

# Illustrazione e documentazione vs mostre e musei: una proposta per *Emporium*, cantiere aperto

CATERINA PAPARELLO

Università Ca' Foscari di Venezia  
caterina.paparello@unive.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.35.570>

## Parole chiave

Museologia  
Museo sociale  
Documentazione di mostre e musei  
Illustrazione  
Restauro

## Keywords

Museum Studies  
Museum for the Societies  
Museum and Exhibition's documentation  
Illustration  
Restoration

## Abstract

Venuta alla luce negli anni della fioritura Liberty, divenendone manifesto di divulgazione, la rivista *Emporium* ha fatto del binomio illustrazione-parola una delle proprie cifre distintive. Riconoscendo "spessissimo più utile il vedere una figura ben fatta, che non leggere un lungo capitolo", la "riproducibilità tecnica" dell'opera d'arte veniva assunta quale medium privilegiato di comunicazione visiva, altresì didattica e didascalica, di contenuti artistici, di museografia e di dibattito critico. Sulla scorta degli importanti studi su *Emporium*, il contributo intende indagare, per gli anni dal 1945 al 1957, il rinnovato taglio della rivista intorno ai musei, mostre di ricognizione o restituzione e mostre monografiche, quali esempi di un dibattito sulla nuova dimensione di museo che, apertosi fra le due guerre, trovò compiuto campo di applicazione nella stagione della museografia italiana e internazionale del secondo Novecento.

Coming into being during the Art Nouveau flowering years and becoming its popularizing manifesto, the magazine *Emporium* made the illustration-word combination one of its distinctive features. Recognizing very often more useful to see a well-done figure than to read a long chapter, the "technical reproducibility" of the work of art was assumed as the privileged medium of visual communication, also didactic and didascalical, of artistic content, museography and critical debate. On the basis of the important studies on *Emporium*, the contribution aims to investigate, for the years 1945 to 1957, the renewed cut of the magazine around museums, restitution exhibitions and monographic exhibitions, as examples of an international debate on the new dimension of museum that, opened between the two wars, found accomplished field of application in the season of Italian and international museography of the second half of the twentieth century.

### L'Emporio delle illustrazioni documentali

Recenti studi sul periodico hanno dimostrato come *Emporium* abbia rappresentato “innanzitutto un sistema di immagini”, nel quale l’illustrazione ha dato forma al testo, secondo un rapporto, che è funzione e natura, imprescindibile tra parole e figure, in un contesto semiotico lotmaniano (Bacci, Ferretti, Fileti Mazza 2009; Ferretti 2009: VII-XXXVIII; Bacci, Fileti Mazza 2014; Burini 2019: 11-18). Nato sull’impronta delle Esposizioni internazionali, su cui i primi numeri furono forgiati, “l’emporio” ideato da Arcangelo Ghisleri (Benini 1975 e 1979; Caldara 2010; Mangini 1989; 2009) e fondato con Paolo Gaffuri – primo direttore dell’Istituto Italiano d’Arti Grafiche (Mangini 1985a: 11-74; 1985b) – assumeva un titolo-manifesto, finanche troppo connotato verso il “mercantile” e il “materiale” (Ferretti 2009: XXVI), piuttosto che immediato ri-



Fig. 1 | Copertina *Emporium*, X, 59, novembre 1899.

mando alle diverse peculiarità del periodico, tagliato su modelli internazionali, *exemplum* di divulgazione dell’arte industriale, quanto di pienezza di impiego del mezzo meccanico cromo-tipo-litografico [Fig. 1]. Fin dall’avvio le riproduzioni fotografiche furono adottate secondo un duplice binario: esse assumevano funzione di immagini-documento – “illustrazioni documentali” per citare le parole di Ghisleri –, ma con carattere quanto più possibile inedito e originale, in ogni caso non facilmente riscontrabile in altre riviste (Ghisleri 1920: 25). Ciò chiarisce l’iniziale limitato impiego della produzione dei ‘fotografi editori’, per via del carattere internazionale delle loro produzioni, dei canali di diffusione e di vendita (di parziale differente opinione: Tomassini 2014). Tale processo di dilatazione dell’uso delle immagini aveva preso avvio con fini commerciali – quasi a sostituire la produzione artistica da *Grand e Petit Tour* – per affermarsi come *medium* di conoscenza del patrimonio, ad uso, in special modo, del cosiddetto ‘mestiere del conoscitore’ (Bacchi, Benati, Natale 2021; Camporeale, De Marchi 2024). Introducendo l’apporto di fotografi-amatori (Levi 2009), secondo una direttrice critica rivolta ai centri minori e strettamente connessa alla *Italia artistica* di Corrado Ricci (Emiliani, Domini 2005), il periodico seppe riconoscere “più utile il vedere una figura ben fatta, che non leggere un lungo capitolo” (Lucchetti 1985: 77).

Questo contributo, senza tralasciare antefatti utili alla comprensione dei macrofenomeni sul rapporto tra mostre, musei e illustrazione di documentazione, intende indagare nel lasso temporale 1943-1957 il taglio del periodico, progressivamente virato da una funzione generalista verso una connotazione eminentemente storico-artistica e museografica, riservando un affondo al dibattito sulla nuova dimensione di museo che, apertosi fra le due guerre, trovava compiuto campo di applicazione nella museografia internazionale e italiana del secondo Novecento, ivi comprendendo la stagione di mostre monografiche e di ricognizione regionale (Cimoli 2007). Il campo di ricerca dichiara un debito verso Massimo Ferretti, secondo cui “quel grande capitolo, progettuale e civile, delle mostre italiane del dopoguerra, trova in ‘Emporium’ una ricca fonte, per chi voglia rifarne la storia” (Ferretti 2009: XXIV), nell’intento di dare seguito all’incitamento dello studioso e di rendere l’indagine su *Emporium* un cantiere aperto.<sup>1</sup>

**Emporium e le arti industriali: il caso Garzolini tra documentazione e statalizzazione**

Come era già accaduto per la *Geografia per tutti* (Benini 1975; 1979), l'*Emporium* di Ghisleri diede forma visiva a una comunicazione indirizzata all'utenza *de la fin du siècle*, pressoché assimilabile ai visitatori che avevano animato le Esposizioni universali, industriali e di arte applicata, seguendo un modello divulgativo, educativo e di intrattenimento (Paparello 2019), affatto influenzato dal viaggio a Chicago compiuto da Ghisleri in occasione dell'Esposizione Universale del 1893 (Mangini 2009). Sull'esempio estero, a partire dall'unificazione e fino agli inizi del Novecento, anche l'Italia si innervò di mostre nazionali [Fig. 2] (Haskell 2001; Haskell 2008: 135-146; Levi 2020: 33-48) e regionali (Prete, Penserini 2020), diffuse quali espressioni della costituzione e della costruzione di un'iden-

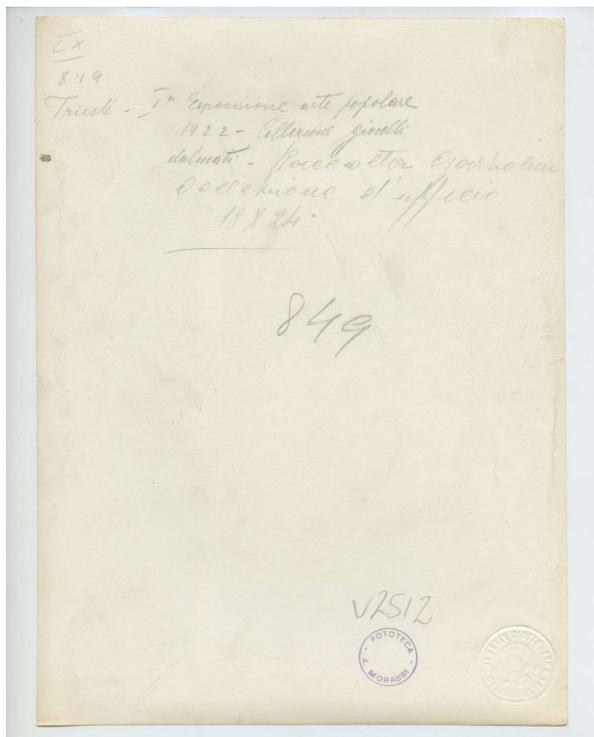
tità comune, come momento di apertura verso i territori (Serra 1911: 79). Tale funzione educativa fu spesso rafforzata dall'istituzione di Scuole di arte e mestieri e di Musei di arte industriale e applicata, i quali, per le loro finalità di insegnamento, da tempo avvertite in ambito europeo, furono minati nel funzionamento dalla più tradizionale concezione di museo della critica idealista (Dragoni, Paparello 2020). Nel contesto della "tormentata regione artificiale" (Visentin 2020: 153-183) del Friuli e della Venezia Giulia la costruzione di un'identità comune favorì differenti categorie critiche, pienamente rispondenti al clima del primo *Emporium*: in tal caso, canale di informazione illustrata e di documentazione della dimensione educativa delle arti decorative e applicate. Sollecitata dalla Prima Mostra d'arte popolare italiana (Anonimo 1922; sul dibattito internazionale anche Ducci 2006: 341-377), la conservazione degli oggetti d'arte e d'artigianato 'si fece' Museo a Trieste, per opera di Eugenio Garzolini (Trieste, dicembre 1873 - agosto 1952), esponente di una nobile famiglia proveniente da Enemonzo, in Carnia (Lorenzini 2017: 104-106; Collezione Garzolini 1986: 5-6). Garzolini raccolse esemplari di chiavi di ferro, serrature, lucchetti, maniglie per mobili (Collezione Garzolini 1986: 163), mortai, maioliche (Ivi: 9-11; Novak 1982), orologi (Collezione Garzolini 1986: 225-226), arredi sacri (Ivi: 113-115, 117), fino a statuette in legno (Ivi: 175-176), miniature (Ivi: 205-206) e dipinti di pittori triestini dell'Ottocento (Murgia 2021)



**Fig. 2** | Mostra dei Fratelli Lanza di Torino, in Ferrero F., *Esposizione Nazionale di Torino. III. Le industrie estrattive e chimiche*.

