. Pagliani (1987), *Conservazione e restauro nell'arte contemporanea*, in cui racconta sua esperienza di restauro alla Galleria.

⁵⁷⁷ F. Faeta (2020), *Marina Malabotti: una precoce etnografia del campo artistico*, in C. Palma (2020), p.166. La fotografa Marina Malabotti realizzò circa 1700 fotografie per documentare *Un anno in Galleria*, attraverso gli allestimenti, il pubblico, i lavoratori, interni, le *performance* e le mostre realizzate. Il progetto, però, si interruppe con la fine della direzione di de Marchis e successivo soprintendente Dario Durbè non mostrò alcun interesse per questo lavoro documentario. Con il materiale ancora conservato in archivio è stata realizzata di recente la mostra, citata nella nota 4.

⁵⁷⁸ G. de Marchis (1982)

Velani e Pia Vivarelli.

⁵⁸⁰ Si vedano i diversi interventi in *Convegni e mostre: quale cultura?* In «Città e Regione» 7, n.2, 1981, pp.5-71.

⁵⁸¹ G. de Marchis (1982) vedi anche G. de Marchis, *Il museo centro di ricerca*, in «Musei e Gallerie d'Italia», serie n.1, De Luca Editore, pp.16-18.

⁵⁸² Il tra il 1980 e il 1981 venne realizzate diverse mostre di qualità, tra cui ricordo, oltre a quelle citate e commentate nel testo: *Sculture Minimal Cari Andre - Donald Judd - Robert Morris*, (a cura di) I. Panicelli; *Felix Vallotton Le incisioni su legno*, (a cura di) G. De Feo; *Arte astratta italiana 1909-1959*, (a cura di)

tematiche assai difformi, che spaziavano dall'antropologia all'arte performativa, dalla letteratura al teatro, con un orizzonte ampio sulla storia della critica contemporanea. A tal proposito ricordo soprattutto le due edizioni di *Arte e Critica*, del 1980 e 1981, che fecero conoscere al pubblico le opere più interessanti di artisti italiani, giovani e consolidati, sostenuti da una compagine di critici assai integrati nella politica di promozione e di aggiornamento del museo; si trattava di due mostre fondamentali su quelli che erano considerati gli indizi «*salienti della situazione in atto*»,⁵⁸³ sulle divergenti linee di tendenza dell'arte italiana contemporanea, per la cui definizione ed elaborazione collaborarono ben venticinque critici, che individuarono ognuno un artista e un'opera, sul modello di quanto lo stesso de Marchis aveva già proposto a Modena nel 1970.⁵⁸⁴

Come ho anticipato nell'introduzione, le attività vennero pubblicizzate attraverso il cosiddetto *Giornalino della Galleria*, (fig.29) una sorta di evoluzione moderna del *Notiziario* di Bucarelli, allora curato dallo stesso de Marchis e da Ida Panicelli, che assunse una nuova veste, grazie alla grafica di Piergiorgio Maoloni (1938-2005).⁵⁸⁵ Distribuito gratuitamente, ricco di spunti critici e di notizie, faceva sentire il visitatore parte integrante di questa istituzione e assolveva alla democratica e libera diffusione dell'informazione su cui era improntata tutta la comunicazione museale, benché la terminologia adottata, fortemente ideologizzata, non fosse sempre di facile comprensione.⁵⁸⁶

La didattica come attività intrinseca al museo

In molti studi sulle attività didattiche nel nostro Paese⁵⁸⁷ la Galleria è citata più volte per il suo pioneristico contributo fornito da Palma Bucarelli, mentre è del tutto ignorata la didattica dagli anni successivi, che pure presenterà, soprattutto con Giorgio de Marchis,

G. De Feo, I. Panicelli, L. Velani, P. Vivarelli; *Antonio Sanfilippo*, (a cura di) G. Bernini Pezzini; *Roma 1911*, (a cura di) G. Piantoni; *Apollinaire e l'avanguardia*, (a cura di) D. Abadia, M. Décaudin, B. Mantura, S. Zoppi; *Franco Albini (1905-1977) Architettura per un museo*, (a cura di) L. Carloni, F. Valeriani, B. Montevocchi.

⁵⁸³ Presentazione di G. de Marchis in AFM, 1930-2011, Miscellanea Gnam, *Giornalino della Galleria, Arte e critica*. 30 luglio – 7 settembre 1980.

⁵⁸⁴ La mostra, curata da G. De Feo e E. Valeriani, era corredata da un documentario sul tema, *Architettura italiana: disegni e progetti. Italia 1977-1980*, a cura di Giulio Figurelli.

⁵⁸⁵ A. Rota (2006), *Piergiorgio Maoloni architetto dei giornali*, in «La Repubblica», 5 giugno; G. Casadio (2015), *Ricordando Maoloni "l'architetto dei giornali"*, in «La Repubblica», 5 giugno.

⁵⁸⁶ Direzione e redazione di Ida Panicelli.

⁵⁸⁷ Cfr. paragrafo sulla didattica nel capitolo primo su Palma Bucarelli.

caratteri di grande novità in linea con le tendenze internazionali e che qui ho inteso ricostruire avvalendomi delle molte fonti documentarie disponibili.

Nel citato incontro a Milano, de Marchis,⁵⁸⁸ aveva descritto l'attività educativa come assolutamente intrinseca all'istituzione museale, che non si doveva limitare a proporre visite guidate o itinerari, ma doveva costituire una modalità operativa per far uscire il museo dai limiti rigidi di una struttura puramente conservativa, per aprirsi ad un pubblico sempre più giovane e sempre più esigente.⁵⁸⁹ Le proposte educative della Galleria includeranno quindi mostre didattiche, attività laboratoriali, spettacoli teatrali, rassegne cinematografiche, concerti, attività coreutiche, proiezioni di documentari d'arte, incontri con gli artisti e attività per i diversamente abili.

Per avere un quadro più chiaro di queste attività mi sembra opportuno partire da alcuni dati che riguardano i finanziamenti e il numero degli addetti alla didattica dagli anni Settanta agli anni Novanta. Italo Faldi, nel 1975, aveva stanziato circa 4 milioni di lire per la didattica,⁵⁹⁰ somma con cui dovevano essere pagati il materiale illustrativo e gli operatori a contratto che si occupavano delle visite guidate. Una cifra non enorme che veniva utilizzata, secondo quanto riportato in una sua relazione, quasi esclusivamente per le visite guidate, circa 900 all'anno, per un totale di 18.000 studenti, di ogni ordine e grado, coinvolti nell'attività educativa.⁵⁹¹ Non ho rinvenuto informazioni amministrative altrettanto dettagliate per le successive direzioni di Giorgio de Marchis e di Dario Durbè ma sappiamo che la visita guidata restava la più diffusa tra le diverse attività proposte al pubblico: « (...) ogni visita (gratuita) viene preventivamente concordata tra l'insegnante e l'operatore didattico, al fine di rendere l'esperienza il più possibile attinente con il programma svolto in classe e adeguato alla maturità degli studenti. Pertanto, vengono proposti itinerari differenziati, suddivisi per periodi storici, per tematiche, per movimenti artistici. In occasione delle mostre didattiche vengono creati degli audiovisivi sia per il pubblico adulto che per le scuole». ⁵⁹² Successivamente, con Eraldo Gaudio, tra il 1984 e il 1987, le classi coinvolte nelle visite guidate si ridurranno drasticamente, solo 350

⁵⁸⁸ G. de Marchis (1982 b), p. 60.

⁵⁸⁹ P. Vivarelli (1982), *Museo d'arte moderna e didattica*, in *Il museo centro di ricerca* in «Musei e Gallerie d'Italia», anno XXIV – n. 73 Nuova serie, pp.19-24.

⁵⁹⁰ Relazione di Faldi per le attività didattiche del 1976. (ASG, Attività didattica 1960-2000, pos.3D cart. B4).

⁵⁹¹ Nello specifico: 66 visite per le elementari e 238 per le medie, il resto, tranne una cinquantina di visite per adulti ed associazione, era riservato agli studenti delle superiori, dai licei agli istituti tecnici.

⁵⁹² Lettera di Eraldo Gaudio a Cecilia De Carli (ASG, Attività didattica 1960-2000, pos.3D cart. B4).

all'anno⁵⁹³ con circa 7000 studenti coinvolti. Si trattava di un dato in linea con la vicina *Galleria Borghese* che, nel 1984, aveva svolto 356 visite⁵⁹⁴ e che confermava la tendenza del periodo a considerare questo tipo di attività non più di grande utilità educativa in quanto meno stimolante rispetto ai laboratori e più simile ad una lezione scolastica. All'inizio degli anni Novanta, specie nel triennio 1988-1990, con la politica delle grandi mostre della Monferini sarà destinata alla didattica un'ingente somma di denaro, pari a circa 220 milioni di lire, corrispondenti al 14% del bilancio complessivo del museo⁵⁹⁵ - di cui 25 milioni spesi solo per le visite guidate in occasione della mostra su Vincent Van Gogh⁵⁹⁶ sebbene il numero degli studenti coinvolti fosse ulteriormente sceso a 5000, su una media di 90.000 visitatori l'anno.⁵⁹⁷ Per tutte le mansioni legate alla didattica erano impiegati, oltre al personale interno, dieci operatori che offrivano il loro servizio da esterni a contratto. Una parte di questa somma venne utilizzata, sempre secondo i dati forniti da Monferini, per l'aggiornamento dei docenti, circa 200 all'anno, attraverso dei seminari a cui parteciparono per il 10% quelli provenienti dalle elementari, per il 60% dalla scuola media e solo per il 30% dalle superiori.⁵⁹⁸ Questi dati sembrano confermare una tendenza generale, poiché poco prima dell'introduzione del museo tra gli enti dei percorsi formativi di Alternanza Scuola-Lavoro, la visita guidata era ancora una parte molto residuale dell'apprendimento scolastico italiano che, anzi, rivelava una certa stanchezza nei confronti delle attività didattiche extracurricolari.

Durante la direzione di Giorgio de Marchis, il settore didattico, diretto da Pia Vivarelli, divenne davvero vitale e molto innovativo, con visite guidate e laboratori di pittura e scultura finalizzati alla conoscenza delle tecniche artistiche, della collezione permanente e delle diverse tematiche affrontate nelle mostre temporanee. Erano previste inoltre delle proiezioni di audiovisivi, realizzati dai funzionari del museo, su artisti e movimenti della

⁵⁹³ Questionario per il CEDE di Frascati datato 23 giugno 1986 (ASG, Attività didattica 1960-2000, pos.3D).

⁵⁹⁴ Svolgendo però anche corsi per operatori didattici e visite presso le scuole. Nel biennio 1982-1983 questo museo spese circa 6 milioni di lire per le visite guidate su un totale di circa 25 milioni stanziati per l'intero settore della didattica, Archivio Borghese. Fondo Paola Della Pergola, Attività didattica Anni Ottanta.

⁵⁹⁵ Questionario per il Centro Didattica Museale della *Terza Università degli Studi* di Roma (26 febb. 1994 prot. n.738) che stava iniziando a creare un archivio descrittivo e bibliografico sulla didattica museale coordinato da Emma Nardi (ASG, Attività didattica 1960-1990, pos. 3D)

⁵⁹⁶ Richiesta al Ministero per i Beni Culturali e Ambientali datata 19 maggio 1988 (ASG, Attività didattica 1960-1990, Pos 3F, b.7).

⁵⁹⁷ *ibidem*

⁵⁹⁸ *ibidem*

storia dell'arte contemporanea, materiale che veniva eventualmente prestato agli insegnanti per la preparazione delle lezioni a scuola. Ma la vera novità, rispetto agli anni precedenti, sarà la diversificazione dell'offerta, non più solo una didattica rivolta in maniera indifferenziata a tutti, ma un sistema articolato di proposte a seconda delle fasce di utenti, a partire dall'infanzia fino alla didattica "speciale", diremmo oggi dell'inclusione, destinata, per la prima volta, ai diversamente abili. Nella loro descrizione vorrei partire dai più piccoli poiché sempre più famiglie con bambini si avviavano a frequentare il museo, come ricorda la grande fortuna della mostra *Le mani guardano (Les mains regardent)*, del 1980,⁵⁹⁹ che è forse l'esperimento didattico ed inclusivo più famoso tra quelli ideati dalla Galleria. Oltre ad essere un'esperienza unica per i non vedenti, faceva comprendere, in maniera ludica, che il museo poteva anche essere un luogo senza troppi divieti da frequentare con i genitori e al di fuori dal contesto scolastico. La mostra, tra l'altro, venne pubblicizzata anche attraverso la televisione nazionale e le prime reti private. Questa esposizione approdava al museo grazie ad una pionieristica collaborazione con l'*Atelier des Enfants del Centre Pompidou*, anche se da tempo lo staff educativo si stava interrogando sui nuovi territori dell'educazione artistica e sulla funzione pedagogica del gioco e della manipolazione. Vennero ospitati nel museo sia un lungo convegno dell'ANISA, nel 1978, sulle *Questioni di arte contemporanea per il rinnovamento della didattica della Storia dell'Arte*,⁶⁰⁰ che un particolare seminario denominato *Esperimento gioco*,⁶⁰¹ nel marzo del 1979, dove bambini della scuola d'infanzia e primaria ebbero l'occasione di utilizzare ben ventitré giochi didattici legati alla percezione visiva. Questi strumenti per avvicinare i bambini ad una dimensione partecipativa erano stati elaborati da uno staff di pedagogisti, insegnanti e psicologi (tra i quali Giovanni Delgrano, Egle Becchi, Susanna Mantovani) e progettati da design del calibro di Enzo Mari e Bruno Munari. Questi incontri, in cui vennero coinvolti docenti e studenti - di cui ho rintracciato delle straordinarie fotografie (fig.30) - convertirono il grande salone centrale in uno spazio ludico, informale e dinamico in cui i bambini

⁵⁹⁹ La mostra venne aperta al pubblico dal 24 settembre al 2 novembre del 1980.

⁶⁰⁰ ABG, Attività didattica 1978/1979, cart. 51M, b.33. Tra i relatori del convegno, introdotto dal sindaco Argan, che si tenne dal 1 al 8 dicembre 1978, Rosario Assunto, Palma Bucarelli, Filiberto Menna, Paolo Portoghesi, Silvana Sinisi, Enrico Crispolti, insomma tutti i critici che erano da lungo tempo sodali con la Galleria.

⁶⁰¹ ABG, Didattica Stagione 1978/1979, Cart. 51M. Incontri con insegnanti ed alunni delle scuole materne ed elementari per la presentazione di giochi didattici.

potavano muoversi con grande libertà, dove i *giochi creativi*, quali nuovi oggetti introdotti in un museo, trovarono posto accanto ai dipinti e ai manufatti “giocattoli” e alle “macchine inutili” delle avanguardie o di Pino Pascali. Dunque, *Le mani guardano* si inserisce in un filone di ricerca pedagogica che apriva il museo alla sperimentazione polisensoriale e che aveva avuto origine, in Italia, dal *museo vivo* immaginato e realizzato da Bruno Munari. Questa volta sarà la Sala delle Colonne ad essere trasformata in un grande laboratorio diviso in settori,⁶⁰² con scatole tattili, tavoli per disegnare, plastici e oggetti di varie dimensioni, destinati ad essere “*guardati con le mani*” (Fig.31). Erano previste, inoltre, delle visite guidate per famiglie la domenica mattina, mentre agli adulti vennero riservate quelle del giovedì pomeriggio. Due ambienti del percorso di visita, un *tunnel sensoriale* e una mostra di sculture “*da toccare*”, furono espressamente realizzati dalla sezione didattica interna al museo ed affiancarono quelli messi a punto dal *Centre Pompidou* per “celebrare” le capacità sensoriali della mano e la sua gestualità quale elemento comunicativo di grande fascino.⁶⁰³ Il tunnel, (fig.32) chiamato *Serpentone*, inizialmente dedicato ai disabili, venne apprezzato da ogni tipo di pubblico: si trattava di un percorso di 40 metri immerso nel buio che aveva lo scopo di far riconoscere materiali e forme grazie alle sollecitazioni tattili, uditive e olfattive riferite agli elementi primari (fuoco, acqua, aria, terra); nel catalogo viene descritto quale «*un ironico percorso alchemico (...) non un invito alla sublimazione della materia, ma un invito ad un più cosciente contatto con la realtà materiale percepibile sensorialmente*».⁶⁰⁴ Nella sezione di sculture “da toccare”, furono scelte alcune opere della collezione che, per materiale e stato di conservazione, si potevano prestare ad un uso, per così dire, anomalo. Si trattava davvero di andare oltre lo spazio sacro del museo in cui il tabù del silenzio imposto ai visitatori, di cui parlava Deloche, era amplificato dal divieto assoluto di toccare. Le opere erano distanti tra loro quanto l’apertura delle braccia, un singolare sistema di misura utilizzato anche per la scelta delle dimensioni delle opere stesse. In occasione l’esposizione, per rendere il museo uno spazio in cui si potevano praticare inaspettati comportamenti di perlustrazione, come aveva suggerito Duncan Cameron, nel Salone di Ercole venne presentato uno spettacolo di danza contemporanea della ballerina e

⁶⁰² Corrispondenti alle diverse sezioni della mostra: *La mano, Carezzare, Mescolare, Impronta, Volumi, Assemblaggi e La Città*.

⁶⁰³ *Le mani guardano*, Cat. mostra, De Luca Editore, Roma, 1980, p.9.

⁶⁰⁴ Ivi, p. 47.

coreografa Elsa Piperno,⁶⁰⁵ che si basava sul contatto fisico dei ballerini con gli spettatori. Di questa *performance* (figg.33-34) mi ha lungamente parlato la protagonista che, con i suoi allievi, si muoveva danzando e toccando gli spettatori in modo da attivare la loro attenzione attraverso il tatto-contatto; di seguito, gli stessi visitatori erano invitati, ad occhi chiusi, a percepire i movimenti dei ballerini attivandoli con il tatto e facendoli muovere imitando delle marionette.⁶⁰⁶ Dopo questa esperienza le visite guidate per i ragazzi ipovedenti, che negli anni precedenti erano state organizzate in maniera sporadica, divennero più stabili e furono un modo per ragionare su possibili allestimenti di percorsi museali dedicati ai disabili. Così come molte attività che si svolsero nel museo in questi anni, *Les mains regardent* voleva tracciare una metodologia pedagogica, riflettendo, in maniera pratica, su cosa veramente significasse fare didattica inclusiva in un museo d'arte contemporanea per mutarlo in un luogo, come scriveva de Marchis, in cui imparare ad essere uomini migliori in una società migliore.⁶⁰⁷ L'attenzione nei confronti dei diversamente abili - aspetto estremamente significativo nella storia della Galleria ed ancora assai poco indagato – diventerà un elemento distintivo del servizio didattico, con una continuità e una competenza professionale che non si rintraccia in nessun'altra delle strategie per il pubblico attuate fino ad oggi. La didattica dell'inclusione attiverà delle proficue collaborazioni con le istituzioni di cura presenti sul territorio, ospedali, fondazioni, enti assistenziali, con formule originali e moderne, quasi appena immaginabili in quel periodo, che faranno dell'accoglienza un problema sociale e politico, oltre che di metodologia. Nel 1979, il *Centro Sociale Primavalle* e l'*Ospedale Psichiatrico di Santa Maria della Pietà*, rispondendo prontamente alle nuove direttive sui manicomi, organizzarono una manifestazione chiamata *Uomini e recinti*, (fig.35) per guidare negli spazi della città, lontano dai trattamenti repressivi o contenitivi, i pazienti del nosocomio. Questa esperienza di cui resta qualche traccia nell'archivio della Galleria è stata ricordata dal *MAXXI* nel 2018, in occasione delle celebrazioni per i quarant'anni

⁶⁰⁵ Elsa Piperno, danzatrice e coreografa, pioniera della *modern dance* in Italia, ha contribuito in modo determinante a far conoscere le esperienze americane e la tecnica, il repertorio e il pensiero di Martha Graham. Fondatrice e direttrice della prima compagnia italiana di danza contemporanea, *Teatro danza Contemporanea di Roma* e del Centro Professionale di Danza Contemporanea di Roma – luogo cult negli anni Settanta – e prima scuola italiana ad offrire un percorso completo di formazione per danzatori professionisti nelle tecniche della *modern dance*

⁶⁰⁶ Ricordato da Ida Panicelli.

⁶⁰⁷ G.de Marchis (1982 b)

della Legge 180, ospitando una mostra fotografica di Fabrizio Borelli,⁶⁰⁸ che ha così ricordato questa esperienza di “pellegrinaggio” nel territorio romano: «*Al mattatoio, allo zoo, tra le rovine archeologiche, nelle borgate, nelle piazze del Centro Storico capitolino e alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna si tentava di raffigurare e tracciare un percorso immaginario della riabilitazione, in cui gli ospiti delle ex strutture psichiatriche portavano con loro gli strumenti di coercizione come il letto di contenzione, la camicia di forza, l’elettroshock rendendo tutto manifesto al mondo di “fuori”*». Si trattava di un vero *happening* di denuncia, chiamato *Visitazione urbana*, ideato da Armando Casalini e dall’amministrazione comunale, per far emergere i “territori di confine”, tra normalità e pazzia, in un terreno comune che era quello dei luoghi della socialità, tra cui, in maniera significativa, era stato incluso un museo. Per capire la portata eversiva dell’evento si deve ricordare che la legge sulla chiusura dei manicomi, varata solo pochi mesi prima, era stata una straordinaria vittoria dello psichiatra veneziano Franco Basaglia, che aveva saputo demolire e ridicolizzare le classificazioni ciniche della scienza ufficiale, ridefinendo i termini e gli spazi della cosiddetta normalità e denunciando con forza la logica dell’annientamento propria dell’istituzione manicomiale; già nel 1975, in ambito internazionale, l’essenza degli ospedali psichiatrici era stata svelata dalla traduzione cinematografica, ad opera di Milos Forman, del romanzo dello scrittore statunitense Ken Kesey *Qualcuno volò sul nido del cuculo* (scritto nel 1962, tradotto in italiano nel 1976) mentre nel nostro Paese, con grande coraggio, Sergio Zavoli, nel 1968, aveva realizzato per gli schermi della RAI, *Fiori di Abele*, uno straordinario documentario sulla realtà dei manicomi. La manifestazione, dunque, si inseriva in un percorso sociale di denuncia che aveva portato ad una definitiva sensibilizzazione nei confronti della malattia mentale, che dal silenzio dei nosocomi tentava una ribalta nella società. L’adesione al progetto *Uomini e recinti*⁶⁰⁹ è quindi il sintomo di come il museo di de Marchis volesse assolvere ad un ruolo sociale autentico, anche nei confronti di questioni molto attuali e controverse. Così, alcuni anni dopo, Dario Durbè commenta l’avvenimento: «*gruppi di malati prima ospitati nell’Ospedale di Santa Maria della Pietà di Roma, venivano accompagnati in città (piazze, teatri, musei) per far prendere loro contatto con una realtà esterna ad essi in parte sconosciuta. La loro presenza al tempo stesso sensibilizzava i cittadini nei confronti*

⁶⁰⁸ <http://www.fabrizioborelli-imaging.it/maxxi-10-13-maggio-2018/#comment-106>

⁶⁰⁹ Il laboratorio chiamato *Il museo*, una sorta di *visita-happening*, si svolse il 4 ottobre del 1979.

*di un problema che di lì a poco si sarebbe mostrato con sempre maggiore evidenza: l'uscita definitiva dei malati dagli ospedali psichiatrici».*⁶¹⁰

Tornando ad una didattica più tradizionale, per la fascia di età più piccola furono presentate delle proiezioni cinematografiche dedicate al tema della favola e del mito, che portarono al museo, la domenica mattina, forse per la prima volta, molte famiglie con i loro bambini.⁶¹¹ Per quanto riguarda i film di animazione si trattava di prodotti di grande valore artistico, realizzati da registe donne, che non erano mai stati presentati in Italia. Un ciclo fu dedicato a Lotte Reininger (1899-1981),⁶¹² regista tedesca pioniera del cinema di animazione che, tramite l'uso di eleganti silhouette ritagliate, creava delle animazioni di grande suggestione. In collaborazione con il *Centre Culturel Française* di Roma, nel giugno del 1979, vennero proposti, ancora una volta in prima nazionale, i film d'animazione premiati al *Festival di Annecy*, tra cui: *Mr. Pascal* film inglese di Alison De Verre (1927-2001), nota per i suoi cortometraggi animati *The Black Dog* e *Psyche and Eros*; *Afterlife* film canadese di Ushu Patel che aveva vinto il primo premio del festival; *Step by Step* dell'americana Faith Hubley, pittrice e grafica che utilizzava una tecnica in cui i disegni su carta erano illuminati dal basso, conferendo all'animazione un aspetto speciale.

A metà tra le proposte per un pubblico più giovane e l'apertura a sperimentazioni teatrali più articolate, invece, l'opera di burattini/marionette *Kalevala*, messo in scena dalla compagnia teatrale *La Grande Opera*, che raccontava le vicende e gli incontri⁶¹³ dell'eroe finnico Vainamoinen impegnato in una lotta con i Lapponi; presentato il 2 e il 3 aprile del 1980 venne replicato la domenica successiva dato lo straordinario successo di pubblico, visibile anche dalle foto della sala (figg. 36-37) e dell'ingresso particolarmente affollati.

⁶¹⁰ Lettera di D. Durbè a Pat Whitehorne, direttrice della rivista inglese «Positif», dedicata alla disabilità, che scrive alla Galleria per avere notizie su ciò che il museo realizzava per i diversamente abili. La risposta del soprintendente, del 13 maggio 1983, descrive le uniche due attività legate alla disabilità: la mostra *Le mani guardano* e la performance *Uomini e recinti*, entrambe realizzate nel 1980. (ASG Attività didattica 1960-2000 pos.3D, b.7).

⁶¹¹ Lettera del soprintendente Eraldo Gaudio a Cecilia De Carli dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna dell'Università Cattolica Sacro Cuore di Milano, datata 7 nov. 1984, in cui in occasione di un seminario sulla didattica museale descrive l'attività della Galleria negli anni Ottanta. (Archivio Storico, Attività didattica 1980-2000, pos.3D).

⁶¹² <https://www.tribune.com/television/2021/01/video-lotte-reininger-cinema-silhouette-documentario/>

⁶¹³ La lunga epopea con il titolo di *Kalevala* appariva per la prima volta in Finlandia nel 1835. Si trattava di una raccolta di canti raccolti dal poeta medico Elias Lönnrot, in circa 10 anni di lavoro sulle le fonti orali, che poi organizzò in forma poetica (ABG, Tematico Teatro, Gruppi, cart.15 A pos. M).

La stessa compagnia aveva presentato, nel 1978, anche *Il bevitore di vino di Palma* tratto dal libro dello scrittore nigeriano Amos Tutuola.⁶¹⁴

Sebbene alcuni di questi eventi ebbero un carattere di maggiore originalità, in tutte le occasioni in cui le esposizioni temporanee si prestavano ad allargare il campo di indagine all'osservazione dei materiali e delle tecniche venivano comunque organizzati, in uno spazio appositamente destinato alla didattica (fig.38), dei laboratori creativi⁶¹⁵ tenuti da specialisti del settore.⁶¹⁶ Durante la mostra sugli acquarelli di William Turner,⁶¹⁷ oltre al tradizionale opuscolo informativo, venne realizzato un audiovideo sulla vita e le opere del pittore inglese e un laboratorio creativo per avvicinare i più piccoli alla tecnica dell'acquarello. Nel corso dell'esposizione delle opere di Fausto Melotti fu proposto un laboratorio di scultura, tenuto da Luisa Gardini Stocchi, in cui i bambini erano invitati a realizzare delle sculture con oggetti non tradizionali, tappi, corde o altro materiale di uso quotidiano, trasformato, così, in materia dell'arte. Un altro imponente laboratorio fu realizzato a partire da una mostra didattica sulle *Tecniche dell'incisione e della stampa*, già proposta nel 1974 da Bucarelli, che de Marchis fece nuovamente riallestire nella Sala delle Colonne e che venne molto apprezzato dal pubblico. Al termine di questi laboratori venivano forniti ai docenti dei materiali informativi, appositamente elaborati per le diverse tipologie di studenti, che consentivano di effettuare ulteriori approfondimenti in ambito scolastico.⁶¹⁸ In questo modo, il museo non solo offriva un servizio aggiuntivo ma si poneva quale interlocutore specialistico di iniziative congiunte scuola-museo-ricerca e forniva agli insegnanti affascinanti metodologie su cui riflettere e lavorare.⁶¹⁹ La buona qualità e l'originalità di queste pubblicazioni si deducono dalla loro continua richiesta che

⁶¹⁴ Il libro è in gran parte una rielaborazione originale di fiabe e leggende tradizionali del popolo Yoruba. La vicenda principale del libro riguarda un uomo che insegue uno spillatore di vino di palma fino alla "città dei morti". In questo modo si trova immerso in un mondo parallelo popolato di magia, fantasmi, demoni e altre creature soprannaturali. Alla sua pubblicazione nel 1952, *Il bevitore* ricevette gli elogi di molti intellettuali occidentali del tempo. In Nigeria, invece, fu causa di molte controversie e oggetto di aspre critiche. Tutuola fu accusato di rappresentare il proprio popolo in modo negativo, attraverso l'immagine del protagonista, un ubriacone superstizioso e incapace di parlar in inglese corretto.

⁶¹⁵ Che continuano anche sotto la direzione di Durbè e Gaudio, come il *Laboratorio sul colore* in concomitanza della mostra su Piero Dorazio, dal 10 febbraio al 4 febbraio 1984, curato da Ida Panicelli.

⁶¹⁶ Risposta all'Assessore Bellandi di Prato (ASG, Attività didattica 1960-2000, pos.3D, B4)

⁶¹⁷ Dal 24 ottobre al 30 novembre del 1981.

⁶¹⁸ Nella brochure del *Laboratorio sul colore* si suggerivano dei possibili esperimenti, da ripetere in classe, per comprendere il ruolo del colore, la percezione attraverso le forme geometriche e le differenze tonali tra colori caldi e freddi.

⁶¹⁹ Introduzione dalla mostra (AFM, 1930-2011, Miscellanea Gnam, Giornalino della Galleria, 27 settembre – 2 novembre 1980).

perveniva al museo da parte di visitatori comuni, docenti e addetti ai lavori. Infatti, mentre cresceva in Italia l'attenzione per i prodotti editoriali rivolti ad un pubblico di bambini e adolescenti, i documenti didattici della Galleria e quelli elaborati dalla *Pinacoteca Brera*, vennero ricercati dalle case editrici, proprio per la loro valenza e qualità scientifica.⁶²⁰ Per la fascia d'età più elevata, invece, il museo scelse un'altra modalità educativa, più intrinseca ad un museo d'arte contemporanea e alle capacità critiche degli adolescenti, che dovevano essere coinvolti senza troppi condizionamenti creativi provenienti dagli adulti, quelli che Ida Panicelli chiamava *conformismi sperimentali*,⁶²¹ con un ciclo d'incontri dal titolo *Un artista e i giovani*. Le lezioni riproponevano in una versione più scolastica quella già sperimentata con il pubblico adulto, quando, artisti già affermati furono invitati a parlare della loro opera preferita presente in collezione. Incontri che talvolta assunsero un carattere di *happening*; ad esempio, Luigi Ontani, chiamato a raccontare la sua opera preferita, aveva scelto *I funerali di una vergine* di Previati e si era presentato vestito con un abito viola con in mano un cartiglio dello stesso colore, che aveva srotolato davanti all'opera, declamando la storia della travagliata vita dell'artista.⁶²² L'introduzione del primo ed unico dei quaderni pubblicati, *Un artista e i giovani* (1981), ci consente di capire cosa venisse proposto agli studenti da cinque artisti romani emergenti,⁶²³ con chiavi interpretative personali, esattamente come avviene oggi, sebbene con altre tecnologie, nel museo partecipato. Pia Vivarelli, responsabile del progetto, voleva così rompere i tradizionali rapporti di mediazione e di conoscenza che avvenivano in ambito scolastico tra gli studenti e le opere, introducendo nel dialogo formativo un terzo elemento fondamentale ossia gli artisti stessi.⁶²⁴ Le lezioni erano delle interpretazioni personali e una sollecitazione per gli studenti ad attuare letture delle opere non convenzionali, in un contesto culturale in cui sempre più si chiedeva ai giovani di essere liberi interpreti delle conoscenze. Degna di attenzione, a mio parere, la lezione di Pasquale Santoro (1933-2023) che propose una poetica lettura dell'opera di Klimt *Le tre età*, a partire da un proprio testo poetico di interpretazione del dipinto: «*In principio era*

⁶²⁰ Richiesta della Casa editrice Menabò di Milano (ASG, Attività didattica 1960/2000, pos.3D).

⁶²¹ I. Panicelli, *Laboratorio Colore. Scheda del laboratorio didattico* (ABG, Attività didattica 1983/1984, U.A.31).

⁶²² Riferito da Ida Panicelli.

⁶²³ Incontri marzo 1981: Toti Scialoja (Cezanne), Pasquale Santoro (Klimt), Achille Perilli (Schwitters), Guido Strazza (Balla), Pablo Echaurren (Boccioni).

⁶²⁴ P. Vivarelli (1981), *Quaderno didattico /1. Un artista e i giovani*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, De Luca Editore, Roma.

*la retta / La retta era ascendente e discendente, / come la corrente del vento. / Accadde che la prima linea retta fu / ascendente. / Conobbe il colore e così venne / il Natale. / Si bagnò nella linea curva del tempo e / così divenne giovane e invecchiò. / Poi la retta discese e incontrò / la morte. / Torno allora dove era partita, / fuori dalle cornici del tempo e del colore / e fu così che divenne fuoco. / E volò via»;*⁶²⁵ durante la lezione/laboratorio Santoro, dopo aver rintracciato le direttrici creative dell'opera di Klimt nei quattro elementi della natura, realizzò insieme ai ragazzi una vera mongolfiera con cui il disegno del dipinto volava via nel cielo (figg.39-40). In questo modo l'opera d'arte si trasformava in un nuovo manufatto che usciva dal limite del tempo e della cornice e si liberava da uno spazio definito e chiuso. Achille Perilli progettò una lezione sull'opera di Kurt Schwitters portando l'attenzione degli studenti verso un modo di fare arte basato sui segni e sulla scrittura scenica, proponendo la mostra/spettacolo *Altro Merz*, realizzata insieme al *Gruppo Altro* nel 1973, che con i testi registrati di Schwitters e la struttura scenica del *Merzbau* voleva fornire una riflessione sui concetti di *gruppo* e di *intercodice*.

Voglio segnalare anche una continuità con Bucarelli relativa alle proiezioni di documentari d'arte: tornò infatti attiva la piccola sala posta in cima alle scale, nel passaggio tra un corpo di fabbrica e l'altro, nella direzione dell'ampliamento dell'ala Cosenza, dove venivano proposte delle brevi lezioni audiovisive, di circa 15 minuti, su moltissimi argomenti di arte contemporanea.

Tra le collaborazioni più intense nell'orizzonte sociale e politico di de Marchis sicuramente quelle con l'Assessorato alla Cultura, a partire dal progetto *Città come scuola*, (Fig.41) ideato nel 1980 dall'assessore Renato Nicolini allo scopo di far scoprire agli studenti luoghi dell'arte e della cultura spesso lontani dai bisogni dell'infanzia e dell'adolescenza.⁶²⁶ All'iniziativa comunale la Galleria parteciperà con una serie di visite guidate, destinate a tutte le scuole, che includeranno laboratori di restauro e proiezioni di audiovisivi. Vorrei sottolineare che a chiusura del secondo anno di attività, nel 1982, *Città come scuola*, accolta con entusiasmo da insegnanti e studenti, aveva coinvolto ben 27.000 ragazzi,⁶²⁷ che forse per la prima volta ebbero modo di visitare la città in cui vivevano.

⁶²⁵ *ibidem*

⁶²⁶ Lettera dell'Assessorato del Comune di Roma per ottenere la partecipazione della Galleria al progetto, datata 17.0tt.1981 (ASG, Attività didattica 1960-1980, pos.3D b.4).

⁶²⁷ Lettera Assessore Pinto del Comune di Roma, datata 3 agosto 1982 (ASG, Attività Didattica 1970-1980, pos.3F, b.7).

Già durante la stagione estiva del 1979 il museo collaborerà con i primi *Centri estivi* del Comune⁶²⁸ con visite guidate, laboratori di stampa ed incisione e proiezioni di film d'animazione. Su impulso di Giorgio de Marchis queste diverranno delle collaborazioni stabili e si perpetueranno fino alla direzione di Monferini, sebbene negli anni Novanta non si disponesse più di spazi idonei per svolgere queste iniziative. In tal senso la Galleria, che negli anni della Bucarelli aveva avuto soprattutto rapporti con le istituzioni scientifiche, quali le università e gli istituti di cultura, si attiverà per creare un contatto costante e diretto con Roma, anche se, sottolineava Pia Vivarelli nella relazione citata, mancava ancora in Italia un rapporto stabile con le altre istituzioni private e collegamenti organici con le realtà che operavano nell'ambito dell'arte. Una problematica che, nella metà degli anni Ottanta, iniziò ad emergere con sempre maggiore consapevolezza attraverso convegni, dibattiti, iniziative di singoli studiosi, fino alla Legge Ronchey e all'introduzione di servizi privati destinati all'utenza.

Da parte di enti governativi e di formazione,⁶²⁹ nonché dalle prime università che si occupavano di didattica museale,⁶³⁰ arrivarono alla Galleria numerose richieste di documentazione allo scopo di copiarne la metodologia formativa, considerata tra le più strutturate, non solo per l'arte contemporanea.⁶³¹ Tra le tante mi soffermo su quella di Massimo Bellandi, assessore alla Cultura di Prato che, nel 1986, nella fase di costruzione del *Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci*, chiese precise indicazioni per realizzare iniziative propedeutiche e didattiche che potessero coinvolgere l'intera cittadinanza su temi d'arte contemporanea.⁶³² Un altro singolare contatto sarà quello con Maria Fossi Todorow che, già negli anni Settanta, aveva aperto la prima sezione didattica

⁶²⁸ ASG, Scuole-Comune di Roma 1981-1994, pos.3F, b.7.

⁶²⁹ Tra la fine degli anni Ottanta e gli anni Novanta vengono, ad esempio, richieste informazioni e scambio dei materiali didattici da parte del *Musée d'art Contemporain di Bordeaux*, del *Museu de Arte Contemporanea* di San Paolo, dalla *National Gallery* di Camberra, dal *Metropolitan* di New York. Materiali informativi vengono richiesti anche dal *Museo archeologico di Palermo*, con particolare interesse per quello audiovisivo, dalla *Fondacion Juan March* di Madrid, da diverse associazioni estere e da alcune biblioteche comunali. (ASG, Attività didattica 1960 - 2000, pos.3D).

⁶³⁰ Questionario per il Centro di didattica museale della Terza Università degli studi di Roma, (ASG, Attività didattica 1993- 1994 pos.3D).

⁶³¹ Nell'ASG sono documentate numerose richieste di informazioni sul servizio educativo, ad esempio il Museo *Poldi Pezzoli*, allora diretto da Mottola Molfino e da Balboni Brizza per la parte didattica (con uno scambio di schede didattiche sulle tecniche artistiche), Il *Centro dipartimentale per ricercatori (universitari, museali e altri) sui beni culturali lombardi*, diretto, nel 1975, da Franco Russoli. Il numero di richieste aumenta negli anni '80, coinvolgendo moltissime soprintendenze. (ASG, Attività didattica 1960-2000, pos.3D, B4).

⁶³² Lettera datata 10.11.1986 (ASG, Attività didattica 1960-2000, pos.3D).

all'interno degli *Uffizi*⁶³³ e che si era impegnata a riordinare e aggiornare tutto il materiale didattico che veniva dai altri musei, sia italiani che stranieri, per offrire al personale interno e agli utenti esterni una documentazione il più possibile completa e aggiornata. Mentre queste collaborazioni diventavano sempre più stabili, paradossalmente, nel maggio del 1981, avvenne una vera censura di tutte le attività collaterali proposte dal museo, attraverso un'ordinanza dei vigili del fuoco che dichiarava inagibili i locali del piano terra dove avvenivano molte delle conferenze e degli spettacoli teatrali, che tra breve descriverò.⁶³⁴ Si trattò di una scelta politica, in un momento in cui il Ministero guardava ai musei ancora come a luoghi che non potevano essere intimamente mutati nelle loro funzione ma al più, mi hanno fatto notare polemicamente alcuni dei protagonisti, trasformati in beni di consumo per il pubblico di massa. La fine di questa stagione della Galleria fu vissuta in maniera straziante da tutti i collaboratori di Giorgio de Marchis che avevano creduto nella reale possibilità di dar vita ad un museo che assolvesse ad una funzione culturale nuova per una crescita civile della società.⁶³⁵

La città di Roma e il nuovo pubblico della Galleria

Prima di addentrarmi nel tema centrale di questo capitolo, ossia la speciale attitudine performativa della Galleria, appare necessario ricostruire il contesto storico e culturale nel quale si collocava il museo, in un intimo rapporto con la società civile. Gli anni Settanta saranno ricordati per la crisi petrolifera, l'austerità e le tante battaglie per i diritti civili, dal divorzio all'aborto, alla Legge 180, fino alla riforma del diritto di famiglia. Periodo di un forte cambiamento antropologico, lucidamente interpretato dal cinema e dalla letteratura di Pier Paolo Pasolini, che verrà avvolto nel clima pesante delle stragi neofasciste e del terrorismo rosso, gli "anni di piombo", secondo la fortunata definizione dell'omonimo film di Margareth Von Trotta del 1981.⁶³⁶ Nella coda di questo decennio vi furono poi una serie di piccoli avvenimenti che cambiarono radicalmente l'esistenza di generazioni, spesso in maniera repentina. Nel 1976 verranno aperte le prime radio libere

⁶³³ Lettera firmata da Fossi Todorow, datata 10 ottobre 1986 (ASG, Attività didattica 1960-2000, pos.3D).

⁶³⁴ Che furono spostati temporaneamente nella sala n. 64 del museo ma che risultò troppo piccola per il grande numero di persone che intervenivano agli incontri.

⁶³⁵ Lo stato d'animo dei collaboratori, il senso di sconforto del soprintendente e il fatto che la chiusura, imposta per motivi di sicurezza, fosse in realtà una decisione politica, anche dopo la morte improvvisa del sindaco Petroselli mi è stata suggerita da Ida Panicelli in una delle nostre conversazioni e confermata da Giovanni Graia durante l'intervista che mi ha concesso nell'estate del 2021.

⁶³⁶ G. Crainz (2004)

e poco dopo MTV, emittente televisiva inglese appena nata, trasmetterà a ripetizione *Video Killed the radio Star*, prima videoclip musicale di enorme successo della band britannica *The Buggles*.⁶³⁷ Nel 1979, in Italia, Silvio Berlusconi fonderà l'emittente televisiva privata *Reteitalia* e per la prima volta, in prima serata, verranno trasmessi film, per lo più americani, intervallati da spot pubblicitari, mentre nello stesso anno verrà pubblicato il libro di Francois Lyotard *La condizione postmoderna* che aprirà uno iato culturale e filosofico tra il moderno e il contemporaneo; infine, un altro terrore entrerà nella vita di molti, attraverso la sfera intima della sessualità, ossia il virus dell'AIDS. Alcuni giovani passeranno dalla militanza politica alla lotta armata mentre altri mostreranno un maggiore disinteresse per la vita sociale e collettiva, spesso divisi tra edonismo estremo e l'uso sempre più diffuso di droghe pesanti.⁶³⁸ Di tutto questo resta, nella memoria collettiva, una diffusa sensazione di novità, legata ad un'inedita vivacità della società civile e dei giovani, che si confermano più curiosi, più liberi, più critici e più esigenti, soprattutto per quello che riguarda la cultura e la sua fruizione.⁶³⁹

Non meno attraente è cercare di descrivere la città di Roma che, negli anni Settanta, subirà profonde trasformazioni, soprattutto nello sguardo delle nuove generazioni che, non a caso, la Galleria intercetterà finalmente quale pubblico di riferimento. Furono anni importanti e insieme contraddittori: si interrompeva il lunghissimo potere democristiano, la violenza del terrorismo si intrecciava con la contestazione, con le manifestazioni e i cortei degli studenti, con le proteste contro le signore eleganti alle prime del Teatro dell'Opera. Anni in cui, scriveva Renato Nicolini: «bisognava schierarsi con passione, per un'altra idea di liberazione della società, allegra e gioiosa».⁶⁴⁰ Intere famiglie e pubblico di ogni genere scopriranno il piacere del trovarsi insieme, negli spazi aperti della città, mentre si passava dai luoghi chiusi dei *cineclub* alla rassegna di *Massenzio*, forse la più grande manifestazione culturale di massa della seconda metà del Novecento, dai *teatri off*, con pochi posti a sedere, agli spettacoli affollatissimi dell'avanguardia teatrale di Piazza Mancini. Si radicava saldamente, attraverso queste manifestazioni, l'idea della cultura come bene comune, patrimonio collettivo proprio perché formato di mentalità diverse, capace di rivelare ed insieme mitigare le contraddizioni sociali ed economiche

⁶³⁷ M. Bergamini (2019), p. 13.

⁶³⁸ C. Vassalli (1976), *Parco Lambro 1976*, in «La Stampa» 12 ottobre.

⁶³⁹ S. Colarizi (1998), *Democrazia dei partiti e partitocrazia*, in *Interpretazioni della Repubblica* (a cura di) A. Giovagnoli, Il Mulino, Bologna, p.83.

⁶⁴⁰ R. Nicolini (2011)

delle grandi metropoli. Roma svelava, dunque, un volto sorridente, quasi accogliente, nella quale poter essere felici: «una città che, almeno per un poco, era la casa di tutti, ed in questo modo ti faceva sentire di meno la limitazione sociale di un'abitazione povera, e insufficiente, in periferia».⁶⁴¹ L'*Estate romana*, fin dal 1977, sostenuta sia dalla giunta di Giulio Carlo Argan che da quella successiva di Luigi Petroselli, rafforzerà nella popolazione proprio questo nuovo sentimento di appartenenza a un'unica città. Le notti estive, con le grandi platee incantate alla proiezione del film *Napoleon* al Colosseo, con le feste del Circo Massimo, con la folla in movimento nel ballo a Villa Ada, con il Circo a Piazza Farnese e a Via Giulia, sembravano l'appropriazione democratica dell'immaginazione al potere del Sessantotto. L'*avanguardia a livello popolare*, l'aveva definita Argan che immaginava una città che ponesse al centro non la questione del traffico ma quella della cultura. Raccontava Simone Carella (1946-2016), fondatore dello spazio teatrale *Beat '72* insieme a Ulisse Benedetti (1942), che la dicotomia non era, come si è spesso detto, fra l'effimero e la durata, ma tra le istituzioni ancora chiuse in un modello culturale d'élite e coloro che volevano proporre una commistione di diversi linguaggi artistici, attrarre le masse che vivevano nelle periferie-dormitorio e "contaminare" il più possibile il centro storico e i luoghi tradizionali della cultura.⁶⁴² Sarà esattamente in tale contesto che si inserirà l'attività della Galleria, nella stagione filosofica e ideologica di *Parco Centrale* (1979) delocalizzato in quattro settori allora marginali della città e della Woodstock italiana del *Festival Internazionale dei Poeti a Castelporziano*, sempre nel 1979. Morto improvvisamente Petroselli, nel 1981, la *stagione dell'effimero* terminerà con conseguenze nefaste anche per la Galleria; mentre all'interno dell'amministrazione comunale le opposizioni si scontreranno sul *Progetto Fori*, avviato da Petroselli e dal Soprintendente Adriano La Regina, che prevedeva la chiusura dell'area archeologica dei Fori e lo smantellamento di Via dei Fori Imperiali, un progetto poi impantanato, negli anni successivi, in mille polemiche ma comunque l'antitesi dell'idea di luogo condiviso, aperto, accessibile, per tutti e di tutti, che era stata perseguita da Nicolini e dai due sindaci comunisti.

La Galleria partecipando attivamente a tale politica culturale e di rinnovamento della città di Roma ebbe un notevolissimo incremento di pubblico, con il 30% in più rispetto al

⁶⁴¹ *ibidem*

⁶⁴² F. Fava (2017), *Estate romana Tempi e pratiche della città effimera*, Quodlibet, Roma.

periodo immediatamente precedente. Si passò da un totale, già significativo, di 188.224 visitatori del 1980 a più di 200.000 visitatori nel 1981.⁶⁴³ Pur in mancanza di un moderno ufficio stampa venne migliorata la comunicazione museale ma, soprattutto, venne creato un rapporto quasi diretto con il pubblico che frequentava la Galleria.⁶⁴⁴ Si deve ricordare che i giornali avevano solo dei piccoli trafiletti dedicati alla programmazione culturale giornaliera e che non esisteva ancora un uso massiccio di locandine e manifesti, perciò l'affluenza e la partecipazione erano basate esclusivamente sul passaparola.⁶⁴⁵ In questi due anni, il visitatore non sarà più solo quello occasionale ma si abituerà a tornare alla Galleria per seguire, con regolarità, la sua programmazione. Lo stesso de Marchis lo descriveva come un pubblico «*molto più ampio e meno contemplativo*»,⁶⁴⁶ che chiedeva di essere informato culturalmente ed, al tempo stesso, stimolava il museo a crescere per rispondere «*in maniera adeguata e motivata alla domanda*».⁶⁴⁷ Così come avevano messo in evidenza le indagini francesi sul pubblico, anche de Marchis rilevava un maggiore interesse dei giovani nei confronti dei musei dell'arte contemporanea,⁶⁴⁸ ai quali, secondo il soprintendente, si doveva proporre quanto di più attuale veniva dal mondo dell'arte, in tutte le sue forme. Allo stesso tempo non si doveva dimenticare un maggior collegamento con la scuola, alla quale de Marchis riserverà, come abbiamo visto, una grande attenzione, poiché considerava questa istituzione la prima responsabile dell'educazione artistica degli studenti.⁶⁴⁹ Per indole e formazione, Giorgio de Marchis cercherà anche di comprendere i gusti e le aspettative del pubblico,⁶⁵⁰ in un tempo in cui nel nostro Paese ancora non erano mai state effettuate delle vere indagini sociologiche; quando nel 1980, l'Istituto di Psicologia del CNR, con il dipartimento di *Scienze per la valorizzazione e conservazione del Patrimonio culturale*, chiese la collaborazione della Galleria per una ricerca sugli

⁶⁴³ Dati inseriti in una relazione della Galleria del 1993, ritracciata nell'AFM, 1930-2011, Miscellanea Gnam. Per far comprendere la portata di questi numeri, dieci anni più tardi, in un contesto anche più favorevole per l'interesse del pubblico nei confronti del museo, i visitatori scenderanno a 51.819.

⁶⁴⁴ S. Giannattasio (1979), *Facciamo del museo un servizio pubblico efficiente*, in «L'Avanti» del 22 febbraio (ABG, tematico de Marchis, cart.52, b. n.2).

⁶⁴⁵ Considerazione di Giovanni Graia.

⁶⁴⁶ G. de Marchis (1982 b)

⁶⁴⁷ *ibidem*

⁶⁴⁸ P. Scarano (1979), *Trasformare i musei per il nuovo pubblico*, in «L'Avvenire» del 11 apr. (ABG, tematico de Marchis, cart.52B b.2).

⁶⁴⁹ G. de Marchis (1982 a), p.56.

⁶⁵⁰ A. Debenedetti (1979), *Il futuro del nostro museo inizia dal tram*, in «Corriere della Sera» del 24 ott. (ABG, tematico de Marchis, cart.52B. b.2).

schemi cognitivi e comportamentali dei visitatori,⁶⁵¹ il soprintendente prontamente sollecitò l'ente ad integrare il questionario con delle domande «*che potrebbero risultare utili, come dati da raccogliere per uso interno alla Galleria, per lo sviluppo della nostra attività (orario del museo, didattica, manifestazioni speciali)*».⁶⁵² Se da una parte si riuscì ad intercettare quella massa di “proletariato giovanile” romano che, in sintonia con i comportamenti della fine degli anni Settanta, si interessava alla post-avanguardia, dall'altra ci si mosse verso una dimensione più internazionale, verso i musei e le grandi rassegne dell'arte, che stavano profondamente modificando le strategie di comunicazione con il pubblico. Da sottolineare, inoltre, la partecipazione del soprintendente al convegno *L'Europa dei musei*, che si tenne a Genova il 24 aprile 1979, accanto a critici del calibro di Germano Celant e Arturo Quintavalle che, dalle pagine delle riviste «NAC» e «Casabella», avevano da tempo parlato di riformare i musei e di trasformarli in centri di documentazione permanente delle opere d'arte e di spazi di dialogo con il pubblico. Bisogna anche menzionare la presenza, nel suo archivio, di alcuni scritti⁶⁵³ di Jean Humbert Martin, direttore del *Centre Pompidou*, simbolo del museo polivalente capace di ambientare pienamente il visitatore in uno spazio in continuo dialogo con la città, o quelli di Rudi Fuchs, allora direttore di *Documenta*, che grazie all'esperienza di Kassel metterà in atto proposte museologiche assai innovative per modificare l'immagine dei musei d'arte contemporanea in luoghi adatti ad ogni tipo di pubblico. Tutto questo senza dimenticare mai di tenere vivo sia il contatto con l'amministrazione politica della città⁶⁵⁴ che con gli artisti, a cui concesse ampio spazio all'interno del museo, con mostre collettive e personali di grande spessore critico. Ma il simbolo forse più evidente di questa collaborazione aperta al territorio sarà l'inserimento del museo nel nuovo piano urbanistico dei trasporti, caratterizzato dall'apertura della linea della Metro A, con l'istituzione di una linea di tram che, andando da Porta Pinciana a Piazzale Flaminio,⁶⁵⁵

⁶⁵¹ Lettera di richiesta firmata da M. Vittoria Giuliani datata 6 agosto 1980 (ASG, Attività Didattica 1960-80, pos. 3D cart. B4).

⁶⁵² Lettera di G. de Marchis datata 2 sett.1980 (ASG Attività Didattica 1960-80, pos.3D cart. B4).

⁶⁵³ ABG, Soprintendenti Gnam, cart.52, n.7 b.2

⁶⁵⁴ «*Nell'elaborare i più ambiziosi progetti per il prossimo futuro siamo d'altronde confortati dalla creatività folle dell'Assessore Nicolini*», così si esprime Giorgio de Marchis nell'intervista di A. Debenedetti in occasione della nuova linea tranviaria.

⁶⁵⁵ L'inaugurazione della nuova linea del 230, istituita il 6 agosto 198, rientra anche tra iniziative per le celebrazioni del Centenario della Galleria. (AFM, 1930-2011, Miscellanea Gnam).

Nell'articolo di L. Saviano, *Al museo di Valle Giulia in autobus*. si parla di Pietro Longo e Luigi Martini, allora presidente dell'Atac che, dopo una visita alla Galleria, si impegnarono per l'istituzione della nuova linea. (ABG, Soprintendenti Gnam, cart.52, n.7 b.2).

collegava le realtà museali che circondavano il museo di Valle Giulia, dalla *Galleria Borghese*, al *Giardino zoologico*, al *Museo di Villa Giulia*. Dell'iniziativa vale la pena ricordare il dépliant pieghevole con il percorso del tram (fig.42), conservato nell'Archivio de Marchis, che proponeva una grafica molto vicina quella di Pablo Echaurren, una comunicazione che potremmo definire "modaiola" che ci riporta alla mente la famosa copertina di *Porci con le ali* (1976) di Livia Ravera e Marco Lombardo Radice.

Il nuovo Dipartimento delle arti performative

L'aspetto più originale e anche il meno conosciuto della direzione di Giorgio de Marchis è certamente la creazione di un vero e proprio *Dipartimento per le Arti Performative*,⁶⁵⁶ Ho ritrovato tra le carte del suo archivio un significativo articolo di Eugenio Bonaccorsi,⁶⁵⁷ che promuoveva le *azioni performative* nei musei, ormai considerati luoghi più attrattivi rispetto a quelli istituzionalmente deputati al teatro, persino quello di strada, che apparivano ormai un residuo di un'antica civiltà artistica.⁶⁵⁸ Era, infatti, con questo spirito di rinnovamento che Giorgio de Marchis, fin dal suo insediamento, aveva promosso «*un intenso programma per accostare il pubblico, sia adulto che giovane, alle arti performative, come naturale sviluppo delle arti visuali tradizionali ospitate nelle collezioni della Galleria Nazionale*».⁶⁵⁹

Al di là degli interessi personali e delle scelte del soprintendente, l'ingresso delle arti performative nella Galleria si deve ad un felice, quanto forse irripetibile connubio, tra le diverse personalità che operavano nelle istituzioni culturali e politiche del museo e di Roma. Grazie alle intuizioni di Ida Panicelli, a cui era affidato il dipartimento, che seppe intercettare le aspettative di un pubblico, spesso a lei coetaneo, ed interpretare i fermenti e le novità dei giovani gruppi teatrali presenti sulla scena nazionale e internazionale, al critico e architetto Mario Pisani⁶⁶⁰ dell'ARCI Roma e al responsabile del Teatro-Scuola del Teatro di Roma, Giuseppe Bartolucci (1923- 1996) si diede vita alla più originale ed articolata stagione culturale della Galleria. Si trattava di un sodalizio nato quasi per caso,

⁶⁵⁶ ABG, Storia della Gnam, cart. 51 A 10.

⁶⁵⁷ E. Bonaccorsi (1977), *Momenti dell'evoluzione dello spazio scenico*, Atti del convegno a cura dell'Assessorato alle Attività Culturali, 5 maggio 1977, Genova.

⁶⁵⁸ *ibidem*

⁶⁵⁹ *ibidem*

⁶⁶⁰ Architetto e docente, allora responsabile dell'ARCI Roma, da cui ho ricevuto molte delle notizie venute alla luce durante una bella chiacchierata che mi ha concesso.

intorno alle due figure carismatiche di Nicolini e Bartolucci, con una visione politica che accumulava tutti⁶⁶¹ e un *modus operandi* che si muoveva dall'interno del sistema per abbattere molte delle procedure burocratiche che appesantivano le istituzioni pubbliche. L'ARCI aveva già organizzato i grandi concerti rock, le manifestazioni dell'*Estate Romana* e le caleidoscopiche Feste dell'Unità, ma alla Galleria, propose un progetto politico più raffinato che sondava gli aspetti della “nuova spettacolarità” urbana, contigua alle arti visive, che portò l'attenzione del pubblico sulle novità del teatro internazionale, soprattutto quello americano, facendo leva su quanto nella città già fermentava dal basso, ossia nei teatri *underground* che stavano rivoluzionando la scena, non solo romana.

Nel raccontare le diverse iniziative di questo dipartimento vorrei iniziare con uno degli eventi più suggestivi di quella stagione, la *performance* del teatro *butoh* Sankai Juku,⁶⁶² nel gennaio del 1981, (fig.43) esempio della capacità visionaria degli organizzatori che avevano invitato la compagnia giapponese su indicazione di Franco Quadri, approfittando della loro tournée al *Teatro Olimpico*.⁶⁶³ Gli attori, nudi e dipinti di bianco, avrebbero dovuto calarsi, legati a delle corde rosse, lungo la facciata principale della Galleria, intervenendo così oltre le sale del museo, non più inteso quale luogo faticosamente accessibile, ma pensato in forte collegamento con il contesto urbano: una sorta di teatro popolare e medievale che si esibiva sul sagrato di una cattedrale, a cui, del resto, de Marchis aveva paragonato il museo per la sua funzione sociale.⁶⁶⁴ Il regista e coreografo della compagnia Ushio Amagatsu spiegava così il significato della *performance*: «*il mondo occidentale tende a salire verso l'alto, la conquista e l'estroversione, mentre questa discesa vuole indicare una direzione, quella dell'interiorità e della riconquista. Scendere, dunque, dentro sé stessi*».⁶⁶⁵ Gli artisti volevano poi ripetere l'evento presso i Fori Imperiali ma mancarono gli accordi con la Soprintendenza Archeologica,⁶⁶⁶ al contrario, de Marchis, dotato di maggiore autonomia, seppe, anche in questa occasione, dare ampio spazio a chi voleva portare in un museo d'arte contemporanea una ventata di

⁶⁶¹ Come conferma Ida Panicelli vi era la volontà politica di “agire dall'interno” delle strutture istituzionali e quelle di potere per operare una trasformazione significativa del modo di trasmettere e promuovere la cultura.

⁶⁶² La compagnia aveva già presentato *Sholiba*, presso il teatro di Via Sabotino nel settembre del 1980.

⁶⁶³ Riferito nella conversazione con Giovanni Graia.

⁶⁶⁴ G. de Marchis (1982)

⁶⁶⁵ *A testa in giù dal Pincio, dipinti di bianco* in «Il Corriere della Sera» 29 gennaio 1981 (ABG, sezione Teatro, classe Spettacolo, cart.15)

⁶⁶⁶ Riferito nella conversazione con Giovanni Graia.

novità a carattere internazionale. Vi fu però un “fuori programma” e, nonostante le prove, l’evento fu spostato in un altro luogo in cui fosse più semplice iniziare la discesa. Una processione di musicisti danzanti, ballerini e di pubblico, attraversando Villa Borghese, si diresse verso il Pincio, dove, sotto gli occhi dei romani bloccati nel traffico, gli attori si calarono con grande abilità dalla terrazza. La maestria tecnica e la sorpresa dei cittadini e delle forze dell’ordine, coinvolte per caso, tramutarono l’evento in un vero *happening*, complice la luminosità della terrazza e gli spruzzi della fontana del Pincio, nella quale gli attori finirono la loro spettacolare discesa.⁶⁶⁷ La *performance* era la parte finale di *KinKon Shonen*, altissimo esempio del teatro *butoh*, che rispetto al teatro giapponese *No* e *Kabuki* si basava su movimenti lenti e di grande perizia tecnica. Un tipo di danza-teatro che era nato dalle lotte studentesche degli anni Settanta, in forte contrapposizione con il teatro tradizionale, in cui le coreografie dei ballerini, mimavano i movimenti lenti e aggraziati del pavone – animale spesso presente sul palco - la cui libertà istintuale era vista come una totale ribellione dai condizionamenti esterni imposti dalla società.⁶⁶⁸ Vicino, dunque, alla gestualità liberatrice del Sessantotto ma anche al teatro di Sade, Genet e Artuand, i ballerini del *SanKai Juku* ne riprendevano l’ambiguità, la doppiezza e la scissione, con sonorità che ricordavano quelle di Lindsay Kemp di *Flowers*.

Anche la scelta, nella primavera del 1980, di proporre gli artisti ambientali Claudio Remondi (1927-2013) e Riccardo Caporossi (1948),⁶⁶⁹ con lo spettacolo *Progetto Branco* è indicativa del clima culturale che si respirava nel museo, in cui ogni volta si mettevano in scena, non sempre a cuor leggero, alcuni aspetti profondi e contraddittori della città e della società. *Progetto Branco* si componeva di tre distinti momenti: uno spettacolo

⁶⁶⁷ S. Nardini (1981), *Danza delle tenebre alla luce del Pincio* in «Il Messaggero», 29 gen. (ABG, sezione A Teatro, Classe Spettacolo, cart.15).

⁶⁶⁸ U. Amagatsu in un’intervista pubblicata su «L’Unità» 1° febbraio 1981 (ABG, sezione A Teatro, Classe Spettacolo, cart.15).

⁶⁶⁹ Partendo dal teatro tradizionale e dagli studi sul figurativo Remondi e Caporossi lavorano insieme nella ricerca dei nuovi linguaggi, vicini a quelli di Simone Carella, creando la compagnia *Club-teatro: Rem & Cap proposte*. Nel loro modo di fare teatro la parola e il gesto erano ridotti all’essenziale, per lasciare ampio spazio al lavoro sul corpo e ad alcune macchine alla Duchamp, con una scrittura per immagini e una drammaturgia si creava direttamente sul palco. Il debutto avviene nel 1973, con *Sacco* (ripreso nel 2003) e prosegue con *Richiamo* (1974, riproposto 2006 in versione femminile), incentrato sul tema dell’alienazione del lavoro, che li fece conoscere in Italia e all’estero. Seguirono altri spettacoli scritti dalla coppia o nati da esperienze laboratoriali con giovani, tra i quali *Mendel*, creato per il Museo MAXXI di Roma nel 2012 scritto e diretto da Caporossi, nel quale si incrociano il lavoro con attori professionisti e gente comune. Alla morte di Remondi, nel 2013, la Compagnia ha continuato il proprio lavoro con Caporossi, presentando letture, performance e quelli storici, quali *Richiamo* e *Sacco*. (A. Pizzo (1992), *Materiali e Macchine nel teatro di Remondi e Caporossi*, Istituto di Studi Orientali di Napoli, pp.10-11).

teatrale/laboratorio, dal titolo *Il Branco*, con 24 giovani attori, già presentato nel gennaio dello stesso anno alla Limonaia di Villa Torlonia, una *performance* di Remondi presentata alla Biennale di Venezia, intitolata *Ritiro* e, infine, *Treccia*, un film di Caporossi, girato in *super8*, in cui si volevano confrontare, in maniera problematica, il comportamento del branco, del singolo individuo e del mondo animale. Introdurre in un museo d'arte contemporanea uno spettacolo del genere significava entrare nel vivo della questione politica, in un momento storico decisamente contraddittorio che era stato segnato dal passaggio fulmineo dalla *lotta di classe* alla cultura postmoderna. Sul crinale degli anni Settanta, infatti, il clima si era fatto particolare, mentre qualche compagnia teatrale già passava dall'arte politicamente impegnata alla chiusura introspettiva ed esistenziale, il mondo giovanile riesplodeva nelle piazze, spesso con comportamenti ispirati alla nuova sinistra americana, mentre il terrorismo si diffondeva tra le frange più intransigenti e una certa contestazione artistica, manovrata dai gruppi giovanili di base, irrompeva anche nelle manifestazioni culturali.⁶⁷⁰ Dal punto di vista concettuale si trattava, dunque, di tramutare il museo in quel luogo problematico in cui forme ed immagine diventavano riflessione politica, che Giorgio de Marchis e Gillo Dorfles avevano già descritto nell'affascinante mostra di Foligno nel 1967, *Lo spazio dell'immagine*,⁶⁷¹ in cui l'arte non era solo metafora della realtà ma anche esperienza reale, in un tempo reale.⁶⁷² Nel catalogo, de Marchis, prendendo spunto dal montaggio dell'opera di Pascali, *Il mare di 32 mq* e dalle reazioni del pubblico, parlava del gesto artistico come di una reinvenzione dello spazio, che presupponeva la partecipazione del visitatore accanto a quella dell'artista, come di un valore collettivo, simile a quello che nell'antica Grecia aveva avuto il teatro classico.⁶⁷³ Non è un caso, del resto, se il suo contributo verrà ristampato, nel 1969, con il titolo *Lo spazio dell'azione e della materia* e pubblicato nel libro di Bartolucci *Il gesto futurista*.⁶⁷⁴

Tra il 1979 e il 1981, il neonato dipartimento performativo riportava l'interesse del pubblico anche nei confronti della scenografia e della storia del teatro del primo

⁶⁷⁰ F. Quadri (1977), p. 41.

⁶⁷¹ *Lo spazio dell'immagine*, Cat. mostra a Palazzo Trinci di Foligno (luglio – ottobre 1967). Si tratta di una mostra fondamentale per l'Arte Povera con interventi critici di: Umbro Apollonio, Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Maurizio Calvesi, Germano Celant, Giorgio de Marchis, Gillo Dorfles, Christopher Finch, Udo Kultermann, Giuseppe Marchiori, Lara Vinca Masini.

⁶⁷² Ivi, p.23.

⁶⁷³ G. de Marchis (1982 c), pp.624-625.

⁶⁷⁴ G. Bartolucci (1969), *Il gesto futurista. Materiali drammaturgici 1968-1969*, Bulzoni editore, Roma.

Novecento, proprio per aderire ad un'idea di educazione museale che non si orientasse solo verso una "memoria-corta" di ciò che era più attuale e alla moda, ma recuperasse le radici del contemporaneo, di cui il museo conservava ed esibiva la storia. Da qui una serie di mostre e di spettacoli sul teatro nelle avanguardie storiche e sulla scenografia d'artista, realizzate in collaborazione con studiosi ed esperti del settore. Furono organizzate delle conferenze, il giovedì pomeriggio, che illustravano il clima teatrale di quel periodo, grazie al contributo di studiosi del teatro, Alessandro Tinteri⁶⁷⁵ e Gioacchino Lanzi Tomasi,⁶⁷⁶ dello storico Lucio Villari,⁶⁷⁷ del critico Francesco Bartoli,⁶⁷⁸ e dello storico dell'arte Paolo Fossati. Luca Verdone e la scenografa del Teatro di Roma, Nanà Cecchi, con gli attori Lara Aragno e Pietro De Silva, presentarono, a partire dal 4 dicembre del 1980, quattro serate di *Sintesi Futuriste* in cui venivano riproposti testi di alcuni autori che lo stesso Apollinaire aveva ricordato nel suo *Manifesto dell'Antitradizione Futurista* del 1913. Alcune delle *pièce* in cartellone rappresentavano delle prime assolute per l'Italia.⁶⁷⁹ Sul teatro futurista, nel 1981, fu anche organizzata la mostra *Artisti scenografi italiani dal 1915 al 1930*, curata dalla docente di Storia del teatro Silvana Sinisi⁶⁸⁰ e dalla storica Fausta Cataldi Villari, in cui attraverso bozzetti, costumi, manifesti e modelli di scenografie, si riproponevano le innovazioni, spesso rivoluzionarie, con cui Giacomo Balla, Enrico Prampolini, Fortunato Depero, Giorgio De Chirico, Duilio Cambellotti, Galileo Chini e Adolfo De Carolis avevano raggiunto una teatralità globale e reso più partecipe lo spettatore. L'intento era quello di palesare al pubblico le radici e i caratteri di novità della prima sperimentazione teatrale, per far comprendere come il teatro sperimentale postmoderno fosse in qualche modo collegato alle ricerche figurative dell'avanguardia.

⁶⁷⁵ Conferenza *Scenografia per Pirandello* sulle messinscene pirandelliane di V. Marchi e G. Salvini (21 maggio).

⁶⁷⁶ Conferenza *Cultura musicale degli anni Venti* (28 maggio).

⁶⁷⁷ Conferenza *Dalla cultura della guerra alla cultura della normalizzazione* (14 maggio).

⁶⁷⁸ Conferenza sulle *Teorie dell'attore* (7 maggio).

⁶⁷⁹ Tra cui *Le Mammelle di Tiresia* dramma di Apollinaire del 1947 da cui, nel 1982, il regista Jean-Christophe Averty girerà un film per la televisione francese.

⁶⁸⁰ Silvana Sinisi, professore emerito di Storia del teatro e dello spettacolo dell'Università di Salerno. Ha realizzato numerose mostre di scenografia, tra cui ricordiamo *Enrico Prampolini* presso l'*Istituto Italo-Americano* di Roma nel 1974. Nell'ultimo decennio i suoi interessi si sono spostati in modo peculiare verso la danza contemporanea. Tra le pubblicazioni ricordiamo: *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento* (1995) e *Storia della danza occidentale - Dai greci a Pina Bausch* (2005).

Il martedì la programmazione della Galleria era dedicata al cinema con rassegne internazionali sul *cinema non-fiction*, curate da Virgilio Tosi (1925),⁶⁸¹ allora presidente dell'*Associazione Internazionale del Cinema Scientifico*, in collaborazione con la RAI, le ambasciate e gli Istituti di Cultura all'estero. Furono proposti al pubblico ben sette cicli di proiezioni dedicati ai documentari d'autore prodotti in Unione Sovietica, Canada, Inghilterra, Belgio, Olanda, Polonia, Stati Uniti e, per l'Italia, dall'Istituto Luce.⁶⁸² Le proiezioni, corredate di schede filmiche distribuite al pubblico, volevano far riflettere lo spettatore, ormai assuefatto alle immagini della televisione, su quanto era stato prodotto sulla storia stessa del cinema, quale forma d'arte visiva che doveva essere raccontata, preservata e esibita specialmente in un museo d'arte contemporanea. Si partiva dalle origini del cinema documentario, con filmati italiani realizzati a partire da fotografie,⁶⁸³ per attestare, in maniera provocatoria, i meccanismi e lo sviluppo della comunicazione per immagini, oltre la grande stagione del Neorealismo, che era stato il punto di riferimento imprescindibile della produzione filmica italiana.⁶⁸⁴ L'attenzione per il cinema, quale "nona musa", divenne uno dei caratteri fondanti della Galleria, tanto che Giorgio de Marchis sperava di riuscire ad organizzare una grande mostra sulla nascita del cinema, in linea con l'interesse della museologia internazionale sul questo aspetto, come ricorda un articolato documento rinvenuto nel suo archivio⁶⁸⁵ sull'organizzazione del *Centre Pompidou*, museo che si era interessato della possibile musealizzazione dell'arte cinematografica già nel 1972, ossia fin dalla fase progettuale del museo.

Tra gli altri ambiti artistici che la Galleria voleva portare all'attenzione del pubblico quelli della musica e della danza, forme espressive contigue alle *performances* teatrali. Anche qui, partendo da contesti più internazionali, si cercò di portare nel museo tutte le forme di

⁶⁸¹ Virgilio Tosi debuttò come regista in ambito documentaristico, specializzandosi poi nel documentario scientifico, diventando uno degli esponenti più importanti di questo genere. Parallelamente alla regia coltivò la ricerca storica sulle origini tecniche della cinematografia, fu sceneggiatore televisivo e insegnante, dal 1976, di Storia e critica del cinema documentario presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma.

⁶⁸² P. Conti, (1980), *Cinema, teatro e balletto per "usare" meglio il museo* (ABG Soprintendenti Gnam, cart.52, n.7, b.2).

⁶⁸³ AFM, 1930-2011, Miscellanea Gnam, dove sono conservate le cartelle con le schede documentarie di tutti i film della rassegna, curata sempre da Ida Panicelli. Pur non riportando l'amplissimo cartellone vorrei segnalare documentari nel primo ciclo del 1979 che mostrano una matrice fortemente scientifica, talvolta demo-etnoantropologica, in ogni caso alternativa al cinema commerciale.

⁶⁸⁴ Non a caso, molti incontri e proiezioni, tra il 1979 e il 1981, furono dedicati al cinema di Roberto Rossellini e di Luchino Visconti.

⁶⁸⁵ AFM, 1930-2011, Miscellanea Gnam.

sperimentazione che muovevano spesso i primi passi sul territorio italiano. Ad esempio, la *Compagnia Teatrodanza Contemporanea* di Roma di Elsa Piperno propose, nel novembre del 1980,⁶⁸⁶ *On the Radio* con coreografie di J. Fontano e *Stripsmania*, ideata dalla stessa Piperno, entrambi novità assolute, espressamente create per uno spazio non teatrale. Nel primo, *On the Radio*, la colonna sonora era costituita da musiche e messaggi radiofonici mixati da J. Fontano e A. Coppola, mentre nel secondo accompagnavano la coreografia dei ballerini i suoni *comics* realizzati da Cathy Berberian.⁶⁸⁷ Anche nella presentazione di spettacoli legati alla danza si collegava quella più contemporanea della *performance* con quella storica di inizio secolo, come si evince dalla programmazione di proiezioni filmiche sull'opera di Oscar Schlemmer.⁶⁸⁸ A partire dal marzo del 1980, ogni sabato, in collaborazione con il *Roma Dance Studio Ballet* dello studioso e coreografo Alberto Testa (1922-2019), fu programmata una serie di lezioni con proiezioni sulla danza, dalle avanguardie del '900 alle sperimentazioni degli anni Settanta, per far apprezzare, soprattutto al pubblico dei più giovani, i legami che intercorrevano tra i diversi linguaggi artistici del secolo. I filmati dei balletti erano anche commentati da uno storico dell'arte e uno della danza.⁶⁸⁹

Altre serate erano dedicate alla musica contemporanea e alle ricerche multidisciplinari più attuali, ancora con i concerti di *Nuova Consonanza* di Egisto Macchi con i sodali Ennio Morricone, Franco Evangelisti, Mario Bertoncini e Walter Branchi, che, in un'altra formazione, si era già esibita ai tempi di Bucarelli. Tra il 1979 e il 1981 molti artisti emergenti, come Mariolina de Robertis, Giorgio Moench e Angelo Persichilli, proposero dei loro concerti.⁶⁹⁰ Il gruppo *Musica Verticale*,⁶⁹¹ per due settimane, tra ottobre e novembre del 1980, portò nelle sale del museo la musica elettronica d'avanguardia con il primo concerto della *West Deutsche Rundfunk* di Colonia del 1957, la musica di Stockhausen e le musiche concrete francesi. Spesso in queste serate dedicate alla musica venivano realizzate delle *performances acustico visive* nate dal sodalizio tra un

⁶⁸⁶ AFM, 1930-2011, Miscellanea Gnam, Giornalino della Galleria, novembre 1980.

⁶⁸⁷ Composto ed interpretato nel 1966 *Stripsody* era un brillantissimo saggio sull'onomatopea vocale ispirato ai comic strips, nato dalla collaborazione con Umberto Eco e con il pittore Eugenio Carmi.

⁶⁸⁸ AFM, 1930-2011, Miscellanea Gnam, Giornalino della Galleria.

⁶⁸⁹ AFM, 1930-2011, Miscellanea Gnam, Giornalino della Galleria, marzo – aprile 1980.

⁶⁹⁰ Che 1977 aveva pubblicato il disco *Elogio per un'ombra; Soufflé; Ala; Introduzione e allegro*.

⁶⁹¹ *Musica Verticale*, gruppo fondato, nel 1977, da Giudo Baggiani e Walter Branchi si proponeva la diffusione della musica elettronica analogica e digitale (ASG, Attività didattica 1960-2000, pos.3D B4).

compositore e un'artista, tra cui ricordo Michelangelo Lupone⁶⁹² Sahlan Momo⁶⁹³ e Luca Spagnoletti.⁶⁹⁴ Sempre orientata verso le sonorità della musica elettronica e della fusione con gli altri media, un'altra rassegna, curata da A. Adolghiso e P. Fava, dal titolo *Fonosfera*, avrebbe dovuto far conoscere al pubblico delle composizioni già trasmesse dalla radio RAI, in cui l'ascolto, nel museo, veniva associato ad altre forme espressive di comunicazione artistica.⁶⁹⁵ Spesso a metà tra la *performance* e l'esposizione, l'iniziativa *l'Opera nel Cassetto* cercava di dare un maggior spazio agli artisti contemporanei, affermati e no, attraverso la realizzazione di un'opera, diremmo oggi un'installazione *site specific*, all'interno del Salone centrale del museo. Tra gli esempi più noti quello di Giulio Paolini, nel 1981, con lo *Sguardo della Medusa*⁶⁹⁶ che eluse la volumetria della sala e la

⁶⁹² Michelangelo Lupone (1953), componente del gruppo SIM (Studio per l'Informatica Musicale) fondato nel 1977 insieme a Francesco Galante, Nicola Sani e Lindoro del Duca. Scrive musica per solisti, ensemble, orchestra con elettronica. La collaborazione con artisti visivi e coreografi come Momo, Pistoletto, Uecker, Moricone, Galizia, Paladino, ha segnato un percorso che sempre più si è rivolto all'uso integrato dell'ambiente di ascolto, dando origine a grandi installazioni musicali basate su tecnologie di sua invenzione. Nel 2004, la Soprintendenza Archeologica di Pompei, gli ha commissionato un'installazione permanente interattiva nella Palestra grande e nel 2014 ha ricevuto una commissione per la creazione di un'opera musicale adattiva per le fontane del museo. Co-fondatore e direttore artistico del Centro Ricerche Musicali – CRM di Roma. Docente di Composizione musicale elettronica e direttore del Dipartimento di Musica e Nuove Tecnologie al Conservatorio di Santa Cecilia.

⁶⁹³ Figlio di un diplomatico Sahlan Momo (1944), trascorre la sua formazione in diversi paesi approfondendo la conoscenza degli aspetti antropologici, spirituali ed estetici di queste culture. Pittore e scultore, è stato Professore Associato di Pittura e Professore di Fotografia all'Accademia di Belle Arti di Roma (1976-1980), Professore di Storia dell'Arte Contemporanea all'Università "La Sapienza" e Professore di Storia del Teatro all'Istituto Europeo di Design (Roma, 1989-1993). Fondatore di *Musiké. International Journal of Ethnomusicological Studies* (2005) e *Spanda Journal* (2007). Le sue opere artistiche si trovano sia in collezioni private che istituzionali come il *Museum of Modern Art*, New York o il *Victoria and Albert Museum* di Londra. Ha pubblicato diversi libri sull'antropologia culturale e la religione comparata.

⁶⁹⁴ Luca Spagnoletti (1954) musicista e compositore con numerosissime collaborazioni nel campo delle arti visive (Fabrizio Plessi, Studio Azzurro, Fabio Barisani ecc.), ha attraversato diversi generi musicali. Dalla metà degli anni '70 la sua ricerca è rivolta all'analisi e alla manipolazione del suono e ciò lo ha portato a svolgere, parallelamente a quella compositiva, un'attività specialistica di sound designer, collaborando con diversi compositori italiani e stranieri.

⁶⁹⁵ Nel *Giornalino* della Galleria del mese di Agosto/Settembre 1980 (con date dal 23 al 26 settembre 1980) troviamo un lungo trafiletto sulla rassegna, tuttavia non abbiamo la certezza che venne effettivamente realizzata: *Musica a forma di farfalla* di G. Falzoni, con parole e musica della non violenza; *Week-end* di W. Ruttmann, quasi inedito per il pubblico italiano, presentato alla *Cineteca Altro* di Napoli; *Inferno e dintorni* di L. Pignotti con testi tratti dai classici italiani integrati a moderni rumori e fragori; *Concerto per piano regolatore* di V. Miroglio e *La Cittadella*, di P. Fava con suoni corrosi di una sommersa ed ipotetica civiltà italica; *Viaggio in Luca*, di L. Patella; *Agrimensura celeste* di C. Costa, una sorta di scandaglio sonoro con effetti di ombre cinesi; *Eclat, non di un solo uccello ma di molti* di L. Cividin e R. Taroni; *L'opera abbandonata tace e volge la cavità verso l'esterno della 15ª riga* di A. Adolghiso, scritta di G. F. Baruchello con suoni di V. Gelmini.

⁶⁹⁶ Matita e matita rossa su carta, calco di gesso in frantumi, sei fogli di carta da disegno 70 x 100 cm ciascuno (tre lacerati e tre interi), misure variabili (Proprietà dell'artista). L'opera allestita al suolo iscrive sei fogli da disegno, in parte lacerati, nell'angolo visuale di uno sguardo che ha il proprio vertice nell'occhio del calco di gesso in frantumi di una testa classica. In occasione della prima presentazione dell'opera a Roma nel 1981 Paolini ha amplificato l'aspetto della deflagrazione, disseminando altri fogli bianchi tutt'intorno e delineando sulle pareti dell'ambiente espositivo alcuni riquadri lineari, con appuntati dei

trasformò in uno spazio onirico e teatrale insieme, con pezzi di scultura in terra e fogli di carta che sembravano invadere progressivamente lo spazio, arrivando fino al soffitto. L'opera voleva creare un contatto diretto con il pubblico, che abituato a proposte più tradizionali, doveva vedere nell'allestimento d'artista una novità creativa e un approccio emozionale al museo. Allo stesso modo, Bruno Mazzali, in qualità di regista, ricompose nella Sala delle Conferenze una sorta di "opera-studio" in cui, il disordine e l'uso di diversi media, sia filmici che grafici, dovevano imitare i percorsi della mente creatrice di un artista. Con *Grafi*, Mazzali trasformava la sala in una sorta di scatola dai colori vivaci, in cui si accendevano quadri luminosi, comparivano scritte e lampi di immagini, con una musica e testi dal tono estraniante che alludevano alla difficoltà di creare un'emozione all'interno di un percorso mentale,⁶⁹⁷ insomma una messa in scena vicina al teatro di Richard Foreman. Queste operazioni concedevano l'opportunità unica di interagire in uno spazio fisico enorme, offerto dalle sale di un museo, dove gli artisti potevano presentare opere che nelle stanze piccole di certe gallerie romane non avrebbero mai potuto realizzare.

Tra le tante proposte nei "territori di confine" tra arte, musica e danza, in una chiave fortemente antropologica, vanno inserite anche alcune mostre che sondavano aspetti poco consueti dell'arte contemporanea e si spingevano verso ambiti che la Galleria non aveva mai praticato, i segni tangibili di quel tumulto d'idee e di ricerche di cui parlava De Marchis nel testo per l'Einaudi, *L'arte in Italia dopo la Seconda guerra mondiale*, che aveva caratterizzato gli anni Settanta e che aveva visto la società italiana interessarsi a contesti e forme fino ad allora reputate marginali. Portando nel museo, anche attraverso delle mostre, temporanee o fotografiche, la musica e le tradizioni popolari, la cultura orientale, il teatro di strada si riprendevano gli insegnamenti avuti da Pierre Francastel⁶⁹⁸ per il quale l'arte, in ogni sua forma, era un sistema di segni, un linguaggio costruito dall'artista in sintonia con la società di appartenenza. De Marchis introduceva così nel museo quelle istanze che una generazione di studiosi, in rotta con il formalismo e la pura visibilità, avevano radicalizzato con la nozione di "bene artistico" assunto

frammenti lacerati di fogli da disegno (Esposizioni e bibliografia cfr. M. Disch (2008), *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, vol. 2, Skira Editore, Milano, p. 976).

⁶⁹⁷ *Grafi alla Galleria d'arte Moderna. Piccolo mondo elettronico*, in «Il Messaggero» 9 maggio 1980 (ABG, Attività didattica 1979/1980 cart. 51M, pos. U27, Sc34)

⁶⁹⁸ O. Rossi Pinelli (2014), p.413.

dall'antropologia culturale. Non si trattava, di mostre dalla grande rilevanza artistica, rispetto ad altre di quella stagione dedicate all'arte minimalista e concettuale, ma contribuirono a stimolare l'approccio sociologico e antropologico che stava orientando le scelte della Galleria. Tra tutte vorrei citarne due. La prima era intitolata *I giochi degli Eschimesi*, curata da Pia Vivarelli, che volutamente apriva i battenti nei mesi caldi di luglio ed agosto del 1981, in cui comunque il museo continuava la sua programmazione ordinaria, dedicata alle opere del popolo *Inuit* del Canada del Nord e dell'Alaska. Si trattava di una mostra presa in prestito dal *Museo di Minneapolis*, che faceva conoscere opere di grafica e di scultura di 80 artisti che, dagli anni Cinquanta, avevano collaborato ad un progetto governativo di recupero delle tradizioni artigianali del popolo indigeno. Le opere che rimandavano a riti e leggende del luogo, avevano delle didascalie volutamente semplificate, pensate per il pubblico infantile a cui l'esposizione era specialmente indirizzata; infatti, ancora una volta in accordo con i centri estivi del Comune di Roma, destinate cioè ai bambini e agli adolescenti rimasti in città, furono realizzate delle attività specifiche legate ai giochi e alle filastrocche del popolo indigeno canadese.

L'altra mostra significativa, direi quasi seminale, nell'attività della Galleria, era stata quella fotografica di Marina Malabotti e Francesco Faeta *Imago mortis. Simboli e rituali della morte nella cultura popolare dell'Italia meridionale* (2 luglio – 10 agosto 1980),⁶⁹⁹ appositamente scelta per inaugurare un tema espositivo nuovo, ovvero l'arte della fotografia, ma con un taglio rigorosamente etnologico ed antropologico. La ritualità e le pratiche basse, del resto, erano molto presenti nel palinsesto della Galleria, che risentiva dell'onda lunga del clima culturale in cui, subito dopo la morte dell'antropologo Ernesto De Martino, avvenuta nel 1965, vi fu un grande interesse e una ripresa dei suoi studi. Perché se è vero che il cinema neorealista aveva rappresentato per la cultura italiana e dunque per la fotografia il punto di partenza per la costruzione identitaria dell'Italia, un "generatore" di simbologie artistiche e una fucina di immagini sopravvivenenti, negli anni Settanta, venne dalla riscoperta degli interessi di De Martino (tarantismo, feste e tradizioni popolari, lamenti funebri, riti magici); diversi furono i fotoreportage e le trasmissioni televisive sulle grandi feste religiose del Sud, in cui la più famosa era stata quella di Gianfranco Mingozzi, un'inchiesta in quattro puntate per la RAI, dal titolo *Sud*

⁶⁹⁹ AFM, 1930-201, Miscellanea Gnam, Giornalino della Galleria.

e magia (1978), che ripercorreva le tappe della ricerca di de Martino venticinque anni dopo l'uscita del testo originale; ricordo infine che le musiche del programma televisivo erano di Egidio Macchi, uno dei primi componenti di *Nuova Consonanza* che si era spesso esibito nella Galleria.

