



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](mailto: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](mailto:info.ceum@unimc.it)

### *Layout editor*

Cinzia De Santis

### *Progetto grafico*

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA

Rivista riconosciuta CUNSTA

Rivista riconosciuta SISMED

Rivista indicizzata WOS

---

# Musei e mostre tra le due guerre

a cura di Silvia Cecchini e Patrizia Dragoni

---

Saggi

# “Ma l’America è lontana”. A proposito della nascita del Modern Art Museum di New York (1929)

Stefania Zuliani\*

## *Abstract*

L’inaugurazione del MoMA nel 1929 a New York segna un passaggio cruciale, introducendo una nuova concezione del valore e dell’uso delle collezioni e proponendo una politica espositiva che accoglieva nel recinto, fino a quel momento protetto, del museo il rischio e il mutamento. Il Moma si è così posto sin dall’inizio come un modello egemone, facendosi vetrina di un pensiero critico che coniugava la difesa del modernismo con l’affermazione del formalismo, di cui il display del museo sarà riconoscibile espressione. Una novità di cui il saggio ha inteso analizzare attraverso lo spoglio della stampa quotidiana e dei periodici dell’epoca la ricaduta in Italia, evidenziando come – fatta in parte eccezione per la

\* Stefania Zuliani, professore associato di Museologia, Teoria del museo e delle esposizioni in età contemporanea e Teoria della critica d’arte, Università di Salerno, Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale, via Giovanni Paolo II, 84084 Fisciano (SA), e-mail: [szuliani@unisa.it](mailto:szuliani@unisa.it)

Un ringraziamento a Massimo Maiorino e Stefano Taccone per la collaborazione nello spoglio dei periodici.

mostra degli Old Master del 1939, accolta proprio dal Moma – nel nostro Paese l'attenzione per l'istituzione statunitense si attiverà soltanto in coincidenza della mostra "Twentieth-Century Italian Art" (1949), peraltro producendo solo marginalmente una riflessione più ampia sulle avvenute trasformazioni del museo e delle sue funzioni.

The opening of MoMA in 1929 in New York marks a crucial moment, because it introduces a new idea about value and use of collections and proposes a new exhibition policy, welcoming the risk and the change into the protected space of the museum. From the beginning, the MoMA became a dominant model, showing a critical thinking that joined the defence of modernism and the success of formalism; its clear expression will be the museum display. The originality of this essay is the analysis of the repercussions of the opening of MoMA in Italy, reviewing newspapers and magazines of those years. In our country the attention for MoMA – with the exception of the Old Master exhibition in 1939 in the American museum – started with the exhibition "Twentieth-Century Italian Art" (1949), that produced only marginally a wider reflection on happened transformation of the museum and of its functions.

### 1. *Il modello MoMA*

«MoMA has long served as an American metonym of modern art, with the history of the one often charted in terms of the space of the other. This mapping has in turn supported a "historical- transcendent" reading of modernism as a "dialectic" or deductive line of formal innovations within the tradition»<sup>1</sup>. Nel 1985, nel cuore, dunque, di una stagione segnata da contraddittorie tensioni postmoderne, il critico statunitense Hall Foster dalla militante tribuna di «October», riconosciuto organo della dissidenza nei confronti del modernismo e della sua sedicente neutralità<sup>2</sup>, non ha esitazioni nel riconoscere proprio al Modern Art Museum di New York un ruolo cruciale nell'affermazione e nella diffusione internazionale del paradigma teorico modernista e di una critica di matrice formalista che nel secolo scorso ha trovato fortuna ben oltre la scena americana. Quello che a partire dalla trionfale mostra d'apertura, una selezione di opere di Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh inaugurata l'8 novembre 1929<sup>3</sup>, si è andato via via sviluppando e definendo nelle sale del MoMA è a tutti gli effetti un modello critico e storiografico di successo, una narrazione dominante che ha assunto ben presto l'autorevolezza (e la rigidità)

<sup>1</sup> Foster 1985, p. 54.

<sup>2</sup> Mancini 2015.

<sup>3</sup> La mostra, che totalizzò in un mese ben 47.000 visitatori, venne allestita al dodicesimo piano dell'Heckscher Building, al 730 della Fifth Avenue e raccoglieva 98 opere di quelli che un comunicato stampa dell'agosto 1929 definiva «the ancestors of modern movement» Per questo come per gli altri comunicati citati cfr. gli archivi digitali del MoMA, <[http://www.MoMA.org/learn/resources/press\\_archives](http://www.MoMA.org/learn/resources/press_archives)>, 20.12.2015

del canone, mostrandosi capace di resistere anche al confronto, potenzialmente devastante, con ciò che è radicalmente altro rispetto alla tradizione artistica dell'Occidente, quell'irriducibile primitivo che messo in mostra nelle stanze del museo statunitense ha finito con l'essere neutralizzato in un tanto più maneggevole primitivismo ("Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern" è appunto il titolo della discussa mostra curata nel 1984 da William Rubin), a conferma del carattere egemonico e totalizzante del pensiero teorico che definisce la politica espositiva del MoMA, il cui potente "inconscio" sembrava in grado di cancellare ogni contraddizione<sup>4</sup>. «MOMAism is not past after all!»: questa la conclusione, piuttosto amara, cui giungeva nel 1985 Foster, un'affermazione che oggi, dopo tre decenni in cui non soltanto si sono consumate (spesso intrecciandosi) la parabola del moderno e quella del postmoderno ma in cui si è, soprattutto, affermato un *global art world* dalle logiche e dai confini in continua trasformazione<sup>5</sup>, ha certamente perduto parte delle sue ragioni e che però resta efficace nell'esprimere il prestigio tutt'ora indiscusso di un'istituzione per molti versi esemplare, un punto di riferimento ancora saldo nel sistema dell'arte contemporanea. E questo grazie al suo deciso, immediatamente dichiarato, progetto museologico e museografico e alla sua aggressiva strategia di marketing e di comunicazione, capace di affermare fin dagli esordi il primato di un'istituzione che immediatamente si è fatta portatrice di un'idea di modernità che va al di là del semplice dato cronologico, che quindi non coincide banalmente con il presente dell'arte, ma che implica, ed è un dato tutt'altro che marginale, una dichiarata prospettiva d'avanguardia.

