

SUPPLEMENTI

Le donne storiche dell'arte  
tra tutela, ricerca  
e valorizzazione



IL CAPITALE CULTURALE  
*Studies on the Value of Cultural Heritage*



eum

*Rivista fondata da Massimo Montella*

## Il capitale culturale

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

Supplementi n. 13, 2022

ISSN 2039-2362 (online)

ISBN (print) 978-88-6056-831-1; ISBN (pdf) 978-88-6056-832-8

© 2015 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

*Direttore / Editor in chief* Pietro Petrarola

*Co-direttori / Co-editors* Tommy D. Andersson, Elio Borghonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Sciuolo

*Coordinatore editoriale / Editorial coordinator* Maria Teresa Gigliozzi

*Coordinatore tecnico / Managing coordinator* Pierluigi Feliciati

*Comitato editoriale / Editorial board* Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

*Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage* Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Caterina Paparello, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

*Comitato scientifico / Scientific Committee* Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrococchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

*Web* <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: [icc@unimc.it](mailto:icc@unimc.it)

*Editore / Publisher* eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, [info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

*Layout editor* Oltrepagina srl

*Progetto grafico / Graphics* +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata WOS  
Rivista riconosciuta SCOPUS  
Rivista riconosciuta DOAJ  
Rivista indicizzata CUNSTA  
Rivista indicizzata SIMED  
Inclusa in ERIH-PLUS

# La militanza di Fernanda Wittgens per il museo

Silvia Cecchini\*

## *Abstract*

Il contributo avvia la ricostruzione, attraverso documentazione amministrativa e corrispondenza, del metodo adottato e delle scelte compiute da Fernanda Wittgens nella gestione della Pinacoteca di Brera tra il 1950 e il 1957. Sono affrontati il suo impegno nella realizzazione del “museo vivente” e nel passaggio dal museo “archivio” al museo “scuola”, i suoi contatti con il mondo museale americano. Quanto centrale fosse il tema per Wittgens è dimostrato dalla sua scelta di abbandonare il ruolo di Soprintendente alle Gallerie della Lombardia per dedicarsi interamente ad animare la vita del museo.

The present contribution sets out to reconstruct, through the analysis of administrative documents and correspondence, the method adopted by Fernanda Wittgens in the management of the Pinacoteca di Brera between 1950 and 1957. Her commitment to the realization of the “living museum”, the transition from “archive” to “school” museum as well as her contacts with the American museum world are discussed here. The promotion of this approach was so central to Wittgens that she chose to abandon her role as Superintendent of the Galleries of Lombardy to devote herself entirely to animating the life of the museum.

\* Silvia Cecchini, Ricercatore di Museologia, Storia della Critica d'arte e del Restauro, Università di RomaTre, Dipartimento di Studi umanistici, via Ostiense 234, Roma, e-mail: [silvia.cecchini@uniroma3.it](mailto:silvia.cecchini@uniroma3.it).

«È anche tempo che l'Italia dimostri al mondo di considerare il patrimonio artistico in modo moderno non solo come una ricchezza da conservare, ma come uno strumento di elevazione spirituale».

Fernanda Wittgens, 16 novembre 1952

### 1. *Prima Soprintendente donna delle Gallerie lombarde*

Se questo convegno ha l'obiettivo – come è stato detto – di aprire il vaso di Pandora della storia delle donne storiche dell'arte, allora in questa storia mi sembra importante che ci sia uno spazio per Fernanda Wittgens, seconda Soprintendente donna in Italia, subito dopo Palma Bucarelli nominata a dirigere la Galleria d'Arte Moderna di Roma nel 1941. E mi pare importante, nel parlare di lei, ricordare le difficoltà che incontrò nell'assolvere compiti direttivi in un mondo in cui quei ruoli erano declinati solo al maschile.

Le parole scritte da Wittgens in alcune lettere private – l'intimità del tema si addice a pochi intimi confidenti – ci trasmettono lo sforzo interiore necessario a trovare modi adeguati al ruolo dirigenziale ma anche idonei, secondo la sensibilità e la socialità del tempo, ad un fare femminile. Oggi che il confine tra maschile e femminile ha assunto nuovi caratteri, non ci è tuttavia difficile percepire la difficoltà e il peso di quella sfida.

Fernanda Wittgens, nata nel 1903, viene nominata Soprintendente alle Gallerie della Lombardia nel 1947, a 44 anni. Certo, la situazione per le donne era mutata rispetto agli anni del suo ingresso a Brera come operaia avventizia, nel 1928, quando in un clima di misoginia si era attuata una ridefinizione del ruolo femminile nei contesti formativi e l'istruzione delle donne era stata incanalata in percorsi che non consentivano l'accesso agli studi universitari<sup>1</sup>. Tuttavia non molto era cambiato il ruolo della donna nella società, e il matrimonio e la famiglia erano ancora considerati il fine ultimo. Lo ha ben ricostruito nelle sue ricerche Maria Mignini<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Negli anni Venti i decreti sulla scuola – emanati tra il 1923 e il 1926 – avevano posto un freno alla presenza femminile, prima impedendo alle docenti di diventare presidi degli istituti di scuola media (RD 1054, 6 maggio 1923) poi precludendo loro di insegnare nei licei classici e scientifici, come anche negli istituti magistrali e nei licei femminili, qualunque materia che non fosse storia dell'arte o una materia scientifica (RD 2480, 9 dicembre 1926). Si limitavano gradualmente già allora gli spazi e i ruoli attribuibili alle donne, ed era solo l'inizio del percorso che arriva, nel settembre del '38, all'emanazione di uno dei primi decreti legislativi in cui si stabilivano *Provvedimenti per la difesa della razza nella scuola fascista* (RDL 1390, 8 settembre 1938). Rimando per un'ulteriore analisi a Mignini 2012.

<sup>2</sup> Mignini 2009.

Alla prima Soprintendente donna delle Gallerie lombarde sono stati dedicati, negli ultimi anni, studi scientifici, un romanzo storico, una *graphic novel*<sup>3</sup>. Il recente interesse degli storici verso gli anni tra le due guerre ha coinvolto anche lei, complice una nuova attenzione – molto attesa e finalmente maturata – verso la storia dell’arte al femminile. La dispersione del suo archivio personale è una grave perdita, ma molto è stato ricostruito, e molto ancora si potrà ricostruire sia attraverso l’archivio della Soprintendenza alle Gallerie che lei diresse, sia attraverso archivi istituzionali o privati di personaggi con cui è entrata in contatto.

