



Università
Ca' Foscari
Venezia

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

Tesi di Laurea

L'Italia e i depositi dei musei d'arte: una prospettiva presente.

Il caso della Pinacoteca di Brera a Milano.

Relatrice

Prof.ssa Stefania Ventra

Correlatrici

Dott.ssa Giorgia Bonesso

Prof.ssa Elisabetta Molteni

Laureanda

Marica Legnani

Matricola 893696

Anno Accademico

2022 / 2023

INDICE

Introduzione	1
Capitolo 1. L'equilibrio tra conservazione e sicurezza nei depositi museali	5
1.1 Che cos'è un deposito? Evoluzione e storia del concetto per la museologia italiana	5
1.1.1 Il fattore storico: un nuovo criterio museografico.....	6
1.1.2 Il fattore legislativo: l'incremento della collezione.....	10
1.2 La conservazione preventiva: tre parametri da considerare.....	13
1.2.1 La temperatura e l'umidità relativa	18
1.2.2 La luce	20
1.2.3 La qualità dell'aria e l'inquinamento	24
1.3 La sicurezza come funzione primaria nei depositi.....	26
1.3.1 La sicurezza delle opere in caso di eventi catastrofici di origine naturale.....	27
1.3.2 La sicurezza delle opere in caso di attacchi di origine umana	29
1.4 L'organizzazione del deposito	31
Capitolo 2. Un quadro dei convegni dedicati ai depositi e della legislazione italiana di riferimento in ambito museale	37
2.1 Il tema dei depositi nei convegni internazionali e nelle pubblicazioni del dopoguerra: l'influenza sull'Italia.....	37
2.2 Le conferenze italiane sui depositi museali	43
2.3 Nuovi metodi per la riorganizzazione dei depositi	48
2.3.1 Il metodo RE-ORG e la sua applicazione in Italia	49
2.3.2 Un progetto ministeriale: Sleeping Beauty	54
2.4 Appendice sulla legislazione di riferimento in ambito museale	58

Capitolo 3. Una nuova frontiera per i depositi dei musei d'arte: la fruizione dello spazio	63
3.1 Diverse strategie e modalità di apertura dei depositi	64
3.1.1 Il <i>visible storage</i> e l' <i>open storage</i>	64
3.1.2 La rotazione della collezione, le mostre del museo e i prestiti esterni	72
3.2 Il deposito <i>off-site</i> e le sue declinazioni: nuove tendenze in atto	74
3.2.1 I depositi esterni come soluzione al problema della mancanza di spazio	75
3.2.2 I depositi condivisi da un gruppo di musei	78
3.2.3 Una nuova idea di deposito: il deposito-museo	81
3.3 La digitalizzazione come strumento per la fruizione della collezione	86
Capitolo 4. I depositi della Pinacoteca Di Brera, un caso studio	91
4.1 Introduzione sull'origine della Pinacoteca di Brera e dei suoi depositi	91
4.2 La valorizzazione dei depositi di Brera	98
4.2.1 La riforma Franceschini e gli effetti sulla gestione dei depositi di Brera	100
4.2.2 Palazzo Citterio: cosa è stato, cosa è, cosa sarà	102
4.2.3 L'accesso digitale alla collezione museale	104
4.3 I depositi della Pinacoteca di Brera oggi e confronti con altri musei	106
Conclusioni	113
Bibliografia	117
Sitografia	124
Riferimenti normativi	130
Indice delle immagini	131

Introduzione

Quando si tratta di musei d'arte normalmente si fa riferimento alle collezioni esposte e valorizzate, agli spazi espositivi, ai percorsi di visita. Eppure, le opere presentate rappresentano una minoranza del patrimonio museale, che per la maggior parte si trova custodito all'interno dei depositi. Essi ricoprono un ruolo fondamentale, in quanto garantiscono la conservazione e la sicurezza delle opere, permettendo contestualmente la ricerca da parte degli studiosi e riflettendo le funzioni dell'istituzione, divenendone il complemento.

Nonostante ciò, per molto tempo i depositi sono stati demonizzati dall'opinione pubblica, che alludeva a un «patrimonio nascosto» e inaccessibile, simbolo, in molti casi, dell'incapacità nazionale di gestire il ricco patrimonio culturale italiano e trascurati da alcuni operatori museali, assumendo la nomea di meri magazzini a cui dedicare minime risorse in favore degli spazi di interfaccia con il visitatore. Oggigiorno a quest'ultimo termine si preferiscono il francesismo *riserva*, *caveau* o, più semplicemente, deposito e ciò indica come, almeno sul piano teorico, sia in atto un percorso volto alla loro organizzazione funzionale e alla loro valorizzazione.

La presente trattazione, muovendo da tale premessa e in accordo con il titolo, intende approfondire la tematica dei depositi dei musei d'arte presenti sul territorio italiano, fornendo una prospettiva attuale e indagando le possibili evoluzioni della questione, in particolare modo concentrandosi su argomenti quali la conservazione e la sicurezza, oltre che la fruizione e l'accessibilità. Per arricchire il contributo e con il fine di sviluppare delle riflessioni sulle modalità di gestione dei depositi, dopo una prima parte di carattere storico con cui si desidera restituire una panoramica essenziale sulla materia e sui progetti a essa associati, si è deciso di ricostruire le vicende della Pinacoteca di Brera di Milano, un museo statale autonomo che negli anni ha sperimentato diverse modalità di conservazione e fruizione del patrimonio e che può risultare utile alla fine della puntualizzazione del discorso.

Come primo estremo cronologico di analisi è stato scelto il periodo afferente al secondo dopoguerra italiano, in quanto legato all'affermazione sostanziale di un nuovo criterio

museografico sul territorio nazionale, utile a comprendere la necessità della formazione dei depositi contemporanei e il loro sviluppo. Sono comunque presenti dei riferimenti storici internazionali antecedenti al suddetto periodo, funzionali al ragionamento. Per lo stesso motivo, sebbene il *focus* siano i musei d'arte, occasionalmente e settorialmente vengono proposti degli esempi afferenti ad altre tipologie museali, prediligendo quelli relativi a realtà nazionali, ma attingendo anche al panorama internazionale occidentale per evidenziare alcune tendenze, seppure non presenti nella penisola, di particolare interesse nazionale.

Il discorso si articola in quattro sezioni e viene avviato con la presentazione del contesto storico e delle motivazioni che hanno determinato la necessità, da parte dei musei, di ricavare dei depositi attrezzati. Si fa quindi riferimento al nuovo criterio museografico legato allo sfoltimento delle opere esposte, all'allargamento del concetto di patrimonio culturale e alla legislazione italiana che prevede l'inalienabilità dei beni. Se le riserve sono ben gestite, da una parte, permettono di mantenere i parametri conservativi sotto osservazione, garantendo degli stati ideali di temperatura e di umidità relativa, di luce e di qualità dell'aria; dall'altra, in caso di eventi calamitosi, rendono possibile un controllo attento verso i rischi antropici, una protezione efficiente nei confronti delle catastrofi naturali e una collocazione sicura dei manufatti.

Nel secondo capitolo si realizza un *excursus* nell'ambito delle attività congressuali a cui l'Italia ha preso parte, presentando sia quelle internazionali che quelle nazionali, ed evidenziando come il tema dei depositi e della loro riorganizzazione stia assumendo grazie a loro maggiore rilievo tra i professionisti museali. A dimostrazione di ciò, la metodologia RE-ORG, promossa da ICCROM, è stata introdotta in Italia per la gestione dei depositi e permette di organizzare le risorse del presente in un'ottica di conservazione, fruizione e accessibilità futura. Anche il progetto ministeriale *Sleeping Beauty*, avviato nel 2015, si inserisce in quest'ottica, permettendo la valorizzazione dei beni culturali «dormienti».

Il terzo capitolo analizza il tema della fruizione delle collezioni presenti nei depositi, suddividendo il discorso in tre ambiti: il primo relativo al piano strategico, che include soluzioni quali il *visible storage* e l'*open storage*, la rotazione della collezione, le mostre interne e i prestiti esterni; il secondo riguardante la collocazione dello spazio esternamente al museo, in condivisione con altri istituti o con la costruzione di un ibrido a metà tra il deposito e il museo; il terzo comprendente il tema della digitalizzazione e della sua accessibilità.

Infine, nell'ultimo capitolo, per offrire una panoramica più completa, si integra e approfondisce la gestione dei depositi da parte della Pinacoteca di Brera, ripercorrendo la sua storia e sviluppando delle riflessioni, anche in relazione ad altre esperienze museali nazionali.

Dato che i depositi sono trattati raramente nella letteratura, per la realizzazione dell'indagine vengono prese in considerazione varie fonti. Alla ricerca bibliografica comprendente testi afferenti a discipline quali la museologia, l'architettura, la chimica, sono affiancati altri strumenti di analisi, come gli articoli scientifici, le riviste di settore e i rapporti di ricerca consultati *online*. Inoltre, i convegni telematici permettono di recepire e sviluppare ulteriori argomentazioni. Infine, fondamentale è l'integrazione della ricerca con lo strumento dell'intervista. Nello specifico si fa riferimento all'apporto di informazioni considerevole fornito dai membri di ICCROM Gaël de Guichen e Maria Lucia Ferruzza, oltre che da Cristina Quattrini, responsabile dei depositi interni della Pinacoteca di Brera, e Marco Toscano, responsabile della comunicazione della medesima istituzione.

Capitolo I

L'equilibrio tra conservazione e sicurezza nei depositi museali

1.1 Che cos'è un deposito? Evoluzione e storia del concetto per la museologia italiana

Il termine deposito può assumere diversi significati nella lingua italiana in base al settore di riferimento. Nell'ambito museale può essere definito come lo spazio in cui vengono raccolti e ricoverati gli oggetti, i manufatti e gli esemplari che normalmente non sono esposti e che, dunque, non risultano visibili al pubblico durante il percorso di visita¹. Si tratta di un termine relativamente recente, sostitutivo del più tradizionale magazzino, che dovrebbe evocare un ambiente idoneo, dedicato e attrezzato per la salvaguardia del patrimonio e in linea con i parametri stabiliti dagli standard sia nazionali che internazionali². In questa direzione, un'altra formula sempre più in auge è «riserva», traslazione dal francese *réserve*, che integra la definizione appena fornita accentuando il valore etico e sottolineando la grande importanza del patrimonio, il quale è da intendersi come una risorsa utilizzabile per arricchire l'offerta del museo. Come accennato, la visione presentata si contrappone a quella del «magazzino», inteso come uno spazio inadeguato e polveroso, inaccessibile, caratterizzato da una sistemazione confusionaria e sommaria delle opere non esposte³.

L'evoluzione terminologica esposta mostra in modo evidente come, almeno in linea teorica, sia in atto un percorso volto all'organizzazione funzionale e alla valorizzazione dei depositi. Purtroppo, però, ancora oggi vi è una generale confusione e sovrapposizione dei vocaboli, implicabile alla situazione di preoccupante carenza in cui molti dei depositi italiani versavano fino a pochi anni fa e che tuttora risulta essere parzialmente irrisolta. I dati più recenti in questo ambito risalgono al 2011, quando ICCROM e UNESCO lanciarono congiuntamente la prima indagine digitale riguardante i depositi museali internazionali. Nell'arco di tre mesi, tra giugno e settembre 2011, furono raccolte 1460

¹ Visser Travagli A.M., *Musei: esposizione, servizi, depositi. Per una nuova strategia di integrazione*, in Muttillio B., Cangemi M., Peretto C., *Le risorse invisibili. La gestione del patrimonio archeologico e scientifico tra criticità e innovazione*, Annali dell'Università di Ferrara, Mus. Sci., Nat., vol. 11/1, 2015, p. 39.

² *Ibid.*

³ Visser Travagli A.M., *Elogio dei depositi museali*, Museo in-forma, Notiziario quadrimestrale del Sistema museale provinciale di Ravenna, Speciale depositi museali, n. 47, 2013, pp. 9-10.

risposte provenienti da 136 paesi diversi, con adesione volontaria. Chiunque stesse lavorando all'interno delle istituzioni museali fu invitato a partecipare alla ricerca attraverso le reti ICCROM e UNESCO, oltre che tramite contatto personale con i presidenti dei comitati nazionali ICOM e con la pubblicizzazione dell'iniziativa sui siti *web* di associazioni sia nazionali che internazionali relative alla conservazione e ai musei⁴. Per quanto riguarda l'Italia, furono recapitate 65 risposte e quello che emerse nei musei rispondenti e in tutte le aree del sondaggio (*management*, edificio e spazio, collezione, arredo) è un punteggio medio molto basso: circa la metà dei depositi, infatti, al momento dell'indagine superava la soglia limite di riempimento, in generale mancavano spazio e arredi adeguati ed erano assenti sia le pulizie regolari che gli operatori specializzati⁵.

Per cercare di comprendere le motivazioni che hanno portato alla situazione fotografata poc'anzi, è necessario indagare in modo approfondito la nascita dei depositi-magazzini in Italia e, contestualmente, le condizioni che hanno influenzato la presenza di un numero così cospicuo di artefatti in spazi difficilmente accessibili e, dunque, non visibili dalla comunità.

1.1.1 Il fattore storico: un nuovo criterio museografico

Tra il XVII e il XIX secolo le gallerie italiane, situate per la maggior parte all'interno di palazzi storici⁶, risultavano essere affollate e congestionate⁷. *De facto*, il museo

⁴ ICCROM-UNESCO, *International Survey on Museum Storage*, Summary of results, 2011, consultabile su: https://www.iccrom.org/sites/default/files/ICCROM-UNESCO%20International%20Storage%20Survey%202011_en.pdf (ultimo accesso: 15/01/2024).

⁵ Di seguito vengono riportati gli aggregati più significativi:

- 52% sono 100% pieni (major) o talmente pieni che è impossibile circolare (drastic)
- 49% mancanza di staff addestrato
- 59% mancanza di pulizie regolari
- 53% non abbastanza spazio
- 37% oggetti direttamente sul pavimento
- 42% unità non adatte per i tipi di oggetti

Dati presi da: ICCROM-UNESCO, *International Survey of Museum Storage (Jun-Sep 2011)*, risultati dei soli musei italiani (65 musei), 2011.

⁶ In Italia, la maggior parte dei musei nasce in palazzi storici e questo dato risulta ancora attuale. Infatti, secondo un'indagine ISTAT del 2016, il 71,6% dei musei italiani ha sede in un edificio di rilevante pregio e interesse storico o artistico. <https://www.istat.it/it/files/2016/12/Report-Musei.pdf> (ultimo accesso: 15/01/2024).

⁷ Loddo M., *Storage facilities for the collections of western art museum. A focus on the Italian context*, Santarcangelo di Romagna (RN), Maggioli Editore, 2019, p. 25.

ottocentesco tradizionale, di stampo positivista e legato a una concezione monumentale, era indirizzato agli studiosi e, in generale, agli addetti ai lavori⁸.

Poiché si esponeva la quasi totalità delle opere, i servizi erano ridotti al minimo e non si sentiva la necessità di avere un deposito, bensì era complessivamente ritenuta sufficiente la presenza di un magazzino generico⁹.

L'avvento del XX secolo portò, a livello europeo, alla formulazione di un acceso dibattito riguardante la creazione di nuovi musei e la determinazione delle loro funzioni. In particolare, all'interno del processo presentato, risultò rilevante la discussione stimolata dall'OIM, *Office International des Musées*, organo fondato nel 1926, riguardante la tematica della fruizione¹⁰ e l'adozione di soluzioni di maggiore utilità sociale¹¹.

Sul primo numero della rivista *Museion*, promossa dall'OIM fin dalla sua creazione nel 1927, venne riportata un'affermazione di Henri Focillon, storico dell'arte francese, che riassume in modo esaustivo la nuova concezione delle strutture museali: «*les musées sont nécessaires aux historiens de l'art et aux amateurs, mais ils sont avant tout faits pour le public*»¹². Concretamente, in relazione a ciò, si ebbe un importante risvolto sul piano museografico: negli anni Trenta, tra gli specialisti si andò a formare una critica unanime circa la disposizione dei musei fino ad allora ancorati alla concezione monumentale ottocentesca¹³. L'allestimento «tradizionale» era, infatti, riconosciuto in quel tempo come lesivo della qualità dell'esposizione, come sottolineato in modo efficace da Marisa Dalai Emiliani, storica dell'arte e docente universitaria: «Qual è il male che mina indistintamente tutte le istituzioni conservative pubbliche europee? La denuncia unanime è di *encombrement*, sovraffollamento, caotico accumulo di opere d'arte, saturazione»¹⁴. Per questo motivo in quegli anni, e in particolare con l'appuntamento internazionale di Madrid del 1934, per cui si rimanda al capitolo II, venne evidenziato il bisogno di tenere

⁸ Lerda M., *La promozione dei musei italiani intorno al 1930*, in AA.VV. (a cura di), *Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934. Un dibattito internazionale*, Atti del convegno internazionale di studi (Torino, 26-27 febbraio 2018), Sagep Editori, 2020, p. 309.

⁹ Visser Travagli A.M., 2015, p. 42.

¹⁰ Lerda M., 2020, p. 309.

¹¹ Dragoni P., *Accessible à tous: la rivista «Museion» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento*, in AA.VV. (a cura di), *Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, Vol. 11, Macerata, eum, 2015, p. 150.

¹² Office international des musées, *L'Œuvre de coopération intellectuelle et l'Office international des Musées*, in *Museion*, Vol. 1, Parigi, Presses universitaires de France, 1927, p. 4.

¹³ Tulliach A., «*Il museo è un mezzo possente di educazione artistico-storica*». *Pericle Ducati and the museum's social role*, in *Museographie*, 2020, p. 181.

¹⁴ Dalai Emiliani M., «*Faut-il Brûler le Louvre?*». *Temi del dibattito internazionale sui musei nei primi anni '30 del Novecento e le esperienze italiane*, in Ead. *Per una critica della Museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 13.

in considerazione il «*nouvel idéal de beauté*»¹⁵, rimuovendo un grande numero di oggetti dal percorso espositivo al fine di facilitare una presentazione meno densa¹⁶ e organizzando il restante materiale dal reale valore scientifico non in depositi, nel modo primitivo di un tempo, bensì favorendo il lavoro scientifico¹⁷.

Il risultato, però, non fu acquisito permanentemente e dovunque in modo univoco. Per quanto concerne l'Italia, a Giulio Carlo Argan e a una schiera di innovatori, come Adolfo Venturi e Guglielmo Pacchioni per citarne alcuni, che accolsero le indicazioni dell'OIM, si contrapposero altri, come Ugo Ojetti, Roberto Paribeni e Amadeo Maiuri, legati a una concezione ottocentesca del museo¹⁸. Questi ultimi furono i tre relatori italiani partecipanti alla conferenza di Madrid che, secondo le parole di Jean-Baptiste Jamin, non rispecchiavano le posizioni più innovative presenti nella penisola in quegli anni, bensì si facevano portavoce del governo fascista, legato a un modello museale tradizionale¹⁹. Dunque, a parte alcune esperienze antesignane legate a un modello di modernità, come, per citarne alcune²⁰, quelle di Pacchioni alla Galleria Sabauda di Torino (1929-32) e ai Musei Civici di Palazzo Mosca a Pesaro (1936), che egli stesso ammetteva essere «per molti direttori di museo e scrittori d'arte, del tutto inaccettabile»²¹, si può sostenere che l'Italia di quegli anni assunse una posizione tradizionalista, caratterizzata da una situazione di stallo, di «continuità rispetto al superaffollato museo ottocentesco»²², con «sostanziale immobilismo o flebili dinamiche»²³ e con «sopravalutazione degli allestimenti temporanei come strumenti più flessibili agli scopi della propaganda»²⁴.

L'entrata in guerra, nel giugno del 1940, portò alla decisione, da parte dell'allora ministro Giuseppe Bottai, di trasferire il patrimonio mobile conservato nei più importanti centri

¹⁵ Stix A., *Organisation des dépôts réserves et collections d'études*, cap. VIII, in AA.VV. (a cura di), *Museographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence internationale d'études*. Madrid 1934, edizione anastatica e regesto, Sagep Editori, 2020, p. 250.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Dragoni P., 2015, p. 151.

¹⁹ Jamin J.B., *La Conférence de Madrid (1934). Histoire d'une manifestation internationale à l'origine de la muséographie*, in *Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, n. 15, Macerata, eum, 2017, pp. 83-84. Consultabile su: <https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1439> (ultimo accesso: 15/01/2024).

²⁰ Un altro esempio è quello relativo ai nuovi ordinamenti del Museo Nazionale di Palermo da parte di Maria Accascina, cfr. Lerda M., 2020, p. 321.

²¹ La presente citazione si trova all'interno del volume: Dragoni P., Paparello C., *Guglielmo Pacchioni a Pesaro: l'allestimento come atto critico*, in *Museographie*, 2020, p. 145.

²² Morello P., *La museografia. Opere e modelli storiografici*, in Dal Co F. (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Firenze, Electa, 1997, pp. 392-417.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

artistici in centinaia di depositi disposti lontani dai *target* militari²⁵ col fine di proteggerlo e renderlo «invulnerabile ai danni»²⁶. Lo spostamento in luoghi sicuri di solito avveniva a seguito della compilazione di appositi elenchi indicati dal Ministero, ma comunque, in generale, si può constatare che si trattò di un'operazione rapida. A tal proposito, prendendo come esempio il Piemonte, il 26 giugno 1940 fu ultimato lo sgombero del patrimonio regionale, con oltre 580 manufatti trasportati nei depositi e con un servizio di custodia istituito sul luogo²⁷. Fu un'operazione che richiese una valutazione ponderata per la scelta delle località di trasferimento: in alcuni casi vennero utilizzate ville e castelli privati riadattati su richiesta della Soprintendenza, mentre in altri furono individuati luoghi al di fuori della Regione²⁸.

Solamente la fine del conflitto, con il ritorno a una situazione di stabilità nazionale, permise lo sviluppo di una riflessione riguardante la volontà di affrancamento dalla museografia del tempo e, dunque, di rinnovamento degli spazi museali. Fortunatamente le opere rientrarono dai rifugi senza gravi perdite e, nel primo decennio post-bellico, furono ricostruiti e aperti al pubblico oltre 150 musei²⁹. La grande novità di quegli anni fu quella di articolare le sale in ambienti più semplici e raccolti col fine di focalizzare l'attenzione del pubblico sulle singole opere. Per fare ciò, si realizzò un'operazione di selezione e diradamento dei manufatti e, per la prima volta, si rese necessaria la presenza di depositi attrezzati³⁰. Nonostante quanto evidenziato, solamente un piccolo numero dei progetti relativi a quel periodo approfondì la tematica dell'impostazione dei depositi in modo dettagliato³¹. Si possono citare in tal senso e come esempi virtuosi il palazzo Bianco a Genova con l'intervento di Franco Albini e il palazzo Abatellis a Palermo con Carlo Scarpa.

²⁵ Lambert S., *Italy and the history of preventive conservation*, in *CeROArt*, 1, 2010, pp. 4-5.

²⁶ Citazione di Lazzari (1942) ripresa in Lambert S., 2010, p. 4.

²⁷ AA.VV., *Salvare Torino e l'arte. Storie di interventi per la tutela del patrimonio umano e artistico durante la II Guerra Mondiale*, Torino, Graphot Editrice, 2018.

²⁸ Pons S., *Città in fiamme: bombardamenti e beni culturali durante la Seconda Guerra Mondiale*, La tutela del Patrimonio Culturale, 30 gennaio 2021. Consultabile su: https://latpc.altervista.org/wp-content/uploads/2023/01/Simona-Pons-Citta-in-fiamme_LaTPC.pdf (ultimo accesso: 15/01/2024).

²⁹ Morello P., 1997, pp. 392-417.

³⁰ Dalai Emiliani M., *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*, in Magagnato L. (a cura di), *Carlo Scarpa a Castelvechio*, catalogo della mostra (Verona, 10 luglio – 30 novembre 1982), Milano: Edizioni di Comunità, 1982, p. 151.

³¹ Loddo M., 2019, pp. 40-62.

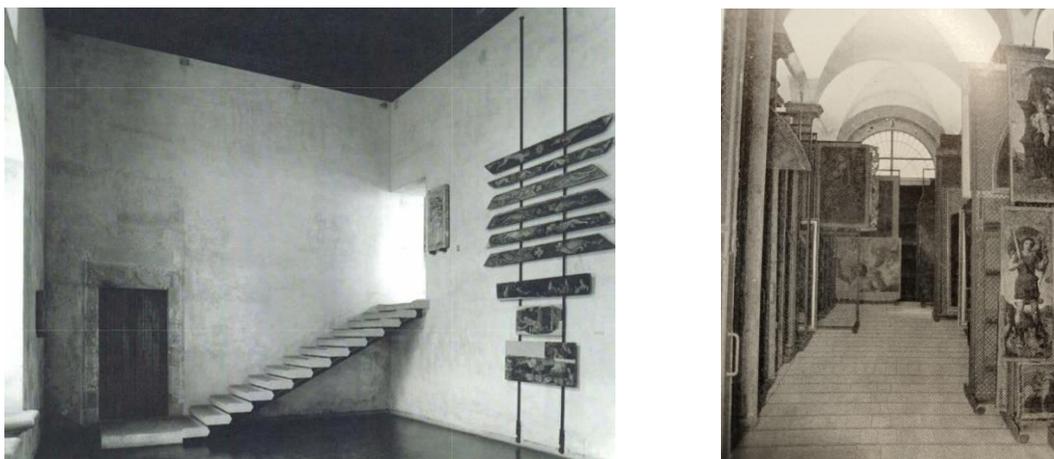


Fig. 1-2: Carlo Scarpa. Allestimento Palazzo Abatellis (1953-54) e deposito dei quadri con rastrelliere di Scarpa.

In generale, l'Italia, rispetto alle controparti straniere, dopo il periodo di attività presentato, faticò nell'applicazione dei nuovi criteri di conservazione nei depositi e, ancora oggi, nella maggior parte dei casi, stenta nell'adozione di soluzioni efficaci, come evidenziato dagli esiti dell'indagine ICCROM-UNESCO del 2011 citati precedentemente³². Riprendendo le parole della storica dell'arte e docente Anna Maria Visser Travagli: «l'Italia, che ha sviluppato una vera e propria cultura del restauro e della conservazione a livelli di eccellenza nel mondo, tarda, paradossalmente, a realizzare e adeguare gli spazi per i depositi, che sono essenziali, sono il vero “cuore” del museo»³³. In sintesi, i nuovi criteri museografici affermatosi in modo sostanziale nel secondo dopoguerra³⁴ portarono alla necessità di ricavare dei depositi attrezzati, ma a ciò non corrispose un cambio di mentalità da parte dei professionisti e i suddetti spazi continuarono a essere considerati come delle strutture marginali e trascurabili, in favore dello sviluppo delle aree di diretta interfaccia con il pubblico.

1.1.2 Il fattore legislativo: l'incremento della collezione

Il museo è un organismo in continua crescita e ciò implica che le raccolte e le collezioni siano destinate ad ampliarsi. Non esistono degli studi statistici specifici inerenti al panorama italiano, però il New York Times ha riportato la notizia che alcune collezioni

³² Loddo M., *I depositi, organi della conservazione museale*, «Ananke», vol. 84, maggio 2018, pp. 60-63.

³³ Visser Travagli A.M., 2013, p. 9.

³⁴ Come affermato da Nadia Barrella «è indiscutibile che vada datato al secondo dopoguerra il momento del più ampio ripensamento del museo italiano e che sia legata alla necessità di restauro e riapertura al pubblico degli istituti colpiti dalla guerra anche la massima diffusione e la piena condivisione dei nuovi criteri guida museografici affermatosi in Europa già negli anni Venti» in Barrella N., *Da collezioni private a “pubbliche virtù”: uomini e scelte innovative nei musei napoletani nel primo novecento*, in *Museographie*, 2020, p. 127.

sono cresciute fino a dieci volte negli ultimi cinquanta anni³⁵ e questo dato è indicativo di una tendenza mondiale non sottovalutabile e determinata da fattori molteplici, variabili a seconda del Paese preso come riferimento.

Tornando, quindi, al panorama nazionale, si può sostenere che l'incremento della collezione sia implicabile, da una parte, all'allargamento del concetto di patrimonio culturale e, dall'altra, alla legislazione italiana che prevede l'inalienabilità dei beni.

Per quanto riguarda il primo punto, negli anni la percezione di ciò che è definibile come patrimonio culturale da preservare e tramandare è variata in modo significativo, allargandosi. In parte questo fatto è implicabile alla fortuna critica di autori, periodi e generi che ha determinato una riconsiderazione del valore delle opere nel tempo e, dunque, la loro acquisizione da parte degli istituti museali. Oggi il concetto è esteso a oggetti che un tempo non erano considerati degni di attenzione³⁶ e ciò comporta il fatto che il museo continui ad ampliare la sua collezione secondo diverse modalità: acquisti, lasciti, donazioni, oltre che attraverso l'esito di ricerche o campagne sul campo³⁷. Per diversi motivi, però, secondo la museografia moderna, non è sensato esporre tutto³⁸: in primo luogo, le raccolte seriali (archeologiche, numismatiche, naturalistiche per esempio) sono da conservare ai fini di studio e ricerca e come testimonianza della civiltà, ma risulterebbero ridondanti all'interno di un percorso espositivo³⁹. Allo stesso modo, vengono esclusi dall'esposizione i lavori artistici considerati meno interessanti per il pubblico, come per esempio le opere con poca documentazione, i duplicati, le copie, i presunti falsi⁴⁰. Si tratta comunque di tracce importanti ai fini della ricerca e interessanti per gli studiosi. Infine, bisogna ricordare che alcuni manufatti particolarmente fragili per le loro intrinseche caratteristiche fisiche – come pergamene, arazzi, opere su carta – non possono essere esposti in modo continuativo per rischi di degrado⁴¹.

³⁵ Pogrebin R., *Clean House to Survive? Museums Confront Their Crowded Basements*, The New York Times, 12 marzo 2019, <https://www.nytimes.com/interactive/2019/03/10/arts/museum-art-quiz.html> (ultimo accesso: 15/01/2024).

³⁶ Visser Travagli A.M., 2015, pp. 41-42.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ L'allestimento è un atto critico soggetto all'evolversi degli studi e del tempo, quindi non ha valore assoluto. I principi applicati oggi per la disposizione dei manufatti cambieranno nel futuro poiché ogni epoca assume un modo di apprezzamento delle opere particolare e unico. Per approfondimenti: *Museographie*, 2020, p. 247.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Loddo M., *Contemporary Art in Storage Facilities of Newly Designed Museums – Conservation Issues*, in AA.VV., *Dialogues in Cultural Heritage. Proceedings of the VI International Conference YOCOCU (Youth in Conservation of Cultural Heritage)*, Matera, Italy, 22-26 May 2018, 2018, p. 154.

⁴¹ Visser Travagli A.M., 2015, p. 41.

Chiaramente i musei non hanno le risorse per accettare tutte le richieste e, di conseguenza, risulta fondamentale stabilire dei criteri di incremento della collezione. Si tratta di un compito estremamente delicato poiché bisogna considerare che essa non deve essere snaturata o appesantita in alcun modo, bensì arricchita e completata⁴².

Esistono quattro principi da applicare nella presente situazione, due con accezione positiva e i restanti negativa, esplicitati in modo esaustivo dalla museologa Maria Vittoria Marini Clarelli e di seguito fedelmente riportati:

- si può acquisire ciò che riveste un effettivo interesse culturale perché è autentico e perché il suo valore di testimonianza è destinato a crescere o almeno a permanere nel tempo;
- si può acquisire ciò che è coerente con la collezione in essa acquista e dà significato;
- non si deve acquisire ciò che il museo non è in grado di conservare, documentare, esporre o comunque rendere consultabile;
- non si deve acquisire ciò che è di legittima pertinenza di altri musei⁴³.

Passando ora al secondo punto, la normativa vigente⁴⁴ prevede l'inalienabilità del patrimonio museale e ciò comporta che attualmente non sia concessa la vendita di quello che fa parte delle collezioni pubbliche. La causa di quanto affermato va ricercata nel fatto che esse sono destinate alla posterità e, come sottolineato da Alessandra Mottola Molfino, museologa ed ex direttrice del museo Poldi Pezzoli di Milano, nel suo celeberrimo *Libro dei Musei*, si tratterebbe di un azzardo e soprattutto di un'operazione storicamente inaccettabile poiché le opere conservate nei musei, da intendersi sia quelle esposte che riposte in deposito, sia quelle maggiori che minori, sono documenti storici «in quanto testimonianze dell'epoca in cui sono state prodotte»⁴⁵ e come «oggetto che concorre a definire l'identità delle collezioni di un museo»⁴⁶.

In definitiva, l'unica soluzione applicabile, dato l'incremento inevitabile del patrimonio museale e la generale impossibilità di cessione dello stesso, è la presenza o l'adozione di

⁴² Marini Clarelli M.V., *Che cos'è un museo. Nuova edizione*, Roma, Carocci editore, 2021, pp. 17-18.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e gli standard di funzionamento e sviluppo dei musei, MiBAC, 2001, p. 46: l'art. 54 del Codice dei beni culturali dispone l'inalienabilità del patrimonio culturale

⁴⁵ Mottola Molfino A., *Il libro dei musei*, Torino, Allemandi, 1991, p. 135.

⁴⁶ *Ibid.*

depositi specializzati, finalizzati alla custodia dei manufatti, testimonianze materiali dell'evoluzione artistica per i posteri.

Alla luce di quanto emerso, si possono tracciare alcune funzioni del deposito e descrivere in modo chiaro i requisiti che esso sarebbe auspicabile che rispettasse, e quindi come bisognerebbe intenderlo, al fine di comprenderne la sua importanza e necessità.

Al giorno d'oggi il deposito viene percepito come un patrimonio latente⁴⁷, ovvero che appartiene alla collettività senza che vi sia piena consapevolezza da parte di essa. Ciò è avvalorato dal fatto che in media viene esposto meno del 50% delle collezioni⁴⁸ e i grandi musei arrivano a esporre circa il 5% di ciò che possiedono⁴⁹.

In realtà sarebbe più opportuno concepirlo come una riserva aurea, in costante dialogo con la collezione fruibile, che funziona come un serbatoio di sorprese⁵⁰ e che rivela le scelte culturali dei direttori e curatori attraverso ciò che viene escluso dall'autonarrazione del museo⁵¹. Inoltre, è sbagliato considerarlo come un patrimonio precluso alla collettività: il deposito non è inaccessibile, bensì consultabile⁵² da parte di chi ne manifesti la necessità. Bisogna però ricordare che la sua priorità è quella di garantire la conservazione dei beni, cioè di mantenerli in condizioni ottimali, e congiuntamente a ciò di assicurare la sicurezza di ciò che vi è riposto, indipendentemente dal contesto esterno. Nei prossimi due paragrafi si approfondiranno i suddetti aspetti, rendendo possibile una comprensione maggiore dell'argomento.

1.2 La conservazione preventiva: tre parametri da considerare

Il desiderio di minimizzare il deterioramento e la perdita del patrimonio culturale è universale e ha radici profonde. Già nel XVII secolo si potevano trovare diversi esempi documentati relativi alla conservazione di specifici artefatti, come per esempio i progetti per la salvaguardia degli affreschi di Raffaello a Roma, del 1659 e 1702, che comprendevano misure preventive contro le infiltrazioni d'acqua, l'accumulazione di

⁴⁷ «Il patrimonio latente è quello che abbiamo senza sapere di averlo: [...] sono monumenti e oggetti di ogni sorta, dimenticati o in deposito, che solo dopo una precisa classificazione trovano il loro posto» in Settis S., *Piccolo elogio del deposito*, in Ead., *Battaglie senza eroi. I beni culturali tra istituzioni e profitto*, Firenze, Electa, 2005, p. 301.

⁴⁸ Marini Clarelli M.V., 2021, p. 15.

⁴⁹ Da un'indagine di Quartz riportata su Internazionale, 17 febbraio 2016, <https://www.internazionale.it/notizie/2016/02/17/musei-opere-arte-nascoste> (ultimo accesso: 15/01/2024).

⁵⁰ Settis S., 2005, pp. 305-306.

⁵¹ Villoresi G., *Diamo un'occhiata all'arte invisibile*, La Repubblica, 07 gennaio 2022, p. 93.

⁵² Marini Clarelli M.V., 2021, p. 16.

polvere e contro i copisti che rischiavano di macchiare le opere con l'utilizzo di carte da ricalco unte⁵³.

Soluzioni nazionali su larga scala riguardanti la conservazione preventiva del patrimonio tutto, compreso quello presente all'interno dei musei, in spazi appositi come i ricoveri, furono però adottate solamente e limitatamente in tempi di emergenza estrema, per esempio durante le grandi guerre⁵⁴ del secolo scorso. Nonostante ciò, e come già detto, il tema della conservazione del patrimonio risultava essere radicato e di conseguenza vale la pena approfondire lo sviluppo del discorso a partire da quel periodo storico.

Nel 1938 il Ministro Bottai, visto la delicata situazione politica del tempo, convocò una conferenza per discutere e trovare delle soluzioni circa la tutela e la conservazione del patrimonio culturale. In quella occasione Argan, che all'epoca ricopriva la carica di ispettore a Roma presso la Direzione generale delle Antichità e Belle Arti, presentò la sua posizione favorevole per la creazione dell'Istituto Centrale per il Restauro (ICR), il quale venne fondato nel 1939 con Cesare Brandi come direttore. Nonostante gli eventi bellici resero inizialmente difficile il lavoro, egli in quegli anni elaborò delle riflessioni che vennero in seguito ordinate, nel 1963, all'interno del volume *Teoria del Restauro* dove, nell'ultimo capitolo, venne affrontata la questione del restauro preventivo, da intendere come le attività dirette alla salvaguardia ambientale e fisica dei beni di interesse storico-artistico⁵⁵.

Come accennato poc'anzi, le minacce catastrofiche derivanti dal secondo conflitto armato portarono alla programmazione e all'attuazione di un'operazione di grandi dimensioni per la protezione del patrimonio, da cui emerse una significativa base di conoscenze «per giustificare la crescente spesa per la protezione di intere collezioni»⁵⁶.

La fine della guerra fece emergere la sfida della salvaguardia dei beni dall'incuria e dal conseguente degrado⁵⁷ derivante dal cambiamento socioeconomico che portò all'industrializzazione e alla speculazione edilizia⁵⁸. Negli anni Sessanta e Settanta, dunque, l'Italia si trovò in una posizione tale per cui sarebbe stato possibile adottare delle

⁵³ Zanardi B., *Bellori, Maratti, Bottari e Crespi intorno al restauro. Modelli antichi e pratica di lavoro nel cantiere di Raffaello alla Farnesina*, Rendiconti, Accademia Nazionale dei Lincei XVIII, 2007, pp. 205-285, cfr. Lambert S., 2010, p. 2.

⁵⁴ Con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, il patrimonio culturale mobile e immobile fu oggetto di un'operazione guidata dal ministro Bottai. Gli edifici furono protetti con impalcature, muri di sostegno e pilastri; le opere su muro furono protette da sacchi di sabbia; i beni mobili furono disposti in depositi. Cfr. Lambert S., 2010, pp. 3-5.

⁵⁵ Brandi C. (1963), *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 53-61.

⁵⁶ Lambert S., 2010, pp. 3-5.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Zanardi B., *Conservazione, restauro e tutela. 24 dialoghi*, Milano, Skira, 1999, pp. 9-52.

strategie sulla conservazione preventiva a livello nazionale. La Commissione Franceschini del 1964⁵⁹ si formò in questo contesto e a essa seguirono la Commissione Papaldo I nel 1968 e la Commissione Papaldo II nel 1970, finalizzate all'individuazione di elementi emersi durante il lavoro della Commissione Franceschini e trasformabili in legislazione⁶⁰. Esse si rilevarono inconcludenti, ma il manifestarsi di catastrofi naturali⁶¹ in quegli anni fece nascere una riflessione pubblica e, negli anni Settanta, il tema venne riaffrontato concretamente dallo studioso Giovanni Urbani⁶². Egli a partire dal 1973⁶³ avviò una riflessione riguardante la necessità di impostare la conservazione del patrimonio nazionale rapportando il bene e il territorio in un sistema di tutela⁶⁴ e, partendo dal concetto di «restauro preventivo» di Brandi, sviluppò quella da lui denominata «conservazione programmata». L'idea era quella di programmare l'azione ai diversi livelli territoriali iniziando dall'analisi dei rischi di tipo naturale e antropico⁶⁵ al fine di «rallentare quanto più possibile la velocità dei processi di deterioramento, intervenendo in pari tempo e se necessario con trattamenti manutentivi appropriati ai vari tipi di materiali»⁶⁶.

Nel 1976, sulla base della suddetta questione, Urbani presentò il *Piano pilota per la conservazione programmata dei beni culturali dell'Umbria* al Ministero dei Beni Culturali, ma in pochi anni esso fallì⁶⁷, anche se successivamente venne utilizzato come punto di partenza per l'attivazione della *Carta del Rischio del Patrimonio Culturale*, uno strumento per la programmazione conservativa e di tutela⁶⁸.

⁵⁹ Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio che operò dal 1964 al 1967 ed emise 84 raccomandazioni.

⁶⁰ Lambert S., 2010, pp. 6-7.

⁶¹ Per esempio, la frana di Agrigento portò alla luce la questione della speculazione edilizia nella Valle dei Templi. Cfr. Lambert S., 2010, p. 7.

⁶² Giovanni Urbani è stato un restauratore, storico dell'arte e direttore del ICR dal 1973 al 1983.

⁶³ Il 1973 è l'anno della pubblicazione del volume *Problemi di conservazione*, in cui viene raccolta la sua attività teorica di quegli anni. Vd. Urbani G., *Problemi di conservazione*, Bologna, Compositori, 1973.

⁶⁴ Cavezzali D., *Giovanni Urbani. Un breve profilo, Lectio Magistralis*, Istituto Centrale per il Restauro – MIBACT, 15 dicembre 2014, p.1 <http://www.icr.beniculturali.it/documenti/allegati/Lectio%20magistralis%20su%20Giovanni%20Urbani%20-%20profilo.pdf> (ultimo accesso: 15/01/2024).

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Urbani B. (1977), *Intorno al restauro*, ed. a cura di Bruno Zanardi, Milano, Skira, 2000, p. 104

⁶⁷ La motivazione va ricercata nel fatto che ci fu una dura critica legata alla collaborazione con TECNECO (filiale di ENI) nella nascita del progetto e, dunque, si sosteneva che stato affidato al settore privato una questione di ordine pubblico. Oltre a ciò, Urbani fu accusato di star cercando di appropriarsi del ruolo della Regione Umbria. Secondo Zanardi la polemica fu alimentata in modo intenzionale perché l'attuazione del progetto avrebbe portato a una generale perdita del controllo manageriale. Cfr. Lambert S., 2010, p. 10.

⁶⁸ Cavezzali D., 2014, p. 1.

Nello stesso periodo, nel settore museale emerse il termine «conservazione preventiva»⁶⁹. La conservazione della collezione museale si può descrivere come la protezione delle opere d'arte contro la distruzione che può essere provocata dalla mano umana o dall'ambiente⁷⁰. Si tratta di una funzione primaria del museo in quanto, come ricorda in modo incisivo Mottola Molfino, esso non può sopravvivere se non conserva i suoi manufatti e ciò avviene essenzialmente nei depositi e nei laboratori di conservazione e di restauro⁷¹. Inoltre, bisogna tenere in considerazione il fatto che qualsiasi bene, indipendentemente dal materiale costituente, è soggetto a un inevitabile processo di deterioramento e che uno dei compiti principali del museo è quello di rallentare il più possibile tale tendenza, aumentando così la prospettiva di vita dell'artefatto⁷² e contenendo i danni. Il deposito è sicuramente il luogo in cui questa funzione può essere espletata al meglio perché è lo spazio in cui si trova la maggior parte del patrimonio da tramandare alla posterità e dove gli operatori hanno la possibilità di intervenire, mantenendo invariati e controllando i parametri conservativi.

Alla luce di quanto emerso si può sostenere che la conservazione preventiva sia stata codificata a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso grazie a un'intensa attività di studio, e ciò coinvolse, tra gli altri, diverse associazioni culturali e scientifiche internazionali, come ICCROM, ICOM, ICC e varie associazioni nazionali affiancate da diversi istituti universitari⁷³.

