

SUPPLEMENTI

Le donne storiche dell'arte tra tutela, ricerca e valorizzazione

Vol. 2

20

IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Supplementi n. 20, 2026

ISSN 2039-2362 (online)

ISBN 979-12-5704-146-5 (PDF)

© 2010 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttori / Editors in chief Patrizia Dragoni, Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors Nadia Barrella, Fulvio Cervini, Alexander Debono, Stefano Della Torre, Giovan Battista Fidanza, Pierpaolo Forte, Borja Franco Llopis, Angelo Miglietta, Christian Ost, Tonino Pencarelli, Giuliano Volpe

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozi, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico / Scientific Committee Sergio Barile, Simone Betti, Ivana Bruno, Riccardo Lattuada, Anne Lepoittevin, Federico Marazzi, Iaria Miarelli Mariani, Raffaella Morselli, Haude Morvan, Federica Muzzarelli, Paola Paniccia, Giuseppe Piperata, Pio Francesco Pistilli, Massimiliano Rossi, Marialuisa Saviano, Valentina Sessa, Andrea Torre, Ludovico Solima

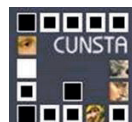
Editors Alice Devecchi, Concetta Ferrara, Costanza Geddes da Filicaia, Alessio Ionna, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Alessandro Serrani, Carmen Vitale, Marta Vitullo

Web <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: icc@unimc.it

Editore / Publisher eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel. (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, info.ceum@unimc.it

Layout editor studio editoriale Oltrepagina

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Rivista indicizzata DOAJ
Inclusa in ERIH-PLUS

La museologia: una storia scritta (prevalentemente) al femminile. I “manuali” in Italia nella seconda metà del '900

Patrizia Dragoni*

Abstract

Il saggio analizza l'evoluzione della museologia nella seconda metà del Novecento, evidenziando il ruolo centrale delle studiose nel ridefinire il museo come istituzione culturale complessa. A partire dal secondo dopoguerra, il museo viene progressivamente interpretato non solo come luogo di conservazione, ma come spazio di produzione di significati e identità. Il contributo di Alma S. Wittlin segna un passaggio decisivo verso la valorizzazione della funzione educativa e sociale del museo. Negli anni successivi, la riflessione si amplia grazie alla New Museology e agli studi di genere, che mettono in discussione narrazioni e pratiche tradizionali. Le studiose italiane, tra cui Becherucci, Mottola Molfino e Lugli, contribuiscono in modo significativo alla sistematizzazione della disciplina. I loro lavori interpretano il museo come dispositivo dinamico, capace di mediare tra oggetti, pubblico e contesto sociale. Si afferma così una visione del museo come spazio di esperienza,

* Ordinaria di Museologia, storia della critica d'arte e del restauro, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni Culturali e del Turismo, piazzale Bertelli 1, 62100 Macerata, e-mail: patrizia.dragoni@unimc.it.

Dedico questo primo studio, inizio di un più ampio lavoro che sto conducendo, a Eleonora Bairati, maestra e amica che mi ha trasmesso la passione per la ricerca storica e l'analisi critica dei musei.

comunicazione e costruzione culturale. Nel complesso, emerge una traiettoria che conduce dalla museologia tradizionale a una prospettiva critica e sociale, ancora oggi in evoluzione.

The essay examines the development of museology in the second half of the twentieth century, highlighting the key role played by women scholars in redefining the museum as a complex cultural institution. From the postwar period onward, museums are increasingly understood not only as places of preservation but as sites of meaning-making and identity construction. Alma S. Wittlin's work represents a turning point in emphasizing the educational and social functions of museums. Subsequent debates are enriched by New Museology and gender studies, which challenge traditional narratives and practices. Italian scholars such as Becherucci, Mottola Molfino, and Lugli play a major role in shaping the discipline. Their contributions frame the museum as a dynamic device mediating between objects, audiences, and social contexts. This leads to a broader understanding of the museum as a space of experience, communication, and cultural production. Overall, the essay traces a shift from traditional museology to a critical and socially oriented perspective that continues to evolve today.

A partire dagli anni Settanta del Novecento, il museo è stato progressivamente analizzato non solo come luogo di conservazione e trasmissione del patrimonio, ma anche come spazio di costruzione simbolica in cui si definiscono gerarchie, identità e narrazioni storiche¹. Specchio della società, in parallelo con la seconda ondata del femminismo, ha avviato anche una riflessione di genere che non si limitava a denunciare l'assenza delle donne nelle collezioni, ma riguardava il modo in cui l'istituzione museale organizzava lo sguardo, selezionava la memoria e legittimava determinati paradigmi culturali². È così che, dall'incontro tra *gender studies*, storia dell'arte, antropologia culturale e *museum studies*, ha iniziato a svilupparsi l'approccio critico della museologia femminista, con l'obiettivo di decostruire le narrazioni dominanti e promuovere pratiche inclusive, interrogando il museo come luogo politico in cui si definiscono relazioni di potere, rappresentazioni e possibilità di riconoscimento e collocandosi dunque nel più ampio processo di democratizzazione dell'istituzione museale³.

In dialogo con l'analisi critica della New Museology⁴, proprio lo sguardo femminile di Elian Hooper-Greenhill⁵ ha offerto strumenti per leggere il museo come luogo di produzione del sapere, aprendo un terreno metodologico fertile per l'analisi di genere delle pratiche espositive e curatoriali, in seguito

¹ Cfr. in merito Ribaldi 2005; Dragoni 2010.

² Cfr. Dragoni 2023.

³ Per una analisi delle ultime tendenze del processo di democratizzazione del museo si veda Bodo, Cimoli 2023 con relativa bibliografia.

⁴ Vergo 1989.

⁵ Hooper Greenhill 1992.

istituzionalizzate in raccolte⁶, pratiche trasformative⁷, istituzioni museali dedicate⁸, esposizioni⁹, studi sulla dimensione organizzativa e professionale¹⁰.

Anche se non sempre riferibili alla cornice femminista, le donne sono state inoltre tra le principali autrici di studi sul museo, sintesi che hanno ugualmente tracciato la trasformazione dell'istituzione nel tempo e in relazione al dibattito promosso, dalla metà del Novecento, dalle principali associazioni di settore.

Nel 1949 Alma S. Wittlin pubblica *The Museum: Its History and Its Tasks in Education*¹¹, un'opera che si inserisce in un momento decisivo del dibattito museologico internazionale del secondo dopoguerra, segnato dalla ricostruzione delle istituzioni e dalla ridefinizione del ruolo pubblico del museo. Nato in un contesto ancora profondamente segnato dalle conseguenze del conflitto, il volume riflette il clima di rinnovamento promosso dai nuovi organismi internazionali, come UNESCO e ICOM — fondato nel 1946 — impegnati a favorire la cooperazione tra le istituzioni museali e a promuovere una visione del museo come strumento di crescita sociale, anche in risposta alla povertà educativa¹².

Muovendo dalle esperienze già consolidate in Inghilterra, Wittlin infatti attribuisce centralità alla funzione didattica del museo, che viene quindi concepito non solo come luogo di conservazione del patrimonio, ma come agente attivo nella formazione civica e culturale, in linea con le politiche orientate a garantire un più ampio accesso alla conoscenza, principi che avevano trovato espressione nella Dichiarazione Universale dei Diritti Umani.

In questa prospettiva, il suo contributo anticipa orientamenti che diventeranno centrali nel dibattito degli anni Sessanta e Settanta, segnando il passag-

⁶ Sandford *et al.* 2010 è un riferimento perché mette insieme saggi e casi di studio su donne, genere e musei, includendo anche la dimensione LGBTQ+.

