

## **ATTI DEL XXX CONGRESSO NAZIONALE ANISA TORINO**



**Eredità culturali e contemporaneità.  
Scuola e Musei per educare alla  
cittadinanza**

**ANNO II N.2**

Numero 1/2024

Quaderno ANISA - per l'Educazione all'Arte - APS

**A.N.I.S.A.**

Associazione Nazionale Insegnanti di Storia dell'Arte

*Direttore Responsabile*

**Lidia Antonini**

*Redazione*

**Giovanna Bozzi, Paola Mathis, Simone Mereu, Finella Trapani, Bianca Zeppetella**

*Direzione e Redazione ANISA*

c/o Liceo Ginnasio Statale Torquato Tasso

Via Sicilia 168, 00187 ROMA

*Sito ufficiale:* <http://www.anisa.it>

*e-mail:* [info@anisa.it](mailto:info@anisa.it)

*Codice fiscale:* 94072730487

C/C postale n. CCP 37009164 intestato ad ANISA per l'Educazione all'Arte APS

ISBN 978-88-9468-730-9

In copertina: Guarino Guarini, chiesa di San Lorenzo, veduta interna della cupola, 1668 - 1680, Torino

Quaderno ANISA - per l'Educazione all'Arte – APS, II/2024, n. 1

**Eredità culturali e contemporaneità.  
Scuola e Musei per educare alla cittadinanza**

ATTI DEL XXX CONGRESSO NAZIONALE ANISA

TORINO, 28-30 ottobre 2022





# INDICE

ANISA 1951-2022: una lunga storia di studio, ricerca e impegno per l'arte e per la scuola	5
Clara Rech	5
Il Museo d'Arte Urbana, esperienza di riqualificazione urbana, modello di integrazione e condivisione attraverso l'arte	13
Edoardo Di Mauro	13
Presentazione del progetto Rete Musei Scolastici Città di Torino	19
Franca Treccarichi e Francesca Ortolano	19
Il Museo Egizio, dall'antiquariato all'archeologia	23
Alessia Fassone	23
La nascita della Pinacoteca Albertina di Torino. La mostra «Neoclassicismi torinesi. Dal Settecento al giovane Antonelli»	29
Enrico Zanellati	29
La formazione dei docenti come leva fondamentale per il Piano nazionale di ripresa e resilienza	34
Laura Paziotti	34
Spazi aperti e cortili storici. Educare al bello tra pubblico e privato. Il museo si espande all'aperto per un maggior coinvolgimento dei giovani e della cittadinanza	37
Luca Mana	37
“Quale modernità? Alle origini delle collezioni della Galleria d'Arte Moderna di Torino. Alcuni casi studio per un intervento didattico tra scuola e museo”	40
Virginia Bertone	40
Linguaggi contemporanei per evocare un patrimonio perduto: il restauro dell'Appartamento Reale al Castello di Moncalieri	44
Maria Carla Visconti	44

# **ANISA 1951-2022: una lunga storia di studio, ricerca e impegno per l'arte e per la scuola**

*Clara Rech*  
Presidente ANISA - APS

Prima di ogni altra cosa desidero ringraziare i nostri ospiti dell'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino, in particolare la Presidente Paola Gribaudo e il Direttore Edoardo Di Mauro, anche perché essere accolti da un'Istituzione che da quasi quattro secoli si occupa di promuovere ed insegnare l'arte, in un edificio in cui oltre a formare giovani artisti è collocata anche una preziosa pinacoteca, fornisce la migliore cornice per ospitare il tema del nostro congresso.

Un ringraziamento speciale va al Comune di Torino che ha riconosciuto il rilievo della manifestazione onorandoci del suo patrocinio; il Comune è oggi rappresentato dall'Assessora all'Istruzione, Politiche Educative e Giovanili Carlotta Salerno, e alla Dirigente Divisione Cultura Archivio Musei e Biblioteche Daniela Maria Vitrotti.

Ringrazio anche la Società degli Ingegneri e degli Architetti di Torino, di cui pure abbiamo ottenuto il patrocinio.

Ringrazio i gentili relatori e le istituzioni che rappresentano per aver accettato il nostro invito e per i loro contributi scientifici dato che, come sapete, il Congresso ha anche il valore di corso di aggiornamento.

Un ringraziamento speciale a tutti voi così numerosi, partecipanti al XXX Congresso Nazionale: con la vostra presenza rendete viva l'ANISA! In particolare, mi rivolgo al team della sezione provinciale di Torino, Donatella Carpintieri, Rosanna Palumbo e Finella Trapani che hanno curato con amore e competenza l'organizzazione di tutto il Congresso, coadiuvate dalle infaticabili Paola Mathis e Tatiana Giovannetti.

Quest'oggi, la mia relazione non avrà solo un taglio tecnico, costituendo il doveroso rendiconto del Presidente ai Soci a fine mandato, ma avrà anche il sapore di una celebrazione, perché lo scorso anno ricorreva il 70° della fondazione dell'ANISA.

Settantuno anni fa, un gruppo di insegnanti di Storia dell'arte, tra cui Serena Madonna, decise di costituirsi in associazione, animato dal desiderio profondo di diffondere in modo capillare ed efficace la conoscenza della propria disciplina di studio che sentiva essenziale per la promozione culturale di ogni cittadino.

L'ANISA (allora ANIMSA, Associazione degli Insegnanti Medi di Storia dell'Arte) fin dall'origine aveva chiaro che la Storia dell'arte ha la decisa connotazione di rientrare nel grande campo dell'educazione civica: decodificare i messaggi visivi alla luce di una solida preparazione storica appariva un requisito fondamentale per esercitare attivamente la cittadinanza, intesa sia come salvaguardia del patrimonio artistico, sia come autonomia di lettura critica della singola persona davanti ai messaggi proposti. Veniva così rivendicato un duplice e fondamentale ruolo, sociale e individuale, che rendeva e rende questa disciplina imprescindibile nell'educazione delle persone.

L'azione pionieristica di quel manipolo di insegnanti si è sempre più consolidata, dando vita all'Associazione nazionale che è oggi ANISA APS di cui parleremo diffusamente tra poco.

Il ruolo dell'arte nell'educazione è stato sempre più sottolineato negli anni recenti anche in sede europea. In tutti i documenti pubblicati sul tema, si ribadisce che la conoscenza artistica è essenziale per il senso di identità e di appartenenza. Lo sviluppo umano non può prescindere dal capire chi siamo, a quale contesto apparteniamo. Questo è tanto più vero in periodi di particolare crisi, come quello che stiamo vivendo, caratterizzato dall'implosione dei sistemi tradizionali di appartenenza e di socializzazione (famiglia, religione, politica...), aggravati da eventi straordinari come la pandemia, che ha reso anche la frequentazione un fatto eccezionale e da ultimo, la guerra alle nostre porte, nel continente europeo.

In simili circostanze, ancor più del solito, i luoghi dell'arte offrono occasioni di cultura, socializzazione, riflessione personale e collettiva sul nostro presente, la nostra storia, il nostro futuro. Non a caso il numero delle istituzioni museali è passato da 22.000 nel 1975 a 104.000 nel 2020.

L'arte, in generale, è vincolo di appartenenza, occasione di protesta, strumento di denuncia, requisito di cittadinanza. Ne sono la prova i ricorrenti gesti vandalici che hanno come oggetto opere d'arte e il clamore di scandalo che ne segue. Pensiamo a recenti gesti estremi come la minestra di pomodoro gettata sui *Girasoli* di Van Gogh alla National Gallery compiuta da *Just stop oil*: paradossalmente, in nome della sopravvivenza, si colpisce l'arte che è per la

sopravvivenza! Ma, al di là del giudizio, il fatto comprova che l'opera d'arte è un fattore identitario di enorme forza.

In questo panorama come si inserisce l'ANISA? Fin dalla sua fondazione, l'associazione ha avuto chiaro il ruolo cardinale dell'insegnante, attraverso il quale passa la trasmissione della conoscenza.

Ma cosa significa, oggi, essere insegnanti e, in particolare, insegnanti di storia dell'arte?

E sempre più chiaro che il ruolo in cui si deve calare il docente richiede un alto grado di formazione e un adeguato riconoscimento sociale che non può prescindere anche dalla valutazione dell'attività.

Secondo Andreas Schleicher (Dipartimento Istruzione, Ocse) la qualità dell'istruzione è in funzione di quella dei docenti. Pertanto, occorre porre la massima attenzione a come i docenti vengono reclutati, alla loro formazione iniziale, alla formazione in servizio, a come premiare i migliori e a come sostenere quelli che stanno cercando di migliorare: per quanto la formazione iniziale possa essere solida, non può preparare gli insegnanti ai rapidi cambiamenti che devono affrontare lungo tutto il corso della loro carriera. I docenti italiani riferiscono di un grande bisogno di aggiornamento, in particolare per aiutare studenti con bisogni educativi, per l'acquisizione di padronanza dei mezzi digitali, ma anche per la gestione della classe.

Questi concetti ricorrono nelle varie raccomandazioni di organismi internazionali come l'Ocse, l'Onu e l'Unesco, efficacemente sintetizzati da un articolo di Flavia Foradini (*Nova*, Sole 24 ore 11/12/2016): *"Il mondo dell'istruzione viene riconosciuto come centrale per la formazione delle giovani generazioni e dunque per il futuro del mondo. I docenti vengono dunque visti come i professionisti del sapere, come coloro in grado da un lato di trasmettere conoscenze derivanti dal passato e dall'altro di forgiare competenze per il futuro. Un compito acrobatico, che in molti Paesi vede porre gli insegnanti molto in alto nella scala delle professioni più considerate, più ambite, meglio remunerate, più incoraggiate e aiutate ad un continuo aggiornamento di conoscenze, abilità, metodi."*

In questo contesto, come si colloca la nostra Associazione? Abbiamo trascorso un triennio veramente straordinario segnato profondamente da un evento imprevisto e spiazzante su scala globale come la pandemia. Il lockdown imposto per lunghi periodi ha fermato ogni tipo di attività in presenza, imponendo un veloce ricorso alla comunicazione digitale. Tutto

l'associazionismo ha subito un contraccolpo che ha avuto come primo esito un vistoso calo di iscrizioni, conseguente a un impoverimento generale e allo stallo di progetti e azioni, e quindi, un vistoso decremento della principale fonte di finanziamento di un'associazione di volontariato.

Nonostante tale panorama, in questi anni ANISA si è dimostrata ancora molto vitale. Anzitutto si è definita in un nuovo assetto, trasformandosi da associazione disciplinare ad associazione di promozione sociale. Diventare un ente del Terzo settore ha comportato, tra l'altro, una revisione del documento costitutivo, lo Statuto e del relativo Regolamento.

Diventare un APS ha poi consentito l'accesso al RUNTS, il Registro Unico Nazionale del Terzo settore, la cui trasmigrazione, ancora in corso, dovrebbe concludersi nella prossima primavera. Questo sarà un passo decisivo anche per ottenere l'accreditamento del 5 per mille.

Essere un APS offre nuove e ben più ampie prospettive di azione. Anzitutto si diventa interlocutori privilegiati delle Amministrazioni nazionali e territoriali e quindi si acquista titolo a partecipare a bandi e ai relativi finanziamenti. Inoltre, è possibile indire raccolte fondi e accettare donazioni per realizzare le attività programmate.

Sono anche cresciute le tutele per tutti gli associati: ci siamo dovuti dotare di un Responsabile della protezione dei dati a tutela e garanzia della riservatezza cui tutti abbiamo diritto, ed abbiamo anche acceso una polizza assicurativa (Infortuni, malattie e Responsabilità civile) che copre tutti noi se lavoriamo per l'associazione.

Infine, ci siamo dovuti iscrivere all'Agenzia delle entrate (Fisco on line) cosa che ha permesso di concludere una pratica annosa: l'accreditamento della Carta del docente sulla piattaforma SOFIA del Ministero dell'istruzione. È questo un passo fondamentale per vedere accrescere anche le iscrizioni.

In sintesi, si è costruito un profilo associativo che apre a possibilità di azione sempre più istituzionali, qualificate e incisive e al rafforzamento del ruolo dell'ANISA come ente di riferimento per la didattica e l'educazione all'Arte e al Patrimonio in sede regionale, nazionale ed internazionale.

