



Gianpaolo Angelini

## Quasi una mostra.

# Wart Arslan, Giulio Carlo Argan e l'allestimento del Museo dell'Alto Adige tra propaganda e museografia, 1933-1939<sup>1</sup>



### Abstract

La riorganizzazione del Museo dell'Alto Adige assunse il carattere di evento espositivo e propagandistico comparabile alle grandi mostre di regime degli anni Trenta. Per il riallestimento del museo venne chiamato Wart Arslan, studioso della pittura e dell'architettura con particolare attenzione all'area veneto-lombarda, il quale ebbe il difficile compito di costruire *ex novo* la pinacoteca del museo bolzanino, allineando opere e dipinti provenienti solo in minima parte dalle collezioni locali, ma perlopiù derivanti da prestiti delle gallerie statali di Bologna, Venezia e Firenze. Un'operazione di fatto comparabile ad una mostra temporanea, ma con l'ambizione di essere occasione di definitiva affermazione dell'appartenenza dell'Alto Adige al Regno d'Italia. In questa sede, sulla scorta dell'epistolario di Arslan e della pubblicistica apparsa su riviste specializzate e non, si mira a ricostruire l'allestimento del museo, dedicando attenzione anche ai criteri espositivi.

The reorganization of the Museum of Alto Adige (South Tyrol) became a propaganda operation comparable to the great exhibitions of the regime of the thirties. The redevelopment of the museum was entrusted to Wart Arslan, scholar of Baroque painting and architecture with special attention to the Veneto and Lombardy, who had the difficult task of building from scratch a gallery, lining works and paintings only minimally from local collections, but mostly under loans of state galleries of Bologna, Venice and Florence. An operation in fact comparable to a temporary exhibition, but with the purpose to affirm the Italian identity of South Tyrol. Here, on the basis of the correspondence of Arslan and publications that appeared in magazines, the author reconstructs the history of the museum, paying attention to the display criteria.



---

<sup>1</sup> Per la preparazione di questo contributo ci si è avvalsi della corrispondenza di Arslan con Giuseppe Mastromattei, Ettore Tolomei e Nicolò Rasmò, ispettore della Soprintendenza alle Belle Arti per la Venezia tridentina e poi direttore del museo di Bolzano. La documentazione si conserva presso la Biblioteca d'Arte di Milano, fondo Wart Arslan, ARS. C. 1350, 1714, 2025. I miei più sentiti ringraziamenti vanno alla Direzione della Biblioteca d'Arte di Milano – CASVA Centro di Alti Studi sulle Arti Visive, nella persona della dr.sa Rina La Guardia, per aver concesso la consultazione del fondo Arslan, e alla dr.sa Elisabetta Pernich, per l'assistenza durante le ricerche. Un ringraziamento particolare al prof. Gianni Carlo Sciolla per la disponibilità a discutere ed arricchire gli argomenti proposti in queste pagine.

Dopo che questo articolo è stato consegnato per la pubblicazione (febbraio 2015), è apparso uno studio di Antonella Gioli dedicato agli stessi temi, di cui non si è potuto tenere conto; ringrazio la prof. Gioli per lo scambio e rimando i necessari approfondimenti ad una futura occasione.

Benché concepito come allestimento museale, la riorganizzazione del Museo dell'Alto Adige, patrocinata dallo Stato italiano dal 1933 al 1939, assunse il carattere di evento espositivo e propagandistico comparabile alle grandi mostre allestite dal regime negli anni Trenta del Novecento (Morello 2004; Cecchini 2014, con bibl. di orientamento). Scopo del nuovo museo era quello di enfatizzare il carattere italiano delle nuove province acquisite al Regno dopo il 1919, riscrivendo – con grande noncuranza delle sedimentazioni culturali – la storia del Sud Tirolo a partire dalle prime tappe della romanizzazione dell'area alpina. A dirigere questa delicata operazione venne chiamato un giovane funzionario dell'amministrazione delle Belle Arti, Wart [Yetwart, Edoardo] Arslan [Padova, 1899 - Milano, 1968], studioso della pittura e dell'architettura tra i secoli XVI e XVIII con particolare attenzione all'area veneto-lombarda. Arslan, che dopo la parentesi altoatesina, sarebbe passato all'insegnamento universitario a Pavia, ebbe il difficile compito di costruire *ex novo* la pinacoteca del museo bolzanino, allineando opere e dipinti provenienti solo in minima parte dalle collezioni locali, ma perlopiù derivanti da prestiti delle gallerie statali di Bologna, Venezia e Firenze. Un'impresa di fatto comparabile ad una mostra temporanea, ma con l'ambizione di essere occasione di definitiva affermazione dell'appartenenza dell'Alto Adige al Regno d'Italia. In stretto dialogo con Giulio Carlo Argan alla Direzione generale delle Antichità e Belle Arti a Roma e con le autorità del regime a Bolzano, rappresentate dal prefetto Giuseppe Mastromattei e dal senatore Ettore Tolomei, Arslan rinnovò integralmente l'allestimento del museo, dedicando particolare attenzione ai criteri espositivi, che attingevano al dibattito museografico avviato a livello internazionale in occasione del congresso di Madrid del 1934 e che si possono comparare con altri interventi di allestimento museale nell'Italia del ventennio.

### **Dal Museumverein al «nuovo» Museo dell'Alto Adige**

Sorto quando l'Alto Adige era ancora parte integrante dell'impero austriaco, il museo bolzanino aveva però una storia simile a quella di tante istituzioni museali locali delle province italiane (Arslan 1937). La sua origine risale al 1882 quando venne fondata la Società del Museo [*Museumverein*], un'associazione privata composta dai maggiorenti della città di Bolzano con lo scopo di arginare la dispersione di opere d'arte e testimonianze storiche (Pescosta 2007). Le collezioni riunite in vent'anni di attività del sodalizio vennero trasferite nel 1905 in un edificio di nuova costruzione ispirato alle tradizioni architettoniche locali, rappresentate dalla torre merlata, dall'*Erker* e dal cupolino a cipolla, che doveva assurgere a sacrario dell'identità culturale di Bolzano e del Sud Tirolo.