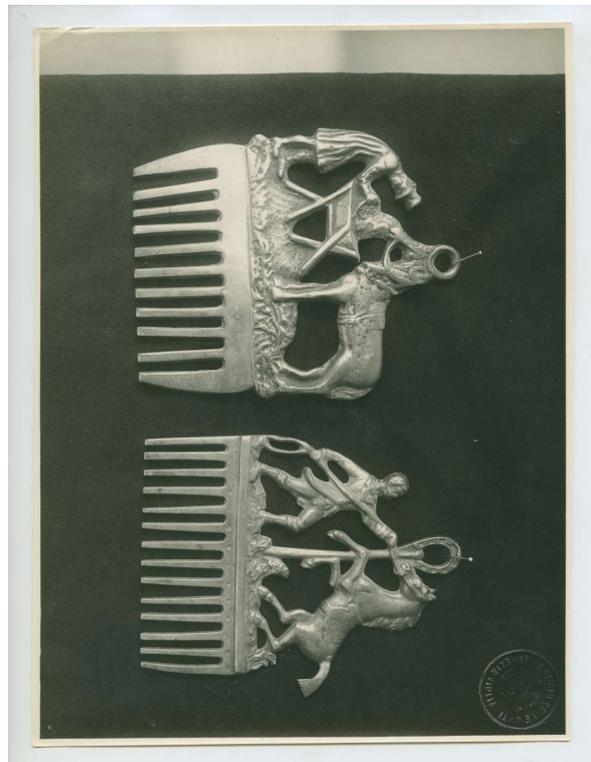


**Fig. 3** | Collezione di gioielli dalmati, raccolta Garzolini, Archivio Fototeca A. Morassi, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Università Ca' Foscari di Venezia, serie Miscellanea, unità 2, "Venezia Giulia", unità ex V IX, inv. V 2512.



**Fig. 4** | Mostra d'arte popolare italiana, Trieste 1922, documentazione di Antonio Morassi, Archivio Fototeca A. Morassi, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Università Ca' Foscari di Venezia, serie Miscellanea, unità 2, "Venezia Giulia", unità ex V IX, inv. V 2512 (verso).

[Figg. 3-4]. Animato da un sentimento patriottico e dall'intento di restituire una storiografia artistica ed etnografica, egli, 'amatore' positivista, costruiva una *collectio* di oggetti rappresentanti un passato da tradurre in educazione e guida per uno sviluppo industriale radicato nella tradizione, un passato da non smarrire con l'introduzione acritica di modelli esogeni. L'articolo apparso su *Emporium* nel 1934 (Torossi 1934) offre una ampia descrizione iconografica della raccolta, allestita a mo' di Museo e aperta al pubblico, altresì animata da una piena ricezione internazionale, documentata dalla presenza dei principali conoscitori, accorsi per la visita. Nel 1940, nella sezione "Cronache e commenti" della rivista bergamasca, un articolo di Odo Samengo (1940) diede conto dell'acquisizione statale di una parte della raccolta, intercorsa l'anno precedente per interessamento del Ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai, in una differente ottica di esaltazione delle glorie nazionali. L'accessio-



**Fig. 5** | Pettini da cavallo, raccolta Garzolini Archivio Fototeca A. Morassi, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Università Ca' Foscari di Venezia, serie Miscellanea, unità 2, "Venezia Giulia", unità ex V IX, inv. V 2532.

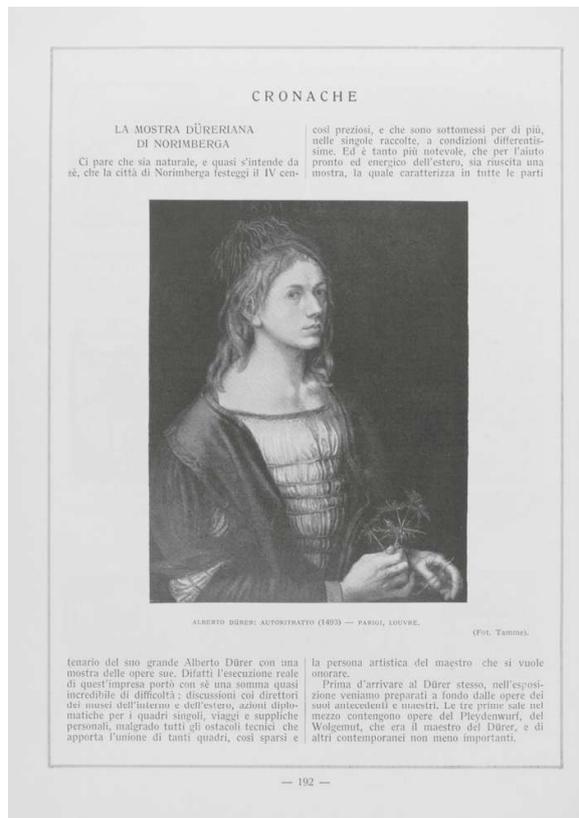
ne era stata promossa sull'impulso di un gruppo di intellettuali, tra cui Bruno Molajoli (Garzolini 1948) e lo storico dell'arte goriziano Antonio Morassi (Veratelli 2017; Agazzi 2019; Parri, Zavatta 2019), che più di altri aveva saputo documentare i beni e rappresentarne la complessità [Figg. 5-6].<sup>2</sup> Dinamiche di dispersione interessarono la collezione di dipinti, disegni, *ex libris*, dati all'incanto dagli eredi, unitamente alla vendita della villa di famiglia (Murgia 2021), già deputata a sede del Museo nazionale delle arti applicate (si veda l'informativa su *Emporium*, Samengo 1940).

Quanto pubblicato su *Emporium* costituisce una fondamentale risorsa per l'indagine dell'allestimento ordinato dal collezionista, per lo studio dei caratteri della raccolta che precedettero l'accessione statale e, più latamente, quale testimonianza illustrata di una delle più fortunate e significative esperienze critiche che hanno valicato il principio estetizzante "dell'arte



**Fig. 6** | Madonna di Loreto, scultura in legno, Archivio Fototeca A. Morassi, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Università Ca' Foscari di Venezia, serie Miscellanea, unità 2, "Venezia Giulia", unità ex V IX, inv. V2521.

per l'arte" (Sciolla 2016: 27-49). Da *Emporium* emerge chiaro il problema – non assolto dopo il disallestimento bellico delle raccolte e il riallestimento assai tardivo (Novak 1982; Pavan 1999; Cassanelli, Fabiani, Scopas Sommer 2021; Murgia 2021)<sup>3</sup> – “più che semisecolare [...] di avere anche noi collezioni d'arte applicata come quelle possedute dal *Kaiser Friedrich Museum* di Berlino, dal *South Kensington* di Londra, dal *Museo di Cluny* e dal *Museo di arti decorative* di Parigi, dal *Museo artistico industriale* di Vienna [...] per addestrare gli artieri al raffinamento delle loro qualità professionali e artistiche” (Samengo 1940: 197). Non casualmente presentato al convegno internazionale per le arti figurative del 1948 a Palazzo Strozzi di Firenze, sezione “Museografia, mostre”, il caso Garzolini veniva nuovamente letto come museo-didattico, dal portato educativo (Marini 1940; Garzolini 1948), riconoscendo nuovamente nel museo la sede della for-



**Fig. 7** | Autoritratto di Albrecht Dürer, in Fries P., *Cronache estere. La mostra dureriana di Norimberga*.

mazione, dell'affinamento dei criteri e dei modi “con cui un'arte si applica a una determinata industria” (Boito 1892: 3).

### 1938-1942: antefatti all'ultimo *Emporium*

Nel corso degli anni Venti prese avvio una stagione di grandi rassegne; il fenomeno, anche in questo caso di carattere internazionale – si pensi alla monografica su Dürer di Norimberga del 1928 [Fig. 7] – assunse una duplice chiave interpretativa: le “mostre italiane in Italia”, in prevalenza monografiche, e le “mostre italiane all'estero” – come l'esempio della “mostra di arte italiana” tenuta a Burlington House nel 1930 [Figg. 8-9] – aventi i tratti della diplomazia artistica e della propaganda. Nel contesto nazionale caratterizzato dal pieno clima fascista, le mostre temporanee degli anni Trenta divennero, ancor più, veicoli di esal-

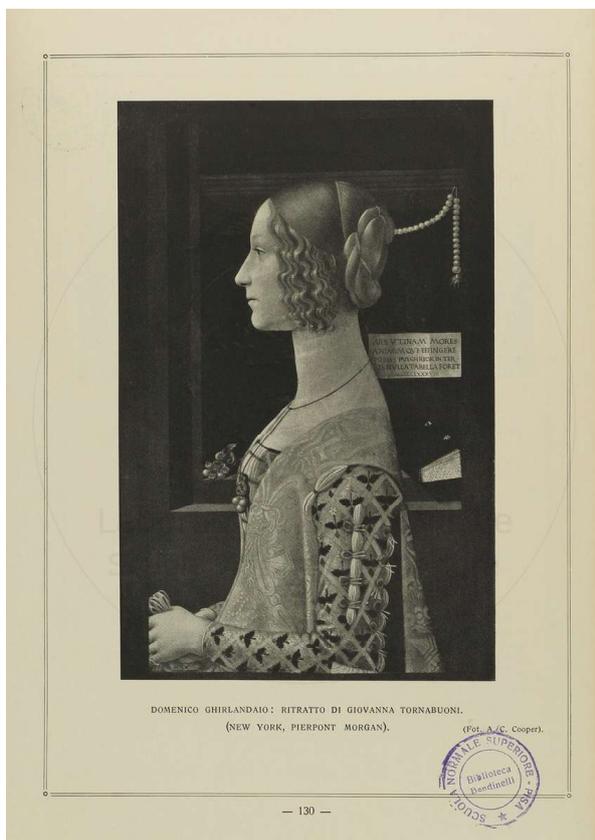


Fig. 8 | Domenico Ghirlandaio, "Ritratto di Giovanna Tornabuoni", in Morassi A., *La mostra d'arte italiana a Londra*.

tazione di una pretesa continuità di valori, dall'antico all'epopea di regime [Fig. 10] (Cecchini 2013: 85-89; Toffanello 2017; Salvagnini 2000).

