

SUPPLEMENTI

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



IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Supplementi n. 13, 2022

ISSN 2039-2362 (online)

ISBN (print) 978-88-6056-831-1; ISBN (pdf) 978-88-6056-832-8

© 2015 eum edizioni università di macerata

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

Direttore / Editor in chief Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors Tommy D. Andersson, Elio Borghonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Sciuolo

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozzi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Caterina Paparello, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

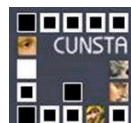
Comitato scientifico / Scientific Committee Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrococchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

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

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

Layout editor Oltrepagina srl

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



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

Maria Accascina, curatrice di musei e mostre nella prima metà del Novecento

Ivana Bruno*

Abstract

Nel panorama della storia, critica e tutela dell'arte del Novecento un posto di rilievo occupa Maria Accascina (Napoli, 1898 – Palermo, 1979), storica dell'arte proveniente dalla scuola di Adolfo Venturi, che ha ricoperto importanti ruoli tecnico-scientifici nell'ambito dell'amministrazione delle 'belle arti'. La sua notorietà è in particolare legata ai suoi studi sull'oreficeria e sulle arti decorative siciliane, grazie all'instancabile attività di Maria Concetta Di Natale che ha portato avanti i suoi studi e ha ideato e promosso in suo onore un Convegno internazionale nel 2006 e, subito dopo, la nascita di un Osservatorio delle arti decorative in Italia, tuttora pienamente operativo. Il contributo pionieristico di Maria Accascina ha riguardato anche il campo della museologia e offre numerosi spunti per riflessioni sul "sistema delle arti" del secolo scorso. L'intervento, sulla base di documentazione d'archivio solo in parte nota, intende mettere in luce gli aspetti innovativi dell'allestimento del Museo Nazionale di Palermo, risalente al 1930, e delle mostre più significative da lei curate tra gli anni Quaranta e Sessanta del Novecento, in rapporto agli orientamenti museografici che emergevano dal dibattito internazionale del tempo.

* Ivana Bruno, Professoressa Associata di Museologia e critica artistica e del restauro, Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale, Dipartimento di Lettere e Filosofia, via Zamosch 43, 03043 Cassino (FR), e-mail: i.bruno@unicas.it.

In the panorama of 20th-century art history, criticism and protection, a prominent place is occupied by Maria Accascina (Naples, 1898 – Palermo, 1979), an art historian from the school of Adolfo Venturi, who held important technical-scientific positions within the ‘fine arts’ administration. Her notoriety is particularly linked to her studies on Sicilian goldsmithing and decorative arts, thanks to the tireless activity of Maria Concetta Di Natale, who pursued her studies and conceived and promoted an international conference in her honour in 2006 and, immediately afterwards, the establishment of an Observatory of the Decorative Arts in Italy, which is still fully operational. Maria Accascina’s pioneering contribution also covered the field of museology and offers numerous insights into the ‘arts system’ of the last century. On the basis of archival documentation that is only partly known, the presentation intends to highlight the innovative aspects of the layout of the National Museum in Palermo, dating back to 1930, and of the most significant exhibitions she curated between the 1940s and 1960s, in relation to the museographic orientations emerging from the international debate of the time.

Nel panorama della storia, critica e tutela dell’arte del Novecento un posto di rilievo occupa Maria Accascina, storica dell’arte proveniente dalla scuola di Adolfo Venturi, che ha ricoperto importanti ruoli tecnico-scientifici nell’ambito dell’amministrazione delle ‘belle arti’¹.

Una studiosa valida e versatile, critica militante, museologa di origini meridionali, spesso descritta nella cronaca del ventennio fascista come la ‘signorina’ che, a dorso di mulo, si avventurava nell’entroterra siciliano, affrontando strade dissestate ed assolate, per schedare le opere d’arte conservate in chiese e luoghi dimenticati.

Noto è il contributo fondamentale che Maria Accascina ha dato agli studi di oreficeria e di arti decorative, segnando per sempre in Sicilia la distinzione tra arte e artigianato, tra arti minori e arti maggiori e superando alcune chiusure e preconcetti ancora persistenti durante il primo Novecento nel settore della storiografia dell’arte². Meno considerata invece è stata la sua attività nel settore della museologia che, riletta attraverso la documentazione archivistica e la letteratura artistica del tempo, consente di mettere in luce il ruolo di pioniera nel campo dell’allestimento museale durante la prima metà del Novecento.

¹ Per un profilo biografico e intellettuale di Maria Accascina (Napoli 1898-Palermo 1979) cfr. Di Natale 2007; Di Natale 2008. La notorietà della studiosa, legata in particolare alle sue pubblicazioni sull’oreficeria e sulle arti decorative siciliane, si deve anche all’instancabile attività di Maria Concetta Di Natale che, tra le altre cose, ha portato avanti i suoi studi, ha ideato e promosso in suo onore nel 2006 un Convegno internazionale (*Storia, critica e tutela dell’arte nel Novecento. Un’esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, Palermo-Erice, 14-17 giugno 2006) e, un anno dopo, la nascita dell’*Osservatorio delle arti decorative in Italia*, a lei intitolato, tuttora pienamente operativo, che costituisce la prima piattaforma dedicata interamente alla ricerca, conoscenza, valorizzazione e divulgazione delle opere d’arte decorativa in Italia: <<http://www.oadi.it/>>, 30.09.2022.

² Su questo aspetto rimando alla vastissima bibliografia di M.C. Di Natale (<<http://www.oadi.it/biblioteca-virtuale-maria-accascina/>>, 30.09.2022).

