

Convegno a cura di

Elena Dellapiana, Maria Beatrice Failla, Franca Varallo

Comitato scientifico

Giampiero Bosoni, Maria Ida Catalano, Silvia Cecchini,  
Paola D'Alconzo, Michela di Macco, Patrizia Dragoni,  
Anna Maria Ducci, Antonella Gioli, Valeria Meirano,  
Susanne Adina Meyer, José Luis De la Nuez Santana,  
Almudena Perez de Tudela, Cecilia Pennacini, Chiara  
Piva, Dominique Poulot, Federica Rovati, Maurizio  
Vivarelli, Francesca Zanella, Stefania Zuliani

© Copyright 2020  
by Sagep Editori S.r.l.

Piazza San Matteo, 14/4 CAP 16123 Genova

ISBN 978-88-6373-637-3

*Musei Tra modernità  
e ambientazione*

## GUGLIELMO PACCHIONI A PESARO: L'ALLESTIMENTO COME ATTO CRITICO

Patrizia Dragoni, Caterina Paparello\*

<sup>10</sup> Ricordo che Gaetano Filangieri visse, tra il 1848 e il 1870, prevalentemente a Parigi. Documentata è la sua esperienza di visita alle più grandi capitali europee ed alle esposizioni universali che si tennero in Europa in questi stessi anni.

<sup>11</sup> UGO CARUGHI, ERMANNANO GUIDA, *Alfredo Cottrau 1839-1898. L'architettura in ferri nell'Italia delle grandi trasformazioni*, Napoli 2003, p. 186.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 190.

<sup>13</sup> EDOARDO CERILLO, *Descrizione artistica del palazzo Como*, in *Catalogo del Museo Civico Gaetano Filangieri*, Napoli 1888, p. LXVIII.

<sup>14</sup> JULES GUADET, *Le Musées scientifiques*, in *Éléments et Théorie de l'Architecture*, vol.II, Libro VII riportato in *I luoghi del museo*, a cura di LUCA BASSO PERESSUT, Roma 1985, pp. 242 e ss.

<sup>15</sup> Palazzo Como, a lungo sede di un istituto religioso, era diventato di proprietà del Comune di Napoli dopo le leggi di soppressione dell'asse ecclesiastico. Fortemente danneggiato dai diversi utilizzi succedutisi nei secoli, fu oggetto di un interessante dibattito in seguito alla necessità del suo abbattimento emersa in seguito alla realizzazione del prolungamento della via del Duomo fino al mare. Salvato solo in parte (s'interveniva sulla facciata smontandola e rimontandola venti metri più indietro) fu ceduto in comodato d'uso al Filangieri nel 1882. Il lavoro di ricostruzione del palazzo fu totale. Filangieri ebbe, di fatto, solo una sorta di paravento costituito dalla facciata principale e da due piccole ali laterali che delimitavano circa 404 mq. di terreno.

<sup>16</sup> CERILLO, 1888, p. LXVII.

<sup>17</sup> Giovanni Barracco, nato in Calabria ma formatosi sostanzialmente a Napoli tra il 1849 e il 1860, condivide molta parte della cultura di Filangieri. Dona alla città di Roma la sua collezione nel 1902. Nel 1905 il suo museo è aperto al pubblico. Per gli studi sul Museo Barracco cfr. *Giovanni Barracco patriota e collezionista*, a cura di M. Cima, Roma 2010.

<sup>18</sup> CERILLO, 1888, p. LXVII.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> La copertura della modernità è una caratteristica anche del lucernario. La struttura in ferro e vetro che copre la sala Agata è infatti coperta da un cassettonato ligneo riccamente decorato. Anche in questo Filangieri si avvicina alla teoria del restauro in stile di Eugene Viollet le duc (da lui conosciuto e apprezzato) che caratterizza l'intera opera di restauro del Palazzo. Cfr. BARRELLA, 2010.

<sup>21</sup> EUGÈNE-EMMANUEL VIOLLET Le Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture français du XIe au XVIe siècle*, Paris, 1854-501. vol. VIII, p. 14.

<sup>22</sup> EMMA PERODI, *Il museo Civico Gaetano Filangieri principe di Satriano in Napoli*, Napoli 1890 p. 5.

<sup>23</sup> Cfr. al riguardo NADIA BARRELLA, *Il Museo Filangieri*, Napoli 1988

<sup>24</sup> GAETANO FILANGIERI, *Nota introduttiva*, in PERODI, 1890

<sup>25</sup> Si veda NADIA BARRELLA, *Sui musei napoletani. Spunti di riflessione dalle riviste*, in *La consistenza dell'effimero*, a cura di N. Barrella, R. Cioffi, Napoli 2008, pp.77-88.

<sup>26</sup> DIEGO ANGELI, *Rassegna d'arte*, in «Flegrea», a. III, vol. I, pp. 553-557.

<sup>27</sup> Faccio riferimento soprattutto a VITTORIO SPINAZZOLA, *Il Museo nazionale di San Martino negli anni dal 1898 al 1901. Relazione a S.E. il Ministro della P.I.*, Napoli 1901 ma sono moltissimi gli articoli (specialmente per «Napoli Nobilissima») e le lettere conservate presso l'archivio del Museo che attestano il profondo interesse di Spinazzola per i gusti del pubblico e per un'idea di museo innovativa.

<sup>28</sup> Valga come esempio –ma preciso che su Spinazzola i miei studi sono ancora all'inizio- la messa a punto di una mostra topografica organizzata in occasione di un Congresso Geografico tenutosi a Napoli nel 1904.

<sup>29</sup> ANGELO CONTI, *Per gli studi di storia e dell'arte*, ne «il Marzocco» del 18 ottobre 1910.

<sup>30</sup> *Ibidem*

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Per indicazioni biografiche e per l'attività svolta da Carlo Giovene rimando a BARRELLA, 2016.

<sup>33</sup> STEFANO COLONNA DI PALIANO, CARLO GIOVENE DI GIRASOLE, *Discorsi*, Napoli 1924.

<sup>34</sup> NADIA BARRELLA, *Per la storia del mobilio napoletano: riflessioni su di un lavoro inedito di Carlo Giovene di Girasole*, in corso di stampa.

<sup>35</sup> Sulla storia della collezione e della donazione rimando soprattutto ai numerosi studi di Paola Giusti e, in particolare, al volume *Il Museo Duca di Martina di Napoli*, a cura di P. Giusti e L. Arbace, Napoli 1994.

<sup>36</sup> BRUNO MOLAJOLI, *Musei ed opere d'arte a Napoli attraverso la guerra*, Napoli 1948.

<sup>37</sup> DALAI EMILIANI, 2008, p. 77.

<sup>38</sup> BRUNO MOLAJOLI, *Il riordinamento dei musei di Napoli*, in «Bollettino d'arte», 1949, a. XXXIV, fasc.II, aprile –giugno, pp. 182- 186.

<sup>39</sup> BASSO PERESSUT, 1985, p. 108

<sup>40</sup> DALAI EMILIANI, 2008, p.78

### Il patrimonio civico di Pesaro: oltre il museo di demaniazione

Per comprendere l'operato di Guglielmo Pacchioni è necessario tracciare un breve resoconto della storia delle collezioni pesaresi. La Pinacoteca civica, nata, come pressoché tutte le altre della regione, sulla spinta dei decreti di demaniazione, fu inizialmente aggregata al Museo Oliveriano, ovvero alla raccolta antiquaria annessa alla biblioteca, che Annibale degli Abbatini Olivieri Giordani aveva donato alla città insieme al legato impartito dall'amico Giovanni Battista Passeri<sup>2</sup>. Presso la sede di Palazzo Machirelli furono accolte anche le collezioni Mazza, acquisita dal Comune<sup>3</sup> nel 1857; Herculani, per la parte pervenuta con il lascito Rossini<sup>4</sup>, e Machirelli-Giordani, anch'essi eredi Olivieri<sup>5</sup>. A fine Ottocento Palazzo Machirelli fu destinato all'istituendo Liceo musicale "Giacchino Rossini", ivi mantenendo la collezione Herculani, in seguito più volte denominata Pinacoteca del Liceo musicale<sup>6</sup>. Le raccolte civiche furono dunque allocate nel sottostante e contiguo Palazzo Almerigi, unitamente alla biblioteca e museo oliveriani<sup>7</sup>, a costituzione di un polo culturale nel centro cittadino, per l'occasione denominato "Ateneo pesarese"<sup>8</sup>. Gli ambienti, già caratterizzati da carenza di spazio e criteri non uniformi, dovettero poi ospitare anche i reperti emergenti dagli scavi condotti magistralmente da Edoardo Brizio a Novilara<sup>9</sup>. La chiesa di Sant'Ubaldo, ove fu trasferita da quella di San Francesco anche l'*Incoronazione della Vergine* di Giovanni Bellini, fu utilizzata come depositaria visitabile, in attesa di interventi sul patrimonio che trovarono applicazione solo a conclusione del primo conflitto mondiale e per via degli ammodernamenti indotti dal terremoto del 1916<sup>10</sup>.

L'allestimento di primo Novecento, «bric à brac», con «i pavimenti in mattone quasi sconnessi, gli oggetti nella luce fredda dell'antiquato museo e il palazzo grigio e triste», ed ancora, con gli oggetti che «ammucchiati e inchiodati quasi a caso, vi conseguirono immediatamente l'inamovibilità d'un impiegato ministeriale», l'«assenza di cartellini indicatori» e le collezioni «poste per essere viste correndo da chi senta un pregiudizio morale di non esimersene», è documentato da una guida di accento futurista, connotata in esplicito dall'esortazione «distruggiamoli codesti Musei!»<sup>11</sup>

In questo contesto Luigi Serra, direttore della Galleria nazionale delle Marche dal 1915, sostenne strenuamente il trasferimento della Pinacoteca civica e del Museo della Ceramica, come era stata denominata la collezione Mazza, presso il Palazzo Ducale pesarese, disponendo la parte più considerevole delle raccolte, fra cui la pala di Giovanni Bellini, in sei sale del piano nobile, sede degna per «il più insigne museo civico della regione»<sup>12</sup>. La soluzione adottata da Serra va ricondotta al più ampio programma culturale che egli ha riservato alle collezioni d'arte delle Marche che, pur segnando la massima espansione della Galleria Nazionale, è stato altresì distinto da politiche di spoglio dei territori, dal gusto



ancora ottocentesco per l'ambientazione storicizzante e da riordinamenti delle civiche raccolte, condotti in meno di «una giornata, con l'aiuto di tre o quattro uomini di servizio»<sup>13</sup>, secondo criteri estetici e solo in parte cronologici.

