



2015

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

eum



Il Capitale culturale
Studies on the Value of Cultural Heritage
Vol. 11, 2015

ISSN 2039-2362 (online)

© 2015 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore
Massimo Montella

Coordinatore editoriale
Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico
Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale
Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Valeria Merola, Umberto Moscatelli, Enrico Nicosia, Francesco Pirani, Mauro Saracco

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali
Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico
Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,

Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi, Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrococchi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Scullo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web
<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>
e-mail
icc@unimc.it

Editore
eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a - 62100 Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Layout editor
Cinzia De Santis

Progetto grafico
+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED

Saggi

Accessible à tous: la rivista «Mouseion» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni'30 del Novecento

Patrizia Dragoni*

Abstract

Nel 1927 la commissione di esperti riunita per mettere a punto il programma dell'*Office International des Musées* (OIM), istituito l'anno precedente, aveva adottato alcune risoluzioni relative anche al ruolo sociale che il museo moderno era sempre più chiamato a svolgere. L'articolo, a partire da queste prime indicazioni, affronta, attraverso l'analisi della rivista ufficiale dell'OIM «Mouseion», il tema dello sviluppo delle attività sociali ed educative promosse dall'Office e declinate nei principali paesi membri della Società delle Nazioni fino al 1939, anno in cui si sarebbe dovuto svolgere un convegno internazionale sul tema, i risultati del quale avrebbero dovuto costituire il terzo volume degli atti di *Muséographie*. Il convegno, di cui vengono qui riferiti proposte e programmi, non venne mai realizzato a causa dello scoppio della seconda guerra mondiale.

* Patrizia Dragoni, Professore associato di Museologia e critica artistica e del restauro, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, piazzale Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail:patrizia.dragoni@unimc.it.

In 1927, the committee of experts convened to study the program of the *Office International des Musées* (OIM), established the previous year, had adopted a number of resolutions relating to the organization of the institution, cataloging and social role of the modern museum was increasingly called upon to perform. The paper, based on these early indications, addresses through the analysis of the official magazine «*Mouseion*» the issue of the development of educational and social activities promoted by the OIM and declined in the major member countries of the League of Nations until 1939, the year in which would have to play an international conference on whose acts would have to be the third volume of *Muséographie*. The conference, which we outline here the proposals and programs, was never realized due to the outbreak of the World War II.

1. *Anni Venti e Trenta del Novecento: palingenesi del museo?*

Negli ultimi anni si guarda con attenzione, a giusta ragione, al dibattito internazionale sui musei sviluppatosi nella prima metà del XX secolo e, più in particolare, nel ventennio compreso fra i due conflitti mondiali e negli anni Trenta soprattutto¹. A questi periodi si fa infatti risalire il superamento del museo monumentale di impostazione ottocentesca verso soluzioni di maggiore utilità sociale. Per Marisa Dalai Emiliani² l'inizio della nuova stagione, finalmente consapevole che «*Quelque paradoxal que cela puisse être, je n'hésite pas à dire que les musées sont faits pour le public*»³, può essere datato al 1926, allorché viene istituito l'Office International des Musées (OIM), e al 1927, quando appare la rivista «*Mouseion*». Luca Basso Peressut ritiene che la prima metà del secolo scorso segni «il formarsi e l'affermarsi di una “nuova natura” dell'istituzione museale»⁴. François Poncelet vede in quella fra le due guerre mondiali la stagione fondativa della nostra cultura museale, il momento di costruzione di una moderna museografia e di ridefinizione delle funzioni del museo⁵. Secondo Silvia Cecchini «gli anni Trenta del Novecento rappresentano uno spartiacque per la storia della museologia. Mutano le priorità rispetto al ruolo e alle funzioni che il museo è chiamato ad assolvere [...] Ora si vuole che i musei diventino luoghi vitali»⁶.

¹ In merito si vedano Dalai Emiliani 1982; Van Mensch 1992; Bennet 1995; Cazzato 2001; Emiliani, Spadoni 2001; Fagone 2001; Mairesse 2002; Lanza 2003; Ciucci, Muratore 2004; Basso Peressut 2005; Gob, Drouguet 2006; Mairesse, Desvallées 2007; Dalai Emiliani 2008; Di Macco 2008; Poncelet 2008; Pinna 2009; Catalano, Cecchini 2013; Catalano 2014; Cecchini 2014; Meyer, Savoy 2014; Mairesse 2015.

² Cfr. Dalai Emiliani 2008.

³ Focillon 1923, p. 89.

⁴ Basso Peressut 2005b, citato in Cecchini 2014, p. 57.

⁵ Poncelet 2008.

⁶ Cecchini 2014, p. 57.

Queste affermazioni sono ben fondate. È però da rilevare che il mutamento delle priorità a vantaggio della funzione sociale rispetto a quella conservativa e monumentale si traduce in proposte di innovazione relative specialmente all'architettura museale, alla destinazione di spazi di servizio per i visitatori, all'ordinamento delle collezioni, agli allestimenti espositivi, ma non anche per quanto concerne il sistema di valori sociali e culturali che sta alla base del rapporto da stabilire con il pubblico. Per altro il risultato non fu acquisito una volta per tutte e per ogni dove. In Italia, ancora negli anni Trenta, se Argan e una «schiera di innovatori»⁷, come Pacchioni, Venturi, Persico, Pallucchini, Longhi e Ragghianti, accolgono le indicazioni dell'OIM, altri, come Ojetti, Paribeni e Maiuri, restano legati al modello museale ottocentesco. Ancora vent'anni dopo, si fa un gran parlare di didattica museale, affinché la fruizione del patrimonio culturale non restasse limitata a una cerchia ristretta. Fra l'altro se ne discute, infatti, nei convegni di Parigi del 1951, promosso congiuntamente dai due nuovi organismi dell'UNESCO e dell'ICOM⁸; di Brooklin del 1952 e di Atene del 1954; nonché nel documento del ministero italiano del 1953⁹. In tutte le occasioni vengono ripresi i temi consueti, evidentemente pur sempre irrisolti, dell'ordinamento e delle esposizioni delle collezioni, delle mostre itineranti e dei servizi al pubblico e viene richiamata l'esperienza americana. Non che non si registrassero qua e là iniziative conformi alle indicazioni già dell'OIM e quindi dell'ICOM¹⁰. La condizione generale restava però sostanzialmente immutata, se si torna costantemente a sollecitare l'apprestamento nei musei di laboratori, biblioteche, archivi, sale di consultazione e aule di studio¹¹ e l'organizzazione di conferenze, mostre, visite guidate per studenti e operai. E nulla di nuovo nel decennio successivo offre la ennesima *Recommandation*, questa volta dell'UNESCO, per rendere i musei «*accessibles à tous*»¹² mediante ingressi gratuiti o a prezzi ridotti, aperture serali per i lavoratori, «*apposition systématique de cartels ou étiquettes comportant des renseignements succints*»¹³, guide e *dépliants*, visite guidate commisurate alle differenti categorie di visitatori e affidate ad apposito personale qualificato e, «*éventuellement, par l'utilisation discrète d'appareils audio-mécaniques*»¹⁴, nonché

⁷ Ivi, p. 70.

⁸ Vi partecipa per l'Italia Giulio Carlo Argan, che, ribadendo le tesi già espresse in articoli pubblicati nei due anni precedenti, denuncia il ritardo dei musei quanto alla loro funzione educativa, facendo aperto riferimento a Dewey. Cfr. Argan 1949 e 1950.

⁹ *Musei e gallerie d'arte in Italia* 1953.

¹⁰ In Italia, per esempio, Fernanda Wittgens, direttrice della Pinacoteca di Brera, aveva organizzato, a partire dal 1951, corsi distintamente indirizzati a maestri di scuola elementare, professori di scuola media, allievi delle scuole di specializzazione d'arte e visite guidate serali per le associazioni di fabbrica e per circoli culturali impiegatizi.

¹¹ Cfr. in merito Argan 1955 e 1957; Longhi 1959, cit. in Migliorini 2007.

¹² Cfr. *Recommandation* 1960.

¹³ Ivi, p. 80.

¹⁴ *Ibidem*.

un certain confort. Dans la mesure où le caractère du lieu sera respecté et où la visite des collections ne sera pas troublée, des salles de repos, restaurants, cafés ecc., devraient être mis à la disposition du public, de préférence dans l'enceinte du musée (jardins, terrasses, sous-sols, aménagés, etc.) ou dans sa proximité immédiate¹⁵.

Analogamente avviene ancora negli anni Settanta. In Italia, ad esempio, nel 1971, al convegno romano *Il museo come esperienza sociale*, un gran numero dei più qualificati esperti¹⁶ torna da capo a dibattere sulla necessità di «avvicinare sempre più il museo al pubblico»¹⁷ e da capo a interrogarsi sull'opportunità delle soluzioni prospettate da «Museion», ma non pochi continuano ad avversare le «invasioni barbariche»¹⁸ di «questa varissima fauna umana»¹⁹, di fronte alla quale «occorre infatti dire sinceramente che la nostra recente museografia [...] non pare affatto aver previsto la massificazione e la sua portata alterante»²⁰. A quasi mezzo secolo dall'istituzione dell'OIM il quesito retorico è se

le ore più strettamente museali sono quelle [...] quando una turba fiumana turistica passa e “fruisce” – in realtà per lo più molto superficialmente – per le sale? O invece le altre ore in cui il Museo è serrato, sottratto alla “consumazione” e tra le raccolte regnano, più solenni, l'immobilità e il silenzio?²¹.

La scontata conclusione è che, «in effetti, sebbene si proclami oggi che un elemento costitutivo fondamentale del Museo è anche il suo pubblico, l'idea di Museo sembra poter sussistere sufficientemente anche senza tale elemento»²². Tutt'al più, anziché «indulgere ad un semplice feticismo dell'originale», le «necessità culturali non specialistiche»²³ della “turba fiumana” avrebbero potuto «ritenersi già ampiamente soddisfatte dalla riproduzione»²⁴, così da non

¹⁵ Ivi, p. 81.

¹⁶ Oltre alle più alte cariche istituzionali e ai direttori generali del ministero della Pubblica Istruzione, il Comitato d'onore comprendeva il presidente dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Beniamino Segre, il presidente di Italia Nostra Giorgio Bassani e, fra i molti altri, Palma Bucarelli, Gilmo Arnaldi, Maurizio Bonicatti, Guglielmo De Angelis d'Ossat, Gianalberto Dell'Acqua, Géza de Francovich, Cesare Gnudi, Raoul Manselli, Guglielmo Matthiae, Giuseppe Montalenti, Carlo Lodovico Raghianti, Pasquale Rotondi, Mario Salmi, Maria Squarciapino, Tullio Tentori. Nel comitato promotore figuravano rappresentanti di enti quali gli Istituti di Pedagogia e di Storia dell'Arte della Facoltà di Magistero di Roma, l'Associazione nazionale dei Musei, la Commissione del ministero della Pubblica Istruzione per la Didattica dei Musei. Al comitato esecutivo prendevano parte Pietro Romanelli, Luigi Volpicelli, Luciano Berti, Paola Della Pergola, Luigi Grassi, Raffaele Laporta, Serena Madonna, Mario Moretti, Carlo Pietrangeli, Franco Russoli, Antonio Thiery.

¹⁷ Romanelli 1972, p. 13. In proposito si veda Dragoni 2010, pp. 72-75.

¹⁸ Berti 1972a, cit. in Dragoni 2010, p. 78.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Berti 1972b, p. 6.

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, p. 8.

²⁴ *Ibidem*. Questa ipotesi, del resto, si riaffaccia di frequente. Nel decennio successivo, ad esempio, la si ritrova, se pur con altri intenti, in *La risorsa culturale* 1988.

dover «abbandonare precedenti concezioni, ispirate a condizioni di fruizione ideale e libera – con correlativi eleganti calligrafismi espositivi»²⁵, perché, «se la vitalità del museo dovesse consistere soprattutto in questa fruizione di massa, è certo che essa consterà nelle notevoli, e non sempre piacevoli riorganizzazioni»²⁶.

Fino all'inizio degli anni Settanta il dibattito sul tema della funzione sociale del museo continua dunque a riferirsi soprattutto alla organizzazione degli spazi e alle modalità espositive. È ben vero, quindi, che la questione della funzione sociale del museo viene avvertita con grande intensità in particolare negli anni Venti e Trenta del Novecento, ma circa la qualità delle finalità sociali, dell'impostazione culturale e dei contenuti della comunicazione con il pubblico la variazione rispetto al passato è assai marginale. Non serve ricordare, infatti, che, per ragioni quando filantropiche e quando di convenienza politica²⁷, la missione del museo, ancor prima che divenisse con gli stati moderni un istituto di pubblico servizio, è sempre stata quella di rendere di pubblico dominio e utilità beni prima riservati a ceti ristretti, allo scopo di migliorare la vita dei singoli e la condizione generale della comunità attraverso la cultura e le arti. Né da allora il museo ha mai cessato di interrogarsi sulla propria funzione nei confronti del pubblico e della società intera. Negli stessi anni Settanta, quando il dibattito sul “museo come esperienza sociale” e sul “museo dell'avvenire” riesplose da capo e con anche maggiore forza, Luisa Becherucci, commentando i risultati di un'inchiesta promossa al riguardo da Gerhard Bott, direttore dello Hessischen Landesmuseum di Darmstadt, avvertiva giustamente che la discussione di quel momento non era altro che la ripresa di quella già fatta ai primi dell'Ottocento e ricordava che quando

Ruskin, nel 1864, chiedeva al Parlamento Inglese che il Museo fosse portato più a contatto, per la loro elevazione, ma anche per il loro svago, con le masse operaie avanzanti in seguito alla rivoluzione industriale alla ribalta della storia, non faceva che avvertire e denunciare che il Museo, ormai, fin nelle strutture architettoniche, tempio laico della conoscenza razionale, finiva per divenire inaccessibile a chi non vi fosse già avviato. Si vedeva sostituirsi all'*élite* dei potenti che avevano formate a scopo privato le collezioni, l'*élite* dei sapienti che le conformavano per i loro fini²⁸.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Oltre alle istanze di rafforzamento delle identità nazionali, si avvertiva anche l'utilità, come suggerito nel 1776 da Adam Smith nella *Ricchezza delle nazioni*, della correzione non violenta di «tutto ciò che di asociale o di sgradevolmente rigoroso ci fosse» a forza di «allietare e divertire la gente con la pittura, la poesia, la musica, la danza», giacché in tal modo «lo stato dissiperebbe facilmente nella maggior parte del popolo la malinconia e l'umor tetro». Cfr. Zanini 1997, p. 272.

²⁸ «Si profila dunque la fine del Museo? O non piuttosto una sua momentanea crisi che potrà essere superata se ci si accinga senza pregiudizi ad affrontarne l'analisi? L'inchiesta sul futuro è in realtà, inevitabilmente, una discussione sul presente: anzi [...] la ripresa in chiave attuale della discussione che, ai primi dell'Ottocento, si aprì parallelamente al nascere del moderno museo germanico, che adempiva e oltrepassava gli enunciati illuministici del grande prototipo francese: il Louvre. [...] quando, nel 1820, cominciò proprio da Darmstadt l'evoluzione museale delle collezioni dei principi tedeschi, ci furono subito, in proposito, punti di vista diversi. Se il promotore

Ma è proprio all'inizio dei quegli stessi anni Settanta, e dunque a distanza di molti decenni da accadimenti quali la nascita dell'OIM e di «Museion» e il convegno di Madrid del 1934, che può essere riconosciuto l'inizio di quel superamento della concezione ottocentesca del museo sociale²⁹ tuttora incompiuto. I plausibili riferimenti della svolta possono essere riscontrati, da un lato, nella nascita della *Nouvelle Mouséologie*, che ha riconosciuto alcuni concetti quali la partecipazione della collettività o l'identità culturale e ha teorizzato il ruolo del museo nella società³⁰, in rapporto all'uomo e al suo contesto; dall'altro nell'inchiesta sul pubblico dei musei francesi condotta da Pierre Bordieu e Alain Darbel, poiché questi, dimostrando che la classe operaia continuava ad essere una porzione del tutto minoritaria e sostanzialmente trascurabile fra i frequentatori dei musei d'arte in particolare, sconfessavano le proposte elaborate nella prima metà del secolo e ancor prima ancora di aprire le porte al popolo, adottando orari di apertura serali e doppi percorsi di visita e quanto altro, o di portare il museo al popolo, organizzando esposizioni nelle periferie, come se fosse «soltanto l'inaccessibilità fisica delle opere ad impedire alla grande maggioranza di avvicinarle, di contemplarle e di gustarle»³¹. Contestando l'idea che il problema potesse essere risolto con mere soluzioni tecniche, venivano dunque sottoposti a critica radicale, in nome della democratizzazione della cultura, i «sistemi di valore della classe media, quando non sono quelli della classe medio-alta»³², in ossequio ai quali «abbiamo creato grandi musei d'arte che riflettevano l'eredità della cultura borghese e aristocratica»³³, sicché il museo non offre altra opportunità che non sia quella «di una riconferma della fede»³⁴. In Italia a battersi in quegli anni contro l'«indottrinamento dogmatico» era in particolare Franco Russoli. A suo avviso l'impossibilità di fare del museo un'«arma culturale a portata sociale e non specialistica»³⁵ dipendeva sia dagli «indirizzi ideologico-politici» (e dalle strutture giuridiche, organizzative, tecniche che da essi discendono) delle forze che detengono e amministrano il potere»³⁶, sia da «noi uomini di museo», disposti ad abdicare «ad una vera dignità civile

[...] ne additava gli scopi nella «ricerca di una nuova illuminazione e il diffondersi di conoscenze utili [...] per lo svago e l'istruzione del pubblico» [...] Goethe vedeva, romanticamente, [...] la possibilità per il pubblico di [...] una promozione critica e di uno stimolo alla sua fantasia. E si può dire che il dissidio che così si annunciava non fu mai composto [...]. Mentre il Museo germanico [...] ampliava il suo raggio dimostrativo [...], divenendo così il modello a tutta la museologia mondiale, se ne rafforzava la contestazione nei rapporti sia dell'arte che delle masse popolari alla cui promozione l'Illuminismo l'aveva istituzionalmente destinato»; Becherucci 1972, pp. 54-55.

²⁹ Cfr. fra gli altri Bordieu, Passeron 1970; Gaudibert 1970; Cameron 1971; *Indagine sui musei italiani* 1971; Moles 1971; *Il museo come esperienza sociale* 1972; Della Pergola 1972.

³⁰ In merito si veda Mairesse, Desvallées 2001.

³¹ Bordieu, Darbel 1972, p. 153.

³² Bechelloni 1972, p. XIII.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Russoli 1972, p. 79.

³⁶ *Ibidem*.

e professionale»³⁷, pur di non compromettere una «pseudo-dignità di casta»³⁸. Il rimedio da lui suggerito avrebbe dovuto consistere nel non mirare ad una “educazione specialistica” e nell’usare del museo non come «luogo privilegiato di meraviglie e di evasivi godimenti»³⁹, ma come «luogo dove si va per alimentare i propri problemi di conoscenza, più che per subire alienanti e coercitive lezioni», come luogo dove «ogni cosa od opera, ogni documento della natura, della storia, della scienza, e dell’arte, consente ed esige le più diverse forme di approccio e di rapporto, di lettura e di interpretazione»⁴⁰.

Nondimeno il dibattito sul museo sviluppatosi negli anni Venti e Trenta riveste un indubbio interesse culturale e le pagine di «Museion» sono un’ottima cartina di tornasole per mettere a fuoco la comune opinione internazionale del tempo e le sue motivazioni e per misurare le profonde differenze riscontrabili nei diversi Paesi partecipi degli stessi organismi internazionali.

2. *L’Institut International de Coopération intellectuelle e l’Office International des Musées*

Al termine del primo conflitto mondiale, che aveva segnato il fallimento della convenzione dell’Aja del 1907, la Società delle Nazioni provava di nuovo a realizzare l’utopia della pace perpetua, teorizzata dall’abbé de Saint-Pierre⁴¹ e ripresa da Kant⁴². Proponendosi lo sviluppo della cooperazione internazionale in campo economico e sociale, faceva non poco affidamento sulla diffusione della cultura per la nascita di un nuovo umanesimo. A tal fine si munì nel 1922 della Commission Internationale de Coopération Intellectuelle (CICI)⁴³ e, nel 1925, dell’Institut International de Coopération intellectuelle (IICI)⁴⁴, quale organo esecutivo della commissione stessa. Per avviare la propria azione, l’Institut prese a riferimento organizzazioni di più antica origine, quale la società di insegnamento artistico popolare L’Art pour Tous⁴⁵, fondata nel 1901, la cui

³⁷ Ivi, p. 81.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Ivi, p. 82.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Castel de Saint-Pierre 1713.

⁴² Kant 1795.

⁴³ La prima sessione fu presieduta da Henri Bergson. Ne fecero parte personalità di estremo rilievo, come Albert Einstein e Marie Curie.

⁴⁴ Per la storia della formazione dell’IICI si vedano Renoliet 1999; Giuntella 2001; Maksimiuk 2004; Ducci 2005.

⁴⁵ Archivio Unesco di Parigi (d’ora in poi AUP), IICI, b. OIM.XI.9: *Lettre de Luchaire à Camille Young*, le 25 novembre 1925. Fondata nel 1901 da un giovane operaio, Édouard Massieux, con la collaborazione dello scrittore Louis Lumet e di Émile Chauvelon, L’Art pour Tous era un’associazione il cui scopo era riunire in un gruppo amicale, di persone di tutte le condizioni, al fine di farle partecipare alle gioie dell’arte, far loro scoprire e meglio conoscere le collezioni

presidente, Camille Young, sosteneva in un articolo comparso su «Paris-soir» nel 1925 che la costituzione di una *Fédération Internationale des Groupements d'éducation populaire*

Créé dans le même esprit que les grandes Fédérations depuis longtemps existantes (intellectuelles, sportives, industrielles, etc.) ayant la même utilité, le même but d'émulation, d'échange d'idées, d'études en commun, donnerait certainement les meilleurs résultats au point de vue de la connaissance réciproque des arts de chaque pays. De plus, elle contribuerait, pour une part qui n'est pas négligeable, dans l'ordre (le travail et la beauté) au mouvement général d'apaisement et d'union que l'art a déjà commencé à réaliser⁴⁶.

Erano intenzioni perfettamente in linea con lo spirito del tempo. Lo stesso Bureau International du Travail, anch'esso voluto nel 1919 dalla Società delle Nazioni, nutriva il convincimento che «une paix universelle et durable ne peut être fondée que sur les bases de la justice sociale»⁴⁷, in funzione della quale sarebbe stato anche necessario interessarsi «vivement à l'utilisation des loisirs des travailleurs» in accordo con il manifesto sindacale dei primi del secolo «8 ore di lavoro, 8 di svago, 8 per dormire». L'IICI fu dunque subito visto come giusto partner del Bureau soprattutto per i suoi stretti rapporti con la Commissione delle Arti popolari, diramazione a sua volta della Società delle Nazioni: «Or, qui dit Art populaire, dit, non seulement Art pour le peuple, mais Art par le peuple»⁴⁸, scriveva Albert Thomas, capo del Bureau, al direttore dell'IICI Julien Luchaire, per proporgli di stabilire una collaborazione.

Dell'istruzione e dello svago dei lavoratori⁴⁹ e più in generale del ruolo sociale che il museo era sempre maggiormente chiamato a svolgere nel contesto moderno, l'IICI prese ad occuparsi istituendo nel 1926 l'Office International des Musées, il cui organo ufficiale fu la rivista «Mousson»⁵⁰. I principali animatori ne furono Jules Destrée e Henri Focillon, entrambi animati da forti preoccupazioni sociali. Il primo, che dell'OIM fu presidente fino al 1936, anno della sua morte, di formazione socialista, si era decisamente adoperato come

pubbliche e private, i monumenti, i musei, la bellezza dei luoghi. Nonostante la loro prima visita al Louvre nel 1901 non avesse riunito che 8 persone, l'associazione conobbe un successo tale che fu dichiarata di pubblica utilità nel 1932.

⁴⁶ AUP, OIM.IV.13 (7): *Lettre de Foundoukidis à Sanchez-Canton*, le 17 octobre 1934. Le parole di Camille Yung, citate nella lettera, erano apparse in un articolo pubblicato su «Paris-soir», di cui però si riporta solo la data 1925.

⁴⁷ Organisation International du Travail 2014. Traduzione dell'autore.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Negli archivi dell'Office si trova traccia di una possibile attività da organizzare nei confronti dei lavoratori che prevedeva esposizioni di arte antica o moderna, esposizioni documentarie dedicate, ad esempio, ai diversi mestieri, esposizioni storiche sia fisse che itineranti, visite guidate nei musei, proiezioni cinematografiche e programmi radiofonici. OIM.XI.9: *Les loisirs ouvriers – Activité possible de l'OIM*, le 8 avril 1931. Inoltre l'interesse per le arti popolari è riscontrabile anche nell'intervento di J. Kose, membro del Bureau, al primo congresso internazionale delle arti popolari tenuto a Praga nel 1928. Cfr. Kose 1931.

⁵⁰ Sulla rivista si veda Ducci 2005.

ministro belga delle Scienze e delle Arti, per l'emancipazione delle classi più umili, partecipando anche alla fondazione delle università popolari, «fenomeno sociale dalla portata considerevole, istituzioni benevole rivolte al mondo operaio, ma capaci di agire realmente in senso educativo ed aggregativo»⁵¹. Nel suo pensiero «Le Musée est un bien commun. Son but, c'est d'être un enseignement permanent, de provoquer le développement esthétique de la Nation tout entière»⁵². Henri Focillon, tra i maggiori critici d'arte francesi, direttore del Musée des Beaux-Arts di Lione dal 1913 al 1923, durante la giovinezza aveva anche partecipato alle attività sociali che Gustave Geffroy⁵³ e Eugène Carrière, che era stato suo mentore, promuovevano nei quartieri operai di Parigi, quali L'école de la Rue, il Musée du soir e proprio L'Art pour Tous⁵⁴. Come osservato da Ducci, Focillon si era formato all'ombra della società industriale ottocentesca, che aveva mantenuto il modello culturale illuminista, e vedeva pertanto nel museo «una delle istituzioni fondamentali del consorzio civile»⁵⁵. Già nel 1921, al Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, si era occupato de *La conception moderne des musées*⁵⁶, individuandone l'origine nell'affermazione del diritto alla cultura propria della Rivoluzione francese, allorché il nuovo museo pubblico era diventato elemento fondante del sistema educativo dello Stato: «Quelque paradoxal que cela puisse être, je n'hésite pas à dire que les musées sont faits pour le public»⁵⁷.

Non stupisce, dunque, che, dal gennaio del 1927, il comitato di esperti riunito a Ginevra per definire il programma dell'OIM avesse stabilito che:

La réunion attache une telle importance aux diverses façons dont les musées peuvent remplir leur rôle éducatif et contribuer à la culture générale, qu'elle croit désirable remplir la convocation d'une conférence ayant cet objet spécial, pouvant enregistrer les réalisations déjà obtenues dans cet ordre d'idées et examiner les suggestions en vue de l'extension et du développement de ces méthodes, avec l'assistance, si possible, de spécialistes américains⁵⁸.

La parte finale di questa dichiarazione dice chiaramente a quali possibili innovazioni si pensasse: di metodo. Il merito resta quello, alla Owen, di migliorare le condizioni di vita della classe operaia mediante metodi educativi e filantropici. In questa prospettiva il museo avrebbe dovuto servire a «provoquer le développement esthétique de la Nation»⁵⁹ e, come già teorizzato da Ruskin⁶⁰, a «give example

⁵¹ Ivi, p. 292.

⁵² Destrée 1902, p. 1.

⁵³ Sui rapporti tra Geffroy e Focillon si veda Palud-Dilhuit 2007.

⁵⁴ Ducci 2004. Per un'analisi della mostra si veda anche Lemoine 2009.

⁵⁵ Ducci 2004, p. 294.

⁵⁶ Focillon 1923.

⁵⁷ Ivi, p. 89.

⁵⁸ «Mouseion», aprile 1927, n. I, p. 15.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ «Ad esempio, nel museo della Guild of St. George, che negli anni '80 Ruskin fonderà a Walkley presso Sheffield – struttura creata esplicitamente per le classi lavoratrici – la visita era

of perfect order and perfect elegance, in the true sense of that test word, to the disorderly and rude populace»⁶¹.

