



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Beni Culturali

Corso di Laurea in Storia e Tutela dei Beni Artistici e Musicali

Palma Bucarelli e la didattica museale alla GNAM

Relatrice:

Chiar.ma Prof.ssa Giuliana Tomasella

Laureanda:

Benedetta De Salvia

Matr.: 1228298

Anno Accademico

2021/2022

Ai miei genitori

Sommario

<i>Introduzione</i> _____	4
Capitolo 1. Introduzione alla figura professionale di Palma Bucarelli _____	7
1.1. Cenni biografici _____	7
1.2. L'Italia in guerra: il patrimonio artistico della Galleria da salvaguardare _____	9
1.3. La riapertura al pubblico _____	11
1.4. Il «Museo come Avanguardia»: innovazioni e rivoluzioni in ambito museale _____	14
Capitolo 2. Storia della didattica in Galleria _____	22
2.1. Gli anni Cinquanta alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna _____	22
2.2. Metodologie didattiche nel “salotto di Valle Giulia” _____	23
2.3. Il rapporto con il pubblico _____	28
2.4. Didattica museale: una storia al femminile _____	30
APPARATO ILLUSTRATIVO _____	36
Bibliografia _____	39

Introduzione

Grazie al contributo dell'UNESCO, nel 1947 nasce l'ICOM, l'International Council Of Museum, ente che, da allora, ha il compito di dar vita ad un progetto di scambio internazionale in ambito museologico.

La definizione del termine *museo*, dettata dall'ICOM, è stata modificata diverse volte, con inevitabili rielaborazioni intrinseche del senso, degli obiettivi e del significato delle istituzioni museali, nonché del suo campo d'azione. L'ICOM, infatti, nasce al fine di concepire il museo, a livello internazionale e in modo univoco, come *“un’istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che effettua ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio materiale e immateriale. Aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei promuovono la diversità e la sostenibilità. Operano e comunicano eticamente e professionalmente e con la partecipazione delle comunità, offrendo esperienze diversificate per l’educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze”*¹.

Affermando di essere aperto al pubblico, il museo, definendosi, mette in luce il suo scopo, dichiarandosi a servizio della società nell'ambito dell'educazione e dello studio. È questa una prima e chiara connessione tra l'istituzione museale e l'attività didattica.

I primi servizi educativi nascono nei primi decenni del XX secolo negli Stati Uniti d'America, nei musei di New York, di Boston e di Cleveland. All'interno degli statuti di fondazione di queste istituzioni si evidenzia la finalità dei musei come centri cittadini di sviluppo dello studio delle Belle Arti e di formazione di una popolazione istruita. Proprio in America, infatti, negli anni tra le due guerre, nascono i primi Educational Departments².

In Italia, così come nel resto d'Europa, la consapevolezza in merito al ruolo educativo dei musei si fa strada, nel secondo dopoguerra, proprio grazie all'adesione dello Stato ad enti come l'UNESCO e l'ICOM, nel 1947, ponendo fine all'autarchia culturale

¹ <https://www.icom-italia.org/>

² A. Palmieri, *Elementi di didattica museale: un profilo introduttivo*, Roma, Stamen, 2017, p. 17.

propria del periodo fascista.

Risulta fondativo, per tale ruolo educativo dei musei, il convegno internazionale “The role of museum in education”, tenutosi a Brooklyn nel 1952, cui partecipano venticinque Stati, in un confronto aperto sul significato educativo delle istituzioni museali.

Tale convegno è preceduto da un incontro misto ICOM-UNESCO, tenutosi tra il 7 e il 9 novembre del 1951, con la finalità di elaborare le proposte che saranno poi presentate e discusse nella sede di Brooklyn.

In tale occasione, i rappresentanti degli Stati membri si impegnano nella definizione di un progetto locale, nazionale e internazionale per la funzione educativa del museo, proponendo la costituzione di un comitato specializzato, dedicato alla didattica, e la collaborazione con gli insegnanti provenienti da istituzioni scolastiche di ogni grado. Si pensa, inoltre, alla formazione di professionisti museali ed educatori con la finalità di comprendere al meglio le potenzialità didattiche dei musei e degli spazi, al loro interno, maggiormente comunicativi e utili alla funzione educativa.

Degna di nota è, inoltre, la discussione in merito all’apertura dei musei ad un pubblico sempre più vasto, grazie alla mediazione dell’azione pubblicitaria, all’estensione degli orari di apertura per favorire l’accesso ai lavoratori e agli studenti e, non per ultimo, alla riduzione del costo dei biglietti d’ingresso o a iniziative di accesso gratuito per i musei.

In rappresentanza dell’Italia, all’interno di questo dibattito, vi è Carlo Giulio Argan, Ispettore generale delle Belle Arti a Roma, nonché Direttore del Centro per l’educazione dei musei. Il suo contributo risulta fondamentale per lo sviluppo di un ruolo didattico dei musei italiani. Lo storico dell’arte, infatti, auspica una svolta nella figura del curatore museale che ha certamente il compito di conservare e tutelare la collezione, ma deve altresì farsi promotore della stessa, aprendosi ad una declinazione educativa per il proprio museo. Ma non solo: lo storico dell’arte individua le maggiori criticità negli edifici, troppo statici nelle loro strutture, in quanto la prevalenza dei musei italiani viene ospitata in preesistenze storiche, il cui adattamento architettonico risulta assai gravoso.

Argan propone, quindi, “essendo evidentemente impossibile modificare la struttura conservativa (...), [di] associare a quella struttura una funzione didattica”³, a partire dalla formazione di uno *staff* specializzato, sul modello americano.

In Italia, le prime esperienze di didattica museale datano al termine della Seconda guerra mondiale. In quegli anni, a seguito della Liberazione, con la nascita dell’Italia repubblicana e della Costituzione democratica, si creano le condizioni per una rinascita culturale che riguarda tutti i settori.

Le istituzioni scolastiche e le istituzioni museali vengono percepite come i centri propulsori per il cambiamento della società civile. Si cerca, pertanto, collaborazione e integrazione nello sviluppo di politiche di divulgazione culturale.

“Si trattava di educare attraverso l’arte, senza però dimenticare (...) di educare all’arte. Il museo diventava un organismo vitale, capace di coinvolgere il suo pubblico, di farlo diventare protagonista all’interno di un nuovo processo comunicativo”⁴.

³ G. C. Argan, *La funzione educativa dei musei*, ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Dir.Gen.AA.BB.AA, III Div., 1929-1960, b.307, s.d. ma 1951-1954, in V. Russo, *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza*, Nardini, 2010, pp. 145-148.

⁴ F. Zuccoli, *Didattica tra scuola e museo. Antiche e nuove forme del sapere*, Spaggiari Edizioni, 2015, p. 240.

Capitolo 1. Introduzione alla figura professionale di Palma Bucarelli

Figura ampiamente discussa e, contemporaneamente, altrettanto amata, Palma Bucarelli è ricordata non solo per il suo imponente lavoro di rigenerazione delle istanze museali moderne in Italia, ma anche per la dedizione della sua intera vita professionale alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, presso cui adotta, a partire dagli anni Cinquanta del Novecento, importantissime politiche didattiche, tra le prime in Italia, che apriranno il museo ad un più ampio bacino di fruitori, promuovendo così la Galleria come centro propulsore di cultura di massa. Per questo motivo, la sua biografia va spesso a sovrapporsi con la storia e le evoluzioni del 'suo' museo.

1.1. Cenni biografici

Palma Bucarelli (fig. 1) nasce nel 1910 a Roma. Il padre, Giuseppe Bucarelli, è alto funzionario del Ministero dell'Interno. Le condizioni particolarmente agiate della famiglia di nascita - di rango borghese ma proveniente da una lunga discendenza nobiliare - le consentono di ottenere un'istruzione completa, tra liceo classico ed università, nonostante la pressante morsa della cultura sessista propria del tempo ed acuita dal regime fascista.

Nel 1932 si laurea in Storia dell'Arte all'Università degli studi di Roma "La Sapienza" e nel 1933, a soli 23 anni, entra nella pubblica amministrazione come ispettore alle Antichità e alle Belle Arti, vincendo il concorso, insieme a Carlo Giulio Argan, per la carriera direttiva degli storici dell'arte, venendo inizialmente assegnata alla Galleria Borghese di Roma.

La passione per l'arte esiste sin dal liceo dove, tuttavia, prevale ancora l'interesse per la letteratura antica e moderna e la propensione per la storia dell'arte è circoscritta a visite museali in famiglia.

È all'università che la sua formazione prende una piega ben definita: subito presenta un'acuta predisposizione per l'archeologia e la storia dell'arte, sotto l'insegnamento di Adolfo Venturi prima, e del medievalista Pietro Toesca

successivamente, con cui la Bucarelli si laurea compilando una tesi dedicata a Francesco de' Rossi, detto il Salviati, così ben riuscita da essere pubblicata su una rivista d'arte; tale evento le consentirà di proseguire gli studi presso la scuola di perfezionamento.

Il periodo 'felice' vissuto alla Galleria Borghese presto volge al termine senza apparenti motivazioni. La Bucarelli viene trasferita a Napoli per volere del Direttore della Galleria Borghese, Aldo De Rinaldis. La moglie di quest'ultimo è stata assunta presso la Galleria e collocata in un ruolo gerarchicamente sottoposto a quello di Palma; tra le due donne nascono probabili conflitti, tali da determinare l'allontanamento della Bucarelli a Napoli.

