

Rinascimento magico

Immagini rivissute del museo vivente

Antonella Huber

“Oggi per reazione e per necessità di ricostruzione
le qualità inventive debbono avanzarsi al primo piano.
Oggi dobbiamo soprattutto imparare a raccontare”

M. Bontempelli

“I valori spirituali dell’opera d’arte, nei buoni musei, si rivelano più evidenti, perché trovano nello spazio in cui l’opera vive una dimensione proporzionata alla pienezza espressiva del soggetto rappresentato” (Samonà 1956, 51). Valori spirituali, buoni musei; la ricostruzione dell’Italia del dopoguerra, come ricorda Giuseppe Samonà dalle pagine di Casabella, passa anche per una nuova museografia capace di costruire con l’opera un rapporto rivelatore e promotore di “valori penetrati da un giudizio critico storicamente impegnato”, in spazi nuovi espressamente pensati per “agire emotivamente sulla massa dei visitatori”.

Parlare ancora una volta dei musei italiani del dopoguerra, della museografia etica della ricostruzione, potrebbe sembrare pleonastico alla luce di una letteratura quasi infinita che ne ha analizzato tutti gli aspetti possibili: dall’architettura al design, dalla storia degli allestimenti alla fortuna critica, dai problemi di conservazione e restauro a quelli delle inevitabili e più o meno sofferte revisioni. Convinzioni e condizioni sono ormai inconfondibili, tesi ed argomenti decisamente lontani, tramontati dal nostro orizzonte culturale, se è vero come è vero che i recenti nuovi allestimenti dei musei italiani guardano con nostalgia piuttosto alla lezione ottocentesca che ai paradigmi di quella stagione, ormai scheletri di creature estinte da tempo che gli studiosi analizzano con gusto autoptico.

Certo alcuni nomi come Scarpa, Albini, BBPR sono entrati nella leggenda al punto di tentare di rendere definitivo ciò che era mutevole e rimpiangere con sguardo impotente ciò che è perduto. Castelvecchio a Verona, San Lorenzo a Genova, Palazzo Abatellis a Palermo sono opere a pieno titolo; nelle intenzioni dei progettisti musei leggeri per scelta e dinamici per antonomasia, oggi la loro stessa fortuna li obbliga alla durata: la modalità “*non-frozen*” (Obrist 2001, 100) di pensarne la funzione e di presentarne le collezioni è diventata “*frozen*” con la inaspettata conseguenza di riaccreditarli nel contemporaneo come opere in sé, quasi come installazioni, la cui efficacia, però, sbiadisce nel tempo misurata con l’usura insidiosa della vita assente.

Di tanta “buona” museografia autentiche resistono le immagini, spesso ancora in grado di trasmettere il senso sottile di quello che Samonà chiama “i valori spirituali dell’opera d’arte”.

Dalle sequenze fotografiche dello sviluppo dei cantieri ai raffinati punti di vista degli allestimenti appena inaugurati, le immagini sono ancora vivide e cariche di suggestione. L’intenzione però non può essere quella di farne modello nell’anacronistica ipotesi di produrre replicanti; modesti sono gli epigoni e scialbi gli imitatori che ci hanno provato, l’incantesimo non si è ripetuto, la formula non ha funzionato. Anche le moderne riedizioni di molti allestimenti nell’insidiosa pratica così in voga del *re-enactment*, hanno un che di falso, inevitabile certo e non sempre così utile alla comprensione storica, impoveriscono il dispositivo già privato del tuo tempo e del suo pubblico, producendo falsificazioni non confrontabili neppure con la pratica scenica dei riallestimenti teatrali.

Per cogliere l’autentico valore di quegli interventi, per comunicare pur debolmente l’impressione che generarono, la ricostruzione non pare la strada più efficace.

Ci piace invece parlare di magia visiva, cercare di comprendere il senso che continuano ad avere oggi certe apparizioni in bianco e nero, che a più riprese fanno incursione nel nostro immaginario saturo di colori e forme, e chiederci perché esse sprigionino la forza misteriosa di un sortilegio, come “evocazione di cose morte, apparizione di cose lontane, profezia di cose future” (Bontempelli [1926] 2006, 35).



1 | *Sala Verde o dei Portali rinascimentali*, Milano, Castello Sforzesco, progetto BBPR, foto P. Monti 1956.

