L'autonomia del collezionismo d'arte nel Seicento.
I fenomeni emergenti del collezionismo seicentesco si verificarono a Roma, dove i familiari dei papi divennero committenti e raccoglitori prestigiosi, formando una straordinaria rete di gallerie gentilizie nelle *ville dei Borghese*, dei Ludovisi, dei Colonna, dei Barberini, dei Giustiniani, a volte, come nel caso delle ultime due, divulgate da cataloghi a stampa (le *Aedes Barberinianae* e le *Aedes Giustinianae*). Nel secolo avvennero anche gravi smembramenti di collezioni storiche. Nel 1631, con la devoluzione del Ducato di Urbino alla Chiesa, venne divisa fra Roma e Firenze la collezione urbinate – prevalentemente rinascimentale – raccolta dai Montefeltro e poi dai Della Rovere. La galleria dei Gonzaga, raccolta da Vincenzo I con la consulenza di Rubens, allestita nel 1612 nella Grande Galleria nel Palazzo Ducale di Mantova, fu venduta in gran parte a Carlo I d'Inghilterra nel 1627 e per il rimanente saccheggiata dalle truppe francesi tre anni dopo, con la perdita definitiva dello Studiolo di Isabella d'Este.
Nel resto d'Europa i fenomeni più rilevanti avvennero nelle corti dei grandi stati nazionali. In Francia il collezionismo di corte assunse molto presto significati tesi a sottolineare l'autorità del potere centrale, il cui sfarzoso gusto classicista sarà canonico anche per i cortigiani. Nel 1681 verrà inaugurata la Grande Galerie al Louvre, fastoso emblema del potere e del gusto reale, in un progetto "museale" che venne attentamente seguito dal ministro Colbert.
In Inghilterra l'acquisto da parte di Carlo I delle raccolte dei Gonzaga segnò un episodio decisivo per l'affermazione di un collezionismo moderno, aggiornato su modelli continentali – in un paese in cui le persistenze di gusto gotiche e rinascimentali erano ancora molto forti – e favorì anche la nascita di un collezionismo diffuso presso la nobiltà. L'esempio maggiore sarà quello della collezione di Lord Burlington che, negli ambienti neopalladiani delle sue residenze di Chiswick e soprattutto nella Burlington House allestì raccolte che saranno imitate come esempi di gusto.