Con l'annessione al Regno d'Italia nel 1919, la situazione mutò radicalmente; nel 1933 l'Amministrazione comunale di Bolzano si affiancò alla Società del Museo nella gestione dell'istituto e tra il 1934 ed il 1937 provvide ad un restauro dell'edificio mirato a minimizzare gli aspetti regionali [fig. 1], in linea con i piani di riforma urbana avviati con la costruzione del monumento alla Vittoria nel 1926 e con il restauro della stazione ferroviaria nel 1927. In questo quadro politico e culturale, nel 1933, venne chiamato a dirigere il museo Wart Arslan. L'allestimento procedette per tappe: rapidamente vennero aperte quattro sale al primo piano nel 1936 per arrivare a ventotto nel 1938 (Arslan 1938a, pp. 330-336; Arslan 1938b, pp. 353-363), quando il museo quasi completamente rinnovato venne inaugurato in occasione della visita del ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai (Arslan 1942, p. 7). La denominazione di Museo dell'Alto Adige venne attribuita d'autorità, anche se l'istituto rimase sempre di competenza del comune di Bolzano. Nello stesso anno il senatore Enrico Tolomei, uno dei più feroci assertori dell'italianità dell'Alto Adige e fautore di una spesso durissima campagna di italianizzazione della regione, fece pressioni per la statalizzazione o «regificazione» del museo (Lettera a Wart Arslan, 9 febbraio 1938), che avrebbe definitivamente sancito – in un'ottica tanto politica quanto culturale – la «capitolazione, e scomparsa, del *Museumsverein*» (Lettera a Wart Arslan, 12 aprile 1938). L'accanimento di Tolomei è bene espresso in una lettera del 29 gennaio dello stesso anno, in cui egli esprimeva la propria insofferenza per «il così scarso interesse degli Italiani di Bolzano», aggiungendo che «Purtroppo è ancora una borghesia avventizia senza quelle tradizioni di cultura che si trovano nelle nostre vecchie città, ma un po' alla volta arriveremo a tutto».

Ultima tappa ed estremo compimento del nuovo museo sarebbe stata la soppressione dei musei civici di Bressanone, Brunico, Chiusa, Merano e Vipiteno, le cui collezioni avrebbero dovuto essere riunite a quelle del capoluogo (Lettera di Giuseppe Mastromattei a Wart Arslan, 23 febbraio 1938). Ancora nel marzo 1940 Nicolò Rasmò, che con alterne vicende personali succedette a Arslan nella direzione del museo, stava preparando il trasferimento delle collezioni civiche di Brunico, Chiusa e Vipiteno, avvertendo contestualmente che Merano sarebbe stato un «osso duro» (Lettera a Wart Arslan, 17 marzo 1940).

La scelta di Wart Arslan quale direttore del nuovo museo ha ragioni che risiedono nel suo *cursus studiorum et honorum* e richiede alcune precisazioni. Laureatosi a Padova, sua città natale, Arslan si specializzò presso la scuola di perfezionamento di Adolfo Venturi a Roma, dove conobbe Pietro Toesca. Dopo un periodo a Padova come assistente di Giuseppe Fiocco e una militanza nei musei a Bologna, Bolzano e Vicenza, ottenne la cattedra di storia dell'arte presso l'università di Cagliari nel 1939 per passare poi nel 1942 a quella di Pavia, dove rimase sino alla

morte avvenuta nel 1968. Se gli studi hanno prevalentemente ricordato l'ampiezza dei suoi interessi scientifici, ribadendo il suo ruolo nella riscoperta di settori della produzione artistica sino ad allora considerati marginali (Bossaglia 1985; Angelini 2011, con bibl. precedente), il contributo di Arslan alla museologia e alla museografia italiane tra le due guerre è pressoché dimenticato. Al momento della chiamata a Bolzano Arslan era già stato ispettore della Pinacoteca Nazionale di Bologna per un breve periodo e dopo il perfezionamento venturiano aveva condotto diversi viaggi di studio in Europa. Queste credenziali dovevano essere sufficienti per le autorità a dare garanzie in ordine alla realizzazione di un allestimento moderno ed efficace, che ponesse Bolzano all'avanguardia nel panorama nazionale e internazionale.

### **Il percorso museologico**

Il progetto museologico si doveva dividere tra due polarità: enfatizzare il carattere italiano, extraregionale, dell'arte altoatesina e realizzare un allestimento che rispondesse alle più moderne proposte museografiche internazionali, abbandonando definitivamente il gusto decorativo che dal tardo Ottocento si era protratto con pochi aggiustamenti sino agli anni Trenta.

Il museo di Bolzano, come era stato allestito al momento della sua prima apertura nel 1905, doveva apparire un affollato campionario dell'artigianato artistico locale, alternando ricostruzioni d'ambiente, vetrine ricolme di oggetti archeologici, sculture, dipinti, armi. Arslan lamentava che un simile assetto – che si doveva ad un pittore locale, Tony Grubhofer – rappresentava la degenerazione del museo di arti applicate all'industria di matrice ottocentesca, ormai definitivamente tramontato dall'orizzonte museale italiano.

Una volta allontanati dall'edificio la sala da concerto e la scuola per l'infanzia che ne occupavano una parte, il progetto di allestimento poté distribuirsi sui quattro livelli del palazzo. Al piano terreno vennero rimosse le cosiddette “stanze bolzanine” e le “stanze rustiche”, ovvero restituzioni di ambienti sette-ottocenteschi e sale foderate in legno provenienti da edifici storici del territorio e ricomposte nel museo, e venne smantellata la collezione etnografica. Al loro posto venne allestita la sezione archeologica [fig. 2], ordinata cronologicamente poiché il museo non disponeva di materiali omogenei per provenienza tali da consentire un ordinamento topografico. Ai rinvenimenti archeologici del territorio altoatesino venne affiancato un miliario romano donato da un privato collezionista e collocato per volere del prefetto Mastromattei in posizione di rilievo a ribadire la romanità delle fasi più antiche della storia provinciale. Sempre in questo contesto ideologico Ettore Tolomei si era attivato per acquisire alle collezioni del museo alcuni cimeli di età napoleonica, periodo in cui per la prima volta, all'interno del Dipartimento dell'Adige, si era proposta l'unione del

Sud Tirolo al regno d'Italia, nonché una riproduzione del cippo del Brennero, «aggiuntavi la scritta delle parole bellissime di Mussolini» indirizzate alla divisione di stanza al passo (Lettera a Wart Arslan, 12 settembre 1933).

Al primo piano vennero invece allestite la pinacoteca [figg. 3-4] e la collezione di sculture. La raccolta di dipinti originariamente appartenenti alla Società del Museo era piuttosto esigua e tutta concentrata su testimonianze locali. Per accrescere il numero delle opere e per conferire al museo un carattere apertamente sovraregionale e italiano venne riunita una selezione di dipinti provenienti dai depositi delle gallerie nazionali di Venezia e Bologna e della Palatina di Firenze, con particolare attenzione al Sei e Settecento, secoli di recente riabilitazione critica, che erano materia di studio prediletta di Arslan. Seguivano la sala dedicata alla scultura lignea tardogotica e rinascimentale [figg. 5-6] che esprimeva, più di altre produzioni artistiche, l'autentico *genius loci* altoatesino, e le sale riservate alle oreficerie e alle ceramiche che comprendevano anche le stufe maiolicate destinate a riscaldare gli ambienti domestici [figg. 7-8].

