



Irene Campolmi

## «What is a Modern Art Museum?»

### Palma Bucarelli e la GNAM: il modello del MoMA in Italia

*non c'è lotta per l'arte  
che non comporti anche l'imposizione  
di un'arte di vivere.*

Pierre Bourdieu<sup>1</sup>

#### Premessa

Non sapevo quasi niente su Palma Bucarelli quando nel 2008 scelsi di scrivere la mia tesi di laurea triennale su di lei. Nel corso delle mie ricerche, ho compreso come Palma abbia avuto il carisma, l'intelligenza e soprattutto la tenacia, di farsi spazio nell'ambiente culturale ed intellettuale italiano. Nel giugno 2009 la GNAM le ha dedicato una mostra in onore del Centenario a cura di Mariastella Margozzi, che ha restituito un ritratto fedele dei molteplici e complessi aspetti di questa intrigante figura di donna, direttrice di museo, *arbiter elegantiae*, manager culturale e studiosa. I saggi del catalogo hanno puntato molta enfasi sulla portata innovativa della proposta museologica e museografica, che Bucarelli presentò nel corso degli anni della sua direzione. *Palma Bucarelli: il Museo come Avanguardia* è stato il titolo guida della mostra, ed il punto di partenza delle mie ricerche che, sebbene iniziate già prima dell'evento, si sono inserite perfettamente nel *fil rouge* dell'esposizione. Palma Bucarelli ha proposto in Italia il primo esempio di museo d'arte moderna, reinterpretando il modello del prototipo, inaugurato nel 1929 dal Museum of Modern Art di New York. Non è per emulazione, quanto per importazione, che questo modello si è poi diffuso nel resto d'Europa, e nel secondo dopoguerra in Italia. La Galleria nazionale d'arte moderna di Roma fu il primo museo italiano a presentare le tendenze dell'arte moderna e contemporanea, e nonostante gli spazi espositivi fossero privi di flessibilità architettonica e per giunta ospitati in un edificio magniloquente, la direttrice cercò di applicare una museologia più "umana" che, usando le parole di Albin<sup>2</sup>, spostava l'attenzione «dall'opera all'uomo». A determinare l'imposizione di questo esempio d'oltreoceano fu il ritorno di Lionello Venturi in Italia nel 1945, dopo l'esilio negli Stati Uniti a causa del fascismo. Grazie a lui e ai giovani storici dell'arte che negli anni Cinquanta seguirono il suo esempio, l'Italia conobbe le teorie sull'epistemologia dell'arte, che il pedagogo e filosofo americano, John Dewey, aveva formulato nel 1934<sup>3</sup>, prendendo spunto dall'esempio offerto dal MoMA alla metà degli anni

51

<sup>1</sup> In Pierre Bourdieu, *La distinction*, Paris: Les éditions de Minuit, 1979, p. III, p. 60 (trad. it. *La distinzione: critica sociale del gusto*, Bologna: Il Mulino, 1983).

<sup>2</sup> Il riferimento qui citato sintetizza i concetti espressi da Franco Albin sul museo "moderno", per la cui analisi si rimanda a Maurizio Fagiolo, *L'astrattismo di Franco Albin*, «Ottagono», 1975, p. 20-53; Antonio Piva-Vittorio Prina, *Franco Albin 1905-1977*, Milano: Electa, 1998, Manfredi Tafuri, *Storia dell'architettura italiana*, Torino: Einaudi, 2002; Federico Bucci, *Franco Albin e l'architettura delle Esposizioni*, «Casabella», 730 (2005), n. 2 p. 13-14; *I musei e gli allestimenti di Franco Albin*, a cura di Federico Bucci e Augusto Rossari, Milano: Electa, 2005.

<sup>3</sup> John Dewey, *Art as Experience*, New York: Minton, Balch & C., 1934, (trad. it. *L'arte come Esperienza* a cura di Corrado Maltese, Firenze: La Nuova Italia, 1951).

WHAT IS A MODERN ART MUSEUM?



Trenta. I contatti, gli scambi culturali e le testimonianze dirette dei protagonisti dettero all'Italia e a Bucarelli un esempio pratico per riformare il museo d'arte moderna italiano. Strutture come un auditorium, un giardino di sculture, una biblioteca specializzata per l'arte contemporanea, un gabinetto fotografico e laboratori di restauro, se oggi sembrano le componenti necessarie per la nascita di un museo "moderno", nella seconda metà del secolo furono novità di grande impatto, di cui per la prima volta il mondo dell'arte poteva usufruire. Con il mio titolo porgo al lettore lo stesso interrogativo che Alfred H. Barr jr, lo storico direttore del MoMA, lanciò al proprio pubblico, quando nel 1943 intitolò un libretto sull'arte moderna, *What is a Modern Painting?*<sup>4</sup>. Con un taglio di lettura strettamente museologico, *What is a Modern Art Museum?*, propone un breve *excursus* sui fatti storici e sui protagonisti, che concorsero alla nascita del museo d'arte moderna in America. L'analisi affronta poi gli artefici di questo passaggio di testimone – apparentemente lontano nel tempo e nello spazio – avvenuto tra il museo d'arte moderna di New York e quello di Roma: dopo la seconda guerra mondiale. Le mie ricerche mi hanno portato a stabilire che, quando le circostanze furono favorevoli, Bucarelli rilesse il prototipo esemplare del MoMA, adattandolo alle esigenze dell'edificio e alle ristrettezze finanziarie della situazione italiana. Convinta che l'arte moderna e il museo fossero strumenti per produrre cultura<sup>5</sup>, educare ed intrattenere la comunità, prima della grande riforma museologica e museografica italiana, Palma Bucarelli, con l'aiuto di Lionello Venturi e di Giulio Carlo Argan, offrì all'Italia il prototipo ideale del museo d'arte moderna. Come dagli anni Trenta aveva fatto Alfred H. Barr jr, la direttrice inserì il museo nelle dinamiche economiche, politiche e culturali della collettività, dando all'arte un ruolo altamente "sociale"<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Alfred Hamilton Barr jr., *What is a Modern Painting?*, New York: Museum of Modern Art, 1943. Con questo libro, il direttore del MoMA datò gli estremi cronologici dell'arte moderna. Esso fu acquistato da Bucarelli per la biblioteca della Galleria Nazionale, dove è tutt'ora conservato.

<sup>5</sup> In occasione della mostra che nel 1988 celebrava la costruzione dell'ampliamento della Galleria, Palma affermava: «Volevamo progettare uno strumento per fare cultura». Palma Bucarelli, *Ampliamento della Galleria nazionale d'arte moderna: progetto di Luigi Cosenza*, in: *Luigi Cosenza: l'ampliamento della Galleria nazionale d'arte moderna ed altre architetture 1929/1975*, a cura di Gianni Cosenza e Vittorio Bazzarini, Napoli: CLEAN, 1988, p.?

<sup>6</sup> Il termine è ripreso dal titolo del libro *Il Museo come esperienza sociale: Atti del convegno sotto l'Alto patronato del Presidente della Repubblica*, Roma, 4-5-6 dicembre 1971, Roma: De Luca Editori d'Arte, 1972. Bucarelli partecipò al convegno, presentando un intervento in cui affermava: «si trattava di concorrere a costruire una cultura democratica che [...] proponeva un contatto diretto e dinamico tra iniziative e pubblico di ogni ceto e classe, mirando specialmente ad interessare i giovani». Palma Bucarelli, *Funzione didattica del Museo d'Arte Moderna* cit., p. 72; Anche in Giulia Talamo, *Uno strumento per fare cultura: la Biblioteca d'Istituto negli intenti di Palma Bucarelli*, in: *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia*, a cura di Mariastella Margozzi, Milano: Electa, 2009, p. 91-94.

IRENE CAMPOLMI





## Il Museum of Modern Art di New York. Alle radici del museo d'arte moderna

La maggior parte delle persone conosce – anche se approssimativamente – la storia del MoMA di New York. Tutti lo ritengono a buon diritto il prototipo della modernità, e la società contemporanea percepisce i benefici, pensati da questa istituzione in funzione della comunità, che a sua volta cresce grazie all'innovazione delle sue iniziative e delle sue proposte. Queste peculiarità hanno dato al MoMA una fama meritata, e lo hanno reso nel corso degli anni il modello di riferimento dei colleghi europei e – come intendo dimostrare – il maestro del museo d'arte moderna italiano. Il MoMA di New York nacque dal progetto di tre facoltose collezioniste dei primi anni del XX secolo: Abby Aldrich Rockefeller, Mary Quinn Sullivan e Lillie P. Bliss, che nel 1913 avevano partecipato all'organizzazione dell'Armory Show (Fot. 2.3), al fianco di Arthur P. Davies, loro amico e presidente della manifestazione. In quell'occasione, le tre donne acquistarono dipinti sia europei che americani, prestandone altrettanti appartenenti alle proprie collezioni. Nella propria abitazione, Abby Aldrich aveva riservato tre sale espositive nelle stanze da gioco dei figli, per disporre la sua collezione di arte moderna, poco apprezzata dal marito, John Jr Rockefeller, che era invece più incline alla tradizione dell'*Art Decò*. Delle tre, la *print room* era la più innovativa e presentava pareti mobili ed un rivestimento di materiale plastico, mentre la *ceramic room* attestava, sia nel contenuto sia nell'arredamento decorativo, la sua intenzione a mantenere un contatto con la tradizione<sup>7</sup>. Dei tre spazi, solo la *large room* (Fot. 1.1) mostrava un *accrochage* di arte contemporanea, primitiva e folkloristica, e nelle modalità di allestimento somigliava alla *music room* (Fot. 1.2), che Lillie P. Bliss aveva disposto per la sua collezione d'arte contemporanea a Park Avenue, New York.

