



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Economia e Gestione delle Arti
e delle attività culturali

Tesi di Laurea Magistrale

**La Galleria Nazionale d'Arte Moderna e
Contemporanea di Roma: gli ordinamenti e
l'attività didattica dal 1915 ad oggi**

Relatore

Prof. Stefania Portinari

Correlatore

Prof. Stefania De Vincentis

Laureanda

Michela Palumbo

Matricola 974805

Anno Accademico

2020 / 2021

INDICE

INTRODUZIONE	p.5
CAPITOLO I - LE ORIGINI DELLA GALLERIA NAZIONALE: DALLA DIREZIONE DI UGO FLERES A QUELLA DI ROBERTO PAPINI	p.7
1. Un breve excursus sulla costituzione del museo	p.7
2. La ricerca della sede: l'insediamento a Valle Giulia	p.15
3. Il primo ordinamento del 1915 e la direzione di Ugo Fleres	p.23
4. L'ordinamento di Roberto Papini del 1938: continuità di storia e d'energia creatrice	p.32
CAPITOLO II - GLI ORDINAMENTI E LA DIDATTICA DI PALMA BUCARELLI ALLA GALLERIA NAZIONALE	p.46
1. Il primo ordinamento tra il 1944 e il 1950	p.46
2. L'ordinamento principe del 1968	p.58
3. Il servizio didattico di Palma Bucarelli	p.67
3.1 La prima mostra didattica	p.77
3.2 Bucarelli, Venturi e Argan: il museo come luogo di ricerca e sperimentazione	p.80
3.3 Un confronto: l'attività didattica di Caterina Marcenaro a Genova	p.88

CAPITOLO III - LA GALLERIA NAZIONALE NEGLI ANNI OTTANTA E NOVANTA	p.97
1. Il riordinamento parziale e l'attività didattica tra il 1980 e il 1987	p.97
2. Il progetto di Sandra Pinto 1995-1999	p.110
3. Un confronto con le altre realtà italiane: il Castello di Rivoli	p.129
CAPITOLO IV - LA GALLERIA NAZIONALE DI CRISTIANA COLLU E I SERVIZI EDUCATIVI	p.140
1. Cristiana Collu: innovazione e anti-accademismo nel nuovo ordinamento "Time is Out of Joint"	p.140
2. La nuova Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea: tra critiche e approvazioni	p.151
3. I servizi educativi della Galleria Nazionale: accessibilità e inclusione	p.161
CONCLUSIONE	p.170
BIBLIOGRAFIA	p.177
APPENDICE DELLE IMMAGINI	p.185

INTRODUZIONE

La Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma costituisce un unicum all'interno del panorama culturale italiano, trattandosi del solo museo nazionale a essere interamente dedicato all'arte moderna e contemporanea, e offrendo un'ampia visuale sull'arte che parte dall'Ottocento e arriva fino ai nostri giorni. Pertanto, nel corso del suo secolo di vita, il museo di Valle Giulia è riuscito a dotarsi di una considerevole collezione, la quale è stata ordinata da una serie di personalità di rilievo, in momenti diversamente caratterizzati della storia politica e culturale, rispettando modalità funzionali e di gusto disparate.

Il presente elaborato si propone di esaminare gli ordinamenti delle collezioni proposti dai rispettivi soprintendenti, a partire dalla fondazione della Galleria fino all'attualità, mettendo in luce i diversi criteri ordinamentali ed espositivi adottati dalle varie direzioni, e ripercorrendo in questo modo la storia dell'istituzione museale. Inoltre, si è voluta dedicare particolare attenzione all'attività didattica promossa dall'istituto, sottolineando il ruolo pionieristico che esso ha rivestito in questo campo e la forte dedizione che ha mostrato nella realizzazione di un museo che potesse configurarsi come un luogo di ricerca, formazione e sperimentazione, dando adito a un proficuo dialogo con l'istituzione scolastica e universitaria. È a partire dall'inaugurazione delle prime manifestazioni didattiche, nei primi anni Quaranta, infatti, che la Galleria manifesta un impegno notevole e costante nello sviluppo di servizi educativi che siano in grado di coinvolgere le diverse tipologie di utenti, dai bambini agli adulti, dalle famiglie alle persone con disabilità, nella prospettiva della più estesa inclusione e accessibilità.

Nel primo capitolo si tratteranno, innanzitutto, le origini della Galleria, dalla sua istituzione ufficiale, avvenuta con Regio Decreto nel 1883, alla sua inaugurazione presso lo spazio provvisorio del Palazzo delle Esposizioni di Via Nazionale nel 1885, fino al trasferimento definitivo, nel 1915, presso la sede di Valle Giulia, all'interno dell'edificio progettato dall'architetto Cesare Bazzani. In seguito, si prenderanno in considerazione il primo ordinamento delle collezioni proposto da Ugo Fleres nel 1915, basato su criteri geografici e sulla suddivisione per scuole regionali, e il secondo ordinamento ad opera di Roberto Papini del 1938, caratterizzato, invece, da un impianto cronologico, analizzando in particolare l'attività di quest'ultimo e il suo impegno nel promuovere la Galleria come centro di studio, desiderio stroncato dall'insorgere della Seconda Guerra Mondiale.

Il secondo capitolo sarà dedicato alla valorosa soprintendenza di Palma Bucarelli, direttrice dell'istituzione museale di Valle Giulia dal 1941 al 1975. In un primo momento, si passeranno in rassegna gli ordinamenti da lei proposti, rispettivamente nel 1944 e nel 1968, mettendo in luce le sensazionali campagne di acquisti e la grandiosa apertura nei confronti dell'arte internazionale che hanno caratterizzato il suo operato. In secondo luogo, si prenderà in esame la pionieristica attività didattica promossa dalla soprintendente, avviata anche grazie al sostegno ricevuto da critici di primo piano come Lionello Venturi e Giulio Carlo Argan, proponendo in ultimo un confronto con l'attività didattica sviluppata a Genova da Caterina Marcenaro, celebre museologa e storica dell'arte.

Nel terzo capitolo, poi, si considereranno gli ordinamenti degli anni Ottanta e Novanta, in particolare quello proposto da Sandra Pinto, il cui progetto è stato orientato al recupero dell'aspetto originario degli ambienti del museo, in modo da riconfigurare le sale secondo l'aspetto che avevano nel 1915. Parallelamente, si procederà con l'analisi delle proposte didattiche offerte dalla Galleria, attraverso la presentazione di interessanti manifestazioni e iniziative. Inoltre, si approfondirà l'attività di un'altra realtà culturale italiana, inseritasi nel panorama artistico nazionale e internazionale in quegli anni, il Castello di Rivoli, sottolineandone il brillante binomio tra arte contemporanea e architettura barocca e dedicando particolare attenzione ai progetti sviluppati dal suo Dipartimento Educazione. Infine, nel quarto capitolo si metterà in luce il rivoluzionario ordinamento "Time is Out of Joint", curato dall'attuale direttrice della Galleria, Cristiana Collu, e presentato al pubblico nel 2016, riportando, da un lato, le note di biasimo provenienti non solo dalla stampa e dalla critica, ma anche dai membri stessi del Comitato tecnico scientifico del museo, e dall'altro, i numerosi riscontri positivi ottenuti con il nuovo allestimento, come dimostrano i considerevoli incrementi registratisi nella vendita dei biglietti e negli ingressi all'istituzione museale. In conclusione, si illustreranno i servizi educativi che la Galleria Nazionale propone ancora oggi attraverso l'organizzazione e la promozione di rilevanti iniziative, destinate a garantire a tutte le tipologie di visitatori la piena accessibilità agli ambienti e alle attività del museo, quali il progetto "La memoria del bello", dedicato ai pazienti affetti da Alzheimer e ai relativi accompagnatori, e il programma "Museo per tutti", rivolto alle persone con disabilità intellettiva.

CAPITOLO I - LE ORIGINI DELLA GALLERIA NAZIONALE: DALLA DIREZIONE DI UGO FLERES A QUELLA DI ROBERTO PAPINI

1. Un breve excursus sulla costituzione del museo

Prima di giungere alla disamina dell'istituzione ufficiale della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, avvenuta con Regio Decreto nel 1883, è doveroso soffermarsi su quello che ha costituito la premessa della sua costituzione, mettendo in luce le vicende che ne hanno favorito la nascita e ne hanno stabilito la sede a Roma, capitale del neonato Regno d'Italia. In particolare, risulta opportuno citare il contributo delle società promotrici dell'arte contemporanea e sottolineare la rilevanza dei Congressi artistici di Parma e di Milano, svoltisi rispettivamente nel 1870 e 1872.

In quest'ottica, un ruolo di primo piano fu ricoperto indubbiamente dalle associazioni artistiche per la promozione dell'arte e degli artisti contemporanei, le quali nacquero a partire dal 1829 a Roma, Trieste, Torino, Bologna e Napoli. Si trattava di società private di artisti e collezionisti, incaricate di organizzare mostre annuali, che si trasformarono in considerevoli centri per lo svolgimento dei dibattiti artistici. Già in quegli anni iniziava ad emergere la necessità di adottare da parte degli stati preunitari un sistema comune dedicato alla promozione e alla vendita di opere d'arte contemporanea.

Negli anni precedenti all'Unità d'Italia, le società promotrici proliferarono in tutto il territorio nazionale, riflettendo il cambiamento della figura dell'artista, il quale ottenne maggiore indipendenza rispetto al passato, avendo la possibilità di presentare i propri lavori autonomamente negli atelier e nelle mostre destinate alla vendita, organizzate in prima persona dalle associazioni artistiche.

Nel periodo postunitario un ruolo di rilievo tra le società promotrici fu occupato dalla Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti di Roma, costituitasi nel 1829 per iniziativa di un gruppo di artisti romani e stranieri residenti nella capitale. Una volta presa la decisione di aggiornare il proprio apparato normativo, la Società si pose come obiettivo l'organizzazione di un'esposizione di belle arti che potesse avere valenza nazionale. Lo statuto aggiornato aveva come finalità principale quella di trasformare Roma in un centro

vitale, punto di riferimento per l'organizzazione di esposizioni nazionali, mostre annuali, congressi artistici nazionali e internazionali. In questo modo la nuova capitale avrebbe occupato un posto fondamentale nel panorama artistico dell'Italia Unita. L'idea di realizzare un'esposizione di belle arti con una cadenza fissa a Roma era sostenuta anche dall'Associazione artistica internazionale, nata con lo scopo di riunire artisti provenienti da tutto il mondo nella città romana e strettamente legata alla Società degli Amatori e Cultori. Tuttavia, le proposte per un accentramento romano delle esposizioni si posero in contrasto con la decisione del Congresso Artistico di Parma, i cui membri avevano optato per una rotazione biennale delle esposizioni, in modo che queste ultime potessero essere organizzate di volta in volta in città italiane diverse, come viene affermato da Giovanna Montani all'interno del volume *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache e storia 1911-2011*.¹

Il Congresso Artistico di Parma fu il primo ad essere organizzato e venne inaugurato nel 1870 dall'allora ministro della Pubblica Istruzione Cesare Correnti. Il rilevante incontro artistico era accompagnato da un'Esposizione nazionale di belle arti, dando avvio a un meccanismo organizzativo che avrebbe caratterizzato le successive rassegne nazionali di questo genere. Pietro Martini, segretario dell'Accademia parmense, ebbe un ruolo rilevante nell'ideazione del Congresso dedicato alle belle arti. Egli, infatti, nel 1869, propose di presentare una pregevole statua in marmo raffigurante l'artista Antonio Allegri da Correggio realizzata dallo scultore Augusto Ferrarini proprio attraverso questo genere di manifestazione.

Nel programma degli eventi annessi al Congresso veniva stabilito il susseguirsi di una serie di mostre da realizzarsi in città differenti, di cui venivano fissati preventivamente i tempi di svolgimento, in modo da comparare la cultura e le attività delle varie realtà regionali, reduci da situazioni politiche ed economiche preunitarie altamente diversificate.

Come viene riportato da Anna Mavilla all'interno del catalogo *Addio al Ducato: Parma nell'età della destra storica (1860-1876) tra rimpianti ducali e orizzonti nazionali*, il

¹ G. Montani, *Le promotrici come momento propedeutico all'istituzione della Galleria nazionale d'arte moderna nel 1883*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache e storia 1911-2011*, a cura di Stefania Frezzotti e Patrizia Rosazza-Ferraris, Palombi editori, Roma 2012, pp. 27-28.

Congresso divenne un'opportunità rilevante per discutere di tematiche legate al rapporto dell'arte con la società e con l'economia oltre che relative alle attività espositive, divenute imprescindibili con la scomparsa dei grandi committenti tradizionali, le monarchie preunitarie e la chiesa, travolte dai rivolgimenti politici del Risorgimento. In seguito alla proclamazione del Regno d'Italia, infatti, avvenuta con un atto normativo del Regno di Sardegna sabauda il 17 maggio 1861, Vittorio Emanuele II assumeva per sé il titolo di Re d'Italia, sancendo il termine ultimo degli antichi stati italiani. Mentre la presa di Roma, verificatasi il 20 settembre 1870, annettendo la città al Regno d'Italia, indebolì notevolmente lo Stato Pontificio, decretandone la fine quale entità storico-politica.

Dal dibattito svoltosi a Parma emerse la necessità della formazione di musei pubblici, in cui le acquisizioni statali di opere d'arte potessero essere visibili e fruibili da un vasto pubblico.

Nello stesso anno del Congresso venne realizzata anche l'Esposizione nazionale di Belle Arti. Questa manifestazione contribuì ad alimentare l'interesse da parte del pubblico per l'arte contemporanea e per quei movimenti artistici, che nel corso del secolo avevano rinnovato l'arte italiana, come la scuola napoletana, rappresentata dai pittori Saverio Altamura, Giuseppe Abbati, o la scuola macchiaiola toscana, tra i quali figuravano gli artisti Odoardo Borrani e Giovanni Fattori.

Dato il successo riscosso dal Congresso e dall'annessa Esposizione, i membri del comitato organizzativo, tra cui troviamo personalità come il senatore e conte Luigi Sanvitale, e il Commissario Regio Luigi Cibrario, annunciarono l'organizzazione di un nuovo momento di incontro nazionale in previsione per il 1872, stabilendo come sede Milano e decidendo di mantenere quella che era stata la struttura per la prima edizione.²

In questo stesso periodo, tuttavia, iniziava a farsi strada l'idea di fissare nella capitale l'organizzazione delle Esposizioni nazionali di Belle Arti stabilendo una cadenza fissa biennale. Come viene ricordato da Giovanna Montani, questa proposta venne sostenuta dalla Società degli Amatori e Cultori e da diversi altri artisti che avevano mostrato una

² A. Mavilla, *Il Primo Congresso Artistico Italiano e l'esposizione d'Arti Belle in Parma nell'anno 1870*, in *Addio al Ducato : Parma nell'età della destra storica (1860-1876) tra rimpianti ducali e orizzonti nazionali*, catalogo della mostra a cura della Soprintendenza per i beni librari e documentari dell'IBC Regione Emilia-Romagna (Parma, Palazzo Pigorini, 8-30 ottobre 2005), CLUEB casa editrici, Bologna 2005, pp.60-64.

preferenza per Roma come sede prediletta dell'esposizione italiana. In particolare, il pittore Guglielmo De Sanctis suggeriva di istituire a Roma una galleria nazionale con lo scopo di raccogliere e conservare le opere acquisite e farle fruire a un ampio pubblico, composto sia da cittadini italiani che stranieri. Il progetto proposto da De Sanctis venne poi ripreso dall'Associazione Artistica Internazionale e dalla Società degli Amatori e Cultori, che ebbero un ruolo predominante nella ricerca della sede per la Galleria Nazionale. Nel 1875 esse favorirono la formazione di un comizio di artisti residenti a Roma con l'obiettivo di promuovere la costituzione dell'esposizione artistica periodica nella capitale, la cui istituzione sollevò la questione relativa alla ricerca di una sede stabile per le mostre.

Continuando ad occupare un ruolo di spicco nel sostegno e nella promozione dell'arte contemporanea, la Società degli Amatori e Cultori partecipò attivamente ai dibattiti amministrativi per la ricerca della sede, fornendo un notevole contributo alla realizzazione del palazzo in via Nazionale, che sarà la prima sede della Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

In tal modo l'idea di una Galleria Nazionale si andava a concretizzare. Difatti la presenza di un luogo fisico in cui accogliere le opere, il Palazzo delle Esposizioni, progettato a partire dal 1877 da Pio Piacentini, e l'imminente mostra internazionale di Belle Arti in previsione a Roma nel 1883 condussero all'effettiva realizzazione del progetto, come viene affermato da Giovanna Montani.³

Nel 1881 la necessità di istituire una Galleria Nazionale venne esplicitata anche a livello governativo, infatti, con il Regio Decreto del 12 maggio, Guido Baccelli, l'allora ministro della Pubblica Istruzione, aveva dichiarato ufficialmente tale urgenza.

Al decreto del 1881 seguì quello del 1883, tramite il quale Guido Baccelli riuscì a raggiungere l'obiettivo di istituire la Galleria Nazionale, ottenendo la firma del Re il 26 luglio dello stesso anno. Con il suddetto decreto fu stabilito, inoltre, che il corpus della galleria dovesse comprendere lavori eccellenti di pittura, scultura, disegno ed incisione, commissionati agli artisti dal ministro segretario per la pubblica istruzione o acquistati principalmente nelle Esposizioni nazionali di Belle Arti. In aggiunta a ciò, venne

³ G. Montani, *Le promotrici come momento propedeutico all'istituzione della Galleria nazionale d'arte moderna nel 1883...*, op.cit., pp.29-32.

specificato che le opere dovessero appartenere perlopiù ad artisti viventi.⁴

Il legame tra le esposizioni nazionali e la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, sancito dal decreto del 1883, favorì un rapido incremento degli acquisti, soprattutto nei primi due anni, quando vennero comprate numerose opere in occasione dell'Esposizione internazionale di Belle Arti di Roma e l'Esposizione Generale di Torino, svoltasi nel 1884, allo scopo di costituire il nucleo della nuova Galleria. Nel marzo del 1885 vennero inaugurate le prime sale presso il palazzo di Via Nazionale, dove accanto ai nuovi beni furono esposte altre opere acquisite in precedenza dal Ministero e fino ad allora conservate nell'Aula Magna del Collegio Romano.

Le nuove opere costituirono i punti di riferimento culturali per l'identità della nascente Galleria. Da un lato emergeva un forte spirito di classicità, evocato nella mostra romana con tematiche ispirate all'antichità e al verismo classico, dall'altro lato si facevano spazio nella mostra torinese istanze naturaliste della pittura settentrionale e toscana post-macchiaiola.

Dunque, afferma Matteo Lafranconi all'interno del catalogo *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XIX secolo*, fin dal primo momento la Galleria si caratterizzò per un eclettismo vivace, combinando pittura di storia e istanze classiche con le novità continentali, olandesi, germaniche e francesi, da cui attingevano gli artisti di Firenze, Torino, Milano, accomunati da uno spirito di contaminazione.⁵

Molte opere furono ottenute anche al di fuori delle grandi mostre nazionali, acquisite da artisti e privati. A tal proposito, nel 1893 furono acquistati 108 disegni del pittore e incisore Luigi Sabatelli, nel 1905 dipinti e disegni del pittore ed esponente politico Domenico Morelli, 942 in tutto. Alcune delle maggiori donazioni furono quelle del pittore Filippo Palizzi, il quale donò 300 dipinti nel 1892, dello scultore Ercole Rosa nel 1903, e il lascito del pittore Bernardo Celentano nel 1902.

Inizialmente la Galleria trascurò gli acquisti di opere d'arte non italiana. Si dovette, infatti, aspettare il 1905 per contemplare un significativo ingresso di arte straniera. La prima opera proveniente da uno stato estero fu *l'Uomo dal mantello* (1902-05), realizzata dall'americano Gari Melchers, acquistata alla sesta Esposizione Internazionale d'Arte

⁴ Regio decreto, "Gazzetta Ufficiale", n.189, 13 agosto 1883.

⁵ M. Lafranconi, *Da Via Nazionale a Valle Giulia (1885-1915). Il trentennio d'esordio dell'istituzione e l'Ottocento come arte "vivente"*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XIX secolo*, a cura di E. di Majo e M. Lafranconi, Electa, Milano 2006, pp.16-17.

della Città di Venezia dal direttore Francesco Jacovacci. [Fig.1.1]

A partire dal 1909 la manifestazione veneziana diviene il punto di riferimento per la Galleria per l'acquisto di opere realizzate da considerevoli artisti stranieri. In tal modo il patrimonio della Galleria incrementò notevolmente nell'arco di un trentennio. Iniziò così ad essere sempre più palese che la sede del Palazzo delle Esposizioni non fosse idonea a contenere le raccolte, come affermato da Faldi all'interno del volume *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna*.⁶

Il Palazzo delle Esposizioni fu la sede assegnata alla Galleria fin dall'inaugurazione della stessa, avvenuta il 5 marzo 1885. Lo spazio adibito all'esposizione delle opere era costituito da tre grandi sale e tre più piccole collocate al primo piano. Lo spazio, concesso dal Municipio già dal mese di gennaio, venne preso in cura dal Cavalier Giuseppe Massuero, conservatore incaricato dell'ordinamento dal Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti Giuseppe Fiorelli.

Lo stesso Massuero, in una relazione redatta nel 1886, dichiarava che la parte destinata dall'amministrazione comunale alla collocazione delle opere d'arte risultava insufficiente, con la conseguenza che molti quadri non potessero essere ordinati in base all'epoca o alla scuola, in quanto erano costretti a adattarsi a quello che era lo spazio disponibile. Inoltre, denunciava le condizioni fatiscenti in cui si trovava il palazzo, i cui muri presentavano lesioni in costante crescita. Come riportato da Dante Bernini all'interno del "Bollettino d'Arte" redatto nel 1997, il conservatore sosteneva che una sede differente e appositamente studiata avrebbe senz'altro reso giustizia alla nuova ed importante Galleria.⁷

La mancanza di una sede con spazi espositivi adeguati rappresentò un punto critico per tutti gli anni in cui l'istituto si trovò in Via Nazionale, alimentando la tensione con il Ministero della Pubblica Istruzione e il Comune di Roma nell'ostico tentativo di ottenere in concessione sale aggiuntive.

A dieci anni dall'inaugurazione della Galleria, nel 1895, venne stipulata una nuova

⁶ I. Faldi, *Storia dell'edificio e della raccolta*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, a cura di B. Mantura e I. Faldi, Banca Popolare di Milano, Milano 1977, p.13.

⁷ D. Bernini, *Origini del sistema museale dello Stato a Roma*, in "Bollettino d'Arte", LXXXII serie VI allegato al n.99, Roma 1997, pp.67-68.

convenzione con il Comune di Roma, in base alla quale la Galleria ottenne ulteriori sale, potendo così godere quasi di un raddoppio dello spazio espositivo. Non pervenuta molta documentazione, in primis fotografica, afferente all'epoca in cui la Galleria era ubicata in Via Nazionale, risulta difficile immaginare come apparisse l'ordinamento cronologico e per scuole, voluto da Francesco Jacovacci, nominato direttore dell'istituto proprio nel 1895. Tuttavia, tramite una lettera inviata da quest'ultimo il 1° maggio 1896 e indirizzata ad Emanuele Gianturco, ministro della Pubblica Istruzione, è possibile comprendere quali fossero le sue intenzioni e gli obiettivi perseguiti. Per Jacovacci la Galleria non rappresentava una semplice raccolta di dipinti e di statue, allestita per entusiasmare i visitatori, quanto invece una preziosa documentazione storico-artistica che metteva in luce il valore degli artisti e il loro percorso artistico, tracciando la storia visibile di un'epoca, di un dato tempo, esplicitando sia i successi e le sconfitte raggiunte dai singoli artisti sia le estrinsecazioni scaturite dalle relazioni tra più artisti. Tra le finalità principali del direttore vi erano dunque il tracciamento dell'evoluzione della storia della produzione artistica e il perseguimento di documentazioni verticali, per artista, attraverso l'acquisizione di fondi interi, considerati come affondi monografici.

Jacovacci, caratterizzato indubbiamente da un orientamento storicista, si distinse per un forte spessore storico-culturale, e rappresentò un valido direttore per la nascente Galleria, incrementandone le raccolte con acquisizioni di rilievo. Tra queste occorre menzionare sicuramente il fondo di dipinti e disegni del già nominato pittore Domenico Morelli, ottenuto nel 1905 e ritenuto esso stesso, con i suoi bozzetti, cartoni, album, una vera e propria scuola d'arte. Anche se l'acquisizione portò grande prestigio e successo, finì per sollevare nuovamente i problemi relativi alla mancanza di spazio per una collocazione adeguata delle opere.

I problemi derivanti dall'inadeguatezza della sede continuarono infatti ad attanagliare la Galleria. Nel 1909 si rivelò purtroppo fallimentare anche la stipula di un'ulteriore convenzione tra lo Stato e il Comune di Roma volta a concedere alla Galleria anche l'occupazione del secondo piano del Palazzo delle Esposizioni fino ad allora non in uso dall'istituzione.

Le problematiche inerenti la collocazione della Galleria avranno soluzione solamente con il trasferimento dello spazio espositivo nella zona di Valle Giulia e la costituzione di una decorosa sede propria per la Galleria Nazionale di Arte Moderna, come viene sostenuto

da Lafranconi all'interno del catalogo *Galleria Nazionale d'Arte Moderna Le collezioni. Il XIX secolo.*⁸

⁸ M. Lafranconi, *Da Via Nazionale a Valle Giulia (1885-1915). Il trentennio d'esordio dell'istituzione e l'Ottocento come arte "vivente"...*, op.cit., pp.24-28.

2. La ricerca della sede: l'insediamento a Valle Giulia

La ricerca di una sede stabile per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna rappresentò una questione spinosa per molto tempo. Proprio per questo motivo lo spazio espositivo in Via Nazionale rimase provvisorio per quasi un trentennio, mentre si passavano al vaglio le diverse possibilità e gli edifici che avrebbero potuto ospitare l'istituto.

Come viene affermato da Stefania Frezzotti all'interno del volume *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache e storia 1911-2011*, la fondazione dell'istituto a Roma rifletteva la volontà di promuovere l'arte contemporanea italiana e aveva contemporaneamente precisi fini didattici, in quanto si proponeva non solo di raccogliere le opere degli artisti italiani, ma al contempo di tracciare la storia della produzione artistica italiana e congiuntamente considerare la storia politica e civile del Paese.

Il già citato Guido Baccelli stesso era convinto che la finalità educativa del nuovo complesso museale non potesse essere disgiunta da quella conservativa ed espositiva. Per tale ragione, dopo aver suggerito come sede il complesso delle Terme di Diocleziano, il ministro aveva approvato il progetto degli architetti Pietro e Salvatore Rosa, in cui la Galleria d'Arte Moderna, ubicata nel portico di Michelangelo e in un edificio a pianta rettangolare, sarebbe stata accompagnata dall'Accademia di Belle Arti, dalla Regia Accademia dei Lincei e dall'istituto di Archeologia, collocati nella circostante piazza Esedra. Tuttavia il progetto incontrò il parere sfavorevole della Commissione permanente di Belle Arti, i cui membri, soprattutto l'architetto e critico d'arte Camillo Boito, si mostrarono contrari al restauro di un edificio monumentale.

Nel 1888 furono formulate altre ipotesi riguardo alla possibile sede per il complesso museale; le opzioni passate al vaglio furono l'impiego della villa di Papa Giulio a Porta del Popolo e la possibilità di usufruire di una parte del Palazzo Borghese, con affaccio su via Ripetta. Entrambe le proposte furono inizialmente giudicate idonee ad ospitare la Galleria per poi essere scartate. La prima alternativa venne respinta perché l'edificio si trovava in uno stato di abbandono e la seconda a causa del costo di vendita eccessivamente elevato. Altre sedi vennero ritenute non adatte a causa di aspetti ritenuti critici come la lontananza dal centro, la limitatezza degli spazi o la mancanza di una adeguata illuminazione.

Nel 1890 solamente due progetti furono ritenuti idonei ad accogliere l'istituto dalla Commissione Permanente: uno consisteva nell'impiego di un fienile situato nelle

vicinanze di Via Giulia e l'altro prevedeva ancora una volta la costruzione di un apposito edificio nell'area delle Terme di Diocleziano.

I pareri e i suggerimenti tra loro contrastanti continuarono a susseguirsi e la grave crisi economica si costituì come altro fattore critico, portando all'impossibilità di investire fondi nella costruzione di edifici ex-novo. Nel tentativo di arginare il problema della mancanza di sale espositive in numero adeguato, vennero in questi anni firmate altre convenzioni con il Comune di Roma per la concessione di ulteriori spazi presso il Palazzo in Via Nazionale. Nel 1900, poi, il ministro Guido Baccelli propose all'ora sindaco di Roma Prospero Colonna di procedere con l'acquisto di un intero piano del Palazzo, ma non ricevette alcuna risposta e questa possibilità di ampliamento della Galleria non venne quindi sfruttata.

Una svolta si ebbe nel 1907 con la ripresa economica e con l'elezione a sindaco di Roma di Ernesto Nathan, popolare tra gli intellettuali, attento all'educazione e tra i principali sostenitori dell'Esposizione Internazionale di Belle Arti, in programma a Roma per il 1911 presso la sede storica del Palazzo delle Esposizioni. Il Comune proprio in vista dell'importante manifestazione pretese la restituzione degli spazi concessi presso il palazzo in Via Nazionale per poter procedere con i lavori di restauro.

Nel 1908 Nathan scriveva al Ministro del Tesoro Paolo Carcano, affermando che l'acquisizione dell'area di Vigna Cartoni e dunque la collocazione della Galleria d'Arte Moderna tra il Museo di Papa Giulio e la Galleria Borghese rispondesse a tutte le esigenze legate alle collezioni e all'estetica. In base alla planimetria originale l'edificio si sarebbe situato accanto al Museo Etrusco, dove attualmente trova posto l'Accademia di Romania. Nel frattempo, il Comitato esecutivo per l'Esposizione del 1911 indiceva un concorso a inviti per la costruzione del Palazzo dell'Esposizione Internazionale, da utilizzare successivamente come sede della Galleria. Tra i vari progetti presentati, il Comitato esecutivo scelse quello di Cesare Bazzani, il quale studiò l'ubicazione maggiormente efficace per assicurare all'edificio la migliore esposizione con lo scopo di sfruttare al meglio la luce naturale.

Come riportato da Stefania Frezzotti, i tempi di realizzazione furono molto rapidi, tant'è che nel 1910 la costruzione era completata e il 30 giugno del 1913 il palazzo ad opera di

Bazzani fu ufficialmente consegnato dal comitato al Ministero della Pubblica Istruzione.⁹ Come viene ricordato da Alberto Maria Micheli all'interno del catalogo *Roma 1911*, la collocazione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna presso Valle Giulia non fu accolta da tutti con favore, in particolare dal ministro della Pubblica Istruzione allora in carica, Corrado Ricci, il quale evidenziò e pose l'attenzione su quelle che lui riteneva essere le criticità del nuovo edificio. In una sua relazione, stilata dopo la chiusura dell'Esposizione del 1911, giudicava la sede eccessivamente umida - dunque inadatta alla conservazione ed esposizione delle opere d'arte - e oltremodo lontana dal centro di Roma. Egli riteneva che tale posizione decentrata avrebbe distolto i cittadini da una comune frequentazione, decretando il fallimento dello spazio espositivo, non solo dal punto di vista economico ma anche culturale, impendendo la libera diffusione e circolazione artistica. Infine, mostrava preoccupazione per le problematiche legate all'illuminazione, carente a causa dei lucernari troppo alti, e per una futura eventuale mancanza di spazi, in vista dei continui incrementi delle collezioni. Nonostante quest'atteggiamento critico e sprezzante, le sue proteste si trasformarono presto in note positive. Egli arrivò infatti a sostenere che la vicinanza alla Galleria Borghese e al Museo di Villa Giulia potessero giovare al nascente istituto, incrementandone i visitatori, e giudicò positivamente la località presso il quartiere Flaminio, all'epoca in rapida espansione.¹⁰

Tuttavia, le proteste nei confronti della nuova sede del complesso museale non si esaurirono facilmente e le polemiche si protrassero a lungo. Il motivo principale del malcontento riguardava lo spostamento della Galleria dalla sede in Via Nazionale, in pieno centro, a quella presso Valle Giulia, decisamente più dislocata.

Ciononostante, a dare lustro e prestigio alla nuova sede contribuirono lo storico dell'arte Piero Piroli e l'alto funzionario dell'Amministrazione Antichità e Belle Arti Arduino Colasanti, i quali nelle introduzioni ai cataloghi della Galleria, redatti rispettivamente nel 1917 e nel 1923, esaltarono la posizione e la magnificenza dell'edificio progettato da Cesare Bazzani.

⁹ S. Frezzotti, *La ricerca della sede*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache...*, op.cit., pp.49-57.

¹⁰ A.M. Racheli, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Cesare Bazzani e le vicende della sua costruzione. Primi risultati di indagini documentarie*, in *Roma 1911*, catalogo a cura di Gianna Piantoni (Roma, Galleria Nazionale d'arte moderna, 4 giugno-15 luglio 1980), De Luca editore, Roma 1980, p.290.

“Fra dolci e quieti declivi, eminentemente suggestivi per bellezza di linee e di colori, circondati dalle folte e secolari alberate e dalle leggiadre pinete di Villa Umberto I, di Villa Balestra e di Monte Mario, un ampio e magnifico edificio, stupendamente intonato all’armoniosa e poetica attrattiva delle cose circostanti [...]”.¹¹

Con queste parole Piero Piroli apriva la guida della Galleria Nazionale d’Arte Moderna del 1917.

Sei anni dopo, nella guida del 1923, Arduino Colasanti, poneva l’accento sulla suggestività di Valle Giulia, affermando:

“È impossibile immaginare per una raccolta artistica sede più suggestiva. Immediatamente vicina alla più bella delle antiche ville principesche di Roma, circondata di vento, di profumi, di alberi, preceduta da un portico aperto ai voli delle rondini e a tutti i canti dell’aria, l’arte sembra continuarvi la natura”.¹²

Come già accennato in precedenza, la posizione dell’edificio fu studiata accuratamente da Cesare Bazzani, il quale prese in considerazione la migliore esposizione alla luce del sole, collocando il prospetto principale a sud-ovest, dove vi era anche una favorevole pendenza del terreno.

Come si può evincere dalla relazione redatta da Cesare Bazzani stesso nel 1908 sul progetto di Valle Giulia, l’architetto pianificò il palazzo optando per una pianta rettangolare di stampo classico, adottando una linea sobria e solenne. Bazzani prestò grande attenzione a non trascurare alcuna comodità, progettando ad esempio un passaggio attraverso scale laterali che consentisse di accedere dalle carrozze all’edificio rimanendo completamente al coperto. Egli studiò scrupolosamente l’illuminazione, costruendo un grande lucernario nel vestibolo, dove vi erano la biglietteria e il guardaroba, e inondando la sala centrale di luce, proveniente dai lati dell’edificio. Attraverso apposite gallerie si giungeva nelle altre sale, la cui illuminazione fu concepita in base alle necessità espositive, ricercando una luce zenitale per opere di pittura e di scultura, e un’illuminazione laterale per stampe, disegni e sculture di piccole dimensioni.

¹¹ P.Piroli, *Guida-Catalogo della Galleria d’Arte Moderna a Valle Giulia*, Tipografia Failli, Roma 1917, p.3.

¹² A. Colasanti, *La Galleria Nazionale di Arte Moderna in Roma*, Bestetti e Tumminelli Editori, Milano 1923, p.4.

La galleria al secondo piano, ampia e luminosa, come il resto degli spazi, era destinata all'esposizione di disegni architettonici. Oltre ad essa, questo piano ospitava anche alcune sale per le riunioni, per l'alloggio del Direttore Locali, e si accedeva dall'esterno mediante una scalinata che partiva dal pronao di ingresso.

Al pianterreno trovavano posto i locali di arrivo, accettazione e catalogazione delle opere, i locali di deposito temporaneo, il montacarichi e altre sale dedicate alla logistica generale. Il progetto di Bazzani, funzionale e organico, comprendeva non solo i locali interni, che occupavano ben 4940 mq, ma anche lo spazio esterno, altrettanto esteso e bisognoso di una valida organizzazione. L'edificio, invero, fu concepito congiuntamente ai giardini che lo circondavano, creando un'armonia e una sintesi tra interno ed esterno. Le due estremità del palazzo erano affiancate da due terrazze semicircolari, destinate ad accogliere le sculture da collocare all'aperto. Il lato posteriore della Galleria era occupato da uno *square* alberato, a cui si poteva accedere dal salone d'onore e ideato per ospitare sculture decorative. Da questo spazio si giungeva, mediante una scalinata, ad una terrazza, arricchita dai fiori e dal verde dell'ambiente circostante, e da un'edicola, adatta a ricevere un'orchestra. [Fig. 1.2 - 1.3]

Come affermato dallo stesso Bazzani, l'architetto fu mosso dall'idea di realizzare un edificio elegante, classico, estremamente sobrio, quasi privo di decorazioni, in quanto sarebbero state le opere d'arte contenute all'interno a farne risaltare la magnificenza.¹³

La Galleria Nazionale d'Arte Moderna si presentava dunque come un vasto edificio, sviluppato in lunghezza a chiudere la conca di Valle Giulia, la cui fronte era costituita da un corpo centrale a pronao con quattro coppie di colonne corinzie, che si ergeva su una scalinata ed era fiancheggiato da due ali a parete continua, scandite da lesene e terminanti in avancorpi sporgenti a balconate. Come viene affermato da Italo Faldi all'interno del volume *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, l'edificio rispecchiava l'ecclettismo in auge all'epoca, che vedeva fondersi motivi di arte classica e del Rinascimento con gli ornati di stampo liberty.¹⁴

Bazzani partendo dall'idea del tempio greco, caratterizzato da una monumentale scala d'accesso, progettò l'edificio a Valle Giulia reinterpretando la sua fonte di ispirazione in una chiave meno rigorista, in cui è evidente la libertà progettuale dell'architetto. La

¹³ Relazione di Cesare Bazzani del maggio 1908, conservata presso la Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'arte a Roma.

¹⁴ Faldi, *Storia dell'edificio e della raccolta...*, op.cit., p.16.

facciata era caratterizzata da tre fregi ad altorilievo, rappresentanti il corteo della Vita e del Lavoro dello scultore Adolfo Laurenti a destra, il corteo della Bellezza e della Forza dello scultore Ermenegildo Luppi a sinistra, l'artista e le battaglie artistiche dello scultore Giovanni Prini al centro. Come coronamento dell'edificio vi erano quattro sculture, simboleggianti l'Architettura, la Pittura, la Scultura e la Decorazione. [Fig. 1.4 - 1.5]

Originariamente Valle Giulia si presentava come un quartiere caratterizzato perlopiù da ville adibite a residenze di villeggiatura e da palazzi di gusto déco fatti costruire dalle autorità del regime, sempre più attratte dalla qualità abitativa della zona. In tale contesto ben si inseriva il palazzo dalle ampie proporzioni e dalla nobile architettura progettato da Cesare Bazzani.

Tuttavia, si verificò presto una frattura stilistica a seguito della costruzione della Facoltà di Architettura, sorgente nelle vicinanze della Galleria. L'edificio, ideato dall'architetto Enrico Del Debbio nel 1930, fu ricoperto di intonaco color rosso-bruno e fu fatto poggiare su un imponente basamento in pietra bianca. Si poteva considerare come un esempio di purismo razionalista, per certi versi discordante con la magnificenza e la classicità del palazzo di Bazzani. A notare tale contrapposizione, riporta Sandra Pinto all'interno del volume *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XX secolo*, fu Roberto Papini, direttore della Galleria dal 1933 al 1941, il quale, rimasto affascinato dalla nuova costruzione limitrofa al museo, manifestò il suo disagio per la sede della Galleria Nazionale, non aggiornata secondo la più recente cultura architettonica, e riteneva inoltre le sale inadatte ad ospitare il materiale artistico moderno. Papini si auspicava addirittura il trasferimento dell'istituto in un edificio nuovo.¹⁵ [Fig.1.6]

Consapevole del fascino di Valle Giulia fu invece la successiva direttrice della Galleria, Palma Bucarelli, la quale lavorò intensamente per la continua promozione dell'arte moderna, sfruttando appieno le possibilità espositive dell'edificio, dai seminterrati alle terrazze, svecchiandone l'immagine per renderlo più attuale. L'impegno affinché lo spazio espositivo potesse rispecchiare criteri di attualità, qualità ed efficienza accompagnò sempre il lavoro della Bucarelli, tant'è che negli anni Sessanta si fece promotrice di un riordinamento del museo e di una revisione completa della struttura. A

¹⁵ S. Pinto, "Quale modernità?" *Un secolo di ordinamenti e dibattiti sullo Statuto contemporaneo e sulla sede*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XX secolo*, a cura di Sandra Pinto, Electa, Milano 2005, pp.19-20.

tal proposito, nella sua relazione del 1966, dichiarava necessario un ampliamento dell'edificio, affidato al Genio Civile, che si basò sul progetto dell'ingegnere napoletano Luigi Cosenza. Tuttavia, come si può leggere in un articolo del ventisei aprile del 2013 pubblicato sulla rivista d'arte online "Artribune", l'ala ideata da quest'ultimo, utilizzata per qualche mostra, fu chiusa nel 1998 per inadeguatezza alle norme di sicurezza e quindi non idonea a contenere opere d'arte. Si cercò di provvedere attivando un concorso internazionale di riqualificazione, vinto nel 2000 dallo studio svizzero Diener&Diener. La decisione di demolire e ricostruire l'intera ala Cosenza provocò numerose polemiche, tramite le quali si riuscì a salvare lo spazio, senza però impedirne il degrado e il conseguente abbandono.¹⁶

Un primo ampliamento era già stato effettuato da Bazzani stesso tra il 1933 e il 1934. Il lavoro aveva raddoppiato lo spazio della Galleria, dotandola di ambienti di nobili proporzioni, di adeguata illuminazione, collegati in maniera organica ai precedenti.

L'impianto architettonico bazzaniano, in parte eliminato dagli interventi di Palma Bucarelli, fu ripreso da Giorgio De Marchis, soprintendente della Galleria dal 1979 al 1981. Con quest'ultimo prese avvio un processo di operazioni di adeguamento, di riassetto progettuali che si protrasse fino al 1999 e che si mosse lentamente in direzione di un recupero attento e fedele dell'idea bazzaniana. Come viene affermato da Sandra Pinto, ciò è evidente prendendo in considerazione la relazione di Bruno Mantura del 1987, riguardante il riordinamento parziale di cui era stato il coordinatore e il responsabile. In quest'ultima lo storico dell'arte esaltava la bellezza e la funzionalità degli spazi originali, capaci di garantire ordine ed equilibrio e di configurarsi come eccellenti contenitori di opere di pittura e scultura. Ponendo l'accento sull'armonia tra altezza e lunghezza, sull'illuminazione zenitale, conduceva inoltre una critica velata all'opera di Luigi Cosenza, in cui la verticalità era stata sacrificata in favore dell'orizzontalità.¹⁷

¹⁶ Redazione, *Chi si ricorda dell'ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna? Da quasi dieci anni non si parla più dell'Ala Cosenza e del progetto di Diener&Diener. E intanto tutto marcisce dietro la GNAM*, in "Artribune", 26 aprile 2013, <https://www.artribune.com/tribnews/2013/04/chi-si-ricorda-dellampliamento-della-galleria-nazionale-darte-moderna-da-quasi-dieci-anni-non-si-parla-piu-dellala-cosenza-e-del-progetto-di-dienerdiener-e-intanto-tutto/> (consultato in data 5/04/21)

¹⁷ S. Pinto, *"Quale modernità?" Un secolo di ordinamenti e dibattiti sullo Statuto contemporaneo e sulla sede...*, op.cit., pp.22-23.

La Galleria Nazionale d'Arte Moderna fu di fatto il primo museo pubblico ad essere realizzato dopo l'Unità d'Italia. L'obiettivo perseguito consisteva nel rappresentare la contemporaneità attraverso la creazione di un apposito istituto, non derivante da collezioni preesistenti. La linea dell'attualità fu perseguita dai diversi direttori che si susseguirono nel tempo, fino a quando a metà degli anni Novanta, in vista della costruzione del Maxxi, nato appositamente come museo di arte contemporanea, si scelse di storicizzare la Galleria Nazionale. Con tale decisione l'edificio a Valle Giulia fu preposto alla raccolta dell'arte moderna, intesa come fine Ottocento e tutto il Novecento.

3. Il primo ordinamento del 1915 e la direzione di Ugo Fleres

Nel 1908, a seguito della morte del pittore Francesco Jacovacci, primo direttore della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, l'incarico di condurre il museo fu affidato a Ugo Fleres, personaggio poliedrico, dedito a numerose attività, spaziando dal giornalismo alla critica d'arte, dal disegno alla musica, dalla poesia alla letteratura. Nato a Messina, si trasferì a Roma in gioventù, entrando a far parte dei più sofisticati ambienti culturali della città, attraverso la frequentazione dei quali ebbe la possibilità di scrivere d'arte su giornali e periodici, quali "Capitan Fracassa" o "Rivista d'Italia", di ottenere la cattedra di storia dell'arte presso il Magistero femminile di Roma, e di essere nominato alla guida della Galleria. Un suo caro amico, conosciuto nei salotti della capitale, era infatti Giuseppe Mantica, a lungo braccio destro del ministro della Pubblica Istruzione, Guido Baccelli.

Fleres divenne direttore in un momento critico per la Galleria Nazionale in quanto le collezioni erano in continua crescita e gli spazi concessi dal Comune di Roma presso il Palazzo in Via Nazionale risultavano insufficienti per ospitare un'esposizione completa e coerente di tutte le opere. A tal proposito, come riportato precedentemente, già da tempo si ragionava sulla necessità di trasferire l'istituto in una nuova e adeguata sede.

Come si può leggere all'interno dell'intervento di Maura Picciau in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache e storia 1911-2011*, nell'ottobre del 1910 Ugo Fleres ricevette una lettera dal Ministero della Pubblica Istruzione, con la quale veniva incaricato dell'ordinamento, secondo criteri razionali, delle opere conservate presso la Galleria, in modo da garantirne una corretta e valida organizzazione. Inoltre, il direttore venne informato del fatto che, per raggiungere tale obiettivo, si sarebbe avvalso della collaborazione di Ettore Ferrari e Aristide Sartorio, due grandi pittori dell'epoca.¹⁸

[Fig.1.7]

Ancor prima di ricevere la nomina, Fleres aveva mostrato il suo interesse per gli acquisti attuati dalla Galleria, commentandoli in maniera critica nel "Bollettino d'Arte" ministeriale. Ad esempio, in un saggio del 1909, espresse le sue considerazioni riguardo le acquisizioni effettuate dall'istituto in occasione dell'esposizione degli Amatori e

¹⁸ M. Picciau, "Un Direttore che s'occupi ogni giorno, e diremo, ogni ora...", in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache...*, op.cit., pp.101-102.

Cultori di Belle Arti di Roma e dell'Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, conclusesi rispettivamente nell'estate e nel novembre di quello stesso anno. Se Fleres criticava aspramente l'opera del pittore Charles Cottet, *Fuochi di San Giovanni*, giudicandola cupa, monotona nel colore e tetra, tesseva le lodi del quadro del pittore Giacomo Grosso, *Ritratto di Signora* (1905), profondo e di magnifico effetto. Entrambe le opere furono acquisite durante la manifestazione romana. Non meno critico fu con i quadri ottenuti alla manifestazione veneziana, seppure lasciò emergere maggiore entusiasmo per alcuni pregevolissimi lavori, tra cui si possono menzionare il *Canal Grande* (1889) del pittore Guglielmo Ciardi, raffigurante una felice visione veneziana, *Rondini e Farfalle* (1909) della pittrice Emilia Ciardi, una valida aggiunta femminile alla Galleria, *il Prato fiorito* (1900) del pittore Giuseppe Pellizza da Volpedo, celebrato per la tecnica raffinata e minuziosa.¹⁹

In base al decreto istitutivo della Galleria, l'acquisto di opere d'arte doveva legarsi alla contemporaneità ed essere realizzato durante le grandi mostre nazionali, e solo eccezionalmente su commissione. In occasione dell'Esposizione internazionale di Roma del 1911 fu stanziato un fondo di 100.000 lire dallo Stato, destinato all'incremento delle raccolte. Un cospicuo gruppo di opere, selezionate alla manifestazione, confluì nelle collezioni dell'istituto, arricchendole non solo di artisti italiani ma anche di quelli stranieri.

La maggior parte delle scelte furono effettuate da Ferrari e Sartorio, e numerose proposte, non sempre accolte, furono suggerite da Fleres, incaricato di recensire l'esposizione artistica. In una lettera indirizzata a Luigi Credaro, ministro della Pubblica Istruzione allora in carica, il 7 maggio del 1911, il direttore manifestava la crescente difficoltà legata alla scelta delle opere da acquisire per il museo, dettata dalla necessità di dover valutare numerosi aspetti. La selezione non si basava tanto su un criterio estetico quanto sulla considerazione che ogni opera dovesse includersi in modo armonioso e organico nel quadro generale della Galleria, ossia si privilegiava nella selezione il modo in cui essa potesse inserirsi nelle collezioni già presenti e come si sarebbe potuta immettere in quelle

¹⁹ U. Fleres, *Nuovi acquisti della Galleria d'Arte Moderna*, in "Bollettino d'Arte", Fasc. XI - 1909, novembre -anno III, pp.433-435.

future. Era fondamentale elaborare un piano accurato e coerente per assicurare la qualità della collezione storica e permanente a Valle Giulia.²⁰

In occasione di una manifestazione internazionale così vasta, Fleres ritenne opportuno dare importanza agli artisti stranieri, in modo da favorire la circolazione di idee e arricchire le collezioni con un'arte che si affermava sempre di più nella cultura e nella vita quotidiana. Dunque guardò alla Spagna, proponendo l'acquisto del *Nano Gregorio* del pittore Ignacio Zuloaga, celebre per i suoi quadri di soggetto folcloristico e per i ritratti, alla Germania per il pittore Max Liebermann, il cui stile era fortemente influenzato dall'impressionismo francese, alla Svezia per il pittore Anders Zorn, il quale prediligeva la tecnica dell'acquerello per i suoi paesaggi e ritratti, al Nord-America per il pittore John Sargent, considerato uno dei maggiori ritrattisti dell'Ottocento, e alla Russia per i ritratti dell'artista Repin, rinomato per essere tra i fondatori degli Ambulanti, un gruppo di artisti realisti russi nato per opporsi alle restrizioni accademiche. Tuttavia, non tutti i suggerimenti di Fleres furono tenuti in considerazione, soprattutto quelli riguardante l'arte italiana. Se infatti il direttore aveva proposto un dipinto del pittore Antonio Mancini, Ferrari e Sartorio optarono per artisti più giovani, acquistando, tra le varie opere, *Il focolare* (1910) del pittore Ferruccio Ferrazzi, un'opera di alta espressione religiosa, *Sera d'Estate* (1911) del pittore Camillo Innocenti, un raro ritratto, *Resurrezione* (1911) del pittore Giulio Bargellini, un pregevole trittico raffigurante la glorificazione allegorica di Giordano Bruno.

Come si può appurare consultando il catalogo *Roma 1911*, per quanto riguarda gli artisti stranieri la scelta ricadde su quelli più acclamati dalla critica, tra i quali si possono menzionare gli artisti spagnoli Ignacio Zuloaga e Joaquin Sorolla y Bastida, il pittore svedese Anders Zorn, lo scultore inglese Fredric Leighton, il pittore protagonista della secessione viennese Gustav Klimt, lo scultore francese Auguste Rodin, il ritrattista francese Albert Besnard e il paesista belga Emile Claus.²¹

²⁰ Lettera di Ugo Fleres del 7 maggio 1911, indirizzata al ministro della Pubblica Istruzione, riportata all'interno del catalogo *Roma 1911*, a cura di Gianna Piantoni (Roma, Galleria Nazionale d'arte moderna, 4 giugno-15 luglio 1980), De Luca editore, Roma 1980, p.109.

²¹ G. Piantoni, *Gli acquisti per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna all'Esposizione del 1911*, in *Roma 1911*, catalogo a cura di Gianna Piantoni (Roma, Galleria Nazionale d'arte moderna, 4 giugno-15 luglio 1980), De Luca editore, Roma 1980, pp.109-111.

Un elemento essenziale per poter procedere alla realizzazione di un allestimento ordinato delle collezioni riguardava la necessità di eseguire una cernita delle opere. Già ai tempi di Jacovacci si era ragionato sulla possibilità di sfozzire il numero di dipinti e sculture, divenuti consistenti con le varie campagne di acquisti. Tuttavia, il progetto non fu portato a termine, spesso per polemica degli artisti stessi, i quali, non volendo vedere le proprie opere o quelle da loro predilette tagliate fuori, sfruttavano il potere di cui godevano nella gestione delle arti per impedirlo. Come afferma Laura d'Angelo all'interno del volume *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache e storia 1911-2011*, a denunciare tale situazione fu Fleres, il quale riteneva giusto che gli artisti esprimessero il proprio giudizio sulla qualità delle opere da acquistare ma era convinto che non dovessero essere coinvolti nella scelta vera e propria, in quanto non consapevoli dei reali bisogni della Galleria.²²

Il consenso ufficiale per le operazioni di selezione ed eliminazione delle opere ritenute inadeguate per il museo provenne dal Regio Decreto, divulgato il 7 marzo 1912. In particolare, esso stabiliva le norme della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, sottolineando che, una volta raggiunto lo scopo per il quale l'istituto era nato, ossia rispecchiare le lotte, le sconfitte, le vittorie dell'arte contemporanea, sarebbe stato opportuno modificarne la costituzione per implementare al meglio la sua funzione culturale. Fu decretato che la Galleria Nazionale dovesse raccogliere le opere di pittura, scultura, disegno e incisione degli artisti fioriti dall'inizio del diciannovesimo secolo in poi e di quelli viventi. Inoltre, fu definito che gli acquisti e l'ordinamento fossero guidati da una Commissione, costituita da nove membri, tra i quali figuravano il Direttore Generale per le Antichità e le Belle Arti, allora rappresentato da Corrado Ricci, e il direttore della Galleria Nazionale d'arte moderna, entrambi dotati di voto consultivo.²³

Agli inizi del 1913 Aristide Sartorio stilò una serie di liste contenenti le opere da epurare, suscitando sia giudizi positivi che negativi. Se da un lato lo scrittore e critico d'arte Ugo Ojetti, membro della commissione tecnica incaricata del riordinamento della Galleria, manifestava il suo consenso, ritenendo la rimozione una necessità per il bene della Galleria, dall'altro Ugo Fleres esternava la sua preoccupazione per le selezioni effettuate dall'artista, il quale, non solo promosse l'uscita dalle sale dei quadri di storia e di genere

²² L. D'Angelo, *L'ordinamento del 1915 nel dibattito sullo stile nazionale e sulla restaurazione dell'arte italiana*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache...*, op.cit., pp.84-85.

²³ Regio Decreto n.392 del 7 marzo 1912, "Gazzetta Ufficiale, n.117, 17 maggio 1912.

ma arrivò a mettere in discussione i grandi lasciti e le raccolte monografiche degli artisti Domenico Morelli, Filippo Palizzi, Bernardo Celentano, rilevanti nuclei originari della Galleria e dei quali rimasero poche opere. Il direttore era contrario all'eliminazione di opere donate allo Stato e di quelle commissionate dal ministero per finalità istituzionali e, inoltre, denunciava la mancanza di un valido criterio di selezione. Tuttavia, il ministro della Pubblica Istruzione Corrado Ricci trascurò le avvertenze di Fleres, rivolgendo la sua attenzione esclusivamente a Sartorio. I diverbi tra il direttore e il ministero continuarono a lungo, tant'è che negli anni della guerra Fleres fu allontanato dal museo e investito di un altro incarico presso Castel Sant'Angelo, dove si occupò del ricovero delle opere d'arte.

Come viene riportato da Laura D'Angelo, nel 1915, dopo cinque anni di lavoro, si inaugurava il primo ordinamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Valle Giulia. All'evento non fu presente Sartorio, il quale arruolatosi allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, si recerà al museo solamente nel 1917, una volta tornato a Roma, per verificare i frutti della sua attività. Da una lettera che scrisse al ministro Corrado Ricci si può evincere come si fosse ricreduto sull'ordinamento per scuole regionali, suggeritogli da Ugo Ojetti, commentando entusiasticamente la consistenza dell'arte italiana più recente.²⁴

L'ordinamento del 1915 si basava dunque su criteri geografici, mentre trascurava quelli di ordine storico-temporale. Esso, infatti, considerava congiuntamente l'arco di tempo compreso tra l'inizio del diciannovesimo secolo e il principio del ventesimo. Un secondo parametro adottato per l'ordinamento riguardava la tecnica e prevedeva la separazione della grafica, concentrata nelle logge, e della scultura, prevalente nel corpo centrale della struttura. I corpi laterali presentavano da un lato le scuole dell'Italia centrale e meridionale e dall'altro le scuole straniere, mentre le sale adiacenti ospitavano le scuole italiane settentrionali.

Non vi è molta documentazione riguardo il primo ordinamento ma è probabile che sia rimasto pressoché invariato fino a quello successivo del 1938. Effettuare una ricostruzione dello spazio espositivo è possibile grazie a Fleres, il quale, rimasto in disparte in un primo momento, si fece carico di redigere la nuova guida della Galleria nel

²⁴ L. D'Angelo, *L'ordinamento del 1915 nel dibattito sullo stile nazionale e sulla restaurazione dell'arte italiana...*, op.cit., pp.92-96.

