



2016

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

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Vol. 14, 2016

ISSN 2039-2362 (online)

© 2016 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore

Massimo Montella

Co-Direttori

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
Di Macco, Daniele Manacorda, Serge
Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino,
Girolamo Sciuolo

Coordinatore editoriale

Francesca Coltrinari

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale

Giuseppe Capriotti, Alessio Cavicchi, Mara
Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia
Dragoni, Pierluigi Feliciati, Enrico Nicosia,
Valeria Merola, Francesco Pirani, Mauro
Saracco, Emanuela Stortoni

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, Gian Luigi Corinto, 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 Prospero, Angelo R. Pupino,
Bernardino Quattrococchi, Mauro Renna,
Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo
Sciuolo, 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 SIMMED

Rivista indicizzata WOS

Musei e mostre tra le due guerre

a cura di Silvia Cecchini e Patrizia Dragoni

Saggi

Dalla «più difforme congerie di oggetti» ad un «perfetto ambiente spirituale» per l'opera d'arte. L'allestimento del Museo Nazionale di Palermo alla fine degli anni Venti del Novecento

Ivana Bruno*

Abstract

Nel panorama dei musei italiani del terzo decennio del Novecento, delineato da Francesco Pellati nella *Enquête internationale sur la réforme des galeries publiques*, si distingue il Museo Nazionale di Palermo, dove la giovane ispettrice Maria Accascina aveva appena completato il riordinamento e l'allestimento della sezione di arte medievale e moderna.

La storica dell'arte, allieva di Adolfo Venturi, aveva elaborato un progetto di *restyling* – da lei stessa pubblicato sul «Bollettino d'Arte del Ministero dell'Educazione Nazionale» –

* Ivana Bruno, Professore associato di Museologia e critica artistica e del restauro, Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale, Dipartimento di Lettere e Filosofia, via Zamosch, 43, 03043 Cassino, e-mail: i.bruno@unicas.it.

Un sentito ringraziamento, per la collaborazione e la disponibilità, alla dott.ssa Francesca Spatafora, direttrice del Museo Archeologico Regionale Antonino Salinas, alla dott.ssa Alessandra Ruvituro, responsabile dell'Archivio del Museo e alla dott.ssa Rita Di Natale, dirigente della Biblioteca Centrale della Regione Siciliana Alberto Bombace.

che rispondeva, per molti aspetti, agli orientamenti museografici espressi in quegli anni dall'Office International des Musées (OIM) e oggetto di approfondita riflessione nell'ambito del dibattito europeo. L'intervento di Maria Accascina cambiò il volto del Museo Nazionale di Palermo – fino a quel momento caratterizzato da sale e corridoi occupati «dalla più difforme congerie di oggetti» – anticipando indirizzi museografici che trovarono una concreta e tangibile applicazione durante il secondo dopoguerra nel più noto intervento di Carlo Scarpa all'interno di Palazzo Abatellis.

Il contributo intende quindi analizzare l'allestimento di fine anni Venti del Museo Nazionale palermitano – di cui recentemente è stato sottolineato il carattere innovativo per quel momento – alla luce sia del ricco materiale documentario e fotografico, in gran parte inedito, sia delle posizioni della critica del tempo e dei nuovi criteri di ordinamento dei musei che si andarono affermando nel periodo tra le due guerre mondiali.

Museo Nazionale di Palermo distinguishes itself in the scope of Italian museums in the 1920's as outlined by Francesco Pellati in *Enquête internationale sur la réforme des galeries publiques*. The young inspector Maria Accascina had just completed the reordering and installation of the medieval and modern art section. The art historian, a pupil of Adolfo Venturi, had prepared a “makeover” which she published in the «Bollettino d'Arte del Ministero dell'Educazione Nazionale». In many ways, it corresponded with the museographical trends expressed in those years by the Office International des Musées (IOM) and object of considerable debate in Europe. Maria Accascina's work changed the face of Palermo's Museo Nazionale – until then the rooms and corridors were filled with «a rather disorderly jumble of objects» – and anticipated museological trends that would find a more concrete and tangible expression after WWII with Carlo Scarpa's more famous work at Palazzo Abatellis.

This paper seeks to analyze the exhibition strategies applied in the late twenties at the Museo Nazionale di Palermo whose innovative nature has recently been recognized in light of both the rich documentary and photographic evidence which remains largely unpublished. It will consider this material through the lens of contemporary critics and through the museum classification systems which were being codified in the interwar period.

1. *La svolta negli anni Trenta del Novecento*

Gli anni Trenta del Novecento coincisero con un periodo di profonda trasformazione della cultura museale italiana, generata dall'accesso dibattito che si sviluppò in ambito internazionale, soprattutto in Francia attraverso le iniziative promosse dall'Office International des Musées (OIM), e che trovò spazio sui libri e le riviste, in particolare su quelle di settore, come «Mouseion. Revue internationale de Muséographie» che dell'OIM fu l'organo ufficiale¹.

¹ Sulla rivista «Mouseion», che pubblicò il suo primo numero nel 1927, cfr. Ducci 2005; Dragoni 2015.

Furono gli anni in cui il museo «da monumento all'eccellenza artistica e alla storia», secondo la concezione ottocentesca, divenne un luogo espositivo partecipe delle dinamiche della società industriale, non più quindi solo luogo di studio, ma spazio in cui era documentata la storia di una città e di una nazione, fornendo così anche gli strumenti fondamentali per gettare le basi della costruzione di una cultura identitaria collettiva².

La rilettura critica di questa fase cruciale della storia del museo, corrispondente al periodo tra i due conflitti mondiali, è stata compiuta recentemente in vari e importanti contributi che hanno messo in evidenza le nuove caratteristiche assunte dal museo e fissato proprio alla fine degli anni Venti del Novecento l'inizio di una nuova stagione³.

La ridefinizione delle funzioni che il museo era chiamato a svolgere, diretta a dare priorità al suo ruolo educativo e sociale⁴, mise in discussione l'efficacia del criterio di ordinamento classificatorio settecentesco di radice linneiana – al quale fino ad allora si erano affidati la maggior parte degli allestimenti – che richiedeva un pubblico già in possesso di basi culturali sufficienti ad una corretta fruizione.

Il terreno era stato preparato dall'incisiva attività compiuta da uno dei padri fondatori della museologia, Henri Focillon, alla cui azione si deve la nascita nel 1926 dell'OIM all'interno dell'Institut International de Coopération Intellectuelle (IICI)⁵.

La concezione di Focillon, alla base delle sue iniziative, già chiaramente espressa al Congresso Internazionale di Storia dell'Arte a Parigi nel 1921⁶, si fondava sul principio che «les musées sont nécessaires aux historiens de l'art et aux amateurs, mais ils sont avant tout faits pour le public»⁷. Il suo intento era rendere il museo una struttura vivente: «L'essentiel, c'est qu'un musée soit vivant», scrisse infatti in *La conception moderne des musées*, pubblicato all'interno degli atti dello stesso Congresso di Parigi del 1921⁸.

Era stato proprio lui – ben informato anche sull'indirizzo di studio che metteva al centro la funzione educativa del museo seguito in area anglosassone, dove nel 1906 si era costituita l'American Association of Museums – a proporre

² Cecchini 2013, pp. 58, 65.

³ Oltre al contributo fondamentale di Marisa Dalai Emiliani (2008), che aveva già fornito illuminanti binari di lettura durante il convegno *Museografia italiana negli anni Venti: il Museo di ambientazione*, tenutosi a Feltre nel 2002 (Lanza 2003), si segnalano: Cazzato 2001; Fagone 2001; Basso Peressut 2005; Poncelet 2008; Pinna 2009; Catalano 2013a; Catalano, Cecchini 2013; Dragoni 2015; Cfr. anche Huber 1997, pp. 42-57.

⁴ Su questo aspetto di rilevante interesse è il recentissimo contributo di Dragoni 2015.

⁵ Su Henri Joseph Focillon (Digione 1881-New Haven 1943) cfr. Sciolla 1995, pp. 175-180, 183-186; Thomine, Briend 2004; Palud-Dilhuit 2007; Dalai Emiliani 2008, p. 13; Lemoine 2009; Dragoni 2010, pp. 17-31; Cecchini 2014; Dragoni 2015, pp. 155-158.

⁶ Focillon 1923.

⁷ Focillon 1927, p. 4.

⁸ Focillon 1923, p. 91.

l'aggiornamento dei criteri di ordinamento dei musei per andare incontro alle esigenze di un pubblico più ampio.

Modelli da cui evincere il nuovo ruolo e le nuove funzioni assunti dal museo in quegli anni provenivano dagli Stati Uniti⁹. Nel 1926 il direttore del Museum of Fine Arts di Boston, Charles G. Loring, notava infatti che

I musei d'arte americani hanno avuto grandi cambiamenti nell'ultima generazione, cambiamenti che riguardano soprattutto la teoria dell'organizzazione e la funzionalità dei loro spazi. La tendenza è di concentrare l'attenzione su pochi oggetti di valore superiore e di bandire tutte quelle opere secondarie che interessano di più gli studiosi o gli esperti di storia dell'arte¹⁰.

Segno tangibile della rinnovata attenzione per il museo e del movimento di studi che esso aveva generato a quel tempo è la pubblicazione nel 1930 del consistente volume *Musées. Enquête internationale sur la réforme des galeries publiques*, che si pose l'obiettivo di «creare un movimento d'opinione fra gli addetti ai lavori» e di riferire le strategie di rinnovamento avviate, sulla base dell'indagine svolta in Francia, Stati Uniti e nei principali paesi europei¹¹. Si legge nella premessa:

L'enquête par laquelle nos *Cahiers* rompent le trop long silence que sa préparation avait imposé peut être assurée d'avoir au moins un mérite, celui de l'opportunité. Les galeries publiques sont, en effet, l'objet, depuis quelque temps, d'un intérêt grandissant et, il faut bien le dire, assez nouveau. Leur perfectionnement, leur réforme font maintenant partie des préoccupations du grand public, tandis qu'amateurs et conservateurs discutent avec passion les principes de la "muséographie". Car un vocabulaire spécial s'est créé, c'est-à-dire, à la mode de ce temps, une *science*. Qu'on s'en félicite ou qu'on le regrette, le XXe siècle a bien des chances de porter l'épithète de "siècle des musées"¹².

Il compito di delineare la situazione dei musei italiani fu svolto dall'archeologo Francesco Pellati, ispettore superiore della Direzione Generale di Antichità e Belle Arti, che nella sua trattazione sostenne:

Dans la création de nouveaux musées, aussi bien que dans l'agrandissement et la réorganisation de ceux qui existent déjà, *l'Italie ne peut se soustraire à la tradition*, il lui faut respecter les caractères historiques de ces différents apports, les particularités qui, dans chaque région de la péninsule, sont l'héritage des anciennes civilisations¹³.

⁹ Sul ruolo educativo dei musei negli Stati Uniti tra il 1870 e il 1945 cfr. Lewis Low 1948; Dragoni 2015, pp. 158-161.

¹⁰ Loring 1927, in Basso Peressut 2005, p. 85.

¹¹ Cecchini 2013, p. 60. L'importante volume, di 393 pagine e 64 illustrazioni, fu pubblicato come tredicesimo numero dei «Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts», distribuito ogni anno agli abbonati della «La Gazette des Beaux-Arts». Cfr. anche Dragoni 2010, p. 17.

¹² *Musées. Enquête internationale sur la réforme des galeries publiques* 1930, s.p. (il corsivo è nel testo).

¹³ Pellati 1930, p. 160 (il corsivo è nel testo). Cfr. anche Huber 1997, pp. 42-44.

Tra gli allestimenti museali menzionò proprio il Museo Nazionale di Palermo¹⁴, appena riordinato dalla giovane ispettrice Maria Accascina, che – com'è stato recentemente notato – «sembra essere, allo stato attuale degli studi, un caso quasi unico per la sintonia con le linee di riforma che l'OIM va proponendo»¹⁵.