Questo contributo introduce un tema cruciale nell’attività di Wittgens immediatamente successiva all’inaugurazione della ‘grande Brera’, avvenuta il 9 giugno 1950: il ruolo sociale del museo – che si declina nella nozione di “museo vivente” e nel progetto del *Museo come scuola* – un tema ampiamente documentato nell’archivio della Soprintendenza alle gallerie lombarde.

Negli ultimi due anni – attraverso l’ICOM – gli addetti ai lavori si sono confrontati con un complesso processo di revisione della definizione di museo, quindi della sua identità e dei suoi compiti, e allo stesso tempo a livello mondiale molte istituzioni museali cercano di rappresentare punti di riferimento per comunità provate dalla pandemia da COVID-19, dai drammatici mutamenti climatici, da una situazione geopolitica e sociale sfociata da più parti in conflitto bellico, e dalla crisi economica che consegue a tutto questo. Immersi in un simile scenario, possiamo cogliere il significato della scelta compiuta settantadue anni fa da Wittgens che, superato il fascismo, finita la guerra, portato a termine il progetto di ricostruzione di Brera a lei affidato in eredità da Ettore Modigliani, sceglie di lasciare il ruolo di soprintendente per dedicare tutte le proprie energie a guidare un esempio di museo nuovo per l’Italia, il cui obiettivo è di raggiungere un forte impatto sociale, un’impresa a cui vuole che venga riconosciuto un ruolo di riferimento a livello nazionale. È l’attuazione del “museo vivente”, che reinterpreta nel passaggio “dal museo archivio al museo scuola”.

La sfida da lei intrapresa di fare del museo un apripista di un percorso positivo e propositivo, guida attraverso l’arte verso una cultura inclusiva, che conducesse fuori da un’epoca buia verso una ricostruzione sociale, può apparire oggi, per certi versi, di bruciante attualità.

## 2. “*Museo vivente*”: radici

Fernanda Wittgens muore a Milano il 12 luglio 1957. Due mesi prima – il 28 maggio – costretta da gravi condizioni di salute a ridurre al minimo uscite

<sup>3</sup> Cavallone 2015; Ginex 2018; Bacilieri 2019; Ginex, Percoco 2020; Cecchini 2021.

ed impegni lavorativi, scrive all'amica Clara Valenti una lettera che ha il peso di un testamento spirituale: «Così, tornata a Brera [dal carcere], ho fatto il museo vivente»<sup>4</sup>. L'esperienza del carcere l'aveva portata a rifondare le proprie idee su un senso di solidarietà e vicinanza, un percorso che aveva trasformato la sua visione del mondo e dell'arte, del ruolo dell'arte nel mondo, fino ad attribuirle un ruolo sociale. Una declinazione della storia dell'arte come concreto impegno civile, che lei assume nel modo totalizzante con cui aveva già messo in gioco tutto, perfino la vita, in nome di una cultura antifascista; lo stesso modo totalizzante con cui aveva messo in salvo le opere dal rischio dei bombardamenti, o con cui si era dedicata tanto ad amici quanto a sconosciuti uniti da un comune destino di persecuzione conseguente le leggi razziali del '38.

Realizzare il “museo vivente” era diventata per Wittgens la nuova missione. Un altro aspetto della missione che la storica dell'arte aveva recepito da Ettore Modigliani, ma che aveva radici lontane. Sulla sua ricezione e rielaborazione da parte di Wittgens vale la pena soffermarsi.

Modigliani era stato tra i pochissimi funzionari italiani delle Belle Arti ammessi dal governo italiano come uditoro alla Conferenza internazionale sulla museografia tenuta a Madrid nel 1934<sup>5</sup>. Organizzata dall'Office International des Musées (OIM), organo della Società delle Nazioni, la conferenza era stata importante momento di confronto internazionale che aveva portato alla definizione di criteri e linee guida per una riforma degli allestimenti museali. Modigliani, inviato inizialmente solo come uditoro, era stato poi incaricato di esporre la relazione ufficiale di uno dei tre esperti scelti per rappresentare la voce dell'Italia – l'archeologo Roberto Paribeni – impossibilitato ad essere presente<sup>6</sup>. Il ruolo affidatogli testimonia una sua attiva partecipazione anche alle sedute di discussione che il programma della Conferenza prevedeva, e ci dà quindi la certezza che Modigliani abbia potuto recepire temi e proposte su cui verteva il confronto internazionale. Nonostante alla Conferenza non fosse presente lo storico dell'arte francese Henri Focillon, protagonista in Francia del dibattito sul ruolo del museo, già propositore del progetto di costituzione dell'OIM e autore di due importanti testi di riferimento per la nozione di “mu-

<sup>4</sup> Lettera di Wittgens a Clara Valenti, 28 maggio 1957, stralci di lettere trascritti dalla sorella di Fernanda Wittgens, Maria, in AFW-FEB, class. 3, b. 3, fasc. 25, pp. 5-6, in partic. p. 5.

<sup>5</sup> Un fatto che va letto tenendo conto che, a distanza di meno di un anno, sarebbe cominciato verso di lui l'ostracismo di Cesare Maria de Vecchi che lo avrebbe allontanato dalla Lombardia, e poco dopo le leggi razziali lo avrebbero costretto, con la sua famiglia, a riparare clandestinamente nella casa di Grottammare, nelle Marche, Pacia 2019.

<sup>6</sup> Assieme a Paribeni rappresentavano l'Italia Amedeo Maiuri e Ugo Ojetti. Sulla conferenza di Madrid, intitolata *Muséographie. Architecture et aménagement des Musées d'Art*, e i cui atti sono pubblicati in *Museographie 1935*, vedi Failla, Varallo 2020; in particolare sulla presenza italiana: Kannés 2012; Nezzo 2020; Cecchini 2020; Jamin 2017; per uno sguardo più ampio sul tema Dalai Emiliani 2008.

sée vivant”<sup>7</sup>, è certo che il suo pensiero e il suo nome siano arrivati a Modigliani. Poi, attraverso di lui, a Wittgens.