Modern Art is a relative, elastic term that serves conveniently to designate painting, sculpture, architecture and the other visual arts, original and progressive in character, produced especially within the last three decades but including also pioneer ancestors of the nineteenth century<sup>6</sup>.

Così scriveva nel 1931 Alfred Barr J., primo, giovanissimo direttore del MoMA, museo di cui influenzò, tra alterne e talvolta tempestose vicende, la politica espositiva fino agli anni Sessanta del secolo scorso, legando indissolubilmente il suo percorso di storico dell'arte formatosi tra Princeton e Harvard alle sorti di un'istituzione che egli volle impostare come laboratorio di ricerca e di didattica. Nel suo progetto, che non sempre trovò pieno consenso nel Board of Trustees del nuovo museo<sup>7</sup>, il MoMA doveva offrirsi al suo pubblico non come una vetrina di lusso ma come uno spazio disponibile alla sperimentazione e persino al rischio, un museo quindi molto lontano dalla quiete delle raccolte di opere ormai storicizzate, dall'autorevolezza indiscussa del Louvre, ad esempio,

<sup>4</sup> Foster 1985, p. 58.

<sup>5</sup> Cfr. almeno *The Global contemporary at the Rise of New Art Worlds* 2013.

<sup>6</sup> Cit. in Lorente 2011, p. 153. Cfr. anche Barr 1943.

<sup>7</sup> Kantor 2010, pp. 373-383.

o dello stesso Metropolitan, nelle cui collezioni sarebbero dovute, tra l'altro, approdare proprio le opere del MoMA una volta definitivamente consacrate dalla storia, oltre che dalla critica<sup>8</sup>. Al di là dei toni enfatici e persino agiografici con cui la figura di Alfred H. Barr J. è stata talvolta celebrata<sup>9</sup>, non si può negare il ruolo cruciale che lo studioso ha giocato nelle scelte culturali del MoMA, museo che, nato per iniziativa di tre agguerrite collezioniste, Lille P. Biss, Abby Aldrich Rockefeller e Mary Quinn Sullivan<sup>10</sup>, venne inizialmente concepito come sede di mostre temporanee rivolte non tanto al *milieu* artistico quanto a quello del business «for luxurious Midtown in Manhattan»<sup>11</sup>. Una fase che Barr considerò meramente transitoria, ritenendo un'urgenza improcrastinabile quella di dotare il museo di una sua stabile collezione<sup>12</sup>. Brillante studente dei corsi in *museum studies* tenuti al Fogg Museum di Harvard da Paul Sachs, storico dell'arte che, chiamato ad entrare nel primo consiglio di amministrazione del MoMA, pose come condizione della sua partecipazione all'impresa proprio la presenza a guida del neonato museo del suo allievo, Barr si mostrò sempre molto consapevole della necessità di definire e, quindi, dichiarare la mission del nuovo museo, firmando nell'agosto del 1929 – si trattava quindi di una sorta di lancio che anticipava per la stampa e per i collezionisti l'apertura ufficiale del museo a novembre – un vero e proprio manifesto programmatico dal titolo persino troppo didascalico *A New Art Museum: An Institution which Will Devote Itself Solely to the Matters of Modern Art*, poi semplificato in *A New Art Museum*, nella cui bozza, ripresa da Sybil Gordon Kantor nella sua monumentale monografia *Alfred H. Barr Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art* (2002), così scriveva:

Con il tempo il Museo probabilmente si amplierà oltrepassando gli angusti confini della pittura e della scultura per arrivare a comprendere sezioni dedicate al disegno, alla stampa, alla fotografia, alla tipografia, alle arti del design pubblicitario e industriale, all'architettura (una raccolta di projets e maquettes), alla scenografia teatrale, ai mobili e alle arti decorative. Da ultima ma non meno importante, potrebbe esserci una filmotek, una videoteca<sup>13</sup>.

Un'articolazione, questa ipotizzata precocemente da Barr, che non verrà ripresa nel testo definitivo del cosiddetto “Piano del 1929” e che però troverà

<sup>8</sup> Cosa che in realtà non accadde perché il MoMA, inizialmente concepito come *passing museum*, ovvero, per dirla con le parole di Goodyear, primo presidente del Board of Trustees, «a river of changin waters», non cedette mai al Metropolitan le opere la cui modernità era divenuta ormai “classica”. Cfr. Varnedoe 1995 e Altschuler 2005. Sui rapporti complessi e talvolta conflittuali fra le due grandi istituzioni newyorkesi si veda Lorente 2011, pp. 184 ss.

<sup>9</sup> Ne è un esempio Marquis 1989.

<sup>10</sup> Goodyear 1943, p. 14. Sul ruolo delle donne nel collezionismo e nella nascita dei musei d'arte moderna negli States si sofferma Pomian 2004, pp. 276 ss.

<sup>11</sup> Lorente 2011, p. 148.

<sup>12</sup> Cfr. Barr 1933.

<sup>13</sup> Kantor 2010, p. 228. Nella traduzione italiana del 2010 il titolo è stato trasformato in *Le origini del MoMA. La felice impresa di Alfred H. Barr, Jr.*

sostanziale realizzazione nel corso dei successivi anni di vita del museo, a riprova di come fin dall'inizio l'intenzione del MoMA era quella di proporsi ai suoi visitatori, agli artisti e, soprattutto, ai collezionisti e ai finanziatori, da sempre interlocutori privilegiati del museo newyorkese, come una radicale novità, un unicum nel panorama, già allora tutt'altro che spopolato, delle istituzioni e degli spazi dedicati all'arte contemporanea<sup>14</sup>.

