

1. LE ORIGINI DELLA MUSEOGRAFIA: GLI ARCHITETTI COME ESPLORATORI

Da sempre l'essere umano è attratto dal suo passato, desidera scoprire le sue origini e i fattori che hanno determinato quella che è la sua natura, la sua essenza. Il passato può essere visto come un lungo viaggio, un insieme di esperienze e memorie capaci di far compiere all'uomo una metamorfosi. Il mondo diventa dunque un teatro di cambiamenti, un archivio da esplorare. Basti pensare a tutti quegli esploratori-scienziati che, durante il periodo illuminista, si sono messi in viaggio, mossi dal desiderio di investigare e ricercare nuovi territori alla scoperta del Nuovo Mondo. Si può quindi affermare che il rapporto fra l'archeologia e i musei inizia con il viaggio e la scoperta.

Architetti, artisti e archeologi partono all'esplorazione dell'antico con lo scopo di restituire una visione della dimensione culturale ed antropologica del passato, rappresentando nei loro diari e rapporti di viaggio tramite "vignettes", litografie, incisioni e acquetinte, la vita degli uomini del passato. I soggetti sono circondati dalle rovine di templi, mausolei, teatri ed acquedotti; ciò mette in risalto l'indissolubile rapporto tra essere umano, architettura e paesaggio.

Queste immagini, condivise e apprezzatissime nei salotti di fine Settecento e inizio Ottocento, oltre ad essere testimoni della nascita del turismo culturale nei siti dell'antichità, sono anche le ultime testimonianze delle reali condizioni delle architetture del passato, prima che gli scavi, i restauri e i trasferimenti nei musei trasformassero profondamente l'assetto paesaggistico ed architettonico.

Durante il corso del Quattrocento e del Cinquecento il ruolo svolto dagli architetti diventa di fondamentale importanza. Essi possono essere definiti come "moderni esploratori del passato" capaci di ritrovare nelle rovine venute alla luce, l'unità di una architettura veicolatrice di valori eterni. Troviamo tra di loro alcuni celebri nomi: Filippo Brunelleschi, Leon Battista Alberti, Andrea Palladio e Giovanni Piranesi. L'architetto grazie al suo sguardo investigativo mette in atto un approccio analitico dell'architettura tramite il rilievo ed il disegno; al contempo è in grado di proporre delle ipotesi figurative degli assetti originari sfruttando il suo "pensiero progettante".

Qui si evidenzia la maggiore differenza tra architetto e archeologo, un lungo dibattito che si sviluppa attraverso tutto il corso dell'Ottocento e che ancora oggi rimane aperto. Se da una parte gli archeologi lavorano sul campo analizzando ciò che già esiste, gli architetti hanno l'obiettivo e la volontà di immaginare ciò che è scomparso per restituire una visione completa di ricomposizione delle rovine. Questo fa sì che l'architetto diventi un maestro, contribuisca a dei veri e propri cambi di paradigma nella lettura del passato e incida in maniera determinante sul futuro attraverso specifiche tecniche e modalità espositive in ambito museologico.

Le invenzioni architettoniche dei *pensionnaires* francesi del Prix de Rome sono basate sui principi dell'imitazione, dell'analogia e dell'anastilosi ovvero una tecnica di restauro con la quale si rimettono insieme, elemento per elemento, i pezzi originali di una costruzione andata distrutta. Un chiaro esempio è fornito dalle *restitutions* di Quatremère de Quincy, che appaiono come delle idealizzazioni in cui, per perseguire l'obiettivo di una supposta completezza dell'edificio, si ricorre all'uso di giustificazioni di carattere puramente estetico.

La questione "dell'invenzione dell'antico" rimane aperta, si discute infatti sul problema dell'intelleggibilità delle rovine la cui condizione si presenta sotto forma di vaghe tracce della stratigrafia dell'esistente. Per comprendere quest'ultima è necessario l'intervento e la collaborazione di pratiche completamente differenti tra loro: scientifiche e artistiche, oggettive e di fantasia. Infatti, se da una parte l'architetto è in grado di utilizzare dati certi, oggettivi e scientifici, dall'altra ci sono dettagli che non possono essere rilevati direttamente dalle rovine.

Esiste dunque uno stretto rapporto tra l'immaginazione dell'architetto e la ricomposizione scientifica, rapporto che viene supportato dall'affiancarsi della ricostruzione, con il disegno dello stato di fatto e il disegno dello stato rilevato. Lo stato rilevato è un disegno rappresentante il monumento tale e quale sarebbe se tutti i suoi elementi, dispersi al suolo, fossero rimessi al posto che occupavano originariamente nell'insieme. Ognuno può rendersi conto così di ciò che risulta dalla ricomposizione scientifica delle rovine e ciò che è frutto dell'immaginazione. Bisogna infatti considerare che non esiste un'unica verità; l'unica "verità vera" è riposta nella condizione originaria dei manufatti, nel contesto sociale in cui sono stati creati, nel concepimento del loro progetto e nella forma in cui esso si è tradotto.

2. DAL COLLEZIONISMO AL MUSEO DELL'OTTOCENTO: LA PASSIONE PER L'ANTICO

La passione per l'antico ha sempre fatto parte dell'essere umano in quanto è in grado di veicolare e trasmettere valori eterni; come afferma Johann Wolfgang Goethe "Quando ci poniamo di fronte all'antichità e la contempliamo con serietà nell'intento di formarci su di essa, abbiamo il senso come di essere solo allora diventati veramente uomini."

La nascita del collezionismo, avvenuta durante il Rinascimento Italiano, è proprio legata alla passione per l'antico e fa sì che, durante questo periodo, l'archeologia sia al servizio del mercato. I siti archeologici diventano delle vere e proprie miniere da cui estrarre reperti e tesori d'arte che andranno ad ornare e decorare le case dei ricchi, celebrando e mettendo in risalto la figura e il prestigio del collezionista. Si può dunque affermare che è proprio dalla casa che ha origine la tipologia del museo sette-ottocentesco.

Il primo esempio di edificio a galleria appositamente progettato per l'esposizione è la Galleria degli Antichi di Vespasiano Gonzaga a Sabbioneta (MN) costruita nel 1583-90 da Vincenzo Scamozzi, in cui si riconosce il tratto di vero e proprio prototipo museale. Il museo il cui compito è mettere in luce la centralità dell'arte, si ispira al Pantheon romano, simbolo della centralità di tutti gli dei: si assiste così all'introduzione della rotonda negli spazi espositivi. Essa, insieme alle sale e alle gallerie, caratterizza gli spazi del collezionismo antiquario in cui vengono esposti sia gli originali sia le repliche. Pevsner, nel suo saggio afferma invece che "il primo allestimento specifico per l'esposizione di antichità è stato ideato da Bramante, in Vaticano ai primi del Cinquecento."

Durante la seconda metà del Settecento avviene un cambiamento nella concezione dello spazio museale: esso diventa oggetto di concorso per il Grand Prix all'Académie Royale d'Architecture di Parigi e luogo di sperimentazione didattica. Il Louvre, costruito nel 1773, è uno dei più grandi esempi di questo cambio di paradigma; Schinkel lo definisce come un insieme di "sale per l'incontro, sia per le classi alte che per quelle più umili". Esso nasce con l'idea che tutti gli uomini, senza distinzione alcuna di censo o di classe, abbiano il diritto di ammirare i capolavori dell'arte, in accordo con i principi della Rivoluzione Francese: "*Liberté, Égalité, Fraternité*". Si assiste dunque alla nascita dei primi musei pubblici e, di conseguenza, alla democratizzazione della cultura. Cresce così la consapevolezza dell'importanza dei musei concepiti come luogo di raccolta ed esposizione che favorisce l'educazione e la conoscenza delle scienze e delle arti.

Nel corso dell'Ottocento avviene un altro cambiamento nell'organizzazione del museo basato sul modello di Jean-Nicolas-Louis Durand e rappresentato nelle tavole del suo volume *Précis Leçons d'architecture*. L'architetto riprende nelle sue modalità e tecniche espositive i principi elaborati all'Académie e da Étienne-Louis Boullée nel suo progetto teorico "Projet d'un Museum au centre duquel est un Temple à la Renommée destiné à contenir les statues des grands hommes" (1783). Il museo a sala, galleria e rotonda organizza i suoi spazi attorno a vestiboli e scaloni seguendo i principi architettonici di assialità, simmetria, sistemi distributivi semplici e basati su un chiaro percorso espositivo.

3. LA CREAZIONE DI UN'IDENTITÀ NAZIONALE: IL MUSEO UNIVERSALE

In Francia, a partire dalla Rivoluzione (1789) e nel resto d'Europa dopo la caduta di Napoleone nel 1815, il museo, idealmente aperto a tutte le classi sociali senza distinzione, proprio come affermato dai principi stessi della Rivoluzione: "*Liberté, Égalité, Fraternité*" ma di fatto rivolto alla classe media; assume un ruolo di tipo pedagogico volto a legittimare l'identità nazionale.

Il museo si mette al servizio della politica contribuendo allo sviluppo degli stati-nazione in cui diventa di fondamentale importanza la ricerca di un'identità nazionale unitaria e identitaria. Si ha dunque una profonda trasformazione nel modo di pensare l'antichità che prima interessava principalmente le comunità di studiosi, aristocratici e collezionisti: la visione moderna è invece riferita principalmente a questioni di identificazione di modelli culturali, civici ed artistici ma soprattutto di narrazione identitaria. Gli stati-nazione si trovano in competizione tra di loro ma accomunati da uno stesso obiettivo: quello della ricerca delle "radici mitiche dell'Occidente". Il principale medium per questa ricerca è rappresentato dalla classicità greco-ellenistica-romana in quanto ideale assoluto di bellezza e veicolatrice di valori assoluti ed eterni, capace di creare continuità tra passato, presente e futuro.

I musei diventano un vero e proprio strumento di potere, un luogo di raccolta in cui i reperti vengono trasformati in simboli nazionali in un'ottica tale da giustificare la supremazia culturale e il colonialismo politico delle missioni archeologiche.

Mentre per la Francia rivoluzionaria e napoleonica l'archetipo è in un primo momento la Roma repubblicana e in un secondo momento quella imperiale; la Germania e la Gran Bretagna fanno riferimento prima alla Grecia di Pericle e poi a quella ellenistica. Con quest'ultima le popolazioni nordiche creano una forte correlazione/parallelismo che porta alla nascita della teoria di Wilhelm von Humboldt secondo cui i tedeschi sono gli eredi del genio creativo dell'età classica, i "*Griechen der Neuzeit*". Questa ideologia contribuisce ad un significativo aumento del numero delle campagne di scavo nell'area mediterranea e dell'Asia Minore e ad un incremento della costruzione di musei finanziati dalle società archeologiche e dalle istituzioni museali stesse.

Nella seconda metà del secolo, il ruolo dei musei cambia da quello espositivo a quello di luogo di teorizzazione e promotore di ideologie politiche. Avviene dunque una ridefinizione delle discipline: arte, archeologia e musei si mettono al completo servizio del potere politico e sono i protagonisti di una grande narrazione storica; mentre filologia, storia, architettura e museologia sono i dispositivi disciplinari che delineano il quadro teorico ed elaborano le forme della comunicazione.

Nasce in questo contesto il "museo universale", ovvero un luogo di esposizione che permette al visitatore, pur sempre rimanendo nelle grandi città europee, di viaggiare metaforicamente in tutto il mondo scoprendone la storia e le sue origini. Rappresentativi di ciò sono i musei costruiti a Monaco e Berlino in cui centrale è l'ideale estetico, filosofico e morale di "*Bildung*" ovvero di acculturazione, formazione culturale, educazione formale, elevazione e crescita spirituale, individuale e collettiva. L'obiettivo è quello di creare un'unità sociale e culturale nazionale attorno a questo principio che lega tra loro molteplici discipline appartenenti a campi semantici differenti: filosofia e società, arte e politica, e pratiche di tipo egemonico. I reperti e i ritrovamenti diventano uno strumento ed il medium con cui rafforzare l'identità nazionale, i suoi valori e il potere politico nazionale.

In quest'ottica risulta facile giustificare le campagne di esproprio delle antichità, spesso condotte con la forza, come nel caso della Francia in Italia e in Egitto sotto Napoleone a partire dal 1794 per ampliare la collezione del Louvre; o con il denaro e la corruzione, come nel caso

del British Museum e i marmi del Partenone, in nome di una "missione civilizzatrice". Le giustificazioni sono basate sul principio della salvaguardia, della valorizzazione e del ruolo educativo e pedagogico dei reperti che si ritiene necessario diventino patrimonio dell'umanità in paesi liberi e per uomini liberi, in nazioni che sono portatrici di valori morali e virtù civili.

Ogni nazione europea si ritiene la migliore per ospitare le antichità in quanto **basata/costruita** su un governo libero e, di conseguenza, in grado di creare eccellenze nazionali e nuovi talenti. È proprio questa retorica quella che giustifica la crescita delle collezioni nazionali nei musei europei e il loro uso politico-culturale. Si ritiene inoltre che la visione dell'esposizione dei reperti archeologici sia migliore nei musei rispetto a quanto sia nel luogo di origine, perché essi, nei musei, appaiono nella loro dimensione reale e risultano facilmente fruibili ed osservabili, gli si può girare intorno, avvicinarsi, godere appieno della loro esperienza; questo contribuisce al ruolo didattico e pedagogico del museo. Al contrario, nella collocazione originaria perdono di grandezza, sono elementi lontani che non riescono a coinvolgere direttamente l'osservatore, perdono la loro potenza espressiva.

Nell'ambito dell'architettura, per la progettazione degli edifici, si assiste ad un uso ricorrente dello stile neoclassico ritenuto il più potente per esprimere le ideologie nazionali in quanto circolare e dunque coerente con la missione della circolarità della cultura. Gli elementi della classicità entrano al servizio dell'architettura e della politica diventando modelli puramente simbolici con funzionalità diverse da quelle ricoperte nell'antichità. Si assiste dunque ad una nuova interpretazione formale della classicità in cui i suoi elementi/componenti vengono sfruttati a scopo decorativo e simbolico negli edifici pubblici, celebrativi, di potere e nei musei. Questi ultimi vengono concepiti, grazie a questo espediente, come un luogo senza tempo in cui l'esposizione del passato è selezionata e riformulata secondo le politiche, non solo culturali, delle nazioni.

L'importanza dei musei è legata alla loro capacità nel saper ricostruire in senso estetico il passato classico attraverso la ricomposizione dei reperti archeologici, superando la frammentarietà della conoscenza e assolvendo un compito di tipo pedagogico e di circolarità della cultura. L'obiettivo è quello di creare continuità tra passato, presente e futuro mediante l'ideazione di un passato immaginario e la sua esposizione in uno spettacolo popolare. Gli architetti e gli archeologi diventano soggetti attivi di ciò, delle figure inserite nel contesto sociale e voci portanti della società, parte della comunità e che ritornano alla comunità.

4. IL PANORAMA DELLA MUSEOGRAFIA ITALIANA DAL '900 AD OGGI

Durante il corso dell'Ottocento e del Novecento l'Italia perde interesse nell'ambito museografico dal punto di vista sia teorico che progettuale: il museo non è più interesse di pubblica amministrazione. Soltanto durante il ventennio Fascista ritroviamo la progettazione di musei di carattere celebrativo che impiegano il cosiddetto "modello italiano", un modello che corrisponde al riallestimento di spazi monumentali già esistenti. Tra i maggiori protagonisti degli anni '50 e '60 si distinguono celebri nomi quali Carlo Scarpa, Franco Albini, i BBPR ecc... che operano anche a livello internazionale.

Malgrado ciò, in Italia, l'architettura museale non riveste un ruolo specifico quale disciplina autonoma e la mancanza di spazi espositivi e di conservazione del patrimonio artistico e culturale nazionale rimane una criticità per tutto il Novecento.

Soltanto poche realtà italiane si preoccupano della realizzazione di nuovi musei: Milano, Genova e Torino. Alcuni progetti significativi vengono realizzati negli anni '80 ma è solo negli anni '90 che, grazie ad un incremento degli investimenti finanziari e alla politica culturale, ci si occupa di costruire nuovi musei che hanno immediatamente un enorme successo mediatico.

Successivamente a questi anni si comincia ad assistere ad una "fuga verso l'estero" che coinvolge molti progettisti italiani che ricercano nuove opportunità al di fuori dell'Italia. Il XXI secolo, invece, è segnato dall'arrivo in Italia di numerose "archistar" internazionali.

5. I MUSEI DEL FASCISMO: CELEBRAZIONE E PROPAGANDA A ROMA

Grazie alla committenza pubblica "di regime" si sorpassa il modello tipico Ottocentesco che permaneva nella realizzazione dei musei all'inizio del Novecento. Anche la committenza cambia da privata a pubblica, si passa dunque alla progettazione di musei a scopo celebrativo.

Il museo però continua ad avere un ruolo di tipo marginale, si preferisce investire su eventi di immediata resa politica che abbiano un forte impatto e siano in grado di contribuire alla propaganda, come ad esempio mostre temporanee, fiere ed esposizioni. In ambito museale i valori veicolati sono quelli corrispondenti alla romanità, che ben si adatta alla pedagogia fascista.