Abby aveva il talento manageriale, Lillie il gusto e la fama di essere «one of the best judges of contemporary painting in this country»<sup>8</sup>, mentre Mary Quinn Sullivan, la terza *adamantine lady*, la passione e la vocazione educativa necessaria al progetto. Le tre donne sostenevano che, in quanto capitale della modernità, New York necessitava di un museo d'arte moderna, e ritrovatesi insieme in un “galeotto” viaggio di ritorno dall'Egitto, unirono le loro “affinità elettive” per dare vita al progetto di un nuovo museo. In pochi mesi, queste facoltose signore e mecenati dell'arte moderna e contemporanea, nominarono Anson Conger Goodyear, presidente del *Board of Trustees*, lasciandogli piena libertà nella scelta

<sup>7</sup> Un'esaustiva documentazione fotografica è presente nel libro di Dianne Sachko Macleod, *The gendering of the Modern Museum*, in: *Enchanted lives: american women collectors and the making of the culture 1800-1940*, Berkeley: University of California Press, 2008, immagini 59-60, p. 154.

<sup>8</sup> Harriet Schoenholz Bee-Michelle Elligott, *1929-1939: the first ten years*, in: *Art in our time: a chronicle of the Museum of Modern Art*, New York: Museum of Modern Art, 2004, p. 20 (da Lillie Bliss Scrapbook, MoMA Archives). Per informazioni più complete sulla vita e l'attività di Lillie Bliss, si rimanda a Rona Roob, *A noble legacy*, «Art in America», n. 11 (2003), p. 73-83. Le parole qui riportate appartengono ad un discorso di Eleanor Robenson Belmont, attrice dell'Opera dell'epoca, in *Memorial Exhibition: the collection of the late Miss Lizzie Bliss, Vice President of the Museum*, New York: Museum of Modern Art, 1931, p. 7-8.



degli altri componenti del consiglio. Furono chiamati all'appello gli industriali più noti e i collezionisti più facoltosi, allora presenti sulla scena newyorkese. Tra questi vi era anche Paul J. Sachs, che presso il Fogg Art Museum, aveva istituito nel 1921 il primo corso di museologia in America, *Museum and its History*, dove promuoveva, tra i tanti argomenti, la figura manageriale di *museum director*<sup>9</sup>.

Quando dovette selezionare un allievo del corso, per la nomina di futuro direttore della neo istituzione, il giovane Alfred H. Barr jr risultò quello più adatto. Era appena ventisettenne, ma aveva il talento, la capacità e la consapevolezza di capire le necessità ed anticipare gli sviluppi dell'arte moderna. Persino Giulio Carlo Argan, in occasione del convegno *Museo perché, museo come* del 1979, ricordava che attraverso una politica di promozione su scala mondiale, Alfred H. Barr jr aveva reso il Museum of Modern Art, uno «strumento di cultura internazionale», ed aveva costituito a New York un polo di attrazione per i capolavori d'arte moderna<sup>10</sup>. Secondo la concezione del giovane Barr e del *Board of Trustees* del MoMA, l'arte moderna non si limitava ai dipinti e alle sculture, come accadeva nei musei europei, ma si estendeva a campi eterogenei come l'architettura, il design industriale, la fotografia, il cinema e i mass media. La *provisional charter* del Museum of Modern Art, pubblicata nel 1929 dal *Board of Trustees*<sup>11</sup>, proponeva come obiettivo primario del museo, lo studio delle arti visive e «l'applicazione di

<sup>9</sup> Con il suo corso di museologia, Paul J. Sachs allevò un'intera generazione di studiosi, destinati a lavorare nei musei, nelle biblioteche e nelle gallerie d'arte più famose d'America e del Canada. Per citare solo alcuni dei più famosi allievi, che furono protagonisti di questa fertile stagione museale, si ricorda Henry Russell Hitchcock, A. Everett Austin del Wadsworth Museum, John Walker della National Gallery, James Rorimer del Metropolitan Museum of Art, Henry Sales Francis al Cleveland Museum, James Plaut all'Institute of Contemporary Art di Boston e Alfred H. Barr jr nel Museum of Modern Art. Ai suoi alunni, Sachs richiedeva un'approfondita conoscenza della storia dell'arte e della sua bibliografia, una buona abilità attribuzionistica che permettesse loro di stabilire la datazione, la collocazione e la provenienza dell'opera in esame ed una perfetta conoscenza della collezione del Fogg Art Museum. Ma la preparazione scientifica non bastava, e i giovani allievi dovevano aggiungervi una certa praticità nei rapporti con i mercanti e i collezionisti, una solida memoria visiva, l'abitudine a prendere appunti ed organizzare un grosso carico di lavoro, nonché una dettagliata conoscenza della storia dei grandi musei, accompagnata da visite frequenti e conversazioni con collezionisti e prestatori. Inoltre i futuri direttori dovevano scrivere ogni settimana un articolo di critica o una recensione su un museo o un'opera d'arte per una rivista virtuale, «The Art News», che serviva loro come esercizio di scrittura. Spesso i giovani si ritrovavano per pomeriggi interi nell'abitazione di Shady Hill del professore, ed egli affinava la memoria degli allievi, mostrando loro *slides* di oggetti e opere d'arte, visti nei musei e nelle collezioni private. Cfr. Sybil Gordon Kantor, *The Fogg Method and Paul Sachs: the Princeton Years*, in: *Alfred H. Barr Jr. and the intellectual origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge, Massachusetts; London: MIT Press, 2002, p. 38-77.

<sup>10</sup> In Giulio Carlo Argan, *Musei d'arte moderna*, in: *Museo perché museo come*, a cura di Pietro Romanelli [et.al.], Roma: De Luca Editore, 1980, p. 39-45, qui p. 39. «Grazie all'azione culturale del Museum of Modern Art, l'America si era riempita di grandi capolavori d'arte moderna». Per un'analisi sull'arte italiana contemporanea in America, si veda il catalogo della mostra, *Arte italiana dalle collezioni americane*, Milano: Silvana Editoriale d'arte, 1960, p. 14-15.

<sup>11</sup> *Provisional charter of the Museum of Modern Art*, riproduzione fotografica di Kate Keller, MoMA Archives, box 1, in: Schoenholz Bee-Elligott, *Art in our time* cit., p. 26.

IRENE CAMPOLMI





queste, alle manifatture e alla vita pratica»<sup>12</sup>. Questa stretta relazione tra teoria e pratica aveva il proprio modello nell'esempio offerto dal Bauhaus<sup>13</sup>. Barr, infatti, applicò nell'istituzione lo stesso concetto di interdisciplinarietà delle arti proposto dalla scuola tedesca. Già dal 1927, egli aveva interpretato questo concetto insegnando, al collegio femminile di Wellesley, il primo corso di arte moderna in America. Alfred aveva il progetto ambizioso di un Museo multidisciplinare, formato da tanti dipartimenti quante erano le esigenze a cui l'istituzione doveva rispondere<sup>14</sup>. «Taylorizzando»<sup>15</sup> la divisione dei compiti all'interno del Museo (Fot. 7.1), Barr separava i campi di studio, assegnandone la ricerca scientifica e la gestione amministrativa ad un personale altamente qualificato. Nacquero così negli anni il Dipartimento di Architettura e Design Industriale (1932), su iniziativa e finanziamento di Philip Johnson, la Film Library (1934), sotto la direzione di Iris Barry, e molte altre sezioni, spesso a conclusione di importanti manifestazioni, come conseguenza naturale di un percorso scientifico ormai avviato. La mostra *Motion Pictures 1914-1934* portò alla nascita della Film Library, mentre *Photography, 1839-1937*, precedette l'organizzazione del Dipartimento di Fotografia (1937). *Machine Art*<sup>16</sup> del 1934 (Fot. 5.1) e *Useful Objects under 5 \$* dettero invece inizio ad una collezione di oggetti di design e, nel 1940, portarono alla realizzazione del primo nucleo collezionistico per il Dipartimento di Arti Industriali<sup>17</sup>. Nel 1935 il museo stabilì il Dipartimento delle Circulating Exhibits,

<sup>12</sup> *Ibidem*. «To be established and maintained in the City of New York for the purpose of encouraging and developing the study of modern arts to manufacture and practical life, and furnishing popular instruction, under the corporate name of the Museum of Modern Art».

<sup>13</sup> *The Museum of Modern Art, New York: the history and the collection*, introduction by Sam Hunter, New York: The Museum of Modern Art, 1984. (New Edition New York: Harry N. Abrams, Inc., 1997), p. 11. «Undoubtedly it had an influence not only upon the plan of our museum, [...] but also upon the plan of its exhibitions».

<sup>14</sup> *The Museum of Modern Art, First Brochure AHB 9 a.1, MoMA Archives*, in: *Defining Modern Art: selected writings of Alfred H. Barr Jr*, edited by Irving Sandler and Amy Newman, New York: Harry, N. Abrams. Inc. Publishers, 1986, Time Mirror Books, p. 69-72, qui p. 71; in Harriet Schoenholz Bee-Michelle Elligott, *Art in our time* cit., p. 28-29. «In time, the Museum would expand beyond the limits of painting and sculpture, in order to include departments devoted to drawings, prints, and other phases of the modern art. In addition to the Museum's permanent collection, space would be set aside for great and constantly recurring loan exhibitions, national and international».

<sup>15</sup> Il termine è ripreso da una testimonianza di Cesare Brandi, dopo la visita al Museum of Modern Art, di cui ringrazio Maria Cecilia Mazzi per la sottolineatura davvero preziosa. Maria Cecilia Mazzi, *Musei anni 50: spazi, forme e funzioni*, Firenze: Edifir, 2009, p. 17.

