

Note di museografia ottocentesca: Camillo Boito e il Palazzo delle Esposizioni di Roma

Davide Bertolini*

Architetto, teorico del restauro, critico d'arte e d'architettura, docente ed esperto di belle arti, letterato e scrittore Camillo Boito ha attraversato da protagonista il secondo Ottocento. La sua multiforme e poliedrica attività ha conosciuto però una fortuna critica alterna. Così se il suo contributo in importanti campi come il restauro, l'architettura e la critica d'arte è noto e riconosciuto¹, così non è per molti aspetti del suo operato che, a causa della ipertrofica attività e della mancanza di un archivio personale, restano ancora da esplorare. Tra questi particolarmente interessante è il rapporto che lega l'architetto alla cultura museale ed espositiva che, proprio negli anni della sua attività, vedeva un incremento notevole delle iniziative museografiche, favorite da un lato dalla istituzione di numerosi musei civici e dall'altro dall'intensificarsi delle mostre artistiche nazionali².

Una importante occasione di confronto con il mondo museale avveniva in coincidenza della tormentata costruzione del Palazzo delle esposizioni di Roma che, a causa dei due controversi concorsi, dava modo a Boito di esprimere il proprio pensiero. Da queste preziose indicazioni emergeva un osserva-

tore attento e informato sul panorama museale europeo, nonché un acuto osservatore delle tecniche museografiche. Questa conoscenza, maturata nei viaggi all'estero e nella assidua frequentazione delle mostre artistiche nazionali – dove svolgeva attività di critico militante³ – lo portava ad elaborare un sistema coerente dove l'attenzione al dato spaziale e ambientale aveva il fine di consentire la corretta lettura delle opere, tanto da affermare che «il primissimo, l'indispensabile pregio di un palazzo per esposizione dev'essere l'ottimo collocamento degli oggetti e l'ottima luce».⁴

Il primo bando per il "Palazzo della Esposizione Nazionale".

Il 21 aprile 1876 veniva pubblicato un bando per la costruzione di un edificio per l'esposizione nazionale di belle arti⁵; la novità era importante: per la prima volta lo Stato procedeva all'erezione di un fabbricato permanente per le esposizioni d'arte. La scelta era stata preceduta da un ampio dibattito sull'opportunità di centralizzare le mostre permanenti in una sola città e il confronto, tra le diverse opinioni nate in seno alle comunità artistiche più importanti, fu conflittuale e caratterizzato da toni

aspri e violenti⁶.

Con l'accentramento a Roma si voleva porre l'accento sulla vocazione della città, da sempre culla dell'arte e dunque la più adatta a guidare e rappresentare la nuova arte dell'Italia unita. Le polemiche sulla scelta romana erano l'espressione della complessa situazione politica post-unitaria, dove gli antagonismi per l'istituzione della Capitale non erano ancora stati superati. La scelta era dunque soprattutto politica: Firenze, Torino, Milano, Venezia si opponevano, ritenendo di avere un uguale diritto per essere sedi delle esposizioni.

La difesa del policentrismo espositivo veniva portata avanti in virtù di un passato culturale glorioso e per il ruolo fondamentale avuto sul piano culturale, politico ed economico nella formazione del nuovo Regno, ma, soprattutto, l'assetto attuale andava mantenuto per garantire la libertà espressiva delle singole scuole regionali.

Camillo Boito, dalle pagine della «Nuova Antologia», si schierava contro la scelta accentratrice: definiva il programma «pessimo»⁷ e sottolineava come Napoli, Firenze, Milano, Torino offrivano ambienti artistici ricchi e variegati che conveniva conservare nelle lo-

