

Capire l'Italia  
**I MUSEI**

Touring Club Italiano



CULTURALI  
N A

CA





## Raccolte e musei dall'umanesimo all'unità nazionale

di Andrea Emiliani

È tradizione che ogni atteggiamento del mondo della conservazione, e conseguentemente della museografia, faccia costante riferimento alle sue origini storiche, collocate nel mondo antico. Le raccolte custodite nei templi, nei santuari, nelle tombe, hanno finito anzi per rappresentare simbolicamente il collezionismo. Certo, in quella sfera si rivelano, prendendo fisicamente corpo, le ragioni religiose e politiche del possesso di opere rare e preziose: ed è ancora accanto ad esse che emerge assai presto la ragione destinata più di altre a durare, e cioè quella del giudizio estetico. Il mondo medio orientale e quello greco rappresentano con grande efficacia, e anche con una quantità relativamente abbondante di testimonianze, il crescere più lontano di questo atteggiamento. Ma è soprattutto in Grecia che, dal V secolo a.C. all'età ellenistica, prende adeguatamente corpo un atteggiamento di ammirazione e di valutazione artistica. Roma incentiverà questi aspetti, facendo dei bottini di opere d'arte il trofeo massimamente rappresentativo della vittoria, prima sul suolo italico, poi in Grecia stessa e nel medio Oriente. I grandi trionfi recarono in Roma, infatti, quantità inestimabili di opere e di oggetti preziosi, crearono un gusto tale da costituire un vero e proprio costume culturale. Ma sopra ogni altra caratteristica, si esalterà nel mondo culturale romano l'affermazione della proprietà pubblica e, per così dire, della necessaria socializzazione dell'opera estetica e della raccolta d'arte. Da un lato, Cicerone con le sue accuse nei confronti di Verre, afferma il valore localizzato, incardinato dell'opera d'arte, la sua indiscutibile alleanza con i luoghi di origine. Dall'altro, Marco Agrippa accusa la proprietà privata di sottrarre al godimento (oggi diremmo: alla fruizione pubblica) collezioni e musei. Tutto il diritto romano, da questo momento in avanti, costituirà la trincea più difesa per l'opera di pubblicizzazione che il patrimonio artistico e culturale di per se stesso costituisce. Dai documenti del profondo medioevo ai modelli rinascimentali, dalle prime linee del pensiero moderno di controriforma alla nascita settecentesca delle istituzioni, dalla rivoluzione francese allo storicismo ottocentesco, il diritto romano farà da manuale recitativo e suggeritivo di ogni opportuna difesa dei comportamenti sociali di tutela.

Il cristianesimo fece proprio il concetto didattico dell'arte romana, ed in questo senso tentò ogni volta la sostituzione o almeno la trasformazione dell'enorme apparato iconografico del mondo antico. Ma di quell'apparato assorbì nel contempo l'enorme potere, la forza dell'immagine, la centralità stessa della cultura. In realtà, da quel momento in avanti, parlare di tutela e di conservazione equivarrà a dare corpo ad una *traditio*, cioè ad una consegna trasmessa da una civiltà all'altra, da un potere all'altro, fino a concretare una perfetta identificazione. Roma, intesa come corpo fisico, è il fuoco centrale di questa identificazione e sovrapposizione: Roma con la sua immagine di città, di reggia e di tempio; con la sua legittimazione storica, carisma entro il quale la conservazione degli oggetti e dei materiali diviene tramite indispensabile verso il futuro. La linea è riconoscibile nell'inesausta linfa classicista che lega e unisce il mondo occidentale anche nei momenti più difficili per la sua sopravvivenza. Certo, la chiesa è il solo luogo, per molti secoli, ove le collezioni di oggetti possano essere viste, come oggetti di liturgia e di culto. Ad essi si aggiungono anzi gli strumenti della liturgia cristiana, le testimonianze della devozione e della pietà. Tesori quali quelli di San Marco a Venezia o di Saint-Denis, riflettono compiutamente l'aggregazione ed i suoi modi. Ma la negazione dei valori della pagania non giungerà mai a superare la soglia ideologica, anzi proprio al mondo degli oggetti e delle forme dei gentili si ispireranno visibilmente, perfino ostentatamente i costruttori delle nuove chiese, gli scultori delle facciate e i narratori delle piazze padane. Le lunghe rinascenze immerse nei secoli dell'età di mezzo preparano più di quanto non si creda le collezioni umanistiche. E Roma, in Cola di Rienzo come in Petrarca, è l'effigie morale e fisica della storia stessa.

*Particolare di un dipinto del Mantegna, il 'S. Sebastiano' conservato al Louvre, in cui si può cogliere una delle prime testimonianze a livello di arte figurativa dell'interesse quattrocentesco per la raccolta delle 'reliquie' del mondo antico.*



Una sala della Galleria Sabauda a Torino. Ospitata da un secolo nel palazzo dell'Accademia delle scienze, aperta al pubblico da Carlo Alberto e completamente riordinata negli anni cinquanta, la galleria comprende una tipica raccolta d'arte principesca, quella formata dai Savoia tra Cinquecento e Ottocento con un importante nucleo di pittura fiamminga e olandese.



Sull'immagine del potere, legittimato dalla *traditio*, crescerà nel secolo XV e soprattutto in Italia, quella della nuova cultura. L'*humanitas*, canone didattico e formativo dell'uomo moderno, assume concretezza nell'opera d'arte. Il giudizio estetico e storico guida la scelta, crea le aggregazioni, cementa il confronto. Le opere dell'antichità svelano la misura perfetta del bello. La potente seduzione della storia si estrinseca in raccolte spesso lungamente, furiosamente formate. L'erudizione trasmette e divulga i modi opportuni per confronti ricercati, per paragoni insostituibili. Così Brunelleschi, Donatello e Ghiberti; così anche, sia pur diversamente, l'Alberti; così ancora, con struggente romanticismo ed elegia dell'antico, il Mantegna. È facile assistere ad una vera e propria ricostruzione dei mondi formali che, specie nell'ultima fase, il gotico cosmopolitano aveva stemperato e diluito entro selezionate raffinatezze così simboliche che psicologiche. Gli oggetti dell'antico, *exempla* e metro del mondo storico, si rivelano ora disseminati per ogni dove. Essi danno fisica corporeità all'idea dell'arte, accrescono con essa quella spazialità concreta che la prospettiva innova. Per un attimo, moralità e scienza coincidono, storia e tecnica si identificano, liberalità e meccanica non si respingono. Probabilmente ciò che più si impone entro il solco fittizio della parola «rinascimento» sta proprio in questa sperimentazione della cultura moderna posta in esatto equilibrio rispetto alla modellistica storica.

