

Le mostre didattiche nel secondo dopoguerra italiano

Gloria Gubbiotto

Una definizione

Il fenomeno delle mostre didattiche approdava nei musei italiani con la fine della Seconda Guerra Mondiale, interessando soprattutto il primo decennio post-conflitto. In questi anni l'Italia assisteva alla concomitanza di due eventi, l'introduzione del dibattito sul ruolo educativo e sociale del museo e delle prime esperienze di didattica museale e l'avvio dei cantieri di ricostruzione dei musei danneggiati dal conflitto, dove la collaborazione di direttori e architetti dava vita a sistemazioni che tentavano di rispondere alle nuove esigenze di fruizione delle collezioni.

Nella mostra didattica il desiderio di sperimentazione museografica incontrava la necessità del museo di assolvere alla sua funzione educativa e sociale, generando soluzioni espositive il cui valore didattico risiedeva nella progettazione stessa degli spazi e degli arredi, oltre che nella scelta dei materiali da esporre, secondo il principio per cui, usando le parole di Carlo Giulio Argan, "the educational and the museographical problems are one and the same thing" (Argan, 1950b, p. 290).

Per comprendere cosa distinguesse questa tipologia espositiva da quelle prive di uno scopo dichiaratamente educativo, è fondamentale chiedersi che cosa si intendesse, in questi anni, per allestimento didattico e a quale interlocutore ci si rivolgesse.

Come molte pratiche che iniziavano a diffondersi in Italia con gli anni '50 del Novecento, anche la mostra didattica era nata nell'ambito delle esperienze condotte dai musei statunitensi già dagli anni '30.

Come scrive Irene Campolmi, il Museum of Modern Art di New York aveva lanciato nel 1937 il primo programma di attività educative, che includeva la realizzazione di mostre tem-

poranee, con lastre a colori, destinate agli studenti delle High Schools di New York (Campolmi, 2011, p. 84)¹. Sotto la direzione di Alfred Barr le mostre erano considerate il principale strumento di interazione con la società e organizzate in tre categorie: "temporanee, micro mostre permanenti, dove alcune opere delle collezioni venivano esposte con allestimenti scenografici e supporti didattici, e *circulating exhibits*. Queste ultime erano principalmente composte da riproduzioni a colori e fotografie di opere d'arte, e viaggiavano nelle scuole e negli istituti culturali di tutta la nazione, seguendo allestimenti canonizzati e già predisposti dal personale del museo" (ivi, p. 85).

La presenza di riproduzioni, accanto alla facilità di trasporto e montaggio delle strutture per l'allestimento, costituiva una delle caratteristiche principali della mostra didattica statunitense, soprattutto quando itinerante. Lo confermava Grace Morley, direttrice del San Francisco Museum of Art, che in un articolo del 1952, pubblicato sulla rivista *Museum*, scriveva che anche i musei privi di importanti collezioni potevano realizzare mostre didattiche avvalendosi di riproduzioni, fotografie, grafici, tabelle e cose simili, mostre che

potevano anche essere concesse in prestito a scuole o centri espositivi, estendendo le funzioni del museo ben oltre le sue mura (McCann Morley, 1952, p. 92). Per Morley la definizione di *educational exhibition* includeva un'ampia varietà di esposizioni, dalle collezioni di grandi opere, accuratamente organizzate ed "etichettate", accompagnate da sezioni introduttive o supplementari, per facilitare la comprensione e contestualizzazione degli oggetti, a gruppi di pannelli usati come supporto per l'allestimento di riproduzioni, tabelle, diagrammi, grafici e testi esplicativi, l'essenza della



Figura 1 - Roma, GNAM. Mostra di riproduzioni di opere di Van Gogh (*Bollettino d'Arte, serie IV, anno XXXVII, n. II, p. 187*).

mostra consisteva nell'intento educativo col quale si utilizzava il materiale, in modo che fosse chiaro anche al visitatore più impreparato il significato di ciò che aveva visto (*ibidem*).

In Italia questo modello sopraggiungeva attorno alla metà degli anni '40, nell'ambito di uno scambio culturale generato dallo stretto legame esistente tra i due Paesi dopo la guerra e per il tramite di alcune personalità che lo avevano sperimentato. Tra queste vi era sicuramente Lionello Venturi, che dal 1939 al 1945 aveva risieduto negli Stati Uniti insegnando in varie università e aveva conosciuto e ammirato le attività dei musei locali, in particolare quelle del MoMA sotto la direzione di Barr. Di ritorno in Italia nel 1945, sulla rivista *La Nuova Europa*, aveva pubblicato un articolo dal titolo *Il Museo-Scuola*, dove suggeriva l'introduzione nei musei italiani di esposizioni temporanee per gli studenti delle scuole ispirate ai modelli statunitensi, in particolare al Museum of Modern Art. Tali esposizioni avrebbero dovuto comporsi di fotografie di monumenti e opere d'arte, calchi di sculture e opere originali, purché trasportabili in sicurezza e con facilità, come disegni, stampe e oggetti di design, e come requisito fondamentale ogni oggetto avrebbe dovuto essere accompagnato da un commento storico ed estetico (Venturi, 1945, pp. 274-275). Come luogo più adatto per avviare la sperimentazione di questa pratica Venturi proponeva la Galleria Nazionale d'Arte Moderna (*ivi*, p. 274), una scelta dettata evidentemente dal sodalizio con Palma Bucarelli, direttrice della Galleria, e dalla libertà di utilizzo degli spazi, ma anche dalla volontà di attuare il modello del MoMA nel museo più rappresentativo in Italia della cultura artistica moderna, sostenendo la scuola

nel favorire la familiarizzazione degli studenti con le espressioni di tale cultura, per superare, nel tempo, la resistenza del pubblico adulto verso gli artisti contemporanei.