Il primo intervento di Maria Accascina in ambito museale risale alla fine degli anni Venti e consiste nel suo progetto di *restyling* del Museo Nazionale di Palermo – da lei stessa pubblicato sul «Bollettino d'Arte del Ministero dell'Educazione Nazionale» – che rispondeva, per molti aspetti, agli orientamenti museografici espressi in quegli anni dall'Office International des Musées (OIM)³. Il progetto cambiò il volto del museo palermitano – fino a quel momento caratterizzato da sale e corridoi occupati «dalla più difforme congerie di oggetti» – anticipando indirizzi museografici che trovarono una concreta e tangibile applicazione durante il secondo dopoguerra nel più noto intervento di Carlo Scarpa all'interno di Palazzo Abatellis⁴.

Quella degli anni Trenta fu una fase cruciale della storia del museo, che è stata approfonditamente indagata in vari e importanti contributi. In quegli anni infatti il museo «da monumento all'eccellenza artistica e alla storia», secondo la concezione ottocentesca, divenne un luogo espositivo partecipe delle dinamiche della società industriale, non più quindi solo luogo di studio, ma spazio in cui era documentata la storia di una città e di una nazione, fornendo così anche gli strumenti fondamentali per gettare le basi della costruzione di una cultura identitaria collettiva⁵.

Segno tangibile della rinnovata attenzione per il museo e del movimento di studi che esso aveva generato a quel tempo è la pubblicazione nel 1930 del consistente volume *Musées. Enquête internationale sur la réforme des galeries publiques*, che si pose l'obiettivo di «creare un movimento d'opinione fra gli addetti ai lavori» e di riferire le strategie di rinnovamento avviate, sulla base dell'indagine svolta in Francia, Stati Uniti e nei principali paesi europei⁶. In questo volume, proprio il Museo Nazionale di Palermo⁷, appena riordinato

³ Cfr. Bruno 2016, pp. 53-88.

⁴ Il progetto, illustrato nella relazione del 2 maggio 1929, fu pubblicato nel marzo del 1930 sul «Bollettino d'Arte del Ministero dell'Educazione Nazionale», corredato dalla planimetria del museo e integrato con la descrizione dei lavori realizzati (AMARPa, b. 396, *Progetto per il nuovo ordinamento della Pinacoteca al Direttore del Museo Nazionale di Palermo*, Palermo, 2 maggio 1929). Fu subito apprezzato dal Commissario Straordinario per la tutela degli oggetti d'arte della Sicilia dal Ministero della Pubblica Istruzione che, nella lettera del 12 giugno 1929, espresse grande compiacimento per il lavoro di catalogazione della Sala detta del Tesoro, contenente oreficerie, avori medievali e moderni (AMARPa, b. 396, *Lettera del R. Commissariato Straordinario*, Palermo, 12 giugno 1929). Al termine dei lavori, Maria Accascina scrisse una lunga e dettagliata relazione, firmata e datata 25 giugno 1930, conservata in forma dattiloscritta tra gli atti del Museo Nazionale (AMARPa, b. 396, *Relazione di Maria Accascina indirizzata al Direttore del Museo Nazionale*, Palermo, 25 giugno 1930), nella quale indicò in modo puntuale i lavori compiuti in ogni ambiente.

⁵ Cecchini 2013, pp. 58, 65. Cfr. anche Dragoni, 2016.

⁶ Cecchini 2013, p. 60. L'importante volume, di 393 pagine e 64 illustrazioni, fu pubblicato come tredicesimo numero dei «Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts», distribuito ogni anno agli abbonati della «La Gazette des Beaux-Arts». Cfr. anche Dragoni 2010, p. 17.

⁷ Pellati 1930, p. 164.

dalla giovane Accascina, è menzionato come un caso quasi unico per la sintonia con le linee di riforma che l'OIM andava proponendo⁸.

La studiosa, quando ricevette l'incarico dal direttore Pirro Marconi, era un'ispettrice del Regio Commissario Straordinario per la tutela degli oggetti d'arte, proveniente dalla scuola di Venturi, da cui aveva ricevuto una formazione basata su una visione del museo che ne sosteneva il ruolo educativo ed insisteva sulla necessità di adeguarne l'impostazione al mutare dei tempi⁹.

Il primo aspetto del progetto di Maria Accascina consistette nella «coraggiosa selezione delle opere» in risposta a quell'«encombrement», che fu una delle denunce più forti emerse dall'*Enquête* del 1930¹⁰. La sua volontà fu quella di mettere in evidenza il carattere identitario della raccolta. A guidarne le scelte era la ferma convinzione che la pinacoteca del Museo Nazionale di Palermo potesse avere interesse solo nel rappresentare «compiutamente la pittura siciliana nei suoi tentativi e nelle sue conquiste»¹¹. Per questo motivo sostenne che bisognava «indulgere a quadri anche mediocri di pittori siciliani che possano valere a chiarire un determinato momento pittorico e usare rigore maggiore per quadri che rappresentino assai miseramente scuole in altri musei d'Italia ben definite»¹².

Il secondo aspetto riguarda lo spazio del museo riservato al deposito delle opere d'arte, di cui Maria Accascina elaborò una proposta di ordinamento, conservata in forma dattiloscritta tra i documenti inediti dell'Archivio del Museo Archeologico Regionale Antonino Salinas di Palermo¹³. Nel documento emerge chiaramente la visione della studiosa che considera tale luogo uno spazio vitale del museo, da cui sarebbe dovuta prendere avvio l'opera di riorganizzazione di tutta la collezione.

In primo luogo fu perseguito il proposito di adottare un sistema che distinguesse le collezioni per il pubblico generico e quelle per il pubblico specializzato, sulla scia del modello americano del doppio percorso, che già nel 1916 era stato applicato all'interno del Cleveland Museum of Art¹⁴.

⁸ Cecchini 2013, p. 64.