Nemmeno l'intervento del padre serve a cambiare le cose. Palma è a Napoli e qui entra in contatto con Benedetto Croce, punto di riferimento di numerosi giovani intellettuali, che la invita spesso nel suo salotto e discute con lei di storia ed estetica.

Durante il periodo napoletano, Palma è relegata a mansioni che non la soddisfano: non riceve incarichi e per questo si sente sottostimata; sente che, forse, vi sia maggiormente interesse per la sua innegabile bellezza piuttosto che per il suo acume e la sua specifica e ampia preparazione scientifica in ambito artistico.

Il suo ritorno a Roma è favorito, dopo un anno, da Paolo Monelli, acclamato giornalista e coetaneo del Ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai, al quale, rivolgendosi con toni particolarmente confidenziali, invia una lettera di 'raccomandazione' per il trasferimento della Bucarelli nella sua città natale, vicina alla famiglia e, soprattutto, al giornalista stesso: da poco, tra i due, è nata una relazione amorosa, sebbene clandestina.

La richiesta viene accolta e, dopo qualche anno di incertezza, il primo dicembre del 1939 viene assunta come ispettore aggiunto, funzionario con mansioni direttive, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, sotto la soprintendenza di Roberto Papini.

Inizialmente sembra crearsi tra i due un proficuo rapporto lavorativo, anche se, ben presto, i forti caratteri di entrambi si scontrano: i riconoscimenti professionali guadagnati da Palma in pochissimo tempo, da un canto, e l'innamoramento non corrisposto, dall'altro, inducono Papini ad esprimere un giudizio sulla Bucarelli, in un

rapporto ufficiale al Ministero, che in precedenza era stato ottimo, ridotto a buono. Palma ritiene ciò un'ingiustizia e denuncia al Ministero competente l'inefficienza della soprintendenza di Papini in Galleria.

Solo due anni dopo, nel 1941, Palma Bucarelli diviene Soprintendente della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, proprio in sostituzione di Papini, chiamato dapprima alle armi e poi ufficialmente trasferito all'Università di Firenze.

Da questo momento e per trentacinque lunghi anni, Palma Bucarelli diviene la più importante direttrice della storia del Novecento della Galleria d'Arte Moderna senza mai ricevere incarichi documentati ufficiali e, pertanto, senza mai averne ufficialmente titolo.

1.2. L'Italia in guerra: il patrimonio artistico della Galleria da salvaguardare

Opera di fondamentale importanza nella narrazione dell'impegno della Bucarelli a seguito dell'assunzione dell'incarico di direttrice è la messa in salvo delle opere appartenenti alla Galleria.

Nel 1941 l'Italia è già in guerra da un anno e Roma è a rischio di bombardamenti. La Soprintendente, pur ritenendo le opere collezionate in Galleria ormai obsolete e non più adatte a rappresentare il gusto del tempo, è consapevole della necessità di salvaguardare ad ogni costo la collezione.

Prima di dare nuova vita alla Galleria, per la quale la Bucarelli ha già grandi progetti, è di fondamentale importanza affrontare il presente e il peso incombente della guerra che minaccia l'incolumità delle opere, protette da normative di tutela e valorizzazione⁵ che, tuttavia mancano di specifici riferimenti, sul piano internazionale, per i casi di conflitto armato.

⁵ La bibliografia in materia risulta sconfinata. Tra i tanti autori, si veda P. Dragoni, M. Montella (a cura di), *Musei e valorizzazione dei beni culturali: atti della Commissione per la definizione dei livelli minimi di qualità delle attività di valorizzazione*, Eum, Macerata, 2010.

A partire dall'Unità d'Italia, nel 1861, la prima legge di tutela del patrimonio culturale italiano è quella del 1909, comunemente nota come legge Rava-Rosardi, che tutela i beni storico-artistici dichiarando

Esistono, infatti, solo consuetudini internazionali - norme non scritte - volte a vietare spoliazioni e depredazioni di ciò che oggi si definisce propriamente patrimonio culturale, risalenti alla Pace di Westfalia.

Trattasi di consuetudini di fatto violate dapprima da Napoleone e poi da Adolf Hitler, a tal punto da mettere in dubbio, tra gli studiosi di diritto, la stessa esistenza di tale 'patto' internazionale.

È solo nel 1954 che, con la Convenzione dell'Aja, si darà formalmente avvio ad un piano internazionale di strumenti calibrati per la protezione del patrimonio artistico in caso di guerra, ratificata in Italia nel 1958⁶. Prima della formale adesione dell'Italia alla convenzione, non vi sono precisi strumenti prettamente italiani che possano guidare i Soprintendenti in caso di pericolo per le opere d'arte durante un conflitto armato.

Il Ministro per l'Educazione nazionale, Giuseppe Bottai, richiede specifici resoconti sulle operazioni svolte dai diversi Soprintendenti locali in risposta a tale situazione. La Bucarelli offre un resoconto particolarmente dettagliato della sua faticosa impresa di messa in sicurezza delle opere, destinando il pian terreno della Galleria, sebbene non particolarmente sicuro, ad accogliere solo alcuni pezzi.

Per le opere di maggior pregio, la Soprintendente è alla ricerca di un luogo più adeguato alla loro conservazione. Ciò che preoccupa la Direttrice non è solo il rischio diretto di bombardamenti aerei, bensì l'abitudine nazista al saccheggio selvaggio di opere d'arte. Pertanto, queste, non senza fatica, vengono dapprima collocate in Palazzo Farnese di Caprarola e, successivamente, in quanto luogo non abbastanza sicuro, trasferite sotto lo stretto controllo del Vaticano, presso Castel Sant'Angelo, a Roma.

La Galleria, in realtà, non è mai del tutto chiusa e, anche nei mesi di occupazione nazista, la Bucarelli organizza piccole mostre, con la sola finalità di creare uno spazio

l'inalienabilità dei beni demaniali dello Stato e istituendo il diritto di prelazione da parte dello stesso Stato in caso di alienazione di beni privati. Nel 1939 vengono emanate le leggi Bottai in materia di tutela dei beni di interesse storico e delle bellezze naturali, che rimarranno in vigore fino al 1999, anno in cui nasce il Testo Unico che riorganizzerà tutta la legislazione in materia, ulteriormente aggiornato e ridefinito in anni più recenti.

⁶ *Convenzione per la protezione dei Beni Culturali in caso di conflitto armato*, L'Aja, 1954. <https://www.unesco.beniculturali.it/english-convenzione-dellaja-1954/>

franco, un elemento di normalità per la popolazione italiana in mezzo alle macerie e al dolore della guerra.

1.3. La riapertura al pubblico

L'ufficiale riapertura al pubblico è preceduta da una monumentale trasformazione delle sale espositive, disastrose dalla guerra e dall'occupazione della Mostra della Rivoluzione fascista. Si ripensa la Galleria non solo dal punto di vista esteriore, ma nelle sue fondamenta ideologiche, di cui si tratterà appresso.

“(…) Non si trattava soltanto di ricollocare e riordinare le raccolte che durante la guerra erano state dislocate nei ricoveri, ma di riformare un istituto che vent'anni di autarchia culturale fascista avevano sviato dalla sua funzione scientifica ed educativa (...)”⁷.

Il 10 dicembre 1944 la Bucarelli riapre ufficialmente al pubblico la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma con la mostra 'Esposizione d'arte contemporanea 1944-45', con il proposito di promuovere e rendere fruibile l'arte contemporanea italiana ad un bacino il più ampio possibile.

Allestisce, quindi, in undici sale, le duecento opere di scultura, pittura e grafica appartenenti alle correnti più moderne della collezione della Galleria, dando uno spazio rilevante a Scipione ed a Giorgio Morandi, artisti molto cari alla Bucarelli, la quale, in questi anni, rafforza anche la sua posizione di autorevolezza negli ambienti della critica d'arte, divenendo punto di riferimento in Italia non solo in ambito culturale ma anche in ambito sociale e simbolo di un rinnovato ruolo delle donne nella vita pubblica e nella politica, nonché nel mondo del lavoro.

Finita la guerra, nel 1945, bisogna confrontarsi con le macerie da essa lasciate. Molti ambienti della Galleria sono da ricostruire e non si presentano sicuri. Ma la

⁷ P. Bucarelli, *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), Roma, De Luca, 1972, p. 85.

Direttrice di Valle Giulia non si dà per vinta. Oltre a ricostruire l'edificio nelle sue parti non più agibili, è necessario ripensare alla collezione e agli allestimenti della stessa.

“Ho fatto un grosso lavoro al principio dell'inverno per rimettere a posto, tirando fuori dalle casse le opere d'arte che avevo messo via durante questi anni di guerra e ho ordinato una trentina di sale con criteri del tutto diversi da quelli del mio predecessore, prima del 1940. Una nuova sistemazione che è molto piaciuta alle persone della cui intelligenza e competenza ho stima; gli altri naturalmente non contano”⁸.

Sono gli anni della nuova arte astratta che Palma Bucarelli, forte della vicinanza di Lionello Venturi, suo fidato alleato, promuove immediatamente in Galleria, aprendo le sale espositive ad ogni movimento artistico dotato di qualità stilistiche: la Soprintendente ritiene che ogni forma d'arte abbia un significato e, pertanto, può aver posto nel suo museo.