2. Il Museo Nazionale di Palermo e l'ordinamento di Antonino Salinas

La storia del Museo Nazionale di Palermo ha inizio nel 1866 quando, subito dopo la soppressione delle Congregazioni religiose e la confisca dei loro beni, la Casa dei Padri della Congregazione di San Filippo Neri detta “dell'Olivella” fu destinata ad accogliere le collezioni del Museo dell'Università e le altre collezioni artistiche incamerate dallo Stato per effetto del Regio decreto del 7 luglio 1866, n. 3036¹⁶.

A dare fin dall'inizio prestigio scientifico e funzionalità moderna all'istituzione fu Antonino Salinas, palermitano di nascita ma mitteleuropeo di formazione, che ne fu direttore dal 1873 al 1914, anno della sua morte¹⁷.

Durante il suo lungo mandato Salinas, in linea con quanto già dal periodo immediatamente postunitario andava compiendo la storiografia artistica siciliana, perseguì l'indirizzo metodologico di mettere in risalto i caratteri distintivi della cultura isolana, allo scopo di conquistarle una posizione autonoma e riconoscibile nel più ampio quadro nazionale, secondo quello spirito identitario che caratterizzava l'Italia nell'età giolittiana. «Il Museo palermitano – scrisse, con intento spiccatamente programmatico, nella sua *Breve guida del Museo Nazionale di Palermo* del 1901 – io mi proposi che dovesse servire a dare una immagine completa della storia delle arti, delle industrie e della vita siciliana dai tempi remotissimi fino ai nostri giorni»¹⁸. Per questo motivo si prefissò di ottenere ed esporre tutti i documenti utili ad illustrare la vita artistica e civile della Sicilia. Chiarì lui stesso:

Fedele a quel programma lungi dal rinchiudermi in una esclusiva adorazione del mondo classico, raccolsi nel museo avanzi delle arti medievali e moderne, feci collezioni di maioliche siciliane, di intagli di legno, di cornici, di lavori di ferro battuto, di ricami e di

¹⁴ Pellati 1930, p. 164.

¹⁵ Cecchini 2013, p. 64.

¹⁶ Il primo direttore fu Giovanni D'Ondes Reggio, subito seguito dall'archeologo Giovanni Fraccia. Sulla storia del museo e sul primo ordinamento scientifico cfr. Abbate 1990; Biondo 1997. Si vedano anche Moscati, Di Stefano 1991; Martorelli 2007, pp. 22-20; Cinà 2014.

¹⁷ Su Antonino Salinas (Palermo 1841-Roma 1914) cfr. Salinas 1976-1977; Cimino 1985; De Vido 1993; Villa 2012; Spatafora, Gandolfo 2014. Si vedano anche: Bruno 2004, pp. 270-279; Levi 2009; Bajamonte 2014; Cinà 2014.

¹⁸ Salinas 1901, p. 10.

merletti, e vi collocai, non senza gravi difficoltà due intere cappelle con istucchi di Giacomo Serpotta. E per quanto mi fu possibile, raccolsi costumi siciliani, utensili, ceramiche anche contemporanee nelle quali spesso sopravvivono antiche forme classiche e medievali. Così pure iniziai una serie di ricordi storici di ogni genere, in originali o in fac-simili, aiutato in questo dalla liberalità del Dr Giuseppe Lodi, di Monsignor Lagumina, dei fratelli Campo e di altri egregi cittadini¹⁹.

A lui si devono quindi numerosissime acquisizioni di reperti archeologici e di testimonianze che abbracciano i più disparati aspetti della storia e della cultura siciliana, dai manufatti preistorici in pietra, alle maioliche arabe, ai dipinti di Antonello da Messina, ai merletti settecenteschi²⁰. Un'innata curiosità e la consapevolezza dell'importanza di uscire dai confini isolani per specializzarsi ed ottenere gli strumenti utili per una conoscenza profonda delle cose e della realtà siciliana lo spinsero a viaggiare moltissimo, ad esplorare archivi, musei stranieri, a mantenere costanti contatti con studiosi di varie parti del mondo. Visitò in particolare i musei di Parigi, Londra, Berlino e Vienna. Alcuni appunti, raccolti durante questi viaggi, mostrano come il suo interesse fosse anche quello di rintracciare e schedare opere siciliane nei depositi di quei musei²¹. È il caso dei frammenti provenienti dalla tomba di Enrico VI della Cattedrale di Palermo finiti al British Museum di Londra nel 1878: Salinas fu il primo studioso siciliano a prendere appunti su questi tessuti e a individuare e far fotografare le due infule della mitra dello stesso Enrico VI, ridotta a brandelli²².

La volontà di mettere in risalto i caratteri identitari dell'arte siciliana emerge con forza anche nel gravoso compito di organizzare il disparato materiale che era raccolto nel museo. La consistenza delle collezioni e l'ordinamento adottato da Salinas si evincono dalle due guide del museo edite rispettivamente nel 1875 e nel 1882, alle quali, in considerazione della crescita della collezione, seguì una terza edizione, riveduta e aggiornata nel 1901²³. Da esse risulta che nel primo cortile e nell'area del pianterreno furono sistemati marmi, lapidi e frammenti architettonici medievali e moderni, tra i quali il *S. Giorgio* di Antonello Gagini. Dal secondo cortile iniziava la sezione archeologica che raggiungeva l'apice nella celebre Sala delle Metope. Al primo piano il percorso in senso antiorario comprendeva la Galleria del Medioevo, dominata dal calco in gesso dell'iscrizione rinvenuta alla Cuba, con materiali disparati e non sempre attinenti al periodo (fig. 1), la Sala Araba, il corridoio con i vasi dipinti e altri pezzi

¹⁹ Salinas 1901, pp. 11-12.

²⁰ Sulle acquisizioni e la politica di incremento delle collezioni museali di Antonino Salinas cfr. De Vido 2001; Cina 2014.

²¹ Palermo, Archivio del Museo Archeologico Regionale Antonino Salinas (d'ora in poi AMARPa), *Appunti scientifici del Pro. Salinas. Documenti siciliani di storia e archeologia raccolti in un viaggio fatto nel 1907 a Parigi, Londra, Berlino, Vienna*, b. 736.

²² Sui resti del corredo funerario di Enrico VI cfr. Bruno 2006b. Sull'interesse della storiografia artistica siciliana del Novecento per i manufatti provenienti dalle officine regie di età normanna si veda Bruno 2006a.

²³ Salinas 1875; 1882 e 1901.

archeologici tra cui il famoso *Ariete* di bronzo del Castel Maniace, parte della collezione etrusca Casuccini, e il Gabinetto Numismatico. Al secondo piano era organizzata la pinacoteca, che esponeva la produzione siciliana in sale divise ancora per temi secondo un ordinamento cronologico: Scuola Bizantina, Scuola Siciliana (XIV-XVI secolo), Scuola Siciliana (XV-XVI secolo), Sala Aniemo, Gabinetto Malvagna, Sala Novelli, Scuole diverse, Gabinetto Gallo e tre sale con i Quadri Moderni (XVII-XIX secolo).

Una grande attenzione fu riservata alla Sala Araba (figg. 2-3) – allestita con l'autorevole consulenza di Michele Amari²⁴ e presentata solennemente al re Vittorio Emanuele III nel 1901²⁵ – «riconoscendo nella connotazione mediterranea dell'Isola e nell'apporto della civiltà araba gli elementi che, uniti a quelli continentali, avevano determinato la peculiare identità della Sicilia»²⁶. La sala, stracolma di opere d'età arabo-normanna, ospitava tra numerosi metalli e oggetti di fattura islamica di epoche diverse, un monumentale calco in gesso di un particolare del soffitto della Cappella Palatina, una copia a mosaico del ritratto di Ruggero II della chiesa di S. Maria dell'Ammiraglio, le tavole con le insegne del Sacro Romano Impero tratte dalla imponente opera *Die kleinodien des Heil. Römischen Reiches Deutscher Nation* – pubblicata a Vienna nel 1864 dal tedesco Franz Bock, studioso e collezionista di tessuti medievali – ed ancora il celebre Vaso delle officine Malaga²⁷.

Nell'allestire il museo, Salinas si impegnò fin dall'inizio, come precisò lui stesso,

ad esporre al pubblico nel modo che fosse meno male, quasi tutti gli oggetti che erano prima chiusi in magazzini. Così poterono vedersi per la prima volta le sculture moderne, le antiche iscrizioni siciliane, gran parte degli oggetti del medio evo, gli ori, le gemme, una scelta di monete siciliane e moderne e un numero rilevante di quadri. Anzi perché questi non fossero danneggiati dallo stare accatastati gli uni sugli altri, si è procurato di appenderli tutti, anche in posti poco favorevoli per luce²⁸.

Non mancavano inoltre ricostruzioni d'ambiente come nella «rifazione ideale di una camera da letto di famiglia patrizia siciliana del Settecento e la collezione di trine e dei ricami», segnalata da Sebastiano Agati in una delle migliori e dettagliate guide dell'epoca, *Il Cicerone per la Sicilia*, pubblicata a

²⁴ Cfr. *Lettere* 1985, pp. XXXVIII-XXXIX.

²⁵ *L'amministrazione delle Antichità e Belle Arti in Italia* 1902, p. 209.

²⁶ Cinà 2004, p. 471.

²⁷ Cfr. Bruno 2006b, in particolare pp. 283-286. Le fotografie dei vecchi allestimenti sono conservate presso l'Archivio Fotografico del Museo Archeologico Regionale Antonino Salinas di Palermo. Le opere esposte nella sala provenivano dal Museo Martiniano, dal Museo Salnitriano, dalla collezione del cavaliere Nicola Iacovelli e dalla collezione d'arte islamica di Antonino Pietro Paternostro. Cfr. anche Bajamonte 2014, p. 462.

²⁸ Salinas 1873, p. 34. Cfr. anche Biondo 1997, p. 12.

Palermo nel 1907 a firma di Enrico Mauceri, autore dell'*Introduzione*, e dello stesso Agati che scrisse gli itinerari storico-artistici²⁹.

Il risultato fu quello di affollare eccessivamente le sale conferendo al museo quell'aspetto di «disordine» e «confusione», quell'«atmosfera da soffitta polverosa» e da «magazzino congestionato» che, negli anni Trenta del Novecento, venne più volte sottolineato anche dalla stampa nazionale³⁰.

Continuatore del riordinamento del museo compiuto da Salinas fu l'archeologo Ettore Gabrici, nominato direttore nel 1914 per volontà dell'allora ministro Corrado Ricci³¹. Notevole fu il suo impegno nel lavoro di catalogazione, riallestimento e incremento delle collezioni museali, attestato dalle relazioni periodicamente trasmesse alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, nelle quali affiora il grave stato di incuria in cui aveva trovato il museo. A proposito della pinacoteca, il direttore osservò che le raccolte medievali e moderne erano ammassate o disposte in file lungo i corridoi «a guisa di magazzino d'antiquario»³². Già allora si riteneva che il problema principale fosse costituito dall'esiguità degli spazi e che solo quando fosse avvenuto «il passaggio di questa pinacoteca con le collezioni accessorie nel monumentale palazzo Abbatellis [...] i due musei che oggi stanno a disagio in questo edificio avrebbero potuto guadagnare spazio e soddisfare le esigenze della estetica»³³.

L'operazione di «sfollamento» iniziò nel febbraio 1927 quando alla direzione subentrò Enrico Brunelli, commissario per gli oggetti d'arte medievali e moderni della Sicilia³⁴. Fu proprio lui a sollevare il problema «delle ristrettezze e della disorganizzazione» del Museo di Palermo con la Direzione Generale di Antichità e Belle Arti, considerando una delle cause principali il «disordine» che regnava nei magazzini³⁵. «È ammassato confusamente materiale di ogni

²⁹ Mauceri, Agati 1907, p. 88.