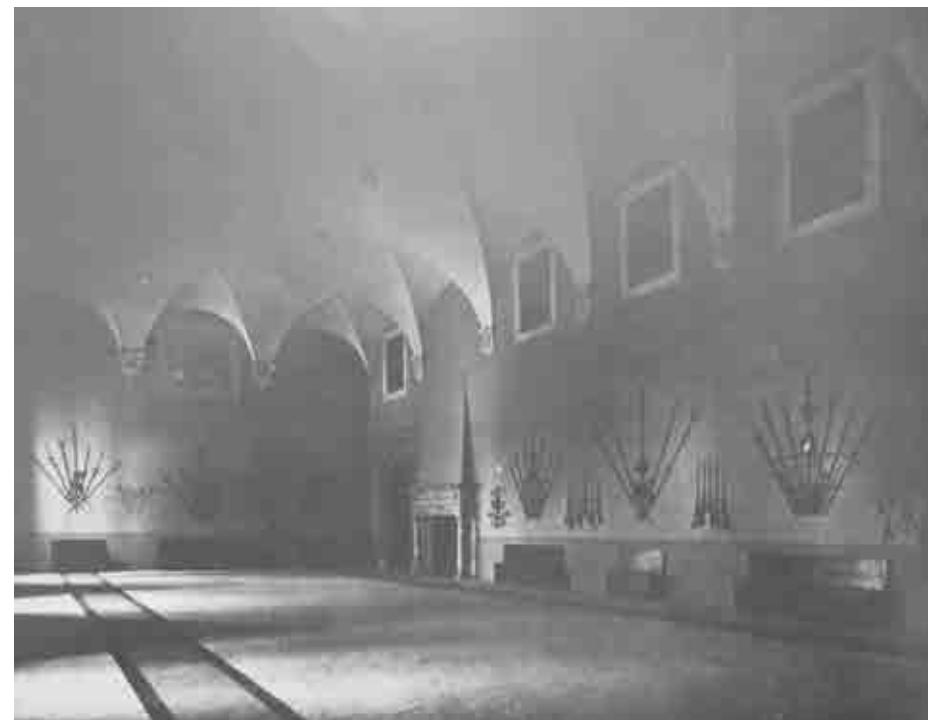
#### Luigi Serra e Guglielmo Pacchioni a confronto con le stanze di Federico

Nel 1934 Guglielmo Pacchioni, giungendo ad Ancona per avvicinarsi a Luigi Serra alla direzione della Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna per le Marche e Zara<sup>14</sup>, portò con sé, da ultime, le esperienze condotte a Torino nel riordino della Galleria Sabauda con l'intento

de permettre de supprimer les magasins au réserves, de donner aux oeuvres, plus sévèrement sélectionnées, tout l'espace que réclame une bonne présentation: d'abandonner la subdivision en écoles et de pouvoir enfin créer, dans chaque salle, une disposition hiérarchique des valeurs<sup>15</sup>.

Nello stesso anno fu restituita ad Urbino la serie italiana dei ritratti di uomini illustri dello studiolo di Federico, per cui fu proposta in occasione della mostra su *Melozzo e il Quattrocento Romagnolo* del '38 una prima ricostruzione<sup>16</sup>. Tale restituzione pose a Pacchioni problemi di natura museografica sui quali tornò più volte, mantenendo costanti i dubbi sulla neutralità dell'allestimento, così ricordati:

anche riterrei di dover sconsigliare quella [...] soluzione che a prima vista potrebbe sembrare neutra e scientifica, la quale consisterebbe nel lasciar vuoti gli spazi corrispondenti alle 14 tavole mancanti tenendo al loro posto una stoffa.



Modo di non intervento del tutto apparente e superficiale ché i toni, e siano pure neutri quanto si vuole, dei molteplici quadrati di stoffa vengono tra loro a sommarsi e a costituire, ine-vitabilmente un invadentissimo e predominante intervento mentre la loro disposizione saltuaria, intromettendosi tra una tavola e l'altra spezzerebbe ogni correlazione e fran-tumerebbe tutto il valore decorativo dell'insieme<sup>17</sup>.

Pacchioni antepose al riallestimento delle collezioni urbinati un lungo periodo di studio dell'architettura e della decorazione originarie del Palazzo Ducale, esponendo transitoriamente i ritratti dello studiolo nella sala della Iole, in precedenza riservata ad una sezione storico-topografica avente finalità didattiche, pensata da Luigi Serra per introdurre il visitatore alla visita di un «appartamento signorile animato da collezioni d'arte»<sup>18</sup>. Egli, seguendo un rigoroso criterio di snellimento delle collezioni e altresì destinando agli appartamenti ducali solo quelle opere che «dotate di un'importanza storico-artistica particolarmente significativa, fossero idealmente legate agli aspetti più salienti della civiltà rinascimentale urbinata»<sup>19</sup>, volle assicurare al visitatore il godimento degli spazi. Tale premessa di metodo impose la rimozione dei trofei d'arme, acquistati da Luigi Serra entro il 1919, già esposti in panoplie ornamentali, e degli strumenti musicali disposti nell'appartamento della Duchessa con funzione decorativa, così come l'eliminazione della moltitudine di mobili in stile che, solo in minima parte originali, erano disposti ad arredo degli ambienti (FIGG. 1 e 2)<sup>20</sup>. Il soprintendente adottò ad Urbino anche una ridipintura integrale dell'appartamento ducale di un uniforme color biscotto, esteso alle zone lunettate, in precedenza bianche dalla linea di raccordo dei capitelli pensili, basandosi su una porzione di intonaco antico riscoperto



durante i numerosi saggi esplorativi che fece compiere al suo team di lavoro composto da Luigi Renzetti, conservatore onorario della Galleria, Giacomo Nardone, l'ingegnere della Soprintendenza all'Arte Medioevale e Moderna, Luigi Leporini, architetto e abilissimo disegnatore, Giuseppe Pompei, assistente, Riccardo Pacini, assegnato alla Soprintendenza dal 1938 e Pasquale Rotondi, in quegli anni ispettore salariato<sup>21</sup>. Si avvale inoltre della collaborazione di Vincenzo Lucci Chiarissi, importante regista nato a Pesaro, chiamato espressamente per dotare l'allestimento della Galleria di effetti di luce atti ad assolvere al duplice compito di mettere in evidenza la monumentalità dell'architettura degli ambienti, si vedano ad esempio i tratti delle vele di copertura (FIG. 3), e di rendere merito all'allestimento, conformemente alle contaminazioni che si andavano affermando intorno al museo inteso come spazio della comunicazione<sup>22</sup>. L'impianto di illuminazione, modernissimo, a tratti di un nitore concettuale folgorante (FIG. 4), alternava sospensioni a cono di luce nell'appartamento ducale a simili piantane ascendenti, impiegate per il Salone del Trono e per la Sala degli Angeli, in attesa di estendere la dotazione elettrica agli ambienti che man mano ci si proponeva di sottrarre all'ingerenza del Genio Civile, allora responsabile della manutenzione degli edifici demaniali.

Dagli interventi che Pacchioni ha diretto emerge chiaramente il nesso sostanziale fra l'assoluto rispetto del significato spaziale degli ambienti e la concentrazione delle collezioni in uno spazio espositivo principale, che, ad Urbino, egli ha fatto coincidere con l'appar-



tamento di Federico, rendendo plastico per via di illuminazione il doppio percorso attuato a Torino e replicato a Pesaro. Ed è altresì connotabile l'antitesi alla «vecchia obiezione», ricordata da Argan, per cui «occorra conservare o ristabilire intorno alle opere d'arte le antiche condizioni ambientali; ma l'errore sta appunto nell'associare quel principio del conservare, che è scrupolo di verità, all'atto del ristabilire, che implica l'intenzione del falso»<sup>23</sup>.

#### **Guglielmo Pacchioni a Pesaro: lo spazio nuovo**

Le soluzioni museografiche offerte a Urbino, gli stessi criteri di razionalità e di adeguamento funzionale furono adottati a Pesaro, in occasione del trasferimento delle collezioni civiche a Palazzo Toschi Mosca<sup>24</sup>. L'edificio fu preso in affitto dal Comune per trasferire le collezioni e per liberare gli spazi museali di Palazzo Ducale, già largamente ridotti a seguito del sisma del 1930, da una coabitazione con la Prefettura che si era rilevata difficile e che aveva più volte causato i malumori del prefetto Salvatore Introna, esponente molto in vista del Partito Nazionale Fascista, coinvolto in anni immediatamente successivi fra gli organi di massima sicurezza<sup>25</sup>. Palazzo Toschi Mosca, di cifra cinquecentesca ampiamente rivisita, fu residenza cittadina della famiglia ed era stato abbandonato dalla marchesa Vittoria per intraprendere l'impresa culturale dell'attiguo Palazzo Mazzolari; lo stabile, trasmesso per via ereditaria al figlio Benedetto, e poi al nipote Vittorio, si trovava in un

complesso stato di parcellizzazione proprietaria, diviso fra enti di carità e altri usufruttuari<sup>26</sup>. I locali destinati a sede museale, al piano nobile con annessi depositi al sottostante e all'ammazzato, presentavano caratteri di dimora signorile settecentesca, del tutto avulsi dalla cifra monumentale del Palazzo Ducale di Urbino che tanto aveva interrogato Guglielmo Pacchioni<sup>27</sup>. Un primo progetto, redatto localmente, prevedeva di affidare i lavori in economia al capomastro appaltatore della manutenzione degli immobili civici: gli adeguamenti previsti non tenevano minimamente conto di moderni criteri né del coinvolgimento di personale di comprovata esperienza<sup>28</sup>. In queste circostanze le dimissioni del direttore Italo Bonino Bonini e la nomina del nuovo direttore Luigi Michelini Tocci, già alla guida della Biblioteca Oliveriana dal 1934, di cui curò, negli stessi anni, anche il riordino dell'annesso medaglie-re, diedero l'impulso ad un programma assai più articolato la cui direzione fu nell'immediato affidata a Guglielmo Pacchioni<sup>29</sup>. La delibera podestarile dell'8 febbraio 1936 dispose un primo ampliamento degli spazi da destinarsi a sede museale: furono dunque concessi in locazione al Comune altri 5 vani al piano nobile di Palazzo Toschi Mosca, per un totale di 18 sale espositive, così come ricordato dallo stesso Pacchioni in una minuta la Ministero

mi pregio informare [...] che si stanno alacremente approntando le sale destinate ad accogliere la suppellettile dei Civici Musei. I lavori avvengono sotto la direzione di questa Soprintendenza la quale curerà poi anche la collocazione degli oggetti [...]. La sede [...] offre sufficiente ampiezza e varietà di sale per una buona distribuzione del materiale sia archeologico che medievale e moderno. Di tale palazzo è per il momento libero soltanto il piano nobile che sarà destinato prevalentemente alla preziosissima raccolta di ceramiche, alle pitture ed alle sculture del Rinascimento e dei secoli XVII – XVIII; man mano che si renderanno libere verranno poi destinati alle raccolte archeologiche il piano terreno e l'ammazzato<sup>30</sup>.