Questa intenzione, comunemente affermata a livello internazionale, viene tuttavia declinata in quegli anni con accenti assai difformi negli Stati Uniti d'America e nei singoli altri Paesi aderenti alla Società delle Nazioni e partecipi dei lavori dell'OIM. La rivista «*Museion*» è pertanto un ottimo strumento per misurare la faticosa coabitazione di queste differenze in una comunità intellettuale apparentemente coesa a livello globale, perché disposta quasi sempre a condividere le medesime soluzioni tecniche nell'impianto e nell'organizzazione del museo, nelle attività promozionali e negli apparati espositivi, ma perseguendo obiettivi di luogo in luogo assai diversi e però tutti giustificati dalle medesime idealità filantropiche universali. Dalle sue pagine traspare piuttosto bene la natura dell'equivoco poi radicalmente sconfessato dalla seconda guerra mondiale e la cui natura verrà denunciata, ma fin qui non ancora risolta⁶², a partire dagli anni Settanta.

3. *Il ruolo educativo dei musei: l'avanguardia americana*

Dopo la riunione del gennaio 1927, la questione del ruolo educativo dei musei fu nuovamente sollevata dalla Commission International de Coopération intellectuelle (CICI) nel luglio dello stesso anno: «La Commission souhaite voir un Comité d'experts poursuivre l'étude du rôle éducatif des musées avec le concours d'un expert américain»⁶³.

La funzione sociale e democratica del museo americano era stata conosciuta in Europa soprattutto grazie al XI Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, organizzato a Parigi sei anni prima, dove il contributo d'oltreoceano era stato

subordinata alla spiegazione. Il visitatore doveva obbligatoriamente essere accompagnato, indirizzato e istruito dal curatore del museo, Henry Swann, che diveniva quindi esegeta e sacerdote del complesso pensiero che Ruskin intendeva materializzare nella variegata costellazione di oggetti del suo museo, collegati da una trama fittissima di riferimenti. “The first function of a Museum [...] – scriveva Ruskin – is to give example of perfect order and perfect elegance, in the true sense of that test word, to the disorderly and rude populace”. Frutto di una visione autocratica, un tale museo era suscettibile di una lettura univoca ed obbligata. [...] di un'analoga situazione dava testimonianza Henry Cole, sotto lo pseudonimo di Felix Summerly, nella sua guida all'abbazia di Westminster del 1842: “As much as possible, examine each class of objects by itself. The unsuitableness of the order of them is irremediable, but may be considerably modified; and especially in those part of Abbey, where the visitor is free to wander without a guide”»; Levi 2012, p. 465.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Si veda il dibattito attuale sui temi della valorizzazione sociale del patrimonio culturale storico e della possibile funzione del museo. Cfr., tra i numerosi contributi: Settis 2002; Ricci 2006; Montella 2009; Dragoni 2010; Petrarola 2010; Carandini 2014; Cerquetti 2014; Manacorda 2014a e 2014b; Montanari 2014; Montella 2014; Volpe 2014.

⁶³ «*Mouseion*», settembre 1927, n. II, p. 138.

particolarmente importante, sia per la quantità che per la qualità degli interventi. Edith Abbot, docente di storia sociale all'Università di Chicago, aveva parlato del ruolo del museo sotto il profilo dell'istruzione popolare, J. Cotton Dana, fondatore e direttore del Newark Museum nel New Jersey, aveva relazionato su *Un musée local en Amérique et ses efforts pour servir le bien publique*, mentre E.D. Libbey, tra i fondatori del Toledo Museum dell'Ohio, aveva focalizzato la sua attenzione su *Les Musées d'art américains: leur oeuvre d'enseignement et la methode particulière au musée de Toledo*⁶⁴. Ciò che soprattutto aveva colpito l'attenzione degli esperti europei erano state, in generale, le cospicue elaborazioni teoriche sviluppate già nel secolo precedente e nei primi anni del '900 a sostegno della funzione sociale del museo quale *community service*, una concezione del valore da trarre dal patrimonio culturale e artistico non limitata alla sfera spirituale, ma estesa alle pratiche applicazioni di valore economico. In particolare, poi, molto interesse suscitavano i servizi organizzati nei musei per farne delle vere e proprie scuole, allestendo biblioteche e laboratori, nonché le modalità adottate per raggiungere il pubblico potenziale solitamente più inavvicinabile, conducendo indagini sul comportamento dei visitatori, sviluppando azioni pubblicitarie tramite la stampa e la radiofonia e portando mostre itineranti nei quartieri cittadini socialmente depressi.

Subito dunque, come documenta una lettera del segretario generale della CICI George Oprescu, conservata presso gli archivi parigini dell'OIM, viene contattato Laurence Vail Coleman, direttore dell'American Association of Museums (AAM), fondata nel 1908 allo scopo di coordinare le attività dei musei americani⁶⁵. In quel momento in Europa per un viaggio di studio, Coleman aveva appena pubblicato il *Manual for small museums*⁶⁶, un vero e proprio vademecum per la realizzazione e la gestione di piccoli musei, redatto sulla base delle conoscenze acquisite visitando centinaia di musei sparsi per il tutto il territorio degli Stati Uniti e finanziato grazie alla Carnegie Corporation di New York. Introdotto da una sezione che dava conto della natura dei piccoli musei e del loro scopo, il manuale passava ad analizzare organizzazione, amministrazione, attività di studio e ricerca, aspetti architettonici e prospettive. Ampio spazio era dedicato alle attività educative, considerate fondamentali nei musei americani e soprattutto in quelli più piccoli, in quanto «Colletting and preserving are very necessary functions, but they are not ends in themselves»⁶⁷.

Negli Stati Uniti, infatti, la politica culturale si era basata, più che sulla creazione di uno stato forte e potenzialmente oppressore, sulla valorizzazione dell'individuo e dell'iniziativa locale, che aveva messo in primo piano il

⁶⁴ *Actes du Congrès international d'histoire de l'art 1923*. Tutti gli articoli citati sono tratti dal primo volume degli atti.

⁶⁵ AUP, IICI, b. OIM. XI.5: conférence d'experts su sujet du rôle éducatif des Musées, lettera di Oprescu a Luchaire del 27 luglio 1927.

⁶⁶ Coleman 1927.

⁶⁷ Ivi, p. 241.

tema dell'educazione e, pertanto, dell'accesso pubblico alla lettura e della partecipazione alla vita artistica locale⁶⁸. Già sul finire del XVIII secolo, ad esempio, C.W. Peale affermava che: «In a country whose institutions all depend upon the virtue of the people, which in its turn is secure only as they are well informed, the promotion of knowledge is the first of duties»⁶⁹. I musei, come le altre istituzioni culturali, giocavano un ruolo fondamentale, configurandosi come vere e proprie scuole: «In fact, it has been asserted that museum are able to give more, hour to hour, than any one of the great universities»⁷⁰. Già dalla fine dell'800, difatti, George Brown Goode aveva teorizzato l'*educational museum*, affermando che «il museo del futuro si troverà con le biblioteche e i laboratori ad essere parte della struttura d'insegnamento della scuola e dell'università, e nelle grandi città, cooperando con le biblioteche pubbliche, contribuirà all'ampliamento della cultura popolare»⁷¹, e nel 1900 John Dewey, in *The School and Society*, aveva immaginato una scuola ideale, circondata da biblioteca, negozi e fabbriche e arricchita da museo, laboratori e scuole di musica, in un insieme totalizzante di tutte le forme di espressione⁷². Anni dopo, nel 1917, John Cotton Dana, già citato per la partecipazione al congresso parigino del 1921, aveva iniziato a concepire il museo come *community service*, volto a offrire conoscenze pratiche oltre che “piacere estetico” e tenuto ad aprirsi alla comunità⁷³.

Questi temi avevano finito per suscitare anche interessi accademici, tanto che nel 1908 l'Università dell'Iowa aveva tenuto il primo corso sulle tecniche espositive presso il Natural History Museum e, vent'anni dopo, Edward Robinson, docente di psicologia presso la Yale University, aveva reso pubblici i risultati di alcune indagini sul comportamento dei visitatori⁷⁴.

Coleman, convinto assertore del fatto che ogni museo dovesse essere dotato di un servizio educativo in grado di rispondere alle domande del pubblico, sia in presenza che a distanza, tramite posta o telefono, aveva riportato nel volume alcuni esempi di attività effettuate nei confronti dei bambini e degli adulti. Per i primi suggeriva di formare gruppi di discussione su alcuni oggetti selezionati, alternati ad attività di gioco utili a ricordare le informazioni, di creare classi o clubs destinati ad approfondire argomenti specifici (arte, stampa, storia, minerali ecc.), con questionari che fornissero crediti finali, il cui superamento attribuisse ai migliori la qualifica di *junior docent* e la possibilità di supportare il docente in lavori futuri. A queste attività, rivolte a tutti i bambini, si aggiungeva lo specifico rapporto con le scuole, che comportava prestiti di materiali informativi per l'uso

⁶⁸ Tobelem 2011.

⁶⁹ Peale 1795, p. 137.

⁷⁰ Coleman 1927, p. 241.

⁷¹ Cit. in Basso Peressut 2005, pp. 17-18.

⁷² Dewey 1900.

⁷³ Dragoni 2010, p. 18.

⁷⁴ Cecchini 2014, p. 68.

in aula, seguiti poi da visite al museo. Per gli adulti, verso i quali si registrava un crescente interesse, i musei avevano sviluppato nuovi schemi di *community service*. Seguendo il modello educativo di Keppel – «the process of learning, on the initiative of the individual, seriously and consecutively undertaken as a supplement to some primary occupation»⁷⁵ –, molti, in collaborazione con le biblioteche, avevano realizzato corsi illustrativi sui materiali del museo. Ma, rendendosi conto che il pubblico era comunque una parte molto limitata dei potenziali utenti, avevano iniziato ad attivare azioni maggiormente incisive: articoli illustrati sulla stampa, scritti dallo staff del museo in collaborazione con studenti, specialisti e collezionisti; mostre; letture nelle sale conferenze del museo, effettuate specialmente nei mesi invernali, con l'ausilio di proiezioni, secondo il tipico modello di insegnamento della storia dell'arte in America, che E. Baldwin Smith, allievo del primo storico dell'arte statunitense universalmente riconosciuto, Charles Eliot Norton, aveva illustrato nel corso del X convegno di storia dell'arte a Roma, nel 1912. Particolare cura era rivolta anche alle biblioteche del museo e alle pubblicazioni periodiche come l'«Annual Report» o il «Bollettino». In ultimo, Coleman aveva riservato ampio spazio alla pubblicità delle attività del museo, soprattutto a mezzo di stampa, dedicando molta attenzione sia alla forma che al contenuto della comunicazione. Sempre nel 1927 a questi temi Coleman, come direttore dell'AAM, aveva destinato un grande convegno, che viene citato dalla rivista «Mouseion» come «la première fois que le rôle éducatif des musées a été l'objet d'une discussion de cette ampleur»⁷⁶. L'assemblea era durata tre giorni e il programma dei lavori era stato diviso in tre parti, concernenti l'arte, la scienza e la storia, cui si era aggiunto un dibattito sul ruolo dei musei per l'istruzione degli adulti, l'educazione dei bambini e dell'intero corpo sociale. In particolare era stato affrontato, con la partecipazione di insegnanti e pedagoghi, il tema della collaborazione tra il museo e la scuola.

4. Jean Capart e la conferenza di esperti sul ruolo educativo dei musei: Parigi, 28 e 29 ottobre 1927

Convinto assertore della necessità di fare «le plus de propagande possible autour des organisations éducatives des musées américains»⁷⁷ era l'egittologo belga Jean Capart, uno dei più autorevoli esperti partecipanti alla conferenza, direttore dal 1926 dei Musées Reaux d'Art et d'Histoire de Belgique (Musei

⁷⁵ F.P. Keppel, *Education for adults*, «The Yale Review», april 1926, n. XV, pp. 417-434, cit. in Coleman 1927, p. 260.

⁷⁶ «Mouseion», n. IV, aprile 1928, p. 252.

⁷⁷ AUP, OIM. XI.4: *Conversation avec M. Capart*, 1° dicembre 1926.

del Cinquantenario). Assunto nel 1900 da Eugène Van Overloop, conservatore capo di quelli che ancora si chiamavano *Musées royaux des arts décoratifs et industriels*, come conservatore aggiunto delle antichità egizie, Capart nel 1912 era stato promosso *secrétaire des musées* e, dal 1922, direttore del nuovo servizio educativo, ispirato «des tentatives [...] faites aux États-Unis, notamment à New York et à Toledo»⁷⁸, che aveva avuto modo di apprezzare al Congresso di Storia dell'Arte tenuto a Parigi nel 1921, cui aveva partecipato con una relazione sugli sforzi fatti per portare l'educazione scolare nei musei⁷⁹. Americano-filo convinto, nel corso dei suoi numerosi viaggi negli USA, aveva potuto apprezzare il ruolo educativo degli istituti d'oltreoceano, avendo avuto anche modo di collaborare fattivamente alla riorganizzazione della collezione egizia del Brooklyn Museum di New York⁸⁰. Capart credeva che bisognasse adoperarsi per estendere i metodi americani ai musei d'Europa e che a questo scopo bisognasse far conoscere quanto più possibile l'organizzazione educativa dei musei statunitensi, facendo partecipare a conferenze dedicate a questo tema specialisti americani dell'AAM o del Metropolitan Museum. Il pensiero di Capart si basava sull'assunto che «il ne fallait pas que le collection restent muettes: Patrimoine de tous, il fallait qu'elles parlent à tous»⁸¹. Per dare corpo al suo ruolo educativo, il museo doveva dunque «utiliser la source d'enseignement que [représentait les] collections» e risultava perciò «nécessaire de créer un personnel spécialement chargé de la besogne pédagogique, mais présentant toutefois suffisamment de garanties au point de vue scientifique»⁸².

Da subito, dunque, fra i maggiori sostenitori dell'importanza di un congresso sul tema, l'11 agosto 1927 Capart invia una lettera al capo della sezione delle relazioni artistiche dell'IICI Richard Dupierreux, proponendo una bozza di ordine del giorno, in cui, a partire da quanto già emerso a Mannheim nel 1902 a cura della Centralstelle für Arbeiter Wohlfahrtseinrichtungen⁸³ e sulla scorta delle esperienze americane, suggerisce, ampiamente argomentando, di trattare i seguenti punti:

I° – Rôle fondamental des Musées: Mission scientifique ou mission éducative? En réalité, missions essentiellement scientifiques, mais avec possibilités éducatives illimitées. Il faut bien prendre garde que les activités éducatives ne fassent pas perdre de vue le rôle fondamental scientifique. Les musées doivent bien se garder de tomber dans l'erreur commise pour les universités, dont la plus part ont pratiquement cessé d'être des écoles de science pour devenir

⁷⁸ OIM.XI.4: *Congrès des oeuvres d'éducation populaire: le rôle édicatif des Musées*, p. 3.

⁷⁹ Cfr. Mairesse 1995.

⁸⁰ Cfr. Mairesse 2000, che analizza anche l'importante lavoro gestionale del direttore e il tentativo, che non ottenne tuttavia gli esiti sperati, di creare un servizio indirizzato alle imprese, al fine di migliorare il design delle produzioni industriali, sul modello che aveva avuto modo di conoscere al Metropolitan di New York. Sul servizio educativo dei musei del Cinquantenario si veda anche Delevoy-Otlet, Deltour-Levie 1985.

⁸¹ OIM.XI.4: *Congrès des oeuvres d'éducation populaire: le rôle édicatif des Musées*.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Die Museen als Volkabildungsstätten* 1904.

des usines à diplômés. L'éducatif (j'en parle comme d'un pouvoir) doit chercher d'utiliser, de la manière plus large, les résultats acquis par les scientifique. 2° – La première conséquence de ces remarques est le problème du personnel des musées. Dans quelle mesure le personnel technique scientifique doit-il participer à l'éducatif? – je n'hésite pas à répondre: – le moins possible. La qualité principale du savant est de chercher à découvrir du nouveau, même et souvent en quittant les chemins battus. La principale qualité de l'éducateur est de répandre les connaissances acquises, en les mettant à la portée de son public. Il n'est pas sûr que ces deux qualités soient contradictoires, mais elles se trouvent rarement réunies dans une même personne. Laissons donc les savants dans leurs laboratoires et faisons appel à un personnel spécial éducatif. Comment le recruter? Sa formation au musée se fera sous le contrôle du scientifique.

Règles de conscience: ne jamais improviser une réponse incertaine à une question d'un visiteur. Apprendre à dire franchement "je ne sais pas". Ne pas tarder à demander aux savants la réponse précise à donner à cette question si elle se renouvelle.

3° – Les diverses activités éducatives:

Conférences, visites guidées, cours de dessin, expositions temporaires, publications, séances cinématographiques, concerts, excursions et voyages, etc. Dans quelle mesure serait-il désirable de réserver dans les grands musées un emplacement qui servirait de musée populaire dans le sens du fameux Ruskin Museum⁸⁴;

4° – A quel public s'adresse des diverses manifestations éducatives?

Dans la situation actuelle et tenant compte de l'indifférence de notre génération à l'égard des musées, il y a lieu de faire une distinction entre le public général et les enfants. Nous avons à combler une lacune dans la formation du public d'une part; nous avons, d'autre part, à nous préoccuper de former les enfants d'une manière progressive. Plus tard, si nos efforts réussissent, il suffira de continuer pour le grand public, en le complétant, l'effort commencé à l'école.

5° – Coopération du musée avec les écoles.

Les collections servant d'illustration à l'enseignement du maître. Organisation de cycles de visites, surtout historique réparties sur plusieurs années.

6° – Le musée comme centre de documentation par l'image, en vue de l'illustration des cours à caractère historique et artistique.

7° – Dans quelle mesure le musée peut-il aider à la diffusion de reproductions artistiques, gravures, photographies, moulage etc. pour la décoration du home?⁸⁵

Soprattutto in quest'ultimo punto Capart dimostrava di essere in linea con le iniziative d'oltreoceano, in quanto, per contribuire all'educazione artistica del pubblico, la Oregon Society of Artists, in collaborazione con la Biblioteca Pubblica di Portland, aveva adottato un sistema di prestiti di dipinti a domicilio, funzionante esattamente come il prestito librario, per la durata di un mese⁸⁶, mentre numerose altre istituzioni, come ad esempio il Dayton Art Institute, al fine di promuovere l'arte americana contemporanea, avevano incoraggiato prestiti di opere realizzate da artisti viventi, che, corredate da una breve nota

⁸⁴ Fondato nel 1901 a Coniston, dove Ruskin aveva trascorso gli ultimi anni di vita, da W.G. Collingwood, segretario dello storico dell'arte, il museo era insieme memoriale e museo del territorio. Cfr. Levi 2012, p. 465.

⁸⁵ AUP, ICI, b. OIM. XI.5: *Conférence d'experts su sujet du rôle éducatif des Musées*, lettera di Capart a Dupierreux, 11 agosto 1927. Traduzione dell'autore.

⁸⁶ «Mouseion. Informations mensuelles», III, marzo 1932, n. III, p. 14.

biografico-critica dell'autore e da una bibliografia sull'arte americana, potevano poi essere acquistate, trattando il prezzo direttamente con gli autori, senza ulteriori costi⁸⁷.

Dupierreux, ricevuta la proposta di Capart, la invia subito ad Oprescu, Destrée, Focillon, Luchaire e Louis Houtecoeur, conservatore aggiunto del museo del Louvre, perché venga approvata. Da una lettera successiva, inviata da Oprescu a Focillon, si apprende che Destrée aveva asciugato la bozza di Capart, estraendone cinque punti:

1 – Rôle éducatif des Musées: Examen des méthodes actuelles et résultats: a) in Europe; b) in Amérique. 2 – Le Musée centre de culture artistique: a) activités directes: conférences, cours, visites guidées, cours de dessin, expositions temporaires, publications, projections films et animées, concerts, excursions, voyages. b) activité latérales: musées populaires (Ruskin Museum); musées du soir (campagne de Gustave Geoffroy); salles d'enfants. c) institutions auxiliaires: ententes avec les écoles, ententes avec les syndicats et les associations professionnelles, etc... 3 – Le Musée centre de documentation. Services de renseignements, accès aux bibliothèques des musées. 4 – Le Musée centre de reproduction: Images d'art, reproduction à prix modique, photographies, moulages, etc... 5 – Questions diverses⁸⁸.

Rispetto alla proposta di Capart, Destrée aveva dunque eliminato due questioni fondamentali, quali la definizione della missione educativa e, soprattutto, quella forse più spinosa del personale.

«Je ne suis pas compétent en la matière, mais j'ai l'impression qu'aucun de ces ordres du jour ne peut nous satisfaire entièrement»⁸⁹ è il commento di Oprescu, che chiede a Focillon un parere in merito. Quest'ultimo, che già nel 1921 aveva affermato, a proposito del rinnovamento dei musei, che «ces idées entraînent nécessairement une technique particulière, tant au point de vue de la manière dont les musées doivent être composés et conservés que celle dont ils doivent être présentés et commentés»⁹⁰, mostra qui viceversa posizioni piuttosto restrittive:

il n'y a pas lieu de retenir les deux premiers articles (Rôle fondamental des Musées – question du personnel). Nous n'avons pas à définir un rôle fondamental ou une "mission". Nous ne sommes pas un synode ou un conclave, mais une commission d'études sur un point particulier: le rôle éducatif. Il est clair qu'il est différent du rôle scientifique. Il n'ya pas à insister. Quant aux questions de personnel, il faut, je crois, les laisser de côté. Chaque musée peut s'arranger comme il l'entendra et comme il le pourra. Si nous aboutissons à des conclusions justes et fortes, on les appliquera, sans que l'ont ait à penser à la "formation des instructeurs". C'est là une chose qui doit être laissée au gré des institutions. Et je pense aussi que, de ce côté, nous entrons dans les épines. Si vous y tenez, on peut glisser la question

⁸⁷ «Mouseion. Informations mensuelles», marzo 1934, p. 16. Si riporta che analoghe iniziative erano realizzate in 16 città degli USA, e che anche il Regno Unito stava sviluppando simili movimenti.

⁸⁸ AUP, IICI, b. OIM. XI.5: *Conférence d'experts su sujet du rôle éducatif des Musées*, lettera di Oprescu a Focillon del primo settembre 1927.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Focillon 1923, p. 91.

du personnel d'enseignement en un mot, à la fin d'un article. [...] On peut rejeter dans un article 5, sous le titre enveloppant de questions diverses, le problème épineux de la gratuité et celui du personnel instructeur⁹¹.

Il fatto che Focillon, così come Destrée, escluda dall'oggetto della riunione i problemi concernenti la definizione del "ruolo fondamentale o di una missione" dei musei e i mezzi occorrenti per applicare delle «conclusioni giuste e forti»⁹² –

Si vous le voulez, on peut corner l'article 1, Rôle éducatif des Musées, en ajoutant quelque chose comme: le Musée dans la vie moderne. Rôle artistique (car enfin, personne n'en parle!). Rôle scientifique - Rôle éducatif. Comment les Musées peuvent-ils le remplir. Examen des méthodes et des résultats ... etc –⁹³

e che eluda altri punti sensibili, quali la formazione del personale e la gratuità del servizio, dà l'impressione che l'opinione degli esperti in Francia, come in buona parte dell'Europa, non fosse ancora totalmente pronta ad affrontare la questione del grande pubblico.

È quanto emerge, in effetti, dalle relazioni presentate al convegno, che si svolse a Parigi il 27 e 28 ottobre 1927 presso la sede dell'IICI. Strutturato in quattro sessioni, presiedute da Destrée, Focillon e Arduino Colasanti, direttore generale delle Belle Arti a Roma⁹⁴, vi presero parte Karel Chotek, professore di etnografia all'Università di Bratislava, Laurence Vail Coleman, Max J.Friedländer, direttore del Kupferstich Kabinett des Shatlichen Museen, da poco succeduto a Wilhelm von Bode alla guida del museo di Berlino, Hendrik Enno Van Gelder, direttore dei musei municipali di La Haye, Louis Hautecoeur, Jacques Lefrancq, capo del servizio educativo dei Musei Reali di Arte e Storia di Bruxelles, che prendeva il posto di Jean Capart, impossibilitato a partecipare perché impegnato ad accogliere il re d'Egitto in visita ai Musei del Cinquantenario⁹⁵, Attilio Rossi, Ispettore Generale delle Belle Arti, Cecil Harcourt-Smith, ex direttore del Victoria & Albert Museum, Henri Verne, direttore dei Musei Nazionali di Francia, George Oprescu e Richard Dupierreux.

Nel corso delle prime due sedute, gli esperti dei diversi paesi avevano presentato relazioni, di cui la rivista dà sinteticamente conto, sui risultati delle attività educative sviluppate dai musei⁹⁶. Harcourt Smith aveva trattato delle

⁹¹ AUP, IICI, b. OIM. XI.5: *Conférence d'experts su sujet du role éducatif des Musées*, lettera di Focillon a Oprescu dell'8 settembre 1927. Traduzione dell'autore.

⁹² OIM. XI.5: Ordine del giorno della riunione di esperti sul ruolo educativo dei musei, ottobre 1927.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Colasanti era stato invitato da Oprescu, che, nello stesso anno, aveva partecipato a Roma alla Confederazione Internazionale degli studiosi. AUP, IICI, b. OIM. XI.5: *Conférence d'experts su sujet du role éducatif des Musées*, lettera di Oprescu a Dupierreux del 20 agosto 1927.

⁹⁵ AUP, IICI, b. OIM. XI.5: *Conférence d'experts su sujet du role éducatif des Musées*, lettera di Capart a Dupierreux del 18 ottobre 1927.

⁹⁶ «Mouseion» 1928, n. III, pp. 251-265.

diverse tipologie dei musei, delle diverse metodologie che avrebbero dovuto essere elaborate per differenti collezioni, nonché della distinzione tra i musei dei grandi e piccoli centri, proponendo per questi ultimi un'organizzazione d'insieme in vista del raggiungimento di scopi comuni. Hautecoeur aveva spiegato che nel sistema francese coesistevano due tipi di insegnamento. Quello scientifico era assicurato dalle Università, per la cultura generale, e dall'École du Louvre per la formazione dei professionisti del museo. L'educazione popolare era invece assicurata dalle visite-conferenze svolte il lunedì, giorno di chiusura del Louvre, a cura di studenti universitari o allievi diplomati dell'École du Louvre, come anche da singole organizzazioni, quali l'Office d'Enseignement par les Musées, creato da d'Estournelles de Constant, premio Nobel per la pace nel 1910, che organizzava a Parigi conferenze pubbliche su collezioni dei grandi musei, città d'arte, pittori celebri. Quanto alla funzione di documentazione, Hautecoeur aveva fatto notare come il grande pubblico, sia francese che straniero, avesse preso l'abitudine di considerare il Louvre come un centro di informazioni personali, mentre i conservatori «sont au service de l'État et non pas des particuliers»⁹⁷. Per questo era stato creato un servizio di informazioni e spesso si rimandava alla consultazione dei cataloghi. Chotek, sottolineando lo stretto rapporto esistente in Cecoslovacchia tra il museo e il suo pubblico, aveva evidenziato come i legami con la scuola fossero rafforzati dal fatto che spesso i docenti rivestivano anche la carica di direttore di museo. Quanto all'Olanda, van Gelder rimarcava come l'insegnamento nel museo fosse destinato soprattutto ai giovani, ma in scarsa misura, essendo piuttosto demandato alle università popolari. Aveva precisato, inoltre, che nel suo Paese l'organizzazione scolastica era prevalentemente impostata su programmi che lasciavano poco spazio all'arte e alla bellezza e che, pertanto, era stato scelto di privilegiare i musei scientifici, per arrivare gradatamente all'arte. Friedländer aveva riferito che in Germania per l'educazione popolare venivano organizzate visite guidate, ancorché sussistesse un certo scetticismo quanto alla loro utilità, dovuto al fatto che il personale non disponeva di una formazione adeguata alle esigenze della divulgazione, e che potesse essere pertanto preferibile affidarsi ai docenti delle scuole. Aveva comunicato, inoltre, che alcune università popolari promuovevano corsi rivolti specialmente agli operai, ma che il metodo più efficace per avvicinare il pubblico al museo era risultato essere quello della propaganda radiofonica, che permetteva di fare brevi trasmissioni, da 10 a 20 minuti, per illustrare le collezioni e pubblicizzare le esposizioni temporanee.