³⁰ Ciccone 1930. Cfr. anche *Il piano di riordinamento del Museo 1929; La risurrezione del Museo di Palermo 1929; Mata 1929; Brunelli 1930a; L'arte siciliana nella Pinacoteca di Palermo 1930; S.E. Di Marzo inaugura al Museo Nazionale le opere di riordinamento della Pinacoteca e del Tesoro 1930; La solenne inaugurazione delle nuove pregevoli sale del Museo Nazionale alla presenza di S.E. Di Marzo 1930.*

³¹ Su Ettore Gabrici (Napoli 1868-Palermo 1962) cfr. Caruso 2013.

³² Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale di Antichità e Belle Arti (d'ora in poi ACS, MPI, AABBA), divisione I, 1908-1924, b. 208, *Lo stato delle collezioni, provvedimenti urgenti*, 10 dicembre 1914, citato in Caruso 2013, p. 41.

³³ *Ibidem*. Per fare fronte a tale problema furono numerose le soluzioni proposte fin da subito: dopo la destinazione a Palazzo delle Poste dell'area del Palazzo Monteleone, contiguo all'edificio dell'Olivella, dove si sarebbe potuto facilmente realizzare l'ampliamento del museo, e l'ipotesi di Palazzo Abbatellis, che era già deposito del museo, avanzata in origine da Cesare Matranga, se ne aggiunsero altre, come quella del soprintendente Roberto Salvini, che considerava più idoneo Palazzo Steri. ACS, MPI, AABBA, divisione I, 1908-1924, b. 208, fasc. 972. Cfr. Bajamonte 2014, p. 466.

³⁴ Enrico Brunelli ricoprì la carica di direttore del Museo Nazionale di Palermo dal febbraio al novembre 1928. Sulla realtà museale a Palermo tra l'Ottocento e i primi decenni del Novecento cfr. Abbate 1990; Bruno 2001; Palazzotto 2009, pp. 233-235.

³⁵ AMARPa, b. 396, *Lettera del Real Commissario per la tutela degli Oggetti d'arte medievale e*

genere, antico, moderno, medievale, cocci, terrecotte, mattonelle, quadri – scrisse il 24 agosto del 1927 – e il disordine porta di conseguenza che lo spazio non è abbastanza sfruttato; i magazzini infatti potrebbero contenere molto più materiale di quanto effettivamente si è depositato. Pertanto chi voglia portare un principio di ordine deve cominciare dalla sistemazione dei magazzini»³⁶.

In un articolo pubblicato dal «Giornale di Sicilia» il 4 giugno 1930, le parole dello stesso Brunelli fotografavano lo stato della pinacoteca all'inizio del suo mandato.

Millecinquecento pitture, cinquecento esposte, mille accumulate – dirò meglio sepolte – nell'oscurità e nel mistero dei magazzini. Delle mille molte non meritevoli di miglior sorte, molte più o meno interessanti, alcune poche d'altissimo interesse o d'altissimo pregio. Nel complesso largamente rappresentata l'arte siciliana e abbastanza largamente le scuole continentali, ma ben scarsa in genere la rispondenza tra quantità e qualità. Assente anzi per le scuole continentali, salvo qualche rara eccezione, ogni eletta rappresentanza, e tutt'altro che espressa compiutamente la storia pittorica della Sicilia. Quali di fronte ad un tale stato di cose le riforme possibili? Da considerare il difetto di spazio, il difetto anche maggiore di mezzi economici³⁷.

In questo stesso articolo delineò il suo «programma di sfollamento», che comportò la cessione di molti dipinti al Museo Civico di Agrigento, istituito nel 1864, e al Museo Diocesano, fondato nel 1927 dal cardinale Lualdi³⁸.

Al contempo si manifestò in modo sempre più pressante l'esigenza di individuare nuovi locali per sistemare in maniera più adatta le collezioni pittoriche «accatastate in magazzini sotterranei umidissimi e assolutamente inadatti alla conservazione di tali opere»³⁹. In questo periodo fu anche preso in considerazione il Palazzo Reale di Palermo, di cui però risultò ben presto insufficiente il numero delle sale da adibire all'esposizione⁴⁰. Abbastanza condivisa da tutti invece era l'opinione che gli ambienti di Palazzo Abatellis «per la loro ampiezza e per la loro monumentalità ben si prestano alla creazione del Museo di Arte Medievale»⁴¹.

moderni Enrico Brunelli alla Direzione Generale di Antichità e Belle Arti, Palermo, 24 agosto 1927.

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ Brunelli 1930a e 1930b, p. 347.

³⁸ *Ibidem.* L'esodo delle opere continuò anche dopo la direzione di Enrico Brunelli e di Maria Accascina, con il risultato di incrementare le collezioni del Museo della Società Siciliana di Storia Patria, dove confluirono i cimeli storici (1934-35), del Museo di Arti e Tradizioni popolari Giuseppe Pitrè, che beneficiò delle raccolte etno-antropologiche (1934), della Civica Galleria d'Arte Moderna, che fondata nel 1906, formò il suo nucleo più consistente con le opere dell'Ottocento provenienti dal Museo Nazionale (cfr. Barbera 2007, pp. 40-49; Martorelli 2007, pp. 27-28).

³⁹ AMARPa, b. 396, *Lettera del Ministro Fedele al Ministero delle Finanze. Direzione Generale del Demanio*, Palermo, 26 settembre 1927.

⁴⁰ AMARPa, b. 396, *Lettera del Soprintendente Francesco Valenti al Real Commissario per le opere d'arte mobili della Sicilia*, Palermo, 4 novembre 1927.

⁴¹ *Ibidem.*

Con il successivo direttore Pirro Marconi, subentrato alla guida del museo nel 1929, furono riconsiderati criticamente i principi museografici seguiti da Salinas⁴². L'indirizzo fu quello di creare due sezioni distinte: una classica e una medievale e moderna, all'interno delle quali valorizzare le opere che si alzavano «ad un valore universale»⁴³.

Così lo stesso Marconi:

Quasi tutte le sale avevano le pareti dipinte in colore rosso scuro, pessimo per esposizioni di pitture; mura scalinate e scrostate, talune addirittura senza intonaco; aperture vecchie e cadenti; alcuni ambienti irregolari. Erano mescolati nell'esposizione quadri di scelta e di magazzino e con essi oggetti di arte decorativa e curiosità. Parte dei quadri erano sulle pareti, parte scesi, affastellati, accatastati⁴⁴.

Fu questo il motivo che spinse, tra l'inverno del 1928 e la primavera del 1929, il direttore a rappresentare al Ministero le tristi condizioni della pinacoteca e l'esigenza di un intervento risolutivo riguardante la sezione d'arte medievale e moderna. Il Ministero dell'Educazione Nazionale, in accordo con la Direzione Generale di Antichità e Belle Arti, invitò quindi la direzione del museo «a presentare un progetto dettagliato e concreto di sistemazione, ponendo a disposizione della Sezione Medievale e Moderna i locali dei due piani superiori del museo e riservando i due inferiori alle collezioni archeologiche»⁴⁵.

Marconi, definito dalla stampa nazionale il «risuscitatore» del museo⁴⁶, affidò l'incarico di redigere il progetto scientifico a Maria Accascina, che vi lavorò dall'8 maggio del 1929, dopo avere ottenuto l'approvazione dal Ministero, al giugno del 1930⁴⁷.

3. *Maria Accascina e il nuovo allestimento della sezione medievale e moderna*

Maria Accascina, giovane ispettrice del Regio Commissario Straordinario per la tutela degli oggetti d'arte, allieva di Adolfo Venturi, già per formazione aveva una visione del museo orientata verso l'importanza del suo ruolo educativo e

⁴² Su Pirro Marconi (Verona 1897-Formia 1938), direttore del Museo Nazionale di Palermo dal dicembre 1929 al gennaio 1931, cfr. Marconi 2012. Durante la direzione di Pirro Marconi, per motivi di rappresentanza, venne spostato l'ingresso principale del museo da piazza dell'Olivella a via Roma, che era divenuta da poco una delle arterie principali della città.

⁴³ *La solenne inaugurazione* 1930.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Ciccone 1930.

⁴⁶ Mata 1929.

⁴⁷ AMARPa, b. 396, *Progetto per il nuovo ordinamento della Pinacoteca al Direttore del Museo Nazionale di Palermo*, Palermo, 2 maggio 1929 (protocollo n. 912 del 27-5-1929); AMARPa, b. 396, *Lettera del R. Commissariato Straordinario*, Palermo, 12 giugno 1929.

della necessità di adeguarne l'impostazione al mutare dei tempi⁴⁸. Nel 1891 il suo maestro scriveva infatti: «Le Gallerie dovrebbero essere come organismi viventi, seguire le tendenze degli studi, trarre pro da ogni ricerca e d'ogni scoperta, riflettere nel modo più completo lo sviluppo della storia artistica»⁴⁹.

La necessità di dare alle collezioni del Museo Nazionale di Palermo un nuovo ordinamento e di migliorarne la fruizione da parte del pubblico condusse la giovane studiosa alla stesura di un programma di trasformazione dello spazio museale e di redistribuzione delle collezioni secondo rinnovati criteri.

Il progetto, illustrato nella relazione del 2 maggio 1929, fu pubblicato nel mese di marzo del 1930 sul «Bollettino d'Arte del Ministero dell'Educazione Nazionale», corredato dalla planimetria del museo e integrato con la descrizione dei lavori realizzati (fig. 3)⁵⁰.

Nel progetto erano forniti in maniera dettagliata e puntuale i criteri generali a cui intendeva attenersi e i vantaggi che ne sarebbero derivati. Il suo intento era di fornire un percorso che permettesse di seguire lo «svolgimento della pittura siciliana dalle prime forme bizantineggianti alle ultime neoclassiche», sulla base di un ordinamento cronologico e per scuole e di una rigorosa selezione mirata non alla quantità ma alla qualità delle opere (figg. 4-7)⁵¹.

Le sue proposte operative derivavano dall'assoluta padronanza della cultura figurativa siciliana e dalla diretta conoscenza delle opere conservate nel museo palermitano. Per questo motivo, in relazione alla pinacoteca, il suo indirizzo fu di «separare rigorosamente i quadri dimostrativi della pittura siciliana e raggrupparli cronologicamente» e di «procedere per tutti gli altri quadri a un rigoroso raggruppamento per scuole»⁵². Al contempo, nell'ottica di rendere chiaro lo sviluppo della pittura siciliana che fu alimentata anche da influssi stranieri, si propose di inserire nel percorso quelle opere delle scuole continentali

⁴⁸ Per un profilo biografico e intellettuale di Maria Accascina (Napoli 1898-Palermo 1979) cfr. Di Natale 2007 e 2008. Maria Accascina fu assunta nella Real Amministrazione delle Belle Arti in qualità di ispettore addetto al Real Commissariato per la tutela degli oggetti d'arte in Sicilia nel 1927.

⁴⁹ Di Macco 2008, p. 219.

⁵⁰ AMARPa, b. 396, *Progetto per il nuovo ordinamento della Pinacoteca al Direttore del Museo Nazionale di Palermo*, Palermo, 2 maggio 1929. La relazione, datata il 2 maggio 1929, fu protocollata dalla Direzione del Museo Nazionale il 27 dello stesso mese. Il progetto fu immediatamente approvato dal Ministero della Pubblica Istruzione, come si desume dalla lettera del Commissariato Straordinario per la tutela degli oggetti d'arte della Sicilia del 12 giugno 1929, nella quale è anche espresso grande compiacimento per il lavoro di catalogazione della Sala detta del Tesoro, contenente oreficerie, avori medievali e moderni (AMARPa, b. 396, *Lettera del R. Commissariato Straordinario*, Palermo, 12 giugno 1929). Nel 1930 fu pubblicato sul «Bollettino d'arte del Ministero dell'Educazione nazionale»: Accascina 1930b. Al termine dei lavori, Maria Accascina scrisse una lunga e dettagliata relazione, firmata e datata 25 giugno 1930, conservata in forma dattiloscritta tra gli atti del Museo Nazionale (AMARPa, b. 396, *Relazione di Maria Accascina indirizzata al Direttore del Museo Nazionale*, Palermo, 25 giugno 1930), nella quale indicò in modo puntuale i lavori compiuti in ogni ambiente.