Come J. Pedro Lorente ha chiarito con ricchezza di argomenti e documenti nel volume *Los museos de arte contemporaneo: Nocion y desarrollo historico* (2008), tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento erano infatti sorte, in Europa e negli Stati Uniti, numerose realtà espositive rivolte all'arte del presente: alcuni ufficiali musei "di passaggio", come il parigino Musée du Luxembourg, dal quale alcune scelte opere, opportunamente invecchiate, transitavano al Louvre, numerose gallerie private e anche associazioni, come la celebre Société Anonyme fondata da Man Ray, Duchamp e Katherine Dreyer<sup>15</sup>. Istituzioni e spazi il cui carattere però, al di là delle irriducibili singolarità – quanta distanza, ad esempio, tra il Museo de Arte Moderno inaugurato nel 1898 a Madrid e il Museum of Living Art ospitato dal 1927 al 1942 dalla New York University!<sup>16</sup> – non era mai veramente "moderno", se a questo aggettivo si attribuisce quel valore critico teorizzato da Barr e quindi messo in mostra dal MoMA. «La parola "moderno" – precisava ancora Barr in una lettera del 1929 a Sachs – è preziosa perché semanticamente suggerisce il progressivo, l'originale, il provocatorio, piuttosto che il sicuro e l'accademico che sarebbero naturalmente inclusi nella passiva neutralità del termine "contemporaneo"»<sup>17</sup>. Un'impostazione per l'epoca assolutamente "militante" che si dichiarava e si rafforzava nella comunicazione e nella struttura stessa del museo newyorkese, nel cui Board of trustees sedeva, con funzioni di segretario, Frank Corwnishield, già direttore di «Vanity Fair». Molta attenzione venne data anche all'educazione, tanto che già negli anni Trenta venne istituito il Dipartimento Educazione: una scelta sostenuta dallo stesso Barr che, molto impressionato dal contatto avuto in Europa con il Bauhaus, riteneva di assoluta centralità l'attività didattica del museo, che si svolgeva in stretta connessione con le ricerche nate all'interno del MoMA e pubblicate nelle collane del museo stesso. Barr, del resto, si occupava in prima persona di redigere gli apparati didattici delle mostre, confermando così il valore altissimo che egli attribuiva alla diffusione di un rigoroso pensiero sull'arte moderna, un preciso "punto di vista" che si traduceva in un display espositivo molto intimo, quasi a riprodurre «a domestic atmosphere»<sup>18</sup>

<sup>14</sup> Lorente 2011, p. 149.

<sup>15</sup> Un vivace racconto di questa impresa ci è stato offerto da Man Ray nella sua autobiografia (Man Ray 1998).

<sup>16</sup> Su questo singolare museo, frutto della passione del grande collezionista Albert Eugene Gallatin, si veda almeno Stavitsky 1994.

<sup>17</sup> Kantor 2010, p. 387.

<sup>18</sup> Lorente 2011, p. 159.

sollecitando così un rapporto privato con l'opera, e in una visualizzazione estremamente asciutta – secondo qualcuno disincarnata<sup>19</sup> – degli oggetti d'arte. Ad essere privilegiato era l'esercizio dello sguardo, la sua purezza immateriale, in una prospettiva formalista che avrebbe trovato in Clement Greenberg un inflessibile paladino<sup>20</sup> e che certamente si poneva agli antipodi dalle atmosfere misticheggianti e dagli allestimenti sinestetici, suoni e profumi, voluti da Hilla Rebay von Ehrenwiesen per il Museum of Non Objective Painting, promosso nel 1939 dalla neonata e già potente Fondazione Salomon Guggenheim. Anche dal punto di vista museografico, dunque, quello del MoMA si afferma come un modello vincente, un punto di non ritorno nella definizione di una concezione museale innovativa rispetto sia alla vivace realtà statunitense sia alla maggiormente ingessata situazione europea, dove comunque non mancavano interessanti esperienze di ricerca (e basterà pensare alle sperimentazioni condotte da Dorner al Museo Sprengel di Hannover, di cui Barr venne, tra l'altro, a diretta conoscenza nel corso dei suoi viaggi in Europa)<sup>21</sup>. La nascita del MoMA nel fatidico 1929 segna dunque una decisa rottura, una netta discontinuità nella tradizione dei musei, dei musei d'arte antica, naturalmente, ma anche di quei sempre più numerosi musei che, come accadde specialmente in Italia, si dichiaravano “moderni”. Non erano poche, infatti, le Gallerie d'arte moderna che nei primi decenni del Novecento nascevano e si sviluppavano in molte città italiane (oltre alla capitale e a Venezia, sede della Biennale, vale la pena ricordare almeno Bologna, Torino, Piacenza, Palermo), «a municipal network», come lo ha definito Lorente, dove il termine “moderno” compariva però nell'accezione puramente cronologica e non certo nel senso dell'innovazione e dell'avanguardia che il MoMA aveva affermato, un aggettivo il cui uso ebbe comunque il merito di accreditare una nascente tipologia di museo<sup>22</sup>. Eppure, proprio in Italia, paese che negli anni tra le due guerre conobbe, all'interno di una più complessiva riorganizzazione del sistema di quelli che oggi definiamo i Beni Culturali, un significativo potenziamento del sistema dell'arte contemporanea grazie anche all'istituzione della Quadriennale e alla riorganizzazione della già storica Biennale veneziana<sup>23</sup>, l'apertura del MoMA non ha trovato attenzione.

<sup>19</sup> È quanto sostiene il critico e artista Brian O'Doherty analizzando il significato ideologico del *white cube* imposto dal MoMA (O'Doherty 2012). In realtà, come sottolinea Jérôme Glicenstein, il modello del *white cube* non ha un'origine modernista anche se poi si impone come standard nei musei d'arte contemporanea (Glicenstein 2009, pp. 29 ss). Va comunque ricordato che inizialmente le stanze del MoMA non erano dipinte di un asettico bianco ma erano di un più caldo color beige (Staniszewski 1998, p. 64) e che è solo a partire dal 1939 che si radicalizza l'utilizzo del *white cube* nel museo statunitense.

<sup>20</sup> Sybil Gordon Kantor non ha esitazioni nel sostenere il debito di Greenberg nei confronti di Barr: Kantor 2010, pp. 344-345. Sul rapporto tra il modernismo di Barr e il formalismo di Greenberg si sofferma Brennan 2002, pp. 239 ss.

<sup>21</sup> Kantor 2010, pp. 196-197.

<sup>22</sup> Lorente 2011, p. 117.

<sup>23</sup> Cfr. almeno Margozi 2001.

Un'assenza di commenti, di critiche, anche di semplice informazione rispetto ad un evento senza dubbio significativo che a distanza di quasi un secolo merita qualche osservazione.

