



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

Corso di Laurea in Storia e valorizzazione dei beni culturali

**LE MOSTRE TEMPORANEE A MILANO NEGLI ANNI
SETTANTA: IL CONTESTO CULTURALE E IL RUOLO DELLE
ESPOSIZIONI A PALAZZO REALE**

Relatore:

Prof. GIANPAOLO ANGELINI

Correlatore:

Prof.ssa ELISABETTA MODENA

Tesi di Laurea Magistrale di

ARIANNA ALBANI

Matricola n. 504627

ANNO ACCADEMICO 2023/2024

INDICE

INTRODUZIONE	8
CAPITOLO I: Il panorama milanese negli anni Settanta.....	12
1.1 Contesto storico e dibattito culturale nella prima metà del decennio.....	12
1.2 La crisi dei Musei e l'uscita di scena dell'Ente Manifestazioni Milanesi.....	17
1.3 La riflessione di Russoli tra salvaguardia del patrimonio culturale e ruolo sociale del museo	24
1.4 Un interessante intervento di Longhi su <i>Paragone</i>	29
1.5 La nascita del Ministero dei beni culturali	31
1.5.1 Dibattito e reazioni intorno alla nascita del Ministero.....	37
1.6 Un evento emblematico nella tutela del patrimonio musealizzato: la vandalizzazione della <i>Pietà Vaticana</i>	43
1.7 La seconda metà degli anni Settanta e la politica culturale di Tognoli	45
1.8 La morte di Franco Russoli	49
1.9 La nuova destinazione di Palazzo Reale: la collezione d'arte contemporanea ...	53
CAPITOLO II: <i>Il Seicento lombardo</i>	60
2.1 <i>Morandi</i> alla Rotonda della Besana, 1971	61
2.2 <i>Il Seicento lombardo</i> : genesi della mostra	63
2.3 L'allestimento e il percorso espositivo de <i>il Seicento Lombardo</i>	71
2.3.1 La sezione pittorica a Palazzo Reale.....	71
2.3.2 I disegni, libri e stampe esposti alla Pinacoteca Ambrosiana	75

2.3.3 Il catalogo di Electa	77
2.3.4 Giovanni Testori e Tanzio da Varallo in tv	80
CAPITOLO III – Due importanti mostre del 1977: <i>Omaggio a Tiziano e l’Ermitage a Milano</i>	84
3.1 Il programma espositivo del 1977	85
3.1.1 Mercedes Precerutti Garberi: dallo studio dell’arte veneta alla Riapertura del PAC.....	86
3.2 <i>Omaggio a Tiziano, la cultura milanese nell’età di Carlo V</i>	91
3.3 <i>L’Ermitage a Milano</i>	96
CONCLUSIONI: UN BREVE BILANCIO DEL DECENNIO.....	103
APPARATO ICONOGRAFICO	107
BIBLIOGRAFIA	124
SITOGRAFIA	128
ARCHIVI CONSULTATI	130

INTRODUZIONE

Questo elaborato intende fornire una panoramica del contesto e del dibattito culturale della città di Milano negli anni Settanta, concentrandosi in particolare sui dibattiti tra critici e personaggi di spicco del panorama cittadino e sulle mostre temporanee organizzate a Palazzo Reale. Questo decennio rappresenta un periodo particolarmente delicato per la cultura e l'identità milanese, caratterizzato da una vivace attività artistica e da importanti cambiamenti istituzionali che hanno influenzato profondamente il settore museale e l'organizzazione delle esposizioni.

Il lavoro nasce da un duplice interesse: da un lato, una propensione per la museologia e per gli allestimenti temporanei; dall'altro il desiderio di approfondire il periodo storico degli anni Settanta. Il desiderio di comprendere e contestualizzare storicamente i fenomeni culturali, analizzandone le cause profonde e approfondire le figure che l'hanno animata, ha guidato l'intera ricerca. In particolare, la scoperta delle dinamiche culturali milanesi e delle loro manifestazioni attraverso le mostre temporanee ha rappresentato un campo di studio affascinante e ricco di spunti.

Gli obiettivi principali di questa tesi sono molteplici. In primo luogo, si intende fornire un quadro dettagliato del dibattito culturale a Milano negli anni Settanta, evidenziando le novità introdotte durante il decennio, come la nascita del Ministero per i Beni Culturali. In secondo luogo, si vuole osservare i cambiamenti avvenuti rispetto alla stagione delle grandi mostre degli anni Cinquanta e Sessanta, oggetto di studio già intensamente affrontato nella letteratura. Infine, il lavoro si propone di approfondire il panorama museografico del Novecento, analizzando le modalità espositive e le scelte curatoriali che hanno caratterizzato le mostre di quegli anni.

La metodologia di ricerca adottata si basa sulla raccolta di fonti bibliografiche e archivistiche. Sono stati utilizzati articoli di giornale, documenti d'archivio, materiale illustrativo e testimonianze scritte. Questa ampia gamma di fonti ha permesso di costruire un quadro dettagliato e articolato del periodo in esame.

L'elaborato è strutturato in tre capitoli. Il primo capitolo fornisce il contesto storico e il dibattito culturale attraverso le voci di personaggi quali Franco Russoli, Aldo Aniasi, Carlo Tognoli, Roberto Longhi, Gian Alberto Dell'Acqua, Giovanni Spadolini, Giulio Carlo Argan e Giovanni Testori. Il secondo capitolo analizza due mostre curate dall'architetto Ignazio Gardella: la mostra su *Giorgio Morandi* (1971) e quella sul *Seicento lombardo* (1973), utilizzando immagini fotografiche, disegni, articoli di giornale e programmi televisivi. Il terzo e ultimo capitolo, seguito da un breve bilancio del decennio, esamina la ricca stagione espositiva del 1977, concentrandosi in particolare sulle mostre *Omaggio a Tiziano* e *L'Ermitage a Milano* (1977).

La ricerca riporta una panoramica degli umori della Milano degli anni Settanta, evidenziando le mostre proposte e il modo in cui venivano recepite dal pubblico e dalla critica. Analizza anche come si evolve lo spazio espositivo accennando anche al tentativo di razionalizzare gli spazi espositivi della città. La ricerca ha permesso di comprendere meglio le dinamiche culturali del decennio e il ruolo centrale delle esposizioni temporanee nel panorama artistico e museale della città. Infine presenta molti esempi dei modi in cui una mostra riesce a diffondersi e divulgarsi attraverso i *media* come la fotografia privata, le riviste, la televisione e il catalogo.

La ricerca è vincolata da limiti di difficile superamento, primo tra tutti il reperimento del materiale fotografico; ciò si può imputare in parte all'allora limitato interesse verso lo studio degli allestimenti temporanei; in parte al mancato riconoscimento alla fotografia come bene culturale e documentario fino ad anni recenti (d.lgs. 490/99)¹. Tuttavia, questo limite è stato parzialmente superato attraverso l'analisi delle recensioni delle mostre e degli articoli di giornale, che hanno fornito importanti informazioni aggiuntive. Mi sembra lecito riportare all'attenzione questo dato: all'interno dei faldoni che conservano la documentazione relativa alle

¹ Sull'importanza della fotografia per lo studio della storia dell'arte si veda: F. Mambelli, *Bene, documento, fonte. La fotografia negli archivi fotografici degli storici dell'arte* in «Intrecci d'arte dossier», 4, (2018): <https://intreccidarte.unibo.it/article/view/8609>, consultato il 6/8/2024.

mostre conservate presso la Cittadella degli Archivi di Milano, quasi tutte le richieste di autorizzazione per la realizzazione di fotografie firmate dalle autorità del Comune riguardano singole opere esposte e non le riprese delle intere sale. La maggior parte delle fotografie raccolte nell'appendice di questo elaborato provengono infatti da raccolte private, come l'Archivio storico Gardella di Oleggio (NO).

Il lavoro ha comunque portato alla luce materiale importante, soprattutto per quello che riguarda gli allestimenti curati da Ignazio Gardella, architetto studiato soprattutto per la costruzione di edifici pubblici e l'allestimento di spazi commerciali e forse non abbastanza approfondito per quanto riguarda i suoi contributi nell'allestimento di mostre.

CAPITOLO I: Il panorama milanese negli anni Settanta

1.1 Contesto storico e dibattito culturale nella prima metà del decennio

Nel novembre del 1975 Lietta Tornabuoni pubblica un articolo sul *Corriere della sera* da cui, raccolti i pareri di esperti ed eminenti protagonisti della città meneghina (Inge Feltrinelli, Paolo Grassi, Indro Montanelli, Dario Fo, Vittorio Sereni, Oreste del Buono) viene fuori un quadro assai desolato e pieno di rimpianti per il glorioso passato di Milano, fatto di buoni salotti e caffè frequentati da artisti e intellettuali. Milano emerge, dalle parole dei suoi cittadini più prestigiosi, ferita e umiliata, triste, piegata dagli scontri civili, dalle spaccature politiche e dai danni economici e morali degli ultimi anni. La città non riesce a produrre più nulla di autonomo, non è più il vivace centro di dibattito politico e culturale che era stata prima: la politica, l'economia e la cultura si fanno altrove e le industrie in crisi restano in piedi grazie all'aiuto di Roma². A prevalere dunque, come osserverà Tobagi in un articolo da lui scritto sempre per il *Corriere della Sera* nel 1978 è la sensazione di una profonda crisi, di una decadenza irreversibile iniziata, a seconda dell'orientamento politico degli osservatori, con il Sessantotto e l'autunno caldo o con la strage di piazza Fontana³, una crisi che rimpiange il periodo d'oro degli anni Sessanta.

Emerge comunque una voce fuori dal coro: quella del Sindaco della città Aldo Aniasi, il quale parla non di una crisi di Milano, ma della fine di una élite⁴:

C'è meno cultura da salotto, ma la cultura si diffonde molto di più tra la gente. La Scala non è più la passerella dell'opulenza europea, ma per assistere ai suoi concerti studenti e lavoratori fanno la fila. Il Piccolo Teatro di Milano avrà meno smalto, ma sono nati tanti nuovi spazi teatrali, una nuova socialità dello spettacolo. Mancheranno forse le personalità brillanti, ma nei consigli di quartiere e nelle scuole cittadini e genitori partecipano in modo attivo alla vita

² L. Tornabuoni, *Contro Milano*, in «Corriere della Sera», 29 novembre 1975.

³ W. Tobagi, *Come Milano sta cambiando pelle*, in «Corriere della Sera», 10 dicembre 1978.

⁴ L. Tornabuoni, 29 novembre 1975.

della città. Gli industriali avranno, magari la crisi dell'identità, ma sindacalisti e operai maturano e si qualificano come forze dirigenti. Non verrà più in visita Galbraith, vengono Soares e Mitterrand. Nelle angosce della crisi, se muore la Milano delle élite, emerge la Milano del popolo⁵.

Nello stesso numero del *Corriere* Paolo Grassi in occasione della prima riunione dell'Assemblea aperta di iniziativa culturale dal tema *Contributo per una politica culturale del Comune di Milano*, presentava una sorta di sommario di quella che era la proposta culturale a Milano e quelle che erano le proposte della giunta milanese, sottolineando in chiusura la necessità di guardare in maniera più aperta e generale le iniziative culturali, per l'obiettivo di avere un «volto civile e culturale della Milano di domani, di una Milano più colta, più sensibile e quindi più umana e autenticamente democratica nella quale desiderano tutti vivere⁶».

La polemica sulla decadenza di Milano proseguirà a lungo sulle pagine della stampa e negli incontri pubblici, toccando anche i piani alti della riflessione culturale e rivelando un certo disorientamento di fronte a un innegabile processo di trasformazioni difficile da decifrare con gli strumenti teorici e gli schemi ideologici tradizionali. L'identità milanese entra infatti in crisi negli anni Settanta, una crisi che coinvolge il paese intero su scala nazionale⁷. È una crisi che investe tutte le città occidentali in misura differente (un carattere che si riflette bene nel cinema del tempo, in particolare in Italia) ponendosi comunque come centri nevralgici di rinnovamento culturale e cambiamento. Così come New York, San Francisco e Detroit, Londra o Parigi, anche Milano in questi anni è sede di grandi rinnovamenti, di sperimentazioni ardite sia sul campo politico e imprenditoriale, ma anche culturale e comunicativo: in definitiva Milano resta in questi anni un modello di città contemporanea.

⁵ *Ibidem*.

⁶ P. Grassi, *Cultura a Milano in lista d'attesa*, in «Corriere della Sera», 29 novembre 1975.

⁷ Un punto fermo nella riflessione sugli anni Settanta sono i convegni organizzati nel 2001 a Roma presso l'Istituto dell'Enciclopedia italiana, e i relativi atti pubblicati in quattro volumi con il titolo *L'Italia repubblicana nella crisi degli anni Settanta*, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per i beni librari e gli istituti culturali, prefazione di P. Scapolla, Rubettino, Soveria Mannelli 2003.

A chi è dovuto questo processo? Un contributo non indifferente viene dal mondo dell'informazione, della comunicazione e della cultura, ora intesa non soltanto come cultura alta e istituzionale, ma in senso lato come centralina di creatività, di formule innovative, di diverse opportunità di investimenti e di consumi, in accezioni che si impongono proprio a partire dagli anni Settanta. Un secondo importante ruolo è dato dall'amministrazione comunale come agente decisionale e motore di iniziative politiche capaci di dare luogo a nuove forme di aggregazione e proposte culturali o di stimolare le energie che provengono dai tessuti della società civile⁸.

Tuttavia, tutto ciò non sarebbe abbastanza per comprendere appieno l'importanza politica di Milano e il suo impatto (anche sul piano nazionale) senza considerare il suo ruolo cruciale come laboratorio sperimentale di formule politiche, coalizioni e politiche pubbliche. Milano è stata fondamentale nel plasmare le dinamiche nazionali, con risultati spesso diversi da quelli osservati nel resto del paese. Un esempio emblematico è l'esperienza del centro-sinistra, che ha preso forma ufficialmente all'inizio del 1961 dopo un lungo periodo di preparazione. Qui sono state lanciate e testate politiche economiche innovative, la municipalizzazione dei servizi pubblici, il decentramento amministrativo e iniziative di marketing territoriale. Milano ha anche promosso la cultura, l'educazione popolare all'arte e al buon gusto, e ha ridefinito il ruolo del verde pubblico in città⁹.

A cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, fu Aldo Aniasi ad assumere il ruolo di sindaco di Milano¹⁰. La sua politica culturale si svolse in particolare verso la promozione dell'arte e dello spettacolo presso le grandi masse lavoratrici, attraverso specifiche iniziative di educazione al bello e al gusto, in particolare

⁸ T. De Mauro, *La cultura*, in AA. VV., *Dal 1968 a oggi. Come siamo e come eravamo*, Laterza, Roma-Bari, 1979, p. 169.

⁹ I. Piazzoni (a cura di), *Non solo piombo: politica e cultura nella Milano degli anni Settanta*, Milano-Udine, Mimesis, 2017 p.14.

¹⁰ Fu sindaco del capoluogo lombardo dal 1967 al 1976: <https://www.anpi.it/biografia/aldo-anias.i>, consultato il 14/6/2024.

portando la cultura nei quartieri popolari e periferici per permettere la fruizione a prezzi calmierati e accessibili a quanti più cittadini possibili. Un esempio è l'esperienza del Teatro di quartiere, che grazie ai finanziamenti culturali e alla collaborazione di Paolo Grassi del Piccolo Teatro permise a migliaia di cittadini di assistere a prezzi modici a spettacoli teatrali di importanti registi e interpreti¹¹. Non solo Aniasi si fece protagonista di questa grande politica di decentramento culturale verso le masse e i quartieri popolari, ma riuscì a rendere Milano una vera capitale mondiale dell'arte grazie a importanti mostre: la retrospettiva su Lucio Fontana, la rassegna su Mario Sironi, le mostre su Morandi e il realismo tedesco, per non parlare degli interventi del Nouveau Réalisme che hanno visto protagonista piazza Duomo (da *Wrapped Monument to Vittorio Emanuele* di Christo del 1970 a *Vittoria* di Jean Tinguely). A tutto questo nel 1973 avrebbe fatto seguito un fitto programma di manifestazioni, tra cui le retrospettive di Umberto Boccioni e Achille Funi e la ricchissima mostra *Il Seicento lombardo*, che rappresentano senza dubbio gli eventi più graditi al grande pubblico e meglio riusciti¹².

Successore di Aniasi fu Carlo Tognoli, che, insieme al nuovo assessore alla cultura Francesco Ogliari cercò di promuovere una linea che garantisse continuità con quello che aveva fatto Aniasi, ovvero garantire in tutto il territorio cittadino iniziative culturali indirizzate al grande pubblico anche nelle zone periferiche, mantenendo una proposta di livello culturale alto. Tra i grandi eventi organizzati da questa giunta, vanno citate ad esempio *Milano d'estate*, progetto che portò in sette zone della città spettacoli e musica, cinema e teatro e la mostra *Omaggio a Tiziano* (1977).

¹¹ *Con tenda da circo il Piccolo in Periferia*, in «il Giorno», 15 gennaio 1969; E. Pozzi, *Al quartiere dormitorio sveglia col P.T.*, ivi, 18 gennaio 1969.

¹² A dare un'idea della vivacità del panorama culturale milanese degli anni Settanta ha contribuito la mostra *Addio anni Settanta. Arte a Milano 1969-1980*, ospitata a Palazzo Reale dal 31 maggio al 2 settembre 2012. Vedi: F. Bonami, P. Nicolini (a cura di), *Addio anni Settanta. Arte a Milano 1969-1980*, Mousse, Milano 2012. Con riferimento invece alla politica culturale realizzata dal Comune di Milano sotto la Giunta Tognoli si veda G. Di Leva, C. Tognoli, *La cultura come terapia. Le attività culturali del Comune di Milano dal 1976 al 1986*, l'Ornitorinco, Milano 2011.

Tra i programmi principali delle giunte comunali che si apprestano a governare la città in questa decade è evidentemente centrale il ruolo della cultura: la cultura a Milano è sempre stata veicolo di identità, e, insieme, occasione di impresa, soprattutto a partire dal dopoguerra, quando la ripresa del teatro alla Scala e la nascita del Piccolo Teatro furono considerati prioritari anche al cospetto di una situazione di emergenza¹³. La giunta comunale guidata dal sindaco Tognoli si propone di difendere le istituzioni cittadine di maggior prestigio, la Scala e il Piccolo Teatro e insieme di investire in una cultura che raggiunga un ampio numero di persone. Le grandi mostre, il fitto programma di conferenze, il teatro, le biblioteche comunali e in generale i servizi culturali e ricreativi per i cittadini diventano uno dei pilastri della politica amministrativa¹⁴.

Il panorama artistico milanese emerge con vibrante vitalità, come testimonia la mostra *Addio anni 70. Arte a Milano 1969-1980*, curata con acume da Francesco Bonami e Paola Nicolin e ospitata al Palazzo Reale di Milano nell'estate del 2012¹⁵. La città si afferma come una delle capitali globali dell'arte contemporanea, un flusso ininterrotto di provocazioni, performance e sperimentazioni. Milano si presenta come un laboratorio di comunicazione militante, dove le convenzioni artistiche tradizionali vengono smantellate per abbracciare una contaminazione dei linguaggi e dove l'oggetto artistico perde le sue valenze estetiche per concentrarsi sulla sua fisicità¹⁶. Protagonisti di questo fervore creativo sono il movimento Fluxus, figure chiave come il gallerista Salvatore Ala, i Nouveaux Réalistes esposti alla Rotonda della Besana nel 1970 e artisti del calibro di John Cage, che incantano il pubblico milanese con le loro performance. Inoltre, il lavoro innovativo di fotografi come Carla Cerati, Gianni Berengo Gardin e Ugo Mulas, insieme a quello di artisti eclettici come Claudio Costa, Giuseppe Uncini e Enzo Mari, contribuisce a plasmare il tessuto artistico

¹³ Su questo argomento vedi più approfonditamente: Patrizia Landi (a cura di), *Fare impresa con la cultura : Milano nel secondo dopoguerra (1945-1960)*, Bologna, CLUEB, 2013.

¹⁴ Si veda in merito: G. Di Leva, C. Tognoli, 2011.

¹⁵ F. Bonami, P. Nicolin (a cura di), 2012.

¹⁶ S. Sperandio, «Addio Anni 70» a Palazzo Reale di Milano, la rivoluzione urlata e l'arte del silenzio, in «Il Sole 24 ore. Domenicale», 31 maggio 2012.

della città. Scrittori-artisti come Nanni Balestrini e Gianni Emilio Simonetti arricchiscono ulteriormente questo panorama culturale effervescente. Questo fervore non è confinato nell'ambito artistico tradizionale, ma si connette strettamente al contesto politico e culturale dell'epoca. Milano diviene il crogiolo di iniziative editoriali e culturali provenienti dal circuito underground e dall'ambiente della cosiddetta "comunicazione antagonista", che contribuiscono a creare soluzioni trasgressive e originali, sia nella grafica che nel fumetto, dalle acrobazie linguistiche alle suggestioni iconiche. Questo fermento si estende anche alle cosiddette "arti minori", come la moda, il design, l'architettura, la fotografia, il video e il teatro sperimentale. La riapertura del PAC (Padiglione di Arte Contemporanea, nato nel 1954 e allestito da Ignazio Gardella) nel 1979 rappresenta un punto di svolta significativo, incarnando un approccio multidisciplinare che valorizza le interazioni tra ricerca artistica, architettura e altri settori della cultura contemporanea, con una particolare attenzione alla letteratura. Questa apertura verso la collaborazione con istituzioni e musei stranieri testimonia l'apertura internazionale e l'importanza della scena artistica milanese nel contesto globale dell'arte contemporanea¹⁷.

1.2 La crisi dei Musei e l'uscita di scena dell'Ente Manifestazioni Milanesi

Cronologicamente il decennio si colloca immediatamente dopo la stagione delle grandi mostre, inaugurata a partire dagli anni Cinquanta; protagoniste dei due decenni furono le mostre di grande prestigio a livello europeo (le mostre del Caravaggio e di Van Gogh, *i Pittori della realtà*), frutto da un lato dell'attività e delle iniziative dei grandi nomi della storia dell'arte come Giulio Carlo Argan, Rodolfo Pallucchini, Mario Salmi, Roberto Longhi, Matteo Marangoni, Lionello Venturi, Costantino Baroni, Gian Alberto dell'Acqua, Mina Gregori, Franco Mazzini; dall'altro del patrocinio dell'Ente Manifestazioni Milanesi. Fondato

¹⁷ M. Fratelli, P. Rusconi, *Mostre e spazi espositivi pubblici a Milano dal 1945*, in *Storia di Milano. Il Novecento*, vol III, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, c1995-c1996, pp. 446-457.

nell'autunno del 1945 dall'onorevole Mazzali come Ente Aprile Milanese l'istituzione assunse gradatamente un peso sempre maggiore nella produzione culturale. Alla sua attività si affiancherà quella della storica Società Permanente, nata dalla fusione della Società per le belle arti di Milano con l'Esposizione permanente di belle arti. L'Ente Manifestazioni Milanesi fissò un programma espositivo molto ambizioso: un concreto contributo alla sua attuazione fu costituito dalla concessione all'Ente da parte del Comune della prestigiosa sede di Palazzo Reale. Le mostre, di risonanza europea, si aprirono con *Caravaggio e i caravaggeschi* nel 1951 e proseguirono con *Van Gogh* nel 1952 e *I pittori della realtà in Lombardia* nel 1953¹⁸.

La fine degli anni Sessanta e della stagione delle grandi esposizioni costituì un momento di radicale cambiamento: da un lato, nel 1968, vi fu, legata agli sviluppi del movimento di contestazione degli studenti, l'occupazione della XIV Triennale¹⁹; dall'altro si ebbe, nel 1970, la creazione di una Ripartizione comunale alle iniziative e alle istituzioni culturali che, di fatto, portò alla fine dell'Ente Manifestazioni Milanesi²⁰. Lino Montagna, presidente dell'Ente e allora assessore all'educazione, accusava il Comune di disinteresse verso le attività culturali promosse soprattutto a causa della mancata erogazione dei 25 milioni annui previsti e della mancata concessione dell'autonomia dell'uso di Palazzo Reale come sede espositiva²¹. Il sindaco Aniasi avrebbe poi creato la Ripartizione con l'assessore Paolo Pillitteri, che da allora si sarebbe occupato di amministrare il settore Cultura della città. Questo significherà un sostanziale controllo diretto della Giunta comunale sulle iniziative artistiche e non solo del capoluogo lombardo.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *XIV Triennale di Milano — 1968. Il grande numero*: www.archivi.triennale.org/archive/archivi-triennale/14; anche *Cinquant'anni dopo cosa resta della Triennale «occupata»* in *Il Sole 24 ore*, 8 dicembre 2018: www.ilsole24ore.com/art/cinquant-anni-cosa-resta-triennale-occupata-AEzYTWpG con rimando allo speciale *La XIV triennale (r)esiste*: https://articles.visualeyed.com/articles/01_triennale_occupata/, consultato il 30/6/2024.

²⁰ M. Fratelli, P. Rusconi, c1995-c1996, pp. 446-457.

²¹ Lino Montagna, *la crisi finanziaria dell'ente manifestazioni* in «Corriere della sera», 13 maggio 1969. L'Ente, in crisi da diversi anni, si sarebbe poi sciolto definitivamente nel febbraio 1971.

In quegli anni veniva poi riorganizzato e rafforzato il sistema espositivo pubblico milanese: la Rotonda della Besana fu destinata a esporre arte moderna e contemporanea, con un'attenzione particolare data alle correnti sperimentali e d'avanguardia, alla scultura e alla fotografia; il Castello sforzesco alle esposizioni di grafica (in particolare nelle sale della Balla e delle Asse); a Palazzo Reale infine si sarebbero tenute le grandi rassegne, con la sala delle Cariatidi dedicata in particolare a ospitare mostre personali e monografiche²². Si tratta di una razionalizzazione e ridisposizione degli spazi e delle destinazioni non indifferente, soprattutto se si pensa all'intensa attività culturale di una città come Milano.

Va però aggiunto che per quanto riguarda la destinazione di Palazzo Reale ancora nel 1970 persisteva un po' di indecisione: nell'ottobre di quell'anno il palazzo fu visitato insieme ad Aniasi da Gino Colombo, allora presidente del Consiglio regionale. La Regione aveva bisogno di nuovi spazi, in particolare di una sala adatta ad ospitare il Consiglio, una per le conferenze e gli spazi per gli uffici; si era pensato di sistemare la sede al primo piano di Palazzo Reale, edificio «che attualmente il Comune usa poco, e, in parte non usa affatto». In effetti allora l'edificio era poco sfruttato: la sala delle Cariatidi ospitava occasionalmente mostre, alcune sale erano appunto affidate all'Ente manifestazioni milanesi «di cui nelle sue recenti dichiarazioni programmatiche il

²² M. Fratelli, P. Rusconi, c1995-c1996, pp. 446-457. Tra le mostre legate alla ridistribuzione delle destinazioni espositive delle diverse sedi comunali si possono ricordare, per la Rotonda della via Besana, le mostre inaugurali *Nuova figurazione USA e America cultura visiva* (1970), precedenti il *Nouveau Réalisme*, seguite da *Realismo in Germania* (1972), *Tancredi e Realisti e iperrealisti belgi* (1973), *César e Iperrealisti americani e realisti europei* (1974), *Fotomedia e Wotruba* (1975), *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo* (1976), *San Leucio: archeologia storia progetto* (1977), *Umberto Milani e Testuale. Le parole e le immagini* (1979); per Palazzo Reale *Aspetti dell'informale* (1971), *Lucio Fontana* (1972), *Metamorfosi dell'oggetto e Boccioni e il suo tempo* (1973), *Mostra della Resistenza e Ricerca dell'identità* (1975), *Alberto Savinio e Arte inglese oggi 1960/ 1976* (1976), *Omaggio a Tiziano e L'Ermitage a Milano* (1977), *I Longobardi e la Lombardia e Piranesi* (1978), *Pittura ambiente* (1979), *Origini dell'astrattismo, L'altra metà dell'avanguardia e Gli anni Trenta* (1980); per la sala delle Cariatidi: *Christian Schad, Bepi Romagnoni* (1972), *Attilio Rossi», Ambrogio Alciati, Agenore Fabbri* (1975), *Sutherland: disegni di guerra, Tadeusz Kantor* (1979).

sindaco ha annunciato la prossima estinzione e la sua sostituzione con un organismo diversamente configurato», mentre altri spazi erano usati come magazzini di varia destinazione²³. Il Palazzo aveva comunque bisogno di molti lavori (tra cui la creazione di corridoi per la parcellizzazione degli spazi, interventi di restauro nella sala delle Cariatidi ancora danneggiata dai bombardamenti e la sistemazione di un nuovo impianto di riscaldamento) e soprattutto di molti fondi per realizzare questo progetto che si risolse in nulla di fatto, lasciandogli mantenere il ruolo di spazio espositivo per mostre temporanee. La nuova politica museale intrapresa dal comune di Milano derivava dunque da una lunga serie di dibattiti sul ruolo della cultura e sugli spazi in cui essa veniva tradizionalmente diffusa. In un altro articolo del *Corriere* si discuteva della situazione culturale di Milano definendola "una città morta". Questa etichetta, seppur fortemente critica, può essere interpretata come un'esagerazione retorica, ma è innegabile che negli ultimi tempi mostrasse, secondo l'articolo, una progressiva disaffezione verso gli interessi culturali, distanziandosi gradualmente dalla cultura e dai suoi valori più autentici verso un'esistenza votata esclusivamente al progresso tecnologico, priva di fervore culturale. Le manifestazioni culturali sono diventate sempre più rare e riservate a una ristretta élite, tanto che recentemente persino l'Ente Manifestazioni Milanesi ha segnalato gravi difficoltà finanziarie, evidenziando la penuria di risorse necessarie. È chiaro che il declino dei musei milanesi non è solo una conseguenza della crescente distanza tra Milano e la cultura, ma contribuisce anche ad alimentare questa tendenza, come un serpente che si morde la coda. È pertanto cruciale che il processo di rinascita culturale di Milano abbia inizio proprio dai musei. È su questo principio che si concentra il dibattito presentato in questa pagina, con l'intervento di autorevoli esperti del settore²⁴. Emerge dalle parole degli esperti del settore che intervengono sulle pagine del quotidiano la necessità di rinnovare e potenziare i musei milanesi, migliorandone l'organizzazione, promuovendo la

²³ *Ispezione a Palazzo Reale*, in «Corriere della sera», 17 ottobre 1970.

²⁴ *La grande crisi de musei* in «Corriere della sera» (edizione milanese), 18 maggio 1969.

collaborazione e adottando pratiche moderne per attrarre un pubblico più ampio e valorizzare il patrimonio culturale della città. Era anche chiaro agli occhi dei più che l'Ente manifestazioni milanesi aveva ormai fatto il suo tempo ed era necessario estrometterlo dalle iniziative della città.

Il direttore della Pinacoteca di Brera, Franco Russoli, esprime la necessità di integrare i musei a Milano nella vita cittadina per adattarsi alle esigenze di una metropoli europea. Sottolinea l'importanza di migliorare l'organizzazione, arricchire le collezioni e rendere più efficienti le iniziative museali, ma anche di agire in un contesto più ampio che consideri le funzioni complementari dei musei e favorisca la collaborazione con altre istituzioni culturali:

E' della massima importanza, ed ormai è necessità improrogabile, che i musei ora esistenti siano meglio organizzati, più ricchi di opere, resi più efficienti nelle iniziative. Ma è altrettanto importante che gli auspicabili provvedimenti in tal senso non siano presi separatamente, bensì nel quadro di una operazione che tenga conto delle loro complementari funzioni e nella prospettiva di un organico unitario piano di sviluppo, sia della integrazione e collaborazione tra musei, sia tra di essi e le altre istituzioni culturali (teatri, biblioteche, cineteche, sale di concerti, organismi per le mostre temporanee, ecc.)²⁵.

Sempre Franco Russoli:

Una vera spina nel cuore dell'organismo artistico-culturale milanese è la mancanza di una Galleria d'arte moderna che sia degna di uno dei centri europei più importanti per produzione e collezionismo di arte contemporanea. Anche per questo problema, prospettato e dibattuto da anni, la Giunta comunale ha infine deciso un'azioneolutiva, tenendo fede agli impegni presi ed accogliendo ed elaborando proposte venute da commissioni di esperti dall'Associazione degli «Amici di Brera», dall'Ente del Turismo e da 'Italia Nostra'^{26 27}

²⁵ Ivi F. Russoli

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Sul museo di arte moderna a Milano si veda: Mercedes Garberi, *Gli aspetti problematici della museologia contemporanea*, in M. Precerutti Garberi, A. Piva, *Corso di perfezionamento in museografia e museologia, corso di perfezionamento del Politecnico di Milano*, a.a. 1984/85, pp. 47-49. La fondazione di un museo d'arte moderna e contemporanea era un problema particolarmente

Gian Alberto Dell'Acqua, sovrintendente alle gallerie della Pinacoteca di Brera, descrive sulle pagine del quotidiano una situazione allarmante delle condizioni conservative dei musei ed evidenzia la necessità di risolvere i problemi di conservazione degli ambienti, migliorare i depositi e aumentare il personale tecnico-direttivo²⁸. Una riflessione interessante: in un periodo in cui si vuole rilanciare il ruolo del museo come luogo di ricerca ed esposizione, Dell'Acqua porta alla luce i problemi conservativi che le Gallerie milanesi dovevano affrontare.

