

La cornice attraversa la guerra. Da Albini a Brandi oltre la soglia dell'opera

MARIA IDA CATALANO

Nei *Principes Généreaux de la mise en valeur des oeuvres d'art*, al VI capitolo del primo volume degli atti del Congresso di Madrid – straordinaria occasione collettiva, che aveva messo a confronto nel 1934 conservatori e direttori di musei europei e d'oltreoceano – il responsabile del Rijksmuseum di Amsterdam, Frederik Schmidt-Degener (1935, I, pp. 198-223), affrontava il problema della messa in valore delle opere d'arte, enucleando in ordine tre fattori: la collocazione all'interno di un'ampia galleria, lo spazio inteso nelle dimensioni della parete e lo spettatore considerato dal punto di vista dell'eterogeneità del grande pubblico. Riposare, ma anche guidare l'occhio senza distrarlo, per provocare soddisfazione, erano gli obiettivi di un'attenzione alla sensibilità dello sguardo, alle sue componenti psicofisiche e subcoscienti. E se dalle consuetudini della cultura dell'ambientazione si vedevano sussistere sulle pareti cimase e fregi, gli stessi elementi decorativi potevano essere intesi, secondo l'autore, come fattori funzionali poiché restrittivi della visuale, efficaci strumenti di delimitazione del campo visivo. D'altra parte, il vuoto assoluto veniva percepito come disturbante per l'occhio umano e, valutando l'individualità dell'opera ma anche la sua incidenza in rapporto all'insieme, si perseguivano esiti di leggerezza e discrezione. Una discrezione tesa a scandire i dipinti sul fondo assicurando ritmi equilibrati e tranquilli, senza produrre inquietudini per il corpo e l'anima, ma bilanciando eloquenza e silenzi in ambienti dei quali si sottolineava il valore insonoro. Era un'avvertita quanto cauta riorganizzazione, che coniugava aspetti persistenti della tradizione ed aperture verso un mutato rapporto con il pubblico a cui si prospettavano nuove forme di benessere. Così, come è emerso dalle recenti giornate di studio dedicate al famoso congresso spagnolo, pur in una dimensione di determinante aggiornamento, il quadro museale restava distante da ogni arditezza di visioni avanguardiste. Dalla globalità delle vicende museali indagate partendo da questo sfondo di pensieri fino agli esiti della ricostruzione, dopo la se-

conda guerra, si estrapola qui il tema della cornice, questione esplorata anche in Italia partendo dalle punte più avanzate del primo ventennio del Novecento, che nell'inquadratura avevano riconosciuto un luogo di tensione e prolungamento delle proprie poetiche o anche una barriera da oltrepassare. All'interno delle prassi figurative ed espositive, dentro un tortuoso processo di sviluppo, i problemi della cornice erano venuti ad occupare uno spazio di rilievo, che si costituiva come avamposto della complessità operativa e concettuale in gioco. Già nei primi decenni del secolo, *Der Blaue Reiter* a Monaco (1911) organizzava nelle sue installazioni spazi anonimi e neutri, al fine di esaltare i colori astratti, riducendo anche le inquadrature ad «un minimo funzionale», mentre gli sconfinamenti pittorici dall'opera al contorno, già realizzata nelle stagioni precedenti tra divisionisti e simbolisti, erano ricorrenti in artisti come Depero o Balla. Intorno all'ambiguità *liminare* della cornice, soggetto aporetico per costituzione (Battistini, 2000), si era quindi sviluppato un lavoro produttivo, fantasticamente eccedente o al contrario discretamente minimalista, come nel caso di De Chirico, che aveva alternato per l'incorniciatura delle sue opere tipologie tradizionali a esigue forme di legno piatto o appena pronunciato, protagoniste anche all'interno della sua pittura dove, nella folla di ambienti in cui si ammassavano telai e cavalletti, apparivano semplici riquadrature, le stesse adottate, secondo un gioco di rispecchiamenti tra realtà e rappresentazione, nell'incorniciatura dei suoi dipinti.

Su una messa in discussione da parte degli artisti, la figura della cornice e le questioni connesse divennero quindi segno distintivo degli orizzonti espositivi nazionali, dagli anni Trenta agli anni Cinquanta, fino ad approdare nel sesto decennio del secolo e ai principi del settimo, tra le pagine di Cesare Brandi, a un vincolo speciale di teorizzazione, strettamente connesso alle prospettive critiche del restauro e della museografia.