Pertanto, nella convinzione che il museo non dovesse limitarsi a raccogliere le opere ma dovesse prevedere anche un'attività collaterale per illustrarle e chiarirne la collocazione storica e critica, nel 1946 Palma Bucarelli accoglieva i suggerimenti di Venturi e allestiva una mostra di riproduzioni a colori di capolavori moderni, in parte raccolte per la biblioteca della Soprintendenza e in parte prestate da Venturi

stesso, corredate da brevi biografie degli artisti e da commenti alle singole opere (Bucarelli, 1952, p. 186) (Figura 1). Sul *Bollettino d'Arte*, in un articolo dedicato alle attività didattiche della Galleria, scriveva che "per definire il suo reale carattere e per limitare la sua importanza e funzione a quello che voleva essere" la mostra era stata chiamata "didattica" e nonostante le critiche dei più tradizionalisti, contrariati dalla presenza delle riproduzioni, il pubblico aveva dimostrato di apprezzare questo tipo di manifestazione e l'aiuto che dava al suo desiderio di conoscenza (*ivi*, pp. 186-187). Anche la Direzione Generale delle Belle Arti aveva promosso l'iniziativa e si era adoperata affinché la mostra circolasse in tutta l'Italia, affidata nelle varie città alla cura delle soprintendenze locali (*ivi*, p. 187), richiamando le modalità di svolgimento e la funzione delle *circulating exhibits* del MoMA.

La mostra di riproduzioni non era, tuttavia, l'unica tipologia espositiva con finalità didattiche acquisita dagli Stati Uniti. Ancora ispirata alle attività del museo newyorkese, in particolare alle micro-mostre permanenti, era *L'opera del giorno*, un'altra iniziativa di cui Palma Bucarelli rendeva

conto sul *Bollettino*. Un'opera di rilievo della collezione, o anche solo rappresentativa di un periodo o di una corrente, era messa in evidenza nella stessa sala dove era abitualmente esposta, corredata da una tabella con le informazioni sull'autore, sulla sua produzione e sull'opera stessa (*ivi*, p. 188) (Figura 2).

Quest'ultima modalità di esposizione doveva apparire piuttosto diffusa negli Stati Uniti se Gordon Bailey Washburn, direttore del Carnegie Institute di Pittsburgh, intervenendo nel 1955 al primo convegno di museologia di Perugia,

afferma che tra le finalità che guidavano l'organizzazione di mostre nei musei americani vi potevano essere anche quelle didattiche, come nel caso dell'esposizione di un unico capolavoro, accompagnato da apparati didascalici (Washburn, 1955, p. 45).

La Galleria Nazionale apriva, dunque, la strada alla diffusione della mostra didattica nei musei italiani, che si imponeva come mezzo privilegiato di dialogo con il pubblico. L'aggettivo "didattica", sulla scia del modello statunitense, giustificava l'esposizione di opere d'arte minore o di



Figura 2 - Roma, GNAM. *L'opera del giorno*. Alberto Savino, *Pomona e Ritorno* (*Bollettino d'Arte*, serie IV, anno XXXVII, n. II, p. 188).

riproduzioni, affermava la necessità dei materiali di supporto alla visita, come didascalie, grafici e tabelle, soprattutto richiedeva la progettazione di un allestimento nel quale si esplicasse lo scopo educativo: funzione educativa e studio museografico erano strettamente connessi.

Sale per mostre didattiche: “The educational and the museographical problems are one and the same thing”

Tornando alle parole di Argan, affidate nel 1950 a un articolo di *Museum* sulle mostre educative e itineranti nei musei italiani, egli individuava nella mostra didattica l'unico strumento di cui il museo poteva disporre per assolvere al ruolo educativo senza rinunciare alla sua natura conservativa e per superare l'appartenenza a una cultura elitaria che ne ostacolava il dialogo con il mondo universitario e scolastico e della produzione artigianale e industriale (Argan, 1950b, p. 289). Obiettivo della mostra didattica era per Argan concentrare l'attenzione del pubblico sulle problematiche che ruotano attorno a un'opera o a un gruppo di opere e aiutarlo a sviluppare le capacità critiche per comprenderne il valore storico e artistico, attuando le scelte museografiche più adatte allo scopo (*ivi*, p. 290). In tempi recenti, scriveva ancora, la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti si era impegnata per promuovere la creazione, nei principali musei, di una o più sale destinate alle mostre didattiche (*ivi*, p. 289-290). Tali spazi si caratterizzavano per le dimensioni, tendenzialmente ridotte, e per la presenza di strutture flessibili, in alcuni casi smontabili, che si adattavano ad accogliere tipologie e disposizioni varie di oggetti.