Carlo Ripa di Meana, presidente dell'Ente provinciale al turismo, analizza le cause della crisi dei musei milanesi, evidenziando la mancanza di coordinamento, gli acquisti fermi e la mancata applicazione delle moderne pratiche museografiche. Propone l'abolizione dell'Ente Manifestazioni Milanesi e la creazione di un nuovo organismo per coordinare le politiche museali. Aggiunge:

Infine è indispensabile che i musei esistenti decidano urgenti misure per svecchiare i propri allestimenti, Imporre una rotazione espositiva al proprio patrimonio, offrire servizi di ristoro, sale di esperimenti didattici per i ragazzi, proiezioni, mostre minori, turni notturni e domenicali, settimane composte intorno ad una mostra con dibattiti, esposizione di documenti, contromostre. Basterebbe in questa materia ripetere quanto è già in fase di realizzazione, dopo

delicato per Russoli; il direttore di Brera è volto a fare di questa istituzione un vero e proprio strumento di comprensione della moderna società, e solo facendo i conti con la produzione artistica contemporanea questo disegno può aspirare al suo compimento. Il progetto per la Galleria d'arte moderna sarà alla base della riflessione del progetto Grande Brera.

²⁸ Riguardo il problema del personale di servizio nei musei, gallerie, biblioteche e altri luoghi della cultura, va segnalato un importante sciopero su scala nazionale avvenuto nella primavera del 1971. Lo sciopero in questione è interessante sia perché si colloca in un periodo di grandi agitazioni nel paese, sia perché testimonia una delle grandi emergenze che colpisce il settore culturale in quegli anni. Si veda: *Chiusura di musei e biblioteche a causa di uno sciopero; si protesta per il sovraccarico di lavoro dovuto alla mancanza di personale*, 13 aprile 1971: [https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000043459/2/chiusura-musei-e-biblioteche-causa-sciopero-si-protesta-sovraccarico-lavoro-dovuto-alla-mancanza-personale.html?startPage=40&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:\[%22mostre%201977%22\],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}}](https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000043459/2/chiusura-musei-e-biblioteche-causa-sciopero-si-protesta-sovraccarico-lavoro-dovuto-alla-mancanza-personale.html?startPage=40&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:[%22mostre%201977%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}}), consultato il 30/6/2024.

un periodo sperimentale al Museum of Modern Art di New York, nel Museo di Amsterdam, Stoccolma, Zurigo, Basilea, Leningrado e Madrid²⁹.

L'allora presidente degli Amici di Brera Lamberto Vitali sottolineava l'importanza del sostegno finanziario privato per il recupero dei musei, ma evidenzia anche le sfide organizzative e di pubblico che devono essere affrontate. Vitali fornisce inoltre dei dati interessanti sui numeri sui visitatori della Pinacoteca Ambrosiana:

[...] sono press'a poco cinquemila i visitatori milanesi su una popolazione di 1.688 mila; vuol dire che soltanto 0.3% del milanese sa che esiste o sente il bisogno di visitare una Pinacoteca (Ambrosiana) famosa in tutto il mondo e che accoglie, per non parlar d'altro, il Musico di Leonardo, il Canestro di frutta del Caravaggio, primo esempio italiano di vera e propria natura morta, e quel monumento insigne del Rinascimento che è il grande cartone di Raffaello per l'affresco vaticano della Scuola d'Atene³⁰.

Lino Montagna, assessore all'educazione e presidente dell'Ente manifestazioni Milanesi si pone come voce leggermente fuori dal coro in questo articolo: nega sostanzialmente che i musei milanesi stiano affrontando una crisi ma promuove comunque un rinnovamento delle attività museali per attrarre un pubblico più ampio, attraverso mostre tematiche, corsi di divulgazione e un aumento dell'organico del personale. Evidenzia la necessità di una direzione efficiente, un impegno politico deciso e interventi per il restauro e l'ampliamento dei musei³¹.

²⁹ *Ivi* Carlo Ripa di Meana.

³⁰ *Ivi* L. Vitali.

³¹ *Ivi* L. Montagna.

1.3 La riflessione di Russoli tra salvaguardia del patrimonio culturale e ruolo sociale del museo³²

Una delle figure chiavi del panorama milanese dagli anni Cinquanta agli anni Settanta è Franco Russoli, che iniziando come stretto collaboratore di Fernanda Wittgens finì per diventarne l'erede come direttore della Pinacoteca di Brera. La riflessione museografica e museologica ha accompagnato Russoli dalla sua formazione a Pisa fino all'ultimo giorno della sua vita, occupando progressivamente una posizione sempre più preminente nei suoi interessi, anche in virtù della dimensione politica e del rapporto con l'attualità che caratterizzano questo ambito; per Russoli era importante ribadire costantemente che il fatto artistico non era un fenomeno isolato, ma si integrava con ogni manifestazione dello spirito sociale e umano. Russoli ha gradualmente ridotto l'attenzione rivolta alle attività più strettamente storico-artistiche per concentrarsi sulla teoria e la pratica museografica e museologica; il suo approccio al museo come elemento attivo all'interno della società lo hanno reso il primo museologo moderno italiano, in linea con le teorie internazionali più originali e visionarie. Il culmine della sua lunga riflessione è rappresentato dal progetto per la Grande Brera, un'iniziativa ambiziosa, se non addirittura utopica, volta a trasformare il palazzo di Brera e le strutture adiacenti in un quartiere delle arti, uno spazio in cui il contemporaneo dialoga costantemente con l'antico³³. Il progetto nasce nel contesto della crisi culturale, che secondo Russoli avrebbe origine all'inizio degli anni Sessanta, e sarebbe da imputare da un lato alla fine della spinta propulsiva della ricostruzione postbellica³⁴, dall'altro alla crescita troppo sostenuta della città che porta a un dissolvimento dei tessuti

³² Riguardo la riflessione di Russoli sul ruolo del museo e gli studi su Russoli stesso è importante ricordare i contributi di Erica Bernardi. Si segnalano: (a cura di E. Bernardi) F. Russoli, *Senza utopia non si fa la realtà. Scritti sul museo (1952-1977)*, Milano. Skira, 2017; E. Bernardi, *Franco Russoli, Fernanda Wittgens : le prime lettere tra Pisa, Milano e Parigi*, Milano, EDUCatt in «Concorso : arti e lettere», 2007-. Bernardi è attualmente curatrice dell'archivio Franco Russoli.

³³ E. Bernardi, *Per un profilo intellettuale di Franco Russoli (1923-1977)*, Corso di Dottorato di ricerca in Storia delle Arti, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2016/2017, pp. 98-99. Il progetto non avrà mai luogo per la prematura scomparsa di Russoli, ma rimane un importante punto di riflessione sul ruolo del museo nella società e su come articolare una collezione ampia e sempre in movimento.

³⁴ *Il «boom» artistico è moda e non cultura*, in «Corriere della Sera», 17 gennaio 1962.

sociali³⁵. La città di Milano era cresciuta in modo disomogeneo, quindi era necessario adattare le istituzioni, oltre a riconfigurare i loro reciproci rapporti, alla nuova realtà sociale del capoluogo lombardo. Russoli espresse la sua posizione sulla rubrica *Pretesti e appunti* della rivista *Pirelli*, rubrica che Russoli curò dal 1962 al 1970:

[...] è stato detto, tra l'altro, che la città, in continuo aumento urbanistico e a prospettive di metropoli diramata spazialmente con diversi lontani nuclei civici, non tiene conto di una nuova programmazione e distribuzione dei centri di produzione e di consumo culturale; che non esiste una visione disinteressata e quindi veramente utile delle esigenze di una ricerca scientifica moderna libera da vincoli e prospettive di guadagno privato³⁶.

Sono anni in cui Russoli riflette ancora molto sulla necessità di creare a Milano un museo di arte moderna e contemporanea e sul concetto di museo in movimento, vivente, secondo anche le riflessioni di Fernanda Wittgens, che possa competere con i grandi musei esteri e soprattutto americani³⁷.

Un altro testo fondamentale per comprendere a pieno le idee museologiche di Russoli è la trascrizione di un suo intervento al convegno *Il museo come esperienza sociale*, tenutosi a Roma nel 1971:

Cerchiamo dunque di esporre alcuni punti fondamentali per una veramente efficace attivizzazione del museo nel contesto degli interessi culturali della società, e per farlo sentire come un “servizio” comunitario di prima necessità.

1. Bisogna che il responsabile scientifico del museo sappia difendersi dalla “deformazione professionale” e portare lo sguardo al di là del proprio dominio di cultura settoriale. [...] Non si deve mai ridurre la funzione delle proprie “raccolte” esclusivamente all’educazione specialistica, ma è necessario proporre l’utilizzazione più “aperta”, in un tessuto di relazioni.

³⁵ P. Ottone, *I sonnellini di Milano*, in «Corriere della sera», 24 gennaio 1963.

³⁶ F. Russoli in *Pretesti e Appunti*, «Pirelli»2, (1963), pp. 94-95.

³⁷ E. Bernardi, 2016-2017, pp. 136.

2. Il museo deve essere proposto come luogo in cui non tanto si trovano delle “informazioni” o dei “documenti originali” su un dato argomento quanto delle inattese e rivelatrici scoperte sulla polivalenza dei significati e dei messaggi delle opere che esso conserva. Deve essere un luogo dove si va per alimentare i propri problemi di conoscenza, più che per subire alienanti e coercitive lezioni.

3. Occorre spezzare l’immagine cristallizzata del museo, dimostrando che vi si può vivere, attraverso il più libero dialogo con le cose della natura e con le testimonianze della storia, la vicenda quotidiana del nostro rapporto con la realtà. Per questo, e soltanto come invito a proseguire per conto proprio la ricerca sui plurimi valori che gli oggetti possono comunicare, si chiamino a svolgere l’attività didattica, la lettura delle diverse collezioni, non soltanto gli esperti della materia, ma gli storici e i conoscitori di altre discipline. Una raccolta di opere d’arte, ad esempio sia visitata, anche, con la guida di un sociologo, di uno psicologo, di uno storico, di un economista. [...] Il museo, perderà agli occhi del pubblico, la sua fisionomia univoca e specialistica, e si rivelerà terreno fertile di nuove curiosità intellettuali. Sarà attivo su più vasta dimensione sociale. Saranno inoltre indotte ad interessarsi alla vita di quel museo, offerto come repertorio di materiali di studio, persone e istituzioni di diversa attività scientifica e influenza sociale.[...]

4. Nei rapporti con la scuola, si metta il museo a disposizione non soltanto per una attività didattica limitata alla singola disciplina di cui il museo stesso conserva opere testimoniali, ma si inviti anzi a considerarlo un “laboratorio” o un “patrimonio” aperti ad ogni indirizzo di ricerca, di consultazione, di discussione.

5. Si cerchi dunque in ogni modo di far intervenire il museo in tutte le attività culturali dell’ambiente in cui funziona: [...] Non occupazione per il “tempo libero”, bensì per il “tempo impegnato”³⁸.

³⁸ *Il museo come elemento attivo nella società* in «Il museo come esperienza sociale», atti del convegno di studio sotto l’alto patronato del Presidente della Repubblica, Roma, 4-5-6 dicembre 1971, Roma, De Luca, pp. 79-83.

Russoli mirava a rendere il museo uno spazio aperto, dinamico, il cui ruolo andasse oltre quello di semplice luogo di conservazione studio. Voleva creare uno spazio aperto al pubblico e in cui il pubblico avesse un ruolo attivo nell'interpretazione del patrimonio esposto, in modo che il suo significato andasse oltre quello puramente storico artistico.

L'apertura verso il pubblico si rivelerà una strategia chiave anche per valutare come realizzare la nuova Galleria d'arte contemporanea: nel 1971 vengono infatti analizzati quattordici progetti risultati vincitori da un bando pubblico dell'anno precedente: la nuova galleria d'arte moderna avrebbe trovato la sua sede, da costruirsi entro il 1972, vicino a Sant'Eustorgio, così come proposto da Russoli due anni prima³⁹. I quattordici progetti, che non avranno mai la possibilità di essere realizzati, furono esposti a Palazzo Reale dal 6 settembre 1971 e giudicati da una giuria che si riunì il 27 dello stesso mese; erano presenti: Aldo Aniasi sindaco di Milano, Gian Alberto Dell'Acqua direttore generale per le antichità e belle arti, Franco Russoli direttore di Brera, l'assessore alle istituzioni culturali Paolo Pillitteri, Lamberto Vitali presidente degli "Amici di Brera", Gilberto Martelli soprintendente ai monumenti; l'architetto e professore Paolo Portoghesi, la professoressa Anna Maria Brizio, il critico Guido Ballo, il grafico Attilio Rossi, gli scultori Carlo Ramous e Luciano Minguzzi, il pittore Valerio Adami, i collezionisti Gianni Mattioli ed Emilio Jesi, gli architetti Ignazio Gardella e Pier Luigi Spadolini, l'architetto e urbanista Marco Zanuso⁴⁰.

Punto apicale della riflessione sulla museologia milanese di Russoli sarà la chiusura temporanea della pinacoteca di Brera. Oltre a quella strettamente braidense, Russoli aveva portato avanti anche una polemica a livello nazionale circa lo stato di abbandono in cui versavano i italiani musei e le loro Soprintendenze; le maggiori critiche erano dovute alla mancanza o scarsità di mezzi e di personale a fronte di un patrimonio incredibilmente ricco e

³⁹ *Per la Galleria d'arte contemporanea progetto pronto fra quattro mesi* in «Corriere della sera», 15 gennaio 1970.

⁴⁰ *Si esaminano i quattordici progetti della Galleria d'arte contemporanea* in *ivi*, 23 luglio 1971.

capillarizzato sul territorio⁴¹. Tali problematiche riguardavano anche la Pinacoteca di Brera; fu così che Russoli, trovando le condizioni del museo ormai inaccettabili, nel 1974 decise di chiuderla. Una soluzione estrema ma ben ragionata, dettata dall'ormai urgente necessità di salvaguardare forse la galleria più importante di Milano. Tra il 1974 e il 1977 la Pinacoteca di Brera rimarrà chiusa, ma non completamente. Russoli infatti iniziò a organizzare fin da subito una serie di mostre di "metamuseologia" allo scopo di mettere alla prova la propria utopia museografica⁴².

Traguardo finale di questa riflessione si avrà con *Processo per il museo*, mostra inaugurata nel dicembre del 1976, che aveva come obiettivo quello di coniugare e mettere in luce le due necessità principali di un museo: il conservare e il raccontare. La mostra esponeva documenti storici che miravano a illustrare la situazione dei vari istituti culturali, nonché pannelli sulla ristrutturazione degli edifici museali e i risultati di ricerche storiche, restauri e catalogazione. La mostra era articolata in tre sezioni fondamentali; la prima tratta di informazioni sulle competenze tecnico-scientifiche, giuridiche e amministrative, esposizione di testimonianze e documenti critici sulle istituzioni, con particolare riferimento alla Pinacoteca e ai suoi programmi di ristrutturazione. La seconda sezione illustra il contributo della sovrintendenza alle antichità, ai beni monumentali e ambientali, con l'esposizione di una pianta della Lombardia che indica le zone archeologiche di demanio, i musei civici e le collezioni locali archeologiche. Partecipano anche la Biblioteca Braidense, l'Archivio di Stato e l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università Statale. La terza sezione presenta diverse mostre a tema culturale-didattico, tecnico e di proposta museologica⁴³.

Spostando l'interesse in ambito divulgativo ed editoriale, Russoli legò il suo nome alla seconda serie di *Maestri del colore*, una rivoluzionaria opera editoriale

⁴¹ Russoli si esprime sull'argomento in diverse occasioni. Di particolare interesse sono gli interventi su Pirelli per la rubrica *Pretesti e appunti* da lui curata.

⁴² E. Bernardi, a.a. 2016/2017 pp.156-167.

⁴³ *In una mostra alla pinacoteca di Brera il punto sulla situazione dei musei* in «Corriere della Sera», 19 dicembre 1976. Vedi anche il catalogo della mostra F. Russoli (a cura di), *Processo per il museo*, Milano, Sisar, 1977; L. Grigliè, *Superbrera* in «Corriere della Sera», 28 dicembre 1976.

fondata nel 1963 e poi ripresa nel 1976. Si trattava di una collana di cadenza settimanale in cui ogni fascicolo era dedicato a un diverso pittore. La caratteristica di questi volumi era il fatto che era l'immagine a stampa a dominare sul testo, laddove prima le immagini erano tendenzialmente piccole e poco leggibili; l'idea generale era quella di portare l'osservatore nel dipinto, mettendogli le opere in mano, e per farlo la qualità della riproduzione era un elemento fondamentale (migliorata grazie allo sviluppo della tricromia)⁴⁴. La seconda serie però non ebbe lo stesso successo della precedente, i tempi erano cambianti e la spinta propulsiva che Fabbri aveva avuto negli anni Sessanta, anche grazie al *boom economico* stava ormai scemando.

Riguardo lo spirito sempre volto alla tutela del patrimonio artistico di Franco Russoli va accennata anche un'altra importante impresa nata nella prima metà degli anni Settanta: la fondazione di un nuovo ente privato, come lo era Italia Nostra di Bassani, che si occupasse di salvaguardare il paesaggio, l'ambiente e il territorio italiano: il FAI. Il Fondo Ambiente Italiano nacque, nel 1975 su iniziativa di Giulia Maria Crespi, Renato Bazzoni, Alberto Predieri e Franco Russoli con l'idea di emulare il National Trust inglese⁴⁵. In un periodo in cui l'Italia stava vivendo una rapida e inarrestabile fase di urbanizzazione e industrializzazione, la fondazione del FAI rappresentò una risposta significativa alla necessità di proteggere e preservare il patrimonio culturale e ambientale del paese. Inoltre, attraverso le campagne educative ha saputo sensibilizzare molto l'opinione pubblica sulle tematiche di cui si occupa, favorendo la partecipazione attiva, attraverso donazioni e uso del volontariato.

1.4 Un interessante intervento di Longhi su *Paragone*

Riguardo l'idea di decadenza della cultura di cui si dibatteva in quegli anni, è interessante prendere in esame un intervento di Roberto Longhi, pubblicato in un

⁴⁴ E. Bernardi, a.a. 2016/2017, pp. 212-213

⁴⁵ Pierluigi Panza, *Il senso diffuso del bene comune*, in «Abitare», 22 aprile 2017: www.abitare.it/it/habitat/patrimonio-storico/2017/04/22/fai-azione-tutela/, consultato il 30/6/2024

saggio del 1960, *La cultura artistica in Italia*, e poi ripreso in un editoriale di *Paragone* nel 1970⁴⁶. Secondo l'autore, la storia dell'arte in Italia aveva una lunga tradizione, ma il suo insegnamento nei licei era rimasto limitato e marginalizzato rispetto ad altre discipline come la letteratura. L'insegnamento della storia dell'arte era considerato, secondo Longhi, di scarsa importanza, comparabile alla ginnastica e, continuava, un'insufficienza in questa materia non aveva mai impedito l'accesso all'università. L'autore suggerisce una riforma che unifichi l'insegnamento della storia dell'arte e della letteratura in un'unica cattedra, trattando queste discipline in modo paritetico. Longhi concludeva il suo intervento sostenendo che per migliorare la cultura artistica in Italia era necessario un cambiamento strutturale nell'educazione⁴⁷.

Longhi mette sullo stesso piano educazione e cultura/interesse per il fatto artistico e capacità di comprenderlo: per il critico d'arte le due cose vanno di pari passo. L'articolo è scritto all'alba del 1970, quando ancora il patrimonio culturale era sotto la giurisdizione del Ministero della pubblica istruzione: è interessante considerare come, a pochi anni dalla nascita del Ministero dei beni culturali ancora si ragionasse su cultura artistica e istruzione e educazione come due facce della stessa medaglia, come se fosse necessario sviluppare una sensibilità verso il fatto artistico per poterlo tutelare adeguatamente.

Nei primi anni Settanta dunque emergono due problematiche riguardo al patrimonio artistico: da un lato la sua diffusione e la necessità di ravvivare l'interesse del pubblico; dall'altra la necessità di tutelarlo, valorizzarlo e proteggerlo.

Viene incontro alle richieste fatte da Longhi un resoconto fatto da Rossana Bossaglia nel 1977 in un articolo pubblicato sul *Corriere della Sera*, in cui trattava della nascita di un Archivio Istart (un nuovo e modernissimo sistema di schedatura realizzata tramite computer). Nell'illustrare la necessità di

⁴⁶ R. Longhi, *La cultura artistica in Italia*, in «Il Contemporaneo», 25/26, maggio-giugno 1960, pp. 6-12, poi in «Paragone», 269 (1970), pp. 3-11, in Idem, *Opere complete. Critica dell'arte e Buongoverno*, XIII, Sansoni, Firenze, 1985.

⁴⁷ R. Longhi, *La cultura artistica in Italia*, in «Paragone Arte», 239, (1970), pp. 3 ss.

salvaguardare il patrimonio nazionale attraverso una schedatura completa e razionalizzata dei beni conservati, fondamentale per la salvaguardia del patrimonio, riferiva che fino ad allora la catalogazione era sotto la competenza del Ministero dei beni culturali e che:

è in atto affidata alle Soprintendenze; le quali alla loro volta si giovano di studiosi reperiti di norma nell'ambito degli istituti universitari: esempio positivo di collaborazione tra organismi tra i quali si auspica l'instaurarsi di un rapporto sistematico di lavoro. Si tratta nel caso specifico di un'impresa complessa e delicata, al compimento della quale necessitano fatalmente tempi lunghi. Giacchè la scheda più banale comporta una conoscenza specialistica e dunque una preparazione adeguata che non si improvvisa e che non consente sinora assunzione in massa di catalogatori; in difetto di questi requisiti, la catalogazione perde di senso e tanto varrebbe accontentarsi di una fotografia con le misure dell'oggetto⁴⁸.

Nella prima parte dell'articolo Bossaglia scaglia anche una critica se vogliamo all'insistenza nella formazione sul piano dell'*expertise*, focalizzata sull'attribuzione d'autore e la mancanza di una formazione strutturata orientata alla salvaguardia del patrimonio esistente⁴⁹.

Certo, si potrebbe ritenere questo come un esempio quasi isolato e molto successivo al momento in cui Longhi scrive, soprattutto se consideriamo che in mezzo c'era stata la nascita del Ministero dei beni culturali; ma senza dubbio si avvicina molto alle speranze espresse dallo storico dell'arte nell'editoriale alla sua rivista.

1.5 La nascita del Ministero dei beni culturali

Il Ministero dei beni culturali fu ufficialmente istituito il 14 dicembre 1974 con il decreto-legge n. 657. In quella data si era tenuta anche la riunione che segnò il definitivo insediamento del nuovo Consiglio dei Ministri, presieduto da Aldo

⁴⁸ R. Bossaglia, *Uno strano archivio* in «Corriere della sera», 22 maggio 1977.

⁴⁹ *Ibidem*.

Moro, la cui composizione era stata definita nelle settimane precedenti, nonostante alcune iniziali difficoltà con il contributo dei repubblicani. Tra i membri del nuovo esecutivo vi era Giovanni Spadolini⁵⁰, che avrebbe ottenuto il suo primo incarico ministeriale nel governo "Moro - La Malfa", caratterizzato dalla collaborazione di due diverse forze politiche; a Spadolini fu affidato il dicastero dei Beni culturali. Il governo precedente aveva già previsto l'istituzione di un Ministero affine, diretto da Camillo Ripamonti, che tuttavia rivestiva un ruolo principalmente simbolico, con le competenze economiche e altre funzioni che rimanevano di fatto prerogativa del Ministero della pubblica istruzione, da cui dipendevano ancora le Accademie di Belle Arti⁵¹.

La creazione di un nuovo ministero rappresentava la conseguenza naturale di un prolungato dibattito sulla protezione del patrimonio culturale, dibattito che coinvolgeva numerosi esponenti della cultura italiana da tempo. Risaliva al 1964, ad esempio, la Commissione di indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio, nota come «Commissione Franceschini»⁵², istituita con la legge del 26 aprile 1964 n. 310 per volontà del Ministero dell'Istruzione. Tra i diversi meriti della Commissione va ricordata l'adozione del termine "bene culturale" con l'accezione di "tutto ciò che costituisce testimonianza materiale avente valore di civiltà". Questa definizione rappresentava un'evoluzione concettuale di grande importanza che porterà al superamento della concezione estetizzante del "bello d'arte" e l'introduzione di una concezione di tipo storicistico.⁵³ Tale commissione fu determinante nel delineare un quadro desolante dello stato in cui versava il

⁵⁰ Giovanni Spadolini racconterà i primi anni del Ministero attraverso le proprie testimonianze raccolte in una sorta di diario per poi pubblicarle: G. Spadolini, *Beni culturali, diario, interventi, leggi*, Vallecchi 1976. Il Ministro aveva già pubblicato: G. Spadolini, *Una politica per i beni culturali, con appendice ai testi legislativi*, casa editrice Colombo, 1975.

⁵¹ Spadolini, 1975 p. 12-13.

⁵² I. Bruno, *La nascita del Ministero per i beni culturali e ambientali. Il dibattito sulla tutela*, LED Edizioni Universitarie, 2011 p.15.

⁵³ Commissione Franceschini:

https://web.archive.org/web/20151208202114/http://www.beap.beniculturali.it/opencms/opencms/BASAE/sito-BASAE/contenuti/aree/Notizie/Belle-arti/visualizza_asset.html?id=4055&pagename=783, consultato il 2/8/2024

patrimonio artistico, archeologico e architettonico in Italia. Il documento conclusivo della commissione, intitolato *Per la salvezza dei beni culturali in Italia proponeva*, tra i vari punti, l'istituzione di un organo autonomo per l'amministrazione dei Beni culturali che operasse all'interno del Ministero della Pubblica Istruzione. Questo organo, pur non configurandosi come un nuovo ministero, mirava a fornire alle Belle Arti l'indipendenza amministrativa necessaria rispetto alla complessa e limitata struttura esistente. Negli anni Sessanta, il dibattito sulla tutela si intensificò anche a causa di eventi catastrofici, come le alluvioni di Firenze e Venezia del 1966 e il disastro del Vajont nel 1963, che sollevarono numerosi interrogativi sulla gestione del territorio in Italia. Tali eventi richiesero risposte concrete ed energiche negli anni Settanta. Si auspicava, infatti, un aumento del personale addetto e dei custodi, interventi rapidi per la salvaguardia dei beni in pericolo, azioni decise per contrastare i furti e il commercio illegale di opere d'arte, oltre a nuove misure per contenere la crescita disarmonica dei centri urbani⁵⁴, come evidenziato dagli interventi di Dell'Acqua, Russoli e altri. Era quindi necessario aggiornare i criteri di studio e valorizzazione del patrimonio culturale italiano, obiettivo per cui fu istituito il nuovo Ministero.

Questa sensibilità è ben espressa nelle parole di una delle figure simbolo degli anni Settanta, Pier Paolo Pasolini:

Questa strada per cui camminiamo, con questo selciato sconnesso e antico, non è niente, non è quasi niente, è un'umile cosa, non si può nemmeno confrontare con certe opere d'arte d'autore stupende della tradizione italiana; eppure penso che questa stradina da niente, così umile, sia da difendere con lo stesso accanimento, con la stessa buona volontà, con lo stesso rigore con cui si difende un'opera d'arte di un grande autore, esattamente come si deve difendere il patrimonio della poesia popolare anonima, come la poesia d'autore, come una poesia di Petrarca o di Dante eccetera eccetera. E così il punto dove porta questa strada, che è l'antica

⁵⁴ I. Bruno, 2011 p.15.

porta della città di Orte, anche questo non è quasi nulla, vedi, sono delle mura semplici, dei bastioni, dal colore così grigio, che in realtà nessuno si batterebbe con rigore, con rabbia per difendere questa cosa, e io ho scelto invece proprio di difendere questo⁵⁵.

La testimonianza di Pasolini è importante per comprendere i primi anni Settanta sono anni davvero complessi, in cui tutti erano accomunati, in varia misura, dalla volontà di salvare l'Italia. Allo stesso tempo si deve ricordare che dietro la superficiale secchezza dei dibattiti parlamentari, delle attività delle commissioni e delle statistiche, spesso si celano tensioni, frustrazioni, emergenze e aspettative legate alla difesa di luoghi e beni significativi non solo per gli intellettuali, ma per tutta la comunità⁵⁶.

Fin dalla sua nascita il Ministero ha avuto un rapporto difficile e travagliato riguardo alle varie competenze dell'amministrazione centrale e delle periferie, ossia le Regioni. Si tratta di un problema con cui si sono confrontati tutti gli addetti alla tutela e che si presenta di difficile soluzione nonostante i molti tentativi fatti per sormontarlo. Si auspicava, nel momento della fondazione del Ministero dei beni culturali, una nuova istituzione che non cadesse nella tranello della burocrazia e che permettesse di mantenere un dialogo sereno e costruttivo con Regioni, Province e Comuni. Così non fu e per ragioni ancora oggi non chiare⁵⁷. Il conflitto tra Stato e Regioni, si è concretizzato e si è complicato nel tempo, soprattutto col peso crescente che le Regioni hanno assunto nell'amministrazione del paese fin dalla nascita della Repubblica. Nel corso dei decenni le regioni hanno attuato strategie differenti per ribadire la loro autonomia e autosufficienza per la tutela, lo studio e la salvaguardia del patrimonio rispetto alle amministrazioni centrali⁵⁸.

⁵⁵ *Io e.. la forma della città*. Intervento di Pier Paolo Pasolini in *Io e...* di Anna Zanoli: <https://www.youtube.com/watch?v=mRsl2fwEz-E>, consultato il 30/06/2024. Del programma televisivo andato in onda sulla rai si parlerà meglio nel Capitolo II.

⁵⁶ I. Bruno, 2011, p. 64.

⁵⁷ *Ivi* pp. 95-96

⁵⁸ Riguardo il ruolo delle Regioni nella tutela del patrimonio culturale in Italia si veda: D. Levi, D. La Monica, *La tutela del patrimonio culturale tra Stato e regioni in L'Italia e le sue regioni* (2015):

Una questione particolarmente delicata era la situazione delle Soprintendenze: oltre alle attività di tutela condotta sul campo e spesso con mezzi finanziari quasi sempre inadeguati, i soprintendenti e i funzionari si erano spesso sobbarcati il compito di fare da mediatori tra le istituzioni. Questo fatto insieme all'indebolimento progressivo del ruolo del Consiglio nazionale per i Beni culturali, avrebbe portato negli anni un ulteriore fattore di contrasto: l'opposizione tra il personale scientifico delle Soprintendenze e classe politica e amministrativa. In sostanza, non di rado i funzionari di Soprintendenza si sarebbero trovati da un lato a chiedere maggiori autonomie al governo centrale, in modo da poter svolgere con efficienza i loro compiti, dall'altro ad assumere, nei confronti degli enti locali, il ruolo di difensori di quell'amministrazione centralizzata verso la quale spesso indirizzavano aspre critiche.

Questa evoluzione dei rapporti tra le forze in gioco era forse difficile da prevedere poichè le regioni erano state create solo quattro anni prima⁵⁹ del Ministero per i Beni culturali e ambientali⁶⁰.

Con la legge n. 281 del 16 maggio 1970, *Provvedimenti finanziari per l'attuazione delle regioni a statuto ordinario*, si dava pieno compimento al dettato costituzionale (titolo V) che prevedeva la divisione della Repubblica italiana in Regioni, Province, Comuni (art. 114), ognuno con un proprio grado di autonomia. Con la legge 281/1970 veniva poi sancita la nascita delle Regioni a statuto ordinario, fissando finalmente le loro prerogative in materia finanziaria. La legge istitutiva delle Regioni, se ben interpretata, consentiva una notevole libertà d'azione nell'amministrazione del patrimonio culturale, come fu chiarito ulteriormente dal D.P.R. n. 3 del 14 gennaio 1972, di cui si riporta l'articolo 7:

Sono trasferite alle Regioni a statuto ordinario le funzioni amministrative degli organi centrali e periferici dello Stato in materia di musei e biblioteche di enti locali. Il trasferimento riguarda, tra l'altro, le funzioni concernenti:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/la-tutela-del-patrimonio-culturale-tra-stato-e-regioni_\(L'Italia-e-le-sue-Regioni\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/la-tutela-del-patrimonio-culturale-tra-stato-e-regioni_(L'Italia-e-le-sue-Regioni)/), consultato il 4/8/2024

⁵⁹ Legge del 16 maggio 1970, n. 281: www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1970-05-16;281!vig=, consultato il 6/8/2024.