A ridosso di quanto era stato presentato alla storica occasione madrilena, lungo il corso degli anni Trenta si sarebbe sviluppata in Italia un'intensa fase di elaborazione, che avrebbe trovato soprattutto nelle esposizioni temporanee un laboratorio di progetto della modernità. Era una modernità in cammino dentro un paese in costante crisi di crescita, attraversato da spinte divergenti e insanabili contraddizioni, trasigrate nel dopoguerra e ancora oggi presenti, dove l'immagine dell'antiquario di Savinio, che ha il ventre in cui «si ammassano frammenti indigeribili del passato», ben restituisce quella che è stata definita un'attualità «senza Illuminismo e senza progresso», agita da profonde istanze creative mai

però trasformate in sistema (Branzi, 2002, p. 146). Nel quarto decennio, sul versante museografico, l'eliminazione delle cornici, nelle abitazioni private come nelle mostre, divenne l'esito di una sperimentazione volta ad esaltare la «bellezza delle pareti immacolate» per «case e sale», scriveva Massimo Bontempelli nel 1932, «in cui non c'è modo di piantare un chiodo senza essere processati per delitto di lesa razionalismo» (Pontiggia, 2006, p. 56). E mentre Bontempelli profetizzava che la pittura sarebbe andata «sempre più aborrendo dalla cornice», il muralismo criminalizzava il dipinto da cavalletto, ritenuto da Sironi il risultato di una visione «chiusa nelle anguste pareti delle cornici» (Pontiggia, 2006, p. 57; Braun, 2003, p. 204). Quell'intrinseca ambivalenza della figura cornice, collocata tra un dentro ed un fuori, che coinvolge sul piano allestitivo l'aura dell'opera (Stoikita, 2001, p. 67), incrociava le problematiche di un protagonista come Giuseppe Pagano (1939, pp. 6-9) che, nel commentare i *Criteri di allestimento della mostra leonardesca* aperta a Milano nel 1939, dentro «propositi ordinatori», dichiarava esplicitamente l'opposizione per un oggetto che, se non coevo all'opera, riteneva un fastidioso residuo dello spirito salottiero. Pagano si allineava così alle ricerche di una generazione di razionalisti, attenti alle istanze del costruttivismo e del neoplasticismo europei, che in sede espositiva avrebbero potuto fare a meno del magico recinto sacro per perseguire superfici planari, diversamente illimitate (Celant, 2008, p.105). Sempre nel contesto della *Mostra leonardesca*, Banfi, Belgioioso e Peressutti avevano prospettato un'insolita presentazione delle opere d'arte sostenute e circondate da inquadrature metalliche, distanziate dalle pareti con dispositivi concepiti per lasciare i retri a vista (fig. 1; Catalano, 2016, p. 43). In quello stesso giro di anni, il razionalismo poetico di Franco Albini lavorava intorno al tema. Straordinario interprete di una stringente relazione tra «i luoghi dell'abitare e dell'espore» (Bucci, 2009, p. 15), in casa Minetti nel '36 Albini articolava la parete di fondo della sala da pranzo combinando, secondo la scansione regolare di un reticolo, riproduzioni fotografiche di Giotto, Paolo Uccello e dei ritratti dell'arte romana, omaggio al testo pubblicato da Persico appena scomparso e rinvio alla coeva esperienza espositiva del *Salone della Vittoria* alla VI Triennale di Milano (Persico, 1935). Qui, nello spazio che aveva disegnato insieme a Marcello Nizzoli e Giancarlo Palanti le gigantografie dei ritratti degli imperatori romani scandivano verticalmente uno dei setti della ritmata struttura spaziale (Mugnai, 2016, p. 54). Per affinità di suggestioni, la storia dell'arte entrava nell'ambiente domestico di Casa Minetti, imbrigliata dal reticolo raziona-

lista in cui le immagini fotografiche si giustapponevano ad invadere la parete. Ma le ricerche intorno all'intreccio tra l'abitare e l'esporre avrebbero trovato uno snodo specifico proprio intorno alla questione cornici.



Fig. 1 Luigi Banfi, Lodovico Belgioioso, Enrico Peressutti, *Mostra Leonardesca*, 1939

Nel riqualificare il suo appartamento in via De Alessandri a Milano (1938), Albini affermava di aver accostato «mobili e quadri antichi a mobili moderni a opere di artisti moderni [...] disposti secondo schemi liberi» (Piva, Prina, 1998, p. 122). Anche qui la contemporaneità assumeva il passato, in linea con il concetto crociano circolante di attualità della storia (Falguières, 2016, p. 37). Come a via De Alessandri, sempre a Milano,

poco dopo, nell'appartamento su via dei De Togni (1940; fig. 2), sopprimendo gole, stucchi e cornici, per rispondere ad un'urgenza di stile, Albini collocava aste di ferro fra pavimento e soffitto a cui sospendeva dipinti antichi circondati dalla continuità di una fascia sempre in ferro. Ne scaturiva un'attenzione alla sensibilità atmosferica dello spazio e la contestuale liberazione della parete non più 'bucata' dall'opera (Piva, Prina, 1998, pp. 140-142). Le aste metalliche consentivano inoltre la rotazione, mentre la loro posizione nell'ambiente offriva l'opportunità di girare intorno all'oggetto esposto per rendere attiva la visione. Il manufatto si avvicinava: liberato del fondale si inscriveva nel vuoto partecipando, senza la tradizionale incorniciatura, di un nuovo equilibrio. La dimensione sospesa dell'opera antica veniva così offerta per un'insolita ricezione, con i suoi moderni punti, provvisoriamente fermi, determinati dalle aste metalliche e dialoganti con altri corpi e altri segni posti nello spazio in reciproca euritmia.