⁹ Maria Accascina fu assunta nella Real Amministrazione delle Belle Arti in qualità di ispettore addetto al Real Commissariato per la tutela degli oggetti d'arte in Sicilia nel 1927.

¹⁰ Reinach 1930; cfr. anche Dalai Emiliani 2008, p. 14.

¹¹ Accascina 1930b, p. 385.

¹² *Ibidem*.

¹³ AMARPa, b. 396, *Relazione di Maria Accascina sull'ordinamento dei magazzini del Museo Nazionale contenente materiale medievale e moderno*, giugno 1930. Cfr. Bruno 2019.

¹⁴ Come mette in evidenza Patrizia Dragoni (2015, p. 170), il Cleveland Museum of Art è da considerarsi il «prototipo di "museo democratico", che già nel 1916 aveva riservato alle esposizioni il livello principale dell'edificio, ospitando al piano terra sale di studio, sale conferenza, biblioteca, sala per bambini, nonché caffetteria, *bookshop*, uffici, e presentando al centro due corti vetrate, di cui una, allestita a *jardin d'hiver*, era specialmente destinata ad alleviare la "fatica da museo"». Cfr. anche Basso Peressut 2005, pp. 31-34 (con bibliografia *infra*).

Un principio che derivava dalle teorie – già avanzate nella seconda metà dell'Ottocento da Louis Agassiz e riprese da George Brown Goode e William Henry Flower, direttore del Natural History Museum di Londra – che suggerivano la divisione tra collezioni di studio (*study series*) ed esposizioni per il pubblico non specializzato (*exhibition series*)¹⁵. Tale principio rifletteva inoltre la considerazione – chiaramente espressa da Clarence S. Stein nel suo celebre scritto *The Art museum of Tomorrow* del 1930 – che «i musei d'arte attraggono gruppi diversi di persone con interessi differenti: il pubblico generico li visita per passare il tempo libero o per trovare ispirazione osservando le esposizioni; studiosi ed esperti per informarsi o approfondire le proprie conoscenze»¹⁶. Lo stesso Stein, nel suo scritto, partendo da questa premessa, propugnò il suo «museo di domani» in un luogo distinto in «Museo per il pubblico: museo per la contemplazione» e in «Museo per gli studiosi: un museo didattico», il primo selettivo, il secondo comprensivo¹⁷. La proposta di Maria Accascina consisteva nel realizzare all'interno del museo un «magazzino per gli studiosi», cioè una sala – di cui peraltro c'era la disponibilità al secondo piano dell'edificio – dove fossero riunite le opere da lei considerate «di scarto» perché avrebbero appesantito il percorso pur essendo di qualche interesse per gli studiosi e per l'avanzamento della ricerca¹⁸. «Ciò lascerebbe libertà e serenità maggiore nella scelta dei quadri da esporre – scrisse nel 1929 nel progetto del nuovo ordinamento della pinacoteca – e toglierebbe l'inconveniente di precludere agli studiosi una parte di pitture suscettibile ancora di eventuali ricerche»¹⁹. Fornì inoltre precise indicazioni di metodo per l'allestimento dei depositi, il cui scopo non doveva essere quello «di seppellire per sempre gli oggetti, rendendone impossibile ogni ulteriore esame, ed abbandonandoli alla lenta rovina del tempo»²⁰.

Una prima direttiva concerneva l'ordinamento, attuando una distinzione «fra rottami ed oggetti fuori d'uso, che è d'uopo siano messi a parte, od alienati, e che in ogni modo ingombrano inutilmente i locali, rubando spazio, e quei materiali che è impossibile collocare nelle sale di esposizione» ed evidenziando la necessità di inventariare tutto il materiale, in modo da rendere facile il reperimento e le eventuali indagini. Come soluzioni, per il caso specifico del Museo Nazionale, propose di distinguere due gruppi di magazzini, l'uno di arte classica e l'altro di arte medievale e moderna, attribuendo numerazioni diverse alle opere contenute in ciascuno. A loro volta, i magazzini di arte medievale e

¹⁵ Basso Peressut 2005, pp. 17-18; Dragoni 2015, pp. 169-170.

¹⁶ Basso Peressut 2005, p. 53.

¹⁷ Ivi, p. 55.

¹⁸ AMARPa, b. 396, *Progetto di Maria Accascina per il nuovo ordinamento della Pinacoteca al Direttore del Museo Nazionale di Palermo*, Palermo, 2 maggio 1929. Accascina 1930b, p. 386.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, p. 3.

moderna sarebbero dovuti essere divisi in «magazzini per quadri» e «magazzini per scarti vari»²¹. Fatte queste distinzioni, scese nei particolari e, se per le tele irrimediabilmente guaste e corrose dispose che andassero in un magazzino inaccessibile, suddivise tutti gli altri quadri in vari gruppi in rapporto al loro valore storico e ne indicò la collocazione precisa²².

Il primo gruppo di opere, che doveva radunare le pitture «di particolare interesse per lo studio di limitati problemi d'arte», sarebbe stato esposto nel «magazzino degli studiosi», un grande spazio situato al secondo piano dove «i quadri debbono essere sempre visibili e, malgrado la stanza sia vasta e alta, dato il numero dei quadri sarà necessario provvedere alla formazione di telai da supporto. Naturalmente nella disposizione dei quadri non si terrà conto né di spazatura, né di studiata illuminazione»²³.