<sup>16</sup> La mostra presentò oggetti di ingegneria industriale e moderno design, *machines, machine parts, scientific instruments and object useful in ordinary life*. *The Museum of Modern Art, New York: the history and the collection* cit., p. 17. Anche Bucarelli nel 1955 ospitò nelle sale della GNAM, *Le arti plastiche e la civiltà delle macchine*, e insieme alle opere degli artisti più significativi dell'avanguardia italiana come Accardi, Arp, Consagra, Vedova, affiancò le più importanti realizzazioni dell'industria moderna nazionale, come un gruppo differenziale dell'Alfa Romeo, una turbina dell'Ansaldo e un centralino telefonico della Fatme. Cfr. Carla Michelli, *Palma Bucarelli e la cultura dell'impresa*, in: *Palma Bucarelli il Museo come avanguardia* cit., p. 228-231, qui p. 228.

<sup>17</sup> John Mc Andrew diresse il *Department of Architecture and Industrial Art* dal 1937 al 1940,

WHAT IS A MODERN ART MUSEUM?





56

sotto la direzione di Elodie Courtet, ex-studentessa di Barr al Wellesley<sup>18</sup>, e nel 1937, con l'arrivo di Victor d'Amico tra i membri dello staff<sup>19</sup>, il museo lanciò il primo programma di attività educative. Grazie al suo contributo, l'istituzione realizzò mostre temporanee con lastre a colori, indirizzate agli alunni delle High Schools di New York: condusse visite guidate e aprì una Young People Gallery (Fot. 6.4), dove si tenevano regolarmente lezioni di educazione all'immagine il sabato mattina, e dove l'uso di riproduzioni a colori e di fotografie era considerato il più efficace strumento di apprendimento<sup>20</sup>.

Inoltre, la nuova sede progettata e conclusa nel maggio 1939 dagli architetti americani, Edward Durrell Stone e Philip Goodwin, materializzò in termini concreti, i presupposti teorici della nuova modernità. Gli spazi all'interno dell'edificio furono coerentemente divisi, e nel seminterrato fu costruito il primo auditorium interno ad un museo, sia per proiettare film e documentari ed organizzare *lectures* o conferenze scientifiche, sia per dare spazio a concerti musicali e spettacoli teatrali (Fot. 3.2). Il cortile interno venne allestito per la prima volta con le sculture di Maillol, e definì così i canoni espositivi del primo *sculpture garden* d'arte moderna (Fot. 4.1). Alfred H. Barr e John Mc Andrew, allora curatore del Dipartimento di Architettura, realizzarono in quello spazio il primo allestimento all'aperto<sup>21</sup>, dove le singole sculture, poste di fronte ad un pannello di masonite, formavano uno spazio a sé stante dalle altre<sup>22</sup>. «Tale innovazione è

sostituendo Philip Johnson nella carica di direttore, e dette inizio ad un primo nucleo collezionistico di *Useful Objects*. Architetto e insegnante di Storia dell'Architettura, Mc Andrew organizzò al MoMA le prime mostre sul design industriale, tra cui *Useful Household objects under 5 \$*. Nel 1940, dopo la mostra *Organic Design in Home Furnishing*, il suo assistente Eliot Noyes, fu nominato responsabile del neo dipartimento di *Industrial Design*. Cfr. Arthur Drexler, *Architecture and Design*, in: *The Museum of Modern Art, New York: the history and the collection* cit., p. 384-388, qui p. 386.

<sup>18</sup> Ivi, p. 17. Sam Hunter riconosce che la rotazione delle mostre era mossa da un fatto economico oltre che educativo, perché l'affitto ad altri musei di queste *packeting exhibitions*, finanziava le attività del museo stesso.

<sup>19</sup> Durante il periodo di guerra, una sezione del programma educativo si dedicò all'impiego dei veterani in attività di reinserimento sociale. Dopo qualche anno, all'interno del MoMA nacque il *Museum's War Veterans' Art Centre*.

<sup>20</sup> Cfr. Russell Lynes, *Good old Modern: an intimate portrait of the Museum of Modern Art*, New York: Atheneum, 1973, p. 117-120, 260-261; Alice Goldfarb Marquis, *Alfred H. Barr, missionary for the Modern*, Chicago, New York: Contemporary Books, 1989, p. 122-123, 161; Edward P. Alexander, *The Museum in America: innovators and pioneers*, Walnut Creek Calif: Altamira Press, 1997, p. 75.

<sup>21</sup> Cfr. Elisabeth Kessler (storica dell'Architettura del Paesaggio), *The Sculpture Gardens, MoMA, Publication for members of Museum of Modern Art, summer 1975*, n. p. in: Harriet Schoenholz Bee-Michelle Elligott, *Art in our time* cit., p. 58-59. «A roofless room is what [...] has always called Museum Garden, a room with the sky above and high walls around». (Ivi), p. 103.

<sup>22</sup> *Ibidem*. «Each [sculpture] had to have its own space, and Mc Andrew's problem was how to coax all this, into one coherent design, and to decide on the materials that would effectively and inexpensively serve the purpose». L'aspetto attuale del giardino è opera di Philip Johnson, che nel 1953 dedicò il nuovo progetto alla memoria della fondatrice Abby Aldrich Rockefeller. Nel suo *sculpture garden*, realizzò una sorta di "galleria all'aperto", progettandola

IRENE CAMPOLMI





destinata ad influire su ogni futuro programma di edificio museale»<sup>23</sup>, affermava l'urbanista Lewis Mumford, e da "buon Tiresia" non errava il vaticinio.

Il museo d'arte moderna aveva un ruolo centrale nella vita della società, e come riconosceva Venturi «in genere, sono [questi], quelli che effettivamente servono all'educazione del pubblico»<sup>24</sup>. In America, l'educazione del museo non era associata al concetto tradizionale di "scuola", ma piuttosto a quello di laboratorio sperimentale<sup>25</sup>, dove l'esperienza e la realizzazione pratica di un "progetto", secondo le parole di Barr, avrebbero permesso al pubblico di imparare a «godere, a capire e ad utilizzare le arti visive del [proprio] tempo»<sup>26</sup>. Le mostre furono il principale strumento educativo per interagire con la società, e sotto la direzione di Barr, vennero strutturate in tre categorie principali: temporanee, micro mostre permanenti, dove alcune opere delle collezioni venivano esposte con allestimenti scenografici e supporti didattici, e *circulating exhibits*<sup>27</sup>. Queste ultime erano principalmente composte da riproduzioni a colori e fotografie di opere d'arte, e viaggiavano nelle scuole e negli istituti culturali di tutta la nazione, seguendo allestimenti canonizzati e già predisposti dal personale del museo. La mostra del 1932, *International Style: Architecture since 1922*<sup>28</sup>, inaugurò un ciclo

in un percorso frammentato e animato da ponti, gallerie, alberi e statue, dislocati su due piani e alternati a specchi d'acqua. L'obiettivo dell'architetto consisteva nel dare al visitatore l'impressione che, nel senso del giro, ci fosse sempre qualcosa da vedere. Dal testo originale: «Always the sense of turning to see something».

<sup>23</sup> Lewis Mumford, *The New Museum, New York: Museum of Modern Art*, «The New Yorker», 3 June 1939, rist. in Robert Wojotiwicz, *Sidewalk Critic, Lewis Mumford's Writings on New York*. New York: Princeton Architectural Press, 1998, p. 232-234 (trad. it. Lewis Mumford, *Il nuovo museo: passeggiando per New York: scritti sull'architettura della città*, Roma: Donzelli 2000, p. 203-206). Anche Luca Basso Peressut, *Il Museo moderno: architettura e museografia: da Perret a Kahn*, Milano: Edizioni Lybra Immagine, 2006, p. 156-161.

<sup>24</sup> Lionello Venturi, *Il Museo, scuola del pubblico*, in: *Atti del Convegno di Museologia organizzato in collaborazione con l'Accademia Americana di Roma: Perugia, 18-20 Marzo 1955*, Roma: Colombo, 1955, p. 31-35. Un accenno alle attività didattiche della Galleria di Roma verrà fatto anche in occasione del Convegno di Gardone del 1963, promosso dal Centro Didattico Nazionale per l'Istruzione artistica, sotto la direzione del prof. Colarizi.

<sup>25</sup> *The Museum of Modern Art is a laboratory: in its experiments the public is invited to participate* in: Alfred Hamilton Barr Jr., *Art in our time*, New York: Museum of Modern Art, 1939, p. 13, in H. Schoenholz Bee- M. Elligott, *Art in Our Time* cit., p. 62.

<sup>26</sup> Alfred Hamilton Barr Jr., *The Museum collections: a brief report*, 15 Jan. 1944, AHB MoMA Archives, 9a. 27. «The primary purpose of the Museum is to help people to enjoy, understand and use the visual arts of our time. [...] Together they indicate the Museum's primary function, which is educational in the broadest, least academic sense».

<sup>27</sup> Nel 1932 Alfred Hamilton Barr realizzò una mostra di riproduzioni a colori sulla pittura moderna, *A brief survey of Modern painting in color reproductions*, poi ospitata nei più importanti istituti culturali d'America come la *Federated Women's Club* di Richmond, in Virginia, la *Junior League* di Houston, in Texas, la *Society of Fine Art* di Evansville, nell'Indiana e l'*Art Club* di Augusta, in Georgia. Il catalogo, corredato da ottime illustrazioni e venduto alla modica cifra di 25 cents, tracciava brevi carte d'identità sulle vite e sugli aneddoti più intimi dei pittori, e segnalava per la prima volta, il fondo di provenienza e il luogo di conservazione delle opere. Cfr. Alfred Hamilton Barr, *Brief survey of Modern painting in color reproductions*, New York: Museum of Modern Art, 1932.