2. *Una distrazione poco innocente: il silenzio della stampa italiana (1929-1931)*

Da una ricognizione, certamente parziale ma ad ogni modo piuttosto ampia, condotta su un significativo campione della stampa nazionale quotidiana – «Il Popolo d'Italia», «La Stampa», «Il Messaggero», «Il Giornale d'Italia», «Il Corriere della Sera» le testate prese in esame – e sulle principali riviste d'arte e di architettura, con qualche apertura ai periodici di interesse letterario – «L'Arte», «Bollettino d'arte», «La critica», «La Cultura», «Dedalo», «Domus», «L'Eroica», «Frontespizio», «La Nuova Italia», «Rivista di archeologia e storia dell'arte», «Solaria», «Vita artistica» – la notizia della nascita e dell'inaugurale attività espositiva del MoMA non sembrerebbe aver lasciato traccia sulla stampa italiana nel periodo che va dal novembre 1929 al dicembre 1931. È una mancanza che non è certo imputabile ad un difetto di comunicazione da parte del neonato museo, che aveva immediatamente impostato una politica d'informazione di respiro internazionale, come attestano i press releases oggi consultabili on line e, in particolare, l'elenco delle testate individuate per accogliere la pubblicità del museo, tra le quali compaiono, ad esempio, la parigina «L'art vivant», il «Burlinton Magazine» di Londra e «Der Kunst Wanderer» di Berlino. Un elenco, mutuato da quello del Fogg Museum, da cui sono significativamente assenti le riviste italiane. Dal canto suo, Barr, che nel 1930 avrebbe sposato la storica dell'arte Margaret Scolari Barr, figlia di un'irlandese e di un antiquario romano e autrice, tra l'altro, di una monografia su Medardo Rosso, durante il suo cruciale viaggio in Europa del 1928 aveva significativamente scelto di tralasciare l'Italia privilegiando l'Inghilterra, la Germania e la Russia. Un disinteresse dovuto probabilmente alla situazione dell'arte italiana negli anni del Fascismo, segnata da una tensione tra impulsi contraddittori in cui, – è stato sottolineato di recente – «la storiografia ha da tempo individuato quel miscuglio caratteristico del fascismo capace di favorire ibridazioni tra passatismi ed elaborazioni di punta, di veicolare persistenze e promuovere modernizzazioni, dentro una complessità di dinamiche oscillanti tra propaganda e cultura risolte nel contenimento offerto dalla rigida cornice della dittatura»<sup>24</sup>. Una condizione che non poteva certo risultare congeniale al formalista Barr, radicalmente ostile ad ogni forma di interferenza o, peggio, di compromissione fra arte e politica.

<sup>24</sup> Catalano 2013b, p. 23.

Interessato a ricostruire e mostrare “pure” genealogie artistiche, Alfred Barr d’altro canto si dimostrò assolutamente favorevole ad accogliere nel 1940 nelle sale del MoMA la selezione di capolavori dell’arte italiana provenienti dalla Golden Gate International Exposition di San Francisco, considerando quelle inarrivabili opere d’arte antica il punto di partenza per le ricerche moderne e, per questo, valutando la loro presenza al MoMA come assolutamente coerente con la politica del museo<sup>25</sup>. Proprio con questa motivazione Barr riuscì a convincere il riluttante Board of Trustees ad accogliere nella programmazione del MoMA quella che sulle pagine della rivista “Le arti” Cesare Brandi, che seguì personalmente l’evento, non esitò a definire «una esposizione di carattere eccezionalissimo»<sup>26</sup>, una mostra irripetibile che, dopo aver transitato per l’Art Institut di Chicago, era approdata con grande clamore a New York presentando ben 28 capolavori fra il XV e il XVIII secolo fra cui la *Nascita di Venere* di Botticelli, il *Tondo Pitti* di Michelangelo, il *Ritratto di giovane* di Lorenzo Lotto, la *Madonna della seggiola* di Raffaello, il *Ragazzo morso dal ramarro* di Caravaggio<sup>27</sup>. Dipinti e sculture di qualità assoluta che il Metropolitan si era rifiutato di esporre («son loro – scriveva Argan, che della sfortunata trattativa era stato protagonista, – a credere di farci un regalo esponendo le opere, vogliono discutere tutte le condizioni, stabilire di propria testa i prezzi d’assicurazione, lesinano il soldo etc. In queste condizioni, di fronte a un atteggiamento così poco cordiale, è impossibile assumersi la responsabilità di portare le opere nel Museo»)<sup>28</sup> e che il MoMA propose al secondo piano della sua nuova, prestigiosa sede in West 53<sup>rd</sup> Street, in un allestimento di grande suggestione progettato dallo stesso Barr (e molto apprezzato da Brandi, incaricato dal ministro Bottai di seguire le opere da Chicago a New York) che venne visitato da oltre 290.000 persone durante i circa tre mesi – dal 26 gennaio al 7 aprile 1940 – in cui l’esposizione rimase aperta. Ad accompagnare gli *Italian Master*, al primo piano del museo erano i *Modern Master*, così da rendere chiaramente leggibile quella linea di continuità, una vera e propria tradizione, che dal Rinascimento avrebbe condotto direttamente all’arte moderna. Tra i 29 *Modern Master* selezionati per dimostrare quella filiazione artistica che Barr aveva teorizzato e sostenuto perorando la causa della mostra di arte antica al MoMA, non era presente però neppure un artista italiano e, d’altro canto, le opere d’arte contemporanea italiana che pure erano state proposte all’Expo di

<sup>25</sup> Lo attesta l’eloquente diagramma che Barr pubblicò nel catalogo della mostra “Italian Masters”, intitolato *Italian Sources of three great Traditions of European Painting* che ha al suo apice Giotto e si conclude con la generazione post-impressionista. (Barr 1940, s.p.)

<sup>26</sup> Argan, Brandi, 1940, pp. 270-274. Argan si occupò di raccontare l’allestimento della mostra all’Art Institut di Chicago mentre Brandi analizzò la tappa newyorkese.

<sup>27</sup> Per una dettagliata ricostruzione della mostra inaugurata nel 1940 al MoMA e, in particolare, delle sue caratteristiche museografiche e degli aspetti legati alla conservazione si veda Bertolini, Porfiri 2013. Per un’analisi del significato complessivo della presenza delle opere dei maestri italiani negli Stati Uniti cfr. Carletti, Giometti 2011 e Carletti, Giometti 2012.