Una seconda indicazione riguardava gli aspetti conservativi e microclimatici degli ambienti. La studiosa si propose inoltre di applicare un nuovo sistema per la conservazione dei quadri nei magazzini, che descrisse in modo dettagliato nella sua relazione, un sistema semplice e di poca spesa:

Il magazzino si dividerebbe in quattro quarti, due quarti in linea diagonale verrebbero ad essere occupati dai quadri. I quadri mediante uncini verrebbero ad essere sostenuti a bastoni traversi in modo da mantenere l'appiombato. A seconda la maggiore o minore altezza dei quadri l'uncino avrebbe la maggiore o minore altezza per raggiungere il bastone. In tal modo ogni tela sarebbe libera da sovrapposizione e avrebbe una sua piccola zona da renderne possibile il movimento. Qualora si volesse vedere un'opera basterebbe staccare l'uncino e trarla nella metà di stanza libera. Il sistema semplice e di poca spesa permetterebbe di mantenere in condizioni igieniche la stanza perché facilmente si potrebbe procedere alla pulizia degli ambienti spostando i quadri negli spazi liberi²⁴.

Infine sostenne, da un lato, la necessità di «formare singoli elenchi delle opere contenute nei magazzini, elenchi che costituirebbero un rapido mezzo di riscontro e di ricerca», dall'altro il vantaggio di assecondare le richieste di prestito di opere per motivi di arredo in modo da liberare così il più possibile i magazzini²⁵.

La sperimentazione della distinzione delle due collezioni (*study series* e *exhibition series*) attuata nel museo palermitano, tra i temi più presenti negli scritti di museologia nel contesto internazionale, rimase tuttavia un caso quasi isolato. Pochi anni dopo, questo principio fu sancito da Guglielmo Pacchioni negli atti del Congresso Internazionale di Museografia di Madrid del 1934²⁶ e

²¹ Ivi, p. 4.

²² Ivi, pp. 5-6.

²³ Ivi, p. 6.

²⁴ Ivi, p. 7.

²⁵ Ivi, pp. 7-8.

²⁶ Cfr. Dalai Emiliani 2008, p. 24-29.

illustrato nell'articolo *Coordinamento dei criteri museografici*, pubblicato su «Le Arti» nel 1939, per poi essere da lui stesso applicato nel riordinamento del Palazzo Ducale di Mantova, della Galleria Sabauda, del Broletto di Novara e del Museo della Ceramica di Pesaro²⁷.

Il terzo aspetto della proposta di Maria Accascina tocca più da vicino il problema della valorizzazione e fruizione delle opere. Ella mirò, in sostanza, ad un nuovo stile di presentazione che rispondesse al concetto di *mise en valeur des oeuvres d'art*, uno dei temi trattati al convegno di Madrid del 1934. Il suo allestimento prevedeva l'isolamento e diradamento delle opere sulle pareti: «i quadri sono esposti spaziosamente, in modo da evitare noie visive» scriveva Maria Accascina²⁸. Eliminò «tutti gl'inutili oggetti di arte minore spesso di assai discutibile valore artistico». Si servì di una luce calda e dorata ottenuta «mediante opportuni tendaggi»²⁹. Quest'indicazione operativa era già assimilata in Italia, come mostrano il riallestimento della Pinacoteca di Brera eseguito da Corrado Ricci nel 1907, dove era particolarmente ammirata la sala con lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello, e tra gli esempi stranieri la sala dedicata a *Las Meninas* di Velázquez del Museo del Prado di Madrid e lo spazio riservato alla *Ronda di notte* di Rembrandt del Rijksmuseum di Amsterdam.

Animata da questi convincimenti e spinta dalla volontà «di creare intorno all'opera d'arte il più perfetto ambiente spirituale», Maria Accascina realizzò nel piano della pinacoteca una saletta di scultura, completamente indipendente dal resto dell'allestimento, dove collocò il *busto di Eleonora di Aragona* di Francesco Laurana e altri pezzi di scultura accuratamente selezionati (fig. 1).

Si è cercato amorosamente di creare un ambiente suggestivo intorno alle opere belle che ci illudiamo di averlo raggiunto, molto semplicemente addensando le ombre mediante tendaggi rosati che comunicano ai marmi senso di vita, ponendo sul sarcofago di Cecilia e dietro il busto di Eleonora di Aragona velluti rossi che bene assorbono la bianchezza del marmo, ponendo nella saletta due stalli corali di noce scura, un torchiere di ferro battuto e un'acquasantiera³⁰.

Accascina si pose anche il problema dei supporti per le sculture. Anche in questo caso prevalse la volontà di ambientazione delle opere: per il busto di Eleonora d'Aragona fu creato un semplice supporto con un dossale di velluto rosso antico posto dietro l'opera in modo da valorizzare gli straordinari tratti del volto in marmo³¹; per le altre due opere (la *testa di donna* di scuola laurenese e il *ritratto di giovanetto*, oggi concordemente riconosciuto ad Antonello

²⁷ Pacchioni 1938-1939.

²⁸ Accascina 1930b, p. 396.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Accascina 1930b, p. 398.

³¹ AMARPa, b. 396, *Relazione di Maria Accascina indirizzata al Direttore del Museo Nazionale*, Palermo, 25 giugno 1930, p. 28.

Gagini) Maria Accascina optò per basi d'epoca, utilizzando «pilastrini quattrocenteschi che erano buttati nei magazzini, miniera inesauribile di ritrovamenti»³².

Un posto isolato spettò anche all'*Annunciazione* di Antonello da Messina, considerata il fulcro della pinacoteca (fig. 2). Dietro l'allestimento si evince uno studio analitico dello spazio espositivo e della luce. L'opera fu esposta in un piccolo ambiente apposito, che riproduceva una cappella. Osservava Maria Accascina:

Giacché la luce del quadro è destrorsa necessariamente esso doveva porsi sulla parete est della stanza, e cioè proprio dinanzi alla porticina d'ingresso. D'altra parte le pareti inclinate favorivano una dispersione di linee sgradevole alla vista, e l'abbondanza della luce distraeva l'attenzione e non permetteva di valorizzare quello studio di luce sulla figura illuminata, che è del quadro un mezzo efficacissimo per la ricerca plastica³³.