È una materia interdisciplinare che comprende azioni su piani differenti, sia gestionale-finanziario che tecnico-scientifico. Inoltre, essa può essere intesa sotto due profili: spaziale e temporale. Nel primo caso garantisce la stabile collocazione delle opere all'interno degli spazi museali, compreso il deposito; nel secondo riduce al minimo i danni e assicura la loro durata nel lungo periodo sia a livello fisico che materiale. In questa sede si tratta in modo primario la seconda accezione, ovvero la conservazione fisica⁷⁴.

Prendendo in considerazione l'Italia, attualmente è lo Stato che regola le faccende riguardanti i beni culturali e, nello specifico, il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio

⁶⁹ Lambert S., 2010, p. 9.

⁷⁰ Johnson E.V. e Horgan J. C., *Museum Collection Storage*, Paris, UNESCO, 1979 (Museum Storage - Washington 1976, organizzata da ICOM e UNESCO), p. 27.

⁷¹ Mottola Molfino A., 1991, p. 131.

⁷² Manoli F., *Manuale di gestione e cura delle collezioni museali*, Milano, Le Monnier Università, 2022, p. 26.

⁷³ *Ivi*, p. 27.

⁷⁴ Marini Clarelli M.V., 2021, pp. 71-72.

del 2004, in particolare l'articolo 29, tratta il tema della manutenzione⁷⁵. Per meglio comprendere la tematica oggetto del presente paragrafo, vengono presentati i concetti chiave su cui si basa la conservazione preventiva secondo la legislazione vigente⁷⁶: lo studio, la prevenzione, la manutenzione e il restauro.

Lo studio, che comprende l'azione operativa del monitoraggio, è una delle attività considerate prioritarie per la conservazione preventiva. Esso prevede l'intervento di professionalità adeguatamente addestrate che registrano periodicamente i dati e i parametri relativi alle opere e agli ambienti, col fine di individuare la presenza di possibili criticità⁷⁷.

La prevenzione riguarda le attività volte a «limitare le situazioni di rischio»⁷⁸, la manutenzione al «controllo delle condizioni del bene culturale e al mantenimento dell'integrità, dell'efficienza funzionale e dell'identità del bene»⁷⁹ e il restauro all'«integrità materiale e al recupero del bene medesimo, alla protezione e alla trasmissione dei suoi valori culturali»⁸⁰. Il restauro rientra nella categoria degli interventi straordinari e comprende anche il concetto di restauro preventivo già trattato. Esso costituisce il momento finale delle misure conservative, che tendenzialmente sono orientate all'intervento *ex ante* rispetto all'evento lesivo⁸¹.

La conservazione preventiva oggi può essere considerata una prassi costante, sostenuta da basi scientifiche molto solide, anche se l'Italia non è mai riuscita a realizzare una propria strategia nazionale⁸² e, dunque, ogni istituto esplica in modo unico, attraverso dei piani inediti progettati sulle specificità del singolo ambiente, questa funzione.

Gli apporti principali della conservazione preventiva derivano dalla microclimatologia, una branca di studi afferente alla fisica. Tra i requisiti portanti rientrano l'idoneità degli spazi per quanto concerne la temperatura, l'umidità relativa e la stabilità dei valori

⁷⁵ Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, ai sensi dell'articolo 10, Legge 6 luglio 2002, n. 137, art. 29. Cfr. Lambert S., 2010, p. 11.

⁷⁶ La conservazione è assicurata da una «coerente, coordinata e programmata attività di studio, prevenzione, manutenzione e restauro». Cfr. *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, d. lgs. 42/2004, sez. II, misure di conservazione, art. 29, comma 1.

⁷⁷ Manoli F., 2022, p. 28.

⁷⁸ *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, d. lgs. 42/2004, sez. II, misure di conservazione, art. 29, comma 1.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Sciuolo G., III. *Tutela*, in AA.VV., *Diritto del patrimonio culturale*, il Mulino, 2017, p. 157.

⁸² Lambert S., 2010, pp. 10-11.

ottimali. Si tratta di parametri che chiaramente vanno rapportati ai materiali che costituiscono il manufatto⁸³.

Anche la luce incide sulla conservazione sia come elemento diretto (nel momento in cui colpisce le opere) sia indiretto (quando immette energia nell'ambiente).

Infine, l'ultimo elemento da considerare è la qualità dell'aria e, in definitiva, l'inquinamento⁸⁴.

1.2.1 La temperatura e l'umidità relativa

La temperatura e l'umidità relativa sono due parametri correlati tra di loro e, dunque, necessitano di essere analizzati in modo congiunto. Nello specifico, l'umidità relativa, ovvero il grado di saturazione di vapore acqueo nell'aria dell'ambiente⁸⁵, decresce all'aumentare della temperatura e aumenta con l'aumento dell'umidità specifica, ovvero la quantità di vapor d'acqua presente nell'unità di massa di aria secca⁸⁶.

Un gran numero di manufatti conservati all'interno dei musei è realizzato con materiali organici (carta, legno, avorio per citarne alcuni), i quali sono fortemente igroscopici e, quindi, capaci di assorbire e cedere l'umidità relativa in base alle condizioni caratterizzanti l'ambiente circostante in un dato momento⁸⁷. Ciò determina una modifica del volume, attraverso il rigonfiamento e la disidratazione delle fibre. Per capire le implicazioni del fenomeno e poiché il *focus* del presente lavoro sono i musei d'arte e le pinacoteche, si approfondisce su tutti il caso delle opere su tavola.

L'abbassamento dell'umidità relativa sotto una certa soglia, per un lungo periodo di tempo, porta inevitabilmente alla modifica del volume delle fibre di legno che, a livello macroscopico, risulta in fenomeni quali la deformazione e la fessurazione del legno, con la possibilità di distacco dello strato pittorico che di natura non è elastico⁸⁸.



Fig. 3: Tipologie di cambiamento di forma riguardanti le tavole di legno.

⁸³ Marini Clarelli M.V., 2021, p. 74.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Manoli F., 2022, p. 32.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ivi*, p. 33.

Il risultato è che il calo di umidità determina la perdita di acqua contenuta nel legno e, conseguentemente, il ritiro delle tavole e l'alterazione della forma⁸⁹. Il fenomeno descritto è visibile in modo chiaro nella *Vergine con Bambino e Santi* di Giovanni Martini da Udine (1470-1535 ca.), una pala d'altare rinascimentale che è recentemente tornata visibile alla National Gallery di Londra, dopo un restauro conservativo durato sette anni⁹⁰.



Fig. 4: Giovanni Martini da Udine, *Vergine con Bambino e Santi*, circa 1500-1505, olio su tavola, Bought, 1867 © The National Gallery, London

D'altra parte, anche l'eccessiva umidità, se mantenuta per lunghi periodi di tempo superiore al 60%, può essere dannosa in quanto permette la proliferazione di batteri e di muffe⁹¹.

Inoltre, i manufatti sono anche in grado di assorbire e rilasciare calore. L'intensità, la quantità e la velocità del processo incidono sul danno. Le conseguenze associate sono la dilatazione o il restringimento delle dimensioni della struttura, la variazione del contenuto

⁸⁹ Pulvirenti E., *La siccità danneggia anche l'arte*, Didatticarte, 3 aprile 2022, consultabile da: <https://www.didatticarte.it/Blog/?p=18398#:~:text=Il%20risultato%20%C3%A8%20che%20in%20terrompono%20la%20pellicola%20pittorica> (ultimo accesso: 15/01/2024).

⁹⁰ National Gallery, *Conservation revealed 'The Virgin and Child with Saints' by Giovanni Martini da Udine*, agosto 2019, consultabile da: <https://www.nationalgallery.org.uk/about-us/press-and-media/press-releases/conservation-revealed-the-virgin-and-child-with-saints-by-giovanni-martini-da-udine> (ultimo accesso: 15/01/2024).

⁹¹ Manoli F., 2022, p. 33.

di acqua da parte del materiale e l'aumento di velocità di reazione ai processi biologici e chimici⁹².

Nell'Atto di indirizzo⁹³ sono individuabili delle tabelle recanti i valori di umidità relativa e di temperatura considerati ottimali per la conservazione di ogni tipo di materiale e artefatto. I valori indicati sono ideali e non per forza replicabili nella realtà perché, come già accennato, la maggior parte dei musei italiani sorge all'interno di edifici storici, dove non è sempre possibile installare climatizzatori, e inoltre risulta complesso, in assenza di spazi separati, creare un microclima idoneo a opere poliedriche con esigenze diverse. Per questo motivo, le azioni di conservazione preventiva prestano attenzione principalmente alla stabilità nel tempo dei parametri di umidità relativa e di temperatura. Per i beni storico-artistici essi si aggirano tra il 45% e il 55% per quanto riguarda l'umidità relativa e dai 19 ai 24°C per la temperatura⁹⁴. Si tratta di valori indicativi da adattare alle esigenze specifiche del singolo istituto museale ed essi vanno monitorati costantemente attraverso due azioni: il controllo quotidiano da parte del personale del museo e i controlli periodici, normalmente annuali, effettuati da tecnici formati⁹⁵.

1.2.2 La luce

La luce, dal latino *lux*, è un'energia che si propaga sotto forma di onde o radiazioni elettromagnetiche che possono essere classificate secondo la loro frequenza⁹⁶. Il loro insieme, raggruppato in intervalli, costituisce lo spettro elettromagnetico suddiviso per frequenze decrescenti e lunghezze d'onda crescenti⁹⁷. Qualsiasi sorgente, che sia essa naturale o artificiale, viene definita dal proprio spettro di emissione e ciò dipende dalle lunghezze d'onda presenti⁹⁸. Comunemente con il termine «luce» si circoscrive una parte limitata dello spettro elettromagnetico, cioè quella visibile dall'occhio umano. Da ciò si può dedurre che il campo di sensibilità dell'occhio umano, e quindi di percezione delle lunghezze d'onda, sia limitato. Dunque, si possono individuare una parte visibile, composta sia dalla luce naturale che artificiale, con lunghezze d'onda comprese tra i 380 e i 780 nanometri, e una parte invisibile di cui fanno parte le radiazioni infrarosse a onda

⁹² *Ivi*, pp. 32-37.

⁹³ D.M. 10 maggio 2001, ambito VI, sottoambito I, in *appendice alle norme per la conservazione e il restauro, comprendenti l'esportazione e la movimentazione*.

⁹⁴ Manoli F., 2022, p. 37.

⁹⁵ *Ivi*, p. 41.

⁹⁶ Ravizza D., *Progettare con la luce*, Milano, FrancoAngeli, 2007, p. 16.

⁹⁷ *Ivi*, p. 17.

⁹⁸ *Ivi*, p. 18.

lunga e le radiazioni ultraviolette a onda corta. Le prime hanno proprietà termiche, mentre le seconde sono responsabili di un particolare tipo di reazioni chimiche, definite fotochimiche⁹⁹.

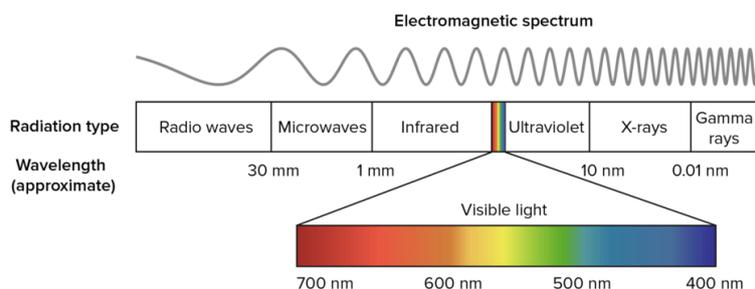


Fig. 5: Lo spettro elettromagnetico e la luce visibile.

L'illuminazione all'interno dei depositi va controllata e monitorata attentamente e, in generale, l'esposizione diretta delle opere alla luce naturale dovrebbe essere eliminata¹⁰⁰. La fotosensibilità è, infatti, variabile¹⁰¹: solamente pochi materiali, come i metalli, le ceramiche e i materiali lapidei risultano essere poco sensibili alla luce; mentre tutte le sostanze e i materiali organici, quali il legno, la carta, i pigmenti, i coloranti, sono sensibili alla diminuzione delle lunghezze d'onda. Ciò significa che le radiazioni luminose possono modificare i parametri termoigrometrici di un manufatto e anche danneggiare le superfici esposte. Nello specifico, da sole o in combinazione con altri fattori ambientali (come, per esempio, l'umidità e la temperatura) provocano effetti quali variazioni cromatiche, scolorimenti, aumenti di temperatura e, quindi, deterioramento della struttura dei materiali¹⁰².

Il degrado da radiazioni ultraviolette e infrarosse:

Poiché utile a comprendere i rischi associati alle lunghezze d'onda non visibili e, più avanti, a fare considerazioni sui depositi, di seguito si approfondisce il degrado associato alle radiazioni ultraviolette e a quelle infrarosse.

L'assorbimento delle radiazioni ultraviolette si traduce in reazioni fotochimiche che causano trasformazioni chimiche da parte della materia. Ciò, nel caso di manufatti storici

⁹⁹ Ivi, p. 16.

¹⁰⁰ Johnson E.V. e Horgan J. C., 1979, p. 32.

¹⁰¹ La sensibilità alla luce dei manufatti è stata classificata in quattro categorie dalla norma CIE (Commission Internationale de l'Eclairage) 157/2004: nessuna sensibilità, bassa sensibilità, media sensibilità, alta sensibilità. Per approfondire si veda Giachi B., *Il controllo della luce nei musei: un compromesso tra esposizione e conservazione*, in *Progettando*, X, n. 2, Firenze, edizione Nerbini, aprile-giugno 2015, p. 8.

¹⁰² Giachi B., 2015, p. 7.

e artistici, comporta fenomeni di degrado, direttamente proporzionali alla sensibilità dell'oggetto alle radiazioni¹⁰³. I principali fenomeni di degrado dovuti alle radiazioni ultraviolette sono: «lo scolorimento o ingiallimento dei pigmenti, lo scolorimento delle fibre tessili, la screpolatura delle vernici, lo scollamento degli strati pittorici, il cedimento dei supporti, la perdita di resistenza meccanica delle fibre tessili»¹⁰⁴.

Le radiazioni infrarosse, invece, producono calore con conseguente aumento della temperatura media del materiale e questo favorisce il degrado chimico. Inoltre, l'aumento della temperatura dell'ambiente influisce sulla diminuzione dell'umidità relativa, portando alle conseguenze già trattate precedentemente¹⁰⁵. Infine, le radiazioni infrarosse possono contribuire al fenomeno della fotoforesi, un meccanismo di deposizione degli inquinanti. Ciò avviene perché il riscaldamento e lo spostamento di una massa d'aria determinano potenzialmente il trasporto di calore, inquinanti e polveri che, se si depositano, contaminano le altre superfici con gravi conseguenze¹⁰⁶.

Di seguito si propongono due esempi per comprendere meglio il degrado da luce su opere pittoriche.

Anna, Seconda contessa di Albemarle di Sir Joshua Reynolds presenta lo sbiadimento del colore nella zona del viso della protagonista: esso era stato realizzato con biacca mischiata con una lacca rossa. Il contatto prolungato con l'aria e la luce ha attuato il processo di degrado della lacca, modificando il colore del volto che ora tende al bianco.

¹⁰³ AA.VV., *Manuale di Illuminotecnica*, Milano, Tecniche Nuove, 1999, p. 692.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 693.

¹⁰⁶ Manoli F., 2022, p. 42.



Fig. 6: Sir Joshua Reynolds, *Anna, Seconda contessa di Albemarle*, 1759, olio su tela,
Bought 1888, © The National Gallery, London

Inoltre, il dipinto *Apollo e Dafne* del Pollaiuolo presenta una variazione del colore dovuta alla degradazione fotochimica dei componenti organici dei pigmenti: in particolare, il resinato di rame di colore verde degli alberi si è scurito, virando verso il marrone.



Fig. 7: Pollaiuolo, *Apollo e Dafne*, circa 1470-80, olio su tavola,
© The National Gallery, London

Per valutare gli effetti sul manufatto bisogna necessariamente tenere in considerazione due parametri: la quantità di luce e il tempo di esposizione¹⁰⁷. Per quanto riguarda i beni culturali sono stati stabiliti i parametri massimi di esposizione energetica totale annua, calcolata in *lux* per ora¹⁰⁸ e, nello specifico, nell'Atto di indirizzo¹⁰⁹ sono riportati in modo chiaro i limiti massimi di illuminamento in base alla fotosensibilità dei materiali (molto bassa, media, alta, molto alta). L'esposizione dei manufatti sensibili alla luce deve essere limitata nel tempo, rispettando i limiti imposti e adottando sistemi di protezione e monitoraggio. Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, una delle azioni periodiche legate alla conservazione preventiva è proprio quella relativa alla misurazione dei livelli di illuminamento¹¹⁰.

In base a quanto emerso è evidente che i depositi, più degli spazi espositivi, abbiano la responsabilità di mantenere i manufatti nel loro stato ottimale, rispettando costantemente i parametri conservativi, al fine di non provocare danni o addirittura cambiamenti di lettura nei messaggi delle opere. Ciò non può sempre avvenire nelle sale espositive perché la fruizione del patrimonio è intrinsecamente legata alla visione da parte del pubblico e, quindi, risulta necessario trovare un compromesso tra le necessità conservative e di visione.

1.2.3 La qualità dell'aria e l'inquinamento

La ventilazione e la qualità dell'aria sono altri fattori che agiscono significativamente sulla conservazione dei beni; infatti, gli inquinanti (batteri di varia origine, inquinanti allo stato gassoso, polveri sottili¹¹¹) possono provocare al patrimonio danni irreversibili anche se presenti in concentrazioni molto inferiori a quelle che sono i livelli considerati dannosi per la salute dell'essere umano¹¹². La presenza di batteri in specifiche condizioni microclimatiche può portare alla proliferazione di muffe; gli agenti inquinanti, invece, se entrano in contatto e si depositano sui manufatti possono determinarne l'annerimento, oltre che scatenare reazioni chimiche e corrosioni dannose per l'integrità dell'opera¹¹³.

¹⁰⁷ Manoli F., 2022, p. 42.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 43.

¹⁰⁹ D.M. 10 maggio 2001, ambito VI, Sottoambito I, 2.10 *Controlli fotometrici – Illuminamenti raccomandati*.

¹¹⁰ Manoli F., 2022, pp. 43-46.

¹¹¹ Manoli F., 2022, p. 46.

¹¹² D'agostino V., *Condizioni microclimatiche e di qualità dell'aria negli ambienti museali*, Dottorato di ricerca in conservazione integrata dei beni culturali ambientali, Napoli, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2005, p. 30.

¹¹³ Manoli F., 2022, p. 46.

Gli inquinanti atmosferici in ambito museale possono provenire sia da sorgenti esterne all'edificio che interne. Nel primo caso si pensi, in base alla collocazione del museo, alle infiltrazioni derivanti dallo smog cittadino, dall'inquinamento industriale, dalle zone agricole con emissioni di prodotti chimici, dalla salsedine. Invece, per quanto riguarda il secondo caso, si pensi alle sostanze prodotte dai materiali degli arredi, a quelle usate per il trattamento degli oggetti, ai visitatori e al personale¹¹⁴. Questi ultimi introducono batteri e agenti inquinanti sia con l'apertura di porte e finestre sia con gli indumenti indossati, depositari di inquinanti diffondibili con gli spostamenti di masse d'aria¹¹⁵.

Di seguito si ripropone uno schema elaborato da Vanessa D'Agostino nell'ambito del suo progetto di tesi di dottorato, il quale mostra in modo chiaro le possibili veicolazioni di inquinanti nello spazio museale.

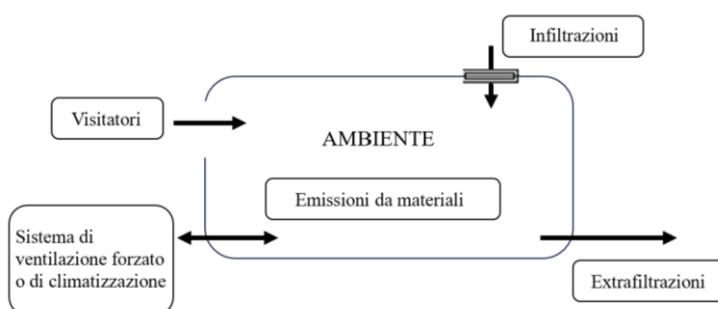


Fig. 8: Veicolazioni degli inquinanti in uno spazio indoor secondo il modello della dott.ssa Vanessa D'Agostino.

Per ottenere una buona qualità dell'aria interna, il museo deve implementare delle strategie: innanzitutto è necessario tenere sotto osservazione le possibili sorgenti di contaminanti, quindi gli arredi, gli impianti tecnologici, i prodotti utilizzati e controllare lo spostamento delle masse di aria negli spazi per evitare danni ai manufatti. Inoltre, è fondamentale diluire gli inquinanti attraverso un sistema di filtraggio dei contaminanti, provenienti sia dall'ambiente esterno che dall'aria interna ricircolata¹¹⁶. La ventilazione corretta degli ambienti prevede il ricambio orario dell'intero volume di aria in ogni spazio, oltre che il corretto utilizzo dei sistemi di riscaldamento, di raffreddamento, di umidificazione e di filtraggio¹¹⁷.

Anche in questo caso, il deposito permette di ridurre i danni da inquinamento, in quanto normalmente si tratta di luoghi isolati, il cui accesso è limitato e controllato in modo

¹¹⁴ D'Agostino V., 2005, p. 31.

¹¹⁵ Manoli F., 2022, p. 46.

¹¹⁶ D'Agostino V., 2005, p. 31.

¹¹⁷ Manoli F., 2022, p. 47.

preciso, a differenza delle sale espositive, dove normalmente si concentra il flusso delle visite.

I tre parametri presi in considerazione, in definitiva, restituiscono un quadro completo sulla conservazione preventiva e permettono di comprendere perché il deposito, inteso come riserva attrezzata, sia imprescindibile per i musei d'arte moderni.

1.3 La sicurezza come funzione primaria nei depositi

La tematica della sicurezza all'interno dei depositi museali, oltre a essere di estrema importanza, è fortemente legata e a tratti si sovrappone a quella della conservazione già trattata. Gli ambienti destinati alla conservazione delle opere d'arte, infatti, devono anche garantirne la sicurezza¹¹⁸.

Prima di procedere, bisogna necessariamente definire il campo di interesse: quando si parla di sicurezza dei depositi si fa riferimento all'insieme delle misure di tipo preventivo e protettivo, sia materiale che organizzativo, che garantisce la protezione delle persone, quindi del pubblico, del personale e di chiunque transiti all'interno; delle collezioni e della struttura da qualsiasi forma di rischio, pericolo o danno¹¹⁹. Le cause di questi eventi possono avere origine diversa: naturale se si prendono in considerazione i disastri ambientali, gli incendi e le vibrazioni; umana quando ci si riferisce a situazioni quali la guerra, i furti, gli atti vandalici.

Si tratta quindi di una materia complessa, la quale è stata trattata prima dalle normative europee negli anni Novanta e successivamente da quelle nazionali¹²⁰. Le norme di riferimento, per quanto riguarda il panorama italiano, si trovano all'interno dell'Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei emanato dal MIBACT col decreto ministeriale del 10 maggio 2001. Le raccomandazioni vanno ricercate in diverse sezioni del documento poiché sono necessarie specializzazioni precise e personale formato¹²¹. Inoltre, poiché ogni museo ha delle caratteristiche uniche e i depositi delle necessità differenti, è fondamentale individuare

¹¹⁸ Fossà B., *I Depositi: Pianificazione, Allestimento e Fruizione*, in *Gestione e Cura Delle Collezioni Museali*. Atti Del Seminario, Museo Internazionale Della Ceramica (Faenza, 29-30 maggio 2005), Firenze, Phase-MIC, 2005, pp. 31-52.

¹¹⁹ Jalla D., *La Sicurezza Nei Musei. Considerazioni e Appunti Introduttivi*, Torino, 2015, disponibile su: https://www.academia.edu/10846307/La_sicurezza_nei_musei_Considerazioni_e_appunti_introduttivi_2_015 (ultimo accesso: 15/01/2024).

¹²⁰ D.M. 10 maggio 2001, *Atto di indirizzo sui criteri tecnico- scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei* (Art. 150, comma 6, del D.Les. n. 112 del 1998), G.U. 19 ottobre 2001, n. 244, S.O. Cfr. Fossà B., 2005, p.7.

¹²¹ Visser Travagli A.M., 2015, pp. 39-40.

gli standard di protezione e prevenzione da adottare e mantenere tenendo in considerazione le necessità dei manufatti presenti.

Di seguito si trattano alcuni dei maggiori rischi a cui possono essere sottoposti i musei, evidenziando l'importanza dei depositi in quanto luoghi in cui, come sottolineato da Mottola Molfino, «le opere [...] hanno molte più possibilità di sopravvivere nel tempo»¹²².

1.3.1 La sicurezza delle opere in caso di eventi catastrofici di origine naturale

Il cambiamento climatico e gli eventi climatici a esso collegato sono una minaccia incombente per le collezioni d'arte e i depositi che le ospitano. Si pensi in questo senso agli uragani che sempre più frequentemente colpiscono gli Stati Uniti d'America oppure ai terremoti che molto spesso interessano il nostro Paese o, ancora, agli incendi che devastano intere aree e che, come nel caso del museo nazionale di Rio de Janeiro, hanno bruciato la maggior parte dei 20 milioni di oggetti contenuti nel museo¹²³.

In generale si può sostenere che la miglior strategia contro i disastri sia quella di tenere gli artefatti riposti nei depositi, dove sono conservati dietro strati di protezione climatica¹²⁴. Essi, se ben progettati, permettono di salvaguardare il patrimonio e di tramandarlo alle generazioni future.

Il deposito in presenza di vibrazioni e sismi:

Il moto oscillatorio, derivante da eventi sismici o anche dal passaggio ravvicinato di mezzi di trasporto o dal traffico stradale, può danneggiare la struttura dei manufatti. Infatti, essi posseggono un'elasticità variabile, il cui equilibrio può essere modificato a seguito di sollecitazioni esterne¹²⁵.

Per preservare le opere che si trovano a dover affrontare queste situazioni esistono molteplici soluzioni, diversamente applicabili in base alle caratteristiche della singola istituzione: si va dall'isolamento sismico della struttura all'utilizzo di isolatori sismici (nelle vetrine per esempio) o all'adozione di sistemi di fissaggio particolari, oltre che di materiali ammortizzanti e di sistemi antivibranti¹²⁶.

¹²² Mottola Molfino A., 1991, p. 135.

¹²³ Loddo M., 2019, p. 131.

¹²⁴ *Ivi*, p. 132.

¹²⁵ Manoli F., 2022, p. 49.

¹²⁶ *Ibid.*

In aggiunta, un esito interessante derivante dalle calamità, e in particolare dal terremoto del 1997 che danneggiò la Basilica di San Francesco ad Assisi, è stato quello della sentita necessità, da parte della regione Umbria e del Comune di Spoleto, di creare un deposito emergenziale: il deposito di Santo Chiodo a Spoleto. Esso è stato progettato a seguito del sisma e completato nel 2008. Da allora fornisce accoglienza alle opere sfollate e azioni di recupero in un ambiente sicuro, sia dal punto di vista microclimatico che di sistemazione¹²⁷. Il fine, come sottolineato da Tiziana Biganti¹²⁸, è quello di far ritornare il patrimonio nei luoghi di provenienza e, inoltre, vi è la volontà di non modificare la destinazione d'uso del luogo, nello specifico di non rendendolo un museo. La presenza di un luogo di riferimento è un *asset* vincente poiché, in caso di calamità naturali, permette di agire con una velocità di prelievo senza precedenti: dopo il sisma del Centro Italia del 2016, per esempio, l'operazione di trasferimento delle opere è iniziato dieci giorni dopo il manifestarsi della catastrofe.

Il deposito di Santo Chiodo si presenta, dunque, come un eccellente esempio di prevenzione e come «un modello di riferimento per la gestione delle emergenze»¹²⁹.

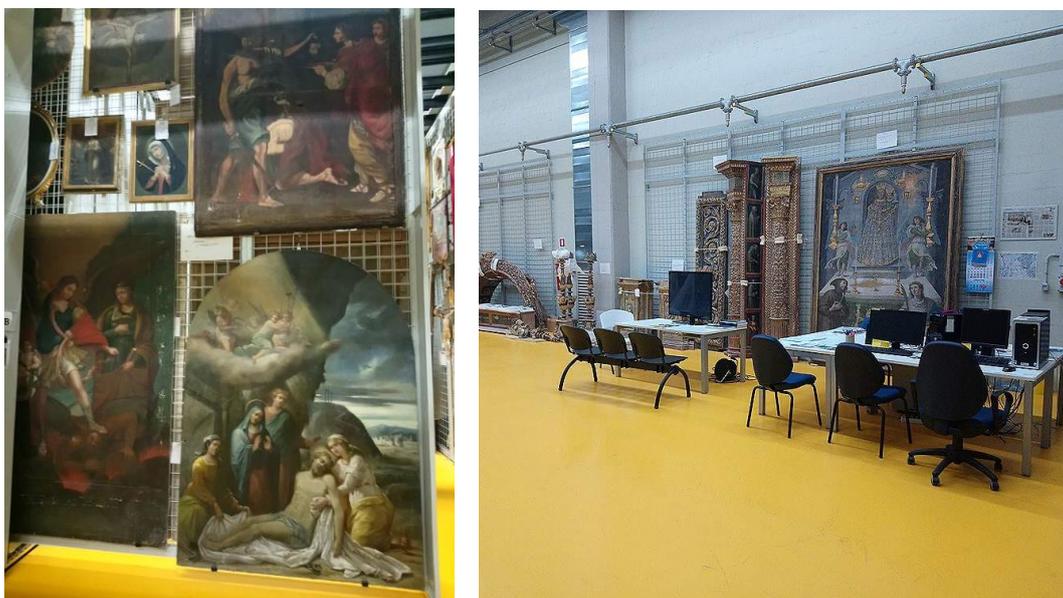


Fig. 9-10: Interni del deposito emergenziale di Santo Chiodo a Spoleto, gestito dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze.

¹²⁷ Giannini F. e Baratta I., *Il Deposito di Santo Chiodo a Spoleto, l'ospedale delle opere dove si ricovera il patrimonio ferito dal sisma*, Finestre sull'Arte, 18 dicembre 2018.

¹²⁸ Tiziana Biganti è la responsabile del Deposito, oltre che essere storica dell'arte e funzionaria MiBAC.

¹²⁹ Giannini F. e Baratta I., 2018.

Il gran numero di eventi sismici riguardanti il territorio italiano¹³⁰ ha portato, soprattutto nel nuovo millennio, allo sviluppo di misure di intervento tempestive e sistematiche per la salvaguardia del patrimonio. Alcuni degli aspetti implementati sono stati: l'assegnazione di responsabilità, la gestione e il recupero dei grandi danni, l'aggiornamento dei sistemi di documentazione¹³¹. In aggiunta a ciò, si può sostenere che l'Italia sia un Paese molto attento alla tutela del patrimonio in caso di crisi e, infatti, nel 2016, è stato il primo Paese a livello mondiale a firmare un accordo interministeriale per mettere a disposizione dell'UNESCO una *task force* dedicata e operativa. Essa inizialmente fu denominata *Unite4Heritage*, ma con il decreto del 31 marzo 2021 è diventata la *task force* Caschi Blu della Cultura, il cui fine è quello di intervenire nelle aree colpite da emergenze sia di origine naturale che di crisi prodotte dall'essere umano¹³².

Il deposito e gli incendi:

Oltre ai terremoti bisogna prendere in considerazione anche gli incendi, poiché i danni da essi provocati sono permanenti e irreversibili. Mentre un oggetto recuperato da un sisma può essere riparato, il fuoco è in grado di eliminare in modo definitivo gli artefatti colpiti dalla collezione museale¹³³. Per questo motivo è necessario che il deposito sia predisposto per proteggere le opere e per garantirne il tempestivo sgombero. Serve innanzitutto l'installazione di segnalatori d'incendio sensibili sia al calore che al fumo e la presenza di estintori. Risulta poi fondamentale la stipulazione di un piano di emergenza e di evacuazione sperimentato insieme al personale. Infine, tutti i materiali utilizzati all'interno del deposito non devono essere infiammabili¹³⁴.

1.3.2 La sicurezza delle opere in caso di attacchi di origine umana

Oltre che dai già citati rischi ambientali, le opere d'arte devono necessariamente essere salvaguardate anche dagli attacchi di origine antropica. Ciò è stato reso evidente a partire dal secolo scorso, quando l'avvento delle guerre mondiali ha portato allo sviluppo di una

¹³⁰ Secondo i dati dell'INGV «Dal 1900 ad oggi si sono verificati 30 terremoti molto forti ($M_w \geq 5.8$)» «Negli ultimi 30 anni [...] sono 45 i terremoti che hanno avuto una magnitudo Richter ML pari o superiore a 5.0». Per approfondimenti si veda: <https://ingvterremoti.com/i-terremoti-in-italia/> (ultimo accesso: 15/01/2024).

¹³¹ Loddo M., 2019, p. 142.

¹³² Per approfondimenti si rimanda a: <https://www.beniculturali.it/unite4heritage> (ultimo accesso: 15/01/2024).

¹³³ Johnson E.V. e Horgan J. C., 1979, p. 23.

¹³⁴ Mottola Molfino A., 1991, p. 139.

riflessione in questo senso. I conflitti, come già detto, portarono allo spostamento delle opere esposte nei depositi e nei rifugi, posizionati lontani dai target militari e ciò, su necessità, comprese anche la rilocalizzazione degli oggetti in altri edifici esterni¹³⁵. Inoltre, gli edifici storici e i monumenti furono protetti strutturalmente con l'ausilio di ponteggi, muri, contrafforti e pilastri e le superfici dipinte furono coperte con borse di sabbia¹³⁶. Dunque, durante le guerre si assunse una posizione di salvaguardia preventiva rispetto alla possibile distruzione dei singoli artefatti. L'Italia riuscì a pianificare e implementare una operazione di enormi proporzioni per rispondere alle minacce urgenti e catastrofiche del conflitto¹³⁷.

È innegabile, però, che in presenza di circostanze esterne complicate, sia di origine bellico-terroristiche che di origine naturale, il patrimonio venga esposto al pericolo di furto e saccheggio. La protezione da questi eventi è una questione delicata, ma trattata in modo pratico già nel 1976 dall'UNESCO¹³⁸.

È interessante notare come la protezione dei singoli artefatti normalmente si applichi negli spazi espositivi e non nel deposito, dove di solito i sistemi di sicurezza sono perimetrali, anche se per oggetti di particolare pregio possono essere adottate delle misure di protezione differenti¹³⁹.

Il tema della sicurezza nei depositi è tornato in auge nell'estate del 2023, quando il British Museum di Londra si è trovato al centro di uno scandalo riguardante il curatore della collezione di antichità greche e romane. Egli è oggi indagato per aver rubato, nell'arco di vent'anni, oltre duemila oggetti conservati nei depositi del Museo col fine di rivenderli *online*¹⁴⁰. Purtroppo, in assenza di misure di sicurezza adeguate, non è difficile fare scomparire piccoli manufatti dai depositi dei grandi musei. Nel caso del British Museum, circa 80.000 opere su un totale di 8 milioni sono esposte al pubblico e solamente la metà sono catalogate¹⁴¹. Inoltre, alcuni oggetti sono archiviati in gruppo ed è molto difficile

¹³⁵ Loddo M., 2019, p. 23.

¹³⁶ Lambert S., 2010.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Nel già citato testo di Johnson E.V. e Horgan J., 1979.

¹³⁹ Johnson E.V. e Horgan J. C., 1979, p. 23.

¹⁴⁰ Anthony A., *'Nobody was expecting it': British Museum warned reputation seriously damaged and treasures will take decades to recover*, The Guardian, 26 agosto 2023, consultabile su: <https://www.theguardian.com/culture/2023/aug/26/british-museum-reputation-damaged-treasures-loss> (ultimo accesso: 15/01/2024).

¹⁴¹ Marshall A., *A Scandal and Its Fallout Compound the British Museum's Woes*, The New York Times, 01 settembre 2023, consultabile su: <https://www.nytimes.com/2023/09/01/arts/british-museum-thefts.html> (ultimo accesso: 15/01/2024).

notare la loro assenza. In ogni caso, l'estensione quantitativa e temporale dei furti rende il caso del British Museum unico¹⁴² e inaspettato.

In generale, per la sicurezza delle opere si deve considerare di progettare gli spazi dei depositi in modo tale da renderli controllabili sia da un punto di vista meccanico ed elettronico che da un punto di vista umano¹⁴³.

Quella che emerge è l'importanza dei depositi funzionali in relazione al tema della sicurezza: si tratta di luoghi sicuri, in cui è possibile proteggere i manufatti sia in caso di calamità naturali o cambiamenti climatici che in caso di attacchi antropici occasionali o sistematici.

Per concludere, le riserve, se ben gestite, permettono da una parte di mantenere i parametri conservativi sotto osservazione e di favorire la salvaguardia; dall'altra, in caso di eventi catastrofici, rendono possibile un controllo attento, un'evacuazione efficiente e, se si considerano i depositi emergenziali, una collocazione protetta.

1.4 L'organizzazione del deposito

I depositi di beni storico-artistici non sono più da considerare come dei luoghi bui e polverosi, allestiti in modo frugale e di importanza minore rispetto alle sale espositive. Al contrario, rivestono un ruolo fondamentale sia, come visto, per quanto concerne la conservazione e la sicurezza dei manufatti, ma anche come riserva di studio e di ricerca¹⁴⁴. In funzione delle suddette esigenze, si rende indispensabile un'organizzazione razionale degli spazi e, quindi, si devono prendere in considerazione vari fattori. Inoltre, serve la collaborazione di una moltitudine di professionalità, come curatori e conservatori, ma anche ingegneri e architetti¹⁴⁵. Chiaramente la collezione e le sue necessità peculiari devono essere il punto di partenza per la progettazione del deposito.

Dunque, per prima cosa, i professionisti coinvolti devono capire il tipo e la consistenza della collezione e, in seguito, valutare le aree specifiche da allestire: oltre agli ambienti destinati alla conservazione e al monitoraggio delle opere; anche laboratori di restauro; aree di transito in entrata e uscita, comprendenti zone di carico e scarico, di imballaggio

¹⁴² Redazione, *Il British Museum è nei guai*, il Post, 03 settembre 2023, consultabile su: <https://www.ilpost.it/2023/09/03/british-museum-guai/> (ultimo accesso: 15/01/2024).

¹⁴³ Mottola Molfino A., 1991, p. 139.

¹⁴⁴ Marini Clarelli M.V., 2021, p. 16.

¹⁴⁵ Loddo M., 2019, p. 94.

e di disimballaggio; aree adibite alla disinfestazione e alla quarantena, soprattutto dopo i prestiti verso altre istituzioni; aree di stoccaggio dei materiali¹⁴⁶.

Ogni sistema museale è unico e, quindi, risulta impossibile definire regole e prassi applicabili in modo sistematico a tutti gli istituti¹⁴⁷. Inoltre, la maggior parte dei musei italiani sorge in edifici storici o già esistenti e ciò comporta la difficoltà nell'adozione di principi universali¹⁴⁸. Ciò che risulta importante è che, oltre alle condizioni conservative e di sicurezza, sia garantita una facile accessibilità, necessaria sia per lo studio delle opere, ma anche in caso di una urgente evacuazione¹⁴⁹. Un adeguato spazio, infatti, permette di spostare le opere in sicurezza e facilita il loro posizionamento e recupero.

Mottola Molfino indagandosi su come dovrebbero essere i depositi scrive: «Come dovrebbero essere i depositi? In un museo, come in un iceberg, $\frac{3}{4}$ dello spazio sono sommersi, non si vedono»¹⁵⁰. Come lei altri studiosi hanno affrontato il tema della grandezza delle riserve¹⁵¹, ma in realtà non esiste una formula matematica che ne indichi le dimensioni ideali. In generale, bisogna considerare quanto detto prima e, in aggiunta, valutare la potenziale espansione della collezione e, di conseguenza, del deposito.

Un altro aspetto importante è la collocazione: tradizionalmente le aree utilizzate come riserva sono le soffitte e i seminterrati, questo perché si tratta di aree non utilizzabili per l'esposizione della collezione permanente e per la fruizione del pubblico in generale¹⁵². Entrambi, però, presentano delle problematiche non trascurabili e necessitano di interventi sostanziali per la messa in sicurezza: il solaio non può sostenere pesi importanti, presenta il rischio di incendio delle strutture lignee portanti e problemi di climatizzazione¹⁵³ e, inoltre, essendo la zona disposta più in alto, è anche quella più esposta e a rischio in caso di calamità naturali quali uragani e tempeste o di attacchi umani aerei; il seminterrato, invece, può sostenere pesi importanti, ma risulta inadatto in caso di

¹⁴⁶ Manoli F., 2022, p. 104.

¹⁴⁷ Fossà, 2005, p. 31.

¹⁴⁸ Alcuni professionisti museali, nel secolo scorso, hanno individuato una serie di principi volti ad assicurare il successo del piano del deposito. Tra gli altri: Coleman nel testo *Museum Buildings* (1950) e Verner Johnson e Horgan in *Museum Collection Storage* (1979).

¹⁴⁹ Manoli F., 2022, p. 104.

¹⁵⁰ Mottola Molfino A., 1991, p. 135.

¹⁵¹ Tra gli altri, come mostrato dagli studi di Marzia Loddo, si citano A. Piva (in *La costruzione del museo contemporaneo. Gli spazi della memoria e del lavoro*, p. 107) e, H. Daifuku (in *Collection: their care and storage*, p. 119).

¹⁵² Loddo M., 2019, p. 96.

¹⁵³ Maffei T., *L'essenziale è invisibile agli occhi. Tra cura e ricerca le potenzialità dei depositi museali*, in Nuzzo P. e Benedetti B. (a cura di), *MAURO FIORESE. Treasure Rooms (2014 - 2016)*, catalogo della mostra, Panini Editore, 2019, pp. 92-93.

alluvioni o di altri eventi calamitosi¹⁵⁴ poiché da lì passano le varie tipologie di canalizzazione¹⁵⁵.

Il deposito ideale dovrebbe occupare un unico spazio, con le varie aree comunicanti tra loro, in modo da facilitare le operazioni e le attività quotidiane. Inoltre, dovrebbe avere porte larghe, soffitti alti, pavimenti rinforzati, ascensori e montacarichi ed essere sicuro per le opere *in primis*, ma anche per il personale e in generale per chiunque transiti all'interno¹⁵⁶. Come detto, però, molti musei si trovano all'interno di palazzi storici e dunque spesso è necessario trovare altre soluzioni.

Se l'istituto museale dispone di ampi spazi per il deposito, gli oggetti si possono disporre in aree diverse, con microclimi *ad hoc*, in base o alle esigenze di conservazione o alle tipologie dei manufatti. In caso di sale più piccole, si possono ricreare le sezioni grazie all'ausilio di strutture (come vetrine, armadi, scaffalature) dotate di stabilizzatori di umidità che garantiscono condizioni microclimatiche adeguate alla tipologia di materiale presente¹⁵⁷. La suddivisione deve anche tenere in considerazione della dimensione, del peso e della forma degli oggetti, così da raggrupparli con logica e in modo efficiente: per esempio, gli oggetti più pesanti e grandi negli scaffali più bassi, quelli meno ingombranti in alto¹⁵⁸.

Di seguito si elencano alcune tipologie di strutture e contenitori adatti alla custodia dei manufatti¹⁵⁹:

- scaffalature e armadi con scaffali per accogliere oggetti tridimensionali, sia di grandi che di piccole dimensioni;
- rastrelliere scorrevoli su binari per i dipinti e le opere incorniciate;
- cassettiere per contenere manufatti tessili di piccole dimensioni e le opere su carta;
- tubi rigidi sospesi all'interno di armadi per tappeti, tessuti e arazzi di grandi dimensioni.

Essi devono essere costituiti da materiali ignifughi, con chiusure a tenuta per la polvere e possedere sistemi di monitoraggio microclimatici e di purificazione dell'aria¹⁶⁰.

¹⁵⁴ Loddo M., 2019, p. 96.

¹⁵⁵ Maffei T., 2019, pp. 92-93.

¹⁵⁶ Loddo M., 2019, p. 96.

¹⁵⁷ Manoli F., 2022, pp. 104-106.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ivi*, pp. 106-108.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 109.