Focillon aveva scritto nel 1921, in uno dei suoi due testi manifesto sulla nozione di “musée vivant”: «L’essentiel, c’est qu’un musée soit vivant», e aveva chiarito: «S’il doit avoir part à la vie morale d’une génération, il faut qu’il commence par vivre lui-même, et la vie, c’est moins s’accroître que se renouveler et rester jeune»<sup>8</sup>.

Se il ruolo ricoperto da Focillon nell’affermare le potenzialità sociali del museo all’interno della Società delle Nazioni era stato decisivo nel portare alla creazione dell’OIM, ufficio istituito all’interno della sezione denominata Institut International de Coopération Intellectuelle (IICI), le sue idee forti sul ruolo del museo come istituzione popolare – ora ben delineate da Anna Maria Ducci<sup>9</sup> – erano strettamente connesse al pensiero socialista e influenzate in particolare dal belga Jules Destrée, irriducibile idealista, anche lui come delegato alla Società delle Nazioni per la cooperazione intellettuale attivo nella creazione dell’OIM. Entrambi convinti sostenitori delle potenzialità del museo come luogo di educazione alla tolleranza, ne sostenevano il ruolo nella mediazione culturale, mirando a farne uffici della diplomazia internazionale. Erano questi i fini che l’OIM aveva perseguito dal momento della sua nascita, nel 1926, attraverso incontri internazionali di cui la conferenza di Madrid del 1934 era stato un momento cruciale anche perché occasione di contatto e confronto tra modelli ideali e orizzonti operativi europei ed americani, tra una nozione di museo come istituzione pubblica e una di museo come patrimonio privato offerto alla comunità con scopi filantropici. Già molto prima di quella conferenza, nell’America della *Gilded age*, per intraprendenti uomini d’affari arricchitisi con l’industria dell’acciaio, del petrolio, dei trasporti, l’arte era divenuta segno di mondanità e di gusto progressista, e i più importanti musei americani erano nati da collezioni private offerte al pubblico da quei ricchi imprenditori con intento filantropico ed educativo<sup>10</sup>. Non si può dimenticare che il ruolo educativo dei musei era stato centrale nella cultura americana almeno da fine Ottocento, quando lo zoologo americano George Brown Goode aveva

<sup>7</sup> Focillon, 1921; Focillon 1930.

<sup>8</sup> Focillon 1921, p. 91.

<sup>9</sup> Ducci 2020: Anna Maria Ducci ha analizzato la matrice marcatamente europea del pensiero di Focillon, mettendone in evidenza la componente politica vicina al pensiero socialista di Jules Destrée, del parlamentare Georges Monnet, del Front Populaire di Léon Blum.

<sup>10</sup> Le radici di questa consapevolezza si possono rintracciare ancor più indietro, se Charles Wilson Peale a inizio Ottocento aveva scritto: «In a country whose institutions all depend upon the virtue of the people, which in its turn is secure only as they are well-informed, the promotion of knowledge is the first of duties», Peale 1795, parte I, p. 137. Sui musei nell’epoca della *Gilded age*, all’interno di una vasta bibliografia ho consultato Orosz 1990; Edwards 2006; sul rapporto tra USA e Italia attraverso il mercato dell’arte a cavallo tra Ottocento e Novecento: Pellegrini 2017; Zaninelli 2018.

teorizzato l'*educational museum*<sup>11</sup>. Da allora quella missione si era affermata come criterio guida nella costruzione dei musei statunitensi, fino a diventarne elemento identitario nel confronto con la diversa e più antica storia dei musei d'Europa.

Se prima della seconda guerra mondiale lo stesso Focillon aveva rimarcato alcune differenze di impostazione tra le due concezioni, confrontando ad esempio l'ottica filologica europea, con quella evocativa e di ambientazione americana<sup>12</sup>, dopo la seconda guerra mondiale il decorso degli eventi determina la perdita di centralità di quella distinzione e il rafforzarsi dell'interesse verso il collegamento tra museo e società.

Passati vent'anni dalla conferenza di Madrid, l'accezione di "museo vivente" realizzata da Wittgens a Brera contiene in sé i segni di equilibri geopolitici mutati. Se è bene ricordare, come scritto da Patrizia Dragoni<sup>13</sup>, che alla nuova centralità riconosciuta al ruolo sociale dei musei negli anni Venti e Trenta del Novecento non corrispose una svolta sostanziale dal punto di vista operativo<sup>14</sup>, è necessario cogliere la rilevanza del percorso culturale che porta, nella prima metà degli anni Cinquanta, ad alcune pionieristiche sperimentazioni, di cui Fernanda Wittgens fu di certo una delle protagoniste.

### 3. *Il viaggio americano. Sguardi al femminile*

L'uscita dell'Italia dalla Società delle Nazioni, nel 1935, aveva interrotto per gli addetti ai lavori italiani la possibilità di un confronto e uno scambio internazionale su temi di museologia e museografia. Caduto il fascismo, finita l'autarchia, il dialogo viene riaperto poco dopo la fine della guerra con la nascita dell'International Council of Museums (ICOM) nel 1946, e rafforzato dopo pochi mesi con la creazione del Comitato nazionale italiano dell'ICOM nel maggio 1947. Quell'istituzione rappresenta, a guerra finita, l'erede dell'OIM, così come l'UNESCO – nato nel novembre del 1945 – era il successore dell'IICI.

I segnali di riapertura producono effetti sul piano culturale. Si pensi, ad esempio, agli articoli – più di cento – pubblicati da Guido Piovene per il «Cor-

<sup>11</sup> Oehser 1948, pp. 195-205, in part. p. 198; Dragoni 2015, p. 160.

<sup>12</sup> Cecchini 2014.

<sup>13</sup> «È ben vero, quindi, che la questione della funzione sociale del museo viene avvertita con grande intensità in particolare negli anni Venti e Trenta del Novecento, ma circa la qualità delle finalità sociali, dell'impostazione culturale e dei contenuti della comunicazione con il pubblico la variazione rispetto al passato è assai marginale», Dragoni 2015, p. 153.