Fig. 2 Franco Albini, *Appartamento in via dei Togni*, 1940

Le insolite stanze abitate da una prevedibile vita quotidiana, che Albini si sarebbe soffermato a descrivere, avrebbero costituito un presupposto per le esposizioni dove, nella *Mostra di Scipione e del Bianco e Nero* a Bre-ra (1941), definita un archetipo in campo allestitivo, l'architetto presentava i dipinti sostenuti da montanti separati dalle pareti (Rossari, 2005, p. 6). In questa occasione, le opere di Scipione erano però sostenute da un fondale e circondate da una doppia cornice aggiunta ma a sua volta sospesa e distanziata dal quadro stesso, allo scopo di sottolineare una forma equilibrata di impaginatura e insieme offrire ariosità alla presentazione (fig.3).



Fig. 3 Franco Albini, *Mostra di Scipione e del Bianco e Nero*, 1941

Negli anni Cinquanta, *L'appartamento di un amatore d'arte* concepito da Albini per Caterina Mercenaro, posto all'ultimo piano del corpo di fabbrica delle Dipendenze di Palazzo Rosso, ripercorreva tali ricerche e prospettava una sorta di «macchina museale» per un interno domestico, che combinava antico e nuovo, linee moderne e vecchi dipinti con e senza cornici (Boccardo, 2015). Finita la guerra, nelle Gallerie Comunali di Palazzo Bianco a Genova (1949-51), Albini, che aveva vissuto anni di si-

lenziosa operosità, continuava a lavorare sulle cornici, questa volta sistematicamente tolte ai dipinti, quando di epoca successiva, perché ritenute ridondanti (Lecce, 2017, pp. 1-24). Ma il gioco delle sospensioni proseguiva (Piva, Prina, 1998, p. 235). L'insieme era concepito eliminando ogni interferenza visiva, in coerenza con una ricerca di unità cromatica basata su eleganti variazioni di tonalità, tra grigio, bianco, nero (Piva, Prina 1998, pp. 233-35). Erano i valori poetici del suo razionalismo, elaborato, come dichiarava, su vuoti, aria e luce intesi quali materiali da costruzione, combinati con trasparenze, traslucidità, griglie spaziali e tensostrutture evidenziate da Marcello Fagiolo (Lecce, 2017, p. 12).

Intanto, durante quegli anni, una strada parallela rispetto alla questione cornici era percorsa da Carlo Scarpa che, nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia, in accordo con Vittorio Moschini, procedeva nel gesto di rimozione, eliminando la cornice d'antiquariato dalla pala di Sant'Orsola di Carpaccio, che era stata posta a distanza rispetto ai grandi teleri, anche loro incorniciati soltanto da un semplice listello dorato (Duboy, 2016, pp. 99-100). La Galleria, divisa e illuminata da lucernari, attraverso un unificante velario di sottile tela chiara si connotava per una delicata, vibrante messa in evidenza delle opere messe su pareti avorio intensificate da polvere di talco (Duboy, 2016, p. 101). L'eliminazione delle cornici non autentiche fu più tardi rivendicata da Moschini stesso (1957, pp. 74 -75), che introduceva, rispetto a casi specifici, delle eccezioni. Ma già Roberto Longhi, a proposito della mostra su Bellini a Venezia, in Palazzo Ducale, aveva apprezzato quelle abolizioni, descrivendo, in una recensione sul «Burlington Magazine» (1949), l'insolita presentazione di Scarpa delle opere del maestro veneto, dove i dipinti erano stati appesi:

semplicemente su pannelli di un luminoso bianco avorio, costruiti appositamente, cosicché l'opera d'arte parla da sola come se fosse ancora nello studio dell'artista, prima dell'intervento del corniciaio e della consegna al committente. Questo audacissimo metodo potrà, in alcuni casi, provocare polemiche ma alla fine, ne sono certo, sarà ampiamente imitato (Duboy, 2016, p. 125).