Il secondo e il terzo piano furono destinati ad ospitare la raccolta di materiali di storia cittadina e la riallestita sezione etnografica [fig. 9], riletta però non come testimonianza delle specificità culturali del Sud Tirolo bensì come affermazione dell'appartenenza dell'Alto Adige alla più vasta cultura dell'arco alpino. L'apparecchiatura ideologica sottesa all'allestimento raggiungeva in questa sezione momenti fortemente propagandistici. Gli oggetti esposti comprendevano infatti documenti attestanti la diffusione della lingua italiana nel Sud Tirolo dal 1654 sino al 1921, la cui «muta e semplice eloquenza non sembra abbia parlato finora a tanti che avevano il dovere di ascoltarla» (Arslan 1937, p. 42); ad essi si affiancavano i disegni di Marcello Piacentini per il monumento alla Vittoria.

In questa sezione vennero inoltre ricomposte le stanze “rustiche” [fig. 10] aperte però su un ampio vano a T, in modo da conferire loro l'aspetto di vetrine a grandezza naturale ed attenuare o annullare definitivamente i caratteri tanto esecrati da Arslan della ricostruzione d'ambiente:

S'è evitata qualsiasi “ricostruzione”, qualsiasi tentativo di fare un “ambiente”; tentativi siffatti sono destinati a risolversi in una falsità storica ed estetica e sono appena consentiti quando vi sia una solida premessa architettonica (esempio preclaro il Museo veneziano di palazzo Rezzonico) (Arslan 1937, p. 24).

Infine una sala, munita di lucernario a soffitto [fig. 11], ospitava la quadreria moderna, con opere di scuola locale dai primi dell'Ottocento in poi.

### **La pinacoteca: «vedere tutto ciò che si poteva utilmente vedere».**

I criteri di ordinamento rispondevano alla necessità di organizzare il materiale da esporre in nuclei coerenti – raccolte archeologiche, pinacoteca e sculture, raccolte storico-etnografiche –, nonchè di adempiere quanto più possibile alle richieste imposte dalla propaganda di regime, soprattutto evidente nella pinacoteca, pressoché reinventata artificialmente accostando dipinti locali a opere in deposito da musei esterni. Si trattava, ad ogni buon conto, di un indirizzo museologico che giungeva dall'alto, in linea con il programma di italianizzazione di Bolzano in atto ormai da due decenni. L'elenco delle opere richieste alle pinacoteche di Bologna e Venezia e alla galleria di palazzo Pitti a Firenze (tutte rientrate nei musei d'origine dopo la fine della seconda guerra mondiale) si desume dall'*Itinerario* pubblicato dal Ministero nel 1942 (Arslan 1942) e rivela gli intenti di compromesso tra propaganda e critica che Arslan provò a realizzare: vi si trovano dipinti veneti del Cinquecento e pittura veneto-emiliana del Sei e Settecento, utili a dirigere verso sud l'orizzonte della storia dell'arte "atesina", con special riguardo ai legami tra la scuola pittorica locale e quella veronese nel XVIII secolo (Arslan 1937, pp. 37-38).

La scelta finale delle opere venne molto ridotta rispetto alla prima lista di *desiderata* presentata al Ministero, soprattutto per quanto concerne le opere di provenienza veneziana (Lettera di Giulio Carlo Argan a Wart Arslan, 26 agosto 1937; *Lettere a Wart* 2005, p. 153). Tuttavia essa rivela abbastanza chiaramente che il criterio di selezione si fondava sui personali interessi di studio di Arslan, con speciale attenzione all'attività dei Bassano di cui egli aveva pubblicato nel 1931 una fondamentale monografia (Arslan 1931). Se si presta attenzione alle dichiarazioni dello stesso Arslan, affidate alla carta stampata nel 1937, l'operazione aveva sì un valore propagandistico – «far conoscere l'arte italiana a Bolzano, creando un legame di più tra la città altoatesina e la madre patria che l'ha finalmente accolta nel suo grembo» –, ma essa declinava subito in puro esercizio critico, concentrandosi su «opere gustose, e talora assai belle, non esposte nelle gallerie di origine, [...] opere ingiustamente sottovalutate [...], opere di manieristi e barocchi non indegni di studio e relegati nei depositi [...] perché certe rivalutazioni hanno ancora da venire» (Arslan 1937, p. 38).

L'esigenza di giustificare l'inserimento di opere, di fatto extravaganti [figg. 12-15], all'interno del percorso museale poneva Arslan nella condizione di riaffermare, con forza, la propria adesione ai principî dell'idealismo crociano, riconducendo l'opera d'arte alla sola valutazione estetica e formale, disgiunta da valutazioni di ordine storico ed estranea a qualsiasi forma di contestualizzazione:

E se dipinti napoletani e toscani e bolognesi sono attualmente ospiti del Museo di Bolzano essi dimostrano ancora una volta come un buon quadro, più di un ferro battuto o di una stoffa e cioè prodotti di un artigianato che sente necessariamente maggiormente l'attaccamento al suolo che li ha visti nascere, *stia bene dovunque* (Arslan 1937, p. 37, corsivi nostri).

La questione si impostava pertanto su un duplice piano, quello del critico e storico dell'arte e quello del funzionario di regime. Su questa linea di demarcazione piuttosto sottile, se non programmaticamente ambigua, si poneva anche l'autorità centrale del Ministero, come dimostra una lettera di Giulio Carlo Argan, allora ispettore della Direzione generale, indirizzata ad Arslan nel 1937, ovvero nelle fasi finali dell'allestimento:

Tanto sulla questione dei depositi che su quella degli acquisti il mio punto di vista è sostanzialmente coincidente col tuo. Non sono mai andato in un Museo per vedere solo le opere d'arte di quella determinata regione sulla quale si trova il Museo, *ma per vedere tutto ciò che si poteva utilmente vedere*. Del resto, al Museo di Bolzano c'erano già alcune opere non atesine, che ora saranno certo meglio inquadrare tra le opere provenienti dai depositi. Infine il Museo non è fatto solo per gli stranieri che abbiano il gusto dell'arte altoatesina, ma anche e soprattutto per gli altoatesini, che hanno il diritto e anche il dovere di conoscere l'arte italiana (Lettera a Wart Arslan, 9 dicembre 1937; *Lettere a Wart* 2005, pp. 153-154, corsivi nostri).