⁵¹ Accascina 1930b, p. 385.

⁵² *Ibidem*.

che avevano avuto un peso decisivo negli esiti dell'arte dell'Isola⁵³. Le sue decisioni sui vari aspetti dell'allestimento erano in linea con quanto veniva raccomandato anche a livello internazionale ormai da diversi anni.

4. Una «coraggiosa selezione delle opere»

Il primo aspetto preso in considerazioni da Maria Accascina riguardò il caotico accumulo di opere d'arte nelle sale, cioè quell'«ecombrement», che fu una delle denunce più forti emerse dall'*Enquête* del 1930⁵⁴.

Da documenti inediti, rinvenuti nell'Archivio del Museo Archeologico Regionale Antonino Salinas di Palermo, risulta che già nel 1914 l'ispettore Ugo Nebbia avesse sottolineato in una sua lettera al Soprintendente delle Gallerie di Palermo l'opportunità di procedere ad una incisiva selezione delle opere da esporre:

un'ulteriore selezione, basata sul criterio di ciò che deve essere una pubblica pinacoteca, e non una semplice quadreria annessa ad un Museo così importante come quello di Palermo, può ancora diminuire di un terzo almeno i 543 quadri ora esposti; senza per questo diminuire l'interesse della pinacoteca stessa, sia come mostra pittorica in genere, sia come rappresentazione in particolare della pittura siciliana. Un'ulteriore limitazione della pinacoteca, ripeto, non ne diminuirebbe l'importanza, la quale, se non è altissima rispetto alla maggior parte delle nostre pubbliche Gallerie, ha però quanto basta per affermare come anche il Museo di Palermo possieda e possa offrire al pubblico ed agli studiosi una collezione pittorica degna di riguardo. L'eliminazione di opere di dubbio valore o di limitato interesse permetterebbe in parte una migliore collocazione delle altre, sotto i riguardi della luce e del decoro armonico degli ambienti; vale a dire permetterebbe una miglior presentazione all'esame del visitatore di tutte le opere degne davvero⁵⁵.

In questa lunga lettera Nebbia scese anche nei dettagli proponendo precise modifiche. La sua proposta prendeva in esame per primo il Corridoio dei Primitivi, dove «l'eliminazione di qualche opera di minor valore, o di dubbia autenticità, permetterebbe di fare entrare in questo primo corridoio alcune delle opere che cronologicamente e stilisticamente vi dovrebbero entrare. Tali quelle del Quartararo e del Ruzzolone che si trovano nella contigua sala De Pavia»⁵⁶. Si soffermò poi sulla sala intitolata a De Pavia, di cui notò «le condizioni di luce ed anche murarie particolarmente infelici, per non dire addirittura

⁵³ Ivi, p. 393.

⁵⁴ Reinach 1930; cfr. anche Dalai Emiliani 2008, p. 14.

⁵⁵ AMARPa, b. 396, *Lettera dell'ispettore Ugo Nebbia al Soprintendente delle Gallerie di Palermo*, s.d (ma giugno 1914). Su Ugo Nebbia (Perugia 1880-Genova 1965) cfr. Cara 2013.

⁵⁶ AMARPa, b. 396, *Lettera dell'ispettore Ugo Nebbia al Soprintendente delle Gallerie di Palermo*, s.d (ma giugno 1914).

inadatte ad una Pinacoteca» e fece proposte migliorative in tal senso⁵⁷. Nella sua visione quest'ambiente sarebbe dovuto diventare la «sala del Cinquecento siciliano», accogliendo le opere più notevoli della «Sala Scuole diverse». In tal modo si sarebbe anche potuto sgombrare parte della Galleria, che era in ottima condizione di luce e di decoro, dove Nebbia proponeva «di collocare, nelle migliori condizioni possibile, il Novelli coi principali rappresentanti del periodo seicentesco siculo-fiammingo»⁵⁸, trasferendolo dal salone dov'era collocato fino a quel momento, che presentava al contrario cattive condizioni di luce ed era sovraffollato di quadri di diverso valore. L'idea era dunque quella di «creare un salone degno della Pinacoteca e dell'artista al quale la nuova sede sarebbe consacrata»⁵⁹. L'ispettore avanzò inoltre l'ipotesi di utilizzare quel salone come «esposizione-deposito di opere ingombranti o di limitato interesse»⁶⁰. Nello specifico propose

di adattare alle pareti od al centro un particolare sistema a telai girevoli, che permettesse di costituire in questo ampio locale il vero deposito della pinacoteca, dove possano essere visibili le numerose opere, le quali, senza avere particolare interesse per il consueto visitatore, tuttavia non meritano di essere sepolte nei magazzini. Potrebbe anzi, ripeto, essere questo il vero magazzino nel quale, escluse tutte le opere effettivamente trascurabili, l'accesso e lo studio non ne sia vietato a chi ne fa richiesta, ma ordinariamente non compreso nel «giro» dei visitatori del Museo, ai quali, credo fin inutile affermarlo, converrebbe sempre presentare, non un affollamento di opere, ma soltanto quelle più *significantive*, esposte e collocate nel miglior modo possibile per apprezzarne l'interesse⁶¹.

Questa politica di «sffollamento su larghissima scala» fu ampiamente sostenuta alla fine degli anni Venti, e alcune delle soluzioni proposte da Nebbia trovarono posto, in una forma ben articolata, nel progetto di Maria Accascina.

La studiosa si impegnò fin dall'inizio a effettuare «una coraggiosa selezione» dei dipinti da esporre in mostra per rendere meno faticosi i percorsi di visita e per mettere in risalto le opere di maggior pregio secondo l'indirizzo allora prevalente nel contesto nazionale e internazionale⁶². A guidare le scelte di Maria Accascina era la ferma convinzione che la pinacoteca del Museo Nazionale di Palermo potesse avere interesse solo quando rappresentasse «compiutamente la pittura siciliana nei suoi tentativi e nelle sue conquiste»⁶³. Per questo motivo sostenne che bisognava «indulgere a quadri anche mediocri di pittori siciliani che possano valere a chiarire un determinato momento pittorico e usare rigore

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² AMARPa, b. 396, *Progetto per il nuovo ordinamento della Pinacoteca al Direttore del Museo Nazionale di Palermo*, Palermo, 2 maggio 1929. Accascina 1930b, p. 385.

⁶³ *Ibidem.*

maggiore per quadri che rappresentino assai miseramente scuole in altri musei d'Italia ben definite»⁶⁴.

Una selezione accurata delle opere proposte al pubblico e la loro collocazione in posizione isolata all'interno delle sale allo scopo di sottolinearne l'importanza e facilitarne la lettura costituì anche in seguito la linea museologica comune perseguita negli interventi museali postbellici in Italia.

5. *La bipartizione delle collezioni*

Nell'allestimento trovano riscontro anche altri precetti museografici che si andavano diffondendo in quel periodo.

In primo luogo fu perseguito il proposito di adottare un sistema che distinguesse le collezioni per il pubblico generico e quelle per il pubblico specializzato, sulla scia del modello americano del doppio percorso, che già nel 1916 era stato applicato all'interno del Cleveland Museum of Art⁶⁵.

Questo principio derivava dalle teorie – già avanzate nella seconda metà dell'Ottocento da Louis Agassiz e riprese da George Brown Goode e William Henry Flower, direttore del Natural History Museum di Londra – che suggerivano la divisione tra collezioni di studio (*study series*) ed esposizioni per il pubblico non specializzato (*exhibition series*)⁶⁶. Per primo fu Louis Agassiz, naturalista svizzero, fondatore nel 1859 del Museum of Comparative Zoology di Harvard, a proporre uno schema basato sulla distinzione tra la serie, sufficientemente rappresentativa, di opere scelte da mostrare al pubblico generico e quella, di maggiore entità, destinata agli studiosi e organizzata per la consultazione. La stessa scelta, adottata e sistematizzata nel Natural History Museum di Londra nel 1886, fu introdotta con successo da Wilhelm von Bode a Berlino alla fine del secolo⁶⁷.

Tale concetto trovò una teorizzazione negli scritti dell'architetto Sidney Fiske Kimball, direttore dal 1925 al 1955 del Philadelphia Museum of Art, che fissò in forma definitiva i principi programmatici del museo d'arte moderno⁶⁸.

Alla base della nuova teoria si poneva la considerazione – chiaramente espressa da Clarence S. Stein nel suo celebre scritto *The Art museum of*

⁶⁴ *Ibidem.* Accascina 1930b, pp. 385-386.

⁶⁵ Come mette in evidenza Patrizia Dragoni (2015, p. 170), il Cleveland Museum of Art può considerarsi il «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”». Cfr. anche Basso Peressut 2005, pp. 31-34 (con bibliografia infra).

⁶⁶ Basso Peressut 2005, pp. 17-18; Dragoni 2015, pp. 169-170.

⁶⁷ Cfr. anche Dragoni 2015, pp. 169-170.

⁶⁸ Kimball 1929, pp. 559-580, tradotto e pubblicato in Basso Peressut 2005, pp. 39-46.

Tomorrow del 1930 – che «i musei d'arte attraggono gruppi diversi di persone con interessi differenti: il pubblico generico li visita per passare il tempo libero o per trovare ispirazione osservando le esposizioni; studiosi ed esperti per informarsi o approfondire le proprie conoscenze»⁶⁹. Lo stesso Stein, nel suo scritto, partendo da questa premessa, propugnò il suo «museo di domani» in un luogo distinto in «Museo per il pubblico: museo per la contemplazione» e in «Museo per gli studiosi: un museo didattico», il primo selettivo, il secondo comprensivo⁷⁰.

Maria Accascina, aderendo a questi precetti, assimilati anche indirettamente grazie ad una costante attenzione e vivace curiosità verso quanto accadeva in campo internazionale, nella sua relazione del 1929 sostenne la necessità di realizzare all'interno del museo un «magazzino per gli studiosi», cioè una sala – di cui peraltro c'era la disponibilità al secondo piano dell'edificio – dove fossero riunite le opere da lei considerate «di scarto» perché avrebbero appesantito il percorso pur essendo di qualche interesse per gli studiosi e per l'avanzamento della ricerca⁷¹. «Ciò lascerebbe libertà e serenità maggiore nella scelta dei quadri da esporre – scrisse nel 1929 nel progetto del nuovo ordinamento della pinacoteca – e toglierebbe l'inconveniente di precludere agli studiosi una parte di pitture suscettibile ancora di eventuali ricerche»⁷². Diede così forma all'idea espressa da Ugo Nebbia un decennio prima di riservare un ambiente esclusivamente agli studiosi, in modo che la scelta di esporre le opere note e attestate dalla critica non precludesse a loro la possibilità di sottoporre a nuove ricerche quadri di indubbia attribuzione.

La sua proposta si concretizzò nell'analisi accurata dei numerosi spazi, spesso non idonei, allora adibiti a magazzini e nell'individuazione di una serie di soluzioni metodologiche illustrate nella *Relazione sull'ordinamento dei magazzini del Museo Nazionale contenente materiale medievale e moderno*, rintracciata tra i documenti dell'Archivio del Museo Archeologico Regionale Antonino Salinas di Palermo⁷³.

In essa la studiosa sottolineava che raramente le opere conservate nei magazzini erano fornite di numero di inventario e che lo scopo di essi non doveva essere quello «di seppellire per sempre gli oggetti, rendendone impossibile ogni ulteriore esame, ed abbandonandoli alla lenta rovina del tempo»⁷⁴. Suggeriva quindi una prima indicazione di metodo per metterli in ordine distinguendo

⁶⁹ Basso Peressut 2005, p. 53.

⁷⁰ Ivi, p. 55.