Longhi esaltava, in linea con il suo tempo, l'isolamento del manufatto che, decontestualizzato e nudo, affermava così la sua 'nuova' autenticità. Insieme alle rimozioni, negli studi sulle incorniciature dei dipinti della Galleria veneta, emergeva tutta l'acribia museografica di Scarpa, con la sua folla di numeri, misure, calcoli volti a combinare ritmicamente rispetto allo spazio opere e inquadrature (Dal Co, 2015, p. 94). Era una acribia il cui obiettivo puntava alla perfetta complanarità degli incastri risolti

nella Galleria dalla regolarità di un anello di vuoto intorno al dipinto e, nella mostra su Klee alla Biennale di Venezia del '48, definiti attraverso soluzioni di pannelli che, come ad emulare una tarsia, non ammettevano il limite delle cornici. Questa scelta, scrive Marisa Dalai (2008, p. 127), assunse un «valore paradigmatico di rottura rispetto alla prassi di un passato secolare» e sarebbe diventata «la cifra connotativa degli allestimenti delle mostre e dei musei progettati da Scarpa» negli anni del dopoguerra. In realtà, sul fronte allestitivo e rispetto al tema delle cornici il passaggio epocale si andava connotando per forme di continuità. Continuità delle soluzioni elaborate dalle grandi avventure espositive degli anni Trenta, che trasmigreranno, producendo una rottura, nella tradizione museale successiva. Contaminati dalle esperienze dell'effimero di matrice razionalista, i *Musei della Ricostruzione*, secondo la felice definizione della stessa Dalai (2008, pp. 77-119), entreranno nella modernità attraverso il lungo percorso delle mostre ereditato dalla precedente stagione culturale.

Su questo sfondo è utile ora riconsiderare l'esperienza che Cesare Brandi metteva in campo nella sua sala delle mostre. Dello spazio ideato negli ambienti dell'esordiente Istituto Centrale del Restauro, concepito per sperimentazioni museografiche e costruito insieme all'architetto Silvio Radiconcini, Brandi (1941, pp. 51-53) diede conto dalle pagine della rivista «Le Arti». Ma non è sulle strategie architettoniche di Albini e Scarpa che è possibile misurare l'invenzione dello studioso senese, sebbene fosse coinvolto nell'impresa l'architetto Radiconcini, di cui si conserva un album di disegni realizzati per l'occasione nell'archivio dell'attuale Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro di Roma. Sono piuttosto da considerare i significati attribuiti dallo studioso a quell'insolito spazio e il gesto di eliminazione delle cornici, che coinvolsero un piano di densa concettualizzazione. L'impresa compiuta da Brandi nel corso dei primi anni Quaranta venne poi ritrattata dallo studioso negli anni Cinquanta, in un arco temporale breve ma determinante per la museografia italiana e non solo. La prima esposizione effettuata dentro la sala sperimentale presentava nel '42 i dipinti senesi restaurati, accompagnati da cartellini di vetro, che riducevano al minimo il disturbo percettivo. Lì dove non erano presenti cornici originali, Brandi (1942, pp. 366-371) dichiarava l'esigenza di una diversa soluzione, che si risolveva nell' esporre a vista i margini per consentire l'esame di bordi e spessori. La filologia dei materiali, messa a fuoco dalla metà degli anni Trenta, poteva così aprirsi ad una prospettiva di fruizione connessa al restauro e all'identità del manu-

fatto. Brandi spiegava la scelta di non apporre cornici «imitate dall'antico [...] né cornici moderne che avrebbero convalidato anch'esse la forma incongrua a cui le tavole erano ridotte», per sperimentare al contrario, scriveva:

una riquadratura, che, per così dire, delimitasse il campo di gravitazione ai dipinti, senza pretendere di ricostituirli nelle proporzioni originarie, e senza ricollegarsi con una campitura al dipinto, poiché questo avrebbe richiamato fastidiosamente l'impaginatura solita ai disegni. Ma, per il semplice fatto di trovarsi compreso fra il regolo dorato e il dipinto, il fondo acquistava in realtà un valore cromatico diverso dalla parete circostante, e ciò serviva a legare il dipinto all'inquadratura senza ricorrere a una connessione diretta dei due elementi (Brandi, 1942, p. 367).

La riquadratura, nel caso dei tre scomparti del Brescianino, che non avrebbero consentito se non arbitrarie soluzioni, consisteva in una sospensione dove si «lasciavano a giorno, fra il regolo dorato e il dipinto, le pieghe del fondale» (fig. 4; Brandi, 1942, p. 367). Un listello dorato, mobile come altri elementi presenti nella sala, dalle luci ai tendaggi, posto quindi ad una certa distanza, rendeva visibile il fondale di stoffa e consentiva di individuare e insieme delimitare il campo gravitazionale di lettura dell'immagine. L'oro del listello era l'aura lasciata sussistere, che riscattava l'oggetto d'arte dalla dimensione desueta di reperto per proporlo alla ricezione nella coscienza, dentro uno spazio isolante di natura fenomenologica, in sintonia con il processo estetico che Brandi stava attraversando in quel giro di anni di stesura del *Carmine* (Catalano, 2006, p. 194). La scelta veniva motivata quindi con un passo di Kant tratto dalla *Critica del giudizio*, dove la cornice, scaduta ad ornamento, si profilava come mera attrattiva, nociva della pura bellezza. Poco dopo, in occasione della seconda mostra realizzata sempre nell'inedito spazio sperimentale, dando conto dei dipinti restaurati di Antonello da Messina, lo studioso faceva precedere il suo nuovo articolo da una ulteriore precisazione:

Circa i criteri che informarono l'ordinamento e la presentazione della Mostra – si legge – occorre tener presente che scopo precipuo delle Mostre dell'Istituto Centrale del Restauro è di rendere esattissimo conto dei restauri compiuti: perciò, fermo restando che ogni opera d'arte deve essere posta nelle migliori condizioni di visibilità e di ambientamento, l'incorniciatura dei dipinti venne studiata in relazione alla necessità dello studio diretto e facile dell'opera. Quindi non si usarono cristalli protettivi, né fu ricomposto il Trittico di Messina, né si fecero aggettare le cornici sui dipinti, affinché non ne risultassero nascosti i margini. Le cornici servi-

vano, così, soltanto a mediare ai dipinti l'inserzione cromatica sulla superficie del fondo, senza pretendere di completare o adornare in alcun modo l'opera d'arte (Brandi, 1942-43, p. 90).



Fig. 4 Cesare Brandi, Silvio Radiconcini, *Mostra degli Otto dipinti restaurati dalla Pinacoteca di Siena, 1941*

Gli obbiettivi rivolti a un ambientamento contro l'ambientazione, nel facilitare lo studio diretto delle opere in un contesto di restauro, si coniugavano con quanto lo studioso stava elaborando intorno al disturbo delle lacune e alla sperimentazione di soluzioni integrative, che si dovevano staccare per non fondersi falsamente con l'opera. Già queste prime esperienze si mostravano debitrice delle soluzioni milanesi degli anni Trenta, riferibili a Pagano, ad Albini o al gruppo BBPR, o comunque inquadrabili all'interno di quel clima culturale, pure ricusato in sede teorica, con cui vanno invece riconosciute tangenze solo all'apparenza casuali

(Petraroia, 2006, pp. 336). Ma oltre il piano operativo, nel loro insieme, tali ricerche racchiudevano la consapevolezza di ciò che la figura della cornice contiene col suo essere insieme elemento collaterale e appariscente. Una consapevolezza, che avrebbe attivato la visione critica e l'impostazione teorica per la centralità ermeneutica della figura cornice, già colta dalle elaborazioni estetiche novecentesche, e successivamente affrontata nelle pagine della *Teoria del restauro* con il saggio *Togliere o conservare le cornici come problema di restauro*. Il testo, apparso nel 1958 e successivamente integrato da riflessioni nel '59, veniva a chiudere nel '63 l'appendice della prima edizione della *Teoria* insieme all'aggiunta di una postilla relativa al contributo di Arnheim *Art and visual perception*, appena uscito, dove il tema cornice veniva messo in relazione al rapporto figura fondo (Brandi, 1958, pp. 143-148; Brandi, 1959, p. 13; Brandi, 1963, pp. 149-155). L'avvio di questo nuovo *iter* di riflessioni ribaltava però i precedenti pensieri ed era preceduto da una netta dichiarazione contraria, una vera e propria abiura:

Su questa questione [il problema delle cornici nella moderna museografia], sono l'autore di un esempio del quale mi pento, cioè l'abolizione delle cornici. La cornice non è solo un elemento decorativo, è un elemento necessario come raccordo della spazialità all'immagine, allo spazio ambiente, vissuto. La cornice deve rappresentare un elemento di interruzione e di ripresa di due spazialità che non hanno possibilità di contiguità spaziale. È una forma di eccessiva modernità quella di liberare il quadro della cornice. Per eliminare le cornici: o illuminazione speciale o, raccordi speciali in modo che si possa neutralizzare questa specie di prevaricazione che ha lo spazio ambiente (Brandi, 1954, p. 97).

Oltre queste affermazioni, nell'intervento del '59, Brandi (1959, p. 13) commentava una visita al riordinamento del Museo del Jeu de Paume a Parigi, confermando lo spostamento della questione cornici in ambito museografico, essendo l'inquadratura considerata, come già nell'articolo del '58, un raccordo tra la spazialità propria dell'immagine dipinta e lo spazio ambiente. Nel testo del '59 si soffermava sulla casistica che gli si era prospettata davanti nel suo soggiorno francese:

La maggior parte delle tele impressioniste viene presentata con le pesanti cornici di gusto rococò che erano di moda nel Secondo Impero: non dubitiamo che molti di quei quadri [...] si presentino ancora con le cornici scelte dai loro autori, da Manet a Renoir: e anche questo è un elemento da tenere in conto. Ma altri dipinti fra cui il celebre *Déjeuner sur l'herbe* di Manet, hanno una nuova cornice in legno lucido, di sagoma più o meno sintetica: quella del Manet è in mogano rosso, quasi paonazzo. Finalmente la serie di Monet, fra cui le *Cattedrali*, è inserita in

pareti di legno dipinte a cementite bianca spugnata, che fa da mascherina alle tele stese variamente disposte, in una asimmetria assai faticosa. Perciò la casistica è quasi completa: manca solo il quadro attaccato, *tout court*, senza cornice, o con un semplice listello. Ma è un'eccezione così diffusa ormai che non ha bisogno di essere supposta.