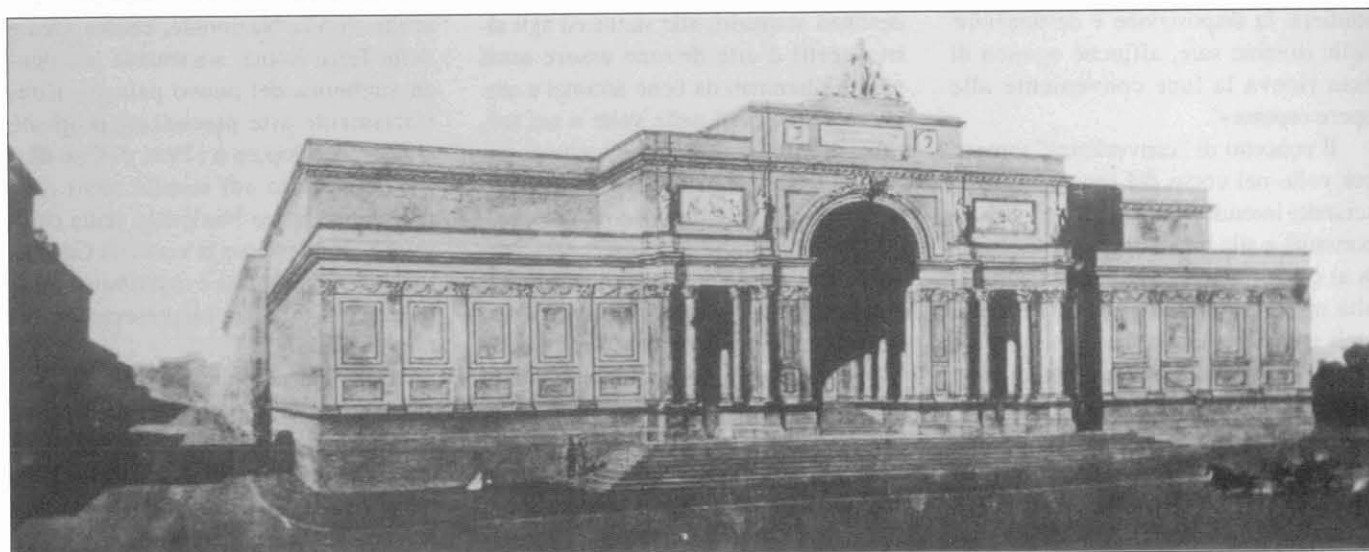


Fig. 1 – Roma, P. Piacentini, Palazzo delle Esposizioni, prospetto su Via Nazionale, 1877.

ro diverse caratteristiche peculiari per mantenere vivo il panorama artistico nazionale.

Ad accendere ulteriormente le polemiche contribuiva la vaghezza del bando che trattava con laconicità parti fondamentali del programma, dimostrando idee ancora confuse. Se la prima cosa che sconcertava era l'assenza di un'area ben determinata, leggere le disposizioni costruttive del nuovo edificio lasciava perplessi: «il fabbricato per l'Esposizione nazionale predetta dovrà occupare, sopra un'area da designarsi, lo spazio di metri quattromila; avrà due soli piani, e sarà possibilmente circondato da giardini»⁸.

Il bando era decisamente approssi-

con sferzante ironia e lucida analisi, commentava le prescrizioni del bando, sottolineando che, se il concorso doveva rimanere solamente esercizio da accademia, questa era la via giusta: «non solo il carattere della decorazione esterna, ma la forma generale, il perimetro delle piante deve mutare – chi non lo sa? – secondo le vie e le piazze, che stanno in giro all'edificio; e quanto alla condizione dubitativa che l'edificio sia possibilmente circondato da giardini, la quale condizione ha pure sul disegno una capitale influenza, che arbitrio ci può avere mai l'architetto?»¹¹.

Oltre alle evidenti lacune Boito, mostrando attenzione e sensibilità particolari, si soffermava ad analizzare le

stre al mezzodì, a levante, a ponente, a tramontana non è – c'insegnano gli artisti e tutti possono capire – non è l'identica cosa»¹².

La mancanza di elementi che consentissero una disposizione corretta avrebbe reso i progetti poco funzionali, così la richiesta, al primo piano, di «una grande sala con altre annesse» e la stessa disposizione «dove si potrà»¹³ anche nel secondo piano era talmente paradossale da far trasalire il critico, che affermava: «non intendiamo. Perché in un'area di quattromila metri quadrati non s'ha a potere nel primo piano se si deve potere nel piano di sotto?»¹⁴.

Approssimazione, idee poco chiare e scarsa conoscenza dei problemi specifici rendevano quasi farsesca la situazione; la conclusione di Boito era critica e ironica: il «povero architetto» come poteva immaginare il suo edificio se «gli manca la bussola?»¹⁵.

Il secondo concorso.

Conclusosi con un nulla di fatto il concorso del 1876, il 19 aprile 1877 il Ministro della Pubblica Istruzione Coppino firmava un secondo bando per la costruzione di «un edificio destinato ad esposizione nazionale di Belle Arti»¹⁶. Erano due i fattori nuovi più rilevanti: da una parte l'aumento del premio per il progetto vincitore, dall'altra la definizione dell'area di edificazione. Se la somma stanziata per la progettazione – cresciuta considerevolmente dalle 3.000 lire del 1876 alle attuali 8.000 – portava il numero degli elaborati presentati da quaranta a settantaquattro, la scelta di Via Nazionale, centro ideale della Terza Roma, aumentava la valenza simbolica del nuovo palazzo. Contrariamente alle precedenti proposte (Piazza del Popolo e i Prati di Castello) l'area prescelta «di seimila metri quadrati lungo la via Nazionale, dalla chiesa di S. Vitale verso la via della Consulta» era centralissima e contribuiva a valorizzare il carattere rappresentativo del nuovo edificio¹⁷.

Dopo una complessa e difficile selezione, che richiese gli interventi prima del Consiglio Superiore delle Belle Arti e poi dello stesso Ministero della Pubblica Istruzione, era proclamato vincitore l'architetto Pio Piacentini¹⁸.