Con questa scelta suscita malcontento e indignazione nella scena politica e non solo. Infatti, oltre ad attribuire alla sua Galleria un'inclinazione indiscutibilmente educativa, di cui si dirà più avanti, la caratteristica principale che delinea la spinta della Direttrice è quella di un museo 'militante', particolarmente vicino ai giovani artisti emergenti, appartenenti alle più svariate avanguardie nazionali e internazionali. Ne è la prova l'istituzione di premi di incoraggiamento e l'accoglimento in Galleria delle mostre dell'Art Club, associazione artistica romana che ha il proposito di promuovere e lanciare sulla scena artistica i migliori giovani artisti.

Come prova dell'adesione e condivisione dei propositi di questa associazione, infatti, la Direttrice ospita in Galleria, nel 1951, la mostra intitolata 'Arte astratta e concreta in Italia'. 'Prestando' i suoi spazi all'esposizione, oltre a favorire la visibilità al meglio delle nuove avanguardie italiane, grazie alla fama che aveva ormai raggiunto il polo museale romano, si schiera apertamente nella battaglia tra astrattisti e realisti, fulcro del dibattito artistico degli anni Cinquanta.

⁸ Lettera di Palma Bucarelli alla sua amica Mimì Ostwald, 1944, in R. Ferrario, *Regina di quadri: Vita e passioni di Palma Bucarelli*, Mondadori, 2018, p. 142.

Basterebbe osservare un mero elenco delle esposizioni organizzate fino al 1975, da Scipione a Gino Rossi e da Vasilij Kandinsky a Piet Mondrian, nonché Jackson Pollock e Mark Rothko, per comprendere il piglio di assoluta rottura con le ali più conservatrici della scena culturale italiana ma anche con le linee artistico-interpretative degli artisti ‘di punta’.

Se le opere di Pablo Picasso e Jackson Pollock riuniscono gli astrattisti e gli artisti figurativi più accaniti, come Renato Guttuso e Francesco Trombadori, altre mostre suscitano grandi scandali, che provocano polemiche nella critica, nella stampa e in politica.

Un esempio fra tutti è l’esposizione del *Grande Sacco* di Alberto Burri, nel 1959. Il “caso Burri” giunge addirittura in Parlamento ed è oggetto di una interrogazione parlamentare presentata per sottolineare e chiedere conto dell’‘assurda’ cifra pagata per ottenere quella «vecchia, sporca e sdrucita tela da imballaggio»⁹, quando, invece, l’opera di Burri, artista già acclamato dalla critica internazionale, è apprezzata da notevoli musei come il Museum of Modern Art e il Guggenheim di New York.

Il caso-scandalo sottoposto all’attenzione del Parlamento da rilevanti esponenti del Partito Comunista Italiano, di fatto, è infondato: la tela si trova in Galleria grazie ad un gentile prestito dell’artista. L’opera, valutata all’epoca due milioni di lire, non è mai stata acquistata dallo Stato. Nel 1964, il *Grande Sacco* viene donato dall’artista stesso alla Galleria, per poter essere esposto alla Biennale di Venezia, nello stesso anno, nella sezione ‘Musei d’oggi’.

Il paventato ‘scandalo’ è, piuttosto, sintomo di una classe dirigente poco sensibile alle nuove tendenze artistiche e sortisce l’effetto opposto a quello desiderato: l’attenzione rivolta alla Galleria Nazionale è, ora, più forte che mai.

⁹ R. Ferrario, *Regina di quadri. Vita e passioni di Palma Bucarelli*, Mondadori, 2018, p. 205.

1.4. Il «Museo come Avanguardia»: innovazioni e rivoluzioni in ambito museale

Da questo momento in poi, la storia della Galleria Nazionale e la biografia di Palma Bucarelli si intrecciano indissolubilmente, in un rapporto pressoché simbiotico tra la donna e il ruolo che ricopre.

Prima di analizzare nel dettaglio quali specifiche decisioni hanno reso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna un museo avanguardistico, bisogna risalire necessariamente al significato che l'operazione museale in sé assume per Palma Bucarelli.

La Direttrice ritiene, in linea con le generiche istanze della museografia del secondo dopoguerra, che il museo non sia il *tempio*, quanto la *scuola* dell'arte¹⁰. Pertanto, l'elemento architettonico deve essere in stretta comunicazione estetica con il materiale in esso contenuto e porre in essere le condizioni per cui l'intrinseca esteticità delle opere sia messa ampiamente in luce.

Palma, grazie al supporto di illustri personaggi impegnati nel campo, quali Lionello Venturi e Carlo Giulio Argan, individua il museo come strumento di produzione artistica, e non solo di divulgazione, dando ad esso una valenza sostanzialmente sociale, comunicativa e di promozione artistica.

La Direttrice riuscirà a rendere la Galleria romana il primo centro di divulgazione artistica contemporanea, pur consapevole della particolarità dell'edificio ospitante, caratterizzato da spazi poco flessibili dal punto di vista architettonico in contrasto con la sua visione avanguardistica.

Proprio in virtù della sua innovativa concezione ideologica, sente l'esigenza di svecchiare il Palazzo che risulta obsoleto e necessita di essere ammodernato nelle sue parti costitutive principali.

¹⁰ Così scriveva Palma Bucarelli in *Ampliamento della galleria Nazionale d'Arte Moderna - Progetto di Luigi 24 Cosenza*, in L. Cosenza, *L'ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna ed altre architetture 1929/1975*, CLEAN edizioni, Napoli, 1988, pp. 15-16.

La Galleria Nazionale d'Arte Moderna viene istituita nel 1883 e la sua prima sede è il Palazzo delle Esposizioni, su progetto di Pio Piacentini, in Valle Giulia. L'edificio, come suggerito dalla sua intitolazione, è stato progettato per allestire esposizioni temporanee. La collezione della Galleria, pertanto, necessita di essere ricollocata in una nuova sede permanente, anche in virtù dell'acquisizione progressiva di numerose opere di artisti italiani e, dal 1909, anche di artisti stranieri esposti alle Biennali di Venezia¹¹.

Il Palazzo delle Belle Arti (fig. 2), sede permanente per la collezione della Galleria Nazionale, viene realizzato nel 1911 dall'architetto Cesare Bazzani, il quale viene altresì incaricato dell'ampliamento dell'edificio che, già nei primi anni Trenta, si rivela insufficiente a contenere la collezione in espansione.

Il palazzo si presenta come una struttura dalla pianta centrale, allungata nella direzione longitudinale. Così come in pianta, anche in facciata, il Palazzo riprende le forme di un tempio greco, riproducendo un pronao classico.

Palma Bucarelli percepisce l'esigenza di svecchiare il museo, adeguandolo alla museologia anglosassone ispirata ai musei americani, e già nel 1942, in piena guerra, si attiva per ottenere l'autorizzazione da parte del competente Ministero dell'Educazione Nazionale per realizzare incisive modifiche interne all'edificio o, addirittura, per trasferire, al momento opportuno, l'intera collezione in una sede più consona¹².

Nel contesto post-bellico, assume primaria importanza per la Bucarelli la sostituzione dei tendaggi che, con la loro pesantezza, impediscono un'adeguata illuminazione delle sale e delle opere in esse custodite¹³.

Il progetto di svecchiamento prende avvio subito. La Direttrice si occupa ben presto di uniformare la colorazione delle pareti, ignorando l'originale policromia e optando per un bianco neutro, "organizzando le sale come fossero cubi bianchi,

¹¹ M. Di Monte, *Museo in azione. Idee, riflessioni, proposte*, Nuova Cultura, 2012, pp. 19-20.

¹² Ivi, p. 23.

¹³ Lettera di Palma Bucarelli alla Direzione generale delle arti, datata 21 novembre 1942, in M. Licoccia, *Il percorso museale negli ordinamenti bucarelliani: antitesi con il progetto architettonico. Incomunicabilità tra "evento" e "architettura" nella strategia del soprintendente*, in M. Margozi (a cura di), *Palma Bucarelli. Il museo come avanguardia*, Electa, 2009, p. 108.

assolutamente asettici e neutri”¹⁴. Apre e chiude varchi, a seconda delle esigenze, o ne modifica le dimensioni. Molto discusso è, inoltre, l'intervento sulle decorazioni interne. Palma rimuove le riquadrature delle porte in travertino e la boiserie decorativa e lo farà senza documentare l'operazione. Rimuove, inoltre, lo stemma reale dalla facciata dell'edificio.

Tali modifiche, oggi, mettono in risalto la precoce sensibilità della Direttrice in merito alle fondamentali questioni sul museo moderno, ampiamente trattate nel corso della Conferenza di Madrid nel 1934, di cui certamente la Bucarelli è informata.

È evidente quanto la Direttrice sia consapevole del clima di rinnovamento che caratterizza i dibattiti di quegli anni sui cosiddetti 'Musei della Ricostruzione', le cui più grandi ed esemplari concretizzazioni sono da ascrivere agli architetti Carlo Scarpa, Franco Albini e al Gruppo BBPR.

Significativa, inoltre, è la pubblicazione del 1953, ad opera di Guglielmo De Angeli d'Ossat, Direttore delle Antichità e Belle Arti, di un rapporto sulle modalità di ripristino applicate in oltre duecento musei italiani a seguito della Seconda guerra mondiale¹⁵.

L'Italia, che quasi venti anni prima si era mostrata riluttante ad accettare le novità discusse a Madrid, ora vede, a seguito della dolorosa devastazione derivante dalla guerra, la possibilità di lavorare sui musei, percepiti come importantissimi centri di conservazione e produzione di memoria nonché di cultura, allineandosi alle proposte internazionali nell'ambito della museografia moderna.