Le soluzioni escogitate gli sembravano un ripiego, intanto che poteva considerare con apprezzamento quanto Scarpa aveva realizzato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia:

La sistemazione di una specie di nicchia scavata intorno al dipinto, come una scatola affondata sulla parete. Il raccordo è ottenuto, diciamo così per difetto, con un anello isolante di vuoto, invece che con l'aggetto della cornice, e cioè per eccesso. A quel modo il piano della parete riceve un'interpretazione in "spessore" che può assumere un particolare valore morfologico rispetto all'invaso dell'ambiente realizzato (Brandi, 1959, p. 13).

Il commento alla proposta di Scarpa tornerà nel capitolo della *Teoria del restauro*. Brandi (1963, pp.149-155), che contestava l'eliminazione *tout court* delle cornici da parte di Albini a Genova, stimava quello che definiva ora come un «corridoio anulare di vuoto intorno al dipinto», escogitato allo scopo di inquadrare l'opera, senza procedere a un annullamento (fig. 5). L'immagine della soluzione adottata da Scarpa appariva a chiusura dell'apparato iconografico posto in calce alla prima edizione della *Teoria del restauro* che, terminando col tema della cornice, posizionava lo studioso in conclusione al suo testo sulla soglia dell'opera, ai confini della pittura (Pinotti, 2007, p. 225). Ma rispetto agli scritti precedenti qui, come già nelle pagine del '58, la sua visione estetica si precisava, articolandosi in una più serrata successione di pensieri. L'ambivalenza della cornice veniva ora puntualmente enucleata, con la sua funzione segreta e sostanziale, declinata tra il raccordo, il trapasso e la sospensiva. Da elemento apparentemente marginale questa figura della soglia recuperava allora piena centralità, per trasformarsi in un crocevia di riflessioni sul rapporto esterno - interno, già focalizzato nell'*Eliante* o dell'architettura che, scritto tra il '44 e il '53, intervalla e accompagna questo aspetto della speculazione brandiana (Brandi, 1956). Lo snodo riguardava la museografia, la spazialità dell'opera, della parete, l'ambiente in cui è immerso lo spettatore, il restauro preventivo (Mazzi, 2006, pp. 199-213). Ne scaturiva una moderna concezione della nozione di contesto, in dialogo col vuoto, incardinata alla restituzione di senso di una ricezione giocata all'interno

della coscienza del fruitore. Massimo Carboni (1992, p. 114) sottolinea la matrice fenomenologica anche di questo aspetto del pensiero di Brandi:

La cornice "sospende" l'opera - scrive - materializzando a vista il suo isolamento epifanico, corrispettivo dell'Erlebnis in cui lo coglie la coscienza perspicente. Il problema della cornice non riguarda il dipinto in sé, ma di questo soltanto le modalità del suo godimento attuale.



Fig. 5 Carlo Scarpa, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1944-49

Così, dalla prospettiva degli anni Quaranta connessa alla cultura coeva, passando per una abiura all'apparenza retrodatata, in linea con la rinuncia al dogma dell'essere forzatamente innovatori e alle riflessioni che verranno relative alla fine dell'avanguardia, Brandi (1976, p. 2016) approdava alla contemporaneità. In corrispondenza con l'uscita della *Teoria del restauro*, il suo Burri (1963), nell'esplorare l'attualità, si attestava sulla contingenza. La trasformazione del campo gravitazionale intorno all'opera coinvolgeva adesso l'*hic et nunc* della coscienza presente e l'abolizione del futuro dallo spazio vita dello spettatore, già ridotto per via esistenzialista e fenomenologica. Quel campo sospeso di gravitazione, dalla parete in cui l'aveva concepito nelle sue esperienze all'inizio della guerra, che pure avevano riguardato la dimensione della ricezione nella coscienza, si ampliava ponendo in primo piano l'ambiente dello spettatore.

tatore, qui integrato a completare l'evento opera di Burri (Brandi, 1976, pp. 206-208). L'argine della cornice veniva così oltrepassato proprio nel momento in cui, tra attualità e antimodernismo (D'Angelo, 2008, p. 19), lo studioso recuperava, sul fronte della museografia e del restauro, tutta la funzione di una figura oggetto di contestazione della modernità.