<sup>28</sup> Cit. in Bertolini, Porfiri 2013, p. 290.

San Francisco avevano fatto, non richieste da alcun museo, immediato ritorno in Italia, non partecipando alla trionfale tournée degli Old Masters<sup>29</sup>, a riprova di quanta distanza ci fosse in realtà fra il pensiero e la prospettiva moderna di cui il MoMA era tempio e laboratorio e l'ufficialità dell'arte italiana tra le due guerre. Il modello delle esposizioni gemelle – arte antica-arte moderna – che il Fascismo aveva sperimentato già a Parigi nel 1935, quando al Petit Palais venne allestita la mostra "L'art italien de Cimabue à Tiepolo" e al Jeu de Paume "L'Art italien des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> Siècles" – e che era stato poi riproposto, con scarso successo, a San Francisco, venne quindi adottato dal MoMA, che ne stravolse però completamente le intenzioni celebrative, negando decisamente la tesi, sostenuta dal regime, dell'esistenza di un nuovo rinascimento dell'arte italiana<sup>30</sup>. Insomma, fatta eccezione per l'eccentrico episodio della mostra degli antichi maestri, quello fra il MoMA e il sistema dell'arte contemporanea in Italia si confermerà nei, controversi eppure ricchissimi anni '30 del Novecento<sup>31</sup>, un dialogo impossibile, un incontro precluso non tanto, almeno inizialmente, da ragioni politiche quanto da una mutua, e non certo innocente, ignoranza – se in Italia l'autarchia aveva rallentato se non impedito i contatti con i fermenti culturali internazionali, negli Stati Uniti e, soprattutto al MoMA, l'attenzione era concentrata quasi esclusivamente sulla situazione parigina – ignoranza che con lo scoppio della guerra divenne aperta ostilità. Bisognò quindi attendere la caduta del Fascismo e la ricostruzione – o, meglio, come ha argomentato Raffaele Bedarida, il piano Marshall e la guerra fredda – perché la relazione tra il MoMA, ormai consolidatosi come modello internazionale, e l'arte italiana del Novecento potesse conoscere una nuova, problematica, ripartenza.

### 3. *Vent'anni dopo: la mostra "Twentieth-Century Italian Art" (1949) e la "riscoperta" del MoMA*

Se la mostra del 1940 era stata l'occasione per tentare i primi, e presto falliti, contatti fra il governo fascista e il MoMA in previsione della realizzazione di due mostre dedicate rispettivamente all'arte e all'architettura italiane contemporanee<sup>32</sup>, a determinare l'avvio, questa volta fortunato, del dialogo fra la neonata Repubblica Italiana e il museo newyorkese furono innanzitutto, come si è detto, ovvie ragioni di opportunità politica – e non è certo un caso che la mostra "Twentieth-Century Italian Art" si inaugurò nel giugno del 1949, e

<sup>29</sup> Ivi, p. 323, n. 10.

<sup>30</sup> Bedarida 2012, pp. 151-152.

<sup>31</sup> Cfr. Catalano 2013a.

<sup>32</sup> Barr si mostrò subito diffidente nei confronti del progetto, temendo a ragione eccessive pressioni politiche e, quindi, una riduzione della sua autonomia di scelta, come scriveva in una lettera a Eugenio Ventura cit. in Bedarida 2012, p. 152.

quindi due mesi dopo l'ingresso dell'Italia nella NATO – a cui si associarono, con esiti talvolta discutibili, anche motivazioni di interesse scientifico e di mercato. La mostra, curata da Barr, all'epoca non più direttore del MoMA ma responsabile delle collezioni, e da James Thrall Soby, membro del Board, presidente del Dipartimento di pittura e scultura e vecchio amico dello stesso Barr, ebbe senza dubbio il merito di presentare per la prima volta sulla scena statunitense e da una postazione d'eccellenza l'arte italiana della prima metà del Novecento, di cui appena qualche singolo episodio era stato fino a quel momento documentato nelle collezioni del MoMA<sup>33</sup>, contribuendo così ad una sua più ampia popolarità e dando impulso ad un mercato che, per i collezionisti americani, risultava particolarmente conveniente, creando però, ed è questo forse il punto più controverso della vicenda, una serie di malintesi critici. Interpretazioni parziali e talvolta sommarie che hanno poi per molto tempo influenzato la comprensione dei fenomeni artistici italiani del secolo scorso e che nascevano spesso dall'esigenza di ridurre ad una parentesi, una sorta di «dormant phase»<sup>34</sup>, il ventennio fascista, forzando a volte le cronologie – è il caso del Futurismo, di cui venne offerta da Barr, autore di uno specifico saggio in catalogo, una lettura “ristretta”, sostanzialmente tutta incentrata su Boccioni –, o esaltando alcune singole figure “eroiche” – il Morandi *esistenzialista* e completamente isolato dalla storia sociale ne è un esempio emblematico – a discapito di una comprensione più articolata dei fenomeni, specie dei più recenti. Del resto, la scelta di non coinvolgere direttamente gli studiosi italiani nell'ordinamento della mostra<sup>35</sup>, che venne peraltro definito grazie ad un lungo soggiorno dei due curatori americani in Italia e che si avvale della preziosa mediazione linguistica di Margaret Barr, comportò inevitabilmente qualche svista e, soprattutto, come è stato notato, un'incapacità di interpretare il tumultuoso svolgersi degli avvenimenti che caratterizzarono l'immediato dopoguerra, una stagione tra le più vivaci e contraddittorie dell'arte italiana,

<sup>33</sup> Prima della mostra del 1949, che tra l'altro rappresentò per Barr l'occasione di colmare appunto le lacune della collezione rispetto all'arte moderna italiana, era per esempio presente nelle raccolte del MoMA l'opera di Modigliani, considerato esponente di spicco della Scuola di Parigi.

<sup>34</sup> Bedarida 2012, p. 160.