<sup>14</sup> Patrizia Dragoni identifica come momento di svolta effettiva gli anni Settanta della *Nouvelle muséologie*, Dragoni 2015, p. 154.

riere della Sera» tra l'autunno del 1951 e la fine del 1952<sup>15</sup>, frutto di un viaggio *on the road* in cui percorre più di ventimila miglia, corredati da fotografie che diventano serbatoio di modelli per l'ampio pubblico.

Solo un anno dopo, nel gennaio del 1954, quaranta direttori di musei provenienti da diverse nazioni vengono invitati dai *Trustees* del Metropolitan Museum di New York ad un "favoloso viaggio" attraverso i musei americani<sup>16</sup>. Fernanda Wittgens è tra gli invitati. Con lei vengono dall'Italia, affrontando il viaggio nella stessa nave, Deoclecio Redig De Campos direttore della Pinacoteca Vaticana, Arthur Van Schendel direttore del Rijksmuseum di Amsterdam, Leigh Ashton Direttore del Victoria & Albert Museum, Filippo Rossi Sopraintendente alle gallerie di Firenze, il Direttore del Museo d'arte decorativa di Zurigo<sup>17</sup>. Wittgens lo racconta in alcune lettere all'amica, Paola della Pergola che ci offrono la possibilità di cogliere lo slittamento di sguardo e di lessico, da una dimensione ufficiale e pubblica ad una intima e confidenziale su aspetti sociali – ed anche umani – del mondo dei direttori e funzionari dei musei. Fernanda enumera e commenta i suoi compagni nel viaggio transoceanico. L'assenza dei nomi nelle lettere, ridotti ad un'iniziale o ad una X, è dovuta alla premura di Paola della Pergola, a cui Wittgens aveva chiesto di distruggere le lettere inviate così come lei stessa aveva fatto per la corrispondenza ricevuta dall'amica. Espunti i nomi, le lettere dattiloscritte da della Pergola ci offrono uno sguardo senza veli sul rapporto tra Wittgens e il contesto sociale del mondo museale.

Certo io li guardo [i compagni di viaggio, funzionari e direttori di musei] e vedo che in nessuno il museo è una passione come per noi (salvo l'irlandese Mac ...) e per tutti è una piattaforma da cui ergersi per la conquista di vantaggi, di relazioni, di viaggi. In questo tutti gli stranieri ci battono, anche perché veramente la direzione di un Museo è un'aristocrazia presso di loro. Adesso capisco Modigliani e il sacrificio d'infinite possibilità del suo ingegno a quest'aristocrazia, e la sua costante preoccupazione che io mi 'raffinassi' per continuarlo. Io mi sento, su questo mare, molto lontana da loro, libera e selvaggia; qualche fondo ancestrale mi ricollega al Nord, ma capisco anch'io che in Italia, svincolandoci dall'abbruttimento devechiano, dobbiamo risalire a questa quota.

Progetti per l'avvenire! Per ora sento solo la gioia immensa di aver saputo decidere la scissione di Brera dalla Soprintendenza proprio per potermi concentrare ed arricchire culturalmente.

Se penso all'attività frenetica di questi anni, mi fa quasi orrore. E sorrido vedendo nello specchio una Fernanda calma, di poche parole, che non si angoschia se la conversazione cade, confrontandola al povero essere torturato dal senso di responsabilità che sono stata sino a ieri, ed esposta per eccesso di generosità a tutto<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Articoli poi raccolti in unico volume nel 1953: Piovone 1953.

<sup>16</sup> Wittgens 1955b, p. 69.

<sup>17</sup> Lettera di Wittgens a Della Pergola, 29-12-1953, da *Lettere ad un'amica*, fascicolo dattiloscritto, p. 24, ringrazio Laura Mattioli Rossi per avermene consentita la consultazione.

<sup>18</sup> Lettera di Wittgens a Della Pergola, 29-12-1953, da *Lettere ad un'amica*, fascicolo dattiloscritto, pp. 24-25.

Il viaggio a New York è un'esperienza cruciale per il lavoro sul museo. Appena arrivata scrive all'amica: «4 gennaio. La città è una specie di Svizzera che tenta con qualche fantasia di coprire la monotonia. Ma un'esperienza fondamentale».

Considerazioni più metabolizzate al ritorno a Milano:

2 febbraio, Che dirti dell'America? Piena di contraddizioni, mostruosa per la sproporzione che annichilisce l'uomo facendolo sentire pigmeo di fronte alle foreste pietrificate che sono i grattacieli o alle belve addomesticate che sono le macchine, tutta quantità e niente qualità, e tuttavia percorsa da un'energia che, sulla stanchezza nostra, almeno in primo tempo, ha un effetto benefico. [...] È vero che manca il gusto (le stoffe Fortuny che tu hai ripudiato, che figura vederle al Metropolitan), è vero che anche i migliori hanno solo capacità analitiche, e manca loro la sintesi. Sono vere tante cose. Ma è vero che un umanesimo tenta di rendere Europa l'America, e deve trovare comprensione in noi altrettanto eroici, che tentiamo di rendere sociale una cultura che dai decadenti tipo B. (per non parlare dei morti tipo R.) è sentita come egoismo<sup>19</sup>.

Sguardo energico e al tempo stesso clemente. Ma è anche lo sguardo di chi vive la condizione femminile in un'epoca in cui molto spesso – quasi sempre – la dedizione e la passione per il proprio lavoro richiedono il sacrificio di una parte sostanziale della propria femminilità:

Quanto a te, non era amicizia, ma coscienza del valore tuo. Una Galleria e un catalogo come tu hai fatti sono capolavori di qualità, che non trovi in America. E che ti mettono al primo posto dei direttori del mondo. Non possiamo dire né tu né io che questa qualità [dei risultati ottenuti con il proprio lavoro] è frutto di dolore: dolore il più profondo, quello che viene dalla rinuncia al proprio io, alla femminilità, alla maternità, all'essenza del nostro vero essere. Dolore che è capace di fiorire in canto. La nostra potenza di creare sul piano sociale del museo vivente è sublimazione, e il calore della Borghese e di Brera è quello di una casa che avremmo costruito con dedizione femminile. Questo è il nostro segreto che solo pochi intuiscono (C. per esempio è l'unico che mi ha detto che a Brera c'era tutto quello a cui ho rinunciato “anche il tuo viaggio di nozze”). Ed è bene tenerlo segreto<sup>20</sup>.