<sup>28</sup> *The International Style: architecture since 1922* fu il titolo della mostra che nel 1932, presentò

WHAT IS A MODERN ART MUSEUM?





di esposizioni, che per la genialità allestitiva, gli espedienti di luce e le tematiche proposte, divennero in breve tempo un modello esemplare per la museografia internazionale. L'attività espositiva sintetizzava, per metonimia, le missioni del Museo e del direttore stesso. La prima e la più importante, era quella di offrire un intrattenimento al pubblico, la seconda, di educare con nuove forme di comunicazione e, *last but not at least*, di dimostrare l'utilizzo pratico delle arti visive<sup>29</sup>. Dal momento che il museo dialogava con un pubblico più vasto, il direttore non poteva limitarsi alla sola conservazione, ma doveva ricoprire un ruolo manageriale e, al tempo stesso, "sociale". Oltre ad occuparsi della scrittura di saggi specialistici e a curare le edizioni di cataloghi di mostre – ancora oggi ritenuti pietre miliari per la storia dell'arte contemporanea –, Barr partecipava al dibattito artistico e mondano delle testate giornalistiche come il «New York Times» o dei periodici come «Vanity Fair», «Vogue» e «Art News». Persino gli studiosi americani invitati al congresso di Museologia di Perugia nel 1955, riconoscevano che il direttore di un museo doveva essere "qualcuno", avere un prestigio indiscusso ed essere stimato dai *trustees* e dal pubblico<sup>30</sup>. Il buon fiuto del direttore infatti, facilitava il museo negli investimenti e soprattutto negli acquisti delle opere per le collezioni<sup>31</sup>. Insomma, il direttore si comportava più da *talent scout*, che da studioso<sup>32</sup>, e trasformava ogni azione del museo in un atto di critica, che serviva da spunto per l'avvio di nuove ricerche scientifiche. Inoltre il museo promuoveva concorsi, gare di pittura e scultura e premi di critica artistica per i giovani emergenti, e sosteneva l'operato di alcuni artisti, finanziando le loro esposizioni con frequenza<sup>33</sup>. Barr ha dato vita al primo grande museo d'arte moderna, ed ha scritto la storia del rapporto tra l'arte moderna e il suo pubblico. Con le sue scelte e la rete di rapporti intrecciata, Alfred H. Barr è stato l'ago d'orientamento nella rosa dei venti del mercato d'arte americano. Quando Barr, infatti, consigliava ad un collezionista di investire su un tale artista, il guadagno risultava il più delle volte sicuro, perché contemporaneamente o subito dopo la consulenza prestata, il direttore del MoMA organizzava una mostra riguardante

i tratti dell'architettura moderna europea di Le Corbusier, Mies Van Der Rohe, e Walter Gropius, includendo anche le opere dell'americano Frank Lloyd Wright. I curatori furono Alfred H. Barr, Philip Johnson e Henry Russell Hitchcock.

<sup>29</sup> *The Museum of Modern Art* cit., p. 11. «This plan was radical [...] because it proposed an active and serious concern with the practical, commercial and popular art, as well as with the fine arts».

<sup>30</sup> Ivi, p. 20.

<sup>31</sup> Cfr. Hereward Lester Cooke, *Il Museo e gli artisti*, in: *Atti del Convegno di Museologia* cit., p. 63-71, p. 68.

<sup>32</sup> Dopo il Convegno di Perugia, la figura del direttore verrà trattata e approfondita anche dal personale scientifico dell'Unesco, in occasione del Congresso di Parigi, *L'organisation des Musées, conseils pratiques*, Paris: Unesco 1959, in D. A. Allan, *Le personnel*, p. 55-70; cap. X, p. 55-64 e seg.

<sup>33</sup> Lester Cooke, *Il Museo e gli Artisti*, in: *Atti del Convegno di Museologia* cit., qui p. 66-67. «Con questo sistema "rateale", una persona qualsiasi che si interessa alle cose d'arte e non può permettersi l'acquisto di un quadro, può avere a disposizione il prestito o l'affitto delle stampe. [...] Naturalmente, durante il periodo di "maturazione" del quadro, il Museo fa di tutto per far conoscere l'artista e la sua opera».

IRENE CAMPOLMI







o comprendente l'artista in oggetto. Se quest'ultima otteneva il successo sperato, il mercato rialzava le quotazioni, ed incrementava in un colpo solo, la fama dell'artista e il profitto dell'investitore. Affidarsi all'intuito di Barr era prova di un investimento sicuro<sup>34</sup>. Inoltre l'accordo stretto con i *regents* dell'Università di New York e con le fondazioni culturali della città fin da principio<sup>35</sup> pose i pilastri della neonata istituzione nello sviluppo della cultura e nell'educazione artistica.

### **Palma Bucarelli e La Galleria nazionale d'arte moderna di Roma. Un "MoMA all'italiana"**

59

Chiedersi quali siano i nessi tra Palma Bucarelli e la Galleria Nazionale di Roma con il MoMA di New York è una domanda legittima, e ha la sua risposta nello studio e nel confronto dei documenti e degli scritti lasciati sia da Barr che da Bucarelli, nelle testimonianze di Lionello Venturi e Giulio Carlo Argan, che assieme alla direttrice della Galleria furono i protagonisti della riforma museologica italiana, ed infine nelle fotografie degli allestimenti proposti negli anni da entrambi i musei. È grazie a queste due personalità, infatti, se l'Italia ha aperto gli occhi su una prospettiva completamente diversa del museo e della sua funzione.

*In primis*, non più conservativa ma sociale e comunicativa. L'esilio di Venturi in America è stato lungamente studiato: la sua fama di *connoisseur* e di *visiting professor* nelle più prestigiose Università americane<sup>36</sup>, e l'influenza delle teorie pedagogiche del Dewey, furono da lui ampiamente discusse negli articoli di giornali e di periodici, scritti al rientro in Italia<sup>37</sup>. Il critico italiano fu colpito dal modo in cui, attraverso visite guidate, lezioni al pubblico e attività collaterali e ricreative, i musei americani fossero un vero centro di apprendimento del pubblico di massa. Osservando il MoMA negli anni Trenta, Venturi fece tesoro della freschezza culturale americana, e con il suo rientro in Italia aprì una piattaforma di confronto artistico e di scambio culturale tra Roma e New York<sup>38</sup>. Argan

<sup>34</sup> Alfred H. Barr consigliò molti giovani galleristi, tra cui Sidney Janis, che grazie ai suoi suggerimenti maturò il primo acquisto di tre piccoli Paul Klee dal MoMA, in una mostra del museo nel 1930. A soli cinque anni dalla sua nascita, la galleria riscuoteva un tale successo che il Museum of Modern Art gli dedicò una personale nelle sue sale. Cfr. Alice Goldfarb Marquis, *In The Wilderness*, in: Alfred H. Barr, *Missionary for the Modern* cit., p. 213-214, 260, dove si riportano le parole di Janis: «the shrewdest director I ever dealt with».

<sup>35</sup> *Provisional Charter*. Cfr. L'accordo con i *regents* dell'Università dello Stato di New York fu sancito il 19 Settembre 1929, perché il museo agisse a favore del Dipartimento Educativo di Stato; cfr. *The Museum of Modern Art* cit., p. 11.

<sup>36</sup> Cfr. *Da Cezanne all'arte Astratta, omaggio a Lionello Venturi*, Milano: Mazzotta, 1992; *Lionello Venturi e i nuovi orizzonti di ricerca della storia dell'arte: Atti del Convegno Internazionale di Studi* Roma 10-11-12, marzo 1999, a cura di Stefano Valeri, Roma: Cam Editrice, 2002; «Storia dell'arte: rivista quadriennale», 101 (2002).

<sup>37</sup> Lionello Venturi, *Collezioni d'arte in America*, «Accademia», Febbraio (1945); Lionello Venturi, *America d'oggi*, «La Nuova Europa», 18 marzo 1945, p. 9; Lionello Venturi, *Il Museo scuola*, «La Nuova Europa», 9 settembre 1945, p. 7; Lionello Venturi, *Presentazione*, «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», 1950, p. n; Lionello Venturi, *Dall'America arriva un mito*, «L'Espresso», 23 maggio 1956, p. n; Lionello Venturi, *I nostri musei d'arte moderna*, «Ulisse», V, (1957), n. 27, p. n.

<sup>38</sup> Sui rapporti culturali ed artistici tra Roma e New York a partire dal dopoguerra, si veda

WHAT IS A MODERN ART MUSEUM?





viaggiò invece in America alla fine degli anni Trenta, come membro del comitato scientifico della mostra sul Rinascimento italiano, *Masterpieces of Italian Renaissance, lend by the Italian Government*<sup>39</sup>, e visitò le sale del MoMA al fianco di Cesare Brandi nel 1939. Il giovane allievo di Venturi fu folgorato dal sistema gestionale dei musei americani. Non solo la direzione da parte dei privati rendeva l'amministrazione più efficiente, ma le attività organizzate dal museo dimostravano concretamente che l'arte aveva una funzione "pratica" per la società. Mancando infatti l'esigenza di tutela delle opere d'arte, l'attenzione dei musei in America si concentrava sull'attualità delle problematiche artistiche. Nonostante questo cambiamento di prospettiva diminuisse la forza morale del messaggio culturale, permetteva al museo di agire ed influire sulle dinamiche della società. Inoltre dal punto di vista museografico, il MoMA possedeva uno dei sistemi di illuminazione più avanzati del mondo<sup>40</sup>, e la sua architettura minimalista di pareti di vetro, spalancandosi alla luce e alla variabilità, lo rendeva uno degli edifici più moderni della prima metà del secolo<sup>41</sup>. Negli anni Cinquanta, il critico fu inviato come delegato del governo italiano a partecipare agli incontri dell'Icom, dove iniziò una sorta di *workshop* sul concetto di museo, sia sotto l'aspetto gestionale e amministrativo, sia dal punto di vista educativo e museografico. Sono gli anni in cui Argan legge, traduce e commenta gli scritti sull'educazione dell'arte del critico inglese Herbert Read<sup>42</sup>, interpretandone le teorie educative per l'Italia. La stima tra i due critici non fu solo epistolare, ma risultò il frutto di incontri e collaborazioni avvenute nel corso degli anni. Nel 1953 entrambi lavorarono personalmente con il direttore del MoMA, Alfred H. Barr jr, nel comitato di giuria per il premio americano di scultura internazionale, *Unknown Political Prisoner*<sup>43</sup> (Fot. 9.1),

*Roma-New York: 1948-1964*, a cura di Germano Celant e Anna Costantini, Milano: Charta, 1993.