Quest'ultima prevede un sostanziale alleggerimento delle sale espositive dalle pesanti ornamentazioni e dagli apparati decorativi e d'arredo che rabbuiano l'ambiente il quale, invece, deve essere studiato per favorirne un'illuminazione diffusa, in particolar modo sfruttando lucernari e tinte chiare alle pareti¹⁶.

¹⁴ M. Di Monte, *Museo in azione. Idee, riflessioni, proposte*, Nuova Cultura, 2012.

¹⁵ G. De Angeli d'Ossat, *Musei e Gallerie d'Arte in Italia. 1945-1953*, Roma, Poligrafo dello Stato.

¹⁶ Ibidem.

Sono preferite, quindi, strutture leggere che possano essere facilmente spostate o rimosse per favorire un lineare percorso di visita all'interno del museo.

D'Ossat, come Carlo Giulio Argan, è conscio, peraltro, delle difficoltà che intervengono in Italia in queste operazioni di svecchiamento: la maggior parte dei musei è ospitata in preesistenze storiche, palazzi antichi che molto spesso non si prestano a stravolgimenti museografici: è proprio il caso del Palazzo delle Belle Arti che ospita la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Tuttavia, nella maggioranza dei casi, tale difficoltà è stata affrontata e risolta efficacemente¹⁷.

Le prime modifiche d'itinerario apportate dalla Bucarelli sono documentate nella Guida del 1951. Per tale operazione, in realtà, la cronologia si può di fatto estendere dal 1944 al 1962. Vi sarà poi una seconda fase di rivisitazione degli spazi della Galleria tra il 1964 e il 1968¹⁸.

La Guida del 1951 (fig. 3) illustra il restauro della parte 'vecchia' dell'edificio, ossia l'edificio originale, realizzato nel 1911. Viene inoltre restaurata la parte 'nuova', ossia l'ampliamento attuato nel 1933, dove la Direttrice colloca le opere estromesse dall'itinerario principale, al fine di creare un apparato integrativo con sale documentarie e sussidiarie dell'allestimento primario.

Dopo il 1948, le opere esposte nelle sale sussidiarie dell'ala alta sinistra verranno alternate a opere relative a mostre temporanee e a manifestazioni didattiche e quattro sale dell'ala alta destra verranno definitivamente destinate ad eventi temporanei e didattici.

La parte vitale dell'edificio, pertanto, corrisponde alle ali alte e quindi all'ampliamento del 1933; resta fisso l'itinerario principale nel corpo storico del palazzo.

L'allestimento, per ovviare alla struttura molto ampia dei saloni espositivi, caratterizzati da pareti molto alte, prevede la divisione degli stessi tramite l'applicazione di traverse mobili che ampliano e duplicano lo spazio espositivo, consentendo la visione

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ M. Licoccia, *Il percorso museale negli ordinamenti bucarelliani: antitesi con il progetto architettonico. Incomunicabilità tra "evento" e "architettura" nella strategia del soprintendente*, in M. Margozi (a cura di), *Palma Bucarelli. Il museo come avanguardia*, Electa, 2009, pp. 110-111.

delle opere su ambedue i lati dei pannelli¹⁹ (fig. 5-6). L'intento di questa innovativa sistemazione è quello di creare ambienti espositivi tra loro differenziati e di aumentare la superficie parietale su cui collocare le opere.

La critica più recente ha considerato questo nuovo allestimento non esattamente riuscito, probabilmente per la ripetitività del percorso espositivo che costringeva il visitatore a ripercorrere i suoi passi per giungere allo spazio espositivo successivo.

Gli obiettivi museografici di Palma Bucarelli, infatti, si scontrano necessariamente con l'architettura di un edificio che ripercorre - come si è detto - quella di un tempio classico e che, pertanto, si configura come uno spazio chiuso, statico, in contrasto con l'ambizioso proposito della Direttrice di rendere il museo uno spazio dinamico, capace di piegarsi alle esigenze del momento, malleabile ai desideri di una professionista del settore molto esigente.

Le ragioni fin qui evidenziate - che hanno sicuramente condotto Palma a mettere in atto il suddetto allestimento (maggiore superficie e spazi diversificati) - risultano, tuttavia, riduttive.

L'idea museologica della Bucarelli, che plasma la sua carriera *in toto*, è quella di un museo contenitore di opere, capace di piegarsi alle esigenze espositive ottimali delle stesse. Il museo è, altresì, un'imponente macchina politico-sociale-culturale, in cui è necessario disporre di spazi dinamici, sempre vari e, soprattutto, facilmente 'sgombrabili' ed adattabili a sempre nuovi eventi culturali.

“Tutto è finalizzato a disporre di una molteplicità di zone espositive temporanee e spazi didattico-relazionali tra loro indipendenti e, soprattutto, estrapolabili in 'modo indolore' dal percorso delle collezioni”²⁰.

Tale criterio museologico può essere definito, per queste motivazioni, *strategico*.

¹⁹ M. Di Monte, *Museo in azione. Idee, riflessioni, proposte*, Nuova Cultura, 2012, p. 24.

²⁰ M. Licoccia, *Il percorso museale negli ordinamenti bucarelliani: antitesi con il progetto architettonico. Incomunicabilità tra "evento" e "architettura" nella strategia del soprintendente*, in M. Margozzi (a cura di), *Palma Bucarelli. Il museo come avanguardia*, Electa, 2009, p. 113.

L'allestimento museografico realizzato dalla Bucarelli si ispira - come si è detto - alle innovative proposte dibattute nel corso del Congresso di Madrid e attuate per i Musei della Ricostruzione. Tuttavia, ad uno sguardo più attento, risulta evidente la filiazione - da intendersi come importazione e non emulazione del modello - a partire dai primi allestimenti del Museum of Modern Art di New York a opera di Alfred H. Barr che precedono l'importante conferenza di Museologia, secondo canoni di semplicità formale che escludono quasi totalmente l'elemento decorativo al fine di creare un "museo come spazio da vivere e non solo da visitare"²¹.

Le personalità che rendono possibili i diretti contatti tra la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e il Museum of Modern Art, sono Carlo Giulio Argan e Lionello Venturi, grazie ai quali l'Italia conosce le teorie pedagogiche di John Dewey in ambito di fruizione artistica. È proprio sulla scorta dei loro suggerimenti che Palma Bucarelli riesce a creare un asse comunicativo con il museo newyorkese, dando luogo ad una *piattaforma* di confronto artistico e di scambio culturale. In virtù di questi proficui contatti, la Galleria diventa il primo polo italiano a dare spazio espositivo alle tendenze dell'arte moderna e contemporanea.

Si tratta, indubbiamente, di realtà museali assai diverse tra loro: innanzitutto, la natura privata dei musei americani snellisce le pesantezze burocratiche con cui, invece, deve fare i conti la prevalenza dei musei italiani, legati all'apparato del Ministero della Pubblica Istruzione per cui "le norme della regolare contabilità intralciano un'attività che dovrebbe essere ampia e libera da impedimenti burocratici"²². D'altro canto, l'esiguità delle risorse pubbliche destinate alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e la struttura chiusa del Palazzo delle Belle Arti di Roma si confrontano con la collocazione, dal 1937, del Museum of Modern Art di New York nel Time & Life Building, all'interno del Rockefeller Center, e all'impiego di ingenti capitali provenienti da privati: a titolo esemplificativo, ma non esaustivo, il Museum of Modern Art dispone già di uno degli

²¹ I. Campolmi, «*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*, atti del convegno (Roma, 25 novembre 2010) a cura di L. Cantatore, G. Zegra, Biblioteca Nazionale Centrale, Roma, p. 90.

²² P. Bucarelli, *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), Roma, De Luca, 1972, p. 89.

impianti di illuminazione delle opere più avanzati del mondo.

Nonostante queste differenze, che si configurano come portanti nel contesto museale, la Bucarelli riesce a “reggere il confronto” e ad applicare alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna una museologia più *umana*, che “*spostava l’attenzione dall’opera all’uomo*”²³.

In tale contesto, prioritariamente, la Bucarelli, in decisa rottura rispetto al passato, modifica il senso del ruolo di direttore della Galleria, non più solo conservatore e curatore delle collezioni. Questa particolare dedizione alla tutela del patrimonio artistico non svanirà mai nella Bucarelli che, tuttavia, renderà il suo ruolo assimilabile a quello di un *manager* culturale, oltre che di *talent scout* nella promozione di giovani artisti emergenti.

Conscia delle poche risorse a disposizione per il museo da lei diretto, sfrutta il modello del Museum of Modern Art anche nei rapporti con i privati. Intrattiene, infatti, relazioni con gallerie private, fondazioni e istituzioni culturali, nonché con artisti, mercanti d’arte e collezionisti: trattasi di molteplici e variegate entità che, di fatto, hanno il merito di aver supportato e consentito alla Galleria di sopravvivere e di dar vita a sempre nuove attività culturali.

Le fitte relazioni con i privati e, in generale, quasi la totalità dell’operato di Palma sono malvisti e generano polemiche in ogni schieramento politico del tempo.

La Direttrice ne è ben consapevole ma è altrettanto determinata nel perseguire il suo obiettivo; pertanto, sollecita i privati, in prima persona, a donare o ad acquistare pezzi, rispettivamente per accrescere la collezione, rinnovando costantemente le opere d’arte esposte, e per ottenere fondi preziosi, indispensabili per la realizzazione di attività culturali di primaria importanza nel panorama artistico di quegli anni.