⁶⁰ I. Bruno, 2011 p. 95-96.

- a) la istituzione, l'ordinamento ed il funzionamento dei musei e delle biblioteche di enti locali o di interesse locale, ivi comprese le biblioteche popolari ed i centri di pubblica lettura istituiti o gestiti da enti locali e gli archivi storici a questi affidati;
- b) la manutenzione delle cose raccolte nei musei e nelle biblioteche di enti locali o di interesse locale;
- c) gli interventi finanziari diretti al miglioramento delle raccolte dei musei e delle biblioteche suddette e della loro funzionalità;
- d) il coordinamento dell'attività dei musei e delle biblioteche di enti locali o di interesse locale;
- e) le mostre di materiale storico ed artistico organizzate a cura e nell'ambito dei musei e biblioteche di enti locali o di interesse locale.

È Bianchi Bandinelli a chiarire i vantaggi del decentramento regionale per l'amministrazione del patrimonio storico-artistico:

Il ruolo delle Regioni in materia, oltre che a motivi di democrazia e di partecipazione popolare, risponde tra l'altro a precise esigenze di funzionalità, se è vero che i problemi della salvaguardia del nostro patrimonio artistico [...] si identificano in larga misura con quelli della organizzazione e dell'uso corretto del territorio, riservato fino ad ora alle forze della speculazione e del profitto anziché ai bisogni della collettività: coincide, in altre parole, con gli obiettivi di quella «politica del territorio» la cui competenza è ora dalla legge affidata alle Regioni⁶¹.

Nonostante la visione diplomatica dell'archeologo, che giustificava il ruolo delle regioni nella tutela del patrimonio storico artistico, i conflitti tra potere centrale e periferico continueranno fino ad anni recenti, influenzando sensibilmente questioni di vario peso e importanza.

⁶¹ R. Bianchi Bandinelli, *AA., BB. AA. e B.C.: l'Italia storica e artistica allo sbaraglio*, De Donato, Bari, 1974.

1.5.1 Dibattito e reazioni intorno alla nascita del Ministero

Poche settimane prima della nascita del Ministero, il 19 novembre 1974 Giulio Carlo Argan espresse le sue opinioni tramite un articolo pubblicato sul *Corriere della Sera*⁶². Affrontando una serie di questioni di vario genere, lo storico dell'arte evidenziò la grave situazione in cui versava il patrimonio culturale italiano, definendola uno "stato di coma". Argan sottolineò la necessità che il governo centrale intervenisse non solo attraverso la promulgazione di nuove leggi, ma soprattutto garantendo il rispetto di quelle già esistenti e creando le condizioni favorevoli affinché gli operatori del settore potessero svolgere il loro lavoro in modo adeguato:

Il patrimonio culturale è obbiettivamente in uno stato di coma: non perché le leggi non ci siano o siano sbagliate ma perché non si fanno rispettare, non perché il personale sia incapace ma perché è costretto a lavorare in circostanze impossibili e avvilenti, a cui non si è mai voluto cercare un rimedio. C'è bisogno di più gente e più soldi, di un aggiornamento delle metodologie, di un più stretto e funzionale raccordo tra organi di tutela e università: l'ideale sarebbe la fusione dei due corpi scientifici nella piena indipendenza dalla burocrazia ministeriale. C'è bisogno anche di nuovi strumenti giuridici e politici, di una ferma assunzione di responsabilità da parte del governo: non già per passare da una politica di protezione a una politica d'uso, ma per assicurare una solida copertura a una gestione esclusivamente, rigorosamente scientifica. C'è una sola politica da fare: mettere tutto in mano ai competenti, garantire la autonomia ed esigere il rigore scientifico della loro azione. Si tenga presente che nel patrimonio culturale italiano non c'è nulla da evidenziare, nulla da potenziare, nulla da valorizzare⁶³, e tutto invece da conservare, combattendo una rovina invadente e insidiosa come un cancro⁶⁴.

⁶² G. C. Argan, *Come la tecnologia può servire la cultura*, in «Corriere della sera», 19 novembre 1974.

⁶³ Questi termini vengono ripresi dal 'gergo manageriale' utilizzato dalla Fondazione Gianni Agnelli a cui era stato affidata la realizzazione di un ciclo di corsi di aggiornamento per funzionari di Belle Arti. Argan (Argan, 19 novembre 1974) e altri criticano fortemente questa scelta connotata da "incompetenza, improvvisazione e sicumera".

⁶⁴ G. C. Argan, 19 novembre 1974.

Pochi giorni dopo, lo stesso giornale riportava l'abbandono in cui versavano i musei a causa della carenza di fondi in un articolo di Antonio Debenedetti e contributi significativi di Antonio Cederna e Flavio Caroli. Cederna, in particolare, rivolgeva un'accusa severa ai vari governi che si erano succeduti nel tempo, colpevoli di aver trascurato il patrimonio culturale italiano, lasciandolo al suo destino triste e degradante. Debenedetti, dal canto suo, metteva in luce che la situazione a Roma non era migliore di quella a Milano; anzi, era resa ancora più imbarazzante dalla prospettiva internazionale, specialmente in vista del Giubileo, quando i numerosi pellegrini avrebbero trovato la Galleria d'Arte Moderna e altri musei chiusi, mentre alcune gallerie sarebbero rimaste aperte in modo discontinuo o provvisorio a causa della mancanza di personale⁶⁵.

Il Ministero sarebbe ufficialmente nato due settimane dopo. Il suo arrivo venne colto con incertezza e speranza. Tra le opinioni più ottimiste quella di Argan che negli anni successivi avrebbe anche intensificato il suo impegno politico⁶⁶.

Egli si espresse sulla nascita del Ministero in un editoriale della rivista da lui diretta, *Storia dell'arte*; nel suo bilancio Argan toccò tutte le tematiche fondamentali connesse al ruolo del nuovo Ministero, dai provvedimenti urgenti da adottare per tutelare le opere d'arte al nodo del decentramento.⁶⁷ Nel suo intervento Argan si concentrava sulla necessità di una riforma radicale nella gestione del patrimonio culturale italiano e criticava aspramente lo stato attuale delle cose. In particolare sottolineava come lo Stato italiano non avesse mai sviluppato una seria politica di tutela dei beni culturali, limitandosi a misure repressive e inefficaci contro abusi e infrazioni sempre più gravi. Ad esempio scagliava parole molto dure nei confronti del sistema di protezione, considerato più come una custodia passiva che come una gestione attiva e consapevole.

Argan proponeva una riforma radicale e scientificamente ragionata della gestione dei beni culturali, criticando l'attuale sistema inefficace e chiamando a una

⁶⁵ A. Debenedetti, *Roma-Milano: i musei invisibili*; A. Cederna, *Abbandono di responsabilità*; F. Caroli, *Un'altra tappa*, in «Corriere della Sera», 29 novembre 1974.

⁶⁶ I. Bruno, 2011, p. 67.

⁶⁷ *Ibidem*.

maggior responsabilizzazione e partecipazione degli studiosi e delle istituzioni scientifiche. L'autore vedeva con favore una gestione dei beni culturali a livello regionale, purché questa si basasse su criteri scientifici uniformi e su una coordinazione a livello nazionale. Argan sottolineava infine l'importanza di mantenere il controllo e la responsabilità dello Stato per garantire un livello scientifico adeguato e la coerenza delle politiche di protezione:

Dicendo che il patrimonio culturale dovrà essere gestito in tutte le regioni con gli stessi criteri di base si dice semplicemente che dovrà essere gestito secondo criteri scientifici aggiornati. Al livello della scienza possono esservi orientamenti metodologici diversi, [...]. Il pericolo insito nelle gestioni regionali non è l'eventuale diversità dei criteri scientifici, ma il difetto di criterio scientifico, l'empirismo. Il compito del nuovo ministero consisterà appunto nel garantire l'uniformità del livello scientifico e non per mezzo di astratte normative, ma di modelli pragmatici. Modelli di protezione scientifica attiva dovranno essere anche i grandi musei, non più intesi come ricoveri o depositi di opere d'arte, ma come centri di ricerca, di educazione e informazione. I musei debbono essere indipendenti dalle soprintendenze nonché dalle strutture amministrative, regionali o statali che siano, a cui sono necessariamente connesse; e devono avere i propri bilanci, i propri organi di consulenza, i propri servizi scientifici e didattici⁶⁸.

Secondo questa visione sarebbe dovuta andare in questa direzione anche la riforma del sistema universitario, strumento fondamentale per formare i futuri gestori del patrimonio culturale. Idealmente la loro formazione avrebbe dovuto integrare la ricerca scientifica con l'attività pratica di conservazione. Argan arrivava anche a suggerire la creazione di dipartimenti specializzati in archeologia e storia dell'arte in ogni regione.

Argan concludeva enfatizzando che la responsabilità della salvaguardia del patrimonio culturale coinvolgeva tutti gli studiosi italiani. La presenza di

⁶⁸ G. C. Argan, *Il governo dei beni culturali* in G. Spadolini, *Beni culturali: diario, interventi e leggi; con uno scritto di Giulio Carlo Argan*. Vallecchi, 1976. Nota di Giovanni Spadolini: "È il testo dell'articolo di Giulio Carlo Argan 'il governo dei beni culturali', cui mi sono frequentemente richiamato nel *Diario*, comparso su *Storia dell'arte*, n. 19, 1975.

Giovanni Spadolini, uno storico, come ministro dei Beni Culturali era vista come un'opportunità per una partecipazione attiva e fattiva degli esperti del settore nella gestione e protezione dei beni culturali⁶⁹.

Nei primi mesi del 1975, Giovanni Spadolini si trovava in un periodo frenetico, dedicato al ripristino dei rapporti da tempo deteriorati con funzionari, amministratori locali e intellettuali italiani. Queste figure avevano a lungo cercato interlocutori attenti nel panorama politico, trovando scarse risposte. L'emergenza di una struttura dedicata esclusivamente ai beni culturali, guidata nelle sue fasi iniziali da un uomo di cultura, segnava un punto di svolta. Nonostante l'apparente scetticismo iniziale, emerge oggi la sensazione che molti finalmente avessero trovato la figura tanto attesa per costruire un nuovo modello di tutela. Questo sembrava essere il momento propizio per presentare al nuovo ministro una lunga serie di preoccupazioni rimaste nel limbo per anni. In sintesi, l'istituzione del nuovo Ministero prefigurava una struttura governativa di riferimento per gli operatori culturali e per coloro che si battevano per la salvaguardia della storia e della cultura nazionale⁷⁰.

Un giudizio autorevole sulla nuova macchina ministeriale arrivò a inizio febbraio da uno dei principali protagonisti e collaboratori della Commissione Franceschini, Massimo Pallottino. Nel suo intervento su «*il Tempo*»:

Al generale compiacimento dell'opinione pubblica più qualificata per la nascita del Ministero per i beni culturali e ambientali subentra ora una fase di riflessione e, diciamo pure, di serie preoccupazioni per la sorte e per gli sviluppi futuri di questa nuova istituzione.»

«Ciò che occorre oggi è un totale capovolgimento di tendenza e, soprattutto, di mentalità. Occorre restituire la gestione dei beni di cultura agli uomini di cultura⁷¹.

È interessante prendere in analisi anche l'opinione di Giuliano Briganti. In un articolo apparso su *Repubblica* critica aspramente la frettolosa e demagogica

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ I. Bruno, 2011, p. 70.

⁷¹ M. Pallottino, *Si delinea la strategia per salvare i beni culturali*, «*Il Tempo*», 2 febbraio 1975.

nascita del decreto presidenziale per l'organizzazione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, evidenziando come certe influenze negative abbiano condizionato il processo. La critica principale è rivolta al Senatore Spadolini, che, nonostante il suo dinamismo e il sincero interesse per la situazione critica dei beni culturali, ha prodotto un decreto poco efficace.

A quanto pare la fretta e la demagogia sono le cattive fate che hanno vegliato sulla nascita, da tutti così attesa, del decreto presidenziale relativo all'organizzazione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali.⁷²

Un punto di particolare contestazione è il decreto ministeriale del 6 febbraio 1977, che stabiliva i criteri per l'elezione del nuovo Consiglio Nazionale per i Beni Culturali e Ambientali, in sostituzione del Consiglio Superiore delle Belle Arti. Briganti criticava la composizione di questo nuovo organismo, che, con i suoi ottantasette membri, sembra pletorico e poco efficiente, con troppe presenze inutili.

a parlare di demagogia, fretta e di incompetenza mi ha spinto la lettura di un decreto ministeriale del 6 febbraio che stabilisce i criteri per l'elezione di quella parte del Consiglio Nazionale per i Beni Culturali e Ambientali sostitutiva dello scaduto Consiglio Superiore delle Belle Arti. Non entriamo in merito, per ora, alla composizione di questo pletorico organismo del quale fanno parte 87 persone e che, per molte inutili presenze (vi sono persino due rappresentanti dell'« arte sacra ») contraddice, a mio vedere, quel carattere di organo tecnico che sarebbe stato auspicabile e ci induce a nutrire molti dubbi sulla sua utilità ed efficienza⁷³.

La distribuzione delle competenze fra i membri del consiglio era anch'essa oggetto di critica. Dei diciotto professori universitari, solo due erano storici dell'arte, mentre le altre posizioni erano occupate da archeologi, storici, archivisti, letterati, bibliotecari, e architetti. Questa sproporzione era vista come un tributo alla demagogia e un segno della lenta e distorta burocrazia italiana,

⁷² G. Briganti, *Le fate del senatore Spadolini* in «Repubblica», 19 febbraio 1977.

⁷³ *Ibidem*

incapace di valorizzare adeguatamente il patrimonio artistico, considerato il bene culturale più fragile e bisognoso di attenzione.

L'abolizione della Quinta Sezione del Consiglio Superiore, dedicata all'arte contemporanea, veniva anch'essa criticata e la situazione generale dei beni culturali in Italia era descritta come disastrosa: musei chiusi, furti frequenti, restauri dannosi, e una scarsa considerazione per il patrimonio artistico. L'autore concludeva lamentando l'assurdità di un rinnovamento che portava solo a un peggioramento, evidenziando la mancanza di logica e buon senso nell'attuale gestione dei beni culturali.

Davvero un bel lavoro. Possibile che ogni rinnovamento debba, da noi, portare di necessità un peggioramento? [...] una delle ricchezze maggiori d'Italia, una delle ragioni del suo sussistere, tenuta in così poca considerazione che proprio l'organismo nato per proteggerla ritiene sia giusto relegare i suoi cultori in una avvilita minoranza nell'ambito del consesso che tanto pomposamente si definisce Consiglio Nazionale per i Beni Culturali. Davvero nulla va secondo la logica e il buon senso⁷⁴

Riguardo l'operato del Ministero si collocava in bilico tra scetticismo e ottimismo, l'associazione Italia Nostra, che all'epoca godeva di un considerevole potere di condizionamento sull'opinione pubblica riguardo i temi ambientali; il gruppo, che aveva promosso più volte in passato campagne di salvaguardia del territorio, spesso in polemica con uno Stato assopito o del tutto assente, cercò di aprirsi a una forma di dialogo aperto col nuovo ministro, cercando di seppellire gli antichi rancori nei confronti delle istituzioni.

Durante una visita di Spadolini nella sede romana del consiglio direttivo di Italia Nostra, Giorgio Bassani, l'allora presidente dell'ente, illustrò il rapporto conflittuale che la sua associazione aveva sempre intrattenuto con la classe politica, specialmente con esponenti degli enti locali per i quali l'azione di Italia Nostra rappresentava soltanto un ostacolo. Superate le legittime recriminazioni, il presidente si rivolgeva a Spadolini presentandogli una lista di priorità che il

⁷⁴ *Ibidem*

nuovo Ministero avrebbe dovuto tenere in debito conto. Il sodalizio richiamava l'attenzione su casi concreti e non soltanto su provvedimenti generici⁷⁵.

Suonava più polemico Renato Guttuso che al XIV Congresso del PCI nel marzo del 1975, incentrò il suo intero intervento sulla salvaguardia del patrimonio storico italiano, senza risparmiare critiche al neonato Ministero. Il pittore esordiva lanciando ai compagni di partito un grido d'allarme sullo stato dei beni artistici e paesaggistici:

Compagni, credo che ci possa essere spazio in un congresso che investe così impetuosamente i problemi e le piaghe d'Italia per un breve cenno al disprezzo con cui in questi trent'anni di regime democristiano, di malgoverno, e di non-governo è stata trascurata la difesa, la conservazione del nostro patrimonio artistico e culturale. Leopardi scriveva: «Italia mia, vedo le mura e gli archi ma le glorie non vedo». Tra poco non vedremo più neppure le mura e gli archi⁷⁶.

1.6 Un evento emblematico nella tutela del patrimonio musealizzato: la vandalizzazione della *Pietà Vaticana*

Sul tema della salvaguardia del patrimonio artistico musealizzato c'è un episodio che è possibile per certi versi considerare come un termine *post quem* per la presa di coscienza della fragilità dei manufatti: la vandalizzazione della *Pietà Vaticana*. La mattina del 21 maggio 1972, László Tóth, eludendo la sorveglianza, riuscì a colpire con un martello la Pietà per quindici volte, accanendosi in particolare sul volto della Vergine causando danni molto gravi⁷⁷. Il restauro del gruppo scultoreo fu brillantemente documentato in un programma di Brando Giordani, trasmesso per la prima volta su RAI 1 il 17 gennaio 1973: una troupe televisiva documentò il lavoro dei tecnici del Gabinetto di Ricerche Scientifiche dei Musei Vaticani dal giugno fino al Natale di quello stesso anno seguendo prima la

⁷⁵ G. Spadolini, 1976, p. 16.

⁷⁶ *Documenti politici del PCI dal 14. al 15. congresso 1: 1975-1976*, p. 578.

⁷⁷ U. Baldini, *Michelangelo scultore*, collana *Classici dell'arte*, Milano, Rizzoli, 1973.

catalogazione dei frammenti, poi lo studio dei materiali da utilizzare fino al ripristino vero e proprio del monumento⁷⁸.

L'episodio mise in allerta anche ai musei milanesi, che iniziarono subito, come potevano, a correre ai ripari. Brera denunciava l'insufficienza di personale e il Castello Sforzesco cominciò a dosare l'affluenza del pubblico. Soprattutto si volle aumentare anche la sorveglianza all'altra grande Pietà michelangiotesca, la *Pietà Rondanini*. La direttrice delle civiche raccolte di arte Mercedes Precerutti Garberi aveva così deciso: non più uno, come era stato dal 1956, anno di collocazione del gruppo scultoreo al Castello Sforzesco, ma tre custodi staranno ai fianchi della statua, protetta da una recinzione costituita soltanto da un cordone e che oppone soltanto una sorta di barriera psicologica. La dottoressa Precerutti Garberi temeva quello che si potrebbe chiamare il periodo e il pericolo dell'emulazione, che nei prossimi giorni qualche altro forsennato ripetesse a Milano il gesto vandalico che è stato compiuto in San Pietro⁷⁹.

Questa scelta serviva a colmare delle carenze nella vigilanza, che già costò a Milano, in particolare a Brera, un altro inestimabile capolavoro, *Lo sposalizio della Vergine* di Raffaello, deturpato nel 1958 da un vandalo in seguito assolto per infermità mentale. Brera aveva in seguito aumentato il numero di sorveglianti, che risultavano comunque insufficienti, non sufficientemente attrezzati e anche sottopagati in relazione ai rischi che in caso estremo avrebbero dovuto assumersi⁸⁰.

Tra i musei di Milano, solo quelli del Comune si potevano considerare protetti in maniera efficace, poichè affidati a un Corpo degli agenti delle vigilanze interne, che non contava molti uomini, solo centoquarantanove, ma che conoscevano il loro mestiere e che erano dotati di efficaci strumenti. Erano pagati meglio dei dipendenti statali con analoghe mansioni - ciò che assicura una selezione più

⁷⁸ B. Giordani, *La violenza e la pietà*, 1973: <https://www.raiplay.it/programmi/laviolenzaelapieta>, consultato il 6/8/2024

⁷⁹ U. Panin, *L'Emergenza dei musei milanesi dopo il vandalico gesto in San Pietro* in «Corriere della sera», 23 maggio 1972.

⁸⁰ *Ibidem*.

accurata ed erano tutti guardie giurate. Una decina di anni prima l'amministrazione preferì aumentarne il numero ma disarmarli. Al Castello erano una trentina, alla Galleria d'arte moderna, sedici: pochi per le quarantacinque sale del museo.

La presenza di quegli uomini aveva avuto finora, probabilmente, un effetto deterrente di sicura efficacia contro qualsiasi malintenzionato. Ma lo hanno altrettanto i dispositivi elettronici che il Comune aveva installato a profusione intorno e dentro alle raccolte. Si era fatto insomma molto per la sicurezza. Per la sicurezza, ovviamente, nell'ipotesi di incendi o di ladri. Ma di fronte a un pazzo le collezioni si trovavano (e si trovano) disperatamente disarmate⁸¹.

1.7 La seconda metà degli anni Settanta e la politica culturale di Tognoli

Possiamo considerare il 1977 come l'anno più vivace del decennio: non solo per la portata delle mostre organizzate, ma anche perché segna il definitivo avviamento del mandato del sindaco Carlo Tognoli, eletto nel 1976 e che forse più del suo predecessore Aniasi si era incamminato verso un programma di rilancio culturale della città attraverso iniziative destinate all'ampio pubblico. Non mancheranno le polemiche al lavoro di Tognoli, la cui Giunta di sinistra veniva in maniera denigratoria definita "grigia" per la mancanza di iniziative degne di note, escluso l'avvio del nuovo piano regolatore⁸².

La ripresa culturale era vista come un compito fondamentale e l'amministrazione aveva lavorato per stimolare le istituzioni culturali pubbliche e private, sottolineando che, nonostante la crisi della grande industria, Milano non aveva subito una decadenza economica significativa grazie allo sviluppo delle piccole e medie imprese. Grande importanza era data all'istruzione e della partecipazione

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² C. Schirinzi, *Signor sindaco in un anno cosa ha fatto?* in «Corriere della sera», 31 dicembre 1976

dei cittadini nella gestione pubblica. Tra le iniziative culturali di rilievo, vanno menzionati soprattutto i convegni volti a migliorare il rapporto tra università e città e l'intenso rilancio del teatro e dello spettacolo: iniziative come *Milano Aperta*, che ha attratto un pubblico numeroso e presentato produzioni internazionali di alta qualità; la riorganizzazione di teatri storici come il Teatro Manzoni e il Teatro Nazionale, grazie anche alla partecipazione di privati come Silvio Berlusconi; la nuova sede del Piccolo Teatro. Inoltre un gran numero di mostre d'arte che hanno avuto grande partecipazione di pubblico. L'amministrazione ha anche avviato importanti progetti istituzionali, tra cui la trasformazione del Palazzo Reale in Galleria d'arte contemporanea, e la ristrutturazione di varie strutture storiche. Nell'impresa di Tognoli era evidente l'uso di un approccio pluralistico e aperto alla sperimentazione nella gestione culturale, che evitasse centralizzazioni burocratiche e favorisse la partecipazione e il coinvolgimento della comunità intellettuale e dei cittadini⁸³.

Un esempio di questo approccio che cercava di abbracciare più ambiti culturali è stato, in occasione della mostra *I Longobardi e la Lombardia*, il tentativo di coinvolgere Vittorio Gassman a mettere in scena il dramma manzoniano *Adelchi*; la mostra avrebbe consentito di ospitare a Milano un'importante convegno di studi longobardi solitamente tenuto nella città di Spoleto⁸⁴. La volontà di Tognoli in questo esempio è chiara: coinvolgere in una stessa manifestazione culturali più forme di arte e studio possibili.

Vi era inoltre il complesso nodo delle iniziative culturali private, che denunciavano, nella voce di Graziella Lonardi, segretario generale di Incontri internazionali d'arte una grande disinteresse degli enti pubblici del coinvolgere quelli privati, nonostante gli obiettivi comuni.

rilevo la sempre più profonda e netta separazione nell'ambito culturale tra capacità e volontà delle istituzioni private dinanzi all'inerzia e al disinteresse di quelle pubbliche, avverto più che mai la necessità che le due realtà abbiano

⁸³ C. Tognoli, *idee per una città. Cultura a Milano 1975-1980*, Milano, SugarCo, 1980.

⁸⁴ M. Porro, *Caro Vittorio, perché non riprendi Adelchi a Milano?* in «Corriere della sera», 20 aprile 1978.

invece un avvicinamento, o comunque affiancandosi si adoperino insieme per obiettivi comuni di indiscussa necessità ed urgenza. [...]

Analizzando oggi il programma e l'intervento delle Regioni, quale occasione migliore per sviluppare una collaborazione che una volta per tutte risponda ad anni di aspettativa. Si tratta di raccogliere tutte le indicazioni che sono emerse, si tratta di invitare tutti gli organismi culturali a partecipare con spazi adeguati ai programmi che le nostre regioni stanno approntando affinché questa collaborazione sia un dato reale [...] Non raddoppiate le iniziative ma se mai predisporre altre, dividere formalmente i compiti per il raggiungimento di un obiettivo comune, responsabilizzare e coadiuvare nel lavoro individuato quante più presenze qualificate possibili⁸⁵.

Anche nell'ambito culturale in sostanza si stava verificando quel fenomeno che aveva avuto luogo in tutta Italia e in tutti gli altri ambiti: l'aumento dell'influenza e del controllo da parte degli enti pubblici e statali. Ciò accadeva soprattutto in ambito economico, particolarmente nel trasferimento allo Stato delle grandi aziende con la conseguente diminuzione della grande economia privata, ma ne erano toccate anche la politica e la cultura. La stessa cosa era già successa all'Ente manifestazioni milanesi, tagliato fuori dalle iniziative fino al suo scioglimento.

Il comune avrebbe in quegli anni aumentato i fondi destinati alle iniziative culturali: da un iniziale solo miliardo di lire si sarebbe passati a sei. Il denaro serviva principalmente a finanziare le mostre temporanee e a ristrutturare prima di tutto Palazzo reale (vedi paragrafo 1.9) e poi in misura minore altri spazi, gli arredi (vetrine, ripiani, scaffali vasche, contenitori...) e la segnaletica stradale. Rimaneva ignorato uno dei problemi più sentiti, quello del personale, la cui mancanza di fatto impediva l'apertura dei musei a orario continuato e che

⁸⁵ G. Lonardo, *L'indifferenza delle istituzioni pubbliche verso le iniziative culturali private* in «Corriere della sera», 18 gennaio 1976.

andasse oltre l'orario di ufficio, escludendo dalle visite gran parte del pubblico nei giorni feriali⁸⁶.

La direzione che la politica culturale avrebbe dovuto intraprendere era oggetto di ampio dibattito nello stesso consiglio comunale, in cui emergevano le diverse contrapposizioni ideologiche⁸⁷, soprattutto per quel che riguardava l'idea di decentramento della cultura nei quartieri periferici e che riguardava soprattutto le iniziative di ambito teatrale; era evidente che la priorità per la Giunta era quella di avviare il fitto programma di mostre temporanee che avrebbero dovuto far accorrere un gran numero di visitatori⁸⁸. Riguardo alle mostre il problema principale era quello della “decasualizzazione”, ovvero inquadrate in un programma logico e finalizzato. Il ventaglio di esposizioni proposte era infatti molto più ampio rispetto alle stagioni precedenti e cercava di venire incontro alle esigenze degli specialisti e del grande pubblico attraverso una ricerca minuziosa e innovativa. Così le mostre più importanti si caratterizzarono, secondo le parole degli organizzatori, per i loro percorsi espositivi mediati e curati in ogni dettaglio, sia dal punto di vista artistico che da quello formale e organizzativo. Oltre alle classiche mostre antologiche vanno ricordati progetti complessi come *Origini dell'astrattismo* (1979) e *L'altra metà dell'avanguardia* (1980). Si trattava di grandi mostre di ricerca caratterizzate da una forte componente didattica, che puntava non sempre a proporre contenuti nuovi ma a piuttosto a tirare un po' le somme di un certo tema, proponendolo in maniera didattica a un pubblico variegato⁸⁹. A questo si aggiunge la collaborazione con importanti enti stranieri a cui si devono mostre come *Arte inglese oggi* (1976), *Arte Precolombiana* (1977) e *l'Ermitage a Milano* (1977) che avevano il pregio di presentare al pubblico milanese capolavori lontani.

⁸⁶ F. Motta, *Cinque miliardi non saneranno la grave crisi dei musei* in «Corriere della sera», 14 aprile 1977.

⁸⁷ La Giunta era composta da un'alleanza tra PSI, PCI e Democrazia proletaria.

⁸⁸ Vedi nel dettaglio: S. de Mari, *Polemiche a Palazzo Marino sugli indirizzi della cultura* in «Corriere della sera», 19 luglio 1977.

⁸⁹ F. Misiano, *Per una metropoli a temperatura europea: le grandi mostre della giunta Tognoli* in I. Piazzoni, 2011, pp. 202-207.

Sui risultati raggiunti dalla sua politica culturale, Tognoli stesso pubblicherà diversi scritti e resoconti destinati a un pubblico alto, come *La cultura come terapia e Idee per una città. Cultura a Milano 1975-80*: si tratta di compendi abbastanza dettagliati e corredati di molte fotografie e immagini che raccontano le iniziative culturali intraprese dalla sua prima Giunta e dai personaggi che hanno collaborato con essa.

Il progetto di riportare Milano “a temperatura europea” continuerà a costituire uno degli obiettivi della seconda Giunta Tognoli (1980-1986), formatasi all’indomani delle elezioni del giugno 1980⁹⁰.

1.8 La morte di Franco Russoli

Scompare con Franco Russoli un intrepido combattente per la cultura e per l'arte. Egli si è quasi immolato nella sua dedizione alla causa di Brera nella difficile battaglia per il salvataggio e il recupero del grande complesso museale di Milano. Il processo a Brera di pochi giorni fa nascondeva un amore sconfinato. Era un sovrintendente esemplare, coraggioso, pagava sempre di persona. Nella costituzione del ministero per i beni culturali, mi fu di inestimabile aiuto. Il suo rigore intellettuale era pari al suo slancio e al suo impegno nell'azione di ogni giorno. Detestava il burocratismo ma era un realizzatore e aveva il senso del concreto e del limite. La sua lotta per la grande Brera dovrà essere continuata da uomini che siano degni di una così vincolante eredità morale e culturale⁹¹.

Il mio sbigottimento alla notizia tanto dolorosa quanto inattesa della scomparsa di un amico fraterno come Franco Russoli, cresce inesorabilmente dopo il primo moto istintivo di incredulità. [...]. Le frustrazioni inferte dalla congenita insensibilità burocratica del ministero, le preoccupazioni per le difficoltà di ogni genere che sorgevano da ogni dove, se qualche volta erano riuscite a far vacillare la sua speranza non avevano mai indebolito la sua tenacia. Perché in quel

⁹⁰ *Ivi* p. 217.

⁹¹ G. Spadolini in M. Calvesi, *L'uomo che inventò la «grande Brera*, in «Corriere della sera», 23 marzo 1977.

progetto aveva trasferito la sua vita. Il successo dell'ultima mostra nelle vecchie sale di Brera, che offriva come un campione delle sue pro-poste, aveva fatto intravedere la possibilità che molti dei nodi fossero prossimi a sciogliersi, Per lui, certo, troppo tardi. Non so se qualcuno continuerà il suo lavoro seguendo puntualmente la strada da lui tracciata in ogni particolare. Quello che so è che Franco Russoli a quel lavoro aveva sacrificato, in sostanza, ogni sua altra attività e possibilità. Se ne provasse un reale rimpianto, o molta amarezza, era difficile chiederlo alla sua affettuosa innocenza, alla sua chiara gentilezza d'animo⁹².

Con queste parole il Ministro Giovanni Spadolini e il critico d'arte Giuliano Briganti ricorderanno il sovrintendente delle gallerie della Lombardia e della Pinacoteca di Brera a seguito della sua morte improvvisa avvenuta la mattina del 22 marzo 1977. La scomparsa prematura dello studioso costituì un vero e proprio choc per tutti i membri della sua famiglia, dello staff e dei colleghi, con gravi conseguenze sul futuro della Pinacoteca: scomparso Russoli, infatti, venivano anche a mancare la sua sua “naturale capacità connettiva” e l'impegno che, grazie al dialogo innestato fra le varie realtà milanesi, stavano realizzando un'ambizione cittadina di rinnovamento e riscoperta del Museo e dell'arte, missione considerata da lungo tempo ormai utopica, poiché finiva con lo scontrarsi con la dura realtà delle istituzioni e degli scogli burocratici⁹³.

Sono diversi a spendere parole di commiato per la scomparsa del critico d'arte: da Spadolini a Perazzi⁹⁴ a Calvesi, i quali tracciano di Russoli il profilo di un uomo instancabile e dedito al suo lavoro, tutti concordi nell'affermare che la sua scomparsa lasciava un vuoto difficile da riempire.