ANISA ha anche avuto due importanti riconferme. La prima è quella dell'accreditamento tra le associazioni riconosciute dal Ministero per la formazione e per l'eccellenza formativa.

La seconda è l'attribuzione di un docente comandato presso l'associazione per il terzo anno di seguito. La collega che ne è assegnataria ha potuto occuparsi di passaggi vitali per l'associazione come la procedura riconoscimento APS, la trasmigrazione al RUNTS, la formazione presso CSV (Centro di Servizi per il Volontariato) sugli adempimenti amministrativi contabili e fiscali nell'ambito dell'evoluzione normativa e applicativa del Codice del Terzo Settore. Ha poi seguito l'attività più importante in sede nazionale che sono le Olimpiadi del Patrimonio e numerose iniziative di formazione, tutti ambiti che saranno potenziati nel corso di questo anno.

In questo complicato triennio non si sono fermate neppure le attività di collaborazione. Tra esse ne segnalo alcune di particolare evidenza come la collaborazione con il Ministero dell'istruzione alla manifestazione DIDACTA, la più importante fiera della didattica in Italia in cui alcuni nostri soci hanno tenuto seminari di aggiornamento; la collaborazione con l'Università di Firenze per il corso di formazione *L'insegnamento della storia dell'arte nella scuola secondaria superiore: bilanci e nuove prospettive*, organizzato in modalità telematica dall'ANISA in collaborazione con l'Università di Firenze nei giorni 26 aprile, 3 e 10 maggio 2022, nell'ambito del corso di "Didattica della Storia dell'arte" del Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'arte, Prof. Alessandro Nigro; la collaborazione con Prof. Carl Brandon Strhelke (Curator Emeritus Philadelphia Museum of Art) per il concorso *"Una questione di sguardi"* indetto in occasione della mostra dal titolo "Masaccio e Angelico. Dialogo sulla Verità", San Giovanni Valdarno, (settembre 2022 - gennaio 2023). Questa iniziativa ha un rilievo particolare perché si rifà esplicitamente ad un primo concorso su Masaccio indetto da ANISA nel 1960, mentore Roberto Longhi.

Infine, la collaborazione con il MIC-Cepell per progetto *"Leggere Raffaello"* (Convenzione sottoscritta in data 29/11/2019 incentrata sulla ricorrenza del V centenario della morte di Raffaello). L'iniziativa, di respiro internazionale, è stata volta alla diffusione del libro e ad incentivare lo studio di Raffaello. Venti testi scientifici e di divulgazione su Raffaello e sul Rinascimento accuratamente selezionati da ANISA sono stati donati a 64 scuole (60 in Francia e 4 in Italia) aderenti al programma ESABAC. Il progetto è stato accolto dalle scuole francesi con entusiasmo e gratitudine anche perché recepito come un segnale di amicizia e vicinanza in un periodo di isolamento dovuto alla pandemia.

Tra le attività di formazione, oltre alle numerose iniziative delle sezioni provinciali, essenziali per la vitalità sul territorio, cui sono stati dedicati dei panels sul sito web, voglio menzionare

qui, a titolo di esempio, quelle della sezione di Roma, che meglio conosco, aperte a tutti i soci: *Piranesi. Sognare il sogno impossibile*. Presentazione della mostra allestita presso Istituto centrale per la Grafica. Incontro con la curatrice Giovanna Scalonì e la restauratrice Lucia Ghedini 10 dicembre 2020; Il Palazzo Merulana e la Collezione Cerasi. Presentazione del museo inaugurato a Roma nel 2018. Incontro con la direttrice Paola Centanni 18 marzo 2021; *I Marmi Torlonia*. Presentazione della mostra allestita presso i Musei Capitolini. Incontro con Carlo Gasparri 9 aprile 2021; Presentazione del libro di Teresa Calvano *Antonio Canova. Lettere inglesi*.

Una menzione a parte merita l'iniziativa nazionale più importante di ANISA, le Olimpiadi – oggi Campionati<sup>1</sup> – del Patrimonio. La XVI Edizione intitolata "*Pompei: Storia, Recenti Restauri, Nuove Scoperte*" si è tenuta finalmente in presenza e ha visto la partecipazione di 104 scuole, con 13 squadre in finale. La competizione è stata preceduta da un'importante iniziativa di formazione per gli insegnanti partecipanti, il corso online con Paolo Giulierini, Direttore del Mann di Napoli, ed è stata seguita dalla visita agli Scavi Archeologici Pompei. La XVII edizione, col cambio di denominazione da Olimpiadi a Campionati, imposta dal Ministero, è intitolata "*Alla Scoperta Dell'antico Egitto*", un tema che consente di riflettere assai bene sulla continuità della storia e sui riflessi che il passato riverbera su molte epoche seguenti.

Va anche messa in evidenza un'altra fondamentale attività dell'associazione, quella della comunicazione e pubblicazione. Oltre allo storico Sito web, punto di riferimento per tutti gli Associati e non solo, quest'anno è uscito il primo numero dei Quaderni ANISA dal titolo "*L'emergenza della didattica. Tra sperimentazione DDI e proposte per il futuro*". Il Comitato direttivo ha infatti pensato che l'associazione dovesse dotarsi di uno strumento più flessibile e versatile, rispetto allo storico Bollettino, per divulgare studi, ricerche, informazioni di interesse per i nostri Soci.

Così come abbiamo sperimentato con successo una diversa e più dinamica modalità di iscrizione on line.

Tra gli interventi pubblici, oltre a diversi articoli tutti consultabili sul Sito web, ricordo il recente Documento sul Decreto-Legge n. 36 del 30 aprile 2022– *Ulteriori misure urgenti per l'attuazione*

---

<sup>1</sup> Con Nota Ministeriale n. 10676 del 27 aprile 2022 e nota n. 22805 del 7 settembre 2022, a partire dall'a.s. 2022/2023 le "Olimpiadi" prendono il nome di "Campionati".

*del PNRR: Formazione e carriera dei docenti*, convertito in Legge 29 giugno 2022, n.79. Un testo che sottolinea le potenzialità della norma non rinunciando ad evidenziarne lati più deboli e suscettibili di miglioramento.

A questo punto è doveroso chiederci quale futuro si prospetta per la nostra Associazione. Da Presidente uscente posso dire che il triennio che verrà dovrà vederci impegnati su fronti antichi e nuovi tra i quali penso siano decisivi i seguenti:

- aumentare il numero di iscritti
- aumentare il numero di sezioni attive
- incrementare le iniziative sul territorio, specie di formazione
- incrementare le attività progettuali anche con partner nazionali e internazionali
- cercare alleanze e collaborazioni nazionali e internazionali
- reperire finanziamenti e/o avviare campagne di crowdfunding
- inoltrare la domanda di accreditamento al 5 per mille, una volta completata la traslazione nel RUNTS.

Al termine del mio terzo mandato da Presidente, è mio vivo desiderio ringraziare il Comitato direttivo uscente che mi ha designato ed ha posto fiducia in me. Non è retorica, ma solo la pura verità, affermare che il tanto che abbiamo potuto porre in essere è veramente il frutto di un lavoro di un'équipe animata dalla passione e dalla convinzione tipiche delle azioni di volontariato. Si può dire che ho avuto occasione di comprovare l'affermazione di Margaret Mead, antropologa culturale americana, *"Non dubitare mai che un piccolo gruppo di cittadini attenti e impegnati possa cambiare il mondo. Infatti, è l'unica cosa che l'abbia mai fatto"*.

Ringrazio infine tutti voi, care Socie e cari Soci, perché nonostante le tante difficoltà del nostro tempo continuate a credere in ANISA, a sostenerne il diuturno lavoro, a onorare la sua importante storia e tradizione. Appartenere ad un'associazione come la nostra, da cui non scaturiscono particolari privilegi, comporta avere un movente ben più importante e profondo che il garantirsi modesti benefits o piccoli gadgets.

E' una motivazione intrinseca che nasce dall'essere convinti che senza un'educazione all'arte la nostra società è destinata ad impoverirsi fin all'inacidimento e quindi credere nella missione costituzionale della scuola e nell'alto ruolo dei docenti chiamati a compierla. Spetta a noi, non ad altri, dimostrare la verità di tutto questo.

L'ex ministro francese della cultura Jack Lang una volta ha detto: *"L'Italia è come un signore che sa di avere sotto il suo campo una miniera di diamanti, ma preferisce coltivarci sopra patate e*

*costruirci capannoni*". Un'affermazione provocatoria che coglie un'indubbia verità: il nostro sterminato patrimonio culturale, specie negli ultimi tempi ha avuto come eredi persone stolte, incolte, se non addirittura barbari che lo hanno sfregiato, deturpato, devastato. Lo stile di vita si è abbassato tra scempi edilizi, disinteresse, sottovalutazione. La corruzione non è solo questione di etica ma anche di estetica. Banalità e volgarità ci assediano se viene minato il senso del bello, e quindi anche del bene.

Spetta a noi, non ad altri, combattere la degenerazione per difendere la dignità umana, far riscoprire i diamanti della cultura.

Iniziamo il prossimo triennio con il più classico degli auguri latini: *Quod Bonum Faustum Felix Fortunatumque Sit.*

Lunga vita ad ANISA!

# **Il Museo d'Arte Urbana, esperienza di riqualificazione urbana, modello di integrazione e condivisione attraverso l'arte**

*Edoardo Di Mauro*

(Direttore dell'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino)

Sintesi dell'intervento a cura di Simone Mereu

L'intervento di Edoardo Di Mauro si è focalizzato sulla tematica della dimensione pubblica dell'Arte. Di Mauro ha velocemente ripercorso la sua esperienza nell'ambito dell'Arte contemporanea iniziata a metà degli anni '80, proseguita negli anni '90 quando fu codirettore della Galleria di Arte Moderna dei Musei Civici, in un momento di grande rinascita e rilancio della proposta culturale durante la quale tutta una serie di situazioni legate all'Arte contemporanea furono messe in moto. Non ha poi trascurato il suo mestiere, di autore di saggi, di critico d'arte e, soprattutto, di docente all'Accademia Albertina dal 2001 e il suo impegno negli uffici di Direzione dell'Istituzione ai più alti vertici con delega all'orientamento didattico e, appunto, ai progetti di Arte pubblica. A suo avviso proprio questi progetti, questa volontà di riportare nella comunità l'Arte, sono una parte fondamentale della didattica, non solo dell'Accademia Albertina, ma di tutta una serie di scuole secondarie e superiori, con le quali attivano stage e collaborazioni. Nelle varie visite guidate che spesso conduce, per definire l'Arte pubblica, fornisce ai visitatori le seguenti indicazioni: l'Arte pubblica rappresenta la volontà di portare il linguaggio del contemporaneo al di fuori degli spazi canonici e dei musei, così da porre questo stesso linguaggio in relazione con gli spazi urbani, con i cittadini, con i territori.