A Milano nel marzo del '56 è un'immagine quasi cinematografica quella che si materializza davanti agli occhi increduli dei primi visitatori del rinnovato Castello Sforzesco: il Rinascimento dei cavalieri di ventura e delle fortificazioni sembra prendere vita varcando la soglia della sala Verde, magistralmente architettata come un esercito di quattordicimila lanzichenecci che oltrepassa il Brennero e invade la Pianura Padana. Sul lungo asse stanno ritti, isolati, a intervalli regolari, tre grandi archi monumentali, ad iniziare dal sontuoso portale del Banco Mediceo di Michelozzo, un tempo murati alle pareti.

Sotto i grandi portali una suggestiva parata di armature e di armi condivide arditamente lo stesso spazio del visitatore, immerso così in una suggestione senza precedenti. Anche l'imponente Pusterla dei Fabbri, un tempo murata all'esterno della fortificazione, liberata dall'architettura torna frammento tradotto in soglia monumentale, *incipit* solenne del percorso di visita, passaggio anche simbolico tra l'atrio e la sequenza prospettica delle prime tre sale dedicate alla scultura.

È un progetto ardito quello che prende vita in quei frenetici anni della ricostruzione sotto la regia del giovane direttore Costantino Baroni e l'azione coraggiosa dello studio BBPR, gli architetti Belgiojoso, Peressutti e Rogers, ormai senza Banfi, morto a Gusen nel 1945.

Il progetto mescola una nuova idea di restauro e di museo liberati da ogni segno ambiguo dell'allestimento precedente, così fortemente segnato dalle fantasiose invenzioni di Luca Beltrami (cfr. Bellini 2001). "Vecchi pretenziosi musei-falansteri stivati a non finire in sedi monumentali, declassate da Regge a piranesiani bazar di robivecchi", così Baroni liquida la lunga stagione dei musei in stile e apre per Milano quella del *museo vivente* (cfr. Baroni 1956).

Un compito non facile ispirato al valore etico dell'autenticità nella chirurgica volontà di distinguere il falso dal vero, reso ancora più difficile

dal carattere stesso del museo del Castello, composto da una vasta collezione di frammenti e alloggiato in un complesso monumentale stratificato, per secoli rimaneggiato e uscito assai malconco dagli incendi del 1943. Per il drastico ridisegno di tutto l'edificio e il riordino delle collezioni Baroni orienta il lavoro degli architetti nel solco di una nuova museografia interpretativa e fa fronte ai diversi gradi di ripristino in tappe successive con un lungo cantiere durato quasi dieci anni. Gli architetti si cimentano nel difficile confronto con la storia impegnandosi "a completare l'ambiente, intorno ai singoli episodi figurativi, con altri di loro creazione che riuscissero [...] a conferire una più animata ricchezza di contenuto atmosferico intorno ad ogni opera o gruppo di opere, richiamandovi intorno quel tanto di attenzione che il soggetto richiede, creando cioè un rapporto più evidente fra opere, quasi sempre frammentarie, atmosfera e pubblico" (Samonà 1956, 51).

Si trattava di dare alla tradizione un'interpretazione moderna fatta di suggestioni, di segni allusivi più che di ricostruzioni, una messinscena "facilmente accessibile alla intelligenza delle masse" che facesse leva su una "spontanea emotività" e sul "bisogno di espressioni spettacolari, fantasiose e grandiose" (Belgioioso, Peressutti, Rogers 1956, 189).

Per gli architetti, i precedenti e i modelli erano tutti nordici: da un lato la lezione olandese con i progetti di Berlage e Van de Velde, dall'altro quella tedesca con le proposte di Behrens e Mies van Der Rohe (cfr. Bassi 1962; Basso Peressut 2005).

Per gli aspetti museologici Costantino Baroni poteva avvalersi dei contributi transdisciplinari di un acceso dibattito internazionale, spesso riportati sulle pagine delle riviste specializzate (cfr. Moses 1934; Magagnato 1953; Argan 1955 e gli atti della conferenza di Madrid del 1934, AAVV 1935).

Ma più che i nuovi principi di teoria e tecnica, raccolti nei due ampi volumi degli atti della conferenza franco-spagnola, contarono per Baroni, critico militante di larga e aperta sensibilità, i suoi convincimenti di studioso appassionato di arte lombarda e di docente di storia dell'arte medievale e moderna alla Cattolica, di cui il riallestimento del Castello Sforzesco non fu che l'epilogo più spettacolare. Conservatore alle collezioni civiche dal

1938, ne è conoscitore espertissimo e diventa direttore reggente nei difficili anni del dopoguerra.