In aggiunta, per rendere più facile il reperimento dei manufatti serve che ogni struttura (cassetti, scaffali, armadi) sia classificata con delle sigle, così come ogni oggetto¹⁶¹. Purtroppo, però, ciò non avviene sempre: la catalogazione vede coinvolti più soggetti e, di fatto, non ne esiste una definitiva, con il risultato che i beni nelle riserve non sempre sono catalogati¹⁶².

I dipinti e le cornici

Dato che l'oggetto principale della presente trattazione sono i depositi dei musei d'arte, e in particolare delle pinacoteche, di seguito si è deciso di approfondire la dinamica della sistemazione dei quadri nelle riserve, dividendo le considerazioni riguardanti i dipinti e le cornici.

I dipinti, al contrario delle opere su carta¹⁶³, vanno sempre conservati con una disposizione verticale¹⁶⁴ per evitare danni al supporto e agli strati pittorici. Un dipinto su tela, per esempio, se conservato in posizione orizzontale rischia di subire un rilassamento delle fibre del supporto con conseguenti danni per lo strato pittorico¹⁶⁵.

La soluzione migliore è quella che vede i dipinti coperti da carta velina protettiva contro la polvere, con sistemi di aggancio resistenti, appesi al muro o, meglio, su griglie disposte in rastrelliere scorrevoli. Esse, oltre a ottimizzare lo spazio del deposito, permettono una buona circolazione dell'aria tra i dipinti e una facile consultazione data dalla maneggiabilità della struttura¹⁶⁶.

In caso di indisponibilità delle rastrelliere, risulta necessario disporre i dipinti uno appoggiato all'altro, leggermente inclinati, usando come perno il muro e disponendo sotto di essi uno strato ammortizzante e isolante. Le opere vanno, quindi, ordinate in ordine decrescente a partire dal muro e nei punti di contatto si devono posizionare degli strati ammortizzanti¹⁶⁷.

Per quanto riguarda le cornici bisogna aprire un discorso a parte. Con la fine della Seconda guerra mondiale e l'adozione di nuovi criteri museografici in Italia, i quali

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² Carmignani M., Cavazzoni F., Però N., *Un patrimonio invisibile e inaccessibile: idee per dare valore ai depositi dei musei statali*, in *IBL Briefing Paper*, 111, 2012, p. 4.

¹⁶³ Le opere su carta sono molto delicate e vanno protette singolarmente all'interno di speciali cartelle chiamate passe-partout. Esse vengono generalmente conservate in posizione orizzontale, una sull'altra, su scaffali o cassettiere.

¹⁶⁴ Solamente in casi particolari, come in presenza di distacchi di strati pittorici e in attesa del restauratore, per un limitato periodo di tempo, si possono sistemare orizzontalmente. Manoli F., 2022, p. 113.

¹⁶⁵ Manoli F., 2022, p. 111.

¹⁶⁶ *Ivi*, pp. 107-111.

¹⁶⁷ Manoli F., 2022, p. 111.

portarono alla semplificazione dell'allestimento delle sale museali, si verificò un fatto originale: molte opere furono private delle opulente cornici originali che, dato il loro valore artistico e la conseguente impossibilità di eliminarle, finirono per essere conservate nei depositi, insieme alle basi e alle *boiseries*¹⁶⁸.

La conservazione delle cornici prevede che, se decorate oppure particolarmente fragili, vengano separate dal dipinto, sistemate o su un piano orizzontale o verticale, con il retro a contatto con il muro e appoggiate su un supporto morbido e sagomato¹⁶⁹.

In definitiva, la presente sezione fa emergere in modo chiaro la necessità di rivalutare l'importanza del deposito come mezzo per la salvaguardia e la trasmissione del patrimonio culturale e, in modo pratico, di organizzarlo internamente considerando le sue funzioni principali: la conservazione e la garanzia di sicurezza. In questa sede è stata indagata la struttura del deposito ideale, ma si è tralasciato volontariamente il discorso dell'accessibilità e fruibilità (*visible-open storage*), oltre che della disposizione (interno-esterno al museo). Per approfondimenti a tal proposito si rimanda al capitolo III.

¹⁶⁸ Dalai Emiliani 1982, p. 151.

¹⁶⁹ Manoli F., 2022, p. 112.

Capitolo II

Un quadro dei convegni dedicati ai depositi e della legislazione italiana di riferimento in ambito museale

2.1 Il tema dei depositi nei convegni internazionali e nelle pubblicazioni del dopoguerra: l'influenza sull'Italia

L'Italia assunse una posizione di rilievo nel dibattito museografico internazionale a partire dal secondo dopoguerra, in quella che viene considerata l'epoca d'oro della museografia italiana¹⁷⁰.

La *tabula rasa* derivante dal conflitto armato avviò un irrefrenabile processo trasformativo dei musei, non riducibile al solo ripristino dello *status quo ante*¹⁷¹, il quale, tra l'altro, per molti versi risultava impossibile a causa delle devastazioni belliche¹⁷², ma soprattutto al recupero di quello che era percepito come un importante ritardo culturale e tecnologico intollerabile dai responsabili dei musei del tempo¹⁷³.

È nel contesto presentato, e dopo quasi vent'anni, che i principi affermati a Madrid durante la prima conferenza di museografia del 1934, trovarono spazio e si imposero nella museografia italiana, che fino a quel momento, a parte alcune eccezioni, si era dimostrata riluttante al cambiamento, soprattutto a causa dello stato politico del ventennio fascista che portò a una «lunga autarchia culturale ed economica»¹⁷⁴ e, in definitiva, al mantenimento della concezione monumentale ottocentesca del museo.

A tal proposito e per capire meglio il discorso sui depositi che si andò a formare a livello internazionale e che influì sul contesto italiano, si presenta brevemente la sopracitata conferenza. Essa si svolse dal 28 ottobre al 4 novembre 1934 a Madrid con il titolo

¹⁷⁰ Fiorio M.T., *Il museo nella storia. Dallo «studiolo» alla raccolta pubblica*, Seconda Edizione, Milano-Torino, Pearson Italia, 2018, pp. 161-179.

¹⁷¹ Come afferma il direttore generale delle Antichità e Belle Arti De Angelis D'Ossat, l'opera di ricostruzione in generale «non si è limitata a ripristinare lo status quo ante, ma si è proposta, ogni qualvolta ciò fosse possibile, di migliorare le condizioni preesistenti, di trasformare cioè un avvenimento doloroso e grave di conseguenze, quale la guerra combattuta sul suolo stesso del paese, in una occasione propizia per compiere un passo avanti verso una più completa e adeguata sistemazione di una parte preziosissima del patrimonio artistico nazionale» in AA.VV. (a cura di), *Musei e Gallerie d'arte in Italia. 1945-1953*, Roma, Libreria dello Stato, 1953, p. 5, cfr. Fiorio M.T., 2018, p. 162.

¹⁷² Dalai Emiliani M., 1982, p. 149.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 150.

*Muséographie, architecture et aménagement des musées d'art*¹⁷⁵ e fu organizzata dalla *Société des Nations*, il precursore delle Nazioni Unite.

La scelta della capitale della Spagna come luogo di incontro per un *forum* riguardante le varie visioni sulle tendenze museali e sulle prospettive future¹⁷⁶ è da relazionare all'allora nuova organizzazione del Museo del Prado, la quale prevedeva l'applicazione dei «moderni» criteri espositivi che si andavano dibattendo in quegli anni, come per esempio il doppio allestimento e l'illuminazione naturale, ma anche, di particolare interesse ai fini della trattazione, la selezione di opere e la presenza di luoghi con opere d'arte a disposizione dei soli studiosi¹⁷⁷.

In diversi contributi del volume contenente gli atti dell'incontro emersero delle raccomandazioni per i depositi¹⁷⁸, ma solamente uno si distinse per l'approfondimento del tema: *Organisation des dépôts, réserves et collections d'études*, curato da Alfred Stix (1882-1957), l'allora direttore del *Kunsthistorisches Museum* di Vienna¹⁷⁹. Nel testo egli sosteneva che i depositi esistevano da sempre e che la natura stessa della collezione, ovvero la mancanza di spazio, implicasse l'accumulo di oggetti da riporre in un luogo teoricamente appropriato, ma che spesso risultava essere inadatto¹⁸⁰. Ciò portò alla ripartizione dei manufatti e alla creazione delle *collections d'études*, luoghi dedicati agli specialisti, di facile accesso e organizzati per garantire la salvaguardia degli oggetti conservati, tralasciando gli aspetti estetici¹⁸¹. La riflessione appena presentata è estendibile ai lavori riposti nei più generali depositi, luoghi non da intendere come meri magazzini, bensì come spazi studiati sulla base delle loro funzioni, accessibili e organizzati per la conservazione di ciò che vi è ospitato¹⁸².

¹⁷⁵ Gli atti sono stati poi pubblicati con il titolo *Museographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence internationale d'études, Madrid 1934*, Société des Nations, Office International des Musées, 1934.

¹⁷⁶ Loddo M., 2019, p. 22.

¹⁷⁷ Fiorio M.T., 2018, p. 156.

¹⁷⁸ In particolare, nei contributi di John Andrew Macintyre (capitolo IV), Sir Eric Robert Darlymple Maclagan (capitolo VII), Alfred Stix (capitolo VIII), Julien Cain (capitolo XVII), cfr. Loddo M., 2019, p. 22.

¹⁷⁹ Alfred Stix fu direttore del *Kunsthistorisches Museum* di Vienna (museo della storia dell'arte, una delle istituzioni più importanti in Austria, fondata dall'imperatore Francesco Giuseppe per conservare la collezione imperiale) dal 1934 al 1938. Prima di allora, dal 1923 al 1933, fu direttore dell'*Albertina Museum*.

¹⁸⁰ Dagli Atti del convegno, capitolo VIII, gli oggetti «*sont réunis dans un endroit approprié ou, malheureusement, souvent peu approprié*», Société des Nations, Office International des Musées, 1934, p. 249.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 252, cfr. Loddo, 2019, p. 23.

¹⁸² *Ibid.*

In definitiva, la suddetta considerazione segnò l'inizio di una sensibilizzazione generale sui problemi riguardanti le collezioni nei depositi¹⁸³ anche se, in realtà, si tratta di un tema che assunse maggiore rilievo, soprattutto in Italia, con la ricostruzione post-bellica.

Nel 1953 Guglielmo De Angelis d'Ossat¹⁸⁴, che in quegli anni rivestiva la carica di direttore generale delle Antichità e Belle Arti, pubblicò il primo rapporto ufficiale sul ripristino e ricostruzione dei musei nel dopoguerra: *Musei e Gallerie d'Italia. 1945-1953*, in cui gli esiti della conferenza di Madrid furono presentati come «criteri-guida»¹⁸⁵ da seguire durante la ricostruzione. Tra le altre cose emerse la necessità di evitare l'eccesso di opere nei locali espositivi ricorrendo all'organizzazione di depositi funzionali¹⁸⁶, anche se era chiaro, come già evidenziato nel capitolo I a cui si rimanda, che la conformazione dei musei italiani negli edifici storici rendeva in molti casi complessa l'applicazione dei principi museografici moderni e la strutturazione di aree di raccolta e di conservazione delle opere.

La questione dei depositi, a livello internazionale, venne ripresa tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta, quando si pose maggiore attenzione a tutte le discipline legate alla conservazione e alla cura delle collezioni¹⁸⁷. Inizialmente, l'attenzione ricadde sulle problematiche tecniche e relative alla conservazione e, dunque, i depositi furono presi in considerazione poiché storicamente trascurati e in molti casi versanti in condizioni problematiche. In relazione a ciò, nel 1968 fu pubblicato dall'UNESCO in co-operazione con il Centro internazionale di studi per la conservazione e il restauro dei beni culturali (dal 1978 abbreviato con la sigla ICCROM), il volume *The conservation of cultural property, with special reference to tropical conditions*. Come si deduce dal titolo, il focus del libro ricadeva sui bisogni delle istituzioni nelle regioni tropicali¹⁸⁸, ma i contenuti

¹⁸³ Loddo, 2019, p. 23.

¹⁸⁴ Guglielmo De Angelis d'Ossat (1907-1992) nel 1933 è entrato nell'amministrazione delle Antichità e Belle Arti e, in seguito, è stato direttore generale delle Antichità e Belle Arti dal 1947 al 1960, cfr. Fiore F.P., *De Angelis d'Ossat, Guglielmo*, voce dell'Enciclopedia Italiana, V Appendice, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 1991.

¹⁸⁵ Fiorio M.T., 2018, p. 162.

¹⁸⁶ Si riporta di seguito la sintesi dei criteri perseguiti durante la ricostruzione, sulla base dei principi della conferenza di Madrid, così presentati dalla dott.ssa Fiorio: «Rifuggire da qualsiasi idea di mimetismo, sostituire alle sale imponenti locali più semplici e raccolti, prevedere strutture leggere spostabili senza difficoltà, evitare la pletera di oggetti organizzando depositi funzionali, sostituire le vecchie tappezzerie e le decorazioni con pareti tinteggiate in tonalità chiare, realizzare un percorso logico collegato ai criteri di ordinamento, studiare attentamente le condizioni di luce preferendo l'illuminazione naturale proveniente dall'alto, istituire laboratori di restauro, sale di studio, sale per esposizioni temporanee, sale per conferenze pubbliche, organizzare mostre didattiche» in Fiorio, 2018, p. 162.

¹⁸⁷ Griesser-Stermscheng, 2013, p.72, cfr. Loddo M., 2019, p. 63.

¹⁸⁸ Nazioni Unite, *The conservation of cultural property, with special reference to tropical conditions*, Paris, UNESCO, 1968, *Foreword*, pp. 5-6.

erano estendibili anche ai Paesi con climi temperati poiché, in linea di principio, la conservazione degli oggetti non differisce tra i due¹⁸⁹. I depositi vennero affrontati nel diciottesimo, nonché ultimo, capitolo a cura di N. S. Brommelle, dal titolo *Lighting, air-conditioning, exhibition, storage, handling and packing*, dove si analizzarono i danni causati dalla luce, dalle condizioni atmosferiche avverse (come umidità relativa e temperatura), dall'imballaggio e dal successivo trasporto¹⁹⁰. Inoltre, nell'introduzione del capitolo si fece riferimento alle normali funzioni del museo, «in primo luogo l'esposizione e secondariamente la conservazione, con l'accessibilità del materiale secondario e di ricerca»¹⁹¹ che andavano «conciliate con la prevenzione al deterioramento»¹⁹². Dunque, anche se brevemente e in modo non approfondito, oltre al tema conservativo venne affrontato quello dell'accessibilità, e quindi della fruizione, delle opere non visibili durante il percorso di visita.

La situazione delle riserve tornò a essere rilevante, con una risonanza inedita, nel 1976 (13-17 dicembre), grazie alla prima conferenza internazionale dedicata ai depositi museali, organizzata da ICOM e UNESCO alla Smithsonian Institution di Washington, a cui seguì, nel 1979, la pubblicazione *Museum Collection Storage*¹⁹³.

Durante la conferenza, più di venti professionisti si confrontarono per la ricerca di soluzioni sul delicato problema della protezione delle opere d'arte conservate nei musei di tutto il mondo¹⁹⁴. Gli aspetti toccati riguardarono sia le esigenze di tipo architettonico e di climatizzazione che la gestione delle opere secondo i principi di conservazione e di sicurezza. Inoltre, furono affrontati temi più tecnici, quali i sistemi per il controllo dell'inventario e il posizionamento dei manufatti¹⁹⁵. In aggiunta, il confronto tra i rappresentanti museali permise di fare emergere i bisogni peculiari e i problemi da risolvere nei singoli istituti museali, anche se in generale si poté riscontrare una importante carenza organizzativa e, di conseguenza, l'invito conclusivo dell'incontro fu

¹⁸⁹ Come dice Brommelle nell'introduzione del suo capitolo: «*The conservation of objects in tropical museums does not differ in principle from conservation in temperate climates as far as the objects themselves are concerned*» in Brommelle N. S., *Lighting, air-conditioning, exhibition, storage, handling and packing*, in Nazioni Unite, *The conservation of cultural property, with special reference to tropical conditions*, Paris, UNESCO, 1968, Contents, p. 291.

¹⁹⁰ Nazioni Unite, 1968, p. 11.

¹⁹¹ Brommelle N.S., 1968, p. 291.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ Il titolo completo della pubblicazione è Verner Johnson E., Horgan J.C., *Museum Collection Storage*, Paris, UNESCO, 1979.

¹⁹⁴ Verner Johnson E., Horgan J.C., 1979, p. 6.

¹⁹⁵ Lora A., *Il deposito del museo di arte contemporanea come nuova 'sfida' per la didattica museale*, tesi di laurea magistrale, 2019, p. 99.

orientato verso la necessità e l'importanza dello sviluppo di una cooperazione negli intenti tra i partecipanti; nello specifico, ponendo immediata attenzione alle problematiche dei depositi e alle relative soluzioni – per esempio, il mantenimento del livello delle condizioni di conservazione in uno stato ottimale, la formazione del personale, lo scambio di competenze tra i musei¹⁹⁶ – e prestando risorse alla ricerca e alla sperimentazione tecnologica¹⁹⁷, considerata come un grande potenziale sia per la collaborazione che per l'accessibilità nelle riserve.

In definitiva, quello che è si andò a delineare in modo inequivocabile fu il ruolo del deposito, da non ridurre alla semplice struttura fisica, bensì da intendere come complemento dell'istituzione, che ne riflette i ruoli sia dal punto di vista interpretativo e di custodia che di ricerca¹⁹⁸.

Come accennato in precedenza, tre anni dopo l'evento di Washington, venne pubblicato *Museum Collection Storage*, un manuale che si poneva l'obiettivo di dare una guida pratica e tecnica sulla conservazione e sul restauro dei beni culturali ai professionisti museali di tutto il mondo, preoccupati per la scarsa attenzione posta verso i problemi delle opere nei depositi¹⁹⁹ e, inoltre, cercava di collocarsi come l'iniziatore dello scambio di informazioni tra le diverse istituzioni, col fine di aumentarne la cooperazione²⁰⁰.

La necessità di un testo di tale portata era considerata urgente dagli organizzatori della conferenza, tanto che già durante lo svolgimento della stessa fu posta la questione della creazione di un manuale basato sulle ricerche e sulle nuove tecnologie, in grado di identificare i maggiori problemi e offrire alcune soluzioni²⁰¹.

Le informazioni contenute nel volume potevano essere utili per qualsiasi museo poiché, nonostante ci fossero differenze tra i bisogni di quelli situati in Paesi «tecnologicamente avanzati» e quelli «in via di sviluppo»²⁰², lo stato della riserva dipendeva dallo sviluppo dell'istituto e, più nel dettaglio, del dipartimento interessato²⁰³.

I temi affrontati spaziarono e trattarono la pianificazione dei sistemi e delle aree di deposito (sezione I), la registrazione e la catalogazione delle opere grazie alle nuove

¹⁹⁶ Final report of International Conference on Museum Storage, Washington D.C., ICOM, 1977, pp. 1-8.

¹⁹⁷ Lora A., 2019, p. 100.

¹⁹⁸ «Storage is more than a physical facility: it reflects the museum's role as guardian, exhibitor and interpreter of cultural and natural objects and as a research institution» cit. da *Final report of International Conference on Museum Storage*, Washington D.C., ICOM, 1977, p. 2 in Lora A., 2019, p. 99.

¹⁹⁹ Verner Johnson E., Horgan J.C., 1979, p. 6.

²⁰⁰ *Ivi*, p. 9.

²⁰¹ *Ivi*, p. 6.

²⁰² *Ivi*, p. 9.

²⁰³ Loddo M., 2019, p. 64.

tecnologie e la questione dell'accessibilità (sezione II), la sicurezza riguardante sia gli eventi di origine naturale che antropica (sezione III), la conservazione (sezione VI), i sistemi di stoccaggio (sezione V).

È interessante notare come sia la conferenza, che la pubblicazione a essa associata approfondissero e ampliassero i temi emersi nel testo del 1968. In modo particolare, nel volume del 1979, venne data maggiore rilevanza al tema dell'accessibilità delle riserve per gli studiosi e per il pubblico in generale, attraverso soluzioni quali il *visible storage* e l'*open storage*. Si tratta di un tema estremamente attuale e di dibattito, per cui si rimanda al capitolo III, ma che vide la sua nascita proprio in quegli anni²⁰⁴, in particolare con il *Museum of Anthropology* presso l'Università della British Columbia (UBC) a Vancouver²⁰⁵. Si può quindi sostenere che l'esperienza canadese influenzò il discorso sull'accessibilità trattato nel testo e che permise lo sviluppo del problema filosofico sul diritto del pubblico ad accedere all'interessa del patrimonio²⁰⁶. Ciò interessò anche il panorama italiano, in particolare la Pinacoteca di Brera a Milano, dove, nel 1982, venne aperto il primo deposito visibile lungo il percorso di visita nella sala XXIII e, nel 1986, il secondo nella sala XXXVIII²⁰⁷.

Altre conferenze, soprattutto sulla conservazione preventiva, furono organizzate a livello mondiale negli anni e varie guide pratiche furono pubblicate²⁰⁸, ma nessuna si distinse in modo particolare. Inoltre, a venti anni dalla conferenza di Washington, la situazione dei depositi risultava essere immutata²⁰⁹, come marcato dalla edizione speciale interamente dedicata ai depositi di *Museum International*, pubblicata dall'UNESCO nel 1995, in cui si legge: «*As storage is not visible, it tends to be neglected in planning and investment, where priority is given to spaces open to the public*»²¹⁰. Il tema fu poi ripreso nel 2011, con il primo sondaggio online internazionale dedicato alle riserve museali lanciato da

²⁰⁴ «*The concept of visible storage [...] is still very much in its infant stage. Should this type of storage become a widespread practice, it will have a significant effect on the kind and amount of information which must be made available to the general public about the collection artefacts*» in Verner Johnson E., Horgan J.C., 1979, p. 19.

²⁰⁵ Il museo si trovava nel seminterrato dell'Università, ma l'aumento della collezione e l'opportunità di costruire una nuova sede nel 1971, ha portato alla decisione, da parte degli addetti, di mostrare tutta la collezione al pubblico. La riapertura nel 1976 ha visto la nascita del *visible storage*, con oltre 12.000 opere esposte in questa modalità. In Loddo M., 2019, p. 66.

²⁰⁶ Verner Johnson E., Horgan J.C., 1979, p. 20.

²⁰⁷ Loddo M., 2019, pp. 82-87.

²⁰⁸ Si possono citare in questo senso: nel 1991 la conferenza e seguente pubblicazione *Storage* a Londra; nel 1995 il Depot Symposium con l'annessa pubblicazione *Proceedings of the International Symposium* a Parigi; nel 2011 il Symposium a Innsbruck. Cfr. Loddo, 2019, p. 64.

²⁰⁹ Lambert S., *The Crisis in Storage: An Old Tale... with a New Ending?*, in *International Preservation News*, no.57, 2012, p. 14.

²¹⁰ Lord M., *Editorial*, in *Museum International*, 47:4, 1995, p. 3, DOI: 10.1111/j.1468-0033.1995.tb01261.x

ICCROM e UNESCO che, come già sottolineato precedentemente, evidenziò una situazione drastica all'interno delle riserve museali italiane e permise la nascita di una riflessione inedita all'interno del territorio.

2.2 Le conferenze italiane sui depositi museali

Poiché il tema della trattazione sono i depositi dei musei d'arte e l'analisi si concentra sul contesto italiano, risulta utile riportare l'attenzione sullo scenario nazionale, inquadrando le conferenze e le iniziative che si distinsero per importanza nell'ambito di analisi, al fine di comprendere il mutamento di interesse per il tema oggetto del presente lavoro.

La consapevolezza delle generali cattive condizioni di conservazione all'interno dei depositi museali²¹¹, derivante dall'indagine digitale svolta congiuntamente da ICCROM e UNESCO nel 2011, portò allo sviluppo di una riflessione da parte delle Università²¹², del Ministero²¹³ e delle organizzazioni operanti in ambito museale, in particolare ICOM; che si concretizzò in un interessante programma di giornate di studi.

Ai fini del lavoro, viene posta particolare attenzione sulle iniziative promosse da ICOM Italia, organizzazione internazionale non governativa dei musei e dei professionisti museali che aiuta a preservare e condividere il valore del patrimonio sia culturale che naturale²¹⁴.

Il tema dei depositi, come sottolineato da Maria Lucia Ferruzza, membro del consiglio direttivo di ICOM, è particolarmente caro a ICOM fin dalla conferenza di Washington del 1976²¹⁵ e per questo motivo negli anni è stato favorito un acceso confronto con la comunità museale, finalizzato a tenere vivo un tema di estrema attualità, ma troppo spesso

²¹¹ Lambert S., 2012, p. 14.

²¹² Il primo convegno che trattò la tematica dei depositi in Italia risale al 2014 e fu organizzato nell'ambito del *Departmental Lectures* del Dipartimento di Studi Umanistici e del Dottorato in Scienze e Tecnologie per l'Archeologia e i Beni Culturali dell'Università degli Studi di Ferrara con il titolo *Le risorse invisibili. La gestione del patrimonio archeologico e scientifico tra criticità e innovazione*. Il focus della giornata furono i depositi dei musei archeologici e naturalistici, anche se alcune riflessioni emerse sono estendibili ai musei di altra natura. Gli atti del convegno sono disponibili su: <https://annali.unife.it/museologia/article/view/1082>. (ultimo accesso: 15/01/2024).

²¹³ Per citare un esempio, nel 2022 è stato organizzato dal Parco archeologico del Colosseo con la Direzione Generale Musei e il Parco archeologico di Pompei il convegno internazionale *Risorse Invisibili. Dalla catalogazione alla fruizione*, dedicato principalmente ai beni archeologici.

²¹⁴ Per approfondimenti si rimanda alla pagina web di ICOM: <https://www.icom-italia.org/icom/#>. (ultimo accesso: 15/01/2024).

²¹⁵ Ferruzza M.L., *La formazione del personale per la gestione dei depositi museali con il metodo RE-ORG*, ICOM, 9 giugno 2022, pp. 2-3, disponibile su: <https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2022/06/La-formazione-del-personale-per-la-gestione-dei-depositi-museali-con-il-metodo-RE-ORG-Ferruzza.pdf>. (ultimo accesso: 15/01/2024).

trascurato²¹⁶. Da un lato c'è la necessità, da parte degli istituti museali, di disporre di congrue superfici per la conservazione dei manufatti, da implicare all'aumento della collezione e alla disposizione *pro tempore* del percorso di visita; dall'altra è importante che lo spazio venga organizzato in modo corretto e reso accessibile al fine di dare valore ai beni nella costruzione di percorsi di conoscenza e di narrazione per il pubblico, oltre che nello studio e valutazione da parte degli addetti ai lavori. Inoltre, bisogna distinguere i depositi museali da quelli di scavo e di emergenza, poiché essi fanno riferimento a degli obiettivi distinti, se pure complementari²¹⁷.

A tale proposito, a livello italiano, di particolare rilievo è risultato l'appuntamento organizzato da ICOM Italia nel 2018 al Museo Archeologico di Napoli dal titolo *Musei archeologici e Paesaggi culturali* a cui ha seguito la stesura dell'omonima Raccomandazione. Di interesse, ai fini della trattazione, risulta essere il punto quattro, il quale recita:

I depositi costituiscono delle “risorse invisibili” fino a quando non se ne conosca la composizione e non siano riconosciuti e identificati i beni conservati. Nel caso dei beni archeologici vanno distinti i depositi provvisori di scavo dai depositi museali. Per accogliere i reperti provenienti da scavi si auspica, attraverso un progetto nazionale e appositi finanziamenti, la creazione in ogni regione di uno o due centri di conservazione (che potranno essere eventualmente utilizzati anche come depositi d'urgenza in caso di calamità naturali), dotati di tutte le caratteristiche necessarie per la conservazione preventiva, in cui attuare le prime misure di manutenzione, restauro e studio, anche in collaborazione con gli istituti ed enti di formazione e di ricerca²¹⁸.

Alle riserve museali sono stati affiancati, concentrando l'attenzione, i depositi di scavo ed emergenza. In particolare, l'auspicio era che venissero creati a livello regionale dei luoghi adibiti alla conservazione e convertibili in depositi d'urgenza in caso di necessità perché, come evidenziato poco dopo nella raccomandazione, «le raccolte di oggetti, esposti o conservati nei depositi museali e di scavo, sono una fonte primaria di conoscenza»²¹⁹.

²¹⁶ Comunicazione personale con la dott.ssa Maria Lucia Ferruzza, svolta telefonicamente in data 20 gennaio 2024.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ ICOM Italia, *Musei Archeologici e Paesaggi Culturali. Raccomandazione*, 2018, consultabile su: <https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-ITALIA.RACCOMANDAZIONE.Musei-archeologici-e-paesaggi-culturali.Napoli.marzo2018.pdf> (ultimo accesso: 22/01/2024).

²¹⁹ *Ibid.*

La stessa tematica, visto il sentito interesse italiano derivante dai numerosi eventi sismici che hanno colpito il Paese negli ultimi anni, è stata toccata anche nel convegno del 2019 *L'essenziale è invisibile agli occhi. Tra cura e ricerca le potenzialità dei depositi museali* svoltosi a Matera, capitale europea della cultura 2019, e organizzato da ICOM Italia in collaborazione con il Polo museale regionale della Basilicata Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

La giornata di studi si poneva l'obiettivo di riprendere la riflessione sul ruolo dei depositi nella museologia contemporanea, prendendo come riferimento sia le esperienze italiane che internazionali, sia di conservazione che di valorizzazione²²⁰. La prima sezione del convegno ha affrontato il ruolo dei depositi nella museografia contemporanea con *focus* sulle vicende europee e, in generale, internazionali; la seconda ha analizzato le esperienze nazionali; mentre nell'ultima si sono susseguiti interventi riguardanti alcuni esempi di attività conservative e di valorizzazione dei depositi museali²²¹, con particolare attenzione a quelli italiani.

L'incontro ha confermato l'assoluta rilevanza delle riserve in quanto luoghi di custodia per i manufatti non esposti per motivi conservativi, conoscitivi, di studio, restauro; oltre che per i beni non includibili nel percorso espositivo presente. Inoltre, si è capito che essi rivestono un ruolo cruciale nella prassi museale e permettono di operare in una logica patrimoniale e interdisciplinare, favorendo lo studio e la ricerca da parte dei professionisti e offrendo nuove possibilità di occupazione lavorativa²²².

Il confronto tra gli esperti e i relativi interventi hanno fatto emergere varie problematiche ed esigenze che hanno portato alle seguenti riflessioni²²³:

- i professionisti museali e le istituzioni sono invitati a prestare attenzione ai depositi, chiarendo le loro problematiche e trovando inedite modalità di organizzazione e/o gestione degli spazi;
- ogni museo si deve impegnare nella sistemazione fisica dei propri depositi, garantendo la sicurezza dai danni naturali o antropici, assicurando la manutenzione e organizzando gli ambienti in modo efficace;

²²⁰ Salvi A., *I depositi museali: patrimoni ripensati*, in Rivista "IBC" XXVII, 4, 2019, consultabile su: <http://rivista.ibc.regione.emilia-romagna.it/xw-201904/xw-201904-a0031> (ultimo accesso: 22/01/2024).

²²¹ ICOM Italia, *L'essenziale è invisibile agli occhi. Tra cura e ricerca le potenzialità dei depositi museali*, documento finale, Matera, 15 marzo 2019, consultabile su: https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2019/04/ICOM.Italia.Raccomandazione.Depositi.ITA_.Matera.16.marzo2019.pdf (ultimo accesso: 22/01/2024).

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*

- la gestione dei depositi deve essere affidata al personale adeguato, sia da un punto di vista numerico che di qualificazione;
- i beni conservati nei *caveaux* devono essere documentati e inventariati e ogni istituzione museale deve ricorrere a procedure condivise e digitalizzate per risalire alla collocazione e movimentazione del patrimonio;
- bisogna pensare a diverse forme di organizzazione dei depositi, in alcune situazioni anche attraverso la centralizzazione, la quale permette di operare in una logica di economia di scopo e di scala;
- è necessario considerare i depositi di scavo e relazionarli a quelli museali. Inoltre, sarebbe utile realizzare depositi comuni con funzione di centri d'interpretazione territoriale aperti alla collettività, utilizzabili anche come depositi di emergenza in caso di necessità;
- i decisori politici sono invitati a investire nelle riserve, in particolare in quelli centralizzati, in un'ottica di gestione sostenibile dei beni.

L'attenzione rivolta da ICOM alla problematica dei depositi museali è la conseguenza diretta della nuova visione museologica che identifica i *caveaux* come degli spazi essenziali per il funzionamento delle istituzioni museali, ovvero «archivi pubblici della memoria [...] da organizzare in funzione della loro accessibilità e sostenibilità e rendendo disponibili i beni anche in forma digitale e in una logica integrata del patrimonio»²²⁴. Dunque, oltre alla gestione e all'organizzazione delle riserve, è stato posto l'accento sulla accessibilità e, in definitiva, si può asserire che il tema del convegno sia stato il ruolo strategico rivestito dai depositi museali per l'innovazione sia della museologia che della museografia contemporanea²²⁵.

Si tratta di considerazioni che il comitato italiano di ICOM ha trasposto in una Raccomandazione (I depositi del patrimonio culturale una risorsa per le istituzioni), votata dall'assemblea annuale. Successivamente, il documento è stato condiviso con i comitati nazionali e internazionali di ICOM e, quindi, è stata presentata alla Conferenza Generale di Kyoto nel 2019²²⁶. Il lavoro svolto dalla comunità museale italiana è stato

²²⁴ Ferruzza M.L. e Marras A.M., *I depositi come spazio di ricerca e valorizzazione dei patrimoni museali*, in AA.VV. (a cura di), *Beni Culturali: dai depositi alla valorizzazione. Modi, forme, esperienze, norme*, Caltanissetta (CL), Edizioni Lussografica, 2020, p. 12.

²²⁵ Ferruzza M.L., 2022, p. 2.

²²⁶ Si tratta della 25° Conferenza Generale di ICOM, che si è tenuta dal 1 al 7 settembre 2019 a Kyoto. Per approfondire i temi trattati si rimanda alla pagina di ICOM: <https://www.icom-italia.org/eventi/il-comitato-nazionale-italiano-a-icom-kyoto-2019/> (ultimo accesso: 22/01/2024).

riconosciuto in modo positivo e la Raccomandazione è stata approvata, con in aggiunta la nomina di un comitato destinato alla ricognizione e alla verifica delle condizioni delle riserve museali di tutto il globo.

È interessante porre l'accento su un elemento, evidenziato da Gaël de Guichen²²⁷ in occasione di un'intervista con la scrivente, che mostra la complessità del tema in esame. La necessità con la conseguente richiesta di creazione di un comitato internazionale sui depositi di ICOM avvenne per la prima volta nel 1976, nelle conclusioni della Conferenza di Washington. Esso, però, non fu realizzato poiché l'ICOM, inteso come gruppo di professionisti, per molto tempo fu mosso da altre priorità. Infatti, per oltre quaranta anni la questione è rimasta in sospenso, fino a quando nel 2019 è stata presentata una nuova risoluzione riguardante i depositi che, come visto, è stata accolta. Normalmente le risoluzioni vengono accettate con una percentuale di voti molto alta, tra il 90-95%, mentre quest'ultima è passata con solo il 60% dei voti. Ciò significa che il 40% dei votanti si è dimostrata riluttante alla richiesta e ciò indica in modo chiaro la presenza di posizioni estremamente discordanti sul tema²²⁸.

In ogni caso, a partire dalla conferenza di Matera del 2019 hanno preso avvio diverse iniziative interessanti, come per esempio l'edizione italiana del metodo RE-ORG, la quale è stata applicata a partire dalle sollecitazioni emerse durante il Convegno; ma anche il Gruppo di Lavoro nazionale Depositi e Circolarità²²⁹, costituito da ICOM Italia e a oggi un *unicum*²³⁰, e il *Working Group on Collections in Storage*, il quale ha un mandato triennale, dal 2023 al 2025, e si occuperà della situazione dei depositi a livello internazionale. Il gruppo è composto da sette professionisti provenienti da altrettanti Paesi²³¹ e seguirà un percorso indirizzato all'analisi delle *best practices* in relazione al

²²⁷ Gaël de Guichen, di formazione ingegnere chimico, è un membro di ICCROM. Egli ha sviluppato il metodo RE-ORG sulla base dei suoi 40 anni di esperienza, in cui ha studiato il concetto di conservazione preventiva e ha visitato e assistito numerose istituzioni museali in giro per il mondo.

²²⁸ Comunicazione personale con il dott. Gaël de Guichen, avvenuta telefonicamente in data 25 gennaio 2024.

²²⁹ Il gruppo di lavoro nazionale è appena stato formato e non ha ancora iniziato a lavorare attivamente. Alla fine del mese di gennaio si è, infatti, svolta la prima riunione per organizzare il lavoro. Comunicazione personale con Maria Lucia Ferruzza, avvenuta telefonicamente in data 28 gennaio 2024.

²³⁰ Il gruppo di lavoro Depositi e Circolarità è l'unico gruppo di lavoro costituito a livello nazionale che si occupa dei depositi museali. La sua *mission* è quella di lavorare sulla visibilità dei depositi come risorse e testimoni della storia e stilare linee guida per la loro riorganizzazione e fruizione. Si vuole superare la non-visibilità e la non-visitabilità, prendendo in considerazione sia gli spazi storicizzati che quelli di nuova fondazione, oltre che analizzando la questione dei depositi di emergenza. Cfr. ICOM Italia, *Kick-off meeting: I gruppi di lavoro di ICOM Italia*, 13 dicembre 2023.

²³¹ Nello specifico, i professionisti museali sono: Sanfo Moctar dal Burkina Faso, Ambika Patel dall'India, Alessandra Labate Rosso dal Brasile, Alba Letts dalla Nuova Zelanda, Christoph Lind dalla Germania, Gaël de Guichen dalla Francia, Maria Lucia Ferruzza dall'Italia.

tema della progettazione di nuove riserve museali, la riorganizzazione di quelle esistenti, la fruizione e i *caveaux* condivisi. La scelta di limitare il mandato del Gruppo di Lavoro nel tempo, nonostante possa suscitare delle perplessità, come sottolineato da Maria Lucia Ferruzza, serve per stilare degli obiettivi raggiungibili e per lavorare in modo focalizzato. Se il lavoro porterà a dei risultati concreti è possibile che la sua esistenza verrà prorogata²³². In aggiunta a ciò, verrà aggiornata l'indagine digitale del 2011 di ICCROM e UNESCO sulla condizione dei depositi internazionali e verrà favorita la formazione degli operatori nelle attività necessarie per il loro buon funzionamento²³³.

La sfida dell'applicazione del metodo RE-ORG sul territorio italiano è stata presentata nella sua fase operativa nel dicembre del 2019, quando l'istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna (IBC)²³⁴ con ICCROM, ICOM Italia e Muse ha presentato la giornata di studi dal titolo *I depositi museali: dalla organizzazione alla condivisione del patrimonio*. Essa è stata proposta come un'analisi sui depositi museali, di cui sono stati osservati sia gli aspetti conservativi che il loro utilizzo come spazi di condivisione e di scambio con gli altri istituti²³⁵. *De facto*, si è posto come un percorso formativo e uno studio di fattibilità, col fine di «aprire a nuove soluzioni luoghi di raccolta e ordinamento dei beni»²³⁶. In relazione a ciò, è stato organizzato, nella primavera del 2020, un corso formativo su RE-ORG che viene approfondito in seguito.

2.3 Nuovi metodi per la riorganizzazione dei depositi

La questione dei depositi museali, grazie soprattutto alle conferenze che si sono susseguite negli ultimi anni, sta assumendo sempre maggiore rilievo tra i professionisti del settore. Oltre ai sistemi di conservazione, di particolare interesse risulta essere la

²³² Comunicazione personale con la dott.ssa Maria Lucia Ferruzza, avvenuta telefonicamente in data 28 gennaio 2024.

²³³ Il sondaggio è già stato pubblicato *online* e chiuso alla compilazione. Attualmente i dati risultano essere in lavorazione e verranno presentati più avanti quest'anno. La struttura del sondaggio riprende quella del 2011, essendo composta principalmente da domande a selezione singola/ multipla e raccogliendo dati quantitativi. Il nuovo sondaggio però vuole essere più specifico e includere anche dei dati qualitativi derivanti da interviste realizzate con dei professionisti museali. La durata della compilazione era stimata in mezz'ora e il sondaggio era diviso in sezioni, tradotte nelle tre lingue ufficiali di ICOM e in italiano grazie al contributo di Maria Lucia Ferruzza. Comunicazione personale con la dott.ssa Maria Lucia Ferruzza, 28 gennaio 2024.

²³⁴ L'IBC è stato fondato nel 1974 e il 31 dicembre 2020 ha cessato di esistere. Dall'inizio del 2021 tutte le funzioni dell'istituto sono state indirizzate verso il nuovo Servizio Patrimonio culturale.

²³⁵ ICOM Italia, *IBC Emilia-Romagna | I depositi museali: dalla organizzazione alla condivisione del patrimonio*, consultabile su: <https://www.icom-italia.org/eventi/i-depositi-museali-dalla-organizzazione-alla-condivisione-del-patrimonio/> (ultimo accesso: 22/01/2024).

²³⁶ Salvi A., 2019.

tematica della riorganizzazione dei depositi finalizzata a una maggiore funzionalità e accessibilità.

Come già accennato in precedenza, la metodologia RE-ORG, promossa da ICCROM, si presenta come uno strumento innovativo di riorganizzazione gestionale e amministrativa dei depositi già esistenti che si trovano ad affrontare situazioni di abbandono, trascuratezza o di livelli di cura ridotti²³⁷. Essa è stata applicata a partire dal 2011 a livello internazionale e dal 2020 è stata introdotta in alcune realtà museali italiane.

Un'altra iniziativa interessante in tal senso è quella intrapresa dalla Direzione generale dei Musei nel 2015, intitolata *Sleeping Beauty*, che si poneva il fine di mettere in evidenza le opere «dormienti» posizionate all'interno dei depositi, attraverso la collaborazione diretta con le altre nazioni per l'esposizione e la promozione della cultura italiana.

Nelle prossime sezioni queste due iniziative vengono indagate in profondità.

2.3.1 Il metodo RE-ORG e la sua applicazione in Italia

Fino a ora, del già citato sondaggio sui depositi internazionali del 2011, sono stati presi in considerazione solamente i risultati relativi al contesto italiano. In realtà l'indagine è nata a seguito di una collaborazione triennale tra ICCROM e UNESCO, le quali, tra il 2007 e il 2010, si sono impegnate ad assistere i musei dei Paesi in via di sviluppo sotto il punto di vista della conservazione preventiva e delle collezioni nei depositi²³⁸. Nel 2011 fu realizzata la prima indagine digitale inerente allo stato dei depositi, la quale rimase aperta per tre mesi e raccolse un totale di 1490 risposte da 136 paesi diversi. L'obiettivo era quello di ottenere una fotografia del maggior numero di istituzioni nel maggior numero di Paesi²³⁹ e, sorprendentemente, i risultati sfatarono l'idea comune che i depositi delle istituzioni nei Paesi in via di sviluppo si trovassero in condizioni peggiori rispetto a quelli nei Paesi sviluppati: entrambi, infatti, al momento del sondaggio, necessitavano di una pronta assistenza per migliorare le condizioni delle riserve museali²⁴⁰.

²³⁷ Lambert S., 2012, p. 15.

²³⁸ Lambert S., *RE-ORG: A methodology for reorganizing museum storage developed by ICCROM and UNESCO*, in *CeROArt*, 6 | 2011, pubblicato online il 09 agosto 2011, <https://doi.org/10.4000/ceroart.2112>

²³⁹ Lambert S., 2012, p. 14.

²⁴⁰ *Ibid.*



Fig. 11: I maggiori problemi delineati nei musei, fonte: ICCROM.

Il risultato della collaborazione tra ICCROM e UNESCO è stato concretizzato nel 2011 con il lancio del metodo RE-ORG e dell'annessa piattaforma digitale. Esso è stato sviluppato da Gaël de Guichen e il suo aggiornamento è stato reso possibile grazie alla collaborazione tra ICCROM e il *Canadian Conservation Institute* (CCI). Di particolare spicco è la figura di Simon Lambert²⁴¹, il quale ha adattato il metodo, semplificandolo, per renderlo più accessibile ai piccoli musei intenzionati ad applicarlo senza una formazione preliminare²⁴².