La Direttrice, in maniera decisiva, ‘svecchia’ il museo, dotandolo di una serie di strumenti, del tutto innovativi, capaci di renderlo quella grande macchina a servizio del pubblico, fortemente desiderata.

²³ rif. Franco Albini.

Dota, pertanto, il museo di una caffetteria, di un auditorium, di un giardino di sculture, di una biblioteca specializzata per l'arte contemporanea - cui Palma dedica molta attenzione, accrescendo sempre di più il materiale in essa contenuto -, di un gabinetto fotografico e di un laboratorio di restauro.

La Direttrice inserisce tra gli 'organi' del museo persino una piccola bottega di artigiani al suo servizio, grazie alla quale la Galleria riesce da sé a costruire e realizzare tutti i mezzi e i supporti essenziali per l'allestimento delle esposizioni e delle mostre interne.

Oggi, sicuramente, questi variegati servizi collaterali si considerano parte ordinaria e integrante di un complesso museale contemporaneo, mentre negli anni Cinquanta rappresentavano un'assoluta novità nel panorama museale del tempo, di cui, per la prima volta, il mondo dell'arte poteva usufruire.

Per le ragioni fin qui indicate e per le numerose altre di cui si dirà più avanti, si può affermare che, con Palma Bucarelli, nasce in Italia "l'idea moderna del museo che deve essere luogo accogliente da frequentare e in cui capire l'espressione del presente e sentirsi a proprio agio"²⁴.

²⁴ R. Ferrario, *Regina di quadri: Vita e passioni di Palma Bucarelli*, p. 146

Capitolo 2. Storia della didattica in Galleria

Tra le più importanti innovazioni adottate dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nel corso degli anni Cinquanta, ossia al culmine dello svecchiamento del museo, vi è l'importantissima presa di posizione della Bucarelli in merito al ruolo sociale ed educativo da esso ricoperto.

Nel costruire la sua mastodontica macchina sociale, la Direttrice ritiene fondamentale creare un polo comunicativo tra studiosi e pubblico, dando vita a una serie di manifestazioni didattiche che rendono possibile la comprensione dell'arte ad un pubblico generalmente inteso.

È una visione estremamente democratica dell'arte e della fruizione artistica che pone la Galleria Nazionale d'Arte Moderna al primo posto su scala nazionale per l'intensa opera comunicativa rivolta al pubblico, nonché la dedizione ad esso per fare in modo che l'arte non rimanga un sapere elitario, riservato ad intellettuali ed accademici, ma che ad essa possa accedere chiunque, appartenente a qualsiasi 'strato' della società, nella più vasta ottica secondo cui il museo in sé è un grande centro di produzione di cultura.

2.1. Gli anni Cinquanta alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna

La caduta del fascismo e la libertà riconquistata a seguito della Liberazione generano, nel panorama culturale italiano post-bellico, la rinascita di istanze democratiche nella fruizione della stessa cultura e dell'educazione.

In particolar modo, pervengono e circolano in Italia, grazie alla divulgazione accademica dello storico dell'arte Lionello Venturi, noto antifascista, tornato in Italia dopo il lungo esilio, le teorie pedagogiche ed educative, poi applicate all'arte, che rispondono agli studi di John Dewey²⁵, precedentemente censurate in epoca dittatoriale.

²⁵ Il noto filosofo e pedagogista statunitense (1859-1952), legato alla scuola del pragmatismo americano, incentra il suo pensiero sul concetto di esperienza, intesa come rapporto tra uomo e ambiente, dove l'uomo non è uno spettatore passivo in quanto interagisce con l'ambiente circostante; si tratta di un'*esperienza sociale*, in cui la stessa esperienza educativa parte dalla vita quotidiana e, progressivamente, deve arricchirsi ed espandersi. L'individuo sviluppa le proprie caratteristiche ed attitudini proprio grazie al contatto con le plurime esperienze altrui.

Nella prospettiva culturale americana, traslata in Italia grazie alla collaborazione degli Alleati nella ricostruzione del Paese, la scuola e gli organismi culturali – primo tra i quali il museo – sono centri di vitalità intellettuale straordinari, punti di riferimento cardine per cittadini la cui educazione alla democrazia è affidata alle istituzioni statali.

Il nuovo clima apertamente democratico induce Palma Bucarelli, reduce dall'esperienza dell'Italia in guerra e ancor più delle imposizioni di un regime dittatoriale, a vivere la guida della 'sua' Galleria come una missione sociale e politica.

2.2. Metodologie didattiche nel “salotto di Valle Giulia”

La Galleria Nazionale d'Arte Moderna è tra i primi musei italiani ad istituire, sin dalla sua ufficiale riapertura dopo la Seconda guerra mondiale, un apparato subalterno al classico ambiente museale, dedicato al servizio didattico, ossia ciò che oggi viene definito servizio educativo.

Si tratta di un'operazione all'avanguardia per il panorama italiano del dopoguerra, sostenuto dal clima di apertura e di istanze democratiche derivanti dalla Liberazione.

L'obiettivo principale è, da una parte, quello di riportare la cultura italiana al livello di quella europea e americana, da cui l'Italia era rimasta esclusa sin dall'Unità. In secondo luogo, ma non per importanza, il proposito è quello di trasformare il museo in uno strumento di fruizione di massa.

Il museo, in questa concezione, assume un ruolo sussidiario rispetto alle istituzioni educative comunemente intese, come le scuole e le università, dove la Storia dell'arte contemporanea non ha ancora spazio d'insegnamento. Anticipando i tempi, quindi, il museo mostra, spiega, rende accessibile il mondo dell'arte più recente, ancora percepito come ermetico e quindi sconosciuto ai più.

Il museo diviene polo di ricerca scientifica e specialistica grazie alla biblioteca interna, accanto al gabinetto fotografico, entrambi creati e curati dalla Direttrice Bucarelli, che attribuisce notevole importanza ai documenti e alla storia, rispetto ai quali

il museo diviene luogo di conservazione privilegiato della memoria artistica.

Ci si aspetta dal museo che possa accogliere un pubblico sempre più vasto, composto da spettatori partecipanti ai progetti culturali proposti, senza alcuna differenza di età e soprattutto di genere e classe sociale. Il museo, attraverso l'arte, diviene luogo che riduce le distanze tra realtà differenti.

Contributo fondamentale alla spinta verso tale rinnovamento dello spirito del museo è l'apporto teorico di Lionello Venturi, che, nel suo saggio del 1945, intitolato *Il museo-scuola*, fornisce un accurato resoconto in merito al riadattamento dei musei in musei-scuola in America, dando conto dell'esperienza presso il Museum of Modern Art di New York, il quale

“ha saputo quello che voleva, e ha agito di conseguenza. Accortosi che le scuole secondarie danno una infarinatura di arte classica, medioevale, del rinascimento e del barocco, ma non di arte moderna, e quindi preparano la resistenza del pubblico contro le voci artistiche del tempo nostro, quel museo ha fatto delle esposizioni d'arte moderna proprio per gli studenti delle scuole secondarie, adatte alla loro mentalità, in modo da suscitare il loro interesse”²⁶

Lo storico dell'arte modenese, oltre a rilevare specifiche modalità volte a catturare l'attenzione dei più giovani, privati - per mancanza di tempo e di mezzi - di un'istruzione scolastica in materia di arte moderna, informa il lettore della capacità del museo di educare i più giovani al *gusto*. Attribuisce, pertanto, al museo d'arte moderna il compito di istituire un museo scolastico, capace di arrivare lì dove le istituzioni propriamente scolastiche non riescono a giungere.

All'interno dello stesso saggio, Venturi mette in luce la 'situazione museale' italiana, affermando, in modo visionario e propositivo, che

“(…) la Galleria Nazionale d'arte moderna potrebbe benissimo adattare una parte dei suoi locali a esposizioni periodiche che integrino l'insegnamento

²⁶ L. Venturi, *Il museo-scuola in Saggi di critica*, Roma, Bocca, 1956.

medio, e soprattutto organizzare esposizioni viaggianti da affidare alla scuola. Si capisce che queste esposizioni dovranno essere soprattutto di fotografie a colori o monocrome di monumenti e di opere d'arte famosi antichi e moderni, di calchi da sculture, e di oggetti originali, che possono essere delle vere opere d'arte, anche se non di quelle che costano milioni”²⁷.

Dal 1949, la Bucarelli dedica definitivamente un intero padiglione del Palazzo alle mostre didattiche, destinando quattro sale alle esposizioni e un salone alle conferenze, dotato, allo scopo, di sedie per il pubblico, di un proiettore per consentire la visione sincronica delle opere discusse, di microfoni per i relatori collegati ad altoparlanti, collocati nei locali contigui, in caso di afflussi particolarmente importanti.

Per rafforzare il proposito di abbracciare il maggior numero di visitatori possibile, la Bucarelli introduce l'ingresso libero per molte delle attività didattiche proposte²⁸, aprendo la Galleria anche di domenica mattina, per consentire la partecipazione attiva anche di lavoratori e studenti.

Vengono organizzate tradizionali visite guidate del museo, in mattinata per il pubblico; di pomeriggio per gli studenti e i lavoratori; e una volta alla settimana per visitatori stranieri, pertanto in lingua inglese o francese.