⁷¹ AMARPa, b. 396, *Progetto di Maria Accascina per il nuovo ordinamento della Pinacoteca al Direttore del Museo Nazionale di Palermo*, Palermo, 2 maggio 1929; Accascina 1930b, p. 386.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ AMARPa, b. 396, *Relazione di Maria Accascina sull'ordinamento dei magazzini del Museo Nazionale contenente materiale medievale e moderno*, giugno 1930.

⁷⁴ Ivi, p. 3.

fra rottami ed oggetti fuori d'uso, che è d'uopo siano messi a parte, od alienati, e che in ogni modo ingombrano inutilmente i locali, rubando spazio, e quei materiali che è impossibile collocare nelle sale di esposizione, dato che la precedenza e la scelta sono date alle opere più significative e più ricche di valore, ma che non sono da dimenticare o da disprezzare, che hanno un loro interesse ed una loro importanza, che debbono essere salvaguardati dalla rovina e dalla dispersione e debbono essere collocati in modo da essere facilmente sottoposti ad esami od a revisioni, e disposti in modo razionale, con tutta la cura⁷⁵.

Una seconda indicazione riguardava gli aspetti conservativi e microclimatici degli ambienti:

inoltre è necessario, come minimo provvedimento, che gli oggetti da magazzino siano posti in locali asciutti e puliti, resi adatti all'uopo, e siano descritti, elencati, anche se non inventariati; e non accatastati alla rinfusa, sì che uno rechi danno all'altro, ma disposti in modo da potere essere esaminati, per ragioni di studio, o controllati per ragioni amministrative⁷⁶.

Come soluzioni per il caso specifico del Museo Nazionale, propose di distinguere due gruppi di magazzini, l'uno di arte classica e l'altro di arte medievale e moderna, attribuendo alle opere contenute in ciascuno numerazioni diverse. A loro volta, i magazzini di arte medievale e moderna sarebbero dovuti essere divisi in «magazzini per quadri» e «magazzini per scarti vari»⁷⁷. Fatte queste distinzioni, scese nei particolari e, se per le tele irrimediabilmente guaste e corrose dispose che andassero in un magazzino inaccessibile, suddivise tutti gli altri quadri in vari gruppi in rapporto al loro valore storico e ne indicò la collocazione precisa⁷⁸. Il primo gruppo di opere, che doveva radunare le pitture «di particolare interesse per lo studio di limitati problemi d'arte», sarebbe stato esposto nel «magazzino degli studiosi», un grande spazio situato al secondo piano dove «i quadri debbono essere sempre visibili e, malgrado la stanza sia vasta e alta, dato il numero dei quadri sarà necessario provvedere alla formazione di telai da supporto. Naturalmente nella disposizione dei quadri non si terrà conto né di spaziatura, né di studiata illuminazione»⁷⁹.

La studiosa si propose inoltre di applicare un nuovo sistema per la conservazione dei quadri nei magazzini, che descrisse nella sua relazione:

Il magazzino si dividerebbe in quattro quarti, due quarti in linea diagonale verrebbero ad essere occupati dai quadri. I quadri mediante uncini verrebbero ad essere sostenuti a bastoni traversi in modo da mantenere l'appiombato. A seconda la maggiore o minore altezza dei quadri l'uncino avrebbe la maggiore o minore altezza per raggiungere il bastone. In tal modo ogni tela sarebbe libera da sovrapposizione e avrebbe una sua piccola zona da renderne possibile il movimento. Qualora si volesse vedere un'opera basterebbe staccare l'uncino e trarla nella metà di stanza libera. Il sistema semplice e di poca spesa permetterebbe di

⁷⁵ Ivi, pp. 3-4.

⁷⁶ Ivi, p. 4.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Ivi, pp. 5-6.

⁷⁹ Ivi, p. 6.

mantenere in condizioni igieniche la stanza perché facilmente si potrebbe procedere alla pulizia degli ambienti spostando i quadri negli spazi liberi⁸⁰.

Infine sostenne da un lato la necessità di «formare singoli elenchi delle opere contenute nei magazzini, elenchi che costituirebbero un rapido mezzo di riscontro e di ricerca», dall'altro il vantaggio di assecondare le richieste di prestito di opere per motivi di arredo in modo da liberare così il più possibile i magazzini⁸¹.

Negli anni Trenta il sistema della distinzione delle due collezioni (*study series* e *exhibition series*) e l'importanza di rendere chiaro ed efficace il percorso espositivo furono tra i temi più presenti negli scritti di museologia nel contesto internazionale, ma anche oggetto di discussione in ambito italiano.

Su «Costruzioni-Casabella» del febbraio 1934 si legge:

Siccome la maggior parte dei musei soffre dell'eccessiva ricchezza del materiale vi è soltanto un rimedio: la collezione esposta e la collezione di studio che sarà consultata in pace da pochi specialisti. Non importa tanto che gli oggetti siano ordinati secondo punti di vista storici, geografici, tecnici od artistici; l'essenziale è che questo ordine sia chiaro e perspicuo, che il visitatore si ricordi anche più tardi quali sculture ha visto su una parete, quali ceramiche in una vetrina, quale forma avesse un armadio, quale ornamento un cassone, invece di serbare un ricordo confuso di un magazzino di mobili, di una catasta di stoffe, di un cumulo di bicchieri, di un groviglio di collane australiane⁸².

La sperimentazione attuata nel museo palermitano rimase tuttavia un caso quasi isolato. Pochi anni dopo l'ordinamento di Maria Accascina il principio della separazione delle collezioni fu sancito da Guglielmo Pacchioni negli atti del Congresso Internazionale di Museografia di Madrid del 1934⁸³ e illustrato nell'articolo *Coordinamento dei criteri museografici*, pubblicato su «Le Arti» nel 1939, per poi essere da lui stesso applicato nel riordinamento del Palazzo Ducale di Mantova, della Galleria Sabauda di Torino, del Broletto di Novara e del Museo della Ceramica di Pesaro⁸⁴.

6. *Mise en valeur des oeuvres d'art*

All'interno del Museo Nazionale si profilava così un nuovo stile di presentazione, basato oltre che sul diradamento delle opere sulle pareti – «i quadri sono esposti spaziosamente, in modo da evitare noie visive» scriveva

⁸⁰ Ivi, p. 7.

⁸¹ Ivi, pp. 7-8.

⁸² Moses 1934, in Basso Peressut 2005, p. 113.

⁸³ Cfr. Dalai Emiliani 2008, p. 24-29.

⁸⁴ Pacchioni 1938-1939.

Maria Accascina – sull'eliminazione «di tutti gl'inutili oggetti di arte minore spesso di assai discutibile valore artistico» e sull'uso di una luce calda e dorata ottenuta «mediante opportuni tendaggi»⁸⁵, anche sul principio dell'isolamento dei capolavori, motivato dalla condivisione della loro importanza per la funzione didattica e comunicativa del museo. Quest'indicazione operativa era già assimilata in Italia, come mostrano il riallestimento della Pinacoteca di Brera eseguito da Corrado Ricci nel 1907, dove era particolarmente ammirata la sala con lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello, e tra gli esempi stranieri la sala dedicata a *Las Meninas* di Velázquez del Museo del Prado di Madrid, lo spazio riservato alla *Ronda di notte* di Rembrandt del Rijksmuseum di Amsterdam.

L'isolamento dei capolavori rispondeva anche al concetto di *mise en valeur des oeuvres d'art*, che fu uno dei temi trattati al convegno di Madrid del 1934 e al quale Frederik Schmidt-Degener dedicò un intervento, poi pubblicato negli atti⁸⁶.

Animata da questi convincimenti e spinta dalla volontà «di creare intorno all'opera d'arte il più perfetto ambiente spirituale», Maria Accascina realizzò nel piano della pinacoteca una saletta di scultura, completamente indipendente dal resto dell'allestimento, dove collocò il *busto di Eleonora di Aragona* di Francesco Laurana e altri pezzi di scultura accuratamente selezionati (fig. 8). Scrisse la studiosa:

Si è cercato amorosamente di creare un ambiente suggestivo intorno alle opere belle ci illudiamo di averlo raggiunto, molto semplicemente addensando le ombre mediante tendaggi rosati che comunicano ai marmi senso di vita, ponendo sul sarcofago di Cecilia e dietro il busto di Eleonora di Aragona velluti rossi che bene assorbono la bianchezza del marmo, ponendo nella saletta due stalli corali di noce scura, un torchiere di ferro battuto e un'acquasantiera⁸⁷.

Accascina si pose anche il problema dei supporti per le sculture. Per il busto di Eleonora d'Aragona fu creato un semplice supporto con un dossale di velluto rosso antico posto dietro l'opera in modo da valorizzare gli straordinari tratti del volto in marmo⁸⁸; per le altre due opere (la *testa di donna* di scuola lauranesca e il *ritratto di giovanetto*, oggi concordemente riconosciuto ad Antonello Gagini) optò per basi d'epoca, utilizzando «pilastrini quattrocenteschi che erano buttati nei magazzini, miniera inesauribile di ritrovamenti»⁸⁹.

Nel nuovo ordinamento, un posto isolato spettò anche all'*Annunciazione* di Antonello da Messina, considerata il fulcro della pinacoteca (fig. 9). L'opera fu esposta in un piccolo ambiente apposito, che riproduceva una cappella,

⁸⁵ Accascina 1930b, p. 396.

⁸⁶ Schmidt-Degener 1935. Cfr. anche Dalai Emiliani 2008, p. 29.

⁸⁷ Accascina 1930b, p. 398.

⁸⁸ AMARPa, b. 396, *Relazione di Maria Accascina indirizzata al Direttore del Museo Nazionale*, Palermo, 25 giugno 1930, p. 28.

⁸⁹ Accascina 1930b, p. 398.

posto all'estremità del Corridoio dei Primitivi e al quale si accedeva da un vano delimitato da un'incorniciatura in legno.

L'ispettrice si impegnò in uno studio analitico dello spazio espositivo e della luce per individuare le soluzioni che potessero meglio valorizzare l'opera, assoggettando entrambi alle esigenze imposte dal quadro.

Giacché la luce del quadro è destrorsa, necessariamente esso doveva porsi sulla parete est della stanza, e cioè proprio dinanzi alla porticina d'ingresso. D'altra parte le pareti inclinate favorivano una dispersione di linee sgradevole alla vista, e l'abbondanza della luce distraeva l'attenzione e non permetteva di valorizzare quello studio di luce sulla figura illuminata, che è del quadro un mezzo efficacissimo per la ricerca plastica⁹⁰.

Per questi motivi la struttura della sala fu modificata, in modo che la porta d'ingresso fosse di fronte all'opera e non di lato. Inoltre, alla parete interna, che era inclinata, fu addossata una controparete in legno che nell'angolo formava una piccola abside rivestita di damasco azzurro, in assonanza con il colore del manto della Vergine.

L'opera di Antonello da Messina, la cui cornice moderna era stata sostituita con una in legno dorato del secolo XVI (sottratta ad un quadro di Vincenzo da Pavia), fu inserita in una predella costruita appositamente «ad imitazione di quelle che appaiono nei quadri del rinascimento veneziano» e rivestita con il velluto azzurro. Sui gradini della predella si estendeva un tappeto di tipo orientale, ritrovato nei magazzini del Museo, e sul primo gradino era posta una maiolica a smalto verde, probabilmente del '400 siciliano. Unico altro elemento d'arredo era uno stallone corale in noce del Cinquecento.

Analoghi accorgimenti furono utilizzati per adattare l'ambiente e la luce ad un'altra delle opere più importanti della collezione, il *Trittico Malvagna*, capolavoro del fiammingo Jean Gossaert (fig. 10). Fu creata così un'apposita sala che recava la scritta Gabinetto Malvagna, caratterizzata dalla presenza di un'edicola lignea a sostegno del quadro, di damasco rosso alle pareti e di doppi tendaggi di seta alle finestre⁹¹.