Per questi motivi la struttura della sala fu modificata, in modo che la porta d'ingresso fosse di fronte all'opera e non di lato. Inoltre, alla parete interna, che era inclinata, fu addossata una controparete in legno che nell'angolo formava una piccola abside rivestita di damasco azzurro, in assonanza con il colore del manto della Vergine.

L'opera di Antonello da Messina, la cui cornice moderna era stata sostituita con una in legno dorato del secolo XVI (sottratta ad un quadro di Vincenzo Da Pavia), fu inserita in una predella costruita appositamente «ad imitazione di quelle che appaiono nei quadri del rinascimento veneziano» e rivestita con il velluto azzurro. Sui gradini della predella si estendeva un tappeto di tipo orientale, ritrovato nei magazzini del Museo, e sul primo gradino era posta una maiolica a smalto verde, probabilmente del 400 siciliano. Unico altro elemento d'arredo era uno stallo corale in noce del Cinquecento. Analoghi accorgimenti furono utilizzati per adattare l'ambiente e la luce ad un'altra delle opere più importanti della collezione, il Trittico Malvagna, capolavoro del fiammingo Jean Gossaert (fig. 3). Fu creata così un'apposita sala che recava la scritta Gabinetto Malvagna, caratterizzata dalla presenza di un'edicola lignea a sostegno del quadro, di damasco rosso alle pareti e di doppi tendaggi di seta alle finestre³⁴.

Al diradamento delle opere e alla *mise en valeur des oeuvres d'art* si univano altri criteri. La scelta di colori pastello, chiari e luminosi alle pareti, fu accompagnata dallo studio della luce naturale³⁵, che spinse Maria Accascina

³² Accascina 1930b, p. 398.

³³ AMARPa, b. 396, *Relazione di Maria Accascina indirizzata al Direttore del Museo Nazionale*, Palermo, 25 giugno 1930, p. 6.

³⁴ Ivi, pp. 26-27.

³⁵ Negli anni Trenta del Novecento l'illuminazione fu al centro dell'interesse: nel 1928 a New York si svolse l'*International Congress on illumination* e, qualche anno dopo, fu ampia-

ad utilizzare alle finestre nella Sala del Quattrocento telai a centina mobili coperti di stoffa colore avorio allo scopo di filtrare la luce del sole e renderla diffusa³⁶. I quadri, inoltre, furono quasi sempre disposti alle pareti in un solo ordine; le cornici moderne vennero sostituite con altre in stile, sottratte da quadri mediocri conservati nei magazzini; arredi in legno in stile con i dipinti esposti servirono per completare le ambientazioni delle opere.

Un altro esempio suggestivo di ambientazione delle opere è rappresentato dalla sala dedicata alle opere di Pietro Novelli (fig. 4), le uniche a non essere disposte su un solo ordine e allo stesso livello come nelle altre sale, ma liberamente alle pareti. In accordo ad esse furono sistemati gli arredi e alcuni oggetti decorativi (maioliche del Seicento, un candeliere in ferro battuto, due pignatte bronzee) per «formare un completo ambiente del sec. XVIII»³⁷. Anche per la pittura del Settecento – alla quale con spirito pionieristico la studiosa dedicò grande attenzione³⁸ – l'utilizzo di cornici d'epoca, il colore delle pareti (una «tinta di chiarissimo verde») e gli arredi – tra i quali spiccavano «due belle portiere di legno dorato del '700» e specchiere con consolle stile Luigi XVI – furono studiati meticolosamente per ricreare l'atmosfera dell'epoca³⁹.

L'ultimo aspetto riguarda il riordinamento delle arti decorative, connotate a quel tempo ancora con l'appellativo di 'arti minori' (fig. 5)⁴⁰. Sostenne infatti:

Il problema delle arti minori s'impone come essenziale per l'ordinamento della Pinacoteca, s'impone perché gli oggetti di piccola arte – specialmente le maioliche e i ricami – che oggi, sparsi per ogni dove, hanno l'aria di intrusi mal sopportati ovunque, formano un complesso di alto interesse artistico che non è lecito trascurare; s'impone infine per l'ordinamento scientifico di tutto il museo⁴¹.

All'ordinamento delle oreficerie dedicò un altro articolo, pubblicato anch'esso sul «Bollettino d'Arte del Ministero dell'Educazione Nazionale» del 1930, nel quale spiegò i criteri adottati, basati – a seguito di una rigorosa selezione – sulla separazione delle oreficerie classiche da quelle medievali e moderne e sul raggruppamento degli oggetti per materia⁴².

Per la scelta del criterio espositivo delle oreficerie Accascina fece i conti con il carattere e la consistenza della collezione stessa:

mente dibattuto al convegno di Madrid del 1934. A Palermo il primo impianto moderno di luce artificiale fu installato nel 1952.

³⁶ AMARPa, b. 396, *Relazione di Maria Accascina indirizzata al Direttore del Museo Nazionale*, Palermo, 25 giugno 1930, p. 10.

³⁷ Ivi, p. 18.

³⁸ A tal proposito cfr. Guttilla 2007.

³⁹ AMARPa, b. 396, *Relazione di Maria Accascina indirizzata al Direttore del Museo Nazionale*, Palermo, 25 giugno 1930, pp. 18-19. Cfr. anche Accascina 1930c.

⁴⁰ Accascina 1930b, pp. 387-388.

⁴¹ Ivi, p. 388.

⁴² Accascina 1930a.

