

Le Musée Poldi Pezzoli, à Milan, sous la direction de Camillo Boito (1898-1914), entre innovation, accessibilité au public et respect des collections

Livia Fasolo

Traducteur : Jean-Luc Defromont



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/culturemusees/4230>

DOI : [10.4000/culturemusees.4230](https://doi.org/10.4000/culturemusees.4230)

ISSN : 2111-4528

Éditeur

Avignon Université

Édition imprimée

Date de publication : 16 décembre 2019

Pagination : 234-239

ISSN : 1766-2923

Référence électronique

Livia Fasolo, « Le Musée Poldi Pezzoli, à Milan, sous la direction de Camillo Boito (1898-1914), entre innovation, accessibilité au public et respect des collections », *Culture & Musées* [En ligne], 34 | 2019, mis en ligne le 16 décembre 2019, consulté le 15 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/culturemusees/4230> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/culturemusees.4230>

Le Musée Poldi Pezzoli, à Milan, sous la direction de Camillo Boito (1898-1914), entre innovation, accessibilité au public et respect des collections

Livia Fasolo

Université d'Udine

Traduction de l'italien en français par Jean-Luc Defromont

La présente recherche se situe dans le cadre d'un mémoire d'étude de l'École du Louvre soutenu en mai 2017, qui se voulait une réflexion sur la muséalisation des *case-museo* italiennes et sur l'activité de Camillo Boito. Le cas que nous proposons est emblématique du changement de la perception et du rôle du musée qui, au cours d'une vingtaine d'années, entre la fin du XIX^e siècle et le début du siècle suivant, s'est imposé dans le débat entre conservateurs et intellectuels. C'est dans ce contexte que nous voulons approfondir et comprendre la portée des innovations introduites par Camillo Boito en tant que directeur du Musée Poldi Pezzoli, à Milan, entre 1898 et 1914.

De la maison-musée au Musée Poldi Pezzoli

Le Poldi Pezzoli fait partie d'un circuit milanais composé de quatre importantes maisons-musées dont la création et

l'aménagement s'étalent entre le XIX^e et le XX^e siècle¹. Au cours des dernières décennies, il a bénéficié d'une gestion qui a su valoriser, grâce à une recherche et des publications constantes, non seulement ses collections au contenu hétérogène, mais aussi les figures du collectionneur (auquel deux études importantes ont été consacrées à l'occasion des expositions de 1979 et de 1981-1982²) et des personnalités liées à l'histoire de la Fondation. Les circonstances de l'ouverture de celle-ci au public en 1881 ont été analysées en détail (Mottola Molfino, 1981), de même que les volontés testamentaires de son fondateur, la direction confiée à son ami Giuseppe Bertini et son remplacement par Camillo Boito. Ce dernier, chargé de prendre la relève à partir de 1898

1. Destiné au public le plus attentif et le plus curieux, il comprend aussi le Musée Bagatti Valsecchi, la Maison-Musée Boschi di Stefano et la Villa Necchi Campiglio.

2. *Gian Giacomo Poldi Pezzoli, 1822-1879* (avril-mai 1979) et *Dalla casa al museo: capolavori da fondazioni artistiche italiane* (déc. 1981 - fév. 1982).

en tant que président de l'Académie de Brera, a occupé ce poste jusqu'à sa mort en 1914 ; ses interventions sont le fruit de réflexions décennales concernant la conservation du patrimoine artistique, l'enseignement académique, les nouveaux principes muséographiques et l'essor récent du nombre de visiteurs.