Nell'ottobre del 1981 con la mostra *Michael Graves, progetti 1977- 1981*⁷⁰⁰ viene aperto uno spazio dedicato a piccole mostre monografiche, direi a carattere didattico, su molti settori della ricerca più attuale, dall'architettura, alla grafica, dal design alla fotografia, che la trasformeranno in un museo aggiornato e ricco di proposte, in cui tornare con continuità, per informarsi dei problemi e delle novità dell'arte nella sua immediatezza. La posizione della sala, l'ultima del percorso di visita, aveva una valenza simbolica di continuità con l'esterno e il mondo reale e trasformava gli ambienti museale in spazi aperti e dinamici, con un forte gradiente partecipativo e un carattere *in divenire*.⁷⁰¹ La quale venne inaugurata con una lezione dello stesso Graves sul suo lavoro, imponendo un'altra consuetudine che Giorgio de Marchis svilupperà nel museo, ovvero il contatto diretto tra l'artista e il suo pubblico. Allo stesso modo, *Architettura degli anni 70* del 1981;⁷⁰² ancora nel filone sociale dell'arte, era una mostra fotografica su una stagione caratterizzata da un'accelerazione nei processi di trasformazione della società italiana che avevano inciso profondamente sull'architettura, una sorta di rivisitazione della sua storia più recente, dai "padri fondatori",⁷⁰³ quali Lodovico Belgiojoso, Ignazio Gardella, Mario Ridolfi, insieme a Carlo Scarpa e Franco Albini, al nuovo razionalismo di Aldo Rossi, Carlo Aymonino, Costantino Dardi, Giuseppe De Feo, fino alle recenti architetture di Roberto Gabetti, Maurizio Sacripanti, Ludovico Quaroni e Giancarlo De Carlo che agivano sul doppio binario della didattica e della pratica. Voleva essere un'occasione di dibattito, anche grazie ad una serie di interviste fatte ai protagonisti, che andava oltre il "pezzo unico"⁷⁰⁴, il monumento, per ricercare un sistema di progettazione, una prospettiva di sviluppo e un'indicazione metodologica sui luoghi dell'abitare e della

⁷⁰⁰ G. De Feo, M.L. Arlotti, A. L. De Vita, F. Raimondo (1981), *Quaderni di Architettura 1, Michael Graves: progetti, 1977-1981*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, ottobre-novembre 1981. Furono esposti sette ultimi progetti, tra cui Portland Civic Center che aveva vinto il Premio Edificio dell'anno.

⁷⁰¹ G. de Marchis, comunicato stampa mostra *Michael Graves* (ABG Attività didattica 1981/1982, cart. 51M, pos.A29).

⁷⁰² Lettera a Judith Ann Forbes del *MoMA*, datata 28 agosto 1982 (ASG, Attività didattica 1960-1980, pos.3D B4).

⁷⁰³ AFM, 1930-2011, Miscellanea Gnam, Giornalino della Galleria del 23 aprile – 17 maggio 1981.

⁷⁰⁴ *ibidem*

convivenza civile. Grazie a queste attività lo spazio del museo si caratterizzerà sempre più come quel *forum* che Duncan Cameron,⁷⁰⁵ aveva teorizzato, non meramente conservativo ma luogo di dibattito e confronto, anche politico, su temi di massima attualità.

Dal “meraviglioso urbano” a Paesaggio Metropolitano

Nello stesso lasso di tempo, tra il 1977 e il 1982, in cui a Bologna presso la *Galleria Comunale d'Arte Moderna*, venivano organizzate le *Settimane Internazionali della Performance*⁷⁰⁶ curate da Renato Barilli, Francesca Alinovi e Roberto Daolio, con interventi che si basavano sulla spregiudicata contaminazione dei generi e sulla caotica fusione di materiali e di strumenti tecnologici, la Galleria presentava qualcosa di analogo con la rassegna *Teatro/Arti, nuova spettacolarità, nuova performance. Paesaggio metropolitano*.

Ideata da Giuseppe Bartolucci, Marcello Fabbri, Giulio Spinucci, Mario Pisani e Giovanni Graia, accanto ad Ida Panicelli e Giorgio de Marchis, quale “padrone di casa”, questa lunghissima manifestazione, che durò dall'8 gennaio al 1° marzo del 1981, fu uno straordinario seminario con spettacoli e incontri che univano le pratiche artistiche con le analisi critiche, in una dimensione postmoderna che intendeva superare la semplice interdisciplinarietà e la contaminazione dei generi.⁷⁰⁷ Era questa una prospettiva che Bartolucci aveva annunciato, già nel 1976, parlando di una *nuova spettacolarità* strutturata intorno a concetti che saranno il filo conduttore della rassegna e che divennero velocemente popolari, ossia nomadismo, pratiche basse, superficie, simulazione, perdita di centro. Anche quella dell'anno precedente, *Mostra T6080*, sul teatro dagli anni Sessanta agli Ottanta, che si tenne a *Palazzo delle Esposizioni* nel maggio del 1980 sempre a cura di Bartolucci, anticipava le tematiche di *Paesaggio Metropolitano*, evidenziando il progressivo passaggio ad una dimensione tecnologica, lontana sia

⁷⁰⁵ D. Cameron (1971)

⁷⁰⁶ Nel 2022 è stata aperta nel museo bolognese una sezione dedicata proprio alle *Settimane Internazionali della Performance* degli anni Ottanta.

⁷⁰⁷ «*Paesaggio Metropolitano* è stato sorretto dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e dal suo soprintendente Giorgio de Marchis e dalla sua collaboratrice Ida Panicelli, nonché da tutta l'ARCI provinciale di Roma, con fermezza e con pazienza, di fronte alle numerose difficoltà forte lungo il suo svolgimento (...). Patrizia Boccella è stata un'animatrice di pubbliche relazioni e di stampa esemplare (...) imponendo un riscontro fitto e senza paragoni (oltre duecento articoli in giornali e periodici italiani e stranieri)» (G. Bartolucci, M. Fabbri, M. Pisani (1982), pp.12-14).

dall'avanguardia che dalla tradizione del "teatro immagine" di matrice francese. La mostra, a sua volta, era collegata alla manifestazione di Pistoia *Incontri internazionali Art/teatro 1. Italia/California* (7-11 maggio 1980)⁷⁰⁸ curata da Giuseppe Bartolucci insieme a Enzo Bargiacchi, dove si precorre lo sguardo internazionale che caratterizzò gli interventi alla Galleria, grazie alla presenza dei gruppi californiani *Snake Theater* e *Soon 3*, per la prima volta in Europa, e di quelli nazionali di *Beat '72*, dei *Magazzini Criminali*, de *La Gaia Scienza*, di Andrea Ciullo e di Benedetto Simonelli. Il convegno, infatti, voleva verificare le prospettive internazionali della nuova forma teatrale, definita *installazione – performance – spettacolarità*, di cui parlarono anche Germano Celant, Renato Barilli, Franco Cordelli, Fernanda Pivano e il design dei *Magazzini Criminali*, Alessandro Mandini.

Gli organizzatori di *Paesaggio Metropolitano* volevano dunque proporre al pubblico ciò che di originale affiorava nei teatri d'oltreoceano, fermentava nelle periferie urbane e nei ghetti metropolitani, tra cui la musica Hip Hop e il punk-rock tecnologico. Uno sguardo su quanto avveniva in America che Ida Panicelli aveva portato in Galleria attraverso diverse mostre, spesso coadiuvate da conferenze di Germano Celant e Marisa Volpi Orlandini. Vorrei ricordare che anche il titolo della rassegna *Parco Centrale*, proposta sempre dagli stessi organizzatori nell'estate del 1979, nasceva da un'idea del critico e regista Bruno Restuccia che faceva esplicito riferimento al clima culturale di *Central Park* degli anni Ottanta, oltre che al titolo del capitolo del testo *Angelus Novus* di Benjamin che parlava comunque di Parigi e della forma identitaria della metropoli.⁷⁰⁹ *Parco Centrale*, con un comitato scientifico diretto da Umberto Eco e Tullio De Mauro, del resto, aveva come "sottotesto" il *meraviglioso urbano* di Nicolini, ossia era una riappropriazione gioiosa e comunitaria di spazi marginali e marginalizzanti. Ciò che iniziava ad emergere durante la più nota *Estate Romana* trovava il suo consolidamento, diremmo invernale, nella Galleria. Si può anche affermare che l'intera esperienza di *Paesaggio Metropolitano*, talvolta improvvisata, sarà densa di sviluppi per le compagnie teatrali perché sperimentarono un passaggio verso una zona più intima, una *camera chiusa*,⁷¹⁰ quale era inteso lo spazio di un museo, in cui riflettere sull'informazione e sulla

⁷⁰⁸ *Incontri internazionali Arte- Teatro / 1 – ITALIA / CALIFORNIA* a cura di Enzo Bargiacchi e Giuseppe Bartolucci, Pistoia 7-11 maggio 1980 (ABG Tematico Teatro, Gruppi, cart.15 A pos. M)

⁷⁰⁹ R. Nicolini (2011), p.140.

⁷¹⁰ R. Nicolini (2011), p.138.

comunicazione di massa. Un passaggio dalle affollate “incursioni” nei luoghi monumentali o periferici della città dell’*Estate Romana* ad una dimensione nuova, nello spazio istituzionale della Galleria dove potevano prendere consistenza i segni grafici, i suoni e le immagini di una gestualità teatrale ancora tutta da definire. Qui si cimentarono quasi tutti i gruppi teatrali emergenti della scena italiana, con una forma teatrale che, Bartolucci, descriveva quale *scrittura scenica*, per l’attenzione rivolta alle componenti visuali,⁷¹¹ già emersa nel mega-convegno *Teatro Spazio Ambiente*, organizzato da Bartolucci nel settembre del 1978 presso la Certosa di Padula, con presenze euro-americane di altissimo profilo, quali Theodore Shank, Guy Scarpetta, Achille Bonito Oliva, Michel Kirby e George Banu.

Tra le formazioni più famose che si esibirono alla Galleria, cito per primo *Beat’72*⁷¹² di Ulisse Benedetti e di Simone Carella, che con *Iperurania*, proposero scenari avveniristici di un futuro spaziale e tecnologico, dove lo spettatore, immerso nel buio della sala, compiva un percorso che era soprattutto mentale e psichico; ancora più significativa la partecipazione della compagnia fiorentina dei *Magazzini Criminali*,⁷¹³ che ebbe un

⁷¹¹ L. Mango (2003), *La scrittura scenica*, Bulzoni Editore, Roma, p.29.

⁷¹² Il *Beat’72* fu uno dei primi centri teatrali di ricerca. Nasce a Roma nel 1964 nei locali di via Gioacchino Belli ad opera di Ulisse Benedetti che, sin dall’anno di fondazione del centro, ne assume la direzione artistica. Caratterizzato da un forte impegno civile, il centro si impone con interventi di poesia e teatro civile, che vedono la partecipazione di Carmelo Bene, Franco Molé, Cosimo Cinieri, Otello Sarzi e altri. Dal 1971 al ’75 l’attività del centro è tesa alla promozione e al sostegno della nuova ‘scuola romana’, costituita da giovani autori che si affermano nel corso degli anni per la loro singolarità, tra i quali Memè Perlini, Giuliano Vasilicò, Bruno Mazzali. Dopo gli anni caldi della contestazione artistica, grazie anche alla lungimiranza e alla sensibilità di Ulisse Benedetti, diviene uno dei centri propulsori della postavanguardia teatrale e dà spazio alla particolarissima sperimentazione di Giorgio Barberio Corsetti, Marco Solari, Federico Tiezzi, Sandro Lombardi, Ennio Fantastichini, Roberto Benigni e Mario Martone. Fedele all’originale predilezione per il teatro di poesia, nel 1979 il centro organizza a Castelporziano il primo *Festival Internazionale dei Poeti* e negli anni a seguire (fino al 1995) negli spazi dell’Uccelliera, di Villa Borghese e del Padiglione Borghese, mette in scena spettacoli di teatrodanza. Il, *Beat’72*, numero dovuto alla capienza dei posti, diventa un centro culturale polivalente anche grazie a Simone Carella, prima membro del movimento beat *Gli Uccelli*, nonché della compagnia teatrale *Dioniso* di Giancarlo Celli. (Dizionario dello Spettacolo Mame <https://spettacolo.mam-e.it/beat-72/>)

⁷¹³ Il regista Sandro Lombardi, l’attrice Lorian Nappini (che prenderà il nome di Marion D’Amburgo) e l’attore Federico Tiezzi si incontrano al liceo classico di Arezzo e, col nome *Il Carrozone*, produrranno i loro primi spettacoli teatrali nel solco del Living Theatre e di Jerzy Grotowski, con testi di Jacopone da Todi, Weiss, Ginsberg, Lorca, Pasolini, Eliot, Brecht. Il debutto avviene con *Morte di Francesco* (1971) a cui farà seguito *La donna stanca incontra il sole* (1972), spettacoli ospitati in gallerie d’arte nel tentativo di cercare circuiti alternativi al teatro tradizionale. Nel 1976 con *Il giardino dei sentieri che si biforcano* la compagnia inizia a esplorare una nuova teatralità attraverso la decostruzione dei linguaggi e, nel 1979, cambia in proprio nome in *Magazzini Criminali* e si trasforma in una vera e propria *factory* che produceva performance, dischi, installazioni. (M. Petruzzello, *Magazzini criminali - note biografiche*, pubblicato su «Sciami», <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/magazzini-criminali-biografia-opere/>)

enorme successo con *Crollo Nervoso*,⁷¹⁴ complice la scenografia realizzata da Alighiero Boetti e dallo *Studio Alchimia* di Alessandro Mendini.⁷¹⁵ Questo spettacolo assunse un ruolo emblematico perché segnava il passaggio, forse nel giro di pochi mesi, dal “teatro immagine” ad un movimento ancora più sfaccettato, in cui facevano irruzione, la città, il punk rock e i nuovi linguaggi della video arte. *Crollo Nervoso*, proposto per la prima volta proprio nella rassegna alla Galleria, rappresentava il vero spartiacque tra una certa gestualità e scenografia che ancora guardava al *Teatro off* degli anni Settanta e il teatro post-moderno: dal corpo nudo si passava ad un corpo decorato, dai piedi nudi alle scarpette da ginnastica, dal vestito borghese alla tuta-divisa, dall’immobilità al movimento concentrico e diffuso, dal silenzio alla musica tecnologica, con sonorità emergenti e coinvolgenti (fig.44). Ospiti della rassegna, inoltre, la compagnia *La Gaia Scienza*⁷¹⁶ di Barberio Corsetti, l’*enfant terrible* di questa nuova spettacolarità, che propose il 9 gennaio il primo spettacolo della rassegna, *Inventario (sfilata di modi)*; presenti anche i gruppi milanesi di Francesco Dal Bosco e Fabrizio Varesco, con *Killer a*

⁷¹⁴ *Crollo nervoso*, anche se presentato in un museo, era pensato per il palcoscenico, attento alla scenografia e ai movimenti degli attori. Articolato in quattro episodi, secondo uno schema esterno-interno e passato presente con alcuni monitor che indicavano il luogo della scena: il primo episodio si svolgeva su una spiaggia di Mogadiscio in un tempo futuro, il 1985, il secondo nell’aeroporto internazionale di Los Angeles, tre anni dopo, il terzo, al passato, in una camera d’albergo di Saigon il 20 luglio del 1969, data del primo allunaggio umano, il quarto, ancora nel futuro, in Africa nell’agosto 2001. A segnalare la differenza fra esterno e interno era un gioco di veneziane che si sollevano e si abbassano; interni quando erano sollevate, esterni quando erano abbassate e gli attori si muovono sul proscenio. I movimenti degli attori richiamavano le figurazioni stilizzate e robotiche della danza *New Wave*, allora molto in voga. In generale *Crollo Nervoso* era segnato dai movimenti ginnico/ritmici dei performer, mentre l’atmosfera evocata era quella di un cocktail party a bordo di una piscina, con la musica di Miles Davis, Robert Fripp, Billie Holiday, Jon Hassel, Brian Gysin e John Lennon, mentre oggetti inanimati (cactus, modellini di aerei, tubi al neon) si animavano nella scenografia; venne prodotto anche un video e pubblicato un album con etichetta discografica *Records*.
⁷¹⁵ Nel settembre 1981 lo *Studio Alchimia* presentava presso la Facoltà di Architettura di Milano il *Mobile Infinito*, un sistema di arredi (contenitore, scaffale, libreria, tavolo, sedia, ecc.) componibili, dove i diversi progettisti potevano aggiungere, al modulo iniziale, elementi diversi (gambe, maniglie, profili, decori etc.) di loro ideazione. In questa occasione fu organizzata la performance *Zone Calde* dei Magazzini Criminali, dove la scenografia alludeva ad un panorama metropolitano realizzato con luci arancioni, strisce spartitraffico gialle e bandiere da parata militare mosse da grandi ventilatori, che ricordava la scenografia di *Crollo Nervoso*.

⁷¹⁶ *Gaia Scienza*, compagnia fondata nel 1975 da G. Barberio Corsetti, A. Vanzi e M. Solari. Debutta nel 1976 al *Beat '72* di Roma con *La rivolta degli oggetti*, ideato e diretto dagli stessi interpreti che dieci anni dopo si scioglieranno, dando vita a due gruppi distinti: la compagnia Barberio Corsetti e la compagnia Solari-Vanzi. Contigua alla ricerca espressa in altri ambiti dalla neoavanguardia (pittura, musica, body-art, videoarte) la compagnia si appropria di spazi extra teatrali, coniugando l’attenzione per le contaminazioni linguistiche ed espressive con la rilettura dell’avanguardia teatrale del '900. Tra gli spettacoli più significativi: *Luci della città* (1976), *Cronache marziane* e *Una notte sui tetti* (1977), *Blu oltremare*, *Sogni proibiti*, *L'uomo che sapeva troppo* e *Malabar Hotel* (del 1978), *Il ladro di Bagdad*, *La corrente del Golfo*, *Variations III* di John Cage e *Così va il mondo* (allestiti tra il 1979 e il 1981), *Gli insetti preferiscono le ortiche* (1982), *Cuori strappati Animali sorpresi distratti* (1983), *Notturmi diamanti* e *Il ladro di anime* (1984).

primavera e Ferruccio Ascari e Daniela Cristadoro con *Quiescenza Obliqua*⁷¹⁷ che usarono lo spazio del museo per consentire al performer/attore di incarnare qualcosa di inautentico, lontano dalla realtà, dove tutto scorreva nel tempo artificiale delle cineprese, dei monitor e degli amplificatori. In *Killer a primavera*, ispirato al film *Shining* (1980) di Stanley Kubrich, il duo Dal Bosco-Varesco, si proiettavano sulla scena in modo mediatico, usando degli schermi televisivi, mentre Ascari con *Quiescenza Obliqua* si muoveva simile ad una marionetta di Schlemmer, creando effetti luminosi che destrutturavano lo spazio architettonico del museo, inteso quale metafora del paesaggio metropolitano, in un rapporto di conflittualità tra il corpo e gli elementi che lo circondavano.⁷¹⁸ Conviene ricordare anche *Come chiarezza di diamante* di Roberto Taroni e Luisa Cividin,⁷¹⁹ con musica composta e eseguita da Maurizio Marsico⁷²⁰ (15 gennaio), che avevano già infiammato la platea alla *Settimana della Performance* di Bologna nel 1977, *Avventura/enne* di Marcello Sambati⁷²¹ (29 gennaio), che proponeva un viaggio cromatico da un pianeta Terra ormai distrutto verso affascinanti spazi siderali. Altri spettacoli proposti furono *Controllo totale di Falso Movimento*,⁷²² compagnia teatrale guidata da Mario Martone (5 febbraio), *Kennedyne* di Antonio Sixty (20 gennaio),

⁷¹⁷ Il 22 gennaio era presente solo Ascari.

⁷¹⁸ G. Bartolucci, M. Fabbri, M. Pisani (1982), pp.235-238.

⁷¹⁹ Roberto Taroni e Luisa Cividin si incontrano, giovanissimi, nel 1977. Il primo spettacolo *Putredo Paludis* vede la luce a dicembre di quello stesso anno presso l'*Out Off* di Milano e Franco Quadri, entusiasta, inviterà i due artisti alla *Seconda Settimana Internazionale della Performance* di Bologna. Da allora, fino al suo scioglimento nel 1984, il duo Taroni-Cividin sarà una delle realtà internazionali più significative di quella della postavanguardia teatrale. Affiancata alle attività teatrali si deve registrare una proficua attività di realizzazione di film e video, infatti, tra il 1977 e il 1984 i due artisti crearono 27 performances, 12 tra video e film e una lunga serie di interventi teorici.

⁷²⁰ Alias *Monophonic Orchestra* cioè un'orchestra di una sola persona che proponeva musica martellante con effetti fonomeccanici audio-video.

⁷²¹ Marcello Sambati, poeta e autore teatrale, inizia la sua attività di ricerca teatrale negli anni Settanta prima all'interno della compagnia *Gruppo Teatro* e in seguito fondando la compagnia *Teatro degli Artieri*. Nel 1980, insieme a Elsa Di Bartolo e Massimo Ciccolini, fonda a Roma l'Associazione *Dark Camera*, compagnia teatrale sperimentale presso il teatro *Furio Camillo*, punto di riferimento per la nuova generazione di attori, scrittori, e critici teatrali. Oltre ad *Avventura/enne* (1981) presenta a Vienna nel 1982, suoi anche *Stato solitario di allarme* e *Pezzi del buio* (1985 e 1987), fino al significativo *Ecce Homo* (1988), presentato a New York durante il festival del teatro italiano. A partire dagli anni Novanta la produzione artistica si affianca ad una intensa attività di laboratorio e dall'organizzazione di eventi. Dai laboratori con ragazzi disagiati a Tuscania nascono *Lo spazio del sogno, rituali e liturgie della differenza, del* 1999-2001, e *Ricerca del vento* del 2002. In collaborazione con Luigi Francini, Lorenzo Mango e Simonetta Lux darà vita al *Festival Officine Poetiche*, a Tuscania. Nel 1997 avvia il progetto *Prometheu*, una ricerca drammaturgica sulle origini del linguaggio, con laboratori e messe in scena a Padova, Catania e Tuscania. Tra il 2008 e il 2010 pubblica tre raccolte poetiche: *Sul cammino dei passi brevi*, *Natura Requiem*, messo in scena con Alessandra Cristiani, Chiara Casciani e Sabrina Broso e *Tenebre* raccolte dei testi dei tre spettacoli del *Trittico delle Tenebre*.

⁷²² *Falso Movimento* gruppo teatrale napoletano fondato nel 1977 da Mario Martone, Andrea Renzi, Francesca La Rocca, Augusto Melisurgo e Federica della Ratta Rinaldi. Il nome originario era *Nobili di*

Il grande sonno di Giovanni Colesimo (27 gennaio), *Sehusucht* del duo partenopeo De Angelis-Lucariello (10 febbraio) ed infine *Dopo la catastrofe* di Andrea Ciullo (24 febbraio) che chiudeva gli appuntamenti riservati alle messe in scena.

Uno spazio esclusivo era riservato alla compagnia *Il Marchingegno*⁷²³ (19 febbraio 1981) che propose la performance/installazione *LPK/M 14-Emergenza Architettonica*, dove si analizzava la condizione metropolitana attraverso delle iperstimolazioni sensoriali. Il gruppo fiorentino, a metà tra Situazionismo e Arte Concettuale, proponeva una sorta di opera ambientale, un vero “paesaggio sonoro”, con elementi di musica elettronica e di illuminazione a neon che giungevano al limite della sopportazione fisica dello spettatore. La sala all’inizio era vuota, un enorme spazio di decompressione dove il pubblico era invitato a sostare in attesa e, subito dopo, veniva invaso da suoni e luci che producevano delle accelerazioni sonore e luminose, con lampadine e flash accecanti, suoni sgradevoli a decibel insopportabili, insomma, uno “stato di emergenza” con cui veniva aggredito il pubblico presente nella sala. Una condizione che amplificava e simulava l’incomunicabilità della metropoli. Dopo una breve pausa, si passava ad un ambiente “più freddo” e la stanza, diventata buia, era “tagliata” da segmenti di luce al neon, geometrie sottili e fluenti come se si percorresse una strada di notte, mentre dalla segnaletica, che guizzava via regolare, si accendevano all’improvviso dei fari abbaglianti. La doppia sequenza di giorno e notte veniva ripetuta ad intervalli decrescenti, sempre più ossessivi e invadenti. Questa installazione era il simbolo più evidente dell’idea di “camera chiusa” immaginata da Bartolucci, dove lo spettatore sperimentava, insieme agli altri e sulla propria pelle, in uno spazio apparentemente fuori dal tempo, la condizione estraniante di cittadino metropolitano e il disagio postmoderno. (fig.45)

Paesaggio metropolitano fu poi una rassegna dallo stile «didattico espressivo»,⁷²⁴ modalità tipica del periodo, con artisti e critici rivolti ad una teatralità performativa posta in un’area di confine tra teatro e arti visive, tra cui Achille Perilli, Franco Purini, Germano

Rosa e divenne *Falso Movimento* nel 1979 con l’ingresso di Angelo Curti e Pasquale Mari. Nel 1986 si fondono con il *Teatro Studio di Caserta* di Toni Servillo dando origine a *Teatri Uniti*.

⁷²³ Diretto da Giancarlo Castellucci e Cesare Pergola, tra il 1978 e il 1982, la compagnia si muoveva tra teatro, musica, video-art e design, per lo più *site-specific*. Iniziano con alcune *performances* presso la Facoltà di Architettura di Firenze e nel 1980 partecipano agli *Incontri internazionali arte/teatro, Italia-California* di Pistoia con Epicentro. Tutti gli spettacoli sono stati raccontati da Cesare Pergola nel libro *Architettura del desiderio* (scaricabile on line).

⁷²⁴G. Bartolucci, M. Fabbri, M. Pisani (1982), pp.235-238

Celant e Filiberto Menna.⁷²⁵ La manifestazione che prevedeva un dibattito il giovedì pomeriggio, uno spettacolo teatrale il venerdì sera e una conferenza la domenica mattina, si trasformò così in un confronto serrato tra arte, filosofia, teatro, con una «singolarità d'interventi»⁷²⁶ di cui darà conto la stessa pubblicazione del libro *Paesaggio Metropolitano*, tra cui compaiono, tra gli altri, gli importanti contributi di Jean Baudrillard e Jean-Francois Lyotard.⁷²⁷ La stessa scelta del titolo si riferisce all'idea, espressa nel suo intervento da Maurizio Ferraris, che l'estetica postmoderna fosse l'estetica della metropoli, mentre quella moderna lo era stata della polis.⁷²⁸ La formula *nuova spettacolarità* alludeva, invece, allo scenario «*senza confini prescritti*» fatto di tracciati interdisciplinari e dell'uso dei mass media come la televisione, in cui si cimentavano dei giovani attori, sperimentatori della terza generazione, dopo il *Living Theatre* e Grotowski, dopo Eugenio Barba, Carmelo Bene e Mario Ricci, che così reagivano al senso di vuoto succeduto alla caduta dei grandi ideali utopistici del '68 e al tradimento di una generale reintegrazione nell'*establishment* governativo.⁷²⁹ Per la prima volta, avvertiva Bartolucci, arte e teatro si affacciavano sulla scena teatrale romana, «*proponendo un viaggio che non è sdegnosamente intellettuale (...) in lucida contrapposizione tanto all'arroccamento e alla superbia "irreale" delle istituzioni, quanto alla disgregazione e all'"infelicità" della marginalizzazione (separatrice)*». ⁷³⁰ Nelle sue parole traspare, infatti, una critica alle istituzioni di partito, ad esempio l'apparato culturale del P.C.I. che fu particolarmente ostile alla manifestazione – come si può leggere da alcuni articoli de «L'Unità»⁷³¹ - nonostante la volontà dell'assessore comunista Renato Nicolini di proporre con questo ulteriore progetto culturale una convivenza civile, senza il moralismo pedagogico e tendenzialmente autoritario che aveva caratterizzato alcuni spettacoli teatrali delle precedenti stagioni. In questo senso la Galleria fu un luogo di ricerca politica per consolidare quel fermento di idee e di entusiasmo che non si poteva fermare al

⁷²⁵ A Salerno, nel giugno del 1973, Bartolucci e Menna organizzano una prima rassegna *Incontro/ nuove tendenze* che sancisce la nascita in Italia del cosiddetto *Teatro Immagine*.

⁷²⁶ G. Bartolucci, M. Fabbri, M. Pisani (1982), p.12.

⁷²⁷ Mi ha confessato Panicelli che gli incontri di *Paesaggio metropolitano* non erano sempre pianificati ma spesso, come nel caso di Jean Baudrillard e Jean Francois Lyotard, molti critici ed artisti venivano invitati approfittando della loro presenza temporanea presso la capitale. Tutto ciò era possibile per la grande autonomia e disponibilità che Giorgio de Marchis concedeva ai suoi collaboratori.

⁷²⁸ G. Bartolucci, M. Fabbri, M. Pisani (1982), p.23.

⁷²⁹ S. Sinisi (2001), p. 724.

⁷³⁰ Presentazione della rassegna in AFM, 1930.2011, Miscellanea Gnam, Giornalino della Galleria.

⁷³¹ F. Cordelli, *Sparse membra per Dal Bosco-Varesco*, in G. Bartolucci, M. Fabbri, M. Pisani (1982), p.275.

“meraviglioso urbano” ma che doveva trovare altri luoghi in cui esprimersi con continuità. L’eliminazione delle convenzioni sceniche tradizionali, cioè l’assenza di un palco e la precaria condizione visiva in cui si trovava il pubblico, lasciavano un varco aperto alla compromissione con la vita reale; perciò, dal punto di vista spaziale ed emotivo le *performance* proposte nella Galleria erano, dunque, il superamento sia dei luoghi più intimi delle cantine dei teatri *underground* sia degli amplissimi spazi delle arene estive. Ancora una volta il discorso teatrale si muoveva, sia pure con un leggero sfasamento di tempi, su quanto tracciato dalle arti visive già alla fine degli anni Sessanta, dove si era passati dall’ironia dell’Arte Povera alla concentrazione e all’analisi più “fredda” dell’Arte Concettuale. Portate all’interno di un museo, le *performance*, avvertiva nel suo intervento Gillo Dorfles, risultavano più efficaci rispetto alla pura pittura, dove si stavano facendo strada i concetti di vuoto e di intervallo, andando oltre il pieno e il materico che aveva caratterizzato la stagione artistica precedente, quella, per intenderci, di Arman, Pollock e Rothko.⁷³² Erano anche mutati i modelli di riferimento dell’orizzonte teatrale, desunti ormai dai fermenti che giungevano d’oltreoceano, con l’ascesa di Richard Foreman⁷³³ e il suo *Ontological- Hysterical Theatre*, con l’apertura nei confronti della *new dance* americana, fonte di stimolo per le tecniche legate al linguaggio del corpo e referente privilegiato della spettacolarità metropolitana. Del resto, già nell’estate del 1980, l’ARCI e Bartolucci avevano organizzato una manifestazione dal titolo emblematico *Performance Art*, in cui si cercava di rendere meno provinciale il contesto italiano ed aprire il palcoscenico ad artisti emergenti che sembravano fornire precise indicazioni sui cambiamenti della scena teatrale. Durante la rassegna fu organizzato un concerto di

⁷³² G. Dorfles, *Vuoti d’aria* Intervento ad *Arti/Teatro Paesaggio Metropolitano* del 8 febbraio 1981 dal pubblicato in G. Bartolucci, M. Fabbri, M. Pisani (1982), come *Il vuoto e l’intervallo*, pp.169-173.

⁷³³ R. Foreman (1937), uno degli artisti americani di avanguardia più influenti, inizia la sua carriera nel 1968. Eliminando progressivamente la narrazione, Foreman struttura i suoi testi in modo che possano essere letti quali paesaggi, con scene che tendono ad essere monocromatiche ed oggetti di scena che compaiono accanto a dei *framing devices* visivi e uditivi. Nei primi anni Settanta creò spettacoli generalmente imperniati su una figura femminile, Rhoda (impersonata da Kate Manheim), arrivando in *Le livre des splendeurs*, realizzato a Parigi nel 1976, a tradurre in termini teatrali i processi mentali dell’autore durante la stesura del copione. Nel 1976 pubblicò una raccolta di *Plays and Manifestoes* e nel 1979 allestì al Teatro di Roma, con la Manheim e attori italiani, la produzione *Luogo + Bersaglio*.

Laurie Anderson,⁷³⁴ allora quasi sconosciuta,⁷³⁵ che era l'artista simbolo della voglia di novità degli organizzatori di *Paesaggio Metropolitano* e del nuovo ruolo assegnato alla musica nel teatro degli anni Ottanta. Infatti, la Anderson, che negli anni Settanta si esibiva in strada suonando un violino da lei stessa ideato, il *Tape bow violin*,⁷³⁶ subito dopo il suo passaggio a Roma acquisterà una grandissima popolarità, grazie al singolo *O Superman (for Massenet)*, composizione minimalista che raggiunse inaspettatamente il secondo posto nelle classifiche britanniche e divenne famosa anche in Italia, alla fine degli anni Ottanta, grazie ad una serie di spot pubblicitari per la prevenzione dell'AIDS. Anche Francesca Alinovi,⁷³⁷ in un articolo del marzo 1980, giustamente affermava che il suono stava compiendo un'irruzione potente in tutti i campi dell'arte e specialmente in quello della *performance*, dove erano tramontati quei rituali consumati in un religioso silenzio e in un vuoto pneumatico e gli spazi si erano riempiti di suoni, una sorta di «*pioggia acustica galvanizzante il pubblico, sempre più eccitato, sempre più esigente*».⁷³⁸ La manifestazione *Paesaggio Metropolitano*, al pari delle altre attività della Galleria, si prestava, e si presta quale dato storico, anche ad una riflessione sul ruolo del pubblico e sulla sua fisionomia, perché quello che “invadeva” la Galleria era, insieme, il pubblico del teatro off e quello della televisione commerciale appena nata, che si trovava costretto ad assistere in modo volutamente scomodo, tra tante persone e distratto da situazioni sceniche non sempre prevedibili. Un pubblico, in qualche modo disabituato alla socialità, spaventato dalla violenza del terrorismo, ma comunque disposto ad appassionarsi alle novità. Gli eventi, tutti gratuiti, erano molto seguiti,⁷³⁹ tanto che spesso ci si lamentava

⁷³⁴ Cantante e performer nata a Chicago nel 1947, si definiva una “cantatrice di storie”. Tra i suoi lavori più celebri: *United States I-4*, *Mister Heartbreak*, *Empty Places*, *Stories from the Nerve Bible* e *Song and Stories from Moby Dick*, ispirato al celebre romanzo di Herman Melville, nel quale suonava un altro strumento di sua invenzione, il *Bastone parlante (Talking stick)*, una sbarra metallica riempita di circuiti elettronici che riproduceva suoni in base appena veniva mossa o toccata.

⁷³⁵ In Italia si era già esibita a Bologna nel 1977 e a Firenze nella primavera del 1980.

⁷³⁶ Si trattava di un arco di violino provvisto, di un nastro sonoro preventivamente inciso che veniva “suonato” producendo dei loop di suoni languidi e melodiosi accanto a brani di voce registrata con slogan o giochi di parole che distorceva attraverso il suo strumento elettronico. Spesso durante l'esibizione indossava un paio di pattini, le cui lame erano immerse in due blocchi di ghiaccio e quando il ghiaccio si scioglieva smetteva di suonare non essendo più in grado di stare in piedi.

⁷³⁷ M. Bergamini, V. Santi (2019), p.89.

⁷³⁸ *Ibidem*. L'articolo di F. Alinovi (1980), *Performance, musica e altro*, era apparso nel catalogo della mostra *PER/FOR/MANCE, teatro dell'Affratellamento*, Firenze 1- 6 marzo.

⁷³⁹ «*C'è da sottolineare la presenza costante per oltre due mesi, e per almeno quattro giorni la settimana, di trecento persone, tante ne conteneva la Galleria d'arte moderna, ed altre centinaia sono state costrette a star fuori di volta in volta. Considerare Paesaggio Metropolitano un seminario permanente non è una bugia, e metterlo tra gli avvenimenti della stagione romana è una semplice constatazione*» in *Paesaggio metropolitano*, (ivi, p.13)

della scarsa capienza della sala, limitata ad un centinaio di persone e, non di rado, bisognava intervenire con le forze dell'ordine per evitare che la folla si accalcasse all'ingresso per partecipare. Ricordava Franco Cordelli,⁷⁴⁰ su «Paese Sera»: «*Dentro la sala è sempre stracolma e fuori la gente fa a botte o cerca di corrompere i custodi e gli uffici stampa: e tutto per assistere a spettacoli che spesso, altrove, possono vantare un pubblico assai esiguo o che sono famosi per il loro presunto elitarismo. Naturalmente di fronte ad un fenomeno di interesse culturale così vistoso e, in un certo senso sorprendente, non possiamo non chiederci cosa stia succedendo (...)*».⁷⁴¹ L'attrattiva per tutte le attività proposte dalla Galleria, accanto al carisma di una cornice *up-to-date*, è anche evidente nelle numerose lettere conservate nell' Archivio Storico, con cui studiosi, insegnanti e semplici visitatori, dall'Italia e dall'estero, richiedevano programmi, resoconti, fotocopie delle conferenze, locandine e tutte le informazioni utili per poter visitare il museo o accedere agli spettacoli.⁷⁴² È anche vero che la società italiana, specialmente nella fascia dei più giovani, stava profondamente cambiando e chiedeva di essere informata, di partecipare, sia pure in forma mediatica, soprattutto di accedere a luoghi per lungo tempo ad uso esclusivo di una ristretta cerchia di persone. Infatti, proprio nel 1980, una tra le prime televisioni private romane, la *TV Roma S.P.Q.R.*, chiederà di filmare e riportare, per intero o in parte, le conferenze che si svolgevano nel museo «*per portare a conoscenza di larghi strati di popolazione temi che in genere sono ristretti ad una élite privilegiata*».⁷⁴³

Ma ciò che considero il vero primato di *Paesaggio Metropolitano* è quello di aver ottenuto un vero mix di pubblici: alle serate si potevano vedere, seduti uno accanto all'altro, sia la media e alta borghesia, che era abituata a frequentare le prime teatrali e i *vernissage*, che i giovani “alternativi”, fossero studenti delle Accademie o quelli provenienti dalle periferie.⁷⁴⁴ In modo incontrovertibile approdava alla Galleria quell'umanità inquieta e ribelle, che fino ad allora aveva affollato il *Beat '72*, definito il “*Piper dei poveri*” anche per il prezzo accessibile del biglietto d'ingresso, uno dei luoghi simbolo dell'avanguardia

⁷⁴⁰ F. Cordelli, *Spurse membra per Dal Bosco-Varesco*, in G. Bartolucci, M. Fabbri, M. Pisani (1982), p.275.

⁷⁴¹ *ibidem*

⁷⁴² Ad esempio, un insegnante di Storia dell'arte di Trieste chiede: «*tutto il materiale possibile, informativo e documentario sulla bellissima rassegna della “postavanguardia teatrale” della Galleria e tutte delle manifestazioni collaterali*» (ASG, Attività didattica 1960/1980, pos.3D).

⁷⁴³ Lettera del 29 marzo 1980 senza firma. (ASG, Attività Didattica 1960-80, pos.3D cart. B4).

⁷⁴⁴ Dalla descrizione del pubblico che mi hanno fornito Mario Pisani e Ida Panicelli.

teatrale degli anni Settanta; Il variegato mondo giovanile romano, che era stato affascinato dal fenomeno beat, dal mondo degli Indiani Metropolitani trovava nella Galleria un nuovo circuito della sperimentazione artistica e un nuovo momento di socializzazione.

Per Giorgio de Marchis e per i suoi collaboratori non era solo una questione di numeri ma si trattava di spostare politicamente l'attenzione del pubblico su temi meno contemplativi e individualisti, di incidere sulla società di base, di manifestare un contesto sociale problematico e di intercettare un pubblico che spesso disertava i musei ma che affollava i concerti rock e le feste di piazza organizzate dall'ARCI di Roma. Voglio significare che c'era stata una profonda trasformazione rispetto a che cosa mostrare - e lo abbiamo visto nel passaggio dal teatro impegnato dei primi anni Settanta alle proposte performative di matrice americana - ma anche rispetto al modo di intercettare il pubblico in ambienti sempre meno convenzionali. Era stato il *Convegno di Ivrea*, nel 1967, nato dal manifesto pubblicato sulla rivista «Sipario» nel 1966, *Per un convegno sul Nuovo Teatro* di Franco Quadri, intellettuale organico alla Galleria, ad aprire la discussione sulla necessità di acquisire, per un teatro politico, un pubblico diverso da quello tradizionale, borghese, mentalmente pigro, che cercava nel teatro solo un momento di svago e non era disposto a riflettere su ciò che vedeva o a ricevere novità e provocazioni. In questa prima fase, questo nuovo pubblico andava ricercato al di fuori dei circuiti tradizionali: nei circoli culturali dell'ARCI o nei dopolavoro, nelle università, nelle piazze, nei piccoli centri urbani o di periferia industriale, persino nei paesini rurali, mentre il teatro fuoriusciva da sé stesso e dai luoghi deputati e si spostava verso i diversi luoghi della collettività. In questa fase prevale l'idea del pubblico inteso come collettivo, con spettacoli di forma laboratoriale che il teatro sperimenta per la prima volta con una certa regolarità e che riuscì a far sedimentare, tra attori e spettatori, una cultura specifica, una fusione panica con il mondo, un'aspirazione alla fuga e all'ebbrezza. Si trattava, per molti di questi gruppi teatrali, anche di una scelta politica, spesso legata alla sinistra extraparlamentare, che si accentuava nelle compagnie teatrali che operavano nell'ambiente romano. Tuttavia, già tra la fine del 1972 e il 1973, Carlo Quartucci e Mario Ricci iniziarono a sperimentare un linguaggio drammaturgico diverso, dove veniva meno il coinvolgimento del pubblico e si dava maggior risalto all'organizzazione dei segni visivi, al colore, ai gesti e, soprattutto in Mario Ricci, al predominio assoluto dell'immagine.⁷⁴⁵ Il vero esordio del

⁷⁴⁵ S. Sinisi (2001)

nuovo “teatro immagine”, di cui anche Giuseppe Bartolucci e Filiberto Menna saranno infaticabili sostenitori, si avrà con la compagnia *Il Carrozzone* di Giuliano Vasilicò, presso la Galleria d’arte Schema di Firenze, con un lavoro intitolato *La donna stanca incontra il sole* (7 novembre 1972) che era decisamente iconico e sonoro, dove la narrazione si affidava ormai alla rivelazione epifanica di squarci di immagini, aggregate in maniera impreveduta, contraddittoria, con una forte carica estraniante.⁷⁴⁶ Anche Memè Perlino si muoverà in questa direzione sebbene, intorno al 1976, abbandonerà la sua carica più trasgressiva per integrarsi nei circuiti più ufficiali. Ed ecco che, nel 1979 compare una terza generazione di compagnie teatrali, tra cui *La Gaia Scienza, Falso Movimento, Teatro Studio di Caserta* e *Il Marchingegno* di Firenze, che torneranno a cercare un pubblico più eterogeneo ma anche più assuefatto dai nuovi media, con un viaggio eccentrico verso nuove espressioni, che coinvolgevano non solo il teatro ma anche le arti visive, la musica, la danza, fino ai fumetti, ovvero tutto quello che era il nuovo mondo postmoderno.

La Galleria, a dire il vero, era già stata “scoperta” dal pubblico romano più giovane ed impegnato con un’altra manifestazione a cui il museo aveva partecipato, la *Rassegna Internazionale Teatro Europa Off ’79*,⁷⁴⁷ che vide una grande presenza di studenti grazie - nel gergo del tempo - al «biglietto d’ingresso a prezzo politico».⁷⁴⁸ Lo stesso Nicolini, in un’intervista concessa per l’occasione a «Paese Sera»,⁷⁴⁹ poneva l’accento più che sui segni del mondo postmoderno sull’aspetto politico della manifestazione che voleva creare un autentico circuito teatrale di spessore europeo, rispetto ad altri raduni più folkloristici e realizzare una permanente presenza del teatro in lingua straniera nella capitale. Politico era certamente il tema di *Mori el Merma (morte al tiranno!)*, presentato nel Salone Centrale della Galleria, dalla compagnia catalana, *La Claca*, fondata da Joan Baixas e da Teresa Calafell, che si muoveva nell’ambito della sperimentazione artistica tra teatro e arti figurative. Le scenografie, i costumi e i grandi pupazzi che si dislocavano sulla scena, mostruosi ed insieme ironici, simbolo dell’ultimo atto della dittatura di Franco, erano stati

⁷⁴⁶ Ivi, p. 717.

⁷⁴⁷ La manifestazione promossa in collaborazione con l’Assessorato alla Cultura del Comune, il Teatro Club, diretto da Gerardo Guerrieri, la *Deutsche Bibliothek*, il *Centro Culturale Francese*, l’Ambasciata dei Paesi Bassi e quella del Belgio.

⁷⁴⁸ £2.000 e £1500 ridotto per studenti (ABG, tematico Manifestazioni Speciali, Rassegna Internazionale di Teatro Europa Off, cart.51E AU33, scat.6)

⁷⁴⁹ I. Musiani (1979), *Carnevale sulla tomba di Franco*, in «Paese Sera» 3 aprile.

realizzati da Joan Mirò con un'idea che risale al 1974 e ai bozzetti che l'artista aveva realizzato per *Ubu-roi* di Alfred Jarry. La *piece* aveva debuttato, nel 1978, a Majorca, poi al *Festival d'Automne* di Parigi e a Londra, sempre nello stesso anno, per arrivare a Roma nel 1979.

Faceva parte della rassegna *Teatro Europa Off '79* anche lo spettacolo in lingua allestito alla Galleria dalla compagnia *Joint Stock Group Theatre* di Londra,⁷⁵⁰ *The ragged trousered philanthropist*, (*I filantropi dalle braghe rotte*), di Stephen Lowe tratto dal libro di Robert Tresselt che evocava attraverso il lavoro degli operai le lotte sindacali di Robert Owen, nell'epoca edoardiana. La scena si svolgeva all'interno di un cantiere edile dove gli operai trascorrevano tutta la giornata, lavorando per paghe da fame, tra ire e competitività.⁷⁵¹ Presentato con il titolo italiano *I pittori* era volutamente allestito nello spazio diverso dal teatro, con il pubblico seduto su tre lati e una scenografia fatta di archi, porte e finestre che lasciava vedere solo una porzione di scena agli spettatori. Gli attori erano molto convincenti perché, oltre a recitare, ballare e cantare, lavoravano davvero stuccando, raschiando e dipingendo le pareti con finte decorazioni moresche che rimandavano all'*Esposizione Universale* parigina del 1906. Si trattava di una proposta alternativa al teatro inglese di Lindsay Kemp, in cui predominava ancora l'uso del testo e della parola, sebbene la messa in scena proponesse elementi di novità visiva che si sarebbero trovati anche in alcuni spettacoli della rassegna di *Paesaggio Metropolitano*. Chiudeva *Teatro Europa Off '79* lo spettacolo dal titolo *Jole Rosa* del *Gruppo Trousse* di Mario Prosperi e regia di Mario Marbon, sempre presso la Galleria: una crudele analisi del mondo americano e dei suoi miti, dai campus universitari alle atmosfere notturne delle stazioni della metropolitana. Qui la scenografia segnava simbolicamente la fine del *teatro off*, con una serie di espedienti scenici che, di lì a poco sarebbero stati superati dall'uso della tecnologia e della video art, come il serpente vivo che la protagonista Jole maneggiava con disinvoltura, la vasca da bagno con la vernice o la luce da "freezer" per creare un'atmosfera estraniante.⁷⁵² Al contrario, il testo era decisamente attuale e postmoderno perché si concentrava su quella dimensione personale che stava affascinando il pubblico, ormai già assuefatto dalla rappresentazione televisiva dei sentimenti. Giustamente Nicola Garrone, nella sua recensione allo spettacolo, ricordava

⁷⁵⁰ In collaborazione con il *British Council*.

⁷⁵¹ E. Troianelli (1979), *L'Off è ancora vivo?*, in «Sipario», agosto.

⁷⁵² R. Tian (1979), *C'era una volta l'off*, in «Il Messaggero» 22 giugno.

la straordinaria concomitanza temporale di due eventi emblematici dell'estate 1979: «mentre sta prendendo il via la settimana prossima, al nono chilometro del litorale di Ostia la Woodstock romana della poesia in pubblico con la partecipazione di tutti o quasi i grandi nomi internazionali, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, in conclusione della rassegna Europa Off. '79, la novità di Mario Prosperi Iole Rosa sembra giocare una premeditata, ironica e autoironica mossa d'anticipo (...) il resoconto in versi o in "prosa d'arte" di un diario molto "scritto" e letterato». ⁷⁵³

Anche l'ultima rassegna organizzata da Giuseppe Bartolucci, insieme a Titti Danese, nella primavera del 1982, *Scenario Informazione 82*, avrà un carattere itinerante e si svolgerà in diversi luoghi della città, il Teatro di Tor di Nona, il Trianon, il Much More e il Piper, ma la Galleria, ormai passata alla direzione di Dario Durbè, ospiterà solo due mostre fotografiche: ⁷⁵⁴ la prima, a cura di Valeria Saporito, sull'uso spettacolare della fotografia e la seconda, paradossalmente dedicata, piuttosto che a Roma, alla documentazione fotografica delle *Settimane internazionali della performance* di Bologna. Nello stesso periodo gli organizzatori di *Paesaggio Metropolitano* verranno contattati da diverse compagnie teatrali per potersi esibire nel museo, ma, purtroppo, tutte le successive proposte, di cui pure restano tracce nell'archivio della Galleria, non troveranno nessun riscontro e il museo uscirà definitivamente dal circuito romano.

Possiamo dire che *Paesaggio Metropolitano* è stato anche un banco di prova per molte altre iniziative tra cui, tra l'ottobre e gennaio del 1984, la rassegna dedicata a Pier Paolo Pasolini *Con le armi della poesia*, al *Centre Culturel Française*, nell'ambito del *Festival dell'Automne* e sotto l'alto patronato del Ministro della Cultura francese Jack Lang, amico ed estimatore di Nicolini, curata dall'attrice Laura Betti e da Mario Pisani dell'ARCI. Qui furono riproposti spettacoli teatrali, proiezioni cinematografiche, mostre e conferenze sullo stile dell'esperienze della Galleria ⁷⁵⁵ e la stessa mostra al *Centre Pompidou* sulle scenografie e i costumi di scena di Pasolini, curata da Costantino Dardi, vide la partecipazione di Umberto Tirelli, Piero Tosi e Gabriella Pescucci, che avevano collaborato a lungo con il museo di Giorgio de Marchis. Del resto, per concludere questo lungo paragrafo, confrontando la Galleria con il museo francese, si possono rintracciare tantissimi elementi di affinità, primo tra tutti la progressiva riduzione dei confini tra

⁷⁵³ N. Garrone (1979), *Dopo l'avanguardia lo smoking di papà*, in «La Repubblica» 23 giugno.

⁷⁵⁴ AFM, 1930-2011, Miscellanea Gnam, Giornalino della Galleria, 8 marzo - 22 aprile 1982.

⁷⁵⁵ Su informazioni fornite da Mario Pisani dell'ARCI Roma.

cultura alta e bassa, il valore del sapere quale processo partecipativo rivolto alla comunità, l'idea di un museo polivalente per la produzione, la raccolta, la diffusione di ogni forma d'arte contemporanea e, infine, forse più singolare, la stessa identica attrattiva presso quei pubblici che si stavano avvicinando, forse per la prima volta, ad un museo d'arte contemporanea.

Capitolo 3. Gli anni di Bianca Alessandra Pinto

La Galleria Nazionale d'Arte Moderna dal 1995 al 2005

La ricostruzione del periodo della direzione di Bianca Alessandra Pinto ha comportato una certa complessità, non tanto per la ricerca documentaria, quanto per ricostruire le scelte di cui si era fatta portatrice nell'riorganizzare la forma-museo e il rapporto con il pubblico. Sono questi gli anni della cosiddetta *New Museology* che coincidono con una seconda ondata, dopo quella degli anni Settanta, ancora fortemente critica nei confronti del museo quale istituzione, politicamente individuato quale “luogo del consenso” che avviene attraverso la presentazione delle collezioni, quello che Tony Bennett (1947) aveva indicato quale *complesso espositivo*.⁷⁵⁶ Sandra Pinto si orienterà su modelli in controtendenza, ma non isolati, introducendo nella museologia italiana il terzo “tempo del museo”,⁷⁵⁷ quello che racconta la sua storia, non come nostalgia del passato ma quale riappropriazione, spesso problematica, del valore delle collezioni. Il suo metodo museologico era, per sua stessa definizione, un “capo a tre fili” che doveva esibire la storia delle opere, la storia della cultura che le aveva prodotte e quella del collezionismo che le aveva portate nel museo.⁷⁵⁸ Per questo, la nuova sistemazione della Galleria, che dal punto di vista giuridico ed amministrativo diventa *Soprintendenza Arti Contemporanee Speciale* (SACS), iniziata nel 1995, si proponeva di far conoscere al pubblico tutte le diverse soluzioni allestitivo che si erano susseguite in un secolo di storia, facendo tornare gli ambienti alla loro atmosfera originaria, per dare il senso di un'epoca e una consistenza storica alle collezioni. Sandra Pinto, come vedremo, aveva operato nella stessa prospettiva museologica e metodologica già negli anni Settanta, durante la direzione della *Galleria d'Arte Moderna* di Palazzo Pitti e poi negli anni Ottanta a Torino, presso la *Galleria Sabauda*. Con la stessa finalità, che si collegava anche ad una scelta civica e politica, deciderà di convertire la Galleria di Valle Giulia in un museo storico del contemporaneo, ciò che chiamava il “*museo del museo*”. Le sue proposte saranno una meditata reazione alla cultura postmoderna, nel rileggere con gli strumenti che le erano

⁷⁵⁶ T. Bennet (1988)

⁷⁵⁷ M.B. Failla, intervento a *I mercoledì della Pinto* seminario congiunto (a cura di) G. Capitelli- M.B. Failla, marzo 2021.

⁷⁵⁸ M. Lafranconi, intervento a *I mercoledì della Pinto* seminario congiunto (a cura di) G. Capitelli- M.B. Failla, marzo 2021.

congeniali, un passato che non era legato ad una eterna contemporaneità orizzontale ma che ritrovava una sua dimensione storica e educativa. Ma queste ottime premesse non riusciranno ad evitare il “cortocircuito” con il pubblico che, pur apprezzando il nuovo allestimento, troverà di difficile comprensione il percorso espositivo, per questo la sua validità comunicativa sarà successivamente sottoposta a diverse indagini, a partire da quella affidata dal ministero a Ludovico Solima nel 1999, fino a quelle realizzate dalla Fondazione Fizzcarraldo nel 2010.

Nel considerare l’operato di Sandra Pinto ci si deve focalizzare su quattro elementi cardine che hanno guidato il suo lavoro romano: 1) mettere ordine negli allestimenti; 2) distribuire le collezioni tra Galleria e il nascente *Museo delle Arti del XXI secolo*, individuando quale criterio divisivo le opere che presentavano una maggiore componente performativa, a partire dall’arte minimalista; 3) recuperare l’interesse del pubblico e il contatto con il territorio, anche grazie ai quattro musei che dipendevano dalla Galleria; 4) rapportarsi con i servizi aggiuntivi che, con la nuova Legge Ronchey sui servizi aggiuntivi, entravano da coprotagonisti nella gestione museale.

Negli anni della sua direzione riuscì anche ad attuare una politica di acquisti e ad aggiornare la collezione con opere di artisti esordienti, grazie al premio-mostra *Partito Preso*. Ispirata ad una analoga iniziativa del Louvre, dal titolo *Parti pris*, e diretta prima da Bruno Mantura e poi da Anna Mattiolo, *Partito Preso* era una piccola esposizione, spesso di una sola opera, di giovani artisti scelti secondo i criteri delle ricerche più aggiornate ed originali, a cui seguiva l’acquisizione. Dopo anni in cui la Galleria sembrava immobile rispetto al panorama dell’arte italiana ed internazionale, questa iniziativa durata dal 1995 al 1998 e dedicata alle varie forme d’arte dall’architettura alla museologia,⁷⁵⁹ aggiunse alla collezione opere molto interessanti, per tecnica e stile, certamente rappresentative del sentire contemporaneo. La prima edizione, nel 1995, era stata vinta da Paola Pezzi (1963),⁷⁶⁰ interessante artista bresciana che lavora con materiali non tradizionali e quotidiani scelti in base alle esigenze creative.⁷⁶¹ Nella Galleria propose una sorta di indagine antropologica sui beni di consumo, con piccole sculture in

⁷⁵⁹ A margine delle mostre si svolgevano dei seminari, tra cui ricordo quello del 29 maggio 1997 dal titolo *GNAM: Nuovi orientamenti museografici. Seminario a margine di Partito Preso - Architettura* (a cura di) F. Moschini, dedicato problematiche legate ai nuovi orientamenti museografici e alle ipotesi di ampliamento della Galleria.

⁷⁶⁰ *Paola Pezzi. Partito preso*, Cat. mostra, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Roma.

⁷⁶¹ <https://www.paolapezzi.it/>

polistirolo di oggetti contemporanei, trattati in modo da sembrare reperti archeologici. Senza indagare tutte le edizioni del premio, cito quella del 1997, vinta da Mario Airò (1961), artista che si muove, similmente a Pezzi, attraverso le cose che incontra con una gamma di riferimenti culturali che includono la letteratura, il cinema, la storia dell'arte. Nell'opera vincitrice, intitolata *Fanny* (1997)⁷⁶² un rilevatore di presenza aziona la voce dell'attrice Fanny Ardant, tratta dal film di Truffeau *La signora della porta accanto*, e si interrompe solo quando lo spazio torna ad essere vuoto. Le scelte dei curatori di *Partito Preso* indirizzeranno la Galleria verso la promozione di opere rivolte alla multimedialità e al coinvolgimento emotivo del pubblico ove, una certa coltivata ambiguità, rappresenterà un'occasione per gli spettatori di sperimentare approcci più personali all'opera d'arte; si muoveranno, infatti, sullo stesso binario anche gli artisti selezionati nelle edizioni successive, tra cui Stefano Arienti (1961), Cristiano Pintaldi (1970), Marco Tirelli (1956) e Studio Azzurro (fondato nel 1982). Contribuirono ad arricchire la sezione del Novecento anche alcuni acquisti dovuti all'interessamento di Alberto Ronchey (ministro tra il 1993 e il 1994), di Domenico Fisichella (ministro nel 1995) e di Antonio Paolucci (ministro dal 1996 al 1997) che, con l'appoggio dell'allora Direttore Generale Mario Serio, amico personale di Sandra Pinto, sbloccarono la politica degli acquisti ferma al 1975, portando direttamente dalla Biennale ben cinque opere della Transavanguardia:⁷⁶³ *Roma* (1986) di Enzo Cucchi (1949), *Senza titolo* (1981) di Francesco Clemente (1952), *Boy and dog*(1983) di Sandro Chia (1946), *Filosofia di magia dei lavori d'arte* (1978) di Nicola De Maria (1954) e *Sull'orlo della sera* (1982-1983) di Mimmo Paladino (1948).⁷⁶⁴ Nel 1997, farà ingresso nella Galleria la collezione di Arturo Schwarz,⁷⁶⁵ circa 500 opere di 160 artisti legati al Dadaismo e al Surrealismo, che colmarono un vuoto profondo che si trascinava fin dai tempi della sua istituzione.

⁷⁶² Ora al MAXXI.

⁷⁶³ Esposte al pubblico dal 17 maggio 1996 al 8 gennaio 1997.

⁷⁶⁴ S. Pinto (2006), *Quale Ottocento?...* in E. Di Majo – M. Lafranconi (2006), p.18.

⁷⁶⁵ Il collezionista e gallerista ebreo Arturo Schwarz nel 1997 perfezionò la donazione alla Galleria, grazie all'interessamento del ministro Walter Veltroni che lo definisce «*un evento senza paragoni per dimensioni e qualità nella storia del ministero, destinato a cambiare il volto della Galleria*». In prima battuta la donazione venne rifiuta, per mancanza di interesse, sia dalla ministra Bono Parrino che dai sindaci di Milano, Borghini e Formentini. Dopo la decisione del collezionista di donare le opere a Gerusalemme, intervenne il ministro Ronchey che riprese la trattativa, conclusasi durante il ministero di Veltroni. (*Beni Culturali: a Italia e Israele opere collezione Schwarz* in comunicato ANSA del 11 nov. 1997 - ABG, tematico Pinto, cart. 51C n.253).

Pinto considerava questa donazione *una manna dal cielo*⁷⁶⁶ perché la Galleria diventava, dopo il *Philadelphia Museum of Art*, il museo con più opere di Marcel Duchamp (1887-1968). Ma benché il lascito fosse molto significativo, la donazione non venne, ed ancora oggi non è, particolarmente valorizzata, relegata nello spazio soppalcato dell'ala ovest, dove non si rendeva merito a nucleo di opere, di per sé complesse nella comprensione del pubblico, ma fondamentali per la storia dell'arte. Anche *Marcel Duchamp e gli altri iconoclasti*, del 1998, allestita per celebrare l'avvenimento e curata da Patrizia Rosazza Ferraris e Marcella Cossu - di cui ho rintracciato alcune fotografie del vernissage (fig. 46) -⁷⁶⁷ lasciò molto perplesso lo stesso donatore per il poco risalto dato alle opere. Vennero, invece, restaurate e valorizzate alcune opere cinevisuali del GruppoT che, presentate nella mostra *Opere cinevisuali restauri recenti* (1997), curata da Mariastella Margozzi, furono poi riunite in un allestimento che riproponeva quello realizzato negli anni Sessanta da Palma Bucarelli e Giorgio de Marchis. La scelta voleva dare merito ai movimenti collettivi programmatici, che, come abbiamo visto, erano stati particolarmente apprezzati da Argan e che ora potevano essere visti tra gli anticipatori della Grafic Art e della Computer Art.⁷⁶⁸ Nel complesso, però tutto il settore del Novecento appariva molto meno organico rispetto all'Ottocento poiché presentava in maniera ibrida tra ciò che era entrato nella collezione nel corso degli anni e le novità della scena internazionale.

Sandra Pinto, si preoccupò anche di dar vita a diverse iniziative che riportassero il museo al centro degli interessi culturali della capitale, dopo diverse fasi di declino e di perdita di visibilità.⁷⁶⁹ In questo senso un ruolo essenziale venne svolto dal servizio didattico, diviso per la prima volta tra attività realizzate da funzionari interni e quelle assegnate a concessionari privati. Dal punto di vista sociologico, infine, la realizzazione di una caffetteria, l'apertura di un bookshop, trasformeranno il visitatore, che Sandra Pinto considerava soprattutto un cittadino da educare, in un consumatore da accontentare.

⁷⁶⁶ D. Maestosi (1997), *Una nuova casa per i maestri surrealisti: Roma*, in «Il Messaggero», 17 novembre. (ABG, tematico Pinto, cart. 51C n.253).

⁷⁶⁷ Il collezionista in realtà, fu molto critico nei confronti della mostra, perché, oltre ad errori nel catalogo e nelle didascalie, si dava troppo poco risalto alle opere di Duchamp «che hanno segnato una svolta nell'arte del Novecento e avrebbero meritato un sipario a sé. Poco marcata la separazione tra Dadaismo e Surrealismo. Concettualmente discutibile il criterio cronologico. Sarebbe stato meglio una separazione per aree geografiche e d'influenza» (D. Maestosi (1997), Schwarz "ringrazia" regalando altre 10 opere ne «Il Messaggero», 15 nov. (ABGnam, tematico Pinto, cart. 51C, n.253).

⁷⁶⁸ A. Detheridge (1996), *Una patria raccolta di buone speranze*, ne «Domenica - Il Sole 24 ore» del 15 dic.

⁷⁶⁹ I visitatori che negli anni '80 erano circa 200 mila, prima dell'arrivo di Pinto si erano ridotti a meno di 50 mila l'anno.

Questo sarà uno degli aspetti più controversi e alla base di quel “cortocircuito” di cui parlavo pocanzi: se da una parte il pubblico sarà il vero protagonista dei nuovi ed elegantissimi spazi che Pinto aveva destinato all'accoglienza, dall'altra, la concezione storicistica del museo non aiuterà all'interesse e alla comprensione della collezione. Nonostante gli aspetti contraddittori, questo periodo venne percepito positivamente dal pubblico e dalla critica, un momento di grande fermento, una grande fucina di idee e di iniziative con una nuova vitalità, dopo un lunghissimo tempo di silenzio ed abbandono.⁷⁷⁰ Sandra Pinto lascerà la Galleria nel dicembre del 2004, pochi mesi prima della fine del suo mandato, perché in maniera polemica voleva protestare per il mancato restauro dell'Ala Cosenza, l'ultimo dei tanti settori del museo che intendeva rinnovare. Tra le foto d'archivio compaiono anche quelle della grande festa organizzata sulla terrazza del museo, per suggellare e festeggiare non la fine di una carriera ma un *incipit vita nova*, così come aveva scritto sugli inviti.⁷⁷¹

I musei come macchina del tempo nella museologia postmoderna

Recuperando alcuni aspetti critici già trattati dalla precedente museologia, pubblicata nell'anno topico 1989, la raccolta di saggi *New Museology* a cura dello storico dell'arte Peter Vergo,⁷⁷² ricostruiva lo sviluppo della professione museale, come si andava configurando negli anni Novanta, riesaminando, allo stesso tempo, il suo ruolo nei confronti della società contemporanea e del pubblico. Infatti, l'ampio e articolato filone di studi, soprattutto di area anglosassone,⁷⁷³ di cui il testo di Vergo dava conto, poneva nuovamente l'accento sull'importanza di sottoporre ad un'analisi critica l'intero sistema di organizzazione e di trasmissione del sapere, intendendolo, ancora una volta, quale strumento tutt'altro che neutrale per la costruzione del consenso. Facendo seguito alle precedenti analisi di studiosi, tra cui, il già citato sociologo Tony Bennet e il critico Robert Lumley, le nuove indagini critiche si polarizzarono sul modo in cui le esposizioni museali

⁷⁷⁰ Cito, tra tutti, un lungo articolo che sottolineavano gli aspetti più innovativi: L. De Sanctis, L. Pratesi (1998) *Da Bernini a Picasso ecco le mostre-top del '98 in* «La Repubblica» del 1° febbraio.

⁷⁷¹ ABGnam, tematico Pinto, cart. 51C.

⁷⁷² P. Vergo (1989)

⁷⁷³ Essendo difficile fornire una bibliografica esaustiva sul tema si rimanda solo ai testi più importanti di stampo anglosassone, mentre la *Nouvelle Museologie* francese, con cui ha notevoli affinità, è già stata trattata nel capitolo precedente: R. Lumley (1988); Peter Vergo (1989); I. Karp, S. D. Lavine (1991); T. Bennet (1995).

influenzavano la ricezione degli oggetti e sui diversi tipi di relazione che si riproducevano tra il pubblico e le opere. Il museo, cioè, veniva considerato ancora un luogo di controllo e di scontro tra culture e strati sociali differenti, ma in una società multietnica e in una prospettiva postmoderna. Sempre più orientati verso il pubblico, che ormai era in maniera definitiva il vero protagonista della museologia, voci diverse si pronunciarono sulla flessibilità dei modelli espositivi e degli ordinamenti delle collezioni, sulla partecipazione attiva del visitatore, sugli strumenti di comunicazione e sul nuovo marketing, in un museo che voleva essere politicamente corretto ed insieme molto più competitivo, nel segno della *New economy*.⁷⁷⁴ Tuttavia, secondo lo studioso Max Ross,⁷⁷⁵ il maggior merito della *New Museology* era stato quello di aver introdotto nuove prospettive teoriche fra gli addetti ai lavori, già evidenti nel clima di valutazione emerso nei decenni precedenti, ma che si delineeranno con maggiore sistematicità e consapevolezza proprio negli anni Novanta.⁷⁷⁶ Si aggiunsero alle speculazioni teoriche, prospettive di politica culturale, economica e di marketing che direttori e curatori saranno chiamati a considerare per rendere il museo più “attraente” e più vicino alle esigenze dei visitatori. Vennero messe a punto nuove strategie atte a creare ambienti dove il pubblico potesse trovarsi a proprio agio, perfezionando gli strumenti di orientamento ed accoglienza e realizzando nuovi percorsi che dovevano rendere meno rigida e scolastica la visita museale. La fisionomia più evidente di questa nuova immagine del museo, che pure manterrà un forte carattere identitario, sarà quella di cancellare i sistemi di narrazione più antiquati, basati sui concetti di classe, razza e genere, considerati fortemente inadeguati in una società pluralistica e multiculturale.⁷⁷⁷ Soprattutto nei musei d’arte, gli ordinamenti più tradizionali verranno progressivamente sostituiti da nuovi sistemi di esposizione che sembravano garantire una maggiore attenzione per la trasparenza delle scelte adottate e per l’etica legata alla visita. Ne deriverà un’amplificazione del ruolo del museo inteso quale produttore di conoscenza, educatore e diffusore di una mentalità comune, di luogo di memoria e documentazione e infine di agenzia per il pensiero politico.⁷⁷⁸ Questa sorta

⁷⁷⁴ M. V. Marini Clarelli (2011), p.27.

⁷⁷⁵ M. Ross (1994)

⁷⁷⁶ R. Minello (2018), p. 94.

⁷⁷⁷ *ibidem*

⁷⁷⁸ D. Jalla, *Musei e “contesto” nella storia dell’ICOM (1946-2014): una prospettiva di analisi in preparazione della 24^a Conferenza generale del 2016.* https://www.academia.edu/16082823/Musei_e_contesto_nella_storia_dell_ICOM_1946-2014_una_prospettiva_di_analisi_in_preparazione_della_24a_Conferenza_generale_del_2016.2016

di museo “etico” non corrisponderà più al museo tradizionale, per questo i teorici della nuova corrente museologica si muoveranno per individuare una nuova formula, anche teorica, che realizzasse una vera integrazione fra conservazione del patrimonio, ormai diviso tra mobile e immobile, materiale e immateriale e l’attenzione per i visitatori. Partendo dai sistemi di allestimento e comunicazione di alcuni musei inglesi, Philip Wright, nel saggio contenuto nel testo di Peter Vergo, sosterrà che la qualità educativa della visita dipendeva, in primo luogo, dalla capacità dei curatori di «*by making transparent the processes by which art historians and curators choose to display art on their museum walls*»,⁷⁷⁹ contribuendo così a liberarli dalla loro immagine elitaria e da una visione troppo statica delle collezioni. Per il curatore Ian Lawley i «*museums must come to terms with a plurality of pasts, sometimes in conflict with each other, as one of the principal means by which people access to their history*»,⁷⁸⁰ ribadendo la necessità di smantellare soprattutto le barriere culturali che impedivano una partecipazione diffusa e rivolgendosi direttamente ai pubblici che li frequentavano, piuttosto che alla cerchia ristretta dei curatori e degli addetti ai lavori. In altre parole, anziché proporre storie spesso idealizzate, le esposizioni museali iniziarono a presentare più prospettive critiche, basandosi su esperienze personali per consentire ai diversi tipi di pubblico di comprendere e di condividere la storia raccontata al loro interno, pur nella loro complessità e nella loro ricchezza.⁷⁸¹ È proprio in questa prospettiva etica e politica che si svilupperà negli anni Novanta, una nuova museologia che Bernard Deloche definirà l’etica regolatrice di ogni istituzione incaricata di gestire la funzione documentaria.⁷⁸² Prodromica ed, al tempo stesso, organica a questa revisione, era stata la critica alle strutture museali fatta da Tony Bennett, attraverso un’analisi approfondita e dettagliata che spaziava dalla Gran Bretagna, all’Australia e al Nord America, sulle diverse modalità con cui musei, fiere e mostre avevano organizzato le loro collezioni e il loro rapporto con i visitatori. Discutendo dello sviluppo storico dei musei, Bennett. gettava una luce postmoderna su quel conflitto antropologico e sociale, che risaliva agli anni Settanta, tra cultura ufficiale e cultura popolare. Nel suo testo più famoso, *The Birth of the Museum* (1988), descrive il museo quale luogo di rappresentazioni sociali politicamente regolamentate e, in un

⁷⁷⁹ P. Wright (1989)

⁷⁸⁰ I. Lawley (1992), *For whom we serve*, in «New Statesman & Society», Vol. 5, n.211, p.38.

⁷⁸¹ J. B. Gardner (2004), p.17.

⁷⁸² B. Deloche (2001)

confronto con le teorie gramsciane e quelle di Foucault, prende in considerazione «*le tecnologie culturali*»,⁷⁸³ ossia tutte quelle categorie identitarie, quali “nazione” e “comunità” o artistiche, “stile” e “scuola”, che tradizionalmente il potere aveva utilizzato per instaurare vincoli di coercizione e di controllo delle diverse classi sociali. Ciò dipendeva dal fatto che nelle collezioni museali si esponevano solo le espressioni artistiche e culturali “alte” ed “elitarie” degne di conservazione e dunque ritenute identitarie, mentre venivano escluse quelle “basse” e “popolari”.⁷⁸⁴ Più tardi lo studioso chiarirà che, fin dalla nascita dei musei pubblici, anche le architetture e gli allestimenti, intesi quali «*forme architettoniche del complesso espositivo*»⁷⁸⁵ erano state realizzati per accentuare lo status culturale dell’istituzione, che si proponeva di “civilizzare” e al tempo stesso “disciplinare” la massa nell’acceptare la propria posizione all’interno della società. Nella ricostruzione della forma politica del museo, Bennett, non era stato il solo che aveva recuperato le teorie di Michel Foucault (1926- 1984), anzi, nella museologia degli anni Novanta si arriverà a quello che Clive Barnett (1968- 2021) indicherà come l’*effetto Foucault*, ossia una discussione critica che, complice la revisione marxista dopo la caduta del Muro di Berlino, sarà sempre più canalizzata sui concetti di controllo sociale e di produzione del consenso espressi dal filosofo francese.⁷⁸⁶ Foucault, infatti, aveva lungamente contestato il museo, descrivendolo tra i luoghi simbolo dell’eterotopia⁷⁸⁷ dove l’incontro con l’oggetto poteva avvenire solo se si fosse trasformato in qualcosa di familiare al pubblico, per adattarsi all’esperienza estetica e mitigare la distanza tra le collezioni e il visitatore. Inoltre, sempre negli anni Novanta, ci sarà un altro aspetto della sua filosofia che catalizzerà l’attenzione della museologia, ovvero la confutazione del concetto di storia lineare in favore «*di una storia “efficace” non-lineare basata sui concetti di continuità e discontinuità*». ⁷⁸⁸ La moltiplicazione dei tempi della storia, l’irruzione delle serie brevi, l’impossibilità di ridurre a uno schema lineare i mutamenti

⁷⁸³ T. Bennett (1988)

⁷⁸⁴ W. Griswold (1994)

⁷⁸⁵ T. Bennett (1995)

⁷⁸⁶ C. Barnett (1999), pp.369-397.

⁷⁸⁷: «*l’idea di accumulare tutto, l’idea di fermare in qualche modo il tempo, o piuttosto, di farlo depositare all’infinito in un certo spazio privilegiato, l’idea di costituire l’archivio generale di una cultura, la volontà di rinchiudere in un luogo ogni tempo, ogni epoca, ogni forma e ogni gusto, l’idea di costituire uno spazio per ogni tempo, come se questo spazio potesse essere definitivamente fuori tempo, questa è un’idea tutta moderna: il museo e la biblioteca sono delle eterotopie proprie della nostra cultura*». M. Foucault (1994), p.14.

⁷⁸⁸ R. Minello (2018), p.94.

del pensiero, secondo Foucault, dovevano tramutare il lavoro dello storico non più nell'interprete di tracce già date, ma nel costruttore del suo oggetto della ricerca. La costruzione di questo oggetto poteva, però, apparire discontinua, data l'incursione del concetto di avvenimento, che non era più giudicato l'ostacolo all'elaborazione della storia ma l'obiettivo della ricerca. Questa concezione, applicata alla museologia, sembrerà utile a sfidare le tradizionali esposizioni museali, basate su tassonomie e cronologie rigorose ed univoche, in cui non era considerata la presenza, ed insieme l'urgenza, di quell'avvenimento particolare che era alla base del rapporto del visitatore con l'oggetto.⁷⁸⁹ Dal punto di vista operativo, negli allestimenti si sperimenteranno nuove tipologie di presentazione, quali forme di mediazione tra il pubblico e l'oggetto museale.⁷⁹⁰ Anche la studiosa di stampo marxista Carol Duncan (1936),⁷⁹¹ nel suo approccio femminista al ruolo che i musei svolgevano nella costruzione dell'identità culturale, chiarirà che, non solo il sistema espositivo ma gli stessi oggetti, che di per sé non sono neutrali, generavano un sapere coercitivo con una liturgia e una simbologia che si poteva assimilare a quella di un tempio greco o di una chiesa gotica. Tale ritualità trasformava i musei in delle «*straordinarie macchine per la definizione dell'identità*»,⁷⁹² attraverso le quali il potere collocava le persone all'interno di un ordine prestabilito, determinando chi potesse partecipare, più di altri, al patrimonio di una comunità. Le considerazioni degli anni Novanta erano ancora molto influenzate dai precedenti teorici di Marx, Gramsci e Bourdieu, tanto che Bennett e Duncan, sotto questo profilo, condividevano l'idea che la storia del museo mettesse in luce la profonda disparità tra la promessa di democratizzazione e i reali profili sociali e culturali dei suoi visitatori.⁷⁹³

In questa museologia post-strutturalista, accanto alle critiche per le forme di esposizione, verrà sottoposta ad una profonda analisi la comunicazione museale, chiedendosi se il museo fosse realmente un *luogo di comunicazione*,⁷⁹⁴ in quanto questa funzione non appariva più così ovvia a tutti.⁷⁹⁵ Nel tentativo di dare una risposta positiva, da una parte si analizzeranno i vari sistemi comunicativi, per cercare quelli più idonei dal punto di

⁷⁸⁹ Si veda F.P. Adorno (1996), pp.52-54.

⁷⁹⁰ R. Minello (2018), p. 94 e C. Ribaldi (2005), p.483.

⁷⁹¹ C. Duncan (2005), pp.156-170.

⁷⁹² *ibidem*

⁷⁹³ S. Rodney (2015), p.68.

⁷⁹⁴ J. Davallon (1992)

⁷⁹⁵ A. Desvallèes, F. Mairesse (2016)

vista della recezione del messaggio, dall'altra si inizierà a sondare il pubblico per capire quali fossero le aspettative e le difficoltà nell'analisi e nella comprensione del contesto museale. In definitiva emergerà con sempre maggiore evidenza che la comunicazione museale non poteva essere apparentata alla lettura di un testo, ma doveva passare attraverso una precisa presentazione degli oggetti esposti,⁷⁹⁶ tornando così ad una prospettiva che apparteneva già a Duncan Cameron: «*in quanto sistema di comunicazione, il museo dipende allora, dal linguaggio non verbale degli oggetti e dai fenomeni osservabili. È innanzitutto un linguaggio visuale, che può diventare anche uditivo e tattile. Il suo potere comunicativo è così intenso che la responsabilità etica del suo utilizzo deve costituire una priorità per i professionisti museali*».⁷⁹⁷ Sarà questo uno dei motivi per cui nella comunicazione museale l'approccio trasmissivo, che era stato utilizzato nei musei dopo il lungo dibattito degli anni Settanta, verrà trasformato in uno culturale, dove la comunicazione diventerà un processo di condivisione, partecipazione e associazione, in cui sarà massimamente importante rendere consapevole l'utente dei meccanismi e del funzionamento del museo. Come ha ben spiegato Consuelo Lollobrigida⁷⁹⁸ in questo museo verranno tenuti in considerazione due tipi di fruizione: quello cognitivo, in cui l'oggetto ha una dimensione più ampia ed evoca nell'osservatore le forze culturali che lo hanno prodotto, e quello emotivo, dove l'oggetto esposto ha il potere di comunicare un senso di unicità e di suscitare un'intensa partecipazione sentimentale. Ciò ha determinato una nuova idea di *mission* del museo contemporaneo che, in maniera sempre più articolata, ha cominciato a farsi carico delle differenze culturali e sociali dei suoi pubblici, per favorire sia la socializzazione che il godimento dell'opera. Ritenendo che l'atteggiamento elitario, imputato ai curatori, influenzasse in senso negativo le scelte future del consumo culturale, la progettazione della comunicazione assumerà un'importanza dirimente, non solo in funzione delle caratteristiche dei destinatari potenziali, ma sulla base degli specifici obiettivi che il museo intendeva conseguire, tra cui il rapporto con la propria collettività di riferimento, il livello di tolleranza, la coesione sociale, il dialogo interculturale.⁷⁹⁹ In ultima analisi, il risultato più interessante della *New Museology* è stato quello di aver richiesto

⁷⁹⁶ *ibidem*

⁷⁹⁷ D. Cameron (1968). p.26. Traduzione dell'autore,

⁷⁹⁸ C. Lollobrigida (2010), pp.172-174.

⁷⁹⁹ L. Solima (2015)

un'assunzione di responsabilità e un cambio di identità da parte degli operatori museali che, da esperti del settore, si sono trasformati in mediatori tra gli oggetti e il pubblico⁸⁰⁰ passando da "legislatori" ad "interpreti".⁸⁰¹

Dal punto di vista storico questa nuova museologia ha avuto molti aspetti controversi e molte debolezze, palesando, nel tempo, diversi limiti operativi, soprattutto perché il sistema museale si è dovuto necessariamente relazionare con gli investimenti finanziari e le sponsorizzazioni, sia pubbliche che private, che hanno notevolmente modificato il carattere sociale e la sua gestione educativa.⁸⁰² Questi stessi fattori, associati alle molteplici pressioni e agli effetti del mercato basato sul consumo museale, sono stati decisivi per la formulazione di nuove professionalità, per l'enfasi centrata sul visitatore e per la trasformazione del pubblico in un consumatore di beni culturali.⁸⁰³ Già l'analisi di Carol Duncan,⁸⁰⁴ pubblicata per la prima volta nel 1995, aveva evidenziato che il cambiamento nello status sociale e nel consumo da parte del pubblico, in grandi musei tra cui il *Louvre* e la *National Gallery*, fosse avvenuto, più che sotto la spinta delle critiche mosse dalla *New Museology*,⁸⁰⁵ da interessi politici ed economici che avevano minato il prestigio scientifico di rispondere alle esigenze del mercato dei "beni culturali". Aspetto quest'ultimo, vedremo, particolarmente sentito da Sandra Pinto, tanto che non posso concludere la breve ricognizione sulla museologia degli anni Novanta, senza prendere in considerazione alcune valutazioni della stessa soprintendente, che era stata molto critica sulla forma che avevano assunto i musei nel periodo postmoderno, descrivendo in maniera polemica questo periodo come la "peste" che aveva colpito la storia dell'arte, sia come disciplina, che in relazione alle professioni e alle competenze ad essa connesse.⁸⁰⁶ Pur se rivolto ad un ambito nazionale, quanto descrive in *Gli storici dell'arte e la peste*, testo del 2006 redatto con Matteo Lafranconi, può far comprendere con quanta determinata consapevolezza avesse svolto il compito di critica e di curatrice museale. Attraverso una serie di conversazioni con alcuni studiosi e colleghi soprintendenti

⁸⁰⁰ E. Hooper-Greenhill (1992)

⁸⁰¹ M. Ross (1994), p.85.

⁸⁰² E. Hopper Greenhill (1997)

⁸⁰³ M. Ross (1994), p.86.

⁸⁰⁴ C. Duncan (2005)

⁸⁰⁵ V. McCall, C. Gray (2014), *Museums and the 'New Museology': Theory, Practice and Organizational change* Museum Management and Curatorship Volume 29, Issue 1, pp.19-35
<http://www.tandfonline.com/10.1080/09647775.2013.869852>

⁸⁰⁶ S. Pinto, M. Lafranconi (2006), p.15.

esaminava il ruolo avuto dagli storici dell'arte in Italia, nella difesa e nella valorizzazione del patrimonio, descrivendo il momento in cui avevano perso la loro funzione di guida e di stimolo alla politica culturale. Fin dalla fine degli anni Settanta, con la legge sui "giacimenti culturali",⁸⁰⁷ si era verificato, secondo Pinto, un profondo cambiamento perché gli studiosi che si erano occupati di tutela e di valorizzazione avevano cessato di essere figure di riferimento in molti settori, tra cui il museo. Una "peste" politica, economica, scientifica, che li aveva privati della visibilità e dei poteri necessari a chi lavorava nel campo della cultura. La parabola, dapprima ascendente, era iniziata, a suo parere, con Adolfo Venturi che, assegnando una nuova dignità accademica alla disciplina, con metodo scientifico aveva trasformato *«l'erudizione e la conoscenza delle opere d'arte in elementi certi di coscienza civile necessari al nutrimento dell'identità nazionale»*,⁸⁰⁸ dando una *pienezza professionale* agli storici dell'arte, grazie alla prima catalogazione del patrimonio artistico, dai piccoli ai grandi musei. Nella direzione da lui indicata, si erano mossi gli studiosi della generazione successiva, ossia il figlio Lionello, Pietro Toesca, Mario Salmi, Anna Maria Brizio, Cesare Brandi, Roberto Longhi, Carlo Ludovico Ragghianti e Giulio Carlo Argan. Alla metà degli anni Sessanta, questi storici dell'arte italiani formati alla scuola di Venturi, godendo di un prestigio internazionale, si erano fatti portatori, in qualità di dirigenti dell'amministrazione, di un modello pubblico di gestione e conservazione del patrimonio molto apprezzato,⁸⁰⁹ almeno fino al 1998 con la legge sui "giacimenti culturali"⁸¹⁰ che segnerà l'inizio di un vero spodestamento. Persino l'evidente "femminilizzazione" della disciplina nelle università, cioè la presenza sempre più numerosa di docenti donne sarebbe stata, avvertiva Sandra Pinto, il sintomo di questa perdita di autorevolezza, poiché là dove il settore si svuota di valore gli uomini lo lasciano alle donne.⁸¹¹ In questi stessi anni, infine, i diversi governi di sinistra, con i

⁸⁰⁷ Il termine stesso denotava, per Pinto, un cambiamento storico e culturale ampiamente negativo perché considerava l'opera d'arte una "risorsa", un "giacimento", un "bene" in rapporto al profitto.

⁸⁰⁸ S. Pinto, M. Lafranconi (2006), p.16.

⁸⁰⁹ S. Pinto, M. Lafranconi (2006), p.17.

⁸¹⁰ Con il D. Lgs, n.112 del 1998 (in attuazione della legge n.59 del 1997, detta "Legge Bassanini"), al capo V, intitolato "Beni e attività culturali", per la prima volta viene data una precisa definizione dei beni culturali (art.148 "Definizioni", comma 1, lettera a): *quelli che compongono il patrimonio storico, artistico, monumentale, demotnoantropologico, archeologico, archivistico e librario e gli altri che costituiscono testimonianza avente valore di civiltà*. Nel medesimo articolo di legge vengono inoltre definiti i termini di "beni ambientali", "tutela", "gestione", "valorizzazione" e "attività culturali". Con questo testo legislativo si allarga dunque la definizione tradizionale di "bene culturale", che comprende ora fotografie, audiovisivi, spartiti musicali, strumenti scientifici e tecnici.

⁸¹¹ S. Pinto, M. Lafranconi (2006), p.20.

ministri Walter Veltroni (ministro dal 1996 al 1998) e Giovanna Melandri (ministro dal 1998 al 2001) e di destra, con Giuliano Urbani (ministro dal 2001 al 2006), attraverso un'altra lunga stagione di riforme,⁸¹² avevano soppresso la Storia dell'arte tra le competenze professionali dei direttori di musei, allontanandoli dal ruolo di decisori estetici e storici.⁸¹³ Negli anni Novanta, infatti, il dibattito intorno all'assetto giuridico ed amministrativo dei musei era stato molto ampio,⁸¹⁴ con l'elaborazione di documenti e proposte parlamentari, tra cui quella del Ministro Paolucci per l'attribuzione dell'autonomia ad alcuni istituti del ministero, tra cui quattro grandi musei, *Uffizi*, *Pinacoteca Brera*, *Galleria Borghese* e *Museo di Capodimonte*. In questo quadro di grandi cambiamenti si inserisce la vicenda personale di Sandra Pinto che ha avuto la straordinaria abilità di comprendere il carattere politico di ogni scelta fatta nel settore della tutela e della valorizzazione e di saper "posizionare" sé stessa, ed ognuno dei suoi interventi, in una continuità ideologica e critica che parte da Firenze ed arriva a Roma.

Strategie costruttiviste nell'apprendimento museale

Nel nuovo sistema di rapporti con il pubblico degli anni Novanta si inserisce anche un diverso approccio all'educazione museale, generalmente incentrata sulle teorie costruttiviste dell'apprendimento informale⁸¹⁵ espresse, ad esempio, da Eilean Hopper-Greenhill (1945) che nel fondamentale testo *The Educational Role of the Museums* (1994) ha dedicato diverse pagine agli aspetti della didattica divisi per fasce di pubblico, dalle scolaresche agli adulti, orientando il museo verso nuove forme di partecipazione e comprensione. Partendo ancora una volta dalla lezione di Foucault, per il quale «*il sapere non è fatto per comprendere, ma per prendere posizione*», la studiosa ha indagato il museo d'oggi nella dinamica tra sapere e potere, cioè di una lotta tra affermarsi ed emergere, in base alla capacità di determinare significati e definizioni sugli oggetti.

