

museografia

Aspetti e problemi della casa-museo: la collezione Horne

di Grazia Maria Fachechi

La casa-museo è il luogo di incontro-scontro di due tipologie ambientali fondamentalmente diverse e non complementari: la casa, che ha una dimensione privata e il museo, di indubbia destinazione pubblica. La presenza o l'assenza di un potenziale visitatore esterno determina il carattere del luogo; cioè se il museo, che presuppone l'esistenza di un visitatore, deve necessariamente avere un'organizzazione interna tale da poterlo guidare a leggere correttamente un'opera, a conoscere la sua storia, a stabilire dei rapporti che la legano ad altre opere, la casa non ha ovviamente questa esigenza. Ora, laddove si vuole far coesistere i due tipi di ambiente, come appunto nella casa-museo, non può mancare qualche difficoltà nell'organizzazione interna.

È indubbio che quando una collezione privata, sistemata in un ambiente domestico, viene aperta al pubblico, diventa a tutti gli effetti un museo (e quindi la casa-museo è eminentemente un museo), cambiando perciò la sua funzione. Al cambiamento di funzione non corrisponde però, nella maggioranza dei casi, una modifica sostanziale dell'intero apparato espositivo in vista della nuova dimensione pubblica. E questo avviene soprattutto per due motivi: uno strettamente giuridico, in quanto molto spesso la collezione viene sottoposta al vincolo legale della conservazione della situazione voluta e creata dal collezionista, l'altro invece meramente di gusto. Volendo a questo punto discutere sull'opportunità di inserire le case-museo all'interno di un discorso museologico e museografico in generale, e discutere sulla 'li-

* *Presentato dall'Istituto di Storia dell'Arte ed Estetica.*

ceità' di queste istituzioni, si deve necessariamente restringere il quadro a quelle case-museo non sottoposte ad alcun vincolo giuridico di inalterabilità del sistema. Così, di fronte ad una collezione privata e poi aperta al pubblico, si pongono due possibilità: lasciare inalterato il sistema tramandatoci (cioè così come il suo autore l'ha costruito e l'ha voluto trasmettere ai posteri), oppure smantellarlo per ricostituirlo in un complesso leggibile secondo i più aggiornati criteri museologici e museografici. Si tratta di un problema di gusto, ma soprattutto di priorità: è più sensato lasciare intatto un ambiente costruito in un dato periodo, quindi testimone del gusto di quell'epoca, considerando tra l'altro il fascino che sempre evoca un ambiente storico, oppure agevolare la lettura di un complesso di opere? In altri termini, è più importante l'ambiente o sono più importanti le opere? Il problema del mantenimento nel tempo di sistemi museali d'altre epoche non ha ancora avuto, e in definitiva non potrà mai avere, una soluzione unica e definitiva. E questo perché le motivazioni che si possono addurre in difesa dell'una o dell'altra opinione sono effettivamente tutte valide: l'intangibilità della casa-museo, e quindi la conservazione non solo del 'contenitore' architettonico, ma anche degli ambienti interni e degli apparati espositivi, permette la trasmissione di un documento storico a tutti gli effetti; sarebbe certo un delitto, oltre che un problema, risistemare ad esempio il John Soane's Museum di Londra¹, o qualunque altra collezione che ha valore di testimonianza nel suo essere in quel modo ordinata e in quella forma mostrata². D'altro canto, però, è indubbio che un ordinamento

¹ Cfr. J. Summerson, *L'unione delle arti. La casa-museo di Sir John Soane*, «Lotus Internationale» 35, 1982, pp. 64-74.

² Esistono sia in Italia che all'estero numerose istituzioni museali che possono definirsi casa-museo; a Milano il Museo Poldi Pezzoli e il Museo Bagatti Valsecchi, a Firenze il Museo Bardini, il Museo Federico Stibbert, Palazzo Davanzati, la Fondazione Longhi e la Fondazione Berenson, a Venezia il Museo Teodoro Correr, la Galleria Querini Stampalia, il Museo Peggy Guggenheim, a Roma la casa del Burcardo, quella del cardinal Bessarione, il Museo Napoleonico, Palazzo Primoli, il Museo Barracco e la Fondazione Besso, a Napoli il Museo Filangieri, a Sorrento il Museo Correale di Terranova. Accanto a questi, che sono solo alcuni esempi di casa-museo di collezionisti, esistono anche case-museo di artisti come la Gipsoteca e Museo Canova a Possagno o il Vittoriale di D'Annunzio a Gardone. Cfr. A. Mottola Molino, *Il Libro dei Musei*, Torino

e un allestimento, secondo i più moderni criteri museologici e museografici, sul corpo di collezioni private aperte al pubblico, agevolino la lettura critica dell'opera.