Colasanti aveva posto invece l'accento sulla difficoltà di sviluppare una funzione educativa del patrimonio in un paese come l'Italia, in cui, a motivo della grande ricchezza artistica, il compito primario dello Stato era piuttosto quello della conservazione. Il ruolo educativo era dunque demandato anzitutto alle università, dove le iniziative delle facoltà di aprire i corsi di storia dell'arte

⁹⁷ Ivi, p. 254.

anche ai non iscritti avevano avuto un grande successo. Aveva poi segnalato che un'importanza notevole aveva però assunto dal 1923 anche la scuola media superiore, poiché la riforma voluta da Giovanni Gentile aveva reso obbligatorio l'insegnamento della storia dell'arte nei licei e poiché agli studenti veniva permesso l'ingresso gratuito nei musei per tutto l'anno, e che anche agli allievi delle scuole primarie veniva impartita l'educazione artistica mediante visite a musei, scavi e monumenti. Ma, soprattutto, aveva tenuto a dire che la novità promossa da Mussolini, per corrispondere anche in tal modo al suo imperativo di "andare verso il popolo"⁹⁸, era di mettere i lavoratori in contatto con l'arte, impiegandone il tempo libero per assistere a concerti e a rappresentazioni teatrali e per visitare musei. Infine aveva sottolineato la notevole azione del «Bollettino d'Arte» per la diffusione degli studi scientifici e per la documentazione delle attività di riassetto dei musei e di edizione dei cataloghi, nonché l'istituzione del Gabinetto Fotografico, che, sorto nel 1892 per realizzare un inventario per immagini del patrimonio artistico nazionale, con cui secondare nell'opera di tutela i neonati uffici ministeriali⁹⁹, era stato prima finalizzato, dal regio decreto del 15 agosto 1913, n. 1139, alla sistematica riproduzione fotografica dei beni artistici sia del Regno che delle colonie e quindi potenziato, nel 1923, con il regio decreto 1889 del 14 giugno, secondo il quale, «a rendere veramente utile il lavoro di catalogazione è necessario che alle schede descrittive sia, quante volte ciò si reputi conveniente ai fini della conservazione e dello studio, unita la riproduzione fotografica del monumento e dell'oggetto descritto»¹⁰⁰.

I contributi più interessanti erano stati, tuttavia, quelli di Coleman¹⁰¹ e di Lefranq¹⁰², che, infatti, la rivista pubblica integralmente. Coleman aveva riassunto quanto esposto nel suo volume *Manual for small museums*, pubblicato in quello stesso anno, rimarcando quanto fossero importanti per l'America un'organizzazione amministrativa più snella rispetto a quella europea, i musei essendo gestiti da *trusties*, e la disponibilità di ingenti sovvenzioni private. In proposito aveva anche tenuto a sottolineare che le sovvenzioni private dipendevano dal fatto che negli USA, diversamente dall'Europa, i musei erano considerati strumenti educativi, in grado di elevare il livello di istruzione dei cittadini, «plutôt que des institutions vouées aux intérêt limités d'une classe ou d'une catégorie particulière»¹⁰³. L'intervento di Lefranq, predisposto con la collaborazione di Capart, aveva preso avvio, invece, dai primi due punti proposti inizialmente dallo stesso Capart per la formulazione dell'ordine del

⁹⁸ Cfr. Dragoni 2010 con bibliografia precedente.

⁹⁹ Operò subito intensamente al servizio della Direzione generale delle antichità e belle arti, dei direttori dei musei e degli scavi, in collaborazione con studiosi di grande fama, come Pietro Toesca e Adolfo Venturi.

¹⁰⁰ R.D. 15 agosto 1913, n. 1139, *Riguardante il gabinetto fotografico dipendente dalla Direzione generale delle antichità e belle arti*.

¹⁰¹ Coleman 1928.

¹⁰² Lefranq 1928.

¹⁰³ Coleman 1928, p. 241.

giorno e poi cassati: la missione scientifico-educativa del museo e il personale. Per Lefranq, infatti,

Les musées sont des institutions sociales dans la mesure où il sont des institutions scientifiques. Le Musée ouvert à tous, mis à la portée de tous, voilà une conception moderne et démocratique. C'est cette fin nouvelle assignée aux Musées et institutions similaires que nous voulons désigner sous le nom de fonction sociale¹⁰⁴.

A suo avviso, in linea con le coeve posizioni dell'archeologo svizzero Waldemar Deonna¹⁰⁵, con il quale Capart era in contatto e che aveva assegnato ad oggetto dell'archeologia la civiltà materiale, tale funzione andava declinata in tre tipologie di azione: l'insegnamento, la comunicazione e l'educazione. La fondamentale importanza potenziale di ciascuna di queste sarebbe stata pregiudicata dall'impossibilità di spiegare adeguatamente certe nozioni senza l'ausilio degli oggetti raccolti nei musei. Per chi si occupa di storia, e in particolare di storia delle religioni, e, ovviamente, anche della storia dell'arte, il riscontro con il documento materiale doveva considerarsi irrinunciabile a tutti i livelli di istruzione, da quello primario, per il quale leggere un passo della *Chanson de Roland* davanti ad un oggetto di epoca carolingia avrebbe ottenuto risultati assai più apprezzabili, a quello di grado più elevato, per il quale «un historien de la philosophie médiévale fait connaître à l'archéologue perché sur des ivoires le grandes lignes de la pensée de Scot Erigène, ou lorsque l'égyptologue en peine de chronologie s'adresse à l'astronome»¹⁰⁶. In pratica ciò avrebbe dovuto tradursi nell'organizzazione di visite guidate per la scuola, concordate a seconda dei programmi, di corsi di base di storia dell'arte e di conferenze rivolte a tutti, ma in particolare agli adulti e alle associazioni corporative, nonché nella pianificazione di giochi, di corsi di disegno e dell'*heure du conte* per i più piccoli. Ma, per poter rispondere adeguatamente alle richieste di tali servizi, per far conoscere le collezioni, per saper scegliere gli oggetti utili a sviluppare una didattica efficace, bisognava affrontare per forza la questione del personale del servizio educativo, che avrebbe dovuto essere composto da pedagoghi, i quali avrebbero dovuto lavorare a stretto contatto col personale scientifico delle varie sezioni. La costituzione di un servizio educativo come struttura autonoma, come già avviato a Bruxelles, sarebbe stata la soluzione migliore, per avvicinare i musei europei a quelli americani anche sotto il profilo finanziario, in quanto

une ville qui sait que ses collections ont pour but principal si non unique d'instruire et d'éduquer ses citoyens et leurs enfants, considère le Musée comme d'utilité publique et lui accordent des subsides importants, au même titre qu'à ses écoles ou à ses hôpitaux¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Lefranq 1928, pp. 244-245.

¹⁰⁵ Chamay 1999.

¹⁰⁶ Lefranq 1928, p. 246.

¹⁰⁷ Ivi, p. 247.

Al termine del convegno, dopo numerose discussioni quasi tutte focalizzate sulla differenza esistente tra i musei americani e quelli europei, più ricchi di oggetti e difficili da attrezzare a centri educativi, si giunge alla deliberazione che «Au musée uniquement considéré comme une collection d'oeuvre d'art, on voit se substituer la pensée que le musée doit jouer un rôle éducatif considérable et doit participer à la vie publique»¹⁰⁸. Ne derivano risoluzioni, in base alle quali la missione educativa nei confronti dei giovani dovrà essere promossa con metodicità, partendo dai musei scientifici per arrivare, tramite quelli storici, alla storia dell'arte; in collaborazione con il servizio educativo o, dove assente, con insegnanti e volontari, dovrà essere organizzata a cadenza settimanale o quindicinale l'*heure du Musée*, con visite completate da discussioni ed elaborati scritti; per gli adulti andrà esteso l'orario di apertura dei musei alla domenica, andranno fatte esposizioni apposite per particolari categorie di lavoratori, anche avvalendosi della collaborazione dei sindacati, e andrà prevista l'organizzazione di attività serali; le biblioteche dei musei dovranno essere consultabili con orari più ampi, e dovranno essere incoraggiate le riproduzioni delle opere d'arte, creando servizi fotografici che forniscano immagini a bassi costi.

5. Ruolo educativo dei musei e propaganda mediatica: 1930-1934

Tre anni dopo, l'inchiesta internazionale dedicata ai musei, pubblicata ne «Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des art», non fa che confermare la bontà delle deliberazioni conclusive del convegno di Parigi sul ruolo educativo dei musei, asserendo che

Le désir général est de voir les galeries publiques assumer, en dehors de leur rôle primordial de sauvegarde du passé, celui d'institution utiles, d'établissement éducatifs et scientifiques. Notre enquête a, sur ce point, enregistré une véritable unanimité d'opinion. Tous le monde étant ainsi d'accord sur la fin, il restait à déterminer les moyens¹⁰⁹.

Queste aspirazioni, tuttavia, non sembrano ancora sufficientemente confortate da concreti esiti pratici, atteso che, in un momento in cui l'interesse per i musei è sempre più ampio, nasce un nuovo vocabolario tecnico e si discute animatamente dei principi della "museografia", si continua prevalentemente a parlare della situazione americana a confronto con quella europea, dell'organizzazione degli spazi museali, solitamente troppo ingombri di opere, e della conseguente necessità di realizzare il doppio percorso, uno per il pubblico generico e uno per gli esperti¹¹⁰. Si resta, insomma, sul terreno segnato nell'anteguerra dai vari

¹⁰⁸ «Mouseion» 1928, n. III, p. 263.

¹⁰⁹ *Les Cahiers de la République des lettres* 1930, *Avant propos*, p. 5.

¹¹⁰ In merito si vedano Dalai Emiliani 2008; Dragoni 2010.

George Brown Goode, William Henry Flower e John Cotton Dana e da musei come il Cleveland Museum of Art, prototipo di “museo democratico”, che già nel 1916 aveva riservato alle esposizioni il livello principale dell’edificio, ospitando al piano terra sale di studio, sale conferenza, biblioteca, sala per bambini, nonché caffetteria, *bookshop*, uffici, e presentando al centro due corti vetrate, di cui una, allestita a *jardin d’hiver*, era specialmente destinata ad alleviare la “fatica da museo”. Quanto, più in particolare, al doppio percorso di visita, la proposta era stata avanzata a metà dell’Ottocento da Louis Agassiz, che aveva concepito le *exhibitions series* per il pubblico generico e le *study series* per gli specialisti, ed era stata poi ripresa da George Brown Goode e da William Henry Flower e quindi applicata per la prima volta in Europa da Wilhelm von Bode a Berlino, alla fine del secolo, riscuotendo subito un largo successo.

Oltre a ciò è da notare che, a fronte del «*désir général est de voir les galeries publiques assumer, en dehors de leur rôle primordial de sauvegarde du passé, celui d’institution utiles, d’établissement éducatifs*»¹¹¹, nonché della diffusa ammirazione europea per gli esempi statunitensi, c’è pur sempre qualcuno, come il direttore aggiunto dell’Art Institut di Chicago, Charles Fabens Kelley, che segnala il rischio che i musei americani finiscano per dedicare troppo tempo ai progetti educativi a scapito degli impegni scientifici, benché poi censuri che i conservatori europei

ont révélé dans un moment de franchise déconcertante qu’ils considéraient les musées comme un refuge tranquille, éloigné du monde, où ils avaient tout loisir d’écrire des livres sur les sujets qui les passionnaient¹¹².

Infatti, a confermare questo almeno scarso interesse per il pubblico riscontrabile nel vecchio continente sono le parole del direttore del museo di Francoforte sul Meno, Georg Swarenski: «*Au siècle de la projection photographique ne pourrait-on faire la plupart des cours d’histoire de l’art en dehors de musée?*»¹¹³.

Nonostante le più altisonanti dichiarazioni, dunque, il problema restava aperto o, quantomeno, stentava parecchio la messa in pratica delle soluzioni prospettate. Non per nulla in quello stesso 1930 «*Museion*» pubblica un numero interamente dedicato alla concezione moderna del museo, aperto da un lungo testo nel quale Jean Capart ritiene di dover ribadire le fondamentali ragioni etiche e culturali per le quali i musei non possono venir meno alla loro funzione sociale¹¹⁴. Riprendendo la ormai annosa dicotomia tra musei europei ed americani, Capart inizia citando

¹¹¹ *Les Cahiers de la République des lettres* 1930, *Avant propos*, p. 5.

¹¹² Fabens Kelley 1930, p. 190.

¹¹³ Swarenski 1930, pp. 153-154.

¹¹⁴ Capart 1930. Il numero, che si occupa di amministrazione, personale, finanze, gestione delle collezioni, attività scientifica, rapporti tra musei, dedica il punto IV al ruolo educativo del museo e, in particolare, ai rapporti con le scuole e il pubblico generico, senza tuttavia proporre novità di rilievo.

la massima, negli USA concepita come assioma e della cui effettiva bontà pratica ricorda di aver avuto modo di accorgersi direttamente sul posto, secondo la quale «un musée est aussi utile à une collectivité qu'une église et une bibliothèque»¹¹⁵. Per Capart questo modo di pensare derivava non solo, come tutti gli europei ripetevano continuamente, dal fatto che in America i musei erano stati costruiti *ex novo* in tempi recenti e che, dunque, era stato possibile adottare soluzioni architettoniche pensate per dare spazio a servizi spesso impossibili, invece, nelle tipiche sedi museali europee, ma dal fatto che la mentalità del nuovo mondo era da sempre più aperta alla cultura scientifica e al rapporto tra questa e discipline quali, ad esempio, l'archeologia e l'etnografia. Portava ad esempio di ciò il caso dei musei di scienze naturali, che, da «musée des bêtes»¹¹⁶, grazie alle teorie darwiniane erano diventati centri di studio della vita umana, applicandosi anche al rinvenimento di tracce della civilizzazione, fino ad allora considerate oggetto di studio solo archeologico e separato dagli studi scientifici. Poiché riteneva che solo attraverso una mentalità multidisciplinare si sarebbe potuti arrivare a cambiare il museo, di fondamentale importanza gli appariva la trasformazione della figura dei conservatori, che non avrebbe più dovuto restare prigioniera della rigida etimologia del nome. Dunque ricordava che questo proposito era stato coltivato in Belgio dal 1898, allorché van Operloop, predecessore di Capart, era stato nominato direttore dei Musei del Cinquantenario, ma che non erano mancate le difficoltà. Infatti, all'approccio scientifico allo studio e alla presentazione delle collezioni aveva fatto inizialmente riscontro una contrazione del pubblico, che, però, aveva poi ripreso a crescere grazie alle modifiche apportate alla comunicazione interna e alla creazione del servizio educativo. A conferma della sua convinzione che alla fine i risultati avrebbero di molto ripagato gli sforzi compiuti¹¹⁷, citava quindi l'affermazione di un collega americano memore dei toni appassionati usati da David a proposito del primo Louvre rivoluzionario¹¹⁸:

Attendez-vous à quinze années d'aridité; après cela, vous verrez que tout ira seul. Les enfants venus au musée avec leur école seront les papas et les mamans de demain; ils conduiront leurs enfants au musée sans qu'il faille les y attirer par une propagande quelconque¹¹⁹.

¹¹⁵ Capart 1930, p. 219.

¹¹⁶ Ivi, p. 222.

¹¹⁷ A questo proposito, Capart cita l'esperienza di una conferenza, rivolta ai bambini, sugli sport nell'antichità: non appena le luci si erano spente per procedere alle proiezioni, la conferenziera era stata oggetto del lancio di numerosi "proiettili" di carta. Al termine, però, i ragazzi erano tornati all'ordine e la domenica successiva avevano portato i genitori al museo, perché vedessero gli oggetti che erano stati loro mostrati.

¹¹⁸ «Non ingannatevi cittadini! Il museo non è una vana raccolta di oggetti di lusso o di frivolezze che non devono servire che a soddisfare la curiosità. Bisogna che esso divenga una grande scuola. I maestri ci accompagneranno i giovani allievi, il padre vi accompagnerà il figlio. Il giovane, vedendo le produzioni del genio, sentirà nascere in lui quel germe d'arte o di scienza al quale la natura lo chiama»; J.L. David, dal secondo rapporto sul museo, 17 gennaio 1794, cit. in Castelnovo1985, p. 145.

¹¹⁹ Capart 1930, p. 234.

Infine, a conclusione del suo intervento, Capart richiamava l'appello fatto al pubblico alcuni anni prima dal direttore del Toledo Museum of Art George W. Stevens:

Bien des gens s'imaginent vivre, simplement parce qu'ils sont vivants. Le meilleur de ce que nous entendons, nous ne réussissons pas à le comprendre. Nous travaillons de façon à pouvoir nous gorger et dormir comme le chat dans la cuisine ou le chien dans sa niche. Une société n'est riche que dans la mesure où elle comprend l'emploi des richesses. [...] Un grand centre industriel n'est qu'une prison si rien n'y est prévu pour les heures de loisir. La ville du monde la plus active s'endormira bientôt si personne ne se préoccupe de donner une éducation supérieure à ses habitants¹²⁰.

Rispetto alla posizione di Capart, che, come molti altri direttori, guardava entusiasticamente al modello americano, non privo di interesse risulta il punto di vista di Coleman sui musei europei, che la rivista ospita nel 1932¹²¹. Nell'iniziare la sua disamina, Coleman chiariva subito i presupposti, tipicamente americani, posti a base della sua valutazione:

Nous nous intéressons, nous autres Américains, à l'âge des choses, surtout lorsqu'il s'agit des objets de l'Ancien Monde; nous sommes habitués à envisager des territoires très vastes et des populations très nombreuses; nous sommes enclins à considérer un gouvernement comme un organe d'utilité publique; nous avons un tempérament actif et nous aimons à voir aussi les autres pleins de vitalité et d'initiative; nous avons une grande confiance en toutes les entreprises à but éducatif; nous avons la tendance à vivre d'une manière impersonnelle, sans même nous apercevoir que nous retranchons de notre existence beaucoup de jouissances d'ordre sentimental¹²².

Alla luce di tali elementi, che combaciano perfettamente con l'analisi che dell'America farà, vent'anni dopo, Panofsky¹²³, concludeva che certe generalizzazioni d'oltreoceano andavano riviste, in quanto, ancorché contenenti oggetti più antichi, i musei europei, propriamente intesi come istituti moderni, datavano tutti a partire dalla fine del XVIII secolo ed erano dunque relativamente recenti come i musei americani; che l'Europa non poteva essere considerata come un vasto territorio uniforme per le secolari divergenze tanto storiche quanto, conseguentemente, museali; che i governi del vecchio continente erano paternalistici e non attenti ai servizi pubblici e che, pertanto, i musei non ricevevano sovvenzioni tali da poter reclutare il personale necessario ad ampliare e migliorare l'offerta; che gli europei erano meno attivi e che ciò spiegava l'insufficiente opera di valorizzazione del museo, alimentando la convinzione che le collezioni erano trascurate e che, a torto o a ragione, sarebbe stato possibile potenziare la funzione educativa, considerata

¹²⁰ Ivi, pp. 237-238.

¹²¹ Coleman 1932.

¹²² Ivi, p. 76.

¹²³ Cfr. Panofsky 1962.

assolutamente prioritaria in America. Ma, nonostante la comparazione fra i modelli del vecchio e del nuovo continente fosse decisamente sfavorevole al primo, Coleman arrivava a conclusioni diverse da quelle che ci sarebbe aspettati. Giudicava, infatti, che, nonostante fosse meno nota, l'influenza dei musei europei sulla popolazione era comunque reale e notevole, dati i rapporti con le scuole, i musei didattici, il lavoro di organizzazioni quali l'OIM e le varie associazioni nazionali. In ultimo, prendendo in considerazione la mentalità che non definisce materialista, ma «impersonnelle ou mécanique»¹²⁴, del popolo americano, sottolineava come la mentalità europea, più incline a coltivare il gusto della vita, avesse fatto sì che i movimenti sociali influissero nei diversi periodi sulle vicende museali: dalla nascita del Louvre a seguito della rivoluzione francese, fino ai musei di propaganda sociale voluti dalla rivoluzione sovietica.

Di notevole c'è che in questo incessante dibattito sulla funzione sociale del museo e sulle esperienze maturate negli Stati Uniti prende spazio in quegli anni il tema della promozione della domanda attraverso forme pubblicitarie rapide, mutate dalle attività commerciali, e, più ancora, avvalendosi della radiofonia e del cinema per realizzare e diffondere prodotti culturali complessi.

Anche nelle risultanze dell'inchiesta internazionale sui musei trova largo spazio, infatti, la discussione sulla opportunità, già affermata dai direttori dei musei riuniti presso l'IICI nel 1927, di imitare le esperienze dei musei americani, che avevano adottato forme di pubblicità attraverso la stampa e la radio. Georges Pascal, conservatore aggiunto del Musée Galliera, riferisce, ad esempio, dei buoni risultati ottenuti da alcuni musei parigini, che avevano fatto affiggere manifesti nei treni, nelle stazioni, nei tram, nelle metropolitane¹²⁵. A sua volta la Commissione Reale dei Musei Britannici suggerisce l'utilizzo di un'*affiche* decorativa, che avrebbe anche avuto il merito di rafforzare il contatto tra musei ed artisti.

A questi riguardi è bene tuttavia ricordare che la risoluzione conclusiva del convegno dell'OIM del 1927 non soltanto aveva trattato dell'utilizzo dei moderni mezzi di comunicazione, quale la radio, per far conoscere al più largo pubblico le attività dei musei, ma ne aveva per di più auspicato una sistematica applicazione a livello internazionale. Di questo specifico tema si occupò il comitato esecutivo riunitosi nel mese di novembre dell'anno successivo sotto la presidenza di Friedländer, quale esperto riconosciuto della «propagande radiophonique». Le esperienze di riferimento per dare corso a queste nuove attività furono, dunque, quelle maturate nei paesi di lingua tedesca piuttosto che quelle americane ed eventualmente francesi. Probabilmente significativo di

¹²⁴ Coleman 1932, p. 80.

¹²⁵ Pascal 1930. Del rapporto tra musei americani e stampa aveva relazionato il direttore della rivista «Museum» Ralph Clifton Smith, che aveva sostenuto come in America la pubblicità fosse assolutamente necessaria e che il pubblico era stato abituato a considerare la pubblicità come il naturale corollario di quasi tutte le forme dell'attività umana, e non mostrava pertanto alcuna sorpresa nel vedere i musei conformarsi a questa pratica. Cfr. Clifton Smith 1930.

ciò, oltre che del ritorno degli studiosi tedeschi nella comunità internazionale dei musei dopo un'assenza iniziata dal 1921, è il fatto che il primo programma radiofonico diffuso nel 1930 in tutti paesi e in tutte le lingue, scritto e letto dallo stesso presidente dell'OIM, Jules Destrée, fosse dedicato al berlinese Altes Museum, di cui si celebrava il centenario della fondazione¹²⁶.

Di notevole rilievo, dunque, è che, nel maggio 1930, nel corso di una riunione del Bureau dell'OIM, veniva sancita una collaborazione tra l'Office e A.R. Burrows, segretario generale dell'Unione Internazionale della Radiodiffusione, per diffondere attraverso la radio notizie sulla vita dei musei, sugli scavi e le ricerche nei vari paesi, così come avveniva a stampa grazie a «Mouseion». L'esperienza già avviata da alcuni paesi, come l'Austria, che da tempo aveva organizzato programmi focalizzati su alcune opere, del Belgio, dell'Inghilterra, della Norvegia e della Svizzera, avevano infatti portato l'OIM a considerare «la radiophonie comme le moyen efficace pour faire connaître au grand public les faits marquants de la vie des Musées»¹²⁷. Da notare, in aggiunta, è che Burrows, per potere raggiungere tutti gli strati del pubblico, insisteva soprattutto sulla necessità di elaborare le informazioni in modo che potessero essere comprese da tutti gli ascoltatori, qualunque fosse il loro grado di istruzione.

Dell'accordo tra Office e servizio radiofonico il segretario generale dell'OIM Foundoukidis darà poi comunicazione, in settembre, al Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, sottolineando come la radio potesse costituire un mezzo fondamentale per propagandare le attività dei musei e contribuire, pertanto, all'aumento del pubblico. A supporto riporterà alcuni esempi di conferenze radiofoniche, come quella sull'arte degli indiani d'America effettuata dallo staff del Museo di Buffalo, e preciserà che, grazie all'accordo stipulato, i vari paesi membri dell'Unione avrebbero potuto scambiarsele¹²⁸. A tal fine «Mouseion» riporta il testo di un colloquio del direttore del Louvre, Henri Verne, su *L'arte di visitare i musei*¹²⁹, radiodiffuso dall'OIM. Si tratta di un breve testo che, ancorché finalizzato alla divulgazione, è talmente preso dai valori e dai vezzi idealistici ispiratori della maggior parte dei musei europei del tempo, da far dubitare della sua capacità di penetrazione quelle classi lavoratrici tanto considerate nel manifesto della Società delle Nazioni. In particolare premetteva, infatti, che, per comprendere un museo, occorre una preparazione non facilmente accessibile a tutti. Dunque segnalava che i conservatori già da tempo si erano preoccupati di fornire ai visitatori alcuni elementi di erudizione artistica, cercando di esercitare «à la fois, l'esprit et l'oeil de l'amateur»¹³⁰ e, soprattutto, secondo la logica ispiratrice della SDN, mirando a conseguire la reciproca comprensione tra i popoli in forza del comune culto della bellezza:

¹²⁶ Cfr. Kott 2014, p. 209.

¹²⁷ «Mouseion» 1930, vol. 11, n. II, *Propagande radiophonique en faveur des musées*, p.192.

¹²⁸ «Mouseion» 1931, voll. 13-14, n. I-II, *La propagande pour les musées et la T.S.F.*

¹²⁹ Verne 1931.

¹³⁰ Ivi, p. 140.

une et très variable. Elle exprime ce qu'il y a de plus intime, de plus profonde, de plus spécial, de plus caractéristique dans un homme et dans les pays et les temps que cette homme traduit à la fois et domine¹³¹.

Molto più appropriati, a confronto, risultano i colloqui radiofonici di Jean Capart, riportati nel suo volume *Les temples des Muses*¹³², con i quali non solo invitava i belgi a visitare i Musei del Cinquantenario, perché appartenevano a loro ed erano per loro una preziosa eredità, ma chiedeva di scrivergli, per indicare le ragioni per le quali non li avevano mai visitati, in modo da poter rispondere ai reclami e sciogliere i dubbi o nel corso delle successive trasmissioni radiofoniche o per mezzo di cartoline illustrate¹³³ e, soprattutto, affinché potesse migliorare di conseguenza i servizi museali.

Insieme alla radiofonia è il cinema ad assumere grande importanza in quegli anni per la promozione della cultura in special modo artistica e degli stessi musei. Film d'argomento artistico (*Sergel Masterverk*, Svezia 1918; *Nos peintres*, Belgio 1926) e soprattutto numerosi documentari su città e monumenti celebri erano già stati realizzati nei decenni precedenti. Ma è l'avvento del sonoro, la possibilità di aggiungere commenti parlati o musicali alle immagini, ad aprire ben altri scenari. Documentari d'argomento per lo più turistico e ambientale iniziano ad apparire dalla prima Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, nel 1932, e la diffusione di questa nuova forma espressiva è presto tale da divenire materia di riflessione anche per studiosi come Ragghianti, Panofsky e Arnheim¹³⁴.

Dell'uso del cinema in favore del museo l'OIM inizia a parlare nel 1931, grazie all'interessamento di Georges Oprescu e Henri Focillon, membri dell'Istituto Internazionale del Cinema Educativo della SDN¹³⁵. Inizialmente, però, si pensa ad utilità marginali, limitandosi a chiedere che le *actualités* proiettate nelle sale cinematografiche si occupino anche di avvenimenti artistici, quali esposizioni, costruzione di nuovi musei, nuove acquisizioni di opere, allestimento di nuove sale espositive ecc. Un vero e proprio saggio sulla cinematografia al servizio dei musei appare su «Mouseion» solo tre anni dopo, nel 1934, anno in cui dell'uso didattico del cinema per le arti ci si comincia ad occupare con particolare insistenza. Anche su «CineConvegno» vengono infatti

¹³¹ Ivi, p. 142.

¹³² Capart 1932a.

¹³³ Capart 1932b. Capart, nel corso delle conferenze, non solo rispondeva ai visitatori che gli avevano scritto, fornendo loro, a volte, anche agevolazioni, come ad esempio una carta per l'ingresso gratuito agli studenti, ma dava conto dei vari lavori effettuati, dal riordinamento delle collezioni alla costituzione del servizio educativo. Alla fine dei sei colloqui, chiosava: «Encore un mot et j'ai finis. Toute cette belle réalisation ne dépend que d'une chose: c'est que les Belges consentent à donner leur appui sympathique à ceux qui se consacrent à gérer, le mieux possible, le trésor collectif de la Patrie»; Ivi, p. 46.

¹³⁴ In merito si veda Casini 2001; Casini 2005.

¹³⁵ «Mouseion» 1931, vol. 15, n. III, *Riunione del Comitato di Direzione dell'OIM*.

pubblicati un articolo di Paul Heilbronner¹³⁶, considerato la prima riflessione teorica sull'uso didattico della cinepresa per le arti figurative, e due interventi di Focillon sul cinema e l'insegnamento delle arti¹³⁷, in cui si analizzano le possibilità offerte dalla macchina da presa per la lettura dell'opera d'arte nel suo contesto e per la possibilità di strutturare in maniera linguisticamente nuova il percorso sull'oggetto, attraverso le relazioni di tempo e spazio, movimento e luce, adattandosi alle esigenze dell'osservatore.