Di fronte a queste ultime parole non è stato facile scegliere la via da seguire, se rispettare il segreto oppure no. Ma ora che ci proponiamo di studiare le vite e l'opera di donne storiche dell'arte, mi è parso importante non passare sotto silenzio difficoltà, mediazioni e rinunce, per non rischiare di perdere proprio ciò che ha contraddistinto la condizione femminile, e con cui peraltro ancora oggi, in modo diverso, ci dobbiamo confrontare. Forse la scelta di richiamare alcune confidenze tra amiche, che rivelano il carattere e il costo di alcune scelte, corrisponde anche al pensiero che ha spinto Paola della Pergola a non distruggere le testimonianze di una storia al femminile offerte dalle lettere

<sup>19</sup> Ivi, p. 25.

<sup>20</sup> Ivi, p. 26.

dell'amica, come fa pensare la sua attenzione nel censurare i nomi, tramandando invece aspetti più intimi e profondi.

#### 4. Dal "Museo archivio" al "Museo scuola"

Dopo la fine della guerra, in molti paesi la ricostruzione dei musei parte dai criteri condivisi nella conferenza di Madrid<sup>21</sup>. Ruolo cardine riveste la rivista "Museum", organo di comunicazione dell'OIM, che contribuisce energicamente ad accreditare le esperienze americane in particolare sul ruolo sociale e didattico del museo<sup>22</sup>. Il tema è al centro di un dibattito internazionale che moltiplica le occasioni di confronto<sup>23</sup>. Tra le più importanti il convegno tenuto a Parigi nel 1951, di cui sono promotori l'ICOM e l'UNESCO; poi i convegni di Brooklin 1952 e di Atene 1954 dedicati a *The role of museums in education*, entrambi organizzati ancora dall'UNESCO<sup>24</sup>.

In Italia Giulio Carlo Argan pubblica su «Comunità», già nel 1949, un contributo dal titolo *Museo come scuola*, e sul tema ritorna anche l'anno successivo<sup>25</sup>. Se il convegno di Palermo nel 1954 è ancora incentrato prevalentemente sulla progettazione museografica<sup>26</sup>, l'anno successivo, nel convegno tenuto a Perugia ed organizzato dalla Direzione Generale Antichità e Belle Arti in collaborazione con l'Accademia Americana di Roma, il ruolo educativo e sociale dei musei diviene tema centrale, e lo dichiara già il titolo in cui con un "neologismo" – "la scienza [...] detta museologia" – si indica la nuova via rispetto alla "museografia" che era stata al centro dei lavori a Madrid e poi fino a quel momento<sup>27</sup>. Delle tre giornate del convegno – dal 18 al 20 marzo – due sono dedicate ai temi *I musei e il pubblico* e *Il ruolo didattico dei musei*. La prima giornata è invece dedicata al tema *Finanziamento e amministrazione dei musei*.

I primi interventi del secondo giorno sono affidati a Gordon Bailey Washburn<sup>28</sup>, allora direttore del Dipartimento di belle arti del Carnegie Institute

<sup>21</sup> Si rimanda qui in particolare a Mazzi 2007.

<sup>22</sup> Ducci 2005; Dragoni 2015 e 2016.

<sup>23</sup> Sul dibattito in Italia: Guarducci 1988.

<sup>24</sup> Gli atti del convegno di Brooklyn sono pubblicati in «Museum», VI, 4, 1953; quelli del convegno di Atene in *The role of museums in education*, UNESCO International Seminar, Athens 1954, in «Museum», VIII, 4, 1944.

<sup>25</sup> Argan 1949 e 1950.

<sup>26</sup> Gli atti del convegno, tenuto dal 23 al 25 giugno, non sono stati mai pubblicati. I temi affrontati nelle due giornate furono: 1: *Realizzazioni in corso e progetti per i musei della Sicilia*; 2: *Realizzazioni in corso e progetti per gli altri musei italiani*, vedi Bruno 2017.

<sup>27</sup> Dragoni 2017.

<sup>28</sup> Washburn 1955. Contrariamente a quanto indicato nell'introduzione al volume, negli atti il contributo è inserito dopo l'intervento di Lionello Venturi e Carla Marzoli.

in Pennsylvania – che affronta il tema *Le esposizioni temporanee in America* – ed a Charles H. Sawyer, allora direttore del Museo d'arte del Dipartimento di architettura e design dell'Università di Yale, sul tema *Funzione sociale del museo americano*<sup>29</sup>.

Il primo intervento dedicato ad affrontare la situazione dei musei in Italia è affidato a Lionello Venturi, con *Il museo, scuola del pubblico*<sup>30</sup>. Venturi, che dal 1939 alla fine della guerra aveva vissuto negli USA assumendo il ruolo di tramite con l'Italia, pur da una posizione filologico-formalista, perora la causa dell'avvio di una organizzazione nazionale che permetta ai musei – attraverso un aumento dei finanziamenti – di impostare progetti di educazione del pubblico sia all'interno dei musei stessi, sia attraverso mostre itineranti, con l'obiettivo di raggiungere risultati analoghi a quelli ottenuti dai musei statunitensi – fra cui indica come caso esemplare il Museum of Modern Art di New York – che hanno fatto sì che «oggi non esista un popolo di gusto più universale, internazionale, di quello degli Stati Uniti»<sup>31</sup>. A riprova delle esperienze avviate in questa direzione in Italia Venturi porta l'esempio della Galleria Nazionale d'Arte moderna, le cui esposizioni, film, conferenze sono accolte con grande successo dal pubblico; o anche del Museo di Arte Moderna di Torino, museo civico che dimostra quali risultati si possano ottenere anche a livello locale.

Il ruolo didattico ed educativo dei musei è la chiave interpretativa alla base della maggior parte degli interventi. Fra gli altri, quello di Pietro Romanelli sul *Valore educativo dei musei nella formazione della gioventù*<sup>32</sup> si distingue per l'accento posto sull'educazione attiva, e per la ricezione del pensiero pedagogico di Dewey, mentre l'intervento su *Biblioteche e pubblicazioni* affidato a Carla Marzoli<sup>33</sup>, storica dell'arte specializzata in cartografia antica, declina il tema del ruolo didattico ed educativo del museo a partire dall'analisi del rapporto tra biblioteca e museo negli USA, e avanza proposte per la creazione di un coordinamento nazionale da realizzare in Italia. Le biblioteche ne emergono come un'importante strumento di diffusione della cultura artistica verso un ampio pubblico<sup>34</sup>.