<sup>35</sup> Ovviamente non mancarono i contatti tra i due curatori e gli storici e critici d'arte italiani. In particolare, a Roma il riferimento fu Palma Bucarelli, allora direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, che scrisse per l'occasione anche un sintetico testo di introduzione all'arte italiana del Novecento che non venne però pubblicato. A Milano fu invece coinvolto il collezionista e mercante d'arte Romeo Toninelli, che in catalogo viene indicato come Executive Secretary for the Exhibition in Italy. Nel comitato d'onore compare, tra gli altri, Giulio Carlo Argan, che Barr aveva a suo tempo incontrato in occasione della preparazione della mostra degli Old Masters e che mantenne poi contatti con il MoMA con l'intenzione di intensificare gli scambi fra il museo americano e le istituzioni italiane. Su questo punto cfr. Aronberg Lavin 2012. Nel saggio, che riprende interessanti materiali d'archivio, la studiosa ipotizza che Argan avesse frainteso la politica del MoMA, a cui lo storico dell'arte italiano avrebbe erroneamente attribuito un forte interesse didattico, impostazione, questa, che in realtà aveva, come si è detto, effettivamente caratterizzato il progetto museologico e museografico di Barr.

segnata da fratture, contrasti, schieramenti appassionati e spesso brucianti. Con il risultato che «the 1949 MoMA Exhibitions was old even before opening»<sup>36</sup>.

Senza voler qui approfondire gli aspetti critici di una mostra che presentò dal 28 giugno all'11 settembre del '49 oltre 250 opere tra dipinti, sculture e lavori grafici «selected on the basis of their intrinsic quality and of their potential interest for the American public»<sup>37</sup> e che diede soprattutto l'opportunità al MoMA di ampliare notevolmente la propria collezione con opere di grande prestigio<sup>38</sup>, è però interessante sottolineare come essa rappresentò finalmente l'occasione per gli studiosi italiani di accorgersi e, quindi, di discutere del MoMA e del suo progetto museologico e museografico.

Se infatti non sono poi tanto numerose come ci si attenderebbe le recensioni alla mostra newyorkese, probabilmente anche per il mancato coinvolgimento degli storici e critici d'arte italiani, e spesso i toni utilizzati negli articoli sono piuttosto aspri e severi – per citare almeno un illustre esempio, Brandi, che ad apertura della sua recensione volle ricordare che una mostra dell'arte moderna italiana lui stesso aveva tentato di «realizzarla a New York fin dal 1939», scrisse di una selezione «accozzata in maniera tendenziosa» e rimproverò ai «nostri Telemachi in cerca dell'arte italiana» improvvisazione e «dispregio [...] per chi si è affannato troppo prima di loro a definire, illustrare, configurare un "arte italiana" e non soltanto una pittura e una scultura i cui autori fossero occasionalmente nati in Italia»<sup>39</sup> – a rivestire oggi maggior interesse sono, a nostro avviso, le considerazioni che riguardarono il funzionamento e le caratteristiche del Museum of Modern Art di New York, a distanza di vent'anni dalla sua inaugurazione finalmente oggetto di attenzione ed anche di polemico paragone rispetto al contemporaneo sistema museale italiano.

E' una riflessione che vide in prima linea Carlo Ludovico Ragghianti il quale, prendendo a pretesto la pubblicazione del volume di Barr *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art* (1948), nel settembre del 1949 sulle pagine de «La critica d'arte. Rivista bimestrale di arti figurative» da lui diretta, dedicò ben due contributi al MoMA. Nella sezione *Letture* firmò una puntuale recensione al testo di Barr, del quale il critico italiano colse immediatamente il carattere di «*short history*, sia pure incompleta, dell'arte contemporanea»

<sup>36</sup> Bedarida 2012, p. 167.

<sup>37</sup> Dal comunicato stampa del MoMA del 24 giugno 1949, <[http://www.MoMA.org/MoMAorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/1341/releases/MOMA\\_1949\\_0055\\_1949-06-24\\_490624-50.pdf?2010](http://www.MoMA.org/MoMAorg/shared/pdfs/docs/press_archives/1341/releases/MOMA_1949_0055_1949-06-24_490624-50.pdf?2010)>, 28.12.2015.

<sup>38</sup> Le acquisizioni, realizzate anche grazie ad una serata di raccolta fondi organizzata al museo dalla comunità italiana, furono davvero significative: tra le opere che entrarono in collezione *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* di Boccioni, il *Funerale dell'anarchico Galli* di Carrà, l'*Automobile in corsa* di Balla e una *Natura morta del '16* di Morandi.

<sup>39</sup> Brandi 1949, p. 295. Molto meno polemica la recensione di Attilio Podestà che sulle pagine di «Emporium» evidenzierà il carattere inclusivo della mostra e l'eccellenza della sezione dedicata al Futurismo, non mancando però di esprimere perplessità riguardo alle scelte relative alle generazioni più giovani. Podestà 1949.

sottolineando puntualmente di questa breve storia i limiti quanto i pregi. Lo studioso non mancò, ad esempio, di lodare la qualità della sezione dedicata al Cubismo, evidenziando d'altro canto le lacune nell'ambito dell'arte italiana ed auspicando che la futura scelta delle opere e degli artisti italiani venisse «eseguita con la stessa acutezza e perspicacia critica con la quale è stata eseguita quella, ad esempio, delle opere francesi coeve»<sup>40</sup> arrivando quindi a concludere l'articolo con una inequivoca dichiarazione di apprezzamento:

Nel prendere congedo da questo libro, non resta se non da osservare che l'aver esso provocato così diverse e attive riflessioni è una prova per sua parte, indiretta ma valida, dell'azione stimolatrice e formativa di questo Museo d'Arte Moderna, che auguriamo provochi altre, e siano magari migliori, estensioni in Europa ed in Italia<sup>41</sup>.

Una presa di posizione che lo studioso avrebbe ben argomentato nell'altro suo intervento, pubblicato con il titolo *Gallerie d'arte moderna* nella sezione *Commenti*. Che l'oggetto della riflessione fosse proprio il MoMA e il suo (esportabile?) modello appare chiaro fin dall'incipit dell'articolo, nel quale Ragghianti utilizzava ancora una volta il testo di Barr mettendone qui in rilievo soprattutto gli aspetti relativi al metodo utilizzato nella formazione delle raccolte del museo e nella gestione delle stesse, un metodo caratterizzato da «agilità, responsabilità e competenza», da una capacità di coinvolgere in maniera positiva i collezionisti e di muoversi con facilità nel campo delle acquisizioni che gli pareva contrastare in maniera stridente con «il complesso di passività e di vincoli burocratici che grava sull'attività e sullo sviluppo delle nostre Gallerie d'arte moderna e contemporanea» al punto che

anche un centro come quello newyorkese se fosse concepito e condotto secondo il criterio patrimoniale-amministrativo da un lato e di paternalismo distributivo dall'altro, col quale sono condotte le nostre Gallerie d'arte moderna (è una questione di impianto errato che la buona volontà dei dirigenti non riesce, si vede, a superare), finirebbe con lo scadere al livello in verità non sublime delle nostre raccolte<sup>42</sup>.