In sinergia con le altre testate coeve, a principiarsi da *Bollettino d'Arte*, poi *Le Arti*, anche *Emporium* si interessò alle note espositive, fra le quali le fiorentine, con articoli rispettivamente vergati da Mario Salmi (1937) per la "Mostra giottesca", da Arturo Jahn Rusconi (1939) per la "Mostra medicea", e da Attilio Podestà (1940) per quella sul "Cinquecento toscano". Si tratta di contributi che, insieme all'analisi e all'aggiornamento storico-artistico, riservano un ampio spazio al commento illustrato, in cui protagoniste assolute furono le opere d'arte in mostra, escludendo qualsiasi riferimento alle scelte allestitivo. Sotto tale lente i corredi illustrati, seppur significativi, appaiono per lo più assimilabili a immagini di repertorio, in gran

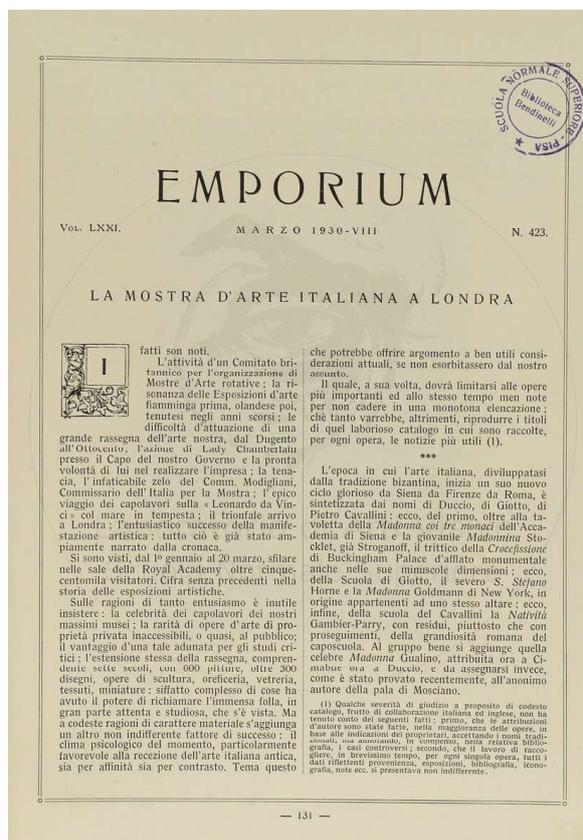


Fig. 9 | Morassi A., *La mostra d'arte italiana a Londra*.

parte ascrivibili ad Alinari e Brogi e in misura minore ad Anderson (Tomassini 2014; 2019), a segnare un cambio di orientamento editoriale che, avendo smarrito la matrice originaria, fatica a recuperare una dimensione illustrativa identitaria e riconoscibile.

Negli stessi anni il periodico ebbe la caratteristica di essere un contenitore inerte ed accolse sia contributi razional-nazionalistici, sia testi di critica non allineata. Nella stessa stagione è ravvisabile in *Emporium* una continuità tardo-positivista che, pur avendo accompagnato la rivista dalla nascita, si manifestava in un "tono [...] particolarmente basso e ozioso" (Pellegrini 2009: 524). Data la necessità di mantenere i propri tratti di rivista di alta cultura, dal carattere informativo aggiornato, la complessità dei palinsesti necessitava di un maggiore rigore critico e metodologico (Pellegrini 2009), sul modello evolutivo

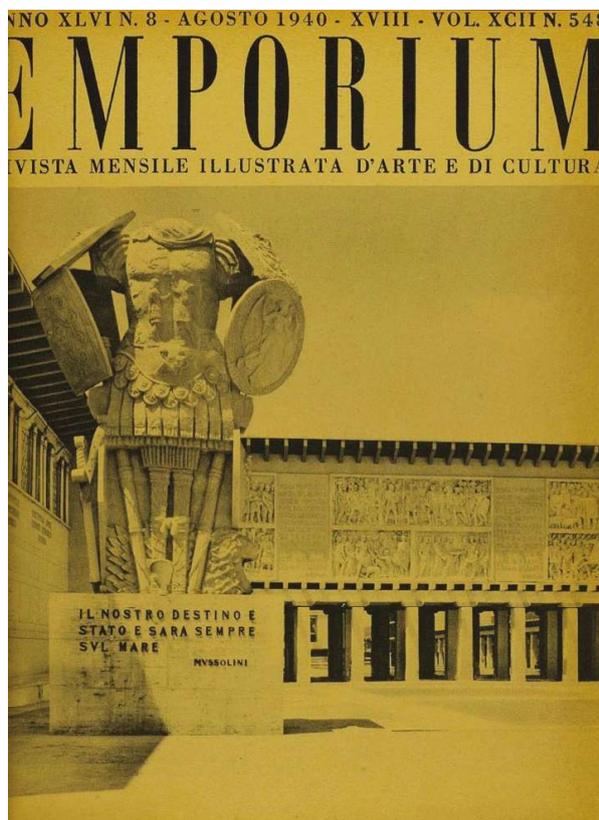


Fig. 10 | Copertina *Emporium*, XCII: 548, agosto 1940.

di *La Casa bella* in *Casabella*, anticipando *Commentari* (Sciolla 2016) e *seleArte* (Bottinelli 2009; 2010; Negrini 2010; 2011; 2013). Tali tratti sono riconoscibili nella progettualità di Carlo Ludovico Ragghianti, chiamato alla direzione del periodico fra il 1941 e il 1942. Secondo la linea programmatica dello studioso il periodico avrebbe dovuto assolvere a “un compito di informazione [...]”, ancorato su due macrotemi, di cultura e arte, tuttavia scevro da specializzazioni di settore, che male si sarebbero adattate all’abituale carattere editoriale e all’uscita mensile, altresì riconoscibile per “[...] attualità e vivezza di problemi e di esigenze” (Pellegrini 2009: 524). Come già messo in luce da Emanuele Pellegrini (2009: 526) la scelta dell’Istituto italiano di Arti Grafiche verso un direttore dichiaratamente antifascista fu coraggiosa espressione di una marcata esigenza di rinnovamento. Un rinnovamento, di fatto, impedito dall’arresto per co-

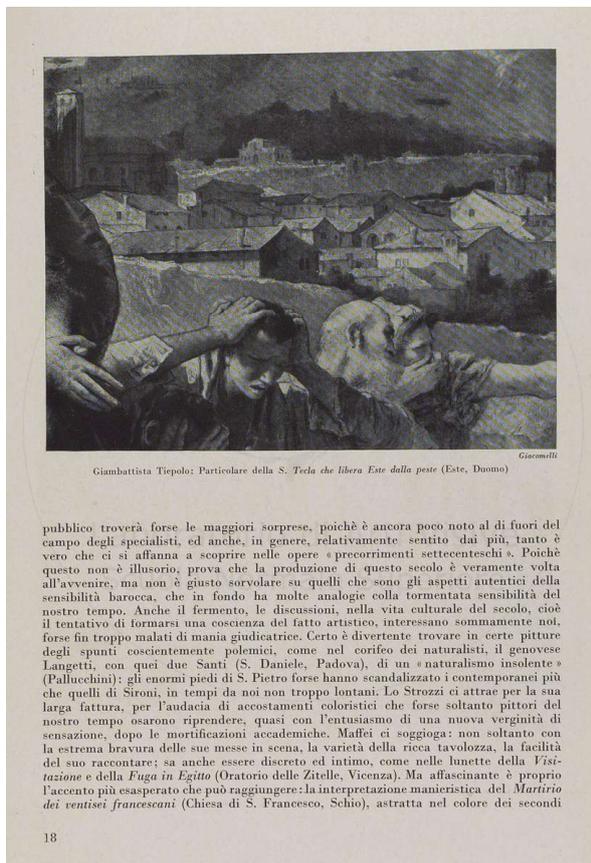
spirazione di Ragghianti, avvenuto nei primi mesi del 1942. Apertosi alla sua ultima stagione dal 1943, *Emporium* perse i caratteri di comunicazione culturale ampia e multiforme per assumere il taglio di rivista disciplinare illustrata di ambito storico-artistico, tuttavia “rivista accademica non fu mai, neanche quando vi pubblicavano esponenti della Scuola Storica” (Ferretti 2009: VIII).

#### 1943-1957: “si vede quello che prima non si vedeva; si impara a vedere meglio”

Dal 1943 all’ultimo numero (1964), la direzione del periodico fu assunta da Attilio Podestà (Olcese Spingardi 2000; Bottinelli 2009), già fervido collaboratore della rivista bergamasca e giornalista presso differenti testate, fra cui *Il Secolo XIX*, ove fu curatore della rubrica “La specola delle arti”, terza pagina a cadenza settimanale. Sotto la sua direzione *Emporium* assunse tratti di aggiornamento grafico, con un gusto più marcato per il particolare fotografico; seguendo solo in parte la linea tracciata da Ragghianti, il taglio critico di *Emporium* fu progressivamente orientato verso il dato figurativo (Pellegrini 2009: 538-540). Causa gli eventi bellici e la progressiva avanzata verso Nord delle Linee Augusta e Gotica, il 1944 e il 1945 furono anni di netta riduzione delle uscite e di pronunciata diminuzione della consistenza di pagine. Come osservato da Massimo Ferretti (2009: XXIV), l’articolo di Anna Tositti Pallucchini (Zorz 2022) sulla mostra dei “Cinque secoli di pittura veneta” (Pallucchini A. 1945; Pallucchini R. 1945) diede avvio a una lunga e articolata stagione di documentazione delle rassegne post-belliche, rubricate dal periodico in termini di riappropriazione necessaria del patrimonio artistico, a lungo interdetto per via delle attività di protezione antiaerea. L’esposizione, allestita a Venezia alle Procuratie Nuove, nei locali del Museo Correr, si presentava come “un convegno di opere [...] in gran parte forzatamente casuale” (Pallucchini A. 1945: 3).