Bisogna precisare, però, che non esistono soltanto case-museo tramandate intatte dalla loro origine ai nostri giorni, perciò indissolubilmente legate al gusto personale del proprietario e alla sua epoca. Si dà il caso anche di realtà museali che non hanno questo carattere di originalità e la cui esistenza, per certi versi, rischia di tirarsi addosso l'accusa di 'falso storico'. Caso emblematico di una simile situazione per così dire 'ibrida' è la casa-museo, o meglio il museo-casa³, del collezionista inglese Herbert Percy Horne a Firenze. La sorprendentemente bella e ricca raccolta di opere d'arte qui conservata è però tutt'oggi poco conosciuta. Si tratta soprattutto di oggetti delle cosiddette arti minori: monete, che vanno dall'epoca imperiale romana fino all'800, placchette, sigilli, amuleti, calici del XV secolo, ceramiche da farmacia e da mensa, posate dal XIII al XVIII secolo. Vi è poi una notevole serie dei mobili dal primo '400 agli inizi del '600, diverse sculture in legno (fra cui un San Paolo di Lorenzo Vecchietta), in marmo, in stucco, in terracotta (come due bozzetti del Giambologna). La pinacoteca poi comprende vari dipinti che dimostrano una spiccata predilezione del collezionista per i primitivi italiani⁴, in particolare toscani, che costituiscono il nucleo principale della raccolta, messo insieme nel primo decennio del nostro secolo⁵, nonché per i maestri del

1992, *passim* e *Dalla casa al museo. Capolavori da Fondazioni artistiche italiane*, catalogo della mostra, a c. di A. Mottola Molino, Milano 1981.

³ Per la distinzione fra le due denominazioni si veda: A. Mottola Molino, *Il Libro...*, p. 93.

⁴ Quest'interesse affonda le sue radici nell'ambiente inglese (ove avvenne la formazione culturale di Horne) dove il gusto per i primitivi si manifestò alquanto precocemente già agli inizi dell'800. Per la formazione culturale di Horne si veda: W.M. Haslam, *A.H. Mackmurdo's Artistic Theory*, tesi M.A. Courtauld Institute, Londra 1968; L. Campbell, *Herbert Horne and the Arts and crafts Movement*, tesi B.A., Sussex 1973; S.E. Tickner, *Selwyn Image*, tesi Ph.D., Reading 1970. Fondamentale sul tema della riscoperta dei primitivi resta il saggio di L. Venturi, *Il gusto dei Primitivi*, Torino 1926, nonché G. Previtali, *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*, nuova edizione riveduta e ampliata, Torino 1989, con una nota introduttiva di E. Calstenuovo.

⁵ Si veda L. Morozzi, *Appunti su Herbert Horne collezionista e studioso inglese a Firenze tra la fine dell'800 e gli inizi del '900*, in AA.VV., *L'idea di Fi-*

primo Rinascimento fiorentino. Nella ricca collezione spiccano il *Santo Stefano* di Giotto, un dittico di Simone Martini raffigurante la *Madonna con il Bambino e Cristo Patiens* ed un trittico di Pietro Lorenzetti con i *Santi Benedetto, Caterina e Margherita*, una predella con *Storia di San Giuliano*, ormai concordemente attribuita a Masaccio, una *Deposizione*, tarda opera di Benozzo Gozzoli, una *Santa Caterina* di Luca Signorelli ed una tavoletta con la *Pietà* di Filippo Lippi. Tra i pochi dipinti appartenenti ai secoli successivi è la *Sacra Famiglia* di Domenico Beccafumi. Appartiene alla collezione Horne anche una ricchissima raccolta di miniatura, disegni e stampe⁶, in deposito dal 1962 presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, che comprende, tra l'altro, gruppi di disegni di Raffaello, Pontormo, Andrea del Sarto, Parmigianino, Carracci, Guido Reni, Guercino, Domenichino ed altri. C'è, infine, la ricca biblioteca di Horne formata da una raccolta di 5000 volumi, tra cui si segnala il prezioso insieme di incunaboli, delle cinquecentine e dei manoscritti di notevole valore⁷. Ma come è nata questa collezione e chi era Horne?