L'articolo pubblicato su «Mouseion» apre con un'avvertenza:

Il peut paraître illogique d'avoir recours à une technique dont le propre est d'enregistrer le mouvement, pour présenter ou analyser un domaine où l'expression du sentiment, de la pensée ou du mouvement se traduit dans une matière nécessairement immobile. Aussi, la projection fixe restera-t-elle toujours, dans l'étude des oeuvres d'art et des monuments, le moyen le plus rationnel. Cette réserve faite, il s'agirait d'examiner dans quelle mesure et dans quels cas l'emploi de la cinématographie peut être utilement envisagé¹³⁸.

Questo prudentiale approccio sfocia nondimeno in un'ampia apertura. Riconoscendo che

la cinématographie, à condition de rester dans les limites que lui prescrit son essence même, est en mesure de seconder l'activité des conservateurs et d'apporter à l'oeuvre aussi bien éducative que scientifique des musées et des monuments un concours particulièrement précieux¹³⁹,

vengono infatti individuati tre auspicabili tipologie di produzioni cinematografiche: i film destinati al grande pubblico, per invitarlo a visitare i musei o i luoghi d'arte e per illustrare le opere; i film destinati particolarmente agli studenti e agli specialisti; i film di carattere strettamente tecnico, destinati ai conservatori dei musei.

Quanto ai primi, oltre alle notizie di cronaca da dare con le *actualités*, per «la mise à profit d'un mode de propagande»¹⁴⁰, con cui «éveiller la curiosité et intérêt du public pour toute l'activité qui se déploie dans le domaine des musées et des monuments historiques»¹⁴¹, si pensa alla produzione di filmati da utilizzare nelle conferenze rivolte al grande pubblico, che servano a rendere più facilmente comprensibile il contesto artistico, storico o naturale dell'opera. Ciò viene ritenuto particolarmente utile per

toute une catégorie d'objets qui ont leur place dans les musées et dont l'intérêt réside non point surtout dans leur aspect, mais dans la fonction pour laquelle ils avaient été créés.

¹³⁶ Heilbronner 1934.

¹³⁷ Focillon 1934a e 1934b.

¹³⁸ «Mouseion» 1934, voll. 25-26, n. I-II, *La cinématographie au service des Musées et des Monuments d'Art*, p. 156.

¹³⁹ Ivi, p. 160.

¹⁴⁰ Ivi, p. 157.

¹⁴¹ *Ibidem*.

C'est le cas général des collections ethnographiques, pour lesquelles le rôle de la projection animée aurait pour but de replacer ces objets dans le cadre même de leur fonction usuelle et de montrer, par des enregistrements appropriés, les conditions de leur fabrication et de leur utilisation¹⁴².

Il concreto esempio di ciò che si vorrebbe è tratto una volta di più dal versante americano, dove il Metropolitan Museum of Art offre film

sur l'évolution et les diverses périodes de l'art. Des films de voyages présentent les régions où tel ou tel art est né et s'est développé [...]; des films techniques portent sur la façon dont s'exerce tel ou tel art. on peut mentionner, entre autres, le documentaire sur «Les temples et tombeaux de l'ancienne Egypte» et le film technique intitulé «Le maître potier», qui donne une idée claire de l'art américain de la céramique en 1860¹⁴³.

I filmati destinati agli studenti e agli specialisti dovranno essere finalizzati, invece, allo studio di monumenti e di opere d'arte considerati «comme éléments constitutifs d'une époque, d'une école, d'un ensemble architectonique, archéologique ou urbain»¹⁴⁴, grazie ad «une succession ininterrompue d'images qu'il serait difficile de reconstituer aussi aisément par une simple juxtaposition de vues photographiques isolée»¹⁴⁵. Altro obiettivo considerato di importanza notevole, per fornire ai conservatori uno strumento didattico con cui completare «d'une façon particulièrement vivante l'enseignement que comporte la simple vue des objets exposés»¹⁴⁶, è la rappresentazione delle «différentes étapes parcourues entre la conception et la réalisation d'une oeuvre»¹⁴⁷.

Ma quel che soprattutto accende l'interesse sono le pellicole documentarie da realizzare a «service de la muséographie technique et de la conservation des monumnts historiques»¹⁴⁸ e allo scopo di migliorare il rapporto con il pubblico. Quest'ultimo punto resta però un'intuizione vaga, della quale non si riesce in quegli anni a cogliere tutte le possibili implementazioni. Ci si ferma, come dichiara esplicitamente il testo, ad una fugace «allusione», anche un po' socialmente lombrosiana, alla possibilità di analizzare la psicologia del pubblico, di «enregistrer et analyser les réactions du public»¹⁴⁹, per permettere ai conservatori di misurare il grado di sensibilità e i limiti di ricettività del visitatore in relazione alla «suivant la classe à laquelle il appartient et l'oeuvre qui lui est présentée»¹⁵⁰ e così perfezionare le loro «recherches sur le moyens

¹⁴² *Ibidem.*

¹⁴³ *Ivi*, pp. 159-160.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 157.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 158.

¹⁴⁶ *Ibidem.*

¹⁴⁷ *Ibidem.*

¹⁴⁸ *Ibidem.*

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 159.

¹⁵⁰ *Ibidem.*

d'atteindre et d'attirer le public»¹⁵¹. Il confronto fra questa intuizione, indubbiamente felice, che non trova modo di essere sviluppata e la molto dettagliata specificazione delle specie di filmati utili alle attività di conservazione può ben essere considerata, in fin dei conti, la obiettiva fotografia del perdurante sbilanciamento sostanziale, nonostante dichiarazioni di principio tanto altisonanti ed eticamente impegnative, persistente a favore della funzione conservativa rispetto a quella sociale. Viene infatti minuziosamente declinata la giusta idea di produrre filmati da impiegare nella formazione dei conservatori e a sostegno della loro azione, perché per

quelques-unes de ces opérations extrêmement délicates, qui comportent certains tours de main acquis au prix d'une très longue expérience, la projection animée offre, par le moyen du ralenti, une ressource que l'enseignement oral peut difficilement remplacer¹⁵².

Si chiede perciò di documentare:

certaines opérations courantes telles que l'emballage et de déballage d'une oeuvre d'art, le nettoyage d'une salle de musée, les opérations successives de la fabrication d'un moulage, certaines méthodes techniques de conservation des oeuvres d'art (nettoyage, vernissage, rentoilage, transferts, consolidations de peintures et décorations murales, traitement des objets en métal, utilisation du matériel d'exposition et confection de certains accessoires, etc., etc.)¹⁵³ [...] des travaux de restauration ou de conservation des monuments d'architecture, des recherches archéologiques sur le terrain, de la technique des fouilles où l'emploi de certains matériaux, de certaines méthodes et de certains outillage modernes [...] des principaux phénomènes de détérioration des divers éléments constitutifs des peintures [...] pour analyser le travail des parasites s'attaquant aux bois anciens, aux tissus, etc.¹⁵⁴,

illustrandone lo sviluppo con «une suite continue de prises de vue microcinématographiques»¹⁵⁵, nonché «les effets d'un traitement de ces matières»¹⁵⁶; misura di prevenzione, pronto intervento e contenimento di incendi; «rôle de l'éclairage, aussi bien diurne que nocturne, dans la mise en valeur des collections d'art ou des monuments historiques»¹⁵⁷. Questo minuzioso elenco è la puntuale esplicitazione degli interessi museografici del momento, dei quali si occuperà in effetti in quello stesso anno il convegno di Madrid, le cui risultanze, pubblicate in due volumi dall'eloquente titolo di *Muséographie*, sono considerate uno snodo fondamentale nella configurazione della disciplina¹⁵⁸.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² *Ivi*, p. 158.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ *Ivi*, pp. 158-159.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 159.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Muséographie* 1935. In merito vedi Ducci 2005; Dalai Emiliani 2008; Dragoni 2010.

6. *Esperienze americane, europee e russe*

Negli anni a ridosso del convegno di Madrid, «Museion» si dedica essenzialmente ad approfondire le tematiche affrontate in quella sede ed inizia a trattare con crescente frequenza il tema della protezione delle opere d'arte, affrontandolo dapprima in astratto e poi, a partire dalla guerra civile spagnola, in sempre più stretta relazione con la realtà fattuale dei conflitti armati. Tuttavia sia le «Informations mensuelles» che il «Supplément Mensuel», periodici che appaiono rispettivamente dal 1932 e dal 1936, per dare spazio alla numerose notizie che giungono all'OIM dai vari paesi membri sulla vita delle istituzioni museali, permettono di seguire, ancorché in maniera sporadica e certamente non esaustiva, le attività che venivano sviluppate a proposito del ruolo sociale dei musei. A questo aspetto sembrano ugualmente interessati tanto i Paesi democratici che quelli totalitari, ma in modi e, soprattutto, con finalità del tutto divergenti. Tali differenze, un po' nascoste sotto il tappeto dell'aspirazione all'universale coesione culturale che anima queste pubblicazioni, sono in realtà sostanziali e rilevanti non solo rispetto ai fatti storici che seguiranno, ma proprio in relazione sia al diverso modo di declinare la nozione di cultura, anche quando di comune impostazione idealistica, sia e soprattutto guardando ai diversi scopi per i quali, anche ora e sempre, può venire impiegato il museo quale strumento di comunicazione sociale. Ovviamente ciò che si evince da questi tre soli periodici circa le esperienze compiute negli USA, nell'URSS e in alcuni dei principali paesi europei non può evadere l'esigenza di un attento studio delle risultanze dei numerosi dibattiti che in quegli anni toccarono le relazioni tra storia e critica d'arte, estetica, cultura del restauro. Offre, però, parecchie informazioni, che aiutano ad interpretare correttamente diversi aspetti del problema.

6.1 *Stati Uniti*

Come già si è visto, fino agli anni Trenta la pietra di paragone per tutto quanto si ambisce a realizzare in Europa sono le esperienze maturate negli Stati Uniti. Gli organi d'informazione dell'OIM ne danno, infatti, diffusamente conto. Ciò che le caratterizza può essere ricondotto in estrema sintesi ad alcuni tratti essenziali. Il più importante è che, diversamente da quanto osservabile nel vecchio continente e in particolare in Italia, nessuno negli USA sembra dubitare che la funzione di servizio sociale del museo debba prevalere su quella conservativa. A confermarlo stanno le indagini sul pubblico, l'attenzione per il rapporto con la scuola, le esposizioni fuori sede, le tante iniziative pensate per i giovanissimi e quelle destinate a particolari categorie svantaggiate, come per i non udenti, e il vivo interesse per i dettami della pedagogia. Anche di rilievo è la diffusa consapevolezza della utilità di forme di promozione della visita dei

musei, sviluppando campagne pubblicitarie mutate dalla sfera commerciale e facendo largo ricorso alla radiofonia. A metà fra promozione del museo e promozione della cultura artistica si situano iniziative, del tutto inusuali nei Paesi europei, quali la concessione alle scuole e finanche a privati di oggetti in deposito, nonché la esposizione di opere nelle vetrine di negozi commerciali. Non da ultimo rileva poi il fatto che la matrice culturale idealistica condivisa con l'Europa vi è molto temperata dalla tradizione anglosassone degli *Arts and Crafts*, nemmeno più declinata in opposizione all'industrializzazione, che, senza timori di dissacrazione del sublime valore dell'arte, porta a sviluppare servizi museali funzionali alle attività commerciali. Infine importa il sostegno assicurato ai musei da finanziatori privati proprio per permettere lo sviluppo di attività sociali.

Tutto ciò viene, infatti, accuratamente segnalato nelle pagine di «Museion» e dei suoi supplementi. Così, nel 1930, si dà conto dell'«Annual Report» del Metropolitan, che alla fine del 1929 riferiva che sia la stampa che gli altri organi di informazione attestavano il crescente interesse del pubblico nei confronti dell'arte, comprovato dal numero di visitatori che affollavano il museo specialmente il sabato, la domenica e nei giorni festivi e che partecipavano alle conferenze e agli incontri organizzati dal servizio educativo tanto per gli adulti che per i bambini:

Cet intérêt est marqué par une conscience plus nette que jadis, chez le public, du but recherché et par une attitude plus critique et compréhensive à l'égard des choses vues¹⁵⁹.

Tale maturità di atteggiamento, sempre più accentuato anche grazie alla diffusione delle teorie sull'educazione progressiva ed esperienziale di Dewey, che nel 1916 aveva dato alle stampe *Democracy and Education* e che, in quel momento, era al lavoro per la redazione del più noto *Art as Experience*, era tenuto in gran conto dai musei, che, infatti, s'impegnavano sempre più a conoscere le opinioni dei visitatori. Per l'appunto Richard Bach, conservatore del Metropolitan, nel preconizzare il museo moderno aveva affermato che

Si on nous demandait une formule qui pût résumer en deux mots l'activité des Musées telle qu'elle doit être aujourd'hui, nous emploierons ceux-ci: *servir et conserver*, – et ce n'est nullement par hasard que le mot servir vient en premier¹⁶⁰.

Nel 1930 «Mouseion» pubblica in proposito i risultati di un'indagine statistica svolta dal Pennsylvania Museum of Art¹⁶¹ sui visitatori, allo scopo di migliorare i servizi per il pubblico¹⁶². Oltre alla professione, l'indagine mirava

¹⁵⁹ «Mouseion», 1930, vol. I, n. 10, *L'activité du Metropolitan Museum of Art au cours de l'année 1929*, p. 64.

¹⁶⁰ Bach 1930, p. 19.

¹⁶¹ Primo nome del Philadelphia Museum of Art.

¹⁶² Kimball 1930.

a comprendere come il visitatore avesse conosciuto il museo, cosa avesse apprezzato di più durante la visita e, soprattutto, quali miglioramenti desiderasse. A quest'ultimo riguardo i *desiderata* emersi erano per il potenziamento delle attività didattiche e della comunicazione sia interna (segnalazione dei percorsi, ampliamento delle didascalie) che esterna (pubblicizzazione delle attività del museo), nonché per l'apertura serale e per un maggiore sviluppo della collezione americana¹⁶³. Stando alle notizie riportate da «Museion», a tali suggerimenti tutti i musei statunitensi cercavano di corrispondere al meglio, dando corso ad attività raggruppabili in cinque grandi nuclei: la didattica rivolta agli adulti; la didattica e i musei dedicati ai bambini; le esposizioni itineranti; la promozione dell'arte americana e la propaganda.

Relativamente alla didattica generale¹⁶⁴, ad esempio, il Metropolitan Museum destinava vari corsi a tutte le categorie di pubblico, fra cui anche alcuni riservati ai membri del museo e alle loro famiglie e altri all'aggiornamento dei docenti delle scuole, per le quali venivano inoltre effettuate visite guidate gratuite¹⁶⁵. Corsi speciali sul colore, la forma, ecc. erano invece destinati al personale dei negozi di moda e venivano realizzati, per la parte pratica, mediante l'utilizzo di oggetti quali abiti, tappezzerie, carte da parati, vasellame ecc., provenienti dalle collezioni del museo. In collaborazione con il Gruppo della Moda, il Metropolitan aveva anche previsto una serie di conferenze allo scopo di formare il gusto di chi operava nei diversi comparti del settore¹⁶⁶. Dato il successo sempre crescente delle conferenze pubbliche, dal 1935 si era iniziato ad organizzarle anche per i non udenti¹⁶⁷ e, a partire dal 1936, venivano proposte tutti i giorni della settimana e dedicate anche alle tematiche dell'arte straniera e ai rapporti tra pittura, scultura e architettura¹⁶⁸. Il recentissimo MoMA, inaugurato nel 1929, aveva invece costituito nella sua sede temporanea (14 West 49th Strada) la Young People's Gallery, una galleria realizzata in collaborazione con le scuole secondarie, i cui oggetti erano scelti da una giuria composta da studenti. Incontri mensili con i professori avrebbero permesso di discutere dei problemi specifici legati alle esposizioni scelte¹⁶⁹. Negli altri Stati, il Cleveland Museum of Art organizzava conferenze e incontri per gli adulti specialmente il venerdì e nei

¹⁶³ Interessante come i dati emersi documentino che il pubblico era composto maggiormente da donne, che fosse soprattutto locale, che avesse preferito l'arte e la ricostruzione di ambienti locali, che le sale in stile fossero le più apprezzate e che circa l'1% dei visitatori aveva scelto di recarsi al museo per vedere come era stato speso il denaro pubblico e non ne era rimasto deluso! Per una analisi del pubblico nei musei americani si veda Hooper Greenhill 2006.

¹⁶⁴ Per una trattazione sulla pratica educativa dei musei americani si veda Lewis Low 1948.

¹⁶⁵ «Mouseion. Informations Mensuelles» 1932, n. II, aprile, p. 6.

¹⁶⁶ «Mouseion. Informations Mensuelles» 1932, n. IV, giugno 1932, p. 7; «Mouseion. Informations Mensuelles» 1932, n. VIII, ottobre, p. 5; «Mouseion. Informations Mensuelles» 1934, dicembre p. 24.

¹⁶⁷ «Mouseion. Informations Mensuelles» 1935, marzo, p. 13.

¹⁶⁸ «Mouseion. Supplément Mensuel» 1936, dicembre, pp. 17-18.

¹⁶⁹ «Mouseion. Supplément Mensuel» 1938, febbraio, p. 8.

giorni festivi, mentre altre attività erano rivolte agli studenti di tutte le classi delle scuole pubbliche e private¹⁷⁰. A Buffalo il Museo Scientifico teneva conferenze, al termine delle quali forniva una bibliografia di approfondimento, apriva tutti i martedì l'Osservatorio Astronomico su prenotazione telefonica¹⁷¹ e, al fine di promuovere nelle scuole la visita del museo, aveva iniziato a concedere oggetti in deposito agli istituti scolastici¹⁷². Il Museo d'Arte di Boston organizzava a cadenza settimanale nelle scuole superiori e commerciali della città esposizioni composte di un'opera originale e riproduzioni fotografiche¹⁷³.

Notevole, anche, era il sostegno assicurato ai musei per queste attività da soggetti pubblici e privati. La Carnegie Corporation, ad esempio, nell'esercizio 1931-32 aveva accordato a vari istituti, tra cui il Worcester Art Museum, numerose sovvenzioni per potenziare le attività educative e aveva finanziato alcune università, quali la Yale, per studiare gli effetti di tali attività¹⁷⁴. Più tardi aveva finanziato, a supporto del Toledo Museum of Art una cattedra, da assegnare annualmente ad un professore eminente¹⁷⁵, presso l'Università dell'Ohio, che da tempo organizzava corsi in collaborazione con lo stesso museo¹⁷⁶. A sua volta la WPA (Work Progress Administration), in applicazione del Progetto Federale Arte, aveva aperto negli Stati del Sud quattordici gallerie di arte sperimentale con l'auspicio che si trasformassero in collezioni permanenti, dimostrando la propria utilità con l'organizzare conferenze e corsi di studio gratuiti¹⁷⁷. Un progetto simile era stato previsto anche per gli stati del Middle West, privi di musei¹⁷⁸.

Quanto al pubblico dei più piccoli fin dagli anni '20 erano stati istituiti numerosi musei appositi e molti altri avevano iniziato a rivolgere servizi specifici a questa particolare tipologia di pubblico. Il Children's Museum di Hartford, nel Connecticut, fondato nel 1927, era stato ad esempio talmente visitato, da avere avuto bisogno, dopo due anni di vita, di essere ampliato. Dotato di sale per conferenze con proiettori per film e per immagini fisse, teneva conferenze settimanali la domenica pomeriggio e incontri con studenti e insegnanti e organizzava escursioni all'aperto per lo studio della natura¹⁷⁹. Il Museo Scolare di Brooklyn prevedeva attività aperte a tutti i bambini di New

¹⁷⁰ «Mouseion» 1931, vol. 15, n. III, *Fifteenth Annual report of Cleveland Museum of Art*.

¹⁷¹ «Mouseion. Informations Mensuelles» 1932, n. X, dicembre, p. 14.

¹⁷² «Mouseion. Supplément Mensuel» 1940, febbraio, p. 14.

¹⁷³ «Mouseion. Supplément Mensuel» 1938, gennaio, p. 11.

¹⁷⁴ «Mouseion. Informations Mensuelles» 1933, marzo, p. 3; «Mouseion. Informations Mensuelles» 1933, dicembre, pp. 8-9; «Mouseion. Supplément Mensuel» 1936, febbraio, pp. 9-10.

¹⁷⁵ «Mouseion. Supplément Mensuel» 1938, giugno, p. 6.

¹⁷⁶ «Mouseion. Supplément Mensuel» 1937, aprile, p. 23; «Mouseion. Supplément Mensuel» 1937, maggio, p. 21.

¹⁷⁷ «Mouseion. Supplément Mensuel» 1936, luglio-agosto, p. 6.

¹⁷⁸ «Mouseion. Supplément Mensuel» 1937, dicembre, pp. 12-13.

¹⁷⁹ «Mouseion. Informations Mensuelles» 1932, n. III, marzo, p. 8. Analoghe attività erano svolte dal Museo per Bambini di Indianapolis, creato nel 1925. Vedi «Mouseion. Supplément Mensuel» 1940, maggio-giugno, p. 6.

York in particolari momenti dell'anno, come le festività religiose¹⁸⁰. Sempre a Brooklyn, nel 1935 veniva realizzato un museo, la cui architettura, in accordo con il metodo di Maria Montessori, era stata concepita a misura dei piccoli visitatori¹⁸¹. Anche il Cincinnati Museum e il Toledo Museum of Art avevano indirizzato ai bambini specifiche attività educative e il Toledo Museum aveva aggiunto al suo bollettino un supplemento specifico, il Children's Museum News. L'interesse nei confronti dei bambini era testimoniato anche dalla WPA, che a Washington apre nel 1938 una galleria d'arte infantile, per esporre i lavori di bambini inviati da tutti gli stati che facevano parte del progetto federale arte¹⁸², nonché dalla Carnegie Corporation, che dal 1929 aveva finanziato studi per l'uso dei musei nell'educazione dei più piccoli¹⁸³.

Quanto agli adulti, per rendere le collezioni museali accessibili a coloro che non potevano visitarle o per la distanza dalla sede o a causa degli orari di apertura, dal 1933 il Metropolitan aveva iniziato ad organizzare le *Neighborhood Exhibition*, esposizioni itineranti nei quartieri più lontani dal centro e specialmente nei sobborghi operai. Prepare e allestite dal personale del museo, le mostre, della durata di tre mesi, costituivano delle vere e proprie succursali temporanee del museo e avevano subito riscosso notevole successo grazie sia all'ingresso gratuito e all'ampio orario di apertura, che permetteva visite serali ai lavoratori, sia alla scelta del luogo di ubicazione più popolare e coerente con la vita del quartiere e dei suoi abitanti¹⁸⁴. Nei primi tre anni, le mostre dedicate all'arte dell'Antico Oriente, alle armi e armature e alla vita nell'Antico Egitto avevano richiamato infatti oltre seicentomila visitatori. La WPA, considerato il successo dell'iniziativa, aveva contribuito finanziariamente, sostenendo i costi sia del personale di custodia, sia degli esperti incaricati di tenere conferenze e di illustrare nelle scuole gli oggetti esposti non solo sotto il profilo artistico, ma anche in relazione alla storia, alle scienze sociali ed economiche, alla letteratura e alla lingua, nonché alle tecniche artistiche e all'artigianato¹⁸⁵. Altre forme di esposizioni itineranti, come quelle realizzate dal Worcester Museum¹⁸⁶ o dall'Albright Art Gallery di Buffalo¹⁸⁷, erano destinate alle scuole secondarie e costruite in funzione degli insegnamenti che vi erano tenuti.

¹⁸⁰ «Mouseion. Informations Mensuelles» 1932, n. IV, aprile, p. 10.

¹⁸¹ «Mouseion, Informations Mensuelles» 1935, marzo, p. 17.

¹⁸² «Mouseion. Supplément Mensuel» 1938, gennaio, p. 24.

¹⁸³ «Mouseion. Supplément Mensuel» 1936, settembre-ottobre, p. 19.

¹⁸⁴ «Mouseion. Supplément Mensuel» 1936, febbraio, pp. 2-5; «Mouseion. Supplément Mensuel» 1937, gennaio, pp. 17-18.

¹⁸⁵ «Mouseion. Supplément Mensuel» 1939, dicembre, pp. 2-5.

¹⁸⁶ «Mouseion. Supplément Mensuel» 1936, febbraio, pp. 9-10.

¹⁸⁷ «Mouseion. Supplément Mensuel» 1937, luglio-agosto, pp. 17-18. In questo caso si trattava di riproduzioni fotografiche utilizzate tematicamente per dar vita ad esposizioni che venivano anche corredate di materiale illustrativo, in modo da fornire ai docenti il materiale necessario per rispondere alle esigenze degli alunni. Tra le serie di esposizioni realizzate figuravano: le pitture murali egizie, la vita popolare nel Medioevo, la cavalleria e la feudalità, la vita e l'arte del Giappone, la vita dei bambini nel mondo.

Relativamente alla promozione dell'arte americana, oltre alle esperienze già citate, come i prestiti di opere d'arte, il MoMa portava nelle scuole esposizioni di riproduzioni di opere contemporanee¹⁸⁸, mentre la valorizzazione dell'arte americana del passato era affidata alla WPA, che nel proprio Dipartimento espositivo di Washington organizzava mostre di oggetti d'arte popolare prestati dal magnate John D. Rockefeller¹⁸⁹.

Le attività di propaganda, oltre alle conferenze radiofoniche effettuate da numerosi musei¹⁹⁰, i quali a volte, come nel caso di Buffalo, avevano messo a disposizione del pubblico anche una sala di audizioni, per permettere di prendere appunti nel corso delle trasmissioni¹⁹¹, e oltre alle comunicazioni diffuse attraverso la stampa e alle affissioni di manifesti, prevedevano anche l'esposizione di oggetti delle collezioni museali nelle vetrine di negozi e grandi magazzini. A questo proposito «Mouseion» segnala in particolare l'iniziativa dello Yonkers Museum of Science and Art di New York, che aveva realizzato nel 1935 dei "musei-miniatura" all'interno di alcuni negozi, per avvicinare il più largo pubblico ai diversi campi della scienza di cui il museo s'interessava: ad esempio, erano stati esposti *specimen* di minerali di oro e argento e pietre preziose in una bigiotteria e materiali da costruzione di varie epoche nella sede di un'impresa edile¹⁹².

6. 2 *Regno Unito*

Profondamente avvertito, almeno dalla metà del XIX secolo e più specificamente a partire dalla Esposizione Universale del 1851, della doverosa funzione sociale ed educativa del museo, il Regno Unito è il paese europeo che maggiormente si avvicina alle esperienze americane, come emerge anche dal rapporto che, all'inizio del decennio, era stato dedicato alla situazione dei musei inglesi dalla Royal Commission on Museums and Galleries. Realizzato per conto del re, ne emergeva che, difatti, pur rimanendo fedeli alla tradizione europea del museo come istituzione a carattere prioritariamente scientifico, i musei avevano importato da oltreoceano tutte quelle esperienze utili a potenziare il rapporto con il pubblico¹⁹³. In ciò erano per altro facilitati dalla filiale inglese della Carnegie Corporation, che finanziava viaggi di aggiornamento negli USA per i conservatori museali¹⁹⁴ ed erogava fondi appositi, affinché le attività educative

¹⁸⁸ «Mouseion. Informations Mensuelles» 1932, n. I, gennaio, p. 4.

¹⁸⁹ «Mouseion. Supplément Mensuel» 1937, dicembre, pp. 12-13.

¹⁹⁰ «Mouseion. Informations Mensuelles» 1932, n. XII, dicembre, p. 10; «Mouseion. Informations Mensuelles» 1934, aprile, p. 18.

¹⁹¹ «Mouseion. Informations Mensuelles» 1932, n. III, marzo, p. 8.

¹⁹² «Mouseion. Informations Mensuelles» 1935, aprile, pp. 11-12.

¹⁹³ Vedi in merito Lameere 1930.

¹⁹⁴ «Mouseion. Supplément Mensuel» 1936, aprile, p. 21; «Mouseion. Supplément Mensuel» 1938, luglio-agosto, pp. 3-4.

rivolte ad adulti e bambini potessero essere estese anche nelle campagne¹⁹⁵. Indicativo della comunanza di intenti democratici fra le due sponde dell'Atlantico è che, anche dal punto di vista inglese, l'immagine utopica del museo futuro, che difatti tornerà fortemente in auge dopo il secondo conflitto mondiale, era quella di un luogo vivo, di incontro, socialmente utile, dove venivano offerti visite guidate, proiezioni cinematografiche, concerti, *pièces* teatrali e quanto altro conveniente a creare un'atmosfera cordiale e ad evitare stanchezza e noia¹⁹⁶.