L'obiettivo finale di RE-ORG è quello di aiutare il personale museale nel processo di pianificazione della riorganizzazione delle aree adibite a deposito, permettendo, da una parte, la conservazione preventiva del patrimonio e, dall'altra, l'accessibilità dello stesso. Su quest'ultimo punto bisogna fare una precisazione: RE-ORG opera con le risorse economico-finanziarie e con gli strumenti già a disposizione dell'istituto e non prevede modifiche strutturali dello spazio o l'implementazione di nuova strumentazione che richiederebbe l'intervento di professionisti; dunque, è evidente che l'accesso fisico all'ambiente dipenda dalle sue peculiarità architettoniche e dalla sicurezza preesistente. Con ciò si vuole asserire che il metodo operi *in primis* in un'ottica di sostenibilità economica e, in secondo luogo, umana. Infatti, le persone si trovano al centro della riflessione sia per quanto riguarda il fine di utilità pubblica da raggiungere, che in relazione alle risorse interne al museo che vengono impiegate per la riorganizzazione dei depositi.

²⁴¹ Simon Lambert dopo gli studi ha lavorato come consulente per ICCROM e si è occupato dell'implementazione di RE-ORG. Nel 2012 si è unito al gruppo del *Canadian Conservation Institute* (CCI) dove, per otto anni, ha condotto ricerche e valutazioni, fornito formazione e coordinato il *training program* di RE-ORG Canada. Attualmente è responsabile della Divisione di Conservazione Preventiva ed è membro della *Canadian Association of Professional Conservators – Preventive Conservation*.

²⁴² Il metodo è stato originariamente pensato per musei di piccole e medie dimensioni, con una collezione inferiore ai 10.000 pezzi, ma in realtà è applicabile anche in realtà più grandi.

Cfr. ICCROM, *RE-ORG: Un metodo per la riorganizzazione dei depositi museali I. Manuale*, prefazione, ICCROM, 2019 consultabile su: https://www.iccrom.org/sites/default/files/ITA_I_Manuale_Nov2019.pdf (ultimo accesso: 22/01/2024).

Il metodo si inserisce in quattro ambiti di responsabilità connessi al deposito (edificio e spazio, mobili e attrezzatura, gestione, collezione) e aiuta le istituzioni a raggiungere dieci criteri di qualità²⁴³ attraverso quattro fasi:

- preparazione: fase di preparazione della squadra di riorganizzazione fisica del deposito e compilazione dell'autovalutazione iniziale;
- *condition report* del deposito: fase in cui vengono analizzate e documentate le condizioni del deposito e in cui si prepara un documento di sintesi per i responsabili amministrativi, in cui si sottolineano i problemi conservativi e di reperibilità degli oggetti;
- pianificazione del progetto: fase in cui vengono identificate e pianificate, sulla base del *condition report*, tutte le azioni necessarie alla riorganizzazione;
- realizzazione del progetto: fase di implementazione del progetto.

Dal suo rilascio nel 2011, RE-ORG è stato applicato da 171 musei in 42 paesi²⁴⁴ e in alcune nazioni, come il Canada e il Cile e, prendendo in considerazione l'Europa, in Belgio, è stato sviluppato un programma nazionale, che si vorrebbe integrare anche in altri Paesi.



Fig. 12-13: Esempio di applicazione del metodo RE-ORG all'interno di un deposito di un museo d'arte, prima e dopo, immagini su concessione del dott. Gaël de Guichen.

²⁴³ I dieci criteri di qualità vengono divisi in due ambiti: quelli che possono essere raggiunti con la riorganizzazione fisica degli oggetti (un dipendente qualificato come responsabile del deposito, deposito contenente solo oggetti della collezione, attività di supporto svolte in ambienti separati e appositi, no oggetti a terra, ogni oggetto ha una posizione definita e può essere recuperato in meno di tre minuti, ogni oggetto è accessibile spostandone al massimo altri due, oggetti raggruppati per categorie) e quelli che richiedono miglioramenti nel medio-lungo periodo (esistenza e applicazione alle politiche ed procedure gestionali, protezione della collezione offerta dall'edificio e dalle stanze di deposito, oggetti esenti dal degrado attivo e utilizzabili nell'attività museale). Cfr. ICCROM, 2019, https://www.iccrom.org/sites/default/files/ITA_I_Manuale_Nov2019.pdf (ultimo accesso: 22/01/2024).

²⁴⁴ ICCROM, Webinar «Re-org “Un método, diferentes procesos, múltiples posibilidades”», 9 giugno 2022, disponibile su <https://youtu.be/KWcE0av8fOA> (ultimo accesso: 22/01/2024).

In Italia l'applicazione del metodo RE-ORG appare complessa, nonostante vi sia un notevole potenziale derivante dalla situazione museale della penisola, che conta 4.292 istituti²⁴⁵. La motivazione va ricercata nella peculiarità della situazione italiana, caratterizzata da una forte frammentarietà e dall'assenza di una logica di cooperazione, oltre che dalle divergenze tra organi diversi.

Nonostante quanto detto, ICCROM si sta concentrando nello sviluppo del metodo in Italia. Esso è stato presentato nel 2019 durante il già citato convegno di Matera ed è stato approfondito nel dicembre dello stesso anno a Bologna. Infatti, in quella occasione è stato formalizzato un percorso formativo rivolto agli operatori museali della regione, garantito dalla sottoscrizione di una convenzione²⁴⁶ con ICCROM. La metodologia, dunque, è stata inserita su scala regionale e non è stata applicata a una singola istituzione, aiutando così al raggiungimento dei Livelli Uniformi di Qualità previsti dal Sistema Museale Regionale. L'edizione italiana è stata coordinata da Gaël de Guichen e da Antonella Salvi, professionista del Settore Patrimonio culturale dell'Emilia-Romagna e sostenuta dalla dirigente Cristina Ambrosini che ha portato avanti le progettualità del 2022 e la seconda edizione tenutasi nel 2023.

Nel 2021 il percorso formativo è stato rivolto a dieci realtà museali e ha coinvolto la formazione di venti operatori²⁴⁷. Visti i risultati positivi dell'iniziativa, nel 2023 è stata organizzata la seconda edizione del programma rivolta ad altri dieci musei selezionati²⁴⁸. Tra i musei partecipanti all'ultima edizione c'è stata la *Sinagoga e Museo Ebraico Fausto Levi*²⁴⁹ di Soragna. Il progetto prevedeva la formazione di due professioniste, la

²⁴⁵ ISTAT, *l'accessibilità di musei e biblioteche - anno 2021*, 02 dicembre 2022, consultabile su: <https://www.istat.it/it/archivio/278444> (ultimo accesso: 22/01/2024).

²⁴⁶ La convenzione tra l'istituto dei beni artistici culturali della regione Emilia-Romagna e ICCROM è consultabile su: <https://patrimonioculturale.regione.emilia-romagna.it/notizie/2020/riordino-e-gestione-dei-depositi-museali-percorso-formativo> (ultimo accesso: 22/01/2024).

²⁴⁷ I musei che hanno partecipato alla prima edizione sono: il Museo civico di Modena, il Museo del Duomo e diocesano di Fidenza, i Musei civici di Cento, il MAMbo - Museo d'arte moderna e le Raccolte Lercaro di Bologna, il Museo della civiltà contadina - Villa Smeraldi di Bentivoglio, i Musei civici di Forlì, il Museo degli usi e costumi della gente di Romagna di Santarcangelo, il Museo Casa Pascoli di San Mauro Pascoli, il Complesso di San Domenico a Cesena.

²⁴⁸ I musei che hanno preso parte alla seconda edizione del programma sono: la Pinacoteca Stuard di Parma, il Museo Ebraico Fausto Levi di Soragna (Parma), i Musei Civici - Palazzo dei Musei di Reggio Emilia, Museo Cervi di Gattatico (Reggio Emilia), il Museo Civico Archeologico di Bologna, i Depositi archeologici della Soprintendenza ABAP BO - Claterna (Bologna), il Museo Guerrino Tramonti di Faenza (Ravenna), il Museo Civico delle Cappuccine di Bagnacavallo (Ravenna), il Museo Nazionale di Ravenna, il Museo La Casa delle Marionette di Ravenna.

Cfr. ICCROM, *Il secondo anno di RE-ORG in Emilia-Romagna*, Italia, 11 maggio 2023, disponibile su: <https://www.iccrom.org/it/news/il-secondo-anno-di-re-org-emilia-romagna-italia>. (ultimo accesso: 22/01/2024).

²⁴⁹ Il museo fu aperto nel 1981 e sorge all'interno di un edificio storico: il palazzo *Casa Grande delli Hebrei*, che dal XVII secolo fu la sede della comunità ebraica di Soragna.

conservatrice del Museo Roberta Tonnarelli e la restauratrice Francesca de Vita²⁵⁰, sotto la guida delle formatrici accreditate ICCROM Giorgia Bonesso e Sonia Caliaro.

Poiché il percorso espositivo del Museo si sviluppava all'interno di un ambiente domestico e presentava oggetti spesso fragili, necessitava di particolare attenzione nella gestione. L'allestimento di un deposito con criteri razionali risultava, dunque, indispensabile e in questo contesto si è inserito il progetto RE-ORG. Esso ha funto da sistema di attivazione del pensiero²⁵¹, lasciando spazio a un margine di creatività e al riuso temporaneo delle risorse a disposizione dell'istituzione²⁵².

Il deposito attualmente si trova a Parma in un ambiente in condivisione con l'archivio, che però non è adeguato perché non offre uno spazio isolato per il deposito e, inoltre, anche con una ipotetica riorganizzazione non incontrerebbe i criteri di conservazione e di immediata reperibilità²⁵³. La riflessione con le *tutor* ha portato alla decisione da parte delle operatrici museali coinvolte nel progetto di spostare il deposito all'interno del Museo di Soragna, nell'appartamento al secondo piano, in una logica di accorpamento tra il deposito e il Museo²⁵⁴. È interessante notare come la suddetta soluzione non sia stata elaborata sulla base di indicazioni esterne, piuttosto è stato l'esito di un processo dialogico interno che ha coinvolto le operatrici e che è stato in seguito condiviso con la direzione, in un'ottica di acquisizione responsabile²⁵⁵. La volontà di trasferimento dei beni *in situ* è da inquadrare all'interno di necessità scientifiche, di sicurezza e in un orizzonte di ricerca. Il deposito, che, come accennato, attualmente si trova a Parma, nei prossimi mesi verrà sistemato al secondo piano del Museo di Soragna, in quanto più sicuro rispetto agli ambienti ipogei a rischio di allagamenti e poiché dotato di locali accessori convertibili in sale studio e uffici. La superficie che sarà occupata dai mobili è stimata al 49%, una percentuale ottimale tendendo in considerazione la normativa sulla sicurezza²⁵⁶ e si è deciso di introdurre il registro cartaceo.

Per quanto riguarda la possibilità dell'apertura del deposito al pubblico, essa sarà esclusa durante il percorso di visita, ma garantita agli studiosi con disponibilità del direttore. Ciò è da implicare da una parte all'assenza di personale autorizzato fisso e alla inevitabile

²⁵⁰ Tonnarelli R., De Vita F., Bonesso G., *RE-ORG 2023: L'esperienza della Sinagoga e Museo Ebraico Fausto Levi di Soragna*, RE-ORG, 2023, p. 2.

²⁵¹ *Ivi*, p. 3.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ *Ivi*, p. 4.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ *Ivi*, p. 5.

mancanza di spazio derivante dall'apertura dei cassetti e degli armadi²⁵⁷. È invece prevista un'attività didattica rivolta ai visitatori, che, con la sua attuazione, porterà alla possibilità di assistere a una breve *lectio* al secondo piano, in cui le guide museali mostreranno le immagini delle fasi di lavoro all'interno del deposito²⁵⁸.

In definitiva, alla luce di quanto emerso, si può sostenere che RE-ORG sia una importante potenzialità per le collezioni museali, in quanto applicabile da tutti gli istituti museali – indipendentemente dalla *governance*, dal tipo di collezione o dalla disponibilità economica – e in grado di organizzare le risorse del presente in previsione di una migliore conservazione, fruizione e accessibilità futura, con un riconoscimento alla risoluzione dei problemi sia da un punto di vista strategico che creativo²⁵⁹.

2.3.2 Un progetto ministeriale: *Sleeping Beauty*

Il progetto *Sleeping Beauty* è nato nel 2015 per volere della Direzione generale Musei dell'allora MiBACT²⁶⁰ con lo scopo di «costruire una rete condivisa delle risorse presenti nei depositi dei musei italiani»²⁶¹ e, in particolare, di creare percorsi di studio legati alla conservazione, alla ricerca e alla promozione delle opere fuori dai confini nazionali. In aggiunta, voleva dare una risposta sistemica alle domande riguardanti il numero delle opere nelle riserve, le loro condizioni conservative, il loro possibile utilizzo²⁶².

Esso è riuscito a formare un sistema organizzato e condiviso per accedere alle informazioni sul patrimonio culturale e archeologico disposto nei depositi museali statali²⁶³.

Alla base dell'iniziativa c'è stata una ricognizione sistematica delle opere presenti nei musei statali che ha portato alla predisposizione di una griglia articolata in tredici campi,

²⁵⁷ La disposizione degli armadi e dei cassetti, in caso di apertura, influisce sulla disponibilità di spazio per le persone. La presenza di più individui e la conseguente apertura di più strutture contemporaneamente limiterebbe lo spazio e sarebbe incompatibile con le norme di sicurezza.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 6.

²⁵⁹ *Ivi*, p. 2.

²⁶⁰ Il gruppo di lavoro ideatore del progetto *Sleeping Beauty*, per la valorizzazione all'estero delle opere dei depositi dei musei italiani, è composto da Francesca Condò, Fabio Pagano, Federica Zalabra.

²⁶¹ Condò F., Pagano F., Zalabra F., *Sleeping Beauty. Conoscere, condividere e promuovere il patrimonio conservato nei depositi dei musei italiani*, in Pignataro F., Sanchirico S., Smith C. (a cura di), *museum.dià, II° Convegno Internazionale di Museologia. Chronos, Kairòs e Aion. Il tempo dei musei* [Atti dell'Incontro Internazionale di Studi tenutosi a Roma, Museo Nazionale Romano alle Terme di Diocleziano, il 26-28 maggio 2016], Roma: E.S.S. Editorial Service System, 2018, p. 369.

²⁶² Zalabra F., *Valorizzazione e promozione del patrimonio conservato nei depositi dei musei nazionali. Il progetto Sleeping Beauty*, in De Socio P. (a cura di), *I quaderni della ricerca #60*, Torino, Loescher Editore, 2022, p. 74.

²⁶³ DG Musei, *Progetto "Sleeping Beauty"*, consultabile su: <http://musei.beniculturali.it/progetti/progetto-sleeping-beauty> (ultimo accesso 29 gennaio 2024).

in linea con i parametri di catalogazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD), anche se ciò non ha portato ad assumere le caratteristiche di un progetto di catalogazione²⁶⁴. La griglia è stata inviata nella forma di foglio di calcolo a tutti i musei statali italiani ed è stata fatta la richiesta di isolare, se possibile, cinquanta opere per ogni istituzione²⁶⁵. Nonostante non si potesse pensare di ottenere una rappresentazione analitica dei depositi, il lavoro ha permesso di ottenere una banca dati rappresentativa a livello generale²⁶⁶. Inoltre, la quantità e la qualità dei dati a oggi consentono di realizzare ipotesi di percorsi all'interno delle riserve e di trasportare le ricerche in progetti espositivi concreti e dal forte valore didattico²⁶⁷. In aggiunta, le opere non esposte possono essere integrate in mostre-laboratorio all'estero, in un'ottica di scambio sia delle competenze pratiche che teoriche nel campo della ricerca, del restauro e della valorizzazione del patrimonio²⁶⁸.

C'è da sottolineare che il livello di condivisione dei dati da parte delle istituzioni non è uniforme e ciò è da implicare in alcuni casi alla mancanza di personale, ma molto spesso alla non abitudine, da parte dei professionisti italiani, a tale pratica e al lavoro di gruppo²⁶⁹. Questo punto è interessante perché la condivisione è alla base del progetto e in sua assenza risulta impossibile narrare la ricchezza dei depositi con iniziative fisiche. In ogni caso il progetto ha avviato collaborazioni con musei internazionali, per esempio negli Stati Uniti d'America²⁷⁰ e in Cina²⁷¹, permettendo ai beni di uscire dai depositi e di essere valorizzati in mostre didattiche internazionali²⁷².

Per concludere, *Sleeping Beauty* evidenzia come la valorizzazione dei beni culturali sia da incanalare nella realizzazione di nuove forme di collaborazione tra le istituzioni italiane e l'amministrazione centrale, oltre che verso la condivisione di conoscenza e *data*

²⁶⁴ Condò F., Pagano F., Zalabra F., 2016, p. 370.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ I dati più recenti in questo senso riportano la partecipazione alla ricognizione di 93 musei e la raccolta di 3652 record nel database. Cfr. Condò F., Pagano F., Zalabra F., 2016, p. 371.

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ Il progetto a cui si fa riferimento è *A Never-Ending Story. Glass making in North-Adriatic from Late Bronze Age to Middle Ages* in collaborazione con il Corning Museum of Glass. Cfr. *Valorizzazione e promozione del patrimonio conservato nei depositi dei musei nazionali. Il progetto Sleeping Beauty* / Zalabra, Federica. - 60:(2022), pp. 66-89.

²⁷¹ Ci si riferisce qui al progetto espositivo *Art, Culture and Daily Life in Renaissance Italy* presso il Capital Museum di Pechino. Cfr. Zalabra F., 2022, pp. 66-89.

²⁷² Francaviglia N., *Il deposito come opportunità*, in *Conservazione Preventiva. Conservare il passato con uno sguardo al futuro*, Conservazione preventiva, 20 marzo 2019, consultabile su: <https://www.conservazione-preventiva.com/il-deposito-come-opportunita/> (ultimo accesso: 29/01/2024).

per promuovere l'arte a livello internazionale²⁷³. La novità del progetto si trova nella corralità dell'offerta, così come nella collaborazione fattiva coi *partner*, i quali si ritrovano a essere i realizzatori della proposta culturale. Infine, *Sleeping Beauty* è in grado di instaurare un circolo virtuoso che permette di avere un rientro in termini di ricerca, di restauro e di studio²⁷⁴.

Partendo dalla banca dati elaborata nel 2015, la Direzione generale musei, in collaborazione coi direttori museali, ha selezionato alcune opere e luoghi della cultura²⁷⁵ da fare aderire all'iniziativa *Cento opere tornano a casa*, fortemente voluto dall'allora ministro della cultura Dario Franceschini e lanciato dal Ministero della Cultura.

La scelta delle opere, avvenuta nel 2021, ha tenuto conto di tre criteri: beni originari di chiese o palazzi storici confluiti nel tempo in musei situati in altri territori; beni che integrano la collezione del museo destinatario; beni che costruiscono accostamenti interessanti se inseriti nelle collezioni di destinazione²⁷⁶.

Il progetto ha permesso la restaurazione di molte opere e ha portato al ripensamento di alcuni spazi museali destinati ad accoglierle²⁷⁷. Inoltre, il ritorno delle opere nei territori di provenienza e la loro esposizione all'interno dei musei statali ha aiutato nella promozione e nella valorizzazione del patrimonio storico-artistico e archeologico italiano conservato all'interno delle riserve museali, dando vita ad accostamenti interessanti e favorendo l'apertura verso pubblici nuovi²⁷⁸.

Come evidenziato dall'allora ministro Dario Franceschini in relazione all'iniziativa, il progetto:

restituisce nuova vita a opere d'arte di fatto poco visibili, di artisti più o meno conosciuti, e promuove i musei più piccoli, periferici e meno frequentati. Solo una parte delle opere dei musei statali è attualmente esposta: il resto è custodito nei depositi, da cui proviene la totalità dei dipinti

²⁷³ Zalabra F., 2022, p. 87.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ Vennero scelti quattordici tra i musei più importanti d'Italia e i primi dieci coinvolti nel progetto furono: gli Uffizi, i Musei Reali di Torino, la Galleria Borghese di Roma, le Gallerie Nazionali Barberini Corsini di Roma, la Pinacoteca di Brera, il Museo Nazionale Romano, il Castello di Racconigi, il Parco Archeologico di Ostia, il Museo Nazionale di Capodimonte, il Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

²⁷⁶ Ministero della Cultura, *Cento opere d'arte "tornano a casa", al via nuovo progetto MiC*, Roma, 11 dicembre 2021, consultabile su: <https://cultura.gov.it/100opere> (ultimo accesso: 29/01/2024).

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ Redazione, *100 opere dai depositi dei grandi musei tornano nei loro territori: il nuovo progetto del MiC*, Finestre sull'Arte, 12 dicembre 2021, consultabile su: <https://www.finestresullarte.info/musei/nuovo-progetto-mic-cento-opere-tornano-a-casa> (ultimo accesso: 29/01/2024).

e dei reperti coinvolti in questa iniziativa. Queste cento opere sono soltanto le prime di un progetto a lungo termine che mira a valorizzare l'immenso patrimonio culturale di proprietà dello Stato²⁷⁹.

Per fare un esempio²⁸⁰, cinque dipinti provenienti dai depositi della Pinacoteca di Brera sono stati trasferiti alla Galleria Nazionale delle Marche. Le opere sono state riportate nella loro terra dopo più di due secoli di assenza²⁸¹. Nello specifico, due erano pale d'altare di Federico Fiori, detto il Barocci, di cui la Galleria marchigiana vantava già uno dei principali nuclei dei suoi dipinti²⁸²; una era un'opera del pittore toscano Cristoforo Roncalli, detto Pomarancio, che per un periodo aveva operato nelle Marche²⁸³; mentre altre due pale erano firmate dall'artista Simone Cantarini, detto il Pesarese²⁸⁴. I dipinti

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ Prendendo in considerazione la Pinacoteca di Brera come museo di partenza, si possono citare come ulteriori esempi: Giovanni Baglione (o Giovanni Battista Tortiroli), *Immacolata Concezione tra i santi Pietro e Paolo, Clemente VIII e un donatore*, olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera, Inv. Nap. 168. La tela fu offerta in deposito alla chiesa di Papiago nel 1815 e rientrò a Brera solo nel 2001. Cfr. Daffra E., *L'Immacolata tra i Santi Pietro e Paolo: Giovanni Battista Tortiroli o Giovanni Baglione? Un geroglifico sacro e un problema attributivo*, in *Brera mai vista*, Ministero per i beni e le attività culturali, Milano, Electa, 2002, pp. 11-44. L'opera è stata trasferita il 13 dicembre 2021 a Palazzo Altieri, Oriolo Romano (Viterbo), DR Musei Lazio; Nicolò Rondinelli, *San Giovanni Evangelista appare a Galla Placidia*, ca 1490-1510, olio su tavola, Milano, Pinacoteca di Brera, Inv. Nap. 254. L'opera è stata destinata al Museo Nazionale di Ravenna. Cfr. Catalogo Generale dei Beni Culturali, <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0300180293> (ultimo accesso 14/02/2024); Tito Benvenuto (detto Garofalo), *Cristo crocifisso, la Vergine, la Maddalena, e i Santi Giovanni Evangelista e Vito*, 1522, olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera, Inv. Nap. 365. L'opera è stata destinata al Museo archeologico nazionale di Ferrara. Cfr. Catalogo Generale dei Beni Culturali, <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0300180164> (ultimo accesso 14/02/2024); Carlo Bononi, *San Bruno in preghiera con altri monaci*, ca 1624, olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 577. Il dipinto è stato destinato alla Pinacoteca Nazionale di Ferrara, Gallerie Estensi. Cfr. Catalogo Generale dei Beni Culturali, <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0300180958> (ultimo accesso: 14/02/2024).

²⁸¹ Galleria Nazionale delle Marche, *100 opere tornano a casa. Dai depositi ai musei*, dicembre 2021, consultabile su: <http://www.gallerianazionalemarche.it/100-opere-tornano-a-casa-dai-depositi-ai-musei/> (ultimo accesso: 29/01/2024).

²⁸² Federico Fiori (detto Barocci), *Madonna con il Bambino in gloria con i Santi Giovanni Battista e Francesco*, 1575-1599 (?), olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera, Inv. Nap. 521. L'opera proviene dalla parrocchia di San Giovanni Battista dei Cappuccini di Fossombrone. Entrò nella collezione della Pinacoteca di Brera nel 1811 attraverso le requisizioni napoleoniche. Cfr. Catalogo generale dei Beni Culturali, <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0300180340> (ultimo accesso 14/02/2024); Federico Fiori (detto Barocci) e Ventura Mazza, *Ecce Homo*, ca 1600-1624, olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera, Inv. Nap. 544. L'opera proviene dall'Oratorio dei Disciplini della Croce a Urbino e anch'essa entrò a Brera a seguito delle requisizioni napoleoniche. Cfr. Catalogo generale dei Beni Culturali, <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0300180341> (ultimo accesso 14/02/2024).

²⁸³ Cristoforo Roncalli (detto Pomarancio), *Madonna con il Bambino, Sant'Agostino, la Maddalena e angeli*, ca 1611, olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera, Inv. Nap. 755. L'opera proviene dalla diocesi di S. Agostino a Fermo e fu portata a Brera nel 1911 nel contesto delle requisizioni napoleoniche. Cfr. Catalogo generale dei Beni Culturali, <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0300180415> (ultimo accesso 14/02/2024).

²⁸⁴ Simone Cantarini (detto Pesarese), *Madonna con il Bambino in gloria e i Santi Barbara e Terenzio*, ca 1630-1635, olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera, Inv. Nap. 572. La pala d'altare arriva dalla diocesi di S. Cassiano ed Eracliano di Pesaro e giunse a Brera nel 1811 con le requisizioni napoleoniche. Cfr. Catalogo generale dei Beni Culturali, <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0300180195>

erano stati portati tutti in Francia tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo nell'ambito delle requisizioni napoleoniche, rientrate in seguito sul territorio italiano e destinate, infine, Pinacoteca di Brera. Grazie all'iniziativa, esse sono ora collocate al secondo piano del Palazzo Ducale di Urbino, dove, per l'occasione, gli spazi sono stati riorganizzati ed è stato impiantato un nuovo sistema di illuminazione²⁸⁵.



Fig. 14: Visione d'insieme del nuovo allestimento della Galleria Nazionale delle Marche in seguito al rientro delle opere facenti parte del progetto ministeriale *Cento opere tornano a casa*.

2.4 Appendice sulla legislazione di riferimento in ambito museale

Nella presente sezione si intendono presentare brevemente la normativa italiana e i principali testi di riferimento in ambito museale, focalizzando l'attenzione sui passaggi riguardanti i depositi dei musei italiani.

A questo fine è utile iniziare definendo cosa sia un museo. La normativa italiana, in virtù della nuova organizzazione dei musei statali, nel 2014, accolse la definizione di ICOM di museo, aggiungendo una precisazione: «promuovendone la conoscenza presso il pubblico e la comunità scientifica»²⁸⁶. Essa è stata estesa a tutti i luoghi della cultura statali a seguito della riorganizzazione ministeriale del 2019. Il 24 agosto 2022 è stata approvata a Praga la nuova definizione di museo di ICOM:

(ultimo accesso 14/02/2024); Simone Cantarini (detto Pesarese), *Gesù bambino appare a Sant'Antonio da Padova*, ca 1640-1649, olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera, Inv. Nap. 505. Il dipinto proviene da S. Francesco a Cagli e arrivò alla Pinacoteca durante il periodo delle requisizioni napoleoniche, nel 1811. Cfr. Cat. gen. dei Beni Culturali, <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0300180196> (ultimo accesso 14/02/2024).

²⁸⁵ Galleria Nazionale delle Marche, dicembre 2021.

²⁸⁶ D.M. 23 dicembre 2014, *Organizzazione e funzionamento dei musei statali*, art. 1.

Il museo è un'istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che effettua ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio materiale e immateriale. Aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei promuovono la diversità e la sostenibilità. Operano e comunicano eticamente e professionalmente e con la partecipazione delle comunità, offrendo esperienze diversificate per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze.

Qualsiasi museo è dotato di un proprio statuto e di un bilancio che evidenzia i risultati finanziari e contabili. Lo statuto è il documento costitutivo del museo, che contiene la *mission*, gli obiettivi e ne dichiara l'organizzazione. Esso è elaborato dall'istituto coerentemente con l'Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei (DM 10 maggio 2001), con il Codice etico di ICOM e con il D.M. del 23 dicembre 2014²⁸⁷.

L'Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei (DM 10 maggio 2001) fu il primo atto adottato formalmente che stabilì e prescrisse «linee-guida, diritti e doveri in materia di musei»²⁸⁸, che riconobbe al museo lo *status* di istituto e che trasformò i principi e i requisiti minimi del codice deontologico ICOM in norma di legge²⁸⁹. Si tratta di uno strumento di diagnosi, utile per valutare la qualità e la situazione in cui si trovano le istituzioni museali nazionali in materia di conservazione, sicurezza, prevenzione dai rischi, catalogazione, ordinamento, allestimento, valorizzazione, fruizione²⁹⁰.

Il testo si articola in otto ambiti di riferimento, ma ai fini della trattazione ci si concentra sull'ambito VI: *Gestione e cura delle collezioni*²⁹¹.

La gestione delle collezioni museali deve perseguire gli obiettivi di qualità in relazione alla conservazione e restauro (articolo 1), all'incremento e inalienabilità (articolo 2), alla registrazione e documentazione (articolo 3), alle esposizioni permanenti e temporanee e prestiti (articolo 4) e alle politiche di ricerca e studio (articolo 5).

Si fa riferimento ai depositi in relazione alle norme per la conservazione, nel Sottoambito 1, quando si evidenzia la necessità del museo di «essere dotato di un idoneo piano di prevenzione nei confronti dei fattori umani, ambientali e strutturali che possono generare

²⁸⁷ Ministero della cultura, Direzione generale Musei, *Qual è il ruolo della Direzione generale Musei? Quali sono le sue funzioni e come è organizzata?* <http://musei.beniculturali.it/struttura#:~:text=Decreto%2DLegge%202020%20settembre%202015,Legge%2012%20novembre%202015%20n.> (ultimo accesso: 22/01/2024).

²⁸⁸ Cataldo L., Paraventi M., *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Milano, Hoepli, 2011, p. 57.

²⁸⁹ *Ivi*, p. 75.

²⁹⁰ *Ivi*, pp. 75-76.

²⁹¹ D.M. 10 maggio 2001, Ambito VI.

rischi per la conservazione dei manufatti»²⁹². Inoltre, i depositi vengono ripresi nel Sottoambito 2, quando si parla dell'incremento della collezione: «I musei, [...] non devono acquisire oggetti che hanno poche probabilità di poter catalogare, conservare, sistemare in depositi o esporre, in condizioni adeguate»²⁹³.

Il tema viene, infine, trattato in profondità nel Sottoambito 4; dove, oltre alle sezioni dedicate alle esposizioni permanenti e temporanee e ai prestiti, si analizza la conservazione e la consultazione degli oggetti nei depositi.

In primo luogo, si fa riferimento alla logicità e alla funzionalità nell'impiego degli spazi, oltre che alla necessità di adeguamento agli standard conservativi e di sicurezza attraverso specifici piani, ispezioni e ricognizioni inventariali²⁹⁴:

L'ordinamento e l'immagazzinaggio degli oggetti destinati ai depositi devono essere progettati in modo da privilegiare lo sfruttamento razionale degli spazi e il controllo delle condizioni di conservazione e sicurezza delle opere²⁹⁵.

In seguito, si accenna al pubblico, che può fruire dei depositi per motivi di consultazione e, dunque, i musei sono tenuti a rendere pubblici i criteri di accesso, preparare i regolamenti in forma scritta e formalizzare le procedure di controllo²⁹⁶:

L'accesso ai depositi da parte del pubblico e del personale non direttamente addetto deve essere regolamentato e controllato. La consultazione degli oggetti non esposti va comunque garantita, nel rispetto delle condizioni di sicurezza, secondo criteri definiti e resi pubblici²⁹⁷.

Infine, parlando del personale si fa riferimento alla sua competenza e alla necessità di controllare l'accesso ai depositi di tutte le unità²⁹⁸:

L'installazione delle opere negli spazi espositivi e nei depositi va eseguita nel rispetto degli standard di conservazione e sicurezza, ad opera di personale specializzato e alla presenza di personale tecnico. Occorre prevedere procedure scritte per la registrazione degli spostamenti

²⁹² D.M. 10 maggio 2001, Ambito VI, Sottoambito 1, *Norme per la conservazione e il restauro, comprendenti l'esportazione e la movimentazione*.

²⁹³ D.M. 10 maggio 2001, Ambito VI, Sottoambito 2, *Incremento e inalienabilità delle collezioni*.

²⁹⁴ D.M. 10 maggio 2001, *Linee Guida*, Ambito VI, Sottoambito 4, 2. *Deposit*.

²⁹⁵ D.M. 10 maggio 2001, Ambito VI, Sottoambito 4, *Regolamentazione dell'esposizione permanente e temporanea*.

²⁹⁶ D.M. 10 maggio 2001, *Linee Guida*, Ambito VI, Sottoambito 4, 2. *Deposit*.

²⁹⁷ D.M. 10 maggio 2001, Ambito VI, Sottoambito 4.

²⁹⁸ D.M. 10 maggio 2001, *Linee Guida*, Ambito VI, Sottoambito 4, 2. *Deposit*.

interni degli oggetti, per l'ispezione e per la ricognizione periodica delle sale espositive e dei depositi²⁹⁹.

Nel 2018, dall'Atto di indirizzo hanno preso le mosse i Livelli Uniformi di Qualità della Valorizzazione (LUQV) per i Musei e i Luoghi della Cultura, pubblicati come allegato al D.M. 113/2018³⁰⁰. I LUQV rappresentano per il museo una sorta di documento utile per verificare se sono stati raggiunti gli standard museali. Essi riportano sia gli standard minimi che gli obiettivi di miglioramento ed entrambi vengono articolati in tre ambiti: organizzazione; collezioni; comunicazione e rapporti con il territorio.

I depositi sono trattati nel secondo Ambito, dove vengono identificati gli standard minimi da raggiungere, così riassumibili: «ordinamento e conservazione dei beni non esposti secondo criteri di funzionalità e di sicurezza»³⁰¹ e gli obiettivi di miglioramento: «deposito del patrimonio non esposto, ordinato, consultabile su richiesta motivata e fruibile dal pubblico in occasione di eventi particolari»³⁰².

In definitiva, i LUQV sono una importante opportunità di autovalutazione degli istituti museali e costituiscono uno strumento per l'accreditamento al Sistema Museale Nazionale (SMN), progetto che mira a mettere in rete i musei italiani per migliorarne la gestione.

Il SMN include sia i musei statali che quelli di natura pubblica o privata. I musei statali comprendono quelli dotati di autonomia speciale³⁰³, i cui primi venti sono stati istituiti nel 2014³⁰⁴ e a oggi sono diventati sessanta³⁰⁵. Tra di essi c'è la Pinacoteca di Brera, che sarà oggetto di approfondimento nell'ultima sezione del lavoro.

²⁹⁹ D.M. 10 maggio 2001, Ambito VI, Sottoambito 4.

³⁰⁰ D.M. 21 febbraio 2018, n. 113, *Adozione dei livelli minimi uniformi di qualità per i musei e i luoghi della cultura di appartenenza pubblica e attivazione del Sistema museale nazionale*.

³⁰¹ D.M. 113/2018, Allegato 1, Ambito II, *Collezioni*.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ Con la locuzione «musei dotati di autonomia speciale» si fa riferimento agli istituti museali aventi autonomia scientifica, finanziaria, contabile e organizzativa.

³⁰⁴ L'elenco completo dei primi venti musei autonomi: la Galleria Borghese, le Gallerie degli Uffizi, la Galleria nazionale d'Arte moderna e contemporanea, le Gallerie dell'Accademia di Venezia, il Museo e Real bosco di Capodimonte, la Pinacoteca di Brera, la Reggia di Caserta, la Galleria dell'Accademia di Firenze, le Gallerie Estensi, le Gallerie nazionali d'arte antica, i Musei del Bargello, il Museo archeologico nazionale di Napoli, il Museo archeologico nazionale di Reggio Calabria, il Museo archeologico nazionale di Taranto, il Parco archeologico di Paestum e Velia, il Palazzo Ducale di Mantova, il Palazzo Reale di Genova, i Musei reali di Torino, la Galleria nazionale delle Marche e la Galleria nazionale dell'Umbria.

³⁰⁵ Ufficio Stampa e Comunicazione MiC, *Musei, in Cdm ok a riorganizzazione: gli autonomi salgono da 44 a 60*, Ministero della Cultura, Roma, 26 luglio 2023, consultabile su: <https://www.beniculturali.it/comunicato/24987> (ultimo accesso: 22/01/2024).

Capitolo III

Una nuova frontiera per i depositi dei musei d'arte: la fruizione dello spazio

Il dibattito sull'apertura dei depositi diventò di interesse pubblico nel periodo a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento e ciò è riscontrabile nelle conferenze internazionali che ebbero luogo in quegli anni. Di particolare rilievo in tale senso risultò la pubblicazione *Museum Collection Storage*, dove venne sottolineata l'importanza della questione filosofica sul diritto di accedere all'interezza del patrimonio culturale da parte del pubblico³⁰⁶. Si tratta di un discorso che si sviluppò e che vide le prime applicazioni negli Stati Uniti d'America; anche se, grazie al confronto internazionale scaturito in quegli anni, fu introdotto prima a livello teorico e poi pratico anche in Europa e in Italia. L'allestimento dei depositi visitabili oggi è una prassi atipica, ma che può rivelarsi una buona soluzione nei casi in cui la movimentazione delle opere sia sconsigliata a causa di parametri quali la dimensione, il peso, la fragilità degli oggetti; in mancanza di spazio per la consultazione oppure nei depositi con una frequenza di ingresso elevata³⁰⁷.

Innanzitutto, per rendere accessibili le collezioni è necessario che tutte le opere siano inventariate e che si conosca la loro esatta collocazione, così da assicurarne la reperibilità³⁰⁸ e, allo stesso tempo, garantirne la sicurezza e la visibilità.

Inoltre, fondamentale è la valutazione degli spazi interni dell'istituzione museale: nel caso in cui risultassero insufficienti o comunque venissero giudicati come non idonei, sarebbe imprescindibile reperirne altri³⁰⁹, con soluzioni esterne al museo, eventualmente in condivisione o con la costruzione di edifici *ad hoc*.

Per analizzare meglio il tema della fruizione delle collezioni presenti nei depositi, può essere utile suddividere il discorso in tre ambiti: il primo relativo alle strategie generalmente messe in atto o potenzialmente utilizzabili dalle istituzioni museali per rendere fruibile il patrimonio (si fa riferimento, quindi, a soluzioni quali il *visible* e l'*open storage*; la rotazione della collezione; le mostre interne al museo; i prestiti esterni), il secondo riguarda le nuove direzioni in cui si sta sviluppando il deposito da un punto di

³⁰⁶ Johnson E.V. e Horgan J. C., 1979, p. 20.

³⁰⁷ Fossà B., 2005, p. 6.

³⁰⁸ *Ivi*, p. 3.

³⁰⁹ *Ivi*, p. 6.

vista fisico (depositi *off-site*, condivisi, depositi-museo), il terzo comprende i temi della digitalizzazione e dell'accessibilità digitale.

Nelle seguenti sezioni gli ambiti presentati vengono analizzati in profondità, al fine di sviluppare delle considerazioni finali.

3.1 Diverse strategie e modalità di apertura dei depositi

La questione dell'accesso ai depositi per gli studiosi e per il pubblico innescò un importante dibattito negli anni Settanta, ancora aperto ai giorni nostri. Da una parte c'era chi sosteneva che l'accesso limitato ai depositi avrebbe reso difficoltosa la ricerca degli studiosi e avrebbe presentato una panoramica distorta delle culture rappresentate lungo il percorso espositivo; di conseguenza, essi credevano che la visione della collezione completa avrebbe portato maggiori vantaggi, avendo un effetto positivo su tutti i tipi di pubblico e rendendo più semplice la comparazione e l'analisi delle opere. Dall'altra parte c'era, invece, chi asseriva che gli svantaggi avrebbero superato i vantaggi, sia per quanto riguarda la conservazione e la salvaguardia del patrimonio che in relazione alla ricerca da parte degli studiosi, facilitata se svolta in ambienti protetti e in assenza del pubblico generalista³¹⁰.

Alcuni musei, a seguito delle richieste e dell'interesse mostrato dal pubblico di accedere alle collezioni e visto che i depositi fungevano da «giacimento per le collezioni esposte»³¹¹, elaborarono diverse modalità di fruizione basate sulle proprie peculiarità, ponderando i vantaggi e gli svantaggi dell'operazione, oltre che gli eventuali rischi³¹². È così che furono sperimentate le modalità del *visible storage*, ovvero il deposito visibile, e dell'*open storage*, il deposito accessibile; oltre che della rotazione della collezione, delle mostre e dei prestiti esterni.

3.1.1 Il *visible storage* e l'*open storage*

Il *visible storage*, in linea generale, indica l'integrazione dei manufatti provenienti dai depositi lungo il percorso di visita. Per la sua applicazione, normalmente è prevista una organizzazione degli ambienti oculata, caratterizzata dalla disposizione ravvicinata delle opere e dalla presenza delle sole informazioni tecniche e del numero di inventario.

³¹⁰ Johnson E.V. e Horgan J. C., 1979, p. 20.

³¹¹ Carmignani M., Cavazzoni F., Però N., 2012, pp. 8-9.

³¹² Johnson E.V. e Horgan J. C., 1979, p. 20.

L'open storage, invece, segnala la possibilità, da parte del pubblico, di accedere agli spazi del deposito storicizzato, normalmente usufruendo di visite guidate organizzate in momenti definiti del calendario museale.

Concentrando per il momento l'attenzione sul *visible storage*, si può affermare che fu applicato per la prima volta in Canada, al *Museum of Anthropology* nel *campus* dell'Università della British Columbia di Vancouver, nel 1976. Il Museo fu fondato nel 1947, ma l'aumento della collezione dovuta dalle donazioni e l'opportunità di costruire una sede *ex-novo*, portò alla decisione da parte del personale di esporre il patrimonio nella sua interezza: come dichiarato dall'allora direttore Michael Ames³¹³, 12.000 lavori vennero resi fruibili con la modalità del *visible storage*³¹⁴.

Le motivazioni che portarono alla sperimentazione di tale modalità espositiva oltreoceano vanno ricercate nel fatto che è più semplice applicarla nei musei di nuova fondazione in cui gli spazi vengono studiati appositamente e, inoltre, in America il tema della filantropia è molto sentito e l'esposizione dell'intera collezione permette di valorizzare la suddetta pratica. Lo scopo originale era quello di eliminare il deposito inteso come spazio non visibile alle persone non autorizzate³¹⁵ e, per questo motivo, gli oggetti di piccole dimensioni furono disposti in cassettiere con coperture trasparenti e quelli medio-grandi in mensole chiuse con le ante di vetro³¹⁶.

L'esperienza canadese, nella sua unicità in quel periodo storico, orientò la riflessione sul *visible storage* discussa a Washington e ripresa successivamente nel volume del 1979 curato da Verner Johnson e Horgan. Come si legge al suo interno, «per *visible storage* si intende semplicemente consentire al pubblico un accesso visivo totale alle collezioni del museo o, in altre parole, eliminare le aree di deposito delle collezioni che non sono accessibili a persone non autorizzate»³¹⁷.

³¹³ Michael M. Ames (1933-2006) è stato un accademico e professore di antropologia all'università della British Columbia. Dal 1974 al 1997 è stato il direttore del Museum of Anthropology all'Università della British Columbia e dal 2002 al 2004 ha ricoperto la carica direttore *ad interim*.

³¹⁴ Ames M. M., *Visible Storage and Public Documentation*, in *Curator: The museum journal*, vol. 20, n. 1, marzo 1977, p. 65, cfr. Loddo M., 2019, p. 66.

³¹⁵ Johnson E.V. e Horgan J. C., 1979, p. 20.

³¹⁶ Stubbs-Lee D.A., *A Conservator's Investigation of Museums, Visible Storage, and the Interpretation of Conservation*, in *Collections: A Journal for Museums and Archive Professionals*, vol. 5, n. 4, 2009, pp. 265-324.