⁸¹² Sempre nel 1998, infatti, con il D. Lgs. n. 368 viene istituito il nuovo Ministero per i Beni e le Attività Culturali (Mibac) a cui furono devolute, oltre alle attribuzioni spettanti al Ministero dalla sua fondazione nel 1975, anche la promozione dello sport e di impiantistica sportiva, delle attività dello spettacolo in tutte le sue espressioni, dal cinema al teatro, alla danza, alla musica, agli spettacoli viaggianti. <https://storico.beniculturali.it>.

⁸¹³ S. Pinto, M. Lafranconi, (2006), p.16.

⁸¹⁴ Sul dibattito si veda il sito <https://www.anms.it/upload/rivistefiles/179.PDF>. M. Montella (2001), *Il progetto e l'occasione. La politica dei beni culturali e gli standard per musei italiani*, in *L'intelligenza della passione. Scritti per Andrea Emiliani*, Minerva Ed., Bologna; E. Rullani (1999) *La modernizzazione manageriale in Italia*, in C. Baccarani (a cura di), *Scritti di tecnica economica sull'organizzazione e la finanza. In ricordo di Giorgio Gasparotti*, Cedam, Padova.

⁸¹⁵ C. Gabrielli (2001); M. Sani (2004)

Hooper-Greenhill, ha messo in evidenza anche le profonde differenze che esistono tra le acquisizioni museali e quelle più formali della scuola perché «*museum-based learning is physical, bodily engaged: movement is inevitable, and the nature, pace and range of this bodily movement influences the style of learning. Museums have no national curriculum – each museum may present a different view of a specific matter; they have no formal systems of assessment and no prescribed timetables for learning. Learning in museums is potentially more open-ended, more individually directed, more unpredictable and more susceptible to multiple diverse responses than in sites of formal education, where what is taught is directed by externally established standards*». ⁸¹⁶ La dinamica formativa extra scolastica ed informale del *lifelong learning*, che prevede luoghi diversi di apprendimento e una maturazione continua e critica della persona, è stata riconosciuta anche dall'Unione Europea che ha inserito l'educazione al patrimonio culturale nella *Raccomandazione R (98) 5* del Consiglio d'Europa, ⁸¹⁷ nella *Convenzione per il valore del patrimonio di Faro* ⁸¹⁸ e nel Trattato di Lisbona, ⁸¹⁹ con un significativo spostamento dell'attenzione da un paradigma centrato esclusivamente sulla collezione ad uno che mette al centro del processo il visitatore. La cultura, parte integrante del passato e della memoria di un territorio, è anche stata indicata, in anni più recenti, quale mezzo per la creazione di società più coese, per favorire processi di integrazione sociale e per il rafforzamento dei processi di apprendimento permanente in contesti non formali. ⁸²⁰ Tale esigenza è stata avvertita soprattutto da pedagogisti americani e francesi che, negli ultimi vent'anni, hanno studiato e proposto nuovi modelli e nuove modalità legate alla didattica. ⁸²¹ Sulla spinta di queste proposte gli educatori museali sono stati chiamati ad offrire un maggiore ventaglio di possibilità formative, per rispondere alle richieste di un pubblico che porta con sé nella visita prospettive, valori ed esperienze personali. Il singolo visitatore, cioè, non è più ritenuto una *tabula rasa* su cui si deposita l'esperienza museale ma un

⁸¹⁶ E. Hooper-Greenhill (2007), pp.4-5.

⁸¹⁷ Raccomandazione R (98) 5 del Comitato dei Ministri del Consiglio d'Europa relativa all'educazione al patrimonio <http://www.storiairreer.it/Materiali/Materiali/beniculturali/1998%20Raccomandazione%20UE%20%20it.pdf>

⁸¹⁸ http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1362060804636_Opuscolo_Convenzione_Faro.pdf

⁸¹⁹ http://europa.eu/lisbon_treaty/full_text/index_it.htm

⁸²⁰ K. Gibbs, M. Sani, J. Thompson (2007)

⁸²¹ C. Lollobrigida (2010), p.165.

coprotagonista, dotato di una sua specifica competenza in quanto «*rappresentante di un gruppo sociale o di un particolare sapere sociale*». ⁸²²

Anche l'Italia, emanerà una serie di provvedimenti legislativi per fornire, a quanti operavano nei musei e nei luoghi della cultura, indicazioni per rendere sempre più accessibili le informazioni, per migliorare gli aspetti operativi dei servizi ai visitatori e per valorizzare e promuovere il patrimonio dei beni culturali. ⁸²³ Si sanciva quale nuovo modo di fruire dell'esperienza museale, la necessità di consentire una lettura critica ed approfondita delle opere, che dovevano essere corredate da una «*serie di informazioni di carattere storico, iconografico, stilistico, sulle tecniche e i materiali impiegati, sullo stato di conservazione, sul contesto artistico territoriale in cui gli oggetti si collocano e sui criteri seguiti nell'ordinamento delle collezioni (...)*». ⁸²⁴ Se durante la visita saranno considerati ormai indispensabili, per orientare il visitatore, le piante, le didascalie e i pannelli esplicativi all'inizio di ogni settore, emergerà anche la necessità di supportare ed ampliare questi apparati con la redazione di guide brevi e di cataloghi delle opere. Le indicazioni per la redazione e la cura scientifica di questi sussidi saranno alla base, vedremo, della diversificazione degli strumenti comunicativi che Pinto realizzerà nella Galleria, nella convinzione di rafforzare il legame tra cittadini/visitatori e patrimonio culturale: «*(...) le Guide brevi da pubblicare in più lingue straniere, contengono di solito le notizie introduttive essenziali sull'origine e formazione del museo, sui percorsi principali, sui luoghi o le opere di eccellenza, corredate da un apparato illustrativo. Si demanda al museo la responsabilità di controllarne l'attendibilità scientifica, anche se prodotte e pubblicate da soggetti diversi (autori esterni al museo, editori concessionari o non), soprattutto quando esse vengano poste in vendita nel negozio del museo stesso. (...) Il Catalogo del museo, uno strumento più completo rispetto al precedente, che può presentarsi corredato da, o in forma di prodotto multimediale. Vale quanto detto sopra per le guide brevi; si aggiunga che, dato il valore istituzionale di questo sussidio informativo, il suo controllo scientifico da parte del personale tecnico- scientifico del museo si ritiene indispensabile. Si richiama l'opportunità che una o più copie del catalogo siano rese disponibili alla consultazione gratuita da parte dei visitatori, o nei*

⁸²² J. Davallon (1992), p.108.

⁸²³ L. 59/1997, L. 127/1997; D. Lg. 112/98; L. Cost. 3/2001.

⁸²⁴ Ambito VII Rapporti del museo con il pubblico e relativi servizi in *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei* (art. 150, comma 6, D.L. n. 112/1998)

*luoghi di sosta e di riposo (...) comunque durante il percorso di visita e nel negozio del museo».*⁸²⁵ Dopo la disaffezione per la visita guidata che si era manifestata negli anni Ottanta, torneranno ad essere gradite dal pubblico anche le informazioni fornite dal personale di accoglienza/vigilanza, dalle guide specializzate, sebbene la visita al museo non rappresenterà più una pratica educativa simile alla lezione scolastica, ma qualcosa di più ampio e più complesso che, Jean Davallon, descriveva con il termine di *svago culturale*.⁸²⁶ Lo studioso francese, nel 1998, aveva sintetizzato le maggiori differenze tra l'approccio delle istituzioni scolastiche e quello museali facendo riferimento ai concetti di *dissimmetria e simmetria*. Nel museo questa relazione di natura simmetrica si esprimeva attraverso l'ideazione di percorsi incentrati sulla figura del visitatore, sulle sue competenze pregresse, sulle sue esigenze e i suoi obiettivi, dove il maggiore interesse per il museo nasceva proprio da questa libertà conoscitiva ed emotiva che nella scuola, basata sulla dissimmetria, nonostante i cambiamenti e le riforme, non era ancora consolidata. In definitiva, proprio il museo sarà giudicato capace di mettere in atto quella modalità di apprendimento, tipica del costruttivismo, basata oltre che sul *learning by doing* dei primi laboratori del fare, anche sul *learning centered*, che pone il soggetto al centro del processo formativo in alternativa all'educazione *teaching centered*, basata sulla centralità dell'insegnante, considerato unico e indiscusso detentore di un sapere universale, astratto e indipendente dal contesto di riferimento. Sebbene questi aspetti fossero stati appena resi consapevoli agli educatori museali, era ormai chiaro che un museo o una mostra potevano, dunque, fornire ai visitatori, più che una lezione in classe, la possibilità di costruire la propria conoscenza, facendo in modo che l'apprendimento si trasformasse in una scoperta e in una messa in discussione delle informazioni pregresse.⁸²⁷

Nell'ambito della nuova attenzione rivolta all'accoglienza, non meno significativa è stata, fino ad oggi, la ridefinizione delle funzioni dei musei in un'ottica "inclusiva", al fine di rispondere alle problematiche connesse ai fenomeni migratori e a situazioni di esclusione sociale, spesso realizzando rapporti di partenariato interistituzionale e una programmazione di vantaggiose sinergie fra il settore culturale e quello sociale. La priorità del "museo inclusivo", in particolare nella sua contestualizzazione italiana, riguarda *in primis* gli orientamenti volti a non escludere e a non demotivare i potenziali

⁸²⁵ *ibidem*

⁸²⁶ J. Davallon (1992), p.110.

⁸²⁷ M.T. Balboni Brizza (2008), p.41.

visitatori dei musei, soprattutto gli extracomunitari e i giovani, per poter poi ragionare su un'offerta in grado di attrarre e coinvolgere chi soffre, per varie ragioni, di forme di esclusione fisica, sociale e educativa.⁸²⁸ Tuttavia, negli anni in questione, i principi organizzativi del museo costruttivista, ampiamente descritti anche dal pedagogista George E. Hein (1932), piuttosto che riguardare la varietà dei percorsi e le nuove modalità narrative, come avverrà successivamente, si estrinsecavano nella variegata offerta di esperienze laboratoriali proposte da quasi tutte le istituzioni museali. I laboratori saranno impiegati con maggior frequenza anche perché tendevano a trasformare la visita in un'esperienza coinvolgente, secondo le linee della pedagogia di Jerome Bruner e di Lev Vygotskij.⁸²⁹ Possiamo considerare almeno due tipologie, la cui strutturazione si delinea in una forma sempre più definitiva:⁸³⁰

- *laboratori basati sull'esperienza del fare e dell'animare* che esaltano la dimensione prassica e partecipativa, adeguati alla scuola primaria. Si creano ambienti che stimolano le attività manuali, di manipolazione e di aggregazione sociale a livello scolastico, comunitario e anche familiare, quando i percorsi laboratoriali sono proposti alle famiglie con figli, fascia di pubblico che sempre più visita il museo;⁸³¹
- *laboratori basati sulle esperienze di ricostruzione/interpretazione*, che propongono delle visite a tema e dei percorsi tematici, soprattutto per le scuole secondarie. Questi itinerari sono concepiti secondo una concezione attiva del conoscere, attraverso richieste di confronti tra opere d'arte, elaborazione di questionari e testi e altre attività di valutazione che prevedono anche il coinvolgimento emotivo dello studente che si avvicina, così, in modo personale a mondi che inizialmente appaiono lontani dai contesti più usuali.⁸³²

Bisogna anche ricordare che l'analisi sulle differenze profonde tra le due istituzioni formative, condotte dalla pedagogia strutturalista e post-strutturalista, secondo la formula apprendimento formale e informale, hanno consentito, nel breve volgere del secolo, di instaurare una maggiore e significativa collaborazione tra museo e scuola.⁸³³ Per molti

⁸²⁸ E. Carrara (2014)

⁸²⁹ C. Lollobrigida (2010), p.159.

⁸³⁰ L. Borello (1988) e L. Borello (2001)

⁸³¹ C. Lollobrigida (2010), p.159.

⁸³² *ibidem*

⁸³³ C. Da Milano (2006); K. Gibbs, M. Sani, J. Thompson (2006)

versi l'educazione museale si è trasformata cioè, sempre più ne «*la messa in atto di una mediazione che serve ad avvicinare il visitatore all'oggetto musealizzato (...) come fulcro di un processo di insegnamento-apprendimento che si svolge a partire dalla scuola (...)*». ⁸³⁴ La mediazione culturale sarà, dunque, uno degli atteggiamenti più vitali della didattica alla fine del Millennio anche nel nostro Paese, dove verrà formalizzato il rapporto tra soprintendenza e scuola, attraverso una serie di convenzioni contenute nell'*Accordo Quadro* e nel *Testo Unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali*, ⁸³⁵ grazie ai quali le istituzioni museali e scolastiche hanno potuto elaborare congiuntamente progetti educativi, annuali o pluriennali. Ormai in forma sempre più definitiva questo rapporto prevede che l'insegnante debba conoscere il museo e i suoi contenuti, inserendolo nella sua programmazione annuale, mentre l'operatore museale, deve acquisire conoscenze e competenze specifiche di ambito pedagogico per svolgere una penetrante funzione didattico formativa. Nel 1991, Mario Calidoni, ⁸³⁶ che si era interessato al rapporto tra patrimonio e scuola, affermava questa necessità di una continuità educativa tra due istituzioni, in cui soprattutto la scuola doveva proporre una logica didattica basata su progetti da collocare in appositi spazi curricolari e «*non agire come l'unica depositaria dell'istruzione*», ⁸³⁷ bensì uno dei tanti agenti presenti sul territorio. Il dibattito accademico sui sistemi di apprendimento diventerà così complesso ed articolato tanto da produrre una sterminata bibliografia, ⁸³⁸ solo in parte citata in questo

⁸³⁴ E. Nardi (2011), pp.24-25.

⁸³⁵ D.L.n.490 del 29 ottobre 1999, art. 111. Fruizione da parte delle scuole: «*Il Ministero, le regioni e gli altri enti territoriali favoriscono la fruizione del patrimonio culturale e scientifico da parte degli studenti, stipulando con le scuole di ogni ordine e grado apposite convenzioni nelle quali sono fissate, tra l'altro, le modalità per la predisposizione di materiali, sussidi e percorsi didattici.* Accordo Quadro del 20 marzo 1998, art. 2: «*Il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali potenzierà le Sezioni didattiche istituendo Servizi educativi del Museo e del Territorio in ogni Ufficio periferico. Tali Servizi educativi, nell'ambito delle proprie funzioni, privilegeranno il rapporto con le Istituzioni scolastiche elaborando congiuntamente progetti annuali o pluriennali, per cui si avvarranno delle rispettive competenze. Il Ministero della Pubblica Istruzione si adopererà affinché le singole Istituzioni scolastiche, nell'ambito della loro autonomia didattica ed organizzativa e in relazione alle iniziative di sperimentazione dell'autonomia medesima di cui al D.M. n. 765 citato nella premessa, collaborino con le Soprintendenze per i Beni Archeologici, Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici. Di norma i progetti con la definizione di finalità, obiettivi, contenuti, strategie e strumenti dovranno essere concordati tra le Scuole e le Soprintendenze interessate entro la fine dell'anno scolastico precedente l'anno in cui sarà attivato il progetto stesso. Nell'attuazione dei progetti potranno essere sperimentati modelli metodologici e valutativi e prodotti materiali didattici a stampa, multimediali ed elettronici. L'istituendo Centro Nazionale per i Servizi Educativi del Museo e del Territorio fornirà il supporto necessario di informazione, consulenza, assistenza e monitoraggio.*

⁸³⁶ M. Calidoni (1991)

⁸³⁷ Ivi, p.100

⁸³⁸ Si veda non citati nella bibliografia generale: Sekules V., Xanthoudaki M. (1999), *Arti visive, scuole e musei. Formazione in servizio per l'insegnante non specialista: un progetto europeo*, Programma

lavoro. La didattica museale, particolarmente quella rivolta agli adulti, affronterà infine la questione più spinosa, quella su cui si interrogherà anche Sandra Pinto, ossia facilitare la conoscenza senza sacrificare la complessità concettuale.⁸³⁹ Infatti, gli eventi mediatici, le mostre temporanee, le aperture gratuite, quelle speciali, affolleranno i musei di pubblici, anche nuovi, ma non sempre assolveranno a pieno ad una funzione educativa. La stessa offerta didattica della Galleria rappresenterà una sorta di compromesso, tra il tentativo di essere un museo fortemente educativo e rigoroso dal punto di vista scientifico e la necessità di inseguire *l'audience* e il successo in termini di affluenza e di semplificazione dei contenuti.

Le indagini sul pubblico degli anni Novanta

In tutti i Paesi europei, in questi stessi anni, vengono creati uffici e centri studi per le indagini sul pubblico dei musei. In Francia, dove da tempo erano stati adottati sistemi di rilevamento più complessi di quelli italiani, Jean Davallon⁸⁴⁰ individuava, dal punto di vista teorico, ben cinque aspetti che si dovevano considerare in una corretta indagine sui visitatori: la qualità dell'apprendimento ricevuto, il comportamento nel corso della visita, la validità della comunicazione, il livello di soddisfazione del visitatore e la percezione dell'istituzione museale. Questa complessità di dati da considerare ha progressivamente portato a nuove forme di rilevamento, dal semplice questionario all'indagine osservante della visita,⁸⁴¹ con interviste specifiche che hanno avuto un approccio più diretto ed approfondito con il pubblico, fino ai *focus group* (discussioni guidate di gruppo). Mentre negli anni Settanta la risposta della museologia era stata di tipo sociale e politico, negli anni Novanta, il ragionamento si sposterà sul singolo visitatore, di cui si prenderanno in

Socrates dell'Unione Europea; AA.VV. (2001), *Tra scuola e Museo: lo spazio dell'arte - incontri, didattica, esperienze di formazione*, Torino; M. Costantino (2001), *Mnemosyne a scuola. Per una didattica dai beni culturali*, Irsae Lazio - FrancoAngeli, Milano; E Nardi. (2001), *Leggere il museo. Proposte didattiche*, Seam, Roma; L. Borello (2002), *Monitoraggio e laboratori didattici museali nella costruzione del percorso formativo delle scuole A.S. 2000-2002*, Museo Regionale di Scienze Naturali, Irre Piemonte; S. Mascheroni (2002), *L'educazione e il paternariato culturale in Scuola e didattica: problemi e orientamenti per la scuola media* (a cura di) S. Mascheroni, n.11, La Scuola, Brescia; M. Donna, S. Mascheroni, V. Simone (2004), *Didattica dei musei. La valutazione del progetto educativo*, (a cura di) M. Donna, S. Mascheroni, V. Simone, FrancoAngeli Milano; S. Gori, B. Guarducci (2005), *I bambini e l'arte contemporanea. Percorsi ed esperienze d'arte in erba*, Gli Ori, Prato.

⁸³⁹ B. Vertecchi (1997)

⁸⁴⁰ J. Davallon (1992), p.102.

⁸⁴¹ Che analizzano in incognito i comportamenti spontanei dei visitatori nei percorsi, nelle singole sale e davanti alle opere.

considerazioni aspetti molto particolari, quali il senso di inadeguatezza o l'incapacità di apprezzare l'esperienza diretta dell'arte che avveniva in un museo. Inoltre, la costante ricerca di finanziamenti pubblici e privati da parte delle istituzioni museali aveva portato ad una attenzione per il pubblico in termini di quantità, con politiche marcatamente commerciali, per conoscere i desideri, le preferenze e venire incontro a tutte le aspettative di quelli che saranno definiti "i pubblici" del museo. Il numero delle presenze, diventato fondamentale per garantire ai musei dei bilanci consistenti, iniziava già a diventare un argomento inconfutabile nelle battaglie per ottenere contributi, che, negli anni Novanta, arrivavano da più parti, anche, nel caso dell'Italia, da una porzione dei proventi del gioco del Lotto.⁸⁴² Spesso, infatti, sono state le politiche di mercato, più che le proposte museologiche, a portare il museo da un passatempo elitario della classe medio-alta ad un'attività di massa sempre più diffusa.

In Italia il primo centro studi per le indagini sul pubblico venne istituito, nel 1999, presso il *Ministero per i Beni e le Attività Culturali* e affidato al docente di Economia gestionale Ludovico Solima.⁸⁴³ Più tardi, nel 2011, significative saranno le metodologie messe a punto dalla *Fondazione Fizzcarraldo*,⁸⁴⁴ con sede a Torino, che utilizzerà soprattutto l'indagine osservante per prendere in considerazione, oltre agli aspetti sociologici e psicologici, anche quelli connessi alla semiotica delle collezioni e al sistema di comunicazione realizzato nei percorsi museali, attraverso l'allestimento e l'ordinamento. L'indagine condotta da Solima era stata fondamentale nel dibattito nazionale perché, per la prima volta in Italia, puntava a identificare un profilo sociale e demografico del visitatore, con il compito di rilevare l'efficacia della comunicazione museale, ottenendo suggerimenti per migliorarla e allo stesso tempo per valutare il livello di gradimento del pubblico rispetto alle informazioni fornite. Fondamento della ricerca era il presupposto che il museo fosse un'istituzione basata sulla tutela e sulla diffusione della conoscenza,⁸⁴⁵ un ruolo istituzionale che gli era stato attribuito dalla comunità scientifica e che doveva essere trasmesso al pubblico attraverso un aggiornato sistema di comunicazione. Un

⁸⁴² Legge n° 662 del 1996, con la quale il Ministero dell'Economia e delle Finanze trasferiva una parte dei proventi del Gioco del Lotto al Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

⁸⁴³ E. Nardi (2011), p.18.

⁸⁴⁴ Centro studi indipendente che svolge attività di progettazione, ricerca, formazione e documentazione sul management, l'economia e le politiche della cultura, delle arti e dei media.

⁸⁴⁵ L. Solima (2004), *Dall'informazione alla conoscenza: indagine sulla comunicazione nei musei italiani*, in E. Nardi (2004), p.114.

modello che oggi possiamo considerare in parte superato, rispetto al carattere relazionale e partecipativo che il museo tende ad assumere, anche se molti dei dati del censimento, nel quale era inserita anche la Galleria, saranno poi confermati nelle indagini successive. Nel museo appena allestito da Sandra Pinto l'indagine del 1999 rivelava che vi era una perfetta corrispondenza tra le scelte museografiche della soprintendente e la percezione che i visitatori avevano del museo, anche se questo non portava ad una reale conoscenza in termini di consapevolezza e interpretazione. Il visitatore tipo⁸⁴⁶ esibiva un profilo sociodemografico molto particolare rispetto agli altri musei presi in considerazione: di sesso femminile, di cultura medio alta, per lo più in possesso di un diploma o di una laurea, si riteneva soddisfatto della visita in quanto venivano confermate le conoscenze già possedute.⁸⁴⁷ La Galleria si presentava, secondo il progetto di Sandra Pinto, quale museo storico del contemporaneo, che rafforzava conoscenze già apprese in altri contesti, soprattutto scolastico e universitario. In accordo con l'interesse dimostrato dalle donne per l'arte contemporanea anche nelle università, la fetta di pubblico più numerosa era, dunque, quella femminile, aspetto che segna la storia di questo museo, a partire dalle sue stesse soprintendenti e direttrici. Con questo non intendo che lo stile curatoriale sia diverso per genere ma che l'interesse per l'arte contemporanea ha una sua peculiarità nel genere femminile, aspetto che potrebbe essere indagato con maggiore attenzione, senza creare stereotipi di genere. Poiché questo esula dalle mie competenze, mi limito ad osservare questa particolarità. Benché l'età media delle donne interessate ai musei fosse compresa tra i 25 e 35 anni, alla Galleria risultava molto più elevata, tra i 50 e 60 anni, di cui, oltre la metà, di provenienza straniera. Il 14,6% dei visitatori attribuiva a questo museo una funzione sociale medio alta, ossia un "laboratorio ed officina d'idee", ma per il 40% restava legato ad una funzione sociale medio bassa di "tempio" della cultura, il cui contenuto, in termini di comprensione, era accessibile con una certa difficoltà. Interessante, infine, la funzione "ludica" che era riconosciuta solo dal 6,5% dei visitatori, comunque il risultato più alto tra i musei presi in considerazione nell'indagine.⁸⁴⁸ Per quanto atteneva alle didascalie, un visitatore su quattro le riteneva insoddisfacenti, soprattutto gli stranieri, per la mancanza di testi in lingua inglese.⁸⁴⁹ Una sezione

⁸⁴⁶ Tutte le informazioni sul pubblico, sulle percentuali e sul gradimento dei sistemi di comunicazione sono tratte dai grafici pubblicati in L. Solima (2000).

⁸⁴⁷ L. Solima (2004), p.118.

⁸⁴⁸ Ivi, p.120.

⁸⁴⁹ *ibidem*

interessante dell'indagine riguardava la segnaletica interna ai musei, tra cui le indicazioni dei percorsi e dei servizi, che risultava un elemento preso in considerazione dall'80% dei visitatori, con percentuali molto più alte tra quelli con titolo di studio basso (elementari o senza titolo di studio), che ritenevano di più facile lettura, rispetto ai pieghevoli o guide a stampa, le indicazioni basate su segni convenzionali e non verbali disposti all'interno del museo.⁸⁵⁰

A dieci anni da questa prima indagine, il Ministero commissiona una nuova ricerca,⁸⁵¹ al fine di aggiornare i dati raccolti: tra il 2010 e il 2011 vengono realizzati circa 4.600 questionari, distribuiti in 12 musei italiani, che hanno permesso di definire un nuovo profilo demografico dei visitatori e meditare su aspetti specifici della visita museale, tra i quali emerge, senza distinzione specifica rispetto alla tipologia, una grande attenzione per la segnaletica esterna, la necessità di piante e cartine per indicare i percorsi, la preferenza per pieghevoli con brevi notizie sulla collezione, anche se ormai questi strumenti sono stati soppiantati prima dalle audioguide e poi dall'uso del digitale. Sempre rispetto all'indagine del 1999 era diminuita la soddisfazione dei visitatori per tutti gli strumenti di comunicazione indagati, ad eccezione delle didascalie, sempre molto apprezzate, giudicate leggibili, nel 2011, da più del 75% dei visitatori e considerate necessarie da più del 60% degli intervistati, che apprezzavano il lavoro di semplificazione svolto, nel precedente decennio, sul loro linguaggio. Al tempo stesso però, il 60% dichiarava che avrebbe desiderato ricevere più informazioni, non solo sulle collezioni ma anche sul contesto storico e/o geografico in cui si collocavano le opere.

Bianca Alessandra Pinto (1995- 2005) e il museo storico del contemporaneo

Bianca Alessandra Pinto (1945- 2020), allieva *eretica* di Giulio Carlo Argan, come lei stessa amava definirsi,⁸⁵² inizia la sua carriera giovanissima, nel 1965, assistente alla Sapienza, poi distaccata alla Galleria, dove resterà fino al 1969. Il suo primo impegno sarà, come ho ricordato, la schedatura per il costituendo catalogo delle opere, sotto la direzione di Giorgio de Marchis. Sarà proprio Bucarelli, allora soprintendente, a farla entrare a pieno titolo nell'*Associazione Internazionale dei Critici d'Arte*,⁸⁵³ dando inizio

⁸⁵⁰ *ibidem*

⁸⁵¹ L. Solima (2012)

⁸⁵² F. Mazzocca (2020); M.B. Failla – S. Ventra (2020).

⁸⁵³ Lettera di P. Bucarelli del 7 nov. 1968 (ABG, soprintendenti, cart. 52, b.11).

ad una lunga e limpida carriera. Erano gli anni di un grande rilancio del museo d'arte contemporanea e di un fermento innovativo a livello nazionale,⁸⁵⁴ che la stessa Pinto definisce «*la stagione della pienezza professionale (...) che ha posto la questione della tutela come cruciale per la sopravvivenza stessa di una cultura, che ha cercato giustificazione all'esistenza del passato, bagaglio senza il quale non intendeva incamminarsi verso il futuro*».⁸⁵⁵ Nel 1970, arriva a Firenze con la qualifica di ispettrice della Soprintendenza e viene nominata direttrice della *Galleria d'Arte Moderna* di Palazzo Pitti, carica mantenuta fino al 1979, quando rientrerà a Roma per dirigere il *Museo di Arte Orientale* di Palazzo Brancaccio. Nel 1987 viene nuovamente trasferita a Torino, quale soprintendente della *Galleria Sabauda*, dove resterà fino alla fine del 1994, quando verrà nominata soprintendente della Galleria e qui, nel 2004, terminerà la sua carriera di funzionaria ministeriale.

I suoi primi studi saranno rivolti all'arte contemporanea, tra le prime pubblicazioni quella dedicata a Pino Pascali,⁸⁵⁶ in occasione della mostra organizzata da Palma Bucarelli nel 1969 alla Galleria. Negli anni della direzione della *Galleria d'Arte Moderna* di Palazzo Pitti e della *Galleria Sabauda* si indirizzerà verso la storia dell'arte italiana dell'Ottocento, con importanti testi sul Romanticismo storico, sui Macchiaioli, che sono stati determinanti per riscoprire i territori “rimossi”⁸⁵⁷ di questo periodo artistico, con un nuovo modo di studiare e capire l'Ottocento italiano che ha influenzato tantissimi funzionari che hanno lavorato con lei. Con metodi storiografici vicini al modello francese e inglese e in un costante confronto con altri studiosi italiani,⁸⁵⁸ i suoi interessi spaziavano però verso tutti i periodi e i movimenti dell'arte, come documentano le numerosissime pubblicazioni spesso collegate alla curatela di mostre.⁸⁵⁹ Vorrei concludere questa breve

⁸⁵⁴ F. Mazzocca (2020)

⁸⁵⁵ S. Pinto, M. Lafranconi (2006), pp.17-18.

⁸⁵⁶ S. Pinto (1969), *Pino Pascali nella storia dell'arte italiana dal 1956 ad oggi*, D'Ars, Milano.

⁸⁵⁷ F. Mazzocca (2020)

⁸⁵⁸ Cito tra i tanti Paola Barocchi, Evelina Borea, Enrico Castelnuovo, Marco Chiarini, Barbara Cinelli, Giulio Romano, Stefano Susinno.

⁸⁵⁹ Oltre ai testi citati nella bibliografia generale ricordo: S. Pinto (1965), *Poetica ed immagini di un simbolista: G. Moreau*, De Luca Editore, Roma; S. Pinto (1970), *A proposito di Gorky* in «*Marcatre*», Roma; S. Pinto (1970), *Courbet*, Sansoni, Firenze; S. Pinto (1976), *Cultura toscana dell'Unità (1859-70) e primi cenacoli dei Macchiaioli: le collezioni Martelli e Banti; guida alle nuove sale riordinate*, Cat. mostra (a cura di) S. Pinto, Galleria Arte Moderna Pitti, Firenze; S. Pinto (1979), *Venezia nell'età di Canova: la mostra e alcune divagazioni*; S. Pinto (1982), *Garibaldi Arte e Storia. Arte*, Roma; S. Pinto (1985), *Arte cinese in collezioni italiane fine-secolo*. Cat. mostra (a cura di) S. Pinto, Museo Nazionale d'Arte Orientale, Roma 7 marzo-5 maggio 1985; S. Pinto (1987), *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, Cat. mostra (a cura di) S. Pinto, P. Astrua, Galleria Sabauda, Torino; S.

biografia ricordando la sua presenza alla presentazione del nuovo allestimento di Cristiana Collu, dimostrando un'onestà intellettuale che non si lasciava intimorire o suggestionare dai cambiamenti repentini, pur restando curiosa ed *eretica*. Sandra Pinto muore improvvisamente a Roma nel novembre del 2020.

Il modello fiorentino e quello torinese. Il recupero di “territori rimossi”

Quando Sandra Pinto giunge a Firenze, nel 1970, le viene assegnata la raccolta meno considerata all'interno del complesso museale di Palazzo Pitti, quella della *Galleria d'Arte Moderna*.⁸⁶⁰ Seppur giovane, capisce da subito che solo ricostruendo il contesto storico del museo e la vicenda collezionistica delle opere che si potrà restituire una dignità estetica ai grandi quadri di tema risorgimentale, alle sculture di Canova e di Bartolini e alle opere dei Macchiaioli, in un proficuo dialogo con le altre collezioni presenti nel palazzo.⁸⁶¹ Già con la prima mostra *Sfortuna dell'Accademia* (1972), ricordano Raffaella Pastore Pistoia⁸⁶² e Stefania Ventra,⁸⁶³ imposterà un metodo di lavoro e un modello condiviso di riordinamento dell'intera struttura, tale da "rivoluzionare" tutto il museo-contenitore, con molti apprezzamenti da parte degli altri direttori del complesso museale,

Pinto (1993), *Musei d'arte a Torino: cataloghi e inventari delle collezioni sabaude: edizione di manoscritti*, Allemandi, Torino; S. Pinto, L. Chianese (2002), *A history of Italian art in the 20th century*, trad. it. (a cura di) L. Chianese, Skira, Milano; S. Pinto (2003), *Cos'è "Maestà di Roma"?* Cat, mostra (a cura di) S. Pinto, Ed. Roma Amor, Roma.

⁸⁶⁰ Per far comprendere il grande lavoro fatto da Sandra Pinto a Firenze è bene ricordare, sia pur brevemente, lo stato in cui si trovava il monumento e la collezione prima del suo insediamento. La direzione della Galleria era stata affidata, negli anni tra il 1950 e il 1960, all'ispettrice Onorario Licia Collobi Raghianti che, in un primo tentativo di mettere ordine, aveva individuato gli ambienti dell'appartamento della Duchessa di Aosta presso la Meridiana di Palazzo Pitti quale luogo adatto alla collezione. Senza un'adeguata copertura finanziaria la Collobi fu costretta a ripiegare su verso un'idea meno complessa, in cui molte opere furono messe in deposito. Nel decennio successivo il museo subisce diverse fasi di stanca. Prima dell'arrivo di Pinto la Galleria, insieme al Museo degli Argenti e alla Galleria Palatina, erano diretto da un unico funzionario, Annamaria Francini Ciaranfi, che abitava nel palazzo, al piano dei mezzanini. Solo alla fine degli anni Sessanta, con Marco Chiarini, direttore della *Galleria Palatina*, Kirsten Aschengreen Piacenti, direttrice del *Museo degli Argenti* e la stessa Sandra Pinto, si cominciano a delineare tre distinte direzioni museali, anche se opere si trovavano accostate un'altra, senza alcun principio critico o cronologico, spesso depositate nelle sale nelle quali erano giunte a seguito di acquisti o donazioni. (Vedi sull'argomento anche S. Condemi, E. Spalletti (2014), pp.25-27).

⁸⁶¹ F. Mazzocca (2020)

⁸⁶² R. Pastore Pistoia (2002)

⁸⁶³ S. Ventra (2020)

quali Marco Chiarini (1933-2015)⁸⁶⁴ e Kirsten Aschengreen Piacenti (1929-2021).⁸⁶⁵ Sandra Pinto comprende il momento assai felice in cui si trovava la città e lo stesso Palazzo Pitti, dove, dopo l'alluvione del 1966, erano stati ricoverati diversi oggetti, per lo più di arte decorativa, provenienti da tutto il territorio toscano ed erano stati depositati diversi dipinti che avevano smarrito la loro collocazione originaria. Vi era, inoltre, un grande fermento rispetto ai temi della tutela e della conservazione delle opere, nei quali si inserivano le nuove sollecitazioni metodologiche della cultura storica ed archivistica fiorentina, grazie alla presenza di Carlo del Bravo (1935-2017)⁸⁶⁶ e di Paola Barocchi (1927-2016).⁸⁶⁷ La novità portata da Pinto si legge già nella scelta del nome *Sfortuna dell'Accademia*, che diventa una sorta di motto,⁸⁶⁸ per proporre uno sguardo molto diverso dagli accademici fiorentini, ribadendo metodologicamente l'importanza della ricerca documentaria per ricostruire la specificità dei luoghi e fare in modo che il museo, narrando se stesso, diventi quello che il soprintendente del tempo Luciano Berti definirà «un'attrezzatura permanente di servizio culturale».⁸⁶⁹ Collaborarono alla sua realizzazione Alvar Gonzales-Palacios, nominato consulente all'arredamento, Lorenza

⁸⁶⁴ Marco Chiarini, riceve la prima formazione dal padre Luigi, autorevole critico e teorico cinematografico, direttore per molti anni del Centro Sperimentale di Cinematografia, di cui fu cofondatore nel 1935. Si laurea all'Università La Sapienza di Roma con Mario Salmi, e poi intraprende ricerche sui disegni di veduta e di paesaggio del Sei-Settecento, periodo storico che resterà l'oggetto dei suoi interessi anche in seguito, al Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma, e sfoceranno in numerosi contributi scientifici, tra cui la mostra *Vedute romane. Disegni dal XVI al XVIII secolo*, Roma 1971. Già dal 1964 viene assunto come ispettore presso la Soprintendenza di Firenze, diventando nel 1969 direttore della Galleria Palatina e degli Appartamenti Monumentali. Da questa sede Chiarini non si allontanerà più fino allo scadere del suo servizio, nel 2000.

⁸⁶⁵ Kirsten Aschengreen Piacenti, laureata a Londra in Storia dell'Arte, ha lavorato come ricercatrice a Palazzo Pitti. È stata quindi funzionario del Ministero dei Beni Culturali e direttrice del Museo degli Argenti di Firenze, creando e lavorando ai progetti del Museo delle Porcellane, della Galleria del Costume e del Museo delle Carrozze. A partire dal 1996 ha diretto il Museo Stibbert.

⁸⁶⁶ Carlo del Bravo, allievo di Roberto Longhi ha insegnato Storia dell'Arte Moderna dal 1969 presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'ateneo fiorentino. È stato membro della commissione per la valutazione e le nuove acquisizioni della Galleria *d'Arte Moderna* di Palazzo Pitti.

⁸⁶⁷ Paola Barocchi, vinse la cattedra di Storia dell'Arte, nel 1968, alla Scuola Normale di Pisa. Prima donna docente ordinario di quest'istituzione e a lungo sua vicedirettrice, si distinse per la pionieristica applicazione dell'informatica agli studi storico artistici. Ettore Spalletti, intervento a *I mercoledì della Pinto* ha sottolineato il ruolo di entrambi nella cultura artistica fiorentina. In particolare, nel 1971 Carlo del Bravo proporrà a Palazzo Pitti un seminario sull'arte dell'Ottocento in cui vennero schedate le *Gazzette delle Promotrici* che saranno le principali fonti di Pinto per la sistemazione della collezione di Palazzo Pitti. Tra il 1973 e il 1974 escono due volumi antologici di Paola Barocchi, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia*, che furono determinanti per il rapporto tra la cultura accademica e critica militante.

⁸⁶⁸ F. Mazzocca (1991)

⁸⁶⁹ Brochure Sale, *Cultura toscana dell'Unità (1859-1870) e primi cenacoli dei Macchiaioli. Le collezioni Martelli e Banti. Guida alle opere principali esposte nelle nuove sale riordinate*, Soprintendenza ai beni artistici e storici di Firenze e Pistoia. Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti. Firenze 23 febbraio 1976 (recuperata grazie al prezioso aiuto della dott.ssa Elena Marconi)

Trionfi Honorati, direttrice dei lavori e numerosissimi studiosi coinvolti a vario titolo nel lavoro critico e di stesura del catalogo tra cui, Ettore Spalletti, Detlef Heikamp, Hugh Honour, Giovanni Previtali e Carlo Sisi. Nell'introduzione del catalogo, Pinto, spiegava che dopo il censimento nei depositi, a mostra conclusa, il vecchio ordinamento della museo aveva fatalmente rivelato un ordinamento non più giustificabile,⁸⁷⁰ per questo intendeva ricostruire l'immagine, più che di una singola collezione, di una reggia che era stata una residenza di almeno tre dinastie, che doveva quindi presentarsi con un impianto museografico molto diverso dagli *Uffizi*, museo di stampo illuministico, al quale la *Galleria d'Arte Moderna* era associata solo dal punto di vista amministrativo.⁸⁷¹ L'allestimento serviva ad inquadrare e dare una periodizzazione alla pittura, da quella neoclassica a quella di macchia, ma era anche un modo per far comprendere al pubblico la valenza storica di una collezione che da Pietro Leopoldo di Lorena, che aveva istituito l'Accademia, arrivava alle opere acquistate dai Savoia e quelle raccolte nel periodo fascista, esempio di una cattiva politica culturale, dolorosa, ma istruttiva e dunque da esporre al giudizio del pubblico.⁸⁷² Con le successive mostre, *Cultura toscana dell'Unità (1859-1879)*, *Collezioni Martelli e Banti* e *Romanticismo storico*, che curerà tra il 1973 e il 1974, riuscirà a dare grande risonanza alla collezione, assegnando una vera funzione civica al museo e riconsegnando alla città un nucleo di opere tra le più amate.⁸⁷³ Al termine di queste esposizioni temporanee, i dipinti verranno definitivamente collocati nelle altre sette sale del museo appositamente restaurate, in cui verranno posti elementi dell'arredamento originario, recuperati grazie all'attento studio degli *Inventari di palazzo*.⁸⁷⁴ In questo modo, tra il 1972 e il 1979, in fasi successive, Pinto arriverà ad esporre nelle sale del museo circa 2000 opere. Un'impresa titanica che è ancora oggi il principale nucleo dell'ordinamento del museo, capace di connettere gli ambienti e le

⁸⁷⁰ S. Pinto (1972).

⁸⁷¹ C. Sisi, intervento a *I mercoledì della Pinto* seminario congiunto (a cura di) G. Capitelli- M.B. Failla, marzo 2021.

⁸⁷² S. Ventra, intervento a *I mercoledì della Pinto* seminario congiunto (a cura di) G. Capitelli- M.B. Failla, marzo 2021.

⁸⁷³ Sempre nella brochure sale, Pinto avverte il pubblico che delle 250 opere esposte nelle sette sale delle collezioni Martelli e Banti non meno della metà erano escluse dal precedente ordinamento, che risaliva al 1924. Questa percentuale che considerava troppo alta, *alla luce di qualsiasi concessione museografica, anche la più elitaria e selezionatrice* (S. Pinto Brochure Sale per la mostra *Cultura toscana dell'Unità (1859-1870) e primi cenacoli dei Macchiaioli. Le collezioni Martelli e Banti. Guida alle opere principali esposte nelle nuove sale riordinate*, Soprintendenza ai beni artistici e storici di Firenze e Pistoia. Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti. Firenze 23 febbraio 1976).

⁸⁷⁴ R. Pastore Pistoia (2002)

collezioni e di rappresentare un itinerario coerente in cui si evidenziano, su volontà della direttrice, le parallele congiunture storiche e letterarie e l'atmosfera culturale del periodo.⁸⁷⁵ Questa capacità di trasformare l'allestimento in una lezione di metodo e di ricerca, deve far meditare sulla validità dei criteri allestitivi di Pinto, che costituiranno la falsariga consapevolmente accettata e condivisa dai suoi "eredi", tra i primi Ettore Spalletti e Carlo Sisi.⁸⁷⁶ Nel 1979, *Curiosità di una reggia: vicende del guardaroba di Palazzo Pitti*, a cura di K. Aschengreen Piacenti, coinvolgerà tutti i luoghi del grande edificio, dai saloni del pianoterra alla Palazzina della Meridiana fino al Giardino di Boboli. Ho ritrovato negli archivi della Soprintendenza⁸⁷⁷ un interessante disegno sul percorso ideato dai curatori, in cui è evidente la volontà di far visitare ogni singolo ambiente per rendere questo luogo sempre più apprezzato dalla cittadinanza. Scriveva, rivelando una sensibilità molto moderna, Kirsten Aschengreen negli appunti preliminari, che l'ordinamento non doveva essere cronologico ma doveva seguire un criterio di spettacolarità, con una sistemazione un pochino fantasiosa che collegasse tra loro i vari oggetti e colpisse l'immaginazione del visitatore. In effetti, nelle diverse sale viene restituita l'atmosfera magica di una dimora nobiliare, anche grazie ad un allestimento molto scenografico curato da Pier Luigi Pizzi e Vera Marzot,⁸⁷⁸ già assistente dello scenografo del *Gattopardo* Pietro Tosi.⁸⁷⁹ Ad esempio, nella Sala Bianca, al primo piano, destinata ai Lorena, viene allestita con i paramenti dell'epoca una spettacolare processione religiosa, mentre nella Sala del pianoterra del Museo degli Argenti viene presentata una tavola imbandita con una collezione di 186 pezzi di porcellana appartenuti ai Lorena. Per i curatori si trattava di restituire dignità ad un palazzo che, almeno dal 1917, era stato ritenuto un magazzino di mobili con cui si erano arredati il Ministero degli Esteri e le diverse ambasciate.⁸⁸⁰ Aschengreen sottolineava, inoltre, che la mostra, destinata al grande pubblico, doveva avere un preciso intento didattico, criterio che doveva uniformare sia l'allestimento che la redazione delle schede introduttive del

⁸⁷⁵ S. Condemi, E. Spalletti (2014), p.27.

⁸⁷⁶ Carlo Sisi, con cui ho anche avuto modo di parlare sulla questione, è stato direttore della *Galleria d'Arte Moderna* e della *Galleria del Costume* di Palazzo Pitti di Firenze.

⁸⁷⁷ APP., Soprintendenza – Catalogo, Cart. 09 Mostre Varie, gennaio/settembre 1979

⁸⁷⁸ R. Pastore Pistoia (2002)

⁸⁷⁹ G. Agosti (2020)

⁸⁸⁰ Appunti dattiloscritti di Kirsten Aschengreen Piacenti in APP., Soprintendenza – Catalogo, Cart. 09 Mostre Varie, gennaio/settembre 1979.

catalogo e quelle dei singoli pezzi.⁸⁸¹ Il titolo *Curiosità di una reggia*, inteso in accezione non schlosseriana, dava una valenza nuova a manufatti giudicati “minori” tra cui abiti, argenti, suppellettili che, di solito, erano conosciuti solo dagli addetti ai lavori, mentre la presentazione tra il teatro e la didattica, invitava, anche il pubblico meno preparato, a riconoscere un valore estetico e di documento alla storia della cultura materiale.⁸⁸² Ciò che si esponeva non era propriamente una collezione ma una serie di oggetti preziosi, posti nel luogo esatto per cui erano stati pensati o acquistati, che servivano a ricostruire la vita vissuta di una residenza nobiliare.⁸⁸³ L’oggetto musealizzato, sulla cui sottrazione del valore d’uso la museografia degli anni Settanta stava lungamente ragionando, venne così recuperato con un’operazione che potrei definire “archeologica” che ne consentiva una nuova contestualizzazione, sostenuta da un attento studio scientifico dei documenti. Per Sandra Pinto, il criterio ideativo dell’esposizione doveva estendersi all’intera architettura di Palazzo Pitti e la ricostruzione di tutti gli ambienti, dalle sale ai giardini, doveva rappresentare il simbolo estremo della salvaguardia di un luogo usato spesso per usi impropri.⁸⁸⁴ Ciò che Pinto inaugurava Firenze, filo conduttore di tutte le scelte successive, era una museologia che cercava di legare «*l’opera d’arte al passato del palazzo*»⁸⁸⁵ e che teneva conto della natura del contenitore e delle infinite relazioni tra le opere. Nel presentare il complesso monumentale scriveva infatti: «*ciò che si propone oggi è di permettere al pubblico che visiterà le diverse sezioni museografiche di Palazzo Pitti di capire che ciò che si conserva nel palazzo è tutto ciò che è legato alla storia del palazzo stesso, non ciò che è improprio a tale storia. Io temo che la parola 'museografia', che, come disciplina, abbiamo atteso per lungo tempo nella speranza che una scienza concreta ci aiutasse a liberarci dall’idealizzazione del 'capolavoro', oggi stia diventando al contrario una parola d’ordine al servizio proprio di ciò che avrebbe dovuto combattere: l’antistoricismo*». Una soluzione decisamente in controtendenza rispetto ad alcune scelte più radicali che avevano trasformato completamente gli spazi museali, eliminando ogni traccia degli arredi, delle ambientazioni originarie e degli ordinamenti

⁸⁸¹ Redatte per lo più da Sandra Pinto.

⁸⁸² A. Lugli (1980), *Curiosità di una reggia*, in «Bollettino d’Arte», fasc.5, genn.- marzo, De Luca Editore, Roma, p. 95.

⁸⁸³ *ibidem*

⁸⁸⁴ K. Aschengreen Piacenti, S. Pinto (1979), p.231.

⁸⁸⁵ S. Pinto (1975), *La galleria d’arte moderna*, in Atti della Società Leonardo da Vinci, III, 6, Firenze, p.9.

storici. Contro questo tipo di museografia Sandra Pinto si era espressa più volte: «*non dovrebbe essere necessario ribadire che la distruzione indiscriminata di un ordinamento museale è scorretta come certi restauri troppo drastici; il nostro passaggio storico deve essere per così dire 'trasparente'; cioè, dobbiamo compiere ogni sforzo per lasciare ai posteri integre tutte le testimonianze che abbiamo trovato*». ⁸⁸⁶

Il lavoro fiorentino, avverte giustamente Giovanni Agosti, ⁸⁸⁷ appartiene, come per nessun altro storico dell'arte italiano, al mondo del teatro e delle scenografie, ma è stato, io credo, anche lo sguardo “contemporaneo” di Pinto a migliorare il suo primo modo di lavorare sulle fonti e sugli oggetti. Certo non dimentica della lezione appresa da Argan per il quale era opportuno partire dal presente, ⁸⁸⁸ vi si era avvicinata con lo stesso tatto che aveva descritto nelle operazioni di Pino Pascali, artista a cui aveva dedicato i suoi primissimi studi, che aveva restituito, sia pure in forma ironica, una nuova dignità agli oggetti quali “contenitori” nostalgici di una memoria collettiva. Non è un caso che la prima mostra organizzata da Sandra Pinto a Prato, in collaborazione con Giorgio de Marchis, sull'arte contemporanea, *Due decenni di eventi artistici in Italia: 1950-70*, abbia avuto tra i protagonisti principali proprio Pascali. Era stata pensata in forma propagandistica e strategica nella città di Prato, ⁸⁸⁹ più disposta ad interessarsi al contemporaneo, per un pubblico da rendere attento e partecipe e non solo incuriosito o scandalizzato. Ogni mostra temporanea, infatti, doveva dare esiti successivi in campo scientifico – idea fondante sia di de Marchis che di Pinto – ed essere non un repertorio di ciò che avveniva in campo artistico ma un capitolo di storia dell'arte da cui il pubblico poteva partire per ulteriori indagini sull'argomento.

Che si dovesse “rifondare” l'arte dell'Ottocento per arrivare al contemporaneo, lo si comprende da un'altra mostra curata da Sandra Pinto che precede l'allestimento definitivo del museo di Palazzo Pitti, alludo a *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana granducale* (1972), ⁸⁹⁰ divenuta un'altra pietra miliare per chi si occupava di arte ottocentesca perché evidenziava che l'Ottocento non era un “ghetto” da cui tenersi

⁸⁸⁶ *ibidem*

⁸⁸⁷ A. Agosti (2020)

⁸⁸⁸ B. Cinelli, intervento a *I mercoledì della Pinto* seminario congiunto (a cura di) G. Capitelli- M.B. Failla, marzo 2021.

⁸⁸⁹ S. Pinto, G. De Marchis (1970)

⁸⁹⁰ S. Pinto, G. Macchini (1972)

lontano, ma la radice storica dell'arte contemporanea.⁸⁹¹ Come ho già detto, nell'introduzione si possono leggere alcune precisazioni fondamentali per quanto riguarda il modo, assai democratico, con cui Pinto intendeva condurre il pubblico alla conoscenza delle opere d'arte, dove non si sceglieva in maniera arbitraria cosa offrire al pubblico e cosa scartare, utilizzando quale criterio selettivo, ancora una volta, solo la storia della collezione.⁸⁹² Nel 1979, la mostra *Ottocento e Primo Novecento*, rappresentò la conclusione ideale del suo percorso fiorentino che porterà all'apertura di altre dodici nuove sale, un'eredità che lasciava ai direttori successivi, risultato di una complessa lettura della storia del museo e dell'arte otto-novecentesca.

In un lungo arco di tempo che va dalla fine degli anni Settanta ai primi anni Novanta, un filone non molto ampio, ma significativo, della museologia si rivolgerà alla valorizzazione della storia del museo e delle sue collezioni, recuperando, dove possibile, gli allestimenti originari, che diventeranno oggetto di attenti studi e di interventi conservativi. In Inghilterra, Tim Clifford, tra il 1978 e il 1984, realizza un controverso ma rimarchevole restauro della *Manchester City Art Gallery*, dove ricostruisce l'allestimento in stile vittoriano; allo stesso modo nel 1989, riporta la *National Gallery* di Edimburgo ai tempi di Playfair e Hay, ossia all'allestimento della metà del XIX sec.⁸⁹³ Philip Wright, esponente di punta della New Museology, sarà però particolarmente critico nei confronti di tale intervento, che aveva arbitrariamente cancellato il precedente allestimento basato sul modello del *white cube*.⁸⁹⁴ Riporto integralmente la critica di Wright a Tim Clifford perché è la stessa che verrà fatta a Pinto per il restauro della Galleria: «*le conoscenze antiquarie non giustificavano questo tipo di restauro, perché sebbene visivamente sorprendenti, non sono ortodosse per i giorni nostri e neppure storicamente stimolanti, non illuminano sul significato delle opere più di quanto le pareti bianche degli anni Cinquanta. Inoltre, nell'interesse dell'autenticità antiquaria i dipinti (più piccoli) sono stati letteralmente oscurati ai visitatori essendo posizionati nella parte più alta del muro*». ⁸⁹⁵ Anche nella *National Gallery* di Londra, negli stessi anni, vengono

⁸⁹¹ B. Cinelli, intervento a *I mercoledì della Pinto* seminario congiunto (a cura di) G. Capitelli- M.B. Failla, marzo 2021.

⁸⁹² S. Ventra, intervento a *I mercoledì della Pinto* seminario congiunto (a cura di) G. Capitelli- M.B. Failla, marzo 2021.

⁸⁹³ A. Mottola Molino (1998), p.105.

⁸⁹⁴ P. Wright (1989), p.214.

⁸⁹⁵ *ibidem*. Traduzione dell'autore.

eliminati i controsoffitti degli anni Cinquanta e restaurate le volte in stucco colorato e dorato dell'allestimento originario.

Partendo dall'ordinamento, un altro filone del dibattito museologico italiano, ormai oltrepassata la stagione dei musei ricostruiti nel secondo dopoguerra, si avviava verso nuove considerazioni, da cui non erano esenti gli studi sui rapporti tra museo e territorio e sull'estensione territoriale dei fenomeni culturali condotti da Bruno Toscano⁸⁹⁶ e Giovanni Urbani⁸⁹⁷ in Umbria, da Andrea Emiliani a Bologna⁸⁹⁸ e da Giovanni Romano in Piemonte.⁸⁹⁹ Le sollecitazioni che derivavano dallo studio più approfondito della provenienza collezionistica delle opere, gli interessi ormai consolidati per la cultura materiale, il nuovo impianto epistemologico delle scienze storiche e sociali, alimentarono la consapevolezza che la tradizionale tassonomia per epoche o per scuole regionali non fosse l'unica alternativa possibile nell'ordinamento all'interno dei musei, dove si dovevano restituire tutte le informazioni reperibili sulle opere e dove non dovevano emergere solo i capolavori, da contemplare nel loro isolamento estetico, ma l'intera storia della collezione.⁹⁰⁰ Anche Adalgisa Lugli, nel suo volume sulla museologia degli anni Novanta,⁹⁰¹ evidenziava la necessità di riformare la disciplina indirizzandosi verso una maggiore conoscenza della committenza e del collezionismo, che i curatori dovevano presentare al pubblico anche grazie all'allestimento delle sale. Si configurava, così, un nuovo orientamento museologico che non tendeva a cancellare le esperienze precedenti, quanto piuttosto a trovare delle soluzioni per trasmettere l'immagine della specifica stratificazione storica del museo.⁹⁰² Questi studiosi ritenevano che gli spazi storici, lungi dall'essere un elemento confusivo nella visione dell'opera, potessero avere un notevole effetto collaterale, ricordando ai visitatori che gli allestimenti rappresentavano una rilettura del passato che si doveva conoscere per poter apprezzare le collezioni esposte.⁹⁰³ In questi luoghi, così ricomposti, si potevano leggere le aspirazioni politiche che li

⁸⁹⁶ B. Toscano, M. Montella (1999) *Guida al museo di San Francesco a Montefalco*, Editori umbri Associati, Perugia.

⁸⁹⁷ G. Urbani G. (1976), *Premessa del progetto esecutivo*, in *Piano pilota per la conservazione programmata dei beni culturali in Umbria. Progetto esecutivo*, Roma, (ora in) G. Urbani G (2000), *Intorno al restauro*, (a cura di) B. Zanardin, Skira, Milano.

⁸⁹⁸ A. Emiliani (1974 b); A. Emiliani (1974 a)

⁸⁹⁹ M. B. Failla (2013)

⁹⁰⁰ *ibidem*

⁹⁰¹ A. Lugli (1992)

⁹⁰² M. B. Failla (2013), p.272.

⁹⁰³ K. Schubert (2004), p.161.

avevano fatti nascere, rendere esplicita la consapevolezza culturale, comprendere i modelli educativi, i parametri scientifici e i criteri di tutela della nazione in cui i musei erano sorti.⁹⁰⁴ Alessandra Mottola Molfino riconoscerà a Sandra Pinto il primato italiano di questo assunto museografico, tanto più sorprendente in quanto, nel dopoguerra, gli interventi di Franco Albini e di Carlo Scarpa avevano spazzato via, quasi come un anatema, gli allestimenti originari, tacciati di essere vicini alla cultura fascista e al “cattivo gusto” ottocentesco;⁹⁰⁵ il desiderio di purificazione politica aveva eliminato molti allestimenti storici ed operato una dura selezione delle opere da esporre, fino ad arrivare a quella che Federico Zevi aveva considerato una *scarnificazione dei musei*.⁹⁰⁶ L’idea che il museo potesse essere un’opera d’arte in sé “chiusa”,⁹⁰⁷ così la definiva Andrea Emiliani, che doveva spiegare attraverso l’allestimento le ragioni artistiche e culturali che lo avevano fatto nascere e crescere, non si era però affacciata alla coscienza di molti architetti, legati all’eleganza depurata del razionalismo architettonico.⁹⁰⁸ Lo stesso Argan, come ricordato,⁹⁰⁹ si era posizionato in maniera problematica sulla questione, arrivando a proporre soluzioni di compromesso tra il ripristino del vecchio e le esigenze di nuovi allestimenti. Sull’argomento Sandra Pinto tornerà nuovamente nel 1989, in piena fase postmoderna, quando dalle pagine della rivista «Osservatorio delle arti» a seguito di un incontro sul panorama museale italiano moderno e contemporaneo,⁹¹⁰ dichiarava chiaramente che le gallerie d’arte contemporanea dovessero svolgere un’indagine sul proprio passato per recuperare le fila del discorso, per potersi raccordare con la città e la realtà territoriale e culturale, così come era avvenuto per molte pinacoteche d’arte antica.⁹¹¹

Nella stagione torinese degli anni Ottanta, prima di ritornare a Roma nel 1994, Sandra Pinto compie poi un ulteriore passo verso quell’idea di museologia in cui fondamentale

⁹⁰⁴ A. Mottola Molfino (1991), p.105.

⁹⁰⁵ Ivi, p.108.

⁹⁰⁶ *ibidem*

⁹⁰⁷ Cfr. A. Emiliani (1974 a), pp.39-47.

⁹⁰⁸ A. Emiliani (1979), p. 147.

⁹⁰⁹ Cfr. capitolo 1 su Palma Bucarelli.

⁹¹⁰ Oltre alla Pinto, in qualità di Sovrintendente per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, intervennero: Ettore Spalletti, Direttore della *Galleria d’Arte Moderna* di Palazzo Pitti a Firenze, Angela Tecce, per il *Museo Pignatelli* di Napoli, Laura Saffred, Conservatrice del *Civico Museo Revoltella* di Trieste, Mercedes Garberi, Direttrice della *Galleria d’Arte Moderna* a Milano, e Rosanna Maggio Serra, Dirigente delle Raccolte d’Arte Moderna di Torino.

⁹¹¹ S. Pinto (1989), *Galleria d’arte moderna: esperienze*, (a cura di) F. Rossi, con vari interventi, in «Osservatorio delle arti», 3, pp.4-21.

era il contatto con la città e con le altre istituzioni.⁹¹² L'aspetto più significativo della sua attività presso la soprintendenza di Torino fu quello di un impegno politico militante, seguendo quanto già aveva tracciato, ad esempio, Giovanni Romano nei suoi *Studi di Paesaggio* del 1978 ed ancora dopo con il lavoro sul campo nella città sabauda. Si trattava di disegnare una geografia artistica, in cui gli interventi di tutela dovevano sia riqualificare che dare un senso ad un patrimonio artistico di centri spesso reputati periferici. Erano gli anni in cui Michela di Macco si occupava del riordinamento e del restauro di tre settori della *Galleria Sabauda*, del restauro della *Reggia di Venaria*, della musealizzazione, della schedatura e valorizzazione di molte residenze sabaude, grazie ad un progetto pilota finanziato con i Fondi FIO.⁹¹³ Anche qui Sandra Pinto partì dallo studio delle collezioni per ricomporre la storia delle opere e dei contesti di appartenenza, da cui emergevano diverse anime. Sarà lo stesso Romano ad affidare il progetto a Sandra Pinto, che venne poi attuato in tempi differenti da Cristina Mossetti, Paola Astrua e Michela di Macco. L'ordinamento, portato a termine in un lungo periodo di tempo che va dal 1987 al 1996, tracciava con l'itinerario delle sale anche la storia dell'istituzione, i segni degli interventi storici e degli ingrandimenti che si erano susseguiti nel tempo, con stili che riflettevano la storia dinastica dei Savoia e poi quella nazionale. Infatti, le collezioni vennero ordinate seguendo la cronologia dinastica, che raccontava le preferenze di ognuno dei proprietari, dai dipinti seicenteschi del principe Eugenio di Savoia Soissons fino alla Collezione Gualino, strutturata alla maniera di una casa-museo. L'allestimento ideato da Pinto conservava però anche quello più recente, creato da Piero Sanpaolesi negli anni Cinquanta, che doveva essere reso visibile quale parte della storia del museo. Come detto, erano queste delle scelte ideologiche, con interventi che non rinunciavano a prendere partito, evidenziato dalla scelta di mettere il ritratto del "padrone di casa", il Principe Eugenio, dietro il bancone della biglietteria, per accogliere il pubblico in una città che non si era ancora del tutto riconciliata con il proprio passato monarchico.⁹¹⁴ Non si trattava di una scelta reazionaria ma della volontà di raccontare la storia e, dunque, la

⁹¹² M.B. Failla, intervento a *I mercoledì della Pinto*, seminario congiunto (a cura di) G. Capitelli- M.B. Failla, marzo 2021. La chiusura della *Galleria Sabauda*, il 19 marzo 2012, con un simbolico *funeral party* era, per Sandra Pinto, non solo la chiusura di un museo ma di una stagione che aveva rinnovato il rapporto tra le diverse istituzioni.

⁹¹³ Fondi istituiti nel 1984 per l'investimento e l'occupazione.

⁹¹⁴ M.B. Failla, intervento a *I mercoledì della Pinto*, seminario congiunto (a cura di) G. Capitelli- M.B. Failla, marzo 2021.

storia dell'arte, in tutte le sue contraddizioni e nel rapporto con la città. Non era, insomma, il culto indiscriminato della storia, ma quello della storia al servizio della storia dell'arte. Una lezione di metodo che era stata avviata da Sandra Pinto con il libro *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, del 1987, per la collana diretta sempre da Giovanni Romano; un'impresa editoriale resa possibile dalla Cassa di Risparmio di Torino che in quel periodo era molto attiva anche nel sovvenzionare restauri e interventi di tutela dei beni culturali. Infatti, la presenza dei privati nella gestione del patrimonio culturale è un elemento che Pinto qui sperimenta pienamente, prima dell'applicazione della Legge Ronchey, che ebbe poi un ruolo determinante nella gestione della Galleria.

Dal punto di vista della storia della critica, che si intreccia con la sua attività di funzionaria, negli anni fiorentini, Sandra Pinto, se pur giovane, compie un'operazione di rilettura sull'Ottocento che costituiva, in quel frangente, la punta più avanzata della ricerca storico-artistica.⁹¹⁵ Il dibattito su questo periodo era stato anche un tema attuale già a partire dagli anni dell'immediato dopoguerra, in cui Lionello Venturi, con *Il gusto dei Primitivi* e poi Giulio Carlo Argan, avevano indicato nei Macchiaioli e negli Impressionisti la linea dell'arte più attuale, lasciando fuori chi si occupava di vero e di storia.⁹¹⁶ Nei primissimi anni Settanta, in controtendenza rispetto a questo racconto dell'arte moderna che vedeva nell'Ottocento italiano un periodo in cui la ricerca artistica veniva considerata « *prima appartata e poi in ritardo*»,⁹¹⁷ molti studiosi si erano mossi sulla linea che era stata di Anna Maria Brizio⁹¹⁸ e per certi versi anche di Corrado Maltese. Con una convergenza di metodi, in ambito fiorentino, come ho già ricordato, anche Carlo Del Bravo e Paola Barocchi, stavano recuperando gli aspetti meno esplorati dell'Ottocento, quali radici del contemporaneo. Del Bravo, ad esempio, aveva saputo rinnovare gli interessi verso i maestri del Naturalismo o dell'Impressionismo, ancora ignorati dalla critica degli anni Settanta, ma che sarebbero poi divenuti protagonisti di istituzioni museali, tra cui il *Musée d'Orsay* e di molte mostre alla moda. Uno dei primi luoghi di questo dibattito sull'Ottocento sarà proprio il catalogo della citata mostra

⁹¹⁵ A. Agosti (2020)

⁹¹⁶ A. Trimarco (2012), p.170.

⁹¹⁷ G. C. Argan (1970), p. 189.

⁹¹⁸ A. M. Brizio (1939)

fiorentina del 1973, *Romanticismo storico*.⁹¹⁹ Qui, Paola Barocchi,⁹²⁰ impegnata nel recupero delle fonti critiche,⁹²¹ rivalutando il ruolo e la ricchezza dell'Ottocento, ricordava l'importanza della storia della critica d'arte che, a partire da Diego Martelli, aveva dato una nuova luce all'arte italiana.⁹²² Negli anni Ottanta, saranno soprattutto gli allievi di Barocchi, tra cui Ferdinando Mazzocca, Barbara Cinelli, Donata Levi e , direi, la stessa Sandra Pinto, nelle pagine del volume dell'Einaudi, *Storia dell'Arte Italiana*, a continuare gli studi di recupero dell'Ottocento italiano, con approfondimenti e puntuali riscontri, di una pittura che tendeva verso la modernità. Ma sarà soprattutto grazie al ruolo di soprintendente che Sandra Pinto aprirà la strada, anzi, parafrasando il felice anagramma del suo nome fatto da Luciano Berti, “andar spinto”, spingerà la critica alla comprensione delle vicende figurative ottocentesche all'indomani dell'Unità, come una delle tante storie possibili da raccontare al pubblico che visitava un museo italiano d'arte moderna.⁹²³

Primi esempi di didattica a Palazzo Pitti

Per valutare il carattere e il compito che Sandra Pinto assegnerà, nel corso della sua lunga carriera, ad un altro aspetto della museologia, ossia alla didattica, si può partire da una piccolissima mostra del 1970, *Dieci opere di tradizione toscana*, organizzata in occasione della XII Settimana dei Musei, dove vennero proposte al pubblico, con relative schede informative,⁹²⁴ dieci opere dell'Accademia non particolarmente famose.⁹²⁵ Nella prefazione Pinto sottolineava quanto fosse necessario ascoltare le esigenze del pubblico per realizzare una corretta fruizione museale, cioè: «*farsi sensibile alle sollecitazioni del pubblico fiorentino e doverosamente rispondere ad esse (...) entrare in argomento con il pubblico verificando finalità e mezzi attuali della Galleria in rapporto alla storia e alle sue collezioni (...)*».⁹²⁶ Un primo punto da chiarire era proprio la presenza, nella *Galleria*

⁹¹⁹ P. Barocchi, F. Nicolodi, S. Pinto (1974), *Romanticismo storico*, Cat. mostra (a cura di) P. Barocchi, F. Nicolodi, S. Pinto, Meridiana di Palazzo Pitti, dic. 1973 - febbraio 1974, Firenze.

⁹²⁰ Si veda sull'argomento P. Barocchi (1972), *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Bello ideale al Preraffaellismo*, Messina Firenze; P. Barocchi (2009), *Storia moderna dell'arte in Italia. Dalla pittura di storia alla storia della pittura 1859-1883*, Milano.

⁹²¹ F. Mazzocca (1991)

⁹²² A. Trimarco (2012), p.170.

⁹²³ S. Pinto (2002), p.11.

⁹²⁴ Realizzate da Anna Rita Caputo e dalla stessa Sandra Pinto.

⁹²⁵ B. Cinelli, intervento a *I mercoledì della Pinto*, seminario congiunto (a cura di) G. Capitelli- M.B. Failla, marzo 2021.

⁹²⁶ S. Pinto (1970), *Presentazione*, in *Dieci opere di tradizione toscana*, Cat. mostra, XIII Settimana dei Musei, Firenze.

d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, di pochissime opere del Novecento, sebbene la denominazione, soprattutto per un pubblico straniero, facesse pensare ad un museo del contemporaneo. Pinto spiega prima di tutto la cronologia critica dell'arte contemporanea, rigorosamente inclusa tra gli anni del secondo dopoguerra agli anni Settanta, anche se essere contemporanei voleva dire «*vivere con impegno e cognizione di causa i problemi del nostro tempo*».⁹²⁷ Sotto questa prospettiva la selezione delle opere di questa piccola mostra rappresentava, dunque, una prima provocazione e una presa di posizione che, lontano da facili esempi divulgativi, trasformava la visita museale in un momento affascinante di conoscenza critica e di presa di coscienza civile del patrimonio. Allo stesso modo, la scelta dell'appellativo "tradizione", in una mostra che possiamo definire didattica, era l'emblema di quanto Sandra Pinto usasse un lessico lontano da ogni semplificazione, oltre ogni categoria di gusto, per parlare delle radici dell'arte moderna in Toscana e per dare spessore a quel momento in cui si era formata una tradizione verso il moderno, ossia verso la contemporaneità, grazie alle scelte e agli acquisti fatti dall'Accademia di Belle Arti. Era stata proprio Sandra Pinto una delle prime a denunciare l'iconoclastia e la diaspora di molti documenti visivi dell'arte ottocentesca, dopo che il decreto del ministro Ruggero Bonghi, nel 1874, aveva separato le Accademie di Belle Arti dai musei, sia a fini conservativi che didattici. In un momento in cui Argan, con i suoi corsi sul Neoclassicismo, tracciava tutto un altro percorso per l'arte moderna, parlare di tradizione dispersa che doveva essere recuperata, appariva come una scelta rivoluzionaria, in quanto lontana da ogni astrazione e categorie di stile che, anche un critico del calibro di Argan, riversava sull'Ottocento italiano.⁹²⁸ Era proprio per consentire al pubblico di arrivare a comprendere il filo conduttore dell'arte italiana fino al Novecento che Sandra Pinto aveva organizzato, nel 1971, nella Sala del Fiorino, *Nuovi termini di riferimento per il linguaggio artistico*, una rassegna dedicata alle nuove espressioni artistiche informali, tra cui Alberto Burri e Jasper Johns, ma soprattutto di Giuseppe Capogrossi, di cui lei stessa aveva promosso alcune acquisizioni e che aveva prestato una sua serigrafia per la mostra in questione.⁹²⁹ Pur nella lucida consapevolezza della natura molto limitata della collezione del museo fiorentino, Pinto tentava

⁹²⁷ *ibidem*

⁹²⁸ B. Cinelli, intervento a *I mercoledì della Pinto*, seminario congiunto (a cura di) G. Capitelli- M.B. Failla, marzo 2021.

⁹²⁹ S. Condemi, E. Spalletti (2014), p.29.

un'apertura del museo verso le dinamiche artistiche contemporanee grazie alle mostre didattiche; un dialogo con il pubblico sentito necessario per sensibilizzarlo in attesa della nascita di un centro sull'arte contemporanea, già promosso da Carlo Ludovico Ragghianti, ma che verrà realizzato solo molti decenni dopo.⁹³⁰ Questa esposizione didattica ricorda molto da vicino, sia per allestimento che per corredo documentario, fatto di *affiches*, ingrandimenti fotografici, diapositive, libri, quelle messe a punto da Bucarelli a cui pure Pinto aveva contribuito.⁹³¹ L'esposizione, curata da Bernardina Sani e Wally Pennestri, rivoluzionava la spazialità degli ambienti in stile di Palazzo Pitti, grazie all'uso di pannelli con montanti metallici, su cui, accanto alle opere, si proponevano lunghissime didascalie esplicative e confronti fotografici con i dipinti della Galleria fiorentina.⁹³² In generale, durante la direzione di Pinto l'apparato didattico del museo si accrebbe in maniera considerevole, anche dal punto di vista qualitativo, con una brochure per il pubblico con la descrizione di tutte le sale della collezione, delle schede di sala e, infine, con il *Giornalino didattico*, anche questo ripreso dal modello di Bucarelli alla Galleria, una modalità veloce ed agile per informare il pubblico su quanto di nuovo avveniva nella pinacoteca che è rimasto in uso fino al 2012. In questa occasione vengono presentate anche le nuove acquisizioni, grazie ai fondamentali legati di Mai Sewell Costetti, di Giovanni Duprè, di Fillide Levasti Giorgi e di Elisabeth Chaplin.⁹³³ Per le visite guidate, affidate a giovani studiose, Pinto aveva previsto ed organizzato appositi percorsi tematici, su ritratto, paesaggio e pittura di storia, destinati alle scuole di diverso ordine e grado. Propose poi delle mostre didattiche molto suggestive, tra cui quella fotografica dedicata, nel 1970, all'*Arte negli Stati Uniti dal 1940 al 1970*⁹³⁴ accanto a delle conferenze. Quest'ultime dal titolo *Superamenti del concetto di arte nella cultura contemporanea* dovevano cercare di avvicinare gli studenti delle superiori al museo, in anni in cui si andava sempre più formalizzando il necessario contatto con le istituzioni educative scolastiche. Nel 1972 aveva anche tentato di organizzare un'altra mostra didattica dal titolo *L'esperienza dell'arte nel nostro territorio*, per la cui presentazione annunciava in

⁹³⁰ M. Crescione (2014), *Luci sul Novecento*, in S. Condemi – E. Spalletti (2014), p.281.

⁹³¹ Nell'ASG sono diversi i documenti con note di Bucarelli in cui chiede a Sandra Pinto di occuparsi di questioni legate alle mostre didattiche, in particolare per quella sulla Pop Art.

⁹³² S. Condemi, E. Spalletti (2014), p.30 fig.11/ fig.12.; Scheda di M. Crescione, p. 290.

⁹³³ Ivi, p.29.

⁹³⁴ Firenze, Galleria d'Arte Moderna, 1970, pubblicazione formata da 10 grandi fogli sciolti (formato in-folio) ripiegati.

maniera significativa: «*Mostra didattica, intesa a fornire al pubblico, elementi di giudizio più autentici e critici dei consueti schemi retorici sul problema dell'arte e della sua destinazione nella società (...)*»,⁹³⁵ ossia con un'idea molto complessa e meno banalmente divulgativa che Sandra Pinto ebbe fin dalla sua prima direzione. È però suggestivo sottolineare che, proprio negli stessi anni in cui Pinto operava a Palazzo Pitti, agli *Uffizi* era stata creato uno dei primi uffici di didattica museale, diretto da Maria Fossi Todorow, che secondo le indicazioni del ministero, aveva anche una funzione di coordinamento nel raccogliere i materiali provenienti da altri musei italiani e nel produrre delle schede tecniche per gli studenti di ogni ordine e grado, diventando un modello di paragone non solo in Toscana. Sandra Pinto non sembrava apprezzare le scelte fatte dalla Todorow,⁹³⁶ almeno quanto Bucarelli non amasse le proposte didattiche di Paola della Pergola, poiché si basavano su due modelli contrapposti di intendere l'educazione museale: per Paola Della Pergola e Maria Fossi Todorow la didattica doveva essere più inclusiva possibile, orientata soprattutto verso la scuola e le fasce più deboli degli utenti, con una semplificazione del linguaggio che avvicinasse la più ampia fascia di pubblico alla conoscenza dell'arte e dei musei; per Palma Bucarelli e ancor più per Sandra Pinto si trattava, invece, di educare in un senso più ampio, fornendo ai visitatori gli strumenti critici che consentissero di riconoscere in maniera autonoma il valore storico delle opere e delle collezioni. Del resto, sentendo fortemente il dibattito che si svolgeva sulle pagine dei giornali, anche sulla restituzione delle opere dopo l'alluvione di Firenze del 1966, Sandra Pinto riteneva che solo un pubblico correttamente informato sul passato potesse poi orientarsi sulle scelte politiche e sociali fatte dai governi locali e dalla politica. Questo era per lei il vero valore dell'azione divulgativa, non solo dare informazioni sulle opere, ma mutare il visitatore in un consapevole fruitore dei beni culturali, capace di comprendere il senso e il valore della collezione e, al tempo stesso, farsi portare di istanze politiche più vicine al proprio tempo.

⁹³⁵ APP, Soprintendenza – Catalogo, Cart. 09 Mostre Varie, 1972. A matita è scritto che è stata rinviata al 1974 ma non sono sicura che sia stata poi realizzata.

⁹³⁶ C. Bon Valsessina, intervento a *I mercoledì della Pinto* seminario congiunto (a cura di) G. Capitelli-M.B. Failla, marzo 2021.

Ricostruire la storia della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma attraverso gli allestimenti

Nei paragrafi precedenti spero di aver messo in luce con sufficiente chiarezza che fu una consapevole e consolidata scelta di metodo e di lavoro che Sandra Pinto porterà a Roma quando si impegnerà nella ristrutturazione e nella rinascita della Galleria. Attraverso un recupero degli ambienti originari e una nuova sistemazione delle opere, anche quelle conservate da tempo nei depositi, intendeva trasformare il museo in una testimonianza viva del nostro patrimonio artistico, la cui valorizzazione doveva però essere filologicamente ineccepibile. Nell'occasione di questo nuovo incarico,⁹³⁷ dopo aver lasciato a Torino un clima culturale e civile che le era molto congeniale, riversa sul museo romano tutta la sua capacità critica di storica dell'arte e il suo senso civico di funzionaria.⁹³⁸ Prima del suo arrivo così scrive a Mario Serio, Direttore Generale ed amico personale: *«a riprova dello spirito di servizio con cui accolgo l'attribuzione dell'incarico dirigenziale presso la soprintendenza Speciale alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna - le cui condizioni attuali sono quello che sappiamo - ti invio il mio primo promemoria sullo schema di progetto di restauro istituzionale che intendo promuovere nella mia permanenza nell'incarico della Galleria, sulla mia formazione postuniversitaria. Poiché questo progetto e la non interruzione di alcuni incarichi sono per me i soli argomenti che motivano la mia permanenza nell'Amministrazione – in quanto li ritengo e ritengo me nello svolgerli, di utilità ad essa – non serve aggiungere che mi aspetto che tu comprenda e condivida queste aspettative, venendo meno le quali non avrei più ragione di credere che l'amministrazione ha bisogno di me»*.⁹³⁹ Ho rinvenuto questa lettera nell'Archivio della Fondazione de Marchis⁹⁴⁰ all'interno di una lunghissima relazione dattiloscritta, intitolata *Soprintendenza Speciale alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna - Arte Contemporanea. Storia e condizioni attuali, prospettive di sviluppo*, che riporta a penna sul frontespizio la scritta *«de Marchis, maggio 1993 (situazione praticamente invariata)»* e che ritengo sia stata integrata, con note a margine, proprio da Sandra Pinto. Questa convinzione nasce dal confronto calligrafico e dalla

⁹³⁷ La nomina di Sandra Pinto fu molto caldeggiata dalla direttrice della Galleria, Gianna Piantoni.

⁹³⁸ M. Lafranconi, intervento a *I mercoledì della Pinto*, seminario congiunto (a cura di) G. Capitelli- M.B. Failla, marzo 2021.

⁹³⁹ AFM, miscellanea Gnam. Lettera dattiloscritta al Direttore Generale Mario Serio, datata 22.12.1994, con parte finale redatta a mano, conservata nella relazione.

⁹⁴⁰ AFM, miscellanea Gnam.

consapevolezza che Sandra Pinto e Giorgio de Marchis hanno sempre avuto un rapporto di confronto e di collaborazione fin dal loro primo incontro nel 1965. In questa relazione emerge una situazione della Galleria davvero disastrosa, sia della struttura amministrativa e gestionale che del museo in quanto edificio, in cui erano scomparsi anche i pochi servizi aggiuntivi per il pubblico, cioè la vendita di testi e cataloghi, i servizi di ristorazione e quelli didattici e dove l'ufficio stampa non disponeva di un computer e aveva un indirizzario obsoleto che si riferiva solo a testate locali. Anche in termini di pubblico, mentre alla fine degli anni Ottanta la Galleria poteva contare su circa centomila visitatori, nell'anno a ridosso della direzione di Pinto questi si erano ridotti a meno della metà.⁹⁴¹ Per la nuova soprintendente, dunque, il rinnovamento doveva avvenire su tre fronti: uno metropolitano al servizio della municipalità, uno nazionale, quale massimo referente dell'arte contemporanea e uno internazionale, quale istituzione paritetica a musei, enti e centri d'arte stranieri.⁹⁴² Quello che voleva ottenere era «*riportare in onore la Galleria*»,⁹⁴³ non guardando in maniera nostalgica al passato più glorioso ma per ricostruire un singolare legame storico e culturale che aveva caratterizzato la promozione dell'arte moderna e contemporanea nel nostro Paese. Un suo punto di forza, nel rinnovamento della Galleria, sarà sicuramente il grande sostegno del Ministero, di due ministri, Antonio Paolucci e Walter Veltroni⁹⁴⁴ e del direttore Mario Serio. In un periodo che coincide anche con il Giubileo del 2000, Sandra Pinto, riesce ad ottenere ingenti somme di denaro, da utilizzare sia per un imponente restauro che per un nuovo allestimento e per nuove acquisizioni. Consapevole delle molte lacune della collezione del Novecento, come ho detto all'inizio del capitolo, indirizzerà gli acquisti verso le opere più contemporanee che avrebbero dato una maggiore visibilità alla Galleria.⁹⁴⁵ Tuttavia, l'intento era anche di tramutare una debolezza del museo, ovvero non possedere una collezione che rispecchiasse le ultimissime tendenze internazionali, in un suo punto di

⁹⁴¹ Tra il 1980 e il 1989 le presenze annue dei visitatori avevano avuto un andamento abbastanza costante, di circa 100.000 visitatori, con il record positivo nel 1988 con 342.230 visitatori, di cui 269.719 per la sola mostra di Van Gogh, mentre quello negativo apparteneva proprio al 1993, sempre durante la direzione di Augusta Monferini, con solo 43.006 visitatori.

⁹⁴² Relazione in AFM, Miscellanea Gnam.

⁹⁴³ M. Lafranconi, intervento a *I mercoledì della Pinto*, seminario congiunto (a cura di) G. Capitelli- M.B. Failla, marzo 2021.

⁹⁴⁴ Numerosi furono gli attributi di stima e gli interventi di due ministri, Antonio Paolucci, primo storico dell'arte a diventare ministro e Walter Veltroni, che la supporteranno anche finanziariamente. Il rapporto sarà invece più conflittuale, con gli altri ministri, a partire da Giovanna Melandri che ebbe nei suoi confronti una posizione più scettica.

⁹⁴⁵ S. Pinto (2006), *Quale Ottocento?*, in E. Di Majo, M. Lafranconi (2006) p. 38.

forza, riportando il museo alle sue origini, per creare e valorizzare «*un percorso storico di lettura dell'arte di questo secolo*»⁹⁴⁶ che mettesse in evidenza un patrimonio artistico spesso lasciato in ombra dai precedenti allestimenti. Quanto alla promozione della Galleria, pensava soprattutto a mostre della collezione permanente, piuttosto che grandi esposizioni temporanee, che per lei non avevano un ruolo significativo nella divulgazione e nella ricerca scientifica.⁹⁴⁷ Del resto, fin dai suoi primi incarichi a Firenze si era espressa contro le grandi mostre,⁹⁴⁸ giudicate uno spettacolo preconfezionato che spesso non prevedeva alcuna ricerca e non attivava neppure una vera cooperazione tra musei.⁹⁴⁹ Nel caso della Galleria, scriveva espressamente: «*Ogni attività di mostre temporanee andrebbe sospesa fino a che le funzioni primarie di comunicazione non siano assicurate. Le stesse mostre temporanee, inoltre, dovrebbero svolgersi sempre con un programma a lungo termine, messo a punto tenendo presenti le caratteristiche e gli scopi della Galleria Nazionale, e dovrebbero sempre rappresentare una provocazione culturale di alto livello e di grande richiamo. (prosegue a penna con *). Andrebbero privilegiate, come attività propria della Galleria Nazionale, le mostre di studio sull'arte italiana del XIX e XX secolo, realizzate con opere del patrimonio di cui è normalmente esposto solo una piccola parte, e le mostre di attività artistica italiana. (...) Nel quadro della comunicazione vanno considerate anche le relazioni internazionali di mostre in regime di collaborazione e di scambio, che il museo intrattiene con i musei stranieri dello stesso tipo, per reciproco beneficio e per beneficio della comunità internazionale, degli studiosi e degli amatori dell'arte. Tali relazioni internazionali appaiono piuttosto inesistenti se confrontate con il passato*».⁹⁵⁰ Attraverso queste notazioni si comprende che Pinto avesse iniziato a ragionare sulla Galleria già prima del suo insediamento, avvenuto alla fine del 1994, accettando questo incarico quale ennesima sfida nella sua lunga carriera. Esiste inoltre una breve relazione, che allega alla citata lettera a Mario Serio, dove, oltre agli ambiti

⁹⁴⁶ S. Pinto (1995), *Abbiamo messo in cantiere la Gnam del 2000*, in «Il Giornale d'Arte», aprile, p. 20 (ABG, soprintendenti, cart. 52, b.11).

⁹⁴⁷ E. Rasy (1995), *Museo – spettacolo? No, grazie*, in «Il Corriere della Sera», 22 luglio, p. 3 (ABG, soprintendenti, cart. 52, b.11).

⁹⁴⁸ «*Le mostre di grande impatto rischiano di mettere in ombra i compiti istituzionali fondamentali che sono: 1) accogliere e riflettere la ricerca artistica in atto; 2) sviluppare un sistema museale di grande respiro nazionale e internazionale per la storia dell'arte dalla fine del XVIII secolo alla contemporaneità nel suo scorrere*» (ABG, soprintendenti, cart. 52, b.11 articolo su ADNKRONOS del 24 marzo 95, *Il programma del nuovo soprintendente. Collezioni e Sperimentazioni*).

⁹⁴⁹ *ibidem*

⁹⁵⁰ AFM, Miscellanea Gnam.

d'interesse, distingue anche tre dipartimenti funzionali della Soprintendenza Speciale che sia accingeva a dirigere: 1) la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, finalizzata alla documentazione dello sviluppo dell'arte italiana dell'Ottocento e del Novecento, in rapporto con l'arte straniera, secondo un ordinamento cronologico fondante fin dalla sua nascita; 2) i musei satelliti che devono contribuire a legare il museo al contesto urbanistico cittadino; 3) un dipartimento sperimentale, gestito da consulenti esterni, per la promozione dell'arte contemporanea in atto, con una dimensione internazionale. Per ognuno di questi dipartimenti individua anche ambiti di promozione e tutela, interventi per l'esercizio di controllo sul collezionismo privato, sui furti d'arte e sui falsi e, infine, sulle figure professionali da inserire al suo interno.

