



A A A I T A L I A

ASSOCIAZIONE NAZIONALE ARCHIVI ARCHITETTURA CONTEMPORANEA • BOLLETTINO N° 12



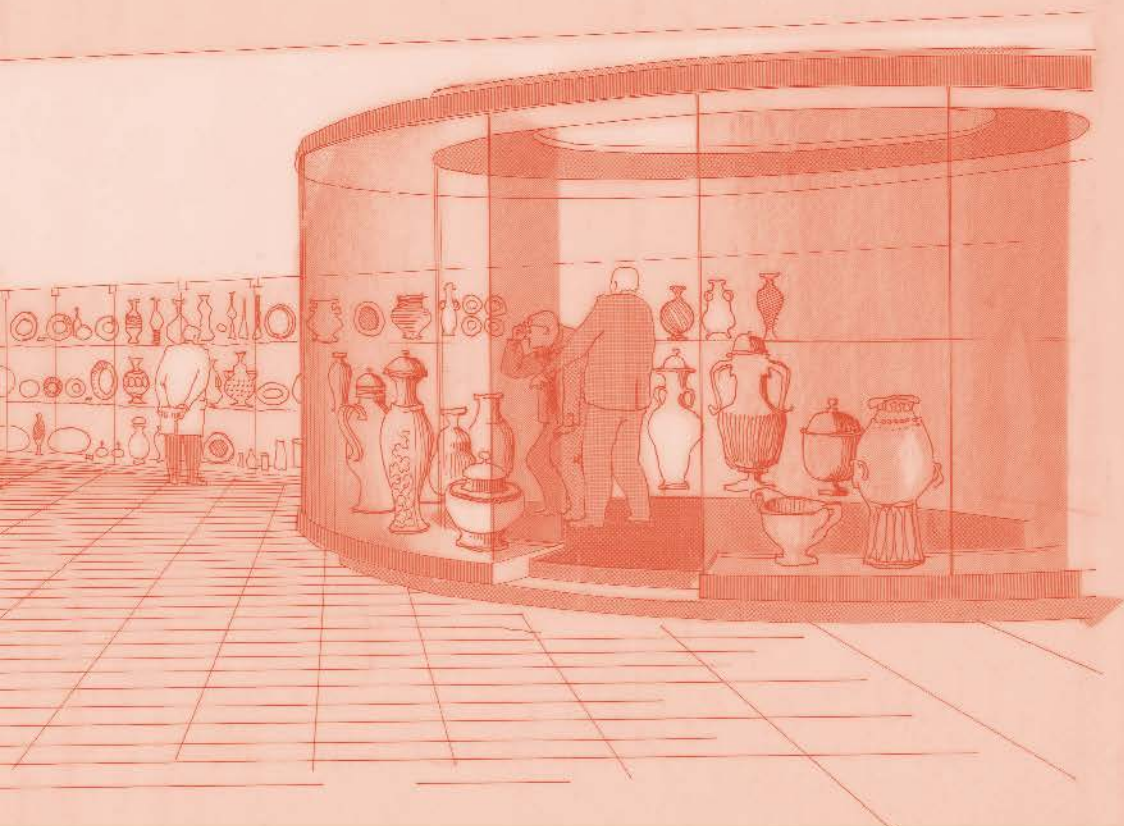
BBPR, Museo d'Arte antica al Castello Sforzesco, Milano, L'ingresso con la Pusterla dei Fabbri (XIV secolo) e la prospettiva delle sale della scultura dal V al XIV s., da «Casabella Continuità», 211, 1956.

Antonello Alici. Il rapporto con la storia e il dialogo con le preesistenze hanno in vario modo polarizzato l'impegno degli architetti italiani negli anni cinquanta del Novecento, in un Paese alla ricerca della propria identità sotto le macerie del regime e della guerra. "Dove il rapporto con la storia è obbligato e diretto come nell'architettura del museo", sottolinea Manfredo Tafuri, "i migliori architetti italiani liberano aspirazioni altrimenti represses" (M. Tafuri, *Il museo, la storia, la metafora (1951-1967)*, in *Storia dell'Arte Italiana. Il Novecento*, Torino 1982, pp. 467-511). L'urgenza di ricollocare le collezioni storiche e artistiche nei più grandi musei italiani, pesantemente segnati dai bombardamenti, si è tradotta in una svolta rivoluzionaria nella museografia italiana, condotta con straordinaria unità d'intenti da progettisti e conservatori dei musei. L'opera di Carlo Scarpa e Giulio Fogolari nel riordino delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (1946-60), di Franco Albini e Franca Helg con Caterina Marcenaro per le Gallerie comunali di Palazzo Bianco (1950-51) e per il Museo del tesoro di San Lorenzo a Genova (1952-56), di BBPR e Costantino Baroni al Museo del Castello Sforzesco a Milano (1954-56), e ancora di Carlo Scarpa e Licio Magagnato al Museo di Castelvecchio a Verona (1956-64) segnano tappe significative della conquista di un nuovo linguaggio che mira a stabilire un più efficace legame tra pubblico e patrimonio. Oggi questa pagina importante della nostra storia recente è tornata di scottante attualità per il rischio di alterazione dell'allestimento dei BBPR al Castello Sforzesco di Milano, che si vorrebbe privato della sua opera più rappresentativa, la *Pietà Rondanini*. Da qui nasce l'ipotesi di dedicare il bollettino AAA/Italia al tema degli allestimenti museali, consapevoli che una ricerca mirata nelle biografie degli architetti, dei conservatori e dei direttori di museo, attraverso gli archivi privati e quelli pubblici delle soprintendenze e degli istituti di conservazione, possa far emergere, accanto ai nomi più noti, vicende e figure professionali meno note o dimenticate e contribuire così ad una più ampia conoscenza del quadro culturale e professionale. I risultati che presentiamo confermano il valore di questo impegno, ma anche la sua complessità. Li consideriamo un invito ad una più ampia e sistematica ricerca su fondi di archivio di recente acquisizione che attendono di essere studiati. Per tutti citiamo i nomi di Franco Minissi e Arrigo Rudi, il cui contributo alla museografia del Novecento resta ancora in gran parte da valutare. L'auspicio è allo stesso tempo quello di aggiornare la mappa delle opere di qualità del secondo Novecento con gli allestimenti museali superstiti, meritevoli di essere sottoposti a vincolo perché insostituibile documento di una stagione di straordinaria modernità della nostra cultura architettonica.



CONTRIBUTI

■ I MUSEI HANNO UNA LORO "AURA": COME UN'OPERA D'ARTE VIVENTE?	3
■ I MUSEI GENOVESI NEL MATERIALE D'ARCHIVIO DELLA FONDAZIONE FRANCO ALBINI (ROBBIATE 1905-MILANO 1977)	9
■ CARLO DE CARLI (MILANO 1910-1999) E LA PINACOTECA AMBROSIANA DI MILANO	10
■ GLI ALLESTIMENTI MUSEALI DI GIOVANNI MICHELUCCI (PISTOIA 1891-FIRENZE 1990)	12
■ IL RIASSETTO DELL'AMBROSIANA (1928-1931) NEI DISEGNI DELL'ARCHIVIO DI ALESSANDRO MINALI (1888-1960)	13
■ LA MODERNA CONCEZIONE DEL MUSEO VISTA DA FRANCO MINISSI (VITERBO 1919-BRACCIANO 1996)	14
■ IL RIORDINO DELLA GALLERIA SABAUDA NELLE CARTE D'ARCHIVIO DI GUGLIELMO PACCHIONI	15
■ LE DIVERSE SISTEMAZIONI DELLA PINACOTECA DI BRERA (1920-1950) NELLE FOTOGRAFIE DELLA FONDAZIONE PORTALUPPI	17
■ IL MAFFEIANO SECONDO ARRIGO RUDI. UN LAPIDARIO PER LA VERONA ANTICA	20
■ CARLO SCARPA AL MUSEO DI CASTELVECCHIO DI VERONA. DISEGNO E MUSEOGRAFIA	21
■ IL MUSEO CIVICO DI CASTELLO URSINO NEGLI ARCHIVI STORICI DELLA SOPRINTENDENZA DI CATANIA	24
■ GLI ARCHIVI DEL MUSEO NAZIONALE DELLA SCIENZA E DELLA TECNOLOGIA	25
■ LA GALLERIA REGIONALE DELLA SICILIA DI PALAZZO ABATELLIS A PALERMO	28
■ IL PALAZZO REALE DI NAPOLI NEL NOVECENTO	29
■ CHIARA BAGLIONE (A CURA DI), ERNESTO NATHAN ROGERS 1909-1969, FRANCO ANGELI, MILANO 2012	32



sima illuminazione diretta degli oggetti, filtrata da opportuni schermi diffusori, e l'eliminazione della riflessione della luce indiretta sulla superficie dei cristalli.

Il problema della sistemazione e dell'allestimento del museo Nazionale Popoli a Trapani rappresenta uno dei casi più complessi nel campo della museografia, sia per il carattere architettonico dell'edificio, sia per la natura varia ed eterogenea del prezioso materiale raccolto. L'ordinamento scientifico adottato, pur nella più razionale distribuzione del materiale, ha dovuto tenere conto dell'adattabilità e del migliore sfruttamento dei vari ambienti, predisponendo un percorso continuo per la visita completa del museo. Per le collezioni delle antiche ceramiche siciliane sistemate nella grande galleria, lo studio è stato orientato alla ricerca di elementi accessori alle vetrine che, strettamente legati ad esse, creassero dei veri e propri nuclei di esposizioni, quasi camere entro lo spazio ambiente. Tali nuclei d'esposizione tendono a inserirsi nell'architettura esistente nel modo più discreto e modesto. Nelle sue opere Minissi dimostra come un museo non possa e non debba mai considerarsi finito, bensì soggetto sempre ad ulteriori arricchimenti, poiché l'attività di studio e di ricerca è in continua evoluzione.

IL RIORDINO DELLA GALLERIA SABAUDA NELLE CARTE D'ARCHIVIO DI GUGLIELMO PACCHIONI

Ferdinando Zanzottera. Tra i principali fondi archivistici custoditi dall'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda (ISAL) vi è quello intitolato a Guglielmo Pacchioni, soprintendente e storico dell'arte (Pavullo di Frignano 1883 – Milano 1969) che ricoprì numerosi incarichi istituzionali e si occupò di allestire numerose mostre e "riordinare" alcune significative gallerie e pinacoteche nazionali.

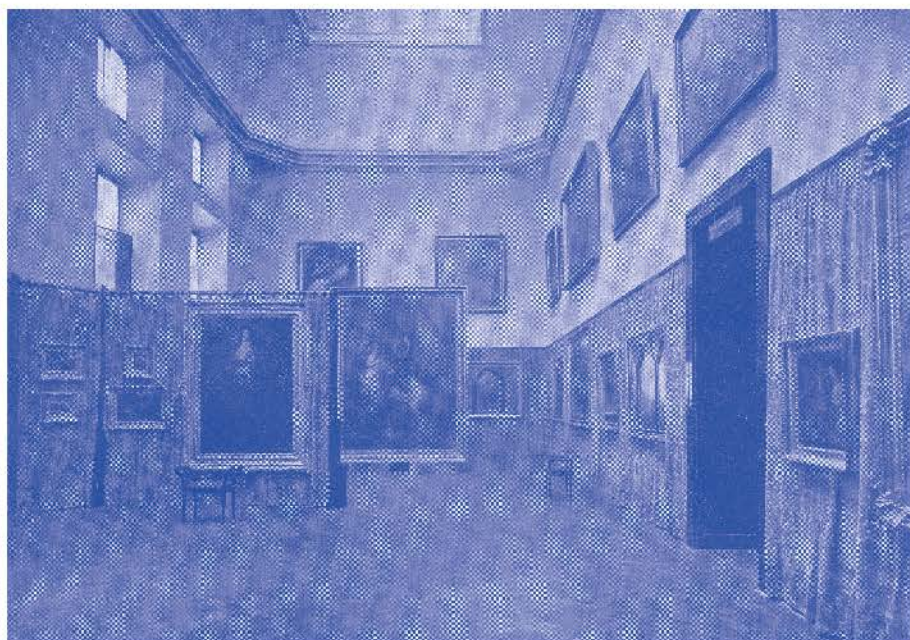
Il Fondo archivistico fu acquisito da ISAL con un atto di acquisto simbolico nel 1968 e consta di circa 4000 opere a stampa, 61 cartelle archivistiche suddivise in 1144 fascicoli inventariati e ricondizionati, una piccola serie di mobili e 10 cartelle archivistiche ritrovate dallo scrivente nel 2009 nei depositi sotterranei dell'Istituto, attualmente in fase di studio e inventariazione. In qualità di Direttore della Sovrintendenza unita (Monumenti e Gallerie) del Piemonte e Liguria, Pacchioni ebbe l'occasione di "riordinare" la Reale Galleria di Torino in occasione del centenario della sua fondazione. La Galleria, infatti, era stata istituita nel 1832 per volontà diretta di Carlo



Alberto di Savoia, re di Sardegna e dello Stato Sabauda, rendendo fruibile al pubblico la quadreria creata dal duca Carlo Emanuele I, che all'inizio del XVII secolo aveva voluto la creazione di un apposito ambiente per collocarvi parte della sua collezione. Negli anni venti la raccolta, divenuta Regia Pinacoteca di Torino con il riordino del 1932, necessitava di un significativo intervento di risistemazione poiché i criteri espositivi risalivano a prima del 1898, quando aveva concluso i lavori di sistemazione il conte Alessandro Baudi di Vesme. Le carte d'archivio mostrano chiaramente i criteri adottati da Pacchioni e le ragioni dell'intervento che trasformò la vecchia raccolta di dipinti in una moderna esposizione degna delle grandi capitali europee. Prima del nuovo intervento, infatti, i quadri erano esposti secondo classici criteri ottocenteschi, non più condivisi negli anni venti. Obsoleta risultava la rigida classificazione per scuole e datazione e l'organizzazione dei dipinti, esposti su pareti di colore rosso su due o tre ordi-

ni, seguendo rigidi criteri geometrici. Le sale, dimensionalmente pressoché uguali e con un'illuminazione uniforme proveniente dai lucernari realizzati nelle volte, non consentivano di "gustare" pienamente le opere. Partendo da una puntigliosa conoscenza dei singoli dipinti Pacchioni decise di seguire specifici criteri estetici di valorizzazione, dichiaratamente desunti dai musei europei e americani. Egli suddivise gli ambienti della pinacoteca in due macro-aree, destinando una ventina di sale alla fruizione pubblica e sei sale allo studio e alla visione delle opere da parte degli studiosi, sperimentando criteri espositivi completamente differenti. Nelle prima sezione egli scartò criteri quantitativi in ragione di finalità qualitative e compì rigorose selezioni dei quadri da esporre, ricercando soluzioni che gli permettessero di mostrare i capolavori in maniera ottimale. Egli ridipinse con tinte chiare tutte le sale adattandone le cromie "al carattere" proprio dei dipinti, aggiunse un elaborato sistema per l'illuminazio-

Una delle sale della Regia Pinacoteca di Torino dopo l'intervento "ordinatore" progettato da Guglielmo Pacchioni. Archivio ISAL, Fondo G. Pacchioni.





L'allestimento dello Sposalizio della Vergine di Raffaello dopo il primo intervento di Piero Portaluppi alla Pinacoteca di Brera (1920-1925), stampa fotografica. Milano, Fondazione Piero Portaluppi.

ne laterale e dispose in maniera arieggiata le opere prediligendo "collocazioni basse". I dipinti, inoltre, furono collocati in ambienti arredati con signorile e moderna semplicità, seguendo criteri di "gerarchia di valori". Nelle sale per gli studiosi, comunque aperte al pubblico, i criteri miravano a esporre un numero maggiore di opere e fornire agli studiosi la possibilità di raffronti con altri quadri e di consultazione di stampe, volumi e tele.

Il riordino della pinacoteca sabauda costituì per Pacchioni un ulteriore modo per favorire la fruizione pubblica e turistica dell'arte, "unico modo di conservare, tener vivo e vicino a noi l'immenso patrimonio del nostro passato; ché, se volessimo considerare ogni nostro monumento come un cimelio da museo, da salvaguardare per l'ammirazione e lo studio di pochi eruditi, la nuova Italia troverebbe ben poco terreno libero per costruirvi la sua vita e il suo avvenire di domani".

Oltre a spiegare innumerevoli aspetti tecnico-culturali perseguiti durante il nuovo allestimento e a consentire di ricostruire i nomi delle imprese impiegate nei lavori, le carte non ancora inventariate di Pacchioni rivelano come l'esperienza torinese ebbe significative ripercussioni sulla sua carriera. Nello stesso 1932, infatti, fu trasferito alla Sovrintendenza all'arte medievale e moderna per le Marche e la

Dalmazia, subendo quello che egli considerava un inaccettabile sopruso politico, dovuto al fatto di essersi rifiutato, durante l'inaugurazione della nuova Pinacoteca nel 1932, di pronunciare "uno dei soliti pistoletti di osanna al duce". Un sopruso al quale pose fine la sua nomina a Sovrintendente alle Gallerie di Milano e Direttore della Pinacoteca di Brera, avvenuta dopo un iter burocratico durato oltre sei anni.

LE DIVERSE SISTEMAZIONI DELLA PINACOTECA DI BRERA (1920-1950) NELLE FOTOGRAFIE DELLA FONDAZIONE PORTALUPPI

Gaia Piccarolo. La collaborazione di Piero Portaluppi (1888-1967) con la Pinacoteca di Brera ha inizio all'indomani della Prima guerra mondiale, quando l'allora direttore Ettore Modigliani incarica l'architetto, già affermato sul panorama architettonico milanese e da poco divenuto docente del Politecnico, della ristrutturazione delle assai deteriorate sale napoleoniche e richiamate. Lo scopo è ospitare le collezioni, arricchite da un numero cospicuo di nuove acquisizioni, in una cornice moderatamente rinnovata che conservi il carattere degli