Nella relazione conclusiva al ministro Bottai egli tornò sull'assenza di elementi architettonici interni, così ricordata

la qual cosa, per chi intende disporre collezioni di oggetti che abbiano un valore d'arte per sé stessi è quasi sempre un vantaggio. [...] In modo che né la ricerca di una valorizzazione estetica d'insieme né altro potesse ridurre l'opera d'arte di un maestro di primo ordine a funzioni decorative. Errore nel quale si cade molto facilmente quando, per sfuggire la freddezza del Museo, l'ordinatore troppo si adoperi per dare alla galleria vita apparente di una casa signorile arredata. Come se un appartamento abbandonato – anche ci sia sul caminetto la finzione della legna pronta per essere infiammata – fosse in realtà cosa meno morta, e direi anche meno triste, di una galleria bene ordinata e gaia<sup>31</sup>.

La citazione esemplifica perfettamente la portata innovatrice del suo pensiero, tanto più dirimpante se letta in antitesi ai richiami costanti alle dimore ben arredate «in forza del decaduto e deprecabile criterio museografico dell'ambientamento storico dell'opera d'arte»<sup>32</sup> e all'andamento topografico delle raccolte civiche locali, che, ben lontane dal dibattito promosso dall'Office International des Musées, alternavano all'esempio della chiesa-pinacoteca dell'Annunziata di Camerino, formata sul modello del deposito a fini di tutela da indurre persino Luigi Serra ad una selezione dei beni, a raccolte ricoverate presso le civiche

residenze o annesse a biblioteche di più antica tradizione, «accatastate e semivisibili»<sup>33</sup>.

Le condizioni di luce<sup>34</sup>, adottando luce laterale elettrica e artificiale opportunamente schermata, e di ambiente, con intonaci in Terranova grigio e azzurro chiaro<sup>35</sup>, furono pesanti da Pacchioni per un museo che doveva parlare ad un pubblico di non specialisti, da educare esteticamente anche attraverso l'orchestrazione dei nessi spaziali, esemplificati dal trionfo angolare dell'*Incoronazione della Vergine*<sup>36</sup>.

Mi sono studiato di dare a ciascun oggetto o al complesso di ciascun gruppo le condizioni di luce e di ambiente che mi è stato possibile migliori per poterne pienamente godere la specifica qualità artistica. A voler bene servire questo principio bisognava senz'altro accettare due condizioni: dare agli oggetti della sala e dentro la vetrina spazio e respiro sufficienti perché ciascuno potesse valere per sé stesso oltre che nell'insieme; limitare la scelta alle opere di contenuto artistico originale e importante. La logica risoluzione del problema che sorgeva da questi preposti stava nel suddividere il museo in due sezioni: una quindicina di sale che costituiscono la parte più propriamente destinata al visitatore e quattro salette che chiamerei volentieri “di studio e consultazione” dedicate particolarmente agli studiosi e agli specialisti<sup>37</sup>.

Come da egli stesso ricordato a Bottai:

la necessità di dare alle opere d'arte maggior spazio e respiro togliendo dalle sale di esposizione i pezzi d'interesse secondario o suddividendo le gallerie in due sezioni è stata sostenuta e difesa da tutti, o quasi, i direttori dei musei d'Europa e d'America. Basta sfogliare le annate di «Museum» o leggere i risultati della inchiesta internazionale sulla riforma delle pubbliche gallerie per averne una documentatissima prova<sup>38</sup>.

L'adozione del pavimento in teli, o Linoleum, composto da farina di sughero, farina di legno, olio di lino, da cui il nome, e coloranti disposti su un tessuto di juta; prodotto autarchico per eccellenza, che ha riscosso molto favore nel periodo fra le due guerre proprio perché prodotto interamente con beni nazionali, dall'olio di lino siciliano alla quercia da sughero<sup>39</sup>, era stata suggerita da Auguste Perret fra le soluzioni offerte dai moderni materiali per attenuare “la fatica da museo”<sup>40</sup>. Le applicazioni che ne fa Pacchioni, a Novara<sup>41</sup> e segnatamente a Pesaro, sono una colta riflessione sulla dinamicità degli interni, pensati per essere funzionali alla valorizzazione estetica delle collezioni e per guidare plasticamente il fruitore durante il percorso, a Palazzo Toschi Mosca tratteggiato dall'intarsio nel pavimento.

La modernissima sistemazione, «non offensiva della veneranda vetustà degli oggetti esposti [...] ma condizione necessaria per sentirli vivi e attuali»<sup>42</sup> fu documentata anche dall'Istituto Luce in una ripresa degli aspetti più notevoli del Museo civico e della collezione di ceramiche classiche italiane che fu inserita nel Giornale Sonoro n. 992 in onda nei cinema dal 20 novembre 1936<sup>43</sup>.

Come ricordato da Argan, Pacchioni risolse brillantemente anche i problemi museografici relativi all'esposizione delle serie di ceramica: «evitando la cadenza monotona delle raccolte di arte industriale», alternando vetrine inserite nelle pareti e foderate di flanella

bianca a vetrine ricavate nelle pareti divisorie che alleggerendo la «struttura architettonica del museo» e consentendo inoltre la veduta recto verso delle maioliche in tal senso significative<sup>44</sup>.

L'allestimento del "museo vivo" non poteva tuttavia dirsi concluso<sup>45</sup>: il tema dei servizi per il pubblico doveva ancora essere compiutamente affrontato, le salette di studio attendevano di essere maggiormente ordinate, così come la sezione archeologica al piano terra. Si profilava inoltre un nuovo considerevole incremento<sup>46</sup>. Risale agli stessi anni l'impegno del Comune per l'acquisto dell'integrale raccolta Mengaroni, quest'ultima ricordata in una perizia inedita di Pacchioni come «un omaggio e un incoraggiamento a una forma di artigianato locale che non si dovrebbe lasciar perire»<sup>47</sup>, seguendo, in questo caso, il solco già tracciato a Pesaro dalla marchesa Vittoria e rifacendosi altresì ai decreti post-demaniali, che, a suo avviso, invece di indurre gli ordinatori a un ripensamento educativo delle collezioni, ebbero il solo «valore formale di una retorica affermazione»<sup>48</sup>.

#### 4. Due diverse visioni del museo: i progetti di Guglielmo Pacchioni e Giorgio Ugolini

Basato sulla ferma convinzione che tra l'arte del passato e quella contemporanea debbano intercorrere dei «rapporti che sono sempre di continuazione e di discendenza anche se ostentino di impostarsi su formule di opposizione o di negazione assoluta»<sup>49</sup>, il progetto che Guglielmo Pacchioni realizza a Pesaro per il museo civico è, come si è avuto modo di constatare, improntato ad un criterio di modernità che egli stesso ammette potere essere «per molti direttori di Museo e scrittori d'arte, del tutto inaccettabile»<sup>50</sup>. Secondo la sua concezione di museo:

I preziosi cimeli della nostra grande arte del passato sono vivi per noi in quanto noi possiamo apprezzare certe loro qualità con la nostra particolare sensibilità d'oggi: quella medesima sensibilità alla quale si volgono le attuali espressioni di ogni forma d'arte che non sia la contraffazione o la copia di moduli esotici o pertinenti al passato.

Nei molti aspetti che i cimeli artistici possono avere e certamente hanno, quelli soltanto sono vivi e vitali per noi che rispondano a quella sensibilità sì da poterci trasmettere l'emozione che è potenzialmente in loro contenuta; e è non soltanto emozione di godimento estetico e contemplativa ma emozione creativa e preparativa di quello che sarà il domani artistico della gente a cui noi avremo dato vita. Quanto più vivo e presente siamo capaci di rendere alla vita attuale del nostro spirito, tutto il nostro passato, glorie e sventure, tanto più nostro, cioè generato e presentato da noi, sarà l'avvenire.

Questo concetto che Benito Mussolini ha cento volte proclamato come verità storica e politica è, anche in arte, verissimo. Con l'intento di realizzare, per quanto si poteva dalle mie povere forze, criteri analoghi a quelli ora esposti, è stato attuato il nuovo ordinamento del Museo di Pesaro<sup>51</sup>.

Questa lunga citazione costituisce l'*incipit* della relazione che in due riprese, tra l'aprile e l'ottobre del '37, Pacchioni consegna al ministero per illustrare i propri orientamenti teorici e le concrete soluzioni adottate per la selezione delle opere e la loro disposizione negli ampi locali del settecentesco Palazzo Toschi-Mosca. Il suo intento era stato di con-

sentire al visitatore "generico", al grande pubblico, di godere degli oggetti nelle migliori condizioni di luce e spazio, riservando quattro piccole sale più ingombre agli studiosi e agli specialisti<sup>52</sup> secondo la moderna ottica del doppio percorso, oggetto di dibattito a partire dagli articoli di August Perret<sup>53</sup>, di Richard Bach<sup>54</sup> e di Jean Lameere<sup>55</sup> apparsi sulle pagine di «Mouseion» rispettivamente nel 1929 e nel 1930, nonché nella celebre inchiesta internazionale sulla riforma dei musei pubblici<sup>56</sup>, sempre del 1930, infine ampiamente ripreso a Madrid.

Pacchioni, consapevole di questo dibattito, ritiene che in Italia, tranne che per il recente riordinamento della Pinacoteca Vaticana, non si sia mai proceduto a pratiche realizzazioni in tal senso, in quanto la tendenza comune rimaneva ancora quella degli allestimenti didattici e documentari:

Quando si tratta di venire ad una scelta pare che le esclusioni si facciano ad un tratto impossibili: ora la rarità del pezzo; ora il valore illustrativo di una serie; ora il fascino di una vecchia insostenibile attribuzione - tutte cose delle quali convergo benissimo di tenere il debito conto - finiscono di sopraffare l'ordinatore.

Trovano allora posto nella galleria oggetti che interessano bensì agli specialisti ma che rimangono estranei, materia inerte e ingombrante, per chi nei musei d'arte cerca, prima di ogni altra cosa la fonte di un elevato godimento spirituale. La contemplazione dell'opera d'arte è raffreddata e distratta da una folla di cose che richiamano a raffronti di puro interesse storico, a osservazioni erudite e divagazioni generiche.

Il museo assume quel particolare aspetto di freddo e sapiente catalogo atto bensì a fornire, col minor numero di lacune possibili, il materiale per la conoscenza storica di una data forma d'arte ma non idoneo certo a creare intorno alle più alte espressioni di essa quell'atmosfera di relativo isolamento e di lirica esaltazione alla quale non possiamo rinunciare senza inaridire in noi stessi la prima e più nobile funzione d'arte<sup>57</sup>.