In particolare è Calvesi, in un altro articolo del *Corriere* a interrogarsi sulla successione di Russoli come guida di Brera. La scomparsa di Franco Russoli evidenziava una serie di problemi di fondamentale importanza per la gestione culturale del patrimonio storico-artistico lombardo, con particolare riferimento alla

⁹² G. Briganti, *Brera diventerà nuova?*, in «Repubblica», 24 marzo 1977.

⁹³ E. Bernardi, a.a. 2016/2017, pp. 182-183.

⁹⁴ M. Perazzi, *è morto Franco Russoli, sovrintendente di Brera* in «Corriere della sera», 22 marzo 1977.

città di Milano. Come più volte sottolineato, Russoli era il fulcro di numerose iniziative e progetti in ambito conservativo, museografico e espositivo, rappresentando l'elemento chiave di una complessa macchina organizzativa che egli aspirava a far decollare. Data la rilevanza del suo operato, il dibattito sulla sua eredità non può essere limitato alla sola dimensione milanese, poiché si trattava di una delle discussioni più rilevanti della politica culturale italiana, con la ristrutturazione di Brera come uno degli sforzi più qualificanti in questo ambito.

I problemi sollevati spaziano dal rapporto tra pubblico e privato, al coordinamento tra enti come il museo, l'accademia di belle arti e la biblioteca, e alla dialettica tra centralizzazione e decentramento della tutela del patrimonio. Inoltre, si considerano i collegamenti con la nuova galleria d'arte moderna e le mostre e attività didattiche nel quartiere e nella città.

Secondo Calvesi si sarebbe reso necessario tornare a discutere di questi temi, possibilmente in sedi pubbliche, quando la città avrebbe individuato il nuovo interlocutore, il successore di Russoli. Ci si chiedeva chi potesse essere e come sarebbe stato nominato. Russoli, in qualità di soprintendente ai beni artistici e storici della Lombardia, si occupava direttamente anche di Brera, museo statale sotto la gestione della sovrintendenza e aveva inoltre giurisdizione in termini di tutela e controllo del patrimonio artistico sui musei comunali di Milano, che però rispondevano a una direzione autonoma.

Inoltre in quei mesi la realizzazione del progetto, seguito da vicino da Russoli, della nuova Galleria d'arte moderna a Palazzo Reale, rendeva necessaria una nomina tempestiva di un direttore della nuova galleria comunale che potesse supervisionare i lavori di programmazione e installazione del complesso e collaborare con il collegio di progettisti, tra cui il sovrintendente, l'architetto Belgiojoso e la dottoressa Garberi.

Erano in sostanza necessarie due figure: un nuovo sovrintendente e un direttore della galleria comunale d'arte moderna. Quest'ultimo avrebbe dovuto gestire non solo le grandi mostre, ma anche quelle minori, spesso vittime di improvvisazione e "clientelismo". Tra il sovrintendente e il direttore della galleria comunale avrebbe infine dovuto instaurarsi un dialogo costruttivo, (specialmente riguardo alle

collezioni donate e conservate in deposito, che Russoli prevedeva di anettere a Brera ma che sarebbero potute essere collocate temporaneamente a Palazzo reale).

La nomina del sovrintendente, continuava Calvesi, seguiva le procedure burocratiche obbligatorie, con l'ufficio temporaneamente affidato all'attuale sovrintendente vicario, dottoressa Stella Matalon, fino alla decisione del Ministro per i beni culturali, su designazione del Consiglio di amministrazione. Secondo il professore era auspicabile una nomina di una persona di "comprovata qualità, energia e spirito di iniziativa, oltre che di preparazione scientifica". Infine per quanto riguardava la nomina del direttore della galleria d'arte contemporanea, essa non era regolata da specifiche indicazioni, ma ci si augurava l'adozione della procedura più trasparente e corretta, ovvero quella del concorso pubblico⁹⁵.

Il bando di concorso per il ruolo di sovrintendente sarebbe arrivato pochi giorni dopo⁹⁶.

Il problema della successione sarà arginato affidando immediatamente la direzione della Pinacoteca a Stella Matalon, al servizio della Pinacoteca fin dai tempi in cui era diretta da Modigliani, e che aveva seguito da vicino l'operato di Wittgen e Russoli. Matalon prossima alla pensione, avrebbe portato una successione più graduale dell'eredità di Russoli. Tuttavia, dal settembre successivo, il gravoso incarico di succedere a Russoli sarà assegnato a Carlo Bertelli, il quale si troverà a dover affrontare visioni che non condivideva e che tenterà di modificare esplicitamente. Nel frattempo, la Pinacoteca rimaneva invariata rispetto a come l'aveva lasciata Russoli: le opere non erano state trasferite a Palazzo Reale e i lavori di ristrutturazione erano stati sospesi. Anche la mostra-progetto, divenuta in qualche modo "processo e un testamento", restava ancora aperta al pubblico⁹⁷.

⁹⁵ M. Calvesi, *L'arte a Milano dopo la morte di Russoli* in «Corriere della Sera», 26 marzo 1977.

⁹⁶ L. Grigliè, *Chi sono i candidati alla successione di Franco Russoli?* in «Corriere della Sera», 5 aprile 1977.

⁹⁷ E. Bernardi, a.a. 2016/2017, pp. 182-183.

1.9 La nuova destinazione di Palazzo Reale: la collezione d'arte contemporanea⁹⁸

Ancora alla metà del decennio a Milano mancava ancora un museo d'arte contemporanea degno di questo nome: segnata dalla chiusura del PAC, la città aveva anche urgente bisogno di un luogo che potesse ospitare le civiche raccolte d'arte contemporanea che si erano accumulate nel corso del Novecento. Anche Russoli, nel corso dei suoi interventi su Brera aveva più volte riflettuto sul ruolo e sulla forma che doveva avere una raccolta di arte contemporanea.

Frutto di lunghissime discussioni e qualche compromesso, finalmente gli anni di Tognoli vedono la nascita di una sede per la Galleria d'arte contemporanea di Milano: il 22 marzo 1977 il Consiglio comunale approvava la nuova sede al secondo piano di Palazzo reale. Veniva scartato il progetto di costruire una struttura *ex novo*, economicamente insostenibile per i fondi della città, in favore di una struttura vecchia e tutto sommato mal utilizzata, ancora preda di affittanze private di enti vari e ripartizioni comunali⁹⁹. La (breve) storia di questo museo esula l'oggetto della tesi, in quanto esso verrà inaugurato solo nel decennio successivo: è comunque interessante sintetizzarne i punti fondamentali perché il contenitore, Palazzo Reale, ha una storia complessa e la sua risistemazione influirà anche sugli spazi destinati alle mostre temporanee.

La storia delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano del XX secolo è legata alla storia del collezionismo privato lombardo e ad una ricca tradizione mecenatistica che nel tempo si è intrecciata alle vicende di una politica di pubbliche acquisizioni e all'instancabile ricerca di un luogo adeguato a garantire al patrimonio artistico crescita, identità e fruizione del pubblico.

Le Civiche raccolte erano conservate, a partire dal 1878, nel Museo Artistico Municipale presso il Salone dei Giardini Pubblici che raccoglieva sculture e

⁹⁸ Oltre alla bibliografia specifica nelle note a piè di pagina, per questo argomento vedi: L. B. Belgiojoso, *La ristrutturazione di Palazzo Reale per la nuova sede della Galleria d'arte contemporanea* in C. Tognoli, 1985

⁹⁹ L. Grigliè, *la galleria d'arte contemporanea non avrà direttore?*, in «Corriere della sera», 9 aprile 1977.

dipinti antichi, oltre a opere dell'Ottocento. Nel 1900, dopo il restauro del Castello Sforzesco ad opera di Luca Beltrami, vi si trasferisce il Museo Artistico fondendolo con il Museo Archeologico. Solo nel 1903 avvenne una prima distinzione delle raccolte d'arte antica da quelle più recenti, con la creazione della Galleria d'Arte Moderna, situata in alcune sale della Rocchetta del Castello Sforzesco. Nel 1921, la Galleria d'Arte Moderna si trasferì nella neoclassica Villa Reale (o Belgiojoso) realizzata da Pollack e ceduta dallo Stato al Comune di Milano. Tuttavia, la costante crescita delle collezioni e le caratteristiche architettoniche dell'edificio resero necessario, dopo qualche decennio, trovare una nuova soluzione per esporre l'arte più recente. Nel 1954, venne progettato il Padiglione d'Arte Contemporanea (PAC) da Ignazio Gardella, destinato ad ospitare le collezioni del Novecento. La Galleria d'Arte Moderna, invece, continuava a esporre opere dal Settecento ai divisionisti. Tuttavia, il PAC si rivelerà presto una soluzione limitante, poiché doveva alternare il ruolo di sede per le collezioni permanenti con quello di centro per le mostre temporanee. Questo comprometteva il ruolo museale dell'edificio, con molte opere che finirono per essere accantonate nei depositi.

Il problema degli spazi, degli impianti di sicurezza e di climatizzazione dell'edificio porteranno, sotto la guida di Mercedes Garberi, alla chiusura del PAC nel 1973¹⁰⁰. Negli del Dopoguerra infatti le Civiche Raccolte erano cresciute grazie a nuove acquisizioni e donazioni, la più significativa delle quali era la donazione Boschi-Di Stefano del 1974¹⁰¹.

Così a partire dal 1977, viene progettata la ristrutturazione di Palazzo Reale per ospitare il futuro Museo d'Arte Contemporanea, ma i lavori di ristrutturazione si riveleranno lunghi e complessi. Alla guida di quest'opera di riqualificazione degli spazi ci sarà l'architetto Ludovico B. Belgiojoso.

¹⁰⁰ Nel 1979, il PAC viene riaperto dopo un lungo periodo di chiusura e funge da spazio di sperimentazione e proposta, con un programma espositivo che include una rilettura critica delle collezioni e una ricognizione sull'arte recente e sulle tendenze emergenti. Il PAC facilita il dialogo con artisti, collezionisti e galleristi, contribuendo a definire il profilo del futuro CIMAC.

¹⁰¹ L. Matino, *Storia di un museo futuro in Civico Museo d'arte contemporanea*, Milano, Electa, 1994 pp. 15; 18-19.

In generale tutti gli interventi di riuso di edifici antichi pongono una serie di problemi teorici, progettuali e tecnici, tra cui l'adeguamento degli spazi originali alle nuove destinazioni e le esigenze di restauro mirate alla conservazione e al ripristino delle varie fasi dell'edificio. Era necessario quindi individuare criteri di ripristino che rispettassero i caratteri storici da salvaguardare, ma che fossero anche flessibili alle nuove esigenze, in modo che le nuove funzioni potessero avvalersi del prestigio dell'edificio antico, il quale veniva così rivitalizzato¹⁰².

Nel contesto della ristrutturazione del Palazzo Reale per ospitare il nuovo Museo di Arte Contemporanea, si confrontava la disponibilità degli spazi, sia in termini quantitativi che qualitativi, con le esigenze del museo stesso; tutto questo doveva coniugarsi con le necessità di un ripristino conservativo¹⁰³.

Di particolare rilievo storico era l'intervento settecentesco del Piermarini, che dava al Palazzo una configurazione peculiare sia internamente che nelle facciate sulla Piazzetta Reale e sul cortile interno. Pertanto, il programma di restauro e riqualifica sceglieva di riferirsi principalmente a questa fase, eliminando i segni degli interventi successivi. Le zone dell'edificio destinate al nuovo museo, la cui ristrutturazione sarebbe avvenuta per fasi successive per non interrompere troppo a lungo il suo utilizzo e per commisurare gli interventi alle disponibilità finanziarie, includevano tutte le sale al piano terreno (eccetto quelle destinate al Museo del Duomo), il sotterraneo corrispondente, il primo piano, il secondo, il terzo e i piani ammezzati. Rispetto alla sistemazione del Piermarini, gli ambienti al primo piano presentavano in generale un buon grado di conservazione, eccetto alcune sale danneggiate dalla guerra; quelli al piano terreno, al secondo e al terzo piano risultavano quasi totalmente rimaneggiati a causa dei danni subiti e degli interventi operati prima e dopo il 1946 per la loro trasformazione in uffici e abitazioni.

¹⁰² L. B. Belgiojoso, *Problematiche del recupero e del rapporto spazio-destinazioni nel progetto di ristrutturazione del Palazzo a Museo di Arte Contemporanea* in A. Piva (a cura di), *Palazzo Reale a Milano*, Milano, 1985, p.36.

¹⁰³ *Ivi* p. 38.

Il Museo di Arte Contemporanea veniva progettato con le funzioni principali strettamente coordinate fra loro: mostre temporanee, spazi per manifestazioni collettive, spazi informativi, esposizione permanente delle raccolte d'arte comunali, spazi per riunioni e convegni, uffici della direzione, esposizione delle collezioni dei lasciti, sezioni per documenti sulla grafica, architettura, urbanistica e design, depositi, laboratorio di restauro, biblioteca, fototeca, foresteria, bar ristoro e locali per i custodi e le centrali degli impianti tecnici. Le attività si distribuivano dal piano interrato al terzo piano¹⁰⁴.

L'esposizione permanente delle raccolte d'arte, parte preminente del museo, sarebbe stata collocata al primo piano nelle sale che danno sui quattro lati del cortile e sulla Piazzetta Reale. Queste sale, caratterizzate dalle decorazioni sulle volte, sulle pareti e sugli infissi risalenti alla pianificazione piermariniana, erano state in parte danneggiate dagli eventi bellici, ma presentavano un grado di conservazione tale da consentirne il compimento o il parziale rifacimento. Un problema significativo riguardava la sistemazione dei pavimenti, allora a mosaico e in parte rifatti in tempi recenti, anche in relazione a esigenze statiche per incrementare la portanza delle volte sottostanti.

Dal punto di vista dell'allestimento museografico, si rendeva necessario sperimentare l'inserimento di strutture leggere e variamente componibili nelle sale per sostenere altre opere oltre a quelle appese alle pareti. Era inoltre opportuno mantenere alcune specchiere sopra i camini, vestigia degli arredi fissi originari. Alcune sale affacciate sul cortile interno avrebbero dovuto conservare la documentazione didattica relativa alle opere esposte nelle sale adiacenti.

Un problema a sé stante era poi rappresentato dal restauro delle tre sale maggiormente danneggiate dalla guerra al primo piano: la Sala delle Cariatidi, la Sala del Lucernario e la Sala delle Colonne, che avrebbero avuto funzioni molteplici. Nonostante l'ampia gamma di funzioni necessarie per un moderno Museo d'Arte Contemporanea e la diversa qualità degli spazi disponibili nel Palazzo, l'obiettivo generale del progetto era realizzare un insieme coerente, con

¹⁰⁴ *Ivi* pp. 39-40.

una logica distribuzione delle attività, attraverso la scelta di criteri di ripristino e soluzioni adeguate alla problematica museale, secondo quello che era l'obiettivo dell'architetto Belgiojoso¹⁰⁵.

Erano previste anche opere aggiuntive di nuova progettazione, come nuovi solai, soppalchi, scale, infissi interni o grandi chiusure e attrezzature espositive, le quali dovevano essere curate nei loro rapporti con le preesistenze ambientali, ma espresse con un linguaggio contemporaneo. Secondo Belgiojoso, nel risolvere i problemi spaziali e stilistici di un edificio, era fondamentale considerare il risultato estetico complessivo, che non deve essere sacrificato all'esigenza di una visione contemporanea di tutte le testimonianze storiche. Queste devono essere considerate e salvaguardate tramite rilevamenti e documentazioni, ma non possono costituire un vincolo obbligato all'intervento di restauro. Nel caso di un museo d'arte, la via compositiva, applicata con prudenza, serve a creare un ambiente che valorizzi le opere esposte¹⁰⁶.

Se la realizzazione materiale del museo è un fatto che riguarda il decennio successivo, fin da subito si pose però il problema della nomina di un suo direttore: ad esempio già con alla morte di Russoli Calvesi si era interrogato sulla questione¹⁰⁷ e Leo Grigliè aveva fatto un passo ulteriore raccogliendo le opinioni di Carlo Tognoli e Francesco Ogliari, Carlo Ramous e Renato Majocchi¹⁰⁸. Il sindaco non vedeva la necessità di incaricare una nuova figura, essendo le collezioni civiche già sotto il controllo di Mercedes Garberi; meno deciso ma sempre dello stesso parere sembrava essere Ogliari, che però non escludeva a priori questa possibilità. A chiedere urgentemente una nomina erano invece Carlo Ramous. lo scultore vedeva indispensabile la presenza di un direttore del Museo, soprattutto perché Garberi aveva già sotto la sua responsabilità molte realtà museali milanesi (dalle esposizioni temporanee a Palazzo Reale, alle raccolte del Castello sforzesco, alla Galleria d'arte moderna e il PAC della cui

¹⁰⁵ *Ivi* pp. 40-45.

¹⁰⁶ *Ivi* p. 39.

¹⁰⁷ M. Calvesi, 26 marzo 1977.

¹⁰⁸ L. Grigliè, 9 aprile 1977.

riapertura si stava occupando). Infine Renato Majocchi sosteneva che non era possibile per il momento prevedere quali sarebbero state le esigenze della nuova Galleria.

CAPITOLO II: *Il Seicento lombardo*

Nella prima parte del capitolo precedente abbiamo avuto modo di osservare come il settore culturale milanese, negli anni della Prima Repubblica successivi alla spinta di ricostruzione post bellica, abbia cambiato direzione: si è passati dalla necessità di ricostruire e organizzare eventi di grande risonanza per affermare un'identità chiara e forte a un momento di smarrimento dettato dai cambiamenti sociali che la società dei consumi e i conflitti interni del paese stavano mettendo in atto. Le iniziative artistiche, soprattutto di arte moderna e antica, diventano in qualche modo un mezzo per ritrovare la propria identità. Una mostra è anche un modo per riformulare i contenuti per permettere di metterli in una nuova relazione tra loro per una lettura diversa, legata al contesto e all'occasione. Si tratta di due caratteristiche che sarà possibile ritrovare nella mostra sul *Seicento lombardo* del 1973.

Le mostre temporanee si prestano particolarmente data la loro natura effimera ed eccezionale a questo approccio, ossia la rielaborazione come strumento attraverso il quale ottenere lettura nuova degli stessi contenuti. Inoltre esse permettono, data la breve durata dell'esposizione, di accogliere molto più pubblico, attirato dall'eccezionalità dell'evento. Il fenomeno delle esposizioni artistiche ha avuto un'importanza sempre più crescente a partire dal Dopoguerra e ha potuto attirare un pubblico decisamente più vasto rispetto a quello delle esposizioni permanenti, in parte per il fatto che sono più pubblicizzate, in parte perché hanno la capacità di esporre e circoscrivere meglio l'argomento di cui trattano¹⁰⁹.

Se restringiamo questa riflessione all'ambito milanese, questo *medium*, l'allestimento temporaneo che ricalca il modo di presentare della fiera e del salone, appartiene alla Milano delle piccola e media impresa, ossia quella classe su cui la città aveva fino ad allora basato la sua identità¹¹⁰.

¹⁰⁹ G. A. Dell'Acqua, *Le mostre d'arte e il pubblico* in idem, *Arte in mostra*, Vita e Pensiero, Milano, 1993.

¹¹⁰ Per approfondire la storia degli allestimenti in Italia vedi: S. Polano, *Mostrare: l'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Lybra immagine, Milano, 2000.

Diventa così fondamentale, nella creazione di un allestimento, il ruolo dell'architetto, a cui spetta il compito di creare dei percorsi e dei modi di presentare le opere innovativi: questo va incontro in parte alle esigenze del pubblico e in parte a quelle dei curatori stessi, in quanto la mostra, data la sua natura temporanea, diventa il luogo perfetto in cui sperimentare nuove soluzioni. Così, oltre alla scelta dell'argomento presentato, dei pezzi esposti e di come vengono divulgati, anche l'allestimento diventa un metro di misura per valutare la riuscita o il fallimento di una mostra.

2.1 Morandi alla Rotonda della Besana, 1971

Il Comune di Milano, o più precisamente la Ripartizione Istituzioni Iniziative Culturali si era già avvalso della collaborazione di Gardella due anni prima per curare l'allestimento della mostra su Giorgio Morandi del 1971 alla Rotonda della Besana. La mostra esponeva oltre centosettanta opere, soprattutto dipinti a olio, ma anche disegni, stampe e incisioni; si collocava, insieme alla mostra sull'Informale a Palazzo Reale, alla fine di una felice stagione di mostre organizzate dal Comune¹¹¹. Si trattava anche in questo caso di una rassegna di importanza internazionale; la stessa mostra era stata già ospitata dalla Royal Academy di Londra e del Musée National d'Art Moderne di Parigi e veniva replicata e ampliata a Milano grazie a Gabriel White, Director of Art dell'Arts Council of Great Britain di Londra; Jean Leymarie, Conservatore Capo del Musée National d'Art Moderne di Parigi; Lamberto Vitali, che già negli anni Venti aveva iniziato ad occuparsi dell'artista; Francesco Arcangeli che curò il saggio introduttivo al catalogo¹¹².

La mostra si colloca quindi nel panorama internazionale europeo, ultima tappa di un ciclo che ha consacrato definitivamente l'artista, famoso per essere sempre stato strettamente legato al circoscritto ambiente familiare bolognese, tra i Grandi della pittura del Novecento.

¹¹¹ *Una primavera d'arte* in «Corriere della sera», 31 maggio 1971.

¹¹² *Giorgio Morandi*, Cinisello Balsamo (Milano), Arti grafiche Amilcare Pizzi, 1971.

L'esposizione alla Rotonda della Besana fu curata da Ignazio Gardella: l'architetto scelse di allestire uno spazio che sapesse valorizzare il contesto architettonico della Rotonda, la quale, dopo il restauro, si voleva investire di un'aura sobria e quasi immateriale, e che nella teoria ben si confaceva alla pittura e ai disegni del maestro bolognese. L'allestimento era articolato in vani rettangolari grigio chiari, quasi bianchi, realizzati con pannelli lisci secondo il gusto dell'architetto. I quadri erano appesi con cavi e allineati lungo l'asse centrale. Vengono lasciate a vista le colonne scanalate e slanciate della Rotonda, messe anch'esse in risalto da un'illuminazione che tendeva a esaltare gli spazi scanditi dagli elementi architettonici, oltre che le opere dell'artista esposte sulle pareti muri e nelle vetrine (Figg. 1, 2, 3).

Questa scelta allestitiva fu criticata da Mario Perazzi in un articolo del *Corriere della Sera*:

è da notare che la Rotonda di via Besana, alla quale un attento restauro ha conferito un freddo fascino metafisiceggiante non è tuttavia la sede adatta per esposizioni di pittura e certamente non per la pittura di Morandi. Contro i grigi dei muri, nella fuga delle altissime colonne, i capolavori del maestro bolognese navigano come dispersi, appena recuperati da un sobrio allestimento e da una illuminazione non prevaricante. Comunque, ben venga Morandi, anche se si sarebbe potuto ospitarlo in una sede più opportuna¹¹³.

Appare evidente dall'analisi di Perazzi che un 'ambiente metafisico', riprendendo le sue parole, non si adatta necessariamente a un pittore come Morandi, il cui stile, caratterizzato da una gamma cromatica ridotta e dai contorni evanescenti, poco si confaceva a una sala fatta di forti chiaro-scuro e spazi slanciati e drammatici.

La scelta della Rotonda non risultò particolarmente vincente nemmeno per Dino Buzzati, che ne fece un bilancio in un meraviglioso articolo in cui celebrava l'iniziativa della mostra e il genio del pittore 'anacoreta'¹¹⁴:

¹¹³ M. Perazzi, *Il magico Morandi* in «Corriere della sera», 28 maggio 1971.

¹¹⁴ D. Buzzati, *Morandi a Milano* in «Corriere della sera», 11 giugno 1971.

La Rotonda di via Besana, benché fantasiosa se non addirittura geniale, non è la sede ideale per Morandi. Troppo alta, troppo barocamente gladiatoria, tremendamente priva di misticismo benché fosse una chiesa. L'architetto Gardella, sistemando tanti vani uguali di tre pareti e soffitto come nicchie parallelepipedo, ha fatto il possibile per attenuare l'incompatibilità organica tra l'artista e l'ambiente; ma il possibile non era molto. Del resto, quale altra sede più adatta poteva offrire oggi Milano¹¹⁵?

La mostra ebbe comunque un discreto successo, con oltre trentamila visitatori solo nel primo mese¹¹⁶.

2.2 *Il Seicento lombardo: genesi della mostra*

Tra le mostre di maggiore rilevanza organizzate in questi anni, vale la pena di soffermarsi sulla mostra *Il Seicento lombardo*, inaugurata a Palazzo Reale il 15 giugno del 1973. L'esposizione era articolata in due sedi: oltre a Palazzo Reale (Figg 5, 6), dove erano concentrati dipinti e sculture (alcune delle quali, va segnalato, erano però collocate all'interno del Museo della Fabbrica del Duomo di Milano e non all'interno delle sale), era presente una seconda sezione alla Pinacoteca Ambrosiana in cui venivano esposti libri, stampe e disegni. Questa divisione è presente anche nella struttura del catalogo, pubblicato da Electa, suddiviso in tre volumi: uno di saggi, uno dedicato ai dipinti e alle sculture esposti a Palazzo Reale e un terzo dedicato ai manufatti esposti alla Pinacoteca Ambrosiana¹¹⁷.

Alla redazione del catalogo e all'organizzazione della mostra partecipano nomi importanti come: Gian Alberto Dell'Acqua, soprintendente alle Gallerie di Milano e autore di numerose rassegne espositive della stagione delle grandi mostre di Palazzo Reale in collaborazione con Roberto Longhi e l'Ente

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Prorogata al 10 luglio la mostra di Morandi* in «Corriere della sera», martedì 29 giugno 1971.

¹¹⁷ G. A. Dell'Acqua in *Il Seicento Lombardo*, Milano, Electa, 1973 pp. 13-15.

Manifestazioni Milanesi (da ricordare ancora *Caravaggio e i caravaggeschi*, a Palazzo reale, 1951; *Van Gogh*, 1952; *I pittori della realtà in Lombardia*, 1953; *Pablo Picasso*, 1953; *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, 500 numeri di catalogo, tenuta nel 1958; *La Ca' Granda*, 1981); Mercedes Garberi, direttrice delle Storiche Raccolte d'Arte di Milano dal 1972 al 1992; tra i risultati più alti del suo operato va sicuramente citata la riapertura del PAC; Mina Gregori, allieva di Longhi e direttrice di Paragone Arte dal 1985; Franco Mazzini; Pietro Marchese; Marco Rosci; Giovanni Testori, artista egli stesso e saggista ricordato soprattutto per i suoi studi su Gaudenzio Ferrari e Tanzio da Varallo (autori vicini ai modi della sua personale ricerca pittorica); Marco Valsecchi; per la sezione della Pinacoteca Ambrosiana: Clelia Alberici, Direttrice delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni del Castello Sforzesco; Giulia Bologna, Direttrice del Civico Archivio Storico; Giulio Bora e Aurora Scotti.¹¹⁸

La mostra è stata organizzata, con il contributo della Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, di un notevole gruppo di collaboratori alla commissione scientifica, dalla Civica Amministrazione milanese, in particolare dall'assessore alla Cultura Turismo e Spettacolo Paolo Pillitteri; è egli stesso a presentare la mostra a *Panorama cinematografico* dal cortile di Palazzo Reale:

La mostra del Seicento Lombardo è stata voluta dal comune di Milano per varie ragioni [...] è una mostra che comprende più di duecento quadri enormi provenienti da chiese e da basiliche, da musei italiani e da musei stranieri¹¹⁹.»

«È una mostra colossale, prestigiosa [...] che sono certo è piaciuta non soltanto agli addetti ai lavori, ma è piaciuta ai milanesi e a tutti i turisti che sono venuti anche da fuori dall'Italia per vederla¹²⁰.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Milano. Mostra "Il Seicento Lombardo. Dipinti e sculture" nella Pinacoteca ambrosiana [e] del Palazzo Reale. L'iniziativa è commentata da Paolo Pillitteri, 1973. Archivio Luce: [https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000080993/2/milano-mostra-seicento-lombardo-dipinti-e-sculture-nella-pinacoteca-ambrosiana-del-palazzo-reale-l-iniziativa-e-commentata-paolo7.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:\[%22seicento%20lombardo%20mostra%201973%22\],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}}](https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000080993/2/milano-mostra-seicento-lombardo-dipinti-e-sculture-nella-pinacoteca-ambrosiana-del-palazzo-reale-l-iniziativa-e-commentata-paolo7.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:[%22seicento%20lombardo%20mostra%201973%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}}), consultato il 6/8/2024, consultato il 1/8/2024.

L'assessore e futuro sindaco della città sottolinea l'importanza della mostra mettendo in luce tre aspetti principali che caratterizzano l'esposizione: il primo è dare un senso di continuità con la mostra *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza* del 1958; il secondo è «per dare una risposta al mondo della cultura che voleva una rassegna di questo genere»; il terzo, celebrare il centenario della morte di Alessandro Manzoni, «questa mostra è la mostra della peste, dei cardinale Borromeo; è la mostra che più si ricollega al grande romanzo *I Promessi Sposi*¹²¹» (Fig. 4).

Il Seicento lombardo ha così un grande debito nei confronti della mostra del 1958; oltre a essere organizzata e curata dallo stesso importante critico d'arte e curatore di entrambi i cataloghi, Gian Alberto Dell'Acqua, la mostra risponde a un appello fatto dal grande studioso Roberto Longhi sulle pagine di *Paragone* nel maggio del 1970. Si tratta di uno degli ultimi interventi dello studioso nella rivista da lui fondata, in cui egli spiega:

[...] che si faccia anche per questa via più pressante – e quasi, vorrei dire, ormai indilazionabile - quella rassegna dei 'compagni dipintori' nelle tendenze del tempo che già auspicavo nel 1957 su queste stesse pagine e ribadivo cinque anni dopo, presentando a Varese quel prologo, che mi par sempre significativo, che fu la mostra del Morazzone.

Alla nuova impresa, che i milanesi dovrebbero assumere come punto d'onore culturale, ormai, dopo la lunga vacanza, (in cui) figurerebbero solidalmente, [...], il Cerano e il Tanzio, Francesco del Cairo e Daniele Crespi, il Moncalvo e il Nuovolone: che già furono attori della bella anteprima offerta dal Viale e dal Testori nel 1955 a Palazzo Madama di Torino, e che ora potrebbero convenirvi con un più ricco repertorio, allora fuori dei propositi.

E forse non cadrebbe oltre la misura, nella nuova rassegna, una punta verso quegli epigoni [...] che rispondono ai nomi del Mondino, di Antonio Busca, di Melchiorre Gherardini, di Andrea Bianchi, dei 'Montalti' i quali, attraverso

¹²⁰ *Ibidem.*

¹²¹ *Ibidem.*

scelte oculate, potrebbero darci qualche nuova sfaccettatura del prisma versicolare della pittura lombarda del Seicento¹²².

La proposta di Longhi appariva allora chiara, e non ci volle troppo tempo perché fosse accolta, con qualche interpretazione. A occuparsi della rassegna fu, come anticipato, Gian Alberto dell'Acqua, che volle tenersi più possibile fedele alla proposta di Longhi, ma che scelse di fare una selezione: fu infatti escluso Moncalvo «*estraneo nel suo dolce pietismo ai più forti motivi del Seicento Lombardo*»; per ragioni analoghe, la presenza di Carlo Francesco Nuvolone è limitata, mentre vengono privilegiati il Genovesino e un capolavoro del Serodine da Ascona accanto alle opere del Tanzio. Inoltre, per dare spazio alla produzione artistica del tempo di san Carlo Borromeo, soprattutto nella scultura, vengono inseriti importanti lavori come una statua e due rilievi di Annibale Fontana e i monumentali pulpiti del Duomo. Nella sezione dedicata ai disegni sono presenti opere di artisti di spicco della generazione precedente al Cerano, come il Tibaldi. Infine, attraverso una selezione di stampe e libri, vengono evidenziati aspetti complementari della vita religiosa, civile, culturale e del costume a Milano durante il periodo borromaico e spagnolo¹²³.

Il contenuto e il programma della mostra vennero presentati il 14 giugno 1974 sull'edizione milanese del *Corriere della sera* in due articoli.

Il primo, scritto da Mario Perazzi, presentava (oltre a informazioni di carattere pratico come gli orari di apertura delle sedi della mostra, il costo dell'ingresso e del catalogo) i temi e il contesto storico della mostra, fornendo coordinate cronologiche e indicazioni sugli artisti e sui personaggi storici presentati, mettendo in evidenza i temi della carestia, del giubileo del 1575 come causa della diffusione della pestilenza e delle '*visioni orribili*' che costituiscono i soggetti principali della pittura manierista lombarda¹²⁴.

¹²² R. Longhi, *Codicilli alle schede lombarde* in «Paragone Arte» 243, (1970) pp. 35-36.

¹²³ Riguardo la fortuna del Barocco in Italia: M. di Macco, G. Dardanello (a cura di), *Fortuna del Barocco in Italia. Le grandi mostre del Novecento*, Genova, Sagep, 2019.