1932. Come viene affermato da Sandra Pinto all'interno del volume *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XX secolo*, dalle scarse fonti fotografiche a disposizione è possibile notare come lo spazio fosse contraddistinto da una gradevole luminosità e da un piacevole equilibrio, dettato dal conseguimento di un'armonia tra dipinti e sculture.²⁵ [Fig.1.8 - 1.9]

Dunque, dalla guida redatta da Fleres nel 1932 è possibile ricavare l'itinerario proposto per la Galleria, ideato per accompagnare il pubblico nella propria visita al museo, e, inoltre, consente di conoscere, mediante i commenti critici alle opere d'arte esposte, le osservazioni e i giudizi del direttore. Il percorso iniziava alle estremità del portico, dove vi erano due sculture in marmo, la *Farinata* (1901) dello scultore e architetto Carlo Fontana e la *Giovinezza* (1907) dello scultore Giuseppe Romagnoli. La scultura era protagonista anche dell'ingresso, in cui figurava un gruppo dello scultore e incisore Ernesto Bazzaro e altri due marmi degli scultori Adriano Cecioni e Giacomo Ginotti. Se Fleres giudicava preziose e caratterizzate da una buona tecnica tali opere, era più severo con quelle presenti nella seconda sala del museo, occupata da quadri e sculture, ritenendo che i primi non avessero bisogno di essere osservati a lungo - essendocene di migliori nella Galleria - e giudicando le seconde semplici "capolavoretti" o "lavoracci" realizzati frettolosamente dagli artisti.²⁶

Attraverso un corridoio, ospitante i disegni del pittore Cesare Fracassini e un bronzo dello scultore David Calandra, si giungeva alla terza sala, descritta entusiasticamente dal direttore, in quanto raccoglieva una collezione di dipinti e bozzetti di Domenico Morelli, artista per il quale nutriva una grande stima, considerandolo il protagonista della pittura italiana della seconda metà dell'Ottocento, al pari di Carducci per la poesia lirica e di Verdi per la musica melodrammatica.

Un altro artista ammirato da Fleres era senza dubbio il napoletano Filippo Palizzi, la cui collezione occupava la quarta sala, in cui veniva sicuramente messa in evidenza la capacità del pittore di interpretare realisticamente la natura e gli animali mediante approfonditi studi dal vero. L'ambiente di Palizzi apriva la strada alle opere meridionali

²⁵ S. Pinto, "Quale modernità?" *Un secolo di ordinamenti e dibattiti sullo Statuto contemporaneo e sulla sede*, in *La Galleria Nazionale...*, op.cit., pp.24-26.

²⁶ U.Fleres, , *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Roma*, La libreria dello stato, Roma 1932, p.5

che figuravano nella quinta sala, in cui si era creata, come nel resto degli spazi, una gradevole armonia tra dipinti e sculture. Queste ultime appartenevano una allo scultore Achille D'Orsi e due allo scultore e illustratore siciliano Ettore Ximenes. Pur considerando più che apprezzabili le opere dell'artista meridionale, Fleres riteneva non fossero sufficientemente rappresentative della grandezza della sua produzione, presente in Europa e in America. Mostrava, al contrario, particolare euforia per i quadri del pittore Gioacchino Toma, definendoli sublimi e delicati.

Passando velocemente per la sesta sala, il direttore si soffermava maggiormente su quella successiva, derivante dalla veranda. Qui prendevano posto i *Vespri siciliani* (1846) del pittore Francesco Hayez e il *Ritratto di Vincenzo Monti* (1808) del pittore Andrea Appiani, i quali, nonostante la fama indiscussa che raggiunsero, non si prestavano a rendere giustizia ai celebri artisti. A dominare la sala era, invece, un ragguardevole confronto proposto tra il pittore romano Nino Costa, dall'animo liberale, e il pittore milanese Luigi Galli, meno impegnato politicamente e per certi versi più spensierato, animato quasi da uno spirito fanciullesco. Pertanto, come afferma Fleres stesso, i paesaggi del primo esprimevano una natura aspra e una grande tenacia, tratti riscontrabili nell'artista stesso, il quale, a lungo esule dalla capitale, aveva lottato per l'indipendenza della patria, mentre le opere del secondo si caratterizzavano per una gradevole leggerezza, a tratti ingenua ma mai priva di grazia.²⁷ [Fig.1.10 - 1.11]

In quella che viene definita come la maggiore sala per l'arte italiana trovavano posto opere di pittori quali Ettore Tito, Francesco Paolo Michetti, Antonio Mancini, Giovanni Segantini, e il gruppo scultoreo di Giulio Monteverde, *Odoardo Jenner* (1879), ritenuto da Fleres uno dei migliori capolavori del XIX secolo. [Fig.1.12]

Prima di giungere al salone centrale il percorso proseguiva con gli artisti toscani, tra i quali spiccavano i lavori di pittura di Giovanni Fattori, Telemaco Signorini, Armando Spadini, e con l'arte romana nella dodicesima sala, dove degna di nota era la *Testa di ragazzo* (1874) dello scultore Ercole Rosa, contraddistinta da una notevole bellezza, non riscontrabile in nessun altro suo lavoro, sebbene ve ne fossero di altrettanto pregio.

Una volta approdati nella sala centrale non si poteva rimanere indifferenti di fronte alla monumentalità e alla meraviglia del gruppo marmoreo dello scultore Antonio Canova,

²⁷ U.Fleres, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Roma...*, op.cit., pp.5-7.

Ercole e Lica (1795-1815), giunto alla Galleria dopo una storia travagliata, che lo aveva visto passare dalla Galleria Corsini a quella di Palazzo Torlonia. A fargli da cornice vi erano due eccellenti sculture, realizzate dagli scultori Pietro Tenerani e Giovanni Dupré. Un tocco scenografico era dato all'ambiente dal quadro del pittore Giuseppe Sciuti, dalle enormi proporzioni e dalla magnifica prospettiva.

Dopo uno sguardo repentino all'arte italiana settentrionale, nelle cui sale figuravano opere preziose di artisti di notevole calibro, tra i quali appare opportuno menzionare lo scultore modenese Ermenegildo Luppi, il pittore ferrarese Gaetano Previati, tra i principali rappresentanti del divisionismo italiano, il pittore e scultore torinese Giacomo Balla, esponente di spicco del movimento futurista, lo scultore torinese Medardo Rosso, noto per le sue opere impressioniste, si arrivava all'arte straniera, ospitata nell'ala sinistra dell'edificio. A questa sezione Fleres, nel suo itinerario, dedicava maggiore spazio alla pittura, essendovi opere di estremo interesse, citando tra le sculture solamente due bronzi di Auguste Rodin. La sala si presentava assai ricca di dipinti e di spunti provenienti da paesi e culture differenti, il che suscitava una notevole suggestione in coloro che avevano modo di visitarla. A rappresentare la Francia vi erano il pittore e incisore Albert Besnard e il pittore e scrittore Emile Blanche, entrambi con un ritratto; la Spagna presenziava con i pittori Ignacio Zuloaga e Joaquin Sorolla y Bastida, mentre l'Austria era messa in risalto dal ritrattista J. Quincy Adams con un mirabile trittico e dal pittore Gustav Klimt con *Le tre età della donna* (1905). [Fig.1.13]

A completare l'eterogeneità della sala si aggiungevano un paesaggio di Emile Claus e un dipinto di Anders Zorn, *Sulla porta del granajo* (1910), contraddistinto da grande luminosità e in cui è evidente l'impiego di una pennellata rapida e vibrante.²⁸ [Fig.1.14]

Dall'itinerario proposto da Ugo Fleres si può evincere come lo spazio, suddiviso per scuole regionali, fosse caratterizzato in quasi tutti gli ambienti dalla ricerca di un'armonia tra pittura e scultura, seppur non sempre raggiunta. In alcuni ambienti, pertanto, l'una finiva per sovrastare l'altra, sminuendo il valore dell'opera e dell'artista. Il direttore, lasciato in disparte durante la selezione delle opere da esporre nella Galleria, non risparmiava critiche graffianti nei confronti dei lavori che non avevano riscontrato il suo

²⁸ *Ivi*, pp. 9-14.

favore o abbracciato il suo gusto, tra cui il capolavoro di Klimt, descritto da Fleres come una delle sue “strane composizioni”.²⁹ Un'altra questione che emerge dalla guida è quella relativa alla presenza di un numero eccessivo di opere rispetto alle dimensioni degli spazi del museo, tant'è che Fleres fu costretto a lasciare molti lavori nei depositi.

Per quanto riguarda l'ordinamento basato su criteri geografici, esso sarà messo in discussione già dal successivo direttore Roberto Papini.

Forse a causa delle ripetute discussioni con il ministero o per il suo animo giolittiano durante un periodo dominato dal fascismo, negli anni venti Fleres condusse un'azione amministrativa più blanda, meno aggressiva rispetto ai primi anni della direzione, dedicandosi prevalentemente ai propri studi e lavori piuttosto che alla crescita e allo sviluppo della Galleria.

²⁹ *Ivi*, p.15.

4. L'ordinamento di Roberto Papini del 1938: continuità di storia e d'energia creatrice

Nel 1933 la direzione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna fu affidata allo storico dell'arte toscano Roberto Papini, il quale rimarrà in carica fino al 1941. Si trattava di un momento particolarmente delicato per il museo - che proprio allora aveva raggiunto il traguardo dei cinquant'anni d'età - forzato a districarsi tra nuove acquisizioni, riordinamenti, ampliamenti e scarsità di fondi. Il problema principale che il nuovo direttore si trovò ad affrontare riguardava la mancanza di uno spazio espositivo sufficientemente vasto per poter accogliere la collezione, in costante crescita e sempre più relegata nei depositi. [Fig.1.15]

In un primo momento, infatti, nemmeno l'estensione dell'edificio realizzata da Cesare Bazzani nel 1934 fu in grado di risolvere la questione. Pertanto, in base ad un accordo tra il Ministero dell'Educazione Nazionale e il Partito Nazionale Fascista, il nuovo spazio fu destinato temporaneamente ad ospitare la Mostra della rivoluzione fascista, manifestazione ideata per celebrare il decennale della marcia su Roma di Benito Mussolini e tenutasi a partire dal 1932 presso il Palazzo delle Esposizioni in Via Nazionale e poi trasferita nel museo a Valle Giulia. L'esposizione finì per estendersi anche nell'ala sinistra dell'edificio progettato nel 1911, lasciando poche possibilità alle numerose opere della Galleria. Una volta stabilitasi nei locali dell'istituto, la mostra elogiativa della dittatura fu gestita da appositi responsabili ed ebbe una vita indipendente rispetto al resto del museo: né Roberto Papini né Palma Bucarelli, la successiva direttrice, ebbero contatti con essa.

La problematica della ristrettezza degli spazi fece scaturire in Papini una geniale intuizione: utilizzare i depositi come sale di consultazione, visibili a chi ne facesse richiesta. L'idea incontrò il favore del pubblico e degli artisti, e soffocò le polemiche inerenti le scelte di allestimento che non sempre erano condivise in quanto portavano alla mancata esposizione di pregevoli lavori, che venivano relegati nei depositi senza alcuna spiegazione ammissibile, come affermato da Fabiola di Fabio in "Bollettino d'Arte" del 2004.³⁰

³⁰ F. Di Fabio, *La direzione di Roberto Papini alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna (1933-1941). La politica degli acquisti*, in "Bollettino d'Arte" Fascicolo 127, Roma, gennaio-marzo 2004, pp. 71-72.

Dunque il direttore, fin dall'inizio dell'incarico, si impegnò ardentemente per sfruttare al meglio le possibilità espositive del museo e per ottenere le sale necessarie al nuovo ordinamento, che vedrà luce solamente nel 1938, quando l'edificio sarà in grado di accogliere gran parte delle opere acquisite negli anni precedenti.

Come si evince dalla guida redatta da Ugo Fleres nel 1932, l'allestimento proposto si basava in gran parte sul periodo dell'Ottocento italiano, con qualche accenno all'arte straniera, lasciando poco margine alla contemporaneità, nonostante il gran numero di acquisizioni di opere contemporanee effettuate dall'istituzione. Papini si convinse fermamente della necessità di colmare tale lacuna, aggiornando tanto i contenuti quanto l'allestimento sul criterio della modernità. Per raggiungere tale obiettivo il direttore si proponeva di soddisfare alla lettera le finalità istituzionali della Galleria, sancite dal decreto istitutivo del 1883, in base al quale la collezione avrebbe dovuto comprendere i lavori prodotti dall'inizio dell'Ottocento fino all'attualità.

Come viene riportato da Fabiola Di Fabio, deciso a incrementare le opere del museo, Papini diede avvio ad una grande campagna di acquisti, imperniata lungo due direttive principali: da un lato le acquisizioni ufficiali, compiute alla Biennale di Venezia, alla Quadriennale di Roma, e in mostre sindacali in tutta Italia, dall'altro le indagini sul mercato collezionistico in gallerie private per l'arte contemporanea o per quella ottocentesca. Se negli acquisti statali la figura del direttore era piuttosto marginale, in quanto spesso l'ottenimento di un'opera era voluto e ordinato dal Ministero dell'Educazione Nazionale, nelle ricerche personali egli era in grado di manifestare la validità e la qualità del proprio operato in maniera indipendente, dando prova della sua capacità e della sua tenacia nell'aggiudicarsi opere di prestigio, grazie all'ausilio di una rete di collezionisti italiani sapientemente costruita.³¹

Nell'aprile del 1934 Papini inviava una lettera al Ministero dell'Educazione Nazionale, in cui chiedeva di far parte della commissione incaricata dell'acquisto delle opere all'imminente Biennale di Venezia, essendo fermamente convinto che solamente il direttore della Galleria Nazionale avrebbe potuto garantire una continuità e un'integrazione pertinente con i lavori già presenti nel museo, essendo l'unico ad essere

³¹ *Ibidem*

cosciente dei reali bisogni dell'istituto.

Accolta la richiesta dal ministro dell'Educazione Nazionale Francesco Ercole, Papini si unì alla commissione, affiancandosi allo scultore Attilio Selva, ai pittori Ettore Tito e Arturo Tosi, e al pittore, critico d'arte e politico Cipriano Efisio Oppo. Quest'ultimo, uomo di fiducia di Benito Mussolini, aveva avuto un ruolo chiave nell'allestimento della Mostra della Rivoluzione Fascista presso il Palazzo delle Esposizioni. La sua politica artistica si fondava sull'idea che l'arte non potesse essere imposta dall'alto e fosse priva di caratteristiche ben definibili, e sulla convinzione che le nuove generazioni di artisti dovessero condurre alla partecipazione creativa delle energie migliori, esercitando un ruolo innovatore, seppur all'interno di limiti ben definiti e controllati. Come viene affermato da Francesca Romana Morelli all'interno del volume *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache e storia 1911-2011*, Oppo si schierava a favore dell'arte contemporanea di inizio Novecento, in un periodo in cui essa non godeva di molta attenzione nella sfera pubblica e istituzionale italiana, motivo per il quale era contraddistinta da una cronica mancanza di fondi. Con l'avvento del fascismo, secondo cui l'arte contemporanea era concepita come un elemento prestigioso da esaltare, soprattutto all'estero, Oppo metteva in pratica la riforma statale di cui il contemporaneo necessitava in Italia, stabilendo contatti con rinomati artisti, quali Carlo Carrà, Arturo Martini, Gino Severini, e partecipando attivamente ai dibattiti relativi all'investimento di denaro per l'acquisto di opere. Nel mirino del critico entrò proprio la Galleria Nazionale di Roma, giudicata negativamente per la modestia delle collezioni, sia per quanto riguardava l'arte italiana sia per quella straniera. Per ottenere una riscossa dell'Italia sul piano internazionale era, invece, necessario riportare la modernità all'interno dell'istituto, avviando intense campagne di acquisti alle Biennali di Venezia e alle Quadriennali di Roma. Per perseguire il suo scopo, a partire dagli anni venti Oppo sollecitò, quindi, l'acquisizione di pregevolissime opere per la Galleria, tra le quali si possono menzionare *Nudo* (1926), un dipinto dello scultore e pittore Mario Sironi, *Paese* (1936) del pittore Giorgio Morandi, *Susanna* (1929) del pittore Felice Casorati.³²

³² F.R. Morelli, *Cipriano Efisio Oppo, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e la politica artistica del Regime*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache...*, op.cit., pp. 114-119.

Nonostante i buoni propositi di Papini, il suo ingresso nel comitato e la comunanza di idee con alcuni dei suoi membri - come si è visto nel caso di Oppo - è plausibile che il direttore non avesse acquistato direttamente alcuna opera all'edizione nel corso della Biennale veneziana del 1934. I lavori giunti in quell'anno venivano segnalati, infatti, come acquisti extra ufficiali compiuti dallo Stato per il Ministero delle Corporazioni e riguardavano principalmente artisti emergenti, tra i quali Anselmo Bucci, Virgilio Guidi, Raffaele De Grada.

Il direttore ebbe invece un ruolo di primo piano nell'acquisto di opere al Museo Artistico Industriale di Roma, ottenendo, tramite la concessione di fondi, capolavori quali *Adamo ed Eva* dello scultore Libero Andreotti, *Visioni sintetiche di paesaggio* (1933) del pittore e scultore Renato di Bosso, *Attesa* (1934) del pittore Cagnaccio di San Pietro.

Per tutta la durata del mandato Papini dedicò la maggior parte delle sue energie alle campagne di acquisti, al fine di colmare le lacune caratterizzanti le collezioni della Galleria, scontrandosi allo stesso tempo con le persistenti problematiche relative all'insufficienza di spazi. Come ricorda Mariastella Margozzi all'interno del volume *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache e storia 1911-2011*, per ovviare alle difficoltà, oltre a suggerire l'utilizzo di tutti gli ambienti dell'edificio, compresi i depositi, il direttore rilanciò una proposta che era nell'aria già dal 1919, quando venne formulata dalla commissione ministeriale di cui faceva parte Ugo Ojetti. Dato che nello statuto della Galleria si stabiliva che essa dovesse essere dedicata principalmente all'arte italiana, il progetto ripresentato da Papini, in accordo con il podestà di Venezia Mario Alverà, si basava sull'idea di inviare tutte le opere d'arte straniera alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Venezia, in modo che quest'ultima costituisse un centro per l'arte veneta e internazionale e l'istituto di Valle Giulia rappresentasse l'arte italiana dall'inizio del XIX secolo. Se in un primo momento l'iniziativa non fu portata a termine, negli anni Trenta, essendo entrambi i musei impegnati nei rispettivi riordinamenti, si cercò di concretizzarla, mediante uno scambio reciproco di opere. In tal modo confluirono nella Galleria Nazionale più di centosettanta opere dell'Ottocento e del Novecento, tra le quali appare opportuno ricordare eccellenti lavori come *Paesaggio urbano* (1922) di Mario Sironi, *Primavera ligure e la Casa bianca* di Arturo Tosi, *Georgica* (1929) di Lorenzo Viani. Di contro, mirabili opere d'arte straniera lasciarono Valle Giulia per raggiungere la Galleria di Venezia, arricchendola di celebri artisti, come Gustav Klimt, Auguste

Rodin, Ignacio Zuloaga.³³ [Fig.1.16]

Sostanzialmente si trattò del trionfo del nazionalismo, che eliminava ogni possibilità di confronto e di scambio con le culture straniere, al fine di mettere in risalto l'arte italiana. Ciò non deve sorprendere in un periodo dominato dal fascismo, in cui l'arte era vista come uno dei mezzi per celebrare e conferire prestigio al Paese sul piano internazionale.

Un altro accordo relativo alla campagna di acquisti e di cui Papini si fece portavoce riguardò uno scambio con la Galleria d'arte moderna del Comune di Roma. Quest'ultima, nata nel 1925 e denominata Galleria Mussolini a partire dal 1931, fu istituita con l'obiettivo di promuovere il patrimonio storico-artistico della capitale, dotandola di una ricca collezione, da acquisire presso le Biennali Romane, le Mostre Sindacali, le Quadriennali e le Mostre di Arte Sacra. In questo modo si venne a creare una cospicua raccolta di opere e di rinomati artisti, tra i quali figuravano Giorgio De Chirico, Giuseppe Capogrossi, Gino Severini. Nonostante la rilevanza artistica della collezione, costituita da capolavori della seconda metà dell'Ottocento, del Simbolismo, del Futurismo, fin dal principio l'istituzione non fu ritenuta adeguata alla sede del Campidoglio né tantomeno idonea alla raccolta di opere d'arte contemporanea.

Dunque, nel 1938 la Galleria Mussolini fu momentaneamente soppressa.

Papini, riconoscendo il valore del repertorio e la potenzialità dell'opportunità, avviò trattative con il Comune di Roma allo scopo di ottenere in deposito tutte le opere moderne fino ad allora conservate nella Galleria. Fu così che tra il 1938 e il 1939 la collezione di Valle Giulia si arricchì di più di trecento opere del periodo compreso tra Ottocento e Novecento, come viene riportato da Fabiola di Fabio.³⁴

Per quanto riguarda le gallerie private, particolarmente significativa appare la relazione del direttore con la Galleria della Cometa di Roma, nata nel 1935 e divenuta brevemente uno dei centri culturali più vivaci della città, ma destinata a chiudere non appena tre anni dopo proprio per la politica intrapresa, che era volta a rappresentare le spinte artistiche più innovative, dapprima tollerate e poi respinte dal regime. La Cometa fu istituita per volontà della contessa Laetitia Pecci Blunt, la quale affidò la direzione al poeta Libero

³³ M.Margozzi, *Gli anni Trenta della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache...*, op.cit., pp. 129-133.

³⁴ F. Di Fabio, *La direzione di Roberto Papini alla Galleria Nazionale...*, op.cit., p.73.

De Libero, favorendo l'unione dell'attività artistica e delle omonime edizioni di letteratura, dando vita ad un brillante progetto comprendente una galleria d'arte e una casa editrice. Alle mostre ospitate presso la Cometa si potevano osservare piazze deserte di De Chirico, cieli infuocati di Scipione, vedute marine di Carrà, paesaggi di campagna di Morandi, e la pittura di artisti più giovani, come Guglielmo Ianni. Negli anni in cui fu attiva la Galleria costituì un rilevante centro di sperimentazione della pittura italiana contemporanea, e di questa importanza fu cosciente Roberto Papini, il quale partecipando alle esposizioni si dedicò all'acquisto di opere di rinomati artisti, tra i quali Giacomo Manzù e Francesco Messina.³⁵

Alla fine degli anni trenta, in seguito alle acquisizioni e agli accordi promossi da Papini, la Galleria Nazionale poteva contare su più di seicento opere, che necessitavano di essere esposte e visibili al pubblico in un ordinamento che ne esaltasse il valore. Il direttore non rimase in carica a lungo, ma nell'arco di tempo in cui fu alla guida del museo diede prova delle sue ottime capacità decisionali e relazionali, riuscendo a stabilire contatti con le principali realtà culturali italiane, e assicurando una mirabile raccolta di opere al museo. L'attività di Papini si contraddistinse per una grande dinamicità e per l'abilità di riuscire a mettere in disparte, senza tuttavia tacere, i propri lamenti, al fine di garantire un migliore sviluppo del museo, rinunciando ad esempio ai locali indisponibili della Galleria Nazionale. È noto anche che il direttore giudicasse negativamente il palazzo di Valle Giulia, caratterizzato da ambienti troppo grandi, sale con pareti eccessivamente alte che rimanevano inevitabilmente vuote; si auspicava pertanto il trasferimento in una sede maggiormente adeguata alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna. A testimonianza di questo si può prendere in considerazione la corrispondenza tra Papini e Ojetti. In una lettera del 3 dicembre 1933 il direttore scriveva all'amico:

“Almeno mi lasciassero costruire la Galleria altrove...ne farei un gioiello di intimità, di rispondenza allo scopo, di luminosità, di ordinamento razionale”.³⁶

³⁵ S. Di Biasio, *La miccia sotto le pietre di Roma*, in “Doppiozero”, 28 giugno 2018, <https://www.doppiozero.com/materiali/la-miccia-sotto-le-pietre-di-roma> (consultato il 20/04/21).

³⁶ Lettera del 3 dicembre 1933 inviata da Roberto Papini e indirizzata a Ugo Ojetti, riportata in appendice al volume *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache e storia 1911-2011*, a cura di Stefania Frezzotti e Patrizia Rosazza-Ferraris, Palombi editori, Roma 2012, p.300.

Più avanti nella lettera scritta a Ojetti emergeva anche l'insofferenza provata da Papini per la privazione delle sale a causa di manifestazioni che nulla avevano in comune con la Galleria, e che gli impedivano di realizzare i suoi progetti di revisione e di riordinamento. Si scagliava infatti contro Guido Ruberti, responsabile della sezione di arte contemporanea della Direzione generale delle antichità e belle arti, il quale nel 1933 aveva allestito a Valle Giulia una mostra dedicata all'arredamento artistico, senza consultare anticipatamente il direttore.

Nello stesso anno i saloni della Galleria furono sgomberati per allestire la II Mostra internazionale d'arte sacra, e Papini, abbandonandosi allo sconforto totale, affermava in un'altra lettera: "Addio propositi di riordinamento, addio fervore e voglia di lavorare".³⁷ Nell'ottobre del 1934, in seguito all'istituzione della Mostra fascista, esprimeva così il suo rammarico per le condizioni avvilenti in cui si trovava il museo: "Sto soffrendo per la distruzione della Galleria d'arte moderna ridotta in cantina".³⁸

Dal modo in cui Papini si rivolgeva ad Ojetti, svelando i propri sentimenti e i più intimi stati d'animo, appare evidente come i due fossero legati da una profonda amicizia, basata su una comunanza di idee intellettuali e politiche, che li porterà a lavorare insieme per la difesa e la diffusione dell'arte, concretizzandosi nell'uno nelle battaglie portate avanti per lo sviluppo della Galleria e nell'altro nelle fitte pagine dei suoi scritti.³⁹

Durante gli anni del suo mandato Papini, che si distingueva per una personalità schietta e fermamente salda sulle proprie convinzioni, si procurò numerose inimicizie, mettendosi contro chiunque, nella sua ottica, non agisse avendo come fine ultimo la crescita e lo sviluppo della Galleria. A preoccupare maggiormente il direttore furono le controversie con il Ministro dell'Educazione Nazionale Cesare Maria De Vecchi, esponente del fascismo entrato in carica nel 1935. Papini si lamentava principalmente della persistenza nell'occupazione delle sale della Galleria Nazionale da parte della mostra celebrativa del

³⁷ Lettera del 13 dicembre 1933 inviata da Roberto Papini e indirizzata a Ugo Ojetti, riportata in appendice al volume *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache e storia 1911-2011*, a cura di Stefania Frezzotti e Patrizia Rosazza-Ferraris, Palombi editori, Roma 2012, p.300.

³⁸ Lettere del 27 ottobre 1934 inviata da Roberto Papini e indirizzata a Ugo Ojetti, riportata in appendice al volume *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache e storia 1911-2011*, a cura di Stefania Frezzotti e Patrizia Rosazza-Ferraris, Palombi editori, Roma 2012, p.302.

³⁹ F. Di Fabio, *Una corrispondenza privata. Roberto Papini e Ugo Ojetti nell'Archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache...*, op.cit., pp.144-149.

Regime, che impediva la possibilità di configurare l'ordinamento così come lo aveva immaginato; a ciò si aggiungeva il fatto di non nutrire particolare simpatia per il Ministro stesso. Quest'ultimo, d'altro canto, sosteneva che Papini non fosse adeguato a ricoprire il ruolo di direttore, e pensò addirittura di sollevarlo dall'incarico.

Il 2 giugno 1936 Papini confidava ad Ojetti in una lettera riportata all'interno del volume *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XX secolo*:

“ Si parla di un mio possibile trasferimento [...] Premetto che io debbo considerare un mio trasferimento, qualunque sia, come una punizione. Da anni mi preparo a questo posto. Mi sono occupato d'arte contemporanea come nessuno dei miei colleghi [...]”.⁴⁰

Fortunatamente la difficoltà sarà superata e, non senza preoccupazione e dolore per un possibile trasferimento e per veder gettato via il proprio lavoro, Papini riuscirà a mantenere il suo incarico, finalmente sostenuto nel 1936 dal nuovo Ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai.

Il 26 maggio del 1938, nonostante la mostra fascista occupasse ancora buona parte degli ambienti della Galleria, al fine di non mettere a repentaglio nuovamente il duro lavoro compiuto fin dall'inizio della direzione, Papini decise di inaugurare il nuovo ordinamento, deciso a mostrare al pubblico i frutti della sua attività di ricerca e di studio. Innanzitutto abbandonò la divisione per scuole regionali, adottata da Fleres, ritenendola ormai datata: se infatti nel Trecento o nel Quattrocento sarebbe stato appropriato parlare di arte toscana, veneta o umbra, in riferimento a determinati caratteri e peculiarità, ciò diveniva inopportuno per un periodo come quello dell'Ottocento, animato da scambi ed influenze culturali differenti e i cui movimenti, come i Macchiaioli toscani o i Paesisti napoletani si caratterizzavano per istanze provenienti da artisti di diverse regioni, basti pensare al ferrarese Giovanni Boldini, appartenente al primo gruppo, o al pugliese Beniamino De Francesco, ascrivibile al secondo. Pertanto, Papini decise di adottare un ordinamento cronologico, giudicando fosse idoneo ad assicurare l'espletamento delle finalità che si era proposto, relative all'ottenimento di un'esposizione chiara, piacevole e istruttiva. Inoltre, una tale sistemazione consentiva di comprendere efficientemente

⁴⁰ Lettera del 2 giugno 1936 inviata da Roberto Papini e indirizzata a Ugo Ojetti, riportata in una nota all'interno del volume *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XX secolo*, a cura di Sandra Pinto, Electa, Milano 2005, p.28.

l'evoluzione dell'arte italiana, partendo dall'Ottocento, suddiviso in pochi momenti essenziali, comprendenti neoclassicismo, romanticismo e realismo, fino ad arrivare al primo Novecento, di cui veniva esposto il minimo indispensabile, rappresentato da artisti quali Arturo Martini e Felice Casorati, per concludersi con le tendenze più recenti, come futurismo e arte astratta, a cui si decideva di dedicare la maggior parte degli ambienti.⁴¹

Il direttore cercò di ovviare al problema della ristrettezza dello spazio a disposizione eliminando le opere che non possedessero il requisito dell'attualità o che non fossero di artisti italiani. Ad aggravare la situazione si aggiungeva la configurazione dei locali stessi della Galleria, esageratamente grandi, fin troppo luminosi, e come si è già detto dalle pareti talmente alte da rendere difficoltoso l'allestimento delle opere, senza lasciare grossi buchi vuoti.

Date le criticità, come si può leggere dall'intervento di Pinto in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XX secolo*, Papini tentò di porre rimedio attraverso una serie di espedienti: i tre saloni centrali furono divisi da tramezzi, in modo da creare una cornice adeguata ai lavori esposti e la luce fu attenuata mediante l'utilizzo di tende e tendoni. Inoltre l'allestimento fu alleggerito, togliendo i colori forti alle pareti e cancellando visivamente i lambriggs e i profili delle porte, che vennero semplificati e tinteggiati.⁴²

Una brillante intuizione del direttore, dettata dalla volontà di esporre tutte le opere acquisite dallo Stato negli ultimi anni, riguardava l'impiego di una rotazione dei lavori nelle sale destinate all'arte attuale, in modo da soddisfare artisti e pubblico. Questa trovata dava prova della tenacia di Papini, mostrando come non si lasciasse sopraffare dal problema dello spazio limitato, ma come, invece, lo affrontasse valorosamente, proponendo una soluzione innovativa e un modello moderno per la gestione delle collezioni. [Fig.1.17- 1.18]

Continuità di storia e d'energia creatrice furono le parole chiave che guidarono Papini nel riordinamento della Galleria, nata proprio con lo scopo di affermare nell'arte questi due elementi. Il primo è da interpretare in riferimento ad un presente, riconducibile agli anni venti e trenta, rappresentato in arte con il movimento del Novecento, la corrente artistica

⁴¹ R. Papini, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna nel nuovo ordinamento*, in "Rassegna dell'Istruzione Artistica", IX, 1938, 5-6, p.5.

⁴² S. Pinto, "Quale modernità?" *Un secolo di ordinamenti e dibattiti sullo Statuto contemporaneo e sulla sede...*, op.cit., p.28.

del muralismo nella sua declinazione italiana, la classicità, mentre il secondo riguardava necessariamente il Futurismo e l'arte astratta.

Come viene ricordato da Pinto, erano sette le sale destinate all'arte attuale e ospitanti più di duecento opere, tra dipinti e sculture. Tra i molti artisti, spesso rappresentati da più di un'opera, figuravano Carlo Socrate, pittore pavese esponente del linguaggio avanguardista della Scuola Romana, Lorenzo Viani, pittore e scrittore toscano, il quale partendo dalla lezione dei Macchiaioli finì per rivolgersi alle finezze decorative della Secessione e all'espressionismo tedesco, Giuseppe Capogrossi, pittore romano, la cui arte subì una trasformazione nel corso del tempo passando dal figurativo all'astratto. I raggruppamenti erano di tendenza, come quello in cui presenziavano lavori di Antonio Donghi, Cagnaccio di San Pietro, Antonio Trifoglio, dai caratteri eccentrici, di movimenti o gruppi, come gli Italiens de Paris con opere di Gino Severini, Filippo de Pisis, Massimo Campigli, o il futurismo, rappresentato da Umberto Boccioni, Fortunato Depero, Filippo Marinetti.⁴³

Roberto Papini, come lui stesso ammise, mirava a costituire un ordinamento della Galleria Nazionale che fosse piacevole e al tempo stesso istruttivo per i visitatori, affinché questi, passeggiando per le sale dell'istituto - il cui criterio cronologico aveva richiesto ricerche scrupolose in merito alle datazioni - potessero avere un quadro chiaro dell'evoluzione dell'arte italiana a partire dal primo Ottocento. Inoltre, il direttore era intenzionato ad arricchire l'esperienza di visita anche di quei fruitori che avessero già avuto modo di conoscere il museo. La Galleria, nell'ottica di Papini, doveva allo stesso modo rappresentare un punto di riferimento per gli stranieri interessati a confrontarsi con quella che è stata l'evoluzione della produzione artistica contemporanea, ritenendo che le altre gallerie del Paese, pur valorizzate da mirabili opere, si prestassero a illustrare solamente l'arte di alcune regioni e non di tutta l'Italia, come si proponeva invece il museo a Valle Giulia.⁴⁴

La volontà di Papini di arricchire da un punto di vista didattico l'esperienza del visitatore e dunque di andare oltre un piacere puramente estetico, dettato dalla meraviglia delle opere esposte, emergeva proprio dal modo in cui egli aveva pensato di distribuirle nei vari ambienti.

⁴³ Ivi, p.29.

⁴⁴ R. Papini, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna nel nuovo ordinamento...*, op.cit., p.2.

Il direttore decise di procedere per avvicinamenti, ossia per accordi e contrasti, al fine di dispiegare, nella successione delle sale, lo svolgersi della vita artistica, caratterizzata da consensi e dissensi, critiche e approvazioni lungo il percorso degli anni. A tal proposito, Papini eliminò le sale personali, dedicate ai singoli artisti, in quanto la collocazione delle opere di un solo autore in un determinato ambiente, anziché esaltarne il valore e il lavoro finiva per produrne l'isolamento, impedendo una comprensione efficace del suo stile. Al contrario, la presentazione di un confronto tra artisti differenti poteva rivelarsi profittevole per metterne in risalto l'evoluzione, soprattutto per coloro i quali si fossero formati attraverso le influenze dei contemporanei o mediante l'adesione a nuovi movimenti. Dunque, afferma Papini, ai fini dell'apprendimento, risultava più efficiente accostare le opere di artisti coevi piuttosto che rilegarle in sale solitarie.⁴⁵

Pertanto, se nell'ordinamento di Fleres nel 1932 veniva dedicata un'intera sala all'artista Domenico Morelli, in quello di Papini le opere dell'artista napoletano facevano parte di una sala che accoglieva anche i lavori dei pittori Giuseppe De Nittis e Francesco Paolo Michetti. Questi ultimi studiarono all'Accademia di Belle Arti di Napoli, il primo sotto la guida del pittore Giuseppe Mancinelli e il secondo con Morelli stesso, orientando entrambi la propria attività verso il naturalismo e il realismo. Dunque, nelle intenzioni di Papini, questa sala poteva offrire interessanti confronti e osservazioni attraverso la collocazione di opere di artisti coevi e accomunati da una poetica simile, che con il passare degli anni subirà, invece, un'evoluzione stilistica differente, volgendosi, nel caso di De Nittis, verso le ricerche luminose e cromatiche dell'impressionismo francese, e in quello di Michetti verso caratteri più folcloristici e pittoreschi.

La preoccupazione maggiore di Papini, in merito all'ordinamento del 1938, riguardava la possibilità di rendere visibili tutte le opere acquisite in quegli anni, avendo come unica consapevolezza quella di dirigere un museo e dunque di rendere fruibili le collezioni, senza discriminare alcuna opera in base al criterio della qualità. Impossibilitato a costituire un allestimento esteso in tutti gli ambienti della Galleria, essendo, come abbiamo visto, alcuni destinati ad ospitare la Mostra della Rivoluzione fascista, il direttore elaborò un ingegnoso *escamotage*, adibendo le sale situate al pianterreno alla visione delle

⁴⁵ Ivi, p.8.

opere, conservate nei depositi e tradizionalmente nascoste al pubblico. Inoltre, per dare a tutte le opere e agli artisti la giusta considerazione era stata prevista una rotazione nelle sale dedicate all'attualità.

Come affermato da Mariastella Margozi nel volume *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache e storia 1911-2011*, da un lato l'espedito di Papini poteva essere considerato come lo sviluppo di un piano brillante per la gestione delle collezioni e per la fruibilità del museo, dall'altro lato si configurava come una sorta di compromesso con l'autorità politica, in quanto portava alla cessazione delle polemiche e delle proteste relative all'insufficienza di spazi, che non furono più rivendicati dalla Galleria fino allo smantellamento della rassegna del Regime.⁴⁶

A conclusione della sua relazione sul riordinamento effettuato nel 1938 Papini affermava:

“ Norma costante del nuovo ordinamento della Galleria è stata la volontà di accompagnare il visitatore in un viaggio ideale lungo il parametro del tempo rivelandogli le affermazioni, le conquiste, le crisi, le ascensioni e le discese, attraverso le quali l'arte italiana di più di un secolo ha assunto i caratteri della propria storia”.⁴⁷

Il piano del direttore consisteva dunque nel rendere la Galleria Nazionale un centro di studio dell'arte italiana e straniera per incoraggiare la conoscenza dell'arte moderna.

Il 4 giugno del 1932 Papini scriveva al Ministero dell'Educazione Nazionale per illustrare il suo progetto relativo alla costituzione di un archivio biografico e fotografico della Galleria, ottenendo un riscontro positivo poco dopo, nel luglio dello stesso anno.⁴⁸

Così già nel 1933 il direttore pose le condizioni per dotare l'istituto di una biblioteca specializzata, di un archivio biografico e fotografico dell'arte dai primi dell'Ottocento fino a quella più attuale. L'idea era di raccogliere quotidianamente giornali, riviste, notizie biografiche, fotografie, mostre personali, manoscritti, al fine di radunare un cospicuo gruppo di materiali per la ricerca e per lo studio di chiunque volesse consultarli. In questo modo Papini gettò le basi per quello che diventerà con Palma Bucarelli l'Archivio Bioiconografico, uno dei luoghi distintivi della Galleria Nazionale. Se infatti il direttore aveva mostrato forte interesse per le finalità didattiche della collezione,

⁴⁶ M.Margozi, *Gli anni Trenta della Galleria Nazionale d'Arte Moderna...*, op.cit., p.136.

⁴⁷ R. Papini, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna nel nuovo ordinamento...*, op.cit., p.9.

⁴⁸ Archivio storico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Sezione N Archivio, biblioteca, centro di documentazione UA1 Sc1: Lettera del 4 giugno 1932 inviata da Roberto Papini e indirizzata al Ministero dell'Educazione Nazionale.

faticosamente costruita, la successiva direttrice intraprenderà una vera e propria campagna volta allo sviluppo dell'attività didattica del museo, attraverso la promozione di mostre, conferenze e mediante una sensazionale apertura all'arte internazionale, che era stata rimossa, invece, durante gli anni della dittatura.⁴⁹

Nonostante gli sforzi compiuti da Papini per mettere in piedi una collezione improntata alla contemporaneità, il suo lavoro sarà messo in discussione dalla giovane ispettrice Palma Bucarelli. Sul finire del 1939, allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, Roberto Papini fu chiamato alle armi e fu costretto a lasciare la direzione della Galleria Nazionale. L'incarico di sostituirlo fu affidato alla Bucarelli, la quale, nominata unica ispettrice in ruolo e funzionaria con mansioni direttive, prenderà il controllo del museo, fino ad assumerne definitivamente la guida a partire dal 1941.

Inizialmente i rapporti tra i due sembravano essere promettenti, ma presto finirono per incrinarsi: Papini non vedeva di buon occhio il successo riscosso dalla Bucarelli durante la sua assenza e si mostrava in disaccordo con le idee innovative dell'ispettrice volte ad aggiornare la raccolta; in più si era invaghito della giovane donna, la quale, invece, non ricambiava il sentimento.

Quando nel gennaio del 1941 Papini aveva esposto in Galleria gli acquisti effettuati nel corso della sua direzione, il divario di vedute tra lui e la giovane funzionaria, che durante la sua assenza aveva agito autonomamente, acquistando ad esempio un dipinto di Lorenzo Viani a sua insaputa, era stata palese per tutti.

Per quanto, infatti, Papini si fosse impegnato nella costituzione di una raccolta imperniata sull'arte contemporanea, in essa figuravano ancora ad esempio l'Ottocento religioso e intimista di Domenico Morelli, e i paesaggi di Massimo d'Azeglio. La produzione di questi artisti è indubbiamente eccelsa, ma distante dalla visione della contemporaneità immaginata da Palma Bucarelli. Quest'ultima, al fine di raggiungere il suo obiettivo relativo alla realizzazione di una collezione testimoniante l'attualità, prese in mano la situazione chiedendo fondi al ministero, effettuando acquisti presso le mostre sindacali, pretendendo la restituzione di dipinti e sculture collocati in deposito temporaneo negli uffici di altre amministrazioni. Era ormai evidente che la Galleria avesse bisogno di un

⁴⁹ S. Pinto, *"Quale modernità?" Un secolo di ordinamenti e dibattiti sullo Statuto contemporaneo e sulla sede...*, op.cit., p.16.

cambiamento, di un nuovo approccio, e soprattutto di una nuova direzione. Fu così che nel luglio del 1941 Papini fu trasferito definitivamente all'università di Firenze, e Palma Bucarelli iniziò la sua brillante carriera come direttrice della Galleria Nazionale, incarico che mantenne saldamente per trentacinque anni.⁵⁰

⁵⁰ R. Ferrario, *Regina di quadri. Vita e passioni di Palma Bucarelli*, Mondadori, Milano 2010, pp.40-42.

CAPITOLO II - GLI ORDINAMENTI E LA DIDATTICA DI PALMA BUCARELLI ALLA GALLERIA NAZIONALE

1. Il primo ordinamento tra il 1944 e il 1950

Palma Bucarelli è stata una delle grandi donne protagoniste del Novecento italiano, capace di cogliere i cambiamenti del proprio tempo e di reinventare la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, trasformandola in un centro culturale di primaria importanza, non solo sul piano nazionale ma anche all'estero. Donna di estrema cultura, aveva seguito gli insegnamenti di illustri critici e storici dell'arte, come Arduino Colasanti, Adolfo Venturi e Pietro Toesca; aveva frequentato il salotto napoletano del celebre filosofo Benedetto Croce e aveva viaggiato in India, Canada, Brasile e Giappone, mossa dall'incredibile passione per l'arte del suo tempo e dalla ricerca di novità. Laureatasi in Lettere all'università La Sapienza di Roma, nel 1933 fu nominata ispettrice presso la Galleria Borghese e nel 1936 fu trasferita per ordine del ministero a Napoli. Palma Bucarelli tornò nella capitale nel 1937, iniziando due anni dopo la sua carriera presso la Galleria Nazionale prima come ispettrice, diventando poi ispettrice-reggente nel 1940, e infine soprintendente-direttrice dal 1941 fino al 1975, assumendo il controllo dell'istituto durante i difficili anni della guerra.⁵¹ Pertanto, come viene affermato da Rachele Ferrario in *Regina di quadri*, anche se l'obiettivo principale della Bucarelli riguardava una rifondazione del museo, volta al superamento dell'ordinamento ottocentesco voluto da Roberto Papini, la direttrice sapeva di dover mettere in secondo piano la propria volontà, in quanto, in un momento delicato come quello, segnato dai disagi del secondo conflitto mondiale, era necessario dare la massima priorità alla salvaguardia del patrimonio di cui era responsabile e, dunque, difendere quelle opere che riteneva ormai superate, nonostante ne riconoscesse il valore e l'importanza. Iniziò così una grande operazione di salvataggio, che consentirà alla soprintendente di acquisire fama e rispetto, divenendo a tutti gli effetti una protagonista della scena artistica del tempo.⁵² Come viene riportato da

⁵¹ R.Ferrario, *Regina di quadri. Vita e passioni di Palma Bucarelli...*, op.cit., pp.4-5.

⁵² *Ivi*, p.46.

Lorenzo Cantatore in *1944: cronaca di sei mesi*, per proteggere dagli attacchi aerei le opere d'arte, appartenenti sia a collezioni pubbliche sia private, in tutta Italia furono utilizzati come rifugi i monasteri, le ville patrizie e le antiche fortezze. I capolavori dei musei romani furono divisi tra la rocca di Civita Castellana e l'abbazia di Casamari, mentre per le opere della Galleria Nazionale Palma Bucarelli propose il palazzo Farnese di Caprarola, nato per volontà di Alessandro Farnese, il quale, tra il 1556 e il 1559, aveva ordinato la trasformazione dell'edificio militare in un grandioso palazzo rinascimentale, dove erano disponibili locali asciutti e riparati, adatti al contenimento delle opere. Fu così che, sotto il controllo vigile della Bucarelli, furono trasportati a Caprarola ben seicentotrentadue pezzi, accuratamente selezionati dalla soprintendente stessa, la quale viaggiò continuamente tra Roma e il comune viterbese, occupandosi spesso in prima persona del trasporto delle opere a bordo della sua Fiat 500. Tuttavia, nonostante sembrasse una soluzione ottimale, a mano a mano che la guerra si avvicinava all'Italia, Palazzo Farnese si rivelò un rifugio insicuro. Nell'autunno del 1943 le truppe tedesche in ritirata, infatti, rendevano tangibile il pericolo di saccheggi e di atti vandalici nei confronti delle opere nascoste nelle campagne laziali. Una via d'uscita venne offerta dalla Santa Sede, che offriva la sua protezione, garantendo un riparo sicuro a Roma ai beni artistici disseminati nell'Italia centrale. Il trasporto delle opere era rischioso per il pericolo dei bombardamenti, per le strade mitragliate, per la burocrazia militare tedesca che intralciava, ma la responsabilità di salvaguardare il patrimonio artistico era fortemente sentita da Palma Bucarelli, la quale non si lasciò scoraggiare dall'incalzare degli eventi, e, accompagnata da pochi uomini, arrivò a viaggiare anche di notte pur di recuperare i capolavori, che furono collocati a Castel Sant'Angelo, dentro la rampa elicoidale dell'antica fortezza dei papi.⁵³ [Fig.2.1]

Durante l'occupazione tedesca la soprintendente decise di chiudere la Galleria Nazionale, che fu riaperta ufficialmente al pubblico solamente dopo la liberazione di Roma da parte delle truppe americane, avvenuta tra il 4 e il 5 giugno del 1944.

Il primo ordinamento del museo promosso da Bucarelli, documentato essenzialmente nell'*Itinerario del 1951*, si svolse a tappe tra il 1944 e il 1950, come riportato da Licocchia nel catalogo *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia*.⁵⁴ Dunque, dopo il periodo

⁵³ L. Cantatore, *1944: cronaca di sei mesi*, De Luca Editore, Roma 1997, pp. X-XII.

⁵⁴ M. Licocchia, *Il percorso museale negli ordinamenti bucarelliani: antitesi con il progetto architettonico. Incomunicabilità tra "evento" e "architettura" nella strategia del soprintendente*, in *Palma Bucarelli: il*

bellico, il 10 dicembre 1944, sancendo finalmente la ripresa delle iniziative museali e in attesa di esporre nuovamente tutte le opere del museo, che erano state sgomberate per preservarle dalle distruzioni della guerra, la direttrice inaugurò presso l'istituto di Valle Giulia la mostra *Esposizione d'arte contemporanea*. Quest'ultima prevedeva il riallestimento di undici sale per la costruzione di un breve percorso nell'arte italiana, con particolare attenzione alle opere contemporanee, soprattutto astratte, in modo da fornire una guida sulle recenti affermazioni artistiche, rivolta in particolare al pubblico straniero, dal momento che la Galleria sarebbe stata frequentata anche da visitatori statunitensi ed europei. L'intenzione della mostra, come affermato da Margozi nel catalogo *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia*, non era quella di offrire un panorama completo dell'arte italiana, bensì di presentare alcune delle migliori opere contemporanee possedute dal museo, collocandole nell'ala destra dell'edificio, dove trovavano posto le uniche sale disponibili, vista la persistenza della Mostra della rivoluzione fascista nell'ala sinistra e negli ambienti aggiunti da Cesare Bazzani nel 1933.⁵⁵ Palma Bucarelli stessa, nella rubrica di *Mostre d'arte* per il quotidiano "L'Indipendente" del 1944, affermava di aver scelto solamente alcuni pezzi tra i più importanti, curando soprattutto la qualità e, laddove la Galleria era in possesso unicamente di una o poche opere di secondaria importanza, rispetto al resto della produzione, per quanto di validi artisti, preferì non esporre nulla. Inoltre la direttrice, come se volesse giustificare la scarsa presenza di opere, ricordava che erano assenti tutti i lavori inviati all'Esposizione Universale di New York del 1939 per rappresentare l'arte contemporanea italiana e tra cui capolavori come un *Autoritratto* (1925) di Giorgio De Chirico, una spiacevole assenza data la scarsità di opere di questo pittore, o *l'Albergo di provincia* (1927) di Felice Casorati, quadro che ben rifletteva il suo stile contrassegnato da una grande eleganza figurativa e da una pittura sostanzialmente classica, in cui la costruzione della luce e dei colori degli impressionisti trovava un equilibrio con la tensione del disegno e la semplificazione della forma e del colore degli espressionisti.⁵⁶ I lavori esposti alla Galleria Nazionale in quella prima

museo come avanguardia, catalogo a cura di Mariastella Margozi (Roma, 26 giugno-1° novembre 2009), Mondadori Electa, Firenze 2009, p.107.

⁵⁵ M.Margozi, *L'esposizione d'arte contemporanea 1944-1945. Il presagio della gloria*, in *Palma Bucarelli: il museo...*, op.cit., p.24.

⁵⁶ P.Bucarelli, *Arte contemporanea alla Galleria Nazionale, in Cronache indipendenti. Arte a Roma tra il 1945 e il 1946*, a cura di Lorenzo Cantatore, De Luca Editori d'arte, Roma 2010, p.33.

mostra dopo la riconquista della libertà furono all'incirca duecento tra sculture, dipinti, disegni e grafiche. Nonostante il progetto di Bucarelli prevedesse la sola esposizione delle opere contemporanee più rappresentative del secolo, ella decise di aggiungere altri lavori, giudicati saggiamente moderni per alcuni aspetti, pur essendo opera di artisti che lavorarono tra la seconda metà dell'Ottocento e il primo trentennio del Novecento. Le prime due sale ospitavano, pertanto, dipinti di Antonio Mancini, Armando Spadini, Giovanni Boldini e sculture di Medardo Rosso, e chiarivano quel contemporaneo che Palma Bucarelli riconosceva come attuale, ossia illustrato da artisti che, pur presentando alcuni caratteri ottocenteschi, mostravano numerosi punti di contatto con i loro più giovani contemporanei, diventando portatori di un'arte improntata alla modernità e costituendo dei punti di riferimento fondamentali dopo il periodo bellico per le generazioni più giovani. Si pensi, ad esempio, all'atmosfera quasi impressionista delle opere di Armando Spadini, o all'evoluzione della scultura di Medardo Rosso, il quale passò dal realismo a forme decisamente più astratte, giocando con il colore e la luce. Come riporta Ferrario, nelle sale successive venne esposta la linea più tradizionale dell'arte moderna, rappresentata da artisti come Mario Sironi, del quale veniva proposta la squadrata *Solitudine* (1926) [Fig.2.2], Mario Mafai, del quale venivano esposte le tele *Demolizioni* (1936) e *Fiori secchi* (1937), nelle quali l'adozione di tonalità cupe e l'utilizzo di colori spenti testimoniavano la commozione per i segni del passato, leggibili nelle case sventrate, e il lento spegnersi della vita, rintracciabile nei fiori appassiti. Queste opere si intrecciavano con il linguaggio di altri artisti, tra cui Renato Birolli, il quale guardava alla scomposizione delle forme, praticata in primo luogo da Pablo Picasso, Afro Basaldella, il cui stile era contraddistinto dall'utilizzo del colore come materia viva, Renato Guttuso, ritenuto dalla Bucarelli il migliore tra i pittori neorealisti italiani.⁵⁷ Uno dei punti forti della rassegna era indubbiamente rappresentato dal pittore Scipione, presente nella nona sala con il *Ritratto del Cardinal Vannutelli* (1930), così descritto dalla direttrice nell'introduzione al catalogo della mostra: [Fig.2.3]

“Un improvviso vento romantico e barocco sommuove questa pittura, fa fermentare il colore [...] nel viso del cardinale si concentra la potenza di una definizione realistica e

⁵⁷ R.Ferrario, *Regina di quadri. Vita e passioni di Palma Bucarelli...*, op.cit., p.98.

insieme simbolica [...] Lo Scipione, morto giovane, ha portato con sé il segreto del suo animo inquieto e allucinato, ma i suoi modi hanno indicato all'arte nuove vie".⁵⁸

Lo stesso coinvolgimento che aveva mostrato per Scipione, Palma Bucarelli lo ebbe per Giorgio Morandi, al quale, trent'anni dopo, avrebbe dedicato una delle ultime mostre della sua carriera di soprintendente. La sua pittura veniva descritta dalla direttrice come la forma più alta del carattere di astrazione diffuso nell'arte contemporanea, capace di conferire un senso "di serenità perfetta, di lucido ordine spirituale, come la dimostrazione logica di un'intuizione poetica".⁵⁹

Come viene affermato da Margozzi, la mostra del 1944 costituì il primo passo per l'organizzazione delle opere contemporanee e per un loro vero e proprio ordinamento museale, e seguì un preciso disegno di Palma Bucarelli, la quale, attraverso la costituzione della rassegna, si prefiggeva tre obiettivi principali: riaprire al pubblico il museo di Valle Giulia, mostrando in particolare ai visitatori stranieri che l'arte italiana è ragguardevole anche successivamente all'epoca di Caravaggio, spesso erroneamente ritenuto l'ultimo artista italiano degno di nota; rendere manifesto il lavoro svolto negli anni precedenti al fine di tutelare il patrimonio artistico della Galleria; illustrare l'inizio di una nuova politica culturale, decisamente orientata verso le tendenze dell'arte coeva, limitando le opere relative al periodo dell'Ottocento, ritenuto superato e ormai privo di energia.⁶⁰ A tal proposito, dopo *l'Esposizione d'arte contemporanea*, alla direttrice apparve chiaro di dover potenziare alcuni nuclei del museo con nuove acquisizioni, le quali furono effettuate mediante due linee guida, una rappresentata dalla Direzione belle arti del Ministero, presieduta da Ranuccio Bianchi Bandinelli, e diretta all'acquisto di opere presso le manifestazioni più importanti del settore, come la Biennale di Venezia e la Quadriennale di Roma, e l'altra condotta dalla soprintendente stessa mediante scambi diretti con gli artisti, utilizzando i sistemi della donazione e del deposito temporaneo di opere, spesso richieste per poter completare il percorso espositivo. Fin dalla gioventù, riporta Ferrario, Palma Bucarelli frequentò assiduamente i principali ambienti culturali

⁵⁸ P.Bucarelli, *Introduzione*, in *Esposizione d'arte contemporanea*, catalogo della mostra Esposizione d'arte contemporanea (Roma, 10 dicembre 1944 - 15 settembre 1945), Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1944, p.13.

⁵⁹ *Ivi*, p.10.

⁶⁰ M.Margozzi, *L'esposizione d'arte contemporanea 1944-1945*, op.cit..., p.22.

della capitale, conoscendo artisti e galleristi in prima persona, tra i quali appare opportuno ricordare Pier Maria Bardi, direttore per tre anni della Galleria di Roma in Via Veneto e fondatore dello Studio d'arte Palma - così denominato in onore dei grandi pittori del Cinquecento Palma il Vecchio e Palma il Giovane e dell'amica direttrice del museo di Valle Giulia - presso il quale si tennero le prime mostre di Renato Guttuso, Giorgio Morandi, Filippo De Pisis.⁶¹ La prima acquisizione di opere diretta da Bucarelli riguardò la donazione di due opere di Giorgio Morandi, *Paesaggio con casa rustica* (1944) e *Natura morta* (1946), che giunsero in Galleria nel 1946. La direttrice, dopo aver conosciuto Morandi tramite lo storico dell'arte Roberto Longhi, ritenne necessario dotare l'istituto di altre sue opere, oltre alle poche già presenti, essendo un artista ormai affermato e contraddistinto da un mirabile stile, in cui alla costante ripetizione dei motivi, rappresentati dagli stessi oggetti nelle nature morte e dagli stessi alberi e case nei paesaggi, corrispondeva sempre una diversa intonazione poetica e un differente timbro. Dunque, come ricorda Margozi, Palma Bucarelli scrisse al pittore per richiedere in dono un'opera, viste le ristrettezze finanziarie dell'amministrazione, e Morandi, sostenendo la soprintendente nel suo determinato impegno per la collezione della Galleria, acconsentì donando due dei suoi quadri, a patto che tutto ciò rimanesse segreto. Pertanto, anche se Bucarelli invitò il pittore a rendere noto il suo gesto per invogliare gli altri artisti e collezionisti a fare lo stesso, la donazione non venne resa pubblica.⁶² Negli stessi anni le collezioni della Galleria si arricchirono mediante altre donazioni, sapientemente gestite dalla direttrice, e tra le quali si possono ricordare quella dei collezionisti Ilio e Leo Nunes, i quali inviarono al museo alcune opere del pittore Armando Spadini, incrementandone la presenza in Galleria con altri eccellenti lavori come il *Pittore e la moglie* (1910), quella dell'architetto Marcello Piacentini, il quale donò il gruppo *Le sorelle* (1932) dello scultore Arturo Martini, ritenuto da Bucarelli uno dei maestri della prima metà del secolo, e infine quelle dello scultore Giacomo Manzù, il quale, manifestando il proprio compiacimento per la richiesta di sue opere da parte della direttrice, si propose di elargire quattro

⁶¹ R.Ferrario, *Regina di quadri. Vita e passioni di Palma Bucarelli...*, op.cit., p.49.