Il progetto premiato – contrasse-

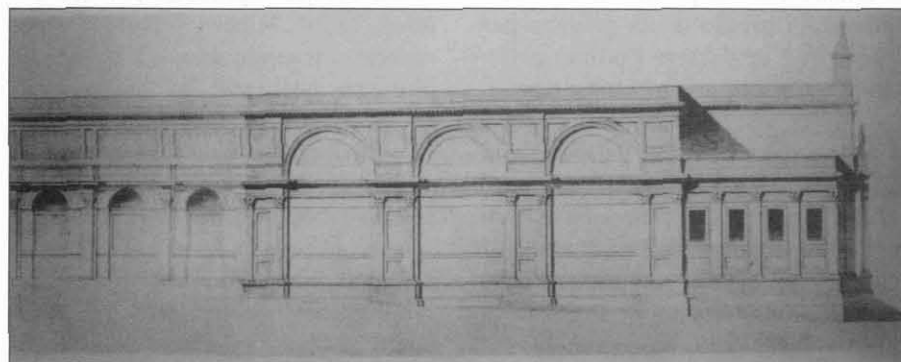


Fig. 2 – Roma, P. Piacentini, Palazzo delle Esposizioni, prospetto laterale, 1877.

mativo anche sulla fondamentale questione dello stile da adottare; veniva data solo una generica indicazione sull'edificio che doveva essere «modesto per decorazioni». Non scandalizza che per le norme museografiche si spendevano solo poche e incerte parole: «si studierà: la disposizione e destinazione delle diverse sale, affinché ognuna di essa riceva la luce conveniente alle opere esposte»⁹.

Il concetto di «convenienza» tornava più volte nel corso del programma, lasciando intendere come, dietro all'opportunità e alla libertà progettuale lasciata ai concorrenti, si nascondesse una realtà approssimativa, poco attenta alle reali esigenze tanto che, come sottolineava l'architetto Moretti, «sembra che i mezzi e il modo di attuare il sistema del pubblico concorso siano studiati ad arte per renderlo impossibile, oppure che la compilazione delle norme sia dovuta a persone ignare affatto di architettura»¹⁰.

Dello stesso parere era Boito che,

caratteristiche specifiche del tema museografico. I locali dovevano essere progettati per esporre opere d'arte, dunque necessitavano di un sistema di illuminazione che, per essere correttamente calibrato, non poteva prescindere da dati invece trascurati: «non tutti i locali destinati ai quadri, alle statue ed agli altri oggetti d'arte devono essere assai vasti e illuminati da bene acconci e ampi lucernari aperti nelle volte o nei soffitti». Boito era consapevole che la varietà degli oggetti esposti richiedeva ambienti e fonti luminose diverse modulati in base alle loro esigenze, così «per i piccoli dipinti, per la scultura minuta, per gli acquerelli, per le incisioni, per i disegni conviene predisporre delle loggie o gallerie, le quali, non essendo molto larghe, ricevono luce da finestre squarciate a tre o quattro metri di altezza lungo il piano verticale di una delle pareti». Era dunque fondamentale conoscere le coordinate geografiche dell'area proprio perché «l'aprire tali fine-

gnato dal motto *Sit quod vis simplex et unum* – si staccava nettamente dagli altri concorrenti. All'esterno mostrava una massa imponente e compatta con pareti esterne prive di finestre e una grande, profonda, monumentale apertura ad arco; all'interno un grande ingresso vestibolo ovale dava accesso alla rotonda centrale, definita da un ambulacro continuo e da tre grandi saloni per lato; due imponenti scale a doppia rampa conducevano al secondo livello dove erano state realizzate altre sale. Nella scelta stilistica l'architetto si orientava verso un classicismo che, andando oltre l'imperante neo-cinquecentismo alla Koch, risaliva all'antichità classica: l'ingresso citava, quasi letteralmente, gli archi trionfali romani; la rotonda centrale rimandava al Pantheon; l'impianto generale e le stesse finiture (pavimenti a mosaico e tinte policrome) si ispiravano all'architettura termale romana.

Le polemiche, nate dal difficile e faticoso *iter* concorsuale, erano forti come la novità e l'eccezionalità della situazione. Boito si schierava contro la decisione presa, sottolineava i discutibili metodi della Commissione e, concentrandosi sulla rispondenza del progetto premiato con le richieste del concorso, affermava che se «il programma è un contratto fra chi lo pubblica e chi, concorrendo, lo accetta; premiare un disegno, che non soddisfa alle condizioni richieste, quando il programma stesso dichiara che per avere il premio bisogna soddisfarvi *pienamente*, è un ledere i diritti sacrosanti dei terzi, è un danneggiarli in favore di chi esce dalla legge»¹⁹.

Il problema principale consisteva però nel definire attentamente se il progetto «è cattivo o buono?»²⁰. La valutazione non doveva essere superficiale e dunque veniva dimostrata con dati inoppugnabili anche per «coloro i quali ignorano affatto la scienza dell'ingegnere e l'arte dell'architetto»²¹.

Il desiderio più legittimo e auspicabile era allora quello di «vedere collocate e illuminate le differenti opere d'arte in maniera perfetta»²². Le esposizioni nazionali itineranti, le gallerie e le sale per le esposizioni erano dei luoghi spesso inadatti alla corretta lettura delle opere e non garantivano «la bella

mostra delle statue e dei quadri»; la situazione allora doveva essere migliorata e il nuovo edificio era giustamente visto come la soluzione più opportuna, a patto che rispondesse a elementari criteri: «è chiaro che il primissimo, l'indispensabile pregio di un palazzo per esposizione dev'essere l'ottimo collocamento degli oggetti e l'ottima luce» ma – era qui il nodo della questione – il disegno «che sei membri della Commissione hanno creduto degno di premio, ci sembra pessimo»²³.