¹²⁴ M. Perazzi, *Grande mostra del Seicento lombardo. I pittori della peste* in «Corriere della Sera», 14 giugno 1973.

Il secondo articolo (di Maurizio Calvesi, importante studioso di arte rinascimentale e barocca) sottolinea come non si tratti di una mostra “per addetti ai lavori” come avrebbe poi ripetuto Pillitteri davanti alle telecamere di *Panorama* «è anche una festa, cui accorrerà senza dubbio un gran pubblico»¹²⁵.

L'autore traccia inoltre un'analisi più approfondita dei contenuti della mostra e delle scelte che hanno portato a mettere insieme le opere:

L'esposizione che si apre oggi nel Palazzo Reale e domani nella Pinacoteca Ambrosiana traccia lo sviluppo dell'arte lombarda dall'ultimo scorcio del Cinquecento alla peste ‘manzoniana’ del 1630 – Incubo e sogno sono trasfusi in spettacolari tele – Protagonisti della straordinaria rassegna sono i Perocaccini, il Cerano, il Morazzone, Daniele Crespi, Tanzio da Varallo e Francesco del Cairo¹²⁶.

In particolare è interessante come la mostra fosse:

un'ammirevole impresa scientifica [...] una rivendicazione di quel negletto patrimonio artistico che basta invece interrogare con curiosità e amore per trovarvi inesauribili risorse, brani di un'ancor calda realtà esistenziale e fantastica. [...]. Così l'incontro in Palazzo Reale con le belle pagine pittoriche del Seicento Lombardo ci fa rivivere come dal vero e fin dal primo impatto i sentimenti e i patemi di una società.¹²⁷

Degne di nota sono le parole che Calvesi usa per descrivere quella “umanità diversa”, drammatica e speranzosa, connotata da contrasti di ansie e paure e speranze e dolcezze che viene ritratta nei decenni della peste dai grandi artisti lombardi.¹²⁸ Oltre che di un'attenta analisi storico artistica non si può non ritenere che questi sentimenti fossero in linea in un certo senso con quelli dei tempi correnti: gli anni Settanta del Novecento sono anch'essi anni di crisi e contrasti, ma anche di violenze e di grandi stragi.

¹²⁵ P. Pillitteri, in «Archivio Luce», 1973.

¹²⁶ M. Perazzi, 14 giugno 1973.

¹²⁷ M. Calvesi, *S'inaugura la grande mostra di Milano. Mezzo secolo di pittura in Lombardia* in «Corriere della Sera», 14 giugno 1973.

¹²⁸ *Ibidem*.

L'articolo di Calvesi e l'introduzione al catalogo della mostra mettono in luce che il contenuto della mostra, tenendo conto del fatto che il suo argomento principale è la pittura, risulta da un lato eccezionale, ma dall'altro più limitato rispetto alla denominazione generale di "Seicento lombardo". Ad esempio, mancano le opere dei maestri bergamaschi, dal Ceresa al Baschenis, che sono stati presentate in passato nella stessa sede di Palazzo Reale. Inoltre, per quanto riguarda i "milanesi", la mostra si ferma intorno al 1630, alla seconda grande pestilenza, seguendo oltre quel limite solo gli artisti del Cairo, Nuvolone e Genovesino, e tralasciando gli epigoni del Cerano e del Morazzone, come Melchiorre Gherardini (presente solo come incisore), Gerolamo Chignoli o Antonio Mondino.¹²⁹ Trent'anni dunque scelti a rappresentare le tendenze di un intero secolo. Questo fatto non è sfuggito ai contemporanei come Nancy Ward Nielson, studiosa americana laureata all'università di Harvard¹³⁰:

Long awaited, Il Seicento lombardo, held in 1973, was not really an exhibition of seventeenth century Lombard art at all. Rather, it was largely directed at Milanese art, with that of Piedmont rightly making its appearance, from the latter part of the sixteenth century until, in extreme cases, the 1660s.

Il Seicento lombardo was neither an exhibition of a single facet nor one of all currents, and, consequently, neither the intent of one style nor the picture of a specific historical situation was brought into focus¹³¹.

Nel suo articolo pubblicato nel 1974 su *Arte Lombarda* Ward Nielson scrive inoltre che alla mostra è mancata una scelta critica chiara nella scelta delle opere da esporre. Ward Nielson non risparmia critiche nemmeno al catalogo di Electa il

¹²⁹ G. A. Dell'Acqua, 1973 p.14. La scelta del contenuto espositivo della mostra è stato oggetto di grande interesse sul piano internazionale, fornendo occasione di dibattito sulle riviste specialistiche; oltre all'articolo di Nancy Ward Nielson, citato più avanti vale la pena ricordare in nota anche Hugh Brigstocke, 'Il Seicento Lombardo' at Milan in *The Burlington Magazine*, Oct., 1973, Vol. 115, No. 847 (Oct., 1973), pp. 696-699.

¹³⁰ N. Ward Nielson, *Il Seicento lombardo*, *Arte Lombarda*, 1974, Vol. 19, No. 40, BAROCCO/2 (1974), pp. 213-214.

¹³¹ *Ibidem*.

cui contenuto, almeno per la parte pittorica non conteneva nulla di nuovo.¹³²

L'importanza della mostra verrà invece riaffermata anni dopo, nel 1979 quando Rosalba Tardito citerà in un articolo la mostra per ricordarla come tappa fondamentale per lo studio del Seicento in Lombardia¹³³.

Era stato lo stesso Dell'Acqua a discolarsi dalla scelta di quel titolo 'fuorviante': questo titolo molto semplice aveva il vantaggio di non imporre al visitatore un'interpretazione critica di ciò che avrebbe visto.¹³⁴ Un titolo così ampio aveva anche il vantaggio di dissimulare il tentativo di Milano di autocelebrare il suo grande passato artistico, ampliando il ventaglio di pubblico di una mostra che si sarebbe potuta altrimenti interpretare di respiro troppo locale e non di ampio respiro. In ogni caso quale fosse l'obiettivo della mostra lo si può estrapolare dagli articoli di giornale e dall'introduzione al catalogo: una celebrazione della città di Milano delle sue più importanti figure storiche del Cinque e del Seicento: Carlo e Federico Borromeo e Alessandro Manzoni nell'anniversario della sua nascita e dei pittori che hanno raffigurato il dramma della pestilenza.

La scelta del ventaglio di artisti esposti e la loro disposizione all'interno delle sale sembra convincere invece parte della stampa francese: è Pierre Michot a tessere le lodi della mostra di Dell'Acqua, descrivendo in maniera entusiasta la mostra che racconta gli anni dei Promessi Sposi:

Si l'on a lu Manzoni, ce sera pour y retrouver l'époque e les lieux des Fiancés: la Lombardie au alentours de 1630. Si on ne l'a pas lu, l'exposition vous donnera envie de le lire.

L'itinéraire de la visite n'est pas conçu comme une succession de monographies dédiées à des peintres dont les oeuvres seraient juxtaposées. C'est plutôt scandé selon certains thèmes ou certaines affinités expressive, comme une procession de tableaux. Et la présentation souligne cette parade spectaculaire: chaque

¹³² *Ibidem.*

¹³³ R. Amerio Tardito, *Note sul Seicento lombardo. Restauri nella Parrocchiale di Caravaggio e nella chiesabarnabita di S. Alessandro a Milano* in «*Arte Lombarda*», Nuova Serie, No. 51 (1979), pp. 42-48.

¹³⁴ G. A. Dell'Acqua, 1973 p.14.

tableau jaillit de la pénombre, éclairé par un projecteur qui en fait éclater les couleurs¹³⁵.

È evidente che la mostra era stata apprezzata molto da Michot. Della ulteriore risonanza internazionale dell'evento e dell'interesse critico nei confronti dell'argomento si può trovare traccia nelle carte del comune conservate alla Cittadella degli archivi del comune di Milano, che conserva molte lettere di studiosi che richiedono una copia del catalogo della mostra.

La mostra del *Seicento lombardo* è recentemente tornata all'attenzione del pubblico grazie a una rubrica curata dalla Triennale di Milano durante il periodo del lockdown, per la quale Giovanni Agosti ha partecipato al progetto con una riflessione sulle pestilenze che hanno colpito la città di Milano e sul ruolo ricoperto dall'arte nella cornice di queste epidemie. Agosti coglie così l'occasione per ricordare la celebre mostra e darne una nuova interpretazione alla luce degli eventi recenti:

Nel 1973, in occasione del centenario della nascita di Manzoni, la città di Milano aveva realizzato una magnifica mostra a Palazzo Reale che si chiamava Il Seicento lombardo. La mostra nasceva da una riflessione su Manzoni e, nel contempo, costituiva una sorta di omaggio a chi più si era speso nel XX secolo a spiegare la parte che i Lombardi avevano avuto nella storia dell'arte italiana, cioè Roberto Longhi, il maggiore storico dell'arte del XX secolo¹³⁶.

In un video in diretta condiviso dal profilo Instagram della Triennale di Milano (Fig. 7), lo storico dell'arte tenta di rievocare le sensazioni che emergono dalla mostra sulla peste, con la sua riflessione sull'età dei due cardinali e delle due epidemie che

¹³⁵ Pierre Michot, *A Milan: le XVIIe siècle lombard, ou les inquiétants visages de la piété*. Il ritaglio dell'articolo è conservato in una cartella del faldone del Seicento lombardo conservato alla Cittadella degli archivi di Milano. Non sono presenti sul ritaglio né la data di pubblicazione dell'articolo né il nome del giornale su cui venne pubblicato. Cittadella degli archivi di Milano, fondo *Classe 6. Eventi culturali, b. Mostra il 600 lombardo, f. Stampa*, cc. s.n.

¹³⁶ Giovanni Agosti, *Il Seicento lombardo*, 16 marzo 2020: <https://triennale.org/magazine/ilseicentolombardo>; IGTV sulla pagina instagram @triennale milano: https://www.instagram.com/tv/B91PszahxHw/?utm_source=ig_web_button_share_sheet, consultato il 5/8/2024

l'hanno contornata, quelle provate da lui in giovinezza negli anni della diffusione dell'aids e i mesi della pandemia.

una magnifica mostra che io ho visto quando ero bambino.[...] è un'esposizione alla quale mi è capitato di tornare per il coraggio intellettuale che aveva dimostrato; erano epoche in cui la gestione delle manifestazioni culturali era saldamente in mano pubblica [...] in particolare il comune di Milano aveva una altissima tradizione espositiva; non esistevano le società di servizi, non esistevano le situazioni odierne che alterano e modificano le offerte del consumo culturale. Nascevano da una tensione di ricerca, una tensione che era etica e politica insieme¹³⁷.

Agosti, rievocando i ricordi di visitatore, rievoca anche le sensazioni che l'allestimento di Gardella, «*una specie di tunnel dell'orrore*» aveva suscitato in lui da bambino. L'allestimento aveva, con i suoi grigi, le sue enormi tele e i velluti rossi che addobbavano le sale, un qualcosa di terrificante, spaventoso e insieme poetico, «*molto diversa delle mostre che normalmente vediamo, che sono sempre delle mostre di prosa*». Agosti loda anche la scelta coraggiosa di intitolare la mostra al secolo del Seicento in Lombardia e di selezionare però una rosa di artisti che non si spinge oltre i primi trent'anni del secolo, anni emblematici della storia dell'arte manierista lombarda.

2.3 L'allestimento e il percorso espositivo de *il Seicento Lombardo*

2.3.1 La sezione pittorica a Palazzo Reale

La mostra era, come detto in precedenza, dislocata in differenti edifici e ad occuparsi dell'allestimento fu chiamato Ignazio Gardella¹³⁸.

¹³⁷ *Ibidem.*

¹³⁸ La corrispondenza tra Gardella e Pillitteri per concordare la collaborazione alla mostra è conservata in un fascicolo composto da trentatré fogli non numerati presso l'Archivio Storico Gardella di Oleggio (NO). Oltre alle lettere il fascicolo conserva appunti manoscritti, parcelle, preventivo e l'elenco delle opere con la loro distribuzione per sale. Archivio storico Gardella, Oleggio (NO), unità archivistica *G4.amm.20*.

Come scritto nella corrispondenza tra Pillitteri e Gardella (Fig. 8), l'architetto aveva già più volte collaborato con il comune per la realizzazione di spazi espositivi: il PAC di Milano inaugurato nel 1954 (sarebbe stato chiuso per essere ristrutturato nel 1974), la *Mostra della sedia italiana nei secoli* alla IX Triennale di Milano del 1951 e la mostra su Morandi del 1971. Queste mostre sono tra gli esempi meglio documentati di allestimenti temporanei curati da Gardella e sono caratterizzati da un'attenta ricerca sul tema del percorso come un movimento continuo e dalla costruzione di ambienti scenografici dal gusto molto teatrale¹³⁹. Questo stile viene ripreso nella mostra del *Seicento lombardo*: in primo luogo grazie alla realizzazione di un allestimento che si articola in maniera continua attraverso le sale del Palazzo, creando un percorso unitario e che spinge il visitatore di sala in sala. Per quanto riguarda invece la componente teatrale e drammatica, il gioco è reso facile dalle grandi capacità dell'architetto, il quale si occupa dalla scelta della disposizione delle opere nello spazio, dei colori delle pareti e dell'illuminazione. Il gusto risulta però molto più sobrio e severo rispetto alle mostre precedenti: non vengono creati percorsi spaziali che girano intorno al manufatto esposto o creano un percorso fatto di curve e diversi punti di osservazione "a tappe". Gardella opta infatti per un allestimento in cui sono privilegiati i grandi spazi e piani di grande respiro. Si tratta di una scelta allestitiva che aspira alla neutralità più totale, sia per la scelta dei materiali utilizzati sia per il colore. Le pareti, a parte l'ultima sala, quella delle Cariatidi, sono coperte da pannelli che salgono direttamente dal pavimento senza battiscopa o basamenti e arrivano a circa un metro dal soffitto, lasciando intravedere ciò che sta sopra ma senza che il contenitore entri a far parte dell'allestimento. I quadri sono fissati alle pareti con un espediente invisibile: non ci sono tiranti o mensole, solo delle squadrette posizionate dietro le che sono presentate nella maggior parte dei casi con le loro cornici; le tele più grandi sono leggermente inclinate in avanti. Questo tipo di ancoraggio avrebbe però presto

¹³⁹ M. C. Manfredi, *Gardella/l'esperre: Il museo e la mostra* in «FAMagazine. Ricerche E Progetti sull'architettura E La Città» 44 (2018) pp. 29–35: <https://doi.org/10.12838/fam/issn2039-0491/n44-2018/149>, consultato il 6/8/2024.

creato dei problemi: uno dei quadri esposti avrebbe ceduto e si era resa necessaria una verifica dei sistemi di ancoraggio di tutte le tele esposte¹⁴⁰ (Fig. 9, 10, 11).

Come colore viene infine scelta una tinta neutra, un grigio scuro che unificava con una tonalità severa gli ambienti di Palazzo Reale.

il pubblico non riconoscerà Palazzo Reale, o almeno gli parrà un luogo del tutto diverso da quello finora conosciuto. Per dire, il bianco delle pareti è stato coperto da una tinta scura e ciò perché il bianco avrebbe tolto luminosità ai colori dei quadri seicenteschi, che invece, su fondo scuro, quasi nero, risplendono con un effetto straordinario¹⁴¹.

Il catalogo di opere selezionate nella mostra infatti è composto prevalentemente da pittura sacra proveniente non solo da musei, ma anche da chiese, cappelle e monumenti religiosi, quindi opere per la maggior parte originarie di luoghi sacri. Il contesto di provenienza delle opere ha influenzato anche le scelte illuminotecniche: Gardella ha scelto di creare degli ambienti in penombra, quasi a far sì che le opere sembrino affiorare dalla semioscurità di cappelle, cori e sacrestie. Le fonti di luce, del tutto artificiali, sono poste al di sopra delle tele su cui cadono quasi a spiovente, a ricreare effetti drammatici che consentissero però anche una corretta lettura delle opere d'arte. Non si tratta quindi di una ricostruzione di uno spazio o di un contesto, ma di una semplice allusione, un richiamo delle atmosfere per cui le opere erano destinate, «*una sistemazione che esalta dunque i contenuti*¹⁴²» secondo un criterio/gusto simile a quello già visto nel riallestimento degli uffici sotto la direzione di Salvini.

¹⁴⁰ Lettera di Paolo Pillitteri ad Allestimenti Porta Nuova del 13 luglio 1973: Cittadella degli archivi di Milano, fondo *Classe 6. Eventi culturali*, b. Mostra il 600 lombardo, f. Allestimenti palazzo Reale, cc. s.n.

¹⁴¹ M. Valsecchi, *I tesori che Milano ospita e non conosce*. ". Il ritaglio dell'articolo è conservato alla Cittadella degli archivi di Milano. Sul ritaglio non indicata né la data di pubblicazione dell'articolo né il nome del giornale per cui venne scritto. Cittadella degli archivi di Milano, fondo *Classe 6. Eventi culturali*, b. Mostra il 600 lombardo, f. Stampa, cc. s.n.

¹⁴² P. Giangaspro, *il 600 lombardo* in «Avanti!», 22 giugno 1973: Cittadella degli archivi di Milano, fondo *Classe 6. Eventi culturali*, b. Mostra il 600 lombardo, f. Stampa, cc. s.n.

L'esempio più evidente si ha nella Sala delle Cariatidi (Fig. 12, 13, 14), il salone da ballo collocato al piano nobile del palazzo e progettato dal Piermarini e da Albertolli nel 1774. Riccamente decorata, è la sala dall'assetto più particolare e su cui Gardella compie l'intervento di dissimulazione dello spazio più elaborata. Lo vediamo dai progetti per l'allestimento conservati nell'archivio del CSAC di Parma e dalle fotografie: si tratta di una struttura che in pianta assume la forma di una linea curva aperta dal lato di ingresso. Il perimetro che conteneva le opere era ricoperto da un pesante tendaggio in velluto rosso, che, in maniera simile alle lisce pareti grigie delle sale precedenti, creava uno spazio solenne, austero e severo per permettere l'ingresso delle opere nella sala si era reso necessario un intervento di tipo strutturale: creare un'apertura tra l'ex Arengario del Palazzo e la Sala delle Cariatidi. Si trattava dell'unica soluzione che non avrebbe compromesso troppo la struttura e che, a differenza di altre, poteva porsi come definitiva (e utile per altri eventi futuri) e che rispettava il contesto architettonico antico (si trattava infatti di aprire un tramezzo di epoca recente e l'intervento non avrebbe in alcun modo recato danni alle decorazioni della Sala¹⁴³). La Sala delle Cariatidi, la Sala VII della mostra, doveva accogliere sia opere scultoree che pittoriche di grandi dimensioni: il secondo pulpito del Duomo "montato"¹⁴⁴ (per il quale era prevista la creazione di un basamento circolare), quattro quadri del Cerano coi *Fatti della vita del beato Carlo Borromeo*; due ante d'organo di Domenico Porcaccini; *San Carlo in Gloria* del Cerano. In fondo si trovava, su un basamento di forma circolare, uno dei pulpiti del Duomo: questo tipo di allestimento permetteva di osservare le sculture molto da vicino, a differenza della loro collocazione originaria che, per motivi strutturali, impediva di osservare le opere da una posizione così privilegiata.

Parte della mostra continuava poi in alcune sale espressamente predisposte nel Museo della Fabbrica del Duomo in cui oltre ai reperti scultorei, si potevano

¹⁴³ Lettera di Paolo Pillitteri al professor Gisberto Martelli, sovrintendente alle Antichità di Milano del 13 marzo 1973. Cittadella degli archivi di Milano, fondo *Classe 6. Eventi Culturali*, b. Mostra il 600 lombardo, f. Allestimenti palazzo Reale, cc. s.n.

¹⁴⁴ Il primo dei due pulpiti presenti alla mostra era esposto smontato nella sala precedente.

trovare anche alcuni disegni del Cerano e i suoi tardi modelli monocromi per i rilievi di soggetto biblico posti sulla porta della cattedrale.

2.3.2 I disegni, libri e stampe esposti alla Pinacoteca Ambrosiana

Parte integrante della rassegna è poi da considerare, per ogni verso, la sezione dei disegni, dei libri e delle stampe allestita presso la Pinacoteca Ambrosiana e per la quale in vero non si poteva desiderare sede più idonea della stessa “domus” federiciana¹⁴⁵.

L'ultima parte della mostra aveva sede negli spazi della Pinacoteca Ambrosiana, luogo che meglio di tutti rappresenta l'epoca presa in esame dalla mostra, quella dei due cardinali. La pinacoteca era stata infatti fondata nel 1607 da Federico Borromeo con l'intento di mettere l'arte al servizio dei valori cristiani. Era una delle prime raccolte librerie aperte al pubblico e presenta come ambiente principale la grande sala da lettura a grandi finestroni ancora oggi visibili. La collezione della biblioteca vanta fin dalle origini una collezione di libri e manoscritti di pregio per poi ampliare la sua collezione anche sul fronte pittorico. Nel corso dei secoli la crescita della collezione è stata accompagnata da una serie di modifiche architettoniche, tra le quali l'ampliamento voluto dal prefetto Giovanni Galbiati tra il 1928 e il 1931, con nuovi spazi al primo e al secondo piano, più avanti inseriti nel percorso espositivo¹⁴⁶.

Dal punto di vista del contenuto, la parte della mostra presentata all'Ambrosiana era quella dai contenuti più interessanti: venivano infatti presentati disegni, stampe, incisioni e volumi inediti e in gran parte provenienti dalla Biblioteca

¹⁴⁵ G. A. Dell'Acqua, 1973 pp.14-15.

¹⁴⁶ M.C. Mazzi, *In viaggio con le muse. Spazi e modelli del museo*, Edifir edizioni Firenze, Firenze, 2008.

stessa. «Le stampe, i libri, i disegni esposti all’Ambrosiana, portano una nota più fredda, „ma ricreano capillarmente l’ambiente per alcuni aspetti e problemi.¹⁴⁷».

Le sale al pian terreno della Pinacoteca accoglievano libri e stampe; erano state predisposte delle vetrine che accoglievano i libri e i disegni di architettura, mentre in due sale ai piani superiori erano esposti i disegni e le incisioni; questi ultimi erano appesi su dei pannelli mobili a fondo grigio¹⁴⁸ su diverse altezze. Le vetrine erano disposte al centro della sala, erano di colore bianco e il fondo su cui poggiavano le opere era grigio scuro. È interessante inserire una riflessione su questa scelta: il grigio è un colore neutro che si concilia con un ampio ventaglio di opere e a differenza del bianco riesce ad assorbire meglio la luce e a permettere una migliore messa a fuoco degli oggetti che si intende mettere in risalto. Si tratta comunque di una scelta non azzardata, che va incontro alle esigenze di opere di diverso tipo, qualità e colore e che per la sezione pittorica aveva il pregio, insieme all’illuminazione artificiale che ricadeva di getto sulle opere, di creare uno spazio dal gusto austero e drammatico (Fig. 15, 16, 17).

La Pinacoteca è uno dei luoghi borromaici per eccellenza, che accoglie, tra gli altri capolavori la Canestra di frutta di Caravaggio. In occasione della mostra l’opera viene reinserita nel contesto dei seicento lombardo all’interno del dibattito storico artistico. Non entra a far parte propriamente della mostra, ma in un articolo del *Corriere della sera*, Maurizio Calvesi, riprendendo le lettere del Cardinale che già Longhi aveva preso in esame, tenta di ricondurre la Canestra a un’acquisizione diretta di Federico Borromeo¹⁴⁹.

Legati all’evento della mostra, verranno organizzati dal Comune, in collaborazione con la Polifonica Ambrosiana, una serie di concerti di musica seicentesca¹⁵⁰.

¹⁴⁷ M. Calvesi, *La “canestra” del Caravaggio gemma del Seicento lombardo*, in «*Corriere della sera*», 17 giugno 1973.

¹⁴⁸ M. Calvesi, 14 giugno 1973.

¹⁴⁹ *Ibidem*. Calvesi approfondirà ulteriormente la questione della committenza e del soggiorno romano del Borromeo in *Novità sul Caravaggio*, Atti, Bergamo 1974, Milano, 1975, pp. 75ss.

¹⁵⁰ Lettere dal maggio al giugno del 1973 scritte da Paolo Pillitteri in cui vengono concordate scalette ed eventi musicali: Cittadella degli archivi di Milano, fondo *Eventi culturali*, b. mostra il 600 lombardo, f. 1 spedizione cataloghi, Inviti e Cerimonie, f. 2 Musica, cc. s.n.

Era prevista anche una ulteriore tappa della mostra al Museo Poldi Pezzoli: Guido Gregoretti, direttore del Museo, segnalerà l'impossibilità di realizzare una rassegna sulle arti decorative dell'età dei Borromeo. La rinuncia a realizzare il progetto era da ricondurre, secondo Gregoretti, alla mancanza di fondi e alla situazione di grave emergenza e degrado che la città e i musei stavano vivendo¹⁵¹.

2.3.3 Il catalogo di Electa

La mostra si rivelò fortunata non solo per la portata dell'evento, ma in buona parte anche per l'importanza documentaria del catalogo che la corredeva.

In occasione della mostra a Palazzo Reale veniva pubblicato un catalogo in tre tomi dalle caratteristiche editoriali per allora inusitate e che sarebbero state ampiamente imitate che oltre alla documentazione relativa alle opere esposte, offriva articolati studi di inquadramento e di interpretazione.

Il valore documentario ed esegetico dell'opera risulta a tutt'oggi insuperato, quale punto di riferimento base per studi di taglio generale e monografico.

L'Electa ne presenta dunque una ristampa in tutto identica all'edizione d'origine nella certezza di fornire uno strumento di duratura vitalità.

L'occasione contingente è offerta dalla mostra il Settecento lombardo che in qualche modo continua la serie di rivisitazioni globali avviate con quelle oramai storiche manifestazioni e che si auspica possano in tempi non troppo dilatati completarsi con la sistematica documentazione della civiltà artistica di Lombardia dalle origini ai giorni nostri¹⁵².

Il catalogo era pubblicato da Electa, casa editrice che fin dalla nascita, grazie all'impulso del critico d'arte Bernard Berenson, aveva avuto un importante ruolo nello studio e nella divulgazione artistica e culturale, anche attraverso la documentazione e la critica. Oltre alla partecipazione a progetti di tutela dei beni

¹⁵¹ Lettera di Guido Gregoretti a Paolo Pillitteri del 2 aprile 1973: Cittadella degli archivi di Milano, fondo *Eventi culturali*, b. richieste informazioni e varie, cc. s.n.

¹⁵² Nota editoriale alla seconda edizione del catalogo *Il Seicento Lombardo*, Milano, Electa, 1991.

culturali, con la schedatura sistematica di alcuni musei e gallerie italiani (tra i tanti e i più riconoscibili, la collana dedicata ai Musei e alle Gallerie di Milano con i volumi di Banca Intesa Sanpaolo), Electa si dedica particolare attenzione alle scuole regionali, alle arti minori e alle arti plastiche. Si aprono nuovi orizzonti, in particolare con riviste quali *Casabella*, *Lotus* e *Interni* e le collane come Electa architettura. La creazione di collane di divulgazione artistica, contraddistinte dalla cura per i contenuti e ricchezza iconografica, ha segnato una svolta importante dell'attività editoriale che si apre così, grazie anche alle fasce di prezzo contenuto, a un nuovo pubblico, mentre proietta nel futuro il ruolo di Electa come testimone dell'arte. Viene dedicata nuova attenzione ai titoli di fotografia, industrial design e moda, consentendo ad Electa di accreditarsi in Italia come realtà editoriale di riferimento anche per questi settori, grazie alla ricchezza del catalogo e alla varietà delle collane^{153 154}.

Protagonista di questa impresa editoriale era stato Giorgio Fantoni, che riuscì a trasformare in Italia l'editoria d'arte in un fenomeno al contempo culturale ed economico grazie al marchio Electa: fece della casa editrice una vera e propria azienda, partner di musei e istituzioni, interlocutrice privilegiata del mercato culturale¹⁵⁵. Nel 1971 Fantoni era stato l'artefice della primissima collaborazione tra una casa editrice d'arte e un museo, in occasione della mostra del Tiepolo allestita a Villa Manin di Passariano per i duecento anni dalla morte dell'artista. Il catalogo venne curato da Diego Birelli, direttore artistico di Electa dal 1965 il quale, ragionando e lavorando insistentemente sull'impaginazione dei volumi per la mostra del 1971, finirà col creare lo "stile Electa" che ancora oggi è facile ritrovare in molti cataloghi d'arte. L'esposizione fu un'occasione per la casa editrice non solo per curare ed editare la pubblicazione di un catalogo, ma anche per farsi carico della responsabilità dell'intera gestione comunicativa

¹⁵³ Electa, La nostra storia: <https://www.electa.it/storia/>, consultato il 6/8/2024.

¹⁵⁴ Ulteriore fonte per la storia di Electa: Mascolo, Marco M., *"Questa faccenda delle edizioni" : la storia di Electa Editrice tra 1944 e 1952 (circa)* in M. Ferretti (a cura di), *Il libro d'arte in Italia*, Pisa : Edizioni della Normale, 2021, pp. 107-134.

¹⁵⁵ Dati pubblicati nel comunicato stampa rilasciato da Banca Intesa San Paolo in data 27 febbraio 2017.

dell'evento¹⁵⁶. Il catalogo del Tiepolo sarà poi da ispirazione, nell'impostazione grafica e nella divisione in più volumi e al catalogo della mostra del *Seicento lombardo* (Fig. 18, 19).

Si tratta anche in questo caso di un catalogo completo di tutte le opere esposte alla mostra corredate di didascalie e saggi di contesto storico e culturale.

La redazione di un catalogo che presentasse tutte le opere presenti alla mostra (per di più con alcune immagini a colori) è un fatto non scontato soprattutto se paragonato ai cataloghi di mostre dei decenni precedenti; esempio canonico la mostra *Caravaggio e i caravaggeschi* del 1951 curata da Longhi sempre a Palazzo reale. Si trattava dunque di un'opera di grande rispetto sia per il tipo di lavoro, sia per la qualità dei contenuti del volume che ne raccoglie i saggi, tanto da meritare una ristampa nel 1991 in occasione della mostra del *Settecento lombardo*, con una nuova grafica (Fig. 20).

L'importanza della casa editrice Electa in quegli anni a Milano non si limita alla redazione di cataloghi di mostre temporanee: sempre nel 1973 si dava infatti il via a un'iniziativa editoriale senza precedenti, ossia censire l'intero patrimonio culturale milanese, iniziando dai Musei Civici con la schedatura delle raccolte del Museo Poldi Pezzoli e della Galleria d'Arte Moderna a Villa Reale. Finanziata dalla "sua" Banca Commerciale d'Italia e affidata all'esperienza scientifica ed editoriale di Electa, la collana *Musei e Gallerie di Milano* si voleva dotare il capoluogo lombardo di uno strumento inedito, che nessun'altra grande città d'arte poteva vantare, ma soprattutto di uno strumento adatto al suo ruolo politico e culturale. L'iniziativa fu portata avanti da due importanti nomi del mondo della finanza e dell'editoria italiana, Raffaele Mattioli, pilastro della Banca Centrale d'Italia e tra i primi a fondare solide basi di collaborazione tra le banche e le case editrici e il già citato Giorgio Fantoni.

¹⁵⁶ C. Pellegris, *L'editoria d'arte tra Banche e Musei*, in «Novecento Transnazionale. Letterature, Arti E Culture», vol. 3, n. 2, (2019), pp. 224-31: https://rosa.uniroma1.it/rosa03/novecento_transnazionale/article/download/14413/pdf_1/28635, consultato il 30/6/2024.

Oltre al catalogo, in vendita presso la biglietteria di Palazzo reale era possibile acquistare (al modico prezzo di 250lire) un ‘giornale’: era una guida che serviva a completare la panoramica della mostra e che nelle sue ultime pagine presentava un elenco di località in cui «si possono vedere molti affreschi che non si sono potuti spostare, degli stessi autori¹⁵⁷». Un invito dunque a vedere le opere in loco nel loro contesto di origine, secondo le pratiche opposte a quelle canoniche della mostra: la mostra è uno spazio che tende a decontestualizzare l’opera e a porla in rilievo come oggetto in sé. L’impossibilità di spostare un’opera veniva allora letta come un limite di lettura e di confronto diretto con le opere degli stessi maestri. Nell’articolo di Segno le chiese e le parrocchie che contengono questi tesori sono definiti come luoghi familiari da riscoprire sia come luoghi della fede (aspetto che l’articolo mette in particolare rilevanza dato il pubblico a cui si rivolge) ma anche come luoghi d’arte da riscoprire e valorizzare.