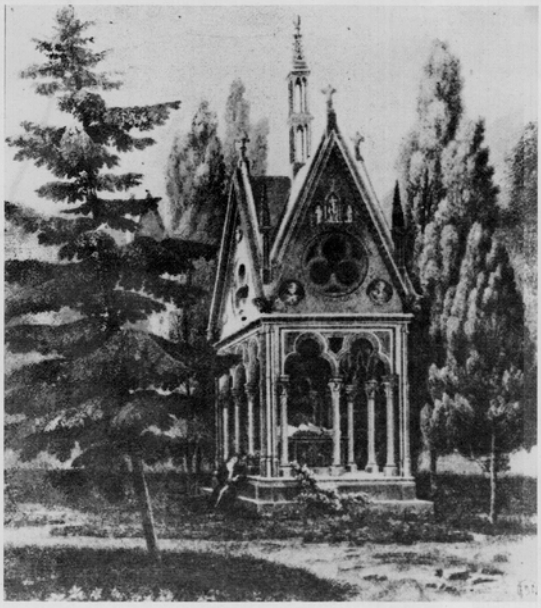
Salone di Villa Borghese, Ro

Salone dei Musei Capitolini, R

La nascita del museo moderno nel Settecento.
Nella progressiva affermazione della cultura razionalista ed enciclopedica il collezionismo di corte – inteso come ostentazione del potere e del gusto canonizzante del Principe – tende a essere sostituito da quello, di matrice essenzialmente borghese, diffuso nella società; un collezionismo che incrementerà un mercato artistico vivace al quale attinsero anche prestigiosi studiosi-collezionisti quali, in Francia, il conte di Caylus, Auguste Mariette, Pierre Crozat, finissimi raccoglitori di disegni e sicure guide per un raffinato gusto europeo. Anche in Inghilterra si affermarono, in questo periodo, le collezioni dei *country gentlemen*, indipendenti dalla corte, ricchi di esperienze acquisite nel *Grand Tour* europeo, come nel caso di Horace Walpole e della sua collezione raccolta nella neogotica villa di Strawberry Hill. Ma l'idea forza che attraverserà l'intero secolo sarà rappresentata dalla progressiva affermazione della concezione illuminista del valore sociale dell'arte e della sua natura di bene pubblico. A partire dalla metà del secolo nelle capitali europee si verificarono eventi fondamentali: nel 1753 venne istituito a Londra il British Museum; dieci anni più tardi apriva al pubblico la Galleria di Kassel, in Germania; nel 1793 nasceva a Parigi il Louvre come museo repubblicano; e a esso fece seguito nel 1797 la formazione a Berlino per opera di Federico Guglielmo III di quello che poi sarà il Kaiser Friedrich Museum.
Anche in Italia, esemplare, per la sua precocità, è la vicenda a Roma dei *Musei Capitolini*, vero prototipo del museo pubblico. Il nucleo originario delle collezioni risaliva alla donazione da parte di Sisto IV (1464) al popolo romano di un gruppo di bronzi antichi provenienti dal Laterano. Nei secoli seguenti furono molti gli interventi di incremento e di sistemazione delle raccolte, culminati nel provvedimento di Clemente XII che nel 1734 ne decretava l'apertura al pubblico. Più tardi, nel 1749, Benedetto XIV istituiva una Pinacoteca nel Palazzo dei Conservatori destinata a strumento di studio degli allievi della scuola di nudo all'Accademia. Sempre a Roma, con la villa Albani – che però mantenne sempre una sua connotazione privata – e soprattutto con la realizzazione del Museo Pio-Clementino (1771-1782) veniva affrontato il problema della progettazione di un'architettura strettamente funzionale alla destinazione espositiva.
Spetta a Clemente XIV l'avvio di una generale sistemazione delle opere antiche conservate nei Palazzi Vaticani, che proseguì sotto il pontificato di Pio VI con la costruzione del nuovo edificio affidato agli architetti Michelangelo Simonetti e Pietro Camporese, e realizzato in un severo linguaggio neoclassico armonizzando così lo stile degli ambienti espositivi con quello delle opere esposte. Così il Museo Pio-Clementino codificava caratteri che ricorreranno a lungo nell'architettura dei musei; e comunque agli stessi princìpi si ispirarono i successivi interventi nel complesso vaticano.

La Galleria degli Uffizi.
Un altro episodio, non meno importante per coscienza metodologica, fu il radicale riordinamento della Galleria degli Uffizi promosso sul 1780 dal granduca Pietro Leopoldo (ispirato all'analoga operazione allora in corso nei musei asburgici di Vienna), che intendeva perfezionare le intenzioni pubblicistiche sottese alla donazione di Anna Maria Luisa, ultima discendente dei Medici, che nel 1737 aveva legato il patrimonio familiare alla città. I principali artefici dell'impresa furono Giuseppe Pelli Bencivenni e l'abate Luigi Lanzi; e quest'ultimo, proprio nella straordinaria esperienza fatta con la Galleria degli Uffizi, ebbe modo di sperimentare il metodo storiografico profondamente innovatore che sarà alla base della sua *Storia pittorica dell'Italia* (1789). Ma già nel 1782, pubblicando la *Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana* il Lanzi contrapponeva il nuovo ordinamento all'antico: "Il domicilio delle Muse era diviso, per così dire, con Marte; e fra le sculture e le altre belle opere della pace si contavano quattro stanze piene di armi e di arnesi di guerra. Né col nome di museo si accordavano troppo altre camere, che con queste intitolazioni si leggono presso il Bianchi (precedente 'custode' della galleria e autore di una sua guida, n.d.r.): Camera delle porcellane, delle Arti, delle Matematiche, del Ciborio, dell'Arsenale. Tre gabinetti vi erano di pittura e scultura; ma qui avean pure luogo idoli di bronzo e miniature e disegni e gemme e lavori antichi e moderni, tutto ammontato più tosto che distribuito. [...]
Il Real Museo di Firenze è ora quasi ridotto al sistema di benintese biblioteche, ove ogni classe tiene un luogo separato e distinto da tutte le altre". L'eccezionale importanza dei modelli romano e fiorentino non deve far dimenticare altri fenomeni di rilievo.
Le soppressioni napoleoniche di conventi e istituzioni religiose, con la conseguente requisizione di imponenti masse di opere d'arte, furono all'origine di musei pubblici quali Brera a Milano, la Galleria dell'Accademia a Venezia, la Pinacoteca di Bologna, spesso utilizzati come strumenti didattici al servizio delle locali accademie.
Un modello ancora diverso fu perseguito a Napoli. Il continuo emergere dagli scavi di Ercolano e Pompei, inizialmente raccolti nel Casino Reale di Portici, indusse a elaborare il progetto di concentrare in un unico edificio – il Palazzo degli Studi – le collezioni archeologiche, la pinacoteca di Capodimonte (che dal 1758 ospitava le collezioni dei Farnese sottratte a Parma da Carlo di Borbone nel 1734), la biblioteca e gli archivi; progetto che trovò una sua prima realizzazione già al tempo di Gioacchino Murat.