L'analisi dell'edificio veniva portata avanti ponendo la massima attenzione sulle caratteristiche peculiari degli spazi destinati alle opere d'arte. Soffermandosi su questi, Boito faceva notare

saggio della gente», dove «spiccando sopra un fondo acconcio al candore trasparente del marmo, al verde cupo del bronzo, alla bianchezza opaca del gesso od al giallo rossigno della terra cotta, potessero mettere in bella evidenza le loro virtù di modellatura e di lavorazione»²⁵. L'ambiente veniva dunque valutato non solo in base alla vastità, ma in virtù della rispondenza alle norme museografiche. Veniva da sé che, se l'attenzione di Boito si soffermava sulla ricerca di un fondo adatto a far risaltare la statuaria, il passo successivo era indirizzato a ricercare la qualità della luce che doveva rendere la plasticità delle forme.

La rotonda, con un diametro di tre-

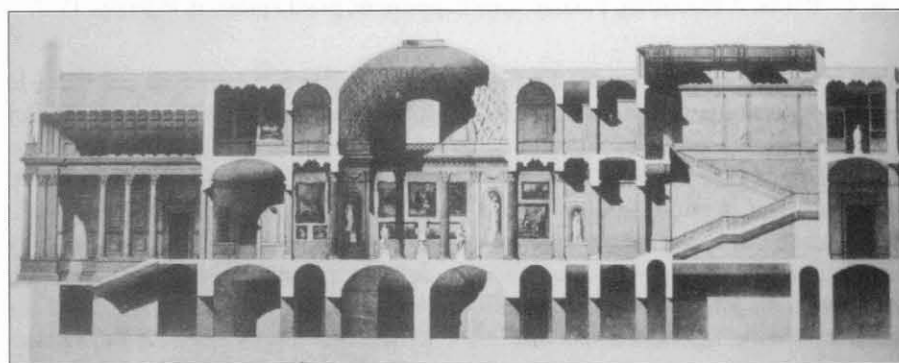


Fig. 3 – Roma, P. Piacentini, Palazzo delle Esposizioni, sezione longitudinale, 1877.

che il piano superiore sarebbe risultato angusto e poco funzionale perché, occupando «una piccola e affatto secondaria parte nella superficie del palazzo [...], ha luogo soltanto sopra i locali meno vasti e sopra i corridoi del piano terreno, i quali, a cagione della loro strettezza, non possono alzarsi fino al tetto». La conclusione era che «non è dunque un piano: è un vero e proprio ammezzato»²⁴, dunque la sua potenzialità come area espositiva veniva meno-mata dalla sua stessa natura.

La parte dell'edificio più vasta era quella della rotonda e dei sei saloni laterali: la prima destinata alle statue, i secondi ai dipinti.

Lo spazio per la statuaria non rispondeva alle corrette norme per la lettura delle opere. L'ambiente aveva una superficie ampia, ma la presenza di «ben dodici intercolonne», che corrispondevano all'ambulacro tra la rotonda e i saloni, impedivano alle sculture di avere un «cantuccio fuori del pas-

dici metri e mezzo e l'altezza di diciotto metri e mezzo, presentava un rapporto tra altezza e larghezza eccessivo per le caratteristiche dello spazio, ma non era questo il dato più preoccupante. L'unica fonte di luce non poteva fornire l'illuminazione adeguata, infatti le statue – che «dovendo essere vedute anche di dietro, non possono appoggiare la schiena alle pareti» – avrebbero ricevuto la luce solo dal lucernaio posto al centro della cupola che, convogliando i raggi quasi verticalmente, avrebbe emanato una luce «diffusa» e «molle»; con il risultato che «l'espressione dei volti con il lume pallido e a piombo piglierebbe qualcosa di scipito o di falso, i muscoli diventerebbero flosci, le squisite delicatezze della forma sparirebbero tutte, tutta la figura sfumerebbe miseramente in una penombra monotona»²⁶.

La causa di tutto questo era nell'inclinazione eccessiva dei raggi solari che portava le ombre a proiettarsi sulla

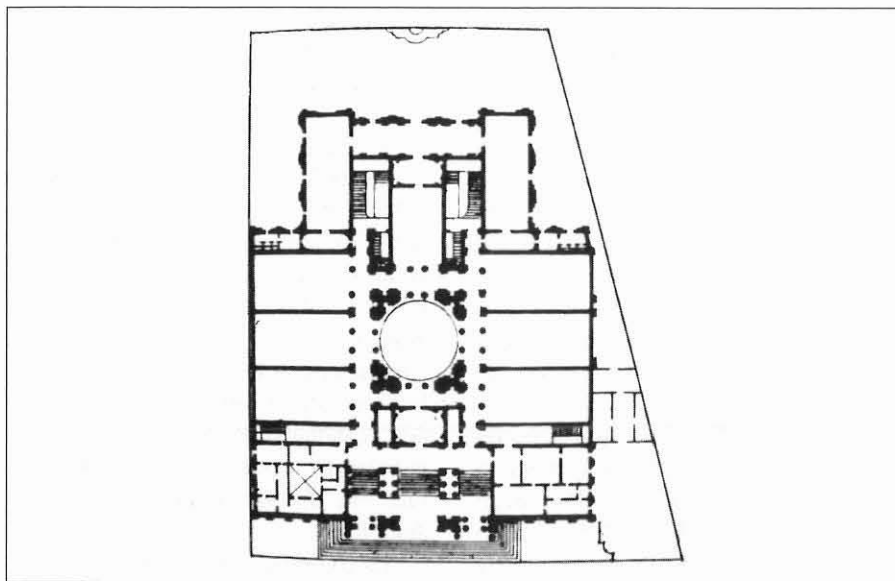


Fig. 4 – Roma, P. Piacentini, Palazzo delle Esposizioni, pianta piano di ingresso, 1877.