Herbert Percy Horne, nato a Londra il 18 febbraio 1864,

renze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'800, atti del Convegno (Firenze 17, 18, 19 dicembre 1986), a.c. di M. Bossi e L. Tonini, Firenze 1987, pp. 211-222. Il dittico portatile che lo studioso attribuiva a Simone Martini, ad esempio, venne pagato nel 1906 una cifra modestissima anche per quel tempo (440 lire); nello stesso anno entrarono i *Tre Santi* di Pietro Lorenzetti (pagati 1000 lire). Ed è forse da identificarsi con il *Santo Stefano* di Giotto quella tavola, acquistata nel 1904 a Londra, per la somma incredibilmente bassa di 9 sterline e 5 scellini (qualcosa meno di 250 lire del tempo). Per quanto riguarda invece l'arte del Rinascimento, lo studioso riuscì a procurarsi un pannello di cassone, capolavoro giovanile di Filippino Lippi, per 3000 lire.

⁶ La consistenza della raccolta di Horne è di 34 miniature dei secoli XIII-XVI, di 441 incisioni e stampe per la massima parte antiche (salvo un gruppo di litografie) e infine di 929 disegni; la varietà della raccolta dimostra l'ampiezza di interessi del collezionista. Si veda: *Disegni della fondazione Horne in Firenze*, a cura di L. Ragghianti Collobi, Firenze 1963 e L. Ragghianti Collobi, *Disegni inglesi della Fondazione Horne in Firenze*, Cremona 1966.

⁷ Un ben documentato itinerario dei volumi, manoscritti, incunaboli e cinquecentine, che formano la ricca e preziosa biblioteca di Horne, si trova in M.I. Minicucci, *Una istituzione anglo-fiorentina. La Fondazione Horne*, «Accademie e Biblioteche d'Italia» 55, 1987, pp. 3-34.

aveva molteplici interessi nel campo dell'arte, della letteratura e della musica. Era infatti architetto, pittore, scrittore, storico dell'arte⁸ e, per l'appunto, collezionista di opere. Fu in Italia per la prima volta nel 1889; verso la fine del secolo prese dimora stabile a Firenze, dove amò circondarsi dei più importanti personaggi della colonia internazionale presente in città in quegli anni come Bernard Berenson, Robert Davidson, Aby Warburg, Arnold Böcklin, Adolf Hildebrand⁹. Soltanto nel 1911, cioè poco tempo prima di morire di tubercolosi, egli era riuscito a comprare dai Fossi a Firenze, un palazzo (fig. 1) che doveva ospitare la sua raccolta, e ricreare l'atmosfera di una ricca dimora rinascimentale. Così, per documentare l'arredamento di quel periodo, setacciando tutte le botteghe di antiquari e rigattieri fiorentini, intraprese la sua instancabile ricerca di mobili e oggetti d'arte applicata, ma anche di dipinti e numerosissimi libri e carte archivistiche, per ricostruire, anche con i più piccoli frammenti, la vita del tempo passato. Il Palazzo, posto all'angolo fra via de' Benci e corso de' Tintori, nel quartiere di Santa Croce, fu eretto verosimilmente attorno alla metà del XIV secolo, ma fu successivamente rimodellato; lo si trova sempre citato col

⁸ La produzione scientifica di Horne è piuttosto vasta e comprende saggi e contributi sull'arte inglese ed europea dei secoli XVII-XIX e sull'arte italiana dei secoli XV-XIX, collaborazioni a riviste e periodici (con cronache artistiche e recensioni), contributi di carattere letterario e composizioni poetiche, e, infine, edizioni, prefazioni e traduzioni di testi letterari e di antiche fonti storico-artistiche. Per una bibliografia completa degli scritti di Horne si veda: *Le carte archivistiche della Fondazione Herbert Percy Horne. Inventario*, a cura di L. Morozzi, Milano 1988, pp. 309 sgg. Basterà qui ricordare il lavoro forse più importante di Horne, e cioè *Botticelli, painter of Florence*, London 1908 (sull'interpretazione data da Horne alla figura botticelliana, saldamente ancorata all'evidenza del dato documentario, cfr. E. Gombrich, *Symbolic images. Studies in the art of the Renaissance*, London 1972, trad. it., Torino 1978, pp. 47 sgg.).

