

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

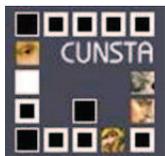
Cinzia De Santis

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA



Rivista riconosciuta CUNSTA

L'Ottocento nei musei di Amsterdam, Londra, Roma. Riflessioni a margine dei recenti riordinamenti

Giovanna Capitelli*

Abstract

Questo breve contributo nasce da un interrogativo che investe il rapporto tra la ricerca storico-artistica e il museo. Fissato un punto di osservazione sugli studi intorno al patrimonio artistico di un determinato periodo (l'Ottocento), in queste pagine si cercherà di riflettere sul modo in cui certa recente pratica museologica (2011-2013) ha tradotto il precipitato della ricerca storico-artistica e ci si interrogherà su alcune modalità attraverso le quali il museo declina oggi la sua azione di potenziale interlocutore tra la società e il mondo della storia dell'arte, analizzando i recenti ordinamenti di tre musei europei: il Rijksmuseum di Amsterdam, la Tate Britain di Londra, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

This brief contribution aims to examine the relationship between the art-historical research and museum. In these pages we will try to reflect on the way in which certain recent museological practice (2011-2013) translated the results of contemporary art-historical research, fixing as observation point the studies on the artistic heritage of a particular period (the nineteenth century); we will question some of the ways in which the museum today provides its share of potential interlocutor between society and the world of art history,

* Giovanna Capitelli, Professore Associato di Storia dell'arte moderna, Università della Calabria, Dipartimento di Studi Umanistici, Viale P. Bucci, cubo 21b, 87036 Arcavacata di Rende (CS), e-mail: giovannacapitelli@gmail.com.

analyzing the recent displays of three European museums: the Rijksmuseum in Amsterdam, the Tate Britain in London, the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome.

È un dato di fatto che gli studi storico-artistici sulla cultura figurativa europea dell'Ottocento abbiano conosciuto, negli ultimi decenni, una straordinaria fioritura. Segnando un'inversione di tendenza rispetto al passato, l'accelerazione d'interesse per le testimonianze ottocentesche non ha riguardato esclusivamente gli ambiti in cui la produzione artistica era già stata inclusa, nel suo farsi, nel canone nazionale (come quella francese, inglese, tedesca, russa o danese), bensì anche quelle aree d'Europa in cui tanto Ottocento era rimasto tradizionalmente penalizzato dalla generale considerazione novecentesca, come l'Italia, la Spagna, il Belgio o l'Olanda. Anche in questi paesi, le ricerche si sono riappropriate di ambiti d'indagine rimasti vergini. Sulla scia di una domanda di ricostruzione storica, stimolata dall'affermarsi di un approccio sempre più aperto nei confronti delle tante identità testimoniate dal patrimonio culturale, il mondo degli studi si è rivelato disposto a ripensare quel canone novecentesco ancorato al paradigma di modernità che tagliava fuori, nella considerazione del presente come del passato, tante esperienze di segno diverso.

Questo breve contributo nasce da un interrogativo che investe il rapporto tra la ricerca storico-artistica e il museo. Fissato un punto di osservazione sugli studi intorno al patrimonio artistico di un determinato periodo (l'Ottocento), in queste pagine si cercherà di riflettere sul modo in cui certa recente pratica museologica (2011-2013) ha tradotto il precipitato della ricerca storico-artistica, ci si interrogherà su alcune modalità attraverso le quali il museo declina oggi la sua azione di potenziale interlocutore tra la società e il mondo della storia dell'arte, a fronte del complicarsi dei fattori in campo.

Se in passato a far maturare le istanze per procedere a un nuovo ordinamento museale, a organizzare un nuovo percorso di visita, erano stati nuovi modi di intendere e di giudicare la singola identità museale e la sua precipua funzione culturale, stimoli alla riorganizzazione del sapere sui materiali esposti, cambiamenti di giudizi critici sul peso della collezione esibita rispetto ai depositi o ingressi ingenti di nuovi numeri di catalogo, in questi ultimi anni le pressioni allogene alle funzioni primarie del museo (che restano quelle didattiche, di costruzione di consapevolezza critica nei cittadini) sembrano prevalere.

Alla luce di tali premesse, quanto segue intende proporre qualche riflessione, sotto forma di brevi recensioni, in merito ai recenti riordinamenti (2011-2013) di alcuni importanti musei europei, come il Rijksmuseum di Amsterdam, la Tate Britain di Londra, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Queste tre realtà museali, i cui ordinamenti sono stati riorganizzati negli ultimissimi anni, declinano tre diversi indirizzi museologici in parte di lunga durata in parte no: quello del museo/laboratorio del racconto storico, quello del museo/archivio della cultura figurativa, quello del museo a tema, interpretando, oppure mettendo da parte, gli stimoli provenienti della contemporanea ricerca storico-artistica.

Il nuovo Rijksmuseum. 2013

Il recente riallestimento del museo nazionale olandese *par excellence*, presentato al pubblico nel maggio 2013 e subito accolto dal plauso unanime della comunità scientifica internazionale¹, può rappresentare un utile punto di partenza per qualche osservazione ottimista in merito al rapporto tra la storia dell'arte e il museo.

Il restauro e il conseguente riordinamento del Rijksmuseum costituiscono, infatti, una delle esperienze più esemplari in sede europea della possibile tenuta del racconto storico nella pratica museologica, una dimostrazione efficace di quali persuasivi precipitati possono scaturire dal dialogo equilibrato e paritario tra un'istituzione museale e il mondo degli studi, in nome della comune missione di trasmissione di saperi e valori, in costante rinegoziazione.

Nel nuovo Rijksmuseum il modello museale ottocentesco dell'edificio costruito da P.H. Cuypers nel 1885² – ossia quello del museo nazionale come moderna cattedrale laica – viene recuperato nel suo valore intrinseco, e ritenuto pertanto passibile di essere trasferito, nella sua declinazione contemporanea, alle nuove generazioni. L'operazione, ancorata ai paradigmi interpretativi della storia, conservatrice dei valori tradizionali del museo, e se vogliamo più in generale al servizio dell'immaginario della nazione, è molto più raffinata e culturalmente *up-to-date* di quanto possa apparire a prima vista. Restaurando la forma tradizionale del museo e aggiornandovi il tipo di esperienze estetiche e conoscitive che vi possono aver luogo, il Rijksmuseum 2013 prende partito per la storia e per le sue narrative.

Fulcro del progetto, che è stato messo in opera in un lungo decennio, è il restauro del contenitore museale. L'edificio ottocentesco di Cuypers, esemplare maturo dell'architettura storicista di fine Ottocento, è stato liberato dalle superfetazioni moderniste di secondo Novecento, le sue decorazioni originali sono state recuperate per quanto possibile, e i suoi cortili interni sono stati destinati a ospitare la macchina dei così detti servizi: dalle biglietterie alla caffetteria, separando quest'area dal nucleo espositivo.

Il piano nobile ospita il cuore del museo. Immaginato dall'architetto cattolico come lo spazio di una chiesa a navata unica in cui brevi cappelle accolgono le opere che compongono il variopinto canone del secolo d'oro olandese, ossia il Seicento, quella galleria è il Sancta Sanctorum dell'edificio, come era stata intesa originariamente nell'Ottocento, e culmina ne *La ronda di notte* di Rembrandt, moderna pala d'altare laica della nazione borghese che in quel tempo conquista la propria indipendenza e identità. Tuttavia se il colpo d'occhio generale è subito attratto dalle icone d'Olanda (capolavori di Hals, Rembrandt, Vermeer, etc.), la selezione delle opere che ne affolla le pareti

¹ Fra le tante recensioni entusiastiche si veda in particolare quella di Shama 2013.

² Sugli interventi di restauro e di ampliamento dell'edificio si veda: Jong, Spijkerman 2013.

rientranti (simili a delle cappelle laiche) è il frutto maturo di una messa a punto dei valori della pittura del Seicento olandese oggi riconosciuti dagli studi. Nella selezione dei dipinti ospitati dalla galleria si legge, infatti, sebbene in filigrana, la storia della storiografia artistica dal dopo-guerra ad oggi. Vi figurano anche i capolavori disvelati dalle ricerche sui protagonisti, sui generi, sui centri artistici, sulla storia sociale dell'arte, sull'iconologia: un distillato canone del Seicento olandese reinterpretato alle luce delle nuove ricerche.

La storia del museo, riproposta con il restauro del contenitore, e con le modalità "canoniche" che esso impone, si confronta cioè con la percezione contemporanea maturata dalla storia dell'arte, rivendicando il valore della qualità delle opere prima di tutto, ma a seguire rappresentandone la varietà e la novità dei generi, senza steccati prefigurati. Se allora nella galleria principale è il primato della pittura del Seicento olandese nella storia dell'arte nazionale a trovare riconferma, il resto del percorso di visita appare come una miniera di tesori, una cava di Aladino olandese (prendo in prestito l'espressione di Simon Shama) che riesce a meravigliare anche gli specialisti per i confronti operati e la *varietas* di tecniche e materiali esposti. Nella serie di ambienti in cui si articola la sezione 1100-1600, dove le altezze delle sale sono assai meno spiccate di quanto lo siano nella galleria del piano nobile, le arti maggiori dialogano con quelle minori in un concerto mai monotono. Da questo percorso si esce con la sensazione – accentuata grazie alle tecniche allestitivie e alle scelte illuminotecniche – che nelle opere ivi dispiegate si trovino davvero le radici di quel lavoro intellettuale e manuale che porta alla definizione di una cultura figurativa nazionale, nel Seicento, quella esposta ai piani alti. A sostenere la comprensione della ricchezza e molteplicità dei materiali scelti, delle fasi storiche attraversate, è il criterio cronologico, di cristallina persuasività, che fa sì che si vedano allocati nel percorso i frammenti preziosi di una vicenda tesa nel tempo di cui i Paesi Bassi settentrionali sono i protagonisti, ma cui partecipano le altre tradizioni figurative: quella italiana, fiamminga e tedesca in primis, sia nei rapporti diretti che nelle differenze.

Non posso sottrarmi dal sottolineare quanto deve essere stata importante per l'ideazione di questa cospicua sezione del percorso museale – certamente la più affascinante, alla Huizinga – l'esperienza maturata dal Rijksmuseum nel 1994 con la mostra *Dawn of the Golden Age*³. In questa magnifica esposizione temporanea, una delle più belle mai realizzate – incentrata sullo snodo critico del passaggio nei Paesi Bassi settentrionali tra il manierismo internazionale e le prime testimonianze "autoctone" di quel naturalismo che contraddistinse la cultura figurativa della Repubblica delle Sette Province Unite – mi pare di poter vedere un protocollo di "rodaggio" di questa sezione, così preziosa, così ben ragionata, dell'allestimento odierno del museo nazionale olandese. Per quell'occasione, per la prima volta in modo così esteso e pervasivo, l'arte del

³ Luijten, van Suchtelen 1993.

cristallo, dell'argento, il sistema delle arti applicate, della grafica e della scultura dialogava con le figure serpentine dipinte da Hendrick Goltzius, Cornelis van Haarlem, Abraham Bloemaert, conducendo il visitatore nei meandri della diffusione delle forme, della declinazione dello stile, nei diversi materiali e contesti, in un paese in fieri. Una mostra, quindi, *Dawn of the Golden Age*, che appare oggi come la prova d'orchestra per l'allestimento del nuovo museo, secondo una modalità di sperimentazione di accostamenti e dialoghi fra i pezzi che meriterebbe di essere verificata anche in altre occasioni.

L'aggiornamento scientifico nella selezione dei materiali e nel loro ordinamento, in breve la strategia museologica del nuovo Rijksmuseum si imprime anche nella sezione dedicata all'Ottocento, un secolo della produzione figurativa che anche in Olanda è stato a lungo trascurato dagli studi e conseguentemente dalla museologia. Come si è visto al Prado, qualche anno fa, con l'apertura della nuova, e splendida, ala dedicata all'Ottocento spagnolo, anche nel nuovo Rijksmuseum l'Ottocento trova il suo spazio. Negli ambienti del percorso dedicati ai dipinti e alle sculture del XIX secolo, adiacenti alla magnifica biblioteca, la scelta degli esemplari esposti ribadisce l'importanza dell'esperienza romana nella formazione e attività degli artisti olandesi, specialmente nella prima metà del secolo (con le opere di Voogd, di Kruseman, ma anche con la scultura di Royer). Di questi si espongono le opere, smaglianti, già indagate a fondo e presentate al pubblico in occasione di precedenti mostre temporanee, in un'articolazione che declina anche nell'allestimento un desiderio di ambientazione delle opere nel loro contesto storico (con le arti decorative in posizione preminente).

Nel complesso, il nuovo Rijksmuseum riesce a portare a compimento gli obiettivi che si prefigge: illustrare la costruzione dell'identità nazionale del paese attraverso le arti, far conoscere l'alterità della dimensione olandese rispetto agli altri poli figurativi europei, senza rinunciare a metterne a fuoco gli scambi, le dipendenze, le relazioni nella lunga durata, dal Cinquecento al Novecento.

L'impianto dell'ordinamento, sempre chiaro ma mai semplicistico, è accompagnato da continui cambi nel registro allestitivo. Gli accenti visivi ottenuti con l'illuminazione, con le tinte delle pareti, con il gioco di scala oggetto/spazio, sono dispositivi sempre messi a servizio della comprensione e delibazione della singola opera d'arte e del rapporto che essa stabilisce con gli oggetti che gli sono accanto, che è a sua volta prodotto di un lavoro filologico, di un lavoro storico-critico, di un dialogo con i saperi che identificano la metodologia storico-artistica con quelli della museografia più aggiornata.

Il nuovo Rijksmuseum consola, rinfranca, incoraggia chi teme che per la storia dell'arte non ci siano più spazi di manovra fuori dall'industria dell'intrattenimento. E per i nativi digitali, un sito internet di grande eleganza e ricchezza porta il museo sulla rete: dispiegando integralmente le riproduzioni delle sue collezioni, i materiali informativi relativi alle singole opere, e proponendo, lì sì (ma virtualmente) ogni possibile scansione a tema, incrocio

semantico, che possa rendersi efficace nell'accostare un pubblico non colto a quei materiali, a quei tasselli tanto affascinanti della storia e possa far nascere il desiderio di vederli dal vero, di praticarli, di farne esperienza di persona, nell'edificio ottocentesco di Cuyppers, ripensato, riattato, reso fruibile dalla contemporaneità per la contemporaneità, con la storia dell'arte ferma, solida, alle spalle.

La Tate Britain. 2012/2013

Nel maggio del 2012, il «The Burlington Magazine», una delle riviste più autorevoli per la storia dell'arte, tuonava, senza mezzi termini, contro le condizioni (allestitive e organizzative) della Tate Britain, il museo che per statuto è tenuto a raccogliere, tutelare ed esporre l'arte britannica dal XVI secolo a oggi⁴. L'istituzione inglese si trovava in quel momento al centro di un complicato processo di riformulazione (il Millbank Project) che implicava trasformazioni di ogni tipo: dal cambio del personale alla messa in opera di un'enorme campagna di restauri strutturali che nel decennio è destinata a produrre un cospicuo ampliamento del complesso e dei metri quadrati destinati ai suoi servizi. L'anno scorso, pertanto, ai visitatori che vi accorrevano numerosi, il museo appariva serrato in molte sezioni e per molti versi irriconoscibile. Le collezioni, ricche di testimonianze del magnifico Ottocento inglese, erano mostrate in minima parte con focus tematici in commistione di moderno e contemporaneo poco congrui ai materiali esposti. Un'ampia area museale era occupata da un percorso novecentesco nell'arte inglese non particolarmente convincente, né sotto il profilo degli accenti offerti (rari), né della qualità delle testimonianze selezionate (diciamo pure, di grande monotonia). Tuttavia, questo povero stato di visibilità delle collezioni, che si percepiva specialmente a danno delle rappresentanze del XIX secolo, era giustificato dall'organizzazione di una bellissima mostra sui Preraffaelliti, ricca di aperture e densissima di dialoghi rinnovati, che esponeva, tra i tanti prestiti d'eccezione, molti dei capolavori d'età vittoriana normalmente fra i protagonisti di ogni precedente ordinamento della Tate⁵.

L'attesa e le aspettative per il nuovo allestimento delle collezioni, previsto, in una prima battuta, per lo scorso maggio 2013, erano dunque grandissime, anche a motivo della discussione pubblica sulle sorti dell'istituzione suscitata dal «The Burlington Magazine». E i risultati di questo ordinamento – ancora da precisarsi in alcune aree della collezione – sono molto interessanti e particolarmente innovativi.

⁴ Editorial 2012 e Editorial 2013.

⁵ *Pre-Raphaelites* 2012.

L'ordinamento della Tate Britain prende, infatti, partito contro il museo del canone e contro il museo a tema (è un cambiamento assoluto di prospettiva rispetto al precedente ordinamento del 2000, costruito intorno a temi), scegliendo di offrire nel percorso di visita il corrispondente di un archivio verificabile *de visu*, ordinato cronologicamente, della cultura figurativa britannica dal Cinquecento al Novecento⁶. L'impianto dell'allestimento prevede che la messe di testimonianze raccolte da questa istituzione nel corso della sua vita vengano dispiegate in ordine cronologico. Nelle prime sale, che accolgono i materiali più antichi, la cronologia presentata è più lasca, poi le coordinate temporali si stringono e le sale mostrano opere realizzate entro un giro di massimo tre decenni per l'Ottocento, fino a un solo decennio a partire dalla coda del Novecento. Tale soluzione scardina le categorie critiche troppo facili, gli "ismi" che hanno a lungo aiutato ma anche blindato la comprensione del singolo operato degli artisti, e mette piuttosto a fuoco i valori di contestualità. Le caratteristiche "archivistiche" dell'ordinamento permettono di recuperare molti numeri di catalogo mai prima esposti, opere secondarie, autorialità pressoché sconosciute, rivelando un'imprevista ricchezza della cultura visiva britannica.

Nei fatti, la periodizzazione vincola le opere alla loro storia contestuale e suggerisce al visitatore delle modalità di ricezione molto diverse da quelle del museo del "canone". Il curatore sceglie, ma decide di veicolare nel suo museo la complessità non la semplificazione (*the museum as a "neutral search tool"*). Le conseguenze di questo approccio possono apparire, qui e là, spiazzanti. Le opere delle personalità più note dell'arte inglese non sono raggruppate monograficamente, bensì esposte al contagio della loro contemporaneità. Si badi bene, alla nuova Tate Britain il filo della periodizzazione non si esplicita affatto nella pretesa che il museo si faccia latore di una narrativa. Il curatore abdica, per partito preso, alla possibilità di un univoco racconto storico, rinuncia, almeno in parte, a costruire museograficamente una storia. La sua militanza nell'articolarsi della disciplina è espressa nel desiderio di non imporre filtri dall'alto ma di presentare al pubblico, grazie alla ricerca progressa, i materiali di quella storia speciale che è la storia dell'arte nel modo più neutrale possibile, perché ogni singola opera parli per sé, per quanto ci può dire, per quanto ha saputo dire, con la conseguenza che in alcune zone del percorso espositivo la qualità dei materiali è assai altalenante, e un solo sguardo abbraccia capolavori di prima qualità e opere che ci appaiono, ma non necessariamente nel passato sono apparse, meno significative. Quanto sul modello espositivo della nuova Tate Britain, segnato da un ritrovato empirismo, abbiano influito le metodologie della ricerca storico artistica più avanzata, in particolare quella che definirei la "filologia del Novecento", appare evidente. Questo museo nazionale britannico veicola la storia dell'arte più aggiornata, stimolando la costruzione di orizzonti

⁶ Wullschlager 2013.

critici, funzionando da palestra per la costruzione di una moderna conoscenza dell'arte inglese del passato e del presente, e scoprendo tutte le sue carte, che in definitiva sono le opere.

La Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. 2011

Una breve premessa. La novecentesca storia dell'arte dell'Ottocento in Italia è stata coltivata, stimolata, organizzata nei suoi paradigmi interpretativi, all'interno dei musei prima ancora che nell'attività di ricerca svolta presso le cattedre universitarie. Sono stati storici dell'arte di varia appartenenza, attivi nei musei, soprattutto dagli anni '70 dello scorso secolo, a riscoprirne le testimonianze, a fare emergere – anche nelle loro contraddizioni, recuperando materiali nei depositi, catalogandoli, restaurandoli, riordinando sale, allestendo mostre –, i pregiudizi di una storia dell'arte italiana disinteressata a larga parte delle vicende artistiche del paese nel XIX secolo, espressioni di un'Italietta da dimenticare.

Tra il 1995 e il 1999, in ritardo rispetto alle altre maggiori gallerie italiane (la Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti o la Galleria d'Arte Moderna di Torino), finalmente anche la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, il più antico museo italiano del contemporaneo, con un patrimonio di opere ottocentesche acquisite in età post-unitaria con uno sguardo retrospettivo, dispiegava nel proprio ordinamento una ricca sezione dedicata all'Ottocento, che ne occupava per la scansione dei tempi e degli spazi metà dell'ordinamento⁷. Tasselli della cultura figurativa accademica, purista, naturalista, verista, che aveva animato l'età di Restaurazione e il primo Risorgimento in tutta la penisola, a lungo estromessa dagli itinerari espositivi, riprendevano il proprio spazio nel racconto che questo museo costruiva della storia dell'arte nazionale⁸. Sottraendo ai depositi un buon numero di dipinti e di sculture prima inaccessibili, pure nelle zone d'ombra di una collezione sin da subito militante anche in fatto di accessioni, si rendeva visibile nelle sale della Gnam una storia pronta pertanto a essere posta di nuovo al centro d'interrogativi e di verifiche critiche. Con il nucleo ottocentesco della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, nell'ultimo degli ordinamenti del XX secolo, si faceva chiarezza non solo sulla storia dell'arte pre e post-unitaria dell'Italia, nelle forme che il museo desiderava preservare, ma anche sulle politiche di acquisizione artistiche del nuovo Stato, che costituivano un sotto-testo per gli studiosi, un'occasione di assunzione di consapevolezza critica per i visitatori. Nel museo, i meccanismi del sistema italiano delle arti post-unitario (*in primis* per scuole regionali) e

⁷ Pinto 2005a; Di Majo, Lafranconi 2006.

⁸ Susinno 1997.

novacentesco (per successione di ordinamenti) erano, insieme alle tante opere ben esposte, i protagonisti principali.

Di conseguenza, al primo corpo dell'edificio, costruito a Valle Giulia da Cesare Bazzani in occasione dell'Esposizione Internazionale del 1911, questo intervento di alta museologia restituiva il decoro "Beaux-Arts", l'*esprit* alla francese, comune a tanti contenitori museali sorti in Europa tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, riportandone alla luce – precipuamente nell'ottica del restauro filologico di un edificio senza confronti nel tessuto museale di Roma e di raro fascino per volumi, rapporti di scala e spazi di disimpegno – i lambricchi di legno, l'alta zoccolatura che impegnava la base di tutte le pareti dell'edificio, le tinte originali delle pareti (chi può dimenticare il raffinato blu pavone della sala di Canova?), i tendaggi. Entrare all'indomani di quel restauro in quegli spazi – a lungo negati nella loro identità architettonica e ambientale dai successivi allestimenti modernisti – rappresentava una vera e propria sorpresa, capace di fare meglio intendere i valori ambientali descritti nelle testimonianze dei viaggiatori e degli intellettuali che visitavano la Galleria nel primo Novecento e di comporre una cornice congrua alle collezioni esposte⁹.

Il recente allestimento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, in occasione del centenario della Gnam a Valle Giulia (1911-2011), con gli ultimi fondi Arcus resisi disponibili, ribalta le modalità del racconto storico stabilite dal suo precedente, optando per un combinato composto di museo incentrato su temi di ampia gittata, diacronici e generalisti, e su categorie della critica, cioè per un museo teso a porre in luce il discorso già prodotto sull'opera d'arte, più che a mettere a disposizione materiali per delinearne uno contemporaneo¹⁰.

Ne consegue che, alla ricerca di una nuova intelligibilità, latrice di pretesi valori della divulgazione, nel rinnovato percorso di visita la quantità delle opere esposte diminuisce drasticamente (da 1300 pezzi si passa a circa 700), le collezioni del Novecento (per le quali il discorso critico può essere meglio supportato) sbaragliano le altre identità del museo e moltissimo, troppo, Ottocento italiano torna nei depositi.

Il nuovo ordinamento si articola intorno a tre macro aree, «Il mito, la storia, la realtà 1800-1885», «Verso la modernità 1886-1925», «Un altro tempo, un altro spazio 1926-2000» che rispondono a una periodizzazione solo in parte comprensibile, sia tenendo conto della storia dell'istituzione sia di quella specifica dell'arte. Entro tali confini di massima, nel percorso di visita si apre un sistema satellitare composto da molte sezioni tematiche (il ritratto, il mito, la guerra, la natura, ecc), che appaiono in larga parte troppo generaliste per essere realmente parlanti, e nelle sale più piccole affondi intorno alle categorie periodizzanti della critica (Classicismo, Romanticismo, Realismo, Futurismo ecc.), ormai considerate da molti desuete e almeno poco funzionali al racconto storico.

⁹ A tal proposito, si legga in particolare Pinto 2005b.

¹⁰ Marini Clarelli 2010/11; Marini Clarelli 2011; Monferini 2012.

A sorreggere quella che in definitiva gli insegnanti riconoscerebbero come una mappa concettuale, sono stratagemmi museografici più adatti alle esposizioni temporanee che a quelle permanenti, che articolano all'interno del percorso delle mini-mostre, proponendo dinamiche di spettacolarizzazione che non sempre colpiscono per eleganza. Due casi fra i tanti mi preme sottolineare, per caratteristiche simili ma per risultati diversi. L'interpretazione drammatica dell'allestimento del gruppo marmoreo dell'*Ercole e Lica* di Canova e del suo pantheon di sculture Torlonia, statue isolate nell'enorme sala resa buia e scura dalle ridipinture delle pareti e dall'illuminazione, non solo confligge con l'originale ricezione del gruppo nella perduta dimora Torlonia, proponendo piuttosto un opinabile confronto con il mito decadentista di Sartorio, o con una serie di pezzi erranti della collezione raccolti solo per il soggetto affrontato, ma cede d'improvviso la sua tenuta complessiva quando si goda di una visione d'insieme. Al centro della sala è, infatti, collocata la statua dell'*Arciere* di Bourdelle che rivolge il suo dardo in direzione del gruppo canoviano, in una trovata più adatta alla scenografia di un videogioco che a quella di una Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

La scelta di presentare i materiali selezionati in qualche caso per endiadi, per confronti binari, crea però anche, qui e là, situazioni convincenti. Persuade per esempio, per bontà nella selezione dei pezzi e per l'inedito dialogo fra opposti che si crea fra le opere, la sezione dedicata al tema della guerra, con a destra schierate un gruppo di opere di carattere rievocativo-sentimentale legate alle lotte risorgimentaliste (fra le quale la magnifica *Trasteverina* di Gerolamo Induno, di recente acquisto) e a sinistra una scelta particolarmente ben studiata di pezzi futuristi. Qui la distanza fra le due formulazioni estetiche che si confrontano alle pareti, e le soluzioni di allestimento approntate, articolano un confronto/scontro che ben riflette la costruzione del mondo visivo futurista a partire dall'abbattimento delle formule retoriche e formali del mondo figurativo ottocentesco.

Spiace invece che, ovunque, il restauro filologico del contenitore sia stato annullato dagli interventi di ritinteggiatura delle pareti che coprono integralmente gli originali lambrighi in legno. Si può smontare un restauro costato allo Stato fior di denaro senza sollevare alcuna obiezione? In una tavolozza che va dal viola al grigio antracite, l'edificio di Bazzani risulta trasformato in uno showroom alla moda di qualche anno fa. Ne consegue un'evidente neutralizzazione della carica intrinseca, solenne e monumentale, naturalmente offerta dagli ambienti dell'edificio. Non stupisce allora che il salone principale della Gnam, probabilmente la più grande sala per esposizioni di Roma, e certamente il cuore della Galleria, sia stato scelto per ospitare il tema «Scusi ma è arte questa», dal titolo di un libro di Giorgio de Marchis. Vi si trovano raccolte molte di quelle opere la cui acquisizione creò scandalo, polemiche, persino interpellanze parlamentari, da Duchamp a Burri, da Fontana a Manzoni. In questa grande sala, dalle altezze imponenti, dagli spazi immensi, questo sistema di organizzazione del museo, più attento al discorso

che al singolo pezzo, stride di più. I multipli di Duchamp spariscono nel grande salone, e si confrontano con opere dalle dimensioni sproporzionate agli spazi disponibili. L'idea, in sé certamente interessante, di richiamare al pubblico dei visitatori le difficoltà con cui certa modernità novecentesca ha fatto fatica ad affermarsi in Italia proprio nell'istituzione dove furono combattute molte delle battaglie di tale offensiva culturale, mal si accorda, tuttavia, agli spazi che gli sono destinati. Sotto i riflettori non sono i pezzi, cioè le opere, ma il dibattito.

C'è chi afferma che il museo a tema rappresenti il sistema espositivo più adatto a mascherare le lacune di una collezione. Ma la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma non è un museo qualunque. La storia di questo istituto fotografa molto chiaramente la storia del rapporto tra lo Stato italiano e le arti contemporanee, che si declina di volta in volta negli ordinamenti anche in interpretazione del passato. Le pure non grandi lacune delle sue collezioni, facilmente risarcibili con un'adeguata politica di acquisizioni, rappresentano delle cartine di tornasole di senso in una narrativa che lo Stato italiano, o meglio, i tecnici che lo hanno rappresentato, generazione dopo generazione, hanno contribuito a delineare.

L'installazione *site-specific* che Alfredo Pirri è stato invitato a realizzare per il secondo atrio dell'edificio monumentale di Bazzani a Valle Giulia, funziona da meta-testo visivo per questo recente ordinamento, inaugurato nel 2011. Per entrare nel percorso di visita, il pubblico è invitato a calpestare un pavimento di specchi su cui sono disposte alcune sculture accademiche ottocentesche, al loro tempo celebri, oggi certo meno. La narrativa di questo museo è comparabile, mi si passi la metafora, a quel pavimento di specchi: riflette angoli, incrocia visuali, rifrange storie già scritte. Il visitatore ne esce divertito, incuriosito, ritrova i suoi capolavori in un ambiente "modernizzato", si rinfranca vedendo confermate le categorie storiche imparate a scuola, ma il disegno complessivo dell'intera operazione gli resta sconosciuto e la consapevolezza che la macchina del museo sia uno dei principali strumenti del rapporto di crescita culturale fra il pubblico e le arti preclusa. In questo museo si sceglie di non fare canone, né laboratorio della storia, si fa spettacolo della storia dell'arte, tenendo gli spettatori fuori dal palcoscenico.

Riferimenti bibliografici / References

Di Majò E., Lafranconi M. (2006), *Galleria Nazionale d'Arte Moderna: le collezioni. Il XIX secolo*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Milano: Electa.

Editorial (2012), *The Future of Tate Britain*, «The Burlington Magazine», 1310, May, vol. 154.

- Editorial (2013), *Tate Britain: a question of balance*, «The Burlington Magazine», 1324, July, vol. 155.
- Jong C. W. de, Spijkerman P., a cura di (2013), *Het nieuwe Rijks Museum. Pierre Cuypers en Georg Sturm in ere hersteld*, Amsterdam: Pallas Publ.
- Luijten G., van Suchtelen A., a cura di (1993), *Dawn of the Golden Age: northern Netherlandish art, 1580-1620*, catalogo della mostra (Amsterdam, Rijksmuseum, 11.12.1993-6.3.1994), Zwolle: Waanders.
- Marini Clarelli M.V. (2010/11), *Il nuovo ordinamento e allestimento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, «Notiziario Ufficio Studi, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali», 25/26, pp. 44-45.
- Marini Clarelli M.V. (2011), *Studiare e ripensare il museo in La Galleria Nazionale d'Arte Moderna: cronache e storia. 1911-2011*, a cura di S. Frezzotti, P. Rosazza Ferraris, Roma: Palombi, pp. XI-XXI.
- Monferini A. (2012), *Centenario della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea: un allestimento creativo*, «Storia dell'arte», N.S. 32, 132, pp. 159-167.
- Pinto S. (2005a), *Galleria Nazionale d'Arte Moderna: le collezioni. Il XX secolo*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Milano: Electa.
- Pinto S. (2005b), *Quale modernità? Un secolo di ordinamenti e dibattiti sullo Statuto contemporaneo e sulla sede* in S. Pinto 2005a, pp. 13-45.
- Pre-Raphaelites* (2012), *Pre-Raphaelites. Victorian avant-garde*, catalogo della mostra (Tate Britain, London, Sept. 2012-Jan. 2013, the National Gallery of Art, Washington, D.C., Feb.-May 2013 and the Pushkin Museum, Moscow, June-Sept. 2013), London: Tate.
- Shama S. (2013), *The Rijksmuseum reopens*, «The Financial Times», 29 marzo.
- Susinno S. (1997), *Sette "nuove" sale della Galleria Nazionale d'Arte Moderna dedicate all'Ottocento*, «Roma moderna e contemporanea», 5, pp. 645-656 (ripubblicato in S. Susinno, *L'Ottocento a Roma: artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 237-246).
- Wullschlager J. (2013), *Tate Britain's rehang*, «The Financial Time», 17 maggio.

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>