Di Mauro ha cercato di esprimere al meglio questa concezione in un testo, «Una dimensione etica: storia e presente dell'Arte pubblica», pubblicato qualche anno fa e ritiene che in una fase come la nostra, una fase, liquida, incerta, di passaggio – come molte ce ne sono state nella storia dell'umanità – all'interno di un processo di globalizzazione non solo politico-economica, ma anche culturale, l'Arte pubblica sia capace di far riscoprire la dimensione didattica ed etica dell'Arte. L'Arte, ovviamente, è sempre stata pubblica – è possibile oggi fruire dei capolavori accumulatisi nel territorio con il passare dei secoli – ma per molto tempo la dimensione pubblica dell'Arte è stata legata al potere, alla ritualità. L'Arte era espressione dei ceti che

detenevano il potere (nobiltà e clero), sicché non vi era una reale partecipazione popolare: i cittadini “subivano” queste opere, questi capolavori. Gli artisti stessi, per quanto dotati di una personalità e di licenze, che in parte permettevano loro di aggirare determinati obblighi, dovevano attenersi alle imposizioni dei committenti. I committenti erano spesso molto generosi e sinceri appassionati di cultura, si pensi alla famiglia Medici a Firenze, ma è chiaro che era una dimensione pubblica filtrata, interdetta, non una dimensione partecipativa. Le cose cambiarono solo attraverso un lungo processo storico: a seguito della Rivoluzione francese, del crollo dell'*Ancien Régime*, della Rivoluzione industriale, dell'instaurarsi di una nuova società l'artista riscoprì una sua dimensione di protagonismo, che prima non aveva. Egli, quindi, si liberò da una serie di lacci e di legami: da una parte non avendo più la garanzia della committenza dovette confrontarsi con le dinamiche della società capitalista e borghese, cioè col mercato dell'arte, dall'altra divenne un soggetto detentore di un certo carisma, di una nuova possibilità di intervento. Pertanto per Di Mauro dalla seconda metà dell'800, dunque, l'artista iniziò ad ambire ad un suo inserimento all'interno delle dinamiche sociali, incominciò a giocare un ruolo da protagonista, desiderando di portare l'Arte all'interno delle città. A Torino, non solo a Torino ovviamente, nacque e si sviluppò una delle prime forme di Arte allargata: lo stile Liberty. Il Liberty consiste, infatti, nella volontà di inserire dei coefficienti di creatività e di piacevolezza estetica non solo nei luoghi del potere e della ricchezza, ma anche nei luoghi di uso collettivo, quali ospedali, scuole e fabbriche. Nel corso del '900, poi, le Avanguardie storiche di inizio secolo e le Avanguardie di secondo Novecento – per le prime si pensi in particolare al Futurismo, per le seconde al Situazionismo – rivendicarono un nuovo ruolo per l'artista nella società e, conseguentemente, una nuova dimensione dell'Arte pubblica. In Italia questa dimensione iniziò a svilupparsi negli anni '60 e '70, con delle manifestazioni nelle quali l'Arte fu portata in una serie di centri abitati di medie dimensioni, localizzati per lo più nel Centro Italia, dotati di una lunga tradizione culturale e turistica. La partecipazione che venne suscitata da queste manifestazioni aveva degli stretti nessi con la particolare situazione sociale e politica degli anni '60 e '70: anni di contestazione, di conquiste civili. Anni non facili, soprattutto gli anni '70. Le matrici dell'Arte pubblica contemporanea in Italia, dunque, si trovano nella dimensione politica e relazionale degli anni '60 e '70.

Negli ultimi venti, trenta anni, continua Di Mauro, i progetti di Arte pubblica si sono moltiplicati: si è capita l'importanza della collocazione dell'Arte al di fuori dei contesti tradizionali. Dei molti progetti che sono nati e che ho seguito il più importante è stato quello del Museo di Arte Urbana. Per avere informazioni su di esso Di Mauro suggerisce di visitare il sito ([www.museoarteburba.it](http://www.museoarteburba.it)).

Questa iniziativa, una delle prime a Torino, è ora nota a livello cittadino, nazionale ed in parte anche a livello internazionale.

Nel 1995 una serie di soggetti attivi nell'arte e nella cultura torinese si riunirono tra essi Di Mauro, all'epoca Vicedirettore delle Gallerie di Arte Moderna dei Musei Civici, e Carlo Giuliano, allora Direttore dell'Accademia Albertina, autore di un'importante opera del Museo di Arte urbana a cui si deve l'ampliamento dell'Accademia e la Pinacoteca Albertina, insieme a enti quali la facoltà di Architettura oltre ad altri soggetti.

Tutti furono informati che alcuni cittadini del quartiere Borgo Campidoglio avevano dato la loro disponibilità, all'interno di un progetto di riqualificazione urbana avviato nel 1991, ad ospitare delle opere d'arte permanenti sulle pareti delle loro case. Si mantenne, ovviamente, un controllo pubblico sull'intera operazione.

È necessario capire il contesto urbano in cui avvenne questa operazione, un contesto unico nel suo genere (i torinesi probabilmente lo conoscono): il Borgo vecchio del Quartiere Campidoglio è una zona operaia della Torino della seconda metà dell'800, che è rimasta miracolosamente illesa, intoccata dagli abbattimenti del piano regolatore del 1959. Fu quello il piano regolatore del Boom economico: l'effetto dell'ultima grande spinta propulsiva, dovuta all'industria manifatturiera ed all'entusiasmo della ricostruzione postbellica, fece sì che fossero giunti nel Nord Italia molti nuovi cittadini, al fine di essere impiegati nelle fabbriche. Fu un periodo, dunque, di intensa produzione di beni di consumo di massa. Data questa situazione, molti quartieri periferici, simili a Borgo Campidoglio, vennero distrutti, totalmente o in parte, per costruire nuovi edifici, destinati ad ospitare i nuovi cittadini. Borgo Campidoglio, invece, riuscì a salvarsi, poiché, sebbene sia collocato in una zona semicentrale e residenziale di Torino, ha sempre avuto delle caratteristiche popolari all'interno di una zona residenziale. Per questa sua peculiarità non venne distrutto.

La storia urbanistica di Borgo Campidoglio si colloca tra il 1853 ed il 1919: nella seconda metà dell'800 il Nord Italia iniziava a conoscere la Rivoluzione industriale, iniziata nei paesi settentrionali dell'Europa, soprattutto nella forma dell'industria manifatturiera. In quella zona di Torino, dunque, vennero edificate delle fabbriche di piccole- medie dimensioni, che sfruttavano il corso del fiume Dora.

La zona in cui sorse Borgo Capidoglio era precedentemente stata una zona di aperta campagna: il centro urbano di Torino era chiuso dalla cinta daziaria, una sorta di dogana tra città e campagna.

A testimonianza della nascita campestre di questa zona si ricordi che il nome del quartiere Campidoglio fu dovuto al fatto che erano quelli i campi della famiglia Doglio.

Si costruirono, quindi, delle case basse, fornite di cortili interni, inserite in una lastricata struttura ortogonale, sulla base del modello delle case coloniche. Chi andava a lavorare nelle fabbriche, infatti, provenendo dalla campagna desiderava che la propria abitazione richiamasse la vita campestre. Nella prima metà del XX secolo, perciò, aveva mantenuto le caratteristiche di un quartiere operaio. Pur riuscendo a salvarsi dalla distruzione degli anni '50, questo quartiere iniziò a disgregarsi sotto vari punti di vista. Nel 1991, dunque, si decise di creare un comitato di riqualificazione, con l'obiettivo di rivalutare quella zona di Torino non solo sotto l'aspetto urbanistico ed architettonico, difendendone le tradizioni legate al commercio ed all'artigianato, ma anche sotto l'aspetto sociale, rinsaldando il senso di coesione tra gli abitanti del quartiere, che lo aveva reso una sorta di paese nella città.

Questo esperimento, fortemente avanguardista per quegli anni, contiene al suo interno diverse delle tematiche che hanno reso, ai nostri giorni, l'Arte pubblica una pratica diffusa nei nostri territori. Prima di ragionare sui fattori per i quali l'inserimento dell'Arte pubblica nei territori è importante, si deve comprendere un dato: si può inserire nel tessuto urbano anche la più ardita delle opere, ma se non vi è dialogo col tessuto urbano stesso, se non vi è un dialogo con i cittadini, le associazioni, la comunità tutta, si va a determinare un fenomeno di rigetto. Le persone, secondo Di Mauro, non sono ostili a priori nei confronti dell'Arte Contemporanea, ma questa non deve essere imposta senza un confronto comunitario. Nel momento in cui l'Arte viene inserita in maniera armonica nel contesto urbano, il cittadino si appassiona all'opera, la difende, la sente come propria. L'Arte, infatti, costituisce un faro per attirare l'attenzione sui luoghi. Il disagio urbano, chiaramente, non può essere abbattuto col solo inserimento dell'opera d'arte, ma questo è un primo passo per creare attenzione e consapevolezza sui territori, per creare una dimensione di educazione civica, che porti a rispettare i luoghi. Educazione civica che è fondamentale soprattutto per le scuole: uno degli interlocutori principali di operazioni di questo tipo.

Questo insieme sano di pratiche condivise arriva a produrre dei seri effetti concreti: rendendo esteticamente gradevoli dei luoghi non noti quanto potrebbero essere, giungeranno dei visitatori, i quali, partendo dalle opere d'arte, hanno la possibilità di scoprire tutte le diverse realtà che vivono quel luogo (botteghe artigiane, locali di musica, etc.). Tutto ciò genera benessere diffuso. Sappiamo bene, infatti, che l'Arte e la Cultura non producono solo un accrescimento personale, ma sono capaci di avviare notevoli flussi economici.

Tra il 1995 ed il 2000 il Museo di Arte urbana ha attraversato una prima fase di sperimentazione, in cui furono realizzate 28 opere. Una seconda fase ha preso il via nel 2001, quando il museo si è configurato come un'associazione culturale, potendo iniziare un percorso di crescita. Tale crescita non ha riguardato solo l'implementazione del numero di opere permanenti (ad oggi 190), ma ha anche permesso numerosi restauri: il restauro dell'Arte Contemporanea è uno strumento didattico, in quanto gli studenti sono portati ad assistere al restauro delle opere.

Il museo è ora operativo a 360°: non più solo relativamente alla conservazione ed al restauro delle opere, ma anche sotto l'aspetto didattico. Di Mauro si mostra contento di avere convenzioni e relazioni con molte scuole. Le loro attività sono numerose e diversificate.

Dal 1999, inoltre, a Torino viene portato avanti il progetto Murarte, cui collaboriamo sia come Museo di Arte Urbana sia come Accademia Albertina, poiché, tutti questi piani didattici trovano, ovviamente, un naturale intreccio. Murarte nacque con un obiettivo preciso: comunicare ai creativi, ai street writers che la clandestinità può funzionare solo entro certi limiti, ma è imprudente, rischia di non dare consapevolezza del proprio potenziale. Essa può far divenire l'atto artistico vandalismo, imbrattando dei monumenti. La dimensione creativa, la voglia di protagonismo giovanile, invece, possono essere incanalati in direzioni più costruttive, che costituiscano la base di più mestieri.

Il progetto Murarte, dunque, è costituito principalmente da due *crews*, due collettivi molto esperti, "Il cerchio e le Gocce" e "Monkeys Evolution". Questa iniziativa è sicuramente una delle eccellenze dell'Arte pubblica torinese.

Torino, sotto questo aspetto, ha sempre saputo muoversi nella giusta direzione, sebbene il Museo di Arte Urbana abbia un rapporto spesso tormentato con la città, ma sempre per motivi di natura prettamente politica.

La nuova amministrazione pare si sia presentata con degli interlocutori molto validi, insieme ai quali si può condividere l'intento di risolvere delle questioni rimaste aperte da molto tempo, soprattutto relativamente alle risorse.

La crescita del Museo, infatti, non si risolve solo con una sua crescita, ma costituisce una crescita anche dei luoghi e dei territori.

Da ciò risalta come l'Arte pubblica abbia una dimensione geneticamente didattica, poiché fa sviluppare nei giovani la consapevolezza di quanto sia importante il senso civico, il rispetto dei

luoghi e dei territori: dove l'Arte pubblica è più partecipata il vandalismo diminuisce ed il cittadino sente il bene pubblico come un bene personale. Si crea un vero senso di comunità. Il lavoro da fare è ancora molto, ma Di Mauro e lo staff del Museo non si tirano indietro.

# Presentazione del progetto Rete Musei Scolastici

## Città di Torino

<http://www.comune.torino.it/museiscuola/>

*Franca Treccarichi e Francesca Ortolano*  
(Responsabili rapporti musei scuole comune di Torino)  
Sintesi dell'intervento a cura di Giovanna Bozzi

### *Premessa*

Il Comune è tra le istituzioni pubbliche più vicina al cittadino, dato che il suo compito è quello di assistere il cittadino nella sua vita quotidiana. Servizio, sviluppo, futuro, accessibilità, partecipazione: sono solo alcune delle funzioni che il Comune deve garantire al cittadino. I principi teorici che il Comune di Torino cerca di rispettare nell'intraprendere le iniziative di stampo sociale sono:

- Il rispetto dell'Articolo 9 della Costituzione
- L'osservanza della Dichiarazione universale dei Diritti Umani
- L'attenersi al Patto internazionale sui Diritti economici, sociali e culturali
- La Convenzione di Faro
- La nuova definizione di Museo delineata da I.C.O.M

Pertanto, quando ad interrogarsi sul Patrimonio culturale è un'istituzione pubblica, questi principi assumano una particolare rilevanza: al centro di tutto c'è la comunità, intesa come sviluppo inclusivo e crescita diffusa di tutto il territorio di tutta la cittadinanza. Ogni azione, ogni strategia, ogni iniziativa, sebbene venga modellata sulla base di un segmento specifico della comunità, deve essere pensata come la tessera di un mosaico.

