



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 Sciuillo

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 Quattrociochi, Mauro Renna,
Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo
Sciuillo, 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

Introduzione*

Silvia Cecchini**
Patrizia Dragoni***

1. *Museografia, museologia e politica tra le due guerre*

Grazie anche alla grande apertura internazionale, dovuta alla partecipazione di studiosi di diversi Paesi, i saggi qui raccolti a seguito della call su “Musei e mostre tra le due Guerre” contribuiscono notevolmente ad arricchire e precisare le conoscenze acquisite dai numerosi studiosi che negli ultimi anni si sono occupati con crescente intensità di quanto avvenuto nella prima metà

* Il § 1 è di Patrizia Dragoni, il § 2 di Silvia Cecchini.

** Silvia Cecchini, Ph.D., Professore a contratto di Museologia e critica artistica e del restauro, Università degli Studi Roma Tre, Dipartimento di Architettura, Largo Giovanni Battista Marzi, 10, 00153 Roma, e-mail: silvia.cecchini@uniroma3.it.

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

del XX secolo, soprattutto negli anni Trenta, in relazione alla trasformazione della cultura museale del tempo e, in particolare, alle scelte museologiche e museografiche, al rapporto con gli organismi internazionali, ai diversi ruoli del museo, all'attenzione a nuovi pubblici di riferimento. Basti soltanto citare i lavori di Dalai Emiliani¹; Van Mensch²; Bennet³; Cazzato⁴; Emiliani, Spadoni⁵; Fagone⁶; Mairesse⁷; Lanza⁸; Ciucci, Muratore⁹; Maksimiuk¹⁰; Basso Peressut¹¹; Gob, Drouguet¹²; Mairesse, Desvallées¹³; Di Macco¹⁴; Poncelet¹⁵; Pinna¹⁶;

¹ Dalai Emiliani M. (1982), *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*, in Carlo Scarpa a Castelvecchio, catalogo della mostra (Verona, 10 luglio – 30 novembre 1982), a cura di L. Magagnato, Milano: Ed. di Comunità, pp. 149-170; Dalai Emiliani M. (2008), "Faut-il brûler le Louvre?". *Temi del dibattito internazionale sui musei nei primi anni '30 del Novecento e le esperienze italiane*, in *Per una critica della Museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Venezia: Marsilio, pp. 13-51.

² Van Mensch P. (1992), *Towards a methodology of museology*, University of Zagreb: PhD thesis.

³ Bennett T. (1995), *Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London: Routledge.

⁴ Cazzato V., a cura di (2001), *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Roma: IPZS.

⁵ Emiliani A., Spadoni C., a cura di (2008), *La cura del bello. Musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, Milano: Mondadori-Electa.

⁶ Fagone V. (2001), *Arte, politica e propaganda in Italia negli anni Trenta*, in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a cura di V. Cazzato, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 93-106.

⁷ Mairesse F. (1995), *L'idée du musée dans la pensée de Jean Capart*, «Annales d'Histoire de l'Art et Archeologie», XVII, pp. 113-121; Mairesse F. (2000), *Jean Capart et la gestion des Musées royaux d'Art et d'Histoire durant l'entre-deux-guerres*, «Bulletin des Musées d'Art et Histoire», n. 71, pp. 31-41; Mairesse F. (2002), *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon: Presse universitaire de Lyon; Mairesse F. (2015), *L'économique et/ou le social? Quel rôle pour le musée?*, in *L'inclusion sociale. Les enjeux de la culture et de l'éducation*, sous la direction de A. Barrere, F. Mairesse, Paris: L'Harmattan, pp. 117-144.

⁸ Lanza F., a cura di (2003), *Museografia Italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, Atti del Convegno, Feltre: Comune di Feltre.

⁹ Ciucci G., Muratore G., a cura di (2004), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Milano: Mondadori Electa.

¹⁰ Maksimiuk D.H.A. (2004), *L'engagement politique au sein de l'Institut de coopération intellectuelle*, in *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*, catalogo della mostra, (Lione, 22 gennaio – 26 aprile 2004), sous la direction de A. Thomene, C. Briend, Paris-Gand: Snoeck Gent, pp. 283-291.

¹¹ Basso Peressut L. (2005a), *Il museo moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahn*, Milano: Lybra Immagine.

¹² Gob A., Drouguet N. (2006), *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, 2^e éd., Paris: Armand Colin.