Ma un tratto particolare della cultura museale anglosassone, anch'esso alquanto in anticipo sul dibattito che più tardi si svilupperà in proposito in alcuni Paesi europei, è l'interesse per il patrimonio culturale diffuso sul territorio e il riconoscimento della funzione che i musei avrebbero potuto svolgere a tale riguardo. Difatti nel 1938, nel corso della Conferenza dell'Associazione dei Musei Britannici, tenutasi a Belfast, Jesse Austen Sidney Stendall, curatore del locale museo, aveva ipotizzato di creare la figura professionale del conservatore della città, per far sì che il campo di azione del conservatore non si fermasse alle porte del museo, ma comprendesse anche la tutela delle opere d'arte e dei monumenti al di fuori di esso, in quanto elementi costitutivi del patrimonio culturale della città¹⁹⁷.

In generale, comunque, ciò di cui si discuteva in quegli anni erano il prolungamento degli orari di apertura e l'abolizione, nei rari casi in cui permaneva, della tassa d'ingresso. La comune opinione era che i vantaggi derivabili dallo sviluppo del ruolo educativo dei musei avrebbero largamente compensato i costi. Veniva perciò incoraggiata la sempre più ampia e gratuita erogazione di servizi educativi per ogni specie di utenza, con l'auspicio che a questi fosse riconosciuta la stessa importanza attribuita agli altri servizi sociali¹⁹⁸. In questa direzione si era mossa fin dal 1915 Ethel M. Spiller, guida volontaria e segretaria dell'Art Theacher's Guide, che aveva poi illustrato il suo modello didattico al Congresso di Storia dell'Arte del 1921¹⁹⁹. A seguirne l'esempio erano poi stati in particolare i musei di South Kensington, che avevano stabilito una intensa collaborazione con le scuole, per occupare gli studenti durante le vacanze natalizie, nell'arco di un mese, in corsi dedicati nel Victoria & Albert alla decorazione degli interni, nel Natural History Museum ad alcune specie animali e nello Science Museum ai mezzi di locomozione²⁰⁰.

Per la promozione delle visite venivano puntualmente riprese tutte le soluzioni sperimentate negli USA. Alle diffuse attività di divulgazione radiofonica si

¹⁹⁵ Dallo studio delle esperienze americane rivolte ai bambini era anche nato uno studio di Ruth Weston, del Leicester Museum and Art Gallery, i cui risultati erano stati pubblicati su «The Museum Journal», come supplemento al numero del maggio 1938. Cfr. *Mouseion*, *Supplément Mensuelle*, giugno 1939, p.9.

¹⁹⁶ «*Mouseion. Supplément Mensuel*» 1940, gennaio, pp. 13-14.

¹⁹⁷ «*Mouseion. Supplément Mensuel*» 1939, giugno, p. 15.

¹⁹⁸ «*Mouseion. Supplément Mensuel*» 1938, settembre-ottobre, pp. 1-4.

¹⁹⁹ Cfr. Spiller 1923.

²⁰⁰ «*Mouseion. Supplément Mensuel*» 1938, maggio, pp. 1-2.

univano la realizzazione di film²⁰¹, nonché le mostre itineranti, molte delle quali ad opera del Victoria & Albert²⁰², e l'esposizione di oggetti all'interno di vetrine commerciali e nei luoghi pubblici di maggiore affluenza, come nel caso dello stesso Victoria & Albert, che nella stazione della metropolitana di *Leicester Square* disponeva di una vetrina per l'esposizione di alcune opere d'arte con sullo sfondo le *affiches* che annunciavano il nuovo servizio di apertura per le visite serali²⁰³, o come nel caso dell'Hereford Museum and Art Gallery²⁰⁴.

6.3 Francia

Molto diversa in gran parte è la situazione francese. Nella Francia delle avanguardie artistiche e soprattutto architettoniche, che «sapientemente istituiscono legami tra il museo e l'era industriale, la metropoli e la sua folla in movimento, le grandi esposizioni»²⁰⁵, si era accesa la critica del museo come luogo della pura filologia e dell'estetismo. Maurice Barrès aveva introdotto l'idea del museo come luogo di morte, ripresa anche da Paul Valéry, che nel 1923 aveva affermato di non amare troppo i musei in quanto luoghi freddi, destinati agli specialisti, dove all'emozione si era sostituita l'erudizione²⁰⁶. Le numerose attività rivolte ai lavoratori e al popolo in generale, cui si è accennato in apertura e alle quali si era aggiunto, per volontà del Ministero delle Belle Arti, un servizio di visite guidate dagli studenti della Sorbonne e dell'École du Louvre²⁰⁷, non avevano certo dissipato lo scetticismo dell'ambiente intellettuale.

Il deputato George Monnet²⁰⁸, ad esempio, aveva affermato nel 1930 che un vero rinnovamento dell'arte avrebbe potuto nascere soltanto da una rivoluzione sociale e materiale e non dal museo, dato che tutte le attività destinate ad avvicinare l'arte al popolo erano state realizzate

par la seule et littéraire bonne volonté d'individus généralement ignorants des masses qui la doivent susciter. [...] Le bourgeois se persuade aisément que les joies intellectuelles qu'il a apprises à éprouver sont les plus hautes. Aussi va-t-il jusqu'à se soucier, quand'il est libéral, d'en dispenser au peuple une espèce d'ersatz, "à sa portée" bien entendu: visite des enfants des écoles dans les musées, chefs-d'oeuvre classiques joués dans les théâtres de quinzième ordre par des acteurs retraités... Nous ne devons pas négliger les profits immédiats de ces libéralités du régime; mais ne pas oublier non plus que la masse populaire peut avoir d'autres

²⁰¹ «Mouseion. Supplément Mensuel» 1938, gennaio, p.13.

²⁰² «Mouseion» 1930, vol. 12, n. III, *Les collections itinérantes du Victoria and Albert Museum de Londres*.

²⁰³ «Mouseion. Supplément Mensuel» 1938, giugno, p. 11.

²⁰⁴ «Mouseion. Informations Mensuelles» 1934, gennaio, p. 4; «Mouseion. Informations Mensuelles» 1934, marzo, p.6.

²⁰⁵ Ducci 2005, p. 310.

²⁰⁶ Valéry 1923. Su Valéry e la critica del museo si veda Ducci 2013.

²⁰⁷ «Mouseion» 1931, voll. 13-14, nn. I-II, pp. 151-152.

²⁰⁸ Monnet 1930.

ambitions, et notamment celle de créer sa culture et son art, que seraient sans doute bien différents²⁰⁹.

Per Monnet il “capolavoro”, anche nei modi della sua presentazione al pubblico, non andava isolato, ma contestualizzato nel *milieu* intellettuale e materiale in cui era stato creato, perché, se per lo specialista ciò poteva avvenire istantaneamente, non era lo stesso per il grande pubblico, che avrebbe necessitato di vederlo tra altre varie produzioni della stessa epoca.

Per contro, su tutt’altro piano, ma sempre perché scettico sui benefici che il grande pubblico poteva trarre dalla frequentazione dell’arte, il romanziere e critico letterario Edmond Jaloux aveva sottolineato attraverso le pagine dell’«Echo de Paris» che, seppure fosse giusto rendere accessibili ai più i capolavori, era però necessario che gli artisti, intesi nel senso più ampio del termine, avessero facilitazioni per contemplare tali oggetti con tutto il raccoglimento e l’attenzione necessari. Per questo aveva proposto una tassa di ingresso alle esposizioni particolarmente alta, da 50 a 100 franchi, da applicare solo in alcuni giorni, che scremasse il pubblico:

Et s’il y a des personnes assez éprises d’art qui peuvent en outre faire le sacrifice d’une somme assez élevée pour n’être pas bousculées par la foule des expositions temporaires, pourquoi leur refuserait-on ce privilège et ce sacrifice dès lors que cet avantage ne réduit en rien la faculté que les autres visiteurs gardent d’aller visiter les expositions en des jours à tarif ordinaire?²¹⁰.

A sostegno della sua snobistica proposta, Jaloux suggeriva agli amministratori la possibilità, grazie ai cospicui introiti che ne sarebbero venuti, di consentire in alcuni giorni l’ingresso gratuito agli studenti e agli storici dell’arte:

L’auteur se sent l’autant plus autorisé à formuler cette proposition qu’il demeure assez sceptique quant au bénéfice réel que le grand public retire de ces manifestations d’art, ce même public qui, dans le cas de Paris, n’envahit guère les salles du Louvre où se trouvent précisément quelques-unes des remarquables oeuvre présentées à l’exposition d’art italien et à celle d’art flamand²¹¹.

Ciononostante si mantiene almeno a livello istituzionale la volontà di educare il popolo attraverso l’arte. Questo obiettivo diviene anzi uno dei temi d’azione del *Front Populaire*, il cui esponente George Huisman, direttore generale delle Belle Arti, dichiarava infatti nel 1937 che

après avoir créé des musées au XVIIIe siècle pur l’élite, au XIXe siècle pour la bourgeoisie, il faut maintenant entreprendre l’organisation des musées pour le peuple qui les ignore²¹².

²⁰⁹ Ivi, pp. 344-345.

²¹⁰ «Mouseion. Supplément Mensuel» 1936, marzo, pp. 1-2; p. 1.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² Ory 2008, p. 58.

In pratica le iniziative a ciò finalizzate si concretizzarono nella moltiplicazione dei cataloghi, con l'edizione della prima *Guide par images* del Louvre destinata al visitatore medio²¹³, così come nella realizzazione dei primi film didattici e dei primi “notturni del Louvre” avviati ad iniziativa di Henri Verne, allora direttore del museo. Come asserito da Ory, «Si, en 1936 encore le Louvre faisait pâle figure au chapitre des visites organisées, en face d'établissement anglo-saxons analogues, le retard commençait à être comblé»²¹⁴. L'impressione, tuttavia, è che particolarmente in periferia persistesse una visione idealistica del problema assai più aristocratica rispetto alle analoghe iniziative d'oltralpe. Sembra darne ad esempio prova la creazione in molte città francesi, nel 1938, dei “circoli di Amici delle Belle Arti” per la difesa e la promozione del patrimonio artistico francese, composti da mecenati, amatori, collezionisti, professori di disegno e di storia dell'arte, pittori, scultori e decoratori, membri delle commissioni di Belle Arti, magistrati municipali. Questi circoli, raggruppati nella Società di Amici delle “Belle Arti”, si proponevano di facilitare il contatto «entre les élites françaises»²¹⁵ mediante l'organizzazione di mostre a Parigi incentrate sui capolavori di arte antica ospitati in provincia e, in provincia, di ulteriori esposizioni, conferenze, visite di esponenti del mondo dell'arte²¹⁶.

6. 4 *Spagna*

Le poche informazioni relative alla Spagna, necessariamente destinata, a causa della guerra civile che scoppierà nel 1936, a diventare piuttosto un termine di riferimento obbligato per la protezione del patrimonio artistico in caso di conflitti armati²¹⁷, si riferiscono alle Misiones Pedagógicas. Istituite per

²¹³ «Museum. Supplément Mensuel» 1936, giugno, pp. 23-23. La guida, considerata uno strumento preparatorio e semplice alla visita, per aiutare il visitatore medio a guardare l'opera d'arte, conteneva immagini commentate, le piante e le informazioni pratiche (condizioni di accesso, vendita di riproduzioni, ascensori, bagni, mezzi di comunicazione, Ecole du Louvre, pubblicazioni del museo). Un foglio staccato, inserito nella pubblicazione, forniva il piano d'insieme del museo, per piani, con indicazioni del punto di partenza dell'itinerario corrispondente al testo, frecce che indicavano la direzione per seguire il commentario alla visita, numeri corrispondenti alle pagine della guida e il piano dettagliato di ogni itinerario proposto. Nell'introduzione Verne ricordava che la nuova classificazione e la nuova presentazione delle opere erano state realizzate per accrescere non solo il valore scientifico ma anche l'influenza educativa e che la guida era destinata a rendere più efficace questa influenza, offrendo un aspetto esatto, benché sommario, delle collezioni. Gli itinerari, in numero di dodici, erano preceduti da una breve storia del Louvre. Realizzati da conservatori competenti erano dedicati alla pittura (5); alla scultura antica e moderna (2); alle antichità greche e romane; agli oggetti d'arte, all'arte asiatica; alle antichità orientali; alle antichità egizie. Le guide avevano avuto una entusiastica accoglienza da parte del pubblico.

²¹⁴ Ory 2008, p. 66.

²¹⁵ «Museum. Supplément Mensuel» 1938, giugno, p. 10.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ Cfr. in merito Renau 1937.

decreto del 29 maggio 1931²¹⁸ come complemento all'insegnamento scolastico, le missioni volevano essere uno strumento non secondario per consentire il diritto di tutti i cittadini alla cultura quale condizione ineludibile di giustizia sociale. A tale scopo si occupavano di portare nei villaggi rurali più remoti biblioteche, teatro, musica, cinema e il "museo ambulante", che presentava copie a grandezza naturale dei maggiori dipinti del Prado, come *Il 3 maggio 1808*, *Capricci e Disastri della Guerra* di Goya, *La Resurrezione* di El Greco, *Auto de fe* di Berruguete, *Las Meninas* e *Las hilanderas* di Velázquez, nonché opere di Ribera, Zurbarán, Murillo. L'intento dichiarato da Manuel Bartolomé Cossío, storico dell'arte studioso in particolare di El Greco, pedagogo e presidente delle missioni, era di mostrare queste opere agli spagnoli che non le avevano mai viste, affinché «sepan que existen y que, aunque estén encerrados en el Prado, son también suyos»²¹⁹. L'esposizione, accompagnata da proiezioni, era integrata da due spiegazioni di carattere l'una storico e l'altra artistico. Un risultato fu di lasciare nei luoghi toccati circa 45.000 riproduzioni fotografiche di grandi dimensioni e incorniciate, con cui arredare scuole, case rurali e sindacati e organizzare ulteriori esposizioni itineranti. Non mancarono, ovviamente, critiche anche aspre a questa visione salvifica della cultura, che portava ad occuparsi molto della scuola e troppo poco *de la despensa* laddove mancavano le fondamentali condizioni di sussistenza. «Esa misión», veniva detto, «sin transformar las estructuras agrarias de un país, era como plantar árboles por la copa»²²⁰. Per contro il grande concorso popolare alla salvaguardia del patrimonio durante la guerra sarà da altri attribuito proprio al successo delle missioni, come testimoniato nel 1937 dall'allora direttore generale delle Belle Arti José Renau: «la plus sûre garantie de conservation des monuments et oeuvres d'art réside dans leur respect et l'attachement que leur poternt les peuples eux-mêmes»²²¹.

6.5 Germania

Nel dare conto delle iniziative per la socializzazione del museo e delle connesse finalità, le informazioni veicolate da «Museion» fotografano assai bene la vicenda politica tedesca fra democrazia e nazismo. Può risultare perfino sorprendente come il 1933 segni una svolta immediata anche al riguardo del

²¹⁸ «Mouseion. Informations Mensuelles» 1933, maggio, pp. 3-4. Sulle missioni pedagogiche si veda *Las Misiones Pedagógicas* 2007, che dà conto di quanto avvenuto nel periodo compreso tra il 1931 e il 1936.

²¹⁹ R. Gaya, dalla conferenza «*Mi experiencia en las Misiones Pedagógicas. Con el Museo del Prado de viaje por España*» tenuta presso la Residencia de Estudiantes el 24 de abril de 1991, cit. in López Cobo 2007, p. 94.

²²⁰ Tuñón de Lara 1970, p. 263.

²²¹ Renau 1937, p. 56.

museo, della sua apertura al grande pubblico, dei valori da comunicare. Prima, fino a tutto il tempo della repubblica di Weimar, quel che accade in Germania è del tutto coerente con il clima culturale internazionale²²² e semmai denota, insieme alla prevalente persistenza dei valori idealistici, una consapevolezza maggiore che in altri Paesi del rischio di fare dell'arte una «sorte de succédané de l'église et de l'éducation morale». In seguito, invece, la funzione educativa richiesta al museo sarà per il culto della nazione e della razza.

Ancora nel 1931 sulle pagine di «Museion» si legge:

L'activité des musées allemands en matière d'exposition a dû son développement extraordinaire d'après-guerre à la transformation politique radicale de l'Etat et aux efforts «sociaux» qui en résultent. C'est en 1919 que fut lancé le mot d'ordre de la «Socialisation des musées» et que leur fut imposée la tâche de servir, non plus à un petit cercle de gens instruits, mais bien à toute la collectivité. La notion originellement démocratique du musée, qui avait paradoxalement commencé à se démentir en prenant l'aspect de «musée pour les savants», allait enfin retrouver son sens propre²²³.

Così lo storico dell'arte e artista Ernst Scheyer²²⁴, in un articolo relativo alla politica delle esposizioni tedesche degli anni '20, descriveva con entusiasmo il processo di apertura sociale delle istituzioni museali maturato negli anni della Repubblica di Weimar, allorché artisti e scrittori, animati da ideali democratici, sottoposero a critica radicale i valori della tradizione, impegnandosi nella ricerca di un rapporto diretto con il pubblico e di nuovi linguaggi a ciò funzionali. Fra l'altro Scheyer teneva a ricordare che nel 1919 era stato anche costituito a questi fini un Conseil ouvrier des arts, che, fra le varie riforme, aveva presentato un vasto piano di riorganizzazione dei musei, affinché potessero essere un mezzo davvero valido per l'istruzione del popolo. Nonostante il Conseil non fosse riuscito a modificare l'organizzazione interna dei musei, tuttavia, prima della sua chiusura nel 1921, aveva realizzato alcune esposizioni nell'antico Kronprinzenpalai di Berlino, come quelle dedicate a *L'arte operaia* e al pittore August Macke.

L'interesse nei confronti dei lavoratori non cessa negli anni seguenti, tanto che nel 1928 Mouseion riporta una «iniziativa molto interessante»²²⁵ presa dal direttore generale dei Musei di Stato: l'apertura serale, avviata il 9 febbraio, dello Schlossmuseum di Berlino. La misura, in linea con quanto proposto dal nucleo di esperti dell'OIM che si erano occupati, l'anno prima, del ruolo educativo dei Musei, era stata presa affinché la popolazione avesse la possibilità

²²² Va infatti anche ricordata l'attività di diffusione internazionale di scambi di esperienze nel campo museale svolta dalla rivista «Museumskunde», che dal 1905 al 1924 svolse un ruolo fondamentale, anticipando la successiva esperienza di «Mouseion».

²²³ Scheyer 1931.

²²⁴ Esponente dell'Espressionismo tedesco, sarà poi costretto a lasciare la Germania per gli Stati Uniti.

²²⁵ «Mouseion» 1928, n. 4, *Un Musée du soir à Berlin*, pp. 74-75.

di visitare le collezioni al di fuori degli orari di lavoro. Nello stesso anno, inoltre, l'Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe aveva avviato un programma di trasmissioni radiofoniche, risultate di grande successo, destinate la domenica mattina sia a coloro che stavano vistando il museo, i quali attraverso altoparlanti potevano udire le conferenze stando di fronte all'opera, sia agli ascoltatori a distanza, per i quali la Norag (Società di radiodiffusione della Germania del Nord) aveva inserito immagini delle opere negli opuscoli dei suoi programmi²²⁶. Sempre in linea con le indicazioni dell'OIM, la Germania aveva anche avviato la realizzazione di film di propaganda per i musei: uno di questi, realizzato dalla società cinematografica Epoche in collaborazione con la direzione generale dei musei di Stato di Berlino, era stato proiettato in numerose sale²²⁷, un altro, girato nell'ottobre del 1930 dall'Ufficio centrale delle Ferrovie del Reich era stato dedicato alle nuove sale del Pergamon Museum.

Ai problemi relativi alla presentazione delle opere nel museo e alle modalità con cui facilitare e vivificare la comprensione dell'arte, riprendendo quanto sperimentato negli Stati Uniti, veniva inoltre dedicata dal 1930 un'apposita nuova rivista, «Museum der Gegenwart», che, come dichiarato dal suo direttore Ludwig Justi, si proponeva specificamente di avvicinare il pubblico all'arte moderna²²⁸.

Al rapporto tra il pubblico, non più solo composto da studiosi o «vagues promeneurs»²²⁹, e il nuovo museo inteso come centro culturale e strumento di promozione intellettuale era stata invece indirizzata dalla rivista settimanale «Weltkunst, già Kunstauktion», una serie di articoli, che, per la loro affinità con le proposte dell'OIM, erano stati riassunti in «Museion». Firmati dai più autorevoli esperti di museografia, erano tutti accomunati dalla insistenza sulla necessità di far conoscere al pubblico le attività del museo e di promuovere le visite anche attraverso un accorto uso dei mezzi di propaganda, come manifesti o annunci sui giornali, ma soprattutto modificando sia l'aspetto monumentale degli ambienti che il modo di comunicare il valore degli oggetti esposti, nonché riducendo i costi d'ingresso. Il direttore generale dei musei di Stato Waetzoldt, constatava come tutti gli sforzi per attirare il pubblico, comprese le visite serali effettuate dallo Schlossmuseum, non avevano dato alcun risultato, a motivo del fatto che

les classes modestes n'osent guère s'aventurer dans les musées aux allures fasteuses de palais et que, d'autre part, l'ouvrier a le sentiment, peut-être inavoué mais indéniable, que la visite d'un musée exige una culture à laquelle il n'est pas préparé. Ni les syndicats, ni les

²²⁶ «Mouseion» 1931, voll. 13-14, n. I-II, *La radiophonie au service des musées*, pp. 145-146.

²²⁷ «Mouseion» 1931, voll. 13-14, n. I-II, *Films de propagande pour les musées*, p. 147. In relazione al primo film la notizia non fornisce ulteriori dettagli. Sarebbe interessante potere avviare delle ricerche per reperire sia le pellicole che le registrazioni radiofoniche realizzate dai vari paesi per poterle comparare.

²²⁸ «Mouseion» 1931, vol. 13-14, n. I-II, *Bibliographie, Museum der Gegenwart*, p. 158.

²²⁹ «Mouseion» 1932, vol. 17-18, n. I-II, *Musées et propagande*, pp. 180-184, p. 180.

associations de fonctionnaires, pas plus que le groupements politiques ne se sont préoccupés, dans leur programme, de rendre ces visites plus accessibles²³⁰.

Per facilitare il rapporto con pubblico, Berndt Goetz, nel pieno dello Zeitgeist, proponeva di modificare i criteri di presentazione delle opere, prestando particolare attenzione alla loro contestualizzazione, giacché

Il est bien rare en effet qu'une oeuvre d'art soit née uniquement pour la joie de créer un agréable ornement: quantité d'autres facteurs d'ordre religieux, social, etc... ont joué leur rôle dans cette production. Si l'on fait abstraction de ces éléments auxiliaires, le musée demeure muet pour le profane²³¹.

Concludeva però ammettendo il disinteresse degli specialisti nei confronti di tali proposte di apertura. Ugualmente il direttore del Museo di Antichità di Mayence, Rudolf Busch, deplorava l'eccessiva solennizzazione del museo. Per renderlo più accogliente, proponeva fra l'altro di prevedere sale per proiezioni cinematografiche e, suggerimento più sorprendente per la cultura museografica del tempo, di tenere aperte le finestre per lasciare entrare aria e luce²³², come sosterrà anche due anni dopo la ex curatrice del Museo di Arti Applicate di Colonia, Elizabeth Moses²³³. Che il museo, infatti, risultasse nel suo tradizionale aspetto totalmente estraneo ai giovani era inoltre testimoniato da una relazione sulle visite scolastiche, in cui si evidenziava come queste non solo non apportassero alcun insegnamento aggiuntivo, ma risultassero anche prive di attrattiva: «Pourquoi ne regardes-tu pas?» demande l'auter à l'un de ces enfants. “tout est si mort ici” répond-il²³⁴.

E che i giovani fossero spaventati dalla grandezza del museo e dalla quantità delle opere era già emerso, del resto, in un convegno dedicato ai rapporti tra museo e scuola, i cui atti, *Museum und Schule*, erano stati pubblicati nel 1930²³⁵. Organizzato dall'Istituto Centrale per l'Educazione e l'Insegnamento di Berlino, il convegno aveva espresso il voto di creare gruppi di studio, composti di pedagoghi, artisti e funzionari di musei, al fine di mettere a punto, grazie ad attività intraprese con gli studenti, metodi capaci di vivificare il rapporto tra il museo d'arte e l'insegnamento ai giovani. Ciò che risultava dagli interventi era, difatti, che non era più possibile concepire l'arte come un elemento destinato idealisticamente ad alimentare la formazione interiore del giovane, una «sorte de succédané de l'église et de l'éducation morale»²³⁶, che avrebbe comportato

²³⁰ Ivi, p. 182.

²³¹ Ivi, p. 183.

²³² *Ibidem*.

²³³ Fuggita dalla Germania per rifugiarsi negli Stati Uniti, la Moses si domanda «Perché i musei non fanno così, perché non cambiano l'atmosfera *fin de siècle* in luce e aria?». Moses 1934, cit. in Basso Peressut 2005, p. 110.

²³⁴ «Museumion» 1932, vol. 17-18, n. I-II, *Musées et propagande*, p. 184.

²³⁵ «Museumion» 1932, vol. 17-18, n. I-II, *Bibliographie*, pp. 213-215.

²³⁶ *Ibidem*, p. 214. L'espressione è di G.F. Hartlaub, autore dell'articolo *L'art vécu e la jeunesse*.

il rischio di costringere i ragazzi «à trouver “beaux”, en vertu de l'autorité du maître, des objets qui ne leur disent rien»²³⁷. Il primo approccio alle opere avrebbe dovuto essere piuttosto di ordine pratico, ad esempio tramite il disegno, e la frequentazione del museo avrebbe dovuto procedere per gradi, magari visitando prima gli ambienti destinati ai laboratori e ai servizi, per poi passare alle sale espositive.

Ma, nonostante questi numerosi e insistiti auspici e alcune interessanti esperienze, come l'esposizione pedagogica organizzata nel 1932 dal Museo di Educazione di Mayence²³⁸, il sistema di valori predominante rimaneva quello idealistico, come attestato nella rivista «Vossische Zeitung»²³⁹ da Liese Thurmman, che auspicava visite metodiche al museo da parte delle scuole, guidate da personale preparato a formare il gusto e a coltivare l'educazione visiva dei giovani.

Questa inclinazione, che si riflette anche nella istituzione del “capolavoro del mese” a Berlino²⁴⁰, si rafforza, in funzione però di ben altri obiettivi, con l'avvento del nazismo, che porta all'uscita della Germania dalla SDN nell'ottobre del 1933, e a causa della diaspora, in gran parte dovuta alle leggi razziali, della maggior parte degli storici dell'arte tedeschi verso gli Usa e il Regno Unito²⁴¹. Nel 1934, difatti, nel corso della riunione dell'Associazione dei Musei Tedeschi vengono ripercorse le vicende formative dei musei, per evidenziarne il ruolo di istituzione al servizio dell'istruzione generale del pubblico, ma facendo particolare riferimento agli Heimatmuseen, considerati gli stabilimenti migliori per formare la gioventù e i visitatori in genere, mettendoli a conoscenza dei caratteri specifici della storia del paese e della sua evoluzione fino alla situazione di quel momento. A questo medesimo scopo vengono previste esposizioni che commemorino momenti essenziali della vita nazionale o esaltino i primati della Germania nei vari campi della cultura e dell'economia. Di questo programma sono infatti parte l'esposizione itinerante di disegni e sculture, organizzata dalla galleria berlinese Bucholtz in collaborazione con la Nationalgalerie, che inizia nel 1935 il suo giro all'estero con la prima tappa all'Accademia tedesca di Roma²⁴², nonché il film *Un mondo in una sala*, realizzato con i funzionari dei Musei di Stato, dedicato, non senza evidenti intenzioni politiche, al Gabinetto del Tesoro di Pomerania²⁴³. Nel 1936, inoltre, alla presenza di personalità del Reich viene inaugurata a Colonia Das Haus der Rheinischen Heimat (La casa

²³⁷ Ivi, p. 213, espressione di Adolf Behne, autore de *Le jeune et l'actualité vivant*.

²³⁸ «Mouseion. Informations mensuelles» 1932, n. IV, aprile, p. 7. All'esposizione erano state destinate venti sale del museo, che avevano esposto lavori di ricerca, statistiche, lavori di bambini, giochi, manuali di classe, periodici scolari, foto di aule ecc.

²³⁹ «Vossische Zeitung», 11 gennaio 1932.

²⁴⁰ «Mouseion. Informations mensuelles» 1932, n. VII, luglio, p. 15; «Mouseion. Informations mensuelles» 1934, febbraio, p. 16.

²⁴¹ In merito si veda Meyer 2011.

²⁴² «Mouseion. Informations mensuelles» 1935, gennaio, p. 8.

²⁴³ *Ibidem*.

della Patria Renana), un museo del popolo renano finalizzato all'esaltazione della civiltà renana, accostando allo sviluppo delle arti l'evoluzione dello spirito germanico²⁴⁴. Di fronte al mondo il ruolo svolto dai musei tedeschi per l'istruzione popolare veniva infine mostrato in occasione dell'esposizione universale di Parigi del 1937, *Arts et Techniques dans la Vie moderne*, con l'allestimento di una sala dove venivano presentati i programmi radiofonici, l'insegnamento scolastico, le visite guidate nei musei e le esposizioni realizzate nelle periferie²⁴⁵, inaugurate nel 1936 con la mostra *Capolavori dell'arte antica* tenuta a Siemensstadt²⁴⁶ e realizzate con la collaborazione degli industriali che avevano concesso le loro industrie come sedi espositive.