⁶² M.Margozi, *Doni e depositi. La politica di Palma Bucarelli per accrescere le collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, in *Palma Bucarelli: il museo...*, op.cit., p.30.

crocefissioni, un bassorilievo raffigurante dei santi e una statua che ha come soggetto una figura femminile.⁶³

Una volta conclusi i lavori di restauro delle sale dell'edificio del 1911, effettuati tra il 1945 e il 1946, e dell'ala più recente del 1933, eseguiti tra il 1948 e il 1950, arrivò finalmente il momento di esporre anche le collezioni dell'Ottocento, mettendo a tacere le polemiche relative alla decisione della Bucarelli di lasciare in deposito molte opere ottocentesche in occasione dell'*Esposizione d'arte contemporanea*. Il riordinamento delle collezioni fu motivato sia dalla necessità di un nuovo criterio allestitivo delle raccolte, che si erano arricchite notevolmente grazie alla politica di acquisizioni di Bucarelli, sia dalla possibilità di usufruire di quei locali che fino ad allora erano stati occupati dalla Mostra della rivoluzione fascista. Il nuovo ordinamento fu inaugurato nel 1950 e venne descritto dalla direttrice stessa nella guida pubblicata nel 1951.⁶⁴ Nell'introduzione all'*Itinerario del 1951*, Palma Bucarelli sottolineava la presenza di lacune e squilibri all'interno delle collezioni della Galleria, riconosciuta come la più importante documentazione esistente in Italia per l'arte del XIX e del XX secolo, facendo notare la sovrabbondanza di opere appartenenti all'ultimo ventennio dell'Ottocento e ai primi anni del Novecento - da lei ritenuto il tempo meno felice per l'arte italiana - e la scarsità, invece, di documentazione relativa alla prima metà dell'Ottocento, ossia quella inerente agli artisti e i movimenti rinnovatori più importanti, come i macchiaioli toscani. Pertanto, la soprintendente spiegava con queste parole l'ordinamento e l'itinerario proposti:

“L'attuale ordinamento ha cercato di mettere in rilievo i valori propriamente artistici del materiale raccolto e di presentare un itinerario quanto più possibile semplice ed equilibrato [...] è stata necessaria la creazione di sale speciali dedicate ad artisti di cui la Galleria possiede un eccezionale numero di opere e di sale supplementari o di 'documentazione' [...] Per quanto riguarda le sale dell'arte contemporanea [...] la loro sistemazione è necessariamente temporanea”.⁶⁵

⁶³ *Ivi*, p.31.

⁶⁴ E. Colantonio, *Il primo riordinamento delle collezioni Ottocento nel 1948*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache...*, op.cit., p.153.

⁶⁵ P. Bucarelli, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Roma - Valle Giulia)*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1951, pp.4-5.

Dunque, per favorire una maggiore chiarezza espositiva, Palma Bucarelli decise di dividere le raccolte tra opere del XIX secolo e opere del XX secolo, collocandole rispettivamente nelle ali di sinistra e di destra. Inoltre, propose una distinzione delle sale museali tra quelle dedicate all'itinerario permanente e quelle rivolte alla funzione documentaria. Se una tale ripartizione era già stata adottata da Roberto Papini, obbligato a una simile decisione per la mancanza di spazi, nelle intenzioni della Bucarelli la divisione rispecchiava una precisa scelta museologica. La soprintendente mantenne, poi, l'ordinamento cronologico dell'allestimento voluto dal precedente direttore, confermando l'eliminazione delle sale dedicate alle scuole regionali e di quelle incentrate su singoli artisti dall'itinerario principale, relegando in quello minore i nuclei monografici. Come viene affermato da Stefano Marson in *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia*, con il nuovo ordinamento Bucarelli intendeva: mettere in luce le varie tendenze che si susseguirono o procedettero parallelamente nel corso del secolo, rendere nota la fisionomia di gruppi mossi da programmi e obiettivi comuni ed esaltare la personalità di artisti nella loro fase più significativa, offrendo una breve guida sulla storia dell'arte del XIX secolo e delle opere più recenti raccolte dalla Galleria. Pertanto, l'allestimento predisposto nel 1950 venne caratterizzato dalla presenza di grandi movimenti artistici come: neoclassicismo, romanticismo, realismo, impressionismo e valorosi gruppi o scuole di artisti, come i napoletani di Posillipo o gli scapigliati lombardi.⁶⁶

Se, da un lato, l'allestimento di Bucarelli presentava caratteri di modernità, per esempio nella concezione di uno spazio flessibile, che potesse essere soggetto quindi a variazioni continue attraverso l'uso di tramezzi per la creazione di nuovi percorsi, dall'altro lato esso manifestava l'adesione a tendenze museografiche antiquate, ripristinando ovunque lo zoccolo in legno di abete alto trenta centimetri, che era stato rimosso da Roberto Papini e che fungeva da base d'appoggio visivo per le opere, utilizzando grandi lettere e numeri romani in legno dorato per l'indicazione delle sale, acquistando tendoni in velluto e tendaggi all'imperiale, e lasciando la carta da parati nelle verande del 1911.⁶⁷ [Fig.2.4 - 2.5].

Per quanto riguarda la selezione delle opere del XIX secolo, la direttrice in riferimento

⁶⁶ S. Marson, *Gli ordinamenti delle collezioni dal 1950 al 1968*, in *Palma Bucarelli: il museo...*, op.cit., p.44.

⁶⁷ *Ibidem*.

alla produzione dei diversi artisti privilegiò i lavori che reputava di migliore qualità, come nel caso dei bozzetti di Domenico Morelli, da lei preferiti rispetto alle grandi tele dell'artista perché, a suo avviso, caratterizzati da una maggiore autenticità e spontaneità. Inoltre, predilesse generi ritenuti minori, come il ritratto o le nature morte, eliminando soprattutto la pittura storica, giudicata eccessivamente accademica rispetto al risultato che voleva ottenere.

Tramite la consultazione della guida del 1951, come abbiamo già osservato, è possibile evincere come le trentaquattro sale dell'edificio del 1911 fossero utilizzate per il percorso di visita vero e proprio, mentre al corpo di fabbrica del 1933 fu assegnata la funzione di deposito consultabile, le cui uniche parti pubblicamente attive erano le sale destinate agli eventi temporanei e didattici. Si trattava di ambienti larghi, luminosi, visitabili, ma pur sempre depositi e quindi esclusi dall'itinerario di visita principale.⁶⁸

L'itinerario di visita, descritto dettagliatamente nella guida del 1951, aveva inizio dall'ala ovest con il neoclassicismo di Andrea Appiani, identificato da Palma Bucarelli come il maggiore rappresentante della corrente artistica neoclassica per quanto riguarda la produzione pittorica, e di Vincenzo Camuccini, definito come autorevole capo del neoclassicismo romano, del quale veniva esposto un eccellente ritratto. Il percorso di visita proseguiva poi con il romanticismo di Francesco Hayez, artista di qualità eccellente contraddistinto da una raffinata delicatezza nel disegno e da una particolare sensibilità nell'impiego del colore, e con i movimenti che si erano mossi desiderosi di creare un rinnovamento dell'arte. Tra questi vi si trovava la Scapigliatura lombarda, i cui esponenti promossero una nuova tecnica, rompendo la tradizionale rigidità del disegno e del chiaroscuro, accentuando l'incertezza dei contorni e il disfarsi delle forme, elementi riscontrabili soprattutto nell'artista più noto del gruppo Tranquillo Cremona. Presente anche la scuola di Posillipo, i cui pittori abbandonarono le aule per dipingere all'aperto, preferendo copiare la natura anziché i modelli negli studi, e di cui il massimo esponente fu Giacinto Gigante, del quale veniva esposta *Marina d'Ischia* (1825) [Fig.2.6], definita dalla soprintendente come "una luminosa armonia di grigi". Selezionati da Palma Bucarelli anche i Macchiaioli toscani, tra i quali la maggiore enfasi venne posta su Telemaco Signorini, considerato l'effettivo e battagliero capo del movimento, pittore

⁶⁸ M.Licoccia, *Il percorso museale negli ordinamenti bucarelliani...*, op.cit., p.111.

molto fine ed eccellente disegnatore, il cui stile, contraddistinto dall'uso di un segno descrittivo e illustrativo, si caratterizzava per un particolare gusto della pittura tonale e del racconto veristico.⁶⁹

In questa stessa parte dell'ordinamento, inoltre, trovavano collocazione le opere di Filippo Palizzi, la cui raccolta venne ridotta a soli dodici lavori, e il fondo di Domenico Morelli con solamente ventisei dipinti.

Passando all'ala est, come si può constatare consultando il testo ad opera di Bucarelli, si incontravano prima gli esponenti del Divisionismo, corrente pittorica nata in Italia alla fine dell'Ottocento, parallelamente al neo-impressionismo francese, e fondata sulla sistematizzazione teorica del principio della scomposizione del colore nei suoi elementi costitutivi, che prevedeva l'accostamento dei puntini colorati sulla tela, senza mescolarli sulla tavolozza, in modo da ricostituire l'effetto unitario nella retina dell'osservatore. Tra i divisionisti il più geniale fu Giovanni Segantini, rappresentato dal dipinto *Alla Stanga* (1886) [Fig.2.7], ammirevole per il trattamento vibrante delle diverse sfumature di verde e per la luminosità intrinseca del quadro. Il percorso procedeva poi con i pittori già menzionati Antonio Mancini, Armando Spadini, e con lo scultore Medardo Rosso, al quale veniva dedicata un'intera sala per la celebrazione della sua arte originale, che portò l'impressionismo alle estreme e conclusive conseguenze. Successivamente si giungeva alle raccolte novecentesche, che accoglievano capolavori di alcuni degli artisti più significativi delle principali tendenze dell'arte contemporanea italiana, come il pittore Mario Sironi, che rappresentava il Novecento, movimento nato nei primi anni Venti con l'obiettivo di ricondurre l'arte sotto l'insegna di una tradizionale italianità e classicità, il pittore Carlo Carrà, grande esponente prima del futurismo e poi della pittura metafisica, l'artista Giorgio Morandi, la cui tendenza all'astrazione non si manifestava nella deformazione degli oggetti stessi della realtà, ma in quella singolare della luce che li trasfigurava, e ancora rinomati artisti quali Giorgio De Chirico, creatore della pittura metafisica e amante dell'antichità classica e del barocco, o Giacomo Manzù, le cui sculture si caratterizzavano per un'estrema sensibilità nel trattamento delle superfici, che si animavano sotto le incidenze della luce.⁷⁰ Infine, l'itinerario si concludeva con una piccola sala dedicata al futurismo, ritenuto da Bucarelli uno dei principali movimenti

⁶⁹ P.Bucarelli, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Roma - Valle Giulia)...*, op.cit., pp. 7-14.

⁷⁰ *Ivi*, pp.28-38.

rivoluzionari in quanto era stato capace di “rinnovare con violenza rivoluzionaria l’arte italiana sonnecchiante sui residui ottocenteschi e ad aprirle i contatti con l’arte straniera”.⁷¹ La direttrice conferiva, dunque, grande rilevanza al movimento e si rammaricava del fatto che esso non fosse adeguatamente rappresentato in tutti i suoi aspetti tramite le opere esposte in Galleria. Tuttavia, erano presenti due ritratti di uno dei maggiori protagonisti del futurismo, Umberto Boccioni, oltre che la sua celebre scultura polemica *Ritratto antigrazioso* (1912) [Fig.2.8], che esprimeva in maniera esemplare la tecnica della scultura futurista, volta a restituire l’effetto della continuità della forma e del suo movimento nello spazio. In conclusione, completavano la sala i dipinti di Gerardo Dottori, Fortunato Depero e Renato Di Bosso, i quali accompagnarono il movimento futurista fino ai tempi più recenti.⁷²

Le carenze principali che affliggevano le collezioni della Galleria Nazionale riguardavano l’arte straniera, che era stata estromessa durante la dittatura fascista e sotto la direzione di Papini per far posto in via esclusiva all’arte italiana. Come viene riportato da Emanuele Colantonio all’interno del volume *La Galleria Nazionale d’Arte Moderna. Cronache e storia 1911-2011*, Bucarelli riteneva, però, che anche un museo che si era configurato come nazionale dovesse presentare un ordinamento in cui fosse rappresentato in modo adeguato anche il contesto artistico internazionale, motivo per il quale, durante la prima fase della sua conduzione del museo, nonostante la mancanza di capolavori stranieri, offrì al pubblico la possibilità di conoscere gli artisti e i movimenti internazionali dell’Ottocento e del Novecento attraverso le mostre organizzate nella sezione didattica.⁷³ Quest’ultima rappresentò uno degli elementi di maggiore rilievo e di successo della direzione di Palma Bucarelli, e, proprio per questo motivo, necessita di una spiegazione più approfondita, che avrà luogo successivamente, nel corso del terzo paragrafo di questo capitolo.

Negli anni Cinquanta e Sessanta, al fine di colmare le lacune delle collezioni e di aggiornare la Galleria secondo le più recenti tendenze artistiche, iniziò una grande operazione di recupero dell’arte straniera tramite sensazionali acquisizioni internazionali

⁷¹ *Ivi*, p.46.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ E. Colantonio, *Il primo riordinamento delle collezioni Ottocento nel 1948...*, op.cit., p.161.

compiute da Palma Bucarelli, la quale mostrerà il frutto delle sue scelte e del suo lavoro nel successivo ordinamento del 1968, che, insieme alla parallela attività didattica inaugurata a partire dalla metà degli anni Quaranta, rispecchierà pienamente l'immagine del museo moderno da lei auspicata.

2. L'ordinamento principe del 1968

Gli anni Cinquanta in Galleria si aprirono con il dono della celebre collezionista d'arte statunitense Peggy Guggenheim, la quale nel 1948, trasferitasi a Venezia, espose alla Biennale la sua collezione di opere di artisti europei e statunitensi dell'espressionismo astratto e, nell'intento di farli conoscere a un pubblico più ampio, decise di offrire alla Galleria Nazionale il dipinto *Watery Paths* (1947) di Jackson Pollock [Fig.2.9], un classico esempio della produzione di questo artista, massimo esponente dell'action painting, divenuto celebre per la particolarità della tecnica utilizzata, il *dripping*.⁷⁴ Questo episodio fu rappresentativo dell'avvio di un nuovo programma di sviluppo della Galleria e di una nuova politica di acquisizioni internazionali, in seguito alle quali le raccolte si arricchirono notevolmente sia attraverso le donazioni sia mediante gli acquisti veri e propri, conducendo nel tempo a frequenti revisioni delle collezioni e a parziali nuovi allestimenti, fino alla realizzazione di un riordinamento completo, che fu inaugurato nel marzo del 1968.

La Biennale di Venezia, quale esposizione di rilievo internazionale, costituì un valido punto di riferimento per gli acquisti della Galleria, consentendo alla direttrice un regolare incremento delle raccolte, soprattutto mediante l'acquisto di opere d'arte di provenienza estera. Come riporta Rita Camerlingo nel suo saggio sulle acquisizioni internazionali all'interno del catalogo *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia*, con la ventisettesima Biennale d'Arte di Venezia del 1954, la direttrice, facendo parte della commissione ministeriale istituita per la gestione degli acquisti, composta anche dallo storico dell'arte Giuseppe Fiocco, dal pittore Vincenzo Ciardo e dall'artista Pericle Fazzini, assicurò al museo di Valle Giulia *Il compianto degli amanti* (1953) di Joan Mirò [Fig.2.10], colmando una delle molte lacune della Galleria riguardanti l'arte straniera. Per giunta, nonostante si trattasse di una sola opera, essa era di grande qualità e apparteneva a un artista di fama mondiale. Tramite un'altra rilevante acquisizione ottenuta presso la manifestazione veneziana del 1956 faceva per la prima volta il suo ingresso in Galleria il rinomato artista svizzero Alberto Giacometti con una scultura in bronzo, insieme a una

⁷⁴ R. Camerlingo, "Un museo di arte moderna non può non essere inserito in un contesto di cultura internazionale. Le acquisizioni internazionali di Palma Bucarelli (1948-1972)", in *Palma Bucarelli: il museo...*, op.cit., p.36.

litografia dell'artista greco Demetrio Galanis e alla scultura *Little beast* (1956) dell'inglese Lynn Chadwick. Nella successiva Biennale del 1958 Palma Bucarelli riuscì a ottenere altre opere di celebri artisti stranieri. Tra questi degni di nota sono senz'altro: il pittore e scultore spagnolo Antoni Tàpies, sensibile al gusto dell'informale internazionale, il pittore statunitense astrattista Mark Tobey, e Kenzo Okada, il primo artista giapponese-americano a ricevere consensi internazionali e tramite il quale entrò a far parte della collezione dell'istituzione la prima opera giapponese, *Lanterna* (1958), un illustre esempio del suo espressionismo astratto [Fig.2.11]. Da questo momento in avanti la direttrice iniziò a collezionare opere di artisti orientali, acquistando alla Biennale d'Arte di Venezia del 1964 una scultura dell'artista giapponese Tomonori Toyofuku e un dipinto di Hisao Domoto, uno dei più interessanti pittori giapponesi attivo a Parigi in quel periodo. Nello stesso anno Bucarelli decise di estendere i propri orizzonti anche all'arte cinese - che all'epoca non disponeva ancora di un proprio padiglione alla manifestazione veneziana - acquistando presso una mostra di artisti cinesi contemporanei, allestita presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma, un'opera di Hsiao Chin, un rilevante pittore cinese della nuova generazione che era stato in grado di dar forma ad uno stile originale integrando la propria tradizione artistica con l'arte occidentale.⁷⁵ Al di là delle grandi manifestazioni internazionali, ricorda Camerlingo, Palma Bucarelli si rivolse per l'acquisto di opere anche a gallerie private, soprattutto romane e milanesi. Tra queste appare opportuno ricordare la galleria L'Obelisco di Roma, dalla quale ottenne le prime opere impressioniste, due acqueforti dell'artista francese Edgar Degas, e due piatti in ceramica del celebre rappresentante del cubismo Pablo Picasso, e la galleria del Levante di Milano, dalla quale acquisì due dipinti della rappresentante del dadaismo berlinese Hanna Hoch e *Croce gialla* (1922) dell'esponente ungherese del Bauhaus László Moholy-Nagy [Fig.2.12].⁷⁶ Inoltre, durante questi anni di intense campagne di acquisti, continuarono a succedersi numerose donazioni, che incrementarono il patrimonio dell'istituzione con le opere di artisti di grande pregio. Tra i doni principali, nella guida pubblicata nel 1973, Palma Bucarelli ricordava i quadri dei pittori Vincenzo di Toma e Giacinto di Gigante, ceduti da Luigi Ambron, la donazione del collezionista d'arte Carlo

⁷⁵ *Ivi*, p.38.

⁷⁶ *Ivi*, p.36.

Cardazzo, che prevedeva un'ampia scelta di quadri del pittore Giuseppe Capogrossi, il gruppo di opere dell'artista Ettore Colla, offerto dalla vedova dello scultore e la raccolta di diciannove opere dell'esponente dell'arte povera Pino Pascali, elargita dai genitori dell'artista.⁷⁷

Alla metà degli anni Sessanta, l'incremento costante del patrimonio artistico della Galleria Nazionale impose necessariamente un generale riordinamento delle raccolte, che si svolse per gradi, coinvolgendo inizialmente tra il 1964 e il marzo del 1967 la collezione dell'Ottocento e in seguito le raccolte novecentesche e quelle incentrate sull'arte più strettamente contemporanea tra il novembre del 1967 e il marzo del 1968. Inoltre, entrarono a far parte del nuovo ordinamento anche le opere acquisite nel periodo compreso tra l'inaugurazione del nuovo percorso e la pubblicazione dell'itinerario di guida del 1973, e furono collocate in una sala aggiuntiva appositamente ideata per accogliere i capolavori di recente acquisto o donazione.⁷⁸

Come riporta Stefano Marson in *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia*, rispetto al precedente ordinamento del 1951, ormai non più rispondente ai nuovi sviluppi della Galleria, l'allestimento fu orientato verso scelte museografiche moderne, che condussero alla semplificazione dei profili dei varchi d'accesso alle sale, all'utilizzo di sostegni in ferro e legno per le piccole sculture al posto delle pesanti basi in marmo, all'eliminazione dello zoccolo in legno, e alla rimozione delle pesanti tende all'imperiale, sostituite con altre più funzionali a lamelle d'alluminio smaltato, capaci di orientare e regolare la luce naturale. Particolare attenzione venne data proprio all'illuminazione, motivo per il quale fu deciso di ridipingere le pareti con colori più chiari, soprattutto considerando che al piano inferiore la luce proveniente dai lucernari era tutt'altro che intensa e che al piano superiore essa veniva in parte assorbita dai velari, necessari affinché si potesse contare su di una luminosità diffusa. Inoltre, si ritenne essenziale dotare l'istituto di un efficiente impianto di illuminazione per consentire una visita comunque proficua durante le giornate invernali, spesso particolarmente buie, e nelle ore serali. Nell'ordinamento del 1968 fu abbandonata, poi, la divisione delle raccolte tra quelle relative all'itinerario permanente e quelle afferenti alla sezione documentaria, in quanto tale ripartizione, pur ideata per

⁷⁷ P. Bucarelli, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Roma-Valle Giulia)*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1973, p.6.

⁷⁸ *Ivi*, p.7.

garantire al pubblico un percorso lineare, aveva provocato qualche squilibrio, dovuto alla scarsità dello spazio a disposizione, che condusse a collocare nella sezione documentaria anche quelle opere che sarebbero appartenute originariamente all'altro settore.⁷⁹

Per quanto riguarda il criterio adottato nell'ordinamento, nell'introduzione alla guida del 1973, la direttrice affermava:

“L'ordinamento ha seguito un criterio cronologico di sviluppo dell'arte nel tempo, ma, nell'ambito di questo, ha tenuto conto della contemporaneità di una tendenza nei diversi artisti e, quando era il caso, della presenza dei vari momenti di gusto in uno stesso artista [...] Ove era carenza di esempi e per colmare lacune si sono esposte, molto limitatamente, opere in deposito temporaneo in attesa della possibilità dell'acquisto o in cortese concessione da musei e privati, artisti o collezionisti”⁸⁰.

Dunque, Palma Bucarelli si proponeva di tenere conto delle condizioni storiche e dei confronti tra gli artisti nell'ambito di una stessa corrente di gusto. Per questa ragione, in alcuni casi, pur conservando le caratteristiche peculiari di gruppi di artisti e di singoli movimenti sviluppatisi negli stessi territori, per una maggiore chiarezza storica e critica, la direttrice preferì presentare l'evoluzione della produzione artistica sotto l'insegna di un movimento piuttosto che creare compartimenti regionali. In questo modo andò a favorire la giustapposizione di artisti originari di territori differenti, tra loro affini in quanto nel loro operato potevano essere rintracciate le stesse caratteristiche di una determinata tendenza. Questa scelta ebbe come conseguenza l'allestimento delle opere di un medesimo artista in sale diverse, se lo stesso aveva aderito a più correnti. [Fig.2.13- 2.16] Come sottolinea Massimo Licoccia in *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia*, lo spazio di cui disponeva la soprintendente per l'allestimento era lo stesso rispetto a quello utilizzato per il primo ordinamento del 1951, tuttavia si era verificato un cambiamento nella strategia adottata: se, infatti, nel precedente itinerario Bucarelli aveva deciso di ignorare l'ampliamento di Bazzani del 1933, destinandolo alla funzione di documentazione, e aveva separato in due parti il complesso di Valle Giulia, seguendo le fasi costruttive dell'edificio, ossia servendosi del corpo del 1911 per l'itinerario permanente e dell'ampliamento del 1933 per le sale documentarie, nel nuovo

⁷⁹ S.Marson, *Gli ordinamenti delle collezioni dal 1950...*, op.cit., p.46.

⁸⁰ P.Bucarelli, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Roma-Valle Giulia)...*, op.cit., p.10.

ordinamento del 1968 predisponeva sempre una separazione, ma quest'ultima veniva disegnata parallelamente all'asse trasversale del complesso. In questo modo si andavano a costituire due parti nettamente distinte del fabbricato, ciascuna composta da un settore relativo alla fase costruttiva del 1911 e da un settore risalente all'ampliamento del 1933, e organizzate per accogliere a sinistra primo e secondo Ottocento e a destra primo e secondo Novecento. Lasciandosi alle spalle le opere più recenti, ordinate nell'ala destra, la visita si concludeva nei saloni centrali del corpo del 1911, dedicati alle esposizioni temporanee.⁸¹ Consultando la guida del 1973, redatta da Palma Bucarelli, si può evincere come nell'ala sinistra fossero esposte le raccolte ottocentesche, che si aprivano, come nel precedente itinerario, con il neoclassicismo e il romanticismo, per poi illustrare la scuola napoletana di Posillipo, quella toscana dei macchiaioli, gli scapigliati lombardi, tutti gruppi che, pur presentando caratteri peculiari, nell'ottica della direttrice, potevano essere compresi nell'ampia corrente del realismo.⁸² Si proseguiva con il divisionismo, che si era arricchito con opere donate dal mecenate e collezionista Vittore Grubicy, con l'impressionismo, movimento che, secondo Palma Bucarelli, non fu compreso pienamente in Italia per la sua reale essenza, ossia "una trasformazione radicale della struttura dell'immagine e dell'atteggiamento dell'artista davanti alla realtà, dell'operare pittorico". Tuttavia, un'eco di questa corrente si diffuse anche in Italia, declinandosi in un atteggiamento più di tecnica che di visione, più di mano che di occhio, offrendo spunti soprattutto ai paesaggisti, tra i quali la direttrice nominava il pittore Filippo Carcano, il cui dipinto esposto, *Marina*, si caratterizzava, per l'appunto, per una vivezza di colori e rapidità di tocco.⁸³ In questa sezione dell'ordinamento venivano, poi, esposti integralmente il fondo di Filippo Palizzi, i cui quadri realizzati dal 1838 al 1885 furono organizzati in ordine cronologico, e il nucleo monografico di Domenico Morelli, le cui numerose opere richiesero una disposizione in diverse sale.⁸⁴ Inoltre, il nuovo allestimento includeva anche gli acquisti stranieri del 1911, trasferiti durante la direzione di Papini alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Venezia e rientrati nell'istituzione museale romana a partire dal 1956.

Per quanto riguarda le raccolte novecentesche e d'arte coeva, ordinate nell'ala destra

⁸¹ M.Licoccia, *Il percorso museale negli ordinamenti bucarelliani...*, op.cit., p.114.

⁸² P.Bucarelli, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Roma-Valle Giulia)...*, op.cit., p.9.

⁸³ *Ivi*, p.41.

⁸⁴ *Ivi*, p.20.

dell'edificio, era analogo il criterio di distribuzione delle opere e quasi identico il numero delle sale, all'incirca trentacinque. In questa parte dell'allestimento trovavano posto quelle opere acquistate a partire dal 1950 con il proposito di rimediare “alla mancanza, nelle raccolte italiane, di opere rappresentative dei movimenti e delle maggiori personalità dell'arte moderna”.⁸⁵ Quindi, all'inizio del percorso si incontravano le celebri *Ninfee* (1906) dell'impressionista francese Claude Monet; un prezioso foglio dipinto ad acquerello fronte e retro di Paul Cézanne, celebrato dalla direttrice come “il genio che con la sua ricerca straordinariamente lucida ha aperto la strada ai principali movimenti artistici del nostro secolo”; il ritratto di Madame Ginoux *L'arlesiana* (1890) del pittore olandese Vincent Van Gogh, la cui magnifica opera, “divergendo dall'impressionismo e tuttavia presupponendolo, portò all'espressionismo”.⁸⁶ L'itinerario proseguiva poi con i recenti acquisti di opere cubiste e futuriste, come la rara *Natura morta con un clarinetto, un ventaglio e un grappolo d'uva* (1911) del pittore francese Georges Braque [Fig.2.17], relativa alla fase analitica del cubismo, in cui veniva posta in discussione la struttura stessa della visione, o il dipinto *Cavallo + cavaliere + caseggiato* (1913) dell'artista Umberto Boccioni [Fig.2.18], dimostrativo della tesi futurista della simultaneità dinamica e “uno dei più belli da lui dipinti, sia per la perfetta misura della composizione, sia per il timbro del colore, che sale e si diffonde nello spazio”.⁸⁷ Successivamente, dalla pittura metafisica di Giorgio De Chirico e dal Novecento di Carlo Carrà, Mario Sironi, Giorgio Morandi, attraverso il neoespressionismo di Scipione e Mario Mafai, si giungeva infine alle tendenze principali del secondo dopoguerra. Come accadde per le sale dell'Ottocento, quando la quantità delle opere pervenute per donazione si univa al loro valore e all'importanza dell'artista, ad esso veniva dedicata un'intera sala. Questo si verificò nel caso del pittore Giuseppe Capogrossi, la cui ricerca pittorica, contraddistinta da un insieme di segni sempre differenti nella forma e nel colore, andava come affermato dalla direttrice “al di là del campo tradizionalmente proprio della pittura, sconfinando da un lato nella plastica e dall'altro nella grafica”, nel caso di Alberto Burri, identificato come uno dei maggiori protagonisti delle correnti informali che portarono nell'arte i temi fondamentali del pensiero esistenzialista, e con Lucio Fontana, fondatore dello spazialismo e artista poliedrico, il cui stile, caratterizzato da un'eccezionale energia vitale,

⁸⁵ *Ivi*, p.60.

⁸⁶ *Ivi*, pp.61-62.

⁸⁷ *Ivi*, p.66.

insisteva sull'inseparabilità di segno, materia e spazio.⁸⁸ Passando per gli artisti informali stranieri, tra i quali appare opportuno ricordare il tedesco Hans Hartung e il francese Jean Fautrier, attraverso le sculture di Alberto Giacometti e di Arnaldo Pomodoro e i dipinti di Umberto Mastroianni ed Emilio Vedova - i quali si fecero portavoce delle tendenze più impegnate dell'arte italiana diffuse nel periodo che seguiva il conflitto mondiale, caratterizzate da una gestualità drammatica e da un vivace dinamismo - il percorso di visita proseguiva con tre ambienti dedicati all'arte cinetica. Tra le opere esposte si possono ricordare *Camera stroboscopica* (1966) di Davide Boriani, una composizione praticabile di specchi e di luci che mutavano in base al movimento del visitatore, e *Dinamica visuale* (1960) di Tony Costa, una struttura lamellare che provocava effetti di estensione e contrazione con il semplice spostamento dell'osservatore. Infine, il percorso si concludeva con le opere degli artisti delle più giovani generazioni, indicative di alcuni recenti orientamenti dell'arte italiana, come la tendenza Pop, rappresentata da artisti quali Tano Festa e Mario Schifano, o quella dell'arte povera, espressa dalle opere di Mario Ceroli, Luciano Fabro e Pino Pascali, al quale fu dedicata un'intera sala.⁸⁹

Un'importante novità dell'itinerario proposto nel 1973 riguardava la sezione "Giardino", relativa al più ampio tra i giardini della Galleria, che venne sistemato per l'esposizione e per accogliere le sculture realizzate in diversi periodi da vari artisti. Palma Bucarelli stessa riteneva che tutte quelle sculture, pur essendo opere eterogenee, che mai avrebbero potuto essere collocate in un ambiente chiuso, trovavano un elemento spaziale comune nell'estensione aperta e indefinita del giardino. Per questo motivo la direttrice sosteneva che la scultura contemporanea trovava l'ambiente ideale nello spazio libero e nel paesaggio: "il plein-air, che era la condizione della visione impressionista, diventa per la scultura la condizione stessa del suo essere vista".⁹⁰ Durante la direzione di Bucarelli gli spazi esterni della Galleria furono coinvolti in una generale riorganizzazione, che li portò a essere parte integrante dell'ordinamento museale e luogo ideale per la collocazione di alcune tra le più innovative sculture contemporanee. A partire dal 1945 furono avviati i lavori di conversione a zone verdi degli orti, coltivati durante i tempi della guerra, iniziando una valorosa opera di riqualificazione delle aiuole. Come sottolinea Paolo

⁸⁸ *Ivi*, pp.98-100.

⁸⁹ *Ivi*, p.113-114.

⁹⁰ *Ivi*, p. 95.

Martore nel suo saggio presente all'interno del volume *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia*, la direttrice dedicò particolare attenzione alle aiuole fiancheggianti via Aldovrandi, che scendevano verso Valle Giulia lungo il lato orientale dell'edificio, piuttosto che soffermarsi su quelle affacciate su Viale delle Belle Arti. Questo probabilmente perché la posizione più defilata delle prime consentiva alla soprintendente di usufruire dello spazio con maggiore libertà rispetto alle seconde disposte sulla facciata, la quale richiedeva, dunque, una presentazione di differente impatto. L'aspetto complessivo dell'area espositiva esterna era quello di un largo prato all'inglese che declinava dolcemente nel cambio di quota e sul cui piano più basso si collocavano le sculture in maniera casuale e priva di schemi prefissati.⁹¹ Tramite l'esposizione delle sculture nel giardino della Galleria si veniva a creare una piacevole armonia tra ambiente interno e spazio esterno, in diretta comunicazione tramite le grandi porte-finestre delle verande. Nonostante la brillante intuizione di coinvolgere nell'ordinamento anche i giardini, la mancanza di un vero e proprio piano di manutenzione condusse a poco a poco al ritiro nei depositi di gran parte delle opere, spesso costruite con materiali poco resistenti agli agenti atmosferici, come il ferro e l'alluminio, destinati a danneggiarsi a causa di una prolungata esposizione all'aperto o per il contatto con il terreno.⁹² Come riportato da Palma Bucarelli nella guida del 1973, la sezione "Giardino" ospitava sia opere che rientravano in una tendenza genericamente costruttivista, caratterizzata da un condizionamento della forma secondo un ordine geometrico e proporzionale, come la scultura di Giuseppe Uncini *Ambiente* (1964), composta da un tubolare di ferro colorato che andava a creare nello spazio un'illusoria stanza arredata, o la composizione dai tubi snodati e dai colori vivaci *Um pa pa* (1965) di Paolo Icaro, sia opere che rientravano nell'ambito di una tematica più aperta, in cui veniva messa in risalto la qualità della materia, come la scultura di Umberto Milani *Forma concentrica e Colloquio* (1962), contraddistinta da una particolare sensibilità agli effetti di luce delle superfici mosse, o la composizione mobile *Idea* (1962) di Edgardo Mannucci, aperta allo spazio e alla luce tramite la trama leggera della materia traforata.⁹³

⁹¹ P. Martore, *I Giardini della Scultura. Lo spazio espositivo all'aperto nell'ordinamento Bucarelli*, in *Palma Bucarelli: il museo...*, op.cit., p.102.

⁹² *Ivi*, p.104.

⁹³ P. Bucarelli, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Roma-Valle Giulia)...*, op.cit., p.96.

Con l'ordinamento presentato nel 1968, che prevedeva, oltre alle sale interne, i giardini sistemati come un museo *en plein air* di scultura contemporanea, e con lo sviluppo dell'attività didattica, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna si mostrava al pubblico in una veste completamente rinnovata e aggiornata, al pari degli analoghi musei nazionali situati nelle principali città estere.

Tuttavia, la cerimonia di inaugurazione del nuovo allestimento fu interrotta dall'irruzione di un gruppo di artisti guidati dal pittore Piero Dorazio, i quali staccarono i loro dipinti dalle pareti e tentarono, invano, di portarli via. Nel frattempo, a pochi metri dalla Galleria, centinaia di studenti della vicina facoltà di architettura e dell'Accademia di Belle Arti iniziarono a protestare, urlando slogan e insulti, e portando a violenti scontri con le forze dell'ordine. Come riporta Rachele Ferrario in *Regina di quadri*, Bucarelli nel corso degli scontri rimase all'interno della Galleria assistendo con un certo scetticismo a quanto stava accadendo intorno a lei:

“ La protesta giovanile la lascia fredda, più infastidita che indignata. Lei ha quasi sessant'anni e non ha la spregiudicatezza di fare sue le idee del Sessantotto; non le rifiuta, ma non ne condivide le espressioni e dunque non si schiera [...] Nonostante abbia ringiovanito e reso più attuale il suo stile non vuole perdere la misura, ma soprattutto le prerogative di soprintendente [...] Lei non prende posizioni se non in merito alla Galleria e all'arte.⁹⁴

⁹⁴ R.Ferrario, *Regina di quadri. Vita e passioni di Palma Bucarelli...*, op.cit., p.214.

3. Il servizio didattico di Palma Bucarelli

“La mia Soprintendenza, attraverso l’attività della Galleria Nazionale d’Arte Moderna, è stata la pioniera della didattica e ha condotto un’attività diretta all’istruzione del pubblico e un’opera di divulgazione dell’arte anche ad uso delle scuole, quale non mi risulta abbia fatto alcun altro istituto”.⁹⁵

Il 18 maggio del 1966, in una lettera indirizzata al Direttore del Centro Didattico Nazionale per l’Istruzione Artistica Giorgio Colarizi, Palma Bucarelli esaltava in questo modo la propria attività didattica svolta presso la Galleria Nazionale d’Arte Moderna, sottolineando fermamente come essa si distinguesse da quella attuata da altri musei, come la Galleria Borghese guidata da Paola della Pergola o la Galleria di Brera sotto la direzione di Fernanda Wittgens, le quali si erano limitate a organizzare visite guidate e a illustrare il patrimonio del museo. Al contrario, l’istituto a Valle Giulia, oltre alle visite guidate e ai rapporti istituiti con le scuole, curò annualmente una serie di mostre didattiche, cicli organici di conferenze con proiezioni, approfondimenti riguardanti l’“Opera del giorno”, mostre temporanee accompagnate dalla pubblicazione dei rispettivi cataloghi. Tutte queste iniziative perseguivano la ferma volontà della direttrice di diffondere la conoscenza dell’arte moderna e contemporanea. Dunque, come affermato da Laura Fanti nel saggio *La didattica alla GNAM negli anni di Palma Bucarelli* pubblicato all’interno della rivista “Nuova Museologia” nel novembre del 2006, fu soprattutto in relazione all’ambito statale che l’attività della Bucarelli si rivelò pionieristica.

La Soprintendente diede avvio a un’intensa campagna destinata a incrementare le attività di promozione e comunicazione della Galleria, istituendo un ufficio stampa, utilizzando i canali della radio e della televisione, distribuendo locandine e programmi nelle scuole, nelle università e nelle aziende, e rendendo visibile la programmazione del museo a tutti coloro che passavano per Valle Giulia attraverso la collocazione sulla scalinata esterna dell’edificio di un tabellone che segnalava gli eventi in corso.⁹⁶

Le conferenze, i concerti, i dibattiti e le proiezioni contribuirono notevolmente a

⁹⁵ Archivio storico della Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea, FS. 2292/3: Lettera del 18 maggio 1966 inviata da Palma Bucarelli e indirizzata a Giorgio Colarizi.

⁹⁶ L. Fanti, *La didattica alla GNAM negli anni di Palma Bucarelli*, in “Nuova Museologia”, novembre 2006, n.15, p.16.

consolidare una sensibilità nei confronti delle tematiche relative all'arte moderna, avvicinando alle attività della Galleria il pubblico, composto sia da specialisti sia da comuni visitatori appassionati agli argomenti trattati. Inoltre, come riporta Palma Bucarelli stessa in una relazione dell'attività didattica inviata a Giorgio Colarizi nel 1967, attraverso l'iniziativa "Opera del giorno", che riguardava la presentazione di un capolavoro del museo o di un'opera di particolare interesse storico e artistico, accompagnata da tabelle informative con notizie biografiche, critiche e fotografie di altri lavori dell'artista, il pubblico veniva messo nelle condizioni per instaurare un rapporto non solo con l'opera stessa ma anche con la metodologia della moderna storiografia artistica.⁹⁷

Appare evidente come il lavoro di Bucarelli desse grande rilevanza al pubblico, identificato come il principale destinatario dell'attività didattica promossa dalla Galleria Nazionale a partire dal 1946, quando fu inaugurata la prima mostra didattica.

Il desiderio di potersi aggiornare dal punto di vista culturale e artistico, e di poter accedere a un livello di istruzione più elevato era in quel momento piuttosto sentito dalla popolazione italiana, reduce dalle tragedie della Seconda Guerra Mondiale e fiduciosa in un futuro migliore, differente dal doloroso passato. Di conseguenza, il museo cominciò ad essere frequentato da un pubblico sempre più ampio ed eterogeneo. Per questo i visitatori sovente non erano in possesso di una solida preparazione, motivo per il quale si ritenne necessario mettere in pratica un processo di adeguamento del museo volto ad accogliere anche questa platea. Sostanzialmente si trattava di educare il pubblico all'arte moderna e contemporanea, europea e statunitense, adottando un'apertura nei confronti della produzione artistica internazionale, preclusa agli italiani durante gli anni della guerra, durante i quali la dittatura fascista aveva portato a privilegiare esclusivamente l'arte nazionale.

Fin dall'inizio del suo incarico, la direttrice si impegnò fervidamente per attrarre il maggior numero di visitatori al museo, in modo da fornire loro gli elementi necessari alla conoscenza e alla comprensione dell'arte moderna e contemporanea. Come viene ricordato da Matilde Amato in *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia*, proprio

⁹⁷ Archivio storico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, FS. 613/3: Lettera del 7 febbraio 1967 inviata da Palma Bucarelli e indirizzata a Giorgio Colarizi.

questo era il compito delle manifestazioni didattiche inaugurate dalla Bucarelli, ossia aiutare il pubblico a cogliere il valore dell'arte, attraverso un percorso chiaro e volto alla crescita intellettuale. Accanto a quelli che la direttrice stessa definiva "apparati propriamente didattici", quali riproduzioni a colori con fotografie, conferenze accompagnate dall'ausilio di diapositive, materiale iconografico e bibliografico, si aggiungevano altre attività destinate anch'esse a favorire una maggiore comprensione e partecipazione da parte del pubblico, come le mostre incentrate su opere di peculiare rilievo artistico, i documentari d'arte e le conferenze che avvenivano al di fuori del ciclo di programma in determinate occasioni. Queste ultime manifestazioni, nell'ottica di Bucarelli, si configuravano come quelle più rappresentative e più generalmente informative nell'opera di cultura che la Soprintendenza si era assunta il compito di svolgere. Soprattutto i documentari d'arte riscossero un rilevante successo presso il pubblico, in quanto costituivano un'interessante novità culturale e, al tempo stesso, offrivano la possibilità di assistere alle proiezioni di registi sia italiani sia stranieri, tra i quali si possono menzionare Gian Luigi Rondi, autore di un documentario dedicato al celebre pittore olandese Vincent Van Gogh, ed Ernst Scheidegger, il cui film aveva come protagonista il rinomato artista svizzero Alberto Giacometti.⁹⁸ [Fig.2.19 - 2.21]

Come si può evincere dal saggio di Palma Bucarelli pubblicato nel 1952 all'interno del "Bollettino d'arte", la direttrice stessa riteneva che, soprattutto nell'ambito dell'arte moderna e contemporanea, il pubblico avesse bisogno di chiarimenti e di essere guidato verso una comprensione efficace ed esauriente di quanto si apprestava ad osservare durante le rassegne artistiche. Da tale convinzione derivò la necessità di affiancare alla funzione tradizionale del museo, relativa alla raccolta delle opere, un'attività parallela, destinata a illustrare quei lavori e a chiarirne il significato storico e artistico.

Appare evidente come il concetto di didattica inteso dalla direttrice si differenziasse da quello attuale, inerente i diversificati progetti educativi organizzati nell'ambito dei musei ed istituzioni culturali dedicati a diversi target e fasce di età, concretizzati in percorsi guidati e attività laboratoriali, per configurarsi nell'ottica di una serie di iniziative intraprese in nome della conoscenza e della cultura.⁹⁹

⁹⁸ M. Amatore, *Il pubblico di Palma Bucarelli: oltre la didattica*, in *Palma Bucarelli: il museo...*, op.cit., pp. 74-75.

⁹⁹ P. Bucarelli, *Le manifestazioni didattiche nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, in "Bollettino d'arte", Roma, aprile-giugno 1952, p. 186.

Tra i primi progetti promossi da Bucarelli appare opportuno menzionare la programmazione di conferenze, le quali, prendendo ispirazione dalle opere conservate presso la Galleria, si focalizzavano di volta in volta su tematiche specifiche e si svolgevano la domenica mattina alle undici, in modo da consentire un maggiore afflusso di pubblico, solitamente libero dagli impegni lavorativi e scolastici durante il fine settimana. Le conferenze, spesso tenute dal personale della Galleria, erano accompagnate dalla proiezione di diapositive. Tali supporti visivi si rivelarono molto efficaci in quanto si configurarono come strumenti in grado di fornire un valido sostegno sia ai relatori sia al pubblico: se, infatti, da un lato aiutavano il relatore nello svolgimento del suo intervento, offrendogli la possibilità di effettuare confronti tra opere diverse e di riferirsi a particolari dipinti e sculture, il più delle volte sconosciuti al pubblico, dall'altro lato supportavano il visitatore nella comprensione dei concetti espressi oralmente, favorendone una maggiore partecipazione e un più alto grado di coinvolgimento.¹⁰⁰

Al di là della rilevanza dovuta al loro valore critico e artistico intrinseco, le conferenze suscitarono un ragguardevole interesse in quanto condussero a veri e propri dibattiti, che in molti casi si prolungarono per parecchi mesi. A tal proposito, come riporta Rita Camerlingo nel suo saggio pubblicato all'interno del volume *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia*, risulta essere esplicitiva la stagione di conferenze del 1957-1958, incentrata sul tema dell'astrattismo e inaugurata dall'intervento del celebre storico dell'arte Lionello Venturi, che scatenò una vivace reazione polemica. Nella sua *Introduzione all'arte astratta*, Venturi difendeva l'astrattismo dalle usuali critiche che gli venivano rivolte, relative all'incomprensibilità delle opere. [Fig.2.22] Lo storico dell'arte sosteneva come l'arte astratta fosse indubbiamente più moderna e più democratica rispetto all'elitaria produzione ottocentesca, in quanto, mentre quest'ultima era destinata a un'élite proveniente da un'educazione classica, l'astrattismo si prestava a offrire a tutti, qualunque fosse la loro condizione sociale e il loro livello di istruzione, il piacere delle forme e dei colori. Andando così a stimolare l'interesse delle masse, sempre più attratte dalle nuove arti, dalla televisione e dal cinematografo.¹⁰¹ All'indomani dell'intervento di Venturi si susseguirono numerose polemiche che si protrassero a lungo su quotidiani e

¹⁰⁰ F. Quaresima, *Schede e valutazione grafica del materiale di comunicazione*, in *Palma Bucarelli: il museo...*, op.cit., p.263.

¹⁰¹ R.Camerlingo, *“Non ho mai lavorato per gli artisti o per i critici, ma solo per il pubblico”*. *Storia della didattica in Galleria (1945-1975)*, in *Palma Bucarelli: il museo...*, op.cit., p.67.

riviste, tra cui “La Giustizia” e “Il Punto”. Presero parte al dibattito rilevanti personalità della critica d’arte e della politica dell’epoca come Giulio Carlo Argan, il quale si pronunciò in difesa dell’arte astratta, o il critico d’arte Marcello Venturoli, il quale, invece, si mostrò contrario all’eccessivo spazio dedicato a tale corrente artistica. Tra gli interventi critici più significativi appare opportuno ricordare l’articolo *La dittatura dell’arte astratta* pubblicato sul quotidiano “La Rinascita” nel dicembre del 1957 e redatto dall’artista siciliano Renato Guttuso, protagonista della pittura neorealista italiana. Quest’ultimo, in merito alla tesi portata avanti da quelli che lui stesso definì “dittatori dell’astrattismo”- secondo i quali tale movimento artistico non era adeguatamente compreso da coloro che, allo stesso modo in passato, insultarono illustri artisti, come Gustave Courbet o Paul Cézanne - , affermava con convinzione:

“Si tratta di una falsa logica: non è vero che gli astrattisti non sono capiti, allo stesso modo che gli impressionisti non lo furono dai loro contemporanei. Oggi gli astrattisti sono perfettamente capiti; i giovinetti (astratti) di vent’anni hanno i loro mercanti, pretendono di essere invitati a Venezia, vantano nei loro curriculum collezionisti dal nome esotico.”¹⁰²

Dopo questa breve introduzione, Guttuso passava a criticare l’iniziativa di Palma Bucarelli, la quale, congiuntamente al ciclo di conferenze pianificate per il biennio 1957-1958, avvalendosi della collaborazione di Lionello Venturi, si impegnò nell’organizzazione di una mostra dedicata all’esposizione di opere d’arte astratta provenienti dal museo Guggenheim di New York. L’artista siciliano rimproverava alla direttrice la mancanza di un’azione culturale obiettiva, in quanto quest’ultima si focalizzava esclusivamente sull’arte astratta, invece di far conoscere al pubblico romano tutte le principali correnti dell’arte contemporanea. Dunque, per Guttuso l’errore della soprintendente non riguardava l’aver organizzato una serie di conferenze sulle tendenze dell’arte coeva - un’iniziativa indubbiamente degna di lode - ma la convinzione che esse fossero da rintracciare esclusivamente entro l’ambito dell’arte astratta.¹⁰³

Come accennato precedentemente, al fine di rendere più accattivanti le iniziative didattiche sviluppate nel contesto degli eventi museali , Bucarelli fece uso di materiali

¹⁰² R. Guttuso, *La dittatura dell’arte astratta*, in “Rinascita” - anno XIV, dicembre 2017, n.12, pp.631.

¹⁰³ *Ivi*, p.632.

audiovisivi, proponendo la visione di documentari e film, solitamente anticipati da un breve intervento introduttivo sull'argomento. Nonostante tali manifestazioni esercitassero un considerevole fascino presso il pubblico, attratto dalla possibilità di accrescere la propria conoscenza mediante un'attività di intrattenimento, piacevole e capace di alleggerire la materia, essendo difficili da reperire, i film e i documentari non potevano essere inseriti all'interno della programmazione annuale delle attività didattiche, ma erano annunciati di volta in volta tramite comunicati stampa e, solitamente, si alternavano alle conferenze della domenica.

Gli eventi didattici promossi dalla Soprintendenza presso la Galleria erano accompagnati da un'efficiente attività di comunicazione, finalizzata a favorire la massima partecipazione dei visitatori e attenta a prendere in considerazione le diverse fasce del vasto pubblico, come appare in maniera chiara dai comunicati riguardanti le visite guidate, in cui si proponevano orari differenziati per gli studenti universitari, per coloro che frequentavano ancora la scuola, e per i visitatori stranieri, ai quali si offriva la possibilità di usufruire del servizio di guida museale in lingua inglese o francese. Come viene affermato da Francesco Quaresima nell'intervento incluso in *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia*, a partire dalla stagione didattica del 1954-1955, per informare il pubblico sulle attività della Galleria si utilizzò lo strumento del *dépliant*, caratterizzato da una veste grafica essenziale ma puntuale nel fornire le date e gli orari degli appuntamenti previsti presso l'istituzione nel corso di tutto l'anno. Innanzitutto, veniva indicata al lettore la data dell'inaugurazione della stagione e dunque l'intero programma stagionale, suddividendo poi le attività in macroaree così segnalate: "Conferenze con proiezioni in bianco e nero", "Mostre", "Domeniche d'arte", "Mostre didattiche", "Opera del giorno" e "Visite guidate". All'interno del *dépliant*, poi, venivano forniti, soprattutto in merito alle esposizioni artistiche, ulteriori dettagli relativi ai movimenti artistici protagonisti degli eventi.

Per quanto riguarda i comunicati stampa prodotti dalla Soprintendenza per la presentazione delle stagioni didattiche, anch'essi seguivano un determinato schema, che prevedeva un sunto del lavoro precedentemente svolto, seguito dalla descrizione delle attività, sottolineando eventuali migliorie effettuate, e dall'enunciazione degli obiettivi e delle finalità prefissate. I comunicati stampa costituiscono, dunque, dei preziosi documenti per comprendere l'evoluzione delle attività didattiche del museo in una

direzione sempre più attuale e complessa. Nel comunicato afferente alla stagione del 1964-1965, ad esempio, si annunciava la costituzione di un gabinetto fotografico per la produzione di diapositive a colori da poter impiegare come ausilio per le conferenze e per fotografare in maniera professionale le opere d'arte.

Prendendo in considerazione l'arco di tempo che va dal 1946 al 1975, contrassegnato, come si è osservato, da un notevole impegno della direttrice Palma Bucarelli nella promozione e nello sviluppo delle attività didattiche della Galleria, si può notare come mediamente venissero organizzate quattro mostre all'anno, le visite guidate fossero programmate con cadenza settimanale, e le conferenze si tenessero ogni quindici giorni, e nelle domeniche in cui esse non erano previste si alternavano i documentari.¹⁰⁴

L'entusiasmo generato dalla prima mostra didattica del 1946 condusse a un notevole incremento delle attività del museo e all'organizzazione continua di iniziative e manifestazioni didattiche, le quali si succedettero con un ritmo serrato fino al 1962, quando la Galleria, scontrandosi con le persistenti problematiche relative all'insufficienza di mezzi e di personale, fu costretta a sospendere tutte le manifestazioni e le mostre temporanee. Durante gli anni in cui fu interrotta l'attività didattica, che riprese solamente sette anni dopo, nel 1969, Palma Bucarelli si dedicò principalmente al riordinamento dell'intero patrimonio museale, in vista dell'apertura delle nuove sale. Pertanto, come afferma Camerlingo, la pausa, sancita all'inizio degli anni Sessanta, non fu dettata esclusivamente dalle difficoltà economiche ma anche, in parte, dal desiderio della soprintendente di riappropriarsi degli spazi fino allora dedicati alla didattica, al fine di destinarli all'allestimento delle collezioni, una volta colmate le lacune che caratterizzavano le raccolte attraverso gli acquisti effettuati nel corso del ventesimo secolo.¹⁰⁵

Nel 1968 fu inaugurato il nuovo ordinamento e l'anno successivo riprese il programma completo delle attività didattiche della Galleria, le quali si dovettero fronteggiare con un contesto culturale differente rispetto a quello che avevano lasciato, in cui il mercato diveniva sempre più determinante nell'orientamento della produzione artistica e dove si facevano strada nuove tendenze e tecniche, come l'happening, il collage, l'assemblage, la fotografia. Le manifestazioni didattiche, ricollocate al pian terreno, essendo il salone

¹⁰⁴ F. Quaresima, *Schede e valutazione grafica...*, op.cit., p.262.

¹⁰⁵ R.Camerlingo, *Non ho mai lavorato per gli artisti o per i critici...*, op.cit., p.68.

centrale destinato alle grandi mostre, si adattarono perfettamente al nuovo contesto, aprendosi ai maggiori movimenti e alle correnti sperimentali, come la Pop Art e l'informale, alle proiezioni speciali di film, soprattutto statunitensi, alla musica e al teatro, e continuarono a ospitare le conferenze e le tradizionali attività relative ai documentari, all' "Opera del giorno", alle visite guidate e alle mostre didattiche.¹⁰⁶

Tramite le iniziative didattiche, Palma Bucarelli si era prefissata di stabilire un contatto dinamico e diretto tra la Galleria e il pubblico di ogni estrazione sociale, riservando una particolare attenzione ai giovani. In quest'ottica, afferma la direttrice stessa nel corso del convegno tenutosi a Roma nel 1971, *Il museo come esperienza sociale*, era profondamente necessario dotare l'istituto di una biblioteca e di archivi aperti alla consultazione non solo degli specialisti ma di chiunque ne avesse il bisogno, in quanto li giudicava saggiamente strumenti imprescindibili per la formazione culturale della collettività.¹⁰⁷ Se un tale progetto era già presente nelle intenzioni di Roberto Papini, il quale contribuì pertanto a costruirne solide fondamenta, la raccolta libraria ottenne carattere di ufficialità solamente nel 1945 con Palma Bucarelli attraverso l'istituzione di un Registro d'Ingresso dei volumi in biblioteca. Il nucleo originario di circa tremila volumi, esistente dall'insediamento della Galleria nell'edificio di Valle Giulia nel 1915, si era allargato considerevolmente nel corso degli anni tramite una rete di scambi costituita con gli Istituti italiani di cultura, e soprattutto grazie all'attività della soprintendente, la quale stabilì numerosi contatti con gallerie e musei, sollecitandoli a inviare in omaggio i propri cataloghi.¹⁰⁸

Come si può evincere dalla lettura di una relazione incentrata sulla struttura della Soprintendenza all'arte contemporanea e della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, riportata nel saggio di Giulia Talamo in *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia* e redatta da Palma Bucarelli nel 1965 su richiesta dalla Commissione parlamentare d'indagine sulle strutture preposte al patrimonio artistico, presieduta dall'onorevole Francesco Franceschini, durante la costituzione della biblioteca specializzata, la direttrice incontrò non poche difficoltà, dovendo far fronte continuamente con la mancanza di

¹⁰⁶ *Ivi*, p.69.

¹⁰⁷ P.Bucarelli, *Funzione didattica del Museo d'Arte Moderna*, in *Il museo come esperienza sociale, Atti del convegno* (Roma-Castel Sant'Angelo, 4-6 dicembre 1971), De Luca Editori d'Arte, Roma 1972, p.71.

¹⁰⁸ G.Talamo, *Uno strumento per fare cultura: la Biblioteca d'Istituto negli intenti di Palma Bucarelli*, in *Palma Bucarelli: il museo...*, op.cit., p.92.

mezzi, di locali e di personale. Era assente, infatti, un bibliotecario, vero e proprio specializzato in biblioteconomia così come un funzionario che potesse seguire le nuove pubblicazioni di libri e periodici, condurre ricerche sulle collezioni, tenere la corrispondenza con musei e istituzioni culturali straniere al fine di ricevere e scambiare cataloghi. Di conseguenza, la classificazione e la catalogazione dei volumi venivano effettuate da impiegati comuni, rendendo difficoltosa la ricerca da parte degli studiosi, in quanto sovente la schedatura era arretrata e non sempre aggiornata. Inoltre, data la crescita costante dei volumi, Bucarelli riteneva indispensabile realizzare un ampliamento della biblioteca e degli archivi, che al termine del suo mandato arrivarono a contenere approssimativamente quarantamila volumi.¹⁰⁹ Tuttavia, per l'arrivo di personale qualificato, per l'ottenimento di nuovi locali e per la dotazione di nuovi strumenti tecnici si dovette attendere la fine degli anni Ottanta, quando gli ambienti della biblioteca furono completamente rinnovati sulla base di un progetto ideato dall'architetto Costantino Dardi e adeguati alle esigenze dei fruitori e della corretta conservazione dei volumi. Inoltre, per gestire al meglio le collezioni librarie, altamente specializzate, fu impiegato un sistema di classificazione dei volumi appositamente predisposto per l'istituzione.¹¹⁰ Anche se Palma Bucarelli non riuscì a costituire la biblioteca così come l'aveva immaginata, appare doveroso sottolineare e riconoscere l'enorme contributo che diede alla sua formazione, raggiungendo eccellenti risultati nella fidelizzazione dell'utenza e nell'incremento del patrimonio bibliografico.