### *Il ruolo del Comune nel rapporto tra scuola e museo*

Nel caso specifico del rapporto tra Scuola e Museo, le esperienze progettate e realizzate con la Scuola e con i Musei sono parte di un progetto culturale più ampio e il ruolo del Comune è di collante tra tutti gli attori, al fine di creare un quadro operativo coordinato e sinergico. Un ruolo che è ancora più importante in un momento in cui le nuove e diverse provenienze delle persone

che vivono nel nostro territorio ci portano a confrontarci con diverse idee di cultura, con differenti approcci al Patrimonio culturale, come è stato perfettamente testimoniato dall'accesso e costruttivo dibattito relativo alla nuova definizione di Museo dell'ICOM. La rivoluzione digitale, inoltre, non comporta solo un rinnovamento tecnologico, ma anche un nuovo modo di approccio e di accesso alla conoscenza. Le istituzioni sono consapevoli che la comunità deve affrontare il rischio di disgregazione, di smarrimento della propria identità ed è dunque necessario un territorio comune nel quale potersi muovere.

### *La "necessità" del Patrimonio culturale*

Il Comune di Torino ha sviluppato un'idea precisa di educazione al patrimonio culturale: cercare di realizzare azioni che diano ai cittadini gli strumenti necessari per decodificare i linguaggi del bene culturale e il linguaggio della cultura. Solo avendo le chiavi di accesso al bene culturale, infatti, è possibile sviluppare la consapevolezza che è dovere di ogni cittadino prendersi cura del Patrimonio culturale pubblico. L'aspirazione delle iniziative intraprese, quindi, non è solo quella di far apprezzare la bellezza del Patrimonio culturale, ma è anche quella di suscitare una necessità del Patrimonio culturale, un sentire che la perdita del Patrimonio non è la privazione di qualcosa di esterno, ma privazione di qualcosa di internamente nostro, la perdita della nostra identità.

In quest'ottica, nel 2003 il Settore Museo della città assunse il coordinamento del Protocollo d'intesa siglato nel 1999 tra la Città di Torino, il Provveditorato agli studi di Torino e IRRSAE: inizialmente vide la luce il servizio d'informazioni "La Città per la scuola", poi il sito [museiscuol@](mailto:museiscuol@) che si configura come un'agorà in cui il mondo della scuola e quello dei musei possono dialogare, interagire, trovare e scambiarsi informazioni. Le strategie di educazione al Patrimonio culturale della Città di Torino sono culminate nella nascita di un Dipartimento appositamente dedicato alle politiche culturali.

### *L'esperienza della rete dei Musei Scolastici della città di Torino*

Nel 2011 si concluse un progetto molto importante per la Città di Torino, realizzato in collaborazione con il Comune di Lione, durato per due anni, in cui la Scuola era stata posta al

centro di un dibattito: la Scuola è stata considerata come parte del Patrimonio, non solo agente attivo alla sua conoscenza, ma patrimonio essa stessa nella sua struttura, nella sua storia, negli attori che vi partecipano (insegnanti, alunni, genitori). Successivamente, la collaborazione con l'Associazione Strumento Testa permise di elaborare un progetto consultabile sul sito [museiscuol@](http://museiscuol@.comune.torino.it): [Vuoi costruire il tuo museo scolastico?](http://museiscuol@.comune.torino.it). Il sito tuttora offre uno spazio permanente e un servizio on line di supporto alla realizzazione di un museo scolastico attraverso l'indicazione di "sette passi" che contengono la descrizione dei passaggi precisi per giungere, dal ritrovamento all'interno della scuola di un oggetto didattico non più in uso, alla costruzione di un vero e proprio museo. Inoltre, uno degli obiettivi era di rendere più note possibile le buone pratiche intraprese, al fine di convincere altri istituti ad intraprendere questo percorso.

Il progetto si è rivelato di particolare attualità: la nuova definizione di Museo divulgata dall'I.C.O.M., è particolarmente affine al concetto di museo scolastico, dato che essa sottolinea l'importanza del legame territoriale: il museo scolastico fonda tutta la sua esistenza sul rapporto col territorio, poiché esso deve la propria nascita al volere della comunità, che riscopre il patrimonio locale e decide di prendersene cura.

### *Gli esiti del progetto Musei Scolastici*

Attualmente il progetto ha portato alla costituzione di 16 musei scolastici, comprendenti scuole di ogni grado, dalla materna fino all'Istituto Bodoni – Paravia, che ha aderito nel 2020. Ogni museo è diverso, anche quando espongono oggetti simili: variano l'allestimento e la comunicazione poiché ognuno risponde alle esigenze specifiche della singola scuola e del territorio in cui la scuola sorge. Il progetto è documentato sul sito [museiscuol@](http://museiscuol@.comune.torino.it) (<http://www.comune.torino.it/museiscuola/>): qui si possono trovare le scuole che hanno partecipato al progetto ed, in alcuni casi, anche una descrizione del percorso che hanno intrapreso. La partecipazione è assolutamente su base volontaria e agli insegnanti che vengono spontaneamente a chiedere di poter partecipare viene fornita un'assistenza continua, in quanto il museo è in continuo mutamento, divenendo un laboratorio multidisciplinare.

Il progetto Musei Scolastici ha visto una partecipazione entusiastica degli studenti, dalla scuola materna ai licei, che vengono completamente coinvolti dall'interesse per la propria storia, andando a rintracciare degli oggetti nei luoghi più nascosti delle loro scuole. Una volta

recuperati, gli oggetti sono riconosciuti come parte di una storia comune, sicché attraverso la loro materialità storica viene costruita una nuova identità. Questo processo costitutivo avviene in condivisione tra il Comune, gli insegnanti e gli studenti: gli alunni hanno un ruolo fortemente attivo, in quanto sono essi, sotto la guida dei docenti, a raccogliere gli oggetti della collezione, ad occuparsi dell'allestimento ed a svolgere le visite guidate. Il fine di questo percorso è quello di far sì che giovani divengano dei cittadini consapevoli, che vedano nelle istituzioni culturali (scuole, musei, archivi, biblioteche et similia) degli spazi di identità comunitaria, nei quali riuscire a percepire il patrimonio come bene quotidiano, identitario, da tutelare, non un qualcosa di estraneo.

L'ultima iniziativa intrapresa dalla Città di Torino è quella di creare un percorso dei musei scolastici, tentando di coinvolgere tutta la cittadinanza, con la prospettiva di difendere e diffondere il nostro patrimonio.

# Il Museo Egizio, dall'antiquariato all'archeologia

*Alessia Fassone*

(Curatrice presso il Museo Egizio di Torino)  
Sintesi dell'intervento a cura di Simone Mereu

La dott.ssa Alessia Fassone, dopo aver ringraziato per l'invito e aver portato i saluti del Direttore Christian Greco, puntualizza la straordinarietà dell'occasione che offre l'opportunità di avere un confronto con un pubblico esperto ed attento alle dinamiche museali.

Nella fase introduttiva la dott.ssa Fassone specifica che il Museo Egizio di Torino è una Fondazione, dal momento che ha costituito il primo esperimento di partecipazione mista, pubblica e privata: infatti nel Consiglio di amministrazione siedono il Ministero della Cultura (con le sue numerose denominazioni), il Comune di Torino, la Provincia e la Regione, ad essi si accostano enti privati, quali la Compagnia San Paolo e la Fondazione CRT, che da molti anni sostengono le azioni del museo.

Il Museo Egizio di Torino, continua la curatrice, è una realtà antica, la cui storia inizia nel 1824. La storia dell'istituzione museale inevitabilmente si intreccia con quella cittadina, come è stato recentemente mostrato nella mostra dedicata al Neoclassicismo, organizzata nella Pinacoteca Albertina. Giuseppe Maria Talucchi, uno dei maggiori architetti neoclassici di Torino, infatti, fu colui che realizzò l'atrio del Museo Egizio. Molte tracce di riorganizzazione urbana, quindi, passano attraverso l'edificio che ospita il museo, l'edificio dell'Accademia dei Nobili: nato non con un intento prettamente museale, ma comunque con un intento didattico, dato che era il collegio dove i figli delle famiglie nobili venivano ospitati per il loro percorso formativo. Nel palazzo che ospita il museo questa dedizione alla formazione viene proseguita dalla presenza in esso anche della Accademia delle Scienze. Ancora oggi Accademia e Museo convivono in questo "condominio culturale". Non a caso il Museo Egizio nacque all'interno di una più ampia prospettiva didattica, nella quale musei, collezioni, gabinetti di antichità erano funzionali ad un unico discorso formativo. Dal punto di vista di presenza delle scuole nel museo, quest'ultimo ha una vita abbastanza semplice: il Museo Egizio è indicato, quasi naturalmente, come il luogo deputato alle uscite didattiche, in particolare a quelle della primaria. Nel tempo lo staff direttivo del museo si è accorto, tuttavia, di un fatto particolare: i visitatori non sono visitatori che ritornano; la maggioranza di essi, inoltre, non è originaria di Torino. Queste evidenze indicano

che dopo aver visitato il Museo Egizio alle elementari si ritiene di aver esaurito, di aver soddisfatto l'interesse nei suoi confronti: il museo non riesce a comunicare delle possibilità ulteriori di approfondimento, delle possibilità di incontro con il mondo scuola, il mondo formativo, il mondo di interesse culturale. È stato necessario, di conseguenza, ricostruire il tessuto connettivo con la parte più eminentemente didattica. Questo recupero della connessione didattica con il territorio rappresenta, quasi, un ritorno alle origini: al momento in cui il Museo Egizio non era solo il Museo Egizio, ma costituiva le collezioni archeologiche sabaude, dove vi erano anche reperti greci e romani, che supportavano la didattica dei giovani rampolli nobili.

Nel 1824 le collezioni egizie, che Carlo Felice di Savoia acquistò dalla collezione privata del Console Generale di Francia in Egitto, Bernardino Drovetti, giunsero in centro a Torino, passando per Via Genova. Tali collezioni consistevano principalmente in statuaria, che oggi tutti abbiamo imparato a conoscere ed abbiamo ben presente. Fino a tempi non lontani, precisamente fino al 2014, era ancora apprezzabile l'allestimento voluto da Ernesto Schiapparelli per la sezione dedicata alla coroplastica: direttore del museo dal 1894 al 1928, si deve a lui la decisione per cui il museo avrebbe esposto, in vetrine dal finto stile egizio, sia le collezioni ottocentesche che i reperti provenienti dagli scavi in atto in Egitto in quel momento. Schiapparelli, dunque, operò un allargamento della prospettiva, che non è più solo quella estetica antiquaria, ma divenne una prospettiva di studio. A questa nuova linea guida fu legata l'esposizione di vasi: i vasi egizi, a differenza di quelli greci, non sono prodotti di livello esteticamente alto, erano oggetti di utilizzo comune, realizzati con un'argilla di scarsa qualità; essi, tuttavia, nell'archeologia costituiscono il fossile guida per eccellenza, che facilita molto l'attestazione delle datazioni. Nonostante le difficoltà economiche dello spostamento dall'Egitto a Torino (costi molto elevati per spostare casse di grande peso) e la complessità di esposizione (i vasi sono oggetti ingombranti, pesanti e polverosi), Schiapparelli decise di far giungere nella città sabauda 10000 vasi. Con questa disposizione, fin dagli inizi del '900, Schiapparelli stabilì che il museo non fosse solo un luogo di esposizione, ma anche uno spazio di studio dell'archeologia e della storia dell'Arte. Proprio seguendo questa linea di pensiero, il corso delle esposizioni è cambiato: prima del 2015 il percorso del museo seguiva un ordine tipologico, mentre ora si sviluppa in base ad un'esposizione di tipo archeologico.

Questa nuova esposizione si articola in 15 sale, recuperate grazie al trasloco delle Gallerie sabaude, che sono ora apprezzabili in Palazzo Reale. Questo nuovo itinerario museale non è soltanto un viaggio attraverso l'Arte egizia, ma è anche il tentativo di restituire l'Arte egizia in

modo cronologico tramite i nostri reperti: non vi è la pretesa di essere esaustivi per tutti gli aspetti dell'Arte egizia (pittorico, scultoreo, architettonico, etc.), ma si vuole restituire lo sviluppo compiuto dall'archeologia egizia, in particolare dall'archeologia italiana in Egitto. L'altro obiettivo del museo è quello di restituire dei contesti: far comprendere che gli oggetti esposti erano tutti connessi tra loro in base a delle relazioni funzionali, ad esempio, nell'allestimento di una tomba, nel rito di fondazione di un tempio o in un abitato. In questa maniera si è cercato di restituire una visione più articolata di cosa fosse la società egizia attraverso i secoli.