Dopo appena quattro mesi dal suo arrivo, Pinto, propose una prima mostra, in modo da coinvolgere il pubblico nella scelta delle opere da esporre, dal titolo *Collezioni in Mostra*, che era una sorta di tributo all'Ottocento che Dario Durbè aveva presentato negli anni Ottanta nella Manica Lunga del museo. Qui le opere esposte, molte delle quali da tempo in deposito, rappresentavano una prima considerazione, sotto forma di mostra temporanea, su cosa fosse opportuno proporre dell'Ottocento nella collezione permanente. Con la pubblicazione di una vera e propria agenda informò poi il pubblico sul calendario dei lavori di restauro architettonico e sul riallestimento. La lettura della brochure e dei diversi comunicati⁹⁵¹ che annunciavano, di volta in volta, la chiusura delle sale per restauro, in cui ogni azione veniva spiegata e contestualizzata, ci fa comprendere quale tipo di rapporto volesse instaurare con il pubblico, in modo che questo fosse consapevole e partecipe delle scelte effettuate, attenzione che si coglie anche nel linguaggio impiegato, che Pinto non usava mai in maniera frettolosa. In una fase ancora aurorale del museo relazionale è questo uno dei primi tentativi in cui il visitatore viene informato sulle attività istituzionali del museo, in un momento in cui, del resto, le prime indagini sul pubblico mostravano la necessità di un maggiore coinvolgimento e di una forma di comunicazione più partecipativa. È questo uno tra gli aspetti più originali e controversi della sua direzione: non cedere alle richieste di facilitazioni comunicative ed emotive che venivano suggerite dalla museologia degli anni Novanta, ma cercare

⁹⁵¹ Comunicato SACS, *Le sette nuove sale del Novecento. Le collezioni degli anni Cinquanta e Sessanta*. (ABG, soprintendenti, cart. 52, b.11).

strumenti e forme didattiche per elevare il pubblico verso una maggiore consapevolezza storica e culturale.

Il restauro dell'intero edificio inizia nel 1995 a partire dal pronao della facciata, che verrà riaperto alla fine dell'anno, in coincidenza di una mostra su Piet Mondrian. Si procede poi con il Salone Centrale e la Sala delle Colonne, aperti al pubblico nel 1996, con un'esposizione di Arrigo Boetti. La scelta di proporre per questi eventi artisti legati all'arte contemporanea non era casuale, perché Pinto voleva far capire, fin da subito, che l'eleganza di questi nuovi spazi, pur nella loro forma originaria in stile Liberty, era comunque adatta per ospitare mostre di qualsiasi tipologia. Nel giugno del 1997 si aprono al pubblico le sale del primo Ottocento, insieme al *Caffè delle Arti*⁹⁵² e alla terrazza prospiciente il locale. Questi nuovi settori, dedicati all'accoglienza del pubblico, faranno della Galleria il primo museo in Italia ad applicare con successo la *Legge Ronchey* per la gestione privata dei servizi museali.⁹⁵³ Sandra Pinto darà prova, cioè di saper associare all'impegno critico una grande capacità gestionale, una dote che, sosteneva, lo storico dell'arte doveva acquisire, accettando le sfide che la nuova idea di marketing museale imponeva. L'apertura della caffetteria consentirà anche di migliorare l'estetica di tutta la zona esterna del lato est dell'edificio, che versava in uno stato di grande abbandono. Questa sistemazione, insieme architettonica e urbanistica, con un progetto integrato del Ministero e del Comune di Roma per la sistemazione dell'area di Villa Borghese e di Valle Giulia, darà prestigio ed eleganza ad un altro ingresso del museo, quello che avrà il maggiore collegamento con la zona circostante, soprattutto con le accademie straniere e la Facoltà di Architettura. Nel dicembre del 1998, in coincidenza con una grande mostra su Picasso, vengono aperte le sale sud-est dello stesso edificio, dove si collocano le collezioni comprese tra il 1880 e il 1910. Nel giugno del 1999 vengono rese nuovamente accessibili le sale del lato ovest, tutte dedicate al Novecento.⁹⁵⁴ Ancora una volta la loro apertura coincise con due mostre *ad hoc*: una sulle avanguardie spagnole al tempo di Picasso, in cui non erano esclusi riferimenti all'Italia e al museo e una retrospettiva su Gino De Dominicis da poco scomparso, passando idealmente il testimone dell'arte più

⁹⁵² Si sceglie tale zona perché sulla pianta del progetto iniziale di Bazzani, del 1911, era indicata quale locanda. Il nuovo punto di ristoro sarà decorato con pannelli in finto mosaico provenienti dal Padiglione italiano dell'*Esposizione Universale* di Parigi del 1900 e adornato con statue in stile Liberty prese dai depositi del museo.

⁹⁵³ S. Frezzotti, P. Rosazza-Ferraris (2011), p.369.

⁹⁵⁴ Si tratta di circa 1000 mq con un centinaio di opere.

contemporanea al costituendo *Museo delle Arti del XX sec.*, che aprirà i battenti con una grande esposizione dedicata allo stesso artista. Nel dicembre del 1999, infine, l'operazione del restauro è portata a termine nella sua interezza con l'apertura delle altre sale dell'ala ovest dedicate alle opere dal 1911 al 1960 e del nuovo spazio del bookshop.⁹⁵⁵ Tra le mostre organizzate in occasione delle inaugurazioni dei nuovi settori l'imponente ed elegante mostra su Picasso, del 1998, (fig.47) dal significativo titolo *Picasso 1937-1953: gli anni dell'apogeo in Italia*,⁹⁵⁶ ci chiarisce, più di altri interventi, la politica comunicativa di Sandra Pinto, perché aveva tra gli obiettivi più ambiziosi quello di rievocare un momento tipico del passato storico della Galleria, ossia quella grandissima e famosa esposizione su Picasso organizzata da Bucarelli nel 1953.⁹⁵⁷ Infatti, con una cospicua ricostruzione documentaria, riportata nel catalogo curato da Anna Mattiolo, raccontando la genesi dell'esposizione⁹⁵⁸ si ripercorrevano le svariate vicende del museo negli anni della sua maggiore fama e fortuna: dai contatti di Picasso con il senatore Reale, che aveva voluto fortemente l'evento per fare del famoso artista una bandiera culturale e politica del Partito Comunista Italiano,⁹⁵⁹ alla scelta di Lionello Venturi quale curatore, all'importante ruolo diplomatico avuto da Bucarelli per portare la mostra a Roma. Un altro obiettivo di Pinto era quello di inserire a pieno titolo la Galleria nel contesto delle grandi mostre internazionali, in un momento in cui ben altri quattro grandi musei si stavano occupando del pittore spagnolo.⁹⁶⁰ Fu anche organizzato, nella Veranda detta di Sartorio, un ciclo di conferenze tenute da studiosi di fama internazionale

⁹⁵⁵ Sandra Pinto, tornando da Torino, riesce a mantenere saldo il contatto con l'editore Allemandi a cui viene affidata la gestione del bookshop. Il *Primo rapporto Nomisma sull'applicazione della Legge Ronchey* del 2000 la considera un caso esemplare per illustrare il dinamismo esistente nel campo dei servizi al pubblico. Il negozio interno al museo, infatti, aveva incrementato il fatturato in modo spettacolare, passando dai 322 milioni di lire del 1996, ai 516 nel 1997, ai 650 nel 1998, per sfiorare il miliardo di lire nel 2000.

⁹⁵⁶ A cura di Bruno Mantura, Anna Mattiolo, Anna Villari.

⁹⁵⁷ Oltre alla mostra, che ebbe un grande successo di pubblico con oltre 40 mila visitatori, si organizzarono diversi eventi "a latere". Furono proiettati 4 film su Picasso: *Guernica*, documentario di Alain Resnais sul bombardamento della città basca, *Picasso* di Luciano Emmer, girato in occasione della mostra romana del '53, il più famoso *Le Mystery Picasso* di George Clouzot del 1956 ed infine *Pablo Picasso Peintre*, del 1981, di Frederic Rossif.

⁹⁵⁸ A. Mattiolo (1998), *1953: le Mostre di Roma e Milano*, Cat. mostra, (a cura di) B. Mantura, A. Mattiolo, A. Villari, Allemandi, Torino, pp.154-159.

⁹⁵⁹ Duccio Trombadori (1998), *Tutti sotto l'ombrello del compagno Picasso*, in «Panorama» del 27 dicembre.

⁹⁶⁰ Oltre all'esposizione romana, erano state inaugurate: la mostra al *Thyssen-Bornemisza* di Madrid, quella al *Guggenheim Museum* e al *Metropolitan Museum* di New York. Mentre l'anno precedente aveva aperto i battenti una mostra sul pittore a Venezia.

quali Josè Guirao Cabràra,⁹⁶¹ allora direttore del *Museo Nacional Centro Reina Sofia* di Madrid,⁹⁶² Thomas Llorens,⁹⁶³ direttore della *Fondazione Thyssen Bornemisza* di Madrid⁹⁶⁴ e la studiosa Laurence Bertrand Dorleac, dell'Università di Parigi.⁹⁶⁵

Prima di descrivere il nuovo allestimento, vorrei soffermarmi sui quattro musei, collegati alla Galleria di cui accennavo precedentemente: il *Museo Manzù*⁹⁶⁶ di Ardea, il *Museo Mario Praz*,⁹⁶⁷ il *Museo Hendrik Christian Andersen*⁹⁶⁸ e la *Villa Boncompagni*.⁹⁶⁹ Questi musei, secondo la visione della soprintendente, erano fondamentali per colmare importanti vuoti dei settori interessati alle arti minori e alle arti applicate ma anche per creare nuovi rapporti con il territorio. Per esempio, il *Museo Boncompagni* dedicato alle arti decorative e industriali era considerato fondamentale perché mancava, in ambito nazionale, un museo completamente destinato a tali opere. In questo spazio Pinto pensava di attrezzare una biblioteca e di disporre la presentazione di arredamenti compresi tra il 1895 e il 1915, cioè quel particolare momento storico in cui si era passati dal Liberty allo stile moderno, con la comparsa di nuovi materiali soprattutto nell'industria. Allo stesso modo i giardini della *Collezione Manzù* ad Ardea potevano diventare un interessante e suggestivo spazio espositivo ed ospitare, specialmente nel periodo estivo, delle mostre di

⁹⁶¹ Ministro della Cultura e dello Sport (2018-2020), attualmente commissario per la commemorazione del 50° anniversario della morte di Pablo Picasso che si terrà nel 2023.

⁹⁶² Conferenza del 22 febbraio 1999 dal titolo: *Picasso e il Collezionismo in Spagna*.

⁹⁶³ Amico personale con cui condivideva molte idee sulla museologia, morto a pochi giorni di distanza da Pinto il 30 novembre del 2021. Il governo spagnolo, allora presieduto da Felipe González, lo aveva chiamato nel 1988 per lanciare un progetto che doveva diventare il fiore all'occhiello dell'arte moderna e contemporanea in Spagna, il futuro *Museo Nazionale Reina Sofia*. Dopo aver presentato alcune mostre con l'edificio ancora incompiuto, Llorens fu licenziato alla fine del 1990 a causa di disaccordi con il ministero.

⁹⁶⁴ Conferenza del 24 febbraio 1999 dal titolo: *Picasso e la questione del Realismo*.

⁹⁶⁵ Conferenza del 26 febbraio 1999 dal titolo: *Picasso nella storia: 1937 – 1953*.

⁹⁶⁶ Il primo annesso alla Galleria sarà il *Museo Manzù di Ardea*, donato dallo scultore nel 1979 ed aperto al pubblico nel 1981, con la direzione di Livia Velani. Raccolta Manzù di Ardea conserva più di ottanta tra sculture, bozzetti e medaglie, quasi tutte in bronzo, realizzate da Manzù tra il 1927 e il 1984 e da circa trecentotrenta tra disegni, incisioni e bozzetti di costumi teatrali, eseguiti tra il 1940 e il 1980.

⁹⁶⁷ *Museo Mario Praz*: nel 1986 la Galleria ottiene la gestione dell'abitazione privata presso Palazzo Primoli di Mario Praz, studioso di letteratura inglese e collezionista di opere e di arredi del XIX secolo. La casa-museo aprirà al pubblico solo nel 1995, dopo importanti lavori di restauro, sotto la direzione di Patrizia Rosazza Ferraris.

⁹⁶⁸ *Museo Hendrik Christian Andersen*: nel 1978 l'edificio viene assegnato alla Galleria dopo la morte della moglie dello scultore che ne era l'ultima usufruttuaria. Adibito da prima ad abitazione civile ad uso della Soprintendenza, vi risiede il soprintendente Giorgio De Marchis. Dopo un lungo restauro, curato da Elena di Majo, aprirà al pubblico nel 1999.

⁹⁶⁹ *Museo Boncompagni Ludovisi*: casa-museo degli inizi del XX secolo destinato a diventare centro di promozione e documentazione delle arti decorative, della moda e del costume del periodo moderno. Aperto al pubblico nel 1999, affidato alla direzione di Gianna Piantoni.

scultura contemporanea internazionale, grazie a manifestazioni periodiche che si immaginavano di grande successo. Il *Museo Anderson*, infine, doveva essere dedicato agli artisti stranieri che avevano soggiornato a Roma, una parte della storia dell'arte della città mai abbastanza valorizzata, oltre a far conoscere al pubblico un nucleo di opere che derivavano dal lascito dello scultore e che documentavano il richiamo internazionale della capitale a fine Ottocento.

Infine, nello stesso periodo, furono banditi ben due nuovi concorsi, uno per il restauro dell'ampliamento della Galleria, la famosa "Ala Cosenza"⁹⁷⁰ ed uno per il MAXXI. Sandra Pinto, presidente della commissione giudicatrice, nel bando per il concorso del nuovo spazio espositivo, ribadiva che si doveva trattare di una struttura polifunzionale, con una grande capacità di relazionarsi con il tessuto urbano preesistente. In un'intervista concessa a «L'Unità», diceva di pensare architettonicamente al modello della *Tate Modern* di Londra in quanto il precedente esempio degli anni Settanta non era più considerato un modello di riferimento: «*il Beaubourg è stato il primo a nascere con un'idea poliedrica, ma abbiamo scoperto una cosa: gli artisti non si trovano bene negli spazi pensati dagli architetti*».⁹⁷¹ Pinto ragionava soprattutto in termini di ristrutturazione degli spazi già esistenti e di riqualificazione urbana, in quanto la *Tate Modern*, realizzata in un ex centrale elettrica e in una zona urbanisticamente compromessa di Londra, aveva cambiato profondamente il volto di quella parte della città; così anche il nascente museo, il cui concorso è bandito nel 1998, doveva essere in grado di valorizzare l'architettura e lo spazio degradato della Caserma Montello e dell'intero quartiere Flaminio. Devo dire che è difficile dare un giudizio sulla validità della scelta di Sandra Pinto e della commissione, perché il museo progettato da Zaha Hadid pone gli stessi problemi espositivi del Beaubourg ma, per quanto attiene alla capacità di migliorare il contesto

⁹⁷⁰ L'11 ottobre del 1999 il Ministero, con il ministro Veltroni, indice un nuovo bando di Concorso per il restauro e la riapertura di questo settore della Galleria. Il 15 aprile 2000, la giuria, di cui Pinto era presidente, proclamerà vincitore all'unanimità il progetto dello studio di Basilea *Diener & Diener*, che però non eseguirà mai i lavori perché il Comune di Roma non concederà l'approvazione sull'abbattimento del vecchio edificio. In realtà i vincitori non si erano attenuti ai vincoli del concorso e avevano immaginato un nuovo spazio che si agganciava all'edificio storico, demolendo e non restaurando, come richiesto, l'ala Cosenza. Sulla vicenda si veda il già citato M. Licoccia (2012) ma è interessante il giudizio di Renato Nicolini: «*l'ala Cosenza è destinata alla demolizione. Anziché completare il progetto dell'architetto napoletano, si è prima bandito un concordo, nel cui bando peraltro si invitava a mantenere quello che già era stato costruito, (a quel tempo nemmeno dieci anni prima) e poi, contraddicendosi, si è premiato l'unico progetto che prevedeva di fare tabula rasa (del razionalista Cosenza, non dell'accademico Bazzani). Uno spreco di energie intellettuali, di senso storico (e di denaro pubblico)*». R. Nicolini (2003), *Gnam, un museo non un salotto*, in «Corriere della Sera», Cronaca di Roma, 03 sett.

⁹⁷¹ *La casa dell'arte futura*, in «L'Unità», sabato 10 aprile 1998 (ABG, soprintendenti, cart. 52, b.11).

circostante, è del tutto evidente l'effetto positivo che ha avuto sulla riqualificazione dell'area interessata. Avverto però che questo mio lavoro, si è limitato alla sola attività presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, anche se tutti questi interventi dimostrano pienamente la caratura internazionale di Pinto⁹⁷² e la sua piena conoscenza dei modelli museologici più aggiornati. Allo stesso modo, troppo esteso sarebbe l'analisi di quanto avviene nei quattro musei collegati alla Galleria, che pure hanno avuto una notevole importanza nel nuovo modo di organizzare gli spazi museali in ambienti più omogenei e meno dispersivi rispetto alle vaste sale del museo di Valle Giulia, oltre ad essere proiettati verso le arti decorative, che la Galleria non contemplava pienamente.

Le sale dell'Ottocento

La soluzione più interessante nel nuovo allestimento dell'Ottocento, realizzato tra il 1997 e il 1998, sarà la divisione degli ambienti che seguiva, per la prima volta, la topografia orizzontale dell'intero edificio, assegnando ai due corpi di fabbrica un ruolo di divisione tra Ottocento e Novecento, secondo uno schema iniziale che però non era mai stato pienamente rispettato. In questa nuova sistemazione, anche gli spazi di collegamento, quali le verande, i corridoi anulari e le piccole stanze tra un edificio e l'altro, torneranno ad assumere un ruolo sostanziale per far comprendere al visitatore la storia del museo attraverso la sua architettura, ispirandosi al principio museografico adottato a Torino di un museo che "parla" in sé stesso. Furono però soprattutto le sale destinate alle collezioni ottocentesche, tutte nel primo edificio Bazzani, che subiranno la maggiore metamorfosi,⁹⁷³ con una fisionomia degli ambienti ricondotta a quella del 1911. Verranno ripuliti gli stucchi, eliminata la moquette, smontati i velari e ripristinata la *boiserie* in legno alle pareti, ritenuta da Pinto una decorazione originaria. L'utilizzo del legno di ciliegio per questa zoccolatura verrà reputata da molti una scelta assai costosa, anche perché quella più antica doveva essere in legno di abete, quindi molto meno pregiata, tanto da essere stata eliminata, come ho detto, già al tempo di Papini e ridipinta a cementite da Bucarelli.⁹⁷⁴ Dal punto di vista visivo, nel nuovo allestimento sarà data una

⁹⁷² Negli anni Novanta entra, grazie al sostegno di Mario Serio, nel comitato del *Bizot Group* che vedeva la presenza di personalità quali Anne Julie d'Harnoncourt, direttrice del *Philadelphia Museum of Art*, il direttore della *National Gallery*, Antonio Bonet Correa, direttore del *Reina Sofia*.

⁹⁷³ S. de Vito (1996), *Un museo troppo piccolo per ospitare le opere dell'età contemporanea*, in «La Voce Repubblicana» del 21. dic.

⁹⁷⁴ Cfr. Capitolo 1 su Bucarelli, dedicato all'allestimento del 1958.

grande attenzione al colore che, grazie ad un attento studio delle fonti documentarie,⁹⁷⁵ Pinto cercava di rendere quanto più vicino a quello costitutivo. Là dove questo recupero non era stato possibile si era, comunque, utilizzata una cromia delle pareti che creasse delle ambientazioni d'atmosfera, dando alle sale un aspetto teatrale, molto simile a quanto realizzato sia per gli ambienti di Palazzo Pitti che per la Galleria Sabauda. Ad esempio, le sale dedicate alla pittura veneta dell'Ottocento verranno tinteggiate con un rosso che ricordava il damasco e i velluti delle tappezzerie presenti nelle quadrerie delle collezioni private,⁹⁷⁶ ma benché molto scenografica nelle dimore a cui Pinto si era ispirata, in uno spazio di tale grandezza ed imponenza, come commentava anche Renato Barilli, «non lasciava respirare le opere, per far affluire su di esse un'attenzione concentrata».⁹⁷⁷ In altre sale, in maniera più neutra, verrà impiegato il grigio scuro che consentiva di abbassare la luminosità dei lucernai e rendeva meno invadente la luce naturale sui dipinti, soprattutto quelli di paesaggio. Nel settore del Primo Ottocento «di inconfondibile sapore liberty-romantico»,⁹⁷⁸ così definito dagli estimatori della nuova immagine della Galleria, la tonalità più usata sarà, però, il blu-pavone, documentata essere originaria e quella che più si accostava alla moda del tempo.⁹⁷⁹ Nel settore del Secondo Ottocento, nel lato ovest del primo edificio, dove verranno collocate le opere di artisti italiani che si rifacevano all'ambiente francese, tra cui Giuseppe De Nittis, Giovanni Boldini, Medardo Rosso e Vittorio Corcos, verrà invece adoperato un color mastice opaco che era immaginato «il più adatto a far risaltare i diversi approcci al tema della luce che caratterizza la pittura e la scultura presentata in questa sala».⁹⁸⁰

Come ho detto più volte, l'allestimento si ispirava alla volontà della soprintendente di ricomporre le vicende, i contesti storici e culturali in cui le opere erano state realizzate ed acquisite dalla Galleria. In questo senso, una particolare attenzione merita la nuova musealizzazione del gruppo scultoreo di *Ercole e Lica* del Canova. Sandra Pinto parte dal recupero di alcune statue che erano disperse in altri musei, per rievocare, nel salone centrale del Primo Ottocento, il braccio canoviano della collezione Torlonia. La grande

⁹⁷⁵ Oltre ai citati dipinti di Miceli saranno fatti dei saggi di restauro sulle pareti delle sale in cui saranno rintracciate le cromie originarie, riprodotte poi con una vernice al quarzo fortemente materica e di pregio.

⁹⁷⁶ M. V. Marini Clarelli, M. De Luca, G. Coltelli (2009), p.18.

⁹⁷⁷ R. Barilli, *Roma, torna a fiorire l'Ottocento*, in «Corriere della Sera» del 8 luglio 1997 (ABG, soprintendenti, cart. 52, b.11).

⁹⁷⁸ S. Susinno (1997), p. 643.

⁹⁷⁹ S. Meuer (2010), p. 107.

⁹⁸⁰ S. Pinto (2009), p. 283.

scultura sarà affiancata dalle statue di dodici divinità, ritenute originarie, che lo stesso committente aveva ordinato ai maggiori scultori del tempo, per fare da corollario all'opera di *Ercole e Lica*.⁹⁸¹ Le sculture delle divinità si trovavano presso Palazzo Corsini, e il loro spostamento, dapprima autorizzato dal soprintendente Claudio Strinati, venne invece boicottato dagli accademici dei Lincei da cui dipendeva la collezione.⁹⁸² Accanto a Pinto anche Stefano Susinno si batterà, con numerose lettere al ministro, per ottenere che le sculture fossero trasferite presso la Galleria.⁹⁸³ Ne nascerà una lunga disputa che vede la ferma presa di posizione di Sandra Pinto, la quale riteneva «*che il ricongiungimento del complesso canoviano corrisponda ad una necessità di completezza di un discorso museale che coinvolge la responsabilità di tutte le illustri istituzioni culturali di Roma*». ⁹⁸⁴ Alla fine, le statue vennero portate nella Galleria dove il nuovo allestimento si può considerare una delle vittorie più significative della soprintendente. (fig.48) Per il resto del salone, non avendo indicazioni sulla disposizione iniziale si prenderà ad esempio la collezione napoletana Ruffo di Sant'Antimo, di cui vi era un'ampia documentazione e dal confronto con altre collezioni preunitarie, ad esempio quella partenopea di Giovanni Vonwiller,⁹⁸⁵ si riuscirà a ricreare l'immagine aulica e raffinata di una dimora patrizia, sebbene aperta al pubblico, sul modello delle grandi collezioni europee.⁹⁸⁶ Si trattava cioè di far comprendere al visitatore più che il valore del singolo dipinto - e dunque le polemiche sulla visibilità dei dipinti non avrebbero ragion d'essere - su quali modelli fosse avvenuta la scelta, fatta alla fine dell'Ottocento, di creare una collezione che fosse il simbolo di uno stile italiano, rispetto ai particolarismi delle scuole regionali della fase preunitaria. La nuova sistemazione del salone principale del Primo Ottocento, con l'opera di Canova al centro dello sguardo prospettico, coronata di statue, doveva far sentire

⁹⁸¹ Tenerani, Galli, Bienaimè, Solà, Rinaldi, Benaglia, Pistrucchi, Dante.

⁹⁸² ABG, soprintendenti, cart. 52, b.11.

⁹⁸³ Questi interventi di Stefano Susinno sono stati ricordati da Caterina Bon Valsessina ed Elena Di Majo, nel loro intervento a *I mercoledì della Pinto*, seminario congiunto (a cura di) G. Capitelli- M.B. Failla, marzo 2021.

⁹⁸⁴ ABG, soprintendenti, cart. 52, b.11.

⁹⁸⁵ La scelta di questa collezione non è causale, in quanto Domenico Morelli, di cui la Galleria possiede un nucleo imponente di opere, strinse, intorno al 1860, rapporti di amicizia con il mecenate Giovanni Vonwiller, per il quale eseguì numerose opere, tra cui *Mattinata fiorentina* (1856), la *Barca della vita*, il *Bagno pompeiano*, il *Tasso e Eleonora d'Este*, e i *Profughi di Aquileia*, acquistati poi dallo Stato, in occasione della vendita all'asta dell'intera collezione, avvenuta a Parigi nel 1901. Inoltre, la galleria di Giovanni Vonwiller, aperta al pubblico in via dei Fiorentini a Napoli costituiva un successo personale del Morelli, perché rappresentava una collezione privata, curata in tutte le sue parti dal maestro, capace di sostenere il confronto con il *Museo di Capodimonte*.

⁹⁸⁶ ABG, soprintendenti, cart. 52, b.11.

immediatamente al visitatore tutta la grandezza, la monumentalità ed il prestigio della collezione; si voleva cioè raccontare attraverso l'ambientazione scenografica «una pagina straordinaria della tradizione collezionistica italiana»,⁹⁸⁷ dove anche le statue spostate da Palazzo Corsini risultassero maggiormente valorizzate.⁹⁸⁸ Questa volta, Renato Birolli, pur lodando la scelta sul piano filologico, la trovava meno esaltante dal punto di vista estetico, perché «le dodici guardie d'onore risultano “ingessate” con quelle formule rigide che hanno finito per rendere il neoclassicismo “ufficiale” invisibile all'arte contemporanea».⁹⁸⁹ Al contrario, per la soprintendente, la rilevanza data all'opera canoviana, che verrà ricollocata sul piedistallo di breccia violetta, simile all'originale perduto nei tanti spostamenti,⁹⁹⁰ serviva per ribadire l'immagine identitaria del museo che guardava a Canova come al primo maestro moderno, espressione de «la nostra storia politica e sociale e del lento processo di evoluzione del concetto di identità nazionale italiana».⁹⁹¹ Mentre a Firenze e a Torino, Sandra Pinto, aveva, per così dire, orientato il suo sguardo verso dei contenitori museali che avevano smarrito la loro identità, per restituirli alla storia della città, a Roma, in un contesto molto diverso, le soluzioni adottate, lontane da quella semplificazione in favore della comprensione che ormai si richiedeva come prerequisito per ogni nuovo allestimento, non ebbero la stessa risonanza e la stessa capacità di diventare un modello. Del resto, questa scelta andava verso un'esaltazione del museo quale luogo della memoria, molto lontana dal vivere quotidiano e dalle altre forme di rappresentazioni che il visitatore era abituato ad esplorare con maggiore familiarità rispetto ad una quadreria o ad una collezione privata. Tuttavia, l'apprezzamento per le proposte di Sandra Pinto valicò i confini nazionali, dove anche molti musei, tra cui il Prado, avevano iniziato a presentare nuovi allestimenti con criteri molto simili a quelli adottati nella Galleria.⁹⁹²

Quanto all'ordinamento (fig.49), secondo Pinto, la collezione ottocentesca esibiva, con maggiore evidenza, una certa discontinuità rispetto ad altre collezioni importanti tra cui quelle dei Medici e dei Lorena che aveva trattato a Firenze e anche rispetto ad un

⁹⁸⁷ ABG, soprintendenti, cart. 52, b.11.

⁹⁸⁸ *ibidem*

⁹⁸⁹ R. Barilli (1997), *Roma, torna a fiorire l'Ottocento*, in «Corriere della Sera», 8 luglio. (ABG, soprintendenti, cart. 52, b.11).

⁹⁹⁰ ABG, soprintendenti, cart. 52, b.11.

⁹⁹¹ S. Pinto (2009), p. 75.

⁹⁹² M. Lafranconi, intervento a *I mercoledì della Pinto*, seminario congiunto (a cura di) G. Capitelli- M.B. Failla, marzo 2021.

confronto possibile con una collezione come quella della *Pinacoteca Brera*, risultando meno organica e più lacunosa.⁹⁹³ Ma più che un limite si trattava di una sfida ulteriore, perché proprio questa discontinuità spiegava chiaramente la politica e il gusto di chi aveva inizialmente ideato la collezione.⁹⁹⁴ Quindi decise di proporre una lettura nazionale della pittura ottocentesca, centrando l'attenzione del visitatore su alcune opere simbolo della collezione, tra cui spiccheranno *I Vespri siciliani* (1846) di Francesco Hayez. Nella sala in cui viene collocato il dipinto si assiste ad una ricomposizione iconografica e di contesto che voleva assegnare un maggior valore all'opera, oltre la fama che gli derivava dall'essere presente sui testi scolastici, per ricollocarla, in maniera più sicura, nel solco della grande tradizione dei quadri storici che traevano ispirazione dalla grande letteratura italiana.⁹⁹⁵ Nel fare questo, però, affiancherà ad uno dei maggiori capolavori della collezione, dei dipinti di artisti molto meno conosciuti al visitatore, facendo perdere il senso dell'operazione, soprattutto ad un pubblico meno raffinato: furono collocati qui, infatti, *L'incoronazione di Ester* (1842) di Vincenzo Morani, realizzata su committenza del napoletano Vincenzo Ruffo, che era rimasta in deposito nella Pinacoteca di Ascoli Piceno, il *Bacco e Arianna* (1840) di Natale Carta e un quadro di Francesco Coghetti *Alessandro cede Campaspe ad Apelle* (1837), entrambi recuperati dalla Prefettura di Roma ed infine, un dipinto di Francesco Podesti, *Francesco I nello studio di Benvenuto Cellini* (1837) che risiedeva al Senato.⁹⁹⁶ Nella sala monografica di Filippo Palizzi verranno riproposti i registri sovrapposti - mantenuti anche da Bucarelli nel 1950 e da Durbè nel 1966 - che lo stesso pittore aveva adottato nel 1892, quando i circa 300 dipinti furono ordinati su cinque livelli, in due sale di *Palazzo delle Esposizioni* e poi trasferiti, con lo stesso criterio, nel 1915, in un solo ambiente della Galleria.⁹⁹⁷ La collezione Palizzi, veniva presentata da Pinto recuperando visivamente il gusto museografico ottocentesco,⁹⁹⁸ ma creava un affollamento visivo assai sgradito al pubblico, come dimostreranno i risultati delle indagini osservanti realizzate nei primi anni del Duemila.⁹⁹⁹

⁹⁹³ S. Pinto (2006), *Quale Ottocento?*, in E. Di Majo, M. Lafranconi (2006), p.43

⁹⁹⁴ E. Di Majo, M. Lafranconi (2006)

⁹⁹⁵ La sala è presentata nel guida del 2001 con il titolo *Le fonti letterarie del romanticismo storico*.

⁹⁹⁶ ABG, soprintendenti, cart. 52, b.11.

⁹⁹⁷ S. Pinto (1999), fig.7.

⁹⁹⁸ M. V. Marini Clarelli, M. De Luca, G. Coltelli (2009), p.18.

⁹⁹⁹ Qui viene effettuata, nel 2010, un'indagine osservante da parte della Fondazione Fizzcarraldo. Con l'ausilio di un programma informatico denominato *Miranda* si può comprendere l'orientamento del pubblico negli spazi museali e la compatibilità fra la disposizione delle opere e i percorsi di visita. Tale modalità si rivela preziosa per raccogliere informazioni su quanto l'allestimento degli spazi museali

Non solo nella sala dedicata a Palizzi, infatti, il vero problema era l'eccessivo numero di opere presenti, dove l'attenzione del visitatore, con dieci sale, una superficie di circa 2500mq e 600 opere, non riusciva a superare la stanchezza fisica e mentale. Il gran numero di dipinti appesi, inoltre, tendeva a nascondere i capolavori, anche quelli più noti al pubblico, ad esempio *Il Voto* di Michetti o *Il Giardiniere* di Van Gogh. Sebbene la presenza delle opere fosse sottolineata dalla denominazione delle sale, dall'indicazione fornita dalle schede di sala e dalla Guida, queste non erano sufficienti a destare l'interesse del visitatore, che passava in gran fretta nei diversi ambienti per cercare le opere più famose ma, una volta trovate, per la stanchezza, vi dedicava pochissimo tempo. Inoltre, dal punto di vista visivo, la scelta di riprodurre la decorazione in ciliegio sulle porte e sui passaggi, appesantiva ancora di più l'atmosfera delle sale, anche se questo arredamento ricostruiva fedelmente quello dell'*Esposizione Universale* del 1911, che aveva segnato la nascita della Galleria. Cesare Bazzani, infatti, con molta eleganza, sulle modanature, con lettere dorate, aveva indicato il nome della nazione ospitata nella sala, funzione informativa che Pinto recupererà sostituendola con il nome dell'opera più rappresentativa contenuta al suo interno. Mi soffermo su quello che può essere reputato un dettaglio di poco conto, un espediente museale minore, che però può far comprendere lo standard comunicativo che era stato applicato nel museo. Un modello diremmo un pochino attardato, mentre la museografia internazionale iniziava a considerare ormai necessario e preliminare, ad ogni nuova forma di esposizione, una precisa valutazione del contesto culturale e sociale del pubblico a cui la comunicazione era rivolta.¹⁰⁰⁰ È anche vero che ciò non riguardava solo questo museo, perché in Italia, fino agli anni Novanta, la museologia era ancora concentrata sulla storia del collezionismo e la museografia era stata oggetto di un confronto solo sul piano architettonico. Mancava, in definitiva, lo studio approfondito elaborato da Hooper-Greenhill sul complesso sistema della comunicazione museale. Le regole proposte dalla museologia costruttivista, infatti, consentiranno di tramutare l'allestimento in un metalinguaggio, un vero e proprio *medium*

possono influire sul comportamento del pubblico. Si possono quindi ricavare evidenze sui tempi e permanenza e sulle modalità di fruizione delle collezioni e, soprattutto, se il rapporto del visitatore con la singola opera sia influenzato dal tipo di percorso intrapreso. Dati elaborati da Damiano Aliprandi e Alessandro Bollo.

⁹⁹⁹ *Indagine osservante sul pubblico nella Sezione "Secondo Ottocento". Indagine osservante sul Pubblico nella Sala Delle Cerimonie e nel Salone Centrale.* Fondazione Fizzcarraldo, Torino 2010.

¹⁰⁰⁰ D. Jalla (2008), *La comunicazione scritta nei musei: una questione da affrontare* in *La parola scritta nel museo. Lingua, accesso, democrazia.* Atti del convegno (a cura di) A. Andreini, Arezzo 17 ott. p. 9.

che concorrerà ad una maggiore comprensione e coinvolgimento del visitatore. Sandra Pinto, cioè, si era comportata, come sempre, da grande regista,¹⁰⁰¹ con un imperio e un amore per i dettagli che le avevano fatto trascurare l'aspetto comunicativo. Del resto, non erano più attuali neppure i sistemi informativi già usati negli altri musei da lei reinterpretati, ossia le complesse didascalie e le lunghissime schede di sala. Con metodo ed accuratezza Pinto aveva predisposto, ancora una volta, un imponente apparato descrittivo e storico, ma le didascalie, a causa della loro collocazione decentrata e dell'eccessiva lunghezza, saranno utilizzate solo dal 17% dei visitatori.¹⁰⁰² In definitiva, nonostante gli accorgimenti che ricostruivano l'atmosfera più autentica del museo la visita in questi ambienti risultava meccanica e poco interessante, perché non era immediatamente intuibile la logica espositiva adottata.¹⁰⁰³ Oltre alla densità di opere esposte, ciò che disorientava il visitatore era la presenza di diversi punti di accesso e di uscita, talvolta anche tre in una stessa sala e la mancanza di una segnaletica adeguata che indicasse la direzione e il percorso. Per ovviare a queste mancanze, in seguito, Maria Mercedes Ligozzi, responsabile dell'Osservatorio sul pubblico del museo e Alessandro Bollo, coordinatore della ricerca per la Fondazione Fizzcarraldo, suggeriranno al nuovo soprintendente Marini Clarelli, di posizionare alcuni *totem* informativi al centro di ogni sala, in modo da spezzare il ritmo della visita ed attirare l'attenzione sulle informazioni fornite, aiutando il visitatore ad avere una maggior consapevolezza dell'ambiente e delle opere. Tuttavia, questa soluzione era sembrata troppo costrittiva nei confronti del visitatore, al quale, la museografia più aggiornata, suggeriva, invece, di proporre modi più liberi di scoperta e fruizione delle opere d'arte.¹⁰⁰⁴ In verità, Sandra Pinto, era assolutamente consapevole che le sue scelte non avrebbero trovato consenso nell'ambito della museologia e che il suo lavoro sarebbe risultato di difficile comprensione al pubblico e, pur tuttavia, non aveva rinunciato alle sue posizioni. Contro i tanti che avrebbero preferito un allestimento più "leggero", meno invadente, e un ordinamento più orientato

¹⁰⁰¹ F. De Melis (1997), *L'800 futuro* in «Il Manifesto» del 5 luglio (ABG, soprintendenti, cart. 52, b.11).

¹⁰⁰² *Indagine osservante sul pubblico nella Sezione "Secondo Ottocento". Indagine osservante sul Pubblico nella Sala Delle Cerimonie e nel Salone Centrale*. Fondazione Fizzcarraldo, Torino 2010, p. 11.

¹⁰⁰³ L'unico effettivo strumento di orientamento, di selezione delle opere e dei percorsi ad uso del visitatore era una mini-guida cartacea consegnata all'ingresso che consentiva una visione d'insieme delle collezioni.

¹⁰⁰⁴ S. Meuer (2011), p.90.

verso la contemporaneità, senza «*l'ingombrante e deviante Ottocento*»,¹⁰⁰⁵ Pinto, oppose la ferrea volontà di sfruttare l'occasione di una enorme collezione a disposizione per restituire visibilità all'Ottocento, liberando l'arte di questo periodo, dallo «*sguardo compassionevole e frettoloso con cui era stato troppo a lungo mortificato quasi come stadio terminale, emarginandolo dalla storia dell'arte in Italia*». ¹⁰⁰⁶ Rispondendo anche alle critiche di chi avrebbe preferito una presentazione tematica delle collezioni, considerata più moderna e capace di assegnare al museo una valenza più ludica, scriveva di essere molto contraria ad un «*intrattenimento di massa, sbrigativamente risolta sull'approccio 'facilitato' al visitatore*»¹⁰⁰⁷ con una presentazione tematica della collezione, decidendo di adottare, al contrario, l'antica sequenza cronologica. Sebbene filologicamente ineccepibile, il visitatore medio si trovava in grande difficoltà perché gli veniva proposta una lezione, benché molto suggestiva, sul valore dell'arte dell'Ottocento italiano e sui suoi sviluppi che non era in grado di seguire, poiché le conoscenze pregresse, magari solo delle reminiscenze scolastiche, non erano sufficienti a sostenere l'apprendimento.¹⁰⁰⁸ Si collegava a tale indirizzo museologico anche l'idea, che non venne però realizzata, di esporre a rotazione, oltre all'ordinamento permanente, nuove prospettive critiche nelle collezioni, similmente alla *Tate Gallery* che negli anni Novanta, prima della sua divisione in *Tate Modern* e in *Tate British*, aveva organizzato sale monografiche in cui i curatori presentavano, con una rotazione annuale, opere diverse di uno stesso artista o di uno stesso periodo. Questo modello espositivo era ritenuto da Pinto molto interessante, come spiegava in un'intervista in occasione della presentazione delle sale dell'Ottocento: «*la Tate Gallery, dove ogni anno si rinnova l'allestimento e ogni anno un curatore ha la possibilità di far vedere la sua traiettoria storica, il suo modo di affrontare un periodo. (...) mi piacerebbe poter dire che l'Ottocento che esponiamo in permanenza è questo, l'altro Ottocento, quasi in parallelo è esposto magari in saloni adiacenti*». ¹⁰⁰⁹ Un altro elemento che, anche secondo Pinto, accomunava la Galleria e la *Tate Gallery* era la mancanza di spazi, che il museo londinese si avviava a risolvere attraverso la realizzazione della *Tate Modern* e quello romano con il *MAXXI*. Infine, dal

¹⁰⁰⁵ *Il programma del nuovo soprintendente. Collezioni e Sperimentazioni* (ABG, soprintendenti, cart. 52, b.11).

¹⁰⁰⁶ S. Pinto (2009), p. 40.

¹⁰⁰⁷ S. Pinto (2009), p.42.

¹⁰⁰⁸ A. Trimarco (2012), p.171.

¹⁰⁰⁹ Etra Agenzia, marzo 199, intervista a S. Pinto (ABG, soprintendenti, cart. 52, b.11).

punto di vista interpretativo, la rotazione delle opere, benché spesso difficile per i curatori, consentiva di scavare in profondità nel lavoro di un artista e di esporre una parte più ampia della collezione permanente. Il vero problema, in questo tipo di allestimento, al pari di ciò che avverrà nel museo romano, è la valorizzazione dei capolavori, le opere fondanti, che si perdevano alla vista del pubblico con i continui cambiamenti di contesto. Tuttavia, codesta formula sembrava allora la più appropriata per il pubblico postmoderno che mostrava di avere una consapevolezza maggiore nei confronti dell'arte e tornava con una certa regolarità ed era in grado di apprezzare e di notare i "movimenti" delle collezioni. Non senza ragione, dunque, Sandra Pinto aveva guardato alla *Tate Gallery*, ossia ad un museo con pochi spazi e molte opere in deposito.

Si deve concludere, dunque, che la museologia di Sandra Pinto non era antiquata ma intenzionalmente lontana da tutte le forme di facilitazione e semplificazione che i nuovi approcci museologici internazionali stavano facendo emergere. Anche rispetto ad un ruolo più centrale dello spettatore, è significativo, in tal senso, che l'indagine di Ludovico Solima, del 1999, avvenisse solo ad allestimento terminato. La sola attenzione che Pinto era disposta a concedere al pubblico era quello di realizzare delle iniziative che portassero ad una fidelizzazione, un aspetto della politica culturale a cui Pinto credeva molto e che, del resto, era uno dei punti di forza della legge di Ronchey sui beni culturali.¹⁰¹⁰ Sempre in quest'ottica, si doveva partire da quel pubblico di prossimità che spesso frequentava con maggiore assiduità i servizi aggiuntivi ma, anche nel caso della Galleria,¹⁰¹¹ non entrava nel museo. Già nel 1995 aveva ribadito tale posizione in un'intervista: «*La Galleria presenta tutto per il pubblico. Per il pubblico che torna periodicamente in galleria come in un luogo dove ci si aggiorna continuamente, tanto più che trattandosi di arte contemporanea, ho intenzione, inoltre, di favorire l'attività didattica scolastica molto più approfondita rispetto ad ora*».¹⁰¹²

¹⁰¹⁰ E. Martelli (1995), *Gnam, nuovo corso Spazio ai giovani e ai "piccoli" eventi*, in «L'Unità» 25 mar (ABG, soprintendenti, cart. 52, b.11).

¹⁰¹¹ In un'intervista si rammaricava nel vedere che la domenica molte persone affollavano il *Caffè delle Arti*, mentre le sale restavano vuote, per tale motivo aveva in mente di rinnovare la comunicazione e la didattica con una nuova attenzione alle famiglie, gli stranieri che grazie alla presenza di istituti di cultura ed ambasciate, frequentavano. Da ciò era scaturita anche la scelta di aprire la Galleria la domenica pomeriggio, fattore che, a suo dire, aveva incrementato molto la presenza del pubblico in termini quantitativi. (ABG, soprintendenti, cart. 52, b.11).

¹⁰¹² Foglio dattiloscritto datato 14 aprile 1997, per la *XII settimana dei Musei*. È interessante che Pinto scrivesse una lettera aperta al visitatore in cui sottolineava le responsabilità degli amministratori dei beni culturali, considerate «*più o meno le stesse di un medico missionario nel cuore dell'Africa*» e chiedesse ai visitatori di rendersi responsabili «*nel conoscere e vigilare sui beni culturali in prima persona, nel*

Le sale del Novecento

Tra il 1998 e il 1999, negli spazi del secondo edificio Bazzani venne collocata la collezione del Novecento, che comprendeva opere dal 1911 al 1960. Per creare una continuità nel percorso, in coerenza con lo sviluppo storico della collezione e della cultura artistica italiana tra Ottocento e Novecento, Pinto pensò di collocare alcune opere di fine Ottocento, che segnavano il passaggio tra i due secoli, negli ambienti di collegamento dei due fabbricati, ossia nelle verande e nel Giardino delle Fontane.¹⁰¹³ Intervenne poi nel corpo di fabbrica assegnato alle opere del Novecento con un grande lavoro di restauro per restituirlo all'aspetto originario, con tonalità chiare alle pareti e il ripristino sia delle profilature delle porte in breccia violetta¹⁰¹⁴ che dello zoccolo in travertino. Le sale tornarono, così, ad assumere l'aspetto di un'architettura razionalista, con uno stile «*un po' troppo littorio*», secondo la definizione data, a suo tempo, da Palma Bucarelli. In questa parte della Galleria erano già intervenuti molti soprintendenti: Bucarelli negli anni Cinquanta, dopo la mostra su Mondrian, Giorgio de Marchis, negli anni Sessanta, con un intervento sulle strutture espositive, Eraldo Gaudioso, con il nuovo allestimento di Bruno Mantura e Costantino Dardi del 1987, che però aveva perso molto del suo smalto nel corso di un decennio. Sandra Pinto doveva dunque scegliere che cosa conservare, ossia quale allestimento storico ripristinare. Su quello di Bucarelli e di de Marchis, degli anni Settanta, espresse un parere negativo perché era, a suo parere, il trionfo di una visione didattica del museo e di una concezione avvolgente dell'arte moderna che spesso tendeva a non valorizzare la singola opera.¹⁰¹⁵ Il nuovo allestimento di questo settore, dunque, doveva essere una sorta di “precipitato”, un lavoro di sintesi, in cui fosse possibile cogliere tutte le diverse proposte che si erano succedute nel corso del tempo, in continuità con la parte ottocentesca, per creare «*un sistema museale di grande respiro nazionale e internazionale per la storia dell'arte dalla fine del XVIII secolo alla contemporaneità nel*

prestare opera volontaria presso le associazioni a ciò istituite e perfino nel giocare al Lotto, verificando su quali obiettivi sono indirizzate le risorse» (ABG, soprintendenti, cart. 52, b.11).

¹⁰¹³ M. V. Marini Clarelli, M. De Luca Martina, G. Coltelli (2009)

¹⁰¹⁴ «*Il rivestimento originario in marmo di Carrara viene sostituito di nuovo nel 1997 con il marmo di breccia violetta, fornito dalla manifattura Medici di Roma, perché risulta essere il più affine con i frammenti dell'originale fortunatamente conservatosi all'interno della base, come riempimento dell'agglomerato cementizio*» (S. Pinto (2005), *Quale modernità?.....*, in S. Pinto (2005), p. 21 nota 30).

¹⁰¹⁵ S. Pinto, *Quale modernità?.....*, in S. Pinto (2005), p.21.

*suo scorrere».*¹⁰¹⁶ Con il completamento di questo settore il museo risultava diviso in quattro grandi ambienti, in cui ogni stagione era rappresentata tanto quanto le altre, sebbene nel Novecento ci si focalizzasse sull'aspetto meno contemporaneo, ossia quello dal 1911 al 1968, e venisse dato un maggiore spessore alla presenza di opere di artisti stranieri per rendere la Galleria un museo di sapore internazionale. In realtà, in occasione della riapertura delle sale novecentesche la soprintendente esprime la volontà, che si stava concretizzando con la realizzazione del MAXXI, di rendere la Galleria «*un museo retrospettivo per il XIX e XX sec*»,¹⁰¹⁷ in cui la divisione della collezione nascesse dal carattere stesso delle opere: «*La nostra opinione è che la vera cesura è dal momento dell'arte concettuale in poi, perché, è quella che ha tagliato i ponti definitivamente, o forse provvisoriamente, con l'oggetto tradizionale. Ha reso possibile pensare l'arte in modi completamente avulsi dalle tipologie tradizionali. Di conseguenza Espressionismo astratto, l'Informale e tutte le tendenze in auge negli anni Sessanta sono ancora in qualche modo ospitabili nella sede storica. Invece quello che ha certamente bisogno di un ambiente diverso è, patrimonialmente parlando, l'arte dagli anni Settanta in poi*».¹⁰¹⁸ Il modello della divisione della collezione era dunque, questa volta, quello francese del Louvre che, già dagli anni Ottanta, aveva distribuito cronologicamente le sue collezioni in tre musei, Louvre stesso, Museo d'Orsay e Centre Pompidou, presentando al loro interno diverse prospettive critiche e di comprensione delle opere.¹⁰¹⁹

La comunicazione museale: raccontare la storia del museo

Come ho detto, la comunicazione museale, interna ed esterna, proposta da Sandra Pinto era molto ampia ma di tipo tradizionale: un dépliant con la programmazione settimanale, un opuscolo orientativo del percorso fornito all'ingresso, delle articolate schede di sala con una spiegazione della funzione originaria e una descrizione della storia collezionistica dei dipinti, tutti strumenti che si offrivano al pubblico a completamento delle didascalie. Nella fase finale della sua direzione venne anche introdotto un sistema di audioguide con supporto digitale, una nuova Guida della Galleria e ci si preparava alla pubblicazione di

¹⁰¹⁶ *La Galleria d'Arte Moderna. Il programma del nuovo soprintendente. Collezioni e Sperimentazioni* intervista pubblicata su ADNKRONOS del 24 marzo 1995 (ABG, soprintendenti, cart. 52, b.11).

¹⁰¹⁷ P. Vagheggi (1997), *Un Beaubourg alla romana*, in «La Repubblica» del 20 ott. (ABG, soprintendenti, cart. 52, b.11).

¹⁰¹⁸ *ibidem*

¹⁰¹⁹ *ibidem*

due cataloghi delle opere, divisi tra Ottocento¹⁰²⁰ e Novecento,¹⁰²¹ che saranno pubblicati rispettivamente nel 2005 e nel 2006.

La Guida (1997),¹⁰²² voleva essere il segnale di una maggiore attenzione nei confronti di una moderna comunicazione museale in cui il pubblico fosse, prima di tutto, consapevole della storia e del funzionamento del museo. Presentava nella seconda di copertina una pianta della Galleria che, utilizzando diversi colori, indicava la disposizione dei settori dell'Ottocento e Novecento, cui seguiva - ritenuta fondamentale da Pinto – una cronologia sulla storia del museo e l'elenco dei soprintendenti, accanto ad una serie di dati statistici sulle collezioni e sul numero di visitatori e si concludeva, nelle pagine finali, con un glossario dei materiali e delle tecniche. La parte destinata alla presentazione della collezione, intitolata *I temi e le opere*, non aveva una corrispondenza con il percorso da seguire e, sebbene ottima per iniziare ad orientarsi, risultava meno efficace durante la visita, specie se si cercavano informazioni immediate sulle singole sale. Benché, negli anni precedenti, fossero stati pubblicati diversi opuscoli informativi, a cura di Bruno Mantura e Giovanna De Feo, su alcuni settori della Galleria, l'ultima vera Guida era stata quella di Bucarelli del 1973. Questo nuovo strumento informativo realizzato da Pinto venne immaginato per un visitatore moderno, non più con una lunga descrizione, ma con una sintetica spiegazione di ogni settore, con brevissimi testi a fronte in italiano, inglese, francese e tedesco e tante fotografie.¹⁰²³ Ogni altro approfondimento sul museo venne affidato ai due successivi cataloghi, pubblicati dopo la fine del suo mandato, proprio per lasciare un segno tangibile di quello che era stato il suo lavoro di interpretazione del museo. Una testimonianza, ne era ben consapevole, che sarebbe restata a lungo nelle mani del lettore e dello studioso, con argomenti più esaustivi che la semplice guida non consentiva. Un catalogo che permetteva cioè in una fase post-visita, una «*qualche chiave di accesso in più per comprendere la vita e la cultura vissuta dall'istituzione dalla sua nascita ad oggi*».¹⁰²⁴ Nei due cataloghi il criterio descrittivo è quello della disposizione delle opere, dove l'introduzione ad ogni sala curata da Pinto, su pagine elegantemente colorate di grigio, crea una sorta di *testo nel testo* che conduce il lettore alla conoscenza

¹⁰²⁰ S. Pinto (2005)

¹⁰²¹ E. Di Majo, M. Lafranconi (2006)

¹⁰²² S. Pinto, G. Piantoni (1997), *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* (a cura di) S. Pinto, G. Piantoni, Umberto Allemandi & C, Torino.

¹⁰²³ Trafiletto su «L'Unità» del 2 dic 1997 (ABG, soprintendenti, cart. 52, b.11).

¹⁰²⁴ S. Pinto (2005), *Quale modernità?.....*, in S. Pinto (2005), p.8.

puntuale e profonda della storia del museo e della funzione che, nel corso del tempo, era stata assegnata ad ogni ambiente, insomma la *forma mentis collettiva* di questa istituzione e della sua vita vissuta.¹⁰²⁵

Esisteva poi, come a Firenze, un grande lavoro redazionale, a cura del Servizio Didattico, per realizzare del materiale informativo per le scuole. In occasione della mostra su Picasso, nel 1998, ad esempio, vennero predisposte alcune schede, per gli studenti delle scuole superiori,¹⁰²⁶ che presentavano dei percorsi tematici sul lavoro dell'artista, con questionari, testi di collegamento, confronti e aspetti legati alla critica che dovevano mutare l'apprendimento museale in qualcosa di molto complesso ed approfondito. Sempre in questa occasione, venne proposto un servizio di audioguida, registrato su un moderno supporto digitale, che il visitatore poteva gestire in maniera autonoma.¹⁰²⁷ Si trattava di un ausilio informativo particolarmente innovativo per i tempi, che i grandi musei internazionali avevano appena iniziato ad adottare, ulteriore segno di quanto Sandra Pinto fosse sempre aggiornata ed in contatto con i direttivi dei più importanti musei, anche grazie alla sua nomina nel comitato della *Réunion des Musées Nationaux*. Oltre che per la qualità dell'audio, ottenuta grazie alla digitalizzazione su CD Rom, questo nuovo strumento messo a disposizione del pubblico rappresentava una sorta di *status symbol* per i musei che volevano apparire più evoluti tecnologicamente ed era particolarmente apprezzato dal pubblico perché, attraverso l'autonomo funzionamento, consentiva una maggiore libertà e non isolava il visitatore per tutta la durata della visita, ma solo per ascoltare di volta in volta le singole spiegazioni. Nonostante questa enorme mole di materiale cartaceo ed audio, nei confronti del pubblico per Pinto restava fondamentale la funzione educativa della visita guidata, svolta con personale specializzato che poteva avere un approccio personalizzato e più umano con il visitatore.

¹⁰²⁵ *ibidem*

¹⁰²⁶ ABG, soprintendenti, cart. 52, b.11.

¹⁰²⁷ Dal comunicato stampa della mostra sappiamo il servizio di *Gallery Guide* era stato sviluppato da una società angloamericana, *Antenna Audio*. L'audioguida conteneva circa 30 commenti, scritti da Anna Villari, sulle singole opere e come introduzione alle diverse sezioni, aveva una durata di circa due ore ed era disponibile in quattro lingue (italiano, francese, inglese e spagnolo). Lo stesso sistema di audioguide era stato sperimentato per la prima volta nel 1995 al *Rijksmuseum* di Amsterdam, poi alla *National Gallery*, al *British Museum*, al *Louvre*, al *MoMA* al *J. Paul Getty Museum* di Los Angeles. In Italia fornivano lo stesso servizio solo i Musei Vaticani anche se dal dicembre dello stesso anno sarebbe stato utilizzato anche presso il *Museo Archeologico* di Napoli. (ABG, soprintendenti, cart. 52, b.11).

Le attività didattiche e la gestione dei servizi aggiuntivi

Le proposte didattiche di Pinto non appariranno particolarmente originali ma seguiranno modelli già collaudati nei passati decenni, divise tra conoscenza delle collezioni ed promozione degli artisti contemporanei, secondo un'idea di un museo inteso quale «*istituto all'avanguardia museografica, capace di impegnare i giovani artisti ad ogni tipo di ricerca di immagine e di esperienza e contemporaneamente presentare al pubblico tali ricerche, chiarendone il significato con un'intensa azione divulgativa a tutti i livelli*».¹⁰²⁸ Rispetto a Firenze, ormai alle soglie del Duemila, a Roma Pinto deve far riferimento ad un pubblico diverso, più colto, più aggiornato, storicamente più interessato all'arte contemporanea, ma che spesso disertava la Galleria, ritenuta poco attraente e internazionale, pur frequentando con assiduità i servizi aggiuntivi appena creati. Benché Sandra Pinto non sembrasse sentire l'esigenza di seguire gli obiettivi del marketing culturale e tantomeno di indagini di mercato, aveva comunque dedicato particolare attenzione all'aspetto formativo, giudicata una preconditione per creare dei cittadini attenti e consapevoli rispetto ai musei e alle opere d'arte. Si era preoccupata di riorganizzare interamente il settore educativo, dove la grande novità era la contemporanea presenza di un servizio didattico esterno, seguendo le disposizioni della legge Ronchey, che, per la prima volta, davano la possibilità ai privati di gestire diversi servizi aggiuntivi, tra cui le visite guidate. All'inizio, ricorda la responsabile del servizio interno, De Luca,¹⁰²⁹ si era creato un certo disagio proprio per la lunga tradizione della Galleria e un patrimonio di saperi che non poteva essere disperso. Quindi, nel delineare il programma didattico del museo si decise di prendere in considerazione due aspetti: le indicazioni che venivano dal Ministero, dove, nel 1996, era stata predisposta una *Commissione per la didattica del museo e del territorio* al fine di determinare i parametri della gestione istituzionale del servizio educativo, con criteri stringenti per una didattica legata al marketing e alla soddisfazione dell'utenza, e l'Accordo Quadro del 1998, che dava la possibilità di stipulare convenzioni tra le Soprintendenze e gli istituti scolastici, in regime di autonomia. Saranno queste due sponde che reggeranno il sistema educativo della Galleria, dove gli insegnanti avranno la possibilità di visitare il museo chiedendo l'assistenza didattica del concessionario e, allo stesso tempo, contattare i servizi educativi

¹⁰²⁸ Citazione di Pinto in S. Condemi, E. Spalletti (2014), p.29.

¹⁰²⁹ Storica dell'arte, PHD. Responsabile della Formazione e Curatore del Corso Scuola del Patrimonio presso la Fondazione Scuola dei Beni e delle Attività Culturali.

interni per stipulare convenzioni su progetti a più lungo termine e di Alternanza Scuola-Lavoro (la cosiddetta ASL oggi PCTO). Per la prima volta, quindi, si deve analizzare l'attività con due metodologie ed intenti nettamente distinti: una didattica a progetti, rivolta alle scuole, in cui furono impegnati addetti del personale interno e le visite guidate del concessionario, che seguivano criteri più vicini alle esigenze di mercato e alla soddisfazione dell'utenza.¹⁰³⁰

Sandra Pinto guarderà invece al pubblico adulto in maniera nuova, orientando l'aspetto educativo verso i temi di "cittadinanza attiva", come si usa dire oggi, e informando puntualmente il visitatore sulle scelte fatte dalla Galleria. Risponde a questo criterio il pieghevole, di cui alcuni esemplari sono conservati in archivio,¹⁰³¹ che era a disposizione all'ingresso e che proponeva una serie di attività educative che ripercorrevano le esperienze degli anni più fulgidi del museo; tornava la famosa *L'opera della domenica*, con conversazioni guidate davanti alle opere d'arte più significative della collezione; con l'apertura domenicale pomeridiana si organizzarono delle conferenze legate alle mostre temporanee e alla tradizione critica della Galleria che si riverberava nelle sale del museo in allestimento, con tematiche di bucarelliana memoria, tra cui *Forma I cinquant'anni dopo* oppure *Il 1947 e la questione dell'astrattismo*.

Negli anni Novanta, si apre un'ulteriore dibattito, sulle pagine de « Il Giornale dell'Arte», su un certo disinteresse che il pubblico italiano provava nei confronti dell'arte contemporanea.¹⁰³² Per molti ciò era colpa delle istituzioni museali che si palesavano incapaci di creare occasioni per far conoscere al pubblico un tipo di arte che avrebbe dovuto essere promossa attraverso degli interventi mirati, ossia installazioni *site specific*, premi per artisti emergenti e un nuovo rapporto con la scuola caratterizzato da una maggiore attenzione alle tematiche del contemporaneo. Se in ambito ministeriale si riteneva che la risposta più adatta fosse una «*didattica scolastica e museale finalmente adeguate*»,¹⁰³³ la stessa richiesta, secondo Sandra Pinto, veniva anche dal pubblico adulto,

¹⁰³⁰ Intervista a Martina De Luca, al tempo responsabile del Servizio Didattico Interno.

¹⁰³¹ ABG, soprintendenti, cart. 52, b.11.

¹⁰³² A. Mottola Molfino (1996), *Mi è presa l'ansia di conoscere il linguaggio contemporaneo* in «Il Giornale d'Arte» n. 147, sett., p. 35.

¹⁰³³ Foglio dattiloscritto datato 14 aprile 1997, per la XII Settimana dei Musei. Si tratta di una lettera aperta al visitatore in cui descrive le responsabilità degli amministratori dei beni culturali, «*più o meno le stesse di un medico missionario nel cuore dell'Africa*» e chiede ai visitatori di rendersi responsabili «*nel conoscere e vigilare sui beni culturali in prima persona nel prestare opera volontaria presso le associazioni a ciò istituite e perfino nel giocare al Lotto, verificando su quali obiettivi sono indirizzate le risorse*» (ABG, soprintendenti, cart. 52, b.11).

che chiedeva di essere letteralmente guidato alla comprensione del museo: «*i visitatori dei musei del Lazio spesso entrano e pagano il biglietto del museo solo per il piacere di una visita interattiva o a tema*». ¹⁰³⁴ Quando nel settembre del 1996, lo stesso periodico pubblica uno stralcio del documento programmatico del ministro Walter Veltroni sulla nuova politica dei beni culturali, ¹⁰³⁵ ne scaturisce un'ulteriore polemica che, attraverso una serie di interventi di funzionari e critici dell'arte, prenderà in considerazione il ruolo educativo del museo, il rapporto tra pubblico e privato, la tutela e valorizzazione, anche economica, dei beni culturali. Mentre i funzionari della Galleria inviano al Ministro un documento programmatico sull'arte contemporanea, ¹⁰³⁶ Sandra Pinto si esprime sulle ragioni che, per lei, erano alla base dell'esistenza dei musei, con una lettera aperta all'ex ministro Antonio Paolucci, anche lui intervenuto sulla questione: «(...) *non vedo gerarchie tra "incivilimento dei cittadini" ed "economia della cultura", il termine medio, l'educazione delle nuove generazioni incorpora sia l'onore dello Stato, sia l'economia della cultura. Il ragazzino napoletano, familiarizzato da una didattica scolastica e museale finalmente adeguata con il patrimonio culturale della sua città, sarà un buon visitatore, da adulto, dei musei di altre città e degli infiniti ammaliati luoghi di cui pullula la penisola, vorrà contribuire alla salvaguardia del patrimonio, si orienterà verso l'acquisto di oggetti che soddisfino la sua sensibilità che è stata bastevolmente coltivata. Più investimento di così!*». ¹⁰³⁷ Similmente a Giorgio de Marchis, anche Sandra Pinto, pensava di avvicinare il visitatore con una serie di proposte che gli consentissero di capire e conoscere le collezioni e il museo, attraverso i suoi spazi "privati", ¹⁰³⁸ dai depositi ai laboratori di restauro. Con l'iniziativa *Cantiere Aperto*, nel 1995, ad esempio, renderà visibili al pubblico i restauri di due dipinti di Francesco Michetti *Gli Storpi* e *Le Serpi*. Nel 1998 organizzerà delle lezioni serali per un pubblico adulto, tenute dalla storica dell'arte Micol Fortis, mentre visite guidate più suggestive, abbinate a concerti per pianoforte, verranno proposte a visitatori più raffinati ed amanti della frequentazione

¹⁰³⁴ Lettera aperta di S. Pinto (1996) in «Il Giornale dell'Arte», ott., p.10.

¹⁰³⁵ Che porterà nel 1998, con D. Legislativo n. 368 del 20 ottobre, all'istituzione del nuovo *Ministero per i Beni e le Attività Culturali*, a cui saranno devolute le attribuzioni spettanti al precedente ministero ma si aggiunse la promozione dello sport, delle attività dello spettacolo in tutte le sue espressioni, dal cinema al teatro, alla danza, alla musica, agli spettacoli viaggianti.

¹⁰³⁶ *Documenti programmatici per l'arte contemporanea*. Nell'Archivio Bioiconografico sono conservati due articoli riguardanti un documento programmatico sulle linee culturali che i funzionari della Galleria consegnano al Ministro Veltroni.

¹⁰³⁷ S. Pinto (1996) dal citato articolo su «Il Giornale dell'Arte», ott., p.10.

¹⁰³⁸ E. Hopper Greenhill (2005)

museale con modalità inedite. Vi erano, poi, da parte della didattica dei servizi aggiuntivi, le cosiddette *visite interattive*, organizzate dall'associazione culturale *Festina Lente* che si possono considerare delle prime sperimentazioni per un museo partecipativo e relazionale, la visita si svolgeva «(...) *introducendo e sottolineando il concetto di "fruizione creativa", dove si traccia il quadro storico e l'analisi critica dell'opera d'arte, anche con aiuto di immagini fotografiche e poi i visitatori sono invitati ad esporre le proprie emozioni estetiche e le proprie idee sul tema della visita e sulle opere esposte, fase che avviene nel Caffè delle Arti, per riprodurre l'atmosfera emozionante dei caffè letterari*». ¹⁰³⁹

Per quanto atteneva alla didattica per l'infanzia, sempre attraverso il concessionario esterno e *l'Associazione Art'è*, nel maggio 1999, la Galleria ospita il progetto *Bambini al museo. Le domeniche di Art'è*, curato dal pedagogo Marco Dallari e dalla storica dell'arte Cristina Francucci, che attraverso lo slogan "*Lasciatevi prendere per mano*" voleva rendere per la prima volta i bambini i veri protagonisti della visita. Infatti, Pinto, riteneva che un museo d'arte contemporanea fosse particolarmente capace di stimolare l'attenzione dei bambini e di coinvolgere anche i genitori, in quanto l'arte moderna possedeva ancora una percentuale di scoperta che l'arte antica, meglio conosciuta, aveva perduto. L'iniziativa segna anche una nuova attitudine nei riguardi delle famiglie considerate un pubblico molto speciale e molto apprezzato, a cui saranno rivolte sempre di più moltissime iniziative educative e di svago. Per rendere la visita della famiglia con bambini più attiva e dinamica venne predisposto un *kit per famiglie*, diffuso già in molti musei europei e americani, con una mappa del museo corredata da una serie di giochi e attività collegati ad una selezione di opere. L'iniziativa intendeva segnalare un cambio di rotta rispetto all'accoglienza e coinvolgere quei gruppi di persone che, la domenica mattina la soprintendente vedeva, con rammarico, affollarsi nella caffetteria senza entrare nelle sale del museo, considerato ancora un luogo distante e difficile. Per questo di un ulteriore programma proposto nel 1997, chiamato *Arte a misura di...*, cercò anche di valorizzare il nuovo ingresso in via Aldrovandi e il Giardino delle Fontane, entrambi appena restaurati, proponendo una sorta di aula all'aperto con fontane e sculture, in cui i piccoli visitatori si potevano muovere più liberamente. Il progetto prevedeva una serie di laboratori multidisciplinari, con scadenza periodica, curati da Maria Giuseppina di Monte

¹⁰³⁹ ABG, soprintendenti, cart. 52, b.11.

e Francesca Pellicci. Il primo, del 2002, mise i bambini a contatto con i fondamenti del disegno e della scrittura collegati alla mostra *Arte elementare* del pittore Remo Bianco. Infine, *La vetrina delle mostre* venne installata all'ingresso del museo, si trattava di una semplice bacheca informativa che orientava il visitatore verso le manifestazioni espositive in Italia (Roma esclusa) e all'estero, selezionate tra quelle più interessanti e che erano in qualche modo collegate alle collezioni della Galleria. Questa modalità che può apparire, insieme, desueta e di pochissima attrattiva se confrontata con il museo digitale e con la mole di informazioni che oggi "corre" nella rete ma, negli anni Novanta, poteva essere ancora una forma di interazione con il territorio che mirava al coinvolgimento consapevole del pubblico e alla sua fidelizzazione, aspetti che Sandra Pinto sentiva essere punti di forza del museo da lei diretto.

Alla fine del suo mandato e della sua lunga carriera direttiva, Sandra Pinto, sebbene in maniera controversa, si dimostrerà capace di anticipare questioni sulla partecipazione del pubblico che ancora risultavano in uno stato embrionale. Del resto, la stessa indagine di Solima, del 1999, denunciava che in Italia, nonostante l'esperienza della visita fosse ancora quasi del tutto incentrata sull'attività di apprendimento e di osservazione delle opere, l'aspettativa del pubblico stava diventando molto più ampia ed articolata: si chiedeva di avere spazi per sostare nel museo, luoghi nuovi d'incontro, di poter partecipare a visite guidate a carattere tematico, di avere maggiori informazioni sul lavoro del museo, di affiancare alla tradizionale comunicazione museale dei supporti più agili, ovvero filmati e postazioni multimediali, anche per soddisfare delle esigenze ludiche, sempre più associate alla visita museale.¹⁰⁴⁰

¹⁰⁴⁰ L. Solima (1999), p.126.

Capitolo 4. Gli anni di Maria Vittoria Marini Clarelli

La Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma dal 2005 al 2015

Il quarto capitolo ricostruisce l'attività della penultima soprintendente, Maria Vittoria Marini Clarelli, che, tra il 2005 e il 2015, oltre a proporre un nuovo allestimento ed il primo ordinamento tematico nella storia del museo, porrà grande attenzione ai sistemi di accoglienza e di comunicazione, nel tentativo di migliorare la comprensione delle collezioni e di rispondere ai nuovi indirizzi ministeriali che chiedevano ai musei di essere il più possibile accessibili ed aggiornati. Il pubblico verrà coinvolto direttamente nella revisione del sistema di informazione museale, orientando la *mission* della Galleria verso maggiori forme di partecipazione attiva, già intraprese da altri grandi musei, sul modello costruttivista teorizzato, come detto nel precedente capitolo, da Eilean Hooper Greenhill.¹⁰⁴¹ Nell'analisi di questo periodo si partirà dall'ordinamento tematico del 2011,¹⁰⁴² che aveva comportato una decisa riduzione delle opere in mostra e modificato notevolmente la percezione del museo e della sua collezione. Tutto ciò doveva contribuire a tenere il passo con altri musei d'arte contemporanea, nazionali ed esteri, che stavano rinnovando i loro display espositivi. In questo lavoro ci si occuperà, in particolare, della *Tate Modern* di Londra e la *Galleria d'Arte Moderna* di Torino, più volte citati durante la conversazione con la studiosa e funzionaria della Galleria, Dott.ssa Stefania Frezzotti, che mi ha guidato nella fase iniziale della ricerca, riferimenti che si rintracciano, come vedremo, anche in molti interventi di Marini Clarelli. Un paragrafo specifico sarà poi dedicato alle attività didattiche rivolte ai diversi tipi di pubblici, di cui si riteneva di conoscere aspettative e bisogni grazie alle indagini dell'Osservatorio per il pubblico istituito nel museo a partire dal 2005. Filo conduttore di questa parte della ricerca sarà anche la verifica dell'applicazione pratica delle teorie museologiche che la soprintendente ha esposto in diversi testi, mentre le testimonianze di alcuni dei suoi collaboratori serviranno a colmare le molte lacune della documentazione conservata nell'Archivio Bioiconografico.

¹⁰⁴¹ E. Hopper Greenhill (2005)

¹⁰⁴² Viene realizzato in soli tre mesi, da ottobre a dicembre del 2011, anche grazie al finanziamento del *Ministero per i Beni e le Attività Culturali* e di ARCUS S.p.A.

Il 2011, centenario della Galleria, era stata l'occasione per presentare una radicale trasformazione dell'apparato espositivo e dei criteri di ordinamento della collezione.¹⁰⁴³ L'allestimento, curato dall'architetto Federico Lardera,¹⁰⁴⁴ in collaborazione con i funzionari che da molti anni lavoravano nel museo, voleva armonizzare gli spazi museali con la percezione del pubblico e rispondere alla richiesta di una maggiore chiarezza nel percorso da seguire.¹⁰⁴⁵ In una nota che anticipava l'inizio dei lavori, Marini Clarelli, chiariva quale fosse stato l'approccio adottato, ossia «*conciliare l'impianto narrativo delle opere con i percorsi espositivi, al fine di suscitare e coinvolgere l'immaginario estetico del pubblico e condurre i visitatori in un viaggio nella molteplicità delle emozioni*».¹⁰⁴⁶ Questo aspetto era considerato fondamentale in un museo che voleva essere non più un manuale di storia dell'arte ma un luogo in cui la visione diretta delle opere consentisse di dare uno specifico rilievo emozionale all'esperienza estetica.¹⁰⁴⁷ Dopo aver smantellato interamente il museo organizzato da Pinto, si era partiti dalla planimetria, considerata un ulteriore stimolo su cui ragionare per progettare l'allestimento.¹⁰⁴⁸ Per primo si interverrà visivamente sull'architettura monumentale dell'edificio, in cui le infilate profonde delle sale, spesso faticose da percorrere, furono «frammentate «grazie ad un acceso cromatismo. Con un cedimento alla moda del tempo, oggi ad una giusta distanza temporale possiamo dirlo, le cromie accese investiranno «*il visitatore come uno squillo di tromba*»,¹⁰⁴⁹ trasformando, però, la tradizionale luminosità zenitale della Galleria in qualcosa di più adatto ad una mostra temporanea che ad una collezione permanente; La varietà cromatica, nelle intenzioni dell'architetto Lardera, si doveva armonizzare con le tonalità delle opere esposte e creare effetti d'insieme particolari, grazie alla prospettiva visiva del museo che permetteva di cogliere in un unico sguardo la successione delle diverse sale. La disposizione più diradata delle opere – da 1300 si passerà a 700 - e l'eliminazione delle sospensioni a stecca per appendere i dipinti

¹⁰⁴⁴ Lo Studio Lardera aveva avuto in quel periodo un'intensa collaborazione con la Galleria per la quale aveva curato e progettato allestimenti di mostre già in parte citate in questo lavoro tra cui: *Enrico Del Debbio Architetto, Arturo Martini, Lucio Fontana. Scultore, De Chirico e il Museo, Cy Twombly* in collaborazione con TATE e curata da Nicholas Serota; *Warhol: Headlines* in collaborazione con la National Gallery di Washington e *Paul Klee e l'Italia*.

¹⁰⁴⁵ Marini Clarelli, *Prefazione*, in M. M. Ligozzi, S. Mastandrea (2008), p.10.

¹⁰⁴⁶ ABG, Allestimento 2011, cart. 51B, pos.8, b.7. Nota datata 26 ottobre 2011.

¹⁰⁴⁷ M.V. Marini Clarelli, *Studiare e ripensare il museo*, in S. Frezzotti, P. Rosazza-Ferraris (2011), p. XV.

¹⁰⁴⁸ Dall'intervista con la dott.ssa Stefania Frezzotti.

¹⁰⁴⁹ E. Volpato (2011), *Che ci fa Duchamp accanto a Fontana?* (ABG, Allestimento 2011, cart. 51B pos.A8, b.7).

dovevano poi abolire l'effetto quadreria del precedente allestimento e graduare il ritmo dell'esposizione, puntando sull'orizzontalità della visione, ottenuta anche mediante la ridipintura e la rimozione della boiserie delle sale.¹⁰⁵⁰ Questa scelta non era stata condivisa da tutti i curatori ma giustificata in quanto non era ritenuta, come si legge da più parti, tra gli elementi originari della decorazione.¹⁰⁵¹ Nel massiccio utilizzo di pareti colorate, solo il Salone centrale conserverà i caratteri di un allestimento legato allo stile del *white cube*, aggiornato alle tendenze cromatiche dei primi anni Duemila, con il parquet verniciato di rovere in grigio chiaro anziché naturale, distinguendosi dalle scelte più comunemente adottate nei musei d'arte contemporanea di matrice razionalista. Allo stesso tempo, ciascun colore, sarà inteso come un metalinguaggio per far intuire, fin da subito, la divisione della collezione in un nuovo ordinamento tematico.

Il museo verrà, infatti, suddiviso in otto zone con sei sale tematiche dedicate all'esposizione permanente e due riservate alle mostre temporanee, come *Grandi Nuclei* (2011), curate da Massimo Mininni, dove verranno esposte donazioni di artisti e di collezionisti provenienti dai depositi. Era stata individuata questa parte terminale dell'ala ovest perché dotata del montacarichi e con un accesso indipendente rispetto alle sale della collezione permanente.¹⁰⁵² Dopo questi interventi, lo spazio del museo si presenterà più dinamico ed articolato, anche rispetto alla topografia originaria e alla naturale distribuzione est-ovest dei due corpi di fabbrica, con una inedita centralità che verrà assegnata ai due grandi saloni che, in maniera differente, dovevano interpretare la duplice anima del museo, da sempre divisa tra Ottocento e Novecento, e un nuovo approccio più partecipativo per il visitatore. La Sala delle Colonne sarà destinata ad una particolare sezione, chiamata *L'artista interpreta il museo*, ovvero interventi *site specific* di artisti contemporanei, per creare un dialogo con i visitatori e con lo spazio storico del museo, mentre, nel Salone Centrale, la mostra tematica permanente *Scusi, ma è arte questa?* - titolo non a caso tratto dal testo di Giorgio de Marchis - verrà intesa come una provocazione per i visitatori e una chiave di lettura dell'intera collezione.

¹⁰⁵⁰ F. Matitti (2011), *La Gnam rinasce a Cento anni*, in «L'Unità» del 21 dicembre.

¹⁰⁵¹ M.V. Marini Clarelli, *Studiare e ripensare il museo*, in S. Frezzotti, P. Rosazza-Ferraris (2011), p. XV.

¹⁰⁵² Qui vengono presentate anche le mostre sulla pittura dell'Ottocento, allestite da Barbara Tomassi e Stefano Marson, la mostra sulla donazione Brandi Rubiu, curata da Marcella Cossu e quella sulle installazioni d'artista curata da Angelandreina Rorro. Al momento dell'inaugurazione del 2011, erano state allestite, una mostra fotografica *Arte in Italia dopo la fotografia* e un'antologica dell'artista Gianfranco Baruchello, curata da A. Bolito Oliva, dal titolo *Certe idee*.

Il criterio espositivo adottato che possiamo definire *non prescrittivo* consentirà di vivere criticamente il museo da parte del visitatore, impegnato nella scelta individuale del percorso da seguire, potendo passare dalla zona centrale e in maniera radiale nei diversi settori, oppure, ignorare tale passaggio e attraverso le gallerie anulari addentrarsi nelle sale laterali, per giungere solo alla fine nel Salone centrale. Codesta varietà garantiva, secondo Marini Clarelli, la massima autonomia del visitatore, le cui scelte consapevoli si esprimevano solo quando la gamma delle possibilità comprendeva diversi itinerari, sia preordinati che liberi.¹⁰⁵³

Marini Clarelli era riuscita, in maniera organica, a definire l'offerta museale tenendo presente tre principali obiettivi: 1) rinnovare la visibilità internazionale; 2) creare un rapporto continuativo con il pubblico; 3) formare il personale interno e gli addetti alla didattica. Una metodologia operativa¹⁰⁵⁴ che serviva per sviluppare esperienze di valore, che imponevano una serie di scelte sulla selezione degli strumenti di comunicazione, sull'individuazione dei contenuti e sulle differenti tipologie di destinatari.¹⁰⁵⁵ Il più significativo tra i progetti della Galleria, con cui valutare il grado di attenzione per il pubblico e per la comunicazione, è sicuramente quello denominato *Con la Coda dell'Occhio*¹⁰⁵⁶ sui nuovi apparati informativi, mentre per gli aspetti più intimamente legati alla didattica si prenderanno in considerazione almeno tre diverse tipologie di interventi realizzati: la collaborazione con le scuole nell'alternanza tra formazione scolastica e apprendimento, i progetti rivolti ai diversamente abili, tra cui spicca *La memoria del bello*, dedicato ai malati di Alzheimer ed, infine, i laboratori rivolti alle famiglie. I diversi programmi, di cui parlerò in maniera dettagliata, tutti concepiti dallo staff interno al museo, erano orientati verso un approccio partecipativo che, pur correndo il rischio della banalizzazione, cercava una conciliazione tra tutela, diletto e conoscenza, equilibrio che «*come sempre nel museo è difficile e provvisorio; quando si realizza però, è straordinario*».¹⁰⁵⁷

¹⁰⁵³ M. V. Marini Clarelli (2011), p.135.

¹⁰⁵⁴ G. Black (2010), *Embedding civil engagement in museums*, in «Museum Management and Curatorship», 25, n. 2, pp.129-146; G. Black (2012), *Transforming Museums in the Twenty-First Century*, Routledge, London.

¹⁰⁵⁵ L. Solima (2015), p.659, online su <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

¹⁰⁵⁶ Alla dott.ssa Susanne Meuer si devono tutte le informazioni sul progetto. Si rimanda alla sua tesi di laurea per la descrizione analitica delle diverse fasi progettuali e dei risultati raggiunti.

¹⁰⁵⁷ M.V. Marini Clarelli (2011), p. 67.

Bisogna sottolineare che all'inizio del mandato, nel 2005, Marini Clarelli aveva trovato, oltre che un museo da reinterpretare con sistemi più moderni, anche un quadro istituzionale molto cambiato, il più volte citato *Atto di Indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei* e il diffondersi di indagini sul pubblico imponevano ormai una maggiore attenzione nei confronti del visitatore, sia sugli aspetti che riguarderanno la fruizione che sulle modalità con cui il museo avrebbe dovuto comunicare la propria missione. Per questo motivo, oltre all'allestimento e all'ordinamento, vennero ripensati gli apparati informativi, con la creazione di pannelli di sala bilingue (italiano/inglese) e una mappa del museo posta all'ingresso, in cui si evidenziava la suddivisione in settori tematici. Verrà poi realizzata, nel 2013, la Guida, *Galleria Nazionale d'Arte moderna dalla A alla Z*, che, come si evince dal titolo, adottava un criterio alfabetico e una divisione in cinque grandi nuclei tematici: artisti, movimenti, sistema dell'arte, storia del museo e temi.¹⁰⁵⁸ La Guida, era molto simile a quella proposta dalla *Tate Modern* nel 2006,¹⁰⁵⁹ con alcuni saggi iniziali che spiegavano le ragioni che avevano guidato l'ordinamento e una divisione tematica delle opere per indice alfabetico, che ne consentiva l'utilizzo come un prontuario da leggere alla bisogna ma senza un percorso definito.

L'ordinamento della Galleria doveva rispondere, invece, al tentativo di valorizzazione dell'arte italiana contemporanea, che aveva subito, nel periodo di fine Millennio, un deciso declino nell'interesse internazionale e confrontarsi con quanto proposto dai due musei romani che erano stati costruiti nel frattempo, il MAXXI (2011), con una collezione permanente molto minore rispetto a quella della Galleria, ma con 450 mila visitatori l'anno - contro i 130 mila della Galleria - e il *Museo di Arte Contemporanea di Roma* (MACRO), aperto nella nuova sede di Via Nizza nel 2002, con una forte vocazione multidisciplinare, che, soprattutto durante la direzione di Danilo Eccher, aveva presentato molti progetti su un nuovo modo di leggere l'arte nel contesto contemporaneo.¹⁰⁶⁰ Rispetto agli altri musei che avevano puntato sulla separazione delle collezioni tra

¹⁰⁵⁸ M. V. Marini Clarelli, M. De Luca, G. Coltelli (2013).

¹⁰⁵⁹ La guida della *Tate Modern* si compone di diversi saggi iniziali sui primi cinque anni di attività del museo, cui seguono una selezione di più di cento opere di artisti della collezione, ordinati dalla A alla Z, e una serie di schede su termini, movimenti e concetti dell'arte moderna e contemporanea.

¹⁰⁶⁰ E. Sassi (2011), *Nuova Gnam 201. Da ieri il riordinamento del museo*, in «L'Espresso.it» del 21 dicembre.

Ottocento e Novecento in due distinti edifici, soluzione suggerita, come detto, anche da Sandra Pinto, la soprintendente Marini Clarelli, come spiegava in un'intervista concessa alla storica dell'arte Susanna Meuer, aveva invece preferito tenere unite le due "anime" della Galleria e aveva tenuto conto di quanto era emerso in un convegno dei direttori dei musei del *Bizot Group* (International Group of Organizers of Major Exhibitions), che si era tenuto nella Galleria nell'ottobre del 2010, che reputavano arduo ed arbitrario smembrare il suo patrimonio seguendo il solo criterio cronologico. Lo scopo più ragguardevole, in un momento critico per l'arte italiana, era quindi di «(...) *rendere un po' più evidenti i momenti, le opere e gli artisti che denotavano la partecipazione dell'Italia al grande dibattito internazionale. Quindi poter dimostrare che l'Ottocento e il Novecento italiano erano stati dei momenti di grande vitalità artistica, di contro alla tendenza internazionale di chiudere il rapporto con l'Italia dopo Canova,*»,¹⁰⁶¹ ovvero il momento da cui prendeva inizio la collezione della Galleria. L'ordinamento, grazie alla proposta tematica, avrebbe dovuto evidenziare i "punti di forza" dell'arte italiana, scopo che richiedeva un ridimensionamento della parte dedicata all'Ottocento, in favore di una maggiore visibilità delle avanguardie storiche e dell'arte degli anni Cinquanta e Sessanta. Quanto al limite cronologico adottato, l'indicazione veniva invece da Pinto, ossia arrivare al 1958, da dove iniziava la collezione del *MAXXI*, mantenendo chiaro il profilo italiano «*senza cadere nel complesso di inferiorità per il fatto di non possedere una collezione internazionale, o completamente internazionale, del XIX e XX secolo*».¹⁰⁶² Per evidenziare questa continuità, i direttori e i comitati scientifici di entrambi i musei scelsero di realizzare un unico catalogo delle opere contemporanee che, a partire proprio dal 1958, indipendentemente dalla loro collocazione fisica, le comprendesse tutte.¹⁰⁶³ In realtà, guardando oggi, nel 2023, alle due collezioni queste risultano entrambe ibride e non complete, poiché generazioni di artisti vi si incrociano senza una grande chiarezza e molti, che il nuovo museo aveva iniziato a seguire all'inizio della carriera, sono ormai storicizzati, mentre per la comprensione delle collezioni più attuali non si può prescindere dalla presenza di una selezione di opere dei maestri nati nella prima metà del XX secolo. Il risultato finale raggiunto nel 2011 dalla Galleria, può ora apparire persino moderato, rispetto a quanto realizzato da Cristiana Collu, ma la scelta dell'ordinamento tematico

¹⁰⁶¹ S. Meuer (2011), p.156.

¹⁰⁶² Ivi, p.157.

¹⁰⁶³ S. Frezzotti, C. Italiano, A. Rorro (2009)

“per problemi” voluta da Marini Clarelli aveva creato una relazione particolare con il pubblico, senza escludere che quest’ultimo potesse essere sorpreso o provocato.¹⁰⁶⁴ Sebbene il compito di fornire il contesto era ancora interamente assegnato ai curatori, il visitatore poteva comunque “costruire” il proprio percorso e dunque dare un proprio significato alla collezione, libero di tornare sui propri passi durante la visita, con idee diverse sulle opere d’arte esposte e su come proseguire, sperimentando poi, fin dalle fasi dell’accoglienza, quella che nel mondo anglosassone viene chiamata una “*flow experience*”, ossia una fruizione facilitata ed emotivamente condivisibile con altri.¹⁰⁶⁵ In conclusione, pienamente inserito nel modello di museo contemporaneo, con nuovi spazi destinati all’accoglienza, anche se non molto frequentata, la Galleria invitava alla comprensione del mondo contemporaneo con un aggiornato display che, depresso ormai in maniera definitiva il carattere di “*tempio della cultura*”, si avviava ad assolvere alla moderna funzione di “*mediatore culturale*”.