⁷ *Ibidem* e, in chiave più operativa e ampia, Ashton 2017-18. In tali lavori il museo è analizzato non solo come luogo di rappresentazione, ma come campo di intervento trasformativo: le politiche di acquisizione, le strategie espositive, i linguaggi educativi e le forme di governance sono considerati ambiti in cui è possibile ridefinire le dinamiche di inclusione ed esclusione. La cornice teorica della museologia femminista si configura pertanto come un intreccio tra critica epistemologica e prassi istituzionale, in cui la decostruzione delle narrazioni dominanti si accompagna alla proposta di modelli museali più equi e pluralisti. In tale prospettiva, il museo non è solo oggetto di analisi, ma spazio di azione culturale e politica, chiamato a ripensare la propria funzione nella costruzione della memoria collettiva e delle identità sociali.

⁸ Come il National Museum of Women in Art di Washington, aperto nel 1987, cui sono seguiti numerosi altri esempi.

⁹ Per una analisi storica delle esposizioni promosse dalle donne in Italia rimando a Carrara, Dragoni 2022.

¹⁰ Dall'analisi ICOM del 1990 a testi più ampi quali Baldwin, Ackerson 2017, che hanno evidenziato come le dinamiche di genere influenzino le carriere e le posizioni di leadership nei musei contemporanei.

¹¹ Wittlin 1949.

¹² Dragoni 2018.

gio dalla museologia tradizionale, focalizzata sulla collezione, a quella sociale del secondo Novecento. Questo approccio troverà piena affermazione negli anni '90, favorito sia dalla pubblicazione di nuovi studi sia dal crescente interesse verso i musei – spesso rinnovato o di nuova apertura – e dall'avvio dei primi percorsi formativi universitari dedicati al settore.

Esaminando qui i volumi firmati dalle donne, in Francia escono nel 1990 *Chefs-d'œuvre du musée d'Orsay* di Françoise Cachin¹³, che anche se non costituisce una trattazione di carattere generale offre una interessante lettura del progetto Orsay: nascita di un museo moderno, architettura e identità curatoriale, e nel 1992 *L'Allégorie du patrimoine* di Françoise Choay¹⁴, testo chiave sul concetto di patrimonializzazione e museificazione.

In Inghilterra nel 1992, stesso anno di uscita del sopracitato testo di Hooper-Greenhill, Susan M. Pearce dà alle stampe *Museums, Objects, and Collections: A Cultural Study*¹⁵, ricostruzione della storia del collezionismo e del museo lette attraverso le relazioni tra oggetti, pratiche e significati sociali. Tre anni dopo Carol Duncan, in *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*¹⁶ spinge ulteriormente la lettura culturale: l'istituzione museale è analizzata come “rituale” pubblico che civilizza, legittima, costruisce appartenenza e gerarchie (nazionali e di classe), ovvero come macchina simbolica. Alla dimensione dell'allestimento come linguaggio e ideologia è invece dedicato *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* di Mary Anne Staniszewski¹⁷, pubblicato nel 1998 come *Towards a New Museum* di Victoria Newhouse¹⁸, edito invece a New York e impostato, oltre che sull'analisi architettonica, sulla lettura del museo come “macchina culturale” tardo-novecentesca.

Questi studi, che offrono una ricostruzione della complessità museale che va dalla storia istituzionale ai problemi culturali, dai dispositivi di sapere alla costruzione di senso, dall'esposizione dinamica alla museificazione, costituiscono il terreno sul quale, a partire dall'inizio del nuovo millennio, si è sviluppata una innumerevole bibliografia, che dà conto di come il museo, lungi ormai dall'essere un “tempio”, sia sempre più al centro di un interesse e di una riflessione crescenti.

¹³ Cachin 1990.

¹⁴ Choay 1992.

¹⁵ Pearce 1992.

¹⁶ Duncan 1995.

¹⁷ Staniszewski 1998.

¹⁸ Newhouse 1998.

1. I “manuali” italiani

Anche in ambito italiano si sviluppa una riflessione museologica in cui le donne giocano un ruolo preminente, con la pubblicazione di una serie di volumi dati alle stampe nell'ultimo decennio del secolo scorso e che ancora, a più di trenta anni di distanza, costituiscono delle pietre miliari per la disciplina, dei veri e propri manuali anche se non sempre pensati a tale scopo. Partendo da una tradizione storicamente legata alla tutela e alla storia dell'arte, i loro testi si aprono, in coincidenza con l'evoluzione del dibattito internazionale, alle istanze critiche e sociali, contribuendo a interpretare il museo come dispositivo culturale e narrativo, aprendo spazi di interrogazione sulle modalità di costruzione del discorso espositivo e recependo le questioni relative alla rappresentazione, alla soggettività e alla pluralità delle memorie.

1.1 Luisa Becherucci, Lezioni di museologia

Edito nel 1995, ancorché terzo in ordine di apparizione, il volume di Luisa Becherucci¹⁹ rappresenta la prima sistematica raccolta di studi sul museo, frutto delle lezioni da lei tenute tra la fine degli anni '60 e gli anni '80 presso l'Università Internazionale dell'Arte, dove è stata la prima titolare, in Italia, della cattedra di Museologia. Allieva di Venturi e Toesca, direttrice dapprima del Museo di San Marco a Firenze e poi della Galleria degli Uffizi dal 1957 al 1969²⁰, con una serie di intellettuali riuniti intorno a Ragghianti, quali Molajoli, Minissi, Della Pergola, Marchini, Pallucchini, Detti, Salvini, Maetzke, Zampetti, era stata tra gli animatori del Convegno Internazionale di Museologia, svoltosi a Perugia nel 1955²¹, primo organico tentativo di affrontare il museo come istituzione culturale complessa. Come affermato da Nadia Barrella, «dalla funzione educativa del museo ai problemi dell'allestimento, fino alla conservazione e catalogazione delle collezioni»²², il convegno anticipò molti dei temi che sarebbero divenuti centrali nelle riflessioni del gruppo ragghiantiano, progressivamente indirizzate in un progetto formativo finalizzato a garantire una preparazione adeguata, sotto il profilo culturale e professionale, a quanti operavano nei musei. Tale esigenza, ravvisata da Ragghianti fin dal 1948²³ e avviata con la nomina dello studioso a Direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte all'Università di Pisa nel 1950, che gli aveva permesso di avviare una profonda revisione dei contenuti didattici dell'insegnamento universitario,

¹⁹ Becherucci 1995.

²⁰ Sulla Becherucci si vedano De Benedictis 2008 e i testi introduttivi a Becherucci 1995.

²¹ Dragoni 2017.

²² Barrella 2026, p. 134.

²³ Gioli 2010.

trovò compimento tra il 1967 e il 1968, con l'attivazione dapprima dei “Corsi di cultura e integrazione in storia dell'arte”, aperti anche a non universitari, e poi con la “Scuola speciale per storici dell'arte medievale e moderna e per conservatori di opere d'arte”. Comparve qui, volutamente distinto da quello più tecnico di “Museografia”, il nuovo insegnamento di “Museologia”, affidato a Luisa Becherucci che lo mantenne anche quando, terminata la breve vita della scuola²⁴, venne istituita l'Università Internazionale dell'Arte (UIA) e, al suo interno, il Centro di Studi per la Museologia²⁵, che raccolsero e svilupparono l'eredità di quel precedente progetto formativo. Nella

giustamente orgogliosa consapevolezza di stare gettando, da vera e propria pioniera, le basi di una nuova disciplina, che proprio con Lei assurgeva a dignità di scienza e che di lì si sarebbe proiettata a costituire il fulcro delle più nuove problematiche e prospettive culturali e sociali, una vera inedita dimensione della storia della civiltà artistica²⁶,

la Becherucci legge il museo come uno spazio aperto alle più diverse sperimentazioni scientifiche e didattiche, uno strumento duttile al servizio della conoscenza e della comunicazione della cultura, come già asserito in un articolo dedicato ai *Problemi dei musei italiani*, pubblicato su «L'Arte»²⁷ in quel 1968 che vedeva i musei, istituzioni borghesi, coinvolti nel clima delle rivendicazioni studentesche e come più volte ripeterà negli articoli redatti per la rivista «Museologia», organo di stampa ufficiale del centro²⁸ e nell'ambito delle sue lezioni.