<sup>39</sup> Alfred Hamilton Barr, *Masterpieces of Italian Renaissance, lend by the Italian Government*, New York: Museum of Modern Art, 1939.

<sup>40</sup> Cfr Cesare Brandi, *La mostra di New York: «Le Arti»*, aprile-maggio (1940), n. 18, p. 272-274, qui p. 273.

<sup>41</sup> In Giulio Carlo Argan, *Musei d'Arte e il loro moderno ordinamento* (senza data, prob. fine anni Quaranta), modificato in *Il problema Museografico*, in: Valentina Russo, *Argan, critica, restauro, scienza*, Firenze: Nardini, 2009, p. 140-144 (pubblicato inedito), qui p. 144. «In questo ci sembra esemplare la struttura del nuovo Museo d'arte Moderna di New York: e deplorabile quella della National Gallery di Washington. [...] Un'architettura che riduca al minimo le masse murarie, che si spalanchi tutta nella luce, che sostituisca alle finestre immense pareti di vetro [...], non può essere evidentemente che un'architettura modernissima».

<sup>42</sup> Nel 1950 Argan pubblicò *Arte e Educazione*, sulla rivista di Olivetti, «Comunità» IV (1950), n. 7 p. 54-63), come *abstract* del libro, *Art and Society*, uscito in lingua originale cinque anni prima, e nel 1954 Argan tradusse per le Edizioni di Comunità *Education through Art*. Giulio Carlo Argan parteciperà al fianco di Herbert Read nel comitato di giuria della Biennale del 1960. Si veda anche Irene Buonazia, Marc Perelman, *Giulio Carlo Argan (1909-1992). Historien de l'Art et Maire de Rome*, Paris: Les éditions de la Passion, 1999; Cecilia de Carli, *Argan: l'arte di educare*, in: *Rileggere Argan. L'uomo. Lo storico dell'arte. Il didatta. Il politico*, a cura di Marco Lorandini e Orietta Pinessi, Bergamo: Moretti&Vitali, 2003, p. 94-110; V. Russo, *Argan: critica, restauro e conservazione cit.*, p. ?.

<sup>43</sup> Si veda la documentazione fotografica; la commissione includeva come membri della giuria anche Jorge Romero Brest e Will Grohman (Fot. 9.1).

IRENE CAMPOLMI





continuando la collaborazione tra l'Europa e l'America, avviata già da qualche anno. Nella Biennale veneziana del 1948, nella quale Venturi fu membro della giuria di commissione, Alfred H. Barr jr presenziò all'apertura del padiglione sulla collezione di Peggy Guggenheim e Argan scrisse il saggio di commento nelle pagine del catalogo ufficiale. Un anno più tardi, Venturi, Argan e Bucarelli parteciparono al comitato d'onore per la mostra allestita al MoMA da Alfred H. Barr jr e James Thrall Soby, *Twentieth Century of Italian Art*. Sui giornali, Lionello ringraziò il museo newyorkese per la "cortese" attenzione riservata all'arte italiana<sup>44</sup>. Da parte sua, Bucarelli mantenne i contatti con il MoMA durante il corso degli anni Cinquanta, grazie all'aiuto di Argan e dell'amico di lunga data, Gorresio<sup>45</sup>. Entrambi frequentavano spesso gli ambienti culturali degli States, e citavano il suo nome in molte iniziative. Bucarelli stessa si stupiva della fama del suo ruolo, dal momento che persino le centraliniste del MoMA la conoscevano come «the startling [...] and the most beautiful director»<sup>46</sup>. Nella lotta per l'arte moderna, Argan e Bucarelli, allievi e come "figli" per Venturi, avevano «l'onore della prima linea»<sup>47</sup>. Già nel 1946, Lionello aveva sollecitato Palma a trasformare la Galleria in «un vivo centro di cultura»<sup>48</sup>, e lei non deluse il maestro, quando dodici anni più tardi inaugurò nella GNAM, la prima mostra in Europa su Jackson Pollock. L'esposizione venne realizzata in collaborazione con il Museum of Modern Art, e Venturi scrisse orgoglioso, che «grazie a lei, Roma risponde[va] ai problemi pittorici dell'oggi con una puntualità» che mancava altrove<sup>49</sup>. Due anni più tardi, Bucarelli viaggiò in America grazie ai convegni dell'AICA e visitò con ritmi estenuanti le collezioni private, i musei e le gallerie. Rientrata in Italia nel 1961, ospitò nelle sale del museo una *circulating exhibit* del museo newyorkese sull'arte italiana del XX secolo, proveniente da collezioni americane, cambiando la propria ammirazione per il MoMA in una forma di collaborazione. I punti di contatto tra i due musei sono però dimostrati anche dal confronto del materiale fotografico, che documenta i primi allestimenti del MoMA e della GNAM. Vi è

<sup>44</sup> Cfr. Lionello Venturi, *The New Italy arrives in America*, «Art News», 48 (1949), Summer, p. 27-29, in: *Roma-New York: 1948-1964 cit.*, p. 52-53. Nell'articolo Venturi scriveva: «Accogliamo con piacere l'iniziativa del Museum of Modern Art di portare all'attenzione del pubblico americano un'ampia panoramica di opere di pittori e scultori italiani degli ultimi quaranta anni. La selezione degli artisti e delle opere è stata fatta da Alfred H. Barr e James Thrall Soby, che sanno cosa interessi al pubblico americano».

<sup>45</sup> Rachele Ferrario, *Le Grandi Mostre*, in: *Regina di quadri: vita e passioni di Palma Bucarelli*, Milano: Mondadori, 2010, p. 161-196, qui p. 165-166.

<sup>46</sup> Lorenzo Cantatore, *Essere nel pieno del mondo: appunti per una biografia di Palma Bucarelli*, in: *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia cit.*, p. 189-208; il riferimento sul contatto con il MoMA è citato in p. 196 e riporta le parole di una lettera di Gorresio a Bucarelli, 30 novembre 1951 (nota 47, p. 208), mentre la denominazione di «startling and the most beautiful director» è citata a p. 203, dalle parole del giornalista K. Norman, in occasione dell'inaugurazione della mostra sul futurismo (K. Norman, *Futurist Show Draws Art Notable*, in «Detroit Free Press», Oct. 17, 1961), nota 75, p. 208.

<sup>47</sup> Lorenzo Cantatore, *Essere nel pieno del mondo cit.*, p. 202.

<sup>48</sup> In «Il Nuovo Giornale», 10 maggio 1946, Ab, GNAM UA 51-M, ritaglio stampa anonimo.

<sup>49</sup> Lionello Venturi, *Dall'America arriva un mito*, «L'Espresso», 23 marzo 1958, p. 16.

WHAT IS A MODERN ART MUSEUM?





di fatto una somiglianza stilistica nelle modalità allestitivo, pensate da Bucarelli per le sale delle collezioni permanenti, realizzate poco prima degli anni Cinquanta per il primo ordinamento della Galleria<sup>50</sup>, e quelle del MoMA nei primi anni Trenta, quando ancora era ospitato nell'Hecksher Building. Se alcuni potrebbero obiettare che l'allestimento museografico di Bucarelli era il portato di soluzioni ormai standardizzate e comuni alla maggior parte dei musei europei, soprattutto dopo il Congresso di Madrid del 1934<sup>51</sup>, un'analisi più approfondita evidenzia che le soluzioni d'arredo adottate dalla direttrice a Roma riprendevano la semplicità formale, ma al contempo leggermente decorativa, scelta da Alfred H. Barr jr nei primi allestimenti. L'originalità del *display* newyorkese non risiedeva certo nelle proposte di Madrid, che gli furono posteriori, ma si ispirava al tono "domestico" dato dalle *adamantine ladies* alle collezioni private delle proprie abitazioni (Fot. 1.1-1.2)<sup>52</sup>. Il messaggio lanciato dal museo al visitatore era quello di un luogo "da vivere", piuttosto che da "visitare". Dunque è probabile che Bucarelli abbia reinterpretato sia le proposte madrilene, sia quelle newyorkesi. Nel secondo ordinamento, realizzato da Bucarelli tra il 1964 e il 1968, il museo si aggiornava al contesto internazionale, ed ampliando gli spazi allestitivi, ospitava per la prima volta in Italia opere *site specific* ed allestimenti *ad hoc*, come il *black box* per le opere d'arte cinetica (Fot. 4.4). Bucarelli introduceva così una serie di novità provenienti dall'America, e destinate a rivoluzionare il panorama museale. Similmente al MoMA, la Galleria inaugurò nel 1967 il primo giardino italiano di sculture d'arte contemporanea<sup>53</sup> (Fot. 4.3) e con il progetto di ampliamento della struttura, inizialmente pensato per Walter Gropius, poi realizzato con Luigi Cosenza<sup>54</sup>, la proposta di un auditorium inseriva la Galleria nel contesto museale internazionale, ed allargava gli orizzonti culturali delle arti al cinema, alla musica e allo spettacolo. Nonostante il carattere di "direttore tutto fare", Bucarelli

<sup>50</sup> Gli allestimenti e le scelte museologiche sono spiegate nella guida alla Galleria nazionale d'arte moderna, pubblicata nel 1951. Cfr. Palma Bucarelli, *La Galleria nazionale d'arte moderna: Roma-Valle Giulia*, Roma: Libreria dello Stato, 1951.