Durante la visita, quindi, si ha la possibilità di fare un tuffo nel passato, attraverso le sale storiche: alcune sono state recentemente riallestite, recuperando anche degli arredi antichi, al fine di restituire la composizione una *Wunderkammer* ottocentesca. In queste sale il museo ha deciso di rendere onore a quegli uomini ed a quelle donne che hanno contribuito alla sua crescita, a rendere le collezioni sempre più fruibili – restaurandole, studiandole ed esponendole. Al secondo piano la storia egizia viene illustrata per mezzo dei reperti: non vuole essere un insegnamento di Storia egizia totale, cosa che sarebbe impossibile. La collezione torinese, però, consente un'ottima analisi degli usi funerari degli egizi, una società che riteneva la morte un passaggio verso una nuova vita. Per questo popolo tutto ciò che era funerario non aveva lo stesso valore che ha per la nostra società: ogni oggetto funerario costituiva un bene funzionale, necessario per vivere agiatamente la dimensione post-mortem, che sotto diversi aspetti era simile al mondo dei vivi, ma migliore in quanto eterna. Le collezioni mostrano lo sviluppo della società egizia nella sua quotidianità, partendo dai suoi albori, nel IV millennio a.C.

È necessario creare una connessione tra noi ed il passato, poiché oggi molti studenti, pur venendo da Licei classici, si chiedono a cosa serva studiare l'antico, studiare il greco ed il latino. Nel suo piccolo il museo tenta di dare una risposta a queste domande, parlando dell'uomo, citando Diogene: cerchiamo di far vedere quali sono i legami tra il mondo antico e quello attuale, mostrando come solo attraverso lo studio del passato possono essere compresi molti aspetti del presente. Come si sono evoluti gli usi funerari? Perché si evolvono in una certa direzione? Quale era la visione che gli egizi avevano del mondo a loro circostante? L'esposizione delle sale cerca di rispondere a queste domande tramite la ricostruzione di contesti, come, ad esempio, la Tomba di Neferu. Nelle sale, in particolare in quelle relative la Tomba degli ignoti e la Tomba di Neferu, sono apprezzabili dei veri e propri contesti archeologici. Nel caso di queste due tombe si è cercato di far sì che perfino l'architettura delle sale restituisse la visione che ebbero gli

archeologi nel momento delle scoperte. Il tutto è stato possibile grazie a materiali d'archivio quali taccuini e foto d'epoca, che hanno permesso di ricollocare ogni singolo oggetto nello stesso posto in cui fu rinvenuto al momento dello scavo. Questi contesti archeologici sono raggruppati in base al sito di provenienza, in quanto sappiamo che il territorio condiziona drasticamente la vita degli esseri umani e la loro aggregazione intorno alle fonti di vita: l'acqua e l'agricoltura.

Questa disposizione per aree, inoltre, consente una migliore visione dello sviluppo sociale ed economico dell'Egitto antico, che, tutto sommato, non era molto diverso dallo sviluppo delle società moderne. Queste riflessioni sono tutte attuabili attraverso i reperti funerari, dato che la tomba costituisce una straordinaria fonte di informazione.

Dagli albori, dunque, fino alle epoche più vicine ai tempi odierni e meglio note, come il Nuovo Regno, il cui inizio si colloca intorno al 1500 a.C.

Al primo piano, poi, si mostra il contesto di un abitato, quello del villaggio di Deir-el-Medina, uno dei pochi centri urbani noti dell'Antico Egitto: esso venne abbandonato improvvisamente per motivi non del tutto chiari, ma tra i quali, probabilmente, vi fu una congiuntura economica particolarmente sfortunata. Questo insediamento, dunque, fu lasciato senza essere distrutto, sicché è pervenuto agli studiosi come un pezzo intero ed intatto, per nulla alterato, del mondo antico. Gli oggetti vennero rinvenuti all'interno delle case, così da poterli paragonare con quelli ritrovati all'interno delle tombe. Questo confronto restituisce uno spaccato molto vivido della società del XIV-XIII sec. a.C. La tomba dell'architetto Kha ha un'importanza notevole, in quanto è una tomba privata, che nulla ha da invidiare alle tombe dei membri della famiglia reale. Il suo corredo è stato affidato quasi completamente dal governo egiziano a quello italiano, dandoci una grande opportunità di studio: attraverso le analisi archeometriche, che ci permettono di vedere l'invisibile, attraverso le scienze esatte, fisica e chimica, possiamo comprendere meglio cosa gli egiziani avessero a disposizione ed in che misura lo usassero.

La Galleria dei Sarcofagi mostra come in periodi di crisi gli egiziani non fossero restii a farsi seppellire nel sarcofago di qualcun altro: sebbene tutti volessero una sepoltura che fosse un buon viatico per l'aldilà, la maggior parte della popolazione intorno al 1000 a.C., a causa della crisi economica, non aveva i mezzi per permettersela, cosicché il riutilizzo dei materiali funerari altrui divenne l'elemento portante degli ultimi secoli della storia egizia.

I visitatori del Museo Egizio di Torino hanno anche l'opportunità di vedere come si lavora in un museo nei suoi vari aspetti – restauro, allestimento, etc. – al fine di restituire una narrazione che parli sia della antica civiltà egizia sia delle possibilità odierne di studio offerte dal Museo.

Vi sono, inoltre, delle sale che ogni due mesi ospitano delle mostre temporanee, facendo vedere come il museo sia in continuo movimento, come la ricerca non si limiti all'esposizione permanente. Altro elemento importante della collezione torinese è quello degli scavi storici, supportati dalle foto d'archivio scattate ad inizio '900. Archivio e collezione mantengono una comunicazione continua. Gli archivi, la collezione dei papiri sono ora completamente digitalizzati e resi fruibili tramite una piattaforma web, così da permettere a studiosi in varie parti del mondo di lavorare in contemporanea ed insieme sullo stesso documento. Le ultime sale del museo ritornano ad un aspetto più artistico, più estetico: non avendo contesti di riferimento, i reperti delle ultime epoche sono legati in base al dato stilistico, lo stesso che permette di ipotizzare una loro datazione. Sulla scorta dell'analisi stilistica, infatti, sono state individuate delle botteghe e delle zone di provenienza.

Le sale di epoca tolemaica e romana, infine, stimolano gli studenti a riflettere su un Egitto meno noto: la cultura egizia non finì con i faraoni, ma continuò all'interno di quel contesto di arte classica, che sembra così lontano dall'idea generale che si ha della cultura egizia. L'Egitto, inoltre, non fu solo "assorbito" dalla cultura classica, ma la influenzò a sua volta: le divinità ed i culti egizi, infatti, sebbene con nomi diversi assunsero una grande importanza nelle società classiche.

Per terminare il percorso museale nel migliore dei modi si torna alla statuaria, quella statuaria del Drovetti che fu trasportata sui fusti dei cannoni, come ci mostra un'incisione del periodo.

La Galleria dei Re sarà, a breve, oggetto di una riformulazione in chiave più didattica, affinché venga mostrato come si svolgeva il culto all'interno dei tempi nell'Antico Egitto. È, inoltre, presente in museo un piccolo tempio, proveniente dalla regione al confine con il Sudan.

Vi è la volontà di aprire permanentemente al pubblico questa nuova area senza la necessità di acquistare il biglietto. Dopo la costruzione della seconda diga di Assuan ed il salvataggio dei tempi nubiani, i tra cui il famoso tempio di Abu Simbel, il governo egiziano decise di donare dei monumenti ai paesi che avevano fornito i maggiori aiuti. In questa occasione l'Italia ricevette in dono il piccolo Tempio di Ellesiya, totalmente scavato nella roccia: esso venne ricostruito nel cortile del museo. Il governo egiziano pose una sola clausola a questa donazione: il monumento avrebbe dovuto essere fruibile da chiunque, in qualunque momento. In ciò sta un altro dei valori fondamentali che l'istituzione desidera comunicare ai visitatori: i beni che si espongono sono beni pubblici. Sebbene questi reperti fossero stati acquisiti dalla famiglia reale, già nell'800 essi erano proprietà dell'università, dimostrando la natura didattica e formativa che i Savoia vollero attribuire alle loro collezioni.

La dott.ssa Fassone fa un breve cenno ai nuovi ampliamenti relativi la cultura materiale: l'archeologia non si studia solo scavando il terreno, ma anche "scavando" nei musei e negli archivi.

Nella visione corrente il museo dovrebbe essere un'aula scolastica, ovviamente con le sue peculiarità di capienza, sicurezza ed altro. Con questa idea in mente sono stati proposti alle scuole secondarie di II grado dei percorsi museali organizzati in base ai diversi curricula, così da presentare agli studenti il museo quale mezzo di studio.

Vi è, ad esempio, un percorso dedicato all'arte: dopo aver ricevuto delle nozioni base di epigrafia, in particolare di copiatura delle iscrizioni e delle decorazioni, gli studenti vengono invitati a riprodurre dal vero una delle opere della collezione. Ciò dà la possibilità di fare una cosa inusuale nel Museo Egizio: sedere nelle sale e ricopiare l'opera d'arte. Dal momento che i Greci ed i Romani scrissero molto circa l'Egitto, il museo è particolarmente vicino alle attività dei licei classici, ai quali offre l'opportunità di vedere in modo diretto ciò che gli antichi avevano descritto.

Al Museo Egizio di Torino vi è la convinzione che il museo sia costituito anche dal contenitore, sicché la progettazione museologica, museografica e comunicativa sono degli elementi importanti per rendere le collezioni vive e parlanti.

# **La nascita della Pinacoteca Albertina di Torino. La mostra «Neoclassicismi torinesi. Dal Settecento al giovane Antonelli»**

*Enrico Zanellati*

(Curatore della Pinacoteca Albertina di Torino)  
Sintesi dell'intervento a cura di Lidia Antonini

Enrico Zanellati, curatore della Pinacoteca Albertina, si è soffermato sulla nascita dell'istituzione e sulla mostra "Neoclassicismi torinesi. Dal Settecento al giovane Antonelli".

L'intervento è iniziato con una breve presentazione dell'Accademia Albertina, una delle Accademie di Belle Arti più antiche d'Italia, fondata nel 1678 per volere di Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours e portata nell'edificio in cui ora si trova dal re Carlo Alberto di Savoia nel 1832 (da qui il nome "Albertina").

Momento fondamentale nella storia dell'istituzione è stata la donazione dell'arcivescovo di Milano Vincenzo Maria Mossi di Morano, che ha destinato all'Accademia per lascito testamentario le collezioni d'arte della famiglia, pensando che potessero essere utili alla formazione artistica. Tali opere furono il primo nucleo della Pinacoteca Albertina, che ancora oggi è proprietà dell'Accademia di belle Arti, a differenza di altri istituti simili in Italia, ormai divenuti musei autonomi.

Nella raccolta troviamo opere straordinarie, come i due sportelli del trittico di Filippo Lippi, le tele dell'olandese Maarten Van Heemskerck, la Sacra famiglia di Bartolomeo Cavarozzi, l'Allegoria dei cinque sensi di Gregorio e Mattia Preti e molte altre, tra cui anche capolavori di grandi maestri della pittura e scultura del Novecento.

Il vero fiore all'occhiello della Pinacoteca Albertina, tuttavia, è la sala dei cartoni di Gaudenzio Ferrari, donati da re Carlo Alberto insieme alla sede. Si tratta di 59 grandi disegni realizzati dall'artista rinascimentale insieme a altri pittori, che fanno della Pinacoteca una delle più importanti collezioni al mondo di cartoni preparatori.

Il dottor Zanellati ha quindi continuato il suo intervento illustrando l'evento espositivo dedicato ai "Neoclassicismi a Torino, dal 700 al giovane Antonelli", ospitato nel locale della Pinacoteca nei giorni del congresso dell'ANISA.