Trattandosi di una quantità di oggetti di natura diversa, di ori, smalti, avori, vetri, legni, abbiamo preferito anzitutto un aggruppamento per materia, poiché un ordinamento complessivo fatto con criterio cronologico allo scopo di dare una visione dei vari prodotti delle arti minori in ogni secolo non sarebbe stato opportuno sia per la scarsa quantità degli avori e dei legni, sia per la qualità difforme dei vari oggetti⁴³.

Di tutti gli oggetti esposti Maria Accascina sottolineò l'importanza della catalogazione scientifica e provvide immediatamente alla compilazione dei cataloghi, suddivisi per materie e, ciascuno al proprio interno, in ordine topografico⁴⁴.

L'esperienza di Maria Accascina in campo museale ebbe un importante sviluppo circa vent'anni dopo, quando assunse la direzione del Museo Nazionale di Messina (1949 -1966), che mantenne fino al suo pensionamento (fig. 6). A lei spettò il compito di riorganizzare con criteri museali moderni l'ordinamento delle collezioni, sconvolto dai bombardamenti della seconda guerra mondiale, di cui ancora oggi possiamo beneficiare⁴⁵.

Quanto all'attività di curatrice di mostre durante la prima metà del Novecento, l'attenzione di Maria Accascina fu diretta soprattutto verso le arti applicate. Le esposizioni da lei promosse, pur essendo dedicate al patrimonio culturale siciliano, miravano a inserire la conoscenza delle opere in un contesto internazionale. Tra queste particolare risalto ebbe la *Mostra d'arte sacra nelle Madonie*, del 1937, ricostruita da Maricetta Di Natale attraverso lo spoglio dei documenti del Fondo Accascina della biblioteca Bombace di Palermo⁴⁶(fig. 7). Si tratta della prima esposizione ragionata dei tesori custoditi nelle parrocchie e nei conventi madoniti: più di quattrocento opere esposte, tra cui dipinti, sculture lignee e marmoree, parati sacri, gioielli, portantine, maioliche e vesti. Dalle schede e dagli appunti conservati si coglie la rigida e lucida partizione delle sale per tipologia d'oggetto ma anche l'accurata preparazione dell'evento inaugurale, ideato quasi come una rappresentazione teatrale che, partendo dai parati sacri esposti, passava alla descrizione degli abiti nei secoli, mentre «belle fanciulle delle più sensibili famiglie madonite indossavano antichi costumi e frammezzano il discorso con danze e brani artistici»⁴⁷. L'anno dopo curò un'altra mostra sulle arti applicate nella cittadina di Naro, sempre nelle Madonie, per la quale puntò molto sul coinvolgimento del territorio facendo leva sul senso di appartenenza. Con il contributo e la partecipazione della cittadinanza poté essere allestita in pochi giorni⁴⁸(fig. 8).

⁴³ Ivi, p. 226.

⁴⁴ Ivi, p. 228. Su questo aspetto si veda Bruno 2016, pp. INSERIRE . Ajello 2019.

⁴⁵ Cfr. Accascina 1956. Sull'attività di Maria Accascina al museo messinese si rimanda a Barbera 1998.

⁴⁶ Di Natale 2021.

⁴⁷ Di Natale, Anselmo, Vitella, 2017.

⁴⁸ *Ibidem*.

Tuttavia uno dei suoi più importanti progetti espositivi rimase incompiuto. Fin dall'inizio degli anni Quaranta del Novecento Maria Accascina aveva raccolto numerose notizie e documenti che confluirono nel suo progetto di un'esposizione temporanea di sete e costumi antichi, da allestire nel museo messinese, su una superficie di 20 mq circa, corredata di un doppio catalogo, in versione economica ed in edizione completa, arricchito da riproduzioni fotografiche⁴⁹. Di quest'articolato disegno si conservano, oltre al preventivo di spese, molti dei materiali preparatori, che da un lato svelano la ricca personalità dell'Accascina, il suo metodo di lavoro, i presupposti critici del suo pensiero, dall'altro costituiscono una miniera inesauribile di notizie e di informazioni.

Una rilevante messe di appunti e di fotografie interessano il periodo normanno-svevo e rivelano importanti scoperte e puntualizzazioni, in parte rese note dalla studiosa al XVIII Congresso Internazionale di Storia del Costume, svoltosi nel 1952 a Venezia, nella sede di Palazzo Grassi⁵⁰, in parte rimaste inedite⁵¹ (fig. 9). Dai materiali raccolti affiora innanzitutto l'indirizzo metodologico di lavoro e di studio che traeva linfa dall'insegnamento appreso da Adolfo Venturi durante gli anni di perfezionamento a Roma, cioè il fondamentale ruolo assegnato alla «critica intuitiva di partenza» scaturita dall'analisi diretta dell'opera attraverso ripetuti sopralluoghi, la rigorosa verifica tramite l'indagine documentaria che permetteva di sviluppare la ricerca, l'attenta analisi storica dei rapporti con la committenza e il contesto sociale e culturale, nonché l'importanza attribuita al sussidio fotografico. A guidare Maria Accascina nell'attribuzione dei numerosi frammenti, stoffe, ricami, che le apparivano «isolati nei tesori di chiese lontane o nelle riserve dei musei, staccati dal contesto artistico e culturale dell'epoca» furono, oltre all'elemento decorativo, «il colore o la qualità fisica del tessuto che per essere legati alla terra e all'uomo costituiscono il primo margine di differenziazione»⁵², corrispondente oggi all'analisi del filato del tessuto. A lei si deve l'analisi del gruppo di frammenti riconducibili alla fodera del manto di Ruggero II⁵³, la conoscenza e schedatura di tessuti che hanno consentito di mettere in luce la provenienza d'età normanna di molti frammenti tessili ma anche l'aver ipotizzato in modo molto attendibile la localizzazione del laboratorio di corte di Ruggero II, sottolineando la notevole e fondamentale importanza, anche per la fruizione e comunicazione in ambito museale, del legame inscindibile tra opere e contesto.