### **L'allestimento museale**

Se l'intervento museologico di Arslan si divideva pertanto tra le istanze propagandistiche del regime e le concezioni critiche dello storico preposto all'ordinamento museale, non meno rilevanti per comprendere le molteplici componenti sottese al riallestimento del museo bolzanino appaiono le scelte propriamente museografiche. Esse si pongono su uno sfondo più ampio, che è utile richiamare sia pure per linee generali.

La prima metà del Novecento segnò infatti il passo verso una forma e una concezione rinnovate del museo come luogo di produzione culturale, oltrechè di conservazione dei valori della tradizione. Da un punto di vista di riconoscimento internazionale l'istituzione dell'Office International des Musées nel 1926, sotto l'egida della Società delle Nazioni, sancì la necessità di dare coordinamento globale ad un dibattito che si presentava sempre più complesso, diramato e urgente. L'attività dell'Office si articolò nella pubblicazione della rivista *Mouseion*, che divenne sede di

confronto e circolazione di idee e questioni, e nella promozione di due congressi internazionali: il primo nel 1927 sulla pedagogia e il secondo nel 1934 a Madrid sugli allestimenti, due aspetti recepiti come nodali per dotare il museo di idonei strumenti di intervento nella vita civile.

Le tavole che illustrano gli atti del congresso madrileno (*Muséographie...* 1935), così come le due *enquêtes internationales* apparse sui *Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts* e su *Museumion* rispettivamente nel 1930 e nel 1932 (*Musées...* [1930] e 1932), mostrano, con esempi europei e italiani, il senso di questo nuovo modo di allestire i musei. A volte le pareti delle sale si spogliavano, almeno in parte, dei rivestimenti decorativi, per offrirsi come sfondi neutri per l'apprezzamento estetico delle opere. Si studiavano inoltre forme di illuminazione direzionata, che proiettassero la luce sulle opere lasciando lo spettatore nella penombra, nonché sistemi di ancoraggio alle pareti alternativi al gancio fisso, in modo da consentire la variazione dell'altezza dei dipinti.

Sul fronte italiano gli studi hanno registrato una certa reticenza ad abbandonare schemi allestitivi tardo-ottocenteschi, di ambientazione (Lanza (ed.) 2003), enucleando tuttavia dalla scena nazionale episodi più all'avanguardia, quali gli interventi di Orlando Grosso a Genova, di Vittorio Viale a Torino, di Guglielmo Pacchioni a Torino e Pesaro, dove affiora «una conoscenza non superficiale dell'estetica neo-idealistica crociana» (Dalai Emiliani 2008, p. 39). Se i primi due casi citati, Genova e Torino, riguardano musei di proprietà municipale, il riallestimento pesarese rappresenta invece una delle punte avanzate della nuova museografia italiana sotto l'egida del regime (Argan 1938; sulla posizione di Argan in merito agli allestimenti museali si veda Dalai Emiliani 2012).

Anche a Bolzano le richieste di “modernizzazione” delle autorità orientarono in maniera significativa le scelte allestitivo. Il restauro degli interni mirò a eliminare ogni elemento puramente esornativo come fregi e stucchi. Le pareti furono tinteggiate in colori chiari; i piedistalli delle sculture furono rivestiti in stoffe chiare; a temperare la luce furono usate tende in mussola, che prolungavano il colore delle pareti; i vetri erano opachi. La pavimentazione era in parquet o linoleum. Le vetrine riproponevano nei materiali e nei colori il trattamento delle pareti; ridotta al minimo era l'intelaiatura di metallo e legno, per consentire la massima visibilità degli oggetti esposti. Le teche che ospitavano le oreficerie erano in cristallo con struttura in metallo su base di ciliegio; all'interno gli oggetti dorati poggiavano su piani di fustagno chiaro.

La disposizione delle opere prevedeva il diradamento delle vetrine e dei supporti, per consentire al visitatore di contemplare ogni oggetto «non turbato dalla prossimità di altri oggetti, dalla presenza di un fondo inadatto» (Arslan 1937, p. 25, così anche per le citazioni a seguire). Allo stesso criterio informatore rispondeva

«l'interno di ogni vetrina non essendo in fondo che un ambiente da trattarsi alla stregua degli ambienti nei quali ci muoviamo». Alla sensibilità critica dell'ordinatore, del museologo, era demandata però la cura nella disposizione degli oggetti, in modo che essi, seppure debitamente isolati e distanziati, potessero comunque dialogare «sì da conferire ad ogni sala una propria fisionomia».

La tipologia di allestimenti esemplificata dal Museo bolzanino esprime le forme assunte dalla museografia italiana alla vigilia del secondo conflitto mondiale, al termine di un percorso di ricezione dei dibattiti sviluppatosi a livello europeo e internazionale negli anni Venti e Trenta. Tuttavia essa è anche largamente debitrice delle esperienze del razionalismo italiano nel settore delle mostre e delle esposizioni, non esclusivamente artistiche, come la sala delle Medaglie d'oro di Marcello Nizzoli e Edoardo Persico alla Mostra dell'Aeronautica di Milano del 1934, oppure le presenze alle Triennali di Milano di Franco Albini e dello studio BBPR, che saranno poi tra i protagonisti della museografia del dopoguerra.

La congiuntura è ben rappresentata, per tornare ad occasioni espositive dedicate all'arte antica, dalla polemica innescata dal confronto tra la mostra del *Gotico e Rinascimento in Piemonte* curata da Vittorio Viale a Torino nel 1938-1939, in cui molto era concesso al gusto dell'ambientazione [figg. 16-17], e quella dell'*Antica oreficeria italiana*, curata da Antonio Morassi alla VI Triennale di Milano nel 1936, con allestimenti disegnati dagli architetti Franco Albini e Giovanni Romano (Maritano 2008, pp. 187-212), dove invece gli oggetti erano esposti «a spaziosi intervalli ritmici» in un «modernissimo ambiente [...] schietto, lucido e luminoso» (Morassi 1936, p. 6) [fig. 18].

A consuntivo delle vicende qui ripercorse e dei confronti proposti, il Museo di Bolzano nel suo allestimento "anni Trenta" appare espressione di un messaggio di propaganda, in un territorio molto delicato e anche ferito per l'opposizione di forze sociali e culturali, e in coerenza con questo suo carattere originario il progetto museologico rispettava i diktat imposti dal governo e dal prefetto. Purtuttavia esso costituiva una voce aggiornata della museografia di quei decenni, la cui opzione di fondo risiedeva nel creare spazi architettonici idonei all'esperienza critica. Il nuovo corso della museografia italiana è descritto in modo efficace da Giulio Carlo Argan in un articolo dedicato al riordino della Galleria e del Museo della Ceramica di Pesaro nel 1938, pubblicato su «Casabella-Costruzioni», rivista certo non vicina al regime [figg. 19-21]. Il museo era stato riordinato, in occasione della proclamazione dell'impero nel 1936, da Guglielmo Pacchioni che nel 1938 avrebbe inoltre presentato una relazione sui musei ad un congresso indetto da Bottai sulla riforma delle istituzioni di tutela (Pacchioni 2001).