<sup>51</sup> *Museographique: architecture et aménagement des Musées d'Art: Atti della Conférence International d'Etudes (Madrid, 28 ott.-4 nov. 1934), Paris: 1935, II vol.*

<sup>52</sup> L'allestimento della prima mostra inaugurata dal MoMA, *Cézanne, Gauguin, Seurat and Van Gogh* (1929), canonizzò un sistema espositivo, poi ripreso nel corso degli anni per altre mostre. Barr si ispirò ai principi di semplicità e chiarezza, che Mary Quinn Sullivan, una delle fondatrici del museo, aveva proposto in un libro scritto nel 1914, *Planning and Furnishing the Home*. La scrittrice consigliava le "padrone" di casa su come disporre gli oggetti d'arte e d'arredo all'interno delle abitazioni private. D. Sachko Macleod, *The gendering of the Museum, enchanted objects, enchanted lives* cit., p. 134-175, qui p. 161: «Sullivan's position as chair of the furnishing committee favorably situated her to have an effect on the museum's method of displaying art».

<sup>53</sup> Documentazione fotografica in *Cent'anni di Museo d'arte contemporanea in Italia (1880-1980)*, in: Marisa Dalai Emiliani, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia: il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Venezia: Marsilio, 2008, p. 60; in Paolo Martore, *I giardini della scultura: lo spazio espositivo all'aperto nell'ordinamento Bucarelli*, in: *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia* cit., p. 102-104.

<sup>54</sup> Cfr. Palma Bucarelli, *Ampliamento della Galleria nazionale d'arte moderna: progetto di Luigi Cosenza* in: *Luigi Cosenza: l'ampliamento della Galleria Nazionale* cit., p.?





riteneva comunque necessaria una divisione dei compiti, e la Galleria vide nascere nuove sezioni nel corso degli anni, per migliorare e velocizzare il lavoro quotidiano. Oltre ad un'officina specializzata, che produceva con mezzi propri la maggior parte delle strutture espositive<sup>55</sup>, Bucarelli inaugurò un gabinetto di restauro, un archivio fotografico<sup>56</sup> ed una biblioteca specializzata per l'arte contemporanea<sup>57</sup>, ricalcando il modello dipartimentale del MoMA sulla situazione italiana. Nel corso della sua direzione, Bucarelli incrementò regolarmente il fondo librario, ed istituì un registro d'ingresso per l'acquisto di nuovi libri<sup>58</sup>. Dopo la chiusura in tempo di guerra, la Galleria nazionale riaprì le porte nel 1946, dedicando il primo programma didattico annuale all'educazione del pubblico<sup>59</sup>. La proposta spaziava da conferenze scientifiche a visite guidate, domeniche d'arte, proiezioni di film e documentari, e mostre temporanee. Ad aiutare la direttrice in queste scelte c'era Lionello Venturi, che appena rientrato in Italia dall'esilio statunitense fu contattato da Bucarelli nel 1945 con una lettera<sup>60</sup>, che dette inizio al loro "lavoro di squadra".

<sup>55</sup> L'officina di operai interna al museo è una soluzione che anche Argan propose spesso nei suoi scritti. Cfr. Giulio Carlo Argan, *La funzione educativa dei musei*, in: V. Russo, *Argan: critica, restauro e conservazione* cit., p. 145-150, qui p. 147.

<sup>56</sup> Bucarelli progettava per la Galleria la formazione di «un gruppo operativo "adeguato" e ben attrezzato, dotato di idonee officine e di un gabinetto fotografico». Giulia Talamo, *Uno strumento per fare cultura: la Biblioteca d'Istituto negli intenti di Palma Bucarelli*, in: *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia* cit., p. 90-93, qui p. 91.

<sup>57</sup> Nonostante questo, «per rispondere agli scopi dell'istituzione, la Biblioteca Specializzata [...] della Soprintendenza per l'arte contemporanea dovrebbe avere almeno dei bibliotecari che invece non ha». Palma Bucarelli, *Relazione sulla soprintendenza all'Arte Contemporanea, 13 febbraio 1965*, prot. N. 513/18, Archivio GNAM; riportato anche in G. Talamo, *Uno strumento per fare cultura* cit., p. 92.

<sup>58</sup> Palma Bucarelli, *Relazione della Soprintendente dott. Palma Bucarelli*, in: Mostra antologica dell'attività delle Soprintendenze: 9 Settimana di Musei: Roma, Sala di S. Marta, 27 marzo -30 aprile 1966, catalogo a cura di S.I.; Sn, 1966, p.? anche in: G. Talamo, *Le pubblicazioni d'arte, i libri, i documenti d'archivio erano infatti preziose fonti, «non solo degli studiosi, ma di tutti coloro che, per qualche motivo, sono interessati a vedere una pubblicazione o una rivista d'arte [...] che per un museo d'arte moderna era un obiettivo assolutamente primario».* Nel 1938, il precedente direttore Roberto Papini, ricordava come già da cinque anni, la Galleria aveva «una biblioteca specializzata e un archivio iconografico e biografico degli artisti dai primi dell'Ottocento ad oggi», tale da rendere il museo «un centro di studio per l'arte italiana e straniera». Roberto Papini, *La Galleria nazionale nel nuovo ordinamento*, «Rassegna dell'Istruzione artistica», (1938), n. 5-6, p. 10. Tuttavia nel 1963, in una lettera di risposta all'«Unità», Bucarelli lamentava ancora la mancanza di un personale specializzato, che lasciava gli istituti nelle mani di pochi specialisti dalla «vocazione missionaria». Ab, GNAM, UA 52, busta 13, Una lettera di Palma Bucarelli, in «Unità», 2 novembre 1963. In G. Talamo, *Uno strumento per fare cultura* cit., p. 92-94.

<sup>59</sup> Francesca Quaresima, *Schede e valutazione grafica del materiale di comunicazione, programmi, comunicati e stampa*, in: *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia* cit., p. 263, nota 9. I programmi comunicavano spesso l'istituzione di nuove "branche": in occasione dell'apertura della stagione 1964-65 venne comunicata la nascita di un ufficio stampa e di un gabinetto fotografico.

<sup>60</sup> La lettera, datata 1 marzo 1945, è stata riportata inedita da Lorenzo Cantatore, *Palma Bucarelli: cronache indipendenti*, Roma: De Luca Editore, 2010, p. 8-9.





Entrambi erano animati da un forte desiderio di cambiare la scena culturale italiana attraverso lo strumento dell'arte<sup>61</sup>, che gli era proprio, ed un anno dopo, inaugurarono presso la GNAM la prima mostra di riproduzioni a colori in Italia, perché fosse poi esposta a rotazione periodica nei musei più importanti della Penisola<sup>62</sup>. Il tema trattato della scuola francese di fine secolo<sup>63</sup>, non a caso, riprendeva lo stesso argomento, con cui quindici anni addietro il MoMA – e prima ancora la *Harvard Society of Contemporary Art* presso il Fogg Art Museum – aveva inaugurato la propria attività espositiva<sup>64</sup>. Sebbene l'insufficienza di fondi spingesse la direttrice a rinunciare ad una mostra di originali, in favore di riproduzioni a colori e fotografie, la necessità si faceva virtù, e permetteva alla direttrice di usare per la prima volta in Italia un metodo educativo ed allestitivo tipicamente americano, in cui le riproduzioni a colori erano efficaci strumenti di educazione all'immagine<sup>65</sup>. Inoltre Venturi, comportandosi da *patron*, prestava alla mostra cinque dipinti originali provenienti dalla sua collezione privata<sup>66</sup>.

<sup>61</sup> Bellissimo il commento di Bucarelli sull'urgenza di assumere con immediatezza un atteggiamento morale: «credo che se ognuno [...] si proponesse di educarsi in modo da commuoversi veramente per un accordo di colore in una pittura e a quello desiderasse dedicare il tempo, che gli lasci libero la ricerca del pane quotidiano, ci sarebbe in giro meno voglia di fare guerre» (Ivi, p. 11).

<sup>62</sup> Cfr. Stefano Marson, *Sul alcuni musei d'arte moderna in Italia riaperti e rinnovati*, Firenze: Edifir, 2009, p. 159-175; in M. C. Mazzi, *Musei anni 50: spazi, forme e funzioni* cit., p. 178, nota 62.

<sup>63</sup> Il titolo originale della mostra era: *La pittura francese d'oggi* (12 ott. 1946-31 gen. 1947). Le conferenze di Venturi si tennero ad esposizione già conclusa: *Le origini della Pittura Francese* (8 apr. 1947) e *Le origini della pittura contemporanea* (8 mag. 1947). In F. Quaresima, *Schede e valutazione grafica del materiale di comunicazione* cit., p. 264-267.

<sup>64</sup> Il Museum of Modern Art inaugurò con una mostra sulla pittura francese (Fot. 1.3), sebbene Crowninshield (uno dei *trustees*), Sachs e Barr desiderassero una mostra sugli artisti moderni americani quali *Homer, Ryder and Eakins*, che si tenne tra maggio e giugno dell'anno successivo, senza ottenere lo stesso successo di pubblico. In Alfred Hamilton Barr, *Museum of modern Art*, «Art News», (1930), n. 4, in A. Marquis Golfarb, *Alfred H. Barr, Missionary for the modern* cit., p. 70. La mostra sull'arte francese organizzata dalla *Harvard Society of Contemporary Art*, fu per precisione la seconda esposizione realizzata dall'organizzazione; la prima trattò l'arte contemporanea americana. Sybil Gordon Kantor, *The Harvard Society for Contemporary Art*, in: *Alfred H. Barr Jr. and the intellectual origins* cit., p. 204-205. La *Harvard Society of Contemporary Art* continuò la sua attività per tutto il 1929, allestendo mostre sul modernismo europeo e americano degli anni Venti, sull'arte messicana, tedesca, sulla fotografia internazionale, le opere e gli oggetti del Bauhaus e la pittura folkloristica americana. Questi eventi prepararono il terreno al lancio del Museum of Modern Art e delle sue proposte.