⁹ Si veda: S. Berresford, *Preraffaellismi ed Estetismo a Firenze negli ultimi decenni del XIX secolo*, in AA.VV., *L'idea...*, pp. 191-210. A p. 208 si legge: «la vita che Horne riuscì a crearsi a Firenze, divisa tra questi interessi artistici, realizzò il sogno preraffaellita di far convergere vita quotidiana e arte, e vivere in funzione della Bellezza». Sempre negli stessi Atti si veda: L. Morozzi, *Apunti...* In particolare Su Horne a Firenze si veda: F. Saxl, *Three Florentines: Herbert Horne, Aby Warburg, Jacques Mesnil*, in F.S., *Lectures*, I, London 1957, pp. 331-334.

nome di «palagetto» degli Alberti, perché era appartenuto a quella famosa famiglia fiorentina, cospicua proprietaria della zona¹⁰. All'epoca in cui Horne lo aveva acquistato, l'edificio si presentava come un palinsesto, a causa dei numerosi interventi subiti nel corso dei secoli; così il collezionista inglese lo riportò, per quanto possibile, allo stato originario, dopo aver condotto ricerche (di cui resta la documentazione nell'Archivio della Fondazione) sugli ambienti caratteristici di un palazzo fiorentino del '400.

Col testamento redatto l'11 aprile del 1916, tre giorni prima di morire, Horne lasciava allo Stato Italiano questo Palazzo rinascimentale e tutte le collezioni in esso contenute; la sola condizione che aveva dettato nel testamento imponeva che (a) si costituisse una Fondazione a lui intitolata che ne regolasse l'uso a beneficio degli studi, (b) si pubblicassero gli scritti del fondatore e, infine, (c) si garantisse l'immutabilità della destinazione voluta dal testatore.

La guerra impedì che lo Stato Italiano potesse immediatamente interessarsi al lascito. L'anno successivo, nel 1917, il passaggio di proprietà fu sancito da un decreto legge¹¹ e la Fondazione fu eretta a Ente Morale; nel 1921 le sale del museo furono aperte al pubblico e fu compilato un catalogo delle opere esposte¹².

Horne non era però riuscito a sistemare in questo contenitore rinascimentale le sue collezioni, ad eccezione della biblioteca da lui stessa ordinata in una saletta al secondo piano. Così le opere furono disposte nelle varie sale solo dopo la morte del collezionista dai primi amministratori della Fondazione, nonché amici di Horne, e cioè soprattutto Carlo Gamba e Giovanni Poggi, che provvidero alla sistemazione delle raccolte «secondo

¹⁰ Una buona sintesi sull'evoluzione architettonica del palazzo si trova in G. Trotta, *Dal 'Palagetto' degli Alberti alla residenza rinascimentale dei Corsi*, in *Museo Horne a Firenze*, catalogo a cura di L. Bertani, E. Nardinocchi, G. Trotta, Firenze s.d., pp. 5-13.

¹¹ Decreto luogotenenziale n. 960 pubblicato in *Gazzetta Ufficiale*, 26 giugno 1917, n. 150, p. 2947 e in *Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione*, 13 settembre 1917, n. 37, p. 1967.

¹² *Catalogo illustrato della fondazione Horne*, Firenze 1921.

un ordine che rispecchia i criteri del defunto benefattore¹³ e «in modo da renderne facile la visita»¹⁴. La distribuzione delle opere rimase immutata fino all'alluvione del 1966¹⁵: le sale del pianterreno accoglievano le opere acquistate dalla Fondazione dopo la sua costituzione, le sale del primo piano le opere di maggiore importanza, le tre sale del secondo piano erano destinate agli studiosi. L'attuale allestimento risale invece al 1975, quando il museo fu riaperto dopo la chiusura 'forzata' per restauri, in seguito all'alluvione, ed è opera di Ugo Procacci, allora presidente del Consiglio di Amministrazione della Fondazione Horne.

Il museo si snoda su tre livelli: in una sala al piano terra è esposta la raccolta di numismatica, la più importante per numero di pezzi, mentre altre due salette sono adibite a mostre temporanee con materiale e documenti della Fondazione Horne¹⁶. Al primo piano (fig. 2), dove con l'allestimento del '75 ci sono stati solo spostamenti interni, sono rimaste le opere di pittura e scultura di maggior valore; al secondo piano (fig. 3) invece sono soprattutto oggetti d'uso e d'ornamento, trasferiti qui dal pianterreno con l'allestimento del '75.

