



Università degli Studi della Tuscia di Viterbo
Dipartimento di Studi linguistico-letterari, storico-filosofici e giuridici
(DISTU)

Corso di Dottorato di Ricerca in
Scienze storiche e dei beni culturali - XXXV ciclo

Conservazione, restauro e tecniche artistiche nelle mostre temporanee.
L'Italia e il contesto internazionale dal secondo dopoguerra alla metà degli
anni '70

Settore scientifico-disciplinare L-ART/04

Tesi di dottorato di:

Dott. Gloria Gubbiotto

Firma

Coordinatore del corso

Prof.ssa Patrizia Mania

Firma

Tutore

Prof.ssa Paola Pogliani

Firma

A.A. 2022/23

Indice

Introduzione	p. 5
Capitolo 1: Le mostre italiane nel secondo dopoguerra	p. 11
1.1 – <i>One man show</i> , mostre di ricognizione regionale, mostre di opere restaurate	p. 12
1.2 – Le mostre didattiche	p. 27
1.3 – Le mostre dell'Istituto Centrale del Restauro	p. 41
1.3.1 – La Sala mostre	p. 42
1.3.2 – 1942: la I e la II mostra di restauri	p. 50
1.3.3 – 1946: Mostra dei frammenti ricostituiti di Lorenzo da Viterbo	p. 54
1.3.4 – Le mostre fuori dall'Istituto	p. 58
Capitolo 2: Mostre di opere restaurate, mostre di restauri, mostre di dipinti restaurati	p. 64
2.1 – 1945-1975: obiettivi, occasioni, allestimenti	p. 65
2.2 - Diffusione territoriale	p. 85
2.3 – I cataloghi delle mostre	p. 95
Capitolo 3: La tecnica ed il distacco degli affreschi nelle mostre temporanee tra anni '50 e '70	p. 106
3.1 – Il distacco degli affreschi nelle “mostre di opere restaurate”	p. 112
3.2 – <i>La tecnica degli antichi affreschi ed il loro distacco e restauro</i> al Belvedere di Firenze	p. 117
3.3 – <i>The great age of fresco</i> : il viaggio degli affreschi italiani e nuove prospettive nel dibattito	p. 130

3.4 – Le “altre” mostre di affreschi staccati e restaurati	p. 145
Capitolo 4: Dalla fine degli anni '60 al <i>Processo per il museo</i> . La mostra come strumento sociale	p. 154
4.1 – Museo, società, territorio	p. 154
4.1.1 – Franco Russoli e il <i>Processo per il museo</i>	p. 164
4.2 – Dalla didattica delle mostre alle sezioni didattiche	p. 175
4.2.1 – Paola della Pergola e la didattica della Galleria Borghese: la mostra <i>Storia e restauro della Deposizione di Raffaello</i>	p. 186
Conclusioni: Mostre e restauro. Bilancio di un ventennio	p. 200
Fonti archivistiche	p. 207
Bibliografia	p. 209
Sitografia	p. 262
Figure	p. 263
Appendice 1: Elenco cronologico delle mostre di restauri	p. 285
Appendice 2: Elenco cronologico delle mostre di affreschi staccati	p. 320

Introduzione

L'entusiasmo espositivo che caratterizzava gli anni dell'immediato dopoguerra si concretizzava nella ricchezza di manifestazioni, che vedeva contrapporsi principalmente due generi di mostre temporanee, come afferma il *Bilancio di mostre nel dopoguerra*, redatto da Roberto Longhi nel 1951 per *Paragone*, da un lato le mostre monografiche, già note ai decenni precedenti, dall'altro le mostre territoriali di ricognizione regionale o di opere restaurate, novità di questi anni¹.

Erano, quelle appartenenti a questa seconda tipologia, mostre organizzate dalle soprintendenze e allestite frequentemente nei locali dei musei da esse dipendenti, interessavano i patrimoni locali ed esponevano i risultati di recenti campagne di ricognizione o restauro. Le ragioni che avevano condotto alla nascita e allo sviluppo di questo filone espositivo sono da ricercare nella guerra e soprattutto nella fine del conflitto. La ricollocazione nelle sedi di appartenenza delle opere d'arte temporaneamente ricoverate altrove per scampare ai bombardamenti, il restauro degli edifici museali e delle opere danneggiate costituivano conseguenze necessarie della guerra ma anche occasioni di ricognizione, studio e restauro del patrimonio. I risultati di queste attività generavano mostre temporanee che si prefiggevano come scopo quello di celebrare l'operato delle soprintendenze ma anche di informare il pubblico in maniera chiara adottando accorgimenti didattici.

La didattica museale assumeva in questi anni un ruolo centrale nel dibattito sul museo. Nel 1955 il primo convegno di museologia italiana, organizzato a Perugia in collaborazione con l'Accademia Americana di Roma, introduceva all'attenzione della comunità di studio il tema del rapporto tra scuola e museo e tra museo e società². Le proposte avanzate si presentavano ancora deboli, in gran parte orientate verso i modelli statunitensi, che faticavano, tuttavia, ad imporsi in Italia, dove l'esistenza del museo, che aveva alle spalle una lunga tradizione aristocratica, trovava giustificazione soprattutto nelle funzioni di raccolta, conservazione e studio delle opere. Si percorreva ancora la strada della sperimentazione, ben lontana dalla ricerca di una metodologia condivisa. Un primo passo in questa direzione, almeno relativamente al rapporto del museo con le scuole, sarebbe stato compiuto, infatti,

¹ Longhi 1951b.

solamente un decennio più tardi, con il convegno di Gardone Riviera del 1963, la *Didattica dei Musei e dei Monumenti*³.

Attorno alla metà degli anni '40 le prime sperimentazioni della didattica museale italiana si avvalevano della mostra temporanea per rielaborare in chiave, appunto, didattica i contenuti del museo e in generale le tematiche storico-artistiche e archeologiche, esponendo riproduzioni di originali, tabelle, grafici, plastici e altro materiale documentario. Pioniera in questo senso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, primo museo a riaprire dopo la Liberazione, nell'autunno del 1944. La direttrice Palma Bucarelli, con il contributo di Lionello Venturi, reduce dall'esilio newyorkese, inaugurava nel 1946 la prima mostra didattica di riproduzioni dedicata all'arte europea del XIX e XX secolo, realizzata sul modello delle esposizioni del Museum of Modern Art di New York.

Completava questo quadro l'esperimento espositivo avviato già nel 1942 da Cesare Brandi, direttore dell'Istituto Centrale del Restauro. Di ritorno dagli Stati Uniti, dove aveva visitato istituti e gabinetti di restauro di musei e università, Brandi aveva disposto la realizzazione di una Sala mostre nei locali dell'ICR, che nel 1942 aveva accolto la prima e la seconda mostra di opere restaurate, dando inizio ad una attività espositiva che, eccettuato un periodo di interruzione a causa del conflitto, avrebbe interessato un arco di sette anni. A partire dal 1950, l'impegno espositivo dell'ICR proseguiva ma attuando modalità differenti e, soprattutto, le esperienze più significative si legavano alla collaborazione con altri enti ed istituzioni.

Con la restituzione del ricco e complesso panorama espositivo della fine degli anni '40 e del successivo decennio prende avvio questo lavoro di ricerca, il cui principale obiettivo è la definizione del legame esistente tra mostra temporanea, restauro e tecniche artistiche nel periodo compreso tra la fine della Seconda Guerra Mondiale e la metà degli anni '70, ovvero le ragioni che guidavano la scelta di esporre i risultati degli interventi di restauro e conservativi eseguiti sull'opera e il procedimento della sua realizzazione tecnica e materiale, nonché le modalità adottate per comunicare questi aspetti al pubblico non specialistico, attraverso gli allestimenti, l'utilizzo di accorgimenti didattici e la programmazione di attività e iniziative correlate.

La scelta dei limiti cronologici non è casuale: la fine della guerra e l'inizio di una

² Cfr. Ministero della Pubblica Istruzione. Direzione Generale delle Antichità e Belle arti 1955.

nuova fase espositiva, che rispondeva anche al nuovo interesse del pubblico per il destino delle opere salvate, nascoste o danneggiate durante il conflitto, e la prima metà degli anni '70 con la ricerca, in ambito culturale e museale, di nuove metodologie e strumenti per relazionarsi con un pubblico sempre più ampio, alimentata sia dalle contestazioni di matrice sessantottina ai valori e alle funzioni tradizionali del museo, in chiave anti elitaria e antiborghese, che dalla massificazione della cultura, conseguenza del boom economico. Questi due fattori stavano all'origine di due fenomeni espositivi opposti, da un lato il museo si avvaleva della mostra temporanea come strumento sociale per la diffusione dell'arte e come luogo di sperimentazione museologica, dall'altro l'aumento della richiesta culturale favoriva attorno alla fine degli anni '60 l'affermazione delle mostre *blockbuster*, mostre tematiche pensate per il grande pubblico. La prima direzione trovava in Italia due principali interpreti, Franco Russoli e Paola Della Pergola, rispettivamente direttori della milanese Pinacoteca di Brera e della Galleria Borghese di Roma, sulle cui esperienze espositive si incentra la parte finale del lavoro di ricerca.

L'elaborato si apre e si chiude, pertanto, con due capitoli panoramici sui contesti di partenza e di arrivo di questo percorso, gli anni '50 e la prima metà degli anni '70, che tentano di definire le tendenze espositive italiane e le influenze straniere che le determinavano, seguendo, parallelamente, il dibattito sulla museologia e sulla didattica museale e i progressi nel campo del restauro e dello studio delle tecniche artistiche.

Il nucleo centrale è occupato, al contrario, dai capitoli di approfondimento sulle due tipologie di mostre scelte per le tematiche affrontate, ovvero quelle del restauro e della tecnica artistica. Da un lato le mostre di opere restaurate, cui già si è accennato, dall'altro le mostre di affreschi staccati, filone espositivo introdotto alla fine degli anni '50.

Sebbene non ancora affrontato da studi specifici, il consistente gruppo delle mostre di opere restaurate assumeva un ruolo di rilievo nell'attività espositiva italiana dei decenni centrali del Novecento, per la quantità di episodi, la continuità nel tempo e la diffusione su tutto il territorio nazionale.

Inizialmente promosse dalle soprintendenze per documentare i risultati dei restauri

³ Cfr. Ministero della Pubblica Istruzione 1965.

post-conflitto, nel 1956 le mostre di opere restaurate incontravano la Settimana dei Musei Italiani che, istituita in occasione della Campagna Internazionale dei Musei, indetta dall'Unesco per il suo decimo anniversario, e proposta ogni anno negli anni successivi, diveniva un'importante occasione per lo svolgimento di iniziative rivolte al pubblico. Nell'arco di questa annuale manifestazione i musei esponevano i risultati dei restauri più recenti o i restauri in corso d'opera, accanto alle nuove acquisizioni o alle opere riemerse dai depositi, fornendo ai visitatori un quadro completo delle loro attività. La continuità nel tempo rende questo fenomeno particolarmente interessante, poiché permette di analizzare le differenze nella maniera di esporre e raccontare la materia del restauro dalla fine degli anni '40 ai primi anni '70, quando gradualmente questa tipologia diventa più marginale.

Dalla fine degli anni '50 alle mostre di opere restaurate si affiancavano le mostre di affreschi staccati, dedicate alla tecnica dell'affresco e all'operazione del distacco. La tradizione si inaugurava a Firenze per iniziativa di Ugo Procacci, direttore del Gabinetto dei Restauri della Soprintendenza alle Gallerie per le Province di Firenze, Arezzo e Pistoia. Già dal 1946 il Gabinetto aveva allestito mostre di opere restaurate, giunte nel 1959 alla decima esposizione. La prima mostra di affreschi staccati veniva allestita, invece, nel 1957 presso il Forte di Belvedere, per presentare e celebrare il lavoro della Soprintendenza e sensibilizzare l'opinione pubblica sulla necessità del distacco ai fini conservativi, ed esponeva affreschi rimossi dai luoghi originari con la tecnica dello strappo o dello stacco e le rispettive sinopie. Questa manifestazione e le successive, sebbene per alcuni aspetti assimilabili alle mostre di opere restaurate, avevano in realtà caratteristiche proprie. Le opere esposte costituivano una testimonianza unitaria dell'affresco, della sua continuità di utilizzo in Toscana e della pratica del distacco.

Dal 1958, sulla scia delle esperienze condotte del Gabinetto dei Restauri di Firenze, altre mostre di affreschi staccati venivano allestite in varie città italiane, evidentemente ispirate al modello del Belvedere e talvolta con il coinvolgimento dello stesso Procacci.

Sul finire degli anni '60 la tradizione fiorentina veniva esportata all'estero: nel 1968 il Metropolitan Museum di New York inaugurava *The Great Age of Fresco*, un'esposizione di 70 affreschi staccati e sinopie provenienti da Firenze ed in parte già

esposti al Belvedere, concessi in prestito dalla Soprintendenza alle Gallerie di Firenze, Arezzo e Pistoia, con Procacci nel ruolo di Soprintendente, come riconoscimento per gli aiuti ricevuti dal governo americano nelle operazioni di salvataggio e restauro delle opere danneggiate dall'alluvione del 1966⁴. L'impatto mediatico dell'alluvione e del recupero delle opere d'arte era stato tale che dopo il soggiorno newyorchese la mostra era richiesta anche da altre città e capitali europee e non solo, divenendo così itinerante.

Relativamente alle mostre di opere restaurate, non ancora approfondite dagli studi, questo lavoro ha puntato ad individuarle, schedarle, comprenderne i criteri di organizzazione e di allestimento e la loro evoluzione nel tempo. Per quanto riguarda, invece, le mostre di affreschi staccati, la ricerca ha preso in considerazione sia quelle fiorentine, espressione del Gabinetto di Firenze e risultato dell'intensa attività di stacco da esso operata, che le mostre allestite in altre città ad opera di soprintendenze e musei locali, che seguono le stesse dinamiche delle mostre di opere restaurate. Sebbene note agli studi, le mostre di Procacci presentano molti aspetti ancora da indagare o approfondire, come quelli legati alle scelte espositive e alle modalità di comunicazione delle tematiche riguardanti la tecnica artistica, i procedimenti esecutivi e gli interventi di restauro, tra cui l'utilizzo di strumenti didattici, che sono stati prediletti dalla ricerca.

Per entrambe le tipologie si è cercato di dare rilievo all'accoglienza delle mostre da parte del pubblico e della critica e al ruolo svolto da esse nell'ambito del dibattito sugli argomenti del restauro.

Rilevante è stato anche lo studio di *The Great Age of Fresco*, che rappresenta un caso di grande interesse, trattandosi dell'unica mostra itinerante di grande portata, almeno per i decenni considerati, ad affrontare i temi della tecnica artistica e del restauro, temi che, in ragione della natura itinerante della mostra, subivano declinazioni diverse in base alle scelte dei musei e delle gallerie che esponevano le opere e che si ripercuotevano anche nell'elaborazione dei cataloghi. Un obiettivo del lavoro di ricerca è stato, pertanto, quello di ripercorrerne le tappe e approfondire gli episodi di rilievo per la conoscenza delle tematiche oggetto di studio.

Dal punto di vista metodologico sono state intraprese diverse linee di ricerca: la

⁴ Cfr. Hoving, *et alii* 1968.

ricostruzione del contesto culturale, museologico e museografico che determina l'affermazione delle diverse tipologie di esposizioni temporanee, la schedatura delle mostre dedicate ai temi del restauro e delle tecniche artistiche, l'approfondimento di alcuni episodi espositivi di particolare interesse e del ruolo critico che, in relazione ad esse, assumono alcuni dei protagonisti della museologia o della critica d'arte e del restauro italiana.

Per l'individuazione delle mostre temporanee si è rivelato fondamentale lo spoglio delle riviste di settore pubblicate durante il periodo considerato. Le riviste offrono un quadro completo che, non solo testimonia la varietà dell'offerta in ambito espositivo, ma riporta anche l'accoglienza da parte del pubblico e, naturalmente, le opinioni della critica. Individuate le mostre, la fase successiva è consistita nella ricerca e consultazione del materiale bibliografico relativo, a partire, quando possibile, dai cataloghi. I cataloghi delle mostre di "restauri", "opere restaurate" e "affreschi staccati" presentano una struttura ricorrente che prevede uno o più saggi introduttivi seguiti dalla presentazione delle opere esposte raccolte in forma di schede. Ciascuna scheda contiene le informazioni principali sull'opera, come autore, data di esecuzione e attuale collocazione, cui si aggiungono una sezione sulle vicende conservative e la descrizione degli interventi eseguiti. I saggi che precedono le schede rappresentano l'aspetto più interessante di questi cataloghi, poiché specificano gli obiettivi delle mostre, ne definiscono il carattere maggiormente scientifico o divulgativo e l'importanza attribuita alla esposizione del dato tecnico e alla spiegazione delle varie fasi di intervento sull'opera. In alcuni casi tali saggi offrono una breve trattazione sulle diverse tecniche pittoriche e sugli interventi conservativi rispondenti a ciascun tipo.

Contestualmente, quando necessario e possibile, l'approfondimento di alcune esposizioni di particolare rilievo è stato reso possibile dalla consultazione dei materiali di archivio.

Capitolo 1: Le mostre italiane nel secondo dopoguerra

Recensendo la mostra di Giotto, allestita dagli Uffizi nel 1937 per il VI Centenario dalla morte dell'artista, Luigi Coletti scriveva sul *Bollettino d'Arte* che si trattava di «una mostra ideata ed attuata da studiosi, per studiosi»⁵. Solo a partire dalla fine del conflitto si assisteva, infatti, al progressivo superamento del carattere specialistico delle esposizioni, che avrebbe interessato soprattutto gli anni '50 del secolo, nel corso dei quali la mostra si sarebbe affermata come fenomeno sociale⁶. Ne erano complici la stampa, che attribuendo maggiore rilevanza ai fenomeni artistici contribuiva notevolmente alla penetrazione dell'arte nella società, la diffusione del dibattito sul ruolo sociale ed educativo del museo e il conseguente tentativo dei musei italiani di aprirsi a fasce più ampie di pubblico, la curiosità suscitata dalle nuove sperimentazioni museografiche, come il coinvolgimento emotivo della popolazione che aveva assistito al salvataggio delle opere d'arte durante il conflitto e alle successive operazioni di recupero e restauro del patrimonio danneggiato. La ricchezza dell'offerta si manifestava nella grande quantità di mostre allestite in questi anni, ma anche nella varietà delle tipologie, che vedeva accanto a modelli già noti, la comparsa di nuove categorie espositive, come effetto degli stravolgimenti che la guerra aveva comportato.

Anna Chiara Cimoli, nell'introduzione al suo volume *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949/1963*, delinea il profilo di due categorie principali: le grandi mostre monografiche, dedicate ad un artista e alla sua cerchia o ad un movimento artistico, che avevano alle spalle una lunga tradizione⁷, ma che divenivano in questi anni fenomeni sociali capaci di totalizzare grandi numeri di visitatori, e le mostre di ricognizione regionale, mostre di interesse locale che esponevano i risultati del lavoro di ricognizione operato sui patrimoni locali e regionali dalle soprintendenze all'indomani del conflitto, offrendo anche un resoconto delle opere salvate dalla guerra o di quelle restaurate.

⁵ Coletti 1937: 49. Cfr. *Mostra giottesca* 1937.

⁶ Sulle mostre a cavallo tra le due guerre si vedano: Catalano 2014; Cecchini, Dragoni 2016; Russo 1999; Toffanello 2017. Per un catalogo delle mostre italiane dall'Unità alla fine della Seconda Guerra Mondiale cfr. Penserini, Prete 2020.

⁷ Cfr. Haskell 2000 (ed. italiana Haskell 2008).

Accanto a questi due filoni principali e come diretta conseguenza della forte ripresa dei rapporti con gli Stati Uniti, si affacciavano sulla scena espositiva italiana degli ultimi anni '40 le mostre didattiche, promosse da musei e istituzioni, le quali, attuando modelli già ampiamente collaudati oltreoceano, si caratterizzavano per l'uso di riproduzioni fotografiche di opere originali e materiale di supporto alla visita. Accomunate dallo scopo educativo e dall'adozione di precisi criteri espositivi, le mostre didattiche erano percepite, già in quegli anni, come gruppo omogeneo, e come tale si è scelto di considerarle, evidenziandone gli aspetti distintivi, pur senza tralasciare le peculiarità delle singole esperienze.

Integrava il panorama espositivo del dopoguerra l'esperimento condotto dell'Istituto Centrale del Restauro di Roma. Seguendo le suggestioni generate dal viaggio compiuto negli Stati Uniti, dove aveva visitato gli istituti e i gabinetti di restauro dei musei americani, Cesare Brandi disponeva, al suo rientro, la realizzazione di una Sala mostre nei locali dell'ICR, di cui era allora direttore, dove a partire dal 1942 avrebbe organizzato esposizioni di restauri, con lo scopo di rendere conto degli interventi eseguiti sulle opere, secondo la tradizione già istituita dai laboratori di restauro di musei e università americane, ma raccogliendo anche i frutti delle sperimentazioni messe in atto dalla museografia italiana. A partire dal 1950 Brandi decideva di interrompere l'organizzazione delle mostre, ma l'attività espositiva dell'Istituto non si esauriva e proseguiva secondo altre modalità e soprattutto all'esterno, nella collaborazione con soprintendenze e istituzioni, abbandonando il modello messo a punto per la Sala mostre ed adattandosi alle esigenze di spazi diversi ed alle modalità espositive adottate già dalle soprintendenze per presentare i restauri compiuti dai propri laboratori. Sulla diversità delle esperienze condotte nella Sala mostre e al di fuori di essa si focalizza la trattazione delle mostre dell'Istituto, nel tentativo di proporre una lettura meno consueta di un tema ampiamente dibattuto.

1.1 – *One man show*, mostre di ricognizione regionale, mostre di opere restaurate

«Questo dopoguerra, nelle vicende della cultura artistica, segna al suo attivo una novità: l'interesse che l'arte – particolarmente la pittura – suscita nel più vasto pubblico. Le mostre d'arte, che un tempo sembravano riservate a pochi studiosi o ad

alcuni iniziati, richiamano grandi masse», così il critico d'arte Guido Ballo avviava l'introduzione al suo volume *Da Giambellino a Picasso. Le grandi mostre del dopoguerra*, pubblicato nel 1956, proseguendo con un elenco dei fattori che, a suo avviso, avrebbero prodotto tale fenomeno: il contributo dei rotocalchi nella divulgazione artistica, la curiosità suscitata dalle provocazioni dell'arte contemporanea, la diffusione di libri con riproduzioni a colori delle opere, la riapertura dei musei con sale rinnovate, ma soprattutto la serie spettacolare delle vaste rassegne e la «mediazione di una regia accorta: che fa presa sul pubblico»⁸. La regia del museografo si introduceva nei musei e nelle mostre temporanee e sperimentava soluzioni in netto contrasto con le caratteristiche del museo ottocentesco post-unitario: allestimenti snelli, minimali e funzionali alla contemplazione dell'oggetto, illuminazione scenografica e sequenze dinamiche delle opere⁹. Per Ballo la regia costituiva il mito del secolo: suscitando meraviglia, sorpresa ed emozione attirava le masse, ma esercitava al contempo una funzione critica, fornendo punti di vista mai neutrali, che potevano, disturbare la visione più intima e sincera dell'opera¹⁰.

Di alcuni anni precedente è il resoconto di Roberto Longhi sulle esposizioni temporanee post-conflitto, pubblicato nel 1951 sul numero 23 della rivista *Paragone* con il titolo *Bilancio di Mostre nel dopoguerra*, dove, dopo aver lamentato l'eccessiva condiscendenza italiana a concedere opere d'arte, anche estremamente delicate, per l'allestimento di mostre all'estero, il critico elogiava l'attività espositiva che era stata avviata in Italia nei primi anni del secondo dopoguerra e l'imponente lavoro di recupero storico e tecnico e di ricerca critica che era stato svolto per le mostre e grazie ad esse¹¹. Le istituzioni italiane avevano scelto di intraprendere due strade distinte, da un lato la via più tradizionale delle antologie monografiche, dedicate ad un artista o ad un artista e alla sua cerchia più stretta, dall'altro quella di esposizioni pensate per «attendere, sotto specie di mostra, a compiti di più ampia

⁸ Ballo 1956: 6.

⁹ *Ibidem*. Sulla ricostruzione, apertura, riapertura e allestimento dei musei nel dopoguerra si vedano: Dalai Emiliani 1982 (poi in Dalai Emiliani 2008); Huber 1997; Mazzi 2009; Brugnoli, *et alii* 1953. Delle operazioni di ricostruzione, riapertura e inaugurazione dei musei viene puntualmente reso conto anche dal *Bollettino d'arte*, serie IV, 1948-1964. Sull'evoluzione degli allestimenti temporanei si veda Polano 1988.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Longhi 1951b: 69-70.

ricognizione regionale sulle opere d'arte che stanno in tutela delle varie soprintendenze», spesso collocate in luoghi poco accessibili e poco attrezzati per l'attuazione di interventi conservativi¹². Scriveva Longhi che su queste due strade era necessario proseguire: quella delle grandi personali, da lui battezzate “*one man's shows*”, e quella delle mostre di “ricognizione regionale”¹³. Nel suo intervento alla seduta inaugurale del Convegno indetto nel novembre 1959 dall'Ente Manifestazioni Milanesi, pubblicato per la prima volta sul n. 8 della rivista *L'approdo letterario* con il titolo *Mostre e musei (un avvertimento del 1959)* e riproposto nel 1969 da *Paragone*, Longhi rimarcava la distinzione tra le tipologie espositive stilando una classifica di valori. Al primo posto collocava le mostre personali o *one man's shows*, tanto necessarie quanto efficaci nel presentare al pubblico la produzione artistica di grandi autori e che per il critico avrebbero dovuto svolgersi «*una tantum*, una volta per sempre», disturbando i musei una volta sola, principio che, come è noto, non avrebbe conosciuto attuazione¹⁴. Al secondo posto erano citate le mostre di ricognizione regionale, organizzate dalle soprintendenze e fondamentali per rivelare opere altrimenti sconosciute o irraggiungibili e perché in grado di fornire l'occasione e i mezzi per eseguire indispensabili interventi conservativi e di restauro¹⁵. Fra mostre regionali e restauro vi era un legame a doppio filo, i restauri erano finalizzati all'esposizione di opere a lungo trascurate, allo stesso tempo le mostre nascevano spesso dall'esigenza di restaurare le opere esposte. In molti casi le opere restaurate divenivano oggetto di specifiche mostre “di restauri” o “di opere restaurate” anch'esse solitamente di interesse locale o regionale, poste da Longhi sullo stesso piano di quelle di ricognizione e ad esse strettamente connesse¹⁶. L'ultima posizione era riservata alle mostre di «presunzione europeista», fondate, a suo avviso, sull'illusione di una unità spirituale in una realtà divisa da concetti, religioni e filosofia e quindi anche nell'arte, e alle mostre basate su «ideuzze pretestuali», vale a dire le mostre tematiche, per il critico prive di finalità che non fossero lo svago o il turismo¹⁷.

¹² *Ivi*: 71.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Longhi 1969: 21.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

In occasione del II Congresso dell'Associazione Nazionale dei Musei Italiani, svoltosi a Napoli dal 27 al 30 marzo 1957 e presieduto da Pietro Romanelli, lo storico dell'arte Pietro Zampetti, invitato ad intervenire sul tema delle mostre di arte antica, notava come il fenomeno delle esposizioni temporanee, seppure non particolarmente recente, avesse vissuto negli ultimi decenni e soprattutto negli anni del secondo dopoguerra uno sviluppo tale da generare preoccupazione¹⁸. La sua analisi si avviava con l'elenco delle diverse tipologie di mostre e delle cause ed occasioni che stavano alla loro origine: le mostre per le celebrazioni di centenari, utili, a suo avviso, solo quando accompagnavano o concludevano una campagna di studi attorno ad una figura poco nota o da poco riscoperta; quelle nate dalla raccolta di opere dettata da situazioni eccezionali, come era stato il caso dei dipinti radunati e trasportati in luoghi sicuri durante la guerra, esposti prima di tornare nei luoghi di provenienza; le mostre dettate dalla necessità di indagare a fondo una civiltà figurativa più o meno estesa geograficamente e nel tempo, perché poco conosciuta o poiché nuovi orientamenti di gusto ne stavano mutando il giudizio; le grandi mostre monografiche, alla cui base stava la revisione critica della produzione di un artista o di una scuola pittorica o quella di renderle omaggio; infine, le mostre organizzate nell'orbita di una regione, quasi sempre dalle soprintendenze, che miravano a far conoscere opere inedite o aspetti particolari di una determinata scuola locale¹⁹.

La rinascenza espositiva post-conflitto si manifestava dunque nella produzione di un'offerta ampia e varia grazie all'introduzione di nuove tipologie di mostre, ma non solo. Come osserva Anna Chiara Cimoli, l'esplosione di tale fenomeno aveva comportato una ridefinizione della geografia culturale del paese, operando una nuova distribuzione di pesi e istaurando nuovi equilibri fra le città coinvolte²⁰. Firenze e Roma, tradizionali roccaforti della cultura italiana, avevano segnato il passo a

¹⁸ Zampetti 1957: 55. L'Associazione Nazionale dei Musei Italiani era stata costituita il 18 marzo del 1955 durante il primo convegno italiano di museologia, tenutosi a Perugia dal 18 al 22 marzo 1955, con lo scopo di promuovere la partecipazione del pubblico alla vita dei musei, di favorire il dibattito tra gli addetti ai lavori ed il confronto tra musei italiani di varia tipologia e tra musei italiani e musei stranieri (Romanelli 1955a: 102). L'assemblea dei soci ordinari si riuniva almeno una volta all'anno e suo principale organo di espressione era la rivista *Musei e Gallerie d'Italia*, pubblicata a partire dal 1956. Il primo congresso si era tenuto nel 1956, contemporaneamente all'inaugurazione del nuovo museo del Castello Sforzesco di Milano.

¹⁹ *Ivi*: 55-56.

²⁰ Cimoli 2007: 21.

vantaggio di Venezia e Milano²¹. Scriveva Longhi che mentre Firenze «si era appartata nel compito, forse troppo ambizioso, di rinnovare e subito (cioè in non molti anni) museograficamente gli Uffizi», soggiacendo a qualche improvvisazione poco più che turistica²², per riprendere quota solo più avanti con la guida di Mario Salmi²³, la posizione ufficiale di Roma aveva legato la pianificazione delle mostre nella capitale alle innumerevoli richieste di scambi internazionali di opere e agli accordi culturali con altri stati, da cui erano nate rassegne culturalmente poco produttive oltre che, talvolta, rischiose per le opere stesse²⁴. Venezia, che già prima della guerra dominava con la Biennale l'ambito contemporaneo, si imponeva ora come uno dei più vitali laboratori della nuova stagione espositiva²⁵. Ad affiancarla era Milano, che, scontando un evidente complesso di inferiorità rispetto ai tradizionali centri artistici, individuava nelle mostre la possibilità di un riscatto culturale e politico²⁶. Lo dimostravano ancora una volta le parole di Longhi, che nel suo saggio di apertura al catalogo della mostra *Tesori d'arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, inaugurata nell'aprile del 1958 al Palazzo Reale di Milano, indicava tra gli scopi dell'esposizione la dissoluzione dei residui di un complesso di inferiorità che a lungo aveva tenuto la cultura lombarda in soggezione rispetto ad altre regioni d'Italia, tenacemente denunciato anche da Fernada Wittgens, dal 1951 soprintendente alle Gallerie della Lombardia e morta l'anno precedente l'inaugurazione della mostra in questione²⁷.

²¹ *Ibidem*.

²² Riferendosi in particolare alla mostra *La casa italiana nei secoli. Mostra delle arti decorative in Italia dal Trecento all'Ottocento*, curata da Licia Collobi Ragghianti e allestita al Palazzo Strozzi di Firenze dal maggio al novembre del 1948 (Longhi 1969: 13).

²³ Mario Salmi aveva partecipato alle seguenti mostre: *Mostra di Luca Signorelli Cortona* (Firenze, settembre-ottobre 1953), *Mostra di quattro maestri del primo Rinascimento* (Palazzo Strozzi di Firenze, 22 aprile-12 luglio 1954), *Mostra delle opere del Beato Angelico nel quinto centenario della morte, 1455-1955* (Firenze, maggio-settembre 1955), *Mostra del Pontormo e del primo Manierismo fiorentino* (Palazzo Strozzi di Firenze, 14 marzo-15 luglio 1956). (Longhi 1969: 13).

²⁴ Longhi 1969: 13-15. Il riferimento era rivolto alle seguenti mostre: *I fiamminghi e l'Italia. Pittori italiani e fiamminghi dal XV al XVIII secolo* (allestita a Bruges, Venezia e Roma, quest'ultima tappa nell'ottobre-novembre 1951), *Trésors des bibliothèques d'Italie. IVe XVIe siècles* (Bibliothèque Nationale di Parigi, 1950), *Trésors d'art du Moyen Age en Italie* (Petit Palais di Parigi, maggio-giugno 1952), *Da Caravaggio a Tiepolo. Pittura italiana del XVII e XVIII secolo*, organizzata dal Comitato generale per le manifestazioni italiane all'esposizione del IV Centenario di san Paolo (ivi: 14-15).

²⁵ Cimoli 2007: 21.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cecchini 2021: 131. Il saggio di Longhi è riedito in Longhi 2002.

Entrambe queste città godevano di una politica culturale impostata sulla collaborazione tra soprintendenti e conservatori, che credevano nella mostra come strumento di comunicazione e valorizzazione, e un'amministrazione disponibile ad investire in questo settore²⁸.

Altre città giocavano ruoli di rilievo, favorite dall'intraprendenza di personalità notevoli, come Cesare Gnudi a Bologna, Caterina Marcenaro a Genova, Bruno Molajoli e Raffaello Causa a Napoli²⁹, mentre nuovi centri periferici, spesso interessati da contemporanee campagne di ripristino o di apertura *ex novo* di musei, emergevano nel panorama espositivo, basti pensare al caso di Messina, protagonista in questi anni con la mostra su *Antonello da Messina e la pittura del Quattrocento in Sicilia*³⁰.

Per il loro statuto consolidato e meno complesso dal punto di vista critico e storiografico le mostre monografiche incontravano facilmente il favore del pubblico e in misura maggiore rispetto ad altre tipologie, la definizione *one man's shows* ne sottolineava la componente performativa, assimilandole a spettacoli da "tutto esaurito"³¹. Queste ultime si erano riaffacciate sulla scena culturale del paese sul finire degli anni '40, come esigenza, per usare le parole di Longhi, «schiettamente italiana», dopo che nei primissimi anni del dopoguerra l'Italia, come altre nazioni gravemente danneggiate dal conflitto, nella scarsità di risorse economiche, come nell'impossibilità di riaprire rapidamente le sale dei musei e con l'intento di procurarsi valuta pregiata, si era prodigata nell'organizzazione di mostre all'estero³². La mostra di Giovanni Bellini del 1949 al Palazzo Ducale di Venezia, curata da Rodolfo Pallucchini, aveva inaugurato la stagione delle grandi personali³³. La stessa sede avrebbe ospitato negli anni successivi altre rassegne di rilievo dedicate ad artisti veneziani, come la mostra su Lorenzo Lotto nel 1953 e quella su Giorgione nel 1955, mentre il Palazzo dei Giardini aveva già accolto nel 1951 la mostra del Tiepolo. Grande successo avevano avuto le mostre organizzate al Palazzo Reale di Milano dall'Ente Manifestazioni Milanesi, un organismo paracomunale creato a tale scopo.

²⁸ Cimoli 2007: 21.

²⁹ Longhi 1969: 13-14.

³⁰ Cimoli 2017: 21. Cfr. Carandente, Vigni 1953.

³¹ *Ivi*: 22-23.

³² Longhi 1969: 12.

³³ Cfr. Pallucchini 1949.

La *Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi*, curata da Roberto Longhi, aveva attirato quattrocentomila visitatori in 85 giorni, con due edizioni del catalogo esaurite ed il bilancio chiuso straordinariamente in attivo, stabilendo un vero e proprio record³⁴. Due anni più tardi le stesse sale avevano accolto quasi duecentomila visitatori con la mostra su Picasso, che aveva vinto di gran lunga sulla precedente edizione romana, dove se ne erano contati solo quarantamila³⁵.

Molte altre città, al pari di Venezia, coinvolte dall'entusiasmo espositivo, si lanciavano nella riscoperta delle proprie eccellenze, per citare alcuni esempi: a Bologna le mostre su Giuseppe Maria Crespi (1948), *Vitale e il Trecento Bolognese* (1950), Guido Reni (1954) e i Carracci (1956); Alessandro Magnasco (1949) e Luca Cambiaso (1956) a Genova; il Sodoma (1949) e Gaudenzio Ferrari (1956) a Vercelli; a Mantova Giuseppe Bazzani (1950) e nello stesso anno Lelio Orsi a Reggio Emilia; Giovanni Fattori a Livorno (1953); Luca Signorelli a Cortona (1953); Antonello a Messina (1953); a Firenze Beato Angelico (1955); a Napoli Giacchino Toma (1955), Filippo Palizzi e Domenico Morelli (1961); Jacopo da Ponte a Bassano (1957)³⁶. Tra gli artisti contemporanei spiccavano la mostra di Chagall al Palazzo Madama di Torino (1953) e a Milano, oltre alla già citata di Picasso, quelle di Matisse, Van Gogh (1952), Rouault e Bonnard (1955).

Ancora più meritoria era per Longhi la seconda via intrapresa dalle soprintendenze, quella delle mostre di ricognizione regionale, che offrivano l'occasione per esporre opere d'arte attingendo dai luoghi più remoti delle province italiane, oltre che da depositi di musei e nascondigli dove molte opere, accumulate durante la guerra, attendevano di essere ricollocate nei luoghi di provenienza³⁷. Tali mostre nascevano come testimonianza delle operazioni per il salvataggio di beni negli anni del conflitto e del lavoro di ricognizione e recupero che funzionari e tecnici avevano svolto nei primi anni del secondo dopoguerra e avevano luogo prima che i capolavori fossero

³⁴ Cimoli 2007: 22. Cfr. Longhi 1951a.

³⁵ *Ibidem*. Cfr. Venturi 1953.

³⁶ *Ivi*: 23.

³⁷ Longhi 1951b: 73.

restituiti alle sale dei musei cui appartenevano, spesso danneggiati e temporaneamente impraticabili³⁸.

Al tempo stesso l'intensa attività di restauro che aveva animato, anch'essa, il mondo artistico nei primi anni del secondo dopoguerra trovava spazio in una tipologia specifica di mostra, quella di restauri o di opere restaurate, dove le opere esposte, provenienti da una medesima collezione museale o area geografica, documentavano l'attività di restauro svolta dalla soprintendenza competente³⁹. Il criterio territoriale fungeva da comune denominatore tra le mostre di ricognizione regionale e quelle di opere restaurate, che pertanto si proponevano come due diverse declinazioni di un interesse per il patrimonio locale.

Il restauro si poneva come fattore determinante anche in relazione alle mostre di ricognizione regionale. Come già accennato sopra, il restauro delle opere era considerato un passaggio necessario alla loro esposizione, tuttavia, è interessante notare come per i critici contemporanei restauri e operazioni di ricognizione rappresentassero spesso lo scopo principale della mostra: le mostre di ricognizione regionale erano promosse da soprintendenze e conservatori museali anche in funzione della possibilità di compiere interventi conoscitivi e di restauro, vale a dire che rappresentavano non solo un'occasione per esporre opere poco note o conservate in luoghi scarsamente accessibili, ma anche e soprattutto per censire, studiare o revisionare i patrimoni locali ed eseguire i restauri necessari.

Questo principio veniva espresso molto chiaramente da Raffaello Causa nell'ambito del Primo Convegno Internazionale per le Arti Figurative, tenutosi a Firenze nel 1948. Il suo intervento si avviava osservando come la maggior parte delle mostre si svolgesse soprattutto in alcune città, favorite da una maggiore disponibilità economica, da un piano organizzativo più efficiente e dalla presenza di servizi

³⁸ Longhi 1969: 10. Sul tema del salvataggio delle opere negli anni della Seconda Guerra Mondiale esiste una nutrita bibliografia. Alcuni esempi sono: Bucarelli 1944; Casciani 2008; Dragoni, Paparello 2015; Franchi 2006; Lavagnino 1974; Moschini 1947; Rotondi 1975.

Sulla rendicontazione dei danni subiti da opere d'arte e monumenti si vedano: British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands 1945-1946; Lavagnino 1947; Morozzi 2009; Soprintendenze per le Antichità delle Marche e dell'Umbria, per le Gallerie delle Marche, per i Monumenti delle Marche 1946. *Il catalogo dei danni di guerra* di Alfredo Barbacci (agosto 1944) si trova in appendice a Monari 1995. I restauri post-conflitto ad opere e monumenti danneggiati dalla guerra sono documentati dalla rivista ministeriale *Bollettino d'Arte*, serie IV, 1948-1964.

³⁹ L'indagine sulle mostre di restauri e di opere restaurate costituisce, accanto a quella sulle mostre di affreschi staccati, il nucleo di questo elaborato ed è affrontata dal Capitolo 2, p. 64.

turistici, mentre in altri centri erano molto sporadiche, quando non del tutto assenti, o assumevano un tono minore⁴⁰. Questa disparità di manifestazioni rispecchiava le differenze esistenti tra nord e sud del paese. Nello stesso intervento Causa ricordava, infatti, di non aver avuto notizia, negli ultimi anni, di mostre in Sicilia, Puglia o Abruzzo e considerava ingiustificabile tale squilibrio geografico, dal momento che ogni regione italiana ospitava un numero molto elevato di opere d'arte⁴¹. Anche Longhi, nel suo articolo del 1951, osservava come sul fronte delle mostre di ricognizione regionale alcune regioni fossero molto più attive di altre e citava in particolar modo il Veneto come caso virtuoso che altre regioni avrebbero dovuto prendere d'esempio⁴². Ancora Causa, proseguendo nel suo intervento, avanzava la proposta di un piano organico nazionale per risolvere i problemi relativi alla diffusione delle mostre temporanee, ovvero di un piano che evitasse l'esclusivo moltiplicarsi di esposizioni nelle città culturalmente più attive o che disponevano di maggiori mezzi economici, sostenendo quelle che presentavano maggiori difficoltà e stabilendo delle norme per un integrarsi a vicenda di manifestazioni nei vari centri, soprattutto che limitasse tutte quelle mostre che costituivano un duplicato di musei o una combinazione di più musei, il cui valore culturale non riusciva a giustificare il continuo spostamento delle opere ed i rischi connessi, favorendo le esposizioni che sottoponevano all'interesse dei visitatori opere inedite o poco conosciute, provenienti da conventi, chiese, collezioni private o da dislocazioni geografiche particolarmente difficili⁴³. Quest'ultima categoria, che più tardi Longhi avrebbe appunto definito di "ricognizione", era per Causa da preferire perché permetteva di valorizzare i patrimoni artistici regionali, accentrando nei capoluoghi opere selezionate dalle soprintendenze, certamente non soli capolavori, ma comunque fondamentali per il completamento del quadro artistico italiano, di attirare l'interesse di esperti, che avrebbero così avuto materiale di studio inesplorato, e soprattutto di compiere una periodica revisione del patrimonio artistico nella sua integrità e nel suo stato di conservazione⁴⁴. Il legame fra mostre regionali e restauro era ulteriormente sottolineato alla fine dell'intervento, dove lo storico dell'arte chiedeva al Ministero

⁴⁰ Causa 1948: 194-195.

⁴¹ *Ivi*: 195.

⁴² Longhi 1951b: 73.

⁴³ Causa 1948: 195.

⁴⁴ *Ivi*: 196.

di stabilire stanziamenti eccezionali per finanziare i restauri delle opere in vista della loro esposizione, sia perché lo stato in cui versavano non le rendeva apprezzabili in sede di mostra, sia per far sì che potessero rientrare sanificate nei paesi di provincia, dove provvedere alla loro conservazione si presentava estremamente complicato⁴⁵.

Ad ulteriore conferma di quanto già detto basti ricordare un breve passaggio del già citato intervento di Pietro Zampetti, il quale riferendosi alle mostre regionali affermava: «Prendono esse origine dalla necessità di mettere in sesto vecchie tavole, di foderare tele malconce, insomma di provvedere al restauro delle opere d'arte logorate dal tempo»⁴⁶.

Il filone delle mostre di ricognizione regionale aveva avuto un incipit mitico nell'immediato dopoguerra con la mostra dei *Cinque secoli di pittura veneta*, inaugurata nel 1945 alle Procuratie Nuove, sullo sfondo di Venezia e con la curatela di Rodolfo Pallucchini, come sarebbe stato in seguito anche per la mostra del Bellini⁴⁷. In seguito un lungo elenco di titoli, tra i quali si citano solo gli esempi più precoci: *Piccola Brera* a Milano (1946); *Pitture in Brescia dal Duecento all'Ottocento* a Brescia (1946); *Scultura Pisana del Trecento* a Pisa (1946); *Mostra della pittura antica in Liguria dal '300 al '500* (1946), *Mostra della pittura del Seicento e Settecento in Liguria* (1947) e *La Madonna nell'arte in Liguria* (1952) a Genova; *Capolavori della pittura veronese* a Verona (1947); *Mostra parmense di dipinti noti ed ignoti dal XIV al XVIII secolo* a Parma (1948); *Cinque secoli di pittura friulana* a Udine (1948); *Mostra di antiche pitture dal XIV al XIX secolo* a Cremona (1948); *Antica scultura lignea senese* a Siena (1949); *Mostra della pittura veneta nelle Marche* ad Ancona (1950); *Scultura lignea in Campania* a Napoli (1950); *Pittori della realtà in Lombardia* a Milano (1953)⁴⁸.

È necessario, infine, ricordare, nell'ambito dell'interesse per i territori regionali ed i patrimoni locali alcune mostre laziali, organizzate dalla Soprintendenza alle Gallerie del Lazio, in particolare dal soprintendente Emilio Lavagnino e dall'Ispettrice Luisa Mortari, per documentare il lavoro di ricognizione, revisione scientifica e restauro: *La pittura viterbese dal XIV al XVI secolo* a Viterbo (1954), *Il Museo Diocesano di*

⁴⁵ Ivi: 197.

⁴⁶ Zampetti 1957: 56.

⁴⁷ Cimoli 2007: 24. Cfr. Pallucchini 1945.

⁴⁸ *Ibidem*.

*Gaeta e mostra di opere restaurate nella Provincia di Latina a Gaeta (1956), Opere d'arte in Sabina dall'XI al XVII secolo a Rieti (1957) e Arte nel frusinate dal secolo XII al XIX. Mostra di opere d'arte restaurate a cura della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio (1961)*⁴⁹. La particolarità di tali mostre consisteva nella combinazione di due aspetti di solito affrontati, come si è visto, separatamente, i risultati della ricognizione sul territorio, in questo caso le province laziali, o della revisione dei patrimoni locali ed il restauro delle opere.

Interessante è notare come il legame tra arte e territorio si identificasse, nei casi elencati, con la presenza di un museo locale e come le mostre fossero una espressione del museo stesso, quando non uno strumento per la sua valorizzazione, con la presentazione di opere già facenti parte della collezione museale, ma sottoposte ad interventi di pulitura e restauro o a nuove attribuzioni, mentre, per esempio, le mostre di Viterbo e Gaeta si erano svolte rispettivamente in occasione della nuova sistemazione del Museo Civico e dell'inaugurazione del nuovo Museo Diocesano, con l'esposizione delle opere che vi sarebbero, dunque, confluite.

Di pari passo con l'intensificarsi dell'attività espositiva maturava all'interno della comunità scientifica un dibattito nutrito da molte ed influenti voci sulla necessità delle mostre, sul valore culturale di alcune tipologie espositive e sul rapporto tra mostre e musei.

Mentre le mostre di ricognizione regionale, come quelle di opere restaurate, erano giudicate unanimemente in maniera positiva da storici e soprintendenti, poiché, come si è visto, contribuivano in modo decisivo alla conoscenza, alla conservazione ed alla valorizzazione dei patrimoni locali, senza comportare alcun pericolo per le opere, su altre categorie si accendeva un dibattito animato da pareri discordanti, che ruotava principalmente attorno al prestito di capolavori e ai rischi connessi al loro spostamento, come al danno arrecato ai musei che vedevano le proprie collezioni private di pezzi fondamentali.

Nel 1957 la rivista *Musei e Gallerie d'Italia*, bollettino dell'Associazione Nazionale dei Musei Italiani, riportava i risultati di un referendum sul problema delle mostre di arte antica, argomento di dibattito del II Congresso dell'Associazione, al quale erano stati sottoposti 42 aderenti al Congresso stesso, storici dell'arte e archeologi attivi in

⁴⁹ Si vedano i cataloghi delle mostre: Faldi, Mortari 1954; Salerno 1956; Mortari 1957; Maltese 1961.

ambito museale⁵⁰. Il referendum consisteva di undici domande sull'utilità e i criteri di organizzazione delle mostre e sui problemi ad esse connessi⁵¹.

Relativamente al rapporto tra mostre e musei la maggioranza dei partecipanti si era detta favorevole all'esposizione temporanea di opere provenienti da musei pubblici, purché le mostre ospitanti fossero impostate su criteri scientifici tali da apportare un reale beneficio allo studio ed alla conoscenza del problema affrontato: rigore scientifico e carattere monografico erano considerate le uniche motivazioni valide per allontanare un'opera dal museo di appartenenza⁵². La necessità di fissare un limite al numero di mostre e al tempo di permanenza delle opere fuori dalla loro sede, evitando di scegliere i periodi di maggiore affluenza per i musei, aveva riscontrato quasi l'unanimità⁵³. Bilanciati, invece, i voti favorevoli e contrari alla compilazione di liste di opere escluse dal prestito, anche se tutti i partecipanti erano d'accordo contro la concessione di opere particolarmente fragili e deperibili, come le pitture su tavola, i vetri e le miniature⁵⁴. Altri punti del referendum riguardavano garanzie ed assicurazioni, la scelta dei mezzi per il trasporto delle opere, la necessità di rendere la mostra comprensibile a tutti attraverso la pubblicazione di un catalogo ridotto accanto a quello scientifico o almeno per mezzo di cartellini e pieghevoli con le notizie essenziali sugli oggetti esposti⁵⁵.

Dopo i risultati del referendum l'articolo riportava il contributo di Pietro Zampetti al Congresso. Lo storico dell'arte si pronunciava a favore delle mostre, in quanto manifestazione di un rinnovato amore ed interesse per l'arte ed i suoi problemi, che era necessario estendere verso strati sociali sempre più ampi⁵⁶. Le mostre temporanee, che in pochi mesi riuscivano ad attirare centinaia di migliaia di visitatori, si rivelavano pertanto strumenti fondamentali per diffondere l'arte e favorire la sua comprensione e anche i musei, luoghi, al contrario, poco frequentati per l'esistenza di un pregiudizio che li voleva noiosi e inerti, avrebbero potuto trarne vantaggio⁵⁷. Affinché ciò fosse possibile era necessario, in primo luogo, che le

⁵⁰ Associazione nazionale dei musei italiani 1957: 53.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ivi*: 53-54.

⁵³ *Ivi*: 54.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Zampetti 1957: 56.

⁵⁷ *Ivi*: 56-57.

esposizioni conservassero il carattere di avvenimenti eccezionali, troppe mostre avrebbero finito infatti per danneggiarsi l'una con l'altra e non avere più ascendente sul pubblico, secondariamente che fossero dettate da esigenze di studio e di cultura e non solo da motivi turistici o di propaganda⁵⁸. Quando le mostre apparivano di qualità e giustificate da criteri scientifici allora anche i musei dovevano impegnarsi, con le dovute eccezioni, nei prestiti⁵⁹. Sulla movimentazione delle opere Zampetti si esprimeva favorevolmente: fatto salvo per oggetti particolarmente fragili, con l'attuazione di tutte le precauzioni, dalle assicurazioni, agli imballaggi adeguati, alla scelta di mezzi di trasporto sicuri, le opere non avrebbero corso alcun rischio⁶⁰. Al contrario molte esposizioni contribuivano in maniera decisiva alla revisione ed al restauro di opere trascurate o mal conservate, poiché soltanto in queste occasioni si disponeva dei mezzi economici, forniti dagli enti organizzatori, per colmare esigenze di restauro, studiare opere passate inosservate nei luoghi di appartenenza e individuare attribuzioni sbagliate: in tutti questi casi si poteva affermare che i vantaggi delle mostre superassero di gran lunga i possibili danni⁶¹. Infine, tra i punti a favore delle mostre temporanee, lo storico dell'arte ricordava come queste servissero da banco di prova per l'applicazione di nuovi criteri museografici, che per la precarietà e la brevità dell'esposizione venivano accettati senza difficoltà e solo in seguito trasposti negli ambienti più tradizionali del museo⁶².

Il rapporto di convivenza tra mostra e museo era tra i punti centrali del dibattito. Nonostante il diffondersi nell'immediato dopoguerra dei primi esperimenti didattici, la maggior parte dei musei italiani era ancora definita da una natura statica e conservativa, che, soprattutto agli occhi del pubblico, si contrapponeva al dinamismo ed alla mondanità della mostra temporanea, dove si riversavano i grandi numeri. Tra gli addetti ai lavori si sosteneva la necessità di ridurre questo divario, arginando il dilagare di mostre culturalmente poco produttive e attuando una politica che rendesse il museo attraente per il grande pubblico.

Roberto Longhi invitava la direzione delle Belle Arti ad «escogitare qualcosa perché i musei diventino sempre più cose vive; mostre permanenti e dunque con qualche

⁵⁸ *Ivi*: 57.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ivi*: 58.

⁶² *Ibidem*.

punto di vantaggio sulle mostre improvvisate» e spiegava che un tentativo era già stato compiuto nell'ambito delle «piccole mostre regionali nella cosiddetta “settimana dei musei”», nonostante fosse difficile trarre vantaggio da tante manifestazioni che si svolgevano nello stesso breve lasso di tempo⁶³. Parallelamente incoraggiava i musei a rifiutare le richieste di prestito che non fossero giustificate da validi motivi scientifici⁶⁴.

Meno drastico e più ottimista di Longhi, Rodolfo Pallucchini si chiedeva quali fossero i punti di forza delle mostre e come potessero essere trasferiti nel museo⁶⁵, mentre Argan osservando il moltiplicarsi delle mostre di arte antica allestite con materiali provenienti dai musei e come queste riuscissero ad attrarre molti più visitatori dei musei stessi, individuava le ragioni di tale fenomeno nella presentazione più vivace e stimolante degli oggetti, negli accostamenti più persuasivi, nei confronti più stringenti e nella definizione più chiara dei problemi⁶⁶. Non bisognava, a suo avviso, promuovere l'eccessivo dilagare delle mostre, che naturalmente non giovavano alla conservazione delle opere, né pensare di poter applicare fedelmente nei musei i modi di presentazione impiegati nelle esposizioni temporanee, spesso troppo suggestivi e spettacolari, ma poiché la mostra era di fatto un laboratorio di sperimentazione museografica e museologica, i musei avrebbero potuto trarne ispirazione e insegnamento per studiare nuovi ordinamenti che evidenziassero problemi critici, accostamenti e confronti, in modo da diventare essi stessi mostra e non più un suo surrogato⁶⁷.

Il tema dei prestiti era tra i più scottanti, sia in relazione ai rischi corsi dalle opere d'arte durante il loro spostamento, sia per la valenza politica che i prestiti assumevano nel caso di scambi internazionali. Come si è già accennato, nel 1951 Longhi lamentava la frequenza con la quale i capolavori italiani lasciavano il paese per essere esposti all'estero, sulla scia di una politica che era stata adottata negli anni immediatamente successivi al conflitto per fronteggiare la carenza di risorse

⁶³ Longhi 1969: 22. La Prima Settimana dei Musei Italiani era stata istituita nel 1956, nell'ambito della Campagna Internazionale dei musei promossa dall'UNESCO in occasione del decimo anniversario dalla sua nascita ed era divenuta per i musei occasione per presentare al pubblico, per mezzo di esposizioni, le attività svolte durante l'anno: restauri, acquisti, operazioni di ricognizione nei depositi. Su questo argomento si veda Capitolo 2, p. 73 e sgg.

⁶⁴ *Ivi*: 23.

⁶⁵ Pallucchini 1949: 26.

⁶⁶ Argan 1955: 64-65.

economiche in ambito museale e per il persistere di un complesso di inferiorità postbellica che era necessario superare⁶⁸. Le opere in condizione di poter viaggiare dovevano essere concesse in prestito anche per mostre all'estero, ma solo quando esistevano condizioni di reciprocità⁶⁹.

In occasione del primo convegno italiano di museologia, che si era svolto a Perugia nel 1955, organizzato in collaborazione con l'Accademia Americana in Roma, l'argomento era stato toccato durante la discussione che aveva seguito l'intervento del Prof. Washburn sulle esposizioni temporanee negli Stati Uniti. Mario Salmi, incaricato di presiedere i lavori, e Cesare Gnudi ricordavano gli innumerevoli rifiuti opposti dagli Stati Uniti alle richieste di prestito avanzate dall'Italia, soprattutto nel caso di dipinti su tavola, anche se di piccole dimensioni e in buono stato conservativo, mentre erano frequenti da parte americana richieste di opere anche molto delicate, e auspicavano la redazione di un regolamento in materia di prestiti tra Italia e Stati Uniti basato sulla reciprocità⁷⁰.

Meno severo il parere di Carlo Ludovico Ragghianti. Nel suo intervento in occasione del Primo Convegno Internazionale per le Arti Figurative dal titolo *Schema per una Mostra tipo per l'estero d'arte italiana* egli sosteneva l'importanza degli scambi internazionali di opere d'arte antica, per la diffusione, l'influenza ed il prestigio della cultura artistica italiana ed anche a vantaggio dell'economia nazionale, tradizionalmente impostata sul carattere culturale e artistico del paese, ma soprattutto perché sarebbe stato impossibile, senza reciprocità di scambio, accedere alle risorse artistiche di altri stati, necessarie per l'attuazione di mostre di carattere storico o monografico, esigenza sempre più avvertita dalla cultura del tempo⁷¹. Relativamente

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Longhi 1951b: 69.

⁶⁹ *Ivi*: 69-70.

⁷⁰ Washburn 1955: 48.

⁷¹ Ragghianti 1948: 198-199. Le mostre costituivano per lo storico dell'arte lo strumento critico per eccellenza. Nel 1945 quest'ultimo aveva fondato lo Studio Italiano di Storia dell'Arte, con sede presso il Palazzo Strozzi di Firenze e nell'autunno 1948 per iniziativa di questo stesso istituto la Commissione Generale Permanente per le Mostre d'Arte in Palazzo Strozzi aveva deliberato la costituzione di un centro d'arte e cultura con sede nei sotterranei del palazzo stesso, denominato La Strozzeria e finalizzato alla realizzazione di mostre permanenti di arte figurativa e di altre manifestazioni. Tra gli enti promotori del progetto vi era anche il Comune di Firenze, il cui Sindaco presiedeva il Comitato Direttivo ed Amministrativo dell'associazione; tuttavia, l'organizzazione tecnica delle mostre e la realizzazione dei cataloghi era affidata allo Studio Italiano di Storia dell'Arte e di fatto a Ragghianti, che avrebbe ricoperto ininterrottamente il ruolo di presidente del Consiglio Tecnico. In poco più di venti anni, dal 1949 al 1972, La Strozzeria avrebbe ospitato oltre cento mostre

ai rischi connessi al trasporto e agli sbalzi climatici subiti dalle opere durante le movimentazioni lo storico dell'arte notava come in effetti riguardassero principalmente le opere su tavola, vale a dire una netta minoranza della produzione artistica e come al problema si potesse ovviare prediligendo opere meno fragili, come oggetti di arte decorativa, sculture, mosaici, affreschi staccati, tele dipinte a tempera e ad olio, in modo da limitare il prestito delle tavole e la conseguente adozione di accorgimenti tecnici, sia in fase di trasposto, che di esposizione, solo ai casi in cui fosse impossibile rappresentare in maniera diversa l'artista o il tema della mostra⁷².

Nell'intervento dal titolo *Il museo, scuola del pubblico*, pronunciato al convegno di Perugia, Lionello Venturi, prendendo a modello il Museo di Arte Moderna di New York, dove tale pratica era stata avviata, sosteneva l'importanza educativa delle esposizioni viaggianti di opere d'arte ed in risposta a quanti avrebbero potuto obiettare, appellandosi ai possibili rischi corsi dalle opere durante gli spostamenti, affermava che difficilmente mostre ben organizzate facevano correre qualche pericolo alle opere e che, in ogni caso, esistevano anche oggetti artistici che potevano viaggiare molto facilmente e di cui nessuno si curava, come ad esempio i lavori di arte grafica⁷³.

1.2 – Le mostre didattiche

La “mostra didattica” è un fenomeno che trova diffusione in Italia con la fine della Seconda Guerra Mondiale e si associa principalmente al primo decennio dopo il conflitto. Questo arco di tempo aveva assistito al manifestarsi di due fenomeni concomitanti, da un lato l'avvio del dibattito sul ruolo educativo del museo e delle prime esperienze didattiche nei principali musei italiani, dall'altro l'apertura di cantieri per la ricostruzione dei musei danneggiati dal conflitto, dove la collaborazione di direttori e architetti aveva prodotto sistemazioni museografiche che tentavano di rispondere alle nuove esigenze di fruizione delle collezioni museali.

di arte antica e moderna, di architettura e di fotografi. Per l'elenco e l'analisi delle mostre organizzate da La Strozziina si veda Massa, Pontelli 2018. Sulla riflessione di Carlo Ludovico Ragghianti sul ruolo delle mostre nella vita culturale e politica del paese si vedano anche: Passini 2010; 2020; Ragghianti 1965.

⁷² Ivi: 199.

⁷³ Venturi 1955: 33. La figura di Lionello Venturi è trattata soprattutto in relazione alle sue riflessioni sul ruolo educativo del museo, svolto anche attraverso l'organizzazione di mostre didattiche. Su questo argomento si veda p. 29 e sgg.

Se nella mostra temporanea la museografia trovava il luogo ideale per azzardare soluzioni espositive meno convenzionali di quelle studiate per gli allestimenti permanenti del museo, nella mostra didattica il desiderio di sperimentazione museografica incontrava la necessità del museo di assolvere alla sua funzione educativa e dalla combinazione di questi due fattori si generavano esposizioni il cui valore didattico risiedeva nella progettazione stessa degli spazi e dei supporti per opere e apparati didascalici, oltre che nella scelta dei materiali esposti.

La definizione “didattica” presupponeva inevitabilmente l’attuazione di criteri espositivi che distinguevano questa tipologia di mostra dalle altre contemporanee, le quali, a differenza delle prime, non rispondevano dichiaratamente ad uno scopo educativo nel senso comunemente inteso in questi anni. È fondamentale, quindi, comprendere cosa, negli anni immediatamente successivi al conflitto, si intendesse per allestimento didattico e quali criteri guidassero la scelta dei materiali da esporre, da quali occasioni nascessero tali mostre e a quale interlocutore si rivolgessero.

Come molte pratiche che avevano iniziato a diffondersi in Italia a partire dagli anni '50 del Novecento, anche la mostra didattica aveva avuto origine nell’ambito delle esperienze condotte dai musei statunitensi già molti anni prima che il dibattito sulle funzioni educative del museo approdasse in Italia. Il Museum of Modern Art di New York aveva lanciato il suo primo programma di attività didattiche nel 1937, con l’arrivo di Victor d’Amico, fondatore e primo direttore del dipartimento educativo, ma già nel 1935 era stato istituito il dipartimento delle *Circulating Exhibits*, sotto la direzione di Elodie Courtet, ex studentessa di Alfred Barr⁷⁴. Le prime attività del dipartimento educativo includevano la realizzazione di mostre con lastre a colori, presumibilmente riproduzioni di opere originali, destinate agli studenti delle High Schools di New York, visite guidate e l’apertura di una Young People Gallery, dove ogni sabato mattina si svolgevano lezioni di educazione all’immagine con il supporto di riproduzioni a colori e fotografiche⁷⁵. Le mostre costituivano il principale strumento educativo impiegato dal museo newyorkese per interagire con la società e sotto la direzione di Alfred Barr erano organizzate in tre categorie principali: mostre temporanee, micro-mostre permanenti, dove alcune opere delle collezioni venivano

⁷⁴ Campolmi 2011: 83-84. 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).

⁷⁵ Ivi: 83.

esposte con allestimenti scenografici e supporti didattici, e *circulating exhibits*⁷⁶. Queste ultime, principalmente composte da riproduzioni a colori e fotografie di opere d'arte, viaggiavano nelle scuole e negli istituti culturali di tutta la nazione, seguendo allestimenti canonizzati e già predisposti dal personale del museo⁷⁷.

La forte ripresa dei rapporti con gli Stati Uniti dopo la Guerra Mondiale e l'invito rivolto a molte personalità italiane a condurre viaggi studio oltreoceano aveva favorito la conoscenza e la diffusione in Italia delle attività condotte dai musei americani e delle teorie sulle funzioni educative e sociali del museo, frutto di riflessioni avviate tra la fine dell'800 e i primi decenni del '900, soprattutto da George Brown Goode, John Cotton Dana e John Dewey⁷⁸. Goode, dal 1887 responsabile del National Museum della Smithsonian Institution di Washington, era stato tra i primi a teorizzare l'*educational museum*, il museo come parte della struttura dell'insegnamento della scuola e dell'università e come strumento per l'ampliamento della cultura popolare⁷⁹. Dana, fondatore e direttore del Newark Museum dal 1909 alla sua morte, sosteneva l'idea del museo come *community service*, deputato a dare conoscenze pratiche oltre che "piacere estetico" ai cittadini⁸⁰. Per Dana il museo avrebbe dovuto attrarre, intrattenere, incuriosire e promuovere la cultura ed il sapere studiando la città, la sua vita, la sua industria, raccogliendo e valorizzando i prodotti industriali e gli oggetti comuni, ponendoli a confronto con quelli provenienti da altre città, esponendoli in mostra illustrati nel dettaglio da targhette, pieghevoli e riproduzioni fotografiche, facendoli circolare nelle scuole, nelle fabbriche e nei grandi magazzini⁸¹. Le tesi di Dewey sull'arte come esperienza e sul ruolo del museo in relazione alla scuola e alla società sarebbero state assimilate da Lionello Venturi e per suo tramite da molti studiosi italiani⁸².

Venturi aveva risieduto negli Stati Uniti in esilio dal 1939 al 1945, insegnando in varie università, e aveva conosciuto e ammirato le attività dei musei americani,

⁷⁶ *Ivi*: 85.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Sulle funzioni educative del museo negli Stati Uniti si vedano: Eckhardt 1953; Powel-Bond 1944; Read 1976.

⁷⁹ Basso Peressut 2005: 17. Cfr. Brown Goode 1891.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*. Le idee di Dana sono raccolte in una trilogia sul museo: *The New Museum* e *The Gloom of the Museum* del 1917 e *A Plan for a New Museum. The Kind of a Museum It Will Profit a City to Maintain* del 1920.

⁸² Dragoni 2017: 454. Cfr. Dewey 1900; 1934.

soprattutto quelle di Alfred Barr e del MOMA di New York. 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, sul modello di quelle offerte dai musei statunitensi ed in particolare dal Museum of Modern Art e proponeva la Galleria Nazionale d'Arte Moderna come luogo più adatto ad avviare la sperimentazione di questa pratica⁸³. La Galleria Borghese, scriveva Venturi, nonostante i suoi insuperabili capolavori, risultava poco familiare agli «studenti medi», mentre la Galleria Nazionale avrebbe potuto «adattare una parte dei suoi locali a esposizioni periodiche che integrino l'insegnamento medio e soprattutto organizzare esposizioni viaggianti da affidare alla scuola»⁸⁴. Tali esposizioni avrebbero dovuto comporsi di fotografie, a colori o monocrome, di monumenti e opere d'arte, di calchi di sculture e di opere originali, purché non di eccessivo valore economico e trasportabili in sicurezza e con facilità, come nel caso di disegni, stampe e oggetti di design, come requisito fondamentale ogni oggetto doveva essere accompagnato da un commento storico ed estetico che integrasse la parola dell'insegnante⁸⁵. La scelta di favorire l'uso delle riproduzioni, motivata da ragioni economiche oltre che di sicurezza, specie nel caso di mostre viaggianti, acquistava, dunque, valore in relazione alla presenza di un chiaro apparato didascalico capace di offrire ai fruitori gli strumenti per comprendere ed interpretare ciò che stavano osservando.

Riproduzioni di opere d'arte e materiali di supporto alla visita erano i due ingredienti che distinguevano il modello statunitense di mostra didattica dalle altre tipologie espositive, cui si aggiungevano flessibilità e facilità di trasporto e montaggio degli allestimenti, elementi che consentivano alle mostre di circolare adattandosi di volta in volta agli spazi diversi di scuole e istituti culturali. A conferma di ciò Grace Morley, direttrice del San Francisco Museum of Art, in un articolo del 1952 pubblicato sulla rivista *Museum*, scriveva che nel caso di mostre destinate all'istruzione, ciò che un museo possedeva era meno importante dell'uso che ne

⁸³ Il concetto di museo come scuola sarà oggetto anche dell'intervento di Venturi per il convegno di Perugia del 1955, si veda Venturi 1955.

⁸⁴ Venturi 1945: 274. La scelta della Galleria Nazionale era dettata, oltre che dal sodalizio tra Lionello Venturi e la direttrice Palma Bucarelli e dalla maggiore libertà nell'utilizzo degli spazi, dalla volontà di attuare il modello del MoMa di New York nel museo più rappresentativo della cultura artistica contemporanea italiana.

faceva e dell'abilità con cui usava il materiale ausiliario, composto da riproduzioni, fotografie, grafici, tabelle e cose simili e pertanto anche i musei che non possedevano importanti collezioni potevano esercitare il loro ruolo educativo nei confronti del pubblico avvalendosi di questi strumenti⁸⁶. Non solo, affermava anche che tali esposizioni, se composte da riproduzioni, potevano essere concesse in prestito a scuole o centri espositivi, estendendo le funzioni del museo ben oltre le sue mura⁸⁷. La definizione di *educational exhibition* poteva includere, tuttavia, una ampia varietà di esposizioni, dalle collezioni di grandi opere, accuratamente organizzate ed "etichettate", accompagnate o meno da una sezione introduttiva o supplementare che facilitasse la comprensione e la contestualizzazione degli oggetti esposti, a gruppi di pannelli usati come supporti per l'allestimento di riproduzioni, tabelle, diagrammi, grafici e testi esplicativi, l'essenza della mostra consisteva nell'intento educativo col quale si utilizzava il materiale, in modo che rimanesse anche al visitatore più impreparato una impressione chiara del significato di ciò che aveva visto⁸⁸.

In un articolo pubblicato nello stesso anno sul *Bollettino d'Arte* Palma Bucarelli, soprintendente alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna dal 1941, rendeva conto delle manifestazioni didattiche che si svolgevano presso la Galleria e ne ripercorreva la storia a partire dalla sua riapertura dopo la fine del conflitto. La convinzione che il museo non dovesse limitarsi a raccogliere le opere ma dovesse prevedere anche una attività collaterale per illustrarle ed integrarne e chiarirne la collocazione storica e critica, aveva spinto la storica direttrice della Galleria ad accogliere i suggerimenti di Venturi e ad allestire già nel 1946 una mostra di riproduzioni a colori di capolavori dell'arte moderna⁸⁹. L'allestimento si componeva di 42 riproduzioni grandi incorniciate separatamente e di 52 riproduzioni piccole incorniciate a due o a quattro o collocate in vetrine, in parte raccolte dalla Bucarelli per la biblioteca della Soprintendenza e in parte prestate da Lionello Venturi, di opere degli impressionisti, di Van Gogh, Bonnard, Picasso, Braque, Mirò ecc., corredate da brevi biografie degli artisti meno noti e da commenti alle singole opere⁹⁰. Palma Bucarelli aveva titolato la

⁸⁵ *Ivi*: 274-275.

⁸⁶ Morley 1952: 92.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Bucarelli 1952: 186.

⁹⁰ *Ibidem*.

mostra “didattica”, «per definire il suo reale carattere e per limitare la sua importanza e funzione a quello che voleva essere» e nonostante le critiche dei più tradizionalisti, poco inclini ad accettare la presenza di riproduzioni in un museo, il pubblico aveva dimostrato di apprezzare questo tipo di manifestazione e l’aiuto che dava al suo desiderio di conoscenza⁹¹. 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 locali⁹².

Non è difficile rintracciare nelle parole di Palma Bucarelli un riferimento ai musei americani ed in particolare alle *circulating exhibits* del Museum of Modern Art. La riproduzione dell’opera accompagnata dalla sua spiegazione era anche in questo caso la formula adottata, mentre l’aggettivo “didattica” serviva soprattutto a chiarire lo scopo della mostra, giustificando l’assenza di originali.

Ricordava, invece, le micro-mostre permanenti di Alfred Barr un’altra iniziativa della Bucarelli, titulata *L’opera del giorno* (fig. 1), dove

«un’opera di particolare importanza storica e artistica o anche semplicemente tipica di un gusto, sia dell’Ottocento che del Novecento, è messa in particolare evidenza nella sala stessa dove è abitualmente esposta e corredata da una tabella in doppia copia nella quale si narra ampiamente dell’autore, dell’opera e della sua collocazione nel complesso dell’attività dell’artista e si citano le altre opere principali illustrate da piccole riproduzioni fotografiche»⁹³.

Quest’ultima modalità espositiva doveva apparire piuttosto diffusa negli Stati Uniti se Gordon Bailey Washburn, direttore del Carnegie Institute di Pittsburgh, intervenendo in occasione del convegno di Perugia, aveva affermato che tra gli interessi che guidavano gli organizzatori di una mostra presso i musei americani vi potevano essere anche quelli didattici, come accadeva nel caso dell’esposizione di un unico capolavoro, accompagnato da spiegazioni illustrative composte da fotografie, tavole a colori, o grafici⁹⁴.

⁹¹ *Ivi*: 186-187.

⁹² *Ivi*: 187.

⁹³ *Ivi*: 188.

⁹⁴ Washburn 1955: 45.

La Galleria Nazionale aveva aperto la strada alla diffusione della mostra didattica nei musei italiani. In un articolo del 1950 Giulio Carlo Argan individuava nelle mostre didattiche l'unico strumento di cui il museo poteva disporre per esplicitare una funzione educativa senza rinunciare alla sua natura conservativa e per superare l'appartenenza ad una cultura elitaria che ne ostacolava il dialogo con il mondo universitario e scolastico e della produzione artigianale e industriale⁹⁵. Al contrario, le mostre dedicate ad un maestro del passato o ad un particolare periodo della storia dell'arte, nonostante lo spiccato valore culturale, non avevano il merito di rendere i musei più dinamici o di incoraggiare le loro attività educative e allo stesso modo quelle, anch'esse molto diffuse, organizzate dai musei stessi con i materiali che non trovavano spazio nell'allestimento permanente delle collezioni, come disegni, stampe o medaglie, non avevano scopo educativo, ma si limitavano a disporre serie di oggetti in successione⁹⁶. Obiettivo della mostra didattica era per Argan concentrare l'attenzione del pubblico sulle problematiche che ruotano attorno ad un'opera o ad un gruppo di opere e aiutarlo a sviluppare le capacità interpretative per comprenderne il valore storico e artistico⁹⁷. A tal fine era necessario attuare le scelte museografiche più adatte ad assolvere allo scopo educativo della mostra, nella convinzione che «the educational and the museographical problems are one and the same thing»⁹⁸. In tempi recenti, scriveva ancora Argan, 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 didattiche⁹⁹. Tali spazi dovevano possedere caratteristiche ben definite che rispondevano alle esigenze espositive della mostra didattica, probabilmente non erano progettate per la versatilità che oggi contraddistingue gli ambienti museali riservati alle esposizioni temporanee, vale a dire che per le dimensioni, tendenzialmente ridotte, e la presenza, in alcuni casi documentata, di strutture, fisse o mobili, pensate per accogliere un certo numero o una certa tipologia di oggetti, difficilmente si adattavano ad ospitare qualsiasi genere di mostra, avevano, piuttosto, una destinazione specifica.

⁹⁵ Argan 1950b: 289.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ivi*: 290.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ivi*: 289-290.

La stessa Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti 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»¹⁰⁰. Tale istituto aveva sede a Roma presso la Galleria Nazionale di Arte Moderna, 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 delle collezioni permanenti cinque sale, delle quali quattro, «due abbastanza grandi e due piccole», da destinare alle mostre didattiche, che dopo la prima esperienza del 1946 aveva intenzione di continuare ad allestire, mentre la quinta, attrezzata con schermo, velario per l'oscuramento del lucernario, sedili, proiettore ed amplificatore di voce, riservata a conferenze e videoproiezioni che avrebbero sussidiato ed integrato le mostre stesse¹⁰¹. 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 tuttavia conservava la sua autonomia nella scelta e programmazione delle mostre, come nelle modalità espositive.

All'inizio degli anni '50 la Galleria Nazionale poteva offrire ai suoi visitatori un ampio programma di mostre didattiche: mostre di riproduzioni a colori, sul modello della prima mostra del '46, mostre "commemorative" o "celebrative" e la già citata iniziativa *L'opera del giorno*.

Compatibilmente con la possibilità di procurarsi le riproduzioni a colori delle opere, che dato il costo elevato erano prestate dalle ditte produttrici, le mostre del primo tipo erano organizzate ogni mese¹⁰². Le riproduzioni erano allestite «su appositi sostegni a tabella molto semplici, smontabili e disponibili in vario modo» (fig. 2), corredate da testi sulla vita e sulla produzione degli artisti o dei movimenti artistici, 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 a riguardo e di fornire ulteriori

¹⁰⁰ Argan 1950a: 187.

¹⁰¹ Bucarelli 1952: 186.

¹⁰² Ivi: 187.

immagini delle opere esposte, nel rispetto degli intenti didattici la presentazione era progettata in maniera chiara e schematica¹⁰³.

Le mostre “commemorative” o “celebrative” possedevano le caratteristiche di più tipologie, prevedendo l’esposizione di materiale fotografico e ausiliario, come nelle mostre di riproduzioni, ma anche la valorizzazione di opere originali, conservate dal museo o prese in prestito da altri enti, come accadeva con *L’opera del giorno* o nelle mostre più tradizionali. Esse si svolgevano in particolari occasioni, come anniversari o avvenimenti d’attualità connessi ad una o più opere della collezione permanente ed erano composte da un nucleo di opere originali provenienti dalle raccolte del museo, supportate e integrate da fotografie, commenti scritti e materiale bibliografico e talvolta, nei casi in cui la Galleria non disponeva di materiale sufficiente ad assicurare la completezza dell’esposizione, da opere o documenti richiesti in prestito ad altri musei o collezionisti privati¹⁰⁴.

Per l’utilizzo delle sale didattiche della Galleria romana la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti aveva commissionato all’architetto Franco Minissi la progettazione di pareti e vetrine smontabili, adattabili all’allestimento di materiali diversi¹⁰⁵.

La prima mostra organizzata dal Centro per la Funzione Didattica dei Musei era stata dedicata ai bronzi nuragici e alla Civiltà paleo-sarda e curata da Massimo Pallottino e Gennaro Pesce. L’esposizione era avviata da una sezione introduttiva, composta da grafici, plastici e fotografie, sui caratteri storici della Civiltà paleo-sarda¹⁰⁶, sulla struttura e funzione dei nuraghi e sulla loro distribuzione geografica (fig. 3); nucleo della mostra erano i bronzi nuragici, presentati in maniera tale da porre la stessa enfasi sia sui caratteri storici che su quelli stilistici; infine, per sottolineare il valore, non solo archeologico, ma anche artistico dei materiali in relazione alla cultura moderna, l’esposizione prevedeva una sezione di confronto, attraverso pannelli e

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ivi*: 188.

¹⁰⁵ Argan 1950b: 290. Alla fine degli anni ’40 Franco Minissi aveva iniziato a lavorare presso l’Istituto Centrale del Restauro intraprendendo l’attività nell’ambito del restauro e dell’allestimento museografico. Nel 1953 riceveva dal Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, Guglielmo De Angelis D’Ossat, l’incarico di progettare la trasformazione architettonica e l’allestimento del Museo Nazionale etrusco di Villa Giulia e l’anno seguente quello del Museo Civico di Viterbo nell’ex convento medievale dei cappuccini di S. Maria della Verità. Per una visione completa del lavoro di Franco Minissi come architetto museografo si vedano: Bonanno 2019; Marson, Pogliani 2022; Vivio 2010.

materiale documentario, tra i soggetti dell'arte primitiva e quelli dell'arte contemporanea (Picasso, Archipenko, Moore, Giacometti, ecc.)¹⁰⁷. Tale esperienza si era rivelata significativa dal punto di vista museografico, sia per l'adozione di soluzioni che miravano a superare uno dei problemi più delicati della museografia moderna, ovvero l'esposizione di oggetti di piccole dimensioni, sia perché l'ordinamento attuato costituiva la particolare applicazione di attrezzature adattabili a diverse possibilità di presentazione, tanto che dopo essere stata esposta a Roma la mostra era stata trasportata al Palazzo Strozzi di Firenze dove, nonostante le differenti condizioni ambientali, era stata rimontata senza che si perdesse la chiarezza e l'eleganza della prima sistemazione¹⁰⁸. L'allestimento era stato realizzato da Franco Minissi con le strutture da lui stesso progettate per le sale didattiche del museo. Pannelli lisci e bianchi erano utilizzati come pareti divisorie tra una fila e l'altra di bronzi, allineati ad altezza d'occhio all'interno di vetrine e sormontati da una copertura continua, poggiata su montanti, che delimitava uno spazio d'esposizione illuminato artificialmente (fig. 4), mentre alcuni bronzi di dimensioni maggiori erano esposti fuori dalle vetrine e adagiati su supporti a loro volta sostenuti da grandi pannelli a listelli¹⁰⁹ (fig. 5). La riduzione dello spazio che circondava i bronzi di piccole dimensioni, con la creazione di un ambiente delimitato da strutture mobili, insieme alla scelta di vetrine leggere che, prive di supporti massicci, eliminavano eventuali elementi di disturbo e di un'illuminazione fredda e dall'alto, che esaltava la natura plastica degli oggetti, servivano a concentrare l'attenzione del visitatore e a superare il problema delle dimensioni ridotte dei materiali esposti¹¹⁰.

Le mostre successive furono soprattutto di carattere documentario, con testi scritti, fotografie e volumi, come quelle ricordate dalla Bucarelli nell'articolo del 1952 sull'*Allegoria nei secoli XVI e XVII* e sull'*Architettura antica e il suo ambiente*, allestite, come la prima, con le attrezzature di Minissi¹¹¹ (fig. 6 e fig. 7).

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

¹⁰⁶ Argan 1950a: 187-188.

¹⁰⁷ Argan 1950b: 290.

¹⁰⁸ Argan 1950a: 188.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Bucarelli 1952: 187.

Polittico del Carmine, dipinto da Masaccio nel 1426 per la chiesa di S. Maria del Carmine di Pisa ¹¹², 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, accostate ad altre opere contemporanee, originali anch'esse, una tavola di Lorenzo Monaco e una crocifissione pisana datata agli inizi del XV secolo, fotografie che stabilivano un confronto tra l'architettura innovativa del Polittico e le coeve opere di Donatello e Brunelleschi, infine disegni per illustrare le novità nell'uso della prospettiva della pittura di Masaccio ¹¹³.

Altre esperienze erano state condotte da Caterina Marcenaro con la riapertura della Galleria di Palazzo Bianco. La Marcenaro, direttrice dell'Ufficio di Belle Arti del Comune di Genova, aveva proceduto al riordinamento delle raccolte civiche e collaborato con l'architetto Franco Albini al riallestimento delle sale della Galleria, completato nel 1950 ¹¹⁴. Nella progettazione del percorso di visita Albini aveva riservato una piccola sala del piano terra, direttamente affacciata sulla corte interna, a mostre periodiche di tipo educativo, con lo scopo di illustrare aspetti salienti della raccolta, problemi relativi a una o più opere, il rapporto con le opere di altri istituti ¹¹⁵. L'illuminazione era artificiale ¹¹⁶, l'arredamento flessibile e tutti i sostegni per le opere erano mobili, in modo da facilitare ogni nuova installazione ¹¹⁷. I supporti per i dipinti erano formati da aste di legno nero rinforzate, fissate al pavimento e ad una rete di fili metallici a circa 50 cm dal soffitto, le fotografie venivano esposte tra lastre di cristallo montate tra due supporti verticali, sul soffitto una rete di attacchi consentiva di concentrare o distribuire le lampade in ogni parte della sala ¹¹⁸. La

¹¹² Argan 1950b: 290.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ 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, Marcenaro 1963; Mortari 1962). Per approfondire la figura di Caterina Marcenaro si veda Fontanarossa 2015.

¹¹⁵ Albini 1952: 38.

¹¹⁶ Argan 1952: 28.

¹¹⁷ Albini 1952: 38.

¹¹⁸ *Ibidem*.

stessa Marcenaro, in un articolo del 1954 pubblicato sulla rivista *Museum*, parlando della risistemazione della Galleria di Palazzo Bianco, scriveva che una sala al piano terra dell'edificio era stata esclusa dal percorso di visita e dedicata a mostre temporanee di carattere educativo, che si svolgevano usando i materiali già in possesso del museo, come opere recentemente acquistate, donate, o restaurate, affiancate da materiale ausiliario, e alle quali il pubblico poteva accedere gratuitamente¹¹⁹.

Il 27 marzo del 1954 nella piccola sala delle mostre didattiche di Palazzo Bianco era stata inaugurata la mostra sull'*Ecce Homo* del Caravaggio¹²⁰(fig. 8). 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 comunali¹²¹. Uno studio di Roberto Longhi ne aveva ricostruito la storia e confermato l'attribuzione, già avanzata dalla Marcenaro, al Caravaggio, ispirando l'organizzazione della mostra e fornendo il materiale per i testi introduttivi¹²². 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*, secondo indicazioni ben precise e senza che l'uno sapesse dell'altro¹²³. Il dipinto del Cigoli era risultato vincitore, mentre quello di Caravaggio era stato scartato. 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 Firenze¹²⁴. Poiché del terzo dipinto non vi era più traccia, al suo posto erano esposte altre due tele, 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 di Caravaggio, realizzata dal genovese Bernardo Strozzi e appartenente ad una raccolta privata fiorentina, che dovevano testimoniare la fortuna che le due opere del concorso

¹¹⁹ Marcenaro 1954: 265-266.

¹²⁰ Rotondi 1954: 6.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *Ibidem*. Lo studio di Roberto Longhi ed il referto tecnico sul restauro dell'opera sono pubblicati in Longhi 1954.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ivi*: 8.

Massimi avevano riscontrato nel corso del Seicento¹²⁵. All'esposizione delle opere originali si aggiungeva il materiale fotografico illustrante alcuni dettagli del dipinto di Caravaggio prima dell'intervento di restauro. L'accostamento dei quattro dipinti, che mostravano lo stesso soggetto e le stesse proporzioni, poneva il pubblico di fronte alla stessa scelta che il committente delle opere aveva affrontato alcuni secoli prima, spingendolo a ricercare gli elementi distintivi, i tratti innovativi ed il valore artistico delle singole opere secondo l'ottica contemporanea, ma anche a riflettere sulle motivazioni che all'epoca avevano determinato il rifiuto del Caravaggio¹²⁶.