Ragghianti non esitava peraltro a mettere decisamente in discussione uno dei capisaldi della cultura museale italiana (europea), ancora oggi periodicamente oggetto di accesi confronti, ovvero l'inalienabilità delle collezioni. «Vendere, secondo me, vendere al prezzo migliore possibile, per investire meglio il ricavato»: questa la posizione dello studioso, per il quale il compito delle Gallerie d'arte moderna e contemporanea doveva essere quello di offrire l'opportunità di conoscere gli aspetti vitali e validi della vita artistica, e quindi di valore e qualità certi. Un compito che, a suo parere, in Italia non veniva assolto, suggerendo

<sup>40</sup> Ragghianti 1949b, p. 258. Per un'articolata analisi della riflessione museologica di cfr. Giolli 2010.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Ragghianti 1949a, p. 242.

quindi «una saggia correzione del vincolo dell'inalienabilità, accompagnata da altri provvedimenti concorrenti e ben studiati» e da una riforma degli statuti e dell'amministrazione delle gallerie d'arte moderna secondo l'esempio del MoMA, buono «nella parte che ha riguardo alla sperimentalità come criterio per la formazione progressiva e cautamente valida della raccolta», ma anche nella possibilità di accogliere doni o denaro per acquisti, senza vincoli o restrizioni o, ancora, nella gestione affidata a più soggetti competenti e non concentrata in un'unica persona e, soprattutto, nell'apertura senza inutili pregiudizi al contributo dei collezionisti, degli amatori e dei mercanti.

Almeno la collettività possederebbe, per nulla o per poco, qualche capolavoro crescente di importanza e di valore nel tempo [...] anziché quelle caterve di mediocrità che ci regalano (per modo di dire) molte periodiche mostre italiane, col sistema degli acquisti politici od amministrativi di cui si è detto, e che è solo raramente corretto dall'intervento di qualche vero competente<sup>43</sup>.

A vent'anni dalla sua apertura (e all'indomani della caduta del fascismo e della fine della guerra) il MoMA con la sua agile politica culturale e di gestione si offriva dunque alla critica italiana come vitale motivo di confronto, sollecitando un dibattito che avrebbe finito col riguardare non soltanto gli aspetti museologici e museografici (che, sulla linea di Venturi, furono oggetto di riflessione soprattutto da parte di Argan)<sup>44</sup> ma anche il valore dell'arte moderna. Così, se da un canto Costantino Baroni, responsabile della Galleria d'arte moderna di Milano, rispondendo sempre sulle pagine de «La critica d'arte» alle provocatorie tesi di Raghianti dichiarava che adottare il modello delle gallerie americane significava «puntare su schemi organizzativi alieni al nostro costume mentale»<sup>45</sup>, Roberto Longhi commentando la *Dichiarazione americana sull'arte moderna* pubblicata da «Paragone» nel novembre del 1950 scelse di tralasciare la questione della natura e dei compiti di un museo d'arte moderna, che pure era discussa nel documento firmato dall'Istituto d'Arte contemporanea di Boston, dal MoMA di New York e dal Whitney Museum, per ribadire la sua diffidenza nei confronti dell'arte (e della critica) d'avanguardia<sup>46</sup>. Ai direttori di museo statunitensi che intendevano rispondere agli attacchi ideologici sferrati in tempi di maccartismo all'arte moderna sostenendone «il valore umanistico» e certamente non sovversivo, Longhi nella sua affilata nota non risparmia una certa ironia («Bisognerà che gli estensori del rapporto si rassegnino: l'inasprimento dei contrasti ideologici e politici ha sempre acceso

<sup>43</sup> Ivi, p. 244.

<sup>44</sup> Dalai Emiliani 2012, p. 73.

<sup>45</sup> Baroni 1950, p. 510.

<sup>46</sup> «Il guaio vero comincia al tempo dei programmi cubistici e via via fino ai vari aspetti dell'astrattismo [...] per la gravissima constatazione che la critica, sia in America che in Europa, ha mancato al suo compito di cernita rigorosa tra valori reali e valori spuri»: Longhi 1950, p. 56.

focolai di iconoclastia»<sup>47</sup>) preoccupandosi soprattutto di sottolineare la necessità di ripensare al valore dell'arte contemporanea, stigmatizzando da un canto «la povera astuzia mentale di tanti astrattisti improvvisati, ben lieti di aggirarsi in una selva oscura e incontrollabile (e la cui oscurità è resa più densa da certi accompagnamenti di critica fuori senno)»<sup>48</sup> e dall'altro un «preteso neorealismo che manca dell'esigenza implicita nel prefisso, non essendo conscio neppure della propria particolare tradizione»<sup>49</sup>. Una presa di posizione perfettamente coerente con il pensiero critico dello studioso (il quale peraltro, aveva scritto in forma privata che la mostra del '49 al MoMA era «la più intelligente che sia stata fatta all'estero dell'arte italiana del XX secolo»)<sup>50</sup> ma che purtroppo eludeva il punto cruciale, centrato invece da Ragghianti, quello cioè di ripensare le dinamiche museali alla luce dei mutamenti non soltanto dei linguaggi artistici ma anche, e forse soprattutto, del sistema stesso dell'arte, un mutamento che riguardava non solo il ruolo dell'artista e lo statuto dell'opera ma anche la funzione del pubblico e l'affermarsi del valore espositivo, legandosi, e in alcuni casi anticipandole persino, alle trasformazioni culturali e sociali avvenute nel corso della prima metà del Novecento. Una necessità, quella di guardare con occhi nuovi al museo e alle sue funzioni e, quindi, di rimettere in discussione le discipline che hanno proprio il museo come oggetto, che in Italia soltanto di recente si è mostrata in tutta la sua urgenza, comportando un'accelerazione a volte spericolata di processi la cui elaborazione è stata a lungo rimandata. Di questo colpevole ritardo il caso della mancata – o almeno tardiva – comprensione della novità rappresentata dal MoMA è, a mio avviso, esemplare.