figura: quella del naso sulle labbra, quella delle sopracciglia sugli occhi, quella del mento sul petto e quella del capo – nelle figure inclinate in avanti – sui piedi. Era inevitabile un risultato del genere visto che per illuminare correttamente le sculture: «La luce deve scendere, non già dall'alto del soffitto sulla testa della figura, ma dall'alto di una parete; non troppo sfacciata, ch  non renda crudo il disegno, ma neanche troppo scialba, ch  non lo renda vuoto»²⁷.

Boito rimaneva sbalordito pensando che «non c'  un artista, non c'  un uomo colto, il quale abbia visto un museo» che non conosca queste norme elementari per la corretta esposizione, soprattutto a Roma dove «gli studi di tanti scultori valenti o mediocri sono accomodati con sottili artifici di luce e con rari accorgimenti di collocazione»²⁸.

Il critico non esprimeva solo pareri negativi ma, confutando le scelte fatte, suggeriva le modalit  per la corretta fruizione; ecco allora emergere la sensibile cultura dell'architetto, conoscitore e critico d'arte, che non si fermava all'analisi formale dell'opera ma, cogliendo le note spaziali e ambientali, proponeva le norme migliori per goderla nella sua «schietta bellezza». Per raggiungere questo fine le opere di statuaria dovevano venire illuminate da un'ampia finestra posta, nella parte alta della parete, a una distanza che «ha da essere quasi uguale a quella che corre

tra l'oggetto e la parete da cui viene la luce», consentendo cos  al «pi  alto dei raggi» di scendere con un'inclinazione di circa quarantacinque gradi, evitando la proiezione delle ombre sulla statua²⁹.

Sempre per migliorare la qualit  della luce, Boito consigliava di dotare le finestre di tende per modificare l'intensit  dell'illuminazione e di organizzare gli ambienti espositivi in «gallerie larghe non pi  di otto metri», oppure in una serie di «scompartimenti minori di settanta metri quadrati e rischiarati ciascuno da un solo ed ampio finestrone, come s'  ora ora indicato»³⁰.

Certo i suggerimenti museografici sembravano inutili visto che «la pi  disgraziata delle luci   senza il menemo dubbio quella che si appresta in Roma alle opere degli scultori italiani: una luce scendente dalla volta altissima e nell'angolo medio di sedici gradi, Quasi a perpendicolo in somma!»³¹.

Le condizioni dei sei locali destinati alle opere di pittura non erano certo migliori: i sei saloni presentavano, come la rotonda centrale, un rapporto eccessivo tra l'altezza (tredici metri) e la larghezza (otto metri e mezzo), inoltre avevano come fonte d'illuminazione dei grandi lucernai. La soluzione era bocciata senza appello perch  «l'altezza dal pavimento al lucernario non pu , in una sala rettangolare, superare mai la lunghezza di uno dei due lati minori»; questo rapporto era necessario per mantenere la giusta incidenza dei raggi

solari, infatti «In questa misura, quando il largo squarcio si distenda non interrotto lungo il massimo asse del locale, la luce batte con opportuna inclinazione sui quadri delle pareti», ma alzando il lucernario «l'angolo luminoso» diventa acuto fino ad arrivare, come in questo caso, a soli ventiquattro gradi, con il risultato che «la luce rade quasi i dipinti»³². Gli effetti di questa illuminazione si sarebbero ripercossi soprattutto sulle grandi tele che «come si costuma, s'appiccano un po' inclinate, per poterle meglio abbracciare con lo sguardo»; in questo caso la luce sarebbe stata proprio radente costringendo il quadro «in una triste penombra, che gli ruba ogni energia, ogni splendore di tinte»³³.

La conclusione era purtroppo negativa, cos  come per le statue: «La luce [...] anche per i dipinti, sarebbe in questo futuro palazzo delle belle arti cattiva»³⁴.

Non si trattava solo di questioni architettoniche ma di piena ed effettiva coscienza dello stretto legame che intercorre tra oggetto esposto e spazio espositivo. Le questioni museografiche venivano dunque affrontate con la piena consapevolezza che ambiente e opera, interagendo, creano un rapporto stretto e inscindibile, e Boito ne era ben cosciente tanto da sottolineare che «non si tratta di sistemi o di gusto; si tratta di sicurissimi fatti e di ragioni geometriche»³⁵.