Per dare a queste ultime una articolazione organica, la stessa Becherucci avrebbe voluto trasformare le dispense «in un vero e proprio Manuale di Museologia, arricchendole con i contributi di vari specialisti»²⁹, ma soltanto a cura di alcuni ex allievi saranno pubblicate postume come «gli incunaboli preziosi di una prestigiosa docenza [...] una base etica indispensabile e un punto di riferimento costante e insostituibile»³⁰.

Composto da cinque capitoli tematici, il volume presenta una prima parte tratta dalle lezioni tenute all'UIA, mentre gli ultimi due saggi sono corsi monografici tenuti successivamente presso il Perfezionamento di Storia dell'Arte dell'Università di Urbino nel 1976 e 1980.

Il primo capitolo, *La museologia, le sue origini e i suoi scopi*, risale al 1969 e costituisce una introduzione di carattere metodologico. Becherucci, sulla scorta

²⁴ Barrella 2026, in corso di pubblicazione.

²⁵ Per la storia dell'UIA cfr. il sito della Fondazione Ragghianti, <<https://www.fondazione-ragghianti.it/>>, e il numero monografico di Predella, Sudi su Carlo Ludovico Ragghianti, n. 28 consultabile on line: <https://old.predella.it/archivio/index600e.html?option=com_content&view=section&id=11&Itemid=87>.

²⁶ Testi Cristiani 1995, p. 12.

²⁷ Becherucci 1968.

²⁸ De Benedictis 2008. pp. 65-66.

²⁹ Boralevi 1995, p. 16

³⁰ Baldini 1995, p. 8.

del convegno del '55, indica la museologia come una disciplina relativamente recente, che studia il museo come strumento di conoscenza e comunicazione culturale, definendone funzioni e metodi. Il museo non deve più limitarsi alla conservazione degli oggetti, ma svolgere una triplice funzione: conservazione, ricerca scientifica e divulgazione al pubblico. In questa prospettiva

non deve intendersi come organismo statico, ma anzi nel suo perpetuo sviluppo, deve adeguarsi a queste esigenze seguendone l'evoluzione sia nel metodo di *presentazione* degli oggetti che esso raccoglie, che nelle *strutture di commento* destinate a chiarirne al pubblico la concreta entità. Ponendo, così, il pubblico in condizioni di apprezzare finalmente nella sua totalità il processo dalla materia alla tecnica, alla forma, di cui qualunque cosa esistente o creata dall'uomo è l'approdo e ricostruendo altresì il più ampiamente possibile il tessuto di relazioni nel quale gli oggetti si inseriscono ed esplicano la loro funzione³¹.

Attraverso l'esposizione degli oggetti, il museo ricostruisce infatti il processo storico che collega passato, presente e futuro e, in linea con il pensiero di Ragghianti³², promuove una educazione visiva, basata sull'esperienza diretta delle opere e non solo sulla conoscenza teorica, favorendo la comprensione dei fenomeni storici e consentendo al pubblico di sviluppare la capacità di giudizio e di apprezzamento della qualità. La museologia si configura quindi come disciplina autonoma, che Becherucci preconizza destinata ad articolarsi in ambiti specifici come architettura, didattica e sociologia del museo, in linea con la temperie culturale del tempo, che richiedeva una sempre più ampia partecipazione sociale.

Dopo una trattazione storica³³, che segue cronologicamente lo sviluppo del museo, dalle prime raccolte ai grandi musei dell'800 e che denota la conoscenza delle prime, organiche trattazioni sul museo³⁴, il tema del ruolo sociale dell'istituzione torna nel capitolo dedicato a *Il museo moderno*. Datato 1976, non nasconde la contraddizione coeva che vedeva, da una parte, una crescente diffusione e articolazione del modello e, dall'altra, «la *discussione* su di esso, discussione che in certi momenti è stata virulenta fino alla contestazione, alla negazione di una utilità del museo per la cultura e la società presente, ma che oggi sembra invece indirizzarsi, verso una radicale trasformazione, in rispondenza alle attuali esigenze»³⁵. Queste critiche, emerse anche nel dibattito internazionale – come dimostravano ad esempio un'inchiesta promossa nel 1970 dal museo di Darmstadt e vari convegni dedicati alla museologia, dalla stessa Becherucci analizzati nelle pagine di «Museologia» – in Italia erano emerse

³¹ Becherucci 1995, p. 23.

³² Ragghianti 1974.

³³ *Dalla raccolta al museo e La nascita del museo*

³⁴ Cita apertamente Taylor ma è evidente la conoscenza di Bazin. Per una analisi si veda Dragoni 2018.

³⁵ Becherucci 1995, p. 55.

anche con le nuove politiche culturali che la studiosa, nuovamente in linea con Ragghianti il quale auspicava un ripensamento della struttura amministrativa dei musei, non può ignorare: la definizione di “beni culturali” elaborata dalla Commissione Franceschini e dai suoi atti, «un’obiettivo rassegna delle molte deficienze, ma altresì una vastissima serie di nuove proposte da parte di personalità di ogni ramo della cultura, della politica, comunque rappresentative dell’opinione pubblica»³⁶ e la successiva istituzione del Ministero dei Beni Culturali, nel quale «finalmente, l’unità dell’immane complesso viene ufficialmente riconosciuta, nell’aspettativa di nuove leggi dalle quali i musei vedranno ristabilita la loro funzione non solo di conservazione ma anche di promozione culturale»³⁷. Parallelamente cita la nascita delle Regioni e l’idea di un museo legato al territorio, sostenuta da studiosi come Andrea Emiliani³⁸, che concepisce il museo come strumento per interpretare storicamente intere aree culturali e per coinvolgere attivamente il pubblico. In questa attivazione, «da passivo consumatore a consapevole collaboratore»³⁹, per la Becherucci passava la possibilità di rendere veramente il museo, «secondo l’intitolazione del celebre congresso tenuto a Roma nel 1971 il luogo di una vera e propria “esperienza sociale”»⁴⁰.

Ripensato quindi come luogo di educazione visiva e di formazione critica, capace di aiutare a comprendere le forme e i segni attraverso cui si esprime la civiltà, il museo non doveva limitarsi alla conservazione degli oggetti, ma diventare uno spazio dinamico di interpretazione storica e culturale. In questa prospettiva, il museo era visto come un organismo complesso e articolato che coordinava diverse conoscenze contribuendo alla costruzione della coscienza storico-sociale e dell’identità culturale delle comunità e delle città, organismi perpetuamente mutevoli, quasi fossero anche esse grandi mostre. In questa trasformazione Luisa Becherucci vedeva «il prossimo traguardo verso cui si muove la museologia moderna»⁴¹ e non a caso nel 1980, stesso anno di datazione dell’ultimo capitolo del libro, esce, per i tipi di Garzanti, anche *Il museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal Cinquecento ad oggi* di Lanfranco Binni e Giovanni Pinna, con una forte impronta di carattere politico e sociale.

³⁶ Ivi, p. 73.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Cfr. Emiliani 1974.

³⁹ Becherucci 1995, p. 73.

⁴⁰ Sul convegno cfr. Dragoni 2010.

⁴¹ Becherucci 1995, p. 97.