<sup>65</sup> Palma Bucarelli, *Funzione didattica del museo d'arte moderna*, in: *il Museo come Esperienza sociale* cit., p. 85-90. «Sono state fatte mostre di maestri e di correnti, ma soprattutto si è cercato di fissare i vari tipi possibili della mostra specificamente "didattica", formata per lo più da materiale documentario e da didascalie e grafici dimostrativi».

<sup>66</sup> Venturi aveva prestato alla mostra cinque dipinti originali, tra cui un acquarello di Cézanne e uno dell'americano John Marin, due dipinti di Rouault e uno di Chagall. Le riproduzioni a colori erano state realizzate principalmente dalle ditte Twin di New York e Piper Druck di Monaco. Per una conoscenza completa delle opere in riproduzione, si veda Palma Bucarelli Corrado Maltese, *Mostra didattica di riproduzioni di pittura moderna*, catalogo-guida della mostra, Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1946, p. 11-16; Sybil Marson, *Sul alcuni*





Le mostre didattiche della GNAM si indirizzavano ad un pubblico generico, che spesso non conosceva le opere trattate, ed includevano come sottosezione l'espedito didattico dell'"Opera del Giorno"<sup>67</sup> (Fot. 5.3). Questa iniziativa si avvicinava alle micro-mostre permanenti del MoMA che, già negli anni Quaranta, Argan giudicava tra le migliori proposte educative per un pubblico di massa<sup>68</sup>. Spesso, il fine epidittico di tali mostre portava la direttrice a scegliere tematiche apparentemente estranee all'arte contemporanea. Convinta che la modernità risiedesse nello sguardo di chi si avvicina all'arte, prima che nell'opera in sé, Bucarelli perseguiva la filosofia del MoMA di New York: e proponeva al pubblico mostre didattiche sulle culture antiche, come quella sulle antiche civiltà nuragiche, allestita con l'architetto Franco Minissi<sup>69</sup>. La filosofia guida del museo newyorkese giudicava "moderna" anche la cosiddetta "arte antica", poiché forniva al pubblico chiavi di lettura per il presente<sup>70</sup>. Nel 1939 il MoMA aveva ospitato la mostra, *Masterpieces of Italian Renaissance, lend by the Italian Government* e, due anni dopo, aveva organizzato *sua sponte* un'esposizione sull'arte dei Nativi, *Indian Art of the United States*<sup>71</sup>. Bucarelli organizzò poi mostre commemorative di artisti o di correnti artistiche, indirizzate ad un pubblico di specialisti e conosciute come *Grandi Esposizioni*, e negli anni Sessanta progettò tre mostre permanenti da allestire nel Salone centrale della GNAM, dedicate alla pittura, alla scultura e all'architettura moderna. Di queste, solo l'ultima fu realizzata integrando così le lacune delle collezioni in materia di architettura, ma non fu casuale che Bucarelli

*musei d'arte moderna in Italia riaperti e rinnovati* cit., p. 159-175, p. 177 nota 59.

<sup>67</sup> L'opera del giorno, proposta da Bucarelli, consisteva nell'esposizione di un quadro, indifferentemente proveniente dalle collezioni del Novecento e dell'Ottocento, posto su un cavalletto distaccato dalla parete. Al fianco, un contenitore raccoglieva il materiale didattico con fotografie di altre opere, commenti e notizie sulla vita e l'attività dell'artista.

<sup>68</sup> Giulio Carlo Argan, *Rapporto al Sig. Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti di Roma*: in: *Relazioni inedite di Giulio Carlo Argan conservate nell'Archivio Centrale dello Stato di Roma*: pubblicate in: Rossana Bossaglia, *Parlando con Argan*, Nuoro: Illisso, 1992, p. 102 (comprensiva di un abbozzo di relazione senza data). Il critico italiano ricordava che, in America, molti musei avevano la consuetudine di esporre un dipinto in una «saletta isolata e in ottima luce, insieme a fotografie di particolari o di altre opere dello stesso artista».

<sup>69</sup> Nel 1950, Argan intervenne sulle pagine di «Museum», citando la creazione del primo Centro di educazione per i musei, presso la Galleria d'arte moderna di Valle Giulia. L'attività espositiva fu aperta dalla mostra citata, e Minissi collaborò all'allestimento dimostrando che l'applicazione sistematica di buone regole museografiche permetteva una presentazione adeguata della didattica. Cfr. Giulio Carlo Argan, *Expositions itinérantes et éducatives dans les musées d'Italie*, «Museum», 3, (1950), n. 4, p. 286-289.

<sup>70</sup> Anche Argan riconosceva questa peculiarità dell'arte, in un articolo pubblicato sulla rivista «Metro» del 1948. Giulio Carlo Argan, *Il museo d'arte moderna*, «Metro», 14, p. 5-11; anche in M. Dalai Emiliani, *Cent'anni di museo d'arte contemporanea in Italia (1880-1980): per una critica della museografia del Novecento in Italia* cit., p. 51. «Collocando una Madonna di Giotto nel Museo, [...] un apparato che rende attiva la sua comunicazione sul piano estetico, mettiamo tra parentesi il significato che aveva il quadro nella cultura del suo tempo, e in evidenza il significato che ha nella cultura del nostro. Lo diamo, in altri termini, come "contemporaneo"».

<sup>71</sup> La documentazione fotografica della mostra *Indian Art of the United States*, è riportata da H. Schoenholz Bee, M. Elligott, *Art in our time* cit., p. 74-75.

WHAT IS A MODERN ART MUSEUM?





scegliesse per l'esposizione lo stesso tema<sup>72</sup>, con cui il MoMA di New York aveva inaugurato la rotazione delle *circulating exhibits*, stabilito il primo dipartimento d'architettura del museo e "storicizzato" il movimento europeo, coniando la definizione di *International Style*. Infine la Galleria predispose una quarta tipologia di esposizioni dette "itineranti", comprendenti sia quelle organizzate dalla Galleria, sia promosse da altri istituti nazionali e internazionali<sup>73</sup>. Il museo romano somigliava sempre più al modello dei musei americani, che Marshall MacLuan ha definito poi con il termine di *cool museums*<sup>74</sup>. Esso infatti prendeva parte alle dinamiche sociali, e coinvolgeva il pubblico in maniera attiva nelle iniziative proposte. Per quanto riguarda l'aspetto sociale, che Palma fosse una "donna di mondo" non sfuggiva neppure ai contemporanei. Richiamava a sé l'attenzione attraverso una cura costante dell'aspetto fisico e del portamento. Cosciente che la promozione delle attività e dell'immagine della Galleria erano il primo strumento per la riuscita del messaggio educativo, Bucarelli faceva pubblicità di sé e della Galleria<sup>75</sup>, affiancando l'attività di scrittura di cataloghi di mostre e di saggi per riviste di settore, alla partecipazione al dibattito mondano, condotto dalle testate di giornali nazionali e locali e di periodici. Ispirandosi alla carica di Alfred H. Barr jr, Palma sostituiva la figura del conservatore delle collezioni, con quella più dinamica del manager culturale. Inoltre aggiungeva alle funzioni del proprio ruolo, quelle del *talent scout* di giovani artisti, in particolar modo degli astrattisti italiani. Non era infatti infrequente che, mentre presentava un artista nelle pagine di cataloghi di mostre allestite in gallerie private, Bucarelli tenesse, in contemporanea, un'esposizione dello stesso nelle sale della Galleria<sup>76</sup>.

<sup>72</sup> Si veda il catalogo della mostra Palma Bucarelli, *L'architettura moderna: mostra didattica permanente*, Roma: De Luca Editore, 1967.

<sup>73</sup> Giulio Carlo Argan, *La funzione educativa dei musei* cit.; in V. Russo, *Argan, critica, restauro, scienza* cit., qui p. 147. Anche Argan auspicava la realizzazione di due tipologie di mostre, alcune con opere appartenenti alle collezioni, ed «altre circolanti, prevalentemente fotografiche, dovrebbero essere preparate presso ciascun grande museo e destinate ad essere portate in altre città e presso altri musei».

<sup>74</sup> La definizione è ripresa da Jorge Glusberg, *Cool museums and hot museums: towards a museological criticism*, Buenos Aires: Cays, Argentina, 1980, p. 9 e ss.

<sup>75</sup> F. Quaresima, *Schede e valutazione grafica del materiale di comunicazione* cit., p. 262. Per citare solo alcuni esempi della risonanza di queste attività sui giornali: *Organizzando un ciclo di manifestazioni per la conoscenza dell'arte*, in «La voce della Repubblica», 28 mar. 1952, Ab GNAM, UA 3; *Un ciclo di conferenze alla Galleria d'arte moderna*, in «Il Messaggero del lunedì», 31 mar. 1952; *10 a Valle Giulia*, in «Arti Visive», lugl.-ago. 1952; *La Galleria nazionale d'arte moderna*, Taccuino del Viandante, in «Corriere di Napoli», 18 dic. 1952; *L'arte figurativa a servizio del popolo*, in «Il Popolo-Roma», 26 ago. 1952; *Galleria nazionale d'arte Moderna*, «Arte e Cronaca», 1 mag. 1958, Ab GNAM, UA 9.