La stessa Direzione Generale aveva creato nel 1950 un Centro per la Funzione Didattica dei Musei “allo scopo di poter sviluppare tutte le ricerche necessarie per determinare le condizioni di una presentazione didattica dell'opera d'arte che coincida con la sua miglior presentazione museografica” (Argan, 1950a, p. 187). Il Centro aveva sede a Roma presso la Galleria Nazionale, dove la Direzione Generale poteva usufruire degli spazi che la direttrice aveva adibito alle attività educative. Quando nel 1949 aveva intrapreso il riordinamento definitivo delle raccolte, Palma Bucarelli aveva, infatti, lasciato libere dall'esposizione della collezione permanente cinque sale, delle quali quattro destinate alle mostre didattiche, che dopo la prima mostra del 1946 avrebbe continuato a proporre, e una quinta riservata a conferenze e videoproiezioni (Bucarelli, 1952, p. 186). Nelle apposite sale della Galleria l'attività espositiva del Centro per la Funzione Didattica dei Musei si sovrapponeva, dunque, all'offerta educativa del museo stesso, che conservava, tuttavia, autonomia nella scelta e programmazione delle mostre, come nelle modalità espositive. Per l'utilizzo delle sale didattiche della Galleria romana la Direzione Generale aveva com-

missionato all'architetto Franco Minissi la progettazione di pareti e vetrine smontabili, adattabili all'allestimento di materiali diversi (Argan, 1950b, p. 290)², mentre per le sue mostre di riproduzioni Palma Bucarelli utilizzava “appositi sostegni a tabella molto semplici, smontabili e disponibili in vario modo” (Bucarelli 1952, p. 187).

Anche il Palazzo Bianco di Genova, ricostruito dopo i bombardamenti subiti durante la Seconda Guerra Mondiale, era stato dotato di uno spazio per le mostre didattiche. La nuova sistemazione, completata nel 1950, era il frutto della collaborazione di Caterina Marcenaro, direttrice dell'Ufficio di Belle Arti del Comune, con l'architetto Franco Albini ed emblema del rigore razionalista in ambito museografico³. Marcenaro ne affidava una puntuale descrizione a un numero di *Museum* del 1954, dove scriveva che una sala al piano terra era stata esclusa dal percorso di visita e dedicata alle mostre didattiche, allestite con i materiali già in possesso del museo, come opere recentemente acquistate, donate o restaurate, affiancate da materiali di supporto, e alle quali il pubblico poteva accedere gratuitamente (Marcenaro, 1954, pp. 265-266). La sala si affacciava sulla corte interna dell'edificio ed era di piccole dimensioni, per essa Albini aveva progettato un arredamento flessibile, che si adattava a ogni tipo di installazione, con sostegni mobili costituiti da aste di legno rinforzate, fissate al pavimento e a una rete di fili metallici, sospesa a circa 50 cm dall'alto, mentre sul soffitto un sistema di attacchi consentiva di distribuire le lampade in ogni punto della sala (Albini, 1952, p. 38).

Le mostre

Tra le prime mostre didattiche a svolgersi nelle *educational rooms* di un museo Argan ricordava la mostra allestita nei locali del Museo di S. Matteo di Pisa sul Polittico del Carmine, dipinto da Masaccio nel 1426 per la chiesa di S. Maria del Carmine di Pisa (Argan, 1950b, p. 290), poi smembrato e disperso nel corso dei secoli. La mostra offriva una ricostruzione del Polittico partendo dall'unica opera conservata dal museo pisano, una tavola raffigurante san Paolo, e ne proponeva una lettura critica impostata sul confronto con opere pittoriche e architetture coeve. L'allestimento comprendeva: una grande riproduzione fotografica del Polittico, due pannelli originali, il *San Paolo* del Museo di S. Matteo e la *Crocifissione* prestata dal Museo di Capodimonte, una tavola di Lorenzo Monaco e una crocifissione pisana datata agli inizi del XV secolo, fotografie che confrontavano l'architettura innovativa del Polittico con le coeve opere di Donatello e Brunelleschi; infine disegni per illustrare le novità introdotte da Masaccio nell'uso della prospettiva (*ibidem*).

All'inizio degli anni '50 anche la Galleria Nazionale poteva offrire ai suoi visitatori un ampio programma di mostre didattiche. Oltre alle mostre di riproduzioni,

realizzate sul modello della prima del '46, e la già citata iniziativa *L'opera del giorno*, Bucarelli proponeva anche una terza tipologia, la mostra "commemorativa" o "celebrativa".

Le mostre di riproduzioni a colori erano organizzate ogni mese, compatibilmente con la possibilità di procurarsi le riproduzioni, che dato il costo elevato erano prestate dalle ditte produttrici (Bucarelli 1952, p. 187). Tali mostre erano corredate da testi sulla vita e sulla produzione degli artisti, da fotografie e da altri documenti utili alla comprensione dell'opera, mentre all'interno di vetrine erano ordinate raccolte di volumi sugli argomenti trattati, con lo scopo di rendere l'idea della letteratura esistente al riguardo e fornire ulteriori immagini delle opere esposte (*ibidem*).

Le mostre "commemorative" o "celebrative" possedevano le caratteristiche di più tipologie, prevedendo l'esposizione di materiale fotografico e ausiliario, ma anche la valorizzazione di opere originali. Si svolgevano in particolari occasioni, come anniversari o avvenimenti d'attualità connessi a una o più opere della collezione permanente, ed erano composte da un nucleo di opere originali provenienti dalle raccolte del museo, integrato da fotografie, commenti scritti e materiale bibliografico e, nel caso in cui la Galleria non disponesse di opere sufficienti ad assicurare la completezza dell'esposizione, da opere o documenti richiesti in prestito ad altri musei o collezionisti privati (*ivi*, p. 188).

Il Centro per la Funzione Didattica dei Musei aveva dedicato la sua prima mostra, curata da Massimo Pallottino e Gennaro Pesce, ai bronzi nuragici e alla civiltà paleosarda. L'esposizione, avviata da una sezione introduttiva

composta da grafici, plastici e fotografie, comprendeva un nucleo di bronzi originali, di cui erano analizzati caratteri storici e stilistici, e una sezione di raffronto tra i bronzi e alcuni aspetti della scultura contemporanea, allestita per sottolineare il valore delle opere, non solo dal punto di vista archeologico e documentario, ma anche nella definizione

della cultura artistica contemporanea (Argan, 1950a, p.187-188). Dal punto di vista museografico la mostra aveva costituito un'esperienza significativa, poiché aveva richiesto la ricerca di soluzioni che tentassero di superare uno dei problemi più delicati della museografia moderna, ovvero l'esposizione di oggetti di piccole dimensioni, inoltre, aveva inaugurato l'utilizzo delle strutture mobili di Franco Minissi, realizzate per questa mostra e per le successive e progettate per adattarsi a diverse possibilità di presentazione, tanto che dalla Galleria Nazionale la mostra era stata trasportata al Palazzo Strozzi di Firenze dove, nonostante le differenti condizioni ambientali, era stata rimontata senza perdere la chiarezza e l'eleganza della prima sistemazione (*ivi*, p. 188). Pannelli lisci e bianchi fungevano da pareti divisorie tra una fila e l'altra di bronzi, allineati ad altezza d'occhio all'interno delle vetrine e sormontati da una copertura continua, mentre i bronzi più grandi erano collocati fuori dalle vetrine, adagiati su dei supporti (*ibidem*)

(Figure 3-4). La riduzione dello spazio attorno ai bronzi, con la creazione di un ambiente delimitato, insieme alla scelta di vetrine leggere e di un'illuminazione fredda, dall'alto, che esaltava la natura plastica degli oggetti, concentravano l'attenzione del visitatore, superando il problema delle dimensioni ridotte (*ibidem*).

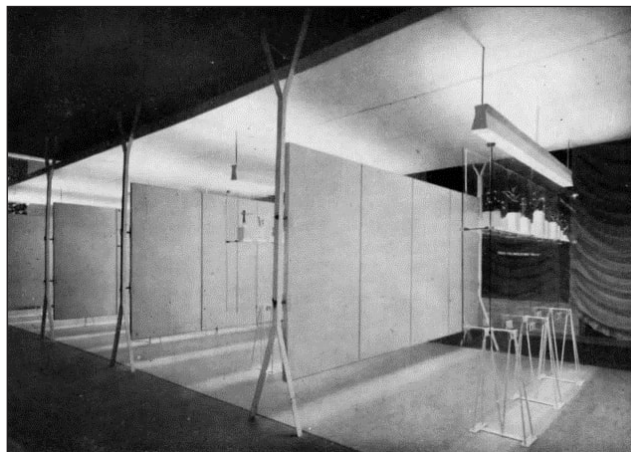


Figura 3 - Roma, GNAM. Mostra dei bronzi nuragici. La galleria dei bronzi (Bollettino d'Arte, serie IV, anno XXXV, n. II, p. 188).



Figura 4 - Roma, GNAM. Mostra dei bronzi nuragici. A sinistra raffronti fotografici da documenti, a destra bronzi di dimensioni maggiori esposti fuori vetrina (Bollettino d'Arte, serie IV, anno XXXV, n. II, p. 188).

Alla prima mostra ne sarebbero seguite altre, soprattutto di natura documentaria, con testi scritti, fotografie e volumi, come *Allegoria nei secoli XVI e XVII e Architettura antica ed il suo ambiente*, allestite, come la prima, con le attrezzature di Minissi (Bucarelli, 1952, p. 187) (Figura 5).

Il 27 marzo del 1954 nella piccola sala delle mostre didattiche di Palazzo Bianco veniva inaugurata la mostra sull'*Ecce Homo* del Caravaggio (Rotondi, 1954, p. 6). Il celebre dipinto, inventariato come copia di Lionello Spada, giaceva in pessimo stato nei depositi di Palazzo Rosso, dove era stato rinvenuto durante l'opera di riordinamento delle raccolte comunali (*ibidem*). Uno studio di Roberto Longhi ne aveva ricostruito la storia e confermato l'attribuzione, già avanzata da Caterina Marcenaro, al Caravaggio, ispirando l'organizzazione della mostra e fornendo il materiale per i testi introduttivi (*ibidem*)⁴. La storia del dipinto iniziava con un concorso: un alto prelato romano, Monsignor Massimi, tra il 1604 e il 1606 aveva commissionato a tre degli artisti maggiori della sua epoca, Caravaggio, Cigoli e Passignano, la realizzazione di un *Ecce Homo*, senza che l'uno sapesse dell'altro, il dipinto del Cigoli era risultato vincitore, mentre quello di Caravaggio era stato scartato (*ibidem*). La mostra di Genova affiancava due delle tre opere concorrenti, quella del Caravaggio, appena restaurata, e quella vincitrice del Cigoli, prestata dal Palazzo Pitti di Firenze e, al posto del terzo dipinto, di cui non vi era più traccia, una copia secentesca dell'*Ecce Homo* del Caravaggio, proveniente dal Museo Nazionale di Messina, e una libera interpretazione dell'*Ecce Homo* del Cigoli, con qualche influenza caravaggesca, del genovese Bernardo Strozzi, a testimoniare la fortuna che le due opere del concorso avevano riscontrato durante il Seicento (*ivi*, p. 8-10). Completavano l'allestimento le fotografie dei dettagli del dipinto di Caravaggio prima dell'intervento di restauro. La funzione didattica della mostra era assolta dall'accostamento dei quattro dipinti, che, riproducendo condizioni simili a quelle del concorso, invitava il pubblico a riflettere sulle ragioni del suo esito, a ricercare gli elementi distintivi e i tratti innovativi delle tele, a chiedersi come fosse cambiato nel tempo il gusto dello spettatore (*ivi*, p. 10).

Altre mostre nascevano per iniziativa del Ministero della Pubblica Istruzione, come quella sulle Ville Venete e su Leonardo da Vinci, ricordate anche da Giorgio Castelfranco durante il convegno di Perugia (Washburn, 1955, p. 47), alcune di queste pensate come itineranti.

Era quest'ultimo il caso della *Mostra didattica leonardesca*, curata dallo stesso Castelfranco con Corrado Maltese e Maria Vittoria Brugnoli, inaugurata il 20 giugno del 1952 e progettata per circolare nelle principali città italiane (Castelfranco, 1954, p. 86). Castelfranco ne forniva una descrizione dettagliata in un articolo del *Bollettino d'Arte* pubblicato nel 1954, quando la mostra aveva già compiuto tredici tappe attraverso le città di Roma, Firenze, Genova, Torino, Milano, Verona, Venezia, Gorizia, Udine, Trieste, Perugia, Napoli e Caserta (*ivi*, p. 89). Come era consueto per le mostre definite didattiche, specialmente se pensate

per circolare, anche la mostra di Leonardo si componeva di riproduzioni e materiale documentario. L'allestimento prevedeva quarantotto pannelli per l'esposizione di disegni, fotografie e testi esplicativi, elaborati nella maniera più semplice e chiara possibile con citazioni tratte dagli scritti di Leonardo, e quindici vetrine luminose contenenti fotografie in bianco e nero dei dipinti e quelle a colori dei dettagli, illuminate dal verso (*ibidem*). Otanta facsimili di disegni, tratti dal corpus monumentale di Adolfo Venturi e dal fascicolo sui disegni geo-

grafici di Mario Baratta, costituivano la documentazione dell'applicazione del disegno in campo artistico, ma non erano trascurati il disegno geologico, i disegni per il teatro, gli studi sui cavalli e i progetti per i monumenti equestri e gli studi scientifici (*ivi*, p. 87-88) (Figura 6).

Una finalità didattica era generalmente attribuita anche alle mostre di restauri o di opere restaurate, affermatesi nei primi anni del secondo dopoguerra insieme alle mostre di ricognizione regionale e con esse testimonianza dell'intensa attività di ricognizione, documentazione e restauro dei patrimoni regionali e locali operata dalle soprintendenze all'indomani della guerra. La peculiarità di tali mostre consisteva nell'esposizione delle opere già restaurate o in corso di restauro, provenienti da una stessa collezione museale o area geografica, accanto alla documentazione, soprattutto fotografica,



Figura 5 - Roma, GNAM. Mostra didattica *Allegoria nei secoli XVI e XVII*. Una sala della mostra (*Bollettino d'Arte*, serie IV, anno XXXVI, n. III, p. 287).

degli interventi eseguiti. Finalizzate, in un primo momento, a celebrare l'operato delle soprintendenze, che ne erano i principali enti organizzatori, sviluppavano intenti didattici soprattutto a partire dal 1956, incontrando nella Settimana dei Musei Italiani la principale occasione di svolgimento⁵.

Dalla didattica delle mostre alle sezioni didattiche

“Una politica museale che, negli anni di cui si tratta – siamo intorno agli anni '50 del secolo scorso – scegliesse di esprimersi quasi esclusivamente attraverso le mostre, non aveva infatti molte probabilità di incidere in modo nuovo nel tessuto sociale” (Gelao, 1983, p. 34), scriveva Clara Gelao nel 1983 a proposito della politica delle mostre didattiche intrapresa da Palma Bucarelli alla Galleria Nazionale. A sostegno di ciò riportava i risultati dell'indagine condotta in Olanda da Pierre Bourdieu e Alain Darbel, tra il 1950 e il 1962, che dimostrava come l'incremento del pubblico museale fosse indipendente dalla politica delle esposizioni e basato, piuttosto, sul livello di istruzione della popolazione e sull'accrescimento del turismo culturale; nonostante il notevole aumento delle mostre, infatti, il flusso dei visitatori nel periodo considerato era rimasto costante (*ibidem*)⁶. Queste considerazioni spiegavano, per Gelao, anche il caso della Galleria Nazionale, dove la didattica incentrata sulle mostre non era riuscita ad attrarre studenti, impiegati e operai e quanti non fossero già soliti frequentare il museo e partecipare alle sue attività (*ivi*, p. 34-35).

I limiti di questa impostazione erano già stati sottolineati anche da Paola Della Pergola, direttrice della Galleria Borghese, che in un articolo del 1961 per *Arte Antica e Moderna* denunciava il fallimento della Galleria Nazionale, che aveva intrapreso, “sulla falsariga americana, un'attività didattica, limitata e che si è rivelata infruttuosa, proprio perché sulla falsariga americana, era rivolta più ad una forma di propaganda epidermica che non di reale e costruttivo insegnamento”, un fallimento dimostrato anche dal numero annuale dei visitatori (Della Pergola, 1961, p. 500). Anche per Della Pergola le proposte didattiche sino a quel momento avanzate avevano

mancato gli scopi educativi prefissati, poiché, piuttosto che puntare al coinvolgimento di nuovi visitatori, erano state indirizzate a un pubblico limitato e già abituale (*ibidem*). Non era solo una questione di cifre, anche i musei che potevano vantare un numero di ingressi decisamente superiore, come la stessa Galleria Borghese, erano frequentati principalmente da un pubblico occasionale, come quello dei gruppi turistici, nei confronti del quale difficilmente il museo avrebbe potuto esercitare una funzione educativa (*ibidem*).

Con l'avvio degli anni '60 il dibattito sul ruolo educativo e sociale del museo si sarebbe orientato soprattutto verso

la ricerca di un dialogo con la scuola, per la volontà di intraprendere con il pubblico scolastico un percorso formativo che avvicinasse gli studenti all'arte, in risposta al desiderio di rinnovamento delle istituzioni culturali, che avrebbe dato vita ai moti contestatori del '68, ma anche come conseguenza della direzione assunta dal Ministero della Pubblica Istruzione, che già all'inizio del decennio aveva avviato un *iter* normativo volto a favorire il rapporto tra la scuola e il museo⁷.

Già nel 1955, a Perugia, durante il primo convegno di museologia, era stata sottolineata l'importanza del rapporto tra scuola e museo e alcuni dei protagonisti avevano trattato il tema della didattica museale in relazione al pubblico scolastico. Venturi, per esempio, incoraggiava le scuole ai viaggi d'istruzione presso musei e monumenti (Venturi, 1955, p. 32), mentre Pietro Romanelli

sugeriva una collaborazione tra funzionari museali e insegnanti nella definizione e nello svolgimento delle visite scolastiche, che, a suo avviso, avrebbero dovuto essere guidate dagli insegnanti stessi, appositamente formati e aggiornati dal personale del museo (Romanelli, 1955, p. 77). Quest'ultima proposta aveva già trovato attuazione presso la Pinacoteca di Brera, dove la direttrice Fernanda Wittgens aveva organizzato a partire dal 1951, in accordo con le indicazioni dell'UNESCO, corsi per i maestri delle scuole elementari e per i professori delle medie, al fine di prepararli alla comunicazione artistica e favorire

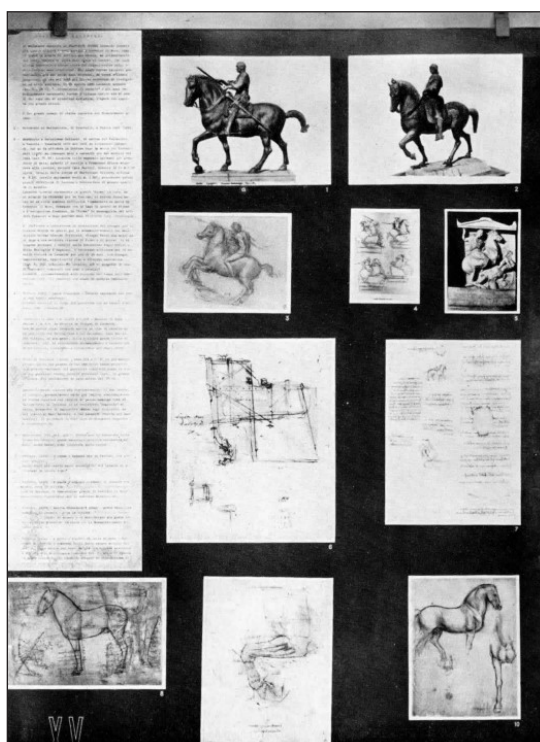


Figura 6 - Mostra didattica leonardesca. Pannello sullo studio dei monumenti equestri (Bollettino d'Arte, serie IV, anno XXXIX, n. I, p. 88).

l'affluenza delle scolaresche al museo (Wittgens, 1955, p. 59-60).

A partire dagli anni '50 Wittgens aveva avviato una programmazione metodologicamente opposta a quella della Galleria Nazionale, ma anch'essa ispirata alle esperienze statunitensi. In una lettera del 1955 indirizzata a Franco Russoli e citata da Silvia Cecchini nel suo volume del 2021, *Costruire su macerie*, Fernanda Wittgens progettava la costituzione di tre sezioni del museo destinate alla pianificazione di attività per differenti categorie di pubblico: una Sezione Elementare, una Sezione Universitaria e una Sezione Popolare (Cecchini, 2021, p. 126-127)⁸. Per quest'ultima, della quale sceglieva di occuparsi lei stessa, veniva preso a modello il Metropolitan Museum di New York, dove esisteva una sezione analoga (*ivi*, p. 127) e dove la Wittgens si era recata in viaggio al pari di molti suoi omologhi. Così la Pinacoteca aveva attivato corsi per gli studenti delle scuole specializzate d'arte e istituito visite guidate serali per le associazioni di fabbrica, per i circoli culturali impiegatizi (Wittgens, 1955, p. 60), per pensionati e persone con disabilità (Targhetta, 2017, p. 93). L'innovazione più significativa era stata, tuttavia, l'introduzione della didattica laboratoriale per le scuole, ispirata da modelli europei, soprattutto francesi e olandesi, e curata dalla sezione didattica del museo, fondata nel 1955 (*ibidem*). Tra i progetti più interessanti quello pensato per gli alunni delle scuole primarie e presentato nel volumetto *Brera museo vivente: l'attività didattica*, in occasione della IV conferenza generale dell'ICOM del 1956 (*ibidem*). Dopo la visita del museo, gli alunni erano invitati a riflettere sulle opere, prima con il confronto orale e poi attraverso la rielaborazione scritta o grafica dei propri pensieri e delle opere stesse (Gelao, 1983, p. 35). Gli operatori intervenivano solamente per coordinare la parte orale dell'esperienza, lasciando ai bambini piena libertà di espressione (*ibidem*).

Le proposte di Fernanda Wittgens anticipavano la direzione che avrebbe intrapreso la didattica museale nei successivi decenni, che si riassume essenzialmente nel superamento della mostra quale strumento privilegiato di dialogo con il pubblico, come era stato negli anni '50 in accordo con l'entusiasmo museografico della Ricostruzione e con il boom espositivo di questo decennio, a favore di una didattica esperienziale rivolta soprattutto alle scuole e impostata sulla visita guidata e sull'attività di laboratorio. Il coordinamento delle attività sarebbe stato affidato alle sezioni didattiche dei musei, che a dispetto di illustri precedenti, come quello già citato della Pinacoteca di Brera o della Galleria Borghese, la cui sezione didattica sarebbe stata istituita nel 1960, sarebbero nate soprattutto con gli anni '70, in seguito alla circolare n. 128 del 27 marzo 1970, con la quale il Ministero della Pubblica

Istruzione ne suggeriva l'istituzione presso i principali musei. Nel 1970 nasceva la sezione didattica degli Uffizi, con la direzione di Maria Fossi Todorow, dal 1971 al 1974 la Pinacoteca di Brera, con la direzione di Franco Russoli, attuava una nuova serie di esperienze didattiche, nel 1974 veniva istituita una sezione didattica anche presso il Museo Poldi Pezzoli di Milano.

Con gli anni '60, a fronte della maggiore richiesta di partecipazione alla vita culturale del Paese, che si imponeva come conseguenza di un diffuso benessere economico, i musei continuavano a proporre iniziative anche per il pubblico adulto, che si traducevano principalmente in mostre, conferenze o corsi. La differenza più significativa, rispetto al decennio precedente, era rappresentata dal tentativo di andare incontro alle esigenze di alcune categorie sociali, cercando di programmare le attività in orari conciliabili con la vita lavorativa o di rendere il museo geograficamente più accessibile, trasferendo i suoi servizi nelle aree periferiche della città, sulla scia di una tendenza che andava affermandosi come risposta alla contestazione delle sue funzioni tradizionali.

Gloria Gubbiotto, *storica dell'arte, ha conseguito il dottorato di ricerca in Scienze storiche e dei beni culturali nel 2023, presso l'Università degli Studi della Tuscia. Ha curato e partecipato alla realizzazione di mostre, nell'ambito di progetti universitari e con altri istituti di ricerca.*

1. Sulla nascita del Museum of Modern Art di New York e sulle sue attività si vedano anche Hunter, 1984, e Kantor, 2002 (ed. italiana Kantor, 2010).
2. Per una visione completa del lavoro di Franco Minissi come architetto museografo si vedano: Bonanno, 2019; Marson e Pogliani 2022; Vivio, 2010.
3. Caterina Marcenaro e Franco Albini avrebbero collaborato anche alla progettazione del Museo di S. Lorenzo nel 1956 (cfr. Albini, 1956; Argan, 1956; Labò, 1956) e alla sistemazione e riapertura di Palazzo Rosso nel 1961 (cfr. Albini, 1963; Albini e Marcenaro, 1963; Mortari, 1962). Per approfondire la figura di Caterina Marcenaro si veda Fontanarossa, 2015.
4. Lo studio di Roberto Longhi e il referto tecnico sul restauro dell'opera sono pubblicati in Longhi, 1954.
5. La Settimana dei Musei Italiani veniva istituita in occasione della Campagna Internazionale dei Musei indetta dall'Unesco nel 1956 per celebrare il decimo anniversario dalla sua nascita.
6. Cfr. Bourdieu e Darbel, 1972.
7. Il 12 settembre 1960 il Ministero emanava la Circolare 5324/4/Bo, ai sensi della quale dava disposizione ai dirigenti degli istituti scolastici di secondo grado di organizzare visite di istruzione a musei, gallerie e monumenti di particolare interesse, invitandoli a prendere accordi con i direttori dei musei affinché fosse messo a disposizione degli alunni personale competente.
8. Cfr. Lettera di Wittgens a Russoli, 18-4-1955, Archivio ex SBSAE, PPFW, Milano, fascicolo personale.