Analizzando il progetto di Piacentini, Boito forniva ad ogni passo una lettura che andava in profondit , muovendosi in una dimensione dove l'elemento principe era lo spazio museale; nel progetto di Piacentini la disposizione e la dimensione degli ambienti non era delle migliori: i sei saloni «tutti bislungi e stretti e uguali» avrebbero dovuto ospitare le opere di pittura, anche quelle di grandi dimensioni, facendo nascere un *conflitto* tra quadri grandi e piccoli. Le tele di grandi dimensioni, se poste nelle pareti maggiori, «dovranno tutte vedersi alla distanza di quattro metri dall'asse del salone», se invece venivano collocate sulle pareti minori «si dovranno vedere attaccate alle sei pareti minori, chiuse dalle pareti pi  lunghe, e poste accanto ai quadri di mediocri o di piccole misure»³⁶. En-

trambe le opzioni erano inopportune: la prima perché non consentiva di abbracciare con lo sguardo l'intera opera, la seconda, a causa della troppo ampia varietà dei formati, avrebbe costretto l'occhio «a sbalzare continuamente dall'uno all'altro rapporto di grandezza», danneggiando sia le opere grandi, che si perdevano in un colorato puzzle, sia le piccole, che venivano «schiacciate» dalle «vaste opere»³⁷.

Modelli internazionali e cultura museografica.

Esemplari di un panorama internazionale variegato e diversificato, le scuole d'arte di Derby e di Gloucester, «altri palazzi di esposizione inglesi»³⁸, i musei di Monaco, il Museo-Biblioteca di Grenoble e gli architetti Ferstel, Hasenauer, Questel e Stuler sono citati da Boito come testimoni della più aggiornata cultura museale, nella doppia accezione museologica e museografica. Testimoniando il grado di aggiornamento e le preferenze dell'architetto, informato e attento osservatore dello scenario internazionale, dimostrano come Boito si muovesse su un duplice binario: da un lato venivano sottolineate le tecniche più efficaci per l'esposizione delle opere, dall'altro era analizzato il linguaggio stilistico e formale proprio della struttura architettonica.

Ecco allora che le soluzioni adottate dalle gallerie anglosassoni erano meritevoli di attenzione perché presentavano «un lungo finestrone e lucernario insieme, armato di sottili telai di ferro e in forma di gran quarto di cerchio, così da unire a vetri una delle pareti con la volta e da ottenere sul muro opposto un lume di perfetta nitidezza e di esattissima inclinazione»; il sistema era valido quando «si possa rinunciare per i quadri allo spazio di uno dei muri, e si abbia il coraggio di abbandonare le norme della simmetria architettonica e della estetica latina». A differenza dei musei inglesi, quelli di Monaco sfruttavano «certi artifizi di padiglioni o tendaggi orizzontali» che, impedendo che «i raggi luminosi feriscano l'occhio del riguardante», davano alle tele dipinte «un tanto di brio e vivezza»³⁹.

Ferstel, Hasenauer, Questel e Stuler⁴⁰ erano gli architetti che riman-

davano, rispettivamente, al Museo-pinacoteca di Grenoble, al *Kunstistorisches Museum* e all'*Oesterreiches Museum fur Kunst und Industrie*; di Vienna e alla *Museuminsel* di Berlino.

Se non era la tipologia delle collezioni ad unire i diversi musei citati, il legante era proprio nella metodologia architettonica, in quello storicismo stilistico che, attraverso la rievocazione di elementi «tradizionali» della cultura del proprio paese, denotava e caratterizzava anche la nuova architettura museale. La scelta dello stile non era secondaria perché il museo, in quanto incarnazione del potere, del prestigio e della cultura dei committenti doveva mostrare con le proprie forme architettoniche i valori della cultura consolidata.

L'architettura museale dell'Ottocento amplificava così i musei in dimensioni e significati; gli architetti abbandonavano il neo-classicismo in favore di stili più vicini. Si passava al neo-rinascimento, al neo-romanico, al neo-gotico, tutto in funzione della valorizzazione della propria tradizione culturale⁴¹.

Charles Questel nel realizzare il Museo-Biblioteca di Grenoble (1863-1870), che prevedeva due gallerie parallele e speculari per pinacoteca e biblioteca, riprendeva elementi del rinascimento francese coniugati con motivi dell'architettura serliana.

Heinrich von Ferstel nell'*Oesterreiches Museum fur Kunst und Industrie* (1868-73) si ispirava al *South Kensington Museum* per la distribuzione e l'organizzazione funzionale e sceglieva il rinascimento italiano declinato alla maniera dell'Italia settentrionale per la struttura architettonica.

A Monaco la *Glyptothek* (1816-1830), realizzata da Leo von Klenze, aveva inaugurato un nuovo rapporto tra architettura, opere e decorazione interna. Mentre lo stile esterno era un sobrio, ma significativo, neo-greco, le decorazioni interne erano ispirate da un gusto festoso e storicistico, a base di stucchi, affreschi a vivaci colori e pavimenti in marmi policromi. La variopinta decorazione era apprezzata proprio perché «la distribuzione dei marmi antichi, fatta nell'ordine cronologico, si prestava ad una ragionevole varietà nella decorazione architettonica e pittorica delle dodici sale»⁴², che dimostra-

vano inoltre «come l'architettura può giovare alle sorelle sue, di cui ella in Italia o non si dà, poiché non le conosce, briga nessuna, o, peggio, sente stupida invidia»⁴³.