La romanità diventa il principale modello formale e simbolico del fascismo, Mussolini elabora l'idea di una nuova "romanità fascista" che si concentra sul recupero di alcuni elementi della Roma antica come il "passo e il saluto romano", l'aquila ed "il fascio littorio".

Come sostiene Emilio Gentile in "Fascismo di pietra", Roma rappresentava la «continuità nel tempo» e la capacità di una civiltà di perdurare attraverso i secoli; era il simbolo dell'«universalità»; aveva avuto il «destino imperiale» di una civiltà che aveva dominato tutto il mondo riuscendo ad arrivare laddove nessuno era mai giunto; e infine rappresentava la «modernità». Gentile ritiene che il fascismo assunse l'eredità romana non per nostalgia reazionaria, né per tornare a un lontano passato, ma perché il mito di Roma ebbe una funzione politica legata al futuro. In realtà la corrispondenza della romanità fascista col modello storico romano è in molti casi arbitraria, la propaganda fascista ha infatti la tendenza a distorcere la storia a suo favore recuperando solo gli elementi che le interessano. In ogni caso, in ambito architettonico e museale le referenze alla romanità sono più che evidenti, esse vengono utilizzate come medium per esprimere e concettualizzare la pedagogia fascista.

Per rispondere alle nuove esigenze propagandistiche e di comunicazione si ricorre alla spettacolarizzazione della cultura attraverso allestimenti di forte impatto, quasi esagerati in modo tale da rendere di immediata comprensione il messaggio lanciato al "grande pubblico". Un esempio di ciò è rappresentato dalla mostra temporanea, di carattere fortemente celebrativo, organizzata nel 1932 per il decennale della Marcia su Roma, allestita da Adalberto Libera, Giuseppe Terragni e Mario Sironi, con cui ha inizio la rifondazione museale italiana.

Il progetto del nuovo Museo della Rivoluzione, richiesto da Mussolini per conservare i materiali dell'esposizione temporanea, viene associato al Palazzo del Littorio, l'edificio maggiormente rappresentativo del fascismo e sede degli uffici del duce. Il concorso del 1934 rappresenta una grande occasione di confronto sul tema della nuova architettura museale promossa dal fascismo. Nel 1936, invece, l'E42 progetta L'Esposizione Universale per il ventennale della marcia su Roma, sede del nuovo sistema dei "musei nazionali": nasce così un complesso organico di musei (l'ultimo risaliva all'Unità d'Italia). L'assetto di questo complesso museale si organizza attorno alla nuova piazza Imperiale dell'E42, oggi quartiere dell'Eur, a cui sono annessi il Museo delle Scienze, (progetto di L., G. Cancellotti, E. Muntuori e A. Scalpelli); il Museo delle tradizioni popolari (progetto di M. Castellazzi, P. Morresi e A. Vitellozzi, 1938-42); i Musei dell'Arte antica e moderna nella Piazza Imperiale (progetto di F. Fariello, S. Muratori e L. Quaroni, 1937-38); e, poco oltre, il Museo della Romanità (progetto di P. Aschieri, D. Bernardini, C. Pascoletti e G. Peressutti, inaugurato nel 1955). Nei pressi sorge il più celebrativo, anche dal punto di vista iconico, Palazzo della Civiltà Italiana di G. Guerrini, E.B. Lapadula e M. Romano.

Non solo a Roma si assiste alla nascita di nuovi musei, tutto il Paese è coinvolto nella progettazione museale, anche alcune realtà italiane più piccole e meno conosciute. L'impegno italiano nel campo della nuova architettura museale si diffonde sempre di più, sebbene si tratti di edifici costruiti in luoghi periferici rispetto alla capitale, su commissione pubbliche locali o da privati e ancora di carattere fortemente celebrativo e politico. Un esempio lampante è il Museo

della Magna Grecia di Reggio Calabria, progettato da Marcello Piacentini, architetto fidato del Duce e accademico d'Italia, nel 1933 ed inaugurato nel 1956. Questo viene considerato come il primo museo italiano appositamente realizzato secondo criteri moderni.

Su committenza privata si ha la progettazione della Galleria Ricci Oddi a Piacenza (progetto di G.U. Arata, 1925-31), la casa-museo di Riccardo Gualino sulla collina torinese, ideata ma non conclusa da Andrea, Clemente e Michele Busiri Vici nel 1928. Committenze locali sono poi all'origine sia del nuovo Museo di Storia naturale di Ferrara (progetto di C. Savonuzzi, 1935-37), parte di un "polo culturale" a ridosso del centro cittadino, sia dell'ampliamento del Museo Leone di Vercelli (progetto di A. Cavallari-Murat, 1938-39).

6. LA RICOSTRUZIONE DEL SISTEMA MUSEALE NAZIONALE NEL SECONDO DOPOGUERRA: IL MODELLO ITALIANO DEL MUSEO INTERNO

Durante il secondo dopoguerra, a fronte dei danni post-bellici, si assiste ad un cambio di paradigma in ambito museale anche grazie al nascente confronto con il panorama internazionale che era stato piuttosto limitato durante il ventennio fascista. Nuovi indirizzi museologici vengono elaborati e teorizzati dagli architetti per rispondere alle esigenze moderne. Dopo il conflitto diventa necessario progettare nuovi spazi in cui esporre ed accogliere le opere d'arte, che erano state nascoste per la loro salvaguardia, e renderle fruibili ad ampie fasce di pubblico in un'ottica di condivisione e democratizzazione della cultura.

L'obiettivo diventa dunque, quello della realizzazione di un "museo moderno", un luogo di esposizione e conservazione, dedicato al pubblico, ora di massa, che viene riconosciuto come principale destinatario. In questo contesto il ruolo degli architetti risulta di fondamentale importanza e si sovrappone con il nascente dibattito sui modi di progetto da impiegare per il recupero ed il riuso degli edifici storici iniziato dal gruppo di Rogers, i BBPR, e dagli architetti del Razionalismo italiano.

L'idea è quella di superare sia il tipico modello museale Ottocentesco di tipo didattico sia quello della "Wunder-Kammer", ovvero la camera delle meraviglie, in cui la modalità di esposizione delle opere è volto a stupire l'osservatore.

Nascono così nuovi modi di pensare in ambito museale, per lo più influenzati dal tardo Idealismo, che considera l'opera d'arte come un'entità autonoma. Inoltre, alle idee di restauro conservativo e integrativo, si sostituiscono gli approcci che originano la cultura del "progettare nel costruito". L'architetto ha quindi una grande libertà progettuale, è libero di sperimentare nuove soluzioni formali creando continuità tra la cultura progettuale del tempo e le testimonianze del passato.

Dal 1945 al 1948, si ha una rapida fase post-bellica, incentrata sui primi interventi di restauro, ricostruzione e messa in agibilità dei piccoli e grandi musei, grazie all'impegno della Direzione Generale Antichità e Belle arti e degli Enti locali. A questa segue una seconda fase che dura fino ai primi anni '50, in cui l'attenzione è maggiormente concentrata sulle grandi istituzioni come gli Uffizi di Firenze e la Pinacoteca di Brera a Milano. Durante questo periodo gli architetti si concentrano maggiormente sulla progettazione di importanti interventi di aggiornamento più che sulla costruzione di nuovi edifici. Ciò non toglie che ci sia una grande sperimentazione per quanto riguarda l'uso di nuove tecniche e tecnologie, dall'illuminazione naturale e artificiale, fino agli impianti di climatizzazione e sicurezza.

Gli anni '50 e '60 sono gli anni che vedono come protagonisti i grandi maestri della museologia italiana: Franco Albini, Carlo Scarpa, i BBPR, ma anche Piero Sanpaolesi, Giovanni Michelucci, Ignazio Gardella, Franco Minissi. Questa è la fase del successo del "modello italiano" applicato ai riallestimenti di edifici storici e monumentali: il cosiddetto "museo interno".

7. LA CONCEZIONE DEL MUSEO DI FRANCO ALBINI

Un ruolo di primo piano lo ha Franco Albini a Genova che, con la sovrintendente Caterina Marcenaro, si confronta prima (dal 1948) con il complessivo ripristino della Cattedrale di San Lorenzo rimasta fortemente danneggiata dai bombardamenti e, in seguito, con l'allestimento delle gallerie di Palazzo Bianco (dal 1949 al 1952) e Palazzo Rosso (dal 1952 al 1962) entrambi accomunati dal rigore del linguaggio e dall'uso di materiali industriali, sempre con estremo rispetto verso il contesto storico. Albini propone, in accordo con l'idea di indipendenza dell'opera d'arte esposta, il concetto di "museo aperto" ovvero un museo modificabile, suddiviso tra spazi per le esposizioni permanenti e temporanee, di forte interazione tra le opere ed il pubblico che le può osservare da tutti i punti di vista partecipando attivamente all'esperienza museale. Albini, citando Giulio Carlo Argan, alla lezione tenuta nell'anno accademico 1954-1955 all'Università di Torino, mette in evidenza come la nozione di ambientamento nel museo non debba essere più applicata all'opera ma al pubblico. "Nel quadro culturale del dopoguerra, il fine del museo appare oggi quello di far comprendere al visitatore che le opere che egli ammira, antiche e moderne, appartengono alla sua cultura, all'attualità della sua vita [...] Gli elementi dell'architettura e dell'arredamento se sono consueti al visitatore e stilisticamente coerenti con il suo costume attuale (oggetti in serie per esempio) non suscitano ragioni di disturbo all'attenzione, perché può tutta puntare verso i valori espressivi dell'opera esposta: il primo avvicinamento all'arte è dato proprio dall'architettura. Un ambiente moderno è certamente il più favorevole alla comprensione dell'opera d'arte. La necessità di esprimere anche in questo campo museografico la concezione estetica della nostra epoca viene riconfermata così anche in sede funzionale". (1) *F. Albini, Le funzioni e l'architettura del museo, in "la biennale di Venezia", VII, 31 aprile-giugno, 1958, pp.25-31; ripubblicato in C. De Carli, Architettura: spazio primario, Milano 1982, pp. 416-423.*

Si può affermare che la concezione del museo di Albini entra nella definizione di "atemporalità" vista nel suo duplice significato. Il suo metodo progettuale ha raggiunto il livello di valori estetici e storici che lo fanno appartenere alla modernità in cui il pubblico si riconosce oggi più che al tempo della sua concezione. Il suo metodo espositivo, inoltre, è perfettamente in grado di immergere il visitatore nell'esperienza museale nella quale egli è in grado di riportare percezioni differenti riferite o alle opere d'arte o allo spazio architettonico in cui esse sono inserite. Questa è la base su cui si fondano le soluzioni museografiche di Albini, cioè l'indissolubile rapporto tra opere d'arte e spazio architettonico che definisce il concetto di "museo attivo" contrapponendosi alla museificazione ovvero il museo visto come contenitore in cui lo spazio architettonico è sottoposto all'opera d'arte. L'allestimento lascia libero il palazzo di esporre sé stesso e lo spazio architettonico, che seppur indipendente dalle opere, è in continuo dialogo con esse in modo tale da ottenere una valorizzazione reciproca.

Secondo la concezione albiniana niente deve toccare le pareti: i quadri, infatti, sono appesi a tondini metallici e distanziati di qualche centimetro dal muro. Le sculture o gruppi marmorei sono posizionati liberamente ed indipendentemente dai loro supporti, ciò fa sì che sembrino volare nello spazio. Questo tema della "lievitazione", secondo cui niente deve toccare terra, contribuisce alla definizione degli spazi fatti di aria e di luce come unici materiali di costruzione. Albini afferma infatti, nel 1954, nel pieno dei lavori genovesi: "L'architettura deve mediare tra pubblico e mostre, deve esercitare la sua potente influenza sulla percezione del visitatore. [...] Secondo me sono i vuoti che devono essere creati, l'aria e la luce sono i materiali da costruzione." (2) *"F. Albini, Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia e all'estero, conferenza tenuta all'Università di Venezia all'inaugurazione dell'anno accademico 1954-1955, in F. Bucci, F. Irace (a cura di), Zero Gravity Franco Albini Costruire la modernità, catalogo della mostra, Milano 2006, pp. 75-77, citazione da p. 76.*

Il diradamento e l'isolamento dei pezzi esposti è ottenuto tramite l'uso di supporti che sfruttano materiali industriali come barre in ferro, putrelle in acciaio, basi in calcestruzzo; tutti elementi che dichiarano la loro funzionalità meccanica. Un esempio lampante di ciò è la base telescopica

rotante per il gruppo scultoreo della Margherita di Barbante di Giovanni Pisano. L'idea di Albinì è che "il visitatore, nell'atmosfera del museo, davanti a opere eccezionali, ritrovi negli accessori minuti, oggetti consueti che, per materiale e forma, sono nella sua esperienza quotidiana: la sua attenzione non disturbata dal richiamo di questi elementi sussidiari, che gli sono abituali, potrà concentrarsi sulla collezione esposta" (43) *F. Helg, Restauro e progetto per la conservazione e il recupero dei beni culturali, dattiloscritto, 1978, in A. Piva, V. Prina (a cura di), Franca Helg. 'La gran dama dell'architettura italiana', Milano Keller, Die 2006, p. 166.* "I materiali utilizzati sono quelli classici: marmo, ferro e vetro. Le strutture moderne di completamento risultate necessarie - scrive Albinì- sono state inserite conferendo loro un carattere autonomo, senza mimetizzarle con l'ambiente restaurato" (44). *Milano, Archivio Franco Albinì-Franca Helg, Galleria di Palazzo Rosso, Relazioni. Relazione luglio 1975. Restauro e sistemazione a museo di Palazzo Rosso a Genova. 1952-1961*

L'architetto, inoltre, opta per l'annullamento di ogni elemento di arredo, a eccezione di qualche sedia; rimane infatti, celebre e molto discussa, la scelta di asportare le cornici delle grandi tele esposte. Albinì rifiuta ogni forma di stilismo e afferma che "sono i vuoti che bisogna costruire". (3) *F. Albinì, Funzioni e architettura del museo, in 'La Biennale di Venezia', VIII, 31, aprile-giugno, 1958, p. 26, riedito in L. Basso Peressut (a cura di), il 24 gennaio, luoghi del museo. Tipo e forma fra tradizione e innovazione, Roma 1985,*

Un altro tema, importante per Albinì, è quello del rapporto tra opera e sfondo; quest'ultimo deve essere in grado di far risaltare le figure, sculture e quadri esposti. Nel caso di Palazzo Rosso, per esempio, l'architetto sceglie di adottare il feltro rosso per rivestire i pavimenti, in modo tale da dare continuità alle sale, creare prospettiva ed esporre il palazzo, a cui viene dato un risalto analogo a quello delle opere. Quello che si ricerca è il dialogo continuo, ma indipendente, tra opera d'arte e spazio espositivo architettonico; Albinì stesso dice infatti "Si è cercato di raggiungere un legame tra architettura e opere d'arte, tra esigenze museografiche ed esigenze formali degli ambienti. Si è cercato di tradurre in termini attuali, la spazialità delle sale senza opporsi ad essa".

8. CASO STUDIO: PALAZZO ROSSO

Dalla relazione di progetto, Sistemazione di Palazzo Rosso, 23 ottobre 1963

(Milano, Fondazione Franco Albini, Galleria di Palazzo Rosso, Relazioni)

"Palazzo Rosso è uno dei più splendidi esempi dell'architettura barocca in Italia, ed è esso stesso il primo e più importante oggetto di esposizione al pubblico. Questo fine, prima di tutto, ha avuto l'allestimento a museo del palazzo e cioè esporre il monumento come opera di architettura. La presentazione delle opere d'arte ha dovuto quindi necessariamente tenere conto della situazione determinata dalla forma e dal carattere degli ambienti che il restauro ha riportato alle originarie condizioni.

I due piani nobili del Palazzo Rosso vero e proprio sono stati dedicati alle opere d'arte di maggior rilievo; gli ammezzati e le 'dipendenze' a disegni, stampe e opere di arte decorativa.

Il primo piano nobile, dove non esistono affreschi, è adibito a galleria di quadri, il secondo piano nobile, dove esistono affreschi sulle volte e sulle pareti, raccoglie opere d'arte, quadri, sculture, mobili che si riallacciano all'epoca e al carattere delle sale e ne integrano i valori. Nella presentazione delle opere d'arte si sono osservati alcuni principi museografici già sperimentati in Palazzo Bianco, come la flessibilità concessa alla esposizione dei quadri e alla disposizione degli apparecchi di illuminazione. A una guida di acciaio sotto l'imposta della volta, sono appesi i quadri mediante tondini di acciaio, e le lampade costituite da un braccio tubolare di acciaio e da un proiettore di specchio carugato Zeiss racchiuso in un involucro di lamiera con coperchio di vetro smerigliato. Nelle sale, dove le volte sono affrescate, alcune lampade hanno doppio riflettore, uno rivolto in alto verso la volta, l'altro in basso rivolto verso il quadro.

Per i quadri collocati su pareti ai lati delle finestre, è stato studiato un supporto rotante per dare al visitatore la possibilità di orientare il quadro verso la luce: il braccio orizzontale del supporto si allunga a cannocchiale secondo le dimensioni del quadro.

I supporti delle sculture, dei candelabri, dei quadri più importanti collocati liberamente dalle pareti, della specchiera del Parodi, ecc. sono in profilati di acciaio a doppio T.