⁴⁹ Bruno 2006, pp. 266-301

⁵⁰ Di questo congresso non sono stati rintracciati gli atti.

⁵¹ Il materiale documentario, rintracciato da chi scrive nel Fondo Accascina della Biblioteca centrale della Regione Siciliana, è stato di grande supporto per la Mostra *Nobiles Officinae, Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, curata da Maria Andaloro nel 2006. Cfr. Bruno 2006.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Cfr. Bruno 2006, cat. nn. III. 3-17.

A tal proposito, riferendosi ai numerosi frammenti tessili d'età normanna da lei recuperati, Accascina scrisse:

Queste opere avulse dal loro ambiente, lontane dalla loro terra, isolate nel tempo e nello spazio, trascinate dal Palazzo Reale di Palermo ai sotterranei di Trifels, alle Corti Germaniche, alle tombe dei Santi, ai Musei erano divenute anonime ed apolide. Sottoposte ad esami e a misure sui grammi di stile islamico o iracheno o bizantino o classico o occidentale avevano esse stesse perduto ogni dignità della loro origine e venivano a vantarsi soltanto di essere state indossate da un Re o da un Imperatore, da un Santo o da una Santa. Bisognava quindi controllare i giudizi autorevoli pronunziati da esperti dottissimi, cancellare ostinate didascalie, e soprattutto, riportare alla memoria la eccezionale peculiarità del laboratorio del Palazzo Reale di Palermo, della folla degli artigiani che vi operavano⁵⁴.

Riferimenti bibliografici / References

- Accascina M. (1930a), *L'ordinamento delle oreficerie del museo nazionale di Palermo*, «Bollettino d'Arte del Ministero dell'Educazione Nazionale», a. IX, marzo, s. II, fasc. IX, pp. 225-231.
- Accascina M. (1930b), *Il riordinamento della galleria del Museo Nazionale di Palermo*, «Bollettino d'Arte del Ministero dell'Educazione Nazionale», a. IX, marzo, s. II, fasc. IX, pp. 385-400.
- Accascina M. (1930c), *Per la Pittura del settecento nel museo nazionale di Palermo. Nuovi acquisti*, «Bollettino d'Arte del Ministero dell'Educazione Nazionale», a. IX, marzo, s. II, fasc. IX, pp. 500-505.
- Accascina M. (1956), *Museo regionale di Messina. Relazione sull'ordinamento*, «Bollettino d'Arte del Ministero dell'Educazione Nazionale», a. XLI, ottobre-dicembre, s. VI, fasc. IV, pp. 344-348.
- Accascina M. (1974), *Oreficeria di Sicilia dall'XI al XIX secolo*, Palermo: Flacovio.
- Ajello L. (2019), *Maria Accascina, l'ordinamento delle oreficerie del Museo Nazionale di Palermo e il sogno di un Museo delle arti decorative a Palazzo Abatellis*, in *Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A.* Milano: Scalpendi Editore, pp. 433-451.
- Barbera G., a cura di (1998), *Verso il nuovo museo. L'ordinamento di Maria Accascina del 1954: progetti, relazioni, documenti*, «Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina», 7.
- Basso Peressut L. (2005), *Il Museo Moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahm*, Milano: Edizioni Lybra Immagine.

⁵⁴ Accascina 1974, p. XI.

- Bruno I. (2006), *Palermo “culla della grande industria serica italiana”. La fortuna delle Nobiles Officinae tra Ottocento e Novecento*, in *Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, vol. II, saggi, a cura di M. Andaloro, Catania: Giuseppe Maimone Editore, pp. 266-301.
- Bruno I. (2016), *Dalla «più difforme congerie di oggetti» ad un «perfetto ambiente spirituale» per l'opera d'arte. L'allestimento del Museo Nazionale di Palermo alla fine degli anni Venti del Novecento*, «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», pp. 53-88.
- Bruno I. (2019), *Il deposito, “magazzino degli studiosi”, del Museo Nazionale di Palermo negli anni Trenta del Novecento dalle ricerche documentarie sull'attività di Maria Accascina*, «OADI, Rivista dell'Osservatorio per le Arti decorative in Italia», 19.
- Catalano M.I., a cura di (2013), *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Roma: Gangemi.
- Cecchini S. (2013), *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in Catalano 2013, pp. 57-105.
- 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 *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il “saper mostrare” di Carlo Scarpa*, Venezia: Marsilio, pp. 13-51.
- Di Natale M.C., Anselmo S., Vitella M., a cura di (2017), *La mostra d'arte sacra delle Madonie di Maria Accascina : il catalogo che non c'era*, Palermo: Palermo University Press – Osservatorio per le arti decorative in Italia Maria Accascina, 2017.
- Di Natale M.C. (2021), *Maria Accascina e la Mostra d'Arte sacra nelle Madonie*, in *Protagonisti e temi della critica d'arte nella prima metà del '900*, a cura di S. Ferrari, atti della giornata di studi (Università di Parma, 13 giugno 2019) cura di S. Ferrari, Parma: Universitas studiorum, pp. 83-98.
- Dragoni P. (2010), *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze: Edifir.
- Dragoni P. (2015), *Accessible à tous: la rivista «Museum» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 11, pp. 148-221.
- Guttilla M. (2007), *Gli studi pionieristici di Maria Accascina sulla pittura del Settecento. Sviluppi, conferme e qualche novità*, in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, Atti del convegno internazionale di studi in onore di Maria Accascina (Palermo-Erice, 14-17 giugno 2006), a cura di M.C. Di Natale, Caltanissetta: Sciascia, pp. 300-315.
- Musées* (1930), *Musées. Enquête internationale sur la réforme des galeries publiques*, dirigée par George Wildenstein, «Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts», XIII.