³¹⁷ Il testo originale recita: «*Visible storage simply means allowing the general public total visual access to the museum's collections or, in other words, the elimination of collection storage areas which are out of bonds to unauthorized persons*» cfr. Johnson E.V. e Horgan J. C., 1979, p. 20.

Dagli anni Settanta il concetto ha continuato a estendersi e a evolvere³¹⁸ ed è oggi possibile segnalare due tipologie che si sono andate a formare a partire dagli anni Ottanta: da una parte ci sono i depositi distinguibili lungo il percorso di visita, disposti in una specifica area, ma separati dall'itinerario da pareti di vetro e inaccessibili³¹⁹; dall'altra ci sono delle soluzioni che si pongono a metà tra l'esposizione e il deposito, dove gli oggetti sono conservati ed esposti allo stesso tempo, seguendo il criterio della tipologia e non del valore artistico³²⁰.

Nonostante esistano molti esempi di istituzioni museali internazionali che negli anni hanno integrato queste soluzioni nel percorso espositivo, visto il *focus* della ricerca, ci si concentra di seguito solo su esempi italiani e vengono sviluppati dei confronti tra le istituzioni presentate. Si è scelto di presentare dei casi emblematici sia sotto un punto di vista temporale che di applicazione. Per questo motivo, vengono presi in considerazione musei con tipologie di collezione e con statuti differenti, esplicitando le motivazioni alla base delle comparazioni e indagando in profondità la relazione tra il patrimonio custodito e la modalità di gestione dei depositi, sottolineando in che modo il primo incida sulla seconda.

Per quanto riguarda la prima modalità di applicazione, di particolare rilievo risultano essere la Pinacoteca di Brera a Milano, un museo statale autonomo dove la raccolta di dipinti risulta essere preponderante, e il Museo Internazionale della Ceramica (MIC) di Faenza, un istituto in gestione a una fondazione di diritto privato che ospita la collezione di ceramiche più estesa a livello globale. Facendo riferimento alla seconda, invece, si possono approfondire Palazzo Madama a Torino, un museo civico di arte antica che espone opere afferenti a diversi periodi storici e tipologie³²¹ e il Museo della Ceramica di Deruta, un museo regionale umbro che offre una collezione di ceramiche e che vanta il primato di essere il più antico in Italia.

La Pinacoteca di Brera a Milano è stato uno dei primi istituti a introdurre il *visible storage* lungo il percorso di visita. La motivazione va ricercata nella situazione culturale degli anni Ottanta, in cui la scena milanese risultava essere orientata verso l'arte contemporanea e, in particolare, le nuove gallerie d'arte erano focalizzate sulla relazione tra Milano e

³¹⁸ Loddo M., 2019, p. 66.

³¹⁹ Loddo M., *Museum Storage Facilities: what's next?*, in ICAR-International Journal of Young Conservators and Restorers of Works of Art, Varsavia, Academy of Fine Arts in Warsaw, n. 2, 2018, p. 150.

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ Si fa riferimento a dipinti, sculture e arredi delle collezioni di «arti del Medioevo», «arti del Rinascimento», «arti del Barocco», oltre che alle collezioni di ceramiche, vetri e smalti, tessuti e moda, etnografica, medagliere, grafica.

New York³²². Nel contesto citato, la collaborazione tra il soprintendente ai beni storico artistici Carlo Bertelli e l'architetto e ingegnere Ignazio Gardella, portò alla costruzione di un'ala dedicata all'arte contemporanea e, negli stessi anni, furono costruiti due depositi visibili lungo il percorso di visita³²³. Il primo fu completato nel 1982 ed è tuttora presente nella sala XXIII, dove una parete di vetro separa il visitatore dalle griglie scorrevoli su cui sono riposti i quadri, mentre un secondo deposito fu disposto nel 1986 nella sala XXXVIII con le stesse modalità, anche se oggi non è più presente e al suo posto si può godere del riallestimento dedicato all'arte ottocentesca³²⁴. Negli stessi anni, nella sala XVIII, fu introdotto anche un laboratorio di restauro che permise di lavorare senza dovere trasportare le opere in un altro ambiente, facendo correre loro dei rischi di danneggiamento. Nel 2002, su progetto di Ettore Sottsass, il laboratorio fu reso «trasparente», consentendo ai visitatori di osservare le operazioni di restauro attraverso una parete di vetro, con le stesse modalità dei depositi. In definitiva, le novità introdotte dalla Pinacoteca di Brera in quegli anni mostrarono la sua anima innovatrice, tipica delle realtà museali contemporanee e più raramente presente nei luoghi storicizzati. Ancora oggi il pubblico, grazie alle soluzioni implementate, ha la possibilità di entrare in contatto e di conoscere le funzioni del museo: la conservazione, la sicurezza, la valorizzazione, la fruizione. Inoltre, la presenza di apparati didattici consente di capire il tipo di operazioni che si svolgono all'interno dell'istituzione.

Nel 2018, a seguito del ritardo di alcuni lavori di rinnovamento del vicino Palazzo Citterio che avrebbe dovuto ospitare le collezioni di arte moderna donate dai collezionisti Emilio e Maria Jesi e da Lamberto Vitali (il tema si approfondisce meglio nel capitolo IV), sono stati collocati lungo il percorso di visita alcuni *visible storage* temporanei, che hanno reso visibile il patrimonio, in ottemperanza dei termini contrattuali originali. A differenza degli spazi istituiti negli anni Ottanta, questi ultimi, ancora presenti all'interno del Museo, sono composti da una singola rastrelliera isolata e climatizzata che permette al visitatore di fruire delle opere in modo ravvicinato e sicuro. Se gli inquinanti e la temperatura sono regolati all'interno delle teche, l'illuminazione è continua con quella dello spazio circostante, anche se ciò non incide negativamente sulla conservazione complessiva.

³²² Loddo M., 2019, p. 82.

³²³ *Ibid.*

³²⁴ Fondazione Giulio e Giovanna Sacchetti, *Pinacoteca di Brera: Concluso il riallestimento delle Sale XXXVII e XXXVIII finanziato dalla Fondazione Giulio e Giovanna Sacchetti*, 2018, <https://www.fondazionegiulioegiovannasacchetti.it/press/riallestimento-sale-brera/> (ultimo accesso: 03/02/2024).

Palazzo Madama a Torino, invece, nel 1988 fu chiuso al pubblico per un restauro totale durato diciotto anni e inizialmente le opere, al posto di essere trasferite in un'altra sede, furono disposte all'interno di contenitori condizionati disposti *in situ* al fine di salvarle dagli ipotetici danni derivanti dal trasporto. Successivamente, nel 1998 si decise di svuotare completamente il museo al fine di organizzarlo al meglio, sia nella parte espositiva che nei depositi³²⁵. Solamente la collezione di ceramiche, dato la sua fragilità, rimase all'interno del Museo, al piano terra. La nuova soluzione avrebbe dovuto fungere da deposito temporaneo, ma infine venne organizzato come un vero e proprio deposito trasparente e, con la riapertura avvenuta nel 2006, lo spazio è stato reso visitabile liberamente. Il pubblico, infatti, da quel momento ha la possibilità di camminare intorno alle vetrine climatizzate contenenti i pezzi delle collezioni di ceramiche, di porcellane, di vetro, di gioielli che non hanno trovato spazio lungo percorso espositivo principale e che aspettano di essere oggetto di restauro, di nuovi studi, di nuove mostre³²⁶. In questo caso, il *visible storage* è applicato per le collezioni di arti decorative, con oggetti di medio-piccole dimensioni, ordinabili facilmente all'interno di vetrine trasparenti. I dipinti non ne fanno parte, essendo conservati all'interno di depositi appositi non facenti parte del percorso di visita.

Gli approcci adottati dalle due istituzioni permettono di fare emergere delle considerazioni finali: la Pinacoteca di Brera, attraverso le soluzioni adottate negli anni Ottanta, offre al visitatore gli strumenti per comprendere il funzionamento del museo, mostrandogli degli apparati che raramente si interfacciano con il pubblico. Il fine di tale scelta, dunque, non è quello di rendere visibile il patrimonio conservato nei depositi, semmai di educare circa la sua esistenza.

Il concetto introdotto nel 2018, invece, si pone in un'altra ottica e, seppure riguardante delle tipologie di collezioni differenti e nonostante derivino da situazioni diverse, si può rapportare con Palazzo Madama. La disposizione ordinata del patrimonio all'interno di teche trasparenti, non organizzata a livello tematico e non comprendente le didascalie esplicative, permette al visitatore di osservare in modo ravvicinato tutti i manufatti e di creare delle riflessioni personali, in una sorta di ritorno alle esposizioni delle origini. Il fine è quello di entrare in contatto con le opere, a differenza dell'altra soluzione appena

³²⁵ Come sottolineato dalla responsabile dei servizi museali Tiziana Casera, le opere furono trasferite in contenitori climatizzati e con temperatura costante all'interno degli spazi di proprietà della compagnia Gondrad, vicino Torino. Cfr. Loddo M., 2019, pp. 87-89.

³²⁶ *Ibid.*

trattata che si pone l'obiettivo di fare comprendere il funzionamento e le specificità dei depositi attraverso la visione complessiva dell'area.



Fig. 15-16: A sinistra il deposito visibile della Pinacoteca di Brera nella sala XXIII, a destra il *visible storage* di Palazzo Madama a Torino.

Un altro confronto interessante che si può realizzare è quello attinente ai Musei della Ceramica presenti rispettivamente a Faenza, in provincia di Ravenna, e a Deruta, in provincia di Perugia. Come anticipato precedentemente, i due istituti hanno un tipo di *governance* differente, essendo il primo una fondazione e il secondo un museo regionale. Nonostante ciò, il tipo di collezione simile e il periodo concomitante in cui si sono svolti i lavori per la realizzazione dei rispettivi *visible storage*, ha fatto in modo che le suddette realtà venissero indagate per comprendere come il tema della fruibilità del patrimonio sia stato affrontato in modo differente.

I depositi del MIC di Faenza dagli anni Novanta occupano il piano interrato del Museo e, l'incremento della collezione, ha portato alla necessità di dover ricavare degli spazi aggiuntivi dal percorso di visita del piano inferiore. I depositi, dunque, risultano essere «collegati visivamente alle sale espositive»³²⁷, ma sono accessibili per consultare le opere da vicino solamente su motivata richiesta da parte di studiosi e interessati³²⁸.

Nel Museo Regionale della Ceramica di Deruta, invece, dal 1998 è presente una torre di quattro piani che funge da deposito, organizzata in vetrine e liberamente accessibile da parte del pubblico, in una sorta di «archivio territoriale tematico interamente fruibile»³²⁹. In aggiunta, è presente un progetto museografico che favorisce due livelli di osservazione: il primo che isola gli oggetti di particolare pregio per renderli perfettamente fruibili, il

³²⁷ MIC, *Depositi*, consultabile su: <https://www.micfaenza.org/depositi/> (ultimo accesso: 03/02/2024).

³²⁸ Le opere sono organizzate in quattro ambienti che ospitano quattro sezioni di ceramiche differenti: le ceramiche italiane, le ceramiche estere, i frammenti ceramici, le piastrelle industriali.

³²⁹ Museo Regionale della Ceramica di Deruta, *Una torre di quattro piani ospita i depositi del museo, sempre aperti al pubblico*, consultabile su: https://www.museoceramicadideruta.it/it/depositi-ceramica-deruta_16.html (ultimo accesso: 03/02/2024).

secondo che agevola una visione complessiva in un'ottica a metà tra l'esposizione e il deposito³³⁰.

In questo caso emerge in modo chiaro come il tipo di collezione non influenzi la modalità di gestione dei depositi e di come essi facciano parte di progetti museografici con diverse finalità: nel caso del MIC di Faenza si è voluto creare una sorta di museo interno al museo, una «miniera» a disposizione degli studiosi, degli artisti, degli studenti e, in generale, di coloro che vogliono approfondire le proprie conoscenze attraverso la visione diretta; mentre a Deruta è stato organizzato lo spazio in modo tale da rendere accessibile e fruibile il patrimonio in modo indipendente, sottolineando l'importanza e il valore della serialità.



Fig. 17-18: A sinistra il deposito visibile del Museo Regionale della Ceramica di Deruta (PG), sulla destra quello del MIC di Faenza (RA).

Focalizzando l'attenzione sull'*open storage*, si può sostenere che si tratti di una soluzione implementata da diversi musei, sia internazionali che nazionali, sia pubblici che privati, col fine di permettere al visitatore di conoscere gli spazi del deposito, di solito attraverso visite guidate svolte in momenti predeterminati. La possibilità di visitare i depositi non è da ricondurre al tipo di *governance*, bensì alla disponibilità di personale competente, alla presenza di spazi a norma di legge per la circolazione del visitatore e alla possibilità di garantire la salvaguardia delle opere, sia da un punto di vista conservativo che di sicurezza.

In Italia uno dei primi musei ad avere introdotto la suddetta modalità è stata la Galleria Borghese a Roma, un museo statale autonomo dedicato all'arte antica e moderna, che, dal 2005, al terzo piano della struttura ospita un deposito concepito come fosse una quadreria³³¹, un naturale prolungamento del percorso espositivo. Si tratta di uno spazio

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ Galleria Borghese, *I depositi. Una quadreria da scoprire*, consultabile su: <https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-museo/i-depositi/> (ultimo accesso: 03/02/2024).

organizzato su due livelli, per un totale di 260 opere esposte³³² che può essere visitato dai professionisti per motivi di studio con una prenotazione motivata o dal pubblico attraverso le visite guidate condotte settimanalmente da un esperto o da un operatore didattico a gruppi formati da una quindicina di persone. La disposizione delle opere è costituita da un criterio che non favorisce il godimento dei singoli dipinti, bensì la veduta d'insieme. È importante evidenziare che la soluzione della quadreria non è moderna, in quanto era già stata sperimentata, per esempio, con il riordino del Museo del Prado negli anni Venti del Novecento, e applicata in Italia in altri istituti museali, come per esempio nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Tuttavia, se nel caso delle Gallerie dell'Accademia lo spazio risulta essere visitabile su appuntamento e con motivata richiesta, la Galleria Borghese offre periodicamente dei *tour* guidati destinati al pubblico generalista e ai curiosi.

La questione dell'*open storage* non è riducibile alla sola soluzione delle quadrerie. Infatti, ogni museo, oltre ad accogliere delle collezioni diverse per tipologia e necessità conservative, differisce per estensione e per caratteristiche intrinseche, in relazione sia agli ambienti che al personale. Dunque, tale soluzione risulta essere difficilmente implementabile dalle istituzioni più piccole o da quelle che presentano una tipologia di beni differente.

Per questo motivo può essere utile presentare brevemente degli altri esempi, rappresentativi delle modalità in cui può essere declinato l'*open storage*, indipendentemente dallo statuto del museo e piuttosto in base alle peculiarità degli ambienti e alle risorse di cui può disporre.

Prendendo a riferimento i musei civici, il MUDEC di Milano, fin dalla sua fondazione nel 2015, consente al pubblico di osservare le collezioni etnografiche conservate nei depositi situati al piano terra e disposti seguendo un criterio geografico e cronologico, su appuntamento e con visite guidate da parte del personale museale³³³; mentre Palazzo Mocenigo a Venezia, nonostante la delicatezza dei tessuti³³⁴ e grazie all'impegno di operatori specializzati, permette al visitatore, su prenotazione e in gruppi tra le quattro e

³³² *Ibid.*

³³³ Inoltre, il MUDEC tra ottobre 2023 e aprile 2024 ha in programma un programma speciale di visite guidate dei depositi collegato al palinsesto dell'installazione tessile *Luce dietro tracce incompiute* dell'artista messicana Mariana Castillo Deball. Cfr. <https://www.mudec.it/depositi-del-mudec/> (ultimo accesso: 03/02/2024).

³³⁴ Visser Travagli A. M., 2015, p. 44.

le dieci persone, di accedere a quei luoghi normalmente destinati agli addetti ai lavori³³⁵, mostrando i lavori conservati all'interno di cassettiere.

Analizzando, invece, le Gallerie d'Italia di Milano, museo privato facente parte della Banca Intesa San Paolo e aperto nel 2011, esse offrono, a chiunque sia interessato, la possibilità di scoprire, attraverso il programma *Caveau Svelato*, l'ex *caveau* della Banca Commerciale Italiana progettato all'inizio del secolo scorso dall'architetto milanese Luca Beltrami. Lo spazio è stato ristrutturato per l'apertura museale su progetto dell'*archistar* Michele De Lucchi e oggi contiene circa cinquecento opere d'arte disposte su rastrelliere scorrevoli³³⁶.

Confrontare realtà così diverse tra di loro risulta essere azzardato, ma è comunque interessante notare come l'apertura dei depositi, in un'ottica di fruizione da parte del pubblico, sia implementabile, con modalità differenti e in base alle peculiarità delle collezioni, da parte di istituzioni di varia natura e di fondazione più o meno recente.



Fig. 19-20: Sulla sinistra l'*open storage* del MUDEC di Milano, mentre sulla destra il *Caveau* delle Gallerie d'Italia a Milano.

3.1.2 La rotazione della collezione, le mostre del museo e i prestiti esterni

Per superare la dicotomia classica che vede il percorso espositivo indirizzato al pubblico e il deposito agli studiosi e in un'ottica di osmosi tra i due³³⁷, oltre alle soluzioni del *visible* e dell'*open storage* già discusse, in base alle risorse e alla disponibilità dei singoli musei, possono essere adottate delle altre possibili soluzioni: la rotazione della collezione, le mostre interne organizzate con i beni provenienti dai *caveaux*, i prestiti verso altre istituzioni.

La rotazione della collezione è una pratica diffusa in molti musei sia nazionali che internazionali. Poiché per la sua applicazione c'è bisogno di disponibilità di personale e

³³⁵ Palazzo Mocenigo, *Backstage*, consultabile su: <https://mocenigo.visitmuve.it/per-tutti-2/visite-ai-depositi/> (ultimo accesso: 03/02/2024).

³³⁶ Gallerie d'Italia, *Il Caveau*, consultabile su: <https://gallerieditalia.com/it/milano/collezioni/il-caveau/> (ultimo accesso: 03/02/2024).

³³⁷ Visser Travagli A. M., 2015, p. 43.

di mezzi³³⁸, normalmente viene utilizzata per sostituire le opere temporaneamente non fruibili a causa di interventi conservativi, di restauro o per prestiti esterni. C'è inoltre da evidenziare il fatto che solitamente i musei non sono intenzionati a modificare il percorso di visita sostituendo i capolavori dal grande valore artistico con le opere minori conservate nei depositi e, dunque, è più facile che i primi siano presenti in tutti gli allestimenti e che le seconde vengano riorganizzate in piccole mostre temporanee.

Un caso interessante da analizzare in questo senso è quello del padiglione di arti islamiche del Louvre a Parigi. A differenza di quella che risulta essere la prassi comune, il dipartimento parigino, dall'inaugurazione nel 2012³³⁹, si impegna nel ricambio totale dei beni esposti ogni cinque anni, esponendo tra i tremila e quattromila oggetti, in un'ottica di conoscenza dell'intera collezione, la quale conta quindicimila pezzi appartenenti al Louvre e tremilacinquecento del Museo di arti decorative³⁴⁰.

Considerando, invece, le mostre interne al museo si cita, a titolo esemplificativo, *L'altra collezione. Storie e opere dai depositi della Galleria Nazionale delle Marche*³⁴¹, una mostra temporanea organizzata al piano terra del Palazzo Ducale di Urbino, visitabile dal 5 ottobre 2023 al 5 maggio 2024 e che include sessanta opere disposte su griglie di metallo che ricordano le rastrelliere tipiche dei depositi. Essa si propone di iniziare una riflessione sui depositi museali che, come sottolineato all'interno del catalogo, non sono da intendere come spazi di raccolta delle opere che non trovano spazio lungo il percorso espositivo, bensì come luoghi di custodia degli oggetti più fragili, di quelli in attesa di restauro, di quelli messi in salvo da situazioni di rischio e di calamità naturali e, in aggiunta, che mettono a disposizione il materiale ai professionisti per fini di studio³⁴².

Come spiegato da Valentina Catalucci, una delle curatrici della mostra, l'importanza di questo tipo di operazioni va ricercata nei nuovi modi che si sono sviluppati nell'intendere il «non esposto» all'interno del museo:

Oggi [...] si deve ripensare proprio la centralità dei depositi nel ruolo dei musei, per permettere una maggiore “democratizzazione” di accesso alle opere in essi conservate, ovvero come una struttura di comunicazione che include il pubblico, fornendo degli strumenti culturali che

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ Il nuovo Dipartimento di Arti Islamiche del Louvre è stato progettato dagli architetti Mario Bellini e Rudy Ricciotti e si inserisce all'interno della corte Visconti, dove un “velo” ondulato e traslucido fa da cornice alla collezione islamica disposta su due piani, di cui uno ipogeo.

³⁴⁰ De Cesaris A., *Padiglione di Arti islamiche al Museo del Louvre*, L'industria delle costruzioni. Rivista bimestrale di architettura, n° 433, ANCE, Parigi, 2015, p. 90.

³⁴¹ Gallo L., Bernardini A., Catalucci V. (a cura di), *L'altra collezione. Storie e opere dai depositi della Galleria Nazionale delle Marche*. Ediz. Illustrata, Milano, Electa, 2023.

³⁴² *Ibid.*

favoriscano il dialogo, portando così a un maggiore compimento della missione principale dell'istituzione museale, ossia la diffusione della conoscenza³⁴³.

Un altro modo per valorizzare le opere non fruibili durante la visita è quello dei prestiti esterni. Si tratta di una modalità che favorisce la valorizzazione di tutte quelle opere che normalmente non sarebbero visibili attraverso la loro esposizione in contesti esterni al museo. Un progetto interessante in questo senso è che può fungere da esempio virtuoso è *Uffizi Diffusi*, lanciato nel 2021 dall'allora direttore Eike Schmidt. Si tratta di un'iniziativa che, nell'arco degli ultimi tre anni, ha portato alla realizzazione di una trentina di mostre sul territorio toscano e che è riuscita a indicare una possibile via per le esposizioni del futuro. Il problema dell'integrazione con il territorio era già stato posto da Antonio Paolucci negli anni Sessanta e, in seguito, negli anni Novanta fu affrontato attraverso l'avvio a un progetto, da lui curato, di riordinamento e fruizione di alcuni piccoli musei in Toscana. Il tema fu successivamente ripreso nel 2005, quando la Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze lanciò il progetto *Piccoli Grandi Musei* finalizzato alla valorizzazione dei musei toscani attraverso specifiche mostre. Dal 2008 al 2014, la stessa idea è stata applicata a *La città degli Uffizi*, un'iniziativa che due volte all'anno radunava un gruppo di opere del Museo e organizzava delle mostre all'esterno della città.

Gli *Uffizi Diffusi* sono il risultato moderno e ampliato dei progetti passati, che si prefigge di collocare e di riconnettere le opere che normalmente non sarebbero visibili dal pubblico al territorio di riferimento. A proposito di ciò, l'ex direttore degli Uffizi Eike Schmidt, riferendosi specificamente all'iniziativa, ha sottolineato come essa abbia la capacità di avvicinare il pubblico a delle opere d'arte di cui altrimenti sarebbe difficile fruire; in contesti locali, piccoli e sparsi; favorendo importanti occasioni di approfondimento³⁴⁴.

3.2 Il deposito *off-site* e le sue declinazioni: nuove tendenze in atto

L'aumento della collezione e l'adozione di un nuovo criterio museografico, come già trattato in precedenza, portarono allo sfoltimento delle opere nelle sale espositive e, in

³⁴³ Catallucci V. (intervistata) in Redazione, *La Galleria Nazionale delle Marche porta in mostra sessanta opere dai suoi depositi*, Finestre sull'Arte, 19 ottobre 2023, disponibile su: <https://www.finestresullarte.info/mostre/galleria-nazionale-marche-l-altra-collezione-storie-e-opere-dai-depositi> (ultimo accesso: 12/02/2024).

³⁴⁴ Schmidt E. (intervistato) in Giannini F., *“Gli Uffizi Diffusi avranno più di 100 sedi e continueranno a lungo”*. Intervista ad Eike Schmidt, Finestre sull'Arte, 29 dicembre 2022, disponibile su: <https://www.finestresullarte.info/interviste/uffizi-diffusi-avranno-piu-di-100-sedi-e-continueranno-a-lungo-intervista-eike-schmidt> (ultimo accesso: 12/02/2024).

generale, alla necessità da parte delle istituzioni di disporre di più spazio per lo stoccaggio. A causa di ciò e poiché la maggior parte dei musei si trova in luoghi storicizzati, negli ultimi decenni diverse istituzioni hanno iniziato a sperimentare nuove opzioni, in base alle risorse disponibili.

Innanzitutto, sono sorti i depositi esterni o *off-site* con il fine di ovviare alla mancanza di spazi sufficienti e adeguati all'interno dell'istituzione.

Uno sviluppo interessante è, poi, quello dei depositi condivisi e centralizzati, che emersero per la prima volta in nord Europa negli anni Novanta con obiettivi di cooperazione tra le istituzioni e di sostenibilità, mentre in Italia si tratta di una modalità che è stata declinata in modo unico, in particolare modo in relazione alle catastrofi naturali e prendendo in considerazione l'operato dei musei civici.

Infine, il caso più recente è quello riguardante il deposito-museo, un modello che è stato implementato negli ultimi anni e che rivela un raro e peculiare caso studio in Danimarca. È evidente che le modalità presentate affondino le radici nell'esigenza di trovare inedite soluzioni – e, dunque, una nuova destinazione – al problema del patrimonio non visibile in aumento, rendendolo al tempo stesso fruibile da parte del pubblico, in un'ottica di valorizzazione.

3.2.1 I depositi esterni come soluzione al problema della mancanza di spazio

I depositi esterni rispondono all'esigenza dei musei di disporre di un'area sufficiente e adeguata alla conservazione dei beni e, dunque, vengono implementati nei casi in cui, all'interno dell'edificio museale, non ci sia la disponibilità di spazio o quando non può essere garantito un adeguato livello di sicurezza.

Si tratta di una modalità che si ritrova in molti musei americani³⁴⁵ ed europei³⁴⁶, ma in questa sede ci si concentra sugli esempi italiani, presentando alcuni casi emblematici.

³⁴⁵ Un caso emblematico è quello del MoMA di New York che, nel contesto della ristrutturazione che vide la sede principale chiusa tra il 1999 e il 2005, realizzò una succursale a Long Island, a 7 km dal museo, aperta dal 2002 col nome di MoMA QNS. Essa, oltre a essere un deposito temporaneo, ha assunto il ruolo di luogo espositivo e di ricerca, a sostituzione della sede principale durante il periodo di chiusura e diventando un punto di riferimento culturale per i cittadini. Cfr. Webb M., *Quando il MoMA si è trasferito nel Queens*, Domus, 12 agosto 2023, consultabile su: <https://www.domusweb.it/it/dall-archivio/2023/08/03/quando-il-moma-si--trasferito-nel-queens-.html> (ultimo accesso: 12/02/2024).

³⁴⁶ Per citarne alcuni, il Rijksmuseum ad Amsterdam che con la ristrutturazione del 2003 spostò la collezione nel deposito esterno di Lelystad, a 60 km dal museo; il Louvre di Parigi che a seguito dell'esondazione della Senna nel 2016 costruì un nuovo deposito a Liévin, a 200 km da Parigi; il British Museum di Londra; il Victoria & Albert Museum di Londra; il Guggenheim Museum di Bilbao e molti altri.

I depositi esterni in Italia di solito svolgono primariamente la funzione conservativa e non includono l'accesso da parte del pubblico, bensì sono destinati al personale museale autorizzato. Inoltre, normalmente si tratta di luoghi monofunzionali che non comprendono spazi quali i laboratori, gli uffici e le aree logistiche e di manutenzione³⁴⁷. Una prima tipologia importante da analizzare è quella riguardante i musei che organizzano il deposito *off-site* all'interno di strutture di proprietà della stessa istituzione, così da non gravare sul bilancio annuale³⁴⁸.

Si tratta di una modalità adoperata principalmente dai musei civici poiché è possibile che i comuni posseggano immobili da destinare a tale finalità. Per capire meglio quanto detto, si presenta su tutti l'esempio del Museo del Novecento di Milano. Esso è stato inaugurato nel 2010 e all'apertura comprendeva uno spazio da destinare al deposito interno di 430 mq che confluiva in uno spazio al piano terreno facente parte del vicino Palazzo Reale³⁴⁹. Se inizialmente gli spazi occupavano poco più di tre grandi stanze senza servizi, nel tempo sono state organizzate e attrezzate con l'ausilio di sistemi di aria condizionata e di arredamento adeguato³⁵⁰. Inoltre, sono stati installati dei sistemi di allarme perimetrali a garanzia della sicurezza delle opere, le quali erano suddivise nelle tre stanze secondo il criterio tipologico: nella prima erano conservati i dipinti, nella seconda le sculture e nell'ultima tutte le donazioni. Quello che è interessante evidenziare è il fatto che le autorità hanno sentito il bisogno di creare un deposito esterno a 6 km di distanza dal Museo³⁵¹ e che il luogo designato alla funzione apparteneva al Comune di Milano, che è la stessa istituzione a capo del Museo del Novecento.

In definitiva, l'utilizzo di strutture di proprietà del Comune è efficiente poiché permette di limitare i costi imputabili all'istituzione e allo stesso tempo garantisce alle opere non facenti parte del percorso di visita di essere conservate in uno spazio perimetrato. Il problema è che spesso si tratta di luoghi posti all'interno di edifici storici che non sono concepiti come depositi e, di conseguenza, non sono organizzati in modo adeguato.

Un'altra tipologia è quella che riguarda i musei che sono impegnati da un punto di vista finanziario nell'affitto di un deposito esterno, il quale compare sulla linea di bilancio

³⁴⁷ Loddo M., 2019, pp. 118-119.

³⁴⁸ In altri casi, il deposito esterno può fare parte di una donazione e dunque non pesare sul bilancio del Museo. È quello che è accade al Palazzo Madama a Torino che, la conservatrice Tiziana Caserta ritiene essere una circostanza molto fortunata per il museo.

³⁴⁹ Loddo M., 2019, pp. 118-119.

³⁵⁰ Ceccutti C., dell'Ufficio del Patrimonio del Museo del Novecento (intervistata) in Loddo M., 2019, p. 118.

³⁵¹ Loddo M., 2018, p. 151.

annuo. È quello che accade, per esempio, alla Galleria di Arte Moderna (GAM) di Torino che, dopo essere stata chiusa al pubblico nel 1981 poiché non conforme ai requisiti di sicurezza standard, è stata riaperta nel 1993 e oggi conta otto aree di deposito disposte tra il seminterrato e il piano terreno. Poiché la collezione è in crescita a causa delle acquisizioni, delle donazioni di privati e degli artisti e dato che molte opere contemporanee sono di grandi dimensioni e non conservabili in una struttura databile agli anni Cinquanta, il Museo ha deciso di conservare le opere d'arte più delicate internamente e le altre in due depositi esterni affittati dall'istituzione stessa.

Il primo si trova a nord di Torino, a 30 km di distanza dal Museo e contiene le opere di metallo e le grandi sculture di pietra; il secondo, invece, è ospitato in una ex scuola a 8 chilometri dal Museo e conserva le sculture e i calchi in gesso del XIX e della prima parte del XX secolo. Entrambi i depositi sono dotati di un sistema di allarme, ma nessuno dei due è disposto di parametri ambientali adeguati³⁵².

Nonostante la struttura del Museo sia relativamente recente e nel progetto iniziale sia stata tenuta in considerazione la questione dei depositi, la necessità di affittare degli spazi esterni porta a fare delle riflessioni finali: la composizione della collezione varia nel tempo, aumentando in numero, ma anche in dimensione e, dunque, servono degli spazi adeguati. In aggiunta, le collezioni di arte contemporanea tendono a crescere a una velocità maggiore rispetto a quelle più antiche, in quanto rappresentative dell'epoca presente. Di conseguenza, se nel progetto iniziale del museo non si è tenuto conto dei suddetti fattori, risulta necessario trovare una soluzione esterna che, nel caso della GAM di Torino, consegue nell'affitto e, quindi, in una spesa incisiva di bilancio.

Esistono diversi luoghi che il museo può adibire a deposito esterno, nel caso della GAM di Torino uno appartiene al gruppo Gondrand, una ditta privata, e l'altro è situato nella ex scuola Don Orione, di proprietà del Comune. Per quanto riguarda le aziende private, può risultare interessante l'approfondimento del caso studio costituito dai Frigoriferi Milanesi. Essi sono una realtà unica sul territorio nazionale, gestita dalla società *Open Care*, che offre servizi integrati per l'arte sia per i privati che per le istituzioni museali³⁵³. Di particolare interesse ai fini della trattazione risulta essere il *Caveau* sotterraneo di 8000 mq, attrezzato e personalizzabile in base alle singole esigenze. Inoltre, all'interno del complesso è presente il dipartimento di conservazione e di restauro che si occupa della

³⁵² Loddo M., 2019, p. 116.

³⁵³ Femia A., Peluffo G., *Cosa c'è in frigo? Frigoriferi milanesi e palazzo del ghiaccio*, Milano, Silvana Editore, 2009.

manutenzione ordinaria, straordinaria e del restauro dei beni. Lo spazio non è fruibile dal pubblico, ma può essere adottato dalle istituzioni museali che necessitano di uno spazio esterno monitorato costantemente e gestito da uno *staff* competente.

3.2.2 I depositi condivisi da un gruppo di musei

La condivisione di un deposito da parte di un gruppo di istituzioni museali è uno degli sviluppi possibili dei depositi esterni e deriva dal bisogno di gestire le collezioni in modo efficiente, in un'ottica di cooperazione e di sostenibilità.

Raggruppare insieme i depositi di musei di piccole e di grandi dimensioni favorisce un miglioramento nella gestione dei beni, garantendo la sopravvivenza nel lungo periodo. Ciò deriva dal fatto che le istituzioni che condividono la stessa struttura sono portati a cooperare nella missione comune di cura del patrimonio, sia da un punto di vista conservativo che di valorizzazione. Inoltre, l'unione delle risorse porta a una riduzione del *budget* destinato ai depositi, sia per l'affitto dello spazio che per i dispositivi di sicurezza e per il personale. È fondamentale che i musei che dispongono di più risorse assistano quelli minori per il raggiungimento degli obiettivi comuni e a tale fine può risultare utile, anche se non sempre è così, che tutte le istituzioni che si uniscono nella realizzazione di un deposito condiviso abbiano delle collezioni della stessa tipologia. Questo perché uno spazio in comune tra una collezione artistica e una naturalistica presenterebbe dei problemi derivanti dal fatto che la prima avrebbe bisogno di risorse e competenze diverse e non complementari con la seconda. Chiaramente si tratta di una linea guida, valutabile nei singoli casi.

La questione dei depositi condivisi emerse negli anni Novanta e in particolare si sviluppò nel nord Europa, in Danimarca³⁵⁴, secondo i canoni della sostenibilità e del basso consumo energetico. A partire da allora il modello si diffuse in molti altri Paesi europei,

³⁵⁴ Tra il 1990 e il 1992 ad Aarhus venne creato il primo deposito condiviso, progettato dall'architetto Bue Beck e dal conservatore Lars Vester Jacobsen, che però risultava essere non idoneo per via della variazione importante di temperatura che non permetteva una conservazione adeguata dei manufatti. Agli inizi del XXI secolo, sulla base delle esperienze pregresse, l'ingegnere Lars Christoffersen sviluppò dei nuovi principi costruttivi che furono applicati al deposito condiviso tra sedici musei a Vejle (2003) e tra cinque musei a Ribe (2005). Il deposito di Vejle fu poi ricostruito nel 2013 a causa della necessità di più spazio e in quella occasione furono implementate le ultime tecnologie più sostenibili.

Cfr. Ræder Knudsen, L. e Rosenvinge Lundbye S., *Performance of Danish low-energy museum storage buildings*, in ICOM-CC 18th Triennial Conference Preprints, Copenhagen, 4–8 September 2017, ed. J. Bridgland, art. 1515. Paris: International Council of Museums, 2017, pp. 3-8 consultabile su: https://www.konsv.dk/wp-content/uploads/1515_200_KNUDSEN_ICOMCC_2017.pdf (ultimo accesso: 12/02/2024).

in particolare in Francia³⁵⁵, in Scozia³⁵⁶ e nei Paesi Bassi³⁵⁷. Per quanto riguarda l'Italia, invece, bisogna aprire un discorso a parte: se i depositi esterni sono poco comuni, si può sostenere che quelli condivisi siano ancora più rari. In aggiunta, si tratta di spazi nati con degli obiettivi e degli scopi diversi rispetto a quelli europei. Nello specifico, nella maggior parte dei casi si fa riferimento a luoghi comunali sicuri e adatti a ospitare le collezioni di più musei civici; ma ne fanno parte anche i depositi di emergenza che, come sottolineato da Maria Lucia Ferruzza, rappresentano una eccellenza del territorio³⁵⁸.

Prendendo in considerazione il primo caso è utile presentare la situazione di Verona, dove parte della collezione del museo civico di Castelvechio è conservata insieme alle opere di altri musei della città in uno spazio condiviso appartenente al Comune, il quale si trova all'interno di un antico convento del XIII secolo, soprannominato «il deposito sulla tomba di Giulietta»³⁵⁹.

Un altro esempio è quello che avrebbe dovuto vedere la creazione e l'apertura di un deposito condiviso all'interno delle Casere, una zona industriale della città di Brescia. Secondo il progetto, 40 mila opere provenienti da tre musei di Fondazione Brescia Musei (la Galleria d'Arte Tosio Martinengo, il Museo di Santa Giulia e il Museo del Risorgimento) avrebbero dovuto essere trasferite nella zona riconvertita, ma il progetto è tramontato nel 2022 e a oggi non è stata resa ufficiale una nuova soluzione³⁶⁰. Ciò mostra in modo evidente come sia una questione complessa e di difficile applicazione a causa della burocrazia che accompagna progetti di questo tipo.

³⁵⁵ Dal 2013-14 un deposito condiviso è presente a Nancy e comprende cinque istituzioni: Musée des Beaux-Arts, Musée Lorrain, Muséum Aquarium, Musée de l'école de Nancy, Musée du Fer.

³⁵⁶ Alcuni esempi includono il Glasgow Museums Resource Centre (GMRC) nella città di Glasgow (cfr. <https://www.glasgowlife.org.uk/museums/venues/glasgow-museums-resource-centre-gmrc>) e il National Museums Collection Centre a Granton, Edinburgo (cfr. <https://www.nms.ac.uk/collections-research/accessing-the-collections/national-museums-collection-centre/>), entrambi visitabili con un biglietto di ingresso.

³⁵⁷ Si possono citare diversi esempi, come il Regionaal Archief Dordrecht (2005), il Collection Center Friesland (CCF) a Leeuwarden (2016), il Collection Centre Netherlands (CCNL) ad Amersfoort (2020). Cfr. Ankersmit B. et al., *Museum Storage Facilities in the Netherlands: The Good, the Best and the Beautiful*, Museum International, 73:1-2, ICOM, 2021, pp. 132-143, DOI: 10.1080/13500775.2021.1956757.

³⁵⁸ Comunicazione personale con la dott.ssa Maria Lucia Ferruzza, membro del consiglio direttivo di ICOM e del gruppo di lavoro nazionale sui depositi e circolarità e del working group internazionale sui depositi, 28 gennaio 2024.

³⁵⁹ Loddo M., 2019, p. 129.

³⁶⁰ A gennaio del 2017, Giorgia Bonesso, formatrice accreditata ICCROM, e Giulia Zaccarelli, ora direttrice Suspi, hanno fatto una presentazione completa di RE-ORG con annesso giro dei depositi in relazione al progetto delle Casere di Brescia, a indicare l'interesse verso l'applicazione della metodologia nel nuovo complesso. Comunicazione personale con Giorgia Bonesso, svolta telefonicamente in data 10 febbraio 2024.

Passando ad analizzare il secondo caso, si può trovare una peculiare applicazione dei depositi condivisi sul territorio italiano in relazione agli eventi calamitosi e, nello specifico, con la realizzazione dei depositi di emergenza.

Come anticipato nel capitolo I, la Regione Umbria e il Comune di Spoleto, a seguito del terremoto che colpì il centro Italia nel 1997, hanno sentito la necessità di creare quello che è stato denominato, con la sua apertura nel 2008, il deposito di Santo Chiodo.

Esso, con il sisma del 2016, è stato reso disponibile ad accogliere tutti i manufatti provenienti dai territori limitrofi in attesa del loro restauro e, se possibile, del loro ritorno ai luoghi di origine³⁶¹. In aggiunta, il deposito in alcune occasioni viene aperto al pubblico con visite guidate³⁶², col fine di riscoprire le opere conservate e indagare una realtà ancora poco diffusa sulla penisola.

A seguito del terremoto del 20 e 29 maggio 2012 che colpì le aree di Bologna, Modena, Reggio-Emilia, Ferrara; la Direzione regionale dell'Emilia-Romagna ha allestito un deposito emergenziale all'interno del Palazzo Ducale di Sassuolo³⁶³, il quale era di proprietà dello Stato e si trovava al di fuori dell'area colpita dal sisma e, dunque, era considerabile affidabile per quanto concerne la sicurezza. In aggiunta, gli ambienti erano ampi e, di conseguenza, adatti ad accogliere opere di diversa dimensione, oltre che ad allestire laboratori attrezzati³⁶⁴. Nonostante il Centro si sia rivelata una soluzione positiva che ha permesso di ospitare più di 2000 oggetti e di metterne in sicurezza 1500³⁶⁵, ha fatto emergere anche la problematica dell'assenza di luoghi attrezzati in ogni regione per affrontare le emergenze. Per questo motivo, ICOM negli ultimi anni ha messo a fuoco

³⁶¹ Ciò non è sempre possibile perché alcuni degli edifici distrutti dai sismi e contenuti le opere non possono essere ricostruiti e, dunque, i manufatti vengono conservati a tempo indeterminato all'interno del deposito.

³⁶² Il FAI ha organizzato una visita nel 2017 all'interno del programma delle Giornate di Primavera, oltre che aver fatto parte dell'iniziativa I Luoghi nel cuore nel 2016 e nel 2020. Cfr. <https://fondoambiente.it/luoghi/deposito-per-i-beni-culturali-di-santo-chiodo> (ultimo accesso: 12/02/2024). Inoltre, in occasione di alcune mostre è stato aperto al pubblico, oltre che in occasione delle Giornate Europee del Patrimonio nel 2023. Cfr. <https://cultura.gov.it/evento/spoleto-deposito-beni-mobili-del-santo-chiodo> (ultimo accesso: 12/02/2024).

³⁶³ Ministero della Cultura, *A Sassuolo le prime 'cure' per le opere recuperate. Centro di raccolta delle opere danneggiate dal terremoto e il Cantiere di primo intervento, manutenzione e restauro dei beni artistici mobili recuperati*, MIC, 5 settembre 2012, consultabile su: <https://cultura.gov.it/comunicato/a-sassuolo-le-primarie-cure-per-le-opere-recuperatecentro-di-raccolta-delle-opere-danneggiate-dal-terremoto-e-il-cantiere-di-primo-intervento-manutenzione-e-restauro-dei-beni-artistici-mobili-recuperati> (ultimo accesso: 12/02/2024).

³⁶⁴ Redazione, *Oltre l'emergenza. L'attività del Centro di raccolta di Sassuolo e del cantiere di primo intervento per il Sisma 2012*, La Stampa, 17 ottobre 2013, consultabile su: <https://www.lastampa.it/cultura/2013/10/17/news/oltre-l-emergenza-l-attivita-del-centro-di-raccolta-di-sassuolo-e-del-cantiere-di-primo-intervento-per-il-sisma-2012-1.35969124/> (ultimo accesso: 12/02/2024).

³⁶⁵ Borelli A., *Sisma, migliaia di opere d'arte recuperate in un super-laboratorio*, ModenaToday, 17 marzo 2015, consultabile su: <https://www.modenatoday.it/cronaca/sassuolo-restauro-opere-dopo-sisma-emilia.html> (ultimo accesso: 12/02/2024).

l'argomento, trattandolo prima nel 2018 nell'ambito del Convegno *Musei archeologici e paesaggi culturali*, dove nella raccomandazione finale ha auspicato la realizzazione di forme sostenibili di deposito a livello regionale, introducendo quelli condivisi e di emergenza³⁶⁶; e poi a Matera nel 2019, dove si è rimarcata l'urgenza del tema, sottolineando l'utilità dei depositi sia in quanto centri di conservazione e della sicurezza che come spazi «di riappropriazione del patrimonio culturale da parte della collettività»³⁶⁷. Chiaramente se i depositi esistenti non vengono organizzati in modo efficace risulta complicato integrare le argomentazioni presentate.