6.6 Italia

In Italia prova per un po' a resistere una non tanto esigua corrente di pensiero convinta che i musei debbano occuparsi di conservazione e solo dopo e semmai marginalmente anche di attività educative. Ma non è questo il tratto saliente della situazione nazionale del tempo. La questione di fondo, infatti, è da ricercare nella ragione per la quale il regime vuole "andare verso il popolo". I mezzi di cui servirsi per questo non differiscono, se non per la intensa politica delle grandi esposizioni, da quelli indicati solitamente ovunque. Si chiede, infatti, di favorire la frequentazione dei musei e dei luoghi d'arte in genere con facilitazioni materiali, come l'ingresso gratuito, e pratiche, come le aperture serali e il libero uso delle macchine fotografiche. Si invita a sviluppare vaste campagne promozionali nelle comuni forme pubblicitarie e in particolare avvalendosi della radiofonia. Si pensa di rendere più proficue le visite, potenziando i sussidi didattici, a cominciare dalla produzione di guide ben progettate, e rendendo più snelli i tradizionali allestimenti espositivi. Mobilitando anche le organizzazioni dopolavoristiche, ci si impegna nella organizzazione di visite anche serali e si sollecita pertanto l'installazione di impianti per l'illuminazione notturna. Si dà corso ad un'ingente opera di ammodernamento e perfino di nuova edificazione di musei. Ma tanto sforzo non ha nulla a che fare, come chiarisce Bottai, con le «facili ideologie umanitarie delle vecchie democrazie»²⁴⁷. Tutto ciò ovviamente risponde all'imperativo di "andare verso il popolo" e più di tutto giovano a questo le grandi esposizioni, il cui complessivo disegno mostra una straordinaria e modernissima intelligenza propagandistica. Ma verso il popolo bisognava

²⁴⁴ «Museum. Supplément mensuel» 1936, maggio 1936, pp. 1-2. Le diverse sezioni del museo mostravano lo sviluppo storico politico del paese e il ruolo della nobiltà; la Chiesa e le sue istituzioni; le origini, lo sviluppo, l'organizzazione delle città e il ruolo della borghesia; i paesani e l'industria locale. Vi erano ricostruiti anche degli *ateliers* (tessitura in seta o lana, ecc.).

²⁴⁵ «Museum. Supplément mensuel» 1937, luglio-agosto, pp. 6-7.

²⁴⁶ «Museum. Supplément mensuel», 1936, maggio, p. 17.

²⁴⁷ Bottai 1938, p. 235.

andare non per educarlo all'arte, ma per spiegargli, a forza di capolavori nazionali, la «virtù e l'intelligenza della nostra razza»²⁴⁸. «L'importanza anche politica di una più larga frequenza di pubblico nei musei»²⁴⁹, sottolineata da Bottai ad ogni piè sospinto, consisteva difatti nella esaltazione della patria e della razza.

Da ciò non si discostavano nemmeno coloro nelle cui parole potrebbe credersi che si affacci una concezione del rapporto con l'arte più idealisticamente disinteressata ed estetizzante. In un lungo articolo apparso sul primo numero di «Museion» del 1930, ad esempio, Ugo Ojetti, membro della commissione consultiva di esperti dell'OIM, oltre che esponente di punta della politica culturale del ventennio²⁵⁰, spiegava, con parole che ne illustrano chiaramente la temperie crociana, che il R.D. 28 luglio 1929, n. 1363, con cui erano state abolite le tasse d'ingresso a musei e luoghi di scavo, era stato varato affinché

quiconque éprouve le besoin d'oublier, ne fût-ce qu'un moment, les misères de la vie habituelle pou se retemper dans la foi, dans la beauté et dans l'intelligence, ne se heurte à aucun obstacle²⁵¹.

La sua massima era che «Les églises, les écoles, les musées, les bibliothèques, doivent être accessibles à tous et tenus comme le sont les églises, c'est-à-dire avec un profond respect pour le Dieu qui les habite; c'est là qu'est le véritable progrès»²⁵². Muovendo da questi presupposti, nel commentare la differenza tra i musei italiani e quelli americani, molti dei quali nuovi e sostenuti da finanziamenti che ne permettevano un buon assolvimento delle funzioni sia conservative che espositive e didattiche, si allineava a quanto già affermato da Colasanti nel convegno del 1927, rimarcando che l'interesse principale dell'Italia era necessariamente per «conserver, tant bien que mal, les oeuvres d'art»²⁵³. Tuttavia segnalava anche con favore come negli ultimi anni alcuni musei fossero stati riallestiti, mediante lo snellimento delle collezioni e la *mise en valeur* degli oggetti «les plus remarquables ou les plus beaux»²⁵⁴, perché «Le but de montrer et, en montrant, d'instruire, est devenu aussi important que celui de conserver»²⁵⁵. Per giustificare il ritardo accumulato a questo riguardo dall'Italia rispetto ad altri Paesi, Ojetti faceva appello al vincolo derivante dalla quantità del patrimonio nazionale, che necessariamente anteponeva su ogni altro compito le esigenze della conservazione. Quindi teneva anche a chiarire che le

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ *Convegno dei Soprintendenti* 1938, p. 293.

²⁵⁰ Su Ojetti si vedano i numerosi lavori di Marta Nezzo e in particolare Nezzo 2003 e 2010, con bibliografia precedente.

²⁵¹ Ojetti 1930, p. 51.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ *Ivi*, p. 52.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ *Ibidem*.

carenze educative dei nostri musei non gli sembravano del resto particolarmente gravi e adduceva perciò una motivazione che, allontanandosi dal suo iniziale inno al balsamo della bellezza, attinge pienamente alla retorica nazionalistica. Spiegava, infatti, che, se in America la visita di un museo costituiva occasione per lezioni di storia dell'arte, per un italiano era

le moyen plus simple et le plus rapide de se rendre compte de sa patrie dans le passé, c'est-à-dire de sa continuité, de sa beauté et sa gloire, at aussi de ce qu'il faut faire pour lui rendre sa splendeur. Ce que le Florentin ou le Vénitien aura vu et appris dans son musée, il le transformera immédiatement en élévation morale et en conscience nationale²⁵⁶.

Tuttavia, al di là dell'asserita presa immediata che le glorie passate eserciterebbero sulla popolazione, Ogetti si diceva persuaso che conservare e mostrare sarebbero risultati, da soli, insufficienti e che si rendeva perciò necessario potenziare la funzione educativa dei luoghi della cultura e proprio perché gli italiani ne avessero il maggior giovamento, perché «Nous nous obstinons, au contraire, à penser quel es musées d'Italie sont faits surtout pour les Italiens»²⁵⁷. Dunque, oltre a salutare con grande favore l'abolizione della tassa d'ingresso, suggeriva di adottare diverse altre misure, guardando agli esempi degli altri musei europei e russi, al fine di «attirer les Italiens dans les musées après avoir fait tout ce qu'il était possible, pendant des années, pour les en tenir éloignés»²⁵⁸: cataloghi illustrati e a buon mercato, didascalie, visite guidate²⁵⁹ avrebbero dovuto essere forniti dai musei, che avrebbero potuto

²⁵⁶ Ivi, pp. 53-54.

²⁵⁷ Ivi, p. 54.

²⁵⁸ Ivi, p. 55.

²⁵⁹ «I visitatori dovranno trovare all'ingresso delle gallerie buoni cataloghi, di tutti i prezzi, ma soprattutto a buon mercato, aggiornati e illustrati; i cataloghi, di tipo uniforme, saranno vere guide e non semplici inventari, ovvero quelli che indicano solo le opere notevoli e perché attirano l'attenzione. Lo stato non avrebbe niente da sborsare; al contrario, avrebbe un certo beneficio se l'editore al quale fossero affidati, con istruzioni precise, la stampa e la vendita della guida ufficiale, pagasse un piccolo diritto per ottenere il privilegio della vendita all'interno del museo. Etichette con la data, la provenienza dell'oggetto e, quando possibile, il nome dell'autore saranno sistemate sotto tutte le opere d'arte. È sufficiente entrare al Museo di Napoli, il più ricco e famoso museo di antichità d'Italia, per comprendere quale presa in giro diventa, per nove decimi di visitatori, un museo senza etichette, o quasi. Infine, conferenze-passeggiate chiare e interessanti, aventi luogo a ore fisse e basate su un dato gruppo di opere, dovranno introdurre il pubblico alla comprensione delle opere. Queste conferenze non dovranno limitarsi alla storia di una collezione o di un'opera, ma piuttosto condurre gli auditori a comparare tra i dipinti i diversi stili, l'arte e vita e il modo di creare un'opera d'arte e le ragioni particolari che fanno la sua bellezza e il suo valore estetico, morale e sociale appaiano chiaramente agli occhi dell'uditore. Questi, in questo secolo in cui i migliori sanno leggere meglio che osservare, si abitueranno a contemplare un'opera d'arte come si contempla una persona viva; usciranno infine da questa ignoranza ammirativa così estesa da noi, che considera come *ignotum pro magnifico*, più miserabile, ci sembra, che l'indifferenza totale. Chi pagherà questi oratori, o piuttosto, questi conferenzieri, questi professori? A Parigi, al Louvre, dove queste conferenze e corsi si sono moltiplicati negli ultimi 5 o 6 anni, non costano un centesimo allo Stato; ma questo veglia affinché siano seri e utili. La maggior parte sono a pagamento; quanto agli

usufruire per questo delle organizzazioni volute dallo Stato fascista, che «nella sua dottrina unitaria, considera l'arte elemento indispensabile dell'educazione delle masse»²⁶⁰. Infine questo, anche per Ojetti, era il punto di caduta. L'arte, proprio perché usata per la costruzione e il rafforzamento dell'immagine del regime, doveva pertanto raggiungere un pubblico considerato, per la prima volta, a dimensione di massa e dunque avvicinabile non solo per mezzo della stampa tradizionale, ma facendo largo impiego della radiofonia²⁶¹, nonché avvalendosi dell'Istituto fascista di Cultura e delle organizzazioni dei sindacati intellettuali e, soprattutto, di quelle del dopolavoro, forti nel 1939 di cinque milioni di iscritti²⁶².

L'entusiasmo di Ojetti nel mutuare dai modelli stranieri soluzioni utili per questi obiettivi non era tuttavia condiviso da tutti gli storici dell'arte.

In un articolo apparso sull'«Italia Litteraria»²⁶³, Matteo Marangoni, ad esempio, aveva affermato che la liberalità usata del governo nel togliere la tassa d'ingresso non aveva dato i risultati sperati, in quanto il numero dei visitatori, dopo un primo periodo di grande affluenza, era tornato ai livelli di prima e questo perché l'aprire le porte del museo a tutti, senza una preparazione preliminare, era sostanzialmente inutile. Marangoni, che nel 1927 aveva pubblicato *Come si guarda un quadro*, credeva, in accordo con Croce, che, per l'educazione artistica del popolo non fosse sufficiente mostrargli e spiegargli sul momento le opere, ma si rendesse necessario apprestare una organizzazione didattica analoga a quella già esistente dalle scuole elementari all'università per la sfera letteraria, in mancanza della quale la gratuità degli ingressi non avrebbe portato ad altro che alla perdita di una importante fonte di incassi.

Manifestavano la stessa opinione anche Corrado Ricci e alcuni altri senatori, tra cui Visconti di Modrone, che avevano presentato una interpellanza al parlamento, affinché venisse fissata una nuova tassa d'ingresso, sia pure non troppo gravosa, per destinarne i proventi alla conservazione e alla tutela delle opere d'arte. Il ministro dell'Educazione Nazionale Balbino Giuliano aveva risposto negativamente, in quanto il budget dello stato non era stato penalizzato, se non marginalmente, dalla mancata riscossione dei diritti d'ingresso e per

altri, è la Società degli Amici del Louvre o diversi gruppi che se ne occupano; ho parlato tante volte della necessità di fondare in Italia associazioni di questo genere che credo inutile ricominciare». Ivi, pp. 55-56.

²⁶⁰ Cit. in Margozzi 2001, p. 27.

²⁶¹ In merito all'uso della radio e del cinema per la propaganda culturale cfr. Baioni 2006.

²⁶² Il ricorso a questi nuovi mezzi fu una svolta che, per quanto a fini censurabili, segnò profondamente i decenni successivi, anche se animati da diversi ideali, come dimostrano gli sforzi affrontati negli anni '70 per portare l'arte e il museo nelle borgate e, per altro, le posizioni di Palmiro Togliatti, che, in linea con lo storicismo crociano di Gramsci, terrà in grande conto, al fine della formazione di una cultura nazional-popolare, questa forma di associazionismo, al quale si legano i primi episodi di turismo di massa sostenuti con agevolazioni di soggiorno e riduzioni ferroviarie. Cfr. Togliatti 1974; Fagone 2001.

²⁶³ Dell'articolo dava conto «Mouseion» 1930, vol. 10, n. I, pp. 57-58.

contro tutti avevano potuto fare esperienza dell'ospitalità nei musei italiani²⁶⁴. A distanza di poco, però, nella primavera del 1933, viene fissata una nuova tassa, variabile tra le 2 e le 5 lire²⁶⁵.

Nel dibattito sulla utilità della liberalizzazione degli ingressi molte altre personalità, oltre ad Ojetti, avevano ribadito la necessità di rendere i musei italiani più facilmente accessibili anche sotto ben diversi profili, a cominciare da quello intellettuale, e avevano perciò suggerito di realizzare guide sintetiche in più lingue e di ridurre il numero degli oggetti da esporre²⁶⁶. Tale esigenza, che costituirà di lì a pochi anni uno dei punti di maggiore discussione nel corso del convegno di Madrid, era infatti avvertita dal pubblico, anche straniero, tanto che lo stesso Jules Destrée, dopo una visita ai musei calabresi di Reggio, Gerace (Locri), Crotona, Catanzaro, Monteleone, aveva pubblicato un breve articolo, nel quale, dopo avere lodato la ricchezza e l'importanza incomparabili delle raccolte, lapidariamente affermava che

Malheureusement, ces collections méritent à peine le nom de Musées. Elles n'ont aucune valeur éducative, faute de classement et d'étiquettes. Presque toujours elles sont constituées d'objets de fouilles, en morceaux, réunis pêle-mêle, sans aucune distinction d'époques ni de sujets. L'oeil amusé s'attarde à ces sourires de têtes archaïques, mais combien le plaisir du spectateur serait accru si la peine lui était épargnée de chercher à distinguer les meilleures choses dans ce fouillis de débris, si on avait essayé de reconstituer pour lui des terres cuites entières, ou des séries montrant l'évolution des formes et leurs significations. Il y a là des trésors qui gagneraient à être mis en valeur. J'écris cette note dans l'espoir que l'administration italienne des antiquités et des beaux-arts, si soucieuse de conserver les vestiges du passé, pourra bientôt prendre sous sa haute protection ces modestes Musées dédaignés²⁶⁷.

Ancorché maggiormente dedita alla politica espositiva, come si avrà modo di vedere in seguito, l'amministrazione italiana stava però già provvedendo al riallestimento e alla apertura di nuovi musei, quali quelli di Nemi²⁶⁸, Genova²⁶⁹, Ferrara²⁷⁰, Torino²⁷¹, Milano²⁷² e proprio Reggio Calabria, dove nel 1932 viene

²⁶⁴ «Mouseion» 1931, voll. 13-14, nn. I-II, *La gratuità dei musei al Parlamento Italiano*.

²⁶⁵ R.D. 344 del marzo 1933.

²⁶⁶ «Mouseion» 1930, vol. 10, n. I, pp. 58-59.

²⁶⁷ Destrée 1930, pp. 182-183.

²⁶⁸ Museo delle Navi romane (1939-40), progettato da Vittorio Ballio Morpurgo, già autore della teca dell'Ara Pacis.

²⁶⁹ Civico Museo delle Guerre d'Italia 1937-38.

²⁷⁰ Museo di Storia Naturale, inserito in un più ampio complesso culturale di cui facevano parte scuola e casa del fascio.

²⁷¹ Casa-museo di Riccardo Gualino, progettata dallo studio Busiri Vici nel 1928. A Torino, nel 1939, vengono anche inaugurate le prime sale del Museo dell'Automobile.

²⁷² Il Planetario (1930), progettato da Piero Portaluppi. Inaugurato da Mussolini in persona, documenta l'interesse rivolto in quel periodo dal duce nei confronti dei musei scientifici, capaci di valorizzare, insieme alla tradizione, la «capacità intellettuale del genio italico». Nel 1933, infatti, a Roma fu aperto il Museo di Zoologia. Nel 1929 era stato riordinato il Museo di Storia Naturale di Trento. Nel 1928, inoltre, Mussolini aveva suggerito a Guglielmo Marconi, allora direttore del CNR, di sistemare laboratori di ricerca e musei per rendere evidenti i progressi scientifici. Altri

inaugurato il Museo della Magna Grecia, poi Museo Archeologico Nazionale, progettato da Marcello Piacentini. Quest'ultima realizzazione, nonostante la massiccia monumentalità dell'edificio, viene considerata la prima in Italia concepita con criteri moderni, in virtù delle grandi vetrate che illuminano gli ambienti espositivi, della aperta concezione spaziale, dei servizi che include, come il gabinetto fotografico e il laboratorio di restauro, degli alloggi previsti per il direttore e per i custodi e, soprattutto, dei percorsi congegnati in modo da consentire itinerari di visita lineari²⁷³.

Alcune voci a sostegno di una decisa modernizzazione degli antichi istituti non erano in realtà mancate nemmeno in Italia. Fra gli altri, nel 1928, Antonio Monti, direttore del Museo del Risorgimento di Milano, aveva criticato i musei perché troppo statici, poco attraenti, caratterizzati da allestimenti vecchi, quasi "religiosi", più adatti a venerare reliquie che a svolgere funzioni politiche ed educative²⁷⁴. E proprio in funzione educativa viene riallestito nel 1934 il Museo Archeologico di Napoli, le cui nuove sale, occupate soprattutto dai ritrovamenti effettuati durante i lavori di scavo di Pompei e Ercolano, tra cui il tesoro della casa di Menandro, erano state arricchite da un "Salone delle curiosità", che ricreava uno scorcio di Pompei con la ricostruzione di case, affreschi pompeiani, nonché quadri del pittore Luciano Gennari che riproducevano vari aspetti degli scavi²⁷⁵. Ma il museo più vicino ai modelli stranieri quanto a funzioni educative era, non a caso, il Museo della Ceramica di Faenza, che univa alla visita delle collezioni tradizionali la possibilità di effettuare corsi tenuti da specialisti sia italiani che stranieri, con l'ausilio della Scuola Reale di Ceramica e del laboratorio sperimentale ad essa collegato²⁷⁶, nella più perfetta tradizione delle

musei furono dedicati alla politica coloniale, come il Museo dell'Africa Italiana di Roma (1926-36). Cfr. Pinna 2009, p. 18.

²⁷³ Cfr. *Il Museo nazionale della Magna Grecia* 1932.

²⁷⁴ Cfr. Baioni 2006, p. 211.

²⁷⁵ «Mouseion. Informations Mensuelles», 1934, aprile, p. 17.

²⁷⁶ «Mouseion. Informations Mensuelles», 1933, luglio, pp. 11-12 e «Mouseion. Informations Mensuelles» 1934, giugno, p. 16; «Mouseion. Supplément mensuel» 1936, settembre-ottobre, p. 8; «Mouseion. Supplément mensuel» 1937, maggio, p. 8; «Mouseion. Supplément mensuel» 1937, luglio-agosto, pp. 18-19. Il museo, fondato nel 1908 da Gaetano Ballardini, accanto all'esposizione tradizionale esponeva opere di artisti contemporanei, una collezione didattica, una biblioteca specializzata, una fototeca e pubblicava la rivista «Faenza», repertorio di studi storici e tecnici con una rubrica bibliografica, documenti d'archivio e varie notizie. Compito del museo era raccogliere e presentare in modo sistematico i tipi di ceramica, italiana e straniera, che presentavano un interesse artistico, tecnico o storico; stabilire rapporti con le diverse manifatture per la pubblicazione di un bollettino speciale; organizzare esposizioni internazionali periodiche, relative a vari aspetti di questa arte; raccogliere a profitto dei ricercatori una documentazione bibliografica di critica, storia, arte e tecnica della ceramica; presentare un quadro obiettivo dello sviluppo della ceramica con collezioni retrospettive; riprendere il gusto della decorazione ceramica per svilupparne l'impiego estetico e razionale; organizzare concorsi internazionali per la produzione artistica e tecnica di oggetti di uso pratico; proporre all'esame dei congressi internazionali di ceramica le questioni relative all'arte, alla letteratura e alla bibliografia ceramiche, così come la legislazione (invenzioni e brevetti) e la tecnica; stabilire una terminologia internazionale scientifica per evitare equivoci nelle discussioni di critica

Arts & Craft. Altri interventi indirizzati al pubblico erano stati l'ampliamento degli orari di apertura, estesi alla sera grazie all'illuminazione della Cappella Sistina²⁷⁷ e degli scavi di Pompei²⁷⁸, nonché la possibilità per i visitatori, ai sensi di una circolare del 1930, di «fare liberamente uso di apparecchi fotografici e cinematografici portatili»²⁷⁹.

La più rilevante novità connessa alla ideologia totalitaria e alla politica propagandistica del regime fu tuttavia la promozione di una grandiosa politica espositiva, perseguita mediante il rafforzamento di manifestazioni come la Biennale di Venezia e la Triennale di Milano, la creazione della Quadriennale di Roma e la realizzazione di grandi esposizioni²⁸⁰. Costruite con l'intento di una forte efficacia comunicativa, le mostre si trasformano in qualche occasione in musei permanenti allestiti in forme innovative e offrono comunque inedite soluzioni per l'apprestamento di nuovi stabilimenti museali e l'ammodernamento degli esistenti. Indicativa al riguardo è la richiesta dello stesso Mussolini di realizzare un museo stabile a seguito della Mostra della Rivoluzione fascista del 1932 nel Palazzo delle Esposizioni²⁸¹ che, concepita secondo i più moderni criteri e visitata da quattro milioni di persone, sembrò il paradigma cui avrebbe dovuto conformarsi il riassetto delle vecchie strutture museali²⁸².

Non è dunque un caso che al convegno di Madrid Ogetti affrontasse proprio il tema delle esposizioni, per sottolinearne l'efficacia educativa²⁸³. Né si trattava solo di imponenti mostre nazionali d'arte con finalità fortemente celebrative, come quella dedicata nel 1939 al genio di Leonardo, realizzata con il contributo di oltre cento specialisti, comprendente venticinque diverse sezioni e dotata di macchinari, azionati da operai in costume d'epoca, per la produzione di incisioni tratte dai disegni di Leonardo e per il conio di monete d'epoca con l'effigie di Ludovico il Moro e di Giulio II, che venivano distribuite come souvenir ai

storica e nei trattati tecnici; fondare una scuola pratica di ceramica a Faenza.

²⁷⁷ «Mouseion. Informations Mensuelles» 1934, febbraio, p. 18.

²⁷⁸ «Mouseion. Informations Mensuelles» 1934, dicembre, p. 15.

²⁷⁹ «Mouseion. Informations Mensuelles» 1932, n. I, gennaio, p. 10.

²⁸⁰ In merito si veda Catalano 2014b; Cecchini 2014; Prisco 2014; Diletti 2014; Bertolini, Porfiri 2014.

²⁸¹ Al concorso per la progettazione partecipano i maggiori architetti del tempo, ma non si passò mai alla realizzazione. Il Palazzo del Littorio, scelto come sede, verrà tre anni dopo destinato ad altri usi. Cfr. Baioni, 2006, pp. 211-217.

²⁸² Quattro anni dopo, per il grandioso progetto dell'esposizione universale che avrebbe dovuto tenersi a Roma nel 1942, nel quartiere dell'EUR appositamente costruito, per celebrare il ventennale della marcia su Roma, viene decisa la nascita di un sistema di musei nazionali da situare negli edifici del nuovo quartiere una volta concluse le previste esposizioni: il Museo delle Scienze, il Museo delle tradizioni popolari, i Musei dell'arte antica e moderna, il Museo della Romanità e il Palazzo della Civiltà Italiana: il «Colosseo quadrato» pensato come sede di una mostra permanente della civiltà italiana progettata da un gruppo di architetti, fra i quali Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers, poi riuniti nel gruppo BBPR, che saranno tra i principali artefici del rinnovamento museale del dopoguerra.

²⁸³ Cfr. Ogetti 1935.

visitatori²⁸⁴. Numerose erano anche le mostre regionali di arte popolare, spesso organizzate localmente, grazie all'Opera del Dopolavoro, soprattutto nel nord Italia²⁸⁵.

Interessante, a proposito delle mostre, la posizione del ministro Bottai, che al Convegno dei Soprintendenti²⁸⁶, tenuto dal 4 al 6 luglio del 1938, al di là degli eccessi estetizzanti propri dell'idealismo e della inevitabile retorica di regime, offriva aperture assai lungimiranti. Nel denunciare, infatti, la proliferazione delle attività espositive, la cui frequenza pur «testimonia di un ravvivato interesse per il patrimonio della cultura italiana»²⁸⁷, invitava a prescindere dalla «convenienza turistica» di questi eventi, per attenersi invece «alle constatazioni che più precisamente ci competono»²⁸⁸, chiedendosi, pertanto, se «è proprio necessario che la montagna vada a Maometto o non è più logico che accada l'inverso?»²⁸⁹. Ma soprattutto importante appare l'apertura dimostrata nei confronti del patrimonio artistico della penisola e della necessità di farne comprendere a tutti il valore, aspetto questo in cui il compito politico avrebbe dovuto fondersi con quello scientifico²⁹⁰.

Anche in merito alle questioni museografiche le considerazioni di Bottai appaiono di non poco conto, specialmente a confronto della visione, largamente diffusa fra gli addetti ai lavori, testimoniata in quella stessa occasione dall'intervento di Guglielmo Pacchioni, già soprintendente del Piemonte e della Liguria, artefice del riordinamento della Galleria Sabauda²⁹¹ e autore nella Conferenza di Madrid di una relazione sulla modalità di presentazione delle opere assolutamente aderente al pensiero crociano. Pacchioni, infatti, suggerisce di selezionare le opere per «il pubblico che fa numero [...] e al quale sarebbe assurdo richiedere una minuta preparazione critica»²⁹²; pubblico che non è «per fortuna, fatto tutto di eruditi e di specialisti, e chiede della medesima esaltazione dello spirito che altrove può essere data dalla audizione di una musica o dalla

²⁸⁴ «Mouseion. Supplément Mensuel» 1939, giugno, pp. 10-11.

²⁸⁵ «Mouseion. Supplément Mensuel» 1938, giugno, p. 2; «Mouseion. Supplément Mensuel» 1938, luglio-agosto, p. 15; «Mouseion. Supplément Mensuelle» 1939, aprile, p. 13.

²⁸⁶ Promosso dal ministro Bottai, vi parteciparono, oltre ai soprintendenti, funzionari del Ministero, i membri del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, i membri della Consulta per le bellezze naturali, numerosi accademici d'Italia, rappresentanti degli enti a vario titolo collegati con l'amministrazione delle Belle Arti e personalità del mondo dell'arte e della cultura. Gli atti vennero pubblicati nei primi due numeri della rivista «Le Arti»: in quello di ottobre-novembre 1938 comparvero le direttive del Ministro e tre relazioni, in quello di dicembre-gennaio 1939 le relazioni restanti. Cfr. Cazzato 2001, vol. I, che riporta ampi stralci delle relazioni.

²⁸⁷ Bottai 1938, p. 232.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ *Ibidem*. È interessante notare come una simile critica, rivolta soprattutto ai danni creati dalle opere anche dall'eccesso di esposizioni, fosse stata rivolta anche da Margherita Sarfatti nel corso dell'*Enquête* del 1930.

²⁹⁰ Per una trattazione più estesa cfr. Dragoni 2010.

²⁹¹ Sulla figura di Pacchioni e i suoi interventi sulla rivista «Mouseion» per portare all'attenzione internazionale i criteri museografici italiani si veda Galizzi Kroegel 2014.