Comunicare attraverso i percorsi tematici: le novità e i limiti conosciuti

Oggi il museo è sempre più divenuto, secondo la definizione dell’ICOM risalente al 2007,¹⁰⁶⁶ un luogo in cui il pubblico viene accolto per compiere un’esperienza conoscitiva, estetica e insieme dilettevole, «*dal momento che al suo interno sono rintracciabili le più varie testimonianze, codificate in unità di cultura, di un pensare e di un sentire (artistico, tecnico, esistenziale, emotivo, estetico, creativo, ecc.) che rappresentano le esistenze e le identità di un preciso contesto spazio-temporale*».¹⁰⁶⁷ All’inizio del Millennio, il cambiamento comportamentale in alcune attività legate al tempo libero, sempre più inteso anche come spazio di formazione individuale informale e permanente e lo sviluppo delle tecnologie informatiche e digitali hanno spinto le istituzioni culturali a rinnovare l’idea di fruizione e di educazione museale. Dopo

¹⁰⁶⁴ M.V. Marini Clarelli, *Studiare e ripensare il museo*, in S. Frezzotti, P. Rosazza-Ferraris (2011), p. XV.

¹⁰⁶⁵ L. H. Silverman (1991)

¹⁰⁶⁶ Approvata dalla XXII Assemblea Generale dell’ICOM a Vienna il 24 agosto 2007: «*Il museo è un’istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società, e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che effettua ricerche sulle testimonianze materiali ed immateriali dell’uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, e le comunica e specificatamente le espone per scopi di studio, educazione e diletto*». La definizione è stata recepita dalla normativa italiana con il DM MIBAC del 23 dicembre 2014, *Organizzazione e funzionamento dei musei statali*, all’art.1 che la riprende integralmente, con una precisazione finale: «*promuovendone la conoscenza presso il pubblico e la comunità scientifica*».

¹⁰⁶⁷ A. Curatola (2008), p. 92.

l'approfondita analisi cui era stato sottoposto il museo con la *New Museology*, la conflittualità che si rivelava endemica al sistema, diviso tra conservazione e valorizzazione, educazione ed intrattenimento, è divenuta una sfida per molti curatori e direttori di museo. La struttura museale si presenta ormai quale un complesso sistema in cui convivono esigenze diverse ed una funzione sempre più trasversale.¹⁰⁶⁸ All'inizio del Duemila le novità avevano riguardato solo gli spazi architettonici che, dopo aver superato con il Beaubourg la logica del "contenitore" chiuso, nei musei, come la *Tate Modern* di Londra o il *MAXXI* di Roma, avevano scelto di collegarsi intimamente agli aspetti tipici della vita metropolitana, ai flussi di movimento, alle vedute urbane e ai luoghi marginali o abbandonati.¹⁰⁶⁹ Approcciandosi sempre più spesso a una visione *marketing-oriented*,¹⁰⁷⁰ numerosi sono stati i musei che hanno fatto ricorso ad indagini sociologiche e antropologiche per definire il contesto sociale, i bisogni dei visitatori, il carattere del territorio e degli *stakeholders*, cercando di realizzare un vero prodotto da promuovere a diverse fasce di pubblico. Per tutto questo, nei dibattiti e negli studi di museologia gestionale,¹⁰⁷¹ è emerso un rinnovato interesse per la comunicazione che deve fornire oltre alle informazioni, un diverso valore semantico e culturale alle opere, quale parte di un patrimonio condiviso e sempre più riconducibile alla quotidianità,¹⁰⁷² riconoscendo che la fruizione passa ormai attraverso livelli distinti sul piano cognitivo, emotivo e psicologico.¹⁰⁷³ Nel museo, considerato un ambiente ad alta densità comunicativa è stata data, perciò, una maggiore importanza a tutti gli strumenti della comunicazione con il pubblico, siano essi simbolici (la segnaletica interna e le mappe), verbali (visite guidate o le audioguide) o testuali (didascalie, pannelli, guide e cataloghi), fino a considerare lo stesso allestimento ed ordinamento elementi legati alla comunicazione.

Nonostante tutti questi cambiamenti, nel mondo dell'arte contemporanea, spiega la sociologa francese Nathalie Heinich,¹⁰⁷⁴ similmente ad un triangolo, i cui tre vertici sono gli artisti, i mediatori curatoriali e il pubblico, mentre i primi hanno stretto ormai un'alleanza consolidata, il pubblico appare ancora talvolta escluso. La sua condizione

¹⁰⁶⁸ *ibidem*

¹⁰⁶⁹ S. Catucci (2012), p.67.

¹⁰⁷⁰ Art. 101 del Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, in *Codice dei beni culturali e del paesaggio*.

¹⁰⁷¹ R. Garibaldi (2012), *Verso un nuovo approccio gestionale in Strumenti Innovativi di Marketing per i Musei*, FrancoAngeli, Milano, p.43.

¹⁰⁷² A. Mottola Molino (2004) p.132.

¹⁰⁷³ C. Lollobrigida (2010), p.148.

¹⁰⁷⁴ N. Heinich (1998)

sarebbe paragonabile ad uno spettatore che, ignaro delle regole del gioco degli scacchi, vede soltanto due persone che si divertono a spostare delle figurine scolpite su una tavoletta di legno. L'arte contemporanea sembra perciò essere ancora caratterizzata da una frattura tra iniziati e profani che si perpetua nel tempo, una condizione che dunque, nonostante un maggior grado di familiarità e conoscenza, è rimasta immutata e che è la considerazione da cui è partita tutta la mia ipotesi di ricerca. La posizione dei visitatori oscillerebbe, ancora, nonostante il maggior fascino di musei sul contemporaneo, tra l'indifferenza, l'interrogazione sul significato e il totale rigetto. La tendenza a far emergere soprattutto la parte emotiva della visita è, tuttavia, oggi sempre più utilizzata per colmare questo eterno divario, tentando di cambiare il museo da luogo di conoscenza ed informazioni a uno in cui vivere un'esperienza sensibile.

Interessante considerare che anche per Marini Clarelli, il museo d'arte contemporanea è uno spazio ricco di dilemmi, con un equilibrio sempre provvisorio, una caratteristica, considerata essenziale per « *qualsiasi museo di nuova formazione o di aggiornata mentalità*»,¹⁰⁷⁵ Questa aggiornata mentalità consisterebbe nel concepire il tempo della storia delle collezioni, quello della memoria del museo e quello della durata della visita, non più come entità immobili ma come qualcosa di dinamico, immersivo, multisensoriale, ovvero *liquido*, secondo la nota definizione del sociologo Zygmunt Bauman (1925-2017),¹⁰⁷⁶ in sintonia e specchio della società in cui il museo si colloca.¹⁰⁷⁷ Luogo di un'esperienza estetica totalizzante, in una società in cui vengono meno molti sistemi di riferimento,¹⁰⁷⁸ tenderà ad organizzare la collezione «*non più come un fiume ma come una serie di pozzanghere o piscine*»,¹⁰⁷⁹ in cui il visitatore si immerge ogni volta in maniera differente. Sebbene siffatta definizione si colleghi più intimamente alla sistemazione odierna della Galleria, anche in quella del 2011 si coglie l'idea di un museo che perde la sua identità di luogo storico e si trasforma in qualcosa di più eclettico. Infatti, soprattutto nei musei d'arte contemporanea i ri-allestimenti tematici della collezione, spesso periodici, sembreranno poter soddisfare la duplice esigenza di rendere più personale l'esperienza del visitatore e, allo stesso tempo, fidelizzarlo nei confronti dell'istituzione. Senza dimenticare che il confronto diretto tra opere spesso di natura

¹⁰⁷⁵ M. C. Ruggieri Tricoli, S. Rugino (2005), p.54.

¹⁰⁷⁶ Z. Bauman (2011)

¹⁰⁷⁷ M. Ramadori (2016)

¹⁰⁷⁸ M. T. Balboni Brizza (2018), p.45.

¹⁰⁷⁹ Z. Bauman (1999), p.38.

diversa, che si può considerare l'essenza e la ragione stessa del museo, garantisce alle istituzioni una maggiore autorevolezza e credibilità.¹⁰⁸⁰ Un capostipite, di questa nuova idea, era stato lo *Stedelijk Museum* di Amsterdam che, durante la direzione di Rudi Fuchs, fin dagli anni Novanta, aveva adottato un approccio singolare, definito di mostra-making, presentando nelle sue sale, diverse ed inaspettate combinazioni di opere di artisti e stili differenti. Basando le scelte curatoriali su ambiti legati alla ricerca d'artista più che su una storiografia, del resto spesso non ancora consolidata, Fuchs aveva proposto, solo per citare due esempi più famosi, le policrome installazioni di Daniel Buren (1938) al fianco dei quadri rovesciati di Georg Baselitz (1938) o le opere dal forte impatto comunicativo di Gilbert & George (1942/1943) con quelle concettuali di Bruce Nauman (1941). Per garantire un maggiore confronto, i lavori dei singoli artisti erano distribuiti in diversi ambienti, senza mai creare delle sale monografiche e dei particolari dispositivi per quelle più importanti.¹⁰⁸¹ Attraverso un ordinamento che egli definiva *decentrato*,¹⁰⁸² le opere stimolavano il dibattito e si offrivano alle diverse valutazioni del pubblico, perché, pur conservando i caratteri educativi di una scuola del gusto, si prestavano ad una più libera interpretazione da parte del visitatore.¹⁰⁸³ In realtà i veri precursori di questo tipo di esposizione interpretativa erano stati, Jan Hoet e Harald Szeeman. Il primo, curatore di origine belga, direttore e fondatore dello *Stedelijk Museum voor Actuele Kunst* (SMAK) di Gand, aveva restituito una particolare vitalità al museo d'arte contemporanea, con un nuovo ed inaspettato rapporto con il pubblico, ancora prima dell'apertura del museo, con la famosa mostra *Chambres d'Amis* (1986), decidendo di esporre le opere d'arte acquistate, per formare la collezione del museo, nelle case di privati cittadini. Nel 2019, lo SMAK, in occasione del ventesimo anniversario, ha presentato una singolare mostra per celebrare una delle collezioni più grandi del Belgio, *The Collection: Highlights for a Future* con circa 200 opere della collezione. La mostra ha voluto utilizzare la storia della collezione per valutare come il museo stesso e l'arte contemporanea si posizionassero nella realtà sociale e nella scena artistica. Partendo espressamente dall'assunto, legato al

¹⁰⁸⁰ R. Fuchs (1996), *Collegli Direttori, rimusealizziamo i musei*, in «Il Giornale dell'Arte», XIV n.142, marzo, pp.30-51.

¹⁰⁸¹ G. Recchia (2016), *Stedelijk Museum di Amsterdam nel segno di Rudi Fuchs e di tutte le arti*, <https://tempopresenteepassato.wordpress.com/2016/07/26>

¹⁰⁸² R. Fuchs (1996), *Collegli Direttori, rimusealizziamo i musei*, in «Il Giornale dell'Arte», XIV n.142, marzo, pp.30-51.

¹⁰⁸³ *ibidem*

concetto di “liquidità”, che fosse impossibile catturare la realtà sociale e il mondo dell'arte in una trama o concetto lineare onnicomprensivo, sono state progettate sette sottopresentazioni, ognuna delle quali mette in evidenza una serie di tendenze attuali nella società e/o nel mondo dell'arte. Benché più orientato al contesto curatoriale di mostre temporanee o rassegne, anche Harald Szeeman, personaggio assai carismatico, già nel 1969 alla *Kunsthalle* di Berna, aveva dato vita ad una mostra epocale dal titolo *Live in your head: when attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information* in cui si proponeva di far comprendere allo spettatore non tanto gruppi o movimenti dell'arte quanto piuttosto i moventi e le attitudini dell'artista e del fare arte, lavorando, dunque, per ambiti tematici. Si trattava di una rassegna che conteneva il lavoro di sessantanove artisti internazionali, da Joseph Beuys a Carl Andre, da Bruce Nauman a Mario Merz, da Gilberto Zorio a Sol LeWitt, e che, per usare le parole di Stefania Zuliani,¹⁰⁸⁴ ha segnato una tappa decisiva nella storia delle esposizioni del Novecento, con una concezione del curatore come partner dell'artista, attore creativo che genera idee originali affinché l'opera diventi materia d'esposizione e gesto collettivo, dell'artista come del pubblico.¹⁰⁸⁵ Più tardi, nel 1998, Szeeman, nominato direttore della sezione Arti Visive della Biennale di Venezia, con l'edizione del 1999 intitolata *dAPERTutto*, allargherà i confini del mondo dell'arte contemporanea includendo quasi tutti i paesi emergenti, non più dominati dal mondo occidentale, e, non a caso, dedicherà a queste realtà anche la successiva edizione della Biennale, dal titolo *Platea dell'Umanità*. Szeeman ha quindi sicuramente segnato uno dei processi più interessanti nella curatela mostrando, oltre alle scelte tematiche, inediti accostamenti che aprivano l'arte contemporanea verso quei territori di confine, il cui margine risultava sempre più problematico ma anche più indefinito. Infine, si deve sottolineare che la nuova idea di “messa in scena” degli oggetti o delle collezioni, costituisce sempre più una cifra riconoscibile del curatore, nelle mostre come nei musei, che talvolta supera il valore della collezione.

Nello specifico, la scelta museologica di Marini Clarelli del 2011 era collegata, quasi una moda del tempo, all'ermeneutica del filosofo Hans Georg Gadamer (1900-2002),¹⁰⁸⁶ che

¹⁰⁸⁴ S. Zuliani (2009)

¹⁰⁸⁵ G. Cardone (2020), *Da Harald Szeeman a Germano Celant: la nascita della figura del curatore*, <https://www.utsanga.it/cardone-da-harald-szeeman-a-germano-celant-la-nascita-della-figura-del-curatore>

¹⁰⁸⁶ H. G. Gadamer (1983), pp.114-116.

proponeva un approccio più libero alle opere per facilitare un'esperienza estetica dell'arte.¹⁰⁸⁷ Gadamer, cioè, aveva inteso l'interpretazione quale processo di chiarificazione che parte dagli oggetti e si avvale di un "circolo" fatto di domande e di risposte che coinvolge l'opera, il suo passato e il suo presente, ma che, in ogni caso, si fonda su conoscenze preesistenti. Secondo Marini Clarelli, del resto, l'atteggiamento per così dire anti-museale di Gadamer trovava le sue radici più antiche in Emanuel Kant, con il giudizio di gusto disinteressato dove si riteneva che la coscienza estetica agisse per astrazione, isolando l'opera dal suo contesto e trasformandola in un oggetto di contemplazione a prescindere da ogni collocazione storica.¹⁰⁸⁸ L'ordinamento tematico, in ultima analisi, permetteva ad ogni tipo di pubblico di entrare in un dialogo ricco di interrogativi e attivare processi di «apertura verso il diverso da sé che è l'oggetto, con una disponibilità al dialogo, ossia a modificare il proprio punto di vista alla luce di ciò che diventa comune tra il sé e l'altro».¹⁰⁸⁹

Ma gli ordinamenti tematici si scontreranno, fin da subito, con quanto già la pedagogia costruttivista di Bruner aveva posto al centro dell'apprendimento, ossia la necessaria presenza del contesto e soprattutto di figure di riferimento, intesi quali facilitatori del processo di conoscenza: «*There is no way, none, in which a human being could possibly master hat world without the aid and assistance of others for, in fact, the world is others*».¹⁰⁹⁰ Anche nella scuola storico-culturale degli studiosi legati a Lev Semënovič Vygotskij (1896-1934), il contesto era considerato un fattore decisivo e polemizzando, sia pure a distanza, con Martin Heidegger, lo psicologo sovietico Alexei Nikolaevich Leontjev, scriveva: «*Un fanciullo non viene semplicemente gettato nel mondo umano, ma viene introdotto in questo mondo dagli uomini che lo circondano, i quali lo guidano in esso*».¹⁰⁹¹ Quello che la teoria costruttivista aveva cioè messo già in evidenza e che ha portato, nel giro di pochi anni, ad abbandonare quasi del tutto gli accostamenti museali delle opere basati su una tautologia implicita, lontana dalla tradizionale divisione cronologica, è che l'apprendimento è un processo non solo personale, come sostiene l'ermeneutica, ma sociale e come tale ha bisogno di un contesto. In questo senso

¹⁰⁸⁷ *ibidem*

¹⁰⁸⁸ S. Pinto, M. Lafranconi (2006), p.125.

¹⁰⁸⁹ H. G. Gadamer (1983), p. 701.

¹⁰⁹⁰ J. Bruner (1985), *Models of the Learner in Educational Researcher*, 14(6), p.5.

¹⁰⁹¹ A. N. Leontjev (1976), p.9.

l'esperienza estetica, intesa quale processo di apprendimento, può avvenire solo nell'ambito della comunità e a seconda di dove l'individuo si collochi nella scala sociale. Estraniando l'opera dal suo contesto sociale e culturale, nonché dalla storia, gli ordinamenti tematici la collocano, invece, in un vuoto interpretativo nel quale il visitatore si trova spesso impossibilitato a comprendere le intenzioni originali dell'artista e poi del curatore.¹⁰⁹² Poiché non producono automaticamente una conoscenza, al contrario, tali ordinamenti si sono rivelati surrettiziamente elitari, perché partono dal presupposto che il visitatore sia automaticamente consapevole di ciò che è pertinente alle opere.¹⁰⁹³ Del resto, uno dei primi limiti della museografia ermeneutica applicata alle presentazioni tematiche è stato quello di immaginare una tipologia di visitatore astratto, e al tempo stesso paradossalmente solitario, un moderno flâneur a cui si chiede di percorrere una strada personale per scoprire i significati dell'opera,¹⁰⁹⁴ disinteressato al contesto e quasi alle opere, «*dalle quali distoglie lo sguardo con una distrazione sostanziale*».¹⁰⁹⁵ Nella realtà ogni visitatore rappresenta una tipologia sociale, diremmo antropologica, che non consente in maniera univoca questo tipo di esperienza. Come emergerà più chiaramente nel prossimo capitolo, dopo il fallimento delle esposizioni tematiche, ciò che ha veramente contribuito a mutare la natura e la struttura dei musei contemporanei è stata la considerazione sempre più profonda del museo quale “*luogo antropico*”, secondo una quasi arcaica definizione del filosofo Marc Augé (1935),¹⁰⁹⁶ ossia di uno spazio caratterizzato da un forte legame sociale e da una storia collettiva che esige di essere condivisa. Il museo è sempre più un luogo relazionale, ancor prima che uno spazio per le collezioni, opposto ai “*non-luoghi*” delle stazioni, dei supermercati, degli aeroporti, senza identità e dove la gente tende a non incontrarsi. Dunque solo nel momento in cui la museologia ha acquisito una maggior consapevolezza delle diverse tipologie e delle altrettanto diverse motivazioni di partecipazione del pubblico, ha compreso che quest'ultime sono, a loro volta, intimamente connesse ai modi di interpretazione e di costruzione dei significati.¹⁰⁹⁷ I visitatori dei musei sono stati finalmente riconosciuti come individui la cui natura, i cui obiettivi e i cui desideri sono molto personali ed insieme

¹⁰⁹² K. Schubert (2004), p. 165.

¹⁰⁹³ *ibidem*

¹⁰⁹⁴ S. Catucci (2012), p.64.

¹⁰⁹⁵ *ibidem*

¹⁰⁹⁶ M. Augé (1992), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Le Seuil, Paris.

¹⁰⁹⁷ L. Hutcheon, (1989), p. 9.

articolati in gruppi distinti per età, per provenienza e scopo della visita. Inoltre, i livelli di comprensione, come è ovvio, riguarderanno anche altre grandi categorie: i bambini di età prescolare, le scolaresche, i gruppi familiari con figli, le persone anziane, i portatori di handicap, i residenti, i turisti e, molto più in generale, gli individui di estrazione culturale e religiosa diversa.¹⁰⁹⁸

La Tate Modern: un modello di successo

La *Tate Gallery* condivide, nella sua storia e nel suo statuto amministrativo, molti aspetti con la Galleria; istituzione museale tra le più importanti del Regno Unito, che ha una diffusione capillare sul territorio urbano e, in più, una serie di musei sul territorio nazionale,¹⁰⁹⁹ oltre alla *Tate Britain* e alla *Tate Modern*, che si trovano a Londra, esistono la *Tate Liverpool*, aperta nel maggio 1988 e la *Tate St. Ives*, inaugurata nel giugno 1993. Soprattutto la *Tate Modern*, aperta al pubblico l'11 maggio del 2000, ha avuto un ruolo cardine nella museologia internazionale, grazie ad un innovativo dispositivo tematico che ha influenzato molti aspetti della pratica professionale, museale e curatoriale degli ultimi decenni. Si potrebbe dire che, per le novità architettoniche e per le prospettive adottate nell'ordinamento, la *Tate Modern* ha rappresentato, all'inizio del nuovo Millennio, ciò che negli anni Settanta era stato il *Beaubourg*. La sua storia è il compimento di un lungo iter progettuale, varato negli anni Novanta, nella zona di Bankside, lungo le rive del Tamigi, che prevedeva la riqualificazione dell'area e la creazione, in un ex centrale termica della zona, di un museo per le collezioni internazionali del '900, fino ad allora conservate presso la *Tate Gallery*. In questa sede originaria, presso l'ex penitenziario di Millbank, ribattezzata poi *Tate Britain*, resteranno le collezioni storiche e il nucleo più contemporaneo dell'arte britannica.

Prima di analizzare brevemente l'ordinamento proposto nel 2000, ciò che mi preme sottolineare è il valore di questo display espositivo, largamente imitato, il cui primato era stato, soprattutto, di proporre una dimensione orizzontale, democratica dell'arte moderna, con un forte carattere internazionale, a favore di un pubblico quanto più eterogeneo.

¹⁰⁹⁸ E. Hooper-Greenhill (2003), p.58.

¹⁰⁹⁹ La Tate ha molto ampliato, nel corso del tempo, il suo campo di interesse includendo la fotografia, i film, le *performances* e l'architettura del XX secolo. Inoltre, le sue collezioni si sono arricchite di opere che provengono dall'America Latina, dall'Asia, dal Medio Oriente e dall'Africa. Il ruolo istituzionale è stato ulteriormente sviluppato con la creazione della rete *Plus Tate* formata da 35 istituzioni in Gran Bretagna e Irlanda del Nord.

L'indirizzo adottato per l'ordinamento delle opere, sottolineava Lars Nittve, ex curatore della *Tate Modern*, trovava corrispondenza «con un nuovo modo di guardare e di pensare alla storia: è ormai opinione comune, diffusa credo tra la maggior parte di coloro che lavorano in questo campo, che non esista una sola vera storia dell'arte moderna; noi come responsabili di un museo, siamo tenuti a prenderne atto».¹¹⁰⁰ La *Tate Modern* non era stata certo la prima a pensare ordinamenti di tal genere, introdotti già dal *Museum of Modern Art* di New York¹¹⁰¹ e dal *Centre Pompidou* di Parigi, sempre nel 2000, ma la novità rispetto agli altri era stata quella di essere un museo che da subito ha cercato di interpretare i bisogni e i gusti del pubblico.¹¹⁰² Il successo di questo museo, cioè, è dovuto, ancora oggi, alla decisione di guardare con continuità e organicità ai sentimenti dei visitatori per rendere più accattivanti le collezioni del museo. Ciò che ha profondamente cambiato l'approccio museale della *Tate Gallery*, e poi della *Tate Modern*, era stato oltre al tipo di rapporto instaurato con il pubblico anche, come scriveva il primo direttore Nicholas Serota (1946),¹¹⁰³ un complesso modo di comunicare l'arte contemporanea. Infatti, attraverso le grandi campagne pubblicitarie e le mostre tematiche che hanno preceduto l'apertura del museo, la *Tate Modern* ha voluto dar vita, prima ancora che al museo delle collezioni, ad un tipo di visitatore che, in un dialogo continuo con i curatori, riuscisse ad incorporare gli atteggiamenti e i valori di un luogo dedicato all'arte moderna.¹¹⁰⁴ Anche per questo, nonostante una politica fortemente legata al consenso e al marketing più spinto, dove anche la rivista redatta dal museo si rivolge ad un pubblico appartenente ad una classe medio-alta, la *Tate Modern* è stata immediatamente associata ad una visione anti-elitaria del museo.¹¹⁰⁵

¹¹⁰⁰ M. Costanzo (2002), *Fisiologia del museo contemporaneo. Introduzione a: Nicholas Serota, Esperienza o interpretazione*, Kappa, Roma.

¹¹⁰¹ Allestimento del *MoMA* del 2000, curato già da Glenn Lowry, proponeva ben 24 percorsi, alcuni a carattere monografico, altri a carattere tematico più scontato, come *La guerra da Groz a Siquerios* e più originali in cui erano esposti una serie di capolavori sul tema del monocromo, da Manzoni a Klein. L'ordinamento aveva avuto come primo impatto emotivo quello di cancellare l'impostazione cronologica di Alfred J. Barr, che aveva costituito un paradigma nell'esposizione museale, dal dopoguerra in poi.

¹¹⁰² S. Rodney (2015), *Museums, Discourse, and Visitors: The Case of London's Tate Modern*, Thesis PhD degree, in Humanities and Cultural Studies to Birkbeck College, The London Consortium Programme, 2015, p.185.

¹¹⁰³ N. Serota (1996), *Experience or interpretation: the dilemma of museums of modern art*, Thames and Hudson, London. Serota è stato il direttore della *Tate Gallery* tra il 1988 e il 2017 e in questo lasso di tempo è stata aperta la *Tate Modern*.

¹¹⁰⁴ *ibidem*

¹¹⁰⁵ *ibidem*

Quanto al nuovo ordinamento tematico, nella fase iniziale,¹¹⁰⁶ furono proposti temi che rispecchiavano le categorie artistiche e storiche tradizionali, ossia la natura morta, il paesaggio, il corpo umano, l'arte riferita alla storia ma che, secondo i curatori,¹¹⁰⁷ non si appiattivano in una cronologia capace di rivelare solo le tendenze generali ma facevano emergere, con maggiore evidenza, le singole ricerche artistiche.¹¹⁰⁸ La critica più forte mossa a tale ordinamento riguardava la natura degli approcci tematici proposti, che il più delle volte mortificavano e nascondevano completamente i capolavori presenti nella collezione ed erano incomprensibili al pubblico, sia quello meno istruito che quello più colto, in quanto, senza una linea del tempo, tutto diventava contemporaneo e tutte le risposte possibili. Per Angela Vettese era stato il trionfo del relativismo e del soggettivismo critico, «*in opposizione a quella pretesa di oggettività che sembrerebbe stare alla base dell'idea stessa di museo: la Tate Modern non si propone come un'enciclopedia, ma come un insieme di racconti possibili, tutti passibili di essere trasformati e quindi instabili come i nostri valori etici (...)*».¹¹⁰⁹ Forse anche per ovviare a questo aspetto, già nel maggio 2006, venne proposto un cambiamento notevole e, rispetto alle singole opere, vennero realizzati dei percorsi legati ad alcuni movimenti del XX secolo, in modo da offrire al visitatore uno spaccato più complesso e in qualche modo storico sull'arte moderna e contemporanea. Nell'allestimento del 2012 è stato ancora una volta cambiato l'ordinamento tematico in cui l'elemento di unione e, potremmo dire di correzione, è dato non dalla cronologia ma dalla tecnica e dai materiali. L'ordinamento della *Tate Modern* ha dato vita anche ad una sorta di *rebranding* istituzionale che ha portato ad abbandonare pratiche curatoriali più nazionaliste e ha introdotto un modello di visibilità dell'arte contemporanea fortemente internazionale. È difatti per questo stile globale e multiculturale che l'ordinamento tematico e, per certi versi, interpretativo della

¹¹⁰⁶ Nel corso dei suoi 18 anni di storia la *Tate Modern* ha sempre esposto opere d'arte secondo temi e mai cronologia. Ogni cinque anni circa, i curatori aggiornano i temi e le prospettive di presentazione delle opere. Dal 2000 al 2006: Storia/Memoria/Società, Nudo/Azione/Corpo, Paesaggio /Materia /Ambiente, Natura morta /Oggetto /Vita reale; dal 2006 al 2012:Gesti materiali, Poesia e sogno, Energia e processo, Stati di flusso; dal 2012 al 2016: Poesia e sogno, Struttura e chiarezza, Visioni trasformate, Energia e processo, Organizzare la scena; dal 2016: Avvia visualizzazione, Artista e società, Nello studio, Materiali e oggetti, Reti multimediali, Tra oggetto e architettura, Performer e partecipante, Città viventi.

¹¹⁰⁷ La squadra dei curatori della Tate era guidata, nel 2000, da Frances Morris, ed era composto da Achim Borchardt-Hume, Stuart Corner, Emma Dexter, Matthew Gale, Sean Rainbird, Rachel Taylor, Sheena Wagstaff, Catherine Wood, Jane Burton, Craig Burnett, Sophie Howard e Simon Bolitho per il dipartimento dell'educazione.

¹¹⁰⁸ All'interno delle quattro sezioni vi erano ulteriori sessioni monografiche e documentarie.

¹¹⁰⁹ A. Vettese (2001), *La Tate Modern: bene gli architetti, benino i curatori*, in «Il Giornale dell'Arte», n. 189, giugno.

Tate Modern è apparso, da subito, adattabile in ogni istituzione in cui l'urgenza del mercato, l'attenzione ai desideri dei visitatori, la necessità di innovare i modelli espositivi e la riflessione sulle nuove funzioni museali, dovevano trovare un nuovo equilibrio e una nuova convivenza. Come si vede le stesse esigenze che ho indicato come prioritarie nella Galleria diretta da Marini Clarelli.

Prima di passare ad alcune considerazioni sull'aspetto architettonico del museo londinese vorrei solo ricordare che, sull'onda del successo della *Tate Modern*, aprendo nuovi spunti per la museologia rivolta al digitale e al tempo stesso per cercare di far fronte alle difficoltà di comprensione che ho indicato, nel settembre del 2005, la *Tate Britain* lanciava, per la prima volta, un'originale campagna in cui i visitatori erano invitati a *Create your own Collection*.¹¹¹⁰ Le opere scelte dal pubblico sono state poi organizzate in percorsi tematici, di cui due particolarmente suggestivi: *I've Just Split Up* e *I am Hungover* e pubblicate nelle guide che tutti possono utilizzare durante la visita al museo, dunque un ulteriore modo di proporre una collezione d'arte contemporanea e personalizzare l'itinerario di visita organizzandolo a partire dalle scelte dei visitatori più che dei curatori.

Le ulteriori considerazioni si riferiscono invece all'architettura della *Tate Modern*, perché, sebbene non comparabile con la Galleria, dimostra come questa possa essere pensata ormai per instaurare un dialogo emotivo con il pubblico, indirizzando non solo i comportamenti di visita o le aspettative nei confronti del museo ma anche le sensazioni che esulano da questi specifici campi. Lo studio svizzero *Herzog & De Meuron* vincitore del progetto, ha volutamente superato il precedente modello francese del *Centre Pompidou*, recuperando elementi più classici e insieme più elettivi di un luogo di aggregazione sociale ma in forte collegamento con la città. L'ampio ambiente della Sala delle Turbine mostra, infatti, innegabili analogie con la navata di una chiesa, ma non nel senso sacrale del termine, quanto piuttosto di spazio sociale usato per vari scopi.¹¹¹¹ In tal senso torna l'immagine del visitatore *flâneur*, così come ce lo descrive Pierre Missac nella sua analisi dei "Passages" di Parigi di W. Benjamin, colui che frettolosamente passa nel museo, nelle sue sale, per ritrovarsi nell'atrio, con intensioni che non hanno

¹¹¹⁰ I visitatori erano invitati a creare un elenco di cinque opere d'arte preferite della collezione permanente, un elenco che costituiva una sorta di "collezione" propria di ogni visitatore, organizzata secondo preferenze spesso a carattere emozionale. Queste indicazioni sono poi state anche alla base delle scelte per l'ordinamento.

¹¹¹¹ C. Storrie (2017), *Delirious museum*, Johan & Levi Editore, (trad.it) di R. Rizzo, p. 25.

nulla a che vedere con le opere esposte.¹¹¹² Dal punto di vista visivo ed emotivo, inoltre, questo immenso ingresso, usato esclusivamente per installazioni *site specific* a carattere temporaneo, è stato volutamente lasciato vuoto per realizzare un senso di attesa di ciò che il museo conserva e nasconde alla vista di chi vuole solo utilizzarlo come una piazza.¹¹¹³ Inoltre, gli architetti della *Tate Modern* si sono avvalsi delle soluzioni positive già sperimentate in altri contesti, evitando molti errori commessi dai tanti musei costruiti intorno al 2000. In questo spazio industriale, riadattato a museo, si è riusciti a creare una nuova sinergia tra il pubblico e le opere,¹¹¹⁴ un equilibrio architettonico tra esterno ed interno e un modo di vivere l'arte, anche in un contesto di fruizione di massa.¹¹¹⁵ I suggerimenti dati dagli artisti, che sono stati consultati durante la progettazione, rendono le sale molto adatte per l'esposizione delle opere, così come le zone comuni, riservate alla didattica o destinate ai servizi aggiuntivi, sono pensate seguendo le soluzioni che sono arrivate da indagini di mercato e dalle esigenze espresse dal pubblico.¹¹¹⁶ Ci sono state anche diverse critiche, ad esempio, l'artista britannico Jake Chapman, famoso con il fratello Dinos, per il loro atteggiamento radicale fatto di provocazioni 'vandaliche', proprio collegandosi alla spazialità tipica delle cattedrali ritiene gli spazi enormi della *Tate Modern*, inibenti per il visitatore, perché ripropongono, ancora una volta, la sacralità del luogo e di ciò che contiene. Al contrario, per uno dei suoi curatori più famosi, Andrew Marr, alla *Tate Modern* si possono cercare delle risposte molto intime, come in una chiesa, perché gli spazi dilatati consentono, come in nessun altro luogo, una meditazione profonda, non sempre consolatoria, sul senso della vita.¹¹¹⁷ Il significato del nuovo rapporto con il pubblico instaurato dalla *Tate Modern* è chiaramente espresso dalle parole anticipatrici di, uno dei direttore del museo Chris Dercon: « (...) *quando la gente entra oggi in un museo non cerca una fuga dalla propria vita, al contrario vuole avvicinarsi*

¹¹¹² Ivi, p.30.

¹¹¹³ A. Mottola Molfino (1991), p.136.

¹¹¹⁴ Secondo i dati forniti nel primo anno le presenze hanno raggiunto quasi i cinque milioni, e successivamente, fino al 2005, i quattro milioni di visitatori l'anno. Vedi: *Tate Modern Five Years* in *The Burlington Magazine*, vol. 147, no. 1228, 2005, p.42 Secondo i dati dal rapporto The TEA / AECOM la Tate è ancora ai primissimi posti tra i musei del mondo quanto a numero di visitatori, anche se nel 2014 ha avuto meno visitatori del *Louvre* e del *Metropolitan Museum*, <http://www.aecom.com/What+We+Do/Economics/Theme+Index+Report>

¹¹¹⁵ Ivi, p.136.

¹¹¹⁶ F. Morris (2006) *From then to Now and Back Again: Tate Modern Collection Displays*, in *Tate Modern. The Handbook*, Tate Publishing, London, p.23.

¹¹¹⁷ A. Marr (2006), *The Magic Box*, in *Tate Modern. The Handbook* Tate Publishing, London, p.14.

*ad essa. La nuova Tate Modern sarà molto più di un contenitore per l'arte, sarà una piattaforma per incontri umani».*¹¹¹⁸

La Galleria d'Arte Moderna di Torino: un esempio italiano

Con la direzione del critico d'arte e curatore Danilo Eccher (1953),¹¹¹⁹ la *Galleria d'Arte Moderna* (GAM)¹¹²⁰ di Torino¹¹²¹ inaugura, nell'ottobre del 2009, un nuovo allestimento che si presenterà come una radicale rivoluzione di questo museo, il cui patrimonio artistico è costituito da oltre quindicimila opere tra dipinti, sculture, installazioni e fotografie, oltre che da una ricca collezione di disegni e incisioni. Le raccolte, che si datano dalla fine del Settecento ai giorni nostri, documentano soprattutto l'arte italiana, tra cui spiccano le opere di Arte Povera, ma non mancano anche importanti esempi stranieri, in particolare un insieme di dipinti delle avanguardie storiche internazionali. La collezione fu costituita con la fondazione del Museo Civico, nel 1863, con una prima sede presso la Mole Antonelliana che, di fatto, fece di Torino la prima città in Italia a promuovere una raccolta pubblica di arte moderna. Dal 1895 al 1942 tutta la collezione fu poi spostata in un nuovo padiglione in corso Galileo Ferraris, distrutto durante i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, mentre nel 1959 iniziò la realizzazione dell'attuale sede, progettata da Carlo Bassi e Goffredo Boschetti. Nella storia della GAM ebbe un peso rilevante anche l'acquisizione, tra il 1965 e il 1967, del *Museo sperimentale* creato da Eugenio Battisti. Il museo, dichiarato inagibile negli anni Ottanta, riaprì dopo una lunga serie di restauri nel luglio del 1993, sotto la direzione di Rosanna Maggio Serra che iniziò anche un'opera di ridimensionamento che interessava soprattutto la collezione dell'Ottocento. Pier Giovanni Castagnoli, giunto alla guida del museo nel 1998, ridusse ulteriormente il numero di opere esposte e svuotò le sale dagli arredi storici realizzati dallo *Studio BBPR* di Milano, considerati troppo invasivi per gli spazi espositivi del museo. Nel 1999, venne anche aperta una Videoteca per l'arte visuale e la Video Art, con oltre 2000 titoli tra opere d'arte e documentari. Nel 2009, appunto, la collezione venne

¹¹¹⁸ <https://www.inexhibit.com/it/case-studies/herzog-de-meuron-espansione-della-tate-londra/>

¹¹¹⁹ Danilo Eccher arriva alla GAM di Torino nel 2009 e vi resterà fino al 2014, in precedenza si era dimesso, per questioni politiche dalla direzione, del nuovo *MACRO* di Roma, mentre dal 1996 al 2000 aveva diretto la *Galleria d'Arte Moderna* di Bologna dal 1996 al 2000.

¹¹²⁰ D'ora in poi GAM.

¹¹²¹ Attualmente diretta da Riccardo Passoni. Il patrimonio artistico si compone di oltre 47.000 opere tra dipinti, sculture, installazioni e video. Nei sotterranei inoltre sono ospitati importanti rassegne ed è disponibile anche una ricchissima videoteca.

riorganizzata da Danilo Eccher non seguendo più la successione cronologica bensì ricorrendo ad una trama logica che si basava su tematiche intitolate *Veduta, Genere, Infanzia, Specularità*. L'allestimento, partiva dall'analisi di alcuni problemi irrisolti che Castagnoli aveva lasciato in eredità, ossia una collezione largamente accresciuta, grazie alle donazioni della *Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris* e della *Banca di Risparmio* di Torino e la mancanza di spazio per esporla.¹¹²² Anche per risolvere questo problema, Eccher, sottopose la collezione ad una selezione critica, che voleva «*scoprire inattesi significati e coraggiose interpretazioni*»,¹¹²³ più facilmente individuabili in un ordinamento a tema rispetto a quello cronologico. Ciò comportò la redistribuzione spaziale delle funzioni degli ambienti, esattamente come avverrà per la Galleria nel 2011. Del resto, diverse erano le similitudini tra i due musei: la cronica mancanza di spazio, la necessità di operare una riduzione rispetto a quanto esposto dai precedenti direttori, la volontà di non separare le collezioni permanenti dalle mostre temporanee, che spesso furono organizzate, in entrambi i musei, per indagare criticamente i nuclei storici delle collezioni. La GAM propose così la collezione permanente sui due piani destinati all'Ottocento e al Novecento, mentre le grandi mostre vennero spostate nella cosiddetta Manica Corta, all'ultimo piano del museo, dove si realizzò poi una sorta di *Wunderkammer* con una selezione di opere della collezione grafica, a cura di Virginia Bertone. La parte interrata, fin ad allora utilizzata per le esposizioni temporanee, venne destinata a esposizioni monografiche dedicate alla sperimentazione di giovani artisti internazionali», a cura di Elena Volpato. Alla didattica per bambini e studenti venne assegnato il piano terreno, affacciato direttamente sul giardino e quindi utilizzabile per la didattica laboratoriale in esterno. Infine, elemento da non sottovalutare, la nuova grafica della comunicazione e il sito web contribuirono al rafforzamento del senso di appartenenza della città per il suo museo e al potenziamento della sua reputazione sul piano internazionale. Così Eccher spiegava le sue intenzioni: «*Non guarderemo a esperienze "tematiche" come la Tate Modern di Londra. Il nostro progetto è più ampio, proiettato nel futuro. Abbiamo chiamato quattro Università italiane a elaborare "temi" che, pur non essendo strettamente artistici, siano momento di riflessione e ci stimolino al*

¹¹²² A. Martini (2009), *Sorpresa: Eccher alla Gam*, in «Il Giornale dell'Arte», n. 285, in *Sfogliando i musei architetture e politiche culturali. Dieci anni di scritti per «Il Giornale dell'Arte», 2000-2010*, Umberto Allemandi & C, Torino, 2010.

¹¹²³ Catalogo, *GAM COLLEZIONI. Allestimento 2009 /2011*, p.15.

*confronto con discipline differenti. Intorno a questi temi riorganizzeremo la collezione».*¹¹²⁴ Eccher, mise qui in atto il suo concetto di una curatela “narrativa”, come una scrittura visiva intorno all’opera d’arte che non si esaurisce in un solo significato; per questo, senza abbandonare del tutto l’ordine cronologico, volle inserire un criterio tematico che aggiungesse maggiori livelli interpretativi all’intera collezione. Mentre il primo meccanismo espositivo della *Tate Modern* si era concentrato sulle collezioni permanenti, dalle avanguardie storiche fino al contemporaneo, tutto sommato con un vocabolario iconografico abbastanza semplice, alla GAM volendo evitare di trattare l’opera d’arte quali illustrazione, venne immaginato un sistema molto più laborioso, con temi scelti tra discipline completamente estranee alla storia dell’arte. Dunque, un museo interpretativo che richiedeva un’attenzione maggiore del visitatore, anche per ovviare, al pari della Galleria romana, alla questione dell’interesse del pubblico, che si concentrava solo in certe sale, saltando totalmente quelle che riteneva meno interessanti. Questa massiccia insistenza su una considerazione interpretativa aveva anche altri vantaggi: le personalità minori trovavano molto più spazio, ed era possibile accendere “luci” diverse sullo stesso capolavoro rendendolo sempre nuovo e sorprendente. I primi docenti coinvolti in questa operazione di riscrittura ed interpretazione della GAM furono: Antonio Schizzerotto (professore di Sociologia, Università di Trento), Roberto Grandi (professore di Sociologia dei Processi Culturali e Comunicativi, Università di Bologna), Pietro Montani (professore di Estetica, Sapienza Università di Roma) e Giorgio Ficara (professore di Letteratura Italiana, Università di Torino). Ai docenti vennero affiancati degli storici dell’arte per riportare gli ambiti tematici nell’alveo di un lessico storico ed artistico, inteso quale prima modalità con cui il pubblico si avvicinava alle opere. Alla fine, la scelta venne però affidata agli stessi curatori del museo, anche in questo caso con una notevole vicinanza con quanto avverrà alla Galleria nel 2011. Come ho appena sottolineato, rispetto agli altri musei che hanno adottato un ordinamento tematico, quello di Torino si differenzia per una minore linearità, perché i percorsi si intrecciano e si intersecano tra di loro, grazie alla scelta di argomenti e proposte che attraversano in maniera trasversale le discipline artistiche e si collegano a temi esterni al mondo dell’arte. L’altro elemento di novità, che poteva interessare anche Marini Clarelli, era stato quello di introdurre in ogni percorso un cospicuo numero di opere dell’Ottocento, in modo che

¹¹²⁴ *ibidem*

il visitatore fosse in grado di concepire i diversi cambi di registro che erano avvenuti nella storia dell'arte contemporanea grazie alle sperimentazioni delle avanguardie.

I percorsi tematici avevano declinazioni così particolari che sarebbe troppo lungo parlarne in maniera specifica, ma vanno segnalati almeno alcuni aspetti generali. Il tema del *Genere*, ad esempio, proposto da Roberto Grandi nel 2009, si basava sulla ripetizione e, insieme, era concepito a mo' di introduzione generale anche per gli altri settori. Questa categoria pittorica e linguistica doveva essere vissuta dal visitatore come lo strumento, la bussola, per attraversare criticamente tutto il percorso museale. Dal punto di vista della comprensione, infatti, all'inizio di ogni percorso era stato realizzato, con alcune opere simboliche, un avvio esplicativo del tema capace di suggerire i cambi di registro e di anticipare i successivi cortocircuiti.¹¹²⁵ Nel marzo 2011, Eccher propone un riallestimento degli spazi con altri quattro temi, ancora una volta dai titoli molto suggestivi, *Anima, Informazione, Malinconia, Linguaggio*, affidando il lavoro di scrittura interpretativa ad altri quattro docenti, Vito Mancuso (professore ordinario di Teologia Moderna e Contemporanea, Università San Raffaele di Milano), Mario Rasetti (professore di Fisica Teorica, Politecnico di Torino), Eugenio Bornia (Primario di Psichiatria, Ospedale Maggiore di Novara) e Sebastiano Maffettone (professore di Filosofia Politica, Facoltà di Scienze Politiche della Luiss). Alcune novità differenziavano questo allestimento dal precedente, quale la scelta curatoriale che cercava di identificare per ogni artista un solo ambito tematico, ponendone quindi in evidenza non la singola opera ma l'intera poetica e ricerca stilistica. La differenza più interessante era stata però quella di fornire al visitatore una breve guida scritta che spiegasse le motivazioni che avevano condotto alla definizione di percorsi così articolati. Una terza organizzazione delle sale viene realizzata nel 2013, in occasione del 150° anniversario delle collezioni GAM, con la creazione di ulteriori percorsi: *Infinito, Velocità, Etica, Natura*, sempre ideati da personalità del mondo della cultura e della società: il docente di Estetica Federico Vercellone, l'architetto Massimiliano Fuksas, il Presidente della Fiat John Elkan e la scrittrice e giornalista Luciana Castellina.

Nell'ambito dei musei interpretativi questa di Torino era stata una proposta difforme anche rispetto a quanto avveniva sul panorama nazionale, che partiva dalla volontà, o forse dalla necessità, del museo contemporaneo di aprirsi a inattese contaminazioni e

¹¹²⁵*ibidem*

cortocircuiti che alimentassero le curiosità, le conoscenze e i dubbi del visitatore. In conclusione, terminando qui la descrizione della GAM, mi preme sottolineare che questo museo, modello certamente di riferimento per Marini Clarelli, potrebbe definirsi un museo di mediazione, in grado, cioè, di fare da ponte tra il pubblico specializzato e legato all'arte contemporanea e quello più ampio e generico delle grandi mostre, proponendo un'offerta che spazia dal moderno al contemporaneo, ma che non dimentica la sua storia e, soprattutto, il contesto cittadino nel quale è inserito.

Maria Vittoria Marini Clarelli (2005- 2015) e il museo “*in ascolto*”

Maria Vittoria Marini Clarelli (1958), che assumerà la direzione nel 2005, è una storica dell'arte di formazione bizantina che inizia la sua carriera come bibliotecaria proprio alla Galleria. Affianca a questi interessi anche un'intensa attività di studio e di insegnamento sulla museologia contemporanea. Partecipa negli anni Novanta all'elaborazione della legge Ronchey e, nei primi anni del Duemila, è assegnata all'Ufficio del Patrimonio per i rapporti con la Comunità Europea. Dirigente della DARC (Direzione Arti Contemporanee), dal 2002 al 2006, ha insegnato museologia presso la Facoltà di Architettura Ludovico Quaroni di Roma. È stata membro di numerose commissioni internazionali ed è vicepresidente del Comitato nazionale dell'ICOM. Attualmente Soprintendente Capitolina ai Beni Culturali. Tra i suoi testi, oltre a quelli citati in bibliografia, anche il più recente *Pezzi da Museo. Perché gli oggetti durano per sempre* (2017).

Analizzando le iniziative e gli eventi che hanno maggiormente connotato la direzione di Marini Clarelli, in una prospettiva che tiene conto della continuità rispetto ai grandi stravolgimenti del passato più recente, ho individuato altri due campi che riferiscono di altrettanti orientamenti della politica culturale di Marini Clarelli, basata su un proficuo dialogo con i visitatori, ossia, come scrive Solima, su un “*museo in ascolto*”¹¹²⁶ con indagini sul pubblico e progetti di accoglienza orientati soprattutto verso i giovani ed i diversamente abili. Il vero cuore di questa museologia pratica sarà quello di creare una fitta rete di relazioni, interne ed esterne, tra museo, territorio, stakeholder e la società in

¹¹²⁶ L. Solima (2012)

senso lato.¹¹²⁷ Si tratta di una tematica, molto attuale, che non riguardava solo la Galleria ma l'intero sistema museale che partiva da un'attenzione della critica per una visione *inclusiva* dell'arte, prima ancora che del museo, di cui si riconoscono in qualche modo anticipazioni e segnali nell'*Esthétique relationnelle* (1998) del critico Nicolas Bourriaud (1965).¹¹²⁸

In applicazione a quanto previsto dal citato *Atto di indirizzo sugli Standard museali* era stato istituito, nel 2005, all'interno della Galleria, il primo *Osservatorio permanente sul pubblico dei musei statali* in Italia, per raccogliere dati sul rapporto con il museo, per capire le aspettative e i bisogni del pubblico, anche nell'ottica di una migliore gestione delle risorse economiche.¹¹²⁹ La prima indagine in ordine di tempo condotta dall'Osservatorio, con un arco temporale di tredici mesi che andava dall'agosto 2006 al settembre 2007, aveva focalizzato quattro aree tematiche: 1) la relazione tra il museo e il territorio; 2) la conoscenza e il gradimento del pubblico; 3) il livello di soddisfazione degli allestimenti; 4) la percezione e la definizione del museo. Rimandando ai testi indicati nelle note e nella bibliografia¹¹³⁰ per la metodologia d'indagine e per l'analisi quantitativa e statistica, mi soffermo solo su alcuni dati elaborati dai responsabili del progetto, Maria Mercede Ligozzi e Stefano Mastandrea, che possono fornire delle indicazioni sulla composizione sociale del pubblico, sul gradimento e sulla percezione

¹¹²⁷ Si vedano i saggi contenuti nel volume di S. Bodo (2003) *Pratiche innovative di gestione e valorizzazione dei musei d'arte in Europa*, Atti delle giornate di studio Il Museo come esperienza e come immagine, Torino, 23-24 ottobre 1998.

¹¹²⁸ S. Zuliani (2009), p. 171.

¹¹²⁹ *L'Osservatorio permanente della Galleria Nazionale* ha svolto diverse indagini conoscitive finalizzate a ricostruire il profilo sociodemografico del pubblico e per valutare il gradimento delle mostre e delle collezioni permanenti da parte dei visitatori. Le indagini si sono occupate anche degli standard di funzionamento e sviluppo dei musei, secondo quanto indicato nel D. Lgs. 112/98 art. 150. Dalla sua istituzione nel 2005, ha svolto le seguenti indagini: 2007 Indagine sul pubblico, in collaborazione con l'Ufficio di statistica del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e con la cattedra di Psicologia generale della Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università Roma Tre. La ricerca comprendeva anche lo studio sul pubblico della mostra *Il Simbolismo. Da Moreau a Gauguin a Klimt* (Ligozzi, Mastandrea 2008, p. 117-133); 2009 Indagine sul pubblico della *Casa-museo Mario Praz*; 2009 Indagine sul pubblico potenziale del *Caffè delle Arti*, in collaborazione con la Fondazione Fizzcarraldo; 2010 Indagine osservante sul comportamento dei visitatori in collaborazione con la Fondazione Fizzcarraldo; 2010 Indagine sul pubblico della *Raccolta Manzù* ad Ardea; 2010 Indagine sul pubblico della Galleria in occasione della VI Giornata del Contemporaneo, organizzata dall'AMACI (Associazione dei Musei d'Arte Contemporanea Italiani), il 19 ottobre 2010, volta a conoscerne l'interesse per l'arte contemporanea. Il metodo d'indagine adottato, tramite questionario semi-strutturato, ha permesso di rilevare il grado di conoscenza del pubblico relativo all'evento "Giornata del contemporaneo" e agli altri siti espositivi d'arte contemporanea nella città di Roma, il gradimento per le installazioni di alcuni artisti contemporanei e, più in generale, l'interesse per forme artistiche quali il video, l'installazione, la *performance*. Tutti i risultati delle indagini sono visibili sul sito: <http://www.ufficiignam.beniculturali.it/index.php?it/165/leindaginedellosservatorio---visitatori>

¹¹³⁰ M.M. Ligozzi, S. Mastandrea (2008), pp.34-52.

che i visitatori avevano della Galleria prima del riallestimento del 2011, anche in un confronto storico con la precedente indagine svolta da Ludovico Solima nel 1999. I risultati del 2007,¹¹³¹ nonostante il tempo intercorso e il profondo cambiamento sociale confermavano molti dati precedentemente emersi. Il visitatore tipo, sebbene oggi non più considerato così indicativo, continuava ad essere quello femminile, di età compresa tra i 40 e 50 anni e di cultura decisamente elevata. La Galleria era anche apprezzata da una fetta di pubblico giovane, al di sotto dei 25 anni, che rappresentava il 26,4% del totale dei visitatori,¹¹³² dato sostanzialmente in linea con gli altri musei d'arte contemporanea europei, poiché questa tipologia di museo rappresentava ormai «una forte attrazione per i giovani ed è sentito come un luogo in cui sono presenti mezzi espressivi artistici più vicini al linguaggio giovanile, rispetto alla maggiore seriosità dei musei di arte antica».¹¹³³ Non mancavano però i visitatori d'età più avanzata, gli over 60, che erano il 14%, cioè la terza porzione rispetto al totale.¹¹³⁴ La maggiore presenza di questo tipo di pubblico si deve, ormai in maniera socialmente consolidata, ad un grado di istruzione sempre più elevato e ad una maggiore disponibilità di tempo libero che questa fascia d'età utilizza per il proprio arricchimento culturale. Nel caso della Galleria, tale dato confermava anche il forte legame che il pubblico meno giovane continuava ad avere con il primo museo d'arte contemporanea realizzato in Italia. Sembrava invece immutato il livello culturale del pubblico, decisamente elevato, tanto che il 42% dei visitatori, sempre nel 2007, (addirittura il 48% tra gli stranieri) dichiarava di possedere una formazione universitaria. Complessivamente si trattava di visitatori che avevano ricevuto nel corso della loro vita una discreta educazione artistica e che pensavano di godere di una buona capacità di riconoscere opere di artisti famosi, orientati verso l'arte figurativa più che astratta ed interessati più al Novecento che all'Ottocento.¹¹³⁵ Nell'ottica di quanto detto sul valore dell'apprendimento informale e sul carattere sempre più emotivo dell'esperienza museale, la Galleria sembrava rispondere perfettamente alle richieste del pubblico, come dimostravano le opzioni scelte per spiegare le motivazioni della visita:

¹¹³¹ Il questionario è stato somministrato complessivamente a 1.797 visitatori, di cui 1.052 italiani (58,9%) e 733 stranieri (41,1%).

¹¹³² Si avverte che dall'indagine sono stati esclusi i minori di 15 anni e le scolaresche che, di solito, non scelgono di recarsi spontaneamente al museo.

¹¹³³ S. Mastandrea (2008), *I risultati dell'indagine quantitativa sul profilo del visitatore*, in M.M. Ligozzi, S. Mastandrea (2008), p.55.

¹¹³⁴ *ibidem*

¹¹³⁵ Si vedano percettuali in M.M. Ligozzi, S. Mastandrea (2008), p.60.

«la risposta che raccoglie la metà delle scelte, un dato quindi molto netto, è “ammirare opere d’arte”. Tale risposta si riferisce alla componente di fascino, interesse e piacere suscitata dagli oggetti d’arte esposti. La spinta alla visita è determinata anche da un desiderio di apprendimento che il visitatore compie attraverso una modalità di acquisizione delle conoscenze artistiche di tipo informale, tipica del contesto museale. Le motivazioni adottate potrebbero essere sintetizzate nell’espressione “imparare ammirando”, in cui sono presenti i requisiti che caratterizzano la migliore disposizione mentale all’apprendimento (interesse, desiderio, attrazione ecc.)».¹¹³⁶ Quantunque la Galleria abbia cambiato moltissimo il suo aspetto nel tempo, restava – anche nel caso dell’indagine del 2007 – per circa la metà dei visitatori un *tempio* della conservazione ed esposizione, con una valenza sociale piuttosto bassa, che vuol dire una scarsa adesione comunicativa, soprattutto nelle persone più giovani o senza un’approfondita conoscenza della storia dell’arte. Tuttavia, proprio nell’indagine del 2007, scopriamo che negli ultimi anni era emersa anche una notevole percentuale di pubblico, pari al 39%, che viveva il museo con una valenza sociale alta, affidata soprattutto alle esperienze emotive che si potevano svolgere al suo interno.¹¹³⁷ Nei *focus group*, un tipo di indagine che consente di comprendere meglio le motivazioni delle risposte date, la Galleria si configurava come un *museo laboratorio*, dove si potevano svolgere delle attività nelle quali il pubblico si sentiva particolarmente partecipe e coinvolto, come lezioni, conferenze, seminari, proiezioni di documentari e laboratori. È particolarmente interessante notare, dunque, che indipendentemente dall’allestimento, forse per la natura delle opere d’arte contemporanea che prevedono un’interazione dello sguardo del pubblico, o per la sua storia, anche nelle indagini del 2007 la Galleria sia stata percepita come il luogo di sperimentazione, confermando il dato già emerso nel 1999, che la vedeva al primo posto tra tutti i musei italiani intesi come *museo laboratorio*.¹¹³⁸

Un’altra richiesta che emergeva dalle indagini del 2007 era di trovare, mancando ancora nel museo, uno spazio dedicato ai soli visitatori per potersi confrontare, scambiare idee, opinioni, ma anche emozioni.¹¹³⁹ Ciò è legato ad una componente sociale e psicologica per cui si associa ormai alla visita una forte valenza di socialità, confermata dal fatto che

¹¹³⁶ Ivi, p.62.

¹¹³⁷ Ivi, p.66.

¹¹³⁸ La percentuale del 14% era la più alta tra quelli indagati da L. Solima.

¹¹³⁹ Ivi, p.76.

quasi il 70% dei visitatori si recano al museo in compagnia di qualcuno. Per quanto riguarda la conduzione della visita, in controtendenza rispetto agli anni precedenti, la maggior parte dei visitatori, il 33,6%, preferiva compierla senza alcun ausilio didattico e informativo, il 20,1% con un operatore museale e il 17,5% con le spiegazioni fornite dall'audio-guida.¹¹⁴⁰ Il grado di apprezzamento dei servizi e dell'allestimento della Galleria – che nel 2007 era quello proposto da Pinto - era piuttosto elevato, con punteggi molto alti in tutti i settori della ricezione, l'unico valore al di sotto del 3%, indicativo di una certa insoddisfazione, si riferiva alle indicazioni sul percorso da seguire. Infatti, nonostante la mappa fornita all'ingresso, i visitatori avevano molte difficoltà nell'orientamento spaziale, anche al fine di ottimizzare i percorsi e i tempi della visita.¹¹⁴¹ Oltre alla problematicità di muoversi nelle sale, una buona parte degli intervistati nei *focus group* avevano rilevato che le informazioni sulle opere, ossia pannelli esplicativi, schede di sala e didascalie, non fossero del tutto esaurienti per comprendere il valore delle opere e il senso della collezione. Nel 2009, sulla scia di questa prima indagine, viene promossa un'ulteriore ricerca sul *Pubblico del Caffè delle Arti*, ossia sui pubblici potenziali della Galleria che si limitavano a frequentare la caffetteria, senza accedere al museo. L'indagine, considerando anche l'aspetto dell'autoesclusione o del disinteresse, fattori sociali che un museo non può più ignorare, si qualificava però più come una ricerca di *marketing culturale*, indirizzata, per la prima volta in Italia, su quella fascia particolare di pubblico che frequentava un servizio aggiuntivo collegato al museo.¹¹⁴²

La terza indagine "osservante", ossia fatta attraverso un rilevamento informatico delle posizioni dei visitatori nelle sale, effettuata nel 2011 dalla Fondazione Fizzcarraldo, si occupava dei tempi di percorrenza e dell'interesse dimostrato dal pubblico nei confronti delle opere esposte nelle sale del Secondo Ottocento, sempre allestite da Sandra Pinto. I risultati, di cui ho ampiamente parlato nel capitolo precedente, sono stati il punto di partenza per definire i nuovi itinerari di visita proposti da Marini Clarelli, avendo confermato il disorientamento dei visitatori rispetto ai percorsi da seguire, la difficoltà di ritrovare i capolavori più noti e la predilezione, rispetto all'orientamento fisico del percorso, per le sale poste nel lato ovest dell'edificio. Un'ultima indagine molto

¹¹⁴⁰ Ivi, p.63.

¹¹⁴¹ Ivi, p.65.

¹¹⁴² A. R. Nappi (2011), *Un quadro legislativo tra cultura e impresa: le sponsorizzazioni come strumento di fidelizzazione dei nuovi pubblici in Il pubblico del Caffè delle Arti*, Fondazione Fizzcarraldo.

particolare, sui diversi modi di percorrere un museo e di avvicinarsi alle opere d'arte, era stata messa a punto da Ligozzi, che aveva diretto l'Osservatorio sul pubblico dal 2006 al 2014, e che verrà descritta nel testo a più mani dal titolo *Lo sguardo del pubblico* (2016),¹¹⁴³ che si basava su una serie di interviste, arricchite da una interessantissima sequenza di fotografie, realizzate da Mario Ceppi e Pasquale Comegna. Un documento molto affascinante sul comportamento del pubblico all'interno di un museo, resa viva dalla mimica facciale e dalla postura dei visitatori che le foto restituivano, dalla noia all'interesse, dalla curiosità alla perplessità, fino al rifiuto. Le fotografie attestano, attraverso il *medium* dell'obiettivo fotografico, il modo sempre più confidenziale e spontaneo con cui ormai si accede al museo, in cui prevalgono le emozioni estetiche su quelle di tipo intellettuale.¹¹⁴⁴ In particolare, affermavano nel loro saggio Martina De Luca e Paola Guarnera,¹¹⁴⁵ l'atteggiamento dei visitatori verso alcune opere, come quelle di Duchamp, poteva stimolare i curatori sul significato del gesto creativo nella società contemporanea, misurando la distanza concettuale che ancora esiste tra l'opera contemporanea e lo spettatore e che la comunicazione museale deve cercare di colmare.¹¹⁴⁶ Per contro, era anche evidente la sempre maggiore familiarità che il pubblico aveva acquisito con lo spazio museale, ormai non più considerato un luogo mistico e ieratico ma un posto cui era possibile leggere dei testi, disegnare, sedersi in terra e, soprattutto, far parte dell'opera, attraverso l'uso sempre più diffuso dell'autoritratto fotografico.

Un ordinamento “per problemi”

Anche per analizzare l'ordinamento proposto da Marini Clarelli mi sembra opportuno iniziare, non solo per motivi topografici, dalla Sala delle colonne che, come ho detto, era stata individuata per ospitare opere *site-specific* di artisti che dialogassero con l'architettura del museo e con il pubblico e che, nel 2011, ospitava l'opera *Passi* dell'artista Alfredo Pirri. Si trattava di un pavimento specchiante di vetri rotti, su cui “navigavano” copie di sculture antiche e dove l'aggiunta di un effetto sonoro dava la

¹¹⁴³ M. M. Ligozzi, S. Mastandrea (2016)

¹¹⁴⁴ *ibidem*

¹¹⁴⁵ M. De Luca, P. Guarnera, *Obiettivo pubblico. Breve racconto per immagini dei visitatori della Galleria nazionale d'arte moderna* in M. M. Ligozzi - S. Mastandrea (2016), p.21.

¹¹⁴⁶ *ibidem*

sensazione di camminare su un pavimento che si frantumava sotto i passi dei visitatori (fig.50). L'archivio conserva diversi articoli su questo nuovo allestimento e in uno di questi, il critico Gabriele Simongini, scriveva che la frantumazione del pavimento rifletteva, in maniera problematica, l'ordinamento della collezione che creava non poca sorpresa e sconcerto nel visitatore e dava vita ad una faticosa ricerca dei «*pezzi del singolo artista, sparsi per le varie sale*». ¹¹⁴⁷ Mentre per Riccardo Lattuada, in senso positivo, l'installazione di Pirri era una dichiarazione d'intenti della Galleria per spingere il visitatore a riflettere sulla contemporaneità, immaginata quale una serie di frammenti che toccava al pubblico ricomporre. ¹¹⁴⁸ Dal punto di vista visivo l'installazione apportava una luce molto brillante all'ambiente, con un'atmosfera più accogliente rispetto alla precedente austerità della sala. La grande luminosità, elemento che è rimasto un tratto distintivo anche nell'attuale allestimento, serviva a conferire un'idea di novità e contemporaneità del museo e del suo dispositivo museale: «*via la polvere, ora tutto brilla a cominciare dal riverbero di un pavimento di specchi che apre alla visita, spettacolare sala allestita da Alfredo Pirri con lastre di specchi incrinati e spezzati su cui galleggiano sculture ottocentesche vagando come fantasmi o iceberg*». ¹¹⁴⁹ Corrispondente alle scelte museografiche di Marini Clarelli, in effetti, rappresentava una soglia simbolica di accesso al museo, a cui Alfredo Pirri aveva dato sembianze di cerimoniale, per introdurre il pubblico in una dimensione insieme educativa ed estetica. Si accentuava, attraverso gli specchi, la percezione di un portato spaziale e temporale diverso dal quotidiano e, al tempo stesso, radicalmente materiale. L'orizzontalità dell'opera, che diventava spazio percorribile, si animava con la presenza del visitatore e lo accoglieva come il vero protagonista della collezione: «*nello sperimentare l'azione del guardarsi capovolto e sentire quello spazio infinitesimale come una pelle che lo lega e lo separa dalla propria immagine, per condurlo a farne parte in maniera "naturale" allo stesso modo di come farsi parte del mondo*». ¹¹⁵⁰ Il proposito creativo esprimeva, inoltre, il sentire problematico che la visita ad un museo impone, «*un impegno che comporta un lavoro intellettuale*»; ¹¹⁵¹ si trattava, dunque, di accogliere «*il visitatore al centro di una narrazione spezzata che annulli ogni consolazione (...). Quest'opera è distante dall'idea che l'arte sia lo specchio*

¹¹⁴⁷ G. Simongini (2011), *Cento anni di svolte nell'arte*, nel «Il Tempo», 21 dicembre.

¹¹⁴⁸ R. Lattuada (2011), *Gnam, cent'anni e non li dimostra* nel «Il Mattino», 21 dicembre.

¹¹⁴⁹ A. Mammì (2012), *Ultima visione* in Blog de «L'Espresso», 8 gennaio.

¹¹⁵⁰ Dal sito web di Alfredo Pirri.

¹¹⁵¹ M. V. Marini Clarelli (2011), p.65.

*del mondo, al contrario ne celebra la bellezza insieme alla caducità, la gloria insieme al fallimento».*¹¹⁵² Già nel 2000, nel convegno di Budapest organizzato dal *Bizot Group* e dall'ICOM si era discusso sulle installazioni e sull'inserimento dei musei di opere *site specific*, considerate uno degli elementi più controversi della museografia contemporanea, in quanto i musei sembravano divenuti i soli sostenitori di artisti le cui opere non erano facilmente collezionabili, perché molto costose e di grandi dimensioni. Secondo Marini Clarelli, invece, codesta unicità degli spazi museali rappresentava un valore, non perché i musei fossero i soli a poter contenere e commissionare opere di tal genere ma perché avevano in sé tutti gli strumenti per far comprendere il tipo di intervento messo in atto, come i soli mediatori possibili tra artisti e pubblico. Nella scelta di ospitare nella sala d'ingresso un'opera *site specific* c'era anche la volontà di un confronto con il MAXXI e con gli altri grandi musei europei poiché con l'installazione, l'opera d'arte si fa autorappresentazione del museo, sua forma di esibizione, nel mutato rapporto con i propri visitatori. Spettacolo-vetrina del museo, quando è ben riuscita, l'installazione non attacca in maniera provocatoria il ruolo e le scelte estetiche del museo ma, al contrario, le esprime pienamente. In questo modo, come si è visto soprattutto nel caso della *Tate Modern*, il museo coinvolge il pubblico con immediatezza, lo fidelizza grazie alla curiosità e lo invita ad una lettura non superficiale dell'arte contemporanea. Non a caso, ormai da tempo, anche la Galleria ne ha fatto un eloquente biglietto di presentazione, ospitando, ad esempio, prima l'opera di Pirri ed ora, con l'allestimento di Cristiana Collu, i leoni di bronzo di Davide Rivalta.

L'idea base dell'ordinamento, definito un "ordinamento per problemi", era stata di intrecciare tre linee distinte, una storica, una tematica e una monografica. Al pari di quanto realizzato da Eccher a Torino, anche qui si stravolgeva la storica divisione Ottocento/Novecento a favore di un'eterogeneità di stili e tempi che puntavano sul coinvolgimento emotivo e sulla libera interpretazione del visitatore. Il pubblico, in questo modo, diventava parte integrante del "gioco dell'arte" dove superato l'ordinamento cronologico, quello che Nicolas Serota chiamava "il nastro trasportatore della storia", si arrivava ad un livello di lettura più eterogeneo e più partecipato. Le sale più piccole, intorno ai tre saloni centrali, mantenevano un andamento storico e cronologico ma servivano per affiancare le sale più grandi dove si affrontavano tematiche trasversali che

¹¹⁵² F. Matitti (2011), *La Gnam rinasce a Cento anni*, in «L'Unità», 21 dicembre.

volevano essere di grande impatto mediatico e comunicativo. Le stesse titolazioni delle diverse sezioni: *Il mito, la storia e la realtà 1800-1885*, *Verso la modernità 1886-1925* e *Un altro tempo, un altro spazio 1926-2000*,¹¹⁵³ servivano a stimolare l'immaginario del visitatore ed includere uno specifico elemento narrativo che facilitasse la comprensione delle opere.

Il criterio di fondo era quello di porre delle questioni problematiche che facessero da sfondo alle diverse sezioni, ad esempio, nel primo settore dedicato al mito e alla storia, una sala destinata ai *Classici e Romantici* riproponeva la nota *querelle* del primato di due correnti artistiche, partendo dal tema della storia, in cui un primo confronto era dato dalle opere di Vincenzo Camuccini e quelle di Francesco Hayez. Sempre seguendo lo stesso principio, si ripercorreva la storia della pittura moderna e contemporanea attraverso l'ambientazione in luoghi esotici e mitici, come la Grecia, spazio metafisico descritto dalle opere di De Chirico e da quelle legate al decadentismo "onirico" di Giulio Aristide Sartorio. Nel salone centrale di questo settore, quello titolato dalla presenza dell'*Ercole e Lica*, il filo rosso della narrazione mitologica era rappresentato attraverso le opere di Franz von Stuck, Giulio Bargellini, Emile-Antoine Bourdelle e Giovanni Dupré. Qui si era ragionato anche sull'illuminazione e sui colori delle pareti, adoperando allo stesso tempo delle luci più calde per i dipinti e più fredde per le sculture, per ottenere un'illuminazione più consona al gruppo del Canova e delle statue che lo circondavano. Non era, infatti, stata modificata la scelta di Sandra Pinto di ricomporre la collezione Torlonia anche se il significato della sala e il senso dell'operazione era stato del tutto stravolto. Si erano così ottenuti effetti spettacolari, non sempre apprezzati soprattutto da chi aveva trovato il precedente allestimento un vero capolavoro di ricostruzione filologica, tra cui la storica ed amica di Pinto, Giovanna Capitelli: «*L'interpretazione drammatica dell'allestimento del gruppo marmoreo dell'Ercole e Lica di Canova e del suo pantheon di sculture Torlonia, statue isolate nell'enorme sala resa buia e scura dalla ridipintura delle pareti e dall'illuminazione, non solo confligge con l'originale ricezione del gruppo nella perduta dimora Torlonia, proponendo piuttosto un opinabile confronto*

¹¹⁵³ Tale settore era posto al piano superiore dell'ala di sinistra, con opere dal 1926 al 2000. Si affiancava così a quello delle mostre temporanee, tra le quali ricordiamo *Artepovera 2011* a cura di Germano Celant, con opere provenienti di Boetti, Penone, Pistoletto, Kounellis, Fabro e Paolini e *Transavanguardia* è curata da ABO (Achille Bonito Oliva) allestita con dipinti di proprietà della Gnam e resa poi itinerante. Inoltre, in questo settore vi era il nucleo di opere di Pino Pascali con il medesimo allestimento voluto da Bucarelli, di cui parlerò più diffusamente.

con il mito decadentista di Sartorio, o con una serie di pezzi erranti della collezione raccolti solo per il soggetto affrontato, ma cede d'improvviso la sua tenuta complessiva quando si goda di una visione d'insieme. Al centro della sala è, infatti, collocata la statua dell'Arciere di Bourdelle che rivolge il suo dardo in direzione del gruppo canoviano, in una trovata più adatta alla scenografia di un videogioco che a quella di una Galleria Nazionale d'Arte Moderna». ¹¹⁵⁴ In realtà, al di là della predilezione per l'uno o l'altro allestimento, questo è per me l'esempio più fulgido di cosa si intendesse per fruizione museale da parte delle due soprintendenti. Per Pinto si trattava di consegnare al visitatore una ricostruzione esatta del ruolo avuto da Canova nella Galleria e della sua fortuna nelle collezioni private, mentre per Marini Clarelli si doveva assegnare alle opere, anche quelle più importanti, un diverso valore comunicativo che rompesse l'aura del museo tradizionale e lo trasformasse in un incontro meravigliante. La recensione di Alessandra Mammì della stessa sala, se confrontata con quella di Giovanna Capitelli, spiega ancor meglio le due diverse scelte museologiche: «un campione del wrestling tra due file di neoclassiche divinità (...) teatro e narrazione. E il nostro Ottocento è pieno di talenti. Mai valorizzati abbastanza. Ma qui esplodono in tutta la loro forza di teatro, narrazione e pittura». ¹¹⁵⁵ Si ricorderà che la teatralizzazione delle opere, che talvolta cedeva alla banalizzazione, aveva suscitato molte perplessità nella museologia contemporanea fin dal primo allestimento del Museo D'Orsay degli anni Ottanta, in quanto smorzava le contraddizioni e rendeva difficile la comprensione critica delle opere, soprattutto da parte di un visitatore meno attrezzato culturalmente. Nella successiva Sala di Giordano Bruno, salone sul lato est, spariva l'opera di Ettore Ferrari che aveva dato in nome alla stanza nell'allestimento di Pinto, per fare posto a due grandi pareti che spezzavano il vasto ambiente in porzioni di spazio più piccole, in modo che il visitatore si avvicinasse ai dipinti, evitando il cosiddetto "effetto distanza di sicurezza" che limitava l'interesse per le opere. Tra le critiche maggiori a questo settore l'aspetto troppo didascalico dell'Ottocento e l'eccessiva dispersione delle opere di uno stesso artista nelle diverse sale. Nel secondo settore tematico, dal titolo *Verso la modernità*, venivano proposte opere riferite alla Belle Époque e una rassegna di artisti delle avanguardie storiche, dal Futurismo al Cubismo. Codesta era forse la parte più legata alla tradizione espositiva della

¹¹⁵⁴ G. Capitelli (2013), p.184.

¹¹⁵⁵ A. Mammì (2012), *Ultima visione* in Blog de «L'Espresso» dell'8 gennaio.

collezione, con la scelta di artisti italiani in un consolidato confronto con l'Europa nel periodo tra le due guerre, ma anche qui si proponevano delle tematiche multidisciplinari e trasversali forse troppo banali. Cito solo l'esempio di quadri che esponevano dei contadini, soggetto caro ad artisti assai diversi tra loro, si veda, ad esempio, la collocazione in questo settore delle opere di Pelizza da Volpedo e di Van Gogh, con la famosa opera del *Giardiniere*. L'aspetto più tradizionale delle sale aveva ottenuto il plauso dei critici, tra cui quello di Elena Volpato, perché non erano stati eliminati gli elementari criteri storici «*sempre più disattesi dopo la scelta della Tate del 2000, sacelli di studio e di prudenza ma neppure congelato il preesistente, passando dalla divisione regionale ai movimenti*».¹¹⁵⁶

Il terzo settore del museo con *Un altro tempo, un altro spazio*, ospitava la collezione del Novecento. Qui si sottolineava, grazie all'esposizione delle opere acquistate dalla Galleria nelle Biennali tra il 1948 e il 1964, la grande vitalità dell'arte italiana di quel periodo, indicando, allo stesso tempo, tutte le suggestioni che venivano dall'estero. Le sale erano organizzate per movimenti, con i protagonisti dell'Informale, della Scuola di Piazza del Popolo, delle sperimentazioni concettuali e degli artisti cinetici, fatti apprezzare al grande pubblico con una mostra specifica prima del nuovo allestimento.¹¹⁵⁷

In una delle sale di questo settore, con il titolo *Con o senza oggetti*, si mostravano le opere tra Nouveau Réalisme, Arte Concettuale e le esperienze della Body Art, con l'idea di delineare un limite tra ciò che ancora aspirava ad una produzione di oggetti e ciò che invece andava verso forme più immateriali di rappresentazione. Ossia la dicotomia artistica che aveva caratterizzato l'arte degli anni Sessanta, che lo stesso de Marchis aveva più volte sottolineato, e che Sandra Pinto aveva indicato quale limite cronologico e concettuale nella sua ipotesi di divisione della collezione tra Galleria e MAXXI. Nel lato ovest, il percorso museale terminava con delle sale monografiche dedicate a Giacomo Balla, Giorgio De Chirico, Giacomo Manzù, Renato Guttuso e Pino Pascali. Mi soffermo su quest'ultima sala che doveva essere quella più sospesa tra documentazione storica e coinvolgimento emotivo del visitatore. Riproponendo l'allestimento di Bucarelli del 1973, si intendeva mettere in mostra un "disordine organizzato" che restituisse, in

¹¹⁵⁶ E. Volpato (2011), *Che ci fa Duchamp accanto a Fontana?* (ABG, Allestimento 2011 cart. 51B UA8 SC 7).

¹¹⁵⁷ M. Margozi, L. Meloni (2006), *Gli Ambienti del Gruppo T. Le origini dell'arte interattiva*, Cat. mostra (a cura di) M. Margozi, L. Meloni, Electa, Milano.

rapporto all'ambiente museale, l'atto libero della creazione che avveniva all'interno di un atelier. Negli stessi anni, cioè all'inizio del Duemila, siffatta proposta museale era già stata sperimentata in diversi contesti, tra cui la ricostruzione dello studio di Francis Bacon alla *Hugh Lane Municipal Gallery* di Dublino o quello di Giacometti, nel 2007, al *Centre Pompidou*. Nel considerare la validità della proposta di Marini Clarelli si deve però ricordare che l'allestimento di Bucarelli non riproduceva il vero atelier di Pascali ma l'insieme delle opere che i genitori avevano donato al museo al momento della morte improvvisa dell'artista,¹¹⁵⁸ aveva, cioè, una valenza emotiva fortemente immanente, in quanto mostrava il "caos tragico" del filo creativo spezzato all'improvviso. La messa in scena della Marini Clarelli risultava, invece, un ibrido perché sebbene storicizzata era molto meno significativa e non riusciva a rendere quel vitalismo malinconico di Pascali che veniva dall'espore, negli anni Settanta, quel multiforme attaccamento ad un mondo agricolo in una società che si avviava ad una trasformazione senza ritorno.¹¹⁵⁹ La proposta del 2011 non appariva riuscita neppure dal punto di vista della collocazione spaziale delle opere, in una visione troppo angolare della sala, delimitata da una serie di corde che ne impedivano l'accesso. Tuttavia, è interessante il tentativo fatto in questo contesto di recuperare il concetto di anti-museale teorizzato da Gadamer, dove il fascino del disordine dell'atelier sembrava restituire all'opera il suo "*posto nel mondo*" che la "*differenziazione estetica*" del museo gli aveva tolto. Guardando all'impostazione teorica della Marini Clarelli si potrebbe dire che qui tenta di risolvere quel conflitto insanabile tra piano emotivo e piano razionale, entrambi presenti nell'esperienza della visita, ossia fra l'aura con la quale il museo circonda gli oggetti e il contatto diretto che comunque il visitatore deve stabilire con essi.¹¹⁶⁰

Nel salone centrale, infine, con la sezione *Scusi ma è arte questa?*, titolazione ripresa dal libro di Giorgio de Marchis, si presentavano al pubblico le opere che più avevano creato scandali e polemiche nella storia dell'arte in generale e nella storia della Galleria in particolare. La volontà di assegnare alle opere di Duchamp, Burri, Fontana, Manzoni il fulcro stesso del museo, assumeva un'estrema valenza educativa, mettendo

¹¹⁵⁸ Si veda su questo allestimento il filmato dell'Istituto Luce di cui ho parlato nella parte dedicata alla Bucarelli.

¹¹⁵⁹ ABG, Allestimento 2011 cart. 51B UA8 SC 7.

¹¹⁶⁰ M.V. Marini Clarelli (2008), *La Galleria nazionale di arte moderna e contemporanea di Roma*. Testo della relazione discussa al convegno *La creazione del valore nei processi di gestione dei musei*, tenutosi a Milano il 7 febbraio del 2008.

significativamente in contatto il visitatore, all'inizio del percorso espositivo, con quegli aspetti dell'arte contemporanea che, nonostante il molto tempo passato, erano ancora di difficile interpretazione e si dava conto del multiforme, ma necessario rapporto, con un'arte che crea dubbi e al tempo stesso provoca fino all'irritazione e al rifiuto. Infatti, la scelta dell'ordinamento di questo settore partiva da un estremo episodio di sfregio, avvenuto nel 2010 durante la mostra su Fontana, nei confronti dell'opera *Tagli d'Artista*, che la soprintendente aveva reso noto e commentato anche attraverso la stampa.¹¹⁶¹ Sebbene, dunque, la proposta allestitiva fosse interessante dal punto di vista didattico e museologico, in codesta grande sala, forse la più grande esistente a Roma, dalle altezze imponenti e dagli spazi immensi, le opere si confondevano tra loro e perdevano di visibilità per le dimensioni spesso ridotte e fuori scala rispetto alla vastità dell'ambiente.

Il progetto di comunicazione museale *Con la coda dell'occhio*

Pur con alcuni ordinamenti tematici, il museo italiano restava, ancora nel Duemila, un'istituzione in cui la creazione di contenuti per la conoscenza consisteva nell'azione interpretativa messa a punto solo dal personale del museo e dalla comunità scientifica,¹¹⁶² anche se si iniziavano a adottare, secondo le indicazioni ministeriali, nuovi criteri nella comunicazione museale. In maniera sempre più efficace si offriranno al visitatore delle informazioni articolate, di tipo storico, antropologico, storico-artistico, iconografico, ritenute elementi conoscitivi indispensabili per creare «*nei percorsi di visita occasioni di arricchimento e di esperienza culturale in senso lato*».¹¹⁶³ Nel 2011 anche la Galleria intraprenderà un ripensamento degli apparati di comunicazione e di tutti gli strumenti a sussidio della visita, anche in relazione alle carenze riscontrate nei precedenti allestimenti. Come primo espediente correttivo, ad esempio, rispetto alla perdita di orientamento denunciata da molti visitatori nelle indagini sul pubblico, di cui ho parlato precedentemente, verranno posti all'ingresso del museo, nella sala della biglietteria e

¹¹⁶¹ Un visitatore aveva sputato su un'opera di Lucio Fontana. Il segno di arrogante disgusto era stato reso noto dalla soprintendente e pubblicato dai giornali il 21 aprile 2010. Il suo commento: «*Chiunque l'abbia fatto, aveva in mente un'idea precisa. Cioè, che lo sfregio all'arte non era il suo sputo ma proprio i tagli di Fontana. Un diffuso luogo comune è il seguente: ma quale arte: quella "roba" so farla anch'io". Di questi tipi psicologici i musei, soprattutto quelli che si occupano d'arte moderna, vorrebbero farne sinceramente a meno*».

¹¹⁶² L. Solima (2004), p.114.

¹¹⁶³ Ambito VII Rapporti del museo con il pubblico e relativi servizi in *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei* (art. 150, comma 6, D.L. n. 112/1998).

dell'accoglienza, due grandi mappe colorate con i percorsi di visita (fig.51) e saranno fornite delle piantine con indicazioni topografiche dei diversi settori del museo.

Ma il progetto più interessante, come detto, sarà quello chiamato *Con la Coda dell'Occhio*, ideato per un bando del Ministero a cui aderirono 17 istituzioni museali,¹¹⁶⁴ che invitava a presentare nuove proposte per gli apparati di comunicazione. Il progetto della Galleria avrà due fattori innovativi che la museografia internazionale iniziava a studiare con una certa attenzione: la partecipazione attiva dei visitatori nella costruzione dei contenuti e degli elementi narrativi e il coinvolgimento di diverse professionalità in un partenariato territoriale in linea con gli orientamenti europei.¹¹⁶⁵ Ricordo, inoltre, che per la successiva stesura delle *Linee Guida sulla comunicazione museale* del 2015¹¹⁶⁶ saranno presi in considerazione proprio i progetti di revisione dei dispositivi di comunicazione del bando a cui partecipa la Galleria. L'esperienza, che ha avuto solo una fase ideativa, è forse il simbolo più evidente della volontà di attuare una politica di ascolto dei visitatori, emblema delle strategie per il pubblico nel museo di Marini Clarelli. Il progetto prevedeva una parte allestitiva, sempre a cura dello Studio *LarderArch* dell'architetto Federico Lardera, e la creazione di didascalie, dotate di QR code e montate su distanziatori di sicurezza ad infrarossi, denominati DDA-System.¹¹⁶⁷ Questi nuovi dispositivi erano immaginati per i tre settori tematici dell'allestimento permanente, al fine di garantire una corretta distanza di sicurezza e fornire, al tempo stesso, un adeguato corredo informativo. Basato su un'ottica museale che attribuisce una grande importanza alle procedure sulle informazioni da fornire al pubblico, cercava di trovare un punto di equilibrio tra la necessità di dotare il visitatore di strumenti interpretativi e il riconoscimento di una sua autonomia nella costruzione di senso e significato della visita.¹¹⁶⁸ Una diversa modalità di fruizione, definita dalla museologia contemporanea *tailor made*, che, legata all'apprendimento informale, immaginerà diversi livelli di lettura dell'opera sempre più interdisciplinare, da assegnare a specifici segmenti di pubblico. Nel caso del progetto *Con la coda dell'occhio*, i fruitori erano stati individuati sulla scorta delle ricerche svolte dall'Osservatorio sul pubblico e comprendevano: le famiglie,

¹¹⁶⁴ I progetti sono pubblicati su <http://www.valorizzazione.beniculturali.it/it/notizie/265-invito-proposte.html>

¹¹⁶⁵ E. Sciacchitano, C. Da Milano (2015), p.17.

¹¹⁶⁶ Ivi, p.17.

¹¹⁶⁷ L'acronimo sta per Distanziatore-Didascalia-Stander.

¹¹⁶⁸ C. Da Milano, E. Sciacchitano (2013).

considerate anche tra i pubblici potenziali della Galleria in ragione della sua ubicazione vicina a Villa Borghese e ad altri complessi museali, gli studenti della scuola primaria e secondaria di secondo grado, anche per adeguare l'offerta ai nuovi contenuti dei curricula OSA¹¹⁶⁹ e, infine, il pubblico degli adulti. Il progetto si concentrava anche sulla percezione che il visitatore aveva dell'ambiente museale, attraverso l'analisi dei suoi movimenti nello spazio e dell'attenzione dimostrata nei confronti delle opere. Allo stesso tempo, le didascalie progettate intendevano fornire, attraverso la grafica dei colori, delle informazioni immediate sul percorso e sulle opere esposte, senza essere troppo evidenti rispetto al tono dell'allestimento, oltre ad essere posizionate in modo che il lettore non dovesse spostarsi troppo per poter attingere ai contenuti. Tali accorgimenti erano legati al carattere fortemente estetico del display espositivo ideato da Marini Clarelli, che avvertiva «*l'esperienza estetica non è alternativa a quella conoscitiva, anzi la loro coesistenza è vitale: il recupero del piacere estetico è essenziale perché consente di sviluppare quella dimensione comunicativa e sociale, senza la quale è difficile sentirsi nel mondo come in patria*».¹¹⁷⁰ Un ulteriore punto di forza del progetto *Con la coda dell'occhio* sarà anche il confronto con quanto veniva fatto negli altri musei internazionali, con particolare riferimento all'arte contemporanea. Fra le istituzioni museali individuate a modello il *Victoria & Albert Museum*, la *Tate Gallery*, il *MoMA*, di cui erano stati presi in esame le informazioni presenti nelle sale e lungo il percorso (mappe, segnaletica, didascalie, pannelli di sala, supporti tecnologici e/o multimediali a disposizione), le attività proposte per diversi segmenti di pubblico (infanzia, scuole, famiglie, adulti) e i supporti disponibili per i visitatori (kit per scuole e il materiale fornito agli insegnanti e quello scaricabile dal sito). Decisamente determinante sarà l'attenzione per il linguaggio usato nelle didascalie, con uno studio approfondito sulle prassi di scrittura che fosse la più adatta a veicolare i contenuti, con la volontà di creare un "racconto", legato alle tematiche delle sale (*Il Mito e la Storia; Verso la Modernità; Un altro Tempo, un altro Spazio*), che garantisse a tutti gli stessi livelli di leggibilità e accessibilità dei contenuti. A tale scopo era stata attivata una collaborazione tra una docente universitaria esperta di linguistica e il personale interno, ossia funzionari e

¹¹⁶⁹ Gli OSA (Obiettivi Specifici di Apprendimento) indicano le conoscenze (*il sapere*) e le abilità (*il saper fare*) e la circostanziata promozione delle competenze degli allievi a partire dalle loro capacità. (Dpr 275/99, art. 8 comma 1, punto b).