Bibliografia

- Albini F., 1952 - *Allestimento della galleria di Palazzo Bianco*. Metron Architettura, n. 45, pp. 29-39.
- Albini F., 1956 - *Le Musée du trésor de la cathédral Sain-Laurent de Gênes / The Museum of the Treasury, San Lorenzo Cathedral, Genoa*. Museum, vol. IX, n. 2, pp. 114-123.
- Albini F., 1963 - *Il restauro di Palazzo Rosso a Genova*. Domus, n. 408, pp. 41-54.
- Albini F., Marcenaro C., 1963 - *La sistemazione di Palazzo Rosso, un altro contributo italiano al restauro vitale, nel campo dei musei*. Domus, n. 408, pp. 39-54.
- Argan G.C., 1950a - *La mostra dei bronzi Nuragici e della civiltà paleo-sarda*. Bollettino d'Arte, serie IV, anno XXXV, n. II, pp. 187-188.
- Argan G.C., 1950b - *Expositions itinérantes et éducatives dans les musées d'Italie / Circulating and Educational Exhibitions in Italian Museums*. Museum, vol. III, n. 4, pp. 286-291.
- Argan G.C., 1956 - *Museo del Tesoro di S. Lorenzo, Genova, architetto Franco Albini*. L'Architettura cronache e storia, n. 14, pp. 556-565.
- Assunto R., 1951 - *La mostra didattica sull'allegoria nei secoli XVI e XVII*. Bollettino d'Arte, serie IV, anno XXXVI, n. III, pp. 286-288.
- Bonanno V., 2019 - *Musei e parchi archeologici: le architetture di Franco Minissi*. Arbor Sapientiae, Roma.
- Bourdieu P., Darbel A., 1972 - *L'amore dell'arte. Le leggi della diffusione culturale. I musei d'arte europei e il loro pubblico*. Guaraldi, Rimini.
- Bucarelli P., 1952 - *Le manifestazioni didattiche nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna*. Bollettino d'Arte, serie IV, anno XXXVII, n. II, pp. 185-189.
- Campolmi I., 2011 - "What is a Modern Art Museum?" *Palma Bucarelli e la GNAM: il modello del MOMA in Italia*. In: Cantatore L., Zagra G. (a cura di), *Palma Bucarelli a cento anni dalla nascita*. Atti della giornata di studi, Roma, Biblioteca nazionale centrale, 25 novembre 2010. Biblioteca nazionale centrale, Roma, pp. 79-115.
- Castelfranco G., 1954 - *Mostra didattica leonardesca*. Bollettino d'Arte, serie IV, anno XXXIX, n. I, pp. 86-89.
- Cecchini S., 2021 - *Costruir su macerie. Il Cenacolo di Leonardo nella prima metà del Novecento*. Sagep Editori, Genova.
- Della Pergola P., 1961 - *L'organizzazione dei musei e la loro funzione didattica*. Arte Antica e Moderna, n. 4, pp. 498-503.
- Fontanarossa R., 2015 - *La capostipite di sé. Caterina Marcenaro. Una donna alla guida dei musei a Genova 1948-'71*. Etgraphiae, Roma.
- Gelao C., 1983 - *Didattica dei musei in Italia. 1960-1981*. Mezzina, Molfetta (BA).
- Hunter S. (ed.), 1984 - *The Museum of Modern Art, New York. The history and the collection*. The Museum of Modern Art, New York.
- Kantor S.G., 2002 - *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. MIT Press, London.
- Kantor S.G., 2010 - *Le origini del MoMA. La felice impresa di Alfred H. Barr, Jr.* Il Saggiatore, Milano.
- Labò M., 1956 - *Il museo del Tesoro di S. Lorenzo in Genova*. Casabella-continuità, n. 213, pp. 4-15.
- Longhi R., 1954 - *L'Ecce Homo del Caravaggio a Genova*. Paragone, n. 51, pp. 3-13.
- Marcenaro C., 1954 - *Le concept de musée et la réorganisation du Palazzo Bianco, à Gênes / The Museum Concept and the Rearrangement of the Palazzo Bianco, Genoa*. Museum, vol. VII, n. 4, pp. 250-267.
- Marson S., Pogliani P. (a cura di), 2022 - *Franco Minissi. Il museografo, l'architetto e gli allestimenti del Museo Civico di Viterbo*. Edifir, Firenze.
- McCann Morley G.L., 1952 - *Présentation des expositions éducatives / Installation of Exhibitions for Education*. Museum, vol. V, n. 2, pp. 80-97.
- Mortari L., 1962 - *La Galleria di Palazzo Rosso rinnovata*. Bollettino d'Arte, serie IV, anno XLVII, n. I, pp. 91-94.
- Romanelli P., 1955 - *Valore educativo dei musei nella formazione della gioventù*. In: *Atti del convegno di Museologia organizzato in collaborazione con la Accademia Americana in Roma, Perugia, 18-20 marzo 1955*. Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale delle Antichità e Belle arti, Stabilimento tipografico Carlo Colombo, Perugia, pp. 75-81.
- Rotondi P., 1954 - *La scoperta di un Caravaggio a Genova*. Genova, anno XXXI, n. 3, pp. 6-17.
- Targhetta F., 2017 - *Un trentennio in continua evoluzione. Nascita e consolidamento della didattica museale tra il 1945 e il 1975*. In: Zago G. (a cura di), *L'educazione extrascolastica nella seconda metà del Novecento. Tra espansione e rinnovamento (1945-1975)*. Franco Angeli, Milano, pp. 85-106.
- Venturi L., 1945 - *Il Museo-Scuola*. La Nuova Europa, 9 settembre, p. 7. In: Venturi L., 1956, *Saggi di critica*. Bocca, Milano, pp. 265-277.
- Venturi L., 1955 - *Il museo scuola del pubblico*. In: *Atti del convegno di Museologia organizzato in collaborazione con la Accademia Americana in Roma, Perugia, 18-20 marzo 1955*. Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale delle Antichità e Belle arti, Stabilimento tipografico Carlo Colombo, Perugia, pp. 31-36.
- Vivio B.A., 2010 - *Franco Minissi. Musei e restauri. La trasparenza come valore*. Gangemi, Roma.
- Washburn G.B., 1955 - *Le esposizioni temporanee in America*. In: *Atti del convegno di Museologia organizzato in collaborazione con la Accademia Americana in Roma, Perugia, 18-20 marzo 1955*. Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale delle Antichità e Belle arti, Stabilimento tipografico Carlo Colombo, Perugia, p. 44-48.
- Wittgens F., 1955 - *Concerti, radio, televisione, visite guidate*. In: *Atti del convegno di Museologia organizzato in collaborazione con la Accademia Americana in Roma, Perugia, 18-20 marzo 1955*. Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale delle Antichità e Belle arti, Stabilimento tipografico Carlo Colombo, Perugia, pp. 57-62.