L'utopia napoleonica.
In campo europeo l'operazione museografica più imponente fu certamente rappresentata dall'"utopia" napoleonica di concentrare nel Musée Central des Arts (poi chiamato *Musée Napoléon*) i massimi capolavori di tutti i tempi e di tutte le civiltà, rastrellati a questo scopo dalle truppe francesi nell'Europa conquistata, in un disegno universalistico – che durò quanto l'Impero – di cui fu protagonista il direttore Vivant Denon. L'altro progetto napoleonico fu il Musée des Monuments Français, istituito nel 1795 sotto la direzione di Lenoir, ove affluirono le antichità medievali rimosse dalle chiese e dai conventi soppressi dalle leggi repubblicane; un museo la cui importanza per la diffusione del gusto per il "gotico" in Europa fu enorme.



Musée des monuments français, 1795; Monumento commemorativo ad Abelardo ed Eloisa; Parigi.

Collezionismo e musei nell'Ottocento.
Il processo di pubblicizzazione dei musei proseguì in modo irreversibile, anche sotto la spinta della netta separazione fra beni dello Stato e quelli della Corona che, soprattutto dopo la Restaurazione, divenne patrimonio comune della cultura giuridica europea. Le soppressioni conventuali, le vendite di interi patrimoni di famiglia, le vendite di beni ecclesiastici andranno ad alimentare un mercato ormai avido di opere d'arte medievali e rinascimentali. Per esempio nel 1824, appena istituita sulla base della donazione allo stato di George Beaumont, la National Gallery di Londra – primo museo al mondo non nato da donazioni di regnanti – entrò sul mercato artistico con un fondamentale acquisto di opere italiane del Trecento e del primo Quattrocento. Altro fenomeno tipico di questo momento fu l'edificazione in tutta Europa (soprattutto in quella centro-settentrionale) dei nuovi musei: dalla ristrutturazione del Palazzo dell'Ermitage a Pietroburgo per opera di Klenze (1852), alla Gliptothek di Monaco costruita per esporre il *Frontone di Egina* restaurato da Thorvaldsen, alla National Gallery di Londra di William Wilkins (1824).
In Italia eventi di rilievo si verificarono soprattutto a Napoli (dove giunse a compimento nel 1824 il progetto di concentrare varie istituzioni nel Palazzo degli Studi); e a Torino, dove nel 1824 venne inaugurato il grande Museo Egizio, seguìto poi dall'apertura della Pinacoteca Sabauda (1832) e dell'Accademia Reale (1837).
Nella seconda metà del secolo emersero almeno due linee di tendenza. Il crescente interesse storiografico, commerciale e museale per le opere del Rinascimento italiano ben presto si estese alle arti applicate, anche per l'avvertita esigenza di riqualificare con lo studio dei modelli storici le scuole di istruzione artistica. Si diffuse così rapidamente il gusto collezionistico per le arti applicate, con il conseguente fiorire di iniziative museali; così a Parigi verranno istituiti il Musée de Cluny (1843) e il grande Musée des Arts Décoratifs (1882), mentre a Londra venne inaugurato nel 1846 l'importante Victoria and Albert Museum, anche esso dedicato a tutti gli aspetti delle arti applicate. Da noi l'esempio principale in questo settore è rappresentato dall'istituzione a Firenze nel 1865 del Museo Nazionale, ricco di capolavori di pittura e soprattutto di scultura, ma anche preziosa sede di raccolte di arti decorative presto incrementate da acquisizioni da privati, prima fra tutte quella della prestigiosa collezione Carrand (1888).