Appena aperte le sale riallestite nel 1950, Palma Bucarelli delinea un piano delle attività didattiche che, dal 1952, si organizzeranno in maniera sistematica, mediante mostre a cadenza mensile di riproduzioni a colori e disegni, corredati di schede illustrative, come l'esposizione di copie a colori di dipinti di Van Gogh (1952), per la quale la Direttrice trascrive su pannelli in corredo alle opere passi particolarmente significativi provenienti delle famose lettere autografe dell'artista.

A partire dal 1951, vengono organizzati cicli di lezioni e conferenze con proiezioni di diapositive frammiste alla proiezione di documentari di arte contemporanea, che si svolgono ogni domenica mattina con ingresso gratuito, dalle 11.00 alle 12.30, col

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ritenute dalla stessa Bucarelli aventi ruolo strutturale nella composizione del museo, e non marginale o subalterno.

proposito di “*fare del museo una specie di università Popolare*”²⁹. La Direttrice, per preservare la funzione accademica delle conferenze, ne garantisce l’immediata trascrizione e circolazione in copie ciclostilate.

Sfrutta, poi, l’intrinseca capacità comunicativa dello strumento audiovisivo, per catturare l’attenzione di ogni spettatore, a prescindere dal contesto culturale.

Tutte le pellicole proiettate in Galleria provengono da prestiti della cineteca francese, cui la Direttrice si rivolge per sopperire all’inadeguatezza di quella italiana e all’inesistenza, sul territorio nazionale, di adeguati filmati e documentari di carattere didattico ed esplicativo in ambito artistico, in particolare moderno e contemporaneo.

Questa carenza italiana e la necessaria dipendenza dagli archivi francesi porteranno la Bucarelli a registrare in prima persona dei documentari specializzati e adeguati allo scopo. Tra il 1955 e il 1957, la Direttrice registrerà diversi filmati, della durata di circa venti minuti, relativi a Scipione e a Gino Rossi, nonché sui Macchiaioli e sulla Pittura italiana contemporanea.

A causa di lavori di riordinamento delle collezioni, le iniziative didattiche vengono sospese dal 1962 al 1966. Alla riapertura, la Bucarelli presenta importanti innovazioni come gli itinerari tematici.

Altro strumento pionieristico, introdotto in questa fase e realizzato per definire come elemento strutturale - e non marginale o subalterno - la declinazione didattica della Galleria Nazionale d’Arte Moderna, è l’Opera del giorno (fig. 4), che la Bucarelli stessa definisce:

“micro-mostre, inserite nel “giro” abituale della Galleria (...) nelle quali un’opera della Galleria viene messa in particolare evidenza, per un certo periodo di tempo, (...) [e che] viene spiegata da commenti, inquadrata nello sviluppo dell’artista rappresentato mediante riproduzioni di altre opere,

²⁹ P. Bucarelli, *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), Roma, De Luca, 1972, p. 89.

ambientata, sempre mediante riproduzioni, nella cultura del tempo”³⁰.

Volta per volta, viene esposta una singola e importante opera d’arte, una tela o una scultura e le si riserva uno speciale allestimento, caratterizzato da una vera e propria contestualizzazione, che comprende comode sedie su cui ammirarla e opuscoli illustrativi della stessa, per fornire una lettura sincronica e diacronica³¹ e, pertanto, per una sua completa comprensione e fruizione.

Tale concezione appare applicare fedelmente le teorie filosofico-pedagogiche di John Dewey secondo cui la percezione sensoriale rende possibile la partecipazione nei processi umani del mondo. Tramite l’esperienza della partecipazione, in cui si è integralmente coinvolti in quanto organismi dotati di corpo, sensorialità, intelletto, si comprende la stretta interazione tra le parti che compongono il tutto. L’arte, essendo esperienza umana, ha la funzione di mettere in luce e, al contempo, di costruire tutti quegli scambi tra esperienze vitali che ci rendono uomini. Pertanto, separare l’arte dal suo contesto quotidiano ne depotenzia l’essenziale capacità comunicativa esperienziale: strappata dal suo senso comune e relegata all’asettico spazio museale, l’opera d’arte perde la sua potenzialità comunicativa.³²

Risulta esemplare del complesso apparato didattico della Galleria Nazionale d’Arte Moderna la ‘Mostra didattica di riproduzioni di pittura moderna’ del 1946, dove, in collaborazione con Carlo Giulio Argan, la Bucarelli realizza un palinsesto temporaneo in cui sfrutta riproduzioni delle maggiori opere della pittura moderna, tra cui quelle legate al movimento artistico dell’Impressionismo a firma di Claude Monet, Edouard Manet ed Edgar Degas.

Ciò che suscita grande scalpore nell’opinione pubblica è proprio il fatto che le riproduzioni vengono incorniciate ed esposte come se fossero le opere originali. Le ali più conservatrici della scena culturale italiana di quegli anni non comprendono la straordinaria forza di questa operazione didattica e la considerano uno scandalo. Palma Bucarelli, però, è ben cosciente di ciò che sta facendo e il pubblico apprezza moltissimo

³⁰ Ibidem.

³¹ L. Fanti, *La didattica alla GNAM negli anni di Palma Bucarelli* in «Nuova Museologia», 15, nov. 2006, p. 17.

³² J. Dewey, *Arte come esperienza*, a cura di G. Matteucci, Palermo, Aesthetica, 2018.

l'iniziativa. Lo stesso Ministero della Pubblica Istruzione condivide le politiche democratiche e di apertura ad un maggiore pubblico e si fa promotore della divulgazione dei contenuti della Mostra finanziando l'allestimento nei maggiori centri artistici italiani, per ben cinque anni (1946-1951), della 'Mostra didattica itinerante di riproduzioni di pittura moderna'.

Le sale dedicate all'esposizione vengono allestite dotandole di pannelli esplicativi dell'opera, dell'autore, del contesto storico e della tecnica utilizzata. Oltre alle quarantadue riproduzioni di grandi dimensioni e alle cinquantadue più piccole, a colori, vengono esposti pochi originali appartenenti alla collezione personale di Lionello Venturi. "Alcune riproduzioni avevano il *passe-partout* ed erano appese al muro, altre collocate in vetrine simili a quelle ancora in uso oggi, con vetro sul piano orizzontale e su quello verticale"³³.

A seguito di tale sperimentazione didattica, la Bucarelli dispone il riordino delle collezioni secondo un criterio cronologico, per gruppi di artisti e singoli movimenti, volendo sottolineare "la contemporaneità di una tendenza in più artisti e la presenza di più tendenze in uno stesso artista"³⁴.

2.3. Il rapporto con il pubblico

Il servizio educativo offerto dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna è mirato alla divulgazione e all'accrescimento della consapevolezza artistica nel senso più ampio possibile; quindi, non è solo inteso come uno strumento che possa 'semplificare' l'arte per far sì che questa venga compresa dai bambini.

Organizzare iniziative didattiche, per la Bucarelli, non ha mai significato semplificare, quanto piuttosto rendere accessibili le istanze estetiche contemporanee ad ogni grado di istruzione.

Dall'analisi dei mezzi utilizzati in Galleria è possibile avere traccia della modalità

³³ L. Fanti, *La didattica alla GNAM negli anni di Palma Bucarelli* in «Nuova Museologia», 15, nov. 2006, p. 17.

³⁴ Ivi, p. 16.

di interazione con il pubblico operata dalla Direttrice che intende, sin da subito, come si è detto, aprire le porte del suo museo ad un pubblico che possa comprendere non solo il ristretto ambito degli specialisti e degli accademici ma l'intera comunità, considerando l'arte, di per sé, un patrimonio comune appartenente al popolo e, di conseguenza, trasformando il museo in un centro aperto allo scambio culturale, polo attivo per la comunità.

In Galleria, al fine di promuovere le attività educative proposte dalla Bucarelli, viene istituito un ufficio stampa che consente di comunicare e diffondere le proprie iniziative attraverso locandine, mezzi radiofonici e televisivi, nonché dando alle stampe e distribuendo programmi nelle scuole e nelle università.

Sull'imponente scalinata d'ingresso, viene collocato un tabellone luminoso recante informazioni sulle iniziative proposte che variano al variare del programma, minuziosamente studiato e stilato, anno per anno.

La Bucarelli, infatti, ritiene inefficace un'attività didattica che non sia regolarmente strutturata secondo un programma da diffondere tramite ogni mezzo a disposizione del museo.

“Il programma va portato a conoscenza del pubblico, e non soltanto per mezzo dell'affissione o della pubblicazione nei giornali. L'indirizzario di cui dispone la Galleria non comprende soltanto la stampa, gli artisti, le persone di cultura, i frequentatori abituali di manifestazioni e conferenze, il mondo politico e diplomatico, ma anche coloro che in qualche modo, anche soltanto con la loro assiduità, hanno dimostrato di avere interesse alla vita culturale del museo: operai, impiegati, studenti e anche quelli che non hanno forse mai messo piede in un museo, per invogliarli a cominciare. Penso che, per molta gente, il vedersi giungere a casa un invito personale sia già un buon motivo per accoglierlo: ed i fatti mi hanno dato ragione.”³⁵

³⁵ P. Bucarelli, *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), Roma, De Luca, 1972, p. 88.

Si attribuisce al museo un forte taglio propagandistico, messo in atto tramite specifici linguaggi, idonei a comunicare al pubblico un variegato e costante programma di attività educative e costruiti per accogliere in Galleria una considerevole platea di visitatori, come si è detto, proveniente da diversi strati della società.