Sempre a Monaco nell'*Alte Pinakothek*, costruita dal 1824 al 1836 in stile neo-rinascimentale su progetto di von Klenze – la prima vera pinacoteca della storia museale dove quasi diecimila dipinti erano ordinati lungo un asse a tre file di sale tra loro comunicanti – Boito lodava l'impianto planimetrico e l'ordinamento che permetteva all'edificio di avere «una delle più opportune piante che si possano comporre, tanto, oltre le sale, i gabinetti e le logge, [...] stanno in acconcio luogo le stanze per la direzione, per l'ispezione e per il restauro de' quadri, ed ogni altro locale»⁴⁴. Tanto era efficace l'ordinamento che «lo spirito del riguardante, non travolto come accade nelle altre Gallerie da uno stile ad un altro, dalla cicia dei Secentisti alle ossa de' Trecentisti, da Ribera a Carlo Dolci, o da Israele di Mekenzen a madama Lebrun, riposa non foss'altro in un ordine di idee cronologiche e geografiche».

Boito si muoveva con queste coordinate, dunque non poteva che rifiutare un edificio lontano dal clima culturale che permeava le realizzazioni, allora, più moderne.

Erano soprattutto le contraddizioni del progetto di Pio Piacentini anche dal punto di vista della rappresentatività architettonica, che lo rendevano inaccettabile. Se le caratteristiche museografiche non erano soddisfacenti, allo stesso modo la forma architettonica era criticabile e Boito non comprendeva come «a rilevare al di fuori un palazzo di mostra artistica occorra un arco trionfale con due ali ornate grettamente a pilastri, e senza il segno di un foro»; i muri senza apertura sarebbero apparsi come «una monotona e fredda continuazione dei muraglioni ugguississimi, che fiancheggiano lì presso, e incassano così malamente il nuovo tronco di Via Nazionale» e l'ingresso avrebbe così dimostrato tutta la sua mediocrità tanto che «l'arco di mezzo sembrerà l'ingresso al cortile di un intero palazzo: e l'espressione e i caratteri sfumeranno via»⁴⁵.

Le critiche valevano quanto un manifesto; Boito ci forniva, attraverso di

esse, un piccolo manuale di museografia calcolato, pensato, studiato e soprattutto aggiornato. Il rapporto tra le dimensioni, la flessibilità dell'illuminazione, la modularità degli spazi sono dati che lasciano intravedere, oltre la conosciuta e caustica *vis polemica*, oltre la fine capacità di leggere le arti, oltre l'apprezzata cultura architettonica, un critico attento a valori non ancora diffusi e percepiti. Quando il dibattito verteva ancora e soprattutto su termini di natura stilistica e architettonica, comunque attentamente valutati da Boito, il suo pensiero si avvicinava a riflessioni e atteggiamenti propri della cultura museale più aggiornata.

NOTE

* Dottore in Conservazione dei Beni Culturali, specializzato in tutela e valorizzazione.

¹ Data la vasta bibliografia, riguardo alla poliedrica attività di Camillo Boito (1836-1914) si rimanda ai contributi più recenti che raccolgono anche ampi regesti bibliografici, cfr. M. MADERNA, *Camillo Boito. Pensiero sull'architettura e dibattito coevo*, Milano 1995; G. ZUCCONI, *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neo-medievale*, Venezia 1997; *Camillo Boito. Un'architettura per l'Italia unita*, catalogo della mostra a cura di F. Castellani, G. Zucconi, Venezia 2000; G. AGOSTI, C. MANGIONE (a cura di), *Camillo Boito e il sistema delle arti. Dallo storicismo ottocentesco al melodramma cinematografico di Luchino Visconti*, Padova 2002; T. SERENA, G. ZUCCONI (a cura di), *Camillo Boito. Un protagonista dell'Ottocento italiano*, Venezia 2002; E. DELLA PIANA, *Camillo Boito (1836-1914)*, in *Storia dell'architettura italiana. L'Ottocento*, a cura di A. Restucci, Milano, 2005; pp. 612-639.

² Cfr. A. GIOLI, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia*, Roma 1997; M. V. MARINI CLARELLI, *Musei, mostre e pubblico nell'Ottocento italiano*, in *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato*, catalogo della mostra a cura di M. V. Marini Clarelli, F. Maz-zocca, C. Sisi, Milano 2008, pp. 73-89.

³ Cfr. C. BOITO, *Scultura e pittura d'oggi. Ricerche*, Milano 1877; M. C. MAZZI, *Nota introduttiva*, in C. BOITO, *Gite di un artista*, reprint a cura di M. C. Mazzi, Roma 1990, pp. V-XL.

⁴ C. BOITO, *Il futuro palazzo della Mostra*

Artistica Nazionale in Roma, in «Nuova Antologia», vol. 39 (giugno 1878), p. 767.

⁵ *Programma di concorso per la costruzione dell'edificio dell'esposizione nazionale di belle arti in Roma*, in «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 10 Gennaio 1876..

⁶ Cfr. M.M. LAMBERTI, *L'Esposizione nazionale del 1880 a Torino*, in «Ricerche di Storia dell'arte», n° 36, 1988, pp. 37-54.

⁷ C. BOITO, *Rassegna artistica di una grossa questione che agita gli artisti*, «Nuova Antologia», vol. 31, febbraio 1876, p. 418.