L'intervento di Wittgens è il primo del pomeriggio ed ha il titolo, assegnatole d'ufficio, *Concerti, radio, televisione, visite guidate*, in cui il tema centrale – la didattica nei musei – è affrontato a partire dalle riflessioni derivanti

<sup>29</sup> Per un'analisi sintetica dei contenuti degli interventi vedi Dragoni 2017.

<sup>30</sup> Venturi 1955, pp. 31-36.

<sup>31</sup> Ivi, p. 33.

<sup>32</sup> Romanelli 1955.

<sup>33</sup> Marzoli e Wittgens erano unite da un'amicizia nata fin dagli anni delle scuole elementari, e rinsaldata poi anche da una comune cultura antifascista. Sul rapporto tra le due storiche dell'arte Cimoli 2021, ma per i riferimenti nel testo all'allontanamento di Modigliani dalla Soprintendenza alle gallerie di Milano si veda quanto chiarito da Amalia Pacia in Pacia 2019.

<sup>34</sup> Marzoli 1955.

dal viaggio americano per arrivare poi a raccontare l'esperienza del progetto didattico avviato a Brera fin dal 1951.

Se infatti l'attenzione di Wittgens al ruolo sociale e didattico del museo emerge dai documenti già all'indomani dell'inaugurazione della nuova Brera, rinata dopo la guerra e inaugurata il 6 giugno 1950, le difficoltà economiche che avevano pesato sulla fase della ricostruzione della pinacoteca bombardata e che continuano ancora a metà anni Cinquanta a pesare sulla gestione ordinaria, incidono sullo sviluppo delle attività didattiche ed educative. Alle difficoltà Wittgens riesce in parte ad ovviare coinvolgendo finanziatori privati, come la Cassa di risparmio delle Province lombarde che a partire dalla primavera del 1951 concede un primo contributo<sup>35</sup>. La periodicità del sostegno che Wittgens riesce ad ottenere permette il consolidarsi dei risultati<sup>36</sup>, tanto che nel 1953 la storica dell'arte afferma che l'esperienza è «passata dalla fase sperimentale a una fase di piena affermazione»<sup>37</sup> e, nel richiedere alla Cassa di risparmio un aumento del finanziamento per un'iniziativa «ormai divenuta una tradizione milanese», chiarisce l'impostazione che è alla base dell'indirizzo intrapreso: «È anche tempo che l'Italia dimostri al mondo di considerare il patrimonio artistico in modo moderno non solo come una ricchezza da conservare, ma come uno strumento di elevazione spirituale»<sup>38</sup>. Anche qui, come già in numerose lettere inviate al Ministero, Wittgens non perde occasione per affermare il primato di Brera su questo fronte nell'orizzonte italiano: «L'UNESCO sollecita sino dall'immediato dopoguerra questa testimonianza italiana che, per ora, soltanto la Pinacoteca di Brera è stata in grado di offrire»<sup>39</sup>.

Particolarmente chiara ed efficace la conclusione al suo intervento a Perugia, quando raccontando l'esperienza didattica lì avviata afferma: «Nonostante tutte queste difficoltà, l'esperimento di Brera ha dato un risultato che io posso dichiarare imponente. Il concetto tradizionale che il museo è un *archivio* si è tramutato in una nuova e sicura coscienza che il museo è una *scuola*»<sup>40</sup>. Una consapevolezza, questa, maturata grazie al viaggio americano. Lo dimostra una relazione sull'attività della Pinacoteca di Brera, priva di autore e scritta il 10 dicembre 1954, cioè alla fine dell'anno iniziato con il viaggio negli USA, in

<sup>35</sup> Sul rapporto tra pubblico e privato nella gestione Wittgens vedi Daffra 2018.

<sup>36</sup> Il 6-11-1952 Wittgens riferisce al Presidente della Cassa di risparmio che: «La Pinacoteca di Brera, infatti, adeguandosi al voto espresso dalla ICOM, va tramutandosi, da oltre un anno, in centro di cultura artistica mercé l'attività didattica consistente in visite guidate di specializzati, in corsi di lezioni, in mostre temporanee, ecc.; tale attività si è particolarmente intensificata nell'ultimo mese», in SBSAE-Milano, Pinacoteca di Brera, cart. 33, fasc. 2, attività didattica 1948-1995.

<sup>37</sup> SBSAE-Milano, Pinacoteca di Brera, cart. 33, fasc. 2, attività didattica 1948-1995, Relazione inviata alla Cassa di risparmio delle Province lombarde, 28-11-1953.

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

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Wittgens 1955a, p. 61.

cui è illustrata l'impostazione culturale e metodologica adottata dall'istituzione. Il testo esordisce così:

La definizione *Museo scuola* è ormai popolare nel mondo estero, particolarmente nel mondo americano, mentre suona ancora oscura in Italia. Ciò deriva dal fatto che l'organizzazione dei musei è in Italia tuttora cristallizzata in una pura forma di conservazione e non ha ancora adottato il concetto di educazione del popolo attraverso il messaggio dell'arte a cui, invece, si ispira tutta la vita dei musei americani<sup>41</sup>.

La causa di una situazione descritta come «passività dei Musei italiani che è stata più volte lamentata nei Congressi internazionali, particolarmente in seno all'UNESCO che si occupa del generale problema dell'educazione Popolare attraverso il messaggio dell'arte» è individuata nell' «l'assoluta carenza di mezzi»<sup>42</sup>, che anche Lionello Venturi vorrà sottolineare al convegno di Perugia del 1955.