¹³ Mairesse F., Desvallées A., sous la direction de (2007), *Vers une redéfinition du musée*, Paris: L'Harmattan.

¹⁴ 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.

¹⁵ Poncelet F. (2008), *Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres*, «CeROArt», n. 2.

¹⁶ Pinna G. (2009), *I musei nelle dittature: Germania, Italia, Spagna*, «Nuova Museologia», n. 21, pp. 2-33.

Ducci¹⁷; Catalano, Cecchini¹⁸, Catalano¹⁹; Meyer, Savoy²⁰; Galizzi Kroegel²¹; Barrella²²; nonché quelli delle curatrici²³ di questo numero de «Il Capitale Culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*».

Per comune opinione, infatti, è in quel ventennio che si dà inizio alla moderna museografia, configurando la “nuova natura” del museo come servizio sociale, centro vitale di produzione e diffusione di cultura, e così superando il museo monumentale di impostazione ottocentesca. Luca Basso Peressut, ad esempio, afferma che la prima metà del secolo scorso segna «il formarsi e l’affermarsi di una “nuova natura” dell’istituzione museale»²⁴. Più precisamente ancora secondo Marisa Dalai Emiliani l’inizio della nuova stagione, finalmente consapevole che, come detto da Focillon «Quelque paradoxal que cela puisse être [...] les musées sont faits pour le public»²⁵, andrebbe datato al 1926, allorché viene istituito l’Office International des Musées (OIM), e al 1927, quando appare la rivista «Mouseion»: un «forum permanente, vera e propria palestra di dialogo aperto a tutti i contributi provenienti dalla galassia dei musei delle nazioni affiliate»²⁶. E, in proposito, non meno rilevante è l’esigenza di verificare, come notato

¹⁷ Ducci A. (2004), *Entre art et politique. La formation parisienne, 1881-1913*, in *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*, a cura di A. Thomine, C. Briend, Paris-Gand: Snoeck Gent, pp. 41-53.; Ducci A. (2005), “Mouseion”, *una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927-1946)*, «Annali di critica d’arte», n. 1, pp. 287-314; Ducci A. (2013), *The French Museum as a Paradigm of Europe’s Crisis. Some reflection on Paul Valéry’s Writings*, in *The Space of Crisis. Shifting Spaces and Ideas of Europe. 1914-1945*, edited by V. Dini, M. D’Auria, New York: Peter Lang, pp. 29-46.

¹⁸ 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.

¹⁹ Catalano M.I. (2014), *Una scelta per gli anni Trenta*, in Catalano M.I., a cura di (2014), *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Roma: Gangemi, pp. 9-55.

²⁰ Meyer A., Savoy B., a cura di (2014), *The museum is open. Towards a Transnational History of Museums 1750-1940*, Berlin: de Gruyter.

²¹ Galizzi Kroegel A. (2014), *The journal Mouseion as Means of transnational Culture. Guglielmo Pacchioni and the Dawn of the “Modern Museum” in Italy*, in Meyer A., Savoy B., a cura di (2014), *The museum is open. Towards a Transnational History of Museums 1750-1940*, Berlin: de Gruyter, pp. 89-100.

²² Barrella N. (2015), *I “cocci in Rools Royce”. Carlo Giovane di Girasole e i musei d’ambientazione nella Napoli degli anni Venti*, Napoli: Luciano editore.

²³ Cecchini S. (2013), *Musei e mostre d’arte negli anni Trenta: l’Italia e la cooperazione intellettuale*, in Catalano M.I., a cura di (2013), 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; Dragoni P. (2010), *Processo al museo. Sessant’anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze: Edifir; Dragoni P. (2015), *Accessibile à tous. La rivista «Mouseion» per la promozione del ruolo sociale del museo*, «Il Capitale Culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 11, pp. 149-221.

²⁴ Basso Peressut L. (2005), p. 11.

²⁵ Focillon H. (1923), *La conception moderne des musées*, in *Actes du Congrès international d’histoire de l’art*, vol. I, Paris: Les presses universitaires de France, pp. 85-94; p. 93.

²⁶ Dalai Emiliani M. (2008), p. 13.

giustamente da Silvia Cecchini in apertura del suo articolo, se gli intensi scambi culturali che si ebbero allora a livello internazionale non siano da considerare una fase essenziale della costituzione dell'“idea” di Europa.