Nel marzo del 2022, sulla base delle esperienze passate, il Ministero della Cultura ha promosso le Linee guida per l'individuazione, l'adeguamento, la progettazione e l'allestimento di depositi per il ricovero temporaneo di beni culturali mobili con annessi laboratori di restauro³⁶⁸ e, in aggiunta a ciò, il tema è stato ripreso anche nel Convegno nazionale tenutosi a Spoleto nel 2022 dal titolo *La gestione del patrimonio culturale in situazione di emergenza. Casi studio in Italia negli ultimi 15 anni*.

In definitiva, la situazione sismica caratterizzante la penisola ha generato, soprattutto nell'ultimo decennio, una grande partecipazione emotiva da parte della popolazione e la consapevolezza da parte delle Istituzioni nazionali della necessità di luoghi di cooperazione e salvaguardia del patrimonio culturale condivisi, nell'ottica dei centri di conservazione strutturati.

3.2.3 Una nuova idea di deposito: il deposito-museo

Fino ad adesso sono stati presi in considerazione dei casi studio riguardanti l'utilizzo di strutture *off-site* per la conservazione del patrimonio culturale, trattando anche il tema della condivisione degli spazi tra più istituzioni museali, ed è emerso come molto spesso, soprattutto in Italia, si tratti di luoghi difficilmente accessibili se non si rientra nelle categorie di professionisti museali accreditati o di studiosi con motivata richiesta.

³⁶⁶ Ferruzza M. L., *Conservazione, organizzazione, valorizzazione dei beni in deposito: l'impegno di ICOM in campo nazionale ed internazionale*, in Osanna M. et al. (a cura di), *Depositi In-Visibili. Dalla catalogazione alla fruizione*. Convegno Internazionale (15-16 dicembre 2022), Curia Iulia: «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 2023, pp. 22-23.

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ Mercalli M., *Linee guida per l'individuazione, l'adeguamento, la progettazione e l'allestimento di depositi per il ricovero temporaneo di beni culturali mobili con annessi laboratori di restauro*, Roma, Campisano Editore, 2023.

Esiste però una nuova declinazione che si pone a metà strada tra il deposito e il museo, inteso come luogo espositivo, caratterizzata, quindi, dagli obiettivi paralleli di conservazione del patrimonio in uno spazio sicuro e di fruizione da parte del pubblico.

Un primo esempio in questo senso è quello dello Schaulager di Münchestein, nei pressi di Basilea. Si tratta di un luogo aperto parzialmente al pubblico dal 2003 e che, come il nome suggerisce (*schauen* significa guardare, mentre *lagern* conservare), si pone tra il museo e il deposito, costituendo un nuovo tipo di spazio per l'arte. In particolare, le opere della Fondazione Emanuel Hoffmann che non sono esposte vengono rese fruibili su appuntamento ai visitatori, da intendere nell'accezione di pubblico scientifico, e viene utilizzato per la ricerca e l'insegnamento. Lo spazio è reso occasionalmente fruibile anche al pubblico generalista, attraverso dei *tour* guidati³⁶⁹.

Esistono diverse strutture ibride di questo tipo a livello internazionale³⁷⁰, ma si è deciso di concentrarsi su un caso studio di estrema attualità e unico nel suo genere: il Depot Boijmans Van Beuningen (Depot-BVB) di Rotterdam.

Esso è stato inaugurato nel novembre del 2021 e, a differenza di quello che avviene normalmente coi depositi esterni che vengono costruiti nella periferia della città, sorge adiacente al museo Boijmans Van Beuningen. Inoltre, il concetto di apertura della collezione al pubblico viene implementato nella sua misura più completa, rendendo lo spazio un *unicum* tra il deposito e il museo, finalizzato ad attrarre un vasto pubblico nel rispetto della conservazione dei beni.

Per comprendere meglio il percorso che ha portato all'ideazione di questo luogo e prima di elencarne le caratteristiche, è necessario dipendere brevemente la storia dei depositi del Museo a cui è associato: il Boijmans Van Beuningen. Esso fu fondato nel 1849 con l'appellativo di Museo Boymans e inizialmente il piccolo deposito si trovava nel piano mansardato³⁷¹. Nel 1864 un incendio che ebbe origine in quella zona, portò alla perdita di due terzi della collezione. Dopo la ristrutturazione, la collezione continuò a essere ospitata nell'edificio fino al 1935 quando, a causa del suo incremento e alla mancanza di

³⁶⁹ Schaulager, <https://schaulager.org/en/home> (ultimo accesso: 12/02/2024).

³⁷⁰ Tra gli altri, lo *Staraya Derevnnya Restoration and Storage Centre* a San Pietroburgo, è uno spazio che ospita tutte le opere d'arte che l'Hermitage possiede ma che attualmente non ha in mostra e le rende fruibili al pubblico attraverso delle visite guidate. L'area visitabile è solo una piccola parte dell'intero complesso. (Cfr. Loddo, 2019, pp. 149-152). Un altro esempio è quello del *Bryk & Wirkkala Visible Storage*, una fusione tra il magazzino, l'esposizione e lo spazio di lavoro che si trova vicino ad Helsinki dal 2002. Cfr. <https://emmamuseum.fi/en/exhibitions/bryk-wirkkala-visible-storage/> (ultimo accesso: 12/02/2024).

³⁷¹ La collezione era costituita da 361 dipinti e, in aggiunta, comprendeva una collezione di disegni, stampe, porcellane. Seguendo i criteri museografici del tempo, la collezione era esposta con una disposizione compatta dei dipinti, appesi in file una sopra le altre; quindi, non era sentita la necessità di dedicare molto spazio al deposito.

spazio, fu spostata nella collocazione attuale, dove però nuovamente si destinò poco spazio all'area di deposito. Solamente nel 1972, con la costruzione di una nuova area del Museo, furono organizzati nel seminterrato quattro depositi, i quali però non risultavano essere sicuri a causa delle alluvioni e inondazioni a cui i Paesi Bassi sono soggetti regolarmente³⁷². Per questo motivo si pensò di organizzare le opere all'interno di una nuova struttura e di disporla nei pressi del Museo, così da facilitare la consultazione delle opere da parte degli studiosi e del pubblico. Pensando a quest'ultima categoria fu sviluppato il progetto da parte dello studio di architettura MVRDV³⁷³ nel 2013. L'idea era quella di dare spazio alla collezione, composta da 151.000 oggetti, e di renderla fruibile da chiunque, in una sorta di ritorno alle origini del museo del XVIII e XIX secolo, un periodo in cui le diverse collezioni erano densamente esposte nelle gallerie con lo scopo di educare e ispirare il pubblico generale, anche se soprattutto borghese³⁷⁴.

È interessante notare come la richiesta di spazio per il deposito passò da 60 mq nel 1935 a 4.500 mq con la costruzione del Depot-BVB³⁷⁵, a indicare il grande incremento della collezione e la modifica dei criteri museografici nel tempo, che portarono a esporne una minima parte.

La fruibilità della collezione è oggi resa possibile in quattro modi diversi: attraverso l'adozione del *visible storage* e, quindi, la possibilità di visionare l'interno dei magazzini tramite delle vetrate trasparenti; con la visita guidata e sorvegliata all'interno degli spazi (*open storage*); mediante presentazioni su questioni di conservazione, strategie di raccolta e indagini, dove il visitatore può interagire con il personale museale ponendo domande e offrendo nuovi punti di vista; infine, tramite la possibilità del pubblico generalista di fare ricerche all'interno delle sale studio, una possibilità di solito riservata ai ricercatori³⁷⁶.

Il tema della sicurezza è altrettanto preso in considerazione, in particolare modo con l'organizzazione dei beni in base alle dimensioni e alla scala, al materiale e, in alcuni casi, alla cronologia e geografia e con l'adozione di cinque zone climatiche differenti legate alle necessità dei beni. Inoltre, è presente un serrato controllo dell'esposizione alla luce, favorito dai sistemi automatizzati di accensione e spegnimento. Infine, è stato stabilito un

³⁷² In particolar modo, l'inondazione del 1999 portò a una riflessione da parte di Sjarel Ex, che dal 2004 (anno in cui è diventato direttore del museo) iniziò a sviluppare l'idea di un nuovo deposito. Cfr. Loddo M., 2019, p. 137.

³⁷³ MVRDV, <https://www.mvrdv.com/projects/10/depot-boijmans-van-beuningen> (ultimo accesso: 12/02/2024).

³⁷⁴ Kisters S., *A New Museum Typology?*, in *Museum International*, 73:1-2, ICOM, 2021, p. 81
DOI: 10.1080/13500775.2021.1956738.

³⁷⁵ *Ibid.*

³⁷⁶ *Ivi*, pp. 76-79.

limite massimo di quindici persone per la visita guidata, così da permettere il controllo da parte della guardia e il mantenimento stabile delle condizioni climatiche³⁷⁷.

È evidente che un progetto di tale portata richieda di grandi investimenti, le spese per la realizzazione si sono aggirate attorno agli 88 milioni di euro³⁷⁸, e, inoltre, va preso in considerazione il costo dello *staff* aggiuntivo. Ne consegue che si tratti di una soluzione non praticabile da tutti i musei, soprattutto da quelli di piccole dimensioni e con poche risorse. In definitiva, il Depot-BVB, creando uno spazio attivo di interazione con i visitatori, è riuscito a portare il *backstage* del museo sullo stesso piano del *frontstage*³⁷⁹, formando delle connessioni inedite e ampliando la discussione sul tema.

In Italia non esistono delle esperienze analoghe, anche se sul territorio sono presenti delle sperimentazioni valevoli di attenzione.

Un esempio è la Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, che si trova a Venezia, all'interno degli storici Magazzini del Sale. Lo spazio, che serviva da studio per l'artista veneziano, fu riprogettato da Renzo Piano tra il 2000 e il 2009 seguendo le indicazioni di Vedova stesso. La struttura, da intendere nell'insieme di pareti e capriate, non fu modificata; mentre furono oggetto di intervento l'ingresso e l'area espositiva³⁸⁰.

Le opere di Vedova sono conservate in una struttura metallica disposta sul retro dello spazio espositivo, da dove vengono prelevate e trasportate da un sistema elettronico composto da bracci robotici mobili³⁸¹ per tutta la lunghezza del Magazzino e posizionate in modo automatico a diverse altezze nell'area di interfaccia con il pubblico. I lavori vengono, dunque, gradualmente svelati ai visitatori che possono muoversi liberamente nello spazio, fruendone da diverse angolazioni³⁸², sia da un punto di vista spaziale che percettivo. Inoltre, l'ambiente è adattabile a diversi tipi di esposizione artistica, favorendo un'esperienza nuova a ogni apertura. Esso diventa protagonista e acquista valenza a causa della sua intrinseca trasformabilità.

³⁷⁷ Sempre per lo stesso motivo, la permanenza all'interno del deposito è limitata a undici minuti ogni ora.

³⁷⁸ Sul totale di 88 milioni, 53.7 milioni sono prestiti che devono essere rimborsati in 40 anni. I costi aggiuntivi sono coperti da donazioni. Cfr. Kisters S., 2021, p. 84.

³⁷⁹ *Ivi*, pp. 81-84.

³⁸⁰ Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, *Magazzino del Sale. Emilio Vedova e i Magazzini del Sale*, <https://www.fondazionevedova.org/magazzino-del-sale> (ultimo accesso: 12/02/2024).

³⁸¹ La macchina è stata realizzata dalla Metalsistem Italia S.p.A. di Rovereto, incaricata dallo studio Renzo Piano Building Workshop (RPBW).

³⁸² RPBW, *Fondazione Vedova*, <https://www.rpbw.com/project/fondazione-vedova> (ultimo accesso: 12/02/2024).

In definitiva, la Fondazione Vedova riesce a conciliare la conservazione e l'esposizione dei beni, prelevandoli dal deposito disposto in fondo al Magazzino e rendendoli accessibili uno per volta.



Fig. 21: Magazzino del Sale, Fondazione Vedova. ©Maurizio Milan

L'unica altra esperienza italiana che può essere iscritta sotto alla categoria deposito-museo, anche se non si tratta di un'istituzione artistica, è quella del Museo dell'industria e del lavoro (Musil) a Rodengo Saiano, in provincia di Brescia. Essa fa parte di un complesso che conta quattro sedi e che raccoglie i reperti industriali di diversi settori, come quello cinematografico e quello tessile.

All'interno dell'edificio si trovano macchine e reperti della storia dell'industria manifatturiera locale e nazionale³⁸³, visibili già dall'esterno grazie alle pareti composte da vetrate trasparenti che fungono da deposito visibile.

Le specificità che rendono il Museo interessante ai fini della ricerca sono il fatto che esso sia situato nei pressi di un centro commerciale con lo scopo di attrarre un maggior numero di visitatori³⁸⁴ e soprattutto la sua peculiare articolazione a cavallo tra il deposito e il museo. Infatti, il Musil è sia uno spazio espositivo che un centro di ricerca e di catalogazione³⁸⁵, dove dal 2009 il visitatore è messo nella posizione di potere accedere su prenotazione sia al percorso di visita che al magazzino dotato di scaffalature. Inoltre, i due ambienti sono tra di loro «intervisibili»³⁸⁶ poiché separati solamente da una parete vetrata.

³⁸³ Musil, *Museo dell'industria e del lavoro, sede di Rodengo Saiano*, https://www.musilbrescia.it/sedi/rodengo_saiano/ (ultimo accesso: 12/02/2024).

³⁸⁴ Toneguzzi G., *I depositi: nuove frontiere museali*, in Riccini R. (a cura di), *Fare ricerca in design*, Padova, Il Poligrafo, 2017, pp. 245-246.

³⁸⁵ Boriani M., *Museo dell'Industria e del Lavoro. Rodengo-Saiano (BS)*, Lombardia Beni Culturali, 2014, <https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture900/schede/p3010-00082/> (ultimo accesso: 15/02/2024).

³⁸⁶ Toneguzzi G., 2017, pp. 245-246.

Dunque, anche se in scala più piccola rispetto all'esperienza olandese e nonostante si tratti di collezioni diverse, il Musil e il Depot-BVB condividono la stessa visione circa la fruibilità degli spazi, permettendo ai visitatori di godere della collezione sia con la soluzione del *visible storage* che dell'*open storage*. Ciò, in definitiva, fa capire come uno stesso principio possa essere declinato e applicato in modi diversi, in base alle necessità alla gestione e alle risorse del museo di riferimento.



Fig. 22: Ingresso Musil di Rodengo Saiano (BS).

3.3 La digitalizzazione come strumento per la fruizione della collezione

Il tema della digitalizzazione del patrimonio artistico diventa di particolare interesse se rapportato alla fruizione da parte del pubblico. Infatti, si tratta di due ambiti interconnessi, in quanto il progresso tecnologico porta a una maggiore accessibilità delle opere d'arte. L'attenzione sull'argomento è aumentata a partire dal 2003, con l'adozione della Carta UNESCO per la conservazione del patrimonio culturale digitale, che include una definizione di patrimonio digitale³⁸⁷, di seguito riportata:

Il patrimonio digitale si compone di risorse uniche nei campi della conoscenza e dell'espressione umana, siano esse di ordine culturale, educativo, scientifico, amministrativo o che contengano informazioni tecniche, giuridiche, mediche o di altra sorta, create digitalmente o convertite in forma digitale a partire dalle risorse analogiche esistenti.

Esso, dunque, consiste nella conversione di risorse culturali analogiche in un formato digitale³⁸⁸ e ciò include sia la trasformazione o la creazione *ex novo* in formato digitale

³⁸⁷ UNESCO, *Carta sulla conservazione del patrimonio digitale*, 2003, traduzione non ufficiale a cura della Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO, aprile 2004, art. 1.

³⁸⁸ Croce M., *La digitalizzazione delle collezioni museali. Stato dell'arte e prospettive*, Aedon, fascicolo 2, maggio-agosto 2023, Bologna, il Mulino, p. 179.

delle immagini dei beni culturali e della relativa documentazione che la disponibilità del materiale attraverso una banca dati finalizzata al pubblico³⁸⁹.

A livello europeo costituisce un obiettivo prioritario, nel senso che rappresenta un mezzo «per promuovere la più ampia fruizione dei beni culturali, per mantenere e rilanciare la *leadership* europea sulla cultura e i contenuti creativi e per rafforzare le ricadute di tipo prettamente economico che il settore culturale è in grado di generare»³⁹⁰. Focalizzando l'attenzione sul contesto italiano, a livello istituzionale è negli ultimi anni che il tema è entrato nel dibattito e il processo ha subito un'accelerazione con l'emergenza da Covid-19 e la conseguente chiusura dei musei italiani.

Uno degli interventi più significativi è stato il lancio, nel 2018, del Piano triennale per la digitalizzazione e l'innovazione dei Musei da parte della Direzione generale (Dg) Musei, con lo scopo di fornire un quadro di riferimento condiviso e omogeneo nell'impiego di soluzioni digitali per i partecipanti al Sistema Museale Nazionale³⁹¹. Tra le altre cose, il Piano ha posto un *focus* sul miglioramento dei servizi offerti al pubblico³⁹², da una parte individuando i servizi digitali capaci di aumentare l'accessibilità e quindi la fruizione degli istituti museali; dall'altra promuovendo l'impiego di un Catalogo dei servizi in grado di identificare l'offerta digitale dei musei e delle piattaforme integrate³⁹³.

In generale, il quadro pre-pandemia sul tema esaminato era quello di una realtà sensibile e attenta, ma anche disordinata e frammentaria³⁹⁴. Il *lockdown* ha portato maggiore centralità alla discussione e a dimostrazione di ciò, secondo i dati dell'Osservatorio innovazione digitale nei beni e attività culturali³⁹⁵, la percentuale dei musei che si è impegnata nella digitalizzazione della collezione museale con la pubblicazione della collezione sul proprio sito è aumentata del 30%, passando dal 40% nel 2020 al 69% nel

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ *Ivi*, p. 186

³⁹¹ Vassalli di Dachenhausen, T., *Il pubblico dei musei italiani durante il lockdown. Un'indagine della DG Musei—MiBACT*, MiBACT, 2020.

³⁹² Croce M., 2023, p. 187.

³⁹³ *Ibid.*

³⁹⁴ Melting Pro, *Musei del futuro. Competenze digitali per il cambiamento e l'innovazione in Italia*, Mu.SA Project, 2019, http://www.project-musa.eu/it/wp-content/uploads/sites/5/2018/03/Musei-del-futuro_Mu.SA-it.pdf (ultimo accesso: 15/02/2024).

³⁹⁵ L'Osservatorio fa parte della *School of Management* del Politecnico di Milano.

2021³⁹⁶, ma solamente una minoranza (24% del totale³⁹⁷) ha adottato un piano strategico formalizzato per l'organizzazione di archivi agilmente fruibili dal pubblico.

Gli ultimi dati dell'Osservatorio relativi al 2023 evidenziano come la pianificazione strategica continui a rimanere limitata, anche se lievemente in crescita rispetto alle rilevazioni precedenti³⁹⁸ e, in linea con quanto emerso negli anni passati, la catalogazione e la digitalizzazione della collezione rimangono prioritarie per il prossimo biennio³⁹⁹. La quota dei musei che ha digitalizzato le opere, anche parzialmente, è stabile e in linea con i risultati pregressi⁴⁰⁰.

La pandemia ha sottolineato l'importanza dell'utilizzo degli strumenti digitali e la necessità della formulazione di strategie di digitalizzazione da parte delle amministrazioni pubbliche⁴⁰¹. Nel contesto presentato si inserisce il Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR): digitalizzazione, innovazione, competitività, cultura e turismo⁴⁰², che all'interno della Missione 1⁴⁰³ prevede degli stanziamenti⁴⁰⁴ per investimenti riguardanti la «Strategia digitale e piattaforme per il patrimonio culturale». La digitalizzazione del patrimonio, in definitiva, garantisce l'accesso universale ai beni culturali; rende il rapporto tra gli individui e la pubblica amministrazione più efficace; promuove un tipo di fruizione e divulgazione innovativa; stimola un'economia intrinsecamente legata alla conoscenza e alla sua circolazione⁴⁰⁵.

³⁹⁶ Osservatorio Innovazione Digitale nei Beni e Attività Culturali, *Extended Experience: la sfida per l'ecosistema culturale*, Atti convegno innovazione digitale per la cultura, 2021, <https://www.osservatori.net/it/eventi/on-demand/convegni/convegno-risultati-ricerca-osservatorio-innovazione-digitale-beni-attivita-culturali-convegno> (ultimo accesso: 15/02/2024).

³⁹⁷ *Ibid.*

³⁹⁸ Il 73% del campione analizzato non presenta un piano strategico finalizzato dell'innovazione digitale. Di conseguenza emerge che il 27% ne possiede uno all'interno di un documento dedicato (6%) o all'interno di un altro documento (21%). Rispetto alle rilevazioni precedenti, c'è un aumento di 6 punti percentuali e ciò a indicazione di una crescente attenzione sul digitale nel medio-lungo periodo. Cfr. Osservatorio Innovazione Digitale nei Beni e Attività Culturali, *L'innovazione digitale nei musei italiani nel 2023*, Report, giugno 2023.

³⁹⁹ *Ibid.*

⁴⁰⁰ Il 61% del campione ha digitalizzato meno della metà della collezione, il 6% ha digitalizzato il patrimonio nella sua interezza.

⁴⁰¹ Croce M., 2023, p. 187.

⁴⁰² Governo italiano – Presidenza del Consiglio dei Ministri, *PNRR: digitalizzazione, innovazione, competitività, cultura e turismo*, 30 novembre 2021, <https://www.governo.it/it/approfondimento/digitalizzazione-innovazione-competitivita-e-cultura/16701> (ultimo accesso: 15/02/2024).

⁴⁰³ Nello specifico, di interesse ai fini del lavoro risulta essere la componente 3: turismo e cultura 4.0, <https://pnrr.cultura.gov.it/> (ultimo accesso: 15/02/2024).

⁴⁰⁴ Clarizia P., *Piattaforme e strategie digitali per l'accesso al patrimonio culturale*, in Bontempi V. (a cura di), *Lo Stato digitale nel Piano nazionale di ripresa e resilienza*, Roma, RomaTrePress, 2022, p. 209.

⁴⁰⁵ Croce M., 2023, p. 187.

La concretizzazione degli interventi del PNRR spetta alla *Digital library*⁴⁰⁶ del ministero della Cultura, la quale ha redatto il *Piano nazionale di digitalizzazione del patrimonio culturale* che stabilisce la «visione strategica con la quale il Ministero intende promuovere e organizzare il processo di trasformazione digitale nel quinquennio 2022-2026»⁴⁰⁷. L'investimento, oltre alla trasformazione digitale, include anche lo sviluppo di competenze, in un'ottica di integrazione. Si tratta di un procedimento complesso che interessa tutti gli ambiti del patrimonio (come le collezioni, il personale, le modalità di gestione) e che pone la tecnologia come nucleo del cambiamento.

Permettere e favorire l'accesso al patrimonio culturale è una prerogativa e ciò deve avvenire sia tramite l'offerta di risorse digitali di facile consultazione per il pubblico che attraverso l'abbattimento di barriere di tipo fisico, cognitivo, culturale.

Dal punto di vista museale si può affermare che lo sviluppo tecnologico apporti notevoli vantaggi per la gestione del museo e per lo sviluppo della comunicazione con il pubblico. Come sostenuto dalla museologa Susanne Keene già nel 2005, rendere disponibile un catalogo digitale completo di ciò che il museo possiede è fondamentale per far conoscere al pubblico ciò che viene custodito per loro conto e per molti altri usi della collezione⁴⁰⁸. A tal proposito, un aspetto da evidenziare è quello relativo alla sicurezza: la digitalizzazione permette di tutelare il patrimonio dai furti e, allo stesso tempo, di democratizzare la cultura. È quello che sta succedendo, per esempio, al British Museum di Londra a seguito dello scandalo che l'ha coinvolto nel 2023 e che è già stato trattato precedentemente. L'istituzione ha delineato negli ultimi mesi un piano strategico della durata di cinque anni per rendere consultabile *online* l'intera collezione con immagini in alta definizione, investendo in totale 2,4 milioni di sterline.

La manovra è stata messa in essere a seguito dell'illecito compiuto da un dipendente storico del Museo che ha portato, nell'arco di venti anni, alla sottrazione di circa duemila oggetti conservati nei depositi e non catalogati.

Secondo il nuovo direttore del British Museum, Mark Jones, aumentare l'accesso alla collezione è la risposta più importante che si possa implementare perché «meglio si

⁴⁰⁶ La Digital library del Ministero della Cultura è un istituto centrale per la digitalizzazione del patrimonio culturale, <https://digitallibrary.cultura.gov.it/pnrr-cultura/> (ultimo accesso: 15/02/2024).

⁴⁰⁷ Digital library - istituto centrale per la digitalizzazione del patrimonio culturale, Il piano, <https://digitallibrary.cultura.gov.it/il-piano/> (ultimo accesso: 15/02/2024).

⁴⁰⁸ Keene S., *Collections: treasures or trash?*, in *Politics and positioning*. Museums Australia National Conference, Museums Australia, Canberra, 2005.

conosce una collezione – e più si usa – prima si notano le assenze»⁴⁰⁹ e, inoltre, ciò permetterà a chiunque, indipendentemente dalla locazione di fruire del patrimonio e di «utilizzare questa risorsa incredibile in una miriade di modi»⁴¹⁰.

⁴⁰⁹ Jones M. in Redazione, *Il British Museum si prepara a digitalizzare la sua intera collezione*, Sky Arte, 03 novembre 2023, <https://arte.sky.it/news/digitalizzazione-collezione-british-museum> (ultimo accesso: 15/02/2024).

⁴¹⁰ *Ibid.*

Capitolo IV

I depositi della Pinacoteca Di Brera, un caso studio

Il presente capitolo intende approfondire l'esperienza della gestione dei depositi da parte della Pinacoteca di Brera di Milano, col fine di puntualizzare la complessità dell'argomento e di sviluppare delle riflessioni. Si sarebbero potute prendere come riferimento altre esemplificazioni, ma il quadro offerto dal caso milanese è poliedrico e ricco di situazioni diverse sotto il profilo storico, quantitativo, qualitativo, di significato. Lo scopo non è quello di procurare delle indicazioni rappresentative di tutte le esperienze museali italiane, piuttosto si intende fornire una trama in grado di distinguere le diverse applicazioni. Al fine di sviluppare delle considerazioni e di ampliare il ragionamento, nell'ultima parte del testo si intende creare dei rimandi con altre realtà museali. Per evitare delle semplificazioni eccessive, si è scelto come caso principale di confronto quello offerto dalle Gallerie dell'Accademia, in quanto, nonostante presenti delle similarità strutturali con Brera, ha sviluppato il discorso sui depositi in modo diametralmente opposto. Inoltre, sarà ripreso il confronto, settorialmente trattato, con altri musei nazionali.

Per chiarire lo sviluppo dei depositi all'interno del complesso braidense è necessario conoscere la sua creazione e il suo evolversi e per questo motivo di seguito si riprende il discorso a partire dalla formazione del palazzo in età medievale fino ad arrivare alle vicende recenti. Per arricchire la trattazione è stata indagata, attraverso la metodologia dell'intervista, la responsabile dei depositi interni della Pinacoteca, Cristina Quattrini e, inoltre, è stato integrato il contributo di Marco Toscano, responsabile della comunicazione.

4.1 Introduzione sull'origine della Pinacoteca di Brera e dei suoi depositi

La Pinacoteca di Brera è un museo di arte antica e moderna, con opere che, in linea di massima, abbracciano il periodo che si estende dal XIV al XX secolo. La formazione del nucleo originario di lavori artistici è da fare risalire al biennio tra il 1805 e il 1806, anche se la data ufficiale di inaugurazione al pubblico è da ricondurre al 1809, secondo la volontà di Napoleone. Il Museo si sviluppò fin dal principio come una pinacoteca

all'interno dell'omonimo palazzo milanese e ancora oggi la raccolta di dipinti risulta essere preponderante. Nonostante ciò, la storia del severo complesso di Brera non è riconducibile al mero periodo napoleonico in quanto presenta radici più antiche e complesse che vale la pena puntualizzare al fine di ricostruire una linea temporale degli spazi espositivi e, di riflesso, dei depositi.

L'ordine semi monastico degli Umiliati, divenuto nel 1201 con una bolla papale «un vero e proprio ordine religioso»⁴¹¹, costruì, sul finire del XII secolo, la sua casa madre su una *braidà*⁴¹², da cui il toponimo Brera, a cui si aggiunse successivamente la chiesa di Santa Maria. La congregazione fu una delle più potenti associazioni del periodo e conobbe un periodo di grande floridezza economica tra il XIV e il XVI secolo⁴¹³, a cui si accompagnò una «rilassatezza dei costumi»⁴¹⁴ non gradita all'arcivescovo Carlo Borromeo che fece emettere dal papa una bolla destinata alla soppressione dell'ordine. Di conseguenza, nel 1572 la casa braidense venne affidata all'ordine dei Gesuiti col fine di fondare al suo interno un *collegium*⁴¹⁵ di qualità elevata. Il successo di quella esperienza portò, a metà del '600⁴¹⁶, all'ampliamento e alla ristrutturazione degli ambienti su progetto iniziale dell'architetto milanese Martino Bassi e rivisto da Francesco Maria Richini e, nel 1764, alla costruzione di una Specola da cui ebbe origine l'osservatorio astronomico⁴¹⁷.

Nel 1773 la Compagnia di Gesù fu sciolta e il Collegio passò sotto l'autorità sovrana dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria, di fatto rendendo il palazzo di proprietà statale e, dunque, laico⁴¹⁸. L'istituzione in quegli anni dell'osservatorio astronomico e della annessa scuola, dell'orto botanico e dell'Accademia di Belle Arti portò nuovamente alla necessità di ampliare gli spazi e, inoltre, si cercò di implementare la raccolta artistica dell'Accademia per migliorare la didattica degli studenti. In tal senso, una figura di rilievo fu il segretario di Brera, l'abate Bianconi, collezionista di disegni che procurò stampe,

⁴¹¹ Tardito R., *Brera, storia di una pinacoteca*, in *La Pinacoteca di Brera*, Milano, Electa, 1991, p.7.

⁴¹² La *braidà*, dal latino medievale di origine longobarda, indicava anticamente un campo suburbano coltivato a prato. Cfr. Vocabolario Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/braidà/> (ultimo accesso: 15/02/2024).

⁴¹³ Ciò è da implicare, da una parte, all'attività religiosa di successo che includeva l'investimento in opere d'arte di grande valore a decorazione della chiesa di Santa Maria e, dall'altra, a quella industriale in ambito di promozione dell'industria laniera.

⁴¹⁴ Tardito R., 1991, p. 7.

⁴¹⁵ Gregorio XIII, Bolla papale, 15 luglio 1572. Cfr. Tardito R., *Brera. Storia della Pinacoteca e delle sue collezioni*, Firenze, Cantini, 1986, p. 14.

⁴¹⁶ Aloï R., *Musei. Architettura-tecnica*, Milano, Hoepli, 1962, p. 189.

⁴¹⁷ Tardito R., 1986, p. 15.

⁴¹⁸ *Ivi*, p. 25.

disegni, incisioni, gessi, cartoni⁴¹⁹. Il regnante Giuseppe II, alla morte della madre e in linea con la sua politica culturale, ipotizzò la formazione di una Pinacoteca. Il progetto sfumò intorno al 1790, in quanto non favorito dall'abate Bianconi che risultava essere «scarsamente impegnato in questo settore»⁴²⁰.

La presa del potere francese nel 1796, in continuità con gli avvenimenti degli anni precedenti, portò a una maggiore attenzione verso le arti e la cultura e in questo senso venne inaugurata ufficialmente nel 1803 l'Accademia Nazionale, con il pittore Giuseppe Bossi come segretario e con il commissario per le Belle Arti Andrea Appiani al suo fianco⁴²¹. Essi furono determinanti per la nascita della Pinacoteca in quanto il primo si focalizzò sul rinnovamento accademico creando una Galleria di arti miste per gli studenti e il secondo fece affluire moltissimi quadri provenienti dalle chiese soppresse in quegli anni e destinati a varie sedi, senza curarsi delle ripetizioni e della formazione di una collezione razionale⁴²².

Napoleone, che a Parigi aveva dato uno dei musei nazionali più importanti d'Europa, aveva l'ambizione di realizzare a Milano un museo nazionale «per opere e fama il primo

⁴¹⁹ Con Bianconi le dotazioni dell'Accademia di Brera aumentarono: prendendo come riferimento il 1798 (gennaio) si vide un incremento dei busti di gesso da 43 a 64, il raddoppio delle statue da 6 a 12, 35 disegni e 216 stampe. Cfr. Tardito R., 1986, p. 31. Per quanto riguarda i dipinti, i primi che giunsero a Brera furono nove provenienti dalla parrocchia soppressa nel 1787 dei Santi Cosma e Damiano (detta anche chiesa di San Damiano in Scala). Tra di essi: Giuseppe Bottani, *Partenza di Santa Paola romana per la Terra Santa*, ca 1745, pala d'altare, olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera, Inv. Nap. 227; Subleyras Pierre, *San Gerolamo che suona le trombe del Giudizio Universale*, 1739, pala d'altare, olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera, Inv. Nap. 214; Subleyras Pierre, *Crocifissione con la Maddalena, Sant'Eusebio e San Filippo Neri*, 1744, olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera, Inv. Nap. 226; Batoni Pompeo Girolamo, *Madonna con il Bambino e i Santi Giuseppe e Zaccaria, Elisabetta e Giovannino*, ca 1737, pala d'altare, olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera, Inv. Nap. 213; Stefano Maria Legnani (Legnanino), *La Natività con San Gerolamo*, ca 1700-1710, olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 5608. Nb. Il dipinto non è registrato nell'Inv. Nap. e nell'Inv. Gen., ma solo nell'Elenco dei quadri concessi alle chiese povere. Le opere si trovavano in deposito e non impiegate per la didattica. Cfr. Catalogo generale dei Beni Culturali, <https://catalogo.beniculturali.it/> (ultimo accesso: 14/02/2024).

⁴²⁰ Tardito R., 1986, p. 27.

⁴²¹ *Ivi*, pp. 31-35.

⁴²² Per una panoramica dei quadri che entrarono a fare parte della collezione dell'Accademia grazie all'iniziativa di Giuseppe Bossi, a partire dal 1801, si veda il volume pubblicato dallo stesso Bossi nel 1806: Bossi G., *Notizia delle opere di disegno pubblicamente esposte nella reale accademia di Milano nel maggio dell'anno 1806 dedicata a Sua Eccellenza il Signor di Breme, ministro dell'interno*, Milano, Stamperia e Fonderia di G.G. Destepanis, 1806, pp. 6-74.

Prendendo in considerazione l'operato di Appiani, a partire dal periodo compreso tra il 1805 e il 1806, giunsero molti quadri dalla Direzione Generale del Demanio con differenti provenienze e a lui fu affidato il compito della raccolta. Alcuni esempi includono: Suardi Bartolomeo (Bramantino), *Crocifissione*, ca 1510-1525, olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera, Inv. Nap. 229; Daniele Crespi, *Il Cenacolo*, ca 1620-1628, olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 436. Altri dipinti che arrivarono in quegli anni furono: Raffaello Sanzio, *lo Sposalizio della Vergine*, 1504, olio su tavola, Milano, Pinacoteca di Brera, Inv. Nap. 201; Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino*, ca 1510, olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 298. Cfr. Catalogo generale dei Beni Culturali, <https://catalogo.beniculturali.it/> (ultimo accesso: 14/02/2024).

nel Regno Italico»⁴²³ e quindi, come evidenziato, a partire dal 1805 iniziarono ad arrivare a Brera moltissimi dipinti. Dunque, si può sostenere che la collezione del Museo si formò principalmente attraverso le spoliazioni dei luoghi ecclesiastici e senza un passato di collezionismo aristocratico, movendo in principio da motivazioni scolastiche e didattiche⁴²⁴, divenute esclusivamente politiche in seguito.

L'ampliamento delle acquisizioni portò alla necessità di costruire spazi più ampi e per questo motivo Appiani decise di abbattere la medievale chiesa di Santa Maria in favore della realizzazione di ambienti museali scanditi da colonne e illuminati da lucernari, che presero il nome di sale napoleoniche⁴²⁵. Esse costituirono il nucleo della Pinacoteca che fu inaugurata nel 1809, il giorno del genetliaco di Napoleone. All'apertura erano esposti 269 dipinti⁴²⁶ e nel 1815 il numero salì arrivando a 305. Controllando l'inventario napoleonico⁴²⁷ è possibile osservare come risultassero 892 opere appartenenti alla collezione. Si tratta di un dato interessante, in quanto mostra come non tutti i beni venissero esposti sia per motivi di selezione, ma soprattutto per questioni legate allo spazio⁴²⁸. Le opere furono divise in tre categorie secondo un criterio pragmatico: quelle più celebri sarebbero state collocate negli spazi espositivi dopo il restauro e con cornici dorate, quelle valutate meno interessanti utilizzate per scambi e quelle di poco pregio mandate alle chiese su richiesta. Sempre dall'inventario napoleonico si può osservare come, tra il 1811 e il 1824, un terzo delle opere fosse depositato fuori sede⁴²⁹ e ciò a dimostrazione del fatto che già con la prima apertura di Brera alcune opere si trovano conservate in depositi, anche se non è stato possibile trovare del materiale riguardante l'organizzazione dello spazio. È comunque evidente che il Museo stava iniziando a specializzarsi nelle operazioni di recupero e di conservazione⁴³⁰.

Con la Restaurazione, dal 1815, la collezione continuò a crescere, anche se a ritmo ridotto. Inoltre, la caduta di Napoleone portò alla richiesta da parte delle potenze alleate di restituire i beni artistici trasferiti oltralpe, anche se ciò fu rispettato solamente in parte. Nel biennio 1850-51 ci furono delle modifiche al Museo, con uno scambio tra le opere esposte e quelle in deposito e, in aggiunta, alcune opere furono date in deposito esterno a

⁴²³ Tardito R., 1986, p. 37.

⁴²⁴ In questo senso al pari di altri luoghi culturali, quali la Galleria di Venezia e la Galleria di Bologna.

⁴²⁵ Tardito R., 1991, p. 9.

⁴²⁶ Tardito R., 1986, p. 41.

⁴²⁷ Inventario napoleonico, Milano, Ed. Soprintendenza ai beni storici e culturali della Lombardia occidentale, 1976.

⁴²⁸ Tardito R., 1991, p. 9.

⁴²⁹ *Ibid.*

⁴³⁰ *Ibid.*

varie parrocchie in Lombardia. Per quanto riguarda il personale, secondo l'allora segretario Antonio Caimi, era scarso e comprendeva un conservatore che doveva essere anche «pittore e *ristauratore*», due inservienti e un custode⁴³¹. Inoltre, si accedeva senza biglietto, dietro richiesta.

Solo nel 1882 la Pinacoteca si separò dall'Accademia acquistando vita autonoma⁴³², diventando Pinacoteca di Stato aperta ai visitatori con una tassa da pagare per l'ingresso. In quel periodo, data la carenza di spazi, il Museo si privò di molti quadri conservati nei depositi, che si trovavano in uffici pubblici⁴³³, distribuendoli a seconda delle richieste senza considerare i luoghi di appartenenza originali. Inoltre, anche gli scambi con altri lavori non furono sempre vantaggiosi.

Con il direttore Corrado Ricci, a cavallo tra il XIX e il XX secolo, la Pinacoteca fu ingrandita e vennero costruiti dei nuovi depositi e l'archivio fotografico⁴³⁴. Poiché in quel periodo le donazioni e le acquisizioni ricoprivano un ruolo fondamentale per il Museo, era normale depositare all'esterno le opere del XX secolo in favore di quelle di arte antica⁴³⁵. Lo scoppio del primo conflitto mondiale portò il nuovo direttore Ettore Modigliani a chiudere il complesso braidense e a trasferire tutto il patrimonio artistico a Roma, riportandolo in sede alla sua conclusione, affidando i lavori di risistemazione all'architetto Piero Portaluppi e riaprendolo al pubblico nel 1925.

Lo scoppio della Seconda guerra mondiale obbligò il nuovo direttore Guglielmo Pacchioni a una nuova chiusura e al trasferimento dei beni in più di venti depositi di emergenza⁴³⁶ dispersi sul territorio nazionale⁴³⁷.

Il Palazzo rimase abbandonato per tutta la durata del conflitto e durante l'occupazione alleata il Governo provvisorio non si occupò della Pinacoteca, concentrandosi piuttosto sulla riapertura del Teatro alla Scala. Solo nel 1946, con il rientro di Modigliani alla guida

⁴³¹ Tardito R., 1986, p. 52.

⁴³² Dal decreto del 13 marzo 1882, n. 678: «Le Gallerie, le Pinacoteche e i Musei archeologici, annessi alle Università, alle Accademie e Istituti di belle arti, cesseranno di far parte dei detti Istituti scientifici od artistici, ed avranno un'amministrazione propria, con impiegati compresi nel ruolo unico del personale stabilito con altro Nostro Decreto di pari data». Di fatto il decreto separò le raccolte storiche dalle accademie di Belle Arti sotto il profilo amministrativo e intervenne sull'assetto dei beni dei musei statali. Le pinacoteche furono sottratte alle accademie, rendendole autonome, ovvero dipendenti dal Ministero della Pubblica Istruzione. Cfr. Lerda M., *La separazione delle pinacoteche dalle accademie di Belle Arti*, In Situ, Ministère de la culture, 43 | 2021, 22 gennaio 2021, DOI : <https://doi.org/10.4000/insitu.29198>.

⁴³³ Tardito R., 1986, p. 59.

⁴³⁴ *Ivi*, p. 61.

⁴³⁵ In quel periodo, per esempio, 209 dipinti e 66 sculture furono mandati alla galleria civica di Milano.

⁴³⁶ Fratelli M., *Beni mobili: la movimentazione delle opere d'arte*, Padova, Il Prato, 2009, p. 55.

⁴³⁷ Nel 1942 le opere vennero spostate in varie località tra cui: a Milano nei ricoveri della Cariplo, nel castello sforzesco, alla rotonda della Besana, Como, Bellagio, Sondrio, Lecco, Brescia, Bergamo, Cadenabbia, Basilica di Assisi, Città del Vaticano.

del Museo prima e di Fernanda Wittgens poi, venne iniziata l'opera di ricostruzione che vide impegnato nuovamente l'architetto Portaluppi e, inoltre, si restaurarono i dipinti e le cornici della collezione.

Il nuovo allestimento degli anni Cinquanta vide l'eliminazione di un centinaio di opere dall'allestimento al fine di «presentare con maggior respiro le opere più elette»⁴³⁸ e auspicava l'organizzazione di apposite sale di deposito accessibili su motivata richiesta dai ricercatori e dagli interessati⁴³⁹.

I tentativi della Pinacoteca per risolvere la suddetta problematica furono molteplici: nel 1949 venne adibito a deposito il salone d'onore dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere nel Palazzo di Brera, mentre nel 1950 l'Osservatorio Astronomico fu convertito in un deposito visitabile. Negli anni successivi anche una struttura della Ripartizione Educazione del Comune venne impiegato per la stessa finalità⁴⁴⁰.

In principio degli anni Sessanta solamente un locale al piano terra del Palazzo venne usato come deposito e le opere di grande dimensione furono trasferite all'interno del Castello Sforzesco e nel decennio seguente anche a Palazzo Reale, pena poi essere stato sgombrato su richiesta del Comune⁴⁴¹.

Negli anni Settanta, a venti anni dalla riapertura, la situazione manutentiva degli ambienti museali risultava essere carente a causa della mancanza di fondi e di personale.

Dai risultati del lavoro della Commissione Franceschini emerse un quadro allarmante, per cui:

manca di condizionamento d'aria, né ha impianti per la protezione antifurto. [...] manca di segnalazione automatica [...]. Infine, mancano i depositi degni del nome per la consueta dolorosa mancanza di spazio dovuta all'ammassarsi in un'unica sede [...]. Manca di un apposito gabinetto di restauro⁴⁴².