### *Riferimenti bibliografici / References*

- Argan G.C., Brandi C. (1940), *Le mostre degli antichi capolavori italiani a Chicago e a New York*, «Le Arti», a. II, aprile-maggio, n. IV, pp. 270-274.
- Altschuler B. (2005), *A Historical Introduction in Collecting the New. Museums and Contemporary Art*, edited by B. Altschuler, Princeton and Oxford: Princeton University Press, pp. 1-13.
- Aronberg Lavin M. (2012), *Argan e il Museum of Modern Art*, in *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, a cura di C. Gamba, Milano: Electa, pp. 97-108.

<sup>47</sup> Ivi, p. 55.

<sup>48</sup> Ivi, p. 57.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Così R. Longhi nella bozza della lettera manoscritta a matita e firmata sulla prima pagina del catalogo *Twentieth-Century Italian Art*, conservato nella biblioteca della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, ora in Bandera 2009, p. 39.

- Bandera M.C. (2009), *Giorgio Morandi oggi*, in *Morandi 1890-1964*, a cura di M.C. Bandera, R. Miracco, Milano: Skira Editore, pp. 30-35.
- Barr A.H. Jr (1940), *Italian Masters Lent by the Royal Italian Government*, New York: Moma.
- Barr A.H. Jr (1943), *What Is Modern Painting?*, New York: Museum of Modern Art.
- Bertolini D., Porfiri R. (2013), "Una esposizione di carattere eccezionalissimo". 1940: *Italian Masters al 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. 287-327.
- Bedarida R. (2012), *Operation Renaissance: Italian art at MOMA 1940-1949*, «Oxford Art Journal», n. 35, pp. 147-169.
- Brandi C. (1949), *La mostra dell'arte italiana moderna a New York*, «L'immagine. Rivista di arte di critica e di letteratura», a. 2, n. 13, maggio-giugno, pp. 294-296.
- Brennan M. (2002), *Painting Gender, Constructing Theory: The Alfred Stieglitz Circle and American Formalist Aesthetics*, Cambridge Ma-London: MIT Press.
- Carletti L., Giometti C. (2011), "San Francisco will see old masters", *La fiera delle vanità del regime nel 1939*, «Studi Storici», aprile-giugno, pp. 465-489.
- Carletti L., Giometti C. (2012), *Le verità nascoste. Il viaggio coast to coast degli antichi maestri italiani all'esordio della seconda guerra mondiale*, «Annali di critica d'arte», n. 8, pp. 419-449.
- Catalano M.I. (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 *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, a cura di M.I. Catalano, Roma: Gangemi, pp. 9-55.
- Emiliani M. (2012), *Argan e il museo*, in *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, a cura di C. Gamba, Milano: Electa, pp. 70-79.
- Foster H. (1985), *The "Primitive" Unconscious of Modern Art*, «October», vol. 34, Autumn, pp. 45-70.
- Gioli A. (2010), *Ragghianti, i musei e la museologia*, «Predella», anno X, n. 28, dicembre, <[http://www.predella.it/archivio/index2130.html?option=com\\_content&view=article&id=108:ragghianti-i-musei-e-la-museologia&catid=60:nd28-carlo-ludovico-ragghianti&Itemid=88](http://www.predella.it/archivio/index2130.html?option=com_content&view=article&id=108:ragghianti-i-musei-e-la-museologia&catid=60:nd28-carlo-ludovico-ragghianti&Itemid=88)>, 29.10.2016.
- Glicenstein J. (2009), *L'art: une histoire d'expositions*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Goodyear Conger A. (1943), *The Museum of Modern Art. The First Ten Years*, New York: Moma.
- Lorente P.J. (2011), *The Museums of Contemporary Art. Notion and Development*, Surrey England; Burlington USA: Ashgate.

- Kantor Gordon S. (2010), *Le origini del MoMA. La felice impresa di Alfred H. Barr, Jr.*, Milano: Il saggiatore.
- Man R. (1998), *Autoritratto*, Milano: SE.
- 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. Cazzatro, Roma: Ministero per i Beni e le Attività culturali, pp. 27-119.
- Marquis Goldfarb A. (1989), *Alfred H. Barr, Jr: Missionary for th Modern*, Chicago: Contemporary Books.
- O'Doherty B. (2012), *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Milano: Johan&Levi.
- Podestà A. (1949) *L'arte italiana contemporanea in una mostra a New York*, «Emporium», vol IX, n. 658, pp. 167-173.
- Pomian K. (2004), *Dalle sacre reliquie all'arte moderna. Venezia-Chicago dal XIII al XX secolo*, Milano: Il Saggiatore.
- Ragghianti C.L. (1949a), *Gallerie d'arte moderna*, «La critica d'arte», a. VIII, n. 3, fascicolo XXIX, 1 settembre, pp. 241-244.
- Ragghianti C.L. (1949b), *Il Museum of Modern Art di New York (e dell'arte contemporanea)*, «La critica d'arte», a. VIII, n. 3, fascicolo XXIX, 1 settembre, pp. 253-258.
- Staniszewski M.A. (1998), *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge Ma-London: MIT Press.
- Stavitsky G. (2004), *The A.E. Gallatin Collection: An Early Adventure in Modern Art*, Philadelphia: Philadelphia Museum.
- The Global contemporary at the Rise of New Art Worlds* (2013), edited by H. Belting, A. Buddensieg, P. Weibel, Cambridge Ma-London: ZKM- Germany, MIT Press.
- Varnedoe K.(1995), *The Evolving Torpedo: Changing Ideas of the Collection of Painting and Sculpture an the Museum of Modern Art*, in *The Museum of Modern Art at Mid-Century: Continuity and Change*, edited by J. Elderfield, New York: Museum of Modern Art, pp. 12-73.
- <[http://www.moma.org/learn/resources/press\\_archives](http://www.moma.org/learn/resources/press_archives)>, 29.10.2016.

## **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