Nelle dipendenze gli oggetti di arte decorativa sono racchiusi in vetrine con pianta a croce a braccia disuguali, collocate al centro delle sale. La struttura delle vetrine è in piatto di acciaio composto.

Nel Palazzo Rosso, al primo piano nobile, il pavimento è di marmo bianco e le pareti grigie.

Al secondo piano nobile, il pavimento è di feltro rosso per dare risalto alle opere esposte e creare continuità spaziale nelle sale, le pareti non affrescate sono rivestite di stoffa di lana grigio indaco.

Nelle dipendenze, i pavimenti sono di bardiglio grigio e le pareti grigie come nel Palazzo principale.

La scala è ottagonale, la struttura portante, in tensione, è costituita da tondini in acciaio posti agli spigoli dell'ottagono esterno e dell'ottagono interno che delimita l'anima della scala. I tiranti esterni sono ancorati alla soletta di ogni piano, per mezzo di un bordo di profilato di acciaio, fissato alla soletta stessa. I tiranti interni sono invece ancorati al soffitto dell'ultimo piano e scendono continui per tutti e quattro piani. Ai tiranti sono appesi i cosciali della scala, in piatto di - ai quali sono fissati i gradini, rivestiti in panno rosso- e il corrimano continuo, in legno rivestito in cuoio. Ad ogni punto di attacco dei tiranti con i cosciali della scala, dei tenditori a vite hanno permesso di regolare la posizione esatta della scala e la tensione dei vari tiranti."

In realtà palazzo Rosso, così come ci è pervenuto dopo l'intervento di Albini, è stato oggetto di numerosi interventi significativi, tra i quali si ricordano quello del 1998 in cui sono state realizzate le strutture in ferro e vetro dell'atrio, da destinare ad attività di biglietteria e informazione, e

quello più consistente, attuato a seguito di un concorso internazionale, avviato nel 1999 e concluso nel 2001. Quest'ultimo è stato redatto da un'associazione temporanea di professionisti coordinati dallo Studio Cerri e Associati. Nel progetto Cerri era prevista la conservazione dei manufatti antichi e il restauro degli apparati albiniani con operazioni minime di messa a norma di alcuni elementi come la scala ottagonale, le lampade, le tappezzerie, i tendaggi, e la conservazione di altri elementi come semplici testimonianze. Per la redazione della proposta progettuale era stato condotto un rilievo e una schedatura di dettaglio molto accurata delle parti che componevano l'allestimento di Albin, all'epoca sostanzialmente integro. Tutti gli elementi dell'allestimento erano stati catalogati e analizzati, le operazioni di rilievo erano state impostate su due livelli di analisi: da un lato il censimento dei singoli elementi che componevano l'allestimento e dall'altro il loro utilizzo nella creazione degli ambienti. L'intervento ha in realtà interessato solo il 40% del complesso, ovvero i fondi e il corpo di fabbrica delle Dipendenze senza coinvolgere il corpo principale dell'edificio.

Un importante intervento è stato quello del 2002 che ha previsto il restauro delle decorazioni della sala con la Gioventù in Cimento di Domenico Parodi.

Nel 2005, all'ultimo piano è stato ripristinato e inserito nel percorso museale "La casa di un amatore d'arte all'ultimo piano di un antico palazzo" la ricostruzione dell'alloggio che Franco Albin aveva progettato per la sovrintendente Caterina Marcenaro.

Il 2009 ha visto la definizione delle linee guida per il restauro della Sala dell'Autunno, con un cantiere didattico che ha visto coinvolti il Centro per la Conservazione e il Restauro dei Beni Culturali La Venaria Reale e l'Istituto Centrale del Restauro. Sempre nel 2009 è stato autorizzato anche il terzo lotto della prima fase attuativa del Progetto preliminare di restauro e adeguamento funzionale del secondo piano nobile, secondo piano ammezzato, terzo piano, sottotetto. L'anno successivo, è stato autorizzato il restauro degli affreschi della Sala dell'Autunno e della Loggia delle Rovine.

Nel 2010 sono stati effettuati interventi sull'atrio, che hanno portato alla realizzazione della nuova porta vetrata alla base dello scalone principale da parte dell'Area Lavori Pubblici del Comune.

Durante il 2012 è stato autorizzato il completamento del polo museale e nell'ambito di questo progetto sono stati realizzati una nuova scala in muratura per collegare il terzo piano con "La casa di un amatore d'arte all'ultimo piano di un antico palazzo", impianti e nuovi varchi.

Nel 2013 la Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoan tropologici ha autorizzato il riallestimento del quarto piano del palazzo, che comprendeva nuove soluzioni illuminotecniche, elementi di arredo e interventi sulle pareti per l'esposizione delle opere ottocentesche del museo e di quelle realizzate per la residenza parigina dei duchi di Galliera.

Nel 2016, infine, sono state inaugurate a cura di Corrado Anselmi, cinque nuove sale dedicate all'Ottocento che contengono gli arredi degli ultimi Brignole-Sale De Ferrari provenienti dalla stessa dimora genovese e dalla loro residenza parigina. In queste "period rooms" ovvero "sale storiche" il cui obiettivo è quello di creare un museo di ambientazione, viene utilizzato un modello espositivo in grado di inserire e spettacolarizzare l'opera all'interno di un racconto, mettendo quindi in scena "un'esperienza". Per queste cinque sale si sceglie di riutilizzare la moquette rossa e le tappezzerie contemporaneamente eliminate ai piani precedenti.

Quanto oggi visibile è dunque il frutto di numerosi interventi che negli ultimi anni hanno più o meno modificato l'allestimento albiniano cercando comunque di raggiungere un compromesso tra mantenimento e rinnovamento.

9. CASO STUDIO: "LA CASA DI UN AMATORE D'ARTE ALL'ULTIMO PIANO DI UN ANTICO PALAZZO"

"La casa di un amatore d'arte all'ultimo piano di un antico palazzo"

Con questo titolo nel giugno 1955 venne pubblicato un articolo sulla rivista Domus dedicato agli spazi dell'ultimo piano del corpo delle Dipendenze di Palazzo Rosso che Franco Albini (1905-1977) aveva ristrutturato per farne l'abitazione dell'allora direttore dei musei civici, Caterina Marcenaro (1906-1976), e per accogliere le opere della sua raccolta d'arte.

Nei tre ambienti di rappresentanza contigui e intercomunicanti 'soggiorno', 'pranzo' e 'camino' - e nella camera da letto i pezzi antichi erano stati previsti come elementi di una composizione unitaria in cui erano inseriti con grande equilibrio anche elementi moderni come il camino e altri arredi disegnati dallo stesso Albini: si trattava di una 'commistione' tra antico e moderno che sempre Domus definiva allora un 'carattere' dell'architettura italiana di quegli anni.

Scomparsa Caterina Marcenaro le opere che le erano appartenute presero le vie che lei stessa aveva disposto, e l'appartamento venne utilizzato come abitazione ancora per qualche anno per essere poi trasformato in uffici.

Nell'ambito del restauro di Palazzo Rosso e di un più completo recupero del suo ruolo di dimora attraverso più di tre secoli della sua storia, si è ritenuto opportuno ripristinare quegli spazi e restituirgli la loro dignità architettonica riproponendovi un arredo rievocativo delle scelte albiniane: per le opere antiche sono state selezionate quelle pervenute alle civiche raccolte attraverso acquisti, doni e legati di collezionisti del Novecento, facendo riferimento in particolare a Costantino Nigro (1894-1967), antiquario e mecenate genovese che di Caterina Marcenaro fu anche grande amico; mentre gli arredi moderni sono tutti esemplificazioni della qualità progettuale di Franco Albini.

Per mantenere il carattere di casa, dipinti e arredi sono esposti privi di didascalie.

10. CASO STUDIO: PALAZZO BIANCO

La prima sistemazione di Palazzo Bianco risale al 1889 e fu curata dal pittore Giuseppe Isola (1808-1893) già consigliere artistico dei duchi di Galliera.

Il 1892 fu l'anno del legato del senatore Giovanni Ricci e della Mostra d'Arte Antica allestita in occasione delle celebrazioni colombiane. Il Museo fu riaperto al pubblico nel 1893 con un allestimento di sculture e quadri antichi e moderni, materiali archeologici, lapidi e mobili, senza un criterio ordinatore preciso, secondo il gusto dell'epoca. In quegli anni, inoltre, alcuni ambienti dell'edificio erano occupati da affittuari privati, una situazione che si protrasse fino al 1914.

Grazie soprattutto all'opera di Gaetano Poggi, primo Assessore alle Belle Arti, tra il 1906 e il 1915 le raccolte vennero esposte secondo criteri storici e tematici, creando all'interno del Palazzo diversi musei di settore: "Museo di Storia e Arte", "del Risorgimento", "della Guerra".

Negli anni Venti, grazie all'opera di Orlando Grosso (1882-1968), direttore dell'Ufficio Belle Arti e delle Gallerie, si creò un vero e proprio "sistema" dei musei civici con istituti tematicamente specializzati e decentrati sul territorio. Palazzo Bianco, fra il 1928 e il 1932, venne riordinato cronologicamente e per scuola, secondo gli orientamenti della museologia del tempo. Erano comprese nell'ordinamento anche le nuove collezioni: dalla quadreria di Casa Piola legata da Carlotta Ageno De Simoni nel 1913, a quella di Enrico L. Peirano pervenuta nel 1926. I dipinti furono esposti al piano nobile insieme a mobili e arazzi, suddivisi per epoche e scuole, in modo intervallato, raramente sovrapposti e allineati tendenzialmente in basso. Le opere dei primitivi furono riunite al pianterreno accanto a sculture e ceramiche.

In gran parte distrutto nel 1942 a causa dei bombardamenti, il palazzo fu ricostruito nella sua "facies" settecentesca ed ebbe, alla sua riapertura nel 1950, un ordinamento nuovo voluto da Caterina Marcenaro (1906-1976), neodirettore dell'Ufficio Belle Arti, e un allestimento studiato da Franco Albini (1905-1977), architetto di formazione razionalista. Il risultato, fondato su una selezione rigorosa delle opere esposte e su scelte museografiche inedite, fu di alto profilo, sconvolse le attese più tradizionaliste e pose il rinnovato Museo all'attenzione del mondo della cultura a livello nazionale e internazionale. Come scrive sulla rivista Genova Pasquale Rotondi: "Se il problema di esporre diventa irto di difficoltà quando si è all'interno di un fabbricato monumentale, dove non solo le opere ma il monumento stesso deve essere esposto, in Palazzo Bianco il risultato raccoglie il plauso incondizionato del mondo della cultura e dell'arte. Il nuovo museo viene descritto come esempio perfetto di unione tra edificio e opere, tra necessità dell'esporre e modifiche del monumento, tra funzione poetica e servizi aggiuntivi che fanno la vera modernità di un museo".

L'allestimento era caratterizzato da un estremo rigore formale, che traspariva dal colore grigio chiaro di pareti e volte, dalla pavimentazione uniforme, dall'uso sapiente dell'illuminazione e, infine, dai supporti delle opere realizzati con materiali poveri, industriali, verniciati in nero che dichiaravano espressamente la loro funzione. Inoltre, si differenziava per le pannellature in ardesia a spacco di alcune sale, per la rivoluzionaria organizzazione dei depositi e per l'assoluta mobilità nella disposizione delle opere.

Negli anni Settanta, le sculture e gli affreschi inseriti nel percorso museale vennero trasferiti nel costituendo Museo di Sant'Agostino e Palazzo Bianco assunse l'attuale aspetto di pinacoteca. Tutti gli spostamenti ritenuti necessari sono stati resi possibili, senza nessun problema di adattamento, grazie alla totale flessibilità delle strutture espositive studiate con grande raziocinio da Franco Albini.

In occasione dell'appuntamento di Genova Capitale Europea della Cultura nel 2004, Palazzo Bianco diviene, insieme a Palazzo Rosso e a Palazzo Tursi, parte di un unico complesso museale

consacrato all'arte antica: l'unione dei tre palazzi in un continuo percorso espositivo, nel quale ogni museo mantiene le proprie specifiche caratteristiche storiche e di collezione, ha così trasformato la cinquecentesca Strada Nuova in una vera e propria "strada-museo", capolavoro della cultura architettonica e abitativa genovese e sede di un'istituzione culturale unica per dimensioni, caratteristiche, qualità e prestigio, i Musei di Strada Nuova.

Il progetto di rinnovamento a cura della Civica Amministrazione ha principalmente riguardato l'estensione degli spazi espositivi negli ammezzati e in altri spazi accessori del palazzo, come le fruttiere già utilizzate come locali per la didattica e per mostre temporanee. L'assetto dato da Albinetti al museo non risulta quindi intaccato da queste opere di rinnovamento; il carattere anche materico del suo intervento trova più di un richiamo nella scelta dei materiali e dei colori utilizzati nei nuovi interventi, come nei pavimenti degli ammezzati recuperati a sede espositiva realizzati in marmo di Carrara con tozzetti di ardesia, esatto "negativo" dei pavimenti del piano nobile e del piano terra. Le pareti sono ovunque bianche.

Si è inoltre edificato un corpo di raccordo tra Palazzo Bianco e Palazzo Tursi, chiamato "Cerniera", in sostituzione di una precedente manica vetrata, in modo tale da dare continuità al percorso espositivo. Dalla pinacoteca, passando attraverso la Cerniera, si prosegue con la visita di alcune sale di Palazzo Doria Tursi concludendo il percorso con un suggestivo spazio dedicato alla Maddalena penitente del Canova (1790), una delle più significative opere dell'artista, acquistata a Parigi dai duchi di Galliera.

All'interno del raccordo sono stati lasciati a vista, in concordanza con la Soprintendenza Archeologica e quella per i Beni di Architettionici e il Paesaggio, i resti delle arcate della navata di sinistra della Chiesa medievale di San Francesco e un'esposizione di frammenti marmorei e lapidei provenienti dall'antico convento. La funzione di connessione senza barriere architettoniche fra i due palazzi è garantita da un sistema di rampe e da un ascensore realizzato nel vano di una preesistente scala di servizio; il relativo corridoio di accesso al piano terra ha consentito dunque di ottenere un percorso di visita totalmente accessibile e privo di ostacoli fisici. L'inaugurazione della "cerniera" è avvenuta sabato 27 maggio 2016, in occasione dei Rolli Days.

Sul retro del palazzo si è realizzata, per assecondare il percorso espositivo, una nuova scala in un corpo ad essa appositamente dedicato. Il progetto ha previsto la creazione di un volume prismatico a sezione trasversale triangolare chiamato "Vela", all'occorrenza reversibile senza pregiudicare l'integrità dell'edificio.

L'attualizzazione tecnologica e l'implementazione funzionale degli impianti è stata effettuata mediante interventi sul corpo illuminante albiniano e la realizzazione di un impianto per la climatizzazione delle cinque più importanti sale del piano nobile. L'intervento sull'illuminazione si è reso necessario per fornire una più corretta ed efficace illuminazione delle opere; reso possibile grazie all'evoluzione e la miniaturizzazione dei reattori necessari a far funzionare i tubi fluorescenti contenuti nel sistema di illuminazione. L'impianto di condizionamento è l'aspetto meno riuscito all'interno del progetto. Esso, infatti, prevede una serie di bocchettoni, piuttosto evidenti, lungo tutto il perimetro del soffitto.

Un punto importante dell'intervento riguarda la realizzazione del "giardino evocativo", un luogo in grado di dar valore e mettere in risalto i ritrovamenti delle preesistenze medievali della chiesa di San Francesco. Del complesso conventuale sono ancora rinvenibili gli archi e le colonne del lato settentrionale della navata centrale, incastonati nella muratura del cosiddetto Palazzo Galliera, edificio per uffici costruito sui sedimenti della navatella settentrionale e delle cappelle ad essa adiacenti. Queste ed altri segni, oltre alla documentazione (piante, prospetti, descrizioni), hanno consentito di riprodurre al suolo la traccia della chiesa che ha inoltre portato alla

realizzazione di un "podio" sopraelevato in corrispondenza della quota alla quale effettivamente era collocato il presbiterio.

Sono stati inoltre creati nuovi locali di servizio a supporto delle attività degli operatori del museo e il rinnovo nonché l'adeguamento alla normativa di quelli destinati al pubblico.

Nel 2008 in Palazzo Bianco è stato completato un nuovo ordinamento delle opere, rinnovato per consentire un percorso più razionale all'interno del Museo; è così cronologicamente documentata l'evoluzione della cultura figurativa a Genova tra Cinquecento e Settecento, non solo presentando i più conosciuti maestri della scuola locale ma anche gli artisti italiani e esteri che hanno lavorato per committenti genovesi o i cui dipinti hanno fatto parte delle note collezioni delle grandi famiglie cittadine.

L'insieme degli interventi, durato complessivamente un decennio a causa della disponibilità differita delle risorse finanziarie occorrenti, ha consentito di triplicare la superficie espositiva preesistente e di raddoppiare il numero delle opere esposte, senza interferire in alcun modo con l'intervento progettato e realizzato da Franco Albini a cavallo fra gli anni Quaranta e Cinquanta del secolo scorso.

11. CASO STUDIO: IL MUSEO DEL TESORO DI SAN LORENZO

Il museo è nato nel 1956 su progetto dell'architetto Franco Albini e Caterina Marcenaro, collocato a tre metri circa sotto il cortile dell'Arcivescovado. Lo spazio è composto da quattro sale cilindriche di diametro differente (tholos), da un vano d'ingresso e da un altro vano centrale di raccordo. Le Tholoi hanno pareti di mattoni pieni rivestite con conci lavorati a scalpello di pietra di Promontorio, ciascuno pensato per essere posto nella specifica posizione in cui si trova, come si evidenzia dai disegni costruttivi in cui ciascuno di essi è quotato e numerato.

Albini ha voluto rievocare spazi arcaici, quali le catacombe, le tombe etrusche, micenee, le chiese romaniche, concependo lo spazio in funzione delle opere: pezzi d'oreficeria, d'arte sacra d'eccezionale valore artistico, storico e devozionale.

Un aspetto fondamentale della modalità espositiva di Albini è la creazione di giochi di luce e ombre ottenuti grazie ad un'innovazione tecnologica: un binario di bachelite che corre lungo l'imposta dei soffitti a finta volta nervata delle Tholoi. L'architetto aveva previsto di inserire all'interno del binario alcune prese di corrente con l'idea di poter spostare i corpi illuminanti ad esso collegati in relazione a eventuali cambiamenti dell'ordinamento dei manufatti esposti.

Per l'esposizione dei piviali Albini progettò delle teche a forma di piramidi svasate composte da grandi lastre di cristallo connesse tra di loro grazie ai "ragnetti" metallici, un'altra innovazione tecnologica. La forma della teca aveva la funzione di assecondare quella dei piviali come se questi fossero indossati dal sacerdote durante la cerimonia. Alla sommità erano stati progettati dei "cappelli" contenenti i sistemi di illuminazione: dei tubi a fluorescenza che si scopri, in seguito, essere dannosi per la conservazione dei tessuti antichi (oggi non più presenti).

Per quanto riguarda lo Stipo fiorentino, una cassetta-reliquiario con cristalli di rocca, pietre dure e lapislazzuli, Albini ideò una teca con fondo a vassoio e lati inclinati di profondità troppo ridotta per contenerlo. Lo stipo aveva infatti quattro piedini di cristallo di rocca a forma di leone che rendevano impossibile l'inserimento del manufatto all'interno della teca. La soluzione adottata fu, in un primo momento, quella di esporre i piedini staccati accanto allo stipo; in seguito, quella di esporre lo stipo completo ma opportunamente sollevato rispetto al fondo, in modo tale da recuperare lo spazio necessario.

Albini scelse, sulla base della maquette di Marcenaro, di esporre l'Arca delle ceneri del Battista, di poco sollevata dal pavimento, che appare incassato secondo il ricorrente disegno a due cerchi non centrati. L'arca era stata esposta totalmente libera nello spazio perché il pubblico del tempo era colto e rispettoso e ciò rendeva possibile l'assenza di misure dissuasive e di protezione. Anche le targhette esplicative dei manufatti esposti erano ridotte al minimo in quanto chi visitava il museo era già informato e non necessitava di particolari supporti informativi.

Nel caso della Cassa processionale del Corpus Domini, la soluzione espositiva adottata dall'architetto era la stessa di quella dell'Arca delle ceneri del Battista: un'esposizione totalmente libera senza nessun elemento di protezione.

Albini ci pone di fronte ad una novità assoluta sia in campo architettonico sia per quanto riguarda l'esposizione museale: negli anni '50 e '60 nacque, grazie al suo contributo, un nuovo criterio espositivo, indirizzato alla valorizzazione delle opere d'arte, finalizzato ad un rapporto diretto con i fruitori.

Tuttavia, per quanto la concezione albiniana possa essere definita per molti aspetti "atemporale", per altri subisce anche lei gli effetti dello scorrere del tempo. L'obsolescenza di alcune soluzioni tecniche, così come i cambiamenti culturali ed il differente approccio da parte dei visitatori, hanno portato i progettisti a dover ripensare gli ambienti albiniani, ma in un'ottica di mantenimento della percezione spaziale dell'architetto.

Per risolvere significativi problemi in merito alla funzionalità e alla fruizione da parte del pubblico dello spazio museale, tra il 2009 ed il 2010, si è reso necessario pensare ad alcuni interventi di adeguamento e restauro. L'obiettivo da perseguire era quello di predisporre un programma volto a garantire tre aspetti basilari della tutela: la tutela e la valorizzazione dei beni culturali conservati ed esposti nel museo; la tutela e la valorizzazione degli spazi albiniani; la tutela dei visitatori. In particolar modo, furono individuati quattro contenuti progettuali principali da elaborare:

1. le problematiche relative alla conservazione e al miglioramento della tutela degli oggetti esposti, con riferimento alla teca della Croce reliquiario detta degli Zaccaria, allo Stipo delle ceneri di san Giovanni Battista (lo Stipo fiorentino), alla Cassa processionale del Corpus Domini, all'Arca delle ceneri di san Giovanni Battista e alle teche espositive dei piviali;
2. l'adeguamento dell'impianto illuminotecnico, per migliorare l'illuminazione delle opere e degli spazi museali e la sicurezza per l'accesso;
3. la rimozione delle cause di infiltrazione di acqua da alcuni lucernari in vetro cemento posizionati sopra le sale espositive a tholos;
4. la predisposizione di un nuovo ordinamento del museo.

I lavori interni al museo furono avviati il 7 aprile del 2011, subito dopo la conclusione degli interventi sui lucernari. L'intervento complessivo è stato anche occasione per una manutenzione ordinaria delle vetrine, dove necessaria, con la sostituzione delle lastre in vetro che si erano nel tempo danneggiate, dell'illuminazione e delle targhette espositive e anche per il rifacimento dei rivestimenti in panno rosso delle teche sostituiti con un feltro dello stesso colore e consistenza ma ignifugo.

Nel caso dello Stipo fiorentino si è deciso di lasciare la teca nella sua conformazione originaria, pulendola, riparandola e sostituendo i vetri rotti e i tessuti danneggiati, e di dotarla di un piano sollevato che lascia percepire il fondo a vassoio, comune a tutte le teche, ma che consente di esporre il manufatto con i suoi piedini a forma di leone nella corretta posizione e nella sua integrità.

Per quanto riguarda l'Arca delle ceneri di san Giovanni Battista, il progetto ha previsto di proteggere l'arca posizionandola all'interno di una teca di cristallo ed esponendola ad una quota rialzata rispetto a quella originariamente pensata da Albini.

La stessa soluzione è stata adottata per la Cassa processionale del Corpus Domini che ha inoltre subito un intervento di restauro.

Per ovviare al problema di sicurezza per il pubblico legato al dislivello del pavimento del tholos, formato da due cerchi non concentrici posizionati su due livelli differenti a creare un gradino, si è optato per il semplice utilizzo di un dissuasore, ovvero un cordone rosso su piantane rimuovibili in ottone, da usare, distaccato dall'arca, solo in caso di un grande flusso di visitatori, rendendo al contempo limitato l'accesso al museo.

La revisione dell'ordinamento espositivo, curato da Piero Boccardo e da Franco Boggero, fu concordata nell'ambito dell'ultima riunione del Comitato Scientifico che decise di procedere alla riconsiderazione della disposizione dei beni mobili esposti ritenuti non determinanti per la lettura dell'impostazione albiniana, lasciando nella loro collocazione originale tutti gli oggetti strettamente connessi agli spazi e agli allestimenti espositivi del museo.

I lavori impiantistici terminarono a fine aprile del 2011 mentre gli interventi conservativi si protrassero fino al giugno dello stesso anno; in seguito il museo venne riaperto al pubblico.

I finanziamenti permisero anche il restauro della statua argentea della Madonna Immacolata di Francesco Maria Schiaffino: il manufatto presentava gravi problemi di degrado che impedivano di apprezzarne la finezza e mettevano a rischio la sua stabilità. La scultura, collocata in posizione baricentrica nella sala esagonale centrale, su cui affacciano le tre grandi tholoi espositive, attira lo sguardo del visitatore e svolge il ruolo di fulcro prospettico per chi accede dall'ambiente di ingresso. Illuminando lo spazio che la contiene, la statua della Vergine è stata eletta a rappresentare l'immagine stessa del museo ed è il testimone più evidente del progetto di restauro.

12. CASO STUDIO: PALAZZO DUCALE

Sede del governo della Repubblica di Genova e residenza del doge, Palazzo Ducale è oggi il cuore della cultura e dell'arte di Genova che ospita mostre, incontri culturali, attività educative ed eventi.

La sua costruzione si sviluppa nel corso dei secoli, a partire dal Medioevo fino alla fine del Cinquecento, quando l'intervento di Andrea Ceresola detto il Vannone nel 1551, trasformò gli spazi adeguandoli al prestigio e alla ricchezza raggiunti dalla Repubblica in quello che è ormai noto come il "Siglo de los Genoveses". In quel progetto rientra anche la Cappella del Doge, affrescata da Giovanni Battista Carlone alla metà del Seicento che riassume e celebra la storia di Genova.

Lo stile tipicamente neoclassico dei Saloni di Rappresentanza in cui si riuniva il Senato della Repubblica, è legato a un rovinoso incendio del 1777, che distrusse il corpo centrale, in particolare i saloni del Maggiore e Minor Consiglio e la facciata. La ricostruzione fu affidata all'architetto ticinese Simone Cantoni, al quale si deve anche l'omonima scala elicoidale "Scala Cantoni", un esempio di virtuosismo neoclassico che serve da collegamento tra il loggiato e l'ultimo piano, in cui l'architetto ha saputo coniugare la solidità e la funzionalità con una grande eleganza formale. Ancora oggi i visitatori percorrendola, rimangono stupefatti della sua solennità e maestosità.

Il segno più evidente che oggi rimane dell'originaria costruzione medievale del Palazzo è la Torre Grimaldina, ancora adesso simbolo del potere civico della Repubblica, con il vessillo di San Giorgio sempre issato. La torre ha svolto, dall'inizio del XIV secolo fino ai primi anni del Novecento, la funzione di carcere per prigionieri politici, cospiratori e anarchici.

Nei primi decenni del Novecento ci fu un'importante azione di restauro diretta da Orlando Grosso, che riportò alla luce le tracce medievali cancellando alcuni interventi seicenteschi, e ripristinò la facciata dipinta su piazza De Ferrari. Il Ducale di oggi è il frutto di un imponente recupero, condotto da Giovanni Spalla a partire dal 1980: un intervento che ha riscoperto l'unitarietà del progetto del Vannone, rivelandone il valore storico e restituendo un tassello di storia alla città, con tutta la ricchezza architettonica e urbanistica che ha accumulato nei secoli. La storia di Palazzo Ducale è indissolubilmente legata a quella della città: attraversando gli spazi del Palazzo ci si imbatte nei segni e nei simboli di una narrazione secolare.

Dal 1992 Palazzo Ducale è un centro culturale dinamico e prestigioso, sede della Fondazione per la Cultura che organizza mostre d'arte, grandi rassegne, incontri ed eventi di carattere commerciale e culturale. La città di Genova ha infatti investito molto su questo museo sia per quanto riguarda il suo ruolo culturale e pedagogico sia per quanto riguarda l'aspetto di intrattenimento.

Con il biglietto d'ingresso al Palazzo è possibile partecipare gratuitamente alle visite guidate a cura dell'Associazione Amici dei Musei Liguri e di Palazzo Ducale: ogni giovedì, alle 15.30 ai Saloni di Rappresentanza e alla Cappella del Doge; mentre ogni venerdì e sabato, sempre alle 15.30, alle antiche carceri e alla Torre Grimaldina. La visita di queste due costituisce un vero e proprio percorso. La salita sulla Torre è effettuabile, sia in ascensore, sia attraverso una rampa di scale intervallata da più tappe. Per la visita delle carceri e delle sue celle, il Museo mette a disposizione alcuni dispositivi di sicurezza: una cuffietta igienica e un caschetto di protezione, inoltre, lungo tutto il percorso sono disposti dei cartelli per segnalare eventuali pericoli. Si tratta di un'esperienza immersiva che include l'uso di musiche e suoni in grado di far rivivere al visitatore gli stessi sentimenti dei prigionieri rinchiusi in quelle celle anguste.

La Sala del Maggior Consiglio è oggi adibita a sala per eventi e convegni, come testimoniano la presenza delle sedie per il pubblico, del banco da discussione e dei riflettori.

Punto centrale e luogo di intrattenimento è il cortile Maggiore. Qui sono organizzati numerosi eventi, tra cui anche la proiezione di film e sceneggiati come nel caso del "Circuito Cinema al Ducale, cinema sotto le stelle", durante il quale il cortile si trasforma in un vero e proprio cinema all'aperto.

L'intero Piano Piazza Matteotti con i suoi spazi: il munizioniere, il sottoporticato, la loggia degli Abati e la Sala Dogana sono adibiti a spazi espositivi per ospitare mostre temporanee di grande interesse.

Palazzo Ducale ha anche investito in ambito tecnologico. Da dicembre 2021 all'interno della biglietteria e nello spazio antistante l'ingresso alle mostre sono infatti presenti due robot umanoidi Pepper: Costantino e Costantina che sono capaci di conversare, reagire alle emozioni, riconoscere le voci, ballare e cantare.

Si tratta di un'iniziativa promossa da Costa Crociere Foundation, che ha donato i due robot a Fondazione Palazzo Ducale e ha visto il contributo di Madlab 2.0, Scuola di Robotica e Comune di Genova. Una donazione che ha un grande valore simbolico, come ponte tra passato e futuro, ma anche concreto 'perché - ha detto l'assessore regionale Ilaria Cavo - rafforza il legame tra Fondazione Palazzo Ducale, Costa Crociere Foundation e Scuola di Robotica mettendo assieme cultura, turismo, sociale e tecnologia'.

I visitatori vengono accolti e ricevono informazioni dai due robot per quanto riguarda mostre, informazioni sul palazzo, eventi in programma e musei nelle vicinanze. Costantino e Costantina presentano anche la funzione "giochiamo insieme" e la modalità "selfie", in cui, grazie alla loro capacità di movimento, simulano un vero e proprio abbraccio. "Una sfida per abbracciare un pubblico sempre più ampio", spiega Serena Bertolucci, direttrice di Palazzo Ducale. Durante l'intervista del 10 dicembre 2021, per la Repubblica, la direttrice afferma che si tratta di un esperimento di accoglienza verso il pubblico, il cui obiettivo è quello di "far capire durante le lunghe code, che l'attesa non è tempo perso ma guadagnato e quindi si possono imparare cose, sapere notizie del Palazzo. Ci si può divertire, perché ci sono anche tanti giochi per i bambini; si possono fare selfie e si possono avere informazioni sulle mostre. Quindi questi umanoidi ci daranno una grande mano."

13. CASO STUDIO: MUSEO DI SANT'AGOSTINO

Il museo si presenta come un connubio perfetto tra antico e contemporaneo: sorto negli spazi del complesso conventuale di Sant'Agostino di origine medievale risalente al XIII secolo, situato nel centro storico di Genova, adiacente alla chiesa sconsacrata di Sant'Agostino e vicino all'attuale sede della Facoltà di Architettura dell'Università di Genova.

Aperto nel 1983, è il più importante museo di scultura e architettura della Liguria; l'unico che offre una panoramica completa della scultura genovese a partire dal Medioevo, X secolo, fino all'età moderna, XVIII secolo. Il percorso museale comprende il chiostro quadrangolare seicentesco trasformato in spazio espositivo, la chiesa agostiniana risalente al XIII secolo con torre campanaria del XV secolo e il chiostro tardomedievale di forma triangolare.

La storia del Museo di Sant'Agostino ha inizio dopo il 1798, quando gli Agostiniani dovettero lasciare il complesso in seguito all'emanazione delle leggi sulla soppressione degli ordini religiosi da parte della Repubblica Ligure. Dopo l'abbandono del convento la chiesa fu sconsacrata e adibita ad usi civili, cominciando così un veloce degrado. Intorno alla metà dell'Ottocento avevano iniziato a levarsi alcune proteste sulle condizioni dell'edificio che portarono Federico Alizeri a proporre di utilizzare il complesso come museo. Solo nel 1920, però, fu deciso il restauro del convento ad opera di Orlando Grosso per destinarlo a sede del nuovo Museo di Architettura e Scultura Ligure.

I restauri completati nel 1932, vennero in gran parte vanificati durante la Seconda Guerra Mondiale dopo l'inaugurazione del 1939, occasione in cui venne significativamente denominato "Museo di Architettura e Scultura Ligure", e l'immediata chiusura con sgombero delle opere nel 1940, in due diverse circostanze. Nel 1942 e nel 1944, il complesso venne gravemente danneggiato da bombardamenti aerei, che causarono il parziale incendio del tetto della chiesa, il crollo della volta interna dell'abside e la distruzione del chiostro seicentesco.

Dopo un primo intervento di messa in sicurezza eseguito nel 1945, il complesso fu utilizzato per alcuni decenni come deposito di sculture, frammenti architettonici e affreschi provenienti dalle chiese distrutte, che hanno costituito il nucleo del Museo di Sant'Agostino. Lo studio Albini Helg Piva venne incaricato, tra il 1977 e il 1992, del progetto per un nuovo museo. Questo restauro, oltre a rappresentare l'ultima architettura museale di Franco Albini per Genova, era stato pensato con l'intento di avviare un processo di riqualificazione del centro storico.

Il museo venne aperto nel 1983 nell'area del chiostro quadrangolare e nel 1987 in quella del chiostro triangolare. I lavori di sistemazione coinvolsero anche la chiesa, che fu trasformata in auditorium, inaugurato nel 1992.

Nel 2009 fu inaugurata la Sezione di Pittura, che accoglie opere su tavola che si datano dalla fine del Duecento ai primi del Cinquecento, mentre nel 2010 fu inaugurata la Sezione di Ceramica, dedicata a mostrare gli interscambi commerciali e culturali fra le sponde del Mediterraneo.

Il Museo di Sant'Agostino, con il suo percorso artistico vasto e variegato, costituisce una vera e propria "porta" per il denso e bellissimo mondo della scultura genovese dall'alto Medioevo all'età moderna.

Oggi, nel 2022, il sito del museo informa che "Il museo di Sant'Agostino è interessato da importanti interventi di adeguamento impiantistico e strutturale che rendono necessario un periodo di chiusura." A oltre trent'anni dall'apertura al pubblico, il complesso museale denuncia l'esigenza di un aggiornamento impiantistico e di un adeguamento normativo, oltre che di una rivitalizzazione degli spazi di accoglienza e di interazione con il pubblico e la città.

Su queste premesse, la Fondazione Bruschetti per l'Arte Islamica e Asiatica ha aderito a un progetto di riqualificazione dell'intero complesso, promosso dal Comune di Genova, commissionando nel 2017 allo Studio OBR il Progetto Preliminare e poi donandolo nel 2018 al Comune stesso.

Il Progetto Preliminare si prefigura come intervento in grado di generare nuove relazioni con il sistema culturale internazionale e di arricchire il programma promozionale di Genova. La possibile esposizione permanente della Collezione Bruschetti per l'Arte Islamica all'interno della chiesa di Sant'Agostino ha rappresentato una perfetta coesione tra le opere e la loro cornice, grazie a una ideale corrispondenza storica e geografica, se si considerano le relazioni commerciali, politiche e culturali di Genova, per secoli una delle capitali del Mediterraneo e crocevia tra l'Oriente e l'Europa. In questo senso, l'architettura della chiesa risulta essere quella più efficace per rivelare al pubblico l'eccezionalità delle opere della collezione.

Secondo questo approccio, tra la collezione della Fondazione e l'architettura della chiesa di Sant'Agostino si è realizzato un rapporto in termini di complementarità: l'una sottolinea le qualità dell'altra e viceversa. Così pensato, lo spazio espositivo diventa medium tra l'opera e la sua intellegibilità, verso una sintesi olistica tra arte e architettura, spazio e tempo, passato e presente.

Le caratteristiche architettoniche dell'interno della chiesa di Sant'Agostino sono state occasione di ricerca per esplorare nuove possibilità museografiche: le tre navate divise da arcate ogivali a fasce bicrome in marmo e pietra di Promontorio, le cappelle e il coro con le volte cordonate sono stati pensati come spazi museali articolati tra loro in successione, con soluzioni allestitivo e percorsi diversificati che aiutano il visitatore a fruire le opere evitando l'effetto di "affaticamento da museo".

Gli obiettivi progettuali sono volti al recupero dell'approccio spaziale di Franco Albini, al miglioramento della conservazione delle opere e a permettere una maggiore fruizione da parte del pubblico.

Il rapporto tra allestimento e complesso monumentale è pensato in continuità con la tradizione museografica italiana di considerare lo spazio espositivo in stretto rapporto con l'opera esposta. È stata dedicata particolare attenzione alla compatibilità tra esposizione e conservazione, ovvero al controllo dell'ambiente, intervenendo sul clima (aria, umidità, temperatura) e sulla luce. Più in particolare, l'illuminazione della chiesa è stata pensata per favorire la percezione di tutta la gamma cromatica, per la quale la luce esclusivamente artificiale risulta spesso insufficiente; si è pertanto associata la luce naturale, di cui però vengono filtrati i raggi ultravioletti. Questa scelta è stata effettuata anche in un'ottica di mantenimento del progetto di allestimento di Albini il cui uso sapiente della luce naturale era in grado di conferire alla pietra scolpita della chiesa aspetti sempre differenti e stupefacenti, col cambio delle stagioni e con il passare delle ore del giorno.

I criteri museografici adottati, oltre ad evitare ogni tipo di interferenze con le murature storiche, privilegiano un uso flessibile del complesso di Sant'Agostino. Lo studio dei percorsi museali consente molteplici possibilità, favorendo la chiarezza distributiva, la fluidità dei flussi senza affollamento, con limitate intersezioni, consentendo sia la contemplazione d'insieme, sia il raccoglimento individuale. In questo modo, i diversi ambienti sono percepiti dal visitatore come una sequenza, un itinerario tra le opere.

L'idea perseguita è quella di un museo rinnovato nel proprio rapporto con il pubblico non tanto luogo sacrale o archivio per gli addetti ai lavori, ma anche laboratorio, in cui la contemplazione e lo scambio diventano attività vitali. Il processo di rinnovamento immaginato definisce quindi una maggiore apertura verso il pubblico, in modo da rendere evidente il ruolo di polarità urbana, culturale e sociale del museo.

A livello attuativo il progetto prevede numerosi interventi.

In corrispondenza dell'androne tra piazza Sarzano e il chiostro triangolare è stato progettato un nuovo ambiente con funzione di bussola, realizzato grazie a due nuove vetrate trasparenti che sostituiscono l'attuale cancello metallico di chiusura. Rimuovendo il tamponamento tra l'androne e l'attuale sala conferenze è quindi possibile orientarsi facilmente tra biglietteria, bookshop, guardaroba, chiostro triangolare e chiostro quadrangolare, tutti connessi visivamente tra loro.

Si realizza in questo modo una nuova lobby di proporzioni e dimensioni adeguate ad ospitare il pubblico e ad orientare i flussi. Così pensata, la lobby è passante, in quanto garantisce l'attuale percorso urbano di collegamento tra piazza Sarzano e piazza Negri. L'inserimento di una pedana di movimentazione persone consente, inoltre, l'eliminazione dell'attuale pedana temporanea realizzata in legno, riportando la scalinata di ardesia alla sua configurazione originale albiniana.

Dalla lobby è possibile accedere a tutte le funzioni complementari di supporto (sala incontri, didattica e sala lettura) articolate intorno al chiostro quadrangolare, da cui ricevono anche l'illuminazione naturale. In questo modo si ottimizza la distribuzione che prevede un ampio spazio per ospitare gruppi numerosi di visitatori. Questa soluzione è resa possibile mediante la rimozione di tutti i tamponamenti opachi non strutturali, sostituiti da divisori mobili trasparenti con l'ausilio di tende. In questo modo si riporta in luce la struttura originaria di travi e pilastri disegnata da Albini per il piano terra.

Gli interventi del piano terra prevedono anche la caffetteria con affaccio diretto su piazza Sarzano e in collegamento con il chiostro quadrangolare. Si realizza così una sorprendente trasparenza attraverso la percezione di tutta la profondità del complesso, creando nuove relazioni visive tra piazza Sarzano e il chiostro quadrangolare. Grazie alle pareti mobili trasparenti, lo spazio diventa flessibile e riconfigurabile a seconda delle necessità. Gli interventi al piano terra prevedono inoltre dei nuovi servizi igienici più ampi e funzionali, e il mantenimento degli uffici nella loro configurazione attuale.

La collezione permanente del museo è distribuita nei due piani superiori, guidando il flusso dei visitatori lungo un percorso lineare, evitando di transitare nelle aree già visitate.

Dal secondo piano, dopo avere visitato la torre campanaria, il percorso museale conduce il visitatore nuovamente al primo piano attraverso la scala posta nel mezzo dell'ultima galleria, terminando la visita nella sala delle mostre temporanee al piano terra, direttamente collegata con il guardaroba, il bookshop e un nuovo blocco servizi posto a livello -1.

Per quanto riguarda la distribuzione verticale, gli interventi prevedono la sostituzione del montacarichi esistente con un ascensore per persone e la realizzazione di un nuovo montacarichi in prossimità dell'ingresso di piazza Negri, per collegare il deposito con tutti i livelli espositivi.

A livello +1 si prevede l'inserimento di ulteriori servizi igienici, oltre che l'impermeabilizzazione della terrazza del chiostro quadrangolare, mentre a livello +2 l'inserimento di alcune associazioni culturali già operanti nel museo (IISL e ISCUM), in locali attualmente non utilizzati.

Il progetto include anche l'adeguamento impiantistico complessivo, atto a migliorare il comfort climatico dei livelli +1 e +2 (riscaldamento e raffrescamento), con particolare attenzione al controllo dell'umidità nella galleria della pittura situata intorno al chiostro triangolare a livello +1, oltre che ad interventi di messa a norma dei quadri dell'impianto elettrico.

A causa dell'avanzato stato di decadimento (infiltrazioni e mancanza di tenuta alle intemperie), il progetto prevede, infine, la sostituzione dei serramenti vetriati intorno al chiostro

quadrangolare a tutti i livelli, migliorando in questo modo il confort interno e l'efficienza energetica del complesso.

14. CASO STUDIO: CASTELVECCHIO

Scarpa realizza a Castelvecchio a Verona (XVI secolo), tra gli anni 1957 e 1974, in collaborazione con il curatore Licisco Magagnato, un vero e proprio capolavoro, non a caso l'architetto è considerato uno dei Maestri della Scuola Italiana della Museografia sviluppatasi negli anni '50.

L'architetto interpreta con grande forza il tema del legame con l'edificio ospitante, accentuando contrasti e paradossi tra il nuovo intervento, la preesistenza e le opere esposte. Castelvecchio è prima di tutto espressione di un giudizio critico e di valore sugli interventi precedenti, ritenuti incomparabili alla perfezione del monumento preesistente ed in particolar modo critica quelli degli anni '20. Scarpa, però non li elimina, ma sfrutta questo falso stilistico per metterne in evidenza i limiti e sperimentare nuove strategie progettuali.

L'architetto applica una vera e propria operazione "decostruttiva" demolendo un'intera campata dell'Ala Napoleonica e ripristinando così l'originario rapporto con l'Adige che ha per secoli caratterizzato il cortile-piazza d'armi del castello scaligero. Si tratta di un intervento senza precedenti che mostra un grande coraggio oltre che ad una forte passione personale. Basti pensare che Scarpa aveva stabilito l'ufficio di progettazione nel monumento stesso. Bisogna anche dire che una così significativa operazione di restauro è stata resa possibile solo grazie al fatto che è stata concepita e realizzata nel decennio precedente il concepimento e la promulgazione della Carta di Venezia del 1964 e del 1972, dopo il quale si è sviluppato un clima di forte proibizionismo. Testimone di ciò è l'atteggiamento fortemente contestatario della critica nei confronti del progetto di Scarpa, che è stato a lungo considerato un esempio di restauro da non seguire.

L'opera di "smontaggio e decostruzione" di Castelvecchio è controbilanciata dall'inserimento di nuovi elementi che Scarpa progetta appositamente per il monumento con l'obiettivo di far emergere in maniera distinta ed individuale ciascuna delle soglie storiche presenti. L'ultimo intervento, quello degli anni '20, che comprende l'innalzamento delle torri e delle merlature, la realizzazione del cammino di ronda del fronte sull'Adige e il partito architettonico delle due ali della caserma napoleonica, viene giudicato dall'architetto come appartenente ad una fase storica troppo recente per essere significativa e inoltre non necessaria perché troppo lontana, anche dal punto di vista formale, dalla sua visione progettuale.

La tecnica adottata per l'allestimento dei nuovi ambienti per l'esposizione delle opere rappresentative della storia veronese è una tecnica contrappuntistica e coloristica che da una parte enfatizza i contrasti tra antico e nuovo, e dall'altra li riunisce dedicando uguale attenzione alla qualità dei materiali: quelli antichi, ciottoli, tufo, pietra locale, sono valorizzati nelle loro orditure, mentre quelli moderni, calcestruzzo a vista, acciaio, graticci metallici, tiranti, sono trattati superficialmente come se fossero dei prodotti artigianali. In questo quadro le opere, ancora esposte mediante supporti e appoggi scabri e quasi brutalisti, sembrano acquisire nuova vita e creare un dialogo con i visitatori. L'esposizione di ogni opera d'arte si configura come un sistema che propone all'osservatore un'interpretazione univoca di quell'opera stessa, posta in una sorta di isolamento contestualizzato e che favorisce un'interpretazione critica dell'osservatore. Un esempio magistrale di ciò è la collocazione del "Cristo crocefisso del Maestro di Sant'Anastasia", nel rapporto tra il volto, la croce modernissima e la luce che entra dall'alta finestra sullo sfondo scabro dell'intonaco delle pareti.

Per quanto riguarda l'ordinamento museologico, che si svolge in maniera cronologica, esso oltrepassa la normale logica dello sviluppo temporale e si traduce in una struttura narrativa formata da sequenze spaziali ricche di anticipazioni e negazioni. Questa concezione la si ritrova nella collocazione delle opere. Celebri esempi sono la "Santa Cecilia", statua mostrata di schiena per generare un movimento rotatorio nello spazio opposto alla naturale tensione verso la fine

della galleria la statua equestre di Cangrande della Scala, simbolo del museo. Ogni collazione è quindi funzionale alla narrazione e allo sviluppo del racconto pensato da Scarpa.

Nonostante si possa pensare che gli spazi pensati dall'architetto siano atemporali ed immutabili, in realtà è possibile adottare un approccio diverso. Scarpa stesso applica nel corso del tempo delle modifiche alle sue collocazioni. Queste nascono infatti da un'interpretazione fatta in un determinato momento storico, come risposta a precise esigenze e contengono in sé una radice di mutazione. Ragionando su questo concetto non è sbagliato ipotizzare ulteriori cambiamenti.

In quest'ottica è stato pensato l'intervento di recupero dell'ala est di Castelvecchio con la realizzazione della nuova Sala del Mosaico e il riordino dell'ingresso di Sala Boggian negli spazi lasciati incompiuti da Carlo Scarpa.

Il museo si è trovato davanti alla possibilità di inserire, all'interno dei propri spazi, un grande frammento di pavimentazione romana proveniente da una domus del II secolo d.C. rinvenuta nella piazzetta posta sul lato est del castello, tra l'antica via Postumia e l'Adige durante i lavori effettuati nel 2016 in prossimità dell'Arco dei Gavi. La vicinanza tra il luogo del rinvenimento e uno spazio lasciato incompiuto da Scarpa, con un possibile collegamento diretto attraverso il ponte levatoio ad Est, ha suggerito l'idea del progetto.

Negli anni Sessanta, in occasione del restauro del castello, Scarpa aveva qui disegnato un secondo accesso al museo direttamente dalla città, che avrebbe dovuto costituire l'ingresso alla Sala Boggian spazio dedicata ai concerti. A questo scopo realizzò una bussola lignea ed una grande vetrata. In conseguenza del mancato completamento del progetto, questo spazio è rimasto incompiuto e l'ingresso inutilizzato, lasciando un problema aperto.

Il nuovo progetto ha previsto di utilizzare questo meccanismo d'ingresso ridandogli un nuovo senso. Il mosaico è stato inserito nella sala orientandolo verso la piazzetta ovvero verso il luogo del suo rinvenimento: in questo modo la vetrata scarpiana ha permesso di determinare una visione del mosaico direttamente dal luogo del rinvenimento e ha consentito di poter vedere lo stesso luogo dalla sala dove il mosaico è stato collocato.

Sul lato opposto all'ingresso scarpiano, la nuova Sala del Mosaico è collegata al cortile principale del castello attraverso un alto spazio di accesso che serve da ingresso a Sala Boggian, oggi dedicata a mostre e conferenze e, forse in futuro, a sala espositiva per il possibile ampliamento del museo nei suoi spazi.

Un grande e sottile pannello in ferro risolve la doppia natura dell'androne, funzionando da filtro verso la nuova Sala del Mosaico e indicando, allo stesso tempo, il percorso che conduce alla sala posta al piano superiore. Il pannello sembra sfiorare il pavimento e i gradini della scala e reca due incisioni orizzontali sui lati opposti suggerendo, così, le due diverse direzioni.

Sopra le incisioni si trovano le scritte Sala Mosaico e Sala Boggian, realizzate rielaborando e realizzando in ferro le fonts ideate da Scarpa, ma mai realizzate, per l'ingresso della sala da concerti.

In secondo piano, rispetto al pannello, si trova un portale formato da quattro profonde lamiera in ferro nero spesse 10 mm. Due sono poste sui lati verticali, una è posata a pavimento ed un'altra è sospesa a formare un cielino. Il portale ha il ruolo di determinare un piccolo rituale di accesso alla Sala del Mosaico, necessario per creare un "rapporto emotivo" tra l'androne di ingresso e lo spazio prettamente espositivo.

Le lamiera sono state inserite nel varco esistente sfiorando le pareti laterali e ponendosi in posizione ribassata rispetto all'arco superiore.

A livello luministico il portale sfrutta le caratteristiche di riflettanza del ferro nero per determinare un dialogo tra i due spazi. Stando nell'androne, il fianco visibile del portale riflette le calde luci della Sala del Mosaico, specchiandole verso lo spazio di accesso: il ferro evidenzia il mutare delle luci nelle diverse ore del giorno, fino al loro repentino scaldarsi con il sopraggiungere dell'imbrunire.

Stando nella Sala del Mosaico, lo stesso fianco verticale specchia le luci e colori del cortile del museo dentro la Sala del Mosaico. Il portale, in questo modo, si propone come una cerniera di riflessi. Questa nuova soglia diventa un espediente narrativo che divide ma unisce, che anticipa ma rallenta, che distanzia ma invita al passaggio.

Entrati nella nuova sala espositiva, il grande mosaico sembra levitare nel grande spazio esistente. La sala è caratterizzata da alte pareti realizzate con mattoni, che sono stati lasciati volutamente a vista senza modificare e cancellare la patina del tempo. In questo modo si viene a determinare un dialogo tra le murature e l'antica matericità del pavimento romano.

In pianta, il mosaico è inserito diagonalmente nello spazio in modo da poter essere visto nella sua interezza dall'interno della sala. Questa collocazione consente, inoltre, di apprezzare la vista del mosaico anche dall'esterno del castello.

Al fine di evidenziare poeticamente la sua natura di frammento, l'opera museale è stata esposta senza apporre nuove cornici al suo contorno. L'andamento irregolare dei bordi dialoga, così, con lo spazio della sala che è stato lasciato opportunamente in penombra. Questa scelta di natura evocativa sembra dare voce e presenza alle parti mancanti della pavimentazione non pervenute fino a noi.

A livello di sezione, il mosaico è esposto in maniera leggermente inclinata, quasi a leggio, per meglio porgersi verso l'osservatore ed evitare fraintendimenti in merito alla sua originaria posizione.

Il reperto è fissato su di un telaio in ferro, disegnato e realizzato in officina a partire da un fotopiano di rilievo. Il telaio si ferma prima dei bordi sfrangiati ed è sostenuto da un cavalletto in ferro posto in posizione arretrata, in modo da sorreggere il grande peso senza risultare visibile. Questa collocazione offre una nuova interpretazione di quel dialogo tra supporto e opera di cui il Museo di Castelvecchio è un notevole esempio.

L'allestimento testa la possibilità della totale scomparsa dell'espositore ai fini di eliminare ogni contaminazione con l'opera, lasciandola dialogare solo con lo spazio architettonico in cui è ospitata. Esso è totalmente reversibile e il mosaico, in futuro, potrà essere spostato e l'ambiente si presenterà come se l'intervento di allestimento non fosse mai stato realizzato, permettendo nuove interpretazioni dello spazio incompiuto di Scarpa.

A fianco della Sala del Mosaico si trova una stanza di passaggio verso la zona degli uffici del museo. Prima dell'intervento questo spazio, contrariamente all'androne e alla Sala del Mosaico, si presentava privo di qualità. Al suo interno, infatti, era stata realizzata una zona bagni con intonaci non consoni al valore del luogo e pareti e cartongessi che non permettevano la visione dell'ampia spazialità verticale e del grande arco posto verso gli uffici.

Il progetto ha previsto la rimozione di tutte le decorazioni superflue e degli intonaci in modo da svelare l'architettura nascosta e le strutture murarie dello spazio. Le murature riportate in luce hanno permesso di ricostruire le complesse vicende legate alle stratificazioni di questi luoghi, evidenziando antichi segni di crolli riparati, demolizioni e ricostruzioni avvenute dopo i bombardamenti della Seconda guerra mondiale.

Si è deciso di lasciare a vista queste complesse ed eterogenee stratificazioni murarie, ma di farlo in maniera mediata per evitare un eccessivo contrasto.

Tutte le murature sono state prima consolidate e poi coperte da una sorta di velatura ottenuta reinterpretando l'antica tecnica della sagramatura mescolando, in precise dosi, sabbia vagliata, polvere di marmo (Giallo Mori), calce NHL 5, calce romana e grassello di calce. Questa finitura è stata ottenuta stendendo l'impasto con l'ausilio di una spugna e finendo la superficie con spazzole metalliche.

Lo spazio così liberato cerca di ridare dignità al percorso, valorizzando le potenzialità prima inesprese di questi spazi che sono utilizzati giornalmente dal personale del museo, dagli studiosi e dai collaboratori per spostarsi dalla parte nord alla parte sud del castello.

Sul lato verso la piazzetta è stata ricavata una zona bagni celata da una boiserie in pitch-pine bruciato, riproponendo i materiali utilizzati da Scarpa per realizzare la bussola oggi presente nella Sala del Mosaico.

La parete che definisce lo spazio dei bagni è molto più bassa del locale ed è stata tarata in modo da scivolare compositivamente sotto l'arco esistente; quest'ultimo prosegue all'interno formando uno spazio raccolto, dove viene ricavata una zona per un suggestivo specchio circolare e un lavandino basato sul principio della tracimazione. Un secondo lavandino, basato sullo stesso principio, è inserito all'interno della nicchia strombata di una finestra che dà verso la piazzetta.

Due maniglie, ottenute traslando verso l'alto un piatto di ferro alto come la parete in legno, costituiscono un segnale necessario ad identificare la posizione delle porte altrimenti non visibili. Nel punto dove la maniglia scivola verso l'alto il pitch-pine non è stato bruciato, evidenziando il suo originale e tipico colore aranciato, come accade nella fascia centrale della bussola di Scarpa.

Il nuovo pavimento di questo spazio è stato realizzato in cemento, in modo da dichiarare in maniera evidente la sua non originalità, con una finitura grezza appositamente studiata dallo studio Bricolo-Falsarella per dialogare con la forte matericità delle pareti, dalle quali si stacca per effetto di un piatto metallico che forma una fessura scura.

Un portale di ferro nero con strombature guida verso gli uffici, raggiungibili attraverso una porta rivestita in lamiera nera. L'intervento costituisce un primo passo verso il progetto di recupero dell'ala che potrà essere destinata a bookshop e a spazi per l'accoglienza e la didattica, necessari per l'aggiornamento del museo.

LIBRO ALBINI

In questa virtuosa collezione di letture critiche contestualizzate che è il Museo di Castelvecchio le sperimentazioni si mescolano in un sistema intenso e polisemico che raggiunge il suo culmine nella nota collocazione della statua equestre di Cangrande della Scala, simbolo del

Più aumenta la consapevolezza di questa compresenza di fattori eterogenei, più aumenta l'idea che questi spazi risultino imm modificabili, che possano essere solo conser vati e congelati come un circuito chiuso. In realtà, se ci si addentra maggiormente nel ragionamento, appare plausibile un approccio diverso. Questi spazi e queste collocazioni, infatti, nascono da un'interpretazione fatta in un determinato momento storico, come risposta a precise esigenze e contengono in sé quindi una radice di mutazione. Prova ne sono le modifiche che solo in pochi anni Carlo Scarpa realizza nella collocazione delle stesse opere passando dall'allestimento della mostra Da Altichiero a Pisanello del 1958, incunabolo del museo, alla collocazione finale del 1964. Interessanti in questo senso sono le modifiche nell'esposizione di opere come lo Svenimento della Vergine del Maestro di Sant'Anastasia, che passa dalla rigidità della prima collocazione alla diagonalità del Diedistallo della seconda, che interpreta e quasi commenta il cedimento di Maria che, nel suo dolore, sembra di togliere lo sguardo dalla croce posta magistralmente da Scarpa sulla parete opposta. Ragionando su queste modificazioni non è sbagliato ipotizzare ulteriori cambiamenti

l'intervento di recupero dell'ala est di Castelvecchio con la realizzazione della nuova Sala del Mosaico e il riordino dell'ingresso di Sala Boggian negli spazi lasciati incompiuti da Carlo Scarpa*. Il museo si è trovato davanti alla possibilità di inserire, all'interno dei propri spazi, un grande frammento di pavimentazione romana proveniente da una domus del II secolo d.C., rinvenuta nella piazzetta posta sul lato est del castello, tra l'antica via Postumia e l'Adige, durante i lavori effettuati nel 2016 in prossimità dell'Arco dei Gavi. La vicinanza tra il luogo del rinvenimento e uno spazio lasciato incompiuto da Scarpa, con un possibile collegamento diretto attraverso il ponte levatoio ad Est, ha suggerito l'idea del progetto. Negli anni Sessanta, in occasione del restauro del castello, Scarpa aveva qui disegnato un secondo accesso al museo direttamente dalla città, che avrebbe dovuto costituire l'ingresso alla Sala Boggian spazio da dedicarsi a concerti. A questo scopo realizzò una bussola lignea ed una grande vetrata. In conseguenza del mancato completamento del progetto, questo spazio è rimasto incompiuto e l'ingresso sostanzialmente inutilizzato, lasciando un problema aperto. Il nuovo progetto ha previsto di utilizzare questo meccanismo d'ingresso ridandogli un nuovo senso. Il mosaico è stato inserito nella sala orientandolo verso la piazzetta ovvero verso il luogo del suo rinvenimento: in questo modo la vetrata scarpiana ha permesso di determinare una visione del mosaico direttamente dal luogo del rinvenimento e ha consentito di poter vedere lo stesso luogo dalla sala ove il mosaico è stato collocato. Sul lato opposto all'ingresso scarpiano, la nuova Sala del Mosaico è collegata al cortile principale del castello attraverso un alto spazio di accesso che funge da ingresso a Sala Boggian, oggi dedicata a mostre e conferenze e, forse in futuro, a sala espositiva per il possibile ampliamento del museo nei suoi spazi.

Un grande e sottilissimo pannello in ferro risolve la doppia natura dell'androne, determinando un necessario filtro verso la nuova Sala del Mosaico e indicando, allo stesso tempo, il percorso che conduce alla sala posta al piano superiore. Il pannello sembra sfiorare il pavimento e i gradini

della scala e reca due incisioni orizzontali sui lati opposti suggerendo, così, le due diverse direzioni. Sopra le incisioni si trovano le scritte Sala Mosaico e Sala Boggian, realizzate rielaborando e realizzando in ferro le fonts ideate da Scarpa, ma mai realizzate, per l'ingresso della sala da concerti. In secondo piano, rispetto al pannello, si trova un portale formato da quattro profonde lamiera in ferro nero spesse 10 mm. Due sono poste sui lati verticali, una è posata a pavimento ed un'altra è sospesa a formare un ciellino. Il portale ha il ruolo di determinare un piccolo rituale di accesso alla Sala del Mosaico, necessario per creare un gradiente emotivo tra l'androne di ingresso e lo spazio prettamente espositivo. Le lamiere sono state inserite nel grande varco esistente sfiorando le pareti laterali e ponendosi in posizione ribassata rispetto all'arco superiore.

A livello luministico il portale sfrutta le caratteristiche di riflettanza del ferro nero per determinare un dialogo tra due spazi. Stando nell'androne, il fianco visibile del portale riflette le calde luci della Sala del Mosaico, specchiandole verso lo spazio di accesso: il ferro evidenzia il mutare delle luci nelle diverse ore del giorno, fino al loro repentino scaldarsi con il sopraggiungere dell'imbrunire. Stando nella Sala del Mosaico, lo stesso fianco verticale specchia le luci e colori del cortile del museo dentro la Sala del Mosaico. Il portale, in questo modo, si propone come una cerniera di riflessi. Questa nuova soglia diventa un espediente narrativo che divide ma unisce, che anticipa ma rallenta, che distanzia ma invita al passaggio. Entrati nella nuova sala espositiva, il grande mosaico sembra levitare nella generosa spazialità esistente. La sala è caratterizzata da alte pareti realizzate con mattoni, che sono stati lasciati volutamente a vista senza modificare e cancellare la patina del tempo. In questo modo si viene a determinare un dialogo tra le murature e l'antica matericità del pavimento romano. In pianta, il mosaico è inserito diagonalmente nello spazio in modo da poter essere visto nella sua interezza dall'interno della sala. Questa collocazione consente, inoltre, di apprezzare l'artista del mosaico anche dall'esterno del castello. Al fine di evidenziare poeticamente la sua natura di frammento, l'opera museale è stata esposta senza apporre nuove cornici al suo contorno. L'andamento irregolare dei bordi dialoga, così, con lo spazio della sala che è stato lasciato opportunamente in penombra. Questa scelta di natura evocativa sembra dare voce e presenza alle parti mancanti della pavimentazione non pervenute fino a noi. A livello di sezione, il mosaico è esposto in maniera leggermente inclinata, quasi a leggio, per meglio porgersi verso l'osservatore ed evitare fraintendimenti in merito alla sua originaria posizione. Il reperto è fissato su di un telaio in ferro, disegnato e realizzato in officina a partire da un fotopiano di rilievo. Il telaio si ferma prima dei bordi sfrangiati ed è sostenuto da un cavalletto in ferro posto in posizione arretrata, in modo da sorreggere il grande peso senza risultare visibile. Questa collocazione offre una nuova interpretazione di quel dialogo tra supporto e opera di cui il Museo di Castelvecchio è un notevole esempio. L'allestimento testa la possibilità della totale scomparsa dell'espositore ai fini di eliminare ogni contaminazione con l'opera, lasciandola dialogare solo con lo spazio architettonico in cui è ospitata. L'allestimento è totalmente reversibile e il mosaico, in futuro, potrà essere spostato. Dopo lo spostamento l'ambiente si presenterà come se l'intervento di allestimento non fosse mai stato realizzato, permettendo nuove interpretazioni dello spazio incompiuto di Scarpa.

A fianco della Sala del Mosaico si trova una stanza di passaggio verso la zona degli uffici del museo. Prima dell'intervento questo spazio, contrariamente all'androne e alla Sala del Mosaico, si presentava privo di qualità. Al suo interno, infatti, era stata realizzata una zona bagni con intonaci non consoni al valore del luogo e pareti e cartongessi che non permettevano la visione dell'ampia spazialità verticale e del grande arco posto verso gli uffici. Il progetto ha previsto la rimozione di tutte le decorazioni superflue e degli intonaci in modo da svelare l'architettura nascosta e le strutture murarie dello spazio. Le murature riportate in luce hanno permesso di ricostruire le complesse vicende legate alle stratificazioni di questi luoghi, evidenziando antichi segni di crolli riparati, demolizioni e ricostruzioni avvenute dopo i bombardamenti della Seconda

guerra mondiale. Si è deciso di lasciare a vista queste complesse ed eterogenee stratificazioni murarie, ma di farlo in maniera mediata per evitare un eccessivo contrasto. Tutte le murature sono state prima consolidate e poi coperte da una sorta di velatura ottenuta reinterpretando l'antica tecnica della sagramatura mescolando, in precise dosi, sabbia vagliata, polvere di marmo (Giallo Mori), calce NHL 5, calce romana e grassello di calce. Questa finitura è stata ottenuta stendendo l'impasto con l'ausilio di una spugna e finendo la superficie con spazzole metalliche. Lo spazio così liberato cerca di ridare dignità a questo percorso, valorizzando le potenzialità prima inesprese di questi spazi che sono utilizzati giornalmente dal personale del museo, dagli studiosi e dai collaboratori per spostarsi dalla parte nord alla parte sud del castello. Sul lato verso la piazzetta è stata ricavata una zona bagni celata da una boiserie in pitch-pine bruciato, riproponendo i materiali utilizzati da Scarpa per realizzare la bussola oggi presente nella Sala del Mosaico. La parete che definisce lo spazio dei bagni è molto più bassa del locale ed è stata tarata in modo da scivolare compositivamente sotto l'arco esistente; quest'ultimo prosegue all'interno formando uno spazio raccolto, dove viene ricavata una zona per un suggestivo specchio circolare e un lavandino basato sul principio della tracimazione. Un secondo lavandino, basato sullo stesso principio, è inserito all'interno della nicchia strombata di una finestra che dà verso la piazzetta. Due maniglie, ottenute traslando verso l'alto un piatto di ferro alto come la parete in legno, costituiscono un segnale necessario ad identificare la posizione delle porte altrimenti non visibili. Nel punto dove la maniglia scivola verso l'alto il pitch-pine non è stato bruciato, evidenziando il suo originale e tipico colore aranciato, come accade nella fascia centrale della bussola di Scarpa.

Il nuovo pavimento di questo spazio è stato realizzato in cemento, in modo da dichiarare in maniera evidente la sua non originalità, con una finitura grezza appositamente studiata dallo studio Bricolo-Falsarella per dialogare con la forte matericità delle pareti, dalle quali si stacca per effetto di un piatto metallico che forma una fessura scura. Un portale di ferro nero con strombature guida verso gli uffici, raggiungibili attraverso una porta rivestita in lamiera nera. L'intervento costituisce un primo passo verso il progetto di recupero dell'ala che potrà essere destinata a bookshop e a spazi per l'accoglienza e la didattica, necessari per l'aggiornamento del museo.

15. PARTI CHE POTREBBERO ESSERE UTILI O FORSE NO

CASTELVECCHIO

, strappate al loro lungo sonno, restituite alla comunità dei visitatori

nuovi ambienti vengono inventati per la mostra delle opere rappresentative della storia veronese mediante

una tecnica contrappuntistica e coloristica che enfatizza i contrasti tra antico e nuovo, ma li ricuce dedicando uguale attenzione alla qualità dei materiali: quelli antichi, ciottoli, tufo, pietra locale, sono valorizzati nelle loro orditure, quelli moderni, calcestruzzo a vista, acciaio, graticci metallici, tiranti, sono trattati superficialmente come se fossero dei prodotti artigianali, usciti dalle stesse botteghe che hanno collaborato alla costruzione della residenza scaligera. In questo quadro le opere, ancora esposte mediante supporti e appoggi scabri e quasi brutalisti sembrano acquisire nuova vita, strappate al loro lungo sonno, restituite alla comunità dei visitatori

nel 1964 diverse situazioni dialogiche sono poste alla base del progetto e si presentano contemporaneamente, sovrapponendosi con forza e intensità. Nel museo di Verona, infatti, il restauro del castello dialoga intimamente con la museografia legandosi ad essa in maniera indissolubile, la museologia si radicalizza in una vera e propria struttura narrativa e l'esposizione di ogni opera d'arte si configura come un sistema che propone all'osservatore un'interpretazione univoca di quell'opera stessa, posta in una sorta di isolamento contestualizzato. L'intricarsi di questi fattori e la loro mutua reciprocità rende questo museo, insieme ad alcune altre realizzazioni museali di Carlo Scarpa ed in parte di Franco Albini, un sistema chiuso che appare completamente diverso dalla tipica struttura di sale con tenitore entro le quali è possibile applicare modificazioni infinite all'ordinamento delle opere. Per comprendere meglio questi aspetti dialogici e la loro integrazione appare utile analizzare,

ad esempio, gli spazi concatenati della Galleria delle Sculture al piano terra dell'Ala napoleonica di Castelvecchio. Osservando le immagini di questi spazi prima e dopo l'intervento di Scarpa, il citato rapporto biunivoco tra restauro ed allestimento si può comprendere con sorprendente evidenza. La programmatica spoliatura dell'intervento in stile realizzato nei primi del Novecento dal direttore Antonio Avena con l'architetto Ferdinando Forlati è stata portata avanti da Scarpa fino ad astrarre le strutture murarie della caserma napoleonica, generando uno spazio rarefatto e senza tempo, dove le sculture medioevali vengono immerse in un ambiente ad esse consono attraverso un intervento di restauro che nasce da una lettura critica della storia del manufatto architettonico e delle sue manipolazioni.

Negli stessi spazi possiamo vedere come l'ordinamento museologico, che si svolge in maniera cronologica a partire dai reperti altomedioevali e romanici della prima sala fino alle sculture quattrocentesche dell'ultima, supera la normale logica dello sviluppo temporale e si inverte in una struttura che presenta i meccanismi tipici della narrativa, con sequenze spaziali ricche di anticipazioni e negazioni, secondo quelle metonime narrative che si trovano in molte opere di Scarpa e che qui si traducono in collocazioni diventate celebri: come la Santa Cecilia, statua mostrata di schiena per generare un movimento rotatorio nello spazio, opposto alla tensione che spinge alla fine della galleria. Camminando in questi spazi, si attraversano sale che si

configurano come dei veri e propri dispositivi che svolgono un ruolo preciso nella linea del racconto della diegesi scarpiana).

Il terzo elemento che emerge è quello dell'interpretazione critica dell'opera d'arte, dove l'esposizione rifiuta la logica della ripetizione dell'elemento posto a parete e diventa un commento costruito all'opera stessa, collocata in una sorta di isolamento nello spazio della sala. La magistrale collocazione del Cristo crocefisso del Ma estro di Sant'Anastasia, nel rapporto tra il volto, la croce modernissima e la luce che entra dall'alta finestra sullo sfondo scabro dell'intonaco delle pareti, è un qualcosa in cui vediamo tutta la capacità di Scarpa di farsi interprete dei valori dell'opera.

Un altro elemento che emerge è quello dell'interpretazione critica dell'opera d'arte, dove l'esposizione rifiuta la logica della ripetizione dell'elemento posto a parete e diventa un commento costruito all'opera stessa, collocata in una sorta di isolamento nello spazio della sala.

La magistrale collocazione del Cristo crocefisso del Ma estro di Sant'Anastasia, nel rapporto tra il volto, la croce modernissima e la luce che entra dall'alta finestra sullo sfondo scabro dell'intonaco delle pareti, è un qualcosa in cui vediamo tutta la capacità di Scarpa di farsi interprete dei valori dell'opera.

che presenta i meccanismi tipici della narrativa, con sequenze spaziali ricche di anticipazioni e negazioni, secondo quelle metonime narrative che si trovano in molte opere di Scarpa e che qui si traducono in collocazioni diventate celebri: come la Santa Cecilia, statua mostrata di schiena per generare un movimento rotatorio nello spazio, opposto alla tensione che spinge alla fine della galleria. Camminando in questi spazi, si attraversano sale che si configurano come dei veri e propri dispositivi che svolgono un ruolo preciso nella linea del racconto della diegesi scarpiana).

riconoscere l'individualità delle diverse soglie storiche e di eliminare l'ultima fase di intervento degli anni '20. Questa co

L'intervento degli anni Venti, comprendente l'innalzamento delle torri e delle merlature, la realizzazione del cammino di ronda del fronte sull'Adige e il partito architettonico delle due ali della caserma napoleonica, pare a Scarpa troppo vicino temporalmente per assimilarlo ad una delle fasi storiche significative del monumento e, soprattutto, restituito con una continuità formale e di immagine molto lontana dal suo assetto necessario. Forse in modo pretestuoso o forse no, il maestro si concentra sull'ultima fase di trasformazione del castello per riscrivere ancora una volta il testo del monumento, applicando una costante sticomitia mirata a rompere la continuità formale dell'impianto.

Il suo intervento di restauro non è stato ben accolto dalla critica

Scarpa interpreta con grande forza il tema del legame con l'edificio ospitante, accentuando contrasti e paradossi tra il nuovo intervento, la preesistenza e le opere esposte:

a Verona (curatore Licisco Magagnato) il nucleo esistente, la fortezza scaligera (XIV secolo) modificata e integrata nel corso dei secoli, viene affrontato come un insieme omogeneo all'interno del quale

nuovi ambienti vengono inventati per la mostra delle opere rappresentative della storia veronese mediante

una tecnica contrappuntistica e coloristica che enfatizza i contrasti tra antico e nuovo, ma li ricuce dedicando uguale attenzione alla qualità dei materiali: quelli antichi, ciottoli, tufo, pietra locale, sono valorizzati nelle loro orditure, quelli moderni, calcestruzzo a vista, acciaio, graticci metallici, tiranti, sono trattati superficialmente come se fossero dei prodotti artigianali, usciti dalle stesse botteghe che hanno collaborato alla costruzione della residenza scaligera. In questo quadro le opere, ancora esposte mediante supporti e appoggi scabri e quasi brutalisti sembrano acquisire nuova vita, strappate al loro lungo sonno, restituite alla comunità dei visitatori.

Il "caso" veronese di Castelvecchio, progettato da Carlo Scarpa e sviluppato nel decennio precedente il concepimento della Carta di Venezia, ma soprattutto l'atteggiamento critico posteriore alla sua realizzazione - a lungo ritenuto un esempio di restauro da non seguire - è esemplare testimonianza del clima proibizionista seguente la promulgazione delle carte del '64 e del '72. È importante infatti sottolineare come i capolavori della cosiddetta Scuola Italiana della Museografia, siano tutti stati concepiti e realizzati prima del 1964. La straordinaria stagione dei musei del Dopoguerra, con le opere di Carlo Scarpa (Palazzo Abatellis a Palermo, Gallerie dell'Accademia, Museo Correr a Venezia, Gipsoteca Canoviana a Possagno, Castelvecchio a Verona), di Franco Albini (Palazzo Bianco, Palazzo Rosso, Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova), di Franco Minissi (Villa del Casale a Piazza Armerina, Villa Giulia a Roma), di Ignazio

Gardella (PAC a Milano) e BBPR (Museo del Castello Sforzesco a Milano), resta una parentesi inedita e irripetibile.

Castelvecchio è, infatti, l'esatto contrario di quanto raccomandato da Brandi. È per prima cosa, espressione di un coraggioso giudizio di valore sulle epoche basato su una lettura critica che assegna all'atto fondativo un senso di necessità che la stratificazione successiva non può mai eguagliare né condividere. C'è un giudizio sulle epoche, a tratti forsanche manicheo, che porta a individuare nell'intervento di invenzione stilistica degli anni Venti un falso contro cui dispiegare nuove strategie progettuali (25). Scarpa, tuttavia, non lo rimuove. Lo mantiene per metterne in evidenza i limiti

Fa invece demolire un'intera campata dell'Ala Napoleonica - addizione realizzata in ragione di particolari condizioni di contingenza militare - dichiarando l'originario rapporto con l'Adige che ha per secoli caratterizzato il cortile-piazza d'armi del castello scaligero. Scarpa ha letteralmente smontato Castelvecchio con un'operazione "decostruttiva" ante litteram senza precedenti, mirata a restituire una radio-stratigrafia del monumento ottenuta con un atteggiamento fortemente selettivo, e sostenuta da un direttore di grande cultura e coraggio come Licisco Magagnato.

A suo modo Castelvecchio non è opera priva di contraddizioni, soprattutto se messa in rapporto ad altre realizzazioni scarpiane, come Palazzo Abatellis, la Gipsoteca Canoviana e il Museo Correr a Venezia. Probabilmente, è alla natura stessa e alla storia del manufatto veronese, oltre alla passione personale che ha portato Scarpa a lavorarci dentro (stabilendo l'ufficio di progettazione nel monumento stesso), ma anche allo sviluppo del progetto in una traiettoria temporale curiosamente lunga, a cui si deve lo straordinario risultato finale che fa di Castelvecchio una delle realizzazioni di architettura per l'archeologia più significative dal Dopoguerra ad oggi in Italia e all'estero. Un capolavoro, dunque, che se fosse stato realizzato dieci anni dopo, non avrebbe visto la luce.

Lo smontaggio di Castelvecchio è bilanciato dall'inserimento di nuovi "elementi" che Scarpa disegna per le diverse parti del monumento, con l'obiettivo di far riconoscere l'individualità delle diverse soglie storiche e di staccare dal suo "supporto" l'ultima fase di riscrittura.

L'intervento degli anni Venti, comprendente l'innalzamento delle torri e delle merlature, la realizzazione del cammino di ronda del fronte sull'Adige e il partito architettonico delle due ali della caserma napoleonica, pare a Scarpa troppo vicino temporalmente per assimilarlo ad una delle fasi storiche significative del monumento e, soprattutto, restituito con una continuità formale e di immagine molto lontana dal suo assetto necessario. Forse in modo pretestuoso o forse no, il maestro si concentra sull'ultima fase di trasformazione del castello per riscrivere ancora una volta il testo del monumento, applicando una costante sticomitia mirata a rompere la continuità formale dell'impianto.

SANTAGOSTINO

Situato tra piazza Sarzano, stradone Sant'Agostino, piazza Renato Negri e vico dei Tre Magi, il complesso conventuale agostiniano si articola intorno a due chiostri, di cui uno tardomedievale di pianta triangolare e uno seicentesco di pianta quadrangolare, e comprende la chiesa di Sant'Agostino e il Museo di Sant'Agostino.

, proteste di cui si fece promotore anche Federigo Alizeri, che per primo propose di utilizzare il complesso come museo. Sarebbero però passati quasi ottant'anni prima che, negli anni Venti del Novecento, ne fosse deciso il restauro, affidato a Orlando Grosso, per destinarlo a sede del nuovo Museo di Architettura e Scultura Ligure

che consente al visitatore di compiere un percorso completo nel mondo della scultura (con alcune suggestive digressioni verso l'ambito culturale francese, romano, lombardo, toscano). Le sue collezioni sono altresì ricche di affreschi staccati e di opere di pittura monumentale, che rendono la visita articolata, varia e ricca di rimandi incrociati. È stata inaugurata nel 2009 la Sezione di Pittura, che accoglie opere su tavola che si datano dalla fine del Duecento ai primi del Cinquecento. Coerentemente al concetto che informa tutto il percorso museale, la Sezione mette in colloquio le arti, ospitando anche opere di scultura in pietra e legno, maioliche, elementi di arredo. Nel 2010 è stata inaugurata la Sezione di Ceramica, dedicata essenzialmente – grazie al prezioso materiale esposto a mostrare gli interscambi commerciali e culturali fra le sponde del Mediterraneo.

La visita costituisce un vero e proprio tuffo nella storia della città e nell'arte antica e moderna in una cornice straordinaria: reperti lapidei, affreschi e sculture diventano i principali narratori dei secoli passati ricostruendo, in alcuni casi, edifici non più esistenti. Le opere del museo provengono principalmente da edifici religiosi, soprattutto genovesi, non più esistenti, da alcune dimore private, da donazioni e acquisti.

PARTE DEL LIBRO

Oltre la relazione contenuto-contenitore

L'obiettivo del progetto era quello di recuperare l'originaria impostazione spaziale definita da Franco Albini, mediante un'operazione che fosse meno evidente possibile, ma senza mimetizzarsi, bensì delineando un intervento che, pur appartenendo al proprio tempo, fosse "già lì da sempre" sovrapponendo il presente con il passato e il futuro.

Museo attivo

L'idea perseguita è quella di un museo rinnovato nel proprio rapporto con il pubblico non tanto luogo sacrale o archivio per gli addetti ai lavori, ma anche laboratorio, in cui la contemplazione e lo scambio diventano attività vitali. Il processo di rinnovamento immaginato definisce quindi una maggiore apertura verso il pubblico, in modo da rendere evidente il ruolo di polarità urbana, culturale e sociale del museo.

Interventi

, è stato restaurato e ristrutturato dallo studio Albini-Helg-Piva fra il 1977 e il 1992, coniugando in modo straordinario tradizione e modernità.

Il Museo venne inaugurato una prima volta nel 1939, utilizzando gli spazi della chiesa e dell'ambulacro del chiostro triangolare. In quell'occasione fu significativamente denominato "Museo di Architettura e Scultura Ligure", poiché molte delle opere conservate provenivano dai principali edifici civili e religiosi - fra i quali i due principali complessi monastici

della città: San Francesco di Castelletto e San Domenico – che vennero demoliti o molto modificati a partire dai primi anni del secolo XIX, pertanto la visita del Museo, oggi come allora, rimanda a spazi e strutture architettoniche non più esistenti ma che sono state fondamentali per la storia e la cultura genovesi.

La luce naturale, nel geniale progetto dell'allestimento di Franco Albini, conferisce alla pietra scolpita aspetti sempre differenti e stupefacenti, col cambio delle stagioni, ma anche delle ore del giorno. Il capolavoro assoluto del museo è una scultura: ciò che rimane del monumento sepolcrale del grande maestro trecentesco Giovanni Pisano che l'imperatore Enrico VII volle in memoria della giovane moglie Margherita di Brabante morta e sepolta a Genova.

Dopo i gravi danni causati dall'ultima guerra, il complesso monastico fu restaurato e ristrutturato fra il 1977 e il 1992 su progetto dello studio Albini-Helg-Piva. Il Museo è ora accolto nei vasti ambienti ricostruiti attorno a due chiostri.

Il restauro del complesso di Sant'Agostino, completato negli anni Ottanta del secolo scorso, oltre a rappresentare l'ultima architettura museale di Franco Albini per Genova, era stato pensato con l'intento di avviare un processo di riqualificazione del centro storico, successivamente proseguito da altre istituzioni genovesi, come l'attigua Facoltà di Architettura.

Tuttavia, a oltre trent'anni dall'apertura al pubblico,

L'interesse da parte della Fondazione Bruschetti per l'Arte Islamica e Asiatica verso la chiesa di Sant'Agostino come sede museale per la sua collezione ha rappresentato l'occasione per restituire al complesso di Sant'Agostino quel ruolo di polarità urbana che lo ha da sempre caratterizzato come area vitale di questa parte del centro storico genovese

Su queste premesse, la Fondazione Bruschetti per l'Arte Islamica e Asiatica ha aderito a un progetto di riqualificazione dell'intero complesso, promosso dal Comune di Genova, commissionando nel 2017 allo Studio OBR Progetto Preliminare, poi donandolo nel 2018 al Comune stesso. Il Progetto Preliminare è stato sviluppato in condivisione con il gruppo di lavoro che ha visto il coinvolgimento attivo della Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio della Liguria, del Comune di Genova, del Museo di Sant'Agostino e della Fondazione Bruschetti, delineando congiuntamente i principi museologici e di valorizzazione dell'intero complesso monumentale per definire le linee guida dei futuri interventi, gli ambiti funzionali, le fasi di realizzazione e l'iter approvativo da parte della Pubblica Amministrazione.

Approccio

Come progettisti, il nostro desiderio è stato quello di recuperare l'originaria impostazione spaziale definita da Franco Albini, mediante un'operazione che fosse meno evidente possibile,

ma senza mimetizzarsi, bensì delineando un intervento che, pur appartenendo al proprio tempo, fosse 'già lì da sempre'.

Questo tipo di approccio introduce un altro tema cruciale: quello del 'costruire sul costruito'. È chiaro che, volendo valorizzare il patrimonio esistente, il rapporto tra costruire e costruito debba assumere un nuovo significato all'interno di una visione unitaria. L'opera, infatti, non è la somma delle sue parti, essa è un tutto. Nel 'costruire sul costruito' non c'è 'stile', non c'è differenza tra logica espressiva e logica costruttiva.