Dans cet article, nous tenterons d'appréhender le rapport entre les innovations introduites par Boito au Poldi Pezzoli ainsi que les problématiques liées à l'augmentation du flux de touristes et à la nouvelle perception du musée comme lieu ouvert mis à la disposition du public : son installation doit par conséquent faciliter la visite en concevant un parcours à travers les différents espaces, qui n'occulte pas la vision des œuvres, et en disposant celles-ci selon des critères d'ordre chronologique et topographique. Son caractère de maison-musée – et plus spécifiquement d'habitation conçue et constituée comme musée par son précédent propriétaire – soulève d'importantes questions techniques et déontologiques. Dans quelle mesure l'ancienne disposition peut-elle être modifiée pour garantir un plus grand confort des visiteurs ? Comment concilier la nécessité de maintenir en vie le passé d'une institution et la volonté de la rendre fonctionnelle pour un plus grand nombre d'utilisateurs ?

Le réaménagement des salles du musée selon des critères chronologiques et topographiques

Quelques mois après sa prise de fonction, Boito lance une campagne de réaménagement des espaces et des collections³. L'étude comparative des deux catalogues, celui de 1881 établi par Bertini (Bertini, 1886) et celui de 1902 publié par Boito (Museo Artistico Poldi Pezzoli, 1902), fait ressortir ces modifications apportées en six mois environ, qui concernent surtout la

3. Les propositions de réagencement des collections apparaissent dès le 16 décembre 1898, lors d'une des premières réunions de la commission.

pinacothèque. Comme le notent les commissaires Nosedà, Frizzoni et Trivulzio dans leur rapport d'avancement, on procède à « une redistribution rationnelle des peintures classées par période et par école » pour créer la salle des Lombards, la salle des Vénètes et la salle d'Italie centrale.

Ce réagencement est surtout destiné à ménager de la place aux nouvelles acquisitions, en particulier celles intégrées aux collections par Bertini (Mottola Molfino, 1982 : 35). Dans son testament du 3 août 1871 (Mottola Molfino, 1979), le collectionneur a en effet planifié et encouragé (au moyen d'une allocation annuelle) l'accroissement des collections d'œuvres d'art tant ancien que moderne. Ce nouvel ordonnancement, qui accorde sans conteste plus d'espace aux œuvres, implique de déplacer tableaux, meubles et objets, mais respecte la décoration des pièces, qui sont nettoyées et repeintes après réfection des stucs. Afin de préserver l'atmosphère d'une maison-musée et d'évoquer le goût du collectionneur, des objets et du mobilier provenant d'autres pièces, jugées trop encombrées et donc inadaptées aux critères muséographiques du début du XX^e siècle, sont exposés dans les nouvelles salles destinées à accueillir les tableaux (Manoli, 2018 : 64).

Une altération emblématique de la nouvelle tendance muséographique : le déplacement du lit et de la bibliothèque

Les cas les plus flagrants d'œuvres déplacées (voire exclues des espaces d'exposition) concernent les espaces de la chambre de Gian Giacomo Poldi Pezzoli et de la bibliothèque. Le grand lit sculpté par Giuseppe Ripamonti et l'armoire sont transférés dans une pièce du rez-de-chaussée, tandis qu'une grande vitrine (auparavant située dans le salon) est placée au centre de la pièce, désormais nommée « salle des Anciens verres de Murano », car elle a perdu l'aspect caractéristique de l'ancienne chambre à coucher (figures 1-2).



Figure 1. Chambre de Gian Giacomo Poldi Pezzoli avec le lit de Giuseppe Ripamonti, 1881-1883.
© Marcozzi Montabone.



Figure 2. Salle des verres de Murano (précédemment chambre de Gian Giacomo Poldi Pezzoli), vers 1900. © Alinari.

Le divan de la Salle noire subit le même sort, de même que les dentelles anciennes qui ornent sa surface. Une autre modification radicale est le déménagement de la bibliothèque de plus de 4 000 volumes dans une salle du deuxième étage fermée au public ; à sa place est créé le Salon vert, où sont exposées des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles. L'acte consistant à déplacer voire à exclure des objets, hautement significatif et symbolique, ne manque pas de susciter maints débats et controverses (Melani, 1900 : 215)⁴ ; Ripamonti, par exemple, adresse ses protestations à la commission.