Che quella sia stata la stagione fondativa della nostra cultura museale, il momento di costruzione di una moderna museografia e di una ridefinizione delle funzioni del museo è del resto provato proprio da un numero monografico di «Museum» del 1930, del quale tratto nel mio saggio di seguito incluso, dedicato a *La conception moderne des musées*: un vero e proprio manuale di museologia “moderna” che, insieme al *Code of Ethics for Museum Workers* del 1925, al *Manual for small museums* del 1927 e al *Final Report* della Royal Commission on National Museums and Galleries inglese, pubblicato nel 1929 e nel 1930, costituisce l'evidente antefatto del *Code of Ethics for Museums* ICOM (adottato per la prima volta a livello internazionale solo nel 1986) e definisce funzioni e aspetti gestionali da adottare nei nuovi musei.

La rivista costituisce dunque un'ottima cartina di tornasole per mettere a fuoco la comune opinione internazionale del tempo e le sue motivazioni, ma anche per misurare le profonde differenze riscontrabili nei diversi Paesi, pur partecipi degli stessi organismi internazionali. I numerosi articoli pubblicati fino al 1940, insieme a molti tratti generalmente condivisi, mettono infatti in luce non poche e non marginali difformità legate ai diversi contesti sociali e soprattutto politici. Del resto, anche per quanto concerne le questioni più strettamente tecniche sia museografiche che museologiche, relative all'architettura museale, alla destinazione di spazi di servizio per i visitatori, all'ordinamento delle collezioni, agli allestimenti espositivi, opinioni alquanto divergenti persistevano anche all'interno di uno stesso Paese. In Italia, ad esempio, proprio negli anni Trenta, se figure quali Argan, Venturi, Longhi e Ragghianti accolgono le indicazioni dell'OIM, altri, come Ojetti e Paribeni, restano legati ai vecchi modelli museali. È dunque importante constatare la omogenea diffusione internazionale dei nuovi orientamenti (si vedano i percorsi di lettura segnalati di seguito da Silvia Cecchini) attestata dal saggio qui proposto da Ivana Bruno, che, nel panorama dei musei italiani del terzo decennio del Novecento delineato da Francesco Pellati nella *Enquête internationale sur la réforme des galeries publiques*, analizza il riordinamento e l'allestimento della sezione di arte medievale e moderna del Museo Nazionale di Palermo, realizzati proprio in applicazione dei dettami dell'Office International des Musées dall'allora giovane ispettrice Maria Accascina, allieva di Adolfo Venturi. Né di minore conto è quanto fatto dal soprintendente alle Antichità delle Marche, dell'Abruzzo e di Zara Giuseppe Moretti per il Museo di San Donato a Zara, allora città italiana a seguito del trattato di Rapallo del 1920, come evidenzia di seguito Serena Brunelli. E lo stesso deve dirsi dei perduti allestimenti di musei e di mostre di cui fu artefice Amedeo Maiuri, puntualmente ricostruiti da Gabriella Prisco a partire dal rapporto che l'illustre archeologo presentò per la conferenza di Madrid del 1934, *Problèmes particuliers aux collections de sculpture*.

Ma che non tutto rientri in questo clima internazionalmente coeso viene per contro dimostrato dalla vanificazione delle numerose proposte di musealizzazione, peraltro avanzate da figure quali Maiuri e Chierici, della Certosa di Capri, di cui riferisce Maria Ida Catalano.

Se poi il problema si sposta sui valori sociali e culturali posti alla base della volontà di raggiungere il più vasto pubblico e, più precisamente ancora, sulle politiche culturali dei vari governi, sulle finalità cui miravano, risulta quanto mai significativo il confronto fra ciò che accadeva in Paesi come l'Italia, la Spagna, la Germania, l'Austria e ciò che scrive nel 1932 Antal su *I musei in Unione Sovietica* nel saggio non casualmente scelto come testo "classico" per questo numero della rivista. E il panorama si fa ancor più complesso.