- Pacchioni G. (1938-1939), *Coordinamento dei criteri museografici*, «Le Arti», I, fasc. 2, dicembre-gennaio, pp. 149-155.
- Pellati F. (1930), *Les musées d'Italie et les principes de leur organisation*, in *Musées 1930*, pp. 156-165.
- Reinach S. (1930), *L'encombrement des musées*, in *Musées 1930*, pp. 13-18.

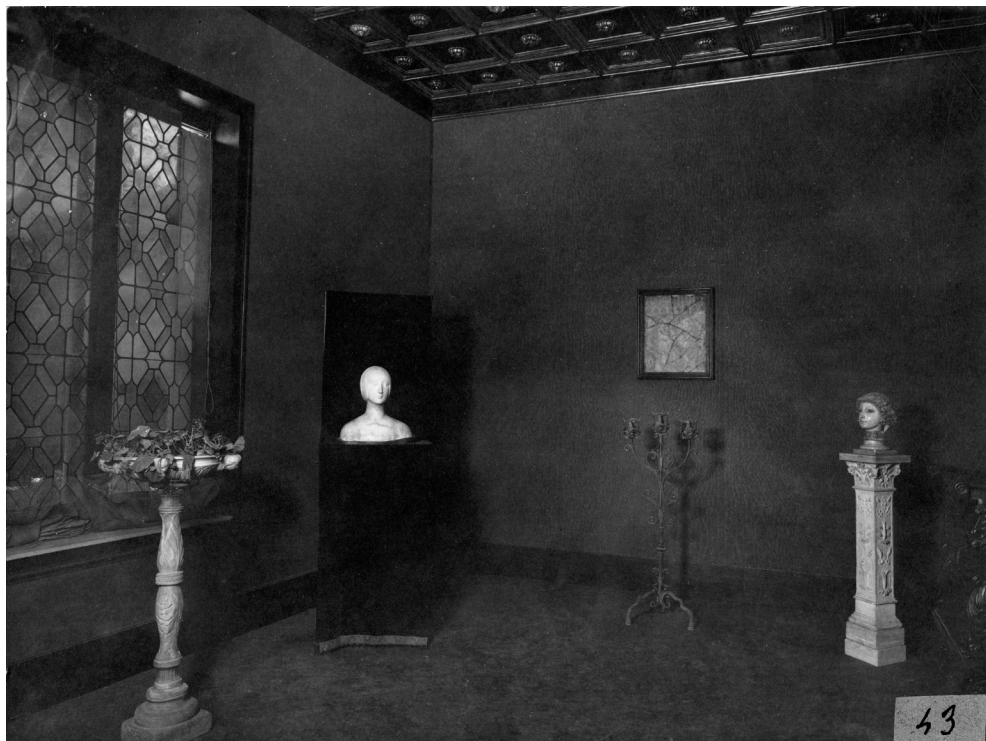
Appendice / Appendix

Fig. 1. Palermo, Museo Nazionale, Sala Laurana, 1932 (Palermo, Archivio Fotografico del Museo Archeologico Regionale Antonino Salinas)



Fig. 2. Palermo, Museo Nazionale, Cappella di Antonello, 1932 (Palermo, Archivio Fotografico del Museo Archeologico Regionale Antonino Salinas)



Fig. 3. Palermo, Museo Nazionale, Gabinetto Malvagna, 1932 (Palermo, Archivio Fotografico del Museo Archeologico Regionale Antonino Salinas)



Fig. 4. Palermo, Museo Nazionale, Sala Novelli, 1932 (Palermo, Archivio Fotografico del Museo Archeologico Regionale Antonino Salinas)



Fig. 5. Palermo, Museo Nazionale, Sezione medievale e moderna del Tesoro, 1932 (Palermo, Archivio Fotografico del Museo Archeologico Regionale Antonino Salinas)



Fig. 6. Messina, Inaugurazione del Museo nazionale, 6 giugno 1954



Fig. 7. Petralia Sottana, Convento dei Padri Riformati, Mostra d'arte sacra delle Madonie, 1937



Fig. 8. Petralia Sottana, Convento dei Padri Riformati, Mostra d'arte sacra delle Madonie, 1937

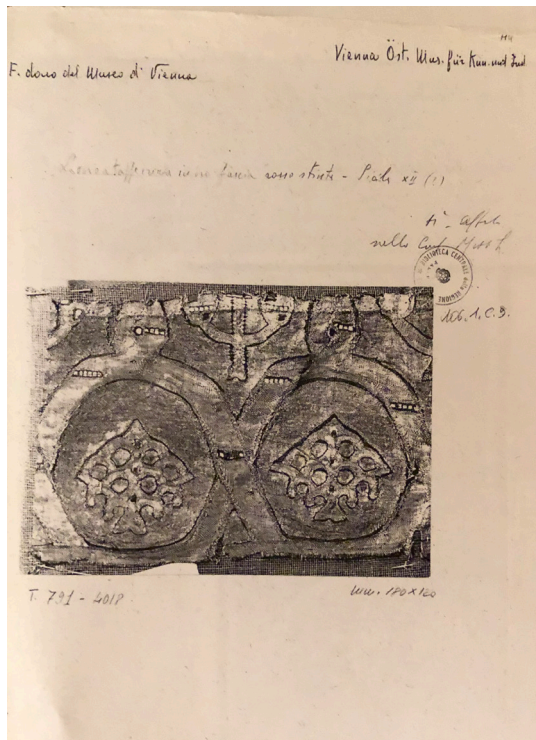


Fig. 9. Cartone con appunti e fotografia del frammento di tessuto d'età normanna dell'Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Vienna (Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, Fondo Accascina)