Il lavoro di Palma Bucarelli assume particolare rilevanza soprattutto se si considera che la Galleria, da museo pressoché sconosciuto, divenne un importante punto di riferimento per l'arte moderna e contemporanea, non solo a livello nazionale ma anche all'estero. Allo stesso tempo divenne un centro culturale di rilievo, caratterizzato da un'attività didattica vivace, che poteva vantare del supporto di intellettuali di calibro e disponeva di una concezione d'avanguardia della disciplina storico-artistica. Il servizio didattico promosso dalla direttrice appare ancora più rimarchevole se si considera il fatto che, nei primi anni Quaranta, si trattava di un'attività prettamente sperimentale, priva di un

¹⁰⁹ *Ivi*, p.93.

¹¹⁰ *Galleria Nazionale d'Arte Moderna dalla A alla Z*, a cura di Maria Vittoria Marini Clarelli, Martina De Luca, Giovanna Coltelli, Electa, Milano 2011, p.38

disciplinamento preciso. Difatti, una regolamentazione dell'attività didattica fu sancita solamente nel 1970 con la circolare del Ministro della pubblica istruzione Mario Ferrari Aggradi, in base alla quale si decretava la possibilità di istituire presso i principali musei italiani una sezione didattica, allo scopo di promuoverne e coordinarne le iniziative didattiche. Dunque, ben venticinque anni prima, Palma Bucarelli aveva dato vita al suo programma di manifestazioni didattiche, avendo come obiettivo quello di offrire uno strumento utile e, al tempo stesso, dilettevole per il pubblico; la soprintendente stessa affermava nel "Bollettino d'arte" del 1952:

“Queste manifestazioni sono dedicate al grande pubblico che vuole accostarsi all'arte moderna più da vicino e meno freddamente che con la visita di un museo, e agli studenti delle scuole medie [...] che potrebbero trovare un modo di contatto con la vita attuale nel seguire le lezioni pratiche, e, crediamo dilettevoli e non faticose, che loro offre la Galleria Nazionale d'Arte Moderna”.¹¹¹

¹¹¹ P.Bucarelli, *Le manifestazioni didattiche...*, op.cit., p.189.

3.1 La prima mostra didattica

La convinzione che un museo d'arte moderna, caratterizzato da una collezione dinamica e in continuo aggiornamento, dovesse svolgere, al di là della tradizionale funzione conservativa, un'attività didattica volta a chiarire la collocazione storica e critica delle opere ivi contenute, a differenza di un museo d'arte antica, contraddistinto da opere storicizzate e pertanto statiche, incoraggiò Palma Bucarelli a organizzare nel 1946 la prima mostra didattica, intitolata *La pittura francese d'oggi* e costituita da stampe e grafiche a colori di capolavori dell'arte moderna. L'allestimento, descritto dalla soprintendente stessa nel "Bollettino d'Arte" del 1952, fu realizzato nel salone centrale della Galleria e prevedeva quarantadue grandi stampe incorniciate e disposte separatamente, e cinquantadue stampe più piccole, ordinate in gruppi di due o quattro all'interno di vetrine o anch'esse incorniciate. Le opere degli artisti, che spaziavano dall'impressionismo al surrealismo, dal cubismo al post-impressionismo - e tra i quali appare opportuno menzionare artisti di grande valore come Pierre-Auguste Renoir, Vincent Van Gogh, Pablo Picasso, Joan Mirò - erano accompagnate da brevi biografie degli autori e da commenti specifici per ogni lavoro.¹¹² I pannelli didascalici, che con il passare degli anni si arricchirono di informazioni sempre più particolareggiate, riportando, ad esempio, citazioni critiche, copiosi commenti scritti intorno alla vita e all'opera dell'artista, fotografie e altri documenti volti a chiarire la figura dell'artista o il carattere del movimento, rispecchiarono indubbiamente l'intento educativo della direttrice. Andando a costituire uno strumento capace di arricchire la conoscenza dei visitatori, i quali, attraverso tali manifestazioni didattiche, ebbero la possibilità di interfacciarsi con la recente cultura artistica, rimanendo aggiornati sulle tendenze presenti in Europa e negli Stati Uniti.

Il materiale esposto in mostra era costituito da stampe acquistate da Bucarelli per la biblioteca dell'istituto, destinate alla consultazione degli studiosi, e da grafiche generosamente prestate da Lionello Venturi, il quale mise a disposizione anche alcuni originali di grande rilevanza, come un Marc Chagall, due Georges Rouault e uno schizzo di Paul Cézanne. Proprio l'utilizzo delle stampe e delle grafiche, allestite come se si

¹¹² P. Bucarelli, *Le manifestazioni didattiche nella Galleria Nazionale...*, op.cit., p.186.

trattasse di quadri autentici, suscitò non poche polemiche da parte di coloro che Palma Bucarelli stessa definì: “retrivi affezionati ai luoghi comuni, poco agili a intuire le nuove esigenze e paurosi di nuovi problemi.”¹¹³ Difatti, come afferma Laura Fanti nel suo saggio nella rivista “Nuova Museologia”, l’obiettivo perseguito dalla mostra didattica non consisteva nell’educazione all’immagine, bensì nella divulgazione di nozioni storico-artistiche nei confronti di chi era privo di conoscenze in merito alla storia dell’arte. Allo stesso tempo vi era l’interesse a mettere a disposizione di chi possedeva già delle basi culturali uno strumento più stimolante di quanto potessero essere i manuali didattici tradizionali.¹¹⁴ Nonostante alcune critiche, la prima mostra didattica della Galleria Nazionale riscosse un notevole successo, incontrando sia il favore del pubblico, vero e proprio destinatario della manifestazione ed entusiasta di essere guidato nell’apprendimento e nell’approfondimento dell’arte moderna, che quello della Direzione generale delle belle arti, allora presieduta dall’archeologo e storico dell’arte Ranuccio Bianchi Bandinelli, il quale suggerì di rendere la mostra itinerante. In questo modo la *Mostra didattica itinerante di riproduzioni di pittura moderna* viaggiò per cinque anni, dal 1946 al 1951, in tutta Italia, passando per numerose città del paese, da Torino a Cagliari, da Mantova a Palermo, ed essendo affidata di volta in volta alla cura delle soprintendenze locali. Attraverso la mostra itinerante l’arte moderna europea veniva portata alla conoscenza di un pubblico sempre più vasto, soprattutto in quei luoghi dove le notizie relative ai movimenti artistici più recenti giungevano con grande fatica.¹¹⁵ Come afferma Mario Salmi nel suo saggio *Tutela del paesaggio e dell’arte* pubblicato nella rivista “Ulisse”, grazie alla mostra di riproduzioni a colori organizzata dalla Galleria d’Arte Moderna di Roma, molte persone che non avevano mai avuto la possibilità di vedere né un Monet né un Cézanne né un Picasso iniziarono a rendersi conto che, al di là dei confini nazionali, in materia di pittura, erano state prodotte importanti novità.¹¹⁶ Dato l’esito più che favorevole della mostra didattica, Bucarelli, impegnata nel nuovo ordinamento delle collezioni della Galleria fin dal 1944, decise di dedicare alle manifestazioni didattiche un’intera ala del museo, costituita da cinque sale, quattro delle quali furono destinate alle mostre e una, costituita da un grande salone, fu attrezzata ad

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ L. Fanti, *La didattica alla GNAM...*, op.cit., p.17.

¹¹⁵ R.Camerlingo, *“Non ho mai lavorato per gli artisti o per i critici...”*, op.cit. p.65.

¹¹⁶ M. Salmi, *Tutela del Paesaggio e dell’Arte*, in “Ulisse”, XI, V, XXVII, autunno-inverno 1957, p.1347.

ospitare le conferenze culturali tramite la predisposizione di uno schermo, di un proiettore, di un amplificatore di voce, di sedili e di un velario per oscurare la luce proveniente dal lucernario. L'iniziativa incontrò fin da subito il favore della Direzione Generale delle Belle Arti, tant'è che quest'ultima si fece promotrice di varie mostre didattiche, tra le quali la prima nel 1950, intitolata *Mostra dei bronzi nuragici e della civiltà paleosarda*, e curata dal Professor Massimo Pallottino, ordinario di archeologia all'Università di Roma, e dal Dottor Gennaro Pesce, Soprintendente alle Antichità della Sardegna. I protagonisti della mostra erano quindi dei reperti archeologici, i bronzetti nuragici della Sardegna. Il tema poteva risultare insolito per un museo d'arte moderna, tuttavia si inseriva nelle intenzioni didattiche dell'istituzione museale, avendo come obiettivo quello di presentare la civiltà paleosarda non attraverso una sterile serie di manufatti difficilmente comprensibili, bensì tentando di inquadrare il materiale in una presentazione organica e chiara degli elementi principali della preistoria sarda, esponendo il collegamento presente tra la produzione artistica compiuta sull'isola in quel periodo e il mondo mediterraneo considerato nella sua interezza.¹¹⁷

¹¹⁷ P.Bucarelli, *Le manifestazioni didattiche nella Galleria Nazionale...*, op.cit., p.187.

3.2 Bucarelli, Venturi e Argan: il museo come luogo di ricerca e sperimentazione

A partire dalla metà degli anni Quaranta la Galleria Nazionale d'Arte Moderna divenne un luogo di vivace sperimentazione artistica, di scambio interculturale, di apertura nei confronti del mondo dell'arte internazionale e delle realtà estere più all'avanguardia, in primo luogo quella newyorkese. Per valorizzare e dare una solida credibilità alle attività espositive e didattiche del museo, Palma Bucarelli necessitava innanzitutto di un valido supporto critico e lo trovò principalmente in due illustri personalità della critica e della storia dell'arte, Lionello Venturi e Giulio Carlo Argan. Questi ultimi rappresentarono per la direttrice dei punti di riferimento fondamentali, non solo nella vita professionale ma anche in quella personale. Si instaurò, infatti, una forte complicità intellettuale, nata dalla condivisione degli stessi ideali di rinnovamento museale e da un profondo sentimento di stima e affetto reciproci.¹¹⁸ Palma Bucarelli conobbe entrambi alla facoltà di lettere e filosofia dell'Università La Sapienza di Roma, dove ebbe la possibilità di seguire le ultime lezioni di pittura secentesca del padre di Lionello, Adolfo Venturi. Quest'ultimo aveva fondato la prima cattedra di storia dell'arte nel 1896, rimanendo in carica fino al 1931, anno in cui gli subentrò per poco tempo il figlio, il quale, rifiutandosi di prestare giuramento di fedeltà al fascismo, perse la cattedra nello stesso anno. Lionello Venturi era stato già professore all'Università di Torino, in cui insegnò per poco più di dieci anni, dal 1919 al 1931, distinguendosi per essere stato il primo a discutere di arte contemporanea in Europa in un'aula universitaria, e per il fatto di avere un ruolo primario nella formazione di Giulio Carlo Argan, il quale si laureerà proprio con lui presentando una tesi di architettura. Argan proseguì gli studi a Roma, seguendo gli insegnamenti di Pietro Toesca, storico dell'arte medievalista, il quale poteva contare tra i suoi studenti anche la giovane Palma Bucarelli. Fu così che Argan e Bucarelli si incontrarono, dando vita ad un sodalizio destinato a lasciare un segno decisivo nella storia dell'arte e nella critica italiana.¹¹⁹ [Fig. 2.23]

¹¹⁸ E. Carlenzi, *Palma Bucarelli e gli apporti critici di Lionello Venturi e Giulio Carlo Argan alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*, in "Bollettino telematico dell'arte", 19 aprile 2015, n. 768 <http://www.bta.it/txt/a0/07/bta00768.html> (consultato il 19/05/21).

¹¹⁹ R. Ferrario, *Regina di quadri. Vita e passioni...*, op.cit., pp. 16-18.

Alla base della battaglia culturale portata avanti, prima da Palma Bucarelli e Lionello Venturi e, in seguito alla morte di quest'ultimo, dalla direttrice e Giulio Carlo Argan, vi era la convinzione che il museo d'arte moderna dovesse aprirsi in maniera interattiva al pubblico, seguendo l'esempio dei musei statunitensi.

Costretto all'esilio, dopo aver ripudiato il giuramento di fedeltà al fascismo, Lionello Venturi si recò prima a Parigi e poi a New York, dove entrò in contatto con i nuovi metodi didattici utilizzati dai musei nel campo dell'educazione, osservando in particolare l'attività del Museum of Modern Art di New York, diretto allora dallo storico dell'arte contemporanea Alfred Barr. Una volta tornato in Italia nel 1945 e ripreso l'insegnamento alla Sapienza, forte della lezione appresa negli Stati Uniti, Venturi rappresentò un valido punto di riferimento per Palma Bucarelli. Orientò, infatti, le iniziative didattiche della Galleria Nazionale secondo una tendenza modernista e contribuì a dar vita al nuovo impianto del museo, trasformandolo in un organismo vivo e moderno e aggiornandolo in base alla più recente politica museale. Come riporta Augusta Monferini nella rivista "Storia dell'arte" del 2011, Venturi era convinto che per far vivere il museo fosse necessario avviare una decisa azione didattica, iniziando a specializzare a questo scopo i singoli spazi per ogni singola funzione. Fu così che Palma Bucarelli, seguendo i suggerimenti del fidato professore, destinò apposite sale all'esposizione delle mostre didattiche e predispose un'ampia sala alla proiezione di film e documentari, dove si organizzarono anche le celebri conferenze. Il museo arrivava a svolgere così una funzione complementare a quella dell'istruzione scolastica e accademica: chiunque avesse voluto conoscere le ultime novità dell'arte contemporanea poteva recarsi alla Galleria Nazionale, dove avrebbe avuto la possibilità di chiedere spiegazioni e di osservare le opere di rinomati artisti, commentate e illustrate da specialisti della materia. In questo modo la visita al museo si configurava come il momento ideale di incontro e integrazione tra insegnamento di storia dell'arte ed esperienza visiva delle opere.¹²⁰

Come già accennato, il periodo trascorso negli Stati Uniti fu di fondamentale rilevanza per la formazione di Venturi, il quale, nel suo saggio *Studi artistici negli Stati Uniti*, pubblicato nella rivista "La Rassegna d'Italia" nel settembre del 1948, celebrava il museo nord-statunitense, definendolo come un vero capolavoro. Quest'ultimo era concepito

¹²⁰ A. Monferini, *Lionello Venturi conoscitore anche della nuova arte e pioniere della didattica. Le sue innovazioni per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, in "Storia dell'arte", agosto-dicembre 2011, n.30, p.118.

come una “scuola” e, attraverso l’organizzazione di numerose iniziative con le istituzioni scolastiche di ogni ordine e grado, assumeva un ruolo primario nella conoscenza culturale dei giovani. Inoltre, all’interno del museo statunitense il personale preposto alle attività didattiche era pari a quello destinato alla conservazione e alla catalogazione delle opere d’arte. Alla base di quest’idea di museo vi era la convinzione che l’educazione visiva fosse altrettanto importante quanto quella derivante dalla letteratura artistica e che la didattica rappresentasse uno strumento efficace da coniugare in tutte le sue varianti e in ogni occasione. Infine, nei musei statunitensi Venturi rintracciò un importante elemento, che in seguito riproporrà alla Galleria Nazionale, riguardante l’illustrazione delle opere mediante tabelle esplicative, che consentivano di guidare il visitatore verso una comprensione più chiara ed efficiente.¹²¹ Il modello museologico e museografico statunitense influenzò fortemente Venturi; il quale, pertanto, dopo essere tornato in Italia, si adoperò per aggiornare il servizio didattico italiano decisamente antiquato, tenendo ben a mente le novità che aveva potuto osservare oltreoceano. Perseguì il suo fine di ammodernamento sia tramite le lezioni proposte all’università, dove gli studenti alternavano l’acquisizione di nozioni di arte moderna a esercitazioni sull’arte contemporanea, utilizzando le riproduzioni a colori di opere d’arte acquistate negli Stati Uniti, sia attraverso l’attività promossa alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna, eccezionale opportunità che ebbe grazie alla soprintendente Palma Bucarelli, la quale si avvalse della sua preziosa collaborazione. Come si evince dall’articolo di Venturi pubblicato nella rivista “La Nuova Europa” il nove settembre del 1945, nella sua ottica, per riformare i musei italiani, indubbiamente dotati di capolavori ma non adeguatamente valorizzati, era necessario che questi integrassero la loro tradizionale funzione conservativa con quella educativa. Secondo Venturi era necessario seguire la prassi che aveva potuto osservare negli Stati Uniti, dove il museo nasceva proprio con intento educativo e poteva servirsi di molto più personale specializzato addetto all’area didattica. Esclusivamente in questo modo poteva costituirsi il “museo scuola”, i cui obiettivi principali dovevano condurre alla familiarizzazione degli studenti degli istituti di istruzione secondaria con l’arte moderna, con il valore artistico degli oggetti della vita

¹²¹ L.Venturi, *Studi artistici negli Stati Uniti*, in “La Rassegna d’Italia”, III, Milano settembre 1948, pp.915-918.

quotidiana, anche i più semplici, come l'arredamento delle proprie abitazioni, e con i monumenti e le opere d'arte più rappresentative della storia. Difatti gli studenti delle scuole medie, a differenza di quelli delle accademie delle belle arti e delle università, dotati di una conoscenza più approfondita, potevano trovarsi disorientati in un museo privo di un'attività didattica e destinato esclusivamente alla raccolta delle opere, e di conseguenza preferivano dedicarsi ad altri passatempi piuttosto che rivolgere le proprie energie a una visita culturale. Proprio per questo motivo era necessario intervenire educando i giovani alla visione e combinando l'istruzione sui libri a quella visiva.¹²² Venturi proseguiva poi proponendo un interessante modello di sviluppo per la Galleria Nazionale di Roma, e affermava:

“Il Museo d'Arte Moderna potrebbe benissimo adattare una parte dei suoi locali a esposizioni periodiche che integrino l'insegnamento medio, e soprattutto organizzare esposizioni viaggianti da affidare alla scuola[...]queste esposizioni dovranno essere di fotografie a colori o monocrome di monumenti, di opere d'arte famose antiche e moderne, di calchi da sculture, di oggetti originali. E quel che importa è che ciascun oggetto abbia un commento storico ed estetico, che permetta all'allievo di profittare della parola del maestro. E domande agli allievi sono opportune per sollecitarli a partecipare attivamente alle esposizioni [...]”¹²³.

Prendendo in esame l'attività didattica promossa dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e tenendo in considerazione il pensiero critico di Lionello Venturi, appare evidente come quest'ultimo sia stato una valida guida e abbia offerto preziosi suggerimenti a Palma Bucarelli, indirizzandola verso una più aggiornata cultura museale, volta alla creazione di una collaborazione tra istruzione e museo mediante una programmazione didattica che coinvolgesse le due istituzioni. Venturi collaborò attivamente nell'organizzazione delle mostre e delle conferenze fino al 1953, ma anche dopo questa data continuò a esercitare una notevole influenza nelle attività della Galleria. La direttrice stessa, in un discorso commemorativo di Lionello Venturi tenuto alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna in occasione dell'apertura del ciclo di conferenze

¹²² L.Venturi, *Il Museo-Scuola*, in “La Nuova Europa”, 9 settembre 1945, p.7.

¹²³ *Ibidem*.

sull'Impressionismo nel 1961, elogiava il ruolo che il celebre critico aveva avuto nello sviluppo del museo, dichiarando:

“Se questa Galleria non è più com'era nel 1945 [...] e se i miei sforzi per fare di essa un museo moderno hanno avuto qualche successo questo si deve anche, in larga parte, alla frequenza dei consigli, dell'interesse sollecito, alla simpatia con cui Lionello Venturi ha sempre seguito il lavoro mio e dei miei collaboratori, all'energia e al coraggio con cui l'ha difeso”.¹²⁴

Accanto a Lionello Venturi e a Palma Bucarelli, anche Giulio Carlo Argan fu tra i sostenitori del rinnovamento dei musei d'arte moderna, collaborando assiduamente alle iniziative della Galleria Nazionale. Argan e Bucarelli condividevano un passato di studi, di carriera, di passioni, che finirà per trasformare la loro amicizia in un legame più profondo, in quanto non riguarderà la sola sfera degli affetti, ma anche la battaglia culturale, e dunque una condivisione profonda di idee e progetti. Nei primi anni Trenta, i due giovani erano semplicemente compagni di studi, entrambi sotto la guida di Pietro Toesca. Nel 1933 parteciparono entrambi al concorso indetto dal ministero dell'Educazione Nazionale per la nomina di nuovi ispettori alle Antichità e Belle Arti, superandolo. Argan si trovò a dirigere la Galleria Estense di Modena e alla Bucarelli fu assegnata la Galleria Borghese. Successivamente, sul finire del medesimo decennio, Giuseppe Bottai, allora governatore di Roma, richiamò i due ispettori nella capitale - Palma, infatti, era stata trasferita per un breve periodo alla soprintendenza della Campania - affidando ad Argan la direzione generale delle Belle Arti e alla Bucarelli il ruolo di ispettrice alla soprintendenza del Lazio. Dunque, come viene riportato da Ferrario in *Regina di quadri*, entrambi entrarono a far parte della macchina statale, e dopo la caduta del fascismo figure competenti come le loro divennero punti di riferimento di quanto avveniva nel panorama italiano e internazionale.¹²⁵ Il vuoto lasciato dalla scomparsa di Lionello Venturi nell'agosto del 1961 rafforzò ulteriormente il legame tra Bucarelli e Argan, sia a livello personale che professionale. Il benvenuto Venturi, personalità fondamentale per entrambi, aveva infatti sostenuto fino all'ultimo le loro carriere, sulle quali esercitò un notevole influsso.

¹²⁴ P. Bucarelli, *Lionello Venturi e la critica dell'impressionismo*, De Luca, Roma 1961, p.3.

¹²⁵ R. Ferrario, *Regina di quadri. Vita e passioni...*, op.cit., pp.208-209.

Come si evince dall'articolo di Argan *Il museo come scuola*, pubblicato nel 1949 sulla rivista "Comunità", anch'egli era convinto che il museo dovesse assumere un ruolo complementare a quello occupato dalla "scuola" considerando la mirabile capacità educativa dell'arte, e riteneva, inoltre, che tale attività educativa non dovesse essere ridotta a una mera divulgazione da parte delle università, in quanto proprio nell'organicità della funzione didattica i musei avrebbero trovato la loro linea di sviluppo, realizzando importanti riforme strutturali.¹²⁶ Sulla scia di Venturi, come si può evincere consultando il saggio pubblicato nella rivista "Ulisse" nel 1957, Argan riteneva che i musei dovessero essere riformati, riflettendo il modello museologico statunitense e incentivando l'attività didattica, al fine di stabilire solidi legami con gli istituti di istruzione e con la società, sollecitandone l'interesse, per configurarsi finalmente come un potente mezzo di educazione collettiva. Per raggiungere tali obiettivi il museo doveva trasformarsi in un centro vivo di cultura e insegnamento, capace di fornire al pubblico, attraverso l'apertura di laboratori di vario genere, una comprensione maggiore non solo delle collezioni e delle correnti artistiche rappresentate ma anche del suo stesso funzionamento.¹²⁷ Argan sosteneva, poi, che l'attività didattica dovesse integrarsi con quella tradizionale conservativa e di valorizzazione delle raccolte. Al fine di preservare il carattere conservativo delle istituzioni museali, senza compromettere l'identità storica, il critico d'arte era convinto che fosse necessario ricorrere alle mostre temporanee, le quali offrivano la possibilità di presentare opere solitamente escluse dalle collezioni permanenti ed erano capaci di arricchire ulteriormente la conoscenza dei visitatori. Da questo punto di vista le esposizioni temporanee consentivano di mettere in luce un'opera o un gruppo di opere di forte interesse storico e artistico. I visitatori potevano, poi, essere condotti a una comprensione più approfondita attraverso le attività didattiche proposte dal museo, le quali assistevano e guidavano nel processo di interpretazione dei lavori artistici.¹²⁸ Argan rappresentò un valido supporto per le manifestazioni didattiche promosse dalla Galleria Nazionale, partecipando attivamente all'organizzazione delle mostre e alla loro teorizzazione in molti scritti, soprattutto dedicati all'astrattismo e all'informale, e

¹²⁶ G.C. Argan, *Il museo come scuola*, in "Comunità", n.3., 1949, pp.64-66.

¹²⁷ G.C. Argan, *La crisi dei musei italiani*, in "Ulisse", XXXVII, autunno inverno 1957, pp.1397-1398.

¹²⁸ G.C. Argan, *Circulating and Educational Exhibitions in Italian Museums*, in "Museum", n.1, 1950, p.290.

condividendo la stessa necessità sentita da Palma Bucarelli diretta al rinnovamento dell'arte italiana. Quello che la direttrice riusciva a mettere in pratica nel suo museo, Argan lo traduceva nei suoi saggi e nei suoi articoli. Come ricorda Rachele Ferrario in *Regina di quadri*, nel 1962, ad esempio, la soprintendente inaugurava la mostra dedicata a Mark Rothko, uno dei massimi esponenti dell'espressionismo astratto, mentre Argan ne redigeva il catalogo, lasciando a Bucarelli il compito di revisionare la bozza. In un'altra occasione, per la mostra dello scultore inglese Henry Moore, tenutasi nel 1961, il critico d'arte si offrì di controllarne l'allestimento, mentre la direttrice si trovava fuori città. Inoltre, fu lo stesso Argan a suggerire nel 1968 a Bucarelli di organizzare una mostra, che lei realizzerà tre anni dopo, sul celebre artista Piero Manzoni, noto primariamente per la sua *Merda d'artista*, le sue *Sculture viventi* e i suoi "oggetti concettuali".¹²⁹

Argan sosteneva che il museo moderno non dovesse costituirsi come un organismo rigido, ma essere dotato invece di flessibilità. Una adattabilità che doveva concretizzarsi in un tipo di architettura che prevedesse la possibilità di comporre e scomporre gli aggruppamenti delle opere, creando una serie continua e un ciclo ininterrotto di mostre, ciascuna delle quali bisognosa di un'attenta revisione critica e costituita da opere volte a costruire un discorso logico e dimostrativo. La concezione dell'istituzione museale come luogo deputato alla successione di mostre implicava l'idea di un museo come organismo in continuo sviluppo.¹³⁰

Bucarelli e Argan costituirono un formidabile binomio, esercitando una notevole influenza negli ambienti accademici e istituzionali, al punto che, forse per gelosia o invidia, suscitarono numerosi pettegolezzi intorno alla loro relazione, ma entrambi ebbero grande riserbo nell'evitare di alimentare tali dicerie. Solamente nel 1997, cinque anni dopo la morte di lui, Palma romperà il silenzio e parlerà delle loro lettere d'amore, descrivendo il loro legame amoroso appassionato e costante come un'autentica intesa all'insegna dell'arte e della bellezza.¹³¹ [Fig.2.24]

Lionello Venturi e Giulio Carlo Argan, come abbiamo potuto constatare, furono due figure essenziali per Palma Bucarelli, la quale nutrì nei loro confronti una profonda stima,

¹²⁹ R. Ferrario, *Regina di quadri. Vita e passioni...*, op.cit., p.213.

¹³⁰ G.C. Argan, *Il museo moderno non deve essere rigido ma flessibile*, appendice in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache e storia 1911-2011*, a cura di Stefania Frezzotti e Patrizia Rosazza-Ferraris, Palombi editori, Roma 2012, pp.313-314.

¹³¹ R. Ferrario, *Regina di quadri. Vita e passioni...*, op.cit., p.212.

facendo tesoro dei loro preziosi consigli e della loro valorosa collaborazione. Allo stesso modo i due critici e storici dell'arte sostennero convintamente l'attività promossa dalla direttrice, lodandola più volte e riconoscendone la validità e l'originalità all'interno del panorama culturale italiano. In un saggio redatto da Venturi e pubblicato sulla rivista "Arte oggi" nel 1959, riferendosi alla Bucarelli, egli affermava:

"Ella è riuscita a far conoscere tutto quello che c'è di più vivo nel mondo dell'arte, e ha aggiunto mostre didattiche, molto più modeste eppure utilissime alla divulgazione [...] ha istituito una biblioteca d'arte moderna per gli studenti: è la sola buona biblioteca pubblica d'arte moderna che esiste a Roma [...] La Galleria Nazionale d'Arte Moderna è riuscita a realizzare quell'ideale del museo-scuola [...] che in Europa è assai raro".¹³²

Mentre, in un saggio del 1980, Argan ricordava in questo modo l'impegno della direttrice nel processo di rinnovamento museale:

"Deve riconoscersi a Palma Bucarelli [...] il merito d'aver capito fin da principio che un museo d'arte moderna può essere istituzionalmente nazionale, ma è culturalmente internazionale [...] che il museo deve svolgere un'intensa attività didattica a più livelli, collaborando con Università ed ogni tipo di scuola; che le mostre debbono susseguirsi quasi senza interruzione".¹³³

¹³² L.Venturi, *Siamo forti della nostra esperienza mondiale*, in "Arte oggi", n.1, 1959, p.3.

¹³³ G.C. Argan, *Musei d'Arte Moderna*, in *Museo perché Museo come*, De Luca Editore, Roma 1980, p.39.

3.3 Un confronto: l'attività didattica di Caterina Marcenaro a Genova

All'indomani della Seconda Guerra Mondiale seguì un fervido periodo di rinascita culturale ed etica che condusse alla ricostruzione dei musei e dei palazzi storici, danneggiati durante i bombardamenti effettuati nelle principali città italiane, da Milano a Palermo, da Roma a Genova. La riedificazione degli istituti museali nel dopoguerra portò al riconoscimento della loro essenziale funzione documentaria e identitaria, espletata attraverso le biblioteche e gli archivi. I musei divengono istituzioni necessarie, al pari degli ospedali e delle scuole, in nome di una nuova visione della cultura, secondo cui queste istituzioni dovevano caratterizzarsi per una dinamicità nella diffusione della conoscenza e nella ricerca. Si trattò di un momento di profondo rinnovamento della museografia e della museologia italiana, guidato da una mirabile generazione di architetti, tra i quali appare opportuno ricordare Carlo Scarpa, Pietro Portaluppi, Franco Albini, e di museologi, come Piero Sanpaolesi ed Ettore Modigliani. In questo processo di riedificazione e rinnovamento del patrimonio culturale italiano un ruolo di primo piano spettò indubbiamente a un gruppo di celebri funzionari donne alla guida di alcune tra le principali istituzioni artistiche e culturali del Paese: Palma Bucarelli, direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Fernanda Wittgens, soprintendente della Pinacoteca di Brera a Milano dal 1940 al 1957, Caterina Marcenaro, protagonista della scena culturale genovese dal secondo dopoguerra ai primi anni Settanta. [Fig.2.25]

Pertanto - come abbiamo già osservato nel caso di Palma Bucarelli - anche Wittgens e Marcenaro si adoperarono per promuovere la funzione sociale del museo e per ampliarne la fruizione collettiva attraverso l'inaugurazione di una serie di iniziative didattiche, volte a incrementare la partecipazione del pubblico e a trasformare i musei in centri culturali attivi. Come riporta Maria Cecilia Cavallone nel suo saggio pubblicato all'interno della rivista "Concorso. Arti e lettere", Fernanda Wittgens, la prima donna a rivestire il ruolo di direttrice di un importante museo in Italia, a partire dal 1951 si impegnò a garantire l'apertura serale e domenicale della Pinacoteca di Brera e incoraggiò l'organizzazione di conferenze, di laboratori didattici, e di visite guidate rivolte a un pubblico eterogeneo, composto da bambini, giovani, circoli ricreativi delle grandi aziende milanesi, pensionati e operai. Si rivelò, infatti, necessario che il museo divenisse un luogo di confronto e di scambio, finalizzato non solo alla raccolta delle opere d'arte ma anche all'educazione dei visitatori. Tale obiettivo era perseguibile dotando la Pinacoteca di una sezione didattica e

conducendo, dunque, all'instaurazione di un dialogo tra l'istituzione culturale e il pubblico.¹³⁴

Milano uscì devastata dal secondo conflitto mondiale, le cui incursioni aeree portarono al danneggiamento di molti luoghi simbolo della città, come il teatro alla Scala, il Museo Poldi Pezzoli, la basilica di Sant'Ambrogio. Questi ultimi furono restaurati e riaperti al pubblico proprio sotto l'accurata direzione di Fernanda Wittgens, la quale, divenuta soprintendente alle Gallerie della Lombardia nel 1950, dedicò ogni energia alla rinascita del patrimonio artistico milanese.¹³⁵

Come Bucarelli a Roma e come Wittgens a Milano, nel clima dell'Italia del dopoguerra anche Caterina Marcenaro ebbe un ruolo rilevante nel processo di rinascita culturale e nella conquista da parte delle donne dell'indipendenza economica e intellettuale. Fortemente diversa dalla collega Palma Bucarelli, sempre al centro delle cronache mondane del tempo e intenta a costruire il suo stesso mito, Caterina Marcenaro, più schiva e rigorosa, mostrava maggiori affinità con l'amica Fernanda Wittgens, con la quale condivideva un passato simile, caratterizzato dall'insegnamento nei licei e dalla lotta antifascista, oltre che dall'intensa attività promossa all'interno dei musei. Nonostante la forte incidenza che Marcenaro ebbe sul panorama culturale genovese, sembra che il ricordo della valorosa direttrice sia svanito nel tempo. Quest'ultima, straziata dalle polemiche sollevate sul suo operato, a un certo punto fece di tutto per farsi dimenticare, allontanando gli amici più cari e isolandosi nel suo appartamento nel corso della malattia che la portò a spegnersi all'età di settant'anni. Difatti, formalmente Caterina Marcenaro non viene mai ricordata, né per i centenari, né per gli anniversari di altri, come Franco Albini, con il quale collaborò intensamente per la realizzazione degli allestimenti nei diversi musei. Operare una ricostruzione della personalità e dell'attività di questa personalità di rilievo è possibile grazie al volume di Raffaella Fontanarossa, *La capostipite di sé*, che tramite fonti archivistiche, testimonianze orali e ricordi di chi la conobbe, restituisce una valida testimonianza della sua carriera, dando grande spazio ai

¹³⁴ M.C.Cavallone, *Fernanda Wittgens-Clara Valenti. Tra impegno politico e storia dell'arte*, in "Concorso. Arti e lettere, VI, Milano 2012-2014, p.32.

¹³⁵ *Ivi*, pp.34-35.

progetti di rinascita dei musei civici genovesi da lei condotti, oggi Patrimonio dell'Umanità Unesco.

Diplomata al liceo classico, dove ebbe per la prima volta la possibilità di interfacciarsi con gli studi di storia dell'arte appassionandosi alla materia, Caterina Marcenaro si iscrisse alla facoltà di Lettere dell'università di Genova, frequentando corsi curriculari obbligatori, dedicati soprattutto alla letteratura italiana. Proseguì la sua formazione prima con un corso di perfezionamento in letteratura italiana nell'ateneo genovese e poi dal 1933 al 1937 si trasferì a Roma per seguire quello di storia dell'arte sotto la guida di Pietro Toesca presso l'Università La Sapienza, dove ebbe modo di conoscere Palma Bucarelli e Giulio Carlo Argan. Dopo aver insegnato storia dell'arte al liceo, una strada percorsa anche da altre allieve del perfezionamento romano, tra le quali Fernanda Wittgens e Paola della Pergola, nel 1945 Marcenaro fu la prima docente di storia dell'arte alla facoltà di Magistero di Genova, incarico che lasciò nel 1951 per dedicarsi esclusivamente al lavoro di direttrice dell'ufficio Belle Arti, succedendo all'autorevole Orlando Grosso. Caterina Marcenaro, afferma Fontanarossa, era in prima linea in ogni iniziativa e con lei l'ufficio Belle Arti riconquista la propria autorità e impone la sua competenza nel ridisegnare la Genova moderna.¹³⁶

Un ruolo rilevante nella vita della storica dell'arte, continua Fontanarossa, è occupato dall'architetto milanese Franco Albini, con il quale instaurò un mirabile sodalizio, disegnando e inaugurando il sistema museale della città nel segno della rottura con il passato, e marcando profondamente la storia della museologia.

Dalla lettura del contributo della storica dell'arte Fontanarossa apprendiamo come al centro degli interventi di Caterina Marcenaro vi furono i musei di Palazzo Bianco e Palazzo Rosso, le due dimore donate dalla famiglia Brignole Sale alla municipalità genovese alla fine del XIX secolo. In particolare, la riapertura nel 1950 del primo divenne un simbolo della ricostruzione del paese dopo la guerra e della ripartenza dell'intera nazione nell'ottica della diffusione e valorizzazione della cultura da compiersi anche grazie all'apporto delle istituzioni museali.

Se nel resto d'Italia la maggior parte dei grandi musei era di proprietà statale, a Genova solamente Palazzo Reale entrava sotto la tutela del ministero, mentre la direzione dei

¹³⁶ R.Fontanarossa, *Una donna alla guida dei musei Caterina Marcenaro a Genova 1948- '71. La capostipite di sé*, Etgraphiae, Roma 2015, p.57.

musei civici si trovava a fronteggiare un ingente patrimonio senza alcun supporto statale. Si annunciava così un periodo particolarmente intenso per Caterina Marcenaro, la quale si trovò a dirigere tra il 1950 e il 1971 le ristrutturazioni dei già nominati Palazzo Bianco, Palazzo Rosso, del Museo del Tesoro di San Lorenzo e del Museo d'arte orientale Edoardo Chiossone.¹³⁷ [Fig. 2.26]

L'allestimento studiato dalla direttrice e Albinì negli anni Cinquanta per Palazzo Bianco oggi non è più visibile, in quanto fu smantellato nel corso del tempo e sostituito con un nuovo percorso. Fontanarossa fornisce importanti informazioni di tipo museografico in riferimento a tale Palazzo. Si trattava di un allestimento caratterizzato da grande uniformità cromatica – ottenuta giustapponendo bianco nero e grigio – e da una continuità nel percorso, garantita attraverso l'integrazione di rivestimenti ricavati impiegando pietra nera locale e ardesia con il marmo bianco del palazzo settecentesco, e mediante la ricerca di un equilibrio formale da rintracciare nelle finiture, nella coloritura delle pareti, nelle volte e nel disegno dei pavimenti, lineare e regolare in tutti gli ambienti.¹³⁸

Il giorno in cui venne inaugurato questo assetto allestivo, destarono grande interesse soprattutto alcuni quadri presentati lungo il percorso del museo senza le cornici - una scelta insolita che, tuttavia, trovava un precedente nella mostra di Giovanni Bellini tenutasi a Venezia nel 1949 - e l'utilizzo dei depositi come una vera e propria galleria secondaria. La direttrice e Albinì introdussero un'importante novità rendendo praticabili e funzionali i depositi, i quali, offrendo ampi e luminosi locali aggiuntivi, consentivano al museo di incrementare le collezioni, e, allo stesso tempo, rappresentavano un valido supporto per gli studiosi, essendo facilmente consultabili. Un giudizio altamente positivo sul nuovo ordinamento di Palazzo Bianco provenne da un collega e amico della direttrice genovese, Giulio Carlo Argan, il quale, come si può leggere all'interno del volume *La capostipite di sé*, esaltava il museo per la sua moderna concezione dell'opera d'arte come documento storico dal rilevante valore estetico, e soprattutto per la sua capacità di configurarsi come uno strumento che consentisse all'opera d'arte di esercitare tutta la sua funzione didattica. Pertanto, nelle intenzioni di Marcenaro e di Albinì, Palazzo Bianco doveva integrare la sua tradizionale funzione conservativa ed espositiva con quella educativa. A tal fine furono progettati degli spazi per l'organizzazione di mostre

¹³⁷ *Ivi*, p.69.

¹³⁸ *Ivi*, p.75.

didattiche, concepite come un'occasione di approfondimento e di studio, come nel caso dell'esposizione inaugurata nel 1954 e dedicata alla presentazione dell'opera restaurata di Caravaggio, *l'Ecce Homo* (1605). Gli ambienti destinati alle attività didattiche si caratterizzavano per una grande flessibilità, assicurata dall'impiego di una struttura modulare in legno fissata al pavimento e al soffitto che permetteva di ridisegnare gli spazi in vista dei diversi progetti.¹³⁹ [Fig. 2.27]

Caterina Marcenaro ebbe un ruolo di primo piano nello sviluppo del settore educativo, non solo a livello museale, promuovendo le mostre didattiche, ma anche nell'ambito universitario, battendosi ardentemente per l'introduzione della museologia tra le discipline curriculari degli atenei italiani. Come si evince da una lettera inviata dalla direttrice al presidente della sede parigina dell'ICOM Georges Henri Rivière, e riportata da Fontanarossa, la direttrice dei musei genovesi affermava:

“Albini ed io abbiamo deciso di aprire una battaglia per l'istituzione di una cattedra di Museologia nelle Università italiane. Pensiamo che la fase dell'approssimazione dilettantistica debba oramai concludersi e che la disciplina museologica debba assurgere a dignità scientifica. Pensiamo che soltanto se questo scopo sarà raggiunto il nostro lavoro potrà avere la sua naturale ed efficace conclusione”.¹⁴⁰

La pionieristica crociata intrapresa da Marcenaro fu supportata, oltre che dal fedele collega Albini, da Wart Arlsan, storico dell'arte di origini armene, e da Eugenio Battisti, docente all'università genovese, con i quali intrattenne un lungo carteggio, assicurandosi il loro appoggio. Nel 1963 Geo Pistarino, preside della Facoltà di Lettere all'Università di Genova, scriveva alla direttrice per informarla dell'introduzione di un corso di museologia nella Scuola di perfezionamento in archeologia e storia dell'arte. Caterina Marcenaro raggiunse in questo modo un notevole traguardo, inducendo alla nascita - avvenuta nel maggio del 1963 - del primo insegnamento universitario di Museologia in tutta Italia. L'istituzione di questo corso venne fatta con largo anticipo rispetto alla data del decreto siglato nel 1968 e voluto dallo storico dell'arte Carlo Ludovico Ragghianti, in base al quale veniva istituita la cattedra di museologia presso l'Università di Pisa . L'impresa compiuta da Marcenaro, spesso non adeguatamente riconosciuta, è degna di

¹³⁹ *Ivi*, p.78.

¹⁴⁰ *Ivi*, p.211.

nota soprattutto se si considera che l'insegnamento genovese rimase per molti anni uno dei rari riconoscimenti accademici della disciplina.

Parallelamente all'attività svolta nei musei genovesi e alla battaglia intrapresa per l'inserimento della museologia nel contesto dell'istruzione di livello universitario, Caterina Marcenaro era attiva nel dibattito sulla disciplina anche a più ampio raggio. A tal proposito, su richiesta di Argan, a partire dal 1957 iniziò a lavorare per la redazione della voce "museologia" nell'Enciclopedia Universale dell'arte, dove, ritenendo che la materia fosse resa complessa dalla varietà stessa dei musei, decise di passare in rassegna diversi criteri di esposizione, da quelli proposti nei musei inglesi a quelli statunitensi e tedeschi. Il sottolemma *Museologia* compilato dalla direttrice genovese e uscito a stampa solo nel 1963, afferma Fontanarossa, è destinato a rimanere una pietra miliare nella definizione della disciplina.¹⁴¹

L'ultimo capitolo del volume *La Capostipite di sé* è intitolato "Eredità e oblio", e allude proprio alla vita ritirata che Caterina Marcenaro condusse negli ultimi anni. Difatti, una volta entrata in pensione nel 1971, la storica dell'arte si isolò sempre di più e decise di escludere dal proprio testamento ogni erede. Lungo tutta la sua carriera fu aspramente criticata per le scelte compiute in merito alle ristrutturazioni, agli allestimenti, e alle opere esposte nei musei genovesi, soprattutto nel caso di Palazzo Bianco, comparato, ad esempio, dal giornalista Paolo Lingua ad un ospedale con le pareti e i soffitti intonacati di bianco ghiaccio.¹⁴² Le polemiche non si spensero nemmeno con la sua uscita di scena, anzi, le accuse di incompetenza rivoltele si intensificarono, in particolare per alcune incaute attribuzioni di dipinti di minor valore a grandi artisti. Nel 1970 la direttrice riapriva la pinacoteca di Palazzo Bianco per la presentazione di nuovi quadri fiamminghi che aveva estratto dai depositi del museo, e annunciava l'esposizione di nove opere di Van Dyck e tre di Rubens. Come riporta Fontanarossa, durante la conferenza tenuta da Marcenaro in occasione della mostra, inveì contro di lei il giornalista Camillo Manzitti, il quale sosteneva convintamente che i quadri fossero solamente delle copie di opere, peraltro, modeste. Ad appoggiare la tesi di Manzitti vi era pure Ezia Gavazza, storica dell'arte in cattedra nell'ateneo genovese, la quale, spinta da diverbi passati, non si lasciò

¹⁴¹ *Ivi*, p.213.

¹⁴² *Ivi*, p.250.

sfuggire l'occasione per entrare in collisione con Marcenaro, accusandola di non aver svolto adeguatamente le indagini diagnostiche prima di esporre i dipinti. Anche le successive perizie effettuate su richiesta del sindaco genovese Giancarlo Piombino da consiglieri di minoranza, tra i quali il dottor D'Hulst dell'università di Gand e lo storico dell'arte Giovanni Previtali, ritennero che le opere della disputa fossero copie. Caterina Marcenaro, pur consapevole del fatto che l'attribuzionismo non era una scienza esatta, non defletteva dai propri convincimenti, e rispondeva severamente a tali accuse. Come dichiara la storica dell'arte Fontanarossa, non tutte le attribuzioni della direttrice si sono rivelate in seguito attendibili, ma è piuttosto normale che, col progredire degli studi e l'acquisizione di nuove conoscenze, anche le intuizioni più autorevoli vengano in seguito revisionate, e così è accaduto ai fiamminghi della Marcenaro. Pertanto l'autrice afferma:

“Nel bilancio di una vita, di una carriera, è forse lecito fare il calcolo dei successi e degli insuccessi. Ma la conta delle attribuzioni giuste o sbagliate della Marcenaro, nell'economia della sua biografia, che è soprattutto quella di una museologa, forse diventa cosa superflua [...] Come diceva Zeri, capita a volte, che anche un'attribuzione sbagliata contenga intuizioni e stimoli suggestivi, non meno intriganti di quella corretta”.¹⁴³

Nel 1975 - un anno dopo l'ennesimo scandalo che aveva coinvolto la storica dell'arte, relativo alla presenza di opere non autentiche nella raccolta del museo di Portofino, di cui la direttrice, ormai in pensione, non si occupò, nonostante vi fossero persone disposte a sostenere il contrario - Caterina dettò il suo testamento, prevedendo il lascito di tutta la sua raccolta di opere d'arte alla Cassa di Risparmio delle Province Lombarde. Se inizialmente l'idea era di donare le proprie pitture, sculture e disegni alla Cassa di Risparmio di Genova per farne un museo nella sua città, la storica dell'arte dirottò, poi, le sue collezioni verso l'omologa istituzione milanese. Invero, i rapporti con l'amministrazione per cui aveva lavorato tutta la vita si erano definitivamente incrinati dopo le polemiche sulle opere di Van Dyck e Rubens, tant'è che il Comune la invitò più volte, invano, ad abbandonare l'appartamento in cui abitava presso Palazzo Rosso. A questo si aggiungeva l'attenzione morbosa della stampa che continuò imperterrita ad attaccare il suo operato.¹⁴⁴ [Fig. 2.28]

Nel testamento Marcenaro prese in considerazione anche la musealizzazione della sua

¹⁴³ *Ivi*, p.252.

¹⁴⁴ *Ivi*, p.254.

collezione, chiedendo che il progetto venisse seguito dall'amico storico dell'arte Federico Zeri, il quale, tuttavia, non vedrà mai nascere il museo che la donna avrebbe voluto nel centro di Milano. Come riporta Fontanarossa, oggi l'ente bancario milanese ha dato in comodato alla Fondazione Sant'Ambrogio per la cultura Cristiana cinquantasette opere del lascito Marcenaro, collocate presso il Museo Diocesano di Milano nell'antico convento di sant'Eustorgio.¹⁴⁵

Se in molte città italiane, come Verona e Palermo, gli allestimenti dei musei della ricostruzione furono restaurati e considerati essi stessi opere d'arte da preservare, come nel caso degli interventi di Carlo Scarpa a Castelvechio e a palazzo Abatellis, ciò non si verificò nel caso di Genova, dove le proposte museologiche e museografiche della Marcenaro e di Albini furono progressivamente smantellate, ad eccezione di quelle presso il Museo del Tesoro, conservato pressoché integralmente. Nell'epilogo del suo volume la storica dell'arte Fontanarossa si chiede, dunque, quale sia effettivamente l'eredità culturale di Caterina Marcenaro, dal momento che la maggior parte degli interventi da lei effettuati non sono più visibili, e risponde al proprio interrogativo affermando che, senza l'attività promossa dalla direttrice, la città di Genova non si sarebbe configurata come un centro artistico e culturale di primaria importanza. Marcenaro, infatti, aveva dato vita alla rete museale cittadina, attraverso la ricostruzione dei musei civici, promuovendoli a livello locale e internazionale, e mostrando un notevole interesse per il loro sviluppo. Pertanto, anche le critiche che accompagnarono i diversi allestimenti da lei effettuati nel corso degli anni risultarono efficienti, in quanto portarono i musei a occupare un posto di spicco nel dibattito culturale, richiamando l'attenzione della stampa e del pubblico.¹⁴⁶

Al di là delle polemiche che attanagliarono la direttrice lungo tutta la durata del suo operato e che condussero, insieme a certi aspetti del suo carattere, come quello di essere eccessivamente concentrata sulla propria persona e poco predisposta a lasciare tracce di sé, a un sostanziale oblio, appare doveroso riconoscere il suo mirabile contributo non solo per lo sviluppo dei musei civici genovesi ma anche per l'affermazione della disciplina museologica sul piano nazionale. Il sodalizio Albini-Marcenaro, al pari di quello costituito da Palma Bucarelli e Giulio Carlo Argan, divenne un simbolo della

¹⁴⁵ *Ivi*, p.257.

¹⁴⁶ *Ivi*, p.262.

stagione d'oro della museologia italiana, e si ritagliò un posto di primo piano all'interno del panorama culturale dell'Italia del dopoguerra.

CAPITOLO III - LA GALLERIA NAZIONALE NEGLI ANNI OTTANTA E NOVANTA

1. Il riordinamento parziale e l'attività didattica tra il 1980 e il 1987

Dopo la longeva direzione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna ad opera di Palma Bucarelli, i soprintendenti successivi, fino al 1987, rimasero in carica per periodi decisamente più brevi: il critico d'arte Italo Faldi per cinque anni, lo storico dell'arte Giorgio De Marchis per solamente due anni, così come il docente universitario Dario Durbé, e, infine, lo storico dell'arte Eraldo Gaudio per quattro anni. Durante gli anni Ottanta, dunque, la guida della Galleria fu caratterizzata da una certa discontinuità, che tuttavia non influenzò i progetti e gli impegni previsti per il museo. A partire dal 1980 si inaugurò il lungo capitolo della ristrutturazione dell'istituto, che condusse nel 1987 al riordinamento delle sale del primo Novecento, che furono restaurate, riallestite e arricchite da nuove opere. I lavori di restauro non interferirono con le manifestazioni didattiche, le quali, occupando ormai un ruolo di primo piano all'interno della politica museale di Valle Giulia, continuarono a essere promosse e sviluppate dai rispettivi soprintendenti.

Come riporta Sandra Pinto all'interno del volume *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni Il XIX secolo*, Giorgio De Marchis riprese la questione dell'idoneità della Galleria ai suoi compiti, dando avvio a un ventennale ciclo di operazioni di adeguamento, che portò all'aggiornamento degli elementi museologici e al rispetto delle norme di sicurezza, mettendo in crisi l'ordinamento del 1968. Quest'ultimo, infatti, risultava inefficiente per diversi motivi, tra i quali l'affollamento delle opere in numerosi ambienti, la mancanza di percorsi con vie di fuga, la luce diretta sulle opere di grafica, l'utilizzo di impianti provvisori per le opere e, soprattutto, la cancellazione dell'impianto architettonico di Cesare Bazzani. Il rinnovamento della Galleria, iniziato con De Marchis e poi portato avanti dai suoi successori, terminò solamente nel 1999 e fu indirizzato verso il recupero dell'idea bazzaniana, partendo dall'eliminazione dei tramezzi e dei velari per riappropriarsi degli spazi originari, caratterizzati da una grande ampiezza e da un'intensa

luminosità.¹⁴⁷ Bruno Mantura, coordinatore del riordinamento parziale del 1987, era convinto che gli ambienti più adatti a contenere le opere d'arte fossero proprio quelli originali, realizzati tra fine Ottocento e primo Novecento, e, pertanto, affermava all'interno del catalogo *Collezioni del XX secolo. Il primo Novecento*:

“Nel restauro odierno si sono mantenuti gli spazi originari, belli, si bellissimo, perché non conosco nell'icnografia museale spazi più funzionali (ed estetici) [...] Progettati secondo un'ideologia in cui altezza e larghezza si equilibrano, illuminati zenitalmente, configurano un eccellente spazio pubblico [...] Umiliare la verticalità a tutto vantaggio dell'orizzontalità, è uno dei topoi più disgraziati dell'architettura contemporanea del museo [...] La verticalità è l'unico segno distintivo, simbolico sì, dello spazio diverso dall'abitazione”.¹⁴⁸

Mantura riteneva poi che fosse necessario scandire l'ampio salone centrale tramite dei pannelli modulari e robusti, i quali offrivano valide superfici espositive e, al tempo stesso, consentivano di usufruire di nuove disposizioni, qualora si imponessero modifiche di configurazione. Inoltre, egli ricordava come la sua idea di far partire dalla cima dei pannelli delle volute curvilinee che si collegassero alla gran curva della copertura trovò una soluzione grazie all'architetto incaricato del design museografico Costantino Dardi. Quest'ultimo progettò dei triangoli modulari, di tela bianca e assai tesi, in grado di creare un raccordo con lo spazio della volta e di accogliere un'illuminazione notturna supplementare.¹⁴⁹ Tramite l'eliminazione delle sovrastrutture e dei diaframmi gli ambienti interni del museo venivano restituiti all'integrità originale, offrendo degli spazi espositivi che ben si prestavano ad accogliere opere coeve e di pochi anni successive al palazzo stesso. Il restauro della Galleria è documentato dettagliatamente dall'allora responsabile della tutela architettonica presso la Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Roma, Laura Caterina Cherubini, all'interno del catalogo *Collezioni del XX secolo. Il primo Novecento*. Innanzitutto, quest'ultima ricordava l'ardimentoso risanamento dei locali seminterrati, semiabbandonati per l'elevata umidità e per l'assenza

¹⁴⁷ S. Pinto, “Quale modernità?” *Un secolo di ordinamenti e dibattiti sullo Statuto contemporaneo e sulla sede...*, op.cit., pp.22-23.

¹⁴⁸ B. Mantura, *Del riordinamento delle sale in Collezioni del XX secolo. Il primo Novecento*, a cura di G. De Feo, P. Rosazza Ferraris, L. Velani, Centro Di, Firenze 1987, p.14.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

di un impianto elettrico adeguato alle norme di sicurezza, e riportati in vita mediante l'installazione di una serie di impianti, come quelli di rilevazione di fumo, di estinzione automatica, di antintrusione, che offrirono luoghi sicuri e adatti alla custodia delle opere d'arte non esposte al pubblico e alla loro visione da parte degli studiosi. Di fronte all'eccellente sobrietà decorativa delle sale della Galleria Nazionale, caratterizzate da tinte neutre ed equilibrate rispetto alle opere ivi presentate, si decise di non procedere oltre con il restauro, per evitare di ripristinare elementi ormai antiquati, come i parati e le tende in velluto o gli imbotti delle porte, tralasciando la strada della ricostruzione ambientale per intraprendere quella più scientificamente corretta della progettazione degli impianti tecnici. Questi ultimi erano rivolti al miglioramento delle condizioni climatiche, dell'illuminazione, della sicurezza e della protezione delle opere d'arte, prestando attenzione a non interferire con la gradevole spazialità che caratterizzava gli ambienti del museo.¹⁵⁰ In particolare, come riportato da Cherubini, l'impianto elettrico fu strutturato per garantire tre tipi di illuminazione: quella diurna caratterizzata da luci naturali e artificiali, ottenute tramite le grandi vetrate e mediante lampade fluorescenti ad alto rendimento, quella notturna, articolata da un interruttore crepuscolare automatico, in grado di garantire un'illuminazione permanente durante le ispezioni serali dei custodi, e quella di emergenza, capace di attivarsi istantaneamente a seguito della mancanza di alimentazione di rete, consentendo una luce adeguata per l'uscita dei visitatori. Particolare attenzione fu riservata, poi, alla progettazione della sicurezza, relativa sia alla prevenzione di incendi, volta a ridurre al minimo i rischi dell'ignizione, attraverso l'isolamento di tutti i materiali combustibili e l'utilizzo di vernici ignifughe e di tessuti ignifugati, sia alla protezione e alla salvaguardia delle persone e delle opere d'arte, segnalando adeguatamente le vie d'uscita di ogni unità di compartimentazione, in modo da permettere ai visitatori di mettersi in salvo incolumi e ai beni materiali di subire minimi danni. Oltre alle misure preventive e protettive, fu progettato un avanguardistico sistema di estinzione, dotato di elementi sensori a doppia camera a ionizzazione in grado di rilevare l'inizio di ignizione ancora prima dell'apparire della fiamma, e di un comando automatico, che imponeva la chiusura delle porte tagliafuoco delimitanti il

¹⁵⁰ L.C. Cherubini, *Il restauro e l'adeguamento funzionale della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, in *Collezioni del XX secolo. Il primo Novecento...*, op.cit., p.25.

compartimento, l'interruzione del condizionamento dell'aria e l'attivazione dell'impianto di spegnimento.¹⁵¹

Oltre alla valorizzazione dell'edificio originario, un altro elemento cardine del riordinamento del 1987 fu rappresentato dall'acquisizione e dalla donazione di mirabili opere d'arte, che contribuirono a incrementare il panorama sull'arte del primo Novecento, arricchendo il patrimonio della Galleria con autentici capolavori. Eraldo Gaudioso stesso, soprintendente della Galleria Nazionale a partire dal 1985, nel suo saggio pubblicato all'interno della rivista "Art e Dossier" di marzo 1987, affermava come l'obiettivo perseguito dalla politica degli acquisti non fu solamente quello di colmare, almeno in parte, le lacune più evidenti che affliggevano le collezioni, ma anche quello di assicurare al museo opere assolutamente esemplari, volte a migliorarne l'immagine complessiva. Ad esempio, la Galleria possedeva quattro dipinti del pittore Giorgio Morandi realizzati tra il 1932 e il 1945, ma non disponeva di alcuna opera risalente a un periodo anteriore, rendendo difficoltosa una presentazione adeguata della sua produzione artistica. Per questa ragione le nuove acquisizioni furono rivolte ai lavori prodotti tra il 1914 e il 1918, ossia appartenenti ai primi anni della sua attività, quando Morandi si aprì alle ricerche artistiche più avanzate, assimilando gli apporti culturali all'essenza della sua arte. Un discorso simile si poteva effettuare per l'artista Carlo Carrà, del quale il museo aveva acquisito illustri dipinti futuristi, mentre aveva tralasciato quelli risalenti al periodo metafisico, non prendendo in considerazione un momento fondamentale della sua carriera ed essenziale per la comprensione della sua evoluzione artistica. Tale lacuna fu colmata, in parte, con l'acquisto del dipinto *L'Ovale delle apparizioni* (1918), un'opera emblematica della vicenda pittorica di Carrà. [Fig. 3.1] I risultati raggiunti nei casi di Morandi e Carrà non furono gli stessi nel caso di un altro artista debolmente rappresentato in Galleria, Giorgio De Chirico, del quale furono acquisiti, a partire dal 1980, più di venti dipinti, alcuni eccellenti come *La lotta dei centauri* (1909) ed *Ettore e Andromaca* (1924), i quali, tuttavia, non riuscirono a sopperire alla mancanza di opere del periodo compreso tra il 1909 e il 1922.¹⁵² [Fig. 3.2 - 3.3]

Come viene riportato da Flavia Matitti all'interno del volume *La Galleria Nazionale*

¹⁵¹ *Ivi*, pp.26-27.