Ne immagina e subito ne intraprende il totale riassetto mirando a fornire “una chiara e a tutti accessibile dimostrazione di quei valori artistici che più gli erano cari” (Dell’Acqua 1956, 95). Al museo intende affidare un ruolo attivo senza nostalgia perché non è pensabile:

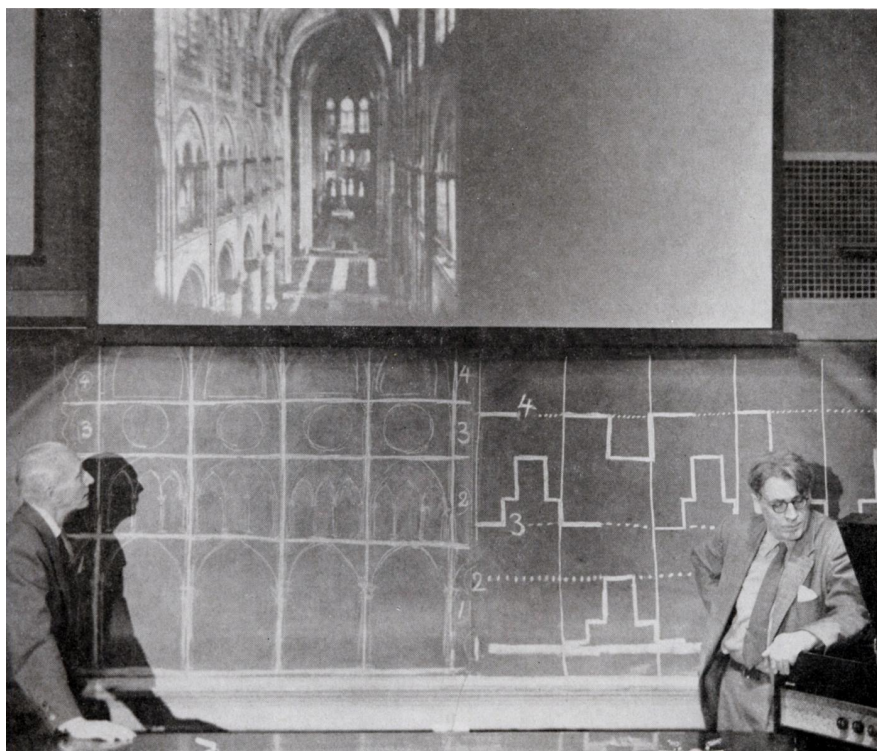
“voler ritornare sic e simpliciter all’antico, anche per ciò che concerne istituti culturali che possono realizzare una loro utilità pratica solo quando, da uno stato di agnostico conservatorismo siano recati sul piano di una decisiva efficienza segnaletica ai fini della formazione e dell’orientamento del gusto, adeguandosi nello stesso tempo a quel senso di libertà spirituale e di modernità a cui senza arbitrio può esser rapportata la storia che nei suoi valori più vivi sempre si definisce attuale e perciò produttiva” (Baroni 1956, 168).

Una posizione distante, se non nella teoria certo nella pratica, da quella di Fernanda Wittgens sua coetanea, direttrice della Pinacoteca di Brera che, se da un lato aderisce al museo vivente, organizzando tra l’altro, già a partire dal 1951, corsi per maestri e professori, visite guidate serali per associazioni di fabbrica e per circoli impiegatizi, di fronte al problema del ripristino del museo e del riallestimento delle sale opta piuttosto per il recupero della tradizione, espressa dall’autorevole figura dell’architetto Portaluppi, ormai quasi settantenne.

Baroni si adopera invece per realizzare anche nella forma quel *museo vivente* che è determinazione museografica ma anche “proiezione particolare di una concezione di vita, di cultura, di educazione” (Ragghianti 1959, 21), inaugurata qualche decennio prima nella radicalità dei suoi principi da un altro giovane storico dell’arte il tedesco Alexander Dorner.

“Non è più possibile fondare lo sviluppo della creazione figurativa su idee o categorie umane eternamente identiche. La forza trasformatrice della vita è tanto profonda e intensa da dissolvere ogni unificazione statica. Capire questo fatto significa essere condotti verso una nuova filosofia della storia dell’arte, non solo, ma anche verso una nuova estetica e verso

un nuovo tipo di museo, verso una filosofia che influenzi con una forza fin qui sconosciuta tutta la nostra condotta nella vita” (Dorner 1964, 8).