⁸ *Programma di concorso per la costruzione dell'edificio dell'esposizione nazionale...*, cit.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ M. MORETTI, *L'esposizione permanente di Belle Arti in Roma*, «La Giovane Roma», I, n° 4, 1876, p. 66.

¹¹ C. BOITO, *Rassegna artistica di una grossa questione...*, cit., p. 424.

¹² *Ivi*, p. 425.

¹³ *Programma di concorso per la costruzione dell'edificio dell'esposizione nazionale...*, cit.

¹⁴ C. BOITO, *Rassegna artistica di una grossa questione...*, cit., p. 428.

¹⁵ *Ivi*, p. 429.

¹⁶ *Programma di concorso per un edificio destinato ad esposizione nazionale di Belle Arti*, in «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 21 aprile 1877.

¹⁷ Sul Palazzo delle esposizioni di Roma cfr. *Il Palazzo delle Esposizioni*, catalogo della mostra a cura di R. Siligato e M. E. Tittoni, Roma 1990; A. ABRUZZESE, M. DE LUCCHI, F. GALDO, *Il Palazzo di Roma*, Roma 2003; sulle vicende urbanistiche della "Terza Roma" cfr. S. PASQUARELLI, *Immagini per l'architettura di una Capitale: Via Nazionale e i concorsi alla fine dell' '800*, in *Il Palazzo delle Esposizioni*, cit., pp. 18-38; G. MOROLLI, *Roma dell'Ecclettismo*, in F. BORSI (a cura di), *Arte a Roma. Dalla capitale all'età umbertina*, Roma 1980, pp. 109-147; F. BARTOCCINI, *Roma nell'Ottocento*, Bologna 1988.

¹⁸ Le vicende del concorso sono ricostruite in S. PASQUARELLI, cit.; sulla figura di Pio Piacenti cfr. E. VALERIANI, *Pio Piacentini architetto romano*, in *Il Palazzo delle Esposizioni*, cit., pp. 39-43; S. D'AVINIO, *Pio Piacentini (1846-1928): fra eclettismo e "Arte Nova"*, in P. SETTE (a cura di), *Gustavo Giovannoni: riflessioni agli albori del XXI secolo*, Roma 2006, pp. 187-194.

¹⁹ C. BOITO, *Il futuro palazzo della Mostra Artistica Nazionale in Roma*, in «Nuova Antologia», vol. 39, giugno 1878, pp. 765.

²⁰ *Ivi*, p. 766.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ivi*, p. 767.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ivi*, p. 768.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ivi*, p. 770.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ivi*, p. 769.

³⁹ *Ibidem*; i musei monacensi richiamati da Boito sono probabilmente l'*Alte Pinakothek* e la *Neue Pinakothek*, visitate nel viaggio del 1866 e descritte poi nell'articolo pubblicato in cinque puntate su *Il Politecnico* e ripubblicato integralmente in *Gite di un artista nel 1883*, cfr. C. BOITO *Gite di un artista*, cit.

⁴⁰ Su Heinrich von Ferstel (Vienna 1828-1883) cfr. S. KRONBICHLER, SKACHA, *Ferstel, Heinrich von*, in *The Dictionary of Art*, Vol 11, *ad vocem*, Londra 1996; su Karl von Hasenauer (Vienna 1833-1894), prima collaboratore di Semper nei lavori per il *Kunsthistorisches Museum* di Vienna e poi direttore e autore degli interni, cfr. S. KRONBICHLER, SKACHA, *Hasenauer, Karl*, in *The Dictionary of Art*, Vol 14, *ad vocem*, Londra 1996; su Charles Questel (Parigi 1807-1888), cfr. M. BRUNO FOUCART, *Questel et la bibliothèque-musée de Grenoble*, in «Bulletin de la société de l'Histoire de l'Art français», 1975; C. MEAD, *Questel Charles*, in *The Dictionary of Art*, Vol 25, *ad vocem*, Londra 1996; su August Friedrich Stuler (Muhlausen 1800-Berlino 1865), allievo di Schinkel e autore del *Neues Museum* di Berlino (1841-1845), della *Nationalgalerie* di Berlino (progetto del 1865-1869, terminata nel 1876), e del Museo Nazionale di Stoccolma, cfr. K. CURRAN, *Stuler, August*, in *The Dictionary of Art*, vol. 29, *ad vocem*, Londra 1996.

⁴¹ Semper sceglieva il tardo rinascimento e il Barocco per la *Gemaldegalerie* di Dresda (1847-1845); Waterhouse univa neo-romanico e neo-gotico per il *Natur History Museum* di Londra (1871-1881); Forster e Hausen costruivano il Museo di Storia militare di Vienna con elementi neo-more-schi; Cuppers disegnava (1876) il *Rijksmuseum* in stile neo-gotico olandese; cfr. A. MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei Musei*, Torino 1992; A. SPALLETTI, *L'arte. I Musei*, Torino 2002, M. C. MAZZI, *In viaggio con le muse: spazi e modelli del muse*, Firenze 2005.

⁴² C. BOITO, *Gite di un artista*, cit., p. 258.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ivi*, p. 290.

⁴⁵ C. Boito, *Il futuro palazzo della Mostra Artistica Nazionale...*, cit., p. 772.