1.2 Alessandra Mottola Molfino, Il libro dei musei

Nato a seguito dell'esperienza di un viaggio-seminario negli Stati Uniti effettuato con l'ausilio dell'USIS presso la Smithsonian Institution (1984) e da un corso di Museologia tenuto al Politecnico di Milano tra il 1985 e il 1986 su invito di Fredi Drugman, *Il libro dei musei*⁴² esce per Allemandi nel 1991 e si configura, per ordine cronologico di uscita, come il primo “manuale” a firma di una donna: Alessandra Mottola Molfino.

Di origine genovese, dopo la laurea e la specializzazione in Storia dell'Arte a Roma, conseguita con Giulio Carlo Argan, si trasferisce a Milano dove, dal 1973 al 1998 ha diretto il Museo Poldi Pezzoli.

Dopo i gravi danni causati dai bombardamenti del secondo conflitto mondiale e il pronto restauro degli anni '50, il museo necessitava di un riassetto che, senza perdere l'aspetto peculiare della casa-museo, lasciasse emergere le novità degli studi, l'attenzione al pubblico, i problemi, l'accessibilità, temi di attualità che Mottola Molfino riesce a integrare nel riassetto dell'istituzione che guida e che poi, dal 1992, sono divenuti centrali nella rubrica «Museomania» da lei tenuta per «Il Giornale dell'Arte» fino al 2008. Durante i lavori di riallestimento del museo, conclusi nel 1994 con la totale trasformazione del pianterreno, realizza numerose attività didattiche e mostre dalle tematiche fino ad allora inusitate⁴³, inserendo pienamente il museo nel clima di rinnovamento della città che Milano stava vivendo negli anni '80 e di cui diviene una figura di spicco, anche per l'interesse verso la moda.

È in questo clima, arricchito dalle esperienze condotte in America, che pubblica *Il libro dei musei*, organica trattazione in nove capitoli con un ricchissimo apparato iconografico, dedicati alla storia, al significato e al futuro dell'istituzione museale.

L'autrice sostiene che il museo d'arte sia un “documento globale” della storia della società, ovvero una forma culturale complessa che «rappresenta efficacemente la società, o il gruppo, la cultura e il gusto che lo hanno prodotto»⁴⁴. Si tratta quindi una sorta di opera totale (*Gesamtkunstwerk*) che testimonia l'identità storica di una società. Attraverso una lettura che va dall'Illuminismo alla contemporaneità, distingue tra “musei della ragione” (nati con l'Illuminismo e legati a finalità educative e civiche) e “musei della colpa” dell'Ottocento, istituzioni che raccolgono opere sottratte ai contesti originari e spesso nate come gesto di legittimazione politica delle élite restaurate.

⁴² Mottola Molfino 1991.

⁴³ A titolo di esempio si ricordano “Pizzi” (1977), “Miniature troubadour” (1978), “Moda italiana degli anni Trenta” (1980), “Gioielli” (1986), “La collezione di sculture di Federico Zeri” (1989), “Le muse e il Principe” sull'arte del Rinascimento alla corte di Leonello e Borso d'Este a Ferrara (1991).

⁴⁴ P. 9.

Riprendendo le teorie di Andrea Emiliani, l'autrice insiste poi sull'idea del museo come "opera chiusa"⁴⁵, ovvero un organismo storico da comprendere e rispettare nei suoi equilibri originari. Da qui la critica agli allestimenti spettacolari e all'eccessivo protagonismo dell'architettura. La museologia, più che una scienza autonoma, è per lei un insieme di storia e pratica, in cui ogni intervento (conservazione, restauro, esposizione) produce inevitabilmente un messaggio interpretativo:

poiché in un museo ogni gesto che si compia (anche il più modesto e ignaro), per spostare un oggetto, per restaurarlo, per conservarlo, per etichettarlo, contiene una comunicazione, emette un messaggio diretto al pubblico, agli altri: il gesto del museologo non è mai neutrale. La consapevolezza di potere, spostando anche solo un oggetto, spostare (e dunque cambiare o turbare) l'equilibrio di una possibile opera d'arte, di un documento storico globale, quale è l'opera museo, deve sempre sottendere a ogni operazione museologica e museografica. L'allestimento in un museo diventa, come ha detto Charles Saumarez Smith, un problema di epistemologia; con la continua interazione di significati di volta in volta apportati sia da curatori che dai visitatori⁴⁶.

Il suo sguardo, acutamente critico, avvia un discorso che prelude all'odierina idea di decolonizzazione dello sguardo. Per lei il museo, in quanto luogo mitico, ha assunto nel tempo dimensioni diverse, compresa quella di negazione della storia e va dunque studiato attraverso gli strumenti dell'antropologia.

Ma non cessa tuttavia di costituire un segno di stabilità:

un'istituzione che negli anni 60 era data per morta è stata nel decennio successivo caricata di compiti di ogni genere e di supplenze culturali (alla scuola, all'università), diventando centro di ricerca, atelier, contenitore per mostre e manifestazioni effimere; luogo dove incontrarsi, sentire musica, mangiare, comprare. Anche l'attrazione per le mostre però oggi sembra declinare in favore dei musei; o meglio dei nuovi musei: restaurati, riordinati, «glamourizzati», resi, insomma, accessibili e godibili⁴⁷.

A tal fine, in linea con i numerosi *handbooks* di matrice anglofona, fornisce anche una serie di indicazioni necessarie per una corretta sistemazione del museo: la conoscenza, necessaria per la conservazione e perché le opere comunichino i loro messaggi: la luce, l'umidità relativa, l'inquinamento e in generale il monitoraggio ambientale, i laboratori di restauro e l'attenzione alla manipolazione. Di particolare interesse l'attenzione dedicata ai depositi, nonché avvertenze relative alla sicurezza e ai servizi al pubblico con l'indicazione di una serie di aspetti particolarmente graditi dai visitatori che risentono molto dell'esperienza americana condotta dall'autrice e che vanno dai gabinetti ai cartellini facili da capire e da leggere ai sedili, al negozio con molte cartoline,

⁴⁵ Cfr. Emiliani 1985.

⁴⁶ Mottola Molino 1991, p. 130.

⁴⁷ Ivi, p. 10.

al punto di ristoro, al banco di informazioni, allo spazio di pronto soccorso e alla possibilità di noleggiare sedie a rotelle per i pubblici con disabilità motorie.

Guardando al presente e al futuro, Mottola Molfino individua proprio nel rapporto col pubblico il vero punto di riferimento del museo contemporaneo e analizza le diverse tipologie di visitatori e le loro aspettative, con un piglio che non tradisce una certa, voluta ironia: distingue infatti i gruppi e le scuole, i singoli – tra cui i “capolavoristi”,