Naturalmente, le corti rinascimentali sono il luogo di incentivazione e di cultura di questo nuovo costume. Da Urbino a Firenze, da Mantova a Ferrara, a Milano, a Roma stessa, pochi decenni o addirittura pochi anni mostrano crescite culturali imponenti. Il collezionismo si avvia alla sua massima estensione fisica, disseminato ed esibito com'è in palazzi che raccolgono tutt'insieme il valore araldico della famiglia, l'orgoglio umanistico della cultura e della scienza, l'estensione fisica e perfino tesaurizzante dell'oggetto e cioè la proprietà, l'immagine sociale della perfezione umana, del dominio dell'uomo sull'universo. A Urbino, Federico da Montefeltro sembra quasi voler consegnare a Piero della Francesca il compito di «progettare» con inedita perfezione volumetrica lo scabro mondo dell'Appennino. Neppure un secolo durerà la straordinaria vicenda urbinata e forse pochi decenni soltanto, sovrapposta come sarà all'estinzione dei Montefeltro dalle diverse intenzioni dei Rovereschi. Ma il Palazzo Ducale di Urbino rappresenterà di fatto, nello stesso mondo antico, la più straordinaria delle accumulazioni culturali. Punto di convergenza della cultura di tutta Italia, la corte urbinata diviene nel giro breve degli anni sede di una biblioteca famosa, oggi alla Vaticana; e di una raccolta di dipinti e di oggetti d'arte senza precedenti. La devoluzione del ducato alla chiesa, avvenuta nel 1631, vedrà avviarsi alla volta di Roma e di Firenze carriaggi interminabili carichi di opere d'arte, prima massiccia apparizione di una spoliazione politica cui altre deportazioni faranno poi seguito, soprattutto nel XVIII secolo.

Fra le grandi famiglie fiorentine degli Strozzi, dei Pazzi, dei Rucellai, dei Capponi o dei Martelli, i Medici occupano un posto di rilievo, quanto a capacità di collezionismo, paragonabile del resto alla loro potenza finanziaria. Dalle sculture che Cosimo il Vecchio affidava a Donatello, ai rilievi ed ai cammei, oggetto quotidiano delle cure di Piero il Gottoso, attraverso gli inventari superstiti, si ricava un'immagine di potere culturale pressoché immenso. Fra il 1456 ed il 1463, il numero degli oggetti della collezione medicea si dimostra quasi raddoppiato. Alla data del 1492, alla morte di Lorenzo il Magnifico, il palazzo di via Larga testimonia di una temperie culturale ineguagliabile. Pochi anni più avanti, alla cacciata dei Medici da Firenze, gran parte delle collezioni sarà saccheggiate dalla folla e messa all'asta dalla Signoria. Occorrerà attendere la lenta, ma sicura ricostruzione del centralismo fiorentino e dello stato toscano di Cosimo I, per ritornare a immaginare Firenze come il più straordinario deposito collezionistico di ogni tempo.

All'aprirsi del Cinquecento, il collezionismo assumerà pienamente l'aspetto più moderno di iniziativa privata e anche di umanistica sfrenatezza. Può simboleggiare pienamente la figura del ricercatore più appassionato Isabella d'Este, che nella corte gonzaghesca di Mantova si muove alla identificazione di opere e di oggetti, secondo vicende che bene ci appaiono testimoniate dal suo epistolario. Singolari sono le sue insistenze per ottenere opere dagli artisti prescelti. Un marmo antico, un busto di Faustina, sarà oggetto di un desiderio che il proprietario dell'opera, Andrea Mantegna, si vedrà costretto a soddisfare soltanto qualche settimana prima della sua morte. I pirati misero a sacco un trasporto di oggetti che Isabella era riuscita a salvare dal saccheggio di Roma nel 1527. Qualcosa fu reperito e ricomprato sul mercato veneziano, altre ricerche furono fatte a Tunisi. Il museo di Isabella era contenuto nello studiolo, decorato dal Mantegna e da Lorenzo Costa, e nella grotta si conservava anche una raccolta di piccoli bronzi imitanti i capolavori

dell'antichità. Questi furono i luoghi di una volontà di perfezione culturale cui la marchesa diede corpo in modo inesausto, pur fra le cure di una attività politica piena di preoccupazioni e di pericoli.

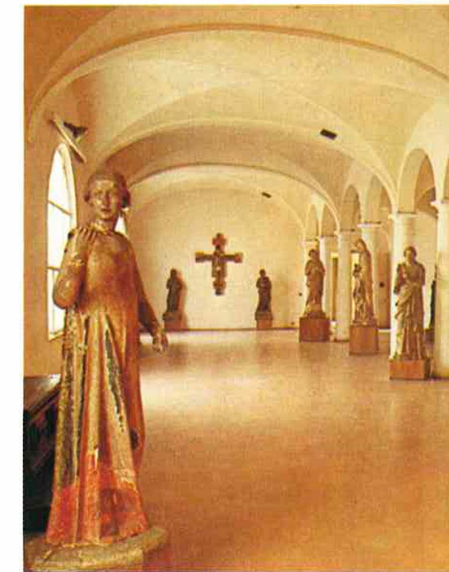
E Tommaso da Sarzana, il bibliotecario di Cosimo il Vecchio che, salito al soglio pontificio col nome di Nicolò V, introduce in Roma quel modello di cultura che prende il nome di rinascimento; seguito subito dopo dall'opera del senese Pio II, Piccolomini, il quale mise mano alla difesa della città e della sua tradizione con un editto che vietava la distruzione ed il riuso dei materiali antichi. Ma già con Paolo II, il veneziano Pietro Barbo, il mondo culturale romano aveva avuto il suo primo grande esempio di collezionismo. Un inventario del 1457 enumera in palazzo Venezia, le medaglie, i bronzetti, le monete, le gemme, i cammei, le tappezzerie e gli arazzi e infine i dipinti e le oreficerie. Proprio a Venezia del resto si era indirizzata gran parte dell'immenso patrimonio saccheggiato in Costantinopoli alla presa dei turchi (1453). Nel 1471, Sisto IV dà luogo alla prima fondazione, in qualche modo ufficialmente riconosciuta, di un museo; e ciò avviene con il dono di bronzi antichi fatta al popolo romano e con il loro trasferimento dal Laterano al Campidoglio. L'emanazione di un editto che vieta l'esportazione incontrollata di marmi antichi è anch'essa un atto di grande rilievo, specie se osservata nell'ottica di una difesa della tradizione storica e culturale della città di Roma.

Il cardinal Giuliano della Rovere, più tardi Giulio II, realizza in Roma il maggiore disegno culturale della rinascenza: simboleggia quasi la sua opera di collezionista e di storico il ritrovamento del famoso gruppo del Laocoonte, avvenuto nel 1506 in una vigna alle Terme di Tito. Il trasferimento in Vaticano fu occasione pubblica di festa, e le campane di Roma suonarono a stormo. Un dipinto di Hendrick van Clevee, conservato a Bruxelles, descrive con esattezza la collezione e la collocazione di statue antiche nei giardini vaticani e nel cortile detto del Belvedere, meta di studiosi e di amatori per tutto il secolo. Ma è a Leone X che spetta, con l'incarico ufficialmente conferito a Raffaello nel 1515, la definizione istituzionale di ciò che il mondo moderno - a partire da quel momento - intenderà per opera di tutela e di salvaguardia culturale. L'incarico prevede che l'artista abbia capacità ufficiale di soprintendere a tutte le opere di scavo e di rinvenimento attive nella città nonché di avere cura di tutte le opere di restauro dei monumenti antichi. Raffaello è inoltre incaricato di mettere mano ad un preciso rilievo in pianta della città di Roma al tempo «delli imperatori». È un preciso rapporto di metodo quello che l'artista indirizza in risposta al pontefice, probabilmente attraverso la penna di Baldassar Castiglione, atto a chiarire i termini di distinzione fra gli edifici dell'urbe imperiale e le costruzioni successive. Ma ciò che più conta è, in esordio, la dichiarazione con la quale, pur in pieno riflesso e rispecchiamento delle convinzioni della società romana di quegli anni, Raffaello riepiloga i tratti generali del decadimento fisico della città come corpo architettonico ed organismo urbanistico, e definitivamente rilancia verso il futuro i propositi di una politica concreta di conservazione.