Wittgens concordava con la convinzione, che era stata già nel 1927 di Matteo Marangoni e dell'ormai anziano Corrado Ricci, secondo cui portare un vasto pubblico a visitare musei e mostre non bastasse a sviluppare una cultura storico-artistica<sup>43</sup>. Affermava infatti che per ottenere un simile risultato non fossero sufficienti «sporadiche conferenze o generiche iniziative di cultura», ma fossero necessari «veri e propri *corsi e visite guidate*»<sup>44</sup>. Il programma sperimentale di didattica impostato a Brera comprendeva quindi lezioni rivolte a insegnanti di scuole elementari e medie, agli allievi delle scuole specializzate d'arte, e visite guidate serali per le associazioni di fabbrica e i circoli culturali impiegatizi.

Una relazione sull'attività didattica a Brera nell'anno successivo – 1954-1955 – non firmata ma attribuibile a Wittgens, così descrive le ragioni dell'impegno:

Quel che soprattutto preme, e per cui ci stiamo battendo da anni è la creazione del 'Museo vivente', strumento dell'educazione che – investendo i più alti valori dello spirito – sostanzia l'intera personalità ed assolve una funzione sociale di capitale importanza (quella che, in ogni paese veramente civile, costituisce il primo tra tutti i problemi che concernono la vita della società in ordine di importanza e in ordine di tempo); quella per cui si spende ogni energia morale e materiale è l'avviamento alla comprensione, alla penetrazione, al godimento dell'opera d'arte in ingenti masse d'operai, d'artigiani, di persone comunque prive d'ogni istruzione superiore, di vere e proprie categorie di para-analfabeti che – attraverso gli esempi figurativi – potranno di grado in grado risalire verso sempre più compiute forme di conoscenza; alla sommità di tale ascesa è, evidentemente, una nuova coscienza

<sup>41</sup> SBSAE-Milano, Pinacoteca di Brera, cart. 32, fasc. 2, attività didattica, relazione dattiloscritta, 10-12-1954.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Dragoni 2015, p. 197.

<sup>44</sup> Wittgens 1955a, p. 59.

umana, un più sicuro senso di libertà, un più sacro rispetto dei supremi diritti e doveri che competono ai viventi.

Simile assunto è quello che si propone la Direzione di Brera mediante la propria attività didattica: in collegamento con gli organi centrali e periferici della Istruzione Popolare, Brera affronta questo arduo compito nella certezza di concorrere alla elevazione di vasti strati della popolazione ed al miglioramento di coloro che non fanno normale professione di studio<sup>45</sup>.

*Brera museo vivente* è il titolo scelto da Wittgens per l'opuscolo a stampa che illustra l'attività didattica da lei avviata, ed è anche il titolo del documentario da lei voluto, completato nel 1956, con la regia di Paolo Heusch<sup>46</sup>.

La centralità che Wittgens riconosce a questa parte della vita del museo la induce alla decisione di dimettersi dal ruolo di Soprintendente a partire dal 1 dicembre 1954, per dedicarsi interamente a Brera, all'attività didattica e di ricerca, e al laboratorio di ricerche scientifiche interno alla pinacoteca<sup>47</sup>. Una scelta di cui – come aveva scritto all'amica della Pergola – Wittgens era particolarmente convinta e felice mentre era in viaggio sulla nave che la portava a New York.

La complessità del ruolo che Wittgens attribuisce al museo prevede che al suo interno la funzione sociale rivolta all'educazione popolare conviva con la missione di studio e ricerca sia storica che scientifica, e anche di conservazione materiale e culturale delle opere.

### *Riferimenti bibliografici / References*

- Argan G.C. (1949), *Il museo come scuola*, «Comunità», n. 3, pp. 64-66.  
 Argan G.C. (1950), *Expositions itinérantes et éducatives dans les musées d'Italie*, «Museum», vol. III, n. 4, p. 3.  
 Bacilieri P. (2019), *Ettore e Fernanda*, Roma: Coconino Press.  
 Bruno I. (2017), *Musei a confronto negli anni Cinquanta. Sul convegno nazionale in Sicilia del 1954*, in *Critica d'arte e tutela in Italia. Figure e protagonisti del secondo dopoguerra*, a cura di C. Galassi, Passignano sul Trasimeno: Aguaplano, pp. 441-452.  
 Calhoun C.W. (2007), *The Gilded Age. Perspective on the origins of modern America*, a cura di C.W. Lanham: Calhoun.  
 Cavallone M.C. (2015), *Fernanda Wittgens – Clara Valenti: tra impegno politico e storia dell'arte*, «Concorso», VI, 2012-2014, pp. 30-51.

<sup>45</sup> SBSAE-Milano, Pinacoteca di Brera, cart. 33, fasc. 2, attività didattica. 1948-1995, s.d.

<sup>46</sup> Heusch 1956. Sul tema vedi anche Cecchini 2021.

<sup>47</sup> SBSAE-Milano, Pinacoteca di Brera, cart. 32, fasc. 2, attività didattica, relazione dattiloscritta, 10-12-1954.

- Cecchini S. (2014), *Il musée vivant di Henri Focillon*, in *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, a cura di A. Cipriani, V. Curzi, P. Picardi, Roma: Campisano Editore, pp. 47-54.
- Cecchini S. (2020), *La museografia negli anni Trenta: a Madrid una mostra, un manuale, l'ombra del conflitto*, in Failla, Varallo 2020, pp. 235-248.
- Cecchini S. (2021), *Costruire su macerie. Il Cenacolo di Leonardo nella prima metà del Novecento*, Milano: SAGEP.
- Cimoli A.C. (2021), *Carla Marzoli e Fernanda Wittgens: la libreria La Bibliofila e altri spazi di resistenza culturale nella Milano antifascista*, «L'Uomo nero», anno XVII, n. 17-18, pp. 245-260.
- Daffra E. (2018), *Per Brera, 1947-1957*, in Ginex 2018, pp. 105-114.
- Dalai Emiliani M. (2008), «*Faut-il brûler le Louvre?*». *Temi del dibattito internazionale sui musei nei primi anni '30 del Novecento e le esperienze italiane*, in *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Venezia: Marsilio, pp. 13-49.
- Dragoni P. (2015), «*Accessible à tous*»: *la rivista «Mouseion» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento*, «Il Capitale Culturale», 11 (2015), pp. 149-221.
- Dragoni P. (2016), «*La concezione moderna del museo*» (1930): *all'origine di un sistema di regole comuni per i musei*, «Il Capitale Culturale», 14 (2016), pp. 25-51.
- 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 del secondo dopoguerra*, a cura di C. Galassi, Passignano sul Trasimeno: Aguaplano, pp. 453-465.
- Ducci A.M. (2020), *Focillon e il museo, nel contesto*, in Failla, Varallo 2020.
- Edwards R. (2006), *New spirits. Americans in the Gilded Age 1863-1905*, Oxford: Oxford University Press.
- Failla M.B., Varallo F., a cura di (2020), *Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934, un dibattito internazionale*, atti del convegno internazionale di studi (Torino 26-27 febbraio 2018), Genova: SAGEP.
- Focillon H. (1921), *La conception moderne des musées*, in *Actes du Congrès d'Histoire de l'Art (Paris 26 septembre – 5 octobre 1921)*, Paris 1923-1924, I: *Communications présentées aux première et troisième sections du congrès*, 1923, pp. 85-94;
- Focillon H. (1930), *Paradoxe sur les musées français* (1930), in *Musées*, a cura di P. Berthelot, G. Brunon Guardia, G. Hilaire, «Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts», XIII, pp. 227-234.
- Ginex G., a cura di (2018), *Sono Fernanda Wittgens: una vita per Brera*, Milano: Skira.
- Ginex G., Percoco R. (2020), *L'Allodola*, Milano: Salani.
- Jamin J.B. (2017), *La Conférence de Madrid (1934). Histoire d'une manife-*

