



2013

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE DEPARTMENT OF CULTURAL HERITAGE

University of Macerata



eum

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Vol. 8, 2013

ISSN 2039-2362 (online)

© 2013 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore

Massimo Montella

Coordinatore editoriale

Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale

Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Mauro Saracco, Federico Valacchi

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Andrea Fantin, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi

Comitato scientifico

Michela Addis, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Stefano Della Torre, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Lutz Klinkhammer, Emanuele Invernizzi, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Raffaella Morselli, Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Adriano Prospero, Bernardino Quattrociocchi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Sciallo, Simonetta Stopponi, 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

Musei parlanti. Corrado Ricci e la sfida di comunicare ad un ampio pubblico

Silvia Cecchini*

Abstract

Nel ruolo di direttore di musei Corrado Ricci sperimenta, tra il 1893 e il 1904, la possibilità di far comunicare il museo con un pubblico più ampio degli addetti ai lavori attraverso sale allestite secondo un impianto tipologico-iconografico. Crea così le sale storico-topografiche e le sale dei ritratti. Il modello viene realizzato per la prima volta nella Galleria Reale di Parma, poi replicato nella Galleria Estense di Modena, nell'Accademia Carrara di Bergamo, ed anche nella mostra temporanea dedicata all'antica arte senese. Introduce un luogo di mediazione tra gli spazi della città e le sale del museo, tra il tempo presente della vita e il passato ritratto nei quadri. Proposte che oggi ci possono sollecitare a riflettere sul ruolo della ricerca e su quello della traduzione, momenti essenziali del messaggio che il museo vorrebbe trasmettere.

As Museum Director Corrado Ricci experiences, between 1893 and 1904, the ability to communicate the Museum to a wider audience than the scholars through halls outfitted with a typological-iconographic system. He creates topographic-historic rooms and rooms

* Silvia Cecchini, Docente a contratto di Storia e teoria del restauro e di museologia, Scuola di Specializzazione in beni archeologici, Dipartimento di Studi umanistici, Università degli Studi Federico II di Napoli, Via Porta di Massa 1, 80133 Napoli, e-mail: silvia.cecchini@gmail.com.

of portraits. The model is realized for the first time in the Royal Gallery of Parma, then replicated in Galleria Estense in Modena, in the Accademia Carrara of Bergamo, and also in the temporary exhibition dedicated to ancient art of Siena. He introduces a mediation between the spaces of the city and the rooms of the Museum, between the present life and the past of the paintings. Proposals that today we shall seek to reflect on the role of research and translation, essential moments of the message that the Museum would like to transmit.

Molte voci si sono levate, negli ultimi anni, a denuncia del fallimento di gran parte dei musei italiani nella loro essenziale missione di trasmettere cultura alle grandi masse di visitatori che li frequentano. Una denuncia che, andando indietro nel tempo, sembra sempre attuale¹.

Nel settembre del 1912, in occasione dell'apertura della Galleria dell'Accademia Carrara di Bergamo, riallestita integrando la collezione della Galleria Lochis, Ricci affronta il tema della fruizione dell'arte da parte di un pubblico più ampio, che includa anche i non addetti ai lavori. Nel discorso di apertura afferma:

Qui fermiamoci un po' per esaminare le ragioni dell'ordinamento di questa, come di altre Gallerie. I vari indirizzi delle scuole pittoriche, le varie influenze, le derivazioni per così dire sentimentali [...] sono cose che gli studiosi hanno sempre compreso e veduto, e comprendono e vedono in grazia di lunghi studi. Ma perché noi, potendo, non andiamo incontro ai giovani, agli amatori, ai curiosi, al pubblico in genere, con l'intento di agevolare la conoscenza di tali balzi, dei vari caratteri storici delle scuole nostre?².

Sale topografiche

Corrado Ricci vorrebbe elaborare per il museo un linguaggio che renda comprensibile e divulgabile ad un ampio pubblico la storia dei monumenti, il legame tra l'arte e la natura; vorrebbe aprire al dialogo quella cultura eclettica ed elitaria di cui egli stesso è portatore. Una vocazione che è alla base dello

¹ «Oggi come oggi, per quello che oggettivamente è, e per come è offerto al pubblico, per il tipo di educazione che caratterizza la gran parte dei suoi fruitori, mi sembra difficile che il museo possa trasmettere cultura alle grandi masse che lo frequentano», Paolucci 1996; «I musei odierni, sia quelli ereditati dalle tradizioni e soprattutto dalla cultura sociale dell'Ottocento, sia quelli progettati e costruiti nel nostro secolo, non rispondono in generale a quella che dovrebbe essere la loro esigenza fondamentale o primaria, di essere strumenti di comprensione delle opere d'arte, cioè non svolgono la loro funzione educativa di carattere pubblico», Ragghianti 1974, già cit. in Antinucci 2004, p. VI.

² Ricci 1912, p. 362. Il manoscritto del discorso è conservato a Bergamo, Accademia Carrara, Archivio Commissaria, b. 043 (ex IV, Gallerie sudd. n.14), fasc. 670. Una trascrizione è ora in Valagussa 2008, pp. 259-261.

iato tra gli allestimenti proposti da Ricci e quelli impostati, in quegli anni, da un lato sulla ricostruzione dei nuclei collezionistici, dall'altro su notazioni di carattere formale. Quello iato, la cui ragione è anche in una personale scelta a favore della divulgazione, trova speso conforto e giustificazione per Ricci, come evidenziato da Donata Levi, nel confronto con casi stranieri³.

Le sue innegabili doti di comunicatore erano già emerse, anni prima, negli articoli pubblicati sul «Fanfulla della domenica», in cui affrontava, con termini e toni tagliati per una fruizione ampia, le questioni legate al restauro dei monumenti⁴.

Passato poi nel 1893 dalla Direzione delle biblioteche a quella delle belle arti, aveva iniziato a confrontarsi con la molteplicità di aspetti che riguardano la gestione museale. È vivendo nel museo che elabora l'idea di un sistema che conduca i visitatori, uno spazio intermedio che li accompagni in modo graduale dal mondo reale della città al mondo dell'arte. Si tratta di una sala in cui siano raccolte numerose opere che rappresentino luoghi noti della città. Gli stessi luoghi, poco prima osservati nella loro tridimensionalità, appariranno nei dipinti appesi sulle pareti. Quella sala dovrebbe agevolare così l'instaurarsi di una sintonia tra chi osserva e le scene rappresentate nelle altre sale del museo.