Bibliografia

Bartoli, G., Mastrandea, S., (2010), *L'esperienza dell'arte nel museo. Note psicologiche*, «PsicoArt», n.1, vol.1. Consultabile all'indirizzo: <https://psicoart.unibo.it> [ultimo accesso 25/07/2018]

Battistini, M. (2000), *Le figure della cornice. L'invenzione del quadro di Stojichita e l'arte novecentesca*, *Le parole della filosofia*, III, 2000, Seminario di filosofia dell'immagine. Consultabile all'indirizzo: www.lettere.unimi.it [ultimo accesso 25/07/2018]

Boccardo, P. (2015), *Franco Albini. L'appartamento di un amatore d'arte (1953-1955)*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Brandi, C. (1941), *L'inaugurazione del Regio Istituto Centrale del Restauro di Roma. La relazione di Cesare Brandi*, «Le Arti», vol. IV, n. 1, pp. 51-53.

Brandi, C. (1942), *Gli otto dipinti acquistati dallo Stato per la R. Pinacoteca di Siena restaurati ed esposti presso l'Istituto Centrale del Restauro*, «Le Arti», vol. IV, n. 5-6, pp. 367-371.

Brandi, C. (1942-3), *Tre dipinti di Antonello da Messina restaurati ed esposti presso l'Istituto Centrale del Restauro*, «Le Arti», vol. V, n. 2, p. 90.

Brandi, C. (1954), *Il restauro e l'interpretazione dell'opera d'arte*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», vol. XXIII, p. 97.

Brandi, C. (1956), *Arcadio o della scultura - Eliante o dell'Architettura*, Einaudi, Torino.

Brandi, C. (1958), *Togliere o conservare le cornici come problema di restauro*, «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», n. 36, pp. 143-148.

Brandi, C. (1959, 14 marzo), *Cornici o no*, «Il Punto», n. 11, p. 13.

Brandi, C. (1963), *Togliere o conservare le cornici come problema di restauro*, in *Teoria del restauro. Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani con Bibliografia generale dell'autore*, Edizioni Di Storia E Letteratura, Roma.

Brandi, C. (1976), *Scritti sull'arte contemporanea*, Einaudi, Torino.

Branzi, A. (2002), *Un paese senza casa*, in Bosoni, G., *La cultura dell'abitare. Il design in Italia 1945-2001*, Skira, Milano.

Braun, E. (2003), *Mario Sironi. Arte e politica in Italia sotto il fascismo*, Bollati Boringhieri, Torino.

Bucci, F. (2005 a), *Franco Albini e l'architettura delle esposizioni*, «Casabella», n. 730, p. 13.

Bucci, F. (2005 b), *Spazi atmosferici: l'architettura delle mostre*, in Bucci, F., Rossari, A. (a cura di) *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano.

Bucci, F. (2009), *Stanze di vita quotidiana*, Bosoni, G., Bucci, F. (a cura di), *Il design e gli interni di Franco Albini*, Electa, Milano.

Carboni, M. (1992), *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Editori Riuniti, Roma.

Castellani, F., Gallo, F., Strukeli, V., Zanella, F., Zuliani, S. (2017), *'Esposizioni / Exhibitions'*, Convegno Internazionale di Studi, 27-28 gennaio, in corso di stampa.

Catalano, M. I. (2006), *Dall'esperienza dell'arte all'estetica: la 'Sala delle Mostre' dell'Istituto Centrale del Restauro*, 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, Nardini, Firenze.

Catalano, M. I. (a cura di) (2013), *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930 - 1940*, Gangemi Editore, Roma.

Catalano, M. I., Cecchini, S. (2013), *L'aura dei materiali. "Le Arti" tra mostre e restauri (1938-1943)*, in Barrella, N., Cioffi, R., (a cura di), *La consistenza dell'effimero*, Luciano Editore, Napoli.

Cecchini, S. (2013), *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la Cooperazione intellettuale*, in Catalano, M. I. (a cura di), *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930 - 1940*, Gangemi Editore, Roma.

Cecchini, S., Dragoni, P. (a cura di) (2016), *Studies on the Value of Cultural Heritage. Musei e mostre tra le due Guerre*, «Il Capitale Culturale», n. 14.

Celant, G. (2008), *La cornice: dal simbolismo alla Land art*, in *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica, televisione*, Feltrinelli, Milano.

Celant, G. (2018), *Verso una storia reale e contestuale*, in Id. (a cura di), *Post Zang Tumb Tuun. Art Life Politics. Italia 1918-1943*, Progetto Prada Arte, Milano.

Crova, C. (2011), *L'Istituto Centrale del Restauro nel complesso del San Francesco di Paola a Roma (1939-2010)*, «Bollettino ICR», n.s., 22-23, pp. 124 - 153.