<sup>76</sup> Nel 1957 Venturi organizzò con Michel Tapié ed Herbert Read la mostra collettiva, *Rome-New York Art Foundation*, e nello stesso anno allestì *Painting in Post War Italy (1945-57)*, presso la Casa Italiana della Columbia University di New York. La fondazione proponeva un sistema di noleggio di opere d'arte per il pubblico più abbiente, come avveniva da tempo al MoMA (cit. nota 33). Gli artisti di queste mostre (Capogrossi, Colla, Accardi, Burri, De Kooning, Kline, Tobey, Fontana, Pollock e Marca Relli) giovavano della doppia esposizione sia nelle gallerie americane di Catherine Viviano, di Leo Castelli o della Stable Gallery, sia in quelle romane quali La Tartaruga, L'Attico o la Rome-New York Foundation; a questa felice







Il suo rapporto con gallerie private, fondazioni e istituti culturali, nonché con collezionisti, artisti, mercanti d'arte e industriali interessati all'arte contemporanea, dimostrava quanto fosse importante avere relazioni solide con i privati, anche nel mondo della cultura. Il loro contributo, infatti, permetteva alla GNAM di sopravvivere, e di proseguire nel lancio di nuove attività, nonostante la penuria di fondi statali. I musei americani dimostravano che la partecipazione attiva dei privati con donazioni, prestiti temporanei, acquisti o lasciti, migliorava veramente la proposta educativa, e trasformava il museo in un patrimonio collettivo, di cui l'intera comunità era responsabile. In Italia la confluenza "americana" tra pubblico e privato era malvista, ma Palma sollecitava ugualmente con costanza i collezionisti e gli artisti stessi ad acquistare o a donare opere in favore del museo e dell'incremento delle sue collezioni. Le scelte critiche e museologiche, giudicate "scandalose" dall'Italia di allora, furono attaccate da ogni schieramento politico e da molti protagonisti della scena culturale, ma Palma conosceva il suo obiettivo, e si difendeva dalle polemiche con "mano ferrea", anche grazie al supporto di mentori come Argan e Venturi, con cui condivideva il progetto di realizzare un nuovo museo d'arte moderna.

Quando dagli anni Trenta le attività del MoMA cominciarono ad essere divulgate, l'istituzione newyorkese diventò il riferimento della museologia internazionale. L'influenza esercitata sulla Galleria nazionale di Roma fu la risultante della convergenza di numerosi fattori, che favorirono Bucarelli a proporre il MoMA come modello della Galleria romana, per avvicinare un pubblico più vasto all'arte ed inserire la cultura italiana nel panorama internazionale. Il parallelismo tra i due musei fu presentato da Venturi e da Argan, ogni volta che si presentava l'occasione di convegni o giornate di studio. Non ci sono prove che Bucarelli abbia mai conosciuto, e quindi incontrato, Barr di persona. Sebbene non vi siano documenti che lo testimoniano, è indubbio che entrambi abbiano almeno intrattenuto rapporti di ordinaria amministrazione, soprattutto in occasione degli eventi espositivi organizzati in collaborazione. Stupisce invece, che Bucarelli non abbia mai dichiarato apertamente, neppure a posteriori, che il MoMA ispirò le sue pratiche museologiche e museografiche, negli anni in cui diresse il museo. Si può forse supporre che la direttrice lo desse per scontato o lo citasse "tra le righe", ma le motivazioni che la spinsero a questa omissione restano tuttora sconosciute, e la loro ricerca rischierebbe forse di portare questa analisi fuori dalle tematiche

attività espositiva partecipava anche la Galleria nazionale. Per un completo ed esaustivo elenco delle mostre organizzate dalla direzione Bucarelli, si veda il regesto nel catalogo *Palma Bucarelli. Il Museo come Avanguardia* cit. Claudia Palma, *Mostre di arte contemporanea organizzate da Palma Bucarelli, 1944-1975*, p. 257-261; Giovanna Coltelli, *Mostre della Galleria nazionale d'arte moderna*, p. 268-69. Nel 1949 invece, assieme a Lionello Venturi e Giuseppe Marchiori, Bucarelli presentò alcune mostre collettive presso la "Galleria del Secolo" di Laudisa, ma quando l'anno dopo quest'ultima rimase implicata in uno scandalo di falsi, Palma decise di non confondere il suo ruolo istituzionale con le trattative del mercato. L'unica eccezione fu la sua partecipazione al catalogo della prima personale in Italia di Cy Twombly, allestita nel 1958 presso la Galleria La Tartaruga di Plinio de Martiis. G. Celant, A. Costantini, *Roma-New York: 1948-1964* cit., p. 128-129, 135-138, 140-141, 148-187. M. V. Marini Clarelli, *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia* cit., p.10.

WHAT IS A MODERN ART MUSEUM?





trattate. È curioso invece notare che Palma paragonasse invece la Galleria al Museo Guggenheim<sup>77</sup>, per aver difeso e promosso l'arte astratta in America, proprio come la GNAM aveva fatto in Italia. Ad ogni modo, l'influenza del MoMA resta evidente, e se alcuni possono ritenere che il trapianto del suo esempio a Roma non ottenne allora i risultati sperati, guardando con occhio critico al presente, si può forse concludere che il progetto di Bucarelli si è in parte realizzato. Morendo il 25 luglio 1998, Palma donò alla Galleria la propria collezione di dipinti, opere di scultura, gioielli e vestiti, chiudendo un secolo di storia del museo, proprio mentre per questo si apriva un nuovo capitolo. In quegli anni, nasceva per volontà della soprintendente di allora, Sandra Pinto, il progetto del MAXXI, il museo dedicato allo studio delle arti del XXI secolo<sup>78</sup>, pensato per ospitare il naturale incremento delle collezioni d'arte moderna della GNAM, sempre più aperte al contemporaneo e all'anticipazione di nuove tendenze. La struttura del MAXXI, realizzata dall'architetto iraniana, Zaha Hadid, ha recentemente ricevuto il premio internazionale di architettura Stirling<sup>79</sup>. La distinzione tra MAXXI Arte e MAXXI Architettura, la sala cinematografica interna e l'auditorium, la mediateca e soprattutto il giardino esterno di sculture, dimostrano che finalmente, anche Roma: ha costruito il proprio museo d'arte contemporanea, innovativo, efficace e destinato a scrivere la "storia", proprio come il MoMA di New York ha fatto e continua a fare tutt'ora. L'accordo recentemente stabilito tra i due musei conferma il paragone qui proposto<sup>80</sup>. Bucarelli è stata una delle personalità più affascinanti

<sup>77</sup> Citando i meriti del museo nelle pagine del catalogo, realizzato nel 1957 in occasione di una mostra sulle collezioni del Museo Guggenheim, Bucarelli presentava in maniera sottaciuta un parallelismo tra l'istituzione e la Galleria Nazionale. «Il museo Guggenheim si gloria di questi maestri che rappresentano ormai la storia dell'arte moderna, e a quella storia non si ferma, né sta cautamente a vedere cosa succeda [...]. Seguendo costantemente e attentamente gli sviluppi dell'arte che si va svolgendo sotto i nostri occhi, il museo continua la storia dell'arte moderna». Palma Bucarelli, *Capolavori del museo Guggenheim di New York*: Roma: Editalia, 1957, p. 15.

<sup>78</sup> La sede del MAXXI, progettata dall'architetto iraniana, Zaha Hadid, si trova nel quartiere Flaminio di Roma: ed è stata pensata «come se, per assurdo, [...] non dovesse avere altre opere, che già questo basterebbe a documentare una situazione dell'arte e dell'architettura alla transizione dei due secoli». Carlo Bertelli, *Imbarcati verso l'ignoto Duemila*, Roma: 2000, riportato in Sandra Pinto, «Quale modernità? Il XX secolo via via alla ribalta negli ordinamenti 1915, 1938, 1944-50, 1967-68, 1987, riflesso nell'ordinamento attuale, in: *La Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea: le collezioni. Il XX secolo*, Milano: Electa, 2005, p. 20-45, qui p. 45, nota 103.

<sup>79</sup> Dopo lo Stirling Prize del RIBA, assegnato al museo lo scorso 2 ottobre dal Royal Institute of British Architects, il 5 novembre 2010 la giuria del WAF (World Architecture Festival di Barcellona), presieduta da Paul Finch, ha decretato con queste parole un'ennesima vittoria del museo come miglior edificio dell'anno 2010: «È come un Guggenheim srotolato in percorsi di spazio continuo [...], un edificio di cui si parlerà ancora nella storia dell'architettura dei prossimi cinquant'anni».

<sup>80</sup> Il 22 dicembre 2010, il MAXXI e il MoMA, assieme al MoMA PS1 di New York: hanno lanciato YAP\_MAXXI, la prima edizione italiana dell'affermato *Young Architects Program*. YAP è rivolto ai giovani progettisti, architetti, designer e artisti, a cui offre l'opportunità di ideare e realizzare uno spazio per eventi *live* estivi, nel grande cortile del MoMA PS1 a New York: e da quest'anno anche nella piazza del MAXXI di Roma. Nel comunicato stampa, Bar-





ed attive nella società del dopoguerra, e grazie alle sue proposte “incomprese” e alle sue idee innovative, l’Italia ha finalmente conosciuto l’arte moderna e soprattutto l’arte contemporanea. Un aforisma, da lei scritto negli anni Ottanta, condensa in poche parole la sua missione, la sua tenacia e la sua lungimiranza. Ho fatto tesoro di questo messaggio nel corso degli anni, e lo propongo al lettore a conclusione della mia riflessione, perché non dimentichi che «ogni grande progetto nasce sempre da un’utopia»<sup>81</sup>.

Ringrazio sinceramente la prof. Cristina De Benedictis per il suo incoraggiamento, la prof. Donatella Pegazzano per il supporto, la prof. Maria Cecilia Mazzi e il prof. Lorenzo Cantatore, per l’opportunità datami. Riservo un grazie speciale alla dott. Mariastella Margozi e al personale della GNAM, alla mia famiglia e ai miei amici.

69



ry Bergdoll, lo *chief curator* del Philip Johnson Department of Architecture and Design del MoMA, ha ribadito che: «per oltre dieci anni il MoMA e il MoMA PS1 sono stati catalizzatori di progetti emergenti e innovativi nell’ambito del Young Architects Program, [...]. Ora anche il MAXXI si unisce al MoMA nello sforzo di sostenere talenti locali e far conoscere nuove idee.» L’accordo è stato pubblicato sul sito del MAXXI: <http://www.fondazionemaxxi.it/it/news/moma-ps1>.

<sup>81</sup> Palma Bucarelli, *Ampliamento della Galleria nazionale d’arte moderna* cit., p. 13.

WHAT IS A MODERN ART MUSEUM?