Altre mostre nascevano dall'Iniziativa del Ministero della Pubblica Istruzione. Durante il convegno di Perugia del 1955, nell'ambito del dibattito che aveva fatto seguito all'intervento del professor Washburn sulle esposizioni temporanee in America, Giorgio Castelfranco era intervenuto in materia di mostre didattiche ricordando come anche in Italia fossero state organizzate mostre di carattere educativo e itineranti, come quella sulle Ville Venete e la mostra su Leonardo da Vinci¹²⁷. Quest'ultima, chiamata *Mostra Didattica Leonardesca* e curata dallo stesso Castelfranco insieme a Corrado Maltese e Maria Vittoria Brugnoli, era stata progettata come mostra didattica itinerante da trasferire nelle principali città italiane e inaugurata il 20 giugno del 1952¹²⁸. Quando Castelfranco ne forniva un dettagliato resoconto sul *Bollettino d'Arte* era il 1954 e la mostra aveva già compiuto la sua tredicesima tappa, avendo toccato le città di Roma, Firenze, Genova, Torino, Milano, Verona, Venezia, Gorizia, Udine, Trieste, Perugia, Napoli e Caserta¹²⁹. Obiettivo della mostra era restituire la poliedricità di Leonardo, facendo convergere nella stessa esposizione la sua natura artistica e poetica ed il pensiero scientifico ed estetico, ma poiché la complessità della materia non poteva risolversi in una forma assolutamente elementare, allora l'esposizione era stata pensata per un pubblico con un livello di cultura da scuola media superiore, che avesse qualche ora da dedicare alla visita¹³⁰. Come consueto per le mostre definite "didattiche", specialmente se pensate per circolare, anche la mostra di Leonardo si componeva di riproduzioni e materiale

¹²⁵ *Ivi*: 8-10.

¹²⁶ *Ivi*: 10.

¹²⁷ Washburn 1955: 47.

¹²⁸ Castelfranco 1954: 86.

¹²⁹ *Ivi*: 89.

¹³⁰ *Ivi*: 86.

documentario. L'allestimento prevedeva quarantotto pannelli per l'esposizione di disegni, fotografie e testi esplicativi, questi ultimi elaborati dai curatori e da altri studiosi nella maniera più semplice e chiara possibile e integrati dalle citazioni tratte dagli scritti di Leonardo, e da quindici vetrine luminose contenenti le fotografie intere dei dipinti in bianco e nero e quelle a colori, su pellicola autocroma, dei dettagli, illuminate dal verso¹³¹. Ottanta facsimili di disegni, tratti dal corpus monumentale di Adolfo Venturi e dal fascicolo sui disegni geografici 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, gli studi scientifici di meccanica, anatomia e botanica e i progetti architettonici¹³².

Lo strumento della "mostra didattica" aveva dunque conosciuto diffusione in Italia a partire dalla metà degli anni Quaranta, quando era stato importato per il tramite di studiosi italiani che avevano viaggiato o risieduto negli Stati Uniti, e fedelmente applicato da Palma Bucarelli alla Galleria Nazionale di Arte Moderna. Pur presentando caratteri tipici nella scelta delle opere, nell'uso di riproduzioni e supporti didattici (testi, grafici, tabelle, plastici, fotografie ecc.), nell'utilizzo di spazi espositivi appositamente predisposti, nelle scelte museografiche, finalizzate ad una presentazione chiara degli argomenti, e nell'intento di fornire a tutti gli strumenti interpretativi per comprendere il valore storico ed estetico degli oggetti esposti, diffondendosi, la mostra didattica aveva assunto manifestazioni diverse e originali, in relazione all'ente organizzatore, alla natura stabile o itinerante dell'allestimento e alla materia trattata.

Parallelamente all'espedito della mostra si attuava alla Pinacoteca di Brera di Milano la proposta di didattica museale di Fernanda Wittgens, metodologicamente opposta e impostata sulla visita guidata, e sui momenti successivi di riflessione e confronto sulle opere, e sulla formazione di differenti gruppi sociali tramite corsi e conferenze¹³³. In una lettera della Wittgens a Franco Russoli, suo successore, datata

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ivi*: 87-88.

¹³³ La scelta di attuare una metodologia didattica basata sulla visita guidata non escludeva l'impegno di Fernanda Wittgens nella realizzazione di mostre. Nel 1950 mentre si svolgevano i lavori per la riapertura di Brera, la Wittgens preparava l'edizione milanese della mostra dedicata all'arte lombarda, che nel 1948 si era svolta a Zurigo. Come già accennato, la mostra sarebbe stata inaugurata al Palazzo

al 1955 e citata da Silvia Cecchini nel suo volume del 2021, *Costruir su macerie*, la Wittgens programmava la costituzione di tre sezioni del museo destinate alla programmazione di attività per differenti categorie di pubblico: una Sezione Elementare, che comprendeva l'attività didattica, una Sezione Universitaria e una Sezione Popolare, della quale sceglieva di occuparsi lei stessa¹³⁴. Per quest'ultima veniva preso a modello il Metropolitan Museum di New York, dove esisteva una sezione analoga¹³⁵ e dove la Wittgens si era recata in viaggio al pari di molti suoi omologhi.

Con gli anni '60 il dibattito sul ruolo educativo e sociale del museo si concentrava sulla necessità di instaurare un legame tra museo e scuola al livello nazionale e di sistematizzare le esperienze sin qui condotte nel tentativo di individuare una linea d'azione comune. Il modello della visita guidata e del laboratorio didattico si imponeva nel rapporto col pubblico scolastico, plasmandosi sulle differenti età degli studenti, a discapito della mostra didattica e delle sue implicazioni museografiche, che avevano caratterizzato il decennio precedente, in linea con l'entusiasmo che aveva accompagnato la ricostruzione e la progettazione di nuovi spazi museali.

Con grande anticipo sui tempi nel 1960 Paola della Pergola istituiva una sezione didattica presso la Galleria Borghese, di cui era direttrice, le cui funzioni si esercitavano soprattutto per il tramite di visite guidate e corsi di formazione. Il successo delle sue iniziative forniva un ulteriore input per l'emanazione della circolare n. 128 del 27 marzo 1970, con la quale il Ministero della Pubblica Istruzione suggeriva l'istituzione presso i principali musei delle sezioni didattiche.

Nel 1970 nasceva la sezione didattica degli Uffizi, con la direzione di Maria Fossi Todorow, dal 1971 al 1974 una nuova serie di esperienze didattiche era attuata dalla Pinacoteca di Brera, diretta da Franco Russoli, nel 1974 veniva istituita una sezione didattica anche presso il Museo Poldi Pezzoli di Milano¹³⁶.

1.3 – Le mostre dell'Istituto Centrale del Restauro

Reale di Milano nell'aprile del 1958, ma Fernanda Wittgens, scomparsa nel 1957, non avrebbe potuto vederla realizzata (Cecchini 2021: 129-130).

¹³⁴ Cecchini 2021: 126-127. Cfr. Lettera di Wittgens a Russoli, 18-4-1955, Archivio ex SBSAE, PPFW, Milano, fascicolo personale.

¹³⁵ *Ivi*: 127.

1.3.1 – La Sala mostre

«Tale sala si può ben dire che è unica al mondo, ne è stata pensata o realizzata, seppure parzialmente, neanche in America»¹³⁷. Così Cesare Brandi scriveva relativamente alla Sala mostre in una relazione della primavera del 1941 sui lavori in corso presso il complesso di S. Francesco di Paola, prima sede dell'Istituto Centrale del Restauro. La Sala mostre, progettata dall'architetto Silvio Radiconcini, si trovava al terzo piano dell'edificio, dove erano collocati anche gli ambienti della direzione, della segreteria e dell'amministrazione, l'archivio e la biblioteca¹³⁸. Nella relazione del 1941 Brandi la descriveva come uno spazio polifunzionale, pensato per ospitare mostre temporanee, ma adatto anche a condurre sperimentazioni sull'uso di nuovi materiali per il restauro, grazie alla possibilità, che avrebbe offerto l'installazione di impianti di condizionamento, di raggiungere temperature molto basse anche in estate e di controllare il livello di umidità nell'aria. In una lettera datata 18 novembre 1941 Giuseppe Bottai, Ministro dell'Educazione Nazionale (15 novembre 1936 – 5 febbraio 1943), chiedeva al Ministero delle Finanze la concessione di un fondo straordinario per l'Istituto Centrale del Restauro, necessario al conseguimento di «importanti e indispensabili lavori», fra i quali il completamento della Sala mostre con l'impianto di condizionamento¹³⁹. Per giustificare tale richiesta il Ministro Bottai ricorreva alla retorica autarchica, spiegando che la sostituzione negli interventi di restauro delle materie importate dall'estero con materie di produzione nazionale, i cui effetti sulle opere erano ancora sconosciuti, rendeva fondamentale l'esistenza di uno spazio dove sperimentare l'utilizzo dei nuovi materiali creando artificialmente particolari condizioni climatiche¹⁴⁰. Concludeva affermando che questa sala «unica al mondo, è la sola provvidenza capace di assicurare l'autarchia della Nazione nel campo delle materie per il restauro, e in genere, per la pittura»¹⁴¹.

Gli anni intercorsi tra la creazione dell'Istituto e la progettazione della Sala sono

¹³⁶ Sugli sviluppi della didattica museale nel corso degli anni '60, sulla nascita delle sezioni didattiche e per la relativa bibliografia si veda Capitolo 4, p. 175 e sgg.

¹³⁷ Catalano 2007: 156-157. Cfr. *Relazione di Cesare Brandi sui lavori in corso in istituto*, primavera 1941. Roma, Archivio dell'Istituto Centrale per il Restauro.

¹³⁸ Radiconcini 1946: 9.

¹³⁹ Fabi 2008: 148.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ *Ibidem*.

fondamentali per comprenderne l'esistenza e l'utilizzo.

Il 19 luglio 1938 Giulio Carlo Argan con una lettera annunciava all'amico Cesare Brandi l'esito positivo del Convegno dei soprintendenti, tenutosi a Roma dal 4 al 6 luglio¹⁴². Brandi, costretto a Rodi dal suo incarico di regio provveditore agli Studi¹⁴³, non aveva potuto prendervi parte. Il risultato per il quale Argan maggiormente si compiaceva era la possibilità di attuazione del suo progetto per il Gabinetto Centrale del restauro, che era stato pensato e a lungo discusso insieme all'amico, il quale avrebbe potuto occuparsi della sua organizzazione ed assumerne in seguito la direzione¹⁴⁴. Ad un anno esatto dal delinearsi di questa situazione nasceva a Roma l'Istituto Centrale del Restauro e Cesare Brandi ne diveniva primo direttore¹⁴⁵.

L'8 dicembre del 1939 Bottai incaricava Brandi di «soprintendere alle operazioni relative alla mostra delle opere d'arte concesse in prestito dal governo italiano a Chicago e New York» e allo stesso tempo gli assegnava il compito di visitare gli istituti e i gabinetti di restauro esistenti presso i musei americani¹⁴⁶. Delle visite compiute avrebbe dovuto rendere conto al Ministro in una relazione e trarne vantaggio per l'organizzazione dell'Istituto Centrale del Restauro¹⁴⁷.

I capolavori esposti a Chicago e New York provenivano dalla *Golden Gate International Exposition* di San Francisco, inaugurata il 18 febbraio del 1939, dove il padiglione italiano era stato allestito con una ricca selezione di opere d'arte antica e moderna¹⁴⁸. Su incarico di Bottai, Roberto Longhi aveva scelto le opere da inviare negli Stati Uniti, mentre Argan, in qualità di funzionario delegato del Ministero dell'Educazione Nazionale, aveva seguito l'intera organizzazione della mostra affiancato dall'antiquario fiorentino Eugenio Ventura, rappresentante per l'Italia del Comitato dell'Esposizione di San Francisco¹⁴⁹. Al termine della Fiera Mondiale, conclusasi il 29 ottobre, il Ministero aveva acconsentito affinché prima di rientrare in Italia le opere fossero esposte all'Art Institute di Chicago e poi al Museum of Modern

¹⁴² Catalano 2007: 144. Cfr. *Lettera di G. C. Argan a C. Brandi (Rodi)*, 19 luglio 1938. Vignano, (Siena), Archivio Brandi, sc. 38, n. 58.

¹⁴³ *Ivi*: 52.

¹⁴⁴ *Ivi*: 55. Cfr. Argan 1939.

¹⁴⁵ Istituito presso il Ministero dell'Educazione Nazionale con L. 22 luglio-XVII, n. 1240. Cfr. Brandi 1941.

¹⁴⁶ Fabi 2008: 149.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ Bertolini, Porfiri 2013: 287.

¹⁴⁹ *Ivi*: 288.

Art di New York. La mostra di Chicago, inaugurata il 17 novembre del 1939¹⁵⁰, aveva avuto la supervisione di Argan, che costretto in seguito a rientrare in Italia, aveva passato il testimone a Brandi per accompagnare i capolavori a New York¹⁵¹ e seguire le operazioni di allestimento in stretta collaborazione con il direttore del Moma Alfred Barr. La mostra, dal titolo *Italian Masters*, si avviava il 26 gennaio e terminava il 7 aprile del 1940¹⁵², il viaggio di Brandi negli Stati Uniti si svolgeva, invece, tra dicembre del 1939 e marzo del 1940¹⁵³.

Purtroppo, la relazione che Brandi avrebbe dovuto inviare al Ministro Bottai come resoconto della sua esperienza non è stata ancora rintracciata, ma in una relazione del 1942, compilata in occasione della prima seduta scientifica del Consiglio Tecnico dell'Istituto, Brandi presentava alcune delle ricerche condotte negli Stati Uniti sulla conservazione dei dipinti su tavola, delle quali non era ancora giunta notizia in Europa¹⁵⁴. La conservazione delle tavole costituiva un problema notevole per direttori di musei e collezionisti americani, poiché appena trasferiti negli Stati Uniti, a causa delle diverse condizioni climatiche incontrate, i dipinti subivano quasi sempre gravi danneggiamenti. In particolare, la relazione affrontava i risultati ottenuti dal Gabinetto dei restauri del Fogg Museum di Cambridge e dal restauratore Rosen presso la Walters Collection di Baltimore. Si può dunque supporre, pur senza conoscere l'itinerario di Brandi, che questi musei ed i rispettivi laboratori di restauro rientrassero tra le tappe compiute.

Non sorprende la scelta del Fogg Museum di Harvard, il suo laboratorio (Department for Conservation and Technical Research), fondato nel 1928, era tra i più all'avanguardia nel campo della ricerca scientifica sul restauro¹⁵⁵. Per Donata Levi di estremo interesse per lo studioso doveva risultare il restauro di una tavola attribuita al pittore senese Girolamo di Benvenuto, *Madonna con Bambino e i ss. Agostino, Nicola da Tolentino, Monica e Giovanni Evangelista*, donata nel 1927 dall'allora

¹⁵⁰ Argan, Brandi 1940: 271.

¹⁵¹ Bertolini, Porfiri 2013: 290.

¹⁵² <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2978> Cfr. *Italian masters* 1940.

¹⁵³ Levi 2011: 108.

¹⁵⁴ Catalano 2007: 159-161. Cfr. *Relazione di C. Brandi alla I seduta scientifica del Consiglio Tecnico dell'Istituto Centrale del Restauro*, 1942. Roma, Archivio dell'Istituto Centrale per il Restauro.

¹⁵⁵ Levi 2011: 108-109. Delle ricerche e delle sperimentazioni condotte nel campo dei materiali, dei procedimenti esecutivi, della diagnostica e del restauro dal Department for Conservation and Technical Research era dato conto dalla rivista *Technical Studies in the Field of the Fine Arts* (1932-1942), oltre che dal *Bulletin of the Fogg Art Museum*.

direttore Edward W. Forbes¹⁵⁶. Il restauratore R. Arcadius Lyon¹⁵⁷ aveva lavorato al dipinto a partire dal novembre 1933 per trasferire la pittura dalla tavola di mogano, alla quale non aderiva più bene¹⁵⁸. Nella primavera del 1934 aveva terminato l'operazione di rimozione dello strato preparatorio in gesso dal supporto e in una galleria del museo erano stati esposti la tela sulla quale era stata trasferita la pellicola pittorica assieme alla tavola ormai spoglia, erano inoltre allestite le fotografie illustranti lo stato di avanzamento dei lavori, mentre una serie di tempere realizzate dallo stesso Lyon mostravano il procedimento adoperato dall'artista per realizzare il dipinto¹⁵⁹. Se nel corso della sua visita Brandi avesse avuto notizia della mostra e delle modalità adottate per esporre il dipinto e documentare le fasi di restauro avrebbe potuto trarne ispirazione per la successiva attività espositiva dell'Istituto¹⁶⁰. Tali manifestazioni non dovevano essere insolite presso il Fogg Museum di Harvard, frutto dello stretto legame esistente tra museo, laboratorio e insegnamento accademico, quest'ultimo impostato sul contatto diretto con le opere d'arte, e dell'interesse di Forbes per i materiali pittorici e le tecniche artistiche¹⁶¹. Nel 1936 era stata, infatti, organizzata negli ambienti del museo la mostra *Style and Technique: their Interrelation in Western Painting*, curata dagli studenti del *Museum Course*, tenuto da Paul J. Sachs, *associate Director* del Fogg Museum, presso il Dipartimento di Storia dell'Arte di Harvard, incentrata su una selezione di dipinti ordinati in base alle tecniche di esecuzione, con lo scopo di dimostrare quanto fossero determinanti per gli esiti stilistici delle opere, significativa per comprendere come lo studio tecnico dell'opera fosse parallelamente condotto sia al livello accademico che nell'ambito delle attività del laboratorio e trovasse espressione nelle manifestazioni museali¹⁶².

¹⁵⁶ Levi 2011: 109.

¹⁵⁷ Restauratore presso il Fogg Museum dal 1931 al 1935.

¹⁵⁸ Forbes 1935: 10.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ Levi 2011: 109.

¹⁶¹ Dal 1924 Edward W. Forbes era titolare del corso in *Methods and Processes of Painting* presso il Dipartimento di Storia dell'Arte di Harvard, conosciuto dagli studenti come *Egg and Plaster Course* (Galassi 2009: 280). L'approccio didattico di Forbes prevedeva lo studio diretto dei dipinti conservati nel museo, che gli studenti riproducevano nell'ambito di seminari pratici (*Ivi*: 281). A partire dal 1927 Paul J. Sachs aveva assunto l'insegnamento di *Museum Work and Museum Problems*, integrando con gli aspetti legati al collezionismo ed alla conservazione delle opere il corso di Forbes e collaborando, con quest'ultimo, all'elaborazione del «Fogg Method» (*Ibidem*). Sull'indirizzo conservativo ad Harvard si vedano: Mongan 1993; Lie, *et alii* 2000; Bewer 2010.

¹⁶² Galassi 2009: 298. Cfr. *Style and Technique* 1936.

Determinante per la progettazione e l'allestimento della Sala mostre era stata naturalmente anche l'esperienza di *Italian Masters* presso il Museum of Modern Art. Di ritorno dagli Stati Uniti Brandi aveva parlato della mostra newyorkese in un articolo pubblicato sulla rivista *Le Arti*, scritto a quattro mani con Argan, autore di una prima sezione sulla mostra di Chicago. L'articolo non nasconde l'entusiasmo di Brandi per le soluzioni museografiche adottate, egli si soffermava soprattutto sull'impianto di illuminazione, giudicato il più riuscito fra quelli osservati nei musei americani e non solo, e sui colori delle pareti, scelti per ciascuna sala secondo le opere che vi sarebbero state collocate, soluzione quest'ultima che, nonostante il disorientamento iniziale, una volta terminato l'allestimento e sistemate le luci era risultata così appropriata nel dare risalto ai capolavori da non essere più nemmeno notata¹⁶³.

La polivalenza per cui la Sala mostre dell'ICR era stata ideata aveva comportato l'adozione di particolari soluzioni tecniche, come il rivestimento delle pareti con uno strato di vetroflex di 14 cm, la scelta di doppi vetri termolux e l'installazione di un impianto di riscaldamento, refrigerazione e ventilazione, che consentiva di raggiungere temperature fino a 25 gradi superiori o inferiori a quelle dell'ambiente atmosferico, permettendo così l'attuazione di esperimenti termici sulle sostanze impiegate per il restauro¹⁶⁴. In una relazione su *Le Arti*, relativa alla prima mostra di dipinti restaurati dall'Istituto, Brandi definiva come criterio fondamentale per l'esposizione dei dipinti la «necessità di porre l'opera nelle migliori condizioni di luce e di visibilità», evitando l'illuminazione superflua delle pareti o al centro della stanza, così che l'attenzione del visitatore non fosse disturbata dal chiarore marginale, ma, senza falsi misticismi, rimanesse protetta nel raccoglimento dell'opera grazie ad una discreta penombra dell'ambiente¹⁶⁵. Poiché tale condizione era difficilissima da raggiungere con la luce naturale, doveva potersi ottenere con la luce artificiale¹⁶⁶. Pertanto, era stato studiato un impianto di illuminazione semi-diretta, ottenuta con batterie di lampade ad altezza regolabile, disponibili da qualsiasi punto del soffitto¹⁶⁷, grazie alla presenza di appositi alloggi, ed orientabili verso qualsiasi punto della

¹⁶³ Argan, Brandi 1940: 273.

¹⁶⁴ Radiconcini 1946: 9.

¹⁶⁵ Brandi 1942b: 367.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ Radiconcini 1946: 9.

sala¹⁶⁸. Immediato il riscontro di tracce dell'esperienza oltreoceano, soprattutto della mostra di New York, dove il sistema fondamentale di illuminazione consisteva in «file di lampade, montate su snodi che permettono tutte le varietà delle inclinazioni volute» e «disposte entro bilance di metallo attaccate al soffitto, e situate a distanza di circa un metro dalle pareti»¹⁶⁹.

L'attività espositiva dell'Istituto era finalizzata soprattutto a rendere conto degli interventi compiuti sulle opere. Scriveva Brandi che i criteri

«seguiti per le Mostre presso l'Istituto Centrale del Restauro non possono collimare in tutto con quelli che si attuano nell'esposizione delle opere d'arte dei Musei: e ciò deriva soprattutto dallo scopo tecnico che si propone l'Istituto, di dar conto nel modo più integrale dei restauri compiuti. Da tale esigenza discende ad esempio l'opportunità di non servirsi di vetri, che verrebbero a confondere l'esame diretto delle opere, mentre invece può risultare necessario introdurre eventuali dispositivi atti a mantenere in luce i margini del dipinto o il tergo della tavola»¹⁷⁰.

Come per la mostra del Fogg Museum anche per quelle dell'Istituto il materiale diagnostico, fotografico e radiografico era esposto a documentare gli interventi eseguiti, ma, piuttosto che affiancare le opere, la documentazione era collocata all'esterno della Sala, in un ambiente che la precedeva, organizzata con negativascope o all'interno di bacheche illuminate, progettate dall'architetto Radiconcini¹⁷¹. La Sala mostre si affacciava su questo spazio dal carattere più funzionale, ma ne era anche nettamente separata per mezzo della porta disegnata da Silvio Radiconcini, imbottita di cuoio e con la parte superiore in vetro¹⁷². La scelta di dividere i due ambienti nasceva da esigenze pratiche, come il fatto di dover conservare una corretta climatizzazione, ma al tempo stesso serviva ad isolare l'oggetto artistico sulla parete per una fruizione più concentrata dell'opera, facilitata anche dalla presenza degli infissi a doppio vetro¹⁷³. Nel suo articolo sulla mostra *Italian Masters*, meravigliandosi per l'effetto delle luci, che rimanevano quiete al centro della stanza

¹⁶⁸ Catalano 2006: 187.

¹⁶⁹ Argan, Brandi: 273.

¹⁷⁰ Brandi 1942b: 367.

¹⁷¹ Catalano 2006: 194.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ *Ibidem*.

per culminare sul dipinto, Brandi spiegava come ciò permettesse di ottenere il raccoglimento, l'isolamento e la valorizzazione dell'opera senza effetti violenti, scriveva quindi che l'opera d'arte «collocata nelle condizioni di luce più propizie, su un fondo che non si ponga in competizione con la sua gamma cromatica, e isolata in uno spazio sufficiente alla sua gravitazione, ha quanto basta per essere integralmente apprezzata»¹⁷⁴.

Ancora nella relazione sulla prima mostra Brandi affermava la necessità di produrre condizioni tali da mantenere intatto l'assoluto valore estetico dell'opera d'arte, senza correre il rischio di ridurla a mera decorazione parietale, e pertanto l'importanza di disporre di un fondale «che possa accogliere e graduare, senza effetti crudi di incidenza luminosa, e senza fasto scenografico, la diffusione della luce»¹⁷⁵. Per la prima mostra di restauri egli aveva alternato il panno grigio disposto a pieghe al colore bianco avorio, mentre la scelta di cartellini essenziali, in vetro, con le indicazioni indispensabili sull'autore, consentivano di conservare l'unità visiva dell'allestimento, evitando di introdurre una nuova zona cromatica¹⁷⁶. Tali scelte si adeguavano ai criteri di allestimento già adottati in Italia per le mostre temporanee, cui Brandi non doveva guardare con indifferenza, e che si incrociavano con la volontà di sperimentazione vissuta nell'avventura americana¹⁷⁷. Per la *Mostra del Veronese*, tenutasi dal 25 aprile al 4 novembre del 1939 a Venezia, nei palazzi Ca' Giustinian e il Ridotto, erano stati scelti rivestimenti di iuta grezza e di velluto in tre gradazioni di grigio, considerati più adatti a valorizzare la luminosità della pittura dell'artista¹⁷⁸. L'impianto d'illuminazione artificiale, progettato in modo da lasciare una zona di penombra al centro delle sale, era stato ideato studiando le soluzioni dei musei europei e americani, come il Museo di Worcester e il Museo di Hartford (USA)¹⁷⁹. Nel suo articolo su *Le Arti* Rodolfo Pallucchini, curatore della mostra, affermava il concetto di isolamento dell'oggetto: «si è voluto soprattutto che la “regia” fosse subordinata umilmente all'opera d'arte, e non viceversa: cioè, che ognuna di quelle opere potesse vivere isolata in modo da offrire la migliore lettura

¹⁷⁴ Argan, Brandi 1940: 273.

¹⁷⁵ Brandi 1942b: 367.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ Catalano 2007: 100.

¹⁷⁸ Pallucchini 1939: 519. Cfr. Pallucchini 1939.

¹⁷⁹ *Ivi*: 519-520.

dei propri valori figurativi»¹⁸⁰. Allo stesso modo per l'allestimento della *Mostra Leonardesca*, che si era svolta dal 9 maggio al 22 ottobre 1939 presso il Palazzo dell'Arte al Parco Sempione di Milano, l'architetto Giuseppe Pagano rifiutava nettamente «ogni compromesso con false scenografie sforzesche o fiorentine del Rinascimento»¹⁸¹. I dipinti di Leonardo erano stati esposti staccati dalle pareti, su supporti mobili di vario tipo e materiale, per garantire migliori condizioni di conservazione, ma anche per ragioni museografiche, come la difficoltà di esporre la grande quantità di opere sulle pareti senza correre il rischio di ricreare la tipica atmosfera da salotto borghese e la possibilità di un allestimento più flessibile, anche in relazione alle luci e in modo da consentire un esame agevole di ciascun dipinto «anche al suo tergo»¹⁸². Le cornici venivano escluse, poiché, quando non volute dall'artista, erano considerate un residuo dello spirito salottiero che aveva ridotto l'opera d'arte ad oggetto di lusso, ed erano rimpiazzate da un sottile margine di protezione ai lati del quadro¹⁸³. Allo stesso modo Cesare Brandi rifiutava le cornici, prevedendo per la prima mostra dell'Istituto soltanto una riquadratura che servisse a delimitare il campo di gravitazione dei dipinti¹⁸⁴.

La Sala mostre era dunque un luogo immersivo, atto a conciliare il raccoglimento e la contemplazione dell'opera d'arte, votato inoltre alla sperimentazione museografica. All'esterno, fra le bacheche ed i negativascopi, si manifestava l'intento di documentare ed informare il visitatore sui restauri compiuti, maggiormente ispirato alle modalità espositive conosciute negli Stati Uniti.

Dall'inaugurazione della prima esposizione del 1942 la Sala mostre avrebbe vissuto sette anni di attività, impedita soltanto dalla chiusura dell'Istituto fra 1943 e 1944 a casa dell'inasprirsi della guerra. Le ultime due mostre, realizzate nel 1948 e nel 1949, sarebbero state più vaste delle precedenti ma meno incisive dal punto di vista teorico, appendici di un sistema già collaudato, come scrive Chiara Fabi¹⁸⁵. Il maggior numero di opere previste, di varia tipologia, avrebbe richiesto l'occupazione di altri spazi, oltre a quello destinato all'esposizione, come l'atrio, le sale a pian terreno e i

¹⁸⁰ *Ivi*: 521.

¹⁸¹ Pagano 1939: 601.

¹⁸² *Ivi*: 603.

¹⁸³ *Ivi*: 603-604.

¹⁸⁴ Brandi 1942b: 367.

¹⁸⁵ Fabi 2008: 158. Cfr. *V Mostra di restauri* 1948.

corridoi.

A partire dal 1950, realizzando come queste manifestazioni avessero ormai esaurito il loro scopo principale, Brandi ne interrompeva l'organizzazione¹⁸⁶. Tale decisione veniva accompagnata dalla pubblicazione della rivista scientifica dell'Istituto, il *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, che, come affermava lo stesso Brandi in un appunto del maggio 1950, riportato da Chiara Fabi nel suo saggio del 2008 sull'attività espositiva dell'ICR, avrebbe consentito una illustrazione periodica e graduale dei restauri e delle ricerche compiute, senza dover attendere di radunare un numero cospicuo di opere per le esposizioni, ritardandone talvolta eccessivamente la restituzione, e senza dover occupare gli spazi destinati ad altre funzioni quando la Sala mostre si rivelava insufficiente ad accogliere tutti i restauri, intralciando così le regolari attività dell'Istituto¹⁸⁷.

L'attività espositiva dell'ICR, tuttavia, non si arrestava. Nello stesso appunto Brandi annunciava l'inaugurazione, il 27 maggio 1950, della Mostra permanente di restauri e documentazioni di restauro, aperta in giorni e orari prestabiliti, dove studiosi ed esperti avrebbero potuto trovare sempre qualche caso studio da osservare¹⁸⁸. Non solo, a partire dagli anni '60 la rivista dell'Associazione Nazionale dei Musei Italiani, *Musei e Gallerie d'Italia*, documentava l'assidua partecipazione dell'ICR alla annuale Settimana dei Musei Italiani, con l'apertura al pubblico dei propri spazi e l'esposizione di recenti restauri¹⁸⁹. Ma già dal 1951 l'Istituto aveva iniziato ad impegnarsi nell'organizzazione di mostre allestite presso altri enti e musei ed in collaborazione con essi.

1.3.2 – 1942: La I e la II mostra di restauri

«Si può pertanto prevedere che verso la fine del mese di aprile potrà tenersi presso l'Istituto la I Mostra, comprendente i dipinti acquistati dallo Stato per la R. Pinacoteca di Siena e restaurati dall'Istituto. A questa mostra potrà seguire in maggio

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ *Ibidem*. Cfr. *Estratto da un appunto di Brandi, 27 maggio 1950*, ASICR, Pos. Mostra permanente.

¹⁸⁸ *Ibidem*. La mostra era aperta nei giorni di martedì, giovedì e sabato, dalle ore 11:00 alle 13:00 (*Ibidem*).

¹⁸⁹ Sulle esposizioni dell'ICR nell'ambito della Settimana dei Musei Italiani si veda Capitolo 2, p. 94 e sgg.

quella degli Antonelli e l'altra col Caravaggio di Siracusa»¹⁹⁰, scriveva Brandi in una relazione del 1942 destinata al Ministro dell'Educazione Nazionale, augurandosi anche che la preannunciata visita del re potesse avvenire nello stesso periodo, in modo tale che quest'ultimo potesse partecipare all'inaugurazione della mostra e assistere al restauro in corso d'opera dei dipinti di Antonello da Messina e Giovanni Bellini, per avere un quadro completo delle attività dell'Istituto. In tal modo Brandi illustrava al Ministro Bottai il serrato programma espositivo dell'ICR, giustificato dal bisogno di legittimare la spesa che era stata effettuata per la Sala mostre¹⁹¹.

La prima mostra di restauri, dal titolo *Mostra dei dipinti acquistati dallo Stato per la R. Pinacoteca di Siena*, veniva inaugurata ufficialmente il 31 maggio «alla presenza di numerosissime personalità», il giorno precedente il Ministro Bottai, con il Direttore Generale delle Arti Marino Lazzari ed il direttore dell'istituto Cesare Brandi ricevevano il Re per la visita dell'Istituto e della mostra¹⁹². La sua apertura, programmata per la fine di aprile, era slittata dunque di un mese¹⁹³, mentre la chiusura, prevista per il 10 giugno, data la grande affluenza di pubblico, veniva posticipata di dieci giorni¹⁹⁴.

I dipinti senesi esposti erano otto tavole datate dal Trecento agli inizi del Cinquecento. Il catalogo, uno scarso opuscolo di sole 23 pagine curato da Brandi e edito da Vallecchi, introduceva ogni dipinto, o gruppo di dipinti, con una nota stringata sull'artista, seguita da un breve descrizione dello stato di conservazione delle tavole e dei provvedimenti di restauro attuati e da un paragrafo finale sulla provenienza dell'opera. Ciascuna scheda era accompagnata dalle fotografie dei dipinti prima e dopo il completamento dei restauri¹⁹⁵. L'articolo di Brandi apparso sulla rivista *Le Arti*, oltre alle fotografie e ai testi tratti dal catalogo, contiene le immagini della Sala mostre allestita per l'esposizione e fotografie illustranti alcune fasi del restauro. Fra i dipinti vi erano *La Crocifissione con san Francesco* di un seguace di Segna di Bonaventura, *La Presentazione al Tempio* di Giovanni di Paolo, le due tavole ovali con *Sant'Antonio da Padova* e *San Bernardino da Siena* di

¹⁹⁰ Catalano 2007: 158. Cfr. *Relazione di C. Brandi al Ministro dell'Educazione Nazionale*, 1942. Roma, Archivio dell'Istituto Centrale per il Restauro.

¹⁹¹ Fabi 2008: 150.

¹⁹² Brandi 1942b: 367.

¹⁹³ Fabi 2008: 151.

¹⁹⁴ Brandi 1942b: 367.

Benvenuto di Giovanni, quattro tavole del Brescianino raffiguranti *La Carità, La speranza, La Fortezza e Santa Caterina da Siena*.

Circa i criteri adottati per il restauro Brandi chiariva che, con l'approvazione del Consiglio Tecnico dell'Istituto, il restauro era stato eseguito in modo tale da conservare le patine, nella consapevolezza che la possibilità di restituire ad un dipinto l'aspetto originario, quello che aveva al termine della sua esecuzione, attraverso la pulitura fosse una convinzione errata, poiché basata sul presupposto non dimostrabile che tutti i valori cromatici si fossero mantenuti inalterati¹⁹⁶. Si giudicava più saggio invece scegliere di non alterare l'equilibrio cromatico raggiunto con l'invecchiamento¹⁹⁷.

Sui criteri di allestimento si è già anticipato qualcosa nel paragrafo precedente. Le due pareti ai lati dell'ingresso, dove la superficie granulata del muro era stata semplicemente dipinta di color avorio, ospitavano gli ovali di Benvenuto di Giovanni (fig. 11), che, manomessi nella loro forma originaria, esigevano un fondo rigido sul quale potesse cogliersi correttamente la natura che avevano acquisito, ovvero di frammenti di figure al naturale¹⁹⁸. Private delle cornici, le due tavole si mostravano sospese all'interno di un riquadro circoscritto da un regolo dorato, che inglobava anche parte del fondale avorio lasciandolo a vista e conferendogli un valore cromatico diverso dal resto della parete, atto a legare la tavola alla riquadratura senza ricorrere ad una connessione diretta fra i due elementi¹⁹⁹. Tale scelta, dettata dall'impossibilità sia di adottare una cornice a imitazione di quelle antiche, poiché ciò sarebbe stato contrario ai principi di restauro dell'Istituto, sia di utilizzare una cornice moderna, che avrebbe convalidato la forma incongrua cui le tavole erano state ridotte, era definita dallo stesso Brandi una audace infrazione museografica, ma trovava fondamento teorico nella *Critica del Giudizio* di Kant, che all'Analitica del Bello si esprimeva contro le cornici, considerate semplice ornamento che nuoce alla pura bellezza²⁰⁰.

Le altre tavole erano apposte sul pannello grigio a pieghe del fondale (fig. 12 e 13). I tre

¹⁹⁵ Cfr. Brandi 1942a.

¹⁹⁶ Brandi 1942b: 368.

¹⁹⁷ *Ibidem*. Sulla questione della pulitura si veda Capitolo 2 p. 95 e sgg.

¹⁹⁸ *Ivi*: 367.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ *Ivi*: 367-368. Sulla questione delle cornici si vedano: Brandi 1963; Catalano, Cecchini 2013;

scomparti del Brescianino raffiguranti *La Carità*, *La Speranza* e *La Fortezza*, figuravano esposti uno accanto all'altro sulla stessa parete. Questi ultimi non dovettero mai avere esistenza separata, ma non potendo ripristinare la struttura che probabilmente li teneva uniti in qualche studiolo, Brandi aveva preferito esporli allo stesso modo delle tavole ovali, all'interno di riquadri che lasciavano il fondale a giorno²⁰¹.

Per gli altri dipinti erano stati adottati sistemi differenti. La *Santa Caterina* era stata esposta con la cornice che aveva quando venne acquistata, La *Presentazione al tempio* appariva dotata di un listello dorato di semplice sagomatura²⁰², mentre *La Crocifissione*, date le dimensioni ridotte, era inserita in una tavola di legno lucidata, che aveva la stessa funzione delle teche utilizzate per esporre piccoli dipinti, anche se priva della lastra di cristallo anteriore, di ampliare l'estensione del quadro sulla parete evitando l'effetto di risucchio²⁰³.

Nessun accenno era riservato all'esistenza di un ulteriore ambiente destinato alla collocazione della documentazione di restauro, dove è probabile che fossero esposte anche le fotografie delle opere prima e dopo i lavori, così come quelle che mostravano il tergo della tavola di Giovanni di Paolo prima e dopo la raddrizzatura ed il restauro o la curvatura prima del restauro delle tavole di Giovanni di Paolo e Benvenuto di Giovanni, che comparivano anche sul catalogo e sulla relazione di Brandi su *Le Arti*.

Diversamente da quanto previsto dalla relazione di Brandi al Ministro dell'Educazione Nazionale, la mostra dei dipinti di Antonello da Messina era slittata di alcuni mesi e veniva inaugurata da Bottai solamente il 16 novembre del 1942 con il titolo di *Mostra dei dipinti di Antonello da Messina*. Nella premessa al catalogo, curato da Cesare Brandi, veniva specificato il contenuto della mostra, vale a dire tre dipinti di Antonello da Messina restaurati dall'Istituto, il *Trittico* del Museo Nazionale di Messina, l'*Ecce Homo* del Museo Alberoni di Piacenza e l'*Annunziata* del Museo Nazionale di Palermo, ai quali si aggiungeva l'*Annunziata* del Museo Nazionale di Siracusa, su cui l'Istituto aveva eseguito soltanto la campitura delle

Ferrari, Pinotta 2018.

²⁰¹ Ivi: 367.

²⁰² Fabi 2008: 153.

²⁰³ Brandi 1942b: 368.

lacune, e la *Pietà* del Museo Correr di Venezia, che essendo stata restaurata di recente, anche se non ad opera dell'Istituto Centrale, completava il panorama degli ultimi restauri antonelliani²⁰⁴. Si ribadiva inoltre che lo scopo di tali esposizioni, già annunciato in occasione della prima mostra, era di rendere esatto conto dei restauri compiuti e che ciò richiedeva, pertanto, che le opere fossero poste nelle migliori condizioni di visibilità, in modo da renderne agevole lo studio diretto²⁰⁵. Per fedeltà a questo principio nel caso specifico della seconda mostra si era scelto di non ricomporre il *Trittico* di Messina, di non usare cristalli protettivi, né di far aggettare le cornici sui dipinti, affinché i margini non venissero nascosti²⁰⁶. Le cornici servivano soltanto a mediare il contrasto cromatico fra la superficie del dipinto ed il fondale, senza assumere alcun valore decorativo²⁰⁷.

Il catalogo era stato organizzato come il precedente, dopo una breve nota biografica sull'artista, ciascun dipinto viene introdotto da una descrizione stringata che fornisce le informazioni essenziali su collocazione, dimensioni, composizione e iconografia dell'opera, segue un paragrafo sullo stato di conservazione e gli interventi attuati e un ultimo paragrafo sulla provenienza. Come nel catalogo sulla prima mostra, anche qui compaiono le fotografie dei dipinti prima, dopo o durante le operazioni di restauro e anche in tal caso il testo e le immagini sono riportate integralmente in una relazione di Brandi pubblicata su un numero de *Le Arti* del 1943²⁰⁸.

1.3.3 – 1946: Mostra dei frammenti ricostituiti di Lorenzo da Viterbo

Nel 1943 i bombardamenti avevano costretto l'interruzione delle attività dell'ICR e l'allontanamento di tutte le opere e degli apparecchi scientifici conservati presso i suoi locali²⁰⁹. Nel giugno 1944, dopo la liberazione di Roma dagli alleati, gli apparecchi, nel frattempo custoditi in Vaticano, erano stati rimessi in funzione²¹⁰. Poiché si trattava dell'unico ente scientifico romano che avesse salvato la sua attrezzatura, nonostante la difficoltà di approvvigionamento delle materie prime, nel luglio del 1944 l'Istituto aveva ripreso i lavori di restauro e, per decisione della

²⁰⁴ Brandi 1942c: 2.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ Cfr. Brandi 1943.

²⁰⁹ Brandi 1996: 40 (già in Brandi 1946b).

Subcommission of Fine Arts alleata, intrapreso il salvataggio del ciclo di affreschi della Cappella Mazzatosta nella chiesa di S. Maria della Verità di Viterbo²¹¹, datato al 1469 e sola opera documentata di Lorenzo da Viterbo, pittore dalla biografia frammentaria, nonché unica testimonianza conservata dell'affermazione a Viterbo della nuova visione rinascimentale²¹².

La chiesa di S. Maria della verità era stata danneggiata dai bombardamenti alleati che nel 1944 si erano abbattuti sulla città di Viterbo, colpendo la facciata della chiesa, della quale si era registrato il crollo assieme a quello di gran parte della struttura di copertura della navata²¹³. La Cappella Mazzatosta era stata colpita da varie schegge, che insieme allo spostamento d'aria causato dall'impatto avevano prodotto la sconnessione della volta e la caduta di circa tre quarti degli affreschi delle vele²¹⁴. La parte più danneggiata era risultata essere la parete sinistra, raffigurante lo *Sposalizio della Vergine* e la *Presentazione al Tempio*, le due scene stilisticamente superiori, dove l'artista aveva sperimentato le soluzioni formali più moderne²¹⁵. Gli affreschi apparivano ridotti in frammenti minutissimi, spesso più piccoli di due cm², tanto da richiedere, per la loro complessa restituzione, l'elaborazione di una nuova tecnica²¹⁶. Per prima cosa gli oltre 20.000 frammenti erano stati raccolti con criterio archeologico, quadrettando la cappella in pianta e facendo corrispondere ad ogni quadro una cassetta diversa²¹⁷, quindi ricomposti direttamente sulla fotografia del dipinto, proiettata su una tela preparata a caseato di calcio²¹⁸. Il principale problema consisteva, tuttavia, nella quantità di lacune presenti, che impedivano all'immagine di ricostituirsi. Pertanto, Brandi aveva elaborato un sistema di completamento che, pur rimanendo riconoscibile ad una visione ravvicinata, ad una certa distanza donava all'immagine quell'unità che era compromessa dallo spezzettamento dell'intonaco²¹⁹. La tecnica consisteva in «tanti sottili filamenti ravvicinati, verticali e paralleli, che producono, all'acquerello, la plastica e i colori come nel tessuto di un arazzo: se da

²¹⁰ Ivi: 41.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² Bentivoglio, Oteri 2005: 571-572.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ Brandi 1946a: 7.

²¹⁵ Bentivoglio, Oteri: 572.

²¹⁶ Brandi 1996: 41.

²¹⁷ Brandi 1946a: 7-8.

²¹⁸ Brandi 1996: 43.

²¹⁹ Brandi 1946: 10.

vicino si staccano inequivocabilmente dalla stesura larga dell'affresco, da lontano l'immagine si coagula e rifiorisce»²²⁰. Tale tecnica, nota come tratteggio, sarebbe stata impiegata anche per ricomporre gli affreschi del Mantegna nella distrutta Cappella Ovetari degli Eremitani di Padova²²¹.

Nel maggio del 1946 l'Istituto inaugurava la IV Mostra del restauro, dedicata ai frammenti ricostituiti di Lorenzo da Viterbo. La terza mostra, che avrebbe dovuto esibire i restauri delle opere di Paolo Uccello, Filippo Lippi e Caravaggio, non era stata più realizzata a causa della guerra, ma la numerazione iniziale era stata ugualmente conservata²²². L'avvertenza al catalogo, curato da Cesare Brandi, spiegava che la mostra esponeva solo la parte più dimostrativa e leggibile dei frammenti ricomposti degli affreschi viterbesi, mentre quelli rimasti sul posto erano stati già consolidati durante l'estate del 1945 e nell'estate di quello stesso anno la Soprintendenza ai Monumenti del Lazio avrebbe provveduto a completare i lavori di consolidamento murario della Cappella per ricollocare in situ anche gli altri²²³. I frammenti esposti erano in totale quattordici, cinque provenienti dallo Sposalizio della Vergine, uno dall'affresco della Presentazione al Tempio, gli altri dalla volta, allestiti nella Sala mostre dell'ICR (fig. 14).

Rispetto alle esperienze espositive precedenti la mostra del '46 assumeva maggiore rilevanza e risonanza, anche sulla stampa e non tanto per la qualità organizzativa o per l'allestimento, che era conforme a quello delle prime due mostre, ma per la natura e l'eccezionalità dei restauri, sottoposti all'attenzione di esperti come di un pubblico sentimentalmente partecipe dei danni provocati dalla guerra²²⁴.

Nell'autunno dello stesso anno, un frammento dello *Sposalizio della Vergine* veniva trasportato negli Stati Uniti per prendere parte a *War's Toll of Italian Art*, una mostra fotografica itinerante che raccontava le condizioni in cui versavano circa settanta degli oltre 2.500 beni storico-artistici italiani danneggiati dalla guerra, la cui prima tappa veniva inaugurata il 18 ottobre dal Metropolitan Museum of Art di New York, dove la mostra sarebbe rimasta esposta fino al 24 novembre²²⁵, per poi intraprendere

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ Brandi 1996: 45.

²²² Fabi 2008: 157.

²²³ Brandi 1946a: 2.

²²⁴ Fabi 2008: 157.

²²⁵ Notes 1946.

un percorso, solo parzialmente ricostruibile, che per oltre un anno l'avrebbe condotta in almeno una trentina di musei e in molte sedi universitarie statunitensi, grazie alla vasta rete di contatti esistente tra i vari dipartimenti di storia dell'arte americani²²⁶.

La mostra rientrava tra le iniziative di *fund-raising* promosse dell'American Committee for the Restoration of Italian Monuments (ACRIM), comitato fondato ufficialmente il 16 febbraio 1947 con sede operativa al Metropolitan Museum, con lo scopo di raccogliere i fondi necessari ai restauri degli edifici italiani danneggiati dalla guerra²²⁷, dove militavano accademici e studiosi statunitensi, quasi tutti impegnati nella protezione delle opere d'arte europee già durante il conflitto²²⁸.

L'allestimento completo si componeva di circa ottanta pannelli con vedute fotografiche di grande formato, accompagnate da lunghe didascalie incentrate sul valore e sullo stato delle singole opere, la concezione complessiva risultava minimale, adeguata alle ristrettezze dei tempi e al carattere itinerante della mostra²²⁹.

Il percorso si articolava in tre sezioni: *Protection*, *Damage* e *Repair*, plasmate sulle tre fasi di gestione e intervento delle soprintendenze italiane, categorie usate anche nelle relazioni stilate per rendere conto al Ministero dei danni subiti e delle attività svolte²³⁰. L'esposizione doveva fare presa su un pubblico eterogeneo invitato, concretamente a contribuire alla causa, presentata come d'interesse pubblico²³¹, con

²²⁶ Morgante 2013: 224-225. La manifestazione era accompagnata dalla pubblicazione di uno stringato opuscolo (cfr. *War's Toll of Italian Art* 1946). Si vedano le tappe individuate da Morgante: New Jersey State Museum, fine novembre 1946; Philadelphia Museum of Art, 1-22 dicembre 1946; Memorial Art Gallery of the University of Rochester, gennaio 1947; Boston Museum of Fine Arts, 5-26 gennaio 1947; Toledo Museum of Art, Ohio, 12 gennaio- 2 febbraio 1947; Chicago Art Institute 26 marzo – 16 aprile 1947; Rhode Island School of Design, Boston, 26 marzo- 9 aprile 1947; Cleveland Museum of Art, 12 marzo-6 aprile 1947; San Francisco California Palace, giugno 1947; Saint Louis Art Museum, 14 luglio– 15 agosto 1947; New Orleans museum of art, 5 –26 ottobre 1947; Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, 29 ottobre-16 novembre 1947 (programmata, ma cancellata per uno sciopero dei trasporti); Minneapolis University Gallery, 29 ottobre – 2 novembre 1947; Ringling Museum of Art, Sarasota, 16 novembre- 7 dicembre 1947; Washington Corcoran Gallery, 6 dicembre 1947- 11 gennaio 1948, (*Ivi*: 225).

²²⁷ Cooke 2015: 165. L'ACRIM lavorava a stretto contatto con l'Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Danneggiati dalla Guerra, organismo analogo istituito da Emilio Lavagnino e Umberto Zanotti Bianco nell'estate del 1944. In virtù degli accordi tra le due associazioni, il governo italiano si era impegnato ad avviare il restauro di cinquanta monumenti segnalati da entrambe le commissioni per il loro valore storico-artistico, relativamente ai quali veniva pubblicato un atlante fotografico della distruzione del patrimonio nazionale curato da Emilio Lavagnino e edito in lingua italiana e inglese: *Fifty war-damaged monuments of Italy e Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra* (Cooke 2015: 165-166). Cfr. Lavagnino 1946; 1947.

²²⁸ Morgante 2013: 223.

²²⁹ *Ivi*: 225.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ *Ivi*: 226.

libere offerte, anche minime, dell'ordine di circa cinquanta dollari per tappa²³².

La sezione *damage* includeva sculture e pitture originali sottoposte a esemplari interventi di restauro. Fra questi comparivano due pannelli delle porte bronzee della Cattedrale di Benevento, sculture di Luca della Robbia dalla chiesa dell'Impruneta, una *Crocifissione* del museo di Arezzo, il frammento di Lorenzo da Viterbo e un frammento del Mantegna, proveniente dalla Cappella Ovetari di Padova²³³, questi due ultimi esemplificativi dell'innovativa metodologia messa in campo dall'Istituto Centrale del Restauro di Roma.

1.3.4 – Le mostre fuori dall'Istituto

Con gli anni '50 l'Istituto Centrale del Restauro intraprendeva la partecipazione a mostre organizzate in collaborazione con e presso altri enti.

Dal 6 giugno al 19 agosto 1951 si svolgeva a Firenze la *Mostra di pittura etrusca*²³⁴, promossa da La Strozzi, associazione fiorentina di enti pubblici e privati nata nel 1949 con lo scopo di organizzare mostre annuali di arte antica e moderna utilizzando gli spazi sotterranei di Palazzo Strozzi²³⁵, e curata dall'ICR. Per l'occasione, essendo le stanze di Palazzo Strozzi già occupate da una mostra su Frank Lloyd Wright²³⁶, la Soprintendenza ai Monumenti di Firenze aveva concesso l'utilizzo di due piani del Palazzo Davanzati²³⁷. Dell'allestimento si erano occupati Licia Borrelli e Michelangelo Cagiano de Azevedo, curatori anche del catalogo, con gli architetti Rolando Pagnini e Albino Secchi²³⁸. Erano state scelte opere di eccezione, a partire dalle tombe tarquiniesi delle Bighe e del Triclinio e quelle Golini I e II di Orvieto, restaurate dall'ICR²³⁹. Quest'ultimo si era trovato ad essere «il temporaneo detentore del più vasto complesso di pitture *mobili* dell'Etruria», le due tombe di Tarquinia erano, infatti, in attesa di una adeguata sistemazione del museo locale, dove l'eccessiva umidità non avrebbe garantito la corretta conservazione delle pitture, e le tombe di Orvieto, recentemente restaurate, attendevano anch'esse l'allestimento di

²³² *Ivi*: 224.

²³³ *Notes* 1946.

²³⁴ Cfr. Borrelli, Cagiano De Azevedo 1951.

²³⁵ Franchi 2018: 27-28. Per maggiori informazioni su La Strozzi si veda p. 26, nota n. 71.

²³⁶ Pontelli 2018: 187.

²³⁷ Borrelli 1951: 104.

²³⁸ Pontelli 2018: 187.

²³⁹ *Ibidem*.

ambientanti adatti all'interno del museo cittadino²⁴⁰. Erano inoltre esposti: gli otto pannelli più importanti della Tomba François di Vulci, distaccati molti anni prima e applicati nel 1947, dopo reiterati interventi di restauro, su tela fissata a telai, concessi in prestito dalla famiglia Torlonia; tre frammenti di affresco distaccati a massello, provenienti da una tomba franata molti anni prima in località Bagnolo, inviati dal Museo di Chiusi; due urne chiusine, una in marmo, l'altra in alabastro, con rilievo dipinto, prestate dal Museo Archeologico di Firenze in sostituzione del *Sarcofago delle Amazzoni*, inizialmente destinato alla mostra, ma infine negato per l'estrema delicatezza del materiale²⁴¹. Le quattro tombe erano state ricomposte nella loro integrità architettonica e pittorica²⁴² ed era dunque possibile entrare al loro interno e circolare liberamente, mentre le fotografie, che accompagnavano l'allestimento dei materiali, documentavano non solo i restauri, ma anche le operazioni di distacco, collocando la mostra al centro del contemporaneo dibattito sulle necessità e ragioni dello stacco di affreschi²⁴³. Scriveva, infatti, Licia Borrelli che scopo dell'esposizione, il cui aspetto rigidamente tecnico era legato alla funzione stessa dell'Istituto che l'aveva organizzata, era quello di fornire una esemplificazione della varietà della pittura etrusca e una documentazione dei vari tipi di stacco dell'affresco, da quello primitivo a massello al più recente elaborato dall'ICR, oltre alla volontà di narrare l'evoluzione della pittura etrusca dall'arcaismo all'ellenismo sia da un punto di vista storico che stilistico²⁴⁴. Forse in ragione del carattere tecnico mancavano, come ricordava Ranuccio Bianchi Bandinelli, membro del Comitato generale, didascalie, dati cronologici e schemi ricostruttivi, che avrebbero reso la mostra "didattica" e «avrebbero aiutato il visitatore e ne avrebbero incoraggiato il numero»²⁴⁵.

Quella di Palazzo Davanzati aveva costituito la prima mostra di pittura etrusca e in generale la prima mostra di pittura antica²⁴⁶, oltre che occasione per presentare le tombe di Orvieto, mai esposte dopo il loro distacco, e quelle di Tarquinia, che erano

²⁴⁰ Borrelli 1951: 103.

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ Pontelli 2018: 188. La questione del distacco è affrontata dal Capitolo 3, p. 106.

²⁴⁴ Borrelli 1951: 103-104.

²⁴⁵ Bandinelli 1951: 8.

²⁴⁶ Borrelli 1951: 104.

state in mostra solo presso l'ICR²⁴⁷. Anche per questo dopo la sua conclusione nell'agosto del 1951 le città di Basilea, Ginevra e Zurigo ne avevano richiesto il prestito e successivamente anche Milano, Torino e Parigi²⁴⁸. Tuttavia, nonostante il parere favorevole di Brandi, che avrebbe voluto procurare denaro per la sistemazione delle tombe e l'acquisto di nuovi apparecchi per l'Istituto, il Consiglio superiore aveva negato l'autorizzazione²⁴⁹.

Il 29 marzo del 1952 l'ICR inaugurava la *Mostra dei restauri ai dipinti caravaggeschi della Sicilia* presso l'Oratorio della Compagnia di S. Lorenzo di Palermo, incentrata sulla documentazione del restauro della *Natività con i santi Lorenzo e Francesco*, dipinta da Caravaggio per l'Oratorio stesso e qui conservata fino all'ottobre del 1969, quando era stata trafugata e perduta o, come spesso ipotizzato, distrutta, e sugli interventi recentemente eseguiti sulle altre opere siciliane del Caravaggio²⁵⁰.

La *Natività* era stata inviata a Roma per essere restaurata prima dell'inizio della *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, inaugurata il 22 aprile del 1951, ma le complesse operazioni avviate sulle altre opere caravaggesche provenienti dal Museo Nazionale di Messina e anch'esse destinate alla mostra di Milano, nonché il forte ritardo con cui il dipinto era giunto all'ICR, non ne avevano consentito il restauro, che era stato, dunque, posticipato²⁵¹. Al termine della mostra milanese la *Natività* era tornata, quindi, in Istituto, insieme ad altre cinque opere di Caravaggio conservate nelle chiese romane e trasportate per accertamenti radiografici²⁵². Solo il 24 marzo del 1952 la tela faceva rientro a Palermo, dopo che il rettore dell'oratorio Filippo Meli ne aveva più volte sollecitato la riconsegna, il cui ritardo era stato da Brandi attribuito alle difficoltà economiche legate alla spedizione, oltre che alla necessità di osservare per qualche tempo la reazione del dipinto agli interventi di restauro, infine i problemi economici erano stati aggirati inviando la *Natività* insieme ad altri due dipinti fiamminghi di passaggio per Roma, che tornavano a Palermo dopo una mostra

²⁴⁷ Pontelli 2018: 188.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ Cfr. Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte della Sicilia 1952.

²⁵¹ Giani, Seccaroni 2014: 35.

²⁵² *Ibidem*.

a Bruges²⁵³. Al rientro in Oratorio, prima della sua ricollocazione all'interno della cornice in stucco sopra l'altare, l'opera era stata posizionata a terra accanto alla mostra fotografica sui restauri caravaggeschi dell'ICR²⁵⁴. Le fotografie, esposte su cavalletti (fig. 15) e pannelli di legno (fig. 16), costituivano il materiale preparato per una sezione didattica sui restauri che avrebbe dovuto essere allestita al Palazzo Reale di Milano, cosa che non era avvenuta, e al termine dell'esposizione erano da restituirsi all'Istituto per essere inviate in Olanda dove si sarebbe svolta la mostra *Caravaggio en de Nederlanden* in due tappe, la prima al Centraal Museum di Utrecht, dal 15 giugno al 3 agosto 1952, la seconda al Koninklijk Museum voor Schone Kunsten di Anversa, dal 10 agosto al 28 settembre 1952²⁵⁵. Prima di espatriare, tuttavia, la mostra fotografica di Palermo, forse con qualche modifica dovuta all'esclusione di parte dei dipinti siciliani e alla presentazione dei risultati inerenti i dipinti della Cappella Contarelli, intraprendeva un tour che era iniziato già il 16 febbraio, con il dipinto ancora a Roma, nei locali dell'ICR e proseguiva, dopo la tappa Palermitana conclusasi il 12 aprile, presso la Facoltà di Architettura di Napoli dal 30 aprile, agli Uffizi dal 21 maggio, e presso la società degli Amici della Francia di Milano dal 4 giugno²⁵⁶.

Esattamente un anno dopo, nel marzo del 1953, l'Istituto Centrale del Restauro allestiva una mostra di dipinti restaurati nelle sale del Palazzo Venezia di Roma. Le opere esposte appartenevano al Beato Angelico, a Piero della Francesca e ad Antonello da Messina. Si trattava di sei dipinti su tavola: tre del Beato Angelico, la *Pietà con Vergine e santi*, due episodi della vita dei santi Cosma e Damiano, appartenenti ad una predella, e un polittico; due dipinti di Piero della Francesca, la *Flagellazione di Cristo* ed un trittico; *I tre angeli (davanti ad Abramo)* di Antonello da Messina. Il catalogo era curato da Cesare Brandi, che nella premessa esplicitava gli scopi della mostra, ovvero far conoscere al pubblico i metodi impiegati negli interventi di restauro e per la documentazione dei restauri e soprattutto i progressi compiuti relativamente alle fasi di accertamento preliminare delle condizioni dei dipinti e di controllo durante le operazioni e nelle riproduzioni a colori delle varie

²⁵³ *Ivi*: 36.

²⁵⁴ *Ivi*: 37.

²⁵⁵ *Ibidem*. Cfr. *Caravaggio en de Nederlanden* 1952.

²⁵⁶ *Ibidem*.

fasi di intervento²⁵⁷. Inoltre l'esposizione rappresentava l'occasione per rendere note «alcune realizzazioni per la prima volta ottenute nel campo del restauro, e non soltanto in Italia»: le radiografie stratigrafiche e stereoscopiche eseguite con metodo oscillatorio utilizzando l'apparecchio progettato da Augusto Vermeheren; le misurazioni dell'umidità relativa nei dipinti su tavola, eseguite con un particolare igrometro che, anche senza prelievo di legno, garantiva grande precisione; un nuovo sistema adottato per applicare gli scorrevoli metallici al supporto dei dipinti, elaborato dal Gabinetto di Fisica dell'Istituto; le fotografie a colori eseguite, sviluppate e stampate nei Laboratori fotografici dell'Istituto²⁵⁸.

L'allestimento della mostra era curato dall'architetto Franco Minissi, funzionario dell'Istituto, che alla sistemazione della *Pietà* dell'Angelico aveva riservato un'impostazione didattica, dallo stesso Brandi definita “mostra didattica”²⁵⁹: la tavola si trovava nella Sala del Mappamondo, appesa ad un grande pannello di legno, staccato dalla parete ed orientato perpendicolarmente ad essa, in prossimità di un'apertura che lo illuminava di luce naturale, accanto ad essa una serie di pannelli, fissati l'uno all'altro e disposti a fisarmonica, mostravano la documentazione degli interventi compiuti (fig. 17). Le altre tavole, che occupavano altre sale del palazzo, presentavano un allestimento simile, disposte su pannelli lignei posizionati di taglio rispetto alle pareti finestrate, tuttavia, erano accompagnate da una documentazione più stringata, che trovava posto su pannelli di legno, lisci o a listello (fig. 18 e fig. 19).

Al di fuori dell'Istituto il modello elaborato da Brandi per la Sala mostre dell'ICR non trovava dunque attuazione, l'isolamento dell'opera d'arte, separata dalla documentazione di restauro, rimaneva cristallizzata negli episodi espositivi della Sala mostre ed in particolare nell'esperienza delle prime tre mostre, poiché, come si è visto, già la quinta e la sesta, del 1948 e del 1949, avevano previsto l'utilizzo di altri spazi per la collocazione di un numero maggiore di opere. Le opere restaurate erano ora esposte accanto alla documentazione di restauro, seguendo una prassi già istituita da soprintendenze e musei per le mostre di opere restaurate e che maggiormente si conciliava con il carattere didattico che tali esposizioni avrebbero iniziato ad

²⁵⁷ Brandi 1953: 5.

²⁵⁸ *Ibidem.*

²⁵⁹ *Ivi*: 6.

assumere a partire dalla seconda metà del decennio.

Capitolo 2: Mostre di opere restaurate, mostre di restauri, mostre di dipinti restaurati

Le mostre di opere restaurate, anche chiamate mostre di restauri o mostre di dipinti restaurati, poiché nella maggior parte dei casi si trattava di esposizioni di opere pittoriche, costituivano un gruppo numeroso e molto omogeneo, sia negli aspetti organizzativi e dell'allestimento, che nella diffusione sul territorio nazionale. Si affermavano a partire dai primi anni del secondo dopoguerra e nonostante i noti precedenti espositivi della Sala mostre dell'ICR²⁶⁰ e alcuni esempi d'impronta propagandistica nel corso del Ventennio²⁶¹, assumevano caratteri propri e ben definiti.

Il capitolo che segue propone un'analisi degli aspetti emersi durante il lavoro di ricognizione e schedatura di tali mostre, condotto in più fasi: dapprima lo spoglio o la consultazione delle riviste di settore (*Bollettino d'arte, Emporium, Musei e Gallerie d'Italia, Museologia. Rassegna di studi e ricerche, Antichità Viva, Arte figurativa antica e moderna, Critica d'Arte, Paragone, Museum, The Burlington Magazine*), che ha permesso di rintracciare i titoli delle mostre e comprendere la portata del fenomeno espositivo e la sua durata nel tempo, successivamente il reperimento e la consultazione dei cataloghi, quando esistenti e accessibili, infine la raccolta e la riorganizzazione delle informazioni sulle mostre svoltesi tra 1945 e 1975, trentennio considerato ai fini della ricerca, ma corrispondente anche al periodo di massima affermazione e diffusione di questa tipologia, confluite in una tabella presentata in appendice²⁶².

La tabella si compone di ottanta mostre corredate dal catalogo o sulle quali esiste una bibliografia sufficiente a stabilire il titolo esatto dell'esposizione, il luogo, la data, l'occasione di svolgimento e gli enti organizzatori, al contrario, le mostre prive di catalogo, solamente citate da articoli di rivista e sulle quali non è possibile ricavare le informazioni principali, non sono state inserite nella tabella, ma eventualmente trattate nel testo del capitolo. Lo stesso criterio è stato adottato relativamente ai dati

²⁶⁰ Sull'attività espositiva dell'ICR si veda Capitolo 1, p. 41.

²⁶¹ Come la *Mostra del Restauro dei Monumenti nell'Era Fascista*, per la quale si vedano Giovannoni 1938 e Diletti 2014.

²⁶² Si veda Appendice 1.

espositivi, inseriti solo quando esplicitati da cataloghi e articoli. Per dati espositivi si intende principalmente la presenza di supporti didattici, come testi didascalici e materiale documentario, poiché, salvo alcune eccezioni, non è stato possibile riscontrare particolare attenzione alla progettazione museografica degli ambienti destinati all'esposizione.

La compilazione della tabella ha messo in evidenza alcuni elementi peculiari di questa tipologia di mostre che il seguente capitolo cerca di analizzare: gli obiettivi, le occasioni di svolgimento, le caratteristiche degli allestimenti, la diffusione sul territorio e la centralità di alcune città italiane, infine la redazione dei cataloghi.

2.1 – 1945-1975: obiettivi, occasioni, allestimenti

Diffuse, come le mostre di ricognizione regionale, a partire dai primi anni del secondo dopoguerra, le mostre di opere restaurate rappresentavano una particolare declinazione del rinnovato interesse per i patrimoni locali²⁶³. Quelle del primo decennio post-conflitto condividevano con le mostre di ricognizione l'intento celebrativo dell'operato delle soprintendenze, che ne erano generalmente gli enti organizzatori, la volontà di mostrare al pubblico, emotivamente coinvolto nelle operazioni di salvataggio, quanto del patrimonio artistico italiano fosse stato preservato o recuperato dopo i danneggiamenti causati dalla guerra, la valorizzazione di opere poco note o conservate in luoghi scarsamente accessibili. Diversamente da quelle di ricognizione, le mostre di opere restaurate avevano tra gli obiettivi principali quello di diffondere la conoscenza dei metodi e delle pratiche del restauro, nel tentativo di superare un pregiudizio, ancora molto diffuso tra i non addetti ai lavori, ma non solo, che vedeva il restauro come un'operazione empirica, priva di rigore tecnico e scientifico.

Nell'ottobre del 1946 presso la Galleria dell'Accademia di Firenze veniva inaugurata la prima di una serie di mostre fiorentine di opere restaurate, che con la mostra di Brandi sugli affreschi ricomposti di Lorenzo da Viterbo, di pochi mesi precedente, costituisce uno dei primi esempi di esposizioni illustranti il lavoro di recupero e restauro del patrimonio danneggiato dal conflitto²⁶⁴. Ente organizzatore della

²⁶³ Sulle mostre di ricognizione regionale si veda Capitolo 1, p. 12.

²⁶⁴ Sulla mostra degli affreschi ricomposti di Lorenzo da Viterbo, organizzata dall'ICR, si veda Capitolo 1, p. 54.

manifestazione, contraltare dell'Istituto Centrale del Restauro, era il Gabinetto dei Restauri della Soprintendenza alle Gallerie per le Province di Firenze, Arezzo e Pistoia, diretto da Ugo Procacci, che in un saggio introduttivo del catalogo spiegava come era nata l'idea della mostra²⁶⁵. Inizialmente la Soprintendenza alle Gallerie avrebbe dovuto allestire nella sede di Palazzo Strozzi un'esposizione di opere trasportate a Firenze durante la guerra dalla provincia fiorentina e dalle province di Arezzo e Pistoia, ma abbandonata questa iniziativa, poiché il cattivo stato di conservazione delle stesse opere ne avrebbe impedito una lettura corretta, aveva deciso di procedere esponendo con piccole mostre le opere di volta in volta restaurate, prima di rinviarle ai territori di appartenenza, riprendendo, in questo modo, un vecchio progetto che avrebbe voluto attuare da tempo:

«si era sempre pensato infatti che sarebbe stato di non poca utilità mostrare al pubblico in che consista il restauro delle opere d'arte; aprire a tutti, e non ai soli studiosi di storia dell'arte, le porte dei gabinetti di restauro con l'istituire una piccola esposizione permanente in cui fossero esposte le più importanti opere restaurate e anche i lavori in corso di esecuzione»²⁶⁶.

Aggiungeva, inoltre, Procacci che ciò sarebbe servito a smentire la convinzione del pubblico, alimentata da riviste e giornali, che il restauro fosse un'operazione dannosa per le opere²⁶⁷. Dunque, allo scopo di

«mostrare al pubblico fiorentino le opere d'arte riunite a Firenze durante la guerra e di far conoscere in che consista l'opera di restauro, si è giunti nella determinazione di dare, alla prima delle esposizioni che saranno fatte, un carattere didattico, scegliendo opere d'arte i cui restauri, in genere in corso di esecuzione, offrissero esempi di lavori di particolare difficoltà e fossero per il pubblico di chiara evidenza; illustrare quindi, nella miglior maniera possibile, i vari casi che si possono incontrare nell'opera del restauratore»²⁶⁸.

²⁶⁵ Sulla storia del Gabinetto fiorentino si veda Paolucci 1986. Per un profilo di Ugo Procacci si veda Ciatti, *et alii* 2006.

²⁶⁶ Procacci 1946: 5-6.

²⁶⁷ *Ivi*: 6.

²⁶⁸ *Ivi*: 7.

L'occasione era quindi offerta dalle operazioni di trasporto e restauro che avevano avuto luogo durante o subito dopo la guerra, ma il fine principale della mostra era l'avvicinamento del pubblico alle problematiche della conservazione, attraverso il carattere didattico dell'allestimento, che consisteva nell'esposizione dei restauri in corso d'opera, in modo che fosse chiaro il procedimento seguito dagli esperti, e della documentazione fotografica relativa, come avveniva per le mostre didattiche del primo decennio post-conflitto, dove i materiali documentari e fotografici, che affiancavano opere d'arte e riproduzioni, contribuivano significativamente a determinare il ruolo educativo dell'esposizione²⁶⁹. Alla presenza della documentazione fotografica accennava Procacci nella sua introduzione dove, scrivendo a proposito di alcuni affreschi staccati compresi tra le opere esposte, affermava che la buona riuscita dello stacco era constatabile attraverso le fotografie scattate prima di compiere l'operazione²⁷⁰. Le immagini che mostravano l'opera prima dell'intervento conservativo evidenziavano, quindi, le differenze esistenti tra il punto di partenza e il risultato finale, rendendo quest'ultimo più apprezzabile.

Nel settembre del 1949 le Soprintendenze ai Monumenti Gallerie e Antichità delle Tre Venezie inauguravano nella Basilica Palladiana di Vicenza la *Mostra del restauro di monumenti e opere d'arte danneggiate dalla guerra nelle Tre Venezie*, in occasione del IV Centenario della Basilica, anch'essa bombardata e restaurata, e del VI Congresso di Storia dell'Architettura, tenutosi a Vicenza dal 14 al 18 settembre²⁷¹. Diversamente dalla mostra di Firenze, quella di Vicenza era quasi interamente dedicata al restauro architettonico dei monumenti danneggiati, ovviamente documentato con fotografie e plastici, ma vi comparivano anche alcune opere di pittura e scultura restaurate, la documentazione fotografica dei restauri pittorici eseguiti dalla Soprintendenza, in buona parte già resi noti al pubblico attraverso *La mostra dei cinque secoli di pittura veneta* e quelle su *I capolavori dei musei veneti* e su Giovanni Bellini²⁷², la documentazione dei restauri archeologici compiuti dalle Soprintendenze alle Antichità di Padova e Trieste, alcuni saggi di restauri pittorici eseguiti sotto la vigilanza della Soprintendenza alle Gallerie di

²⁶⁹ Sulle mostre didattiche si veda Capitolo 1, p. 27.

²⁷⁰ Procacci 1946: 16.

²⁷¹ Rosi 1949: 381.

²⁷² Cfr. Pallucchini 1945; 1946; 1949.

Venezia da altri enti, tra i quali l'Istituto Centrale del Restauro, che era presente con un saggio degli affreschi ricomposti del Mantegna, provenienti dalla Cappella Ovetari nella Chiesa degli Eremitani di Padova, oltre ad una sezione sulla ristrutturazione e riapertura dei musei bombardati, allestiti secondo criteri museografici aggiornati²⁷³(fig. 21). Anche in questo caso, sebbene legata alle distruzioni del conflitto ed ai successivi restauri, oltre che alla specifica occasione del Congresso, la mostra veniva presentata dal catalogo, curato da Michelangelo Muraro, con lo scopo di «portare a conoscenza di un pubblico più vasto le vicende e la tecnica del restauro artistico e monumentale»²⁷⁴.

Con l'inizio degli anni '50 le vicende di guerra iniziavano a scomparire dai titoli e dai contenuti delle mostre, ma un legame con il conflitto esisteva ancora poiché, come scriveva Pietro Zampetti nella presentazione al catalogo della mostra *Antichi dipinti restaurati dalla Soprintendenza alle Gallerie delle Marche*, tenutasi nel Palazzo Ducale di Urbino dal 29 marzo all'11 aprile 1953, la guerra aveva reso più urgenti i problemi di conservazione, sia perché molte opere erano state danneggiate durante le operazioni militari, sia per l'incuria cui erano state abbandonate in quegli anni²⁷⁵, ma, si potrebbe aggiungere, anche perché aveva accresciuto la sensibilità del pubblico verso i problemi di conservazione e ripristino del patrimonio e di conseguenza l'interesse per le tematiche affrontate dalle esposizioni.

La *Ia mostra didattica del restauro*, allestita al Museo di S. Martino di Napoli dal 20 dicembre 1951 al 10 gennaio 1952, è la prima di cui si abbia notizia nel nuovo decennio. Organizzata dal Laboratorio di Conservazione della Soprintendenza alle Gallerie di Napoli, diretto dal soprintendente Bruno Molajoli, ma coordinato dall'ispettore Raffaello Causa, che aveva curato anche l'allestimento della mostra, adottava le modalità espositive della prima mostra fiorentina²⁷⁶. La breve prefazione al catalogo di Molajoli non accenna ai danni di guerra, evidenzia piuttosto l'esigenza, avvertita in quegli anni dagli specialisti del settore e dagli enti promotori degli interventi, di dimostrare come le operazioni di restauro avvenissero nell'ambito di

²⁷³ Magagnato 1949: 263-268. Per una bibliografia sulla ristrutturazione e riapertura di musei nel dopoguerra si veda Capitolo 1, p. 13, nota n. 9. Sulla ricomposizione degli affreschi della Cappella Ovetari degli Eremitani di Padova si veda Brandi 1946b.

²⁷⁴ Muraro 1949: 5.

²⁷⁵ Zampetti 1953: 13.

una consapevolezza critica sempre più raffinata e sensibile e nel rigoroso rispetto del metodo scientifico: «Non è, infatti, ormai più ammissibile, se non dal pertinace empirismo e dalla presunzione degli incolti, che sull'opera d'arte, quand'anche mutila, si possano fare aggiunte, ripassature, abbellimenti, che sempre ne altererebbero i valori originali»²⁷⁷.

Il restauro era un'attività collettiva che richiedeva la collaborazione di figure specializzate guidate dallo storico dell'arte, cui spettava la responsabilità scientifica e storica dell'operazione, vi partecipavano il chimico ed il fisico, per la fase diagnostica, che avrebbe condotto alla scelta di un metodo di intervento, il restauratore, cui era richiesta la capacità e l'intelligenza di saper risolvere l'imprevisto in corso d'opera, e il fotografo, per documentare ogni fase del lavoro²⁷⁸. Laboratori attrezzati e disponibilità di mezzi tecnici ed economici erano ugualmente necessari²⁷⁹.

Per permettere al pubblico di conoscere e comprendere la complessità del restauro e le competenze e la prudenza richieste dagli interventi di conservazione «un piccolo gruppo di opere d'arte, di varie materie e tecniche, viene presentato nelle diverse fasi attraverso le quali procede l'opera del restauro: dal consolidamento dei supporti alla ricomposizione dei frammenti, dal trasporto dello strato pittorico ai diversi momenti e metodi di pulitura, fino al restauro compiuto»²⁸⁰. Richiamando il titolo della mostra, Molajoli aggiungeva che «alla finalità didattica concorre una varia documentazione fotografica dei procedimenti seguiti nei singoli casi»: la presenza di opere in corso di restauro e della documentazione fotografica convalidava anche in questo caso, come per la mostra di Firenze del 1946, la definizione didattica dell'esposizione²⁸¹ (fig. 20).

L'allestimento di restauri in corso d'opera costituiva una novità nel panorama delle mostre italiane. Se le prime mostre di Cesare Brandi, allestite nella Sala mostre dell'ICR, puntavano a mettere in risalto il risultato dei lavori, esibendo l'opera ricostituita e nuda, privata anche della cornice, sulla parete spoglia ed esponendo la

²⁷⁶ Sulla nascita del Laboratorio di Conservazione della Soprintendenza alle Gallerie di Napoli si vedano De Rosa 2005 e Cerasuolo 2013.

²⁷⁷ Molajoli 1951: 1-2.

²⁷⁸ *Ivi*: 2.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ *Ivi*: 3.

documentazione dei restauri separatamente, nelle mostre di opere restaurate, organizzate dalle soprintendenze e dai rispettivi laboratori, il procedimento seguito per compiere l'intervento diventava protagonista al pari del risultato finale e la documentazione fotografica trovava posto negli spazi espositivi insieme alle opere d'arte, essendo lo scopo principale quello di dimostrare la validità scientifica delle operazioni e le competenze di chi le eseguiva.

Per quanto impossibile riscontrare un esplicito riferimento alla tradizione dei laboratori di restauro degli Stati Uniti, dove le esposizioni sui temi del restauro e delle tecniche artistiche erano già impiegate negli anni '30 soprattutto in funzione dell'insegnamento universitario²⁸², lo stretto legame esistente tra Italia e USA dopo la guerra, ulteriormente rafforzato dalla creazione, nel 1947, dell'AIA (Associazione Italo-Americana), dall'afflusso di riviste, libri e cataloghi dagli Stati Uniti e dall'invito di molte personalità italiane a compiere viaggi studio oltreoceano²⁸³, e che avrebbe portato nel 1955 all'organizzazione del primo Convegno di Museologia in Italia in collaborazione con l'Accademia Americana di Roma, lasciano credere che i curatori delle mostre di opere restaurate, conoscessero le esperienze statunitensi e le avessero acquisite nell'ambito di questo assiduo scambio culturale. È nota l'amicizia che legava Ugo Procacci e lo studioso americano Millard Meiss, che dopo il conflitto aveva presieduto l'American Committee for the Restoration of Italian Monuments, ricordandolo dopo la morte in una breve memoria pubblicata nel luglio 1975 sulla rivista *Prospettiva*, Procacci scriveva di averlo conosciuto negli anni della giovinezza, nel 1930, essendo da poco ispettore della Soprintendenza alle Gallerie, e di aver da subito condiviso con questi l'interesse per la conservazione ed il restauro delle opere, in quegli anni ancora condotto in maniera empirica, secondo tradizioni tramandate da secoli e spesso con gravi conseguenze per le opere²⁸⁴. Lo stesso Molajoli si sarebbe recato negli Stati Uniti nel 1953, dove avrebbe visitato circa

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² Si consideri il legame esistente tra l'Università di Harvard e l'attività espositiva del Fogg Museum, di cui si è già detto nel Capitolo 1, p. 45 e sgg. Altro esempio interessante è quello della Yale University Art Gallery, museo universitario nato per supportare l'insegnamento della storia dell'arte, dove nel 1952 si svolgeva la mostra didattica *Rediscovered Italian Paintings*, sulla conservazione ed il restauro dei dipinti italiani su tavola (cfr. Yale University Art Gallery 1952), visitata anche dai partecipanti al seminario internazionale di Brooklyn (cfr. *The role of museums in education* 1953).

²⁸³ Dragoni 2017: 456-457.

²⁸⁴ Procacci 1975: 53.

cinquanta musei, rendendo poi conto della loro organizzazione nel suo intervento al convegno del 1955²⁸⁵.

Nel corso degli anni '50 la consuetudine delle mostre di opere restaurate proseguiva a Napoli, come a Firenze, e si affermava in varie città italiane. Nel 1953 venivano organizzate nelle città di Firenze, Napoli, Perugia e Urbino mostre di cui si ha notizia grazie alla pubblicazione dei cataloghi e di recensioni su riviste di settore.

La mostra di Firenze, settima della serie, allestita tra l'aprile e il giugno del 1953, prevedeva l'esposizione di opere già restaurate affiancate dalla documentazione di restauro²⁸⁶. Fotografie delle opere prima degli interventi sono pubblicate sul catalogo, probabilmente in quanto parte del materiale allestito per facilitare la comprensione dei restauri, la cui presenza sembrerebbe confermata da una recensione pubblicata sul n. 710 della rivista *Emporium*, dove l'autore, elogiando la scelta di opere esemplificative dei casi di intervento più frequenti, scriveva:

«è facile riconoscere, infatti, nella ragguardevole serie dei restauri pubblicati, l'individuazione dei *casi tipici* (ma ve n'è anche di eccezionali) nei quali solitamente s'imbattono i restauratori (pulitura, integrazione, restauro pittorico, ecc.); e per ciascuno dei casi è chiaramente indicato il criterio seguito nell'azione restauratoria»²⁸⁷.

Le stesse modalità di allestimento dovevano riguardare anche la terza delle mostre napoletane, tenutasi al Museo di S. Martino dal 20 dicembre del 1953 al 20 marzo del 1954²⁸⁸, che in un articolo pubblicato, anch'esso, sul n. 710 di *Emporium* veniva descritta come

«un complesso di venti opere del Quattro, del Cinque, del Sei e del Settecento, ciascuna delle quali documenta – ed a ciò serve ottimamente anche il corredo di fotografie eseguite in varie fasi di lavoro, che le accompagna – la propria vicenda di restauro. Dalla semplice pulitura e rimozione delle ridipinture, alla foderatura, al parchettaggio, al raddrizzamento delle tavole, al trasporto di colore»²⁸⁹.

²⁸⁵ Cfr. Molajoli 1955. Sull'esperienza di viaggio di Molajoli si veda anche Dragoni 2021.

²⁸⁶ Cfr. Baldini 1953.

²⁸⁷ Chiarelli 1954: 58.

²⁸⁸ Cfr. Causa 1954.

²⁸⁹ Ferrari 1954: 68.

Non cambiavano gli scopi delle esposizioni, che, come per le prime edizioni, consistevano nella volontà di rendere conto del lavoro svolto da soprintendenze e laboratori e di diffondere la conoscenza dei moderni metodi di restauro, accrescendo la sensibilità del pubblico in materia. Nessuna indicazione, invece, per la mostra di Napoli come per quella di Firenze, sulla presenza delle opere in corso di restauro, senza dubbio tra gli elementi più interessanti delle prime rassegne.

Le mostre di Urbino e Perugia erano invece le prime edizioni a tenersi in queste città. Scopo della mostra di Urbino era quello di «rendere di pubblica ragione l'attività svolta per la conservazione del patrimonio artistico» dalla Soprintendenza alle Gallerie delle Marche, affinché «il problema del restauro sia sentito e seguito con sempre maggiore interesse dal pubblico, e divenga più attuale e vivo e presente»²⁹⁰. Nello spazio della presentazione Pietro Zampetti denunciava, inoltre, la carenza di finanziamenti, di personale specializzato e di attrezzature adeguate, che rendevano la Soprintendenza incapace di soddisfare all'enorme mole di restauri necessari, costringendola a selezionare tra le opere di maggior pregio quelle su cui bisognava agire più urgentemente e a tralasciare quelle meno note, mentre la quantità di affreschi che versavano in uno stato precario di conservazione era di gran lunga superiore alle possibilità modeste di intervento²⁹¹. La mostra di Perugia, allestita dalla Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie dell'Umbria dall'agosto al settembre del 1953, presso le Sale dell'Accademia di Lettere di Palazzo Donini, era stata organizzata allo scopo di avvicinare il pubblico perugino al restauro delle opere d'arte secondo criteri moderni e di costituire una premessa alla riapertura della Galleria Nazionale dell'Umbria e alla costituzione presso la Soprintendenza di un laboratorio attrezzato, moderno e «criticamente controllato»²⁹². L'allestimento comprendeva tre celebri opere restaurate dall'Istituto Centrale del Restauro, ovvero il *Polittico Guidalotti* o *Pala* di Perugia del Beato Angelico, il *Polittico di sant'Antonio* di Piero della Francesca, la *Pala della Sapienza Nuova* di Benozzo Gozzoli²⁹³. Le prime due erano state già esposte, dopo il restauro e prima del loro rientro presso le collezioni della Galleria Nazionale dell'Umbria, nelle sale del Palazzo Venezia di

²⁹⁰ Zampetti 1953: 14.

²⁹¹ *Ivi*: 12-14.

²⁹² S. Z. 1954: 115-116. Cfr. Soprintendenza ai Monumenti ed alle Gallerie dell'Umbria 1953.

²⁹³ *Ivi*: 117.

Roma, in occasione della mostra di dipinti restaurati allestita solo pochi mesi prima dallo stesso ICR con le opere del Beato Angelico, di Piero della Francesca e di Antonello da Messina²⁹⁴.

Si trattava, anche nel caso di Urbino e Perugia, di mostre di opere già restaurate, non vi comparivano pertanto restauri in corso ed è difficile accertare la presenza di materiale documentario e fotografico, poiché né i cataloghi, né gli articoli pubblicati su riviste d'epoca forniscono questa informazione.

Nel 1956 si svolgeva l'*International Campaign for Museums*, approvata nel novembre del 1954 a Montevideo durante la Unesco General Conference. Il programma era stato definito l'anno seguente nell'ambito di un incontro Unesco-ICOM, dove era stato deciso di suggerire a tutti gli stati membri l'organizzazione, in collaborazione con l'ICOM, di attività volte alla promozione delle istituzioni museali, proponendo come periodo la seconda settimana dell'ottobre 1956²⁹⁵.