¹¹⁷⁰ M.V. Marini Clarelli (2005), p.115.

assistenti museali AFAV,¹¹⁷¹ che conoscevano profondamente le collezioni del museo e le abitudini dei pubblici, garantendo una maggiore validità della comunicazione, Inoltre, il progetto *Con la coda dell'occhio* prevedeva, già nello stesso bando ministeriale, un'attività di disseminazione, di confronto dei materiali e delle buone pratiche, nell'ottica di una condivisione e partecipazione delle esperienze e dei saperi. Le competenze acquisite con questo progetto dovevano essere estese a tutte le forme di comunicazione museale della Galleria, elemento che rappresentava, sempre per Marini Clarelli, «una delle attività più delicate del museo e quella che meglio dimostra il livello di sensibilità del suo staff e il rapporto con il pubblico».¹¹⁷²

L'attività didattica per l'inclusione e buone pratiche educative

Un altro aspetto fondante, nella direzione di Maria Vittoria Marini Clarelli, è stata l'idea di convertire la Galleria in un museo il cui patrimonio fosse valorizzato e ricollocato in uno spazio sociale di scambio e di partecipazione del pubblico, secondo quanto stavano suggerendo le indicazioni più aggiornate della museologia di inizio Millennio. Per rispondere a questa *mission* la Galleria attiverà un'articolata gamma di progetti didattici accanto ad un'attività di ricerca scientifica e di riflessione critica, su molti aspetti dell'educazione museale, orientandosi decisamente verso le generazioni più giovani e l'inclusione dei diversamente abili. Per questo motivo mi è sembrato stimolante ricostruire, nella sua interezza, la programmazione dell'Ufficio Didattico, tra il 2004 e il 2014, un decennio in cui il museo appare particolarmente attivo nel campo dell'educazione. Ho fatto riferimento al materiale d'archivio, cercando di capire le motivazioni delle scelte fatte anche attraverso le interviste che mi hanno concesso i curatori e i funzionari responsabili dei diversi progetti educativi del museo. Ne è emersa una trama di relazioni sociali e professionali che hanno sempre più indirizzato l'educazione museale verso delle competenze interdisciplinari, che hanno molto valorizzato la didattica per gli studenti, il benessere sociale e psicofisico e la disseminazione di buone pratiche educative. Prima di descrivere nel dettaglio ogni attività è utile fare alcune considerazioni di carattere generale; la prima riguarda l'individuazione della composizione del pubblico, punto di svolta della museologia contemporanea. Come

¹¹⁷¹ Assistenti alla Fruizione, Accoglienza e Vigilanza.

¹¹⁷² M. V. Marini Clarelli (2011), p. 61.

ricorda una precoce ricerca, coordinata da Walter Santagata,¹¹⁷³ il museo può ottenere migliori risultati se si rivolge a fasce di pubblico molto specifiche, individuate in tre categorie: i giovani, le famiglie con bambini e gli anziani. Non è dunque un caso che Marini Clarelli e il suo staff indirizzeranno la loro attenzione proprio verso queste tipologie di utenti, lasciando un pochino in ombra la didattica più tradizionale per un pubblico generalista; un secondo punto attiene alle possibilità educative che venivano offerte al museo dai cambiamenti apportati, all'apprendimento scolastico con l'introduzione, nel 2003, dell'Alternanza Scuola-Lavoro,¹¹⁷⁴ modificata con l'apposito decreto legislativo del 2005, che consente agli studenti che hanno compiuto il quindicesimo anno d'età di seguire un percorso di studi che si alterni con periodi di formazione fuori dal contesto scolastico. Questa modalità si è dimostrata, come vedremo, una validissima occasione per avvicinare gli adolescenti all'arte contemporanea, per fargli comprendere i meccanismi di funzionamento e i processi di lavoro delle istituzioni culturali.¹¹⁷⁵ A ciò si collega il terzo aspetto che riguarda l'analisi svolta, con due indagini, per capire i bisogni e le aspettative dei giovani che frequentavano la Galleria, da cui sono poi scaturite le attività didattiche proposte alle scuole. Si tratta di risultati che nella mia esperienza di docente si possono considerare ancora molto attuali e validi per studiare modalità di avvicinamento all'arte contemporanea, che possono in qualche modo costituire una risorsa per leggere il luogo, o le opere e gli artisti. La prima indagine, condotta da Alessandro Bollo¹¹⁷⁶ ha dimostrato che la fascia di pubblico compresa tra i 18 e i 30 anni è ancora molto poco propensa a trascorrere del tempo libero in un museo. I giovani conservano un'immagine stereotipata, come di luogo sacralizzato, spesso associato ad una dimensione educativa scolastica, sebbene emerge, per una piccola percentuale, una certa predilezione per le aperture in orari serali o notturni e

¹¹⁷³ W. Santagata (1999), *Il pubblico invisibile. Indagine sui non-utenti dei musei*, Regione Piemonte, Comune di Torino.

¹¹⁷⁴ L'art. 4 D.L., del 28 marzo 2003 consente ai giovani che hanno compiuto il quindicesimo anno di età di svolgere l'intera formazione «attraverso l'alternanza di periodi di studio e di lavoro, sotto la responsabilità dell'istituzione scolastica, sulla base di convenzioni con imprese o con le rispettive associazioni di rappresentanza o con le camere di commercio, industria, artigianato e agricoltura, o con enti, pubblici e privati, inclusi quelli del terzo settore, disponibili ad accogliere gli studenti per periodi di tirocinio che non costituiscono rapporto individuale di lavoro». Inizialmente pensata per gli istituti tecnici e professionali, nel 2010 l'ASL è entrata anche nei licei, fino alla più recente riforma della scuola (Legge 107/2015) che ne sancisce l'obbligatorietà per tutti i frequentanti l'ultimo triennio della scuola secondaria superiore.

¹¹⁷⁵ M. De Luca (2015)

¹¹⁷⁶ A. Bollo, A. Gariboldi (2008)

l'associazione della visita ad eventi ludici e ricreativi.¹¹⁷⁷ Ulteriori indagini effettuate sugli adolescenti dal gruppo di lavoro di De Luca, hanno indicato che il valore semantico attribuito al luogo-museo allontana dalla sua fruizione, poiché fa sentire il pubblico giovanile privo di mezzi per rielaborare l'esperienza diretta dell'arte. Infatti, ciò che risulta con più evidenza, anche da indagini condotte successivamente dal MAXXI,¹¹⁷⁸ è che gli adolescenti non amano e non capiscono l'arte contemporanea proprio per la mancanza di una corretta educazione scolastica e laboratoriale. Dallo studio sono emerse anche differenze significative tra gli stessi studenti, connesse in primo luogo al sesso e al tipo di scuola frequentato, ma anche all'età, al luogo di residenza e al retroterra culturale che deriva dalla famiglia di appartenenza, tutte variabili che interagiscono fortemente sulla relazione tra giovani e il museo. In estrema sintesi, i maschi li trovano noiosi e senza un'utilità particolare, le femmine invece li frequentano con maggiore assiduità e forniscono motivazioni più mature sugli scopi e sull'efficacia della visita. Inoltre, le ragazze giudicano affascinante l'insegnamento scolastico della Storia dell'arte, mentre per la maggioranza dei ragazzi è considerata una materia superflua. Il tipo di scuola frequentata si è rivelata la seconda variabile fondamentale che differenzia nettamente gli studenti: nell'indirizzo umanistico hanno visitato più musei, spesso in compagnia di amici e durante i viaggi all'estero e vi si recano al di fuori dell'orario scolastico, al contrario gli studenti dell'indirizzo professionale e scientifico li frequentano raramente e trovano i musei fondamentalmente poco interessanti. Per quanto riguarda l'età, i ragazzi delle ultime classi delle superiori esprimono giudizi più positivi sulla visita, a differenza dei sedicenni che le giudicano particolarmente prive d'attrattiva. La residenza in paese o in città differenzia solo la fruizione effettiva: i ragazzi di città, avendo a disposizione una ricchissima offerta, hanno visitato molti più musei di quelli residenti in contesti periferici o più piccoli. Un altro dato significativo emerso dai questionari somministrati ai ragazzi dal gruppo di lavoro interno al museo, purtroppo ancora in linea con le ricerche condotte sul pubblico negli anni Sessanta, è la stretta correlazione tra il titolo di studio dei genitori

¹¹⁷⁷ M. M. Ligozzi, S. Mastandrea (2008), p. 12.

¹¹⁷⁸ Ci sono molti testi che documentano le attività con le scuole, forse quello che presenta spunti di riflessione più interessanti, completi e aggiornati è legato alle esperienze del MAXXI, S. Bilotta, L. Branchesi, V. Curzi (2018), *Io capisco solo l'arte antica. Educare, apprendere e interpretare al MAXXI*, Varigrafica, Roma.

e la frequentazione museale: maggiore è il grado di istruzione familiare e più assidua è la presenza dei figli e anche più positivi sono i giudizi nei confronti dei musei.¹¹⁷⁹

Nel dettaglio la Galleria ha promosso, a partire dal 2009, una variegata serie di progetti per gli studenti degli istituti d'arte e dei licei classici, scientifici, artistici, differenziati in ragione delle caratteristiche del corso di studi, delle specifiche esigenze degli studenti e del monte ore a disposizione nell'Alternanza Scuola-Lavoro.¹¹⁸⁰ Un primo percorso formativo di alternanza, nel 2009, che metteva in contatto gli artisti con gli studenti si è rivelato uno dei fattori qualificanti e di maggior successo di questa esperienza.¹¹⁸¹ A partire da alcuni artisti che, in quel frangente, stavano lavorando nel museo per l'allestimento di una loro mostra o per la realizzazione di un'opera *site specific*, ossia Gino Marotta, ShyFrisch, Emilio Isgrò, Botto e Bruno e Isabella Ducrot, i ragazzi hanno svolto un'attività di mediazione culturale. Il progetto era molto articolato¹¹⁸² e nelle diverse fasi gli studenti avevano potuto apprezzare, non solo le opere d'arte nel suo farsi, ma comprendere molte delle funzioni che caratterizzano il ruolo sociale e l'impegno scientifico di un museo. Gli studenti avevano studiato le modalità di allestimento di una mostra, la creazione di contenuti didattici, fino alla vera e propria attività di guida nella collezione della Galleria e nelle esposizioni temporanee. Per prepararsi al compito avevano condotto ricerche in biblioteca ed ideato i percorsi di visita, si erano confrontati con gli esperti di diversi settori (curatori, restauratori etc.), diventando non più solo i destinatari di un'azione educativa ma soggetti creativi e partecipanti attivi. Gli studenti avevano individuato anche un preciso target di riferimento, definendo metodi e strumenti della loro azione di interpretazione delle collezioni, elaborando delle proposte che avevano poi sperimentato sul campo.¹¹⁸³ Quest'attività di presenza attiva degli studenti

¹¹⁷⁹ V. Zammuner (2008), *Italians' Social and Emotional Loneliness: The Results of Five Studies*, International Journal of Human and Social Sciences, pp.97-125.

¹¹⁸⁰ Con la Legge di Bilancio 2019, la cosiddetta Alternanza Scuola-Lavoro cambia nome, diventando PCTO (Percorsi per le competenze trasversali e per l'orientamento). La sua durata, nell'ultimo triennio, è di 90 ore nei licei, di 150 ore negli istituti tecnici e di 180 ore nei professionali.

¹¹⁸¹ Sul tema del ruolo degli artisti nell'educazione museale cfr. M. De Luca (2014).

¹¹⁸² Le fasi più importanti sono state ricostruite nell'articolo di M. De Luca (2015), in cui presentava i diversi momenti operativi: un questionario d'ingresso, una visita tematica alla Galleria, la suddivisione dei ragazzi in gruppi con l'assegnazione di un'opera di riferimento, l'incontro con i professionisti del museo e studio in biblioteca. Da queste prime attività scaturiva teorica, ossia un *Diario visivo* con diversi strumenti per osservare con attenzione e toccare con mano le modalità espressive dell'opera già studiata (segno, linee, colore). Seguiva un'attività *pratica* con la progettazione di un apparato di comunicazione per l'opera assegnata e una metodologia hands on e peer-to-peer. Alla fine, gli studenti accoglievano i visitatori e svolgevano delle visite guidate secondo un modello di mediazione culturale ancora in uso.

¹¹⁸³ M. De Luca (2015)

delle superiori si è meglio strutturata nel museo diretto da Cristiana Collu, assumendo un'articolazione molto più ampia e significativa.

Come detto, l'assunto di partenza del progetto appena descritto era la difficoltà dell'approccio del pubblico giovane nei confronti dell'arte contemporanea, questione che si poneva anche per un pubblico adulto. È anche vero che la visita guidata, strumento inizialmente rivolto al pubblico indifferenziato, ha subito un'evidente evoluzione ed è stata spesso associata a percorsi specifici di un settore del museo o a laboratori interdisciplinari. Inoltre, in Italia, si era riscontrata una certa disaffezione dei visitatori nei confronti dei musei, in un Paese già caratterizzato da una forte disparità tra l'offerta di patrimonio culturale e l'effettiva fruizione, con un numero di presenze nettamente inferiore rispetto al potenziale disponibile. Ad esempio, il totale dei visitatori dei primi dieci musei statali italiani nel 2008 era stato meno di otto milioni, mentre il solo *Louvre*, nello stesso anno, aveva avuto otto milioni e mezzo di visitatori. Allo stesso tempo era molto aumentata l'offerta degli istituti classificabili nella categoria dei musei che, nel periodo dal 1998 al 2008, era aumentata del 19,31%.¹¹⁸⁴ La prospettiva di Marini Clarelli per avvicinare i visitatori era stata quella di trovare delle formule inedite che collegassero la visita alla vita reale del pubblico, secondo un modello di partecipazione non formale e informale, che rendesse possibile un vero dialogo. Tra le forme preferite, come spiegava in un'intervista concessa a Daniela Forti,¹¹⁸⁵ quella della conversazione con il pubblico, un elemento di grande attrazione per gli adulti, come dimostrano le presenze nei moltissimi festival letterari, filosofici, artistici che vengono organizzati nel nostro Paese. Andavano perciò in tale direzione gli incontri, organizzati in collaborazione con il FAI, con lezioni davanti ad un'opera d'arte, dove, recuperando l'antica usanza de l'*Opera della domenica* di bucarelliana memoria, lontano dall'idea di interattività e multimedialità diffusa in maniera capillare in altri musei, si proponeva al visitatore di sedersi davanti all'opera e di tornare ad un tempo "lento" di approfondimento personale e collettivo, con una continuità fisica molto stretta e significativa tra coloro che parlavano e coloro che ascoltavano.¹¹⁸⁶ Lo spazio dell'apprendimento museale si trasformava così nello spazio della condivisione. Si trattava di una idea innovativa, ora consolidata, ma che veniva

¹¹⁸⁴ A. Argento (2012), *L'arte produce il 5% del Pil, investire non è un lusso*, in «Il Sole 24 Ore», 27 marzo.

¹¹⁸⁵ D. Forti, *Gnam. Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Conversazioni con Maria Vittoria Marini Clarelli* in D. Forti, R. Caruso (2012), p. 141.

¹¹⁸⁶ *ibidem*

immaginata per la prima volta nei musei italiani, che si sono via via trasformati in piattaforme del benessere sociale, soprattutto grazie al web, poiché nei visitatori vi è una forte attrattiva nell'ascoltare racconti, nel raccontare e nel condividere la propria storia, non solo con l'istituzione, ma anche con gli altri visitatori. Collegata alla didattica del fare, era, invece, la proposta di immaginare il museo come un laboratorio d'arte, una scelta che contemporaneamente aveva già avviato la GAM di Torino con dei laboratori sull'Arte Povera, intesi anche come uno strumento di fidelizzazione del pubblico. Marini Clarelli pensava a veri corsi per adulti per insegnare un "mestiere", una finalità tipica delle Accademie d'Arte dei secoli passati, che poteva essere esteso al pubblico dei non addetti ai lavori ma interessati a conoscere i procedimenti tecnici dell'arte.¹¹⁸⁷

Anche sulla didattica per le famiglie, la Galleria diretta da Marini Clarelli mostrerà una grande capacità innovativa e di contatto con le teorie più aggiornate, come provava il laboratorio, rivolto alle famiglie con bambini piccoli, *Gnam: mangiamola con gli occhi!* realizzato nel corso del 2013, aveva proposto una forma di interpretazione partecipata, in cui i contenuti erano stati condivisi con gli utenti, impegnando i bambini nei laboratori didattici e poi nella realizzazione di un opuscolo illustrativo dedicato in maniera specifica alle famiglie. Intesa come strumento di orientamento negli spazi principali del museo, la Guida per bambini, che non è stata mai realizzata, doveva servire anche per individuare un itinerario che facesse conoscere, in una forma semplificata, le opere più significative della collezione. Poiché il progetto non è arrivato alla sua conclusione ancora oggi manca nella Galleria del materiale informativo adatto alle famiglie e ai bambini di età scolare. Per *Gnam: mangiamola con gli occhi!* gli operatori museali, sempre coordinati da Martina De Luca e dalla dott.ssa Caterina Bolasco, avevano individuato dieci opere di alcuni artisti (Canova, Fattori, Fontana, Balla, Boccioni, Pascali) e, nell'arco di altrettante domeniche, giornata in cui tradizionalmente le famiglie frequentano il museo, avevano proposto una lettura molto articolata. La prima novità sarà quella di lavorare direttamente nelle sale del museo, leggendo delle fiabe a carattere storico, mitologico o fantastico che servivano per contestualizzare le opere prescelte in una maniera più vicina al vissuto dei piccoli visitatori.¹¹⁸⁸ L'arte spiegata ai bambini oltre a portare a riconoscere gli elementi primari

¹¹⁸⁷ *ibidem*

¹¹⁸⁸ Per l'opera di Canova *Ercole e Lica*, con la quale si iniziava questa nuova attività didattica, erano state proposte delle letture di *Le fatiche di Ercole. Il leone feroce*, tratto dal libro *Miti greci* di R. Dickins. Per *La battaglia di Custoza* di Fattori, era stata scelta la lettura de *Il cavallo e il cavaliere* di G. Tessaro. *Le Corse al Bois de Boulogne* di De Nittis era stata narrata la storia di *Un leone a Parigi* di B. Alemagna. Per

dell'opera, lo stile e la tecnica, consentirà di affrontare temi difficili e di rilevanza sociale, come la diversità attraverso gli occhi dell'artista, la tutela del paesaggio, il riciclo e uso di materie prime naturali; i disegni realizzati dai bambini durante i laboratori erano stati raccolti ed esposti in una mostra finale e selezionati per la creazione della Guida. Come si vede, si tratta di un progetto assai ampio che aveva tra gli obiettivi e finalità molte delle idee su cui Maria Vittoria Marini Clarelli aveva costruito il suo museo e il rapporto con il pubblico che, allo stesso tempo, consentiva di apprendere nuove modalità di trasmissione e di comunicazione differenziate non solo per età ma anche rispetto al contesto sociale e territoriale.

Puntando, in maniera decisa, forse anche in modo pionieristico, verso quello che oggi viene definito il museo relazionale la scelta di Marini Clarelli è stata quella di far diventare il museo anche un luogo “terapeutico”, predisposto all'ascolto e alla condivisione di ricordi, emozioni e racconti, lavorando per l'inclusione del pubblico diversamente abile, dove l'attenzione per l'accesso ai contenuti saranno pensate come forme di rimozione degli ostacoli e di una diversa socialità che i musei possono offrire rispetto ai non-luoghi del vivere contemporaneo.¹¹⁸⁹ Nel 2009, viene sperimentato nel museo un primo percorso multisensoriale, intitolato *Le vie dell'arte attraverso l'emozione*, realizzato in collaborazione con l'Istituto Leonarda Vaccari, centro di assistenza e studio di Roma impegnato nella riabilitazione psico-fisica e nell'integrazione didattica e sociale dei disabili gravi. L'obiettivo, in questo lavoro di equipe, sarà alquanto ambizioso: far riscoprire il museo quale luogo profondo dell'esperienza estetica, oltre le abilità e le competenze dei normodotati;¹¹⁹⁰ quattro dipinti, con soggetti astratti e figurativi, la *Danza campestre* (1887) di Ladislao Simi, il *Ritratto di gruppo allo specchio* (1902) di Giacomo Balla, la *Linea angolare* (1930) di Vasilij Kandinskij e il *Grande rosso P n. 18* (1964) di Alberto Burri, saranno spostati dalla loro collocazione

La pazza di Balla era stata associata la lettura di *Il carrello di Madama Miseria* di L. Mélinande. Per *Antigrazioso* di Boccioni venne presentato il libro *Tic-tac. Un minuto dura un biscotto* di V. Muzzi. Per *Ritratto di Hanka Zborowska* di Modigliani, si scelse la lettura di *A che pensi?* di L. Moreau. Per *Concetto spaziale. Attese* di Fontana la lettura di *Il punto* di P.H. Reynolds. Per l'opera *Superficie 76 bis* di Capogrossi il testo *Troppi cicci* di Dr. Seuss. Ed infine, la lettura della favola *Il soffio di vento* di E. Lodolo per l'opera di Penone *Spoglia d'oro su spine d'acacia*. (Tutte le notizie su questo progetto mi sono state fornite dalla dottoressa Federica Mammoliti, che ha anche pubblicato *Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea. GNAM: Mangiamola con gli occhi!* Tesi del Master Facoltà di Scienze della formazione - Università Cattolica Del Sacro Cuore – Milano 2013).

¹¹⁸⁹ Sul rapporto del museo con le diverse forme di disabilità si veda G. Brambilla (2021) con una casistica molto ampia e un'altrettanta ampia bibliografia.

¹¹⁹⁰ https://www.youtube.com/watch?v=NBwqn23SYJ8&ab_channel=LaGalleriaNazionale

originaria e posti in uno dei corridoi laterale dove sarà realizzata una sala multisensoriale. Davanti ad ogni dipinto delle speciali postazioni didattiche con una riproduzione in scala su speciali tavole termoformate, consentivano al visitatore ipovedente di poter comprendere il soggetto seguendo le linee a rilievo. Un testo in braille descriveva l'opera e, per le due opere figurative, venne realizzato anche un modellino tridimensionale per far comprendere i valori spaziali e proporzionali della composizione pittorica. Insomma, si trattava di un vastissimo sistema di espedienti sensoriali per realizzare un itinerario destinato alle persone con disabilità uditive, visive e intellettive, per migliorare l'inclusività del museo e per attivare un modo differente di fruizione dell'opera d'arte. Inoltre, grazie ad alcuni tablet messi a disposizione del pubblico si potevano ripercorrere le fasi ideative del dipinto, con un programma che rivelava colore su colore la composizione dell'immagine, mentre una musica, scelta dai musicisti dell'Accademia di Santa Cecilia, accompagnava il concretizzarsi delle forme e odori dei materiali, legati alla rappresentazione, si sprigionavano intorno al visitatore. Una "immersione emozionale" totale di grande suggestione in cui la mano del visitatore poteva animare i dipinti, dar voce alle figure rappresentate o ascoltare una musica associata ai suoni, che lo stesso Kandinskij aveva individuato per ogni colore, fino ad operare con una sorta di fiamma ossidrica per creare delle combustioni simile a quelle di Burri. Un itinerario del genere era risultato coinvolgente per tutti i visitatori in cui, come nel caso della prima mostra polisensoriale della Galleria *Le mani guardano*,¹¹⁹¹ veniva associata la conoscenza dell'opera d'arte all'esplorazione tattile, una forma primaria di conoscenza e di esperienza emotiva dell'uomo spesso considerata incompatibile con l'esperienza museale. Nella mostra *Le vie dell'arte attraverso l'emozione*, però al canale tattile saranno aggiunte la componente sonora ed olfattiva, quali interazione quasi fisica con l'opera, esperienza apprezzata soprattutto dagli anziani che spesso hanno difficoltà fisiche a muoversi o a comprendere la complessità di un'opera per carenze uditive o visive. Si trattava di un progetto integrato che aveva coinvolto, ancora una volta, diverse realtà formative e di cura,¹¹⁹² con un carattere multidisciplinare e di restituzione delle buone pratiche che ha

¹¹⁹¹ Vedi descrizione nel capitolo su Giorgio de Marchis.

¹¹⁹² Partecipano al progetto diversi istituti, segno anche della grande capacità relazionale di Marini Clarelli: oltre alla Direzione Generale per la Valorizzazione del Patrimonio, l'Unione Italiana Ciechi, la Federazione Nazionale Pro ciechi, l'Istituto Italiano Sordi, l'Istituto di Scienze e tecnologie della cognizione del Cnr e l'Accademia Nazionale Santa Cecilia di Roma. Queste istituzioni, oltre ad apportare un contributo operativo

caratterizzato le linee d'indirizzo di tutta la direzione di Marini Clarelli. Il progetto più articolato, in questo senso, è stato, sicuramente, la prima edizione de *La memoria del bello*,¹¹⁹³ riservato a persone affette da diverse patologie legate alla malattia dell'Alzheimer, che si articola con una serie di visite guidate sia per i pazienti che per i loro caregivers. Questa attività didattica che rappresenta un'occasione per socializzare e un momento di tregua, rispetto alla malattia, è ancora oggi tra le proposte educative della Galleria, con una continuità che non si riscontra in altri progetti che hanno caratterizzato il servizio educativo del museo. La scelta di occuparsi di una malattia così invalidante è dovuta alla rilevanza sociale dell'Alzheimer, una forma di demenza senile della società contemporanea con numeri raddoppiati tra il primo e il secondo decennio del Duemila. Un altro motivo deriva dagli studi medici che hanno evidenziato come l'arte e le attività creative possono svolgere un singolare ruolo terapeutico per questo tipo di disabilità. La prima struttura museale a sostenere una sperimentazione in questo settore era stata il *Museum of Modern Art* di New York che, nel 2006, con il supporto della *MetLife Foundation* e del *Centre of Excellence for Brain Ageing and Dementia, Psychosocial Research and Support Program* della *New York University*,¹¹⁹⁴ aveva organizzato un programma di visite guidate nell'ambito del più vasto programma educativo del *Meet at MoMA*, mirando ad incoraggiare l'espressione e la creatività nei malati di Alzheimer; altri progetti simili erano stati realizzati dalla *Royal Academy of Arts* di Londra, dal *Museo del Prado* di Madrid, dalla Soprintendenza di Napoli, nel 2008, con l'associazione *Makè e l'Unità Valutativa Alzheimer* dell'*Ospedale Cardarelli* di Napoli, dalla *Fondazione Manuli Onlus* di Milano che, a partire dall'aprile 2013, ha avviato un analogo progetto che coinvolge il *Museo Gallerie d'Italia*, il *Museo Poldi Pezzoli* e la *Pinacoteca di Brera*. Il Dipartimento Educativo, fin dal 2006, con l'obiettivo di favorire la replicabilità del progetto anche in altri contesti, aveva promosso delle giornate di studio finalizzate ad offrire un'occasione di formazione e confronto degli operatori museali. Nell'ottobre 2010 i curatori del museo di New York, Amir Parsa e Laurel Humble, illustreranno il progetto

e scientifico alla realizzazione del percorso, erano intervenute anche nella formazione degli operatori museali per facilitare l'accoglienza della persona con disabilità.

¹¹⁹³ Tutte le notizie sul progetto mi sono state fornite dalla responsabile del progetto, Martina De Luca.

¹¹⁹⁴ Per maggiori informazioni: <http://www.gnam.beniculturali.it/index.php?it/160/the-moma-alzheimers-project-percorsi-museali-per-i-malati-di-alzheimer-giornata-di-studio>

agli operatori della Galleria, creando un gruppo¹¹⁹⁵ di lavoro per sperimentare questa forma di inclusione museale, con il supporto di alcuni responsabili del *Centro di Medicina dell'Invecchiamento* del Policlinico Agostino Gemelli, le dottoresse Miriam Mandosi e Federica Mammarella, che ho intervistato su questa esperienza. Nei mesi tra marzo e maggio del 2011 saranno realizzati due cicli di visite museali, con la partecipazione di due gruppi composto ognuno da otto pazienti. Ciascun ciclo prevedeva lo svolgimento di tre visite, a distanza di quindici giorni circa, caratterizzate dalla visione e dalla discussione di quattro dipinti legati fra loro da un "filo conduttore" per facilitare nei pazienti la possibilità di stabilire collegamenti e associazioni con il proprio vissuto. La scelta delle opere da inserire nei percorsi aveva cercato di rispettare le esigenze dei pazienti, privilegiando opere d'arte facilmente "leggibili", ovvero ben visibili, di dimensioni medio-grandi, dai colori decisi e con immagini ben riconoscibili. A conclusione di ogni visita i partecipanti al progetto erano stati sottoposti a una valutazione clinica e neuropsicologica per rilevare l'impatto emotivo in relazione all'esperienza museale. L'équipe del progetto era stata molto attenta a rendere il più confortevole possibile lo spazio museale: i visitatori erano seduti comodamente di fronte ad ogni opera, per permettere loro di osservarle con calma ed erano stati esclusi quadri collocati in angoli o in spazi ristretti. Come mi ha spiegato la responsabile, De Luca, questo progetto ha consentito di sperimentare all'interno del museo, la validità delle teorie costruttiviste sull'apprendimento, in cui fondamentale è il collegamento dell'esperienza museale al vissuto di ognuno dei partecipanti,¹¹⁹⁶ secondo le riflessioni condotte da Hein e da Hooper Greenhill, dando vita così ad un inedito processo sociale in cui l'enfasi è posta più sul fruitore che sui contenuti della visita guidata. Maria Mercedes Ligozzi e Francesca Valentini, al tempo responsabili dell'Osservatorio sul Pubblico, avevano anche analizzato gli atteggiamenti dei pazienti nel corso della visita attraverso la misurazione di diversi indicatori di comportamento e di gradimento. La validità dei risultati raggiunti e un finanziamento ministeriale hanno consentito di dare continuità al progetto, con nuovi percorsi tematici.

Come abbiamo visto non si è trattato solo di svolgere un ruolo educativo ma di farsi portatore, dal punto di vista sociale, di un'attenzione più ampia alla crescita professionale,

¹¹⁹⁵ Venne coinvolto il personale di vigilanza, sicurezza e accoglienza del museo: Laura Campanelli, Fabiola Di Fabio, Valentina Filamingo, Carla Gunnella, Alessandra Lanzoni, Susanne Meuer e Lilith Zulli.

¹¹⁹⁶ M. De Luca (2011)

all'arricchimento delle capacità di narrare e di studiare pensandola dapprima per un tipo speciale di fruitori e poi per ogni tipo di pubblico. È stato proprio il progetto sulla malattia mentale a mettere in evidenza il ruolo particolarmente delicato riservato agli operatori museali in quanto il rapporto con questo tipo di pazienti richiede una grande cura nel linguaggio, sia verbale che corporeo, affinché tutto sia improntato sulla serenità e all'ascolto. Ad esempio, nella comunicazione verbale è fondamentale chiamare il paziente per nome, usare parole semplici e frasi corte, rivolgere una domanda per volta e consentire un tempo abbondante per rispondere. Si chiede, cioè, di sperimentare delle formule comunicative che incidono direttamente sulla qualità di vita dei malati e dei loro familiari – spesso anche loro anziani – offrendo una delle rare possibilità di condurre insieme un'attività “normale” in un contesto pubblico come quello dei musei. Per questo motivo, ad esempio, al contrario di quanto era stato proposto al *MoMA*, l'esperienza alla Galleria sarà organizzata nei periodi di normale apertura, avendo solo cura di scegliere orari e giornate in cui le sale sono particolarmente affollate.¹¹⁹⁷

In definitiva, Marini Clarelli ha introdotto nella lunga tradizione educativa della Galleria qualcosa di molto particolare, ovvero la *didattica delle differenze*, ma, soprattutto l'attenzione *all'altro*, non inteso come diverso ma come un elemento fondamentale per creare modelli e strumenti del rapporto con il pubblico. Per questo motivo non si può più parlare solo di strategie educative per il pubblico ma di relazioni, che intercorrono tra i visitatori, quale ulteriore attivazione di un sapere sociale condiviso.¹¹⁹⁸

¹¹⁹⁷ M. De Luca (2011)

¹¹⁹⁸ S. Bodo, S. Mascheroni (2012)

Capitolo 5. Gli anni di Cristiana Collu

La Galleria Nazionale d'Arte Moderna dal 2015 ad oggi

Quest'ultimo capitolo affronta l'attuale direzione di Cristiana Collu, in un momento in cui sono state apportate notevoli modifiche al museo, a cominciare dal nome, non più *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* ma *Galleria Nazionale*, sebbene il cambiamento più significativo sia legato al diverso status giuridico ed amministrativo¹¹⁹⁹ che, di fatto, ha dato una nuova identità istituzionale al museo e maggiori margini di manovra per acquisti, progetti e collaborazioni.

A differenza degli altri soprintendenti, che hanno studiato a lungo la collezione per poi proporre il proprio progetto allestitivo e ordinativo, Collu, subito dopo il suo arrivo, ha deciso di dare un nuovo volto al museo. Con questa immagine, che più volte ho definito “scardinata”, ha voluto esibire, attraverso la trasformazione del museo in qualcosa di più attuale e aggiornato al gusto contemporaneo il potere politico e decisionale che i direttori dei musei hanno ottenuto a seguito della Riforma Franceschini del 2015.¹²⁰⁰ La Galleria è passata da Soprintendenza con i suoi quattro musei satelliti ad uno dei venti musei italiani dotati di *autonomia speciale*,¹²⁰¹ con un diverso assetto amministrativo¹²⁰² e finanziario,¹²⁰³ e una particolare *mission*;¹²⁰⁴ che lo stesso ministro Franceschini ha

¹¹⁹⁹ Con il D.P.C.M. 171/2014 si è data una diversa definizione di museo, più ampia rispetto a quella prevista precedentemente nell'art. 102 del Codice adottando quella dell'ICOM, stabilendo che i musei sono istituzioni permanenti, senza scopo di lucro e che sono al servizio della società e del suo sviluppo. Per quanto riguarda invece la configurazione funzionale e organizzativa l'art. 35 riconosce un'autonomia tecnico-scientifica assegnandogli funzioni di tutela e valorizzazione delle raccolte al fine di una fruizione pubblica. I musei diventano oggi soggetti legittimati e aventi la capacità di agire, sono dotati di un proprio statuto e possono sottoscrivere convenzioni a fine didattico, con enti pubblici e istituti di studio e ricerca. Il nuovo statuto giuridico può essere riconosciuto a taluni di essi che sono provvisti di rilevante interesse nazionale, un'autonomia speciale, scientifica, finanziaria, contabile e organizzativa pur restando sempre sotto la vigilanza del ministero che la esercita mediante la Direzione Generale dei Musei. L'autonomia speciale è riconosciuta a 18 musei, ma quelli a livello generale dirigenziale più elevato sono, oltre al nostro, la *Galleria Borghese*, gli *Uffizi*, le *Gallerie dell'Accademia* di Venezia, il *Museo di Capodimonte*, la *Pinacoteca Brera* e la *Reggia di Caserta* (art. 30, comma 3, D.P.C.M. 171/2014).

¹²⁰⁰ D.P.C.M. 29 agosto 2014, n.171 e DM 23 dicembre 2014.

¹²⁰¹ Nel 2016, in attuazione delle disposizioni del DM del 23 dicembre 2016, vi è stata una riorganizzazione del MIBAC ai sensi dell'art. 1, comma 327 della legge 208.

¹²⁰² La Governance è formata da: a) Direttore b) Consiglio di Amministrazione c) Comitato Scientifico d) Collegio dei Revisori

¹²⁰³ La riforma ha anche consentito l'introito diretto e trimestrale degli incassi ricavati dalla propria bigliettazione. Tra i vari aspetti innovativi va sottolineata la possibilità economica che deriva dall'incentivo fiscale del 65% di credito d'imposta per donazioni relative alla sfera culturale.

¹²⁰⁴ Come si legge nello statuto, art.2 comma 3 del decreto ministeriale 23 dicembre 2014, adottato dal Consiglio di Amministrazione del Museo e approvato con un decreto del ministero, la *mission* la Galleria: a) provvede al reperimento delle risorse finanziarie finalizzate a garantire un'adeguata conservazione del

sottolineato nel suo intervento nel Catalogo: «*Con Time Is out of Joint si è compiuto un passo significativo nella direzione segnata dalla riforma del sistema museale, che vuole i musei autonomi come centri di ricerca, innovazione e cultura. La risposta del pubblico è stata molto positiva: la curiosità sollevata dall'intenso dibattito sorto intorno alla scelta espositiva unita al cambiamento degli spazi ha portato molti cittadini a frequentare di nuovo il museo (...)*».¹²⁰⁵ E' questo, a mio parere, già un primo e importante dato su cui riflettere – dove la Galleria si presenta come un caso particolarmente paradigmatico – ossia la nuova fisionomia assunta dal direttore museale che gode di un'inedita visibilità, tanto che sempre più spesso si identificano i musei investiti dalla riforma più con i loro direttori che con le collezioni che conservano.¹²⁰⁶ I nuovi direttori, molto più che in passato si espongono in prima persona nella difesa della loro scelta museologica, per la promozione della collezione e delle mostre, facendo del museo un vero palcoscenico personale. Forse la cosa non è del tutto nuova - se si pensa alla carismatica figura di Palma Bucarelli - ma è bene ricordare che la prevalenza della dimensione personale sul contesto della collezione, diminuisce il valore sociale, educativo e di confronto critico con la comunità scientifica che il museo deve mantenere vitale per avere un senso ed un ruolo. Ma ciò che il pubblico percepisce con maggiore evidenza in questo museo è il nuovo allestimento, che per la prima volta si presenta alla visita come un percorso fatto di opere liberamente disposte nelle sale, quest'ultime tornate ad una luminosità candida che avevano perso da tempo, in un ordinamento nuovo in cui il visitatore dovrebbe essere insieme regista e spettatore meravigliato. Come ricordato da Franceschini, rispetto alla proposta di Collu, nel 2016, si è acceso anche un ampio dibattito negli ambienti accademici, in particolare tra i docenti della Sapienza di Roma, alcuni dei quali inizialmente nel Comitato Scientifico del museo. Di questo confronto, tra denigratori e difensori, darò conto, brevemente, nell'ultimo paragrafo di questo capitolo.

Confessando una certa difficoltà nel rintracciare un solido riferimento museologico e in un clima di autoreferenzialità della direttrice, che nel mio caso si è dimostrata poco

museo e dei beni culturali conferiti; b) assicura la migliore fruizione da parte del pubblico del museo, delle attività museali e delle collezioni, garantendone l'adeguata conservazione; c) cura l'organizzazione, nei settori scientifici di competenza, di mostre, eventi culturali e convegni, nonché di studi, ricerche, pubblicazioni, iniziative ed attività didattiche e divulgative anche in collaborazione con enti ed istituzioni.

¹²⁰⁵ C. Collu (2020), p.7

¹²⁰⁶ Riflessioni avute con la prof.ssa Irene Baldriga da me consultata su questo nuovo allestimento.

disposta al dialogo,¹²⁰⁷ è stato molto complesso valutare con obiettività le trasformazioni del museo, cercando di non fermarsi alla sola e più evidente volontà di dare un segno di “discontinuità” con il suo passato storico.¹²⁰⁸ Nell’intento di restare fedele all’impalcatura del lavoro e alla metodologia utilizzata nella ricerca, prenderò in considerazione gli aspetti che hanno modificato il rapporto con il pubblico e, soprattutto, la modalità con cui è vissuta la visita, distinguendo tra ciò che si vorrebbe che il visitatore facesse e ciò che realmente avviene al suo interno. Ho dedicato una grande attenzione al sistema di comunicazione, prendendo in analisi sia le lacune che le grandi novità, come la presenza sempre più imponente sulle piattaforme dei social media del museo, con un’inedita visibilità che spesso non corrisponde alla reale presenza di pubblico nelle sue sale. Mi è poi sembrato interessante, infine, fare un confronto con la museologia internazionale per indicare dei punti di contatto tra quanto proposto da Collu e la museologia radicale e il museo di tipo relazionale.

L’ordinamento “meravigliante” e la museologia radicale

Per un’analisi più puntuale mi sembra significativo partire dalla definizione proposta all’Assemblea Generale Straordinaria dell’ICOM di Kyoto, nel settembre 2019,¹²⁰⁹ che ci restituisce tutta la complessità di cui oggi il museo è portatore: *«i musei sono spazi democratizzanti, inclusivi e polifonici per il dialogo critico sul passato e sul futuro. Riconoscendo e affrontando i conflitti e le sfide del presente, custodiscono manufatti ed esemplari nella fiducia della società, salvaguardano ricordi diversi per le generazioni future e garantiscono pari diritti e pari accesso al patrimonio per tutte le persone. I musei non sono a scopo di lucro. Sono partecipativi e trasparenti e lavorano in partnership attiva con e per diverse comunità per raccogliere, preservare, ricercare, interpretare, esibire e migliorare la comprensione del mondo, con l’obiettivo di contribuire alla dignità umana e alla giustizia sociale, all’uguaglianza globale e al benessere planetario»*.¹²¹⁰ Una definizione assai articolata, anche se non approvata, che ci induce a interpretare il museo come uno spazio dai connotati fortemente multiculturali,

¹²⁰⁷ Mi dispiace ammettere che Cristiana Collu sia stata una delle poche persone che, in questi tre anni di ricerca, non abbia accettato di essere consultata.

¹²⁰⁸ Intervista con Stefania Frezzotti di cui ho condiviso anche alcune considerazioni sull’attuale direzione.

¹²⁰⁹ Definizione scaturita dal confronto di varie definizioni presentate al comitato permanente dell’ICOM durante la 139° sessione del *Museum Definition, Prospects and Potentials* (MDPP), tenuta a Parigi il 21-22 luglio 2019, riportata poi nell’Assemblea Generale di Kyoto.

¹²¹⁰ Fonte: sito italiano dell’ICOM.

in cui non solo si espongono degli oggetti ma si rende possibile sperimentare un diverso modello di sviluppo sociale, economico e formativo. Si sottolinea la necessità di immaginare il museo come un luogo inclusivo, in perenne dialogo con il pubblico, in cui si garantisce accesso a tutte le persone, favorendo un senso di uguaglianza globale. Un'enunciazione fortemente politica, che esaltando il valore della dignità umana, impone una fisionomia museale in cui la memoria collettiva, la storia sociale e la condivisione di valori con le comunità locali siano elementi fondanti. In maniera sempre più rapida, infatti, questa istituzione ha cercato di aderire ad una *mission* legata alla partecipazione democratica del pubblico e al libero accesso ai contenuti, in una società interconnessa che si rivela, in tutte le sue componenti, sempre più fluida. Mentre l'incremento della popolazione urbana e il potere delle città hanno definitivamente messo in crisi il modello economico basato sulla crescita esponenziale dei consumi culturali, che aveva caratterizzato la seconda parte del Novecento, i nuovi musei, appoggiandosi sui processi relazionali, guardano ad un pubblico sempre più consapevolmente multietnico come al vero protagonista da interpellare e coinvolgere. Questo nuovo contesto sociale è stato determinante per l'evoluzione del museo contemporaneo, che nel titolo del paragrafo ho definito con il termine "meravigliante", in qualcosa che sia sempre più lo specchio, sfaccettato, poliedrico, problematico della società e del tempo in cui siamo immersi che, pur nascendo in un contesto ben definito, si rivolge virtualmente all'intero pianeta dei visitatori. In altri termini, la varietà dei modelli espositivi, che si sono succeduti negli ultimi anni, scaturisce dalla necessità di garantire una riconoscibilità e identità alla comunità e alla cultura locale e allo stesso tempo di presentarsi come inclusivi e densi di significato per ogni tipo di pubblico su scala mondiale.

Dato il tema della ricerca ho cercato di prendere in considerazione solo musei d'arte contemporanea, distinguendo al loro interno l'architettura, l'allestimento e l'ordinamento, poiché, sebbene si tratti di criteri già adottati nei precedenti capitoli, la loro analisi appare qui più tassativa, in quanto il contemporaneo, inteso come arte e come tempo, oggi viene percepito dal pubblico come un territorio instabile e sfaccettato, dove domina la soggettività ed è difficile trovare valori oggettivi, largamente condivisibili.¹²¹¹

¹²¹¹ L. Pratesi (2010), *Un museo verso sud: pubblico, architettura, territorio e visione. Riflessioni per l'identikit di un museo di arte contemporanea nell'Italia meridionale*, in L. Ambusto, M. Vetere (2010), p.10.

Le imponenti strutture che oggi avvolgono le opere, anche loro più simili a “macchine delle meraviglie” che a edifici, sono spesso servite ad operazioni di *marketing* gestionale con logiche talvolta estranee alla semplice conservazione ed esposizione. Fin dall’inizio del nuovo Millennio i grandi spazi interni neutri e regolari sono stati soppiantati dalle forme scultoree di Frank O. Gehry, Herzog & De Meuron, Zara Hadid, Rem Koolhaas, che con le loro architetture destrutturate e poliedriche sono emersi come punti d’interesse per dialogare con il contesto urbano. Molti tra questi edifici, infatti, dal *Guggenheim Museum Bilbao* del lontano 1997 al MAXXI aperto nel 2010, sono nati dall’urgenza di dare riconoscibilità ad un’immagine di novità, con uno spazio fisico sempre più rivolto all’interazione con la città ma che favorisca nel pubblico l’intensità emotiva che sempre più sembra dominare nell’esperienza estetica. Si è quindi arrivati a quello che il curatore inglese Calum Storrìe, descrive molto bene come il *delirious museum*,¹²¹² un museo, cioè, che si avvicina alla società e al suo caos urbanistico, con un «*disordine vitale e una nuova ricchezza di significato*»,¹²¹³ dove, oltre alle architetture, lo sconvolgimento delle categorie e dei sistemi tradizionali di classificazione, accanto alla maggiore teatralità degli allestimenti, servirebbero per creare un museo che volutamente è fuori controllo.¹²¹⁴ Nello specifico dei musei d’arte contemporanea, quest’ultimi, sembrano aver scelto di imboccare vie sempre più appariscenti e mediatiche, per riversare nel contenitore e nel contesto quell’*aura* che si era definitivamente dissolta nell’opera d’arte, almeno a partire dalle provocazioni e dagli interventi artistici di Duchamp.¹²¹⁵ Essendo la Galleria un museo “antico”, dal punto di vista architettonico, questa prerogativa appare meno rilevante ma è stimolante sottolineare che, terminata ormai la stagione degli ipermusei ed esaurendosi l’effetto dei “musei logo”, resta tuttavia l’idea di uno spazio ancora problematico, “*messo alla prova*” dal visitatore, come direbbe la storica dell’arte Giovanna Brambilla.¹²¹⁶ Questi musei appaiono esplosi nei volumi e nelle dimensioni perché a rompere le righe è stata anzitutto l’arte contemporanea. Un’arte che sempre meno viene appesa al muro e diventa un precipitato di molti linguaggi sintetizzati in una forma entro cui lo spettatore può spostarsi, muoversi senza più avere un rapporto

¹²¹² C. Storrìe (p.e.2006)

¹²¹³ Ivi, p.11.

¹²¹⁴ Ivi, p.10.

¹²¹⁵ D. Fonti (2012), p.11.

¹²¹⁶ G. Brambilla (2021)

esclusivamente frontale.¹²¹⁷ Allo stesso tempo l'arte esposta al loro interno, non solo si è ingigantita ed è diventata tridimensionale, ma ha fatto della capacità di relazione con il pubblico il proprio criterio fondante. Probabilmente il rapporto tra arte contemporanea, architettura e pubblico, proprio per la ricchezza dei problemi e delle soluzioni, potrebbe oggi assumere una dimensione dialogica permanente, una sorta di *working in progress* di cui ancora non sono chiari gli esiti.¹²¹⁸

Al contrario del rapporto architettura/arte, gli aspetti relazionali con i visitatori non riguardano solo i musei di recente costruzione e hanno portato anche i solenni musei nazionali, dove il pubblico si è alfabetizzato sul contemporaneo, come la Galleria, a reinventare il loro *status*, diventando sempre più spesso luoghi “*dell'attraversamento*”. Riguardo a quest'ultimo concetto, già Roger Silverstone (1945-2006), pioniere dello studio dei *media* e del modo in cui quest'ultimi rappresentano il mondo, influenzando le persone e le relazioni che si instaurano con gli altri, riferendosi al museo come uno dei *media* contemporanei,¹²¹⁹ lo distingueva dagli altri proprio per il fatto che viene attraversato, in cui ci si muove dentro uno spazio definito e ordinato secondo un sistema di percezioni «(...) *soggette a ininterrotta strutturazione e ristrutturazione, nell'immaginario e nell'esperienza di tutti coloro che sono coinvolti nella mediazione del mondo che il museo mette in atto*».¹²²⁰ Lo spazio del museo non è quindi neutro, come la pagina bianca entro cui si depono un testo, ma uno spazio *artificiale* che concede al visitatore di attraversare la sua *testualità*, lasciando ampi margini di libertà su come percorrere le sale e su cosa veramente osservare.

Proprio perché un luogo di attraversamenti, tutti mutamenti che hanno interessato il museo contemporaneo, non solo quello di arte contemporanea, sono, secondo lo scrittore spagnolo Santos Zunzunegui,¹²²¹ massimamente rappresentate dalla modalità dei percorsi di visita, dove agli antipodi ci sono il museo di stampo illuministico, con un'architettura neoclassica, segnato da un percorso unidirezionale e da un rapporto gerarchico docente-discente e quello contemporaneo, con architetture fortemente disarticolate e dove la

¹²¹⁷ Intervista ad Achille Bolito Oliva, in M. Guccione (2006), *Museums. Next Generation. Il Futuro dei musei* (a cura di) M. Guccione, Milano, p.24.

¹²¹⁸ L. Ambusto, M. Vetere (2010), p.42.

¹²¹⁹ R. Silverstone (1998), *Il medium è il museo. A proposito di oggetti e di logiche, in tempi e spazi*, in *Scienza in pubblico. Musei e divulgazione del sapere*, (a cura di) J. Durant, Clueb, Bologna.

¹²²⁰ *ibidem*

¹²²¹ S. Zunzunegui (2011).

molteplicità di percorsi e di prospettive visive crea un nuovo rapporto di condivisione con il pubblico. Sul tema dello spazio museale, come elemento ermeneutico da percorrere, vorrei brevemente citare le riflessioni del filosofo Peter Sloterdijk, la cui estetica di impianto essenzialmente antropologico pone un nesso fra etica ed estetica grazie all'attitudine, prettamente umana, di raggiungere risultati con l'esercizio fisico di attraversare e vivere gli spazi. Nel libro *L'imperativo estetico. Scritti sull'arte*¹²²² richiamandosi alle considerazioni di Merleau-Ponty e di Valéry ricorda che l'uomo intrattiene con lo spazio un legame nel segno dell'appartenenza e dell'identità. Per questo, secondo Sloterdijk, all'interno di un museo, persino lo spazio vuoto, contrapposto al pieno degli oggetti esposti è percepito dal visitatore come un segno da salvaguardare e con cui misurarsi, come «*il ricordo di avvenimenti che non possono rientrare nella piena disponibilità*» di coloro che vivono il museo; lo spazio vuoto diventa una sorta di «*memoria del non rappresentabile*», un modo di partecipare ad una storia che ci viene consegnata attraverso l'assenza. Quanto alla fine delle cronologie tradizionali usate nell'ordinamento, secondo il filosofo, i musei contemporanei puntando sul concetto di meraviglia, in antitesi ai musei tradizionali che ingabbiavano l'oggetto in un'appropriazione violenta di un passato selezionato e filtrato, agirebbero in modo da recuperare l'incanto dell'opera, rinunciando agli universalisti storici e facendo riscoprire il significato singolare delle opere e del mondo che esse, singolarmente, generano e illuminano.

Sul versante politico si muove, invece, la museologa di Claire Bishop,¹²²³ nota per la sua speciale attenzione per l'arte partecipativa e performativa, che qui vorrei esaminare a partire dal suo testo, tradotto in italiano nel 2017, *Museologia radicale. Ovvero che cos'è contemporaneo nei musei d'arte contemporanea?*¹²²⁴ che si rivolge a quei musei che attraverso dei nuovi ordinamenti hanno voluto dare valore e rappresentazione alle storie dei gruppi sociali che sono stati o sono emarginati, oppressi o esclusi, come il *Van Abbemuseum* di Eindhoven, il *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* di Madrid e il *Museum of Contemporary Art Metelkova* di Lubiana. Questa teoria della *museologia*

¹²²² P. Sloterdijk (2017), *L'imperativo estetico. Scritti sull'arte* (a cura di) P. Weibel, trad. it. (a cura di) P. Montani, Milano.

¹²²³ Claire Bishop (1971) londinese è professoressa in Critical Theory presso il Curating Contemporary Art Department del *Royal College of Art* di Londra e presso l'*Università di Warwick* (UK).

¹²²⁴ C. Bishop (2017, p.e. 2013)

radicale ritiene che le esposizioni e i percorsi si debbano basare sulla *contemporaneità dialogica*, ovvero sul contemporaneo inteso come metodo di indagine critica, più che come delimitazione temporale di un periodo. In un momento in cui si parla molto di *agency sociale* dei musei e delle responsabilità della curatela, questo atteggiamento dovrebbe portare i curatori ad eleggere il presente come punto di arrivo, pur senza tagliare fuori tutta la complessità dell'opera d'arte che deriva dalle componenti storiche della collezione museale in cui è inserita. La forte consapevolezza del contesto geografico e culturale in cui si colloca il museo, la discussione critica che avviene attraverso costanti riletture della collezione, la negoziazione dei valori e dei significati, contro ogni lettura immobilizzante, possono diventare, dunque, armi politiche potenti e necessarie. I musei devono essere capaci di scardinare quell'egemonia che si coglie anche in molti nuovi allestimenti museali, dove l'assenza di cronologia appiattisce l'opera sul presente, volutamente considerato impossibile da decifrare, ma che il museo per non cadere nel *delirio espositivo* deve essere, invece, in grado di interpretare. Tra gli esempi positivi descritti da Bishop il *Reina Sofía*, che ha agito con un atteggiamento critico di rilettura della collezione sotto il profilo strettamente politico di revisione del passato coloniale spagnolo e, dunque, del riconoscimento di "altre modernità", collegate alla cultura iberica, che il museo ha inteso mostrare; qui il metodo curatoriale scompaginando il consolidato *pattern* centro-periferie, origine-derivazioni, disegna una mappa molto diversa, rispetto alle tradizioni e a quelle che possono essere le intuizioni e la circolazione delle idee artistiche in campo internazionale; ne nasce una forma di educazione museale che si trasmette attraverso percorsi che possiamo definire orizzontali, ossia sullo stesso livello tra curatore e pubblico. Il secondo museo citato da Bishop è il *Museum of Contemporary Art Metelkova (MSUM)*, di Lubiana, con un allestimento tematico che si focalizza su momenti e pratiche artistiche trascurate dalla storia dell'arte e dalla tradizione, rielaborando il concetto di marginalità, più che di periferia, sia territoriale che culturale. In questo museo la collezione originaria, del 2000, è stata concepita per mostrare le tracce artistiche dell'avanguardia del dopoguerra nell'Europa orientale, ossia dagli anni '60 agli anni '90. Questo primo ordinamento, ripensato poi nel 2012, ha interpretato il museo come una di quelle costellazioni su cui è costruito il *Passagen-Werk* di Walter Benjamin, accostando una pluralità di materiali diversi, nell'intento di farli reagire poeticamente nello sguardo del pubblico. Un elemento di contatto con la

Galleria di Collu si rivela nel titolo *Present e Presence*, dato alla collezione che propone il concetto di tempo come un tema trasversale, concepito come ripetizione e declinato nei diversi nuclei in cui si articola la collezione: *The Street, Micropolitical Situations, Install Yourself!* e *Time of Intimate*. Nel 2016, ai primi quattro settori si è aggiunta la sessione dal titolo *Low-Budget Utopias*, curata da Zdenka Badovinac and Bojana Piškur che si sono chieste, nello spirito critico proprio della museologia radicale, a quale modello di museo corrispondano le condizioni di lavoro precario di artisti e istituzioni nel mondo post-socialista. Cito solo il primo gruppo proposto in questa parte del museo, organizzato intorno al tema della produzione femminile, che comprende interventi di Marina Abramović, Gote Brătescu, Vlasta Delimar, Olje Grubić e di altre artiste donne che hanno considerato il corpo come protagonista della loro creazione. Del *Van Abbemuseum* di Eindhoven, infine, Bishop mette in luce il clima di grande sperimentazione e di riflessione culturale che caratterizza questo museo diretto da Charles Esche (1962), che punta da sempre la sua attenzione sul modo in cui l'arte provoca e influenza i cambiamenti nella società e che ha trasformato la collezione permanente in una sequenza di mostre temporanee, dei veri riallestimenti critici, che possono essere fonte di interrogativi sociali e politici, che i visitatori possono indagare attraverso la mostra, cito ad esempio, *Plug-In. Re-imagining the Collection* (2006-2009) o *Play Van Abbe* (2009-2011). Una scelta controcorrente, definita *istituzionalismo sperimentale* da cui emerge la difficoltà della curatela, nell'andirivieni fra sguardo storico e quello presente, della responsabilità di chi impagina una mostra e di chi la visita, del posizionamento politico e del giudizio di valore sulle opere che un museo necessariamente deve esprimere. In definitiva, fare della museologia radicale vuol dire rimettere mano alla propria storia ma in una chiave transnazionale, mescolando fonti e oggetti con una libertà visionaria. In questo senso la reinterpretazione della collezione, mantenendo la sua concentrazione sul presente, non rinuncia a fornire indicazioni sul futuro e permette di «*pensare al museo come un agente attivo, dinamico, che pone domande al visitatore ma, soprattutto, si articola in modo da cercare un "dissenso creativo"*».¹²²⁵ Il contemporaneo, diventa così non «*una questione di periodizzazione ma di metodo potenzialmente applicabile a ogni periodo storico*».¹²²⁶

¹²²⁵ C. Bishop (2017, p.e.2013)

¹²²⁶ *ibidem*

Mi sembra necessario, a questo punto, fare una breve considerazione sul concetto di reinterpretazione della collezione che rientra nel tema museologico del *re-loading museale*, che ha riguardato, negli ultimi anni, diverse istituzioni museali italiane, oltre alla GAM di Torino, di cui ho già parlato, anche la *Ca' Pesaro* a Venezia, il *MART* di Rovereto, il *Madre* di Napoli e il *Centro Pecci* di Prato hanno spesso trasformato le loro sale in una “*mostra nella mostra*”.¹²²⁷ Questo tipo di approccio museale che risulta valido soprattutto a fini pratici, poiché consente di non creare dei “vuoti incoerenti” qualora le opere siano prestate per mostre o poste in restauro, contiene un pericolo enorme perché, a causa dei rimescolamenti della politica o delle traversie dei finanziamenti pubblici, questa rilettura temporanea può configurarsi come un ordinamento permanente che perde la sua forza meravigliante e dunque il suo significato più profondo. Certamente oltre all’evidente rapporto con la museologia radicale, nel museo “scardinato” di Collu dimorano altre figure di intellettuali che hanno determinato una vera “filosofia dello scardinamento” e una nuova visione del contemporaneo, quali Jacques Rancière (1940) - di cui parlerò diffusamente nel prossimo paragrafo - Giorgio Agamben (1942), Georges Didi-Huberman (1953) e Peter Osborne (1958). Quest’ultimo, nel volume *Anywhere or not at all. Philosophy of contemporary art* (2013),¹²²⁸ ha proposto un’idea di arte contemporanea come di un’arte postconcettuale caratterizzata da una spiccata *globalizzazione* e *transnazionalizzazione*, dove contemporaneo non è inteso come un termine *descrittivo e temporale* ma come un vero e proprio concetto a carattere *normativo*, che consente di selezionare e mostrare gli oggetti di un museo e il loro ordinamento.¹²²⁹ Per il filosofo Giorgio Agamben, invece, bisogna situare la necessaria azione dello “scardinamento museale” in una situazione molto più radicale, poiché i musei tradizionali, visti solo come un accumulo di cultura, hanno perso la loro forza vitale ed attrattiva. Sullo sfondo di questa spinta al cambiamento verso una libera ermeneutica del visitatore c’è, però, ancora la tesi di Heidegger per il quale «*l’opera d’arte si deve trasformare in oggetto dell’esperienza estetica vissuta*»;¹²³⁰ mentre nei luoghi istituzionali come i musei gli oggetti dell’esperienza estetica, giacenti in teche, non

¹²²⁷ *Curatorial Studies Il Re-Enactment delle mostre* Progetto Università Ca’ Foscari Venezia (a cura di) S. Portinari, N. Stringa, 14 dicembre 2017.

¹²²⁸ P. Osborne (2013), *Anywhere or not at all. Philosophy of contemporary art*, London, p.3.

¹²²⁹ L. Marchetti (2016), *Il non-luogo dell’arte contemporanea* in «Rivista di estetica», n. 61, pp.114-126.

¹²³⁰ M. Heidegger (1950), *Die Zeit des Weltbildes*, trad. it. (a cura di) P. Chiodi (1999), *L’epoca dell’immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, Firenze, p. 72.

sono null'altro che frutti recisi dall'albero della vita etica, destinati a risvegliare solo uno stato sentimentale nel soggetto che li guarda.

Mentre Georges Didi-Huberman nel volume *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images* (2000), tradotto in Italia nel 2007, ha realizzato un efficace e problematico elogio al tema delle interpretazioni anacronistiche, non solo dal punto di vista museale ma come un processo teorico che la storia dell'arte, come disciplina, deve intraprendere per generare un sistema critico, quello che Stefano Chiodi definisce un vero e proprio *controtempo*.¹²³¹ Ciò significa mettere in radicale discussione la linearità della storia dell'arte, privilegiando un'idea di temporalità più complessa, estesa, stratificata e asimmetrica che, come ho già detto, il sistema espositivo dell'attuale Millennio ha largamente adottato, manifestando in maniera sempre più decisa l'insofferenza per le costrizioni e i limiti imposti dalla cronologia storica delle collezioni. Tuttavia, è ormai chiaro che non basta abbandonare la lettura in ordine temporale per rendere una collezione veramente contemporanea, si tratta, piuttosto, di una questione di assunzione di responsabilità politica e culturale o, se si vuole, della politica culturale che ogni museo deve avere ben chiara prima di intraprendere un'interpretazione della sua collezione. In questo modo la collezione permanente può essere vista come un bacino di intuizioni e di analisi, che si debbono riverberare sul presente, per tracciare possibili strade, come un libro di cui, senza perdere il senso, si possono scompaginare i capitoli per verificare nuovi significati, per mostrare diversi punti di vista e per dare voce a chi è escluso, contribuendo a fornire una lettura più completa della realtà.¹²³² Oggi, infatti, non è più in discussione la necessità, oramai largamente condivisa, di imbastire racconti più democratici, più multidisciplinari e trasversali o di immaginare mostre in cui a tenere insieme le opere non siano più i nessi cronologici, andando «*vers une histoire de l'art qui rapproche les temps et les oeuvres*»,¹²³³ cioè alla ricerca di legami universali e di vibrazioni comuni, sebbene instabili, tra opere di ogni tempo e luogo, in uno spazio molto più fluido. Detto in termini sociologici e antropologici, il museo rappresenterebbe la *liquidità*¹²³⁴ che

¹²³¹ S. Chiodi (2013), *Controtempi*, <http://www.doppiozero.com/materiali/recensioni/controtempi>

¹²³² C. Ribaldi (2020), *C'era una volta la storia* in C. Collu (2020), p.402.

¹²³³ T. Dufrière (2014), *Pour en finir avec le corset de la chronologie : vers une histoire de l'art élargie qui rapproche les temps et les œuvres*, in *Théâtre du Monde : le musée des charmes versus le musée docile*, Cat. mostra (a cura di) J. H. Martin, La Maison Rouge, Paris, pp.30-37.

¹²³⁴ Z. Bauman (2011)

contraddistingue la società odierna, a cui si adegua per non interrompere la comunicazione nei confronti della collettività.¹²³⁵ Un tipo di museo “liquido” che viene considerato il più adeguato a rappresentare il momento storico, la risposta più appropriata ai bisogni comunicativi e digitali della società di oggi, oltre ad essere molto apprezzato da quei visitatori sensibili alle scenografie e agli allestimenti meraviglianti più che all’aspetto conoscitivo di tipo tradizionale. Il museo odierno vorrebbe essere lo specchio suggestivo della società contemporanea sempre più attirata dal desiderio di provare emozioni rapide e intense, spesso destinate a consumarsi in fretta.¹²³⁶

Nella realtà, ancora una volta, il problema in questo approccio “meravigliante” o “radicale” che sia, è quello di non riuscire quasi mai a migliorare la comprensione dell’arte, soprattutto quella contemporanea, dove, per il carattere complesso delle opere, il pubblico deve essere guidato con particolare attenzione. I musei hanno, cioè, il dovere di formare una coscienza critica nel visitatore, ossia allenarlo a pensare a diverse chiavi di lettura, che le opere possono suggerire, proporre o imporre come provocazione.

Le nuove forme di narrazione museale nel museo relazionale

Nell’allestimento di Cristiana Collu, dunque, in linea con la più aggiornata museologia, il contesto tradizionale è stato sostituito dalla creazione dello spazio fisico dell’esperienza estetica dove un ruolo determinante è assegnato al visitatore. Ciò ci riporta al pensiero di Jacques Rancière (1940), più volte citato quale esempio da Collu, nonché in maniera polemica dalla stessa Bishop. Il filosofo francese,¹²³⁷ in uno dei suoi testi più significativi,

¹²³⁵ M. Ramadori (2016)

¹²³⁶ M. Pigozzi (2005), *Lo specchio del mondo*, in *Casper Friedrich Neickel Museografia. Guida per una giusta idea ed un utile allestimento dei Musei*, Cat. mostra (a cura di) M. Picozzi, E. Giuliani, Bologna, p.7.

¹²³⁷ Jacques Rancière, professore presso l’*European Graduate School* e professore emerito presso l’Università di Parigi (Saint-Denis). Allievo del filosofo Louis Althusser, nel 1965 partecipò alla compilazione del volume collettaneo *Lire le Capital* ma staccò da Althusser a causa di contrasti sorti sulla politica degli eventi del maggio 1968. Alla fine degli anni Settanta, con altri giovani intellettuali, fondò il collettivo *Révoltes Logiques* che rimetteva in discussione la rappresentazione della società tradizionale. Parallelamente si occupò dell’emancipazione dei lavoratori e di filosofi utopisti del XIX secolo: da questi interessi nasce il testo *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier* e biografia filosofica intitolata *Le maître ignorant*, legata alla figura di Joseph Jacotot, che all’inizio del XIX secolo aveva messo in discussione i fondamenti della pedagogia tradizionale. Cinefilo vicino alle posizioni dei *Cahiers du Cinéma*, ha esplorato i legami fra l’estetica e la politica, occupandosi anche del tema dei diritti umani ed in particolare del problema delle organizzazioni internazionali. Tra le sue opere disponibili in italiano: *Il maestro ignorante* (2009), *L’odio per la democrazia* (2007), *Il disaccordo* (2007), *Il disagio dell’estetica* (2009), *La partizione del sensibile. Estetica e politica* (2016), *Lo spettatore emancipato* (2018).

Il disagio dell'estetica (2004),¹²³⁸ si è occupato anche della logica espositiva museale, nel rapporto tra arte e politica.¹²³⁹ Il disagio dell'estetica moderna, che è politica per sua stessa essenza, deriverebbe, infatti, dalla coesistenza di due necessità opposte: quella che pretende di mutare le forme dell'arte in forme della vita collettiva e quella che vuole preservarne l'autonomia da ogni compromissione militante o commerciale, per arrivare ad una sua emancipazione. Facendo espressamente riferimento alle diverse forme dell'arte contemporanea (fotografia, cinema, installazioni), Rancière, ritiene che ogni opera d'arte agisca per ridefinire i confini e gli spazi di visibilità del mondo e trasformi il senso stesso della parola *comune*, permettendo «una rivoluzione attraverso la quale coloro i quali non sono niente diventano tutto».¹²⁴⁰ Se l'arte lavora alla costruzione di un mondo sensibile, attraverso le parole, le immagini e i racconti, che determinano le modalità con le quali percepiamo le cose,¹²⁴¹ è stata però la politica che ha imposto, con la filosofia idealista ottocentesca, un primo regime estetico, definendo i confini dell'arte e di ciò che è *comune* ad una comunità: una sorta di estetica della politica che viene mostrata nei musei, come nei teatri e nel cinema.¹²⁴² Dunque nella ricerca estetica per Rancière non vi è una realtà *vera* a cui si contrappongono le apparenze, ma soltanto diversi spazi, tempi e competenze, che pretendono di stabilire cosa è adatto al visitatore o allo spettatore. Se non esiste una realtà *vera*, né meccanismi che rischiano di modificare la realtà in immagine illusoria, occorre riconoscere allora che «*ci sono semplicemente scene di dissenso, suscettibili di verificarsi in qualsiasi luogo e in qualsiasi momento*»,¹²⁴³ vale a dire una diversa partizione del sensibile, da cui possono nascere vere e proprie azioni di soggettivazione politica. Promuovere la comprensione delle scene *dissensuali*, significa emancipare lo spettatore, affermare che il tempo della politica non è finito né confinato al passato,¹²⁴⁴ ma avviene attraverso l'affermazione di un soggetto collettivo che si riconosce in uno spazio *comune* e in una parola *comune*,¹²⁴⁵ quale può essere lo spazio di un museo. Per questo, come osserva ne *Lo spettatore emancipato* (2018), il visitatore deve essere il

¹²³⁸ Uscito nell'edizione originale francese nel 2004 e in italiano nel 2009.

¹²³⁹ M. Rebecchi (2014)

¹²⁴⁰ J. Rancière (2017), *Les bords de la fiction*, Le Seuil, Paris, p.17.

¹²⁴¹ A. Inzellino (2019), *Elogio della finzione*, in <https://www.fatamorganaweb.it/lo-spettatore-emancipato-jacques-ranciere/>

¹²⁴² J. Rancière (2016), *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, Roma, pp.31-32.

¹²⁴³ J. Rancière (2018), p. 58.

¹²⁴⁴ A. Inzellino (2019)

¹²⁴⁵ M. Rebecchi (2014)

soggetto di una comunità emancipata, che gioca il ruolo di un interprete attivo, che elabora la propria traduzione e lettura delle immagini, per potersi appropriare della storia e, a sua volta, mostrare la propria storia.¹²⁴⁶ Il presupposto che colui che guarda non sappia vedere ha attraversato la storia della filosofia e dell'emancipazione dalla caverna platonica alla debordiana società dello spettacolo ma può essere capovolto dal ruolo attivo dello spettatore nell'atto stesso di scegliere cosa guardare. Filosofi e rivoluzionari - e da alcuni decenni anche gli artisti – si sono proposti di «*far vedere quel che sta dietro*»,¹²⁴⁷ ma Rancière, dimostrando che alcune di queste strategie, in apparenza inclusive, sono in realtà molto elitarie, propone un integrale rovesciamento, facendo passare l'emancipazione dello spettatore attraverso un diverso uso delle capacità di percepire, che sono di ciascuno, con la possibilità di tradurre in pensiero o in azione anche ciò che si guarda senza conoscere. Il problema non è dunque la fine delle grandi narrazioni storiche, a cui vengono contrapposte le esposizioni tematiche, ma la capacità di ottimizzare lo sguardo del visitatore in un elemento estetico e politico insieme, liberato dal dominio esercitato sull'arte da una parte dell'élite specifica.¹²⁴⁸ Lo sguardo è dunque di per sé una vera attività ermeneutica, perché implica una scelta tra ciò che si guarda e ciò che si sceglie di non guardare, che va ad integrare una catena di emozioni, di sensazioni, di interiorizzazioni che saranno elaborate nel tempo. Tuttavia, per Rancière, come per Dewey, lo sguardo deve essere sorretto da un'educazione estetica, che può essere rafforzata, guidata verso una funzione critica che ci faccia vedere di più, sentire di più, rispetto a quanto avremmo visto da soli. Come vedremo questo aspetto della filosofia pedagogica di Rancière è attuato grazie ad un intenso programma verbale di mediazione culturale, in cui non sono estranei i concetti più arcaici del *learning by doing* o dell'apprendimento *peer to peer* tipico della pedagogia contemporanea.

In questa nuova modalità pedagogica del museo contemporaneo assume una particolare importanza la narrazione, significativamente definita dal filosofo francese come una «*finzione con una forma di razionalità*»,¹²⁴⁹ che rappresenterebbe non qualcosa di arbitrario ma una procedura conoscitiva, un *focus imaginarius*,¹²⁵⁰ qualcosa verso cui tendere, un riesame critico di ciò che veniva dato per risolto: «*Le verità di una storia*

¹²⁴⁶ *ibidem*

¹²⁴⁷ I. Bussoni, S. Cincinelli, *Focus Imaginarius. Intervista a Jacques Rancière* in C. Collu (2020), p.459.

¹²⁴⁸ *Ivi*, p.455.

¹²⁴⁹ *Ivi*, p.456.

¹²⁵⁰ *Ivi*, p.457.

dell'arte, sono innanzitutto la verità di una finzione, catturata tra due livelli di verità, quello dei fatti che possiamo effettivamente stabilire e la verità del loro legame complessivo»,¹²⁵¹ come Rancière stesso scrive a proposito della collezione americana di Albert Barnes, in cui, sin dalla fondazione, erano accostati, secondo delle corrispondenze formali, i quadri degli Impressionisti alle maschere africane, con una forma di esposizione liberata dalle gerarchie e dalle cronologie.¹²⁵²

Benché Rancière, abbia recuperato l'estetica dello sguardo di Dewey e di Venturi, in nome della massima autonomia dell'arte, è stato, invece, molto critico nei confronti del movimento artistico che si collega all'estetica relazionale di Bourriaud, dove l'arte diventerebbe solo un debole surrogato dell'attività politica, incapace di offrire un particolare orizzonte di senso, poiché quelle descritte dagli artisti sarebbero attività che differiscono troppo poco dalle normali situazioni di vita e che, quindi, si rivelano incapaci di modificare i rapporti sociali dominanti. Tuttavia, l'estetica di Nicolas Bourriaud,¹²⁵³ ha comunque avuto un ruolo determinante sulla museologia contemporanea, nell'interrogarsi su come si possa rafforzare il rapporto con il pubblico e su come modificare la sua capacità comunicativa e educativa, mettendo insieme sia gli aspetti relazionale che quelli partecipativi. Bourriaud, infatti, ha individuato il museo quale luogo espressamente dedicato all'incontro con l'opera, dove creare momenti di partecipazione sociale, di dialogo con discipline esterne al mondo dell'arte, di attenzione ai processi temporali di trasformazione. Tutti elementi che il critico francese considera capaci di provocare ricadute in termini politici: «L'arte contemporanea sviluppa apertamente un progetto politico quando si sforza di investire la sfera relazionale problematizzandola».¹²⁵⁴ Il pubblico, secondo questo concetto, diventa co-interprete dell'opera: è l'utente che sceglie come comportarsi di fronte all'opera, quanto tempo parteciparvi e soprattutto decide che senso darne. Questo museo relazionale¹²⁵⁵ comporta

¹²⁵¹ *ibidem*

¹²⁵² Ivi, p.456.

¹²⁵³ Nicolas Bourriaud (1965) curatore e critico d'arte francese e cofondatore, insieme a Jérôme Sans, Bourriaud, del *Palais de Tokyo* a Parigi, dove ha lavorato dal 1999 al 2006. È stato corrispondente per «Flash Art» (1987-1995) e fondatore e direttore della rivista d'arte contemporanea «Documents sur l'art» (1992-2000). Autore di celebri pubblicazioni fra cui *Estetica relazionale* (1998), *Postproduction* (2002) e *The Radicant* (2009) è stato il curatore dal 2007 al 2010 alla *Tate Britain* di Londra. È stato il direttore dell'*École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* dal 2011 al 2015 e, sempre nel 2015, è stato nominato direttore del centro artistico *La Panacée* e del *Centro d'Arte Contemporanea* di Montpellier.

¹²⁵⁴ N. Bourriaud (1998), p.16.

¹²⁵⁵ Sul tema si veda, in particolare, S. Bodo (2003).

una rete di relazioni, interne ed esterne, tra museo, territorio e gli stakeholder, in uno scenario completamente amplificato dalla crisi pandemica, in cui sono diventati decisivi quelli che possiamo definire dei veri e propri beni relazionali, ovvero le amicizie, le conoscenze e i legami affettivi che si possono coltivare in luoghi pubblici con determinate caratteristiche.¹²⁵⁶ Il tema della relazione è diventato un obiettivo del museo e al tempo stesso uno strumento sul quale investire, in grado di mutare il valore della visita sia dal punto di vista estetico che concettuale.¹²⁵⁷ Andreas Johann Wiesand, che è stato il direttore del *Museo di Colonia*, descrive il museo relazionale attraverso il concetto di «*museo a tre dimensioni*», dove vengono messe in atto delle precise strategie: 1) efficaci rapporti con gli interlocutori istituzionali; 2) coinvolgimento attivo dei diversi gruppi di utenza; 3) motivazione nel personale museale.¹²⁵⁸ In concreto, nel museo di oggi, si cerca di produrre un'ambiente in cui il visitatore, non seguendo un percorso univoco, lineare ed obbligato, tracci il proprio singolare ed irripetibile itinerario, con traiettorie molteplici, alla stregua della propria dimensione interiore.

Il museo partecipativo come *mentoring* culturale

Il museo partecipativo ricerca una struttura narrativa che funga da dialogo tra le opere e le persone. In una fase iniziale, seguendo le indicazioni che venivano da musei come il *MoMA* e la *Tate Modern*, aveva affidato questo compito all'ordinamento, ma in una società nella quale l'innovazione tecnologica ha creato uno spazio inedito di partecipazione del pubblico è stato assunto un altro punto di partenza, lo *storytelling*, ovvero una condivisione di contenuti, sia fisici che digitali. Lo *storytelling*, che tradurrei con il termine italiano di “*interpretazione narrativa*”, non è una pratica educativa nuova, già il semiologo Roland Barthes negli anni Settanta ne aveva sottolineato la valenza, in quanto permetteva, attraverso le categorie della conoscenza costituite dal racconto, di capire e ordinare il mondo in cui viviamo.¹²⁵⁹ Ma è stata soprattutto la visione del pensiero narrativo dello psicologo cognitivista Jerome Bruner ad identificare nello *storytelling* uno degli elementi più significativi per la comunicazione e l'interpretazione degli *exhibits*. Secondo lo studioso, la propensione dell'uomo a raccontare storie non solo serve alla

¹²⁵⁶ L. Becchetti, L. Bruni, S. Zamagni (2019), p. 23.

¹²⁵⁷ M. Vanni (2020), p.53.

¹²⁵⁸ A. J. Wiesand (2003)

¹²⁵⁹ R. Barthes (1957)

comprensione ma «*costituisce una pratica potente, che stabilizza e rinnova la vita associata*».¹²⁶⁰ Recuperando la filosofia di Bruner, la museologia contemporanea, dunque, ha proposto una variegata serie di interpretazioni, talvolta persino in contrasto con le verità scientifiche, ma che consentono al visitatore di costruire, tramite gli oggetti, una propria e significativa rappresentazione del mondo.¹²⁶¹

Questa pratica narrativa consente di appropriarsi del contesto e di partecipare, insieme agli addetti ai lavori, ad una personale visione interpretativa e descrittiva. Parafrasando la scrittrice premio Nobel Alice Munro, James Bradburne, attuale direttore della *Pinacoteca Brera*, fornisce quella che ritengo essere la più suggestiva definizione di narrazione museale: «*una storia, non è una strada da seguire, è più come una casa. Ci entri e ci resti per un po', vai avanti e indietro, ti sistemi dove più ti piace e scopri i rapporti fra stanze e corridoi, e come il mondo esterno viene alterato se lo osservi dalle finestre*».¹²⁶² Infatti, quello che oggi è definito il *participatory museum*, secondo una definizione di Nina Simon,¹²⁶³ costituisce il primo presupposto per la costruzione del senso di appartenenza a un gruppo sociale, per la creazione d'identità multiple e per l'ampliamento dell'orizzonte comunicazionale. Soprattutto quelli scientifici, e via via anche quelli d'arte, grazie allo *storytelling*, hanno consentito ai visitatori di partecipare alla co-produzione del valore museale, una possibilità che amplifica l'atteggiamento emotivo nei confronti degli oggetti esposti e, in nazioni fortemente multietniche, consente al museo di assumersi la responsabilità di avvicinare individui di diversi gruppi sociali, accompagnando le nuove generazioni verso una diversa e più ampia armonia sociale.¹²⁶⁴ La presa di coscienza delle potenzialità degli oggetti museali, quali possibili *medium* tra lo staff interno e il pubblico, ha trasformato la comunicazione da «*una forma di cultura*»,¹²⁶⁵ in una forma di interpretazione, spesso assegnata ai visitatori, in cui prevale oltre al contenuto anche l'aspetto relazionale. La cultura, che nel modello costruttivista si basava ancora sulla distinzione tra “bassa” e “alta”, oggi è più che mai associata all'analisi di tutti gli strumenti e i processi comunicativi che, nella vita sociale, contribuiscono alla costruzione del significato, qualificando il museo come luogo generativo di

¹²⁶⁰ J. Bruner (1994), p.68.

¹²⁶¹ C. Lollobrigida (2010), p.159.

¹²⁶² *ibidem*

¹²⁶³ N. Simon (2010), p. 2.

¹²⁶⁴ M. Vanni (2020), p.155.

¹²⁶⁵ E. Hooper Greenhill (2003), p.19.

competenze.¹²⁶⁶ Ciò ha comportato una notevole trasformazione della comunicazione museale da sistema informativo a sistema di sapere condiviso. Si agisce, cioè, per dirla alla Sloterdijk, per riempire proprio quello spazio vuoto tra gli oggetti, ma gravido di possibilità, perché unisce curatori, educatori e pubblico. In un contesto che sempre più assume una dimensione multietnica, si tratta di una straordinaria opportunità per costruire un patto di prossimità con le comunità locali e per colmare alcuni divari sia educativi che generazionali.

Rivolgendosi ai progetti di *mentoring* culturale che hanno interessato i musei italiani, sebbene il panorama sia particolarmente effervescente, cito, per brevità, il lavoro dell'associazione culturale *Patrimonio di storie*,¹²⁶⁷ nata nel 2011, patrocinata da Silvia Mascheroni, Simona Bodo e Maria Grazia Panigada, che ha anche censito diverse attività legate alla nuova forma di interpretazione museale. Come ricorda Silvia Mascheroni, è fondamentale questo ruolo di *mentoring* che, con i loro repertori di storie desunte dalle opere d'arte, possono svolgere nei confronti dei cittadini stranieri e degli immigrati di prima e di seconda generazione. L'esperienza del raccontare consente di formare una comunità, anche nei territori di confine, unendo persone che condividono un patrimonio di idee ed esperienze, promuovendo attività culturali che fronteggiano l'intolleranza e la povertà educativa, come suggerisce la stessa *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società*, più nota come *Convenzione di Faro* (2005). A riprova di questa capacità, si è aggiunta, nel 2019, a livello internazionale, la *Dichiarazione di Funchal, Museums, Social landmarks*,¹²⁶⁸ che invita i musei ad aprirsi all'inclusione e contestualmente a rendere i cittadini sempre più consapevoli dell'importanza delle istituzioni museali presenti sul territorio. Su queste possibilità, con un taglio più vocato alla documentazione e alla ricerca, si è collocato ormai da tempo *Archeostorie*,¹²⁶⁹ il web magazine diretto dall'archeologa Cinzia Dal Maso.

Poiché la partecipazione non avviene solo attraverso la costruzione di storie, ma anzi, in una certa fascia di pubblico più giovane, richiede una maggiore interazione fisica con l'oggetto, particolarmente attivo si è dimostrato il *Museo di arte moderna e*

¹²⁶⁶ G. Brambilla (2021), p.116.

¹²⁶⁷ <https://www.patrimoniostorie.it/parlano-di-noi/>

¹²⁶⁸ Adottata da ICOM Europa e dalla *Federazione Mondiale degli Amici dei Musei* (WFFM), la dichiarazione individua alcune specifiche attività per facilitare il loro ruolo sociale.

¹²⁶⁹ <https://www.archeostorie.it/>

contemporanea di Trento e Rovereto (MART) dove Carlo Tamanini, coordinatore dell'area educazione e mediazione culturale, ha messo a punto un particolare programma didattico volto alla percezione consapevole e attenta della vita reale del pubblico più giovane e delle famiglie. Grazie al supporto dell'Università di Trento e Bolzano e ai loro centri di ricerca dedicati all'estetica applicata, alle scienze cognitive e al design thinking, è stato creato un *Kit della comunità educante* per formare un tessuto di relazioni con le comunità extracomunitarie con una certa povertà educativa, in cui il museo si pone come un mediatore capace di attivare una ricerca consapevole di senso.¹²⁷⁰ Secondo Tamanini, infatti, non è l'acquisizione di sapere che attira i visitatori, bensì la possibilità di un confronto su temi e oggetti, dove, però, l'informazione data dal museo deve sostenere questo dialogo con il pubblico. Resta in questo alveo anche una certa indeterminatezza e sperimentazione su cosa si possa fare nella narrazione partecipata, perché, sempre secondo Tamanini, spesso il pubblico completa l'avventura educativa con un personale percorso che inizia solo quando le cose vanno diversamente da come le immaginava chi l'ha progettata. Mediare e non insegnare, è una delle prime regole, in cui la mediazione, secondo la metafora della museologa austriaca Gabrielle Stöger, è "*l'acqua*" che rende vitale la "*pianta museo*", anche se, proprio come l'acqua, non è afferrabile e in qualche misura trasparente.¹²⁷¹ Tra tutti i progetti per un pubblico adulto cito poi il laboratorio creativo *Il mio mondo*, attivato durante la mostra dell'artista Julian Opie, partendo dalla produzione degli autoritratti dei visitatori, si sono poste delle domande dirette al pubblico per dar vita a idee, pensieri, gusti, caratteri del lavoro incessante di costruzione della propria identità personale, in cui il museo diventa uno strumento di vera *cittadinanza attiva* che incoraggia e sostiene una visione più libera di noi stessi, della società, evocando, al tempo stesso, delle energie positive e una passione condivisa per la felicità e il benessere.

In ultimo vorrei occuparmi di uno strumento che, anche in un museo che crea «*il maggior numero possibile di storie coerenti, in una cornice complessiva, di racconti* "non

¹²⁷⁰ Incontro con il curatore alla conferenza di ROME organizzata dalla prof.ssa Irene Baldriga.

¹²⁷¹ <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/didattica/2017/02/intervista-carlo-tamanini-mart-rovereto/>

lineari”»,¹²⁷² è comunque ritenuto indispensabile dal più del 60% dei visitatori,¹²⁷³ ovvero la didascalia. Ritengo, infatti, che lungi dall’essere elementi confusivi o inutili, delle buone didascalie, specialmente per l’arte contemporanea, aiutino alla comprensione, anche nei suoi aspetti più particolari e contraddittori. Il pubblico che entra in un museo, ha il pieno diritto di capire ogni aspetto dell’opera d’arte, e pertanto non bastano le fonti di sollecitazione visiva, ma serve un valido apparato descrittivo e interpretativo, che sia anche immediatamente consultabile. Le didascalie non solo forniscono informazioni fondamentali (autore, datazione, tecnica, stato di conservazione, proprietà, ecc.) ma orientano il visitatore nella comprensione dell’ordinamento proposto dai curatori. Credo, infatti, che il vero discrimine nelle scelte espositive, in particolare per quelli d’arte contemporanea, non sia sulla modalità allestitiva ma sulla capacità di inserire elementi di contesto e informazioni che aiutino il visitatore a “*navigare*” nelle sale, sebbene non si impongano né tappe e né mete, insomma che forniscano una bussola che renda possibile ed appagante la visita alla collezione.¹²⁷⁴ Se a favore di un museo “*muto*”, che insiste sull’immediatezza emotiva, ci sarebbe il fatto che in questo modo si elude la resistenza nel visitatore obbligato a compiere uno sforzo cognitivo ed assegnare alla lettura un significato corretto,¹²⁷⁵ la pratica di eliminare le didascalie è davvero molto rischiosa. Le didascalie, infatti, rappresentano la voce stabile del museo che, per istituzione non può essere mai silente, perché pur scegliendo i toni e le forme del suo dialogo, deve legittimare il valore delle opere ma anche di diversi tipi di conoscenza possibili al suo interno, senza lasciar spazio all’approssimazione o al relativismo. Ancora una volta cito Bradburne: «*la didascalia è la somma di tutti gli atti interpretativi dei quali un’istituzione si serve per creare significato*».¹²⁷⁶

Per capire in che modo l’uso delle didascalie sia cambiato in Italia dove, come abbiamo visto, si è sviluppata un’ampia riflessione sulle buone pratiche per l’inclusione del

¹²⁷² J. Bradburne (2019), *Gli occhi comprendono meglio del cervello L'ABC dei musei di James Bradburne: «L'ambiente giusto può produrre cittadini onesti e felici»*, in «Il Giornale dell’Arte», n. 402, nov.