Nell'articolo di Argan si ritrovano tutti i principi ordinatori del museo di Bolzano, che egli per altro conosceva benissimo perché nel 1936 lo aveva visitato in qualità di ispettore ministeriale, ma soprattutto si ribadisce, in apertura e quindi con valenza programmatica, l'intreccio tra museografia e critica:

Poichè l'opera d'arte non è oggetto di lusso ma espressione dello spirito [...] una sistemazione museografica non è un problema di ambientamento, ma un risultato e una condizione di critica (Argan 1937, pp. 16-17).

Mette conto ritornare su queste parole di Argan, anche se va osservato che il riallestimento del museo pesarese differisce dal caso di Bolzano perchè non interessava in maniera così diretta l'azione violentemente propagandistica che il regime stava attuando in Alto Adige. Ad ogni buon conto, parole simili aveva dedicato al Museo dell'Alto Adige lo stesso Argan in una breve nota, firmata dalla redazione ma a lui attribuibile (poichè così figura nella bibliografia di Arslan 1942, p. 26), apparsa sempre su *Casabella* nel 1935. In questo caso l'accento era posto sulla relazione tra le opere e il visitatore e sul ruolo di mediazione critica affidato all'allestimento, che doveva perciò rispondere ad «una elementare eppure importantissima esigenza: quella delle opere di essere viste nel miglior modo possibile, quella del visitatore di vederle e studiarle in piena libertà» ([Argan] 1935, pp. 26-27).

In seguito Arslan avrebbe sollecitato la pubblicazione di una seconda nota su *Casabella* a consuntivo dei lavori di riallestimento del Museo di Bolzano nel 1938, ma la richiesta venne cortesemente respinta da Argan (Lettera a Wart Arslan, 27 aprile 1938). Una nota redazionale, corredata di molte fotografie e basata sul testo di Arslan del 1938, apparve invece su *Mouseion*, organo ufficiale dell'Office International des Musées (*La réorganisation du musée de Bolzano* 1938), ma significativamente in quella sede l'attenzione venne concentrata sulle scelte allestitivie e nulla venne accennato in merito alle questioni propagandistiche che invece erano argomenti carissimi alla prefettura di Bolzano e al governo italiano.

### **Postilla vicentina, 1949**

Passata la guerra, in un quadro ormai decisamente mutato, i principi affermatisi in Italia sul fronte degli allestimenti, anche per impulso del regime, trovano nuove occasioni di attuazione. Un esempio utile che possiamo citare, e che si pone in parziale continuità con Bolzano, è la Pinacoteca Civica di Vicenza, che aveva sede dalla metà del XIX secolo nel palladiano palazzo Chiericati. Il museo vicentino riuniva

in un'unica sede le sezioni archeologica e naturalistica e la quadreria, formatasi con lasciti e donazioni delle collezioni nobiliari e altoborghesi cittadine.

Come accennato, prima di passare a Bolzano, Wart Arslan aveva diretto il museo di Vicenza e di questa sua presenza ci rimane la piccola guida apparsa in un ben nota collana ministeriale, in due edizioni successive (Arslan 1934). Il museo di Vicenza rappresentava allora come oggi una raccolta preziosa e cospicua della pittura veneta dal Gotico al Settecento, quindi luogo privilegiato di studio per Arslan che aveva concentrato già allora le sue attenzioni su momenti cruciali della storia figurativa veneta: i Bassano e l'età barocca. Tuttavia per avere un primo allestimento moderno del museo si deve attendere l'immediato dopoguerra, quando nel 1949 la pinacoteca rinnovata dal direttore Dalla Pozza è inaugurata e recensita da Arslan sulla rivista *Emporium*.

Dalle immagini [figg. 22-23] che corredevano il testo i criteri espositivi si confermano gli stessi applicati a Bolzano: fondi parietali uniformi e chiari, bordure lineari (intorno alle porte in marmo chiaro, lo zoccolino scuro); sistema di ancoraggio dei quadri a sospensione per quadri di piccolo o medio formato, a chiodo fisso per formati maggiori; allineamento dei dipinti sull'asse mediano orizzontale; raccordo dei formati mediante riquadri di supporto.

È interessante riprendere alcune osservazioni di Arslan. Ribadiva l'inadeguatezza dei rivestimenti preziosi in stoffe, ma ammetteva che essi potevano trovare adeguato impiego per le oreficerie. Osservava inoltre le difficoltà di gestione delle fonti di luce naturale, preferendo un misurato uso delle aperture verticali e schermando piuttosto i lucernari con un ingegnoso sistema di griglie. Sottolineava come scelta coraggiosa quella del direttore Dalla Pozza di variare la tinta delle pareti in una stessa sala allorquando «il particolare valore cromatico di un'opera lo esigeva» (Arslan 1949, p. 70).

È interessante infine metter l'accento sulla funzione che il museo rivestiva per uno studioso come Arslan, ora non più legato ad istanze propagandistiche: l'ordinamento museologico era, come ci pare lecito dedurre dalla lunga carrellata che Arslan proponeva, strettamente cronologico, e insieme al rinnovamento dei locali consentiva di «vedere quello che prima non si vedeva: si impara a vedere meglio» (Arslan 1949, pp. 70-72). Ma soprattutto in chiusura viene chiarita, senza possibilità di equivoco, il ruolo che il museo deve rivestire nei confronti della comunità scientifica prima ancora che della società civile:

il Museo di Vicenza, nella limpida redazione attuale, è finalmente divenuto, per gli studiosi italiani, un agile testo di consultazione e di studio (Arslan 1949, p. 73).



Fig. 1: Il palazzo del Museo dell'Alto Adige dopo i restauri del 1934-1937.



Fig. 2: Sezione archeologica. Bolzano, Museo dell'Alto Adige.