Il museo, allora, dotato di un poderoso apparato educativo, scomposto in singole svariate attività, diviene luogo in cui il pubblico “deve recepire e capire”³⁶ e non solo passivamente guardare.

2.4. Didattica museale: una storia al femminile

La personalità di Palma Bucarelli spicca nel panorama culturale di questi anni, grazie alla sua competenza scientifica in materia artistica e museologica, la cui visibilità è accresciuta da un carattere forte e da un fascino indiscusso.

Non meno autorevoli sono stati i contributi di altre due donne che hanno operato nel medesimo ambito: Fernanda Wittgens, negli stessi anni della Bucarelli, presso la Pinacoteca di Brera e, negli anni Sessanta, Paola Della Pergola, presso la Galleria Borghese di Roma, hanno contribuito allo sviluppo pratico della funzione educativa del museo.

Fernanda Wittgens comincia la sua carriera come insegnante di storia dell'arte nei licei milanesi. Entra come ‘operaia’ a Brera nel 1928, divenendo, poi, la prima Sovrintendente donna della Pinacoteca e Direttrice, nel 1941, quando Ettore Modigliani, allora Direttore, viene costretto all'esilio in quanto ebreo.

Analogamente al lavoro della Bucarelli a Roma, la Wittgens realizza un'azione di salvaguardia delle collezioni di Brera, sempre a rischio di bombardamenti e razzie, negli anni dell'occupazione nazista. La Direttrice, inoltre, in spirito apertamente antifascista e antinazista, collabora con gli ebrei italiani, aiutandoli ad espatriare e pagando per tale condotta con l'arresto, nel 1944, scontando sette mesi in carcere.

³⁶ M. Amatore, *Il pubblico di Palma Bucarelli: oltre la didattica*, in M. Margozi (a cura di), *Palma Bucarelli. Il museo come avanguardia*, Electa, 2009, p. 72.

Nel 1950 viene nominata Soprintendente alle Gallerie della Lombardia. Tale incarico la conduce alla ricostruzione del Museo teatrale alla Scala e del Museo Poldi Pezzoli, a Milano, nonché al delicatissimo restauro del *Cenacolo* di Leonardo, presso il refettorio del convento della chiesa di Santa Maria delle Grazie nella stessa città.

Nel dopoguerra, la Wittgens dedica parte della sua attività professionale allo svolgimento di attività didattiche, inizialmente dedicate ai più giovani, in collaborazione con il Provveditorato agli Studi e con il mondo della scuola, coinvolgendo gli insegnanti e i loro studenti.

I primi esperimenti di didattica museale in Pinacoteca vengono attuati dalla Wittgens nel biennio 1952-1953. Risulta particolarmente rilevante l'iniziativa che vede coinvolti bambini, provenienti da nove scuole elementari di Milano, in un confronto visivo con i grandi capolavori dell'arte conservati presso la Pinacoteca di Brera.

Luigi Volpicelli, filosofo e pedagogista senese, fornisce un accurato resoconto di questa esperienza didattica, pubblicando, a distanza di qualche anno, nel 1959, il quaderno intitolato *Incontro di bimbi con i capolavori di Brera*.

Qui prendono voce anche le guide incaricate per queste visite, le quali ne chiariscono i vari passaggi: dapprima i bambini vengono lasciati liberi di vagare ed osservare le opere esposte, senza alcuna mediazione da parte delle guide o degli insegnanti, per stimolare un contatto personale ed intimo con l'opera d'arte.

A ciò segue un momento di colloquio, dapprima tra coetanei e, poi, con gli insegnanti e le guide:

“I problemi creativi e tecnici dell'artista, messi in rilievo dal subitaneo interesse dei fanciulli, sono stati spiegati attraverso la socratica arte maieutica dell'insegnante, che, ad un primo momento apparentemente passivo, ha puntualizzato i quesiti che gli venivano posti. I giovanissimi visitatori hanno sempre avuto la sensazione di scoprire da soli e soprattutto senza alcuna costrizione di ordine morale, nozioni di fondamentale

importanza”³⁷.

In maniera spontanea, ogni piccolo studente ha sentito la necessità di rielaborare, tramite frasi o disegni, le proprie percezioni visive ed emotive: dalla raccolta di questi elaborati, nati dall’incontro diretto tra bambino e opera d’arte, si darà vita ad una mostra. Risulta qui evidente un aspetto programmatico nell’attività proposta.

Nel corso del tempo, in Pinacoteca, sotto la direzione di Fernanda Wittgens, le attività didattiche si moltiplicano, aprendo le sale espositive a diverse categorie di persone, come anziani e bambini disabili. Al culmine di tale attività, nel 1955, viene istituita la “Sezione didattica” per il museo.

Paola Della Pergola è una funzionaria ministeriale. Inizialmente allontanata dagli uffici pubblici in quanto ebrea, al termine della guerra viene nominata Ispettore alla Galleria Borghese di Roma, di cui diviene Direttrice nel 1949, mantenendo il suo incarico fino al 1973. Dal 1960 al 1966 è, altresì, consigliere comunale. Questa carica le consente di inserire nel bilancio del Comune la voce “Attività didattica” riuscendo, così, ad ottenere sostanziosi finanziamenti per il suo museo.

Da molti considerata la fondatrice della disciplina didattica nei musei, la Direttrice partecipa attivamente ai congressi dell’ICOM dedicati al loro ruolo educativo.

Della Pergola avvia, a partire dal 1960, un sostanzioso programma di collaborazione con le scuole, una serie di attività specifiche che prevede l’organizzazione di conferenze finalizzate all’approfondimento del tema della correlazione tra scuola e museo, invitando a partecipare personalità di spicco nella scena culturale italiana.

Nell’ambito specifico della didattica museale, la sua linea ideologica è contrapposta a quella della Bucarelli, considerata dalla Direttrice della Galleria Borghese troppo legata ai modelli americani. Propone, di conseguenza, per il suo museo, un “modello sovietico di diffusione didattica dell’arte in modo capillare in tutti i settori fino

³⁷ Così le guide Angela Ravà e Biancamaria Bianco descrivono la modalità pedagogica messa in pratica nel corso delle visite in Pinacoteca, in L. Volpicelli, *Incontro di bimbi con i capolavori di Brera*, Pizzi, Milano, 1959.

dai primi anni scolastici³⁸”.

Nel 1967, pubblica il saggio intitolato *La scuola e il museo*, nel quale sottolinea la crescente importanza della collaborazione tra le due istituzioni, sottolineando, tuttavia, il rischio in cui si potrebbe incorrere qualora le suddette istituzioni non applichino un piano condiviso nella elaborazione di un programma comune. Propone, allora, di “bandire la casualità”³⁹ per realizzare una programmazione per la scuola coadiuvata dall’azione intrinseca del museo tramite cui si mira alla formazione degli studenti, non solo dal punto di vista culturale, ma anche dal punto di vista civile ed umano.

Nel definire il suo programma operativo risulta comunque evidente lo studio delle teorie del filosofo americano John Dewey. Dal pedagogista mutua l’idea di un museo capace di riflettere l’esperienza dell’artista, contestualizzando l’opera nel suo tempo e nella contemporaneità del visitatore, cosicché la realtà dell’opera possa rapportarsi in maniera diretta con la realtà di chi osserva.

L’idea alla base dell’offerta didattica della Galleria Borghese sotto la direzione di Paola Della Pergola è quella di consentire al bambino-visitatore una contestualizzazione, una mediazione e un confronto con la propria realtà. Si propone, pertanto, una “libertà guidata”, in gruppi di poche persone e con la presenza di guide museali non troppo ‘invadenti’, che possa consentire un dialogo tra le diverse parti e rispettare le inclinazioni naturali del bambino e, al contempo, inserire l’esperienza emotiva e visiva dello stesso all’interno di un contesto valoriale di riferimento.

La Direttrice, consapevole dei diversi interessi e delle diverse attitudini che investono le diverse fasce d’età, promuove un programma modulato di visite presso tipologie di museo che maggiormente possano stimolare i ragazzi, in base alle proprie inclinazioni e al proprio bagaglio culturale.

Ritiene, infatti, che per le seconde e le terze classi della scuola primaria sia maggiormente indicato non sovra stimolare il bambino con informazioni relative a date,

³⁸ F. Zuccoli, *Didattica tra scuola e museo. Antiche e nuove forme del sapere*, Spaggiari Edizioni, 2015, p. 248.

³⁹ Ibidem.

nomi e luoghi, scegliendo, pertanto, musei di arti popolari, di zoologia e botanica, o ferroviari e navali, i quali espongono oggetti più vicini alla realtà del giovane visitatore. Nel corso della quarta e della quinta elementare, lo studente raggiunge competenze artistiche e storiche tali da consentirgli di approcciarsi a musei preistorici o di civiltà antiche, nonché a musei di arte contemporanea. In particolare, Della Pergola si sofferma sulla necessità di limitare il percorso museale a pochi ma significativi manufatti storico-artistici, concentrando la visita su nuclei tematici che possono essere affrontati nella loro totalità, sollecitando l'interazione degli studenti attraverso domande o opinioni personali.

Per quanto riguarda le scuole secondarie di primo grado, la Direttrice propone di sfruttare l'ambiente museale come approfondimento diretto di argomenti e tematiche già affrontate in aula, dove si possono evidenziare aspetti particolarmente rilevanti facilmente individuabili in un contatto diretto con l'opera al museo, per allontanare i rischi di un'eccessiva astrazione.