Un più preciso e sistematico spirito di indagine si impossessa, da questi anni in avanti, della libera attività di ricerca e di raccolta. Dal 1520 in poi, l'umanista Paolo Giovio inizia a raccogliere nel suo palazzo di Como una straordinaria raccolta di ritratti di uomini illustri. L'Europa intera viene coinvolta in questa enorme enciclopedia iconografica, costituita - come è ovvio - per lo più da copie e da interpretazioni tratte dai documenti più svariati. Il *museum jovianum* ha costituito un codice inalterato per secoli, tanta è stata la sua fortuna presso altri collezionisti che, come i Medici, si apprestavano a mettere mano a raccolte parallele. Divulgato da pubblicazioni italiane (1551) e straniere (1552 e 1577), il museo si organizzava per categorie, ed esattamente in quella degli uomini di lettere e poeti morti, in quella dei viventi, in quella degli artisti e infine in quella degli uomini della vita politica e militare.

A questi sintomi di più organizzata e quasi enciclopedica cultura, farà presto riscontro una iniziativa di carattere architettonico. E si tratta dell'*antiquarium* annesso al palazzo del Giardino di Sabbioneta, regnante Vespasiano Gonzaga (1580-1584). I pezzi, per lo più provenienti dal sacco di Roma del 1527, furono più tardi trasferiti in Mantova, nel 1774. Ma l'episodio decisamente più funzionale e coerente, in senso architettonico, alla cultura del museo, ormai pienamente sviluppata, fu certamente quello della Firenze di Cosimo I de' Medici. Le dispersioni tragiche del patrimonio artistico mediceo, sia quella seguita alla morte di Lorenzo il Magnifico, sia quella del 1537, conseguente all'assassinio di Alessandro, posero il nuovo granduca nelle condizioni di ricominciare daccapo un'opera di raccolta che spaziava dall'archeologia alla documentazione degli uomini illustri, all'oreficeria e in-

Sala con statue policrome nel Museo nazionale di S. Matteo a Pisa. Sistemato nei locali di un antico monastero benedettino (l'ambiente riprodotto è quello del refettorio) il museo possiede una ricca collezione di sculture (soprattutto di scuola pisana) e dipinti d'ambito toscano dal XIV al XVIII secolo.





fine alla storia della pittura. Dal palazzo di via Larga, la corte si trasferisce in Palazzo Vecchio, identificazione sintomatica del nuovo potere nell'antico simbolo della libertà comunale. Ma nel 1559, e cioè dopo quasi dieci anni dalla pubblicazione delle Vite di Giorgio Vasari, il primo e il più importante monumento alla storia dell'arte italiana vista con gli occhi di un toscano, ha inizio a fianco di Palazzo Vecchio la costruzione di un edificio destinato a ospitare le amministrazioni del nuovo stato, e cioè il palazzo degli Uffizi. Qui nel 1564 e in pochi mesi, proprio Giorgio Vasari costruiva il lungo corridoio che unirà le due sponde dell'Arno e i due palazzi, gli Uffizi e Pitti.

Morto Cosimo I (1574), suo figlio Francesco I progetta col Buontalenti di dare organizzazione museografica alle sale superiori degli Uffizi, già destinate da Cosimo ad ospitare gli artefici che gli erano così cari. In questa sistemazione, nasce la Tribuna, la prima sala d'esposizione della quale possediamo forma e composizione. Un inventario del 1589 ci narra infatti che alle sue pareti erano appese opere di Raffaello, Pontormo, Andrea del Sarto, Piero di Cosimo, Cristofano Allori e Sodoma. Ferdinando I, presto divenuto granduca alla morte di Francesco, arricchì in modo eccezionale le raccolte mediche, trasferendo dalla villa che egli aveva fatto costruire in Roma, appunto villa Medici, una grande quantità di marmi e di reperti di scavo. Fra essi, la famosa Venere, proveniente da villa Adriana a Tivoli. L'anno 1600, il museo degli Uffizi viene descritto minuziosamente in occasione delle nozze di Enrico IV e Maria de' Medici e presenta una dimensione già formata e un'organizzazione esemplare, tale da comprendere, insieme agli oggetti più propriamente d'arte, anche armi, strumenti scientifici, strumenti astronomici, e infine quel tesoro dei Medici che oggi ancora si può ammirare, in buona parte intatto, nella sala degli Argenti in palazzo Pitti.

Proprio questa attenzione estesa pressoché ad ogni aspetto della natura e dell'artificio umano è tratto caratteristico del collezionismo italiano. Siamo ormai nel punto centrale di una visione tassonomica della natura. Proprio la corte medicea avvalorò il disegno riferito ad argomenti di zoologia e di botanica, oltre che di mineralogia. Il Bacchiacca prima ed il Ligozzi poi sono gli esecutori mirabili di queste ricognizioni grafiche. Ma l'incentivo dei Medici si rivolgeva anche altrove, e investiva soprattutto l'opera sterminata del bolognese Ulisse Aldrovandi, iniziatore prima di Linneo di una grandiosa enciclopedia della natura ancora oggi in parte almeno testimoniata nel Museo Aldrovandiano. La più ricorrente denominazione di queste collezioni, ove alle meraviglie della natura si accomunava anche ogni sorta di lavoro dell'uomo, fu allora in Germania quello di *Wunderkammer*. In Italia, ove più di duecento sembra possano contarsi questi gabinetti artistici e scientifici, la denominazione corrente è quella di *museum naturale*. Anche la Chiesa parteciperà, d'ora in avanti e sempre più frequentemente, all'attività di ricerca e di collezionismo. Grandioso è stato, a dir poco, lo spazio culturale occupato, in seno all'opera della Compagnia di Gesù, dal museo del padre Kircher, già nel Collegio Romano e poi malauguratamente disperso. Ma è anche all'archeologia dei primi tempi dell'era cristiana che, in parallelo all'opera di ricostruzione storica di scrittori come Cesare Baronio, che si rivolge ora la spesso spasmodica attenzione della filologia del Nuovo Testamento e della vita dei santi e dei martiri. La scoperta e la frequentazione delle romane catacombe è solo un aspetto, certo fra i più segnalabili, di questa nuova necessità storica.

È proprio su Roma che, prevalentemente, occorre indirizzare ora tutta l'attenzione. L'avvicinarsi infatti dei papati Borghese, Ludovisi, Barberini, anima nella capitale avventure di straordinario, incomparabile collezionismo. Musei interi, collezioni straripanti si aggregano in questa Roma del secolo barocco. E molte sopravviveranno fino ai nostri giorni, così da rendere necessaria molta specifica attenzione in proposito. Il pontificato di Paolo V aveva visto, insieme all'avvio di una gigantesca revisione architettonica e urbanistica della città, la nascita della raccolta di villa Borghese, opera di Scipione, suo nipote. Ma altre ancora sono le opere commissionate agli artisti dal cardinal Borghese, i cui fini collezionistici non sono circoscrivibili facilmente: basti fra tutte l'Aurora di Guido Reni nel casino di Montecavallo.

Alla morte di Paolo V, nel 1621, i circoli culturali vincenti sono invece quelli legati ai Ludovisi, la famiglia del nuovo papa. Insieme alle fortune classicistiche dell'Agucchi e dei bolognesi, sono da segnalare le attività collezionistiche del cardinal Del Monte e quelle del marchese Vincenzo Giustiniani. Ma in particolare proprio Maffeo Barberini, il futuro Urbano VIII, aveva già aggregato una notevolissima raccolta, che andava da Raffaello al Correggio e al Parmigianino; e sarà su questa raccolta che, nel tempo, si costituirà quel fidecommesso ovvero vincolo ereditario,

che tuttavia proprio nel nostro secolo non sarà sufficiente a salvare alla città di Roma e al patrimonio museografico italiano l'eredità barberiniana. L'elezione di Urbano VIII pone indiscutibilmente sul piano più alto tutte le attività culturali. Ciò consente del resto al pontefice e al potere di correggere trionfalisticamente il grave stato di deterioramento culturale oltre che politico dello stato della Chiesa. Si susseguono le grandi imprese barocche, a cominciare dal baldacchino di San Pietro, del Bernini. Si viene mettendo in evidenza l'opera del toscano Pietro da Cortona, che è protetto della famiglia Sacchetti. Nel 1631 ha luogo la devoluzione alla Chiesa del granducato di Urbino: ma Taddeo e Antonio Barberini, inviati da Urbano VIII a prelevare i tesori ben noti del Palazzo Ducale, non vi rinvennero altro che lo studiolo di Giusto di Gand e Pedro Berruguete, che in ogni caso smembrano; tutta la stupefacente raccolta feltresca e roversca era già partita per la Toscana in eredità a Vittoria della Rovere. Comunque, il patrimonio barberiniano nel palazzo di Roma cresce a dismisura, dalla biblioteca alla collezione dei dipinti. L'inventario illustrato del 1642 ne è testimonianza precisa e reca i nomi degli artisti più noti del passato e del presente.

Morto Urbano VIII, poco dopo la guerra di Castro, la successione di Innocenzo X della famiglia Pamphili significò il disastro degli eredi dei Barberini, la loro fuga e l'esilio. Sono più che note anche le traversie del Bernini, vivacemente insediato dal Borromini e dall'Algardi. Qualche anno dopo, la situazione sembra almeno normalizzarsi; ma in sostanza apparve terminata l'epoca barberiniana, quella stessa entro la quale alcuni artisti, dal Bernini al Sacchi, dal Cortona al Maratta, avevano impostato i tratti di una generale politica culturale. Il collezionismo dell'età è naturalmente conseguente a tali indicazioni, ma altre ancora se ne possono rilevare, come quelle che decorrono dalle scelte artistiche dei Bentivoglio, di Paolo Giordano Orsini, di Cassiano dal Pozzo infine, di cui è nota la passione per l'opera di Nicolas Poussin, e anche per quella dell'italiano Pietro Testa. Ma la morte di Urbano VIII ed il declino dei Barberini restano comunque confine non più superabile per la vita artistica ed il cosiddetto mecenatismo romano. Camillo Pamphili fa erigere da Antonio del Grande il palazzo accanto al Collegio Romano ed inizia quella raccolta che oggi ancora vi si ammira.

L'elezione al soglio di Alessandro VII, un Chigi, riporta l'attenzione del mondo intero verso una straordinaria azione di politica urbanistica e di accumulazione culturale. Centro dell'episodio è certo la ripresa dei lavori in San Pietro, ove Bernini pone mano alla Cattedra, al colonnato, alla Scala regia. Ma la guerra con i francesi comporta anche l'allontanamento da Roma del Bernini. L'acuirsi della crisi economica colpisce la capitale con un peso inaudito. Fra le grandi famiglie romane, forse soltanto i Colonna possono dedicarsi a incentivare il proprio patrimonio artistico. È soprattutto il matrimonio fra Lorenzo Onofrio e Maria Mancini, nipote del cardinal Mazarino, che conduce a eccezionale ricchezza la collezione dei dipinti che ornava il palazzo Colonna. Ma dopo la morte di Alessandro VII, l'appoggio fornito ufficialmente dal potere alle attività artistiche viene spegnendosi. Certo, Clemente IX Rospigliosi, in soli due anni riesce a consegnare nuove opere alla città. Quanto a Clemente X, un Altieri, diede occasione al palazzo della famiglia di un rapido accrescimento. Ma ormai, il cielo di Roma ospita altre nubi, e cioè il gioco aperto e dominante delle grandi potenze europee, nonché il peso stesso che, in Italia, esercitano sulle attività degli artisti le diverse capitali. Una scarnissima e del tutto sommaria narrazione del grande secolo della cultura artistica romana è utile soltanto se, in esso e nelle sue vicende, si scorgono i tratti almeno generali di un diretto rapporto fra il potere, e cioè la committenza, e gli artisti; e se poi entro questo rapporto si vengano ricavando, come è indispensabile, quelle conoscenze che consentono di ricostruire oggi ancora, dal panorama delle gallerie e delle raccolte romane, un racconto perfetto della vitalità artistica del XVII secolo, dei suoi diversi modelli culturali, delle infinite proposte che ne scaturirono. In realtà, gran parte del patrimonio museografico romano è sopravvissuto alla nostra conoscenza attraverso una serie di disposizioni vincolanti fidecommissarie, tali da impedirne la dispersione e l'abuso. Naturalmente, il vincolo vi era stato conservato nonostante l'abolizione dei maggioraschi di origine medioevale, e questo è certo un merito illuminato della legislazione artistica dello Stato della Chiesa ed in particolare del chirografo di Pio VII cui l'intera nostra tradizione giuridica si riallaccia. Corsini, Torlonia, Sciarra, Borghese, Ludovisi-Boncompagni, Spada, Barberini e Valentini, furono i patrimoni che, esistenti nel 1871, furono nuovamente vincolati dal nuovo stato italiano, e purtroppo talora (come nei casi Sciarra e Barberini) con rimarchevole sfortuna. La villa Albani era stata sciolta dal fidecommesso antico grazie ad un indulto di Pio IX nel 1866. Ma le collezioni

Firenze, Museo di storia della scienza: le sale degli strumenti astronomici e di cosmografia. Tra i più importanti del suo genere, il museo fiorentino conserva strumenti e oggetti scientifici delle collezioni mediche, compresi gli strumentari di Galileo e della secentesca Accademia del Cimento.





Quattro pezzi delle collezioni del Museo internazionale delle ceramiche di Faenza: in questa pagina; un piatto di maiolica faentina del XV secolo, e un vasetto d'epoca neoclassica; nella pagina di fronte, un vaso della manifattura Ghini con motivi liberty, una crocifissione di Lucio Fontana.



Colonna, Doria-Pamphili, Rospigliosi e Albani stessa costituiscono oggi ancora testimonianze di indiscutibile valore anche se di proprietà privata.

È ovviamente impossibile fare adeguatamente fronte alla descrizione del collezionismo privato nelle altre città italiane. Esso è del resto, oggi ancora, oggetto di ricerche accanite, spesso assai fruttuose, ma comunque difficili. Impossibile tuttavia non rammentare almeno la raccolta che il cardinal Federico Borromeo volle lasciare nel 1618 a Milano, accompagnata da un catalogo opportuno, il *Musaeum*. A Mantova, spicco risoluto assume la figura di collezionista di Vincenzo Gonzaga, il quale si avvale dell'opera di consulenza per lui esercitata da Pietro Paolo Rubens. Nel 1612 la galleria mantovana raggiungeva la sua pienezza, ma già nel 1627 sopravveniva la vendita di gran parte delle raccolte a Carlo I d'Inghilterra, anch'esse di lì a poco destinate, a causa della rivoluzione, alla dispersione. Nel 1630, lo stesso famoso studiolo di Isabella d'Este fu saccheggiato dalle truppe francesi e i dipinti del Mantegna, del Costa e del Perugino trasferiti in Francia.

Si è soliti affermare che il XVIII secolo rappresenta, per l'Italia, il secolo delle dispersioni e delle vendite. Certo, sul versante della storia della pittura e della scultura nonchè dell'archeologia, grande importanza assume nel panorama dei patrimoni artistici italiani la sempre più frequente richiesta dovuta alla presenza di un turismo culturale e di studio di grandi proporzioni. Il cosmopolitismo così tipico del secolo non opporrà ragioni sostanziali ad una più libera circolazione dei patrimoni: ed è questa probabilmente, insieme alle questioni riconoscibilmente economiche, la ragione del coinvolgimento nelle scelte di vendita e nel procacciamento stesso di materiali, di molti uomini della cultura italiana, dall'Algarotti al Bianconi, dal Bottari al Ficoroni. Ma a fronte di questa moderna mobilità, si avvertono crescere con giusto spazio culturale quelle leggi e quei provvedimenti che tutti gli stati italiani predispongono ed emettono nel corso del secolo XVIII. Il tema, com'è facile intuire, oscilla costantemente fra le richieste del liberismo nascente e il crescere di un'opinione culturale che, forte dei canoni del diritto romano e della pubblica utilità e proprietà culturale, avvalorata - insieme agli impedimenti costrittivi - anche altri metodi, che sono collocati fisicamente alle origini delle nostre moderne istituzioni. Un primo, segnalabile metodo è certo quello della catalogazione del patrimonio pubblico e privato, speciale conquista della Serenissima di Venezia. Ma il maggiore fra tutti i metodi possibili è quello della progettazione di particolari spazi di osservazione e di studio presso i quali sia i fini della fisica conservazione, che quelli della pubblica proprietà, possano coincidere. Museo, biblioteca e archivio costituiscono da questi decenni in avanti lo strumento con il quale la società nascente procede a vantaggio della pubblicità del patrimonio e della sua conoscenza.

Circa la reale capacità di servizio pubblico dei musei già attivati, altri esempi non si possono citare se non quello dei Musei Vaticani (aperti tuttavia soltanto il giorno del venerdì santo), il Museo Capitolino, inaugurato dalla donazione di Sisto IV nel 1471 ed infine la raccolta di antichità che il cardinal Grimani aveva donato alla repubblica di Venezia nel 1523. Sarà il Settecento a varare con maggior decisione (e, alla fine del secolo, con impegnativa decisione politica) il tema della proprietà pubblica e della fruizione dei patrimoni artistici. Come vedremo, continue sono nei decenni le pulsioni anche provinciali che conducono verso un'idea comunitaria delle istituzioni conservative. Certo è, comunque, che soltanto con la rivoluzione francese il panorama delle decisioni assume la costante di una scelta politica e costruisce, di fatto, l'intero ordito delle istituzioni che, nel campo della bibliologia, dell'archivistica e della storia dell'arte, ancora oggi ci appare operante. Naturalmente, ogni decisione italiana va posta, d'ora in avanti, in rapporto con gli avvenimenti culturali che ormai si susseguono sempre più frequentemente nelle capitali europee. Nel 1753 nasceva infatti a Londra il British Museum, dieci anni dopo la Galleria di Kassel in Germania. Alla nascita del Louvre, come Museo della repubblica (1793), fa seguito la formazione, per opera di Federico Guglielmo III, di quello che poi sarà il Kaiser Friedrich Museum di Berlino (1797). Dopo la donazione di George Beaumont, nel 1824, nasce la National Gallery di Londra. L'Hermitage a Pietroburgo viene aperto al pubblico nel 1840 e nel 1846 si fonda a Londra il Victoria and Albert Museum, quindici anni dopo la gliptoteca di Monaco, voluta da Luigi I di Baviera.

Vale però la pena di rammentare ancora, in Roma, la vicenda esemplare dei Musei Capitolini. Completato dal Rainaldi il braccio del Campidoglio opposto a quello di Michelangelo (1655), numerosi riallestimenti museografici e di attività culturali vi si susseguirono. In particolare, a quello voluto da Clemente XII, fece seguito l'apertura al pubblico. Benedetto XIV vi fece trasferire la «*forma urbis*» realiz-

zata sotto Settimio Severo e, nel 1749, istituì nel palazzo dei Conservatori anche una pinacoteca, in cui conversero i patrimoni della secentesca raccolta Sacchetti e di Carlo Pio di Savoia. Ciò che è più interessante, l'impresa doveva servire per lo studio degli allievi della Scuola del nudo. Come si può facilmente intendere, la strada verso l'istituzione moderna è così del tutto aperta. Di valore opposto, e cioè tradizionalmente riservata a visite di studio, è villa Albani. Costruita dal cardinal Alessandro Albani, su progetto di Carlo Marchionni (1746), sulla Salaria, la villa ospiterà una raccolta di marmi e di oggetti antichi nei quali si riflette la cultura del Winckelmann e quella stessa di Antonio Raffaele Mengs, che decorò con l'affresco del Parnaso la volta del salone. Ma l'episodio infine più segnalabile per l'intima unione fra il progetto architettonico e il metodo museografico, è quello del Museo Pio-Clementino. Spetta infatti a Clemente XIV l'inizio di un generale riassetto delle antichità raccolte nei palazzi vaticani. Toccherà poi a Pio VI, un Braschi, di incaricare l'architetto Simonetti di erigere un edificio apposito, ove, come ancora si conserva, l'installazione delle statue è opera di Giovanni Battista Visconti e del figlio Ennio Quirino, che, insieme al Canova e al Fea, tanta parte avrà nell'indubbio progresso degli studi di storia dell'arte classica e del metodo museografico e conservativo entro il pontificato di Pio VII Chiaramonti. Eretto fra il 1775 ed il 1782, il Pio-Clementino fissa le caratteristiche poi ricorrenti della stessa architettura museografica.

L'episodio che più risponde a questo, per coscienza metodologica e correttezza scientifica, è certo quello dell'ordinamento della Galleria degli Uffizi, in Firenze, ad opera dell'abate Luigi Lanzi. Fra gli episodi importanti, determinanti del XVIII secolo, è segnalabile l'opera di accrescimento realizzata da Anna Maria Ludovica, figlia di Cosimo III e ultima della casata dei Medici. Ella aveva assistito alla donazione fatta dal cardinal Leopoldo, costituita da una galleria di ritratti e soprattutto da una collezione di disegni favolosa, ordinata dal Baldinucci e posta alla base della grande raccolta odierna. Nel 1737 Anna Maria Ludovica, con una precisa disposizione testamentaria, lega tutti i patrimoni medicei alla città di Firenze e alla pubblica conoscenza dei fiorentini. Il granduca Leopoldo, nella sua generale riorganizzazione dello stato, promuove più tardi il riordinamento degli Uffizi. Spetta allora al Lanzi, assistente antiquario (così è definito per contratto), di sistemare la galleria per scuole e di pubblicare la guida per il pubblico (1782), secondo proposizioni metodologiche che più ampiamente si ritroveranno nella stupenda *Storia pittorica dell'Italia*, edita una prima volta nel 1789. Altra fondamentale acquisizione museografica di questi anni è l'apposizione di cartellini didascalici accanto alle opere. È ancora il Lanzi che nel 1798 cura il vantaggioso scambio con la Galleria Imperiale di Vienna, così da portare a Firenze l'Adorazione dei Magi di Dürer e la 'Flora' di Tiziano.

Se tutto sommato numerose possono ormai considerarsi le conoscenze che abbiamo in merito alla nascita delle maggiori istituzioni museografiche. ben poco è stato in compenso scritto, o interpretato, a riguardo delle altre istituzioni talvolta neppure minori, ma certo non appartenenti all'area del riconoscibile «*feticismo*» turistico e culturale dei nostri anni.

Sono invece molte le occasioni, attuate talora, altra volta appena abbozzate, che lasciano intravedere un panorama meno esaltante, in alcuni casi, ma sempre fitto di iniziative, di volontà e insomma di deliberate finalità di organizzazione della cultura storica e artistica. Naturalmente, esse si attestano accanto a prototipi maggiori, a esempi illustri che, come nel caso dei musei romani o degli Uffizi fiorentini, d'ora in avanti avranno funzione di modello. Certamente fra gli episodi maggiori, il caso della Pinacoteca di Brera a Milano, enorme stabilimento che in età teresiana, liberata dalla soppressione dei Gesuiti la sede dell'ordine, viene fondato nel pieno centro della città. Nel luogo si aggregano subito le scuole laiche, la biblioteca, l'osservatorio e infine, nel 1776, l'Accademia di Belle Arti con il primo nucleo di dipinti. Sul finire del secolo, qui convergono i beni demaniali e, dal 1805 al 1811, numerosissimi altri ancora, provenienti dalle sistematiche spoliazioni condotte dall'Appiani per ordine del Beauharnais nei dipartimenti transpadani del Regno Italico.

Si tratta del modello che in genere si definisce come napoleonico, ma che in realtà si avvale di prefigurazioni sostanziali esistenti e già formate. Così, con lievi varianti, nasce anche la Galleria dell'Accademia di Venezia, incentrata dapprima sull'Accademia di Belle Arti (1756), poi arricchita dalle soppressioni napoleoniche e collocata nel convento della Carità (1807); così, analogamente, anche la grande Pinacoteca di Bologna, che dal 1803 divide la sua vita con l'Accademia nell'ex-Noviziato dei Gesuiti di via Belle Arti, ereditando sia i nuclei settecenteschi della Cle-

Il museo, fondato nel primo Novecento e legato alla locale produzione della ceramica, è ricchissimo di esemplari di ogni epoca e paese, ordinati in sezioni dedicate alle ceramiche più diverse, dalle ibiane a quelle delle civiltà precolombiane, mediorientali, e alle opere in ceramica di artisti concubanesi.





mentina, sia i beni demaniali ad essa delegati dall'Azienda dei beni nazionali. È certamente l'esempio più massiccio, nell'Italia del nord, di come l'educazione artistica sia intesa in senso quasi esclusivamente didattico e connesso alla vita delle accademie. Soltanto nel 1882 tutte queste formazioni apriranno un loro portone sulla pubblica via, intraprendendo una scelta diversa da quella didattica che, sia pure in altre forme, si viene oggi tanto spesso invocando.

Ma già accanto a questi esempi è possibile raccogliere altre e diverse iniziative. Sempre per disposizione di Maria Teresa, il 1752 saluta l'apertura al pubblico, nel Palazzo Ducale di Mantova, di quelle collezioni che nel 1716 erano qui affluite dal patrimonio di Mirandola. Altrove, qualora non sovvenga l'esercizio di un potere illuminato, soccorrono le iniziative private, come quella dell'abate Ciaccheri che in Siena, fin dal 1753 raccoglie opere liberalizzate dalle soppressioni leopoldine e le dona poi alla biblioteca comunale, nell'attigua sede dell'ex-Sapienza, costituendo di fatto il nucleo intorno al quale, prima nel 1810 e poi nel 1816, si incentrano incrementi e legati. In modo simile a questo, lo stesso Palazzo Ducale di Urbino, abbandonato fatalmente nel 1631, all'atto dell'estinzione dei Rovereschi, e disertato d'ogni suo patrimonio, riceve nel 1756 la raccolta lapidaria di monsignor Fabretti, primo nucleo di un possesso pubblico che vedrà poi aggiungersi, in quelle sale, anche i dipinti già ammassati (1861) nelle stanze dell'ex-convento di San Benedetto, Scuola di Belle Arti, e con essa sistemati infine nel palazzo di Federico nel 1883. Ma su questa linea di simbiosi fra scuola e museo, si muove tempestivamente anche l'intelligenza di Pietro Leopoldo di Toscana, che nel 1780 riunisce nell'ex-Ospedale di San Matteo le diverse scuole di disegno, fondandovi così l'Accademia, cui di lì a poco si aggiungerà la raccolta d'arte. Così pure in Prato, ove per le soppressioni leopoldine del 1778, i beni, come altrove nel granducato, sono destinati ai comuni « ad uso di storia per la pittura » e cioè secondo una intenzionale linea di utilizzo del patrimonio pubblico.

Uno degli esempi di maggior prestigio di questa già adulta fase di fondazione dello strumento museografico, è certamente quella della Galleria Nazionale di Parma. Nel 1752, Filippo di Borbone fonda in quella città l'Accademia di Belle Arti, trasferendovi di lì a pochi anni la celebre Madonna detta di San Girolamo, del Correggio. Ma è soprattutto nel 1787 che il marchese Alfonso Tacoli-Canacci intraprende, per ordine del principe, una ben programmata campagna di acquisti in territorio fiorentino. Così, completata dai soccorsi ulteriori voluti da Maria Luigia, e con interventi di rara finezza architettonica, la galleria di Parma si configura come la ricostruzione più desiderata e difficile del patrimonio di una capitale, degradata dall'invio a Napoli di tutto il patrimonio farnesiano avvenuto nel 1734 ad opera di Carlo di Borbone. Altro modello eccezionale, questa volta anche architettonicamente progettato e ambientato, è certamente quello della quadreria dell'Accademia Carrara in Bergamo, voluta e fondata da Giacomo Carrara nel 1795 e come scuola di disegno e come raccolta didattico-storica. Il lascito Lochis del 1859 e l'eredità di Giovanni Morelli, pervenuta nel 1891, fanno di questo luogo un modello esemplare di definizione delle volontà culturali di un museo didattico e formativo.

Ma, come si è detto, numerosi sono i casi di fondazioni museografiche e conservative appena delineate, forse soltanto abbozzate, e comunque completate più tardi. Vale tuttavia la pena di rammentarle, proprio per testimoniare la vitalità delle sedi culturali italiane fra i due secoli e la loro volontà di qualificazione. Così, Brindisi fin dal 1798 apre al pubblico la biblioteca De Leo, corredata anche da una sezione di reperti archeologici, prima base per il futuro Museo di San Giovanni al Sepolcro. Sul finire del Settecento, la necessità di offrire riparo e funzione ai materiali artistici soppressi fa sì che, in Perugia, si crei un primo museo presso il convento degli Olivetani di Monte Morcino. Sarà il nucleo attorno al quale, per il decreto Pepoli, fra il 1861 ed il 1866, verranno a convergere altri materiali, offerti al pubblico nella chiesa dell'Università (1863) e infine nella stupenda sede attuale di palazzo dei Priori (1879). Agli albori dell'Ottocento risalgono anche i nuclei originari del Museo nazionale di Palermo, più tardi ospitati nella casa dei Padri dell'oratorio dell'Olivella (1866). Piacenza fin dal 1803 esibisce progetti per un museo civico per un secolo inattuato e oggi soltanto giunto alla sede grandiosa di palazzo Farnese. Anche a Benevento, l'offerta di studio sovvenzionata da Carlo M. Tayllerand prima (1806) e gli sforzi successivi dell'Accademia beneventana poi (1865-67), sortiscono un risultato concreto solo alla fine del secolo. Più immediate le fondazioni siciliane di Messina, che vede attivato il Museo peloritano già nel 1806 e soprattutto di Siracusa, ove ancora nel secolo precedente il vescovo Alagona organizza il primo nucleo archeologico presso la biblioteca del Seminario.

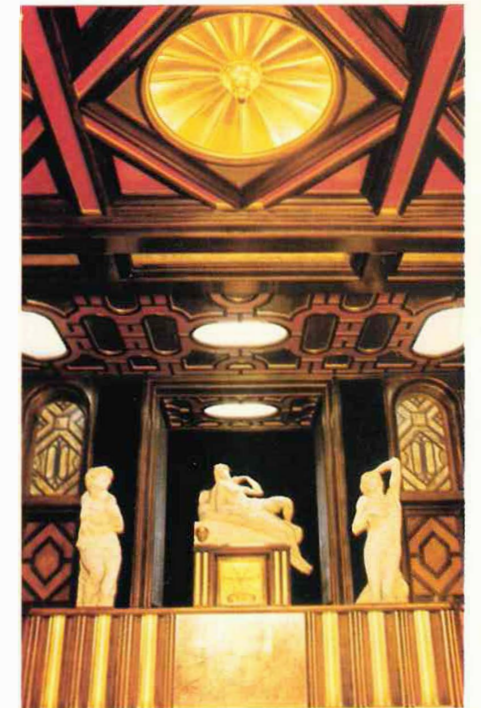
Il museo diverrà prestissimo municipale, accresciuto per giunta di nuovi beni patrimoniali (1811), preparando in tal modo la nuova sistemazione ai Fate Bene Fratelli, che sarà inaugurata nel 1886. Infine, interessante è anche il caso del patrimonio veronese, fin dal 1812 riunito nel Palazzo del consiglio da Saverio della Rosa, più tardi trasferito in palazzo Pompei e soltanto nel nostro secolo (1923-26) in Castelvecchio.

Se queste, colte sommariamente e secondo campioni geografici, sono alcune iniziative di natura certamente scientifica, ma intessute anche di volontà individuali o di gruppi intellettuali legati alla cultura del Settecento, è necessario rammentare che una nuova e più organica età della fondazione museografica e dei suoi stessi metodi strutturali si delinea intorno al 1820. Da un lato, sembra davvero che le decisioni intervenute in età napoleonica trovino il pieno consenso dei governi ripristinati a restaurazione avvenuta; e che la socializzazione del patrimonio, anche chiesastico, sia fatto pressoché scontato, irreversibile. Dall'altro, il cammino delle discipline scientifiche, in ispecie archeologiche, fonda davvero sullo strumento museografico (è il caso splendido dell'egittologia) parte fondamentale del suo progresso. Così, è indimenticabile che nel 1822 il Palazzo degli studi di Napoli divenga sede grandiosa di tutti i materiali artistici, da quelli più propriamente pittorici, che già Gioacchino Murat aveva del resto qui collocato togliendoli da Capodimonte e da palazzo Altavilla, a quelli archeologici, già conservati nel casino reale di Portici. Altra data fondamentale è quella che vede la decisione di Carlo Felice di Savoia di insediare nel palazzo dell'Accademia delle Scienze in Torino il Museo egizio (1824), un patrimonio che già nella prima metà del Settecento aveva costituito museo presso l'università, e che verrà riunito globalmente nel 1832. Il cammino è del resto parallelo a quello che i Medici, in Firenze, percorrono acquistando nel 1824 la collezione Niccolini, forte di ben 1400 pezzi egizi; e consentendo subito dopo al viaggio di collaborazione di Ippolito Rossellini col Champollion, sul Nilo. La nascita del Museo egiziano è del 1830, più tardi associato al Museo etrusco; e la tempestività dell'iniziativa è di ottica davvero europea, se solo si rifletta che è del 1826 la creazione della sezione egizia del Louvre, del 1823 il primo nucleo egizio del futuro Museo reale di Berlino (1847), tutti preceduti soltanto dalla straordinaria impostazione del problema intervenuta presso il British Museum di Londra ai primi albori del XIX secolo.

Appare almeno singolare che molte case regnanti realizzino alcune fra le principali iniziative museografiche proprio allo scadere del loro secolare potere e in prossimità del plebiscito unitario italiano. A parte le note iniziative di Carlo Alberto in Torino, con l'apertura della sua quadreria in palazzo Madama (1832) e con l'Accademia reale (1837), caso segnalabile appare davvero quello di Modena, ove proprio nel 1859 viene inaugurata dagli ultimi Estensi quella Galleria Nazionale Palatina che, chiamata dopo poco semplicemente Estense, abbandonerà nel 1880 la splendida sede del Palazzo Ducale, raggiungendo il palazzo dei Musei, già Albergo delle arti, con il riordinamento di Adolfo Venturi: uno fra i modelli di metodo museografico dell'età moderna. E si tratta in sostanza del pubblico risarcimento di una condizione, quella del patrimonio artistico modenese, che nel 1746 era stata violentemente compromessa dalla vendita di ben cento preziosi dipinti, voluta da Francesco III a vantaggio della nascente Gemäldegalerie di Dresda. Altri atti segnalabili sono certamente quelli fiorentini, deliberati da Leopoldo II, fra i quali l'acquisto della casa Buonarroti e del relativo museo; e la definizione di un primo nucleo di opere d'arte contemporanea che darà poi luogo (1882) alla Galleria di arte moderna, sistemata in palazzo Pitti.

Un altro e forse definitivo impulso è segnalabile, perfino in termini statistici, negli anni immediatamente a ridosso dell'unità italiana. Convergono in questi impulsi rinnovati, oppure talvolta inediti, antiche proposte o addirittura antiche collezioni. Il museo civico, e cioè il modello che più tipicamente decolla in questi decenni, è capace di riassumere nuclei tradizionali, mescolandoli tuttavia ad un nuovo profilo che non è più soltanto scientifico ma anche produttivo, tecnico e didattico. Così, diverso dai casi più illustri della pianura padana è il primo museo che ci viene incontro, ancor dentro il 1859, il Bargello fiorentino. Il governo provvisorio fonda questo museo nazionale riunendo sculture e altri oggetti, in parte degli Uffizi, in parte di provenienza chiesastica. L'inaugurazione è del 1865, e il profilo della qualità altissimo, di grande seduzione, adattato per giunta alla crescente industria turistica toscana. Ma accanto a questi illustri, altri e numerosi furono i musei dapprima aggrappati, poi più saldamente inarcati sulle nuove libere amministrazioni civiche. Giova rammentare, naturalmente, che la liquidazione dell'asse ecclesiastico (1866) devolve ai musei degli enti locali una massa notevole di mat-

*Gardone Riviera: un ambiente del Museo del Vittoriale, con i calchi dei 'Prigioni' e dell' 'Aurora' di Michelangelo. Qui fu allestita la camera ardente di D'Annunzio, del quale si conserva la maschera mortuaria (al centro della fotografia).*





*1 La splendida dimora dei Montefeltro, abbandonata dopo il 1631, tornò ad ospitare più di un secolo dopo (1756) una famosa raccolta lapidaria. Ma l'identificazione del palazzo di Federico con un museo avvenne nel 1883, allorché vennero qui trasferiti i dipinti riuniti presso l'ex-convento di San Benedetto. Anche in questo caso, il museo è inizialmente legato ad una struttura scolastica, la Scuola per l'illustrazione e la decorazione del libro. Palazzo e galleria rappresentano oggi la più suggestiva informazione pubblica dei luoghi e dei modelli di vita culturale nei grandi centri del Rinascimento italiano. Nella fotografia (1): la sala della Jole nel Palazzo Ducale di Urbino.*

riali storici, così come nel 1797 i patrimoni erano affluiti alle raccolte statali. Il materiale, proveniente questa volta anche da confraternite, corporazioni ecc., e curiosamente rimescolato, fatto di cose e di tipologie diverse, per funzioni e per materie: ed è un altro contributo notevole alla varia rappresentatività del « civico », proprio questa dimostrazione artigianale e industriale della storia, per lo più vista nel diaframma municipale e locale.

Prendiamo quasi a caso altri appunti. Fra il 1862 ed il 1865, Francesco Brogi esegue un prezioso inventario degli oggetti d'arte della provincia di Siena; ed è lui che descrive conservate nel palazzo comunale di Montalcino sei tavole antiche. È un primo nucleo, una promessa appena, ma bella e piena di speranze, di quell'antico e rustico comune. Oggi, dal 1957 a questa parte, la struttura è concreta ed ha sede nell'ex-Ospedale di Santa Croce. Un altro caso, diverso da questo. A Rovigo esisteva dalla fine del Cinquecento l'importante raccolta dell'Accademia dei Concordi. Aperta al pubblico nel 1840, essa prese tuttavia impulso notevolissimo dopo il 1865, con l'acquisizione e degli archivi delle corporazioni soppresse e di alcuni legati privati. Utile in questi anni, specie nell'Italia meridionale, l'individuazione del diaframma organizzativo provinciale, in ordine del resto alle prime proposte di decentramento Farini-Minghetti. Tipica allora la decisione che, nel 1869, viene assunta dalla commissione per la conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte della Terra di Lavoro, di erigere in Capua quel Museo provinciale campano che aprì poi i battenti nel palazzo dei principi di San Cipriano (1874). Qui la vicenda comunale dovrebbe seguire una strada fitta di realizzazioni: da Viterbo (1870) a Cremona, ove nel 1877 si dà istituzione al fondo Ala Ponzone (1836); dai tentativi di dare a Salerno un museo provinciale, riusciti solo nel nostro secolo, alla fondazione del Museo sannitico di Campobasso (1882), oppure del Museo concordiese (1885); dal museo Filangieri di Napoli (1882) al Civico di Pavia (1894), che raccoglie anche l'importante lascito Malaspina (1838); è un precisarsi di iniziative, un riordinamento soltanto, talora, ma fortemente innovativo nelle sue linee di politica culturale. Almeno tre sono tuttavia gli « stabilimenti » museografici attorno ai quali si aggregano intenzioni e sforzi di valore scientifico e di attuazione metodologica esemplari. Il primo è il Museo civico di Padova. Attivo fin dal secolo precedente, il nucleo di materiali viene allogato fra il 1871 ed il 1880 in un'ala del convento del Santo, con una sistemazione cui partecipa anche Camillo Boito. Si tratta di un enorme cantiere di materiali, alla cui definizione si dedicherà uno fra i più attenti conservatori italiani, Andrea Moschetti. Parallelamente, a Milano, il testamento di Gian Giacomo Po' di Pezzoli (1878) consente la costruzione di un museo fin dal 1881; ed è la stessa data alla quale anche Bologna, attraverso l'aggregazione di fondi diversi (Università, Museo Cospiano, Museo Aldrovandiano, donazione Pelagi s.r.c.), realizza il suo eccezionale Museo civico nell'ex-Ospedale detto della Morte, accanto all'antico Archiginnasio.

La vicenda storica e l'immagine stessa del museo potrebbero dirsi, a questa data e con questi esempi, ormai definite. Ciò che più tardi ancora si realizzerà, sembrerà muoversi, almeno fino al primo conflitto mondiale e oltre, secondo modelli acquisiti nella lunga esperienza che, fra Settecento riformatore e Ottocento storicizzatore, il nostro paese ha accumulato. Tutta Italia partecipa alla fondazione di istituzioni entro le quali non soltanto la tutela fisica dei materiali, ma la stessa vicenda metodologica della nascente disciplina, la storia dell'arte, viene coltivata. Sul piano delle collezioni storiche, altri modelli dovrebbero essere necessariamente ricordati, dai palazzi Rosso e Bianco di Genova, al Museo nazionale romano in S. Maria degli Angeli (1889). Ma è quasi impossibile citarli tutti. Non si può però dimenticare come chiuda virtualmente il secolo quella Galleria nazionale d'arte antica che dovrebbe davvero rappresentare l'istituzione tecnica e scientifica dello Stato in una città, la capitale, che per la storia della pittura è prevalentemente affidata ai patrimoni fidecommissari. Così, nel 1883, viene acquistato per l'Accademia dei Lincei il palazzo Corsini alla Lungara e in esso confluiscono, oltre alla collezione del cardinal Corsini (1737-40), i fondi Valenti Gonzaga, quelli del Monte di Pietà, e poi la collezione di Giovanni Torlonia (1892), il dono Odescalchi, il fidecommesso Colonna di Sciarra, gli acquisti Chigi (1918), i resti sfortunati della galleria Barberini. In questo dopoguerra, la galleria viene trasferita parzialmente in palazzo Barberini, sede finalmente degna di una istituzione di importanza internazionale; ma da allora a oggi il palazzo non è mai stato liberato da altri ingombranti e disdicevoli servizi. Roma, la città in cui si identifica da sempre il fine della storia con il metodo della conservazione, non riesce così, quasi simbolicamente, a consegnarci oggi ancora la sua Galleria nazionale.