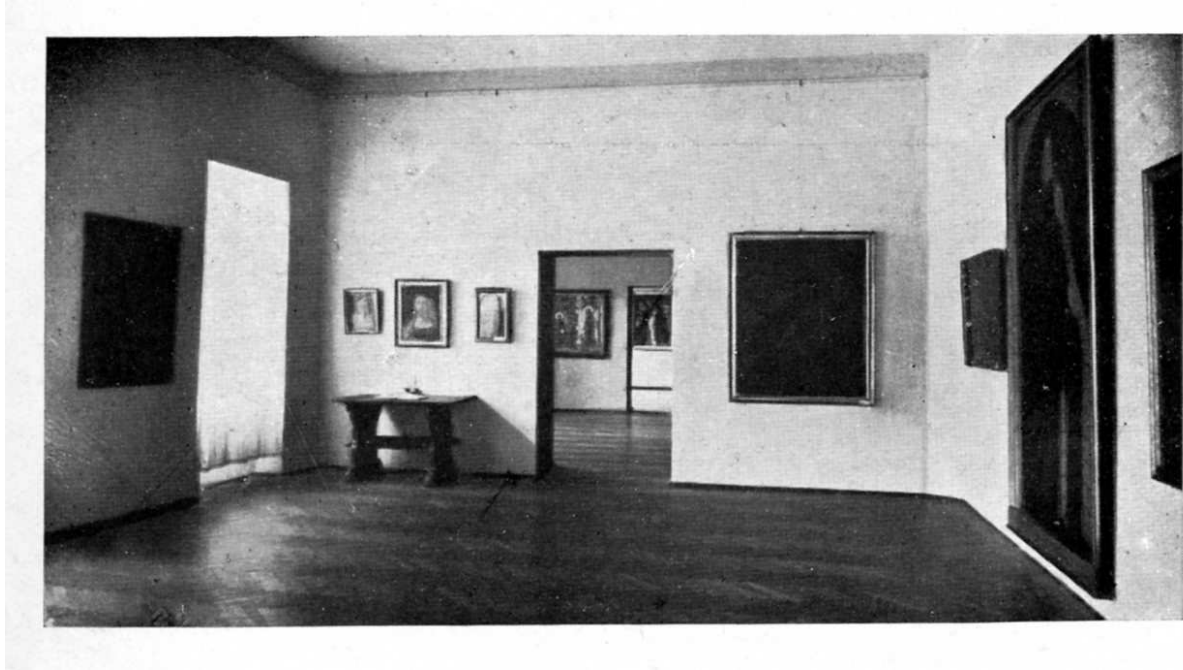


Fig. 3: Sala della pinacoteca. Bolzano, Museo dell'Alto Adige.



Fig. 4: Sala della pinacoteca. Bolzano, Museo dell'Alto Adige.



Fig. 5: Sala della scultura lignea. Bolzano, Museo dell'Alto Adige.



Fig. 6: Sala della scultura lignea. Bolzano, Museo dell'Alto Adige.



Fig. 7: Sala delle ceramiche. Bolzano, Museo dell'Alto Adige.



Fig. 8: Sala delle ceramiche e delle stufe maiolicate. Bolzano, Museo dell'Alto Adige.

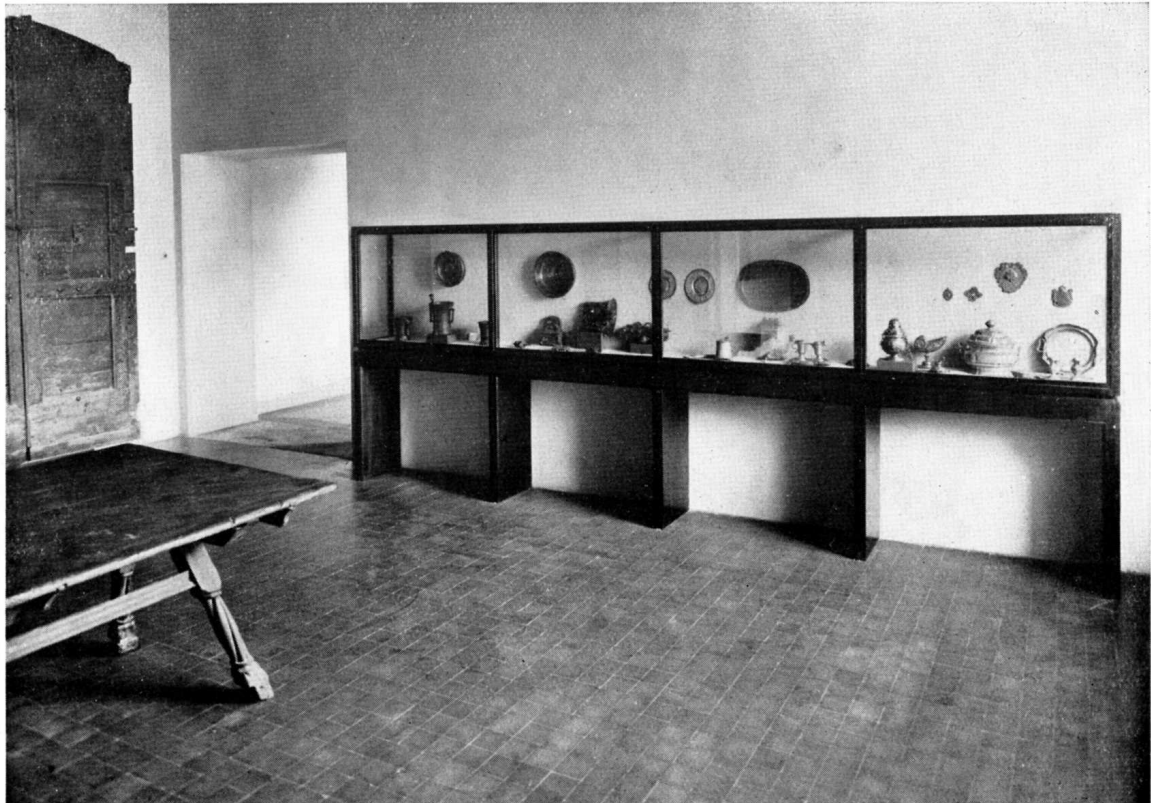


Fig. 9: Sezione etnografica. Bolzano, Museo dell'Alto Adige.



Fig. 10: Sala "rustica". Bolzano, Museo dell'Alto Adige.



Fig. 11: Sala della pittura otto-novecentesca. Bolzano, Museo dell'Alto



Fig. 12: Palma il Giovane, *S. Giuseppe e l'angelo*. Già al Museo di Bolzano (dalle Gallerie dell'Accademia di Venezia).



Fig. 13: Bernardo Strozzi, *S. Girolamo*.  
Già al Museo di Bolzano (dalle Gallerie dell'Accademia di Venezia).

Fig. 14: Pittore emiliano del primo quarto del XVIII sec., *Baccanale*.  
Già al Museo di Bolzano (dalla Pinacoteca Nazionale di Bologna).





Fig. 15: Francesco De Mura (?), *Estasi di un santo*. Già al Museo di Bolzano (dalla Galleria Palatina di Firenze).

Fig. 16: Mostra del Gotico e del Rinascimento in Piemonte, 1938-1939, sala XIII.



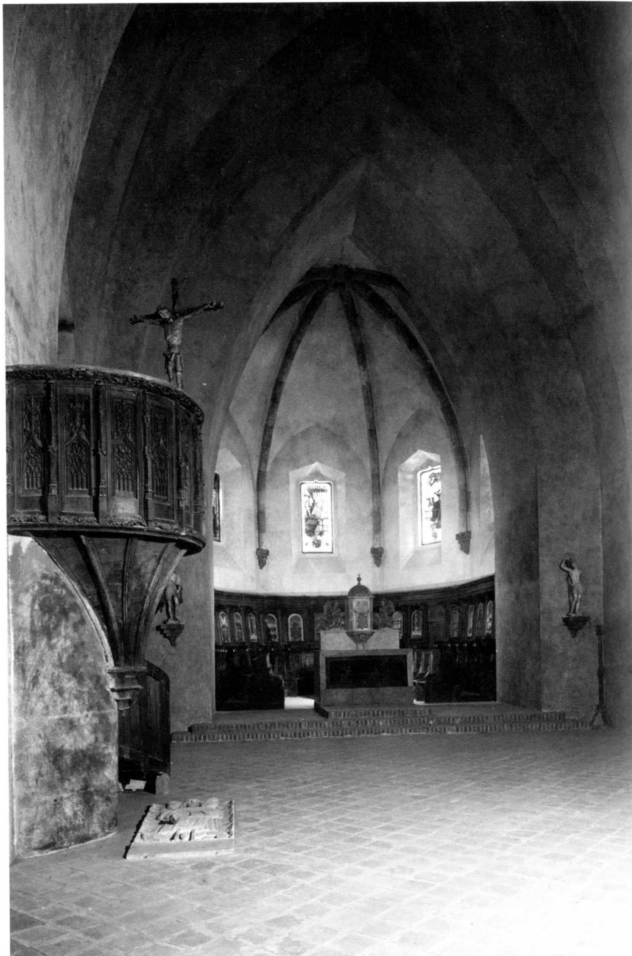


Fig. 17: Mostra del Gotico e del Rinascimento in Piemonte, 1938-1939, sala XXII («La Chiesa»).

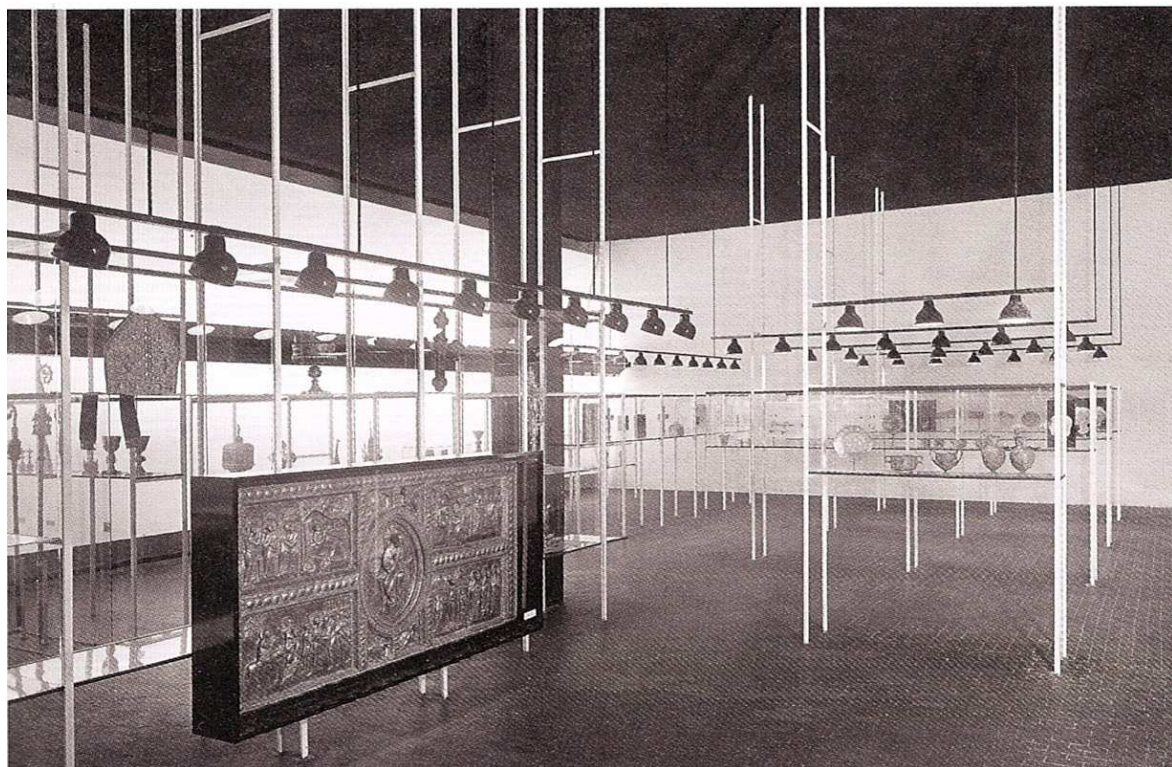


Fig. 18: Mostra dell'Antica Oreficeria Italiana alla Triennale di Milano, 1936.



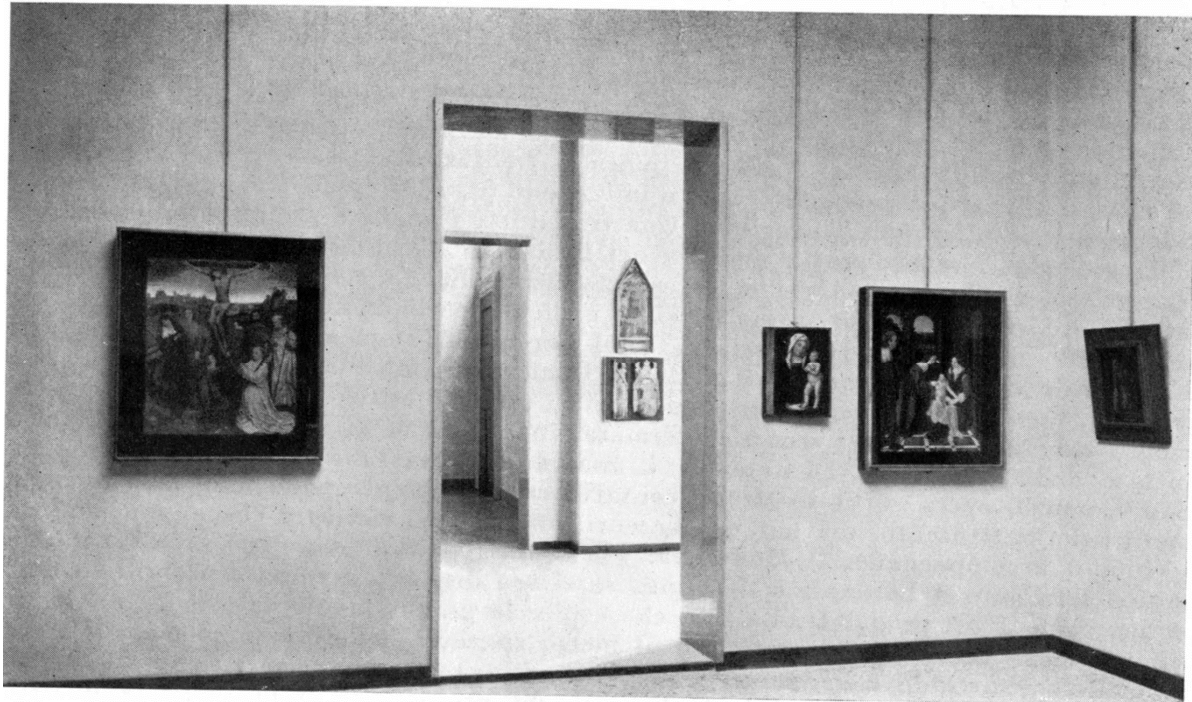
Fig. 19: Galleria e Museo della Ceramica di Pesaro, 1938.



Fig. 20: Galleria e Museo della Ceramica di Pesaro, 1938.



Fig. 21: Galleria e Museo della Ceramica di Pesaro, 1938.



*Vaianti*

Fig. 22: Vicenza, sala del Museo Civico nel 1949.



Fig. 23: Vicenza, sala del Museo Civico nel 1949.

### L'autore

Gianpaolo Angelini si è laureato in Lettere presso l'Università degli Studi di Pavia ed ha conseguito il dottorato di ricerca in storia dell'architettura e dell'urbanistica presso l'Università IUAV di Venezia. È docente di Museologia e Storia dell'Architettura Moderna presso la laurea magistrale in Storia delle arti dall'antichità al contemporaneo dell'Università di Pavia. I suoi interessi di ricerca si concentrano sull'architettura a Roma e in Lombardia dal tardo Cinquecento al Settecento, sulla pittura del Settecento lombardo, sulla storia della critica, del collezionismo e della tutela, sull'immagine e la documentazione iconografica del paesaggio e della nazione dopo l'Unità d'Italia.

Web: <https://unipv.academia.edu/GianpaoloAngelini>

<http://studiumanistici.unipv.it/>

e-mail: [gianpaolo.angelini@unipv.it](mailto:gianpaolo.angelini@unipv.it)

### Riferimenti bibliografici

Angelini, G 2011, 'Gianolo, Ligari e Petrini. Wart Arslan e la riscoperta del Settecento valtellinese e lombardo', in *Il "Gianolo" e i suoi dipinti in Valtellina*, eds Corbellini, A & Perotti G, Sondrio, pp. 59- 62.

[Argan, GC] 1935, 'Un museo', *Casabella*, a. VIII, n. 95, pp. 26-27.

Argan, GC 1938, 'L'ordinamento della Galleria e del Museo della Ceramica di Pesaro', *Casabella-Costruzioni*, a. X, n. 128, pp. 16-17.

- Arslan, E 1937, *Il Museo dell'Alto Adige a Bolzano*, in 'Archivio Storico per l'Alto Adige', vol. XXXII, parte II [poi in estr., Istituto di Studi per l'Alto Adige, Bolzano, 1938].
- Arslan, W 1934, *La Pinacoteca Civica di Vicenza*, Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia, La Libreria dello stato, Roma.
- Arslan, W 1938a, 'Nuove sale nel Museo Civico di Bolzano', *Bollettino d'arte*, n. 7, gennaio, pp. 330-336.
- Arslan, W 1938b, 'Il nuovo "Museo dell'Alto Adige"', *Bollettino d'arte*, n. 8, febbraio, pp. 353-363.
- Arslan, E 1942, *Il Museo dell'Alto Adige a Bolzano*, Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia, Roma.
- Arslan, W 1949, 'La sistemazione del Museo di Vicenza', *Emporium*, a. LV, vol. CIX, n. 650, pp. 70-73.
- Bossaglia, R 1985, 'L'eredità di Arslan: gli studi sul Settecento lombardo', *Yetwart Arslan. Una scuola di storici dell'arte*, atti della giornata di studi, Tipografia Armena, Venezia, pp. 21-25.
- Cecchini, S 2014, 'Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione internazionale', *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, ed MI Catalano, Gangemi, Roma, pp. 56-105.
- Dalai Emiliani, M 2012, 'Argan e il museo', in *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, ed C Gamba, Electa, Milano pp. 70-79.
- Dalai Emiliani, M 2008, "'Faut-il brûler le Louvre?'. Temi del dibattito internazionale sui musei nei primi anni '30 del Novecento e le esperienze italiane', in Dalai Emiliani, M 2008, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Venezia, pp. 13-50.
- Lanza, F (ed.) 2003, *Museografia italiana degli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del convegno, Comune di Feltre, Feltre.
- 'La réorganisation du musée de Bolzano' 1938, *Mouseion*, vol. 43-44, pp. 81-88.
- Ruscio, R (ed.) 2005, *Lettere a Wart. Il fondo Arslan: studi e percorsi di uno storico dell'arte*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto.
- Maritano, C 2008, "'Gotico e Rinascimento in Piemonte" (1938-1939)', in *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni di arte medievale*, eds E Castelnuovo & A Monciatti, Edizioni della Scuola Normale, Pisa, pp. 187-212.
- Morassi, A 1936, *Antica oreficeria italiana*, Hoepli, Milano.
- Morello, P 2004, 'Esposizioni e mostre 1932-1936', *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, eds G Ciucci & G Muratore, Electa, Milano, pp.306-322.
- 'Musées. Enquête internationale sur la réforme des galerie publiques...' [1930], *Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts*, XIII, Paris.
- 'Musées. Enquête internationale sur la réforme des galerie publiques...' 1932, *Mouseion*, 17-18. *Muséographie. Architecture et aménagement de Musées d'Art* 1935, *Conférence Internationale d'études*, Madrid, 1934, Société des Nations, Paris, 2 voll.
- Pacchioni, G 2001, 'Coordinamento dei criteri museografici', in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, ed V Cazzato, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, pp. 290-298 [ed. or. Pacchioni, G 1938-39, 'Coordinamento dei criteri museografici', *Le Arti*, a. I, n. II].
- Pescosta, T S 2007, *125 Jahre Museumsverein Bozen 1882–2007: ein Stück Südtiroler Zeitgeschichte*, Raetia, Bozen.