quelli che fanno incetta delle opere più celebri e universalmente riprodotte e che quando giungono alla loro presenza si sentono riconfortati per aver rivisto un caro “parente”: è l’effetto “agnizione”. I *nazionalisti* cercano un effetto simile: vanno alla ricerca delle opere d’arte provenienti dal proprio paese. Gli italiani sono tra questi, e naturalmente sono tra i più soddisfatti. Gli *amatori* sono quelli che sanno tutto (o credono di saperlo); parlano e sdottorano ad alta voce; cercano e leggono tutte le informazioni disponibili. Una sottospecie (molto pericolosa) ha la tendenza ad additare e a toccare, o ad avvicinarsi talmente ai dipinti da far scattare gli allarmi: ma si offendono quando i custodi li sgridano. Alcuni di loro formano una tipologia molto fastidiosa: gli *scontenti*, che protestano sempre e criticano tutto, tormentano i custodi e vogliono scrivere le loro ingiurie sul libro delle proteste (un libro che i dirigenti del museo non leggono mai). Tra gli amatori ci sono anche i *cercatori d’estasi*, quelli che si dice rimangano poi vittime della “sindrome di Stendhal”. All’opposto poi ci sono (ai bordi dei gruppi) quelli che non trovano alcun motivo di interesse e che parlano d’altro (di solito dei loro fatti personali). I *volenterosi* sono invece tanto convinti e motivati che appena entrano si pongono (e pongono) la domanda «da che parte si comincia?». I *diligenti* comprano la guida appena entrati e da essa non distolgono più lo sguardo. Alcuni di essi sono i *maratoneti*, quelli che vogliono vedere tutto (e ci riescono): ma poi ammettono di non aver visto nulla. Fa pena invece vedere i *non resistenti*, quelli che non hanno il fisico e che si accasciano continuamente sui sedili e cercano il ristorante. Molti però non resistono perché in effetti appartengono a un altro gruppo: le *vittime* o anche i *rimorchiati* (in una coppia uno dei due quasi sempre e tra questi), gli *sperduti* e i bambini (non saccenti). In ultimo ci sono gli addetti ai lavori. Io sono tra questi e non riesco a giudicarli come dovrei. Sono noiosi per il personale del museo e per i curatori perché criticano sempre i restauri e vorrebbero cambiare le attribuzioni dei cartellini. Quali sono le aspettative comuni a tutte le tipologie di visitatori? Accedere allo straordinario. Migliorare la propria cultura e di conseguenza il proprio livello sociale. Anche. Ma soprattutto fare tutto, e non perdere nulla di quello che il giro turistico prevedeva, per il quale si è pagato. Riportare a casa (per raccontarle a ad amici parenti) impressioni e osservazioni interessanti. Raggiungere quello che Gombrich (1966) ha chiamato l’effetto *delight* e anche l’«effetto iniziazione», cioè il passaggio a uno status migliore. Compiere il proprio dovere di turisti⁴⁸.

Dopo aver fornito anche ai musei qualche consiglio per andare incontro ai visitatori, dall’organizzazione di eventi alle “visite capovolte”, pur riconoscendo l’influenza del modello americano – più attento ai servizi e alla comunicazione – sostiene che il futuro dei musei non stia in un modello unico, ma nella valorizzazione delle identità specifiche di ogni museo, capace di offrire esperienze culturali, critiche ed emotive diverse.

⁴⁸ Ivi, p. 170.

Riflessione importante nella museologia italiana, *Il libro dei musei* ha anticipato temi oggi centrali, come il ruolo attivo del pubblico e la dimensione interpretativa dell'allestimento, il pericolo della società dei consumi che stava affacciandosi e la necessità di non perdere di vista alcune teorizzazioni⁴⁹, come quella del “museo diffuso” proposta da Andrea Emiliani alla Commissione Covatta: un sistema di 22 musei e scuole, “luoghi protetti”, “ecomusei” all’italiana, «parti di città e paesi nei quali case, palazzi, musei, chiese possano essere collegati in un sistema museale che conservi, protegga, informi, apra al pubblico monumenti e oggetti spesso ormai chiusi e in disuso per l’abbandono del culto e degli abitanti»⁵⁰. Come la Commissione Covatta, questa idea non avrà alcun esito.

1.3 Adalgisa Lugli, Museologia

Pubblicato nel 1992⁵¹, tre anni prima della prematura scomparsa dell’autrice, il piccolo volume propone una riflessione storico-critica sulla museologia del secondo Novecento, interrogando il ruolo del museo nella società moderna e analizzandone trasformazioni, funzioni e contraddizioni. Il filo conduttore dell’opera, comune per gli altri già esaminati, è sempre l’idea che il museo non possa essere compreso se non come istituzione storicamente determinata, specchio della società che lo produce e luogo in cui si riflettono mutamenti culturali, politici ed economici.

Tuttavia l’impronta fortemente personale di Adalgisa Lugli, docente presso le università di Bologna, Udine e Torino, emerge da subito nel riferimento al concetto di meraviglia, più volte indagato dall’autrice nei suoi studi, fra tutti il notevole *Wunderkammer. Le stanze delle meraviglie*⁵². Come affermato da Bruno Toscano, difatti, l’attrazione per lo straordinario, punto di partenza e concetto familiare alla cultura storico-artistica del Novecento, diventa per lei un modo per intendere in profondità le diverse categorie dell’uomo, «impasto di volontà e di memoria, di appartenenza al passato ma anche all’attimo fuggente»⁵³ e dell’arte, verificandole e approfondendole.

In apertura, nel capitolo *Le ragioni del museo*, il museo viene infatti definito come uno degli ultimi luoghi della meraviglia nel mondo contemporaneo.

⁴⁹ Ai musei Alessandra Mottola Molino ha dedicato numerosi altri testi, tra cui cito soltanto Mottola Molino 2004 a e 2004b.

⁵⁰ Mottola Molino 1991, p. 261.

⁵¹ Lugli 1992.

⁵² Lugli 1997.

⁵³ Toscano 2006, p. 11. Il volume, pubblicato postumo, raccoglie una serie di testi editi in varie forme o inediti, divisi per temi fra cui il museo. Qui sono numerosi scritti che trattano dell’esperienza condotta da Adalgisa Lugli presso i musei olandesi, di cui aveva approfondito la funzione didattica.

In una realtà urbana sempre più omologata, in cui le città tendono ad assomigliarsi e a diventare quasi invisibili agli occhi di chi le attraversa, il museo assume per Lugli una funzione simbolica crescente, poiché rappresenta la memoria e il passato di un luogo e diventa uno spazio privilegiato in cui il pubblico ricerca il diverso, l'eccezionale, ciò che non appartiene alla quotidianità: «Un luogo di curiosità, tuttora, in cui si può trovare qualcosa che non è nel mondo di tutti i giorni»⁵⁴. Oltre a ciò, il museo si configura anche come uno spazio rituale: molti visitatori percorrono le sale senza osservare davvero le opere, come se la visita stessa costituisse un gesto simbolico rivolto a una sorta di divinità culturale. Questa interpretazione richiama alcune riflessioni teoriche fondamentali sul museo, tra cui quelle di Walter Benjamin, che aveva evidenziato il valore simbolico dell'oggetto museale, e di Jean Baudrillard, che, nel *Système des objets* aveva interpretato il museo come luogo di sacralizzazione dell'oggetto e di origine del culto feticistico nei confronti delle cose. In questa prospettiva il museo moderno appare particolarmente adatto alla società contemporanea, poiché comunica attraverso immagini e offre l'illusione di una comprensione rapida e sintetica della storia e della cultura. La visita ai grandi musei internazionali, come il Louvre, il British Museum o il Metropolitan Museum, produce infatti, per l'autrice, l'impressione di aver attraversato una sintesi completa della storia dell'arte, mentre mostre monografiche o tematiche dal titolo ampio consentono al pubblico di condensare conoscenze complesse in forme accessibili. Il museo diventa così una sorta di abbreviazione della realtà e contribuisce alla costruzione di quella che Lugli definisce una vera e propria «civiltà del museo», nella quale il passato viene monumentalizzato e reso disponibile al consumo culturale⁵⁵.

A partire da questa premessa, il volume analizza lo sviluppo della museologia contemporanea, nel secondo dopoguerra. Nel capitolo dedicato ai *Quarant'anni di museologia* viene infatti sostenuto che la disciplina nasce come risposta al nuovo rapporto tra museo, pubblico e società. La museologia non precede il museo, ma si sviluppa a partire dalle trasformazioni dell'istituzione stessa e dalle nuove funzioni che essa è chiamata a svolgere. In questo senso la museologia moderna rappresenta il punto di arrivo di un processo che prende forma quando il museo diventa un'istituzione pubblica e assume un ruolo centrale nella costruzione della memoria collettiva:

⁵⁴ Lugli 1992, pp. 9-10.