Le sue preoccupazioni, di evidente matrice crociana, non sono quindi indirizzate al visitatore colto, capace da sé di corretti giudizi critici, quanto, paternalisticamente, al gran numero di coloro che, privi di una preparazione adeguata, potrebbero «considerare tutti gli oggetti esposti nelle sale di un museo come esemplari di bellezza, come modelli di gusto, come capolavori dell'arte tanto più facilmente accettati e ammirati quanto meno compresi»<sup>58</sup>. Ritiene, infatti, che:

di certo pessimo gusto che imperversa proprio tra quell'agiata borghesia che si picca di raffinatezza e vanta un certo amore per le cose dell'arte ingombrando le proprie case di vecchie croste insignificanti e arredando i propri salotti con ogni paccottiglia d'imitazioni e con poveri vecchiumi senza stile, siano in gran parte responsabili proprio questi nostri musei che dovrebbero, in teoria, servire a educare e affinare il senso estetico dei loro frequentatori.

Da queste osservazioni non vogliamo affatto dedurre che il tipo di Museo storico etnografico di museo didascalico e documentario non sieno a loro volta utilissimi e non ci augureremo di certo di vederli scomparire dalle istituzioni della nostra erudita e complessa civiltà contemporanea; vorremo soltanto che questo modo di

sistemazione fosse più particolarmente riservato alle raccolte storico illustrative e non alle gallerie il cui prezioso patrimonio sia costituito da opera d'arte di grandi maestri.

Ché qui sta appunto il nocciolo del problema – che cosa sia e a quali scopi debba rispondere una galleria di antiche pitture e sculture [...] nella nostra concezione moderna<sup>59</sup>.

In questo “nocciolo del problema” si può collocare la presentazione al Podestà di Pesaro, da parte dell'intellettuale Giorgio Ugolini, di un differente progetto del museo, di stampo affatto diverso nell'impostazione e nella concezione, basato invece sul recupero di una totalità di beni civici che, proprio per le parole di cui sopra, non rientrano nell'allestimento di Pacchioni e che riguardano le vicende di una importante quanto sfortunata istituzione pesarese, il Museo Artistico Industriale.

Aperto nel 1888, quest'ultimo era stato istituito per volontà testamentaria della marchesa Vittoria Toschi Mosca<sup>60</sup>, che a tal fine aveva lasciato al comune il suo palazzo di via Rossini, già appartenuto alla famiglia Mazzolari, e tutte le sue collezioni d'arte e di arti industriali.

La marchesa, donna illuminata, aveva intense relazioni con molti intellettuali del tempo e in special modo con il *milieu* napoletano di Filangieri, Tesorone e Salazar, il cui testo *Sulla necessità di istituire in Italia dei musei industriali artistici con le scuole di applicazione. Pensieri e proposte* era stato pubblicato nel 1878. A Napoli, dove possedeva un villino a Capodimonte, la nobildonna aveva con ogni probabilità visitato la Grande Esposizione Nazionale di Belle Arti del 1877, che aveva fatto seguito all'ampio dibattito che portò nel 1878 anche a quelle Scuole-Officine di applicazione per l'esercizio e la pratica delle arti minori, volute da Filippo Palizzi e Domenico Morelli nella locale Accademia di Belle Arti, dalle quali scaturì fra il 1880 e il 1882, proprio ad iniziativa del principe Filangieri coadiuvato dagli stessi Palizzi e Morelli, il Museo Artistico Industriale, che, per le sue finalità di insegnamento delle arti applicate da tempo avvertite in ambito europeo, contrastava con la tradizionale concezione del museo<sup>61</sup>.

Come si evince dal testamento anche il lascito della marchesa era finalizzato al «filantropico scopo dell'utilità che può derivare alla studiosa gioventù, massime ai figli del popolo meccanici e artisti che si consacrano ad industriali lavori ed alle Arti belle, ma privi di risorse pecuniarie. [...] perché serva a loro di scuola pratica ed eccitamento al fare bene»<sup>62</sup>. Infatti al museo, per il quale la marchesa detta anche il testo della targa ancora oggi visibile, avrebbe dovuto legarsi una scuola d'arte applicata all'industria, che il Comune apre nel 1877 nei locali al pianterreno del palazzo.

Ma già al momento della sua inaugurazione, il museo non rispecchiava i criteri di allestimento voluti dalla nobildonna. Mentre questa aveva disposto che si sarebbe dovuto «tutto globalmente conservare, custodire, e lasciare nell'ordine da me disposto»<sup>63</sup>, il confronto fra l'inventario stilato subito dopo la sua morte e quello degli oggetti esposti nel museo, effettuato da Maria Genova<sup>64</sup>, denuncia che le opere di maggior rilevanza artistica erano state sistemate al primo piano e le altre al secondo. Si era già fatta, quindi, una prima cernita, per realizzare un allestimento più didattico, incentrato sulla tecnica e la tipologia delle opere, che armonizzava esteticamente forme e colori all'interno delle sale, sulla base della individuazione dei pezzi di maggiore pregio effettuata dal perugino Luigi Carattoli.

Il prevalere del criterio estetizzante e il sostanziale disinteresse per questa tipologia di istituzioni, in mancanza di una reale politica di sviluppo tecnologico da parte delle istitu-

zioni, portarono progressivamente alla fine del Museo Mosca, che, dal 1902, viene a perdere i mobili e gli oggetti conservati al secondo piano, trasportati nella chiesa di S. Ubaldo per essere venduti all'asta. Dall'anno precedente, inoltre, la scuola d'arte applicata all'industria si era trasferita negli spazi più ampi dell'ex convento dei domenicani e il museo, privato del rapporto inscindibile con l'istruzione artistica, doveva sin d'allora aver chiuso la porta agli artigiani della città. Rimanevano gli oggetti del primo piano, le cui vicende si intrecciano, dagli anni Venti del Novecento, con quelle del Museo Civico, aperto da Luigi Serra presso il Palazzo Ducale con l'intento di raccogliere tutto il patrimonio artistico della città e arricchito in quegli anni dei materiali archeologici del comune e del Museo Olive-riano, del medagliere e delle ceramiche del più noto ceramista pesarese contemporaneo, Ferruccio Mengaroni, precocemente scomparso nel 1925.

Nel 1926 Serra scrive al sindaco circa il trasferimento nel Palazzo Ducale anche del museo Mosca, per il quale intendeva tuttavia avviare un'attenta selezione degli oggetti: «soltanto quelli notevoli, non le falsificazioni, le opere svalutate da lavori successivi, i ninfoli insignificanti, che farebbero perdere al Museo Civico la sua alta dignità. Gli altri si potrebbero radunare alla meglio in sale chiuse al pubblico»<sup>65</sup>. In uno scarno articolo sul museo Mosca, redatto due anni prima, aveva infatti chiosato che si trattava di un luogo «Dove le opere pregevoli sono assai scarse»<sup>66</sup>. Ancorché fosse stato, con Malaguzzi Valeri, uno degli studiosi che avevano partecipato alla rivalutazione delle arti industriali, in quegli anni Serra aveva aderito alla svolta teorica per la quale «Dall'aspetto pratico, funzionale, educativo assegnato agli oggetti industriali si passa alla concezione delle arti decorative come arte pura»<sup>67</sup>, secondo il principio estetizzante dell'arte per l'arte ribadito ancora nel '20 dal famoso libro di Fry.

Niente viene tuttavia spostato fino al 1930, allorché il violento terremoto del 30 ottobre, con la conseguente rimozione dei materiali dei musei, e il trasferimento di Serra a Roma rimettono in discussione tutto l'assetto museale. Palazzo Mazzolari diviene sede provvisoria del Comune e, come si evince da una guida del 1935, quello che restava del museo Mosca è ormai chiuso. Il direttore del Museo Civico, Italo Bonino Bonini, nuovamente in violazione delle volontà testamentarie della marchesa, aveva infatti utilizzato nel '34 parte delle collezioni, le più prestigiose, per realizzare un appartamento di rappresentanza ad uso del Comune<sup>68</sup> e stava adesso cercando una collocazione per gli altri oggetti nonostante le critiche, inascoltate, di un erede della marchesa, il signor Sassatelli del Turco.

Forse per il fatto che le opere più aderenti al suo criterio estetizzante erano già state sistemate nelle quattro sale di rappresentanza, Pacchioni, allorché si accinge all'allestimento del nuovo museo presso l'adiacente Palazzo Toschi-Mosca, non si cura minimamente dei materiali “minori” dell'ex Museo Artistico Industriale, eredità di un clima illuminato che aveva visto Pesaro all'avanguardia in un dibattito internazionale che poneva la città in relazione alle coeve esperienze internazionali (Londra, Parigi e Vienna) e nazionali (Roma, Napoli, Milano). Nulla, perciò, richiede al Comune di quella “paccottiglia” e di quel “vecchiame” di cui aveva parlato nella sua relazione del 1937<sup>69</sup>.

A buon motivo, dunque, mentre si lavora alla sistemazione del nuovo allestimento, si leva in città la voce di un intellettuale locale, Giorgio Ugolini, che, pur elogiando le qualità di Pacchioni, invia al Podestà un progetto diverso per il museo.

Studioso, imprenditore, mecenate, Ugolini possedeva una importante collezione di ceramiche sistemate in una palazzina adiacente alla sua villa in viale Trieste, oggi distrutta, intorno alla quale circolavano restauratori, artigiani e artisti in una sorta di laboratorio



sempre aperto<sup>70</sup>. Attivamente partecipe della vita pubblica e culturale pesarese, si adoperava per rafforzare l'identità cittadina facendo leva su un orgoglio civico di matrice risorgimentale, per il quale la valorizzazione della gloria patria giova a rafforzare il senso di appartenenza al luogo e la coesione comunitaria. Egli ritiene, infatti, che la sede più degna resti il Palazzo Ducale e che

L'ordinamento inaugurale del nuovo Museo Civico è un modello di buon gusto e selezione tenuti presente il tempo, i locali, il programma; del che dobbiamo essere grati al Comm. Prof. Pacchioni; ma che di questo ordinamento iniziale si devono valorizzare le possibilità, approntando le modifiche atte a fare del nostro Museo Civico:

- a) un organismo vivente – sinora fu statico - ; e di importanza molto maggiore;
- b) un organismo dedicato in congrua parte alle manifestazioni degli artisti locali [...]<sup>71</sup>.

Il Museo dovrebbe avere in conseguenza quale programma precipuo il presentare alla Nazione la più importante raccolta di maiolica classica italiana, in quanto prerogativa che distingue Pesaro dalle altre città, tutte dotate di pinacoteche, con oggetti anche migliori «e spesso più importanti della nostra»<sup>72</sup>. Chiede inoltre sia di nominare un Comitato Direttivo del museo «di cui facciamo parte alcuni cittadini amanti della città, un delegato del Partito, uno del Prefetto, uno del Podestà, e personalità non locali benemerite per doni e interessamento»<sup>73</sup>, che promuova doni e depositi da parte di privati ed Enti, con speciale cura riguardo alle ceramiche pesaresi, e vigili sulla dispersione degli oggetti d'arte, sia di avviare pratiche con lo Stato per assegnare a Pesaro le ceramiche provenienti dalle Marche destinate allora ad Urbino, nonché di approntare una sala del museo «per i fittili arcaici e le terre cotte, e la mezza maiolica di fornaci pesaresi, quale indispensabile premessa alla raccolta maiolica»<sup>74</sup>. A supporto delle proprie argomentazioni allegava un fascicolo sulle *Necessità d'interesse pesarese da soddisfare per il Museo Civico*, così fornendo un interessante documento di una concezione di museo di stampo tardo-positivista, che intendeva recuperare anche la memoria della città di Pesaro con una sala di carattere storico-topo-grafico e di evidenziare, a partire proprio dalla collezione della marchesa Toschi Mosca<sup>75</sup>, l'importanza di una tradizione artistica locale troppe volte misconosciuta.