Per questo motivo, nel 1974 il direttore Franco Russoli decise, in accordo con tutto il personale e con il Soprintendente, di chiudere il Museo e nell'autunno dello stesso anno

⁴³⁸ Tardito R., 1986, p. 88.

⁴³⁹ *Ibid.*

⁴⁴⁰ AA.VV., *Brera dispersa. Quadri nascosti di una grande raccolta nazionale*, Milano, Cariplo – Cassa di risparmio delle provincie lombarde, 1984, p. 19.

⁴⁴¹ *Ibid.*

⁴⁴² Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio, *Per la salvezza dei beni culturali in Italia: atti e documenti della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, artistico e del paesaggio*, vol. 1, Roma, Casa Editrice Colombo, 1967, p. 552.

organizzò una mostra-denuncia dal titolo *Per Brera*⁴⁴³, in cui contestualmente propose una nuova modalità di allestimento.

La situazione presentata e l'acquisizione nel 1972 di Palazzo Citterio portarono Russoli ad avviare il progetto denominato *Grande Brera*, il quale si poneva l'obiettivo di creare «un grande complesso polifunzionale»⁴⁴⁴ nel centro cittadino da una parte intervenendo sulla sede braidense, migliorandola⁴⁴⁵, e dall'altra allestendo il settecentesco Palazzo in modo da ospitare i depositi e i servizi della Soprintendenza, collegando i due complessi con l'orto botanico.

La morte di Russoli fermò il progetto che rimase, dunque, in uno stato aurorale e la Pinacoteca venne in seguito riaperta nel 1978, portando alla necessità di introdurre delle soluzioni di ripiego all'interno del Museo.

È così che all'ingresso furono posizionati un *bookshop*, un punto ristoro con caffetteria e nelle sale due depositi visibili. La scelta di tale soluzione è da imputare al controllo climatico, alla maggiore visibilità e all'accesso facilitati lungo il percorso di visita⁴⁴⁶.

Inoltre, tre piccoli spazi di deposito si trovavano nell'area degli uffici dei dipendenti, vicino all'area espositiva, e negli anni diverse stanze furono usate come ambienti di deposito. Ne sono un esempio l'attuale sala XIX, ma anche la VI e la VII⁴⁴⁷.

Tornando a parlare dei depositi visibili, come già accennato nel capitolo precedente, il primo fu costruito nel 1982 nella stanza XXIII e il secondo nel 1986 all'interno della sala XXXVIII⁴⁴⁸. Il loro allestimento fu dettato dalla necessità di porre il laboratorio di restauro e l'ufficio esportazione nello spazio del vecchio deposito⁴⁴⁹ e si pensava che sarebbe stata una soluzione temporanea in vista della ristrutturazione di Palazzo Citterio⁴⁵⁰, dove avrebbero trovato una «idonea sistemazione definitiva»⁴⁵¹. Se pure non definitiva, la suddetta scelta fu influenzata dalla situazione culturale milanese di quegli anni, orientata verso il contesto internazionale e mostrò l'anima innovatrice del Museo.

⁴⁴³ Poiché il museo era chiuso per via delle infiltrazioni d'acqua e gli altri problemi gravi, il percorso espositivo fu studiato prendendo in considerazione solo le ultime sale e organizzando un "percorso inverso" dalla sala XXXVIII (l'ultima per disposizione) alla sala XXVII.

⁴⁴⁴ Tardito R., 1991, p. 12.

⁴⁴⁵ Modificando le sale napoleoniche e introducendo innovativi servizi di caffetteria, riposo, assistenza.

⁴⁴⁶ Tardito R., 1986, pp. 106-108.

⁴⁴⁷ Loddo M., 2019, p. 82.

⁴⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁴⁹ Tardito R., 1986, p. 110.

⁴⁵⁰ «Questi ed altri vani servono [...] per i depositi che si trasferiranno da Brera (dove attualmente penalizzano due sale espositive e metà di una terza» in Tardito R., 1986, p. 117.

⁴⁵¹ AA.VV., 1984, p. 19.

Dopo varie chiusure e riallestimenti, a partire dal 1989 fu promosso un piano di riassetto museografico da parte di Rosalba Tardito, basato sulla ristrutturazione e sull'uso razionale degli ambienti. Il suo lavoro si focalizzò anche su Palazzo Citterio che in quegli anni era stato riprogettato dall'architetto James Stirling. Questa specifica questione verrà ripresa e approfondita più avanti.

4.2 La valorizzazione dei depositi di Brera

Il quadro presentato della nascita e dello sviluppo del complesso braidense e dei depositi dello stesso permette di introdurre la storia recente della Pinacoteca di Brera e di focalizzare l'attenzione sul tema della gestione e della valorizzazione dei depositi.

L'interesse verso le riserve museali si è intensificato negli ultimi decenni e, nel caso della Pinacoteca, come evidenziato dalla responsabile dei depositi interni Cristina Quattrini⁴⁵², è da imputare a diversi fattori: innanzitutto al progredire della ricerca scientifica che ha portato alla consapevolezza da parte degli operatori museali della presenza di opere di rilievo custodite nei depositi, non esponibili per ragioni legate alla mancanza di spazio; alla crescente curiosità del pubblico verso il patrimonio non accessibile; infine, alle mode culturali che includono anche la proliferazione di tesi universitarie e accademiche legate alla tematica⁴⁵³.

Nel corso del tempo molte opere d'arte sono state ritirate dai depositi esterni al fine di essere restaurate o conservate in maniera migliore e attualmente si trovano a Milano, all'interno delle sale espositive della Pinacoteca o conservate nei depositi interni⁴⁵⁴. La cronaca degli ultimi decenni del secolo scorso restituisce, infatti, un quadro chiaro sulla volontà da parte del Museo di custodire tutte le sue opere all'interno del complesso braidense⁴⁵⁵ e sul tentativo di dargli visibilità.

In relazione a ciò, si possono ricordare per il passato la pubblicazione del 1984 *Brera dispersa. Quadri nascosti da una grande raccolta nazionale*⁴⁵⁶ e la mostra del 1991 dal titolo *Brera: dai depositi esterni*⁴⁵⁷.

⁴⁵² Cristina Quattrini è la responsabile della pittura ligure, lombarda e piemontese del Rinascimento e della pittura marchigiana, toscana e umbra dei secoli XV-XVIII. È inoltre responsabile dei depositi interni e dei depositi esterni nelle Marche.

⁴⁵³ Comunicazione personale con la dott.ssa Cristina Quattrini, avvenuta per iscritto in data 17 gennaio 2024.

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ AA.VV., 1984, p. 19.

⁴⁵⁶ La pubblicazione restituisce una fotografia delle opere custodite nelle chiese della Lombardia e negli uffici pubblici, rendendo fruibile un patrimonio altrimenti inaccessibile.

⁴⁵⁷ Comunicazione personale con la dott.ssa Cristina Quattrini, 17 gennaio 2024.

Tra il 2001 e il 2019 il Museo ha organizzato un ciclo di mostre con cadenza bimestrale o trimestrale dal titolo *Brera mai vista*. Si trattava di esposizioni mirate di pochi dipinti, in linea di massima da uno a sei, finalizzate a vitalizzare il percorso permanente di visita⁴⁵⁸.

Il pubblico aveva la possibilità di conoscere il «patrimonio sommerso»⁴⁵⁹ normalmente non accessibile poiché proveniente dai depositi, ma anche i nuovi acquisti, le donazioni e i risultati dei restauri⁴⁶⁰. Inoltre, le mostre erano accompagnate da cataloghi-*dossier* a completamento e a corredo dell'esperienza di visita, affidati, in base all'argomento, a studiosi interni al Museo o esterni, per un totale di trentuno volumi.

In aggiunta, nel periodo compreso tra il 2020 e il 2022, come già ampiamente discusso nel capitolo II a cui si rimanda, è stata attuata la prima fase del progetto ministeriale *Cento opere tornano a casa* per cui alcuni dipinti conservati all'interno delle riserve di Brera sono stati depositati presso i musei statali delle regioni di provenienza, col fine di essere esposti al pubblico, in un'ottica di valorizzazione e promozione del patrimonio culturale. Oltre al sunnominato progetto, tramite alcuni accordi con i Comuni e le Diocesi, sono stati effettuati da parte della Pinacoteca altri depositi di opere presso vari musei civici e strutture religiose⁴⁶¹.

Al momento presente è in studio un progetto finalizzato alla segnalazione didascalica dei dipinti di Brera fruibili in depositi esterni accessibili⁴⁶², oltre che l'aggiornamento delle convenzioni relative ai depositi esterni⁴⁶³, definendo gli obblighi imputabili al ricevente,

⁴⁵⁸ Redazione, *Brera mai vista*, Arte.it. The map of art in Italy, 15 settembre 2003, consultabile su: <https://www.arte.it/notizie/italia/brera-mai-vista-4207> (ultimo accesso: 15/02/2024).

⁴⁵⁹ *Ibid.*

⁴⁶⁰ Comunicazione personale con la dott.ssa Cristina Quattrini, 17 gennaio 2024.

⁴⁶¹ Ne sono degli esempi il dipinto inviato a San Severino Marche, già attribuito a Pomarancio e ora a Baccio Ciarpi. Esso era stato portato a Milano nel 1811 con le requisizioni napoleoniche e fu trasferito nel 1815 in deposito nella chiesa di Santo Stefano a Osnago (CO): Baccio Ciarpi, *Madonna in gloria con il Bambino e i Santi Severino e Rocco*, ca 1616-1617, olio su tela, Milano, Brera, Pinacoteca di Brera, Inv. Nap. 684, <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0300183071> (ultimo accesso: 15/02/2024); la pala e predella di Lorenzo de Carris rimaste in deposito al Museo Piersanti di Matelica (AN) dopo la mostra *Lorenzo de Carris e i pittori eccentrici nelle Marche del primo Cinquecento* (2016). L'opera era arrivata a Milano con le requisizioni napoleoniche e fu spostata successivamente in deposito in provincia di Lecco, venendo privata della predella che fu spostata a Roma, a Palazzo Madama, nell'ufficio del presidente del Senato della Repubblica: Lorenzo de Carris (detto il Giuda), *La Vergine in trono con la Maddalena e Sant'Antonio da Padova*, ca 1518-1530, olio su tavola, Milano, Pinacoteca di Brera, Inv. Nap. 702, <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0300180367> (ultimo accesso: 15/02/2024).

⁴⁶² Comunicazione personale con la dott.ssa Cristina Quattrini, 17 gennaio 2024.

⁴⁶³ Sulla base del nuovo modello del Ministero (Decreto del Presidente del Consiglio dei ministri del 2 dicembre 2019 n. 169, recante "Regolamento di organizzazione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo, degli uffici di diretta collaborazione del Ministro e dell'Organismo indipendente di valutazione della performance"). Comunicazione personale con la dott.ssa Cristina Quattrini, 17 gennaio 2024.

come l'assicurazione delle opere e la presenza di sistemi di sicurezza, quali antincendio e antifurto.

4.2.1 La riforma Franceschini e gli effetti sulla gestione dei depositi di Brera

La riforma dei musei statali fu presentata nel 2014 all'interno del decreto per la riorganizzazione del MiBACT dall'allora neoministro dei beni e delle attività culturali e del turismo Dario Franceschini⁴⁶⁴. L'obiettivo era quello di intervenire sull'organizzazione del Ministero e rimediare ad alcune problematiche riguardanti l'amministrazione dei beni culturali e del turismo su territorio nazionale, agendo su sei punti attraverso altrettante linee di azione, di seguito riportate⁴⁶⁵:

- 1) la assoluta mancanza di integrazione tra i due ambiti di intervento del Ministero, la cultura e il turismo da risolvere con la piena integrazione tra cultura e turismo,
- 2) la eccessiva moltiplicazione delle linee di comando e le numerose duplicazioni tra centro e periferia, da risolvere con la semplificazione dell'amministrazione periferica;
- 3) il congestionamento dell'amministrazione centrale, ingessata anche dai tagli operati negli ultimi anni, da risolvere con l'ammodernamento della struttura centrale;
- 4) la cronica carenza di autonomia dei musei italiani, che ne limita grandemente le potenzialità, da risolvere con la valorizzazione dei musei italiani;
- 5) la scarsa attenzione del Ministero verso il contemporaneo e verso la promozione della creatività, da risolvere con la valorizzazione delle arti contemporanee;
- 6) il ritardo del Ministero nelle politiche di innovazione e di formazione, da risolvere con il rilancio delle politiche di innovazione e di formazione e valorizzazione del personale MIBACT.

Ai fini della trattazione risulta valevole di approfondimento il quarto punto per cui la riorganizzazione si poneva l'obiettivo di ovviare alla sottovalutazione degli istituti

⁴⁶⁴ Decreto del Presidente del Consiglio dei ministri 29 agosto 2014, n. 171, *Regolamento di organizzazione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, degli uffici della diretta collaborazione del Ministro e dell'Organismo indipendente di valutazione della performance*, a norma dell'art. 16, comma 4, del D.L. 24 aprile 2014, n. 66, convertito, con modificazioni, dalla legge 23 giugno 2014, n. 89. (GU n.274 del 25 novembre 2014). Cfr. Ministero della Cultura, Verso un nuovo MIBACT in vigore la riforma del ministero. Primo giorno di applicazione della riorganizzazione, 12 dicembre 2014, consultabile su: <https://www.beniculturali.it/comunicato/verso-un-nuovo-mibact-in-vigore-la-riforma-del-ministero-primo-giorno-di-applicazione-della-riorganizzazione> (ultimo accesso: 15/02/2024).

⁴⁶⁵ *Ibid.*

museali da parte delle amministrazioni e, dunque, alla loro mancanza di autonomia e di qualifiche dirigenziali⁴⁶⁶.

Tra le varie misure programmate c'era quella riguardante il conferimento a venti musei del massimo *status* amministrativo e, in aggiunta, la possibilità di nominare il direttore interno o esterno all'amministrazione o anche straniero tramite pubblica chiamata. Il numero è aumentato negli anni seguenti, arrivando a essere sessanta nel luglio del 2023. Un museo dotato di autonomia speciale è un istituto privo di personalità giuridica e i cui organi (si fa riferimento al direttore, al CdA, al comitato scientifico, al collegio dei revisori dei conti) devono occuparsi di «garantire lo svolgimento della missione del museo; verificare l'economicità, l'efficienza e l'efficacia dell'attività del museo; verificare la qualità scientifica dell'offerta culturale e delle pratiche di conservazione, fruizione e valorizzazione dei beni in consegna al museo»⁴⁶⁷.

La Pinacoteca di Brera è stato uno dei primi musei ad assumere lo *status* di museo dotato di autonomia speciale nel 2014 e il direttore che ha affrontato il cambiamento è stato James Bradburne, che è subentrato nel luglio del 2015 ed è rimasto a dirigere la Pinacoteca fino al gennaio del 2024. La sua nomina ha coinciso con l'inizio dei lavori a Palazzo Citterio⁴⁶⁸, che era rimasto inconcluso dagli anni Settanta e il suo obiettivo era quello di riportare il pubblico milanese a Brera, anche attraverso il miglioramento dei depositi che, secondo la sua visione, erano sempre stati importanti all'interno del Museo, oltre che parte del percorso espositivo nella forma di *visible storage*⁴⁶⁹.

L'indipendenza finanziaria fornita dalla riforma Franceschini è stata intesa da Bradburne come la «autonomia di spendere ma anche di costruire un rendiconto che sia uno strumento di verifica dei risultati annuali»⁴⁷⁰.

In quel periodo si è reso necessario il nuovo allestimento di alcune stanze e, tra le altre cose, sono state introdotte le didascalie bilingue, i pannelli con informazioni più dettagliate, le pareti colorate distinte per periodi storici. La selezione curatoriale ha portato all'eliminazione di parte della collezione della scuola fiamminga, che è stata

⁴⁶⁶ Jalla D.L., *La "riforma" dei musei statali italiani*, Musei in-forma, n. 52, marzo 2015, p. 9, consultabile su: http://www.sistemamusei.ra.it/main/index.php?id_pag=98&op=lrs&id_rivista=63 (ultimo accesso: 14/02/2024).

⁴⁶⁷ D.M. 23/12/2014 - Organizzazione e funzionamento dei musei statali (G.U. 10 marzo 2015, n. 57), aggiornamento febbraio 2018, art. 9, <http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2018/04/Decreto-Ministeriale-23-12-2014-agg.-02-2018-ECA.pdf> (ultimo accesso: 15/02/2024).

⁴⁶⁸ Ranaldi A., *Sotto il segno di Hermes. Il buon fine di un travaglio*, in Ranaldi A., Savio P., Terafina A. (a cura di), *Palazzo Citterio verso la Grande Brera*, Milano, Skira, 2018, p. 34.

⁴⁶⁹ Bradburne J. (intervistato) in Loddo M., 2019, p. 177.

⁴⁷⁰ Pinacoteca di Brera, *Annual report*, 2016, p. 26.

spostata in due piccoli depositi temporanei creati appositamente⁴⁷¹. Inoltre, di fronte al deposito visibile situato nella stanza XXIII è stata creata una sezione destinata all'esibizione di dipinti provenienti dal deposito in rotazione ogni sei mesi. In relazione a ciò, all'inizio del 2018, a seguito dei ritardi nel rinnovamento di Palazzo Citterio, sono stati introdotti dei cambiamenti: le collezioni moderne donate al Museo da Emilio e Maria Jesi e da Lamberto Vitali, per rispettare i termini di donazione originali, sono stati disposti all'interno di appositi depositi visibili posti lungo il percorso di visita e anche sul muro presente di fronte al *visible storage* della stanza XXIII. Quest'ultimo è stato rinnovato con l'introduzione di rastrelliere ordinate e compatte studiate per i dipinti di grandi dimensioni. Non è più possibile avere una panoramica di insieme delle opere, ma la nuova disposizione in armadi-rastrelliere favorisce una vista migliore degli operatori al lavoro e, con tale soluzione, è possibile conservare nello stesso spazio un numero maggiore di artefatti.

Ciò ha portato allo smantellamento dei due depositi temporanei creati per l'arte fiamminga e anche del secondo deposito visibile presente nella stanza XXXVIII che è stato convertito in una sala dedicata all'arte ottocentesca, in particolare con le opere di Francesco Hayez e le nuove esperienze dei macchiaioli.

Inoltre, in attesa dell'apertura di Palazzo Citterio e solo temporaneamente, è stato affittato un deposito esterno che ospita una parte dei capolavori che verranno esposti nella nuova sede⁴⁷².

4.2.2 Palazzo Citterio: cosa è stato, cosa è, cosa sarà

Nel 1972 palazzo Citterio fu acquistato dallo Stato con lo scopo di convertirlo in un museo. La Soprintendenza alle Gallerie, che nel 1973 faceva capo a Franco Russoli⁴⁷³, avviò i primi lavori destinati alla realizzazione di una autentica «Grande Brera» che rallentarono con la morte di Russoli nel 1977.

Il programma di allora relativo ai servizi a Palazzo Citterio comprendeva⁴⁷⁴:

- piano terra con reception e altri servizi quali *bookshop* e caffetteria;
- primo piano ipogeo con sala proiezione e conferenze, area telefoni, stanze espositive, area di imballaggio e disimballaggio;

⁴⁷¹ Loddo M., 2019, p. 178.

⁴⁷² *Ivi*, p. 181.

⁴⁷³ Ranaldi A., 2018, p. 33.

⁴⁷⁴ Tardito R., 1986, p. 100.

- secondo piano ipogeo con deposito visitabile e sala consultazione schede;
- primo piano con ambienti espositivi e servizi;
- secondo piano con ambienti espositivi, depositi, servizi.

Nel 1986 lo studio del famoso architetto James Stirling fu commissionato di completare i lavori del Palazzo e il relativo progetto, redatto nel 1987, fu finanziato dalla Fondazione San Paolo di Torino⁴⁷⁵. La morte di Stirling nel 1992 e altri ostacoli impedirono la conclusione dei lavori, che si fermarono alla grandiosa area ipogea adornata da un pilastro a forma di colonna posto nel mezzo dell'ambiente⁴⁷⁶.

Negli anni, solamente in poche occasioni il Palazzo fu aperto al pubblico, soprattutto in concomitanza con eventi temporanei, come la mostra *Alberto Burri a Brera 2* nel 1984 o *Gli ori di Taranto* nel 1985, ma anche *Pig Island* dell'artista Paul McCarthy organizzata in collaborazione con la Fondazione Trussardi nel 2010⁴⁷⁷.

I lavori ripresero nel 2015 e si sono protratti fino al 2018 su progetto preliminare a cura degli architetti Alberto Artioli e Annamaria Terafina, il quale tenne conto delle esperienze passate⁴⁷⁸ al fine di rendere funzionale la struttura con interventi di recupero e di restauro⁴⁷⁹. L'arrivo di Bradburne come direttore del Museo nel 2015 ha portato alla revisione del progetto e, infine, alla sua attuazione.

I lavori sono stati finanziati dal Ministero dei beni culturali e il Comitato Interministeriale per la Programmazione Economica ha stanziato 23 milioni di euro per il progetto della «Grande Brera».

Nel 2021 Bradburne ha fatto una richiesta di adeguamento ai criteri fissati dalla Soprintendenza perché, come sostenuto da lui stesso:

Ho visto delle lacune nella “museabilità” nel progetto così come realizzato. Non è colpa di nessuno, ma questo palazzo non poteva funzionare senza spostare l'entrata e senza creare una connessione verticale tra i piani. Non era fruibile per il visitatore e non idoneo per la giusta circolazione delle persone⁴⁸⁰.

⁴⁷⁵ *Ivi*, p. 34.

⁴⁷⁶ Redazione, *James Stirling, Michael Wilford e Associati, Ristrutturazione e ampliamento di Palazzo Citterio, Milano*, in *Domus*, n. 724, febbraio 1991, pp. 29-39.

⁴⁷⁷ Rainaldi A., 2018, p. 33.

⁴⁷⁸ *Ivi*, p. 36.

⁴⁷⁹ *Ibid.*

⁴⁸⁰ Arstuffi R., *Milano | Brera – L'11 maggio si apre il cantiere di Palazzo Citterio*, Urbanlife, 4 maggio 2023.

In aggiunta, egli ha sostenuto la replicazione di un *visible storage* all'interno di Palazzo Citterio. L'idea, come puntualizzato dall'architetto Alessandra Quarto, era quella di creare un deposito visibile e accessibile nel seminterrato del Palazzo, disponendo i quadri su grandi rastrelliere e permettendo ai visitatori di circolare liberamente intorno a essi⁴⁸¹.

L'11 maggio 2023 sono stati avviati i lavori per portare a compimento le richieste dell'allora direttore del Museo, che si prevedeva di terminare entro lo stesso anno. A oggi lo stabile non è ancora accessibile e si prevede l'apertura della così nominata *Brera Modern* alla fine del 2024.

4.2.3 L'accesso digitale alla collezione museale

Il tema della digitalizzazione è estremamente attuale e, soprattutto con l'avvento della pandemia da Covid-19, ha assunto maggiore interesse, ponendosi come punto di partenza di un nuovo modo di esprimere il potenziale museale.

La Pinacoteca già da diversi anni offriva degli strumenti digitali indirizzati al visitatore, col fine di prepararlo all'esperienza *on site* e di integrarla una volta esperita.

Nello specifico, nel 2019 era attivo il nuovo sito web coordinato al logo, ai *social network* e alla *newsletter*⁴⁸² che offriva una moltitudine di materiali utilizzabili per la pianificazione della visita e per approfondire gli aspetti legati al Museo. Tra di essi spiccavano il *virtual tour* delle collezioni della Pinacoteca, accessibile in modo autonomo dagli utenti, e la piattaforma *Brera Cloud*, presentata durante la *Milano Digital Week* 2019, che permetteva di visualizzare dettagliatamente alcuni dipinti, instaurando un rapporto intimo con essi.

La chiusura dello spazio espositivo il 23 febbraio 2020 ha portato a un ripensamento e a un ampliamento dell'offerta digitale, col fine di non interrompere il dialogo con il pubblico e di testimoniare il ruolo fondamentale della cultura anche nei momenti di crisi. Le attività sono state organizzate in rubriche⁴⁸³, tra cui *Voci dal museo – myBrera*, in cui i dipendenti museali raccontavano i dipinti e gli ambienti museali fornendo un punto di

⁴⁸¹ Quarto A. (intervistata) in Loddo M., 2019, p. 232.

⁴⁸² Pinacoteca di Brera, *Ascolta il tuo cuore, città Brera nel futuro. I prossimi quattro anni*, Comunicato Stampa, Milano, 30 settembre 2019, consultabile su: <https://pinacotecabrera.org/wp-content/uploads/2019/09/Pinacoteca-Brera-Comunicato-Stampa-30-09-2019.pdf>. (ultimo accesso: 15/02/2024).

⁴⁸³ Le altre rubriche furono: *note a margine – Brera/Musica* in cui venivano riproposte le esibizioni musicali del passato; *Brera come la vedo io* dedicata ai bambini in linea con la guida per famiglie del Museo di Skira; *Brera ascolta* in cui il pubblico, divenuto utente, inviava contenuti testuali, artistici, video alla Pinacoteca.

vista unico e personale⁴⁸⁴, e *Appunti per una resistenza culturale*, dei video pubblicati sul sito del MiBACT riguardanti le collezioni, l'allestimento, le attività svolte dal Museo.

In aggiunta, si è creata una collaborazione con Haltadefinizione⁴⁸⁵ per il progetto di digitalizzazione della collezione da rendere disponibile sul sito del Museo in *Gigapixel*, un formato di altissima risoluzione che permette di ingrandire l'immagine fino a quaranta volte⁴⁸⁶.

Con la fine del primo *lockdown* e la riapertura dello spazio espositivo, è rimasta presente l'esigenza di integrare l'offerta fisica e digitale e, per questo motivo, il biglietto d'ingresso è stato tramutato in una tessera associativa comprendente sia l'accesso alla Pinacoteca che alla piattaforma digitale *BreraPlus+*⁴⁸⁷.

La seconda chiusura museale alla fine dell'anno ha portato all'aggiornamento delle attività digitali con l'inaugurazione della serie di video *Brera on Air*, dedicate all'illustrazione delle attività normalmente invisibili al pubblico e ciò perché, come sostenuto da Marco Toscano, responsabile della comunicazione, «un museo è più della sua collezione. È anche quello che fa con la sua collezione»⁴⁸⁸.

Quello che emerge è il tentativo da parte della Pinacoteca di offrire un'esperienza digitale ricca e interattiva, complementare a quella *in situ* e capace di trasmettere le funzioni del Museo attraverso dei contenuti altrimenti non accessibili⁴⁸⁹. In questo modo anche i depositi, nella loro accezione di ambienti conservativi, assumono visibilità e le opere d'arte in essi conservati vengono resi fruibili da parte del pubblico tutto.

⁴⁸⁴ Comunicazione personale con Marco Toscano, responsabile della comunicazione di Brera, per iscritto in data 25 gennaio 2021.

⁴⁸⁵ Redazione, La Pinacoteca di Brera vicina come non è mai stata vista grazie ad Haltadefinizione, Haltadefinizione, 8 aprile 2020, disponibile su: <https://www.haltadefinizione.com/news-and-media/news-and-media/la-pinacoteca-di-brera-vicina-come-non-e-mai-stata-vista-grazie-ad-haltadefinizione/>. (ultimo accesso: 15/02/2024).

⁴⁸⁶ Pinacoteca di Brera, *La Pinacoteca di Brera e Haltadefinizione Insieme per la Cultura. La collezione della Pinacoteca vicina come non è mai stata vista*, comunicato stampa, Milano, 7 aprile 2020, consultabile su: https://pinotecabrera.org/wp-content/uploads/2020/04/Comunicato_Brera-Halta-Definizione.pdf. (ultimo accesso: 15/02/2024).

⁴⁸⁷ BreraPlus+ è una piattaforma che combina l'esplorazione digitale e il formato video, fornendo l'accesso a contenuti multimediali inediti, quali mostre e documentari.

⁴⁸⁸ Comunicazione personale con il dott. Marco Toscano, 25 gennaio 2021.

⁴⁸⁹ Pinacoteca di Brera, *Chiudere in bellezza Aprire con coraggio. Pinacoteca di Brera, 2020*, consultabile su: <https://pinotecabrera.org/wp-content/uploads/2020/12/Pinacoteca-Brera-Chiudere-in-bellezza-Aprire-con-coraggio.pdf>. (ultimo accesso: 15/02/2024).

Si tratta di una questione di rilievo poiché nel Museo vengono esposti circa cinquecento dipinti, un quinto del totale della collezione catalogata⁴⁹⁰, la quale comprende circa milleduecento opere conservate nei depositi interni e ottocento in quelli esterni⁴⁹¹.

Attualmente il catalogo digitale in alta risoluzione include 684 beni artistici e, oltre alla ricerca per nome, permette all'utente di esplorare la collezione, filtrandola, secondo la disposizione in «deposito visibile», «museo diffuso» e «opera non esposta»⁴⁹².

È evidente che ci sia ancora molto lavoro da fare per giungere a un catalogo virtuale esaustivo e a una completa accessibilità del patrimonio artistico nei depositi, ma lo statuto pubblico dell'operazione, la presenza di approfondimenti di vario tipo (testuale, visuale, musicale) e la fruibilità di documentari e di *reportage* collaterali rendono il caso di Brera un esempio particolarmente virtuoso e di esempio per gli istituti museali nazionali.

4.3 I depositi della Pinacoteca di Brera oggi e confronti con altri musei

La situazione dei depositi della Pinacoteca di Brera ha subito sostanziali modifiche dalla sua fondazione ai giorni nostri e la sua struttura è destinata a variare ulteriormente. Questo perché si tratta di un sistema funzionale e «fisiologico» in dialogo e scambio continuo con l'esposizione⁴⁹³, che si adatta alle modifiche del percorso di visita e all'ampliamento costante delle collezioni.

Nel momento attuale, meno del 20% della collezione risulta essere esposta e visibile da parte del pubblico e, di conseguenza, il deposito assume maggiore rilievo nel suo ruolo di garante della conservazione e della sicurezza delle opere.

Le soluzioni adottate dalla Pinacoteca, come già dibattuto, sono molteplici e includono i depositi interni, i depositi esterni e il *visible storage*.

Ponendo l'attenzione sui depositi interni, essi costituiscono una riserva fondamentale per il Museo in quanto sono caratterizzati dalla facilità e dalla velocità di accesso e, dunque, i materiali contenuti al loro interno possono essere usati per sostituire nell'allestimento permanente le opere in transito per prestiti a mostre, oltre che entrare a fare parte del percorso espositivo nel lungo periodo. Inoltre, l'agilità con cui gli operatori possono accedervi, favorisce lo sviluppo di filoni di ricerca su quello che a tutti gli effetti

⁴⁹⁰ Il conto non tiene in considerazione dei disegni, delle sculture e di altri oggetti di cui non è ancora disponibile un catalogo.

⁴⁹¹ Comunicazione personale con la dott.ssa Cristina Quattrini, 17 gennaio 2024.

⁴⁹² Pinacoteca di Brera, *Collezioni, Opere online*, consultabile su: www.pinacotecabrera.org/collezioni/opere-on-line/. (ultimo accesso: 15/02/2024).

⁴⁹³ Visser Travagli A.M., 2013, p. 10.

costituisce del materiale di studio⁴⁹⁴. I dipinti sono collocati su apposite rastrelliere a scorrimento che permettono di consultare il patrimonio in modo ordinato e agile. Esso è visibile dagli studiosi previo appuntamento e con motivata richiesta e non si trova esposto per ragioni di spazio. Poiché la visibilità generalizzata è impossibile da offrire, i concetti di integrazione, di accessibilità e di partecipazione sono adottati limitatamente all'allestimento, alla comunicazione e alle attività del Museo⁴⁹⁵.

Lungo il percorso di visita, negli anni Ottanta, fu adottata la soluzione del *visible storage*. Essa fu introdotta per motivi logistici in due sale della Pinacoteca come soluzione temporanea, in attesa della conclusione dei lavori nel vicino Palazzo Citterio, il quale avrebbe dovuto raccogliere le opere dei depositi al suo interno. Come visto, però, i lavori si protrassero per molto tempo (tutt'ora non sono giunti a conclusione) e di conseguenza la motivazione e gli obiettivi iniziali si modificarono, così come la fruizione da parte del pubblico.

Fino a pochi anni fa erano presenti solamente due *visible storage* lungo il percorso di visita, non consultabili dal pubblico in quanto resi inaccessibili da una parete vetrata che permetteva di avere uno sguardo di insieme dei dipinti disposti su rastrelliere allineate ordinatamente una davanti all'altra. Il visitatore aveva così la possibilità di capire il «dietro le quinte»⁴⁹⁶ e le dinamiche insite al museo, con un intento pedagogico. I depositi non avevano bisogno di essere resi accessibili perché erano un modo per indicare al visitatore che l'allestimento non poteva esporre tutto⁴⁹⁷ e non era il suo obiettivo.

Nel 2018, a seguito dei lavori di riallestimento della Pinacoteca e in previsione dell'apertura di Palazzo Citterio nello stesso anno, uno dei due depositi visibili fu rimosso. Ancora una volta, però, il restauro del Palazzo non fu ultimato e, di conseguenza, sono stati introdotti dei *visible storage* temporanei nelle sale che ancora oggi sono presenti. A differenza di quelli risalenti agli anni Ottanta, questi sono composti da una sola rastrelliera isolata e climatizzata, che facilita la visione nel dettaglio di tutte le opere, in un'ottica di complementarità tra conservazione ed esposizione. Con l'auspicata apertura di Palazzo Citterio, rinominato *Brera Modern*, la citata tipologia dovrebbe scomparire in favore dell'introduzione di depositi visibili nella nuova sede.

⁴⁹⁴ Comunicazione personale con la dott.ssa Cristina Quattrini, 17 gennaio 2024.

⁴⁹⁵ *Ibid.*

⁴⁹⁶ Crenn G., 'Storage Exhibitions' in *Permanent Museum Collections: Interpretation, Critical Reflexivity and Democratisation*, in *Museum International*, 73:1-2, 23 luglio 2021, p. 94, DOI: 10.1080/13500775.2021.1956743.

⁴⁹⁷ *Ibid.*



Fig. 23: Deposito visibile temporaneo nella Pinacoteca di Brera, in attesa dell'apertura di Palazzo Citterio a fine 2024.

La visione dei depositi da parte della Pinacoteca risulta essere articolata e interessante, ma ogni istituto ha le proprie specificità, risorse e competenze e, di conseguenza, gestisce l'organizzazione dei depositi in base alle proprie peculiarità e alle caratteristiche intrinseche, variabili nel tempo. Nonostante confrontare l'operato tra diverse istituzioni sia complesso e possa risultare parziale, al fine di comprendere in che modo il concetto di deposito sia declinabile in base alle caratteristiche del luogo, si è deciso di presentare brevemente l'operato delle Gallerie dell'Accademia di Venezia. La scelta è stata effettuata sulla base di alcune similarità riscontrabili con la Pinacoteca di Brera, di seguito riassunte: innanzitutto, il tipo di gestione è il medesimo ed entrambe le istituzioni ricadono sotto la categoria dei musei statali autonomi; l'ampiezza delle collezioni è simile, superando i duemila pezzi⁴⁹⁸; infine, si trovano in un edificio storico e la loro storia è legata all'operato di un'Accademia all'inizio del XIX secolo.

Il deposito interno delle Gallerie dell'Accademia è destinato alla conservazione di tutti quei beni artistici che vengono valutati dagli operatori museali come i più interessanti, di qualità e fragili, che necessitano di ricevere attenzioni particolari. Essi vengono spesso movimentati, soprattutto in sostituzione delle opere esposte prestate esternamente.

La storica dell'arte Giovanna Nepi Sciré, che diresse il Museo a partire dal 1978, si interessò molto alla questione del deposito, in quanto sosteneva che ricopriva un ruolo

⁴⁹⁸ Le Gallerie dell'Accademia contano un patrimonio di 2.047 opere e offrono una delle collezioni più importanti di arte veneziana, in particolare dal XIV al XVIII secolo.

chiave all'interno dei musei⁴⁹⁹. In relazione alla necessità della presenza di depositi interni nei musei nazionali o internazionali, ella si espresse scrivendo:

A tutt'oggi può succedere che in un museo di nuova istituzione [...] se manca o è insufficiente la copertura finanziaria [il deposito] venga sacrificato. Quindi l'interrogativo se si debbano avere depositi [...] non dovrebbe neppure essere proposto⁵⁰⁰.

Negli anni Novanta parte del deposito interno fu reso visitabile in concomitanza dell'iniziativa *Dal museo alla città*, per volontà della direttrice Nepi Sciré. Nello specifico, una novantina di dipinti furono allestiti lungo il corridoio palladiano al secondo piano, venendo a formare la cosiddetta «quadreria».

L'apertura al pubblico del deposito rese l'istituzione all'avanguardia per il tempo e introdusse un nuovo tipo di approccio nella relazione tra il pubblico e il patrimonio. Il primo, infatti, assumeva un ruolo attivo nei confronti del secondo, adottando un atteggiamento di ricerca e una metodologia scientifica⁵⁰¹.

Le aree di deposito al secondo piano furono riorganizzate nel 2004, ma i lavori si protrassero fino al 2015, anno di insediamento della direttrice Paola Marini, che decise di ripristinare la quadreria, rendendola accessibile su prenotazione in continuità con il progetto di Nepi Sciré⁵⁰².

In definitiva, quello che emerge, seppure attraverso modalità diverse, è la ricerca da parte dei musei di interrogare il visitatore, facendolo andare oltre l'esperienza estetica e permettendogli di sviluppare una visione critica sulle funzioni e sul ruolo del museo e sui rapporti tra le opere, nel caso della Pinacoteca con lo svelamento del *backstage* e dei conservatori al lavoro, nel caso delle Gallerie attraverso il confronto non mediato reso possibile dalle opere presenti nel deposito.

Per quanto riguarda i depositi esterni bisogna aprire un discorso a parte: poiché la Pinacoteca sorge in un edificio storico che in origine aveva altre funzioni e a causa della notevole dimensione della collezione, si è andato a formare un problema di mancanza di spazio. Nello specifico, dopo l'ultimo riallestimento avuto luogo nel 2018, il deposito visibile presente nella sala XXXVIII è stato convertito in una sala espositiva e le opere lì

⁴⁹⁹ Loddo M., 2019, p. 182.

⁵⁰⁰ Nepi Sciré G., *Guida alla quadreria*, Introduzione, Venezia, Marsilio, 1995, p. 10.

⁵⁰¹ Panzeri L., *Se un buon museo si giudica dai suoi depositi*, Il Giornale dell'Arte, 140, 1996.

⁵⁰² Loddo M., 2019, p. 184.

disposte sono state trasferite provvisoriamente presso una ditta privata, dove si trovano tutt'ora, in attesa che siano allestiti i nuovi depositi presso Palazzo Citterio⁵⁰³.

Dunque, l'affitto di uno spazio esterno è stato preso in considerazione da parte della Pinacoteca limitatamente nel tempo, come soluzione temporanea. Ciò a differenza di quanto analizzato nello scorso capitolo in relazione, per esempio, alla GAM di Torino, dove è emerso come l'affitto dello spazio esterno faccia parte di una strategia di lungo periodo integrata nei prospetti di bilancio del Museo.

Sempre in relazione ai depositi esterni, bisogna ricordare che la Pinacoteca già con le requisizioni napoleoniche depositò parte del patrimonio all'interno delle chiese del territorio lombardo⁵⁰⁴, in altri uffici in Lombardia⁵⁰⁵, in Italia, all'estero e all'interno di diversi musei nazionali⁵⁰⁶.

Riprendendo il confronto con le Gallerie dell'Accademia, esse hanno adottato permanentemente la soluzione dei depositi esterni per le opere che, per motivi spaziali, non sono conservabili in loco. Essi si trovano in laguna, presso la chiesa sconsacrata di Santa Croce in Giudecca, al «depositario» di Palazzo Ducale, al laboratorio di restauro della Misericordia nel sestiere di Cannaregio⁵⁰⁷ e, fino a poco tempo fa, alla chiesa di San Gregorio. La collezione conservata in quest'ultima è stata recentemente trasferita in Giudecca, poiché nell'ex chiesa è previsto il trasferimento del Museo d'Arte Orientale di Venezia, attualmente allestito all'ultimo piano di Ca' Pesaro⁵⁰⁸. Le opere trasferite e conservate nel nuovo deposito di Santo Chiodo non possiedono un elevato interesse artistico⁵⁰⁹ e, dunque, difficilmente richiedono di essere movimentate.

Anche le Gallerie, inoltre, hanno adottato la soluzione del deposito presso alcune istituzioni esterne⁵¹⁰, come per esempio le chiese distribuite nel territorio regionale, così da renderle visibili ai cittadini e in un'ottica di valorizzazione delle collezioni minori.

⁵⁰³ Comunicazione personale con la dott.ssa Cristina Quattrini, 17 gennaio 2024.

⁵⁰⁴ Per una panoramica esaustiva, anche se incompleta, si rimanda alla pubblicazione *Brera dispersa. Quadri nascosti di una grande raccolta nazionale*, Milano, Cariplo – Cassa di risparmio delle provincie lombarde, 1984, pp. 37-136.

⁵⁰⁵ *Ivi*, pp. 137-213.

⁵⁰⁶ Comunicazione personale con la dott.ssa Cristina Quattrini, 17 gennaio 2024.

⁵⁰⁷ Loddo M., 2019, p. 184.

⁵⁰⁸ Comune di Venezia, *Il Museo di Arte Orientale negli spazi dell'ex chiesa di San Gregorio: la Giunta approva la delibera*, 31 maggio 2023, consultabile su: <https://live.comune.venezia.it/it/2023/05/il-museo-di-arte-orientale-negli-spazi-dell-ex-chiesa-di-san-gregorio-la-giunta-approva-la> (ultimo accesso: 15/02/2024).

⁵⁰⁹ Come, per esempio, i modelli di gesso utilizzati un tempo dagli studenti per lo studio.

⁵¹⁰ Ciò è da imputare in parte alla demanzializzazione del XIX secolo che portò molte opere all'iscrizione nel catalogo museale.

In questo caso, i due musei, se per quanto riguarda i depositi esterni storicizzati hanno assunto la stessa posizione, per quanto riguarda la disposizione dei beni in luoghi esterni al complesso museale presentano una visione differente: Brera predilige l'internalizzazione di tutto il patrimonio, mentre le Gallerie, a causa della mancanza di spazio, prediligono la scelta di sedi *off-site*, soprattutto per le opere ritenute di minore pregio.

In definitiva, la posizione assunta dalla Pinacoteca di Brera nei confronti della gestione dei depositi è da relazionare all'importanza da essi ricoperta all'interno del piano strategico e alla loro fruibilità: l'organizzazione di appositi ambienti permette l'esposizione a rotazione delle opere nei depositi, richiamando l'attenzione su di esse sia a livello scientifico che divulgativo, permettendo quindi di aggiornare costantemente la catalogazione e favorendo il restauro delle opere nei depositi, in quanto l'ottenimento delle sponsorizzazioni è molto più semplice per i beni che vengono esposti e, dunque, che si interfacciano con il pubblico⁵¹¹. Come visto, le scelte adottate dalla Pinacoteca sono intrinsecamente legate alla storia del complesso e all'unicità derivante dalla possibilità di ampliare lo spazio museale attraverso la conversione di Palazzo Citterio. In assenza di ciò, come si sta verificando temporaneamente nel momento attuale, sarebbe necessario ricorrere al deposito esterno, soluzione discussa in relazione alle Gallerie dell'Accademia o alla GAM di Torino. Infine, la scelta di depositare il patrimonio presso strutture comunali o tramite l'affitto di spazi specializzati è da relazionare alle specificità dei singoli musei e alle necessità conservative dei beni.

⁵¹¹ Comunicazione personale con la dott.ssa Cristina Quattrini, 17 gennaio 2024.

Conclusioni

La presente trattazione ha esplorato la tematica dei depositi museali, con particolare attenzione verso quelli d'arte situati sul territorio italiano, delineandone i ruoli, le finalità, le criticità e indagandone le possibili evoluzioni. In principio ci si è interrogati sulle funzioni a esso attribuite per giungere, infine, alla trattazione dell'attuale dibattito nazionale riguardante l'argomento, soprattutto in relazione alla fruibilità da parte dei visitatori.