In luogo di un apparato illustrativo degli interni, *Emporium* ripiegava su un’appendice testuale di descrizione degli intenti e degli accorgimenti museografici:

La Mostra dei Cinque Secoli di Pittura Veneta [...] è una grandiosa rassegna di 96 artisti, con un complesso di più di 200 opere (192 numeri di catalogo) [...]. La sua storia è piuttosto



**Fig. 11** | Giambattista Tiepolo, particolare della *S. Tecla che libera Este dalla peste*, in Pallucchini A., *La Mostra dei cinque secoli di pittura veneziana*.

interessante, legata com'è agli avvenimenti politici di questi ultimi mesi. La notte tra il 27 e il 28 aprile il popolo veneziano insorgeva contro l'oppressore: l'energico intervento del Cardinale Patriarca evitava che la marina germanica puntasse i cannoni sulla città. [...] Dopo appena una settimana, la nuova giunta popolare, presieduta dal Sindaco Giovanni Ponti, decideva di organizzare una grande mostra dei salvati dipinti affinché, oltre a tutte le considerazioni di utilità culturale, rimanesse un segno duraturo e ammonitore [...]. E in due mesi appena, l'ordinatore Rodolfo Pallucchini, con l'aiuto [...] in particolare del Sovrintendente Vittorio Moschini, che si prodigò per curare il trasporto delle opere nella sede, e il restauro di parecchie di esse, allestì la grande Mostra. Le trentasei sale del Museo Correr furono ridipinte; o le pareti furono ricoperte di morbidi velluti, per accogliere i capolavori, distribuiti con ordine cronologico, quanto almeno

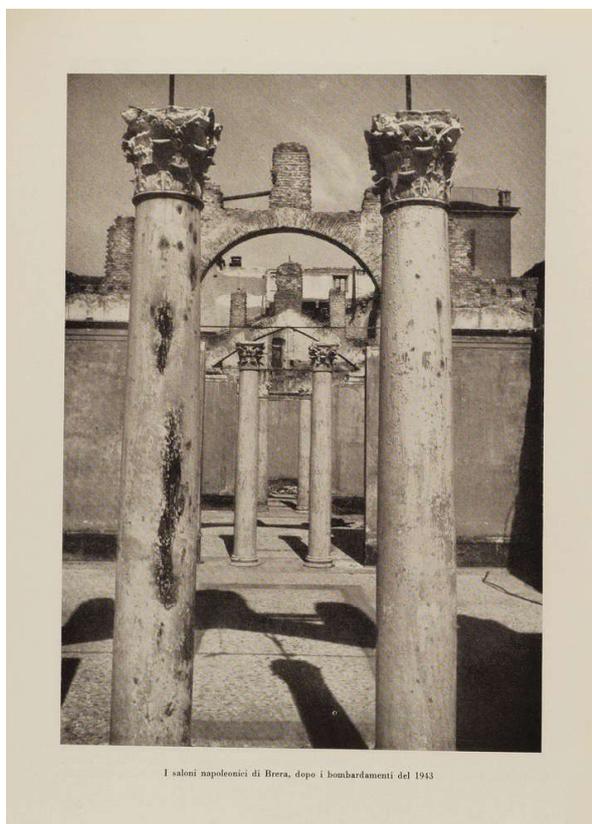
lo permetteva la capienza di certe sale, o di certi passaggi apposta creati. E quasi tutte hanno trovato la illuminazione adatta, e la vicinanza che potesse accentuarne il carattere (Pallucchini A. 1945: 20; Longhi 1952).

Un'analisi più puntuale consente di "tracciare" nel testo lo sguardo del visitatore, aperto all'osservazione di opere del territorio, coprendo un ampio arco temporale e un ricco numero di artisti e scuole pittoriche, sì che le illustrazioni furono orientate al particolare, fungendo da educazione per lo sguardo non esperto, abituandolo a vedere per comprendere, al gusto per il dettaglio pittorico e fotografico [Fig. 11], secondo un valore educativo più volte richiamato (Zampetti 1956: 6-7).

Coerentemente con le idee avanzate al convegno di Firenze del 1948, le esposizioni di ricognizione regionale post-belliche assunsero un ruolo conoscitivo fondamentale per la redazione di regesti, cataloghi e strumenti scientifici e ampi corredi fotografici, atti, tra l'altro, a testimoniare quanto era stato messo in salvo dalla guerra, che si andava restaurando, in attesa del riallestimento dei "musei in parte sinistrati e 'pro tempore' inservibili" (Longhi 1951; 1959: 9). L'illustrazione e la grafica fotografica entravano, al contempo, a pieno titolo negli allestimenti espositivi. Per usare le parole di Roberto Longhi (1962: 13-14):

in una mostra che voglia essere anche insegnativa, bene sarebbe valersi delle 'trasparenze a colori' [...]. Il pubblico vi apprenderebbe qualcosa di preciso sulle comuni vicende delle opere fabbricate in più pezzi e che a pezzi poi si disgiunsero e vagarono, spesso perdendo i contrassegni esterni della loro connessione di origine; vi apprenderebbe, anche, a seguire con rispetto il percorso della buona filologia stilistica [...] risultato di conoscenze esatte sulla base di ciò che io ho proposto di chiamare l'unità dell'opera (citato anche in De Marchi 2021: 10).

Gli anni del dopoguerra furono globalmente centrati sulla necessità di orientare le forze verso l'educazione della popolazione, impoverita culturalmente a causa delle difficili condizioni imposte dal recente conflitto. In tal senso, mossa anche da motivazioni di gusto, dal 1946 al 1964 *Emporium* rinnovò nuovamente la propria comunicazione illustrativa, allargando lo sguardo anche alle cronache del contesto extra-occidentale. Il cambiamento riguardò lo spazio dedicato ai conte-



I saloni napoleonici di Brera, dopo i bombardamenti del 1943

**Fig. 12** | I saloni napoleonici di Brera dopo i bombardamenti del 1943, in Podestà A., *La riapertura di Brera*.

nuti di settore, che non diminuì, quanto fu affiancato da nuove narrazioni (Bottinelli 2009), includendo anche notizie passate in radio, strumento di ampia diffusione, cui la stessa rivista si accostò per raggiungere un pubblico potenziale (Dragoni 2024).

*Emporium* divenne, al contempo, uno spazio in cui l'uso dell'immagine acquisì un differente taglio, largamente esteso all'aggiornamento architettonico e museografico. Un esempio è riferibile al commento della mostra su Giovanni Bellini del 1949, nuovamente indetta sotto la direzione di Rodolfo Pallucchini nell'appartamento dei Dogi in Palazzo Ducale (Lorenzetti 1949; Pallucchini, Mariacher 1949). L'evento è compiutamente documentabile grazie alle illustrazioni di corredo all'articolo di Attilio Podestà (1949). Per l'occasione l'allestimento fu affidato a Carlo Scarpa (Beltrami, Forster, Marini 2000: 110-119), nel segno della moderna e longeva stagione avviata con il riordino



Venezia, Correr - Una delle sale dei costumi di Stato

Venezia, Correr - Una delle sale dei costumi di Stato

**Fig. 13** | Venezia, Museo Correr, sale dei costumi di Stato, in Mariacher G., *Il riordino del Museo Correr di Venezia*.

delle Gallerie dell'Accademia di Venezia nel 1946.

*Emporium* allargò lo sguardo dei lettori sulla ricostruzione postbellica dei musei [Figg. 12-13], a documentare la necessità delle istituzioni museali di rispondere alle distruzioni provocate dalla guerra con moderni criteri di ordinamento, doppi percorsi, selezioni ragionate, affiancate a gabinetti di studio. Tali criteri muovevano dall'esigenza – anch'essa da tempo avvertita – di favorire percorsi di visita più agevoli e una minore *Museum Fatigue*, così da rendere il museo italiano “nella limpida redazione attuale [...] un agile testo di consultazione e studio” (Arslan 1949: 70-73; Musei e gallerie 1953). In una *Museographie* (Varallo, Della Piana, Failla 2020a; 2020b) di rinnovata spinta educativa, fatta finalmente museo, a voler affermare, “si vede quello che prima non si vedeva; si impara a vedere meglio” [Fig. 14] (Arslan 1949: 70-73).



Fig. 14 Sale del museo civico di Vicenza, in Arslan E., *La sistemazione del Museo di Vicenza*.

In una rivista, che di fatto non poteva ambire a competere con *Casabella* e si differenziava da *sele-Arte* fin dal formato, stupisce l'attenzione riservata al dato monumentale e all'illustrazione della monumentalità, allorquando, con rinnovati mezzi, essa affrontava una musealizzazione nuova e non meno difficile (Curzi 2022).