I musei civici in Italia.
Questa attenzione verso le arti industriali caratterizzò anche il fenomeno della nascita, in Italia, di una rete di musei civici, fitta soprattutto al Nord. Sarà ancora una legge soppressiva degli enti ecclesiastici (quella del 1866) a far affluire – stavolta ai comuni invece che allo Stato come per le soppressioni napoleoniche – grandi quantità di opere d'arte e di manufatti di arte applicata, che spinsero molte comunità a dotarsi di nuove istituzioni museali, aggregando queste accessioni a nuclei collezionistici preesistenti, spesso lasciti testamentari ai comuni: così avvenne per l'Accademia Carrara di Bergamo (1796); per la Pinacoteca Tosio-Martinengo a Brescia (1846 e 1884); e per i musei di Cremona (1877), di Viterbo (1870), di Campobasso (1882), fino al Filangieri di Napoli (1882). Lo stesso fenomeno si verificherà per i vari musei comunali di storia, di archeologia, di antropologia, di etnologia e soprattutto di arte moderna che costituisce l'immensamente ricco patrimonio museale italiano.

L'Accademia Carrara, 1796; Bergamo.

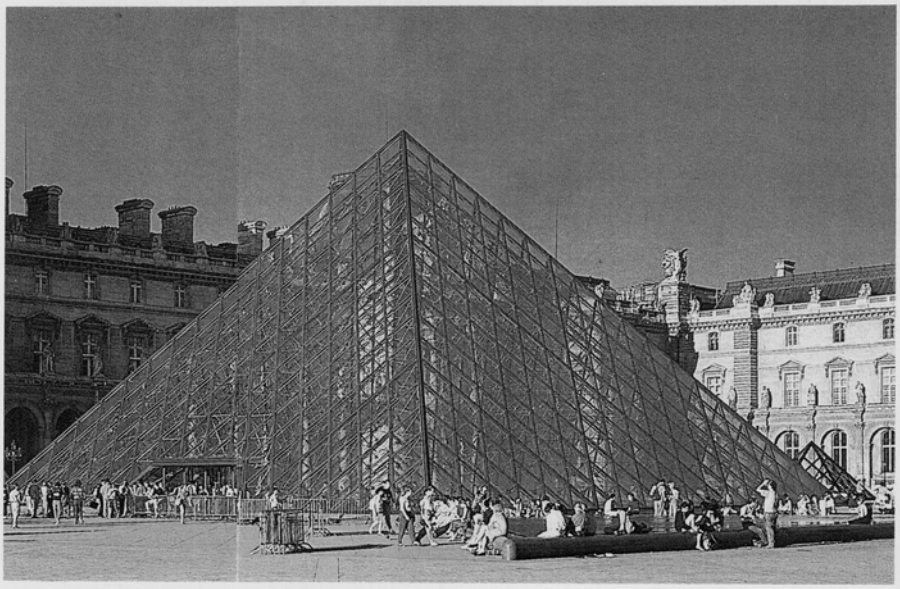
I musei nel Novecento.
Il fenomeno più evidente nel nostro secolo è certamente rappresentato dall'irrompere sul mercato artistico mondiale di ricchi magnati americani che, a partire dalla fine dell'Ottocento, riuscirono a formare in breve tempo ricchissime collezioni. Molto presto questi collezionisti legarono il proprio destino alla nascita di nuove strutture museali, in una rete di reciproche influenze che è carattere tipico di questo fenomeno. Così avvenne per il Metropolitan Museum di New York, fondato nel 1870 da privati per esporre una donazione di antichità cipriote e di dipinti olandesi. A questo seguirono tanti altri casi, come quello della collezione di Isabella Stuart Gardner che formerà il nucleo originario del museo di Boston a lei intitolato; e ancora quello di Charles Loeser, amico del critico d'arte statunitense Bernard Berenson, la cui collezione confluì nel Fogg Museum di Harvard (e in misura minore in quello di Palazzo Vecchio a Firenze). Ma più in generale tutti i nomi dei più importanti collezionisti americani saranno legati a grandi istituzioni museali (generalmente basate su sistemi gestionali privatistici), da Robert Lehmann (Metropolitan) a Samuel Kress (la National Gallery di Washington, fondata nel 1941, fra i rari musei statali d'arte americani). La grande disponibilità di finanziamenti ha consentito finora un continuo arricchimento delle collezioni americane, anche attraverso acquisti prestigiosi sul mercato internazionale; ma anche ristrutturazioni e ampliamenti degli edifici (come nel caso della New Wing della National Gallery di Washington o dei ben quattro ampliamenti del Metropolitan negli ultimi venti anni); e, infine, anche la nascita di imponenti musei di arte contemporanea poi continuamente accresciuti, come nel caso del Museum of Modern Art (fondato nel 1929) e del *Solomon Guggenheim Museum* (fondato nel 1943), entrambi a New York.