⁵⁵ «Quello che si può rilevare oggi è che, anche quando non si preoccupa minimamente di essere didattico, il museo riesce a trasmettere di sé un'immagine già pronta per l'uso, perché comunque rappresenta una scelta, un'abbreviazione rispetto al flusso continuo degli oggetti nella realtà. Tutto questo non può essere osservato che come una prova di quello che si diceva all'inizio. Il museo è entrato profondamente tra le maglie del mondo moderno occidentale, che ha costruito una vera «civiltà del museo», erigendo ovunque monumenti al culto del proprio passato o a un presente, per la scienza o l'arte contemporanea», Lugli 1992, pp. 15-16.

La museologia comincia a esistere quando il museo diventa quello che è oggi: lo specchio della società che lo esprime, di volontà politiche precise e insieme la sintesi di una delega collettiva nei confronti del tempo, del passato, del presente e del futuro. In realtà la museologia moderna, quella di cui si sono viste le origini recentissime e con la quale ci confrontiamo da questo secondo dopoguerra è già in nuce nel momento in cui si afferma il museo come istituzione pubblica. Nasce in seguito a un preciso assetto e funzione della forma di museo più vicina a noi⁵⁶.

Nonostante ciò, la disciplina rimane a lungo poco definita e quasi nascosta dietro il museo stesso, come dimostra la relativa scarsità di studi esplicitamente museologici. Tra le figure che contribuiscono alla definizione di questo campo di studi vengono citati Andrea Emiliani, Franco Russoli, Georges Henri Rivière e Peter Vergo.

In particolare Rivière viene ricordato per la celebre affermazione secondo cui le definizioni di museo, museologia e museografia sono destinate a mutare continuamente, sottolineando così il carattere dinamico e aperto della disciplina⁵⁷. L'autrice utilizza questa immagine per sostenere che la museologia debba essere concepita come una sorta di carta geografica di un territorio ancora in evoluzione, i cui confini devono essere costantemente ridefiniti.

Un ruolo particolarmente importante nella museologia italiana viene attribuito a Franco Russoli, che aveva individuato nella conoscenza della storia del museo il fondamento della riflessione museologica⁵⁸. La storia del museo consente infatti di comprendere la specificità delle istituzioni museali e di riconoscerne la diversità, soprattutto nel contesto italiano, caratterizzato da una forte complessità storica e territoriale. In questa prospettiva la museologia non coincide con la semplice progettazione di nuovi musei, ma implica una visione sistemica capace di mettere in relazione le diverse istituzioni di una città o di un territorio, favorendo una rete culturale coordinata.

Il volume affronta inoltre il tema della museografia e delle funzioni operative del museo contemporaneo, tra cui l'accessibilità delle collezioni, la chiarezza dell'esposizione, la leggibilità dei contenuti e la sicurezza delle opere. In questo ambito l'autrice sottolinea come il dibattito degli anni Ottanta sia stato profondamente influenzato dall'affermarsi del concetto di bene culturale, un concetto estremamente ampio che ha ampliato il campo della tutela e della valorizzazione del patrimonio. Sebbene tale concetto abbia contribuito a sviluppare nuove prospettive di studio e di intervento, esso ha anche finito per spostare l'attenzione dal museo verso una dimensione più generale del patrimonio culturale. Parallelamente si affermano nuovi modelli museali legati alle logiche economiche e turistiche, soprattutto nel contesto dei grandi musei costruiti

⁵⁶ Ivi, p. 27.

⁵⁷ «Tant que je vivrai, il y aura une nouvelle définition du musée, de la muséologie et de la muséographie», Rivière 1989.

⁵⁸ Su Russoli e il suo concetto di museologia si vedano Dragoni 2010 e Russoli 2017.

negli anni Ottanta. In questi casi il museo diventa un potente strumento di attrazione turistica e di sviluppo urbano, inserendosi in dinamiche economiche che coinvolgono sponsorizzazioni, politiche culturali e strategie di mercato. In questo scenario, per l'autrice, il museo rischia di perdere parte della propria autonomia culturale, trasformandosi in un elemento di un sistema più ampio dominato da interessi economici e turistici. Un altro tema centrale del volume riguarda il ruolo dell'oggetto e della collezione. Lugli osserva come, nella critica alla società dei consumi sviluppata tra gli anni Sessanta e Settanta, il museo sia stato interpretato come luogo di proprietà collettiva degli oggetti culturali, mentre il collezionismo privato è stato spesso oggetto di critica per il suo carattere di accumulazione individuale o di investimento economico. Il museo diventa così un'istituzione sulla quale si proiettano aspettative sociali e ideologiche molto forti. Tuttavia questa apparente apertura al pubblico non elimina le ambiguità del sistema museale. Il museo sembra voler abbandonare la propria dimensione sacrale, ma al tempo stesso rischia di trasformarsi in uno spazio di consumo culturale superficiale, nel quale l'esposizione delle opere assume forme simili all'esposizione delle merci. L'autrice parla a questo proposito di un vero e proprio "mercato delle illusioni"⁵⁹, nel quale anche l'edificio museale diventa oggetto di consumo simbolico e spettacolare. Di fronte a queste trasformazioni, l'autrice ribadisce l'importanza di alcuni principi fondamentali della museologia: lo studio approfondito della collezione, la comprensione dell'oggetto prima della sua musealizzazione e il rapporto con il contesto originario delle opere, temi già affrontati negli studi sulla storia del collezionismo di David Murray e Julius von Schlosser. Allo stesso tempo viene sottolineata la necessità di una comunicazione museale efficace, ma non invasiva, capace di accompagnare il pubblico senza sostituirsi all'esperienza diretta dell'opera. L'eccesso di apparati didattici rischia infatti di oscurare il rapporto diretto tra visitatore e opera d'arte, che rimane un elemento essenziale per la funzione culturale del museo. Il museo, infine, non dovrebbe limitarsi a trasmettere conoscenze erudite o nozionistiche,

va comunque salvato il più possibile il contatto diretto con l'opera, molto accentuato e in senso estetizzante dal museo romantico, ma insostituibile se vogliamo che il museo si muova secondo un progetto di vera promozione di cultura, non erudita e nozionistico, e sia potente motore di Humanitas⁶⁰.

Nel complesso, il volume restituisce un'immagine del museo come istituzione complessa e contraddittoria, profondamente inserita nelle dinamiche della

⁵⁹ «il museo è diventato disponibile, all'apparenza. Sembra non avere più barriere sacrali davanti a sé. Non vuole essere più il luogo dell'astrazione, ma in realtà è diventato ambiente in cui si trasmette e si riceve una conoscenza superficiali. È il mercato delle illusioni», Lugli, p. 80.

⁶⁰ Ivi, p. 91.

modernità occidentale e costantemente attraversata da tensioni tra funzione culturale, dimensione simbolica e logiche economiche. La museologia emerge come una disciplina ancora in costruzione, chiamata a interpretare e a orientare queste trasformazioni senza perdere di vista il rapporto fondamentale tra opere, storia e pubblico.

2. *La fine del XX secolo. Altre letture femminili del fenomeno museale: Eleonora Bairati, Cristina De Benedictis, Cristina Acidini Luchinat*

Gli ultimi cinque anni del secolo vedono la pubblicazione di tre altri testi, diversi ma importanti per fornire maggiori strumenti alla comprensione dell'istituzione museo, della sua storia e delle sue funzioni.