²⁹² Pacchioni 1939, p. 150.

lettura di una poesia».²⁹³ Assai diversamente, infatti, benché sempre sfociando nell'esaltazione nazionalistica e razziale, Bottai avverte che

due cose bisogna tenere presenti nel mediare, attraverso il museo, il contatto del pubblico con l'opera d'arte: che l'arte antica non è una cara, polverosa memoria, ma una forza perennemente viva della nostra anima; e che lo studioso d'arte non è il sacerdote di un oscuro culto dei morti, ma l'interprete qualificato di un interesse artistico collettivo. Non è, dunque, soltanto agli studiosi ed ai loro interessi scientifici, ma al gran pubblico e alle sue esigenze culturali, che deve rivolgersi il museo²⁹⁴. [...] Andiamo verso il popolo. Ma non per divulgare e volgarizzare, per dargli in elemosina le briciole della nostra cultura, bensì per ritrovare nel popolo noi stessi, l'origine prima del nostro pensiero, la giustificazione e la spiegazione della virtù e dell'intelligenza della nostra razza²⁹⁵.

E notevole è che il ministro riprenda l'argomento anche nell'intervento conclusivo, per sollecitare ad organizzare musei e monumenti per le viste serali e auspicando a tale scopo un regime fiscale "di privilegio" per l'illuminazione serale, data l'importanza, anche politica, di una maggiore frequenza di pubblico nei musei.

Vero è, dunque, che la considerazione del pubblico come destinatario di tutta l'attività del museo si lega, nell'età fascista, ad obiettivi di propaganda, di indottrinamento politico²⁹⁶, come appare evidente anche dall'ultima sala della già citata mostra dedicata a Leonardo, che si chiudeva, in vista dell'entrata italiana in guerra, con l'esposizione delle armi disegnate dall'artista. Tuttavia occorre registrare che un così forte e chiaro orientamento verso l'utenza emerge allora per la prima volta in Italia.

6.7 URSS

Da un capo all'altro del mondo le soluzioni immaginate per dare corpo alla funzione educativa del museo restano le medesime. Anche nell'URSS, difatti, il campionario include conferenze e visite guidate apposite per operai e impiegati, mostre itineranti, servizi e addirittura interi musei per i bambini e così continuando. La differenza, in verità notevole, sta, però, nel diverso sistema di valori in cui si inscrivono e, dunque, nel merito del messaggio educativo. Ciò vale, come si è visto, specialmente nel confronto fra i sistemi democratici e quelli

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ Bottai 1938, p. 234.

²⁹⁵ *Ivi*, p. 235.

²⁹⁶ Né può essere dimenticato che Bottai, tra i firmatari delle leggi razziali, si rese responsabile dell'allontanamento di valenti soprintendenti come Emilio Lavagnino, Giorgio Castelfranco, Ettore Modigliani. Quest'ultimo, rifugiato in Abruzzo, durante l'esilio, grazie alla collaborazione di Fernanda Wittgens, scrisse *Mentore* (1940) ove, trattando del museo, affermava la necessità di specifiche competenze disciplinari per potere affrontare il delicato problema degli ordinamenti museali. In merito cfr. Mazzi 2009, p. 19.

totalitari. Tuttavia, rispetto all'Italia fascista e alla Germania nazista, il clima culturale sovietico ha come tratto distintivo non solo, come ovvio, l'ideologia marxista della lotta di classe e la connessa attenzione per la pianificazione di seminari di formazione del personale addetto a guidare le visite, di scuole speciali di museologia e di corsi nelle scuole superiori per preparare il quadro dei funzionari museali. Più ancora, coerentemente con tutto questo, rileva il superamento, anche se solo in parte effettivamente riuscito, della concezione idealistica, che comporta conseguenze notevoli circa l'impianto stesso dei musei, oltre che per la organizzazione della comunicazione interna.

Il cambiamento del ruolo sociale dei musei nelle Repubbliche Socialiste Sovietiche, legato allo sviluppo del costruttivismo, era già stato descritto da Théodore Schmit²⁹⁷ nell'ambito dell'Enquête International del 1930:

*La conception de l'art pour l'art, de l'art créé par le génie de l'artiste isolé, de l'art valant par lui-même et ayant une valeur absolue – cette conception est incompatible avec la doctrine marxiste*²⁹⁸.

Dunque i musei russi non dovevano più propagandare la storia dell'arte, considerata espressione di una cultura nobiliare e borghese, ma la storia della lotta delle classi e delle ideologie sociali:

*Ce n'est pas aux jouissances esthétiques des intellectuels raffinés que nous pensons quand nous arrangeons un musée, mais à la démonstration du processus historique par des moyens acceptables pour les grandes masses; ce ne sont pas des salles luxueuses et silencieuses que nous voulons avoir dans nos musée, des salles propices au recueillement presque religieux de l'amateur d'art, mais bien des salons d'exposition, des salons remplis par la foule des citoyens avides d'apprendre comment se sont déroulées les luttes d'hier pour deviner le succès de celles d'aujourd'hui et de demain*²⁹⁹.

Come modello di questa trasformazione Schmit aveva portato il caso dei castelli imperiali dei dintorni di Mosca e Leningrado, che, un tempo espressione del gusto di un sovrano, erano stati trasformati in musei volti a documentare, sulla base delle opere d'arte che contenevano, la vita della corte, lo sviluppo delle arti e dei mestieri, la storia sociale del tempo. A Péterhof, ad esempio, il palazzo era stato aperto solo in parte, per mostrare in alcune sale, attraverso una risistemazione degli arredi e delle opere d'arte, la storia della famiglia dell'ultimo zar, il contesto in cui viveva, la società che ne legittimava il potere, i rapporti con l'estero ecc..

Nel 1931, in chiusura del Congresso Pan-russo di museografia, il commissario dell'Istruzione Pubblica, riassumendo i lavori, aveva insistito sul ruolo che i musei avrebbero potuto giocare nei confronti dell'istruzione

²⁹⁷ Docente presso l'Università di Leningrado.

²⁹⁸ Schmit 1930, p. 207.

²⁹⁹ Ivi, p. 210.

popolare, divenendo agenti essenziali di sviluppo ed educazione delle masse conformemente alla ideologia marxista³⁰⁰. In questo senso era stata votata una risoluzione, stando alla quale i musei avrebbero dovuto entrare in rapporto con fabbriche, industrie e comunità agricole ed organizzare esposizioni itineranti e, d'altra parte, avrebbero dovuto essere istituite scuole speciali di museologia e corsi nelle scuole superiori per preparare i quadri dei funzionari museali.

Tali attività, del tutto specifiche della realtà sovietica, vengono riferite da «Mouseion» come concrete esemplificazioni di una metodica azione finalizzata ad aprire il museo alle masse. Nel 1932 la rivista riporta, dunque, le relazioni di alcuni specialisti, diffuse da «V.O.K.S.», organo della Società per le relazioni culturali tra l'U.R.S.S. e l'estero³⁰¹. Delle attività svolte aveva parlato il prof. Bezsonov, il quale aveva ricordato l'organizzazione di visite guidate pensate per operai e impiegati, la realizzazione di conferenze, di corsi per gli studenti e di seminari di approfondimento per le guide stesse, nonché le mostre itineranti, accompagnate da conferenze e scambiate tra musei vicini³⁰². Per rendere possibile, inoltre, la trasformazione dei musei in «livres ouverts, destinés à l'éducation du peuple»³⁰³, in istituti «parlanti», si era posta particolare attenzione alla comunicazione interna. Accanto alle opere erano state infatti posizionate legende, illustrazioni complementari, carte, piante, disegni e fotografie, in modo che tutti potessero visitare il museo anche senza bisogno di accompagnamento. Della necessità di sostituire ai «cimetières de la beauté passée» dei «laboratoires de travail vivant et vital»³⁰⁴ si era occupato anche Aleksej Sidorov, che, relativamente ai Musei d'Arte di Mosca, aveva sottolineato come, grazie al rapporto istituito con il territorio, con gli istituti scientifici, con gli artisti, con gli studenti e con le fabbriche, le collezioni erano riuscite ad esprimere un'effettiva utilità sociale, a mettersi al servizio della collettività.

Particolare attenzione, nell'ottica del ruolo educativo del museo, viene rivolta anche ai bambini, ai quali nel 1934 viene dedicato un Museo Internazionale di Disegno presso la Casa centrale dell'Educazione Artistica dei Bambini di Mosca³⁰⁵.

Nell'intento di assicurare il coerente dispiegamento di tutte le iniziative indirizzate a questi fini, viene anche creato, nel 1936, presso il Consiglio dei Commissari del popolo, un Comitato panunionista incaricato della direzione di tutte le questioni relative all'arte, ivi compresi gli istituti di istruzione³⁰⁶.

³⁰⁰ «Mouseion» 1931, voll. 13-14, n. I-II, pp. 156-157.

³⁰¹ «Mouseion» 1932, vol. 19, n. III, pp. 150-159.

³⁰² Ivi, p.152-154.

³⁰³ Ivi, p. 154. Dalla relazione del prof. Grinévitich sulle tecniche dell'esposizione.

³⁰⁴ Ivi, p. 157.

³⁰⁵ «Mouseion. Informations mensuelles» 1934, ottobre-novembre, p. 8.

³⁰⁶ «Mouseion. Supplément Mensuel» 1936, marzo, p. 16.

7. *La conferenza internazionale del 1939 e il progetto per il terzo volume di Muséeographie sulla Missione sociale ed educativa del museo*

Tra i temi affrontati a Madrid del 1934 era emersa, seppure di risulta, anche la questione del rapporto con il pubblico. È noto, infatti, che la conferenza aveva essenzialmente per oggetto l'architettura del museo. Finanche l'articolazione della pianta deve però corrispondere alla missione dell'istituto, rispetto alla quale gioca un ruolo essenziale di certo l'opera d'arte, ma nondimeno il visitatore.

Ci si era dunque occupati dello studio di soluzioni tecniche con cui riuscire a limitare la "fatica da museo", a potenziare le funzioni didattiche, facendo posto ad un certo numero di servizi educativi, come biblioteche, sale per conferenze e per proiezioni cinematografiche, e a rendere più amichevole e accogliente lo spazio museale, desacralizzandone l'aspetto monumentale, curando la piacevolezza degli spazi di accesso e prevedendo luoghi di sosta, di ristoro e negozi. Grande importanza era stata anche riconosciuta alla segnaletica sia esterna, con particolare riguardo alla evidenziazione degli ingressi, che interna, allo scopo, da un lato, di orientare i percorsi di visita nel modo più semplice e, dall'altro, di fornire buoni apparati informativi per la comprensione delle opere esposte.

Nel 1937, circa dieci anni dopo la prima conferenza sul ruolo educativo del museo e tre anni dopo il convegno di Madrid, l'OIM, coerentemente con i lavori pregressi e con l'impegno di Capart per il potenziamento dei servizi museali di utilità sociale, progetta un nuovo incontro internazionale, da tenere nel 1939, al fine di elaborare un terzo volume del trattato di museografia, dedicato esclusivamente alle tematiche socio-educative. Come si apprende da una lettera inviata da Georges Oprescu a Jamers T. Shotwell³⁰⁷, della Commissione Americana di Cooperazione Intellettuale, il segretario generale Euripide Foundoukidis avrebbe voluto cogliere l'occasione dell'Esposizione Universale di New York del 1939, per discutere di «un sujet qui avait toujours attiré l'attention des éducateurs et des directeurs de musées aux États-Unis et qu'il était de notoriété commune que ce pays ait été le premier entrepreneur de nombreuses et réussies réalisations»³⁰⁸. Secondo Foundoukidis «aucun autre pays n'offrait de conditions aussi favorables que les États-Unis pour un débat sur le rôle social des musées»³⁰⁹.

Malgrado problemi di ordine politico – «Apparement les politiciens [américains] ne montraient pas trop d'intérêt pour un tel effort à investir dans l'échange culturel»³¹⁰ – ed economici – «la plus sérieuse question était celle des finances»³¹¹ –, la riunione del Comitato di Direzione del 16 e 17 dicembre 1938

³⁰⁷ OIM. XI.5, lettera di Oprescu a Shotwell del 19 luglio 1937.

³⁰⁸ *Ibidem*.

³⁰⁹ OIM.XI.5, lettera di Madariaga a Shotwell del 21 luglio 1937.

³¹⁰ OIM.XI.7, lettera di Shotwell a Madariaga del 20 dicembre 1937.

³¹¹ OIM.XI.7, lettera di Coleman a Foundoukidis del 12 gennaio 1938.

procedette all'elaborazione di un programma per il convegno³¹². Come mostra questo estratto, tratto da una lettera inviata al direttore del Victoria & Albert Museum Eric Maclagan, che già aveva partecipato al dibattito di Madrid, il progetto si configurava come naturale seguito dei lavori madrileni:

Vous vous rappelez que lorsque que la Conférence de Madrid fut organisée, nous nous étions déjà mis d'accord pour une seconde Conférence dédiée au sujet. Les deux premiers volumes de notre *Traité de muséographie générale*, publiés après la Conférence, traitaient de l'organisation et de l'équipement des musées en général. Un troisième et peut-être un quatrième volume devrait donc être envisagé, pour aborder les questions du rôle social et éducatif des musées. [...] Pour l'élaboration du plan d'étude de cette conférence, qui devrait être conçu selon les mêmes lignes qui ont été suivies pour Madrid, c'est-à-dire sous forme de table des matières, je sollicite votre assistance et vous serai gré de bien vouloir préparer un projet de discussion pour la réunion de décembre. [...] Je pense qu'il devrait y avoir deux principales divisions : les musées dans la vie sociale moderne et les musées en relation avec l'école³¹³.

Un'idea precisa del sommario in cui avrebbe dovuto articolarsi il volume di atti della nuova conferenza emerge da un testo preparato per il Comitato di Direzione del 17 e 18 marzo 1939³¹⁴. Il capitolo I avrebbe dovuto trattare del ruolo del museo nello sviluppo della cultura contemporanea, tracciando, come già aveva fatto per Madrid Louis Hautecoeur nella sua parte introduttiva, la storia dell'istituzione e della sua evoluzione a partire dal XIX secolo. Avrebbe anche dovuto riportare contributi sui nuovi metodi di insegnamento sperimentati nei musei, così come sulla efficacia educativa della museografia moderna. Il capitolo II avrebbe dovuto sviluppare il tema delle modalità e degli strumenti con cui accrescere la quantità e la soddisfazione del pubblico, misurando il grado d'importanza delle possibili facilitazioni materiali (orari di apertura; entrate gratuite), dei servizi didattici e delle conferenze (conferenze ordinarie e su richiesta, disponibilità di sale apposite), delle manifestazioni occasionali (esposizioni di opere in prestito, esposizioni a tema) e della pubblicità radiofonica e a mezzo di stampa, manifesti ecc. I rapporti del museo con gli artisti e gli artigiani avrebbero dovuto essere argomento del capitolo III, che avrebbe dovuto studiare le modalità d'intervento del museo a favore della produzione contemporanea, sviluppando un' mirata politica di acquisizioni e di esposizioni di lavori di artisti viventi, facilitando l'uso delle collezioni storiche da parte sia di artisti e artigiani per attività di studio così come per mutuarne modelli e motivi decorativi, sia di imprese industriali e commerciali. Un importante obiettivo ascritto alla trattazione di tali tematiche concerneva la volontà di mostrare che, così facendo, il museo avrebbe potuto diventare un attore economico di primo piano a beneficio del territorio. Il capitolo V avrebbe dovuto delineare le forme

³¹² OIM.XI.7, lettera di Foundoukidis a Mclagan del 18 ottobre 1938.

³¹³ *Ibidem*.

³¹⁴ OIM.XI.7, testo preparato per il Comitato direttivo del 17 marzo 1939.

di collaborazione con le scuole d'arte anche riguardo all'utilizzo delle collezioni museali nelle attività d'insegnamento. Dell'interazione tra musei e istituti di ricerca avrebbe dovuto occuparsi il capitolo seguente, parlando delle possibili relazioni scientifiche reciproche, del sistematico impiego dei musei come centri di documentazione a supporto delle attività di ricerca, del servizio di *expertise* che i musei avrebbe potuto rendere alle istituzioni come anche ai collezionisti e perfino ai commercianti d'arte. Il capitolo VIII avrebbe dovuto trattare i principi ispiratori dei rapporti con le autorità governative nazionali e locali, mettendo soprattutto a fuoco i temi dei sussidi e dei controlli. Al capitolo IX era infine assegnato di occuparsi del rapporto con i privati e in particolare con le organizzazioni operanti a sostegno dei musei. Si può constatare, nel dettaglio del sommario, che quest'ultimo volume avrebbe dovuto guardare alle relazioni del museo con le autonome organizzazioni di cittadini interessate a temi culturali e turistici e con i privati collezionisti. La preparazione del convegno subì un ritardo, dovuto forse a problemi organizzativi o, con maggiore probabilità, al rapido sopravvenire delle condizioni politiche che in autunno avrebbero portato allo scoppio della seconda guerra mondiale. Nel «Supplément Mensuelle» del marzo 1939³¹⁵, difatti, si dà notizia della volontà di posticipare la conferenza all'estate del 1940, senza nemmeno specificarne il luogo.

Ostinato difensore del progetto di cooperazione intellettuale internazionale, Euripide Foundoukidis tentò almeno di organizzare la raccolta del materiale necessario alla redazione del manuale, sollecitando la trasmissione dei contributi previsti per ciascuno dei capitoli compresi nel sommario. Dunque, per facilitare il lavoro atteso dai conservatori e dagli altri specialisti disposti a collaborare, faceva spedire insieme al programma già definito nell'assemblea del '38 un puntuale questionario, con il quale si proponeva di precisare gli esatti contenuti dei temi da trattare³¹⁶.

Foundoukidis avrebbe voluto dimostrare i progressi compiuti dall'Europa sul fronte sociale e, per questo, avrebbe desiderato che alla redazione del nuovo trattato di museografia gli esperti europei partecipassero in maggior numero rispetto agli specialisti degli altri continenti³¹⁷. La sua non era, difatti, una preoccupazione infondata, visto che nel successivo 1940 un articolo apparso a Losanna nella rivista «La Revue», con il titolo *Povera Europa!*³¹⁸, denunciava la perdurante supremazia degli USA che si trovavano pur sempre «alla testa dell'educazione artistica – dispensando gli Stati Uniti – milioni di dollari per

³¹⁵ «Mouseion. Supplément Mensuel» 1939, marzo, pp. 12-23; p. 12.

³¹⁶ Cfr. *Appendice*.

³¹⁷ Prevedeva infatti che questi ultimi fossero almeno tre per gli USA (OIM.XI.7, lettera di Foundoukidis a Edgell del 1 maggio 1939) e uno per il Giappone, nella persona del direttore del Museo Imperiale di Tokyo (OIM.XI.7, lettera di Foundoukidis a Eisaburo Sugi, 3 maggio 1939).

³¹⁸ OIM.XI.7, *Le Beaux-arts aux Etats Unis*, articolo estratto da «La Revue», Lausanne, 24 dicembre 1940.

arricchire i loro Musei e sviluppare nel popolo il gusto e l'amore per l'arte»³¹⁹.

La guerra vanificò anche questo obiettivo. Del progetto rimase tuttavia memoria nel primo convegno che nel 1951 realizzarono a Parigi³²⁰, affrontando anche il tema della didattica museale, i due nuovi organismi dell'UNESCO e dell'ICOM, nati dalle ceneri rispettivamente della SDN e dell'OIM, di cui assumevano per intero l'eredità. Negli anni immediatamente successivi, due ulteriori convegni a Brooklyn, nel 1952, e ad Atene, nel 1954, erano poi venuti a ribadire l'importanza della didattica museale, invitando la comunità internazionale a destinare risorse umane e materiali, affinché la fruizione del patrimonio culturale non restasse limitata ad una cerchia ristretta. Questa volta ci si appellava anche alle esigenze delle democrazie di massa uscite vincitrici dal secondo conflitto mondiale. Ma, quanto a finalità e mezzi, si restava allo stesso punto.

Riferimenti bibliografici / References

- Actes du Congrès international d'histoire de l'art organisé par la Société d'histoire de l'art français* (1923), Paris (26 septembre-5 octobre 1921), Paris: Les presses universitaires de France.
- Argan G.C. (1949), *Il museo come scuola*, «Comunità», n. 3, pp. 64-66.
- Argan G.C. (1950), *Expositions itinérantes et éducatives dans les musées d'Italie*, «Museum», vol. III, n. 4, p. 3.
- Argan G.C. (1955), *Problemi di museografia*, «Casabella-Continuità», XIX, n. 207, pp. 64-67.
- Argan G.C. (1957), *La crisi dei musei italiani*, «Ulisse», X, n. 27, pp. 1397-1410.
- Bach R. (1930), *Le Musée moderne. Son plan, ses fonction*, «Museum», I, n. 10, pp. 14-19.
- Baioni M. (2006), *Risorgimento in camicia nera. Studi, istituzioni, musei nell'Italia fascista*, Torino: Carocci.
- Basso Peressut L. (2005a), *Il museo moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahn*, Milano: Lybra Immagine.
- Basso Peressut L. (2005b), *Introduzione. Musei e museografia nell'età del moderno*, in Basso Perussut 2005a, pp. 11-29.
- Bechelloni G. (1972), *Nota introduttiva. Le condizioni sociali della democratizzazione della cultura. Dal museo-tempio al museo-centro culturale*, in Bourdieu, Darbel 1972, pp. IX-XXVII.

³¹⁹ *Ibidem*.

³²⁰ Vi partecipò, per l'Italia, Giulio Carlo Argan, che, ribadendo le tesi già espresse in un articolo del 1949 e dunque denunciando il ritardo mostrato dai musei quanto alla loro funzione educativa, faceva aperto riferimento a Dewey, dimostrando che la lezione dei primi teorizzatori del "museo vivente", della democratizzazione delle istituzioni culturali e del ruolo produttivo dell'arte nell'educazione popolare erano ormai penetrati in Italia. Cfr. Argan 1949 e 1950.

- Becherucci L. (1972), *Das museum der zukunft (Il museo dell'avvenire)*, «Museologia», n. 1, pp. 54-61.
- Bennett T. (1995), *Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London: Routledge.
- Berti L. (1972a), *Il museo e la massificazione*, in *Il museo come esperienza sociale*, Roma: De Luca, pp. 61-77.
- Berti L. (1972b), *Il museo tra Thanatos ed Eros*, «Museologia», n. 1, pp. 5-18.
- Bertolini D., Porfiri R. (2014), «Una esposizione di carattere eccezionalissimo». 1940: *Italian Masters at Museum of Modern Art di New York*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, a cura di M.I. Catalano, Roma: Gangemi, pp. 287-328.
- Bordieu P., Darbel A. (1972), *L'amore dell'arte. I musei d'arte e il loro pubblico*, Rimini: Guaraldi.
- Bourdieu P., Passeron J. (1970), *Mitosociologia*, Rimini: Guaraldi.
- Bottai G. (1938), *Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna*, in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a cura di V. Cazzato, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2001, pp. 226-236.
- Cameron D. (1971), *The Museum: a Temple or the Forum*, «Cultures», n. 14, pp. 11-24.
- Capart J. (1930), *Le Rôle social des Musées*, «Mouseion», XII, n. 3, 1930, pp. 219-238.
- Capart J. (1932a), *Les Temples des Muses*, Bruxelles: Musées Royaux d'Art et Histoire.
- Capart J. (1932b), *Le développement des musées. La situation en 1926 et les projets d'avenir. Allo!Allo! Ici les Musées Royaux du Cinquantenaire. Six causeries par T.S.F. en 1926*, in Capart 1932a, pp. 9-46.
- Carandini A. (2014), *Il FAI per la Puglia e l'Italia. Il ruolo dell'associazionismo e della partecipazione dei cittadini*, in *Patrimoni culturali e paesaggi di Puglia e d'Italia tra conservazione e innovazione*, Atti delle Giornate di studio (Foggia, 30 settembre e 22 novembre 2013), a cura di G. Volpe, Bari: Edipuglia, pp. 75-85.
- Casini T. (2001), *Un panorama variabile: fonti filmate per la storia dell'arte del XX secolo*, «Palinsesti», I, n. 1, pp. 44-58.
- Casini T. (2005), *Critica d'arte e film sull'arte: una convivenza difficile*, «Annali di Critica d'Arte», I, pp. 431-457.
- Castel de Saint-Pierre C.I. (1713), *Projet pour rendre la paix perpétuelle en Europe*, Utrecht: A. Schouten.
- Catalano M.I. (2014a), *Una scelta per gli anni Trenta*, in Catalano 2014b, pp. 9-55.
- Catalano M.I., a cura di (2014b), *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Roma, Gangemi.
- Catalano M.I., Cecchini S. (2013), *L'aura dei materiali: "Le Arti" tra mostre e restauri (1938-1943)*, in *Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Atti

- del Convegno di studi (Santa Maria Capua Vetere, 10-11 dicembre 2012), Napoli: Luciano Editore, pp. 331-358.
- Cazzato V., a cura di (2001), *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Roma: IPZS.
- Cecchini S. (2014), *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in Catalano 2014b, pp. 57-105.
- Cerquetti M. (2014), *Marketing museale e creazione di valore: strategie per l'innovazione dei musei italiani*, Milano: Franco Angeli.
- Chamay J. (1999), *Waldemar Deonna, archéologue et homme de musée*, «Genava», n. 47, pp. 37-44.
- Ciucci G., Muratore G., a cura di (2004), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Milano: Mondadori Electa.
- Clifton Smith R. (1930), *Les Musées Américains et la presse*, «Cahiers de la République des lettres, des sciences et des art. Musées», XIII, pp. 121-127.
- Coleman L.V. (1927), *Manual for small museums*, New York-London: G.P. Putnam's Sons.
- Coleman L.V. (1928), *Le Rôle éducatif des musées. L'Enseignement dans les musées américains*, «Mouseion», n. 3, pp. 240-243.
- Coleman L.V. (1932), *Les Musées européens dans l'opinion américaine*, «Mouseion», XVII-XVIII, nn. 1-2, pp. 76-81.
- Convegno dei Soprintendenti* (1938), in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a cura di V. Cazzato, vol. I, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 217- 322.
- d'Espezel P., Hilaire G. (1930), *Avant propos*, «Cahiers de la République des lettres, des sciences et des art. Musées», XIII, pp. 5-12.
- Dalai Emiliani M. (1982), *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*, in *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, catalogo della mostra (Verona, 10 luglio-30 novembre 1982), a cura di L. Magagnato, Milano: Ed. di Comunità, pp. 149-170.
- Dalai Emiliani M. (2008), *"Faut-il Brûler le Louvre?"*. *Temi del dibattito internazionale sui musei nei primi anni '30 del Novecento e le esperienze italiane*, in *Per una critica della Museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Venezia: Marsilio, pp. 13-51.
- Delevoy-Otlet S., Deltour-Lévie C. (1985), *Le Service Educatif des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, création et évolution*, in *Liber Memorialis 1835-1985*, Bruxelles: Musées Royaux d'Art et d'Histoire, pp. 283-290.
- Della Pergola P. (1972), *Didattica dei musei*, «Museologia», n. 1, pp. 19-30.
- Destrée J. (1902), *L'Art pour le peuple. Les catalogues des musées*, «Le Peuple», XVIII, n. 273, 30 settembre, p. 1.
- Destrée J. (1930), *Les Musées de Calabria*, «Mouseion», XI, n. 2, pp. 182-183.
- Dewey J. (1900), *The School and Society*, Chicago: Chicago University Press.
- Di Macco M. (2008), *Il museo negli studi e nell'attività di Adolfo Venturi (dal 1887 al 1901)*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, a cura di M. D'Onofrio, Modena: Panini, pp. 219-230.

- Die Museen als Volkbildungsstätten* (1904), Berlino: Carl Heymanns Verlag.
- Diletti D. (2014), *Restauro e regime. Genesi e oblio della prima mostra nazionale del restauro*, in Catalano 2014b, pp. 261-287.
- Dragoni P. (2010), *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze: Edifir.
- Ducci A. (2004), *Entre art et politique. La formation parisienne, 1881-1913*, in *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*, a cura di A. Thomine, C. Briend, Paris-Gand: Snoeck Gent, pp. 41-53.
- Ducci A. (2005), "Mouseion", *una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927-1946)*, «Annali di critica d'arte», n. 1, pp. 287-314.
- Ducci A. (2013), *The French Museum as a Paradigm of Europe's Crisis. Some reflection on Paul Valéry's Writings*, in *The Space of Crisis. Shifting Spaces and Ideas of Europe. 1914-1945*, edited by V. Dini, M. D'Auria, New York: Peter Lang, pp. 29-46.
- Emiliani A., Spadoni C., a cura di (2008), *La cura del bello. Musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, Milano: Mondadori-Electa.
- Fabens Kelley C. (1930), *Le progrès matériel des musées en Amérique*, «Cahiers de la République des lettres. Musées», XIII, pp. 182-190.
- Fagone V. (2001), *Arte, politica e propaganda in Italia negli anni Trenta*, in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a cura di V. Cazzato, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 93-106.
- Focillon H. (1923), *La conception moderne des musées*, in *Actes du Congrès international d'histoire de l'art*, vol. I, Paris: Les presses universitaires de France, pp. 85-94.
- Focillon H. (1934a), *Note sur le cinématographe et l'enseignement des arts*, in *Office des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art*, «Bulletin périodique», I, Paris, pp. 42-45.
- Focillon H. (1934b), *Il cinema e l'insegnamento delle arti*, «Rivista internazionale del cinema educatore», V, n. 10, pp. 766-768.
- Galizzi Kroegel A. (2014), *The journal Mouseion as Means of transnational Culture. Guglielmo Pacchioni and the Dawn of the "Modern Museum" in Italy*, in Meyer, Savoy 2014, pp. 89-100.
- Gaudibert P. (1970), *Musée d'art moderne, animation et contestation*, «Revue d'esthétique», XXIII, n. 3-4, pp. 279-290.
- Giuntella M.C. (2001), *Cooperazione intellettuale ed educazione alla pace nell'Europa della Società delle Nazioni*, Padova: Cedam.
- Gob A., Drouguet N. (2006), *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, 2^e éd., Paris: Armand Colin.
- Heilbronner P. (1934), *Cinema documentario: il film e le belle arti*, «CineConvegno», n. 3-4-5, pp. 48-51.
- Hooper Greenhill E. (2006), *Studying Visitors*, in *A Companion to Museum Studies*, edited by S. Macdonald, Malden-Oxford-Victoria: Blackwell, pp. 362-376.
- Il museo come esperienza sociale* (1972), Roma: De Luca.