¹⁵² E.Gaudioso, Un Novecento nuovo fiammante, in "Art e Dossier", n.11, marzo 1987, pp.13-16.

d'Arte Moderna. *Cronache e storia 1911-2011*, tra gli acquisti più rilevanti appare opportuno menzionare un gruppo di opere di grande valore appartenenti alla raccolta del collezionista milanese Riccardo Jucker, il quale sollecitò Eraldo Gaudioso ad acquisire due dipinti di Giorgio Morandi, *Le bagnanti* (1915), un ammirevole quadro di influenza cézanniana e *Natura morta con scatola* (1918), un'opera particolarmente rara essendo una delle sole sei opere metafisiche dell'artista, e l'ultimo olio dipinto da Cézanne *Le Cabanon de Jourdan* (1906), [Fig.3.4] che contribuì a dare uno spessore internazionale alla sezione del primo Novecento. Altre acquisizioni significative riguardarono un nucleo del pittore Enrico Prampolini composto da dieci opere, conservate da anni in deposito temporaneo presso la Galleria, e due sculture di Antonietta Raphael Mafai, l'opera in cemento armato colorato *Le tre sorelle* (1936) e la scultura in gesso *La sognatrice* (1946).¹⁵³

Parallelamente alle campagne di acquisti furono promosse nuove donazioni, le quali testimoniarono un atteggiamento nuovo verso gli artisti e i collezionisti privati, in nome di un rapporto caratterizzato da una reciproca intesa piuttosto che da una sterile contrapposizione. Tra i doni principali appare doveroso ricordare tre dipinti futuristi di Giacomo Balla elargiti dalle figlie dell'artista, Luce ed Elica, due dipinti di Alberto Savinio offerti da Roger Lacombe, professore di filosofia e amico personale dell'artista, un gruppo di opere astratte di Atanasio Soldati donate dalla vedova del pittore, due quadri di Giuseppe Capogrossi e di Guglielmo Janni concessi dalle sorelle Fendi, che contribuirono ad arricchire in questo modo il panorama della Scuola Romana.¹⁵⁴ Di particolare importanza risulta, infine, la donazione di Renato Guttuso, voluta dall'artista stesso poco prima di morire nel gennaio del 1987, e composta da otto quadri, tra i quali la celebre *Crocifissione* (1941), e tre disegni, che si andavano ad aggiungere ai dipinti già presenti in Galleria per un totale di venti opere. La raccolta fu presentata al pubblico negli stessi giorni della riapertura della sezione del primo Novecento e fu allestita in due sale, appositamente restaurate per l'occasione e dedicate esclusivamente all'artista siciliano, come egli stesso aveva richiesto nell'atto di donazione. Il gesto di Guttuso fu

¹⁵³ F. Matitti, "Un Novecento nuovo fiammante" *Le sale del primo '900 e di Guttuso nell'ordinamento del 1987*", in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache...*, op.cit., pp.208-210.

¹⁵⁴ *Ivi*, p.211.

profondamente apprezzato dal ministro per i Beni Culturali e Ambientali Antonino Gullotti, il quale, esprimendo la sua gratitudine, affermava nell'introduzione al catalogo *La donazione Guttuso e le altre opere dell'artista nelle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*:

“Il significato morale della donazione è all'altezza del suo valore artistico. Testimonia una fiducia nelle istituzioni dello Stato che ci è di conforto e di stimolo nel compito di tutela e valorizzazione del patrimonio d'arte del nostro Paese [...] L'apertura delle due sale nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna non è soltanto un dovere e un omaggio: è un atto di speranza e una risposta d'amore”.¹⁵⁵

Il ministro Gullotti apriva con parole di incoraggiamento e di orgoglio anche il catalogo dedicato alla riapertura delle sale del primo Novecento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, sostenendo convintamente che si trattasse di un momento di estrema importanza per la vita culturale non solo di Roma ma dell'intero Paese, in quanto finalmente si inaugurava un museo moderno, caratterizzato da una cultura ricca e aggiornata, a testimonianza del ruolo che l'Italia svolgeva nel dibattito culturale e artistico mondiale. Attraverso il riordinamento del 1987 la Galleria Nazionale tornava a configurarsi come un polo dialettico di attività culturale e di studio di primaria rilevanza.¹⁵⁶ Dopo un lungo periodo di chiusura per la necessaria ristrutturazione il museo riapriva il settore dell'ala destra, rivolto alle manifestazioni artistiche comprese tra il 1900 e il 1945, sancendo un primo passo nel lungo percorso di allineamento della Galleria Nazionale alle altre istituzioni artistiche straniere, come il Museo d'Orsay o il Museo Picasso di Parigi, maggiormente produttive ed efficienti in quanto dotate di apparati amministrativi più funzionali e di disponibilità finanziarie più ingenti.

L'allestimento del 1987 fu coordinato da Bruno Mantura, il quale si avvale della collaborazione dell'architetto Costantino Dardi e di un gruppo di funzionari della Galleria, costituito da Patrizia Rosazza Ferraris, Giovanna De Feo e Livia Velani. Come si è potuto osservare, una delle linee guida del riordinamento fu rappresentata indubbiamente dalla valorizzazione dell'edificio originariamente progettato da Cesare

¹⁵⁵ *La donazione Guttuso e le altre opere dell'artista nelle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, a cura di A. Monferini, De Luca-Mondadori Editori, Roma-Milano 1987.

¹⁵⁶ A.Gullotti, *Introduzione*, in *Collezioni del XX secolo...*, op.cit.

Bazzani. Tale recupero, riporta Eraldo Gaudioso all'interno del catalogo *Collezioni del XX secolo. Il primo Novecento*, condusse a una riduzione delle superfici espositive, imponendo una selezione rigorosa delle opere d'arte e la necessità di istituire una rotazione periodica, in modo da rendere visibili attraverso le mostre temporanee anche le opere conservate nei depositi, i quali rimanevano ugualmente consultabili. Una galleria d'arte contemporanea doveva, infatti, caratterizzarsi per una vivace dinamicità e distinguersi per essere in continuo rinnovamento per la sua stessa natura.

Come viene affermato da Gaudioso, il nuovo ordinamento rifletteva la volontà di offrire una visione variegata e composita, che tenesse conto tanto dei movimenti innovatori quanto delle correnti dal gusto più accademico, evitando di privilegiare determinate tendenze rispetto ad altre per favorire una piena comprensione dei fenomeni artistici.¹⁵⁷ Nelle sale restaurate dell'ala destra furono collocate all'incirca quattrocento opere, tra dipinti e sculture, seguendo un criterio cronologico e cercando un valido equilibrio tra qualità e documentazione del patrimonio della Galleria. Come documenta Mantura all'interno del catalogo *Collezioni del XX secolo. Il primo Novecento*, il percorso espositivo si articolava nelle sei sale che affiancavano il salone centrale, diviso in quattro box per lato, e si estendeva fino alla veranda interna e a quella esterna affacciata su via Aldovrandi, avendo come obiettivo l'esaltazione di alcuni dei momenti salienti dell'arte italiana del periodo, identificati nel Divisionismo, nel Futurismo, nella Metafisica, nel Novecento, nella Scuola Romana e nell'Astrattismo. Pertanto, al fine di celebrare la ricchezza delle tendenze che si svilupparono nei primi anni del secolo, nella prima sala veniva proposto il confronto tra artisti tra loro assai differenti, offrendo un'occasione di studio e di meditazione per i visitatori, affiancando, ad esempio, la pittura del secessionista viennese Klimt a quella del post-impressionista francese Cézanne, un'opera del divisionista Pellizza da Volpedo a un dipinto di De Chirico del 1909, relativo al periodo in cui quest'ultimo, prima di giungere alla pittura metafisica, subì l'influenza del simbolista tedesco Arnold Böcklin. Mentre la seconda sala era dedicata alla presentazione del movimento futurista, interpretato da mirabili artisti, tra i quali Luigi Russolo, Umberto Boccioni, Giacomo Balla, nella terza sala si proponeva un altro confronto, illustrando la via italiana della pittura metafisica mediante i capolavori di recente acquisizione di Giorgio Morandi e di Carlo Carrà, in contrapposizione a quella internazionale, dada e

¹⁵⁷ E.Gaudioso, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna, oggi*, in *Collezioni del XX secolo...*, op.cit., p.9.

neoplastica, rappresentata dalla *Grande composizione A* (1919), [Fig.3.5] un'eccellente tela del pittore olandese Piet Mondrian.¹⁵⁸ Attraverso la quarta e la quinta sala, in cui figuravano prevalentemente opere dei rappresentanti della Scuola Romana e alcuni dipinti appartenenti alla donazione del pittore Filippo De Pisis, si giungeva alla sesta sala, particolarmente interessante in quanto mostrava ancora una volta il valore di tendenze diverse, presentando dipinti dei Sei di Torino, tra i quali soprattutto Francesco Menzio e Luigi Chessa diedero forma a una produzione pittorica di qualità rimarchevole; un accenno al Chiarismo lombardo, movimento nato in antitesi al Novecento e indirizzato a un recupero dell'impressionismo; l'Astrattismo milanese con un numero esiguo di tele, tra le quali *Ultime stelle* (1950) di Atanasio Soldati e *Amalasuunta n.2* (1950) di Osvaldo Licini; un dipinto dell'astrattista russo Vasilij Kandinskij e una tela del surrealista spagnolo Joan Mirò. [Fig.3.6]

L'asse portante del nuovo ordinamento, afferma Mantura, era costituito da un suggestivo percorso che, arricchito con opere prelevate dai depositi, tra le quali alcune sculture di Libero Andreotti e il busto di Toscanini (1924) di Adolfo Wildt, lungo il salone centrale e la veranda interna, esibiva un'ammirevole raccolta della scultura italiana del periodo 1920-1935, culminando nella veranda esterna, dove erano collocati diversi ritratti di figure di rilievo del panorama culturale italiano, come Giuseppe Ungaretti e Alberto Moravia, e ritratti di sconosciuti, esposti ciascuno su una stele, in modo seriale. Al centro del salone primeggiavano, poi, le sculture di Marino Marini e di Arturo Martini, entrambi legati alle tendenze novecentesche, dalle quali presero però le distanze per elaborare il proprio linguaggio originale, mentre le pareti espositive accoglievano principalmente i dipinti della Scuola Romana, di cui facevano parte artisti di calibro come Alberto Ziveri, Afro Basaldella, Mario Mafai e Scipione.¹⁵⁹ Infine, di particolare rilievo risultava una saletta curata da Pia Vivarelli, la "Sala della Grafica", un ambiente caratterizzato da una luminosità appositamente studiata per ospitare opere su carta, tra le quali spiccavano due grandi nuclei di disegni di Giorgio De Chirico, un'importante testimonianza delle opere grafiche di Fausto Pirandello, un insieme di matite e penne di Pericle Fazzini, otto disegni di Atanasio Soldati e tre acquerelli di Enrico Prampolini. Come afferma Vivarelli

¹⁵⁸ B. Mantura, *Del riordinamento delle sale*, in *Collezioni del XX secolo...*, op.cit., p.13.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

all'interno del catalogo *Collezioni del XX secolo. Il primo Novecento*, queste ultime acquisizioni, effettuate a partire dal 1978, furono orientate verso la scelta di gruppi ampi di carte per ciascun artista, anziché rivolgersi a disegni isolati, in quanto si intendeva comunicare al pubblico l'infinità varietà di declinazioni del lavoro grafico e la diversa funzione che esso svolgeva nella complessa produzione di un artista, essendo il disegno talvolta un momento di lenta definizione di un'immagine, oppure, come per la maggior parte degli autori novecenteschi, un campo privilegiato per la sperimentazione di soluzioni stilistiche o iconografiche più avanzate rispetto alla contemporanea ricerca plastica e pittorica.¹⁶⁰

Come viene riportato da Matitti all'interno del volume *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache e storia 1911-2011*, nell'ordinamento del 1987 veniva lasciato grande spazio agli artisti del periodo "tra le due guerre", tra i quali Toti Scialoja, Renato Guttuso o i già nominati Carrà e De Chirico. Tuttavia, tale scelta non doveva essere interpretata come il riflesso di una moda scoppiata improvvisamente negli anni Ottanta né tantomeno come il segno di una radicale rottura con il passato. Contrariamente, l'attenzione dedicata all'arte di questo periodo, in particolare al Novecento e alla Scuola Romana, si configurava come una costante degli ordinamenti della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, basti pensare al precedente allestimento ad opera di Bucarelli e alla composizione stessa delle collezioni del museo. Negli anni Ottanta si assistette piuttosto a un mutamento del clima culturale che portò a considerare il classicismo tipico del periodo "tra le due guerre" non più un movimento reazionario, ma un volto nuovo e diverso dell'avanguardia, conducendo così alla riscoperta e al pieno riconoscimento degli artisti che lo contraddistinsero.¹⁶¹ Furono sostanzialmente due gli elementi per cui il nuovo ordinamento si distinse rispetto ai precedenti: l'esaltazione dell'edificio bazzariano e il forte rilievo conferito alla produzione scultoria nel percorso espositivo. Mantura spiegava in questo modo la scelta di dedicare maggiore spazio alle opere scultoree:

“Nell'arte moderna la scultura è diventata ancella della pittura. Oggi in cui sembra rinascere da parte degli artisti una curiosità operativa per quell'arte; oggi in cui gli studi più recenti

¹⁶⁰ P. Vivarelli, *Gabinetto di disegni e stampe. Opere del primo Novecento*, in *Collezioni del XX secolo...*, op.cit., p.22.

¹⁶¹ F. Matitti, *“Un Novecento nuovo fiammante” Le sale del primo '900 e di Guttuso nell'ordinamento del 1987”...*, op.cit., p.204.

hanno indicato il peso della forma scolpita nella cultura italiana, costantemente impegnata a fare i conti con l'idea classica dell'arte, è sembrato necessario dare più posto agli scultori".¹⁶²

Alla sistemazione delle sale si affiancava la produzione di un ricco materiale didattico messo gratuitamente a disposizione del museo. L'attività didattica della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, infatti, aveva continuato a svilupparsi nel corso degli anni, precisando e potenziando i servizi già esistenti offerti alle istituzioni e al pubblico adulto, quali visite guidate, conferenze, audiovisivi, e ampliando l'area di intervento a settori già inseriti nei programmi del museo in maniera sporadica e non coordinata, come il campo della musica, dello spettacolo e del cinema. Come si evince dalla relazione riguardante l'attività didattica del 1979 redatta da Giorgio De Marchis, in quell'anno avevano avuto luogo una serie di manifestazioni speciali, tra le quali una rassegna di musica contemporanea intitolata "Lo Strumento Protagonista", che prevedeva lo svolgimento di concerti domenicali, dedicati ognuno a uno strumento diverso e svoltasi nel salone centrale della Galleria con ingresso gratuito per il pubblico, e la "Rassegna Internazionale del Cinema Non Fiction", anch'essa ad ingresso libero e organizzata nella Sala delle conferenze ogni mercoledì, alternando la visione di film d'azione, documentari scientifici, reportages di viaggi e di attualità, documentari culturali e artistici. Inoltre, furono progettati numerosi spettacoli sia per i bambini sia per il pubblico adulto, in collaborazione con diverse compagnie teatrali, e furono proiettati autorevoli film, alcuni presentati in anteprima al pubblico romano, come il *Grand Hotel des Palmes*, proposto al Festival di Cannes del 1978. Per quanto riguarda gli istituti di istruzione, continuarono ad essere organizzate le visite guidate alle sale del museo o alle mostre temporanee, e per la prima volta furono proposte le visite ai laboratori di restauro dei dipinti, delle sculture e della grafica. Dato il successo riscosso dalle manifestazioni didattiche dedicate alle diverse fasce d'età, De Marchis, stilando il programma per il 1980 - conservato presso l'Archivio bioiconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea - si augurava di presentarle nuovamente con l'obiettivo di incrementarle attraverso nuovi progetti.¹⁶³

¹⁶² B. Mantura, *Del riordinamento delle sale in Collezioni del XX secolo. Il primo Novecento*, op.cit., p.13.

¹⁶³ Archivio bioiconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 51M Didattica UA26 Sc33: Relazione dell'attività didattica del 1979, redatta da Giorgio De Marchis.

In occasione della mostra di sculture di Fausto Melotti, tenutasi alla Galleria Nazionale nel 1982, durante la soprintendenza di Dario Durbé, si decise di estendere la consueta attività didattica affiancando alle visite guidate all'esposizione un laboratorio sui materiali impiegati nella pratica scultorea, rivolto agli studenti delle ultime due classi della scuola primaria e delle prime due della scuola secondaria di primo grado. Il laboratorio, organizzato dall'Ufficio Didattico della Galleria, presieduto da Ida Panicelli, prendendo come spunto i materiali utilizzati da Melotti, era pensato per introdurre i giovani alla manualità tecnica attraverso la pratica del gioco e per favorire una riflessione sul linguaggio della scultura e la libera associazione dei materiali proposti. Inoltre, esso si proponeva di dimostrare che risultati artistici e poetici potevano essere raggiunti anche lavorando con elementi eterogenei e poveri, quali cartone, stoffe colorate, carta stagnola, proprio come nelle opere di Melotti. Come si può evincere dal pieghevole relativo all'attività didattica, conservato presso l'Archivio bioiconografico della Galleria, il laboratorio si concludeva poi con un questionario, il quale, nella speranza di stimolare ulteriori riflessioni, presentava una serie di domande, come "Sai individuare i materiali che sono stati utilizzati da Fausto Melotti nelle sue sculture?" o "Ritieni che il materiale scelto sia importante per esprimere quello che era da dire?".¹⁶⁴ In occasione della mostra antologica di Piero Dorazio del 1984 si svolse un altro importante laboratorio sul tema del colore, dedicato alle scuole elementari, medie e superiori e sviluppato con l'ausilio di due aspetti metodologici in diretta relazione con il disegno spontaneo dei bambini e con il disegno colto dei ragazzi. Preceduto da una visita guidata alla mostra, il laboratorio consentiva ai più piccoli di esprimersi liberamente, senza giudizi, lasciando manifestare il proprio vivace flusso interiore, tipico di quella fascia d'età, e offriva ai più grandi la possibilità di sperimentare tecniche differenti, in base ai materiali messi loro a disposizione, che potevano comprendere colori solidi e liquidi, carte opache e trasparenti. Anche in questo caso il laboratorio terminava con un questionario atto ad approfondire il tema del colore.¹⁶⁵[Fig. 3.7] Nello stesso anno la Galleria Nazionale ospitò, in

¹⁶⁴ Archivio bioiconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 51M Didattica UA30 Sc34: Pieghevole del laboratorio sui materiali della scultura, conservato nella documentazione dell'attività didattica della stagione 1982-1983.

¹⁶⁵ Archivio bioiconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 51M Didattica UA31 Sc34: Pieghevole del laboratorio sul colore, conservato nella documentazione dell'attività didattica della stagione 1983-1984.

collaborazione con la Regione Lazio, un rilevante convegno sul tema dell'informatica dal titolo *Processi culturali ed educativi: utilizzazione delle nuove tecnologie dell'informatica*, con l'obiettivo di sottolineare la necessità di introdurre l'informatica nella gestione ordinaria della didattica, delle biblioteche scolastiche e in tutti i centri di ricerca di recente istituzione. Presso il museo di Valle Giulia furono allestite in due sale le aule scolastiche del futuro, corredate di attrezzature elettroniche, per illustrare agli studenti il loro banco futuristico, dotato di tastiera elettronica incorporata nel piano di lavoro, videoterminale e tutto il corredo elettronico centrale. Con tale convegno la Galleria Nazionale, ribadendo il proprio impegno nel sostenere attivamente l'educazione dei giovani negli istituti scolastici, supportava una considerevole iniziativa, rivolta a un essenziale aggiornamento tecnologico, anche se utopistica per certi aspetti, primo tra tutti il costo eccessivamente elevato delle apparecchiature elettroniche.¹⁶⁶ [Fig. 3.8]

Come si può leggere all'interno di una relazione relativa all'attività didattica del biennio 1986-1987 e conservata presso l'Archivio bioiconografico della Galleria, nel 1987 l'Ufficio Didattico introdusse le cosiddette "passeggiate didattiche", guidate dall'architetto Aloisio Antinori e volte a illustrare le fasi storiche e i diversi momenti di intervento architettonico nell'ambito della Valle Giulia. Partendo dalla Galleria Nazionale gli itinerari coinvolsero le zone a destra e a sinistra della Valle, comprendendo numerosi edifici, come la Galleria Borghese, l'istituto di Romania e la Facoltà di Architettura. Si trattava di una grande opportunità per venire a conoscenza dei molteplici aspetti storici e architettonici che convivevano nello stesso luogo, caratterizzato da un'incredibile stratificazione di interventi, che andavano dalla villa cinquecentesca di Papa Giulio III al Casino Borghese eretto nel 1608-14, dagli edifici progettati per l'Esposizione Internazionale del 1911 ad esempi di architettura moderna e contemporanea.¹⁶⁷ Al di là delle passeggiate didattiche e delle visite guidate alle collezioni del Novecento nelle sale finalmente restaurate e riaperte al pubblico, nella stagione didattica relativa al biennio 1987-1988 si verificò un altro importante evento,

¹⁶⁶ Archivio bioiconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 51M Didattica UA31 Sc34: Ritagli di giornale relativi al Convegno "Processi culturali ed educativi: utilizzazione delle nuove tecnologie dell'informatica".

¹⁶⁷ Archivio bioiconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 51M Didattica UA34 Sc35: Relazione sulle passeggiate didattiche nella Valle Giulia a cura dell'Ufficio Didattico, conservata nella documentazione dell'attività didattica della stagione 1986-1987.

che riguardò la ripresa di un particolare servizio didattico del museo, il Laboratorio, interrotto a partire dal 1984 per mancanza di spazi idonei per il suo svolgimento. In questa circostanza esso fu abbinato alle mostre degli artisti Achille Perilli e Gastone Novelli, e si rivolse ai bambini ospitati presso i Centri Cittadini di Vacanze e i Centri Ricreativi Estivi del Comune di Roma, ma si prevedeva, in seguito, di istituirlo regolarmente per le scuole, associandolo alle esposizioni temporanee e alle collezioni della Galleria, in modo da consentire agli utenti più giovani un primo approccio alle strutture del museo. Lo scopo del laboratorio era, infatti, quello di evidenziare il lavoro espressivo individuale, ponendo i bambini nelle condizioni di lavorare liberamente, senza condizionamenti. I capisaldi della suddetta attività didattica dovevano essere il disegno libero e la partecipazione diretta in prima persona.¹⁶⁸ [Fig. 3.9]

Traendo spunto dalla stessa natura della poetica di Novelli e Perilli, frequentemente impegnati in attività didattiche, in collaborazione con architetti, musicisti e letterati, alle due mostre furono affiancate alcune manifestazioni speciali, le quali prevedero una serie di incontri, di spettacoli, di tavole rotonde e di concerti, ideati per illustrare la situazione culturale romana degli anni Sessanta.¹⁶⁹

¹⁶⁸Archivio bioiconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 51M Didattica UA35 Sc35: Pieghevole del laboratorio sulle mostre di Perilli e Novelli, conservato nella documentazione dell'attività didattica della stagione 1987-1988.

¹⁶⁹ Archvio bioiconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 51M Didattica UA35 Sc35: Relazione sulle manifestazioni speciali, conservata nella documentazione dell'attività didattica della stagione 1987-1988.

2. Il progetto di Sandra Pinto 1995-1999

Dopo il parziale riordinamento inaugurato nel 1987 da Eraldo Gaudio, si dovettero aspettare altri dieci anni per la conclusione dei lavori di restaurazione e per la realizzazione di un allestimento funzionale ed efficiente delle collezioni ottocentesche e novecentesche possedute dalla Galleria. Il progetto fu portato avanti da Sandra Pinto, la quale, succedendo alla storica dell'arte Augusta Monferini, divenne direttrice dell'istituzione museale di Valle Giulia nel 1995 e mantenne l'incarico per nove anni, fino al 2004. [Fig. 3.10] Come si evince dal catalogo *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XIX secolo*, nell'allestimento delle opere Pinto si propose di tenere conto di tutti i principali ordinamenti precedenti: l'articolazione per scuole regionali proposta da Fleres nel 1915, la divisione delle raccolte tra XIX e XX secolo voluta da Papini nel 1938, le sale monografiche e quelle dedicate all'arte internazionale dell'ordinamento del 1968 di Bucarelli, e il recupero storicistico delle opere tra le due guerre intrapreso da Gaudio nel 1987. L'obiettivo principale perseguito dalla soprintendente era quello di preservare la memoria di tutte le fasi vissute dal museo e di recuperare una soluzione architettonica definitiva per la Galleria. In particolare, per l'ordinamento del patrimonio ottocentesco risultava necessario ricostruire la storia dell'arte di un secolo spesso giudicato negativamente, secondo una responsabilità critica e con il relativo portato storiografico.¹⁷⁰

L'inaugurazione del nuovo ordinamento della Galleria Nazionale, curato da Sandra Pinto e presentato al pubblico in tre diversi momenti tra il 1997 e il 1999, rappresentò un'iniziativa di fondamentale importanza per l'istituzione, la quale fu sottoposta ad una riprogettazione integrale che la rese più moderna e in linea con le principali tendenze museali europee. Il programma d'intervento - avviato già ai tempi della direzione di Giorgio De Marchis e il cui termine era fissato per il 1999 - era proseguito, infatti, con l'adeguamento funzionale e con il restauro dell'edificio, insieme alla riorganizzazione del patrimonio di opere.

Il 27 giugno del 1997 fu inaugurato il vasto settore dedicato all'arte italiana dalla fine del Settecento al 1883, anno di fondazione della Galleria. Come si evince dal comunicato stampa rilasciato in occasione dell'apertura delle sale nel 1997, il principio guida del

¹⁷⁰ S. Pinto, "Quale Ottocento?", in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XIX secolo*, a cura di E. di Majo e M. Lafranconi, Electa, Milano 2006, p.34.

progetto consisteva in un recupero dell'aspetto originario degli ambienti, riportando le sale all'aspetto che avevano nel 1915. Anno, questo, in cui la Galleria venne insediata nel nuovo edificio costruito da Cesare Bazzani in una aggiornata divisione espositiva per scuole regionali, rispettando, dove opportuno, i criteri del primo ordinamento in situ. Di conseguenza, interpretando attentamente i documenti e le fotografie a disposizione relative alla finitura della sale, Pinto decise di conservarne il primitivo aspetto, valorizzando i pavimenti in parquet, ripristinando i lambriggs, l'alto zoccolo di ciliegio, le modanature in legno e le tinteggiature delle pareti, che variavano dal rosa-arancio al blu pavone, dal rosso al beige, e restaurando, infine, i divani di velluto rosso bordeaux del primo Novecento.

Il nuovo allestimento contava poco meno di trecento opere, tra dipinti e sculture, e si estendeva nelle sette sale del corpo sud-ovest dell'edificio bazzaniano.¹⁷¹ È possibile ricavare un esauriente resoconto di questa prima parte dell'ordinamento, afferente alle collezioni dell'Ottocento, dal catalogo-guida pubblicato nel 2006, *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni il XIX secolo*, a cura di Elena di Majo e Matteo Lafranconi. Come si può constatare consultando le schede delle sale e quelle delle opere, contenute all'interno del volume, redatte rispettivamente da Sandra Pinto e da diversi collaboratori, il percorso aveva inizio da quello che era considerato il vero e proprio fulcro del nuovo ordinamento, ossia il grande salone centrale che ospitava opere di pittura e di scultura di soggetto mitologico e storico appartenute a grandi collezioni romane. [Fig.3.11] Tra di esse campeggiava su uno sfondo blu-pavone il celebre gruppo scultoreo di Antonio Canova, *l'Ercole e Lica* (1795-1815), motivo per il quale l'ampio salone fu denominato il "Salone dell'Ercole". La scultura canoviana poggiava su un piedistallo in breccia violetta ed era contornata da dodici statue raffiguranti le divinità dell'Olimpo, come accadeva nella collocazione originale presso Palazzo Torlonia, demolito all'inizio del secolo durante la risistemazione di Piazza Venezia per far posto al complesso del Vittoriano.¹⁷² La richiesta della soprintendente Sandra Pinto di ricongiungere *l'Ercole e Lica* - che era entrato nel patrimonio della Galleria Nazionale nel 1917, durante la direzione di Francesco Jacovacci - con i dodici marmi, conservati presso l'Accademia dei Lincei, inizialmente non fu accolta con favore e finì per scatenare una vivace polemica,

¹⁷¹ Archivio bioiconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 51B UA7 SF1 Sc6: comunicato stampa rilasciato in occasione dell'apertura delle sale del XIX secolo nel 1997.

¹⁷² S. Pinto, *Salone dell'Ercole*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna...*, op.cit., pp.74-77.

documentata sulle pagine dei quotidiani, destando l'interesse e il coinvolgimento dell'opinione pubblica. Come riporta il quotidiano "Il resto del Carlino" il sette maggio del 1997, le dodici statue erano divenute oggetto di un'aspra contesa tra la Galleria Nazionale e l'Accademia dei Lincei. La prima riteneva che le opere, realizzate da allievi di Antonio Canova e di Bertel Thorvaldsen e ideate per coronare il monumentale gruppo canoviano, fossero necessarie per restituire all'*Ercole e Lica* la sua ideale contestualizzazione e la sua effettiva valenza artistica e storica, mentre la seconda giudicava insensata tale richiesta di restituzione.¹⁷³ Dopo faticose trattative con l'Accademia dei Lincei, Pinto riuscì ad avere la meglio, ottenendo il ricongiungimento dei gruppi scultorei. Come si può evincere dalle parole della soprintendente riportate nell'articolo di Isabella Carbone del maggio 1997, conservato presso gli archivi della Galleria, si trattava di una questione particolarmente rilevante per la correttezza e la coerenza storica del nuovo ordinamento. La direttrice spiegava in questo modo la sua insistenza nel voler recuperare le dodici statue: "Proprio i Torlonia avevano voluto completare il gruppo marmoreo dell'Ercole, commissionando ai maggiori scultorei dell'epoca le dodici statue raffiguranti divinità romane. L'allestimento dell'Ercole senza le statue di contorno sarebbe, quindi, monco".¹⁷⁴ Il salone centrale era dedicato a rievocare l'eccelso livello del collezionismo aristocratico preunitario e, pertanto, ospitava, oltre al gruppo canoviano e il relativo corteo di divinità, il celebre dipinto di Francesco Hayez, *Vespri siciliani* (1846), e dipinti di Francesco Coghetti, Vincenzo Morani, Francesco Podesti, destinati a rappresentare alcuni dei maggiori frammenti della collezione Ruffo. Quest'ultima era nata per volontà del principe di Sant'Antimo, Vincenzo Ruffo, il quale, a partire dai primi anni Quaranta dell'Ottocento, iniziò a raccogliere nella sua dimora napoletana opere di artisti contemporanei. Un'altra rilevante collezione rappresentata nella sala, oltre a quelle dei Torlonia e dei Ruffo, apparteneva alla famiglia napoletana dei Vonwiller, la quale poteva vantare di artisti di calibro, come Saverio Altamura, del quale veniva esposto il dipinto *I funerali di Buondelmonte* (1860), Domenico Morelli, del quale veniva esibito il quadro *Il Conte di Lara* (1861), e Bernardo Celentano, presente con la tela *Il consiglio dei dieci* (1861). Dunque, afferma Pinto

¹⁷³ "In lite per dodici statue. Ma i Lincei non mollano", in "Il resto del Carlino", n.123, 7 maggio 1997.

¹⁷⁴ Archivio bioiconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 51B UA7 SF1 Sc6: articolo di Isabella Carbone, *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Il tempo ritrovato*, in "Italian style Expo magazine", maggio 1997, p.66.

all'interno del catalogo *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XIX secolo*, attraverso i documenti conservati della collezione Ruffo di Sant'Antimo, come del ricostituito gruppo canoviano a Palazzo Torlonia, come pure della rilettura unitaria della collezione Vonwiller, un'intera epoca riprendeva, musealizzata, la sua aulica fisionomia, che era tale da non sfigurare rispetto alle grandi collezioni delle dimore patrizie nel resto d'Europa.¹⁷⁵ [Fig. 3.12 - 3.14]

Come si può leggere nel catalogo-guida del 2006, seguivano, poi, tre sale dedicate all'arte preunitaria nel regno pontificio, e alla produzione Toscana e dell'Italia Settentrionale, passando dal Piemonte al Veneto. La prima sala, la "Sala della Psiche" [Fig.3.15] - così denominata per la scultura *Psiche* (1869) di Pietro Tenerani, collocata al centro dell'ambiente e considerata una delle opere più rappresentative del neoclassicismo italiano - rifletteva la cultura cosmopolita e l'internazionalismo di Roma e accoglieva prevalentemente ritratti, dipinti di figura, soggetti storici e religiosi. Testimone di uno stile legato alla tradizione accademica era il ritratto di Gaspare Landi, il quale, influenzato nel naturalismo e nella morbidezza della pennellata soprattutto dall'artista Pompeo Batoni, riuscì ad affermarsi nella pittura di storia, senza tuttavia abbandonare la produzione più remunerativa dei ritratti. *Il Cardinale Vicario Conte della Somaglia* (1786) di Landi [Fig.3.16] era affiancato da opere che ben illustravano il rinnovamento culturale portato dalla Rivoluzione Francese, come il *Ritratto di Vincenzo Monti* (1808) di Andrea Appiani e il *Ritratto di Costanza Monti Perticari* (1819) di Filippo Agricola, un prezioso dipinto di impronta manierista, grazie al quale il pittore si guadagnò l'appellativo di "moderno Raffaello". Infine, completavano la sala un gruppo di illustri artisti appartenenti alla parabola dell'accademismo neoclassico, tra i quali Tommaso Minardi, Vincenzo Camuccini e Nicola Consoni, e una serie di dipinti di paesaggi celebrativi di Roma e dei suoi dintorni, come *La Festa dei Moccolotti* (1852) di Ippolito Caffi [Fig.3.17] o *Villa Doria ad Albano* (1839) di Giambattista Bassi, pittore di fama internazionale nei primi decenni del secolo.¹⁷⁶ A dare il nome alla seconda sala, la "Sala della Saffo" [Fig.3.18], illustrativa delle scuole toscane, era la dolce figura sedente di Giovanni Dupré, *Saffo* (1857-1861), alto esempio, afferma Pinto, di una naturalità e di un vero sceltissimi, collocata tra uno studio di nudo di Antonio Ciseri e la "peruginesca"

¹⁷⁵ S. Pinto, *Salone dell'Ercole*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna...*, op.cit., pp.74-77.

¹⁷⁶ S. Pinto, *Sala della Psiche*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna...*, op.cit., pp.92-93.

santa del senese Franchi. Nella sala primeggiavano altre due eccellenti sculture realizzate da artisti di grande rilievo non solo sulla scena fiorentina ma anche su quella internazionale, Lorenzo Bartolini e Hiram Powers. Nell'ambito della ritrattistica e della pittura di genere la sala ospitava opere note, come il ritratto di *Nerina Badioli* (1865) di Antonio Puccinelli, il quale mutuò dalla studio del primo Cinquecento toscano una sua particolare interpretazione del classicismo, rivolgendo la propria attenzione in particolare alla ritrattistica di Pontorno, e il *Ritratto della prima moglie* (1865) di Giovanni Fattori, dipinto che ben testimoniava la conquista di una completa autonomia da parte dell'artista sia rispetto all'eredità romantica sia rispetto alla tradizione puristica. Mentre le tendenze puriste erano debolmente rappresentate, seppure da artisti di calibro come Adriano Cecioni e Cristiano Banti, la scuola dei macchiaioli toscani era ampiamente documentata, dall'arrivo a Firenze del pittore romano Nino Costa e dell'artista napoletano Giuseppe Abbati, alle opere di Giovanni Fattori e Odoardo Borrani, agli esperimenti del veronese Vincenzo Cabianca, il quale abbandonò la sua formazione accademica divenendo uno dei principali esponenti del movimento macchiaiolo.¹⁷⁷ Ad accogliere le opere delle scuole settentrionali era, poi, la "Sala dello Jenner" [3.19], che prendeva il nome dalla celebre scultura in bronzo di Giulio Monteverde, *Edoardo Jenner* (1879), raffigurante Edward Jenner nel momento in cui si accingeva a sperimentare per la prima volta sul proprio figlio il vaccino contro il vaiolo da lui inventato. Questo ambiente, a differenza delle altre sale dedicate alle scuole locali, caratterizzate da una maggiore unitarietà, si configurava come uno spazio in cui convivevano diversi stili e molteplici tematiche: si passava, infatti, dal Piemonte al Veneto, dai primi anni di romanticismo di Restaurazione agli ultimi della Scapigliatura. Testimoni del gusto romantico della borghesia lombardo-veneta erano il *Ritratto di giovane donna* (1830-1835) di Michelangelo Grigoletti, il cui stile, modellato sugli esempi della tradizione del colorismo veneto da Bellini a Tiziano, attraverso una rivisitazione aggiornata, si affermò nel genere ritrattistico come nella pittura di soggetto storico-letterario, e *l'Autoritratto* (1831) di Natale Schiavoni, denominato il "pittore delle grazie" per i numerosi ritratti di tipi femminili idealizzati, dalle *Veneri* alle *Maddalene*. La Scapigliatura lombarda, invece, era rappresentata soprattutto dalle opere di Tranquillo Cremona, il quale fu fortemente influenzato nell'uso del colore e sull'apertura della forma dal pittore Giovanni Carnovali, anch'egli presente nella sala con tre ritratti e due dipinti

¹⁷⁷ S. Pinto, *Sala della Saffo*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna...*, op.cit., pp.114-116.

incentrati su temi religiosi. Quest'ultimo ebbe, pertanto, un ruolo di primaria importanza nella nascita della Scapigliatura romantica lombarda, che ne derivò la pennellata sciolta e la materia cromatica intrisa di luce e generatrice di una spazialità avvolgente.¹⁷⁸

Successivamente, le ultime tre sale, come si evince dal catalogo, erano dedicate all'arte meridionale, dal romanticismo della scuola di Posillipo fino al verismo dei primi anni Ottanta. In particolare, per quanto riguarda le donazioni Morelli e Palizzi, l'ordinamento rispecchiava quello originario che riservava sale monografiche ai due artisti. La sala dedicata a Morelli [Fig.3.20], il cui fondo era assai più ampio della selezione effettuata per l'ambiente, afferma Pinto, accoglieva le sue opere più sontuose per raffinatezza pittorica, cromatica e di espressione drammatica, tra le quali *Le tentazione di Sant'Antonio* (1878) e, inoltre, ospitava capolavori tornati in esposizione dopo dodici anni dalla chiusura per i lavori di adeguamento strutturale e funzionale, come *L'imbalsamazione di Cristo* (1868) e *Venerdì Santo* (1880).¹⁷⁹ La sala di Filippo Palizzi [Fig.3.21], oltre alle sue numerose opere, raggruppate per temi, presentava anche alcuni esempi di pittura di paesaggio e di veduta di maestri napoletani, come Edoardo Dalbono, del quale veniva esposta *La terrazza* (1865-1867), un dipinto ben illustrativo del suo stile, influenzato dal naturalismo palizziano e dal realismo della scuola toscana, e l'olandese Anton Sminck Pitloo, il quale si stabilì a Napoli e tramite il suo metodo di insegnamento, basato sullo studio del vero naturale, divenne un punto di riferimento per i giovani della Scuola di Posillipo.¹⁸⁰ Il percorso si concludeva con la "Sala della Cleopatra" [Fig.3.22], - così denominata per la presenza della scultura marmorea *Cleopatra* (1874) di Adolfo Balzico - nella quale i capolavori di Gioacchino Toma, come *La ruota dell'Annunziata* (1877) o *Il viatico dell'orfana* (1877), caratterizzati da ambientazioni conventuali, severe per impianto e gamma cromatica, e dal tema dell'infanzia abbandonata, si affiancavano ai dipinti di Michele Cammarano, il cui verismo aneddótico si esprimeva mediante originali sperimentazioni sulla luce e sull'uso del nero. Inoltre, nella sala figuravano due sculture di Vincenzo Gemito, una terracotta di grande vigore, *Bruto* (1871), e il *Busto di Cesare Correnti* (1880), e gli illustri ritratti di adolescenti di Antonio Mancini, mediante i quali il pittore si proponeva di presentare i temi realistici della misera vita quotidiana

¹⁷⁸S. Pinto, *Sala dello Jenner*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna...*, op.cit., pp.135-137.

¹⁷⁹S. Pinto, *Sala Morelli*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna...*, op.cit., pp.92-93. e p.200.

¹⁸⁰S. Pinto, *Sala Palizzi*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna...*, op.cit., pp.92-93. e p.154.

dei vicoli partenopei.¹⁸¹

Come viene riportato da Mario Ursino nel suo articolo *L'ottocento ritrovato alla Galleria nazionale d'arte moderna*, conservato presso l'archivio bioiconografico della Galleria, un'importante novità del nuovo ordinamento di Sandra Pinto, dovuto proprio alla tenacia e all'ammirevole volontà della soprintendente, era la realizzazione nelle ultime tre sale del corpo sud-ovest del museo, di un servizio di ristorazione, mai avuto prima nell'istituzione di Valle Giulia, anche se previsto originariamente dai piani di Cesare Bazzani. Portato a compimento il progetto dell'architetto e restaurata l'affascinante terrazza che si affacciava sul verde di Villa Borghese, nasceva il "Caffè delle Arti", dove era possibile cenare e intrattenersi fino a mezzanotte tra sculture liberty ed eccellenti opere di pittura. Gli ambienti del bar-ristorante, infatti, erano anch'essi in parte musealizzati, in quanto accoglievano una serie di pannelli decorativi posti sotto le volte realizzati dal pittore umbertino piemontese Paolo Gaidano, raffiguranti allegorie delle Arti, e significative sculture di gusto floreale, come la *Rinascita* (1895-1897) di Ettore Ximenes e *l'Acquaiola* (1915) di Amleto Cataldi.¹⁸² [Fig. 3.23]

Inoltre, come sottolinea Laura Ruggeri all'interno della rivista "Carnet" pubblicata nel giugno del 1997, appare doveroso ricordare che la Galleria Nazionale d'Arte Moderna fu il primo museo italiano ad aver applicato la *legge Ronchey*. Quest'ultima, entrata in vigore il 14 gennaio del 1993, venne concepita con l'intento di consentire ai privati di intervenire nell'ambito museale in relazione a quelli che vengono definiti "servizi aggiuntivi", ossia tutti quei servizi dedicati ai visitatori o che semplicemente consentono il corretto funzionamento del museo. Fu così che durante il processo di riordinamento delle sale si procedette all'apertura di un *bookshop*, che metteva a disposizione dei visitatori riviste d'arte nazionali e straniere, gadget provenienti da Parigi e New York, e tremila volumi dedicati all'arte tra Ottocento e Novecento.¹⁸³

In generale, il nuovo ordinamento della Galleria Nazionale curato da Sandra Pinto riscosse un notevole successo, come testimoniano i numerosi pareri positivi provenienti dalla critica e dalla stampa. La riapertura delle sale dell'Ottocento, afferma Camilla Bertoni nel quotidiano "Giornale di Brescia" del diciassette agosto del 1997, permetteva

¹⁸¹S. Pinto, *Sala della Cleopatra*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna...*, op.cit., p. pp.92-93 e p.213.

¹⁸² Archivio bioiconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 51B UA7 SF1 Sc6: articolo di Mario Ursino *L'ottocento ritrovato alla Galleria nazionale d'arte moderna*.

¹⁸³ L.Ruggeri, *Una Tate Gallery sul Tevere*, in "Carnet", n.6, Milano, giugno 1997, p.41.

finalmente di assaporare il gusto e la cultura di un'epoca spesso guardata con sospetto e lasciata in disparte, soprattutto se si considerava che dagli anni della gloriosa gestione di Palma Bucarelli, in cui queste sale erano piuttosto tetre e opprimenti, si era passati ad un progressivo smantellamento e inutilizzo di tale settore, a cui si era cercato di ovviare verso la fine degli anni Ottanta con una ristrutturazione. Quest'ultima, tuttavia, aveva finito per sacrificare, relegandole nei depositi, molte opere, per mancanza di spazi idonei e per l'adozione di criteri allestitivi, scegliendo piuttosto di favorire le esposizioni temporanee. Dunque, la valorosa operazione di ridare vita all'ala sinistra dell'edificio originario fu portata avanti da Sandra Pinto, la quale si batté fortemente e coraggiosamente per conferire un nuovo slancio alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna.¹⁸⁴ La maggioranza dei consensi erano rivolti proprio alla celebrazione della soprintendente, definita da Federico De Melis sulle pagine del quotidiano "Il Manifesto" del cinque luglio 1997 come "un genio museografico" e "una geniale regista", che con le chiavi della filologia e della storia aveva trasformato i musei in macchine del tempo, scardinando le certezze acquisite nella pigra quotidianità delle soprintendenze e dei musei italiani.¹⁸⁵ Sebbene la gran parte dei giudizi relativi al nuovo ordinamento e alla direzione della Pinto fossero positivi, non mancarono le critiche. Uno degli interventi più polemici fu indubbiamente quello pubblicato sul quotidiano "Il Messaggero" il cinque marzo del 2000 e redatto dall'ex-soprintendente Augusta Monferini, alla guida della Galleria dal 1988 al 1994. Quest'ultima accusava la nuova direttrice di aver sovvertito l'intera impostazione da lei data al museo, ripiegando su sporadiche e "rachitiche mostricine" e accantonando le grandi mostre storiche e la serie delle ampie mostre retrospettive di artisti italiani della seconda metà del secolo, come quelle da lei inaugurate e dedicate a Toti Scialoja, Renato Birolli, Achille Perilli. Monferini, poi, rimproverava alla nuova soprintendente di aver decurtato gli spazi della Galleria di tre ampie sale per destinarle alla ristorazione e al bookshop, i quali, invece, avrebbero dovuto trovare una sistemazione nei locali dell'ampliamento che doveva essere portato urgentemente a termine. Infine, l'ex-direttrice si mostrava contraria allo sviluppo dato alle collezioni dell'Ottocento, per le quali sarebbe stato opportuno pensare a una collocazione in un apposito palazzo, in modo da conferire il giusto spazio al Novecento, costretto in quella che a Monferini appariva

¹⁸⁴ C.Bertoni, *A Villa Borghese di respira un'aria nuova*, in "Giornale di Brescia", n.225, 17 agosto 1997.

¹⁸⁵ F.De Melis, *'800 futuro*, in "Il Manifesto", 5 luglio 1997.

come una disposizione frammentaria e confusa. Pertanto, l'ex-soprintendente concludeva così il suo intervento: “ L'amore della dott.ssa Pinto per l'Ottocento (campo delle sue pubblicazioni) si risolve in un sorprendente disinteresse per le avanguardie dell'ormai estinto secolo”.¹⁸⁶

Nonostante le critiche, - inevitabili per un'istituzione come la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, centro artistico e culturale di primaria importanza a livello nazionale e internazionale e, di conseguenza, costantemente al centro dell'attenzione mediatica - il nuovo allestimento di Pinto trovò un riscontro positivo anche nel 1998, quando vennero inaugurate le sale dedicate al secondo Ottocento. Di particolare rilevanza risulta la testimonianza di Fernando Mazzocca, il quale affermava all'interno del suo articolo pubblicato sul quotidiano “Il Sole 24ore” il venti dicembre del 1998:

“In un momento in cui tutto sembrava perduto, e i due settori, quello ottocentesco e quello novecentesco, convivevano assieme, disposti alla meno peggio, la nuova gestione, affidata nel 1995 alla competenza specifica ma anche al coraggio culturale di Sandra Pinto, ha prodotto il miracolo, e in tre anni il museo che sembrava morto è ritornato, è proprio il caso di dirlo, agli antichi splendori”.¹⁸⁷

Il 13 dicembre del 1998, contemporaneamente alla presentazione della mostra “Picasso 1937-1953: gli anni dell'apogeo in Italia”, veniva inaugurato il secondo settore delle collezioni del XIX secolo. Speculare all'ala sinistra, il nuovo ordinamento che occupava l'ala sud-est dell'edificio di Bazzani era composto da un grande salone centrale affiancato da due file di tre sale ciascuna e una sala oblunga terminale. In linea con i criteri metodologici applicati nel Salone centrale e nelle sale del primo Ottocento, gli ambienti furono restaurati negli stucchi, nelle cromie e nei rivestimenti lignei originari per ospitare le collezioni museali del tardo XIX secolo fino ai primi anni del XX secolo. Per il nuovo ordinamento, riporta Mazzocca, furono richiamate importanti opere da depositi esterni, le grandi tele lacerate e allentate furono restaurate, le monumentali cornici originali furono ripristinate, così come le sculture furono ricollocate sui loro basamenti. Le opere esposte erano circa duecento, tra dipinti e sculture, e provenivano in gran parte

¹⁸⁶ A. Monferini, *Che guaio l'addio alle grandi mostre*, in “Il Messaggero”, 5 marzo 2000.

¹⁸⁷ F. Mazzocca, *L'Italia unita e i suoi “quadroni”*, in “Il Sole 24ore”, 20 dicembre 1998.

dall'Esposizione Internazionale di Roma del 1883 e dalle altre esposizioni nazionali del periodo.¹⁸⁸

Come si può evincere dal catalogo-guida del 2006, il percorso aveva inizio dal Salone centrale del settore, il “Salone di Giordano Bruno”[Fig. 3.24], così denominato per la presenza del modello in gesso per il monumento in bronzo a Giordano Bruno, eretto dallo scultore Ettore Ferrari in piazza Campo dei Fiori a Roma nel 1889. L'imponente statua campeggiava al centro della sala a simbolica testimonianza della temperie laico-democratica che caratterizzò la classe dirigente italiana di fine secolo. Mentre le sale laterali erano dedicate alle differenti tendenze regionali, il Salone centrale era allestito secondo un criterio più generale che riuniva artisti di formazione e provenienza diversa, ma accomunati dall'esperienza storica e politica che approdò alla costituzione dello stato unitario. Nelle pareti laterali si fronteggiavano gli immensi dipinti raffiguranti scene di guerra degli artisti Michele Cammarano e Giovanni Fattori. *La battaglia di San Martino* (1880-1883) del primo, realizzata per celebrare l'eroico combattimento avvenuto nella località di San Martino tra piemontesi e austriaci il 24 giugno 1859 nell'ambito della seconda guerra di indipendenza nazionale, e *La battaglia di Custoza* (1880) del secondo, dedicata al disastroso insuccesso di Custoza del 24 giugno 1866, furono acquisite all'Esposizione di Roma del 1883 per testimoniare la gloriosa epopea risorgimentale. Di soggetto risorgimentale era, poi, il bronzo di Odoardo Tabacchi *Ugo Foscolo dopo il trattato di Campoformio* (1867), raffigurante Ugo Foscolo nel suo alter ego Jacopo Ortis, in compagnia dell'amata Teresa, che leggeva il proclama del trattato di Campoformio. Infine, accanto agli 'eroi', rappresentati dai busti di *Manzoni* (1875) e di *Garibaldi* (1875) dello scultore Ercole Rosa, la sala ospitava le 'vittime' del *Refugium Peccatorum* (1882) di Luigi Nono, dipinto che ben illustrava lo stile dell'artista, contraddistinto da un verismo di segno umanitario e sociale.¹⁸⁹

Analogamente al primo settore, l'ordinamento seguiva una suddivisione per scuole regionali. Come viene riportato nel catalogo-guida del 2006, alla destra del Salone

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ S.Pinto, *Salone di Giordano Bruno*, in *La Galleria Nazionale...*, op.cit., pp.229-231.

centrale si aprivano tre sale dedicate rispettivamente alle scuole meridionali, agli artisti toscani e agli artisti veneti. Queste sale documentavano l'arte contemporanea acquistata alle esposizioni nazionali presentate a rotazione nelle principali città italiane nel periodo compreso tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi anni del Novecento. I meridionali esordivano nella prima sala, la "Sala del Voto", [Fig.3.25] che prendeva il nome dal celebre dipinto di Francesco Paolo Michetti, *Il Voto* (1883), improntato a un crudo realismo e allineato alle tendenze letterarie e figurative del movimento verista. A rappresentare quest'ultimo si aggiungevano due ritratti del tardo Antonio Mancini e il dipinto dalla tematica storico-religiosa *Pier Damiano e la Contessa Adelaide di Savoia* (1887) di Salvatore Postiglione.¹⁹⁰ Gli artisti toscani erano poi esposti nella "Sala della Madre" [Fig.3.26], così denominata per la presenza al suo interno della scultura *La Madre* (1884-1886) di Adriano Cecioni raffigurante una madre che sostiene dolcemente il figlio neonato dopo averlo allattato. L'ambiente accoglieva, inoltre, le opere dei macchiaioli Giovanni Fattori, Telemaco Signorini, Edoardo Borrani e i dipinti di Egisto Ferroni e Francesco Gioli, caratterizzati da un delicato naturalismo. Le principali sorprese della sala, afferma Pinto, erano il quadro *Estate* (1896) di Niccolò Cannicci, rientrato da un deposito durato ben ottant'anni da Ravenna e incentrato sul tema dei "bagnanti", molto diffuso nell'Europa di fine Ottocento, e il dipinto di Filadelfo Simi, *Riflesso* (1887), che costituiva un chiaro richiamo compositivo e formale alla pittura di Botticelli. L'opera trasponeva consapevolmente nel tema di genere il colto riferimento alla tradizione quattrocentesca toscana, nel solco di quella cultura preraffaellita che si andava diffondendo in quegli anni.¹⁹¹ Il percorso proseguiva con la "Sala dei Veneti" [Fig.3.27], dedicata agli artisti veneti, per l'appunto, e contenente soprattutto quadri di figura, con soggetti non storici, ma di genere. Tra le opere esposte spiccavano le tele di Ettore Tito, caratterizzate da un realismo deciso e da un gusto elegante e decorativo, come si può osservare nel dipinto *La Gomena* (1909), raffigurante un gruppo di pescatori che tirano in secco una barca, e i dipinti di Giacomo Favretto, animati da figure eleganti protagoniste di scenette di costume locale settecentesche, come nel quadro *El Liston* (1884), che

¹⁹⁰ S.Pinto, *Sala del Voto*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna...*, op.cit., pp.257-259.

¹⁹¹ S.Pinto, *Sala della Madre*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna...*, op.cit. p.257 e p.268.

rappresentava il passaggio aristocratico davanti alla Loggetta del Sansovino in piazza San Marco.¹⁹²

Come si può ricavare dal comunicato stampa rilasciato in occasione della riapertura delle sale nel 1998, a sinistra del Salone centrale si susseguivano altre tre sale, la “Sala del Giardiniere”, la “Sala della Stanga” e la “Sala Previati” [Fig.3.28-3.30]. La prima prendeva il nome dall’illustre quadro *Il Giardiniere* (1889) di Vincent Van Gogh e presentava un panorama artistico che si allontanava dal dibattito tra arte nazionale e scuole regionali riflesso nelle altre sale del settore. Pertanto, l’ambiente accoglieva opere di Cézanne, Courbet, Monet e Degas, e dipinti e sculture di quegli artisti italiani per i quali l’arte francese era un imprescindibile punto di riferimento e che soggiornarono a lungo a Parigi, frequentandone gli ambienti intellettuali e artistici. Tra questi si possono menzionare Giuseppe De Nittis, del quale veniva esposto un mirabile trittico, *Le corse al bois de Boulogne. Nella tribuna; Accanto alla stufa; Sulla seggiola* (1881), in cui si poteva osservare la tecnica delicata e di grande qualità dell’artista, e Medardo Rosso, del quale veniva proposto un cospicuo gruppo di sculture in cera, bronzo e gesso.¹⁹³ Seguiva, poi, la “Sala della Stanga” - intitolata così in onore del rinomato dipinto *Alla Stanga* (1886) di Giovanni Segantini - che ospitava le opere delle scuole piemontesi e lombarde, illustrando adeguatamente la fisionomia peculiare del naturalismo locale. Tra gli artisti che vi figuravano si possono ricordare Lorenzo Delleani, del quale veniva presentata la suggestionante visione notturna della distesa del Po, *Imminente Luna* (1882), ed Eugenio Gignous, il cui stile si caratterizzava per l’utilizzo di una tavolozza chiara e luminosa con una predilezione per la gamma dei verdi e delle terre, come si può osservare nei due paesaggi di Verbania proposti nella sala.¹⁹⁴ In seguito, si incontrava la “Sala Previati” rivolta ai divisionisti e dedicata all’artista ivi più rappresentato, Gaetano Previati, anche se il quadro protagonista, afferma Pinto, è indubbiamente *Il sole* (1904) di Giuseppe Pellizza da Volpedo, considerato uno dei massimi raggiungimenti del paesaggio simbolista. Completavano l’ambiente quattro dipinti di Vittore Grubicy De Dragon e cinque lavori in cera

¹⁹² S.Pinto, *Sala dei Veneti*, in *La Galleria Nazionale d’Arte Moderna...*, op.cit., p.271.