Frank Lloyd Wright, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1957-59; New York.

Temi e problemi della museografia contemporanea.
La complessità delle vicende storiche che si sono delineate rende di eccezionale difficoltà ogni intervento teso a modificare un tessuto così sedimentato. La tendenza generale della museografia contemporanea – soprattutto di quella europea, evidentemente più ricca di stratificazioni storiche – è in direzione di allestimenti museali che tengano in largo conto il complesso delle vicende storiche che hanno determinato le singole collezioni. D'altronde la necessità di adeguare i musei alle moltiplicate funzioni che essi sono chiamati ad assolvere, dall'assorbimento del turismo di massa alle crescenti domande di informazione e di didattica, pone problemi gravi soprattutto in quei paesi, come l'Italia, in cui i musei sono ubicati in prevalenza in edifici storici, e quindi non alterabili. La scelta difficile è fra innovazioni anche radicali – come nel recente nuovo ingresso del Louvre, la *Piramide* di vetro progettata da Pei – e i tentativi di rinnovare senza stravolgere. In questa direzione si muovono tutti i progetti di nuovi allestimenti museografici attualmente in corso, e che coinvolgono strutture museali di importanza mondiale, dalla National Gallery di Londra al Prado di Madrid; mentre in Italia in questa prospettiva delicata si sta operando sugli Uffizi a Firenze e su Brera a Milano. Tutti questi progetti di ampliamento e ristrutturazione delle collezioni, fra l'altro, debbono anche tener conto sia dell'esigenza, crescente nei nostri tempi, di allestire all'interno dei musei esposizioni temporanee da considerare come il risultato del lavoro scientifico condotto dentro il museo, sia del rapporto, da riconsiderare in senso dinamico, fra allestimento permanente e opere d'arte in deposito, che in una corretta prospettiva storica non possono più essere considerate come "seconde" o "terze" scelte, ma parte integrante delle collezioni di ciascun museo e che quindi debbono essere gestite in modo da rendere agevole la loro conoscenza e la loro integrazione con le collezioni permanenti.
Da segnalare, infine, il caso attualissimo della Germania, paese in cui accanto all'attività di costruzione di nuovi musei nel dopoguerra – Berlino-Dahlem, Francoforte, Monaco ecc. – oggi si pongono problemi di enorme portata derivanti dall'ormai avvenuta riunificazione del paese; in particolare a Berlino – città che nei suoi due settori contava ben 29 musei statali, molti dei quali duplicavano le medesime competenze collezionistiche – dove esiste la possibilità di ricomporre un tessuto museografico e storico che era stato spezzato e diminuito dagli eventi bellici.

La Grande Galleria al Musée du Louvre.

Gae Aulenti, Musée d'Orsay, Salone centrale, 1982-85.



Icoh Ming Pei, Piramide del Louvre, 1986-88.