Al diradamento delle opere e alla *mise en valeur des oeuvres d'art* si univano altri criteri: la scelta di colori pastello, chiari e luminosi alle pareti, si accompagnò allo studio della luce naturale⁹², che spinse Maria Accascina ad utilizzare alle finestre nella Sala del Quattrocento telai a centina mobili coperti di stoffa colore avorio allo scopo di filtrare la luce del sole e renderla

⁹⁰ AMARPa, b. 396, *Relazione di Maria Accascina indirizzata al Direttore del Museo Nazionale*, Palermo, 25 giugno 1930, p. 6.

⁹¹ Ivi, pp. 26-27.

⁹² Negli anni Trenta del Novecento l'illuminazione fu al centro dell'interesse: nel 1928 a New York si svolse l'*International Congress on illumination* e, qualche anno dopo, fu ampiamente dibattuto al convegno di Madrid del 1934. A Palermo il primo impianto moderno di luce artificiale fu installato nel 1952.

diffusa⁹³. I quadri, inoltre, furono quasi sempre disposti alle pareti in un solo ordine; le cornici moderne vennero sostituite con altre in stile, sottratte da quadri mediocri conservati nei magazzini; arredi in legno in stile con i dipinti esposti servirono per completare le ambientazioni delle opere.

La sala più suggestiva, grazie anche alla luce proveniente dal lucernaio, fu dedicata alle opere di Pietro Novelli (figg. 11-12), le uniche a non essere disposte su un solo ordine e allo stesso livello come nelle altre sale, ma liberamente alle pareti. In accordo ad esse furono sistemati gli arredi e alcuni oggetti decorativi (maioliche del Seicento, un candeliere in ferro battuto, due pignatte bronzee) per «formare un completo ambiente del sec. XVIII»⁹⁴.

Anche per la pittura del Settecento – alla quale con spirito pioneristico la studiosa dedicò grande attenzione⁹⁵ – l'utilizzo di cornici d'epoca, il colore delle pareti (una «tinta di chiarissimo verde») e gli arredi – tra i quali spiccavano «due belle portiere di legno dorato del '700» e specchiere con consolle stile Luigi XVI – furono studiati meticolosamente per ricreare l'atmosfera dell'epoca (fig. 13)⁹⁶.

7. L'ordinamento delle oreficerie

Una trattazione a parte meriterebbe il riordinamento delle arti decorative, connotate a quel tempo ancora con l'appellativo di “arti minori”, che fin dall'inizio dei lavori Maria Accascina considerò di prioritaria importanza (figg. 14-15)⁹⁷. Sostenne infatti:

⁹³ AMARPa, b. 396, *Relazione di Maria Accascina indirizzata al Direttore del Museo Nazionale*, Palermo, 25 giugno 1930, p. 10.

⁹⁴ Ivi, p. 18.

⁹⁵ A tal proposito cfr. Guttilla 2007.

⁹⁶ AMARPa, b. 396, *Relazione di Maria Accascina indirizzata al Direttore del Museo Nazionale*, Palermo, 25 giugno 1930, pp. 18-19. Cfr. anche Accascina 1930c.

⁹⁷ Accascina 1930b, pp. 387-388. Maria Accascina dedicò gran parte della sua attività di ricerca allo studio dell'oreficeria e dell'arte decorativa soprattutto siciliana, spaziando dal periodo medievale a quello moderno, fino al contemporaneo. I suoi studi sui marchi e sull'oreficeria siciliana hanno avuto seguito grazie all'infaticabile e ininterrotta attività di ricerca di Maria Concetta Di Natale, che ha fatto suo il principio della studiosa: «partire dall'opera, cercarla ovunque potessi trovarla nelle chiese e nei conventi di Sicilia affidandomi alla buona sorte» (Accascina 1974, p. 3). Si veda, per citare una delle ultime pubblicazioni: Di Natale 2014 (con bibliografia precedente). Su sua iniziativa è nato l'*Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, intitolato proprio a Maria Accascina, che costituisce la prima piattaforma dedicata interamente alla ricerca, conoscenza, valorizzazione e divulgazione delle opere d'arte decorativa in Italia (<<http://www.unipa.it/oadi/>>). All'interno dell'Osservatorio sono liberamente fruibili una serie di risorse dedicate alla figura della studiosa.

Il problema delle arti minori s'impone come essenziale per l'ordinamento della Pinacoteca, s'impone perché gli oggetti di piccola arte – specialmente le maioliche e i ricami – che oggi, sparsi per ogni dove, hanno l'aria di intrusi mal sopportati ovunque, formano un complesso di alto interesse artistico che non è lecito trascurare; s'impone infine per l'ordinamento scientifico di tutto il museo⁹⁸.

All'ordinamento delle oreficerie dedicò un altro articolo, pubblicato anch'esso sul «Bollettino d'Arte del Ministero dell'Educazione Nazionale» del 1930, nel quale spiegò i criteri adottati, basati – a seguito di una rigorosa selezione – sulla separazione delle oreficerie classiche da quelle medievali e moderne e sul raggruppamento degli oggetti per materia⁹⁹. Per la scelta del criterio espositivo delle oreficerie Accascina fece i conti con il carattere e la consistenza della collezione stessa:

Trattandosi di una quantità di oggetti di natura diversa, di ori, smalti, avori, vetri, legni, abbiamo preferito anzitutto un raggruppamento per materia, poiché un ordinamento complessivo fatto con criterio cronologico allo scopo di dare una visione dei vari prodotti delle arti minori in ogni secolo non sarebbe stato opportuno sia per la scarsa quantità degli avori e dei legni, sia per la qualità difforme dei vari oggetti¹⁰⁰.

La scelta di tale criterio espositivo, preferito all'ordinamento cronologico che avrebbe consentito una visione generale dell'arte decorativa siciliana, era dettata dalla collezione stessa e motivata dalla disparità numerica e qualitativa delle opere da esporre. Anche in questo caso Maria Accascina avrebbe voluto «offrire – come lei stessa dichiarò – nobilmente e chiaramente una storia dell'oreficeria siciliana»¹⁰¹. Ma le opere più rappresentative erano conservate a suo avviso in altre collezioni, dal tesoro della Cattedrale al Monastero di San Martino delle Scale alle raccolte di Geraci Sicula e Petralia Sottana, che conosceva bene per avere visionato direttamente e catalogato oggetti d'arte in tutto il territorio siciliano. Tuttavia colse l'occasione per tirare fuori dalla cassaforte del museo e inserire nel percorso museale opere preziose di manifattura siciliana, fino ad allora ignote al pubblico, come una paio di orecchini in lamina d'oro del VI secolo, che erano stati acquistati da poco, un altro paio di orecchini in filigrana d'oro d'età normanna e un diadema d'argento con diamanti e smeraldi del Seicento¹⁰².

«Buona parte delle preziose oreficerie esposte non aveva alcun numero d'inventario, e non era stata segnata in alcun registro di entrata o catalogo; in altri oggetti le targhette col numero si erano staccate e quindi confuse fra di loro e perdute»¹⁰³. Di tutti gli oggetti Maria Accascina sottolineò l'importanza

⁹⁸ Accascina 1930b, p. 388.

⁹⁹ Accascina 1930a.

¹⁰⁰ Ivi, p. 226.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Ivi, figg. 3, 4, 5.

¹⁰³ Ivi, p. 225.

della catalogazione scientifica e provvide intanto, per le oreficerie, gli avori, i bronzi e le opere in legno, alla compilazione dei cataloghi, suddivisi per materie e, ciascuno al proprio interno, in ordine topografico¹⁰⁴.

Il nuovo ordinamento da lei ideato ottenne ampia risonanza sulla stampa locale e nazionale, ridestando l'interesse verso l'istituzione palermitana di cui dai tempi di Salinas si era persa la consapevolezza della portata culturale.

Non sempre positivi furono invece i giudizi degli storici dell'epoca. In particolare Filippo Meli, nel suo volume *Problemi della pittura siciliana del Quattrocento*, espresse grandi perplessità sull'allestimento di Maria Accascina, accusando la studiosa di «leggerezza critica» nella stesura dei cartellini a corredo delle opere¹⁰⁵.

L'adesione ai precetti museografici che si andavano diffondendo in ambito nazionale e internazionale negli anni Trenta pose il Museo Nazionale di Palermo al passo con i tempi e spinse Pirro Marconi a manifestare, in occasione dell'inaugurazione del museo, piena soddisfazione. «Noi ci illudiamo – pronunciò durante il suo discorso – che il visitatore trovi nelle collezioni ordinate degli organismi vivi, animati di età e di stile, avvivati da un sobrio gusto di presentare e contornare»¹⁰⁶.

Riferimenti bibliografici / References

- Abbate V. (1990), *Dalla quadreria privata alla pinacoteca pubblica: origini e vicende delle raccolte seicentesche della Galleria Regionale della Sicilia*, in *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra (Palermo, Galleria Regionale della Sicilia, 31 marzo – 28 ottobre 1990), a cura di V. Abbate, Milano: Electa, pp. 58-63.
- Abbate V. (2007), *Maria Accascina per il Museo di Palermo*, in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, Atti del convegno internazionale di studi in onore di Maria Accascina (Palermo-Erice, 14-17 giugno 2006), a cura di M.C. Di Natale, Caltanissetta: Sciascia, pp. 350-359.
- Accascina M. (1930a), *L'ordinamento delle oreficerie del museo nazionale di Palermo*, «Bollettino d'Arte del Ministero dell'Educazione Nazionale», a. IX, marzo, s. II, fasc. IX, pp. 225-231.
- Accascina M. (1930b), *Il riordinamento della galleria del Museo Nazionale di Palermo*, «Bollettino d'Arte del Ministero dell'Educazione Nazionale», a. IX, marzo, s. II, fasc. IX, pp. 385-400.

¹⁰⁴ Ivi, p. 228.

¹⁰⁵ Meli 1931, pp. 16-23.

¹⁰⁶ AMARPa, b. 396, *Discorso di Pirro Marconi*, p. 8.

- Accascina M. (1930c), *Per la Pittura del settecento nel museo nazionale di Palermo. Nuovi acquisti*, «Bollettino d'Arte del Ministero dell'Educazione Nazionale», a. IX, marzo, s. II, fasc. IX, pp. 500-505.
- Accascina M. (1974), *Oreficeria di Sicilia dall'XI al XIX secolo*, Palermo: Flaccovio.
- Actes du Congrès d'histoire de l'art organisé par la Société de l'histoire de l'art français* (1923), (Paris, 26 septembre – 5 octobre 1921), Paris: Les Presses universitaires de France, vol. I.
- Bajamonte C. (2014), *Storiografia artistica in Sicilia negli anni di Malaguzzi Valeri con aggiunte su Antonino Salinas e il Museo di Palermo*, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928), tra storiografia artistica, museo e tutela*, Atti del convegno di studi (Milano, 19 ottobre 2011; Bologna, 20-21 ottobre 2011), a cura di A. Rovetta, G.C. Sciolla, Segrate: Scalpendi, pp. 459-467.
- Barbera G. (2007), *La Galleria d'Arte Moderna negli anni venti e trenta*, in *Galleria d'Arte Moderna di Palermo. Catalogo delle opere*, a cura di F. Mazzocca, G. Barbera, A. Purpura, Milano: Silvana Editoriale, pp. 40-49.
- Barrella N. (2009), *Forme e funzioni del museo italiano nella prima metà del Novecento: l'esperienza napoletana*, in *Enrico Mauceri 1869-1966. Storico dell'arte fra connoisseurship e conservazione*, Atti del convegno internazionale di studi (Palermo, 27-29 settembre 2007), a cura di S. La Barbera, Palermo: Flaccovio Editore, pp. 209-216.
- Basso Peressut L. (2005), *Il Museo Moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahm*, Milano: Edizioni Lybra Immagine.
- Biondo S. (1997), *Dall'adattamento a Museo alla nuova sistemazione museografica*, «Quaderni del Museo Archeologico Regionale "Antonino Salinas"», n. 3, pp. 9-16.
- Brunelli E. (1930a), *La Pinacoteca di Palermo nel biennio 1927-28*, «Giornale di Sicilia», a. VIII, 4 giugno.
- Brunelli E. (1930b), *La Galleria di Palermo e il Museo di Trapani nel Biennio 1927-28*, «L'Arte», XXXIII, 1930, pp. 347-374.
- Bruno I. (2001), *Prime ricerche sul collezionismo privato dell'Ottocento in Sicilia*, in *Ottocento Siciliano. Dipinti di collezioni private agrigentine*, catalogo della mostra (Agrigento, Complesso Chiamontano Basilica dell'Immacolata, 24 marzo – 20 maggio 2001) a cura di G. Barbera, Napoli: Electa Napoli, pp. 31-54.
- Bruno I. (2004), *Gioacchino Di Marzo e il clima culturale e artistico palermitano nella seconda metà dell'Ottocento*, in *Gioacchino Di Marzo e la Critica d'Arte nell'Ottocento in Italia*, Atti del convegno internazionale di studio (Palermo, 15-17 aprile 2003), a cura di S. La Barbera, Palermo: Aiello & Provenzano, pp. 263-279.
- Bruno I. (2006a), *Palermo "culla della grande industria serica italiana". La fortuna delle Nobiles Officinae tra Ottocento e Novecento*, in *Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*,