La Campagna Internazionale dei Musei avviava la tradizione della Settimana dei Musei, che si sarebbe svolta ogni anno a partire dal 1957, solitamente in primavera o in autunno. Quest'ultima prevedeva l'organizzazione da parte di soprintendenze e musei di manifestazioni per la valorizzazione del patrimonio museale, che più spesso assumevano il carattere di celebrazioni del loro operato, consistenti generalmente in esposizioni temporanee, cicli di conferenze e visite guidate.

In relazione alle mostre di opere restaurate l'istituzione della Settimana dei Musei avrebbe rappresentato un momento significativo, sia perché sarebbe divenuta la principale occasione per il loro svolgimento, sia perché avrebbe contribuito alla loro diffusione in molte città italiane e alla definizione di caratteri comuni.

La rivista *Musei e Gallerie d'Italia*, dell'Associazione Nazionale dei Musei Italiani, ogni anno dedicava alla manifestazione un resoconto dettagliato nella sezione *Notiziario*, dove venivano elencati i musei che vi avevano preso parte e le iniziative che si erano svolte nell'arco della settimana, costituendo uno strumento molto utile per comprendere la diffusione di questa tipologia di mostre sul territorio nazionale e nel corso degli anni.

²⁹⁴ Sulla *Mostra di dipinti restaurati. Angelico, Piero della Francesca, Antonello da Messina* dell'ICR si veda Capitolo 1, p. 61 e sgg.

²⁹⁵ Leveillé 1956: 1.

Nell'ottobre del 1956, per la celebrazione della Campagna Internazionale dei Musei, mostre di opere restaurate si svolgevano presso il Palazzo Carignano di Torino, alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano, a Cremona, al Museo Nazionale di S. Matteo di Pisa e a Perugia, mentre a Firenze funzionari della Soprintendenza alle Gallerie guidavano il pubblico alla visita dei laboratori di restauro della Soprintendenza stessa, aperti per l'occasione²⁹⁶.

La Soprintendenza alle Gallerie della Lombardia in accordo con le autorità dell'Istituto Federiciano organizzava una mostra di dipinti restaurati presso la Sala dell'Incoronazione del Luini della Pinacoteca Ambrosiana. Si trattava della prima mostra di questo genere a Milano, come ricordava il soprintendente Gian Alberto dell'Acqua nella presentazione al catalogo curato da Franco Mazzini, dove si augurava che potesse rappresentare l'inizio di una tradizione nel territorio lombardo e ricordava che mostre simili si erano già svolte nelle città di Firenze, Napoli, Perugia e Roma²⁹⁷, rivelando dunque la consapevolezza dell'inquadramento della mostra milanese nell'ambito di un gruppo espositivo già ben codificato. Ancora nella presentazione del catalogo veniva esplicitato lo scopo della Soprintendenza: «esemplificare, in forma di mostra didattica, un aspetto particolarmente significativo della propria più recente attività di tutela del patrimonio artistico regionale, intendendo altresì sollecitare l'interesse del pubblico verso i problemi di conservazione e di sistemazione museografica»²⁹⁸. Celebrare il lavoro della Soprintendenza e avvicinare il pubblico ai problemi legati alla conservazione delle opere, in relazione anche alla loro collocazione all'interno dello spazio museale, erano dunque gli obiettivi prefissati, comuni a tutte le mostre di questo tipo, mentre la natura didattica dell'esposizione si rivelava, come di solito, nella presenza del materiale documentario e fotografico e di lavori in corso. Scriveva, infatti, Franco Mazzini in un articolo pubblicato sul *Bollettino d'Arte* che la mostra si componeva di quattordici dipinti, restaurati o in fase di restauro e «In ordine agli intendimenti anche didattici dell'iniziativa, accanto a ogni dipinto era presentato un pannello

²⁹⁶ Cfr. *La campagna internazionale dei Musei* 1957.

²⁹⁷ Dell'Acqua 1956: 7.

²⁹⁸ *Ivi*: 5.

recante la documentazione fotografica con relative didascalie delle fasi salienti degli interventi compiuti sia sulla superficie pittorica che nel supporto»²⁹⁹ (fig. 22).

Il consueto appuntamento con la Settimana dei Musei Italiani offriva, tuttavia, a musei e soprintendenze l'occasione per esporre annualmente un resoconto delle loro attività, favorendo, soprattutto a partire dagli anni '60, l'affermarsi di mostre più eterogenee, dove accanto ai dipinti restaurati comparivano quelli recentemente acquistati o donati, opere riemerse dai depositi, risultati di campagne di scavo o rassegne dell'attività di restauro svolta in un determinato arco di tempo.

È quest'ultimo il caso della mostra *Dodici anni di restauro ai monumenti e alle opere d'arte (1946-1958)* organizzata dalla Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie della Venezia Giulia e del Friuli e dalla Soprintendenza ai Monumenti, Gallerie e Antichità del Territorio di Trieste, che il catalogo sottotitola *Elenchi e notizie delle opere*. La mostra veniva inaugurata a Udine in occasione del completamento dei lavori nella chiesa di S. Francesco e in corrispondenza della II Settimana dei Musei Italiani, celebrata dal 23 ottobre al 1 novembre 1958, e veniva ripetuta a Trieste e Gorizia «per dar modo a quelle cittadinanze di rendersi conto della mole del lavoro compiuto tanto in giorni ardui quanto nei tempi dolorosi e difficili che li hanno seguiti», scriveva il soprintendente Benedetto Civiletti nella premessa al catalogo, specificando l'intento prevalentemente celebrativo dell'esposizione³⁰⁰.

Il resoconto di *Musei e Gallerie d'Italia* per la VI Settimana dei Musei Italiani del 1963 (31 marzo – 7 aprile) veniva introdotto in questo modo: «sono state realizzate numerose iniziative, come visite guidate, mostre di restauro e di opere recentemente acquistate o comunque acquisite allo Stato, conferenze, mostre didattiche»³⁰¹. Rientrava in questo elenco anche la mostra dal titolo *Recenti restauri, acquisti e acquisizioni*, allestita nelle sale del Palazzo Venezia di Roma dalla Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte Medioevali e Moderne per il Lazio, che aveva esposto una selezione dei restauri curati dalla stessa o dagli Istituti da essa dipendenti e le opere d'arte assegnate dal Ministero della Pubblica Istruzione ai suoi musei e

²⁹⁹ Mazzini 1957: 185.

³⁰⁰ Civiletti 1958: 7.

³⁰¹ *Notiziario. La VI Settimana dei Musei* 1963: 33.

alle sue gallerie, mentre per acquisizioni si intendevano le opere identificate in seguito a revisioni inventariali³⁰².

Contemporaneamente si svolgeva presso il Museo Archeologico di Firenze la *Mostra degli scavi e restauri della Soprintendenza alle Antichità d'Etruria*, una mostra grafica e fotografica illustrante gli scavi e i restauri eseguiti dalla Soprintendenza nell'ultimo biennio³⁰³. Inaugurata in occasione della Settimana dei Musei, ma rimasta aperta tutto l'anno per «dare modo ai visitatori fiorentini e stranieri di rendersi conto dell'attività che la Soprintendenza ha svolto o sta svolgendo negli antichi centri etruschi e romani della Toscana», si basava esclusivamente sull'allestimento di materiale grafico, come piante, sezioni, spiegazioni dei restauri nelle varie fasi di avanzamento, e di materiale fotografico, ovvero fotografie molto ingrandite di scavi, singoli monumenti e oggetti recentemente scoperti, e si articolava in una serie di pannelli verticali, ciascuno dedicato ad una località dell'Etruria³⁰⁴ (fig. 23).

Ancora a Roma in occasione della IX Settimana dei Musei Italiani, celebrata dal 27 marzo al 3 aprile 1966, veniva inaugurata la *Mostra antologica dell'attività delle soprintendenze*, allestita nella Sala di S. Marta in Piazza del Collegio Romano, dove si era svolta anche la cerimonia di apertura della manifestazione, presenziata dal Ministro della Pubblica Istruzione Luigi Gui e da Bruno Molajoli, allora Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti³⁰⁵. L'esposizione, aperta dal 27 marzo al 30 aprile, era dedicata al lavoro svolto dalle Soprintendenze e dagli istituti autonomi a Roma e nel Lazio durante l'anno 1965, il comitato ordinatore, nell'impossibilità di offrire una rendicontazione di tutte le attività, aveva adottato una nuova formula, programmando parallelamente un ciclo di conferenze sui vari settori di attività, rappresentati in mostra da una selezione di materiali³⁰⁶.

Questa tipologia di esposizione avrebbe trovato affermazione, in effetti, soprattutto a Roma, durante gli anni '60 e i primi anni '70, probabilmente in relazione al ruolo istituzionale della città, che nel 1965 aveva ospitato anche una mostra di *Restauri d'arte in Italia*, voluta dal Ministero della Pubblica Istruzione e dalla Direzione

³⁰² Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte Medioevali e Moderne per il Lazio 1963: 2.

³⁰³ Laviosa 1963: 348.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ Gaudioso 1966a: 40. Cfr. Salerno 1966.

³⁰⁶ *Ibidem*.

Generale delle Antichità e Belle Arti e inaugurata per l'VIII Settimana dei Musei Italiani (4-11 aprile 1965). Quest'ultima, allestita nelle sale di Palazzo Venezia, si articolava in tre sezioni, arte antica, arte medievale e moderna e restauri monumentali e comprendeva alcune opere originali, la «documentazione fotografica di numerosi restauri» e «un imponente numero di diapositive in bianco e nero e a colori proiettate con commento sonoro»³⁰⁷. Contemporaneamente ad essa e come sua prosecuzione, presso la Villa Farnesina alla Lungara quattro importanti istituti di restauro (Istituto Centrale, Opificio delle Pietre Dure, Gabinetto Nazionale delle Stampe e Istituto di patologia del libro), in occasione dell'assemblea generale del Centro Internazionale di Studi per la conservazione e il restauro dei beni culturali, esponevano alcuni restauri particolarmente significativi, facendo il punto sulle ricerche più recenti condotte in materia³⁰⁸.

Con gli anni '60, complice la Settimana dei Musei Italiani, divenuta occasione prediletta di svolgimento, l'offerta di mostre di opere restaurate si arricchiva ulteriormente. La consuetudine di allestire mostre sul restauro delle opere proseguiva nelle città dove si era già avviata nel decennio precedente, mentre nuove città prendevano parte alla manifestazione.

Oltre a quelle già citate di Roma, la Settimana dei Musei del 1965 vedeva l'organizzazione di mostre di opere restaurate a Perugia, Urbino e Pisa, dove si erano già svolte altre edizioni, e per la prima volta a Viterbo, dove il Palazzo dei Priori ospitava *L'arte nel viterbese. Mostra di restauri*³⁰⁹. Le altre manifestazioni sono attestate dalla relazione di *Musei e Gallerie d'Italia*: alla Galleria Borghese di Roma si svolgeva una mostra di restauri, il comune di Roma allestiva a Palazzo Braschi una serie di opere acquistate, rinvenute negli scavi, donate o restaurate dal 1959 al 1964 e la Soprintendenza ai Monumenti, insieme a quelle alle Gallerie e alle Antichità romane, contribuivano alla mostra di restauri di Viterbo; una mostra di dipinti restaurati si svolgeva al Museo Nazionale di Messina; L'Opificio delle Pietre Dure di Firenze allestiva una mostra delle principali opere restaurate nel 1964; la Galleria Estense di Modena organizzava una mostra di donazioni e restauri; presso il Museo

³⁰⁷ VIII Settimana dei Musei 1965: 19. Cfr. Aliberti, *et alii* 1965.

³⁰⁸ *Ibidem*. Tale mostra aveva prodotto un catalogo a parte: *Mostra di opere restaurate dall'Istituto Centrale del Restauro* 1965.

³⁰⁹ Cfr. Soprintendenza ai Monumenti ed alle Gallerie dell'Umbria 1965; Aliberti, Marchini 1965; Campetti Bertolini 1965; *L'arte nel viterbese* 1965.

Civico di Bologna vi era una mostra di restauri archeologici; a Genova nella Galleria di Palazzo Spinola venivano presentate alcune opere di recente restauro o di nuova sistemazione, mentre il Comune di Genova esponeva nelle due sale delle Mostre didattiche di Palazzo Rosso undici dipinti inediti di Gregorio De Ferrari, riesumati dai depositi delle collezioni civiche e restaurati³¹⁰; presso la Galleria Sabauda di Torino si allestivano due opere restaurate; la Pinacoteca di Brera ospitava una mostra di affreschi restaurati negli ultimi anni; il Museo Civico di Padova esponeva nelle sale del museo 23 dipinti recentemente restaurati; presso il Museo Civico di Bassano del Grappa si teneva la *Mostra di dipinti restaurati dal XVI al XVIII secolo*; a Trento, nei locali della Torre Vanga, era allestita una mostra di dipinti restaurati e di documentazioni fotografiche, oltre ad una selezione di statue lignee dal XV al XVIII secolo rubate dalle chiese della regione e recentemente recuperate dai carabinieri; infine il Museo Civico di Udine organizzava la *Seconda mostra del restauro*³¹¹, dopo la prima svoltasi nel 1963.

Non vi era una sostanziale differenza tra le mostre degli anni '50 e quelle del decennio successivo, che continuavano a concentrarsi nella Settimana dei Musei Italiani, spesso protraendosi oltre i termini della manifestazione, e a mantenere gli stessi scopi, vale a dire valorizzare il lavoro delle istituzioni e fornire al pubblico gli strumenti per comprendere gli interventi conservativi e riconoscerne il valore e l'importanza, e le stesse modalità espositive, che consistevano nell'allestimento di opere restaurate o in fase di restauro, affiancate dalla documentazione grafica e fotografica relativa agli interventi eseguiti.

Il curatore del catalogo della *Prima mostra del restauro* di Udine, Aldo Rizzi, spiegava nella sua introduzione che la validità dell'esposizione si riconosceva in tre aspetti: critico, documentario, didattico³¹². Il primo era dato dalla presenza di opere importanti (vi erano anche sei opere di Tiepolo), relativamente al secondo era giusto, scriveva, che la imponente campagna di bonifica conservativa promossa dalla Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie del Friuli-Venezia Giulia e dal Comune di

³¹⁰ Cfr. Direzione Belle Arti del Comune di Genova 1965. L'allestimento di opere, recuperate dai depositi e restaurate, negli spazi di Palazzo Rosso destinati alle mostre didattiche rappresenta una ulteriore conferma del carattere educativo attribuito all'esposizione di opere restaurate. Sulla nascita e sulle funzioni delle *educational rooms* e sulle mostre didattiche organizzate a Genova da Caterina Marcenaro si è già scritto nel Capitolo 1, p. 37 e sgg.

³¹¹ *VIII Settimana dei Musei* 1965: 19-26.

Udine fosse resa pubblica, non solo per divulgare un'opera tanto fondamentale quanto sconosciuta, ma anche per sensibilizzare il pubblico sull'importanza della tutela del patrimonio artistico, infine, per assolvere allo scopo didattico, il visitatore avrebbe trovato

«documentate nella Mostra le più importanti fasi del restauro, sia pure limitatamente alle opere su tela: dai quadri che non sono stati ancora sottoposti ad alcuna cura (il Diziani e il Longhi), si passa alle prime operazioni, quelle del consolidamento della materia cromatica, con colle e carta protettiva, e della foderatura, eseguita su telaio interinale (cfr. lo *Sposalizio della Vergine* di Maffeo da Verona); seguono la fissazione della tela sul suo telaio e la pulitura, per togliere i rifacimenti (vedasi la *Sacra Famiglia venerata dal Luogotenente e dai Deputati*, del Carneo, e la pala del Grassi); infine si giunge al restauro pittorico, per l'integrazione delle parti mancanti (cfr. ancora la pala del Grassi), e alla verniciatura.»³¹³.

La puntuale rubrica di *Musei e Gallerie d'Italia* scriveva a proposito della *Mostra del restauro* allestita a Pisa durante la VII Settimana dei Musei Italiani (12-19 aprile 1964) che essa aveva previsto l'esposizione di «13 opere restaurate o in via di restauro, scelte o in relazione alla loro importanza e novità o per particolari problemi presentatisi durante il restauro medesimo»³¹⁴, mentre una fotografia della sala attesta la presenza di pannelli posizionati accanto alle opere e illustranti i dettagli fotografici dell'opera in fase di restauro (fig. 24).

Nello stesso anno si svolgeva anche a Ferrara una *Mostra di opere d'arte restaurate*, organizzata dalla Soprintendenza alle Gallerie di Bologna e dalla Direzione della Pinacoteca Nazionale e allestita tra maggio e ottobre nelle sale del Palazzo dei Diamanti³¹⁵. Le opere esposte erano oltre cinquanta, tra dipinti e sculture, in buona parte inedite o poco conosciute, realizzate da artisti operanti nella città o nella rispettiva regione tra XIV e XVIII secolo³¹⁶. Le varie fasi del restauro delle opere erano descritte da pannelli illustrativi corredati da fotografie e commenti didascalici, mentre una serie di ingrandimenti fotografici riproduceva i cicli di affreschi restaurati

³¹² Rizzi 1963: 26.

³¹³ *Ivi*: 26-27.

³¹⁴ *Le mostre* 1964: 70.

³¹⁵ Cfr. Mezzetti 1964.

³¹⁶ *Notiziario. La VII Settimana dei Musei* 1964: 55.

in situ nelle chiese di Ferrara³¹⁷. Scriveva Amelia Mezzetti, direttrice della Pinacoteca Nazionale, che la mostra intendeva

«richiamare l'attenzione sulla importanza fondamentale e l'urgenza dei problemi della tutela, della conservazione e del restauro delle opere d'arte, anche sotto la visuale dell'incremento del movimento turistico; e di far consapevole il pubblico della delicatezza e della complessità delle operazioni di recupero e di salvataggio»³¹⁸.

Per la IX Settimana dei Musei Italiani, la Soprintendenza alle Gallerie di Firenze esponeva una buona parte dei dipinti che nel gennaio dell'anno precedente erano stati sfregiati da visitatori ignoti, ancora la rivista *Musei e Gallerie d'Italia* descriveva questa iniziativa, affermando che la maggior parte di tali opere erano state restaurate e «i metodi e le fasi del lavoro di risarcimento dei danni subiti sono stati resi visibili attraverso un'ampia documentazione fotografica a dimostrazione dei vari interventi»³¹⁹. La mostra, che esponeva anche opere trafugate durante la guerra, recuperate e recentemente restaurate «ha costituito un "test" di restauro assai importante, al quale il pubblico ha riservato grande interesse», proseguiva il resoconto della rivista, «Due dipinti esposti si presentavano a metà lavoro, affinché proprio il pubblico si rendesse conto oltre che della validità anche della necessità degli interventi. Anche sul piano educativo la mostra ha dunque svolto un buon compito»³²⁰.

Nell'aprile 1968 Franco Mazzini, allora soprintendente alle Gallerie e alle Opere d'Arte del Piemonte, introducendo il catalogo della *Mostra di opere d'arte restaurate* alla Galleria Sabauda di Torino, scriveva che accanto alle iniziative volte ad illustrare e divulgare il patrimonio museale, era consuetudine celebrare la Settimana dei Musei Italiani, in corrispondenza della quale veniva inaugurata la mostra torinese, con l'allestimento temporaneo di opere «di recente recupero o in via di restauro», sia appartenenti ai musei che al patrimonio «periferico regionale» e aggiungeva, sintetizzando in questo modo la valenza di tale tipologia espositiva, che lo scopo che si voleva conseguire era duplice:

³¹⁷ Mezzetti 1965: 13.

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ Gaudio 1966b: 51.

³²⁰ *Ivi*: 52.

«Documentare anzitutto questa importante attività di tutela del nostro patrimonio, attività che va a poco a poco abbandonando i vecchi metodi empirici per attenersi a più rigorosi principi conservativi e restitutivi, sempre più avvalendosi, inoltre, del sussidio di apparecchiature e di nuovi materiali, prodotti dal progresso tecnologico e scientifico; in pari tempo esemplificare, nella forma più accessibile di una esposizione didattica – mediante sequenze fotografiche, pannelli didascalici e infine schede del catalogo – le fasi salienti di ogni intervento, per informazione non solo dei cultori d'arte o di una ristretta cerchia di studiosi, ma altresì del gran pubblico più o meno profano»³²¹.

Le mostre di opere restaurate continuavano ad interessare anche gli anni '70. Il nuovo decennio era introdotto, tuttavia, da alcuni esempi di rassegne che si distinguevano dalle ormai tradizionali mostre sui restauri per maggiore durata e quantità delle opere esposte, ma soprattutto per avere come principale obiettivo la presentazione dei metodi e delle pratiche adottate dai laboratori di restauro delle soprintendenze durante un arco di tempo più o meno lungo e dunque anche i progressi compiuti negli anni considerati, mentre rispetto a quelle che si potrebbero definire “mostre delle attività della soprintendenza” apparivano più omogenee e più incentrate sugli aspetti tecnici e metodologici del restauro.

Nel maggio 1971 la Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'arte del Piemonte inaugurava presso la Galleria Sabauda di Torino la mostra *Restauri in Piemonte 1968/1971*, il cui catalogo era accompagnato dal lungo sottotitolo *Ragguagli dell'impiego ed esperimento di nuovi materiali, apparecchi e nuove tecniche per la conservazione dei dipinti*. Il soprintendente Franco Mazzini la introduceva scrivendo che la mostra si era «naturalmente “preparata” nel lavoro quotidiano di questi anni» e che si era imposta «quale necessaria conseguenza di quel lavoro», il suo scopo era didattico

«anzitutto in senso riflessivo, di autoverifica. Mettere in fila tante opere, di epoche, caratteristiche e qualità diverse, state oggetto di interventi, che si possono dire singolari per ciascuna, analoghi ma non identici, eseguiti con metodi e tecniche apparentemente uguali, affini ma che non sono proprio gli stessi, da operatori diversi, in tempi diversi, magari soltanto per la differenza di qualche anno; tutto questo è sommamente utile ed

³²¹ Mazzini 1968: 3.

istruttivo anzitutto proprio agli “addetti ai lavori”, storici dell’arte e restauratori insieme. Non a caso a Firenze si va progettando una grande e varia mostra di opere restaurate nell’arco degli ultimi trenta-quarant’anni, poste tutte lì a confronto»³²².

Quest’ultimo passaggio si riferiva alla mostra *Firenze Restaura. Il Laboratorio nel suo quarantennio*, allestita dalla Soprintendenza alle Gallerie di Firenze nel 1972. Ma la mostra di Torino si poteva definire didattica anche «nel senso di far cultura», affermava ancora Mazzini, chiedendosi, tuttavia, se sarebbe riuscita nell’intento di dialogare con il grande pubblico, ancora troppo distante dai problemi della tutela del patrimonio artistico, a fargli comprendere «che cos’è il restauro di un’opera d’arte, perché si fa ed è necessario, e perché è un fatto che riguarda la cultura»³²³. La domanda va letta nel contesto del dibattito sulla gestione e sul ruolo sociale del museo che con gli anni ’70 si faceva più acceso.

Dall’8 al 31 marzo 1971 si era verificato uno sciopero del personale delle antichità e belle arti e delle biblioteche³²⁴, che aveva comportato anche il rinvio della Settimana dei Musei Italiani, programmata per il periodo dal 18 al 25 aprile e rimandata a dicembre³²⁵. Le richieste degli scioperanti erano compensi più equi o turni di lavoro meno disagiati, organici più ampi e strumenti idonei a migliorare l’amministrazione e la tutela del patrimonio culturale³²⁶. Anche il convegno *Il museo come esperienza sociale*, previsto nei giorni 17, 18 e 19 aprile, in apertura della XIV Settimana dei Musei, si sarebbe svolto, invece, dal 4 al 6 dicembre³²⁷. Quest’ultimo era stato organizzato dagli Istituti di Pedagogia e di Storia dell’Arte della Facoltà di Magistero dell’Università di Roma, dalla Commissione del Ministero della Pubblica Istruzione per la didattica dei Musei, dall’Associazione Nazionale dei Musei Italiani e dall’Associazione Nazionale Italia Nostra sotto l’alto patronato del Presidente della Repubblica, con lo scopo, appunto, di approfondire la discussione sul ruolo dei musei, chiamati già da tempo ad implementare le funzioni conservative con quelle sociali, avviando il colloquio con la scuola e con il pubblico, ma anche allo scopo di

³²² Mazzini 1971: 3-4.

³²³ *Ivi*: 4.

³²⁴ *Notiziario. Lo sciopero* 1971: 59.

³²⁵ *Notiziario. Rinvio la XIV Settimana dei Musei* 1971: 59.

³²⁶ *Notiziario. Lo sciopero* 1971: 59.

³²⁷ Staccioli 1971: 60. Cfr. *Il museo come esperienza sociale* 1972.

esporre le esperienze didattiche già compiute o avviate con successo³²⁸. Nel frattempo, si era svolto i primi di maggio un convegno di esperti presso l'Istituto Accademico di Roma, per vagliare i risultati di un questionario al quale erano stati sottoposti oltre trecento direttori museali³²⁹ nell'ambito di un'indagine sui musei italiani condotta dallo stesso Istituto al fine di rilevare le cause della scarsa affluenza di pubblico³³⁰. L'indagine, illustrata da una pubblicazione uscita in due volumi nel marzo 1971 con la prefazione di Bruno Molajoli, aveva evidenziato la staticità dei musei e la distanza dalla società del loro tempo e dalla scuola³³¹.

Dal 26 settembre al 5 novembre 1972 il Museo di S. Matteo di Pisa ospitava la *Mostra del restauro*, inaugurata dalla Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie per le Province di Pisa, Lucca, Livorno e Massa-Carrara in occasione del Convegno Nazionale d'Arte Sacra, tenutosi a Pisa dal 25 al 28 settembre, ma che avrebbe occupato anche la Settimana dei Musei Italiani prevista dal 17 al 22 ottobre. Per celebrare questi due eventi la *Mostra del restauro*, che aveva a Pisa una già lunga tradizione, sarebbe stata particolarmente ricca per quantità e qualità delle opere esposte³³². Queste ultime erano circa trenta e offrivano «un panorama pressoché completo dei tipi di intervento di restauro eseguiti dalla Soprintendenza di Pisa», comprendendo per la prima volta, oltre ai dipinti e alle sculture, anche disegni, stoffe, una robbiana ed un altare ligneo e proseguendo la presentazione al pubblico dei bacini ceramici recuperati sui paramenti esterni delle chiese pisane³³³.

La mostra *Firenze Restaura* si svolgeva dal 18 marzo al 5 giugno 1972, organizzata dalla Soprintendenza alle Gallerie di Firenze negli ambienti della Fortezza da Basso, si trattava della più grande mostra sul restauro mai realizzata, ma anche di una esposizione unica nel suo genere³³⁴. A cinque anni di distanza dall'alluvione che il 4

³²⁸ *Ibidem*.

³²⁹ Mazzini 1971: 4. L'Istituto Accademico di Roma era nato nel 1964 allo scopo di rappresentare un luogo d'incontro tra esponenti della cultura e favorire le relazioni tra questi ultimi e il mondo del lavoro (Colini 1971: 27).

³³⁰ Colini 1971: 27.

³³¹ Mazzini 1971: 5. Cfr. *Indagine sui musei italiani. 1* 1971 e *Indagine sui musei italiani. 2* 1971. L'indagine sui musei del territorio nazionale era stata preceduta da una inchiesta preliminare su alcune città campione del nord e del sud, pubblicata in *Indagine sui musei italiani. Inchiesta preliminare* 1968. Dell'Indagine si tratta in maniera più approfondita nel Capitolo 4, p. 159 e sgg.

³³² Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie per le Province di Pisa, Lucca, Livorno e Massa-Carrara 1972: 5.

³³³ *Notiziario. Mostra del restauro* 1972: 67.

³³⁴ Cfr. Baldini, *Dal Poggetto* 1972.

novembre 1966 aveva colpito Firenze, causando ingenti danni al patrimonio storico-artistico e archeologico della città, in seguito ai quali si era resa necessaria una lunga campagna di restauro delle opere danneggiate³³⁵, il Laboratorio dei Restauri della Soprintendenza celebrava il quarantesimo anniversario dalla sua nascita allestendo un percorso espositivo che riepilogava i quaranta anni della sua storia, raccontata attraverso l'esposizione di varie centinaia di opere, restaurate o in qualche caso a metà restauro. Anticipava Paolo dal Poggetto, curatore insieme ad Umberto Baldini del catalogo, in un articolo pubblicato nel 1971 sulla rivista *Antichità Viva*, che «Mediante l'esposizione di opere restaurate, ma anche con l'ausilio didattico di fotografie, gigantomografie, tabelle, grafici, didascalie, che saranno affiancati da films documentari e conferenze, la mostra vuole insomma affermare i valori assoluti della conservazione, e sensibilizzare con chiarezza ai problemi del restauro»³³⁶.

Firenze Restaura occupava due padiglioni della Fortezza da Basso, articolandosi in sessanta sale suddivise in sezioni³³⁷. Dopo alcune sezioni introduttive che ponevano a confronto le metodologie di restauro passate con quelle attuali, avviavano il pubblico alla conoscenza tecnica dell'oggetto artistico e proponevano una sintesi dei principali mezzi conoscitivi e operativi che precedevano e affiancavano il restauro, si aprivano le sezioni più strettamente connesse all'attività dell'Istituto³³⁸, sviluppate rispettando la cronologia degli eventi, ma anche operando suddivisioni tematiche. Dalle grandi mostre dell'anteguerra, ai danni del conflitto ed ai successivi restauri, al rapporto tra restauri e musei e tra mostre e restauri nel dopoguerra, fino alla sezione sull'attività del Laboratorio in seguito all'alluvione, divisa in tre parti: la documentazione dell'evento e dei salvataggi, il restauro dei dipinti su tavola, il restauro delle tele³³⁹. Sezioni a parte erano dedicate agli aiuti sopraggiunti a Firenze dopo l'alluvione, al capitolo degli affreschi toscani, dalla tecnica di esecuzione al distacco, e ai danni subiti il 4 novembre del '66, un'altra sezione era occupata da una antologia della grande mostra itinerante di affreschi e sinopie, la cui prima tappa si era compiuta a New York nel settembre del 1968, dove era stata inaugurata con il

³³⁵ I risultati dei restauri alle opere danneggiate dall'Alluvione erano stati già mostrati nell'ambito delle varie esposizioni temporanee organizzate negli anni precedenti.

³³⁶ Dal Poggetto 1971: 17.

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ *Ivi*: 16-17.

³³⁹ *Ivi*: 18-24.

titolo *The Great Age of Fresco. Giotto to Pontormo*, infine una sezione sul restauro delle sculture e degli oggetti di arte minore e una sala dedicata al fondatore del Laboratorio Ugo Procacci³⁴⁰.

Considerate le eccezioni, come i significativi esempi di cui si è detto, le mostre di opere restaurate degli anni '70 mantenevano i tratti distintivi con cui si erano affermate già nel corso degli anni '50. Concentrate nella Settimana dei Musei Italiani, offrivano alle soprintendenze o agli enti responsabili l'occasione di informare il pubblico sull'attività di restauro svolta nel corso di un determinato periodo di tempo, ma costituivano allo stesso tempo uno strumento di sensibilizzazione sul tema della tutela del patrimonio e di denuncia delle difficoltà riscontrate nella gestione della sua conservazione, dipendenti soprattutto dalla scarsità di mezzi economici e tecnici e di risorse umane a disposizione degli enti preposti. Per facilitare la comprensione degli argomenti tecnici e scientifici si avvalevano di accorgimenti comunicativi che ne determinavano il carattere didattico e che si concretizzavano nella presenza di materiali di supporto grafici e fotografici, ma in seguito anche audiovisivi, o nella organizzazione di attività integrative, come conferenze e visite guidate, e, non raramente, nell'esposizione delle opere nelle diverse fasi di avanzamento dell'intervento di restauro.

2.2 - Diffusione territoriale

Soprattutto a partire dal 1956, con la Campagna Internazionale dei Musei e dal 1957 con l'introduzione della Settimana dei Musei Italiani, le mostre di opere restaurate apparivano diffuse su tutto il territorio nazionale in maniera piuttosto omogenea, concentrandosi nelle città capoluogo di regione o provincia e nei principali musei nazionali e civici corrispondenti. Vi erano, tuttavia, alcuni centri dove il fenomeno delle mostre sul restauro delle opere assisteva ad una maggiore continuità, istituendo, in alcuni casi, una vera tradizione che proseguiva nei decenni. È il caso delle città di Firenze, Napoli, Perugia, Urbino e Roma, di cui si è già parlato ampiamente, ma anche di Palermo, Trapani, Pisa, Siena e Bologna.

La prima mostra fiorentina di opere restaurate veniva aperta al pubblico nell'ottobre del 1946, ospitata dai locali al piano terra della Galleria dell'Accademia, pochi mesi

³⁴⁰ Ivi: 24-28. Sulla mostra itinerante di affreschi e sinopie si veda Capitolo 3, p. 130.

dopo, nel maggio del 1947, mentre le opere della prima mostra erano ancora allestite, al primo piano della Galleria veniva inaugurata una nuova esposizione di opere delle province di Firenze, Arezzo e Pistoia che avevano trovato ricovero a Firenze negli anni della guerra³⁴¹. Quest'ultima, dal titolo *Mostra di opere d'arte trasportate a Firenze durante la guerra e di opere d'arte restaurate*, comprendeva sei sale e un vestibolo, nell'ultima sala e in parte della penultima era esposto «un gruppo notevole di opere il cui restauro ha rivestito particolare importanza», questa parte dell'esposizione era considerata la seconda mostra del restauro, in continuazione con la precedente³⁴². Delle successive quattro esposizioni si hanno poche notizie, si sarebbe, infatti, interrotta con quello del 1947 la pubblicazione dei cataloghi, ripresa solo nel 1953 con la settima *Mostra di opere d'arte restaurate*, accompagnata dal catalogo curato da Umberto Baldini. Scrivevano Ugo Procacci e Filippo Rossi nella prefazione, confermando l'intenzione della Soprintendenza di portare avanti l'organizzazione delle mostre, che

«con la presente Mostra di opere d'arte restaurate - la settima della serie - viene ripresa la pubblicazione dei cataloghi, che era rimasta interrotta dopo le prime due esposizioni, tenutesi presso la Galleria dell'Accademia, negli anni 1946 e 1947. [...] Del resto l'attuale catalogo non dovrebbe rimanere isolato ma essere il primo di una nuova serie, poiché sarebbe intenzione della Soprintendenza alle Gallerie di proseguire senza ulteriori interruzioni in pubblicazioni del genere»³⁴³.

Tra il settembre e il novembre del 1955 si svolgeva l'ottava esposizione, la nona tra l'ottobre e il novembre del 1958, in occasione della II Settimana dei Musei Italiani, e la decima tra ottobre e novembre del 1959³⁴⁴. Stando alla relazione di *Musei e Gallerie d'Italia* sulla II Settimana dei Musei, nel 1958 si erano svolte a Firenze anche una mostra di pitture del Museo di S. Marco recentemente restaurate e di sarcofagi egizi restaurati presso il Museo archeologico³⁴⁵, a dimostrazione di quanto fosse capillare la diffusione di tali manifestazioni e varia l'offerta espositiva. Ancora la stessa rivista informa che nel 1962, per la V Settimana dei Musei, gli Uffici

³⁴¹ Procacci 1947a: 5.

³⁴² *Ibidem*.

³⁴³ Procacci, Rossi 1953: 7.

³⁴⁴ Cfr. Baldini 1955; 1958; 1959.

³⁴⁵ *Notiziario. La relazione* 1959: 28.

avevano allestito una Mostra di Restauri³⁴⁶, per l'VIII Settimana, nel 1965, l'Opificio delle Pietre Dure aveva organizzato una mostra delle principali opere restaurate nel 1964³⁴⁷, mentre nel 1966, per la IX Settimana, oltre alla già citata mostra degli Uffizi, una piccola mostra di opere restaurate si era svolta alla Galleria Palatina³⁴⁸. Nessuna di queste esposizioni era corredata da catalogo.

La data del 4 novembre 1966 segnava un momento cruciale nella vita del Laboratorio dei Restauri della Soprintendenza fiorentina, le successive mostre sul restauro si sarebbero occupate principalmente di offrire un resoconto delle vicende di salvataggio e restauro delle opere alluvionate. Nel dicembre del 1966, appena un mese e mezzo dopo l'inondazione, i musei di Firenze riaprivano le loro porte per le festività natalizie, nonostante le evidenti tracce del recente accaduto e l'assenza di molte opere distrutte o gravemente danneggiate e ancora in fase di restauro³⁴⁹. La Galleria degli Uffizi allestiva per l'occasione una piccola mostra di *Dipinti salvati dalla piena dell'Arno*, capolavori scelti tra quelli già restaurati³⁵⁰. Il fiume, inondando la città, aveva invaso anche i locali più bassi del museo, dove si collocavano depositi e laboratori³⁵¹. Tra i dipinti in mostra alcuni appartenevano alla Galleria, sistemati nei depositi o colpiti dalla piena del fiume durante il loro restauro, altri erano dipinti ospiti provenienti da altri musei³⁵².

Un anno più tardi, dal dicembre del 1967 al febbraio del 1968, al Museo Nazionale del Bargello si teneva la *Mostra di restauri a sculture e oggetti d'arte minore*, per illustrare al pubblico i risultati del lavoro compiuto dal Centro di Restauro per le Sculture e le Arti Minori, nato dopo l'alluvione grazie al finanziamento di fondi internazionali, soprattutto del fondo americano CRIA (Committee to Rescue Italian Art), del fondo inglese e di quello tedesco del Dr. Kreuter, e al Consiglio Nazionale delle Ricerche, che aveva finanziato le ricerche chimiche³⁵³. Il Centro, installato al terzo piano del Palazzo Davanzati di Firenze, ospitava opere in marmo, terracotta, stucco e cera, armi, libri, oggetti in cuoio e oggetti in legno come sculture, mobili e

³⁴⁶ *Notiziario. La V Settimana dei Musei Italiani* 1962: 30.

³⁴⁷ *VIII Settimana dei musei* 1965: 23.

³⁴⁸ Gaudioso 1966b: 52.

³⁴⁹ Procacci 1966: 3.

³⁵⁰ *Ibidem*.

³⁵¹ Becherucci 1966: 4.

³⁵² *Ibidem*.

³⁵³ Aschengreen 1968: 5-6.

strumenti musicali, restaurati grazie alla collaborazione di esperti italiani e internazionali³⁵⁴. Tra le opere esposte anche le sculture del cortile del Bargello, ripulite dalle incrostazioni di fango e dalle macchie di nafta, lasciate dall'acqua che le aveva sommerse³⁵⁵.

Ancora nel 1969 si svolgeva al Museo Archeologico la mostra organizzata dalla Soprintendenza alle Antichità d'Etruria *Restauri Archeologici. Mostra dei restauri sulle opere d'arte del Museo Archeologico di Firenze danneggiate dall'alluvione del 4 novembre 1966*, che esponeva una parte degli oltre 4000 oggetti, tra ceramiche, terrecotte, bronzi, oreficerie e avori, già restaurati³⁵⁶. L'alluvione aveva infatti devastato tutto il piano terra del Museo Archeologico, dove era ordinato, in 37 sale, il Museo Topografico dell'Etruria, l'acqua aveva inoltre inondato i depositi sotterranei in cui erano conservati i materiali archeologici raccolti negli scavi più recenti e i laboratori di restauro e fotografico³⁵⁷.

La serie proseguiva nel 1972 con la mostra *Firenze Restaura*, di cui si è già parlato, ma nel frattempo vi erano state tra il settembre e l'ottobre del 1968 la rassegna *Il restauro dei monumenti dal 1944 al 1968*, che esponeva la documentazione degli interventi eseguiti dalla Soprintendenza alle Province di Firenze, Arezzo e Pistoia nell'arco di circa 25 anni, dunque dalle conseguenze del secondo conflitto mondiale e fino alla calamità dell'alluvione³⁵⁸, e la *Mostra di dipinti restaurati delle gallerie*, tra l'aprile e il maggio del 1969, presso la Galleria Palatina di Palazzo Pitti e in occasione della XII Settimana dei Musei Italiani³⁵⁹.

A Napoli il fenomeno delle mostre di opere restaurate aveva interessato soprattutto il primo decennio del secondo dopoguerra. Le prime tre mostre si erano susseguite a ritmo serrato. La *Ia mostra didattica del restauro* si era svolta dal 20 dicembre 1951 al 10 gennaio 1952, la seconda dal 20 dicembre del 1952 al 10 gennaio 1953³⁶⁰, la *III mostra di restauri* dal 20 dicembre del 1953 al 20 marzo del 1954, tutte ospitate dal Museo di S. Martino. Dopo alcuni anni di interruzione la quarta mostra si svolgeva presso il Palazzo Reale di Napoli, quest'ultima considerata «oltreché

³⁵⁴ *Ivi*: 5-7.

³⁵⁵ Rossi Manaresi 1968: 9.

³⁵⁶ Molajoli 1969: 5.

³⁵⁷ Maetzke 1969: 7.

³⁵⁸ Morozzi 1968: VII.

³⁵⁹ Cfr. Soprintendenza alle Gallerie di Firenze 1969.

riassuntiva di un più lungo e intenso periodo, indicativa di un nuovo ciclo d'attività»³⁶¹. Nel 1957 era stata, infatti, inaugurata la nuova sede della Pinacoteca, trasferita dal Museo Nazionale di S. Martino al Palazzo di Capodimonte, dove era stato trasferito anche il Laboratorio di Conservazione della Soprintendenza³⁶². Questa operazione aveva completamente assorbito, per oltre cinque anni la Soprintendenza e anche nel campo del restauro aveva impegnato dirigenti e tecnici nel fronteggiare la complessità di problemi derivanti dalla rimozione, movimentazione e ricollocazione delle opere³⁶³.

La tradizione delle mostre sui restauri delle opere si era imposta anche a Perugia, Urbino, Palermo e Trapani, dove le esposizioni sono ben documentate dalla pubblicazione dei cataloghi.

Dopo la prima *Mostra di dipinti restaurati* del 1953, la Soprintendenza ai Monumenti ed alle Gallerie dell'Umbria aveva allestito, presso le Sale dell'Accademia di Lettere di Palazzo Donini a Perugia, una seconda mostra tra il maggio e il giugno del 1954 e poi una *III mostra di opere restaurate* dal 29 luglio al 15 ottobre 1956, mentre la quarta mostra, svoltasi dal 31 marzo al 7 aprile del 1963, la quinta, dal 12 al 19 aprile 1964³⁶⁴, e la sesta, dal 4 all'11 aprile 1965, tutte organizzate in occasione della Settimana dei Musei Italiani, si erano tenute negli ambienti della Galleria Nazionale dell'Umbria, che aveva riaperto al pubblico nel 1955, dopo il riordinamento³⁶⁵.

Anche ad Urbino, dopo la prima mostra del 1953, ne erano seguite altre, tutte allestite negli ambienti del Palazzo Ducale. Dal 1965 al 1970 si erano susseguite sei mostre, organizzate dalla Soprintendenza alle Gallerie e Opere d'Arte delle Marche in occasione delle Settimane dei Musei Italiani³⁶⁶, mentre dal 28 giugno al 30 settembre del 1973, in occasione della Conferenza Nazionale per la Prima Relazione

³⁶⁰ Cfr. Causa 1952.

³⁶¹ Molajoli 1960: 5.

³⁶² *Ivi*: 5-6. Sul trasferimento della Pinacoteca al Museo di Capodimonte si veda Longhi 1957a (poi in Longhi 1985c).

³⁶³ *Ivi*: 5.

³⁶⁴ Cfr. Soprintendenza ai Monumenti ed alle Gallerie dell'Umbria 1954; Santi 1956; Soprintendenza ai Monumenti ed alle Gallerie dell'Umbria 1963; Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie dell'Umbria 1964.

³⁶⁵ Cfr. Martelli 1955.

³⁶⁶ Cfr. Aliberti, *et alii* 1966; Aliberti Gaudioso 1968; Aliberti Gaudioso, *et alii* 1967; 1969; 1970.

sulla Situazione Ambientale si era svolta la mostra *Restauro nelle Marche. Testimonianze, acquisti e recuperi*³⁶⁷.

«Anche quest'anno, in occasione della Settimana dei Musei, che è la XII, la Galleria Nazionale di Palazzo Abatellis, continuando quella che ormai può dirsi una simpatica e certo assai utile tradizione, ospita nelle sue sale una mostra di opere d'arte restaurate»³⁶⁸, scriveva Vincenzo Scuderi, soprintendente alle Gallerie della Sicilia ad apertura del catalogo della *Mostra dei dipinti restaurati della chiesa di S. Giorgio dei Genovesi di Palermo*, allestita dalla Soprintendenza dal 13 al 20 aprile 1969. La mostra esponeva le nove tele costituenti l'arredo pittorico della Chiesa di S. Giorgio dei Genovesi a Palermo ed era rappresentativa delle modalità di intervento adottate nell'ultimo ventennio dalla Soprintendenza alle Gallerie, consistenti nell'operare su interi complessi del patrimonio mobile regionale, al fine di recuperare il complesso di valori rappresentato dall'intero gruppo di opere, ma anche del monumento cui appartenevano³⁶⁹. Delle manifestazioni che avevano preceduto la mostra del 1969 non è stato possibile individuare e consultare tutti i cataloghi, della cui pubblicazione in alcuni casi non si ha certezza, ma il catalogo pubblicato l'anno seguente per la mostra organizzata in corrispondenza della XIII Settimana, dal titolo *VII Mostra di opere d'arte restaurate*³⁷⁰, fa dedurre lo svolgimento di almeno cinque esposizioni precedenti, tra le quali una mostra dei dipinti dell'Oratorio di S. Domenico, restaurati dalla Soprintendenza ed esposti al Palazzo Abatellis di Palermo nel 1962, per la V Settimana dei Musei Italiani³⁷¹, la mostra del 1963, per la VI Settimana dei Musei, che prevedeva l'esposizione, ancora presso il Palazzo Abatellis di Palermo, degli affreschi restaurati del Gran Priorato di S. Andrea Armerina, e quella di opere restaurate del 1966, aperta per la IX Settimana dei Musei Italiani a Palermo, presso la Galleria Nazionale³⁷².

Nel maggio 1972 la Soprintendenza alle Gallerie e Opere d'Arte della Sicilia organizzava a Palermo una mostra di restauri, attingendo ai vari gruppi di opere della Sicilia occidentale su cui era intervenuta negli ultimi anni e dando vita ad una

³⁶⁷ Cfr. *Restauro nelle Marche* 1973.

³⁶⁸ Scuderi 1969: 3.

³⁶⁹ *Ibidem*.

³⁷⁰ Cfr. Stella 1970.

³⁷¹ *Notiziario. La V Settimana dei Musei Italiani* 1962: 31.

³⁷² Cfr. Soprintendenza alle Gallerie ed alle Opere d'Arte della Sicilia 1963 e Soprintendenza alle

rassegna più consistente delle precedenti, sia perché conseguente alla conclusione di lavori iniziati anni prima, sia per il fatto che la annuale manifestazione espositiva era saltata nel 1971 a causa dello sciopero del personale³⁷³, mentre nel dicembre del 1974 e fino al gennaio 1975, celebrando in ritardo la XVI Settimana dei Musei, che si era svolta in primavera, veniva presentata la IX mostra di opere restaurate «(e forse ultima) della serie palermitana di tali mostre, sempre ospitate dalla Galleria Nazionale della Sicilia»³⁷⁴.

La mostra del 1970, allestita dal 12 al 19 aprile negli ambienti di Palazzo Abatellis, comprendeva le opere d'arte restaurate dalla Soprintendenza nel 1969 e provenienti in gran parte dalle zone colpite dal terremoto del Belice del 1968, «una mostra antologica, in grado di offrire un panorama piuttosto completo, anche se necessariamente sintetico, dello svolgimento della cultura artistica nella Sicilia Occidentale», commentava il *Notiziario di Musei e Gallerie d'Italia*, che apprezzava, inoltre, il tentativo della Soprintendenza «di raggiungere i fruitori meno abituali dell'opera d'arte e di avviarli ad una comprensione più consapevole del valore storico e culturale che essa riveste»³⁷⁵. La stessa mostra veniva trasferita dal 3 al 10 maggio presso il Museo Nazionale Pepoli di Trapani.

La città di Trapani non era estranea all'organizzazione di mostre di questo tipo, il Museo Nazionale Pepoli aveva allestito una prima mostra di dipinti restaurati nel 1955, cui avevano fatto seguito la seconda nel 1958, per la II Settimana dei Musei Italiani, la *III Mostra di dipinti restaurati* nel 1960 e una quarta mostra nel 1969 per la XII Settimana dei Musei Italiani³⁷⁶.

Serie di mostre sul restauro avevano interessato anche le città di Pisa, Siena e Bologna.

A Pisa la tradizione si era avviata nel 1956 con la Campagna Internazionale dei Musei ed era proseguita nel 1958 con una piccola mostra di opere restaurate allestita presso il Museo di S. Matteo per celebrare la II Settimana dei Musei Italiani³⁷⁷. I cataloghi avevano accompagnato, invece, le mostre del 1964 e del 1965, di cui si è

Antichità della Sicilia Occidentale 1966.

³⁷³ Scuderi 1972: 5.

³⁷⁴ Scuderi 1974: 5.

³⁷⁵ Gaudioso 1970: 70-71.

³⁷⁶ Cfr. Scuderi 1955; 1958; 1960; Negri Arnoldi 1969.

³⁷⁷ *Notiziario. La relazione* 1959: 28.

già detto, quella del 1967, per la X Settimana, quella dal 25 giugno al 22 agosto del 1971, queste due ultime ospitate anch'esse dal Museo di S. Matteo³⁷⁸, e la rassegna del 1972.

La rivista *Musei e Gallerie d'Italia* permette di rintracciare una nutrita serie di mostre senesi, allestite nei locali della Pinacoteca Nazionale, per le quali non è possibile individuare una corrispondenza nella pubblicazione di cataloghi. Per la II Settimana dei Musei, nel 1958, era stata allestita una mostra comprendente circa trenta opere restaurate, in gran parte provenienti dal Museo Civico di Montalcino³⁷⁹. Mostre di opere recentemente restaurate erano ospitate dalla Pinacoteca nel 1963, in occasione della VI Settimana dei Musei³⁸⁰ e nel 1964, per la VII Settimana³⁸¹. La mostra del 1966, che esponeva alcune opere recentemente restaurate dal laboratorio della Pinacoteca stessa in occasione della IX Settimana dei Musei, aveva avuto, così affermava il report della rivista, particolare risonanza presso la stampa e presso il pubblico colto, che aveva molto apprezzato sia i risultati dei restauri che l'allestimento dell'esposizione, la quale prevedeva accanto ad ogni opera «un commento illustrativo con la documentazione fotografica delle varie fasi del lavoro»³⁸². Seguiva la mostra del 1967 per la X Settimana, che includeva opere recentemente restaurate e alcuni affreschi staccati attribuiti ad Ambrogio Lorenzetti, con le relative sinopie³⁸³, quella del 1968, per la XI Settimana dei Musei, anch'essa comprendente affreschi staccati e sinopie³⁸⁴, la mostra di opere restaurate del 1969, per la XII Settimana³⁸⁵, e quella del 1970 per la XIII³⁸⁶.

Anche le mostre di Bologna sono individuabili principalmente grazie ai resoconti di *Musei e Gallerie d'Italia*. La prima mostra di cui si ha notizia si era svolta tra il 25 marzo ed il 1 aprile del 1962, durante la V Settimana dei Musei Italiani, in occasione della quale «una piccola ma significativa rassegna di dipinti restaurati, corredata da numerose tabelle esplicative delle fasi e dell'entità degli interventi conservativi» era

³⁷⁸ Cfr. Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie di Pisa 1967 e Caleca, *et alii* 1971.

³⁷⁹ *Notiziario. La relazione* 1959: 28.

³⁸⁰ *Notiziario. La VI Settimana dei Musei* 1963: 39.

³⁸¹ *Notiziario. La VII Settimana dei Musei* 1964: 55.

³⁸² Gaudio 1966b: 52.

³⁸³ Gaudio 1967: 53.

³⁸⁴ Gaudio 1968: 49-50.

³⁸⁵ Gaudio 1969: 44.

³⁸⁶ Gaudio 1970: 69.

stata aperta al pubblico in alcune sale della Pinacoteca Nazionale³⁸⁷. Ne erano seguite due, una di restauri archeologici, allestita negli ambienti del Museo Civico per la VI Settimana del 1963³⁸⁸, l'altra di opere recentemente restaurate, allestita in alcune sale della Pinacoteca Nazionale per la IX Settimana dei Musei nel 1966³⁸⁹.

Più complessa la situazione romana. Come si è visto la Settimana dei Musei costituiva l'occasione per la Soprintendenza laziale per illustrare al pubblico i risultati dell'ultimo anno di lavori, dagli scavi archeologici, ai restauri, ai nuovi acquisti e acquisizioni. Oltre alle già citate mostre del 1963 e del 1966, si ricordano la mostra *Tutela e valorizzazione del patrimonio artistico di Roma e del Lazio*, allestita al Palazzo Venezia per la VII Settimana dei Musei Italiani, illustrante le attività di tutela, restauro, sistemazione museografica e incremento patrimoniale svolte dalla Soprintendenza dal 1 gennaio 1963 al 30 marzo del 1964, la mostra delle *Attività della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio* del 1967, ordinata presso la Sala di S. Marta al Collegio Romano in occasione della X Settimana dei Musei, la *Mostra di opere d'arte restaurate nel 1967*, dell'aprile 1968, allestita nella Sala Barbo di Palazzo Venezia per la XI Settimana, quella del 1969 per la XII Settimana dei Musei, ospitata dalla Sala di S. Marta e anch'essa sulle attività della Soprintendenza, la *Mostra dei restauri 1969*, al Palazzo Venezia per la XIII Settimana dei Musei, l'esposizione del 1972 che rendeva conto dei restauri della Soprintendenza eseguiti tra 1970 e 1971³⁹⁰. Tra le iniziative della Soprintendenza alle Antichità di Roma figuravano, invece, in occasione della XVI edizione della Settimana dei Musei, una mostra sui ritrovamenti e restauri di opere in una serie di recenti scavi, ordinata nel Museo Nazionale Romano e una mostra di restauri archeologici allestita nell'Antiquario Palatino³⁹¹.

Musei e accademie arricchivano il panorama espositivo romano con mostre organizzate in maniera autonoma, sia per celebrare la Settimana dei Musei che altre ricorrenze, o semplicemente per informare il pubblico sulle attività più recenti. Per citare alcuni esempi, dal 18 giugno al 6 luglio del 1968, la Presidenza

³⁸⁷ *Notiziario. La V Settimana dei Musei Italiani* 1962: 29.

³⁸⁸ *Notiziario. La VI Settimana dei Musei* 1963: 36.

³⁸⁹ Gaudioso 1966b: 50.

³⁹⁰ Cfr. Raspi Serra 1964; Brugnoli, *et alii* 1967; 1968; Soprintendenza alle Gallerie del Lazio 1969; Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte Medioevali e Moderne per il Lazio 1970; 1972.

³⁹¹ *Notiziario. XVI Settimana dei Musei* 1974: 38.

dell'Accademia Nazionale di S. Luca presentava al Palazzo Carpegna, sede dell'Accademia, la *Mostra di antichi dipinti restaurati delle raccolte accademiche*³⁹², nell'aprile del 1970, invece, la Galleria Nazionale d'Arte Antica organizzava la mostra *Acquisti, doni, lasciti, restauri e recuperi*, per rendere noto al pubblico, con l'occasione della XIII Settimana dei Musei, la cui cerimonia di apertura si era svolta nel salone di Pietro da Cortona del Palazzo Barberini, sede della Galleria, ciò che aveva interessato l'Istituto dall'ultimo resoconto dell'incremento patrimoniale, risalente al 1962, in poi³⁹³. Anche la Galleria Borghese si mostrava molto attiva nell'ambito della manifestazione nazionale: nel 1965, per la VIII Settimana aveva organizzato una mostra di restauri³⁹⁴, mentre nell'ottobre del 1972, per la XV Settimana, allestiva, in collaborazione con l'ICR, una mostra sulla storia e i restauri alla *Deposizione* di Raffaello, che riscuoteva grande successo di pubblico, contando circa diecimila visitatori e la partecipazione di 34 scuole³⁹⁵.

Anche l'ICR partecipava alla Settimana dei Musei organizzando mostre e visite dei laboratori. Per la IV Settimana dei Musei, che si svolgeva dal 10 al 20 novembre 1960, l'Istituto esponeva la *Maestà* di Duccio di Buoninsegna, recentemente restaurata, prima del suo rientro definitivo a Siena³⁹⁶, per la V Settimana, nel 1962, allestiva la mostra di *Opere recentemente restaurate di A. Lorenzetti, Antonello da Messina e Giovanni Bellini*³⁹⁷, per la VI Settimana dei Musei, nel 1963, esponeva opere recentemente restaurate di grande valore e tipologie differenti, tra le quali il Polittico di Borgo S. Sepolcro di Piero della Francesca, l'*Ecce Homo* di Antonello da Messina proveniente dal Collegio Alberoni di Piacenza, l'*Ecce Homo*, ancora di Antonello, proveniente dal Palazzo Spinola di Genova, un dipinto murale trasportato, proveniente dalla Chiesa di S. Maria Sopra Minerva di Roma e raffigurante la *Madonna col Bambino*, del secolo XIII, il gruppo ligneo della *Natività* dalla Basilica di S. Nicola da Tolentino e la *Tomba della Scrofa nera* dagli scavi di Tarquinia³⁹⁸. Per la VII Settimana dei Musei del 1964 prendeva parte alla mostra *Tutela e*

³⁹² Cfr. Faldi 1968.

³⁹³ Faldi 1970: 5.

³⁹⁴ *VIII Settimana dei Musei* 1965: 19

³⁹⁵ *XV Settimana dei Musei* 1973: 8. Cfr. Ferrara, *et alii* 1972. Si veda su questo argomento Capitolo 4, p. 195 e sgg.

³⁹⁶ *Notiziario. La IV Settimana dei Musei Italiani* 1961: 27.

³⁹⁷ *Notiziario. La V Settimana dei Musei Italiani* 1962: 27.

³⁹⁸ *Notiziario. La VI Settimana dei Musei* 1963: 42.

valorizzazione del patrimonio artistico di Roma e del Lazio, partecipando alla prima sezione dell'esposizione, dove figuravano le attività dei servizi tecnici d'interesse nazionale operanti a Roma³⁹⁹. L'Istituto presentava i risultati di nuove ricerche sperimentali nel campo dei supporti per affreschi distaccati⁴⁰⁰ ed esponeva la sinopia dell'*Elemosina di san Martino* della Chiesa Inferiore di S. Francesco in Assisi⁴⁰¹. Nel 1968, per celebrare la XI Settimana, esponeva nei suoi locali una serie di opere restaurate: la biga etrusca di Ischia di Castro, il carro di Populonia, il Crocifisso ligneo del secolo XII proveniente dalla Basilica di S. Francesco, la *Madonna col Bambino e Santi* proveniente dal Museo Calvet di Avignone, la *Deposizione* di Raffaello della Galleria Borghese, la *Pietà* di Roberto di Oderisio dal Museo Pepoli di Trapani⁴⁰². Per la XII Settimana dei Musei del 1969 esponeva «corredato di esaurienti schede di restauro» materiale archeologico restaurato⁴⁰³, per quella del 1970, la XIII, presentava l'*Annunciazione* del Museo di Nancy, inviata a Roma per il restauro ed attribuita da Roberto Longhi al Caravaggio⁴⁰⁴, infine nel 1972, per la XV Settimana dei Musei, apriva le porte dei laboratori al pubblico organizzando visite guidate⁴⁰⁵.

Slegata dalla manifestazione annuale era la *Mostra di antiche immagini Mariane restaurate*, ordinata nel dicembre del 1960 e comprendente un gruppo di tre icone medievali provenienti da chiese romane, accanto alle quali era stato esposto anche un piccolo mosaico del XIV secolo con l'immagine di Cristo detta di san Gregorio, dalla chiesa di S. Croce in Gerusalemme⁴⁰⁶.

2.3 – I cataloghi delle mostre

Tra i caratteri distintivi delle mostre di opere restaurate, oltre a quelli già discussi, ovvero la scelta delle opere, le modalità espositive, gli enti organizzatori e le occasioni di svolgimento, è da tenere in considerazione anche la redazione dei

³⁹⁹ *Notiziario. La VII Settimana dei Musei* 1964: 49.

⁴⁰⁰ *Ibidem*.

⁴⁰¹ *Le mostre* 1964: 72.

⁴⁰² Gaudioso 1968: 47.

⁴⁰³ Gaudioso 1969a: 51.

⁴⁰⁴ Gaudioso 1970: 65.

⁴⁰⁵ *XV Settimana dei Musei* 1973: 8.

⁴⁰⁶ *Mostre in Italia e all'estero* 1961: 41.

cataloghi, la cui struttura si ripeteva con poche variazioni per le differenti esposizioni.

Non tutte le mostre erano corredate, come si è visto, da cataloghi; quelli esistenti sono composti da una prefazione, che giustifica la mostra e ne propone le finalità, e dalle schede delle opere esposte, compilate con i dati essenziali sull'opera, talvolta preceduti da una nota biografica sull'artista, la sua storia conservativa e la spiegazione degli ultimi interventi eseguiti. L'apparato fotografico, quando presente, prevede, generalmente, illustrazioni delle opere già restaurate, poste a confronto con le versioni fotografiche prima dei restauri o a restauri in corso. Non di rado tra la prefazione e le schede si inseriscono saggi sui procedimenti e sulle tecniche di restauro in relazione al tipo di supporto dell'opera ed alla tipologia di intervento necessaria: pulitura, integrazione delle lacune, rintelaiatura, trasferimento della pellicola pittorica, stacco o strappo di affreschi ecc.

I saggi costituiscono un aspetto particolarmente interessante nella redazione dei cataloghi, non solo perché rappresentativi di un ulteriore tentativo di facilitare la comprensione da parte del pubblico degli aspetti tecnico-scientifici della realizzazione dell'opera e del suo restauro e dunque integrativi della documentazione esibita in mostra, ma anche perché leggibili come dichiarazioni di metodo da parte degli enti coinvolti nei restauri presentati, non casualmente, comparivano con più frequenza tra le pagine dei cataloghi che accompagnavano la prima di una serie di mostre, o introducevano rassegne più significative, riepilogative dell'attività di un laboratorio.

Le mostre di opere restaurate e i rispettivi cataloghi davano a laboratori e istituti la possibilità di affermare le proprie posizioni nell'ambito di dibattiti relativi all'esistenza di modalità di intervento differenti e discordanti, nonostante le occasioni di confronto internazionale, che si erano verificate già a partire dagli anni '30, e i tentativi da parte degli organi preposti di stabilire riferimenti metodologici condivisi.

Nel 1930 si era svolta a Roma la *Conférence internationale pour l'étude de méthodes scientifiques appliquée à l'examen et à la conservation des œuvres d'art* organizzata dall'Office International des Musées (OIM) e motore della standardizzazione metodologica e della nascita dei moderni laboratori scientifici, che aveva promosso la redazione, a cura dell'OIM stesso, di un manuale sulla conservazione delle pitture,

pubblicato nel 1938 in due parti, *Conservation* e *Restauration*, sulla rivista *Mouseion*, con il titolo *La Conservation des peintures*⁴⁰⁷, e di nuovo nel 1940 nella forma di manuale dal titolo *Manuel de la Conservation et de la Restauration des peintures*⁴⁰⁸.

L'anno seguente si era tenuto ad Atene il *First International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments*, conclusosi con la redazione della *Carta di Atene sul restauro dei monumenti storici*, sulla struttura della quale nel 1932 veniva redatta la prima *Carta Italiana del Restauro*⁴⁰⁹. Quest'ultima prevedeva tra i suoi punti anche l'istituzione di annuali convegni di Soprintendenti per dibattere i temi del restauro, che a loro volta avrebbero fornito una spinta determinante per la costituzione nel 1939 dell'ICR e per la promulgazione delle fondamentali leggi di tutela (1089 e 1497)⁴¹⁰.

Le problematiche più discusse riguardavano l'integrazione delle lacune e la pulitura dei dipinti.

Il dibattito sull'integrazione pittorica interessava soprattutto la scelta di un metodo che attenuasse l'effetto disturbante dato dalla frammentarietà del dipinto nella visione dell'opera senza nascondere la presenza delle lacune. I termini della questione erano già apparsi tra le pagine di *Museion*, dove, attraverso l'analisi di singoli casi, si avanzano le differenti proposte metodologiche, poi raccolte dal *Manuel de la Conservation et de la Restauration des peintures*⁴¹¹.

Il manuale individuava diverse modalità di intervento, chiarendo che nessun metodo poteva applicarsi in tutte le situazioni, ma la scelta dipendeva dalle caratteristiche dell'opera e della lacuna stessa: l'uso di tinte neutre o che riprendevano lo strato inferiore del dipinto o la preferenza di tinte abbinate ai colori circostanti, ricostruendo o meno il modellato delle parti mancanti, erano le opzioni suggerite nel rispetto del principio fondamentale che prevedeva l'attuazione di interventi riconoscibili e facilmente reversibili⁴¹².

⁴⁰⁷ Cfr. *La conservation des peintures* 1938.

⁴⁰⁸ Cardinali, De Ruggieri 2013: 318 e 324. Cfr. Office International des Musées 1939. Sulla Conferenza di Roma si veda anche: De Ruggieri 2002; Cardinali 2002; Cardinali, De Ruggieri 2013.

⁴⁰⁹ Cfr. Ciatti 2006a.

⁴¹⁰ Acidini Luchinat, Ciatti 2006: 28.

⁴¹¹ Pogliani 2020: 326.

⁴¹² *Ivi*: 326. Sulle differenti soluzioni considerate per l'integrazione delle lacune si veda anche Cerasuolo 2013.

Nel primo periodo di attività dell'Istituto Cesare Brandi aveva prediletto il metodo rigorosamente filologico, rifiutando qualsiasi tipo di integrazione che introducesse elementi figurativi o coloristici e puntando a minimizzare il contrasto attraverso il riempimento delle lacune con tonalità uniformi⁴¹³. Successivamente la visita dei laboratori di restauro statunitensi durante il viaggio compiuto per la mostra *Italian Masters*, tra 1939 e 1940, aveva spinto Brandi a sperimentare la propensione dei restauratori americani a non reintegrare le lacune, lasciandole a vista con i bordi consolidati, così da non doverli stuccare⁴¹⁴. Nella relazione del 1942 dal titolo *Di alcuni procedimenti di restauro usati negli Stati Uniti*, presentata alla seduta scientifica del consiglio tecnico dell'ICR, riferiva l'intenzione di esporre in mostra opere restaurate in modo tradizionale accanto ai dipinti restaurati con un metodo simile a quello americano, descritto dalla relazione⁴¹⁵. Era il caso dell'*Ecce Homo* di Antonello da Messina esposto nella *Mostra dei dipinti di Antonello da Messina* dal novembre al dicembre 1942, del quale scriveva nel catalogo:

«Dove erano lacune sono state lasciate le vecchie stuccature e dove fu necessario toglierle in parte, come nel guasto in alto, si fece allora una campitura più chiara. Dovunque cretti e screpolature furono conservati senza la minima integrazione, e giro giro la tavola si tenne in vista il legno sul quale aderiva la cornice originaria»⁴¹⁶.

La tecnica del tratteggio, anch'essa ispirata ai metodi d'oltreoceano, in particolare al sistema ideato dal restauratore del Fogg Museum di Harvard R. Arcadius Lyon⁴¹⁷, sarebbe nata dopo il conflitto dalla volontà di restituire un'immagine alle migliaia di frammenti degli affreschi bombardati della Cappella Mazzatosta.

Il catalogo pubblicato per la *Mostra dei frammenti ricostituiti di Lorenzo da Viterbo*, allestita dall'Istituto Centrale del Restauro nel maggio 1946, era introdotto dai saggi di Brandi sull'artista, sugli affreschi della Cappella Mazzatosta, sui danni provocati dai bombardamenti del 1944 e infine sui procedimenti seguiti per il restauro.

⁴¹³ Ivi: 327. Cfr. Brandi 1946b. Sulla questione del trattamento delle lacune si vedano Catalano 1998 e Ciatti 2004.

⁴¹⁴ Ivi: 329.

⁴¹⁵ Catalano 2007: 159-161. Cfr. *Relazione di C. Brandi alla I seduta scientifica del Consiglio Tecnico dell'Istituto Centrale del Restauro*, 1942. Roma, Archivio dell'Istituto Centrale per il Restauro.

⁴¹⁶ Brandi 1942c: 9.

⁴¹⁷ Levi 2011: 109.

Quest'ultimo, che precede l'elenco dei frammenti esposti, illustrava per la prima volta la tecnica del tratteggio: l'impiego dei «tanti sottili filamenti ravvicinati» era validato per Brandi dalla necessità critica di restituire all'immagine una struttura, «se il restauro è critica del testo, qui ci troviamo come il filologo che da un testo frammentario e corrotto, dopo averlo ridotto alla lezione migliore, cerca di cavarne non più soltanto delle parole storicamente attendibili, ma un senso»⁴¹⁸.

Pochi mesi dopo Procacci introduceva il catalogo della *Mostra di opere d'arte restaurate*, inaugurata nell'ottobre 1946, con un saggio che, specificate occasione e scopo della mostra, assume la forma di un breve manuale di restauro pittorico. Le poche pagine che lo compongono offrono una trattazione semplice e sintetica delle principali questioni che interessavano il restauro delle pitture in relazione ai differenti supporti: la reintegrazione, la pulitura delle superfici, il restauro del supporto, l'applicazione delle vernici sui dipinti restaurati, le operazioni di stacco e strappo degli affreschi. Se fino a qualche decennio prima «il restauro era praticato in maniera del tutto empirica [...]. E poco male se col restauro pittorico si coprivano anche parti della pittura antica», scriveva Procacci, «Oggi invece il restauro pittorico viene eseguito limitatamente alle zone prive in modo assoluto di colore, siano esse pur piccole come una punta di spillo» e aggiungeva

«Sul modo in cui deve esser condotto il restauro pittorico i pareri sono discordi: v'è chi vorrebbe che un quadro, una volta pulito, fosse lasciato nelle condizioni in cui si trova, ricoprendo tutt'al più con tinteggiature neutre le parti mancanti; v'è all'opposto chi sostiene che, essendo un quadro un'opera d'arte da godersi esteticamente, le mancanze, se pur mascherate da colori neutri, disturbano l'armonia generale dell'opera stessa, e quindi il restauro pittorico deve essere completato in ogni luogo, rifacendo le parti che mancano»⁴¹⁹.

Per Procacci la scelta migliore era quella di volta in volta ritenuta più opportuna dal restauratore in relazione al tipo di dipinto, seguendo come unico principio quello «di

⁴¹⁸ Brandi 1946a: 10. Sulla nascita del tratteggio si vedano anche Gaetani 2006 e Bentivoglio, Oteri 2005.

⁴¹⁹ Procacci 1946: 8-9.

non ridipingere mai le parti autentiche e di non ricostruire o inventare dove sono grosse lacune, falsando in tal modo il carattere genuino del quadro»⁴²⁰.

Altrettanto discussa, la questione della pulitura ruotava attorno al tema dell'originalità dei materiali che componevano il dipinto e si faceva spazio anch'essa nel corso degli anni '30, parallelamente al tema dell'integrazione, prima attraverso i contributi di *Museion* e poi nel *Manuel de la Conservation et de la Restauration des peintures*⁴²¹.

I primi anni del secondo dopoguerra la vedevano al centro di un dibattito internazionale che contrapponeva «the upholders of radical cleaning and the partisans of patina»⁴²², noto come *National Gallery Cleaning Controversy* e generato dai risultati della radicale pulitura eseguita tra 1936 e 1946 dai restauratori della National Gallery di Londra su un grande numero di dipinti, circa 70 dei quali erano esposti nella mostra *An exhibition of cleaned pictures*, allestita presso la National Gallery dall'ottobre 1947⁴²³. In coincidenza con l'esposizione il *The Burlington Magazine* pubblicava una serie di articoli sui restauri recenti condotti in Europa, dedicando alla questione l'intero numero del mese di dicembre⁴²⁴. Procacci era stato invitato a contribuire con due articoli, pubblicati sui numeri di novembre e dicembre 1947, dove rendeva conto degli interventi di restauro condotti a Firenze in quegli anni⁴²⁵. Nell'articolo del numero di novembre illustrava la pulitura della *Madonna col Bambino e Sant'Anna* di Masolino e Masaccio, proveniente dagli Uffizi ed

⁴²⁰ Ivi: 9.

⁴²¹ Pogliani: 326. Si veda per esempio Procacci 1936.

⁴²² Brandi 1949b: 183.

⁴²³ Cfr. The National Gallery 1947. Già attorno alla metà dell'800 la National Gallery di Londra era stata al centro di una *querelle* sulla pulitura, per le cui vicende e bibliografia si rimanda a Perusini 2013. La seconda *Cleaning Controversy* era stata alimentata da una serie di 24 lettere apparse sul quotidiano londinese *The Times* tra il 30 ottobre 1946 e il 9 gennaio 1947 che si esprimevano contro le drastiche puliture operate dai restauratori della National Gallery. La portata del dibattito aveva spinto anche la Divisione Unesco dei musei e monumenti storici a dedicare al tema della pulitura dei dipinti due numeri di *Museum*, il primo contenente un estratto del *Weaver Report on the Cleaning and Care of Pictures*, risultato dei lavori di una commissione nominata dagli amministratori della National Gallery di Londra in seguito alle polemiche suscitate dall'attività di pulitura praticata durante e dopo la Guerra (cfr. *Cleaning of pictures I* 195), il secondo con gli articoli di restauratori e curatori coinvolti nel dibattito (*Cleaning of pictures II* 1950), ripubblicati l'anno seguente sotto forma di raccolta con il titolo *The care of paintings. Le traitement des peintures*. I termini della questione sono riassunti anche da Alessandro Conti nell'introduzione al volume da lui curato, Gombrich, *et alii* 1988. Si veda anche Conti 1982.

⁴²⁴ Cfr. *Editorial: The problem of cleaning* 1947. La questione avrebbe vissuto una seconda fase, più strettamente legata al mondo anglosassone, nei primi anni '60, avviata da un articolo di Ernst Gombrich pubblicato dal *The Burlington* nel febbraio del 1962. Cfr. Gombrich 1962.

⁴²⁵ Cfr. Procacci 1947b; 1947c.

esposta nella prima mostra di restauri del 1946, spiegando come la rimozione dell'albume d'uovo, usato come siccativo in un precedente restauro, avesse comportato anche la rimozione della vernice e di vecchi ritocchi, rendendo, di conseguenza, necessaria la pulitura dell'intera superficie pittorica⁴²⁶.

Nel saggio introduttivo al catalogo del 1946 Procacci scriveva che la pulitura «deve eseguirsi per motivi superiori che spingono necessariamente a tal genere di lavoro», ovvero, specificava, qualora occorresse rimuovere vernici, vecchi ritocchi o siccativi applicati in passato, per contrastare bolle di colore o la caduta del colore stesso⁴²⁷. Tuttavia, contro le critiche del pubblico, «un quadro deve avere sempre la sua vecchia patina, è la frase che di continuo si sente sulla bocca di tutti», difendeva i vantaggi della pulitura:

«Del resto possiamo avere anche la riprova che i colori degli antichi maestri erano chiari e puri: non è infatti rarissimo il caso in cui una parte della pittura originale, dopo eseguita sia stata subito ricoperta dalla cornice e quindi tolta dal contatto con gli agenti atmosferici; i colori, rimuovendo la cornice, si trovano in questi casi smaglianti molto più di quello che non si possa ottenere con i restauri: e questo perché sono colori che non hanno subito nessuna modificazione per cause esterne»⁴²⁸.

Auspitava che molti dei visitatori della mostra, vedendo «il contrasto tra le parti pulite e quelle annerite dal fumo delle candele e dall'offuscarsi delle vernici», si sarebbero ricreduti sulla questione⁴²⁹.

Due erano le modalità impiegate dal Laboratorio di Firenze per la pulitura, “a liquido”, usando sostanze chimiche che dissolvevano la sporcizia senza intaccare il colore, o “a secco”, eseguita con un bisturi o un coltellino⁴³⁰, entrambe trovavano esemplificazione nelle opere esposte.

Tra i principali sostenitori della conservazione della patina, Cesare Brandi si era schierato con decisione contro la pulitura radicale operata dai restauratori della National Gallery e con un articolo apparso sul *The Burlington Magazine* nel 1949, dal titolo *The Cleaning of Pictures in Relation to Patina, Varnish, and Glazes* si

⁴²⁶ Procacci 1947b: 309

⁴²⁷ Procacci 1946: 9-10.

⁴²⁸ *Ivi*: 10.

⁴²⁹ *Ibidem*.

⁴³⁰ *Ivi*: 10-11. Sulle pratiche adottate dal Gabinetto fiorentino si veda Ciatti 2006b.

inseriva nel dibattito internazionale sulla questione, sostenendo che artisti di ogni epoca e scuola erano soliti in passato applicare sulla superficie dei dipinti finiture a base di vernici e smalti, note come patine, per temperare le tinte vivaci ed ottenere un effetto più scuro e morbido e bisognava, pertanto, tenere presente che spesso ci si poteva trovare più vicini alla mente dell'artista conservando le patine, piuttosto che rimuovendole⁴³¹. Ma già sul numero del *Bollettino d'Arte* di giugno-settembre 1942, presentando la I mostra del restauro dell'ICR, inaugurata nel maggio dello stesso anno, Brandi scriveva che nella fase di pulitura delle opere esposte si era deciso di conservare le patine, «non per il feticismo del sapore del tempo, ma perché la possibilità di restituire ad un dipinto, a distanza di secoli, l'aspetto originario che aveva quando il pittore lo finì, e ciò per mezzo di una drastica pulitura, è convinzione erronea, alla cui base sta la pretesa che tutti i valori cromatici del dipinto si siano serbati inalterati»⁴³². Sul catalogo della seconda mostra di restauri, illustrando il procedimento seguito per il restauro dell'*Ecce Homo* di Antonello da Messina, scriveva che il dipinto aveva subito nel corso di precedenti restauri la sovrapposizione di vernici e ritocchi che si era provveduto a rimuovere, avendo cura di arrestarsi alla vernice originaria e rispettando perciò la patina del dipinto, «è questo anzi un caso luminoso per dimostrare come si possa equamente distinguere fra patina e sporcizia, fra vernice antica e vernici successive»⁴³³.

Anche il catalogo curato da Michelangelo Muraro per la *Mostra del restauro di monumenti e opere d'arte danneggiate dalla guerra nelle tre Venezie* del 1949 prevedeva tre saggi introduttivi sul restauro dei monumenti, sul restauro delle pitture e sul restauro delle antichità. Vittorio Moschini, autore del saggio sul restauro pittorico, a proposito della patina scriveva: «i colori troppo spesso hanno subito delle irrimediabili alterazioni o sono stati velati da una patina; questa non è da confondere con il sudiciume sovrapposto ma rappresenta il naturale invecchiamento dei colori originali, e non potrebbe essere tolta senza intaccare l'opera nella sua materia», considerava, tuttavia, il dibattito sulla patina ormai pacifico (l'articolo di Brandi sul

⁴³¹ Brandi 1949b: 188. L'articolo in questione generava un botta e risposta tra Brandi e i confutatori delle sue posizioni. Alla risposta polemica di Neil MacLaren e Anthony Werner (cfr. MacLaren, Werner 1950) faceva seguito una lettera di Brandi e Gombrich (cfr. Brandi, Gombrich 1950) e un più ampio articolo di Brandi per il *Bollettino ICR* (cfr. Brandi 1950).

⁴³² Brandi 1942b: 368.

⁴³³ Brandi 1942c: 8.

The Burlington era uscito pochi mesi prima), mentre più delicata la questione delle vernici, «non è da credere che le vernici colorate siano soltanto una trovata dei restauratori per dare ai quadri il “tono di galleria”. Diversi autori antichi contavano certamente sulla finitura ottenuta dando ai dipinti una vernice già in origine leggermente colorata, anche se in seguito la tinta si alterò e divenne più carica»⁴³⁴. La pulitura era una operazione da eseguire con cautela, seguendo il principio che fosse preferibile lasciare il quadro sporco, piuttosto che rischiare di asportare le velature e le intonature originali⁴³⁵.

Pietro Zampetti nell'introduzione al catalogo della mostra di *Antichi dipinti restaurati* di Urbino, del 1953, descriveva la pulitura come una operazione da compiere con estrema delicatezza per evitare di agire troppo in profondità, arrivando al colore ed alla vernice originale «che come un'epidermide, protegge il colore», per prevenire, ovvero, «quel danno irreparabile che è la “svelatura”»⁴³⁶. Sulla reintegrazione pittorica scriveva che zone marginali o lacune di pochi millimetri potevano essere integrate a vantaggio della lettura del dipinto, mentre «In casi di maggiore ampiezza, mi sembra che i risultati migliori si ottengano col tratteggio o con tecniche simili», quando, invece, le lacune interessavano una parte consistente dell'opera allora la ricostruzione era impossibile: «il dipinto è diventato un “rudere”, e tale deve rimanere»⁴³⁷.

Nel decennio successivo Ezio Belluno e Aldo Rizzi introducevano il catalogo della *Prima Mostra del Restauro* di Udine del 1963, curato da Rizzi, con due saggi rispettivamente sul restauro in generale e sui restauri compiuti presso il Museo Civico di Udine⁴³⁸. Il saggio di Belluno illustra brevemente le differenti modalità di restauro in rapporto alla materia con cui erano realizzate le opere in mostra, dedicando differenti paragrafi al restauro dell'affresco, dei dipinti ad olio e delle sculture in legno. In particolare, sui dipinti ad olio scriveva: «rimane aperta la discussione sul principio da seguire per la loro pulitura e il successivo restauro pittorico», le tesi a riguardo si riducevano essenzialmente a due:

⁴³⁴ Moschini 1949: 20.

⁴³⁵ *Ibidem*.

⁴³⁶ Zampetti 1953: 9.

⁴³⁷ *Ivi*: 11-12.

⁴³⁸ Cfr. Rizzi 1963.

«quella del “restauro archeologico” che pretende il rigido rispetto di quanto dell’opera è a noi pervenuto attraverso il tempo, includendo in questo senso di fedeltà anche i segni deturpanti della vecchiaia; e quella che si potrebbe chiamare del “restauro di antiquariato” che vorrebbe rifare quanto dell’opera manca per un edonistico amore del bello. Come sempre, la soluzione ideale sta nella giusta valutazione di ogni singolo caso e nell’intelligente scelta dei lati positivi che ognuna delle due tesi indubbiamente possiede»⁴³⁹.

Nel caso di grandi rassegne che riassumevano periodi più o meno lunghi dell’attività di laboratori e soprintendenze i cataloghi, anch’essi più nutriti, includevano generalmente una consistente premessa che offrisse un riepilogo degli interventi compiuti e informasse al tempo stesso il pubblico sui metodi seguiti e sulla loro evoluzione nell’arco di tempo considerato, sugli strumenti e sulle tecniche adottate.

Il catalogo della *IV mostra di restauri* di Napoli, a differenza dei tre che avevano accompagnato le mostre degli anni ’50 al Museo di S. Martino, si apre con due saggi, il primo di Raffaello Causa, direttore del Laboratorio di Conservazione della Soprintendenza alle Gallerie della Campania, raccontava il lavoro svolto dal Laboratorio stesso negli ultimi 15 anni della sua vita, ovvero a partire dalla fine del Conflitto, il secondo di Selim Augusti, direttore della sezione Fisico-Chimica del Laboratorio di Conservazione, dal titolo *Contributi e ricerche della sezione fisico-chimica*, affrontava punto per punto gli ambiti nei quali la sua sezione era intervenuta apportando contributi e soluzioni, dall’assistenza e collaborazione alle normali operazioni di restauro, allo studio e alla preparazione di solventi e vernici, dall’elaborazione di nuovi metodi di restauro, all’individuazione di tecniche e materiali utilizzati in passato⁴⁴⁰.

Altri esempi riguardano le rassegne dei primi anni ’70, di cui si è già detto. Il catalogo della mostra torinese del 1971 *Restauri in Piemonte 1968/1971* era preceduto da una serie di sette saggi sui *Ragguagli dell’impiego ed esperimento di nuovi materiali, apparecchi e di nuove tecniche per la conservazione dei dipinti*, che era anche il completamento del titolo della mostra. I primi tre saggi riguardavano l’impiego di differenti tipi di supporti rigidi per affreschi staccati, i due successivi erano sull’uso dei telai, mentre il sesto ed il settimo trattavano rispettivamente di un

⁴³⁹ Belluno 1963: 22.

nuovo tipo di misuratore di umidità e dell'impiego di uno speciale nastro autoadesivo in un caso specifico di restauro pittorico.

Al contrario, quello edito per la mostra *Firenze Restaura*, curato da Umberto Baldini e Paolo Dal Poggetto, non aveva volutamente le caratteristiche di un catalogo ufficiale, di un «lavoro scientificamente redatto», assumeva piuttosto la forma di una guida alla mostra, dove l'introduzione di Baldini era seguita dalla descrizione delle singole sale, sessantuno in totale⁴⁴¹. Il testo relativo a ciascuna sala era preceduto da una breve premessa che ne riassumeva il contenuto, vale a dire il tema trattato e le opere presenti. La descrizione includeva le indicazioni spaziali sulla disposizione delle opere o delle riproduzioni fotografiche e della relativa documentazione, che integravano le tradizionali informazioni sull'opera e sul suo autore, sulla sua storia conservativa, sulle metodologie e le tecniche impiegate per il restauro. Tale formulazione consentiva dunque, sfogliando le pagine del catalogo, di percorrere le sale della mostra, usufruendo anche del nutrito *corpus* delle tavole. Gli aspetti legati all'intervento di restauro erano affrontati con un linguaggio estremamente semplice, privo di tecnicismi, e adottando uno stile narrativo.

Annunciava la premessa alle schede di sala, che informazioni tecniche più puntuali, come quelle che solitamente accompagnavano le mostre di restauro, sarebbero state pubblicate in seguito, indipendentemente dalla mostra e con la più ampia documentazione possibile dallo stesso editore che aveva curato la guida⁴⁴², ma questo secondo catalogo, più specialistico, non avrebbe visto luce.

⁴⁴⁰ Cfr. Causa 1960 e Augusti 1960.

⁴⁴¹ Baldini, Dal Poggetto 1972: 49.

⁴⁴² *Ibidem*.

Capitolo 3: La tecnica ed il distacco degli affreschi nelle mostre temporanee tra anni '50 e '70⁴⁴³

La “stagione degli stacchi” si colloca tra i primi anni del secondo dopoguerra e l’inizio degli anni '70 del secolo scorso, decenni durante i quali la pratica del trasporto della pittura murale su supporto mobile, adottata già dal XVI secolo, veniva applicata con grande frequenza nell’ambito di estese campagne di rimozione di affreschi, eseguite attraverso le tecniche dello stacco o dello strappo⁴⁴⁴.

Le ragioni che avevano condotto al forte incremento delle operazioni di stacco e strappo erano innanzitutto legate, come intuibile, ai danni del conflitto ed ai conseguenti interventi di restauro. Occorre premettere, come sottolineato da Bonsanti nel suo intervento del 1991 al Congresso internazionale *Restauriergeschichte* di Basilea, che ancora attorno alla metà degli anni '60 il restauro di un dipinto murale si identificava con il suo trasporto⁴⁴⁵, motivo per cui il distacco era divenuta la principale soluzione sia in relazione alle opere danneggiate dal conflitto, che come forma preventiva di tutela⁴⁴⁶, alimentata, quest’ultima, dal ricordo dei disastri della guerra, «i cicli del Camposanto di Pisa e degli Eremitani arsi dagli spezzoni incendiari e sbriciolati dalle bombe»⁴⁴⁷, e dalla paura di un nuovo e più grave conflitto, nell’eventualità del quale lo stacco avrebbe consentito il veloce ricovero degli affreschi in depositi sicuri⁴⁴⁸. Non si possono, tuttavia, sottovalutare, tra gli interessi che avviavano le numerose campagne di stacco e strappo, quelli di tipo filologico e storico, incarnati, come scrive Paolucci, dalla possibilità di poter studiare da vicino le pitture murali anche più lontane e inaccessibili e soprattutto dal ritrovamento delle sinopie: «il lampo creativo dell’artista (Ferretti) era sotteso, anche quando non dichiarato, a molte operazioni di strappo ed è difficile sfuggire all’impressione che almeno in qualche caso, si sia compiuto l’intervento anche per l’emozione di vedere apparire la sinopia»⁴⁴⁹. Un’eco di questa cultura è ancora

⁴⁴³ Per un elenco delle mostre di affreschi staccati si veda Appendice 2.

⁴⁴⁴ Sulla rimozione delle pitture murali nei secoli precedenti si vedano: Ciancabilla 2009; D’Amico 1992; Giacomini 2007.

⁴⁴⁵ Bonsanti 1993: 95.

⁴⁴⁶ Ciatti 2014: 91.

⁴⁴⁷ Paolucci 1986: 105.

⁴⁴⁸ Ciatti 2014: 91.

⁴⁴⁹ Paolucci 1986: 105. Il passaggio cita Ferretti 1980: 3.

presente nella *Carta del restauro* del 1972, nella quale si indicava come metodo da privilegiare, nel caso di necessaria rimozione di un dipinto dal suo supporto originario, la tecnica dello strappo, per la possibilità che offriva di recuperare la sinopia preparatoria⁴⁵⁰.

Prevenzione, salvaguardia, tutela e ricerca storico-artistica⁴⁵¹ costituivano il connubio di fattori alla guida delle attività estrattive, supportate da giustificazioni di natura teorica. Vi era la condivisa convinzione che gli affreschi che si andava rimuovendo dalle pareti avessero raggiunto il termine della loro vita e che il distacco fosse l'unica soluzione per scongiurarne la perdita definitiva. L'8 settembre del 1957 Longhi scriveva sul settimanale *Epoca* che «La vita media di un affresco lasciato in sito si può computare (clima, guerre e... urbanistica permettendolo) fra i cinquecento e i mille anni.» e che i maggiori cicli di affreschi italiani realizzati fra Tre e Quattrocento avevano ormai raggiunto un punto di crisi, oltre il quale il deperimento organico sarebbe cresciuto in progressione geometrica:

«Nessun dubbio, perciò, che il distacco dal supporto murario, irresistibilmente patogeno e non più risanabile, sia l'unico mezzo di prolungare di un altro bel tratto, calcolabile a centinaia d'anni, la vita degli affreschi, oltre ai vantaggi di recuperarne i disegni sottostanti ("sinopie") e di poterli più facilmente proteggere e ricoverare nell'evenienza di guerre e di sconvolgimenti atomici e non»⁴⁵².

Lo stesso concetto era ribadito da Procacci nel suo articolo per *The Connoisseur*, dal titolo *Fresco crisis*, pubblicato nel novembre del 1958: «We must begin by emphasising that all frescoes exposed to the outer air in tabernacles or cloister have now reached their climacteric: the final crisis and consequent collapse may occur at any time, and so swiftly as to seem almost instantaneous.»⁴⁵³. Anche in questo caso il distacco veniva presentato come unica soluzione alla inesorabile fine della pittura murale⁴⁵⁴.

Parallelamente la distinzione operata da Brandi tra materia come aspetto e materia come struttura, confluita nella sua *Teoria del restauro*, offriva un ulteriore sostegno

⁴⁵⁰ Ciatti 2014: 91.

⁴⁵¹ Ciancabilla 2014: 55.

⁴⁵² Longhi 1985: 155 (già in *Epoca*, 8 settembre 1957).

⁴⁵³ Procacci 1958: 156.

teorico alla pratica del trasporto. In un articolo intitolato *Il restauro della pittura antica*, pubblicato nel 1958 sul Bollettino dell'ICR, Brandi scriveva che della materia dell'opera è necessario conservare ciò che ne determina l'aspetto, mentre tutto quello che costituisce la struttura interna o il supporto può essere sostituito, qualora le condizioni sanitarie del dipinto lo richiedano⁴⁵⁵. Pertanto, nel caso delle pitture murali, non si rendeva necessario il trasferimento su altro supporto rigido, piuttosto, per assicurarne la conservazione e trasmissione nel futuro, Brandi indicava la trasposizione su tela come il mezzo più semplice e sicuro, quando praticabile, e, confermando la logica dello strappo preventivo, aggiungeva che «In realtà, se si vorrà salvare la pittura antica, dovrà estendersene al massimo il distacco» e che «questa rimozione tanto più andrebbe fatta, per le pitture in buone condizioni, poiché l'azione di restauro non è taumaturgica ed è logico che interessi soprattutto di conservare le pitture in buono stato»⁴⁵⁶.

L'elenco delle personalità favorevoli alle campagne di rimozione non si limitava ai nomi sopra citati, l'opinione risultava dominante in tutti gli ambienti culturali e non solo in quello fiorentino⁴⁵⁷, dove gli stacchi erano maggiormente praticati. Nel 1955 il numero XI della rivista *Il Ponte*, di Piero Calamandrei, raccoglieva, in un articolo intitolato *Per la salvezza del nostro patrimonio artistico*, le lettere di tre fra i massimi storici e critici d'arte italiani: Ranuccio Bianchi Bandinelli, Lionello Venturi e Roberto Longhi. Gli autori dichiaravano all'unisono l'urgenza di un piano per la salvaguardia dei beni artistici del paese, nell'eventualità di un nuovo conflitto mondiale, che si preannunciava più distruttivo dei precedenti. Tra le soluzioni suggerite vi erano la predisposizione di rifugi per le opere e la rimozione dei principali cicli murali italiani⁴⁵⁸. Venturi a proposito dello stacco degli affreschi scriveva «Guardiamo in faccia al peggio: che cosa è peggio, che gli affreschi siano distrutti o asportati? Chi non risponde: Peggio se distrutti? Tanto più che se asportati,

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ Brandi 1958: 5-6. Per la riflessione di Brandi in relazione alla materia dell'opera si rimanda ai saggi di Paolo D'Angelo, in particolare D'Angelo 2006, e a Carboni 2004, in part. *Capitolo quarto*, p. 137 e sgg.

⁴⁵⁶ *Ivi*: 6-7. Nonostante la nota conflittualità dei rapporti tra Longhi e Brandi, generata dalle polemiche di Longhi sull'operato dell'ICR (cfr. Valsassina Bon 2010 e Catalano 2017), i due condividevano le posizioni sul tema della rimozione delle pitture murali, si veda Rinaldi 2009.

⁴⁵⁷ Ciatti 2014: 91.

⁴⁵⁸ Bandinelli, *et alii* 1955: 1407.

tornerebbero come sono tornati.»⁴⁵⁹, mentre Longhi ricordava come già prima della guerra avesse insistito presso la Direzione Generale affinché si predisponesse un vasto piano per il distacco dei maggiori cicli pittorici⁴⁶⁰.

Il Laboratorio dei Restauri della Soprintendenza fiorentina guidato dal soprintendente Ugo Procacci sarebbe stato protagonista della “stagione degli stacchi” e della “caccia alle sinopie”: «Per almeno un quindicennio e fino all’inizio degli anni ’70 Firenze fu la capitale indiscussa dello “stacco” e dello “strappo”», scriveva Paolucci⁴⁶¹. Le operazioni di distacco erano cresciute nel corso degli anni ’50, accompagnate da un clima di entusiastico apprezzamento da parte della critica e del pubblico, sfociato nel successo delle mostre di affreschi staccati, organizzate dalla Soprintendenza presso il Forte di Belvedere di Firenze nel 1957, 1958, 1959 e nel 1966, di cui si parlerà approfonditamente più avanti, e del volume di Procacci *Sinopie e affreschi*, pubblicato nel 1961⁴⁶². In realtà a Firenze, già alcuni anni prima delle esposizioni al Belvedere, la logica delle mostre si era insinuata nella programmazione dei distacchi. Con gli anni ’50, come scrive Ciancabilla, «ogni progetto espositivo di un certo rilievo divenne motivo per programmare distacchi e restauri sul territorio», con il pretesto della conservazione e salvaguardia, del progresso della scienza del restauro e di uno studio migliore delle opere⁴⁶³.

Parallelamente si svolgeva l’attività dell’Istituto Centrale del Restauro di Roma, la cui opera nell’ambito del trasporto della pittura murale si sarebbe articolata nell’arco di circa trent’anni, dagli interventi resi necessari dai danneggiamenti della guerra, come quelli del 1945 sui dipinti del Camposanto pisano, dove sotto la direzione del soprintendente Piero Sanpaolesi si erano affiancate le squadre dei restauratori romani e fiorentini, fino a quelli connessi alle devastazioni del terremoto del Friuli nel 1976⁴⁶⁴. I risultati del distacco delle pitture trovavano spazio nelle mostre di restauri

⁴⁵⁹ Ivi: 1405

⁴⁶⁰ Ivi: 1405-1406.

⁴⁶¹ Paolucci 1986: 103.

⁴⁶² Cfr. Procacci 1961.

⁴⁶³ Ciancabilla 2014: 53.

⁴⁶⁴ Provinciali 2014: 49. Gli affreschi del Camposanto di Pisa erano stati danneggiati dall’incendio del 27 luglio 1944, innescato da una granata dell’artiglieria americana, che aveva fuso il piombo del tetto e lo aveva fatto colare lungo le pareti dipinte, rendendo necessario il distacco e restauro dei cicli pittorici. Si vedano al riguardo: Sanpaolesi 1949; Brandi 1949a; Tintori 1995.

dell'ICR o in apposite esposizioni, come quella di Palazzo Davanzati del 1951, dedicata alla pittura etrusca⁴⁶⁵.

All'inizio degli anni Sessanta la parabola estrattista aveva raggiunto il suo apice, sia per il numero di stacchi e strappi eseguiti, sia per il consenso degli addetti ai lavori e delle istituzioni preposte alla salvaguardia e tutela del patrimonio⁴⁶⁶. Il 4 novembre del 1966 sarebbe stata l'esondazione dell'Arno a modificare il destino di questa pratica nella Firenze devastata dall'alluvione e non solo. Inizialmente la situazione di emergenza nella quale erano precipitati molti dipinti murali e la mancanza di mezzi alternativi per garantirne la sopravvivenza fisica⁴⁶⁷ aveva spinto ad accelerare lo stacco di pitture e cicli pittorici. Inoltre, il fatto che gli affreschi rimasti sui muri si presentassero ormai prossimi al collasso materico, mentre quelli già staccati e trasferiti su supporti impermeabili avevano subito alterazioni irrisorie⁴⁶⁸, confermava ulteriormente la validità del metodo e ne incentivava l'utilizzo. Nel febbraio 1967 si avviava la più grande campagna di rimozione, stacco e strappo che avesse mai interessato Firenze e l'Italia in generale⁴⁶⁹, quasi tremila metri quadrati di affreschi venivano staccati dalle pareti⁴⁷⁰, affermava Paolucci, e una parte dei risultati confluiva nella mostra itinerante *The Great Age of Fresco*, che, inaugurata dal Metropolitan Museum di New York nel settembre del 1968, avrebbe attraversato l'Europa per rientrare in Italia solo nella primavera del 1971.

Tuttavia, proprio negli anni successivi all'alluvione, e come conseguenza dell'abbondanza di interventi di rimozione che li avevano interessati, sorgevano le prime gravi problematiche legate alle tecniche dello stacco e dello strappo. Innanzitutto lo strappo era reso in molti casi particolarmente difficile dalle condizioni di umidità e dalla presenza di sali, che inibivano la funzione decisiva del tiraggio della colla forte, si iniziavano perciò a sperimentare alcuni espedienti per asciugare le pareti, rimandando la rimozione⁴⁷¹, nel frattempo la collaborazione del Laboratorio fiorentino con l'università e il CNR stava avviando un profondo mutamento nella

⁴⁶⁵ Cfr. Borrelli, Cagiano de Azevedo 1951. Sulla *Mostra di pittura etrusca* si veda Capitolo 1, p. 58 e sgg.

⁴⁶⁶ Ciancabilla 2014: 60.

⁴⁶⁷ Bonsanti 1993: 97.

⁴⁶⁸ Ciancabilla 2014: 62.

⁴⁶⁹ *Ivi*: 63.

⁴⁷⁰ Paolucci 1986: 104.

⁴⁷¹ Ciatti 2014: 92.

cultura e nella prassi del restauro, gli interventi di trasporto erano ancora praticati, ma si alternavano ad interventi *in situ*⁴⁷², facilitati dall'introduzione di una innovativa tecnica di consolidamento, ovvero il metodo Ferroni-Dini basato sull'utilizzo dell'idrossido di bario⁴⁷³. Inoltre, diventava sempre più urgente il problema della collocazione di tanti metri quadri di decorazione affrescata⁴⁷⁴. I depositi della Soprintendenza erano ormai ingorgati di affreschi, il ricollocamento era enormemente difficoltoso e i risultati delle rare sistemazioni museografiche insoddisfacenti⁴⁷⁵. L'intervento limitato alla sola superficie dipinta lasciava irrisolti i problemi di umidità e struttura del contesto ambientale e impediva il ritorno delle pitture ai luoghi di origine, mentre la creazione di un museo di affreschi staccati comportava uno snaturamento dell'opera stessa, in aggiunta vi era il problema delle sinopie e dei secondi strappi che raddoppiava o triplicava la necessità di spazio per l'esposizione⁴⁷⁶. Infine, sia negli ambienti degli storici dell'arte che degli esperti di restauro la prassi estrattista cominciava a perdere consenso⁴⁷⁷. Nel 1973 in un saggio dal titolo *Dipinti murali*, pubblicato nel volume *Problemi di conservazione* a cura del direttore dell'ICR Giovanni Urbani, Giorgio Torraca si esprimeva severamente contro la politica dello stacco finalizzata ad uno sfruttamento intensivo dell'opera, considerata bene di consumo⁴⁷⁸, facendosi portavoce dell'Istituto romano e del suo dissenso nei confronti delle mostre itineranti di affreschi staccati⁴⁷⁹, ma anche l'Opificio delle Pietre Dure con il suo direttore Umberto Baldini stava gradualmente voltando pagina⁴⁸⁰. La mostra *Firenze Restaura*, inaugurata nel marzo del 1972 presso la Fortezza da Basso di Firenze per celebrare i quaranta anni del Laboratorio fondato da Procacci, dedicava al trasporto della pittura murale numerose sale, che offrivano un racconto antologico e storicizzato della "stagione degli stacchi", ormai parte del passato⁴⁸¹.

⁴⁷² Ciancabilla 2014: 64-65.

⁴⁷³ Ciatti 2014: 85. Sulla tecnica del Bario si vedano: Dini, Ferroni 1967 e 1977.

⁴⁷⁴ Bonsanti 1993: 96.

⁴⁷⁵ Paolucci 1986: 106.

⁴⁷⁶ Bonsanti 1993: 98.

⁴⁷⁷ Ciancabilla 2014: 65.

⁴⁷⁸ Torraca 1973: 48.

⁴⁷⁹ Paolucci 1986: 106.

⁴⁸⁰ Ciancabilla 2014: 66.

⁴⁸¹ *Ivi*: 65.

3.1 – Il distacco degli affreschi nelle “mostre di opere restaurate”

Al pari dei dipinti su tela e tavola, gli affreschi staccati comparivano tra le opere esposte nelle mostre di opere restaurate, già prima di divenirne i protagonisti nelle esposizioni al Belvedere di Firenze.

La *Mostra di opere restaurate* allestita dalla Soprintendenza fiorentina nei locali al piano terra dell'Accademia ed inaugurata nell'ottobre del 1946, comprendeva alcuni noti affreschi salvati dalla distruzione con il trasporto ed il restauro. Fra questi vi erano due affreschi empolesi di Masolino, la *Vergine con il Bambino e due angeli* dalla chiesa di S. Stefano e il *Compianto sul Cristo morto* della Collegiata di S. Andrea, preziosi documenti del primo Rinascimento toscano, rimossi dagli edifici in rovina⁴⁸². Della Madonna si conservava l'intero muro, mentre del *Compianto* era stato asportato solo l'intonaco⁴⁸³. Scriveva infatti Procacci nell'introduzione al catalogo di preferire lo stacco allo strappo, che, sebbene molto praticato nel secolo precedente, poteva condurre talvolta a risultati mediocri, specialmente nei casi in cui l'intonaco si presentava in buono stato di conservazione e la pellicola pittorica, aderendovi tenacemente, poteva rischiare di perdere gli strati di colore più profondi nel corso dell'operazione, in questi casi l'intensità coloristica dell'affresco diminuiva e sulla parete poteva conservarsi una quantità di colore tale da generare il fenomeno dei secondi strappi⁴⁸⁴, già da secoli destinati a circolare nel mercato antiquario⁴⁸⁵. Ciò nonostante, la mostra illustrava tutti i metodi allora impiegati per il trasporto della pittura, vale a dire le differenti modalità di stacco, attuate per i due dipinti murali di Empoli, e lo strappo, impiegato, invece, per il celebre tabernacolo di Filippino Lippi, detto *del Mercatale*⁴⁸⁶, salvato dal bombardamento che il 7 marzo del '44 aveva colpito l'edificio che lo sosteneva nella Piazza Mercatale di Prato ed esposto nella sua interezza seppure a restauro non ultimato⁴⁸⁷.

La *Mostra di opere d'arte trasportate a Firenze durante la guerra e di opere d'arte restaurate*, inaugurata al primo piano dell'Accademia nel maggio del 1947, costituiva una integrazione della mostra di opere restaurate, ancora allestita al piano

⁴⁸² Paolucci 1986: 59.

⁴⁸³ *Ibidem*.

⁴⁸⁴ Procacci 1946: 15.

⁴⁸⁵ Cfr. Ciancabilla, Giometti 2019.

⁴⁸⁶ Procacci 1946: 16.

⁴⁸⁷ Paolucci 1986: 60.

inferiore. Era formata da un gruppo di opere ricoverate a Firenze negli anni della guerra ed esposte prima di tornare ai luoghi di appartenenza⁴⁸⁸. La maggior parte di esse era stata restaurata recentemente o durante gli ultimi anni, o presentava dei restauri in corso, tutti ad opera del Laboratorio fiorentino⁴⁸⁹. Tra le opere pittoriche non mancava un esempio di pittura murale rimossa, si trattava dell'affresco con l'*Apparizione della Vergine* di Bartolomeo della Gatta, distaccato a strappo dalla loggetta rimasta in piedi nella distruzione della Chiesa di S. Bernardo ad Arezzo, esposta dopo una completa ripulitura⁴⁹⁰.

«Fu soprattutto una grande mostra di restauro, certo una delle più importanti del dopoguerra, almeno per quanto riguarda la notorietà delle opere d'arte oggetto degli interventi e la clamorosa eccezionalità dei rinvenimenti e dei recuperi»⁴⁹¹, scriveva Paolucci commentando la mostra, allestita dal 22 aprile al 12 luglio del 1954 nelle sale di Palazzo Strozzi e curata da Mario Salmi, sui quattro maestri del primo Rinascimento: Paolo Uccello, Domenico Veneziano, Piero della Francesca e Andrea del Castagno⁴⁹². A conferma di quanto rilevante fosse il restauro ai fini espositivi, nonostante la mostra puntasse soprattutto ad evidenziare i punti di contatto tra gli artisti e l'influenza esercitata sulle loro produzioni da Masaccio, che infatti introduceva il percorso con la *Sant'Anna con la Madonna e il bambino* degli Uffizi, scriveva Maria Vittoria Brugnoli sul *Bollettino d'arte* che «molte delle opere esposte erano ben note e tuttavia alcune non mancavano di sorprendere per quel che di esse i recenti restauri avevano rivelato»⁴⁹³. Tra gli affreschi comparivano alcuni esempi di eccezionale rilevanza: quattro ad opera di Paolo Uccello, la *Natività con l'Annuncio ai Pastori*, staccato nel 1952 dall'ex chiesa di S. Martino alla Scala e le due lunette con la *Creazione di Adamo* e il *Diluvio* del Chiostro Verde di S. Maria Novella⁴⁹⁴ e tre affreschi con *Storie della Passione* di Andrea del Castagno, asportati dal Cenacolo di S. Apollonia⁴⁹⁵. La campagna di restauro del chiostro di S. Maria Novella, si era svolta tra 1950 e 1953 e si era conclusa con il distacco dell'intero

⁴⁸⁸ Paolucci 1986: 61.

⁴⁸⁹ *Ibidem*.

⁴⁹⁰ Podestà 1947: 113.

⁴⁹¹ Paolucci 1986: 65.

⁴⁹² Cfr. *Mostra di quattro maestri del Primo Rinascimento* 1954.

⁴⁹³ Brugnoli 1954: 279-280.

⁴⁹⁴ Paolucci 1986: 65.

⁴⁹⁵ Brugnoli 1954: 280.

ciclo, giustificato dal progressivo e veloce degrado delle pitture, al contrario, gli interventi di distacco di una parte degli affreschi di Andrea del Castagno nel cenacolo di S. Apollonia non era motivato da urgenze conservative, per quanto avesse condotto al rinvenimento di uno straordinario ciclo di sinopie⁴⁹⁶.

Anche le mostre dell'ICR non erano estranee alla presenza di affreschi, esposti anch'essi tra le testimonianze offerte al pubblico dell'attività di restauro dell'Istituto. La *VI mostra di restauri*, che nel marzo 1949 aveva occupato molti ambienti dell'Istituto, dall'ingresso e dalle sale al piano terra, ai corridoi del II e III piano, fino alla Sala mostre, inizialmente unico spazio adibito a questa funzione, ospitava molti esemplari di stacchi e strappi, eseguiti nel corso degli anni '40.

Le sale al piano terra esponevano i celebri affreschi del *Tablinium* della Casa di Livia, il cui distacco era stato avviato il 1 settembre del 1948, giustificato dal condensamento di umidità provocato dai sacchetti di pozzolana impiegati come protezione delle pitture durante la guerra e grave al punto di produrre lo sbiadimento dei dipinti per ossidazioni e florescenze di carbonati e nitrati e numerose sollevazioni di colore⁴⁹⁷. A questi ultimi si aggiungevano le pitture della cosiddetta *Sede dei Praecones*, che, in parte danneggiate da atti vandalici, erano state strappate nel dicembre dello stesso anno da un intonaco mal conservato, la *Vergine in trono tra Santi e donatori* da S. Maria Antiqua, le cui già cattive condizioni ulteriormente aggravate dalle opere di protezione antiaerea ne avevano imposto lo stacco, eseguito nell'estate del 1947 dopo la fissatura del colore, infine, un particolare del *Giudizio* dalla Chiesa inferiore di S. Clemente, un saggio di distacco effettuato nell'ambiente sotterraneo e umidissimo della chiesa⁴⁹⁸. Al corridoio al II piano era mostrata la ricomposizione degli affreschi del Camposanto di Pisa raffiguranti il *Trionfo della morte* e la *Vita degli anacoreti* e i doppi stacchi degli arricci con le sinopie, e 56 frammenti degli affreschi strappati dalle cappelle della Chiesa degli Eremitani di Padova dopo il bombardamento, mentre *La decapitazione di san Giacomo* del Mantegna, dalla Cappella Ovetari, era stata allestita all'interno della Sala d'esposizione⁴⁹⁹. L'ingresso al piano terra accoglieva, invece, le fotografie di alcuni

⁴⁹⁶ Paolucci 1986: 65-66.

⁴⁹⁷ *VI mostra di restauri* 1949: 6.

⁴⁹⁸ *Ivi*: 7-8.

⁴⁹⁹ *Ivi*: 9-10, 15.

dei più importanti lavori compiuti durante il 1948, che, poiché immobili o esposti all'estero, non potevano trovarsi all'Istituto, tra cui le parti degli affreschi di Lorenzo da Viterbo della Cappella Mazzatosta di S. Maria della Verità a Viterbo, ricomposti nell'estate del 1948 e ricollocati⁵⁰⁰.

Sulla *Mostra di pittura etrusca*, svoltasi nell'estate del 1951 presso il Palazzo Davanzati di Firenze si è già detto. Oltre ad offrire una panoramica della pittura funeraria etrusca e a documentare le differenti tecniche impiegate per il distacco, da quella più antica, a massello, a quelle più recenti⁵⁰¹, permetteva una riflessione sulla rimozione della pittura antica. Scriveva Bandinelli nell'articolo *La mostra di pittura etrusca a Firenze*, pubblicato sul *Bollettino dell'ICR*, che gli esperti avrebbero dovuto cogliere l'occasione della mostra «per dirci, in modo documentato, se questi distacchi operati dall'Istituto Centrale del Restauro possono rappresentare, o non, l'unico modo di salvare queste pitture per noi e per chi verrà dopo di noi» e che nel primo dei due casi avrebbero dovuto schierarsi pubblicamente a favore degli stacchi⁵⁰².

Ancora una tomba etrusca, quella *delle Olimpiadi* da Tarquinia, trovava spazio in una mostra organizzata dall'ICR nel 1958, in occasione del VII Congresso Internazionale di Archeologia Classica⁵⁰³ e ancora nello stesso anno le pitture estratte dalle cripte eremitiche pugliesi erano ospitate dall'Esposizione Internazionale di Bruxelles.

Nella seconda metà degli anni '50 l'ICR aveva proceduto al distacco delle pitture della cripta di Santa Maria a Poggiardo e di quelle delle cripte di San Vito Vecchio e del Padre Eterno a Gravina di Puglia, abbandonate a loro stesse e compromesse dall'umidità⁵⁰⁴. Nell'impossibilità di utilizzare le tradizionali tecniche di stacco e strappo l'Istituto aveva elaborato un metodo simile al massello che aveva consentito di staccare le pitture insieme a buona parte del tufo che le ospitava, lasciando invariata anche la loro forma architettonica⁵⁰⁵. Le opere erano state, dunque, trasportate a Roma, dove, una volta restaurate e collocate sui telai, attendevano di

⁵⁰⁰ *Ivi*: 18-19.

⁵⁰¹ Borrelli 1951: 104.

⁵⁰² Bandinelli 1951: 106.

⁵⁰³ Tantillo Mignosi 1969: 46

⁵⁰⁴ Ciancabilla 2014: 60.

⁵⁰⁵ *Ibidem*.

conoscere la nuova destinazione. Nel frattempo, anche per sensibilizzare l'opinione pubblica e la comunità scientifica, come era stato già fatto per le tombe etrusche, le pitture della cripta di San Vito Vecchio venivano spedite oltreconfine per l'Esposizione Internazionale di Bruxelles⁵⁰⁶. All'interno del padiglione italiano l'Istituto occupava una vasta sala di quasi 140 m², dove erano illustrati solo quattro, ma significativi, esempi della sua attività⁵⁰⁷. La cripta di San Vito Vecchio era stata sistemata entro un vano scavato per più di 110 m³ e ad 1,5 m sotto il livello del pavimento della sala, il pavimento della chiesetta era stato ricostruito fedelmente e gli affreschi ricollocati nella reciproca esatta posizione che occupavano nella cripta, mentre la parete d'ingresso era costituita da un calco sull'originale⁵⁰⁸. Al ritorno da Bruxelles la cripta di San Vito Vecchio veniva sistemata presso i Mercati Traianei di Roma, in previsione di una mostra sulle pitture eremitiche pugliesi promossa dall'ICR e che avrebbe ospitato anche la cripta di Santa Maria di Poggiardo e frammenti di quella del Padre Eterno, sempre da Gravina⁵⁰⁹. La mostra veniva aperta il primo luglio 1959, a corredo degli originali era stato realizzato un modello in scala 1:20 della cripta di San Vito Vecchio e un calco della facciata, oltre alla documentazione fotografica degli stacchi e dei restauri e ad altri apparati didascalici⁵¹⁰.

Non solo le mostre promosse dal Laboratorio di Firenze o dall'Istituto romano, ma anche quelle di opere restaurate, organizzate dalle soprintendenze, potevano includere affreschi staccati. Per citare alcuni esempi, il dipinto più antico esposto ad Urbino in occasione della mostra di *Antichi dipinti restaurati dalla Soprintendenza alle Gallerie delle Marche*, allestita nelle sale del Palazzo Ducale dal 29 marzo all'11 aprile 1953, era un affresco strappato molto lacunoso che si trovava nell'antica abside trecentesca della chiesa di S. Domenico di Cingoli e non era l'unico, compariva, infatti, tra le opere in mostra anche un altro affresco, opera di ignoto toscano-marchigiano del XV secolo, staccato in cattive condizioni dalla chiesa di S. Domenico di Urbino e restaurato⁵¹¹. Ancora nel 1953 la *Mostra di dipinti restaurati*

⁵⁰⁶ *Ibidem*.

⁵⁰⁷ *Mostre in Italia e all'estero. L'esposizione Internazionale di Bruxelles 1958*: 40.

⁵⁰⁸ *Ivi*: 41.

⁵⁰⁹ Provinciali 2014: 59.

⁵¹⁰ *Ibidem*.

⁵¹¹ S. V. 1953: 167.

di Perugia, allestita da agosto a settembre nelle Sale dell'Accademia di Lettere di Palazzo Donnini, prevedeva un affresco staccato di Fiorenzo di Lorenzo⁵¹², mentre nell'ottobre del 1956 la *Mostra di dipinti restaurati della Pinacoteca Ambrosiana* comprendeva, tra le opere esposte nella Sala dell'Incoronazione del Luini della Pinacoteca, un affresco del Bramantino con *Cristo deposto tra san Giovanni e le Marie*, proveniente dalla chiesa di S. Sepolcro⁵¹³.

Solo con le mostre fiorentine del Belvedere si affermava, tuttavia, un progetto espositivo dedicato interamente alla pittura murale ed alle rispettive tecniche di distacco e restauro, all'epoca, come già detto, essenzialmente coincidenti, che, sulla scia dell'interesse e del successo riscosso a Firenze, sarebbe stato ripreso già sul finire degli anni '50 anche da altre città e regioni italiane.

3.2 – La tecnica degli antichi affreschi ed il loro distacco e restauro al Belvedere di Firenze

Le mostre di affreschi staccati al Forte di Belvedere, organizzate dalla Soprintendenza di Firenze, in particolare da Ugo Procacci, soprintendente direttore del Gabinetto dei Restauri, Umberto Baldini e Luciano Berti, ispettori della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze e curatori degli allestimenti e dei cataloghi, costituivano il prodotto più evidente della “stagione degli stacchi” fiorentini, ma si inserivano anche nella tradizione espositiva del Laboratorio dei Restauri, avviata già dal 1946 con la prima *Mostra di opere restaurate*, concentrandosi negli anni culmine della politica interventista ed estrattista, supportata, come si è detto, dalla Soprintendenza di Firenze e da autorevoli storici e critici dell'arte.

Espressione della consuetudine di laboratori e soprintendenze ad esporre i risultati della propria attività conservativa, le mostre del Belvedere presentavano al tempo stesso dei caratteri originali, innanzitutto la specificità del tema, l'affresco considerato come tecnica pittorica, oltre che nelle problematiche inerenti la sua salvaguardia ed il restauro, secondariamente la percezione, che si ha ancora oggi studiandole, di prodotto “brandizzato”, ideato ed immesso sul mercato espositivo da Ugo Procacci, al cui nome si sarebbero indissolubilmente legate non solo le mostre di Firenze ma anche tutte le esperienze condotte sul modello di quella fiorentina,

⁵¹² S. Z. 1953: 117.

infine il carattere di “grande mostra”, che per la prima volta si attribuiva ad una raccolta di opere restaurate, una mostra *one man show*, per usare le parole di Longhi, dove protagonista non era più l’artista e la sua cerchia, ma la *Tecnica degli antichi affreschi ed il loro distacco e restauro*, come recitava il titolo di un volumetto di Procacci pubblicato in occasione della seconda mostra al Forte⁵¹⁴.

Affreschi e sinopie erano esposti sui tre livelli della fortezza tardo-cinquecentesca di Belvedere, ex caserma restaurata dalla Soprintendenza ai monumenti e affidata all’Azienda Autonoma di Turismo di Firenze. La prima *Mostra di affreschi staccati* veniva inaugurata il 19 giugno del 1957 e la chiusura, prevista per il 30 settembre, era protratta al mese di ottobre, in ragione della grande affluenza riscontrata, sia di pubblico italiano che straniero⁵¹⁵. L’avvertenza al catalogo del soprintendente Filippo Rossi dichiarava come scopo principale della mostra la necessità di rendere chiara al pubblico l’urgenza del problema della conservazione degli affreschi, soprattutto di quelli sui quali non si era ancora intervenuti, e di spingere chi di dovere ad impegnarsi nella fornitura dei mezzi indispensabili alla prosecuzione dell’attività di salvataggio di tali opere⁵¹⁶. Umberto Baldini e Luciano Berti avevano redatto le schede per il catalogo, ciascuna introdotta da una breve presentazione dell’artista, seguita dalla descrizione delle opere esposte e delle operazioni di restauro condotte su di esse, mentre Ugo Procacci era l’autore di un saggio introduttivo sulla realizzazione dell’affresco e sulle tecniche utilizzate per la rimozione della pittura murale.

Il resoconto giornalistico de *La Nazione italiana* riassumeva gli scopi enumerati da Procacci durante la visita al Forte organizzata per pochi ospiti e giornalisti il giorno precedente l’inaugurazione, ovvero: «la presentazione dei capolavori con un accostamento che si verifica per la prima volta; la illustrazione della delicata opera di “stacco” o di “strappo”, e la dimostrazione del pericolo in cui si trova ancora la maggior parte delle opere d’arte “a fresco”»⁵¹⁷. Spiegava infatti nel saggio introduttivo il concetto di età climaterica, di cui vi era all’epoca diffusa convinzione, nonostante, come avverte Bonsanti, non poggiasse su alcun accertamento

⁵¹³ Mazzini 1957: 187.

⁵¹⁴ Cfr. Procacci 1958.

⁵¹⁵ *Protratta la chiusura della mostra degli affreschi* 1957.

⁵¹⁶ Rossi 1957: VII.

⁵¹⁷ *Da domani al Forte di Belvedere* 1957.

scientifico⁵¹⁸, che avrebbe condotto alla completa rovina degli affreschi collocati all'aperto, se non si fossero presi immediati provvedimenti⁵¹⁹. E non doveva sorprendere il fatto che questo momento fosse giunto contemporaneamente per tutti gli affreschi dipinti all'esterno dal Trecento al Settecento, poiché la minor resistenza dei più recenti poteva trovare spiegazione nel peggioramento della tecnica di esecuzione⁵²⁰.

Gli stessi intenti avrebbero animato anche le due esposizioni successive. La *II mostra di affreschi staccati* del 1958 era accompagnata dal catalogo composto dalle sole schede, mentre il volumetto di Procacci sulla tecnica e sul restauro degli affreschi veniva pubblicato parallelamente. Si trattava di una versione ampliata e corredata di tavole del saggio già edito con il catalogo del 1957 e poi diffuso sotto forma di opuscolo. Infine, la *III mostra di affreschi staccati* del 1959 si proponeva piuttosto come una integrazione delle due precedenti, tanto che il catalogo appariva con il sottotitolo *Aggiunte al catalogo della II mostra del 1958*⁵²¹.

Lo scopo didattico, sebbene non esplicitato dai cataloghi, era insito nel tentativo di rendere il pubblico consapevole delle problematiche legate alla conservazione degli affreschi, interpretato dal carattere divulgativo dei saggi di Procacci, che ampio spazio dedicavano anche alla tecnica della pittura a fresco e non solo al processo di rimozione, e dalla presenza di supporti didascalici, soprattutto fotografici, nelle sale espositive. L'avvertenza di Filippo Rossi al catalogo della prima mostra segnalava anche l'allestimento di una sezione didattica, dove dovevano collocarsi gli affreschi già noti al pubblico⁵²² perché precedentemente esposti in altre sedi, anche se non se ne trova riscontro nelle relative recensioni. Solo l'articolo di Chiarelli per *Emporium*, sulla mostra del 1958, sottolineava quanto le mostre del Belvedere si distinguessero per il pregio della "sana integrità", essendo composte ad evidenti fini didattici⁵²³.

La I mostra del Belvedere radunava 95 affreschi recentemente staccati o esempi di stacchi meno recenti da poco restaurati e tutte le opere presenti venivano esposte per la prima volta al pubblico dopo il loro trasferimento su supporto mobile. L'articolo

⁵¹⁸ Bonsanti 2014: 15.

⁵¹⁹ Procacci 1957: 10.

⁵²⁰ *Ibidem*.

⁵²¹ Cfr. Baldini, Berti 1959.

⁵²² Rossi 1957: VII.

⁵²³ Chiarelli 1959: 209.

del 19 giugno su *La Nazione italiana* ripercorreva la sequenza delle sale espositive, visitate in anteprima dai giornalisti, citando i pezzi più rilevanti⁵²⁴. La mostra si avviava dal salone a metà rampa, dove tra le opere più note comparivano la *Natività della Vergine* (1514) di Andrea del Sarto e l'*Assunzione* (1517) di Rosso Fiorentino, recentemente strappate dal Chiostro dei Voti della chiesa della Ss. Annunziata di Firenze⁵²⁵, e l'*Allegoria di Firenze, Siena e Pisa* (1616 ca.), dipinta da Giovanni da San Giovanni sulla facciata di una casa in Piazza della Calza a Firenze, si accedeva dunque al seminterrato, che annoverava tra i pezzi di maggior valore la *Conferma della regola* (1432) di Filippo Lippi, staccato prima della guerra dal chiostro della chiesa di S. Maria del Carmine dai restauratori dell'ICR e di recente rintelato e applicato su nuovo supporto dal Gabinetto dei Restauri della Soprintendenza di Firenze⁵²⁶, l'*Annunciazione* (1481) del Botticelli, che decorava in origine una loggia antistante la chiesa di S. Martino in via della Scala a Firenze, rimosso nel 1920 e oggi conservato agli Uffizi⁵²⁷, la *Resurrezione* (1370 ca.) di Nardo di Cione dal Chiostro dei Morti di S. Maria Novella, la serie delle *Teste dei profeti* (1348-1350 ca.) di Andrea Orcagna, scoperta nel 1940 durante la pulitura degli affreschi di Domenico Ghirlandaio nella cappella Maggiore della chiesa di S. Maria Novella e staccata, come attesta il catalogo, per ragioni estetiche e per favorirne lo studio⁵²⁸ e il tabernacolo di Boldrone (primo quarto del XVI sec.) di Jacopo Pontormo, strappato per intervento del comitato della *Mostra del Pontormo e del primo Manierismo fiorentino* del 1956⁵²⁹, a conferma di quanto sulle ragioni dello stacco influisse la politica delle esposizioni temporanee. Al piano terra della palazzina del Forte erano collocate la *Deposizione* (1335-1340 ca.) di Taddeo Gaddi e l'*Incoronazione della Vergine* (1320-1350) di Maso di Banco da S. Croce, il tabernacolo di Giotto con la *Madonna, il Bambino e Santi* (1356) da via del Leone ed il celebre gruppo di affreschi di Paolo Uccello dal Chiostro Verde di S. Maria Novella con la *Creazione degli animali e dell'uomo* e la *Creazione di Eva e peccato originale* (1425-1431), staccati nel 1940 dall'ICR, e *Il diluvio* e *Sacrificio e ebbrezza di Noè* (1443-1448),

⁵²⁴ Cfr. *Da domani al Forte di Belvedere* 1957.

⁵²⁵ Baldini, Berti 1957: 22-23.

⁵²⁶ Ivi: 41.

⁵²⁷ <https://www.uffizi.it/opere/annunciazione-927e04db-c195-47c4-923e-772ef8c45f29>

⁵²⁸ Baldini, Berti 1957: 33.

⁵²⁹ Ivi: 45. Cfr. *Mostra del Pontormo* 1956.

staccati nel 1909 e in seguito restaurati dall'ICR, tutti di nuovo e recentemente restaurati da Leonetto Tintori del Gabinetto fiorentino⁵³⁰. Al primo piano significative erano la figura di *Santo* (1454-1460) di Piero della Francesca e gran parte delle *Storie di san Benedetto* (XV secolo) che si trovavano nel Chiostro degli Aranci della Badia Fiorentina. La presenza di affreschi rimossi in periodi e secondo modalità differenti offriva lo spunto a Longhi per suggerire, in un celebre Editoriale di *Paragone* del '57, la progettazione di una mostra storica della pratica estrattista, che esponesse anche i primi tentativi imperfetti⁵³¹, come il frammento di affresco di Cennino Cennini, l'unico di Cennini ricordato da Vasari, esposto al Forte come antico esempio di un'operazione di strappo poco riuscita, ordinata nel 1787 dal Granduca Pietro Leopoldo⁵³².

La II mostra di affreschi staccati, altro non era che una continuazione ed un ampliamento della precedente, della quale si conservava la quasi totalità delle opere. Si componeva di 196 affreschi e sinopie, queste ultime vera novità dell'esposizione, poiché in gran parte assenti nella prima edizione della mostra. Tra gli affreschi più rilevanti vi erano, nell'ordine adottato dal catalogo: la *Madonna col Bambino e i ss. Lorenzo e Giovanni Battista, Antonio Abate e Pietro* (1430 ca.), con relativa sinopia, strappato dal Tabernacolo di Ponte a Greve in occasione della mostra⁵³³, il cui autore, Bicci di Lorenzo, partecipava all'esposizione anche con la *Consacrazione della chiesa di S. Egidio* (1424-1426 ca.) e sinopia e con *La Madonna col Bambino tra i ss. Leonardo e Giorgio* (1430 ca.), provenienti da Porta S. Giorgio a Firenze e già esibiti anche dalla prima mostra; il *San Rocco e Frammento con tre storie di un santo* di Bartolomeo della Gatta (Firenze, 1448-1502), staccati dalla chiesa di S. Domenico a Cortona; frammenti del *Trionfo della morte* e dell'*Inferno* (1340-1365) di Andrea Orcagna, staccati da S. Croce; la *Madonna e due santi* di Spinello Aretino (1350 ca.-1410), strappati dalla chiesa di Sant'Agostino ad Arezzo; altre scene del ciclo di affreschi realizzati da Nardo di Cione per il Chiostro dei Morti di S. Maria Novella; le sinopie della *Creazione degli animali e dell'uomo* e della *Creazione di Eva e peccato originale* di Paolo Uccello; affreschi e sinopie da Empoli di Masolino da

⁵³⁰ Ivi: 58-59, 61.

⁵³¹ Longhi 1957b: 3.

⁵³² Baldini, Berti 1957: 29.

⁵³³ Baldini, Berti 1958: 4.

Panicale, tra i quali anche la *Pietà* (1424) del Museo della Collegiata, già esposto nella *Mostra di opere restaurate* del 1946; il Tabernacolo della Torre degli Agli (seconda metà del XIV secolo) di Firenze di Antonio Veneziano; le sinopie del ciclo delle *Storie di san Benedetto* dal Chiostro degli Aranci di Badia; le *Stigmate di san Francesco* e il *Martirio di san Paolo* (metà del XIV secolo) di Giovanni del Biondo, da Castelfiorentino, che integravano le opere già esposte nella mostra del '57, ovvero le *Esequie di san Francesco* e *Martirio di san Pietro* dalla chiesa di S. Francesco a Castelfiorentino e la *Storia francescana* dalla chiesa di S. Croce a Firenze; il *Santo* (inizi del XVI secolo) dalla chiesa di S. Domenico di Cortona di Guglielmo da Marcillat; la *Crocifissione* con rispettiva sinopia (1444-48 ca.) di Parri Spinelli, dal Palazzo Comunale di Arezzo; infine, gli affreschi del Tabernacolo dei Giustiziati (1466) da Certaldo di Benozzo Gozzoli.

A distanza di alcuni anni dal primo compatto nucleo di esposizioni, la Soprintendenza alle Gallerie di Firenze allestiva, ancora nelle sale del Forte, una IV mostra di affreschi staccati, inaugurata nell'estate del 1966 e recensita nel novembre dello stesso anno da un articolo di Luciano Bellosi per *Paragone*, principale fonte di informazioni relativamente al contenuto dell'esposizione, il cui catalogo non avrebbe mai visto la luce. Oltre alle opere ormai rese celebri dalle mostre precedenti, come l'*Annunciazione* del Botticelli, gli affreschi empolesi di Masolino, le *Storie di san Benedetto* dal Chiostro degli Aranci, o la *Conferma della regola* del giovane Filippo Lippi, il Forte ospitava tra le novità alcuni frammenti di affreschi attribuiti a Giotto e provenienti dal ciclo delle storie della Vergine della Badia fiorentina (primi anni del XIV secolo), tra cui l'*Annunciazione*, una testa di pastore dalla scena di *Gioacchino tra i pastori* e una architettura frammentaria, deludenti per Bellosi, che aveva dubbi anche sull'attribuzione, in ragione della loro esiguità e scarsa qualità, la *Madonna del parto* (1332-1338) di Taddeo Gaddi, dalla chiesa di S. Francesco di Paola e il singolare caso di un affresco rinvenuto sotto la *Crocifissione* di Parri Spinelli in S. Domenico ad Arezzo, con l'immagine di un Cristo in Trono benedicente un gruppo di figure inginocchiate sotto il manto di una Madonna della Misericordia⁵³⁴.

La comprensione dei procedimenti di stacco e strappo era facilitata dalla documentazione fotografica, la cui presenza nelle varie esposizioni è attestata dai

⁵³⁴ Bellosi 1966: 76-78.

cataloghi, da articoli e recensioni. Sebbene sia difficile stabilire in quale misura fotografie e altri apparati esplicativi contribuissero al raggiungimento degli scopi anche didattici delle esposizioni, sicuramente erano funzionali all'intento di giustificare le operazioni di stacco e strappo, mostrando lo stato di degrado in cui versavano le pitture prima della rimozione e nei luoghi cui erano originariamente destinate, e di avvalorare scientificamente tecniche e procedimenti impiegati. Il confronto fotografico tra lo stato attuale e quello precedente il distacco e la documentazione dell'esecuzione degli interventi costituivano a tal fine un aspetto rilevante dell'allestimento, al pari di quanto si osservava nelle mostre di opere restaurate.

Il catalogo della mostra del 1957 attesta, per esempio, che l'*Annunciazione* del Botticelli era esposta insieme ad una fotografia dell'affresco *in situ* prima dello stacco, che testimoniava «a sufficienza la validità dell'intervento»⁵³⁵, mentre gli affreschi di Paolo Uccello con la *Creazione degli animali e dell'uomo* e la *Creazione di Eva e peccato originale* erano affiancati da un pannello con le fotografie delle relative sinopie, staccate solo per la mostra successiva⁵³⁶. Per la *II Mostra di affreschi staccati* la recensione di *Emporium* parlava di: «un imponente corpo di cartelli e tabelle, con l'ausilio di una schiacciante documentazione fotografica che rifà, per ogni affresco restaurato, la storia del prima, del durante e del poi; sì che ad ognuno è stato possibile rendersi conto, e assai chiaramente, delle tecniche, dei metodi e degli accorgimenti impiegati»⁵³⁷. Infatti, recitava il catalogo, l'operazione di strappo della *Madonna col Bambino* di Bicci di Lorenzo e della sua sinopia era documentata dal pannello fotografico esposto accanto alla sinopia⁵³⁸ e, ancora a proposito di confronti tra gli affreschi prima e dopo la rimozione, comparivano anche fotografie di molto precedenti il distacco ed il restauro, a testimoniare lo stato nel corso degli anni, come per il Tabernacolo della Torre degli Agli di Antonio Veneziano, rimosso nel 1957, ma del quale si esponevano fotografie risalenti a circa venti anni prima⁵³⁹.

⁵³⁵ Baldini, Berti 1957: 37.

⁵³⁶ *Ivi*: 59.

⁵³⁷ Chiarelli 1959: 211-213.

⁵³⁸ Baldini, Berti 1958: 4.

⁵³⁹ *Ivi*: 41.

Scrivendo Bellosi a proposito della IV mostra, che, diversamente dalle precedenti, quest'ultima non espose le fotografie attestanti lo stato di conservazione degli affreschi *in situ*, prima del distacco⁵⁴⁰. D'altra parte, commentava lo storico dell'arte, «c'è da lamentare che questa mostra sia stata allestita in modo troppo affrettato, in confronto alle precedenti. La sistemazione confusa rappresentava un forte impaccio alla sua fruibilità» e giudicava «assolutamente riprovevole» il ritardo nella pubblicazione del catalogo⁵⁴¹, ritardo mai più colmato, poiché le imminenti vicende dell'alluvione del 6 novembre avrebbero concentrato l'attenzione della Soprintendenza e del Gabinetto altrove. Criticava ancora Bellosi la mancanza di una programmazione da parte delle soprintendenze nella conduzione delle operazioni di stacco in base all'urgenza e alla rilevanza artistica delle opere, mancanza che si rifletteva anche sulle scelte espositive, «Abbiamo visto troppe croste per una mostra degli affreschi staccati», e sollevava il problema della collocazione, che diventava sempre più pressante di pari passo con l'escalation delle operazioni di rimozione delle pitture⁵⁴².

Come già accennato, la conservazione del numero crescente di affreschi rimossi dalla destinazione iniziale, al quale andavano aggiungendosi sempre più spesso le corrispondenti sinopie, gravava sui depositi della Soprintendenza, ormai saturi e non di rado inadatti a tale scopo. Testimone ne era l'immagine affidata nel 1958 alle sue *Pagine di diario* da Bernard Berenson, che due anni prima aveva visitato insieme a Procacci i laboratori di Boboli della Soprintendenza fiorentina, dove aveva potuto constatare «la distesa in cumulo di certi grossi panni grigi e polverosi», affreschi tempestivamente staccati dagli edifici fiorentini, che attendevano i fondi necessari per il restauro, aveva risposto Procacci⁵⁴³. Berenson era a conoscenza del progetto della Soprintendenza di realizzare un «Museo degli Affreschi» nei locali del Convento del Carmine e lo sosteneva, non come migliore soluzione, ma in quanto unica strada percorribile⁵⁴⁴. Infatti, nell'impossibilità di ricollocare le opere nei luoghi di origine, dove permanevano le condizioni insalubri che ne avevano

⁵⁴⁰ Bellosi 1966: 73.

⁵⁴¹ *Ivi*: 74.

⁵⁴² *Ibidem*.

⁵⁴³ Berenson 1958: 140-142.

⁵⁴⁴ «Sebbene mi dispiaccia che opere su muro debbano venir tolte dai luoghi per i quali furono fatte, l'accennata soluzione mi appare come la più opportuna» (Berenson 1958: 143).

suggerito il distacco, l'unica alternativa che consentisse parallelamente la conservazione e la fruizione degli affreschi era la musealizzazione⁵⁴⁵.

L'ipotesi del museo, che già aleggiava da qualche tempo, era divenuta oggetto di pubblica discussione solo con la prima mostra del Belvedere, la cui inaugurazione era stata preceduta dalla pubblicazione di un articolo sul *The Burlington Magazine*, probabilmente ispirato dallo stesso Procacci⁵⁴⁶, che ventilava tale idea e ne proponeva l'attuazione negli spazi degli Uffizi riservati all'Archivio di Stato, purché si trovasse per esso altra collocazione⁵⁴⁷.

Recente è il tentativo di Ciancabilla di ricostruire le vicende legate alla genesi e al declino del progetto di musealizzazione, attraverso le voci degli attori protagonisti di un dibattito che si era consumato più sulle pagine dei giornali che nei luoghi deputati, senza lasciare traccia nella documentazione ufficiale⁵⁴⁸. Con Procacci anche Mario Salmi, allora Presidente del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti e sostenitore della politica estrattista fiorentina, avrebbe impugnato l'istanza del museo, suggerendo anch'egli, in occasione dell'inaugurazione della prima mostra, la sistemazione degli affreschi agli Uffizi, secondo quanto già proposto dal *The Burlington*⁵⁴⁹, che a poco meno di due anni di distanza, in un editoriale del 1959, avrebbe indicato piuttosto il Forte come migliore soluzione permanente per la collezione di affreschi⁵⁵⁰. Come ricordava più avanti Bonsanti, al tempo delle mostre di affreschi staccati mancava ancora un approfondimento teorico sui valori del contesto⁵⁵¹, al contrario l'isolamento dell'opera dai luoghi di appartenenza incarnava perfettamente l'orientamento della critica verso la valorizzazione dell'istanza estetica, che guidava negli stessi anni gli allestimenti museografici di Scarpa e Albini, facendo sì che il trasporto della pittura murale su supporto mobile fosse accolto positivamente e la musealizzazione degli affreschi, al pari dei dipinti su

⁵⁴⁵ Si vedano Tintori 1982 e le considerazioni di Bonsanti in Bonsanti 2019.

⁵⁴⁶ Ciancabilla 2022a: 550, ma si veda anche Papini 1957.

⁵⁴⁷ «It remains to explain the necessity for a "Museum of Frescoes". The Uffizi would be the best place for it, and it will be installed there if alternative accommodation is found for the Archivio» (*Editorial. The Uffizi* 1957: 74).

⁵⁴⁸ Ciancabilla 2022a: 550-551.

⁵⁴⁹ Ivi: 551. Cfr. *Aperta la mostra degli affreschi* 1957.

⁵⁵⁰ «The Forte di Belvedere has proved itself so suitable as exhibition premises that one can think of no better solution than its adoption as a permanent repository for this unfortunately ever-growing collection, but no official statement has yet been made» (*Editorial. Preservation of frescoes* 1959: 3).

⁵⁵¹ Bonsanti 1993: 96.

tavola o tela, considerata la soluzione migliore per la fruizione della loro nuova natura⁵⁵².

Il progetto, tuttavia, non sarebbe mai stato attuato. Citando Paolucci: «Il megamuseo degli affreschi staccati – questo mostro espositivo il cui progetto sinistramente aleggiò su Firenze per qualche anno – per fortuna non si fece mai ed oggi non se parla più. Rischiava di somigliare troppo ad una triste esibizione di cadaveri imbalsamati, innaturalmente irrigiditi sulle loro protesi plastiche»⁵⁵³.

Tre i principali progetti di musealizzazione che avrebbero incontrato attuazione nei successivi decenni, tutti preceduti e incentivati dall'organizzazione di mostre temporanee: il Museo di pittura murale di Prato, inaugurato nel 1974 presso il Convento di S. Domenico, in seguito alla mostra *Due secoli di pittura murale. Mostra di affreschi, sinopie e graffiti dei secoli XIV e XV*, allestita nel 1969 al Palazzo Pretorio; il Museo degli affreschi di Verona, intitolato a Giovanni Battista Cavalcaselle e istituito nel 1975 con le opere già esposte durante la mostra *Pitture murali restaurate* del 1971; infine, il Museo delle sinopie del Camposanto di Pisa, inaugurato nel 1979 in un locale vicino alla Primaziale e reduce della mostra *Camposanto monumentale di Pisa. Affreschi e sinopie* del 1960⁵⁵⁴.

Più spesso il destino di affreschi e sinopie al termine delle esposizioni che li interessavano prevedeva il rientro nei depositi «Con il risultato abbastanza paradossale», scriveva ancora Paolucci, «che opere d'arte anche importantissime venivano sottratte per tempi indefiniti alla visione diretta e allo studio proprio a causa del provvedimento tecnico che intendeva garantirne la sopravvivenza e quindi la migliore godibilità»⁵⁵⁵. In altri casi accadeva che le opere fossero esposte in maniera permanente all'interno di edifici pubblici o degli stessi monumenti di appartenenza, come era accaduto per l'*Ultima Cena* del Ghirlandaio, staccato e poi ricollocato al suo posto nel Cenacolo del convento di Ognissanti, dove erano state esposte anche la

⁵⁵² I precoci tentativi di conservazione *in situ* compiuti in ambito archeologico erano principalmente legati ad esigenze di natura pratica, come la scarsità di mezzi economici e la mancanza di spazi per la conservazione (Prisco 2009: 23).

⁵⁵³ Paolucci 1986: 108.

⁵⁵⁴ Sulle mostre citate si veda paragrafo 3.4 p. 145, sui musei che ne sarebbero derivati si vedano Gurrieri 1974 e Caleca, *et alii* 1979.

⁵⁵⁵ Paolucci 1986: 108.

sua sinopia ed altre sinopie di pitture attigue, con l'effetto di trasformare quel luogo «in un museo di sé stesso: un museo che espone, per così dire, le proprie viscere»⁵⁵⁶. L'abbandono del progetto per il museo viene individuato da Bonsanti, nel più recente contributo redatto per il catalogo della mostra *L'incanto dell'affresco* (Ravenna, 16 febbraio – 15 giugno 2014), tra le ragioni che avevano condotto al superamento degli stacchi. Dal momento che le sperimentazioni già attuate erano state giudicate negativamente, non tanto nella funzionalità, che risultava coerente con la mancanza di alternative valide, quanto nell'impostazione enfaticamente positiva che offrivano al pubblico, l'idea di creare grandi musei permanenti di affreschi era stata definitivamente scartata e sostituita progressivamente dalla programmazione di campagne di ricollocazione⁵⁵⁷, attuate soprattutto a partire dalla fine degli anni '70 e nel corso degli anni '80 non senza molte difficoltà, legate all'insalubrità degli ambienti ed alle capacità di predisporre interventi di conservazione preventiva e di manutenzione.

Il successo di pubblico, alimentato e al tempo stesso celebrato dalla stampa, che le mostre avevano ottenuto si accompagnava al giudizio positivo e pressoché unanime della critica, che, coerentemente con le posizioni assunte nei confronti della pratica estrattista, riconosceva l'utilità delle esposizioni al fine di sensibilizzare il pubblico sulla validità dei metodi adottati e sulla necessità di proseguire il lavoro intrapreso. Il già citato Editoriale di Roberto Longhi esprimeva un elogio senza riserve, «Non si saprebbe mai lodare abbastanza la *Mostra di affreschi staccati* che Ugo Procacci ha felicemente allestito in uno dei luoghi più belli del mondo»⁵⁵⁸, scriveva l'autore, prima di lanciarsi in un *excursus* della storia italiana dello stacco.

Nell'articolo del 1957 *Il problema delle esposizioni*, pubblicato sulla rivista *Ulisse*, Brandi operava una distinzione tra le mostre che mettevano a rischio la conservazione delle opere d'arte, senza che vi fosse una valida giustificazione, dal momento che, come egli affermava, non vi poteva essere una esigenza superiore alla conservazione stessa delle opere, e quelle giudicate “legittime”, ovvero soltanto quelle esposizioni che contribuivano «alla migliore conservazione delle opere d'arte, ivi incluso anche la rivalutazione nel gusto attuale dell'opera d'arte o di interi periodi

⁵⁵⁶ *Ivi*: 109.

⁵⁵⁷ Bonsanti 2014: 16.

⁵⁵⁸ Longhi 1957b: 3.

storici negletti»⁵⁵⁹. Tra queste vi erano naturalmente le mostre regionali organizzate dalle soprintendenze, cui è dedicata una sezione del I capitolo di questo elaborato, sostenute con convinzione dalla critica, poiché offrivano, come si è detto, occasione per la revisione ed il restauro dei patrimoni locali e per la conoscenza e valorizzazione di musei o complessi di opere poco note o scarsamente accessibili nei luoghi di appartenenza, e le mostre cittadine, realizzate attingendo ai depositi di grandi musei e gallerie. Anticipando di qualche mese l'apertura della prima esposizione al Belvedere, in un breve passaggio Brandi suggeriva come possibile ed utile una mostra di affreschi staccati a Firenze, che avrebbe potuto costituire anche il nucleo per un «nuovo indispensabile Museo»⁵⁶⁰.

In linea con le convinzioni sul distacco, l'opinione di Brandi e Longhi rispetto all'esposizione degli affreschi e ad una eventuale musealizzazione non poteva che essere positiva. Nessuna osservazione era riservata, invece, al contesto, di cui la pittura era complemento necessario e del quale veniva, tuttavia, privata. A questo aspetto dedicava Procacci poche righe del suo saggio introduttivo per il catalogo della prima mostra, scrivendo, a proposito dello stacco della pittura, che «è questo un provvedimento che, in linea teorica, può anche dispiacere e apparir doloroso; poiché senza dubbio viene a togliere all'opera d'arte quella sua precipua funzione decorativa rispetto al complesso architettonico, per cui essa, appunto, era stata creata»⁵⁶¹. Lui stesso, continuava, era stato per molti anni titubante di fronte alla scelta di una soluzione così drastica, ma aveva dovuto convincersi della sua indispensabilità dopo aver sperimentato a lungo tentativi di consolidamento *in situ* delle pitture, ottenendo come risultato solo quello di posticiparne di pochi anni il distacco⁵⁶².

Nella platea dei critici si distingueva la posizione di Bernard Berenson, unico ad esprimere un parere amareggiato sulle mostre fiorentine. Nonostante apprezzasse la possibilità di fruire da vicino delle pitture e di osservare dettagli che era impossibile cogliere nella originaria collocazione, affermava di non riuscire più a godere degli affreschi in quanto opere d'arte come quando si trovavano nel loro contesto architettonico: «Dirò che dal punto di vista tecnico, il lavoro di distacco è stato fatto

⁵⁵⁹ Brandi 1957: 1388.

⁵⁶⁰ *Ivi*: 1390.

⁵⁶¹ Procacci 1957: 10.

⁵⁶² *Ibidem*.

a meraviglia. È vero che possiamo studiare i particolari; ma questi affreschi sembrano morti»⁵⁶³.

A questa conclusione sarebbero giunti anche altri studiosi nel decennio successivo, ma sul finire degli anni '50 la critica era entusiasta delle esposizioni e la validità del distacco non era posta in discussione.

Ciò su cui è opportuno riflettere è piuttosto l'evoluzione delle posizioni critiche rispetto ai metodi impiegati per la rimozione. Se nel saggio del 1946 per il catalogo della mostra di opere restaurate Procacci avvisava il lettore della pericolosità dello strappo, «Quest'ultima maniera, usatissima nel secolo scorso, è in genere da evitare»⁵⁶⁴, scriveva, per le ragioni di cui si è già parlato, il catalogo del 1957 recitava, al contrario, che il distacco delle pitture murali e delle sottostanti sinopie ed il loro ricovero in un luogo chiuso erano l'unico modo per salvare gli affreschi posti all'esterno⁵⁶⁵, lasciando intendere dunque l'importanza di utilizzare un metodo che consentisse di riportare alla luce e poi rimuovere anche le sinopie. Queste ultime, che nel saggio del 1946 non avevano ricevuto menzione, erano infatti trattate con attenzione dal catalogo del '57, dove si definivano «grandi disegni murali» che guidavano l'artista nella composizione pittorica e dunque destinati a sparire sotto la superficie affrescata⁵⁶⁶. Non tutti i disegni, «quando oggi noi di nuovo li riportiamo alla luce, distaccando i soprastanti affreschi», apparivano condotti allo stesso modo, alcuni erano stati eseguiti con meticolosa precisione, altri in maniera più rapida e compendiaria, in ciascun caso, per il fatto di essere realizzati dall'artista solo per la propria utilità e non per il giudizio del pubblico, permettevano di conoscerne «la vena più schietta e libera»⁵⁶⁷. Anche Leonetto Tintori in un articolo sul restauro degli affreschi, pubblicato nel 1962 sul *Bollettino d'arte*, descriveva lo strappo come unico procedimento di rimozione delle pitture murali, affermando che «condizione dannosa per il distacco è quella per cui si voglia spesso conservare insieme col colore una certa quantità dell'intonaco originale dell'affresco. Ciò sarebbe ammissibile nel caso in cui la pittura venisse trasportata per ragioni diverse dal deterioramento», ma poiché era il deterioramento la causa principale del trasporto, esso implicava

⁵⁶³ Berenson 1966: 444.

⁵⁶⁴ Procacci 1946: 15.

⁵⁶⁵ Procacci 1957: 10.

⁵⁶⁶ *Ivi*: 3.

⁵⁶⁷ *Ivi*: 4.

inevitabilmente una incompatibilità tra colore ed intonaco⁵⁶⁸. La questione delle sinopie non era affrontata, ma per Tintori le modalità di distacco non erano da porre in discussione, l'aspetto più dibattuto relativamente al trasporto era piuttosto il problema dei supporti e dei telai definitivi⁵⁶⁹.

La possibilità di svelare le sinopie costituiva, in effetti, la scoperta stessa del disegno medievale, essendo rarissimi per questa epoca gli esempi conservati su carta e pergamena ed è facile, pertanto, comprendere l'entusiasmo di Procacci e di quanti si trovavano in prima linea a condurre le operazioni di distacco, un entusiasmo che avrebbe assunto il nome di "caccia alle sinopie"⁵⁷⁰.

3.3 – *The great age of fresco: il viaggio degli affreschi italiani e nuove prospettive nel dibattito*

The great age of fresco. Giotto to Pontormo. An Exhibition of Mural Paintings and Monumental Drawings, era questo il titolo completo della tappa newyorkese, nonché prima, della mostra itinerante di affreschi staccati e sinopie fiorentine, inaugurata il 28 settembre 1968 al Metropolitan Museum di New York. Il catalogo portava le firme di Thomas Hoving, direttore del museo, Millard Meiss e Ugo Procacci e la mostra poteva definirsi il prodotto della lunga collaborazione ed amicizia di questi due ultimi.

Come ricordava lo stesso Procacci⁵⁷¹, con lo studioso americano si erano conosciuti nel corso degli anni '30, Meiss era già all'epoca un esperto e appassionato di pittura murale italiana e nel 1932 aveva tenuto una conferenza presso l'Institute of Fine Arts di New York dal titolo *Italian Mural Paintings*, dal quale era emerso, all'interno di una complessa analisi stilistica, iconografica e storica, il grande interesse per il dato tecnico e materiale, in linea con l'approccio di Harvard e del Fogg Museum, dove Meiss si era formato, interesse che lo studioso avrebbe sviluppato oltre quarant'anni più tardi nell'atlante degli affreschi⁵⁷².

⁵⁶⁸ Marchini, Tintori 1962: 90.

⁵⁶⁹ Ivi: 91. Sulla questione dei supporti si vedano anche: Brandi 1951; Carità 1958; Mora, *et alii* 1965.

⁵⁷⁰ Sulla rilevanza assunta dalla cosiddetta "caccia alle sinopie" nel determinare il distacco di pitture murali e interi cicli pittorici si è già scritto brevemente a p. 124 e sgg. Tra i principali si vedano: Bonsanti 1993; Ciancabilla 2014; Ciatti 2014; Paolucci 1986.

⁵⁷¹ Cfr. Procacci 1975.

⁵⁷² Cooke 2015: 162. Sull'approccio di Harvard e del Fogg Museum si veda Capitolo 1 p. 45 e sgg. e p. 45, nota n. 161. Cfr. Meiss 1970.

Nei decenni successivi i rapporti di Millard Meiss con Firenze e Procacci e con il Laboratorio della Soprintendenza avrebbero ruotato attorno ai due tragici eventi generalmente individuati come gli estremi della cosiddetta “stagione degli stacchi”, da un lato la Seconda Guerra Mondiale, con le conseguenze subite dal patrimonio artistico, dall’altro l’alluvione di Firenze, in rapporto ai quali il ruolo dello studioso si collocava all’interno delle attività promosse dai due comitati statunitensi, l’ACRIM e il CRIA, creati rispettivamente nel 1947 e nel 1966, entrambi con lo scopo di finanziare il recupero ed il restauro di opere d’arte danneggiate.

Il ruolo di Meiss nell’ambito dei due comitati è ripercorso dalle pagine di Jennifer Cooke nel volume del 2015 ad egli dedicato⁵⁷³. Il suo impegno per la salvaguardia delle opere europee era iniziato negli anni della guerra, quando da assistente volontario presso l’American Council of Learned Societies individuava le collezioni artistiche da tutelare nelle aree di guerra e selezionava gli storici dell’arte da reclutare per l’American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas, anche nota come Roberts Commission, dal nome del suo presidente Owen J. Roberts, in seguito, con la fine del conflitto e cessata l’attività di quest’ultima, si era mobilitato per la creazione dell’American Committee for the Restoration of Italian Monuments o ACRIM⁵⁷⁴.

Tra gli interventi di restauro cui l’ACRIM aveva sovrinteso vi erano anche quelli eseguiti al Camposanto di Pisa, dove Meiss aveva potuto osservare da vicino la rimozione di alcuni affreschi, come quella del *Trionfo della Morte* e della *Tebaide* di Traini/Bufalmacco, e assistere alla rivelazione delle sinopie sotto lo strato di colore⁵⁷⁵.

Le posizioni di Meiss in merito al distacco delle pitture e dei cicli murali coincidevano essenzialmente con quelle dall’amico e collega Procacci e della critica italiana del dopoguerra. Nel 1959, con la pubblicazione sulla popolare rivista *ArtNews* di un articolo dal titolo *Mortality among Florentine Immortals*, sottoponeva anche al pubblico statunitense la questione degli stacchi, esplicitando per la prima volta la convinzione che lo stato precario delle pitture murali italiane ne rendesse

⁵⁷³ Si veda anche la nuova edizione inglese Cooke 2021.

⁵⁷⁴ *Ivi*: 165.

⁵⁷⁵ *Ivi*: 168-169. Cfr. Meiss 1948.

necessaria la rimozione, in linea con quanto detto da Procacci appena un anno prima in *Fresco Crisis* e con la politica interventista dell'ACRIM⁵⁷⁶.

Decisiva per l'organizzazione di *The great age of fresco* sarebbe stata tuttavia la collaborazione della Soprintendenza fiorentina con il CRIA, il Committee to Rescue Italian Art, istituito all'indomani dell'alluvione su impulso di Fred e Meg Licht e Bates Lowry, storici dell'arte della Brown University di Rhode Island⁵⁷⁷. Il 9 novembre del 1966 Millard Meiss dava notizia della nascita del comitato con l'obiettivo di raccogliere due milioni e mezzo di dollari per i lavori di restauro sui manufatti artistici e librari e sui monumenti danneggiati⁵⁷⁸. Il mondo accademico americano accoglieva la notizia con grande entusiasmo, numerosi storici dell'arte e dell'architettura aderivano all'iniziativa, tra questi molti di coloro che avevano già preso parte all'ACRIM e con le prime donazioni veniva aperto un ufficio a Providence e poi a New York, dove Lowry organizzava la raccolta fondi, mentre in Italia veniva scelta la Villa I Tatti come sede operativa del rappresentante annuale del CRIA, incaricato di gestire i rapporti con le autorità locali⁵⁷⁹. Il ruolo, inizialmente assunto da Myron P. Gilmore, veniva assegnato a Millard Meiss alla fine del gennaio 1967, parallelamente alla sua assunzione della direzione de I Tatti⁵⁸⁰. Gli interventi del CRIA avrebbero interessato le opere e gli edifici di pertinenza delle soprintendenze, puntando a finanziare i progetti che avrebbero attirato minore attenzione e a co-sponsorizzare i lavori iniziati da altre istituzioni, lasciando ai privati quelli con maggiore ritorno pubblicitario⁵⁸¹.

Nei primi mesi del 1967 il restauro degli affreschi procedeva speditamente ed entro l'estate circa duemila metri quadri di pittura murale venivano rimossi dai luoghi più danneggiati, S. Croce, S. Maria Novella, Ognissanti, Ss. Annunziata, S. Maria Maddalena dei Pazzi e S. Andrea Brozzi fuori Firenze⁵⁸².

⁵⁷⁶ Ivi: 175. Cfr. Meiss 1959.

⁵⁷⁷ <https://cria.itatti.harvard.edu/#the-story>. Cfr. Licht 2009. La documentazione relativa al CRIA è conservata presso la Biblioteca Berenson Villa I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, in due fondi: *Committee to Rescue Italian Art, Papers: Villa I Tatti* e *Committee to Rescue Italian Art, Papers: Palazzo Pitti Office*.

⁵⁷⁸ Cooke 2015: 188.

⁵⁷⁹ Ivi: 188-189.

⁵⁸⁰ Ivi: 189.

⁵⁸¹ *Ibidem*.

⁵⁸² Ivi: 190. Cfr. Meiss 1968.

Nel 1971, completati ormai quasi tutti i restauri, chiudeva l'ufficio newyorkese del CRIA, mentre quello fiorentino rimaneva attivo ancora per qualche tempo fino al 1973⁵⁸³.

The Great Age of Fresco nasceva come tributo del Governo italiano e della Soprintendenza di Firenze agli Stati Uniti per gli aiuti economici e materiali ricevuti dopo l'alluvione, era promossa dal Ministero della Pubblica Istruzione, in collaborazione con la Pontificia Commissione di Arte Sacra e con la Soprintendenza alle Gallerie di Firenze e finanziata dall'impresa Olivetti per celebrare il Centenario della nascita del suo fondatore, Camillo Olivetti. Millard Meiss da *honorary trustee* del Metropolitan aveva avuto «the truly indispensable role of shepherding the exhibition from its initial conception to its final presentation»⁵⁸⁴. Il comitato esecutivo italiano era composto dal soprintendente Ugo Procacci, motore della manifestazione accanto a Meiss, da Umberto Baldini, direttore dei Laboratori di Restauro della Soprintendenza fiorentina, da Luciano Berti, direttore degli Uffizi e del Bargello, e Paolo del Poggetto, ispettore della Soprintendenza, mentre il comitato tecnico era costituito dai restauratori del Gabinetto Alfio Del Serra, Dino Dini, Giuseppe Rosi e Leonetto Tintori, principali attori del distacco.

Non solo un atto di ringraziamento, ma anche uno strumento per favorire la conoscenza e la valorizzazione della pittura murale italiana, o più propriamente toscana, che per via della sua natura inamovibile incontrava scarsa rappresentazione nei musei americani ed europei⁵⁸⁵, celebrazione, inoltre, dell'abilità tecnica e della decennale esperienza del Gabinetto di Firenze nella pratica estrattista. Infatti, dopo l'esposizione statunitense gli affreschi e le sinopie fiorentine avrebbero tardato a rientrare in Italia, intraprendendo un itinerario attraverso alcune delle principali città europee che li avevano richiesti. La prima destinazione sarebbe stata il Rijksmuseum di Amsterdam, poi la Hayward Gallery di Londra, la Haus der Kunst di Monaco, il Palais des Beaux-Arts di Bruxelles, il National Museum di Stoccolma, la Lyngby Park Kapel di Copenaghen, il Padiglione Conza di Lugano e il Petit Palais di Parigi, poi, rientrata in Italia, il Palazzo Reale di Milano. Infine, a distanza di otto anni la mostra

⁵⁸³ *Ivi*: 191.

⁵⁸⁴ Hoving, *et alii* 1968: 14.

⁵⁸⁵ «Large frescoes of this kind are scarcely visible in American museums, preparatory drawings not at all» (Hoving, *et alii* 1968: 15).

tornava ancora oltreoceano, per essere allestita dal novembre del 1979 al gennaio del 1980 al Museo de arte moderno Bosque de Chapultec di Città del Messico⁵⁸⁶.

The Great Age of Fresco diveniva così simbolo di riconoscimento anche del contributo dei paesi europei all'opera di salvataggio del patrimonio alluvionato, come ricordava anche Procacci nel catalogo⁵⁸⁷ e al tempo stesso uno straordinario esempio di mostra itinerante, il cui tema non era semplicemente l'affresco italiano tra i secoli XIII e XVI, ma il suo processo di esecuzione e quello, a ritroso, del distacco. Si offriva, dunque, ai differenti approcci culturali ed alle diverse tradizioni museografiche dei vari paesi la possibilità di interpretare la mostra prediligendo gli aspetti stilistici ed iconografici della pittura, o quelli tecnici della produzione e del restauro, o entrambi, attraverso lo studio di soluzioni espositive, di supporti alla visita e di attività integrative di volta in volta diversi. Solo i cataloghi mantenevano la struttura pensata per la mostra al MET, dove le schede erano redatte secondo il solito schema, una prima parte con le informazioni principali sull'opera, cenni sull'autore e la descrizione del dipinto e una seconda parte sulla storia conservativa e sugli interventi di restauro più recenti, ed erano precedute da un saggio di Procacci, tradotto nelle varie lingue. Sul modello di quelli già pubblicati alla fine degli anni '50, anche il saggio per il catalogo della mostra del '68 assumeva la forma di un breve manuale illustrato sulla storia e sulla tecnica della pittura a fresco e del distacco. Anche Thomas Hoving riconosceva il carattere manualistico del catalogo e scriveva che, essendo trascorsi molti decenni dalle ultime pubblicazioni in inglese sulle tecniche di conservazione e distacco degli affreschi «this catalogue will undoubtedly become a valuable contribution to scholarship and a virtual textbook for an extremely important phase of art history»⁵⁸⁸.

La maggior parte delle opere che, appropriatamente a bordo della Cristoforo Colombo, avevano lasciato la Toscana per l'America, erano già note agli studiosi e al pubblico che aveva frequentato le sale del Forte di Belvedere nel corso delle esposizioni che vi si erano svolte tra il 1957 e il 1966, altre erano state già allestite ad Orsanmichele per la rassegna *Il restauro dei monumenti dal 1944 al 1968*, altre ancora nello stesso anno al Louvre nella mostra dal titolo *L'Europe gothique XII XIV*

⁵⁸⁶ Cfr. Berti 1979.

⁵⁸⁷ Hoving, *et alii* 1968: 44.

⁵⁸⁸ *Ivi*: 13.

siècles⁵⁸⁹. Il gruppo si componeva di 70 esemplari, di cui ventitré affreschi con le rispettive sinopie, undici sole sinopie e trentaquattro soli affreschi, con l'aggiunta di due disegni murali⁵⁹⁰.

Tra le novità più significative vi erano Ambrogio e Pietro Lorenzetti con l'*Annunciazione* e relativa sinopia (1344) dall'Oratorio di S. Galgano a Montesiepi, dalla Badia Fiorentina la *Trasfigurazione* e sinopia (1345) di Taddeo Gaddi e la *Salita al Calvario* (1345-50) di Nardo di Cione, ancora di Nardo di Cione la *Madonna del parto* dalla chiesa di S. Lorenzo a Firenze e dalla chiesa di S. Lorenzo ad Arezzo l'*Annunciazione* (fine del XIV secolo) di Spinello Aretino, le sinopie del *Tabernacolo del Madonnone* (inizi del XV secolo) di Lorenzo di Bicci dalla Via Aretina di Firenze, il *Tabernacolo della Visitazione* (1491) di Benozzo Gozzoli da Castelfiorentino e del Pontormo la *Scena d'ospedale* (1514 ca.) della Galleria dell'Accademia, la *Madonna col Bambino e santi* (1514-1516) della Cappella di S. Luca della Santissima Annunziata e l'*Annunciazione* (1527-1528) della chiesa di S. Felicità, tutte da Firenze. Alcune delle opere note, perché già esposte in precedenza, erano la testa di pastore di Giotto, la *Madonna del parto* di Taddeo Gaddi, i frammenti del *Trionfo della morte* e dell'*Inferno* di Andrea Orcagna, la *Crocifissione* di Parri Spinelli con la sua sinopia, affreschi e sinopie dal Chiostro degli Aranci, la *Resurrezione* di Andrea del Castagno dal Cenacolo di Sant'Apollonia e la figura di *Santo* di Piero della Francesca, tra i pochi artisti non fiorentini.

Di grande impatto era certamente la possibilità di confronto degli affreschi con le rispettive sinopie, attorno alla quale Procacci e Meiss avevano alimentato un senso di romantica meraviglia⁵⁹¹. Scriveva Procacci nel suo saggio per il catalogo che la «sinopia allows one to see the purest expression of the artist, where he is not compelled to follow the designs and formulas of the period as he does when he makes the finished painting», le sinopie erano libere da ogni condizionamento stilistico, al punto che talvolta non sembravano appartenere alla stessa epoca in cui erano state prodotte⁵⁹². Raramente le differenze erano così sorprendenti, scriveva Canaday per il *The New York Times*, come quelle esistenti tra l'affresco e la sinopia

⁵⁸⁹ Vertova 1968: 77. Cfr. *L'Europe gothique XII XIV siècles* 1968.

⁵⁹⁰ *Le mostre*. New York: 47.

⁵⁹¹ Cooke 2015: 201.

⁵⁹² Procacci 1968: 26.

della *Crocifissione* di Parri Spinelli⁵⁹³. Datato al 1448 «the fresco is really more interesting than beautiful», un esempio convenzionale di stile gotico internazionale, ma la sinopia si distingueva per una singolarità e una fluidità che la accostavano maggiormente al manierismo del secolo successivo che non allo stile tardo medievale dell'affresco che la ricopriva⁵⁹⁴. Per gli Schulz, che avevano recensito la mostra newyorkese per *The Burlington Magazine*, emblema delle divergenze compositive tra sinopia e affresco, era l'*Annunciazione* di Pietro e Ambrogio Lorenzetti. Questi ultimi osservavano come le sinopie fossero spesso in anticipo rispetto all'affresco, sia formalmente che iconograficamente, come tipico del disegno rispetto alla pittura⁵⁹⁵. E, in effetti, le sinopie costituivano il più importante *corpus* di disegni medievali, scrivevano ancora, per quanto difficilmente paragonabili agli schizzi di composizione sopraggiunti dal XVI secolo in poi, poiché la loro esecuzione era più verosimilmente preceduta dal disegno su carta di piccolo formato, che serviva sia come ausilio alla composizione che come modello da presentare per l'approvazione del committente⁵⁹⁶. In un articolo della rivista olandese *Simiolus*, pubblicato quando la mostra aveva già percorso buona parte delle sue tappe, arrivando a Bruxelles, Van Os osservava come tutte le recensioni avessero parlato delle sinopie, avvalendosene per dimostrare che gli affreschi erano realizzati da veri artisti, capaci di creazioni spontanee e non da semplici artigiani o illustratori⁵⁹⁷. Per Van Os, come Gombrich aveva già fatto notare, questa ammirazione per la sinopia era fortemente influenzata dalla concezione contemporanea dell'artista e del rapporto con la sua opera e dalla natura performativa della produzione contemporanea, si dimenticava che le sinopie erano disegni preparatori, privi di una esistenza artistica indipendente dall'affresco e che per lo storico dell'arte dovevano rimanere un elemento utile a comprendere il procedimento esecutivo che conduceva al risultato finale⁵⁹⁸.

⁵⁹³ Canaday 1968: 31.

⁵⁹⁴ *Ibidem*.

⁵⁹⁵ Schulz, Schulz 1969: 52.

⁵⁹⁶ *Ibidem*. L'immagine dell'artista del Trecento e Quattrocento che abbozzava il disegno direttamente sulla parete era proposta da Robert Oertel (cfr. Oertel 1963), mentre Leonetto Tintori e Millard Meiss sostenevano la mediazione dei disegni, che si spiegava sia con la rarità di importanti cambiamenti compositivi, sia con la frequente ed esatta trasposizione di composizioni complicate (cfr. Tintori, Meiss 1962: 20 e sgg).

⁵⁹⁷ Van Os 1970: 6.

⁵⁹⁸ *Ibidem*. Cfr. Gombrich 1969.

The Great Age of Fresco costituiva una esperienza espositiva unica e irripetibile, sia per il grande sforzo che aveva comportato la sua organizzazione, anche in ragione delle grandi dimensioni degli affreschi e del loro considerevole numero, ma soprattutto perché il suo itinerario si compiva negli stessi anni in cui si affermava la necessità della ricollocazione delle opere nelle destinazioni originarie, nonché una nuova concezione del ruolo del contesto e della conservazione delle opere *in situ*, mentre l'idea di un museo degli affreschi staccati appariva ormai superata e infatti anche Hoving affermava che gli affreschi non avrebbero mai più lasciato l'Italia, «they will never leave again»⁵⁹⁹ scriveva. Nella sua recensione della mostra di New York per *Antichità Viva* Luisa Vertova si augurava che «questi affreschi, dopo essere stati salvati dal deperimento e dalla rovina, e dopo aver servito a far meglio conoscere la grandezza dei pittori antichi e la maestria dei restauratori moderni, vengono reinseriti, quanto è possibile, nelle pareti che decoravano» e questo soprattutto per la migliore comprensibilità e godibilità delle opere stesse⁶⁰⁰. Confermava questa visione l'organizzazione di *Firenze Restaura*, che a poco meno di un anno dalla sua tappa al Palazzo Reale di Milano riservava all'antologia di *The Great Age of Fresco* un'intera sezione, a sancirne l'inquadramento storico nell'ambito di una stagione ormai conclusa della quarantennale vita del Laboratorio. Lo stesso Brandi che sul finire degli anni '50 si era professato favorevole agli stacchi e all'apertura di un museo, definito addirittura “indispensabile”⁶⁰¹, in una recensione della mostra *Firenze Restaura* scritta per il *Corriere della Sera* il 21 marzo 1972, chiedeva di smistare affreschi e sinopie e farli tornare quando possibile nei luoghi di origine, dove si potevano apprezzare meglio «che in queste sfilate interminabili, in cui si finisce per ottundere la qualità singolare e sembra di vedere un'esposizione di panni alla rovescia»⁶⁰².

Le stesse ragioni che avrebbero determinato il tramonto della stagione degli stacchi fiorentini costituivano la base dei riscontri critici negativi alla mostra del '68, che già in fase organizzativa aveva incontrato l'opposizione di Mario Salmi e Cesare Brandi del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti del Ministero, come ricorda

⁵⁹⁹ Hoving 1968: 12.

⁶⁰⁰ Vertova 1968: 77.

⁶⁰¹ Brandi 1957: 1388.

⁶⁰² Brandi 1972: 3.

Jennifer Cooke citando il racconto di Thomas Hoving per la sua autobiografia, *Making the Mummies Dance*, del 1993⁶⁰³. La mostra si sarebbe fatta comunque e sulla decisione finale avrebbero influito diverse ragioni, ma non da ultime il clima espositivo degli anni '60 ed il peso di una sponsorizzazione importante come quella della Olivetti-Underwood⁶⁰⁴.

Brandi avrebbe comunque espresso la sua contrarietà sulla stampa nazionale. In un articolo pubblicato sul *Corriere della Sera* il 19 agosto del 1968 con il titolo *Queste mostre*, protestava contro le mostre di arte antica, che, persa ogni finalità scientifica, erano ormai alimentate soltanto da scopi turistici, o, ancor più deplorabilmente, da ragioni politiche. Ricordava come i capolavori italiani che nel 1939 avevano attraversato l'oceano per allestire il padiglione italiano della *Golden Gate International Exposition* di San Francisco ed in seguito comporre la mostra *Italian Masters* a Chicago e New York, accompagnati prima da Argan e poi dallo stesso Brandi, avessero subito danneggiamenti durante il trasporto e a causa degli sbalzi termici e ciò esclusivamente a vantaggio della propaganda fascista⁶⁰⁵. Come dimostrava l'articolo per *Ulisse* su *Il problema delle esposizioni*, rispetto all'esperienza del 1939 l'atteggiamento di Brandi in relazione alle esposizioni temporanee era molto cambiato, ma anche rispetto alle convinzioni che nel 1951 lo spingevano ad approvare il prestito, poi negato dal Consiglio Superiore, delle tombe e delle altre opere esposte alla *Mostra di pittura etrusca* alle città italiane ed europee che ne avevano fatto richiesta.

Utile per una rilettura critica degli interventi di Brandi contro le mostre di arte antica è un articolo di Chiara Fabi per *Predella*, che pubblica una sua relazione inedita, redatta il 10 dicembre del 1956, dove, chiamato a valutare la condizione delle opere che avrebbero dovuto raggiungere gli Stati Uniti per una *Mostra del Rinascimento*, non solo si pronunciava sull'idoneità dei dipinti e sui rischi connessi all'imballaggio ed al trasporto, ma dedicava anche una breve appendice alla precedente e "dolorosa" esperienza della mostra del 1939, per sottolineare e comprovare il bilancio complessivamente sfavorevole alla realizzazione dell'esposizione⁶⁰⁶, che infatti non

⁶⁰³ Cooke 2015: 199. Cfr. Hoving 1993: 146.

⁶⁰⁴ *Ibidem*.

⁶⁰⁵ Brandi 2001: 394. L'articolo è stato ripubblicato nel volume citato, curato da Massimiliano Capati.

⁶⁰⁶ Fabi 2005.

sarebbe stata realizzata. Ora, in merito alla imminente partenza degli affreschi toscani per New York si esprimeva duramente, sostenendo che, per quanto gli aiuti americani ed europei dopo l'alluvione di Firenze fossero stati generosi, il desiderio di ricambiarli non poteva giustificare una mostra così rischiosa per le opere: «ora una sessantina di affreschi staccati dovrebbero girare il mondo in ringraziamento di un atto che aveva il suo valore nella spontaneità, nel disinteresse, nell'amore e nel rispetto della cultura»⁶⁰⁷.

Scriva ancora Cooke che le posizioni di Brandi avevano toccato profondamente Ugo Procacci, che per evitare ulteriori critiche aveva deciso di non presenziare alla inaugurazione di New York⁶⁰⁸.

L'11 agosto del '68 su *l'Unità* compariva il titolo *Rischio gratuito per i capolavori*, l'articolo includeva una intervista a Procacci e Baldini interrogati sugli scopi dell'imminente esposizione e sulle condizioni di sicurezza in cui viaggiavano i capolavori. Questi ricordavano che la mostra si fondava su ragioni culturali e sentimentali, ovvero la riconoscenza, come si è già detto, verso i paesi che avevano prestato il loro soccorso a Firenze, e auspicavano di poterla allestire anche in altri paesi europei, come l'Unione Sovietica, la Polonia e la Germania⁶⁰⁹. Le ragioni sentimentali non persuadevano l'autore del pezzo, preoccupato per la salute delle opere, Procacci spiegava, tuttavia, come gli affreschi staccati fossero, insieme alle sculture, tra le opere che non risentivano degli effetti di spostamenti, escursione termica e umidità, poiché le resine sintetiche dei supporti e la natura dei collanti li proteggevano da acqua e fuoco, inoltre, le opere avrebbero viaggiato protette da pannelli di poliuretano all'interno di casse di legno, a loro volta racchiuse da casse di ferro a tenuta stagna⁶¹⁰.

La tappa al Metropolitan Museum di New York era stata inaugurata il 28 settembre del 1968 ed era terminata il 15 novembre. La risposta del pubblico era stata grandiosa, solo nel corso del primo mese *The Great Age of Fresco* era stata visitata

⁶⁰⁷ Brandi 2001: 397. Successivamente avrebbe ribadito la sua opinione contraria: «Si vedrà come torneranno dall'America, dove il calore a cui sono sottoposte le opere nei musei americani, che le signore intendono visitare sbracciate, pure in inverno, come a un ballo, metterà a dura prova anche i supporti indeformabili e gli adesivi sintetici» (Brandi 1970: 186).

⁶⁰⁸ Cooke 2015: 200.

⁶⁰⁹ Degl'Innocenti 1968: 5.

⁶¹⁰ *Ibidem*.

da più di 180.000 persone, stando alla recensione degli Schulz⁶¹¹, una media di 6000 persone al giorno, recitava un articolo del *The New York Times*, annunciando l'estensione dell'orario di apertura dell'esposizione, che a partire dal 10 ottobre sarebbe rimasta aperta anche il giovedì sera dalle 17:00 alle 22:00 e avrebbe aperto la domenica mattina alle 11:00, anziché alle 13:00⁶¹², ancora una volta grazie al contributo della Olivetti, ricordava Hoving nel suo *Report of the Director* per l'anno fiscale 1968-1969⁶¹³, sul quale compariva anche la suggestiva fotografia di Reginald McGhee del fiume di visitatori dinnanzi all'ingresso del Metropolitan in attesa di visitare la mostra (fig. 25). Nonostante la breve durata e grazie anche ad una importante campagna pubblicitaria, la mostra avrebbe collezionato le cifre più alte mai registrate nella storia delle mostre collettive del MET, chiudendosi con 377.171 ingressi pagati, 1 dollaro per ogni ingresso, e 35.451 cataloghi venduti, al prezzo di 5 dollari al catalogo⁶¹⁴.

Un articolo del *New York Times*, datato 28 settembre 1968, giorno dell'inaugurazione, informava che Claus Virch, curator of painting al Metropolitan, era il responsabile generale dell'esposizione, mentre Stuart Silver aveva progettato l'allestimento delle sale, «unobtrusive and appropriate», così lo definiva l'autore dell'articolo, essenzialmente caratterizzato dall'istallazione di baldacchini sospesi di tessuti traslucidi sostenuti da sottili telai, che riecheggiano, senza imitarle, le volte delle chiese e dei chiostri fiorentini⁶¹⁵. Le opere erano sistemate in una sezione del museo chiamata Harry Paine Bingham Gallery⁶¹⁶, situata al secondo piano, ed erano allestite lungo tredici gallerie⁶¹⁷. Ad introdurre l'esposizione era una *orientation room* ideata dal Department of Education del museo, una sala che serviva a preparare il visitatore dando le informazioni base che «labels and even the works of art themselves cannot afford»⁶¹⁸.

Hoving si riteneva molto soddisfatto del lavoro svolto dal dipartimento educativo, dell'efficacia comunicativa delle soluzioni messe in atto, nonostante la difficoltà di

⁶¹¹ Schulz, Schulz 1969: 51.

⁶¹² *The Metropolitan Extends* 1968: 37.

⁶¹³ Hoving 1969: 51.

⁶¹⁴ Glueck 1968: 108. Jennifer Cooke definisce la mostra degli affreschi come il prototipo delle *blockbuster exhibitions* (Cooke 2015: 200).

⁶¹⁵ Canaday 1968: 29.

⁶¹⁶ Josca 1968: 7.

⁶¹⁷ Occhiuzzi 1968: 7.

presentare in maniera chiara e sintetica la complessa storia dell'affresco italiano e auspicava in futuro per ogni dipartimento curatoriale la possibilità di avere almeno una *orientation room*, poiché pretendere che il pubblico fosse istruito ancora prima di arrivare al museo non solo era sbagliato, ma irresponsabile⁶¹⁹.

La centralità delle capacità educative del museo tipica del mondo statunitense, la ricerca di metodi comunicativi efficaci, nonché l'importanza del dato tecnico sottolineata da Procacci nell'introduzione al catalogo sull'affresco e sulle modalità di rimozione, aveva suggerito, inoltre, agli organizzatori della mostra l'allestimento di una stanza per le dimostrazioni pratiche, dove gli studenti si davano il turno riproducendo lo stacco e lo strappo di affreschi imitati a tale scopo, «il momento dello “strappo” suscita regolarmente un brivido in ogni spettatore; perciò la dimostrazione ha grandissimo successo», testimoniava ancora la Vertova⁶²⁰, mentre Glueck scriveva sul *The New York Times*, forse in maniera ironica, che le dimostrazioni erano eseguite da ragazze in “minigonna” del Department of Education⁶²¹.

La trattazione singola e approfondita di ciascuna esposizione del tour di *The Great Age of Fresco* richiederebbe uno spazio apposito che non è possibile riservare in questa sede, ci si limiterà, dunque, a considerare alcuni elementi dei vari episodi espositivi utili a comprendere il carattere della manifestazione e la sua rilevanza.

Dopo la tappa olandese al Rijksmuseum di Amsterdam, dove gli affreschi e le sinopie fiorentine avevano soggiornato dal 20 dicembre 1968 al 9 marzo seguente, la mostra si trasferiva alla Hayward Gallery di Londra e vi restava dal 3 aprile al 15 giugno 1969, finanziata dalla British Olivetti⁶²².

Firenze nel cuore di Londra, recitava il titolo di un articolo del *Corriere della sera* che raccontava l'inaugurazione di *Frescoes from Florence*, nome che la mostra aveva assunto in Europa, ricordando l'aiuto che prontamente era stato offerto dalla Gran Bretagna a Firenze nel 1966⁶²³. In realtà la prefazione al catalogo di Gabriel White, Director of Art del The Arts Council of Great Britain, che aveva organizzato

⁶¹⁸ Hoving 1969: 42.

⁶¹⁹ *Ivi*: 40 e 42.

⁶²⁰ Vertova 1968: 77.

⁶²¹ Glueck 1968: 108.

⁶²² Cfr. *Fresco's uit Florence* 1968.

⁶²³ Cfr. Vergani 1969.

l'esposizione insieme alla Soprintendenza di Firenze, rivelava che il progetto di una mostra di affreschi fiorentini era nato all'inizio degli anni '60, nell'ambito della cooperazione anglo-olandese con l'Italia, che aveva condotto nel 1961 allo svolgimento di una mostra di statuette di bronzo italiane, esposta prima al Victoria and Albert Museum di Londra, poi al Rijksmuseum e infine al Palazzo Strozzi di Firenze⁶²⁴. Poco dopo si era tenuto un incontro tra le rappresentanze dei tre paesi per discutere di ulteriori mostre di arte italiana, durante il quale era stato proposto all'Italia l'invio di alcuni degli affreschi recentemente esposti a Firenze⁶²⁵. Le circostanze dell'alluvione avevano fatto sì che la mostra avesse come prima destinazione gli Stati Uniti, divenendo anche un gesto di gratitudine per gli aiuti ricevuti⁶²⁶.

Uno degli aspetti più interessanti della tappa inglese era senz'altro l'allestimento ideato da Carlo Scarpa per gli spazi brutalisti della Hayward Gallery. Pope-Hennessy, direttore del Victoria and Albert Museum, scriveva per *Il mondo dell'arte* del *Corriere della sera* che l'intervento di Scarpa era riuscito a mascherare l'aspetto decisamente moderno degli ambienti della galleria, difficilmente utilizzabili per mostre di questo tipo⁶²⁷. Le opere erano state già ben allestite nelle alte sale, pure se piuttosto strette, del Metropolitan di New York, dove erano state ricreate cupole e archi di tela, più deludente, invece, la sistemazione al Rijksmuseum di Amsterdam, a causa degli spazi limitati, mentre l'ordinamento di Scarpa era risultato il più riuscito e di «impareggiabile immediatezza»⁶²⁸, oggetto nel 2008 della puntuale analisi di Marisa Dalai Emiliani in *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il «saper mostrare» di Carlo Scarpa* e recentemente protagonista della mostra del MAXXI Scarpa/Olivetti. *Brani di una storia condivisa*, curata da Elena Tinacci ed aperta dal 3 dicembre 2021 al 29 maggio 2022.

La Hayward Gallery era una struttura espositiva inserita nel South Bank Arts Center, era stata progettata da Geoffrey Horsfall e inaugurata poco meno di un anno prima della mostra e si presentava, dunque, tra le più avanzate in Inghilterra per le

⁶²⁴ White 1969: 10.

⁶²⁵ *Ibidem*.

⁶²⁶ *Ibidem*.

⁶²⁷ Pope-Hennessy 1969: 12.

⁶²⁸ *Ibidem*.

caratteristiche tecniche di illuminazione, conservazione e sicurezza⁶²⁹. Gli spazi espositivi si componevano di cinque sale distribuite su più livelli e la difficoltà di progettazione era data soprattutto dall'invasione delle massicce strutture in cemento e dalla presenza antiestetica degli equipaggiamenti tecnologici⁶³⁰. Scarpa era riuscito ad arginare le problematiche grazie alla possibilità di ridefinire gli spazi ed i perimetri, creando pareti e quinte con i pannelli modulari esistenti e coprendo gli impianti e altri elementi poco gradevoli con il tessuto, e di stabilire l'ordinamento delle opere, nel quale si era lasciato orientare dalla propria cultura figurativa e dal gusto personale, sovvertendo in alcuni casi anche l'ordine cronologico, come nella prima sala, cui aveva riservato una funzione narrativa e di coinvolgimento emotivo, radunandovi le strutture architettoniche complesse come il *Tabernacolo del Madonnone*, quello della *Visitazione*, o il *Giudizio* dell'Orcagna, che accoglieva i visitatori quasi all'ingresso, disposto su di un pannello segmentato e angolato in verticale (fig. 26)⁶³¹.

Fotografie e disegni lasciano intendere la totale assenza di pannelli, sia nel progetto che nell'allestimento effettivo delle sale, un dato che stona in relazione all'impostazione didattica del catalogo e della prima tappa della mostra a New York. Questo vuoto espositivo era colmato tuttavia dalla programmazione di iniziative collaterali. È stato possibile, infatti, ritrovare all'interno di una copia del catalogo londinese *Frescoes from Florence* il volantino con la programmazione delle conferenze organizzate in occasione della mostra (fig. 27). Le conferenze, di un'ora e mezza ciascuna, si svolgevano nei giorni elencati nella Purcell Room, accanto all'ingresso della Hayward Gallery, ed erano suddivise in due parti, dimostrazioni della tecnica del distacco e della pittura a fresco e lezioni illustrate sugli affreschi esposti, ma anche in generale sull'affresco nei secoli considerati dalla mostra.

La tappa francese della mostra si svolgeva presso il Musée du Petit Palais di Parigi, inizialmente programmata dal 30 settembre al 23 novembre 1970, sarebbe stata prorogata più volte, fino a concludersi il 15 febbraio 1971 (fig. 28)⁶³².

⁶²⁹ Dalai Emiliani 2008: 182.

⁶³⁰ *Ivi*: 183.

⁶³¹ *Ivi*: 185 e 190.

⁶³² Cfr. Procacci 1970b.

Per questo episodio del tour europeo degli affreschi è stato possibile consultare anche la documentazione conservata presso gli archivi del Centre de ressources documentaires del Petit Palais, preziosa soprattutto per comprendere come si muoveva la macchina organizzativa dell'esposizione.

Il Petit Palais aveva una pianta trapezoidale e le opere erano collocate lungo la serie di sale che percorrevano i tre lati corti del perimetro dell'edificio, occupandone dieci su dodici⁶³³. L'allestimento delle sale era caratterizzato da pannelli e pareti divisorie, utilizzati per ridefinire gli spazi e segmentare gli ambienti più grandi e fungere da supporto per gli affreschi e le sinopie, rivestiti di tela di juta color avorio, che stando ai documenti, era stata acquistata presso la ditta Chotard nella quantità di 2000 metri per 130 cm di larghezza⁶³⁴. La documentazione delle rimozioni era limitata a qualche pannello fotografico, almeno due nella prima sala del percorso e uno nella VIII (fig. 29).

La mostra, aperta tutti i giorni dalle 10:00 alle 18:00 salvo il martedì, era stata molto pubblicizzata dalla stampa e aveva riscosso anche a Parigi grande successo⁶³⁵. Il resoconto finale era di 176.469 ingressi di visitatori paganti, 13.207 ingressi individuali gratuiti e 8.696 ingressi gratuiti in gruppo, per un totale di 198.272 visitatori, ai quali si sommavano le 11.740 persone che avevano preso parte alle visite guidate organizzate dal Petit Palais o accompagnate da guide private o professori⁶³⁶. Anche i cataloghi erano stati venduti in grande quantità, 21.254 copie, stando al resoconto sopracitato⁶³⁷.

Interessante leggere la lettera di Paolo dal Poggetto del 5 agosto 1970, dove forniva alla conservatrice del Petit Palais, Adeline Cacan, alcune indicazioni per la redazione del catalogo: poiché il catalogo della mostra aveva subito nel corso delle sue tappe alcune variazioni, soprattutto nella scelta delle fotografie e nel saggio introduttivo di

⁶³³ Centre de ressources documentaires du Petit Palais, *Les Fresques de Florence 29 Septembre 1970-15 Février 1971*, b. I, fasc. *Entrées exposition "Fresques de Florence"*.

⁶³⁴ Centre de ressources documentaires du Petit Palais, *Les Fresques de Florence 29 Septembre 1970-15 Février 1971*, b. I, fasc. *Les fresques*, Preventivo ditta Chotard, Parigi, 3 luglio 1970. L'allestimento delle sale è visibile nelle fotografie conservate in b. III, fasc. *Photos de Salles*.

⁶³⁵ Centre de ressources documentaires du Petit Palais, *Les Fresques de Florence 29 Septembre 1970-15 Février 1971*, b. I, fasc. *Entrées exposition "Fresques de Florence"*. Tra gli articoli pubblicati si vedano: Baldini 1971; Dauriac 1970; Marchand 1970; Chastel 1970.

⁶³⁶ Centre de ressources documentaires du Petit Palais, *Les Fresques de Florence 29 Septembre 1970-15 Février 1971*, b. II, *État des entrées à l'exposition des "Fresques de Florence" du 29 Septembre au 15 Février 1971*.

⁶³⁷ *Ibidem*.

Procacci, era necessario utilizzare come riferimento per la traduzione quello dell'ultima esposizione organizzata a Lugano (Padiglione Conza, 26 giugno – 30 agosto 1970), si accludevano, inoltre, la scheda e le fotografie del *Tabernacolo di Boldrone* del Pontorno, incluso per la prima volta nella mostra, prova evidente che anche il gruppo delle opere poteva subire o aver subito delle modifiche⁶³⁸. Paolo dal Poggetto precisava inoltre alcuni aspetti legati all'assicurazione, al trasporto ed al montaggio delle opere: si apprende così che le operazioni di imballaggio e sballaggio e di montaggio e smontaggio erano seguite da cinque persone della Soprintendenza fiorentina, due funzionari, due restauratori ed un capo operaio, più un imballatore per il periodo dello smontaggio, che le operazioni di smontaggio richiedevano circa cinque giorni e soprattutto che la Soprintendenza era in attesa di notizie da parte del Ministero circa alcuni affreschi che erano stati inviati ad Osaka⁶³⁹. Infatti, come si legge in un secondo documento conservato all'interno dello stesso faldone, alcuni esemplari erano volati in Giappone per prendere parte all'esposizione universale di Osaka, svoltasi dal 15 marzo al 13 settembre 1970⁶⁴⁰.

Il 24 febbraio le opere avrebbero lasciato Parigi a bordo dei camion per rientrare in Italia e raggiungere Milano, sede dell'ultima destinazione del tour⁶⁴¹. A Firenze la Soprintendenza predisponendo ambienti e materiali per l'allestimento di *Firenze Restaura*, in vista della quale stava collezionando anche la documentazione di ciascuna tappa del tour degli affreschi staccati. Scriveva Paolo dal Poggetto alla conservatrice Cacan il 29 ottobre del 1970: «Poiché stiamo raccogliendo il materiale per la sala della Mostra in cui esporremo cataloghi affiches e foto delle nove edizioni della mostra itinerante degli affreschi, saremmo lieti di poter ricevere appena possibile le foto dell'allestimento, delle sale e dell'inaugurazione, insieme ai cataloghi»⁶⁴².

⁶³⁸ Centre de ressources documentaires du Petit Palais, *Les Fresques de Florence 29 Septembre 1970-15 Février 1971*, b. I, fasc. *Les fresques*, Lettera di Paolo dal Poggetto ad Adeline Cacan, Firenze 5 agosto 1970. Cfr. Procacci 1970a.

⁶³⁹ *Ibidem*.

⁶⁴⁰ Centre de ressources documentaires du Petit Palais, *Les Fresques de Florence 29 Septembre 1970-15 Février 1971*, b. I, fasc. *Entrées exposition "Fresques de Florence"*.

⁶⁴¹ Centre de ressources documentaires du Petit Palais, *Les Fresques de Florence 29 Septembre 1970-15 Février 1971*, b. II, Lettera di Paolo dal Poggetto ad Adeline Cacan, Firenze, 5 febbraio 1971.

⁶⁴² Centre de ressources documentaires du Petit Palais, *Les Fresques de Florence 29 Septembre 1970-15 Février 1971*, b. I, fasc. *Les fresques*, Lettera di Paolo dal Poggetto ad Adeline Cacan, Firenze, 29 ottobre 1970.

La mostra *The Great Age of Fresco* diventava una sezione storica di *Firenze Restaura*.

3.4 – Le “altre” mostre di affreschi staccati e restaurati

Da Firenze la consuetudine di esporre affreschi e cicli pittorici murali staccati si sarebbe diffusa anche in altre regioni e città italiane. Come si è visto, le mostre di opere restaurate prevedevano già dai primi anni del secondo dopoguerra l'esposizione degli affreschi rimossi dalle loro sedi originarie nel corso dei primi restauri post-conflitto. Tuttavia, le mostre di affreschi staccati assumevano le caratteristiche di un fenomeno distinto, definito nelle origini geografiche, situate a Firenze nell'ambito dell'attività della Soprintendenza, e delimitato cronologicamente dai termini della “stagione degli stacchi” e della “caccia alle sinopie”, di cui era prodotto e celebrazione. La presenza delle sinopie sviscerava le fasi del processo di realizzazione delle pitture e rendeva indispensabili i saggi introduttivi di Procacci sulla tecnica dell'affresco, che diventava così protagonista delle mostre accanto ai temi del distacco e del restauro.

L'esempio di Firenze veniva accolto senza indugi da Augusta Ghidiglia Quintavalle, che nel 1958 curava una *Mostra di affreschi staccati* a Reggio Emilia. Protagonista del recente saggio di Luca Ciancabilla, la Quintavalle, già ispettrice, era divenuta nel 1957 soprintendente alle Gallerie di Modena e Reggio Emilia e dal 1960 aveva assunto *ad interim* anche la Soprintendenza alle Gallerie di Parma e Piacenza, sposando la pratica estrattista sostenuta e diffusa in terra emiliana da Cesare Gnudi, soprintendente alle Belle Arti di Bologna⁶⁴³.

La premessa della Quintavalle al catalogo della mostra, da lei redatto, si limitava a riportare e spiegare brevemente le parole di Cennino Cennini sulla tecnica dell'affresco, ad illustrare la pratica dello strappo e a spiegare le ragioni del distacco delle pitture esposte. Il ciclo principale con le *Fatiche di Ercole* (metà del XVI secolo ca.) era stato strappato dalle mura di un palazzo di Reggio Emilia, dove giaceva coperto da imbiancature e carta da parati, prima che l'edificio venisse demolito; *La Trinità* dall'eremo di Bismantova (prima metà del XV secolo) relegato, dopo varie trasformazioni dell'impianto, in un corridoio di passaggio, meritava di

essere trasportato in un luogo più visibile; il *Cristo al Sepolcro* (1550) nel tabernacolo di una casa privata a Modena era stato ceduto con tutto il muro dai proprietari alla Galleria Estense e necessitava, per essere esposto, di essere rimosso dalla superficie muraria⁶⁴⁴.

Un articolo pubblicato sul numero di *Emporium* del febbraio 1960 recensiva una mostra di affreschi strappati e restaurati allestita a Milano, nel salone Napoleonico della Pinacoteca di Brera. La data di inaugurazione e chiusura non veniva specificata, ne era fatta menzione dell'esistenza di un catalogo, che, infatti, non è stato rinvenuto. L'autore scriveva che si trattava di una esposizione di affreschi lombardi dei secoli XV e XVI, tra i quali opere di Vincenzo Foppa e Romanino e frammenti delle decorazioni delle chiese di S. Pietro in Gessate e di S. Maria di Brera, recentemente staccati e restaurati a cura di Franco Mazzini, soprintendente alle Gallerie di Milano⁶⁴⁵. Una parte di essi, strappati, applicati su telai metallici e ricollocati nel 1958, erano stati nuovamente rimossi in vista della mostra, evidenziando il doppio vantaggio del distacco, ovvero quello della conservazione e della facilità di rimozione⁶⁴⁶. In una saletta adiacente, scriveva ancora l'autore, era stata sistemata una mostra di dipinti recentemente restaurati⁶⁴⁷.

Il 16 giugno del 1960 a Pisa veniva inaugurata la *Mostra nazionale degli affreschi e delle sinopie*, allestita nel Camposanto monumentale a cura della Deputazione dell'Opera della Primaziale, con la collaborazione della Soprintendenza ai monumenti che aveva eseguito, sotto la guida di Piero Sanpaolesi e affiancata dalle maestranze degli istituti di restauro romano e fiorentino, le operazioni del distacco e restauro.

Gli affreschi e le sinopie del '300 e '400 erano stati trasportati in seguito all'incendio del 27 luglio 1944, innescato da una granata dell'artiglieria americana, che aveva fuso il piombo del tetto e lo aveva fatto colare lungo le pareti dipinte. Provvisoriamente riposti all'interno di due vasti locali attigui al Camposanto⁶⁴⁸, le opere venivano ora esposte temporaneamente lungo il perimetro della grande loggia

⁶⁴³ Ciancabilla 2022b: 568 e 571. Sul ruolo di Cesare Gnudi in Emilia-Romagna durante la "stagione degli stacchi" si veda Ciancabilla 2017.

⁶⁴⁴ Quintavalle 1958: 7-8.

⁶⁴⁵ S. P. 1960: 77.

⁶⁴⁶ *Ivi*: 78.

⁶⁴⁷ *Ibidem*.

«secondo criteri museografici», ponendo gli affreschi in relazione con le rispondenti sinopie, in modo da offrire al pubblico un confronto chiaro e diretto⁶⁴⁹. I pannelli erano circa settanta, tra questi le *Storie della passione* di Francesco Traini e Buonamico Buffalmacco, le *Storie della vita di san Ranieri* (1377-1385) di Andrea Bonaiuti e Antonio Veneziano, le *Storie dei santi martiri Efisio e Potito* (1391-1392) di Spinello Aretino, le *Storie di Giobbe* (1340-1360) di Taddeo Gaddi e le *Storie del Vecchio Testamento* (1468-1484) di Piero di Puccio e Benozzo Gozzoli⁶⁵⁰. Il catalogo, curato da Mario Bucci e Licia Bartolini, prevedeva una introduzione di Sanpaolesi sulla storia del Camposanto e delle sue decorazioni e sulle operazioni di stacco e restauro⁶⁵¹.

Si trattava della prima mostra dedicata in maniera esplicita anche alle sinopie. Sebbene già presenti alle esposizioni del Forte, la mostra pisana decretava una vera rivoluzione critica e culturale nell'affermazione delle sinopie come opere indipendenti dagli affreschi, che potevano diventare protagoniste di studi, mostre temporanee ed esposizioni permanenti⁶⁵².

Roberto Longhi, che in *Settimo Giorno* offriva una recensione estremamente positiva della mostra, presentava lo straordinario interesse artistico suscitato dalle sinopie come insperata consolazione per la distruzione della guerra:

«Bisognerà ormai dire che non tutte le cannonate vengono per nuocere. Senza le bombe sul Camposanto non sarebbe mai emersa l'urgenza di "staccare" gli affreschi; e senza lo stacco dell'intonaco dipinto nessuno avrebbe mai potuto constatare che l'arriccio sottostante conservava la più vasta collezione di disegni (le cosiddette "sinopie") del nostro Trecento: un secolo che per forza maggiore, non poteva lasciare che pochi disegni sulla carta (che quasi non c'era)»⁶⁵³.

Ammirava le sinopie per la capacità di presagire nella libertà e rapidità del getto i tratti di secoli successivi, come nei disegni di Taddeo Gaddi, addirittura avvicinati a

⁶⁴⁸ Bellosi 1979: 73.

⁶⁴⁹ Montobbio 1961: 12.

⁶⁵⁰ Ivi: 13.

⁶⁵¹ Ivi. Cfr. Bertolini, Bucci 1960.

⁶⁵² Ciancabilla 2014: 57.

⁶⁵³ Longhi 1985b: 167 (già in *Settimo Giorno*, 1 settembre 1960, pp. 26-29).

quelli di Rembrandt⁶⁵⁴. L'argomentazione non era una novità, già nel 1948 Sanpaolesi, dedicando alle sinopie del Camposanto un articolo del *Bollettino d'Arte*, affermava: «Da tanta rovina un insperato acquisto, dunque, e di rarissima qualità»⁶⁵⁵. A distanza di venti anni Massimo Ferretti avrebbe ricordato quanto e come la scoperta dei disegni preparatori avesse influito sulle scelte conservative in relazione agli affreschi, scrivendo, in occasione dell'apertura del Museo delle sinopie del Camposanto monumentale, che «Il “Museo delle sinopie” può essere considerato il punto di arrivo di un certo clima culturale tipico degli anni '50, evidentemente non ancora smaltito»⁶⁵⁶. La scelta di privilegiare questi materiali rifletteva, per Ferretti, una attenzione critica a rintracciare gli aspetti emozionali dell'opera d'arte, l'immagine dell'artista solo davanti alla parete e libero da condizioni, e aveva finito per configurarsi come un riscatto per i danni imposti dalla guerra, come emergeva anche dalla prefazione di Enzo Carli al catalogo del museo⁶⁵⁷. La critica era contestuale alla decisione di musealizzare le sinopie come oggetti separati dagli affreschi cui appartenevano e in ragione dei quali andava considerata la loro esistenza, inoltre, di avviare la loro sistemazione mentre ancora si dibatteva sulla ricollocazione degli affreschi stessi⁶⁵⁸.

Di segno opposto a quello di Longhi, il parere di Brandi sulla mostra di Pisa si esprimeva sulle pagine del *Corriere della Sera*, avviandosi con un riepilogo dei fatti, dall'incendio del '44, al distacco dei cicli pittorici, alla contestata scelta dell'Eternit per i supporti, per giungere al problema della sistemazione ed eventuale ricollocazione delle opere⁶⁵⁹. L'unico beneficio procurato dal distacco era per Brandi, al pari dei suoi contemporanei, la scoperta delle sinopie, in particolare quelle

⁶⁵⁴ *Ibidem*.

⁶⁵⁵ Sanpaolesi 1948: 37.

⁶⁵⁶ Ferretti 1980: 3.

⁶⁵⁷ *Ivi*: 3-4. Cfr. Caleca, *et alii* 1979: 4.

⁶⁵⁸ Il dibattito si era avviato già all'epoca del distacco nell'ambito della Commissione Consultiva per la sistemazione degli affreschi del Camposanto Monumentale, di cui facevano parte Mauro Pelliccioli, Achille Funi, Carlo Carrà, Matteo Marangoni, Enzo Carli, Mino Rosi, Ugo Procacci, Gino Gallo, Giulio Buonomini e Roberto Carità. Sul *Bollettino d'Arte* Sanpaolesi esplicava le problematiche che si sarebbero a breve imposte con la rimozione degli affreschi e delle sinopie del Camposanto: la scelta dei supporti, innanzitutto, la ricollocazione di una superficie superiore a quella delle pareti, raddoppiata dalla scoperta e dal distacco delle sinopie, la possibilità di rendere il Camposanto un luogo adatto alla ricollocazione e conservazione delle opere (Sanpaolesi 1948: 42). Sull'attuale sistemazione delle pitture del Camposanto si veda il recente contributo di Carlo Giantomassi: Giantomassi 2019.

del ciclo di Benozzo Gozzoli, «ben conservate, fresche, freschissime» scriveva, che avevano, tuttavia, complicato il problema della sistemazione finale, estendendo notevolmente la superficie necessaria alla collocazione⁶⁶⁰. Lo studio del microclima del Camposanto, condotto per un anno dall'Università di Pisa, aveva, inoltre, confermato l'inadeguatezza del luogo alla buona conservazione delle pitture, qualora fossero state rimesse *in situ* senza provvedere alla chiusura delle arcate con i vetri, unica alternativa alla scelta di sistemare le opere altrove, ma al tempo stesso poco apprezzata, tanto che non sarebbe riuscita ad imporsi⁶⁶¹. Nel frattempo, gli affreschi e le sinopie si trovavano esposti al pubblico, come al vento salmastro, all'umidità ed agli sbalzi di temperatura, protetti solo da bande di plastica e da quasi un anno, poiché la mostra, inaugurata nel giugno del 1960, il 19 aprile 1961, giorno di pubblicazione dell'articolo, era ancora aperta⁶⁶².

Di matrice totalmente differente, nell'ottobre del 1960 si inaugurava a Venezia *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*, una rassegna fotografica di affreschi veneti allestita sull'Isola di San Giorgio Maggiore dalla Fondazione Giorgio Cini, che qui aveva sede, d'intesa con la Smithsonian Institution di Washington, dove sarebbe stata in seguito trasferita, ed in collaborazione con le Soprintendenze ai Monumenti ed alle Gallerie di Venezia, con il Museo Correr, il Museo Civico di Treviso, l'Archivio Fotografico della Fondazione Giorgio Cini e con le ditte Alinari, Ferruzzi, Fini, Fiorentini e Giacomelli.

La presentazione del catalogo di Giuseppe Fiocco, direttore dell'Istituto di Storia dell'arte della Fondazione Giorgio Cini, citava l'articolo di Longhi sulla mostra al Camposanto di Pisa, accogliendo il monito dello studioso sulla salvaguardia degli affreschi e ponendo la rassegna veneta in continuità con le esposizioni fiorentine⁶⁶³. Proseguiva quindi con un breve excursus sulla storia della documentazione e conservazione della pittura murale in Veneto e annunciava come scopo dell'iniziativa quello di testimoniare ciò che era stato fatto per la salvaguardia degli

⁶⁵⁹ Brandi 1961: 3. Sulle posizioni dell'ICR in merito all'utilizzo dei supporti in Eternit si vedano: Liberti 1950; 1951.

⁶⁶⁰ *Ibidem*.

⁶⁶¹ *Ibidem*.

⁶⁶² *Ibidem*.

⁶⁶³ Fiocco 1960: 11.

affreschi, ma anche ciò che era andato perduto o in rovina⁶⁶⁴. La mostra si componeva, infatti, di centoventi fotografie che riproducevano l'insieme o i dettagli delle opere considerate, pitture staccate, ancora *in situ*, o distrutte.

Seguivano la presentazione di Fiocco i saggi di Ugo Procacci e Michelangelo Muraro, il primo, una versione ridotta di quello che aveva preceduto il catalogo della mostra fiorentina del 1957, affrontava la tecnica dell'affresco e le modalità del distacco, il secondo si concentrava sulla diffusione e lo sviluppo della pittura murale in Veneto. Le schede si componevano di una prima parte sull'utilizzo della tecnica e sullo stato di conservazione, curata da Muraro, e di una seconda che affrontava le questioni iconografiche e di attribuzione. Il dato tecnico era fornito in maniera estremamente puntuale. Per fare un esempio, nel testo della prima scheda Muraro scriveva: «Pittura murale su intonaco grosso ben liscio. I colori a terre semplici sono applicati a velatura e a impasto. Si notano l'impiego del compasso e le battute a spago per dividere gli spazi»⁶⁶⁵.

Nel 1963 e nel 1964 gli affreschi erano tra i protagonisti delle mostre organizzate per celebrare le annuali settimane dei musei.

Dal 31 marzo al 7 aprile 1963, in occasione della VI Settimana dei Musei Italiani, presso il Palazzo Abatellis di Palermo si svolgeva la *Mostra degli affreschi restaurati del Gran Priorato di S. Andrea di Piazza Armerina*, che, stando al report di *Musei e Gallerie d'Italia*, aveva richiamato in soli pochi giorni 4155 persone⁶⁶⁶. Mentre dal 12 al 19 aprile 1964, per la VII Settimana dei Musei, due sale del Palazzo Ducale di Urbino ospitavano una mostra di affreschi staccati destinati a tornare nei luoghi di origine⁶⁶⁷.

Nel solco della tradizione fiorentina si inseriva invece *Due secoli di pittura murale a Prato. Mostra di affreschi, sinopie e graffiti dei secoli XIV e XV*, che si svolgeva nel Palazzo Pretorio di Prato dal settembre al novembre del 1969.

Mentre *The Great Age of Fresco* compiva il suo itinerario per l'Europa, l'Azienda Autonoma di Turismo di Prato in collaborazione con la Soprintendenza alle Gallerie

⁶⁶⁴ Ivi: 17. Sul distacco della pittura murale in Veneto si veda Artoni 2014.

⁶⁶⁵ Muraro 1960: 35.

⁶⁶⁶ *Notiziario. La VI Settimana dei Musei* 1963: 44. Cfr. Soprintendenza alle Gallerie ed alle Opere d'Arte della Sicilia 1963.

⁶⁶⁷ *Notiziario. La VII Settimana dei Musei* 1964: 54-55. Cfr. Soprintendenza alle Gallerie delle Marche 1964.

di Firenze dava vita all'ultima espressione della cultura e della prassi estrattista, che gradualmente lasciava spazio alla politica della conservazione *in situ* con l'avviarsi della «stagione del “bario”»⁶⁶⁸. Il passaggio non sarebbe stato, come intuibile, improvviso, i nuovi mezzi si sarebbero affermati gradualmente, anche perché le vicende del 1966 avevano alimentato la convinzione della validità del distacco a scopo preventivo e la sua utilità nella situazione di emergenza⁶⁶⁹. La mostra di Prato era l'ultimo baluardo a favore della rimozione, come testimonia la prefazione di Procacci, che ancora una volta presentava il distacco come scelta necessaria al salvataggio ed alla salvaguardia delle opere⁶⁷⁰.

L'occasione della mostra era stata fornita dal restauro condotto a gran parte del ciclo pittorico della Cappella dell'Assunta nel Duomo di Prato, in seguito al quale altri affreschi e sinopie, già noti o da poco riemersi, erano stati raccolti per documentare e ripercorrere la storia di questa tecnica pittorica nella città di Prato⁶⁷¹. Il catalogo presentava, secondo la solita formula, un saggio introduttivo di Giuseppe Marchini sulla tecnica dell'affresco, un glossario dei termini tecnici e le schede per ciascuna opera con le notizie sul distacco e restauro, oltre a quelle storiche e iconografiche. L'allestimento era stato curato dall'architetto Francesco Gurrieri, che avrebbe realizzato anche il progetto museografico per il Museo di pittura murale⁶⁷².

Alcuni episodi espositivi continuavano a comparire nei primissimi anni '70.

Dal 30 maggio al 30 Giugno il Palazzo dei musei di Modena ospitava una mostra di affreschi staccati in onore di Nicolò Dell'Abate, inaugurata in occasione della XIII Settimana dei Musei, mentre dal 30 ottobre al 31 dicembre 1971 presso il Chiostro del Befotrofio di Fabriano e nell'ambito delle manifestazioni svoltesi per celebrare il VI Centenario della nascita di Gentile, si teneva la *Mostra di affreschi restaurati nel fabrianese*⁶⁷³.

A Verona, dal 3 ottobre al 30 novembre 1971, si svolgeva una mostra di affreschi restaurati, articolata in due sezioni, la prima, a cura della Soprintendenza ai Monumenti, aveva sede nel Chiostro della Basilica di S. Fermo, l'altra, a cura della

⁶⁶⁸ Paolucci 1986: 110.

⁶⁶⁹ Ciancabilla 2014: 64.

⁶⁷⁰ Procacci 1969: 9.

⁶⁷¹ Magistrali 1969: 7.

⁶⁷² Cfr. Gurrieri 1974.

⁶⁷³ Cfr. Mezzetti 1970 e Castagnari 1971.

Direzione dei Musei civici, nelle sale appositamente restaurate degli edifici della tomba di Giulietta⁶⁷⁴. Quest'ultima esposizione era interessante soprattutto per due aspetti, sottolineati dall'articolo di Paola Marchiori per *Arte Veneta*. Innanzitutto, l'accento posto sulla presenza delle fotografie che documentavano i restauri di opere non esposte e sull'interesse del pubblico per questi materiali, ma soprattutto perché la seconda parte dell'esposizione, quella ospitata dagli edifici della tomba di Giulietta, costituiva il nucleo delle opere che avrebbero composto il Museo degli affreschi intitolato a Giovanni Battista Cavalcaselle, di origini venete e iniziatore della pratica dello stacco in questo territorio⁶⁷⁵, aperto nel 1975, riproponendo lo schema della nascita di una collezione permanente a partire da una mostra temporanea che si era già verificato a Pisa e Prato.

⁶⁷⁴ Marchiori 1971: 283. Cfr. Cuppini, Gazzola 1971.

Capitolo 4: Dalla fine degli anni '60 al *Processo per il museo*. La mostra come strumento sociale

4.1 – Museo, società, territorio

La società che emergeva dagli anni '60 del secolo scorso per affacciarsi sul nuovo decennio si presentava profondamente mutata e al tempo stesso in fase di cambiamento, rispetto alle esigenze culturali e alla fruizione della cultura che aveva caratterizzato il primo decennio post-conflitto. Analizzare il ruolo assunto dalle mostre temporanee in questa fase è un'operazione che non può prescindere dalla considerazione di alcuni fattori socioeconomici che avrebbero influenzato in quegli anni il rapporto del pubblico con i luoghi e le manifestazioni della cultura.

Alla base degli stravolgimenti culturali del paese vi erano due fenomeni, diretta conseguenza del boom economico degli anni '60: la massificazione dei consumi e la contestazione sessantottina agli ideali borghesi che impregnavano le istituzioni educative e culturali, vale a dire la scuola, le università, il museo, il teatro.

A mettere in discussione il ruolo tradizionale del museo non erano soltanto moti contestatori esterni, esso stesso, attraverso le voci di direttori e funzionari, denunciava le sue carenze. In seno alla comunità scientifica il dibattito, da un lato, tentava di formulare una proposta per rispondere alle nuove esigenze sociali e affrontare i processi di massificazione, che stavano modificando le modalità di fruizione delle collezioni museali, dall'altro lamentava le difficoltà di natura economica e gestionale, in particolare la mancanza di personale, la scarsa specializzazione di quello esistente e la necessità di maggiore autonomia amministrativa, e chiedeva alla politica soluzioni a riguardo.

Gli organi politici e istituzionali preposti alla gestione del patrimonio culturale affrontavano le istanze intraprendendo nuove strade normative che cercavano di allinearsi ai cambiamenti in corso. Ne era un esempio la «Commissione d'indagine

⁶⁷⁵ Ivi: 283-284. Cfr. Molteni 2019.

per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio»⁶⁷⁶, anche nota come Commissione Franceschini dal nome del senatore che la presiedeva, costituita dal ministro Luigi Gui nel 1964, come anche i provvedimenti che si sarebbero susseguiti sin dai primi anni '60 a favore della collaborazione tra scuola e museo.

Come ricorda Dragoni nel suo *Processo al museo*, la ricerca di politiche nuove e rispondenti ai bisogni sociali, costituiva il contesto internazionale nel quale si inseriva la Commissione e che aveva già prodotto in Francia l'istituzione nel 1959 di un ministero per la cultura e nel 1966 la nascita negli Stati Uniti del National Endowment for the Arts⁶⁷⁷.

Il benessere economico e una migliore qualità della vita accrescevano il desiderio e la necessità di fruire dei servizi culturali, ma costituivano anche la causa di fenomeni come il turismo di massa e la speculazione edilizia, contro i quali si scagliavano i movimenti ambientalisti⁶⁷⁸. Alle politiche di tutela del patrimonio culturale si chiedeva di contrastare l'incontrollata dissipazione dei beni storico-artistici e ambientali generata dalla modernizzazione degli stili di vita, dalle nuove modalità turistiche e dalla cementificazione del territorio, dovuta all'incremento esponenziale di impianti produttivi, infrastrutture e spazi abitativi⁶⁷⁹. L'attenzione per la situazione ambientale e l'importanza del paesaggio, alla quale, come si vedrà, la Commissione Franceschini aveva contribuito in misura notevole, generavano nuove proposte anche sul piano conservativo. All'inizio degli anni '70 Giovanni Urbani espandeva la lezione teorica di Cesare Brandi e gettava le basi della conservazione preventiva, dichiarando la necessità di rovesciare il concetto tradizionale di restauro come intervento *post factum* per dare inizio alla pratica della conservazione programmata «rivolta prima che verso i singoli beni, verso l'ambiente che li contiene e dal quale provengono tutte le possibili cause del loro deterioramento»⁶⁸⁰. L'obiettivo di questa impostazione era «il controllo di tali cause, per rallentare quanto più possibile la

⁶⁷⁶ L. 26 aprile 1964, n. 310.

⁶⁷⁷ Dragoni 2010: 51.

⁶⁷⁸ L'associazione Italia Nostra era nata già nel 1955 a difesa del patrimonio culturale nazionale sempre più minacciato dalla speculazione edilizia e dalla cementificazione. Nel 1963 usciva *Le mani sulla città*, diretto da Francesco Rosi, film drammatico e di denuncia contro la corruzione e la speculazione edilizia degli anni '60.

⁶⁷⁹ Dragoni 2010: 51.

⁶⁸⁰ Urbani 2000: 104

velocità dei processi di deterioramento, intervenendo, in pari tempo e se necessario, con trattamenti manutentivi appropriati ai vari tipi di materiali»⁶⁸¹.

Al tempo stesso sul piano della valorizzazione si avvertiva la necessità di andare oltre la tradizionale proposta di attività paternalistiche di educazione al culto idealistico dell'arte⁶⁸² e di superare l'approccio esclusivamente estetico all'opera.

La prima risposta della Commissione in queste direzioni, e probabilmente anche quella più significativa, sarebbe stata la formulazione di una definizione di patrimonio e di bene culturale, che, superati i confini dell'estetica idealistica, si apriva, come scrive ancora la Dragoni, alla cultura materiale in prospettiva antropologica e alla dimensione del paesaggio, riconoscendo, di conseguenza, l'importanza dei contesti geografici e storici nel determinare il valore culturale di un bene, e attribuiva al patrimonio una funzione identitaria⁶⁸³. «Appartengono al patrimonio culturale della nazione tutti i Beni aventi riferimento alla storia della civiltà. Sono assoggettati alla legge i Beni di interesse archeologico, storico, artistico, ambientale e paesistico, archivistico e librario, ed ogni altro bene che costituisca testimonianza materiale avente valore di civiltà»⁶⁸⁴, recitava, infatti, la prima dichiarazione enunciata dalla Commissione e edita nel 1967 nel primo dei tre volumi, dal titolo *Per la salvezza dei beni culturali in Italia*, che raccoglievano i risultati del lavoro svolto. Il primo volume, in particolare, conteneva la relazione della Commissione al Ministro, articolata in 84 dichiarazioni e 9 raccomandazioni, e i risultati dell'indagine condotta dai vari gruppi di studio, organizzati in varie sezioni, ciascuna corrispondente ad un gruppo diverso.

La situazione dei musei italiani era stata indagata dal IV gruppo di studio, coordinato da Bruna Forlati Tamaro, e descritta nella IV sezione del primo volume, dove si tentavano anche proposte risolutive. Le problematiche da affrontare erano annunciate dall'introduzione al volume stesso: carenze di sicurezza e custodia, stato embrionale e caotico di inventari e cataloghi, mancanza di depositi e attrezzature scientifiche adeguate, scarso sviluppo di servizi per il pubblico e per gli studiosi, soprattutto in confronto alla situazione dei musei stranieri, metodi di esposizione ancora arretrati e

⁶⁸¹ *Ibidem*. Su questi temi si veda Cecchini 2012 e Boschi, *et alii* 2014, in particolare il contributo di Bruno Zanardi: Zanardi 2014.

⁶⁸² Dragoni 2010: 51.

⁶⁸³ *Ivi*: 52.

⁶⁸⁴ *Per la salvezza dei beni culturali in Italia* 1971: 22.

poco divulgativi⁶⁸⁵. Al quadro delineato rispondeva la dichiarazione LXXIII, che riprendeva punto per punto questo elenco, sostenendo la necessità di intervento sui vari fronti, e in aggiunta promuoveva l'importanza di una gestione autonoma dei musei, specie dei maggiori musei statali, alla cui direzione andava riconosciuta la qualità di uffici autonomi nell'ambito delle soprintendenze, ma in generale di tutti i musei, cui andava garantita una maggiore autosufficienza almeno per ciò che concerneva i servizi essenziali ed il personale specializzato⁶⁸⁶.

La questione della gestione autonoma dei musei era stata già da tempo sollevata dagli addetti ai lavori e in ambito normativo. Ricordava Paola della Pergola in un articolo apparso nel 1961 su *Arte antica e moderna*, la proposta della Commissione Vischia, costituita nel 1956 con l'incarico di progettare una nuova legge per la tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale italiano, di nominare alcuni musei autonomi, confluita nel disegno di legge portato in Parlamento dal Ministro Medici, ma cancellata nell'approvazione del Senato⁶⁸⁷. I musei continuavano a dipendere dalle soprintendenze delle rispettive specializzazioni, «le Soprintendenze, anzi, al loro sorgere nel lontano 1923, si formarono proprio intorno ai musei, e finirono per assorbirli. Il museo è rimasto così un'appendice della Soprintendenza, un titolo di gloria molte volte, a volte un peso»⁶⁸⁸.

Il ruolo delle soprintendenze, già complesso per l'estensione dei territori e dei beni sotto la loro giurisdizione, era complicato ulteriormente, come scrive Ilaria Bruno, dal contrasto sempre più netto, man mano che andava indebolendosi il ruolo del Consiglio nazionale per i Beni culturali, tra personale scientifico delle soprintendenze stesse e classe politica⁶⁸⁹. Parallelamente, in quanto organi periferici dello Stato, le soprintendenze svolgevano costantemente la funzione di raccordo tra le spinte centripete del governo e quelle centrifughe delle amministrazioni locali, trovandosi così, non di rado, da un lato a chiedere una maggiore autonomia operativa all'amministrazione centrale, per poter svolgere efficientemente il loro lavoro,

⁶⁸⁵ *Ivi*: 5.

⁶⁸⁶ *Ivi*: 111.

⁶⁸⁷ Della Pergola 1961: 499-500. La Commissione mista per la tutela del paesaggio e la valorizzazione del patrimonio artistico e culturale, nota come Commissione Vischia dal nome del suo presidente on. Carlo Vischia, era stata istituita con Decreto del Presidente del Consiglio dei ministri il 5 gennaio 1956.

⁶⁸⁸ *Ivi*.

⁶⁸⁹ Bruno 2011: 96.

dall'altro ad assumere nei confronti degli enti locali il ruolo di difensori del governo⁶⁹⁰.

La questione dell'accentramento e decentramento del potere nell'amministrazione e gestione dei beni culturali ha radici e implicazioni complesse che è impossibile approfondire e analizzare in questa sede. È opportuno, tuttavia, menzionare almeno due tappe fondamentali nella storia del rapporto tra potere centrale e periferico: L'istituzione delle Regioni a statuto ordinario nel 1970 e la nascita del Ministero dei Beni culturali e ambientali nel 1975.

La nascita delle Regioni italiane, istituite con la legge n. 281 del 16 maggio 1970, rispondeva alle spinte centrifughe, che da più parti individuavano nel decentramento operativo una possibile soluzione per favorire la governabilità del paese. Nell'ambito della gestione del patrimonio culturale la richiesta era sostenuta in particolare dalle soprintendenze, che, in relazione alle funzioni di tutela, chiedevano una burocrazia più snella che evitasse di dover interpellare la Direzione generale per ogni singola decisione e puntasse, invece, sulla collaborazione degli enti locali⁶⁹¹.

Nonostante l'articolo 117 della Costituzione prevedesse la legislazione esclusiva dello Stato in materia di tutela dei beni culturali, la legge del 1970 conferiva alle Regioni maggiore autonomia finanziaria, alla quale si aggiungeva una certa autonomia di gestione, sancita dall'articolo 7 del successivo D.P.R. n. 3 del 14 gennaio 1972, che stabiliva il trasferimento alle Regioni delle funzioni amministrative degli organi centrali e periferici dello Stato in materia di musei e biblioteche di enti locali e di interesse locale. La definizione, non meglio chiarita, "di interesse locale", in particolare, apriva la strada ad una certa libertà interpretativa e di conseguenza operativa, come scrive ancora la Bruno⁶⁹², e infatti, alcune Regioni prontamente si attivavano di fronte alle nuove possibilità di intervento: tra queste la Toscana, con una proposta di legge sulla riforma dell'amministrazione dei beni culturali, presentata in Parlamento nell'ottobre del 1973, e l'Emilia-Romagna, con la creazione dell'Istituto dei Beni Culturali nel luglio dello stesso anno⁶⁹³.

⁶⁹⁰ *Ibidem*.

⁶⁹¹ *Ivi*: 17.

⁶⁹² *Ivi*: 98.

⁶⁹³ Alle funzioni di enti locali e Regioni aveva dedicato ampio spazio Ranuccio Bianchi Bandinelli nel volume del 1974, *L'Italia storica e artistica allo sbaraglio*. Sull'istituzione delle Regioni scriveva: «il Parlamento approvava finalmente, nel 1971, la creazione dell'ordinamento regionale stabilito dalla

Il Ministero, istituito con il decreto-legge n. 657 del 14 dicembre 1974, si insediava all'inizio dell'anno seguente, presentandosi come il risultato di una operazione fortemente accentratrice, che disattendeva le speranze di una gestione decentrata in materia di tutela del patrimonio. Quest'ultima era appoggiata anche dagli ambienti culturali nell'ambito delle riflessioni in corso sul rapporto tra museo e territorio e sul valore dei contesti storici e geografici per la comprensione dei fenomeni artistici, sorte attorno alla nuova definizione di bene culturale elaborata dalla Commissione Franceschini e alimentate dalla nascita delle Regioni. Ne era espressione la raccolta di saggi firmati da Andrea Emiliani, *Dal museo al territorio*, dove l'autore sosteneva «il necessario, urgente inserimento della tutela stessa nell'assetto pianificato del territorio»⁶⁹⁴, attraverso una gestione decentrata e diretta delle Regioni, impostata sui principi della pianificazione e dell'interdisciplinarietà. L'approccio interdisciplinare, che investiva in questi anni pressoché tutte le discipline, favoriva il supporto al decentramento, promuovendo lo studio del paesaggio nella sua complessità storica, geografica, artistica e archeologica nell'ottica di una politica dei beni culturali come politica del territorio, come scriveva Bruno Toscano nel 1972⁶⁹⁵.

Tornando alla questione della maggiore autonomia dei musei, la causa era supportata anche dall'Istituto Accademico di Roma, che, pubblicando nel 1971 i dati di un'inchiesta condotta sui musei italiani, insisteva sulla necessità di liberarli dall'eccessiva burocratizzazione che comprometteva lo svolgimento delle loro attività, nella convinzione che una maggiore libertà di azione avrebbe comportato una ottimizzazione dei finanziamenti statali e avrebbe agevolato la possibilità di donazioni dei privati, garantendo al museo una ulteriore entrata⁶⁹⁶. La carenza di fondi si ripercuoteva, infatti, sui molti aspetti della gestione museale, come l'acquisto

Costituzione del 1946, ma sempre disatteso dai governi democristiani, che dopo averlo sostenuto in sede di Costituente, vedevano ora in esso un ostacolo alla propria concezione esclusivistica del potere», soprattutto «si voleva ritardare che si costituissero in Emilia, Toscana e Umbria, regioni "rosse" rette da amministrazioni a maggioranza di sinistra», che infatti si erano «costituite e per l'argomento che ci interessa in questo volumetto, Emilia e Toscana si sono poste all'avanguardia nella tutela dei Beni Culturali» (Bianchi Bandinelli 1974: 171-172). Sulla riforma dell'amministrazione dei beni culturali in Toscana si veda Regione Toscana 1973. Sulla creazione di un Istituto per i beni culturali in Emilia-Romagna si veda Emiliani 1974b.

⁶⁹⁴ Emiliani 1974a: 207.

⁶⁹⁵ Toscano 2006: 310 (già in Toscano 1972). In questo complesso dibattito assumeva centralità il ruolo dei musei civici nella conoscenza e diffusione dei patrimoni locali e delle realtà territoriali. Si veda al riguardo il supplemento al Bollettino di Italia nostra, n. 158 del 1978, in Cavallaro 1978.

⁶⁹⁶ *Indagine sui musei italiani.1*: 65-66.

delle opere, l'allestimento delle sale, la sicurezza e l'efficienza degli impianti, gli orari di apertura, la manutenzione degli edifici e la pubblicazione dei cataloghi. Particolarmente rilevante era la mancanza di personale e soprattutto di personale specializzato.

Carenza, specializzazione e formazione del personale museale erano state oggetto anche dell'attenzione della Commissione Franceschini. La già citata sezione IV del I volume redatto dalla Commissione lamentava le eccessive incombenze di natura burocratica che opprimevano i direttori, impedendo loro di svolgere i compiti che gli erano propri, vale a dire quelli di ricerca, studio e ordinamento delle raccolte⁶⁹⁷, mentre sulla formazione del personale aveva indagato uno specifico gruppo, coordinato da Carlo Ludovico Ragghianti. Su proposta di quest'ultimo, allora direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Pisa, il Ministero della Pubblica Istruzione avviava, presso la stessa Università e per sopperire alle disfunzioni delle Scuole di Perfezionamento, i Corsi di cultura e integrazione, nel 1967, e le Scuole speciali, nel 1968, che introducevano nell'insegnamento universitario le nuove discipline di Museologia e Restauro, affidate a Luisa Becherucci, direttrice della Galleria degli Uffizi, e Umberto Baldini, direttore dei laboratori di restauro della Fortezza Da Basso⁶⁹⁸. Nel 1968 ancora Ragghianti promuoveva l'istituzione a Firenze dell'Università Internazionale dell'Arte, nell'ambito della quale sarebbe nato due anni più tardi il Centro di Studi di ricerca e documentazione sulla Museologia, dove avrebbero operato, oltre agli stessi Ragghianti e Becherucci, nomi del calibro di Franco Albini, Luciano Berti, Paola Della Pergola, Bruno Molajoli, Rodolfo Pallucchini, Carlo Scarpa, Pietro Zampetti ed altri ugualmente illustri. Nel 1972 questo gruppo di ricerca avrebbe dato vita alla rivista *Museologia*, luogo di confronto e dibattito sui temi museali.

Mancava, tuttavia, nel resoconto della Commissione, la definizione di una figura professionale destinata all'offerta educativa del museo, sebbene ancora la IV sezione dell'indagine evidenziasse l'impossibilità per i funzionari, oberati da compiti contabili, di dedicarsi alle iniziative didattiche e proponesse come possibile soluzione la formazione dei giovani universitari o corsi di aggiornamento per gli insegnanti delle scuole, in linea con quanto già affermato alcuni anni prima dal convegno sulla

⁶⁹⁷ Forlati Tamaro 1967: 511.

didattica museale di Gardone Riviera⁶⁹⁹. Una svolta in questo senso sarebbe avvenuta solamente a partire dal 1970, quando i musei italiani avrebbero iniziato a dotarsi delle sezioni didattiche, per quanto, già nel 1961 la Della Pergola, interpretando il comune disagio avvertito dagli addetti ai lavori, confrontasse la carenza e la scarsa specializzazione in senso didattico del personale italiano, con la situazione, opposta, di molti musei europei⁷⁰⁰.

Ancora il quarto gruppo di studi della Forlati Tamaro lamentava la sporadicità delle esperienze educative riscontrata nei musei italiani e reclamava l'importanza per il museo di acquisire un pubblico sempre più vasto e ancora all'oscuro della ricchezza e varietà del patrimonio nazionale, «Bisogna infatti fargli intendere», scriveva, «che esso è un bene essenziale, tutto suo, non riservato a pochi *snobs* racchiusi in una torre d'avorio»⁷⁰¹.

Era la vigilia del '68, i moti contestatori avrebbero messo in discussione i sistemi di produzione e trasmissione della cultura occidentale e borghese, rifiutandone la concezione elitaria e paternalistica e attaccando le istituzioni attraverso le quali operavano: la scuola, l'università, il museo, il teatro.

È ancora Patrizia Dragoni a tracciare una attenta analisi del periodo a cavallo tra gli ultimi anni '60 e l'inizio del nuovo decennio, individuando le ragioni della contestazione al museo, le direttrici del dibattito generato in seno ad esso e gli effetti che avrebbe avuto nel determinare il suo impatto nella società.

Le accuse mosse al museo, al di là dei confini nazionali, lo dipingevano, al pari di scuola e università, come un sistema concepito in funzione del controllo ideologico da parte della classe dominante e additavano la musealizzazione quale causa del depotenziamento del messaggio artistico veicolato dalle opere, sottraendole alla realtà storica e conferendo ad esse un valore puramente estetico⁷⁰². Questo processo era particolarmente evidente con l'arte d'avanguardia, la cui carica eversiva svaniva tra le pareti dell'edificio museale, tanto che, non solo le critiche, ma anche le reazioni coinvolgevano soprattutto i musei di arte contemporanea⁷⁰³.

⁶⁹⁸ Cfr. Becherucci 1995.

⁶⁹⁹ Forlati Tamaro 1967: 511.

⁷⁰⁰ Cfr. Della Pergola 1961.

⁷⁰¹ Forlati Tamaro 1967: 511.

⁷⁰² Dragoni: 70.

⁷⁰³ *Ivi*: 71.

Due le principali risposte del mondo museale alla contestazione sessantottina, convertite in due opposte modalità di azione: uscire dal museo per creare nuovi spazi aperti ad una maggiore partecipazione sociale o continuare ad agire al suo interno, ma intervenendo radicalmente sulle funzioni tradizionali e sulle strutture consolidate⁷⁰⁴. Il primo caso era esemplificato dall'Anacostia Neighborhood Museum, primo museo di quartiere, nato nel 1967 a Washington, nel quartiere nero di Anacostia, sotto gli auspici dello Smithsonian Institut, uno spazio inizialmente senza collezioni, arricchito nel tempo dalle opere degli stessi fruitori, un luogo di incontro, di esperienze, di riscatto, di identificazione comunitaria⁷⁰⁵. L'esempio di come il museo provasse, invece, a rinnovare se stesso, mantenendo la sua fisicità storica, era incarnato dal progetto del 1970 per il Centre Pompidou, che sarebbe sorto nel cuore di Parigi, nel luogo storico dei grandi mercati generali, presentandosi come "la fabbrica di cultura", luogo di sperimentazione, dove le arti plastiche sposavano la musica, il cinema, i libri, provando ad interpretare la definizione di museo "forum", diffusa in questi anni in contrapposizione a quella tradizionalmente intesa⁷⁰⁶.

Il dibattito italiano era motivato dal bisogno, fortemente avvertito, di rinnovamento, ma al tempo stesso appariva confuso e animato da posizioni disperate, a volte divergenti. Le istanze democratiche premevano affinché il museo si aprisse maggiormente alla società, dinnanzi ad esse alcuni ambienti museali proponevano strumenti che, pur operando in senso democratico, restavano ancorati al paternalismo filantropico e ad una matrice culturale di stampo idealista, mentre altri avanzavano soluzioni in netto contrasto con l'idealità borghese, che puntavano a distruggere la forma tradizionale del museo, anche da un punto di vista strutturale⁷⁰⁷.

Questo periodo di riflessione sulla natura e sulle funzioni del museo rispetto alle nuove esigenze sociali si snodava in tre episodi salienti: il convegno di Roma del 1971 *Il museo come esperienza sociale*, la pubblicazione nel 1972 del primo numero di *Museologia* e il I Convegno di Studi sulla Museologia, tenutosi tra Firenze e Venezia nel 1974. Le tematiche affrontate nelle differenti sedi erano quelle, già elencate, delle conseguenze della massificazione dei consumi sulle modalità di

⁷⁰⁴ *Ibidem*.

⁷⁰⁵ *Ibidem*. Ponendosi sulla stessa linea di pensiero, nel 1971 il Metropolitan apriva The Bronx museum of the art.

⁷⁰⁶ *Ibidem*.

⁷⁰⁷ *Ivi*: 69.

fruizione delle collezioni museali, che spingevano, in alcuni casi, anche a rivedere la progettazione degli spazi e l'allestimento delle opere, la funzione educativa del museo, in relazione alle differenti categorie sociali, ma soprattutto nel dialogo con la scuola, e il rapporto tra il museo e la realtà territoriale nella quale si inseriva, un tema sollevato, come già detto, dalla Commissione Franceschini e maturato nel dibattito sul ruolo amministrativo delle neonate Regioni.

Franco Russoli e Paola Della Pergola, direttori rispettivamente della Pinacoteca di Brera e della Galleria Borghese, rappresentavano l'ala più progressista del dibattito. Sostenitori entrambi della necessità di un processo di radicale rinnovamento della gestione e delle funzionalità del museo in chiave sociale e didattica, si distanziavano, tuttavia, nelle scelte metodologiche. Russoli, uomo dall'inclinazione politica, rappresentava in Italia la tendenza a demolire la compagine tradizionale del museo per ridefinirne la struttura e il ruolo nella comunità, Paola Della Pergola, formata in ambiente scolastico, si riconosceva nella tendenza opposta, promuovendo la mobilitazione fisica del museo verso le scuole e le aree periferiche della città. Non mancavano punti di contatto tra i due studiosi, come la ricerca di un dialogo con le istituzioni culturali e con le associazioni territoriali, un approccio interdisciplinare all'opera d'arte, che mirava a trasmettere il valore storico e documentario dell'oggetto esposto, oltre a quello estetico, l'utilizzo della mostra temporanea come mezzo di espressione e diffusione del museo.

Infatti, per affermare il suo ruolo educativo e sociale, rivendicare una gestione autonoma, dibattere sulle problematiche interne e in rapporto al contesto di appartenenza, il museo si avvaleva in questi anni della mostra temporanea, che diveniva luogo di riflessione e confronto, strumento politico e sociale, di denuncia, ma anche di sperimentazione di nuove proposte. Alcune delle esperienze più significative in questa direzione si associano ai nomi di Russoli e Della Pergola e sono oggetto dei successivi paragrafi. Se Russoli utilizzava la mostra come momento di condivisione di idee e progetti, ma anche di riflessione critica sul museo, come nel caso di *Processo per il museo*, allestita nelle sale di Brera nel 1976, prima della preannunciata chiusura in vista della ristrutturazione dell'edificio, per la Della Pergola la mostra costituiva un mezzo per diffondere il museo nelle aree geograficamente e culturalmente più distanti da esso, un luogo di coinvolgimento e

condivisione, come testimoniano il progetto *Il museo fuori dal museo*, avviato nel 1971, e la mostra *Storia e restauro della Deposizione di Raffaello*, allestita nel 1972 negli spazi della Galleria Borghese e poi itinerante per le scuole di Roma.

4.1.1 – Franco Russoli e il *Processo per il museo*

Il nome di Franco Russoli si lega alle vicende della Pinacoteca di Brera.

Vinto nel 1949 un concorso come ispettore della Soprintendenza, Russoli era giunto a Milano nell'autunno del 1950, dove la soprintendente Fernanda Wittgens lo aveva incaricato del riordino del museo Poldi Pezzoli, distrutto dai bombardamenti del 1943 e riaperto nel 1952⁷⁰⁸.

Notate in questi anni le sue qualità, la Wittgens, gravemente malata, lo aveva nominato suo vice e in seguito alla sua scomparsa, avvenuta il 10 luglio del 1957, il suo successore Gian Alberto Dell'Acqua aveva lasciato a Russoli la direzione della Pinacoteca⁷⁰⁹.

In una lettera del 1955, pubblicata da Erica Bernardi nella sua introduzione alla raccolta di saggi di Franco Russoli, da lei curata, la Wittgens spiegava al suo vice, al quale affidava anche la direzione del Laboratorio di restauro, in cosa consistesse il suo ruolo, «Lei dovrebbe essere, per me, l'anello di collegamento con la Sovrintendenza in campo tecnico, e in ogni caso, il mio “alter ego” come colui che è destinato a ricevere l'eredità», e definiva l'indirizzo interdisciplinare che avrebbe caratterizzato la metodologia di Russoli negli anni a seguire, «che il lavoro debba essere condotto con disciplina ma anche con collaborazione continua sul piano tecnico, così come avviene nel campo della Scienza e perciò ogni suggerimento è un contributo prezioso alla riorganizzazione»⁷¹⁰.

Nel corso di una conferenza che rendeva conto di un viaggio compiuto negli Stati Uniti, dove aveva visitato i principali musei e conosciuto i loro servizi didattici, la Wittgens enunciava alcune tesi che Russoli avrebbe recepito con il valore di linee guida museologiche: il dialogo tra periodi diversi della produzione artistica, l'importanza delle associazioni di “trustisti” e del rapporto con i collezionisti, la

⁷⁰⁸ Bernardi 2017: 20. Del 1951 è la sua guida al museo, pubblicata con la prefazione di Bernard Berenson, spontaneamente offerta (cfr. Russoli 1951). Negli stessi anni venivano riaperti anche la Pinacoteca di Brera (1950) e il Castello Sforzesco (1956).

⁷⁰⁹ *Ivi*: 21.

⁷¹⁰ *Ivi*: 22.

vocazione didattica del museo e i principi di selezione delle opere da esporre al pubblico⁷¹¹.

Nel corso dei tre decenni che lo vedevano attivo a Milano e presso la Pinacoteca di Brera la riflessione di Russoli sul museo si arricchiva ulteriormente attingendo da discipline come la sociologia e l'antropologia e colorandosi di toni politici. La denuncia dell'inadeguatezza dello Stato italiano nella gestione del patrimonio artistico si esprimeva attraverso la stampa e la partecipazione ai convegni di studi e nella ricerca di possibili alternative per sopperire alle carenze della pubblica amministrazione, tra cui l'ICOM, del quale avrebbe diretto il comitato nazionale.

A cavallo tra anni '60 e '70 Franco Russoli snocciolava, nei vari interventi, alcuni temi chiave della sua proposta di museo e di gestione dei beni culturali.

Il museo come elemento attivo nella società era il titolo del suo contributo per il convegno del 1971 *Il museo come esperienza sociale*, incentrato sulla definizione dei doveri sociali del museo e sulla loro traduzione in una metodologia applicabile alla situazione italiana⁷¹². Innanzitutto il museo era per l'autore, non solo «un tempio, una camera del tesoro, un archivio, un laboratorio, uno strumento di informazione a diversi livelli culturali, un luogo di ricerca specialistica», ma anche

«strumento maieutico, di conoscenza problematica della natura e della storia, che non guidi ad un indottrinamento dogmatico, ma che dia materia e occasione a un “giudizio” libero, spontaneo, magari contestatario, maturato attraverso il rapporto diretto (sia esso di carattere estetico, storico o scientifico) con i documenti originali dell'evoluzione della vita della natura, della società, dell'uomo»⁷¹³.

Il suo funzionamento come strumento di formazione culturale dipendeva da due fattori: gli indirizzi ideologico-politici delle forze che governavano il paese e l'organizzazione interna dell'istituto⁷¹⁴. A rendere il museo inefficiente sul piano educativo e sociale, pure quando rispondente alle funzioni specialistiche di ricerca, tutela, conservazione ed esposizione dei beni, non era tanto la mancanza di principi democratici, quanto la paralisi del loro processo di concretizzazione, da imputare, da

⁷¹¹ *Ivi*: 24.

⁷¹² Russoli 1972: 79.

⁷¹³ *Ibidem*.

⁷¹⁴ *Ivi*: 79-80.

un lato, all'indifferenza della classe politica, dall'altro alla resistenza della casta degli uomini di museo, che rifiutavano una reale democratizzazione degli strumenti di cui si intuiva l'efficacia, per conservare il loro privilegio intellettuale⁷¹⁵. Seguiva l'elenco dei punti fondamentali per l'attivazione del museo come servizio culturale comunitario di prima necessità, riassumibili in alcuni valori principali: l'interdisciplinarietà come modalità di approccio, lettura e interpretazione dell'opera, anche sul piano della didattica, rispetto alla quale suggeriva «che si chiamassero a svolgere l'attività didattica, la lettura delle diverse collezioni, non soltanto gli esperti della materia, ma gli storici e i conoscitori di altre discipline»; la collaborazione ed il confronto con le realtà culturali e politiche del territorio e del contesto locale della società, come istituzioni scientifiche, amministrazioni locali, enti religiosi, circoli culturali e turistici, le associazioni amici dei musei, corrispettivi italiani dei *trustees* americani, e via dicendo; il decentramento amministrativo affidato alla politica culturale degli enti regionali, con il coordinamento a livello nazionale delle associazioni settoriali e generali dei musei italiani e del comitato nazionale dell'ICOM, ente nel quale Russoli individuava una alternativa alle carenze dello Stato⁷¹⁶. Erano questi i punti nevralgici del pensiero museologico di Russoli, in parte mutuati dalla Wittgens, in parte frutto della riflessione sulle trasformazioni sociali in corso e oggetto anche di articoli e saggi successivi.

È del 1972 l'articolo dal titolo *Il museo per scoprire l'ambiente e la società*, riedito da Feltrinelli nel 1981 nella raccolta di saggi *Il museo nella società*, dove Russoli tornava ad insistere sul ruolo attivo del museo nella vita sociale del paese,

«non sono i terrificanti aspetti della vita moderna che devono essere *musealizzati*, ma è il museo che deve entrare nella vita sociale come luogo di verifica e di confronto di situazioni diverse nello spazio e nel tempo, di modi diversi con cui l'uomo ha affrontato, giudicato la propria realtà, e proposto, magari utopisticamente, idee e progetti per mantenere le proprie qualità fondamentali nel corso delle trasformazioni dovute al progresso tecnico e sociale»⁷¹⁷.

⁷¹⁵ *Ivi*: 80.

⁷¹⁶ *Ivi*: 81-83.

⁷¹⁷ Russoli 1981: 46-47.

Stavolta poneva l'accento sulle tematiche ecologiste, che avanzavano in questi anni come conseguenza della trasformazione dell'ambiente, funzionale alle nuove esigenze della popolazione e dell'industria, rispetto alle quali il museo veniva individuato come strumento per la formazione di una coscienza collettiva⁷¹⁸.

L'anno seguente nell'intervista titulata *Nuove strutture per i musei*, interrogato sulla strutturazione da dare in Italia ai musei di arte moderna e contemporanea, Russoli affrontava la questione dell'autonomia museale rispetto alle soprintendenze, già da anni oggetto di dibattito tra addetti ai lavori, e scriveva che «finché non verrà riconosciuta una specifica struttura del museo, rispetto agli uffici che hanno l'incombenza di conservare e tutelare il patrimonio culturale e artistico, ogni prospettiva di una organizzazione settoriale dei musei non è possibile», poiché un istituto con funzioni ed esigenze proprie non poteva dipendere da un altro istituto con funzioni ed esigenze diverse⁷¹⁹. Suggeriva una riforma radicale delle soprintendenze stesse, che andasse nella direzione di un decentramento amministrativo, «Invece delle attuali soprintendenze, separate e senza alcuna comunicazione fra loro, io credo che sarebbero opportuni, diciamo, degli “uffici regionali del patrimonio culturale artistico” che dovrebbero affidare settorialmente i vari compiti specifici ad appositi organismi», mentre gli organi centrali avrebbero dovuto mantenere la funzione di verifica, programmazione e coordinamento⁷²⁰.

Dal 1973 Russoli aveva, inoltre, acquisito l'incarico di soprintendente alle Gallerie e ai Monumenti della Lombardia, che lo introduceva in una fase di maggiore possibilità progettuale. Risale a questo periodo l'ideazione della *Grande Brera*, progetto per la ridefinizione spaziale, organizzativa e delle funzioni del museo e per la riqualificazione culturale del quartiere Brera. Esso proponeva l'ampliamento della Pinacoteca, attraverso l'acquisizione di strutture limitrofe, in modo da ricavare nuovi ambienti per l'esposizione delle collezioni contemporanee e per l'incremento dei servizi in chiave interdisciplinare.

L'idea, ben illustrata nel contributo per il convegno di museologia del 1974, che infatti si intitolava *Rapporti fra caratteri e funzioni settoriali e interdisciplinari*, si impostava sull'esistenza in via Brera di altri edifici utilizzabili, la chiesa sconsacrata

⁷¹⁸ *Ivi*: 46.

⁷¹⁹ *Ivi*: 49-50.

⁷²⁰ *Ivi*: 50-51.

di S. Carpoforo, precedentemente archivio del Comune di Milano, in seguito abbandonata e ormai prossima alla rovina, che si trovava di fronte al palazzo di Brera, e il palazzo Citterio, recentemente acquistato dallo Stato, situato a dieci civici di distanza, ma comunicante con la Pinacoteca attraverso i giardini e l'Orto botanico. Il progetto prevedeva di spostare certi strumenti di lavoro dell'Accademia di Belle Arti dal palazzo di Brera alla chiesa di S. Carpoforo, che era uno spazio adatto agli istituti funzionali, e di trasferire nel palazzo ex Citterio i servizi della Soprintendenza, i depositi, le nuove raccolte che si sarebbero aggiunte e altri ambienti necessari al funzionamento del museo, per «far entrare il museo nella vita del centro storico, cioè vedere il museo proprio in una sua funzione urbanistica e sociale senza alterare, anzi rendendolo ancora più attuale e caratterizzato, il centro storico milanese»⁷²¹.

Nello stesso contributo Russoli annunciava la chiusura di Brera, una chiusura temporanea ma necessaria, dovuta alla mancanza di personale e a problematiche di natura strutturale, ma, scriveva ancora, «una chiusura accompagnata nello stesso tempo da una proposta. Una proposta anche visiva, anche pratica: una piccola mostra»⁷²², per spiegare e documentare lo stato in cui versava la Pinacoteca ed offrire un'idea delle trasformazioni che sarebbero state attuate per ottenere un museo meno settoriale e aperto al dialogo tra le epoche storico-artistiche.

Tra il 1974 e il 1977, infatti, la Pinacoteca non sarebbe mai rimasta completamente chiusa. In pochi mesi la riapertura iniziale si trasformava in una mostra vera e propria, *Per Brera*, che occupava ben dieci sale ed esponeva per la prima volta un nucleo di dipinti futuristi, nel 1975 alla mostra-progetto su Brera si sommava una esposizione che rendeva conto delle attività della Soprintendenza lombarda, dal titolo *Restauri e attività culturali 1970-1975. Mostra documentaria*, alla quale si aggiungeva qualche mese più tardi un focus su Giovanni da Milano e la scultura lignea⁷²³. Si illustravano in questa occasione le mostre allestite dalla Soprintendenza con l'aiuto degli Amici di Brera, quelle promosse all'estero, le collaborazioni e le attività di catalogazione, i restauri pittorici e scultorei, presentati in maniera didattica,

⁷²¹ Russoli 1974: 166-167.

⁷²² *Ivi*: 167.

⁷²³ Bernardi 2017: 30-31, 34. Cfr. Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Lombardia Occidentale 1975.

ma «senza troppi tecnicismi, senza un eccesso di documentazione nel sobrio gusto della buona tradizione lombarda»⁷²⁴.

Processo per il museo veniva inaugurata nel dicembre del 1976. Diversamente dalle volte precedenti, non si trattava, come scriveva Maurizio Calvesi per il *Corriere della Sera*, «di limitati tagli di sale, di brevi squarci, sul futuro riordinamento del museo ma di un agglomerato di mostre sperimentali che formano una vera e propria articolata proposta di museo»⁷²⁵. Negli spazi cantiere della Pinacoteca, dove si offrivano alla vista dei visitatori anche le impalcature e le opere imballate, pronte per essere trasferite al Palazzo Reale durante i lavori di ristrutturazione⁷²⁶, si allestivano soluzioni progettuali per la nuova sistemazione del museo e i risultati di esperienze già concluse o in atto. La mostra costituiva il manifesto programmatico dell'ideologia russoliana, le sezioni in cui si articolava scioglievano le questioni teoriche che si concretizzavano nell'esemplificazione, attraverso l'allestimento di materiale documentario, fotografico, o di opere d'arte, e nella definizione del percorso di visita. In particolare, come afferma la Dragoni, si sottolineava la ricerca di una connessione tra opera musealizzata, edificio adibito a sede museale, collezioni e territorio⁷²⁷, ma anche l'importanza di una collaborazione tra le realtà culturali (museo, archivio, biblioteca, associazioni) e gli enti amministrativi locali, si insisteva sul tema del decentramento amministrativo, sul dialogo tra le epoche storico-artistiche, si proponevano differenti approcci all'opera d'arte, che favorissero la contestualizzazione dell'oggetto e la considerazione della sua testimonianza storica, si svisceravano funzioni e attività del museo, per rivelare al pubblico la sua natura di luogo attivo, vivo, distante dalla rappresentazione elitaria, tradizionalmente percepita. Per usare ancora le parole di Calvesi:

«La pesantezza tradizionale del museo è dissolta e alla fine ci si accorge che essa era tutt'uno col mito della contemplazione solenne e "interiore", disperatamente solitaria, dell'opera d'arte e dei suoi "silenzi"; ma quando l'opera, come qui, cessa di porsi come un luogo dove le relazioni con il mondo si rarefanno e tacciono, sopravvivendo come echi attutiti per diventare invece il luogo dove una pluralità di relazioni storiche e attuali

⁷²⁴ Ivi: 34.

⁷²⁵ Calvesi 1976: 3.

⁷²⁶ Bernardi 2017: 34.

⁷²⁷ Dragoni 2010: 84.

si scatenano e si verificano, anche noi stessi entriamo a far parte di quella relazione e ci sentiamo “partecipi”»⁷²⁸.

Processo per il museo si articolava in ventitré sale, che seguivano un percorso tematico. Il giornale-catalogo, il cui aspetto grafico era stato curato da Roberto Sambonet e Bruno Monguzzi, così come l’allestimento della mostra⁷²⁹, sarebbe stato pubblicato solamente il 15 febbraio del 1977, quando Brera era ormai pronta a chiudere i battenti per l’inizio dei lavori biennali di ristrutturazione⁷³⁰ (fig. 30).

L’itinerario si avviava con una sezione introduttiva dal titolo *Brera e la società. Testimonianze e documenti di istituzioni e organismi pubblici*, che esponeva «manifesti e pubblicazioni sulla Pinacoteca – indice-itinerario della mostra – testimonianze e documenti di varie Istituzioni, organismi pubblici e realtà sociali», denunciava lo stato di trascuratezza in cui versava il patrimonio, a causa di una politica incapace di una riflessione seria e di un approfondimento organico sulla definizione e gestione dei beni culturali, formulava una proposta che insisteva sulla necessità di una amministrazione decentrata, che coinvolgesse le Regioni e gli Enti locali, ma anche tutte le forze sociali e culturali che potevano partecipare al processo di socializzazione della cultura⁷³¹.

La seconda sezione spostava l’attenzione dal contesto nazionale a quello locale⁷³², si chiamava *Brera oggi: stato giuridico e amministrativo. Il patrimonio artistico e le attività culturali. L’edificio: spazi, impianti, strutture* ed occupava la prima sala del percorso. Si trattava di una sezione politica che, avviandosi con la presentazione di alcuni articoli del neonato Ministero dei Beni culturali e ambientali, metteva di nuovo in discussione il rapporto tra potere centrale e territori. In particolare, attirava l’attenzione sul fatto che «il funzionamento degli organi del Ministero dipenderà da quanto stabilirà l’attuazione della Legge 22 luglio 1975, n. 382, relativa ai trasferimenti e deleghe alle Regioni» e che «mentre sono riconosciuti autonomi organi del Ministero le Biblioteche pubbliche statali e gli Archivi di Stato, non lo sono i Musei statali, che restano, scientificamente e amministrativamente, dipendenti

⁷²⁸ Calvesi 1976: 3.

⁷²⁹ Bernardi 2017: 35.

⁷³⁰ *Ivi*: 48.

⁷³¹ Russoli 1977.

⁷³² Bernardi 2017: 35.

dalle Soprintendenze»⁷³³. Ma questa sezione ospitava anche il progetto di ampliamento della Pinacoteca, necessario poiché il solo palazzo di Brera non riusciva più ad ospitare le attività di tutti gli istituti che vi avevano sede, vale a dire l'Accademia di Belle Arti, la Biblioteca Nazionale, l'Osservatorio astronomico, un settore dell'Istituto lombardo e vari uffici della Soprintendenza, oltre, naturalmente, alla Pinacoteca stessa, che più degli altri organi soffriva la situazione di costrizione degli spazi⁷³⁴.

La mostra proseguiva con una sezione su *La Biblioteca Nazionale Braidense. Storia e problemi di una istituzione culturale* e con uno studio dal titolo *Il quartiere di Brera. Museo e scuola*, condotto da un gruppo dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università Statale, che aveva raccolto negli archivi milanesi disegni del Palazzo e della Contrada di Brera, datati tra la metà del Settecento e la fine dell'Ottocento, esposti con l'intento di dimostrare come «la ricerca storica su un quartiere, partendo dalle origini stesse della città “moderna”, sia la necessaria premessa per qualsiasi positivo intervento di restauro o per nuove utilizzazioni del territorio»⁷³⁵. Ancora sulla relazione tra i vari nuclei culturali e istituzionali del quartiere e sulle sue trasformazioni nel tempo era la successiva sezione fotografica *Rapporto: Brera quartiere*, che includeva anche l'intervento del gruppo Fabbrica di comunicazione, un laboratorio di riflessione sulla creazione artistica, organizzato nella chiesa di S. Carpoforo⁷³⁶. Quest'ultimo aveva accettato di partecipare alla mostra esponendo la documentazione delle proprie esperienze, che consistevano in assemblee con il quartiere, attività teatrali, animazioni per bambini, concerti, o anche mostre, come la mostra-dibattito sulla vita nei manicomi, ma al tempo stesso esprimeva una posizione critica nei confronti del progetto *Grande Brera* temendo che potesse risolversi «nella creazione di una struttura culturale elitaria e accentratrice»⁷³⁷, per quanto Russoli avesse nel tempo e nei vari interventi dichiarato la propria contrarietà rispetto alla concezione del museo come espressione privilegiata di una élite culturale e affermato l'importanza del dialogo e della collaborazione tra le strutture culturali e sociali del territorio.

⁷³³ Russoli 1977.

⁷³⁴ *Ibidem*.

⁷³⁵ *Ibidem*.

⁷³⁶ Bernardi 2017: 38.

⁷³⁷ Russoli 1977.

La quinta sezione della mostra, ospitata all'ingresso del museo, si intitolava *Museo e comunicazione di massa* e presentava il progetto *Museo vivo*, nato nel '71 per iniziativa di Angelo Rizzoli, nell'ambito di uno studio sulla comunicazione di massa, che aveva dato vita a gruppi di ricerca sui temi dell'informazione, del cinema e del museo⁷³⁸. Il gruppo sul museo era coordinato da Russoli e trovava corrispondenza in una associazione fiorentina nata l'anno precedente e denominata anch'essa *Museo vivo*⁷³⁹. La partecipazione della Fondazione Angelo Rizzoli alla mostra di Brera si proponeva «di dare un contributo al dibattito in corso su un diverso modo di utilizzare il patrimonio artistico-culturale e sulla possibilità di rendere il Museo uno strumento attivo ed efficace di cultura e di partecipazione ad ogni livello sociale», sottoponendo al pubblico e ai responsabili del settore una proposta concreta⁷⁴⁰. Il gruppo era composto, oltre che da Russoli, anche da altre personalità di rilievo, tra cui Gillo Dorfles, Pierre Gaudibert e Bruno Munari.

Il giornale-catalogo della mostra proseguiva la sua narrazione del percorso espositivo presentando la sala 38, dove era allestita la sesta sezione di *Processo per il museo, L'immagine della Madonna. Italia Settentrionale tra 1400 e 1500*, un confronto tra Madonne dipinte nell'arco di un sessantennio (tra 1465 e 1525), da artisti attivi tra Novara e Venezia per chiese e committenti privati dello stesso territorio. L'accostamento serviva «non tanto per sollecitare studi sulle relazioni di ordine estetico e stilistico», piuttosto «per offrire qualche spunto all'osservazione di dati figurativi e tecnici che sono costanti o variabili a seconda delle condizioni culturali e sociali dei committenti»⁷⁴¹.

Le sale successive, dalla 37 alla 34, accoglievano il cuore della mostra, vale a dire la sezione dal titolo *Brera e gli artisti contemporanei. Documenti di un rapporto*, che esponeva un primo gruppo di disegni e bozzetti, giunti alla Pinacoteca in seguito all'invito rivolto ad artisti italiani e stranieri di eseguire “copie”, interpretazioni o studi delle pitture conservate a Brera, o lavori ispirati alla storia, all'immagine o all'attività del museo o del palazzo, i *d'après*⁷⁴². Recitava il catalogo che l'invito non era a termine e tutte le opere sopraggiunte sarebbero state esposte a rotazione, e che i

⁷³⁸ Bernardi 2017: 38-39.

⁷³⁹ *Ivi*: 39.

⁷⁴⁰ Russoli 1977.

⁷⁴¹ *Ibidem*.

⁷⁴² *Ibidem*.

principi che animavano l'iniziativa erano tre: verificare la continuità e le differenze tra le ricerche di artisti di epoche diverse e lontane, avere l'opinione degli artisti contemporanei sul ruolo di un museo d'arte non contemporanea, promuovere le attività del museo e richiamare l'attenzione sulla criticità della sua situazione attuale⁷⁴³, in altre parole alimentare una riflessione sulle opere e sul museo che coinvolgesse sia gli artisti che il pubblico.

Tra i *d'après* vale la pena ricordare l'allestimento progettato da Bruno Munari per lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello e per diverse ragioni: innanzitutto perché Munari, in qualità di designer, aveva proposto un approccio matematico e tecnico all'opera rinascimentale, esemplificando il principio di interdisciplinarietà a lungo predicato da Russoli; secondariamente per l'intento didattico, che caratterizzava la modalità di azione di Munari, che, proprio nell'ambito della mostra, il 15 marzo del 1977 inaugurava il suo famoso metodo didattico, di cui si parlerà meglio in seguito; infine, per l'attualità dell'installazione, riproposta al pubblico di Brera nell'ottobre del 2020, nel corso dell'iniziativa *Performing Raffaello*, dove era accompagnata dalla proiezione di un filmato d'archivio, nel quale lo stesso designer raccontava gli obiettivi del progetto⁷⁴⁴. Si trattava di un allestimento molto semplice, che imponeva una visione del dipinto monoculare e da un unico punto di vista, attraverso una lastra di vetro forata. Fra questa e l'opera, vi era una seconda lastra trasparente, sulla cui superficie erano incise le linee fondamentali della composizione geometrica del quadro, in modo da rivelare lo studio matematico della prospettiva e delle proporzioni che rendeva armonico il celebre dipinto (Figg. 31 e 32).

Proseguendo con l'itinerario, all'interno della sala XXXIV Russoli curava l'ottava sezione, che, seppure in dialogo con le altre, assumeva una sua autonomia, si trattava della retrospettiva di Carlo Carrà, dal titolo *Carlo Carrà. Nelle pitture i momenti culturali dell'Italia dal 1900 al 1930*, che esponeva otto opere dell'artista, scelte tra quelle della donazione Jesi e della proprietà Jucker, considerate testimonianze esemplari delle tre fasi stilistiche del pittore, ma anche dei momenti più significativi della cultura artistica italiana nei primi trent'anni del secolo⁷⁴⁵.

⁷⁴³ *Ibidem*.

⁷⁴⁴ *Performing Raffaello*, Milano, Pinacoteca di Brera, 22 ottobre – dicembre 2020. Si veda il comunicato stampa <https://pinacotecabrera.org/wp-content/uploads/2020/10/Performing-Raffaello-CS.pdf>.

⁷⁴⁵ Russoli 1977.

Le sezioni successive avevano un carattere meno riflessivo, enunciati ed esemplificati i principi che costituivano l'idea che Russoli promuoveva del museo, delle sue funzioni e del suo rapporto con il contesto territoriale e sociale, venivano ora descritti gli aspetti pratici della vita museale, le attività quotidiane di studio e ricerca sulle opere, catalogazione e restauro.

La nona sezione si intitolava *Il maestro della pala sforzesca* ed era dedicata alle ricerche relative alla misteriosa Pala Sforzesca e all'individuazione del suo autore. Seguiva *Interno Bramantesco. Gli affreschi di casa Panigarola, storia, restauro, ricostruzione di un ambiente*, l'esposizione del ciclo pittorico di Bramante, strappato e acquistato dalla Pinacoteca nel 1901, quando già versava in uno stato frammentario, restaurato e ricomposto all'interno di uno spazio che riproduceva la collocazione originaria, ovvero una stanza della non più esistente casa Panigarola, insieme al resoconto dei restauri e delle analisi chimiche e fisiche. La sezione successiva si intitolava *Museo e territorio. La catalogazione per conoscere le relazioni tra museo e territorio* e documentava la catalogazione della Chiesa dell'Incoronata di Lodi, in rapporto con due dipinti della Pinacoteca. Vi era poi *La fotografia come bene culturale. La pubblica raccolta fotografica di Brera fondata nel 1899*, le sezioni *Jacopo Bellini. Vicende e restauro di una pittura* e *Sebastiano Ricci. Vicende e restauro di una tela*, che documentavano i restauri della *Madonna con Bambino* di Jacopo Bellini e del *San Gaetano conforta un moribondo* di Sebastiano Ricci. Il giornale-catalogo si chiudeva, infine, con la relazione delle attività della Soprintendenza archivistica e della Soprintendenza alle Antichità, la descrizione delle funzioni e della storia degli archivi di stato lombardi e delle attività dell'Associazione Amici di Brera⁷⁴⁶.

La mostra, inaugurata il 21 dicembre del 1976, avrebbe dovuto concludersi nel marzo del 1977, quando la collezione della Pinacoteca avrebbe dovuto trasferirsi a Palazzo Reale per consentire l'inizio dei lavori di ristrutturazione di Palazzo Brera e Palazzo Citterio⁷⁴⁷. Tuttavia, il 21 marzo del 1977 Russoli moriva tragicamente, lasciando in sospeso il progetto di riorganizzazione del museo⁷⁴⁸. In attesa della nomina di un direttore, l'incarico veniva conferito a Stella Matalon, al servizio della

⁷⁴⁶ Bernardi 2017: 44.

⁷⁴⁷ Ivi: 48.

⁷⁴⁸ Ibidem.

Pinacoteca fin da quando ne era direttore Modigliani e che aveva dunque vissuto sia la direzione della Wittgens che quella di Russoli, ma a settembre dello stesso anno riceveva l'incarico Carlo Bertelli, che, non condividendo l'impostazione dei suoi predecessori, avrebbe intrapreso una gestione decisamente diversa. Nel frattempo, il museo era rimasto come lo aveva lasciato Russoli alla sua morte, le opere non erano state ancora trasferite, nemmeno i lavori erano iniziati e la mostra *Processo per il museo* era ancora aperta al pubblico⁷⁴⁹.

4.2 – Dalla didattica delle mostre alle sezioni didattiche

«Una politica museale che, negli anni di cui si tratta – siamo intorno agli anni '50 – scegliesse di esprimersi quasi esclusivamente attraverso le mostre, non aveva infatti molte probabilità di incidere in modo nuovo nel tessuto sociale»⁷⁵⁰, scriveva Clara Gelao nel 1983 a proposito della politica delle mostre didattiche intrapresa da Palma Bucarelli alla Galleria Nazionale di Roma. A conferma dell'asserzione, riportava i risultati, pubblicati da Pierre Bourdieu e Alain Darbel, dell'indagine condotta in Olanda tra il 1950 e il 1962 sull'efficacia delle mostre⁷⁵¹. Quest'ultima aveva rivelato che, nel periodo considerato, nonostante il numero delle mostre fosse aumentato notevolmente, il flusso dei visitatori era rimasto costante, dimostrando come l'incremento regolare del pubblico museale fosse un fenomeno indipendente dalla politica delle esposizioni, che richiamavano un pubblico nuovo ma occasionale, e basato essenzialmente sul livello di istruzione della popolazione e sull'accrescimento del turismo culturale⁷⁵². Queste considerazioni spiegavano, per la Gelao, anche il caso della Galleria Nazionale, dove la didattica incentrata sulle mostre non era riuscita ad attrarre studenti, impiegati e operai che non erano già soliti frequentare il museo e partecipare alle sue attività⁷⁵³.

Del resto, i limiti di questa impostazione erano già stati individuati e denunciati da Paola della Pergola in un articolo del 1961 per *Arte Antica e Moderna*:

⁷⁴⁹ *Ibidem*.

⁷⁵⁰ Gelao 1983: 34.

⁷⁵¹ *Ibidem*. Cfr. Bourdieu, Darbel 1972 (ed. originale Bourdieu, Darbel 1969).

⁷⁵² *Ibidem*.

⁷⁵³ *Ivi*: 34-35.

«Sempre dopo la guerra si è tentato, 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. La Galleria d'Arte Moderna di Roma che sola ha avuto i mezzi e autorità per svolgere tale attività, con conferenze, proiezioni, mostre articolate, deve denunciare il proprio fallimento negli 11.839 visitatori all'anno, meno del numero di coloro che hanno visitato il Museo delle Arti e Tradizioni popolari, che sono stati 17.648 (le cifre rispondono all'anno 1958-59), di nuova formazione e di lontano e difficile accesso»⁷⁵⁴.

Anche per la Della Pergola le proposte didattiche avanzate dai musei sino a quel momento avevano fallito nel raggiungimento degli intenti educativi prefissati, poiché, piuttosto che puntare al coinvolgimento ed alla formazione di nuovi visitatori, erano state indirizzate ad un pubblico limitato e già abituale⁷⁵⁵. Ma non era solo una questione di cifre, anche i musei che potevano vantare un numero di ingressi decisamente superiore, come la stessa Galleria Borghese, vedevano le proprie sale popolate da gruppi turistici condotti da guide affrettate nella visita delle collezioni, che componevano un pubblico occasionale nei confronti del quale difficilmente il museo avrebbe potuto esercitare una funzione educativa⁷⁵⁶.

Le criticità riscontrate nei primi tentativi dei musei italiani di offrire al pubblico un programma didattico avrebbero orientato il successivo dibattito degli specialisti, volto a ridefinire il ruolo del museo alla luce dei profondi cambiamenti sociali, verso una maggiore considerazione del rapporto tra scuola e museo e la ricerca o la messa a punto di strumenti atti a dialogare con il pubblico studentesco.

Come osserva Fabio Targhetta, la scelta di favorire l'utenza scolastica era motivata non solo dalla volontà di intraprendere con i più giovani un percorso formativo che li inducesse alla passione per l'arte e alla frequentazione dei musei e dei luoghi della cultura, ma anche dalla crescente insoddisfazione generata dalle due istituzioni educative per eccellenza⁷⁵⁷. La richiesta di un rinnovamento nelle metodologie e la critica all'immobilismo di strutture e apparati, di matrice sessantottina, comportavano il ripensamento degli statuti epistemologici e, sul piano pratico, la ricerca di nuove strade, che si traduceva nell'apertura a componenti della società

⁷⁵⁴ Della Pergola 1961: 500.

⁷⁵⁵ *Ibidem*.

⁷⁵⁶ *Ibidem*.

civile e ad altri enti educativi in senso lato e nell'impegno, dopo una prima fase all'insegna della sperimentazione e della disomogeneità, a fondare prassi comuni⁷⁵⁸. 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, affermando che «si educa dinnanzi ai monumenti o dentro i musei»⁷⁵⁹, Pietro Romanelli, nel suo intervento dal titolo *Valore educativo dei musei nella formazione della gioventù*, ribadiva l'importanza della visita scolastica nel superamento del distacco tra giovani e musei e suggeriva una collaborazione tra funzionari museali e insegnanti nella definizione e nello svolgimento delle visite, che, a suo avviso, avrebbero dovuto essere guidate dagli insegnanti stessi, almeno per le classi elementari e medie, appositamente formati e aggiornati dal personale del museo⁷⁶⁰. 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, secondo il quale per gli alunni di età inferiore ai 12 anni l'arte risultava più accessibile se illustrata dall'insegnante, corsi per i maestri delle scuole elementari e per i professori delle medie, al fine di prepararli alla comunicazione artistica e favorire l'affluenza delle scolaresche al museo⁷⁶¹. Con lo scopo di avvicinare il pubblico non abituale, ancora la Wittgens aveva attivato corsi per gli studenti delle scuole specializzate d'arte, in particolare per quelli della scuola serale per artigiani dell'Accademia di Brera e programmato visite guidate serali per le associazioni di fabbrica, per i circoli culturali impiegatizi⁷⁶², per pensionati e persone con disabilità, compiendo con largo anticipo, il tentativo di rendere partecipe quell'universo sociale che solo nel successivo decennio avrebbe iniziato a manifestare la pretesa di un accesso generalizzato ai diversi canali della cultura⁷⁶³. L'innovazione più significativa era stata, tuttavia, l'introduzione della didattica laboratoriale, ispirata ai modelli statunitensi ed europei, soprattutto francesi e

⁷⁵⁷ Targhetta 2017: 96.

⁷⁵⁸ *Ibidem*.

⁷⁵⁹ Venturi 1955: 32.

⁷⁶⁰ Romanelli 1955b: 77.

⁷⁶¹ Wittgens 1955: 59-60.

⁷⁶² *Ivi*: 60.

olandesi, curata dalla sezione didattica del museo, fondata nel 1955, e rivolta al pubblico scolastico⁷⁶⁴. 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 1956⁷⁶⁵. I bambini, dopo aver visitato il museo, erano invitati ad esprimere giudizi e riflessioni sulle opere, dapprima in forma orale e poi attraverso la rielaborazione scritta o grafica dei propri pensieri e delle opere stesse, eseguita dal vero o a memoria⁷⁶⁶. Durante l'attività gli alunni avevano piena libertà di espressione, l'operatore interveniva solamente a coordinare la parte orale dell'esperienza⁷⁶⁷. I disegni dei bambini sarebbero stati presentati al pubblico in occasione della mostra *Primo incontro degli alunni milanesi con le opere dei grandi maestri*, inaugurata nell'autunno del 1958, di cui si dava conto con la pubblicazione *Incontro di bimbi con i capolavori di Brera*, edita nel 1959 con la prefazione di Luigi Volpicelli⁷⁶⁸.

Le esperienze della Wittgens anticipavano la direzione che avrebbe intrapreso la didattica museale nei successivi decenni, che si riassume essenzialmente nel superamento della mostra, strumento privilegiato degli 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, impostata sulla visita guidata e sull'attività di laboratorio e coordinata dalle sezioni didattiche dei musei, che a dispetto degli illustri precedenti, come quelli già citati della Pinacoteca di Brera e della Galleria Borghese, la cui sezione didattica era stata istituita nel 1960, sarebbero nate soprattutto con gli anni '70, in seguito alla circolare n. 128 del 27 marzo 1970.

Occorre fare un passo indietro per delineare il ruolo assunto dal Ministero della Pubblica Istruzione nel promuovere la collaborazione tra scuola e museo, entrambi sotto la sua amministrazione, ripercorrendo le tappe salienti di un *iter* normativo non sempre lineare e al passo con quanto accadeva in altri paesi Europei.

⁷⁶³ Targhetta 2017: 92-93.

⁷⁶⁴ *Ivi*: 93.

⁷⁶⁵ *Ibidem*.

⁷⁶⁶ Gelao 1983: 35.

⁷⁶⁷ *Ibidem*.

⁷⁶⁸ Targhetta 2017: 93. Cfr. Bianco, Ravà 1959.

Come si è visto, la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti aveva creato nel 1950 un Centro per la Funzione Didattica dei Musei con il dichiarato scopo di sperimentare soluzioni per un allestimento didattico delle opere che fosse al tempo stesso interessante dal punto di vista museografico, identificando, dunque, la funzione educativa del museo con la maniera di esporre gli oggetti, piuttosto che con il modo di comunicarli attraverso attività mirate. Negli spazi della Galleria Nazionale ad esso dedicati il Centro aveva allestito alcune mostre didattiche, per le quali si rimanda al Capitolo 1, confermando l'impostazione ministeriale in materia di educazione museale e sposando la linea della Bucarelli, la cui prima mostra di riproduzioni nel 1946 era stata accolta con grande entusiasmo dalla Direzione Generale, che ne aveva promosso la circolazione in tutta Italia⁷⁶⁹.

All'inizio degli anni '60, sollecitato dal dibattito in corso e dalla grande partecipazione delle scolaresche alle iniziative organizzate in occasione della Settimana dei Musei Italiani, il Ministero emanava la Circolare 5324/4/Bo del 12 settembre 1960, ai sensi della quale dava disposizione ai dirigenti degli istituti scolastici di secondo grado perché venissero organizzate visite di istruzione a musei, gallerie e monumenti di particolare interesse, invitandoli a prendere accordi con i direttori dei musei «affinché sia messa a disposizione degli alunni persona particolarmente competente ed idonea, che sia in grado di interessarli attraverso una conversazione che metta in risalto i pregi e l'importanza di quanto forma oggetto della visita e possa assumere vera e propria veste di lezione illustrativa»⁷⁷⁰.

Si trattava di un piccolo passo che tuttavia si conciliava con le raccomandazioni UNESCO, espresse nella *Recommandation concernant les moyens le plus efficaces de rendre les musées accessibles à tous*, formulata in occasione della undicesima sessione della Conferenza Generale, svoltasi a Parigi dal 14 novembre al 15 dicembre 1960⁷⁷¹. Tra i punti vi era, infatti, l'organizzazione di visite guidate da personale qualificato e calibrate sulle diverse tipologie di pubblico e, con particolare riferimento alla scuola, l'istituzione di organismi incaricati di stabilire relazioni ufficiali e costanti tra musei e scuole, la predisposizione presso ciascun museo di dipartimenti educativi e di un apposito staff di specialisti dell'educazione,

⁷⁶⁹ Su questi argomenti si veda Capitolo 1, p. 27.

⁷⁷⁰ Guarducci 1989: 18-19.

⁷⁷¹ Cfr. *Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture* 1960.

l'istituzione di comitati, locali, provinciali o regionali, composti da curatori e insegnanti, per assicurare il migliore svolgimento delle funzioni educative del museo⁷⁷². Per le visite didattiche, per scolaresche o gruppi di adulti, si raccomandava la gratuità del biglietto d'ingresso, che era sempre e comunque suggerita per tutte le categorie di pubblico, accanto ad altre agevolazioni, come riduzioni del costo e abbonamenti⁷⁷³.

I due documenti introducevano un periodo significativo, al livello nazionale, per la definizione del ruolo sociale del museo e per lo sviluppo della didattica museale.

Nel 1963 il Centro Didattico Nazionale per l'Istruzione Artistica organizzava a Gardone Riviera il convegno *Didattica dei Musei e dei Monumenti*, preceduto da una serie di incontri preparatori a Roma, ai quali avevano partecipato direttori di musei statali e comunali, presidi e insegnanti⁷⁷⁴. Si trattava di una tappa fondamentale nel processo di definizione della didattica museale italiana, per la prima volta si avanzavano proposte operative per inquadrare organicamente la collaborazione tra museo e scuola e superare le disomogeneità del periodo iniziale, che sarebbero state nel tempo recepite anche al livello normativo.

Delle quattro commissioni d'indagine, cui erano stati affidati i lavori, particolarmente significative le conclusioni della prima, *Problemi generali e amministrativi*, che auspicava l'istituzione di un Servizio centrale per il coordinamento dei rapporti tra scuola e museo e di un Servizio didattico presso le soprintendenze e le direzioni museali⁷⁷⁵. Ancora la prima commissione forniva indicazioni precise sullo svolgimento delle visite guidate, che avrebbero dovuto essere effettuate da insegnanti distaccati presso ogni museo, o da un esperto scolastico che affiancasse il direttore stesso, o servendosi della collaborazione degli insegnanti della scuola⁷⁷⁶. Ai musei si chiedeva anche di esporre i materiali secondo criteri didattici, di promuovere manifestazioni a carattere educativo, di formare gli

⁷⁷² Dragoni 2010: 44-45.

⁷⁷³ *Ivi*: 44.

⁷⁷⁴ Della Pergola 1967: 10-11. Cfr. Ministero della Pubblica Istruzione 1965.

⁷⁷⁵ Gelao 1983: 36-37. I lavori del convegno erano stati affidati alle seguenti commissioni: *Problemi generali e amministrativi*; *Musei artistici e monumenti*; *Musei Storici ed Educazione Popolare*; *Musei Tecnici e Scientifici*.

⁷⁷⁶ *Ibidem*.

operatori in ambito pedagogico e didattico, mentre le scuole avrebbero dovuto preparare gli insegnanti al ruolo di guide attraverso specifici corsi⁷⁷⁷.

Se la Commissione Franceschini si limitava a censurare le carenze dei musei italiani rispetto alla qualità dei servizi per il pubblico e soprattutto l'esiguità delle esperienze didattiche, senza offrire proposte realmente innovative e risolutive, sarebbe stata la Commissione per la Didattica dei Musei, istituita alla fine del 1969 presso la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, a sollecitare «la presentazione di un decreto legge di iniziativa parlamentare per l'istituzione, presso le soprintendenze e presso i grandi Musei di ogni categoria, di sezioni didattiche, alle quali siano comandati insegnanti di storia dell'arte, di scienze, di pedagogia e sociologia liberi dall'insegnamento»⁷⁷⁸, come affermava il presidente Pietro Romanelli, che dirigeva anche la Prima Sezione del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti.

La Commissione era stata istituita allo scopo di «promuovere e coordinare le iniziative intese a valorizzare convenientemente la funzione didattica dei musei», ne facevano parte «pedagogisti, il Provveditore agli Studi di Roma, funzionari tecnici e amministrativi delle Antichità e Belle Arti ed esperti della materia», recitava la Circolare n. 128 del 1970, emanata dal Ministro della Pubblica Istruzione Mario Ferrari Aggradi ai provveditori agli studi, ai soprintendenti e ai direttori dei musei⁷⁷⁹. In considerazione del lavoro svolto dalla Commissione, che, osservando anche il successo delle esperienze realizzate dalla Galleria Borghese, aveva riconosciuto l'importanza di una stretta collaborazione tra museo e scuola, la Circolare stabiliva «l'istituzione presso ciascuno dei principali Musei, di una sezione didattica e, presso ciascuno dei Provveditorati agli Studi, di un centro per il coordinamento delle varie attività a livello provinciale e per la ricerca delle soluzioni da adottarsi con il contributo delle singole esperienze»⁷⁸⁰.

Osservava ancora la Gelao almeno due criticità nel testo, innanzitutto si rivolgeva solo ai musei, escludendo le realtà geografiche connotate da un'identità storico-culturale, e soltanto ai musei "principali", ovvero ai grandi musei d'arte, contenitori di capolavori, ignorando, dunque, la ricchezza storica e antropologica dei musei

⁷⁷⁷ Targhetta 2017: 98.

⁷⁷⁸ Romanelli 1972: 17-18.

⁷⁷⁹ C.M. 27/03/1970, n. 128, *Bollettino Ufficiale Ministero della Pubblica Istruzione*, a. CXLVII, n. 14, 2 aprile 1970: 810-811.

⁷⁸⁰ *Ibidem*.

minori e, soprattutto, il nuovo concetto di bene culturale elaborato dalla Commissione Franceschini⁷⁸¹. Nonostante ciò, bisognava riconoscere anche il merito del provvedimento, ovvero il definitivo superamento di una fase sperimentale e frammentaria nelle esperienze compiute, e l'inizio di un periodo maggiormente incentrato sull'elaborazione teorica e metodologica⁷⁸².

Nel 1970, come diretta conseguenza della circolare ministeriale, nasceva la sezione didattica degli Uffizi, istituita dalla Soprintendenza alle Gallerie di Firenze, su proposta del direttore Luciano Berti e affidata alla guida di Maria Fossi Todorow, ispettrice della Soprintendenza. In occasione del convegno del 1971 *Il museo come esperienza sociale* la Todorow interveniva con un resoconto delle attività svolte dalla sezione durante il primo anno dalla sua inaugurazione. Dopo un primo periodo di ricognizione delle esperienze condotte dai musei europei e americani si era costituito un Comitato di consulenti composto da docenti universitari e insegnanti scolastici per stabilire la metodologia più adatta alla sezione didattica degli Uffizi⁷⁸³. Quest'ultimo aveva stabilito che il primo progetto per la neonata sezione sarebbe stato indirizzato al pubblico scolastico e rimandava ad un secondo momento le iniziative di carattere divulgativo rivolte al pubblico adulto⁷⁸⁴. Il metodo si impostava sulla visita guidata, della quale un breve manuale forniva uno schema tipo. I ragazzi, seduti su sgabelli trasportabili, partecipavano attivamente alla visita, interagendo con l'accompagnatrice: «Tale dialogo infatti, sulla base di esperienze varie italiane e internazionali, è un dialogo basato sul principio della libertà guidata cioè, pur soddisfacendo ogni spontanea curiosità e ogni più imprevedibile domanda degli alunni, mira a guidarli ad una lettura dell'opera»⁷⁸⁵. L'analisi dell'opera era principalmente di natura iconografica e stilistica, le notizie storiche erano quelle essenziali, poiché si supposeva che gli aspetti storici potessero essere affrontati anche dall'insegnante in classe, piuttosto, aggiungeva la Todorow, era sembrato più opportuno «soddisfare le curiosità tecniche dei ragazzi, stabilendo un breve discorso sulle varie tecniche, coadiuvato da alcuni campioni fornitici dal Gabinetto dei

⁷⁸¹ Gelao 1983: 31.

⁷⁸² *Ivi*: 32.

⁷⁸³ Fossi Todorow 1972: 169.

⁷⁸⁴ *Ibidem*.

⁷⁸⁵ *Ivi*: 171.

Restauri»⁷⁸⁶. La visita si concludeva con un «ritrovato didattico che sta fra il gioco e il lavoro», una sorta di quiz questionario sulle opere osservate nel corso della visita⁷⁸⁷.

Nel 1974 si costituiva anche la sezione didattica del museo Poldi Pezzoli di Milano, il cui rapporto con la scuola era basato, anch'esso, sulla visita guidata condotta da un operatore museale. L'impostazione era, tuttavia, differente, gli itinerari erano definiti dal criterio tematico, al quale la natura del museo, la varietà e la ricchezza, anche numerica, degli oggetti si prestavano particolarmente, e le scuole potevano selezionare un tema tra quelli proposti: le immagini sacre, il ritratto, il paesaggio, l'arredamento, le armi e le armature, i gioielli e l'oreficeria, gli orologi e così via⁷⁸⁸. La visita iniziava con la proiezione di diapositive che avevano lo scopo di fornire un inquadramento storico del problema, in seguito gli studenti venivano guidati alla visione e comprensione degli oggetti appartenenti al percorso prescelto, attraverso un dialogo, instaurato dall'operatore, che rifiutava gli aspetti formali e stilistici, ma puntava a considerare l'opera un documento storico dal quale ricavare più informazioni possibili, dal punto di vista tecnico, sociale ed economico, sull'organizzazione del lavoro, ecc⁷⁸⁹.

Ancora diverso era l'approccio sperimentato dalla Pinacoteca di Brera con l'attuazione del metodo didattico ideato da Bruno Munari e inaugurato nel marzo del '77, durante lo svolgimento della mostra *Processo per il museo*, in occasione della quale il designer era stato incaricato da Russoli di progettare uno spazio per bambini all'interno del museo⁷⁹⁰. Era nato in questo modo il laboratorio didattico *Giocare con l'arte*, la cui sperimentazione sarebbe durata tre mesi, fino al 15 giugno del 1977⁷⁹¹.

«Il Laboratorio del Loggiato è una grande aula attrezzata con tavoli, colori, materiali vari, dove i ragazzi possono sperimentare in concreto tecniche e problemi connessi all'operazione artistica: divisionismo, valore dei segni, texture, lontano-vicino, formati diversi, forme componibili, colore, ecc.», scriveva la Gelao, sottolineando, tuttavia, come le iniziative intraprese nella seconda metà del decennio, piuttosto che

⁷⁸⁶ *Ibidem*.

⁷⁸⁷ *Ivi*: 173.

⁷⁸⁸ Gelao 1983: 47.

⁷⁸⁹ *Ibidem*.

⁷⁹⁰ Antonini 2000: 40.

⁷⁹¹ *Ibidem*. Cfr. Munari 1984a.

cogliere i frutti delle sperimentazioni sulla percezione infantile dell'arte, avviate già dalla Wittgens negli anni '50 e condotte anche nel triennio 1971-74, e tradurli in proposte operative, avevano trasferito in Italia un modello didattico già diffuso negli Stati Uniti e in Europa, specialmente in Francia e Olanda⁷⁹². Esperienze di questo tipo imponevano, per la Gelao, alcuni interrogativi sullo scopo della didattica al museo: «Si tratta di scegliere se voler fare di esso il duplicato riveduto e corretto della scuola (e solo così si comprende perché vengano trasferite nel museo attività che senza alcuna difficoltà potrebbero essere gestite dalla scuola, nella persona dell'insegnante di educazione artistica) o se voler fare qualcos'altro»⁷⁹³. Nonostante le indubbie capacità di stimolazione creativa, l'attività di laboratorio riduceva l'esperienza museale all'apprendimento, in forma sperimentale, delle tecniche artistiche e di alcune categorie percettive, che costituivano, però, solamente uno dei tanti significati dell'opera⁷⁹⁴. Appare chiaro, tuttavia, come nel caso di Brera la proposta laboratoriale di Munari debba essere considerata in relazione all'esperienza della mostra e della chiusura temporanea della Pinacoteca e in accordo con le posizioni di Russoli a favore della democratizzazione e dell'interdisciplinarietà dell'avvicinamento all'arte. In effetti, il modello progettato per il museo milanese poteva essere riadattato con facilità a qualsiasi altro contesto museale, cosa che in effetti sarebbe accaduta già l'anno seguente con il Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza⁷⁹⁵.

La nascita delle sezioni aveva investito soprattutto il rapporto del museo con la scuola, prendendo come esempio i modelli nordeuropei, ma, a fronte della maggiore richiesta di partecipazione alla vita culturale del paese, i musei continuavano a proporre iniziative anche per il pubblico adulto, che si traducevano principalmente in mostre, conferenze o corsi, senza realmente apportare significative innovazioni alle esperienze già collaudate nei decenni precedenti, fatto salvo per il tentativo di andare incontro alle esigenze di alcune categorie sociali, cercando di programmare le attività

⁷⁹² Gelao 1983: 47-48. Esperienze di questo tipo si conducevano soprattutto in Francia: («L'ultima novità della didattica museale francese sono gli "ateliers" creati presso alcuni musei per facilitare ai ragazzi la comprensione e l'assimilazione delle opere esposte attraverso un esercizio diretto della manualità». Bernardini 1984: 140), ma anche in Germania, in particolare presso la Neue Pinakothek di Monaco, e Inghilterra (cfr. Bernardini 1984).

⁷⁹³ *Ivi*: 48.

⁷⁹⁴ *Ibidem*.

⁷⁹⁵ Cfr. Munari 1984b.

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.

Affermava ancora la Todorow al termine nel suo intervento per il convegno del 1971 che, nonostante la scelta di indirizzare la sua offerta al pubblico scolastico, almeno per un primo periodo, la sezione didattica degli Uffizi era comunque riuscita ad allestire per il pubblico adulto una mostra audiovisiva per celebrare il Centenario della nascita di Albrecht Durer, programmata nel periodo di maggiore affluenza turistica, da maggio a settembre⁷⁹⁶. Nella sala numero 45 del museo, ogni giorno, durante l'orario di apertura, venivano proiettate 51 diapositive a colori dei 40 maggiori capolavori dell'artista, accompagnate da brani musicali coevi, ma chi voleva poteva usufruire anche di un commento parlato tradotto in quattro lingue e trasmesso da piccoli ricevitori distribuiti all'ingresso della sala⁷⁹⁷. Nei mesi estivi del 1971 ancora gli Uffizi avevano avviato, inoltre, una prima serie di incontri per il personale addetto alla sorveglianza delle sale, che aveva espresso il desiderio di poter conoscere meglio il museo e le opere esposte⁷⁹⁸.

Ancora in occasione del convegno *Il museo come esperienza sociale*, Stella Matalon rendeva conto delle iniziative didattiche della Pinacoteca di Brera, ricordando anche quelle indirizzate al pubblico non scolastico, come le visite guidate della domenica mattina⁷⁹⁹. Ma sicuramente più interessante, nell'ottica di un utilizzo del museo come strumento sociale, era la scelta di prendere contatti con centri culturali del suburbio e con le biblioteche rionali e periferiche, dove gratuitamente si tenevano corsi di cultura artistica, il cui tema era proposto assecondando le esigenze degli abitanti della zona e puntando ad una migliore comprensione culturale e ad una più attiva partecipazione alla vita comunitaria⁸⁰⁰.

Anche Palma Bucarelli interveniva al convegno del 1971 per parlare di funzioni educative del museo. A partire dal 1945, anno della riapertura dopo la guerra, la Galleria Nazionale aveva avviato un programma di attività didattiche incentrato sulle

⁷⁹⁶ Fossi Todorow 1972: 175.

⁷⁹⁷ *Ibidem*.

⁷⁹⁸ *Ivi*: 176.

⁷⁹⁹ Matalon 1972: 164.

⁸⁰⁰ *Ibidem*.

mostre temporanee, da quelle dedicate ad artisti o correnti, alle mostre didattiche, di cui si è già ampiamente parlato⁸⁰¹. Ma la scelta di utilizzare la mostra come strumento principale per richiamare il pubblico e educarlo alla conoscenza delle tematiche e delle problematiche storico-artistiche era stata privilegiata anche nei decenni successivi, pur riscuotendo, come si è visto, alcune critiche, comunque affiancata da visite guidate, corsi e conferenze, cui l'intervento della Bucarelli dava, tuttavia, minore risalto. Mancava alla Galleria Nazionale un programma destinato esclusivamente alle scuole, come quelli definiti in questi anni dalle sezioni didattiche degli Uffizi, del Poldi Pezzoli o della Pinacoteca di Brera. L'unico accenno al pubblico studentesco era comunque in relazione alle visite guidate, che, scriveva la Bucarelli, venivano organizzate regolarmente, stabilendo giorni e orari che favorissero la partecipazione dei ragazzi delle scuole⁸⁰².

Si distingueva, in questo panorama, l'offerta didattica della Galleria Borghese, che fin dai primi anni '60, per iniziativa della direttrice Paola Della Pergola, si era rivolta sia alle scuole che al pubblico adulto. Pur avvalendosi degli strumenti tradizionali, come la visita guidata o la mostra didattica, la proposta della direttrice ne reinterpretava l'utilizzo sposando la tendenza sessantottina ad uscire dal museo per raggiungere soprattutto le fasce sociali estranee alla sua esistenza, penetrando nelle aree urbane e suburbane più disagiate e distanti dalla dimensione cittadina e borghese delle sale espositive.

4.2.1 – Paola della Pergola e la didattica della Galleria Borghese: la mostra *Storia e restauro della Deposizione di Raffaello*

Come per Franco Russoli, anche per la Della Pergola gli anni '60 avevano rappresentato il decennio della riflessione sul museo e della sperimentazione nel campo della didattica.

Il già citato articolo del 1961, *L'organizzazione dei Musei e la loro funzione didattica*, riassumeva i punti essenziali dell'analisi di Paola Della Pergola sulla situazione dei musei italiani e rispondeva alle questioni sollevate formulando un approccio teorico, mirato all'apertura del museo verso le esigenze e le richieste della società. Le problematiche che emergevano erano quelle unanimemente denunciate in

⁸⁰¹ Bucarelli 1972: 86.

questi anni dagli addetti ai lavori: la carenza di fondi, la mancanza di personale e soprattutto di personale specializzato, la richiesta di maggiore autonomia dei musei dalle soprintendenze, la scarsa esperienza didattica dei musei italiani e la necessità di modificare un'impostazione ancora estetica e rivolta soprattutto ai frequentatori già abituali del museo. La critica si rafforzava nel confronto con le realtà europee più avanzate, tra le quali la Della Pergola mostrava di conoscere approfonditamente quella sovietica, cui aveva dedicato i suoi primi contributi sul tema della didattica museale⁸⁰³. In un recente viaggio insieme ad altri colleghi nell'Unione Sovietica, raccontava, aveva appreso il numero sbalorditivo di ingressi ai musei di varia tipologia e quello degli impiegati adibiti alle attività didattiche, un corpo di 30-40 ispettori per ciascun museo⁸⁰⁴.

Per Paola Della Pergola la crisi del museo si consumava parallelamente a quella della scuola, entrambe le istituzioni non aderivano più alla vita reale e agli interessi della società⁸⁰⁵. Pur conservando le funzioni tradizionali di ordinamento scientifico, catalogazione e restauro, scriveva,

«il museo deve essere sentito come organismo vivo, parte essenziale della formazione culturale di tutti, non *hortus conclusus* per l'estetismo di pochi, o frettoloso percorso per greggi turistiche. Deve il museo uscire dalla sua immobilità e dal suo isolamento ed essere esso ad andare incontro al suo pubblico. Farsi conoscere e interessare al di là delle sue mura, non parlare difficile, ma sviluppare insieme alla conoscenza dell'arte il concetto di storia che ad essa si accompagna, nei suoi momenti là rappresentati»⁸⁰⁶.

Si rivelavano già in queste parole gli aspetti cruciali della sua riflessione: il museo come strumento educativo e sociale, che incontra le esigenze del pubblico uscendo, anche fisicamente, dalle strutture convenzionali e l'importanza dell'opera d'arte come documento storico, appartenuto al vissuto di una determinata epoca e quindi rapportabile all'attualità del visitatore.

⁸⁰² *Ivi*: 88.

⁸⁰³ Cfr. *L'Organizzazione dei Musei nell'Unione Sovietica*, pubblicato nel 1960 in *Cultura Sovietica* e dello stesso anno *L'Organizzazione dei Musei nell'U.R.S.S.*, in *Rassegna Sovietica*.

⁸⁰⁴ Della Pergola 1961: 501.

⁸⁰⁵ *Ivi*: 502.

⁸⁰⁶ *Ibidem*.

Tuttavia, più del museo, era la scuola, per la Della Pergola, a svolgere un ruolo fondamentale, non solo per l'insegnamento artistico, ma soprattutto nel preparare la società ad accedere alla conoscenza dell'arte e alla comprensione del suo valore e a maturare una coscienza civica verso il patrimonio e verso il museo⁸⁰⁷. Pertanto, la riforma del museo aveva come premessa imprescindibile la riforma della scuola, senza quest'ultima e senza il superamento delle differenze sociali, alla base dei livelli più o meno alti di istruzione, la riforma del museo non sarebbe potuta avvenire⁸⁰⁸. Nonostante ciò, e nei limiti generati dallo stallo scolastico, il museo aveva il dovere di iniziare ad attivarsi per tentare di risolvere i suoi problemi di gestione e di attrarre il pubblico meno abituale, attraverso la proposta di iniziative sistematiche e non più occasionali, che andavano incontro alle reali esigenze della popolazione⁸⁰⁹.

Coerentemente con questa premessa teorica, fin dall'inizio degli anni '60 la Galleria Borghese di Roma aveva avviato un programma didattico sia per le scuole che per il pubblico adulto, i cui primi anni di svolgimento erano stati puntualmente descritti dalla direttrice sul *Bollettino d'arte*. Il primo resoconto, del 1962, si avviava con l'implicita denuncia della mancanza di personale, già lamentata anche in precedenza:

«ho iniziato nell'anno 1961 un'attività che solo per indicazione di massima posso chiamare didattica, perché si è svolta in forma del tutto di volontariato, senza mezzi di alcun genere e col solo ausilio di una spontanea e calda adesione di alcune persone che vi hanno dedicato la loro opera e il loro tempo nel modo più disinteressato»⁸¹⁰.

In questi primi anni l'attività didattica della Galleria coincideva in buona parte con la programmazione di conferenze e visite per le scuole o per gruppi di lavoratori, guidati, questi ultimi, da studenti liceali o universitari volontari, che avevano frequentato un apposito corso di formazione promosso dal museo stesso. Interessante la collaborazione con Telescuola, programma televisivo sperimentale ed esperimento sociale, istituito dalla RAI per consentire ai residenti in località prive di scuole secondarie di completare il ciclo d'istruzione obbligatorio. In collaborazione con Enrico Accatino, docente di educazione artistica presso Telescuola, la Galleria si era

⁸⁰⁷ *Ibidem*.

⁸⁰⁸ *Ibidem*.

⁸⁰⁹ *Ibidem*.

⁸¹⁰ Della Pergola 1962: 94.

messa in contatto con i punti d'ascolto della trasmissione e aveva iniziato le spedizioni di materiale illustrativo sul museo e sulle collezioni per la redazione del cosiddetto album-museo⁸¹¹.

L'idea di un album-museo, un museo trasportabile, realizzato e personalizzato dallo studente, avrebbe trovato approfondimento nel volumetto del 1967, dedicato a *La scuola e il museo* e promosso dall'Associazione Nazionale dei Musei Italiani, dove Paola della Pergola illustrava una proposta didattica per le scuole di diverso ordine e grado.

Per la direttrice la collaborazione tra scuola e museo necessitava di almeno due presupposti, ovvero l'esistenza delle sezioni didattiche, istituite ufficialmente solo qualche anno dopo, e la revisione dell'insegnamento scolastico della storia dell'arte. Dando per scontata la concessione, nelle future riforme, di ore per la storia dell'arte alle scuole medie superiori, ai licei e agli istituti, la rivoluzione dell'insegnamento era individuata nel superamento del nozionismo e della "storia dei testi", a favore della conoscenza diretta dei testi, e nel caso specifico delle opere d'arte⁸¹², nella valorizzazione dell'identità di matrice crociana di storia dell'arte e critica d'arte, nel superamento del concetto vasariano di evoluzione artistica, a favore di una maggiore contestualizzazione⁸¹³. Il dialogo tra la scuola e il museo e tra i rispettivi rappresentanti diveniva fondamentale, non solo per la buona riuscita delle attività didattiche, ma anche per l'impostazione di metodologie efficaci nei rispettivi ambiti: «Sulla Sezione Didattica dei Musei s'impenna dunque la trasformazione efficace anche dell'insegnamento della Storia dell'Arte da come oggi è attuato fino a giungere alla realizzazione di un programma più duttile e aperto, e ad una positiva aderenza al tempo in cui viviamo»⁸¹⁴, mentre il museo si avvaleva della collaborazione con la scuola per l'acquisizione di strumenti atti a facilitare l'accesso alle opere.

I tre capitoli di cui si componeva il volume contenevano una dettagliata proposta didattica per i diversi ordini e gradi in cui si articolava il sistema scolastico italiano, vale a dire la scuola elementare, la media dell'obbligo e la scuola superiore, che dal

⁸¹¹ Della Pergola 1963: 186. Si veda anche Della Pergola 1964.

⁸¹² Delogu 1967: 68.

⁸¹³ Della Pergola 1967: 20.

⁸¹⁴ *Ivi*: 21.

primo avvicinamento ai musei più semplici, volto a far acquisire alle prime classi elementari il valore storico e civico dell'istituzione, giungeva progressivamente alla scoperta delle collezioni più complesse, fino alla definizione di percorsi monografici in linea con i programmi di studio per le scuole superiori. Lo strumento prediletto rimaneva la visita guidata dall'insegnante, dall'addetto della sezione didattica, o da entrambi in collaborazione, lasciando, tuttavia, agli studenti piena libertà nella scelta delle opere e di interazione.

In queste pagine la Della Pergola si spendeva anche in una critica alle parallele attività della Pinacoteca di Brera, a suo avviso più vicina alle sperimentazioni pedagogiche e psicologiche, che non a ciò che «noi ci proponiamo di raggiungere con l'accostamento dell'opera d'arte, per la formazione culturale del bambino»⁸¹⁵, nonostante l'approccio interdisciplinare, e soprattutto il dialogo tra storici dell'arte, pedagogisti e sociologi, fosse un punto cardine della sua riflessione didattica, come risulta evidente dalle sperimentazioni dei primi anni '70.

Il recensore del volumetto *La scuola e il museo* per la rivista *Musei e Gallerie d'Italia* elencava le proposte di rilievo che ne emergevano:

«quella della “cartella-museo”, nella quale far raccogliere fotografie d'arte commentate semplicemente dagli allievi della terza elementare; l'altra della “parete-museo”, da formare in collaborazione tra insegnante ed allievi delle classi quarta e quinta; quella della formazione di piccoli gruppi “pilotati” dai più bravi del “biennio” della Scuola Media Superiore per l'approfondimento di temi di studio connessi ad opere del museo locale od a monumenti della regione; l'altra, infine, dell'insegnamento della storia dell'arte, nel Liceo e negli Istituti equipollenti, non più con criteri mnemonici-nozionistici generali, ma per corsi monografici, affiancati dalla ricerca dei gruppi pilotati»⁸¹⁶.

Gli aspetti chiave della riflessione sul rapporto tra scuola e museo erano confermati dall'intervento pronunciato dalla Della Pergola nel 1971, in occasione del convegno *Il museo come esperienza sociale*. Il titolo del contributo per gli atti, *Museo e scuola – Museo e società*, lasciava intendere le due direzioni che aveva intrapreso l'impegno

⁸¹⁵ *Ivi*: 29.

⁸¹⁶ Delogu 1967: 68.

didattico della Galleria Borghese, frutto di una maggiore definizione teorica e metodologica con cui si avviava il nuovo decennio.

Sul fronte scolastico la Della Pergola ribadiva: la necessità di un avvicinamento precoce dello studente alle collezioni museali, ma al tempo stesso graduale e senza forzature, al fine di determinare «una conoscenza elementare, un'abitudine che solo più tardi, con la coscienza di altra maturità, può diventare una scelta.»; la predilezione per una impostazione che lasciava piena libertà agli studenti nel rapporto con le opere e nell'interazione con i compagni, attraverso la visita in piccoli gruppi e con la supervisione delle guide, chiamate ad intervenire solo quando necessario; la contestualizzazione e l'attualizzazione dell'opera d'arte come documento storico, ovvero la «collocazione dell'opera e del monumento nel suo ambiente storico-culturale con un discorso riportato al presente e al quartiere in cui il bambino vive», alla realtà che lo circonda, il lavoro, la famiglia, la casa, la borgata,

«per togliere all'opera d'arte o al museo ogni possibile astrazione e far giungere il bambino, in piena libertà, a collocarla spontaneamente in una realtà, che è stata diversa dalla sua, ma comunque vitale e definita, una realtà determinata anche quella da uomini, e perciò non meno vera di quella che è abituato a vedersi intorno»⁸¹⁷.

Accanto alla scuola, l'intervento presentava ai convegnisti le iniziative attivate dalla Galleria sul fronte sociale, volte a diffondere la conoscenza artistica e del museo presso le categorie più distanti da esso, per ragioni culturali o geografiche, attraverso l'utilizzo di strumenti, linguaggi e metodi calibrati e la scelta di tematiche rapportabili alla quotidianità del contesto. Se Russoli rispondeva alle richieste di rinnovamento decostruendo, addirittura chiudendo, il museo tradizionale e progettando la Grande Brera, dove Pinacoteca e quartiere si fondevano in un organismo unico e attivo nella società, Paola della Pergola sceglieva la tendenza opposta. La struttura monumentale della Galleria Borghese, essa stessa documento storico e artistico, restava invariata, ma il museo, inteso come luogo di riflessione e dibattito sulle opere, sui monumenti, sull'urbanistica, sulla storia della città e non solo come raccolta di oggetti artistici, si trasferiva nelle periferie romane, appoggiandosi alle esili strutture culturali che vi operavano da tempo.

Il progetto rappresentativo di questa ideologia si intitolava *Il museo fuori dal museo* e, come dichiarato dalla Della Pergola, traeva ispirazione dai paesi del “terzo mondo”, dove si organizzavano esposizioni su treni viaggianti, ma anche dalle mostre itineranti di Carlo Ludovico Ragghianti, allestite in Toscana⁸¹⁸. Non dovevano essere estranee alla direttrice nemmeno le parallele esperienze europee, soprattutto quelle sovietiche, delle quali riferiva già nel '61: «E tale funzione [didattica] non si esplica solamente nel museo, con guide, conferenze, films, ecc., ma si svolge per il museo, fuori del museo stesso»⁸¹⁹.

Il progetto, avviato nel 1971, interessava la città di Roma, rivolgendosi alle borgate e ai quartieri popolari, dove l'esperienza museale non era finora mai pervenuta⁸²⁰. Scopo delle attività era quello di diffondere la conoscenza del museo e innescare un processo di restituzione, ovvero stimolare gli abitanti delle periferie alla visita del museo fisico, nonostante le difficoltà, in buona parte generate dalla situazione dei trasporti urbani⁸²¹. Il museo, al pari di quanto stava accadendo per il teatro, da storicamente aristocratico diveniva popolare, abbandonava la posizione privilegiata del centro città per raggiungere i quartieri periferici, dove si presentava, non come

«esibitore di qualche cosa che non riguarda questo nuovo pubblico; al contrario entra invece in un rapporto diretto destinato a suscitare non già un momento di distrazione o un'ammirazione superficiale e generica per opere che non vengono comprese, ma invece problemi nuovi non solo per arricchire un processo iniziale di cultura, ma il valore umano e più profondo dei nuovi frequentatori»⁸²².

Con il sostegno di scuole e circoscrizioni di quartiere, dei circoli UNLA per la lotta contro l'analfabetismo e dell'ENOLI (Unione Nazionale Assistenza Orfani dei Lavoratori), la Galleria Borghese organizzava mostre, corsi, conferenze ed altre

⁸¹⁷ Della Pergola 1972a: 49.

⁸¹⁸ *Ibidem*: 50. Esperienze simili a quelle citate dei treni espositivi erano state già condotte a partire dal 1949 in Polonia, dove un veicolo dotato di rimorchio, convertito in spazio espositivo, trasportava le mostre itineranti progettate dal Museo Nazionale di Varsavia nelle campagne o nei luoghi del paese che non disponevano di locali adatti ad ospitarle (cfr. Lorentz S. 1950), ma anche in Francia, dove dal 1971 erano attivi i “museobus”, per portare nelle scuole di località periferiche mostre didattiche e laboratori, Bernardini 1984. Sull'attività espositiva di Ragghianti si veda p. 26, nota n. 71.

⁸¹⁹ Della Pergola 1961: 501. «Questi ispettori vanno a fare conferenze nelle fabbriche, nelle caserme» (*Ibidem*).

⁸²⁰ Della Pergola 1972a: 50.

⁸²¹ *Ibidem*.

iniziative, che proponevano tematiche e questioni contestualizzate, che suscitavano curiosità e dibattito, verso le quali il nuovo pubblico si mostrava sensibile.

Il primo esperimento aveva riguardato il quartiere romano di Tor di Quinto, dove la sezione didattica della Galleria Borghese, avvalendosi della collaborazione dei Musei Capitolini e dell'Associazione Nazionale dei Musei, aveva allestito nei locali del circolo culturale UNLA una mostra didattica per la celebrazione del Centenario di Roma⁸²³. Vi accennava anche la Della Pergola, ma al convegno del '71 la mostra era soprattutto oggetto della comunicazione di Umberto Jezek, studente di architettura e membro della sezione didattica del museo, sulle cui attività era incentrato l'intervento.

La mostra aveva come tema lo sviluppo urbanistico di Roma, la nascita dei quartieri periferici e delle borgate e le leggi della speculazione edilizia, alla base dello sviluppo spropositato e più recente della città, e si componeva di fotografie di Roma nell'ultimo secolo e di didascalie disposte su grandi pannelli⁸²⁴. Lo scopo era quello di far comprendere la struttura e lo sviluppo della città attraverso il confronto tra le immagini fotografiche e l'aspetto attuale dei luoghi e di indicare un giusto rapporto di responsabilità civile nei confronti delle testimonianze del passato⁸²⁵.

Animata da visite e dibattiti, la mostra aveva riscosso successo e interesse, le scuole che l'avevano visitata avevano ulteriormente approfondito le tematiche con incontri e attività condotte in classe e, conseguentemente, la sezione didattica della Galleria aveva deciso di renderla più agile convertendo i materiali esposti in diapositive accompagnate da un commento dal vivo⁸²⁶. Adottato il nuovo formato, la mostra aveva iniziato a circolare per le scuole, nei quartieri popolari, nei circoli culturali e ricreativi, nei dopolavoro⁸²⁷, dove i destinatari ne fruivano attraverso la mediazione degli operatori didattici della Galleria e secondo un programma prestabilito, ma in alcune parti rimodulato in rapporto al contesto geografico e sociale di svolgimento.

Un resoconto delle attività didattiche della Galleria Borghese, pubblicato da *Musei e Gallerie d'Italia* nel 1972, documentava la prosecuzione dell'iniziativa *Il museo*

⁸²² *Ibidem*.

⁸²³ Jezek 1972: 198.

⁸²⁴ *Ibidem*.

⁸²⁵ *Ivi*: 198-199.

⁸²⁶ *Ivi*: 199.

⁸²⁷ *Ibidem*.

fuori dal museo e la circolazione dei materiali curati per la mostra a Tor di Quinto nei quartieri romani Tomba di Nerone e Casal Bertone. Qui una équipe interdisciplinare della sezione didattica del museo, guidata dalla pedagista Ortensia Mele, affiancata da Umberto Jezek e dalla storica dell'arte Rosaria Iarussi, aveva lavorato con gruppi molto differenti di destinatari: gli studenti del corso serale gestito dall'UNLA e i bambini del centro psicopedagogico ENAOLI nel quartiere Tomba di Nerone e i ragazzi della scuola media G. Salvatori di Casal Bertone. Il programma, descritto da Jezek e Iarussi in una sezione dell'ampio fascicolo della rivista, si avviava con la proiezione commentata delle diapositive sul Centenario di Roma e si sviluppava poi in un lavoro di inchiesta sui quartieri coinvolti dal progetto, finalizzato alla produzione di materiale scritto, grafico e fotografico per la realizzazione di mostre di quartiere⁸²⁸. L'obiettivo era quello di associare le tematiche trattate dalle diapositive alla realtà territoriale quotidianamente vissuta dai partecipanti alle attività, per facilitarne la comprensione. L'ultima fase di lavoro rappresentava il punto di arrivo e il motivo conduttore del progetto, l'approccio all'arte attraverso la visita alla Galleria Borghese e ad altri musei della città e il riconoscimento di elementi artistici nel quartiere di appartenenza, nell'ottica di avviamento di un processo di restituzione al museo.

L'iniziativa *Il museo fuori dal museo* era resa naturalmente possibile dal lavoro degli operatori che costituivano la sezione didattica della Galleria: «Il numero delle guide didattiche si è notevolmente accresciuto dopo il Convegno *Il Museo come esperienza sociale*, tenutosi nel dicembre 1971, e molti neolaureati in storia dell'arte, in pedagogia, in sociologia chiedono ancora di essere ammessi nei nostri gruppi di lavoro»⁸²⁹, affermava la direttrice, mettendo in luce il carattere interdisciplinare della sezione. Questo aspetto, punto di contatto anche con il pensiero di Russoli, che si era espresso a favore di un approccio interdisciplinare anche in relazione alla didattica, era stato evidenziato già nell'articolo del 1972 *Didattica dei musei*, scritto per il primo numero di *Museologia*. I gruppi che operavano nelle borgate e nei quartieri periferici della città erano formati da guide già esperte del metodo con cui anche nella Galleria si svolgevano le visite per le scuole, scriveva la Della Pergola, un metodo basato semplicemente «sulla chiarezza del linguaggio, sul rapporto paritario

⁸²⁸ AA. VV. 1972: 44-45.

e diretto tra guida e visitatore, sulla funzione sollecitatrice della visita e comunque sul colloquio spontaneo che si stabilisce tra l'opera d'arte il visitatore e la guida in parità assoluta»⁸³⁰. La scelta di semplificare il linguaggio, spogliandolo di ogni "paludamento accademico", per renderlo più accessibile al pubblico aveva allontanato i cattedratici di storia e critica d'arte dalle iniziative didattiche, giudicate forse elementari e prive di interesse scientifico, ma al contempo aveva attirato l'entusiasmo dei docenti di sociologia e pedagogia, che vi avevano individuato una prospettiva interessante di lavoro comune e avevano garantito l'appoggio incondizionato dei loro istituti e la massima collaborazione⁸³¹. Ancora nell'articolo per *Museologia* la Della Pergola citava, a tal proposito, l'esempio del gruppo che aveva lavorato nella borgata del Trullo con i frequentatori della scuola serale gestita dal Centro di Cultura Popolare UNLA. Per una relazione dettagliata dell'attività, strutturata similmente a quelle già sperimentate in altri quartieri, con una fase di incontri propedeutici, la visita a un museo della città e un momento di discussione in classe sull'oggetto della visita, si rimandava al resoconto di *Musei e Gallerie d'Italia*, in corso di pubblicazione, mentre si elencavano i componenti del gruppo di lavoro, indicando la specializzazione di ognuno di essi e come avessero operato «senza prevalenza dell'una disciplina sull'altra e in assoluta parità di iniziative e proposte»⁸³². L'équipe era guidata dalla sociologa Rosetta Tignanelli, affiancata da Antonio Ciocca, pedagogista, da Paola Vais, storica dell'arte e da molti anni guida didattica della Galleria Borghese, dalla professoressa di lettere Rosetta Spezzano e da Talak Gehun, professore di educazione artistica⁸³³.

La mostra era, dunque, per Paola Della Pergola uno strumento sociale, finalizzato a diffondere la conoscenza del museo e dell'arte, a generare la consuetudine all'arte e alla frequentazione dei luoghi ad essa dedicati. La mostra *Storia e restauro della Deposizione di Raffaello*, inaugurata nel 1972, incarnava questi obiettivi, presentando, prima al pubblico del museo e poi alle scuole di Roma, un'opera della collezione Borghese ma anche, attraverso di essa, alcune delle funzioni fondamentali

⁸²⁹ *Ivi*: 30.

⁸³⁰ Della Pergola 1972b: 21-22.

⁸³¹ *Ivi*: 22.

⁸³² *Ivi*: 24.

⁸³³ *Ibidem*.

del museo, come quella di studio e ricerca sulle opere e sugli artisti e quella conservativa, attuata in collaborazione con l'Istituto Centrale del Restauro di Roma. Due le ragioni determinanti l'importanza della mostra, affermava la direttrice nella premessa al catalogo, il valore dell'opera stessa e la lunga e complessa storia conservativa che la interessava, iniziata nell'800 con il restauro di Luigi Lais e conclusasi con l'ultimo restauro operato dall'ICR e durato sei anni⁸³⁴. Il ritorno in sede dell'opera, già una volta esposta dall'Istituto nel 1968⁸³⁵, aveva suggerito l'organizzazione della mostra, affinché i risultati conseguiti potessero essere osservati non solo dagli studiosi, ma anche dal pubblico del museo. «Ma questa documentazione, curata con scrupolo e intelligenza dalle dott. Luciana Ferrara e Sara Staccioli della Galleria Borghese, e dalla dott. Anna Maria Tantillo dell'Istituto Centrale del Restauro», scriveva ancora la Della Pergola,

«non poteva e non doveva essere solo una precisa e seria esposizione del lavoro compiuto per sanare i gravissimi movimenti delle tavole ingabbiate dal Lais. La *storia* del celebre dipinto rientra in quella serie di esperienze didattiche che la Galleria Borghese svolge oramai da più anni, e perciò le fonti di ispirazione, gli accostamenti documentati, le esperienze vissute da Raffaello nel rivolgersi a chi immediatamente lo aveva preceduto nel tempo, [...] sono altrettante rinnovatrici conquiste»⁸³⁶.

Dunque, oltre che della documentazione di restauro, la mostra si componeva dei materiali funzionali a comprendere il processo di ideazione, progettazione ed elaborazione dell'opera. Ne riassumeva bene i contenuti la recensione di Luciana Ferrara per *Musei e Gallerie d'Italia*:

«La storia del quadro – dalla commissione al giovane Raffaello da parte di Atalanta Baglioni al suo avventuroso ingresso nella collezione del cardinale Scipione Borghese – e la sua complessa elaborazione, è presentata attraverso una serie di cartelli esplicativi, fotografie dei numerosi disegni preparatori con relative didascalie di commento e confronti con opere di maestri che come il Perugino, il Signorelli, Leonardo, Michelangelo, rientrano nella cultura di Raffaello in questo momento»⁸³⁷.

⁸³⁴ Della Pergola 1972c: 5.

⁸³⁵ Si veda Capitolo 2, p. 94.

⁸³⁶ Della Pergola 1972c: 5.

⁸³⁷ Grassi Ferrara 1973: 45.

Questi materiali, completati dalla riproduzione in trasparente e a colori della predella del dipinto, costituivano la prima sezione espositiva⁸³⁸. Una seconda parte era dedicata alla storia conservativa del dipinto e al più recente restauro. Quest'ultimo era stato intrapreso nel 1966, quando la tavola era stata affidata all'Istituto Centrale del Restauro per porre rimedio agli allarmanti sollevamenti di colore, collegati «alla parchettatura metallica applicata a tergo della tavola da L. Lais nel 1875 e qui documentata dalla relazione dello stesso Lais oltre che da fotografie con relative didascalie esplicative del tergo prima dell'attuale intervento e da un pannello con la ricostruzione di una sezione della parchettatura.»⁸³⁹. La parchettatura metallica, spiegava ancora Luciana Ferrara, invece di compattare le tavole e sincronizzarne i movimenti, aveva esercitato una trazione contrastante, che aveva reso necessaria la sua asportazione e l'impianto di un sistema di supporti mobili, che alloggiavano la tavola nella cornice con la funzione di opporre ai suoi movimenti degli sforzi minimi⁸⁴⁰. Anche la pulitura della superficie, rivelatasi indispensabile ai fini conservativi, era «documentata da un ampio numero di fotografie a luce radente, infrarossi, ultravioletti che ne evidenziano le condizioni e danno conto della rimozione dei vari strati di vernice ingiallita e della presenza di lacune notevoli lungo le fenditure delle tavole integrate in diversi successivi interventi» e a chiudere

«Una campionatura del restauro e dei suoi risultati è poi offerta dalla sequenza di trasparenti a colori relativa all'intervento sui verdi del manto del portatore giovane e della veste di Giuseppe di Arimatea – che aveva subito alterazioni fin dalle origini – che si segue attraverso le varie fasi, fino al recupero non solo del colore, ma anche dei contorni originali delle zone interessate»⁸⁴¹.

Il catalogo si avviava con un breve saggio sulla storia del dipinto, cui facevano seguito le schede con le immagini dei disegni preparatori e delle opere di confronto, riprodotte anche in mostra, accompagnate da un commento⁸⁴². La seconda sezione era introdotta da una relazione sul restauro dell'ICR, che includeva anche uno

⁸³⁸ *Ibidem.*

⁸³⁹ *Ibidem.*

⁸⁴⁰ *Ibidem.*

⁸⁴¹ *Ibidem.*

specchietto su *La tavolozza di Raffaello*, e dalla relazione di Luigi Lais, della quale l'Archivio della Galleria Borghese conservava una copia dell'originale. Infine, le illustrazioni: fotografie dei dettagli del dipinto prima e dopo il restauro, del supporto e delle operazioni in corso, ma anche sezioni stratigrafiche e schemi per comprendere meglio la natura dell'intervento.

La mostra, allestita da Orseolo Torossi della Soprintendenza alle Gallerie di Roma I, sarebbe stata esposta nel museo per tutto il 1973, ma «trascorso il tempo fissato per la sua presentazione nella Galleria Borghese, andrà per le scuole», scriveva ancora Paola Della Pergola nella premessa, «e forse non solo di Roma, certo non solo del centro della città» e concludeva auspicando «ancora un passo avanti in quel lungo cammino che la Galleria Borghese ha intrapreso per farsi conoscere fuori dal museo, per accostare all'arte, al suo alto insegnamento morale, alla sua richiesta – oggi – di protezione e difesa – i più lontani, ma non certo i più indifferenti»⁸⁴³.

L'iniziativa nasceva dalla richiesta degli studenti del Liceo Mamiani di Roma, formulata nel corso di una conferenza-dibattito sul rapporto scuola-museo, organizzata dalla sezione artistica della scuola il 26 aprile del 1973, e accolta e promossa dalla Galleria Borghese e dall'Associazione Nazionale dei Musei⁸⁴⁴. La mostra era stata, dunque, aperta nei locali del liceo l'8 gennaio 1974 e al termine del suo svolgimento si era tenuta nell'aula magna della scuola una tavola rotonda al riguardo, alla quale avevano aderito gli alunni delle varie classi e alcuni genitori, coordinati da Anna Maria Tantillo, direttrice dell'ICR, e dalla professoressa Ricciardella, insegnante di Storia dell'arte⁸⁴⁵. Gli interventi dei partecipanti erano stati trascritti e pubblicati su *Musei e Gallerie d'Italia* e, nonostante il carattere tecnico e documentario della mostra, le principali considerazioni emerse interessavano soprattutto la natura dell'esperimento in relazione all'esigenza, avvertita dagli stessi studenti, di un'apertura del museo verso la scuola e la società in generale.

L'iniziativa era giudicata complessivamente in modo positivo. Gli studenti, in particolare, erano entusiasti dell'approccio diretto all'opera d'arte attraverso la

⁸⁴² Cfr. Ferrara, *et alii* 1972.

⁸⁴³ Della Pergola 1972c: 5.

⁸⁴⁴ Staccioli 1974: 36.

⁸⁴⁵ *Ibidem*.

fruizione della documentazione esposta e del fatto che fosse reso possibile nel loro ambiente abituale di studio e vi individuavano un primo passo verso il superamento di un insegnamento ancora esclusivamente nozionistico delle materie artistiche. Ma riconoscevano anche il reciproco impegno delle due istituzioni al dialogo e la possibilità per loro stessi di andare oltre il preconetto di museo come luogo sacro o elitario, “un’adunanza di spiriti eletti”⁸⁴⁶, come lo definiva una giovane partecipante al dibattito, e la mitizzazione dell’artista. Interessante anche l’intervento di un genitore, che centrava uno degli aspetti fondanti della riflessione di Paola Della Pergola, vale a dire la contestualizzazione dell’oggetto artistico, la considerazione del suo valore storico e documentario oltre che estetico, la sua restituzione alla realtà concreta della realizzazione e dell’utilizzo, una visione che la Della Pergola condivideva con Russoli e con molti contemporanei. «è stato reso trasparente e significativo il contorno culturale e artigianale, che rende l’opera d’arte un fatto umano che si realizza come sintesi di tutto un sistema di conoscenze e di valori», osservava il genitore, «ne appare che l’artista è uno di noi, che usa i mezzi che noi usiamo, e che l’opera d’arte è uno degli aspetti dell’abilità con cui l’uomo si appropria del mondo»⁸⁴⁷. Con la mostra sulla *Storia e restauro della Deposizione di Raffaello* la solenne compiutezza del capolavoro veniva smontata nelle singole fasi della sua ideazione, realizzazione e conservazione e ricomposta davanti agli occhi dello spettatore, al quale si rivelava anche la natura umana dell’artista, genio creativo, ma anche studioso, artigiano e uomo del suo tempo.

⁸⁴⁶ *Ivi*: 38.

Conclusioni: Mostre e restauro. Bilancio di un ventennio

A distanza di oltre un ventennio dalle esperienze espositive che avviano questo *excursus* sulla mostra temporanea, è utile tirare le somme di questo percorso e operare un bilancio di ciò che la mostra ha rappresentato nel corso dei decenni, in relazione alla società, al museo e soprattutto rispetto al restauro.

Gli anni '50, periodo di ricostruzione e nuove aperture museali, avevano visto l'affermazione delle tipologie espositive che avrebbero interessato anche i successivi decenni; accanto alle grandi mostre dedicate ad artisti o movimenti artistici, come si è visto, si definiva il modello delle mostre di ricognizione regionale e di opere restaurate, i musei si avvicinavano per la prima volta alla sfera educativa utilizzando la mostra didattica, allestita con riproduzioni, pannelli, grafici e plastici e parallelamente si verificava l'esperienza espositiva dell'Istituto Centrale del Restauro.

Dalla fine del decennio, alle mostre di opere restaurate, promosse dalle soprintendenze, si affiancavano, per iniziativa della Soprintendenza di Firenze e di Ugo Procacci, le mostre di affreschi staccati, un fenomeno di origini toscane, ma che avrebbe dato vita ad un filone espositivo diffuso in Italia ed esportato all'estero con la mostra *The Great Age of Fresco*.

Fatta eccezione per questo ultimo gruppo, la cui parabola si allineava a quella seguita dalla pratica del distacco, rimpiazzata sul finire degli anni '60 dal consolidamento *in situ*, alla soglia degli anni '70 questi modelli espositivi apparivano ormai consolidati. Lo confermava il già citato editoriale di *Paragone* del 1969, che riproponeva un intervento di Roberto Longhi del 1959, giudicato ancora attuale, dove l'autore stilava un elenco delle tipologie di mostre più diffuse, ordinate secondo una classificazione di valori. Mostre personali, mostre di ricognizione regionale e mostre di opere restaurate occupavano le prime posizioni e godevano del giudizio positivo del critico, già espresso nel *Bilancio di mostre nel dopoguerra* del 1951, tutte le altre mostre «da quelle di presunzione europeistica» a «quelle basate su ideuzze pretestuali», erano per l'autore da condannare, per quanto fossero negli ultimi anni le più diffuse e per questa ragione anche quelle che avevano fatto «più indiscretamente appello ai musei

⁸⁴⁷ Ivi: 39.

dove sono i quadri di fondo, i quadri famosi che da soli assicurano il successo, non tanto degli esposti quanto degli ideatori»⁸⁴⁸. La definizione di quest'ultima categoria sembrava corrispondere alle caratteristiche delle mostre *blockbuster*, che un editoriale del *The Art Bulletin*, del 1986, faceva risalire al '67, quando Thomas Hoving era stato nominato direttore del Metropolitan di New York e aveva intrapreso una politica espositiva volta a creare ampio interesse e coinvolgimento di pubblico, sfruttato a fini commerciali attraverso sofisticate tecniche di marketing⁸⁴⁹.

Favorite dalla nuova coscienza anti-elitaria e dalla massificazione della cultura degli anni '60, le prime mostre *blockbuster* avrebbero attratto folle enormi e procurato introiti senza precedenti, ascrivibili in parte agli ingressi, ma soprattutto alle vendite del relativo merchandising⁸⁵⁰. Difficile stabilire quale fosse la prima di tali mostre, ma Jennifer Cook individua un prototipo, in positivo e negativo, in *The Great Age of Fresco*⁸⁵¹. Una analisi in chiave più attuale di questa categoria, ancora oggi rilevante, è affidata da Vincenzo Trione al capitolo *Business art* del volume *Contro le mostre*, dove l'autore si pronuncia duramente contro la più recente manifestazione italiana del fenomeno:

«Chiamatele come preferite: mostre di cassetta, mostre *blockbuster*, mostre *all inclusive*. Imperversano un po' ovunque: dal Vittoriano di Roma al Palazzo Reale di Milano, appunto. Gli ingredienti sono sempre gli stessi. Si propongono soprattutto i maestri universalmente più noti e mediaticamente più efficaci [...]. È come se tutte le televisioni trasmettessero i medesimi programmi, senza mai variare il palinsesto»⁸⁵².

Sebbene meno frequenti e meno incidenti nel panorama espositivo, mostre di ricognizione regionale e di opere restaurate resistevano ai cambiamenti culturali degli anni '70 e continuavano a manifestarsi, specialmente negli ambienti provinciali, conservando le stesse caratteristiche che le avevano definite anche nei decenni precedenti.

Sul primo numero di *Prospettiva*, rivista fondata nel 1975 da Mauro Cristofani e Giovanni Previtali con l'Università degli Studi di Siena, la sezione dedicata alle

⁸⁴⁸ Longhi 1969: 21-22.

⁸⁴⁹ Editorial. *Art History and the "Blockbuster" Exhibition* 1986: 358.

⁸⁵⁰ *Ibidem*.

⁸⁵¹ Cooke 2015: 200.

mostre era introdotta da una nota editoriale, dove Previtali presentava la rubrica come «Un modesto strumento di orientamento» ai fini di una politica delle mostre, che egli suggeriva come soluzione per il superamento della congestione espositiva che caratterizzava il decennio⁸⁵³. Piuttosto che opporsi genericamente alle mostre, che potevano costituire anche uno strumento conoscitivo, un'occasione di studio, un mezzo di comunicazione e di diffusione di una coscienza del patrimonio culturale, era necessario attuare una programmazione che evitasse sovrapposizioni e riducesse il numero delle manifestazioni di carattere esclusivamente turistico o celebrativo a vantaggio di quelle che favorivano l'esplorazione e lo studio di aree poco note o che rendicontavano le attività degli organi di tutela, ovvero le mostre di ricognizione regionale e di opere restaurate, o delle esposizioni didattiche⁸⁵⁴. La rivista avrebbe incoraggiato lo svolgimento di queste ultime categorie e scoraggiato le mostre pensate principalmente per attrarre il turismo, o quelle dove non erano chiari i rapporti tra iniziativa privata e partecipazione pubblica⁸⁵⁵.

Si osserva, dunque, come attorno alla metà degli anni '70 le mostre di ricognizione e di opere restaurate continuassero ad occupare la scena delle esposizioni temporanee e come fossero avvertire dagli studiosi in contrapposizione alle mostre di cassetta, alle quali anche Previtali molto probabilmente si riferiva.

La scelta di interrompere la ricognizione di mostre di opere restaurate in corrispondenza della metà del decennio non è, dunque, legata all'esaurimento di tali manifestazioni, né esclusivamente alla necessità di stabilire dei limiti per lo studio di un fenomeno tanto vasto temporalmente e geograficamente, ma si basa, soprattutto, sulla considerazione che queste mostre, accanto a quelle di ricognizione, avevano conservato i loro tratti distintivi in maniera pressoché invariata attraverso i decenni e pur continuando a riscuotere successo di pubblico e l'interesse della comunità scientifica, perdevano rilevanza ai fini di una analisi della situazione espositiva italiana degli anni '70. Ciò non toglie, chiaramente, che la tipologia avesse conosciuto elementi di novità nel corso del periodo considerato o successivamente ad esso, poiché, come si è visto, anche le mostre di opere restaurate avevano accolto, in

⁸⁵² Trione 2017: 5. Si veda anche Broackes, *et alii* 2021.

⁸⁵³ Previtali 1975: 60.

⁸⁵⁴ *Ibidem*.

⁸⁵⁵ *Ibidem*.

linea con l'evoluzione delle discipline museali e delle tecniche di restauro, nuove modalità di allestimento, nuove metodologie didattiche e nuovi mezzi di comunicazione, anche in relazione allo sviluppo di alcune tecnologie. Ma con gli anni '70, a fronte di un ricco ventaglio di offerte culturali ed espositive che si apriva alla fruizione di massa, della contestazione ai valori tradizionali del museo e delle conseguenti proposte di rinnovamento, nonché dell'adozione di nuove metodologie didattiche, le mostre di opere restaurate erano percepite come rassegne di opere allestite nello spazio museale, o in altre sedi destinate, per rendicontare il lavoro delle soprintendenze, di cui si apprezzava soprattutto il valore documentario o la possibilità che offrivano per la conoscenza, la restituzione e la rilettura di opere inedite o poco note.

Una conferma di quanto detto arrivava all'inizio degli anni '80 dalla mostra *Un'antologia di restauri*, allestita a Roma presso la Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini nel 1982. «Una mostra di restauri è oggi un rito quasi ovvio che, a scadenze più o meno annuali, si celebra da parte delle Soprintendenze», scriveva il soprintendente ai Beni Artistici e Storici di Roma, Dante Bernini, introducendo il catalogo, e «Proprio perché rituale, una mostra di restauri contiene generalmente in sé alcune ambiguità»⁸⁵⁶. La prima ambiguità consisteva per Bernini nella stessa definizione, dal momento che le mostre in questione non erano propriamente mostre di restauri, ma di opere restaurate,

«il restauro cioè non è di per sé il tema da illustrare, bensì l'operazione che fornisce lo spunto alla pubblica presentazione di opere provviste di altri motivi di interesse: dalla qualità estetica all'originalità del significato iconografico, dal fatto che siano opere inedite alla singolarità delle nuove attribuzioni eventualmente proposte»⁸⁵⁷.

Offrire la rilettura di un'opera d'arte a restauro ultimato era un'operazione legittima e, anzi, necessaria, ma se la mostra non si proponeva allo stesso tempo di illustrare i metodi e la teoria del restauro, allora si prefigurava come «una mostra mancata o pleonastica, una mostra alla ricerca del suo tema, dell'idea che la legittimi nel suo proporsi all'attenzione del pubblico», che andasse oltre la documentazione

⁸⁵⁶ Bernini 1982: 5.

⁸⁵⁷ *Ibidem*.

dell'attività delle soprintendenze⁸⁵⁸. Di fatto, tuttavia, la stessa antologia allestita al Palazzo Barberini non si allontanava molto dallo schema criticato, nonostante il soprintendente dichiarasse la proposta di un nuovo metodo di lettura dell'opera, che approfondisse, a restauro ultimato, le ragioni all'origine dell'intervento, la mostra non si discostava nelle modalità di presentazione delle opere e dei materiali dalle esperienze precedenti⁸⁵⁹.

Più interessante è parso, al contrario, concludere questo percorso analizzando il rapporto che si definisce nel corso degli anni '70 tra mostra temporanea, museo e restauro.

Dall'inizio del decennio in Italia la mostra sperimentava, soprattutto in relazione alle figure di Russoli e Della Pergola, un utilizzo sin qui inedito. Al servizio del museo, diveniva luogo di dibattito e laboratorio di museologia, ma anche strumento sociale e educativo, per la diffusione del museo e dell'arte.

Al tempo stesso il superamento della concezione puramente estetica dell'opera, di una visione legata al capolavoro e l'adozione del metodo interdisciplinare anche in ambito storico-artistico favorivano l'approccio alle tecniche di esecuzione e alla storia conservativa dell'opera in quanto aspetti conoscitivi di alcuni dei molteplici significati dell'oggetto artistico.

Su proposta di Corrado Maltese nel 1970, appena due anni dopo l'introduzione in ambito accademico degli insegnamenti di museologia e restauro, la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Genova istituiva l'insegnamento di Storia delle tecniche artistiche e l'anno seguente la cattedra, prima in Italia e a lungo anche unica, veniva affidata a Franco Renzo Presenti⁸⁶⁰. Pochi anni dopo Maltese, dal 1969 al 1979 docente a Genova di Storia dell'arte medioevale e moderna e di Storia della Critica artistica⁸⁶¹, avrebbe coordinato un gruppo di docenti dell'Istituto di Storia dell'Arte di Genova nella stesura del volume *Le tecniche artistiche*, pubblicato nel 1973 e ideato contestualmente all'introduzione della nuova disciplina⁸⁶². Ricordano Maria Clelia Galassi e Simona Rinaldi nel già citato saggio, che delinea la figura di Maltese come promotore in Italia della storia delle tecniche artistiche, quali fossero le

⁸⁵⁸ *Ibidem*.

⁸⁵⁹ Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma 1982.

⁸⁶⁰ Galassi, Rinaldi 2017: 143.

⁸⁶¹ *Ivi*: 140. Su Maltese si veda anche Marconi 1997.

premesse bibliografiche sulle quali impostava il suo progetto⁸⁶³. Oltre ai volumi che affrontavano monograficamente le singole tecniche, vi era un contributo di Giulio Carlo Argan dal titolo *Esempi di critica sulle tecniche artistiche*, tratto dalle dispense del corso monografico tenuto nell'anno accademico 1966-1967 e pubblicato nel 1967, che Maltese avrebbe assunto come modello, seppure di dimensioni molto ridotte, per il suo volume⁸⁶⁴.

Nella prefazione al recente volume *Tecniche dell'arte*, curato da Sandro Baroni e Micaela Mander, Giorgio Bonsanti definisce il contesto nazionale nel quale nasceva *Le tecniche artistiche*, elencando gli episodi cruciali per la formazione della nuova generazione di storici dell'arte e conservatori⁸⁶⁵. La *Carta del Restauro* del 1972, la mostra *Firenze Restaura*, anch'essa del 1972, la pubblicazione, ancora nello stesso anno, di *Dalle arti minori all'industrial design* di Ferdinando Bologna e l'anno seguente la prima edizione di *Storia del restauro* di Alessandro Conti sono solo alcuni degli episodi che all'inizio del decennio contribuivano ad avviare una nuova impostazione di studi⁸⁶⁶.

Parallelamente a quanto accadeva nel mondo accademico, in ambito museale l'interesse per gli aspetti tecnici, materici e conservativi dell'opera d'arte era alla base della progettazione e della diffusione dei laboratori didattici dei primi anni '70, impostati sullo svolgimento di attività pratiche, indirizzate alla comprensione delle tecniche artistiche e allo sviluppo delle categorie percettive, ma si esplicava anche nell'attuazione di progetti espositivi, di natura permanente o temporanea, che proponevano una lettura anche tecnica dell'opera, come visto nelle mostre di Franco Russoli e Paola della Pergola.

Il progetto-mostra di Russoli *Processo per il museo* tentava di offrire chiavi di lettura per accedere alla complessità dell'oggetto artistico, esaminato dal punto di vista stilistico, ma anche in relazione alla sua storia conservativa, al contesto di produzione e all'appartenenza ad una collezione. Il restauro, cui erano dedicate

⁸⁶² *Ivi*: 145. Cfr. Maltese 1973.

⁸⁶³ *Ivi*: 146. Entrambe le studiose sono attive nel campo della storia delle tecniche artistiche. Si veda Rinaldi 2011.

⁸⁶⁴ *Ibidem*. Cfr. Argan 1967.

⁸⁶⁵ Bonsanti 2021: X.

⁸⁶⁶ *Ibidem*. Cfr. Bologna 1972 e Conti 1973. Nel 1971 Alessandro Conti aveva pubblicato anche il volume *Tecniche artistiche e restauro* (cfr. Conti 1971).

diverse sezioni, veniva presentato come una delle funzioni fondamentali del museo e tra gli strumenti interpretativi dell'opera.

Ma era soprattutto la mostra della Galleria Borghese sulla *Deposizione* di Raffaello ad esemplificare la concezione dell'esecuzione dell'opera e dell'intervento di restauro, non solo come fasi tecnico-scientifiche della vicenda storica del manufatto, ma come momenti sociali, di superamento della sacralità dell'oggetto artistico e di riconduzione alla dimensione quotidiana e umana della produzione e alla concretezza dell'attività di conservazione.

Fonti archivistiche

Centre de ressources documentaires du Petit Palais

Centre de ressources documentaires du Petit Palais, *Les Fresques de Florence 29 Septembre 1970-15 Février 1971*, b. I, fasc. *Les fresques*, Preventivo ditta Chotard, Parigi, 3 luglio 1970.

Centre de ressources documentaires du Petit Palais, *Les Fresques de Florence 29 Septembre 1970-15 Février 1971*, b. I, fasc. *Les fresques*, Lettera di Paolo dal Poggetto ad Adeline Cacan, Firenze 5 agosto 1970.

Centre de ressources documentaires du Petit Palais, *Les Fresques de Florence 29 Septembre 1970-15 Février 1971*, b. I, fasc. *Les fresques*, Lettera di Paolo dal Poggetto ad Adeline Cacan, Firenze, 29 ottobre 1970.

Centre de ressources documentaires du Petit Palais, *Les Fresques de Florence 29 Septembre 1970-15 Février 1971*, b. I, fasc. *Entrées exposition "Fresques de Florence"*.

Centre de ressources documentaires du Petit Palais, *Les Fresques de Florence 29 Septembre 1970-15 Février 1971*, b. II, Lettera di Paolo dal Poggetto ad Adeline Cacan, Firenze, 5 febbraio 1971.

Centre de ressources documentaires du Petit Palais, *Les Fresques de Florence 29 Septembre 1970-15 Février 1971*, b. II, *État des entrées à l'exposition des "Fresques de Florence" du 29 Septembre au 15 Février 1971*.

Centre de ressources documentaires du Petit Palais, *Les Fresques de Florence 29 Septembre 1970-15 Février 1971*, b. III, fasc. *Photos de Salles*.

Centre de ressources documentaires du Petit Palais, *Les Fresques de Florence* 29
Septembre 1970-15 Février 1971, b. III, fasc. *Photos reportage*.

Istituto Superiore per la Conservazione ed il restauro, Archivio fotografico
documentazione restauri

ISCR – Archivio Restauri, fasc. AS19773, nr. ICRFG108

ISCR – Archivio Restauri, fasc. AS19773, nr. ICRFG113

ISCR – Archivio Restauri, fasc. AS19773, nr. ICRFG114

ISCR – Archivio Restauri, fasc. AS1026/02, nr. ICRFG506

ISCR – Archivio Restauri, fasc. AS0276, nr. ICRSneg2032

ISCR – Archivio Restauri, fasc. AS0276, nr. ICRSneg2033

ISCR – Archivio Restauri, fasc. AS0293, nr. ICRFG5616

ISCR – Archivio Restauri, fasc. AS0293, nr. ICRFG5619

ISCR – Archivio Restauri, fasc. AS0293, nr. ICRFG5620

Bibliografia

AA. VV. 1972 – Un anno di esperienze didattiche della Galleria Borghese, *Musei e Gallerie d'Italia*, anno XVII, n. 47: 30-59.

ACIDINI LUCHINAT C., CIATTI M. 2006 – Le Istituzioni e la teoria del restauro: la tradizione fiorentina, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Viterbo, 12-15 novembre 2003*, Andaloro M. (ed.), Nardini, Firenze: 27-32.

ALBINI F. 1952 – Allestimento della galleria di Palazzo Bianco, *Metron Architettura*, VII, 45: 29-39.

ALBINI F. 1956 – Le Musée du Trésor de la Cathedral Sain-Lurent de Gênes, *Museum*, V, 2: 114-123.

ALBINI F. 1963 – Il restauro di Palazzo Rosso a Genova, *Domus*, 408: 41-54.

ALBINI F., MARCENARO C. 1963 – La sistemazione di Palazzo Rosso, un altro contributo italiano al restauro vitale, nel campo dei musei, *Domus*, 408: 39-54.

ALIBERTI F. M., CARANDENTE G., ZEVI F. 1965 – *Restauri d'arte in Italia. VIII Settimana dei Musei Italiani. Roma, Palazzo Venezia, 4 aprile-4 maggio 1965*, Istituto Grafico Tiberino: Roma.

ALIBERTI F. M., MARCHINI G. 1965 – *Mostra di opere d'arte restaurate. VIII Settimana dei Musei. Palazzo Ducale Urbino, 4-11 aprile 1965*, STEU: Urbino.

ALIBERTI F. M., MARCHINI G., ROSSI A. 1966 – *Mostra di opere d'arte restaurate. IX settimana dei musei. 27 marzo 3 aprile 1966. Palazzo Ducale Urbino*,

STEU: Urbino.

ALIBERTI GAUDIOSO F. M. (ed.) 1968 – *Mostra di opere d'arte restaurate. XI Settimana dei Musei. Urbino, Palazzo Ducale, S.T.E.U.: Urbino.*

ALIBERTI GAUDIOSO F. M., BIZZOTTO F., MARCHINI G., MARCUCCI M., MULAZZANI G., ROSSI A., TORRITI P. 1970 – *Mostra di opere d'arte restaurate. XIII Settimana dei Musei. Urbino, Palazzo Ducale, STEU: Urbino.*

ALIBERTI GAUDIOSO F. M., CECCHINI A., MARCHINI G., ROSSI A., TORRITI P. 1967 – *Mostra di opere d'arte restaurate. X settimana dei musei. 2 - 9 aprile 1967. Palazzo Ducale Urbino, STEU: Urbino.*

ALIBERTI GAUDIOSO F. M., MULAZZANI G., ROSSI A., TORRITI P. 1969 – *Mostra di opere d'arte restaurate. XII Settimana dei Musei. Urbino, Palazzo Ducale, S.T.E.U.: Urbino.*

ANTONINI P. 2000 – Da laboratorio nasce laboratorio: tappe dell'esperienza di "Giocare con l'arte", in *Munari. Arte come didattica. Atti del convegno di studi, Faenza, 17 aprile 1999*, Bojani G. C., Valli D. (eds.), Centro Di: Firenze.

ARGAN G. C. 1939 – Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto Centrale del Restauro, *Le Arti*, anno I, dicembre-gennaio: 133-137.

ARGAN G. C. 1950a – La mostra dei bronzi Nuragici e della civiltà paleo-sarda, *Bollettino d'Arte*, serie IV, anno XXXV, n. II: 187-188.

ARGAN G. C. 1950b – Circulating and Educational Exhibitions in Italian Museums, *Museum*, vol. III, n. 4: 286-291.

ARGAN G. C. 1952 – La Galleria di Palazzo Bianco a Genova, *Metron Architettura*, VII, 45: 24-39.

ARGAN G. C. 1955 – Problemi di museografia, *Casabella continuità*, n. 207: 64.

ARGAN G. C. 1956 – Museo del Tesoro di S. Lorenzo, Genova, architetto Franco Albini, *L'Architettura cronache e storia*, 14: 556-565.

ARGAN G. C. 1967 – *Esempi di critica sulle tecniche artistiche*, Fagiolo Dell'Arco M. (ed.), M. Bulzoni: Roma.

ARGAN G. C., BRANDI C. 1940 – Le mostre degli antichi capolavori italiani a Chicago e a New York, *Le Arti*, anno II, n. IV: 270-274.

ARTONI P. 2014 – Frammenti di pitture, dibattiti e protagonisti nel Veneto, in *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati*, vol. 2, Ciancabilla L., Spadoni C. (eds.), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo: 149-160.

ASCHENGREEN C. P. 1968 – Il Centro di Restauro di Palazzo Davanzati, in *Mostra di restauri a sculture e oggetti d'arte minore 1967-1968. Catalogo della Mostra di restauri a sculture e oggetti d'arte minore: dicembre-febbraio 1968, Museo nazionale del Bargello, Firenze, Soprintendenza alle Gallerie per le Province di Firenze e Pistoia* (ed.), STIAV, Firenze: 5-7.

ASSOCIAZIONE NAZIONALE DEI MUSEI ITALIANI 1957 – Vita dell'Associazione. Il referendum sul problema delle mostre, *Musei e Gallerie d'Italia*, anno II, n. 2: 53-59.

ASSUNTO R. 1951 – La mostra didattica sull'allegoria nei secoli XVI e XVII, *Bollettino d'arte*, serie IV, anno XXXVI, n. III: 286-288.

AUGUSTI S. 1960 – Contributi e ricerche della sezione fisico-chimica, in *IV Mostra di restauri. Catalogo. Napoli, Palazzo Reale, 1960*, Causa R., Ferrari O., Picone M. (eds.), L'arte tipografica, Napoli: 19-28.

BALDINI U. (ed.) 1953 – *Mostra di opere d'arte restaurate. Settima esposizione. Firenze, aprile-giugno 1953*, Tipografia Giuntina S. A. Arti Grafiche: Firenze.

BALDINI U. (ed.) 1955 – *Mostra di opere d'arte restaurate. Ottava esposizione. Firenze, settembre-novembre 1955*, Tipografia Giuntina: Firenze.

BALDINI U. (ed.) 1958 – *Mostra di opere d'arte restaurate. Nona esposizione. Firenze, ottobre-novembre 1958*, Tipografia Giuntina S. p. A.: Firenze.

BALDINI U. (ed.) 1959 – *Mostra di opere d'arte restaurate. Decima esposizione. Firenze, ottobre-novembre 1959*, Tipografia Giuntina: Firenze.

BALDINI U. 1971 – *Les fresques de Florence au Petit Palais. Problèmes de restauration et techniques de conservation*, *Archeologia*, n. 38: 52-61.

BALDINI U., BERTI L. (eds.) 1957 – *Mostra di affreschi staccati. Firenze, Forte di Belvedere, 1957*, Tipografia Giuntina: Firenze.

BALDINI U., BERTI L. (eds.) 1958 – *II Mostra di affreschi staccati. Firenze, Forte di Belvedere, 1958*, Tipografia Giuntina: Firenze.

BALDINI U., BERTI L. (eds.) 1959 – *III Mostra di affreschi staccati. Aggiunte al catalogo della II mostra del 1958. Firenze, Forte di Belvedere, 1959*, Tipografia Giuntina: Firenze.

BALDINI U., DAL POGGETTO P. (eds.) 1972 – *Firenze restaura. Il Laboratorio nel suo quarantennio. Mostra di opere restaurate dalla Soprintendenza alle Gallerie sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica Giovanni Leone. Firenze, Fortezza da Basso, 18 marzo - 4 giugno 1972*, Sansoni: Firenze.

BALLO G. 1956 – *Da Giambellino a Picasso. Le grandi mostre del dopoguerra*, Edizioni La Lucciola: Varese.

BASSO PERESSUT L. (ed.) 2005 – *Il museo moderno. Architettura e museografia, da Auguste Perret a Louis I. Kahn*, Ed. Lybra Immagine: Milano.

BECHERUCCI L. 1966 – Nota sulla mostra, in *Dipinti salvati dalla piena dell'Arno. 4 novembre 1966*, Meloni S. (ed.), Tipografia Giuntina, Firenze: 4.

BECHERUCCI L. 1995 – *Lezioni di museologia (1969-1980)*, Boralevi A., Pedone M. (eds.), U.I.A. Centro di studi per la Museologia e la Comunicazione visiva: Firenze.

BELLOSI L. 1966 – La mostra di affreschi staccati, al Forte Belvedere, *Paragone*, 201: 73-79.

BELLOSI L. 1979 – Regione Toscana Bollettino. Musei. Il Museo delle Sinopie del Camposanto di Pisa, *Prospettiva*, n. 18: 73-74.

BELLUNO E. 1963 – Il restauro, in *Prima Mostra del restauro. Udine, Salone del Castello, 9-30 giugno 1963*, Rizzi A. (ed.), Tip. Doretti, Udine: 13-23.

BENTIVOGLIO G., OTERI A. M., 2005 – «Tanti sottili filamenti ravvicinati». L'integrazione pittorica tra ricomposizione e ricostruzione nelle prime esperienze di Cesare Brandi: il restauro del ciclo di affreschi di Lorenzo da Viterbo nella cappella Mazzatosta (1944-49), in *Sulle pitture murali. Riflessioni, Conoscenze, Interventi, Atti del XXI Convegno Internazionale Scienza e Beni Culturali. Bressanone, 12-15 luglio 2005*, Biscontin G., Driussi G. (eds), Edizioni Arcadia Ricerche, Marghera-Venezia: 571-581.

BERENSON B. 1958 – *Pagine di diario. I pellegrinaggi dell'arte*, Electa: Milano.

BERENSON B. 1964 [1966] – *Tramonto e Crepuscolo: ultimi diari 1947-1958*, Feltrinelli: Milano.

BERNARDI E. 2017 – Franco Russoli museologo militante. Dal riordino del Poldi Pezzoli alla “grande Brera”, in *Senza utopia non si fa la realtà. Scritti sul museo (1952-1977)*, Bernadi E. (ed.), Skira, Milano: 19-57.

BERNARDINI G. 1984 – L’attività didattica nei musei storico-artistici in alcuni paesi europei, *Bollettino d’Arte*, serie VI, anno LXIX, n. 24: 139-144.

BERNINI D. 1982 – Introduzione, in *Un'antologia di restauri. 50 opere d'arte restaurate dal 1974 al 1981, catalogo della Mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica Palazzo Barberini, 18 maggio-31 luglio 1982*, Bernini D., Borghini G., Cannatà R., Strinati C. (eds.), De Luca, Roma: 5-7.

BERTI L. (ed.) 1979 – *Frescos florentinos del Renacimiento de los siglos XIII al XVII, catalogo della mostra. Museo de arte moderno Bosque De Chapultepec, Città del Messico, novembre 1979-gennaio 1980*, Madero: Città del Messico.

BERTOLINI D., PORFIRI R. 2013 – «Una esposizione di carattere eccezionalissimo». 1940: *Italian Masters* al Museum of Modern Art di New York, in *Snodi di Critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia. 1930-1940*, Catalano M. I. (ed.), Gangemi, Roma: 287-327.

BERTOLINI L., BUCCI M. (eds.) 1960 – *Camposanto Monumentale di Pisa. Mostra nazionale degli affreschi e delle sinopie. Catalogo*, Opera della Primaziale Pisana: Pisa.

BEWER F. G. 2010 – *A Laboratory for Art. Harvard's Fogg Museum and the Emergence of Conservation in America, 1900-1950*, Harvard Art Museum: Cambridge.

BIANCHI BANDINELLI R. 1951 – La mostra di pittura etrusca a Firenze, *Bollettino ICR*, n. 5-6: 104-106.

BIANCHI BANDINELLI R. 1974 – *L'Italia storica e artistica allo sbaraglio*, De Donato: Bari.

BIANCHI BANDINELLI R., VENTURI L., LONGHI R. 1955 – Per la salvezza del nostro patrimonio artistico, *Il Ponte*, XI: 1402-1407.

BIANCO B., RAVÀ A. 1959 – *Incontro di bimbi con i capolavori di Brera*, A. Pizzi: Milano.

BOLOGNA F. 1972 – *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Laterza: Bari.

BONANNO V. 2019 – *Musei e parchi archeologici: le architetture di Franco Minissi*, Arbor Sapientiae: Roma.

BONSANTI G. 1993 – La stagione degli stacchi: un'eredità difficile da gestire, in *Geschichte der Restaurierung. Akten des internationalen Kongresses "Restaurierungsgeschichte"*, Basel 1991, Volume II, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms: 95-99.

BONSANTI G. 2014 – Storia e teoria, tecnica ed etica nello stacco degli affreschi, in *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati*, vol. 2, Ciancabilla L., Spadoni C. (eds.), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo: 11-19.

BONSANTI G. 2019 – La ricollocazione degli affreschi staccati: problemi teorici e pratici, *Kermes*, anno 32, n. 116: 13-14.

BONSANTI G. 2021 – Prefazione, in *Tecniche dell'arte*, Baroni S., Mander M. (eds.), Mursia, Milano: IX-XIV.

BORRELLI L. 1951 – Mostra di pittura etrusca, *Bollettino ICR*, n. 5-6: 103-104.

BORRELLI L., CAGIANO DE AZEVEDO M. 1951 – *Mostra di pittura etrusca. Firenze, Palazzo Davanzati, giugno-luglio 1951. Catalogo*, Del Turco: Firenze.

BOSCHI R., MINELLI C., SEGALA P. (eds.) 2014 – *Dopo Giovanni Urbani. Quale cultura per la durabilità del patrimonio dei territori storici?*, Nardini: Firenze.

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.

BRANDI C. 1941 – L'inaugurazione del Regio Istituto Centrale del Restauro di Roma. La relazione di Cesare Brandi, *Le Arti*, anno IV, n. I: 51-53.

BRANDI C. (ed.) 1942a – *Mostra dei dipinti acquistati dallo Stato per la R. Pinacoteca di Siena. Seguace di Segna, Giovanni di Paolo, Benvenuto di Giovanni, Andrea del Brescianino*, Vallecchi: Firenze.

BRANDI C. 1942b – Gli otto dipinti acquistati dallo Stato per la R. Pinacoteca di Siena restaurati ed esposti presso l'Istituto Centrale del Restauro, *Le Arti*, anno IV, n. V-VI: 366-371.

BRANDI C. (ed.) 1942c – *Mostra dei dipinti di Antonello da Messina*: Roma.

BRANDI C. 1943 – Tre dipinti di Antonello da Messina restaurati ed esposti presso l'Istituto Centrale del Restauro, *Le Arti*, anno V, n. II: 90-96.

BRANDI C. (ed) 1946a – *Mostra dei frammenti ricostituiti di Lorenzo da Viterbo. Roma, maggio 1946. Catalogo*, Istituto Centrale del Restauro: Roma.

BRANDI C. 1946b – L'istituto Centrale del Restauro in Roma e la ricostituzione

degli affreschi, *Phoebus*, vol. I, n. 3/4: 165-173.

BRANDI C. 1949a – Ricomposizione e doppio distacco dei frammenti degli affreschi trecenteschi del Camposanto di Pisa, in *VI mostra di restauri. Roma, marzo 1949. Catalogo*, Istituto Grafico Tiberino, Roma: 9.

BRANDI C. 1949b – The cleaning of pictures in relation to patina, varnish, and glazes, *The Burlington Magazine*, vol. 91, n. 556: 183-188.

BRANDI C. 1950 - «Some factual observations about varnishes and glazes», *Bollettino ICR*, n. 3-4: 9-29.

BRANDI C. 1951 – Sui supporti rigidi per il trasporto degli affreschi, *Bollettino ICR*, f. 5/6: 15-17.

BRANDI C. (ed.) 1953 – *Mostra di dipinti restaurati. Angelico, Piero della Francesca, Antonello da Messina. Roma, Palazzo Venezia, marzo 1953*, Istituto Grafico Tiberino: Roma.

BRANDI C. 1957 – Il problema delle esposizioni, *Ulisse. Difendiamo il patrimonio artistico*, anno XI, n. XXVII: 1383-1391.

BRANDI C. 1958 – Il restauro della pittura antica, *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, 33: 3-8.

BRANDI C. 1961 – Esposti a una nuova tortura gli affreschi del Camposanto di Pisa, *Corriere della Sera*, 19 aprile: 8.

BRANDI C. 1963 – Togliere o conservare le cornici come problema di restauro, in *Teoria del restauro. Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani con Bibliografia generale dell'autore*, Edizioni di storia e letteratura, Roma: 149-155.

BRANDI C. 1970 – Museografia, mostre e restauro, in *Problemi della tutela del patrimonio artistico, storico, bibliografico e paesistico. Atti del convegno tra soci lincei sul tema. Roma 6-7 marzo 1969*, Cerulli E., Bernabò Brea L., Bianchi Bandinelli R. et. al. (eds.), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma: 77-92.

BRANDI C. 1996 - L'istituto Centrale del Restauro a Roma e la ricostituzione degli affreschi, in *In situ. La Tuscia 1946-1979. Restauri, interventi, ricordi*, Antinucci P. (ed.), Sette Città, Viterbo: 35-46.

BRANDI C. 2001 – Le mostre, ahimé, in *Il patrimonio insidiato. Scritti sulla tutela del paesaggio e dell'arte*, Capati M. (ed.), Editori Riuniti, Roma: 394-397.

BRANDI C., GOMBRICH E. H. 1950 – The cleaning of pictures in relation to patina, varnish and glazes, *The Burlington Magazine*, vol. 92, n. 571: 296-298.

BRITISH COMMITTEE ON THE PRESERVATION AND RESTITUTION OF WORKS OF ART, ARCHIVES, AND OTHER MATERIAL IN ENEMY HANDS 1945-1946 – *Works of art in Italy. Losses and Survivals in the War*, His Majesty's Stationery Office: London.

BROACKES V., MARSH G., PENNY N. 2021 – Has the blockbuster exhibition had its day?, *Apollo*, V. 193, n. 694: 16-17.

BROWN GOODE G. 1891 – The Museums of the future, *Report of the National Museum*: Washington.

BRUGNOLI M. V. 1954 – Mostra di quattro maestri del primo Rinascimento, *Bollettino d'arte*, serie IV, anno XXXIX, n. III: 279-281.

BRUGNOLI M. V., MEZZETTI A., ROSI G. 1953 – *Musei e Gallerie d'arte in Italia. 1945-1953*, La libreria dello stato: Roma.

BRUGNOLI M. V. *et alii* 1967 – *Attività della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio. X Settimana dei Musei. Sala di Santa Marta. Roma, 2-9 aprile 1967*, Istituto Grafico Tiberino: Roma.

BRUGNOLI M. V. *et alii* 1968 – *Mostra di opere d'arte restaurate nel 1967. XI Settimana dei Musei. Roma, Palazzo Venezia, Sala Barbo, aprile 1968*, De Luca: Roma.

BRUNO I. 2011 – *La nascita del Ministero per i Beni culturali e ambientali. Il dibattito sulla tutela*, LED: Milano.

BUCARELLI P. 1944 – *Opere d'arte alla macchia, Mercurio*, anno I, n. 4: 148-151.

BUCARELLI P. 1952 – *Le manifestazioni didattiche nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Bollettino d'arte*, serie IV, anno XXXVII, n. II: 185-189.

BUCARELLI P. 1972 – *Funzione didattica del museo d'arte moderna*, in *Il museo come esperienza sociale. Atti del Convegno di studio sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica, Roma, 4-5-6 dicembre 1971*, De Luca, Roma: 85-90.

CALECA A., CAMPETTI BERTOLINI L., MELONI TRKULIJA S. 1971 – *Mostra del restauro di opere delle Province di Pisa e Livorno. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 25 giugno-22 agosto 1971*, V. Lischi: Pisa.

CALECA A., NENCINI G., PIANCASTELLI G. (eds.) 1979 – *Museo delle sinopie del Camposanto monumentale*, Opera della Primaziale Pisana: Pisa.

CALVESI M. 1976 – *Il pubblico coinvolto nel nuovo museo, Corriere della sera*, 24 dicembre: 3.

CAMPETTI BERTOLINI L. 1965 – *Mostra del restauro. Pisa. Museo Nazionale di*

S. Matteo, V. Lischi: Pisa.

CAMPOLMI I. 2011 – “What is a Modern Art Museum?” Palma Bucarelli e la GNAM: il modello del MOMA in Italia, in *Palma Bucarelli a cento anni dalla nascita. Giornata di studi, Roma, Biblioteca nazionale centrale, 25 novembre 2010*, L. Cantatore and G. Zagra (eds.), Biblioteca nazionale centrale: 79-115.

CANADAY J. 1968 – The Frescoes Are Not to Be Missed. Tuscany Masterpieces at the Metropolitan, *The New York Times*, 28 settembre: 29.

CARANDENTE G., VIGNI G. (eds) 1953 – *Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia. Palazzo comunale di Messina, 30 marzo-25 giugno 1953. Catalogo della Mostra*, Alfieri: Venezia.

Caravaggio en de Nederlanden. Catalogus. Utrecht, Central museum, 15 juni-3 augustus. Antwerpen, Koninklijk museum voor schone kunsten, 10 augustus-28 september 1952 – Uitgegeven door de Gemeentebesturen van: Utrecht.

CARBONI M. 2004 – *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Jaca Book: Milano.

CARDINALI M. 2002 – Roma 1930: Conferenza Internazionale per lo studio dei metodi scientifici applicati all'esame e alla conservazione delle pitture, in *Diagnostica artistica. Tracce materiali per la storia dell'arte e per la conservazione*, Cardinali M., De Ruggieri M. B., Falcucci C. (eds.), Palombi, Roma: 233-249.

CARDINALI M., DE RUGGIERI M. B. 2013 – Il pensiero critico e le ricerche tecniche sulle opere d'arte a partire dalla Conferenza di Roma del 1930, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, Catalano M. I. (ed.), Gangemi Editore, Roma: 107-150.

CARDINALI M., DE RUGGIERI M. B. 2013 – La nascita della diagnostica artistica

attraverso le prime riviste tecniche. Un percorso internazionale, in *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Barrella N., Cioffi R. (eds.), Luciano Editore, Napoli: 317-329.

CARITÀ R. 1958 – Supporti per gli affreschi rimossi, *Bollettino ICR*, n. 36: 149-190.

CASCIANI R. 2008 – Opere d'arte alla macchia (1942-1944), in *Conoscere per conservare. Percorsi culturali e didattici della Tuscia*, Rinaldi S. (ed.), Aracne, Roma: 239-274.

CASTAGNARI G. (ed.) 1971 – *Mostra di affreschi restaurati nel fabrianese. Fabriano, Chiostro del Befotrofio, 30 ottobre-31 dicembre 1971. Nel VI centenario della nascita di Gentile*, S.T.E.U: Urbino.

CASTELFRANCO G. 1954 – Mostra didattica leonardesca, *Bollettino d'arte*, serie IV, anno XXXIX, n. I: 86-89.

CATALANO M. I. 1998 – *Brandi e il restauro. Percorsi del pensiero*, Nardini: Fiesole.

CATALANO M. I. 2006 - Dall'esperienza dell'arte all'estetica: la 'Sala delle Mostre' dell'Istituto Centrale del Restauro, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Viterbo, 12-15 novembre 2003*, Andaloro M. (ed.), Nardini, Firenze: 179-197.

CATALANO M. I. 2007 - *Lungo il cammino. Cesare Brandi 1933-1943*, Protagon Editori: Siena.

CATALANO M. I. (ed.) 2014 – *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, Gangemi: Roma.

CATALANO M. I. 2017 – Roberto Longhi e Cesare Brandi, *Ricerche di storia dell'arte*, n. 122: 78-86.

CATALANO M. I., CECCHINI S. 2013 – L'aura dei materiali. Le Arti tra mostre e restauri (1938-1943), in *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Barrella N., Cioffi R. (eds.), Luciano Editore, Napoli: 331-357

CAUSA R. 1948 – Per un piano organico di mostre periodiche, in *Atti del primo Convegno internazionale per le arti figurative. Firenze, 20-26 giugno 1948*, Edizioni U, Firenze: 194-197.

CAUSA R. 1952 – *Ila Mostra di restauri. Museo di S. Martino. Napoli 20 dicembre 1952-10 gennaio 1953*, Istituto Poligrafico Editoriale Meridionale: Napoli.

CAUSA R. (ed.) 1954 – *III Mostra di restauri. Museo di S. Martino, 20 dicembre 1953-20 marzo 1954*: Napoli.

CAUSA R. 1960 – Quindici anni di restauri nella Soprintendenza alle Gallerie di Napoli, in *IV Mostra di restauri. Catalogo. Napoli, Palazzo Reale, 1960*, Causa R., Ferrari O., Picone M. (ed.), L'arte tipografica, Napoli: 9-18.

CAVALLARO A. 1978 – *Dal museo civico al museo del territorio*, Tip. Quintily: Roma.

CECCHINI S. 2012 – *Trasmettere al futuro. Tutela, manutenzione, conservazione programmata*, Gangemi: Roma.

CECCHINI S. 2021 – *Costruir su macerie. Il Cenacolo di Leonardo nella prima metà del Novecento*, Sagep Editori: Genova.

CECCHINI S., DRAGONI P. (eds.) 2016 – Musei e mostre tra le due guerre, *Il Capitale Culturale*, n. 14.

CERASUOLO A. 2013 – L'attività del gabinetto Pinacologico: un'eredità misconosciuta, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, Catalano M. I. (ed.), Roma, Gangemi Editore: 195-224.

CHASTEL A. 1970 – Au Petit Palais. Les fresques toscanes à Paris, *Le Monde*, 7 ottobre.

CHIARELLI R. 1954 – Restauri di opere d'arte a Firenze, *Emporium*, vol. CXIX, n. 710: 58-65.

CHIARELLI R. 1959 – Note e commenti: La seconda mostra di affreschi staccati a Firenze, *Emporium*, vol. CXXIX, n. 773: 209-213.

CIANCABILLA L. (ed.) 2009 – *Stacchi e strappi di affreschi tra Settecento e Ottocento. Antologia dei testi fondamentali*, Edifir: Firenze.

CIANCABILLA L. 2014 – Per una “prima” mostra storica degli estrattisti. Tre secoli di strappi e stacchi d'affreschi in Italia, in *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati*, vol. 1, Ciancabilla L., Spadoni C. (eds.), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo: 29-69.

CIANCABILLA L. 2017 – Cesare Gnudi e la salvaguardia degli affreschi: “stacchi e strappi” a Bologna fra allestimenti permanenti, restauri e mostre temporanee, in *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra. Atti del Convegno del X anniversario della Società Italiana di Storia della Critica d'Arte (SISCA), Perugia, 17-19 novembre 2015*, Galassi C. (ed.), Aguaplano, Passignano S. T.: 323-338.

CIANCABILLA L. 2022a – Il mega-museo degli affreschi staccati di Firenze: genesi e riflessi di un progetto mai realizzato, *Il capitale culturale*, n. 25: 541-564.

CIANCABILLA L. 2022b – Augusta Ghidiglia Quintavalle e la “stagione degli stacchi” fra ritrovamenti, mostre e musealizzazioni, *Il capitale culturale*, n. 13: 567-577.

CIANCABILLA L., GIOMETTI C. (eds.) 2019 – *Stefano Bardini “estrattista”. Affreschi staccati nell’Italia Unita fra antiquariato, collezionismo e musei*, Edizioni ETS: Pisa

CIATTI M. 2004 – Appunti sulla storia del restauro pittorico in Italia, in *Lacuna. Riflessioni sulle esperienze dell’Opificio delle Pietre Dure, Atti dei convegni del 7 aprile 2002 e del 5 aprile 2003 (Salone dell’Arte del Restauro e della Conservazione dei Beni Culturali e Ambientali, Ferrara)*, Firenze: 15-26.

CIATTI M. 2006a – Carte del restauro: teoria e prassi nella storia italiana, in *Carte, risoluzioni e documenti per la conservazione ed il restauro. Siena, 14-15 marzo 2003*, CERR (ed.), Pacini: Ospedaletto (PI).

CIATTI M. 2006b – Il gabinetto di restauro e la pulitura, in *Ugo Procacci a cento anni dalla nascita, 1905-2005. Atti della Giornata di studio, Firenze 31 marzo 2005*, Ciatti M., Frosinini C. (eds.), Edifir: Firenze.

CIATTI M. 2014 – Il distacco delle pitture murali a Firenze: un breve excursus storico e metodologico, in *L’incanto dell’affresco. Capolavori strappati*, vol. 1, Ciancabilla L., Spadoni C. (eds.), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo: 83-95.

CIATTI M., FROSININI C., DAMIANELLI S. (eds.) 2006 – *Ugo Procacci a cento anni dalla nascita, 1905-2005. Atti della Giornata di studio, Firenze 31 marzo 2005*, Edifir: Firenze.

CIMOLI A. C. 2007 – *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia, 1949/1963*, Il saggiatore: Milano.

CIVILETTI B. 1958 – Premessa, in *Dodici anni di restauro ai monumenti e alle opere d'arte (1946-1958). Elenchi e notizie delle opere*, Belluno E. (ed.), La Editoriale Libreria: Trieste.

Cleaning of pictures I 1950 – *Museum*, vol. III, n. 2.

Cleaning of pictures II 1950 – *Museum*, vol. III, n. 3.

COLETTI L. 1937 – La mostra giottesca, *Bollettino d'Arte*, serie III, anno XXI, n. II: 49-72.

COLINI M. A. 1971 – Indagine sui musei italiani, *Musei e Gallerie d'Italia*, anno XVI, n. 44: 26-31.

CONTI A. 1971 – *Tecniche artistiche e restauro*, Feltrinelli: Milano.

CONTI A. 1973 – *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Electa ed.: Milano.

CONTI A. 1982 – La patina della pittura a vent'anni dalle controversie "storiche". Teoria e pratica della conservazione, *Ricerche di storia dell'arte*, n. 16: 23-35.

COOKE J. 2015 – *Millard Meiss. Tra connoisseurship, iconologia e Kulturgeschichte*, Ledizioni: Milano.

COOKE J. 2021 – *Millard Meiss, American art history, and conservation. From connoisseurship to iconology and Kulturgeschichte*, Routledge, Taylor and Francis Group: New York.

CUPPINI M. T., GAZZOLA P. 1971 – *Pitture murali restaurate*, Vallagarina: Calliano.

Da domani al Forte di Belvedere novantasette affreschi salvati dalla distruzione 1957
– *La Nazione italiana*, 19 giugno 1957.

DALAI EMILIANI M. 1982 – Musei della Ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia, in *Carlo Scarpa a Castelveccchio*, L. Magagnato (ed.), Edizioni di Comunità, Milano: 149-170.

DALAI EMILIANI M. 2008 – *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il « saper mostrare » di Carlo Scarpa*, Marsilio: Venezia.

DAL POGGETTO P. 1971 – Profilo di una mostra: “Firenze Restaura”, *Antichità Viva*, anno X, n. 6: 17-37.

D’AMICO R. 1992 – Il trasporto delle pitture murali: alcuni esempi bolognesi e il dibattito storico, *Atti e memorie dell’Accademia Clementina*, n.s., 30-31: 223-240.

D’ANGELO P. 2006 – *Cesare Brandi. Critica d’arte e filosofia*, Quodlibet: Macerata.

DAURIAC J. P. 1970 – Paris. Petit Palais. Exposition: Fresques de Florence. Septembre-Novembre, *Pantheon*, n. 28: 534.

DEGL’INNOCENTI C. 1968 – Rischio gratuito per i capolavori, *l’Unità*, 11 agosto: 5.

DELL’ACQUA G. A. 1956 – Prefazione, in *Mostra di dipinti restaurati della Pinacoteca Ambrosiana. Campagna Internazionale dei Musei. Milano, Pinacoteca Ambrosiana, ottobre 1956*, Mazzini F. (ed.), Tipografia Esperia, Milano: 5-7.

DELLA PERGOLA P. 1961 – L’organizzazione dei musei e la loro funzione didattica, *Arte Antica e Moderna*, n. 4: 498-503.

DELLA PERGOLA P. 1962 – Attività didattica della Galleria Borghese, *Bollettino d'arte*, serie IV, anno XLVII, n. I: 94-95.

DELLA PERGOLA P. 1963 – Attività didattica della Galleria Borghese, *Bollettino d'arte*, serie IV, anno XLVIII, n. I-II: 185-186.

DELLA PERGOLA P. 1964 – Attività didattica della Galleria Borghese, *Bollettino d'arte*, serie IV, anno XLIX, n. I: 91.

DELLA PERGOLA P. 1967 – *La scuola e il museo. Per una nuova didattica della storia dell'arte*, Centenari: Roma.

DELLA PERGOLA P. 1972a – Museo e scuola – museo e società, in *Il museo come esperienza sociale. Atti del Convegno di studio sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica, Roma, 4-5-6 dicembre 1971*, De Luca, Roma: 45-59.

DELLA PERGOLA P. 1972b – Didattica dei musei, in *Museologia*, n. 1: 19-30.

DELLA PERGOLA P. 1972c – Premessa, in *Storia e restauro della Deposizione di Raffaello*, Ferrara L., Staccioli S., Tantillo A. M. (eds.), Istituto Grafico Tiberino, Roma: 5.

DELOGU R. 1967 – P. Della Pergola, *La Scuola ed il Museo. Per una nuova didattica della storia dell'arte*, (A cura della Associaz. Naz. dei Musei Italiani). Ed. Centenari, Roma, 1967, 8°, pp. 64, *Musei e Gallerie d'Italia*, anno XII, n. 33: 67-68

DE ROSA F. 2005 – Per una “nuova scienza” della conservazione: il Gabinetto di Pinacologia di Sergio Ortolani, *Napoli Nobilissima*, vol. 5, n. 6: 75-106.

DE RUGGIERI M. B. 2002 – Per una storia delle indagini diagnostiche, in *Diagnostica artistica. Tracce materiali per la storia dell'arte e per la conservazione*, Cardinali M., De Ruggieri M. B., Falcucci C. (eds.), Palombi, Roma: 41-65.

DEWEY J. 1900 – *The school and society*, The University of Chicago press: Chicago.

DEWEY J. 1934 – *Art as experience*, Minton, Balch & C.: New York.

DILETTI D. 2014 – Restauro e regime. Genesi e oblio della Prima Mostra Nazionale del Restauro dei Monumenti, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, Catalano M. I (ed.), Gangemi, Roma: 261-285.

DINI D., FERRONI E. 1967 – Su alcune esperienze orientative atte a favorire il distacco o lo strappo di affreschi inquinati da sali efflorescenti, *Bullettin du CIHA*, 2: 23-24.

DINI D., FERRONI E. 1977 – Prospettive per la conservazione degli Affreschi, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, Ciardi Dupré M. G., Dal Poggetto P. (eds.), vol. 1, Electa Editrice, Milano: 17-22.

DIREZIONE BELLE ARTI DEL COMUNE DI GENOVA (ed.) 1965 – *Dipinti di Gregorio De Ferrari. Mostra didattica. Palazzo Rosso, aprile-ottobre 1965*, Genova.

DRAGONI P. 2010 – *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Edifir: Firenze.

DRAGONI P. 2017 – Storia dell'arte e museo : il confronto internazionale nel convegno di museologia del 1955 a Perugia, in *Critica d'arte e tutela in Italia : figure e protagonisti nel secondo dopoguerra. Atti del convegno del X anniversario della Società italiana di storia della critica d'arte (SISCA). Perugia, 17-19 novembre 2015*, Galassi C. (ed.), Aguaplano, Passignano S. T.: 453-466.

DRAGONI P. 2021 – Da Napoli agli USA. Note sulle attività educative e sociali dei musei americani dai taccuini di viaggio di Bruno Molajoli, in *Finis coronat opus. Saggi in onore di Rosanna Cioffi*, Brevetti G., Di Benedetto A., Lattuada R., Scognamiglio O. (eds.), Dante, Todi: 461-464.

DRAGONI P., PAPARELLO C. 2015 – *In difesa dell'arte. La protezione del patrimonio artistico delle Marche e dell'Umbria durante la Seconda guerra mondiale*, Edifir: Firenze

ECKHARDT F. 1953 – Museums and School, *Museum*, vol. VI, n. 4: 241-245

EMILIANI A. 1974a – *Dal museo al territorio 1967-1974*, Edizioni ALFA, Bologna: 205-209.

EMILIANI A. 1974b – Progetto per un Istituto per i beni culturali della Regione Emilia-Romagna, in *Una politica dei beni culturali*, Emiliani A. (ed.), Einaudi, Torino: 149-249.

Editorial. Art History and the “Blockbuster” Exhibition 1986 – *The Art Bulletin*, Vol. 68, No. 3: 358-359.

Editorial. Preservation of frescoes in Florence and Venice 1959 – *The Burlington Magazine*, vol. 101, n. 670: 3-5.

Editorial: The problem of cleaning 1947 – *The Burlington Magazine*, vol. 89, n. 537: 329-330

Editorial. The Uffizi and problems of restoration in Florence 1957 – *The Burlington Magazine*, vol. 99, n. 648: 73-75.

FABI C. 2005 – Mostre d'arte antica e salvaguardia del patrimonio artistico. Un inedito di Cesare Brandi, *Predella*, anno IV, n. 16: 137-140,

<https://www.predella.it/archivio/predella16/FABI.htm>.

FABI C. 2008 – Cesare Brandi e l'attività espositiva dell'Istituto Centrale del restauro (1942-1950), *Verona Illustrata*, vol. 21: 141-159.

FALDI I. (ed.) 1968 – *Mostra di antichi dipinti restaurati delle raccolte accademiche, Roma, Palazzo Carpegna. 18 giugno-6 luglio 1968*, Tipografia della Pace: Roma.

FALDI I. (ed.) 1970 – *Acquisti, doni, lasciti, restauri e recuperi. 1962-1970. XIII Settimana dei Musei. Roma, Palazzo Barberini, aprile 1970*, De Luca Editore: Roma.

FALDI I., MORTARI L. (eds.) 1954 – *La pittura viterbese dal XIV al XVI secolo. Viterbo, Museo Civico. Settembre-ottobre 1954*, Agnesotti: Viterbo.

FERRARA L., STACCIOLI S., TANTILLO A. M. (ed.) 1972 – *Storia e restauro della Deposizione di Raffaello. Museo e Galleria Borghese. Roma 1972-1973*, Istituto Grafico Tiberino: Roma.

FERRARI D., PINOTTI A. (eds.) 2018 – *La cornice. Storie, teorie, testi*, Johan&Levi : Monza.

FERRARI O. 1954 – Due mostre al Museo Nazionale di S. Martino a Napoli: Opere d'arte restaurate e disegni di Corrado Giaquinto, *Emporium*, vol. CXIX, n. 710: 66-72.

FERRETTI M. 1980 – Sinopie (e affreschi?) a proposito del nuovo museo di Pisa, *Prospettiva*, n. 20: 2-6.

FIOCCO G. 1960 – Presentazione, in *Pittura murale nel Veneto e tecnica dell'affresco*, Muraro M. (ed.), Neri Pozza, Venezia: 11-18.

FONTANAROSSA R. 2015 – *La capostipite di sé. Caterina Marcenaro. Una donna alla guida dei musei a Genova 1948- '71*, Etgraphiae : Roma.

FORBES E. W. 1935 – *Annual Report (Fogg Art Museum) 1934-1935*, Report of the Fogg Art Museum, n. 1934/1935, The President and Fellows of Harvard College on behalf of the Harvard Art Museums: 1-25.

FORLATI TAMARO B. 1967 – Indagine sui musei, le gallerie, le collezioni private, i campi di scavo e i complessi monumentali, in *Per la salvezza dei beni culturali in Italia. Atti e documenti della commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*, vol. I, Colombo, Roma: 506-566.

FOSSI TODOROW M. 1972 – La sezione didattica della Galleria Degli Uffizi, in *Il museo come esperienza sociale. Atti del Convegno di studio sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica, Roma, 4-5-6 dicembre 1971*, De Luca, Roma: 169-176.

FRANCHI E. 2006 – *Arte in assetto di guerra. Protezione e distruzione del patrimonio artistico a Pisa durante la seconda guerra mondiale*, ETS: Pisa.

Fresco's uit Florence. Tentoonstelling georganiseerd met medewerking van het Italiaanse Ministerie van Onderwijs, The Arts Council of Great Britain, The Metropolitan Museum of Art, New York. Rijksmuseum Amsterdam, 19 december 1968-9 maart 1969 1968 – Rijksmuseum Amsterdam: Amsterdam.

GAETANI M. C. 2006 – La reintegrazione delle lacune attraverso la tecnica del tratteggio. Considerazioni sul metodo, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi. Atti del Convegno internazionale di studi. Viterbo, 12-15 novembre 2003*, Andaloro M. (ed.), Nardini, Firenze: 277-284.

GALASSI M. C. 2009 – “Technical studies in the field of the fine arts” (1932-42). Per la storia della rivista del Fogg Museum di Harvard, *Annali di critica d'arte*, n. 5:

277-307.

GALASSI M. C., RINALDI 2017 - Corrado Maltese e «la storia dell'arte come scienza». Il ruolo della tecnica esecutiva, in *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra. Atti del convegno del X anniversario della Società italiana di storia della critica d'arte (SISCA). Perugia, 17-19 novembre 2015*, Galassi C. (ed.), Aguaplano, Passignano S. T.: 133-147.

GAUDIOSO E. 1966a – Notiziario. IX Settimana dei Musei Italiani. 27 marzo – 3 aprile, *Musei e Gallerie d'Italia*, anno XI, n. 28: 40-41.

GAUDIOSO E. 1966b – Notiziario. IX Settimana dei Musei Italiani, *Musei e Gallerie d'Italia*, anno XI, n. 29: 49-54.

GAUDIODO E. 1967 – Notiziario. X Settimana dei Musei Italiani. 2-9 aprile 1967, *Musei e Gallerie d'Italia*, anno XII, n. 31: 51-55.

GAUDIOSO E. 1968 – Notiziario. XI Settimana dei Musei. (31 marzo – 7 aprile 1968), *Musei e Gallerie d'Italia*, anno XIII, n. 34: 46-51.

GAUDIOSO E. 1969a – Notiziario. La XII Settimana dei Musei Italiani, *Musei e Gallerie d'Italia*, anno XIV, n. 37: 50-51.

GAUDIOSO E. 1969b – Notiziario. La XII Settimana dei Musei Italiani, *Musei e Gallerie d'Italia*, anno XIV, n. 38: 40-47.

GAUDIOSO E. 1970 – Notiziario. La XIII Settimana dei Musei Italiani, *Musei e Gallerie d'Italia*, anno XV, n. 41-42: 65-71.

GELAO C. 1983 – *Didattica dei musei in Italia, 1960-1981*, Mezzina, Molfetta.

GIACOMINI F. 2007 – “Questo distaccare le antiche pitture è una indegna cosa”. Il trasporto dei dipinti murali nell’Ottocento e l’attività di Pellegrino Succi, in *Restauri pittorici e allestimenti museali a Roma tra Settecento e Ottocento*, Edifir, Firenze: 71-97, 184-190.

GANI E., SECCARONI C. 2014 – Le radiografie della perduta Natività di Caravaggio, *Bollettino ICR*, n. 28: 35-46.

GIANTOMASSI C. 2019 – Il ricollocamento dei dipinti del Camposanto Monumentale di Pisa, *Kermes*, n. 116: 55-58.

GIOVANNONI G. (ed.) 1938 – *Mostra del Restauro dei Monumenti nell’Era Fascista. Roma, Mercati Traianei, ottobre 1938-16*, C. Colombo: Roma.

GLUECK G. 1968 – The Total Involvement Of Thomas Hoving, *The New York Times*, 8 dicembre: 45 sgg.

GOMBRICH E. H. 1962 – Dark Varnishes: Variations on a Theme from Pliny, *The Burlington Magazine*, vol. 104, n. 707: 51-55.

GOMBRICH E. H. 1969 – Art Transplant. The Great Age of Fresco: Giotto to Pontormo, *The New York Review of Books*, 19 giugno: 8-14.

GOMBRICH E. H., KURTZ O., REES JONES S., PLESTERS J. 1988 – *Sul restauro*, Conti A. (ed.), Einaudi: Torino.

GRASSI FERRARA L. 1973 – Galleria Borghese: Mostra sulla storia e il restauro della «Deposizione» di Raffaello, *Musei e Gallerie d’Italia*, anno XVII, n. 49: 45.

GUARDUCCI M. L. 1989 – *Musei e didattica. Esperienze e dibattiti in Italia dal dopoguerra ad oggi*, Becocchi: Firenze.

GURRIERI F. 1974 – *Pittura murale nel San Domenico di Prato: il museo, l'architettura, le opere d'arte del complesso conventuale*, Centro di: Prato.

GURRIERI F. 1974 – Il nuovo museo di pittura murale a Prato – Dati museografici e scheda tecnica, *Museologia*, n. 4: 183-185.

HASKELL F. 2000 – *The ephemeral museum. Old master paintings and the rise of the art exhibition*, Yale University Press: New Haven.

HASKELL F. 2008 – *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira: Milano.

HOVING T. 1969 – Report of the director, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Oct., 1969, New Series, Vol. 28, No. 2, Ninety-ninth Annual Report of the Trustees of The Metropolitan Museum of Art for the Fiscal Year 1968-1969 (Oct., 1969): 39-52.

HOVING T. P. F. 1993 – *Making the Mummies Dance*, Simon & Schuster: New York.

HOVING T., MEISS M., PROCACCI U. (eds.) 1968 – *The Great Age of Fresco: Giotto to Pontormo. An Exhibition of Mural Paintings and Monumental Drawings at the Metropolitan Museum of Art, September 28 – November 19, 1968*, Art Editions Il Fiorino: Firenze.

HUBER A. 1997 – *Il museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Lybra immagine: Milano.

HUNTER S. (ed.) 1984 – *The Museum of Modern Art, New York. The history and the collection*, The Museum of Modern Art: New York.

Il museo come esperienza sociale. Atti del Convegno di studio sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica. Roma, 4-5-6 dicembre 1971 1972 – De Luca: Roma.

Indagine sui musei italiani. 1 1971 – Istituto Accademico di Roma: Roma.

Indagine sui musei italiani. 2. Elenco dei musei e gallerie in Italia 1971 – Istituto Accademico di Roma: Roma.

Indagine sui musei italiani. Inchiesta preliminare nelle città di Pavia, Salerno, Taranto e Vicenza 1968 – Istituto Accademico di Roma: Roma.

Italian masters. Lent by the royal Italian government. January to March 1940, New York, the Museum of Modern Art 1940 – The Museum of Modern Art: New York.

JEZEK U. 1972 – La sezione didattica della Galleria Borghese, in in *Il museo come esperienza sociale. Atti del Convegno di studio sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica, Roma, 4-5-6 dicembre 1971*, De Luca, Roma: 197-201.

JOSCA G. 1968 – Anche Giotto in America, *Corriere della sera*, 29 settembre: 7.

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.

L'arte nel viterbese. Mostra dei restauri. Viterbo, Palazzo dei Priori. Aprile 1965 1965 – Agnesotti: Viterbo.

LABO M. 1956 – Il museo del Tesoro di S. Lorenzo in Genova, *Casabella-continuità*, 213: 4-15.

La campagna internazionale dei Musei 1957 – *Musei e Gallerie d'Italia*, anno II, n. 1: 1-10.

La conservation des peintures 1938 – *Museumion*, voll. XLI-XLII, nn. 1-2.

LAURI D. 2017 – Il restauro di un bene culturale come strumento di riscoperta. Il caso di Lorenzo da Viterbo nel contesto della sua fortuna critica, *Contesti d'arte*, n. 1: 69-84.

LAVAGNINO E. (ed.) 1946 – *Fifty war-damaged monuments of Italy*, Istituto Poligrafico dello Stato: Roma.

LAVAGNINO E. (ed.) 1947 – *Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra*, Associazione nazionale per il restauro dei monumenti italiani danneggiati dalla guerra: Roma.

LAVAGNINO E. 1974 – Diario di un salvataggio artistico, *Nuova Antologia*, n. 2084: 509-547.

LAVIOSA C. 1963 – Mostra degli scavi e restauri della Soprintendenza alle Antichità d'Etruria, *Bollettino d'arte*, serie IV, anno XLVIII, n. IV: 348-350.

Le mostre 1964 – *Musei e Gallerie d'Italia*, anno IX, n. 22-24: 66-79.

Le mostre. New York. The Metropolitan Museum of Art: The Great Age of Fresco (settembre-novembre 1968) 1968 – *Musei e gallerie d'Italia*, anno XIII, n. 36: 47.

L'Europe gothique XII XIV siècles. 2 avril 1er juillet 1968 1968 – Musée du Louvre: Paris.

LEVEILLÉ A. 1956 – International Campaign for Museums, *Museum*, vol. IX, n. 1:

1.

LEVI D. 2011 – Brandi and the Anglo-Saxon world: a difficult dialogue, in *Cesare Brandi and the development of modern conservation theory. International symposium. New York, October 4, 2006*, Basile G., Cecchini S. (eds.), Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano, Il Prato, Saonara: 103-128.

LIBERTI S. 1950 – Efflorescenze bianche dannose ai dipinti che possono comparire nel caso di trasporti su cemento pieno e conglomerati cementizi, *Bollettino ICR*, f. 1: 21-25.

LIBERTI S. 1951 – Nota sull'Eternit, *Bollettino ICR*, f. 5-6: 17-20.

LICHT F. 2009 – Building a Network of Support for Conservation: The Committee to Rescue Italian Art, in *Conservation legacies of the Florence flood of 1966. Proceedings of the Symposium Commemorating the 40th Anniversary. Villa La Pietra and the Conservation Center of the Institute of Fine Arts, New York University*, Spande H. (ed.), Archetype Publications, London: 154-155.

LIE H., BEWER F., SPRONK R. 2000 – *A Brief History of Conservation Training at the Fogg Art Museum. Straus Center for Conservation*, in *Harvard University Art Museums, North American Graduate Programs in the Conservation of Cultural Property*, Bruckle I. (ed.), Association of North American Graduate Programs in the Conservation of Cultural Property, Buffalo: 21-28.

LONGHI R. 1951a (ed.) – *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi. Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1951. Catalogo*, Sansoni, Firenze.

LONGHI R. 1951b – Bilancio di mostre nel dopoguerra, *Paragone* n. 23: 68-73.

LONGHI R. 1954 – L'Ecce Homo del Caravaggio a Genova, *Paragone*, 51: 3-13.

LONGHI R. 1957a – La nuova galleria di Capodimonte. Finalmente la mostra di un museo, *L'Europeo*, 2 giugno 1957: 41.

LONGHI R. 1957b – Per una mostra storica degli «estrattisti»: Editoriale, *Paragone*, n. 91: 3-8.

LONGHI R. 1969 – Mostre e musei (un avvertimento del 1959), *Paragone*, n. 235: 3-23.

LONGHI R. 1985a – Affreschi in agonia, in *Critica d'arte e Buongoverno 1938-1969*, Sansoni, Firenze: 155-156.

LONGHI R. 1985b – Affreschi e sinopie del Camposanto di Pisa, in *Critica d'arte e Buongoverno 1938-1969*, Sansoni, Firenze: 165-168.

LONGHI R. 1985c – La nuova galleria di Capodimonte. Finalmente la mostra di un museo, in *Critica d'arte e Buongoverno 1938-1969*, Sansoni, Firenze 1985: 419-422.

LONGHI R. 2002 – Una mostra d'arte lombarda a Milano, (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1958), *Solchi. Rivista d'arte*, anno VI, n. 1-3: 9-24.

LORENTZ S. 1950 – Musée mobiles en Pologne, *Museum*, vol. III, n. 4: 283-285.

MACLAREN N., WERNER A. 1950 – Some factual observations about varnishes and glazes, *The Burlington Magazine*, vol. 92, n. 568: 189-192.

MAETZKE G. 1969 – Premessa, in *Restauro Archeologici. Mostra dei restauri sulle opere d'arte del Museo Archeologico di Firenze danneggiate dall'alluvione del 4 novembre 1966*, Cristofani M. (ed.), Casa Editrice Leo S. Olschki: Firenze.

MAGAGNATO M. 1949 – La mostra del restauro a Vicenza, *Emporium*, vol. CX, n. 660: 263-267.

MAGISTRALI O. 1969 – Prefazione, in *Due secoli di pittura murale a Prato. Mostra di affreschi, sinopie e graffiti dei secoli XIV e XV. Prato, Palazzo Pretorio, settembre-novembre 1969*, Marchini G. (ed.), Azienda Autonoma di Turismo, Prato: 7-8.

MALTESE C. 1961 – *Arte nel frusinate dal secolo XII al XIX. Mostra di opere d'arte restaurate a cura della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio. Palazzo della Provincia, Frosinone, 1961*, De Luca: Roma.

MALTESE C. (ed.) 1973 – *Le tecniche artistiche*, Mursia: Milano.

MARCENARO C. 1954 – Le concept de musée et la réorganisation du Palazzo Bianco à Gênes, *Museum*, VII, 4 : 250-258.

MARCHAND S. 1970 – Au Petit Palais. Les fresques de Florence sauvées des eaux, *Le Figaro*, 1 ottobre.

MARCHINI G., TINTORI L. 1962 – Problemi di restauro di affreschi, *Bollettino d'arte*, serie IV, anno XLVII, n. I: 89-90.

MARCHIORI P. 1971 – Mostra di affreschi restaurati a Verona, *Arte Veneta*, n. 24: 283-285.

MARCONI S. 1997 – *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, Quasar: Roma.

MARSON S., POGLIANI P. (eds.) 2022 – *Franco Minissi. Il museografo, l'architetto e gli allestimenti del Museo Civico di Viterbo*, Edifir: Firenze.

MARTELLI G. (ed.) 1953 – *Mostra di dipinti restaurati. Perugia, Palazzo Donini, Sale dell'Accademia di Lettere, agosto-settembre 1953*, G. Benucci: Perugia.

MARTELLI G. 1955 – Il nuovo ordinamento della Galleria Nazionale dell'Umbria, *Bollettino d'arte*, serie IV, anno XL, n. 3: 278-281.

MASSA S., PONTELLI E. (eds.) 2018 – «Mostre permanenti». *Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni*, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte: Lucca.

MATALON S. 1972 – Le iniziative della Pinacoteca di Brera, in *Il museo come esperienza sociale. Atti del Convegno di studio sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica, Roma, 4-5-6 dicembre 1971*, De Luca, Roma: 163-164.

MAZZI M. C. (ed.) 2009 – *Musei anni '50: spazio, forma, funzione*, Edifr: Firenze.

MAZZINI F. 1957 – La mostra di dipinti restaurati della Pinacoteca Ambrosiana, *Bollettino d'arte*, serie IV, anno XLII, n. II: 185-188.

MAZZINI F. (ed.) 1968 – *Mostra di Opere d'Arte restaurate. Torino, Galleria Sabauda. XI Settimana dei Musei Italiani (aprile 1968)*, S.p.A. Fratelli Pozzo-Salvati-Gros Monti e C.: Torino.

MAZZINI F. (ed.) 1971 – *Restauri in Piemonte, 1968-1971. Ragguagli dell'impiego ed esperimento di nuovi materiali, apparecchi e nuove tecniche per la conservazione dei dipinti. Catalogo della mostra. Torino, Galleria Sabauda, maggio 1971*, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo: Torino.

MCCANN MORLEY G. L. 1952 - Installation of Exhibitions for Education, *Museum*, vol. V, n. 2: 80-97.

MEISS M. 1948 – Conditions of Historic Art and Scholarship in Italy, *College Art Journal*, VII, 3: 199-202.

MEISS M. 1968 – Florence and Venice two years later, *Renaissance Quarterly*, XXII, 1.

MEISS M. 1970 – *The great age of fresco. Discoveries, recoveries and survivals*, Phaidon Press Limited: London.

MEZZETTI A. (ed.) 1964 – *Mostra di opere d'arte restaurate. Ferrara Palazzo dei Diamanti, maggio-ottobre 1964*, Comune di Ferrara: Ferrara.

MEZZETTI A. 1965 – Opere d'arte restaurate a Ferrara, *Musei e Gallerie d'Italia*, anno X, n. 25-26: 13-18.

MEZZETTI A. 1970 – *Per Nicolo Dell'Abate. Mostra di affreschi restaurati. Modena, Palazzo dei musei, 30 maggio-30 giugno 1970*, Poligrafica Artioli: Modena.

MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE (ed.) 1965 – *Didattica dei musei e dei monumenti. Documento conclusivo del Convegno nazionale di studio (Gardone Riviera, 2-4 aprile 1963)*, V. Ferri: Roma.

MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE. DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI (ed.) 1955 – *Atti del convegno di Museologia organizzato in collaborazione con la Accademia Americana in Roma, Perugia, 18-20 marzo 1955*, Stabilimento tipografico Carlo Colombo: Perugia.

MOLAJOLI B. 1951 – Prefazione, in *Ia Mostra didattica del restauro. Museo di S. Martino. Napoli 20 dicembre 1951 – 10 gennaio 1952*, R. Causa (ed.), Istituto Poligrafico Editoriale Meridionale, Napoli: 1-3.

MOLAJOLI B. 1955 – Finanziamento, amministrazione e personale dei musei, 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 (ed.), Stabilimento tipografico Carlo Colombo, Perugia: 15-21.

MOLAJOLI B. 1960 – Prefazione, in *IV Mostra di restauri. Catalogo. Napoli, Palazzo Reale, 1960*, Causa R., Ferrari O., Picone M. (ed.), L'arte tipografica, Napoli: 5-8.

MOLAJOLI B. 1969 – Prefazione, in *Restauri Archeologici. Mostra dei restauri sulle opere d'arte del Museo Archeologico di Firenze danneggiate dall'alluvione del 4 novembre 1966*, Cristofani M. (ed.), Casa Editrice Leo S. Olschki, Firenze: 5-6.

MOLTENI M. 2019 – Cavalcaselle e la stagione degli stacchi a Verona, in *Giovanni Battista Cavalcaselle 1819-2019. Una visione europea della storia dell'arte*, Terraroli V. (ed.), Zel, Treviso: 88-101.

MONARI P. 1995 – I progetti per la protezione dei monumenti nell'archivio della soprintendenza per i beni ambientali e architettonici dell'Emilia, in *Delenda Bononia: immagini dei bombardamenti 1943-1945*, Bersani C., Roncuzzi Roversi Monaco V. (eds.), Pàtron: Bologna.

MONGAN A. 1993 – Harvard and the Fogg, in *The early years of art history in the United States. Notes and essays on departments, teaching, and scholars*, Lukehart P. M., Smyth C. H. (eds.), Princeton University Press: 49-50.

MONTIOBBIO L. 1961 – Pisa: Mostra di affreschi e sinopie del Camposanto monumentale, *Emporium*, vol. CXXXIII, n. 793: 12-13.

MORA P., TORRACA G., URBANI G. 1965 – Nuovi supporti per affreschi staccati, *Bollettino ICR*: 23-69.

MORGANTE M. 2013 – War's toll, i monumenti italiani negli USA (1946-47). Una strategia per immagini, *Ricerche storiche*, a. XLIII, n. 2: 223-240

MORTARI L. (ed.) 1957 – *Opere d'arte in Sabina dall'XI al XVII secolo*, Edizione dell'Ente Provinciale per il Turismo di Rieti: Rieti.

MORTARI L. 1962 – La Galleria di Palazzo Rosso rinnovato, *Bollettino d'arte*, serie IV, anno XLVII, n. I: 91-94.

MOROZZI G. 1968 – Premessa, in *Il restauro dei monumenti. Dal 1944 al 1968. Mostra in Orsanmichele, Firenze, settembre-ottobre 1968. catalogo*, Ministero della Pubblica Istruzione, Soprintendenza ai monumenti di Firenze-Pistoia e di Arezzo (ed.), C. E. Giunti G. Barbèra, Firenze: VII-IX.

MOROZZI G. 2009 – *Relazione sui danni sofferti a causa della guerra dal patrimonio artistico monumentale a Firenze [1946]*, Edizioni Polistampa, Quaderni del Servizio Educativo, 26 e 27: Firenze.

MOSCHINI V. 1947 – Vicende di guerra delle opere d'arte venete, *Arte Veneta*, anno I, n.1: 60-64.

MOSCHINI V. 1949 – Il restauro delle pitture, in *Mostra del restauro di monumenti e opere danneggiate dalla guerra nelle Tre Venezie*, Muraro M. (ed.), Arti Grafiche Fratelli Cosarini, Pordenone: 17-22.

Mostra del Pontormo e del primo Manierismo fiorentino, Firenze, Palazzo Strozzi, 24 marzo-15 luglio 1956 1956 – Tipografia Giuntina: Firenze.

Mostra di opere restaurate dall'Istituto Centrale di Restauro dal Gabinetto Nazionale delle Stampe, dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze e dall'Istituto di Patologia del Libro. VIII Settimana dei musei. In occasione dell'Assemblea Generale del Centro Internazionale di Studi per la Conservazione e il Restauro dei Beni Culturali 1965 – Tipografia Mario Scopel: Roma.

Mostra di quattro maestri del primo Rinascimento. Firenze, Palazzo Strozzi, 22 aprile-12 luglio 1954 1954 – Tipografia Giuntina: Firenze.

Mostra giottesca. Palazzo degli Uffizi, aprile-ottobre 1937 1937 – Istituto Italiano di arti grafiche: Bergamo.

Mostre in Italia e all'estero 1961 – *Musei e Gallerie d'Italia*, anno VI, n. 13: 38-42.

Mostre in Italia e all'estero. L'Esposizione Internazionale di Bruxelles 1958 – *Musei e gallerie d'Italia*, anno III, n. 1: 40.

MUNARI B. 1984a – *Il laboratorio per bambini a Brera*, Zanichelli: Bologna.

MUNARI B. 1984b – *Il laboratorio per bambini a Faenza*, Zanichelli: Bologna.

MURARO M. (ed.) 1949 – *Mostra del restauro di monumenti e opere danneggiate dalla guerra nelle Tre Venezie*, Arti Grafiche Fratelli Cosarini: Pordenone.

MURARO M. (ed.) 1960 – *Pittura murale nel Veneto e tecnica dell'affresco*, Neri Pozza: Venezia.

NEGRI ARNOLDI F. (ed.) 1969 – *Museo Nazionale Pepoli di Trapani. IV Mostra di opere restaurate*: Trapani.

Notes 1946 – *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 5, N. 3.

Notiziario. La IV Settimana dei Musei Italiani (1960) 1961 – *Musei e Gallerie d'Italia*, anno VI, n. 13: 23-28.

Notiziario. La relazione del Comitato Italiano dell'ICOM sulla Seconda Settimana dei Musei Italiani 1959 – *Musei e Gallerie d'Italia*, anno IV, n. 7: 22-30.

Notiziario. La VI Settimana dei Musei 1963 – *Musei e Gallerie d'Italia*, anno VIII, n. 20: 33-45.

Notiziario. La VII Settimana dei Musei (12-19 aprile 1964) 1964 – *Musei e Gallerie d'Italia*, anno IX, n. 22-24: 48-65.

Notiziario. La V Settimana dei Musei Italiani 1962 – *Musei e Gallerie d'Italia*, anno VII, n. 16: 27-31.

Notiziario. Lo sciopero del personale delle soprintendenze 1971 – *Musei e Gallerie d'Italia*, anno XVI, n. 43: 59.

Notiziario. Mostra del restauro e inaugurazione della Chiesa di San Zeno a Pisa 1972 – *Musei e Gallerie d'Italia*, anno XVII, n. 47: 67-68.

Notiziario. Rinvii la XIV Settimana dei Musei 1971 – *Musei e Gallerie d'Italia*, anno XVI, n. 43: 59.

Notiziario. XVI Settimana dei Musei 1974 – *Musei e Gallerie d'Italia*, anno XIX, n. 54: 38-41.

OCCHIUZZI F. 1968 – Mostra di affreschi italiani al «Metropolitan Museum», *Corriere della sera*, 31 luglio: 7.

OERTEL R. 1963 – Perspective and Imagination, in *The Renaissance and Mannerism. Studies in western art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, volume II, Princeton University Press, Princeton, New Jersey: 146-159.

OFFICE INTERNATIONAL DES MUSÉES 1939 – *Manuel de la conservation et de la restauration dei peintures*: Paris.

O. G. 1952 – Napoli: La I Mostra didattica del restauro, *Emporium*, vol. CXV, n. 689: 220-221.

Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture. Recommandation concernant les moyens le plus efficaces de rendre les musées accessibles à tous 1960 – Parigi 14-15 dicembre, 11° sessione.

PAGANO G. 1939 – Criteri di allestimento della Mostra Leonardesca, *Le Arti*, anno I, n. VI, agosto-settembre: 601-604.

PALLUCCHINI R. (ed.) 1939 – *Mostra di Paolo Veronese. Venezia, Ca' Giustinian, 25 aprile-4 novembre 1939*, Libreria Serenissima: Venezia.

PALLUCCHINI R. 1939 – Criteri di allestimento della Mostra del Veronese, *Le Arti*, anno I, n. V, giugno-luglio: 516-521.

PALLUCCHINI R. (ed.) 1945 – *Cinque secoli di pittura veneta. Catalogo della mostra*, Procuratie Nuove: Venezia

PALLUCCHINI R. (ed.) 1946 – *I capolavori dei musei veneti. Catalogo della mostra*, Ferrari: Venezia

PALLUCCHINI R. (ed.) 1949 – *Mostra di Giovanni Bellini. Palazzo Ducale, Venezia, 12 Giugno-5 ottobre 1949*, Alfieri: Venezia.

PAOLUCCI A. 1986 – *Il laboratorio del restauro a Firenze*, Istituto Bancario Sanpaolo: Torino.

PAPINI R. 1957 – Una mostra che è un atto di accusa, *La Nazione italiana*, 24 giugno.

PASSINI M. 2010 – Ragghianti e le mostre. Strategie per l'arte italiana nel sistema internazionale delle esposizioni, *Predella*, n. 28: https://www.predella.it/archivio/index031d.html?option=com_content&view=article&id=107&catid=60&Itemid=88.

PASSINI M. 2020 – Carlo Ludovico Ragghianti. Pensare le mostre, in *Fare mostre. Italia, 1920-2020: colpi di scena e messinscena*, Doimo M., Pogacnik M. (eds.), Mimesis: Milano-Udine.

PENSERINI E., PRETE C. (eds.) 2020 – *L'Italia delle mostre: 1861-1945*, Accademia Raffaello: Urbino.

Per la salvezza dei beni culturali in Italia. Atti e documenti della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio 1971 – vol. I, Casa Editrice Colombo: Roma.

PERUSINI G. 2013 – Il dibattito sulla pulitura dei dipinti della National Gallery e del Louvre alla metà dell'Ottocento: alcune considerazioni generali, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, Failla M. B., Meyer S. A., Piva C., Ventra S. (eds.), Campisano Editore, Roma: 335-349

PODESTÀ A. 1947 – Mostra di capolavori salvati dalla guerra, *Emporium*, vol. CVI, n. 635-636: 107-113.

POGLIANI P. 2020 – La riflessione sul trattamento della lacuna negli anni Trenta e le origini del tratteggio, in *Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La Conferenza di Madrid del 1934. Un dibattito internazionale*, Dellapiana Tirelli E., Sagep editori, Genova: 323-333.

POLANO S. (ed.) 1988 – *Mostrare: l'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Lybra Immagine : Milano.

PONTELLI E. 2018 – Scheda 28. Mostra di pittura etrusca, in «*Mostre permanenti*». *Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni*, Massa S., Pontelli E. (eds.), Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, Lucca: 187-188.

POPE-HENNESSY J. 1969 – Rivelazione per Londra, *Il mondo dell'arte. Corriere della sera*, 27 aprile: 12.

POWEL-BOND L. 1944 – *The art museum comes to school*, Harper and Brothers: New York.

PREVITALI G. 1975 – Mostre. Nota editoriale, *Prospettiva*, n. 1: 60.

PRISCO G. (ed.) 2009 – *Filologia dei materiali e trasmissione al futuro. Indagini e schedatura sui dipinti murali del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Gangemi: Roma.

PROCACCI U. 1936 – Quelques recente restaurations de peintures de la Toscane, *Mouseion*, 33-34: 227-246.

PROCACCI U. (ed.) 1946 – *Mostra di opere d'arte restaurate. Firenze, ottobre-novembre 1946*, Tipografia Giuntina S. A. Arti Grafiche: Firenze.

PROCACCI U. (ed.) 1947a – *Mostra di opere d'arte trasportate a Firenze durante la guerra e di opere d'arte restaurate. Firenze, maggio 1947*, Tipografia Giuntina S. A.: Firenze.

PROCACCI U. 1947b – Recent restoration in Florence I: Masaccio's Madonna with St. Anne, *Burlington Magazine*, v. 89, n. 586: 309-310.

PROCACCI U. 1947c – Recent restoration in Florence II: Fra' Angelico, Sassetta and others, *Burlington Magazine*, v. 89, n. 587: 330-334.

PROCACCI U. 1957 – Cennino Cennini nel suo famoso..., in *Mostra di affreschi staccati. Firenze, Forte di Belvedere, 1957*, Baldini U., Berti L. (eds.), Tipografia Giuntina, Firenze: 1-17.

PROCACCI U. 1958 – *La tecnica degli antichi affreschi e il loro distacco e restauro*, Tipografia Giuntina: Firenze.

PROCACCI U. 1961 – *Sinopie e affreschi*, Electa: Milano.

PROCACCI U. 1958 – Fresco Crisis, *The Connoisseur*, novembre: 154-158.

PROCACCI U. 1966 – Prefazione, in *Dipinti salvati dalla piena dell'Arno. 4 novembre 1966*, Meloni S. (ed.), Tipografia Giuntina, Firenze: 3.

PROCACCI 1969 – Prefazione, in *Due secoli di pittura murale a Prato. Mostra di affreschi, sinopie e graffiti dei secoli XIV e XV. Prato, Palazzo Pretorio, settembre-novembre 1969*, Marchini G. (ed.), Azienda Autonoma di Turismo, Prato: 9.

PROCACCI U. (ed.) 1970a – *Da Firenze i secoli d'oro dell'affresco italiano. Mostra di affreschi staccati, presentata dalla Soprintendenza alle Gallerie di Firenze, Padiglione Conza, 26 giugno - 30 agosto 1970*: Lugano.

PROCACCI U. (ed.) 1970b – *Fresques de Florence. Petit Palais, Paris. Septembre - novembre 1970*, Les Presses artistiques: Paris.

PROCACCI U. 1975 – Millard Meiss. In memoriam, *Prospettiva*, n. 2 (luglio 1975): 53-54.

PROCACCI U., ROSSI F. 1953 – Prefazione, in *Mostra di opere d'arte restaurate. Settima esposizione. Firenze, aprile-giugno 1953*, Baldini U. (ed.), Tipografia Giuntina S. A. Arti Grafiche, Firenze: 7-8.

Protratta la chiusura della mostra degli affreschi 1957 – *La Nazione*, 1 ottobre.

PROVINCIALI B. 2014 – L'Istituto Centrale del Restauro e il trasporto delle pitture murali, in *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati*, vol. 2, Ciancabilla L., Spadoni C. (eds.), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo: 49-61.

QUINTAVALLE A. G. 1958 – *Mostra di affreschi staccati. 1958*, a cura dell'Ente Provinciale per il Turismo di Reggio Emilia e del Consorzio delle Cooperative: Reggio Emilia.

RADICONCINI S. 1946 – La casa del restauro, *Domus*, 214: 9-18.

RAGGHIANTI L. 1948 – Schema per una Mostra tipo per l'estero d'arte italiana, in *Atti del primo Convegno internazionale per le arti figurative. Firenze, 20-26 giugno 1948*, Edizioni U, Firenze: 197-199.

RAGGHIANTI C. L. 1965 – Le rassegne d'arte in Italia, *Critica d'Arte*, n. 69: 65-70.

RASPI SERRA J. (ed.) 1964 - *Tutela e valorizzazione del patrimonio artistico di Roma e del Lazio. Mostra documentaria dell'attività di tutela, restauro, sistemazione museografica e incremento patrimoniale svolta dal 1 gennaio 1963 al 30 marzo 1964 dalle Soprintendenze e dagli Istituti di Roma dipendenti dalla Direzione Generale delle Antichità e Belle arti. Roma, Palazzo Venezia: 12-19 aprile 1964*, Istituto Grafico Tiberino di S. De Luca: Roma.

READ H. 1976 – *Educare con l'arte*, Edizioni di Comunità: Milano.

REGIONE TOSCANA 1973 – *Beni culturali e naturali. Proposta della Regione Toscana per un'iniziativa legislativa delle Regioni per la riforma dell'amministrazione dei beni culturali e naturali*, luglio 1973: Firenze.

Restauro nelle Marche. Testimonianze, acquisti e recuperi. Urbino, Palazzo Ducale,

28 giugno-30 settembre 1973 1973 – Tipolitografia Seta, Chiaravalle.

RINALDI S. 2009 – Strappi preventivi, in *Musei anni '50: spazio, forma, funzione*, Mazzi M. C. (ed.), Edifir, Firenze: 185-226.

RINALDI S. 2011 – *Storia tecnica dell'arte. Materiali e metodi della pittura e della scultura (secc. V-XIX)*, Carocci: Roma.

RIZZI A. (ed) 1963 – *Prima Mostra del restauro. Udine, Salone del Castello, 9-30 giugno 1963*, Tip. Doretti: Udine.

RIZZI A. 1963 – L'opera di restauro al Museo Civico di Udine, in *Prima Mostra del restauro. Udine, Salone del Castello, 9-30 giugno 1963*, Rizzi A. (ed.), Tip. Doretti, Udine: 25-27.

ROMANELLI P. 1955a – Circolare inviata ai soci dell'Associazione Nazionale dei Musei Italiani dal suo presidente provvisorio, 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 (ed.), Stabilimento tipografico Carlo Colombo, Perugia: 101-102.

ROMANELLI P. 1955b – 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 (ed.), Stabilimento tipografico Carlo Colombo, Perugia 1955: 75-81.

ROMANELLI P. 1972 – Il museo nella società moderna, in *Il museo come esperienza sociale. Atti del Convegno di studio sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica, Roma, 4-5-6 dicembre 1971*, De Luca, Roma: 13-20.

ROSI G. 1949 – Mostra del restauro a Vicenza, *Bollettino d'Arte*, serie IV, anno

XXXIV, n. IV: 381-382.

ROSSI F. 1957 – La Soprintendenza alle Gallerie di Firenze..., in *Mostra di affreschi staccati. Firenze, Forte di Belvedere, 1957*, Baldini U., Berti L. (eds.), Tipografia Giuntina, Firenze: VII.

ROSSI MANARESI R. 1968 – Le sculture nel cortile del Bargello, in *in Mostra di restauri a sculture e oggetti d'arte minore 1967-1968. Catalogo della Mostra di restauri a sculture e oggetti d'arte minore: dicembre-febbraio 1968, Museo nazionale del Bargello, Firenze*, Soprintendenza alle Gallerie per le Province di Firenze e Pistoia (ed.), STIAV, Firenze: 9-10.

ROTONDI P. 1954 – La scoperta di un Caravaggio a Genova, *Genova*, XXXI, 3: 6-17.

ROTONDI P. 1975 – Capolavori d'arte sottratti ai pericoli della guerra e alla rapina tedesca, *Studi montefeltrani*, n. 3: 5-34.

RUSSO A. 1999 – *Il fascismo in mostra*, Editori riuniti: Roma

RUSSOLI F. 1951 – *Il museo Poldi Pezzoli in Milano. Guida per il visitatore*, Arnaud: Firenze.

RUSSOLI F. 1972 – Il museo come elemento attivo nella società, in *Il museo come esperienza sociale. Atti del Convegno di studio sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica, Roma, 4-5-6 dicembre 1971*, De Luca, Roma: 79-83.

RUSSOLI F. 1974 – Rapporti tra caratteri e funzioni settoriali e interdisciplinari nella struttura e attività del museo di Brera, *Museologia*, 4, Numero speciale interamente dedicato agli atti del I Convegno di studi sulla Museologia, (Firenze-Venezia, 6-10 novembre 1974): 165-168.

RUSSOLI F. 1977 – *Processo per il museo*, Sisa: Milano.

RUSSOLI F. 1981 – *Il museo nella società. Analisi proposte interventi (1952-1977)*, Feltrinelli economica: Milano.

SALERNO L. (ed.) 1956 – *Il Museo Diocesano di Gaeta e mostra di opere restaurate nella Provincia di Latina*, Ente Provinciale per il Turismo di Latina: Gaeta.

SALERNO L. (ed.) 1966 – *Mostra antologica dell'attività delle soprintendenze. IX Settimana dei musei. Roma, Sala di Santa Marta. 27 marzo – 30 aprile 1966*, Istituto Grafico Tiberino: Roma.

SANPAOLESI P. 1948 – Le Sinopie del Camposanto di Pisa, *Bollettino d'Arte*, serie IV, anno XXXIII, n. I: 34-43.

SANPAOLESI P. 1949 – Il Camposanto di Pisa ed i suoi problemi di restauro, in *Atti del primo Convegno internazionale per le arti figurative. Studio Italiano di Storia dell'Arte. Firenze, 20-26 giugno 1948*, Edizioni U, Firenze: 153-159.

SANTI F. (ed.) 1956 – *III Mostra di opere restaurate. Sale dell'Accademia di Lettere, Perugia, Palazzo Donini, 29 luglio-15 ottobre 1956*, Tip. Benucci: Perugia.

SCHULZ A. M., SCHULZ J. 1969 – The Great Age of Fresco in New York, *The Burlington Magazine*, Vol. 111, No. 790, January: 51-55.

SCUDERI V. (ed.) 1955 – *Mostra di dipinti restaurati. In S. Agostino, maggio 1955*, Tipografia Cartograf,: Trapani.

SCUDERI V. (ed.) 1958 – *II Mostra di dipinti restaurati*, Tip. Cartograf,: Trapani.

SCUDERI V. (ed.) 1960 – *III Mostra di dipinti restaurati*, Tip. Cartograf,: Trapani.

SCUDERI V. 1969 – Prefazione, in *Mostra dei dipinti restaurati della chiesa di S. Giorgio dei Genovesi di Palermo. XII settimana dei musei, 13-20 aprile 1969. Galleria Nazionale della Sicilia, Palermo*, Bernini D. (ed.), ESA Poligrafico, Palermo: 3-5.

SCUDERI V. 1972 – Prefazione, in *VIII Mostra di opere d'arte restaurate. Catalogo. Primavera 1972*, Paolini M. G., Scuderi V., Stella M. (ed.), Industria Grafica Nazionale S. Cosentino, Palermo: 5-10.

SCUDERI V. 1974 – Prefazione, in *IX Mostra di opere d'arte restaurate. Dicembre 1974-gennaio 1975*, Abbate V. (ed.), Arti Grafiche Siciliane, Palermo: 5-16.

SOPRINTENDENZA AI MONUMENTI ED ALLE GALLERIE DELL'UMBRIA (ed.) 1953 – *Mostra di dipinti restaurati. Perugia, Palazzo Donini, Sale dell'Accademia di Lettere, agosto-settembre 1953*, G. Benucci: Perugia.

SOPRINTENDENZA AI MONUMENTI ED ALLE GALLERIE DELL'UMBRIA (ed.) 1954 – *II Mostra di dipinti restaurati. Sale dell'Accademia di Lettere, Perugia Palazzo Donini, Maggio-Giugno 1954*, G. Benucci: Perugia.

SOPRINTENDENZA AI MONUMENTI ED ALLE GALLERIE DELL'UMBRIA (ed.) 1963 – *IV mostra di opere restaurate. VI settimana dei musei italiani. 31 marzo-7 aprile 1963. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria*, Tipografia Benucci: Perugia.

SOPRINTENDENZA AI MONUMENTI E ALLE GALLERIE DELL'UMBRIA (ed.) 1964 – *V Mostra di opere restaurate. VII Settimana dei musei. 12-19 aprile 1964. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 1964. Catalogo*, Benucci: Perugia.

SOPRINTENDENZA AI MONUMENTI ED ALLE GALLERIE DELL'UMBRIA (ed.) 1965 – *VI Mostra di opere restaurate. VIII settimana dei musei, 4-11 aprile 1965. Catalogo*, Galleria Nazionale dell'Umbria: Perugia.

SOPRINTENDENZA AI MONUMENTI E GALLERIE DI PISA (ed.) 1967 – *Mostra del restauro. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 22 giugno-31 luglio 1967*, V. Lischi: Pisa.

SOPRINTENDENZA AI MONUMENTI E GALLERIE PER LE PROVINCE DI PISA, LUCCA, LIVORNO E MASSA-CARRARA (ed.) 1972 – *Mostra del restauro. Pisa, Museo di San Matteo, 26 settembre-5 novembre 1972*, Litografia Tacchi: Pisa.

SOPRINTENDENZA ALLE ANTICHITÀ DELLA SICILIA OCCIDENTALE (ed.) 1966 – *Mostra di scavi in corso e di recenti restauri*, Tip. F.lli del Magistris & C.: Palermo.

SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE DEL LAZIO (ed.) 1969 – *Attività della Soprintendenza alle gallerie del Lazio. XII Settimana dei musei. Sala di Santa Marta. Roma, 13-27 aprile 1969*, Istituto Grafico Tiberino: Roma.

SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE DI FIRENZE (ed.) – 1969 *Mostra di dipinti restaurati delle gallerie. Palazzo Pitti, Galleria Palatina, aprile-maggio 1969*, STIAV: Firenze.

SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE DELLE MARCHE (ed.) 1964 – *Mostra di affreschi staccati. Palazzo Ducale Urbino, VII Settimana dei musei, 12-19 aprile 1964*, S.T.E.U.: Urbino.

SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE E ALLE OPERE D'ARTE DELLA SICILIA (ed.) 1952 – *Mostra dei restauri ai dipinti caravaggeschi della Sicilia. Palermo, Oratorio della Compagnia di San Lorenzo, 29 marzo-12 aprile 1952*, Tip. F.lli De Magistris e C. : Palermo.

SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE E ALLE OPERE D'ARTE DELLA SICILIA (ed.) 1963 – *Mostra degli affreschi restaurati del Gran Priorato di S. Andrea di Piazza Armerina. VI Settimana Nazionale dei Musei, 31 marzo, 1963, 7 aprile*, Tip. S. Ando e F.: Palermo.

SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE E ALLE OPERE D'ARTE MEDIOEVALI E MODERNE PER IL LAZIO (ed.) 1963 – *Recenti restauri, acquisti e acquisizioni. Roma, Museo di Palazzo Venezia, 31 marzo-15 aprile 1963*, Istituto Grafico Tiberino: Roma.

SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE E ALLE OPERE D'ARTE MEDIOEVALI E MODERNE PER IL LAZIO (ed.) 1970 – *Mostra dei restauri 1969. XIII Settimana dei Musei. Palazzo Venezia, Roma, aprile-maggio 1970*, Ist. Grafico Tiberino: Roma.

SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE E ALLE OPERE D'ARTE MEDIOEVALI E MODERNE PER IL LAZIO (ed.) 1972 – *Restauri della Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte Medioevali e Moderne per il Lazio. 1970-1971*, De Luca: Roma.

SOPRINTENDENZA PER I BENI ARTISTICI E STORICI DELLA LOMBARDIA OCCIDENTALE (ed.) 1975 – *Restauri e attività culturali 1970-1975. Mostra documentaria*, L. Maestri: Milano.

SOPRINTENDENZA PER I BENI ARTISTICI E STORICI DI ROMA (ed.) 1982 – *Un'antologia di restauri. 50 opere d'arte restaurate dal 1974 al 1981, catalogo della Mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica Palazzo Barberini, 18 maggio-31 luglio 1982*, De Luca: Roma.

SOPRINTENDENZE PER LE ANTICHITÀ DELLE MARCHE E DELL'UMBRIA, PER LE GALLERIE DELLE MARCHE, PER I MONUMENTI DELLE MARCHE

(ed.) 1946 – *Danni di guerra e provvidenze per le antichità, i monumenti e l'arte*: Ancona.

S. P. 1960 – Milano: Mostra di affreschi strappati e restaurati, *Emporium*, vol. CXXXI, n. 782: 77-78.

STACCIOLI S. 1971 – Notiziario. «Il museo come esperienza sociale», *Musei e gallerie d'Italia*, anno XVI, n. 43: 59-61.

STACCIOLI S. 1974 – Attività didattiche. Tavola rotonda a proposito di una mostra, *Musei e Gallerie d'Italia*, anno XIX, n. 53: 36-40.

S. V. 1953 – Mostra di antichi dipinti restaurati ad Urbino, *Emporium*, vol. CXVII, n. 700: 167-169.

STELLA M. (ed.) 1970 – *VII Mostra di opere d'arte restaurate. XIII Settimana dei Musei. Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia, 12-19 aprile 1970. Trapani, Museo Nazionale Pepoli, 3-10 maggio 1970*, Tipografia Cartograf: Trapani.

Style and Technique: their Interrelation in Western Painting 1936 – Catalogo della mostra, Fogg Art Museum, Harvard University: Cambridge (Mass.).

S. Z. 1953 – Perugia: Mostra dei dipinti restaurati, *Emporium*, vol. CXVIII, n. 705: 115-117.

TANTILLO MIGNOSI A. M. 1969 – L'Istituto Centrale del Restauro, *Musei e Gallerie d'Italia*, anno XIV, n. 37: 33-47.

TARGHETTA F. 2017 – Un trentennio in continua evoluzione. Nascita e consolidamento della didattica museale tra il 1945 e il 1975, in *L'educazione extrascolastica nella seconda metà del Novecento. Tra espansione e rinnovamento (1945-1975)*, Zago G. (ed.), FrancoAngeli: Milano.

THE NATIONAL GALLERY 1947 – *An exhibition of cleaned pictures. 1936-1947*, Curwen Press: London.

The role of museums in education. Unesco International Seminar, Brooklyn, 1952
1953 – *Museum*, vol. VI, n. 4.

TINTORI L. 1982 – La sorte degli affreschi staccati, *Museologia*, vol. 11/14: 302-306.

TINTORI L. 1995 – Note sulla tecnica, i restauri, la conservazione del “Trionfo della Morte” e di altri affreschi dello stesso ciclo nel Camposanto Monumentale di Pisa, *Critica d’Arte*, s. VII, LVIII, 2: 41-52.

TINTORI L., MEISS M. 1962 – *The painting of The Life of St. Francis in Assisi. With notes on The Arena Chapel*, New York University Press: New York.

TOFFANELLO M. (ed.) 2017 – *All’origine delle grandi mostre d’arte in Italia (1933-1940). Storia dell’arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*, Il Rio arte: Mantova.

TORRACA G. 1973 - Dipinti murali, in *Problemi di conservazione*, Urbani G. (ed.), Ed. Compositori: Bologna.

TOSCANO B. 1972 – Museo locale e territorio, *Spoletium*, vol. XIV, n.16-17: 3-8.

TOSCANO B. 2006 – Museo locale e territorio, *Scritti brevi sulla storia dell’arte e sulla conservazione*, Saponi G., Di Benedetti P. (eds.) 2006, Libro Co. Italia, Firenze: 307-316.

TRIONE V. 2017 – Capitolo primo. Business art, in *Contro le mostre*, Montanari T., Trione V., Einaudi, Torino: 3-32.

URBANI G. 2000 – Piano pilota per la conservazione programmata dei beni culturali dell'Umbria, in *Intorno al restauro*, Zanardi B. (ed.), Skira: Milano.

VALSASSINA BON C. 2010 – Longhi e Brandi a confronto intorno al restauro e ai restauratori, in *Longhi - Brandi. Convergenze divergenze. Atti dell'Incontro di studio presso la Fondazione Longhi. Firenze, 27 maggio 2008*, Bandera M. C., Basile G. eds., Il Prato: Saonara: 45-116.

VAN OS H. 1970 – Marginal Notes on "The Great Age of Fresco", *Simioulus*, IV, 1: 6-12.

VENTURI L. 1945 – Il Museo-Scuola, *La Nuova Europa*, 9/9/1945: 7.

VENTURI L. 1953 (ed.) – *Mostra di Pablo Picasso. Catalogo Ufficiale*, De Luca: Roma.

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 (ed.), Stabilimento tipografico Carlo Colombo, Perugia: 31-36.

VERGANI L. 1969 – Firenze nel cuore di Londra, *Corriere della sera*, 3 aprile: 7

VERTOVA L. 1968 – La mostra di affreschi staccati a New York, *Antichità Viva*, vol. 5: 77.

V Mostra di restauri. Roma, marzo 1948. Catalogo 1948 – Istituto Grafico Tiberino, Roma.

VI Mostra di restauri. Roma, marzo 1949. *Catalogo* 1949 – Istituto Grafico Tiberino, Roma.

VIII Settimana dei musei. 4 – 11 aprile 1965 1965 – *Musei e Gallerie d'Italia*, anno X, n. 27: 19-26.

VIVIO B. A. 2010 – *Franco Minissi. Musei e restauri. La trasparenza come valore*, Gangemi, Roma.

XV Settimana dei Musei 1973 – *Musei e Gallerie d'Italia*, anno XVII, n. 49: 3-17.

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 (ed.), Stabilimento tipografico Carlo Colombo, Perugia: 44.

War's Toll of Italian Art. An exhibition sponsored by the American Committee for the restoration of Italian Monuments 1946 – New York.

WHITE G. 1969 – Foreword, in *Frescoes from Florence. An exhibition organized by the Soprintendenza alle Gallerie per le province di Firenze e Pistoia. Hayward Gallery, London, 3 April to 15 June 1969*, Arts Council of Great Britain, London: 10-12.

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 (ed.), Stabilimento tipografico Carlo Colombo, Perugia 1955: 57-62.

YALE UNIVERSITY ART GALLERY 1952 – *Rediscovered Italian Paintings. Fourteen recently cleaned paintings from the Jarves Collection. An exhibition*, Yale University Art Gallery: New Haven.

ZAMPETTI P. (ed.) 1953 – *Antichi dipinti restaurati dalla Soprintendenza alle Gallerie delle Marche*, Istituto Statale d'Arte: Urbino.

ZAMPETTI 1957 – Vita dell'associazione. Il referendum sul problema delle mostre d'arte antica, in *Musei e Gallerie d'Italia*, anno II (1956-1957), n. 2: 55-59.

ZANARDI B. 2014 – Giovanni Urbani (e Cesare Brandi e la Legge 1089 del 1939), in *Dopo Giovanni Urbani. Quale cultura per la durabilità del patrimonio dei territori storici?*, Boschi r., Minelli C., Segala P. (eds.), Nardini: Firenze.

Sitografia

Annunciazione, sito ufficiale delle Gallerie degli Uffizi, scheda dell'opera,
<https://www.uffizi.it/opere/annunciazione-927e04db-c195-47c4-923e-772ef8c45f29>,
consultato il 4 luglio 2023.

Italian Masters, sito ufficiale del MOMA, pagina dedicata alla mostra,
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2978>, consultato il 4 luglio 2023.

Performing Raffaello, comunicato emesso dall'Ufficio stampa della Pinacoteca di Brera il 19-10-2020,
<https://pinacotecabrera.org/wp-content/uploads/2020/10/Performing-.Raffaello-CS.pdf>, consultato il 4 luglio 2023.

The Story, sito ufficiale del CRIA,
<https://cria.itatti.harvard.edu/#the-story>, consultato il 4 luglio 2023.

Figure



Fig. 1 Roma, GNAM. L'opera del giorno. Alberto Savino, *Pomona e Ritorno* (Bucarelli 1952: 188).



Fig. 2 Roma, GNAM. Mostra di riproduzioni di opere di Van Gogh (Bucarelli 1952: 187).

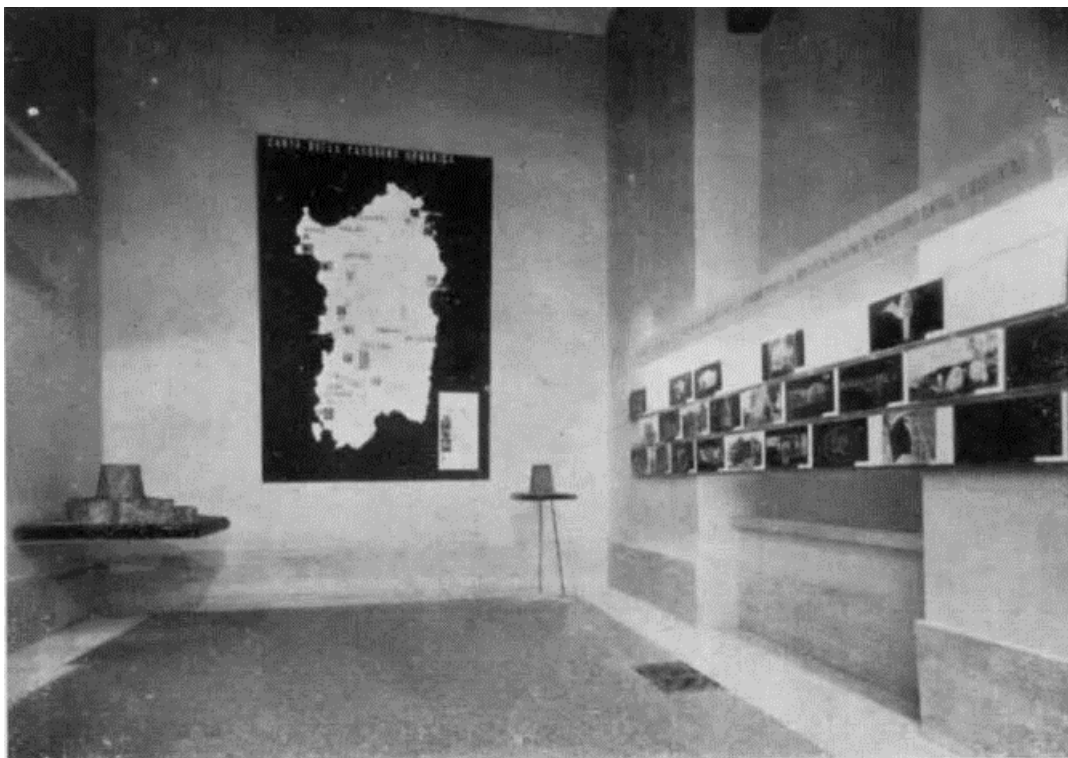


Fig. 3 Roma, GNAM. Mostra dei bronzi nuragici. Saletta introduttiva con grafici e plastici (Argan 1950a: 187).

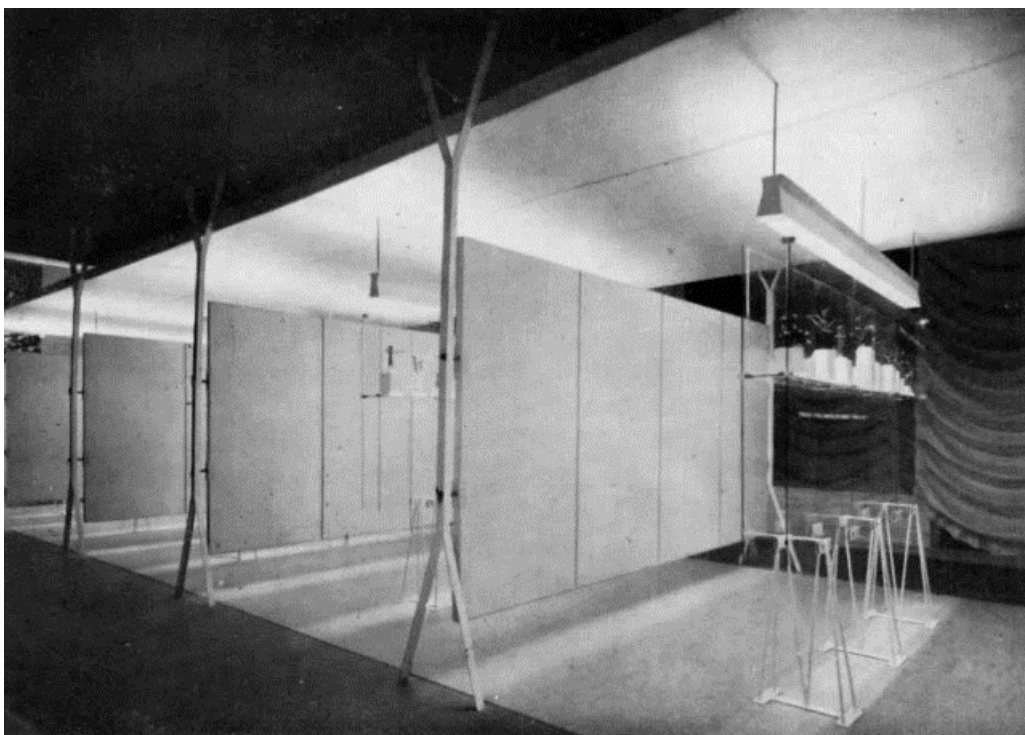


Fig. 4 Roma, GNAM. Mostra dei bronzi nuragici. La galleria dei bronzi (Argan 1950a: 188).



Fig. 5 Roma, GNAM. Mostra dei bronzi nuragici. A sinistra raffronti fotografici da documenti delle antiche civiltà mediterranee, a destra i bronzi di dimensioni maggiori esposti fuori vetrina (Argan 1950a: 188).



Fig. 6 Roma, GNAM. *Mostra didattica sull'allegoria nei secoli XVI e XVII*. Una sala della mostra (Assunto 1951: 287).

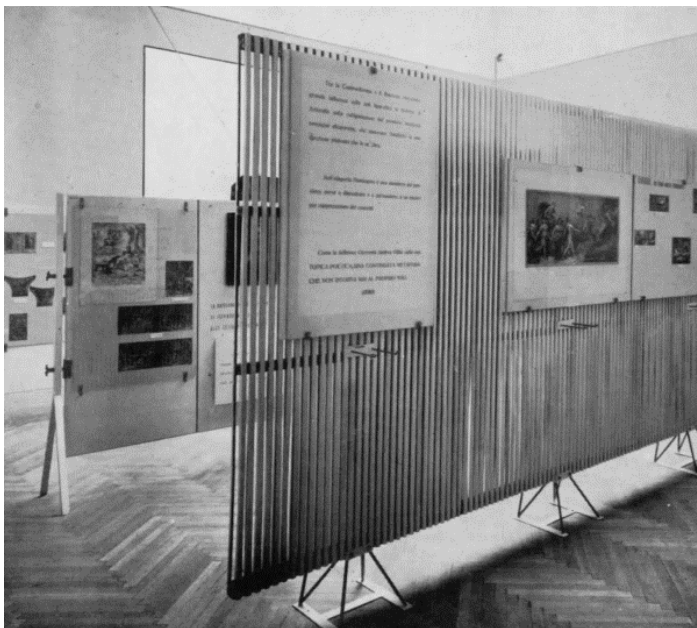


Fig. 7 Roma, GNAM. *Mostra didattica sull'allegoria nei secoli XVI e XVII*. Una sala della mostra (Assunto 1951: 288).



Fig. 8 Genova, Palazzo Bianco, sala delle mostre didattiche. Mostra sull'*Ecce Homo* di Caravaggio (Rotondi 1954: 6).



Fig. 9 *Mostra didattica leonardesca*. Vetrina con i dettagli in autocromo dell'*Annunciazione* degli Uffizi (Castelfranco 1954: 87).

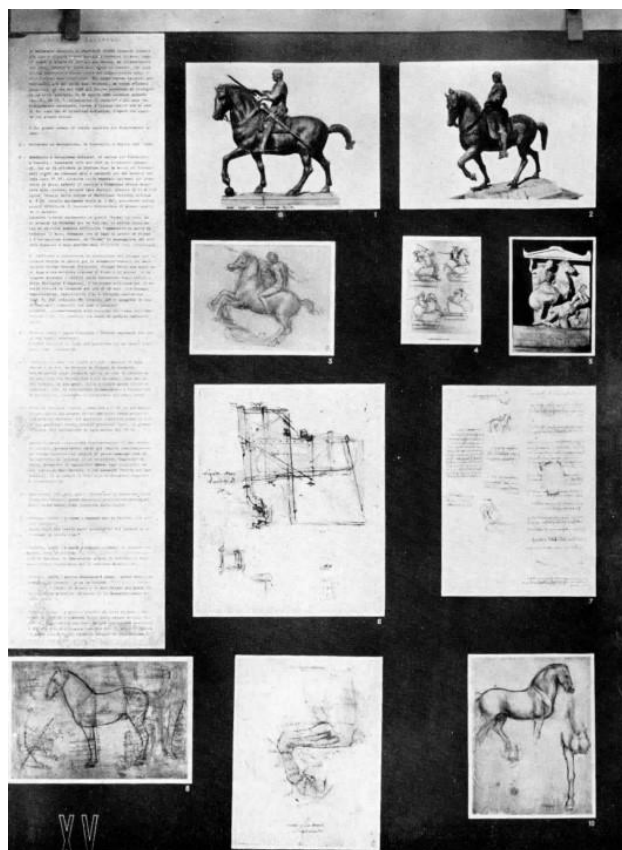


Fig. 10 *Mostra didattica leonardesca*. Pannello sullo studio dei monumenti equestri (Castelfranco 1954: 88).



Fig. 11 Roma, ICR. Sala d'esposizione. Mostra dei dipinti acquistati dallo Stato per la R. Pinacoteca di Siena. Seguace di Segna, Giovanni di Paolo, Benvenuto di Giovanni, Andrea del Brescianino. Gli ovali di Benvenuto di Giovanni (ISCR – Archivio Restauri, fasc. AS19773, nr. ICRFG113).



Fig. 12 Roma, ICR, Sala d'esposizione. Mostra dei dipinti acquistati dallo Stato per la R. Pinacoteca di Siena. Seguace di Segna, Giovanni di Paolo, Benvenuto di Giovanni, Andrea del Brescianino. I tre quadri del Brescianino e la *Presentazione al Tempio* (ISCR-Archivio restauri, fasc. AS19773, nr. ICRFG108).



Fig. 13 Roma, ICR. Sala d'esposizione. *Mostra dei dipinti acquistati dallo Stato per la R. Pinacoteca di Siena. Seguace di Segna, Giovanni di Paolo, Benvenuto di Giovanni, Andrea del Brescianino* (ISCR – Archivio Restauri, fasc. AS19773, nr. ICRFG114).



Fig. 14 Roma, ICR. Sala d'esposizione. *Mostra dei frammenti ricostituiti di Lorenzo da Viterbo* (ISCR – Archivio Restauri, fasc. AS1026/02, nr. ICRFG506).



Fig. 15 Palermo, Oratorio di S. Lorenzo. *Mostra dei restauri ai dipinti caravaggeschi della Sicilia* (ISCR – Archivio Restauri, fasc. AS0276, nr. ICRSneg2032).



Fig. 16 Palermo, Oratorio di S. Lorenzo. *Mostra dei restauri ai dipinti caravaggeschi della Sicilia* (ISCR – Archivio Restauri, fasc. AS0276, nr. ICRSneg2033).



Fig. 17 Roma, Palazzo Venezia, Sala del Mappamondo. *Mostra di dipinti restaurati. Angelico, Piero della Francesca, Antonello da Messina.* Allestimento della *Pietà* del Beato Angelico (ISCR – Archivio Restauri, fasc. AS0293, nr. ICRFG5616).



Fig. 18 Roma, Palazzo Venezia, Sala delle Battaglie. *Mostra di dipinti restaurati*. Angelico, Piero della Francesca, Antonello da Messina. *L'Annunciazione* di Piero della Francesca (cimasa del trittico) (ISCR – Archivio Restauri, fasc. AS0293, nr. ICRFG5619).



Fig. 19 Roma, Palazzo Venezia, Sala delle Battaglie. *Mostra di dipinti restaurati. Angelico, Piero della Francesca, Antonello da Messina*. Particolare dell'allestimento (ISCR – Archivio Restauri, fasc. AS0293, nr. ICRFG5620).

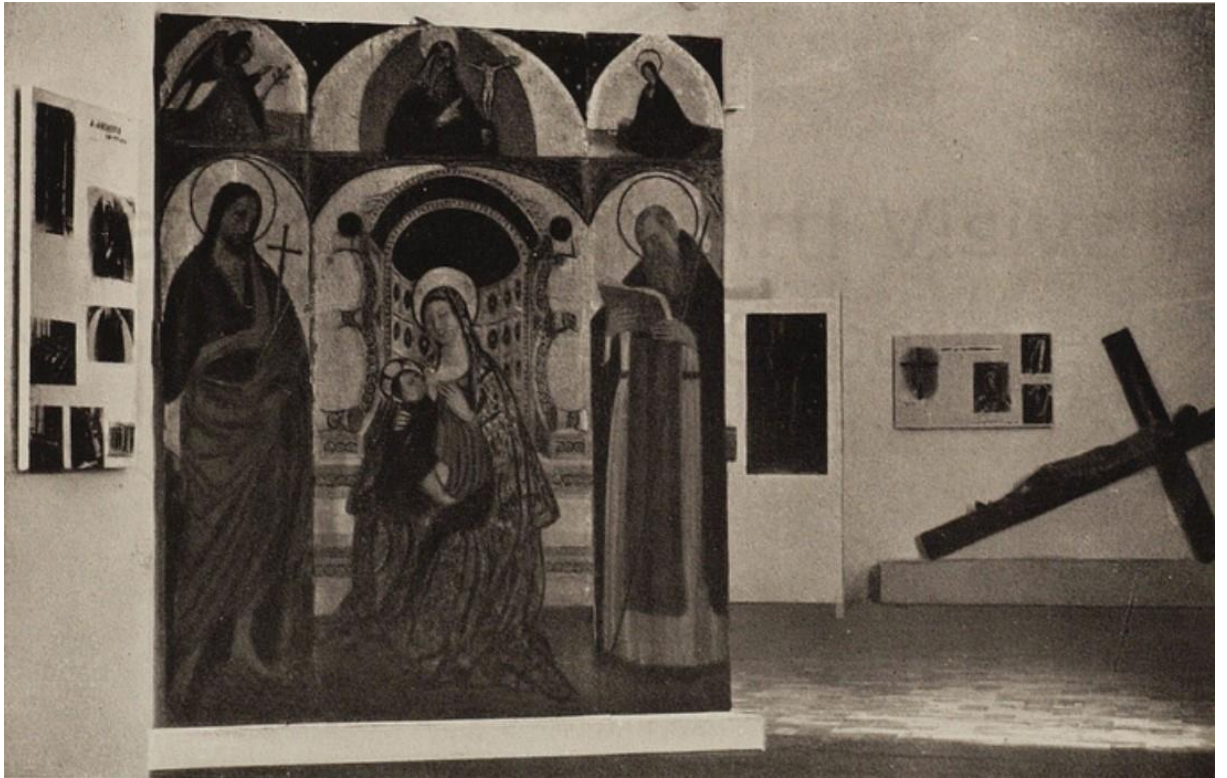


Fig. 20 Napoli, Museo di S. Martino. La *I mostra didattica del restauro*. In primo piano il restaurato trittico di Angiolillo Arcaccio (O. G. 1952: 220).



Fig. 21 Vicenza, Basilica Palladiana. *Mostra del restauro di monumenti e opere danneggiate dalla guerra nelle Tre Venezie* (Magagnato 1949: 264).



Fig. 22 Milano, Pinacoteca Ambrosiana. *Mostra di dipinti restaurati della Pinacoteca Ambrosiana* (Mazzini 1957: 186).



Fig. 23 Firenze, Museo Archeologico. *Mostra degli scavi e restauri della Soprintendenza alle Antichità d'Etruria* (Laviosa 1963: 348).



Fig. 24 Pisa, Museo Nazionale di S. Matteo. *Mostra del restauro* (Notiziario. *La VII Settimana dei Musei* 1964: 57).



Fig. 25 New York, Metropolitan Museum. Inaugurazione di *The Great Age of Fresco* (Hoving 1969: 41).



Fig. 26 Londra, Hayward Gallery. Prima sala della mostra *Frescoes from Florence* (Dalai Emiliani 2008: 184).

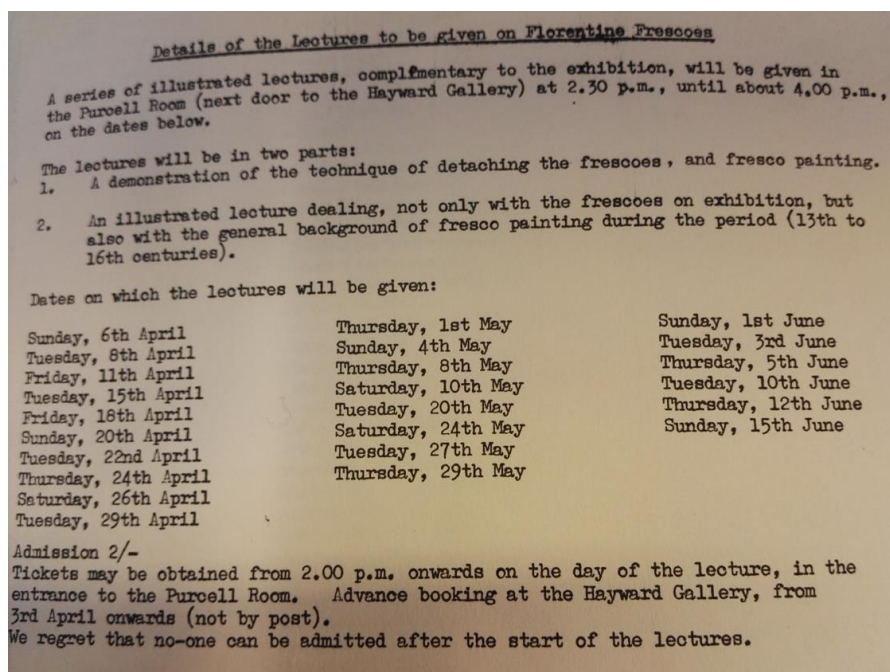


Fig. 27 Londra, Hayward Gallery. Volantino distribuito in occasione della mostra *Frescoes from Florence*.



Fig. 28 Parigi, Petit Palais. Inaugurazione della mostra *Fresques de Florence* (Centre de ressources documentaires du Petit Palais, *Les Fresques de Florence* 29 Septembre 1970-15 Février 1971, b. III, fasc. *Photos reportage*).



Fig. 29 Parigi, Petit Palais. Sale 7 e 8 della mostra *Fresques de Florence* (Centre de ressources documentaires du Petit Palais, *Les Fresques de Florence* 29 Septembre 1970-15 Février 1971, b. III, fasc. *Photos de Salles*).

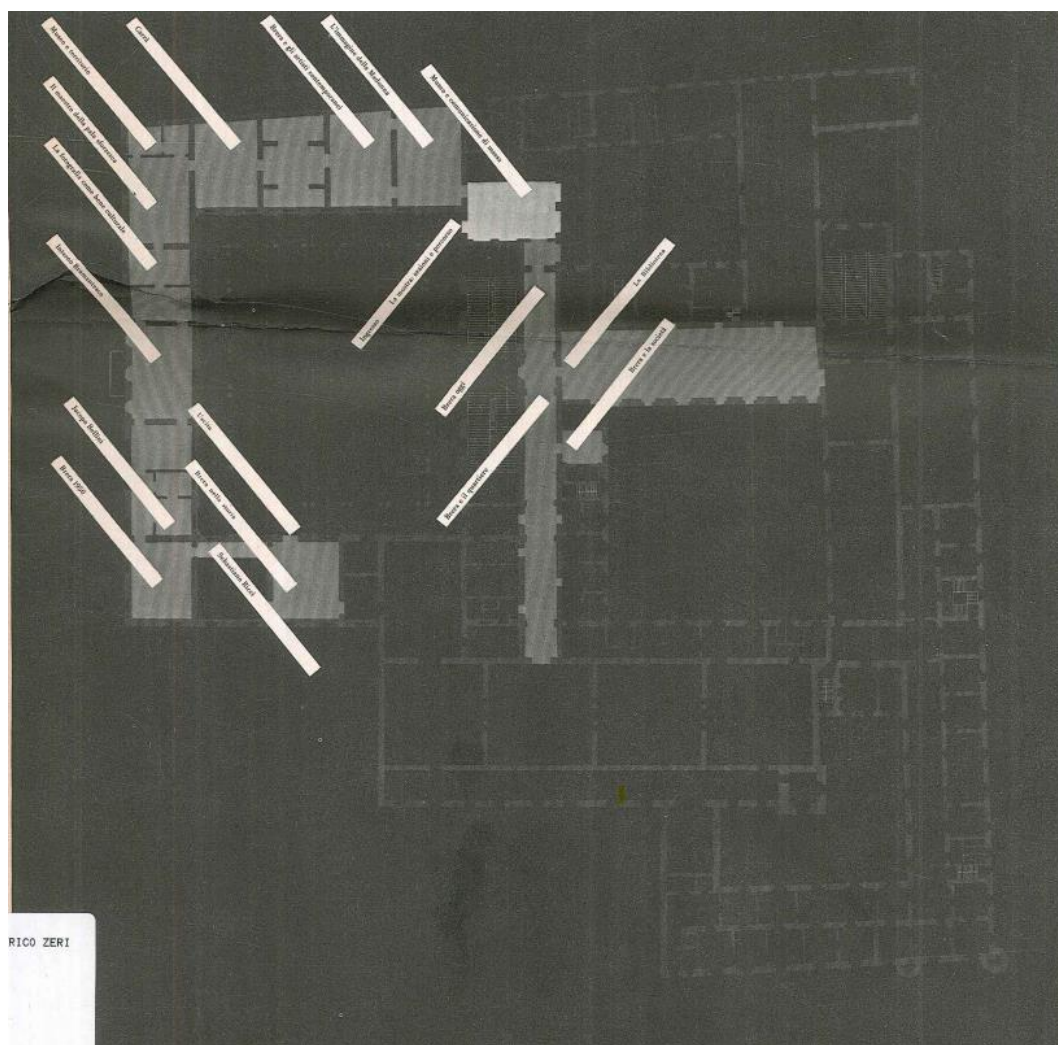


Fig. 30 Milano, Pinacoteca di Brera. Planimetria della mostra *Processo per il museo* (Russoli 1977).



Fig. 31 Milano, Pinacoteca di Brera. *Processo per il museo*, allestimento di Bruno Munari per lo Sposalizio della Vergine di Raffaello, 1976.

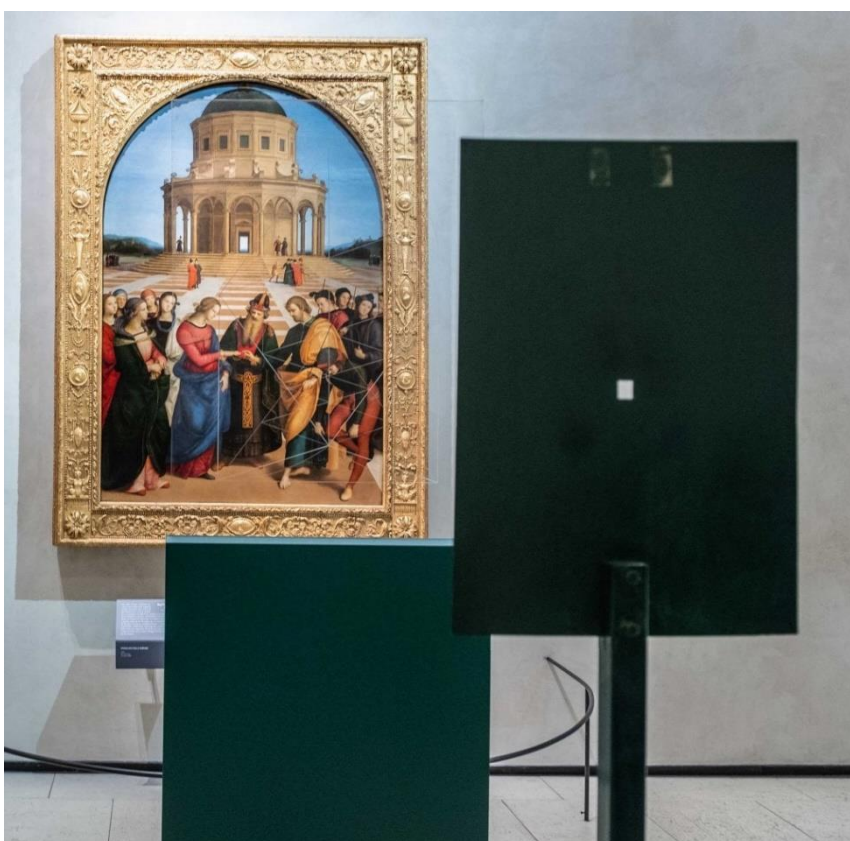


Fig. 32 Milano, Pinacoteca di Brera. *Performing Raffaello*, allestimento di Bruno Munari per lo Sposalizio della Vergine di Raffaello, 2020
https://milano.repubblica.it/cronaca/2020/10/19/foto/sposalizio_vergine_pinacoteca_di_brera_bruno_munari-271129524/1/.

Appendice 1: Elenco cronologico delle mostre di restauri

TITOLO	LUOGO E DATA	OCCASIONE DI SVOLGIMENTO	ENTE ORGANIZZATORE	DATI ESPOSITIVI	BIBLIOGRAFIA
<i>Mostra di opere d'arte restaurate</i>	Firenze, Galleria dell'Accademia (piano terra), ottobre-novembre 1946 (evidentemente prolungata)	–	Gabinetto dei Restauri della Soprintendenza alle Gallerie per le Province di Firenze, Arezzo e Pistoia	Documentazione fotografica dei restauri, restauri in corso d'opera	PROCACCI U. (ed.) 1946 – <i>Mostra di opere d'arte restaurate. Firenze, ottobre-novembre 1946</i> , Tipografia Giuntina S. A. Arti Grafiche: Firenze. MASCIOTTA M. 1947 – <i>Opere d'arte restaurate in una mostra a Firenze, Emporium</i> , vol. CV, n. 629: 210-214.
<i>Mostra di opere d'arte trasportate a Firenze durante la guerra e di opere d'arte restaurate</i>	Firenze, Galleria dell'Accademia, maggio 1947	–	Soprintendenza alle Gallerie per le Province di Firenze, Arezzo e Pistoia	–	PROCACCI U. (ed.) 1947 – <i>Mostra di opere d'arte trasportate a Firenze durante la guerra e di opere d'arte restaurate. Firenze, maggio 1947</i> , Tipografia Giuntina S. A.: Firenze. PODESTÀ A. 1947 – <i>Mostra di capolavori salvati dalla guerra, Emporium</i> , vol. CVI, n. 635-636: 107-113.
<i>I Mostra di opere</i>	L'Aquila	–	Soprintendenza ai	–	BOLOGNA F. (ed.) 1948

<i>restaurate</i>			Monumenti e alle Gallerie, L'Aquila		– <i>I Mostra di opere restaurate</i> , Danesi: Roma
<i>Mostra del restauro di monumenti e opere danneggiate dalla guerra nelle Tre Venezie</i>	Vicenza, Basilica Palladiana, settembre-ottobre 1949	VI Congresso di Storia dell'Architettura (14-18 settembre 1949). IV Centenario della Basilica Palladiana	Soprintendenze ai Monumenti Gallerie e Antichità delle Tre Venezie	Documentazione fotografica dei restauri, plastici degli edifici restaurati	MURARO M. (ed.) 1949 – <i>Mostra del restauro di monumenti e opere danneggiate dalla guerra nelle Tre Venezie</i>, Arti Grafiche Fratelli Cosarini: Pordenone. MAGAGNATO M. 1949 – La mostra del restauro a Vicenza, <i>Emporium</i>, vol. CX, n. 660: 263-267. ROSI G. 1949 – Mostra del restauro a Vicenza, <i>Bollettino d'Arte</i>, serie IV, anno XXXIV, n. IV: 381-382.
<i>Ia mostra didattica del restauro</i>	Napoli, Museo di S. Martino, 20 dicembre 1951-10 gennaio 1952	–	Laboratorio di Conservazione della Soprintendenza alle Gallerie di Napoli	Testi esplicativi, documentazione fotografica dei restauri, opere in corso di restauro	CAUSA R. 1951 – <i>Ia Mostra didattica del restauro. Museo di S. Martino. Napoli 20 dicembre 1951 – 10 gennaio 1952</i>, Istituto Poligrafico Editoriale Meridionale: Napoli. CAUSA R. 1952 – La I mostra didattica di restauri al Museo di S.

					Martino, <i>Napoli Rivista Municipale</i>: 3-11. O. G. 1952 – Napoli: La I Mostra didattica del restauro, <i>Emporium</i>, vol. CXV, n. 689: 220-221.
<i>II Mostra di restauri</i>	Napoli, Museo di S. Martino, 20 dicembre 1952-10 gennaio 1953	–	Laboratorio di Conservazione della Soprintendenza alle Gallerie di Napoli	Testi esplicativi, documentazione fotografica dei restauri, opere in corso di restauro, opere disposte in modo da favorire la visione della parte posteriore	CAUSA R. 1952 – <i>Ila Mostra di restauri. Museo di S. Martino. Napoli 20 dicembre 1952-10 gennaio 1953</i>, Istituto Poligrafico Editoriale Meridionale: Napoli. FERRARI O. 1953 – La seconda Mostra dei Restauri al Museo di S. Martino in Napoli, <i>Emporium</i>, vol. CXVII, n. 698: 68-74.
<i>Antichi dipinti restaurati dalla Soprintendenza alle Gallerie delle Marche</i>	Urbino, Palazzo Ducale, Salone del Trono, 29 marzo-11 aprile 1953	–	Soprintendenza alle Gallerie delle Marche	–	ZAMPETTI P. (ed.) 1953 – <i>Antichi dipinti restaurati dalla Soprintendenza alle Gallerie delle Marche</i>, Istituto Statale d'Arte: Urbino. S. V. 1953 – Mostra di antichi dipinti restaurati ad Urbino, <i>Emporium</i>, vol. CXVII, n. 700: 167-

					169.
<i>Mostra di opere d'arte restaurate. Settima esposizione</i>	Firenze, aprile-giugno 1953	–	Soprintendenza alle Gallerie per le Province di Firenze, Arezzo e Pistoia; Gabinetto dei Restauri della Soprintendenza alle Gallerie per le Province di Firenze, Arezzo e Pistoia	–	BALDINI U. (ed.) 1953 – <i>Mostra di opere d'arte restaurate. Settima esposizione. Firenze, aprile-giugno 1953</i> , Tipografia Giuntina S. A. Arti Grafiche: Firenze. CHIARELLI R. 1954 – Restauri di opere d'arte a Firenze, <i>Emporium</i> , vol. CXIX, n. 710: 58-65.
<i>Mostra di dipinti restaurati</i>	Perugia, Palazzo Donini, Sale dell'Accademia di Lettere, agosto-settembre 1953	–	Ministero della Pubblica Istruzione; Soprintendenza ai Monumenti ed alle Gallerie dell'Umbria	–	SOPRINTENDENZA AI MONUMENTI ED ALLE GALLERIE DELL'UMBRIA (ed.) 1953 – <i>Mostra di dipinti restaurati. Perugia, Palazzo Donini, Sale dell'Accademia di Lettere, agosto-settembre 1953</i> , G. Benucci: Perugia. S. Z. 1953 – Perugia: Mostra dei dipinti restaurati, <i>Emporium</i> , vol. CXVIII, n. 705: 115-117.
<i>III Mostra di restauri</i>	Napoli, Museo di S. Martino, 20 dicembre 1953-20 marzo 1954	Resoconto annuale delle attività svolte dal Laboratorio della Soprintendenza alle	Museo Nazionale di S. Martino; Soprintendenza alle Gallerie della Campania	–	CAUSA R. (ed.) 1954 – <i>III Mostra di restauri. Museo di S. Martino, 20 dicembre 1953-20 marzo</i>

		Gallerie della Campania			1954: Napoli. FERRARI O. 1954 – Due mostre al Museo Nazionale di S. Martino a Napoli: Opere d'arte restaurate e disegni di Corrado Giaquinto, <i>Emporium</i> , vol. CXIX, n. 710: 66-72.
<i>II Mostra di dipinti restaurati</i>	Perugia, Palazzo Donini, Sale dell'Accademia di Lettere, maggio-giugno 1954	–	Ministero della Pubblica Istruzione; Soprintendenza ai Monumenti ed alle Gallerie dell'Umbria	–	SOPRINTENDENZA AI MONUMENTI ED ALLE GALLERIE DELL'UMBRIA (ed.) 1954 – <i>II Mostra di dipinti restaurati. Sale dell'Accademia di Lettere, Perugia Palazzo Donini, Maggio-Giugno 1954</i> , G. Benucci: Perugia.
<i>Mostra di opere d'arte restaurate. Ottava esposizione</i>	Settembre-novembre 1955	-	Soprintendenza alle Gallerie per le province di Firenze, Arezzo e Pistoia; Gabinetto dei restauri della Soprintendenza alle Gallerie per le province di Firenze, Arezzo e Pistoia	–	BALDINI U. (ed.) 1955 – Mostra di opere d'arte restaurate. Ottava esposizione. Firenze, settembre-novembre 1955, Tipografia Giuntina: Firenze.
<i>III Mostra di opere restaurate</i>	Perugia, Palazzo Donini, Sale	–	Soprintendenza ai Monumenti ed alle	–	SANTI F. (ed.) 1956 – <i>III Mostra di opere</i>

	dell'Accademia di Lettere, 29 luglio-15 ottobre 1956		Gallerie dell'Umbria; Ministero della Pubblica Istruzione		<i>restaurate. Sale dell'Accademia di Lettere, Perugia, Palazzo Donini, 29 luglio-15 ottobre 1956, Tip. Benucci: Perugia.</i> Mostre e cataloghi 1956 – <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno III, n. 2: 62-71. T. C. 1956 – Perugia: la terza mostra di opere restaurate, <i>Emporium</i>, vol. CXXIV, n. 743: 221.
<i>Il Museo Diocesano di Gaeta e mostra di opere restaurate nella Provincia di Latina</i>	Gaeta, chiesa della Ss. Annunziata, settembre 1956	Inaugurazione del Museo Diocesano di Gaeta	Soprintendenza alle Gallerie del Lazio; Ente Provinciale per il Turismo di Latina	–	SALERNO L. 1956 – <i>Il Museo Diocesano di Gaeta e Mostra di opere restaurate nella Provincia di Latina</i>, Ente Provinciale per il Turismo di Latina: Gaeta. SALERNO L. 1957 – Il nuovo Museo Diocesano di Gaeta e la mostra di opere restaurate nella provincia di Latina, <i>Bollettino d'arte</i>, serie IV, anno XLII, n. I: 91-93.
<i>Mostra di dipinti</i>	Milano, Pinacoteca	Campagna	Soprintendenza alle	Testi esplicativi,	MAZZINI F. (ed.) 1956

<i>restaurati della Pinacoteca Ambrosiana</i>	Ambrosiana, ottobre 1956	Internazionale dei Musei promossa dall'ICOM	Gallerie della Lombardia; Istituto Federiciano.	documentazione fotografica dei restauri, opere in corso di restauro	– <i>Mostra di dipinti restaurati della Pinacoteca Ambrosiana. Campagna Internazionale dei Musei. Milano, Pinacoteca Ambrosiana, ottobre 1956, Tipografia Esperia: Milano.</i> MAZZINI F. 1957 – La mostra di dipinti restaurati della Pinacoteca Ambrosiana, <i>Bollettino d'arte</i>, serie IV, anno XLII, n. II: 185-188. O. L. 1957 – Cronache. Milano. Mostra di dipinti restaurati della Pinacoteca Ambrosiana, <i>Emporium</i>, vol. CXXV, n. 746: 70. La campagna internazionale dei Musei 1957 – <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno II, n. 1: 1-10.
<i>Dodici capolavori restaurati. Mostra di opere d'arte restaurate. Nona esposizione</i>	Firenze, ottobre-novembre 1958	II Settimana dei Musei italiani	Soprintendenza alle Gallerie per le province di Firenze, Arezzo e Pistoia; Gabinetto dei	–	BALDINI U. (ed.) 1958 – <i>Mostra di opere d'arte restaurate. Nona esposizione. Firenze,</i>

			restauri della Soprintendenza alle Gallerie per le province di Firenze, Arezzo e Pistoia		<i>ottobre-novembre 1958</i> , Tipografia Giuntina S. p. A.: Firenze.
<i>II Mostra di dipinti restaurati</i>	Trapani, Museo Nazionale Pepoli, 23 ottobre-1 novembre 1958	II Settimana dei Musei Italiani	Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte per la Sicilia	–	SCUDERI V. (ed.) 1958 – <i>II Mostra di dipinti restaurati</i>, Tip. Cartograf: Trapani. Notiziario. La relazione del Comitato Italiano dell'ICOM sulla Seconda Settimana dei Musei Italiani 1959 – <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno IV, n. 7: 22-30. Mostre in Italia e all'estero 1959 – <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno IV, n. 7: 46.
<i>Dodici anni di restauro ai monumenti e alle opere d'arte (1946-1958)</i>	Udine, 23 ottobre-1 novembre 1958, poi trasferita a Trieste e Gorizia	Completamento dei lavori nella chiesa di S. Francesco; II Settimana dei Musei Italiani	Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie della Venezia Giulia e del Friuli; Soprintendenza ai Monumenti, Gallerie e Antichità del Territorio di Trieste.	–	BELLUNO E. (ed.) 1958 – <i>Dodici anni di restauro ai monumenti e alle opere d'arte (1946-1958). Elenchi e notizie delle opere</i>, La Editoriale Libreria: Trieste. Notiziario. La relazione del Comitato Italiano

					dell'ICOM sulla Seconda Settimana dei Musei Italiani 1959 – <i>Musei e Gallerie d'Italia</i> , anno IV, n. 7: 22-30.
<i>Mostra di opere d'arte restaurate. Decima esposizione</i>	Firenze, ottobre-novembre 1959	–	Soprintendenza alle Gallerie per le province di Firenze, Arezzo e Pistoia; Gabinetto dei restauri della Soprintendenza alle Gallerie per le province di Firenze, Arezzo e Pistoia	–	BALDINI U. (ed.) 1959 – <i>Mostra di opere d'arte restaurate. Decima esposizione. Firenze, ottobre-novembre 1959</i> , Tipografia Giuntina: Firenze.
<i>Mostra di opere d'arte restaurate</i>	Bergamo, Palazzo della Ragione, 1960	–	Amministrazione Provinciale di Bergamo; Soprintendenza alle Gallerie della Lombardia	–	MAZZINI F. (ed.) 1960 – <i>Mostra di opere d'arte restaurate. Amministrazione Provinciale di Bergamo. 1960</i> , Amministrazione Provinciale: Bergamo. PALLUCCHINI R. 1960 – Una mostra di opere restaurate a Bergamo, <i>Arte Veneta</i> , a. 13/14 (1959/1960): 294-295.
<i>IV Mostra di restauri</i>	Napoli, Palazzo Reale, 1960	–	Soprintendenza alle Gallerie della Campania; Laboratorio di conservazione	–	CAUSA R., FERRARI O., PICONE M. 1960 – <i>IV Mostra di restauri. Catalogo. Napoli, Palazzo Reale, 1960</i> , L'arte tipografica:

					Napoli. BARBIERI C. 1961 – Le mostre a Napoli. Restauri a Capodimonte, <i>Arte figurativa</i>, anno IX, n. 49: 88. U. T. 1961 – Napoli: Quindici anni di restauri, <i>Emporium</i>, vol. CXXXIV, n. 800: 73-74.
<i>III Mostra di dipinti restaurati</i>	Trapani, Museo Nazionale Pepoli, 1960	–	Soprintendenza alle Gallerie ed Opere d'arte della Sicilia; Museo Nazionale Pepoli	–	SCUDERI V. (ed.) 1960 – <i>III Mostra di dipinti restaurati</i>, Tip. Cartograf: Trapani.
<i>Arte nel frusinate dal secolo XII al XIX</i>	Frosinone, Palazzo della Provincia, 1961	–	Soprintendenza alle Gallerie del Lazio	–	MALTESE C. 1961 – <i>Arte nel frusinate dal secolo XII al XIX. Mostra di opere d'arte restaurate a cura della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio. Palazzo della Provincia, Frosinone, 1961</i>, Istituto Grafico Tiberino: Roma. Mostre in Italia e all'estero. Frosinone 1961 – <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno VI, n. 14: 47.

<i>IV Mostra di Opere Restaurate</i>	Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 31 marzo-7 aprile 1963	VI Settimana dei Musei Italiani	Soprintendenza ai Monumenti ed alle Gallerie dell'Umbria; Azienda di Turismo di Perugia	–	SANTI F. (ed.) 1963 – <i>IV mostra di opere restaurate. VI settimana dei musei italiani. 31 marzo-7 aprile 1963. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, Tipografia Benucci: Perugia.</i> Notiziario: La VI Settimana dei Musei, <i>Musei e Gallerie d'Italia</i> , anno VIII, n. 20: 33-45.
<i>Recenti restauri, acquisti e acquisizioni</i>	Roma, Museo di Palazzo Venezia, 31 marzo-15 aprile 1963	VI Settimana dei Musei	Soprintendenza alle gallerie e alle opere d'arte medioevali e moderne per il Lazio	Documentazione fotografica dei restauri	SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE E ALLE OPERE D'ARTE MEDIOEVALI E MODERNE PER IL LAZIO 1963 – <i>Recenti restauri, acquisti e acquisizioni. Roma, Museo di Palazzo Venezia, 31 marzo-15 aprile 1963</i> , Istituto Grafico Tiberino: Roma. Notiziario. La VI settimana dei musei 1963 – <i>Musei e Gallerie d'Italia</i> , anno VIII, n. 20: 33-45.
<i>Prima Mostra del Restauro</i>	Udine, Salone del Castello, 9-30 giugno	–	Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie	–	RIZZI A. (ed) 1963 – <i>Prima Mostra del</i>

	1963		del Friuli-Venezia Giulia; Museo Civico di Udine		<i>restauro. Udine, Salone del Castello, 9-30 giugno 1963, Tip. Doretti: Udine.</i> P. S. 1963 – Udine: Prima mostra del restauro, <i>Emporium</i>, vol. CXXXVIII, n. 827: 226-227.
<i>Restauri e nuove accessioni delle Civiche raccolte d'arte</i>	Pavia, Castello Visconteo, 1963	–	Civici Istituti d'Arte e Storia	–	<i>Restauri e nuove accessioni delle civiche raccolte d'arte. Mostra permanente nel Castello Visconteo 1963 – Tipografia del Libro: Pavia.</i>
<i>V Mostra di Opere Restaurate</i>	Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 12-19 aprile 1964	VII Settimana dei Musei Italiani	Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie dell'Umbria	–	SOPRINTENDENZA AI MONUMENTI E ALLE GALLERIE DELL'UMBRIA (ed.) 1964 – <i>V Mostra di opere restaurate. VII Settimana dei musei. 12-19 aprile 1964. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 1964. Catalogo, Benucci: Perugia.</i> C. T. 1964 – Perugia: mostra di opere restaurate, <i>Emporium</i>, vol. CXL, n. 835: 20.

					Notiziario. La VII Settimana dei Musei (12-19 aprile 1964) 1964 – <i>Musei e Gallerie d'Italia</i> , anno IX, n. 22-24: 48-59.
<i>Mostra del restauro</i>	Pisa, Museo Nazionale di S. Matteo, 12-19 aprile 1964	VII Settimana dei Musei Italiani	Soprintendenza ai monumenti e gallerie per le province di Pisa, Lucca, Livorno e Massa-Carrara	Testi esplicativi, documentazione fotografica dei restauri, opere in corso di restauro	SOPRINTENDENZA AI MONUMENTI E GALLERIE PER LE PROVINCE DI PISA, LUCCA, LIVORNO E MASSA-CARRARA 1964 – <i>Mostra del restauro. Pisa, Museo Nazionale di S. Matteo</i> , Industrie grafiche V. Lischi: Pisa. Le mostre 1964 - <i>Musei e Gallerie d'Italia</i> , anno IX, n. 22-24: 66-79.
<i>Tutela e valorizzazione del patrimonio artistico di Roma e del Lazio</i>	Roma, Museo di Palazzo Venezia, 12-19 aprile 1964	VII Settimana dei Musei Italiani	Soprintendenze e Istituti di Roma dipendenti dalla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti	Documentazione fotografica dei restauri, riproduzioni fotografiche delle opere	RASPI SERRA J. (ed.) 1964 - <i>Tutela e valorizzazione del patrimonio artistico di Roma e del Lazio. Mostra documentaria dell'attività di tutela, restauro, sistemazione museografica e incremento patrimoniale svolta dal 1 gennaio 1963 al 30 marzo 1964 dalle Soprintendenze e dagli Istituti di Roma</i>

					dipendenti dalla Direzione Generale delle Antichità e Belle arti. Roma, Palazzo Venezia: 12-19 aprile 1964, Istituto Grafico Tiberino di S. De Luca: Roma. Notiziario. La VII Settimana dei Musei (12- 19 aprile 1964) 1964 – <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno IX, n. 22-24: 48-65.
Mostra di opere d'arte restaurate	Ferrara, Palazzo dei Diamanti, maggio- ottobre 1964	VII Settimana dei Musei Italiani	Soprintendenza alle Gallerie per le provincie di Bologna, Ferrara, Forlì, Ravenna	Testi esplicativi, documentazione fotografica dei restauri	MEZZETTI A. (ed.) 1964 – <i>Mostra di opere d'arte restaurate.</i> <i>Ferrara Palazzo dei Diamanti, maggio- ottobre 1964</i>, Comune di Ferrara, Ferrara. F. G. 1964 – La mostra di «Opere d'arte restaurate» a Ferrara, <i>Emporium</i>, vol. CXL, n. 837: 112-114. FORTUNATI V. 1964 – Discussioni e recensioni. Una mostra di restauri a Ferrara, <i>Arte Antica e Moderna</i>, n. 26: 238- 239.

					MEZZETTI A. 1965 – Opere d'arte restaurate a Ferrara, <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno X, n. 25-26: 13-18. Notiziario. La VII Settimana dei Musei (12-19 aprile 1964) 1964 – <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno IX, n. 22-24: 48-65. NOVELLI M. 1964 – La settimana dei musei. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, <i>Antichità Viva</i>, anno III, n. 3: 43-44.
<i>L'arte nel viterbese. Mostra di restauri</i>	Viterbo, Palazzo dei Priori, aprile 1965	VIII Settimana dei Musei Italiani, 4-11 aprile 1965	Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria Meridionale; Soprintendenza ai Monumenti di Roma e del Lazio; Soprintendenza alle Gallerie di Roma e del Lazio	Documentazione grafica e fotografica dei restauri	<i>L'arte nel viterbese. Mostra dei restauri. Viterbo, Palazzo dei Priori. Aprile 1965</i> 1965 – Agnesotti: Viterbo.
<i>VI Mostra di opere restaurate</i>	Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 4-11 aprile 1965	VIII Settimana dei Musei Italiani	Soprintendenza ai Monumenti ed alle Gallerie dell'Umbria	–	SOPRINTENDENZA AI MONUMENTI ED ALLE GALLERIE DELL'UMBRIA 1965 – <i>VI Mostra di opere restaurate. VIII settimana dei musei, 4-11 aprile 1965. Catalogo,</i>

					Galleria Nazionale dell'Umbria: Perugia. VIII Settimana dei Musei Italiani. 4-11 aprile 1965 1965 – <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno X, n. 27: 19-26.
<i>Mostra del restauro</i>	Pisa, Museo Nazionale di S. Matteo, 4-11 aprile 1965	VIII Settimana dei Musei Italiani	Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie di Pisa	Testi esplicativi, documentazione fotografica dei restauri	CAMPETTI BERTOLINI L. 1965 – <i>Mostra del restauro. Pisa. Museo Nazionale di S. Matteo</i>, V. Lischi: Pisa. VIII Settimana dei Musei Italiani. 4-11 aprile 1965 1965 – <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno X, n. 27: 19-26.
<i>Mostra di opere d'arte restaurate</i>	Urbino, Palazzo Ducale, 4-11 aprile 1965	VIII Settimana dei Musei Italiani	Soprintendenza alle Gallerie delle Marche	–	ALIBERTI F. M., MARCHINI G. 1965 – <i>Mostra di opere d'arte restaurate. VIII Settimana dei Musei. Palazzo Ducale Urbino, 4-11 aprile 1965</i>, STEU: Urbino. VIII Settimana dei Musei Italiani. 4-11 aprile 1965 1965 – <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno X, n. 27:

					19-26.
<i>Restauro d'arte in Italia</i>	Roma, Palazzo Venezia, 4 aprile-4 maggio 1965	VIII Settimana dei Musei Italiani	Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti	Supporti audiovisivi, documentazione fotografica dei restauri	ALIBERTI F. M., CARANDENTE G., ZEVI F. 1965 – <i>Restauro d'arte in Italia. VIII Settimana dei Musei Italiani. Roma, Palazzo Venezia, 4 aprile-4 maggio 1965</i>, Istituto Grafico Tiberino: Roma. Le mostre 1965 – <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno X, nn. 25-26: 34-38. VII Settimana dei musei. 4 – 11 aprile 1965 1965 – <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno X, n. 27: 19-26.
<i>Mostra di opere restaurate dall'Istituto Centrale di Restauro, dal Gabinetto Nazionale delle Stampe, dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze e dall'Istituto di Patologia del Libro</i>	Roma, Farnesina alla Lungara, 4 aprile-4 maggio 1965	Assemblea generale del centro internazionale di studi per la conservazione e il restauro dei beni culturali; VIII settimana dei musei (prosecuzione della mostra a Palazzo Venezia)	Istituto Centrale del Restauro; Gabinetto Nazionale delle Stampe; Opificio delle Pietre Dure di Firenze; Istituto di Patologia del Libro	–	<i>Mostra di opere restaurate dall'Istituto Centrale di Restauro, dal Gabinetto Nazionale delle Stampe, dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze e dall'Istituto di Patologia del Libro. VIII Settimana dei musei. In occasione dell'Assemblea Generale del Centro Internazionale di Studi per la Conservazione e il Restauro dei Beni</i>

					<i>Culturali</i> 1965 – Tipografia Mario Scopel: Roma. VII Settimana dei musei. 4 -11 aprile 1965 1965 – <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno X, n. 27: 19-26.
<i>Opere d'Arte Restaurate a Ferrara. 1965-1966</i>	Ferrara, Palazzo dei Diamanti, primavera 1966	IX Settimana dei Musei Italiani	Soprintendenza alle Gallerie Provincia di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna; Ente Provinciale del Turismo di Ferrara; Direzione della Pinacoteca Nazionale di Ferrara	Testi esplicativi, documentazione fotografica dei restauri	DIREZIONE DELLA PINACOTECA NAZIONALE DI FERRARA (ed.) 1966 – <i>IX Settimana dei Musei Italiani. Opere d'Arte restaurate a Ferrara. 1965-1966, Ferrara Palazzo dei Diamanti</i>, Gamma Tipografica: Bologna. GAUDIOSO E. 1966 – Notiziario. IX Settimana dei Musei Italiani, <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno XI, n. 29: 49-54.
<i>Mostra di Capolavori restaurati</i>	Firenze, Gallerie degli Uffizi 27 marzo-3 aprile 1966	IX Settimana dei Musei Italiani	Soprintendenza alle Gallerie di Firenze	Documentazione fotografica dei restauri, restauri in corso d'opera	GAUDIOSO E. 1966 – Notiziario. IX Settimana dei Musei Italiani, <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno XI, n. 29: 49-54. Le mostre 1966 – <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno XI, n. 28: 47.

<i>Mostra di scavi in corso e di recenti restauri</i>	Palermo, Museo Nazionale, Piazza Olivella, 27 marzo-3 aprile 1966	IX Settimana dei Musei Italiani	Soprintendenza alle Antichità della Sicilia Occidentale	–	SOPRINTENDENZA ALLE ANTICHITÀ DELLA SICILIA OCCIDENTALE (ed.) 1966 – <i>Mostra di scavi in corso e di recenti restauri</i>, Tip. F.lli del Magistris & C.: Palermo. GAUDIOSO E. 1966 – Notiziario. IX Settimana dei Musei Italiani, <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno XI, n. 29: 49-54.
<i>Mostra di opere d'arte restaurate</i>	Urbino, Palazzo Ducale, 27 marzo-3 aprile 1966	IX Settimana dei Musei	Soprintendenza alle Gallerie delle Marche	–	ALIBERTI F. M., MARCHINI G., ROSSI A. 1966 – <i>Mostra di opere d'arte restaurate. IX settimana dei musei. 27 marzo 3 aprile 1966. Palazzo Ducale Urbino</i>, STEU: Urbino. GAUDIOSO E. 1966 – Notiziario. IX Settimana dei Musei Italiani. 27 marzo – 3 aprile 1966, <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno XI, n. 28: 40-41. GAUDIOSO E. 1966 – Notiziario. IX Settimana dei Musei Italiani, <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno

					XI, n. 29: 49-54.
<i>Mostra antologica dell'attività delle soprintendenze</i>	Roma, Sala di S. Marta, 27 marzo-30 aprile 1966	IX Settimana dei Musei	Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti	Documentazione fotografica dei restauri, ciclo di conferenze	SALERNO L. (ed.) 1966 – <i>Mostra antologica dell'attività delle soprintendenze. IX Settimana dei musei. Roma, Sala di Santa Marta. 27 marzo – 30 aprile 1966</i>, Istituto Grafico Tiberino: Roma. GAUDIOSO E. 1966 – Notiziario. IX Settimana dei musei italiani. 27 marzo – 3 aprile, <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno XI, n. 28: 40-41.
<i>Restauri nel Veneto 1965</i>	Venezia, Galleria dell'Accademia, 27 marzo-10 giugno 1966	IX Settimana dei Musei Italiani	Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte per le Province di Venezia, Belluno, Padova, Rovigo, Treviso, Vicenza	–	MOSCHINI MARCONI S., MURARO M., RICCOMINI E., VALCANOVER F. (ed.) 1966 – <i>Restauri nel Veneto, 1965. Venezia, Galleria dell'Accademia, 27 marzo - 10 giugno 1966</i>, Stamperia di Venezia: Venezia. GAUDIOSO E. 1966 – Notiziario. IX Settimana dei Musei Italiani, <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno XI, n. 29: 49-54.
<i>Mostra del restauro</i>	Breno (Brescia), Chiesa	–	Comunità Montana di	–	MAZZINI F. (ed.) 1966

	di Sant'Antonio, aprile-settembre 1966		Valle Camonica		– <i>Mostra del restauro</i>: Breno. Le Mostre. Breno (Brescia). Chiesa di S. Antonio: mostra del restauro 1966 – <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno XI, n. 29: 58.
<i>Arte a Pavia. Salvataggi e restauri</i>	Pavia, Castello Visconteo, 24 settembre-24 dicembre 1966	–	Città di Pavia; Civici Istituti d'Arte e Storia	Testi esplicativi. Documentazione grafica e fotografica dei restauri, riproduzioni delle opere	<i>Arte a Pavia. Salvataggi e restauri. Mostra nel Castello Visconteo, 24 settembre-24 dicembre 1966</i> 1966 – F.lli Fusi: Pavia. PERONI A. 1967 – “Art in Pavia, safeguard and restoration”, an exhibition in the Visconti Castle, <i>Museum</i>, vol XX, n. 2: 109-115.
<i>Dipinti salvati dalla piena dell'Arno</i>	Firenze, Gallerie degli Uffizi, 21 dicembre 1966-gennaio 1967	–	Soprintendenza alle Gallerie di Firenze	–	MELONI S. (ed.) 1966 – <i>Dipinti salvati dalla piena dell'Arno. 4 novembre 1966</i>, Tipografia Giuntina: Firenze. Le Mostre 1966 – <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno XI, n. 30: 58-59.
<i>Attività della Soprintendenza alle</i>	Roma, Sala di S. Marta, 2-9 aprile 1967	X Settimana dei Musei	Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione	–	BRUGNOLI M. V. <i>et al</i> 1967 – <i>Attività della</i>

<i>Gallerie del Lazio</i>			Generale Antichità e Belle Arti		<i>Soprintendenza alle Gallerie del Lazio. X Settimana dei Musei. Sala di Santa Marta. Roma, 2-9 aprile 1967, Istituto Grafico Tiberino: Roma.</i> GAUDIOSO E. 1967 – Notiziario. X Settimana dei Musei Italiani. 2-9 aprile 1967, <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno XII, n. 31: 51-55.
<i>Mostra di opere d'arte restaurate</i>	Urbino, Palazzo Ducale, 2-9 aprile 1967	X Settimana dei Musei	Soprintendenza alle Gallerie e Opere d'arte delle Marche	–	ALIBERTI GAUDIOSO F., CECCHINI A., MARCHINI G., ROSSI A., TORRITI P. 1967 – <i>Mostra di opere d'arte restaurate. X settimana dei musei. 2 - 9 aprile 1967. Palazzo Ducale Urbino</i>, STEU: Urbino. GAUDIOSO E. 1967 – Notiziario. X Settimana dei Musei Italiani. 2-9 aprile 1967, <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno XII, n. 31: 51-55.
<i>Mostra del restauro</i>	Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 22 giugno-31 Luglio 1967	X Settimana dei Musei Italiani	Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie di Pisa	–	SOPRINTENDENZA AI MONUMENTI E GALLERIE DI PISA (ed.) 1967 – <i>Mostra del</i>

					<i>restauro. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 22 giugno-31 luglio 1967, V. Lischi: Pisa.</i>
<i>Mostra di restauri a sculture e oggetti d'arte minore 1967-1968</i>	Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 22 dicembre 1967-febbraio 1968	Risultati dei restauri eseguiti dal Centro di Restauro per le Sculture e le Arti Minori di Palazzo Davanzati dopo l'alluvione del 4 novembre 1966	Soprintendenza alle Gallerie per le Province di Firenze e Pistoia	–	SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE PER LE PROVINCE DI AREZZO E PISTOIA (ed.) 1968 – <i>Mostra di restauri a sculture e oggetti d'arte minore 1967-1968. Catalogo della Mostra di restauri a sculture e oggetti d'arte minore: dicembre-febbraio 1968, Museo nazionale del Bargello, Firenze, STIAV: Firenze.</i>
<i>Mostra di opere d'arte restaurate</i>	Urbino, Palazzo Ducale, 31 marzo-7 aprile 1968	XI Settimana dei Musei	Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti; Soprintendenza alle Gallerie e Opere d'Arte delle Marche	–	ALIBERTI GAUDIOSO F. M. (ed.) 1968 – <i>Mostra di opere d'arte restaurate. XI Settimana dei Musei. Urbino, Palazzo Ducale, S.T.E.U.: Urbino.</i> GAUDIOSO E. 1968 – Notiziario. XI Settimana dei Musei (31 marzo-7 aprile 1968), <i>Musei e Gallerie d'Italia</i> , anno XIII, n.34: 46-51.
<i>Mostra di opere d'arte restaurate nel 1967</i>	Roma, Palazzo Venezia, Sala Barbo,	XI. Settimana dei Musei Italiani	Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere	–	BRUGNOLI M. V. <i>et al</i> 1968 – <i>Mostra di opere</i>

	aprile 1968		d'Arte medioevali e moderne del Lazio		<i>d'arte restaurate nel 1967. XI Settimana dei Musei. Roma, Palazzo Venezia, Sala Barbo, aprile 1968, De Luca: Roma.</i> GAUDIOSO E. 1968 – Notiziario. XI Settimana dei musei (31 marzo-7 aprile 1968), <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno XIII, n. 34: 46-51.
<i>Mostra di Opere d'Arte restaurate</i>	Torino, Galleria Sabauda, aprile 1968	XI Settimana dei Musei Italiani	Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti; Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte del Piemonte	Testi esplicativi, documentazione fotografica dei restauri	MAZZINI F. (ed.) 1968 – <i>Mostra di Opere d'Arte restaurate. Torino, Galleria Sabauda. XI Settimana dei Musei Italiani (aprile 1968)</i>, S.p.A. Fratelli Pozzo-Salvati-Gros Monti e C.: Torino. GAUDIOSO E. 1968 – Notiziario. XI Settimana dei Musei (31 marzo-7 aprile 1968), <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno XIII, n. 34: 46-51.
<i>Mostra di antichi dipinti restaurati delle raccolte accademiche</i>	Roma, Palazzo Carpegna, 18 giugno-6 luglio 1968	–	Accademia Nazionale di S. Luca	–	FALDI I. (ed.) 1968 – <i>Mostra di antichi dipinti restaurati delle raccolte accademiche, Roma, Palazzo Carpegna. 18</i>

					giugno-6 luglio 1968, Tipografia della Pace: Roma.
<i>Il restauro dei monumenti. Dal 1944 al 1968</i>	Firenze, Orsanmichele, settembre-ottobre 1968	–	Ministero della Pubblica Istruzione; Soprintendenza ai monumenti di Firenze-Pistoia e di Arezzo	Testi esplicativi, documentazione fotografica dei restauri.	MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, SOPRINTENDENZA AI MONUMENTI DI FIRENZE-PISTOIA E DI AREZZO (ed.) 1968 – <i>Il restauro dei monumenti. Dal 1944 al 1968. Mostra in Orsanmichele, Firenze, settembre-ottobre 1968. catalogo</i> , C. E. Giunti G. Barbèra: Firenze.
<i>Restauri archeologici. Mostra dei restauri sulle opere d'arte del Museo Archeologico di Firenze danneggiate dall'alluvione del 4 novembre 1966.</i>	Firenze, Museo Archeologico (?), 1969	Risultati dei restauri eseguiti dopo l'alluvione del 4 novembre 1966	Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti; Soprintendenza alle Antichità d'Etruria	–	CRISTOFANI M. (ed.) 1969 – <i>Restauri archeologici. Mostra dei restauri sulle opere d'arte del Museo Archeologico di Firenze danneggiate dall'alluvione del 4 novembre 1966</i> , Casa Editrice Leo S. Olschki: Firenze.
<i>Dipinti restaurati delle Gallerie Fiorentine (Mostra di dipinti restaurati delle gallerie)</i>	Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, aprile-maggio 1969	XII Settimana dei Musei Italiani	Soprintendenza alle Gallerie di Firenze	–	SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE DI FIRENZE (ed.) – 1969 <i>Mostra di dipinti restaurati delle gallerie. Palazzo Pitti, Galleria</i>

					<i>Palatina, aprile-maggio 1969, STIAV: Firenze.</i> Notiziario. La XII Settimana dei Musei Italiani 1969 – <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno XIV, n. 38: 43.
<i>Mostra dei dipinti restaurati della chiesa di S. Giorgio dei Genovesi di Palermo</i>	Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia, 13-20 aprile 1969	XII Settimana dei Musei Italiani	Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti; Soprintendenza alle Gallerie della Sicilia	Testi esplicativi, documentazione fotografica dei restauri	BERNINI D. (ed.) 1969 – <i>Mostra dei dipinti restaurati della chiesa di S. Giorgio dei Genovesi di Palermo. XII settimana dei musei, 13-20 aprile 1969. Galleria Nazionale della Sicilia, Palermo, ESA</i> Poligrafico: Palermo. GAUDIOSO E. 1969 – Notiziario. La XII Settimana dei Musei Italiani, <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno XIV, n. 38: 40-47.
<i>Mostra di opere d'arte restaurate e poco note del Palazzo Reale di Torino</i>	Torino, Palazzo Reale, 13-20 aprile 1969	XII Settimana dei Musei Italiani	Soprintendenza ai Monumenti del Piemonte	–	<i>Mostra di opere d'arte restaurate e poco note del Palazzo Reale di Torino. XII Settimana dei Musei Italiani. 13-20 aprile 1969 1969 – Pozzo Salvati Gros & C.: Torino.</i>
<i>IV Mostra di opere</i>	Trapani, Museo	XII Settimana dei	Soprintendenza alle	–	NEGRI ARNOLDI F.

<i>restaurate</i>	Nazionale Pepoli, 13-20 aprile 1969	Musei Italiani	Gallerie ed Opere d'arte della Sicilia; Museo Nazionale Pepoli		(ed.) 1969 – <i>Museo Nazionale Pepoli di Trapani. IV Mostra di opere restaurate: Trapani.</i> GAUDIOSO E. 1969 – Notiziario. La XII Settimana dei Musei Italiani, <i>Musei e Gallerie d'Italia</i> , anno XIV, n. 38: 40-47.
<i>Mostra di opere d'arte restaurate</i>	Urbino, Palazzo Ducale, 13-20 aprile 1969	XII Settimana dei Musei	Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti; Soprintendenza alle Gallerie e Opere d'Arte delle Marche	Opere in corso di restauro	ALIBERTI GAUDIOSO F. M., MULAZZANI G., ROSSI A., TORRITI P. 1969 – <i>Mostra di opere d'arte restaurate. XII Settimana dei Musei. Urbino, Palazzo Ducale, S.T.E.U.: Urbino.</i> GAUDIOSO E. 1969 – Notiziario. La XII Settimana dei Musei Italiani, <i>Musei e Gallerie d'Italia</i> , anno XIV, n. 38: 40-47.
<i>Attività della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio</i>	Roma, Sala di S. Marta, 13-27 aprile 1969	XII Settimana dei Musei	Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti; Soprintendenza alle Gallerie del Lazio	–	SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE DEL LAZIO (ed.) 1969 – <i>Attività della Soprintendenza alle gallerie del Lazio. XII Settimana dei musei.</i>

					<i>Sala di Santa Marta. Roma, 13-27 aprile 1969, Istituto Grafico Tiberino: Roma.</i> GAUDIOSO E. 1969 – Notiziario. La XII Settimana dei musei italiani, <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno XIV, n. 37: 50-51.
<i>Acquisti, doni, lasciati, restauri e recuperi. 1962-1970</i>	Roma, Palazzo Barberini, aprile 1970	XIII Settimana dei Musei	Galleria Nazionale d'Arte Antica	–	FALDI I. (ed.) 1970 – <i>Acquisti, doni, lasciati, restauri e recuperi. 1962-1970. XIII Settimana dei Musei. Roma, Palazzo Barberini, aprile 1970, De Luca Editore: Roma.</i> GAUDIOSO E. 1970 – Notiziario. La XIII Settimana dei musei italiani, <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno XV, nn.41-42: 65-71.
<i>Mostra dei restauri 1969</i>	Roma, Palazzo Venezia, aprile-maggio 1970	XIII Settimana dei Musei	Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti; Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte Medioevali e Moderne per il Lazio	–	SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE E ALLE OPERE D'ARTE MEDIOEVALI E MODERNE PER IL LAZIO (ed.) 1970 – <i>Mostra dei restauri 1969. XIII Settimana dei</i>

					<i>Musei. Palazzo Venezia, Roma, aprile-maggio 1970, Ist. Grafico Tiberino: Roma.</i> GAUDIOSO E. 1970 – Notiziario. La XIII Settimana dei musei italiani, <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno XV, nn.41-42: 65-71.
<i>Opere d'arte restaurate. 1965-1969</i>	Messina, Museo Nazionale, 12-19 aprile 1970	XIII Settimana dei Musei Italiani	Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte della Sicilia	–	CONSOLI G. (ed.) 1970 – <i>Opere d'arte restaurate. 1965-1969. Messina, Museo Nazionale, XIII Settimana dei Musei Italiani, 12-19 aprile 1970</i>, Arti Grafiche la Sicilia: Messina. GAUDIOSO E. 1970 – Notiziario. La XIII Settimana dei Musei Italiani, <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno XV, n. 41-42: 65-71.
<i>VII Mostra di opere d'arte restaurate</i>	Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia, 12-19 aprile 1970 (la stessa mostra sarà allestita a Trapani dal 3 al 10 maggio 1970)	XIII Settimana dei Musei Italiani	Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti; Soprintendenza alle Gallerie della Sicilia	–	STELLA M. (ed.) 1970 – <i>VII Mostra di opere d'arte restaurate. XIII Settimana dei Musei. Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia, 12-19 aprile 1970.</i>

					Trapani, Museo Nazionale Pepoli, 3-10 maggio 1970, Tipografia Cartograf: Trapani. GAUDIOSO E. 1970 – Notiziario. La XIII Settimana dei Musei Italiani, <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno XV, n. 41-42: 65-71.
<i>Mostra di opere d'arte restaurate</i>	Urbino, Palazzo Ducale, 12-19 aprile 1970	XIII Settimana dei Musei	Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti; Soprintendenza alle Gallerie e Opere d'Arte delle Marche	–	ALIBERTI GAUDIOSO F. M., BIZZOTTO F., MARCHINI G., MARCUCCI M., MULAZZANI G., ROSSI A., TORRITI P. 1970 – <i>Mostra di opere d'arte restaurate. XIII Settimana dei Musei. Urbino, Palazzo Ducale</i>, STEU: Urbino. GAUDIOSO E. 1970 – Notiziario. La XIII Settimana dei Musei Italiani, <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno XV, n. 41-42: 65-71.
<i>VII Mostra di opere d'arte restaurate</i>	Trapani, Museo Nazionale Pepoli, 3-10 maggio 1970 (dopo la tappa a Palermo presso la Galleria Nazionale	XIII Settimana dei Musei Italiani	Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti; Soprintendenza alle	–	STELLA M. (ed.) 1970 – <i>VII Mostra di opere d'arte restaurate. XIII Settimana dei Musei. Palermo, Galleria</i>

	della Sicilia, 12-19 aprile 1970)		Gallerie della Sicilia		<i>Nazionale della Sicilia, 12-19 aprile 1970. Trapani, Museo Nazionale Pepoli, 3-10 maggio 1970, Tipografia Cartograf: Trapani.</i> GAUDIOSO E. 1970 – Notiziario. La XIII Settimana dei Musei Italiani, <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno XV, n. 41-42: 65-71.
<i>Mostra del restauro di opere delle Province di Pisa e Livorno</i>	Pisa, Museo Nazionale di S. Matteo, 25 giugno-22 agosto 1971	–	Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie di Pisa	–	CALECA A., CAMPETTI BERTOLINI L., MELONI TRKULIJA S. 1971 – <i>Mostra del restauro di opere delle Province di Pisa e Livorno. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 25 giugno-22 agosto 1971, V. Lischi: Pisa.</i>
<i>Restauro in Piemonte, 1968-1971. Ragguagli dell'impiego ed esperimento di nuovi materiali, apparecchi e nuove tecniche per la conservazione dei dipinti</i>	Torino, Galleria Sabauda, maggio 1971	Inizialmente pensata per la Settimana dei Musei Italiani che avrebbe dovuto svolgersi dal 18 al 25 aprile, ma poi rimandata a dicembre.	Sovrintendenza alle Gallerie e alle Opere d'arte del Piemonte	–	MAZZINI F. (ed.) 1971 – <i>Restauro in Piemonte, 1968-1971. Ragguagli dell'impiego ed esperimento di nuovi materiali, apparecchi e nuove tecniche per la conservazione dei dipinti. Catalogo della mostra. Torino, Galleria</i>

					<i>Sabauda, maggio 1971, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo: Torino.</i>
<i>Restauri della Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte Medioevali e Moderne per il Lazio. 1970-1971.</i>	Roma 1972		Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti; Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte Medioevali e Moderne per il Lazio	–	SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE E ALLE OPERE D'ARTE MEDIOEVALI E MODERNE PER IL LAZIO (ed.) 1972 – <i>Restauri della Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte Medioevali e Moderne per il Lazio. 1970-1971, De Luca: Roma.</i>
<i>VIII Mostra di opere d'arte restaurate</i>	Palermo, primavera 1972		Ministero della pubblica istruzione, Direzione Generale di Antichità e Belle Arti; Soprintendenza alle Gallerie ed Opere d'Arte della Sicilia	–	PAOLINI M. G., SCUDERI V., STELLA M. (ed.) 1972 – <i>VIII Mostra di opere d'arte restaurate. Catalogo. Primavera 1972, Industria Grafica Nazionale S. Cosentino: Palermo.</i>
<i>Firenze Restaura. Il Laboratorio nel suo quarantennio</i>	Firenze, Fortezza da Basso, 18 marzo-4 luglio 1972	Quarantesimo anniversario della Fondazione del Gabinetto dei Restauri della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze	Soprintendenza alle Gallerie di Firenze	Testi esplicativi, supporti audiovisivi, documentazione grafica e fotografica dei restauri, opere in corso di restauro	BALDINI U., DAL POGGETTO P. (ed.) 1972 – <i>Firenze Restaura. Il Laboratorio nel suo quarantennio. Firenze, Fortezza da Basso, 18 marzo-4 giugno 1972. Mostra di opere restaurate dalla</i>

					<i>Soprintendenza alle Gallerie sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica Giovanni Leone, Sansoni: Firenze.</i> DAL POGGETTO P. 1971 – Profilo di una mostra: “Firenze Restaura”, <i>Antichità Viva</i>, anno X, n. 6: 17-37.
<i>Restauri e acquisizioni al patrimonio artistico di Viterbo</i>	Viterbo, Palazzo dei Priori, 10 giugno 1972	–	Soprintendenza alle Gallerie del Lazio; Rotary Club di Viterbo.	–	FALDI I. 1972 – <i>Restauri e acquisizioni al patrimonio artistico di Viterbo. Viterbo, Palazzo dei Priori, 10 giugno 1972</i> , Istituto Grafico Tiberino: Roma.
<i>Mostra del restauro</i>	Pisa, Museo di S. Matteo, 26 settembre-5 novembre 1972	Convegno Nazionale d'Arte Sacra (25-28 settembre 1972). XV Settimana dei Musei Italiani, 17-22 ottobre 1972.	Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie per le Province di Pisa, Lucca, Livorno e Massa-Carrara	–	SOPRINTENDENZA AI MONUMENTI E GALLERIE PER LE PROVINCE DI PISA, LUCCA, LIVORNO E MASSA-CARRARA (ed.) 1972 – <i>Mostra del restauro. Pisa, Museo di San Matteo, 26 settembre-5 novembre 1972</i>, Litografia Tacchi: Pisa. DUBE W. D. 1972 –

					Pisa. Mostra del restauro. 26. September bis 5. November 1972, <i>Pantheon</i>, anno XXX, n.1: 507-509. Notiziario. Mostra del restauro e inaugurazione della Chiesa di San Zeno a Pisa 1972 – <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno XVII, n. 47: 67-68. TARANTINO O. 1973 – Mostra del restauro. Pisa 1972, <i>Arte Cristiana</i>, fascicolo 597, vol. LXI: 19-20.
<i>Restauri nelle Marche. Testimonianze, acquisti, recuperi.</i>	Urbino, Palazzo Ducale, 28 giugno-30 settembre 1973	Conferenza Nazionale per la Prima Relazione sulla Situazione Ambientale, Urbino 29 giugno-2 luglio 1973	Comitato Manifestazioni Artistiche Urbinati; Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione generale delle Antichità e Belle Arti; Soprintendenza alle Gallerie e Opere d'Arte delle Marche	Testi esplicativi, documentazione fotografica dei restauri	<i>Restauri nelle Marche. Testimonianze, acquisti e recuperi. Urbino, Palazzo Ducale, 28 giugno-30 settembre 1973</i> 1973 – Tipolitografia Seta: Chiaravalle. DONNINI G. 1973 – Appunti ai margini del catalogo “Restauri nelle marche”, <i>Antichità Viva</i>, anno XII, n. 5: 58-61. XV Settimana dei Musei

					1973 – <i>Musei e Gallerie d'Italia</i> , anno XVII, n. 49: 3-17.
<i>IX Mostra di opere d'arte restaurate</i>	Palermo, dicembre 1974-gennaio 1975	XVI Settimana dei Musei Italiani (ma in ritardo rispetto alla manifestazione nazionale)	Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale di antichità e belle arti; Soprintendenza alle Gallerie ed Opere d'Arte della Sicilia	–	ABBATE V. (ed.) 1974 – <i>IX Mostra di opere d'arte restaurate. Dicembre 1974-gennaio 1975</i>, Arti Grafiche Siciliane: Palermo. Notiziario. XVI Settimana dei Musei 1974 – <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno XIX, n. 54: 38-41.
<i>Restauro e attività culturali 1970-1975. Mostra documentaria</i>	Milano, Pinacoteca di Brera, 1975	XVII Settimana dei Beni Culturali e dei Musei	Soprintendenza per i Beni Storici e Artistici della Lombardia Occidentale	–	SOPRINTENDENZA PER I BENI ARTISTICI E STORICI DELLA LOMBARDIA OCCIDENTALE (ed.) 1975 – <i>Restauro e attività culturali 1970-1975. Mostra documentaria</i>, L. Maestri: Milano. MATALON S. 1975 – Notiziario. Due mostre a Brera, <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno XX, n. 57: 47-49.

Appendice 2: Elenco cronologico delle mostre di affreschi staccati

TITOLO	LUOGO E DATA	OCCASIONE DI SVOLGIMENTO	ENTE ORGANIZZATORE	DATI ESPOSITIVI	BIBLIOGRAFIA
<i>Mostra di affreschi staccati</i>	Firenze, Forte di Belvedere, 19 giugno-ottobre 1957	–	Soprintendenza alle Gallerie di Firenze	Testi esplicativi, documentazione fotografica dei restauri	Aperta la mostra degli affreschi 1957 – <i>La Nazione italiana</i>, 20 giugno. BALDINI U., BERTI L. (eds.) 1957 – <i>Mostra di affreschi staccati. Firenze, Forte di Belvedere, 1957</i>, Tipografia Giuntina: Firenze. Da domani al Forte di Belvedere novantasette affreschi salvati dalla distruzione 1957 – <i>La Nazione italiana</i>, 19 giugno. LONGHI R. 1957 – Per una mostra storica degli «estrattisti»: Editoriale, <i>Paragone</i>, n. 91: 3-8. Protratta la chiusura della

					mostra degli affreschi 1957 – <i>La Nazione</i>, 1 ottobre. S. P. 1957 – Note e commenti: Mostra di affreschi staccati nel restaurato forte di Belvedere di Firenze, <i>Emporium</i>, vol. CXXVI, n. 754: 161-168.
<i>II Mostra di affreschi staccati</i>	Firenze, Forte di Belvedere, 1958	–	Soprintendenza alle Gallerie di Firenze	Testi esplicativi, documentazione grafica e fotografica dei restauri	BALDINI U., BERTI L. (eds.) 1958 – <i>II Mostra di affreschi staccati. Firenze, Forte di Belvedere, 1958</i>, Tipografia Giuntina: Firenze. CHIARELLI R. 1959 – Note e commenti: La seconda mostra di affreschi staccati a Firenze, <i>Emporium</i>, vol. CXXIX, n. 773: 209-213.
<i>Mostra di affreschi staccati</i>	Reggio Emilia, 1958	–	Soprintendenza alle Gallerie di Modena e Reggio Emilia; Ente Provinciale per il Turismo di Reggio Emilia; Consorzio delle Cooperative di Reggio Emilia	–	QUINTAVALLE A. G. 1958 – <i>Mostra di affreschi staccati. 1958</i>, a cura dell'Ente Provinciale per il Turismo di Reggio Emilia e del Consorzio delle Cooperative: Reggio Emilia.

<i>III Mostra di affreschi staccati</i>	Firenze, Forte di Belvedere, 1959	–	Soprintendenza alle Gallerie di Firenze	Testi esplicativi, documentazione grafica e fotografica dei restauri	BALDINI U., BERTI L. (eds.) 1959 – <i>III Mostra di affreschi staccati. Aggiunte al catalogo della II mostra del 1958. Firenze, Forte di Belvedere, 1959, Tipografia Giuntina: Firenze.</i>
Mostra di affreschi staccati e restaurati	Milano, Pinacoteca di Brera, Salone Napoleonico, 1960	–	–	–	S. P. 1960 – Milano: Mostra di affreschi strappati e restaurati, <i>Emporium</i> , vol. CXXXI, n. 782: 77-78.
<i>Mostra nazionale degli affreschi e delle sinopie</i>	Pisa, Camposanto Monumentale, 1960	–	Deputazione dell'Opera della Primaziale; Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie per le Province di Pisa, Lucca, Livorno e Massa-Carrara	–	BRANDI C. 1961 – Esposti a una nuova tortura gli affreschi del Camposanto di Pisa, <i>Corriere della Sera</i> , 19 aprile: 8. BERTOLINI L., BUCCI M. (eds.) 1960 – <i>Camposanto Monumentale di Pisa. Mostra nazionale degli affreschi e delle sinopie. Catalogo</i> , Opera della Primaziale Pisana: Pisa LONGHI R. 1960 - Affreschi e sinopie del Camposanto di Pisa,

					<i>Settimo Giorno</i>, 1 settembre: 26-29. MONTObbio L. 1961 – Pisa: Mostra di affreschi e sinopie del Camposanto monumentale, <i>Emporium</i>, vol. CXXXIII, n. 793: 12-13.
<i>Pittura murale nel Veneto e tecnica dell'affresco</i>	Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, Fondazione Giorgio Cini, 1960	–	Fondazione Giorgio Cini; Smithsonian Institution	Mostra di fotografie riproducenti affreschi staccati, <i>in situ</i> , o andati distrutti	MURARO M. (ed.) 1960 – <i>Pittura murale nel Veneto e tecnica dell'affresco</i> , Neri Pozza: Venezia.
<i>Mostra degli affreschi restaurati del gran Priorato di S. Andrea di Piazza Armerina</i>	Palermo, Palazzo Abatellis, 31 marzo-7 aprile 1963	VI Settimana dei Musei Italiani	Soprintendenza alle Gallerie ed alle Opere d'arte della Sicilia	–	Notiziario. La VI Settimana dei Musei 1963 – <i>Musei e Gallerie d'Italia</i>, anno VIII, n. 20: 33-45. SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE ED ALLE OPERE D'ARTE DELLA SICILIA (ed.) 1963 – <i>Mostra degli affreschi restaurati del gran Priorato di S. Andrea di Piazza Armerina. VI settimana dei musei, 31 marzo-7 aprile 1963</i>, Stab. Andò-

					Gest-Sige: Palermo.
<i>Mostra di affreschi staccati</i>	Urbino, Palazzo Ducale, 12-19 aprile 1964	VII Settimana dei Musei Italiani	Soprintendenza alle Gallerie delle Marche	–	Notiziario. La VII Settimana dei Musei (12-19 aprile 1964) 1964 – <i>Musei e Gallerie d'Italia</i> , anno IX, n. 22-24: 48-65. SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE DELLE MARCHE (ed.) 1964 – <i>Mostra di affreschi staccati. Palazzo Ducale Urbino, VII Settimana dei musei, 12-19 aprile 1964</i> , S.T.E.U.: Urbino.
IV mostra di affreschi staccati	Firenze, Forte di Belvedere, estate 1966	–	Soprintendenza alle Gallerie di Firenze	–	BELLOSI L. 1966 – La mostra di affreschi staccati, al Forte Belvedere, <i>Paragone</i> , 201: 73-79.
<i>Due secoli di pittura murale a Prato. Mostra di affreschi, sinopie e graffiti dei secoli XIV e XV</i>	Prato, Palazzo Pretorio, settembre-novembre 1969	–	Azienda Autonoma di Turismo di Prato; Soprintendenza alle Gallerie di Firenze	–	MARCHINI G. (ed) 1969 – <i>Due secoli di pittura murale a Prato. Mostra di affreschi, sinopie e graffiti dei secoli XIV e XV. Prato, Palazzo Pretorio, settembre-novembre 1969</i> , Azienda Autonoma di Turismo: Prato
<i>Per Nicolo Dell'Abate. Mostra di affreschi restaurati</i>	Modena, Palazzo dei Musei, 30 maggio-30 giugno 1970	XIII Settimana dei Musei Italiani	Soprintendenza alle Gallerie per le Province di Modena e Reggio	–	MEZZETTI A. 1970 – <i>Per Nicolo Dell'Abate. Mostra di affreschi</i>

			Emilia		<i>restaurati. Modena, Palazzo dei musei, 30 maggio-30 giugno 1970, Poligrafica Artioli: Modena</i>
<i>Mostra di affreschi restaurati nel fabrianese</i>	Fabiano, Chiostro del Befotroffio, 30 ottobre-31 dicembre 1971	VI Centenario della nascita di Gentile da Fabriano	Comitato comunale per la celebrazione del VI Centenario della nascita di Gentile da Fabriano; Soprintendenza alle Gallerie e Opere d'arte delle Marche	–	CASTAGNARI G. (ed.) 1971 – <i>Mostra di affreschi restaurati nel fabrianese. Fabriano, Chiostro del Befotroffio, 30 ottobre-31 dicembre 1971. Nel VI centenario della nascita di Gentile, S.T.E.U: Urbino.</i>
<i>Pitture murali restaurate</i>	Verona, Chiostro della Basilica di S. Fermo e Tomba di Giulietta	–	Soprintendenza ai Monumenti di Verona; Direzione dei Musei civici	Documentazione fotografica dei restauri	CUPPINI M. T., GAZZOLA P. 1971 – <i>Pitture murali restaurate, Vallagarina: Calliano.</i> MARCHIORI P. 1971 – <i>Mostra di affreschi restaurati a Verona, Arte Veneta, n. 24: 283-285.</i>