¹²⁷³ L. Solima (2012), *Il museo in ascolto: nuove strategie di comunicazione per i musei statali*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore.

¹²⁷⁴ M. T. Balboni Brizza, *Immaginare il museo*, Milano 2006 (n. e. 2018), p.18.

¹²⁷⁵ M. C. Ciaccheri (2017), *La resistenza al museo. Le parole delle didascalie* in «Che fare» del 11 gennaio <https://www.che-fare.com/museo-resistenza-parole-didascalie/>

¹²⁷⁶ A. C. Cimoli, M.C. Ciaccheri, N. Moolhuijsen (2020), *Senza titolo. La metafora delle didascalie*, Nomos Edizioni, Milano. Da un’intervista concessa a M.E. Colombo, p.89, riportata anche da G. Brambilla (2021), p.233.

pubblico nelle attività e nelle iniziative di valorizzazione, si rimanda alle *Linee guida per la comunicazione nei musei: segnaletica interna, didascalie e pannelli* redatte per il Ministero da Cristina Da Milano ed Erminia Sciacchitano che fanno un esplicito riferimento alle nuove soluzioni adottate in alcuni musei stranieri come il *British Museum of Natural Art* di Londra dove, come scrive un curatore, «cerchiamo sempre di fare iniziare il percorso con qualche cosa di familiare per il visitatore. In questo modo si sente più a suo agio ed è incuriosito dal significato che può avere un oggetto, o un'azione a lui nota in quel contesto». ¹²⁷⁷ Al di là dei modelli, in effetti, negli ultimi anni, le didascalie, presenti nel 95% dei musei italiani, sono diventate più complesse, passando dalla forma tradizionale a quella interpretativa che consente di instaurare un nuovo dialogo tra il visitatore e gli oggetti. Come abbiamo visto per la narrazione, che altro non è che una forma amplificata di didascalia, anche le *didascalie interpretative*, spesso più lunghe di quelle tradizionali, forniscono accanto alle informazioni scientifiche, approfondimenti e spunti per una migliore conoscenza delle opere, presentando al loro interno delle testimonianze personali e usando un tono più accessibile e meno convenzionale. Lo scopo, infatti, è anche quello di fare emergere il valore della *polifonia culturale* in tutte le sue componenti, quale specchio della società in cui si sviluppa. È anche vero che la didascalia può essere sostituita da altre forme più tecnologiche ed accattivanti, come dimostrano, ad esempio, le diverse mostre curate da Manuel Blanco – a partire da quella del 2006 presso il Padiglione spagnolo della Biennale *España (f.) Nosotras. La Ciudades* - dove la comunicazione assume una funzione così radicale da tramutare la mostra stessa in una grande installazione di didascalie “viventi”, con donne a grandezza naturale che raccontano la loro personale idea di città e sembrano dialogare con il visitatore. Cito l'esempio di Manuel Blanco, perché questo curatore ha spesso ribadito la necessità di un impegno particolare nella comunicazione museale, dove ciò che veramente si deve trasmettere sono proprio le idee che stanno dietro un'opera d'arte, un'immagine o un progetto, anche grazie a figure professionali che si assumano la

¹²⁷⁷ C. Hill (2008), *British Museum of Natural History*, in A. Angela, *Musei (e mostre) a misura d'uomo. Come comunicare attraverso gli oggetti*, Armando Editore, Roma, p.131.

responsabilità dell'interpretazione, che non siano solo definiti educatori o curatori, ma, appunto, *intitolati all'interpretazione*.¹²⁷⁸

Questa sollecitazione sull'importanza della comunicazione, con un particolare riferimento alle didascalie, nasce, in questo mio lavoro, da ciò che avviene oggi alla Galleria, dove portando agli estremi il senso di libero viaggio del visitatore, l'organizzazione dell'intero *display*, allestito da Cristiana Collu, poggia sull'eliminazione di qualsiasi mediazione verbale e concettuale, se si esclude un pannello iniziale e pochissimi QR-code vicino ad opere considerate più significative. Nella seconda parte di questo capitolo entrerò nel merito della questione, per ora mi limito a fare un confronto con un approccio metodologico e comunicativo diametralmente opposto, quello della *Pinacoteca Brera*, dove le didascalie sono diventate un elemento identitario del rapporto con il pubblico. Piuttosto che eliminarle, sono state maggiormente valorizzate, addirittura fornendo al pubblico una gamma di possibilità, da quella tradizionale o scientifica, con delle informazioni formali e standard, a quella semplificata, per i bambini e le famiglie che visitano la collezione, alle didascalie cosiddette "d'autore", scritte da personaggi della cultura che servono per creare un contesto descrittivo più ampio, fino a quelle a carattere tattile o olfattivo, per i soggetti con diverse disabilità.

L'elenco su esempi di didascalie¹²⁷⁹ e narrazioni partecipate potrebbe essere ancora lungo ma ciò che mi preme sottolineare, per concludere, è l'importanza del concetto di *mentoring*, che sta dietro questi interventi e che trasforma il museo, per tutti i suoi pubblici, in un'istituzione degna di fiducia, al pari della scuola o della famiglia, tanto che questa funzione si può considerare la nuova frontiera del ruolo sociale. Qui vorrei riportare anche alla mente la definizione dell'ICOM con cui ho iniziato questo capitolo, in cui si sottolinea come il museo abbia, ormai, imboccato la strada che contribuisce alla dignità umana e alla giustizia sociale, all'uguaglianza globale e al benessere planetario.

¹²⁷⁸ M. Blanco (2011), *La mostra come strumento di comunicazione. Alla ricerca di nuove interazioni tra contenuto e diffusione*, in *Come sarà il museo contemporaneo? Ciclo di incontri organizzati in onore di Franco Albini*, MAXXI, Roma, marzo-maggio 2011, pp.100-105.

¹²⁷⁹ A. C. Cimoli, M.C. Ciaccheri, N. Moolhuijsen (2020), *Senza titolo. La metafora delle didascalie*, Nomos Edizioni, Milano.

Il rapporto del museo con l'utenza remota

Più di ogni altro *media*, internet, ha enormemente accresciuto il peso sociale del museo e la sua responsabilità, anche se alcuni operatori museali non sono ancora pronti a modificare il loro approccio interpretativo unidirezionale al patrimonio culturale, come dimostra l'interessante ricerca del 2016 sulla lettura dei contenuti in chiave autobiografica, condotta da Simona Bodo, Silvia Mascheroni e Maria Grazia Panigada.¹²⁸⁰ In questo ambito di ricerca, lo studio più interessante è quello condotto da Elena Bonaccini¹²⁸¹ sulle potenzialità offerte dalle ICT, soprattutto dal web e dai vari social media. Ovvero sulla modalità digitale che si è dimostrata la più capace, per il suo grande potenziale inclusivo, di intercettare il visitatore disinteressato o che rivela difficoltà di accesso e limitazioni di natura fisica e culturale.¹²⁸² Già nel 2003, la *Carta di Parma*, un documento strategico redatto dal *National Representatives Group for digitalisation* nell'ambito del progetto della Comunità Europea MINERVA,¹²⁸³ evidenziava che la digitalizzazione fosse «*un passo essenziale che le istituzioni culturali europee devono compiere, allo scopo di tutelare e valorizzare il patrimonio culturale comune dell'Europa, di salvaguardare la diversità culturale, di fornire ai cittadini un migliore accesso al patrimonio, di sviluppare la formazione e il turismo e contribuire allo sviluppo delle imprese nel settore dei nuovi contenuti digitali e dei servizi*». ¹²⁸⁴ Anche se relativamente da poco i musei italiani hanno utilizzato in maniera più sistematica il Web 2.0, si possono riscontrare già vantaggi e svantaggi; uno dei vantaggi è quello di consentire al visitatore di intervenire sulle scelte fatte dai curatori, esprimendo, con immediatezza, le emozioni suscitate durante la visita, corredando il tutto con una grande mole di immagini che oggi accrescono la memoria collettiva.¹²⁸⁵ Questo tipo di *feedback*

¹²⁸⁰ S. Bodo, S. Mascheroni, M.G. Panigada (2016)

¹²⁸¹ E. Bonaccini (2012). Nell'articolo, a cui rimando per una trattazione assai esaustiva sull'argomento, sono riportati molti esempi di *digital storytelling* attuati dai musei di diversi paesi europei, tra cui l'Italia.

¹²⁸² M. Vanni (2020), p.187.

¹²⁸³ MINERVA, *Digitising content together. Ministerial Network for Valorising Activities in Digitisation*, Roma, @Progetto MINERVA, 2003: progetto finanziato dalla Commissione Europea nell'ambito del programma Ist (Tecnologie per la società dell'Informazione), coordinato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, è stato attivato nel 2002 con l'obiettivo di comparare e armonizzare le politiche e programmi di digitalizzazione del patrimonio culturale. Attraverso una rete che coinvolge i ministeri e le istituzioni preposte alla tutela, si propone di arrivare ad una comune visione europea nella definizione delle azioni e dei programmi nel campo dell'accessibilità e fruibilità in rete dei beni culturali.

¹²⁸⁴ European Conference of MINERVA, *Carta di Parma*, 19 novembre 2003.

¹²⁸⁵ Sull'utilizzo dei new media come strumento per la creazione di un valore culturale si veda Y. Kalay, T. Kvan, J. Affleck (2007).

del pubblico assume l'aspetto di una interpretazione profonda perché fa riferimento alla *background* individuale, inteso come bagaglio personale di esperienze e cultura pregresse, in cui la conoscenza museale viene "costruita" insieme al visitatore oltre che "trasmessa". Si tratta di un approccio aperto ai diversi tipi di pubblico, con apporti che vanno dalla storia alla sociologia, dalla pedagogia all'antropologia, che intende il museo digitale come frutto di una co-costruzione tra curatori e visitatori.¹²⁸⁶ Nei casi più virtuosi, dunque, l'uso del digitale per creare e diffondere i contenuti non è un semplice doppiopione virtuale degli spazi fisici del museo ma un luogo molto diverso, fortemente riconoscibile e identitario, in cui l'informazione è messa a disposizione di tutti, con il massimo grado di personalizzazione e di interazione diretta.¹²⁸⁷ Questa modalità è un forte catalizzatore per un approccio più rilassato e ha trasformato l'esperienza museale in un fenomeno sociale, incoraggiando l'interazione, l'*engagement* o, nel peggiore dei casi, solo una gran mole di *post* su piattaforme come *Instagram*. Del resto, ormai il modo più diffuso con cui si affronta oggi una visita museale è quello della condivisione sulle piattaforme dei social-media, atteggiamento che ha contribuito a tramutare qualunque *utente-consumatore* in un potenziale *utente-prosumer*. Sfruttando questa tendenza, diversi musei hanno organizzato delle campagne per far raccontare le collezioni al pubblico. Tra i primi il *Metropolitan Museum* di New York che, nel 2009, con un'iniziativa chiamata prima "*It's time we Met*" e poi più semplicemente "*My Met*", ha chiesto ai visitatori di fotografare gli spazi espositivi e le opere che avevano apprezzato durante la visita, creando una sorta di museo virtuale condiviso, sulla piattaforma di *Flicker*, iniziativa imitata largamente, con una pagina del sito di ogni museo, ormai istituzionalizzata, appositamente dedicata alle immagini postate dai visitatori.¹²⁸⁸ In una versione di quello che potremmo definire *social art*, cercando di allettare il pubblico con una partecipazione in cui prevale l'*appeal* sociale, si possono avvicinare categorie di fruitori che ancora non sono state intercettate. In Italia, nel 2013, prima che tale attività fosse svolta dalle stesse istituzioni museali, nasceva il format *#InvasioniDigitali* ideato da Fabrizio Todisco con una rete di blogger.¹²⁸⁹ La prima edizione (20 - 28 aprile 2013) è stata ideata quasi per caso, come reazione alla cancellazione della *Settimana della Cultura* da parte del ministero. Basato

¹²⁸⁶S. Alpers (1991)

¹²⁸⁷F. M. C. Santagati (2019)

¹²⁸⁸E. Bonaccini (2012), p. 25.

¹²⁸⁹<https://www.invasionidigitali.it/il-format/>

sull'uso di smartphone, tablet, tag e social network, il progetto di Todisco ha mostrato, per primo, il cambiamento nel ruolo degli utenti e la portata delle piattaforme sociali, in grado di "invadere" gli spazi della cultura e dell'arte per vivere e raccontare una propria versione dello *storytelling*. La seconda edizione (24 aprile - 4 maggio 2014) ha coinvolto anche altri luoghi della cultura e musei internazionali, arrivando, ad oggi, a circa 50.000 utenti in tutti i paesi del mondo.¹²⁹⁰ Tra quelli che hanno partecipato alla seconda edizione di *#InvasioniDigitali* anche il *Museo Hendrick Christian Andersen*, allora collegato alla Galleria, mentre nell'edizione del 2015 è stato lo stesso pubblico non solo a postare ma anche a decretare le immagini vincitrici.¹²⁹¹ Rispetto alle molte possibilità di partecipazione e di educazione che tecnologie digitali consentono, mi sembra interessante, anche ai fini della ricerca, considerare il caso in cui una mostra o un evento vengano direttamente progettati a partire dalle preferenze espresse dal pubblico. Anche qui gli esempi si moltiplicano perché nell'ultimo decennio questo meccanismo di coinvolgimento è diventato esponenziale. Il *Brooklyn Museum* che, come si legge sul sito,¹²⁹² ha tra le sue *mission* quella di creare incontri stimolanti e partecipativi con l'arte che consentano al visitatore di espandere la modalità con cui vede sé stesso e il mondo che lo circonda, ha organizzato, nel 2008, una mostra fotografica intitolata *Click! A Crowd-Curated Exhibition* per prendere in considerazione il grande cambiamento urbano della zona limitrofa; Shelley Bernstein, responsabile dei Servizi Informatici, prendendo ispirazione dal libro *The Wisdom of Crowds*, in cui l'economista James Surowiecki afferma che una folla eterogenea è spesso più saggia nel prendere decisioni politiche rispetto agli individui esperti, ha voluto esplorare se tale assunto poteva essere applicato alla curatela di una mostra fotografica. Si tratta di un progetto diviso in tre parti: ad alcuni artisti è stato chiesto di inviare un'opera fotografica sul tema *Changing Faces of Brooklyn*, e tramite un dibattito online e una valutazione del pubblico, è stata poi allestita la mostra. Le opere non solo erano presentate secondo il gradimento ricevuto ma i visitatori potevano anche vedere come i diversi gruppi avevano valutato le stesse immagini. Con una modalità analoga il *Victoria & Albert Museum* di Londra, parte del più ampio *National Museums Online Learning Project* in cui collaborano nove istituzioni museali,

¹²⁹⁰ Dati estratti dal sito e datati al 2019.

¹²⁹¹ E. Bonaccini (2012), p.26.

¹²⁹² <https://www.brooklynmuseum.org/about>

con la mostra intitolata *Creative Spaces*¹²⁹³ ha consentito di creare una propria collezione di immagini, con il materiale rinvenuto sul web. Ancora prima, la *Tate Britain* di Londra aveva organizzato, già nel 2007, la mostra *How We Are: Photographing Britain*, consentendo al pubblico di svolgere un'esperienza curatoriale nella creazione dei contenuti attraverso il gruppo di *photo-sharing* sulla piattaforma *Flickr*; qui si potevano “postare” degli scatti fotografici su uno dei temi scelti dai curatori (ritratto, documentario, paesaggio o natura morta) ma le fotografie inviate, oltre ad essere pubblicate sul web, erano proiettate su appositi schermi all'interno del museo.¹²⁹⁴ Mi sono dilungata a lungo su questa tipologia di co-creazione perché, come vedremo, tra le molte novità che Cristiana Collu ha voluto consegnare al pubblico, forse la più innovativa è quella di un museo sempre più digitale, con un'intensa presenza sui *social network* e con una serie di interventi molto simili a quelli appena descritti. Sottolineo, infatti, che, in uno studio di Roberta Garibaldi¹²⁹⁵ del 2012, che analizzava nel dettaglio l'utilizzo dei network da parte dei 26 musei italiani associati ad AMACI (Associazione dei Musei d'Arte Contemporanea Italiani), la Galleria non era risultata tra i più attivi,¹²⁹⁶ mentre ora, al contrario, appare ai primi posti tra quelli italiani nell'utilizzo dei *social media*.¹²⁹⁷ Pur tra le molte perplessità che queste strategie di partecipazione suscitano, bisogna riconoscere che gli utenti *taggando* le collezioni, creano delle folksonomie proprie, talvolta molto originali, che consentono ai musei di guardare alle opere d'arte con l'occhio del non-esperto ma, soprattutto, consente ai non-esperti di rintracciare nel web qualcosa con una tassonomia diversa che, altrimenti, non incontrerebbero o non comprenderebbero facilmente.¹²⁹⁸ Inoltre, lo scambio di competenze e di conoscenze che avviene sul web, modifica il rapporto tra curatore e visitatore, che si sente più coinvolto e che diventa sempre più diretto nella richiesta di informazioni, come ha dimostrato *Ask a curator* (2010) dove i curatori di trecento musei nel mondo, tramite *Twitter*, hanno risposto ad ogni tipo di quesito posto dagli utenti;¹²⁹⁹ tra tutti quelli che hanno partecipato all'esperimento, l'Italia era rappresentata solo dal MART di Rovereto, allora diretto da

¹²⁹³ <http://vna.nmolph.org/creativespaces/>.

¹²⁹⁴ N. Feliciati (2009), p.71.

¹²⁹⁵ R. Garibaldi (2015), p.48.

¹²⁹⁶ Sito attivo dal 2010: fan 2701, età di riferimento 25/34, numero talk 230, photo tagges 1199.

¹²⁹⁷ 1.398.490 visite sul sito web istituzionale, 19.550 followers Instagram, 26.348 followers su Facebook.

Dati tratti dal Report 2017 <https://issuu.com/lagallerianazionale/docs/la-galleria-nazionale-report-2017>

¹²⁹⁸ C. Guerzoni, A. Mininno (2008) p. 161.

¹²⁹⁹ <http://www.askacurator.com/home.html>

Cristiana Collu che, dunque, fin da subito, è stata particolarmente attenta alla socialità condivisa e virtuale.

Cristiana Collu (2015 - 2023) e il tempo “scardinato” della collezione

Cristiana Collu nasce a Cagliari nel 1969 e, dopo la laurea in Arte Medievale presso l'Università degli Studi di Cagliari, nel 1993, si trasferisce in Spagna, prima lavorando al museo di Burgos e poi a Madrid, dove, nel 1996, ottiene il Dottorato di Ricerca in Studi Museali. Ritornata in Italia, dopo un apprendistato presso l'*Art Gallery of South West* di Sydney, diventa direttore del *Museo d'Arte* della provincia di Nuoro, incarico che lascia nel 2012 per spostarsi al MART di Rovereto. Dal 2015 è la direttrice della *Galleria Nazionale* di Roma.

Come ho detto all'inizio di questo capitolo l'attuale allestimento si caratterizza immediatamente per un'idea di luminosità che ha donato una nuova veste al contesto. Cristiana Collu sostiene di essersi comportata come un'archeologa, ossia con un *modus operandi* che ha scavato nella struttura architettonica per rintracciare e riscoprire una sua identità iniziale: «*Ho iniziato da dentro, dall'architettura e dalla luce. Ho fatto l'archeologa e ho provato a segnare il tempo in levare. Ho cercato di ritrovare lo spirito di questo luogo e da qui ho ricominciato a disegnare una possibilità per l'altra pietra d'angolo della Galleria Nazionale, la sua collezione*». Liberare l'architettura dai molti interventi precedenti è stato, dunque, il primo passo: «*Quando sono arrivata alla Galleria Nazionale, un anno fa, ho trovato uno spazio che in qualche modo non risuonava e mi sembrava che l'edificio fosse appesantito e opaco e si fosse perduta la centralità, l'identità, anzi la personalità, dello spazio architettonico, la sua posizione rispetto al contesto, la sua relazione con Villa Borghese e con i giardini e in generale con gli spazi esterni*».¹³⁰⁰ Con questa idea di innestare la relazione tra esterno ed interno, sono stati utilizzati la scalinata e il pronao dell'edificio, quali elementi dal forte gradiente comunicativo, un invito ad entrare, grazie al titolo posto ai suoi piedi, alle scritte che periodicamente vengono proposte sulle alzate dei gradini e all'installazione dei leoni bronzei o dei gorilla di Davide Rivalta che prendono possesso della scalinata e sembrano lentamente procedere verso l'interno. Una volta entrati, ci si trova nello spazio della Sala delle Colonne, dove è stata smantellata, sia pure con molte perplessità, l'opera

¹³⁰⁰ Z. Magliozzi (2016), *Aria fresca per la GNAM di Roma* in «Il Giornale dell'Architettura», 15 nov.

site specific di Alfredo Pirri realizzata nel 2010. L'eliminazione è stata una delle prime critiche mosse alla neodirettrice, non solo per lo spreco di denaro pubblico ma perché, come dichiara l'artista in un suo blog, si è trattato di «(...) *un gesto, se posso permettermi il giudizio, poco comprensibile per un pubblico che continua ad amarla in maniera speciale seguitando a rinnovare il consenso nei suoi confronti. Questo si ricava facilmente analizzando tutti gli strumenti di divulgazione e informazione digitali che compongono la rete, dove circola una grande massa d'immagini e idee che si sono sviluppate (e continuano a muoversi) intorno a quest'opera (...)*». ¹³⁰¹ Al suo posto Cristiana Collu ha voluto creare uno spazio destinato all' accoglienza: «*una camera di decompressione, di sala di attesa e di transito necessario per accedere alla dimensione estetica che il museo d'arte promette*». ¹³⁰² La Sala delle Colonne che sembra non appartenere più alla topografia originaria, separata dal Salone Centrale da tende che ne impediscono la vista, è stata trasformata, non sempre in maniera elegante, a mio parere, in un ambiente dove le persone possono sostare, incontrarsi, discutere, abitare il museo, senza dover per forza accedere alle sale. Intesa quale riappropriazione di uno spazio pubblico, la sala vuole essere letta in forma di piazza, con ristoro, dei divani e una connessione *Wi-Fi*, ormai assolutamente indispensabile per definire un moderno spazio di aggregazione. Il designer Martí Guixé, amico personale della direttrice, è stato incaricato di allestire qui il bookshop, il desk informativo e un piccolo bar, utilizzando uno stile in forte contrasto, soprattutto nel salto di scala, con l'architettura monumentale del luogo. Ancora una volta, lo "scontro" tra arredamento ed ambiente è voluto da Cristiana Collu, che spiega: «(...). *Un progetto reversibile che cita il passato in chiave contemporanea: c'è l'idea del temporary ma ci sono anche i caratteristici sofà e il grande storico tappeto con disegno di Cambellotti che ha oltre un secolo. Una scelta precisa e consapevole. L'intervento grafico realizzato direttamente da Guixé, utilizzando Bodoni, è evidentemente un'ulteriore citazione che rende tutto immediatamente più fresco. Per me non c'è contrasto, e se c'è è composto, in armonia con una sorta di pulizia e candore che contraddistingue la sala. Il Trojan bar è essenziale e mescola oggetti di design dello stesso segno, ma di qualità diversa*». ¹³⁰³ Nel 2021, in occasione della mostra *Io dico Io – I say I* a cura di Cecilia Canziani, Lara Conte e Paola Ugolini, è stata aggiunta in questo

¹³⁰¹ <http://scasciumeu.blogspot.com/2016/04/i-passi-ritroso-della-gnam.html>

¹³⁰² *ibidem*

¹³⁰³ Z. Magliozzi (2016), *Aria fresca per la GNAM di Roma* in «Il Giornale dell'Architettura», 15 nov.

ambiente l'opera *site specific* di Marinella Senatore, *Remember the first time you saw your name* (2020) che amplifica, con le sue luminarie, l'immagine di questo luogo come di una piazza di un paese. Benché, a mio avviso, il risultato appaia discutibile dal punto di vista estetico, questo ingresso, è coerente con un diverso modo di considerare il museo di Collu e la sua funzione nei confronti del pubblico. Se per Marini Clarelli si trattava di creare una soglia simbolica di accesso, uno spazio "altro" rispetto a quello della quotidianità, al contrario, per Collu la dimensione spaziale è quella della vita reale, quotidiana, forse anche eccessivamente dimessa, con una continuità verso ciò che avviene all'esterno.

In generale, la Galleria, resa candida e nuovamente essenziale, rispetto al forte cromatismo adottato precedentemente da Marini Clarelli, si presta molto bene, persino meglio di molti musei più recenti, alla collocazione di opere di diversa natura perché lo spazio architettonico, dilatato dalla luminosità delle pareti, consente un dialogo continuo con i dipinti e le sculture e con allestimenti più articolati e complessi quali possono essere delle installazioni.¹³⁰⁴ Una luminosità, molto diversa dall'oscurità quasi misteriosa di tante *dark room* di alcuni ultimi allestimenti - a partire da quelli dell'*Hangar Bicocca* a Milano - che rende integrati nel percorso di visita alcuni settori che fino ad ora erano stati oscurati dalle pareti troppo colorate, ossia i giardini o le piccole stanze del secondo piano, quest'ultime ora destinate alla presentazione dei diversi archivi d'artista e fotografici che la Galleria sta acquisendo progressivamente. Nell'identificare possibili confronti con altri allestimenti, Collu stessa, chiarisce che il modello di riferimento è quello della *Tate Gallery* di Londra, «*in un allestimento che prevede un recupero anche di alcuni aspetti del white cube, per quanto riguarda le pareti bianche, la luminosità degli spazi e l'apertura delle vetrate verso il giardino, in modo da restituire ariosità alle grandi sale centrali*».¹³⁰⁵ Il colore bianco delle pareti viene proposto come una sorta di «*stato primordiale, quasi aurorale dell'architettura, riscoprendo ad esempio come sia attraversata dalla luce che all'incrocio di un cardo e un decumano definisce tutti gli spazi e li mette in relazione*».¹³⁰⁶

¹³⁰⁴ Dall'intervista a Stefania Frezzotti che è intervenuta anche in questa curatela.

¹³⁰⁵ *ibidem*

¹³⁰⁶ Z. Magliozzi (2016), *Aria fresca per la GNAM di Roma* in «Il Giornale dell'Architettura» 15 nov.

Il secondo espediente allestitivo, anche questo molto discusso, è la presenza, nelle spaziose sale, di statue poste di spalle che si devono confondere con i visitatori, quali presenze immobili, spettatori eterni e fuori del tempo. Si tratta di una scelta curatoriale che, dimentichi della loro storia collezionistica - si vedano, ad esempio, le statue delle divinità della Collezione Torlonia che con Pinto facevano da corona all'*Ercole e Lica* - le trasforma in semplici oggetti di una scenografia. Tuttavia, la loro presenza mette a confronto lo spazio immobile con quello antropizzato dalla presenza del visitatore, dal suo stare all'interno dell'architettura e dal suo muoversi tra le opere che ne definisce il valore e la qualità. Le sculture sono qui trattate più come oggetti di arredamento che come opere d'arte, tanto che un laboratorio didattico *Incontro con le statue* (2019), destinato alle scuole primarie, le ha trasformate, addirittura, in una sorta di personaggi fantastici che i piccoli visitatori incontrano per instaurare con loro un dialogo immaginario. In alcuni casi la loro posizione è straordinariamente simile a quella dell'allestimento di Papini del 1939, ma l'atmosfera che generano è del tutto differente. Come hanno chiarito la curatrice Fiamma Montezemolo e l'antropologo americano Tarek Elhaik¹³⁰⁷ lo spazio antropico si trasforma qui in uno destinato ad un rito giocoso a cui il visitatore dovrebbe partecipare grazie alla disposizione di queste sculture. Inoltre, dal momento che, come dirò in seguito, la visita è spesso associata alla cultura cinematografica, tutte le sculture presenti sono come i personaggi di una storia che, rispetto ai visitatori più disciplinati e silenziosi sembrano emettere suoni o movimenti che esprimono una presa di possesso di un territorio fino ad ora riservato agli umani. Una teatralizzazione estrema di cui l'esempio più significativo è l'accostamento dell'opera *Rottweiler* di Liliana Moro con quella della *Battaglia di Dogali* di Michele Cammarano, dove i cani sembrano reagire in maniera violenta ai rumori della guerra dipinta sulla grande tela.

L'allestimento attuale continua ad avere, anche dopo una fase iniziale, diversi estimatori tra il pubblico. Riporto di seguito alcuni commenti rintracciati nel web sul sito di Tripadvisor,¹³⁰⁸ in cui, su 983 recensioni, ben 577 posizionano la visita come eccellente:

¹³⁰⁷ F. Montezemolo, T. Elhaik, *Il gioco illimitato* in C. Collu (2020), pp.531-537.

¹³⁰⁸ https://www.tripadvisor.it/Attraction_Review-g187791-d208585-Reviews-Galleria_Nazionale_d_Arte_Moderna_E_Contemporanea-Rome_Lazio.html

- *esperienza fantastica fra moderno e contemporaneo! Collezione da paura dove ogni grande maestro dell'800 e 900 trova la giusta visibilità* (italiano, agosto 2022);
- *Fantastico, veramente una perla nascosta, non se ne parla molto ed eravamo quasi gli unici visitatori. In un bel palazzo, con spazi espositivi molto grandi, opere disposte molto bene, con tutte le descrizioni e informazioni utili: merita una nota la messa in evidenza delle opere di artiste donna. Fornisce una bella panoramica degli artisti (e delle artiste) moderni italiani, più o meno famosi, con un valido confronto con quelli stranieri. L'opera che mi ha più colpito è la serie di grandi leoni in bronzo realizzati da Davide Rivalta, disposti lungo tutto il museo, a cominciare dalla bellissima scalinata esterna che conduce all'ingresso.* (italiana, agosto 2020);
- *ADORO questo museo e la sua nuova presentazione anticonformista di opere d'arte dal 1800 ad oggi! I favolosi leoni di bronzo di Davide Rivalta che sono sparsi attraverso l'ingresso del museo, fanno da cornice e sai che ti aspetta qualcosa di insolito ed eccitante! (...) Il risultato è stimolante ed è delizioso vedere Canova che si confronta, ad esempio, con la fontana dell'orinatoio di Duchamp. Infatti, le opere dei più grandi artisti dal 19° al 21° secolo, sono state impostate in modo da dialogare tra loro e trascendere l'idea di linearità del tempo, da qui il titolo della nuova scenografia *Time is out of Joint*. ASSOLUTAMENTE DELIZIOSO E BRILLANTE!* (Americana, agosto 2019).

Potrei aggiungere molte altre descrizioni dai contenuti abbastanza simili: un luogo spesso scoperto per caso, con un'atmosfera gioiosa, chiara, che sia avvicina molto a quanto visto in altri musei europei, dove, anche per la scarsa presenza di pubblico, considerato da molti un dato positivo, è un divertimento girare nelle sale per cercare di scoprire i nessi tra le opere e ritrovare tanti capolavori più noti. Le recensioni colgono tutte le novità ma anche le molte questioni relative all'ordinamento. Nella proposta di Collu, l'ordinamento, che è inteso come una mostra temporanea di lunga durata, si propone per la prima volta con un titolo specifico, declinato in inglese, *Time is out of joint*, tratto dall'*Amleto* di Shakespeare.¹³⁰⁹ Questo verso è stato scelto da Collu perché, a sua volta, è stato

¹³⁰⁹ *Il tempo è slegato* (Atto 1, scena 5), pronunciato da Amleto, rivolgendosi ad Orazio, dopo aver parlato con il fantasma di suo padre e averne scoperto l'assassinio: «*Entriamo insieme, e ancora le tue dita sulle*

considerato dal filosofo Jacques Derrida (1930-2004) come denso di significato e particolarmente adatto a spiegare il mondo contemporaneo, sempre più avvolto in una sorta di sindrome temporale del *fuori sesto*. Il tempo, che non si può più concepire come qualcosa di definitivo, diventa “slegato”, sintomo della diversità del mondo, della natura e della sua rappresentazione.¹³¹⁰ Cristiana Collu ha voluto assegnare a questa considerazione filosofica, ed insieme ermeneutica, il ruolo di *file rouge* dell’allestimento, consegnando al pubblico un museo disarticolato, dove l’interpretazione è annullata in favore di un tempo “fuori dai cardini”.¹³¹¹ Come ho chiarito nel paragrafo precedente, l’idea di un tempo sconnesso dalla cronologia reale della storia è una delle componenti che la museografia contemporanea affronta con maggiore fascinazione, come fattore di convergenza con la società che vive una dimensione fluida e disarticolata in cui «(...) *il tempo lungo della storia è punteggiato e condizionato da quello tempestivo o intempestivo della decisione politica, e delle nostre vite personali (...) dipendenti dall’età anagrafica, dalla lotteria della provenienza geografica e da quella dell’estrazione sociale*». ¹³¹² Apparentemente, dunque, la peculiarità dell’ordinamento non starebbe nella possibilità di offrire una visione non cronologica della collezione ma nel chiedere ai visitatori di misurarsi con diverse questioni di enorme spessore e di diversa natura, come il senso della storia, del tempo, della politica, delle esistenze individuali e collettive.¹³¹³ Secondo Collu, ad esempio, il confronto con il passato millenario della città di Roma sarebbe un valore aggiunto, un modo per definire un *punto sorgente* da cui partire per una sua interpretazione che così spiega: «è una persistenza che mette fuori gioco qualsiasi certezza cronologica e introduce una temporalità plastica che si comporta come il bosone di Higgs, dipende dunque dal nostro sguardo». ¹³¹⁴ Una sorta di condizione aurorale dalla quale si sono generati tutti gli altri interventi che hanno caratterizzato la sua storia centenaria. La luminosità delle sale e le scalinate e le vetrate che si aprono verso lo spazio urbano, identitari del progetto di Cesare Bazzani, sarebbero i primi due elementi valorizzati da Collu, in modo da tornare a ritroso, come per via di levare, ad una

tue labbra, ti prego. Il tempo è slegato: o maledetto dispetto. Che mai io sia nato per aggiustarlo! No, vieni, andiamo insieme» (J. Derrida (1993), p.42).

¹³¹⁰ E. Roudinesco, J. Derrida (2001), pp.133-134.

¹³¹¹ Il chiarimento sulla scelta del titolo e il riferimento a Derrida compaiono anche sulla pagina iniziale del sito della Galleria come introduzione alla mostra-allestimento.

¹³¹² S. Velotti (2020), p.494.

¹³¹³ Ivi, p.500.

¹³¹⁴ Vedi descrizione dell’allestimento fatta da C. Collu sul sito istituzionale della GN

condizione primigenia, dove il visitatore attuale si troverebbe a vivere la stessa condizione dei primi visitatori della Galleria, anche se le opere contenute al suo interno lo porterebbero ad una dimensione temporanea molto più vicina alla sua quotidianità. Un cortocircuito emotivo, quindi, inteso come un messaggio per scardinare i sistemi di riferimento più tradizionali, legati alla cronologia, con cui ci si accosta mentalmente all'arte esposta. Insomma, secondo il suo modo di procedere, il tempo delle collezioni e delle opere dovrebbe essere subordinato al tempo personale a cui ognuno deve fare affidamento e che ci rappresenta durante la visita.¹³¹⁵ Mentre le collezioni, non più divise tra Ottocento e Novecento, dovrebbero trovare un punto di inizio comune in cui «contemporaneo e preistorico si parlano».¹³¹⁶ In realtà, la questione di lasciare tracce di allestimenti precedenti e di come operare una divisione spaziale e critica tra Ottocento e Novecento, come abbiamo visto, ha attraversato la storia di questo museo ed ha indirizzato le scelte di molti soprintendenti che avevano, per lo più, agito con piccole modifiche e cambiamenti di alcuni settori specifici. Allo stesso modo l'idea di memoria, come valore per costruire un'identità è intimamente connessa alla sua nascita che è stata declinata, fin da subito, come la storia dello sviluppo dell'arte moderna a partire dallo Stato postunitario. Sebbene il ricorso al passato fosse quasi estraneo a Bucarelli, che voleva proiettarla verso la produzione più contemporanea, ritorna invece come possibilità interpretativa delle collezioni negli allestimenti di Pinto e anche in quello di Mantura e Dardi. Ma per la prima volta con questo display viene “scardinato” in ogni suo aspetto quel criterio di lettura della storia che aveva informato e educato intere generazioni, in cui, fisicamente, per arrivare al Novecento si doveva passare necessariamente per le sale dell'Ottocento e per capire movimenti e storie personali si doveva necessariamente seguire la linea irreversibile del tempo.¹³¹⁷ Dobbiamo ammettere che, come sostiene anche la studiosa Cecilia Ribaldi,¹³¹⁸ la scelta di non adottare una cronologia ha consentito più che un modo di leggere le collezioni una diversa visibilità per tutti gli altri linguaggi artistici, come fotografie, videoarte ed installazioni che prima erano davvero marginali e meno valorizzate rispetto alla pittura e alla scultura.

¹³¹⁵ C. Collu (2021), *Mi piace dirigere un museo, ma non è il caso di chiedermi di parlare di arte*, in *Discorsi della crisi. Incontri in stato di eccezione*, Sapienza Università, incontri on line, Labs Saras, consultabile on line.

¹³¹⁶ *ibidem*

¹³¹⁷ C. L. Pisano (2020), *Autobiografia di un museo*, in C. Palma (2020), p.24.

¹³¹⁸ C. Ribaldi, (2020), *C'era una volta la storia* in C. Collu (2020), p. 485.

In definitiva, nella proposta di Collu, storia, passato, memoria, deposito, sono, come lei stessa sostiene, «*il cassetto che puoi sempre aprire*»,¹³¹⁹ per produrre nuove mostre e nuove ipotesi interpretative da sottoporre al pubblico e alla verifica del tempo.¹³²⁰ Sebbene spesso la direttrice abbia affermato che «*quando hai 2000 opere -in questo momento ne sono esposte solo 500 - puoi permetterti di pensare più racconti*»,¹³²¹ tale possibilità curatoriale non trova però un vero riscontro nella realtà, perché ad oggi, nessuna reinterpretazione è stata realmente proposta. *Time is out the joint* ha subito solo qualche trasformazione impercettibile dove neppure il visitatore più attento riesce a cogliere questi “cambi di scena”, per altro mai segnalati o spiegati nel loro iter progettuale e concettuale. È quanto dimostrano, ad esempio, gli inserimenti “troppo silenziosi” nel salone di Ercole e Lica, del neon di Dan Flavin *Monument for V. Tatlin* (1966), del dipinto di ispirazione mitologica *Iperione* (1964) di Twombly, del recente lavoro *Forget me (not), after Otti Berger* (2017) di Fernanda Fragateiro e dell’opera *Untitled* (1975) di Robert Morris.

Anche le fasi che hanno preceduto la presentazione attuale sono state, a loro volta, caratterizzate da un allestimento intermedio volutamente provvisorio, con la mostra *The Lasting* (giugno 2016), alla cui realizzazione partecipa un poco conosciuto Saretto Cincinelli,¹³²² che era stata allestita nel Salone Centrale per consentire al visita del pubblico mentre tutti gli altri settori erano interessati dai lavori di restauro e riordinamento. *The Lasting*, inglobata poi nell’allestimento definitivo, voleva fornire già nel sottotitolo, *L'intervallo e la durata*, una declinazione teorica al tema della temporalità ed insieme alludere all’intervallo temporale che la separava dall’ordinamento che si sarebbe potuto vedere al momento della riapertura totale. Mentre nella fase successiva all’inaugurazione dell’allestimento permanente, sempre con reinterpretazioni troppo banali e irrilevanti, un’altra proposta, del 2019, dal titolo *Joint is Out of Time*, a cura di Saretto Cincinelli e Bettina Della Casa, ha semplicemente implementato la collezione con le produzioni di altri sette artisti contemporanei, Elena

¹³¹⁹ C. Collu (2021), *Mi piace dirigere un museo, ma non è il caso di chiedermi di parlare di arte*, in *Discorsi della crisi. Incontri in stato di eccezione*, Sapienza Università, incontri on line, Labs Saras, consultabile on line.

¹³²⁰ C. L. Pisano, *Autobiografia di un museo*, in C. Palma (2020), p.24.

¹³²¹ C. Collu (2021), *Mi piace dirigere un museo, ma non è il caso di chiedermi di parlare di arte*, in *Discorsi della crisi. Incontri in stato di eccezione*, Sapienza Università, incontri on line, Labs Saras, consultabile on line.

¹³²² Che collabora con Collu durante la sua direzione al *MAN* di Nuoro e al *MART* di Rovereto.

Damiani, Fernanda Fragaterio, Francesco Gennari, Roni Horn, Giulio Paolini, Davide Rivalta e Jan Vercruyssen, per altro già presenti nelle sale.

Quanto al tema fondamentale dell'interpretazione come rapporto di senso politico che si vuole proporre al pubblico, secondo quella museologia radicale a cui Collu sembra voler appartenere, all'interno dell'intero *display espositivo* si sono volute rintracciare, da diversi critici che hanno collaborato alla stesura del Catalogo, dei filoni tematici trasversali e sotterranei che sono comuni a tutte le sale, come la guerra, il sesso, il mito, le ideologie e le religioni, anche se, rovesciando il principio considerato autoritario di interpretazione cronologica, la chiave per rintracciarli, sarebbe quella, non sempre chiarificatrice per la consapevolezza e la comprensione, di leggere le opere come enigmi o rebus che l'esposizione ci invita a risolvere.¹³²³ Questo tipo di considerazione è anche evidente in alcuni aspetti della didattica dove, nei percorsi proposti agli studenti, spesso gli oggetti sono usati come forme lessicali per sviluppare il discorso intorno ai temi della creatività, della consapevolezza di genere, del riciclo e del riuso generato dall'economia green, spesso a discapito della loro carica eversiva e della loro storia.¹³²⁴

La novità più evidente e positiva, come anche le recensioni del pubblico ci ricordano, è sicuramente la presenza di opere di artiste donne, che Collu rivendica come un'intuizione fertile e visionaria, ossia la modalità femminile di osservare il mondo, con «*relazioni che non rispondono alle ortodosse e codificate leggi della cronologia e della storia (dell'arte), ma si muovono assolute e svincolate in una sorta di anarchia che, come vuole una certa tradizione femminile a cui mi sento di appartenere, non ha nulla a che vedere con il disordine, ma si appella a qualcosa d'altro che viene prima delle regole*».¹³²⁵ Un posizionamento femminile che nascerebbe, dunque, dall'idea che «*il progresso di una civiltà si riconosce dalla posizione che hanno le donne all'interno della società*»,¹³²⁶ ma rappresenterebbe anche una scelta più intima, ed insieme più radicale, di prendere la parola e di darla alle donne, attraverso il museo. In questo caso, dunque, il tempo “fuori

¹³²³ G. de Finis (2020), *Galleria, nome femminile di museo*, in C. Collu (2020), p.491.

¹³²⁴ Si vedano le diverse proposte in <https://lagallerianazionale.com/educazione/offerta-per-le-scuole-e-universita>

¹³²⁵ S. Braga (2020), *Women Up: perché la Galleria Nazionale dà voce e spazio alle artiste*, in AD online: <https://www.ad-italia.it/luoghi/arte-musei/2020/09/25/women-up-perche-la-galleria-nazionale-da-voce-e-spazio-alle-artiste/>

¹³²⁶ C. Collu (2021), *Mi piace dirigere un museo, ma non è il caso di chiedermi di parlare di arte*, in *Discorsi della crisi. Incontri in stato di eccezione*, Sapienza Università, incontri on line, Labs Saras, consultabile on line.

dai cardini” rappresenterebbe la capacità femminile di essere un anello più fragile di una catena di eventi e di situazioni, la cui debolezza diventa il mezzo per spezzare la logica del potere maschile.¹³²⁷ Bisogna riconoscere, come dato molto positivo, che in questi anni le pratiche artistiche al femminile e l’indagine sul femminismo sono state al centro di molti progetti speciali, eventi, mostre e iniziative culturali. Partendo, ancora una volta, dai ragionamenti di Derrida in *Stati Canaglia*, Collu ha affrontato il tema del femminismo non come storia del movimento ma come mezzo per decostruire un certo “insieme” di potere e individuare tutti gli elementi che possono concorrere a creare le opportunità e le condizioni per ribaltare i paradigmi di genere. Nel suo assetto attuale *Time is Out of Joint* espone circa il 30% di opere realizzate da artiste donne, una media in linea con i musei più prestigiosi al mondo, con una personale su quattro dedicata a una donna, mentre nel 2019 le acquisizioni al femminile hanno rappresentato il 30% del totale. Con il progetto *Women Up*, in collaborazione con *Google Arts & Culture*, si è poi creato un vero focus online sull’arte al femminile, una sorta di grande archivio, ma anche un “museo fuori dal museo” secondo la più aggiornata tendenza nell’uso del digitale. Va in questa direzione anche la ricchissima mostra documentaria collettiva *Io dico Io - I say I*, aperta dal 1° marzo al 25 maggio 2021, il cui titolo si ispira alle riflessioni contenute nel libro della critica e teorica femminista Carla Lonzi, di cui la Galleria ha acquisito recentemente l’archivio personale. Con un allestimento curato da Cecilia Canziani, Lara Conte e Paola Ugolini, con il contributo della Maison Dior, la mostra ha presentato interventi di artiste italiane diverse per generazione, stile e approccio alla pratica creativa, alcune delle quali realizzati proprio in occasione dell’esposizione. Il risultato è stato un itinerario fatto di consonanze e dissonanze, non sempre, anzi quasi mai, chiarito da informazioni sulla storia dell’artista o sul criterio espositivo, pur mostrando, in maniera problematica, il bisogno femminile di prendere la parola in prima persona e di affermare la propria soggettività, sia come molteplicità che come unicità. Tra i temi più trattati nella pratica femminista quello dell’autorappresentazione, uno sguardo su sé stessa per mettere in discussione i ruoli consolidati. In fondo al percorso della mostra, assumendo così un nuovo ruolo di *mentoring sociale*, sono stati inseriti i video vincitori di *Taci. Anzi parla*, open call lanciata durante il lockdown del 2020 come invito rivolto al pubblico femminile, duramente provato dall’isolamento, a riflettere sulla

¹³²⁷ *ibidem*

propria voce e sulla propria immagine, raccontandosi attraverso il format del video-selfie. Per tutti coloro che erano impossibilitati a partecipare fisicamente alla mostra è stato messo a disposizione, sempre su *Google Arts & Culture*, un repertorio online¹³²⁸ con tantissime immagini e 139 storie sull'arte al femminile, anche se il formato digitale non sempre ha agevolato la lettura del pubblico che si trovava fisicamente al suo interno. Bisogna, cioè, riconoscere che Cristiana Collu, pur facendo riferimento ai modelli più dirompenti della museologia radicale, non è riuscita a trasformare la Galleria in un vero luogo di riflessione politica, proprio per una mancanza di una reale attenzione all'aspetto comunicativo. Anche se ciò che più destabilizza, critici, studiosi e pubblico è la fine dell'idea di museo nazionale che consolida la sua collezione ed attraverso di essa svolge una funzione critica ed insieme educa alla sua comprensione. Da tutto ciò emerge che, pur ponendo importanti questioni, in definitiva appare un bello "spettacolo" delle opere, spesso mediatico e che, pur presentandoli in maniera inedita, non riesce a consacrare in maniera istituzionale, artisti e movimenti.

Lo sguardo cinematografico del visitatore: un viaggio senza bussola

Immaginato ancora una volta come un moderno *flâneur*, il visitatore della Galleria dovrebbe muoversi in ogni direzione, alla ricerca del proprio itinerario da seguire.¹³²⁹ Lo spazio museale, cioè, si dovrebbe animare e prendere significato con lo sguardo del visitatore, in « *un tempo cinematografico, un racconto, un flusso di memoria, un'anticipazione di quello che verrà e che prova ad assomigliarci, più di quanto faccia un libro di storia dell'arte* »¹³³⁰ L'esempio che più spesso viene citato per spiegare il meccanismo della visione proposta da Collu è quello dell'allestimento della prima sala di sinistra, dove sono esposte le opere di *Ercole e Lica* del Canova, della *Sfoglia d'oro su spine d'acacia* di Giuseppe Penone e di *32 mq di mare circa* di Pino Pascali, che, in differenti prospettive, amplificate dalla presenza di tre porte d'accesso, condizionerebbero la fruizione, la comprensione e lo stupore al solo movimento del visitatore. Spostandosi all'interno della sala, dove sono anche collocate la famosa opera *International Klein Blue 199* (1958) di Klein e *Grande composizione A con nero, rosso, grigio, giallo e blu* (1919-1920) di Mondrian, si dovrebbe approdare ad un confronto tra

¹³²⁸ <https://artsandculture.google.com/partner/La-Galleria-Nazionale>

¹³²⁹ C. Ribaldi (2020), *C'era una volta la storia*, in C. Collu (2020), p.485.

¹³³⁰ *ibidem*

le diverse tecniche e le diverse concezioni estetiche di grandi artisti. Una tale capacità nel visitatore e un grado di consapevolezza che Collu giustificerebbe rifacendosi allo *Spettatore emancipato* di Rancière.¹³³¹ Come scriveva il filosofo, in *L'emancipazione e il suo dilemma* (1989) questa estrema libertà, stabilita a priori dal curatore, allontanerebbe anche il falso mito di una necessaria pedagogia: «*spiegare qualcosa a qualcuno significa in primo luogo dargli ad intendere che non sarà in grado di comprendere nulla senza che gli venga spiegato, significa stabilire l'incapacità di un individuo di capire da solo e la necessità di un terzo che spieghi*».¹³³²

Proprio perché queste connessioni sono molto difficili da comprendere in maniera intuitiva, ciò che veramente emerge, entrando in questa sala, è la sua dimensione ironica, quasi dissacratoria, con il candido gruppo scultoreo di Canova che si specchia nelle bacinelle di zinco del mare di Pascali e che «*strappa un sorriso al visitatore che con leggerezza accoglie la sfida del gioco visivo che accompagnerà tutta la visita al museo*»¹³³³ e che, aggiungo, non può essere sufficiente per un museo d'arte contemporanea. Infatti, se si osservano da vicino i visitatori, che dopo un'iniziale massiccia presenza, sono oggi molto meno numerosi,¹³³⁴ si vede che la loro fruizione spesso si limita ad un frettoloso ed incerto passaggio nelle sale, in cui domina l'uso del cellulare per fare dei *selfie*. Attingendo ancora alle recensioni sul web, questa volta dalla parte di chi non lo ha apprezzato, ricaviamo altri interessanti giudizi e considerazioni:

- *Il museo mancava totalmente di un percorso che accompagni il visitatore nelle varie sale. Non vi era altro se non le etichette vicino ai quadri con nome dell'opera e l'autore. Non sono un esperta in materia e il significato delle opere mi è rimasto oscuro. Accanto alle opere di arte moderna vi erano alcuni capolavori del Canova, e qui unica nota positiva: era possibile guardarle da vicino e notare anche i più piccoli dettagli, vista la totale assenza di barriere. Mi sento di consigliare il museo poiché custodisce indubbiamente tesori artistici che ognuno dovrebbe ammirare ma il visitatore non dovrebbe essere lasciato a sé stesso. (italiana, luglio 2019);*

¹³³¹ I. Bussoni, S. Cincinelli, *Focus Imaginarius. Intervista a Jacques Rancière* in C. Collu (2020), p.459.

¹³³² J. Rancière (2017), *L'emancipazione e il suo dilemma* in «Pólemos» X. (1), p.233.

¹³³³ I. Bussoni, S. Cincinelli, *Focus Imaginarius. Intervista a Jacques Rancière* in C. Collu (2020), p. 486.

¹³³⁴ Dal Report del 2019 risultano 219.246 visitatori mentre nel 2021, anche a causa della pandemia da Covid19, sono 76.538 https://issuu.com/lagallerianazionale/docs/2020_annual_report_pag_affiancate

- *C'era una volta un luogo amabile, dove era bello sostare, ricco di suggestioni, capace di far capire il percorso dell'arte moderna. Ora una struttura squallida, con accostamenti discutibili, muta. Un bell'esempio di come non deve essere, almeno a mio avviso, un museo di arte moderna. Che tristezza!* (italiana, giugno 2018);
- *Spettacolare raccolta di opere interessantissime. Peccato che non ci sia lo straccio di un catalogo da acquistare. Nessuna nota critica da poter leggere al fianco alle opere. Nessuna sedia o divanetto per poter rifiatore in un museo che richiede almeno 2 ore di visita veloce, nonostante lo spazio non manchi.* (italiana, luglio 2018).

Come si vede quasi tutti i giudizi negativi sono di visitatori italiani, ma è anche vero che ogni tipo di pubblico cammina piuttosto spaesato tra le opere proprio per i motivi elencati da queste utenti. Anche lo stesso sguardo cinematografico appare molto difficile da concepire, perché gli strumenti del cinema, come il campo lungo o la zoomata, non possono essere adatti per l'interpretazione all'interno di un museo e neppure per la sua narrazione. Il cinema, infatti, prima di interpretare, crea i luoghi, che sono il contesto della storia e attraverso il montaggio da significato all'immagine, dunque una modalità molto differente, non paragonabile a quello che deve essere l'esperienza di visita. Decidendo, in maniera autonoma e spontanea, su cosa soffermarsi, su cosa vedere solo da lontano, e cosa invece trascurare, il visitatore, in un museo che ho definito "silenzioso", per la mancanza di qualsiasi forma di mediazione concettuale e verbale, si perde completamente. Per Collu, al contrario, si tratta di uno spazio che ognuno riordina con i propri occhi, in cui la relazione con l'opera diventa l'unico fattore degno di considerazione, che può essere di rifiuto o di un "colpo di fulmine", ma che comunque non necessita di alcuna spiegazione. Le didascalie sono considerate degli strumenti consolatori che allontanano da questo processo ritenuto, di per sé, ermeneutico: «quando sei in un bosco sai dove ti trovi anche se non conosci le piante».¹³³⁵ A tal proposito commenta Gian Maria Tosatti:¹³³⁶ «Cristiana Collu compie un'operazione assai diversa dall'eliminare le didascalie e la parte storiografica dell'esperienza museale. La sua

¹³³⁵ *ibidem*

¹³³⁶ G.M. Tosatti (2016), *La nuova Galleria Nazionale di Roma. L'opinione di Gian Maria Tosatti* in «Artribune» del 28 dicembre <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-moderna/2016/12/nuova-galleria-nazionale-roma-allestimento-cristiana-collu-gian-maria-tosatti/>

*curatela rende tutto questo semplicemente inutile. (...) L'esperienza che ci propone non è un impoverimento del contesto museale, ma una sua evoluzione, una sublimazione, in cui il concetto di "scrittura" esce rafforzato. (...) Nell'equilibrio perfettamente bilanciato di assonanze contestuali e alchemiche che tengono in piedi il delicatissimo castello di carte di questo allestimento, ogni opera arriva agli occhi del visitatore allo stato di immediata solubilità. Non c'è più bisogno di parole, di inquadrare l'opera nel suo contesto storico o artistico, essa si mostra per quel che è, nella sua intima realtà, in una dimensione trans-temporale che è l'unica dimensione possibile per le opere d'arte».*¹³³⁷ In definitiva si tratterebbe di una pura esperienza estetica, in un museo che si lascia attraversare con leggerezza, con una visibilità, forse, del tutto inedita rispetto al passato. Per mio conto, tuttavia, la totale assenza di indicazioni, l'autonomia rispetto alla collezione e alla storia del museo, lo trasforma più in un luogo da postare su "Instagram" che in uno spazio istituzionale, capace di essere un punto di riferimento critico per il pubblico.

Le scelte fatte risentono con evidenza dell'estetica relazionale di Bourriaud, che riconosce il ruolo dell'opera artistica come elemento "terapeutico", utile a stimolare positivamente la soggettività per liberarla dall'alienazione e omologazione. Infatti, il gioco di relazioni che si possono creare attraverso l'accostamento di oggetti, possiede, in questo senso, una specificità e una profondità e, allo stesso tempo, una coscienza politica improntata alla creazione delle premesse necessarie per concrete trasformazioni sociali. Per questo, Collu, lo considera non più elitario di altri luoghi della cultura, in quanto permette ad ognuno di compiere un'esperienza altamente significativa, unica, un piccolo evento che mette in crisi il modo di guardare e di conoscere tradizionale. Per Cristiana Collu la strategia di focalizzare l'esperienza esclusivamente sulle priorità percettive ha anche lo scopo di ricreare nel visitatore una sensazione della condizione originaria del rapporto dell'uomo con l'arte.¹³³⁸ In tal senso la presenza fisica dell'opera, slegata da ogni forma discorsiva, consentirebbe, sempre secondo Collu, di vivere una scelta fatta secondo un concetto che definisce di *emergenza e urgenza*. Queste due parole hanno per lei un significato molto diverso, in quanto *emergenza* è la necessità di agire facendo qualcosa che ci libera dall'imbarazzo della scelta, mentre *l'urgenza* riguarda la nostra ricerca

¹³³⁷ *ibidem*

¹³³⁸ C. Ribaldi (2020), *C'era una volta la storia* in C. Collu (2020), p.488.

personale, un più meditato modo di essere, riferito soprattutto al nostro agire e pensare. Il nostro modo di stare al mondo, che nasce dall'urgenza, da ciò che Carla Lonzi definiva «essere all'altezza di un universo senza risposte»,¹³³⁹ è qui inteso come una sfida politica in cui curatore e spettatore accettano di esistere nel territorio del caos, come una forma di rivoluzione che soprattutto i giovani dovrebbero frequentare. La realtà è *caotica* - dove caos è sinonimo di complessità - e la nostra comprensione è più faticosa, ma non meno affascinante: «Ben venga il caos, perché l'ordine non ha funzionato», secondo il noto aforisma di Karl Krauss.¹³⁴⁰

Parlando poi di identità storica e culturale, il confronto più stringente mi è apparso quello con l'allestimento del *Museum of Modern Art* di New York del 2019, che ha una storia alle spalle per certi versi simile alla Galleria. Entrambi sono nati, sebbene in contesti molto diversi, per riunire opere d'arte di artisti "viventi" e con un intento fortemente educativo. La quantità di opere possedute è molto considerevole, malgrado gli ultimi allestimenti abbiano operato una drastica riduzione di quelle esposte. Entrambi possiedono quadri dalle dimensioni molto disomogenee, da quelli grandissimi a quelli più minuti, senza contare le opere di sculture e di grafica, che necessitano di spazi adeguati, o le installazioni *site specific* che sono diventate un elemento caratterizzante dei musei contemporanei. Al di là delle somiglianze appare immediatamente molto diversa la *mission* e la visione politica e commerciale, là dove le nuove logiche espositive del museo newyorkese sono fortemente collegate a contrastare l'ascesa delle gallerie d'arte private che hanno assunto delle dimensioni quasi museali, con diverse sedi nel mondo, come la *Hauser e Wirth* sulla 22esima Strada o la *David Zwirner Gallery*, la Galleria, attinge a piene mani ed espone per lungo tempo opere prese in prestito da privati. Il *MoMA* è certamente un museo in cui il concetto di integrazione sociale e culturale, espresso anche nella *Convezione di Faro*, trasforma il patrimonio artistico in uno strumento per la comunità, ma acquisisce una valenza nuova, perché guarda ad una scala mondiale. Dal punto di vista dell'ordinamento anche il *MoMA* ha completamente stravolto la tradizione, perché i curatori hanno rifiutato la logica della divisione artistica in movimenti, sul cui modello e paradigma, per intenderci quello messo a punto da J. Barr e poi da Rubin e Varnedoe, si sono fondati tutto gli altri nel corso del secolo scorso. Anche qui, come nelle

¹³³⁹ *ibidem*

¹³⁴⁰ *ibidem*

intensioni di Collu, la presentazione delle sale dovrebbe cambiare ogni sei mesi. Ci sono però molte differenze sul piano della comunicazione e del confronto con il pubblico. Nelle sale del *MoMA* non compaiono più le titolazioni tradizionali, spesso sconosciute ai visitatori, specie se giovani, ma si è preferito far riferimento a denominazioni più contemporanee e intelligibili. Nella scelta delle opere da esporre, sul modello del museo partecipativo in dialogo con i visitatori, si è tenuto conto delle spiegazioni sulla collocazione delle opere richieste al “banco informazioni” all’ingresso, per valutare e dare maggior spazio a quelle più apprezzate ed amate dal pubblico. Le sale dedicate ad un singolo artista conservano tuttavia un andamento ampiamente cronologico pur presentando deviazioni, anacronismi ed incontri “a sorpresa”. In un’intervista concessa a Stefano Bucci,¹³⁴¹ il direttore, lo storico dell’arte americano Glenn D. Lowry (1954), chiarisce che le scelte adottate sono servite a conferire l’immagine di «*un museo laboratorio, uno spazio inclusivo che cambierà in continuazione, che proporrà accostamenti tra le opere senza seguire le classiche gerarchie*».¹³⁴² Il caso più significativo, di questo museo interpretativo di Lowry, forte sostenitore dell’arte contemporanea e degli artisti più attuali, è quello che ha accostato *Les Femmes d’Alger* di Picasso, forse il pezzo più iconico dell’intera collezione, con l’opera *American People Series 20: Die* di Faith Ringgold, realizzata nel 1967, dopo che l’artista aveva studiato a lungo il dipinto di Picasso, rivisitandolo in una chiave tutta americana, cioè al modo di vivere e di sentire del visitatore medio e, soprattutto, di quello di etnie diverse. Con questi accorgimenti il *MoMA* vuole diventare un luogo di incontro tra generazioni, in cui i curatori possono sperimentare inedite traiettorie e dove il pubblico può entrare in un contatto sempre più personale con il patrimonio del museo. Anche se l’accostamento di opere molto distanti nel tempo, impone un nuovo modo di fruizione «*dove non ci devono essere certezze ma suggestioni*»¹³⁴³ e dove le opere si attivano per fornire impulsi di idee e valutazioni che vanno ben oltre il loro iniziale punto di partenza. Tuttavia, ciò che differenzia il *MoMA* dall’attuale Galleria è, a mio parere, la scelta di puntare su ideologie condivise e molto sentite dalla comunità di riferimento. In questo modo lo si rende internazionale, senza perdere di vista il dialogo con il pubblico di

¹³⁴¹ S. Bucci, *Il più potente dell’arte “Non io, ma il mio Moma”* In *Lettura* de «Il Corriere delle Sera», 1° dicembre 2019, pp.38-39

¹³⁴² Ivi, p. 38.

¹³⁴³ Ivi, p.39.

prossimità, per quanto sia esso eterogeneo. Ad esempio, le “contaminazioni” delle altre culture, lo scambio e il confronto con i contesti museali europei, l’attenzione ai modi di apprendere delle generazioni di nativi digitali, mi sembrano molto più consapevoli e calati nella realtà americana e newyorkese, mentre nessuna tematica altrettanto valida viene proposta dalla Galleria. Al contrario, le mostre assumono spesso un carattere troppo generico, ampio, talvolta enfatico, dal sapore vagamente politico, che non si rivolge a nessuna di quelle comunità che gravitano intorno al museo e nel territorio cittadino. Se giustamente, in entrambi i musei, le visioni dei curatori si sovrappongono a quelle dei singoli visitatori, con il loro portato d’esperienza e di sensibilità, la scelta del *MoMA* di proporre dei temi più identitari, dalla memoria femminile, all’identità afroamericana, al tema della sostenibilità, rispetto alle suggestioni più epidermiche della Galleria, hanno ancora lasciata integra la sua dimensione di confronto e di mediazione tra i diversi territori di “confini” che la metropoli per eccellenza genera. Lowry recupera, senza esitazione, una grande eredità politica, continuando ad essere un centro vitale della cultura cittadina, attraverso mostre, programmi educativi e pubblicazioni che fanno parte della tradizione del museo a partire dalla sua fondazione nel 1929. Tra le principali iniziative la creazione di un nuovo dipartimento curatoriale, dedicato alla *Media e Performance Art* (2009) e l’istituzione, sempre nel 2009, del *Contemporary and Modern Art Perspectives in Global Age Initiative* (C-MAP), un programma di ricerca per lo scambio di conoscenze e idee tra esperti d’arte di tutto il mondo. Legato al concetto di inclusività, senza negare il ruolo della didattica tradizionale, il *MoMA* ha aperto anche uno spazio per il pubblico denominato *The Creativity Lab*, dove i visitatori possono partecipare per «fare arte, conversare e conoscere ciò che accade nel museo». ¹³⁴⁴ Quello che intendo dire, ovvio ma sostanziale, è che non si trasforma quando cambia l’allestimento o il modo di presentare la collezione, ma quando si sceglie consapevolmente di sottoporre all’attenzione del singolo visitatore, che è stato scelto quale interlocutore principale, secondo il concetto della museologia critica, nuove tematiche dal forte impatto sociale e comunicativo. Lo stesso cambio del nome rispetto al suo nome storico e al più famoso acronimo è, invece, una prima grande perdita dell’identità del museo romano, che lo assimila a tante gallerie nazionali sparse sul nostro territorio, creando confini ambigui e un palcoscenico neutro, in cui le opere navigano come in un vuoto, senza tempo, ma anche senza interpretazione

¹³⁴⁴ S. Bucci (2019), p.39

e significato. Un elemento curioso è l'autorevolezza che sembra del tutto mancare alla Galleria, dove la presenza massiccia di opere prese in prestito temporaneo da collezioni private, ha fortemente indebolito il carattere di spazio che consacra gli artisti proprio grazie all'equidistanza critica che un museo pubblico deve mantenere rispetto al mercato dell'arte e al suo pubblico. La pensa così, sebbene in maniera interlocutoria, anche Fabio Cavallucci, direttore del *Centro Pecci per l'arte contemporanea* di Prato, riprogettato nel 2016 da Maurice Nio, secondo il quale si devono sperimentare allestimenti che gli restituiscano quell'autorevolezza di cui non può fare a meno per suo stesso statuto, avvicinandosi alla società nella sua totalità, toccando tematiche più ampie e più incentrate sul valore critico, anche se non si esclude che i musei possano «*produrre sensazioni, anche spettacolari, per chi li attraversa. Perché l'arte oggi è esperienza, più che una serie di oggetti*». ¹³⁴⁵

Certamente ciò che ha realizzato la Collu non è più solo il luogo di archiviazione della memoria, museo che aveva consacrato il nostro patrimonio ottocentesco, ma uno spazio in cui si potrebbe sperimentare una esplicita capacità di mettersi in relazione con l'opera, con uno sguardo «*ripulito da interpretazioni concettuali*» ¹³⁴⁶ ma dove non sempre si riesce a suscitare dubbi, interesse o disturbo, come si vorrebbe. Ci si arresta al carattere emozionale, come dimostra, del resto, la stessa mappatura delle emozioni, svolta su diversi tipi di utenti e visibile, on line, sul Report della galleria del 2020. ¹³⁴⁷ Per Collu, il museo dovrebbe muoversi su un'eterna orizzontalità contemporanea, non avere un'idea del futuro perché «*è in ascolto del futuro*». Ma questa, non solo secondo il mio giudizio, non può essere la filosofia di un museo che deve, per sua natura, fornire una prospettiva storica, prendere una posizione critica, mostrare un percorso artistico o almeno valutare gli indirizzi più interessanti verso cui si muove la ricerca, insomma comunicare una sua idea di valore artistico, altrimenti si tratta solo di un inutile attraversamento delle sue sale. Contestare poi la necessaria mediazione che avviene attraverso la comunicazione significa negare la funzione sociale, facendo spesso solo un uso e un abuso delle opere d'arte che sono associate in modo così arbitrario che, perso lo stupore iniziale, tornano ad essere mute o a suscitare emozioni di poco conto. Del resto, i capolavori più noti e le

¹³⁴⁵D. Pappalardo (2016), *Musei Reloaded. Metti un Canova vicino a un Pascoli così si rivoluziona la storia dell'arte. Dalla Galleria Nazionale al Pecci di Prato sulla scia di Tate e Beaubourg antico e moderno insieme, fine della cronologia: didattica o spettacolo?*, in «La Repubblica» 13 ott.

¹³⁴⁶C. Ribaldi, (2020), *C'era una volta la storia*, in C. Collu (2020), p.487.

¹³⁴⁷https://issuu.com/lagallerianazionale/docs/2020_annual_report_pag affiancate

opere di grandi dimensioni vengono più spesso usate come materiale d'arredo, come quinte alle installazioni più contemporanee o come fondali per i selfie dei visitatori, piuttosto che come prodotti artistici in sé che formano l'identità del museo. Tali appaiono le ottocentesche battaglie di Michele Cammarano, nella sala disseminata di sculture di cani e di video o i *32 metri di mare circa* di Pascali che fanno da specchio all'*Ercole e Lica* del Canova. Si rende evidente, proprio nella disposizione di queste opere, la volontà di fornire lo spettacolo del museo, che annullando il tempo, crea una sorta di vertigine, perché tutto quello che è insieme passato, presente e futuro alla fine è già visto ed è già vecchio. I percorsi stessi di visita, azzerati e superati da una serie di itinerari simultanei, tutti possibili, trasformano le opere in "parole" con cui costruire frasi, piuttosto che in oggetti di una collezione da decodificare o interpretare. Emblematico del modo di concepire il rapporto con il pubblico, può essere considerato uno dei suoi primi progetti, *Museum Beauty Contest* diretto dall'artista spagnolo Paco Cao, del 2017, dove, dopo una selezione da parte dello staff, erano stati individuati dei ritratti, divisi tra personaggi maschili e femminili, da sottoporre ad una vera gara tra contendenti. Dei personaggi ritratti il pubblico, che doveva votare, doveva prendere in considerazione l'aspetto fisico, il portamento e l'atteggiamento, indipendentemente dallo stile o dalla qualità tecnica delle opere. Per il curatore si trattava di puntare sulla presenza mediatica, quale sistema di comunicazione che stabilisce una forte interazione tra arte, contesto e pubblico, con un'operazione che puntava sull'ironia, sulla desacralizzazione delle opere, trattate al pari di modelli di un concorso di bellezza, nel tentativo di rompere la *quarta parete del museo* e riflettere insieme al pubblico su temi come la questione di genere, il bello e l'accettazione sociale.¹³⁴⁸ Un format, come abbiamo visto, declinato in varie forme anche da altri musei internazionali, ma il vero problema, per questo tipo di interventi, che all'inizio appaiono innovativi, è quello di reggere alla prova del tempo e, soprattutto, di trovare legami più profondi e significativi con il pubblico.

Identità culturale e comunicazione nell'attuale gestione del museo

Se è vero che l'identità si costruisce soprattutto attraverso le modalità con cui si comunica con il pubblico, altrettanto importante appare l'educazione e qui la Galleria, forse, ha mantenuto il suo aspetto più tradizionale e consolidato.

¹³⁴⁸<https://lagallerianazionale.com/mostra/museum-beauty-contest-diretto-da-paco-cao-la-mostra-dei-ritratti>

La prima formula proposta è quella, ormai stabile, della mediazione culturale, in collaborazione con l'Accademia di Belle Arti di Roma, in cui gli studenti, presenti tutti i giorni durante gli orari di apertura, forniscono informazioni sulle opere e dialogano con il visitatore per stimolare la sua curiosità. Questo approccio, con una modalità *peer to peer*, è inaugurato nel 2018 con la mostra *BRIC-à-brac. The Jumble of Growth* in cui la presenza di diverse opere di artisti cinesi ha spostato il concetto di mediazione culturale verso una prospettiva internazionale. Nel segno di una collaborazione altrettanto stabile con le scuole di Roma, molti studenti del Liceo Virgilio hanno svolto qui il loro periodo di Alternanza Scuola Lavoro (attuale PCTO), sempre lavorando come mediatori e alle indagini di *customer satisfaction* che vengono realizzate periodicamente. Una delle esperienze più interessanti per gli studenti è stata quella della costruzione delle didascalie digitali partecipate, un progetto che recupera il *learning by doing* di Dewey come uno dei maggiori approcci educativi al museo contemporaneo, anche se il risultato appare un pochino troppo orientato sul versante puramente emozionale. Un'indagine svolta per studiare gli effetti della mediazione sulla visita, anche questa visibile on line sul sito,¹³⁴⁹ rivela che il target 19-25 anni beneficia più di ogni altro della mediazione culturale; rimandando al sito per i dati statistici, è interessante notare che per tutte le tipologie di pubblico, mentre chi sceglie la mediazione vuole approfondire la conoscenza, chi non la sceglie vuole solo emozionarsi davanti alle opere, impostando fin da subito il modo di fruizione. Un ultimo progetto legato alla mediazione è quello di *Community* con visite in lingua rivolta agli studenti delle accademie e delle università straniere.

Esistono poi anche altri progetti quali la *Summer School*, ossia giochi ed attività manipolative per i bambini durante la stagione estiva o i laboratori creativi durante le esposizioni temporanee; ad esempio, la recentissima mostra *Hot-spot. Caring for a burding world* (nov. 2022 – febr. 2023), ha avuto un laboratorio didattico per bambini in linea con la funzione del *mentoring culturale* che oggi il museo è chiamato a svolgere, affrontando alcuni aspetti connessi ai cambiamenti climatici e alla sostenibilità ambientale.¹³⁵⁰ Ci sono poi le visite destinate agli adulti, in cui si inseriscono anche quelle legate all'inclusività per i diversamente abili,¹³⁵¹ in nome di uno sviluppo personale e di un apprendimento informale. Si potrebbe obiettare che molte di queste proposte educative

¹³⁴⁹ https://issuu.com/lagallerianazionale/docs/2020_mediazione_culturale_-_pagine_doppie

¹³⁵⁰ <https://lagallerianazionale.com/educazione/laboratori-per-famiglie>

¹³⁵¹ Visite guidate in LIS e *La memoria del bello* dedicate ai malati di Alzheimer.

non rientrano consapevolmente nel solco della tradizione didattica della Galleria, che ho descritto nei precedenti capitoli, ma rispondono più che altro ai criteri di un marketing commerciale ormai assai diffuso. Le iniziative appaiono talvolta addirittura in opposizione ai criteri su cui si fonda l'esperienza imposta da Collu, in cui il visitatore deve liberamente trovare le sue modalità di visione e di apprendimento. A mio parere l'esperienza più innovativa, nel senso non della metodologia ma dell'idea progettuale, è quella del format proposto, nel 2020, una webserie di 27 puntate, *Breve videostoria di (quasi) tutto* che, partendo da temi apparentemente estranei all'arte, ha raccontato le opere, con gli espedienti accattivanti del montaggio dei social media, a partire dalla narrazione di professionalità estranee all'arte, spesso molto famose, come un etologo (Enrico Alleva), un filosofo (Stefano Catucci), un astrologo (Paolo Crimaldi), una scrittrice (Michela Murgia) e molti altri.¹³⁵² Se far riferimento a professionalità esterne è stata sempre una modalità presente nella didattica, fin dai tempi di Bucarelli, l'uso del web e la scelta di tematiche poste in una linea di confine tra l'evasione dilettevole e l'educazione multidisciplinare, risultano invece molto suggestive, pur sempre nel segno - e nel limite - di Collu di trattare le opere esclusivamente come forme lessicali.

L'accesso dibattito sul nuovo allestimento

Non posso tacere, infine, sull'ampio dibattito che questo allestimento ha scatenato, in cui i diversi confronti critici sull'argomento hanno sviscerato molte delle questioni che ho evidenziato in questo capitolo, quasi tutte inerenti alle strategie di comunicazione e al rapporto con l'utenza. Ne tratterò, quindi, molto sinteticamente, limitandomi per dovere di storia, se non di cronaca, a ricordarne alcuni passaggi. Subito dopo l'inaugurazione del 2016, mentre il contesto internazionale era stato quasi unanimemente favorevole, in ambito interno, molti addetti ai lavori hanno inteso prendere posizione sulla proposta di Collu, in particolare i docenti universitari e gli storici dell'arte romani che, come dimostrato dalla ricerca, hanno avuto da sempre un rapporto privilegiato e di affezione. I giudizi sono stati molto contrastanti, e la critica si è divisa in due fazioni assai nette. Tra i fautori, oltre a tutti i critici che hanno preso parte alla stesura del catalogo, che ho largamente citato in questo lavoro, nell'ampio dibattito che si è sviluppato in tutte le riviste specializzate, con una visibilità che non si ricordava dai tempi di Bucarelli, cito in

¹³⁵² <https://lagallerianazionale.com/mostra/breve-video-storia-di-quasi-tutto>

maniera sintetica Ludovico Pratesi,¹³⁵³ per il quale Collu ha svecchiato la Galleria dai canoni classici, rompendo i confini tra moderno e contemporaneo e disponendo le opere per assonanze visive, raffinate e sensibili, con una modernità di cui l'Italia aveva bisogno, affascinato dal nuovo spazio e dall'idea di far vivere il museo come un'esperienza personale, piuttosto che come una lezione. È stato anche riconosciuto alla Collu il merito di aver ripulito la Galleria dall'atmosfera un pochino opprimente che aveva in precedenza ed è stato molto apprezzato il coinvolgimento del visitatore attraverso i social media e il sito istituzionale, oltre ad una logica curatoriale che ricorda da vicino le Biennali di Venezia, ormai affollatissime di pubblico. Tra i tanti commenti positivi, come abbiamo visto, quello del pubblico straniero, che conoscendo poco l'arte italiana, sia contemporanea che ottocentesca, sembra muoversi con maggiore libertà, non essendo "sopraffatto" dalla difficoltà di ritrovare i capolavori più conosciuti e di interpretare accostamenti e rimandi inediti e non cronologici. Insomma, un *nuovo ordinamento orizzontale ad effetto*, come lo ha definito il critico e pittore Danilo Maestosi,¹³⁵⁴ che trova molti estimatori soprattutto tra i non addetti ai lavori.

Il 4 dicembre 2016 il *Museo Laboratorio di Arte contemporanea* della Sapienza di Roma (MLAC), diretto dalla prof.ssa Ilaria Schiaffini, ha accolto un dibattito pubblico sulle scelte del nuovo allestimento dove sono intervenuti Tiziana D'Achille (direttrice dell'Accademia di Belle Arti), Cristina Percella (docente presso lo IED di Roma, curatrice e critica d'arte), Antonella Sbrilli (docente di Storia dell'Arte contemporanea presso Sapienza Università di Roma), Claudio Gamba (docente di Storia dell'Arte, Accademia di Belle Arti di Milano), Lida Branchesi (docente di Didattica del museo e del territorio, Sapienza Università di Roma) e Irene Baldriga (docente di museologia alla Sapienza e presidente dell'*Associazione Nazionale Insegnanti di Storia dell'Arte*). La critica più diffusa, anche per gli storici dell'arte che facevano parte della direzione scientifica, è stata che la collezione fosse stata trasformata in qualcosa di molto più simile ad una mostra temporanea che ad un museo d'arte contemporanea.¹³⁵⁵ Con una lettera inviata al ministro Dario Franceschini, Fabio Benzi, componente del comitato scientifico, che non si era però

¹³⁵³ <https://www.artibune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2016/10/galleria-nazionale-roma-cristiana-collu-ludovico-pratesi/>

¹³⁵⁴ <https://www.succedeoggi.it/2016/10/la-gnam-non-ce-piu/>

¹³⁵⁵ A. Paolini (2016), *Roma, i dissidenti della Gnam: "Questo non è più un museo". Polemiche sull'allestimento mostra della direttrice Collu. Dopo le dimissioni di Nigro e Zambianchi, la lettera di Benzi*, in «Repubblica» del 16 nov.

dimesso, contrariamente a Jolanda Nigro Covre e Claudio Zambianchi, aveva elencato una serie di perplessità che il nuovo allestimento suscitava, soprattutto tra gli addetti ai lavori: *«Le opere sono decontestualizzate dalla loro storia e dalla loro genesi. L'effetto è scenografico, ma gli stessi effetti si sarebbero potuti ottenere anche attraverso un'esposizione storica, modulata e intercalata da confronti altrettanto e più efficaci di quelli proposti dalla direttrice»*. Per Fabio Benzi, la Galleria doveva assolvere al suo compito istituzionale, che era anche una responsabilità, ossia di *«dare a chiunque un'immagine degli sviluppi dell'arte italiana»*. La polemica è nata anche sui tempi e sui modi con cui Collu ha informato il Comitato Scientifico del progetto generale di rinnovamento delle collezioni, che aveva avuto inizio con il solo intento programmatico di dare una visione più attuale delle collezioni. Ma il proposito, inizialmente condiviso dallo stesso comitato, ha generato, ad operazione conclusa, molte perplessità, che si riassumono nell'obiezione più generale di un allestimento che riflette una conoscenza superficiale della storia delle opere e della Galleria da parte della direttrice e dei suoi curatori.¹³⁵⁶ Questa lacuna conoscitiva ha impedito di creare un percorso in cui fossero chiaramente visibili due secoli di storia dell'arte nazionale, che opere così decontestualizzate non sono più in grado di raccontare.¹³⁵⁷ Alla mancanza di una presentazione storica si aggiunge l'assenza di informazioni di contesto, senza le quali il visitatore non si orienta su scelte così arbitrarie che, forse solo gli esperti d'arte sono in grado di apprezzare.¹³⁵⁸ Allo stesso modo Irene Baldriga sostiene: *«l'esperienza e narrazione sono importanti quando si parla in un museo. In questi tempi che sono di transizione, la proposta della Galleria risponde all'urgenza di sollevare la questione della nuova forma dei musei e dei codici di comprensione. Trasformarsi per proporre questa urgenza è certamente importante ma si tratta di un momento di transizione. Al contrario, gli stessi visitatori lo chiedono, si deve successivamente fornire agli utenti un'attrezzatura che renda comprensibile il contesto»*.¹³⁵⁹ Al contrario, il disordine piacevole che pure rispecchia il nostro tempo, tende a schiacciare le opere d'arte su un presente perenne. Rifiutando totalmente la cronologia, si rifiuta anche la storia consapevole del passato, le gerarchie di significati e valori, per produrre solo emozioni e

¹³⁵⁶ Lettera di Fabio Benzi al Ministro Dario Franceschini

¹³⁵⁷ *ibidem*

¹³⁵⁸ *ibidem*

¹³⁵⁹ Conversazione con la prof.ssa Irene Baldriga,

cortocircuiti. Ribadisce, giustamente il docente dell'Accademia di Milano e storico dell'arte Claudio Gamba, che in tal modo, i visitatori non crescono con il museo, ma lo "consumano" solamente.¹³⁶⁰ Ossia, l'allestimento di Collu partirebbe dal malinteso, denunciato ormai da un secolo di dibattito estetico e critico, che le opere d'arte figurativa siano immediatamente comprensibili al solo sguardo, mentre - assunto di tutto il mio lavoro di dottorato - in questo tipo di museo è più che mai necessario conoscere la grammatica e la sintassi di opere che vanno oltre la pura figurazione, in cui al visitatore servono competenze tecniche, storiche ed iconografiche e per le opere delle avanguardie anche riferimenti teorici ai proclami e manifesti.¹³⁶¹ Si potrebbe anche dire che, per certi versi, questo allestimento è già obsoleto, poiché se nel passaggio tra la cultura moderna e quella postmoderna potevano avere un qualche benefico effetto nel contestare le grandi ideologie, la guerra fredda, i pensieri filosofici dogmatici, oggi appaiono il rispecchiamento della nostra società liquida e precaria, da cui il museo non dovrebbe assomigliare ma trarre indicazioni per uscirne. Il museo deve diventare - ed alcune proposte apprezzate dal pubblico lo dimostrano - un luogo di conoscenza, nell'ambito del benessere personale, un luogo di conforto e di incontro sia pure nelle diversità che caratterizzano la società odierna. Per questo motivo, ossia per dare una risposta positiva e confortante, che includa la diversità di genere, generazionale e culturale, molti musei, anche se in maniera interlocutoria, sono tornati a una visione e una presentazione storica e cronologica. In taluni casi sono rimasti degli approfondimenti tematici ed "incursioni" in diverse epoche o stili, perché ci si è resi conto che lo sguardo troppo orientato al presente tralascia di valorizzare i significati intrinseci all'opera d'arte e gli stessi artisti perdono il loro valore di consistenza critica. Inoltre, il pericolo di questo tipo di operazioni, come avverte Zuliani, è che quella che una rilettura temporanea della collezione possa convertirsi, così come è avvenuto alla Galleria, in un ordinamento permanente che per forza di cose non può che sclerotizzare e rendere vana ogni originaria intenzione di creare meraviglia.¹³⁶² In conclusione, l'attuale allestimento potrebbe rappresentare una sorta di studio e di sperimentazione sulla funzione del museo, proponendo soluzioni ed ipotesi sulle diverse modalità di presentazione al pubblico, senza

¹³⁶⁰ F. Giannini (2016), *Intervista allo storico dell'arte Claudio Gamba su Time is out of joint, il nuovo allestimento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma*, in «Finestre sull'Arte», 09 nov.

¹³⁶¹ *ibidem*

¹³⁶² S. Zuliani (2018)

scardinare completamente il museo ma agendo solo in settori limitati, sull'esempio del *Prado* o del *Louvre* che, sfruttando l'occasione della chiusura durante la crisi pandemica, hanno sottoposto ad una revisione critica ed interpretativa solo alcune sale ed ambienti. Cristiana Collu continua a sostenere e difendere con grande determinazione la sua proposta che, a suo giudizio, ha spiazzato molti storici dell'arte perché si è trattato proprio di quella sfida lanciata per capire che cosa di profondamente diverso può offrire un museo, in termini sociali e politici.¹³⁶³

¹³⁶³ C. Collu (2021), *Mi piace dirigere un museo, ma non è il caso di chiedermi di parlare di arte*, in *Discorsi della crisi. Incontri in stato di eccezione*, Sapienza Università, incontri on line, Labs Saras, consultabile on line.

GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA DI ROMA

Cronologia ragionata

1881 Con il Decreto Regio n.225 il Ministro della Pubblica Istruzione, Guido Baccelli, afferma per la prima volta la volontà di istituire un museo per l'arte contemporanea a carattere nazionale.

1883 Dopo un serrato dibattito sulla sede, l'ulteriore Decreto Regio n. 1526, individuava quale luogo preferenziale la città di Roma. La nascente *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* doveva esporre lavori di "artisti italiani viventi" da acquistarsi, su segnalazione di un'apposita commissione, prevalentemente nelle Esposizioni Nazionali di Belle Arti. Nello stesso anno, viene inaugurata *L'Esposizione Internazionale di Belle Arti di Roma*, presso il *Palazzo delle Esposizioni*, realizzato dall'architetto Pio Piacentini, che sarà individuato per ospitare il nucleo iniziale delle opere della Galleria.

1885 Al *Palazzo delle Esposizioni* vengono inaugurate le prime sale della nuova collezione che comprendeva 115 opere.

1895 Viene nominato il primo direttore il pittore Francesco Jacovacci (1895 – 1908).

1896 Francesco Jacovacci realizza, sempre a Palazzo dell'Esposizioni, il primo allestimento delle opere esposte, con un ordinamento cronologico per scuole regionali, ad esclusione della sala Filippo Palizzi, che il pittore aveva organizzato personalmente, e che per lascito doveva restare immutata.

1908 Ugo Fleres viene nominato direttore (1908–1932). Professore presso il Magistero Femminile, fu di fatto il primo storico dell'arte a guidare il museo. Nello stesso anno, il sindaco di Roma Ernesto Nathan, appoggiava presso il Ministero del Tesoro l'ipotesi dell'acquisto di un terreno presso Valle Giulia, destinato a diventare la nuova sede della Galleria.

1910 Nasce a Roma Palma Bucarelli.

1911 Viene inaugurato, a Valle Giulia, l'edificio progettato dall'architetto Cesare Bazzani per *l'Esposizione Internazionale di Belle Arti di Roma*.

1915 Nel mese di luglio, vengono trasferite a Valle Giulia, nell'edificio di Bazzani individuato come nuova sede, le opere di Palazzo dell'Esposizioni. La Galleria però resterà aperta un breve lasso di tempo a causa dell'entrata in guerra dell'Italia.

1917 Viene pubblicata *Guida-Catalogo della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, la prima guida a cura del pittore Pietro Piroli.

1923 Viene pubblicata la *Galleria Nazionale di Arte Moderna in Roma*, seconda guida a cura di Arduino Colasanti.

1926 Viene istituito a Parigi, in seno alla Società delle Nazioni, *l'Office International des Musées* (OIM) diretto da Henri Focillon, uno dei maggiori critici d'arte francesi, già direttore del *Musée des Beaux-Arts di Lione*.

1928 Lionello Venturi realizza l'allestimento di una parte della *Galleria Sabauda* per la collezione di Riccardo Gualino.