L'analisi concreta dell'esperienza della Pinacoteca di Brera di Milano per quanto riguarda la gestione passata, presente e futura dei depositi e la comparazione con altre realtà museali, in modo particolare con le Gallerie dell'Accademia di Venezia – con cui condivide lo statuto di museo statale autonomo, la tipologia di collezione, ma anche le vicende storiche simili – ha permesso di puntualizzare meglio il discorso e costituisce una parte integrante del lavoro.

Dunque, l'approfondimento condotto ha permesso di inquadrare le principali problematiche che affliggono le riserve museali e le questioni che animano il dibattito, facendo emergere una crescente consapevolezza, sia da parte dei professionisti museali che del pubblico, circa il valore del ruolo da esse rivestito all'interno dell'universo museale.

Le prime funzioni del deposito sono riconducibili al mantenimento delle condizioni ottimali per i beni in essi conservati sia sotto il punto di vista conservativo che di sicurezza, in relazione a parametri fisici quali la temperatura e l'umidità relativa, la luce, l'inquinamento; ma anche in funzione alla salvaguardia del patrimonio da catastrofi naturali e attacchi antropici.

L'organizzazione efficiente dell'ambiente, nel contesto presentato, è di assoluta rilevanza in quanto favorisce il raggiungimento degli obiettivi sopra trattati. Ciò è emerso in modo evidente con l'applicazione della metodologia RE-ORG in Italia, la quale si è posta come un modello innovativo per la riorganizzazione gestionale e amministrativa dei depositi già esistenti e versanti in condizioni rovinose.

Un altro aspetto che attualmente risulta essere particolarmente rilevante e di dibattito è quello relativo alla fruizione, da parte del pubblico generalista, dell'intero patrimonio culturale. I beni culturali vengono percepiti come una risorsa e, quindi, oltre a essere tutelati, dovrebbero essere valorizzati. In tale contesto si inserisce la questione

dell'apertura dei depositi che è stata trattata sia a livello internazionale che nazionale e che comprende molteplici soluzioni implementabili in base alle risorse e alle caratteristiche dei singoli istituti museali. Un'analisi estesa in questo senso ha portato alla suddivisione delle modalità di apertura del deposito e all'osservazione delle nuove tendenze in atto. In principio, quindi, sono state indagate le pratiche del *visible storage*, ovvero la disposizione del deposito lungo il percorso di visita, e dell'*open storage*, ovvero la possibilità di accedere alla riserva museale tramite le visite guidate. In seguito, sono state analizzate altre metodologie di fruizione dei depositi, come per esempio la rotazione della collezione, che include la sostituzione totale o parziale dei capolavori esposti; l'organizzazione di esposizioni temporanee, finalizzate alla condivisione del patrimonio non esposto; il prestito esterno delle opere, sia in occasione di mostre che con depositi di lungo periodo. Infine, prendendo in considerazione i depositi esterni, si è voluta puntualizzare una sperimentazione che ha avuto luogo in Danimarca e che ha portato alla creazione di un edificio *ex-novo* per la conservazione dei beni, un ibrido a metà tra il museo e il deposito, accessibile autonomamente dal pubblico e che, in scala minore e con le stesse premesse, era già riscontrabile in alcune piccole realtà italiane.

L'ultimo aspetto che è stato indagato è stato quello della digitalizzazione del patrimonio in relazione alla fruibilità da parte del pubblico. Si tratta di un argomento estremamente attuale, affrontato collateralmente nel 2015 dal MiBACT nell'ambito del progetto *Sleeping Beauty* e in modo strutturato nel 2018 con la pubblicazione del Piano Triennale per la digitalizzazione. È stato poi ripreso con il lockdown da Covid-19. Infatti, secondo i dati dell'Osservatorio innovazione digitale nei beni e attività culturali, la situazione emergenziale ha portato a un aumento della percentuale dei musei impegnati nella digitalizzazione della collezione del 30%. Tra questi, anche la Pinacoteca di Brera che, con un accordo con l'azienda Haltadefinizione, si è attivata in tale senso, benché per il momento solo per le opere considerate di maggiore pregio.

Il caso di Brera è stato affrontato in modo approfondito nell'ultima sezione della trattazione, in cui è emersa in modo chiaro la sua visione circa i depositi museali e il rapporto con il pubblico. Il Museo nel corso degli anni ha adottato, in base alle sue esigenze specifiche – fossero esse legate alla necessità di usufruire di maggiore spazio, di soddisfacimento dei termini contrattuali con attori terzi o, ancora, dettate da una situazione di chiusura forzata – diverse soluzioni specifiche inclusive della volontà di fruizione da parte del pubblico.

In definitiva, come ampiamente dimostrato in relazione agli esempi e ai casi studio presentati all'interno del testo, la tematica dei depositi museali risulta essere aperta e declinabile in molti modi e, per questo motivo, si presenta l'urgenza del suo studio e analisi approfonditi.

Lo scenario in letteratura attualmente risulta essere ancora frammentato e, di conseguenza, il discorso affrontato mira a stimolare ulteriori approfondimenti.

Bibliografia

AA.VV., *Brera dispersa. Quadri nascosti di una grande raccolta nazionale*, Milano, Cariplo – Cassa di risparmio delle provincie lombarde, 1984.

Aloi R., *Musei. Architettura-tecnica*, Milano, Hoepli, 1962.

Ankersmit B. et al., *Museum Storage Facilities in the Netherlands: The Good, the Best and the Beautiful*, in *Museum International*, 73:1-2, ICOM, 2021, pp. 132-143, DOI: 10.1080/13500775.2021.1956757.

Ames M. M., *Visible Storage and Public Documentation*, in *Curator: The museum journal*, vol. 20, n. 1, marzo 1977, pp. 65-80. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1977.tb00531.x>

Barrella N., *Da collezioni private a “pubbliche virtù”: uomini e scelte innovative nei musei napoletani nel primo Novecento*, in Dellapiana E., Failla M.B., Varallo F. (a cura di), *Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934. Un dibattito internazionale*, Atti del convegno internazionale di studi (Torino, 26-27 febbraio 2018), Genova, Sagep Editori, 2020, pp. 127-136.

Bossi G., *Notizia delle opere di disegno pubblicamente esposte nella reale accademia di Milano nel maggio dell'anno 1806 dedicata a Sua Eccellenza il Signor di Breme, ministro dell'interno*, Milano, Stamperia e Fonderia di G.G. Destepanis, 1806.

Brandi C., *Teoria del restauro. Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani. Con bibliografia generale dell'autore*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963.

Brommelle N. S., *Lighting, air-conditioning, exhibition, storage, handling and packing*, in Nazioni Unite, *The conservation of cultural property, with special reference to tropical conditions*, Paris, UNESCO, 1968.

Carmignani M., Cavazzoni F., Però N., *Un patrimonio invisibile e inaccessibile: idee per dare valore ai depositi dei musei statali*, in *IBL Briefing Paper*, 111, Istituto Bruno Leoni, 30 marzo 2012.

Cataldo L., Paraventi M., *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Milano, Hoepli, 2011.

Clarizia P., *Piattaforme e strategie digitali per l'accesso al patrimonio culturale*, in Bontempi V. (a cura di), *Lo Stato digitale nel Piano nazionale di ripresa e resilienza*, Roma, RomaTrePress, 2022, pp. 209-218.

Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio, *Per la salvezza dei beni culturali in Italia: atti e*

documenti della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, artistico e del paesaggio, vol. 1, Roma, Casa Editrice Colombo, 1967.

Condò F., Pagano F., Zalabra F., *Sleeping Beauty. Conoscere, condividere e promuovere il patrimonio conservato nei depositi dei musei italiani*, in Pignataro F., Sanchirico S., Smith C. (a cura di), *museum.dià, II° Convegno Internazionale di Museologia. Chronos, Kairòs e Aion. Il tempo dei musei*, Atti dell'Incontro Internazionale di Studi tenutosi al Museo Nazionale Romano alle Terme di Diocleziano (Roma, 26-28 maggio 2016), Roma, E.S.S. Editorial Service System, 2018.

Crenn G., *'Storage Exhibitions' in Permanent Museum Collections: Interpretation, Critical Reflexivity and Democratisation*, in *Museum International*, 73:1-2, 23 luglio 2021, p. 94, DOI: 10.1080/13500775.2021.1956743.

Croce M., *La digitalizzazione delle collezioni museali. Stato dell'arte e prospettive*, Aedon, fascicolo 2, maggio-agosto 2023, Bologna, il Mulino, 2023, pp. 179-201, DOI: 10.7390/108954

D'agostino V., *Condizioni microclimatiche e di qualità dell'aria negli ambienti museali*, Dottorato di ricerca in conservazione integrata dei beni culturali ambientali, Napoli, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2005.

Dalai Emiliani M., *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*, in Magagnato L. (a cura di), *Carlo Scarpa a Castelvechio*, catalogo della mostra (Verona, 10 luglio – 30 novembre 1982), Milano, Edizioni di Comunità, 1982, pp. 149-170.

Dalai Emiliani M., *"Faut-il Brûler le Louvre?"*. *Temi del dibattito internazionale sui musei nei primi anni '30 del Novecento e le esperienze italiane*, in Ead., *Per una critica della Museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 13-49.

De Cesaris A., *Padiglione di Arti islamiche al Museo del Louvre*, in *L'industria delle costruzioni. Rivista bimestrale di architettura*, n. 433, ANCE, Parigi, 2015, pp. 2-7.

Dragoni P., *Accessible à tous: la rivista «Mouseion» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento*, in *Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, Vol. 11, Macerata, eum, 2015, pp. 149-221.
<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

Dragoni P., Paparello C., *Guglielmo Pacchioni a Pesaro: l'allestimento come atto critico*, in Dellapiana E., Failla M.B., Varallo F. (a cura di), *Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934. Un dibattito internazionale*, Atti del convegno internazionale di studi (Torino, 26-27 febbraio 2018), Genova, Sagep Editori, 2020, pp. 137-156.

Fellin L., Forcolini G., Palladino P. (a cura di), *Manuale di Illuminotecnica*, Milano, Tecniche Nuove, 1999.

Femia A., Peluffo G., *Cosa c'è in frigo? Frigoriferi milanesi e palazzo del ghiaccio*, Milano, Silvana Editore, 2009.

Ferruzza M. L., *Conservazione, organizzazione, valorizzazione dei beni in deposito: l'impegno di ICOM in campo nazionale ed internazionale*, in Osanna M. et al. (a cura di), *Depositi In-Visibili. Dalla catalogazione alla fruizione*. Convegno Internazionale (15-16 dicembre 2022), Curia Iulia: «L'ERMA» di BRETSCHEIDER, 2023, pp. 22-23.

Ferruzza M.L. e Marras A.M., *I depositi come spazio di ricerca e valorizzazione dei patrimoni museali*, in AA.VV. (a cura di), *Beni Culturali: dai depositi alla valorizzazione. Modi, forme, esperienze, norme*, Caltanissetta (CL), Edizioni Lussografica, 2020.

Fiore F.P., *De Angelis d'Ossat, Guglielmo*, voce dell'Enciclopedia Italiana, V Appendice, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 1991.

Fiorio M.T., *Il museo nella storia. Dallo «studiolo» alla raccolta pubblica*, Seconda Edizione, Milano-Torino, Pearson Italia, 2018.

Fossà B., *I Depositi: Pianificazione, Allestimento e Fruizione*, in *Gestione e Cura Delle Collezioni Museali*. Atti Del Seminario, Museo Internazionale Della Ceramica (Faenza, 29-30 maggio 2005), Firenze, Phase-MIC, 2005, pp. 31-52.

Fratelli M., *Beni mobili: la movimentazione delle opere d'arte*, Padova, Il Prato, 2009.

Gallo L., Bernardini A., Catalucci V. (a cura di), *L'altra collezione. Storie e opere dai depositi della Galleria Nazionale delle Marche*. Ediz. Illustrata, Milano, Electa, 2023.

Giachi B., *Il controllo della luce nei musei: un compromesso tra esposizione e conservazione*, in *Progettando*, X, n. 2, Firenze, edizione Nerbini, aprile-giugno 2015, pp. 5-13.

ICCROM, *RE-ORG: Un metodo per la riorganizzazione dei depositi museali I. Manuale*, ICCROM, 2019.

Imarisio E., Sartoris L., Sforza M., *Salvare Torino e l'arte. Storie di interventi per la tutela del patrimonio umano e artistico durante la II Guerra Mondiale*, Torino, Graphot Editrice, 2018.

Jalla D.L., *La "riforma" dei musei statali italiani*, in *Musei in-forma*, n. 52, marzo 2015, pp. 9-17.

Jamin J.B., *La Conférence de Madrid (1934). Histoire d'une manifestation internationale à l'origine de la muséographie*, in *Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, n. 15, Macerata, eum, 2017, pp. 73-101. DOI: 10.13138/2039-2362/1439

Johnson E.V. e Horgan J. C., *Museum Collection Storage*, Paris, UNESCO, 1979.

Keene S., *Collections: treasures or trash?*, in *Politics and positioning*. Museums Australia National Conference, Museums Australia, Canberra, 2005.

Kisters S., *A New Museum Typology?*, in *Museum International*, 73:1-2, ICOM, 2021, DOI: 10.1080/13500775.2021.1956738.

Lambert S., *Italy and the history of preventive conservation*, in *CeROArt*, 1 | 2010, DOI: <https://doi.org/10.4000/ceroart.1707>

Lambert S., *RE-ORG: A methodology for reorganizing museum storage developed by ICCROM and UNESCO*, in *CeROArt*, 6 | 2011, 9 agosto 2011, DOI: <https://doi.org/10.4000/ceroart.2112>

Lambert S., *The Crisis in Storage: An Old Tale... with a New Ending?*, in *International Preservation News*, no.57, 2012, pp. 14-17.

Lerda M., *La promozione dei musei italiani intorno al 1930*, in Dellapiana E., Failla M.B., Varallo F. (a cura di), *Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934. Un dibattito internazionale*, Atti del convegno internazionale di studi (Torino, 26-27 febbraio 2018), Genova, Sagep Editori, 2020, pp. 309-322.

Lerda M., *La separazione delle pinacoteche dalle accademie di Belle Arti*, In Situ, Ministère de la culture, 43 | 2021, 22 gennaio 2021, DOI : <https://doi.org/10.4000/insitu.29198>.

Loddo M., *Contemporary Art in Storage Facilities of Newly Designed Museums – Conservation Issues*, in AA.VV. (a cura di), *Dialogues in Cultural Heritage. Proceedings of the VI International Conference YOCOCU – Youth in Conservation of Cultural Heritage* (Matera, Italy, 22-26 May 2018), YOCUCU, CCNR – IBAM, 2018, pp. 27-29.

Loddo M., *I depositi, organi della conservazione museale*, in *Ananke*, vol. 84, maggio 2018, pp. 60-63.

Loddo M., *Museum Storage Facilities: what's next?*, in *ICAR-International Journal of Young Conservators and Restorers of Works of Art*, Varsavia, Academy of Fine Arts in Warsaw, n. 2, 2018, pp. 144-159.

Loddo M., *Storage facilities for the collections of western art museum. A focus on the Italian context*, Santarcangelo di Romagna (RN), Maggioli Editore, 2019.

Lora A., *Il deposito del museo di arte contemporanea come nuova 'sfida' per la didattica museale*, tesi di laurea magistrale, Venezia, Università Ca' Foscari Venezia, 2019.

Lord M., *Editorial*, in *Museum International*, 47:4, ICOM, 1995, DOI: 10.1111/j.1468-0033.1995.tb01261.x

Maffei T., *L'essenziale è invisibile agli occhi. Tra cura e ricerca le potenzialità dei depositi museali*, in Nuzzo P. e Benedetti B. (a cura di), *MAURO FIORESE. Treasure Rooms (2014 - 2016)*, catalogo della mostra, Modena, Panini Editore, 2019, pp. 90-96.

Manoli F., *Manuale di gestione e cura delle collezioni museali*, Milano, Le Monnier Università, 2022.

Marini Clarelli M.V., *Che cos'è un museo. Nuova edizione*, Roma, Carocci editore, 2021

Mercalli M., *Linee guida per l'individuazione, l'adeguamento, la progettazione e l'allestimento di depositi per il ricovero temporaneo di beni culturali mobili con annessi laboratori di restauro*, Roma, Campisano Editore, 2023.

Ministero della Pubblica Istruzione, *Musei e Gallerie d'arte in Italia. 1945-1953*, Roma, Libreria dello Stato, 1953.

Morello P., *La museografia. Opere e modelli storiografici*, in Dal Co F. (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Firenze, Electa, 1997, pp. 392-417.

Mottola Molfino A., *Il libro dei musei*, Torino, Allemandi, 1991.

Nazioni Unite, *The conservation of cultural property, with special reference to tropical conditions*, Paris, UNESCO, 1968.

Nepi Sciré G., *Guida alla quadreria*, Venezia, Marsilio, 1995.

Office international des musées, *L'Œuvre de coopération intellectuelle et l'Office international des Musées*, in *Mouseion*, Vol. 1, Parigi, Presses universitaires de France, 1927, pp. 3-10.

Panzeri L., *Se un buon museo si giudica dai suoi depositi*, *Il Giornale dell'Arte*, 140, 1996.

Ranaldi A., *Sotto il segno di Ermes. Il buon fine di un travaglio*, in Ranaldi A., Savio P., Terafina A. (a cura di), *Palazzo Citterio verso la Grande Brera*, Milano, Skira, 2018.

Ravizza D., *Progettare con la luce*, Milano, FrancoAngeli, 2007.

Ræder Knudsen, L. e Rosenvinge Lundbye S., *Performance of Danish low-energy museum storage buildings*, in ICOM-CC 18th Triennial Conference Preprints (Copenhagen, 4–8 September 2017), ed. J. Bridgland, art. 1515. Paris: International Council of Museums, 2017.

Salvi A., *I depositi museali: patrimoni ripensati*, in Bugalski Ł., Guermandi M.P. (a cura di), *Rivista IBC*, XXVII, Regione Emilia-Romagna, 4, 2019.

Sciullo G., III. *Tutela*, in AA.VV., *Diritto del patrimonio culturale*, il Mulino, 2017.

Settis S., *Piccolo elogio del deposito*, in Ead., *Battaglie senza eroi. I beni culturali tra istituzioni e profitto*, Firenze, Electa, 2005, pp. 301-306.

Stix A., *Organisation des dépôts réserves et collections d'études*, cap. VIII, in Dellapiana E., Failla M.B., Varallo F. (a cura di), *Museographie. Architecture et aménagement des*

musées d'art. Conference internationale d'études. Madrid 1934, edizione anastatica e regesto, Genova, Sagep Editori, 2020, pp. 248-285.

Stubbs-Lee D.A., *A Conservator's Investigation of Museums, Visible Storage, and the Interpretation of Conservation*, in *Collections: A Journal for Museums and Archive Professionals*, vol. 5, n. 4, 2009, pp. 265-324.

Tardito R., *Brera. Storia della Pinacoteca e delle sue collezioni*, Firenze, Cantini, 1986

Tardito R., *Brera, storia di una pinacoteca*, in *La Pinacoteca di Brera*, Milano, Electa, 1991, pp. 7-15.

Toneguzzi G., *I depositi: nuove frontiere museali*, in Riccini R. (a cura di), *Fare ricerca in design*, Padova, Il Poligrafo, 2017, pp. 245-246.

Tonnarelli R., De Vita F., Bonesso G., *RE-ORG 2023: L'esperienza della Sinagoga e Museo Ebraico Fausto Levi di Soragna*, RE-ORG, 2023.

Tulliach A., «*Il museo è un mezzo possente di educazione artistico-storica*». *Pericle Ducati and the museum's social role*, in in Dellapiana E., Failla M.B., Varallo F. (a cura di), *Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934. Un dibattito internazionale*, Atti del convegno internazionale di studi (Torino, 26-27 febbraio 2018), Genova, Sagep Editori, 2020, pp. 175-194.

Redazione, *James Stirling, Michael Wilford e Associati, Ristrutturazione e ampliamento di Palazzo Citterio, Milano*, in *Domus*, n. 724, febbraio 1991, pp. 29-39.

UNESCO, *Carta sulla conservazione del patrimonio digitale*, 2003, traduzione non ufficiale a cura della Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO, aprile 2004.

Urbani G., *Problemi di conservazione*, Bologna, Compositori, 1973.

Urbani B., *Intorno al restauro*, ed. a cura di Bruno Zanardi, Milano, Skira, 2000.

Vassalli di Dachenhausen, T., *Il pubblico dei musei italiani durante il lockdown. Un'indagine della DG Musei—MiBACT*, MiBACT, 2020.

Villoresi G., *Diamo un'occhiata all'arte invisibile*, La Repubblica, 07 gennaio 2022, p. 93.

Visser Travagli A.M., *Elogio dei depositi museali*, Museo in-forma, Notiziario quadrimestrale del Sistema museale provinciale di Ravenna, Speciale depositi museali, n. 47, 2013, pp. 9-10.

Visser Travagli A.M., *Musei: esposizione, servizi, depositi. Per una nuova strategia di integrazione*, in Mutillo B., Cangemi M., Peretto C., *Le risorse invisibili. La gestione del patrimonio archeologico e scientifico tra criticità e innovazione*, Annali dell'Università di Ferrara, Mus. Sci., Nat., vol. 11/1, 2015, pp. 39-56.

Zalabra F., *Valorizzazione e promozione del patrimonio conservato nei depositi dei musei nazionali. Il progetto Sleeping Beauty*, in De Socio P. (a cura di), *I quaderni della ricerca #60*, Torino, Loescher Editore, 2022, pp. 66-89.

Zanardi B., *Conservazione, restauro e tutela. 24 dialoghi*, Milano, Skira, 1999, pp. 9-52.

Zanardi B., *Bellori, Maratti, Bottari e Crespi intorno al restauro. Modelli antichi e pratica di lavoro nel cantiere di Raffaello alla Farnesina*, Rendiconti, Accademia Nazionale dei Lincei XVIII, 2007, pp. 205-285.

Sitografia

Anthony A., *'Nobody was expecting it': British Museum warned reputation seriously damaged and treasures will take decades to recover*, The Guardian, 26 agosto 2023, <https://www.theguardian.com/culture/2023/aug/26/british-museum-reputation-damaged-treasures-loss> (ultimo accesso: 15/01/2024).

Arstuffi R., *Milano | Brera – L'11 maggio si apre il cantiere di Palazzo Citterio*, Urbanlife, 4 maggio 2023, <https://blog.urbanfile.org/2023/05/04/milano-brera-11-maggio-si-apre-il-cantiere-di-palazzo-citterio/> (ultimo accesso: 15/02/2024).

Borelli A., *Sisma, migliaia di opere d'arte recuperate in un super-laboratorio*, ModenaToday, 17 marzo 2015, <https://www.modenatoday.it/cronaca/sassuolo-restauro-opere-dopo-sisma-emilia.html> (ultimo accesso: 12/02/2024).

Boriani M., *Museo dell'Industria e del Lavoro. Rodengo-Saiano (BS)*, Lombardia Beni Culturali, 2014, <https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture900/schede/p3010-00082/> (ultimo accesso: 15/02/2024).

Bryk & Wirkkala Visible Storage, <https://emmamuseum.fi/en/exhibitions/bryk-wirkkala-visible-storage/> (ultimo accesso: 12/02/2024).

Catalogo Generale dei Beni Culturali, <https://catalogo.beniculturali.it/> (ultimo accesso: 14/02/2024).

Cavezzali D., *Giovanni Urbani. Un breve profilo, Lectio Magistralis*, Istituto Centrale per il Restauro – MIBACT, 15 dicembre 2014, <http://www.icr.beniculturali.it/documenti/allegati/Lectio%20magistralis%20su%20Giovanni%20Urbani%20-%20profilo.pdf> (ultimo accesso: 15/01/2024).

Comune di Venezia, *Il Museo di Arte Orientale negli spazi dell'ex chiesa di San Gregorio: la Giunta approva la delibera*, 31 maggio 2023, <https://live.comune.venezia.it/it/2023/05/il-museo-di-arte-orientale-negli-spazi-dell-ex-chiesa-di-san-gregorio-la-giunta-approva-la> (ultimo accesso: 15/02/2024).

DG Musei, *Progetto "Sleeping Beauty"*, <http://musei.beniculturali.it/progetti/progetto-sleeping-beauty> (ultimo accesso 29 gennaio 2024).

Digital library del Ministero della Cultura, <https://digitallibrary.cultura.gov.it/pnrr-cultura/> (ultimo accesso: 15/02/2024).

Francaviglia N., *Il deposito come opportunità, in Conservazione Preventiva. Conservare il passato con uno sguardo al futuro*, Conservazione preventiva, 20 marzo 2019, <https://www.conservazione-preventiva.com/il-deposito-come-opportunita/> (ultimo accesso 29 gennaio 2024).

Ferruzza M.L., *La formazione del personale per la gestione dei depositi museali con il metodo RE-ORG*, ICOM, 9 giugno 2022, <https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2022/06/La-formazione-del-personale-per-la-gestione-dei-depositi-museali-con-il-metodo-RE-ORG-Ferruzza.pdf> (ultimo accesso: 15/01/2024).

Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, *Magazzino del Sale. Emilio Vedova e i Magazzini del Sale*, <https://www.fondazionevedova.org/magazzino-del-sale> (ultimo accesso: 12/02/2024).

Fondazione Giulio e Giovanna Sacchetti, *Pinacoteca di Brera: Concluso il riallestimento delle Sale XXXVII e XXXVIII finanziato dalla Fondazione Giulio e Giovanna Sacchetti*, 2018, <https://www.fondazionegiulioegiovannasacchetti.it/press/riallestimento-sale-brera/> (ultimo accesso: 03/02/2024).

Galleria Borghese, *I depositi. Una quadreria da scoprire*, <https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-museo/i-depositi/> (ultimo accesso: 03/02/2024)

Gallerie d'Italia, *Il Caveau*, <https://gallerieditalia.com/it/milano/collezioni/il-caveau/> (ultimo accesso: 03/02/2024).

Giannini F. e Baratta I., *Il Deposito di Santo Chiodo a Spoleto, l'ospedale delle opere dove si ricovera il patrimonio ferito dal sisma*, *Finestre sull'Arte*, 18 dicembre 2018, <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/deposito-di-santo-chiodo-spoletto-ospedale-delle-opere-d-arte>

Giannini F., “*Gli Uffizi Diffusi avranno più di 100 sedi e continueranno a lungo*”. *Intervista ad Eike Schmidt*, *Finestre sull'Arte*, 29 dicembre 2022, <https://www.finestresullarte.info/interviste/uffizi-diffusi-avranno-piu-di-100-sedi-e-continueranno-a-lungo-intervista-eike-schmidt> (ultimo accesso: 12/02/2024).

Governo italiano – Presidenza del Consiglio dei Ministri, *PNRR: digitalizzazione, innovazione, competitività, cultura e turismo*, 30 novembre 2021, <https://www.governo.it/it/approfondimento/digitalizzazione-innovazione-competitivita-e-cultura/16701> (ultimo accesso: 15/02/2024).

Groskopf C., *Gran parte delle opere d'arte è nascosta nei depositi dei musei*, *Internazionale* (originariamente pubblicato in lingua inglese su Quartz), 17 febbraio 2016, <https://www.internazionale.it/notizie/2016/02/17/musei-opere-arte-nascoste> (ultimo accesso: 15/01/2024).

ICCROM-IBC, *Convenzione tra istituto beni artistici culturali naturali della regione Emilia-Romagna e ICCROM per la realizzazione di un progetto di attività formative in tema di organizzazione e riordino dei depositi museali rivolte agli operatori museali dell'Emilia-Romagna*, 30 dicembre 2020, <https://patrimonioculturale.regione.emilia-romagna.it/notizie/2020/riordino-e-gestione-dei-depositi-museali-percorso-formativo> (ultimo accesso: 22/01/2024).

ICCROM, Webinar «*Re-org “Un método, diferentes procesos, múltiples posibilidades”*», 9 giugno 2022, <https://youtu.be/KWcE0av8fOA> (ultimo accesso: 22/01/2024).

ICCROM, *Il secondo anno di RE-ORG in Emilia-Romagna*, Italia, 11 maggio 2023, <https://www.iccrom.org/it/news/il-secondo-anno-di-re-org-emilia-romagna-italia> (ultimo accesso: 22/01/2024).

ICCROM-UNESCO, *International Survey on Museum Storage*, 2011, <https://www.iccrom.org/sites/default/files/ICCROM->

[UNESCO%20International%20Storage%20Survey%202011_en.pdf](#) (ultimo accesso: 15/01/2024).

ICOM, *Icom*, <https://www.icom-italia.org/icom/#> (ultimo accesso: 15/01/2024).

ICOM Italia, *Musei Archeologici e Paesaggi Culturali. Raccomandazione*, 2018, <https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-ITALIA.RACCOMANDAZIONE.Musei-archeologici-e-paesaggi-culturali.Napoli.marzo2018.pdf> (ultimo accesso: 22/01/2024).

ICOM Italia, *L'essenziale è invisibile agli occhi. Tra cura e ricerca le potenzialità dei depositi museali*, raccomandazione, Matera, 15 marzo 2019, https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2019/04/ICOM.Italia.Raccomandazione.Depositi.ITA_Matera.16.marzo2019.pdf (ultimo accesso: 22/01/2024).

ICOM Italia, *Il Comitato Nazionale italiano a ICOM Kyoto 2019*, 2019, <https://www.icom-italia.org/eventi/il-comitato-nazionale-italiano-a-icom-kyoto-2019/> (ultimo accesso: 22/01/2024).

ICOM Italia, *IBC Emilia-Romagna | I depositi museali: dalla organizzazione alla condivisione del patrimonio*, <https://www.icom-italia.org/eventi/i-depositi-museali-dalla-organizzazione-alla-condivisione-del-patrimonio/> (ultimo accesso: 22/01/2024).

INGV terremoti, *I terremoti in Italia*, <https://ingvterremoti.com/i-terremoti-in-italia/> (ultimo accesso: 15/01/2024).

ISTAT, *I musei, le aree archeologiche e i monumenti in Italia*, Report, 19 dicembre 2016, <https://www.istat.it/it/files/2016/12/Report-Musei.pdf> (ultimo accesso: 15/01/2024).

ISTAT, *l'accessibilità di musei e biblioteche - anno 2021*, 02 dicembre 2022, <https://www.istat.it/it/archivio/278444> (ultimo accesso: 22/01/2024).

Jalla D., *La Sicurezza Nei Musei. Considerazioni e Appunti Introduttivi*, Torino, 2015, https://www.academia.edu/10846307/La_sicurezza_nei_musei_Considerazioni_e_appunti_introduttivi_2015 (ultimo accesso: 15/01/2024).

Marshall A., *A Scandal and Its Fallout Compound the British Museum's Woes*, The New York Times, 01 settembre 2023, <https://www.nytimes.com/2023/09/01/arts/british-museum-thefts.html> (ultimo accesso: 15/01/2024).

Melting Pro, *Musei del futuro. Competenze digitali per il cambiamento e l'innovazione in Italia*, Mu.SA Project, 2019, http://www.project-musa.eu/it/wp-content/uploads/sites/5/2018/03/Musei-del-futuro_Mu.SA-it.pdf (ultimo accesso: 15/02/2024).

MIC, *Depositi*, <https://www.micfaenza.org/depositi/> (ultimo accesso: 03/02/2024).

Ministero della cultura, Direzione generale Musei, *Qual è il ruolo della Direzione generale Musei? Quali sono le sue funzioni e come è organizzata?* <http://musei.beniculturali.it/struttura#:~:text=Decreto%2DLegge%2020%20settembre%202015,Legge%2012%20novembre%202015%20n> (ultimo accesso: 29/01/2024).

Ministero della Cultura, *A Sassuolo le prime 'cure' per le opere recuperate. Centro di raccolta delle opere danneggiate dal terremoto e il Cantiere di primo intervento, manutenzione e restauro dei beni artistici mobili recuperati*, MIC, 5 settembre 2012, <https://cultura.gov.it/comunicato/a-sassuolo-le-prime-cure-per-le-opere-recuperatecentro-di-raccolta-delle-opere-danneggiate-dal-terremoto-e-il-cantiere-di-primo-intervento-manutenzione-e-restauro-dei-beni-artistici-mobili-recuperati> (ultimo accesso: 12/02/2024).

Ministero della Cultura, *Cento opere d'arte "tornano a casa", al via nuovo progetto MiC*, Roma, 11 dicembre 2021, <https://cultura.gov.it/100opere> (ultimo accesso: 12/01/2024).

Ministero della Cultura, *Istituita la task force dei caschi blu della cultura*, 31 marzo 2022, <https://www.beniculturali.it/unite4heritage> (ultimo accesso: 12/01/2024).

Ministero della Cultura, *Musei, in Cdm ok a riorganizzazione: gli autonomi salgono da 44 a 60*, Ministero della Cultura, Roma, 26 luglio 2023, <https://www.beniculturali.it/comunicato/24987> (ultimo accesso: 22/01/2024).

MUDEC, *Depositi del MUDEC*, <https://www.mudec.it/depositi-del-mudec/> (ultimo accesso: 03/02/2024).

Museo Regionale della Ceramica di Deruta, *Una torre di quattro piani ospita i depositi del museo, sempre aperti al pubblico*, https://www.museoceramicadideruta.it/it/depositi-ceramica-deruta_16.html (ultimo accesso: 03/02/2024).

Musil, *Museo dell'industria e del lavoro, sede di Rodengo Saiano*, https://www.musilbrescia.it/sedi/rodengo_saiano/ (ultimo accesso: 12/02/2024).

MVRDV, <https://www.mvrdv.com/projects/10/depot-boijmans-van-beuningen> (ultimo accesso: 12/02/2024).

National Gallery, *Conservation revealed 'The Virgin and Child with Saints' by Giovanni Martini da Udine*, agosto 2019, <https://www.nationalgallery.org.uk/about-us/press-and-media/press-releases/conservation-revealed-the-virgin-and-child-with-saints-by-giovanni-martini-da-udine> (ultimo accesso: 15/01/2024).

Osservatorio Innovazione Digitale nei Beni e Attività Culturali, *Extended Experience: la sfida per l'ecosistema culturale*, Atti convegno innovazione digitale per la cultura, 2021, <https://www.osservatori.net/it/eventi/on-demand/convegni/convegno-risultati-ricerca-osservatorio-innovazione-digitale-beni-attivita-culturali-convegno> (ultimo accesso: 15/02/2024).

Palazzo Mocenigo, *Backstage*, <https://mocenigo.visitmuve.it/per-tutti-2/visite-ai-depositi/> (ultimo accesso: 03/02/2024).

Pinacoteca di Brera, *Annual report*, 2016, <https://pinacotecabrera.org/annual-report-2016/?page=1> (ultimo accesso: 15/02/2024).

Pinacoteca di Brera, *Ascolta il tuo cuore, città Brera nel futuro. I prossimi quattro anni*, Comunicato Stampa, Milano, 30 settembre 2019, consultabile su: <https://pinacotecabrera.org/wp-content/uploads/2019/09/Pinacoteca-Brera-Comunicato-Stampa-30-09-2019.pdf> (ultimo accesso: 15/02/2024).

Pinacoteca di Brera, *Chiudere in bellezza Aprire con coraggio. Pinacoteca di Brera*, 2020, <https://pinacotecabrera.org/wp-content/uploads/2020/12/Pinacoteca-Brera-Chiudere-in-bellezza-Aprire-con-coraggio.pdf> (ultimo accesso: 15/02/2024).

Pinacoteca di Brera, *Collezioni, Opere online*, www.pinacotecabrera.org/collezioni/opere-on-line/ (ultimo accesso: 15/02/2024).

Pinacoteca di Brera, *La Pinacoteca di Brera e Haltadefinizione Insieme per la Cultura. La collezione della Pinacoteca vicina come non è mai stata vista*, comunicato stampa, Milano, 7 aprile 2020, https://pinacotecabrera.org/wp-content/uploads/2020/04/Comunicato_Brera-Halta-Definizione.pdf (ultimo accesso: 15/02/2024).

Pogrebin R., *Clean House to Survive? Museums Confront Their Crowded Basements*, The New York Times, 12 marzo 2019, <https://www.nytimes.com/interactive/2019/03/10/arts/museum-art-quiz.html> (ultimo accesso: 15/01/2024).

Pons S., *Città in fiamme: bombardamenti e beni culturali durante la Seconda Guerra Mondiale*, La tutela del Patrimonio Culturale, 30 gennaio 2021, https://latpc.altervista.org/wp-content/uploads/2023/01/Simona-Pons-Citta-in-fiamme_LaTPC.pdf (ultimo accesso: 15/01/2024).

Pulvirenti E., *La siccità danneggia anche l'arte*, Didatticarte, 3 aprile 2022, <https://www.didatticarte.it/Blog/?p=18398#:~:text=Il%20risultato%20%C3%A8%20che%20un,che%20interrompono%20la%20pellicola%20pittorica> (ultimo accesso: 15/01/2024).

Redazione, *100 opere dai depositi dei grandi musei tornano nei loro territori: il nuovo progetto del MiC*, Finestre sull'Arte, 12 dicembre 2021, consultabile su: <https://www.finestresullarte.info/musei/nuovo-progetto-mic-cento-opere-tornano-a-casa> (ultimo accesso 29/01/2024).

Redazione, *Brera mai vista*, Arte.it. The map of art in Italy, 15 settembre 2003, <https://www.arte.it/notizie/italia/brera-mai-vista-4207> (ultimo accesso: 15/02/2024).

Redazione, *Il British Museum è nei guai*, il Post, 03 settembre 2023, <https://www.ilpost.it/2023/09/03/british-museum-guai/> (ultimo accesso: 15/01/2024).

Redazione, *Il British Museum si prepara a digitalizzare la sua intera collezione*, Sky Arte, 03 novembre 2023, <https://arte.sky.it/news/digitalizzazione-collezione-british-museum> (ultimo accesso: 15/02/2024).

Redazione, *La Galleria Nazionale delle Marche porta in mostra sessanta opere dai suoi depositi*, Finestre sull'Arte, 19 ottobre 2023, <https://www.finestresullarte.info/mostre/galleria-nazionale-marche-l-altra-collezione-storie-e-opere-dai-depositi> (ultimo accesso: 12/02/2024).

Redazione, *La Pinacoteca di Brera vicina come non è mai stata vista grazie ad Haltadefinizione*, Haltadefinizione, 8 aprile 2020, <https://www.haltadefinizione.com/news-and-media/news-and-media/la-pinacoteca-di-brera-vicina-come-non-e-mai-stata-vista-grazie-ad-haltadefinizione/> (ultimo accesso: 15/02/2024).

Redazione, *Oltre l'emergenza. L'attività del Centro di raccolta di Sassuolo e del cantiere di primo intervento per il Sisma 2012*, 17 ottobre 2013, <https://www.lastampa.it/cultura/2013/10/17/news/oltre-l-emergenza-l-attivita-del-centro-di-raccolta-di-sassuolo-e-del-cantiere-di-primo-intervento-per-il-sisma-2012-1.35969124/> (ultimo accesso: 12/02/2024).

RPBW, *Fondazione Vedova*, <https://www.rpbw.com/project/fondazione-vedova> (ultimo accesso: 12/02/2024).

Schaulager, <https://schaulager.org/en/home> (ultimo accesso: 12/02/2024).

Webb M., *Quando il MoMA si è trasferito nel Queens*, Domus, 12 agosto 2023, <https://www.domusweb.it/it/dall-archivio/2023/08/03/quando-il-moma-si--trasferito-nel-queens-.html> (ultimo accesso: 12/02/2024).

Riferimenti normativi:

D.M. 10 maggio 2001, Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei (Art. 150, comma 6, del D. Lgs. n. 112/98).

D. Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137, (G.U. n. 45 del 24 febbraio 2004, s.o. n. 28).

D.P.C.M. 29 agosto 2014, n. 171, *Regolamento di organizzazione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, degli uffici della diretta collaborazione del Ministro e dell'Organismo indipendente di valutazione della performance*, a norma dell'art. 16, comma 4, del D.L. 24 aprile 2014, n. 66, convertito, con modificazioni, dalla legge 23 giugno 2014, n. 89. (GU n.274 del 25 novembre 2014).

D.M. 23 dicembre 2014, *Organizzazione e funzionamento dei musei statali* (G.U. 10 marzo 2015, n. 57).

D.M. 21 febbraio 2018, n. 113, *Adozione dei livelli minimi uniformi di qualità per i musei e i luoghi della cultura di appartenenza pubblica e attivazione del Sistema museale nazionale*.

D.P.C.M. 2 dicembre 2019, n. 169, *Regolamento di organizzazione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo, degli uffici di diretta collaborazione del Ministro e dell'Organismo indipendente di valutazione della performance* (GU Serie Generale n.16 del 21-01-2020).

D.M. 31 marzo 2022, n. 128, *Task Force "Caschi Blu della Cultura"*.

Indice delle immagini

Fig. 1, p. 10: ph. Paolo Monti per Domus n. 388, marzo 1962, e Domus n. 708, settembre 1989.

Fig. 2, p. 10: Aloï R., *Architettura tecnica*, Milano, Hoepli, 1961, p. 284.

Fig. 3, p. 18: Rielaborazione personale.

Fig. 4, p. 19: © The National Gallery, London.

Fig. 5, p. 21: CleanPNG – Luce Fotosintesi Colore Visibile dello spettro di Assorbimento - la radiazione luminosa. <https://it.cleanpng.com/png-f2o1wo/> (ultimo accesso: 16/02/2024).

Fig. 6-7, p. 23: © The National Gallery, London.

Fig. 8, p. 25: Rielaborazione personale.

Fig. 9-10, p. 28: Finestre sull'Arte, 18 dicembre 2018, <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/deposito-di-santo-chiodo-spoletto-ospedale-delle-opere-d-arte> (ultimo accesso: 16/02/2024).

Fig. 11, p. 50: Rielaborazione personale.

Fig. 12-13, p. 51: Immagini su concessione del dott. Gaël de Guichen.

Fig. 14, p. 58: ph. Claudio Ripalti, Ufficio Stampa della Galleria Nazionale delle Marche.

Fig. 15, p. 69: Il Giornale dell'Architettura, 30 settembre 2020, <https://ilgiornaledellarchitettura.com/2020/09/30/brera-un-museo-emozionale/> (ultimo accesso: 16/02/2024).

Fig. 16, p. 69: ph. Marzia Loddo, 2017.

Fig. 17, p. 70: Museo Regionale della Ceramica di Deruta, https://www.museoceramicadideruta.it/it/depositi-ceramica-deruta_16.html (ultimo accesso: 16/02/2024).

Fig. 18, p. 70: MIC di Faenza, <https://www.micfaenza.org/depositi/> (ultimo accesso: 16/02/2024).

Fig. 19, p. 72: Elaborazione personale.

Fig. 20, p. 72: Medium, Magazine, <https://medium.com/@magzinemagazine/larte-nascosta-viaggio-nei-depositi-milanesi-del-mudec-e-delle-gallerie-d-italia-d8134afe5a4b> (ultimo accesso: 16/02/2024).

Fig. 21, p. 85: © Maurizio Milan, 2010.

Fig. 22, p. 86: © Fondazione musil, Brescia.

Fig. 23, p. 108: ph. George M. Groutas, 2019, <https://www.flickr.com/photos/jorge-11/48191280441/in/photostream/> (ultimo accesso: 16/02/2024).

Ringraziamenti

A conclusione della trattazione, vorrei dedicare del tempo al ringraziamento delle persone che mi hanno sostenuta durante il periodo di ricerca.

Un sincero grazie alla relatrice, la professoressa Stefania Ventra, che mi ha indirizzata e seguita durante la stesura del lavoro, fornendomi preziosi spunti di riflessione e attente indicazioni.

Inoltre, desidero ringraziare la correlatrice, la dottoressa Giorgia Bonesso, che mi ha aiutata a dare un indirizzo concreto alla trattazione, enucleando insieme a me alcuni passaggi di ricerca.

In aggiunta, un ringraziamento alla correlatrice, la professoressa Elisabetta Molteni, che si è resa disponibile a visionare il testo e ai professionisti museali che hanno contribuito al lavoro: Gaël de Guichen, Maria Lucia Ferruzza, Cristina Quattrini e Marco Toscano.

Al termine di questo percorso, vorrei esprimere grande gratitudine verso tutte le persone care che mi hanno sostenuta e incoraggiata, *in primis* i miei genitori che mi hanno donato gli strumenti per poter studiare, i miei fratelli e i miei familiari. Un grazie speciale ad Alessandro e a tutti gli amici che hanno condiviso con me questi anni febbrili.