- vol. II, saggi, a cura di M. Andaloro, Catania: Giuseppe Maimone Editore, pp. 266-301.
- Bruno I. (2006b), *Incisioni delle vesti di Enrico VI* (scheda n. VI.1), in *Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, vol. I, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo dei Normanni, 17 dicembre 2003 – 10 marzo 2004), a cura di M. Andaloro, Catania: Giuseppe Maimone Editore, pp. 356-359, 386-389.
- Cara R. (2013), voce *Nebbia Ugo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 78, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana-Treccani.
- Caruso C. (2013), *L'attività di Ettore Gabrici direttore del R. Museo di Palermo*, «TECLA. Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica», n. 7, pp. 34-60.
- Catalano M.I., a cura di (2013a), *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Roma: Gangemi.
- Catalano M.I. (2013b), *Una scelta per gli anni Trenta*, in Catalano 2013a, pp. 9-55.
- 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. (2013), *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in Catalano 2013a, pp. 57-105.
- Cecchini S. (2014), *Il musée vivant di Henri Focillon*, in *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, a cura di A. Cipriani, V. Curzi, P. Picardi, Roma: Campisano Editore, pp. 47-54.
- Cimino G., a cura di (1985), *Lettere di Antonino Salinas a Michele Amari*, Palermo: Biblioteca centrale della Regione siciliana.
- Cinà R. (2014), *"Tutto egli raccoglieva e accoglieva nel Museo ...": aspetti dell'attività di Antonino Salinas*, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928), tra storiografia artistica, museo e tutela*, Atti del convegno di studi (Milano, 19 ottobre 2011; Bologna, 20-21 ottobre 2011), a cura di A. Rovetta, G.C. Sciolla, Segrate: Scalpendi, pp. 469-479.
- Ciccone F. (1930), *Il riordinamento del Museo Nazionale di Palermo*, «Il Corriere», 30 ottobre.
- 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.
- De Vido S. (1993), *Antonino Salinas: il museo come scuola e il genio proprio delle arti di Sicilia*, in *L'archeologia italiana dall'Unità al Novecento*, a cura di S. Settis, «Ricerche di storia dell'arte», n. 50, pp. 17-26.

- De Vido S. (2001), *Mostrare la storia. Palermo e il suo Museo*, «Mélanges de l'École française de Rome: Italie et méditerranée», vol. 113, n. 2, pp. 739-758.
- 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.
- Di Marzo G. (1899), *La pittura in Palermo nel Rinascimento. Storia e documenti*, Palermo: Reber.
- Di Marzo G. (1903), *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti. Studi e documenti*, Palermo: Scuola Tip. Boccone del Povero (Documenti per servire alla storia di Sicilia. Serie 4: Cronache e scritti vari, 9).
- Di Natale M.C. (2007), *Maria Accascina storica dell'arte: il metodo, i risultati*, in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, Atti del convegno internazionale di studi in onore di Maria Accascina (Palermo-Erice, 14-17 giugno 2006), a cura di M.C. Di Natale, Caltanissetta: Sciascia, pp. 27-50.
- Di Natale M.C. (2008), *I primi studi di oreficeria di Maria Accascina: la lezione di Adolfo Venturi*, in *Adolfo Venturi e la Storia dell'Arte oggi*, Atti del convegno (Roma, 25-28 ottobre 2006), a cura di M. D'Onofrio, Modena: Franco Cosimo Panini, pp. 329-342.
- Di Natale M.C. (2010), *Il Museo Diocesano di Palermo*, Palermo: Flaccovio.
- Di Natale M.C., a cura di (2014), *Arti decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, 2 voll., Palermo: Novecento.
- Dragoni P. (2010), *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze: Edifir.
- Dragoni P. (2015), *Accessible à tous: la rivista «Mouseion» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 11, pp. 148-221.
- Ducci A. (2005), «Mouseion», *una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927-1946)*, «Annali di critica d'arte», n. 1, pp. 287-314.
- Fagone V. (2001), *Arte, politica e propaganda in Italia negli anni Trenta*, in Cazzato 2001, pp. 93-106.
- Focillon H. (1923), *La conception moderne des musées*, in *Actes du Congrès d'histoire de l'art organisé par la Société de l'histoire de l'art français*, Paris: Les presses universitaires, pp. 85-94.
- Focillon H. (1927), *L'oeuvre de coopération intellectuelle et l'Office International des Musées*, «Mouseion», n. 1, pp. 3-10.
- Gentile M. (1999), *Pirro Marconi e il rinnovamento degli anni Trenta. L'allestimento della pinacoteca del Museo Nazionale di Palermo*, «Quaderni del Museo Archeologico Regionale "Antonino Salinas"», n. 5, pp. 21-31.
- Guttilla M. (2007), *Gli studi pionieristici di Maria Accascina sulla pittura del Settecento. Sviluppi, conferme e qualche novità*, in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, Atti del convegno internazionale di studi in onore di Maria

- Accascina (Palermo-Erice, 14-17 giugno 2006), a cura di M.C. Di Natale, Caltanissetta: Sciascia, pp. 300-315.
- Huber A. (1997), *Il Museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Milano: Edizioni Lybra immagine.
- Il piano di riordinamento del Museo* (1929), «L'Ora», 27-28 agosto.
- Kimball S.F. (1929), *The Modern Museum of Art*, «The Architectural Record», LXVI, December, n. 6, pp. 559-580.
- L'amministrazione delle Antichità e Belle Arti in Italia, Luglio 1901-giugno 1902* (1902), Roma: Tipografia L. Cecchini.
- Lanza F., a cura di (2003), *Museografia Italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, Atti del Convegno, Feltre: Comune di Feltre.
- La risurrezione del Museo di Palermo* (1929), «Il Giornale d'Italia», 18 settembre.
- L'arte siciliana nella Pinacoteca di Palermo* (1930), «Il Giornale d'Italia», 17 luglio.
- La solenne inaugurazione delle nuove pregevoli sale del Museo Nazionale alla presenza di S.E. Di Marzo* (1930), «Giornale di Sicilia», 18 luglio.
- 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.
- Lewis Low T. (1948), *The Educational Philosophy and Practice of Art Museums in the United States*, New York: Columbia University.
- Levi D. (2009), *I luoghi e l'ombra incerta del tempo. Enrico Mauceri e due suoi mentori, Corrado Ricci e Paolo Orsi*, in *Enrico Mauceri (1869-1966). Storico dell'arte tra connoisseurship e conservazione*, Atti del convegno internazionale di studi (Palermo, 27-29 settembre 2007), a cura di S. La Barbera, Palermo: Flaccovio editore, pp. 77-85.
- Loring C.G. (1927), *A Trend in Museum Design*, «The Architectural Forum», n. 47, December, pp. 579-581.
- Marconi C. (2012), *Pirro Marconi*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti archeologi (1904-1974)*, Bologna: Bononia University Press, pp. 468-471.
- Martorelli L. (2007), *Alle origini della Galleria d'Arte Moderna*, in *Galleria d'Arte Moderna di Palermo. Catalogo delle opere*, a cura di F. Mazzocca, G. Barbera, A. Purpura, Milano: Silvana Editoriale, pp. 22-29.
- Mata (1929), *Il riordinamento della Pinacoteca*, «La Tribuna», 29 novembre.
- Mauceri E., Agati S. (1907), *Il "Cicerone" per la Sicilia. Guida per la visita dei monumenti e dei luoghi pittoreschi della Sicilia*, Palermo: Alberto Reber.
- Meli F. (1931), *Problemi di pittura siciliana del Quattrocento. A proposito del nuovo ordinamento della Pinacoteca di Palermo*, Palermo: Stabilimento tipo-rotocalcografico Buttafuoco.
- 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.

- Moscato S., Di Stefano C.A. (1991), *Palermo. Museo archeologico*, Palermo: Novecento.
- Moses E. (1934), *I musei viventi*, «Costruzioni-Casabella», VII, n. 74, pp. 28-35.
- Musées. Enquête internationale sur la réforme des galeries publiques* (1930), dirigée par George Wildenstein, «Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts», n. XIII.
- Muséographie. Architecture et aménagement des Musées d'Art* (1935), Conférence international d'Études (Madrid 28 ottobre – 4 novembre 1934), Paris: Société des Nations, 2 voll.
- Pacchioni G. (1938-1939), *Coordinamento dei criteri museografici*, «Le Arti», I, fasc. 2, dicembre-gennaio, pp. 149-155.
- Palazzotto P. (2009), *La realtà museale a Palermo tra l'Ottocento e i primi decenni del Novecento*, in *Enrico Mauceri 1869-1966. Storico dell'arte fra connoisseurship e conservazione*, Atti del convegno internazionale di studi (Palermo, 27-29 settembre 2007), a cura di S. La Barbera, Palermo: Flaccovio Editore, pp. 227-237.
- 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.
- Pellati F. (1930), *Les musées d'Italie et les principes de leur organisation*, in *Musées. Enquête internationale sur la réforme des galeries publiques 1930*, pp. 156-165.
- Pinna G. (2009), *I musei nelle dittature: Germania, Italia, Spagna*, «Nuova Museologia», n. 21, pp. 2-33.
- Poncellet F. (2008), *Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres*, «CeROArt», n. 2.
- Reinach S. (1930), *L'encombrement des musées*, in *Musées. Enquête internationale sur la réforme des galeries publiques 1930*, pp. 13-18.
- Salinas A. (1873), *Del Museo Nazionale di Palermo. Relazione*, Palermo: Stabilimento tipografico Lao.
- Salinas A. (1874), *Del Museo Nazionale di Palermo e del suo avvenire. Discorso di Antonino Salinas*, Palermo, Palermo: Stabilimento tipografico Lao.
- Salinas A. (1875), *Breve guida del Museo nazionale di Palermo*, Palermo: Tipografia del Giornale di Sicilia.
- Salinas A. (1882), *Guida popolare del Museo Nazionale di Palermo*, Palermo: Tipografia del Giornale Il Tempo.
- Salinas A. (1901), *Breve Guida del Museo Nazionale di Palermo*, Palermo: Tipografia Fratelli Vena.
- Salinas A. (1976-1977), *Scritti scelti*, introduzione di V. Tusa, Palermo: Edizioni della Regione siciliana, 2 voll.
- Schmidt-Degener F. (1935), *La mise en valeur des oeuvres d'art. Principes généraux*, in *Muséographie. Architecture et aménagement des Musées*

- d'Art*, Atti della conférence internationale d'études (Madrid, 28 ottobre – 4 novembre 1934), Paris, vol. I, pp. 198-223.
- Sciolla G.C. (1995), *La critica d'arte del Novecento*, Torino: UTET.
- S.E. Di Marzo inaugura al Museo Nazionale le opere di riordinamento della Pinacoteca e del Tesoro (1930), «L'Ora», 17-18 luglio.
- Spatafora F., Gandolfo L., a cura di (2014), “*Del Museo di Palermo e del suo avvenire*”. *Il Salinas ricorda Salinas 1914-2014* (Palermo, Museo Archeologico Regionale Antonino Salinas, 8 luglio – 4 novembre 2014), Palermo: Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana.
- Thomine A., Briend C., a cura di (2004), *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*, catalogo della mostra (Lione, Musée des Beaux-Arts, 22 gennaio – 26 aprile 2004), Paris-Gand: Snoeck Gent.
- Villa A. (2012), *Antonino Salinas*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti archeologi (1904-1974)*, Bologna: Bononia university press, pp. 673-682.