Per questo, infatti, la nostra call ha voluto allargare lo sguardo sia ad alcuni musei di più accentuata caratterizzazione politica, sia e soprattutto alle esposizioni del tempo. Vi sono ovviamente situazioni, anche di assai cospicua importanza, dove la questione del valore resta compresa nella sfera propriamente artistica, anche se non esente da sentimenti nazionalistici, come nel caso, illustrato da Chara Kolokytha, dell'acceso dibattito sulla necessità di creare un museo d'arte moderna a Parigi sviluppatosi dopo l'"Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes" del 1925 e continuato nel decennio successivo. Analogamente può dirsi anche per la "Mostra del Quarantennio" organizzata dalla Biennale di Venezia nel 1935, di cui tratta Laura Moure Cecchini. Assai più di frequenti, tuttavia, gli interventi nei musei, come nel caso del *Museo per l'Arte e l'Industria* di Vienna di cui parla Maria-Luise Feher, e in special modo gli intenti delle attività espositive sono di ben altra natura e gli aspetti artistici e culturali vi assumono una funzione strumentale ad obiettivi politici. Si pensi, infatti, alle quattro esibizioni dell'arte francese e italiana, esaminate da Kate Kangaslahti, di cui due allestite a Londra ("L'esposizione d'arte Italiana", 1930; "L'esposizione d'arte francese", 1932) e due a Parigi ("L'arte italiana da Cimabue a Tiepolo", 1935; "Capolavori dell'arte francese", 1937) in cui risultano evidenti le finalità nazionaliste, allo stesso modo palesi nella singolare mostra "retrospettiva" di Kazimir Malevich, voluta nel 1929 dal governo sovietico nella Galleria Tretiakov, esaminata da Marie Gasper-Hulvat. Ma tanto più questi caratteri risaltano nella mostra sull'arte catalana allestita in piena guerra civile spagnola allo Jeu de Paume nel 1937, presa qui in esame da Eva March per documentare, da un lato, le azioni messe in campo per salvaguardare il patrimonio artistico nel mezzo del conflitto armato e il forte appoggio della Francia per ospitare le opere "in fuga" dal pericolo franchista, dall'altro per evidenziare il carattere internazionale della produzione figurativa della Catalogna, la cui indipendenza politica veniva compromessa. Tanto più caratterizzate in tal senso sono, ovviamente, le esposizioni fasciste in Spagna durante la Seconda Repubblica, di cui tratta Alina Navas e la "Esposizione Internazionale della Caccia", tenuta nel 1937 a Berlino, con la quale, come rileva Catherine Girard, la Francia intendeva non solo collegare la pratica della

caccia con i cani al XVII secolo, considerato come l'epoca d'oro della storia nazionale francese, bensì anche mostrare alla Germania di Goëring, la grande tradizione cinegetica della Francia e, latamente, la sua potenza bellica alla vigilia dello scoppio della guerra.

Inevitabilmente, anche nell'Italia fascista, musei ed esposizioni vengono usati per la propaganda del regime, come è possibile documentare grazie alla dettagliata analisi di Gianpaolo Angelini, che mette in evidenza come le mostre organizzate nelle province di Como e Sondrio assumano, nell'arco del ventennio, un carattere sempre più nazionalistico e lontano dall'idea di valorizzazione dell'arte locale di Guglielmo Pacchioni, che potrà trovare una sua concretizzazione solo nei successivi anni '70. I medesimi caratteri propagandistici assumono la "Esposizione dell'Aeronautica italiana" allestita a Milano nel 1934, affrontata da Orietta Lanzarini, le mostre "minori" sparse per la città di Roma nel 1932 in occasione del decennale fascista, oggetto del saggio di Aurora Roscini Vitali, nonché le mostre coloniali organizzate a Milano tra il 1922 e il 1940, studiate da Silvia Colombo, che illustrano la fase finale del regime, quando la politica nazionalista assume una chiara impostazione razzista.

Benché per se stessi palesi, gli intenti fortemente politici e propagandistici che originarono non pochi musei e la quasi generalità delle esposizioni sono per altro documentati *ad abundantiam* dalle pellicole conservate nell'archivio dell'Istituto Nazionale Luce, oggi anche accessibili on line e qui attentamente considerate da Tommaso Casini.

Tramontati per fortuna quei tempi, non vuol dire che lo studio e la comunicazione culturale nei musei e nei luoghi di esposizione non siano più insidiati da rischi magari di diversa natura e di minore entità, ma comunque non trascurabili.