Punto di partenza della mostra è stata la figura di Laurent Pécheux, poi Direttore dell'Accademia, il cui taccuino romano e i regolamenti che scrisse per l'Accademia di Belle Arti nel 1778 hanno aperto la strada al classicismo tardo settecentesco. Il taccuino è stato scansionato ad alta risoluzione in tutte le sue duecento pagine e reso consultabile.

Il percorso espositivo ha cercato, dunque, di raccontare i fenomeni di grande cambiamento avvenuti a Torino tra il Settecento e l'Ottocento, con un focus finale sulla figura di Alessandro Antonelli, artefice della mole antonelliana, di cui sono stati esposti molti progetti giovanili.

Il dottor Zanellati ha quindi invitato i presenti a visitare anche la Rotonda di Talucchi, edificio neoclassico torinese che sorge accanto alla pinacoteca, di forma tonda e panottica, nato per ospitare la scuola di greco e latino.



*Fig.1 Filippo Lippi, santi Agostino e Ambrogio; santi Gregorio e Girolamo, tempera su tavola, Pinacoteca Albertina, Torino.*



*Fig.2 Maarten Van Heemskerck, Deposizione nel sepolcro, olio su tavola, Pinacoteca Albertina, Torino.*



*Fig.3 Bartolomeo Cavarozzi, Sacra Famiglia, olio su tela, Pinacoteca Albertina, Torino.*



*Fig.4 Gregorio e Mattia Preti, Concerto con scena di buona ventura (Allegoria dei cinque sensi), olio su tela, Pinacoteca Albertina, Torino.*

# **La formazione dei docenti come leva fondamentale per il Piano nazionale di ripresa e resilienza**

*Laura Pazienti*

(Dirigente Ufficio VI, Direzione per il Personale del MI)  
Sintesi dell'intervento a cura di Paola Mathis

Si riporta qui di seguito una sintesi dell'intervento della Prof.ssa Laura Pazienti, dirigente dell'Ufficio VI della Direzione per il Personale scolastico, dove si occupa della formazione del personale scolastico e dei dirigenti scolastici, dopo aver lavorato molti anni come insegnante e poi come dirigente nella scuola. In vista dell'attuazione del PNRR, ha contribuito all'impianto teorico del piano per la riforma del sistema di formazione del personale scolastico.

(Si ricorda che il nuovo sistema di formazione e accesso al ruolo dei docenti della scuola secondaria di primo e secondo grado è stato delineato dal Decreto-legge n. 36/2022, convertito in legge n. 79/2022, che ha modificato il D.lgs. 59/2017).

L'impianto teorico del piano della formazione nell'ambito del PNRR, nelle intenzioni originali, era stato concepito in modo solido e circolare e cominciava e si chiudeva tramite un percorso che poneva al centro la persona e il processo educativo e di crescita personale capace di far emergere il meglio di sé e non a far emergere "il migliore".

All'atto pratico, a causa di mancanza di coordinamento tra gli Uffici del Ministero e l'Unità di Missione, organismo preposto alla gestione del PNRR interno al Ministero ma scollegato da tutto il resto, l'impianto iniziale del piano di formazione si è tradotto in azioni che hanno in parte tradito il senso originario, traducendosi in schede di investimento che non hanno tenuto sufficientemente conto del progetto di riforma della formazione che era stato fatto a monte.

Un percorso di formazione che partiva dalla Scuola dell'Infanzia, dove si puntava soprattutto sulla cura del "vocabolario" che il docente deve utilizzare nella comunicazione con il bambino comprendendo la persona che ha davanti e adattando su di essa il linguaggio: semplificando, si tratta della sottile differenza pedagogica, ma di capitale importanza, tra il dire «sei stupido» e «non fare lo stupido». Proseguiva nella Scuola Primaria dove si articolava sul concetto del conoscere per sapere: per essere consapevoli di cosa piaccia o meno. Compito dell'educatore è

dunque quello di aprire allo studente il mondo circostante e fornirgli le chiavi per leggere le diverse situazioni affinché possa esplorarle e valutarle. Per il I Grado, si passava quindi a un discorso più articolato in cui erano previsti i primi interventi per il recupero delle competenze collegate alle discipline.

L'ultimo livello, infine, riguardava il II Grado dove si sarebbero svolti, nel biennio, sia interventi di prevenzione che azioni in itinere sui ragazzi a rischio di dispersione o di abbandono, dal momento che alla fine del biennio i ragazzi hanno l'età per lasciare la scuola. Nel triennio, invece, si ragionava sulla futura spendibilità della formazione svolta: una spendibilità basata su un pensiero critico non secondo un canone basato sulle necessità delle aziende.

Nell'impianto originario del piano, inoltre, la Scuola di Alta formazione era uno strumento per aiutare il personale scolastico neoassunto, a seconda dei vari profili, nell'inserimento all'interno del mondo-scuola. Tale struttura avrebbe dovuto essere un livello di formazione antecedente al tirocinio con il fine di non lasciare soli i neo-immessi e di fornire loro una formazione di base per andare oltre l'esclusiva formazione teorica.

Il D.L. 36/2022 stabilisce che la Scuola di Alta Formazione promuova e coordini tutta la competenza relativa alla formazione ma ciò non è possibile dato che essa, come già detto, ha in realtà l'incombenza di accompagnare i neo-immessi. La formazione, infatti, è una cosa più complessa che deve entrare anche nelle scuole, le quali da sole non possono organizzarla: serve, dunque, un primo input centrale che parta dal Ministero e che renda omogenea la parte iniziale; a questo input primario deve seguire l'autonomia operativa delle singole scuole affinché esse possano sviluppare il proprio percorso nel modo che ritengono migliore rispondendo alle specifiche esigenze.

Allo stato attuale, il rischio che si corre è, da un lato, che la formazione venga concepita soprattutto nell'ottica di un avanzamento di carriera, dall'altro, che, a fronte di un'abbondanza di risorse, per la mancanza di organizzazione e formazione adeguate, esse vengano mal gestite. Qualunque sarà l'accordo politico che verrà raggiunto, si sta cercando comunque di camminare su un binario parallelo che non mortifichi la formazione nelle scuole e non tolga al Ministero la sua posizione di punto cardine nell'erogazione della formazione generale. In particolare, si pensa di organizzare degli incontri nelle scuole per formare a gestire al meglio gli abbondanti fondi del PNRR e di mettere in atto delle iniziative valide non solo a livello generale ma anche soprattutto a livello territoriale. Possiamo definire questo percorso come "la formazione della formazione".

Completato questo primo livello, si passerà a occuparsi di altre tematiche tra le quali spicca quella della “creazione di cultura”. È in questo ambito che entra in gioco il museo inteso in senso lato quale mezzo per coltivare il pensiero. Gli argomenti verranno suddivisi a grandi linee senza ricadere nella distinzione tra umanistico e scientifico; la formazione procederà per tematiche di ampio respiro quali la sostenibilità (cosa vuol dire essere sostenibile? Quali sono i temi trasversali?) e le competenze effettive (cos'è una competenza? Come si può spendere in più campi?). Si vuole abituare le scuole a ragionare in base a temi generali dai quali poi trarre le possibili trasversalità: non esiste un tema che non sia trasversale, che non attraversi tutte le discipline; non si intende dunque fare una formazione disciplinare. Questo percorso formativo parallelo sarà visibile nel PNFD (Piano Nazionale per la Formazione dei Docenti) e nelle varie note seguenti con cui si tenterà di collegare il Ministero alla realtà territoriale a partire dagli uffici regionali.

L'ufficio VI sarà, inoltre, presente a vari eventi come Job&Orienta e di DIDACTA, oltre ad essere molto attivo sulla piattaforma S.O.F.I.A. dove quest'anno sono state attivate delle voci specifiche per chi vuole fare formazione rivolte a enti, associazioni e musei o addirittura a singoli corsi.

# **Spazi aperti e cortili storici. Educare al bello tra pubblico e privato. Il museo si espande all'aperto per un maggior coinvolgimento dei giovani e della cittadinanza**

*Luca Mana*

(Direttore Museo Fondazione Accorsi-Ometto)  
Sintesi dell'intervento a cura di Lidia Antonini

Il Direttore racconta l'esperienza della Fondazione Accorsi-Ometto, Museo di Arti decorative che nasce dal lascito antiquario di Pietro Accorsi, un antiquario piemontese, che aveva una predilezione per gli arredi e gli oggetti d'arte di provenienza piemontese e francese.

Sottolinea come oggi sia difficile portare avanti la comunicazione di un museo di arti decorative in Italia e si sofferma sul fatto che in questo periodo (2022) si sta cercando di lavorare sulla comunicazione verso le nuove generazioni, usando anche i canali social.

La Fondazione Accorsi-Ometto nacque nel 1975, mentre il museo vide la luce negli anni '90, quando gli arredi che si trovavano nella residenza collinare di Accorsi vi furono trasferiti. È una fondazione interamente privata, che fu istituita in una città a vocazione fortemente pubblica; una realtà, dunque, che fin dalla sua nascita fu avvertita come qualcosa di estraneo, alternativo ai Musei civici e statali cittadini.

Si trova in un luogo della città fortemente caratterizzato, in quanto è sita all'angolo tra la vecchia contrada di Po, la principale via barocca della città, che conduce fino all'Accademia Albertina, e l'ottocentesca piazza Vittorio Veneto, esattamente dove alla fine del Seicento si trovava un'importante porta di accesso alla capitale sabauda, la guariniana Porta di Po.

Il sito occupato dalla Fondazione Accorsi-Ometto era un grande convento antoniano, succursale cittadina di un più grande convento medievale, che ancora oggi si trova all'ingresso della Valle di Susa: la Precettoria di Sant'Antonio di Ranverso. I monaci erano specializzati nella cura delle malattie, qui ad esempio venivano portati i forestieri ammalati, che erano ospitati nei cosiddetti "infernotti", locali sotterranei, recentemente scoperti e che si sta cercando di valorizzare.

L'attuale cortile del museo corrisponde al chiostro seicentesco della chiesa di Sant'Antonio, opera in parte di Filippo Juvarra, ma soprattutto di Bernardo Antonio Vittone, contenente numerose opere d'arte, le quali, in seguito alla soppressione dell'ordine antoniano (1773), furono disperse tra varie chiese del centro storico. L'odierna facies del cortile, in forme vagamente cinquecentesche, fu voluta da Giulio Ometto – il successore di Accorsi alla guida della fondazione – che lo realizzò utilizzando solo materiali provenienti dalla collezione Accorsi. Negli ultimi anni si sta cercando di ricostruire tutta la storia della sede museale, e quindi del convento. La Fondazione, oltre a raccontare la fase novecentesca, vuole infatti valorizzare anche la storia sei e settecentesca della sua sede.

Alcuni degli oggetti conservati hanno un rilievo particolare, come ad esempio il doppio corpo di Pietro Piffetti, che Alvar González-Palacios, uno dei più grandi studiosi di arti decorative, ha definito: «il mobile più bello al mondo». Si tratta di un mobile particolare, la cui storia creativa e collezionistica è assai affascinante: comprato da Accorsi ne 1963 su indicazione di Umberto II di Savoia, in occasione della seconda grande mostra sul Barocco piemontese non piacque alla principessa Barberini, la quale disse che mai lo avrebbe voluto in casa propria, al che Accorsi le rispose che tale mobile, infatti, era “un mobile non da principi, ma solo da re”.

La mostra che si è tenuta per i 40 anni della morte di Accorsi, nel 2022, ha sottolineato l'importanza che questo abilissimo antiquario ha avuto non solo per il commercio di opere sei e settecentesche, ma anche di opere medievali e rinascimentali (*Rinascimento privato. Da Spanzotti a Defendente Ferrari nelle collezioni piemontesi. Dal 21 ottobre 2022 al 26 febbraio 2023*).

Un'altra opera molto nota qui conservata è il Ritratto di ignoto, opera di Antonello da Messina, uno dei maggiori capolavori rinascimentali conservati a Torino, giunto nelle collezioni civiche nel 1934, sempre grazie al lavoro di Accorsi.

Il Direttore Mana sottolinea poi come il museo stia portando avanti un lavoro finalizzato ad una maggiore apertura alla cittadinanza, alla comunità e, all'interno di questa, ai bambini.

In questa direzione vanno l'allestimento del cortile dove sono opere che rimandano agli oggetti allestiti nelle sale interne e le mostre sui grandi scultori del Novecento.