Appendice

Fig. 1. Palermo, Museo Nazionale, Galleria del Medioevo, 1902, Palermo, Archivio Fotografico del Museo Archeologico Regionale Antonino Salinas, (d'ora in poi AFMARPa)



Fig. 2. Palermo, Museo Nazionale, Sala Araba, 1902, AFMARPa

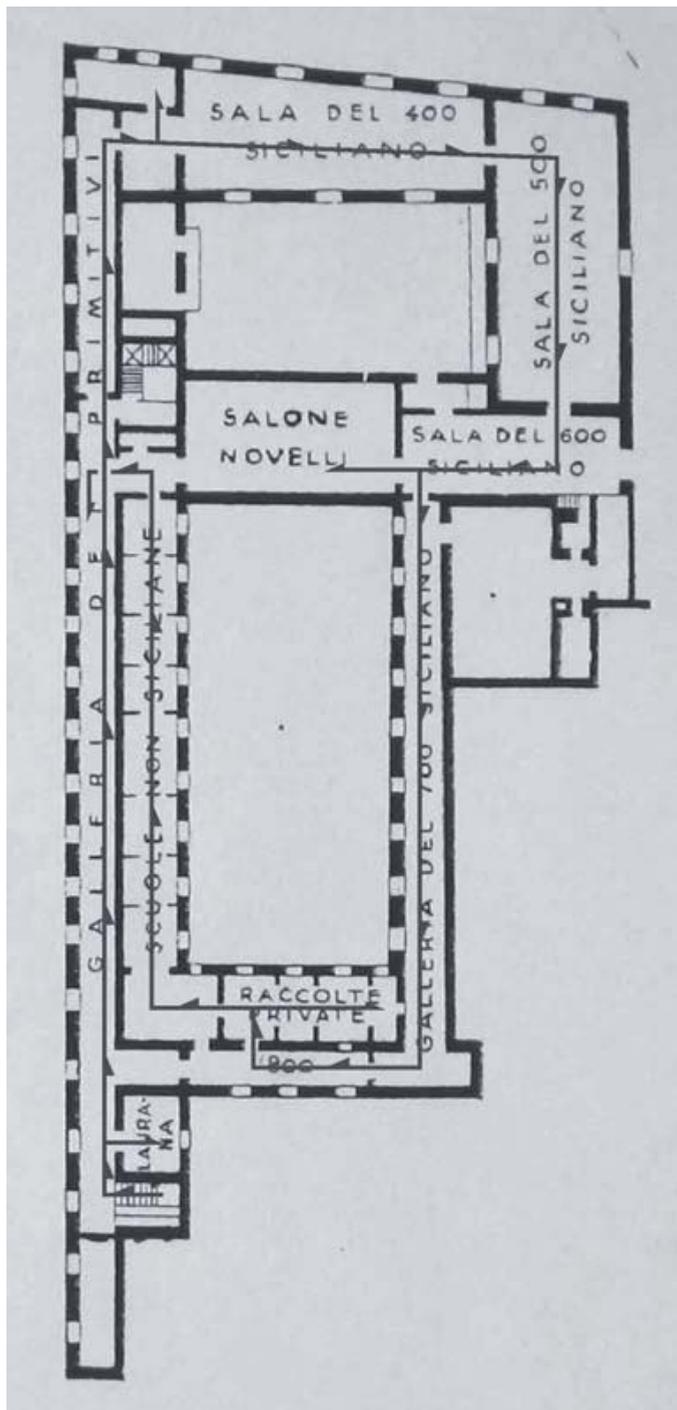


Fig. 3. Palermo, Museo Nazionale, Planimetria della pinacoteca, 1930 (da Accascina 1930b)



Fig. 4. Palermo, Museo Nazionale, Ingresso alla Galleria dei Primitivi, 1932, AFMARPa



Fig. 5. Palermo, Museo Nazionale, Sala del 400 siciliano, 1932, AFMARPa



Fig. 6. Palermo, Museo Nazionale, Sala del 500 siciliano, 1932, AFMARPa



Fig. 7. Palermo, Museo Nazionale, Sala del 600 siciliano, 1932, AFMARPa

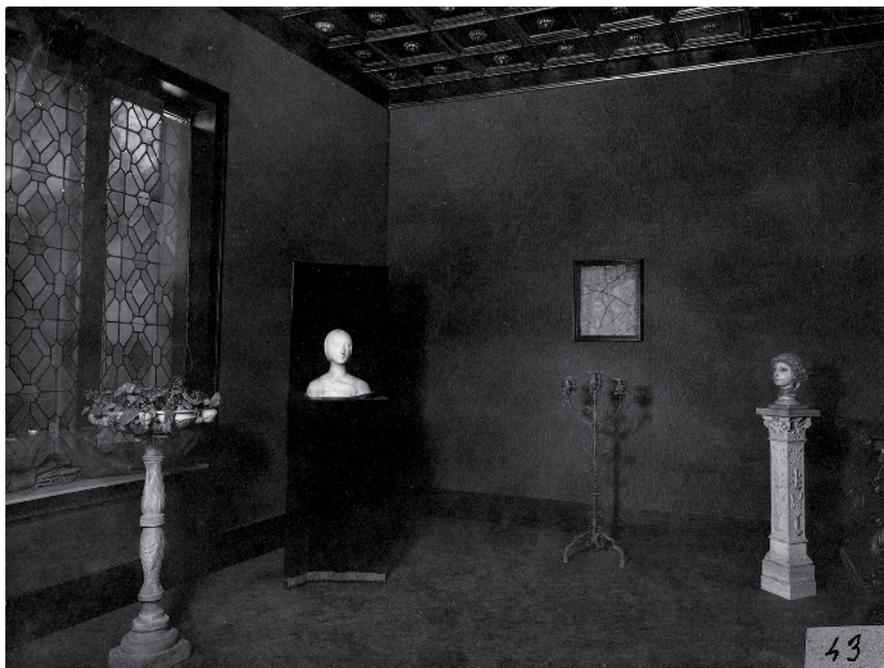


Fig. 8. Palermo, Museo Nazionale, Sala Laurana, 1932, AFMARPa



Fig. 9. Palermo, Museo Nazionale, Cappella di Antonello, 1932, AFMARPa



Fig. 10. Palermo, Museo Nazionale, Gabinetto Malvagna, 1932, AFMARPa



Fig.11. Palermo, Museo Nazionale, Sala Novelli, 1932, AFMARPa



Fig. 12. Palermo, Museo Nazionale, Sala Novelli, 1932, AFMARPa



Fig.13. Palermo, Museo Nazionale, Sala Novelli, 1932, AFMARPa



Fig. 14. Palermo, Museo Nazionale, Sezione medievale e moderna del Tesoro, 1932, AFMARPa

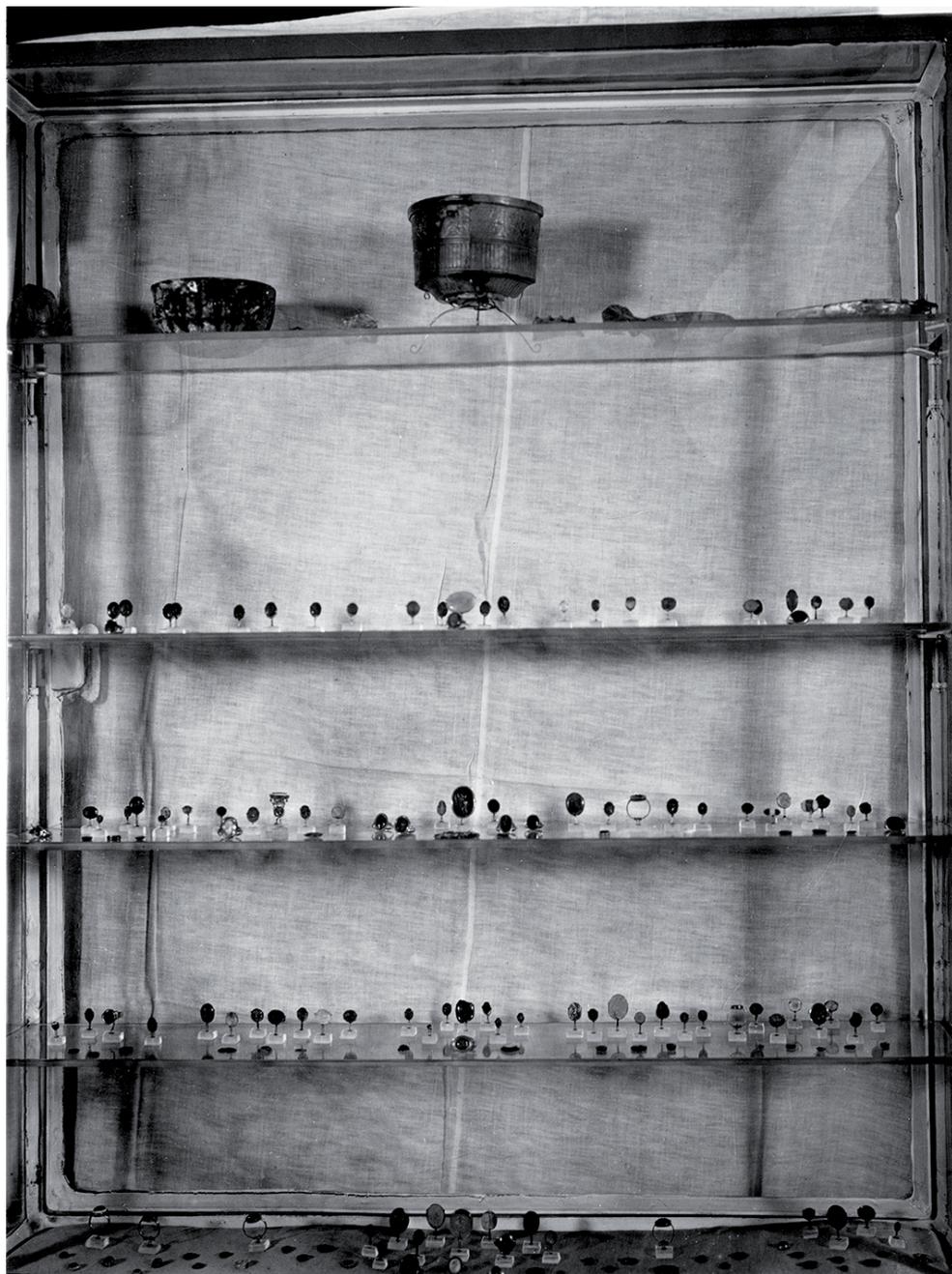


Fig. 15. Palermo, Museo Nazionale, Vetrina con vetri e cammei del Tesoro, 1932, AFMARPa

Direttore / Editor

Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia
Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano
Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli
Stefano Della Torre, Politecnico di Milano
Michela Di Macco, Università di Roma 'La Sapienza'
Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre
Serge Noiret, European University Institute
Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"
Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale
Girolamo Sciuillo, Università di Bologna

Comitato editoriale / Editorial Office

Giuseppe Capriotti, Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari,
Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Valeria Merola, Enrico Nicosia,
Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico / Scientific Committee

Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo
Sezione di beni culturali "Giovanni Urbani" – Università di Macerata
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
Division of Cultural Heritage "Giovanni Urbani" – University of Macerata

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