2 | Alexander Dorner con Paul Boepple illustrano lo sviluppo dell'architettura interna della cattedrale di Notre-Dame confrontata con la notazione musicale delle composizioni medievali di Perotinus (in Cauman 1958).

Educato a Berlino dal Goldschmidt, Dorner scopre presto la vitale esperienza viennese di Riegl di cui, come ricorda Ragghianti, “cercò di dimostrare praticamente, in tutta la sua vita professionale, il processo di evoluzione nei tipi di visione, o meglio di *Kunstwollen* successivi” (Ragghianti 1959, 21). Conservatore e poi direttore del Landesmuseum di Hannover nei gloriosi giorni di Weimar concepisce una drastica revisione della funzione del museo e in pochi anni la traduce in forma.

A quel tempo i musei tedeschi vivevano tutti, per mimesi o per difetto, all'ombra delle sistemazioni in stile di Bode. Innamorato del Rinascimento italiano, tra i fondatori dell'Istituto di Storia dell'Arte a Firenze, allo

scadere del diciannovesimo secolo Bode mette mano con grande libertà interpretativa alla risistemazione dei musei di Berlino e nel 1904 concepisce e realizza il suo museo modello, il Kaiser Friedrich Museum, paradigma di tanti allestimenti successivi non solo in Germania.

Ma Hannover non è Berlino; per una serie magica di coincidenze, tra le altre la presenza fino al 1925 del Bauhaus di Walter Gropius e l'attività instancabile della Kestner-Gesellschaft, Hannover è la città in cui per pochi importantissimi anni si incontrano molti dei protagonisti delle avanguardie europee, Kurt Schwitters con il suo Merzbau e poi Kandinsky, Klee, El Lissitzky, Theo van Doesburg, Moholy Nagy, Herbert Bayer e molti altri (cfr. Helms, Dorner 1963 cit. in Zuliani 2016).

In questo clima Dorner, staccandosi decisamente dallo storicismo sia italiano che tedesco, matura la sua idea di museo come organismo vivente, la cui funzione è "assisterci nella trasformazione che avviene nella nostra società, aiutandoci a capire le energie creative del nostro tempo e sottolineando, nell'arte del passato, le sue relazioni col presente" (Ragghianti 1959, 24).

La convinzione che l'arte del passato abbia una feconda relazione con il presente rappresenta il centro della sua riflessione museografica e costituisce l'assunto teorico che ne ispira l'azione di rilettura e di riscrittura delle collezioni.

Ad Hannover trasforma le sale del museo in una successione di esperienze ambientali: le opere, drasticamente ridotte, sono calate in una dimensione spaziale tutta nuova, *atmosphere rooms* pensate per suggerire al visitatore non più la singolarità del capolavoro ma il suo contesto, la complessità dei legami con il suo tempo e con la sua funzione. Una operazione critica sul passato pensata per il presente, fortemente condizionata dall'idea dell'evoluzione lineare dell'arte. Dal medioevo al presente, con Dorner il museo di Hannover offre al visitatore una narrazione continua liberata da sovrastrutture di gusto antiquario, tipiche delle *period room*, sostituite da veri e propri dispositivi museografici in grado di restituire, in maniera sintetica e a volte sensoriale, le qualità essenziali di un determinato momento della civiltà artistica presa in esame. Si trattava di declinare nello spazio un paradosso temporale: allestire ambienti specifici in ordine alla

successione delle grandi periodizzazioni della storia dell'arte e nello stesso tempo svincolarsi da ogni scelta chiusa in termini di gusto e di arredo. Il clima di ogni epoca era tradotto non più in rappresentazioni ma in visioni, ben governate dalla regia maniacale di Dorner, che redige guide specifiche per ogni parte della nuova narrazione, non esitando a usare il linguaggio parlato e la musica. Il colore assume un ruolo primario, sfondi e comparti, corrispondenti a visioni storiche tradotte in termini di astrazione, sono protagonisti della narrazione: il buio freddo e misterioso delle sale del Medioevo si schiude al chiarore magico dei volumi perfetti dedicati al Rinascimento, per poi perdersi tra i tendaggi sfuggenti delle sale barocche. La luce artificiale contribuisce al controllo delle sensazioni, il mondo presente non è più lo spazio del museo ma quello interiore del visitatore.