2.3.4 Giovanni Testori e Tanzio da Varallo in tv

Tra i curatori della mostra e membro del comitato scientifico abbiamo già avuto modo di citare Giovanni Testori, figura poliedrica del panorama culturale milanese. Oltre a scrivere il saggio *Sennascherib e l’angelo* inserito nel catalogo della mostra, dove per altro è tracciato un interessante parallelismo tra i dintorni milanesi contemporanei e i paesaggi rappresentati nella tela di Tanzio da Varallo (e con un linguaggio insolito rispetto a quello canonico e ricercato della critica d’arte), Testori sceglie lo sfondo della mostra come ambientazione per il suo intervento nel programma *Io e...*¹⁵⁸ (Fig. 21), curato da Anna Zanoli¹⁵⁹ per la regia di Luciano Emmer. Andato in onda tutti i giovedì sera dal 1972 al 1974, si trattava di un programma dalla forma distributiva standard, a rubrica settimanale,

¹⁵⁷ *Il Seicento lombardo* in «Il Segno», 10,(1973), p.4.

¹⁵⁸ Testori e Tanzio da Varallo: <https://www.youtube.com/watch?v=H8h6R9hyJzg>, consultato il 30/6/2024.

¹⁵⁹ Storica dell’arte e autrice di documentari per la rai; tra i programmi da lei curati ricordiamo *Capolavori nascosti*, andato in onda dal 1968 al 1980.

secondo un format che si era consolidato per i programmi d'arte a partire dagli anni Cinquanta con programmi come *Le avventure dell'arte* di Antonio Morassi o *L'Italia sconosciuta e Avventure di capolavori* di Emilio Garroni¹⁶⁰.

In *Io e...* i grandi personaggi del panorama culturale italiano (da Fellini a Gassman, da Pasolini a Guttuso, da Moravia a Zavattini, Fanfani, Bianchi Bandinelli) erano invitati a parlare di un'opera d'arte per loro particolarmente significativa¹⁶¹. Emmer ricorda l'episodio come «un programma insolito della durata di cinque minuti; [...] Non erano film d'arte¹⁶², erano incontri casuali». ¹⁶³ Si trattava infatti di interventi molto brevi e in alcuni casi per nulla esaustivi, come venne definita sul *Corriere della sera* la puntata in cui Moravia parlava della *Cortigiana Romana* di Scipione¹⁶⁴.

Per la puntata di cui era protagonista Giovanni Testori scelse *La battaglia di Sennacherib* di Tanzio da Varallo, di cui Testori presenta sia il bozzetto che la tela definitiva, entrambi provenienti da Novara. Le riprese si svolsero a Palazzo Reale mentre la mostra era ancora in corso. Non era la prima volta che Testori presentava la mostra in RAI, era già stato ospite a *Una mostra a Milano: il Seicento lombardo*¹⁶⁵, programma di Pier Paolo Ruggeri e Marco Valsecchi, girato sempre nelle sale della mostra¹⁶⁶. Nel programma di Zanoli, Testori «si è abbandonato con enfasi, solo a tratti repressa, a un autentico fiume di parole. [...] accanto al narratore realista¹⁶⁷ convive [...] l'esperto d'arte¹⁶⁸.» Tanzio era uno

¹⁶⁰ Cecilia Penati, *Teleschermi d'arte. Per una storia dei programmi sull'arte nella tv italiana in Arte in tv. Forme di divulgazione* a cura di A. Grasso e V. Trione. p. 132.

¹⁶¹ *ivi* p. 137.

¹⁶² Con il termine 'film d'arte' si intende un genere particolare di documentario in cui Emmer si era specializzato: si trattava di documentari della durata di 50 minuti circa incentrati sulla vita di un artista, come quello su Picasso del 1954, realizzato in Ferraniacolor.

Scheda del film: https://www.imdb.com/title/tt0194237/taglines/?ref_=tt_stry_tg, consultato il 30/6/2024.

¹⁶³ Intervista raccolta in L. Bolla, F. Cardini, *Le avventure dell'arte in tv*, p. 194.

¹⁶⁴ G., *Tv: lo scrittore e il "quadro"* in «Corriere della sera», 27 aprile 1972.

¹⁶⁵ Il filmato è conservato presso le Teche RAI con la seguente schedatura: "Una mostra a Milano: il Seicento Lombardo" (1973), id teca P80365/384.

¹⁶⁶ G. G. C., *Il personaggio Testori. Lo scrittore drammaturgo* in «Corriere della sera», 5 ottobre 1973.

¹⁶⁷ G. G. C., 5 ottobre 1973. L'articolo fa riferimento allo stile usato da Testori in *Gilda del Mac Mahon e Arialda*, stile che Testori non rinuncia a usare anche nel breve saggio su Tanzio inserito nel

dei pittori più cari a Testori e *La battaglia di Sennascherib* era per lui una tela dal fascino misterioso e indecifrabile, e lo stile di Testori, anch'egli artista, è caratterizzato come quello del pittore seicentesco, dalla forte crudezza e dai grovigli affollati di segni e figure. Nel programma di Anna Zanolì Testori sottolinea inoltre la somiglianza tra Tanzio e Géricault, soprattutto per la risonanza con il capolavoro, *La zattera della Medusa*¹⁶⁹.

Tanzio era un pittore tutto sommato ancora poco conosciuto al grande pubblico e la mostra e il non indifferente contributo di Testori, già curatore di una mostra monografica su Tanzio nel 1959, hanno contribuito ad accrescerne la fama e la fortuna critica negli anni successivi.

catalogo della mostra, connotato da un intenso scambio tra parole e immagini, che segue la pratica e gli stilemi dell'*ekphrasis*.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Nella puntata *Io e...* Testori ipotizza che il Tanzio, attraverso una copia tarda del suo quadro, abbia ispirato Géricault per il suo capolavoro.

CAPITOLO III – Due importanti mostre del 1977: *Omaggio a Tiziano* e *l'Ermitage a Milano*¹⁷⁰

La Giunta Tognoli a partire dal 1976 si fece promotrice di un'importante serie di iniziative culturali, artistiche, teatrali e musicali. All'interno del consiglio comunale, la direzione della politica culturale era oggetto di dibattito, con particolare attenzione al decentramento della cultura nei quartieri periferici.¹⁷¹

Sul piano delle mostre, una delle critiche che queste iniziative dovettero affrontare fu quella di essere molto costose e di portare pochi risultati dal punto di vista critico e in parte divulgativo; soprattutto veniva criticato il fatto che il Comune non facesse nulla per sopperire ai bisogni delle esposizioni permanenti, a cominciare dalla mancanza di personale, mentre sembrava non avere problemi a finanziare eventi di durata e portata più effimera.¹⁷²

Nonostante questi biasimi la Giunta si impegnò per la riqualificazione di molti spazi, tra cui quello di Palazzo reale, in cui sarebbero presto iniziati i lavori per la creazione del Civico Museo d'arte Contemporanea, che verrà completato nel decennio successivo. Altro grande risultato sarà la riapertura del PAC.

Gli anni di Tognoli furono infine segnati dalla morte di Franco Russoli, colui che più di tutti si era impegnato per il rilancio culturale di una Milano ormai in crisi, sia attraverso esposizioni temporanee sempre innovative e stimolanti sia, su una prospettiva che mirava a interventi di lunga durata, attraverso il rinnovamento della Pinacoteca di Brera e la ricerca per una sede per le raccolte di arte

¹⁷⁰ Lo studio di queste due mostre si è rivelato più difficoltoso rispetto a quelle precedenti a causa della scarsità di materiale d'archivio che è stato possibile reperire. Esso è conservato presso la Cittadella degli archivi di Milano e conserva principalmente comunicati stampa e documenti di ambito assicurativo, che ho reputato di scarso interesse ai fini dell'argomento. Le cause di questo fenomeno sono da imputare al fatto che il materiale raccolto per le mostre curate da Gardella provengono principalmente dall'ambito privato; in particolare per quanto riguarda le immagini dell'allestimento per la mostra di Morandi le uniche fotografie che è stato possibile reperire provengono tutte dall'Archivio storico Gardella di Oleggio (NO), testimonianza del fatto che lo studio dell'allestimento aveva ancora un interesse pressoché tecnico e costruttivo e più che storico artistico.

¹⁷¹ Per la storia della Giunta Tognoli si segnala di nuovo: I. Piazzoni, 2011.

¹⁷² Si avrà modo di analizzare più nel dettaglio queste critiche nei paragrafi successivi.

contemporanea. La sua scomparsa provocò la perdita di un'importante guida del panorama cittadino e molto ci si interrogò sulla sua successione.

3.1 Il programma espositivo del 1977

A partire dall'inverno del 1977 il Comune avrebbe organizzato un fitto programma di mostre che si sarebbe inoltrato fino alla primavera dell'anno successivo, con un continuo di rassegne a rotazione che comprendeva: una mostra sull'arte precolombiana; la mostra *Per una grande Milano 1770-1840*, che presentava gli interventi sul territorio e l'utopia urbana nel periodo neoclassico e una mostra di scultura; la mostra *I Longobardi e la Lombardia*, quella a Tiziano e quella dedicata all'Ermitage che avremo modo di analizzare più nello specifico nei paragrafi 3.2 e 3.3; una mostra di dipinti trasferiti dal museo del Castello a Palazzo reale per dei restauri; infine le manifestazioni legate al patrimonio braidense curate da Franco Russoli. Le esposizioni legate al nome di Russoli sarebbero state delle mostre di tipo didascalico, con pannelli esplicativi, studi fotografici del restauro e raffronti critici su maestri dello stesso periodo. Perseguivano dunque quegli obiettivi che abbiamo già visto essere cardine della riflessione di Russoli: la valorizzazione del patrimonio museale di Milano e la sua presentazione al cittadino¹⁷³, non come semplici fatti artistici, ma come realtà che non cessano mai di avere qualcosa da dire, ma che messe di volta in volta in relazione con altre discipline e altre realtà forniscono una chiave di lettura sempre nuova.

Questo tipo di mostre a rotazione permette di offrire sempre, al pubblico, in un'opportuna chiave di lettura, la visione delle grandi opere pittoriche che a causa dei restauri di Brera, saranno temporaneamente depositate a Palazzo Reale¹⁷⁴.

Nel frattempo erano iniziati i lavori per ospitare la galleria permanente di arte moderna e contemporanea. Tognoli commentava attivamente e spesso sulle

¹⁷³ L. Grigliè, *Palazzo reale diventa la reggia dell'arte* in «Corriere della sera», 26 gennaio 1977.

¹⁷⁴ F. Russoli in *ivi*.

pagine dei giornali l'operato della Giunta; sono diversi i suoi interventi in cui non solo si difende dalle critiche ma espone anche i programmi della sua Giunta e gli obiettivi per le stagioni teatrali e artistiche imminenti. Commentava così i lavori di messa in opera della galleria permanente:

Vogliamo abituare i milanesi al nuovo grande museo per il quale cominceranno i lavori verso la fine del '78. In attesa, però, non siamo voluti restare fermi, anche perché i restauri in corso alla Civica pinacoteca del Castello e alle gallerie di Brera hanno reso necessario trovare un posto per custodire dipinti e opere d'arte. In più si avevano i programmi espositivi tradizionali e le mostre già decise dall'assessorato alla cultura. Che fare, allora? Abbiamo liberato in anticipo quelle parti di Palazzo Reale occupate fino a qualche settimana fa da vecchi inquilini (corte dei conti, uffici comunali e di varia amministrazione dello stato n.d.r.) e deciso un grande programma comune di mostre che si svolgeranno nei nuovi locali. Certo non cureremo molto l'estetica, nei nostri restauri: ci preme soprattutto rendere agibili, e al più presto, gli ottomila metri quadrati di spazio da aggiungere al salone delle Cariatidi, agli altri già in funzione¹⁷⁵.

Da queste parole risulta chiaro come, ancora oltre la metà del decennio Palazzo reale, la sede su cui il Comune puntava di più per il rilancio di Milano come guida delle esposizioni temporanee nel panorama nazionale, non solo non fosse pronta dal punto di vista infrastrutturale, ma che la sua riqualificazione fosse guidata più dalla fretta che non dalla volontà di riflettere sulla forma di questo contenitore.

3.1.1 Mercedes Precerutti Garberi: dallo studio dell'arte veneta alla Riapertura del PAC

Protagonista di questa stagione espositiva è Mercedes Precerutti Garberi. Nata a Pavia nel 1927, avrebbe ricoperto il ruolo di direttrice delle Civiche raccolte d'arte della città di Milano per trent'anni dal 1965. Fondamentale nella sua

¹⁷⁵ C. Tognoli in *ivi*.

formazione sarà l'incontro all'università di Milano con Antonio Morassi, professore a sua volta allievo di Adolfo Venturi¹⁷⁶. Tra i suoi scritti più importanti possiamo ricordare all'inizio della sua carriera *il settecento veneto: vedute e paesaggi* (1967), il catalogo su Appiani (1969), il volume dedicato agli affreschi del Tiepolo pubblicato a Torino da ERI (1971); seguiranno poi *50 anni di pittura italiana nella Collezione Boschi-Di Stefano donata al Comune di Milano* (1974), catalogo della mostra realizzata in occasione della donazione omonima; *Arte antica e moderna nelle collezioni della Banca commerciale italiana* (dal 1997) oltre a tutte le pubblicazioni inerenti al patrimonio delle civiche raccolte d'arte del Castello Sforzesco alle mostre temporanee da esso organizzate¹⁷⁷; agli scritti di carattere strettamente storico artistico si aggiungono diverse pubblicazioni e interventi di ambito museologico e museografico, tra cui, a partire dagli anni Ottanta quelli realizzati con il Politecnico di Milano.

Negli anni in cui era direttrice delle Civiche Raccolte d'arte il patrimonio artistico milanese si è arricchito notevolmente, acquisendo capolavori quali il *monumento funebre a Gaston de Foix* e una lunga lista di disegni e opere di artisti contemporanei.

Principalmente legato al nome di Mercedes Precerutti Garberi è il già citato PAC¹⁷⁸: inaugurato nel 1954 in via Palestro, Garberi ne decretò la momentanea chiusura nel 1974 con l'obiettivo di adeguare lo spazio espositivo alle nuove esigenze delle gallerie pubbliche¹⁷⁹. La riapertura sarebbe avvenuta nel marzo del 1979 sempre per volontà di Garberi con uno spazio orientato non solo alla conservazione dei manufatti, ma anche alla loro ricerca:

¹⁷⁶ E. Pontiggia, *Addio a Mercedes Garberi, signora dei musei* in «*il Giornale*», 12 gennaio 2007: <https://www.ilgiornale.it/news/addio-mercedes-garberi-signora-dei-musei.html>, consultato il 2/8/2024.

¹⁷⁷ Ricordiamo: M. Precerutti-Garberi (a cura di) *Giambattista Piazzetta e l'Accademia: disegni*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1971; M. Precerutti-Garberi (a cura di), *I leonardeschi ai raggi «X»*, Milano, Comune di Milano, 1972.

¹⁷⁸ M. Precerutti Garberi (a cura di), *Il padiglione d'arte contemporanea di Milano. PAC 1979-1989*, MilanoMazzotta, 1989; *Civico Museo d'arte Contemporanea*, Milano, Electa, 1994.

¹⁷⁹ Vedi 1.6.1.

I padiglione - spiega la direzione delle civiche raccolte d'arte - oltre ad amministrare ed esporre parte delle opere di proprietà comunale, è stato riconcepito come attrezzatura scientifica specializzata per la informazione sui fatti artistici contemporanei e per la ricerca di nuove letture metodologiche su artisti e movimenti culturali italiani e stranieri¹⁸⁰.

Nel progetto di Garberi, il rinnovato padiglione si articolava quindi in quattro settori: arte moderna, arte contemporanea, architettura e design, didattico e sperimentale.

Caratteristica interessante l'allestimento di un settore complementare alla presentazione del lavoro artistico tradizionale con ricerche nel campo di altri «media» visivi, foto, letture, video, nonché registrazioni sonore. Era inoltre previsto l'allestimento delle mostre a carattere temporaneo un intenso programma di collaborazione e di interscambio con musei e organismi culturali in Italia e all'estero¹⁸¹.

A seguito dell'inaugurazione del nuovo spazio, Gianni Contessi lodava la riqualificazione del complesso architettonico sulle pagine del *Corriere*:

opera egregia di Ignazio Gardella e appena un po' invecchiata; «intelligente organizzazione e flessibilità degli spazi (a tre livelli diversi) e accattivante dialogo, nella promenade vetrata, con il parco della Villa Belgioioso; [...] Bella, ancora, la soffiatura con impianti di illuminazione e lucernari a vista. Altro che auspicare controsoffitti, come ha fatto qualche patito dell'arredamento a tutti costi¹⁸².

Da questo punto di vista si trattò di una riapertura che mirava alla conservazione della tradizione architettonica precedente; continua Contessi:

fu tutto un tripudio di “architettonicità” mediate (Francesco Lo Savio) ed immediate (Alvaro Siza e Hans Hollein), che relegarono i miti del '900, presunto piatto forte di una rinnovata attività espositiva del Comune, nel soppalco gardelliano, dove si videro alcuni bei quadri non tutti risaputi ed alcune edizioni

¹⁸⁰ *L'arte contemporanea ritorna nel Padiglione di via Palestro* in «Corriere della sera», 19 febbraio 1979.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² G. Contessi, *e finalmente fu il PAC* in «Corriere della sera», 7 marzo 1979.

da museo, esibiti a futura memoria, ovvero nell'attesa di un catalogo cioè di una sistemazione storica...¹⁸³

Il nuovo PAC coniugava il gusto architettonico di conservazione degli spazi e del dialogo tra essi con le esigenze di uno spazio espositivo dinamico che aveva un'impostazione interdisciplinare, la cui attività era diretta in maniera specifica da quattro figure differenti: Zeno Birolli, Germano Celant, la stessa Garberi e Vittorio Gregotti.¹⁸⁴

Il nome di Mercedes Precerutti Garberi è legato, in quanto parte delle Civiche raccolte d'arte, alla Galleria d'arte Moderna (GAM), anch'essa situata in via Palestro. Nell'estate del 1978 la Galleria era stata vittima per la terza volta in un anno di furto: una domenica pomeriggio un uomo staccò un quadro dalla sua cornice e se ne andò via portandoselo sotto braccio indisturbato, nonostante una turista avesse avvertito il custode di quello che aveva appena visto. Già nel 1975 le raccolte d'arte milanesi avevano subito un furto che aveva sbalordito molti: sempre alla GAM furono rubati circa una trentina di quadri, una refurtiva dal valore altissimo, che sarebbero poi stati quasi tutti recuperati poco tempo dopo¹⁸⁵.

Poche settimane dopo Garberi sarebbe stata intervistata per commentare l'accaduto: la direttrice non cercava un colpevole a tutti i costi o di addossare la responsabilità del rocambolesco furto al personale in servizio, ma fece dell'intervista un'occasione di sfogo pubblico sulla situazione della tutela del patrimonio museale¹⁸⁶:

Lei quindi scagiona i sorveglianti della Galleria?

¹⁸³ *Ibidem.*

¹⁸⁴ *Ibidem.*

¹⁸⁵ In merito ai furti d'arte alla Galleria d'arte Moderna: *La direttrice: «Era il museo più difeso d'Italia»* in «Corriere della Sera» martedì 18 febbraio 1975; *Il sistema di allarme era ritenuto insufficiente, ivi*, venerdì 16 maggio 1975; *Quasi tutte ritrovate le tele trafugate in via Palestro, ivi*, sabato 08 novembre 1975; *Esce dalla Villa comunale con una tela sotto braccio, ivi*, lunedì 24 luglio 1978.

¹⁸⁶ Giuseppina Manin, *A custodire i capolavori mettiamoci gli studenti* in «Corriere della sera», 1 agosto 1978.

“Mah, in linea di massima sì. Succede però che spesso non siano in numero sufficiente. Basta che un giorno si ammalino un paio, altri due siano in ferie o in permesso perché subito l'organizzazione vada in crisi. Inoltre nessuno di loro ha una preparazione adeguata, anche se certo non è colpa loro”.

E di chi è la colpa?

“Delle leggi, della burocrazia, dei responsabili degli Enti culturali che stabiliscono le assunzioni con criteri molto discutibili. [...]”

E oltre al custodi cosa si dovrebbe fare per migliorare il servizio del museo?

”Tutto. Dall'assunzione di personale nuovo, giovane, qualificato, alla ristrutturazione degli ambienti. Purtroppo noi in Italia siamo ancora fermi all'idea che il museo è un luogo dove raccogliere quadri, sculture e oggetti antichi da mostrare talora al pubblico. Una concezione vecchia che scaturisce dalla concezione del prodotto artistico come qualcosa di puramente estetico. In tal modo si crea un rapporto passivo tra fruitore e opera d'arte: uno entra, guarda, se può apprezza, e se ne va. Un museo invece dovrebbe diventare un luogo di cultura vera, attiva, chi entra partecipa in prima persona a quello che vede¹⁸⁷.”

Tornando al 1977, anno di cui si occupa questo capitolo, fu sotto l'organizzazione e lo zelo di Garberi che si organizzò l'intensa stagione di mostre che si sarebbero tenute a Palazzo Reale. Oltre a *Omaggio a Tiziano, l'Ermitage a Milano, I Longobardi e la Lombardia* e le altre, Garberi aveva particolarmente interesse ad allestire un'esposizione di opere che facevano parte delle raccolte civiche:

Si realizzerebbe così - spiega - un tipo di mostra particolarmente interessante. Attraverso lo studio delle opere che compongono i legati Bolognini-Attendolo, Trivulzio e Belgiojoso, è possibile interpretare socialmente e culturalmente il gusto dei collezionisti privati di cento, centocinquanta anni fa. Grazie al loro mecenatismo è stato possibile arricchire le gallerie pubbliche milanesi. Queste mostre inoltre forniscono incentivi per reiterare questa abitudine. Perché ancora oggi i privati donano alle gallerie: ne è un esempio l'importante donazione fatta

¹⁸⁷ *Ibidem.*

dalla signora Teresita, la vedova di Lucio Fontana, quadri, multipli, opere varie. di cui, naturalmente, allestiremo una mostra a Palazzo reale¹⁸⁸.

Garberi avrebbe seguito le rassegne da vicino, occupandosi, oltre che del coordinamento, anche della redazione dei saggi contenuti nei cataloghi.

3.2 Omaggio a Tiziano, la cultura milanese nell'età di Carlo V

La mostra su Tiziano venne inaugurata nella primavera del 1977 e aveva come oggetto la cultura milanese degli anni dell'imperatore Carlo V. La mostra era stata allestita grazie, oltre che da Mercedes Garberi, da Giulio Bora, Pier Luigi De Vecchi, Aurora Scotti, M. T. Franco Fiorio, A. P. Valerio, Francesco Rossi, Francesco Degrada, L. Mauri Vigevani, Giulia Bologna, ognuno dei quali era intervenuto, in misura diversa, nella redazione dei saggi che comparivano nel catalogo della mostra, sempre edito Electa¹⁸⁹.

La mostra era composta di due sezioni principali: una dedicata specificamente alle opere di Tiziano presenti nelle raccolte pubbliche milanesi (*Ritratto del signore d'Aramont, Ritratto del conte Porcia, San Girolamo*, custoditi a Brera, il supposto ritratto di *Gregorio Vecellio* dell'Ambrosiana, e la copia dell'*Incoronazione di spine* dell'Ospedale maggiore). Insieme alle opere di Tiziano legate alla città e saranno mostrate quelle realizzate per committenti milanesi e oggi conservate in musei stranieri. Queste ultime opere saranno esposte però, in riproduzione fotografica insieme ad altri celebri dipinti tizianeschi, di cui verranno presentate anche le radiografie.¹⁹⁰ Una mostra di artisti "a raggi X" era già stata presentata a Milano sempre sotto la supervisione di Garberi e aveva come oggetto i quadri dei leonardeschi. Nella seconda

¹⁸⁸ L. Grigliè, 26 gennaio 1977.

¹⁸⁹ M. Precerutti Garberi (a cura di), *Omaggio a Tiziano, la cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, Milano, Electa, 1977.

¹⁹⁰ Dello studio delle radiografie si sarebbe occupata in particolare Garberi, permettendo la divulgazione dei suoi studi con il saggio inserito nel catalogo della mostra.

sezione, per documentare la cultura artistica degli anni tra il 1535 e il 1560, saranno esposti dipinti di artisti veneti eseguiti per committenti milanesi e di artisti lombardi attivi a Milano, piante topografiche che documentano l'espansione urbana negli anni di Ferrante Gonzaga, opere scultoree di Leone Leoni, oggetti di artigianato, armi, libri e strumenti musicali¹⁹¹. Si trattava dunque di una mostra non solo artistica e soprattutto non mirava a dare un taglio monografico sul grande artista veneto. Al contrario il grande Tiziano e la celebrazione del quarto centenario della sua morte fungevano più da pretesto per raccontare la Milano di metà Cinquecento. A dimostrarlo è il fatto che solo un terzo delle sale di Palazzo Reale accoglieva opere, vere o riprodotte del Vecellio. Nonostante l'evidente squilibrio dei manufatti esposti Maurizio Calvesi si esprime in maniera assolutamente positiva riguardo l'importanza della mostra:

La mostra *Omaggio a Tiziano, la cultura milanese nell'età di Carlo V* allestita in Palazzo Reale, è degna di particolare attenzione per l'impegno e l'apertura, con cui accoglie i più moderni criteri didattici e di esposizione, rispecchiando l'evoluzione degli studi storico-artistici. Una tradizionale mostra di Tiziano, nella scia del centenario, sarebbe stata irrealizzabile per l'impossibilità di ottenere le opere, ma questa, di ordine pratico, non è la sola ragione; c'è anche una ragione di metodo, che fa preferire all'indagine monografica su una singola personalità di artista un taglio storico più coinvolgente ed una pronunziata visione territoriale¹⁹².

Con queste parole il *Corriere della sera* tentava di spiegare i motivi che avevano portato alla realizzazione di questa esposizione e quali erano gli obiettivi. Circoscrivendo una determinata area storica e geografica (Milano negli anni di Carlo V) e mettendola in relazione con una sorta di 'figura esterna' (Tiziano, pittore veneto) si evita di finire col creare un ripiegamento sui temi della storia e della patria. Così la mostra permetteva di riscoprire le opere tizianesche conservate e realizzate a Milano, dove Tiziano ebbe una importante influenza,

¹⁹¹ L. Grigliè, 26 gennaio 1977.

¹⁹² M.C (Maurizio Calvesi), *Cultura milanese e Tiziano Vecellio* in «Corriere della sera», 1 maggio 1977.

indagando al di fuori delle vecchie retoriche sulla cultura artistica lombarda; le opere provenienti da altri musei, attraverso le riproduzioni che recano un notevole contributo alla conoscenza dei processi creativi e tecnici attraverso una serie di radiografie che visualizzano, nella stratificazione degli interventi, il *ductus* del suo pennello e il tocco stesso delle dita, il “plasma” della pittura nel suo prendere forma¹⁹³.

Calvesi proseguirà a celebrare la mostra e gli anni che racconta in un altro articolo pubblicato il 15 maggio¹⁹⁴.

La mostra risulta un po' meno riuscita se si dà retta all'opinione di Giovanni Testori:

Quando intesi che l'Ufficialità preposta in Milano a seguire le vicende dell'arte andava preparando un “Omaggio a Tiziano”, mi parve logico supporre (ed, insieme, sperare) che un capitolo di quell'omaggio sarebbe stato riservato a cosa aveva determinato, dentro la cultura figurativa milanese, la presenza d'un quadro del Vecellio in una delle Chiese più colme di storia e di eventi della città; intendo riferirmi a quella Coronazione di spine che il Tiziano aveva eseguito per S. Maria delle Grazie, secondo è testimoniato dal documento di allogazione del 1540, ma poi ci fu depredata dai francesi e che oggi si trova a far mostra, anzi, sublime, sconcia e mai letta (o mai voluta leggere) ribellione di sé, dentro la gran sala degli italiani al Museo del Louvre.

Mi parve anzi che quel capitolo avrebbe dovuto diventare di quella mostra l'arco portante; a meno che non si volesse invocare il nome di Tiziano per far passare altre cose. Vedo invece che pur nella ricchezza delle stratificazioni, degli studi e dei rinvenimenti, di cui la Mostra s'è composta, il capitolo è stato completamente cancellato; non so dire se per dimenticanza o se perché ritenuto non degno di svolgimento¹⁹⁵.

Testori accusa gli organizzatori della mostra di aver dimenticato l'unico quadro di Tiziano che i Milanesi potevano aver visto davvero. Le aspettative di Testori

¹⁹³ *Ibidem.*

¹⁹⁴ M. Calvesi, *Un Tiziano senza retorica* in «Corriere della sera», 15 maggio 1977.

¹⁹⁵ Giovanni Testori, *Senza il capolavoro scandaloso l'ultimo Omaggio a Tiziano* in «Corriere della sera», 11 giugno 1977.

non sembrano così sbagliate se si considera che proprio la *Crocifissione* del Vecellio era stata scelta come immagine che corredeva l'articolo di Grigliè in cui si annunciava l'inizio della stagione espositiva. Tenuto conto di questo, la tela milanese di Tiziano è da considerarsi un'assenza di non poca rilevanza nel catalogo della mostra.

Per quanto riguarda l'allestimento, rimangono pochissime informazioni: all'interno del catalogo viene indicato il nome del collettivo che se ne è occupato: D. Casoni, P. Guatta, L. Ranzato, D. Vittozzi della Scuola di scenografia di T. Varisco; la realizzazione è stata fatta ad opera di allestimenti Porta Nuova di Milano, già realizzatore di diverse esposizioni tra cui quella curata da Gardella.¹⁹⁶ Non è stato possibile trovare altre informazioni, ma certamente questa scelta si inserisce nel contesto e nel gusto della Giunta Tognoli: il sindaco socialista infatti aveva un'innegabile passione per il teatro e cercava di coinvolgere il mondo teatrale il più possibile nelle manifestazioni culturali della città.

Non ha invece risparmiato le lodi verso la mostra Giuliano Briganti, il quale lodava non soltanto la scelta di fare una mostra su Tiziano (una delle tante di quell'anno) che non costringesse le opere a compiere lunghi viaggi potenzialmente dannosi da un museo a un altro, ma anche il lavoro sui ritratti. Le radiografie permettevano di studiare in maniera approfondita il modo di lavorare di Tiziano, basato su una tecnica di continui ritocchi di velature costruendo «*una trama così complessa di strati, di velature, di vernici e di sovrapposizioni successive, sul colore già essiccato*»; un lavoro continuo in cui «*Tiziano voltava il quadro contro il muro per riguardarlo, dopo, "come se fosse stato un suo capitale nemico" per trovarvi ciò che gli appariva come difetto e correggerlo*¹⁹⁷». Secondo Briganti la mostra era eccellentemente presentata al pubblico grazie ai saggi del catalogo (fig. 22). Nelle parole del critico:

¹⁹⁶ M. Precerutti Garberi (a cura di), 1977. -

¹⁹⁷ G. Briganti, *...ricordando Tiziano e Carlo V* in «Repubblica», 19-20 giugno 1977.

È vero che le radiografie trasmettono alcune notizie in un codice che è necessario conoscere per leggere e trarne il maggior risultato possibile, ma sono convinto che l'intelligente guida fornita dal catalogo (edito dalla Electa) sia sufficiente a far sì che questa parte della mostra possa rivelarsi istruttiva per tutti.

[...]la seconda parte della Mostra ha il merito di riproporre al pubblico, in buona luce, alcuni dipinti di alta qualità come *La Conversione di San Paolo* del Moretto, *la Crocefissione* di Giovanni de Mio, *L'Ultima Cena* di Gaudenzio Ferrari, due tele di Giulio e Antonio Campi e altre opere minori. Ma vorrei ricordare soprattutto il bellissimo e documentato saggio di Aurora Scotti per profilo dell'architettura milanese di quegli anni, 1535-1565, alquanto tetri e l'utilissima a ricognizione sul Museo degli uomini illustri di Paolo Giovio a Como dovuta ancora a Pier Luigi De Vecchi. Unico neo di questa pur bellissima mostra, forse, la carenza delle arti minori.¹⁹⁸

La mostra *Omaggio a Tiziano* si inserisce nella lunga tradizione di mostre che celebrano i centenari di nascita e di mostre dei grandi artisti; lo stesso era stato per Manzoni e la mostra sul *Seicento lombardo*. Questa usanza aveva avuto origine nella metà del XIX secolo e aveva avuto particolare fortuna proprio in Italia a partire dalle celebrazioni per la nascita di Michelangelo nel 1873, una dozzina d'anni dopo la nascita del Regno d'Italia. Si trattò di un'importantissima manifestazione, corredata da concerti e decorazioni per le strade e rappresentazioni storiche inscenate dalle associazioni cittadine¹⁹⁹. Le celebrazioni in onore di questo grandissimo artista, definito dal comitato come «*una gloria non solo dell'Italia, ma del mondo intero*», rappresentavano il culmine di una serie di eventi simili organizzati in varie parti d'Italia²⁰⁰. Anche per Tiziano dunque Milano organizza una celebrazione per l'anniversario della sua morte, scegliendo però di circoscrivere l'indagine all'attività milanese dell'artista negli anni di Carlo V. Non solo, un'interessante saggio di Bora presente nel catalogo

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ F. Haskell, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira, Milano 2008 p. 136.