- Il Museo nazionale della Magna Grecia* (1932) Roma: Tipografia Cuggiani.
- Indagine sui musei italiani. Nuove strutture per nuove finalità* (1971), Roma: Istituto Accademico di Roma.
- Kant E. (1795), *Zum ewigen Frieden*, Koenigsberg: Friedrich Nicolovius.
- Keppel F.P. (1926), *Education for adults*, «The Yale Review», n. 15, april, pp. 417-434.
- Kose J. (1931), *Les arts populaires et l'utilisation des loisirs*, «Art populaire», pp. 34-36.
- Kott C. (2014), *The German Curators and the International Museum Office, 1926-1937*, in Meyer, Savoy 2014, pp. 205-218,
- La risorsa culturale. Tavola rotonda con Umberto Eco, Augusto Graziani, Renzo Piano, Federico Zeri. Moderatore Carlo Bertelli* (1988), in *Le isole del tesoro. Proposte per la riscoperta e la gestione delle risorse culturali*, a cura di U. Eco, Milano: Electa, pp. 179-229.
- Lameere J. (1930), *La conception et l'organisation moderne des Musées d'Art et d'Histoire*, «Mouseion», XII, n. 3, pp. 239-250.
- Lanza F., a cura di (2003), *Museografia Italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, Atti del Convegno, Feltre: Comune di Feltre.
- Las Misiones Pedagógicas* (2007), Madrid: Residencia de Estudiantes de Madrid.
- Lefranq J. (1928), *Le rôle social des musées: un exemple belge*, «Mouseion», n. 3, pp. 244-251.
- Lemoine C. (2009), *Henri Focillon au musée. Quand l'histoire de l'art (s') expose*, in *Penser l'art*, sous la direction de J.N. Bret, M. Jimenez, Clamecy: Klincksieck, pp. 77-94.
- Levi D. (2012), *Musei e multimedialità: cenni per una frammentaria archeologia*, in “*Conosco un ottimo storico dell'arte...*”. Per Enrico Castelnuovo. *Scritti di allievi e amici pisani*, Pisa: Edizioni della Normale, pp. 461-466.
- López Cobo A. (2007), *Por caminos de piedra, charcos y olvido. Repertorios de la cultura universal: las Misiones Pedagógicas de la II República española*, «Pandora: revue d'études hispaniques», n. 7, pp. 83-98.
- Low T. (1948), *The Educational Philosophy and Practice of Art Museums in the United States*, New York: Columbia University.
- Mairesse F. (1995), *L'idée du musée dans la pensée de Jean Capart*, «Annales d'Histoire de l'Art et Archeologie», XVII, pp. 113-121.
- Mairesse F. (2000), *Jean Capart et la gestion des Musées royaux d'Art et d'Histoire durant l'entre-deux-guerres*, «Bulletin des Musées d'Art et Histoire», n. 71, pp. 31-41.
- Mairesse F. (2002), *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon: Presse universitaire de Lyon.
- Mairesse F. (2015), *L'économique et/ou le social? Quel rôle pour le musée?*, in *L'inclusion sociale. Les enjeux de la culture et de l'éducation*, sous la direction de A. Barrere, F. Mairesse, Paris: L'Harmattan, pp. 117-144.

- Mairesse F., Desvallées A. (2001), *Muséologie*, in *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris: Colin, pp. 343-383.
- Mairesse F., Desvallées A., sous la direction de (2007), *Vers une redéfinition du musée*, Paris: L'Harmattan.
- Maksimiuk D.H.A. (2004), *L'engagement politique au sein de l'Institut de coopération intellectuelle*, in *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*, catalogo della mostra, (Lione, 22 gennaio – 26 aprile 2004), sous la direction de A. Thomene, C. Briend, Paris-Gand: Snoeck Gent, pp. 283-291.
- Manacorda D. (2014a), *L'Italia agli italiani. Istruzioni e ostruzioni per il patrimonio culturale*, Bari: Edipuglia.
- Manacorda D. (2014b), *Petrolio*, in *De tutela. Idee a confronto per la salvaguardia del patrimonio culturale e paesaggistico*, a cura di L. Carletti, C. Giometti, Pisa: Edizioni ETS, pp. 117-12.
- Margozzi M. (2001), *L'“azione” per l'arte contemporanea. Le esposizioni, i premi, le leggi per la promozione e il coordinamento dell'attività artistica*, in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a cura di V. Cazzato, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 27-36.
- Mazzi M.C. (2009), *Musei anni'50: spazio, forma, funzione*, Firenze: Edifir.
- Meyer A., Savoy B., a cura di (2014), *The museum is open. Towards a Transnational History of Museums 1750-1940*, Berlin: de Gruyter.
- Meyer S.A. (2011), *Gli storici dell'arte di lingua tedesca e l'emigrazione dopo il 1933*, in *Testimonianze della cultura ebraica: ricerca, valorizzazione, digitale. Il progetto Judaica Europeana*, Atti del convegno internazionale (Fermo, 6-7 ottobre 2011), a cura di G. Capriotti, P. Feliciati, Macerata: eum, pp. 205-224.
- Migliorini M. (2007), *Longhi editorialista: il caso di “Paragone Arte”*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del convegno, (Milano, 30 novembre-1 dicembre 2006), a cura di R. Cioffi, A. Rovetta, Milano: Vita e Pensiero, pp. 473-488.
- Modigliani E, Wittgens F. (1940), *Mentore. Guida allo studio dell'arte italiana*, Milano: Hoepli.
- Moles A. (1971), *Sociodinamica della cultura*, Rimini: Guaraldi.
- Monnet G. (1930), *Rôle social des musées*, «Cahiers de la République des lettres, des sciences et des art. Musées», XIII, Paris: Les presses universitaire de France, pp. 343-352.
- Montanari T. (2014), *Istruzioni per l'uso del futuro*, Roma: Minimum fax.
- Montella M. (2009), *Valore e valorizzazione del patrimonio culturale storico*, Milano: Electa-Mondadori.
- Montella M. (2014), *Cultural Value*, in *Cultural Heritage and Value Creation*, edited by G.M. Golinelli, Cham: Springer International Publishing, pp. 1-51.
- Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence internationale d'études*, Société des Nations, Office International des Musées, Institut International de Coopération Intellectuelle (1935), Paris: Société des Nations.

- Musei e gallerie d'arte in Italia. 1945-1953* (1953), Roma: La Libreria dello Stato.
- Nezzo M. (2003), *Critica d'arte in guerra. Ogetti 1914-1920*, Vicenza: Terra Ferma.
- Nezzo M. (2010), *Accenti nazionalistici negli scritti d'arte su periodico: 1914-1920. Una campionatura*, «TeCLA», n. 1, pp. 87-107.
- Ogetti U. (1930), *La gratuité d'entré dans les musées italiens*, «Mouseion», n. 10, pp. 51-57.
- Ogetti U. (1935), *Expositions permanentes et expositions temporaires*, in *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conference internationale d'études*, Paris: Société des Nations, pp. 292-293.
- Ory P. (2008), *La culture comme aventure*, Paris: Editions Complexe.
- Pacchioni G. (1939), *Coordinamento dei criteri museografici*, «Le Arti», I, fasc. 2, dicembre 1938 - gennaio 1939, pp. 149-155.
- Palud-Dilhuit P. (2007), *Henri Focillon, Gustave Geffroy et les Musée d'Europe*, in *Focillon e l'Italia*, Atti del convegno (Ferrara 16-17 aprile 2004), a cura di A. Ducci, A. Thormine, R. Varese, Firenze: Le Lettere, pp. 199-238.
- Panofsky E. (1962), *Tre decenni di Storia dell'Arte negli Stati Uniti. Impressioni di un europeo trapiantato*, in *Il significato delle arti visive*, Torino: Einaudi, pp. 305-329.
- Pascal G. (1930), *De la publicité pour nos musées*, «Cahiers de la République des lettres. Musées», XIII, pp. 117-120.
- Peale C.W. (1795), *Memorial to the Pennsylvania Legislature*, in «American Daily Advertiser», 26 december, ried. in *Charles Willson Peale: the Artist as Museum Keeper, 1791-1810*, edited by L.B. Miller, S. Hart, D.C. Ward, New Haven: Yale University Press 1988, vol. I, p. 137.
- Per la salvezza dei beni culturali in Italia. Atti e documenti della commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del paesaggio storico, archeologico, artistico e del paesaggio* (1967), III voll., Roma: Colombo.
- Petraroia P. (2010), *Tutela e valorizzazione*, in *Musei e valorizzazione dei beni culturali. Atti della Commissione per la definizione dei livelli minimi di qualità delle attività di valorizzazione*, a cura di M. Montella, P. Dragoni, Bologna: CLUEB-EUM, pp. 43-54.
- Pinna G. (2009), *I musei nelle dittature: Germania, Italia, Spagna*, «Nuova Museologia», n. 21, pp. 2-33.
- Poncelet F. (2008), *Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres*, «CeROArt», n. 2.
- Prisco G. (2014), *Fascismo di gesso. Dietro le quinte della mostra augustea della romanità*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, a cura di M.I. Catalano, Roma: Gangemi, pp. 225-261.
- Recommandation concernant les moyens le plus efficaces de rendre les musées accessibles à tous*. Parigi, UNESCO, 14-15 dicembre 1960, 11° sessione (1960), in *Per la salvezza dei Beni culturali 1967*, III, pp. 79-82.

- Renau J. (1937), *L'Organisation de la Défence du Patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civile*, «Mouseion», XXXIX-XL, n. 3-4, pp. 7-66.
- Renoliet J.J. (1999), *L'UNESCO oubliée: la Société des Nations et la coopération intellectuelle (1919-1946)*, Paris: Publications de la Sorbonne.
- Ricci A. (2006), *Attorno alla nuda pietra*, Roma: Donzelli.
- Rivière G.H. (1969), *Un bilan chaud*, in *Les musées, l'intensification de la recherche artistique et l'accroissement de la production artistique*, Paris: UNESCO.
- Romanelli P. (1972), *Il museo nella società moderna*, in *Il museo come esperienza sociale 1972*, pp. 13-20.
- Russoli F. (1972), *Il museo come elemento attivo nella società*, in *Il museo come esperienza sociale 1972*, pp. 79-83.
- Scheyer E. (1931), *Les musées allemands et les Expositions de 1920 à 1930*, «Mouseion», XV, n. 3, pp. 77-87.
- Schmit T. (1930), *Les musées de l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques*, «Cahiers de la République des lettres, des sciences et des art. Musées», XIII, pp. 206-221.
- Settis S. (2002), *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Torino: Einaudi.
- Spiller E.M. (1923), *L'enseignement de l'histoire de l'art aux enfants dans les musées*, in *Congres d'histoire de l'art Organisé par la Société de l'Histoire de l'Art français* (Paris, 26 Septembre - 5 Octobre 1921), Paris: Les Presses universitaires de France, vol. I, p. 56.
- Swarenski G. (1930), *Le problème des musées en Allemagne*, «Cahiers de la République des lettres, des sciences et des art. Musées», XIII, pp. 153-154.
- Tobelem J- M. (2011), *Les Etats-Unis d'Amérique*, in *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde. 1945-2011*, sous la direction de P. Poirrier, Paris: La Documentation Française, pp. 197-213.
- Togliatti P. (1974), *Lezioni sul fascismo*, Roma: Editori Riuniti.
- M. Tuñón de Lara (1970), *Medio siglo de cultura española 1885-1936*, Madrid: Tecnos.
- Valéry P. (1923), *Le problème des musées*, in *Œuvres*, vol. 2, Paris: Gallimard, pp. 1290-1293.
- Van Mensch P. (1992), *Towards a methodology of museology*, University of Zagreb: PhD thesis.
- Verne H. (1931), *L'art de visiter les musées*, «Mouseion», XIII-XIV, n. 1-2, pp. 139-142.
- Volpe G. (2014), *Università, studi umanistici, patrimoni culturali, paesaggi*, in *Patrimoni culturali e paesaggi di Puglia e d'Italia tra conservazione e innovazione*, Atti delle Giornate di studio (Foggia, 30 settembre e 22 novembre 2013), a cura di G. Volpe, Bari: Edipuglia, pp. 23-42.
- Zanini A. (1997), *Adam Smith, Economia, morale, diritto*, Milano: Mondadori.

Appendice

«Mouseion», *Supplément Mensuelle*, mars 1939, pp. 12-23.

DEUXIÈME CONFÉRENCE INTERNATIONALE POUR L'ÉLABORATION D'UN TRAITÉ de MUSÉOGRAPHIE

Au cours de l'été 1940, l'Office international des Musées organisera la deuxième Conférence internationale pour l'élaboration d'un traité de muséographie. Les travaux de cette conférence en constitueront le tome III qui traitera de La Mission sociale et éducative du Musée.

On sait que les deux premiers tomes ont été consacrés à l'architecture et à l'aménagement des musées. On trouvera ci-dessus le programme d'études de la prochaine conférence, et un questionnaire destiné à faciliter les contributions des conservateurs de musées et autres spécialistes désireux d'y collaborer.

PROGRAMME D'ÉTUDE

CHAPITRE PREMIER

Le rôle du musée dans le développement de la culture contemporaine

La place du musée dans l'ensemble des institutions contemporaines: son évolution depuis le XIXe siècle. – La fonction du musée dans la formation du goût du public, le développement des connaissances et la culture individuelle. – L'atmosphère de recueillement dans les musées. – Le musée et les méthodes modernes d'enseignement: contributions réciproques. – Les tendances et la portée éducative de la muséographie moderne.

CHAPITRE II

Moyens de contact avec le public

PRINCIPES GÉNÉRAUX: portée des mesures administratives et autres dans l'établissement des contacts avec le public.

Facilités matérielles: Heures d'ouverture; entrée gratuites et payantes; service de renseignements.

Conférences: conférenciers-guides; salles de conférences; conférences spéciales organisées sur demande; limites des heures de conférence.

Manifestations occasionnelles: expositions de prêts et attitude à l'égard du prêt des oeuvres d'art (voir Muséographie, chap. IX); expositions groupées autour d'un thème, d'un anniversaire, d'une idée; séances musicales, etc.

Publicité: la presse et la radio; annonces et affiches; démarches personnelles.

CHAPITRE III

Les rapports du musée avec les artistes et les artisans

PRINCIPES GÉNÉRAUX: Les devoirs du musée à l'égard de la production contemporaine. *L'attitude du musée vis-à-vis de l'art contemporain:* acquisitions; expositions d'artistes vivants.

La mise à profit des collections: en faveur de l'artiste (copies, études); de l'artisan (modèles et motifs décoratifs); de l'industriel (Technologie); du commerçant (présentation, décoration). *Avantages et dangers des copies.*

CHAPITRE IV

Le musée et l'école

PRINCIPES GÉNÉRAUX: Similitudes des méthodes modernes d'enseignement et des systèmes actuels de présentation des collections.

Enseignement dans les musées:

Recrutement et formation du personnel enseignant: fonctionnaires du musée et membres du corps enseignant;

Principes de l'organisation des rapports entre le musée et l'école.

Les collections du musée et les prêts aux écoles: fourniture de matériel pour illustrer l'étude de l'art, de l'histoire et des sciences.

CHAPITRE V

Le musée et l'enfant

PRINCIPES GÉNÉRAUX: *Le rôle de l'objet dans l'éducation de l'enfant. – La nature des collections selon l'âge des enfants.*

La visite des enfants dans les musées publics;

Musées ou salles spéciales pour les enfants. Expositions temporaires destinées aux enfants; Expositions de créations d'enfants.

CHAPITRE VI

Les musées et les écoles d'art

PRINCIPES GÉNÉRAUX: Principes de collaboration entre écoles d'art et musées.

Le rattachement des écoles d'art aux institutions muséographiques;

La mise à profit des collections dans l'enseignement de la culture et de la technique artistiques.

CHAPITRE VII

Le musée et les instituts de recherche

PRINCIPES GÉNÉRAUX: La collaboration entre les musées et les instituts de recherche: apports réciproques.

Les musées, centre de recherches; relations scientifiques entre les musées;

Les musées, centres de documentation à l'usage des instituts de recherche et des savants; organisation des collections d'étude et des services de documentation;

Les musées et l'expertise: au profit des institutions savantes, des collectionneurs et des négociants d'art.

CHAPITRE VIII

Les musées et les autorités gouvernementales et municipales

PRINCIPES GÉNÉRAUX: L'Art et l'État

L'aide des gouvernements et municipalités aux musées et les modalités de leur contrôle (représentation au sein des organes administratifs du musée).

Relations entre les musées de la métropole et les musées des provinces ou des colonies.

CHAPITRE IX

Organisation et activité des sociétés collaborantes au développement des musées.

Groupements d'amis du musée: leur rôle et leurs attributions en matière d'organisation et

de politique muséographique;

Autres sociétés ou groupements de caractère régionaliste, touristique, etc.;

L'apport des particuliers: le problème du prêt au musées, d'oeuvres d'art appartenant à des particuliers.

– QUESTIONNAIRE

CHAPITRE PREMIER

Le rôle du musée dans le développement de la culture contemporaine

Quelles observations générales avez-vous recueillies sur la nature et l'efficacité des relations du musée avec les diverses catégories du public (public en général; écoles, artistes, savants, etc.)?

Quel est, selon vous, l'apport du musée dans l'initiation artistique du grand public, dans la formation de son goût? Avez-vous recueilli des observations précises quant à la répercussion, sur le goût du public, de telle out elle exposition, de telle out elle innovation dans le mode de présentation des collections, ou de toute autre tentative éducative entreprise par votre musée?

Quels sont, à votre avis, les facteurs essentiels qui ont, au cours de ces dernières années, resserré les liens entre le musée et le public et, éventuellement, influé sur le nombre des visiteurs? (système et mode de présentation des collections, formation du personnel innovations dans l'organisation du musée, programmes et méthodes modernes d'enseignement, etc.).

Avez-vous pris des disposition pour créer dans les salles du musée, certains jours ou à certaines heures par jour, une atmosphère de recueillement (heures de silence)? Si tel est le cas, le public en profit-t-il?

CHAPITRE II

Moyens de contact avec le public

FACILITÉS MATÉRIELLES: 1. Quelles sont les *heures d'ouverture* de votre musée? (Horaire uniforme ou horaire saisonnier).

Le musée est-il parfois ouvert le soir? (indiquer dans ce cas, les résultats obtenus: affluence, catégorie de visiteurs, etc.)

2. *Entrées payantes*: Montant de la taxe?

Entrées gratuites ou à prix réduits (certains jours ou en permanence; ou selon la catégorie de visiteurs). Indiquer les répercussions de ces facilités sur le nombre des entrées.

3. Existe-t-il un service de reinsegnement à la disposition du grand public?

b) CONFÉRENCES: Le musée organise-t-il des conférence? Dans les salles du musée (salles spéciales)? En dehors du musée?

Conférences spéciales sur demande?

Le musée a-t-il un service de conférenciers guides?

Quel est le système de recrutement des conférenciers?

Les gardiens du musée sont-ils autorisés à donner des renseignement au public sur les oeuvres exposées?

C) MANIFESTATIONS OCCASIONNELLES: Quelles sont la nature et la fréquence des manifestations occasionnelles organisées par le musée (telles que: expositions-anniversaires; expositions de prêts; expositions itinérantes; concerts, etc.).

Le musée organise-t-il des expositions en dehors de son propre bâtiment: dépôts temporaires ou à long terme dans des locaux d'intitutions publiques; expositions temporaires dans des devantures sur la voie publique, dans la banlieue, etc.

Des expositions spéciales sont-elles envisagées pour montrer les caractéristiques et les apports réciproques des différents peuples dans le domaine de l'art ou de la culture?

Quelles observations avez-vous faites à la suite d'un remaniement de collections? Un changement dans la présentation des mêmes objets du musée autour d'un thème, d'une technique, d'un événement ou d'une idée attire-t-il le public?

PUBLICITÉ: Le musée a-t-il recours aux divers systèmes actuels de publicité: annonces ou chroniques dans la presse quotidienne, affiches, radio, démarches personnelle?

CHAPITRE III

Le rapport du musée avec les artistes et les artisans

ATTITUDE DU MUSÉE VIS-A-VIS DE L'ART CONTEMPORAIN: Le musée fait-il l'acquisition d'œuvres d'artistes vivants? Dans quelle proportion, relativement à l'ensemble des acquisitions?

Les œuvres sont-elles acquises ou simplement acceptées à titre de don?

Ces dons sont-ils le fait des artistes eux-mêmes ou d'autres personnes, d'associations?

LA MISE À PROFIT DES COLLECTIONS EN FAVEUR DES ARTISTES, ARTISANS, INDUSTRIELS, COMMERÇANTS:

En faveur des artistes: entrées gratuites? Autorisation de copies, d'études?

En faveur des artisans: entrées gratuites? Autorisation de copier des modèles et des motifs décoratifs?

En faveur des industriels: pour des études technologiques ou d'autres documentations?

En faveur des commerçants: modes de présentation, décoration, etc.?

Organise-t-on des conférences ou des expositions spécialement destinées à l'un ou l'autre de ces groupes?

Indiquer brièvement: dans quelle mesure les artistes en exercice, les artisans, industriels et commerçants ont recours aux collections du musée pour les divers travaux mentionnés sous la lettre *b*.

Des restrictions existent-elles en ce qui concerne le droit de copie?

N.B. *Questions particulières pour les musées d'arts décoratifs:*

Dans quelle mesure le musée peut-il utilement fournir des modèles aux industriels et artisans?

Le copie d'ouvrage ou motifs anciens est-elle admise? – encouragée?

Que fait le musée pour développer le goût du public en ce qui concerne l'art industriel moderne?

CHAPITRE IV

Le Musée et l'École

ENSEIGNEMENT DANS LE MUSÉE: 1. Quel est le recrutement du personnel préposé à l'enseignement dans le musée (fonctionnaires du musée et membres du corps enseignant)?

A-t-on prévu une méthode et des moyens appropriés pour rendre facile et utile l'enseignement donné dans les musées:

par le conservateur et ses collaborateurs?

Par les membres du corps enseignant?

En vue des visites de groupes d'écoliers dans les salles d'exposition?

Dans quelle mesure est-on parvenu à établir une collaboration effective avec les autorités scolaires dans le domaine de l'éducation?

Organisation de visites régulières des différentes classes d'écoliers?

LES MUSÉES ET LES PROGRAMMES D'ENSEIGNEMENT: Quelle place fait-on à l'enseignement au musée, dans les programmes scolaires?

Avez-vous remarqué, dans l'établissement des programmes d'enseignement, certains principes, certaines conceptions propres:

à intéresser l'écolier à l'activité du musée?

À lui révéler les ressources qu'offre un musée dans l'acquisition des connaissances?

Quelles suggestions auriez-vous à faire pour ces deux ordres de relations entre le musée et l'écolier?

Le musée consent-il des prêts d'oeuvres d'art aux écoles? La fourniture d'un matériel spécial (photographies, reproductions, livres, cartes postales illustrées, etc.) est-elle prévue au profit des écoles pour illustrer telle ou elle discipline du programme scolaire?

Les écoles elles-mêmes constituent-elles une documentation de cet ordre et vont-elles jusqu'à collectionner des oeuvres originales ou à constituer des collections pour leur usage?

CHAPITRE V

Le Musée et l'Enfant

La visite des enfants dans les musées: La présence des enfants dans le musée constitue-t-elle une gêne pour les visiteurs adultes?

Quelles mesures votre musée a-t-il prises, ou préconiserait-il, pour ou contre la visite des enfants dans les salles d'exposition?

Une partie du musée est-elle réservée spécialement aux enfants?

Des expositions spéciales – permanentes ou temporaires – sont-elles organisées pour les enfants?

Le musée organise-t-il des expositions périodiques de créations d'enfants?

Avez-vous observé, dans les méthodes de la pédagogie moderne, certains principes qui préparent l'enfant à la visite des musées et lui permettent d'en tirer profit?

CHAPITRE VI

Le Musée et les Écoles d'Art

Le musée a-t-il des attaches particulières avec une école d'art?

Le musée abrite-t-il une école d'art dans ses locaux? – Administration commune? Enseignement au musée ou par le personnel du musée, etc.?

Comment est conçue la mise à profit des collections du musée dans l'enseignement de la culture et de la technique artistiques?

Dans quelle mesure estimez-vous que cette collaboration a été salutaire soit au musée, soit à l'école d'art?

CHAPITRE VII

Le Musée et les Instituts de Recherches

LES MUSÉES, CENTRES DE RECHERCHES ET DE DOCUMENTATION: Le musée est-il en relation suivies avec une université déterminée et, dans ce cas, sous quelle forme?

Quelles sont les facilités accordées par le musée aux spécialistes et savants dans leurs recherches?

Le musée a-t-il un service spécialement désigné pour assister les savants dans leurs recherches?

Existe-t-il des collections spécialement réservées aux savants?

Quelles sont les facilités et le matériel que le musée peut fournir aux autres musées, aux instituts de recherche et aux savants, sous forme de photographie et de renseignement?

Existe-t-il un service spécialement préposé à cette documentation par correspondance?

LES MUSÉES ET L'EXPERTISE: Les fonctionnaires du musée sont-ils à la disposition des institutions savantes, des collectionneurs et des négociants d'art pour leur fournir des renseignements concernant l'identification et l'authenticité d'oeuvres appartenant à des particuliers?

CHAPITRE VIII

Le Musée et les Autorités gouvernementales et municipales

Le musée reçoit-il une subvention du gouvernement ou de la municipalité? – Reçoit-il de leur part des oeuvres d'art sous forme de dépôt ou de don?

Dans ce cas, quel contrôle le gouvernement (ou la municipalité) exerce-t-il sur l'administration du musée (politique générale, acquisitions, nomination du personnel)?

Quel autre contrôle (s'il en existe) une institution distincte exerce-t-elle sur le musée?

Le musée a-t-il la personnalité juridique?

Quelles observations avez-vous à faire sur les sollicitations de l'État en vue de prêts d'oeuvres d'art à des expositions nationales ou internationales? Quelle est, à cet égard, la liberté d'appréciation laissée au musée?

CHAPITRE IX

Organisation et activité des sociétés collaborant au développement des musées

Existe-t-il une société ayant pour but spécial d'aider le musée (ou groupe des musées)?

Quels sont les statuts de cette société?

Dans quelle mesure les fonctionnaires des musées intéressés ont-ils voix à sa politique générale?

Des objets sont-ils donnés au musée, – ou déposés à titre de prêts – en tant que propriété de la société en question?

Avez-vous trouvé, auprès des sociétés ou groupements de caractère régionaliste, touristique, etc., une collaboration efficace pour attirer les visiteurs étrangers dans votre musées?

Votre musée collabore-t-il de façon régulière avec l'un ou l'autre de ces organismes?

Il garante P. Ristorcelli

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Texts by

Xavier Barral i Altet, Ranuccio Bianchi Bandinelli,
Antonella Capriello, Silvia Cardini, Francesca Casamassima,
Sara Cavatorti, Imma Cecere, Mara Cerquetti,
Francesca Coltrinari, Santino Alessandro Cugno,
Guido Dall'Olio, Alessia Donati, Patrizia Dragoni,
Tea Fonzi, Miriam Giubertoni, Francesca Giurranna,
Daniele Manacorda, Agnese Marasca, Valeria Merola,
Giacomo Montanari, Elena Musci, Maria Rosaria Napolitano,
Virginia Neri, Luca Palermo, Claudia Parisi, Greta Parri,
Lara Pastrello, Maria Concetta Perfetto, Angelo Presenza,
Lorenzo Principi, Silvia Scarpacci.

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