Tutt'altro, quindi, che la concezione moderna di Pacchioni, che opta, a fronte di «una così ricca e varia scelta di oggetti e una comoda e libera disponibilità dello spazio», non per quel criterio storico-documentario che rifiutava in quanto espressione del passato, ma per un criterio estetico «sorretto però da una precisa conoscenza dei rapporti storici per modo che né questi riuscissero falsati o arbitrariamente tratti a significazioni cervelotiche e superficiali - e che miri a - mettere ogni oggetto nel suo massimo valore». Per lui, aggiornato sui più recenti dibattiti museali che censuravano l'*encombrement* del museo, non era più possibile «considerare gli oggetti d'arte, anziché come espressioni di una individualità, come anello di una infinita e complessa serie di manifestazioni costituenti una data fase di civiltà». Anziché tradurre «in semplici valori storici anche quelli che erano valori spirituali assoluti», bisognava creare «quella atmosfera di serenità di raccoglimento e di elevatezza spirituale che ne consentano il libero godimento». Allo stesso tempo, tuttavia, riteneva con lucida intelligenza che l'atto critico dell'allestimento non avesse un valore assoluto ma fosse soggetto all'evolversi del tempo e degli studi:

Se nel disporre le opere d'arte che ci sono affidate volessimo, nella speranza che l'opera nostra sia duratura, attenerci, soltanto a quei giudizi che appaiono come sicuramente acquisiti e immutabili, correremmo il rischio di fare opera già un poco antiquata prima che compiuta e abbrevieremo forse, anziché prolungarla, la sorte avvenire del nostro lavoro<sup>76</sup>.

Allora Pacchioni non poteva sapere che nel decennio successivo, per opera del successore Pasquale Rotondi, il suo allestimento del museo sarebbe stato vincolato per l'«interesse artistico notevolissimo: apprezzato e riconosciuto, addirittura come modello, non soltanto dalla stampa italiana ma anche da quella straniera»<sup>77</sup>. Per contro le proposte di Ugolini, che a più riprese torna a scrivere del proprio concetto di museo<sup>78</sup>, troppo antiquate per la modernità degli anni Trenta perché legate ad una visione tardo-positivista e troppo avanzate per quel recupero di una concatenazione di eventi e significati che sarebbe stata alla base della nascita del concetto di bene culturale, avrebbero dovuto attendere ancora molti anni per potere trovare parziale accettazione.

<sup>1</sup> I paragrafi 1, 2 e 3 sono di Caterina Paparello; il paragrafo 4 è di Patrizia Dragoni. Un sentito ringraziamento al soprintendente Carlo Birrozzi, al direttore della Galleria Nazionale delle Marche Peter Aufreiter, alle funzionarie Anna Maria Cagnoni e Anna Maria Savini e a tutto il personale che ha consentito l'accesso agli archivi di tutela. Francesca Trebbi, responsabile dell'archivio dei Musei civici di Pesaro, ha arricchito questa ricerca con un dialogo, costante quanto prezioso. Le signature archivistiche qui riportate fotografano le modalità con cui le scriventi hanno avuto accesso ai fondi prima della centralizzazione ad Ancona di tutti gli archivi degli enti di tutela operanti nelle Marche.

<sup>2</sup> ANTONIO BRANCATI, *Origine e sviluppo del Museo Oliveriano di Pesaro*, estratto da *Pesaro nell'antichità. Storia e monumenti*, Venezia 1995.

<sup>3</sup> Cfr. da ultimi, AGNESE PICCARDONI, *Collezione di maioliche Mazza*, in *L'arte confiscata. Acquisizione postunitaria del patrimonio storico-artistico degli enti religiosi soppressi nella provincia di Pesaro e Urbino (1861-1888)*, a cura di B. Cleri e C. Giardini, Ancona 2011, pp. 410-411; FRANCESCA BANINI, «La quadreria del cavalier Domenico Mazza. Inventario del 1847», in *Inventari di quadrerie pesaresi nei rogiti notarili dell'Archivio di Stato di Pesaro (sec. 16.-19.)*, vol. I, a cura di G. Patrignani, Pesaro 2011, pp. 111-139.

<sup>4</sup> Cfr. *La collezione Hercolani nella Pinacoteca civica di Pesaro: trentotto dipinti e un marmo provenienti dall'eredità Rossini*, catalogo della mostra (Pesaro, 1992), a cura di C. Giardini, Bologna 1992; *La quadreria di Gioachino Rossini: il ritorno della Collezione Hercolani a Bologna*, catalogo della mostra (Bologna 2002-2003), a cura di D. Benati e M. Medica, Cinisello Balsamo 2002.

<sup>5</sup> CLAUDIO GIARDINI, *La Pinacoteca Civica di Pesaro dal 1861 al 1912*, in *La nascita delle istituzioni culturali nelle Marche post-unitarie*, atti della giornata di studi, a cura di G. Pascucci, Ancona 2013, pp. 206-210; si rimanda inoltre a ELENA BACCHIELLI, *La Pinacoteca civica di Pesaro*, in *L'arte confiscata*, 2011, pp. 112-117.

<sup>6</sup> Per il primo studio della collezione Hercolani-Rossini: ENRICO BRUNELLI, *La Pinacoteca del Liceo Musicale di Pesaro*, in «Rassegna marchigiana», IX (1923), pp. 329-345.

<sup>7</sup> BRANCATI, 1995, p. 2.

<sup>8</sup> GIARDINI, 2013, p. 209.

<sup>9</sup> Sull'attività di Edoardo Brizio a Pesaro si rimanda a *Id.*, *La necropoli di Novilara presso Pesaro*, estratto da *Monumenti antichi*, vol. 5, Roma 1895; per il profilo biografico dello studioso si veda il contributo di ANNA TULLIACH in questo volume, con bibliografia precedente.

<sup>10</sup> GIARDINI, 2013, p. 210.

<sup>11</sup> *Pesaro. Guida pratica illustrata della città e del suo territorio (storia, arte, Industria, commercio, amministrazioni pubbliche, soggiorno, ecc)*, Pesaro 1911, pp. 16-17.

<sup>12</sup> LUIGI SERRA, *Le gallerie comunali delle Marche*, Roma 1924-25, p. 187. I lavori furono seguiti localmente da Luciano Castaldini, direttore e conservatore della Pinacoteca civica dal 1908 al 1924, acquarellista e pittore

ed altresì direttore della Scuola d'Arte Applicata all'Industria, ospitata in quegli anni al pianterreno di Palazzo Mazzolari, sede dell'annesso museo Mosca.

<sup>13</sup> Archivio storico ex Soprintendenza per i Beni Storici Artistici e Demoetnoantropologici delle Marche, da ora in poi ASSU, cassetta I bis, *Ancona - Pinacoteca Civica, Ex Palazzo degli Anziani, Lettera di Luigi Serra al sindaco di Ancona*, marzo 1919. Si rimanda inoltre ai contributi in *Luigi Serra (1881-1940). La storia dell'arte e la tutela del patrimonio*, atti della giornata di studi, a cura di C. Prete, Urbino 2016; chi scrive diverge dall'analisi ivi promossa da Benedetta Orsetti sull'operato di Luigi Serra nelle Marche. Le azioni avanzate in centri minori, ad esempio a Massa Fermana e Torre di Palme, a vantaggio della Galleria di Urbino non trovano infatti riscontro con il peculiare rapporto fra i beni e il loro contesto che è proprio del museo diffuso; cfr. PATRIZIA DRAGONI, *Tre dipinti, due chiese e un municipio: la formazione della pinacoteca civica di Massa Fermana*, in *Pinacoteca civica di Massa Fermana*, a cura di P. Dragoni, F. Coltrinari, Cinisello Balsamo 2014, pp. 11-23. Diversa analisi deve invece essere formulata per la campagna di conoscenza del patrimonio marchigiano, a cui Serra si è dedicato negli anni di permanenza con mirabile acribia; cfr. DONATA LEVI, *L'affermazione dello storico dell'arte come figura professionale*, e GIANNI CARO SCIOLLA, *Luigi Serra e la "Rassegna Marchigiana"*, in *Luigi Serra (1881-1940)*, 2016, pp. 13-25, 27-49. Nel 1924 egli promosse inoltre la *Mostra nazionale della ceramica moderna e Mostra marchigiana d'arte pura e decorativa* a Pesaro, di «nobilissime tradizioni ceramistiche, che mirabilmente continua, con il suo Museo di antica ceramica», ad attestazione dell'utilità sociale e del valore estetizzante di ogni forma di arte, maggiore e minore, riaffermate in quegli stessi anni da Giovanni Gentile: cfr. Filippo Di Pietro, *La mostra di Pesaro. II. L'arte pura e l'arte applicata*, in «Rassegna marchigiana», III (1924), I, pp. 24-28; SCIOLLA, 2016. La rassegna concesse alla produzione artistica pesarese allora contemporanea, in particolare alle produzioni Mollaroni e Mengaroni, molto spazio; la decima sala dedicata a Zara diede inoltre conto dei perduranti rapporti fra le due sponde dell'Adriatico. È inoltre interessante notare come Serra abbia mantenuto un controllo costante anche sui criteri espositivi delle collezioni di ceramica per le quali chiese più volte di modificare gli strumenti di corredo: «ieri rivedendo il Museo ho notato che non sono stati tolti gli ingombranti cartellini che trasformano la sala delle ceramiche in sala da lotteria. È uno sconcio che va eliminato al più presto per il decoro di quella nobilissima raccolta. I numeri devono essere piccolissimi, in carta color scuro, pergamenato, appoggiati sul piano delle vetrine e non contro le ceramiche; i cartelli che indicano le vetrine analogamente appoggiati e applicati fuori al sommo delle vetrine»: ASSU, b. 37A, cartella 5, *Pesaro, Museo Civico dal 1931 al 1940, Lettera di Luigi Serra a Italo Bonino Bonini* del 28 Ottobre 1927.

<sup>14</sup> Sul riparto amministrativo degli organi di tutela nelle Marche fino alla riforma del 1939 vedi CATERINA PAPA-RELO, «Con perfetta efficienza e esemplare organizzazione»: *Pasquale Rotondi e la protezione antiaerea nelle Marche durante il secondo conflitto mondiale*, in *In difesa dell'arte. La protezione del patrimonio artistico delle Marche e dell'Umbria durante la seconda guerra mondiale*, a cura di P. Dragoni e C. Paparello, Firenze 2015, pp. 53-179.