D'angelo, P. (a cura di) (2008), *Cesare Brandi. La fine dell'Avanguardia*, Quodlibet, Macerata.

Dal Co, F. (2015), *1940-1960. Carlo Scarpa e le Gallerie dell'Accademia di Venezia*, «Casabella», n. 849, p. 94.

Dalai Emiliani, M. (2008) (a cura di), *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Marsilio, Venezia.

Fabi, C. (2008), *Cesare Brandi e l'attività espositiva dell'Istituto Centrale del Restauro (1942-1950)*, «Verona Illustrata», n. 21, pp. 141-159.

Falguières, P. (2016), *Prefazione*, in Duboy, P. (a cura di), *Carlo Scarpa. L'arte di esporre*, Johan & Levi, Monza.

Lecce, C. (2017), *Franco Albini e il progetto dell'effimero (1936-1958): le fonti come tracce dell'evoluzione di un metodo*, in Bulegato, F. et al. (a cura di), *Storia del Design attraverso e dalle fonti*, «AIS/ Design Storia e Ricerche», n. 10, pp. 1-24. Consultabile all'indirizzo: www.aisdesign.org [ultimo accesso 25/07/2018]

Mazzi, M. C. (2006), *Museografia come restauro preventivo*, in Andaloro, M. (a cura di) *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale, a, Viterbo, 12-15 novembre 2003, Nardini, Firenze.

Moschini, V. (1957), *Nuovi allestimenti e restauri alle Gallerie di Venezia*, «Bollettino d'Arte», n. 42, pp. 74-75.

Mugnai, F. (2016), *Il Classico in una stanza. Il Salone della Vittoria alla VI Triennale di Milano*, «Firenze Architettura», n. 2, pp. 50-57. Consultabile all'indirizzo: <http://www.fupress.net/index.php/fa/issue/view/1390> [ultimo accesso 25/07/2018]

Dellapiana E., Failla, M.B. Varallo F. (a cura di), *Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La Conferenza di Madrid del 1934. Un dibattito internazionale*, Convegno Internazionale di Studi, Torino 26-27 febbraio 2018, in corso di Stampa.

Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'Etudes, (Madrid 28 ottobre - 4 novembre 1934), Société des Nations Office, PARIS, s.d., 1935, 2 voll.

Ortega Y Gasset, J. (1995), *Meditazioni sulla cornice*, in Zecchi, S., Franzini, E. (a cura di) *Storia dell'estetica. Antologia di testi*, Il Mulino, Bologna.

Ottolini, G. (2017), *Architettura degli allestimenti*, Altralinea Edizioni, Firenze.

Pagano, G. (1939), *Criteri di allestimento della mostra leonardesca*, «Le Arti», vol. I, n. 6, pp. 601-604.

Persico, E. (a cura di) (1935), *La scultura romana e 4 affreschi della villa dei misteri*, con la collaborazione di A.M. Mazzuchelli, «Domus», supplemento, dicembre, n. 3.

Petraroia, P. (2006), *Brandi, Milano e la "modernità" negli anni Trenta: tracce per uno studio*, in Andaloro, M. *La teoria del restauro nel Novecento*, Atti del Convegno Internazionale, Viterbo, 12-15 novembre 2003, Nardini, Firenze.

Pica, A. (1957), *Storia della Triennale di Milano 1918-1957*, Edizioni Del Milione, Milano.

Pinotti, A. (2007), *Estetica della pittura*, Il Mulino, Bologna.

Piva, A., Prina, V. (1998), *Franco Albini 1905-1977*, Electa, Milano.

Pontiggia, E. (a cura di) (2006), *Massimo Bontempelli. Realismo magico e altri scritti sull'arte*, Abscondita, Milano.

Rizzi, R., Ottolini, G. (a cura di) (2017), *Architettura degli allestimenti*, Altralinea, Milano.

Robinson, E. (1928), *The Behavior of the Museum Visitor*, Washington.

Rossari, A. (2005), *Franco Albini 1905-1977. L'arte del porgere*, «Casabella», n. 730, p. 6.

Sangiorgi, C. (2004), *Brevi note critiche sulla mostra e sul ruolo svolto da Giuseppe Pagano*. Consultabile all'indirizzo:
<http://www.infobuild.it/approfondimenti/la-mostra-di-leonardo-del-1939>
[ultimo accesso 25/07/2018].

Schmidt-Degener, F. (1935), *Principes Généreaux de la mise en valeur des oeuvres d'art*, in *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'Etudes*, (Madrid 28 ottobre-4 novembre 1934), Société des Nations Office, PARIS, s.d., I, pp. 198-223.

Simmel, G. (1997), *La cornice del quadro. Un saggio estetico*, in Mazzocut-Mis, M. (a cura di), *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, Bruno Mondadori, Milano.

Stoichita, V. (2001), *L'invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano.