

# Le mostre degli anni Trenta e la museografia postbellica in Italia. *Les Liaisons dangereuses*

Orietta Lanzarini

*Università degli Studi di Udine*

## La rinascita dei musei

«Tutti i cittadini hanno pari dignità sociale e sono eguali davanti alla legge, senza distinzione di sesso, di razza, di lingua, di religione, di opinioni politiche, di condizioni personali e sociali»<sup>1</sup>. Questa dichiarazione, all'articolo 3 della Costituzione della Repubblica Italiana, in vigore dal primo gennaio 1948, costituisce la base ideale su cui si fonda il rinnovamento degli istituti museali italiani, avviato nel 1945 e concluso negli anni Sessanta circa: da antiquata custodia di opere e oggetti, il museo doveva diventare un vivo strumento di educazione, in grado di aiutare chiunque, qualsiasi fosse il suo livello culturale, a conoscere i contenuti e istruirsi<sup>2</sup>.

La riforma postbellica nasce sulla scorta di principi museografici e pedagogici messi a punto in Europa e in America fin dall'inizio del Novecento, ma maturati soprattutto negli anni Venti<sup>3</sup>, resi operativi nei musei italiani grazie alla collaborazione tra architetti, funzionari e tecnici, accomunati da un alto livello culturale e professionale. La loro azione si concentra principalmente su tre aspetti: «le caratteristiche estetico-architettoniche dell'edificio, l'attrezzatura tecnica delle sale, la presentazione degli oggetti»<sup>4</sup>. Le sedi museali,

abituamente ospitate in costruzioni di pregio storico-artistico, vengono restaurate, se necessario, e dotate di impianti adeguati (d'illuminazione, di riscaldamento, idraulici, ecc.). Per rimediare all'affollamento delle sale, tipico dei musei prebellici, le opere subiscono una rigorosa valutazione qualitativa, in modo da proporre al pubblico quelle ritenute le migliori, riservando le altre all'analisi degli studiosi<sup>5</sup>. La mediazione tra visitatori e oggetti esposti è quindi affidata a una ricca messe di supporti, pannelli, vetrine, ma anche di lampade e arredi, contraddistinti dall'uso di materiali moderni (acciaio, vetro, cemento) e di forme semplici e seriali. Infine, opere e allestimenti sono inseriti nelle sale che scandiscono i percorsi museali, in modo che si inneschi una dinamica relazione tra loro e con gli elementi architettonici che li circondano, allo scopo di coinvolgere e appassionare il pubblico.

Nella prima fase della riforma, tra il 1945 e il 1953, oltre 150 istituti museali acquisiscono una veste rinnovata, nonostante le scarse risorse finanziarie e con l'urgenza di ricostruire interi pezzi di città ridotti in macerie dalla guerra<sup>6</sup>. Di pari passo, cresce il numero dei visitatori – passati da 800.000 circa nel 1946 a quasi 5 milioni nel 1952 – a conferma che i musei italiani si stavano trasformando in potenti

1 Costituzione 2017, p. 8.

2 Vedi Brugnoli, Mezzetti e Rosi 1953; Aloï 1962; Huber 1997; Dalai Emiliani 2008, pp. 76-119; Lanzarini 2020a (con ulteriore bibliografia).

3 Fondamentale rimane il lavoro di Henri Focillon, promotore del «musée vivant»; vedi Cecchini 2014 e in generale Dalai Emiliani 2008, pp. 12-49; Cecchini 2013; Dellapiana, Failla e Varallo 2022.

4 Brugnoli, Mezzetti e Rosi 1953, p. 6.

5 La pratica del «diradamento» era oggetto di dibattito dal primo Novecento (Cecchini 2013, pp. 72-74).

6 Brugnoli, Mezzetti e Rosi 1953.

mezzi di educazione sociale<sup>7</sup>. Anche se Giulio Carlo Argan segnala già nel 1957 i limiti pedagogici e scientifici dell'operazione in corso, lo sforzo compiuto rimane imponente<sup>8</sup>.

### Questioni metodologiche: il ruolo delle mostre prebelliche

Risultati tanto importanti, in termini di qualità dei progetti e di rapidità esecutiva, inducono a pensare che le metodologie impiegate nella riforma fossero già state collaudate in precedenza. Ma quando e in quale contesto? In Europa, il processo di riordino degli istituti museali, finalizzato a trasformarli in organismi didattici ad ampio raggio, era in corso già negli anni compresi tra le due guerre. Nel 1934, facendo propria la definizione di Henri Focillon, una delle figure apicali del *Kunstgewerbemuseum* di Colonia, Elizabeth Moses, aveva esposto, dalle pagine di *Casabella*, i caratteri generali dei nuovi «musei viventi», insistendo sulla necessità «di togliere gli oggetti dai cimiteri, di avvicinarli al pubblico»<sup>9</sup>. Nello stesso anno, la conferenza internazionale di Madrid aveva tracciato le linee portanti per il rinnovamento dei criteri museografici<sup>10</sup>.

In quel periodo, l'Italia, stretta nella morsa del fascismo dal 1922, rimaneva pressoché indifferente al destino ai musei nazionali. Alcuni di essi erano stati allestiti nuovamente 'in stile' e tra questi, il Museo di Castelvecchio a Verona costituiva un esempio paradigmatico: con il progetto del 1923-1926, il soprintendente Ferdinando Forlati e il direttore Antonio Avena avevano manipolato l'aspetto del complesso attraverso un 'camuffamento medievale' dei corpi edilizi costruiti a uso di caserme nell'Ottocento, corredandoli di balconi e cornici di monofore, bifore e polifore ricavati da antichi palazzi cittadini; la scenografia continuava nelle sale interne, anche della

trecentesca Ala della Reggia, nelle quali le opere d'arte si perdevano dentro ad ambientazioni neo-medievali e neo-rinascimentali<sup>11</sup>. In altri istituti museali, come quelli ospitati nel Castello Sforzesco di Milano, riordinati a metà degli anni Trenta dal soprintendente capo dei Civici Musei, Giorgio Nicodemi, gli oggetti erano stati disposti nelle sale in maniera rigorosa e ordinata, ma davvero poco attraente per un pubblico non specializzato<sup>12</sup>. Tuttavia, la situazione rimaneva desolante, come testimoniano le parole impietose di Giulio Carlo Argan:

[i musei] erano poco più che magazzini di quadri: i locali erano insufficienti o inadatti, privi di impianti [...] di riscaldamento e d'illuminazione; dai lucernari sconnessi pioveva più acqua che luce; d'inverno la temperatura scendeva a minimi polari, d'estate saliva a massimi equatoriali; e se i visitatori rischiavano la polmonite o la congestione cerebrale, i dipinti su tavola si schiantavano a ogni mutar di stagione<sup>13</sup>.

Mentre le gallerie d'arte «vivevano di stenti, tollerate nella penombra dei vecchi palazzi»<sup>14</sup>, il fascismo investiva risorse nelle mostre, specialmente in quelle organizzate tra il 1932 e il 1939<sup>15</sup>. Importanti rassegne vengono organizzate in diverse città italiane, ma i poli principali rimangono due. Roma è la sede dei grandi eventi di regime, nei quali la propaganda diffonde soprattutto messaggi politici: basti ricordare la lunga parabola della *Mostra della Rivoluzione fascista* (1932-1934; 1937-1943) oppure la *Mostra augustea della romanità* (1937-1938) o ancora la *Mostra autarchica del minerale italiano* (1938-1939)<sup>16</sup>. Milano, invece, è una sorta di zona franca, con l'autonomia di un vero laboratorio di ricerca, progressivamente potenziato dalle personalità, specie architetti, che uscivano dal polo formativo del Regio Politecnico<sup>17</sup>. Il contesto milanese, quindi, gode della libertà necessaria per lavorare su

7 *Ibidem*, pp. 5-7.

8 Argan [1957] 2021; lo studioso individua nelle carenze delle collezioni italiane, prive di opere straniere con cui confrontarsi, nella mancanza di relazione tra scuola e museo –inteso come centro di formazione–, e nella concorrenza delle mostre, dalla veste più snella e appetibile per il pubblico, i principali punti critici dei musei riformati. La necessità di aprire un dibattito è messa in luce anche in occasione della mostra *Museologia*, alla XII Triennale del 1957, criticata per la scelta di presentare solo degli iconici allestimenti, senza fare il punto sui nuovi musei (Pansera 1978, pp. 432-434).

9 Moses 1934, p. 28. Moses era stata responsabile, assieme al direttore Karl With, del riallestimento del museo nel 1932 (Joppien 1981; Sorensen s/f [ultima consultazione: dicembre 2021]).

10 *Muséographie* 1934; Jamin 2017; Dellapiana, Failla e Varallo 2022; il convegno riuniva sessantanove esperti di diciannove nazionalità.

11 Marini 2003; per altri musei d'ambientazione: Lanza 2003.

12 Fiorio 2005, pp. 313-315.

13 Argan [1957] 2021, p. 378.

14 *Ibidem*, p. 377.

15 Un quadro generale è tracciato già in Bianchetti e Pea 1941; vedi Morello 2004; Collicelli Cagol 2013; Cecchini 2014.

16 Sulle mostre romane, si veda Roscini Vitali 2016 (con ulteriore bibliografia).

17 Sulla sezione di architettura, vedi Nicoloso 1999, pp. 105-113.

un piano comunicativo più ampio di quello puramente politico, in particolare attraverso le mostre di argomento tecnico-scientifico. Sebbene la promozione del regime rimanga implicita in questi eventi, evidenziare il valore tecnologico, storico e culturale dei materiali, presentandoli all'interno di percorsi chiari e avvincenti, diventa il principale obiettivo didattico degli allestitori, spesso rafforzato da un'esplicita connessione tra contesto espositivo e vita quotidiana del pubblico.

La messa a punto di questi nuovi metodi di allestimento era iniziata alla fine degli anni Venti nell'ambito delle Biennali di Monza: gli ambienti 'in stile', che spesso riproducevano interni borghesi, montati per la I e la II edizione del 1923 e del 1925, avevano ceduto il passo, nelle seguenti esposizioni del 1927 e soprattutto del 1930, ad allestimenti semplici e rigorosi, in linea con il linguaggio funzionalista delle coeve rassegne europee, tedesche in particolare, e della ricerca architettonica italiana di matrice razionalista<sup>18</sup>. Con il trasferimento delle mostre dalla Villa Reale di Monza al Palazzo dell'Arte di Milano, nuova sede della Triennale, l'architettura –candidata al ruolo di «arte di Stato»<sup>19</sup>– prende il sopravvento, condizionando sia i contenuti, sia le metodologie di allestimento di una serie di epocali mostre, tra le quali la *V Triennale* (1933), l'*Esposizione dell'aeronautica italiana* (1934), la *Mostra nazionale dello sport* (1935), la *VI Triennale* (1936), la *Mostra di Leonardo da Vinci* (1939). Gli architetti che ne sono autori –Albini, BBPR (Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers), Luciano Baldesari, Giuseppe Pagano, Gio Ponti, e altri– definiscono, sala dopo sala, un'innovativa costruzione dello spazio espositivo, che porta al centro della scena il visitatore, aiutandolo, attraverso l'allestimento, a capire l'oggetto esibito. Sebbene le sperimentazioni intorno all'«arte pubblicitaria», come la definisce Pagano sottolineando la spinta promozionale esercitata nei confronti del pubblico<sup>20</sup>, si protraggano a lungo –concludendosi idealmente con l'ineguagliabile *Mostra di Scipione*, allestita nel 1941 da Albini alla Pinacoteca di Brera<sup>21</sup>–, la promulgazione delle leggi razziali nel 1938 aveva segnato un cambio radicale nel clima sociale e artistico italiano. Fortunatamente, i risultati dell'indagine corale svolta dagli allestitori erano ormai consolidati e terminata la guerra, le metodologie sviluppate nelle mostre prebelliche vengono recuperate e innervate nel

progetto di riforma museografica. Si svela, così, un'evidente *liaison dangereuse*: il museo moderno in Italia –con la sua vocazione sociale fondata su solidi principi di democrazia e di uguaglianza–, affonda le proprie radici nella cultura espositiva promossa dal fascismo<sup>22</sup>. Questa concordanza sembra giustificata dalla reiterazione, nel dopoguerra, di un problema di comunicazione su larga scala: liberate da qualsiasi implicazione totalitaria, le tecniche messe a punto nel ventennio per veicolare messaggi al popolo, diventano funzionali, dal 1945 in poi, alla comunicazione di massa, intesa come diffusione popolare di contenuti educativi accessibili e comprensibili a chiunque. Da questo punto di vista, proprio nei musei si gioca una sfida sociale decisiva per uno stato democratico. Come osserva Albini, ripercorrendo la storia della moderna museografia, «l'opera d'arte, [...] perduta la sua destinazione pratica [...], divenne fonte di godimento spirituale attraverso la contemplazione: e i musei pubblici diedero a tutti questa possibilità»<sup>23</sup>. Per dare corpo a quest'idea, i museografi italiani si inseriscono nel solco metodologico tracciato dalle mostre prebelliche. Ma quali sono i principali punti di contatto tra le due esperienze?

### **Raccontare una storia. Il percorso espositivo**

Se per gli studiosi una disposizione cronologica o per scuole degli oggetti presentati nei musei poteva essere sufficiente, nel dopoguerra diventa indispensabile trovare un modo per avvicinare i visitatori a quegli stessi oggetti, convincendoli a osservarli come testimonianze viventi della loro storia. Per raggiungere questo obiettivo difficile, una delle strategie di maggior efficacia introdotte nei musei italiani è la costruzione di appassionanti percorsi narrativi, formati da episodi legati da un filo conduttore, ovvero l'attualità del passato e il suo valore per il presente<sup>24</sup>.

La risposta positiva del pubblico a una tale impostazione era già stata verificata in due mostre milanesi, costruite come dei racconti che si dipanavano attraverso le sale del Palazzo dell'Arte: l'*Esposizione dell'aeronautica italiana* e la *Mostra di Leonardo da Vinci*, entrambe allestite con la supervisione di Pagano<sup>25</sup>. In queste sedi, i temi storici non erano trasposti in maniera arbitraria, come avveniva talvolta nei musei d'ambientazione, e neppure attraverso rigide sequenze di oggetti: le mostre raccontavano

18 Pansera 1978, pp. 133-243; Lanzarini 2020c (con ulteriore bibliografia).

19 Per l'importanza dell'architettura nelle strategie fasciste, vedi Nicoloso 2011.

20 Pagano 1941; il testo è ripubblicato in Polano 2021, pp. 80-83.

21 Vedi Bucci e Rossari 2005, pp. 31-33, 114-119.

22 Sulla contaminazione tra mostre e musei vedi anche Cecchini 2013.

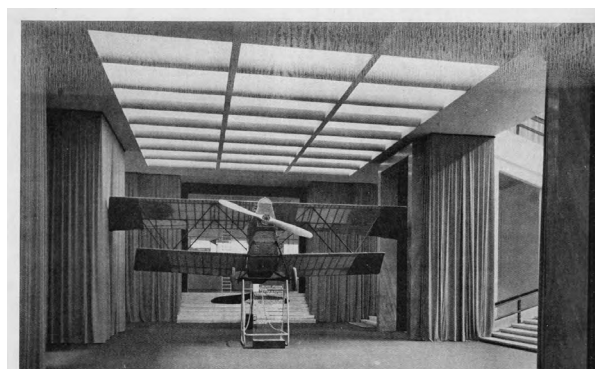
23 Albini [1954-55] 2006, p. 71.

24 Su questo tema si vedano, in particolare, gli scritti di Rogers 1958 e Rogers 1999.

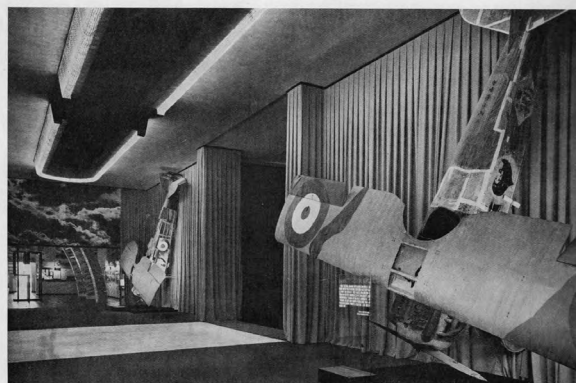
25 Lanzarini 2016; Polano 2021.

delle storie scientificamente documentate – grazie al coinvolgimento di consulenti storici e tecnici per ogni sala –, ma presentate al pubblico, con la mediazione dell'allestimento, in maniera didattica e spesso giocosa, per consentire anche al visitatore meno preparato di capire e di ricavarne degli insegnamenti. La vera sfida si giocava proprio su quest'ultimo punto, e tale rimarrà anche nei musei postbellici (o contemporanei): trattandosi di argomenti di grande richiamo, sia la ricostruzione dei cimenti aviatori, sia quella delle vicende del «maggior italiano del passato»<sup>26</sup>, Leonardo, garantivano l'attenzione di buona parte del pubblico a prescindere da come venivano presentati i materiali; lo sforzo degli allestitori, quindi, doveva concentrarsi sulla comunicazione con quelle persone che di norma non entravano in una mostra, oppure ne uscivano indenni, senza aver tratto dall'esperienza alcun beneficio formativo.

Per assicurare continuità al racconto espositivo vengono utilizzati diversi accorgimenti: elementi che si snodano da una sala all'altra, materiali e colori ricorrenti, forme seriali per i supporti, relazioni visuali tra gli oggetti esposti. Vediamone alcuni esempi. Nelle 28 sale, dislocate su due piani, della cosiddetta *Mostra Azzurra* viene ricostruita la storia del volo, dai primi tentativi di staccarsi dal suolo, ai moderni aeroplani guidati da impavidi aviatori, per giungere alle novità tecnologiche più avanzate. Fin dai primi ambienti, il pubblico era guidato lungo il percorso di visita da cortine in tessuto azzurro, evocazione astratta, ma popolare, del cielo; su questo sfondo si stagliavano, a mano a mano che si sviluppava l'epopea aviatoria, decine di autentici aeroplani, veri protagonisti della mostra. Portare un oggetto moderno, specie con una funzione tecnica, all'interno di un contesto espositivo implicava, quasi in automatico, una risposta da parte del pubblico, nel caso specifico degli aerei, abituato a vederli sullo schermo dei cinegiornali o stagliarsi ad altezze irraggiungibili. Calati nella realtà quotidiana essi diventavano una sicura fonte d'interesse e quindi un potenziale veicolo di conoscenza per i visitatori<sup>27</sup>. Affinché non perdessero il filo del discorso, la loro curiosità era sollecitata di continuo attraverso un semplice accorgimento: per incoraggiarli a proseguire il percorso, mentre stavano osservando i pezzi esposti in una sala, potevano già scorgere quelli che li attendevano nella successiva [fig. 1 a-b]. Dinamiche simili sono messe in atto nella mostra – «al tempo stesso eletta e popolare»<sup>28</sup> – che restituiva le innumerevoli sfaccettature dell'opera di Leonardo, dove lunghi pannelli dipinti



L'aeroplano del volo su Vienna



Gli aeroplani di Cabruna e di Novello

1 a y b. Giuseppe Pagano, *Allestimento dell'Atrio all'Esposizione dell'aeronautica italiana*. Milano, Palazzo dell'Arte, 1934. Visconti di Modrone et al. 1934, p. 26

collegavano tra loro le prime sale, quasi come una sequenza cinematografica; in quel caso, le macchine leonardesche – presentate in forma di disegni e di modelli, per un totale di 150 esemplari –, diventavano il leitmotiv di buona parte del percorso, con il continuo rimando tra congegni antichi e moderni garantito dalla concomitante *Mostra delle invenzioni italiane*, dedicata alle innovazioni tecnologiche contemporanee e ospitata anch'essa nel Palazzo dell'Arte<sup>29</sup>.

Il funzionamento dei meccanismi visuali appena descritti è possibile grazie a una rigorosa disposizione degli elementi di allestimento, basata su un sistema a griglia formato da assi ortogonali tra loro, che porta nelle mostre gli esiti della coeva ricerca architettonica. Chiarificatrici le parole di Pagano a proposito:

per ottenere un effetto 'stimolato' a volte da pure necessità didattiche o pubblicitarie, si raggiunge quella emozione estetica che è dote sicura dell'opera d'arte. E così si affacciò quasi per vie subdole e apparente-

26 *Mostra di Leonardo* 1939, p. 13

27 Possiamo immaginare lo stupore di coloro che passavano sotto l'idrovolante usato da Italo Balbo per la Crociera atlantica del Decennale (1933), con un'apertura alare di m 24; Visconti di Modrone et al. 1934, pp. 163-168.

28 *Rassegna* 1939, p. 241.

29 Lanzarini 2020b, pp. 82.

mente pratiche, [...] quella tendenza ad immergere il visitatore entro un mondo architettonico nuovo, pieno di inattese e suggestive prospettive intimamente affini alla moderna concezione tecnica delle strutture a scheletro<sup>30</sup>.

Dopo aver percorso, per tutta la mostra, spazi di dichiarata modernità, anche nelle parti costellate di oggetti storici, il pubblico poteva riconoscere quella stessa modernità nei nuovi edifici, costruiti o in via di costruzione, che avrebbe visto una volta uscito dalle sale<sup>31</sup>. Veniva così rafforzato il legame tra spazio espositivo e quotidianità del visitatore, sostanziale per potenziare l'azione educativa delle mostre.

Questi principi –l'impostazione narrativa dei percorsi, i continui rimandi alla contemporaneità, l'organizzazione dell'allestimento su assi ortogonali, l'inserimento di oggetti iconici per stimolare l'immaginazione dei visitatori– sono reinterpretati nei musei postbellici. Per stupire il pubblico, ad esempio, lo Studio BBPR introduce nel nuovo allestimento del Museo d'arte antica del Castello Sforzesco (1947-1956), un'autentica porta di città, la Pusterla dei Fabbri<sup>32</sup>, sistemata nella prima sala per riprendere il suo ruolo originale di ingresso, in questo caso al percorso museale del piano terra, che inizia da qui per terminare con la visita alla *Pietà Rondanini*, nella Sala degli Scarlioni<sup>33</sup>. Dato che –come sottolineano i progettisti– «i caratteri stilistici di ogni oggetto e del Castello tutto sono stati [...] tradotti nel linguaggio contemporaneo», il cammino dei visitatori è accompagnato, oltre che dall'anticipazione delle opere da una sala all'altra, dalla ripetizione di supporti ed elementi d'arredo di foggia e materiale moderni, in particolare degli «speciali fari (*spot lights*) atti a puntualizzare gli oggetti più preziosi»<sup>34</sup>, in metallo nero, dal disegno avveniristico; nelle ultime sale del percorso, la disposizione delle opere e degli «accorgimenti di carattere tecnico (tagli per gli incavi nei pavimenti, spinotti alle pareti, ecc.)»<sup>35</sup> per l'eventuale movimentazione dei pezzi, fa risaltare anche la costruzione dello spazio per assi ortogonali [fig. 2].

La stessa precisione caratterizza l'allestimento della Galleria Nazionale (ora Regionale) della Sicilia –Palazzo Abatellis a Palermo, progettato nel 1953-1954 da Carlo Scarpa<sup>36</sup>–. L'architetto sceglie quale

fulcro del percorso espositivo del piano terra, il bellissimo busto di *Eleonora d'Aragona* (XV secolo) di Francesco Laurana, illuminato dalla luce naturale proveniente da una vicina finestra: il pubblico stabilisce un contatto visivo con la scultura, messa di profilo, ancora prima di entrare nella sala e quando ne è uscito per proseguire la visita, continua a vederla stagliarsi, in lontananza, contro uno sfondo di marmorino verde, come una presenza metafisica [fig. 3]; in tal modo, l'opera di Laurana, in secondo piano, innesca un dialogo a distanza con quelle che il pubblico sta osservando in primo piano.

La rete di relazioni che sostiene il racconto della galleria siciliana diventa ancora più stringente nell'allestimento della Galleria delle sculture del Museo di Castelvecchio a Verona (1958, 1961-1964, 1966-1968, 1975), costruito su un rigoroso impianto



2. BBPR, *Allestimento della Sala delle Colombine*. Milano, Museo d'arte antica del Castello Sforzesco, 1947-56. Milano, Civico Archivio Fotografico, inv. AM 16

30 Pagano 1941; Polano 2021, p. 83.

31 Tra questi vanno menzionate almeno le case Ghiringhelli, Toninello e Rustici, progettate da Giuseppe Terragni nel 1933-1936, quest'ultima a circa un chilometro dalla sede della mostra (Pedio 1968, pp. 202-206).

32 Alla fine dell'Ottocento, la pusterla era stata murata da Luca Beltrami all'ingresso della Biblioteca d'arte, nell'angolo nord-ovest della Corte d'Armi (Fiorio 2005, pp. 243, 247).

33 Lanzarini 2020a, pp. 50-52; l'allestimento è stato smantellato nel 2015.

34 BBPR 1956, p. 65.

35 *Ibidem*.

36 Iannello 2018, pp. 72-113.



3. Carlo Scarpa, *Allestimento delle Sale del Laurana e dei Gaggini*. Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia, Palazzo Abatellis, 1953-54. Milano, Civico Archivio Fotografico, inv. C.005.31.04

fatto di elementi ortogonali tra loro<sup>37</sup>. All'interno di questa griglia, Scarpa organizza la sua narrazione: dopo un'accurata analisi delle opere, a ciascuna viene assegnata una posizione univoca, dalla quale dialoga con le altre, con i dispositivi di supporto e con lo spazio architettonico. Questo dialogo serve a rivelare, didatticamente, il messaggio storico-artistico contenuto nelle opere al visitatore, catturato nella stessa rete che lega gli elementi citati, con i quali dovrà confrontarsi secondo tempi e ritmi condizionati dalla personale visione di Scarpa. È evidente che modificare una qualsiasi parte di questo insieme compromette il valore e l'efficacia educativa. Si palesa, dunque, il principale limite degli apparati museografici realizzati nel dopoguerra, ovvero la loro scarsa flessibilità ai cambiamenti, ragione che ha

determinato la perdita della maggior parte di essi<sup>38</sup>. Un tale destino era stato preconizzato da Argan fin dal 1957:

se è perfettamente legittimo presentare un'opera d'arte in condizioni di spazio, d'ambiente e di luce che ne sottolineino determinati valori, [...] questa presentazione interpretativa e, quindi, necessariamente unilaterale, non può avere carattere permanente: o si condanna il museo a invecchiare rapidamente e a decadere col gusto che ha determinato quella interpretazione<sup>39</sup>.

Lo studioso riconosce nelle mostre l'origine di questi «abili e spregiudicanti modi di presentazione» delle opere nei musei, sottolineando, implicitamente, la contraddizione che si genera nel rendere permanente qualcosa che nasce per essere transitorio<sup>40</sup>. Viceversa, è proprio grazie all'esempio offerto dalle mostre che vengono definitivamente superati o aggiornati alcuni vetusti dispositivi utilizzati nei musei per esibire i pezzi esposti.

### Nuovi strumenti per porgere l'opera al pubblico

Per inserire agevolmente i materiali da mostrare ai visitatori nei loro racconti espositivi, gli allestitori delle mostre prebelliche progettano un cospicuo apparato di supporti, pannelli e bacheche, investiti di un duplice ruolo. Non si tratta, infatti, solo di dare appoggio o contenere gli oggetti presentati al pubblico per aiutarlo a osservarli al meglio, ma anche di introdurre nelle sale degli elementi che arricchiscano lo spazio architettonico, dandogli un carattere in linea con lo *zeitgeist* contemporaneo. Di conseguenza, il disegno dei dispositivi di allestimento diventa prioritario nell'azione degli architetti prestati alle mostre. Tra queste, la *Leonardesca* del 1939 – giovandosi anche delle esperienze fatte nelle Triennali di Milano del 1933 e del 1936<sup>41</sup> –, offre un significativo campionario di esempi, anche perché doveva costituire la prova generale per un'applicazione dei nuovi principi in ambito museale. A dichiararlo, all'indomani dell'inaugurazione, è il supervisore Pagano:

37 Per le fasi del progetto, Di Lieto 2006.

38 Tra i più significativi allestimenti postbellici, ormai irricognoscibili, sono da citare, almeno, le Gallerie dell'Accademia (1944-1959) e le Sezioni Storiche (1952-1953) e la Quadreria (1957-1960) del Museo Correr a Venezia di Scarpa, la Galleria di Palazzo Bianco (1949-1951) a Genova di Albini, il Museo Nazionale di Villa Giulia (1955-1960) a Roma di Franco Minissi.

39 Argan [1957] 2021, p. 381, nota 2. La necessità di predisporre allestimenti modificabili è rilevata fin dall'inizio della riforma (Brugnoli, Mezzetti e Rosi 1953, pp. 5-6; Argan 1955), ma nella sostanza il carattere autoriale dei musei italiani, specie se progettati da architetti, ha reso impossibile procedere alle modifiche senza comprometterne il senso.

40 Argan [1957] 2021, p. 381, nota 2.

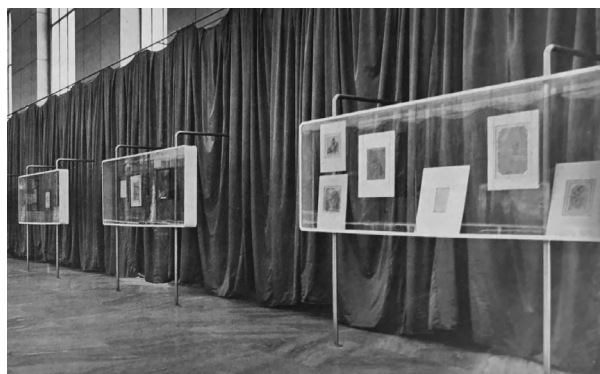
41 Pansera 1978, pp. 245-305.

credo quindi di poter affermare che il metodo fissato e molti dei provvedimenti seguiti possano e debbano essere validi [...] proprio nel campo di più tenace di interesse, in cui le esperienze qui fatte possono essere trasportate a vita più duratura: nel campo dei musei nazionali<sup>42</sup>.

In questo contesto, le bacheche erano presenti fin dalle origini: generalmente caratterizzate da una massiccia intelaiatura lignea, prevalentemente di colore scuro, che sosteneva la parte superiore vetrata, negli anni Trenta apparivano ancora simili a dei mobili di un'abitazione patrizia, piuttosto che a degli efficienti dispositivi didattici, almeno in Italia<sup>43</sup>. Nella *Mostra di Leonardo*, invece, le bacheche –disegnate da Frette, Minoletti e Camus, Pagano e Ravasi, Perelli, Pica, e altri–, diventano delle semplici superfici o delle scatole, opache o trasparenti, orizzontali o verticali, appoggiate su una struttura generalmente filiforme e spesso modellata con del tubolare metallico, materiale che richiama immediatamente il coevo contesto industriale<sup>44</sup> [fig. 4 a]. Pur caratterizzando lo spazio in cui sono collocate, la consistenza ridotta di vetrine e teche consente di mantenere la relazione visuale tra le sale, garantendo dinamismo e continuità del percorso. Per le stesse ragioni, questi dispositivi diventano consueti anche nei musei postbellici:

le grandi lastre di vetro, piane e curve, le snelle montature di metalli moderni attentamente scelti, i supporti trasparenti o leggerissimi riducono al minimo l'ingombro delle strutture protettive e conferiscono dall'altro lato un aspetto di raffinata modernità alla presentazione degli oggetti<sup>45</sup>.

Degli altri tipi di supporto, trasmigrati dalle mostre ai musei, sono i pannelli, declinati in numerose versioni per la loro versatilità nell'organizzazione dei percorsi espositivi [figs. 4 b-c]. Per essere elementi presentati in serie e spesso realizzati, analogamente alle teche, con materiali moderni, i pannelli contribuiscono a creare un'atmosfera coerente con la sensibilità e la cultura del visitatore contemporaneo, che potrà così sentirsi «ambientato» –come direbbe Albin<sup>46</sup>–, ovvero in un rapporto di familiarità con ciò che lo circonda, che gli sia d'aiuto per comprendere i pezzi presentati. La scelta di utilizzare dei



4 a-c. Mostra di Leonardo da Vinci. Milano, Palazzo dell'Arte, 1939. a) Agnoldomenico Pica, Allestimento del Salone d'onore; b) Renzo Zanavella, Allestimento della Sala delle copie di Leonardo; c) BBP(R), Allestimento della Sala della Scuola di Leonardo. Pagano, 1939b, pp. 13, 17, 18

42 Pagano 1939a, p. 604.

43 Si vedano, ad esempio, le teche del Castello Sforzesco (Milano, Civico Archivio Fotografico, invv. AM-175, AM-247, online, <<http://fotografieincomune.comune.milano.it/FotografieInComune/>> [ultima consultazione: dicembre 2021]). A livello internazionale, invece, questi elementi erano già in via di aggiornamento, basti ricordare quelli del Kunstgewerbemuseum di Colonia del 1932 (*Muséographie* 1934, pp. 399-411; Joppien 1981).

44 Si vedano le fotografie in Pagano 1939a, Pagano 1939b, *Rassegna* 1939.

45 Brugnoli, Mezzetti e Rosi 1953, pp. 13-14.

46 Albin [1954-55] 2006, p. 72.

pannelli, che staccano l'oggetto dalla parete per portarlo al centro dello spazio, ha anche un valore simbolico, oltre che conservativo, chiarito da Pagano:

mi parve che si dovesse senz'altro escludere l'attaccatura dei quadri [di Leonardo e della sua scuola] alle pareti [...]. La inchiodatura non consente una assoluta regolarità di linea, ha il carattere di una inderogabile fissità [...] e, soprattutto, conferisce alle sale del museo una equivoca aria di salotto borghese dove i quadri assumono superficiali valori decorativi<sup>47</sup>.

In altre parole, nel contesto della mostra, il dipinto doveva disconoscere il suo ruolo di prestigiosa appendice di una dimora patrizia, mantenuto ancora nei musei, per rivelare «la sua essenziale autonomia di opera d'arte»<sup>48</sup>, portatrice di un messaggio educativo da condividere con il grande pubblico. La selezione di opere da esporre nella *Leonardesca* rimane in dubbio fino all'ultimo<sup>49</sup>; per questa ragione vengono messi a punto dei pannelli standardizzati, ma flessibili, in grado di accogliere qualsiasi tipo di dipinto. Ricorda ancora il supervisore:

era necessario dare ai quadri le migliori condizioni di luce e poter, col sistema più rapido e più semplice, disporre ad uguali altezze e distanze quadri di cui non era prevedibile né l'altezza né la larghezza e, neppure, il numero<sup>50</sup>.

Renzo Zavanello, curatore della sala della *Copie di Leonardo*, progetta dei pannelli con «cannucce di metallo bianco, provviste di snodi e giunti, sulle quali il quadro può essere appoggiato a qualunque punto e, con estrema facilità, anche spostato»<sup>51</sup>. Anche i BBP(R)<sup>52</sup>, responsabili della sala della *Scuola di Leonardo*, creano dei supporti versatili,

con pareti mobili e con strutture di aste di legno spostabili alle quali è pur facilissima ogni regolarissima attaccatura [...] che consentono all'esame del dipinto

anche al suo tergo<sup>53</sup>. Queste disposizioni, studiatissime —conclude fiducioso Pagano—, sono ora oggetto di studio ai fini di una più larga applicazione non solo nelle Mostre ma anche, e soprattutto, nei musei<sup>54</sup>.

Anche se con gradi di flessibilità meno elevati, i pannelli diventano uno dei dispositivi di allestimento più usati nei musei postbellici, sia per il loro costo contenuto, sia per la possibilità che offrivano di liberare le pareti e ampliare lo spazio espositivo<sup>55</sup>. Questi supporti, inoltre, consentono ai progettisti di integrare nel museo altre componenti, come il colore: Scarpa, in particolare, utilizza spesso per i pannelli rivestimenti di stoffa, le cui tonalità servono a dialogare sia con i dipinti, sia con elementi ambientali come intonaci o altri tipi di materiali<sup>56</sup>. Altrettanto versatili sono i cavalletti, declinati in una gamma di varianti che va dalla trasposizione di quelli da pittore di Scarpa per le Gallerie dell'Accademia a Venezia o il Museo di Castelvecchio, alla versione di Albinetti in tubolare metallico sorretta da capitelli di spoglio o rochi di colonna antica di Palazzo Bianco a Genova, fino alla più estrema declinazione, in cemento e cristallo, di Lina Bo per il MASP (1957-1968) di San Paolo<sup>57</sup>.

Rispetto ai dipinti, Pagano solleva un'altra questione, che verrà affrontata in maniera sistematica nel dopoguerra: «la cornice, se non sia originale, e cioè voluta dall'artista come parte integrante dell'opera, non ha nulla a che fare col quadro: non è che un residuo dello spirito salottiere che ridusse il quadro a un oggetto di lusso»; nell'idea del supervisore, con «la presentazione di quadri nella loro primaria nudità e nella schiettezza della loro originaria bellezza, sostituendo alla retorica della cornice un semplice e sottile margine di protezione dei fianchi», si sarebbe potuta «liberare l'opera d'arte da ogni valore archeologico ed esaltare i valori assoluti del quadro: eterni e attuali allo stesso tempo»<sup>58</sup>. Assieme a una rigorosa selezione dei dipinti, ritenuti i migliori,

47 Pagano 1939a, p. 603.

48 Albinetti [1954-55] 2006, p. 71.

49 Sulla questione dei prestiti per la mostra, vedi Cara 2019, pp. 72-79

50 Pagano 1939a, p. 603.

51 *Ibidem*.

52 Nei vari documenti relativi all'allestimento i progettisti figurano come BBP, perché Rogers, di religione ebraica, era stato colpito dalle leggi razziali del 1938; di fatto, però, continuava a lavorare con i colleghi di studio (Bonfanti e Porta 1973, p. A141).

53 Pagano 1939a, p. 603.

54 *Ibidem*.

55 Alcuni pannelli compaiono già nei musei prebellici, ad esempio nel Castello Sforzesco (Milano, Civico Archivio Fotografico, invv. AM-244A, AM-301, AM-508A, AM 641A).

56 Si vedano i pannelli nella Sala dei Primitivi alle Gallerie dell'Accademia (Nepi Scirè 2000).

57 Per questi modelli vedi Murphy 1991, p. 170; Lanzarini 2020a, pp. 83-90, 117-118.

58 Pagano 1939a, 603-604.

da presentare al pubblico, la rimozione delle cornici non originali è regolarmente praticata nei musei postbellici<sup>59</sup>.

### Incontri ravvicinati con le arti

Per stimolare l'interesse dei visitatori, un metodo sperimentato nel dopoguerra era invitarli a stabilire un contatto fisico con gli oggetti esposti, che trasformasse la soggezione che potevano provare verso di essi in un senso di familiarità. Da questo punto di vista, la *Leonardesca* costituiva un precedente importante: molte delle macchine idrauliche, belliche, per la movimentazione di pesi, ecc. ricostruite in forma di modello dai disegni di Leonardo potevano essere azionate direttamente dal pubblico<sup>60</sup>. L'efficacia di questa strategia era stata evidenziata da un cronista dell'epoca: «quei modelli, congegni, ecc. mandano in estasi la gente e sono la ragione prima del successo» della rassegna, dove dominava «assoluta la curiosità, una curiosità facilonna e divertita»<sup>61</sup>. Lo scrivente avanzava serie riserve sulla capacità del pubblico di andare oltre una comprensione superficiale dei contenuti della mostra<sup>62</sup>. Tuttavia, l'innegabile efficacia didattica del contatto fisico con gli oggetti esposti diventerà la chiave, nel dopoguerra, del funzionamento di alcune ingegnose soluzioni, due delle quali di marcata originalità.

Nella seconda sala di Palazzo Bianco, Albini appoggia i candidi frammenti in marmo di Carrara del *Monumento funebre di Margherita di Brabante* (1313 ca.) di Giovanni Pisano su un pistone in acciaio, collegato a un motore idraulico, che il pubblico poteva ruotare, alzare e abbassare (da m 0,60 a m 1,60) spingendo semplicemente un pulsante sulla parete<sup>63</sup> [fig. 5]. Quando il dispositivo era in funzione il silenzio della sala veniva rotto da un suono, probabilmente simile a quello di un macchinario industriale e quindi familiare a molti visitatori. Lo scopo non era solo scuoterne l'inerzia o stupirli mettendoli di fronte ad un elemento del tutto alieno al contesto museale, ma dimostrargli il principio di continuità che legava le fasi della storia: il congegno meccanico, brutalmente rappresentativo dell'«estetica della macchina», mostrava loro quanto vivi potessero diventare i frammenti scultorei nel momento in cui si incontravano con la



5. Franco Albini, *Allestimento dei frammenti del 'Monumento funebre di Margherita di Brabante' di Giovanni Pisano e del 'Paliotto bizantino'*. Genova, Galleria di Palazzo Bianco, 1949-51. Milano, Civico Archivio Fotografico, inv. G06913-6934\_G06920

più avanzata tecnologia contemporanea. Da un punto di vista educativo, questo dialogo vitale doveva persuadere l'osservatore che, se il passato continuava a vivere nel presente, quel passato era automaticamente parte integrante della sua vita quotidiana<sup>64</sup>.

Per far capire al pubblico di «essere a casa propria»<sup>65</sup> anche nel museo, Albini adotta un altro sorprendente accorgimento. Nella Galleria di Palazzo Rosso a Genova (1953-1961) alcuni quadri sono contornati da telai metallici innestati su un perno rotante e dotati di una grande maniglia: il visitatore poteva prenderla con la mano e spostare l'opera per osservarla nelle migliori condizioni di luce naturale, come prescritto dai parametri generali della riforma<sup>66</sup> [fig. 6]. Anche se soltanto per un momento,

59 Esempio l'intervento di Caterina Marcenaro con Albini sulle collezioni di Palazzo Bianco (Marcenaro 1950, p. 4) e di Vittorio Moschini con Scarpa su quelle delle Gallerie dell'Accademia (Nepi Scirè 2000).

60 Si veda il filmato n. B153607 del 28 giugno 1939 (Roma, Archivio Storico Luce, online <<https://www.archivioluca.com/>> [ultima consultazione: dicembre 2021]).

61 *Rassegna* 1939, p. 241.

62 *Ibidem*.

63 Lanzarini 2020a, pp. 119-124.

64 Albini [1954-55] 2006, p. 72.

65 Moses 1934, pp. 30.

66 Sull'utilizzo della luce naturale e artificiale, vedi Brugnoli, Mezzetti e Rosi 1953, pp. 8-11.



6. Franco Albini, *Allestimento del dipinto 'Santa Francesca Romana e l'Angelo' di Giovanni Antonio Galli*. Genova, Galleria di Palazzo Rosso, 1953-61. Milano, BEIC-Fondo Paolo Monti, inv. G06913-6934\_G06920

il dipinto veniva equiparato a un oggetto domestico, simile a quelli che, anche la persona meno informata, maneggiava ogni giorno nella propria casa; attraverso il contatto fisico, dunque, ogni barriera che separasse opera e pubblico poteva venire, teoricamente, cancellata<sup>67</sup>.

Queste ed altre soluzioni *estreme*, adottate nel dopoguerra sulla scorta delle sperimentazioni compiute nelle mostre prebelliche, dimostrano, oltre ogni dubbio, quanto la necessità di istituire un rapporto interattivo con il visitatore, a fini educativi, fosse prioritaria per la museografia italiana. I nuovi musei erano stati progettati per far sì che chiunque, senza discriminazioni, potesse godere di un incontro esclusivo con le opere esposte e avesse l'opportunità di capirle, aiutato dall'allestimento; uscita dal museo, ogni persona doveva portare con sé la consapevolezza che ciò che aveva osservato, sebbene creato in epoche lontane, era vivo e apparteneva alla sua storia. Se maestri come Albini, BBPR, Scarpa, Minissi, e altri interpretano in maniera esemplare questo ambizioso obiettivo, alla prova dei fatti, il suo conseguimento è solo parziale<sup>68</sup>. Nondimeno, riportare al centro della progettazione museografica il problema della comprensione da parte del visitatore degli oggetti esposti nei musei, specie se si tratta di opere d'arte, rimane una sfida di stringente attualità, da affrontare rispettando sia le molteplici sensibilità del pubblico contemporaneo, sia il significato storico-artistico di quanto esibito<sup>69</sup>.

67 Lanzarini 2020a, pp. 114-119. Altri esempi di quadri mobili sono nella Galleria di Palazzo Bianco, nella Galleria Nazionale di Palazzo Barberini a Roma (ivi, p. 105) e in Palazzo Abatellis (Iannello 2018, pp. 107-108).

68 Osserva Argan [1957] 2021, pp. 378-379: «i nostri musei hanno uno sviluppo lentissimo perché la loro funzione ha un raggio limitatissimo, la loro "presa" sulla società contemporanea italiana è minima».

69 Da questo punto di vista, non poche perplessità ha suscitato l'allestimento, inaugurato nel 2018, del *Tondo Doni* agli Uffizi, inserito in una monumentale incorniciatura a oblo che riesce a sminuire persino la monumentale costruzione michelangiolesca.

## Bibliografia

### Albini [1954-55] 2006

Franco Albini, «Le funzioni e l'architettura del museo: alcune esperienze [1954-55]», in Federico Bucci y Fulvio Irace (eds.), *Franco Albini. Costruire le modernità* [cat. exp. Milano, Triennale di Milano], Milán, Mondadori-Electa, 2006, pp. 71-73.

### Aloi 1962

Roberto Aloi, *Musei. Architettura-tecnica*, Milán, Ulrico Hoepli, 1962.

### Argan 1955

Giulio Carlo Argan, «Problemi di museografia», *Casabella-Continuità*, 207 (septiembre-octubre, 1955), pp. 65-67.

### Argan [1957] 2021

Giulio Carlo Argan, «La crisi dei musei italiani [1957]», en *Il Capitale Culturale*, n.º 24 (2021), pp. 377-390.

### BBPR 1956

BBPR, «Carattere stilistico del Museo del Castello», en *Casabella-Continuità*, 211 (junio-julio, 1956), pp. 63-68.

### Bianchetti y Pea 1941

Angelo Bianchetti y Cesare Pea (eds.), «Mostre 1925-1940», in *Costruzioni-Casabella*, 159-160 (abril, 1941), pp. 2-97.

### Bonfanti y Porta 1973

Ezio Bonfanti y Marco Porta, *Città, museo e architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Florencia, Vallecchi, 1973.

**Brugnoli, Mezzetti y Rosi 1953**

Maria Vittoria Brugnoli, Amalia Mezzetti y Giorgio Rosi, *Musei e gallerie d'arte in Italia 1945-1953*, Roma, 1953.

**Bucci y Rossari 2005**

Federico Bucci y Rossari 2005, (eds.), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Milán, Electa, 2005.

**Cara 2019**

Roberto Cara, «'Grande regista' e 'ordinato costruttore'. Giuseppe Pagano e gli allestimenti della Mostra Leonardesca», en Marco Beretta, Elena Canadelli y Claudio Giorgione (eds.), *Leonardo 1939. La costruzione del mito*, Milán, Editrice Bibliografica, 2019, pp. 67-96.

**Cecchini 2013**

Silvia Cecchini, «Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale», en Maria Ida Catalano (ed.), *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, Roma, Gangemi, 2013, pp. 56-105.

**Cecchini 2014**

Silvia Cecchini, «Il *musée vivant* di Henri Focillon», en Angela Cipriani, Valter Curzi y Paola Picardi (eds.), *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, Roma, Campisano editore, 2014, pp. 47-53.

**Collicelli Cagol 2013**

Stefano Collicelli Cagol, *Towards a Genealogy of the Thematic Contemporary Art Exhibition: Italian Exhibition Culture from the Mostra della Rivoluzione Fascista (1932) to the Palazzo Grassi's Ciclo della Vitalità (1959-1961)*, PhD thesis, Londres, The Royal College of Art, 2013.

**Costituzione 2017**

*Costituzione italiana: testo vigente*, Roma, 2017.

**Dalai Emiliani 2008**

Marisa Dalai Emiliani, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il «saper mostrare» di Carlo Scarpa*, Venecia, Marsilio, 2008.

**Dellapiana, Failla y Varallo 2022**

Elena Dellapiana, Maria Beatrice Failla y Franca Varallo (eds.), *MUSEOGRAPHIE. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934: un dibattito internazionale*, [atti del convegno internazionale di studi], Génova, 2022.

**Di Lieto 2006**

Alba Di Lieto, *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio*, Venecia, Marsilio, 2006.

**Fiorio 2005**

Maria Teresa Fiorio (ed.), *Il Castello Sforzesco di Milano*, Milán, Skira, 2005.

**Huber 1997**

Antonella Huber, *Il Museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Milán, Lybra Immagine, 1997.

**Iannello 2018**

Matteo Iannello, *Carlo Scarpa in Sicilia 1952-1978*, Roma, Campisano Editore, 2018.

**Jamin 2017**

Jean-Baptiste Jamin, «La Conférence de Madrid (1934). Histoire d'une manifestation internationale à l'origine de la muséographie moderne», *Il Capitale Culturale*, 15 (2017), pp. 73-101.

**Joppien 1981**

Rüdiger Joppien, «Die geistige Haltung der eigenen Zeit'. Konrad Adenauer, Karl With und die Neuaufstellung des Kölner Kunstgewerbemuseums (1932)», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 42 (1981), pp. 237-266.

**Lanza 2003**

Fabrizia Lanza (ed.), *Museografia italiana negli anni Venti: il museo d'ambientazione* [atti del convegno], Feltre, Comune, 2003.

**Lanzarini 2016**

Orietta Lanzarini, «'Arte al servizio di un'idea'. Il ruolo dell' 'Esposizione dell'Aeronautica italiana' (1934) nel dialogo tra arte, architettura, politica e pubblico», *Il Capitale Culturale*, 14 (2016), pp. 739-786.

**Lanzarini 2020a**

Orietta Lanzarini, *The Living Museums. Franco Albini-BB-PR-Lina Bo Bardi-Carlo Scarpa*, Roma, Nero, 2020.

**Lanzarini 2020b**

Orietta Lanzarini, «L'inflessibile dovere di salvar Leonardo'. Gli architetti e l'arte moderna come paradigma interpretativo per la mostra *Leonardesca, 1939*», *Studi e ricerche di storia dell'architettura*, 8 (2020), pp. 66-85.

**Lanzarini 2020c**

Orietta Lanzarini, «Lo strappo da un mondo morto a un mondo vivo'. Architettura e mostre tra gli anni Venti e Quaranta», en Martino Doimo y Marco Pogacnik (eds.), *Fare mostre. Italia, 1920-2020: colpi di scena e messinscena*, Udine, Mimesis, 2020, pp. 98-114.

**Marcenaro 1950**

Caterina Marcenaro, «Introduzione», en *Catalogo provvisorio della Galleria di Palazzo Bianco*, Bèrgamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1950, pp. 3-4.

**Marini 2003**

Paola Marini (ed.), *Medioevo ideale e medioevo reale nella cultura urbana. Antonio Avena e la Verona del primo Novecento*, Verona, Cierre e Comune di Verona, 2003.

**Morello 2004**

Paolo Morello, «Esposizioni e mostre: 1932-36», en Giorgio Ciucci y Giorgio Muratore (eds.), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Milán, Mondadori-Electa, 2004, pp. 306-323.

**Moses 1934**

Elizabeth Moses, «I musei viventi», *Casabella*, XII, 74 (febrero, 1934), pp. 28-35.

**Mostra di Leonardo 1939**

*Mostra di Leonardo da Vinci. Catalogo. Maggio-Ottobre XVII*, Milán, Palazzo dell'arte, 1939.

**Murphy 1991**

Richard Murphy, *Carlo Scarpa & Castelvecchio* [cat. mostra Verona, Museo di Castelvecchio], Venecia, 1991.

### **Muséographie 1934**

*Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art*, 2 vols., Madrid, Institut International de Coopération Intellectuelle, 1934.

### **Nepi Scirè 2000**

Giovanna Nepi Scirè, «Gallerie dell'Accademia Venezia, 1945-59», en Guido Beltramini, Kurt Walter Forster y Paola Marini (eds.), *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976: Case e paesaggi 1972-1978* [cat. mostra Verona, Museo di Castelvecchio; Vicenza, CISA Andrea Palladio], Milán, Electa, 2000, pp. 92-103.

### **Nicoloso 1999**

Paolo Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Milán, Franco Angeli, 1999.

### **Nicoloso 2011**

Paolo Nicoloso, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Turín, Einaudi, 2011.

### **Pagano 1939a**

Giuseppe Pagano, «Criteri di allestimento della Mostra Leonardesca», *Le Arti*, 1, VI (agosto-septiembre, 1939), pp. 601-604.

### **Pagano 1939b**

Giuseppe Pagano, «La Mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell'Arte», *Costruzioni-Casabella*, 141 (septiembre, 1939), pp. 6-17.

### **Pagano 1941**

Giuseppe Pagano, «Parliamo un pò di esposizioni», allegato alla rivista *Costruzioni-Casabella*, 159-160 (abril, 1941), s/p.

### **Pansera 1978**

Anty Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Milán, Longanesi, 1978.

### **Pedio 1968**

Renato Pedio (ed.), «Omaggio a Terragni», *L'Architettura. Cronache e storia*, 153, XIV (julio, 1968), número monográfico.

### **Polano 2021**

Sergio Polano, «Giuseppe Pagano. 'Cose non prima immaginate'», *Casabella*, 919 (marzo, 2021), pp. 74-93.

### **Rassegna 1939**

B.M., «La Mostra di Leonardo», en *Rassegna di Architettura*, 6 (junio, 1939), pp. 241-249.

### **Rogers 1958**

Ernesto Nathan Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Turín, Skira, 1958.

### **Rogers 1999**

Ernesto Nathan Rogers, *Il senso della storia. Continuità e discontinuità*, Milán, Unicopli, 1999.

### **Roscini Vitali 2016**

Aurora Roscini Vitali, «Mostrare/Dimostrare. Gli allestimenti effimeri nella Roma del decennale fascista (1932)», *Il Capitale Culturale*, vol. 14 (2016), pp. 787-811.

### **Sorensen s/f**

Lee Sorensen (ed.), «Moses, Elisabeth», en *Dictionary of Art Historians*. En línea: <https://arthistorians.info/mosese>.

### **Visconti di Modrone et al. 1934**

Marcello Visconti di Modrone et al., *Esposizione dell'Aeronautica Italiana. Giugno-ottobre 1934-XII. Catalogo ufficiale*, Milán, 1934.

## **Cómo citar**

Orietta Lanzarini, «Le mostre degli anni Trenta e la museografía postbellica in Italia. *Les Liaisons dangereuses*», en Javier Arnaldo (ed.), *Actas del congreso internacional «Coordenadas culturales en la museología del presente: cinco neologismos»*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023. En línea: [<https://content3.cdnprado.net/imagenes/proyectos/personalizacion/7317a29a-d846-4c54-9034-6a114c3658fe/ElPrado/interactivos/monograficos/coordenadas/14-lanzarini.html>].