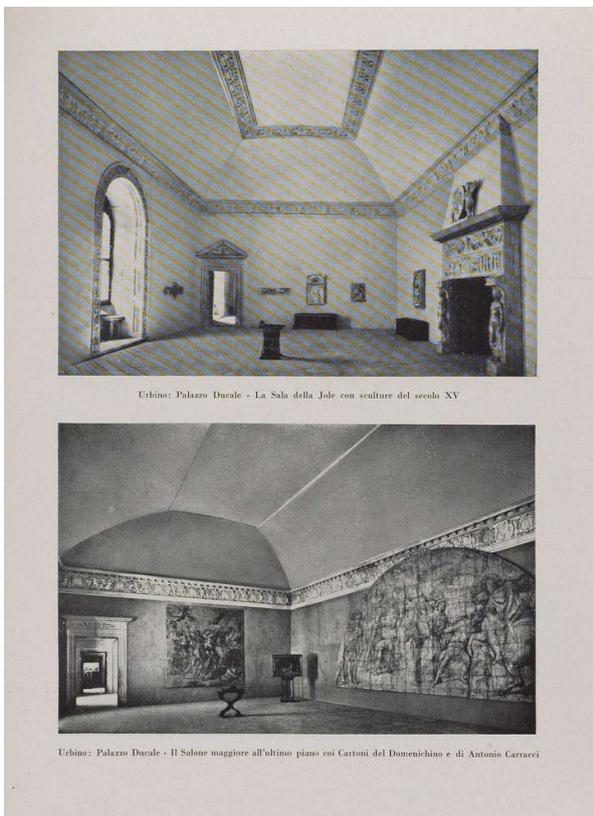
Precedentemente allestita in tempi in cui "le discipline museografiche potevano dirsi solo agli inizi" (Carli 1950: 106), la Galleria Nazionale delle Marche appariva su *Emporium* fin dalla direzione di Luigi Serra (1922: 163-177), presentando i canoni del museo di ambientazione, a "non creare una Galleria nel senso consueto, ma per quanto consentiva la natura e il numero delle opere, un appartamento nobilmente animato" [Fig. 15] (Ivi: 177; Dragoni, Paparello 2020).



Fig. 15 Galleria Nazionale delle Marche, Sala dell'Ariosto, allestimento di Luigi Serra, data dell'immagine 1925 circa, Archivio fotografico Direzione regionale Musei Marche.

"Abbandonata ogni idea di stentato e falso arredamento" (Rotondi 1946: 99-112), la Galleria Nazionale delle Marche, fra i primissimi esempi di riapertura post-bellica, appariva nuovamente su *Emporium* secondo un modello museografico razionalista, integralmente indirizzato a restituire agli appartamenti ducali l'unità compositiva originaria. Gli interventi di Pasquale Rotondi, nel segno già tracciato a Urbino da Guglielmo Pacchioni, furono connotati dall'assoluto rispetto del significato spaziale degli ambienti [Fig. 16]. Poiché, come già ammonito da Giulio Carlo Argan (1938: 16), e non a caso su *Casabella Costruzioni*, "l'errore sta appunto nell'associare quel principio del conservare, che è scrupolo di verità, all'atto del ristabilire, che implica l'intenzione del falso".

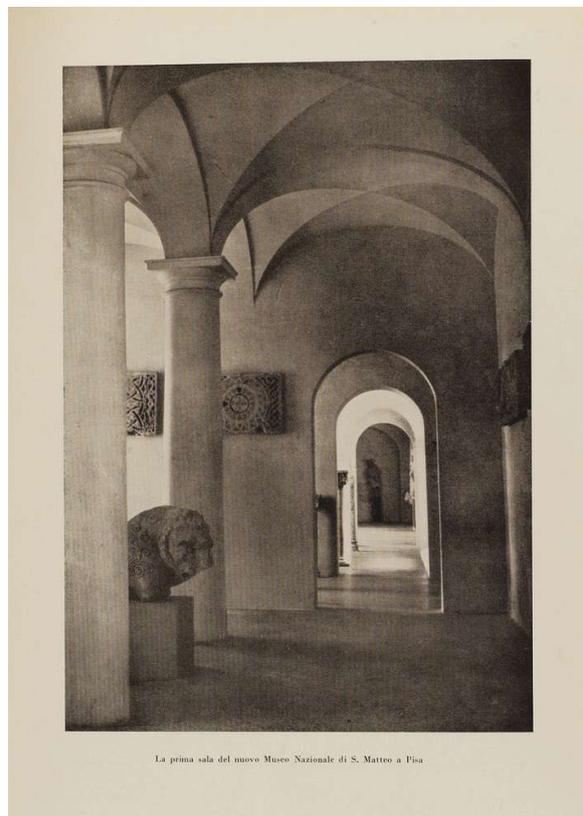
La riapertura del Museo Nazionale di Pisa (Giusti 2023) costituì un modello di riferimento per via della rigorosa opera di adeguamento funzionale dei locali dell'ex convento di San Matteo: gli ambienti ex-claustrali, già adibiti a carcere, furono ricondotti a trenta sale espositive dipanate in due piani, in circolarità di percorso intorno al chiostro. Nelle pagine di *Emporium*, Enzo Carli (1950) offrì uno spaccato di alta informazione; esteso alla storia delle collezioni, l'articolo presentava ai lettori problemi di strettissima attualità, quali l'accessione statale delle collezioni già civiche, i cambi di sedi, il dialogo con la tutela monumentale, e le opportunità educative. Come spesso avveniva, il nuovo allestimento, in tale caso da riferirsi all'adeguamento architettonico di Piero Sanpaolesi,



**Fig. 16** Urbino, Palazzo Ducale, in Rotondi P., *Il Palazzo Ducale di Urbino e la Galleria Nazionale delle Marche*.

era stato anticipato dalla mostra dell'antica scultura pisana nel 1946 (Sanpaolesi 1946) [Fig. 17]. Le raccolte già civiche, unite alle sculture provenienti dall'Opera del Duomo, dal Battistero e da altre località, trovarono dunque sotto la direzione di Giovanni Paccaognini "una degnissima sede, in tutto rispondente alle esigenze della museografia" (Carli 1950: 106). A voler spingersi oltre, nei gangli più europei della disciplina, Enzo Carli incitava il lettore in favore della ri-musealizzazione del complesso francescano cittadino, ove immaginava un istituendo museo della scultura pisana, eminentemente didattico:

Con la sua Gipsoteca specializzata, potrebbe essere tra le prime città d'Italia a fare, nel campo della museografia e della didattica artistica, quello che già hanno fatto con le loro organiche raccolte di riproduzioni d'opere d'arte (plastici di monumenti, calchi di sculture, copie d'affreschi etc.) per



**Fig. 17** Prima sala del nuovo museo nazionale di S. Matteo a Pisa, Carli E., *Il nuovo Museo Nazionale di Pisa*.

esempio l'Inghilterra e la Francia (Carli 1950: 110-112).

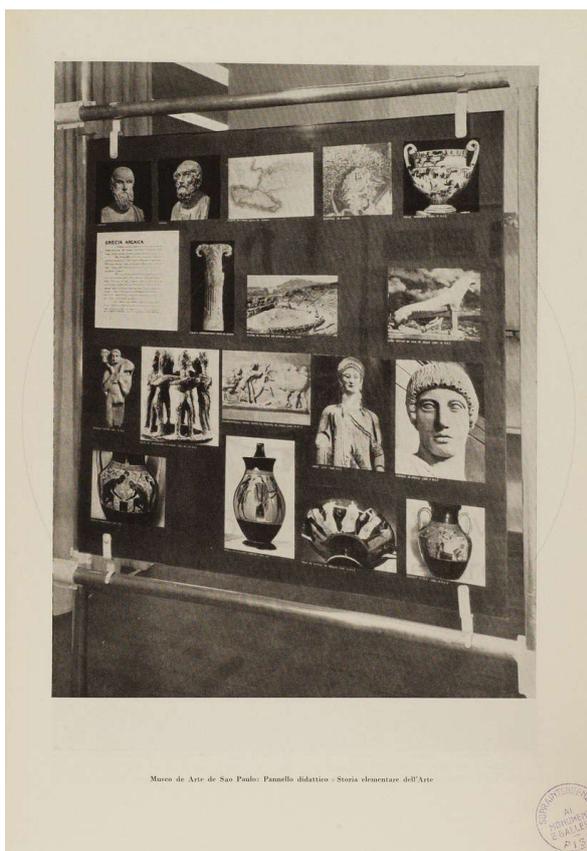
### L'aggiornamento internazionale: spunti di ricerca su *Emporium*

Nella sua ultima stagione *Emporium* seppe riprendere in chiave aggiornata utilissimi "resoconti dall'estero", concludendo così nel segno della stessa impronta internazionale che ne aveva connotato l'avvio. I rimandi più puntuali sono individuabili negli spazi editoriali dedicati al concorso dell'arte francese alle Biennali (Massagli 2014), in adesione al progetto di scambio culturale tra Italia e Francia messo in atto tra il 1928 e il 1942 nelle otto edizioni della manifestazione curate dallo scultore Antonio Maraini (De Sabbata 2006). Dal 1945 *Emporium* avviava la corrispondenza con New York per riferire sugli aggiornamenti intrapresi da musei e centri culturali del contesto americano.

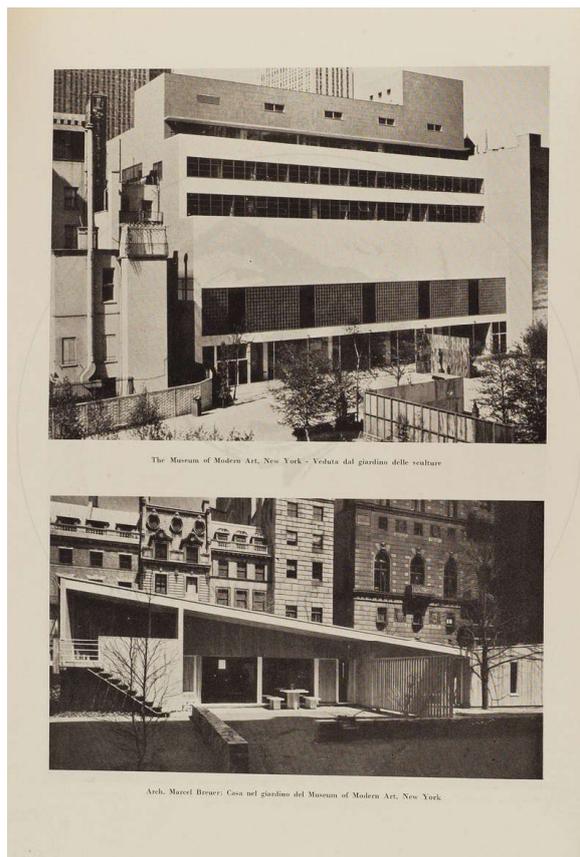
Il confronto con le innovazioni statunitensi in campo museografico aveva colpito numerosi critici italiani in occasione della mostra del 1940 "Italian Masters" ospitata al Museum of Modern Art: ne è esempio la riflessione di Cesare Brandi sull'opportunità di trarre dall'esperienza le premesse per la 'Sala delle Mostre' dell'Istituto Centrale del Restauro (Bertolini, Porfiri 2013).