¹⁹³ Archivio bioiconografico della Galleria Nazionale d’Arte Moderna e contemporanea, 51B UA7 S.F.2: comunicato stampa rilasciato in occasione dell’apertura delle sale del secondo Ottocento nel 1998.

¹⁹⁴ S.Pinto, *Sala della Stanga*, in *La Galleria Nazionale d’Arte Moderna...*, op.cit., p.298.

illustrativi dell'impressionismo plastico di Medardo Rosso.¹⁹⁵ Infine, nella veranda tripartita verso via Aldovrandi - dove era collocata, come nello spazio simmetrico del Caffè delle Arti, la serie dei pannelli allegorici di Paolo Gaidano - prendeva spazio la Scuola Romana di fine secolo con i dipinti di Giulio Aristide Sartorio, Nino Costa e Alfredo Ricci.

Dunque, nell'arco di due anni, veniva portato a termine il lungo e impegnativo lavoro di riordinamento delle raccolte del primo e secondo Ottocento, che tornavano ad occupare gli spazi originari dell'edificio di Bazzani del 1911, mentre si prevedeva di collocare le collezioni del Novecento nelle sale dell'ampliamento realizzato dallo stesso architetto nel 1934.

Come si evince dal comunicato stampa rilasciato in occasione dell'apertura delle sale dedicate al Novecento, nel 1999 terminarono i lavori di adeguamento e restauro per il riallestimento completo delle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Il restauro intendeva valorizzare la fisionomia anni Trenta del primo ampliamento realizzato da Cesare Bazzani, caratterizzato da una forte monumentalità e da un'accentuata verticalità degli spazi, che veniva sottolineata dalle grandi arcate dell'asse centrale, dalle tinte chiare alle pareti e dall'uso del travertino per profili e zoccolature. Le collezioni del XX secolo, collocate nelle ali nord dell'edificio bazzaniano, furono presentate al pubblico in due momenti nel corso del 1999: il 30 giugno fu inaugurata l'ala nord-ovest, dedicata agli artisti italiani e internazionali degli anni Cinquanta e Sessanta, mentre, il 15 dicembre furono esibite nell'ala nord-ovest le collezioni d'arte dal 1911 al 1945, insieme alle collezioni Schwarz e Bucarelli. Nei nuovi settori le opere venivano ordinate, come in precedenza, secondo un criterio storico-tematico che muoveva dall'Esposizione Internazionale di Roma del 1911 fino ad arrivare agli anni Sessanta.¹⁹⁶

Come viene riportato da Francesca Romana Morelli nella rivista "Il Giornale dell'arte" del luglio 1999, le prime sette sale che furono inaugurate, dedicate agli artisti degli anni Cinquanta e Sessanta, inclusero un centinaio di opere e occuparono poco più di mille metri quadrati, costituendo il maggiore spazio dedicato, fino a

¹⁹⁵ S.Pinto, *Sala Previati*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna...*, op.cit., p.309.

¹⁹⁶ Archivio bioiconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 51B UA7 S.F.3 Sc6: comunicato stampa rilasciato in occasione dell'apertura delle sale dedicate al Novecento nel giugno 1999.

quel momento, dalla Galleria a questo periodo storico. La prima sala era destinata ad Alberto Burri, del quale venivano esposte opere donate dall'artista stesso nel 1993, come *Grande Sacco* (1952) e *Grande Rosso* (1964), eccellenti esempi della sua tecnica, incentrata sull'utilizzo di materiali poveri, come la plastica o le tele di juta, sui quali interveniva con tagli, rammendi e lacerazioni, trasfigurandoli e rivestendoli di valenze esistenziali. Alla sala di Burri corrispondeva, sul lato opposto, quella dedicata ad Ettore Colla e Giuseppe Capogrossi. Il primo era presente con un nucleo di sculture, costituite da elementi di recupero, prevalentemente in ferro, attraverso cui riusciva a creare assemblaggi astratti e illusivi. Il secondo era rappresentato soprattutto dalla donazione del suo gallerista Renato Cardazzo con opere astratte quali *Superficie 38* (1952) o *Superficie 117* (1954).¹⁹⁷ L'ambiente tra queste due sale era destinato ai confronti internazionali, ossia alle opere degli artisti stranieri che si erano espressi tramite il linguaggio del segno, del gesto e della materia. Tra di esse figuravano i dipinti dell'americano Jackson Pollock, del francese Jean Fautrier e dello spagnolo Antoni Tàpies, accanto alle sculture filiformi dello svizzero Alberto Giacometti, come *Grande donna* (1960), e alla scultura mobile dello statunitense Alexander Calder, *Mobile* (1958), sospesa al soffitto. Seguiva, poi, l'immenso salone trasversale lungo tutta l'estensione dell'ala, consacrato ai protagonisti della stagione informale e a coloro che ne segnarono il declino. A dominare la sala era l'artista Lucio Fontana con quattordici opere, appartenenti alle celebri serie dei "Tagli" e dei "Concetti Spaziali", donate per la maggior parte dalla moglie Teresina Fontana. Il salone accoglieva, inoltre, le opere di illustri artisti, quali Emilio Vedova, del quale era esposta la famosa *Crocifissione contemporanea. Ciclo della protesta n.4* (1953), e Afro Basaldella, presente con due dipinti che rammentavano le sue radici venete, *Ombra bruciata* (1956) e *Viale della acacie* (1957). Successivamente, si incontrava la sala intitolata agli artisti italiani e stranieri che avevano operato il prelievo dell'immagine e dell'oggetto dalla realtà, tra i quali John Chamberlain, celebre per le sue sculture ricavate dagli scarti delle automobili; Arman e Daniel Spoerri, protagonisti del movimento del Nouveau Réalisme; gli italiani Mimmo Rotella,

¹⁹⁷ F.R. Morelli, *Più grande, più bella per un futuro fatto di soli doni*, in "Il Giornale dell'arte", n.179, luglio-agosto 1999.

noto soprattutto per le sue opere realizzate con la tecnica del decollage, ed Enrico Baj, il cui stile originale si fondava su una figurazione sarcastica e sull'uso di elementi assemblati in maniera da esaltarne l'aspetto kitsch, come festoni, merletti, medaglie.¹⁹⁸ Come viene dichiarato nel comunicato stampa del 1999, il percorso continuava, in seguito, con due sale dedicate agli anni Sessanta. La prima si rivolgeva a quegli esponenti di un'arte di reportage e di mitografia romano-americana, riscontrabili nella cosiddetta "Scuola di Piazza del Popolo", di cui facevano parte Mario Schifano, del quale veniva esposto il dipinto *Incidente D662* (1963), Tano Festa, rappresentato dal dipinto *Michelangelo according to Tano Festa* (1965) e Franco Angeli, del quale veniva esibita l'emblematica tela *Half Dollar* (1967). Nella seconda sala, invece, venivano affiancati i lavori dei due maggiori "antesignani del concettuale", Pino Pascali e Jannis Kounellis.¹⁹⁹

La grande sala che concludeva l'itinerario era dedicata alle esposizioni temporanee e presentava un omaggio alla memoria dell'artista Gino De Dominicis, scomparso nel novembre del 1998. Le opere esposte di De Dominicis, afferma Francesca Giuliani nel giornale "Il lunedì dell'arte" pubblicato il 28 giugno del 1999, erano quindici e costituivano un percorso retrospettivo del suo cammino artistico nonché la prima mostra dedicatagli in uno spazio pubblico a Roma.²⁰⁰

Come si può evincere dal quotidiano "Giornale dell'arte" del primo dicembre 1999, l'ultima sezione, riorganizzata e presentata al pubblico al termine proprio del 1999, si sviluppava nell'ala nord-est del museo, a partire dalle acquisizioni di opere italiane e straniere che vennero effettuate in occasione dell'Esposizione Internazionale di Roma del 1911 e delle prime edizioni della Biennale di Venezia, fino alle opere prodotte nel secondo dopoguerra. Le sale prendevano il nome degli artisti e delle opere più rappresentative. Il percorso aveva inizio dalla "Sala Klimt", intitolata all'artista viennese per la presenza della celebre tela allegorica da lui realizzata, *Le tre età della donna* (1905). A seguire la sala dedicata al primo Giacomo Balla, ancora divisionista, i ritratti di Giovanni Boldini, e le Avanguardie

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ Archivio bioiconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 51B UA7 S.F.3 Sc6: comunicato stampa rilasciato in occasione dell'apertura delle sale dedicate al Novecento nel giugno 1999.

²⁰⁰ F. Giuliani, *Un viaggio in sette sale*, in "Il lunedì dell'arte", 28 giugno 1999.

storiche. Venivano, dunque, presentati in successione il Cubismo, con opere di Picasso e di Braque, l'Astrattismo di Kandinskij e di Moholy Nagy, il Dadaismo e il Surrealismo, adeguatamente rappresentati grazie alla recente donazione Schwarz, e il Futurismo con Balla, Boccioni, Russolo e Severini. L'itinerario proseguiva, poi, con la Metafisica di Giorgio De Chirico e l'esperienza di "Valori Plastici" insieme a Giorgio Morandi e Carlo Carrà; con il Novecento e gli anni Trenta, dall'Espressionismo al secondo Futurismo e all'Astrattismo. Infine, si incontrava l'arte dell'immediato dopoguerra, rappresentata soprattutto dall'artista siciliano Renato Guttuso.²⁰¹ Come viene rilasciato dal comunicato stampa del 1999, insieme all'inaugurazione dell'ala nord-est, furono aperte anche altre cinque sale del settore nord-ovest. Il grande vano centrale era destinato alla nuova libreria, spostata dall'atrio di accesso e sistemata in maniera più adeguata, mentre le quattro sale laterali furono assegnate agli spazi informativi per il pubblico e alle mostre tematiche sulle collezioni della Galleria, alla collezione Bucarelli e alle raccolte di arte cinetica.²⁰²

Il nuovo itinerario, sottolinea Sandra Pinto all'interno del catalogo *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XX secolo*, riprendeva i punti forti e duraturi dell'ordinamento della Bucarelli del 1968, ripristinando, ad esempio, le serie monografiche per Burri, Capogrossi, Colla, Fontana, la sala internazionale con Giacometti, Calder e Pollock, e la sala dedicata ai rappresentati della "Scuola di Piazza del Popolo". Inoltre, se, da un lato, la direttrice elogiava il nuovo allestimento per l'esposizione di un rilevante nucleo di arte cinevisuale, restaurato e ripresentato per la prima volta dopo quasi vent'anni, dall'altro, si rammaricava per la mancata rappresentazione della linea minimalistica e protoconcettuale, se non attraverso l'organizzazione di mostre temporanee.²⁰³

Per quanto riguarda l'attività didattica della Galleria Nazionale, nel corso degli anni Novanta, essa trovò negli istituti di istruzione i suoi principali destinatari, al punto che il termine stesso "didattica" finì per coincidere in maniera quasi esclusiva con

²⁰¹ *Avanguardie e Andersen: una Gnam da favola*, in "Il Giornale dell'arte", 1° dicembre 1999.

²⁰² Archivio bioiconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 51B UA7 S.F.3 Sc6: comunicato stampa rilasciato in occasione dell'apertura delle sale dedicate al Novecento nel dicembre 1999.

²⁰³ S. Pinto, "Quale modernità?". *Un secolo di ordinamenti e dibattiti sullo Statuto...*, op.cit., pp.39-40.

proposte rivolte al pubblico degli istituti scolastici e dei bambini. Come si può leggere nell'articolo di Franco Montini pubblicato nel quotidiano "La Repubblica", il sette febbraio del 1996, a partire dal 1996, grazie alla collaborazione tra il Cinema Dei Piccoli - nato nel 1934 come cinema dedicato ai bambini - e l'Ufficio Didattico della Galleria Nazionale, fu avviata un'interessante iniziativa che si proponeva di avvicinare i bambini delle scuole elementari e medie alla pittura moderna, utilizzando come strumento il cinema. La manifestazione, denominata "Destinazione: cinema e pittura", si articolava in tre momenti. Innanzitutto, i bambini assistevano alla proiezione di un film nella piccola sala cinematografica situata nel cuore di Villa Borghese. Per gli alunni del primo e secondo ciclo della scuola primaria era prevista la visione di un cartone animato svedese, *Linnea nel giardino di Monet*, incentrato su una bambina che, come in sogno, entrava nei quadri del celebre pittore. Per gli alunni dell'ultimo anno del ciclo di istruzione primaria e delle classi secondarie di primo grado si proponeva, invece, la visione di un film canadese, *Io e Vincent*, una sorta di film poliziesco riguardante un traffico di dipinti, autentici e falsi, di Vincent Van Gogh. Successivamente, i bambini attraversavano il parco e visitavano la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, osservando, con l'ausilio di esperti del museo, le opere dei pittori protagonisti dei due film. Infine, l'iniziativa prevedeva un appuntamento in classe, dove i ragazzi avevano la possibilità di elaborare l'esperienza vissuta in un laboratorio di pittura tenuto da esperti.²⁰⁴

Inoltre, come viene riportato da Marco Peri nel suo progetto di ricerca *L'arte come educazione 1946-2020. Le stagioni didattiche della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, conservato presso gli archivi della Galleria, un'altra importante manifestazione rivolta al mondo dell'infanzia fu inaugurata nel maggio del 1999. Il progetto "Bambini al museo. Le domeniche d'Art'è" era pensato per rendere i bambini i veri protagonisti della visita, segnando un'attenzione nuova nei riguardi del pubblico e delle famiglie che venivano accolte nel museo. Adulti e bambini erano coinvolti insieme in una visita attiva, che veniva animata dalla distribuzione di un pieghevole contenente la mappa del museo, corredata da giochi e attività

²⁰⁴ F.Montini, *Collaborazione tra Dei Piccoli e Gnam. Al cinema l'arte per i bimbi*, in "La Repubblica", 7 febbraio 1996.

collegate ad una selezione di opere. L'iniziativa intendeva segnalare un cambio di rotta per incentivare le diverse tipologie di potenziali fruitori ad entrare in relazione con l'istituzione museale, evitando che quest'ultima potesse essere percepita come un luogo distante ed eccessivamente complesso, da visitare frettolosamente senza coglierne i tanti stimoli e la bellezza delle opere. Tale obiettivo poteva essere raggiunto svelando percorsi visivi e cognitivi inaspettati e rendendo la visita al museo partecipativa. In quest'ottica, fu progettata la mappa: per visitare, divertendosi, il museo attraverso proposte che invitavano a un uso attivo di tutto il materiale che esso offriva.²⁰⁵

Parallelamente alle iniziative rivolte ai bambini e alle istituzioni scolastiche, l'Ufficio Didattico della Galleria Nazionale continuò a promuovere anche le attività dedicate al pubblico adulto. Proseguirono, infatti, le visite guidate alle collezioni e alle mostre temporanee, le conferenze e i laboratori didattici, e si inaugurarono nuove manifestazioni didattiche. Tra di esse, come si può evincere dai documenti relativi alla stagione didattica del biennio 1995-1996, conservati presso l'archivio della Galleria, di particolare rilevanza risultava l'iniziativa "Partito preso", avviata a partire dal 1995 e diretta a diffondere la conoscenza degli artisti di recente affermazione, attraverso la presentazione periodica del lavoro di un artista esordiente. Quest'ultimo veniva scelto dalla Soprintendenza della Galleria tra coloro che avevano compiuto gli studi presso Accademie, Scuole d'Arte o di design sul territorio nazionale. L'opera era poi esposta per un periodo di tre o quattro settimane ed era accompagnata da un breve testo critico e da un'intervista con l'artista. Nel corso degli anni tale attività si sviluppò, fino a produrre nuove iniziative, come il "Partito preso Internazionale", indirizzato a far conoscere gli artisti esordienti stranieri, e il "Partito preso Critica", diretto a presentare i giovani critici d'arte.²⁰⁶

Come viene riportato nei documenti inerenti le attività didattiche del biennio 1995-1996, nel corso del 1995 furono inaugurate altre due iniziative, denominate

²⁰⁵ Archivio bioiconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 51N UA9 Sc1: progetto di ricerca, *L'arte come educazione 1946-2020. Le stagioni didattiche della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, a cura di Marco Peri.

²⁰⁶ Archivio bioiconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 51M VA43 Sc35: pieghievole della stagione didattica 1995-1996.

l'”Opera della domenica” e l'”Itinerario tematico”. La prima, programmata tutte le domeniche alle ore undici, prevedeva la presentazione da parte di un funzionario della Galleria di una singola opera scelta tra le collezioni permanenti dell'Ottocento e del Novecento, allo scopo di analizzarla sotto ogni punto di vista storico, critico, estetico e sociologico. La scheda relativa all'opera veniva distribuita gratuitamente al pubblico, mentre, il dossier contenente tutte le schede presentate nel corso dell'anno poteva essere acquistato in libreria. L'”Itinerario tematico” - che aveva inizio al termine dell'”Opera della domenica” - consisteva nella pianificazione da parte di un operatore del servizio didattico della Galleria di un percorso peculiare attraverso le collezioni dell'Ottocento e del Novecento per illustrare aspetti specifici di carattere storico e monografico.²⁰⁷

Dunque, a partire dalla fine degli anni Novanta e soprattutto dagli anni Duemila, si iniziò a studiare più attentamente il pubblico per rivolgere progetti didattici in linea con le aspettative di bambini, adolescenti e famiglie, definendo un profilo formativo per i professionisti della didattica e della mediazione nel museo. Negli anni più recenti, invece, come sarà approfondito successivamente nel terzo paragrafo del quarto capitolo, il servizio educativo rivolgerà maggiormente la propria attenzione all'inclusione sociale con progetti specifici, sia estemporanei che a lungo termine, per configurare l'idea di un museo aperto a tutti.

²⁰⁷ *Ibidem.*

3. Un confronto con le altre realtà italiane: il Castello di Rivoli

Fin dalla sua nascita, alla fine del Settecento, il museo si è configurato come il luogo destinato alla raccolta e alla conservazione delle opere di interesse storico e artistico, per consentire al pubblico, fino ad allora escluso, di osservarle e con il tempo farle proprie. Tale approccio, secondo cui le istituzioni museali fossero preposte principalmente alla semplice funzione conservativa, si mantenne fino agli anni Ottanta del secolo scorso, quando si assistette a un mutamento del clima culturale. Si iniziò, infatti, a sentire la necessità e l'importanza di dar vita a luoghi dedicati all'arte contemporanea così da renderla materia di interesse per un ampio pubblico. Al contempo avanzò la concezione che la critica, sempre più diffusa, rappresentasse uno strumento essenziale per la comprensione delle opere prodotte dagli artisti della contemporaneità. In quest'ottica, le istituzioni museali venivano investite dell'importante compito di comunicare, senza rendere banale, il messaggio degli artisti e, allo stesso tempo, esse dovevano impegnarsi a fornire un supporto critico e logistico affinché la funzione divulgativa si potesse sviluppare in maniera efficace. Negli anni Ottanta, dunque, mentre la Galleria Nazionale veniva restaurata ripristinando l'impianto architettonico di inizio Novecento, prese avvio nel territorio italiano una nuova politica culturale che condusse alla progettazione di numerose istituzioni destinate ad accogliere le opere di recente produzione. Se, da un lato, si procedette alla costruzione di nuovi fabbricati, dall'altro, si intraprese la strada della riqualificazione di edifici caduti in disuso o di opere architettoniche appartenenti alla cultura artistica del passato. In quest'ultimo contesto si colloca il Museo d'Arte Contemporanea del Castello di Rivoli, che ha sede nell'antica residenza sabauda del Castello di Rivoli, in provincia di Torino. Esso testimonia l'incontro proficuo tra un monumento storico di alto prestigio e l'arte contemporanea e costituisce un eccellente esempio di come il dialogo tra esperienze culturali diverse, quando compatibile, possa arricchire ed esaltare la capacità del museo di trasmettere adeguatamente i messaggi alla base della propria funzione. All'interno del Castello di Rivoli, infatti, le opere d'arte contemporanea riescono a manifestare la loro identità e il loro valore, integrandosi perfettamente con il contesto di strutture e decorazioni di origine Seicentesca e Settecentesca. Come viene affermato da Andrea Bruno all'interno del volume *Castello di Rivoli. Museo d'arte contemporanea. La residenza sabauda: la collezione*, a Rivoli non vi era stato bisogno di ideare un'icona a segnalare la presenza del museo, in quanto essa

esisteva già nella realtà costruita nei secoli passati. Era stato sufficiente evidenziarla con l'aggiunta di elementi funzionali alla nuova destinazione, in modo da consentire al visitatore di cogliere lo spirito del tempo trascorso, nello spazio che univa e divideva due momenti storicizzati ma viventi nel presente.²⁰⁸ [Fig.3.31-3.32]

Il Castello di Rivoli in veste di museo fu inaugurato il 18 dicembre del 1984, in un'epoca in cui le istituzioni destinate all'arte contemporanea erano debolmente rappresentate, e le poche presenti venivano frequentate e stimate solamente da una minoranza dell'opinione pubblica. Come evidenziato da Andrea Vanelli all'interno del catalogo *Castello di Rivoli: 20 anni d'arte contemporanea*, la storia del Castello di Rivoli e del suo Museo d'Arte Contemporanea si lega a quella della Regione Piemonte. Nella seconda metà degli anni Settanta, il presidente del Consiglio regionale del Piemonte, Aldo Viglione, sosteneva come la Regione fosse erede della tradizione sabauda e, di conseguenza, dovesse occuparsi della gestione del patrimonio della famiglia reale. Tra le molte residenze sabaude in disuso, la Regione selezionò il Castello di Rivoli, per il quale l'architetto Andrea Bruno aveva previsto un piano di recupero già in occasione della celebrazione del primo centenario dell'Unità d'Italia. Dunque, una volta richiesto il Castello in comodato alla città di Rivoli, si avviarono i lavori di restaurazione. La proposta di dar vita al primo museo d'arte contemporanea in Italia nella suggestiva cornice del Castello di Rivoli provenne dagli assessori Giovanni Ferrero e Gigi Rivalta. Questi ultimi erano fermamente convinti che per rendere competitiva la città di Torino nei confronti delle altre realtà culturali del Paese, essa dovesse offrire punti di vista inediti sulle arti visive, proponendo, ad esempio, il coraggioso binomio arte contemporanea e architettura barocca. Una nuova strada fu percorsa anche nell'ambito della gestione del museo, invitando a partecipare alla conduzione alcuni soggetti privati, come la Cassa di Risparmio di Torino e la FIAT con Cesare Romiti.

Per la prima volta, afferma Vanelli, un ente pubblico territoriale, la Regione Piemonte, si faceva promotore di un progetto culturale di ampio respiro, condividendone la gestione con i privati, e realizzando così il primo esempio italiano di gestione pubblico-privata di

²⁰⁸ A. Bruno, *Pensieri retrospettivi*, in *Castello di Rivoli. Museo d'arte contemporanea. La residenza sabauda: la collezione*, a cura di Ida Gianelli, Marcella Beccaria, Maria Grazia Cerri, Allemandi, Torino 2003, p. XVIII.

un bene culturale.²⁰⁹ Come si può evincere dalla premessa al volume *Castello di Rivoli. Museo d'arte contemporanea. La residenza sabauda: la collezione*, la Regione ebbe un ruolo essenziale non solamente negli interventi di restauro e di conservazione del bene architettonico, ma anche nella gestione effettiva del Museo, sostenendo, congiuntamente a partner privati, lo svolgimento di un'attività espositiva altamente qualificata e la realizzazione di una collezione permanente di alto profilo e in costante crescita.²¹⁰

Il complesso del Castello di Rivoli, riporta Maria Grazia Cerri nel suo saggio pubblicato all'interno del volume *Castello di Rivoli. Museo d'arte contemporanea. La residenza sabauda: la collezione*, è il risultato della sincronia tra una committenza sovrana che intendeva mostrare il proprio potere mediante un sontuoso edificio, e la concezione barocca dell'architettura. Al corpo settecentesco del Castello si affiancava, infatti, la cosiddetta "Manica Lunga", una costruzione risalente all'inizio del Seicento e così denominata per le sue dimensioni anomale. I due edifici, rimasti incompiuti a causa della sospensione dei cantieri settecenteschi, sono separati oggi dall'atrio, spaccatura a cielo aperto, e sono messi in risalto nella loro diversa natura grazie al restauro promosso dalla Regione Piemonte.²¹¹ Il progetto di restauro dell'intero complesso durò a lungo, date le condizioni precarie in cui imperversava. Prima dell'intervento di restauro, i muri e le volte erano danneggiati dall'acqua che penetrava dalle coperture, i varchi mancanti lasciavano entrare la pioggia, molti dipinti e stucchi erano ormai sfaldati, e le decorazioni lignee erano sempre più fatiscenti. Dopo secoli di abbandono e di tentativi di utilizzo inadeguati - il Castello di Rivoli fu infatti adoperato alla fine dell'Ottocento come sede fissa per l'acquartieramento delle truppe militari e, durante la Seconda Guerra Mondiale, per accogliere famiglie e senzatetto - una speranza di rinascita si accese nei primi anni Sessanta, quando il soprintendente ai Monumenti del Piemonte, Umberto Chierici, destinò parte dei fondi concessi dal Ministero al complesso di Rivoli. Nel 1967 furono predisposti i primi lavori per liberare l'atrio e riportare in luce le strutture originali. Come si è già osservato, per l'apertura di un vero e proprio cantiere si dovette attendere il 1979,

²⁰⁹ A. Vanelli, *Il Castello di Rivoli e il Museo d'Arte Contemporanea*, in *Castello di Rivoli: 20 anni d'arte contemporanea*, Skira, Milano 2005, pp.490-491.

²¹⁰ E. Ghigo, G. Leo, *Premessa*, in *Castello di Rivoli. Museo d'arte contemporanea...*, op.cit., p. XI.

²¹¹ M. Cerri, *Il Castello e la Manica Lunga. Storia e restauro*, in *Castello di Rivoli. Museo d'arte contemporanea...*, op.cit., p.3.

quando il presidente della Regione Aldo Viglione prese in carico il complesso di Rivoli per un periodo di trent'anni con l'impegno di restaurarlo e riaprirlo al pubblico, e affidò all'architetto Andrea Bruno l'incarico di dirigere i lavori. Nel 1984, concluso il restauro del corpo progettato dall'architetto Filippo Juvarra per Vittorio Amedeo Savoia, sospeso nel 1718 e mai portato a termine, il Castello ospitò la sua prima manifestazione espositiva dal titolo "Ouverture", inaugurando ufficialmente il Museo d'Arte Contemporanea. Il restauro della Manica Lunga - ideata originariamente per ospitare la pinacoteca del Duca di Savoia Carlo Emanuele I e ridotta anch'essa in uno stato di rovina - iniziò ugualmente nel 1984 ma richiese più tempo a causa delle ripetute sospensioni dei lavori in attesa dei necessari finanziamenti. L'inaugurazione della Manica Lunga ebbe luogo nel febbraio del 2001 con l'apertura di "Quotidiana", una rilevante rassegna di impronta internazionale.²¹² La politica perseguita nelle operazioni di restauro intendeva mantenere quanto era sopravvissuto dell'originale senza privilegiare un momento storico particolare, dalle testimonianze più antiche fino a quelle del cantiere juvarriano, dai completamenti effettuati dall'architetto Carlo Randoni sul finire del Settecento, fino agli interventi più recenti. Bruno svolse il suo lavoro evitando rifacimenti e completamenti, la sua mano, afferma Cerri, è stata guidata dal rispetto per l'architettura e dalla volontà di risanarne materia e immagine. L'intento, pertanto, non era quello di rievocare antichi splendori, ma di fissare una situazione storicizzata, che, seppur frammentaria, fosse in grado di rispecchiare le vicissitudini che coinvolsero l'edificio nel corso dei secoli. Fu così che strutture tronche, pareti senza intonaco, rampe che finivano nel vuoto, furono lasciate incompiute, preservandone l'autentica imperfezione, mentre, fregi, cornici e dipinti furono risanati, trascurando il rifacimento delle parti mancanti. L'architetto intraprese la via dell'integrazione solamente in due sale, progettate rispettivamente da Filippo Juvarra e Carlo Randoni. Ricomponendo gli ambienti secondo le istruzioni e i disegni dei due architetti, conservati presso gli archivi del Castello, Bruno presentava ai visitatori due differenti atteggiamenti stilistici, uno risalente all'inizio del Settecento e l'altro alla fine del secolo.

Per quanto riguarda le strutture aggiunte ex-novo, esse sono state concepite per assolvere al criterio di reversibilità, ossia sono state dotate di un'autonomia strutturale e formale

²¹² *Ivi*, pp.29-31.

che le configura come attrezzature in grado di essere rimosse senza compromettere gli edifici antichi nel caso di eventuali modifiche. Dunque, nella Manica Lunga le scale, gli ascensori e i servizi sono contenuti in tre nuovi volumi progettati con uno scheletro portante in acciaio e specchiature vetrate, tali da conferire trasparenza e leggerezza, consentendo la visione delle murature originali.²¹³

All'interno del Castello, il tema costante del restauro è rappresentato dal continuo dialogo tra contemporaneità e preesistenza. Esso è evidente soprattutto nella valorizzazione dell'atrio rimasto allo stato originario, mediante la conservazione e la messa in rilievo dei pilastri, dei tronchi e della rampa interrotta del corpo settecentesco e della sezione aperta della Manica Lunga, nella nuova scala sospesa e nel nuovo sporto panoramico. Come viene affermato da Cerri, se la scala sospesa - composta da rampe metalliche e caratterizzata da una pronunciata verticalità e da una variabilità delle prospettive, tali da indurre un vago senso di vertigine - inserisce un elemento fortemente innovativo nel corpo antico del Castello, la piccola "scatola" di acciaio e cristallo che sporge dalla robusta parete di mattoni rappresenta indubbiamente l'elemento maggiormente provocatorio e imprevedibile. Al di là delle diverse interpretazioni che ne sono state date, dal passaggio del tempo, alla tensione di un progetto interrotto, alla sua proiezione virtuale verso una direzione mai raggiunta, l'osservatorio sporgente si è integrato perfettamente con l'idea di mettere in comunicazione passato e presente che ha guidato l'intero intervento di restauro. Dalla "scatola" il visitatore ha la possibilità di osservare disegnate a terra le tracce delle strutture incomplete dell'atrio e, di fronte, la testata e lo scorcio della Manica Lunga, inserita nel paesaggio concluso dalla cintura delle Alpi.²¹⁴ [Fig.3.33-3.34]

Come viene riportato da Giada Lusardi nel suo blog "Investigations Art", una caratteristica imprescindibile di un museo di arte contemporanea deve essere la flessibilità degli ambienti espositivi, affinché essi possano risultare versatili nei confronti delle opere degli artisti che spesso necessitano dell'utilizzo di strutture sospese e di diversi mezzi di supporto. Tale concezione potrebbe sembrare inadeguata per un Castello progettato nel Settecento come quello di Rivoli, tuttavia, la valorosa operazione di restauro condotta da Andrea Bruno, nel rispetto degli edifici originari, è stata in grado di fronteggiare queste

²¹³ *Ivi*, pp.33-35.

²¹⁴ *Ivi*, pp.37-38.

esigenze strutturali. Innanzitutto, la disposizione degli ambienti non obbliga a percorsi espositivi determinati, consentendo ai visitatori di scegliere liberamente la propria direzione e di cambiarla, lasciandosi guidare dal proprio immaginario. Inoltre, negli allestimenti permanenti il progetto di Bruno si è basato sulla ricerca di un delicato equilibrio tra la luce naturale diretta, che varia nell'arco della giornata, dando vita ad un'illuminazione differente da quella proposta solitamente nei musei moderni e offrendo una variabilità maggiore rispetto al dosaggio ponderato proposto dai sistemi più recenti, e la luce artificiale, derivante da tubi di neon bianchi nascosti dalle cornici e diffusa dai soffitti.²¹⁵

Il museo d'arte contemporanea, poi, afferma Ida Gianelli all'interno del catalogo *Castello di Rivoli: 20 anni d'arte contemporanea*, ha il compito di educare la collettività attraverso lo svolgimento di un'attività costante, pensata per le diverse tipologie di utenti, ai quali deve fornire gli strumenti interpretativi adatti a comprendere le ricerche artistiche, senza banalizzarne la complessità. Di conseguenza, è necessario compiere una suddivisione settoriale dell'istituzione museale in base alle diverse funzioni. I settori quali la Biblioteca e la Videoteca, accolgono libri e audiovisivi di supporto per la ricerca e lo studio dell'arte contemporanea; gli Archivi, conservano materiali afferenti all'attività dell'istituzione e sovente contengono materiali inediti, provenienti direttamente dagli studi d'artista; il Dipartimento Educazione, è incaricato dell'attività didattica e di animazione culturale che si sviluppa intorno alle manifestazioni espositive e alle opere della collezione permanente. Inoltre, appare opportuno organizzare attività collaterali, quali convegni, festival e conferenze, per approfondire le tematiche trattate e per attuare il necessario confronto tra le arti visive e le discipline limitrofe. Come riporta Gianelli, i musei d'arte contemporanea in Italia sono numerosi, ma il Castello di Rivoli è stato il primo ad aver intrapreso queste iniziative, organizzando il proprio lavoro in tutte le direzioni sopra menzionate. Pertanto, nel corso dei primi vent'anni di attività del Museo, si è potuta osservare la sua graduale crescita, mediante l'ampliamento degli spazi espositivi ricavati nella Manica Lunga, la messa a punto di nuovi locali per la didattica, la costituzione di una copiosa biblioteca e

²¹⁵ G. Lusardi, *Un nuovo modo di presentarsi al pubblico: Rivoli & Post Human*, in "Investigations Art", <https://investigationsart.wordpress.com/un-nuovo-modo-di-presentarsi-al-pubblico-rivoli-post-human/> (consultato il 22/07/21).

di un altrettanto valida videoteca, e la creazione di moderni servizi accessori per il pubblico, quali bookshop, bar e ristorante.²¹⁶

La forte attenzione riservata al pubblico dal Castello di Rivoli è rispecchiata dalla brillante attività svolta dal Dipartimento Educazione. Le manifestazioni didattiche trovano negli istituti di istruzione i principali destinatari, anche se attraverso l'organizzazione e lo sviluppo di attività eterogenee riescono a coinvolgere i diversi segmenti di pubblico. L'intento primario perseguito dalla sezione didattica è quello di fornire gli strumenti adeguati a coloro che si avvicinano al museo con le aspettative più varie, dall'interesse formativo o culturale alla curiosità, esprimendo in molti casi un desiderio di intrattenimento e di gestione del tempo libero. Il Dipartimento Educazione opera, dunque, nel tentativo di colmare l'eventuale distanza culturale esistente tra i linguaggi artistici contemporanei, rappresentati dalle opere esposte della collezione permanente o delle mostre temporanee, e i visitatori che frequentano il Museo con sempre più regolarità.

Come si può evincere dal fascicolo pubblicato dal Dipartimento Educazione del Castello di Rivoli nel 2008, il progetto formativo del Museo conferisce particolare rilievo alla formazione di nuove professionalità specifiche del sistema storico-culturale, attraverso l'istituzione di collaborazioni con Università e Accademie di Belle Arti in tutta Italia. Pertanto, negli anni sono stati realizzati corsi, convegni, Master di specializzazione, come il Master di primo livello in "Educational management per l'arte contemporanea", reso possibile grazie ad un accordo con la Cattedra di Storia dell'Arte Contemporanea dell'Università del Piemonte Orientale.²¹⁷

Il progetto educativo destinato alle scuole dell'infanzia e primarie prevede, invece, l'organizzazione di percorsi tematici, rassegne teatrali, laboratori, letture e incontri, afferenti alla collezione permanente e alla programmazione espositiva del Museo. Al Castello incompleto è correlata la lettura storica dell'edificio e dei suoi affreschi, attraverso una scenografia dipinta, animata da personaggi mitici e da animali fantastici. Tra i numerosi progetti promossi dalla sezione didattica e dedicati al mondo dell'infanzia si può ricordare *Il Tappeto Volante*, avviato nel 1996 in collaborazione con la Scuola

²¹⁶ I. Gianelli, *Premessa*, in *Castello di Rivoli: 20 anni d'arte contemporanea...*, op.cit., pp.477-478.

²¹⁷ A. Pironti, *Formazione Università e Accademie*, in "Dipartimento Educazione anno 2008/2009", Museo d'Arte contemporanea Castello di Rivoli, Torino 2008, p.11.

dell'Infanzia Municipale Bay di Torino e successivamente esteso al quartiere torinese di San Salvario prevedendo il coinvolgimento di molte altre scuole. Attraverso la metafora del tappeto, il progetto ha favorito l'interrelazione tra le persone tramite i linguaggi dell'arte contemporanea, a sostegno dell'inclusione, della cittadinanza e dello scambio culturale in una zona contrassegnata da un elevato flusso di immigrazione. Il lavoro ha coinvolto insegnanti, operatori, genitori e alunni e ha previsto lo svolgimento di attività sia al Museo sia a scuola, contribuendo alla riqualificazione degli spazi del quartiere, come testimoniano i numerosi *wall drawings* realizzati sulle facciate degli edifici pubblici e negli istituti scolastici. Questi ultimi, protagonisti di molte altre iniziative e realizzati ormai in grande quantità, sono testimoni del forte impegno del Dipartimento Educazione nella relazione museo-scuola-territorio. Attraverso i *wall drawings*, i bambini, ma anche i ragazzi e gli adulti, hanno la possibilità di confrontarsi con gli spazi della città e del proprio vivere quotidiano, ridefinendo le strutture architettoniche mediante l'utilizzo di colori e forme. In questa maniera l'arte si viene ad integrare perfettamente con la vita quotidiana della città e i linguaggi artistici contemporanei diventano una parte essenziale del percorso formativo dei più giovani.²¹⁸ Sulla base di quanto riportato all'interno del suddetto fascicolo, tra le numerose proposte che caratterizzano il progetto educativo per le scuole secondarie si possono menzionare percorsi tematici e interdisciplinari, workshop, incontri con artisti, lezioni e conferenze illustrate e laboratori. Anche per i giovani i contenuti afferiscono all'attività espositiva del Museo, mentre, le contaminazioni delle espressioni artistiche, dall'ambito musicale a quello filosofico, dal campo scientifico a quello letterario, sono alla base delle proposte imperniate sull'interdisciplinarietà. Ad esempio, nel progetto "La parola prende forma" la ricchezza della relazione tra parola ed espressioni artistiche contemporanee viene sperimentata attraverso giochi di parole, frammenti e contaminazione, mentre, in "La forma dei numeri" conoscenze matematiche, fisiche e scientifiche diventano spunto per nuove riflessioni sulle opere contemporanee. Inoltre, il Castello di Rivoli si dimostra disponibile all'attivazione di progetti di alternanza scuola-lavoro con gli istituti scolastici che ne fanno richiesta, favorendo l'orientamento professionale degli studenti e consentendo reali

²¹⁸ A. Pironti, *Scuole Infanzia e Primarie*, in "Dipartimento Educazione anno 2008/2009...", op.cit., pp.30-31.

opportunità di confronto tra conoscenze pratiche e teoriche.

Nell'ambito delle iniziative ideate per le famiglie si collocano, poi, i cosiddetti “weekend d'arte”, per i quali il Dipartimento Educazione propone, ogni terzo weekend del mese, percorsi tematici e workshop per bambini, ragazzi e genitori, offrendo loro l'opportunità di trascorrere il proprio tempo libero al Castello di Rivoli in modo piacevole e stimolante. Ogni mese viene presentata una proposta differente, a partire da una visita guidata al Museo alla scoperta della collezione permanente o delle mostre temporanee, che trova la sua conclusione nell'attività di laboratorio.²¹⁹

Prendendo in considerazione l'attenzione riservata alla promozione di attività adeguate ai visitatori di tutte le fasce d'età, appare evidente come uno dei principali obiettivi perseguiti dal Dipartimento Educazione sia quello di rendere l'arte del nostro tempo accessibile a tutti. A tal proposito, nel 2008 ha preso avvio l'iniziativa pilota condotta con Unicredit Group e l'Istituto dei Sordi di Torino, l'unica sperimentazione in Italia finalizzata a garantire alle persone sorde una piena ed efficace fruizione dell'arte contemporanea. Essendo assente nella Lingua Italiana dei Segni un lessico specifico che consentisse di tradurre tutti i termini utilizzati nell'arte contemporanea, il Castello di Rivoli, come primo obiettivo di questo ambizioso progetto, si è proposto di arricchire il lessico della LIS con la traduzione di termini specifici, dando vita al primo Dizionario per l'Arte Contemporanea per persone con deficit uditivi. Inoltre, come si può evincere dal sito web ufficiale del Castello di Rivoli, il Museo ha attivato una collaborazione con l'Unione Italiana Ciechi e Ipovedenti, consentendo l'organizzazione di visite sperimentali multisensoriali della collezione permanente e del Castello per i visitatori ipovedenti, e, a partire dal 2014, ha affidato la conduzione di attività in LIS a professionisti sordi, dopo un percorso specifico di formazione come guide museali.²²⁰

Nell'ambito del progetto educativo del Dipartimento Educazione particolare rilevanza viene riservata proprio alla formazione sia nell'ambito universitario, come si è già potuto osservare, attraverso l'attivazione di master e di corsi specifici per la gestione delle attività educative nei musei, sia nel contesto degli istituti scolastici. Difatti, una volta ottenuto dal Ministero dell'Istruzione l'accreditamento come ente di formazione per il personale del sistema di istruzione scolastica nel 2011, il Museo ha proposto una

²¹⁹A. Pironti, *Scuole Secondarie*, in “Dipartimento Educazione anno 2008/2009...”, op.cit., pp.33-34.

²²⁰ Sito web ufficiale del Castello di Rivoli, Formazione e ricerca: progetto accessibilità, <https://www.castellodirivoli.org/educazione/formazione-e-ricerca/#> (consultato in data 24/07/21).

formazione specifica teorica e pratica per insegnanti e operatori culturali, in relazione alla programmazione espositiva del Museo, registrando una grande affluenza di partecipanti. Infine, come si può leggere nel fascicolo del Dipartimento Educazione del 2008, un innovativo ambito formativo riguarda la formazione all'interno delle aziende. Ragguardevole è la collaborazione con Unicredit Group, con il quale il Museo ha dato vita a numerose iniziative, tra le quali particolare considerazione assume "Form-function", avviata nel 2008. Il progetto, a partire dal principio "lavorare con le mani per muovere la mente", poneva le condizioni per la realizzazione di un manufatto collettivo, introducendo allo stesso tempo nozioni e concetti relativi all'arte contemporanea. Partendo dai giornali quotidiani, i partecipanti hanno prodotto oggetti di design, riavvolgendo i fogli stampati fino a farli diventare dei rotoli. In questo modo i giornali perdevano la propria funzione originaria e, tramite un semplice gesto, venivano trasformati in materia creativa allo stato puro, passando da una superficie bidimensionale ad un oggetto tridimensionale, frutto di un lavoro collettivo. Il progetto ha consentito a coloro che hanno partecipato di mettere a confronto le idee personali con quelle del gruppo, sviluppando la capacità dei singoli di attingere al proprio potenziale creativo e, allo stesso tempo, di collaborare con gli altri. Nell'ambito del *team building manageriale*, infatti, è importante costruire una solida squadra, composta da un gruppo di persone in grado di lavorare insieme efficientemente per raggiungere un obiettivo comune. A partire dal 2005, il Dipartimento Educazione ha realizzato percorsi di formazione per numerose aziende, tra le quali si possono menzionare Enel, Auchan, CiAl (Consorzio Imballaggi Alluminio), Leroy Merlin.²²¹

Dunque, dall'originario luogo di esibizione del potere, in seguito spazio dedito alla conservazione delle opere d'arte, si giunge alla configurazione del museo come luogo d'incontro, di riflessione e di scambio, istituto di ricerca, contesto formativo destinato a comunicare specifici saperi, correlati alle diverse collezioni e in sintonia con i mutamenti della società. Inoltre, l'istituzione museale, arricchita da servizi aggiuntivi, quali bookshop, ristoranti e bar, si viene a presentare come uno spazio dinamico e accogliente, dove i visitatori hanno la possibilità di trascorrere piacevolmente il proprio tempo libero. Particolare rilevanza, infatti, è riservata proprio alla qualità dell'esperienza dei visitatori,

²²¹ A. Pironti, *Formazione aziende*, in "Dipartimento Educazione anno 2008/2009"..., op.cit., p.17.

i principali destinatari dell'offerta espositiva e didattica del museo, attraverso la proposta di opportunità culturali e di strumenti appositamente progettati tenendo conto dei diversi bisogni e delle differenti curiosità e attese del vasto pubblico.

L'attività didattica rappresenta una componente fondamentale dell'istituzione museale, in quanto consente di creare un legame diretto con i visitatori, favorendo un loro coinvolgimento a partire dal mondo dell'infanzia e accompagnandoli fino all'età adulta con progetti di diversa natura. La funzione educativa risulta imprescindibile per i musei di ogni genere, da quelli di arte medievale a quelli rinascimentali, da quelli di arte moderna a quelli di arte contemporanea. Al di là delle principali istituzioni museali del Paese, riconosciute come enti di primaria importanza non solo a livello nazionale ma anche all'estero, come la Galleria Nazionale d'Arte Moderna per l'arte moderna e contemporanea, il MAXXI e il Castello di Rivoli per l'arte contemporanea, i Musei Vaticani per l'arte che va dal Medioevo fino al Rinascimento, appare opportuno sottolineare come l'attività didattica occupi ormai un ruolo di rilievo anche nelle proposte culturali dei centri artistici minori. Interessanti programmi didattici sono offerti, pertanto, anche da musei maggiormente legati al contesto locale, tra i quali si possono menzionare il Museo Civico Medievale di Bologna, che presenta laboratori di particolare interesse come quelli sulla miniatura e sull'arte vetraria, il Museo Archeologico e d'Arte della Maremma, che propone laboratori interattivi e visite tematiche per le scuole dell'infanzia, primarie, secondarie e per le famiglie, o il Sistema dei Musei Civici della Valtellina, che mette a disposizione dei partecipanti accoglienti e funzionali aule didattiche per lo svolgimento delle diverse attività.

CAPITOLO IV - LA GALLERIA NAZIONALE DI CRISTIANA COLLU E I SERVIZI EDUCATIVI

1. Cristiana Collu: innovazione e anti-accademismo nel nuovo ordinamento “Time is Out of Joint”

L'ordinamento delle collezioni ottocentesche e novecentesche della Galleria Nazionale promosso da Sandra Pinto e conclusosi nel 1999 rimase in vigore per dodici anni. Per poter assistere a un sostanziale cambiamento nella configurazione degli ambienti e nella disposizione delle opere si dovette attendere il 2011, quando Maria Vittoria Marini Clarelli, direttrice dell'istituto di Valle Giulia a partire dal 2004, dopo tre mesi di lavori, riaprì al pubblico la Galleria, offrendo un percorso espositivo completamente rinnovato e inaugurando mostre e iniziative di grande qualità. Per celebrare il centenario della costruzione della sede del museo, eretta a Valle Giulia in occasione dell'Esposizione Internazionale del 1911, la soprintendente decise di ripensare l'istituzione museale tenendo conto soprattutto dei risultati delle indagini svolte dall'Osservatorio sui comportamenti dei visitatori della Galleria. Come si può evincere dall'articolo di Riccardo Lattuada pubblicato sul quotidiano “Il Mattino” il trenta dicembre 2011, del precedente allestimento i visitatori criticarono la difficile percorribilità e la conseguente difficoltà nell'orientarsi. Clarelli intervenne in particolar modo su questo aspetto, abbandonando la suddivisione per scuole locali e organizzando il percorso in tre grandi settori cronologici e tematici, dove le eccellenze italiane emergevano in rapporto al contesto internazionale, oltre a una serie di sale monografiche dedicate a Balla, De Chirico, Manzù e Pascali. Dunque, allineandosi alle scelte dei principali musei internazionali di arte contemporanea e senza rinunciare a un impianto cronologico, la Galleria Nazionale proponeva un percorso che introduceva un elemento più emozionale, caratterizzato da suggestioni, risonanze e corrispondenze tra opere talvolta distanti nel tempo.²²² Nel nuovo allestimento, riporta Flavia Matitti nel suo articolo pubblicato sul quotidiano “l'Unità” il ventuno dicembre 2011, la direttrice e l'architetto incaricato del

²²² R. Lattuada, *Gnam, cent'anni e non li dimostra*, in “Il Mattino”, 30 dicembre 2011.

design museografico, Federico Lardera, abolirono l'effetto quadreria e puntarono sull'orizzontalità, ottenuta mediante un intervento di pittura sulla boiserie delle sale. Ogni ambiente era connotato, poi, da un colore diverso, selezionato in base alle opere che vi erano esposte e simulato prima al computer per studiare la tonalità migliore sala per sala.²²³

Se l'ordinamento curato da Clarelli si poneva già in contrasto con il precedente allestimento di Sandra Pinto per lo scardinamento della tradizionale separazione tra l'arte contemporanea e gli artisti del passato - affiancando, ad esempio, nell'atrio, una statua di Giulio Monteverde e una scultura astratta di Ettore Colla o collocando sul pavimento di specchi di Alfredo Pirri nella "Sala delle Colonne" un gruppo di statue neoclassiche - una vera e propria rivoluzione all'interno dell'istituzione museale di Valle Giulia fu compiuta dalla successiva e attuale soprintendente Cristiana Collu, divenuta direttrice nel 2015, attraverso la selezione internazionale del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, su iniziativa del ministro Dario Franceschini. A partire dal 2014 quest'ultimo si fece portavoce di un'importante riforma, denominata per l'appunto "Riforma Franceschini" e destinata a riorganizzare profondamente il modello organizzativo dei beni culturali italiani. Tra le principali linee di intervento del provvedimento si possono segnalare la piena integrazione tra cultura e turismo, la semplificazione dell'amministrazione periferica del Ministero, l'ammodernamento della struttura centrale, la valorizzazione delle arti contemporanee e la valorizzazione dei musei italiani. A tal proposito, il Ministro selezionò venti realtà museali di rilevanza nazionale, ad oggi divenute quarantatré, alle quali conferire piena autonomia gestionale, finanziaria, amministrativa e contabile, e nominò alla guida di esse direttori altamente specializzati, individuati mediante concorso pubblico internazionale e dotati di significativi poteri gestionali e di completa responsabilità sulle attività e sui risultati dei rispettivi musei. Come si può evincere dalle parole di Franceschini, riportate nell'articolo pubblicato sul quotidiano "Nuova Sardegna" l'undici ottobre 2016, i nuovi direttori dovevano porsi come obiettivo principale quello di rendere più attraenti le collezioni dei musei, sollecitando l'interesse del pubblico e investendo su innovazione, ricerca e nuovi allestimenti.²²⁴ Testimone del successo della riforma del sistema museale è stata e

²²³ F. Matitti, *La Gnam rinasce a cento anni*, in "l'Unità", 21 dicembre 2011.

²²⁴ Franceschini: "Un allestimento innovativo", in "Nuova Sardegna", 11 ottobre 2016.

continua ad essere la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, la quale, a partire dal 2016, ha registrato un forte incremento nel flusso dei visitatori in seguito alla presentazione del nuovo ordinamento curato da Cristiana Collu. Il Ministro stesso, come si può leggere nel comunicato stampa del dieci ottobre 2016 riportato sul sito del Ministero della Cultura, affermava:

“Il nuovo allestimento della Galleria Nazionale curato con grande passione e intelligenza dalla direttrice Cristiana Collu affronta e vince una sfida cruciale per i nostri musei: divenire dei luoghi capaci di attirare un grande pubblico innovando forme e concezione del percorso espositivo con un approccio capace di esaltare le preziose collezioni che custodiscono. Mi piace il modo in cui è stata ripensata la collocazione delle opere alla Galleria Nazionale [...] Si è compiuto un passo importante nella direzione segnata dalla riforma del sistema museale”.²²⁵

Il recente riallestimento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea è stato presentato al pubblico il 10 ottobre del 2016 con l'inaugurazione della rivoluzionaria mostra *Time is Out of Joint*, destinata a segnare un nuovo capitolo nella storia dell'istituzione museale, portando a termine il grandioso processo di riordinamento e trasformazione degli ambienti, avviato nel mese di aprile dello stesso anno, e proponendo ai visitatori la visione delle sale e delle collezioni in una veste completamente rinnovata. L'esposizione coinvolge, infatti, l'intero museo, del quale vengono ripensati gli ampi e luminosi spazi e del quale viene passata integralmente in rassegna la collezione, sulla base di una rilettura operata dalla direttrice Cristiana Collu in collaborazione con il curatore Saretto Cincinelli. Il titolo della mostra *Time is Out of Joint*, ovvero il tempo è fuori dai cardini, riporta Cecilia Ribaldi all'interno del catalogo *Time is Out of Joint. Il progetto espositivo. La Galleria Nazionale - Roma*, riprende la celebre battuta pronunciata da Amleto verso la fine del primo atto dell'omonima tragedia shakespeariana, quando, dopo aver incontrato lo spettro del padre, maledice la sorte che lo costringe a rimettere in ordine il momento storico e politico che è stato scardinato dal tradimento dello zio.

²²⁵ Comunicato stampa rilasciato al termine della visita di *Time is out of joint* alla Galleria Nazionale, 10 ottobre 2016, <https://www.beniculturali.it/comunicato/franceschini-alla-galleria-nazionale-vinta-una-sfida> (consultato in data 29/08/21).

Il nuovo allestimento venne concepito in modo da scardinare la concezione di tempo lineare, prendendo come modello la citazione del giovane Amleto, fatta nel momento in cui si accorge che il tempo è andato fuori di sesto ed è suo compito restituirgli un ordine. Nel caso della Galleria Nazionale, l'ordine cronologico non viene ristabilito in nessuna sala, le opere della collezione permanente appaiono, infatti, slegate dal tradizionale nesso logico della cronologia e degli stili che collega la singola opera a un insieme discorsivo, attraverso la narrazione della storia dell'arte.²²⁶ Come viene affermato da Stefano Velotti all'interno del catalogo *Time is Out of Joint. Il progetto espositivo. La Galleria Nazionale - Roma*, il titolo dell'esposizione non si riferisce a un segmento della storia dell'arte né tantomeno descrive il contenuto tematico delle opere, rivolge piuttosto un invito a riflettere criticamente sulle opere e sulle relazioni che si stabiliscono tra di esse. Inoltre, richiede ai visitatori di confrontarsi con il problema del senso della storia, del tempo e della politica, a partire dal luogo in cui la percezione si scardina, ossia dal tempo delle opere. Queste ultime sono collocate in sale che rispondono a criteri eterogenei: alcune si caratterizzano per una tematica facilmente riconoscibile, altre presentano corrispondenze formali evidenti tra le opere esposte, altre ancora sono dedicate a soggetti specifici. Tuttavia, appare poco proficuo effettuare un'analisi dettagliata sala per sala, allo scopo di individuare analogie segrete e forzature, in quanto si tenderebbe a ridurre la mostra a un semplice aggregato di sale tematiche. Ogni ambiente può essere soggetto, invece, a differenti interpretazioni, a percorsi non tracciati, in cui si viene a sviluppare un discorso costruito per associazioni, per consonanze, portando il visitatore a riflettere sulle scelte allestitriche adottate e a partecipare attivamente. A proposito dell'esperienza della mostra, Velotti dichiara: "È vicina a quella offerta dai film a narrazione modulare, che richiedono allo spettatore di comporre montaggi complessi mediante riorganizzazioni narrative, scatti riflessivi e affettivi tra sequenza e sequenza, tra sequenze e realtà sociale".²²⁷

²²⁶ C. Ribaldi, *C'era una volta la storia*, in *Time is Out of Joint. Il progetto espositivo. La Galleria Nazionale - Roma*, catalogo della mostra a cura di Cristiana Collu (10 ottobre 2016 - in progress, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma), Silvana Editoriale, Roma 2020, p.482.

²²⁷ S. Velotti, *Nel tempo. Il museo, la storia e il fondo della percezione*, in *Time is Out of Joint. Il progetto espositivo...*, op.cit., pp.500-501.