2. *Esposizioni tra le due guerre. Percorsi trasversali di lettura*

I testi raccolti in questo numero della rivista «Il Capitale Culturale» contribuiscono ad accrescere le conoscenze su un periodo storico e culturale in cui l'istituzione museale viene chiamata in causa come luogo di mediazione; un periodo in cui la crisi economica, il clima post-bellico, il timore di nuovi conflitti dalla portata mondiale, la necessità di confronto tra diversi modelli culturali hanno determinato una ridefinizione dei pubblici, delle metodologie e dei linguaggi, tanto da portare alla scelta di ridisegnare il volto di molti musei d'Europa. Grazie all'Office International des Musées nato all'interno della Società delle Nazioni, l'istituzione museale ha assunto il volto complesso e variegato che mantiene ancora nel XXI secolo. Quell'istituzione – che Krzysztof Pomian ha interpretato come «la quintessenza dell'Europa»²⁷, e di cui Carole

²⁷ Pomian K. (1994), *Das Museum: Die Quintessenz Europas*, in Becker A., Jensen M. C.,

Paul ha messo in evidenza le radici paneuropee²⁸ – viene proposta e percepita sempre più e in modo condiviso, a cavallo delle due guerre, come un luogo di intersezione tra architettura, restauro e conservazione, critica, storia, educazione. Aspetti che vengono allora riconosciuti come parti intersecate ed inscindibili della vita del museo, come emerge in molti contributi qui raccolti. È il caso della mostra dedicata a Paolo Veronese a Venezia (1939) – illustrato da Matilde Cartolari – in cui Rodolfo Pallucchini si confronta, sul piano della critica, con Guglielmo Pacchioni aggiornato sugli orientamenti internazionali, e con Giulio Carlo Argan, che aveva presentato l'anno prima il progetto per l'istituzione dell'Istituto Centrale del Restauro. Pallucchini si allinea all'indirizzo, avviato già dalla mostra su Tintoretto di due anni prima, che considera il restauro come un momento di studio preliminare all'allestimento e si affida quindi all'abilità consolidata del restauratore Mauro Pellicoli. E ancora allestimento e restauro sono inscindibili nella storia della collezione degli strumenti musicali del Kunsthistorisches Museum in Vienna, raccontata da Beatrix Darmstaedt, ove Julius von Schlosser costruisce un museo come luogo di traduzione e avvicinamento alla storia della musica anche per chi non fosse addetto ai lavori; un filo rosso che torna ancora nella vicenda della Pinacoteca civica di Ancona, ripercorsa da Caterina Paparello e che assume connotati particolarmente significativi nella “Mostra Augustea della Romanità”, una delle manifestazioni analizzate da Gabriella Prisco, in cui una duttile cultura del restauro si confronta con le prevaricanti necessità della comunicazione propagandistica. E così anche nella vicenda del pergamino di Giovanni Pisano, di cui scrive Fabiana Susini, ricomposizione e conservazione si intrecciano con esigenze di esaltazione del regime, tanto che la vicenda viene caricata di significati propagandistici del tutto estranei alla natura dell'opera.

Le molteplici articolazioni della vita del museo determinano in questo periodo un crescente dialogo/scontro tra competenze diverse, cosicché la storia della cultura espositiva si delinea ora anche come significativo momento del confronto tra “le due culture”, come le ha definite nel 1964 Charles Snow²⁹, cioè quella scientifica e quella umanistica. Un confronto che determina conseguenze per la storia dei mestieri e delle professioni, come emerge nel contributo che ho dedicato all'analisi dell'*Inchiesta internazionale sulla formazione dei restauratori* condotta nel 1932 dall'Office International des Musées – snodo in cui si incrociano vari piani di lettura, dai modi e i luoghi della formazione

Hultén P., a cura di (1994), *Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn* (Bonn, 25 novembre 1994 – 26 febbraio 1995), Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, pp. 112-118, in particolare p. 114.

²⁸ Paul C. (2012), *The first modern museums of art: the birth of an institution in 18th- and early-19th-century Europe*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.

²⁹ Snow C. (1963), *The Two Cultures and a Second Look*, Cambridge: Cambridge University Press.

fino alle prospettive sul ruolo riconosciuto alla figura del restauratore, fino ancora alla discussione sulla parte assegnata alla diagnostica e alla critica, e di conseguenza allo storico dell'arte e al diagnosta – e come traspare ancora dalla vicenda della Strossmayer Gallery di Zagabria, ricostruita da Iva Pasini Tržec e Ljerka Dulibić, esempio del passaggio, frequente in questi anni in molti paesi europei, della direzione del museo da un artista a uno storico dell'arte.

Se, come già indicato da Patrizia Dragoni, nelle esposizioni di questi anni l'intento propagandistico appare dominante, tuttavia non è difficile rintracciare, nei contributi raccolti, fili rossi che evidenziano percorsi e linguaggi transnazionali che vivono accanto agli impulsi nazionalistici e alle spinte imperialistiche. Voci più libere da strumentalizzazioni che, lontano dai clamori e dal pathos delle celebrazioni, creano occasioni di confronto, reti e sintonie all'interno dell'arena europea e che spesso troveranno un crescente spazio nella fase di ricostruzione del secondo dopoguerra. Se – come illustrato da Roberto Cresti – posizione di aperto e palese contrasto con gli intenti propagandistici viene assunta da Edoardo Persico, esponente di quella rete di innovatori i cui nomi compaiono in diversi degli articoli dedicati in questo volume alle vicende italiane³⁰, altre volte le motivazioni propagandistiche si incrociano con strategie comuni di resistenza alla crisi economica e con il tentativo di riposizionare le istituzioni museali sul piano scientifico, proposte che coesistono nella vicenda dell'Österreichisches Museum für Kunst und Industrie di Vienna descritta da Maria-Luise Feher.

Il ruolo educativo del museo e l'attenzione all'efficacia comunicativa – fili rossi che si esprimono anche nella ricerca di linguaggi accessibili ad un pubblico più ampio, elaborati attraverso la contaminazione tra lessico pubblicitario, arte, architettura – si declinano con valenze diverse, ora avvicinandosi alle esigenze della propaganda nazionalistica (si vedano i contributi segnalati da Patrizia Dragoni) ora scegliendo invece di aderire al progetto di cooperazione culturale avviato dall'OIM e alla riforma dei criteri espositivi che quell'istituzione proponeva di individuare in modo condiviso nella prima metà degli anni '30, come appare nel caso del Museo Nazionale di Palermo riallestito da Maria Accascina e studiato da Ivana Bruno. Sono particolarmente significativi di questa possibile e talvolta ambivalente oscillazione casi come la "Esposizione dell'Aeronautica militare" di Milano – di cui scrive Orietta Lanzarini – in cui la ricerca architettonica e allestitiva, vissuta dal coordinatore Giuseppe Pagano come spazio per l'elaborazione di un'architettura moderna, diviene vetrina per il regime. Del resto la metabolizzazione degli impulsi di modernizzazione e il loro riassorbimento all'interno di un processo di ibridazione con gli indirizzi passatisti è una cifra caratteristica della dittatura. Così che, in alcune delle

³⁰ Per l'analisi delle posizioni assunte da una rete di innovatori attivi in quegli anni si veda Cecchini S. (2013), *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in Catalano M.I., a cura di (2013), *Snodi di critica. Tra musei, mostre, restauri, storia delle tecniche e della diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, Roma: Gangemi, pp. 56-105.

mostre allestite da Amedeo Maiuri, analizzate nel già citato saggio di Gabriella Prisco, l'attenzione via via maturata agli aspetti educativi verrà poi, di fatto, declinata in toni di propaganda fino a sopraffare l'iniziale attenzione filologica all'aura dei materiali autentici espressa dal soprintendente napoletano.

Il filo rosso rappresentato dal ruolo educativo del museo ci porta fino alla “lontana” America, quella – indagata qui da Stefania Zuliani – ove Alfred Barr inaugura il Museum of Modern Art come “laboratorio di ricerca e di didattica”, museo “moderno” che vuole contrapporsi alla quiete delle raccolte storicizzate europee ed aprirsi alla sperimentazione, alla provocazione, persino al rischio. E proprio l'America – luogo di cui Stefania Zuliani ci fa cogliere la distanza rispetto alla cultura espositiva e museale europea, l'eterogeneità nel sistema dell'arte, che comprende il ruolo riconosciuto all'artista, lo statuto dell'opera, la funzione del pubblico – quella stessa America avrà un ruolo così rilevante all'interno delle discussioni dell'Office International des Musées su temi quali la didattica e la differenziazione dei percorsi di visita, da darci qui un'utile conferma della vitalità dei fili rossi che, superando i confini geografici imposti da guerre e trattati, hanno contribuito a determinare la storia della cultura museale.



Fig. 1. Distribuzione geografica degli allestimenti analizzati nel volume e delle istituzioni coinvolte: sedi di musei ed esposizioni temporanee (rosso) e sedi di istituzioni intervenute nell'inchiesta del Office International des Musées sulla formazione dei restauratori (blu)

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