- station internationale à l'origine de la muséographie moderne*, «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 15 pp. 73-101.
- Guarducci M.I. (1988), *Musei e didattica. Esperienze e dibattiti in Italia dal dopoguerra ad oggi*, Firenze: Becocci.
- Kannés G. (2011-2012), *Vittorio Viale e la partecipazione italiana alla Conferenza internazionale di museografia di Madrid del 1934*, «Studi e notizie. Palazzo Madama», a. II, pp. 70-79.
- Marzoli C. (1955), *Biblioteche e pubblicazioni*, in *Atti del Convegno di museologia*, Perugia 18-20 marzo 1955, Roma: Stabilimento tipografico Carlo Colombo, pp. 37-43.
- Mazzi M.C. (2009), *Musei anni '50: spazio, forma, funzione*, Firenze: Edifir.
- Mignini M. (2009), *Diventare storiche dell'arte. Una storia di formazione e professionalizzazione in Italia e in Francia (1900-40)*, Roma: Carocci.
- Mignini M. (2013), *Subire e combattere: Paola Della Pergola e Fernanda Wittgens, due storiche dell'arte di fronte alle leggi razziali (1938-1945)*, in *Vedere, sentire, comprendere l'altro: Auschwitz 27 gennaio 1945, temi, riflessioni, contesti*, a cura di Paolo Coen, Roma: Rubbettino Editore, pp. 229-247.
- Nezzo M. (2020), *La partecipazione italiana al convegno di Madrid: spunti e riflessioni*, in Failla, Varallo 2020, pp. 23-31.
- Oehser P.H. (1948), *George Brown Goode (1851-1896)*, «The Scientific Monthly», vol. 66, n. 3 (Mar., 1948), pp. 195-205.
- Orosz J.J. (1990), *Curators and culture. The Museum movement in America, 1740-1870*, London Toscalosa: University of Alabama Press.
- Pacia A. (2019), *Ettore Modigliani e Cesare Maria De Vecchi. Un trasferimento punitivo*, in *Ettore Modigliani. Memorie. La vita movimentata di un grande soprintendente di Brera*, a cura di M. Carminati, Milano: Skira, pp. 295-299.
- Peale C.W. (1795), *Memorial to the Pennsylvania Legislature*, «American Daily Advertiser», Dec. 26, 1795, Peale Papers, vol. 2, *Charles Willson Peale: The Artist as Museum Keeper, 1791-1810*, parte I.
- Pellegrini E. (2017), *Le intermittenze del gusto*, in *Voglia d'Italia: il collezionismo internazionale nella Roma del Vittoriano*, a cura di E. Pellegrini, Napoli: Arte'm, pp. 13-47.
- Piovene G. (1953), *De America*, Milano: Garzanti.
- Romanelli P. (1955), *Valore educativo dei musei nella formazione della gioventù*, in *Atti del Convegno di museologia*, Perugia 18-20 marzo 1955, Roma: Stabilimento tipografico Carlo Colombo, pp. 75-81.
- Venturi L. (1955), *Il museo, scuola del pubblico*, in *Atti del Convegno di museologia*, Perugia 18-20 marzo 1955, Roma: Stabilimento tipografico Carlo Colombo, pp. 31-36.
- Washburn G.B. (1955), *Le esposizioni temporanee in America*, in *Atti del Convegno di museologia*, Perugia 18-20 marzo 1955, Roma: Stabilimento tipografico Carlo Colombo, pp. 44-54.

- Wittgens F. (1955a), *Concerti, radio, televisione, visite guidate*, in *Atti del Convegno di museologia*, Perugia 18-20 marzo 1955, Roma: Stabilimento tipografico Carlo Colombo, pp. 57-62.
- Wittgens F. (1955b), *Un dipinto ignoto di Bonifacio Bembo nel museo di Worcester*, «Arte lombarda», I, pp. 69-71.
- Zaninelli F. (2018), *Alessandro Contini Bonacossi, antiquario (1878-1955). The Art Market And Cultural Philanthropy in the Formation of American Museums*, tesi di dottorato, Università di Edimburgo.

*Appendice / Appendix*

Fig. 1. Fernanda Wittgens nel cantiere di ricostruzione di Brera, con Piero Portaluppi, 1-6-1950. Archivio Storico Intesa San Paolo, Archivio Publifoto, n. inv. 73175



Fig. 2. Fernanda Wittgens all'inaugurazione con il ministro Guido Gonella, Brera, 9 giugno 1950. Archivio Storico Intesa San Paolo, Archivio Publifoto, s.n. inv.



Fig. 3. *Brera museo vivente*, copertina del libro-opuscolo, stampato in occasione del Congresso ICOM, 10-11 luglio 1953. Wittgens 1953



Fig. 4. Fernanda Wittgens studia una lastra fotografica nel Laboratorio di analisi scientifiche di Brera, da *Brera museo vivente*, regia di Paolo Heusch, 1956. Heusch 1956