Ainsi, alors que Bertini a en substance préservé les espaces que lui a confiés son ami collectionneur, la « gestion Boito » tend à transformer davantage la maison en musée, soustrayant au regard du visiteur ce qui peut renvoyer au caractère plus privé et domestique des pièces précédemment habitées. Aldo Nosedà, dans son article sur la réorganisation du Poldi Pezzoli – signé de son pseudonyme habituel Il Misovolgo⁵ –, souligne du reste l'attention particulière accordée à la recherche de « conditions d'éclairage et d'espace les plus favorables que permette une salle qui ne répond qu'en partie à ces besoins » (Il Misovolgo, 1900), et donc aux critères muséographiques requis.

4. Alfredo Melani (1900) écrit que le lit a été condamné au « salon des refusés » et que la bibliothèque a été exclue sans aucun regret.

5. Qui déteste le public, la foule.

Les innovations introduites par Boito dans la gestion du musée

L'introduction de la gestion collégiale et la « commission consultative »

Les modifications introduites dès les premiers mois d'exercice de la nouvelle direction concernent non seulement la structure muséographique, mais aussi, peut-on affirmer, l'ensemble de la politique de gestion du musée.

Boito est nommé directeur après quarante ans d'enseignement à l'Académie de Brera, au cours desquels il est entré en contact avec les personnalités les plus éminentes de la ville universitaire, institutionnelle et culturelle de Milan. La décision de s'entourer de spécialistes du monde muséal et de collaborateurs de l'ancien directeur apparaît conforme à la mission qui lui est impartie. L'article 7 du statut de 1900⁶, créé avant tout pour obtenir la ratification des nouvelles dispositions organisationnelles introduites par Boito, marque un moment clé dans l'avenir de la Fondation et préfigure même le type de gestion actuelle du lieu.

Il prévoit en effet la constitution d'une commission consultative composée de neuf membres, dont quatre sont des

6. Publié dans *La Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, n° 122, 25 mai 1900.

représentants d'institutions de la ville de Milan tandis que les cinq autres sont choisis par le directeur. Cette disposition, en phase avec la volonté du collectionneur de doter la Fondation d'une structure comparable à celle des musées publics, témoigne de la perspective de collaboration mise en place d'emblée par Boito en vue de gérer le musée. Le rôle de la commission est d'assister le directeur dans ses fonctions administratives et financières, mais aussi dans ses choix en matière de conservation et dans ses propositions de nouvelles acquisitions, qui doivent être approuvées par au moins trois commissaires. Les comptes rendus des réunions⁷ présidées par Boito, important témoignage des processus décisionnels de la commission, couvrent toute la période de 1898 à 1914.

Le rôle des commissaires dans la définition du nouvel aspect du musée

À la lecture des procès-verbaux des réunions de la commission, il ressort qu'une des priorités de la nouvelle direction est d'adapter le musée aux nouveaux critères muséographiques qui commencent à s'imposer, entre autres à Milan. Boito, manifestement au courant des courants historiographiques et artistiques les plus récents, s'entoure de critiques, de connaisseurs et de muséologues de renom. Parmi eux, mentionnons Gustavo Frizzoni, ami et élève de Morelli⁸, qui a publié en 1882 dans *La Perseveranza* une étude des collections des galeries milanaïses (Agosti, 1994 : 41-45), Giulio Carotti, auteur en 1892 du nouveau catalogue de la Pinacothèque de Brera, Luigi Cavenaghi, Ludovico Pogliaghi et Corrado Ricci, directeur depuis 1889 de la Pinacothèque de Brera (Levi, 2004) et instigateur de la rénovation de la galerie (qui comprenait l'extension du parcours des visiteurs, l'ouverture de verrières au plafond, la condamnation des fenêtres et

la distribution des œuvres par école et par ordre chronologique).

Les noms et les fonctions des personnalités citées montrent clairement que le réaménagement de la maison-musée est la conséquence directe des réformes introduites dans de grandes galeries italiennes. C'est dans cet esprit que Corrado Ricci suggère de placer des cartels à la vocation ouvertement pédagogique et instructive sous les œuvres ; sa proposition emblématique est aussitôt adoptée, mais seulement pour les tableaux, afin de ne pas altérer l'aspect d'appartement du musée⁹.

Camillo Boito et la modernité au service du musée

Dispositions destinées aux visiteurs et nouvelles normes de sécurité

Les nouveautés introduites par Boito, qui reflètent certes les tendances de son temps et les relations qu'il entretient avec ses collaborateurs, sont aussi le fruit de ses réflexions personnelles orientées vers une plus grande attention accordée aux visiteurs et une meilleure exploitation des collections. C'est ainsi qu'une série de dispositions visant à encourager les visites et à faciliter l'accès au musée est mise en place, à commencer par la réduction du droit d'entrée les jours fériés (il passe d'une livre à 20 centimes¹⁰) et la publication du nouveau catalogue à prix modique. Sur la suggestion de Cavenaghi¹¹, il est décidé de faire don des recettes des billets d'entrée les jours fériés aux étudiants nécessiteux de l'Académie de Brera et de l'École supérieure d'art appliqué à l'industrie. Le principe de gratuité est également débattu, mais le risque de trop grande affluence et les exigences de conservation empêchent son adoption.

7. Les comptes rendus sont rassemblés en livres spécifiques conservés dans les archives du Musée Poldi Pezzoli (32/a-b et 32/2).

8. En 1880, Morelli publie son volume sur les galeries modernisées de Dresde, Munich et Berlin.

9. Procès-verbal, 5 novembre 1899.

10. Procès-verbal du 7 juin 1900.

11. Procès-verbal du 11 mars 1900.

D'un point de vue plus strictement fonctionnel, Boito introduit l'éclairage électrique dans les salles, adapte les systèmes de chauffage, renforce les conditions de sécurité (grâce à un système d'alarme avec fils électriques connectés à la loge du gardien¹²), dote les œuvres les plus importantes de vitres de protection¹³, propose d'engager davantage de personnel pendant les mois de fréquentation plus soutenue et augmente le salaire des employés en prenant soin de les inscrire, aux frais de la Fondation, à la caisse de retraite¹⁴.

La photographie et la publicité comme vecteurs du tourisme

Architecte attentif aux innovations culturelles de toutes sortes et universitaire sans cesse à l'affût d'améliorations en matière de techniques d'enseignement et de vulgarisation, Boito s'intéresse rapidement aux moyens d'attirer l'attention du public italien et étranger en inscrivant un poste « publicité » au budget annuel. « En vingt ans de vie – écrit Aldo Nosedà pour illustrer la nouvelle disposition (Nosedà, 1900 : 3) – le musée a été trop avare en réclames. Il s'est enfermé dans un silence olympien, dans un mépris aristocratique des nouvelles formes de publicité, de sorte que son importance n'est connue que d'amateurs d'art triés sur le volet. »

La fabrication et la diffusion de reproductions photographiques des œuvres les plus importantes des collections (dont le *Profil de femme* de Pollaiuolo, qui deviendra le symbole du musée) visent clairement à faire connaître le Poldi Pezzoli et à associer son image aux grands chefs-d'œuvre qui y sont exposés. La lecture du bilan de 1901 révèle que les caisses du musée engrangent 6 278,70 lires en droits d'entrée et 547,25 lires en vente de photographies¹⁵ ; on

sait, en outre, que 3 500 lires sont allouées cette même année à l'achat d'œuvres, et 1 340 à la publicité, une somme considérable qui contribue certainement à l'essor du nombre de visiteurs. La politique promotionnelle du musée comporte aussi le premier accord avec une association culturelle, le Touring Club italien, dont les membres se voient proposer une réduction de 50 % du prix d'entrée.

Ces formes de publicité, ainsi que les mesures susmentionnées, semblent le fruit d'une conviction bien précise : le seul moyen de sauvegarder le musée et de le transmettre à la postérité consiste à diffuser les connaissances véhiculées par ses collections auprès d'un plus grand nombre de visiteurs, ce qui fera de lui un haut lieu de la culture milanaise et le rendra attrayant pour les voyageurs et les touristes, fussent-ils italiens ou étrangers.

Bibliographie

Agosti (Giacomo). 1994. « Materiali su Gustavo Frizzoni e prime riflessioni sui suoi ambienti di lavoro », p. 41-51 in *Giovanni Morelli collezionista di disegno*. Catalogue de l'exposition (Milan, 8 nov. 1994 - 8 janv. 1995) / sous la direction de Giulio Bora. Milan : Silvana.

Bertini (Giuseppe). 1886. *Fondazione artistica Poldi Pezzoli: Catalogo generale*. Milan : Tip. Alessandro Lombardi [1^{re} édition : 1881].

Levi (Donata). 2004. « Appunti su Corrado Ricci e la sua attività museografica », p. 51-63 in *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*. Actes du congrès (Ravenne, 27 - 28 sept. 2001) / sous la direction de Andrea Emiliani & Donatino Domini. Ravenne : Longo Editore.

Manoli (Federica). 2018. « Camillo Boito direttore del Museo Poldi Pezzoli », p. 63-75 in *Camillo Boito moderno* / sous la direction de Sandro Scarrocchia. Milan, Udine : Mimesis ed. (Architettura).

12. *Ibid.*

13. Procès-verbal du 20 novembre 1903.

14. Procès-verbal du 26 janvier 1906.

15. En l'espace d'une décennie, les gains dérivés de la vente des photographies s'élèvent à 3 000 lires (en 1910).

Melani (Alfredo). 1900. « Il Museo Poldi-Pezzoli in Milano ». *Emporium*, XII, p. 214-231.

Il Misovulgo [Noseda (Aldo)]. 1900. « Il nuovo assetto del Museo Poldi Pezzoli a Milano ». *Arte italiana decorativa e industriale*, 9(1), p. 3-9.

Mottola Molfino (Alessandra) (dir.). 1979. *Gian Giacomo Poldi Pezzoli 1822-1879*. Catalogue de l'exposition au Musée Poldi Pezzoli de Milan (avr.-mai 1979. Milan : Il Museo.

Mottola Molfino (Alessandra). 1981. « Dal privato al pubblico: per una storia delle Fondazioni artistiche in Italia », p. 7-11 in *Dalla casa al museo: Capolavori da fondazioni artistiche italiane*. Catalogue de l'exposition au Musée Poldi Pezzoli de Milan (10 déc. 1981 - 28 fév. 1982) / sous la direction de Maria Teresa Balboni Brizza & Gian Alberto Dell'Acqua. Milan : Electa.

Mottola Molfino (Alessandra). 1982. « Storia del Museo », p. 15-55 in *Museo Poldi Pezzoli: Dipinti*. Milan : Electa (Musei e Gallerie di Milano).

Museo Artistico Poldi Pezzoli (dir.). 1902. *Catalogo*. Milan : Tip. A. Lombardi di M. Bellinzaghi.

Auteurs

Livia Fasolo est étudiante en deuxième année à l'École de spécialisation en histoire de l'art de l'Université d'Udine (Italie). Ses recherches portent sur le collectionnisme italien entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, sur les échanges entre collectionneurs et historiens de l'art, et la muséification de demeures historiques et de maisons-musées de collectionneurs. Elle a publié : « La dimora storica Poldi Pezzoli: il delicato passaggio dalla casa al museo e gli interventi novecenteschi di Camillo Boito », in Gemma Belli, Francesca Capano & Maria Ines Pascariello (dir.), *La Città, il viaggio, il turismo percezione, produzione e trasformazione. The City, the Travel, the Tourism Perception, Production and Processing*, 2017, p. 2747-2750.

Courriel : liviafasolo@gmail.com