La sezione che si occupa della didattica ha elaborato diversi percorsi mirati, pensati per sensibilizzare, invogliare ed incuriosire anche i più piccoli alla conoscenza non solo dell'arte decorativa, ma anche dell'arte contemporanea, a cui ultimamente la Fondazione sta dedicando molto spazio.

Il Direttore illustra come il progetto in atto in questi anni miri, inoltre, a rivalutare la zona in cui è sito il museo e in particolare via Po, uno degli ingressi culturali di Torino, con la sua porta guariniana. La storia della via coincide con la storia della città, iniziata nel Cinquecento, quando Torino divenne la capitale del Ducato Savoia, allora in forte espansione, e proseguita fino al Novecento con la ricostruzione del Teatro regio.

A questo fine si sta lavorando cercando coinvolgere anche altre realtà presenti nel contesto urbano, arrivando a costruire un museo diffuso.

# **“Quale modernità? Alle origini delle collezioni della Galleria d’Arte Moderna di Torino. Alcuni casi studio per un intervento didattico tra scuola e museo”**

*Virginia Bertone*

(Conservatore capo della Galleria di Arte moderna di Torino)

Sintesi dell’intervento a cura di Lidia Antonini

L’intervento inizia mettendo l’accento sull’importanza del ruolo che il museo deve avere nel dialogo con la scuola e più in generale con pubblico. A questo proposito viene fatto riferimento alla nuova definizione di museo di I.C.O.M.<sup>1</sup>

Attualmente il patrimonio della GAM di Torino appartiene ad una fondazione, mentre precedentemente il museo era civico. Già dal 1993 sono stati dedicati ampi spazi alla didattica. La storia del Museo, però, inizia molto prima, l’edificio è stato ricostruito completamente nel 1959 ad opera di Carlo Bassi e Goffredo Boschetti, in quanto quello precedente era stato completamente distrutto durante la Seconda guerra mondiale. La collezione moderna della GAM ha avuto inizio nel 1863, insieme al museo stesso, con una forte valenza civica. La città di Torino, infatti, volle testimoniare nelle sue raccolte museali anche l’arte contemporanea di quei tempi, radunando opere di tutte le scuole regionali e di tutte le maggiori tendenze artistiche.

Attualmente (novembre 2022) l’esposizione “Ottocento. Collezioni GAM dall’unità d’Italia all’alba del Novecento” vuole restituire il giusto valore a questa parte della raccolta, in quanto la collezione ottocentesca dal 2018 non è stata visitabile.

Le acquisizioni delle opere all’inizio erano orientate prevalentemente verso la pittura figurativa; la prima tela acquistata fu “Pietro Micca nel punto di dar fuoco alla Mina volge a Dio e alla patria i suoi ultimi pensieri” di Andrea Gastaldi, comperata nel 1860. Quest’ opera può essere simbolicamente considerata il punto di partenza per la creazione della collezione, che

---

<sup>1</sup> *Il museo è un’istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che compie ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio culturale, materiale e immateriale.*

*Aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei promuovono la diversità e la sostenibilità.*

*Operano e comunicano in modo etico e professionale e con la partecipazione delle comunità, offrendo esperienze diversificate per l’educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze (Praga, 2022)*

ben presto si arricchisce di altre opere, tutte all'insegna della novità senza mai tralasciare la tradizione.

La città di Torino in questi decenni affrontava grandi cambiamenti: perdeva il ruolo di capitale d'Italia ma nascevano due straordinari cantieri, la Mole Antonelliana e il Mercato del vino, inoltre sorgevano industrie come la Talmone.

In questo contesto la città nel 1880 ospitava la quarta esposizione nazionale italiana, in cui le Belle Arti ebbero un'importanza notevole; città, infatti, si stava reinventando attraverso la vocazione industriale ma non tralasciava l'aspetto artistico e tecnologico, non a caso divenne una delle capitali europee della fotografia.

Nel 1895 venne costruito il Padiglione Calderoni, in occasione della Quarta Esposizione nazionale, spazio che ben presto divenne la sede della sezione di arte moderna del museo civico. Varie opere presenti nella mostra sopracitata testimoniano come nella collezione torinese convivessero la pittura di figura e la pittura di paesaggio.

La dott.ssa Bertone, partendo dal dibattito emerso dalle riviste del tempo, evidenzia che vi furono opere che entrarono nella collezione ottocentesca estremamente innovative per quei tempi, come ad esempio la "Femme de Claude" di Francesco Mosso, a cui dedica un ampio approfondimento, anche alla luce del fatto che per la prima volta veniva raffigurata la vittima di quello che oggi è definito un femminicidio. Tra le opere che raffigurano figure femminili è molto interessante anche "Aracne", di Carlo Stratta, opera che esprime una forte energia e che ben si lega al clima utopico torinese dei primi anni del Novecento, periodo che segna il limite cronologico del periodo preso in esame.

Con l'illustrazione di quest'ultimo lavoro la dott.ssa Bertone conclude il suo intervento.



*Fig.1 Andrea Gastaldi, Pietro Micca nel punto di dar fuoco alla mina, 1858, Galleria d'arte moderna, Torino.*



*Fig.2 Carlo Stratta, Aracne, 1893, Galleria d'arte moderna, Torino.*

# **Linguaggi contemporanei per evocare un patrimonio perduto: il restauro dell'Appartamento Reale al Castello di Moncalieri**

*Maria Carla Visconti*  
(già Direttore del Palazzo Reale di Torino)  
Sintesi dell'intervento a cura di Finella Trapani

Il nome di Maria Carla Visconti, architetto, già direttore del Palazzo Reale di Torino, evoca gli importanti restauri curati in Piemonte, fra cui quello dell'Appartamento Reale al Castello di Moncalieri, tema su cui è intervenuta al XXX Congresso Nazionale dell'ANISA, avuto luogo all'Accademia Albertina, a Torino, nell'ottobre del 2022 e che costituisce l'oggetto di questo scritto.

Visconti esordisce con una riflessione sulla contemporaneità delle eredità culturali, pensiero che ha improntato il restauro condotto nell'Appartamento Reale al Castello di Moncalieri, in seguito all'incendio del 2008 e rileva come i linguaggi contemporanei possano essere parte fattiva della sintassi e della semantica della conservazione e del restauro, al fine di rievocare i patrimoni perduti.

Il Castello di Moncalieri, fra le dimore predilette dai Savoia, parte delle Residenze Sabaude, bene seriale riconosciuto dall'UNESCO nel 1997, propone un impianto architettonico ascrivibile al XVII secolo, edificato sopra i resti di un fortilizio medievale come documentano le torri cilindriche connotanti la facciata. Nel 1610, il duca Carlo Emanuele I di Savoia ordinò lavori di ampliamento, proseguiti poi da Vittorio Amedeo I e da Maria Cristina di Francia. Nell'arco dei successivi sessant'anni il Castello assunse il suo volto definitivo grazie all'intervento dei diversi architetti di corte (Amedeo di Castellamonte, Andrea Costaguta, Carlo Morello ed altri). Fu la dimora prediletta di Vittorio Amedeo II, che vi morì nel 1732 dopo aver abdicato in favore del figlio Carlo Emanuele III; quest'ultimo diede inizio al riallestimento degli ambienti interni affidandosi a Benedetto Alfieri, l'architetto di corte del tempo. I lavori proseguirono sotto l'egida di Francesco Martinez, nipote di Filippo Juvarra, durante il regno di Vittorio Amedeo III, che si spense nell'adorato Castello nel 1796.

All'epoca dell'occupazione francese, il Castello subì ingenti danni, poiché venne adibito prima a caserma, poi ad ospedale militare. In seguito, durante la Restaurazione, Vittorio Emanuele I si fece promotore di nuovi restauri e tra il 1817 e il 1820 vennero rimaneggiati gli appartamenti, venne realizzato lo scalone monumentale a tre rampe, in marmo di Carrara, ad opera di Carlo Randoni, e, su progetto di Ernest Melano, nella corte venne edificata la cavallerizza.

In epoca risorgimentale Vittorio Emanuele II e Maria Adelaide d'Asburgo-Lorena, regina consorte, scelgono lo stile eclettico e sovrabbondante, proprio della seconda metà dell'Ottocento, per riaggiornare le diverse sale, del cui passato perdureranno poche tracce.

I continui e ricorrenti rimaneggiamenti contraddistinguono tutte le Residenze di Casa Savoia, ogni nuovo sovrano è committente di nuove opere murarie e nuovi apparati decorativi aderendo alle mode e al gusto del tempo. I diversi ambienti presentano una accentuata stratificazione decorativa e spesso i nuovi linguaggi revocano i vecchi, a discapito di testimonianze storico-artistiche di immenso valore.

Negli anni segnati dal Secondo Conflitto Mondiale, il Castello venne occupato dai nazisti e successivamente dai partigiani e dagli sfollati. Nel 1948 divenne sede del I° Battaglione Carabinieri Piemonte, ma la cappella e tre appartamenti, integri nelle loro peculiarità monumentali, furono consegnati dall'amministrazione sabauda all'allora Soprintendenza ai Monumenti. I restauri degli anni settanta e novanta del Novecento restituirono al Castello i suoi tratti prebellici, consentendone l'apertura al pubblico nel 1991.

L'Appartamento Reale, costituito da dodici sale, site al piano nobile, nella porzione destra della manica centrale si estende fino allo spazio del torrione, il cui sottotetto fu il luogo dove divampò l'incendio del 2008. Dovrebbe essere indicato come "nuovo appartamento reale", in quanto Vittorio Emanuele II e Maria Adelaide, saliti al trono nel 1849, lo privilegiarono rispetto agli ambienti storicamente destinati ai sovrani, da sempre collocati nell'area sinistra del piano nobile. Domenico Ferri, nuovo architetto di corte, arrivato da Parigi, si occupò del riallestimento dell'appartamento.

Il Castello alla fine degli anni ottanta dell'Ottocento, per volere di Margherita di Savoia, subì la spoliazione di preziosissimi arredi, inviati a Roma, divenuta nuova sede della corte; eppure l'Appartamento Reale serba una sua integrità, nonostante i restauri degli anni settanta e novanta del Novecento abbiano previsto l'impiego di eterogenei arredi di fine Ottocento, ritrovati nei magazzini del Castello, per il riallestimento di alcuni ambienti. Le fotografie documentano come solo due delle dodici sale abbiano mantenuto, quasi interamente,

l'allestimento ideato da Domenico Ferri. Nel tempo il Castello di Moncalieri ha esercitato anche il ruolo di "guardamobili": durante i nuovi allestimenti delle residenze di Casa Savoia, mobili, boiserie, chianbrane, dipinti... ritenuti obsoleti per l'avvento di nuove concezioni museografiche e museologiche, sono stati ricoverati a Moncalieri, per cui, oggi, poche sale restituiscono al visitatore l'impronta originaria.

Domenico Ferri, nel 1852-53, nel rimaneggiamento dei diversi ambienti adottò forme eclettiche e neobarocche secondo lo stile imperante nella Francia di Napoleone III. Ferri aveva vissuto a lungo in Francia, dove aveva lavorato come pittore, decoratore e scenografo al Teatro dell'Opera italiana a Parigi. Nel 1851, Vittorio Emanuele II lo aveva chiamato a Torino come architetto di corte. A Moncalieri guidò un eccezionale gruppo di artisti e artigiani, fra cui il pittore Paolo Emilio Morgari, a cui si devono i dipinti del soffitto della Sala del convegno; i fratelli Gaggini, esperti maestri nella lavorazione del marmo; Gabriele Capello, detto il Moncalvo, eccelso ebanista ed intagliatore, alla cui immensa perizia tecnica si devono quasi tutti gli arredi, mobili e fissi, della Camera di ricevimento, della Camera da letto e del prezioso Gabinetto di Toiletta della regina Adelaide; Augusto e Gaetano Ferri, figli di Domenico, autori delle sovrapporte con putti e fiori; Giuseppe Desclos autore dei decori alla Boulle della volta della Camera di ricevimento della Regina, gli scultori Silvestro Simonetta e Pietro Isella, artefici degli stucchi e delle cariatidi in cartapesta dei cornicioni; Giuseppe Devers, sapiente maestro dei medaglioni in porcellana incastonati negli arredi, ispirati ai modelli di Sèvres; Giuseppe Colla, impareggiabile bronzista.