L'attenzione alla museografia sociale internazionale si presentò orientata dallo sguardo attento di Attilio Podestà sui concorsi architettonici indetti ONU, segnatamente banditi per iniziativa del MoMa di New York a partire dal 1946 di intesa con le principali, talune nascenti, riviste di architettura illustrata, coordinate dal periodico *Progressive Architecture*, organo ufficiale dell'istituzione museale. Principiando dal

primo concorso relativo alla progettazione della sede ufficiale dell'Organizzazione delle Nazioni Unite, le considerazioni offerte da Podestà ai lettori di *Emporium* furono volte alla spazialità degli istituti culturali in senso maggiormente lato, proponendo – "dal solo punto di vista valido" – l'integrale superamento del Museo-Tempio, "fuori da ogni retorica monumentale e da ogni estetica del contenuto", architetture in misura umana per una museologia sociale, "avversa alle enfatiche architetture per semidei" (Podestà 1946: 194-195). Il medesimo sguardo "sul museo nuovo" è rintracciabile nelle pagine di Roberto Vighi (1947: 95-96) nei resoconti da São Paulo sull'istituzione, l'allestimento e il funzionamento del *Museo de Arte*: "più strettamente aderente alle esigenze del tempo e alla formazione educativa dell'uomo comune. Un museo



**Fig. 18** Museo de Arte de Sao Paulo, Storia elementare dell'Arte, Pannello didattico, in B.Z., *Cronache. Sao Paulo. L'esperienza didattica del "Museo de Arte"*.



**Fig. 19** New York, Museum of Modern Art, progetto di casa, M. Breuer, in R.F.C., *Il Museum of Modern Art di New York*.

[...] scuola continua, autentica, operante". Il cui allestimento didattico era stato progettato per "rompere l'isolamento nel quale è sempre lasciata un'opera d'arte sulle pareti di un museo" [Fig. 18], prevedendo spazi adibiti all'aggiornamento professionale degli operatori e a programmi educativi, da estendersi a un piano pluriennale di esposizioni circolanti, per una museografia fatta città e territorio (si veda anche Z.B. 1949: 178-179; Santoro 1997: 20-32).

La fitta corrispondenza con gli USA proseguiva dunque con il MoMA fatto immagine e "museo fuori dal museo" (Anonimo 1951): al binomio parole e figure veniva nuovamente affidato il commento-bilancio sui vent'anni dalla costruzione della moderna architettura, testimoniando per mezzo di illustrazioni il modello di una casa per una famiglia media di modeste condizioni, commissionato dal museo nel 1949 all'architetto Marcel Breuer [Fig. 19]. Il progetto aveva le intenzioni di dimostrare quanto il "museo sociale" potesse essere uno spazio di approfondimento, condivisione e sviluppo, culturale e collettivo, per rispondere alle rinnovate esigenze dei cittadini. Nello stesso inserto, la funzione sociale del museo veniva fatta immagine per via della sala con la *Guernica* di Picasso, a ricordare la storia dell'opera che fu qui conservata per undici anni, corredata da un'iscrizione "al popolo spagnolo", indicante la proprietà collettiva e i valori universali. Il contributo "Venticinque anni di vita del Museum of Modern Art di New York", scritto da Benjamin Storey (1955), ripercorreva la storia del museo come catalizzatore per la formazione del gusto americano, ricorrendo a mostre, corsi, programmazioni di film e documentari.

Furono altresì dedicate pagine all'apertura delle nuove sale del Metropolitan Museum of Art, all'aggiornamento degli spazi espositivi, alla revisione e al rinnovamento museografico che aveva interessato le diciassette gallerie dedicate alla scultura e alle arti 'minori' del Medioevo e del Rinascimento (Anonimo 1955). Di pari passo con l'indagine sulle scelte di allestimento, la rivista si adoperò anche a riferire sull'attenzione della museologia americana verso la didattica, tema che in Italia era stato discusso, con poco successo, al Convegno di Museologia di Perugia del 1955 (Atti 1955; Dragoni 2017). La rivista presentava dunque, quasi a voler dimostrarne l'utilità, "Come si guarda un quadro" (Anonimo 1959), una mostra dedicata ai ragazzi, pensata per un pubblico dai 7 ai 12



Una mostra viaggiante dell'architettura americana del dopoguerra

Una Mostra dell'architettura americana del dopoguerra, preparata dal Museum of Modern Art di New York e allestita, in collaborazione con l'USIS, dagli architetti Bedoni e Colombo, è stata presentata a Roma, nel salone Pietro da Cortona a Palazzo Barberini. La mostra, che è poi passata nelle principali città italiane, ha presentato 43 edifici, costruiti negli Stati Uniti dal 1944 al 1952, per mezzo di ingrandimenti fotografici e foto stereovisive a colori. Henry Russell Hitchcock, l'eminente studioso di architettura moderna che ha scelto i 43 edifici della mostra, era presente all'inaugurazione e ha parlato del posto che occupa attualmente l'architettura degli Stati Uniti nel mondo, mettendo in

rilevo che essa ha fra i suoi maggiori esponenti uomini di origine diversa provenienti da vari paesi dell'Occidente ed ora divenuti americani. Tra questi ha citato Gropius, Mies Van Der Rohe, Mendelsohn e infine Belluschi, che è nato in Italia ma ha ricevuto la sua educazione negli Stati Uniti. Parimenti, ha sottolineato l'ostacolo, l'architettura americana « ha tratto motivi di ispirazione e di attività dalle risorse dell'architettura e della civiltà di tutto il resto del mondo ».

Dopo aver fatto cenno dell'altissima personalità di Frank Lloyd Wright, che tuttora, ad oltre ottant'anni, mantiene il livello della sua produzione altrettanto se non più alto che al tempo della sua giovinezza, e aver ricordato fra i contributi dati dall'architettura americana, l'idea e la prima realizzazione del grattacielo, il prof. Hitchcock ha concluso affermando « la unità sostanziale

168

Fig. 20 W. Gropius, Harvard Graduate Center (1950), in S. P., *Una mostra viaggiante dell'architettura americana del dopoguerra*.

anni, organizzata in una speciale sezione giovanile del MET. I lettori venivano informati sui criteri di selezione delle opere, sui presidi di visita, sull'introduzione di materiali audiovisivi atti a favorire l'educazione ai temi del colore e della luce.

Ponte ideale tra l'Italia e l'America, la rivista rivolse particolare attenzione alla "Mostra itinerante sull'architettura americana del dopoguerra", visitabile a Roma e in altre città italiane (Anonimo 1956). Le pagine di *Emporium* riproducessero i numerosi ingrandimenti fotografici riferiti a quarantatré edifici costruiti tra il '44 e il '52 [Fig. 20]. La rassegna si inseriva nel vivace dibattito italiano sul rapporto tra nuovo e antico, anche dal punto di vista urbanistico e ambientale: come già aveva sostenuto Bruno Zevi in occa-

sione del I convegno nazionale per la ricostruzione edilizia a Milano nel 1945 (Cristallini 2006), l'architettura americana, così come la museologia di stampo anglosassone, potevano rappresentare un modello culturale di riferimento, risultato ultimo di una contaminazione culturale e frutto delle esperienze di uomini di ascendenza occidentale, poi divenuti cittadini americani, della modernità. Fin dall'istituzione, Arcangelo Ghisleri aveva eletto *Emporium* a specchio della modernità, una modernità frammista a "idealità civili" e alla "prosperità sociale", affidata al "coraggio che occorreva [...] per decidere, preparare e attuare la pubblicazione, per ogni mese d'un fascicolo di 80 pagine, scrupolosamente e riccamente illustrate, e con illustrazioni che non fossero di fantasia o di maniera" (Ghisleri 1920: 14).

## Note

<sup>1</sup> *Emporium: analisi integrata delle illustrazioni e dei contenuti* è un progetto di indicizzazione, classificazione sistematica e digitalizzazione dei volumi della rivista bergamasca, realizzato dal Laboratorio delle Arti Visive della Normale, sotto la direzione di Massimo Ferretti, che qui si ringrazia. L'attuale piattaforma di ricerca si articola in quattro categorie: "Banca Dati della fototeca e degli articoli"; "La Rivista online"; "Banca Dati della Pubblicità"; "Le copertine". Il lavoro è stato curato da Miriam Filetti Mazza, affiancata per il progetto informatico da Andrea Ficini e Chiara Mannari, con la collaborazione di Giorgio Bacci, Chiara Berti Mantellassi, Davide Da Pieve, Paola Dalle Piagge, Elena Franchi, Erika Martinelli, Laura Montesanti, Martina Nastasi, Rosamaria Scappatura, Irene Solaro, Roberto Viale; cfr. Filetti Mazza 2009. Si riferisce che l'attuale Laboratorio di documentazione storico-artistica della Normale - DOCStAr - ha intrapreso una ponderosa fase di implementazione del progetto, indirizzata a incrementare le chiavi di ricerca, anche di carattere testuale. Si ringrazia Flavio Fergonzi, attuale direttore del DOCStAr, per gli aggiornamenti offerti a questo studio e l'integrale gruppo di lavoro per il prossimo arricchimento degli strumenti di ricerca.

<sup>2</sup> Le immagini dell'Archivio e fototeca Antonio Morassi sono state fornite per gentile concessione del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali di Ca' Foscari, Venezia. Si ringraziano Michela Agazzi, Giovanni Maria Fara, Barbara Lunazzi e Giulio Zavatta.