Nel 1996, per Universale Electa-Gallimard, esce la traduzione di un volumetto redatto da Roland Schaer nel 1993, *L'invention des Musées*, che in maniera succinta ma densa, tracciava l'evoluzione storica dei musei dall'Antichità, a partire dall'archetipo del *Mouseion* di Alessandria d'Egitto, all'epoca contemporanea. L'edizione critica de *Il museo. Tempio della memoria* – questo il titolo nella nostra lingua – viene affidata a Eleonora Bairati, docente di Museologia al tempo presso l'Università degli Studi di Macerata. Autrice di numerosi studi sul museo, di carattere storico e militante⁶¹, Eleonora Bairati aggiunge al testo una sezione finale, *Testimonianze e Documenti*, che offre al lettore la possibilità di affiancare alla trattazione storica le fonti e di fornire così una lettura tematica di alcuni aspetti attraverso la voce dei protagonisti. Dalle raccolte di meraviglie alle spoliazioni e ai recuperi delle opere d'arte, dall'ordinamento delle collezioni all'istituzione dei biglietti di ingresso, dal territorio allo spazio, dai sensi alla memoria, dalle parole degli artisti alle critiche contro il museo questa sezione recupera una serie di testi che non solo rendono la lettura più interessante e preziosa, ma costituiscono anche una ricca mole di materiali da utilizzare nell'ambito dei corsi che sempre più ampiamente si andavano diffondendo in tutto il Paese, nelle università ma anche a seguito della nascita dei primi sistemi museali e, con essi, delle prime lezioni di formazione per gli operatori sul territorio. Non a caso due delle sezioni più interessanti sono quella dedicata alle professioni museali e, soprattutto, quella dedicata a *Il caso Italia*, dove non solo riprende il quadro del “problema museo” tracciato da Andrea Emiliani nell'ambito del censimento effettuato nel '91 da Daniela Primicerio, ma dedica un approfondimento a *Il caso Umbria*, portando all'attenzione il «progetto ambizioso incentrato su una rete di musei locali: la

⁶¹ Per un elenco si veda Dragoni 2009.

“conservazione globale” dei beni culturali»⁶² perseguito dalla Regione Umbria grazie al lavoro di Massimo Montella.

Di fonti e schede di approfondimento Eleonora Bairati si era già avvalsa, con Anna Finocchi, nella redazione del manuale *Arte in Italia*, edito per Loescher nella seconda metà degli anni '80⁶³ e che aveva avuto, per la ricchezza e la profondità di lettura, ampia diffusione presso i licei e le università. Proprio per Loescher, Bairati aveva iniziato anche la redazione di un manuale di museologia, in cui sistematizzare le dispense delle numerose lezioni tenute dapprima alla Statale di Milano, dove è stata allieva di Anna Maria Brizio, e poi a Macerata. Quel progetto, fermatosi per motivazioni personali dell'autrice, non si mai concretizzato, anche se, come ultima allieva di Eleonora, ne conservo i testi e spero di poterli portare, concludendoli, alla pubblicazione.

Certo è che le sue dispense sono comunque state la base per la redazione di altri testi tuttora in uso, come *Il museo nella storia* di Maria Teresa Fiorio, che ne riprende partizioni e riflessioni⁶⁴, senza tuttavia quella serie di apparati pensato da Bairati per contribuire a tracciare il contesto degli eventi.

Apparati che costituiscono invece la base del pionieristico lavoro condotto da Cristina de Benedictis in *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, edito per Ponte alle Grazie nel 1998⁶⁵, significativo contributo allo studio della formazione e dello sviluppo delle raccolte d'arte in Italia. L'autrice, anch'ella docente di Museologia all'Università di Firenze, analizza il fenomeno del collezionismo non solo come pratica culturale ed estetica, ma anche come espressione di dinamiche sociali, politiche ed economiche. Attraverso un'ampia indagine documentaria, De Benedictis ricostruisce le modalità con cui le collezioni si sono costituite e trasformate nel tempo, dedicando particolare attenzione al ruolo delle élite aristocratiche e delle corti nel promuovere la raccolta e la circolazione delle opere d'arte ed evidenziando l'importanza degli inventari, delle fonti archivistiche e della letteratura artistica come strumenti fondamentali per lo studio delle collezioni storiche. L'autrice adotta un approccio metodologico interdisciplinare, integrando storia dell'arte, storia sociale e storia culturale, consentendo di far comprendere il collezionismo come fenomeno complesso, strettamente legato alla costruzione del prestigio e dell'identità dei collezionisti e alla riflessione sul rapporto tra collezioni private e formazione dei musei pubblici.

In ultimo, nel 1999, a completare la conoscenza del modello museale d'oltreoceano già citato da Alessandra Mottola Molfino, viene dato alle stampe *Il museo d'arte americano. Dietro le quinte di un mito*, di Cristina Acidini Luchinat, che introduce nella riflessione italiana un'analisi comparativa dei modelli museali statunitensi, mettendo in luce le dinamiche culturali ed eco-

⁶² Bairati 1996, p. 142.

⁶³ Bairati, Finocchi 1984.

⁶⁴ Fiorio 2011 e successive edizioni.

⁶⁵ De Benedictis 1998.

nomiche che hanno favorito la creazione di grandi collezioni pubbliche nonché le differenze tra sistema europeo e americano in termini di gestione, finanziamento e comunicazione. Il suo contributo dialoga implicitamente con il dibattito allora sempre più crescente sulla managerializzazione del museo⁶⁶ e sull'istituzione culturale come attore economico oltre che scientifico.

3. *Viatico per il nuovo Millennio*

Il Novecento, apertosi con l'invettiva futurista contro i musei, aveva finito per chiudersi con un inarrestabile sviluppo di queste istituzioni, che dalle funzioni di conservazione e esposizione avevano iniziato ad aprirsi alla società e al suo sviluppo. Le donne, che fossero direttrici di musei o docenti di museologia, ne avevano saputo analizzare, con tagli differenti a seconda dei propri interessi di studio, ma sempre critici e capaci di grandi sintesi metodologiche, storia, forma, funzioni e gestione, aprendo la strada a successive trattazioni, che da Maria Laura Tomea Gavazzoli⁶⁷ (2003) a Maria Cecilia Mazzi⁶⁸ (2005) e Maria Vittoria Marini Clarelli⁶⁹ (2005) sarebbero arrivate ai giorni nostri, con una produzione molto vasta che sarà oggetto di una successiva trattazione più ampia.

Nel loro insieme, come le colleghe di oltre confine, le figure analizzate hanno delineato una traiettoria che va dalla museologia storico-istituzionale alla svolta critica, dall'etica pubblica alla riflessione museografica, dalla sistematizzazione disciplinare fino all'apertura comparativa e gestionale. In relazione ai manuali internazionali, hanno fatto pertanto conoscere la museologia italiana del Novecento come non isolata, ma progressivamente integrata in un dialogo teorico più ampio, oscillante tra tradizione della tutela, critica culturale e professionalizzazione globale del museo contemporaneo.

Al tempo stesso ci permettono di riflettere, in un'epoca in cui, da molte parti, autorità e autorevolezza del museo sono messe pesantemente in discussione, sulla ciclicità di una serie di contestazioni e sul loro possibile superamento.

Già Luisa Becherucci avvertiva infatti che

si manifesta in certi settori dell'opinione pubblica una vera e propria insofferenza, quasi che il museo, istituzionalmente, fosse un gravame inutile, un depositario di oggetti che attestano valori ormai superati, la proposta di modelli di comportamento culturale e sociale ai quali la società odierna non potrebbe più uniformarsi⁷⁰,

⁶⁶ Cfr. Dragoni 2010.

⁶⁷ Tomea Gavazzoli 2003.

⁶⁸ Mazzi 2005.

⁶⁹ Marini Clarelli 2005.

⁷⁰ Becherucci 1995, p. 55.

ma che resta tuttavia «al di là di ogni compartimentazione settoriale, elemento di quell'autocoscienza che è il fine ultimo della storia»⁷¹.