Cristiana Collu ha voluto rinnovare l'immagine del museo a partire dai suoi pilastri: l'edificio di Cesare Bazzani e la collezione. Come viene dichiarato dalla direttrice stessa in un'intervista riportata all'interno del catalogo della mostra, una volta giunta alla Galleria Nazionale si è trovata al cospetto di un edificio appesantito e opaco, privo di un'identità, slegato dal contesto che lo circondava, la magnifica cornice di Villa Borghese e dei suoi giardini. Era necessario svolgere un lavoro di tipo "archeologico", eliminando le stratificazioni succedutesi nel corso del tempo per ritrovare un nucleo originario, ritornando allo stato nascente e primordiale dell'architettura, ristabilendo un rapporto con lo spazio urbano. Dunque, nella fase iniziale la priorità è stata data al museo come edificio e alla sua collezione, senza trascurare gli altri aspetti gestionali e organizzativi, mettendo al centro del progetto l'accoglienza, la Sala delle Colonne e il Salone Centrale. In questi ambienti è stato ripristinato, pertanto, lo stato originario dell'edificio, caratterizzato da spazi ampi e da una intensa luminosità. Per quanto riguarda l'allestimento del grande ingresso centrale e della Sala delle Colonne, la direttrice ha richiesto la collaborazione del designer spagnolo Martí Guixé. Quest'ultimo ha realizzato un progetto reversibile citando il passato in una chiave contemporanea, conferendo agli ambienti una nuova freschezza e una funzionalità moderna costruita sulla base di concetti, idee e tempi che non coincidono ma sono equivalenti. Vi trovano posto, infatti, l'*information desk*, il bar e il *bookshop*, contraddistinti da un design essenziale e da scritte disegnate a mano da Guixé stesso, che contribuiscono a conferire a tutti gli elementi una cifra familiare e una dimensione umana, accanto ai caratteristici e tradizionali sofà e allo storico tappeto con disegno dell'artista Duilio Cambellotti. La volontà di presentare insieme tali oggetti corrisponde a una scelta precisa e consapevole che non genera contrasto ma una piacevole armonia.²²⁸ [Fig.4.1-4.2] Tra i risultati più sorprendenti raggiunti da *Time is Out of Joint*, riporta Stefano Marson all'interno del catalogo dell'esposizione, appare opportuno segnalare proprio il perfetto equilibrio instauratosi tra l'architettura del museo e la collezione che lo abita, ottenuto sovvertendo tutte le pratiche allestitivo attuate in un secolo di vita del museo. Per la prima volta l'architettura delle sale è stata posta sullo stesso livello della collezione, l'una accompagna e completa il godimento estetico e visivo dell'altra. Se in passato l'edificio progettato da Bazzani è stato spesso modificato per

²²⁸ Z. Magliozzi, *Galleria in piena luce*, in *Time is Out of Joint. Il progetto espositivo...*, op.cit., pp. 548-549.

accogliere la collezione, chiudendo porte e finestre, ostruendo i passaggi con pannelli espositivi, riducendo l'altezza delle sale attraverso l'utilizzo di velari, con il nuovo ordinamento l'edificio è stato ripulito da elementi ridondanti e da aggiunte artificiali, riportando i grandi saloni del 1911 e del 1934 alla loro ampiezza e luminosità originarie. Lo sfoltoimento della collezione, ottenuto mediante l'abbandono dell'idea spesso perseguita di esporre il maggior numero possibile di opere, ha consentito, poi, di diradare e spaziare l'allestimento dei dipinti e delle sculture nelle sale, le quali non sono state più considerate eccessivamente vaste ma adatte a contenere anche poche opere. Le pareti sono tornate al bianco originario e il linoleum grigio che fungeva da pavimento nel Salone Centrale è stato rimosso per riportare alla luce il parquet originale. Inoltre, è stato recuperato anche il dialogo con il contesto paesaggistico che circonda la Galleria Nazionale, dove è possibile assistere a un continuo gioco di rimandi visivi tra esterno ed interno. Dall'ingresso principale, ad esempio, si può osservare il Parco di Villa Borghese, e tramite le verande affacciate su via Aldovrandi, le cui pareti sono state liberate da tendaggi e false pannellature, si può godere pienamente della visione dei giardini esterni. Il problema della luminosità eccessiva caratterizzante questi ambienti è stato risolto rinunciando a esporvi dipinti e selezionando esclusivamente sculture in marmo, metallo o bronzo, e collocandovi bozzetti d'atelier in gesso e terracotta, che stagliandosi contro il verde dell'esterno danno al visitatore l'impressione di entrare in un giardino di sculture all'aperto. La continuità visiva con gli ambienti esterni è favorita anche da alcuni grandi quadri, posizionati in pareti cieche o passaggi, come la tela *Villa Borghese- Parco dei Daini* (1910) di Giacomo Balla, la quale, pur essendo collocata in una sala arretrata, per il motivo dello scorcio di parco e per la forma stessa a polittico dell'opera, che riprende il disegno e i profili degli infissi della veranda retrostante, diviene a sua volta una finestra aperta sull'esterno.²²⁹ Come viene affermato da Saretto Cincinelli all'interno del catalogo *Time is Out of Joint. Il progetto espositivo. La Galleria Nazionale - Roma*, la presenza di ogni opera risulta motivata non solo dalla qualità e originalità della propria genesi ma anche dal contesto in cui appare inserita, per cui, pur essendo quest'ultimo modificabile in linea di principio, nessun dipinto e nessuna scultura può essere considerata facilmente

²²⁹ S. Marson, *Era tempo. Cesare Bazzani alla prova di Time is Out of Joint*, in *Time is Out of Joint. Il progetto espositivo...*, op.cit., pp.622-623.

intercambiabile. L'esposizione è il risultato di una complessa rete di rapporti e di somiglianze, di insoliti colloqui e incontri tra opere e artisti che si usa considerare di non facile confrontabilità. Ne sono un perfetto esempio il già "Salone dell'Ercole" e il "Salone della Guerra" che riuniscono capolavori appartenenti a stili ed epoche differenti, operando uno scardinamento temporale basato su elementi formali o tematici. Al centro del primo salone trovano collocazione l'installazione a pavimento di impianto minimalista e poverista *32 mq di mare circa* (1967) di Pino Pascali e la monumentale scultura di Canova *l'Ercole e Lica* (1795-1815). Alle spalle di quest'ultima si staglia l'immensa tela di Giuseppe Penone *Spoglia d'oro su spine di acacia* (2002), il cui disegno è stato realizzato incollando direttamente sul supporto migliaia di spine di acacia. [Fig.4.3] Sulle pareti laterali sono esposti, invece, il quadro *La caduta di Iperione* (1962) di Twombly, una grande tela bianca attraversata da grumi di colori e disegni, l'opera composta da tubi al neon di Dan Flavin, *Monument for V. Tatlin* (1966), il dipinto neoplastico *Grande Composizione A* (1919-1920) di Mondrian, il celebre dipinto blu di Klein, *International Klein Blue 199* (1958), e la tela trapuntata di Enrico Castellani *Superficie bianca* (1964) [Fig.4.4-4.6]. Nel salone sono assenti gli apparati informativi e i cartellini recano solamente il nome dell'autore, il titolo e la data. A primo impatto, dichiara Cincinelli, la sistemazione delle opere potrebbe disorientare, in quanto sembrerebbe non seguire alcun criterio, ma prestando maggiore attenzione è possibile osservare e comprendere come ogni opera sia stata accuratamente selezionata, tenendo in considerazione le caratteristiche intrinseche di ciascuna e quelle dello spazio dato, ottenendo un ambiente caratterizzato da un perfetto equilibrio visivo e composto da opere correlate le une alle altre per assonanze e corrispondenze. Penone, ad esempio, condivide con Pascali l'idea di un'arte ideata a partire da elementi poveri, quali acqua, legno, terra, e per il riferimento alle spine e alla pelle si ricollega alla celebra opera canoviana, dove Ercole appare in collera per il bruciore avvertito sulla propria epidermide in seguito al contatto con la tunica impregnata del sangue avvelenato del centauro. Un dialogo si instaura, poi, tra il gruppo scultoreo di Canova e la tela di Twombly per il riferimento alla mitologia greca e latina, mentre le opere di Mondrian, Klein e Flavin si relazionano con il mare di Pascali per l'elemento della griglia, il colore, la riduzione minimalistica delle forme. Ancora un legame si può scorgere nel quadro di Castellani, la cui superficie animata da depressioni e rilievi può alludere al moto ondoso, assente nell'installazione di Pascali, e richiamare,

allo stesso tempo, l'irrequieta composizione della tela di Penone.²³⁰ Nel caso del “Salone della guerra”, riporta Tommaso Pincio all'interno del catalogo dedicato al progetto espositivo, a collegare le opere appartenenti ad artisti tra loro distanti sia sul piano stilistico sia cronologico è proprio la tematica della guerra, illustrata da battaglie, rivoluzioni, scontri e supplizi. Nell'ampia sala trovano collocazione le immense tele di fine Ottocento di Michele Cammarano, raffiguranti la battaglia di Custoza e quella di San Martino, la *Crocifissione* che Renato Guttuso dipinse nel 1941, guadagnandosi le critiche della chiesa per aver osato ritrarre Maddalena nuda, il dipinto *Lotta di Centauri* di Giorgio De Chirico risalente al 1909, la tela *Scontro di situazioni n.4* del 1959 di Emilio Vedova e tre sculture degli anni Sessanta di Leoncillo, dalle quali emerge una drammatica violenza che ben si accorda con l'atmosfera tragica della sala. A completare l'ambiente vi sono, poi, opere più recenti, *Underdog* (2004), il celebre gruppo scultoreo di Liliana Moro raffigurante cinque cani in lotta tra di loro, e *La liberté raisonnée* (2009) di Cristina Lucas, un video che parte ironicamente dalla scena del dipinto di Delacroix per andare avanti alcuni secondi e mostrare uno sguardo critico nei confronti di un sistema di potere, rileggendo criticamente quel trionfo di libertà garantite con la Rivoluzione Francese, che ipotizzava considerevoli progressi per gli uomini, lasciando in secondo piano quelli per le donne. Dunque, nonostante le opere esposte nel salone siano cronologicamente distanti tra di loro e siano realizzate con tecniche differenti, risultano perfettamente in armonia le une con le altre.²³¹ [Fig.4.7-4.9]

Come afferma Cincinelli, anche se il già “Salone dell'Ercole” è divenuto l'emblema del nuovo ordinamento, bisogna considerare che, malgrado il titolo, non tutto l'allestimento di “Time is Out of Joint” fa leva su tale “cortocircuitazione” temporale. Pertanto, se i due grandi saloni appena descritti giocano su uno scardinamento temporale, i due ambienti speculari al primo piano, così come la già “Sala Klimt” e altre sale, risultano ordinate secondo criteri storico-cronologici. Quest'ultima accoglie opere prodotte tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, tra le quali la scultura *L'età del bronzo* (1875) di Rodin, un ritratto di Modigliani del 1917, il paesaggio *Paysage à Blainville* (1902) di Duchamp, il dipinto *Le tre età* (1905) di Klimt, la tela *Villa Borghese* (1910) di Balla, e

²³⁰ S. Cincinelli, *Après coup*, in *Time is Out of Joint. Il progetto espositivo...*, op.cit., pp. 441-442.

²³¹ T. Pincio, *Time is Out of Joint*, in *Time is Out of Joint...*, op.cit., p.586.

una serie di manufatti e maschere di cultura africana, che stanno a indicare il diffondersi in quell'epoca di un collezionismo dedicato a tali oggetti. [Fig.4.10-4.11] Se quello che in precedenza era il "Salone dell'Ercole" accoglie una serie di opere caratterizzate da affinità formali o culturali, anche se scaturite da sintassi differenti e separate da un vasto intervallo cronologico, nel caso di quella che era stata conosciuta come la "Sala Klimt" la selezione è ricaduta su dipinti e sculture pressoché coevi ma stilisticamente lontani, in modo da far risaltare la discontinuità di elementi stilistici compresenti in uno stesso periodo e favorire la percezione di una temporalità complessa e connotata da più esternazioni tra loro parallele.²³² A tal proposito, in un'intervista riportata sulla rivista online d'arte antica e contemporanea "Finestre sull'Arte" il tre gennaio 2017, Cristiana Collu dichiara:

"Accade, infatti, che la cronologia e la temperie storica non si sottomettano così docilmente alla vulgata scolastica che ci induce a pensare, ad esempio, [...] che, nonostante le apparenze formali, un'opera come *Le tre età* di Klimt risulti posteriore e non di poco ai primi esperimenti di cronofotografia di Marey. A volte seguire rigorosamente la cronologia scardina la sistemazione manualistica almeno quanto il volersene liberare."²³³

Dunque, come si è già potuto constatare, l'allestimento della mostra adotta un criterio pluralistico: da un lato, alcune sale si caratterizzano per un esplicito scardinamento temporale, dall'altro, molte altre rispettano una dimensione tendenzialmente storica.

L'idea del colloquio tra le opere, riporta Antonello Negri all'interno del catalogo *Time is Out of Joint. Il progetto espositivo. La Galleria Nazionale - Roma*, tiene uniti i percorsi, proponendo incontri inusuali tra i vari artisti. Un dialogo particolare, ad esempio, è quello che si instaura tra la tela di Fontana *Concetto Spaziale. Attese* (1959), scandita da una serie di tagli verticali e obliqui, e un dipinto di Mario de Maria, *Luna sui tavoli di un'osteria* (1884), che ritrae in maniera dettagliata una veduta notturna di tavoli e panche all'aperto [Fig.4.12]. Si tratta di due personalità difficilmente comparabili seguendo gli standard tradizionali di lettura storico-critica dell'arte contemporanea, trattandosi, nel primo caso, di un maestro del Novecento, riconosciuto a livello internazionale dalla critica e dal mercato, e nel secondo caso, di un illustre pittore di grande fama in vita,

²³² S. Cincinelli, *Après coup*, in *Time is Out of Joint. Il progetto espositivo...*, op.cit., pp. 445.

²³³ F. Diamanti Giannini, *Sulle critiche a "Time is out of joint". Intervista a Cristiana Collu*, in "Finestre sull'Arte", 3 gennaio 2017, <https://www.finestresullarte.info/interviste/intervista-a-cristiana-collu-time-is-out-of-joint> (consultato in data 1/09/21).

generalmente ritenuto protagonista di un'arte ormai superata. Tuttavia, abbandonando idee preconcepite e adottando una mentalità aperta a nuovi scenari, è possibile scorgere delle risonanze tra i due artisti e tra le loro opere. Per entrambi i quadri potrebbe valere, pertanto, la medesima chiave di lettura, relativa all'intenzione di presentare allo spettatore un'opera contemplativa, dandogli un'impressione di calma spaziale, di serenità nell'infinito e di rigore cosmico. Inoltre, si può osservare nelle due opere una qualche somiglianza nella strutturazione formale e nell'organizzazione dello spazio, sapientemente controllati dai rispettivi artisti, anche se depurati al massimo in *Concetto Spaziale* e dissimulati in *Luna sui tavoli di un'osteria* da un'analiticità descrittiva naturalistico-simbolista. Un ulteriore colloquio desueto è quello proposto tra il dipinto *Bagnante coricata* (1932) di Giorgio De Chirico, raffigurante una bagnante sdraiata in spiaggia che osserva il mare, volgendo la schiena allo spettatore, e il quadro *La Vague* (1871) di Gustave Courbet, facente parte di una serie di opere, incentrate sul paesaggio marino di un piccolo villaggio di pescatori nella regione della Normandia. [Fig. 4.13].

Un dialogo tra i due è possibile, innanzitutto, prendendo in considerazione l'interesse manifestato da De Chirico nei confronti dell'artista francese, al quale dedica un libretto di "Valori Plastici" nel 1925, ritenendolo il maestro del realismo in pittura, capace di mostrare figure, storie e fenomeni naturali nel loro aspetto poetico e di evocare una lontananza ricca di pathos, svelando quanto materialmente si nasconde dietro le forme visibili. Nella *Bagnante coricata* l'artista persegue qualità e caratteri, come, appunto, il nascosto, il lontano, l'ambiguo che sono pienamente riconoscibili nella pittura di Courbet. Anche in questo caso, come nel dialogo precedentemente menzionato tra Fontana e De Maria, seguendo le convenzioni di ordine storico-filologico le due opere sembrerebbero non avere nulla in comune, apparendo discordanti e differenti ed essendo distanti cronologicamente e stilisticamente. Tuttavia, il colloquio non rimane circoscritto alle specificità pittoriche, storiche e stilistiche di due capolavori, ma produce un valore aggiunto.²³⁴ A tal riguardo, Negri afferma:

“Vedere la Bagnante collocata in modo che guardi l'Onda- i suoi occhi s'intuiscono rivolti a destra: non osserva il mare di De Chirico ma il mare di Courbet e parrebbe, quasi, con un po' dell'ironia del suo autore - è un'esperienza più forte della visione di un quadro alla

²³⁴ A. Negri, *Le opere d'arte, l'occhio, la storia*, in *Time is Out of Joint. Il progetto espositivo...*, op.cit., p.514-515

volta. Inoltre, il coinvolgimento di chi assiste al colloquio può avvenire a diversi livelli dall'elementare al colto [...].²³⁵

Un tale allestimento delle opere si apre a differenti interpretazioni e a diverse possibilità di lettura, consentendo a chiunque di sviluppare un proprio pensiero in base alla personale preparazione artistica e culturale. In quest'ottica, prendendo in esame il colloquio tra De Chirico e Courbet, i visitatori meno preparati potranno elaborare le proprie riflessioni, basandosi, ad esempio, sul semplice confronto del diverso trattamento stilistico dello stesso oggetto, il mare e le onde, mentre, coloro che possiedono strumenti d'analisi più avanzati potranno interrogarsi sui possibili rapporti tra la bagnante e l'onda e produrre considerazioni più complesse. Il museo, infatti, dichiara Collu nell'intervista pubblicata sulla rivista online d'arte antica e contemporanea "Finestre sull'Arte", non può essere considerato come un'istituzione che si rivolge esclusivamente a uno spettatore ideale, ma esso deve coinvolgere le diverse tipologie di pubblico, offrendo anche a coloro che lo visitano come semplici 'turisti' la possibilità di un incontro con l'opera, senza predeterminare necessariamente cosa dovranno osservare o come interpretarlo.²³⁶

Attraverso *Time is Out of Joint* la Galleria Nazionale assume un nuovo volto, sperimenta nuove forme di ordinamento delle collezioni e di accoglienza, cercando di far emergere una propria identità, senza rompere obbligatoriamente con una tradizione. Delle ventimila opere facenti parte delle collezioni del museo, la direttrice ha scelto di esibirne cinquecento, insieme a dipinti e sculture prese in prestito da gallerie private, musei, artisti e collezionisti, a testimoniare la complessità del sistema dell'arte, in una rispettosa e produttiva convivenza. A proposito della mostra, come si può ricavare dall'intervista a Cristiana Collu riportata all'interno della rivista d'arte online "Art a part of culture", la soprintendente afferma: "Questa mostra è una delle possibilità, è la mia modalità, porto la mia visione. Se poi entro in una tendenza è perché vivo nel mio tempo. L'importante è che non ci sia una versione dei fatti prestabilita, unica".²³⁷

²³⁵ *Ivi*, p.515.

²³⁶ F. Diamanti Giannini a Cristiana Collu, *Sulle critiche a "Time is out of joint"...*, op.cit., <https://www.finestresullarte.info/interviste/intervista-a-cristiana-collu-time-is-out-of-joint> (consultato in data 2/09/21).

²³⁷ R. El Fani, *Non più GNAM, Non solo Galleria Nazionale. Intervista a Cristiana Collu*, in "Art a part of culture", 2 marzo 2017, <https://www.artapartofculture.net/2017/03/02/non-piu-gnam-non-solo-galleria-nazionale-intervista-a-cristiana-collu/> (consultato in data (5/09/21).

2. La nuova Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea: tra critiche e approvazioni

Il nuovo ordinamento *Time is Out of Joint* promosso da Cristiana Collu ha portato la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea al centro dei riflettori, suddividendo l'opinione pubblica in due fazioni opposte: da un lato quella degli entusiasti che hanno visto nella riorganizzazione e nel riallestimento delle opere d'arte e delle sale un'occasione di aggiornamento e di svecchiamento dell'istituzione museale, dall'altro lato quella dei critici, rimasti perplessi dalla messa in discussione e dal capovolgimento di alcuni fondamentali principi storico-artistici e museografici.

Una prima polemica, riporta Sabrina Cottone all'interno dell'articolo pubblicato sul quotidiano "il Giornale" il diciotto aprile del 2016, è stata causata dalla rimozione di due opere d'arte commissionate e acquisite dalla Galleria Nazionale pochi anni prima, su iniziativa della precedente direttrice Maria Vittoria Marini Clarelli. Pertanto, l'opera più recente, *Filo Rosso*, realizzata dall'artista Paola Grossi Gondi e costituita da una scultura tubolare che si arrampicava e snodava lungo cinquanta metri d'acciaio, era stata richiesta nel 2013 e installata nel 2014, mentre, a soli tre anni prima risaliva l'installazione dell'artista Alfredo Pirri, *Passi* (2011), un pavimento di specchi infranti che restituiva il riflesso delle dodici statue riemerse dai depositi raffiguranti le divinità dell'Olimpo. Entrambe le opere illustravano un'efficiente integrazione tra classico e contemporaneo, e in particolar modo la seconda, - collocata nella "Sala delle Colonne", all'ingresso della Galleria - in base alle ricerche condotte dall'Osservatorio sui comportamenti dei visitatori del museo, rappresentava un punto di forza dell'allestimento, avendo riscosso notevole successo presso il pubblico. Inoltre, l'allestimento di *Filo Rosso* e di *Passi*, parallelamente alla sistemazione delle collezioni dell'Ottocento e del Novecento, era costato all'incirca un milione di euro. È risultata, dunque, di difficile comprensione la scelta di Cristiana Collu di rimuovere le due opere, altamente apprezzate dai visitatori, per far posto nella sala d'ingresso al *bookshop* e al bar, ritenuto da molti superfluo in quanto esisteva già il Caffè delle Arti. L'intero progetto della nuova direttrice, stimato per oltre tre milioni di

euro, è stato considerato come un enorme spreco da Cottone, la quale afferma: “Mette tristezza che mentre le bellezze artistiche crollano, i pochi fondi vengano sprecati così”.²³⁸ Alle polemiche sollevate dalla giornalista milanese è seguita la risposta del Vice Soprintendente alla Galleria Nazionale, Mario Ursino, riportata in un articolo pubblicato sulla rivista d’arte online “News Art” il 23 aprile del 2016. Quest’ultimo ha sottolineato come tutto il saggio di Cottone fosse incentrato sulle lamentele relative alla rimozione di due opere prodotte da artisti contemporanei, le quali, a suo avviso, avrebbero trovato una sistemazione più adeguata al MAXXI, museo del XXI secolo che fin dalla sua inaugurazione nel 2010 ha acquisito anche opere del XX secolo. In quest’ottica, dunque, un incongruo e un effettivo spreco di risorse si sarebbero verificati collocando la scultura di Gondi e l’installazione di Pirri alla Galleria Nazionale, e non favorendone lo smantellamento. Infine, Ursino accusa la giornalista di aver mosso delle critiche infondate all’istituzione museale, senza prendere in considerazione il grandioso progetto di rilancio.²³⁹

Tuttavia, le critiche rivolte al nuovo ordinamento, ancor prima della sua inaugurazione, come quelle di Cottone, non appaiono del tutto immotivate, in quanto Cristiana Collu ha lavorato nel silenzio più assoluto circa le modalità, gli obiettivi e i tempi relativi al suo ambizioso progetto. Come viene affermato da Gabriele Simongini all’interno di un articolo pubblicato sul quotidiano “Il Tempo” il ventotto aprile del 2016, un giorno è stato inserito improvvisamente sul sito della Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea un avviso, che informava il pubblico sui lavori di adeguamento museografico e riordino dell’istituzione museale, iniziati a partire dal 4 aprile, e sulla chiusura temporanea di alcune sale. Se, da un lato, la direttrice ha preferito non rispondere alle numerose richieste di chiarimenti, relativi alle nuove disposizioni delle opere e alle ristrutturazioni degli ambienti, volendo attendere il termine dei cantieri e lasciare che la collezione si raccontasse da sé, senza condizionamenti esterni, dall’altro lato, la poca trasparenza adottata durante il periodo dei lavori ha condotto molti a polemizzare e a preoccuparsi circa i profondi cambiamenti a cui la Direzione aveva deciso

²³⁸ S. Cottone, *I lavori alla Gnam. Spendere molto ma cambiare poco*, in “Il Giornale”, 18 aprile 2016.

²³⁹ M. Ursino, *La polemica su alcuni lavori alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna*, in “News Art”, 23 aprile 2016, <http://news-art.it/news/una-polemica-su-alcuni-lavori-alla-galleria-naz-le-d-arte.htm>. (consultato in data 6/09/21).

di sottoporre la Galleria, nel silenzio più totale, a partire dalla rimozione delle celebri opere di Pirri e di Gondi, acquisite a caro prezzo dal Ministero negli ultimi anni.²⁴⁰

Le critiche e le riserve sul nuovo ordinamento non provenivano solo dall'esterno, dalla stampa e dai giornalisti, ma anche dall'interno, in particolare dal Comitato tecnico scientifico del museo, composto da quattro membri e istituito per legge e per effetto della Riforma Franceschini. Di esso fa parte ancora oggi lo storico dell'arte Fabio Benzi, il quale, come si può evincere da un articolo pubblicato sul quotidiano "La Repubblica" il diciannove ottobre del 2016, in una lettera indirizzata al ministro dei Beni Culturali Dario Franceschini, non ha risparmiato aspri giudizi sull'allestimento che mischiava generi e tempi proposto da Cristiana Collu. Benzi sosteneva, infatti, che le opere fossero state decontestualizzate dalla loro storia e dalla loro genesi e che l'effetto scenografico, ottenuto tramite lo scardinamento temporale e l'accostamento di opere eterogenee, si sarebbe potuto conseguire anche attraverso un'esposizione storica, intercalata da confronti altrettanto efficaci. Inoltre, lo storico dell'arte riteneva inaccettabile che gli studenti fossero stati privati della possibilità di riflettere e meditare eseguendo raffronti sugli anni Venti o Cinquanta, così come sul Neoclassicismo o sui Macchiaioli.²⁴¹

Una presa di posizione ben più severa fu, poi, quella adottata da altri due membri del Comitato tecnico scientifico, Jolanda Nigro Covre e Claudio Zambianchi. I due storici dell'arte, infatti, in totale disaccordo sulle scelte espositive effettuate dalla direttrice, a loro avviso, basate su accostamenti privi di senso e sull'esclusione di illustri artisti, inviarono le proprie dimissioni al ministro Franceschini, non volendo essere in alcun modo responsabili di un simile allestimento, in cui si sono sovvertiti il rigore scientifico, le teorie museografiche, estetiche e didattiche. Tra le ragioni principali che hanno spinto Covre e Zambianchi a lasciare il loro incarico, spiega la storica dell'arte in un'intervista riportata sulla rivista "Arte&Fotografia" del ventiquattro ottobre 2016, si possono segnalare: l'indifferenza mostrata nei confronti della storia, l'esposizione di opere in prestito, a discapito di molti quadri e sculture della collezione lasciati in deposito, la monumentalità insistita nella presentazione delle sculture, non tutte di elevata qualità, e

²⁴⁰ G. Simongini, *Quando l'arte moderna viene rottamata*, in "Il Tempo", 28 aprile 2016.

²⁴¹ A. Paolini, *I dissidenti della Galleria "Questo non è più un museo"*, in "La Repubblica", 19 ottobre 2016.

l'eccessiva riduzione di opere appartenenti all'Ottocento e al primo Novecento. Sono assenti, pertanto, capolavori come *La Famiglia* (1930) di Mario Sironi, un dipinto ambientato in uno scenario naturalistico brullo e deserto con protagonista una famiglia composta da un padre, una madre e un bambino, o *il Bevitore* (1936) di Arturo Martini, una scultura in terracotta dallo stile arcaicizzante, oltre a numerose opere di celebri artisti, quali Achille Perilli, Giacomo Balla, Felice Casorati. All'interno del nuovo allestimento, afferma Covre, vi sono troppi accostamenti improponibili, presentati perdipiù senza pannelli esplicativi e percorsi tematici, portando a una negazione assoluta della funzione didattica. La collocazione della tela di Penone dietro il gruppo scultoreo di Canova, ad esempio, ne consente una visione solo diagonale, travisando in questo modo l'opera; insensata risulta, poi, la sistemazione della tela di De Chirico, *La lotta dei Centauri* (1909), caratterizzata da un forte richiamo mitologico, nella stessa sala delle battaglie di guerra o rivoluzioni. Tra i più arditi voli pindarici, nell'ottica della storia dell'arte, si possono citare, inoltre, l'accostamento delle opere di Boldini, Cammarano e Fontana e il confronto proposto tra quest'ultimo e Morandi. Un tale ordinamento delle collezioni conduce il museo a perdere la sua essenziale funzione educativa, impedendo ai visitatori di comprendere il percorso storico ed evolutivo dell'arte italiana tra Ottocento e Novecento. A tal proposito Covre afferma: "La storia è un concatenamento, se levi un pezzo non si comprende più il senso [...] La formazione metodologica, la memoria storica, la responsabilità dell'eredità non dovrebbero decadere in nome di una semplificazione del concetto di contemporaneità".²⁴²

Infine, tra le voci indubbiamente più critiche nei confronti di *Time is Out of Joint* appare opportuno menzionare quella dello storico dell'arte Claudio Gamba. Quest'ultimo in un'intervista del nove novembre 2016, pubblicata sulla rivista d'arte online "Finestre sull'arte", afferma che il "peccato d'origine" del nuovo ordinamento, ossia il primo errore commesso da Collu, sia da rintracciare nella decisione di svuotare l'intero museo, utilizzando l'edificio bazzaniano come un contenitore di mostre, eliminando tutte le tracce degli allestimenti precedenti e cancellando l'impianto storico. Gamba accusa, poi, la direttrice di non aver studiato la storia delle collezioni e dell'istituzione e di non essersi

²⁴² S. Pandolfi, *Il nuovo allestimento della Gnam secondo Jolanda Nigro Covre*, in "Arte&Fotografia", 24 ottobre 2016.

rapportata con umiltà e accortezza ai capolavori di illustri artisti, come Canova, Medardo Rosso o Hayez, trasformando la Galleria in un labirinto privo di senso. In seguito, lo storico dell'arte contesta il nuovo ordinamento in quanto sostiene che esso sia stato indirizzato principalmente a ottenere la massima visibilità mediatica, trasformando il museo in una sorta di *location* dove scattare le foto da condividere sui social network, senza prestare realmente attenzione alle opere esposte, impedendo così la crescita culturale dei visitatori. Per quanto riguarda gli allestimenti, essi sono definiti da Gamba come inconsistenti e banali, e risultano, inoltre, essere connotati da problemi di fruizione, relativi al mancato rispetto delle logiche museografiche. Questo ha portato ad esporre dipinti accanto a proiezioni video, con il risultato che per i quadri la luce è insufficiente e per i video è eccessiva; a collocare le sculture neoclassiche a terra, aumentando il rischio di urtarle mentre si visita il museo; a sottoporre i disegni ad una luminosità che difficilmente riescono a sostenere per molti mesi. Secondo lo storico dell'arte, affinché l'istituzione museale possa espletare la propria funzione di comunicare adeguatamente con le diverse tipologie di pubblico, è necessario che vengano distinte, innanzitutto, delle sale introduttive con un percorso storico facile ed essenziale dentro le collezioni, successivamente, delle sale tematiche per approfondire un artista o un movimento, e in conclusione, degli ambienti specialistici destinati agli studiosi o ai visitatori interessati a comprendere i meccanismi più complessi della storia al di là delle semplificazioni museologiche. All'interno di un simile allestimento potrebbero essere predisposte, poi, delle piccole sale rivolte alla presentazione di confronti tra opere e artisti differenti. Gamba, infatti, non nega che alcuni dialoghi tra opere di tempi diversi possano risultare stimolanti ed efficaci, ma sostiene che essi non possano sostituire l'intero impianto storico del museo, come è accaduto, invece, nell'ordinamento curato da Collu.²⁴³ A tal riguardo, concludendo il proprio intervento con un'aspra critica alla direttrice, lo storico dell'arte afferma:

“Per lei i materiali del passato sono solo un deposito da saccheggiare per fare nuove installazioni che rispecchiano le idee del curatore. Uno degli esempi più clamorosi è

²⁴³ F. Diamanti Giannini, *Contro il nuovo allestimento della Gnam. Intervista a Claudio Gamba*, in “Finestre sull'arte”, 9 novembre 2016, <https://www.finestresullarte.info/interviste-intervista-claudio-gamba-nuovo-allestimento-gnam> (Consultato in data 6/09/21).

costituito dalla decisione di smontare [...] l'Ercole e Lica di Canova con il corteo di divinità [...] che oggi appaiono sparse ognuna in una sala con motivazioni pretestuose, talvolta ridicole, usate come dei finti spettatori impietriti [...] La Collu dichiara di voler essere eterodossa e sovversiva ma il luogo comune da abbattere non è il manuale di storia dell'arte, casomai il problema è non saperlo raccontare in modo interessante".²⁴⁴

Come si può evincere dall'intervista a Cristiana Collu riportata sulla rivista "Finestre sull'arte" il tre gennaio 2017, la direttrice ribatte alle critiche relative alla presunta indifferenza manifestata nei confronti della storia dell'arte, sostenendo che anche il nuovo allestimento fa parte della storia della Galleria, e facendo notare come in *Time is Out of Joint* siano presenti capolavori di illustri artisti, da Pellizza da Volpedo a Kounellis, da Fattori a Burri, da Canova a Modigliani. In seguito, Collu pone l'accento sui lavori effettuati per riportare l'edificio di Bazzani alla sua spazialità e luminosità originaria, grazie ai quali è stato possibile ottenere una migliore fruizione sia delle opere che dello spazio. Per quanto riguarda le accuse rivoltele per aver trascurato le opere dell'Ottocento o per averle affiancate a quelle contemporanee, impedendone un'adeguata lettura, la direttrice ricorda come una collezione non possa essere esposta nella sua totalità e come necessariamente si debba far ricorso all'utilizzo dei depositi, e rivendica, inoltre, la legittimità del nuovo allestimento come una reinterpretazione odierna della storia della Galleria e delle sue collezioni. I commenti critici, dichiara Collu, spesso derivano da un'estrapolazione ingiustificata di singole opere dal contesto della sala in cui sono esposte, portando a schematizzare rapporti inesistenti tra artisti inavvicinabili al di fuori della trama di relazioni tessuta dalla mostra. Ne è un esempio l'ex "Salone dell'Ercole", il cui allestimento è stato altamente contestato per l'impossibilità di osservare integralmente l'opera di Penone, per la riduzione dell'installazione di Pascali a una mera superficie riflettente del gruppo scultoreo canoviano, o, ancora, per l'accostamento tra Castellani e Mondrian. Per la direttrice, la sala presenta, invece, alcuni dei dialoghi più sorprendenti dell'intera esposizione, ritenendo che la maggior parte delle critiche provengono da coloro che non sono in grado di osservare l'ambiente nella sua totalità: mentre il "mare" di Pascali rispecchia e duplica la monumentalità della scultura di Canova, allo stesso tempo, dialoga con le griglie di Mondrian e, dal punto di vista

²⁴⁴ *Ibidem*.

cromatico, con le altre opere; l'ironica allusione alla pelle, poi, sia in Penone che in Canova, trova un'eco concettuale nelle tensioni puntuali che contraddistinguono la tela di Castellani.

Infine, Collu ci tiene a precisare che l'ordinamento *Time is Out of Joint*, al contrario di quanto molti hanno insinuato, non si è mai posto come obiettivo quello di sovvertire la Galleria al fine di guadagnare una grande visibilità mediatica, né di eliminare la storia dell'arte, ma di proporre piuttosto una diversa e più ariosa interpretazione delle opere della collezione. Pertanto, dichiara la direttrice, chi ha visitato l'edificio di Valle Giulia esente da pregiudizi non ha avuto affatto l'impressione di assistere a una distruzione del museo e sono state moltissime le persone entusiaste del nuovo sguardo sulle collezioni offerto dalla mostra.²⁴⁵

Il nuovo allestimento, afferma Costantino D'Orazio in un articolo pubblicato sulla rivista d'arte "Artribune" il dodici ottobre 2016, è il più formativo che si potesse pensare nell'attualità, esibisce un percorso al passo con i tempi e conduce a una lettura dell'arte moderna e contemporanea come un intreccio di suggestioni, elaborate da una visione assolutamente personale e opinabile.²⁴⁶ Un giudizio altamente positivo su *Time is Out of Joint* proviene, poi, dal giornalista Gian Maria Tosatti, il quale, all'interno del suo saggio riportato su "Artribune" il ventotto dicembre 2016, celebra la grandiosa operazione compiuta da Cristiana Collu. Quest'ultima, eliminando le didascalie e la parte storiografica dell'esperienza culturale, non ha condotto a un impoverimento del contesto museale ma a una sua evoluzione e sublimazione, trasformando l'attraversamento della Galleria in una pura esperienza estetica che annulla la necessità di mediazione tra opera e visitatore. Le opere si mostrano per quello che sono, nella loro intimità, senza il bisogno di essere inquadrare in un contesto artistico o storico, e sono esibite prive di didascalie, in modo da istituire un dialogo più profondo con gli artisti e conseguentemente con il pubblico. La visita al museo viene così descritta da Tosatti: "un'esperienza di leggerezza che per la prima volta mi fa uscire da un'imponente collezione non con un sovraccarico di immagini e una spossatezza, ma con una freschezza e un'energia ancora attive".²⁴⁷

²⁴⁵ F. Diamanti Gianni, *Sulle critiche...*, op.cit., <https://www.finestresullarte.info/interviste/intervista-a-cristiana-collu-time-is-out-of-joint> (consultato in data 7/09/21).

²⁴⁶ C. D'Orazio, *La nuova Galleria Nazionale di Roma. L'opinione di Costantino D'Orazio*, in "Artribune", 12 ottobre 2016.

²⁴⁷ G.M.Tosatti, *La nuova Galleria Nazionale di Roma. L'opinione di Gian Maria Tosatti*, in "Artribune", 28 dicembre 2016.

A supportare il nuovo ordinamento della Galleria Nazionale è stato anche lo storico dell'arte Mario Ursino, il quale, all'interno del suo articolo pubblicato sulla rivista online "News-Art" il dodici ottobre 2016, innanzitutto, riconosce alla direttrice il merito di aver ripristinato gli spazi ariosi e luminosi dell'edificio bazzaniano, restituendo agli ambienti la purezza di un bianco splendente, che in alcune pareti vuote potrebbe essere interpretato come valore simbolico della contemporaneità, libera e fluida. Inoltre, prendendo in considerazione la produzione artistica odierna, caratterizzata da una grande eterogeneità e da un vivace eclettismo, Ursino ritiene che la rivoluzione estetica portata avanti da Collu, attraverso il nuovo allestimento della Galleria, non debba essere intesa come un confusionario e antistorico mescolamento tra l'arte passata e quella contemporanea, bensì come un'occasione di ordine e di riflessione, sia per il pubblico che per la critica, "come il filo rosso che scorre costantemente nella stratificazione temporale che accomuna quasi sempre ogni autentica opera d'arte".²⁴⁸

Come viene affermato da Cincinelli in un'intervista riportata all'interno del catalogo *Time is Out of Joint. Il progetto espositivo. La Galleria Nazionale - Roma*, la maggior parte delle polemiche relative all'ordinamento di Collu si sono concentrate prevalentemente in ambito romano. In generale, sulla stampa nazionale, la mostra è stata ben accolta dal pubblico, guadagnandosi la segnalazione da parte dell'*Observatoire de l'art contemporain. Plateforme de décryptage d'analyse et de prospective di Parigi* come una delle dieci mostre più significative da visitare nel 2017. Le polemiche, spesso dettate da giudizi soggettivi, si sono riunite perlopiù sui forum online e sui quotidiani cittadini, e, in parte, nell'ambiente universitario più ortodosso, sulla scia delle dimissioni di Covre e Zambianchi dal comitato tecnico scientifico del museo. Tuttavia, bisogna considerare che accanto a tali reazioni critiche sono state numerose quelle positive, provenienti sia dallo stesso ambito universitario e dal sistema artistico in generale, ossia da critici, artisti, curatori, sia soprattutto da parte del pubblico.²⁴⁹

Pertanto, fin dal giorno dell'inaugurazione, l'allestimento *Time is Out of Joint*, riporta Massimo Mattioli all'interno della rivista "Artribune" dell'undici gennaio 2017, ha

²⁴⁸ M. Ursino, *Cambiamenti alla Galleria Nazionale di Roma: arte di ieri e arte di oggi nel nuovo allestimento*, in "News-art", 12 ottobre 2016, <https://news-art.it/news/cambiamenti-alla-galleria-nazionale-d-arte-moderna-di-roma.htm> (consultato in data 7/09/21).

²⁴⁹ Intervista a Saretto Cincinelli, *Il tempo inter-detto*, in *Time is Out of Joint. Il progetto espositivo...*, op.cit., pp.564-565.

riscosso particolare successo, contando seimila persone in una sola sera. Inoltre, prendendo in esame il biennio 2015-2016 si può osservare come vi sia stato un forte incremento dei visitatori al museo, in particolare nell'ultimo trimestre del 2016, quando è stato presentato ufficialmente al pubblico il nuovo ordinamento. Se, infatti, nel 2015 essi erano stati 136.935, nel 2016 la Galleria Nazionale ha potuto enumerare ben 170.869 visitatori. Si è trattato di un risultato altamente positivo, soprattutto se si considera che durante il 2016 l'istituzione museale è stata sottoposta a un'apertura parziale, con la maggior parte delle sale interessate dai lavori di riordino museografico e di riallestimento delle collezioni.²⁵⁰

	2015	2016	2017	2018	2019
Numero dei visitatori	136.935	170.869	272.469	213.820	216.284
Incasso dalla vendita dei biglietti	400.777,50	413.379,09	776.216,02	712.855,00	738.158,00

Esaminando la tabella sopra riportata, elaborata utilizzando i dati dei report e dei bilanci prodotti dalla Galleria tra il 2015 e il 2019, consultabili sul sito ufficiale dell'istituzione museale, si può evincere come a partire dall'inaugurazione della rivoluzionaria mostra *Time is Out of Joint* si sia verificata una notevole crescita dei visitatori, insieme a un considerevole aumento del fatturato. Tali incrementi registratisi nel quadriennio di autonomia rispetto agli anni precedenti, sono da attribuire, oltre all'allestimento della nuova mostra, ai lavori di valorizzazione degli spazi interni, ai progetti di implementazione dei servizi per il pubblico, al quale sono stati dedicati ambienti nuovi e più ampi, all'organizzazione di nuovi programmi espositivi, comprendenti le mostre temporanee, e alla pianificazione di corsi e attività didattiche.

Il successo ottenuto dal nuovo ordinamento e dalla direzione Collu è testimoniato dai risultati conseguiti nel 2017, il primo anno di completa e totale apertura della Galleria.

²⁵⁰ M.Mattioli, *La Galleria Nazionale di Roma? Al pubblico piace. Visitatori raddoppiati con il nuovo allestimento*, in "Artribune", 11 gennaio 2017.

L'esercizio si è concluso con l'87% in più di biglietti venduti rispetto all'esercizio 2016 e con il 93,68% in più rispetto a quello 2015.²⁵¹ Per quanto riguarda il 2018, si può notare, poi, come si sia registrato un miglioramento sia rispetto al 2015 che al 2016, con un aumento dei proventi rispettivamente del 77,87% e del 72,44%. Tuttavia, vi è stata una lieve flessione in confronto all'esercizio 2017, pari all'8,16%.²⁵² Infine, osservando lo schema, si può constatare come nel 2019 si sia verificato un incremento nel numero dei visitatori e negli incassi rispetto all'esercizio precedente per un totale complessivo di 25.300 euro.²⁵³

Un anno particolarmente difficile è stato, invece, il 2020, a causa dell'emergenza sanitaria legata al Covid-19, che ha costretto le istituzioni museali a chiudere per diversi mesi. Le presenze sono risultate, dunque, necessariamente ridotte, con un calo del 65% rispetto al 2019, per un totale di 76.538 ingressi. A partire dalla riapertura, avvenuta il 18 maggio, si è verificata una parziale ripresa, con una crescita del numero dei visitatori pari al 41%, fino al 3 novembre, quando la pandemia ha portato nuovamente alla chiusura dei luoghi della cultura italiani. Tuttavia è possibile riscontrare un dato positivo nel considerevole incremento delle visite al blog della Galleria Nazionale *What's on*, all'interno del quale vengono raccontate le attività del museo tramite webserie, articoli, video e interviste. Dunque, molti visitatori, impossibilitati a raggiungere fisicamente l'istituzione museale, si sono trasformati in lettori, portando le visualizzazioni di questa pagina del sito a un aumento del 255% rispetto al 2019, e dimostrando come in una situazione anomala la Galleria sia stata in grado di resistere e continuare a stimolare l'interesse del pubblico anche attraverso proposte virtuali.²⁵⁴

²⁵¹ Bilancio consuntivo anno 2017, sito ufficiale della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, pp.4-5, <https://ufficiam.beniculturali.it/getFile.php?id=600> (consultato in data 9/09/21).

²⁵² Bilancio consuntivo anno 2018, sito ufficiale della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, pp.4-5, <https://ufficiam.beniculturali.it/getFile.php?id=602> (consultato in data 9/09/21).

²⁵³ Bilancio consuntivo anno 2019, sito ufficiale della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, p.5, <https://ufficiam.beniculturali.it/getFile.php?id=629> (consultato in data 9/09/21).

²⁵⁴ Report anno 2020, sito ufficiale della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, pp.220-221, https://issuu.com/lagallerianazionale/docs/2020_annual_report__pag_affiancate_ (consultato in data 9/09/21).

3. I servizi educativi della Galleria Nazionale: accessibilità e inclusione

Le attività didattiche di un museo hanno il compito fondamentale di avvicinare le diverse tipologie di pubblico alla sensibilità verso l'arte, traducendo in progetti concreti l'obiettivo della valorizzazione. Fin dai primi anni Quaranta, quando la valente direttrice Palma Bucarelli inaugurò presso l'istituto di Valle Giulia le prime manifestazioni didattiche, la Galleria Nazionale si è distinta come luogo di incontro, elaborazione e scambio di primaria importanza all'interno del panorama culturale e artistico nazionale e internazionale. Ancora oggi, il museo conferma il proprio impegno nella qualità dei servizi educativi, promuovendo l'organizzazione di attività formative destinate a bambini e ragazzi, famiglie e persone di ogni età, e trasformando la partecipazione alla vita della Galleria in una preziosa occasione di confronto e divertimento. I differenti percorsi di fruizione sono strutturati principalmente secondo il format delle visite guidate o dei laboratori, tenendo in considerazione le esigenze dei diversi target di pubblico e dei vari livelli di istruzione dei visitatori. Alla base dei servizi educativi offerti vi è l'idea di museo come centro di formazione permanente, piattaforma per l'integrazione sociale e culturale, laboratorio per lo sviluppo di pensieri critici, e soprattutto luogo inclusivo, aperto e accessibile a tutti. Un'importante area di intervento dell'Ufficio Didattico della Galleria Nazionale è rappresentata proprio dall'accessibilità, incentivata attraverso l'elaborazione di percorsi di apprendimento rivolti a persone diversamente abili. Già da diversi anni l'istituzione museale mantiene costante il proprio impegno in tal senso, come possono testimoniare alcuni progetti storici quali "La memoria del bello", indirizzato alle persone affette dalla malattia di Alzheimer, e "Toccare l'Arte. Visite tattili e non solo", destinato a fruitori ipovedenti.

Come si può evincere dal comunicato stampa relativo al convegno tenutosi presso la Galleria Nazionale il 14 ottobre 2011, conservato presso l'archivio bioiconografico del museo e incentrato sulla manifestazione "La memoria del bello", quest'ultima prende il nome dal progetto di tipo sperimentale che ha avuto luogo nell'istituto di Valle Giulia tra marzo e maggio 2011, in collaborazione con l'Università Cattolica del Sacro Cuore, Dipartimento di Scienze Gerontologiche, Geriatriche e Fisiatriche, Centro di Medicina dell'Invecchiamento del Policlinico A. Gemelli, diretto dal professore Roberto Bernabei.

Il progetto si è articolato in due cicli di visite, di tre incontri ciascuno, durante i quali i gruppi di pazienti, affiancati dai relativi accompagnatori, sono stati sollecitati a instaurare un rapporto con l'opera d'arte, richiamando alla memoria il proprio vissuto mediante la contemplazione dei soggetti rappresentati e lo scambio di idee. I risultati sono stati, poi, verificati presso l'ospedale del Policlinico Gemelli, sottoponendo i pazienti a test valutativi di tipo psico-comportamentale e neuropsicologico. "La memoria del bello" è nato sulla scia dell'esperienza condotta dal MoMA (Museum of Modern Art) di New York nel 2006, e successivamente illustrata alla Galleria Nazionale nell'ottobre del 2010. Il museo statunitense è stato il primo a intuire che lo spazio museale potesse rappresentare un luogo terapeutico sia per le persone affette da Alzheimer che per i loro accompagnatori, soprattutto i familiari. Pertanto, pur non avendo influito sul recupero della memoria, le visite al museo hanno prodotto un miglioramento nella qualità della vita dei pazienti e dei loro *caregiver*, riducendo i livelli di ansia e di stress associati alla malattia. I risultati sorprendenti conseguiti dal MoMA, analizzati dal *Psychosocial Research and Support Program of the New York University Centre of Excellence for Brain Ageing and Dementia*, hanno condotto al desiderio di replicare il progetto presso l'istituzione museale di Valle Giulia.²⁵⁵ Allo studio romano, viene riportato all'interno del comunicato stampa, hanno partecipato cinquantasei soggetti, di cui ventotto pazienti affetti da Alzheimer, di età media pari a settantotto anni, e gli altri ventotto rappresentati dai relativi accompagnatori. A partire dal marzo 2011, quattordici pazienti, insieme ai rispettivi *caregiver*, hanno partecipato a tre visite guidate della durata di circa due ore, a frequenza settimanale, seguiti da operatori museali e psicologi. I test di valutazione neuropsicologici e psico-comportamentali sono stati effettuati prima dell'inizio del trattamento, a seguito delle visite, e un mese dopo. Successivamente, i risultati sono stati confrontati con i dati relativi ai partecipanti del gruppo di controllo, i quali hanno proseguito, invece, le cure standard, per poi essere sottoposti agli stessi test valutativi. Rispetto ai domini di memoria, linguaggio, orientamento e attenzione si è registrata una generale stazionarietà, mentre, per quanto concerne il campo dei disturbi psico-comportamentali è stato individuato un beneficio in termini di frequenza e severità di tali

²⁵⁵ Archivio bioiconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea 51E, Sc.24, UA 237: comunicato stampa relativo al convegno del 14 ottobre 2011 sul progetto "La memoria del bello".

sintomi nei pazienti trattati rispetto a una maggiore staticità in quelli controllati. I dati raccolti grazie a questo progetto sperimentale hanno assunto una grande rilevanza nell'ambito delle terapie non farmacologiche, in quanto hanno dimostrato come l'esposizione alle arti visive possa configurarsi come uno strumento terapeutico per le persone affette da Alzheimer, riducendo, seppure in minima parte, alcuni sintomi, quali quelli psico-comportamentali, il cui trattamento rappresenta uno degli aspetti più problematici della malattia.²⁵⁶

La Galleria Nazionale non è stata l'unica istituzione museale a seguire l'esempio del MoMA di New York. Tra i diversi progetti che hanno tratto ispirazione dal lavoro statunitense appare opportuno ricordare il programma "ADarte". Quest'ultimo, come si può leggere nel comunicato stampa relativo al progetto, conservato presso l'archivio bioiconografico della Galleria Nazionale, è nato tra il 2007 e il 2008 grazie a una collaborazione stipulata tra l'Unità Alzheimer AORN A. Cardarelli, la Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Napoli e Provincia e l'associazione Makè. Prendendo come spunto iniziale per il lavoro l'esperienza del museo newyorkese, il gruppo partenopeo ha elaborato un proprio punto di vista, basato principalmente su due presupposti metodologici: l'arte contemporanea rappresenta uno strumento particolarmente stimolante per i pazienti, come hanno dimostrato le risposte raccolte dopo la visione delle riproduzioni utilizzate negli incontri e il riscontro positivo a seguito della visione dal vivo delle esposizioni al museo MADRE di Napoli; le opere risultano più efficienti se selezionate con criteri ben definiti, ossia in modo da richiamare, sia nei temi che nelle forme, il vissuto quotidiano dei pazienti. La metodologia adottata nella presentazione delle opere, limitata a cenni sintetici sulla tecnica, sugli artisti e sulla storia, è stata incentrata prevalentemente sulla lettura dei possibili significati, i quali trasferiti all'esperienza personale dei pazienti, hanno stimolato in loro ricordi ed emozioni. Dunque, dallo studio è emerso che l'arte visiva può risultare efficace nel migliorare l'autostima e l'umore dei pazienti, riducendo sensibilmente l'impatto negativo della malattia sia sui pazienti stessi sia sui relativi *caregiver*. Se, infatti, da un lato, i primi attenuano la percezione di sé come ammalati, e quindi dipendenti, dall'altro lato, per i

²⁵⁶ *Ibidem*.

secondi diminuisce lo stress psicologico derivante dalla cura della persona malata.²⁵⁷

Come viene documentato all'interno del report del 2018 della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, la manifestazione "La memoria del bello", attualmente sviluppata in collaborazione con l'Assessorato alle Politiche Sociali del Comune di Roma, l'Opera Don Guanella e il Fatebenefratelli di Genzano, ha riscosso un grande successo, portando nell'arco di un solo anno all'organizzazione di diciotto incontri e alla partecipazione di più di duecento persone, tra pazienti e accompagnatori.²⁵⁸

Da una convenzione stipulata tra la Galleria Nazionale e l'Associazione Museum nasce, invece, nel 2016, il progetto "Toccare l'Arte. Visite tattili e non solo", con l'obiettivo di rendere accessibile l'istituzione museale alle persone cieche e ipovedenti, e allo stesso tempo, di avvicinare le persone, soprattutto gli studenti delle scuole superiori, al mondo della disabilità visiva, mostrando le opportunità derivanti dall'esplorazione tattile. Solitamente, afferma la Presidente dell'Associazione di volontariato Museum Maria Poscolieri all'interno di un'intervista pubblicata il cinque maggio 2021 sul sito dell'Ordine TSRM PSTRP di Roma e provincia, le attività sono rivolte all'organizzazione di visite tattili, collegate a laboratori dove i partecipanti hanno la possibilità di esprimere l'immagine mentale che hanno elaborato durante il percorso. Questi progetti sono poi affiancati da altre manifestazioni, come gli spettacoli multisensoriali di Teatro al buio e le visite realizzate in collaborazione con gli istituti scolastici. I primi sono realizzati attraverso la lettura dell'iconografia dell'opera d'arte da parte di attori, vedenti e non, al cospetto di un pubblico di spettatori vedenti bendati e ciechi, partecipi all'interno della rappresentazione in un gioco di interazione. Al termine dello spettacolo viene chiesto alle persone vedenti di togliere la benda e di osservare l'opera, mentre, viene messa a disposizione dei non vedenti una sua riproduzione tattile. Per quanto riguarda gli istituti di istruzione, al fine di sensibilizzare i giovani al complesso mondo della disabilità visiva, vengono organizzate delle visite tattili, in cui gli alunni vedenti e non sono condotti in un inedito percorso di conoscenza della storia dell'arte, spesso con guide non vedenti. Nel 2018, ad esempio, quattro volontari ciechi hanno guidato gli studenti della terza classe

²⁵⁷ Archivio bioiconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea 51E, Sc.24, UA 239: comunicato stampa relativo al programma "ADarte".

²⁵⁸ Report anno 2018, sito ufficiale della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, pp.108-109, https://issuu.com/lagallerianazionale/docs/report_2018_-_rev_07 (consultato in data 11/09/21).

dell'Istituto Comprensivo San Nilo di Grottaferrata attraverso le sale della Galleria Nazionale, mostrando alcune opere della collezione ai giovani, i quali bendati e muniti di guanti hanno potuto apprezzare tattilmente le sculture.²⁵⁹

Tra i progetti promossi recentemente dall'istituto di Valle Giulia, relativi alle tematiche dell'accessibilità e dell'inclusione, appare opportuno menzionare, inoltre, “Museo per tutti” e “La Galleria Nazionale per le persone sorde”. Quest'ultimo, come si può evincere dal report del 2018 del museo, nasce nel 2018 grazie alla collaborazione di CoopCulture e al sostegno dell'ENS - Ente Nazionale Sordi, con l'obiettivo di offrire un servizio di visite guidate per le persone sorde, disponibile non solo in LIS - Lingua dei Segni Italiana, ma anche in ASL - American Sign Language, FSL - Langue des Signes Francaise e IS - International Sign Language. La proposta si inserisce nell'ambito del progetto nazionale “MAPS. Musei Accessibili per le Persone Sorde”, dedicato al miglioramento dell'accessibilità al patrimonio culturale e all'attribuzione del giusto valore al ruolo dei professionisti sordi quali mediatori della propria comunità.²⁶⁰

A partire dal 2017 la Galleria Nazionale aderisce al progetto “Museo per tutti”, ideato e realizzato dall'Associazione l'abilità Onlus con il contributo della Fondazione De Agostini, al fine di promuovere l'inclusione sociale e il pieno accesso alla cultura per le persone con disabilità intellettiva attraverso percorsi e materiali specifici. Come si può leggere all'interno del report del museo relativo all'anno 2017, gli operatori museali conducono i partecipanti lungo il percorso educativo permanente, incoraggiandoli a collaborare attivamente al riconoscimento delle opere e all'interpretazione delle stesse. Inoltre, sul sito della Galleria viene offerta ai *caregiver* la possibilità di scaricare gratuitamente la guida di lettura facilitata per permettere ai visitatori con disabilità intellettiva di familiarizzare con gli spazi e le opere del museo ancora prima della visita, diminuendo in questo modo lo stress e la difficoltà di comprensione e favorendo il coinvolgimento emotivo in piena autonomia.²⁶¹ L'Associazione l'abilità Onlus tramite il

²⁵⁹ Intervista alla Dott.ssa Maria Poscolieri, Presidente dell'Associazione di volontariato Museum, *Percorsi museali per ipovedenti e non vedenti: l'arte è per tutti*, sito ufficiale dell'Ordine TSRM PSTRP di Roma e provincia <https://www.tsrmprproma.it/ortottisti/2021/05/05/percorsi-museali-per-ipovedenti-e-non-vedenti-larte-e-per-tutti/> (consultato in data 11/09/21).

²⁶⁰ Report anno 2018..., op.cit., pp.110-111.

²⁶¹ Report anno 2017, sito ufficiale della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, pp.128-129, <https://issuu.com/lagallerianazionale/docs/la-galleria-nazionale-report-2017> (consultato in data 11/09/21).

progetto “Museo per tutti”, riporta Sara Pero sul quotidiano “La Repubblica” l’otto novembre 2017, ha costruito una valorosa rete di istituzioni museali, aree archeologiche, beni storici e altri luoghi della cultura, in grado di accogliere adeguatamente le persone che soffrono di disabilità intellettiva, consentendo anche a questi ultimi di godere dell’arte e della conoscenza. Pertanto, hanno aderito al programma importanti realtà culturali del Paese, come il Castello De Albertis di Genova, il Museo Nazionale Romano - Palazzo Altemps di Roma, il Museo Archeologico San Lorenzo di Cremona e il Museo degli Innocenti di Firenze. Partendo dalle peculiarità di ciascuno dei musei, un gruppo di lavoro, costituito da operatori nell’ambito psicopedagogico e da esperti in beni culturali e accessibilità, elabora un innovativo percorso formativo e progetta insieme al personale del museo una guida che possa essere facilmente consultabile dai visitatori con disabilità intellettiva. Il fatto di garantire una piena fruizione dell’opera d’arte anche alle persone disabili rappresenta una questione particolarmente importante, in quanto pone le basi per la costruzione di una società dove tutti possono condividere la cultura e il senso di comunità.²⁶²

Dunque, come dimostrano i numerosi progetti avviati nel corso degli anni, la Galleria Nazionale manifesta una grande sensibilità nei confronti delle questioni legate all’accessibilità per tutti e si impegna da tempo in questa direzione, partecipando a iniziative di grande rilievo, tra cui la Giornata Internazionale delle Persone con Disabilità, durante la quale offre nuove occasioni di incontro e attività in continuità con i progetti in corso. Il 3 dicembre 2019, in occasione di tale giornata, come viene documentato nel report della Galleria relativo all’anno 2019, i Servizi Educativi hanno curato la pianificazione di un ricco programma di attività educative dedicate a persone con disabilità diverse prevedendo: visite tattili per non vedenti e per vedenti con “Toccare l’arte. Visite tattili e non solo”, visite guidate per persone sorde in LIS, visite per i pazienti affetti da Alzheimer con “La memoria del bello”, e, infine, incontri di “Museo per tutti”.²⁶³

²⁶² S. Pero, *Roma, il museo apre le porte alla disabilità intellettiva*, in “La Repubblica”, 8 novembre 2017.