L'incendio del 2008, deflagrato nel torrione di sud-est, interessò l'Appartamento Reale, soprattutto le sale site all'interno del torrione: la Camera da letto del Re, la Sala del Proclama, il retrostante Gabinetto di toilette della Regina, la Camera da letto della Regina soffrirono il crollo dei solai lignei. All'interno del Castello vennero avviati undici cantieri di restauro, sostenuti finanziariamente dalla Compagnia di San Paolo e dal Ministero della Cultura; i restauri interessarono l'Appartamento di Maria Letizia, sito al piano terra, nella parte sinistra, l'Appartamento della principessa Maria Clotilde, una volta appannaggio di Maria Teresa di Toscana, vedova di Carlo Alberto, la Cappella e lo scalone. Inoltre vennero eseguiti gli interventi strutturali per il rifacimento dei solai e per la rifunzionalizzazione dell'ex cavallerizza.

Il progetto di restauro dell'architetto Visconti ha riguardato l'appartamento danneggiato dall'incendio. La maggior parte degli arredi fissi, nonostante fossero bruciati, aveva conservato le proprie peculiarità decorative e in alcuni casi era ancora visibile lo strato di doratura superficiale. Le sale non appartenenti al torrione erano rimaste inalterate, per cui erano necessari soltanto interventi di tipo ordinario per porre riparo all'azione dell'acqua di

spegnimento e ai danneggiamenti involontari causati dalle polveri residue dell'incendio. Il guardaroba piccolo, ad esempio, ha necessitato solo di un'opera di pulizia generale e della sostituzione della tela in iuta che rivestiva l'armatura lignea del soffitto.

Gli apparati decorativi della Camera di ricevimento della Regina rivelano la concordanza di idee tra la Regina consorte e Domenico Ferri sul nuovo stile di gusto francese, proprio del Secondo Impero; documentano il gusto alla moda di Maria Adelaide e la genialità di Ferri nel tradurlo in elaborate boiserie in legni preziosi (palissandro, bois de rose, radica d'acero, noce d'India), impreziosite da inserti in bronzo cesellato e accoglienti medaglioni in porcellana di Sèvres. Molti arredi della sala arrivavano da Parigi come la parure da camino con candelabri e orologio e la preziosa scrivania del celebre mobilificio Wassmus, arricchita da medaglioni in porcellana dipinta (*fig.1*).



*Fig.1 La Sala di trattenimento della Regina (Salotto blu) dopo i restauri.*

Una parte dell'appartamento, dopo il restauro manutentivo, poteva essere restituito al pubblico, mentre gli ambienti interni al torrione implicavano un'ardua soluzione di recupero. Questi ultimi, mostravano differenti livelli conservativi: la Camera da letto della Regina ed il guardaroba grande avevano perduto solo le volte per il crollo dei solai superiori; la Camera da letto del Re, la Sala del Proclama ed il Gabinetto di Toeletta della Regina erano interamente compromessi, mentre il Gabinetto di Toeletta del Re poteva essere ripristinato con un restauro di tipo tradizionale del chintz che rivestiva le pareti e il soffitto.

La Sala del Proclama si presentava irrimediabilmente danneggiata (*fig.2*), mentre del Gabinetto di Toeletta della Regina era rimasta intatta soltanto la parte inferiore e parte della base del divanetto.

I pavimenti lignei risultavano terribilmente compromessi, oltre i danni provocati dall'incendio, vi erano quelli dovuti ai tempi estesi di alcuni interventi di ripristino dei solai superiori: il torrione rimase privo di copertura fino al 2011, esposto all'azione corrosiva del guano dei piccioni e degli eventi atmosferici.



*Fig.2 La Sala del Proclama dopo l'incendio.*

Sin dalle prime fasi del restauro Visconti e l'equipe preposta, sono stati responsabilmente consci di quanto fosse necessario conservare in opera ambienti e apparati preservati dall'incendio, al fine di documentare la storia evolutiva del Castello. Tale scelta è stata avvertita come l'unica azione possibile, poiché un rifacimento integrale non avrebbe consentito la rievocazione di forme e dimensioni originarie, con ciò ponendosi il problema dei materiali

rimossi, non sarebbe stato opportuno perderne la memoria. Si optò di recuperare tutto ciò che era in condizioni tali da consentirne il recupero.

I restauratori individuaronο prodotti e materiali che potevano soddisfare i loro obiettivi e ne misero a punto la realizzazione. La loro azione di restauro mirava a conferire continuità al percorso di visita e non rendere visibile le conseguenze dell'incendio.

In Italia vi erano già esempi di ricostruzione virtuale di patrimoni perduti: Le nozze di Cana del Veronese, riproposte all'interno dell'oratorio di San Giorgio Maggiore a Venezia, grazie al facsimile di Adam Lowe; la ricostruzione multimediale della biblioteca antica nel palazzo di Urbino, curata da Paolo Buroni; la riproposizione animata del Cenacolo di Leonardo, realizzata da Adam Lowe e Peter Greenaway; e ancora a Cuneo, nel 1997, era stata ricostruita la cupola del Santuario della Madonna degli Angeli impiegando materiali più leggeri e proiettando sulle pareti della cupola gli affreschi presenti prima del crollo.

Visconti aveva esperienze pregresse, condivise con Cristina Mossetti, direttrice di Villa della Regina: in questa suggestiva dimora, a causa del trasferimento di alcuni arredi, portati a Roma, da Margherita di Savoia, vi erano due enormi vuoti, che stridevano con le sale restaurate. I pannelli originali del Gabinetto Cinese, trasferiti al Quirinale nel 1888, vennero riprodotti fotograficamente su teli di garza, in modo da restituire unitarietà all'ambiente. Venne scelta una riproduzione fisica, mentre per la biblioteca realizzata da Pietro Piffetti nel gabinetto adiacente, anch'essa portata al Quirinale, venne allestita una proiezione evocativa su uno schermo trasparente.

Per valorizzare il restauro conservativo effettuato ed evocare l'immagine originaria delle sale devastate dall'incendio si escogitò una struttura staccata dalle pareti che evocasse i decori, gli arredi fissi e le tappezzerie dei vari ambienti, pur in presenza di una parca documentazione fotografica della situazione preesistente. Il sistema "soffitto teso" della ditta francese Barrisol ha costituito l'unica soluzione praticabile, anche se mai usata in precedenza.

Sono state rievocate tappezzerie, boiserie e chianbrane delle porte con un monocromo bianco su base trasparente, variando d'intensità la saturazione del colore per ottenere gli effetti desiderati. Si tratta di teli in pvc, atossici, molto leggeri e di differenti misure da inserire in strutture perimetrali in alluminio che, a Moncalieri, sono state collegate a telai di sostegno in acciaio, distanziati dalle pareti. I teli, fissati a una delle estremità, si espandono per effetto dell'azione di generatori di aria calda, fino a raggiungere le dimensioni desiderate.

Nella Camera da letto del Re è stato recuperato quanto più possibile della sezione di pavimento

bruciata; il colore più scuro evidenzia la nuova integrazione e indica che l'originale è stato interamente distrutto dall'incendio.

Con l'allestimento evocativo, attraverso un gioco di luci, è stato suggerito anche il colore azzurro della tappezzeria. L'accensione e lo spegnimento dell'impianto a led che scorre nella struttura in acciaio è ideato proprio per evocare l'assetto della sala precedente all'incendio (con led spenti), o percepire il sottostante restauro conservativo di quanto ancora rimasto (a led accesi) (fig. 3).



*Fig.3 La Camera da letto del Re nell'allestimento evocativo col suggerimento del colore azzurro delle tappezzerie.*

Nel Gabinetto di Toeletta del Re sono stati accuratamente recuperati il rivestimento in chintz ottocentesco e le passamanerie. Le parti in tessuto neutro marrone corrispondono alle porzioni di tessuto andate perdute, mentre per le tende e per il soffitto si è scelto di rievocare il chintz con la sua trasposizione fotografica su tessuto garzato.

Nella Sala del Proclama è stato effettuato un restauro analogo a quello della Camera da letto del Re: a luce accesa, affiora il restauro conservativo delle pareti, mentre, a luce spenta, si avverte l'allestimento originario insieme all'evocazione del colore della tappezzeria che in origine era di un verde molto acceso (figg.4-6).



*Fig.4 La Sala del Proclama prima dell'intervento di restauro.*



*Fig.5 La Sala del Proclama a restauro conservativo completato.*



*Fig.6 La Sala del Proclama con l'allestimento evocativo.*

Per la Camera da letto della Regina non semplice è stata la restituzione sui teli Barrisol del soffitto, originariamente contraddistinto da un complesso apparato decorativo, a dipinti e stucchi dorati, con al centro l'Allegoria del Sonno, di Gaetano Ferri. L'assenza di documenti fotografici della volta, su cui fondare la riproposizione ha reso complicata l'azione di restauro (*figg. 7-8*).

Il Gabinetto di Toeletta della Regina ha richiesto la realizzazione di una complessa struttura metallica per poterne rievocare le sinuose forme originarie. Il consueto gioco di luci ha rammentato il colore d'insieme del prezioso spazio. L'originario verde chiaro delle tappezzerie era esaltato dall'oro delle boiserie e dagli specchi che ne dilatavano lo spazio (*figg. 9-12*).

Nelle sale sono stati installati dei totem tecnologici, con schermi *touch screen*, che consentono di vedere nei dettagli gli esiti del restauro, grazie a riprese fotografiche immersive UHD effettuate prima dell'allestimento evocativo. Un progetto didattico-interattivo permette di conoscere lo stato ante-incendio con didascalie storiche delle sale.

La scelta di rivestire le pareti e i soffitti, oltre a essere reversibile, non ha comportato perdite di materiale originario che, seppur devastato dalle fiamme, continua ad esistere attraverso la visione offerta dagli innovativi teli Barrisol. Una scelta che si rivela compromesso sapiente in quanto non pregiudica in alcun modo la tutela di quanto rimasto e al contempo suggerisce al visitatore di "varcare la soglia" di quelle stanze perdute, in una continuità di ambienti, comunque definiti, inseriti in un percorso museale che ancora mostra l'opera di Domenico Ferri, personaggio di spicco sulla scena artistica di metà Ottocento.



*Fig.7 La Camera da letto della Regina dopo l'incendio.*



*Fig.8 La Camera da letto della Regina a restauro completato con il soffitto riproposto in teli Barrisol.*



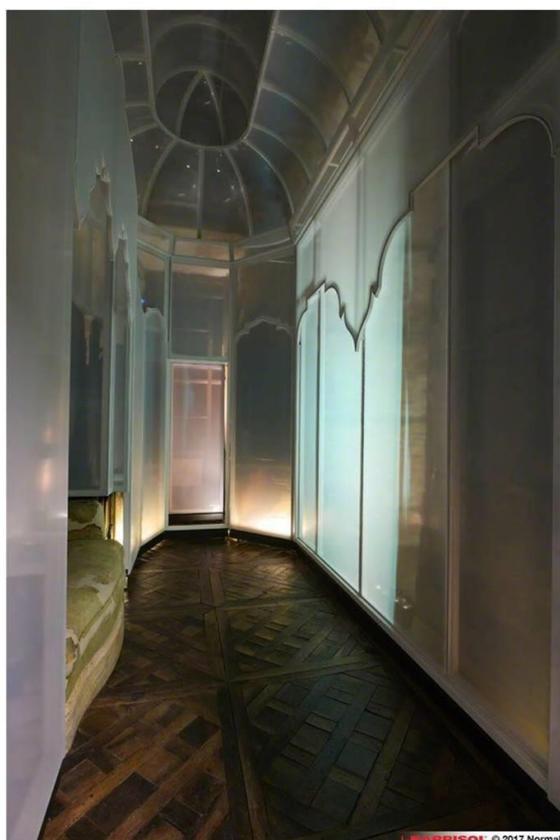
*Fig.9 Il Gabinetto di Toeletta della Regina prima dell'inizio del cantiere di restauro.*



*Fig.10 Il Gabinetto di Toeletta della Regina dopo il restauro conservativo.*



*Fig.11 Il Gabinetto di Toeletta della Regina con l'allestimento evocativo.*



*Fig. 12 Il Gabinetto di Toeletta della Regina nell'allestimento evocativo completato col suggerimento del colore delle tappezzerie originarie.*