È una rivoluzione tutta interna che procede per sostituzioni, per metamorfosi: una dopo l'altra le sale in stile diventano spazi d'atmosfera. Un museo senza architetti fatto di ambienti quasi concettuali, eterotopici ante litteram, costruiti con l'intenzione di offrire al visitatore non tanto una più o meno ordinata successione di opere, quanto una vera esperienza temporale ottenuta per effetti subliminali abbandonando ogni falsificazione (Zuliani 2016, 325).

Per Dorner l'arte è "un'esperienza essenzialmente storico-psicologica", un fattore necessario per la costruzione dell'uomo nuovo in cui confluiscono avvalorandosi tutti i linguaggi.

Magistrale a questo proposito la lezione nella quale illustra, in collaborazione con Paul Boepple maestro di coro e pedagogo svizzero, lo sviluppo dell'architettura interna della cattedrale di Notre-Dame, confrontata con la notazione musicale delle composizioni medievali del maestro Perotinus, esponente di spicco dell'omonima scuola (Cauman 1958, 118).

Il suo pragmatismo, che solo nel 1938 in America scopre il John Dewey di *Art as Experience*, dedicato dall'autore al grande collezionista Albert C. Barnes "con animo grato", mal si concilia però con l'idealismo europeo, dove artisti e critici lo accusano di non comprendere la singolarità dell'opera d'arte quando per ragioni didattiche usa ogni mezzo a sua

disposizione: copie, riproduzioni, ricostruzioni, fotografie di vita e costume.

Con la fine di Weimar l'esperienza tedesca del *museo vivente* si interrompe. Dorner si trasferisce negli Stati Uniti, dove assume la direzione del Museo di Providence, realizzandone in poco tempo il totale riordinamento. I criteri sperimentati ad Hannover e poi teorizzati in *The Way Beyond "Art"*, una sorta di testamento poetico la cui introduzione è affidata a Dewey, trovano a Providence la completa attuazione, "senza limitazioni di mezzi e senza ostacoli" ma certo, come sottolinea Ragghianti, privi dell'impeto polemico e delle geniali intuizioni degli anni giovanili (Ragghianti 1969, 31).

Di quella breve stagione resta, emblematico e intramontabile, il *Kabinet Der Abstrakten*, l'*atmosphere room* pensata per l'arte astratta, ambiente-macchina realizzato in collaborazione con El Lissitzky come ultimo tassello della sequenza narrativa del museo di Hannover; una tempesta perfetta nel sistema della percezione ancora tutta rappresa in pochissimi scatti in bianco e nero.



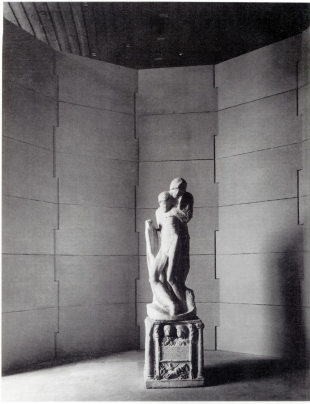
3 | El Lissitzky, *Kabinett der Abstrakten*, Hannover, Landesmuseum 1930.

Fotografie diventate nel tempo parte essenziale di una vera e propria mitizzazione e oggetto di una volontà di ripristino per una serie di musealizzazioni forzate a volte paradossali, ma la ricostruzione non ci cattura come ci cattura l'immagine. (cfr. Dulguerova 2010, 53-71; Royer & Gourmel 2014, 117-209; Zuliani 2016, 321-339).

Le immagini funzionano meglio, funzionano sempre anche “in maniera doppia, dialettica o duplice” e possiamo manipolarle. Esse mostrano e nascondono allo stesso tempo, portano una certa verità e una certa finzione ed è assai rischioso tradurle in forma.

In esse sopravvive qualcosa di miracolosamente intatto in grado di acquistare un valore inatteso ben al di là del documento, prolungandosi fino ad appartenere di fatto ad una nuova contemporaneità “nella misura in cui è capace di modificare il nostro pensiero, cioè di rinnovare il nostro linguaggio e la nostra conoscenza del mondo” (cfr. Didi-Huberman 2015).