²⁰⁰ Haskell, 2008 p.137.

forniva una sintesi sulla cultura artistica milanese di quegli anni. È evidente come ancora una volta Milano parli di sé e celebri il suo passato artistico come aveva fatto con la mostra del 1973. Ciò non toglie che dal punto di vista critico la presenza di più opere dell'artista e delle loro radiografie potesse permettere uno studio più approfondito della tecnica del maestro veneziano attraverso un lavoro di comparazione.

3.3 *L'Ermitage a Milano*

La mostra *L'Ermitage a Milano* venne inaugurata il 24 marzo del 1977²⁰¹ a Palazzo reale (Fig. 23) ed esponeva trenta opere d'arte italiana dal XV al XVIII secolo conservate al museo Ermitage di San Pietroburgo. La mostra si collocava nell'ambito della *Settimana leningradese*, dal 24 al 31 marzo 1977, atta a celebrare il gemellaggio della città di Milano e l'importante città Russa. Parallelamente alla mostra si sarebbe svolta una rassegna fotografica sulla città di Leningrado durante la guerra (novecento giorni e novecento notti) e anche altre manifestazioni sportive e teatrali^{202 203}.

Nelle parole del direttore del Museo dell'Ermitage, B. B. Petrovskij, l'arte italiana era oggetto di un intenso interesse e ammirazione da parte del pubblico sovietico, interesse confermato dalla costante e massiva presenza di visitatori nelle sale espositive e dal successo ottenuto dalle recenti rassegne di arte italiana organizzate a Leningrado, quali la pittura italiana del XVIII secolo e le mostre su Guttuso e Manzù, i cui disegni sono stati successivamente accolti in una sezione permanente del museo²⁰⁴.

L'Ermitage offriva ora all'attenzione del pubblico milanese alcune opere in una esposizione che segnava la prima tappa nello scambio culturale e artistico di

²⁰¹ M. Precerutti Garberi (a cura di), *L'Ermitage a Milano*, Milano, Electa, 1977

²⁰² L. Grigliè, 26 gennaio 1977.

²⁰³ Vedi anche: *settimana di Leningrado, cominciano le manifestazioni* in «Corriere della sera», 26 marzo 1977.

²⁰⁴ B. B. Petrovskij in M. Precerutti Garberi (a cura di), *L'Ermitage a Milano*, Milano, Electa, 1977

mostre tra Milano e Leningrado. Nel 1978 infatti il pubblico di Leningrado avrebbe potuto ammirare in una rassegna italiana le opere dei musei milanesi²⁰⁵.

La selezione del materiale per questa prima mostra è stata suggerita dal desiderio di esporre a Milano principalmente opere dell'arte dell'Italia settentrionale del XV-XVIII secolo, includendo le scuole veneziana, lombarda, genovese e ferrarese. Era stata riservata particolare attenzione ai seguaci di Leonardo e agli artisti veneziani. Sono inoltre presenti dipinti del Parmigianino e del Procaccini, che ben rappresentano l'importante fenomeno del Manierismo, influente non solo sulla scena italiana ma anche su tutta quella europea. Per la scuola genovese sono stati scelti gli esempi dello Strozzi e del Magnasco. Pietrovskij concludeva così il suo intervento nel catalogo: «È viva speranza che questo scambio tra Leningrado e Milano rappresenti solo un primo contatto, preludio a un sempre più ampio sviluppo dell'amicizia tra le due città²⁰⁶».

Va precisato che scelta delle opere esposte alla mostra, circa una trentina di tele, fu fatta dal curatore del museo russo dopo una visita e una consultazione con la Direttrice Garberi, la quale a due mesi dalla mostra ammetteva che ancora non era chiaro quali opere sarebbero state presenti²⁰⁷.

La rassegna era stata coordinata in particolare da Tamara Fomichova e Tatiana Kustodieva, conservatrici della sezione italiana dell'Ermitage. Tra le curatrici e i membri della stampa italiana vi era stato un vivace scambio riguardo le scelte espositive del museo Sovietico: alla domanda provocatoria sul perché nei loro musei non venissero esposte opere delle avanguardie storiche le due dottoresse avevano così risposto:

“Perché non sono opere popolari - hanno risposto -perché la gente non le capisce e quindi lo Stato non le appoggia”. “Comunque - hanno aggiunto con un'osservazione polemica alla quale è stato impossibile ribattere - noi queste

²⁰⁵ *Ibidem.*

²⁰⁶ *Ibidem.*

²⁰⁷ L. Grigliè, 26 gennaio 1977.

opere le teniamo in cantina ma perfettamente conservate e restaurate. Non come voi che lasciate marcire o rubare²⁰⁸”

È interessante contestualizzare brevemente questa polemica: in primo luogo va segnalato il fatto che ancora negli anni Settanta l'URSS condannava tutto quell'insieme di “arte degenerata” che erano state le avanguardie storiche; ciò aveva portato alla nascita alla fine degli anni Cinquanta di un'arte non ufficiale, più libera e non vincolata dai mezzi espressivi canonici del realismo socialista e che entrò a far parte di molte collezioni private. Questa arte arrivò in Italia nello stesso anno della mostra dell'Ermitage, nel novembre 1977, alla Biennale di Venezia con una mostra intitolata *La nuova arte sovietica*²⁰⁹.

Tornando alla mostra sull'Ermitage, essa venne presentata al pubblico dopo l'inaugurazione in un articolo di Flavio Caroli: l'articolo si apriva con una lode al lavoro di Russoli, che aveva collaborato alla realizzazione della mostra. Per quanto riguarda la mostra sottolineava la portata delle opere esposte nonostante l'esiguo numero: solo trenta opere che però avevano il pregio di mostrare da un lato quali straordinarie vette la cultura e la pittura italiana avevano saputo offrire, dall'altro quanto i musei stranieri fossero più bravi di noi a valorizzarla.²¹⁰

Ogni volta che si tocca con mano l'immensa iniezione di cultura italiana in paesi lontanissimi dalle nostre disastrose contrade, non si capisce mai bene se ci si debba più compiacere per la ricchezza che la nostra fantasia ha portato in altre civiltà, o bestemmiare il destino che ci ha reso storicamente incapaci di conservare quello che abbiamo inventato noi, dopo tutto con la nostra geniale imprevidenza. Nessun paese al mondo ha prodotto idee più grandi, e più sperperato i tesori della propria fantasia dell'Italia. Ci valga come parzialissimo

²⁰⁸ M. Perazzi, *esposti in anteprima i capolavori italiani dell'Ermitage* in «Corriere della Sera», 23 marzo 1977.

²⁰⁹ E. Crispolti, G. Moncada (a cura di), *La nuova arte sovietica*, Venezia, Biennale di Venezia, 1977.

²¹⁰ F. Caroli, *Da Leningado i capolavori della nostra cara arte emigrata* in «Corriere della sera», 25 marzo 1977.

risarcimento, la constatazione che i nostri quadri, a Leningrado sembrano essere conservati come meglio non si potrebbe²¹¹.

Un catalogo ristretto che Caroli definisce di quasi soli capolavori, principalmente di artisti settentrionali: dai veneti come Bartolomeo Vivarini, Cima da Conegliano, Lorenzo Lotto e Palma il Vecchio. Di particolare rilevanza poi è il nucleo di leonardeschi conservati all'Ermitage di cui offrono straordinari esempi il Giampietrino, Bernardino Luini e Cesare da Sesto. Seguono Canaletto e Cerruti per chiudere con il Settecento. Una mostra molto ricca e importante, che sente, secondo Caroli, l'assenza del suonatore di liuto del Caravaggio, grande esempio di un pittore formatosi in ambito lombardo²¹².

A lodare di nuovo la rassegna è Giuliano Briganti in un articolo apparso su *Repubblica* nel marzo del 1977. L'articolo inizia con una breve critica alla tendenza secondo il critico ormai smaniosa di costringere le opere d'arte a lunghi viaggi e trasferte che possono inevitabilmente danneggiarli.

Briganti loda la rassegna per la presenza di un capolavoro di Correggio, un ritratto femminile attribuito prima a Lotto, fino alla scoperta dell'autografo sullo sfondo dell'opera individuato da Roberto Longhi²¹³.

Riguardo al contenuto della mostra, ai suoi motivi politici e alle scelte fatte avrà da dire in "La città domanda" rubrica del *Corriere della sera*, Luigi Malinverni:

Ho letto sul vostro giornale la presentazione della mostra del trenta "capolavori" di Leningrado a Palazzo Reale e ho avuto la sventura di lasciarmi prendere dall'invito del vostro critico, il quale è liberissimo di considerare talune opere secondo un suo metro personale, ma non deve contrabbandare per "capolavori" trenta opere talmente secondarie da non essere mai esposte nelle sale dell'Ermitage. Si tratta di opere di magazzino e indubbiamente di seconda qualità, [...] Si dice che mancano i soldi per organizzare mostre decorose a Milano e poi si spendono soldi per presentare una iniziativa puramente propagandistica di una nazione che ha tutto l'interesse a fare a bella figura di

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ G. Briganti, *Un bel Correggio dall'Ermitage a Palazzo Reale* in «Repubblica», 27 marzo 1977.

protettrice e divulgatrice delle arti, naturalmente a spese degli italiani. Quello che mi secca, però non è tanto l'iniziativa di quella nazione, ma l'imbonimento deliberato di certa critica di parte (e duole notare come si tratti di persone per altro verso degne del massimo rispetto) che, d'altra parte, è trainante per certe decisioni da parte del pubblico. Si dirà che uno è libero di andare a vedere la mostra o meno: è vero, ma è anche vero che le decisioni del pubblico sono appunto condizionate anche dall'invito della critica ufficiale. Per concludere: niente di male se si organizza una mostra 'sbagliata' (tanto più che questo termine si presta a mille personali interpretazioni). Il male sta nell'invitare troppo facilmente e per spirito di parte a visite "sbagliate".²¹⁴

Malinverni accusava la critica di essere asservita al potere comunale e di sponsorizzare mostre particolarmente non degne di nota e comunque estremamente costose, celebrate dai giornali come eventi irripetibili e dalla portata culturale straordinaria e sempre vivace. Non era certamente il solo ad essersi accorto di questo tradimento dei chierici e criticava aspramente i fuorvianti titoli delle mostre e i loro contenuti di scarso valore. L'obiezione sulla presentazione di un titolo fuorviante per altro fu già sollevata in occasione della mostra sul *Seicento lombardo*. Questa è una tendenza che si è visto si ripeterà negli anni a seguire, in particolare a partire dagli anni Ottanta e Novanta caratterizzerà sempre di più le rassegne che si tengono a Milano e a Palazzo reale²¹⁵. Dalla critica di Malinverni emerge anche una aspettativa che già Dell'Acqua nel saggio del 1960, *Le mostre d'arte e il pubblico* aveva messo in evidenza: la mostra temporanea non ammette, agli occhi del pubblico, l'esposizione di opere di seconda scelta, in allestimenti vecchi e di difficile leggibilità²¹⁶. Anche il pubblico si rende conto dell'eccezionalità dell'evento della mostra e in quanto eccezionale la mostra deve mostrarsi innovativa e una imperdibile occasione di visita.

²¹⁴ L. Malinverni, *La città domanda: l'Ermitage di importazione* in «Corriere della sera», 8 aprile 1977.

²¹⁵ Per approfondire: T. Montanari, V. Trione, *Contro le mostre*, Torino, Einaudi, 2017.

²¹⁶ Dell'Acqua, 1993, p. 42.

Per comprendere ulteriormente il grado di successo delle esposizioni, il numero di visitatori accolti nelle mostre *Omaggio a Tiziano* e *L'Ermitage a Milano* (rispettivamente 50 mila presenze dal 27 aprile al 4 settembre 1977 e 150 mila presenze dal 24 marzo al 24 maggio 1977) e delle altre mostre presentate a Milano tra il 1975 e il 1980 sono resi noti al pubblico da Tognoli nel già citato volume *Idee per una città* e, in assenza di altre fonti, forniscono un'idea del successo di pubblico che queste mostre hanno avuto.

CONCLUSIONI: UN BREVE BILANCIO DEL DECENNIO

Lo studio delle mostre temporanee e del contesto in cui esse nascono, fornisce una chiave di lettura importante nell'interpretazione dei fenomeni storici. Per quanto riguarda lo sviluppo del fenomeno negli anni Settanta è evidente come il periodo si trovi sia in piena continuità, nonostante il momento di crisi più volte sottolineato, con i fenomeni passati, sia in anticipo rispetto alle tendenze del decennio successivo.

Nella scelta di prendere in analisi un particolare decennio è naturale domandarsi quali dovrebbero essere i limiti cronologici entro i quali delimitare la ricerca. Nello studio degli anni Settanta risulta abbastanza spontaneo scegliere gli anni 1968 e 1969 come termini *post quem*, per la grande portata culturale che hanno avuto e per i rivolgimenti sociali che hanno suscitato. In maniera più strettamente pertinente all'oggetto di questa ricerca, anche la morte di Roberto Longhi (1890-1970), colui che più di tutti in passato aveva legato il suo nome alle esposizioni di Palazzo reale a partire dal Dopoguerra, si può considerare un momento di stacco dalla stagione precedente.

Per quanto riguarda il termine *ante quem*, il 1977-78 ha offerto importanti novità. Innanzitutto per il numero di mostre che il Comune aveva organizzato e soprattutto per il tipo di pubblico con cui cercavano di dialogare. Leggendo tra le righe delle informazioni ricavate dalle recensioni di queste mostre, si trattava di esposizioni destinate alla massa, con un lieve calo dal punto di vista critico ed allestitivo (con qualche eccezione) rispetto agli anni precedenti. Lo dimostra l'assenza, secondo l'indagine proposta nell'elaborato, l'assenza pressoché totale di immagini e riferimenti di questi allestimenti; ad esempio nel caso della mostra dell'Ermitage, il catalogo non indica nemmeno chi si fosse occupato dell'allestimento. Inoltre, sempre per quanto riguarda la fine degli anni Settanta la morte improvvisa di Franco Russoli, aveva lasciato alla città di Milano un grande vuoto difficile da colmare.

Prendendo come riferimento il breve saggio di Giovanni Agosti *Le rovine di Milano*, saremmo tentati di vedere negli anni Settanta l'ultimo decennio in cui la città, nonostante i cambiamenti irreversibili e la crisi evidente a tutti, riusciva ancora a realizzare imprese degne del pubblico e della critica. Secondo Agosti, la decadenza della città di Milano avrebbe avuto inizio negli anni Ottanta con la perdita di importanti punti di riferimento per la città: la morte di Raffaele Mattioli nel 1973 senza un "erede diretto" che sapesse raccoglierne l'eredità; la dipartita di Franco Russoli e Anna Maria Brizio, due dei più importanti funzionari italiani nell'ambito artistico, rispettivamente nel 1977 e nel 1982; infine la presa di posizioni sempre più conservatrici e religiose, che poco si allineavano con le nuove ondate laiche e progressiste che invadevano il paese, da parte di Giovanni Testori a partire dagli anni Ottanta, che lo emarginarono dal panorama intellettuale. Il saggio di Agosti si accanisce anche su mostre ed "eventi raffazzonati" all'ultimo minuto e che non hanno alle spalle un vero lavoro scientifico e ragionato, storte di un sistema in cui principali obiettivi sarebbero sati il guadagno e il tentativo di accattivarsi il grande pubblico a tutti i costi. Nelle parole dell'autore²¹⁷:

la brama di arricchirsi a tutti i costi, la smania di potere, l'assenza di senso di responsabilità civile, la mancanza di qualità intrinseche unita alla vanità o, semplicemente, il desiderio di dare visibilità scientifica alla propria amante del momento.²¹⁸

Nonostante ciò è negli anni Settanta che si consolidano nuove istituzioni, come il Ministero dei beni culturali, che si riveleranno fondamentali per il patrimonio artistico. Anche la messa in opera dei lavori a Palazzo reale, che da edificio ancora danneggiato dai bombardamenti e usato quasi alla stregua di un magazzino, diventerà forse la più importante sede di esposizioni temporanee della città.

²¹⁷ Vedi più nel dettaglio: G. Agosti, *Le rovine di Milano*, Milano, Feltrinelli, 2011.

²¹⁸ *Ivi*, p.11.

In conclusione, Milano ha cercato, sia pure secondo politiche e progetti non sempre unitari di difendersi dalla crisi del secondo Novecento rivendicando il ruolo principale di polo culturale italiano, facendo i conti con cambiamenti sociali e culturali ormai irreversibili, impostando una riflessione sulle eredità storiche del passato, ma venendo incontro alle nuove esigenze del pubblico e dei cittadini.

APPARATO ICONOGRAFICO

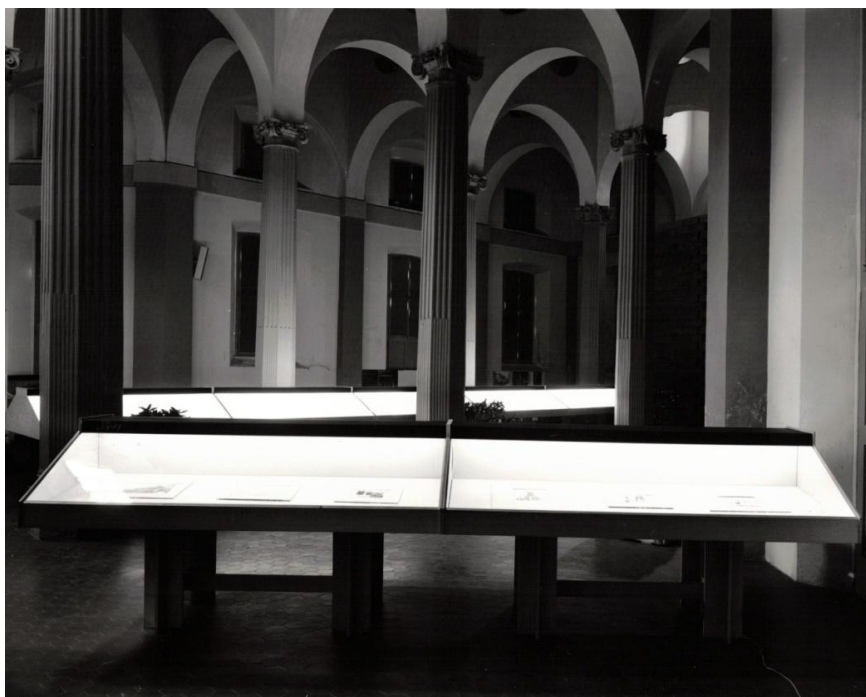


Figura 1: Veduta della mostra di Giorgio Morandi alla rotonda della Besana; Archivio storico Gardella, Oleggio (NO). *G5.fot.180_783968_Allestimento della mostra Giorgio Morandi_1 (2)*

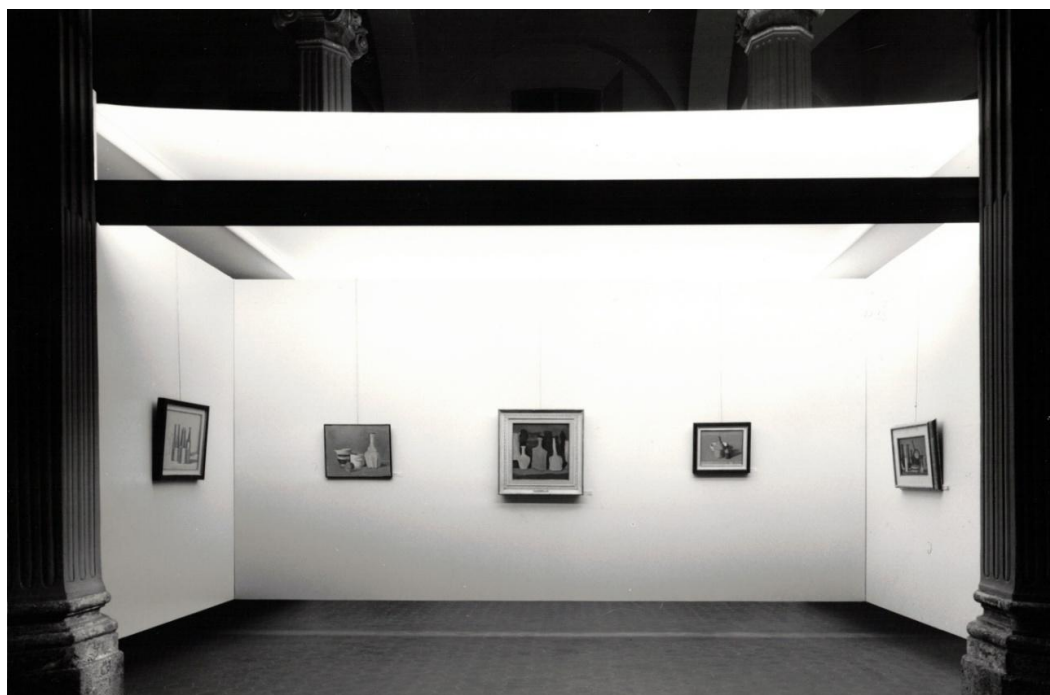


Figura 2: Veduta della mostra di Giorgio Morandi alla rotonda della Besana; Archivio storico Gardella, Oleggio (NO). Unità archivistica *G5.fot.180_783968_Allestimento della mostra Giorgio Morandi_1 (3)*



Figura 3: Veduta della mostra di Giorgio Morandi alla rotonda della Besana; Archivio storico Gardella, Oleggio (NO). *G5.fot.180_783968_Allestimento della mostra Giorgio Morandi_1 (1)*



Figura 4: Paolo Pillitteri intervistato davanti a Palazzo reale per «Panorama» per l'inaugurazione della mostra *Il Seicento Lombardo*. Milano, 1973. Archivio Luce.

- SALA D'INGRESSO - due angeli in bronzo, dall'altar maggiore del Duomo.
- SALA I - Gaudenzio Ferrari: Crocifissione
Statua in marmo della Madonna dei Miracoli, di Annibale Fontana: due formelle in terracotta del Fontana
- SALA II - IV pale d'altare (alte non oltre 3 m.) del Cerano (Martirio di S. Caterina, Martirio di S. Dionigi, di C. Procaccini (pale di S. Agnese, Martirio di S. Caterina, Strage innocenti), di G.C. Procaccini (Martirio dei SS. Nazaro e Celso, Flagellazione di Sheffield, Milano e Dallas).
- SALA V Dipinti del Morazzone, tra cui la Pentecoste, da appendere a soffitto.
- SALA VI Un pulpito del Duomo, smontato.
- SALA VII (Cariatidi) Secondo pulpito del Duomo, montato.
4 quadroni del Cerano coi Fatti della vita del Beato Carlo Borromeo: due ante d'organo di Camillo Procaccini: S. Carlo in gloria (ovale), del Cerano; eventualmente Stendardo della Vergine, del Duomo.
- SALA VIII e IX 8 quadri della serie dei Miracoli di S. Carlo, del Cerano e di G.C. Procaccini (ciascuno largo m. 3,60): S. Carlo in gloria del Cerano (chiesa di S. Gottardo)
- SALA X Paliotto di S. Carlo, del Duomo: base di croce e due candelabri in argento, del Duomo;
3 pale con S. Carlo in gloria (2 di G.C. Procaccini, 1 del Morazzone); eventualmente S. Carlo col Cristo morto, di G.C. Procaccini (Brera).

./.

Figura 5: elenco delle sale con descrizione del percorso espositivo della mostra il *Seicento Lombardo* (1); Archivio storico Gardella, Oleggio (NO), unità archivistica G4.amm.20, cc. s.n

- SALA XI (dopo il bar) tre statue col Sogno di Giuseppe, dal Sacro Monte di Varallo.
- SALA XII e XIII - Quadri piccoli (bozzetti) e medi del Cerano, G.C.Procaccini, Morazzone: nella Sala XIII possibilmente anche il Quadro delle tre mani, di Brera.
- SALA XIV Grandi quadri del Morazzone e del Tanzio da San Gaudenio di Novara (alti oltre 5 m.): grande Morte della Vergine di G.C.Procaccini (base m. 6,50).
- SALA XV Pale del Tanzio da Varallo. Alla parete di fondo, pala del Serodine, da Ascona.
- SALA XVI Battesimo di S.Agostino, del Cerano (larghezza m.8 circa): altre pale tarde del Cernaio, G.C.Procaccini ecc.
- SALA XVII *(In cui l'opera sup' Albigea, a Cremona, base 6.50)*
 Opere ultime del Cerano: pale di Daniele Crespi (ev. L'ultima Cena di Brera: vicino a questo dipinto, tavola con natura morta in ceramica, dal Sacro Monte di Varallo).
- SALA XVIII Dipinti del Genovesino.
- SALA XIX Piccoli dipinti del Tanzio, Daniele Crespi, Genovesino, F. del Cairo.
- SALA XX-XXI Dipinti di Daniele Crespi, di medio e grande (ma non eccezionale) formato.
- SALA XXII Dipinti di F. del Cairo, in genere di medio formato

Figura 6: elenco delle sale con descrizione del percorso espositivo della mostra il *Seicento lombardo* (2). Archivio storico Gardella, Oleggio (NO), unità archivistica G4.amm.20, cc. s.n



Figura 7: Giovanni Agosti durante il suo intervento per la rubrica *Decameron* curata dalla Triennale di Milano, il 16 marzo 2020.

Egregio Signor
Dott. Paolo Pillitteri
Assessore della Ripartizione
Cultura Turismo e Spettacolo
Comune di Milano
Via Francesco Sforza, 23
20122 - M i l a n o

Milano, 16 Novembre 1972

Caro Pillitteri,

ricevo la cortese sua del 10 novembre u.s. e ringrazio anzitutto Lei e il Comitato coordinatore della mostra del "600 Lombardo" per i lusinghieri apprezzamenti sul mio lavoro di architetto e per l'intenzione di affidarmi l'incarico dell'allestimento della mostra, incarico per il quale le posso dare fin d'ora il mio assenso di massima, ben lieto di rinnovare con Lei i simpatici rapporti già avuti per la mostra di Morandi.

Con molti cordiali saluti.

Figura 8: Lettera di Ignazio Gardella in risposta a Paolo Pillitteri. Archivio storico Gardella, Oleggio (NO), unità archivistica *G4.amm.20*, cc. s.n.



Figura 9: veduta di una delle sale della mostra (sala XIV?) da *Il Seicento lombardo* in «Ca' de sass», 42 (1973), Cassa di risparmio delle province lombarde, Milano, p. 33.

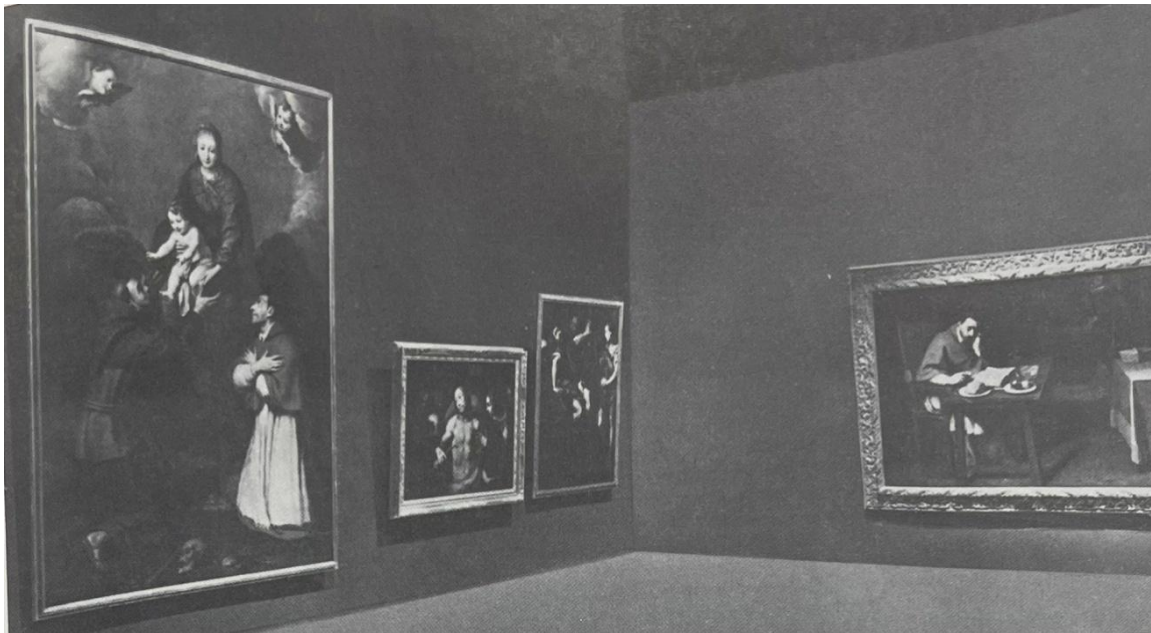


Figura 10: veduta di una delle sale della mostra (sala VIII?), da *Il Seicento lombardo* in «Ca' de sass», 42 (1973), Cassa di risparmio delle province lombarde, Milano, p. 31

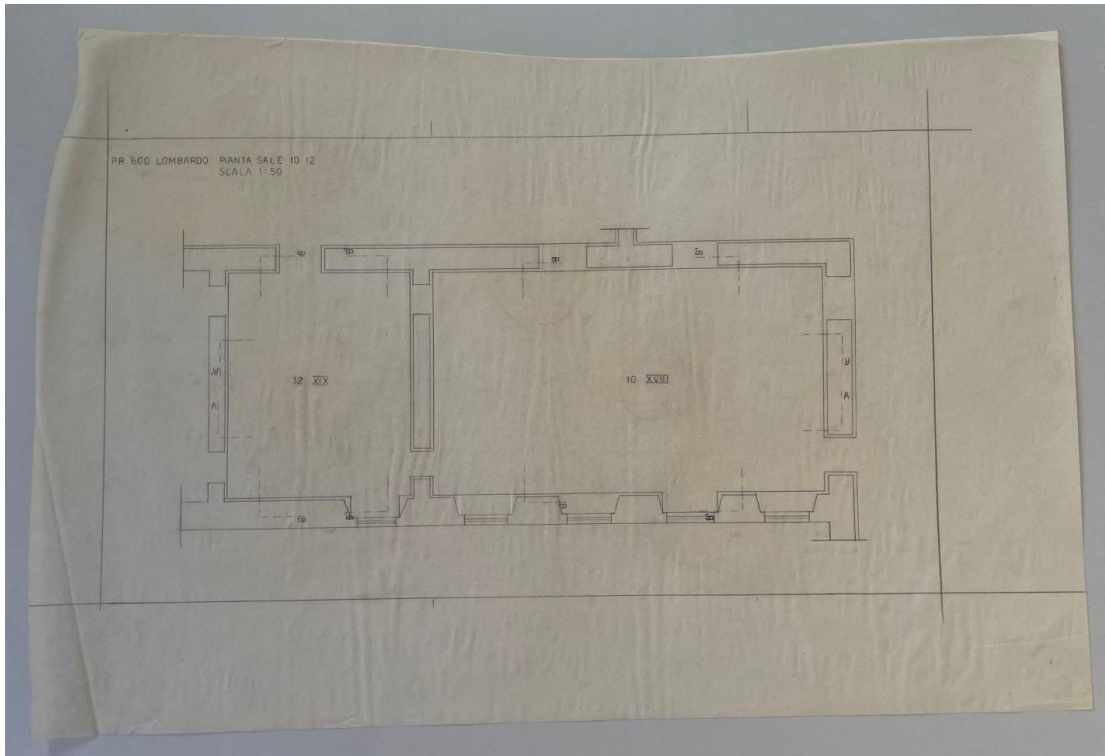


Figura 11: Pianta delle sale XVIII e XIX della mostra il *Seicento lombardo*. Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma (CSAC), Parma, *Fondo Ignazio Gardella*, allestimento mostra del '600 lombardo (palazzo reale di Milano), coll. 14816, cc. s.n