Riferimenti bibliografici / References

- Ashton J.A. (2017-18), *Feminism and Museums: Intervention, Disruption and Change*, 2 voll., Edinburgh: MuseumsEtc.
- Bairati E., a cura di (1996), *Testimonianze e documenti*, in R. Schaer, *Il museo. Tempio della memoria*, Milano: Electa Gallimard, pp. 113-163.
- Bairati E., Finocchi A. (1984), *Arte in Italia*, 3 voll., Torino: Loescher.
- Baldini U. (1995), *Luisa Becherucci e la museologia. Ricordi e contributi*, in Becherucci 1995, pp. 7-8.
- Baldwin H, Ackerson A.W., (2017), *Women in the Museum: Lessons from the Workplace*, New York: Routledge.
- Barrella N. (2026), «*Museologia*» (1972-1985): *Una palestra aperta alla discussione*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 33, pp. 129-156.
- Becherucci L (1995), *Lezioni di museologia*, Firenze: UIA.
- Becherucci L. (1968), *Problemi dei musei italiani*, «L'Arte», nn. 3-4, pp. 112-120.
- Bodo S., Cimoli A.C. (2023), *Il museo necessario. Mappe per tempi complessi*, Busto Arsizio: Nomos edizioni.
- Boralevi A. (1995), *Luisa Becherucci e la museologia. Ricordi e contributi*, in Becherucci 1995, pp. 12-16.
- Cachin F. (1990), *Chefs-d'œuvre du musée d'Orsay*, Paris New York London: Abbeville ed.
- Carrara E, Dragoni P., a cura di (2022), *Le donne storiche dell'arte tra tutela, ricerca e valorizzazione*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», supplemento n. 13.
- Choay F. (1992), *L'Allégorie du patrimoine*, Paris: Seuil.
- De Benedictis C. (1998), *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze: Ponte alle Grazie.
- De Benedictis C. (2008), *Luisa Becherucci e la museologia*, in *Presenze femminili nella cultura del Novecento*, a cura di De Benedictis et al., Firenze: Centro Di, pp. 64-67.
- Dragoni P. (2010), *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze: Edifir.
- Dragoni P. (2017), *Storia dell'arte e museo: il confronto internazionale nel convegno di museologia del 1955 a Perugia*, in C. Galassi (a cura di), *Cri-*

⁷¹ Ivi, p. 74.

- tica d'arte e tutela in Italia. Figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, Passignano sul Trasimonto: Aquaplano, pp. 53-66.
- Dragoni P. (2018), *Germain Bazin, il museo e la museologia*, Introduzione in G. Bazin, *Les temps des musées*, trad. italiana a cura di Patrizia Dragoni, Firenze: Edifir, 2018, pp. 7-27.
- Dragoni P. (2023), *Museum in motion: collezioni di Ateneo e sfide di genere*, in A. Fermani, K. Giusepponi (a cura di) *Diversità, opportunità, inclusione*, Macerata: EUM, pp. 25-52.
- Dragoni P., a cura di (2009), *Percorsi. Studi in onore di Eleonora Bairati*, Macerata: EUM.
- Duncan C. (1995), *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, London/ New York: Routledge.
- Emiliani A. (1974), *Dal museo al territorio*, Bologna: Alfa.
- Emiliani A. (1985), *Il museo alla sua terza età. Dal territorio al museo*, Bologna: Nuova Alfa editoriale.
- Fiorio M.T. (2011), *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano: Mondadori.
- Gioli A. (2010), *Ragghianti, i musei e la museologia*, in «Predella», X, 28, pp. 87-110.
- Hooper Greenhill E. (1992), *Museums and the Shaping of Knowledge*, London: Routledge.
- Levin A.K., eds. (2010), *Gender, Sexuality and Museums*, London: Routledge.
- Lugli A. (1992), *Museologia*, Milano: Jaka Book.
- Lugli A. (1997), *Wunderkammer. Le stanze della meraviglia*, Torino: Allemandi.
- Marini Clarelli M. V. (2005), *Che cos'è un museo*, Roma: Carocci.
- Mazzi M. C. (2005), *In viaggio con le muse*, Firenze: Edifir.
- Mottola Molino A. (1991), *Il libro dei musei*, Torino: Allemandi.
- Mottola Molino A. (2004a), *L'etica dei musei*, Torino: Allemandi.
- Mottola Molino A. (2004b), *Il lavoro dei musei*, Torino: Allemandi.
- Newhouse V. (1998), *Towards a New Museum*, New York: Monacelli Press.
- Pearce S. M. (1992), *Museums, Objects, and Collections: A Cultural Study*, Leicester: Leicester University Press.
- Ragghianti C.L. (1974), *Arte, fare e vedere*, Firenze: Vallecchi.
- Ribaldi C., a cura di (2005), *Il nuovo museo: origini e percorsi*, Milano: Il Saggiatore.
- Rivière G. H. (1989), *La muséologie selon George Hernri Rivière*, Paris: Dunod.
- Russoli F. (2017), *Senza utopia non si fa la realtà. Scritti sul museo (1952-1977)*, Milano: Skira.
- Sandford K., Clover D.E., Taber N., Williamson S. (2020), *Feminist Critique and the Museum. Educating for a Critical Consciousness*, Leiden: Brill.
- Staniszewski M. A. (1998), *Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, MA: MIT Press.

- Testi Cristiani M. L. (1995), *Luisa Becherucci e la museologia. Ricordi e contributi*, in Becherucci 1995, p. 12.
- Tomea Gavazzoli M. L. (2003), *Manuale di museologia*, Milano: Rizzoli.
- Toscano B. (2006), *Tre note per Adalgisa Lugli*, in A. Serra (a cura di), *Adalgisa Lugli. Arte e meraviglia. Scritti sparsi 1974-1995*, Torino: Allemandi, 2006, pp. 9-15.
- Vergo P., eds. (1989), *The New Museology*, London: Reaktion Books.
- Wittlin A.S. (1949), *The Museum: Its History and Its Tasks in Education*, London: Routledge & Kegan Paul Limited.

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttori / Editors in chief

Patrizia Dragoni, Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Nadia Barrella, Fulvio Cervini, Alexander Debono, Stefano Della Torre,
Giovann Battista Fidanza, Pierpaolo Forte, Borja Franco Llopi, Angelo
Miglietta, Christian Ost, Tonino Pencarelli, Giuliano Volpe

A cura di / Edited by

Elia Carrara, Patrizia Dragoni, Consuelo Lollobrigida, Ilaria Miarelli Mariani

Testi di / Texts by

Michele Amedei, Susanna Arangio, Erica Bernardi, Elia Billi, Irene Boyer,
Eleonora Caggiati, Laura Calvi, Elia Carrara, Rosanna Carrieri, Matilde
Cartolari, Elena Catra, Alessia Cecconi, Lucia Colombari, Laura Conconi,
Elena Corradini, Alice Cutullè, Anna Maria D'Achille, Laura D'Angelo, Andrea
Daffra, Margherita De Gennaro, Patrizia Dragoni, Alessandro Ferraro,
Alžběta Filipová, Maria Clelia Galassi, Irene Gerogianni, Ludovica Girau,
Laura Iamurri, Charis Kanellopoulou, Anna Kopócsy, Andrea Leonardi,
Danilo Lupi, Angela Maderna, Maria Giovanna Mancini, Marta Mascardi,
Fátima Medeiros, Margherita Melani, Martina Miorelli, Federica Muzzarelli,
Martina Nastasi, Francesca Nucera, Maria Letizia Paiato, Vittorio Pajusco,
Caterina Paparello, Valeria Raho, Rita Randolfi, Marina Righetti, Bernardina
Sani, Marta Vitullo

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

eum edizioni università di macerata



ISSN 2039-2362