1929 Maria Accàscina realizza il nuovo allestimento del *Museo Nazionale di Palermo*, primo in Italia a proporre un doppio percorso, uno per il pubblico generalista ed uno con delle sale documentarie destinate agli studiosi.

1930 Si tiene a Parigi *l'Enquête internationale sur la réforme des galeries publiques*, coordinata da George Wildenstein, direttore della « Gazette des Beaux-Arts ». Per l'Italia il discorso inaugurale è tenuto da Francesco Pellati, ispettore superiore della Direzione Generale Antichità e Belle Arti; nello stesso anno la rivista «Mouseion» dell'OIM dedicherà un intero numero a *La conception moderne des musées*, considerato il primo manuale della museologia moderna; nasce a L'Aquila Giorgio de Marchis.

1932 Viene pubblicata la *Guida della Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Roma*, terza a cura di Ugo Fleres; apre la *Mostra della Rivoluzione Fascista* presso il *Palazzo delle Esposizioni*; Guglielmo Pacchioni sistema l'allestimento della *Regia Galleria Sabauda* creando anche qui un doppio percorso per pubblico e studiosi.

1933 Nomina a direttore di Roberto Papini (1933 – 1941); inizia la costruzione del secondo corpo di fabbrica, il cosiddetto “ampliamento Bazzani”, terminato l'anno successivo.

1934 Viene organizzata, a Madrid, dal OIM la *Prima Conferenza Internazionale di Museografia*. L'Italia manda, in rappresentanza ufficiale del regime, il critico d'arte Ugo Ojetti e gli archeologi Roberto Paribeni e Amedeo Maiuri. Gli atti del convegno verranno pubblicati l'anno successivo con il titolo *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art*.

1937 Viene trasferita nella Galleria la *Mostra della Rivoluzione fascista*, ritenuta fondamentale dal governo di Mussolini per l'educazione dei giovani, che occupò tutta la nuova ala e parte del vecchio edificio; per mancanza di spazio, su proposta di Papini, tutte le opere di artisti stranieri presenti nella collezione vennero trasferite a *Ca' Pesaro* di Venezia.

1938 Viene istituito un unico *Consiglio Nazionale dell'Educazione, delle Scienze e delle Arti* (convertito in legge n.289 del 16 gennaio 1939); nuovo allestimento con ordinamento cronologico a cura di Papini, tra i molteplici cambiamenti si annoverano l'istituzione di una biblioteca, di un archivio biografico ed iconografico e di sale di consultazione; viene pubblicata *Elenco delle Opere d'Arte esposte nella Regia Galleria Nazionale d'Arte Moderna* una guida al nuovo allestimento che, di fatto, è solo un lungo elenco delle opere esposte.

1939 Viene conferito il titolo di *Soprintendenza alle Gallerie di Roma*.

1940 A causa dell'entrata in guerra dell'Italia le opere vengono trasferite in un deposito sotterraneo e protette da misure antiaeree, come previsto dalla circolare del ministro all'Educazione Nazionale, Giuseppe Bottai; nasce a Roma Sandra Pinto.

1941 Nomina come reggente di Palma Bucarelli, mentre Papini assumerà la cattedra di Storia dell'Architettura trasferendosi a Firenze.

1942 Palma Bucarelli riapre il museo.

1943 Palma Bucarelli trasferisce quasi tutte le opere d'arte presso il Palazzo Farnese di Caprarola e poi, per maggiore tutela e per difenderle dai tedeschi, nella rampa elicoidale di Castel Sant'Angelo presso il Vaticano; viene pubblicato *Education through Art* di Herbert Read.

1944 Palma Bucarelli diventa soprintendente (1944-1975), che riapre ufficialmente il 10 dicembre con una mostra *Esposizione d'arte Contemporanea 1944 – 45* allestita nelle poche sale libere ed integre; viene pubblicato, *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*.

Esposizione d'arte contemporanea un piccolo opuscolo, in italiano ed in inglese, a cura di Palma Bucarelli; viene pubblicato *Democracy and Education* di John Dewey.

1945 Istituzione di un Gabinetto Fotografico, di un Archivio Storico-Bibliografico-Iconografico e di un Gabinetto di restauro; appena sgombrata la *Mostra della Rivoluzione Fascista*, Palma Bucarelli allestisce l'ala sinistra del secondo corpo Bazzani con opere del Novecento; Lionello Venturi pubblica «La Nuova Europa», un articolo in cui per la prima volta si parla di *museo-scuola*.

1946 Nasce, in seno all'Unesco, il *Consiglio Internazionale dei Musei (ICOM)*; viene aperta al pubblico la prima delle mostre didattiche organizzata da Bucarelli dedicata alla pittura francese contemporanea.

1948 Mostra *Arte Astratta in Italia*, che comprende i pittori del gruppo Forma I e gli astrattisti milanesi e che apre la stagione delle polemiche sull'arte astratta; primo allestimento ad opera di Palma Bucarelli.

1949 Bucarelli istituisce il Servizio Didattico destinando cinque sale dell'ala ovest a mostre didattiche, conferenze e proiezioni di documentari.

1950 Viene presentata la seconda mostra didattica *Bronzi nuragici e civiltà paleo-sarda*, a cura di Massimo Pallottino con allestimento di Franco Misinni.

1951 Si apre a Parigi il *Primo Convegno Internazionale dell'ICOM e l'UNESCO*, sul ruolo educativo dei musei; viene pubblicata *Musei e monumenti d'Italia. Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, prima Guida a cura di Palma Bucarelli; a partire da questa data vengono organizzate delle conferenze domenicali sui temi dell'arte.

1952 *Secondo Convegno dell'ICOM e l'UNESCO* a Brooklyn sul tema *The role of museums in education* dove per l'Italia partecipa Giulio Carlo Argan; nasce la rivista bimestrale «seleArte» diretta da Carlo L. Ragghianti.

1953 Mostra *Pablo Picasso* a cura di Lionello Venturi con la collaborazione di Eugenio Battisti e Nello Ponente.

1955 A Perugia si tiene il *Primo Congresso di museologia italiana* organizzato dal Ministero della Pubblica Istruzione, in collaborazione con l'Accademia Americana in Roma; viene istituito, con il contributo di un donatore anonimo e il patrocinio dell'AICA (Associazione Internazionale dei Critici d'Arte), il *Premio per la critica sull'attività didattica*, che avrà solo due edizioni, nel 1955 e nel 1958, vinte rispettivamente da Nello Ponente e Maurizio Calvesi.

1956 Mostra *Piet Mondrian*, curata da Giovanni Carandente, con allestimento di Carlo Scarpa; l'Italia aderisce alla *Campagna Internazionale dei Musei*, promossa dall'UNESCO per celebrare i suoi dieci anni di vita, nell'ambito della quale, dal 6 al 14 ottobre, viene istituita la prima *Settimana dei Musei*.

1958 Palma Bucarelli presenta al pubblico un ordinamento sperimentale delle collezioni del XX sec.; mostra *Jackson Pollock*, a cura di Nello Ponente; mostra *Kandinskij* a cura di Giovanni Carandente;

Terzo Convegno Internazionale dell'ICOM e UNESCO a Rio De Janeiro sul *Ruolo educativo del museo*, dove Argan affermava con forza una necessaria collaborazione tra le istituzioni educative scolastiche e il museo; nasce a Roma Maria Vittoria Marini Clarelli.

1959 Interrogazione parlamentare sulle opere acquistate da Bucarelli alla Biennale; viene aperto il convegno promosso dall'Art Club International, presso il ridotto del Teatro

Eliseo, *Il rinnovamento delle arti in Italia e il contributo della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*; viene istituito il Servizio Didattico della *Galleria Borghese*, diretta dal 1948 da Paola Della Pergola.

1960 Mostra *Arte italiana del XX secolo da collezioni americane*, in collaborazione con il *MoMA*; L'Italia accoglie le *Recommandation* dell'UNESCO che chiedevano di rendere i musei accessibili a tutti.

1961 Muore a Roma Lionello Venturi.

1963 Convegno sulla didattica museale a Gardone Riviera (BS) organizzato dal *Centro Didattico Nazionale per l'Istruzione Artistica* (CDNIA) dove, per la prima volta, vengono descritti integralmente gli interventi educativi della *Pinacoteca Brera*, della *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* e della *Galleria Borghese*.

1964 Con la *Commissione Franceschini* per la valorizzazione del patrimonio artistico e paesaggistico, nasce il concetto di "bene culturale"; alla Biennale di Venezia vengono presentate le opere acquistate dalla Galleria negli ultimi cinque anni.

1965 Giorgio de Marchis cura la mostra di Cannes *Art Actuel en Italie* con opere della Galleria.

1966 Apertura, in maggio, delle sale dedicate all'Ottocento, con un nuovo allestimento ed ordinamento curato da Dario Durbè; Bucarelli redige una lunga relazione sull'attività della Galleria pubblicata nel volume *Attività delle Soprintendenze. IX Settimana dei Musei*; mostra *Aspetti dell'arte italiana contemporanea* a cura di Giorgio de Marchis.

1967 Importanti acquisti dedicati all'Arte Povera, tra cui *Z- 44* di Kounellis e *32mq di mare circa* di Pino Pascali, proveniente dalla mostra di Foligno *Lo spazio dell'immagine*, in occasione della prima *Biennale di Parigi* viene acquistata anche *Ricostruzione del Dinosaurio* (1966) di Pino Pascali; viene aperto il primo museo di quartiere l'*Anacostia neighborhood museum* di Washington ad opera di John Kinard mentre a Parigi Pierre Gaudibert crea *Animazione-Ricerca-Confronto* (ARC) presso il *Musée d'Art Moderne*; in Italia, a Pisa, viene istituita la prima cattedra di Museologia, affidata a Carlo Ludovico Ragghianti e si tiene ad Ivrea il primo *Convegno per un nuovo teatro* a cura di Franco Quadri.

1968 Il 28 marzo vengono inaugurate le nuove sale del Novecento, curate da Bucarelli e de Marchis. Durante la cerimonia avvengono alcuni scontri tra studenti e poliziotti a seguito dell'occupazione della Facoltà di Architettura a Valle Giulia e la direttrice riceve una delegazione di manifestanti. I pittori Dorazio e Boille, in polemica con il nuovo allestimento, staccano i loro dipinti dall'esposizione. A causa degli scontri non sarà possibile dare corso alla performance di Christo sull'impacchettamento della Galleria.

1969 In occasione del *Primo Premio Roma* viene presentata lo spettacolo teatrale la *Gallinella acquatica* di Tadeusz Kantor; Convegno Nazionale di Reggio Calabria *I Musei nella società di oggi*, promosso dall'Associazione degli *Amici dei Musei*, dove interviene Paola della Pergola sul tema della didattica museale; pubblicazione del libro *L'amour de l'art dans les musées européens* a cura di Pierre Bourdieu e Alain Darbel; il curatore Harald Szeeman presenta alla *Kunsthalle* di Berna la mostra *Live in your head: when attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information*; nasce a Cagliari Cristiana Collu.

1970 La Circolare n. 128 del 27 marzo 1970 istituisce ufficialmente le Sezioni didattiche nei musei; in occasione del *Secondo Premio Roma* viene presentato lo spettacolo della compagnia danese dell'*Odin Teatret* di Holstebro diretta da Eugenio Barba.

1971 Si tiene a Roma il Convegno *Il museo come esperienza sociale* promosso dalla Commissione per la didattica dei musei; viene pubblicato l'articolo *The Museum, a Temple or the Forum* di D. Cameron.

1973 Pubblicazione de *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, terza guida a firma Bucarelli; Franco Russoli crea, all'interno della *Pinacoteca Brera*, il gruppo di lavoro e ricerca *Museo Vivo*.

1975 Nomina a soprintendente di Italo Faldi (1975-1979); inizio dei lavori per la costruzione della nuova ala ad opera di Luigi Cosenza; viene istituito il *Ministero per i Beni Culturali e Ambientali* (D.L. 14 dicembre 1974, n.657) fortemente voluto dal senatore Giovanni Spadolini che ne assumerà la direzione; traduzione cinematografica di Milos Forman del romanzo dello scrittore statunitense Ken Kesey *Qualcuno volò sul nido del cuculo*.

1976 Diventa sindaco di Roma Giulio Carlo Argan (1976-1979) e Renato Nicolini, Assessore alla Cultura, presenta la prima edizione dell'*Estate Romana*.

1977 Viene inaugurato il *Centre Georges Pompidou*.

1979 Nomina a soprintendente della Galleria di Giorgio de Marchis (1979-1981); con l'approvazione della cosiddetta Legge Basaglia la Galleria partecipa all'iniziativa promossa dal *Centro Sociale Primavalle* e dall'ex *Ospedale Psichiatrico di Santa Maria della Pietà*, chiamata *Uomini e recinti*; diventa sindaco di Roma Luigi Petroselli (1979-1981).

1980 Mostra didattica polisensoriale *Le mani guardano*, proveniente dal *Centre Georges Pompidou*.

1981 Viene organizzata la rassegna teatrale *Teatro/Arti, nuova spettacolarità, nuova performance. Paesaggio metropolitano*.

1982 Nomina a soprintendente di Dario Durbè (1982-1985).

1985 Nomina a soprintendente di Eraldo Gaudioso (1985-1987), durante la sua direzione viene adottato il famoso acronimo GNAM.

1986 Apre al pubblico il *Musées D'Orsay*.

1987 Riapertura del primo settore dedicato al Novecento, a cura di Bruno Mantura, allestimento dell'architetto Costantino Dardi; nomina a soprintendente di Augusta Monferini (1987-1994).

1988 Mostra *Van Gogh* a cura di Gianna Piantoni e Fred Leeman; apertura degli spazi espositivi del cosiddetto "*ampliamento Cosenza*".

1989 Viene pubblicata la raccolta di saggi *New Museology* a cura di Peter Vergo.

1993 Viene promulgata la Legge sui Servizi Aggiuntivi, nota come *Legge Ronchey*, che assegna ai privati la gestione nei musei statali di servizi come ristorazione, bookshop, attività didattica.

1994 Nomina a soprintendente di Bianca Alessandra Pinto (1994 - 2004); viene lanciata l'iniziativa *Partito Preso*, con piccole mostre dedicate ad artisti emergenti e il ministro Paolucci autorizza l'acquisto di cinque lavori di artisti della Transavanguardia; viene pubblicato *The Educational Role of the Musuems* di E. Hopper- Greenhill.

1995 Iniziano i lavori di restauro e riordino con l'allestimento del settore del primo Ottocento.

1997 Riapertura al pubblico delle sale del primo Ottocento, nell'ala sud-ovest dell'edificio e apertura della terrazza ovest, destinata al *Caffe delle Arti*; pubblicazione de *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* nuova Guida a cura di Sandra Pinto e Gianna Piantoni; viene identificata la Caserma Montello al Flaminio come nuova sede del MAXXI (Museo dell'arte del XXI secolo), il cui concorso sarà bandito nel 1998.

1998 Viene istituito il *Ministero per i Beni e le Attività Culturali* (D. L. n. 368 del 20 ottobre) a cui sono devolute anche la promozione dello sport e dell'impiantistica sportiva, delle attività dello spettacolo in tutte le sue espressioni: cinema, teatro, danza, musica e spettacoli viaggianti. Con l'*Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei* (art. 150, comma 6, D.L. n. 112/1998) vengono messi a punto nuovi criteri per la comunicazione museale e viene firmato l'*Accordo Quadro tra il Ministero per i Beni e le Attività culturali e il Ministero della Pubblica Istruzione*, con il quale si richiedeva alle istituzioni museali e scolastiche di elaborare congiuntamente progetti educativi, annuali o pluriennali; entrano, grazie all'intervento del ministro Veltroni, ben 470 opere dadaiste provenienti dalla donazione del collezionista Arturo Schwarz e si tiene la mostra *Marcel Duchamp ed altri iconoclasti*; il 13 dicembre vengono inaugurate le sale sud-est del museo con le collezioni del tardo Ottocento e primi Novecento.

1999 Vengono aperte le sale dell'ala ovest dedicate al Novecento, con opere comprese tra il 1911 e il 1960; viene bandito il concorso per l'ampiamiento che prevede l'abbattimento dell'ala Cosenza. Risulta vincitore lo studio svizzero *Diener & Diener* ma il progetto non avrà seguito; viene realizzata, per conto del Ministero, la prima indagine sul pubblico, a cura di Ludovico Solima.

2000 Viene aperta al pubblico la *Tate Modern* di Londra con il primo ordinamento tematico; viene pubblicato *Liquid modernity* di Bauman Zygmunt.

2001 Creazione del *Piano per l'arte contemporanea* che consente di riattivare gli acquisti e di estendere in maniera ramificata l'interesse dalla singola collezione al territorio e al "patrimonio dell'arte contemporanea". Viene istituita la Direzione Generale per l'Architettura e l'Arte Contemporanea (DARC), che avrà tra i suoi compiti anche quello di occuparsi del nascente *Museo del XXI secolo* (MAXXI). Il ministro, Giovanna Melandri, nomina 17 nuovi soprintendenti regionali e 8 nuovi direttori generali, in polemica con queste nomine che vedono ai vertici quasi esclusivamente architetti e ingegneri, Pinto e altri 60 storici dell'arte scrivono una lettera aperta al ministro Melandri.

2004 Nomina a soprintendente di Maria Vittoria Marini Clarelli (2004-2015). Con il *Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio* anche l'arte contemporanea assume un ruolo di interprete dell'arte del passato prossimo, in cui più serrato si fa il confronto critico fra pubblico ed artisti.

2003 Viene presentato in ambito europeo il *Progetto MINERVA* per favorire il processo di digitalizzazione, a cui segue la stesura della *Carta di Parma* per il nuovo museo digitale.

2005 Pubblicazione del Catalogo *Galleria nazionale d'Arte Moderna. Le Collezioni. Il XX sec* a cura di Sandra Pinto; il *Beaubourg* presenta un nuovo allestimento tematico intitolato *Big Bang*.

2006 Pubblicazione del Catalogo *Galleria nazionale d'Arte Moderna. Le Collezioni. Il XIX sec.* a cura di Elena di Majo e Matteo Lafranconi; viene pubblicato *Gli storici dell'arte e la peste* a cura di Sandra Pinto e Matteo Lafranconi.

2007 Indagini sul pubblico e istituzione di un *Osservatorio su Pubblico*; nell'ambito della XXII General Assembly ICOM viene approvata una nuova definizione di museo.

2008 Vengono varate dal ministero le prime *Linee guida per il superamento delle barriere architettoniche nei luoghi d'interesse culturale* (D. M. n.114 del 16 - 05- 2008).

2009 Viene istituita dal ministero una fondazione privata per la gestione del *Museo del XXI secolo* (MAXXI) con direttore Pio Baldi; pubblicazione dei due volumi *Galleria Nazionale d'arte Moderna e MAXXI. Le collezioni 1958- 2008* a cura di S. Frezzotti, C. Italiano, A. Rorro; mostra *Palma Bucarelli. Il Museo come avanguardia* a cura di Mariastella Margozi; indagine sul pubblico della *Casa-museo Mario Praz* e del *Caffè delle Arti* a cura della Fondazione Fizzcarraldo; muore a Roma Giorgio de Marchis; viene inaugurato il nuovo allestimento della *Galleria d'Arte Moderna* di Torino a cura di Danilo Eccher; viene pubblicata la traduzione italiana de *Il disagio dell'estetica* di J. Rancière.

2010 Nuova indagine osservante sul pubblico relativa alle sale Secondo Ottocento a cura della Fondazione Fizzcarraldo; viene inaugurato il *Museo del XXI secolo* (MAXXI) progettato da Zaha Hadid; si tiene nella Galleria la riunione del *Bizot Group*.

2011 Nuovo allestimento delle sale a cura di Maria Vittoria Marini Clarelli e di Federico Lardera.

2015 Nomina di Cristiana Collu a soprintendente.

2016 Nuovo allestimento a cura di Cristiana Collu.

2019 *Dichiarazione di Funchal, Museums, Social landmarks*, che invita i musei ad aprirsi all'inclusione e a rendere i cittadini sempre più consapevoli dell'importanza culturale delle istituzioni museali; nuovo allestimento del *Museum of Modern Art* di New York a cura di Glenn D. Lowry.

2020 Scoppia la pandemia del Covid19 e la Galleria, come tutti i musei del mondo, è costretta a chiudere per molti mesi; muore a Roma Sandra Pinto.

2022 Nuova definizione di museo a cura dell'ICOM; muore a Roma Augusta Monferini.

Le mostre didattiche della Galleria

TITOLO	ARGOMENTO	DAL	AL	CURATORE/I	ITINERANTE	ENTI COINVOLTI	ESPOSIZIONE/ ARTICOLAZIONE	PRESENTAZIONE E MATERIALE DIDATTICO	DOCUMENTI IN ARCHIVIO/FOTO
<i>Capolavori della pittura moderna conosciuta anche come Pittura francese oggi</i>	La pittura francese tra le due guerre	21/10 1946	31/1/ 1947	P. Bucarelli, C. Maltese	SI	Ministero della Pubblica Istruzione	42 riproduzioni fotografiche di grandi dimensioni, 52 di piccole dimensioni e stampe autentiche donate da Lionello Venturi	Breve catalogo curato da C. Maltese <i>Mostra didattica di riproduzioni di pittura moderna</i>	Documenti: SI ¹³⁶⁴ Foto: SI
<i>Mostra dei Bronzi nuragici e civiltà paleosarda</i>	Arte della Sardegna dell'età del Bronzo	2/4/ 1949	30/4/ 1949	M. Pallottino, G. Pesce, F. Minissi (Allestimento), N. Fasoli (Realizzazione pannelli e luci)	SI Firenze (maggio/ giugno 1950)	Soprintendenz a Archeologica della Sardegna	Plastici di monumenti e fotografie (sala 1), bronzi originali (sala 2), statue in pietra e oggetti in bronzo (sala 3), Foto e oggetti per confronti con arte etrusca, iberica e fenicia (sala 4, salone), confronti con sculture moderne (sala 4, salone)	Presentazione e didascalie a cura di G.C. Argan, P. Bucarelli, C. Maltese	Documenti: SI ¹³⁶⁵ Foto: SI
<i>Allegoria nei secoli XVI e XVII</i>	?	31/5/ 1949	15/6/ 1949	R. Assunto	?	?	Compare nell'elenco del 1959 che riporta le attività della	?	Documenti: NO

¹³⁶⁴ ABG, Attività didattica 1946/47 cart.51M, pos.2

¹³⁶⁵ ABG, Attività didattica 1949/50, cart.51M

		1950	1950				Galleria come mostra temporanea		Foto: NO
<i>L'architettura antica e il suo ambiente</i>	Mostra fotografica	23/12/1951	31/1/1952	Pane	?	?	Compare nell'elenco del 1959 che riporta le attività come mostra temporanea	?	Documenti: NO Foto: NO
<i>Vincent Van Gogh</i>	Vita ed opere dell'artista	3/1952	4/1952	M. Calvesi (?)	SI	Nel 1961 viene anche presentata una mostra dal titolo <i>Chi era Vincent Van Gogh?</i> a cura del Ministero della Cultura olandese (11/1961 – 2/1962)	5 pannelli con 12 riproduzioni in tricromia, didascalie e 3 fotografie B/N Mostra 1961: 105 riproduzioni in B/N, documenti, disegni e 19 fotografie a colori	Ciclostile	Documenti: SI ¹³⁶⁶ Foto: NO
<i>Paul Cezanne</i>	Vita ed opere dell'artista	04/1952	06/1952	?	NO	?	?	?	Documenti: NO Foto: NO
<i>Paul Gauguin</i>	Vita ed opere dell'artista	4/1952	4/1952 e nella Prima settimana dei	J. Recupero	SI (nel 1958: Trento, Terni, Ferrara, Bologna)		30 riproduzioni fotografiche, 5 pannelli dedicati alla biografia dell'artista e bibliografia esposta in teche	Piccola monografia a cura di J. Recupero	

¹³⁶⁶ ABG, Attività didattica 1951/52, cart. 51 M, pos.2

			musei 14/10/1 956 e ancora 11/195 7						Documenti: SI ¹³⁶⁷ Foto: SI
Origini e sviluppo della moderna pittura di paesaggio	La pittura di paesaggio dal Trecento al Settecento	3/1953	6/1953	?	?	Vasari Roma, Alinari Firenze	12 pannelli di fotografie di opere da Giotto alla pittura olandese del '700	Didascalie e forse ciclostile	Documenti: SI ¹³⁶⁸ Foto: SI
Pierre Auguste Renoir	Vita ed opere dell'artista	2/1954	5/1954	C. Refice (?)	?	?	?	?	Documenti: NO Foto: NO
Capolavori dell'impressionismo francese	Opere e artisti del movimento	12/1954	3/1955	C. Refice (?)	?	?	?	?	Documenti: NO Foto: NO
Disegni di Domenico Morelli	Disegni di proprietà della Galleria	2/3/1955	30/5/1955	C. Refice	NO	?	Compare nell'elenco del 1959 che riporta le attività come mostra temporanea ¹³⁶⁹	?	Documenti: NO Foto: NO

¹³⁶⁷ ABG, Attività didattica 1951/52, cart. 51M, pos.2.

¹³⁶⁸ ABG, Attività didattica 1952/53, cart. 51M, pos.3.

¹³⁶⁹ ALV, CXLIX.

Henry Matisse	Vita e opere dell'artista	9/1955	10/1955	?	NO	?	Fotografie di dipinti e sculture	?	Documenti: SI ¹³⁷⁰ Foto: SI
Edgard Degas	Vita e opere dell'artista	11/1955	11/1956	C. Refice (?)	NO	?	Fotografie e colori e in b/n di grande e piccolo formato e pannelli con didascalie	?	Documenti: SI ¹³⁷¹ Foto: SI
George Braque	Vita e opere dell'artista	3/1956	3/1956	?	NO	?	?	?	Documenti: SI ¹³⁷² Foto: NO
Raoul Dufy	Vita e opere dell'artista	9/1956	1/1957	J. Recupero	?	?	20 fotografie a colori di grande formato e un grande pannello sull'opera e la vita dell'artista	?	Documenti: SI ¹³⁷³ Foto: SI
Espressionismo tedesco	L'ambiente artistico in Germania dal 1910 al 1920	27/1/1957	3/1957	J. Recupero	NO	?	Fotografie e colori e in b/n di grande e piccolo formato e pannelli con didascalie	Ciclostile	Documenti: SI ¹³⁷⁴ Foto: SI
Le "Miserere" di Georges Rouault	Raccolta completa della serie di incisioni	8/1958	Ripetuta nel 1959	J. Recupero (?)	?	Prestito di Lionello Venturi ¹³⁷⁵	Pannelli con le incisioni e didascalie	Visite guidate	Documenti: SI ¹³⁷⁶ Foto: SI

¹³⁷⁰ ABG, Attività didattica 1955/56, cart. 51M, pos.5

¹³⁷¹ ABG, Attività Didattica 1955/56 cart.51M, pos.6

¹³⁷² ABG, Attività Didattica 1955/56 cart.51M, pos.6

¹³⁷³ ABG, Attività didattica 1956/57 cart. 51M, pos.7, b.6

¹³⁷⁴ ABG, Attività didattica 1957/58 cart. 51M, pos.8

¹³⁷⁵ Lettera ringraziamenti Bucarelli per prestito opere, datata 11 luglio 1959 (AVS CCCXIII, 6)

¹³⁷⁶ ABG Attività didattica 1959/60 cart. 51M, pos.10

			e nel 1960						
<i>Dadaismo</i>	Storia del movimento	1958	1959	?	NO		Pannelli con traduzioni di testi, documenti e fotografie	Incontro con l'artista Richter in occasione della mostra a lui dedicata	Documenti: SI ¹³⁷⁷ Foto: NO
<i>Pittura orientale contemporanea</i>	Mostra sull'incisione in Giappone e Cina	09/07/ 1958	20/07/ 1958 Ripetut a nel 1959 e nel 1960	?	SI	?	Compare nell'elenco del 1959 che riporta le attività come mostra temporanea di incisioni di Shiko Munakata insieme ad una mostra di ikebana di H. Ohaia	?	Documenti: SI ¹³⁷⁸ Foto: NO
<i>Paul Klee</i>	Vita e opere dell'artista	1959	1960 Ripetut a nel 1970	?	?	?	Due acquarelli della Galleria e incisioni, acqueforti da collezioni private, fotografie dello studio e della famiglia dell'artista	?	Documenti: SI ¹³⁷⁹ Foto: SI

¹³⁷⁷ AGB Attività didattica 1958/59 cart.51M, pos.9.

¹³⁷⁸ Citata in *Musei e Gallerie d'Italia*, V, 11- maggio - ottobre 1960, pp.48-49.

¹³⁷⁹ ABG, Attività didattica 1959/60, cart.51M, pos.10.

<i>Der Blaue Reiter</i>	Storia e opere del gruppo	1959	1960 Ripetut a anche nel 1972	A. Monferini	?	?	?	Ciclostile	Documenti: NO Foto: NO
<i>Il Surrealismo</i>	Storia e opere del gruppo	1959	1960 Ripetut a nel 1970/7 1	?	?	?	?	?	Documenti: NO Foto: NO
<i>Pablo Picasso</i>	Vita e opere del pittore	11/196 0	05/196 1	A. Monferini	?	?	?	Riproduzioni fotografiche e dipinti reperiti in collezioni private romane	Documenti: SI ¹³⁸⁰ Foto: SI
<i>L'arte del colore di Itten</i>	Studi sul colore dal testo di Itten	6/1961	1962	A. Monferini	NO		35 pannelli con 24 fotografie a colori e 2 tavole originarie inviate dall'artista. Tavole ingrandite del testo con la traduzione	Didascalie	Documenti: SI ¹³⁸¹ Foto: NO
<i>Bauhaus</i>	Scuola tedesca per l'architettura e la produzione artistica	20/11/ 1961	20/12/ 1961	M. Calvesi (?)	NO	Ministero Affari Esteri BRD, patrocinio di W. Gropius	Fotografie e plastici	In occasione della mostra si terrà il convegno	Documenti: NO

¹³⁸⁰ ABG, Attività didattica 1960/61, cart.51M, pos.11; A. Monferini (2011).

¹³⁸¹ ABG, Attività didattica 1961/62, cart.51M, pos.12.

								<i>L'architettura moderna e i musei</i>	Foto: NO
<i>L'architettura moderna</i>	Storia dell'architettura dal XIX sec.	03/1962	04/1962	M. Fagiolo (?)	NO		Fotografie, pannelli didattici		Documenti: SI Foto: SI
<i>Mostra didattica permanente sull'architettura moderna</i>	Architettura moderna dalle Esposizioni Universali al 1960	1966 (riprende attività didattica sospesa nel 1964)	1966	M. Fagiolo	NO	Facoltà di Architettura, Università di Roma La Sapienza	Oggetti di design, modelli architettonici (eseguiti da studenti del corso di Elementi di Architettura di G. Perugini), tavole sinottiche, 32 pannelli esplicativi, 300 riproduzioni fotografiche (fornite da P. Portoghesi, L. Rubino, O. Savio)	Catalogo mostra <i>L'Architettura moderna. Mostra didattica 1</i>	Documenti: SI ¹³⁸² Foto: SI
<i>Pop Art</i>	Opere di artisti della Pop Art americana	12/1966	4/1967	M. Calvesi	NO	Galleria Ilena Sonnabend e Leo Castelli (Parigi), Maurizio Calvesi	Trasparenti a colori su pannelli luminosi, fotografie a colori, opere grafiche originali, cataloghi, manifesti di mostre	?	Documenti: SI ¹³⁸³ Foto: SI

¹³⁸² ABG, Attività didattica 1966/67, cart.51M, pos.14, b.17

¹³⁸³ ABG, Attività Didattica 1966/67 cart.51M, pos13; ABG Attività didattica 1969/70

Costantin Brancusi	Vita e opere dell'artista	25/0/1967	?	E. Dragutescu	?	?	Foto e testi estratti da libri	Didascalie	Documenti: SI ¹³⁸⁴ Foto:
Nuova musica in Germania. Ricerca ed esperimenti	Storia della musica sperimentale in Germania	1967	1967	?	?	Deutsche Biblioteck, Goethe Institut	?	Concerti di musica sperimentale	Documenti: NO Foto: NO
Antonio Canova	Mostra fotografica su Antonio Canova	1970	1970	M. Fagiolo M. di Puolo R. D'Angelo	NO	Scuola di Specializzazione Sapienza	Mostra fotografica con 500 riproduzioni di opere campagna fotografica del C.N.R.	Pieghevole	Documenti: SI ¹³⁸⁵ Foto: SI
Amedeo Modigliani	Opere e vita dell'artista per i 50 anni dalla morte dell'artista	4/1970	1970	?	NO	?	Riproduzioni a colori delle opere	Didascalie	Documenti: SI ¹³⁸⁶ Foto: SI
Artisti americani attivi a Roma	Opere di artisti americani attivi a Roma	5/05/1970	10/05/1970	?	NO	Ambasciata americana a Roma e <i>MoMA</i>	Opere di artisti americani contemporanei attivi a Roma	In concomitanza con la Settimana dei documentari americani d'arte e sperimentali provenienti dal <i>MoMA</i>	Documenti: SI ¹³⁸⁷ Foto: NO

¹³⁸⁴ ABG, Attività Didattica 1966/67 cart.51M, pos.13

¹³⁸⁵ ASG, Attività Didattica 1970/1973. Scuole, pos.3F; ABG Attività didattica 1969/70, pos.18

¹³⁸⁶ ABG, Attività Didattica 1969/70 cart.51M, pos.17

¹³⁸⁷ ABG, Attività Didattica 1969/70 cart.51M, pos.17

Funzione della ricerca estetica di Enzo Mari	Presentazione del testo di Enzo Mari	6/1970	7/1970	E. Mari	NO	?	?	Conferenza/ dibattito con performance dell'artista	Documenti: SI ¹³⁸⁸ Foto: NO
Cubismo	Storia ed opere del gruppo	1970	1971	?	NO	?	?	Oltre a diverse proiezioni di documentari sul movimento viene anche realizzata una mostra bibliografica <i>Il Cubismo e i suoi maestri</i> con testi editoriali francese (dicembre/gennaio 1973)	Documenti: NO Foto: NO
I Fauves	Storia ed opere del gruppo	9/1971	1971	?	No	?	?	?	Documenti: SI ¹³⁸⁹ Foto: SI
Arte della stampa e della grafica	Incisioni di maestri italiani e stranieri contemporanei donate alla Galleria	10/04/ 1974	05/05/ 1974	?	?		Fotografie Strumenti per la stampa e l'incisione e stampe autentiche	Didascalie e laboratori didattici con l'uso del torchio litografico	Documenti: SI ¹³⁹⁰ Foto: NO

¹³⁸⁸ ABG, Attività Didattica 1969/70 cart.51M, pos.17

¹³⁸⁹ ABG, Attività didattica 1969/70, cart,51M, pos.17

¹³⁹⁰ ABG, Attività didattica 1973/74, cart.51M, pos.21

<i>Impressionismo</i>	Opere degli artisti in occasione del centenario della nascita del movimento	7/06/1974	12/05/1974	?	NO	In collaborazione con l'Ambasciata di Francia	Proiezioni di diapositive ingigantite nelle diverse sale del museo	Proiezioni di documentari	Documenti: SI ¹³⁹¹ Foto: NO
<i>La scenografia italiana del XX sec.</i>	Costumi e scenografie per le manifestazioni "Teatro Scuola"	05/1974	1974	G. Bartolucci (?)	SI	Realizzata con il Teatro Scuola di Roma e il Provveditorato agli Studi	?	?	Documenti: SI ¹³⁹² Foto: NO
<i>Espressionismo tedesco</i>	Mostra bibliografica relativa a testi sulle arti figurative, sulla letteratura, spettacolo e architettura	07/02/1974	23/03/1974	?	?	?	La mostra è allestita nell'ambito della mostra dedicata a Christian Rohlf s con un articolato programma di conferenze e proiezioni dedicato ai vari aspetti della cultura espressionista ¹³⁹³	Proiezioni film di P. Wegener A. Robison L. Pick F. W. Murnau.	Documenti: SI ¹³⁹⁴ Foto: NO

¹³⁹¹ ABG, Attività didattica 1973/74, cart.51M, pos.21

¹³⁹² ABG, Attività didattica 1974/75, cart.51M, pos.22

¹³⁹³ ABG, Attività didattica 1974/75, cart.51M, pos.22

¹³⁹⁴ ABG, Attività didattica 1974/75, cart.51M, pos.22

Bibliografia

- ADORNO FRANCESCO PAOLO (1996), *Le style du philosophe. Foucault et le dire-vrai*, Editions Kimé, Paris, pp.52-54
- AGOSTI GIOVANNI (2020), *Sandra Pinto, i suoi musei-capolavoro la memoria del futuro* in «Il Manifesto», 29 nov.
- COLASANTI ARDUINO (1923), *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Roma. Catalogo*, Bestetti & Tumminelli, Roma-Milano
- ALEXANDER EDWARD PAUL, DECKER JUILEE, ALEXANDER MARY (2017), *Museum in motion. An Introduction to the History and Functions of Museums*, Lanham, Md Rowman & Littlefield, United States
- ALPERS SVETLANA (1991), *The Museum as a Way of Seeing*, in *Exhibiting Cultures. The Poetic and Politics of Museum Display*, (a cura di) I. Karp, S.D. Lavine, Smithsonian Institution, Washington D.C., pp.25-31
- AMATURO MATILDE (2009), *Il pubblico di Palma Bucarelli: oltre la didattica* in M. Margozzi (2009), pp.72-75
- AMBUSTO LORIANA, VETERE MASSIMILIANO (2010), *Slow Museum. I luoghi dell'arte contemporanea come spazio d'esperienza per la società*, Silvana Editoriale, Milano
- ARGAN GIULIO CARLO (1949), *Il museo come scuola*, in «Comunità», III, 3, pp 64-66
- ARGAN GIULIO CARLO (1950), *Expositions itinérantes et éducatives dans les musées d'Italie*, in «Museum», vol. III, n. 4, pp.286-288
- ARGAN GIULIO CARLO (1952), *Renouveau des musées en Italie*, in «Museum», pp.160-164
- ARGAN GIULIO CARLO (1957), *La crisi dei musei italiani*, in «Ulisse», X, n. 27, pp1397-1410
- ARGAN GIULIO CARLO (1968), *Il museo d'arte moderna*, in «Metro», 14, pp.5-11
- ARGAN GIULIO CARLO (1970) *L'arte moderna 1770/1970*, Sansoni, Roma
- ARGAN GIULIO CARLO (1982), *Rapporto tra museo e allestimento* in *Il pubblico dell'arte* (a cura di) E. Mucci, P.L. Tazzi, Firenze, pp. XI-XX
- ASCHENGREEN PIACENTI KATERINA, PINTO SANDRA (1979), *Curiosità di una reggia. Vicende del guardaroba di Palazzo Pitti*, Cat. mostra (a cura di) K. Aschengreen Piacenti, S. Pinto, Firenze
- BALBONI BRIZZA MARIA TERESA (n.e.2018), *Immaginare il museo*, Milano
- BARNETT CLIVE (1999), *Culture, government and spatiality: reassessing the "Foucault effect" in cultural- policy studies* in «International Journal of Cultural Studies», 2 (3), pp.369-397
- BAROCCHI PAOLA, PINTO SANDRA, NICOLODI FIAMMA (1974), *Romanticismo storico. Firenze, La Meridiana di Palazzo Pitti*, dicembre 1973-febbraio 1974, Cat. mostra (a cura di) S. Pinto, P. Barocchi, F. Nicolodi, Firenze
- BARTHES ROLAND (1957), *Mythologies*, Les Lettres nouvelles, Paris
- BARTOLUCCI GIUSEPPE, FABBRI MARIO, PISANI MARIO e al. (1982), *Paesaggio Metropolitano*, Feltrinelli, Milano
- BASSO PERESSUT LUCA (2005), *Il Museo Moderno. Architettura e museografia da Auguste Perret a Louis I. Kahn*, Edizioni Lybra Immagine Milano,
- BAUDRILLARD JEAN (1968), *Le système des objets* (trad. it.) *Il sistema degli oggetti*, (2003), Milano
- BAUDRILLARD JEAN (1977), *Effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Galilée, Paris
- BAUDRILLARD JEAN (1990), *Lo scambio simbolico e la morte*, (trad. it), Feltrinelli, Milano
- BAUMAN ZYGMUNT (1987), *Legislators and Interpreters: on Modernity, Postmodernity, and the Intellectuals*, Polity Press, Oxford
- BAUMAN ZYGMUNT (1999), *La società dell'incertezza*, (trad. it), Il Mulino, Bologna
- BAUMAN ZYGMUNT (2008), *Vita Liquida*, (trad. it), Laterza, Roma
- BAUMAN ZYGMUNT (2011), *Modernità liquida* (trad. it.), Laterza, Roma
- BAUMAN, ZYGMUNT (1988), *Intimations of Postmodernity*, Polity Press, Oxford

BECCHETTI LEONARDO, BRUNI LUIGINO, ZAMAGNI STEFANO (2019), *Economia civile e sviluppo sostenibile. Progettare e misurare un nuovo modello di benessere*, Ecra, Roma

BECHELLONI GIOVANNI (1972), *Nota introduttiva. Le condizioni sociali della democratizzazione della cultura. Dal museo-tempio al museo-centro culturale*, in P. Bourdieu, A. Darbel, *L'amore per l'arte* (trad. it.), pp. IX-XXVII

BEN SASSI MERIEN (2007), *Le musée à l'ère de l'Internet*, Tesi PhD, Sorbon, Paris

BENJAMIN WALTER (1936), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, (trad. it. 1971), Einaudi, Torino

BENNET TONY (1988), *Museums and "The People" in The Museum Time- Machine. Putting Cultures and Display* (a cura di) R. Lumley, Londra

BENNET TONY (1995). *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Londra

BERGAMINI MATTEO, SANTI VERONICA (2019), *Francesca Alinovi* (a cura di) M. Bergamini - V. Santi, Ediprima, Piacenza

BERNARDI ERICA (2017), *Per un profilo intellettuale di Franco Russoli (1923-1977)*, Tesi PhD, Università Ca' Foscari, Venezia

BERNARDINI GABRIELLA (1984), *L'attività didattica nei musei storico-artistici in alcuni Paesi europei*, in «Bollettino d'Arte», serie VI, n.24, De Luca Editore, Roma, pp.139-144

BERTI LUCIANO (1972), *Il museo e la massificazione*, in *Il museo come esperienza sociale*, Atti del convegno sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica, De Luca Editore, Roma, pp.61-77

BINNI LANFRANCO, PINNA GIOVANNI (1980), *Museo*, Garzanti Editore, Milano

BISHOP CHAIRE (2017 p.e.2013), *Museologia radicale. Ovvero, cos'è "contemporaneo" nei musei di arte contemporanea?* trad. it (a cura di) N. Poo, Johan & Levi Editore, Milano

BODO SIMONA, MASCHERONI SILVIA, PANIGADA MARIA GRAZIA (2016), *Un patrimonio di storie. La narrazione nei musei, una risorsa per la cittadinanza culturale*. Turtleback, London

BODO SIMONA (2003), *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, (a cura di) S. Bodo, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino

BOLLO ALESSANDRO, GARIBOLDI ALESSANDRA (2008), *Non vado al museo. Esplorazione del non pubblico degli adolescenti*, in *I pubblici dei musei Conoscenza e politiche*, (a cura di) A. Bollo, Milano

BONACINI ELENA (2012), *Il museo partecipativo sul web: forme di partecipazione dell'utente alla produzione culturale e alla creazione di valore culturale*, «Il Capitale culturale», Vol. 5, Macerata, pp.93-125

BONACINI ELENA (2020), *I musei e le forme dello Storytelling digitale*. Aracne, Roma

BONITO OLIVA ACHILLE (2004), *I fuochi dello sguardo: musei che reclamano attenzione*, Gangemi Editore, Roma

BORELLO LAURA (1988), *Il museo*, in *Beni culturali e scuola*, (a cura di) M. Gennari, Brescia, pp. 61-71

BORELLO LAURA (2001), *Beni culturali e comunicazione. Didattica e musei nella scuola dell'autonomia*, Alinea editrice, Firenze

BOTTINELLI S. (2009), *La divulgazione della storia dell'arte in Italia, L'ultimo «Emporium»*, in «Emporium» *Parole e Figure tra il 1895 e il 1964*, Atti del convegno, Pisa 2008, (a cura di) G. Bacci, M. Ferretti, M. Fileti Mazza, Pisa, pp.17-20

BOTTINELLI S. (2010), «SeleArte» (1952-1966). *Una finestra sul mondo. Ragghianti, Olivetti e la divulgazione dell'arte internazionale all'indomani del fascismo*, Fondazione Centro Ragghianti, Lucca

BOURDIEU PIERRE, DARBEL ALAIN (1969), *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Éditions de Minuit, Paris

BRADBURNE JAMES (2019), *Gli occhi comprendono meglio del cervello L'ABC dei musei di James Bradburne: «L'ambiente giusto può produrre cittadini onesti e felici»* in «Il Giornale dell'Arte» n. 402

- BRAMBILLA GIOVANNA (2021), *Soggetti smarriti. Il museo alla prova del visitatore*, Edizione Bibliografica, Milano
- BRIZIO ANNA MARIA (1939), *Ottocento, Novecento*, Einaudi, Torino
- BRUNER JEROME (1994), *Modelli di mondo, modelli di menti*, in *Il caso e la libertà*, (a cura di) M. Ceruti, P. Fabbri, G. Giorello, L. Preta, Laterza, Roma-Bari, pp.67-94
- BUCARELLI PALMA (1944), *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Esposizione d'arte contemporanea*, De Luca Editore, Roma
- BUCARELLI PALMA (1951), *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*. Roma
- BUCARELLI PALMA (1952), *Le manifestazioni didattiche nella Galleria Nazionale D'arte Moderna* in «Bollettino d'Arte» serie IV fascicolo II (aprile – giugno), De Luca Editore, Roma, p.185-187
- BUCARELLI PALMA (1957), *Premessa*, in *Paul Gauguin (1848-1903)*. Mostra didattica (a cura di) J. Recupero, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, p. II
- BUCARELLI PALMA (1958), *Capolavori del museo Guggenheim di New York*, Cat. mostra (a cura di) G. Carandente, De Luca Editore, Roma
- BUCARELLI PALMA (1966), *Relazione della Soprintendente dott. Palma Bucarelli* in «Attività delle Soprintendenze. IX Settimana dei Musei», marzo- aprile, Roma
- BUCARELLI PALMA (1967), *L'architettura moderna. Mostra didattica permanente*, Cat. mostra (a cura di) P. Bucarelli, De Luca Editore, Roma
- BUCARELLI PALMA (1971), *Breve itinerario delle sale del XIX e XX secolo con indicazioni schematiche del contenuto e la citazione degli artisti e delle opere principali*. Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma
- BUCARELLI PALMA (1972), *Funzione didattica del museo d'arte moderna*, in *Il museo come esperienza sociale*, Atti del convegno sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica, De Luca Editore, Roma, pp. 85-90
- BUCARELLI PALMA (1973), *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, in *Itinerari dei Musei, Monumenti e Gallerie d'Italia*, n.13, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma
- BUCARELLI PALMA (1988), *Ampliamento della galleria Nazionale d'Arte Moderna. Progetto di Luigi Cosenza*, in *Luigi Cosenza - L'ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna ed altre architetture 1929/1975*, CLEAN Edizioni, Napoli, pp.15-16
- BUCARELLI PALMA (1997), *1944 cronaca dei sei mesi*, (a cura di) L. Cantatore, De Luca Editore, Roma
- CALIDONI MARIO (1991), *Museo e scuola: un rapporto continuo per l'educazione*, in P. Poldiallai (a cura di) *Pedagogie del museo*, Sagep, Genova, pp. 89-103
- CAMERLINGO RITA (2009), *“Non ho mai lavorato per gli artisti o per i critici, ma solo per il pubblico” Storia della Didattica in Galleria (1945 – 1975)* in M. Margozzi (2009), pp.64-71
- CAMERON DUNCAN (1968), *A viewpoint: The Museum as a communication system and implications for museum education*, in «Curator», no 11, vol. 2, pp.33-40
- CAMERON DUNCAN (1971 a), *Problème de langage en interprétation muséale*, in *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon Savigny-le-Temple, W MNES, p. 280
- CAMERON DUNCAN (1971), *The Museum, a Temple or the Forum*, in «Curator» vol. XIV, pp.11-24
- CAMERON DUNCAN (1995), *The Pilgrim and the Shrine: The Icon and the Oracle*, in «Museum Management and Curatorship», n. 14, vol.1, pp.47-55
- CAMPOLMI, IRENE (2012), *«What is a Modern Art Museum? » Palma Bucarelli e la GNAM: il modello del MoMA in Italia*. in L. Cantatore e al (2012), pp.51-69
- CANTATORE LORENZO, EDOARDO SASSI (2011), *Palma Bucarelli. Immagini di una vita*, Palombi, Roma
- CANTATORE LORENZO (2009), *Essere in pieno nel mondo. Appunti per una biografia di Palma Bucarelli*, in M. Margozzi (2009), pp.189-208
- CANTATORE LORENZO e al. (2012), *Palma Bucarelli a cento anni dalla nascita*, in *Palma Bucarelli a cento anni dalla nascita*, Giornata di studio 25 novembre 2010, (a cura di) L. Cantatore e al., Quaderni della Biblioteca Nazionale Centrale, n.16, Roma

- CAPANNOLO GIANNA (1999), *Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. L'attività didattica nella storia dell'istituzione*, Tesi di Laurea, Sapienza Università di Roma
- CAPITELLI GIOVANNA (2013), *L'Ottocento nei musei di Amsterdam, Londra, Roma. Riflessioni a margine dei recenti riordinamenti*, in «Il Capitale Culturale», n. VIII, Macerata
- CARDANO NICOLETTA (2015), *Le ragioni di una giornata di studio in Atti della giornata di studi in onore di Pia Vivarelli 19 febbraio 2009* «Annali delle Arti e degli Archivi Pittura, Scultura, Architettura» 1, Accademia di San Luca, Roma, pp.11-14
- CARLENZI EMANUELE (2015), *Palma Bucarelli e gli apporti critici di Lionello Venturi e Giulio Carlo Argan alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*, in «BTA», n.768, Roma
- CARRARA ELISA (2014), *Verso un museo inclusivo: presupposti e prospettive in risposta al cambiamento sociale*, in «Il Capitale Culturale», IX, Macerata, pp. 169-188
<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>
- CATUCCI STEFANO (2012), *La contingenza impossibile: note su alcuni modelli espositivi dell'opera d'arte*, in D. Fonti, R. Caruso (2012), pp.57-72
- CECCHINI SILVIA (2013), *Musei e mostre d'arte negli Anni Trenta: L'Italia e la Cooperazione Intellettuale*, in *Snodo di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930 – 1940)*, (a cura di) M. I. Catalano, Roma, pp.56-105
- CHIODI STEFANO (2009), *Le funzioni del museo Arte, museo, pubblico nella contemporaneità* (a cura di), Atti del convegno MAXXI- Palazzo delle Esposizioni, Roma 3-4 aprile 2009, Le Lettere, Firenze
- CIMOLI ANNA CHIARA (2007), *Musei Effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949/1963*, Il Saggiatore, Milano
- COLANTONIO EMANUELA (2011), *Il primo riordinamento delle collezioni dell'Ottocento nel 1948*, in S. Frezzotti, P. Rosazza Ferraris (2011), pp.153-168
- COLEMAN LAURENCE VAIL (1927), *Manual for small museums*, G.P. Putnam's Sons, New York-London
- COLEMAN LAURENCE VAIL (1928), *Le Rôle éducatif des musées. L'Enseignement dans les musées américains*, in « Mouseion », n. 3, Paris, pp.240-243
- COLEMAN LAURENCE VAIL (1932), *Les Musées européens dans l'opinion américaine*, in «Mouseion », XVII-XVIII, nn. 1-2, Paris, pp.76-81
- COLLU CRISTIANA (2020), *Time is out the joint. Il progetto espositivo*, (a cura di) C. Collu, La Galleria Nazionale, Silvana Editoriale, Roma
- CONDEMI SIMONETTA, SPALLETTI ETTORE (2014), *Un percorso lungo un secolo 1914-2014: verso il futuro della Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti*, Cat. mostra (a cura di) S. Conde mi, E. Spalletti, Sibille Casa Editrice, Firenze
- CRAINZ GUIDO (2004), *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli, Roma
- DA MILANO CRISTINA, SCIACCHITANO ERMINIA (2015), *Linee guida per la comunicazione all'interno dei musei: segnaletica interna, didascalie e pannelli, Versione 2.0*, (a cura di), *Quaderni della Valorizzazione* n. 3, Mibact, Roma
- DA MILANO CRISTINA (2006), *Musei e educazione permanente: un possibile metodo di analisi delle buone pratiche. In: I musei incontrano i mondi degli adulti. Metodi ed esperienze di lifelong learning*, Atti della IX giornata regionale di studio sulla didattica museale, Regione del Veneto/IBC Regione Emilia-Romagna, Treviso, pp.66-75
- DALAI EMILIANI MARISA (1982), *Musei della ricostruzione in Italia tra disfatta e rivincita della storia*, in *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, Cat. mostra (a cura di) L. Magagnato, Carlo Scarpa, Milano
- DALAI EMILIANI MARISA (2009), *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Marsilio Editore, Venezia
- DALAI EMILIANI MARISA (2012), *Segnare, disegnare, interpretare, interpretare: un itinerario nella storia*, Atti del convegno Accademia di San Luca, 20 febbraio-3 marzo, (a cura di) M. Dalai Emiliani, Roma

- DAMIOLI GIUSEPPE (2008), *Analisi dell'esperienza museale e delle forme di apprendimento in un'istituzione tecnico-scientifica e della cultura materiale. Il caso del museo dell'energia idroelettrica di Cedegolo-musil*, Tesi PhD, Università Degli Studi di Bergamo
- DAVALLON JEAN (1992), *Le musée est-il vraiment un média*, in « Public et musées », n.2, Paris, pp.99-124
- DE CARLI CARLO (2003), *Argan: L'arte di educare*, in *Rileggere Argan (1902-1992). L'uomo. Lo storico dell'arte. Il didatta. Il politico*, Atti del convegno Bergamo 19-20 aprile 2002 (a cura di) M. Lorandi, O. Pinessi, Moretti&Vitali, Bergamo, pp.94-110
- DE FEO GIOVANNA, ROSAZZA FERRARIS PATRIZIA, VELANI LIVIA (1987) *Le Collezioni del XX sec. Primo Novecento* (a cura di) G. De Feo, P. Rosazza Ferraris, L. Velani, Firenze
- DE LUCA MARTINA (2011), *La memoria del bello. Percorsi museali per i malati di Alzheimer*, <https://www.luoghicura.it/operatori/strumenti-e-approcci/2014/06/lapproccio-capacitante-nei-progetti-museali-per-persone-con-demenza/#easy-footnote-bottom-3-2558>
- DE LUCA MARTINA (2014), *Mediazione e educazione museale nei musei di arte contemporanea*, in «Economia della Cultura», a. XXIV, n.1, pp.69-73
- DE LUCA MARTINA (2015), *Patrimonio culturale e alternanza scuola - lavoro: l'esperienza della GNAM e le nuove prospettive della «buona scuola»* in *Arte Museo Scuola*, Atti del convegno Nazionale, Palazzo Strozzi 26 novembre, Firenze
- DE MARCHIS GIORGIO, PINTO SANDRA (1970), *Due decenni di eventi artistici in Italia: 1950-70*. Prato, Palazzo Pretorio, ottobre-novembre 1970, Cat. mostra (a cura di) G. De Marchis, S. Pinto, Firenze
- DE MARCHIS GIORGIO (1981), *Pittura e scultura del XX secolo nelle collezioni della Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, acquisizioni e depositi fino al 1967. Opere fino al 1910*. Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1969 (ristampa Pittura e scultura del XX secolo. 1894-1910) Galleria Nazionale d'Arte Moderna, De Luca Editore, Roma
- DE MARCHIS GIORGIO (1982 a), *Il museo oggi trasmissione e conservazione*, in E. Mucci, P.L. Tazzi, (1982), pp.53-56
- DE MARCHIS GIORGIO (1982 b), *Le mostre della Galleria Nazionale d'Arte Moderna come promozione della cultura*, Atti del convegno *L'immagine del museo negli anni '80*, in «Bollettino d'Arte», suppl. n. 1, De Luca Editore, Roma, pp.16-24
- DE MARCHIS GIORGIO (1982 c), *L'arte in Italia dopo la Seconda guerra mondiale*, in *Storia dell'Arte Italiana, II vol.3*, Einaudi, Torino, pp.624-625
- DE MARCHIS GIORGIO (1991), *Scusi ma è arte questa?*, Mondadori, Milano
- DE MARCHIS GIORGIO (2005), *Album di viaggio di Quarant'anni d'arte in Italia. 1960-2000*, Allemandi, Torino
- DE SOCIO PATRIZIA, PIVA CHIARA (2005), *Il museo come scuola*, Carocci, Roma
- DELLA PERGOLA PAOLA (1961), *L'organizzazione dei Musei e la loro funzione didattica*, in «Arte Antica e Moderna», gennaio-dicembre 1961, pp.498-504
- DELLA PERGOLA PAOLA (1962), *L'attività didattica della Galleria Borghese*, in «Bollettino d'Arte», serie IV, n. 47, De Luca Editore, Roma
- DELLA PERGOLA PAOLA (1963), *L'attività didattica della Galleria Borghese*, in «Bollettino d'Arte», serie IV, n.48, De Luca Editore, Roma
- DELLA PERGOLA PAOLA (1964), *L'attività didattica della Galleria Borghese*, in «Bollettino d'Arte», serie IV, n.49, De Luca Editore, Roma
- DELLA PERGOLA PAOLA (1967), *La Scuola e il Museo – Per una nuova didattica della storia dell'arte*, Centenari, Roma
- DELLA PERGOLA PAOLA (1972 a), *Un anno di esperienze didattiche della Galleria Borghese*, in «Musei e Gallerie d'Italia», anno XVII, n. 47, maggio-agosto, De Luca Editore, Roma
- DELLA PERGOLA PAOLA (1972), *Didattica dei musei*, in «Museologia», n. 1, pp.19-30.
- DELOCHE BERNARD (1985), *Museologica: Contradictions et logique du musée (Science, histoire, philosophie)*, Publication de l'Institut interdisciplinaire d'études Epistémologiques, Paris

- DELOCHE BERNARD (2001), *Il museo virtuale. Verso un'etica delle nuove immagini*, PUF, Paris
- DERRIDA JACQUES (1993), *Spettri di Marx*, Ed. Galileo, Roma
- DESVALLÉES ANDRÉ, MAIRESSE FRANÇOIS (2016), *Concetti Chiave di Museologia*, Armand Colin, Paris
- DEWEY JOHN (1931), *Art as Experience*. New York: Macmillan tr. it. C. Maltese (1951), *Arte come esperienza*, Roma
- DI MAJO ELENA, LAFRANCONI MATTEO (2006), *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XIX secolo*, (a cura di) E. Di Majo, M. Lafranconi, Milano
- DRAGONI PATRIZIA (2010), *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Edifir, Firenze
- DRAGONI PATRIZIA (2015), *Accessible à tous: la rivista «Mouseion» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento*, in «Il Capitale Culturale», XI, Macerata
- DRAGONI PATRIZIA (2016), «*La concezione moderna del museo» (1930). All'origine di un sistema di regole comuni per i musei*, in «Il Capitale Culturale», XIV, Macerata
- DRAGONI PATRIZIA (2017), *Storia dell'arte e museo: il confronto internazionale nel convegno di museologia del 1955 a Perugia*, in *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*. Atti del convegno (a cura di), C. Galassi Aguaplano, Passignano
- DUNCAN CAROL (2005), *Civilizing Rituals inside Public Art Museums*, in C. Ribaldi (2005), pp.156-170
- EMILIANI ANDREA (1974a), *Dal Museo al territorio*, Alfa editoriale, Bologna
- EMILIANI ANDREA (1974b), *Una politica dei beni culturali*, Einaudi, Torino
- EMILIANI ANDREA (1979), *Dall'ambiente al museo*, in *Capire l'Italia. Il patrimonio storico-artistico*, TCI, Milano
- FAILLA MARIA BEATRICE, VENTRA STEFANIA (2020), *Allieva eretica di Argan*, in «Il Giornale dell'Arte», 23 nov.
- FAILLA MARIA BEATRICE (2013), *Cultura del restauro e ordinamenti museali in La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte* (a cura di) M. B. Failla, S. A. Meyer, C. Piva, S. Ventra, Roma, pp.269-279
- FAILLA MARIA BEATRICE (2018), *Ambientazioni e "gusto modernissimo" Musei a Torino negli anni tra le due guerre* in *Le Voci del Museo. Collana di Museologia e Museografia*, n.39, Edifir, Firenze
- FALDI ITALO, MANTURA BRUNO (1977), *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Banca Popolare di Milano, Cinisello Balsamo
- FANTI LAURA (2006), *La didattica della Gnam di Palma Bucarelli*, in «Nuova Museologia», 2006
- FERRARIO RACHELE (2010), *Regina di quadri. Vita e passioni di Palma Bucarelli*, Mondadori, Milano
- FLERES UGO (1932), *Guida della Galleria nazionale d'Arte Moderna di Roma*, in *Itinerari dei Musei e dei Monumenti d'Italia*, Libreria dello Stato, Roma
- FOCILLON HENRI, (1934b), *Il cinema e l'insegnamento delle arti*, «Rivista internazionale del cinema educatore», V, n. 10, 1934, pp.766-768
- FOCILLON HENRI (1923), *La conception moderne des musées*, in *Actes du Congrès International d'Histoire de l'Art* (26 septembre – 5 octobre 1921), Paris
- FONTI DANIELA, CARUSO ROSELLA (2012), *Il museo contemporaneo storie esperienze competenze* (a cura di), Roma
- FONTI DANIELA (2015), *L'incerta identità del museo d'arte contemporanea*, in *Arte Italiana del Novecento: dalla Metafisica agli anni Sessanta* Atti della giornata di studi in onore di Pia Vivarelli 19 febbraio 2009, Accademia di San Luca. Annali delle Arti e degli Archivi Pittura, Scultura, Architettura 1, Roma
- FOSSI TODOROW MARIA (1984), *La sezione didattica degli Uffizi: finalità ed esperienze di un ufficio interlocutore tra il museo e il pubblico*, in «Bollettino d'Arte», fascicolo XXIV, marzo- aprile, De Luca Editore, Roma

- FOUCAULT MICHEL (1994), *Eterotopia: luoghi e non luoghi metropolitani*, trad. it. Mimesis, Milano
- FRAGAPANE GIACOMO DANIELE (2019), *Marina Malabotti fotografa. Uno sguardo pubblico e privato*, Cat. mostra (a cura di) G. D. Fragapane, Galleria Nazionale, 2 febbraio – 31 marzo 2019, Roma
- FREZZOTTI STEFANIA, ITALIANO CAROLINA, RORRO ANGELANDREINA (2009), *Galleria Nazionale d'Arte moderna e MAXXI. Le collezioni dal 1958 al 2008* (a cura di), voll.1-2, Electa, Milano
- FREZZOTTI STEFANIA, ROSAZZA-FERRARIS PATRIZIA (2011), *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache e storia 1911-2011*, Palombi, Roma
- GABRIELLI CHANTAL (2001), *Apprendere con il museo*, IRRSAE del Lazio, Milano
- GADAMER HANS GEROG (1983), *Verità e metodo*, ed. it., Bompiani, Milano
- GAMBA CLAUDIO (2009), *Scritti militanti e rari (1930-1942)*, (a cura di) C. Gamba, Electa, Milano
- GAMBA CLAUDIO (2012), *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, Atti delle giornate di studio Roma 2009 (a cura di) C. Gamba, Electa, Milano
- GARIBALDI ROBERTA (2015), *The use of Web 2.0 tools by Italian contemporary art museums*, in *Museum Management and Curatorship*, vol. 30, Issue 3, Taylor & Francis Group, United Kingdom
- GIBBS KRISTINE, SAMI MARGHERITA, THOMPSON JANE (2007), *Musei e apprendimento lungo tutto l'arco della vita. Un manuale europeo*. Edisai, Ferrara
- GIOLI ANTONELLA (2005), *La "Mostra di Museologia" all'XI Triennale di Milano, 1957*, in «Polittico», n. 4, Pisa University Press, Pisa, pp.143-160
- GIOVANNONI GUSTAVO (1934), *Les édifices et les exigences de la muséographie moderne*, in « Mouseion », VIII, 25-26, Paris, pp.17-23
- GREMIGNI ELENA (2001), *Breve storia degli orientamenti teorici e legislativi intorno alla didattica museale in Italia*, in «BTA», n.268, Roma, pp.1-15
- GRISWOLD WENDY (1994), *Cultures and Societies in a Changing World*, Pine Forge Press, London
- GROSSI ENZO, RAVAGNAN ANNAMARIA (2012), *Cultura e salute. La partecipazione culturale come strumento per un nuovo welfare*, Springer, Milano
- GUARDUCCI MARIA LISA (1988), *Musei e didattica. Esperienze e dibattiti in Italia dal dopoguerra ad oggi*, Federazione Italiana Amici dei Musei, Becocci, Firenze
- GUARNERA PAOLA (2009), *La prima mostra didattica permanente: "L'architettura moderna"*, in M. Margozzi (2009), pp.76-78
- GUERZONI CORRADO, MININNO ALESSANDRO (2008), *Musei 2.0. I custodi della coda lunga*, in P. Galluzzi, P. A. Valentino (2008). *Galassia web. La cultura nella rete*, Civita/Giunti, Firenze, pp.150-164
- HASKELL FRANCIS (2000), *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*. New Haven: Yale University Press
- HEIN E. GEORGE (1998), *Learning in the museum*, London, New York
- HEINICH NATHALIE (1998), *Le triple jeu de l'art contemporain*, Minuit, Paris
- HEWISON ROBERT (1987). *The Heritage Industry*, Londra
- HOOPER GREENHILL EILEAN (2006), *Studying Visitors*, in *A Companion to Museum Studies* (a cura di) S. Macdonald, editor, Blackwell, Malden-Oxford-Victoria
- HOOPER GREENHILL EILEAN (1997), *The Educational Role of the Museum*, London, New York
- HOPPER GREENHILL EILEAN (2003), *Nuovi valori, nuove voci, nuove narrative: l'evoluzione dei modelli comunicativi nei musei d'arte*, in S. Bodo (2005)
- HOPPER GREENHILL EILEAN (2005), *I musei e la formazione del sapere. Le radici storiche, la formazione del presente*, Il Saggiatore, Milano
- HUTCHEON LINDA (1989), *The politics of post-modernism*, London, Routledge

- IAMURRI LAURA (2011), *Lionello Venturi e la modernità dell'impressionismo*, Quodlibet Studio, Roma
- JALLA DANIELE (2008), *La comunicazione scritta nei musei: una questione da affrontare*, in *La parola scritta nel museo. Lingua, accesso, democrazia*, Atti del convegno (a cura di) A. Andreini, Arezzo
- KALAY YEHUDA, KVAN THOMAS, AFFLECK JANICE (2007), *New Heritage New Media and Cultural Heritage*, Routledge, London
- KARP IVAN, LAVINE STEVEN D. (1991), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, (a cura di) I. Karp, S. D. Lavine, Washington
- KVAN THOMAS, AFFLECK JANICE, *The role of virtual communities in heritage interpretation*, in *The Proceedings of the 2007 International Conference on Digital Applications in Cultural Heritage (DACH2007)*, Taiwan 2007, pp.277-292 http://www.arch.nctu.edu.tw/works/DACH2007_images/PDF/section5.pdf.
- LARDERA FEDERICO (2010), *Architettura Espositiva: Gli allestimenti dell'Architetto Federico Lardera 2005-2010*, Roma
- LEONTJEV ALEKSEJ NIKOLAEVIČ (1976), *Problemi dello sviluppo psichico*, Editori Riuniti, Roma
- LICOCCIA MASSIMO (2009), *Il percorso museale degli ordinamenti bucarelliani: antitesi con il progetto architettonico. Incomunicabilità tra "evento" e "architettura" nella strategia del soprintendente*. in M. Margozzi (2009), pp.105-121
- LIGOZZI MARIA MERCEDE, STEFANO MASTANDREA (2008), *Esperienza e conoscenza del museo. Indagine sui visitatori della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e contemporanea* (a cura di), Milano
- LIGOZZI MARIA MERCEDE, STEFANO MASTANDREA (2016), *Lo sguardo del pubblico* (a cura di) M. M. Ligozzi, S. Mastandrea, Enicia, Roma
- LIGOZZI MARIA MERCEDE, BOLLO ALESSANDRO, ALIPRANDO DANILO (2011), *Indagine osservante sul pubblico del "Secondo Ottocento. Indagine osservante del pubblico nella sala delle cerimonie e nel salone centrale*. Fondazione Fizzcarraldo, Torino
- LOLLOBRIGIDA CONSUELO (2010), *Introduzione alla museologia: storia, strumenti e metodi per l'educatore museale*, Le Lettere, Firenze
- LOMBARDO SERGIO (2013), *Cambio di paradigma nella storia dell'arte italiana degli anni '70: postmoderno, anacronismo e transavanguardia come risposte polemiche all'avanguardia statunitense*, in «Rivista di psicologia dell'arte», Nuova serie, a. XXXV, n. 25
- LUGLI ADALGISA (1992), *Museologia*, Jaca Book, Milano
- LUMLEY ROBERT (1988), *The Museum Time-Machine. Putting Cultures on Display*, London-New York, Routledge
- MAIRESSE FRANÇOIS, DESVALLEES ANDRE (2001), *Muséologie*, in *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Colin, Paris
- MALRAUX ANDRÈ (1957), *Il museo dei Musei. Le voci del silenzio*, Mondadori, Milano
- MALTESE CORRADO (1948), *Mostra didattica di riproduzioni di pittura moderna* (Catalogo – guida), De Luca Editore, Roma
- MALTESE CORRADO (1955), *Catalogo del Gabinetto Fotografico Nazionale. La Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, De Luca Editore, Roma
- MANGO LORENZO (1998), *Il contemporaneo è il moderno di domani*, in «Biblioteca teatrale», n.48, ott.-dic., pp.88-89
- MANTURA BRUNO (1987), *Del riordinamento delle sale*, in G. De Feo, P. Rosazza Ferraris, L. Velani (1987), *Le Collezioni del XX sec. Primo Novecento*, Cat. Mostra (a cura di) G. De Feo, P. Rosazza Ferraris, L. Velani, Firenze
- MARGOZZI MARIATELLA (2009), *Palma Bucarelli. Il museo come avanguardia*, Cat. mostra (a cura di) M. Margozzi, Milano
- MARGOZZI MARIATELLA (2022), *Palma Bucarelli. 1961. Viaggio in America*, De Luca Editori, Roma

MARIA MERCEDE LIGOZZI, STEFANO MASTANDREA (2008), *Esperienza e conoscenza del museo. Indagine sui visitatori della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e contemporanea* (a cura di) M. M. Ligozzi, S. Mastandrea, Electa, Milano

MARINI CLARELLI MARIA VITTORIA, DE LUCA MARTINA, COLTELLI GIOVANNA (2009), *Galleria Nazionale d'Arte Moderna dalla A alla Z*, Electa, Milano

MARINI CLARELLI MARIA VITTORIA (2005), *Che cos'è un museo*, Carocci, Roma

MARINI CLARELLI MARIA VITTORIA (2008), *La Galleria nazionale di arte moderna e contemporanea di Roma*. Atti del convegno, *La creazione del valore nei processi di gestione dei musei*, Aedon, num. 2, Milano

MARINI CLARELLI MARIA VITTORIA (2009), *Cinque decenni in Galleria nazionale d'arte Moderna e MAXXI. Le Collezioni 1958 – 2008*, (a cura di) S. Frezzotti, C. Italiano, A. Rorro, Electa, Milano

MARINI CLARELLI MARIA VITTORIA, DE LUCA MARTINA, COLTELLI GIOVANNA (2009), *Galleria Nazionale d'Arte Moderna dalla A alla Z*, Electa, Milano

MARINI CLARELLI MARIA VITTORIA (2011), *Il museo nel mondo contemporaneo*, Carocci, Roma

MASTROGIACOMO STEFANIA (2009), *Palma Bucarelli: una vita per l'arte*, Torino

MAZZOCCA FEDERICO (1991), *Il modello accademico e la pittura di storia*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Silvana Editoriale, Milano

MAZZOCCA FEDERICO (2020), *Sandra Pinto direttrice di musei rinnovati*, in «Domenica» del «Il Sole 24 Ore», 6 dic., p. XIV

MEUER SUSANNA (2011), *Con la coda dell'occhio*, Tesi magistrale, Sapienza Università di Roma

MINELLO RITA (2018), *Museo costruttivista: tra teorie della conoscenza e teorie dell'apprendimento non-formali e informali*, *Formazione & Insegnamento XVI – 1 – 2*, Pensa MultiMedia

MININNI MASSIMO (2012), *Le storie dell'arte. Grandi nuclei d'arte moderna dalle collezioni della GNAM*, vol.3, Cat. mostra (a cura di) M. Mininni, Gangemi Editore, Roma

MONFERINI AUGUSTA (2011), *Lionello Venturi conoscitore anche della nuova arte e pioniere della didattica. Le sue innovazioni per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, in «Storia dell'arte» 130, n. 30, *Arti Grafiche La Moderna*, Roma, pp.110-128

MONFERINI AUGUSTA (2013), *Un'occasione mancata: La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache e storia 1911-2011*, in «Storia dell'arte» 136, n. 36, *Arti Grafiche La Moderna*, Roma, pp.169-183

MONTELLA MASSIMO, DRAGONI PATRIZIA (2010), *Musei e valorizzazione dei Beni culturali*, CLUEB, Bologna

MOTTOLA MOLFINO ALESSANDRA (1991), *Il libro dei musei*, Umberto Allemandi & C Torino

MOTTOLA MOLFINO ALESSANDRA (2004), *L'etica dei musei*, Umberto Allemandi & C., Torino

MOTTOLA MOLFINO ALESSANDRA (2007), *Museo*, *Enciclopedia Italiana - vol. VII Appendice*

MUCCI EUGENIO, TAZZI PIER LUIGI (1982), *Il pubblico dell'arte*, Sansone Editore, Firenze

MURONI ALESSANDRA (2007), *Galleria Nazionale d'arte moderna di Roma: il percorso di un'istituzione fra il primo dopoguerra e gli anni Cinquanta nelle cartelle e nei documenti della Soprintendenza Bucarelli*, Tesi PhD, Sapienza Università, Roma

NARDI EMMA (2004), *Museo e pubblico. Un rapporto educativo* (a cura di), Milano

NARDI EMMA (2011), *Forme e messaggi del museo*, FrancoAngeli, Milano

NICOLETTI LUCA PIETRO (2018), *Argan e l'Einaudi. La storia dell'arte in casa editrice*, Quodlibet, Roma

NICOLINI RENATO (2011), *Estate Romana 1976-85. Un effimero lungo nove anni*, Città del Sole Edizioni, Roma

- NICOLINI SIMONETTA (2009), *Fra teoria e materiali: il manuale e alcuni problemi di metodo per gli insegnanti di storia dell'arte* (a cura di) A. Ghirardi, C. Franzoni, S. Simoni, S. Nicolini, Bologna, pp.23-52
- NICOLINI SIMONETTA (2010), *Insegnare la storia dell'arte: uno sguardo al passato per alcune considerazioni sul presente*, in *Educare allo sguardo. Esperienze, autobiografie e riflessioni* (a cura di) G. Vismara, Accademia di Belle Arti di Brera, Milano
- PACCHIONI GIUSEPPE (1939), *Coordinamento dei criteri museografici*, in «Le Arti», I, fasc. 2, gennaio, pp.149-155
- PALMA CLAUDIA (2020), *Ritratto di famiglia. La Galleria Nazionale e i suoi allestimenti*. Cat. mostra (a cura di) C. Palma, Silvana Editoriale, Milano
- PASTORE PISTOIA RAFFAELLA (2002), *Una "rivoluzione" permanente: la mostra Sfortuna dell'Accademia come metodologia per l'allestimento museale della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti*, in «BTA», n. 292, Roma
- PERI MARCO (2020), *L'arte come educazione 1946-2020. Le Stagioni Didattiche della Galleria Nazionale d'arte Moderna e Contemporanea*, Progetto di ricerca sugli Archivi della Galleria Nazionale, Roma
- PERILLO MARCONE MONICA (2010), *L'esilio americano di Lionello Venturi*, in *Lionello Venturi. Art criticism now* (a cura di) M. Perillo Marcone, Aragno Editore, Torino
- PIANTONI GIANNA, DI MAJO ELENA, DE FEO GIOVANNA (2000), *L'arte alla prova della modernità 1885 – 1905*, Cat. mostra (a cura di) G. Piantoni, E. Di Majò, G. De Feo, Einaudi, Torino
- PINNA GIOVANNI (1997), *Filosofia del museo*, in L. Basso Peressut (1997), *Stanze della meraviglia. I musei della natura tra storia e progetto*, (a cura di) L. Basso Peressut, Clueb, Bologna
- PINTO SANDRA, LAFRANCONI MATTEO (2006), *Gli storici dell'arte e la peste*, Mondadori Milano
- PINTO SANDRA, MACCHINI GIUSEPPE (1972), *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana granducale*, Cat. mostra, (a cura di) S. Pinto, G. Marchini, Centro Di, Firenze
- PINTO SANDRA, PIANTONI GIANNA (1997), *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* (a cura di) S. Pinto- G. Piantoni, Umberto Allemandi & C, Torino
- PINTO SANDRA (1972), *La mostra "Sfortuna dell'Accademia" avvio al riordinamento della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti*, in «Musei e Gallerie d'Italia», n. 47, pp.11-20
- PINTO SANDRA (2003), *Una Storia dell'arte in Italia nel XX secolo*, Skira, Milano
- PINTO SANDRA (2005), *Galleria Nazionale d'Arte moderna. Le collezioni del XX sec.* (a cura di) S. Pinto, Electa, Milano
- PIRAINA DOMENICO, VANNI MAURIZIO (2020), *La nuova museologia: le opportunità nell'incertezza*, LEXIS Compagnia Editoriale, Torino
- PIROLI PIETRO (2017), *Guida. Catalogo della Galleria D'Arte Moderna a Valle Giulia*, Tipografia Failli, Roma
- PIZZO ANTONIO (1992), *Materiali e Macchine nel teatro di Remondi e Caporossi*, Istituto di Studi Orientali di Napoli, pp.10-11
- PRATESI LUDOVICO (2022), *La rivoluzione siamo noi. Arte in Italia-Art in Italy 1967-1977*, (a cura di) L. Pratesi, Marsilio Arte, Venezia
- QUADRI FRANCO (1977), *L'avanguardia teatrale in Italia*, Einaudi, Torino
- RACHELI ALBERTO MARIA (1980), *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Cesare Bazzani e le vicende della sua costruzione. Primi risultati di indagini documentarie*, in *Roma 1911: Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, 4 giugno- 15 luglio 1980, Cat. mostra (a cura di) G. Piantoni, Roma
- RAMADORI MICHELA (2016), *Il museo liquido: evoluzione storica, potenzialità, rischi*, in «BTA», n. 807, Roma, pp.1-18
- RANCIERE JACQUES (2018), *Lo spettatore emancipato*, (a cura di) D. Mansella, DeriveApprodi, Roma

- REBECCHI MARIE (2014), *Jacques Rancière, Il disagio dell'estetica*, in «Rivista di estetica», numero speciale - supplemento n. 55
- REBÈRIOUX, MADELEINE (1987), *Où est l'Historie? A la périphérie*, in « Le Nouvel Observateur », gennaio, pp.16-22
- RENOLIET JEAN-JACQUES (1999), *L'UNESCO oubliée : la Société des Nations et la coopération intellectuelle (1919-1946)*, Publications de la Sorbonne, Paris
- RIBALDI CECILIA (2005), *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, (a cura di) C. Ribaldi, Vol.1, Il Saggiatore, Milano
- RIGOLO PIETRO (2009), *L'ARC di Pierre Gaudibert* in «Nuova Museologia» n.20 giugno, pp.15
- RODNEY SEPH (2015), *Museums, Discourse, and Visitors: The Case of London's Tate Modern* Tesi PhD, Birkbeck College, London
- ROMANELLI PIETRO (1972), *Il museo nella società moderna*, in *Il museo come esperienza sociale*, Atti del convegno sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica, De Luca Editore, Roma, pp.13-20
- ROSS MAX (1994), *Interpreting the new museology in Working Paper* by the Department of Sociology and Social Anthropology, Keele University
- ROSSI PINELLI ORIETTA (2014), *La storia delle Storie dell'arte*, (a cura di), Einaudi, Torino
- ROUDINESCO ELISABETH, DERRIDA JACQUES (2001), *De quoi demain... dialogue avec Elisabeth Roudinesco, par Jacques Derrida*, Ed. Fayard, Galilèe
- RUGGIERI TRICOLI MARIA CLARA, RUGINO SALVATORE (2005), *Luoghi, storie, musei. Percorsi e prospettive degli usi del luogo nell'epoca della globalizzazione*, Flaccovio, Palermo
- RUSSOLI FRANCO (1972), *Il museo come elemento attivo nella società*, in *Il museo come esperienza sociale*, Atti del convegno sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica, De Luca Editore, Roma pp.79-83
- SANI MARGHERITA (2004), *Musei e lifelong learning. Esperienze educative rivolte agli adulti nei musei europei*. Istituto Beni Culturali della Regione Emilia-Romagna, Bologna
- SANTAGATI FEDERICA MARIA CHIARA (2019), *Musei e istituzioni culturali virtuosamente in rete: una nuova politica di inclusione in Italia*, in «Il Capitale Culturale», n. 19, pp.521-556
- SCHUBERT KARSTEN (2004), *Museo. Storia di un'idea. Dalla Rivoluzione francese a oggi*, Milano, Il Saggiatore
- SCREVEN CHANDLER. G. (1969), *The museum as a responsive learning environment*, in «Museum News», 47(10), pp.7-10
- SEROTA NICHOLAS (1996), *Experience or interpretation: the dilemma of museums of modern art*, Thames and Hudson, London
- SILVERMAN LOIS H. (1991), *Of us and other "things": The content and functions of talk by adult visitor pairs in an art and a history museum*. Dissertation-Abstracts-International, 51 (8-A), pp.25-65
- SINISI SILVANA (2001), *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III, Einaudi, Torino, pp.703-716
- SOLIMA LUDOVICO (2000), *Il pubblico dei musei. Indagine sulla comunicazione dei musei statali italiani*, Gangemi Editore
- SOLIMA LUDOVICO (2004), *Dall'informazione alla conoscenza: indagine sulla comunicazione nei musei italiani*, in *Museo e pubblico. Un rapporto educativo* (a cura di) E. Nardi, Milano
- SOLIMA LUDOVICO (2012), *Il museo in ascolto: nuove strategie di comunicazione per i musei statali*, Rubettino editore, Soveria Mannelli
- SOLIMA LUDOVICO (2015), *I musei e la progettazione partecipata: l'esperienza dei musei nazionali di Lucca in un contesto multiculturale*, in «Il Capitale Culturale», XII (2015), pp.955-977
- SOLIMA LUDOVICO, BOLLO ALESSANDRO (2002), *I Musei e le imprese, Indagine sui servizi di accoglienza nei musei statali italiani*, Electa Napoli, Napoli

- STORRIE CALUM (2017 p.e.2006), *Delirious museum un viaggio da Louvre a Las Vegas*, trad. it (a cura di) R. Rizzo, Milano
- SUSINNO STEFANO (1997), *Sette “nuove” sale della Galleria Nazionale d’Arte Moderna dedicate all’Ottocento*, in «Roma moderna e contemporanea», n. 5, pp.645-656
- TRIMARCO ANGELO (2012), *Italia 1960-2000. Teorie e critiche d’arte*, Paparo Editore, Salerno
- VENTURI LIONELLO (1945), *Il museo-scuola*, in «La Nuova Europa», 9 settembre 1945, p. 7
- VENTURI LIONELLO (1946), *Mostre d’arte*, in «Corriere della Sera», del 15 giugno
- VENTURI LIONELLO (1948), *Studi artistici negli Stati Uniti*, in «La Rassegna d’Italia», III,9, Milano, settembre, pp.915-922
- VENTURI LIONELLO (1956), *Il museo, scuola del pubblico*, in «MPI - Direzione Generale Antichità e Belle Arti», Atti del convegno di museologia organizzato in collaborazione con la Accademia Americana di Roma (Perugia, 18-20 marzo 1955), Stab. Tip. Carlo Colombo, Roma, pp.31-36
- VENTURI LIONELLO (1959), *Siamo forti della nostra esperienza mondiale*, Atti del convegno dall’Art Club International, *Il rinnovamento delle arti in Italia e il contributo della Galleria Nazionale d’Arte Moderna* in «Arte Oggi» n. 1° Maggio, p.3
- VERGO PETER (1989), *The New Museology*, Reaktion Books, London
- VERTECCHI BENEDETTO (1997), *Manuale della valutazione. Analisi degli apprendimenti e dei contesti*, Franco Angeli, Roma
- WIESAND ANDREAS J. (2003), *Politiche del patrimonio e marketing museale in Germania. Prospettive dall’esperienza di Colonia*, in S. Bodo (2005), pp.101-135
- WRIGHT PHILIPHE (1989), *The Quality of Visitors Experiences in Art Museum*, in *New Museology* (a cura di) P. Vergo (1989), *The New Museology*, Reaktion Books, London
- ZAMBIANCHI CLAUDIO (2009), *Arte contemporanea: dall’Espressionismo astratto alla Pop Art*, Carocci editore, Roma
- ZAMMERINI MASSIMO (2015), *Il mito del bianco in architettura*, Quodlibet, Roma
- ZULIANI STEFANIA (2006), *Il museo all’opera. Trasformazioni e prospettive del museo d’arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano
- ZULIANI STEFANIA (2009), *Effetto museo. Arte, critica, educazione*, Bruno Mondadori, Milano
- ZULIANI STEFANIA (2018), *Nuove stanze della meraviglia. Musei e mostre che incantano*, in *Storia della Critica d’Arte Annuario della S.I.S.C.A.*, Scalpendi Editore, Milano, pp.533-543
- ZUNZUNEGUI SANTOS (2011), *Metamorfosi dello sguardo. Museo e semiotica*, Edizione Nuova Cultura, Roma

Immagini

Didascalie

1. Allestimento Fleres (1930)
2. Dipinto Giuseppe Micali (1930)
3. Allestimento Papini (1938)
4. Catalogo *MoMA* (1951)
5. Catalogo Whitney (1937)
6. Catalogo mostra Arte Contemporanea (1944-1945)
7. Disegno di Carlo Scarpa (1956)
8. Allestimento Bucarelli (1958)
9. Allestimento Bucarelli (1958)
10. Mappa pieghevole della Galleria (1968)
11. Pubblico conferenze di Bucarelli
12. Concerto Bertoncini (1969)
13. Spettacolo Kantor (1969)
14. Bambini nella Galleria (1968-1969)
15. Bambini nella Galleria e mobile di Dorazio (1968-1969)
16. Aula didattica *MoMA* (1937)
17. Riprese televisive *I bambini e il museo* (1969)
18. Sala mostre didattiche ingresso
19. Mobile Dorazio disegno (1952)
20. Mobile Dorazio foto (1952)
21. Allestimenti mostre didattiche
22. Paesaggio per mostra didattica *Origini e sviluppo del paesaggio* (1953)
23. Allestimento mostra didattica Paul Klee (1960)
24. Mostra didattica Pop Art (1966)
25. Mostra fotografica Antonio Canova (1970)
26. Mostra fotografica Antonio Canova (1970)
27. Mappa allestimento Giorgio de Marchis (1981)
28. Allestimento Gaudioso, statue su basi (1987)
29. Giornalino della Galleria
30. Laboratorio *Giochi didattici*
31. Mostra *Le mani guardano* (1980)
32. Tunnel sensoriale (1980)
33. Elsa Piperno danza (1980)
34. Elsa Piperno danza (1980)
35. Manifestazione *Uomini e recinti* (1979)
36. Pubblico della Galleria (1979)
37. Pubblico e macchine davanti all'ingresso della Galleria (1979)
38. Sala didattica (1979-1984)
39. Lezione di Pasquale Santoro (1981)
40. Mongolfiera realizzata da Pasquale Santoro (1981)
41. De Marchis spiega ai bambini i dipinti della Galleria (1980)
42. Pieghevole, il percorso del *Tram dei musei* (1981)

43. Performance di Sankai Juku (1981)
44. Spettacoli *Paesaggio Metropolitano* (1981)
45. Performance/installazione della compagnia *Il Marchingegno* (1981)
46. Mostra Duchamp, foto con Sandra Pinto (1998)
47. Mostra Picasso (1988)
48. Disegno per l'allestimento di *Ercole e Lica* (1987)
49. Percorso museale Pinto
50. *Passi* di Alfredo Pirri (2011)
51. Percorso museale Marini Clarelli