²⁶³ Report anno 2019, sito ufficiale della Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea, pp.110-111, https://issuu.com/lagallerianazionale/docs/report_la_galleria_nazionale_2019 (consultato in data 11/09/21).

I Servizi Educativi della Galleria dedicano, poi, particolare attenzione ai laboratori didattici, proponendo un intenso calendario di iniziative rivolte a bambini, adulti e famiglie, in modo da offrire a tutti i visitatori la possibilità di entrare in diretto contatto con l'esperienza artistica, accompagnandoli in un percorso di crescita culturale. Ogni laboratorio è preceduto da un momento iniziale collegato alla visita museale o a una mostra temporanea e si svolge lavorando autonomamente ma allo stesso tempo condividendo il momento con un gruppo di persone. La conduzione delle attività è affidata a figure affermate ed esperte nelle varie tecniche artistiche, selezionate di volta in volta dal Dipartimento Educazione. Come si può evincere dal report della Galleria relativo all'anno 2019, i laboratori dedicati agli adulti sono solitamente a pagamento, con l'eccezione di quelli attivati in occasioni particolari, e utilizzano un approccio ludico per incoraggiare la conoscenza artistica, che si attua negli ambienti del museo come luogo di confronto e di scoperta. L'incontro con artisti e creativi, specializzati in diverse tecniche artistiche, diviene la base per stimolare la creatività personale, offrendo l'occasione di approfondire e conoscere vari linguaggi espressivi. In collaborazione con CoopCulture, ad esempio, sono state organizzate nel corso del 2019 numerose attività per riflettere sul tempo dell'arte, in tutte le sue forme, utilizzando tecniche e materiali differenti, come acquerelli o carta riciclata. I laboratori rivolti alle famiglie sono pensati, invece, per permettere ai bambini e ai loro familiari di svolgere congiuntamente delle attività piacevoli e formative. Questi laboratori si presentano come una rilevante occasione per promuovere la frequentazione degli spazi museali da parte del nucleo familiare, che viene condotto all'approfondimento del patrimonio della Galleria e all'acquisizione di nuove competenze, attraverso l'elaborazione di un progetto in grado di coinvolgere tutti. Le attività consentono di sperimentare varie tecniche artistiche, prendendo spunto dalle opere della collezione o di un'esposizione temporanea. Ad esempio, in occasione del laboratorio "Visione doppia", svoltosi il ventisei gennaio 2019, alcune opere dell'istituzione museale sono state rilette in modo ludico e coinvolgente, al fine di evidenziare alcuni principi della fisica sulla luce ed effetti ottici nascosti nelle opere. I partecipanti sono stati, poi, coinvolti in un'attività giocosa che prevedeva l'impiego di silhouette di carta colorata grazie alle quali venivano ricreate delle illusioni ottiche, applicando così in prima persona i principi della fisica. Il percorso è partito con un'opera di Getulio Alviani per proseguire con la scultura *Ultima Cena* (1965) di Mario Ceroli e

terminare con il dipinto *Déjeuner sur l'herbe* (1964) di Alain Jacquet.²⁶⁴

Da annoverare tra le iniziative rivolte esclusivamente ai bambini, di età compresa tra i sei e gli undici anni, vi sono le “Summer school”, le quali sono organizzate con l’obiettivo di educare i più giovani al patrimonio culturale e ambientale, attraverso la promozione di una serie di attività ludiche e didattiche. In occasione della manifestazione estiva del 2021, dal titolo “Gioco, creo, sogno”, come illustrato all’interno del programma disponibile sul sito ufficiale della Galleria Nazionale, sono stati previsti: una serie di percorsi tematici tra i capolavori del museo, privilegiando il gioco, ma anche l’apprendimento; laboratori ecosostenibili per esplorare l’arte e la natura, utilizzando colori naturali e materiali riciclati; incontri ed itinerari da svolgere all’interno della Galleria e all’esterno, nei giardini di Villa Borghese, attraverso una serie di visite naturalistiche per riconoscere la fauna e la flora.²⁶⁵

Dunque, appare evidente come i Servizi Educativi della Galleria Nazionale siano fortemente impegnati nella progettazione e nella realizzazione di attività didattiche specifiche per diverse tipologie di pubblico. Fruitore di rilievo sono senz’altro gli istituti scolastici, per i quali sono previste visite guidate e laboratori di vario ordine e grado. Inoltre, dal 2009 l’istituto di Valle Giulia aderisce ai progetti di Alternanza Scuola-Lavoro per le scuole superiori secondarie, offrendo agli studenti l’opportunità di effettuare un’esperienza all’interno del museo, di approfondire i meccanismi che lo animano, e di conoscere le professionalità museali, lavorando insieme agli esperti dell’istituzione.

Un aspetto particolarmente rilevante della *mission* della Galleria è riservato proprio alla formazione, che viene considerata uno strumento fondamentale per raggiungere qualsiasi obiettivo di valorizzazione del patrimonio. A tal riguardo, come viene documentato nel report del 2018, il museo di Valle Giulia ha organizzato e ospitato vari momenti di formazioni su molteplici campi di interesse, dal mondo del restauro a quello degli archivi, dal cinema agli audiovisivi, attraverso la presentazione di convegni e corsi. Nel 2018, poi, la Galleria Nazionale è stata riconosciuta Ente di per sé qualificato per la formazione del

²⁶⁴ *Ibidem*, pp.50-53.

²⁶⁵ Programma Summer School 2021, disponibile sul sito ufficiale della Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea, <http://cms.lagallerianazionale.com/wp-content/uploads/2021/06/Summer-School-2021-Galleria-Nazionale-dArte-Moderna-e-Contemporanea.pdf> (consultato in data 12/09/21)

personale docente della scuola ed è stata quindi autorizzata a erogare i corsi di formazione ai docenti.²⁶⁶

Infine, tra le molteplici iniziative didattiche proposte dalla Galleria appare doveroso segnalare la possibilità di effettuare delle visite guidate all'interno dei depositi. Questi ultimi, oltre a costituire una preziosa fonte di approfondimento e di ricerca per gli studiosi e, in generale, per gli appassionati della materia, assumono un'importanza storica, in quanto risalgono ai tempi della soprintendenza di Palma Bucarelli. Fu quest'ultima, infatti, a spostare i magazzini della fine degli anni Dieci nell'attuale spazio del seminterrato, trasformandoli in veri e propri spazi aperti al pubblico a partire dagli anni Quaranta. Dei sette depositi di cui la Galleria dispone, solamente due possono essere visitati dal pubblico: il deposito "Pannelli di ferro" e il "Deposito 6". Il primo accoglie circa un migliaio di dipinti appartenenti ad autori ottocenteschi, il secondo ospita, invece, pitture contemporanee astratte, disposte su strutture in ferro a griglia autoportanti, che scorrono orizzontalmente sui binari. Per rendere più agevole l'individuazione delle opere, entrambi i depositi sono stati ordinati dal punto di vista alfabetico per iniziale del cognome dell'artista. Le visite ai depositi, viene dichiarato nel report del 2018, sono tenute in lingua italiana e inglese per un massimo di quindici persone, e mostrano sempre riscontri più che positivi da parte del pubblico.²⁶⁷

²⁶⁶ Report anno 2018..., op.cit., p.112.

²⁶⁷ *Ibidem*, pp.116-117.

CONCLUSIONE

Una riflessione conclusiva sulle vicende che hanno riguardato la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea porta a considerare come l'istituzione museale abbia subito, nel corso della sua storia, una serie di trasformazioni e di rinnovamenti, relativi non solo agli spazi fisici del museo e agli ordinamenti delle collezioni adottati dai diversi soprintendenti, ma anche alla natura del suo statuto. Nel 2015, infatti, acquisisce un'autonomia speciale con la Riforma Franceschini, e allo stesso tempo assume una nuova denominazione, impiegando come nuovo titolo "La Galleria Nazionale", rinunciando così al celebre acronimo "GNAM". Appare evidente come nell'arco di un secolo di attività, l'istituto di Valle Giulia abbia portato avanti una vera e propria rivoluzione, modificando radicalmente gli ambienti originari e i criteri ordinamentali per la sistemazione delle collezioni, in modo da adeguarsi alle richieste e alle esigenze del pubblico, e affermando una sua precisa identità, configurandosi come museo di primo piano a livello nazionale e internazionale, ospitante la più completa collezione dedicata all'arte italiana e straniera dal XIX secolo ad oggi.

La presente ricerca si è proposta, dunque, di documentare, da un lato, i diversi ordinamenti delle collezioni della Galleria Nazionale che si sono succeduti a partire dal 1915 fino al momento attuale, evidenziando i differenti criteri allestitivi adottati dai rispettivi soprintendenti in periodi distinti della storia politica e culturale, così da tracciare un profilo storico dell'istituzione museale, e dall'altro, ha inteso riportare i vari aspetti del sorgere dell'attività didattica nel museo di Valle Giulia non solo storicamente, rintracciandone le premesse fin dal dibattito sulla sua fondazione, ma anche rinvenendo gli apporti fondamentali provenienti dai diversi direttori della Galleria.

Come si è potuto osservare, nel primo capitolo, innanzitutto, si è voluta mettere luce sulle vicende che hanno favorito la nascita della Galleria Nazionale e ne hanno stabilito la sede a Roma. La decisione di fondare nella neonata capitale del Regno d'Italia una galleria nazionale d'arte moderna, dove poter accogliere le eccellenti opere d'arte presentate alle Esposizioni nazionali di Belle Arti, condusse l'allora ministro della Pubblica Istruzione, Guido Baccelli, a emanare il ventisei luglio del 1883 il Regio decreto che ne sanciva l'istituzione. Con quest'ultimo veniva stabilito che il corpus di opere su cui sviluppare la collezione museale dovesse comprendere lavori di pittura, scultura, disegno ed incisione, appartenenti perlopiù ad artisti viventi e commissionati dal ministro segretario per la

pubblica istruzione o acquistati principalmente in occasione delle Esposizioni nazionali di Belle Arti. La sede assegnata alla Galleria, fin dall'inaugurazione della stessa avvenuta il cinque marzo del 1885, fu il Palazzo delle Esposizioni di via Nazionale, del quale venivano messe a disposizione solamente un numero limitato di sale. Gli ambienti dedicati all'esposizione risultavano, dunque, insufficienti e inadeguati a ospitare una collezione in continua crescita come quella della nuova istituzione museale. Tali problematiche trovarono una soluzione con la costituzione di una decorosa sede propria per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e con il conseguente trasferimento dello spazio espositivo nella zona di Valle Giulia, all'interno del Palazzo delle Belle Arti, progettato dall'architetto Cesare Bazzani nel 1911, in occasione dell'Esposizione Universale di Roma di quell'anno. Dato l'elevato numero di opere d'arte, ottenute attraverso acquisizioni effettuate presso Quadriennali d'Arte ed Esposizioni in tutta Italia, l'edificio bazzaniano, in cui si fondevano motivi di arte classica e del Rinascimento con ornati di stampo liberty, necessitò già nel 1933 di un ampliamento, che fu realizzato dall'architetto stesso e portò al raddoppiamento degli spazi espositivi.

Dopo aver indagato le premesse che hanno condotto all'istituzione della Galleria Nazionale, la ricerca si è potuta rivolgere alla presentazione degli ordinamenti delle collezioni proposti dalle varie soprintendenze, a partire da quella di Ugo Fleres e di Roberto Papini, illustrate nella seconda parte del primo capitolo. Per quanto riguarda il primo, nonostante fosse stato incaricato dell'ordinamento delle opere d'arte conservate presso il museo dal ministro della Pubblica Istruzione, Fleres non ebbe un ruolo predominante nelle scelte allestitivo, in quanto la maggior parte delle decisioni furono prese da Aristide Sartorio ed Ettore Ferrari, due celebri pittori ai quali venne richiesto di assistere il direttore nella realizzazione del progetto. Tuttavia, è possibile effettuare una ricostruzione del primo ordinamento della Galleria Nazionale nella nuova sede di Valle Giulia proprio grazie alla guida redatta da Fleres. Da quest'ultima si evince come la collezione fosse stata ordinata secondo criteri geografici e sulla base di una divisione delle opere per scuole regionali, prevedendo, nei corpi laterali, l'esposizione delle scuole dell'Italia centrale, meridionale e quella delle scuole straniere, mentre, nelle sale adiacenti, mostrava i capolavori delle scuole italiane settentrionali. Tale divisione per compartimenti regionali fu abbandonata dal successivo direttore Roberto Papini, il quale la giudicò datata, ritenendo che se nel Trecento o nel Quattrocento sarebbe stato

appropriato parlare di arte toscana, veneta o umbra, in riferimento a determinati caratteri e peculiarità, ciò diveniva inopportuno per un periodo come quello dell'Ottocento, animato da scambi e molteplici influenze culturali e i cui movimenti si caratterizzavano per istanze provenienti da artisti originari da diverse parti dell'Italia. Egli adottò, pertanto, un ordinamento cronologico, al fine di ottenere un'esposizione chiara, piacevole e istruttiva per i visitatori, i quali avrebbero potuto disporre così di un quadro chiaro dell'arte italiana a partire dal primo Ottocento. Nelle intenzioni di Papini, infatti, vi era la volontà di rendere la Galleria Nazionale un centro di studio dell'arte italiana e straniera, in modo da incoraggiare la conoscenza dell'arte moderna. A tal riguardo, pose le condizioni per dotare l'istituto di una biblioteca specializzata, di un archivio biografico e fotografico dell'arte dai primi dell'Ottocento fino a quella più attuale, allo scopo di raccogliere giornali, riviste, notizie biografiche, fotografie, documentazione riguardante mostre personali, manoscritti. Radunando così un cospicuo gruppo di materiali liberamente consultabili.

Se il direttore mostrò un considerevole interesse per le finalità didattiche della collezione, Palma Bucarelli, la successiva soprintendente, intraprese una vera e propria campagna volta allo sviluppo dell'attività didattica del museo, attraverso la promozione di mostre, conferenze e mediante una sensazionale apertura nei confronti dell'arte internazionale, che era stata rimossa, invece, durante gli anni della dittatura fascista. Proprio al grandioso operato di Palma Bucarelli è stato dedicato il secondo capitolo, che prevede, in primo luogo, l'analisi degli ordinamenti da lei curati rispettivamente tra il 1944 e il 1950 e nel 1968. La direzione di Bucarelli segnò l'inizio di una nuova politica culturale per la Galleria Nazionale, decisamente orientata verso le tendenze dell'arte coeva, limitando le opere ottocentesche e incrementando le collezioni del museo tramite considerevoli acquisizioni, soprattutto di carattere internazionale, effettuate presso le manifestazioni più rilevanti del settore, come la Biennale veneziana e la Quadriennale di Roma, o condotte dalla soprintendente stessa mediante scambi diretti con gli artisti, utilizzando i sistemi della donazione e del deposito temporaneo di opere. Se il primo ordinamento inaugurato da Bucarelli nel 1950 manifestava ancora l'adesione a tendenze museografiche antiquate, come l'utilizzo di tendoni in velluto o della carta da parati in alcune sale, un vero e proprio cambiamento si verificò con il secondo ordinamento del 1968, indubbiamente indirizzato verso scelte allestitivo moderne. Queste ultime condussero, ad esempio, all'eliminazione

dello zoccolo in legno e delle tende all'imperiale, e alla tinteggiatura delle pareti con colori più chiari in modo da conferire maggiore luminosità agli ambienti. Inoltre, fu abbandonata la divisione delle raccolte tra quelle relative all'itinerario permanente e quelle afferenti alla sezione documentaria, prevista, invece, nel precedente allestimento. Le opere, disposte cronologicamente, furono organizzate in due settori, l'uno dedicato al primo e secondo Ottocento e l'altro destinato al primo e secondo Novecento. Un'importante novità riguardò, infine, l'impiego dei giardini antistanti l'edificio per accogliere un'esposizione permanente di sculture.

Nella seconda parte del capitolo, poi, è stata presa in esame l'attività didattica promossa da Palma Bucarelli, considerando il prezioso contributo ricevuto da due personalità fondamentali della critica e della storia dell'arte, Lionello Venturi e Giulio Carlo Argan. Il servizio didattico era indirizzato a diffondere la conoscenza dell'arte moderna e contemporanea, attraverso l'organizzazione di mostre, dibattiti, conferenze, visite guidate e altre iniziative, orientate a consolidare una sensibilità nei confronti delle tematiche artistiche, avvicinando il pubblico alle attività museali. Tramite il lavoro di Bucarelli la Galleria Nazionale divenne un centro culturale di rilievo, caratterizzato da un'attività didattica vivace, che poteva vantare del supporto di intellettuali di calibro e disponeva di una concezione d'avanguardia della disciplina storico-artistica.

In conclusione, si è voluto dedicare l'ultimo paragrafo del capitolo incentrato su Palma Bucarelli a un confronto con la figura di Caterina Marcenaro, il cui ricordo, nonostante la forte incidenza che la donna ebbe sul panorama culturale genovese, sembra sia svanito nel tempo. La storica dell'arte ligure, infatti, pur avendo fornito un notevole contributo allo sviluppo dei musei civici genovesi e all'affermazione della disciplina museologica sul piano nazionale, probabilmente a causa delle numerose polemiche che coinvolsero il suo operato e per certi aspetti del suo carattere, come quello di essere eccessivamente concentrata sulla propria persona e poco predisposta a lasciare tracce di sé, non gode della stessa fama a posteriori della soprintendente di Valle Giulia.

Successivamente, nel terzo capitolo, è stato preso in considerazione il ventennale ciclo di operazioni di adeguamento che interessò la Galleria Nazionale durante gli anni Ottanta e Novanta, e che condusse all'aggiornamento degli elementi museologici e al rispetto delle norme di sicurezza. Parallelamente, si è svolta un'analisi delle manifestazioni didattiche, le quali, occupando un ruolo di primo piano all'interno della politica museale di Valle

Giulia, nonostante i lavori di restauro, continuarono a essere promosse e sviluppate dai soprintendenti che si avvicendarono, ampliando la propria area di intervento a settori come la musica, lo spettacolo, il cinema, e organizzando laboratori e iniziative per le diverse tipologie di utenti.

Il rinnovamento dell'istituzione museale, iniziato nel 1980 con Giorgio De Marchis e poi portato avanti dai suoi successori, terminò solamente nel 1999 e fu orientato al recupero dell'idea bazzaniana e alla riappropriazione degli spazi originari, contraddistinti da una grande ampiezza e da un'intensa luminosità. In seguito a un parziale riordinamento del 1987, inaugurato da Eraldo Gaudio e dedicato alle opere d'arte del primo Novecento, si dovettero aspettare altri dieci anni per la conclusione dei lavori di restaurazione e per la realizzazione di un allestimento funzionale ed efficiente delle collezioni ottocentesche e novecentesche possedute dalla Galleria. Il progetto fu realizzato dalla soprintendente Sandra Pinto nell'arco di quattro anni, dal 1995 al 1999, e fu presentato al pubblico in tre momenti differenti. Quest'ultima si pose come obiettivo quello di preservare la memoria di tutte le fasi vissute dal museo e di recuperare una soluzione architettonica definitiva per la Galleria, adottando come principio guida del nuovo ordinamento il recupero dell'aspetto originario degli ambienti, riportandoli alla configurazione che li contraddistingueva nel 1915. Dunque, interpretando attentamente i documenti e le fotografie a disposizione relative alla finitura della sale, Pinto decise di conservarne il primitivo aspetto, valorizzando i pavimenti in parquet, l'alto zoccolo di ciliegio, le modanature in legno e le tinteggiature delle pareti, che variavano dal rosa-arancio al blu pavone, dal rosso al beige, e ordinò le collezioni d'arte dell'Ottocento e del Novecento secondo un'aggiornata divisione espositiva per scuole regionali, basandosi su criteri storico-tematici.

Al fine di inquadrare il contesto politico e culturale nel quale si inseriva la Galleria Nazionale, si è pensato, poi, di presentare l'attività di un'altra realtà museale, quella del Museo d'Arte Contemporanea del Castello di Rivoli, che si era introdotto nel panorama artistico nazionale e internazionale proprio negli anni Ottanta, quando la Galleria Nazionale veniva restaurata ripristinando l'impianto architettonico di inizio Novecento. Durante questi anni prese avvio nel territorio italiano una nuova politica culturale che condusse alla progettazione di numerose istituzioni destinate ad accogliere le opere di recente produzione. Se, da un lato, si procedette alla costruzione di nuovi fabbricati,

dall'altro, si intraprese la strada della riqualificazione di edifici caduti in disuso o di opere architettoniche appartenenti alla cultura artistica del passato. In quest'ultimo contesto si collocava il Museo torinese, che aveva sede nell'antica residenza sabauda del Castello di Rivoli. Dunque, una volta tracciate brevemente le origini dell'istituzione museale, sottolineando l'incontro proficuo tra monumento storico di alto prestigio e l'arte contemporanea, sono state passate in rassegna le iniziative promosse dal Dipartimento Educazione indirizzate ai diversi segmenti di pubblico, dagli istituti scolastici alla famiglie, dalle persone con disabilità alle aziende.

Infine, il quarto capitolo è stato dedicato all'illustrazione dell'ultimo ordinamento curato dall'attuale direttrice della Galleria Nazionale, Cristiana Collu. A partire dalla configurazione iniziale inaugurata nel 2016, "Time is Out of Joint" si è presentato come un progetto espositivo aperto e dinamico, in continua trasformazione e rinnovamento, che mette in atto una riflessione sul tempo nel momento in cui ogni riferimento cronologico scompare. Le relazioni che coinvolgono le opere sono solamente suggerite al visitatore, che viene lasciato libero di formulare le proprie interpretazioni e considerazioni in merito a quanto osservato. L'allestimento viene aggiornato frequentemente attraverso sostituzioni con opere già presenti in collezione e inserimenti di opere provenienti da prestiti. Proprio per la sua portata rivoluzionaria e per il capovolgimento di alcuni fondamentali principi storico-artistici e museografici, che hanno condotto allo scardinamento dell'ordine cronologico e alla costituzione di percorsi non tracciati, l'ordinamento di Collu è stato fortemente criticato. Tuttavia, al di là delle polemiche, come è stato dimostrato riportando i dati dei report relativi al quadriennio 2016-2019, "Time is Out of Joint" ha riscosso un notevole successo, registrando un considerevole aumento del numero dei visitatori e del fatturato rispetto al 2015. Tali incrementi sono da attribuire, oltre all'allestimento della nuova mostra, ai lavori di valorizzazione degli spazi interni, ai progetti di implementazione dei servizi per il pubblico, all'organizzazione di nuovi programmi espositivi e alla pianificazione di corsi e attività didattiche. A queste ultime è stato riservato il paragrafo conclusivo dell'elaborato, rivolgendo particolare attenzione alle iniziative destinate alle persone con disabilità, tra le quali "La memoria del bello" per i pazienti affetti dalla malattia di Alzheimer, "Toccare l'Arte. Visite tattili e non solo" per il pubblico non vedente e "Museo per tutti" per i visitatori con disabilità intellettiva.

Bibliografia

- *Addio al Ducato : Parma nell'età della destra storica (1860-1876) tra rimpianti ducali e orizzonti nazionali*, catalogo della mostra a cura della Soprintendenza per i beni librari e documentari dell'IBC Regione Emilia-Romagna (Parma, Palazzo Pigorini, 8-30 ottobre 2005), CLUEB casa editrici, Bologna 2005
- G.C. Argan, *Il museo come scuola*, in "Comunità", n.3, 1949
- G.C Argan, *Circulating and Educational Exhibitions in Italian Museums*, in "Museum", n.1, 1950
- G.C Argan, *La crisi dei musei italiani*, in "Ulisse", XXXVII, autunno inverno 1957
- G.C Argan, *Musei d'Arte Moderna, in Museo perché Museo come*, De Luca Editore, Roma 1980
- *Avanguardie e Andersen: una Gnam da favola*, in "Il Giornale dell'arte", 1° dicembre 1999
- D.Bernini, *Origini del sistema museale dello Stato a Roma*, in "Bollettino d'Arte", LXXXII serie VI allegato al n.99, Roma 1997
- C. Bertoni, *A Villa Borghese di respira un'aria nuova*, in "Giornale di Brescia", n.225, 17 agosto 1997
- P.Bucarelli, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Roma - Valle Giulia)*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1951
- P.Bucarelli, *Le manifestazioni didattiche nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, in "Bollettino d'arte", Roma, aprile-giugno 1952
- P.Bucarelli, *Lionello Venturi e la critica dell'impressionismo*, De Luca, Roma 1961
- P.Bucarelli, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Roma-Valle Giulia)*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1973
- L. Cantatore, *1944: cronaca di sei mesi*, De Luca Editore, Roma 1997

- *Castello di Rivoli: 20 anni d'arte contemporanea*, Skira, Milano 2005
- *Castello di Rivoli. Museo d'arte contemporanea. La residenza sabauda: la collezione*, a cura di Ida Gianelli, Marcella Beccaria, Maria Grazia Cerri, Allemandi, Torino 2003
- M.C. Cavallone, *Fernanda Wittgens-Clara Valenti. Tra impegno politico e storia dell'arte*, in "Concorso. Arti e lettere, VI, Milano 2012-2014
- A. Colasanti, *La Galleria Nazionale di Arte Moderna in Roma*, Bestetti e Tumminelli Editori, Milano 1923
- *Collezioni del XX secolo. Il primo Novecento*, a cura di G. De Feo, P. Rosazza Ferraris, L. Velani, Centro Di, Firenze 1987
- S. Cottone, *I lavori alla Gnam. Spendere molto ma cambiare poco*, in "Il Giornale", 18 aprile 2016
- *Cronache indipendenti. Arte a Roma tra il 1945 e il 1946*, a cura di Lorenzo Cantatore, De Luca Editori d'arte, Roma 2010
- C. D'Orazio, *La nuova Galleria Nazionale di Roma. L'opinione di Costantino D'Orazio*, in "Artribune", 12 ottobre 2016
- F. De Melis, *'800 futuro*, in "Il Manifesto", 5 luglio 1997
- F. Di Fabio, *La direzione di Roberto Papini alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna (1933-1941). La politica degli acquisti*, in "Bollettino d'Arte" Fascicolo 127, Roma, gennaio-marzo 2004
- *Esposizione d'arte contemporanea*, catalogo della mostra Esposizione d'arte contemporanea (Roma, 10 dicembre 1944 - 15 settembre 1945), Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1944
- L. Fanti, *La didattica alla GNAM negli anni di Palma Bucarelli*, in "Nuova Museologia", n.15, novembre 2006
- R. Ferrario, *Regina di quadri. Vita e passioni di Palma Bucarelli*, Mondadori, Milano 2010

- U. Fleres, *Nuovi acquisti della Galleria d'Arte Moderna*, in "Bollettino d'Arte", Fasc. XI - 1909, novembre -anno III
- U. Fleres, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Roma*, La libreria dello stato, Roma 1932
- R. Fontanarossa, *Una donna alla guida dei musei Caterina Marcenaro a Genova 1948-'71. La capostipite di sé*, Etgraphiae, Roma 2015
- Franceschini: "Un allestimento innovativo", in "Nuova Sardegna", 11 ottobre 2016
- *Galleria Nazionale d'Arte Moderna dalla A alla Z*, a cura di M. V. Marini Clarelli, G. Coltelli, M. De Luca, Electa, Milano 2011
- E. Gaudio, *Un Novecento nuovo fiammante*, in "Art e Dossier", n.11, marzo 1987
- F. Giuliani, *Un viaggio in sette sale*, in "Il lunedì dell'arte", 28 giugno 1999
- R. Guttuso, *La dittatura dell'arte astratta*, in "Rinascita" - anno XIV, n.12, dicembre 2017
- *Il museo come esperienza sociale. Atti del convegno di studio sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica* (Roma-Castel Sant'Angelo, 4-6 dicembre 1971), De Luca Editori d'Arte, Roma 1972
- "In lite per dodici statue. Ma i Lincei non mollano", in "Il resto del Carlino", n.123, 7 maggio 1997
- *La donazione Guttuso e le altre opere dell'artista nelle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, a cura di A. Monferini, De Luca-Mondadori Editori, Roma-Milano 1987
- *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, a cura di I. Faldi e B. Mantura, Banca Popolare di Milano, Milano 1977
- *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache e storia 1911-2011*, a cura di S. Frezzotti e P. Rosazza-Ferraris, Palombi editori, Roma 2012
- *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XIX secolo*, a cura di E. Di Majo e M. Lafranconi, Electa, Milano 2006

- *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XX secolo*, a cura di S. Pinto, Electa, Milano 2005
- R. Lattuada, *Gnam, cent'anni e non li dimostra*, in "Il Mattino", 30 dicembre 2011
- F. Matitti, *La Gnam rinasce a cento anni*, in "l'Unità", 21 dicembre 2011
- M. Mattioli, *La Galleria Nazionale di Roma? Al pubblico piace. Visitatori raddoppiati con il nuovo allestimento*, in "Artribune", 11 gennaio 2017
- F. Mazzocca, *L'Italia unita e i suoi "quadroni"*, in "Il Sole 24ore", 20 dicembre 1998
- A. Monferini, *Che guaio l'addio alle grandi mostre*, in "Il Messaggero", 5 marzo 2000
- A. Monferini, *Lionello Venturi conoscitore anche della nuova arte e pioniere della didattica. Le sue innovazioni per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, in "Storia dell'arte", n.30, agosto-dicembre 2011
- F. Montini, *Collaborazione tra Dei Piccoli e Gnam. Al cinema l'arte per i bimbi*, in "La Repubblica", 7 febbraio 1996
- F.R. Morelli, *Più grande, più bella per un futuro fatto di soli doni*, in "Il Giornale dell'arte", n.179, luglio-agosto 1999
- *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia*, catalogo a cura di Mariastella Margozzi (Roma, 26 giugno-1° novembre 2009), Mondadori Electa, Firenze 2009
- S. Pandolfi, *Il nuovo allestimento della Gnam secondo Jolanda Nigro Covre*, in "Arte&Fotografia", 24 ottobre 2016
- A. Paolini, *I dissidenti della Galleria "Questo non è più un museo"*, in "La Repubblica", 19 ottobre 2016
- R. Papini, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna nel nuovo ordinamento*, in "Rassegna dell'Istruzione Artistica", IX, 1938
- S. Pero, *Roma, il museo apre le porte alla disabilità intellettiva*, in "La Repubblica", 8 novembre 2017
- P.Piroli, *Guida-Catalogo della Galleria d'Arte Moderna a Valle Giulia*, Tipografia Failli, Roma 1917

- *Roma 1911*, catalogo a cura di G. Piantoni (Roma, Galleria Nazionale d'arte moderna, 4 giugno-15 luglio 1980), De Luca editore, Roma 1980
- L. Ruggeri, *Una Tate Gallery sul Tevere*, in "Carnet", n.6, Milano, giugno 1997
- M. Salmi, *Tutela del Paesaggio e dell'Arte*, in "Ulisse", XI, V, XXVII, autunno-inverno 1957
- G. Simongini, *Quando l'arte moderna viene rottamata*, in "Il Tempo", 28 aprile 2016
- *Time is Out of Joint. Il progetto espositivo. La Galleria Nazionale - Roma*, catalogo della mostra a cura di Cristiana Collu (10 ottobre 2016 - in progress, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma), Silvana Editoriale, Roma 2020
- G.M. Tosatti, *La nuova Galleria Nazionale di Roma. L'opinione di Gian Maria Tosatti*, in "Artribune", 28 dicembre 2016
- L.Venturi, *Il Museo-Scuola*, in "La Nuova Europa", 9 settembre 1945
- L.Venturi, *Studi artistici negli Stati Uniti*, in "La Rassegna d'Italia", III, Milano settembre 1948
- L.Venturi, *Siamo forti della nostra esperienza mondiale*, in "Arte oggi", n.1, 1959

Sitografia

- E. Carlenzi, *Palma Bucarelli e gli apporti critici di Lionello Venturi e Giulio Carlo Argan alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*, in “Bollettino telematico dell'arte”, 19 aprile 2015, n.768 <http://www.bta.it/txt/a0/07/bta00768.html> (consultato il 19/05/21)
- S. Di Biasio, *La miccia sotto le pietre di Roma*, in “Doppiozero”, 28 giugno 2018, <https://www.doppiozero.com/materiali/la-miccia-sotto-le-pietre-di-roma> (consultato il 20/04/21)
- F. Diamanti Giannini, *Contro il nuovo allestimento della Gnam. Intervista a Claudio Gamba*, in “Finestre sull'arte”, 9 novembre 2016, <https://www.finestresullarte.info/interviste-intervista-claudio-gamba-nuovo-allestimento-gnam> (Consultato in data 6/09/21).
- F. Diamanti Giannini, *Sulle critiche a “Time is out of joint”. Intervista a Cristiana Collu*, in “Finestre sull'arte”, 3 gennaio 2017, <https://www.finestresullarte.info/interviste/intervista-a-cristiana-collu-time-is-out-of-joint> (consultato in data 1/09/21)
- R. El Fani, *Non più GNAM, Non solo Galleria Nazionale. Intervista a Cristiana Collu*, in “Art a part of culture”, 2 marzo 2017, <https://www.artapartofculture.net/2017/03/02/non-piu-gnam-non-solo-galleria-nazionale-intervista-a-cristiana-collu/> (consultato in data (5/09/21)
- G. Lusardi, *Un nuovo modo di presentarsi al pubblico: Rivoli & Post Human*, in “Investigations Art”, <https://investigationsart.wordpress.com/un-nuovo-modo-di-presentarsi-al-pubblico-rivoli-post-human/> (consultato il 22/07/21)
- Redazione, *Chi si ricorda dell'ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna? Da quasi dieci anni non si parla più dell'Ala Cosenza e del progetto di Diener&Diener. E intanto tutto marcisce dietro la GNAM*, in “Artribune”, 26 aprile 2013, <https://www.artribune.com/tribnews/2013/04/chi-si-ricorda-dellampliamento-della->

galleria-nazionale-d'arte-moderna-da-quasi-dieci-anni-non-si-parla-piu-della-cosenza-e-del-progetto-di-dienerdiener-e-intanto-tutto/ (consultato in data 5/04/21)

- M. Ursino, *Cambiamenti alla Galleria Nazionale di Roma: arte di ieri e arte di oggi nel nuovo allestimento*, in “News-art”, 12 ottobre 2016, <https://news-art.it/news/cambiamenti-alla-galleria-nazionale-d-arte-moderna-di-roma.htm> (consultato in data 7/09/21)

- M. Ursino, *La polemica su alcuni lavori alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, in “News Art”, 23 aprile 2016, <http://news-art.it/news/una-polemica-su-alcuni-lavori-alla-galleria-naz-le-d-arte.htm>. (consultato in data 6/09/21)

- <https://www.castellodirivoli.org/educazione/formazione-e-ricerca/#> (consultato in data 24/07/21)

- <https://www.beniculturali.it/comunicato/franceschini-alla-galleria-nazionale-vinta-una-sfida> (consultato in data 29/08/21)

- <https://ufficiam.beniculturali.it/getFile.php?id=600> (consultato in data 9/09/21)

- <https://ufficiam.beniculturali.it/getFile.php?id=602> (consultato in data 9/09/21)

- <https://ufficiam.beniculturali.it/getFile.php?id=629> (consultato in data 9/09/21)

- https://issuu.com/lagallerianazionale/docs/2020_annual_report__pag_affiancate_ (consultato in data 9/09/21)

- https://issuu.com/lagallerianazionale/docs/report_2018_-_rev_07 (consultato in data 11/09/21)

- <https://issuu.com/lagallerianazionale/docs/la-galleria-nazionale-report-2017> (consultato in data 11/09/21)

- <https://www.tsrmpstrroma.it/ortottisti/2021/05/05/percorsi-museali-per-ipovedenti-e-non-vedenti-larte-e-per-tutti/> (consultato in data 11/09/21)

- https://issuu.com/lagallerianazionale/docs/report_la_galleria_nazionale_2019 (consultato in data 11/09/21).

- <http://cms.lagallerianazionale.com/wp-content/uploads/2021/06/Summer-School-2021-Galleria-Nazionale-dArte-Moderna-e-Contemporanea.pdf> (consultato in data 12/09/21)

APPENDICE DELLE IMMAGINI

CAPITOLO I - LE ORIGINI DELLA GALLERIA NAZIONALE: DALLA DIREZIONE DI UGO FLERES A QUELLA DI ROBERTO PAPINI



Fig.1.1

Gari Melchers

L'uomo dal mantello, 1902-1905

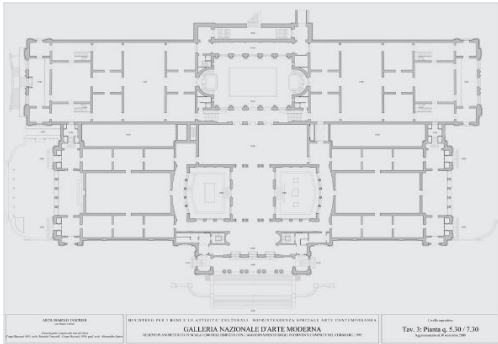


Fig.1.2

Pianta del piano terra del progetto di
Cesare Bazzani

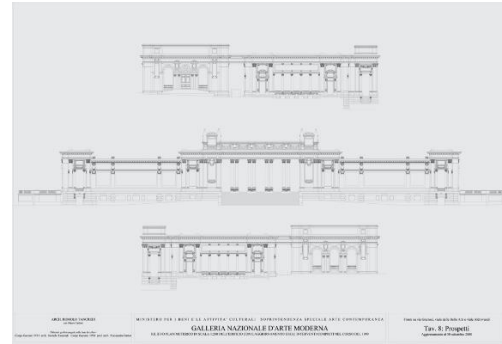


Fig.1.3

Prospetti del progetto di Cesare Bazzani

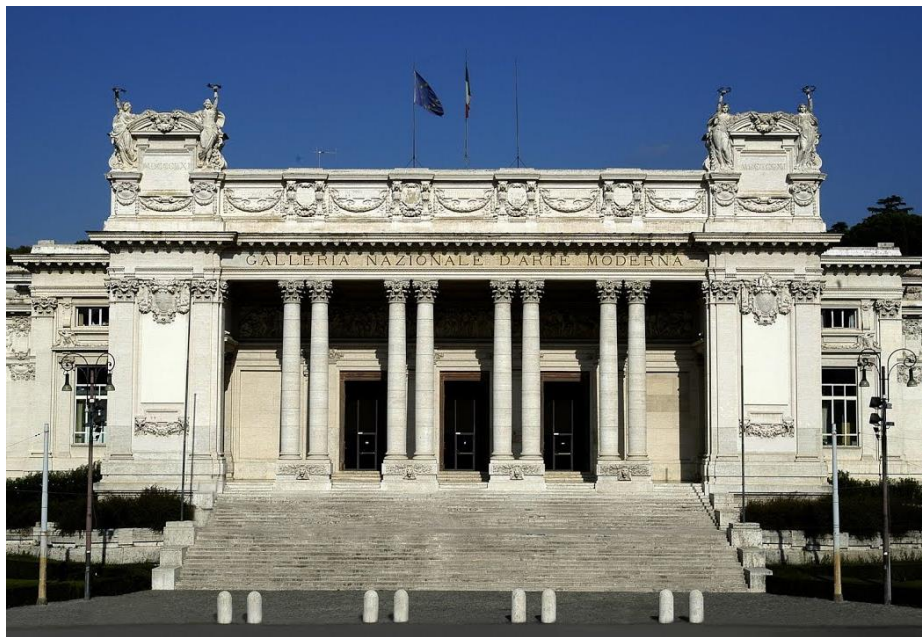


Fig.1.4

Facciata dell'edificio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea
progettato da Cesare Bazzani



Fig.1.5

Dettaglio della chiusura superiore sul lato ovest dell'edificio bazzaniano



Fig.1.6

Edificio della Facoltà di architettura di Valle Giulia, progettato da Enrico del Debbio

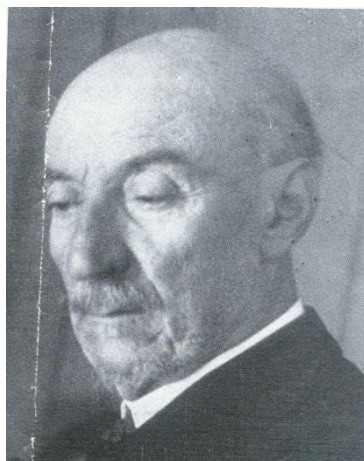


Fig.1.7

Ritratto di Ugo Fleres (1858-1939)



Fig.1.8

Ordinamento Fleres del 1915 alla
Galleria Nazionale d'Arte Moderna



Fig.1.9

Ordinamento Fleres del 1915 alla
Galleria Nazionale d'Arte Moderna



Fig.1.10

Francesco Hayez
Vespri siciliani, 1846



Fig.1.11

Andrea Appiani
Ritratto di Vincenzo Monti, 1808



Fig.1.12
Giulio Monteverde
Odoardo Jenner, 1879

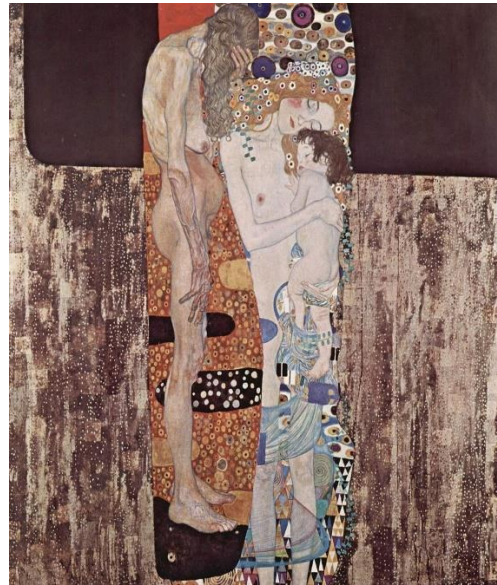


Fig.1.13
Gustav Klimt
Le tre età della donna, 1905



Fig.1.14
Anders Zorn
Sulla porta del granaio, 1910



Fig.1.15

Ritratto di Roberto Papini (1883-1957)



Fig.1.16

Lorenzo Viani
Georgica, 1929



Fig.1.17

Ordinamento Papini del 1938 alla
Galleria Nazionale d'Arte Moderna



Fig.1.18

Ordinamento Papini del 1938 alla
Galleria Nazionale d'Arte Moderna

**CAPITOLO II - GLI ORDINAMENTI E LA DIDATTICA DI PALMA
BUCARELLI ALLA GALLERIA NAZIONALE**



Fig.2.1

Ritratto di Palma Bucarelli (1910-1998)



Fig.2.2

Mario Sironi

Solitudine, 1926



Fig.2.3

Scipione

Ritratto del Cardinal Vannutelli, 1930



Fig.2.4

Ordinamento Bucarelli del 1950 alla
Galleria Nazionale d'Arte Moderna



Fig.2.5

Ordinamento Bucarelli del 1950 alla
Galleria Nazionale d'Arte Moderna



Fig.2.6

Giacinto Gigante
Marina d'Ischia, 1825



Fig.2.7
Giovanni Segantini
Alla stanga, 1886



Fig.2.8
Umberto Boccioni
L'antigrazioso, 1913



Fig.2.9
Jackson Pollock
Watery Paths, 1947



Fig.2.10
Joan Mirò
Il compianto degli amanti, 1953



Fig.2.11
Kenzo Okada
Lanterna, 1958

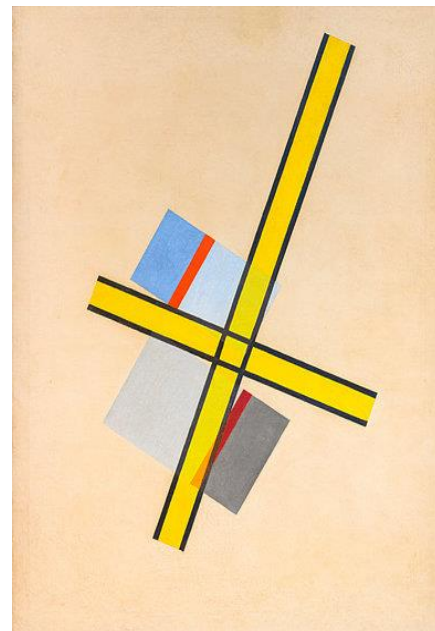


Fig.2.12
László Moholy-Nagy
Croce gialla, 1922



Fig.2.13

Ordinamento Bucarelli del 1968 alla
Galleria Nazionale d'Arte Moderna



Fig.2.14

Ordinamento Bucarelli del 1968 alla
Galleria Nazionale d'Arte Moderna



Fig.2.15

Ordinamento Bucarelli del 1968 alla
Galleria Nazionale d'Arte Moderna



Fig.2.16

Ordinamento Bucarelli del 1968 alla
Galleria Nazionale d'Arte Moderna



Fig.2.17

Georges Braque

*Natura morta con un clarinetto,
e un grappolo d'uva, 1911*



Fig.2.18

Umberto Boccioni

Cavallo + Cavaliere + Caseggiato, 1913



Fig.2.19

Sala delle conferenze, Galleria Nazionale d'Arte Moderna



Fig. 2.20

Mostra di riproduzioni di opere di Van Gogh, Galleria Nazionale d'Arte Moderna



Fig.2.21

“L’opera del giorno: Alberto Savinio *Pomona e Ritorno*”, Galleria Nazionale d’Arte Moderna



Fig. 2.22

Palma Bucarelli e Lionello venturi durante la conferenza del 1957 *Introduzione all’Astrattismo*



Fig. 2.23

Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli e Lionello Venturi durante l'inaugurazione della mostra su le Corbusier nel 1959



Fig. 2.24

Palma Bucarelli e Giulio Carlo Argan all'interno della Galleria Nazionale d'Arte Moderna



Fig.2.25

Ritratto Caterina Marcenaro



Fig. 2.26

Caterina Marcenaro all'inaugurazione di Palazzo Rosso nel 1961



Fig. 2.27

Caterina Marcenaro all'inaugurazione di Palazzo Bianco nel 1951



Fig. 2.28

L'appartamento di Caterina Marcenaro a Palazzo Rosso, allestito da Albini

**CAPITOLO III - LA GALLERIA NAZIONALE NEGLI ANNI OTTANTA E
NOVANTA**



Fig. 3.1

Carlo Carrà

L'ovale delle apparizioni, 1918



Fig. 3.2

Giorgio De Chirico

La lotta dei centauri, 1909



Fig. 3.3

Giorgio De Chirico

Ettore e Andromaca, 1922

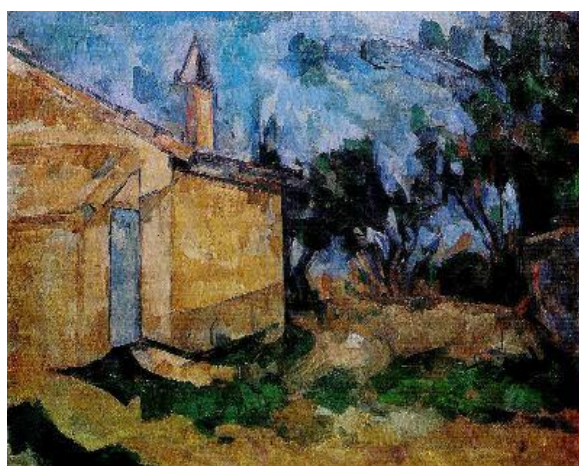


Fig. 3.4

Paul Cézanne

Le cabanon de Jourdan, 1906

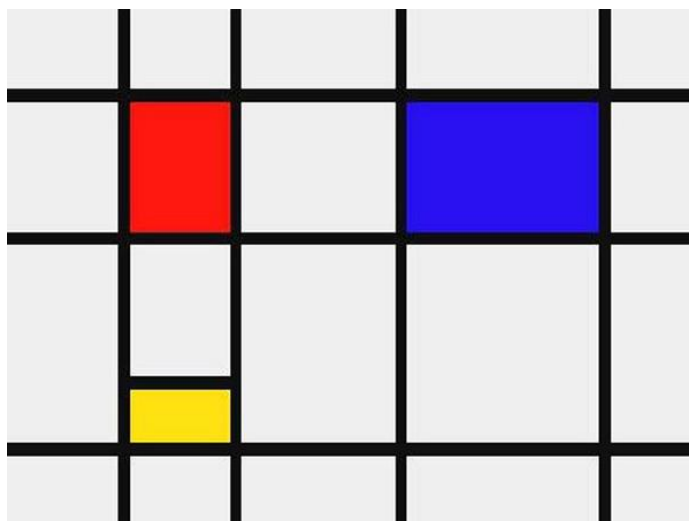


Fig. 3.5

Piet Mondrian

Grande composizione A, 1919

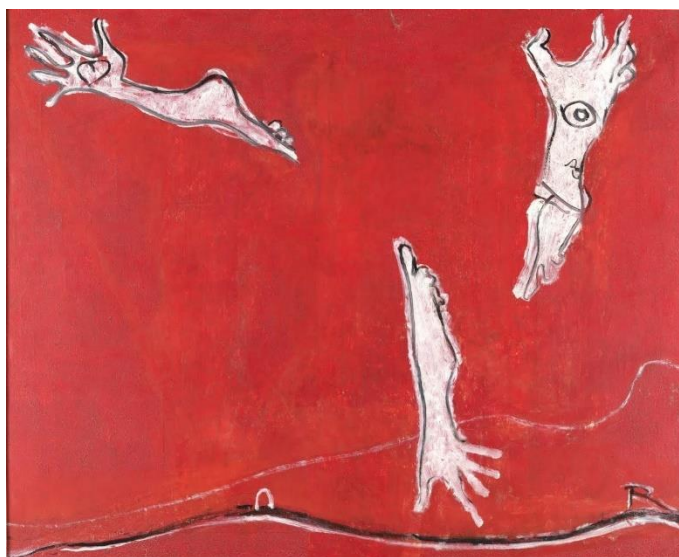


Fig. 3.6

Osvaldo Licini

Amalasantu n.2, 1950



Fig. 3.7

Laboratorio sul tema del colore, attività didattica stagione 1983/1984



Fig. 3.8

Dépliant del Convegno "Processi Culturali ed Educativi", 1983/1984

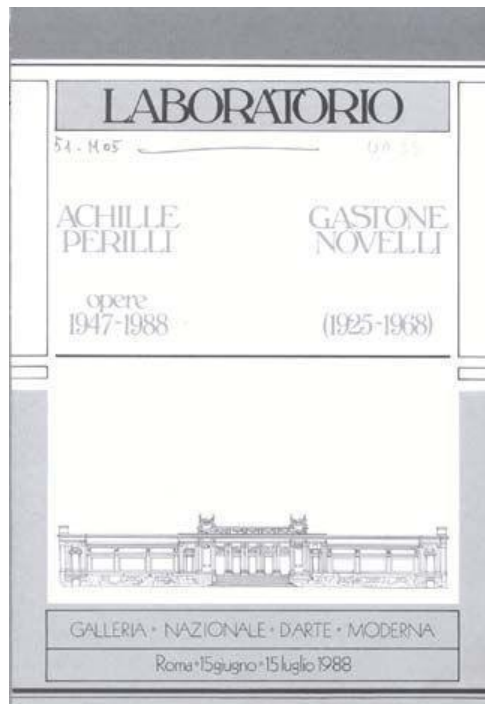


Fig. 3.9

Dépliant del laboratorio su Achille Perilli e Gastone Novelli, attività didattica stagione 1987/1988



Fig. 3.10

Ritratto di Sandra Pinto (1939-2020)



Fig. 3.11

Il “Salone dell’Ercole”, ordinamento Pinto 1997

Galleria Nazionale d’Arte Moderna



Fig. 3.12

Saverio Altamura

I funerali del Buondelmonte, 1860



Fig. 3.13

Domenico Morelli

Il conte Lara, 1861



Fig. 3.14

Bernardo Celentano

Il consiglio dei dieci, 1861



Fig. 3.15

“Sala della Psiche”, ordinamento Pinto 1997
Galleria Nazionale d’Arte Moderna



Fig. 3.16

Gaspare Landi
*Ritratto del Cardinale Vicario
Conte della Somaglia, 1786*



Fig. 3.17

Ippolito Caffi
Festa dei moccoletti, 1852



Fig. 3.18

“Sala della Saffo”, ordinamento Pinto 1997



Fig. 3.19

“Sala dello Jenner”, ordinamento Pinto 1997



Fig. 3.20

“Sala Morelli”, ordinamento Pinto 1997



Fig. 3.21

“Sala Palizzi”, ordinamento Pinto 1997



Fig. 3.22

“Sala della Cleopatra”, ordinamento Pinto 1997



Fig. 3.23

Il “Caffè delle Arti”, Galleria Nazionale d’Arte Moderna

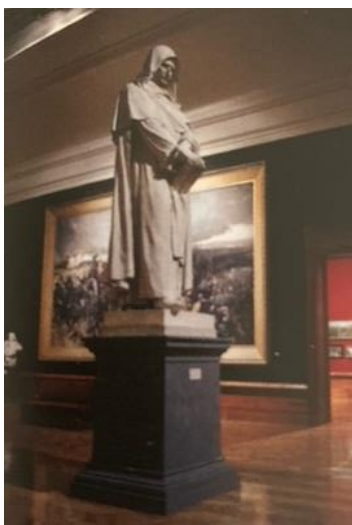


Fig. 3.24

“Salone Giordano Bruno”,
ordinamento Pinto 1998



Fig. 3.25

“Sala del Voto”, ordinamento Pinto 1998



Fig. 3.26

“Sala della Madre”, ordinamento Pinto 1998



Fig. 3.27

“Sala dei Veneti”, ordinamento Pinto 1998



Fig. 3.28

“Sala del Giardiniere”, ordinamento Pinto 1998



Fig. 3.29

“Sala della Stanga”, ordinamento Pinto 1998



Fig. 3.30

“Sala Previati”, ordinamento Pinto 1998



Fig. 3.31

Veduta esterna del Museo d'Arte Contemporanea del Castello di Rivoli



Fig. 3.32

Veduta esterna della Manica Lunga del Museo d'Arte Contemporanea del Castello di Rivoli



Fig. 3.33

La scala all'interno del Castello di Rivoli, frutto del lavoro progettuale dell'architetto Andrea Bruno



Fig. 3.34

Lo sporto panoramico in acciaio e cristallo che sporge dalla grande parete parete del Castello di Rivoli, progettato da Andrea Bruno

CAPITOLO IV - LA GALLERIA NAZIONALE DI CRISTIANA COLLU E I SERVIZI EDUCATIVI

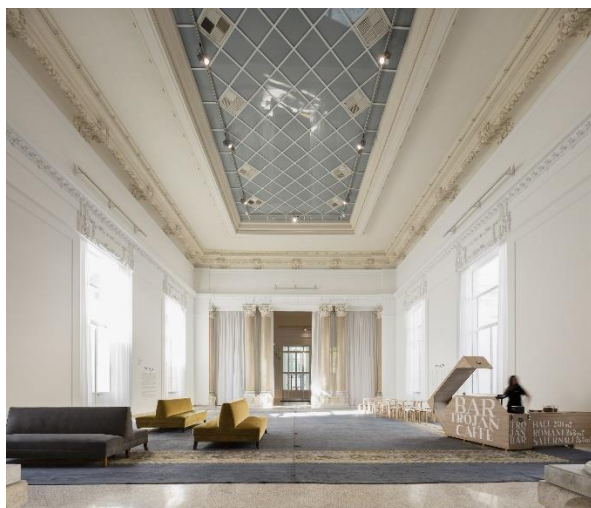


Fig. 4.1

Sala delle Colonne, allestimento di Martì Guixé
all'inaugurazione di "Time is Out of Joint" nel
2016



Fig. 4.2

Ingresso, allestimento in
collaborazione con Martì Guixé



Fig. 4.3

Pino Pascali, *32 mq di mare circa*, 1967

Antonio Canova, *Ercole e Lica*, 1795-1815

Giuseppe Penone, *Spoglia d'oro su spine di acacia*, 2002



Fig. 4.4

Cy Twobly, *La caduta di Iperione*,

1962

Dan Flavin, *Monument for V.Tatlin*,

1966



Fig. 4.5

Yves Klein, *International Klein Blue*, 1958

Enrico Castellani, *Superficie bianca*, 1964

Piet Mondrian, *Grande composizione A*, 1919



Fig. 4.6

Veduta laterale del salone



Fig. 4.7

Michele Cammarano, *La battaglia di Dogali*, 1896

Emilio Vedova, *Scontro di situazioni n.4*, 1959

Alberto Burri, *Grande Rosso P.N. 18*, 1964

Leoncillo, *Supplizio azzurro*, 1960

Michele Cammarano, *La battaglia di San Martino*, 1880-1883

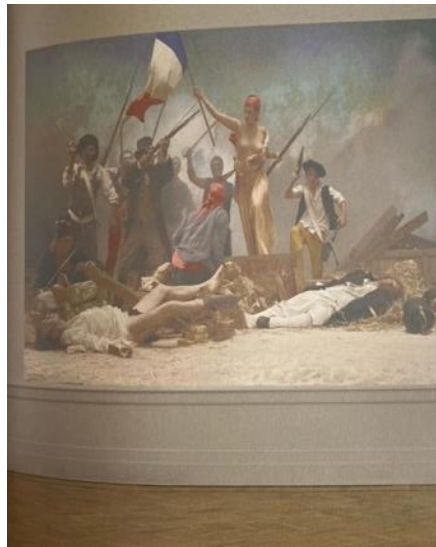


Fig. 4.8

Cristina Lucas, *La liberté raisonnée*, 2009



Fig. 4.9

Renato Guttuso, *Crocifissione*, 1940-1941

Cristina Lucas, *La liberté raisonnée*, 2009

Liliana Moro, *Underdog*, 2005



Fig.4.10

Cultura Konso, *Figura funeraria*, 1948

Amedeo Modigliani, *Ritratto di Hanka*

Zborowska, 1917



Fig. 4.11

Gustav Klimt, *Le tre età*, 1905

Auguste Rodin, *L'età del bronzo*, 1875



Fig. 4.12

Lucio Fontana, *Concetto spaziale. Attese*, 1959
Mario De Maria, *Luna sui tavoli di un'osteria*, 1884



Fig. 4.13

Giorgio De Chirico, *Bagnante coricata*, 1932
Gustave Courbet, *La Vague*, 1871