<sup>15</sup> GUGLIELMO PACCHIONI, *Appendice du chapitre VII*, in *Muséographie* [1935], pp. 246-247. Si rimanda inoltre a: GUGLIELMO PACCHIONI, *Les principes de réorganisation de la Galleria Sabauda de Turin*, in «Museum: bulletin de l'Office international des Musées», III-IV (1934), 27-28, pp. 124-134. Sull'attività torinese, da ultimi e con bibliografia precedente: SILVIA CECCHINI, *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, a cura di M. I. Catalano, Roma 2013, in particolare pp. 75-84; FERDINANDO ZANZOTTERA, *Il riordino della Galleria Sabauda nelle carte d'archivio di Guglielmo Pacchioni*, in «AAA Italia. Associazione nazionale Archivi Architettura contemporanea», (2013), 12, pp. 15-17; *Id.*, *Il riordino della Galleria Sabauda di Torino progettato da Guglielmo Pacchioni nel 1931-1932*, in «Rivista dell'Istituto per la storia dell'arte lombarda», 2014, 11, pp. 103-116; Maria Beatrice Failla, *Ambientazioni e "gusto modernissimo". Musei e Torino negli anni tra le due guerre*, Firenze 2018 e *EAD* in questo volume.

<sup>16</sup> In calce al contributo sull'attività urbinata di Melozzo da Forlì fu pubblicata l'ipotesi ricostruttiva sulla quale Guglielmo Pacchioni stava lavorando: cfr. CESARE GNUDI, *Lo studio di Federico di Montefeltro nel Palazzo Ducale di Urbino*, in *Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo*, catalogo della mostra di Forlì, testi a cura di C. Gnudi e L. Becherucci, Bologna 1938, pp. 25-38. L'illustrazione pubblicata da Gnudi è riconducibile all'attività di collaborazione fra la Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna per le Marche e Zara e l'Istituto per la decorazione del libro di Urbino, cui Pacchioni si rivolse anche per la rilegatura di album fotografici sui lavori condotti a Pesaro, inviati in omaggio a Benito Mussolini e Giuseppe Bottai: cfr. Archivio storico del Comune di Pesaro, da ora in poi ASCP, b. 1936, cat. 9, class. 9, fasc. 21, *Istruzione Pubblica - Ateneo Pesarese - Biblioteche e Musei*. Si ricordano inoltre le illustrazioni da disegni di Renato Bruscia che corredarono gli studi di: PASQUALE ROTONDI, *Il Palazzo ducale di Urbino*, Vol. 1, Urbino 1950.

<sup>17</sup> Pacchioni non pubblicò alcuna relazione sugli interventi promossi ad Urbino: il suo allestimento e quello di Pasquale Rotondi, vista l'assoluta continuità, sono attualmente oggetto di studio da parte delle scriventi. La

citazione è tratta da: ASSU, ex scatola 41, attuale f. 255, *Dipinti di Giusto di Gand – analisi e studi, Relazione di Guglielmo Pacchioni*, anno 1935, citata anche da LUCIANO ARCANGELI, *La revisione prima della guerra, in Palazzo ducale di Urbino. Storia di un Museo*, catalogo della mostra (Galleria Nazionale di Urbino, 1977), Urbino 1977, p. 23, n. 2. Per l'analogia riflessione sulla neutralità del vuoto causato dalla cimasa dell'*Incoronazione della Vergine* di Giovanni Bellini vedi GUGLIELMO PACCHIONI, *Galleria e Museo della Ceramica di Pesaro. Trasporto e ordinamento della nuova sede*, in «Bollettino d'arte», XXXI (1937), pp. 132-133.

<sup>18</sup> LUIGI SERRA, *La Galleria nazionale delle Marche, nuova sistemazione*, Roma 1918, p.3.

<sup>19</sup> PASQUALE ROTONDI, *Testimonianza*, in *Storia di un Museo*, 1977, p. 61.

<sup>20</sup> Una lettera di Gallo Galli a Guidobaldo della Rovere del 1566 documenta le antiche dotazioni di Palazzo ducale, le armature disposte ad ornamento e tuttavia «comode in ogni tempo di pace e di guerra». La fonte, già ricordata per chiarire il proposito di Serra di rifarsi alle antiche descrizioni del palazzo, è invece qui presa in esame a rafforzamento dell'ampio documento gusto estetizzante del positivismo storico; cfr. LUCIANO ARCANGELI, *La massima espansione*, in *Storia di un Museo*, 1977, p. 20, n. 2.

<sup>21</sup> Su Riccardo Pacini e Pasquale Rotondi vedi PAPARELLO, 2015.

<sup>22</sup> La collaborazione con Vincenzo Lucci Chiarissi, registra ad esempio de *Gli Uffizi*, documentario composto da una serie di cinque cortometraggi girati all'interno della galleria fiorentina, presentato a Venezia nel 1953, è ricordata da brevi note di Pasquale Rotondi e più volte attestata da documenti di archivio: cfr. ROTONDI, 1977, p. 60; ASSU, ex scatola 42, f. 273, *Lavori e segnalazioni varie anche relat. alla Scuola del Libro*.

<sup>23</sup> GIULIO CARLO ARGAN, *L'ordinamento della Galleria e del Museo della Ceramica di Pesaro*, in «Casabella Costruzioni», XVI (1938), pp. 16-17, citazione da p.16, in ripubblicato in *Id.*, *Promozione delle arti, critica delle forme, tutela delle opere. Scritti militanti e rari (1930-1942)*, a cura di C. Gamba, Milano 2009, pp. 226-230.

<sup>24</sup> A partire dal 1934 il patrimonio cittadino di Pesaro fu oggetto di una serie di ammodernamenti dettati in parte dalle contingenze legate al sisma del 1930 e per altri versi dovuti al programma culturale del Podestà Paolo Luchinat, al tempo già colonnello di artiglieria di origini fiorentine, figura ancora poco indagata sotto il profilo programmatico. A lui si dovettero infatti la promozione della Rassegna Bibliografica Marchigiana, i conseguenti lavori di adeguamento della biblioteca Oliveriana, il restauro del teatro Rossini ad opera dell'architetto Rutilio Ceccolini e una serie di azioni sul patrimonio musealizzato; cfr. ASCP, b. 1936, cat. 9, class. 9, fasc. 1 *Ateneo Pesarese - Biblioteche e Musei e Atti podestarili*, anno 1936 e b. 1 A I, *Corrispondenza 1945-1950, Lettera di Guglielmo Pacchioni a Luigi Michelini Tocci* dell'8 febbraio 1936.

<sup>25</sup> Cfr. CARLO E FELICE D'AMICO, *La storia di Fiuggi. Le trasformazioni di un territorio viste attraverso le cronache e gli avvenimenti*, Frosinone 2012. Dal 1999 Palazzo Toschi Mosca è proprietà del Comune che lo ha acquistato dall'azienda ospedaliera; sulla funzione di tutela esercitata a più riprese dalla Soprintendenza ai Monumenti e circa i complessi passaggi proprietari: Archivio storico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio delle Marche, ASABAP, b. M-Ps – 44 – 333, *Pesaro – Palazzo Toschi Mosca*.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> I ricordi e gli omaggi di Pasquale Rotondi consentono di articolare gli interventi posti in essere ad Urbino in due periodi: il primo, dal 1935 al '37, riservato a rilevamenti conoscitivi e un secondo, dedicato alla fase operativa, che si concluse con l'inaugurazione dell'impianto nella primavera del 1939; cfr. ROTONDI, 1977, p. 60 e ASSU, ex scatola 41, c. XV, *Monumenti appartenenti al Pubblico Demanio*.

<sup>28</sup> ASCP, Atti Podestali, 1936, data 3 febbraio n° 40, n° di protocollo 14065, *Oggetto: Progetto di ripulitura dei locali da adibirsi a nuova sede dei civici Musei nel Palazzo Mosca in Via Vincenzo Toschi Mosca*.

<sup>29</sup> Luigi Michelini Tocci, studioso del Rinascimento urbinato, noto conservatore del Gabinetto Numismatico della Biblioteca Vaticana, lasciò la direzione dei Musei di Pesaro nel corso della seconda guerra mondiale e fu sostituito in tale carica da Gian Carlo Polidori, cui si deve l'avvio di una seria e sistematica indagine conoscitiva sul patrimonio musealizzato e la riapertura post-bellica di Palazzo Toschi Mosca; cfr. MARCO BUONOCORE, *Luigi Michelini Tocci (1910-2000)*, in «Atti della Pontificia Accademia romana di archeologia. Rendiconti», (1999/2000), 72, pp. 351-354; *Gian Carlo Polidori: Urbino 1895-Pesaro 1962: un grande ceramista, un grande maestro*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno, Pesaro, 2012), a cura di G. Gardelli e C. Giardini, Ancona 2011. L'allestimento di Pacchioni a Pesaro è stato indagato anche da ALESSANDRA GALIZZI KROEGEL, *The journal Museion as means of transnational culture. Guglielmo Pacchioni and the dawn of the "Modern Museum" in Italy*, in *The museum is open Towards a Transnational History of Museums 1750-1940*, a cura di A. Meyer, B. Savoy, Berlino-Boston 2014, pp. 89-100; per l'esame, di estremo interesse, delle attività di Mantova si veda *EAD*. e AGNESE COSTA in questo volume.

<sup>30</sup> ASABAP, b. M-Ps – 44 – 333, *Pesaro – Palazzo Toschi Mosca, Lettera del soprintendente al Ministero, Direzione Generale Antichità e Belle Arti*, prot. 1353 del 13 giugno 1936.

<sup>31</sup> Ivi, *Galleria e Museo della Ceramica. Trasporto e ordinamento nella nuova sede (aprile-ottobre 1937)*,

*Relazione*, da ora in poi citata come *Relazione*, 1937, rivista e pubblicata (PACCHIONI, 1937, pp. 116–135) su espressa indicazioni del Ministro Bottai che in risposta scrisse: «poiché ritengo che l'ordinamento effettuato costituisca un importante contributo alla soluzione di problemi museografici oggi vivamente discussi, è mio desiderio che la relazione di S.V., opportunamente ridotta in forma di articolo e debitamente illustrata, venga pubblicata dal Ministero»: ASCP, b. 1936, cat. 9, class. 9, fasc. 21, *Istruzione Pubblica - Ateneo Pesarese - Biblioteche e Musei, Lettera del Ministero* del 17 maggio 1937.

<sup>32</sup> Citazione da: GIULIO CARLO ARGAN, *I Musei allestiti in edici storici* (1950), in VALENTINA RUSSO, *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza*, Firenze 2009, pp. 151-157. Sullo stesso tema cfr. *Id.*, *L'architettura del museo*, in «Casabella-Continuità», XVIII (1954), 202, p. V; *Id.*, *Problemi di museografia*, in «Casabella-Continuità», XIX (1955), 207, pp. 64-67. Si rimanda inoltre a MARCELLA MARROCCO, *Il museo negli scritti di Giulio Carlo Argan*, in «Tecla» (2011), 3, pp. 168-191.