<sup>3</sup> A partire dal 1930 ulteriori duemila frammenti di ceramica furono acquistati e annessi ai Civici musei di storia ed arte; altri pezzi furono donati da Garzolini a istituti culturali, quali il caso dei più di duemila oggetti di carattere teatrale che nel 1938 egli affidò al museo del Teatro Verdi di Trieste - oggi civico museo teatrale Carlo Schmidl. Una parte residuale della collezione fu ceduta allo Stato in una seconda acquisizione, intercorsa dopo la conclusione del secondo conflitto mondiale; ricoverata per le attività di protezione antiaerea, la raccolta statalizzata restò in casse presso il Castello di Miramare a Trieste, per essere dunque catalogata e riallestita al pubblico solo a distanza di moltissimi anni.

## Bibliografia

- AGAZZI M. (2019), "Archivi di storici dell'arte all'Università Ca' Foscari: specificità e differenze, interventi per la valorizzazione e la conservazione", in LORENZINI C. (a cura di), *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, Forum, Udine, pp. 393-406.
- ATTI (1955), *Atti del Convegno di Museologia*, (Perugia, 18-20 marzo 1955), Colombo, Perugia.
- ANONIMO (1922), *Catalogo della mostra d'arte popolare italiana*, prefazione di BERLAM A., Tipografia Moderna M. Susmel & C., Trieste.
- ANONIMO (1951), "Note e commenti: Il Museum of Modern Art di New York", in *Emporium*, LVII:1, pp. 30-33.
- ANONIMO (1955), "New York: nuove sale al Metropolitan Museum", in *Emporium*, LXI:1, pp. 36-39.
- ANONIMO (1956), "Una mostra viaggiante dell'architettura americana del dopoguerra", in *Emporium*, LXII:4, pp. 168-171.
- ANONIMO (1959), "New York: una mostra dedicate ai ragazzi", in *Emporium*, LXV:4, p. 184.
- ARGAN G. C. (1938), "L'ordinamento della Galleria e del Museo della Ceramica di Pesaro", in *Casabella Costruzioni*, X:128, pp. 16-17.
- ID. (2009), *Promozione delle arti, critica delle forme, tutela delle opere. Scritti militanti e rari (1930-1942)*, in GAMBÀ C. (a cura di), Christian Marinotti Edizioni, Milano, pp. 226-230.
- ARSLAN E. (1949), "La sistemazione del museo di Vicenza", in *Emporium*, LV:2, pp. 70-73.
- BACCHI A., BENATI D., NATALE M. (a cura di) (2021), *Il mestiere del conoscitore. Federico Zeri*, Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna-Silvana editoriale, Bologna-Cinisello Balsamo.
- BACCI G., FERRETTI M., FILETTI MAZZA M. (a cura di) (2009), *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Edizioni della Normale, Pisa.
- BACCI G., FILETTI MAZZA M. (a cura di) (2014), *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Edizioni della Normale, Pisa.
- BELTRAMI G., FORSTER K. W., MARINI P. (2000), *Carlo Scarpa. Mostre e Musei 1944-1976. Case e Paesaggi 1972-1978*, Electa, Milano.
- BENINI A. (1975), *Vita e tempi di Arcangelo Ghislerri (1855-1938) con appendice bibliografica*, Lacaïta, Manduria.
- ID. (a cura di) (1979), *I periodici Ghisleriani*, Istituto Italiano Arti grafiche, Bergamo.
- BERTOLINI D., PORFIRI R. (2013), "'Una esposizione di carattere eccezionalissimo'. 1940: Italian Masters al Museum of Modern Art di New York", in CATALANO M. I. (a cura di), *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Gangemi, Roma, pp. 287-327.
- BOITO C. (1892), "Lettera agli editori", in *Arte italiana. Decorativa e industriale*, II:1, pp. 3-4.
- BOTTINELLI S. (2009), "La divulgazione della storia dell'arte in Italia dal secondo dopoguerra agli anni Sessanta. L'ultimo «Emporium» (1946-1964)", in BACCI G., FILETTI MAZZA M. (a cura di), *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Edizioni della Normale, Pisa, pp. 555-587.
- ID. (2010), *SeleArte (1952-1966) una finestra sul mondo. Ragghianti, Olivetti e la divulgazione dell'arte internazionale all'indomani del Fascismo*, Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca.
- BURINI S. (2019), "Introduzione. Jurij Lotman e le arti: l'originalità come forma di coraggio", in BERTELÉ M., BIANCO A., CAVALLARO A. (a cura di), *Le Muse fanno il girotondo: Jurij Lotman e le arti*, Ca' Foscari-Digital Publishing, Venezia, pp. 11-21.
- CALDARA C. (2010), "La nascita di *Emporium* nelle carte dell'archivio Gaffuri della Biblioteca Civica A. Mai", in *Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo*, Sestante edizioni, Ranica (BG), pp. 521-542.
- CAMPORALE E., DE MARCHI A. (a cura di) (2024), *Il mestiere del conoscitore. Bernard Berenson, Herbert Horne, Roger Fry*, Fondazione Zeri, Bologna.

- CARLI E. (1950), "Il nuovo Museo Nazionale di Pisa", in *Emporium*, LVI:3, pp. 99-112.
- CASSANELLI R., FABIANI R., BUCCO G., SCOPAS SOMMER R. (a cura di) (2021), *La protezione dei monumenti e delle opere d'arte in Friuli e Venezia Giulia nella Seconda guerra mondiale*, Ministero della Cultura, Roma.
- CECCHINI S. (2013), "Musei e mostre d'arte negli anni trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale", in CATALANO M. I. (a cura di), *Sno-di di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Gangemi, Roma, pp. 57-105.
- CIMOLI A. C. (2007), *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949-1963*, Il saggiatore, Milano.
- COLLEZIONE GARZOLINI (1986), *La Collezione Garzolini a Trieste. Primo catalogo. Ceramica, arredi sacri, ferri battuti, scultura lignea, miniatura, orologeria*, LINT, Trieste.
- CRISTALLINI E. (2006), "Carlo Ludovico Ragghianti, Bruno Zevi e il dibattito sulla tutela del patrimonio artistico negli anni della ricostruzione (1945-1960)", in ANDALORO M. (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi. Atti del convegno internazionale (Viterbo, 12-15 novembre 2003)*, pp. 117-128.
- CURZI V. (a cura di) (2022), *Musei italiani del dopoguerra (1945-1977). Ricognizioni storiche e prospettive future*, Skirà, Milano.
- DE MARCHI A. (2021), "Filologia ricostruttiva. La sfida scientifica e divulgativa di Federico Zeri verso il 1960, fra storiografia italiana e anglosassone", in BACCHI A., BENATI D., NATALE M. (a cura di), *Il mestiere del conoscitore. Federico Zeri*, Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna-Silvana editoriale, Bologna-Cinisello Balsamo, pp. 45-81.
- DE SABBATA M. (2006), *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum, Udine.
- DRAGONI P. (2017), "Storia dell'arte e museo: il confronto internazionale nel convegno di museologia del 1955 a Perugia", in *Critica d'arte e tutela in Italia. Figure e protagonisti nel secondo dopoguerra. Atti del Convegno del 10 anniversario della Società italiana di storia della critica d'arte* (Perugia, 17-19 novembre 2015), Aguaplano, Passignano sul Trasimeno, pp. 453-465.
- ID. (2024), "La radiofonia al servizio dei musei tra gli anni Venti e Novanta del Novecento", in DRAGONI P., DAL MASO C. (a cura di), *L'arte che parla. Radio e podcast per la valorizzazione dei beni culturali*, Edipuglia, Bari, pp. 31-41.
- DRAGONI P., PAPARELLO C. (2020), "Guglielmo Pacchioni a Pesaro: l'allestimento come atto critico" in VARALLO F., DELLAPIANA E., FAILLA M. B. (a cura di), *Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934. Un dibattito internazionale*, Sagep, Genova, pp. 137-156.
- DUCCI A. (2006), "Henri Focillon, l'arte popolare e le scienze sociali", in *Annali di critica d'arte*, 2, pp. 341-377.
- EMILIANI A., DOMINI D. (a cura di) (2005), *Corrado Ricci: storico dell'arte tra esperienza e progetto, atti del convegno di studi (Ravenna, 27-28 ottobre 2001)*, Longo, Ravenna.
- FERRETTI M. (2009), Un "archivio di cognizioni visive", in BACCI G., FERRETTI M., FILETI MAZZA M. (a cura di), *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Pisa, Scuola Normale Superiore, pp. VII-XXXVII.
- FILETI MAZZA M. (2009), "'Emporium' esplorato: una banca dati tra testo e immagini", in BACCI G., FILETI MAZZA M. (a cura di), *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Edizioni della Normale, Pisa, pp. 1-18.
- GARZOLINI E. (1948), "Il Museo 'Garzolini' di Trieste", in *Atti del primo Convegno internazionale per le arti figurative* (Firenze, Palazzo Strozzi, 20-26 giugno 1948), Edizioni U, Firenze, pp. 189-191 <http://www.ragghianticollobi.it/2019/04/il-1948-dei-critici-darte-il-convegno.html> 16.12.2024.
- GHISLERI A. (1920), "Nel XXV Natale dell'Emporium", in *Emporium*, LI:301, pp. 13-27.
- GIUSTI F. (2023), "Il San Matteo di Pisa: un 'modello' tra i musei italiani", in *Opus Incertum*, 9, pp. 134-145.
- HASKELL F. (2001), *Antichi maestri in tournée: le esposizioni d'arte e il loro significato*, a cura di MONTANARI T., Edizioni della Normale Superiore, Pisa.
- ID. (2008), *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skirà, Milano.
- LEVI D. (2009), "Memoria ed immagine del territorio fra testimonianze artistiche e bellezze naturali", in BACCI G., FERRETTI M., FILETI MAZZA M. (a cura di), *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Pisa, Scuola Normale Superiore, pp. 235-270.
- ID. (2020), "'A chequered history'. Francis Haskell e la storia delle Esposizioni", in PRETE C., PENSERINI E. (a cura di), *L'Italia delle mostre. 1861-1945*, Accademia Raffaello, Urbino, pp. 33-48.
- LONGHI R. (1951), "Bilancio di Mostre nel dopoguerra", in *Paragone*, 23:2, pp. 68-73.
- ID. (1952), *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana (1945)*, Sansoni, Firenze.
- ID. (1959), "Vicenda delle Mostre d'Arte antica", in *L'approdo letterario*, ottobre-dicembre, 8, pp. 3-22.
- ID. (1962), "Crivelli e Mantegna: due mostre interferenti e la cultura artistica nel 1961", in *Paragone. Arte*, 145, pp. 7-21.
- LORENZETTI G. (1949), "Guida alla Mostra del Bellini", in *Vernice*, 33-34, pp. 22-29.
- LORENZINI C. (2017), "La famiglia Garzolini di Enemonzo: l'ascesa di un gruppo", in VISENTIN M. (a cura di), *Tre nomi per un palazzo: Polcenigo, Garzolini, Toppo Wassermann*, Forum, Udine, pp. 101-111.
- LUCCHETTI D. (1985), "L'immagine stampata. Nuove tecniche e applicazioni", in *Editoria e impegno civile: rincontro tra Arcangelo Ghisleri e Paolo Gaffuri*, Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo, pp. 77-84.
- MANGINI G. (1985a), *Editoria e impegno civile: rincontro tra Arcangelo Ghisleri e Paolo Gaffuri*, Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo, pp. 11-74.
- ID. (1985b), "L'Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1873-1915", in MIRAN-DOLA G. (a cura di), «*Emporium*» e *L'Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1895-1915*, Nuovo Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, pp. 39-80.
- ID. (a cura di) (1989), *Arcangelo Ghisleri. Mente e carattere (1938-1988), atti del convegno (Bergamo, 28-29 ottobre 1988)*, Bergamo, Lubrina.
- ID. (2009), "Alle origini di *Emporium*. Il viaggio di A. Ghisleri all'Esposizione Universale di Chicago del 1893", in BACCI G., FERRETTI M., FILETI MAZZA M. (a cura di), *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Pisa, Scuola Normale Superiore, pp. 39-94.
- MARINI R. (1940), "Il museo Garzolini proprietà nazionale", in *La Porta Orientale. Rivista mensile di studi giuliani e dalmati*, X:8, pp. 247-253.
- MASSAGLI G. (2014), "*Emporium* e l'arte francese tra anni Trenta e dopoguerra", in BACCI G., FILETI MAZZA M. (a cura di), *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Edizioni della Normale, Pisa, pp. 531-553.
- MUSEI E GALLERIE 1953, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione generale delle Antichità e Belle Arti (a cura di 1953), *Musei e gallerie d'arte in Italia. 1945-1953*, Libreria dello Stato, Roma.
- MURGIA E. (2021), "Pitture dimenticate: Tre 'Quadretti' della Collezione Garzolini presso il Museo d'antichità J. J. Winckelmann di Trieste", in *Rivista di Archeologia*, 44, pp. 75-85.
- NEGRINI M. (2010), "'SeleArte' (1952-1966) e l'attitudine didattica di Carlo L. Ragghianti", in *Luk*, 16:21, pp. 224-234.
- ID. (2013), "Per una educazione estetica del lettore comune: l'esperimento di 'Selearte'", in NEZZO M., TOMASELLA G. (a cura di), *Sotto la superficie visibile. Scritti in onore di Franco Bernabei*, Canova Edizioni, Treviso, pp. 291-300.
- ID. (a cura di) (2010), *Percorsi della conoscenza artistica. "Selearte" di Carlo Ludovico Ragghianti (1952-1966)*, Canova Edizioni,