Per il *Kabinet Der Abstrakten* ormai perduto, come per il magico Rinascimento del Castello Sforzesco sopravvissuto in tracce, restano le fotografie, *images survivantes* (cfr. Didi-Huberman 2002), *Nachleben* appunto, fantasmi capaci però di trasmettere il pathos. *Engrammi* sui generis in cui l'esperienza si deposita sotto forma di energia capace di riattivarsi a distanza di tempo, a contatto con nuovi vissuti, e di liberare, nell'incontro con il presente, le esperienze emotive che hanno segnato la loro storia.



4 | Sala degli Scarlioni, Milano, Castello Sforzesco, sistemazione della *Pietà Rondanini* progetto BBPR, foto P. Monti 1956.

Così la metafisica nicchia in pietra serena e legno d'ulivo, nuova arca o ventre divino, pensata dai BBPR per accogliere l'unità inseparabile della *Pietà Rondanini*, oggi abbandonata come una vecchia astronave al fondo di uno spazio del Castello non più comprensibile, riprende vita e funzione solo nelle immagini capaci ancora di giustificarne il senso.

Per la stagione del *museo vivente*, al posto di una impossibile resurrezione formale, vorremmo piuttosto una rilettura di quelle immagini e del loro immaginario, un montaggio, un attraversamento dell'opera per dettagli, un'archeologia del frammento senza ricostruzione, un abaco di segni

senza velleità teoriche, senza aspirazioni di ripristino ormai svuotate di vita. Per ottenere, come scrive Bontempelli, per approssimazioni e riprese "quella mezza atmosfera che più di qualunque sorta di spiegazione vale a dare il senso del mistero delle cose quotidiane e iniziare i lettori a penetrare per proprio conto la profondità."

D'atmosfera si tratta, dunque e di un saper narrare in forma tutta visiva secondo le aspirazioni più nobili del *museo vivente*. Storie possibili che pur legate ad un testo esaurito, sono pur sempre parte del testo complesso di quello che chiamiamo contemporaneo, perché imprevedibilmente ancora capaci di corrispondenze fantastiche. Una riconquista dell'immagine fatta con gli occhi di oggi sottoposti ad una smaterializzazione costante e perciò pronti a questa operazione azzardata di unire, scartare, confrontare le immagini per "fare scena", per rendere attuale e presente ciò che nello spazio fisico è tramontato da tempo.

Il Castello Sforzesco con i suoi uomini in armi, irti e fieri su cavalli di pietra o eternamente sdraiati su letti di marmo, con le sue dame immobili e pensose in nostalgica posa, è ancora lì ma quel Rinascimento, così come la sala astratta di Hannover periodicamente ricostruita, resta magico solo in fotografia.

“Il compito più urgente e preciso del secolo Ventesimo sarà la ricostruzione del Tempo e dello Spazio [...] e unico strumento del nostro lavoro sarà l’immaginazione” (Bontempelli [1926] 2006, 15). Una silenziosa teoria di dettagli può forse ancora oggi dare conto del virtuoso intreccio di formule di pathos che negli anni difficili tra le due guerre trasforma il museo nel laboratorio di una umanità rinnovata. Così nella Milano annichilita dei primi anni della ricostruzione, il Castello Sforzesco diventa il teatro di un Rinascimento fantastico, più letterario che storico, ma un Rinascimento/rinascita fatto di virtù e di coraggio ben scolpite nella pietra, e fieramente ripensato alla luce di quell’“idea della magnificenza civile”, ormai irriconoscibile, che resta tuttavia il carattere più alto del nostro primo dopoguerra e che nel museo elaborava uno dei propri non occasionali luoghi simbolici (cfr. Cattaneo 1993).

In memoriam Carlo Bassi 1923-2017

“Giro tra le rovine di Milano. Perché questa esaltazione in me? Dovrei essere triste e invece sono formicolante di gioia.

Dovrei mulinare pensieri di morte e invece pensieri di vita mi battono in fronte come il soffio del più puro e radioso mattino.

Perché? Sento che da questa morte nascerà nuova vita. Sento che da queste rovine nascerà una città più forte, più ricca più bella.

Fu allora, a Milano che in silenzio tra me e il tuo cuore ti feci una promessa.

Tornare a te. Chiudere in te la mia vita. Tra le tue pietre, sotto il tuo cielo, tra i tuoi conchiusi giardini [...]

Sotto il portone del numero 30 in via Brera questa insegna: *Impresa Pulizie Speranza*. Che aggiungere? E’ detto tutto.”