<sup>33</sup> Questi i casi di San Severino Marche, San Ginesio, Sarnano ed altri; SERRA, 1924-'25, p. 2; per una ricognizione sulla nascita dei musei locali si rimanda ai contributi in *La nascita delle istituzioni culturali*, 2013. Il museo nazionale archeologico e la presenza degli organi periferici di tutela hanno fatto di Ancona un caso assai interessante nel contesto locale; cfr. CATERINA PAPARELLO, *Musei fra le due guerre: racconto di un'annessione. Il caso della Pinacoteca civica di Ancona fra riallestimenti e dispersioni*, in «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», (2016), 14, pp. 635-694 e *EAD.*, *La cultura adriatica a Palazzo degli Anziani: prime indagini per un'edizione critica della mostra sulla Pittura veneta nelle Marche*, in «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», (2019), 19, pp. 459-520; *EAD.*, «Un qualche piccolo lustro alla Patria comune». *Per una storia della Pinacoteca civica "Francesco Podesti" di Ancona*, presentazione di Maria Concetta Di Natale, Firenze 2020.

<sup>34</sup> Gli ambienti furono dotati di impianto elettrico semi-industriale a 125 Ampere con prese a 220 Volt; cfr. ASCP, b. 1936, c. 9, class. 9, fasc. 1 *Ateneo Pesarese - Biblioteche e Musei*, alla data 6 novembre 1936; Si provvide inoltre all'illuminazione interna delle vetrine dove erano esposte le opere di Mastro Giorgio Andreoli da Gubbio; per la ricostruzione integrale dei lavori e delle spese sostenute ASSU, b. 37A, cartella 5, *Pesaro, Museo Civico dal 1931 al 1940, Lettera di Giacomo Nardone a Guglielmo Pacchioni*, con allegata la relazione dell'ufficio tecnico del Comune di Pesaro.

<sup>35</sup> L'intonaco, fornito dalla ditta Piccioni di Ancona, di marca Novulit viene altresì descritto come intonaco Terranova, ovvero applicato "colorato in massa" con un procedimento in uso tra il 1932 e il 1992; sulla durabilità del procedimento vedi ANDREA ANTONIO GIULIANO, *I materiali dell'architettura italiana tra le due guerre. Conoscenza e catalogazione per il restauro architettonico*, epubb. A. A. Giuliano 2018. La stesura dell'intonaco causò tuttavia delle ombre di colore; i lavori furono dunque eseguiti nuovamente, causando a più riprese il rinvio della data di inaugurazione che si è tenuta l'8 novembre del '36.

<sup>36</sup> «Limitare l'esposizione a quelle opere che hanno un preciso significato artistico, raccogliendo le altre di mero valore documentario, in apposite sale "di consultazione", significa riportare il museo a una precisa funzione educativa [...] evitando una discontinuità di valori, che, in una mentalità non criticamente esercitata, può provocare confusioni e incertezze di orientamento»: ARGAN 1938, p. 16; sul tema: CECILIA DE CARLI, *Argan: L'arte di educare*, in *Rileggere Argan*, atti del convegno, a cura di M. Lorandi e O. Pinessi, Bergamo 2003, pp. 94-110.

<sup>37</sup> *Relazione*, 1937.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> GIULIANO, 2018, pp. 41-43.

<sup>40</sup> AUGUSTE PERRET, *Le Musée moderne*, in «Museum: bulletin de l'Office international des Musées», XX-V-XXVI, (1929), 1-2, pp. 225-235; da p. 234: «la visite d'un Musée est toujours fatigante et cette fatigue provient en grande partie de la nature des sols, qui pour la plupart sont des parquets cirés. A notre avis le meilleur rendement sera donné par des parquets recouverts dans les circulations de chemins de tapis, de linoléum ou de caoutchouc». Si rimanda inoltre a Maria Ida Catalano in questo volume.

<sup>41</sup> Si riporta qui l'amarezza di Pacchioni nel vedere smantellati gli interventi che aveva promosso al complesso del Broletto: «a Novara, per esempio, nelle sale destinate alle opere di maggior grido, ove si volle far bello, si copersero con la cementite o col damasco rosso di cotone setificato i verdi e i grigi dell'intonaco di terranova: le cornici dei dipinti se ne avvantaggiarono vivamente»: PACCHIONI, 1937, p. 122.

<sup>42</sup> ARGAN, 1938, p. 17.

<sup>43</sup> Sul tema: TOMMASO CASINI, *Mostre e musei nei cinegiornali dell'Archivio Luce tra le due guerre*, in «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», (2016), 14, pp. 407-427. Per la corrispondenza fra il direttore dell'Istituto Luce, Giacomo Paulucci di Calboli Barone, e Paolo Luchinat cfr. ASCP, b. 1936, cat. 9, class. 9, fasc. 1 *Ateneo Pesarese - Biblioteche e Musei*.

<sup>44</sup> ARGAN, 1938, pp. 16-17. Di simile opinione anche il ministro Bottai: «approvo i criteri di modernità seguiti nell'ordinamento; particolarmente notevole mi pare la sistemazione delle ceramiche in vetrine praticate nelle pareti divisorie, consentendo così la perfetta visibilità degli oggetti ed evitando la monotona successione di scaffalature o di vetrine-armadi»; ASCP, b. 1936, cat. 9, class. 9, fasc. 21, *Istruzione Pubblica - Ateneo Pesarese - Biblioteche e Musei, Lettera del Ministero* del 17 maggio 1937.

Si riferisce che gli arredi e le vetrine furono forniti dal mobilificio d'arte Maggini di Recanati, sotto il coordinamento di Guglielmo Pacchioni. Il dato assume interesse in seguito al recente rinvenimento dell'archivio dell'architetto Amos Luchetti Gentiloni attestante la collaborazione artistica con la citata ditta artigiana a decorrere dal 1927. Per completezza si ricorda che l'architetto Gentiloni fu scelto insieme al francese Hebrand per progettare la "città ideale" voluta Hendrik Andersen dopo la prima guerra mondiale, quale centro mondiale per la pace; cfr. *L'architettura negli archivi. Guida agli archivi di architettura nelle Marche*, a cura di A. Alici, M. Tosti Croce, Roma 2011 (Archivi e Architettura. Percorsi di ricerca, 1), pp. 96-97.

<sup>45</sup> Le statistiche richieste a mezzo della circolare n. 164 del 27 gennaio 1937 tracciano un interessante spaccato sulla vita del museo: «[...] Sale aperte al pubblico - Pitture 93, Sculture 2, Ceramiche 511, Arti decorative 18, Vetri 63, Oggetti vari 13, Sale di Deposito e di Studio Pitture 81, Ceramiche 319, Vetri 17, Oggetti vari 84. In più circa 100 frammenti di ceramiche. [...] Mancano le opere della sezione archeologica, di cui non esiste ancora un inventario completo e che è in via di riordinamento. Mancano le opere del Museo Mosca e quelle delle altre raccolte cittadine, a loro volta non esposte al pubblico e in via di riordinamento. Come Voi sapete il Comune di Pesaro ha in progetto l'encomiabile disegno di unificare nella sede e, per quanto è possibile, nei criteri ordinativi tutti i musei e le raccolte d'arte»; AMP, b. 1 A I, *Corrispondenza 1945-1950*.

<sup>46</sup> «dopo lo sforzo, a dir vero non lieve, fatto lo scorso anno non sono riuscito a ottenere più dal Comune di Pesaro neppure un soldo per il Museo. Neppure tanto da provvedere alla stampa dei cartellini e da mettere un po' d'ordine in quelle povere salette di studio e consultazione che sono ora ridotte a un disordinatissimo magazzino. E i dipinti non si trovano certo in buone condizioni di conservazione»: ASSU, b. 37A, cartella 5, *Pesaro, Museo Civico dal 1931 al 1940, Lettera di Guglielmo Pacchioni a Francesco Filippini* del 19 ottobre 1937. Nel '37 fu conferito a Pacchioni anche il compito di studiare e stimare i beni di proprietà del liceo Rossini, in prevalenza esposti al museo. Le carte Pacchioni relative a quest'attività, inedite per lungo tempo e riprese da Claudio Giardini nel 1992, costituiscono ad oggi ampia attestazione documentaria degli studi intrapresi per la pubblicazione di un catalogo del museo che, attestata dai documenti e annunciata dallo stesso Pacchioni, rimase priva di esito; cfr. PACCHIONI 1937, p. 131 e Archivio dei Musei di Pesaro, da ora in poi AMP, cartella *Inventario dei quadri della Fondazione Rossini*.

<sup>47</sup> ASSU, b. 37A, cartella 5, *Pesaro, Museo Civico dal 1931 al 1940, Minuta, Riservata* del 5 maggio 1937. <sup>48</sup> *Relazione*, 1937.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> «Nelle une gli oggetti sono esposti con larghezza di spazio, e con una certa misurata ricchezza di contorno, con l'intento essenziale di suscitare di sala in sala l'interesse del visitatore e tenerne viva la sensibilità emotiva senza stancarlo; nelle altre sono raccolte le opere di scuola, poi le opere, anche di maestri, quando questi fossero già bene rappresentati cosicché l'aggiungervi altre pitture avrebbe creato ingombro e monotonia senza alcun arricchimento effettivo della personalità dell'artista»; *Relazione*, 1937.

<sup>53</sup> PERRET, 1929, pp. 225-235.

<sup>54</sup> RICHARD R. BACH, *Le Musée moderne. Son plan, ses fonctions*, in «Museum: bulletin de l'Office international des Musées», I (1930), 10, pp. 14-19.

<sup>55</sup> JEAN LAMEERE, *La conception et l'organisation moderne des Musées d'Art et d'Histoire*, in «Museum: bulletin de l'Office international des Musées», XII (1930), 3, pp. 239-250.

<sup>56</sup> «Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts. Musées», XIII (1930).

<sup>57</sup> *Relazione*, 1937.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> Sulla storia collezionistica dei beni Mosca si rimanda a: CHIARA BARLETTA, ANNA MARCHETTI, *Il mondo privato e l'eredità pubblica della marchesa Vittoria Toschi Mosca*, Pesaro 1990; MARIA GENOVA, *La dispersione delle collezioni del Museo Mosca*, in «Report», (2006), 3, pp. 19-23; *Palazzo Mazzolari Mosca*, a cura di G. Calegari, Pesaro 1999; ELENA BACCHIELLI, *Vittoria Mosca Toschi: "Amantissima delle arti belle". Tra intimità poetica e filantropia*, Gradara 2013.

<sup>61</sup> Sui temi: NADIA BARRELLA in questo volume con bibliografia precedente.

<sup>62</sup> *Processo verbale di deposito di testamento*, redatto a Gubbio il 15 settembre 1877; le copie dei diversi testamenti della marchesa Mosca sono conservate in copia, in trascrizione dagli originali in: ASABAP, b. M-Ps – 44 – 333, *Pesaro – Palazzo Toschi Mosca*.