- Treviso.
- NOVAK V. (1982), "Ceramica rinascimentale dalla Collezione Garzolini presso i Civici musei di storia ed arte", in *Atti dei Civici musei di storia ed arte*, 13:11, pp. 45-73.
- OLCESE SPINGARDI C. (2000), "Attilio Podestà critico militante: pluri-disciplinarietà ed europeismo de 'La Specola delle Arti'", in *Studi di storia delle arti*, 1997/1999(2000), pp. 257-266.
- PALLUCCHINI A. (1945), "La Mostra dei cinque secoli della pittura veneta", in *Emporium*, LI:7-8, pp. 3-20.
- PALLUCCHINI R. (a cura di) (1945), *Cinque secoli di pittura veneta. Catalogo della mostra*, Procuratie Nuove, Venezia.
- PALLUCCHINI R., MARIACHER G. (a cura di) (1949), *Giovanni Bellini. Catalogo illustrato della Mostra (Palazzo Ducale, Venezia, 12 giugno-5 ottobre 1949)*, Alfieri, Venezia.
- PAVAN G. (1999), "Ricordo della Collezione Garzolini", in *Archeografo Triestino*, LIX:1, pp. 395-405.
- PAPARELLO C. (2019), "'Milano si diverte...!'. Il 'Museo Piceno' all'Esposizione Marchigiana del 1914 e l'allestimento ricostruttivo di Innocenzo Dall'Osso", in DRAGONI P., CERQUETTI M. (a cura di), *L'archeologia pubblica prima e dopo l'archeologia pubblica. Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, Supplementi 09, pp. 125-157.
- PELLEGRINI E. (2009), *Carlo Ludovico Ragghianti, 'Emporium', il 1942*, in BACCI G., FERRETTI M., FILETI MAZZA M. (a cura di), *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Pisa, Scuola Normale Superiore, pp. 521-553.
- PODESTÀ A. (1940), "La mostra del Cinquecento Toscano (con 22 illustrazioni)", in *Emporium*, XLVI:6, pp. 265-274.
- ID. (1946), "Un concorso internazionale per la sede dell'O.N.U.", in *Emporium*, CIII:616, pp. 194-195.
- ID. (1949), "La mostra del Giambellino", in *Emporium*, LV:5, pp. 195-210.
- PRETE C., PENSERINI E. (a cura di) (2020), *L'Italia delle mostre. 1861-1945*, Accademia Raffaello, Urbino.
- ROTONDI P. (1946), "Il Palazzo Ducale di Urbino e la Galleria Nazionale delle Marche", in *Emporium*, LII:9, pp. 99-112.
- RUSCONI J. A. (1939), "La Mostra medicea a Firenze", in *Emporium*, XLV:7, pp. 3-16.
- SALMI M. (1937), "La Mostra giottesca (con 22 illustr.)", in *Emporium*, XLIII:7, pp. 349-364.
- SALVAGNINI S. (2000), *Il sistema delle arti in Italia, 1919-1943*, Minerva, Bologna.
- SAMENGO O. (1940), "Trieste: Artigianato di venti secoli in un nuovo Museo dello Stato", in *Emporium*, XLVI:4, pp. 196-197.
- SANPAOLESI P. (1946), *Mostra della scultura pisana del Trecento*, Tip. V. Lischi e Figli, Pisa.
- SANTORO J. L. (1997), "'L'arte del caso'. Pietro Maria Bardi: i cinquant'anni del Museo d'Arte di San Paolo. Assis Chateaubriand, tra museografia e antiquariato", in *Gazzetta Antiquaria*, 32, pp. 20-32.
- SCIOLLA G. C. (2016), "'Commentari' 1950-1960. Una scheda", in *Annali di critica d'arte*, XII, pp. 255-284.
- SERRA L. (1911), "Merletti aquilani", in *Emporium*, XXXIV:199, pp. 75-79.
- ID. (1922), "Il Palazzo Ducale e la Galleria Nazionale di Urbino", in *Emporium*, LV:327, pp. 163-177.
- STOREY B. (1955), "Venticinque anni di vita del Museum of Modern Art di New York", in *Emporium*, LXI:10, pp. 147-156.
- TOFFANELLO M. (a cura di) (2017), *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-1940). Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*, Il Rio arte, Mantova.
- TOMASSINI L. (2014), "I fotografi editori italiani (Alinari, Anderson, Brogi) ed «Emporium»", in BACCI G., FILETI MAZZA M. (a cura di), *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Edizioni della Normale, Pisa, pp. 59-84.
- ID. (2019), "Il patrimonio fotografico Alinari: excursus storico e questioni attuali", in *Rivista di studi di fotografia*, 10, pp. 100-120.
- TOROSSI E. (1934), "Cronache triestine. Una singolare raccolta d'arte antica italiana: il museo Garzolini", in *Emporium*, XL:3, pp. 187-190.
- VALLE PARRI S., ZAVATTA G. (2019), *Il catalogo della collezione Züst di Antonio Morassi (1957)*, Salvioni, Bellinzona.
- VARALLO F., DELLAPIANA E., FAILLA M. B. (2020a), *Museographie: architecture et aménagement des musées d'art*, Sagep, Genova.
- ID. (2020b), *Museographie: musei in Europa negli anni tra le due guerre*, Sagep, Genova.
- VERATELLI F. (2016), "Antonio Morassi life and method in the mirror of his Photo Archive. Rethinking Art Historical Photographic Collections. The making of italian fototeche", in *Predella*, 39/40, pp. 51-61.
- VIGHI R. (1947), "Rio de Janeiro: un nuovo Museo a San Paolo", in *Emporium*, CVI:633-634, pp. 95-96.
- VISENTIN M. (2020), "Sulle esposizioni di arte antica in Friuli e nella Venezia Giulia. Una rassegna", in PRETE C., PENSERINI E. (a cura di), *L'Italia delle mostre. 1861-1945*, Accademia Raffaello, Urbino, pp. 153-183.
- ZAMPETTI P. (1956), "Pubblico, Musei e Mostre", in *Bollettino dei Musei Civici Veneziani*, nn. 1-4, pp. 3-7.
- Z. B. (1949), "Sao Paulo: l'esperienza didattica del 'Museo de arte'", in *Emporium*, CX:658, pp. 178-179.
- ZORZ M. (2022), "Anna Tositti Pallucchini, una studiosa da riscoprire", in CARRARA E., DRAGONI P. (a cura di), *Le donne storiche dell'arte tra tutela, ricerca e valorizzazione*, numero monografico de *Il Capitale Culturale. Studies on the value of cultural heritage*, Supplementi 13, pp. 441-447.