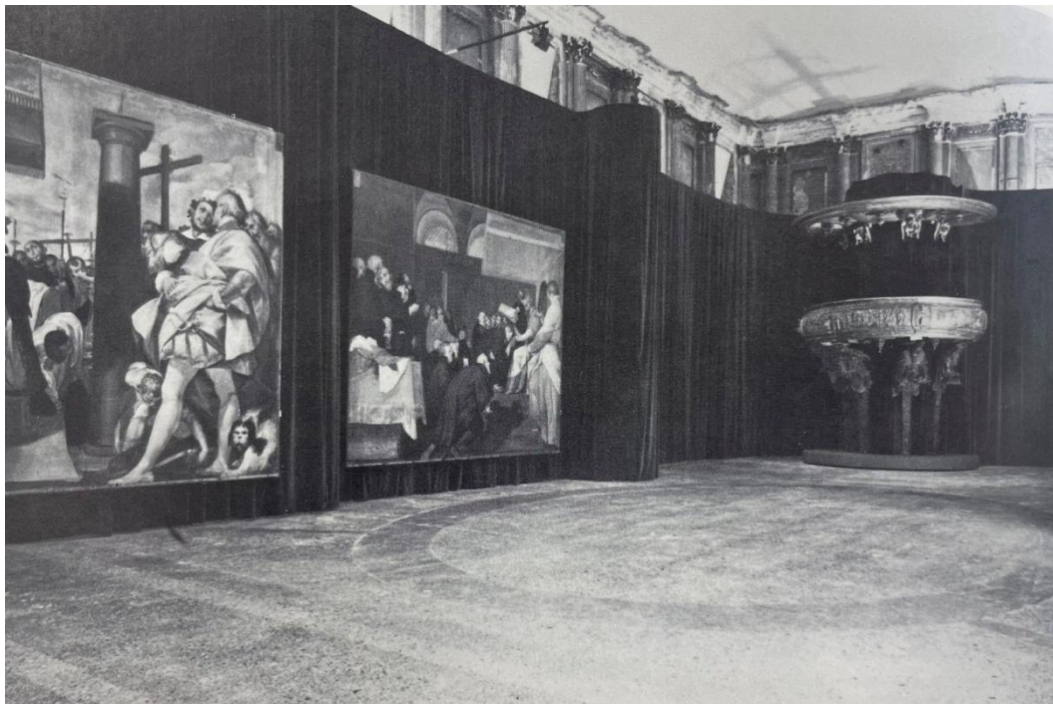


Figura 12: veduta della sala delle Cariatidi,, da *Il Seicento lombardo* in «Ca' de sass», 42 (1973), Cassa di risparmio delle province lombarde, Milano, p. 28

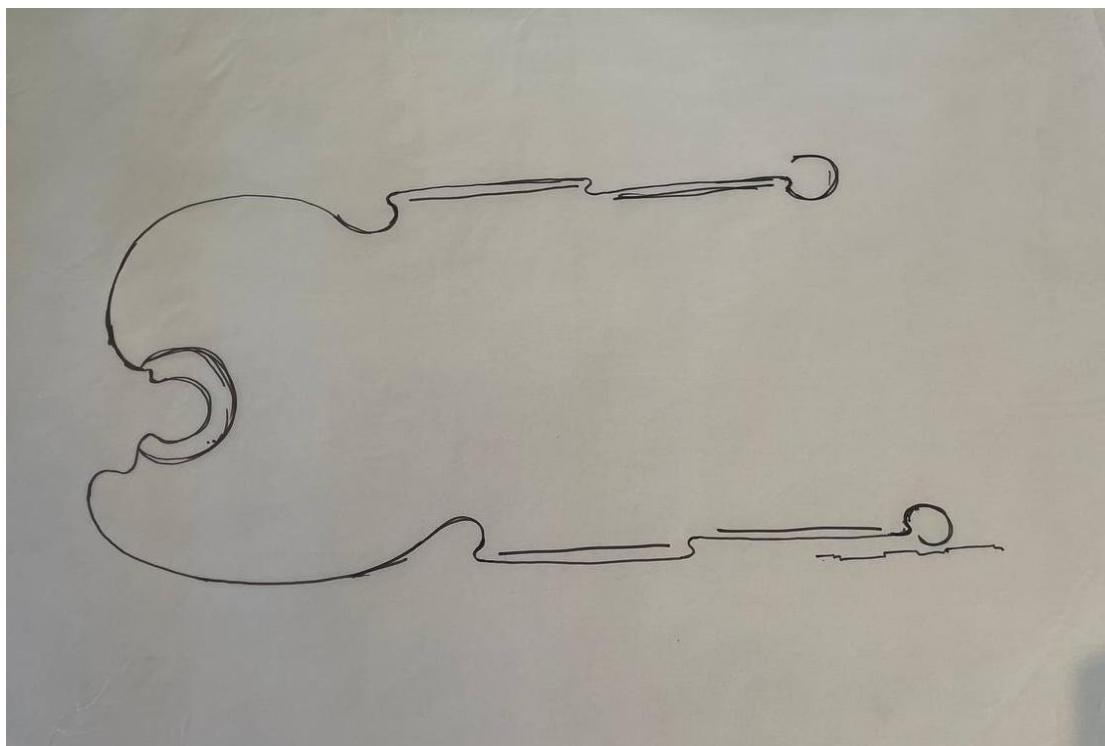


Figura 13: schizzo per l'allestimento della sala delle Cariatidi. Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma (CSAC), Parma, *Fondo Ignazio Gardella*, allestimento mostra del '600 lombardo (palazzo reale di Milano), coll. 14816, cc. s.n

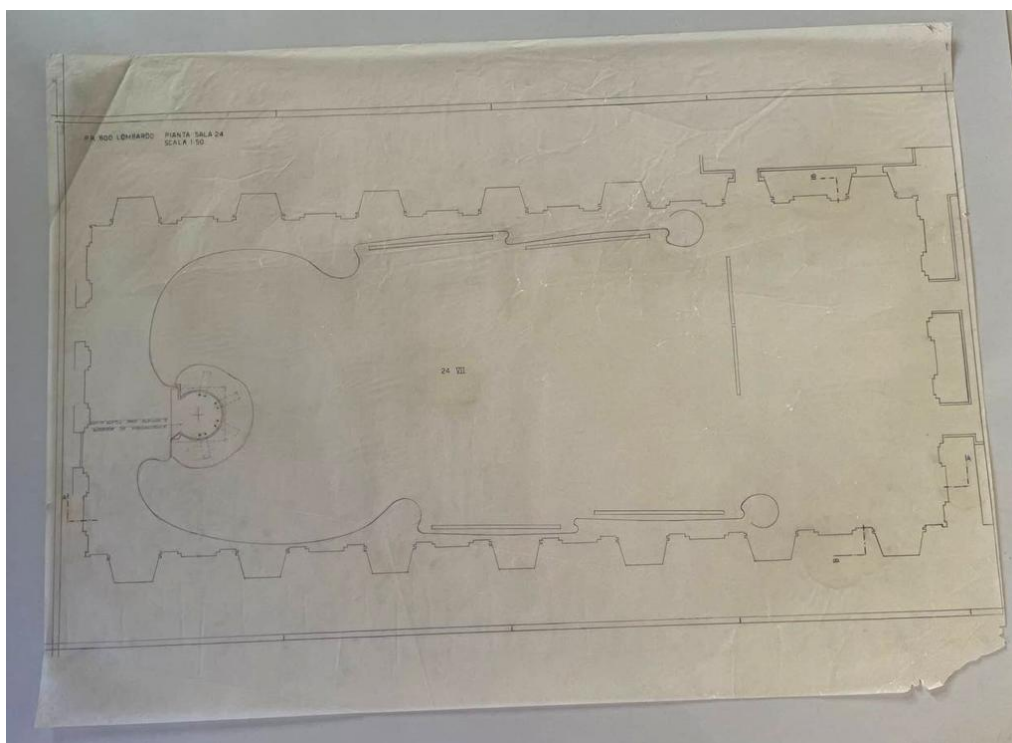


Figura 14: Pianta della sala delle Cariatidi per l'allestimento della mostra il *Seicento lombardo*. Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma (CSAC), Parma, *Fondo Ignazio Gardella*, allestimento mostra del '600 lombardo (palazzo reale di Milano), coll. 14816, cc. s.n.



Figura 15: Paolo Pillitteri all'inaugurazione della mostra *il Seicento lombardo* realizzata da Antonio Rapisarda. Archivio Publifoto Intesa Sanpaolo, (inventario 39278/2 - 39278/8).



Figura 16: Gian Alberto Dell'Acqua, Paolo Pillitteri e altri all'inaugurazione della mostra *il Seicento lombardo* realizzata da Antonio Rapisarda. Archivio Publifoto Intesa Sanpaolo, (inventario 39278/2 - 39278/8).



Figura 17: Paolo Pillitteri con Gian Alberto Dell'Acqua e altri all'inaugurazione della sezione della Pinacoteca Ambrosiana della mostra *il Seicento lombardo*. Foto realizzata da Antonio Rapisarda. Archivio Publifoto Intesa Sanpaolo, (inventario 39278/2 - 39278/8).

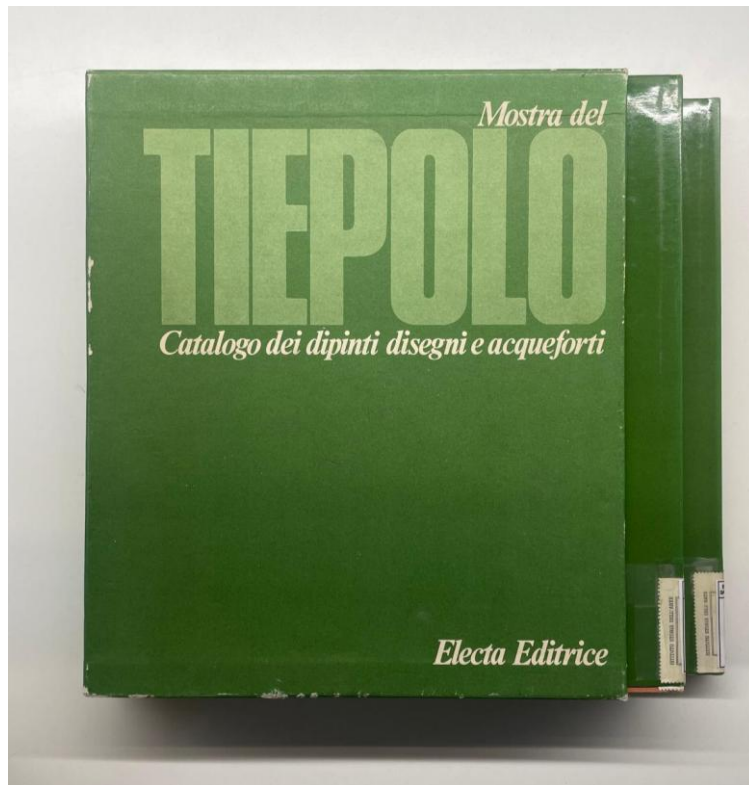


Figura 18: Catalogo della mostra del Tiepolo (1970).

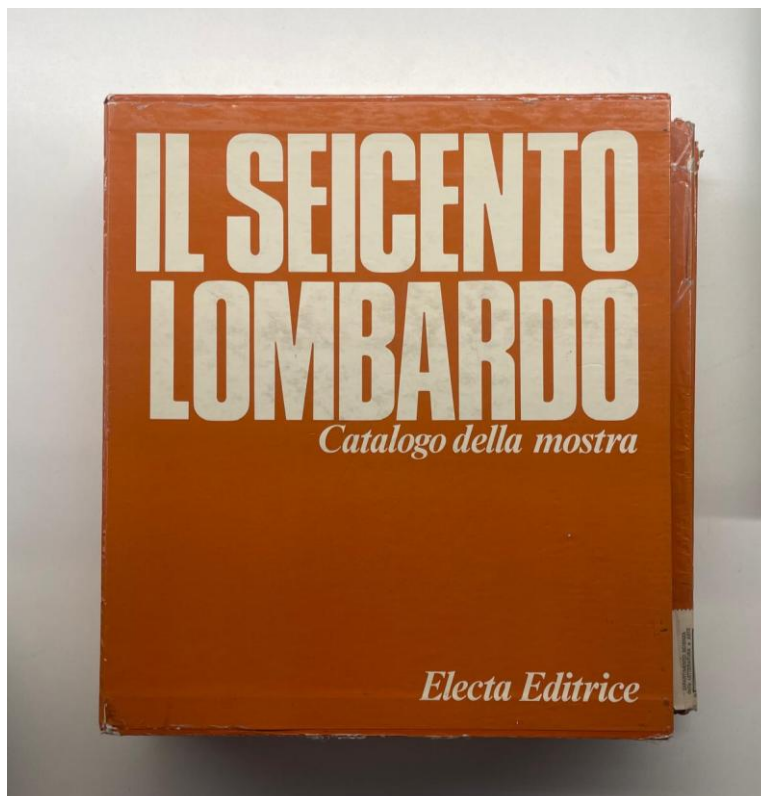


Figura 19: catalogo della mostra del *Seicento lombardo* (1973).



Figura 20: seconda edizione del catalogo della mostra del *Seicento lombardo*, (1991).



Figura 21: Giovanni Testori nella puntata di *Io e...*

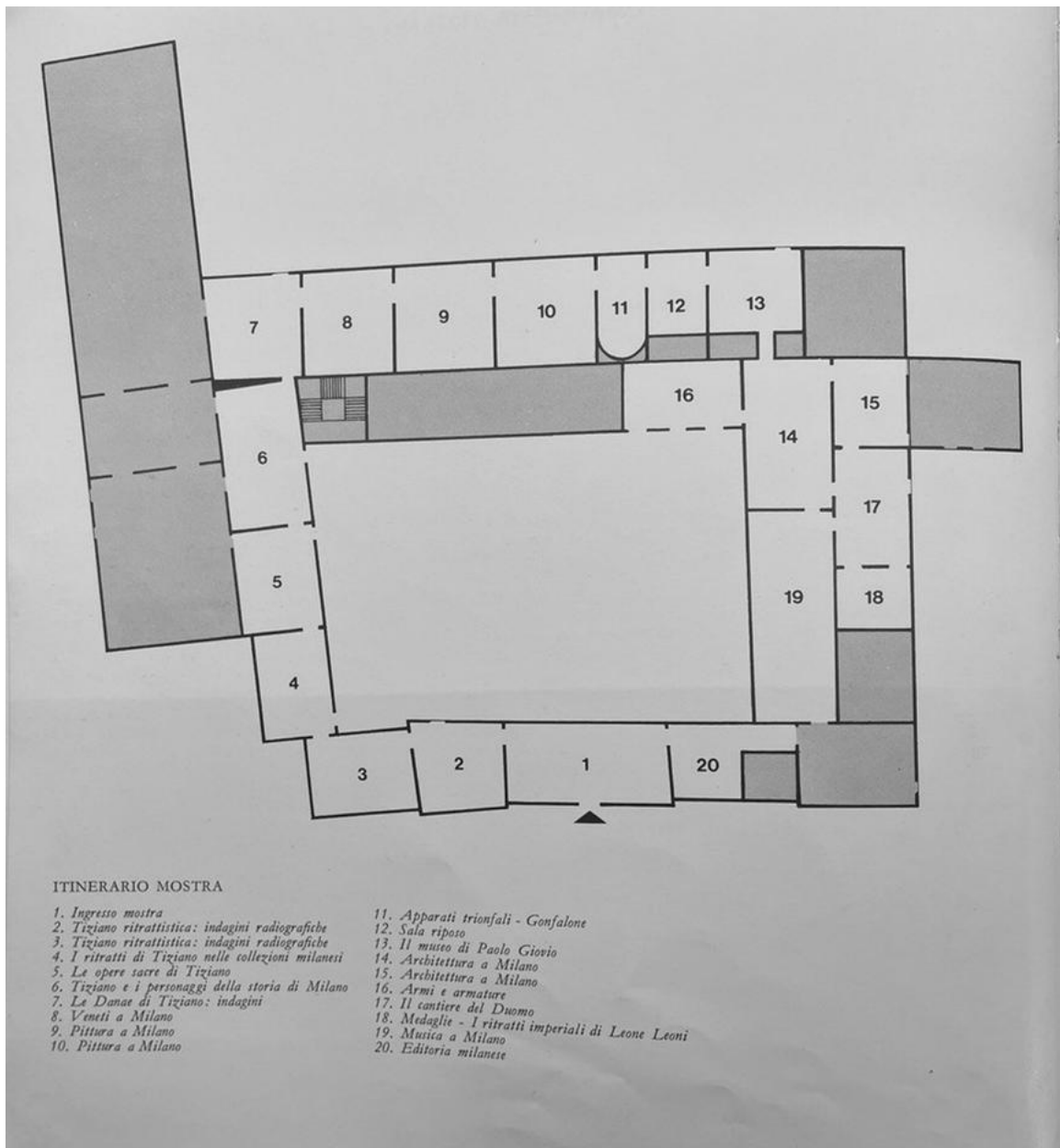


Figura 22: Pianta del percorso espositivo della mostra *Omaggio a Tiziano* presente nel catalogo della mostra.

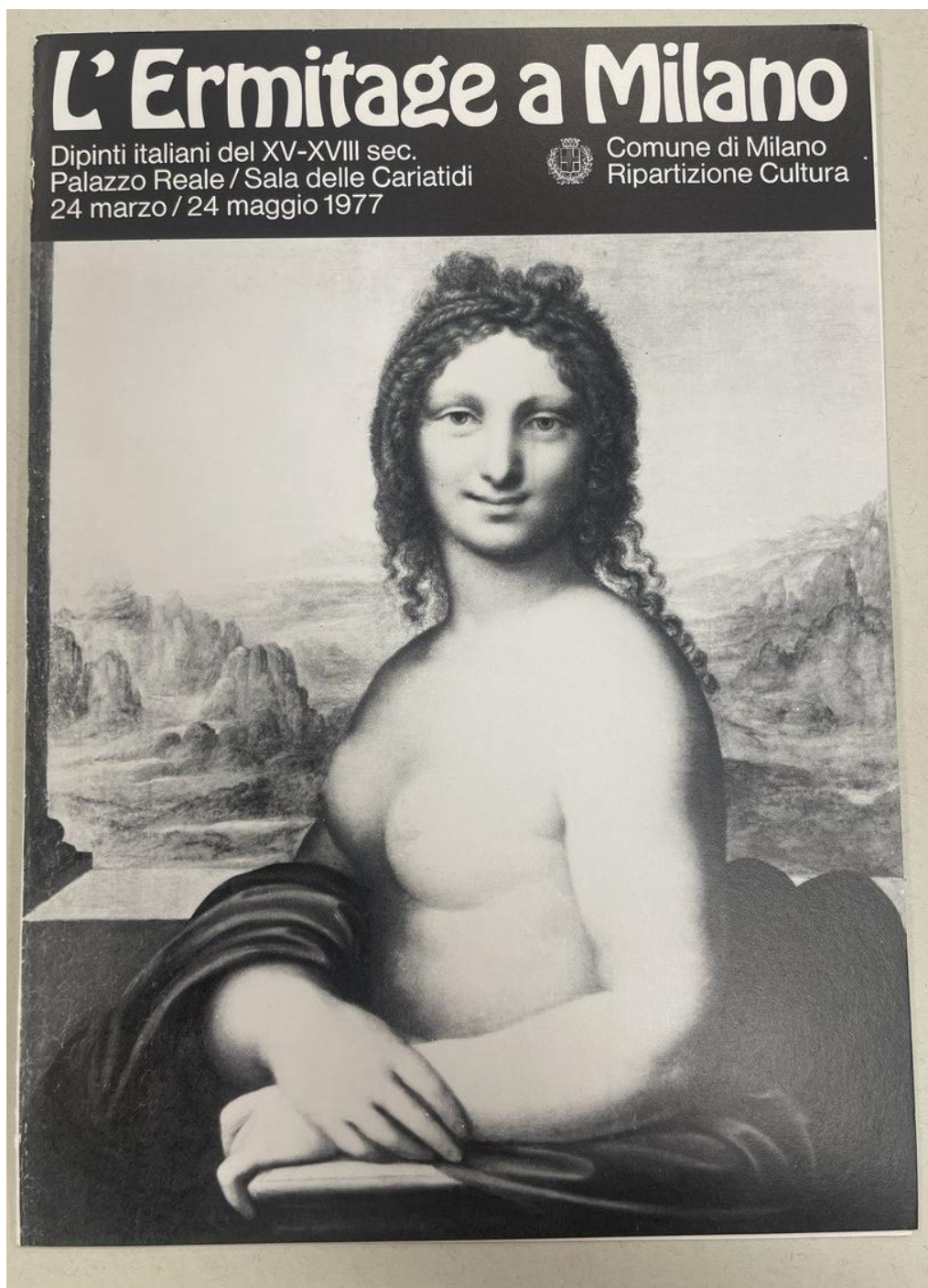


Figura 23: volantino della mostra *l'Ermitage a Milano*. Cittadella degli Archivi, Milano, *fondo Eventi culturali*, b. Ermitage a Milano, cc. s.n.

BIBLIOGRAFIA

- G. Agosti, *Le rovine di Milano*, Milano, Feltrinelli, 2011.
- R. Amerio Tardito, *Note sul Seicento lombardo. Restauri nella Parrocchiale di Caravaggio e nella chiesa barnabita di S. Alessandro a Milano* in «Arte Lombarda», Nuova Serie, No. 51 (1979).
- U. Baldini, *Michelangelo scultore*, collana *Classici dell'arte*, Milano, Rizzoli, 1973.
- C. Barbati, M. Cammelli, *Diritto del patrimonio culturale* (seconda edizione), Bologna, Mulino, 2020.
- L. B. Belgiojoso, *Problematiche del recupero e del rapporto spazio-destinazioni nel progetto di ristrutturazione del Palazzo a Museo di Arte Contemporanea* in A. Piva (a cura di), *Palazzo Reale a Milano*, Milano, 1985.
- B. Berenson, *Italian Picture of the Renaissance. A list of the Principal Artists and their works with an Index of Places*, Oxford, Clarendon Press, 1932.
- E. Bernardi, *Per un profilo intellettuale di Franco Russoli (1923-1977)*, Corso di Dottorato di ricerca in Storia delle Arti, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2016/2017.
- R. Bianchi Bandinelli, *AA., BB. AA. e B.C.: l'Italia storica e artistica allo sbaraglio*, De Donato, Bari, 1974.
- Hugh Brigstocke, 'Il Seicento Lombardo' at Milan in *The Burlington Magazine*, Oct., 1973, Vol. 115, No. 847 (Oct., 1973).
- M. Brawne, *Spazi interni del museo. Allestimenti e tecniche espositive*, Milano, edizioni la comunità, 1983.
- L. Bolla, F. Cardini, *Le avventure dell'arte in tv*, Roma, RAI libri, 1995.
- I. Bruno, *La nascita del Ministero per i beni culturali e ambientali. Il dibattito sulla tutela*, LED Edizioni Universitarie, 2011.

- L. Cataldo e M. Paraventi, *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Hoepli, Milano 2007.
- T. De Mauro, *La cultura*, in A. Gambino (a cura di), *Dal 1968 a oggi. Come siamo e come eravamo*, Laterza, Roma-Bari, 1979.
- G. A. Dell'Acqua, *Le mostre d'arte e il pubblico* in idem, *Arte in mostra*, Vita e Pensiero, Milano, 1993.
- G. Di Leva, C. Tognoli, *La cultura come terapia. Le attività culturali del Comune di Milano dal 1976 al 1986*, l'Ornitorinco, Milano, SugarCo, 1980.
- M. di Macco, G. Dardanello (a cura di), *Fortuna del Barocco in Italia. Le grandi mostre del Novecento*, Genova, Sagep, 2019.
- F. Fabbrizzi, *Lezione italiana. Allestimento e museografia nelle opere e nei progetti dei maestri del dopoguerra*, Firenze, EDIFIR, 2022
- M. Ferretti (a cura di), *Il libro d'arte in Italia*, Pisa : Edizioni della Normale, 2021
- M. Fratelli, P. Rusconi, *Mostre e spazi espositivi pubblici a Milano dal 1945*, in *Storia di Milano. Il Novecento*, vol III, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, c1995-c1996.
- A. Grasso, V. Trione, *Arte in tv: forme di divulgazione*, Johan&Levi editore, Milano, 2014.
- F. Haskell, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira, Milano 2008.
- P. Landi (a cura di), *Fare impresa con la cultura : Milano nel secondo dopoguerra (1945-1960)*, Bologna, CLUEB, 2013.
- M.C. Mazzi, *In viaggio con le muse. Spazi e modelli del museo*, Edifir edizioni Firenze, Firenze, 2008.
- T. Montanari, V. Trione, *Contro le mostre*, Torino, Einaudi, 2017.
- R. Longhi, *La cultura artistica in Italia*, in «Paragone Arte », 239, (1970).
- R. Longhi, *Codicilli alle schede lombarde*, in «Paragone Arte», 243, (1970).

- M. Pallottino, *Si delinea la strategia per salvare i beni culturali*, «Il Tempo», 2 febbraio 1975.
- I. C. Pellegris, *L'editoria d'arte tra Banche e Musei*, in «Novecento Transnazionale. Letterature, Arti E Culture», vol. 3, n. 2, (2019).
- C. Penati, *Teleschermi d'arte. Per una storia dei programmi sull'arte nella tv italiana* in A. Grasso e V. Trione (a cura di) *Arte in tv. Forme di divulgazione*, Milano, Johan & Levi, 2014
- I. Piazzoni (a cura di), *Non solo piombo: politica e cultura nella Milano degli anni Settanta*, Milano-Udine, Mimesis, 2017.
- S. Polano, *Mostrare : l'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Lybra immagine, Milano, 2000.
- E. Pozzi, *Al quartire dormitorio sveglia col P.T.*, «il Giorno», 18 gennaio 1969.
- M. Precerutti Garberi, A. Piva *Corso di perfezionamento in museografia e museologia, corso di perfezionamento del Politecnico di Milano*, a.a. 1984/85.
- G. Spadolini, *Una politica per i beni culturali, con appendice ai testi legislativi*, casa editrice Colombo, 1975.
- G. Spadolini, *Beni culturali, diario, interventi, leggi*, Vallecchi 1976.
- S. Sperandio, «Addio Anni 70» a Palazzo Reale di Milano, *la rivoluzione urlata e l'arte del silenzio*, in «Il Sole 24 ore. Domenicale», 31 maggio 2012.
- G. Rezzonico (a cura di), *Museo oggi*, Giessea edizioni, 1986.
- F. Russoli, *Il museo come elemento attivo nella società*, in: *Il museo come esperienza sociale*, atti del convegno di studio sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica, Roma, 4-5-6 dicembre 1971, Roma, De Luca, 1972.
- F. Russoli (a cura di), *Processo per il museo*, Milano, Sisar, 1977.
- A. Samonà, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, officina edizioni, Roma, 1981.
- S. Sperandio, «Addio Anni 70» a Palazzo Reale di Milano, *la rivoluzione urlata e l'arte del silenzio*, in «Il Sole 24 ore. Domenicale», 31 maggio 2012.

N. Ward Neilson, *Il Seicento lombardo*, Arte Lombarda , 1974, Vol. 19, No. 40, BAROCCO/2 (1974).

L'Italia repubblicana nella crisi degli anni Settanta : atti del ciclo di convegni, Roma novembre e dicembre 2001. - Soveria Mannelli : Rubbettino, Roma, 2003.

Documenti politici del PCI dal 14. al 15. congresso 1: 1975-1976.

Novità sul Caravaggio, Atti, Bergamo 1974, Milano, 1975.

Con tenda da circo il Piccolo in Periferia, in «il Giorno», 15 gennaio 1969.

CATALOGHI DELLE MOSTRE E DEI MUSEI

Giorgio Morandi, Cinisello Balsamo (Milano), Arti grafiche Amilcare Pizzi, 1971.

Civico Museo d'arte contemporanea, Milano, Electa, 1994.

F. Bonami, P. Nicolini (a cura di), *Addio anni 70. Arte a Milano. 1969-1980*, Mousse, Milano, 2012

E. Crispolti, G. Moncada (a cura di), *La nuova arte sovietica*, Venezia, Biennale di Venezia, 1977.

G. A. Dell'Acqua (a cura di), *Il Seicento lombardo*, Electa, Milano, 1973 e 1991

M. Precerutti Garberi (a cura di), *l'Ermitage a Milano*, Milano, Electa, 1977

M. Precerutti Garberi (a cura di) , *Il padiglione d'arte contemporanea di Milano. PAC 1979-1989*, MilanoMazzotta, 1989.

SITOGRAFIA

Per gli articoli del *Corriere della sera*:

<https://archivio.corriere.it/Archivio/interface/landing.html>, consultato il 6/8/2024,

Per gli articoli di Giuliano Briganti su *Repubblica*:

<https://www.giulianobriganti.it/index.php?id=115>, consultato il 6/8/2024.

Per gli interventi di Franco Russli sulla rivista *Pirelli*:

www.fondazionepirelli.org/it/archivio-storico/, consultato il 6/8/2024.

Scheda del film *Picasso* (1954) di Luciano Emmer:

https://www.imdb.com/title/tt0194237/taglines/?ref_=tt_stry_tg, consultato il 6/8/2024.

F. Mambelli, *Bene, documento, fonte. La fotografia negli archivi fotografici degli storici dell'arte* in «Intrecci d'arte dossier», 4, (2018): <https://intreccidarte.unibo.it/article/view/8609/8368>, consultato il 6/8/2024.

E. Pontiggia, *Addio a Mercedes Garberi, signora dei musei* in «il Giornale», 12 gennaio 2007: <https://www.ilgiornale.it/news/addio-mercedes-garberi-signora-dei-musei.html>, consultato il 2/8/2024

Aldo Aniasi: <https://www.anpi.it/biografia/aldo-aniasi>, consultato il 14/6/2024.

La XIV triennale: https://articles.visualeyed.com/articles/01_triennale_occupata/, consultato il 30/6/2024.

Erica Bernardi, *Per un profilo intellettuale di Franco Russoli (1923-1977)*, Corso di Dottorato di ricerca in Storia delle Arti, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2016/2017: <http://dspace.unive.it/handle/10579/10356>, consultato il 6/8/2024.

Pierluigi Panza, *Il senso diffuso del bene comune*, in *Abitare*, 22 aprile 2017: www.abitare.it/it/habitat/patrimonio-storico/2017/04/22/fai-azione-tutela/, consultato il 30/8/2024.

Manfredi, M. C. (2018). *Gardella/l'espore: Il museo e la mostra. FAMagazine. Ricerche E Progetti sull'architettura E La Città*, (44), 29–35: <https://doi.org/10.12838/fam/issn2039-0491/n44-2018/149>, consultato il 6/8/2024.

Per le tappe della storia di Electa: La nostra storia in breve: www.electa.it/storia, consultato il 6/8/2024.

C. Pellegris, *L'editoria d'arte tra Banche e Musei*, in «Novecento Transnazionale. Letterature, Arti E Culture», vol. 3, n. 2, (2019), pp. 224-31: https://rosa.uniroma1.it/rosa03/novecento_transnazionale/article/download/14413/pdf_1/28635, consultato il 30/6/2024.

Triennale Decameron, il Seicento lombardo:

www.triennale.org/magazine/ilseicentolombardo, consultato il 6/8/2024.

D. Levi, D. La Monica, *La tutela del patrimonio culturale tra Stato e regioni in L'Italia e le sue regioni* (2015): [https://www.treccani.it/enciclopedia/la-tutela-del-patrimonio-culturale-tra-stato-e-regioni_\(L'Italia-e-le-sue-Regioni\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/la-tutela-del-patrimonio-culturale-tra-stato-e-regioni_(L'Italia-e-le-sue-Regioni)/), consultato il 4/8/2024.

Commissione Franceschini:

https://web.archive.org/web/20151208202114/http://www.beap.beniculturali.it/opencms/opencms/BASAE/sito-BASAE/contenuti/aree/Notizie/Belle-arti/visualizza_asset.html?id=4055&pagename=783, consultato il 2/8/2024.

VIDEO E FILMATI

Chiusura di musei e biblioteche a causa di uno sciopero; si protesta per il sovraccarico di lavoro dovuto alla mancanza di personale, 13 aprile 1971:

[https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000043459/2/chiusura-musei-e-biblioteche-causa-sciopero-si-protesta-sovraccarico-lavoro-dovuto-alla-mancanza-personale.html?startPage=40&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:\[%22mostre%201977%22\],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}}](https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000043459/2/chiusura-musei-e-biblioteche-causa-sciopero-si-protesta-sovraccarico-lavoro-dovuto-alla-mancanza-personale.html?startPage=40&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:[%22mostre%201977%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}},), 1/8/2024.

Anna Zanoli, Pier Paolo Pasolini: la forma della città:

www.youtube.com/watch?v=mRsl2fwEz-E, 30/7/2024, consultato il 6/8/2024.

Paolo Pilitteri presenta il Seicento Lombardo a Panorama:

www.patrimonio.archivioluca.com, consultato il 1/8/2024.

Testori e Tanzio da Varallo: www.youtube.com/watch?v=H8h6R9hyJzg, consultato il 30/6/2024.

B. Giordani, *La violenza e la pietà*, 1973:

<https://www.raiplay.it/programmi/laviolenzaelapieta>, consultato il 6/8/2024.

Giovanni Agosti, IGTV sulla pagina instagram @tirennale Milano:
www.instagram.com/tv/B91PszahxHw/?utm_source=ig_web_button_share_sheet,
consultato il 5/8/2024.

ARCHIVI CONSULTATI

Per i documenti di carattere amministrativo relativi alle mostre:
Cittadella degli archivi di Milano, Milano.

Per la documentazione relativa agli allestimenti di Ignazio Gardella:
Archivio Storico Gardella di Oleggio (NO).

Per i disegni e i progetti di Ignazio Gardella per la mostra *il Seicento lombardo*:
Centro studi e archivio della comunicazione (CSAC) di Parma, Parma.