Ora, l'analisi museologica e museografica mette in evidenza alcune caratteristiche. Innanzitutto si nota che non esiste all'interno del museo un ordinamento scientifico del materiale, né di tipo cronologico, né topografico o tipologico; tutto è sistemato, invece, secondo un criterio semplicemente decorativo ed espositivo «in modo da conservare agli ambienti, per quanto possibile, l'aspetto connaturato alla loro originaria destinazione»¹⁷ e ricreare sostanzialmente l'atmosfera di una abitazione rinascimen-

¹³ *Il Museo Horne a Firenze*, a c. di F. Rossi, Milano 1967, p. 129.

¹⁴ *Il Museo...*, p. 5.

¹⁵ A documentare, seppure parzialmente, questo primo allestimento rimangono le illustrazioni in E.W. Anthony, *The Horne House, Florence*, «The House Beautiful» 52, 1922, p. 415, figg. 9-10; A.J. Rusconi, *The Horne Collection in Florence*, «The Connoisseur» 63, 1922, p. 249, fig. XI.

¹⁶ Nel 1990, ad esempio, è stata organizzata una mostra sui più importanti codici miniati della collezione Horne, comprati dal collezionista in varie riprese, provenienti per lo più dal mercato antiquario. Si veda: *I codici miniati della Fondazione Herbert Percy Horne*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Horne, 1990), a cura di M.C. Castelli e A. Gardin, Firenze 1990.

¹⁷ *Il Museo...*, p. 129.

tale, atmosfera che tutto sommato si percepisce, nonostante la presenza, poco discreta, di sistemi di illuminazione (faretti a incandescenza) e di protezione (impianto antifurto fornito di distanziatore, estintori, ecc.), non certo di alta tecnologia, ma comunque impensabili in una dimora quattro-cinquecentesca¹⁸.

La disposizione del materiale secondo criteri decorativi ed espositivi e la conseguente collocazione dei dipinti sulla parete, caratterizzata semplicemente dal rispetto delle simmetrie e in funzione integrativa dell'ambiente, e dettata da un atteggiamento puramente estetico, e senza la preoccupazione di determinare il punto di vista ideale per lo spettatore, provoca la sensazione che le opere non abbiano valore in sé, forse soprattutto perché non si muovono in un loro spazio, quello necessario a mettere in evidenza la loro autonomia espressiva. E per questo manufatti di diverso significato vengono accostati non per segni e messaggi comuni, non per soggetto o per uguale storia e provenienza, ma spesso semplicemente per 'bellezza': può capitare allora di vedere una scultura ridotta a vero e proprio soprammobile (fig. 4). Le soluzioni museografiche adottate nell'allestimento¹⁹ non sempre facilitano la lettura dell'opera: le massicce teche per le sculture, ad esempio, o i vistosi sostegni metallici per i dipinti, sono elementi di disturbo all'interno del campo visivo dell'osservatore. Anche l'illuminazione²⁰, poi, concorre a creare qualche difficoltà visiva, sia quella naturale proveniente dalle finestre non oscurate, che impediscono una lettura corretta dell'opera posta in controluce, sia quella artificiale proveniente da faretti a incandescenza, la cui posizione provoca fastidiosi fenomeni di abbagliamento (la cosiddetta 'luminanza'). Se quindi l'esposizione stessa non aiuta il visitatore a comprendere ciò che vede, certo non migliora la situazione l'assenza di cartellini dida-

¹⁸ E questo forse perché non si è perseguito lo scopo con coerenza e determinazione, ad esempio nascondendo accuratamente gli elementi per così dire 'estranei'.

¹⁹ Per una visione globale sulle tematiche propriamente museografiche è sempre utile: M. Brawne, *Spazi interni del museo. Allestimenti e tecniche espositive*, trad. it., Milano 1983. Più sintetico è invece: A. Negri, M. Negri, R. Pavoni, *Il Museo cittadino: formazione, gestione, strutture*, Roma 1983.

²⁰ Per un confronto si veda: E. De Felice, *Luce-Musei*, Roma 1966.

scalici²¹, strumento essenziale a fini didattici²², e persino di una carta mobile con i dati fondamentali delle opere esposte, designate esclusivamente da un numero d'inventario. In definitiva, nel Museo Horne la funzione conservativa è predominante rispetto a quella comunicativa.

A questo punto si potrebbe obiettare che il museo, forse la più importante istituzione culturale espressa dalla società occidentale negli ultimi due secoli²³, sottende oggi una complessità di aspetti che va molto al di là della tradizionale visione di matrice illuminista di luogo della memoria e della conservazione. Per l'importanza che l'organismo museale assume dunque all'interno della cultura, è doveroso porsi determinate questioni di priorità. Anche la casa-museo è un museo e, in quanto tale, non deve essere considerata solo un luogo di conservazione, ma anche, e soprattutto, luogo in cui si veicola la cultura, cioè «un museo funzionale alla comprensione delle opere contenute, anziché recipiente raffinato ed estetico»²⁴; così le opere, oltre alla funzione testimoniale, devono costituire uno spunto per l'informazione documentaria e la formazione culturale di un fruitore. A tale scopo l'opera deve essere adeguatamente collocata e corredata dei necessari supporti esplicativi, per poter esprimere la complessità del mondo da cui proviene.

In altri termini, le scelte discutibili che si riscontrano nell'organizzazione interna del museo Horne, e in verità comuni a molte altre istituzioni di questo genere, acuiscono la sensazione di trovarsi di fronte a un altro esempio di 'conservazione passiva' e di 'mitizzazione' della collezione come tale, per cui var-

²¹ Sulla maniera di compilare i cartellini didascalici, in sintesi, si veda: G. van der Hock, *Le didascalie nel museo*, in *Il museo nel mondo contemporaneo. Concezioni e proposte*, Atti del 2° Convegno Internazionale di Museologia (Firenze, 26-30 maggio 1982), «Museologia» 11/14, 1984, pp. 370-371.

²² Quello della didattica è un settore importantissimo all'interno delle problematiche museologiche-museografiche. Si veda AA.VV., *La Didattica Museale*, Atti del Convegno (Foggia, Museo Civico, 28-31 marzo 1990), Bari 1992.

²³ Cfr. A. Piva, *La fabbrica di cultura. La questione dei musei in Italia dal 1945 a oggi*, Milano 1978 e AA.VV., *Museo perché, museo come*, guida alla mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni 23 settembre-31 ottobre 1978), Roma 1978.

²⁴ C.L. Ragghianti, *Arte, fare e vedere. Dall'arte al museo*, Firenze 1990, p. 238.

rebbe l'accusa di aver dimenticato che nel passaggio dall'uso privato a quello pubblico, i suoi contenuti hanno cessato di essere dei beni personali di pochi individui, che ne decidono soggettivamente il tipo di fruizione, per trasformarsi in beni sociali per i quali andrebbe garantita una fruizione generalizzata, attraverso adeguati criteri museologici, e cioè un ordinamento scientifico, e attraverso adeguate tecniche museografiche negli allestimenti espositivi, certamente diversi da quelli del collezionismo privato²⁵. E tutto per facilitare la comprensione e la lettura critica delle opere d'arte. Ma se questo è vero, è vero anche che più aggiornati criteri museologici e museografici, che la Fondazione potrebbe adottare in quanto non rigidamente legata al vincolo della conservazione della situazione ambientale e distributiva della raccolta, finirebbero inevitabilmente per cancellare dal museo Horne ogni traccia della sua stessa ragione d'essere, la sua natura, la sua origine, il suo significato, in poche parole quell'atmosfera di luogo d'altri tempi. È questa la contraddittorietà insita nella casa-museo.

Oggi la casa-museo Horne ha l'aspetto di una preziosa ma artificiosa abitazione rinascimentale, incoerente e affascinante, ma comunque giuridicamente e storicamente libera di decidere il proprio futuro; sempre che ci possa essere un futuro per una piccola istituzione come questa, certamente penalizzata (soprattutto finanziariamente) dall'inevitabile confronto, nella città degli Uffizi, con realtà museali di ben altre dimensioni.

²⁵ Cfr. F. Minissi, *Conservazione dei Beni storico-artistici e ambientali. Restauro e musealizzazione*, Roma 1978 e F. Minissi, *Il Museo negli anni '80*, Roma 1983.