Il primo incarico come direttore di un museo viene affidato a Ricci grazie ad Adolfo Venturi⁵. Il luogo delle sue prime sperimentazioni è la Galleria Nazionale di Parma nel Palazzo della Pilotta. Insediatosi da appena due mesi e avviata la redazione del catalogo dei dipinti, a metà agosto Ricci scrive al Ministero dell'Istruzione Pubblica perorando la causa del riordinamento della pinacoteca in vista dei festeggiamenti del quarto centenario dalla nascita del Correggio. Il riordinamento sembra a Ricci occasione opportuna per proporre al Ministero una certa pratica di scambi tra la Galleria e l'Accademia di Belle Arti.

Questa Galleria [...] possiede molte recenti copie di quadri fatti da giovani mandati a studiare a Roma; non sono altro che saggi esperimenti, destituiti d'ogni importanza e per una galleria come questa di grande imbarazzo⁶.

La cessione di tali opere al R. Istituto di Belle Arti, «loro luogo naturale e del pari governativo», potrebbe procurare alla Galleria, in cambio, «diverse

³ Sulle scelte museografiche di Corrado Ricci, anche in rapporto alle posizioni di Venturi, vedi Levi 2004, pp. 125-145.

⁴ Sulle abilità di Corrado Ricci come divulgatore vedi Cecchini 2004.

⁵ Alcuni degli aspetti accennati in questo percorso sono approfonditi in Cecchini in corso di stampa. Sull'attività museografica di Corrado Ricci vedi Gioli 2004; Innocenti 2004; Levi 2004; Strocchi 2005; Balestri 2006; Arrigoni 2008; Santucci 2008; Valagussa 2008. Sull'attenzione di Ricci ai modelli europei per allestimento dei musei vedi Gioli 2004. Sull'opera di Corrado Ricci per la Galleria di Parma vedi anche Emiliani 1997, pp. LXI-LXXVII.

⁶ Archivio Centrale dello Stato di Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti (da ora ACS, MPI, Dir. Gen. AABBA), II versam., I serie 1891-1897, b. 159, fasc. 2608, lettera di Corrado Ricci al Ministero dell'Istruzione Pubblica – Divisione per l'arte antica, *Ordinamento della R. Pinacoteca di Parma*, Parma 12 agosto 1893.

tele che ritraggono monumenti e luoghi di Parma, in parte trasformati e in parte anche demoliti»⁷. La proposta avanzata da Ricci al Ministero mira alla creazione della «raccolta storico-topografica di Parma e dintorni», alla quale sarà dedicata l'ultima sala della Galleria la n. XXVI (fig. 1). Il 29 agosto Carlo Fiorilli, Direttore generale e responsabile della Divisione scavi, accorda il permesso di procedere alla cessione dei quadri della Pinacoteca all'Istituto di Belle Arti⁸.

Si tratta di un'iniziativa innovativa cui Ricci attribuisce un forte valore culturale. Creare una sala che contenga immagini pittoriche della città, che serbi memoria sia dei luoghi urbani viventi che di quelli perduti, di usi, costumi e tradizioni, vuol dire, per Ricci, aprire uno spazio del museo ai luoghi della città, rendere gli abitanti cittadini del museo. Il suo operare è espressione di una cultura che mira a porre la museologia in relazione con i contesti e che sta acquisendo cognizione del valore culturale e storico del paesaggio italiano, del rapporto che lega in modo inscindibile storia, arte e natura.

Nel catalogo della Galleria pubblicato nel 1896 Ricci presenta la XXVI sala, le idee che l'hanno ispirata e il modello di riferimento:

...per la cortesia della Giunta Municipale e del prof. Cecrope Barilli, direttore dell'Istituto di Belle Arti, ho potuto mettere insieme una raccoltina di dipinti che, uniti a quelli che già la Galleria possedeva, hanno raggiunto il numero di cinquantotto e formano una speciale sezione storico-topografica di Parma, riproducendo funzioni e avvenimenti di qualche importanza, o luoghi della città e dintorni. È famosa la raccolta congenere che il Municipio di Vienna ha fatto nel suo palazzo; ma se la capitale dell'Austria ha saputo e potuto fare una cosa magnifica, non è buon argomento perché non si debba, anche in poco, cercare d'imitarla. Avesse così fatto in Italia ogni città di provincia e magari ogni piccolo comune o castello! Quale dovizia di documenti artistici e di memorie! Attraverso i secoli, città e borghi si trasformano; con le persone muoiono i costumi, altri e nuovi ne sorgono, e nessuno cerca di provvedere con raccolte speciali per far fede ai posteri di quello che i luoghi furono nei diversi tempi. Dalla loro importanza è prova la passione onde oggi si cercano le più piccole orme grafiche di un edificio caduto o demolito. Più dunque, per esempio o inizio, che come una vera e propria raccolta, ho riunito nella saletta XXVI quanto ho trovato. Infatti, esaminando bene, si può già capire di quanto interesse sarà un giorno, se man mano se ne curerà l'incremento⁹.

Quell'anno, nel recensire *Le Gallerie Nazionali Italiane* sulla «Revue des Archives, des Bibliothèques & des Musées», il tono tiepido usato da Bernard Berenson a proposito della pubblicazione si anima nell'elogio rivolto a Corrado Ricci «the exemplary director of the Parma Gallery», cui è affidato il compito

⁷ *Ibidem*.

⁸ ACS, MPI, Dir. Gen. AABBA, II versam., I serie 1891-1897, b. 159, fasc. 2608, lettera di Carlo Fiorilli a Corrado Ricci, Roma 29 agosto 1893.

⁹ Ricci 1896, pp. XLI-XLIII; Ricci 1894, pp. 14-44.

di illustrare, nel volume, il percorso storico della collezione «the which, thanks to him, is now the best kept and the best labelled in Italy»¹⁰.

Se il richiamo di Ricci all'esperienza viennese, espressione di una cultura aggiornata sulle sperimentazioni e le scelte europee, era evidentemente apprezzato da Berenson, il modello proposto con *Le Gallerie Nazionali Italiane* viene da lui bollato come «obviously an imitation of the Jahrbücher der preussischen Kunstsammlungen»¹¹.

La proposta di una sezione dedicata ai luoghi significativi e identitari della città e alle sue trasformazioni, mutuata dall'esperienza viennese, non era passata inosservata. Seppur in modo estremamente sintetico, ne fa menzione Arthur Lincoln Frothingham Jr. nel recensire *Le Gallerie Nazionali Italiane* in «The American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts»: «the restorations and improvements made throughout the city are also noted»¹².

Qualche anno più tardi Ricci propone ancora, e questa volta non per un percorso museografico ma in un'esposizione temporanea, il tema della raccolta storico-topografica dedicata alla città e al territorio circostante. L'occasione, particolarmente rilevante per l'attenzione riservatela dalla stampa, dovuta anche all'affluenza di un ampio pubblico internazionale, è la *Mostra dell'Antica Arte Senese* del 1904, la cui direzione viene affidata a Ricci nello stesso giorno della sua nomina quale direttore delle R.R. Gallerie fiorentine, il 12 ottobre 1903¹³.

In apertura del catalogo Ricci spiega i criteri di selezione delle opere esposte nella prima sala, dedicata alla *Mostra storico-topografica di Siena e dintorni*, e la scelta di porre la sala, questa volta, all'inizio del percorso: «Nessun'altra cosa potrebbe meglio preludere a una mostra d'arte antica d'una città, che una raccolta di documenti grafici e iconografici intesi a mostrare, per quanto è possibile, il suo aspetto antico, le sue trasformazioni, i suoi costumi, i suoi uomini più famosi»¹⁴ (figg. 2-7).

¹⁰ Berenson 1895, pp. 56-57, in particolare p. 56. Il giudizio di Berenson sull'intero volume è esplicitato già nelle frasi iniziali: «the volume before us takes the humble tone of an underlings report to an aweinspiring authority. This obsequiousness aside I have nothing but praise for the new undertaking». Alla recensione di Berenson fa già riferimento Donata Levi in Levi 2005, p. 51. Ben altri toni utilizza Arthur Lincoln Frothingham, Jr. in Frothingham 1895.

¹¹ Berenson 1895, p. 56.

¹² Frothingham 1895.

¹³ Ricci 1904; Stella 2001; Civai 2005. Sul tema del nesso tra monumenti e contesti, Roberto Balzani legge nell'«indifferenza “geografica” dell'avanguardia» la leva che a inizio Novecento avvia lo scardinamento del processo di costruzione di un'identità nazionale e locale basata sul legame tra genio individuale e *genius loci* cfr. Balzani 2003, pp. 62-63. Sul rilievo della mostra per un pubblico internazionale vedi Haskell 2000 (ed. it. 2008), pp. 143-144.

¹⁴ Ricci 1904, p. 55. Chiudeva il percorso la sezione fotografica dedicata agli oggetti d'arte sparsi in Europa.

È densa di significato anche la decisione di affidarne la realizzazione alla locale associazione *Amici dei monumenti*. Occasione per attribuire un compito e una visibilità al mondo dell'associazionismo, cui di lì a poco i sostenitori della tutela nell'«interesse pubblico» avrebbero ipotizzato di affidare, attraverso l'istituto dell'*azione popolare*, un ruolo attivo nella conservazione dei monumenti¹⁵.

Sebbene Ricci avesse sottolineato la differenza tra mostre temporanee e allestimenti museali permanenti –

Un'esposizione temporanea d'arte non va confusa con un museo stabile, e quindi quanti più oggetti si possono mostrare, destinati di nuovo a disperdersi in mille luoghi, tanto maggiore sarà l'interesse dei visitatori, sul gusto dei quali è ben strano voler fare delle ipoteche!

– ritiene comunque opportuno inserire anche qui uno spazio dedicato al nesso tra opere esposte e contesto paesaggistico e territoriale.

Il tema della sala storico-topografica regge alla prova dei fatti secondo Corrado Ricci, che lo ripropone per il riallestimento della pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli. Per via delle conoscenze che va acquisendo sui dipinti emiliani a Parma, Ricci viene incaricato dal Ministero, a partire dal 1893, di occuparsi dei dipinti della collezione Farnese di Napoli. Com'è noto l'impresa di quel riallestimento naufragherà in rivalità ed incomprensioni che segneranno la rottura con Adolfo Venturi. Il progetto della sala storico-topografica non potrà dunque, a Napoli, trovare compimento¹⁶.

Poco tempo dopo invece, anche nella Galleria dell'Accademia Carrara di Bergamo, come già a Parma e a Firenze, Ricci trova spazio per una sezione dedicata al nesso tra museo e territorio, realizzata questa volta grazie alle opere donate dal cavalier Gaffuri. Sull'intento di tale scelta Ricci non si pronuncia. A sottolinearne il valore è l'intervento del conte Gianforte Suardi, presidente della Commissaria dell'Accademia, che apre i festeggiamenti per l'inaugurazione. Nelle parole d'elogio per il risultato ottenuto, Suardi riserva particolare attenzione all'acquisizione a patrimonio pubblico della collezione topografica di Paolo Gaffuri, su cui si ripongono grandi aspettative:

Tutti e specialmente gli edili apprenderanno ad andar molto cauti nel sostituire senza assoluta necessità il nuovo banale, al vecchio austero e pittoresco. Facciate, logge, colonne, fontane scomparse e distrutte dicono le irreparabili colpe artistiche del passato e, costringendo a duri esami di coscienza, impongono severi proponimenti per l'avvenire¹⁷.

¹⁵ Sull'istituto dell'azione popolare vedi Cecchini, in corso di pubblicazione. Vedi anche Settis 2010, pp. 152-167; Cecchini 2012, pp. 106-109. Sul ruolo delle associazioni vedi Balzani 2003.

¹⁶ La presenza della sala storico-topografica nel progetto proposto da Ricci per il riallestimento della pinacoteca napoletana richiede ulteriori studi. I documenti sono in ACS, MPI, Dir. Gen. AABBA, III versamento, 1898-1907, b. 124, fasc. 229. Una segnalazione è già in Santucci 2008, p. 164.

¹⁷ Suardi 1912, p. 360.

Nell'immagine del passato si spera di trovare un deterrente a pesanti restauri e distruzioni, un invito a caute e rispettose manutenzioni. Il museo sarebbe, così, vivo e dinamico luogo di confine tra storia del territorio, storia dell'arte, storia del restauro, tutela. Guardare il dentro per capire il fuori: sembrerebbe questa la giusta epigrafe per l'ingresso del museo che questi uomini vorrebbero creare.

Il risultato atteso dal riordinamento del museo di Bergamo, che tanta attenzione ha avuto da parte delle autorità locali e nazionali, è quindi un risveglio ed una partecipazione attiva della cittadinanza; la scelta di Gaffuri e di Mantovani di donare le proprie collezioni private al museo cittadino, destinandole ad una più ampia fruizione, è la risposta sperata.

Sale dei ritratti

Nel riordinare la Galleria Nazionale di Parma Ricci progetta di affiancare alla sala storico-topografica sulla città e suoi dintorni una sala dedicata ai ritratti delle famiglie nobili che hanno influito in modo significativo sulla storia della città. Un'intera sala viene così dedicata alla «raccolta dei ritratti dei Farnesi e dei Borboni»¹⁸. Le opere d'arte parlano e quei volti raccontano la storia dei regnanti, e allo stesso tempo quella degli abitanti della città.

Ancora in carica come Direttore della Galleria di Parma, a Ricci viene affidata anche la direzione della Regia Pinacoteca di Modena¹⁹. È chiamato a sostituire Giulio Cantalamessa, inviato a Venezia e poi lì trasferito. La galleria era stata da poco riordinata dal Cantalamessa secondo le indicazioni di Adolfo Venturi e l'incarico affidato a Ricci non prevedeva interventi sull'allestimento e sull'ordine espositivo²⁰. Appena insediato, Ricci scrive a Cantalamessa «per sollecitare gli opportuni accordi e la debita consegna»²¹. Essendo impegnato anche presso la galleria di Parma, Ricci si rivolge al Ministero per suggerire la nomina di Arsenio Crespellani, filologo esperto di numismatica, come Direttore onorario del Medagliere Estense. La sua presenza continuativa nella sede del Medagliere adiacente alla Galleria, e le sue competenze scientifiche sarebbero state un valido aiuto per il direttore pendolare. La contemporaneità degli

¹⁸ ACS, MPI, Dir. Gen. AABBA, II versam., I serie 1891-1897, b.122, fasc. 2030, lettera di C. Ricci al Ministero dell'Istruzione Pubblica, 17 giugno 1896, *Aspetto della R. Galleria Estense*.

¹⁹ La sua nomina è firmata dal Ministro G. Baccelli in data 8 maggio 1895, in ACS, MPI, Dir. Gen. AABBA, II versam., I serie 1891-1897, b.120, fasc. 2015.

²⁰ Cantalamessa 1894, p. 47; Bosi Maramotti 1994, pp. 43-56.

²¹ Ricci riferisce al Ministero di aver contattato Cantalamessa per formalizzare il suo insediamento il 10 maggio 1895 in ACS, MPI, Dir. Gen. AABBA, II versam., I serie 1891-1897, b. 120, fasc. 2015, lettera di Ricci al Ministero, 10 maggio 1895.

incarichi costringe infatti Ricci a continui spostamenti tra le due città: dal luglio 1895 Ricci risiede a Modena due giorni a settimana²².

La presenza di Ricci a Modena è fonte di fraintendimenti e tensioni. La prima riguarda proprio il Crespellani che, oltre all'incarico del Medagliere – auspicato da Ricci – riceve anche dal Ministero la nomina di Direttore onorario della Galleria Estense²³, con un certo disappunto di Corrado Ricci. Il provvedimento, concordato dal Direttore Generale Giuseppe Costretti con Adolfo Venturi, non doveva essere estraneo alla volontà del Prefetto di Modena, che aveva espresso al Ministero la sua preoccupazione per l'assenza di un direttore che garantisse un continuativo controllo, sia rispetto ai furti che a ispezioni e manutenzioni²⁴.

A un anno di distanza nuove tensioni nascono a causa della notizia giunta al Ministero – ma di cui non si trova attestazione diretta nelle carte – secondo cui Ricci «avrebbe in animo di dare una distribuzione differente ai quadri della galleria estense in Modena, per formare una particolare raccolta di ritratti estensi»²⁵, mettendo in discussione i criteri ordinativi individuati e messi in opera da Adolfo Venturi²⁶.

Il Ministero, per penna del funzionario Galimberti, diffida Ricci dall'apportare la benché minima trasformazione alla Galleria da poco riordinata da Venturi secondo «le ragioni storiche del modo in cui ebbe svolgimento la galleria, i rapporti che collegano gli autori diversi e le ragioni generali dell'evoluzione artistica»²⁷. All'ammonimento segue un'articolata critica ai metodi di

²² ACS, MPI, Dir. Gen. AABBA, II versam., I serie 1891-1897, b. 120, fasc. 2015, nel fascicolo si trova il prospetto delle indennità di missione pagate a Ricci da luglio 1895 a maggio 1896 per una spesa pari a L. 140,35.

²³ Per la questione della nomina di Crespellani cfr. ACS, MPI, Dir. Gen. AABBA, II versam., I serie 1891-1897, b. 124, fasc. 2071, 1 giugno 1896, lettera del funzionario del Ministero della Pubblica Istruzione, Galimberti, al Prefetto di Modena Cavasola, prot. 2943; *ibidem*, 27 giugno 1896, lettera di Ricci alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti, prot 79.

²⁴ All'indomani della nomina di Ricci come Direttore della R. Pinacoteca di Modena, il Prefetto Cavasola scriveva al Ministero esprimendo preoccupazioni per l'affidamento dell'incarico a un funzionario che non potesse garantire continuativa presenza nella sede del museo. Si diceva preoccupato per motivi di sicurezza, rispetto ai furti e rispetto ad altri inconvenienti, non ultimi gli agenti atmosferici e chiedeva un adeguato provvedimento, in ACS, MPI, Dir. Gen. AABBA, II versam., I serie 1891-1897, b. 120, fasc. 2015, 13 giugno 1895, lettera di Cavasola al Ministero dell'Istruzione Pubblica, prot. 385. Il Ministero rispondeva dicendo di aver «incaricato il comm. Adolfo Venturi, Direttore delle RR. Gallerie, di recarsi costì e prendere gli opportuni accordi, perché ogni timore venga meno e ad ogni lavoro necessario sia messo mano senza indugio di sorta», *ibidem*, 18 giugno 1895, prot. 3156.

²⁵ ACS, MPI, Dir. Gen. AABBA, II versam., I serie 1891-1897, b.122, fasc. 2030, lettera del Ministero dell'Istruzione Pubblica firmata da Galimberti a C. Ricci, 12 giugno 1896, *Per l'assetto della galleria di Modena*.

²⁶ Venturi 1882; Bernardini 2008, pp. 43-53.

²⁷ ACS, MPI, Dir. Gen. AABBA, II versam., I serie 1891-1897, b.122, fasc. 2030, lettera del Ministero dell'Istruzione Pubblica firmata da Galimberti a C. Ricci, 12 giugno 1896, *Per l'assetto della galleria di Modena*.

classificazione e ordinamento basati su dati iconografici cui, secondo lo scrivente, si rifarebbe il progetto di una «raccolta di ritratti estensi»²⁸.

Il foglio di risposta di Ricci e le postille del Ministero denunciano in modo evidente la tensione generata dalle idee che il ravennate andava elaborando. Pur dichiarando la sua assoluta lealtà alle direttive del Ministero, Ricci tuttavia non condivide la critica di metodo avanzata sulle raccolte di ritratti. Del resto era difficile non mettere in relazione quella critica con l'ordinamento da lui curato nella Pinacoteca di Parma, dove un'intera sala era dedicata alla raccolta dei ritratti delle dinastie Farnese e Borbone²⁹.

Una nota anonima, appuntata in margine al testo di autodifesa di Ricci, esprime con evidente durezza la posizione del Ministero: «Non è affatto esauriente! Il Ricci aveva meritato la lezione che gli fu data perché delle sue idee non aveva fatto mistero né al Comm. Fiorilli né ad altri»³⁰.

La proposta avanzata da Ricci di rivolgere lo sguardo ad un pubblico più ampio non viene compresa da alcuni funzionari della Direzione generale, uomini che fanno parte della prima generazione di studiosi conservatori dello Stato, cui vengono affidati i musei³¹. Non si può intendere la forza del conflitto se non si considera, come proposto da Giacomo Agosti, il contrapporsi tra la cultura degli studiosi e il dilagante messaggio dannunziano che circola attraverso la letteratura e le pagine dei giornali. Un messaggio foriero di un diverso modo di conoscere l'arte, di apprezzarla dentro il museo e fuori, di considerarla elemento identitario³². Le reazioni suscitate nell'opinione pubblica dalla sorte di alcuni

²⁸ «Quanto poi al raccogliere insieme i ritratti estensi, debbo osservare che essi non formano una serie continua, e che, del resto, la ragione iconografica non basta di per sé sola a determinare il modo di raggruppare insieme opere d'arte in un istituto, ove tanti altri criteri debbono essere tenuti di mira, ove l'importanza scaturisce più dalla bontà dell'opera, dall'autore dell'opera, dal tempo in cui l'opera fu eseguita, che dal soggetto o dall'effigie del personaggio rappresentato.

Come in un museo non sarebbe più possibile di classificare le opere d'arte per il soggetto, e di mettere come già fu fatto, le Veneri insieme e gli Apolli insieme, così in una galleria non sembra possibile di seguire classificazioni iconografiche se non quando gli elementi fossero in straordinaria abbondanza, formassero serie complete; e ciò è il caso per i pochi ritratti estensi della Galleria di Modena, posti ciascuno nella natural compagnia delle opere d'arte aventi affinità di stile e di tempo. E inoltre debbo osservare che nelle gallerie ove molti ritratti si trovano uniti insieme, ed esposti l'uno di seguito all'altro, non si può sfuggire un senso di monotonia e quasi di fastidio, anche perché le loro dimensioni sono in gran parte conformi. Un illustre pittore di ritratti definiva una quadreria celebre composta di ritratti come una collezione di francobolli. Convien dunque, parmi, evitare simili impressioni nelle nostre gallerie, ove le opere d'arte debbono avere innanzi tutto la loro bellezza nel maggiore risalto», ACS, Dir. Gen. AABBA, II versam., I serie 1891-1897, b.122, fasc. 2030, lettera del Ministero dell'Istruzione Pubblica firmata da Galimberti a C. Ricci, 12 giugno 1896, *Per l'assetto della galleria di Modena*.

²⁹ ACS, MPI, Dir. Gen. AABBA, II versam., I serie 1891-1897, b. 122, fasc. 2030, lettera di C. Ricci al Ministero dell'Istruzione Pubblica, 17 giugno 1896, *Assetto della R. Galleria Estense*.

³⁰ ACS, MPI, Dir. Gen. AABBA, II versam., I serie 1891-1897, b. 122, fasc. 2030, lettera di C. Ricci al Ministero dell'Istruzione Pubblica, 17 giugno 1896, *Assetto della R. Galleria Estense*.

³¹ Vedi Venturi 1911, in particolare pp. 120-122.

³² Sulla contrapposizione tra Venturi e D'Annunzio vedi Cinelli 1985, in particolare pp. 179-180. Vedi inoltre Agosti 1996.

dipinti che facevano parte del mondo di Andrea Sperelli dovevano colpire la sensibilità di chi si occupava dei musei³³.

Anche Federico Hermanin, filologo e storico dell'arte allievo di Venturi all'Università, condivide con Ricci l'esigenza di "raccontare" la storia per immagini. L'uso delle riproduzioni fotografiche sta cambiando il modo in cui ci si forma una rappresentazione mentale del passato, ed è fatto denso di conseguenze per il museo. Per soddisfare quell'esigenza, utili confronti vengono ad entrambi da esperienze estere. I viaggi per le capitali europee hanno lasciato un segno indelebile nella memoria di Ricci, che da direttore della Pinacoteca di Parma ritorna al Kunsthistorisches Museum di Vienna, già visitato prima dell'inaugurazione dell'allestimento di Gottfried Semper. Hermanin ricorre all'esempio di musei tedeschi e svizzeri, come anche ai più antichi musei francesi di storia nazionale³⁴.

Venturi, che combatteva allora per far entrare la storia dell'arte nelle università, non era affatto incurante del problema di impostare un rapporto tra i visitatori e il patrimonio del museo, ma non considerava la possibilità di adattare proprio i criteri di allestimento dei musei per trasformarli da luoghi di studio ad ambienti destinati ad accogliere un pubblico ampio e diversificato, cui le opere potessero parlare raccontando tanto la storia degli uomini quanto quella della città³⁵. È quindi denso di significato il fatto che due dei suoi allievi più vicini colgano invece un mutamento nel rapporto tra opera d'arte e società e, percependo come la fruizione artistica fosse destinata ad un pubblico sempre crescente, si impegnano nel porre la disciplina storico-artistica in dialogo con la contemporaneità. È il segno di un cruciale cambiamento nella missione che si attribuisce al museo, non più solo luogo di studio, ma luogo in cui si documenta la storia di una città e di una nazione, luogo in cui si costruisce una cultura identitaria collettiva.

³³ Maes 1891, p. 498; Ricci 1892, pp. 266-267; Agosti 1996, pp. 100-102.

³⁴ Sulle scelte museografiche di Federico Hermanin un caso significativo è l'allestimento del Museo del Medioevo e del Rinascimento per Roma, su cui vedi Nicita 2008, pp. 61-88.

³⁵ È significativo dell'attenzione ad un pubblico ampio ma, allo stesso tempo, della priorità sostanziale attribuita al ruolo del museo come luogo di ricerca storico-artistica, quanto Venturi scriveva nel 1891, dietro la firma La Direzione, in un editoriale dal titolo *Questioni d'arte* pubblicato sull'«Archivio Storico dell'Arte»: «una Galleria non è un semplice deposito di opere preziose, ma un'istituzione fatta allo scopo di educare il gusto del pubblico e di conservare nel miglior modo i documenti della storia dell'arte nostra. 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. Le nostre Gallerie sono organismi poco vitali invece, perché, ereditate da principi in gran parte, rappresentano forme storiche più che forme moderne. Non abbiamo da contrapporre alle Gallerie di Berlino, di Londra e di Parigi nessuna delle nostre in fatto di organizzazione, di classificazione e di conservazione. Abbiamo molte raccolte governative, provinciali e comunali, ma quasi tutte mancanti di locali, di ordinamento, di cataloghi scientifici, di una provvida tutela» (Venturi 1891, p. 389). Sulla precoce presa di distanza dei sodali o allievi di Venturi dalla sua guida metodologica, per seguire la strada di una nuova museografia, vedi Levi 2004 e Di Macco 2008.

Nell'osservare lo iato tra la linea venturiana e le proposte di Ricci c'è anche un altro aspetto già notato da Giacomo Agosti di cui tener conto, un aspetto più specificamente umano e forse anche per questo determinante per le sorti della loro amicizia³⁶. Di fronte alle capacità affabulatorie del ravennate, Venturi, anche quando sceglie il tono divulgativo, non riesce ad abbandonare il livello puramente storico³⁷.

La questione della sala dei ritratti, realizzata da Ricci a Parma e proposta poi per Modena, sembra aggiungersi alle altre vicende che, dal 1893, contribuirono a complicare i rapporti tra Adolfo Venturi e Corrado Ricci³⁸. Si contrappongono, in questo percorso, due modi di concepire il ruolo dei musei e di conseguenza i criteri allestitivi.

Una storia che, ancora oggi, può farci riflettere su come i musei abbiano bisogno tanto di capaci studiosi quanto di abili traduttori per riuscire ad adempiere al loro alto compito, perché la storia che continuano a raccontare possa essere compresa da un presente in continua trasformazione.

Riferimenti bibliografici / References

- Agosti G. (1996), *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal Museo all'università 1880-1940*, Venezia: Marsilio.
- Antinucci F. (2004), *Comunicare nel museo*, Roma-Bari: Laterza.
- Arrigoni L. (2008), *Corrado Ricci e la nuova Pinacoteca di Brera*, in *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, a cura di A. Emiliani, C. Spadoni, Milano: Electa, pp. 198-209.
- Balestri L. (2006), *Il colore di Milano. Corrado Ricci alla Pinacoteca di Brera*, Bologna: Nuova S1.
- Balzani R. (2003), *Per le antichità e le belle arti. La legge n. 364 del 20 giugno 1909 e l'Italia giolittiana. Dibattiti storici in Parlamento*, Bologna: Il Mulino, pp. 62-63.
- Berenson B. (1895), *Compte rendus – Le Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e Documenti*, «Revue des Archives, des Bibliothèques & des Musées», 1, pp. 56-57.
- Bernardini M. G. (2008), *Adolfo Venturi e il nuovo allestimento della Galleria Estense nel Palazzo dei musei di Modena*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, a cura di M. D'Onofrio, Modena: Panini, pp. 43-53.

³⁶ Sul rapporto tra Ricci e Venturi vedi in particolare Bosi Maramotti 1995, pp. 11-38; Agosti 1996.

³⁷ Concordo con quanto sostenuto da Giacomo Agosti in Agosti 1996, p. 119.

³⁸ Bosi Maramotti 1995, pp. 31-38.

- Bosi Maramotti G. (1994), *Giulio Cantalamessa alla direzione della Galleria Estense di Modena*, in *Gli anni modenese di Adolfo Venturi*, Atti del convegno (Modena, 25-26 maggio 1990), a cura di P. Barocchi, Modena: Panini, pp. 43-56.
- Bosi Maramotti G. (1995), *I rapporti di Adolfo Venturi con Corrado Ricci*, in *Incontri Venturiani*, Atti del convegno (Pisa, 22 gennaio, 11 giugno 1991), a cura di G. Agosti, Pisa: Scuola Normale Superiore, pp. 11-38.
- Cantalamessa G. (1894), *R. Galleria e Medagliere Estense in Modena*, «Le Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e documenti», I, p. 47.
- Cecchini S. (2004), «*Il mal mi preme e mi spaventa il peggio*». *Primi contributi di Corrado Ricci al dibattito sul restauro*, in *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*, Atti del convegno (Ravenna, 27-28 settembre 2001), a cura di A. Emiliani, D. Domini, Ravenna: Longo Editore, pp. 195-210.
- Cecchini S. (2012), *Trasmettere al futuro. Tutela, manutenzione, conservazione programmata*, Roma: Gangemi.
- Cecchini S. (in corso di stampa), *La tutela attraverso il museo. Corrado Ricci e Luigi Rava dentro e fuori dal Parlamento*, in *Identità nazionale e memoria storica. Le ricerche sulle arti visive nella nuova Italia (1870-1915)*, Atti del convegno nazionale della Società Italiana di Storia della Critica d'Arte (Bologna, 7-9 novembre 2012), «Critica d'arte», IX.
- Cinelli B. (1985), *Arte e letteratura: fra Bernard Berenson e Gabriele D'Annunzio (1896-1901)*, in *Il Marzocco. Carteggi e cronache tra Ottocento e Avanguardie*, Atti del seminario di studi (Firenze 12-14 dicembre 1983), a cura di C. Del Vivo, Firenze: Olschki, pp. 169-191.
- Civai M. (2005), *L'invenzione del museo. Il Palazzo Pubblico e la Mostra dell'Antica Arte Senese del 1904*, in *Il segreto della civiltà. La Mostra di Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*, a cura di G. Cantelli, L.S. Panchierotti, Siena: Protagon Editori, pp. 41-49.
- 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.
- Emiliani A. (1997), *Corrado Ricci, museografia e restauro fra iniziativa locale e progetto tecnico-scientifico*, in *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere dall'Antico al Cinquecento*, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano: Ricci, pp. LXI-LXXVII.
- Frothingham A.L., (1895), *Le Gallerie Nazionali Italiane*, «The American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts», 10, 1, gennaio-marzo, pp. 56-59.
- Gioli A. (2005), *L'ordinamento della Pinacoteca di Brera*, in *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*, Atti del convegno (Ravenna, 27-28 settembre 2001), a cura di A. Emiliani, D. Domini, Ravenna: Longo Editore, pp. 105-123.

- Haskell F. (2000), *The Ephemeral Museum. Old Masters Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven: Yale University Press, ed. it. *La nascita delle mostre, I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano: Skira, pp. 143-144.
- Innocenti P. (2004), *Corrado Ricci e gli Uffizi*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», serie 3, 58, 26, pp. 323-373.
- Levi D. (2004), *Appunti su Corrado Ricci e la sua attività museografica*, in *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*, Atti del convegno (Ravenna, 27-28 settembre 2001), a cura di A. Emiliani, D. Domini, Ravenna: Longo Editore, pp. 51-63.
- Maes C. (1891), *Il diritto popolare sulle gallerie private aperte al pubblico*, Roma: Cuggiani, p. 498.
- Marcolini G. (1994), *Il Palazzo dei Musei: genesi di una struttura conservativa. Appendice documentaria*, in *Gli anni modenese di Adolfo Venturi*, Atti del convegno di studi, (Modena, 25-26 maggio 1990), a cura di P. Barocchi, Modena: Panini, pp. 135-142.
- Nicita P. (2008), *Un Museo del Medioevo e del Rinascimento per Roma: il dibattito e i progetti nei primi decenni del Novecento*, in *Tracce di pietra. La collezione di marmi di Palazzo Venezia*, a cura di M.G. Barberini, Roma: Campisano, pp. 61-88.
- Paolucci A. (1996), *A che cosa serve il museo? Siamo in pieno blackout semantico*, «Il Giornale dell'Arte», n. 147, settembre.
- Ragghianti C.L. (1974), *Arte, fare, vedere*, Vallecchi: Firenze.
- Ricci C. (1892), *I quattro quadri che hanno surrogato il preteso Raffaello*, «Illustrazione italiana», 1° semestre, XIX, pp. 266-267.
- Ricci C. (1912), *Discorso di Corrado Ricci in occasione dell'inaugurazione della riordinata Galleria dell'Accademia Carrara di Bergamo*, «Bollettino d'arte», numero unico, p. 362.
- Ricci C. (1894), *La R. Galleria di Parma*, «Le Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e documenti», I, pp. 14-44.
- Ricci C. (1896), *La R. Galleria di Parma*, Parma: Luigi Battei.
- Ricci C. (1904), *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra dell'Antica Arte Senese*, Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- Santucci M. (2008), *Corrado Ricci a Napoli*, in *La cura del Bello. Musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, a cura di A. Emiliani, C. Spadoni, Ravenna: Electa, pp. 160-170.
- Settis S. (2010), *Paesaggio costituzione cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Torino: Einaudi.
- Stella E.M. (2001), *Cronache da Siena: la Mostra dell'antica arte senese del 1904*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 73, pp. 13-20.
- Strocchi M.L. (2005), *La Compagnia della Ninna: Corrado Ricci e Firenze, 1903-1906. Personaggi, opere, istituzioni*, Firenze: Giunti.

- Suardi G. (1912), *Discorso dell'on. Suardi in occasione dell'apertura della Galleria dell'Accademia Carrara di Bergamo*, «Bollettino d'arte», numero unico, p. 360.
- Valagussa G. (2008), *L'ordinamento del 1912 della Galleria dell'Accademia Carrara*, in *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, a cura di A. Emiliani, C. Spadoni, Milano: Electa, pp. 248-271.
- Venturi A. (1882), *La Regia Galleria Estense*, Modena: Panini.
- La Direzione (1891), *Questioni d'arte*, in «Archivio Storico dell'Arte», VI, IV (1891), pp. 387-396.
- Venturi A. (1911), *Memorie autobiografiche*, Milano: Hoepli.

Appendice

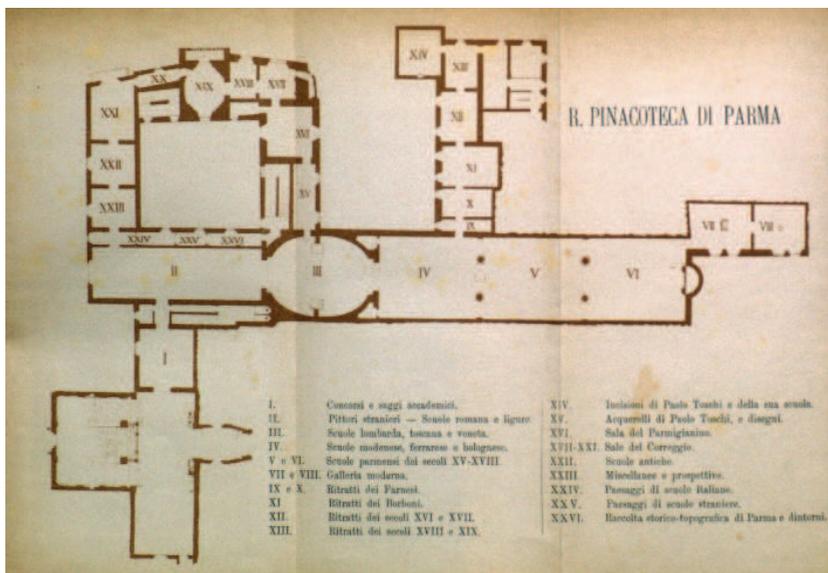


Fig. 1. Planimetria della Regia Galleria, Parma, da Ricci 1896



Fig. 2. *Mostra d'antica Arte senese*, Siena, allestimento della sala storico-topografica, da Ricci 1904



Fig. 3. Lorenzo Fratellini, *Processione delle contrade*, da Ricci 1904

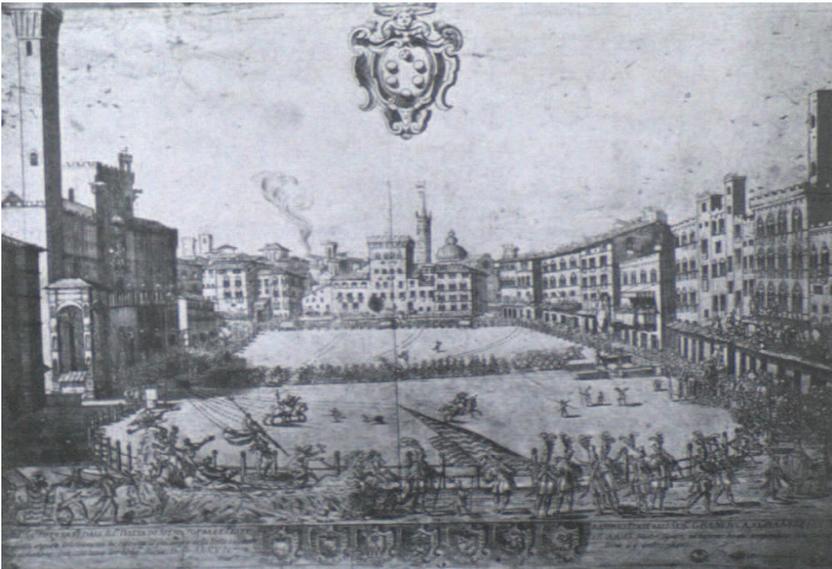


Fig. 4. Bernardino Oppi, *La piazza per le feste fatte dal Granduca nel 1650*, da Ricci 1904



Fig. 5. Sano di Pietro, *Predica di San Bernardino nel Campo*, da Ricci 1904

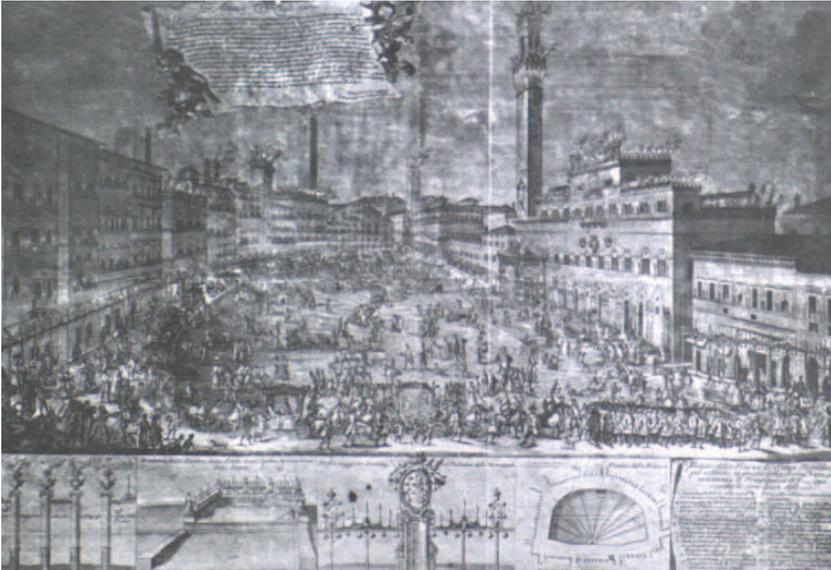


Fig. 6. Anonimo, *Solenne ingresso della principessa di Toscana Violante di Baviera nella piazza di Siena (12 aprile 1717)*, da Ricci 1904



Fig. 7. G.M. Terreni, *Piazza del campo, Siena, Combattimento delle contrade*, da Ricci 1904

JOURNAL OF THE DEPARTMENT OF CULTURAL HERITAGE

University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Texts by

Eleonora Belletti, Marc Bloch, Irene Campolmi,
Giovanna Capitelli, Giuseppe Capriotti, Franco Cardini,
Massimo Cattaneo, Alessio Cavicchi, Silvia Cecchini,
Alessandra Chiapparini, Francesca Coltrinari,
Gabriele D'Autilia, Concetta Ferrara, Chiara Frugoni,
Fabio Mariano, Andrea Merlotti, Susanne Adina Meyer,
Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone,
Francesco Pirani, Valeria Pracchi, Serenella Rolfi,
Cristina Santini

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