<sup>63</sup> *Ivi*, *Processo verbale di deposito di testamento olografo* dell'8 settembre 1885.

<sup>64</sup> GENOVA, 2006, pp. 19-23.

<sup>65</sup> ASSU, b. 37A, cartella 4, *Pesaro, Museo Civico dal 1923 al 1930, Lettera di Luigi Serra al Municipio*, Minuta del 6 ottobre 1926.

<sup>66</sup> LUIGI SERRA, *Sommario del Museo Mosca di Pesaro*, II (1923-1924), 2, pp. 209-215.

<sup>67</sup> Cfr. SCIOLLA, 2016, pp. 27-49, citazione da p. 47.

<sup>68</sup> Cfr. AMP, fasc. *Massanelli*; *ivi*, fasc. *Legato Mosca*; *ivi*, ERALDO VITALIANO TURRINI, *Inventario Generale del Museo Mosca*, 1934. Risale agli anni oggetto di questa trattazione anche il progetto di trasferimento, non

## ANTESIGNANI E MISCONOSCIUTI: I PROGETTI ALLESTITIVI DI GUGLIELMO PACCHIONI PER PALAZZO DUCALE A MANTOVA

*Agnese Costa e Alessandra Galizzi Kroegel*

attuato per l'inadeguatezza degli spazi, delle collezioni Mosca presso la chiesa del Sacramento: ASCP, b.1936, cat. 9, class. 9, fasc. *Ateneo Pesarese - Biblioteche e Musei*.

<sup>69</sup> *Relazione*, 1937.

<sup>70</sup> Sulla figura di Ugolini si veda GRAZIA CALEGARI, *Giorgio Ugolini. Le attività e gli scritti in cinquant'anni di storia pesarese*, Urbino 1997, raccolta antologica degli articoli e degli scritti di Ugolini. La villa, riccamente decorata dai numerosi artisti che la frequentavano, è stata donata al Comune nel 1975 dagli eredi Ugolini perché divenisse sede espositiva delle raccolte che Giorgio, dal 1938, aveva donato alla collettività, ma il progetto non è mai stato realizzato. Cfr. CALEGARI 1997, pp. 31-38.

<sup>71</sup> AMP, b. 1 A I, *Corrispondenza 1945-1950, Lettera di Giorgio Ugolini al Podestà di Pesaro*, settembre 1936.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> AMP, b. 1 A I, *Corrispondenza 1945-1950, Lettera di Giorgio Ugolini al Podestà di Pesaro*, settembre 1936.

«Necessità d'interesse pesarese da soddisfare per il Museo Civico. Gruppo di almeno nove sale di precipuo interesse Pesarese facenti capo al Salone d'accesso a sinistra della scala, che potrebbero all'incirca così costituirsi: I°) Una Sala che potrebbe intitolarsi a Giorgio Antonio da Pesaro accolga le opere dei primitivi pittori pesaresi. Tra essi la malcustodita (sic) Madonna della Misericordia di S. Maria dell'Arzilla, firmata Giorgio Antonio da Pesaro 1472; la primitiva tavola pesarese testé ritirata dal Vescovo; tavole di Giannandrea da Pesaro; alcuni affreschi da staccare; il coperchio della cassa di S. Terenzio dipinto nel 1447 e rintracciato nel 1921 da me e Turrini negli sbrogli Comunali in vendita. Avremmo così visibili i pittori pesaresi primitivi che sono notevoli; II°) Una Sala del Museo che potrebbe intitolarsi al noto pittore pesarese Simone Cantarini (1612-1648) accolga le due tele del Canarini che possiede, e altri quadri del Cantarini da ottenersi dalle Chiese locali. E opere del suo maestro pesarese Giovanni Giacomo Pandolfi; e dei loro scolari e seguaci pesaresi come Giovanni Maria Zuffoli e Giovanni Venanzi (sec. XVII); e Terenzi Terenzio detto Rondolino; III°) Una Sala del Museo che potrebbe intitolarsi al noto pittore Pesarese Giannadrea Lazzarini (1710-1801) aduni i quadri di lui che possiede; e altri come il bel quadro ora collocato nell'anticamera dell'Aula dell'Amministrazione Provinciale. Dovrebbe accogliere i seguaci pesaresi che nel settecento subirono l'influsso Urbinate e del Lazzarini; IV°) Una Sala del Museo che potrebbe intitolarsi al valoroso pittore e ceramista pesarese Guiseppe Gennari, oppure in difetto di sue opere di mole, al pittore pesarese Castellani (ambidue viventi nel 1870); accolga il quadro dell'arresto di Pandolfo Collenuccio, le tele del Vaccai e di altri pittori Pesaresi di varie scuole dell'ottocento e anche del novecento, perché il Museo non deve accogliere i soli artisti morti da un secolo; Avremo così con poca spesa in quattro sale la manifestazione continuativa della pittura pesarese, che non è nota ma è meritevole di esserlo. V°) Una Sala del Museo accolga le manifestazioni d'Arte aventi per oggetto o sede Pesaro scomparsa o esistente, o i suoi più illustri cittadini (quadri rappresentanti la città o suoi edifici, stampe, piante topografiche, pietre ecc.) Avremo così la "Sala di Pesaro" e il sacrario della sua vita. VI°) Due sale in fondo di questa sezione pesarese sieno dedicate agli scavi di Novilara. E il Comune promuova, d'accordo col Ministero della Istruzione e l'Amministrazione Provinciale, altri scavi a Novilara (f. 0245) "che separa nettamente il terreno italico villanoviano da quello piceno" ed è necropoli famosa, illustrata dagli italiani Dall'Osso, Oderici, Brizio, Nogara; Trombetti, Bonarelli ecc. dai tedeschi Undst e Lattes, dall'olandese Vorsane, dal francese Montelius. Il Comune rivendichi dal Museo Pignoriano di Roma la discussa "Stele Pesarese" scoperta presso Pesaro nel 1892, che narrerebbe un evento geologico che emerse la città dal padule. VII°) Le prime due salette d'accesso a questo reparto sieno date agli oggetti selezionati della raccolta della Marchesa Mosca, che potrebbe intitolare queste nove sale di precipuo interesse pesarese; Inoltre VIII°) Sieno adunati i parecchi pavimenti a mosaico di Pesaro, testimoni della sua nobiltà romana e disposti per le scale e per i cortili del Museo. Sia rivendicato dal Museo di Ancona il pavimento in mosaico trovato recentemente nello sterro per la Villa Servici, che la recente Amministrazione Benelli lasciò asportare per evitare la spesa di circa duemila lire, e raffigura elementi preziosi per la topografia dell'antica nostra città;

IX°) Sieno altresì disposti nei cortili del Museo, allietati da giardinetti, gli antichi marmi pesaresi esistenti all'Oliveriana; X°) Sieno fatte pratiche o cambi con la Pinacoteca Vaticana, per ottenere la restituzione del quadretto superiore della pala del Giambellino, gemma della nostra Pinacoteca.

Questo quadretto asportato dai generali di Napoleone, fu restituito per mediazione del Canova, ma senza ragione si fermò altrove insieme con altre buone pitture pesaresi».

<sup>76</sup> *Relazione*, 1937.

<sup>77</sup> ASABAP, b. M-Ps – 44 – 333, *Pesaro – Palazzo Toschi Mosca, Lettera di Pasquale Rotondi al sindaco di Pesaro*, dell'11 settembre 1947.

<sup>78</sup> *Ivi*; AMP, b. 1 A I, *Corrispondenza 1945-1950*; ASCP, b.1936, cat. 9, class. 9, fasc. *Ateneo Pesarese - Biblioteche e Musei*.

L'allestimento delle civiche raccolte mantovane, realizzato in Palazzo Ducale negli anni Venti, fu uno dei pochi interventi italiani degni di essere inclusi nel dibattito internazionale sulla museografia moderna tra le due guerre. All'ormai celeberrimo convegno di Museografia, tenutosi a Madrid nel 1934, Giuseppe Paribeni menzionò quell'intervento portandolo come esempio, niente di meno che in compagnia dei musei del Louvre e del Prado, del connubio ideale tra «l'ingegnosità degli architetti» e «la sagacità dei conservatori»<sup>1</sup>: architetti e conservatori dei quali, però, Paribeni non forniva alcun nome. L'allestimento mantovano rimaneva anonimo anche nel famoso articolo che Gustavo Giovannoni dedicò ai migliori progetti museali italiani nel contesto di edifici storici, articolo apparso sulla rivista «Mouseion», di nuovo nel 1934<sup>2</sup>. Invece, nell'unica pubblicazione che sinora ha avuto per oggetto specifico l'allestimento in questione, cioè l'articolo di Romolo Quazza del 1928, esso viene attribuito a Clinio Cottafavi, che fu Direttore Onorario di Palazzo Ducale dal 1923 al 1937<sup>3</sup>. Cottafavi succedeva a Guglielmo Pacchioni, il quale a sua volta aveva diretto il Palazzo dal 1912 alla fine del 1922.

Pacchioni, noto soprattutto per gli interventi museografici da lui realizzati a Torino e a Pesaro, rispettivamente nella Galleria Sabauda (1929-32) e nei Musei Civici di Palazzo Mosca (1936), non è mai stato messo in relazione con l'allestimento mantovano<sup>4</sup>. Il sospetto che, invece, egli potesse esservi stato coinvolto – e in modo tutt'altro che marginale – sorse in noi qualche anno fa, sulla base di una frase contenuta nell'articolo che Pacchioni stesso aveva pubblicato su «Bollettino d'Arte» nel 1937: com'è noto, in quel saggio Pacchioni presentava l'allestimento dei Musei Civici di Pesaro nel contesto della propria filosofia museale, una filosofia decisamente innovativa per il contemporaneo panorama museale italiano<sup>5</sup>. Pacchioni scriveva: «Sono gli stessi criteri [quelli adottati per l'allestimento di Pesaro] che avevo seguito, più di vent'anni fa, preparando il deposito delle ricche collezioni civiche nel Palazzo Ducale di Mantova»<sup>6</sup>. Da questa breve annotazione ha preso origine la tesi di laurea magistrale di Agnese Costa, uno studio attraverso cui ci eravamo prefisse di comprendere che cosa effettivamente Pacchioni avesse realizzato a Mantova nei primi anni della sua carriera. Una sintesi dei principali risultati della tesi in questione costituisce la parte centrale del nostro saggio<sup>7</sup>.

### **Pacchioni a Mantova**

Nel 1912, all'arrivo di Pacchioni a Mantova, Palazzo Ducale viveva un grande paradosso: pur essendo il più ampio ed importante complesso storico della città, versava in pessime condizioni ed era quasi completamente privo di opere d'arte esposte. Gli inventari d'inizio secolo riportano l'elenco completo degli oggetti d'arte presenti: due busti in mar-