Alberto Savinio

Nota bibliografica

Sugli aspetti poetici della ricostruzione:

Bontempelli [1926] 2006

M. Bontempelli, *Realismo magico*, “Critica Fascista” 22 (1926), in *Realismo magico e altri scritti*, Abscondita, Milano 2006, 14.

Cattaneo [1941] 1993

C. Cattaneo, *Giovanni e Giuseppe. Dialoghi di architettura*, Libreria Salto, Milano 1941. Ripubblicato da Jaca Book, Milano 1993.

Savinio 1944

A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore città*, Bompiani, Milano 1944.

Per cogliere il clima del dibattito sulla museografia italiana del dopoguerra fra restauro, architettura e allestimento:

AAVV 1935

Muséographie: architecture et aménagement des musées d'art: conférence internationale d'études, Madrid 1934, vol. I e II, Office International des Musées, Paris [s.d.] 1935. Reprint Goppion, Trezzano sul Naviglio (Milano) 2011.

Argan 1955

G. C. Argan, *Problemi di museografia*, "Casabella Continuità" 207 (1955), 65-67.

Baroni 1956

C. Baroni, *Significato di un recupero in Il museo d'arte antica al Castello Sforzesco*, fascicolo monografico di "Città di Milano" 3/73 (1956/marzo), 139-146; cfr anche C. Baroni *Interesse di un museo*, 168-186.

Bassi 1962

C. Bassi, in R. Aloï, *Musei: architettura, tecnica*, U. Hoepli, Milano 1962.

Basso Peressut 2005

L. Basso Peressut, *Il museo moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahn*, Lybra Immagine, Milano 2005.

Belgioioso, Peressutti, Rogers 1956

L. B. Belgioioso, E. Peressutti, E. N. Rogers, *Carattere stilistico del Museo del Castello*, "Casabella Continuità" 211 (1956), 51-68.

Bellini 2001

A. Bellini, *Luca Beltrami ed il restauro del Castello Sforzesco di Milano*, in *Luca Beltrami e il Castello Sforzesco*, catalogo della mostra, Grafiche Somalia, Cormano (Mi) 2001.

Bonfanti, Porta 1973

E. Bonfanti, M. Porta, *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vallecchi, Firenze 1973 (in particolare, il paragrafo dedicato al Castello Sforzesco, 150-156).

Dalai Emiliani [1987] 2008

M. Dalai Emiliani, *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*, in AA.VV., *Carlo Scarpa a Castelvechio*, Ed. di Comunità, Milano 1987, ripreso in M. Dalai Emiliani, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il «saper mostrare» di Carlo Scarpa*, Marsilio, Venezia 2008, 77-119.

Dell'Acqua 1956

G. A. Dell'Acqua, *Necrologio di Costantino Baroni*, "Bollettino d'Arte", I/XLI (1956/gennaio-marzo), 95.

Labò, Pane 1958

M. Labò, *A favore del museo* e R. Pane, *Riserve sul Museo*, "L'architettura, cronache e storia" 33 (1958), 154 e 162-163.

Magnagnato 1953

L. Magnagnato, *Il museo attivo*, "Comunità", 17/VII (1953/febbraio), 56-59.

Magagnato 1958

L. Magagnato, *Esperienza storica e architettura moderna*, "Comunità" 8 (1958), 62-67.

Magagnato 1962

L. Magagnato, *Musei e leggi per gli architetti italiani*, "Comunità" 99 (1962), 54-63.

Morello 2008

P. Morello, *La museografia del dopoguerra. Opere e modelli storiografici*, in F. Dal Co (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Milano 1997, 392-417.

Moses 1934

E. Moses, *I musei viventi*, "Casabella" 73/VII (1934/febbraio).

Ragghianti 1959

C. Ragghianti, *Museo vivente*, "Sele Arte" 39 (1959), 21-31.

Samonà 1956

G. Samonà, *Un contributo alla museografia*, "Casabella Continuità" 211 (1956), 51-68.

Sulla figura di Alexander Dorner e sul museo vivente:

Caumann 1958

S. Caumann, *The Living Museum. Experiences of an Art Historian and Museum Director: Alexander Dorner*, New York University Press, New York 1958. Anche in edizione tedesca *Das lebende Museum. Erfahrungen eines Kunsthistorikers und Museumsdirektors Alexander Dorner*, Fackelträger-Verlag, Hannover 1958.

Dewey [1934] 1967

J. Dewey, *Art as Experience*, Minton, Black & Co, New York 1934; tr. it. *L'arte come esperienza*, La Nuova Italia, Firenze 1967.