Per le scuole secondarie di secondo grado, l'obiettivo è quello di ampliare i confini giungendo ad un contesto internazionale, conferendo sempre maggiore libertà allo studente di poter approfondire tematiche secondo le proprie inclinazioni e i propri gusti, in un progetto di strettissima collaborazione tra le classi scolastiche e l'apparato didattico del museo, in una sorta di *partenariato*.

Negli stessi anni, al fine di consolidare questo progetto in cui istituzione scolastica e museale camminano di pari passo, Paola Della Pergola si impegna nella formazione di guide specializzate nei temi della didattica, con il proposito di rendere accessibile all'intera cittadinanza la visita al museo, in uno studio consapevole finalizzato alla ricerca di metodologie e linguaggi adatti allo scopo.

La Direttrice fissa dei punti cardine nell'approccio alle metodologie didattiche proposte dal museo, i quali convergono tutti verso un'unica finalità, ossia quella di "rendere significativo l'oggetto culturale"⁴⁰, lontana, pertanto, dall'asettica elencazione di informazioni relative ad esso, ponendolo in connessione con le particolarità del visitatore. Allo scopo, infatti, sotto la direzione di Della Pergola, i percorsi museali della

⁴⁰ Ivi, p. 249.

Galleria Borghese, sebbene rigorosamente programmati secondo un edotto studio museografico, si configurano come flessibili e in costante evoluzione in base alle risposte del gruppo di visitatori.

Il ruolo educativo dei musei e la conseguente creazione di apparati didattici all'interno degli stessi si presentano, oggi, come elementi imprescindibili e strutturali nella creazione e nel costante aggiornamento delle relative istituzioni. Tuttavia, risulta particolarmente interessante che, in Italia, sia stata l'azione decisiva di tre donne, tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, a dar vita ad una capillare sensibilizzazione in merito alle potenzialità educative e pedagogiche dei musei.

Come si è detto, tale riflessione non si è limitata a pura teorizzazione. È stata, infatti, attualizzata in maniera programmatica e differenziata, sulla base della formazione, del carattere e delle inclinazioni delle tre Direttrici, nonché tenendo conto delle collezioni, prendendo declinazioni diverse volte verso l'esaltazione dell'arte antica e moderna, nella Pinacoteca di Brera e alla Galleria Borghese, e verso le più recenti tendenze dell'arte contemporanea presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

APPARATO ILLUSTRATIVO



Figura 1 - *Palma Bucarelli e il suo bassotto Ariperto*



Figura 2 - *Galleria Nazionale d'Arte Moderna, esterno.*

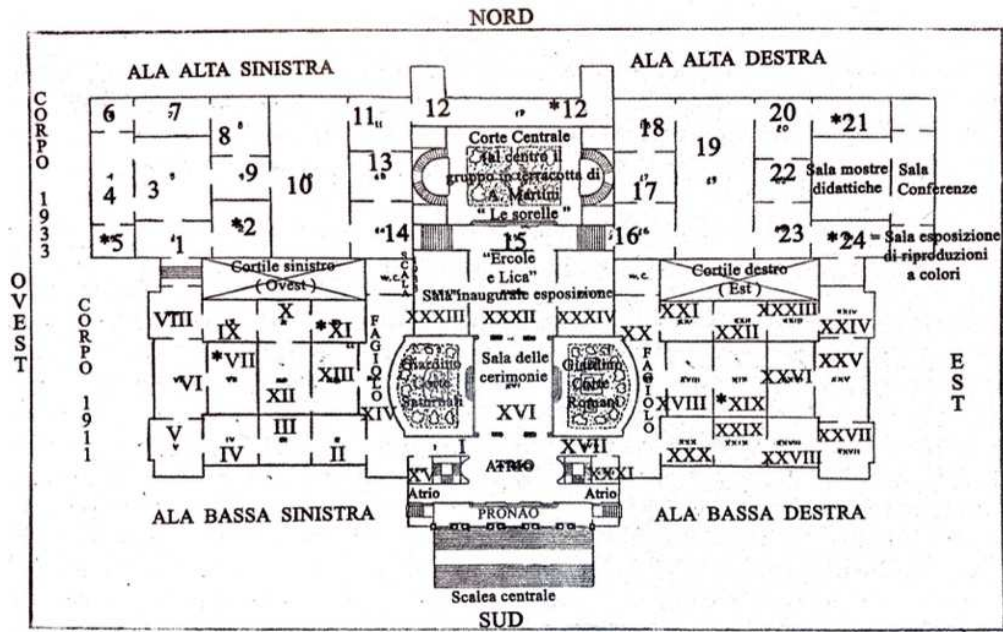


Figura 3 – M. Licoccia, *Planimetria della "Guida" del 1951, con numerazione sovrapposta, scritte e simboli*, in *Palma Bucarelli. Il Museo come Avanguardia* (a cura di) M. Margozzi.



Figura 4 – *L'Opera del Giorno*, A. Modigliani, *La signora dal bavaretto*, Archivio Bioiconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, 1952-53.

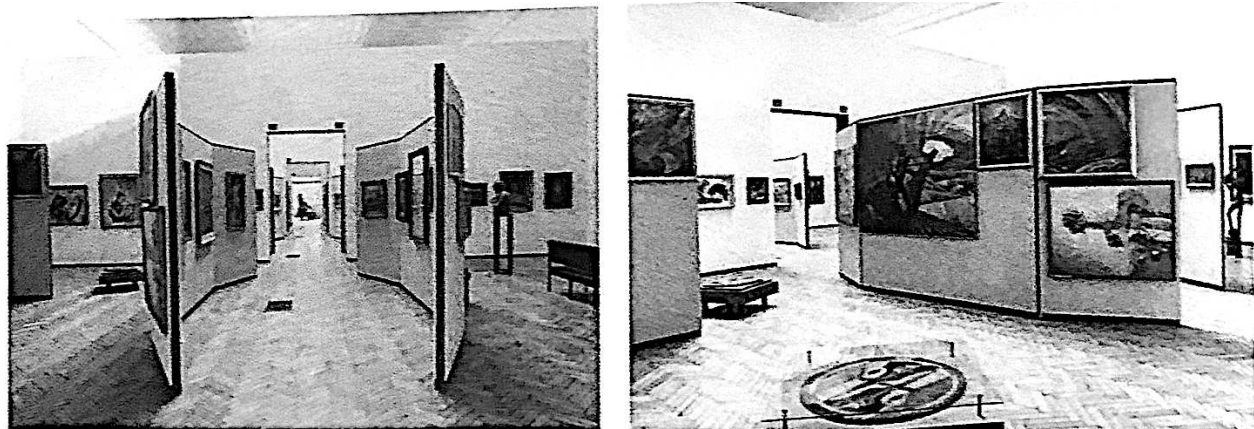


Figura 5 e figura 6 – Riordinamento delle collezioni del Novecento a cura di Giorgio de Marchis, sotto la direzione di Palma Bucarelli, 1968.

Bibliografia

M. Balboni Brizza, *Immaginare il museo. Riflessioni sulla didattica e il pubblico*, Milano, Jaka Book, 2021.

P. Bucarelli, *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), Roma, De Luca, 1972, pp. 85-90.

P. Bucarelli, *Le manifestazioni didattiche alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna in «Bollettino d'arte/Ministero della pubblica istruzione, Direzione generale delle antichità e belle arti»*, 37, ser. 4, apr.-giu. 1952, pp. 185-189.

L. Cantatore, *The Museum as a Tool for Social Education: the Experience of Palma Bucarelli (1945-1975) at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna of Rome*, in *The Role of the Museum in the Education of Young Adults: Motivation, Emotion and Learning* a cura di F. Maricchiolo, S. Mastandrea, Roma Tre-Press, 2016, pp. 35-43.

M. Cavallone, *Fernanda Wittgens – Clara Valenti. Tra impegno politico e storia dell'arte*, in «Concorso, arti e lettere», VI, 2012-1014, pp. 30-51.

J. Dewey, *Arte come esperienza*, a cura di G. Matteucci, Palermo, Aesthetica, 2018.

M. Di Monte, *Museo in azione. Idee, riflessioni, proposte*, Nuova Cultura, 2012.

L. Fanti, *La didattica alla GNAM negli anni di Palma Bucarelli* in «Nuova Museologia», 15, nov. 2006, pp. 16-20.

R. Ferrario, *Regina di quadri. Vita e passioni di Palma Bucarelli*, Mondadori, 2018.

Musei e valorizzazione dei beni culturali: atti della Commissione per la definizione dei livelli minimi di qualità delle attività di valorizzazione, a cura di P. Dragone, M. Montella, Macerata, Eum, 2010.

Palma Bucarelli: il Museo come Avanguardia, a cura di M. Margozi, Electa, 2009.

Palma Bucarelli a cento anni dalla nascita: giornata di studi, atti del convegno (Roma, 25 novembre 2010) a cura di L. Cantatore, G. Zegra, Biblioteca Nazionale Centrale, Roma.

A. Palmieri, *Elementi di didattica museale: un profilo introduttivo*, Roma, Stamen, 2017.

V. Russo, *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza*, Nardini, 2010.

F. Russoli, *Il museo nella società: analisi proposte interventi 1952-1977*, Milano, Feltrinelli economica, 1981.

L. Venturi, *Saggi di critica*, Roma, Bocca, 1956.

F. Zuccoli, *Didattica tra scuola e museo. Antiche e nuove forme del sapere*, Spaggiari Edizioni, 2015.