Dorner [1958] 1964

A. Dorner, *The Way Beyond "Art"*, New York University Press, New York 1958; tr. it. *Il superamento dell'"arte"*, Adelphi, Milano 1964.

Helms, Dorner 1963

D. Helms, L. Dorner, *The 1920's in Hannover: An Exhibition in Hannover, Germany*, "Art Journal" 3/22 (1963), College Art Association, 140-144.

Zuliani 2016

S. Zuliani, *Alexander Dorner, The way beyond 'museum'*, "Piano B" 1/1 (2016), 321-340.

In relazione all'interpretazione delle immagini e alla pratica del *re-enactment*:

Didi-Huberman 2002

G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éd. de Minuit, coll. Paradoxe, Paris 2002.

Didi-Huberman 2015

G. Didi-Huberman, *La condizione delle immagini. Intervista con Frédéric Lambert e François Niney*, "Doppiozero", 31 marzo 2015.

Dulguerova 2010

E. Dulguerova, *L'expérience et son double. Notes sur la reconstruction d'expositions et la photographie*, "Intermédialité. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality. History and Theory of the Arts, Literature and Technologies", n. 15 "Exposer/Displaying", Université de Montréal, Montréal (Québec), 2010.

Leleu 2005

N. Leleu, *Mettre le regard sous contrôle. Répliques, copies et reconstitutions au XXe siècle: les tentations de l'historien d'art*, "Les Cahiers du Mnam" 93 (Paris 2005).

Ferriani, Pugliese 2009

B. Ferriani & M. Pugliese (a cura di), *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, introduzione di Germano Celant, Mondadori/Electa, Milano 2009.

Greenberg 2009

R. Greenberg, *Remembering Exhibitions. From Point to Line to Web*, "Tate Papers" 12 (London 2009).

Royer & Gourmel 2014

É. Royer & Y. Gourmel, *Les Fleurs américaines*, catalogo della mostra, Frac île-de-France / Le Plateau 2012/2013, Ed. Museum of American Art (MoAA), Berlin / Frac île-de-France, Paris 2014, in particolare A.H. Barr Jr., *Les Cabinet des abstraits et le récit moderne*, 117-209.

Obrist 2001

H. U. Obrist, *Installation are the Answer. What Is the Question?*, "Oxford Art Journal" 2/ 24 (2001), 93-101.

English abstract

Starting from the evocative pictures of the Milan Castello Sforzesco museum's rooms dedicated to the Renaissance in the 50s BBPR architects project, the reflection intends to propose a new glance into the striking effects of photography in contrast to the very current but much less evocative re-enactment practice. The revolutionary transition from the historical setting museography, with typical period rooms of the late nineteenth century or the early twentieth century, to the atmosphere museography, since the mid-twenties takes the name of living museum.

The *Living Museum* was a new theory giving to the museum a new educational role, developed in northern European area by special museum's directors as Alexander Dorner, Hannover Landesmuseum's lead since 1925. The new rewriting of the collections proposed by Dorner for the Hannover Landesmuseum, from the Middle Ages to the present, was totally detached from any antiquarian taste in favor of the atmosphere rooms, a new museographic device able to give a synthetic return to the essential qualities of a given time of Western artistic civilization. During the post-war reconstruction, the living museum's lesson profoundly marks the Italian museographic debate on the need for new exhibition criteria freed from the logic of in stile furnishing. A not easy task inspired by the ethical value of authenticity in the surgical will to distinguish the false from the true, fundamental for our country after the dramatic wartime and long dictatorship. The Costantino Baroni's reinterpretation of the Castello Sforzesco collections in the BBPR project started in 1954, represents an exemplary case of this process. Through the use of elements of a heterogeneous nature, the museology and architectural project worked on the relationship between artwork, space and time with contemporary interpretative tools, to involve the visitor in a real experience, able to fill the temporal gap without falsifications. The evocative black-and-white pictures of the project, taken during the construction work and immediately after the inauguration, give back us a new museum's idea where the visitor and the artwork are both actors of the new storytelling. Today these pictures are the essential element of the practice of re-enactment or redo, but as original images, they are above all unrepeatable witnesses of the living museum's atmosphere. After all, just the images are authentic, vivid, accessible, beautifully devised. They are still suggestive per se, not as a model to remake but as a magic visual machine, they keep saying somethings hidden, they release the mysterious strength of a spell.