In generale in architettura la verità di un'opera è a partire dal luogo, ma nel caso del Museo di Sant'Agostino disegnato da Albini è l'architettura dell'opera che fa il luogo, diventando una sorta di 'memoria di un futuro assoluto, con una vita propria, al di là del tempo.

In questo approccio che inseguiamo quest'idea di un'architettura 'già lì da sempre', sovrapponendo il presente con il passato e il futuro

Situato tra piazza Sarzano, strada Sant'Agostino, piazza Renato Negri e vico dei Tre Magi, il complesso conventuale agostiniano si articola intorno a due chiostri, di cui uno tardomedievale di pianta triangolare e uno seicentesco di pianta quadrangolare, e comprende la chiesa di Sant'Agostino e il Museo di Sant'Agostino.

La chiesa di Sant'Agostino è una delle poche chiese gotiche sopravvissute all'espansione genovese dell'Ottocento. Essa fu fondata dai monaci agostiniani intorno al 1260, quando, a seguito della bolla Licet Ecclesie Catholicae emanata il 9 aprile 1256 da papa Alessandro IV, le varie comunità di Agostiniani eremitani vennero riunite in un unico grande ordine. Alcune modifiche intervennero nel corso dei secoli, in parti colate nel XVI, XVII e XVIII secolo, con aggiornamenti intonati ai gusti delle varie epoche.

Gli Agostiniani dovettero lasciare il complesso nel 1798, per le leggi sulla soppressione degli ordini religiosi emanate dalla Repubblica Ligure. Dopo l'abbandono del convento, la chiesa fu sconsacrata e adibita ad usi civili: cominciò, così, un lungo periodo di degrado. Già intorno alla metà dell'Ottocento avevano iniziato a levarsi proteste sulle condizioni in cui versava l'edificio, proteste di cui si fece promotore anche Federigo Alizeri, che per primo propose di utilizzare il complesso come museo. Sarebbero però passati quasi ottant'anni prima che, negli anni Venti del Novecento, ne fosse deciso il restauro, affidato a Orlando Grosso, per destinarlo a sede del nuovo Museo di Architettura e Scultura Ligure

I restauri, completati nel 1932, vennero però in gran parte vanificati durante la Seconda guerra mondiale dopo l'inaugurazione del 1939 e l'immediata chiusura.

con lo sgombero delle opere nel 1940, in due diverse circostanze, nel 1942 e nel 1944, il complesso venne gravemente danneggiato da bombardamenti aerei, che causarono il parziale incendio del tetto della chiesa, il crollo della volta interna dell'abside e la distruzione del chiostro seicentesco. Dopo un primo intervento di messa in sicurezza eseguito nel 1945, il complesso fu utilizzato per alcuni decenni come deposito di scul-

ture, frammenti architettonici e affreschi provenienti dalle chiese distrutte, che hanno costituito il nucleo del Museo di Sant'Agostino. Lo studio Albini Helg Piva venne incaricato, già nei primi

anni Sessanta, del progetto per un nuovo museo, che venne finalmente aperto nel 1984 nell'area del chiostro quadrangolare e nel 1987 in quella del chiostro triangolare. I lavori di sistemazione coinvolsero anche la chiesa, che fu trasformata in auditorium, inaugurato nel 1992.

Il progetto si prefigura come intervento in grado di generare nuove relazioni con il sistema culturale internazionale e di arricchire il programma promozionale di Genova. La possibile esposizione permanente della Collezione Bruschetti all'interno della chiesa di Sant'Agostino ha rappresentato una perfetta coesione tra le opere e la loro cornice, grazie a una ideale corrispondenza storica e geografica, se si considerano le relazioni commerciali, politiche e culturali di Genova, per secoli una delle capitali del Mediterraneo e crocevia tra l'Oriente e l'Europa. In questo senso, l'architettura della chiesa risulta essere quella ermeneuticamente più efficace per rivelare al pubblico l'eccezionalità delle opere della collezione.

Secondo questo approccio, tra la collezione della Fondazione e l'architettura della chiesa di Sant'Agostino si sarebbe realizzato un rapporto in termini di complementarità: l'una sottolinea le qualità dell'altra e viceversa. Così pensato, lo spazio espositivo diventa medium tra l'opera e la sua intellegibilità, verso una sintesi olistica tra arte e architettura, spazio e tempo, passato e presente.

Le caratteristiche architettoniche dell'interno della chiesa di Sant'Agostino sono state occasione di ricerca per esplorare nuove possibilità museografiche: le tre navate divise da arcate ogivali a fasce bicrome in marmo e pietra di Promontorio, le cappelle e il coro con le volte cordonate sono stati pensati come spazi museali articolati tra loro in successione, con soluzioni allestitivo e percorsi diversificati che aiutano il visitatore a fruire le opere evitando l'effetto di "affaticamento da museo".

Per quanto riguarda più specificatamente il Museo di Sant'Agostino, gli obiettivi progettuali erano volti al recupero dell'approccio spaziale di Franco Albini, al miglioramento della conservazione delle opere e a permettere una maggiore fruizione da parte del pubblico.

Oltre a soddisfare criteri di fruizione e di conservazione delle opere, le soluzioni museografiche definite nel progetto sono state pensate per facilitare un'agile circolarità delle opere, favorendo la "politica degli eventi" che sarebbe andata ad assicurare vitalità al complesso museale. Del resto, il vitale rapporto tra museo e pubblico è garantito dall'interazione dell'istituzione sia con il suo contesto urbano a livello locale, sia con il circuito culturale internazionale a livello globale.

Fondato sugli standard internazionali dell'ICOM (International Council of Museums), l'approccio progettuale che abbiamo perseguito mira ad accrescere l'attrattiva dell'istituzione tramite la valorizzazione del complesso agostiniano e delle opere in esso contenute.

LIMITI E AMBIZIONI DELLA MUSEOGRAFIA ITALIANA NEL '900, TRA PERMANENZE E SPERIMENTAZIONE

A Rossan, Leggerezza e consistenza i musei genovesi, in F. Bucci Har (a cura di). I musei e gli allestimenti di Franco Albini Milano 2005, pp. 52-55

Palazzo Bianco si distingue, inoltre, per l'importante nucleo di pittura fiamminga e per una sala monografica dedicata alla pittura spagnola del Seicento. Il percorso espositivo della pinacoteca continua in alcune sale di Palazzo Doria Tursi e qui si conclude con un suggestivo spazio dedicato alla Maddalena penitente del Canova (1790), una delle più significative opere dell'artista, acquistata a Parigi dai duchi di Galliera.

Secondo Federico Bucci "il primo obiettivo dei progettisti è quello di esporre il palazzo stesso, grande monumento barocco, riportandolo all'originale integrità, valorizzata anche attraverso interventi come quello della chiusura delle logge con grandi vetrate di cristallo "securit" senza telai e con giunti di e perni di bronzo [...] Ma la particolarità di Palazzo Rosso, rispetto alle delicate atmosfere di Palazzo Bianco, è una più decisa incidenza plastica e cromatica dell'allestimento.

sempre in debito con le soluzioni contestualmente sperimentate nel campo delle mostre temporanee: sono i casi, tra i molti, dei riallestimenti della Galleria regionale di Palazzo Abatellis a Palermo (1953-54) e del Museo civico di Castelvecchio a Verona (1957-64).

NUOVI SPAZI PER L'ARTE. I MUSEI IN ITALIA DURANTE LA

RICOSTRUZIONE

CONCLUSIONI

Il segno più evidente che oggi rimane dell'originaria costruzione medievale del Palazzo è la Torre Grimaldina, ancora adesso simbolo del potere civico della Repubblica, con il vessillo di San Giorgio sempre issato. La torre ha svolto dall'inizio del XIV secolo fino ai primi anni del Novecento, la funzione di carcere per prigionieri politici, cospiratori e anarchici.

La storia di Palazzo Ducale è indissolubilmente legata a quella della città: attraversando gli spazi del Palazzo ci si imbatte nei segni e nei simboli di una narrazione secolare, questo è anche l'obiettivo che si pone il museo, ovvero quello di raccontare ai fruitori attraverso il percorso museale la storia di Genova.

La storia di Palazzo Ducale ha inizio in un momento fortunato della storia di Genova, quando la potenza economica della Repubblica Marinara si affermò in tutto il Mediterraneo, all'indomani della vittoria su Pisa nella battaglia navale della Meloria del 1284.

Le prime forme di governo comunale non disponevano di una sede stabile, ma dovevano riunirsi di volta in volta nelle dimore private dei singoli membri: vennero così acquisiti due edifici delle famiglie Doria e Fieschi, in una zona strategica nel centro della città medievale. Fu questo il primo nucleo del Palazzo, divenuto poi sede del doge - Ducale - nel 1339 con il primo doge Simon Boccanegra. Due secoli e mezzo dopo, consolidatasi la Repubblica con le riforme di Andrea Doria nel 1528, si decise di dare al Palazzo una veste sontuosa ed elegante, simbolo della Repubblica oligarchica e a tal fine nel 1591 fu incaricato l'architetto Andrea Ceresola detto il Vannone.

Il Ducale divenne così un palazzo in stile manierista, maestoso e imponente, difeso come una fortezza con l'attuale piazza Matteotti chiusa da una "cortina": una vera e propria sede di Stato, con ambienti di rappresentanza e piazza d'armi.

Nel 1777 un furioso incendio devastò il nucleo centrale, in particolare i saloni del Maggiore e Minor Consiglio e la facciata principale del Palazzo. La ricostruzione fu affidata all'architetto

ticinese Simone Cantoni, al quale si deve anche l'omonima scala elicoidale, che reinterpretò gli spazi in chiave neoclassica, accentuandone il carattere solenne e maestoso. Pochi anni dopo, la discesa di Napoleone in Italia segnò la fine della Repubblica, successivamente annessa al Regno di Sardegna nel 1815.

Venute meno le esigenze difensive e abbattuta la "cortina", il Palazzo si trasformò radicalmente, divenendo sede di uffici amministrativi ed in seguito del Tribunale. Nei primi decenni del Novecento ci fu un'importante azione di restauro diretta da Orlando Grosso, che riportò alla luce le tracce medievali cancellando alcuni interventi seicenteschi, e ripristinò la facciata dipinta su piazza De Ferrari. Il Ducale di oggi è il frutto di un imponente recupero, condotto da Giovanni Spalla a partire dal 1980: un intervento che ha riscoperto l'unitarietà del progetto del Vannone, rivelandone il valore storico e restituendo un tassello di storia alla città, con tutta la ricchezza architettonica e urbanistica che ha accumulato nei secoli.

Dal 1992 Palazzo Ducale è un centro culturale dinamico e prestigioso, sede della Fondazione per la Cultura che organizza mostre d'arte, grandi rassegne, incontri ed eventi di carattere commerciale e culturale.

Pochi anni dopo, la discesa di Napoleone in Italia segnò la fine della Repubblica, successivamente annessa al Regno di Sardegna nel 1815.

Venute meno le esigenze difensive e abbattuta la "cortina", il Palazzo si trasformò radicalmente, divenendo sede di uffici amministrativi ed in seguito del Tribunale.

La Facciata di piazza Matteotti

Fino alla metà del XVIII secolo l'attuale piazza Matteotti era chiusa da una "cortina": il Palazzo era una vera e propria sede di Stato, con ambienti di rappresentanza e piazza d'armi. Alla metà del Settecento però, venute meno le esigenze difensive, si decise di abbattere la cortina: l'effetto a sorpresa della visione della piazza e, soprattutto, della facciata fu straordinario, reso ancora più solenne dalla pendenza del percorso culminante nella scalinata centrale con le due rampe laterali per la salita dei cavalli e delle portantine.

L'attuale facciata è stata realizzata dall'architetto ticinese Simone Cantoni fra il 1778 e il 1783 dopo che, il 3 novembre 1777, un furioso incendio distrusse il corpo centrale del Palazzo dai tetti fino al piano nobile. Simone Cantoni, architetto formatosi nelle Accademie di Roma e di Parma, era considerato uno dei migliori esponenti del primo neoclassicismo nell'Italia Settentrionale. A lui si deve, oltre all'elegante facciata risolta con marmi veri e marmi finti in stucco lucido dalla delicata cromia chiara, anche la ricostruzione delle sale del Maggiore e del Minor Consiglio al piano nobile. Alle decorazioni plastiche della facciata lavorarono Nicolò Traverso e Francesco Ravaschio, due scultori genovesi formati nell'ambiente artistico di Roma da cui furono chiamati appositamente nel 1780, autori dei gruppi di trofei con figure di schiavi barbareschi e prigionieri.

La Facciata di piazza De Ferrari

Il prospetto che si affaccia su piazza De Ferrari subì importanti modifiche durante i lavori di restauro eseguiti da Orlando Grosso nei primi decenni del XX secolo. Prima dei lavori di Grosso essa doveva presentarsi come una facciata liscia intonacata, sulla quale erano visibili tracce di affreschi seicenteschi. Grosso rielaborò la facciata in stile classicista, regolarizzando le aperture e inserendole all'interno di uno schema di colonne e altri elementi architettonici dipinti. Furono inoltre aperte tre porte per collegare la piazza con il porticato interno del palazzo.

La facciata, dipinta nel 1938, risultava in gran parte dilavata al momento del restauro del 1992. Durante questo restauro è stata ripristinata la decorazione di Grosso, spostando però verso l'alto le tre porte in modo da renderle alla stessa quota del cortile interno sul quale si affacciano. La

facciata è organizzata su due livelli, scanditi da una decorazione pittorica. Al piano terra si trovano, oltre alle tre aperture una serie di finestroni, sormontati ognuno da una finestrella. Il livello superiore riprende lo schema del piano terra, con una nuova serie di finestroni e di finestrelle.

Gianni

ALBINI, BBPR, SCARPA

Un ruolo di primo piano lo ha Franco Albini a Genova che, con la sovrintendente Caterina Marcenaro, si confronta prima (dal 1948), con il complessivo riprestino della Cattedrale di San Lorenzo rimasta fortemente danneggiata dai bombardamenti; e in seguito con l'allestimento delle gallerie di Palazzo Bianco (dal 1949 al 1952) e Palazzo Rosso (dal 1952 al 1962); entrambi accomunati dal rigore del linguaggio e dall'uso di materiali industriali, sempre con estremo rispetto verso il contesto storico. Albini propone, in accordo con l'idea di indipendenza dell'opera d'arte esposta, il concetto di "museo aperto", ovvero un museo modificabile, suddiviso tra spazi per le esposizioni permanenti e temporanee, di forte interazione tra le opere ed il pubblico, che le può osservare da tutti i punti di vista partecipando attivamente all'esperienza museale. Il diradamento e l'isolamento dei pezzi esposti è ottenuto tramite l'uso di supporti che sfruttano materiali industriali come barre in ferro, putrelle in acciaio, basi in calcestruzzo; tutti elementi che dichiarano la loro funzionalità meccanica. Un esempio lampante di ciò è la base telescopica per il gruppo scultoreo della Margherita di Barbante di Giovanni Pisano. L'architetto, inoltre, opta per l'annullamento di ogni elemento di arredo, a eccezione di qualche sedia; rimane infatti, celebre e molto discussa, la scelta di asportare le cornici delle grandi tele esposte.

Dal 1952 al 1956 Albini si occupa del progetto per il Museo del Tesoro di San Lorenzo, uno spazio ipogeo organizzato in volumi cilindrici con pavimenti digradanti e coperture a volta ribassata che citano le cripte romaniche, i materiali liguri, ma anche le "tholoi" archetipiche dell'architettura preclassica. Gli apparati per la liturgia e le immagini sacre sono esposte in vetrine e su supporti volutamente scabri, in contrapposizione con la preziosità dei manufatti.

Nell'allestimento dei musei civici milanesi nella sede del Castello Sforzesco (1954-56 e 1962-63, direttore delle raccolte Costantino Baroni) il gruppo BBPR (Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers), propone un legame inscindibile tra opera esposta e apparato scenico. I fondali di carattere industriale come i pannelli di calcestruzzo e le putrelle in acciaio si inseriscono nell'edificio originario e presentano una collezione, raccolta secondo lo spirito ottocentesco estraneo alla ricerca del capolavoro, conferendo a tutte le opere, senza distinzione, un'individualità artistica autonoma, pur rimanendo nel rigoroso nuovo ordinamento. Memorabile è la soluzione adottata per la Pietà Rondanini di Michelangelo, isolata entro una cortina lapidea.

Negli stessi anni Carlo Scarpa è artefice di celebri interventi in vari musei italiani.

LA CONCEZIONE DEL MUSEO DI FRANCO ALBINI

La concezione del museo di Albini entra nella definizione di "atemporalità" vista nel suo duplice significato. Il suo metodo progettuale ha raggiunto il livello di valori estetici e storici che lo fanno

appartenere alla modernità in cui il pubblico si riconosce oggi più che al tempo della sua concezione; inoltre, esso, è perfettamente in grado di immergere il visitatore nell'esperienza museale in cui è in grado di riportare percezioni differenti riferite o alle opere d'arte o allo spazio architettonico in cui sono inserite. Questa è la base su cui si fondano le soluzioni museografiche di Albini, il rapporto tra opere d'arte e spazio architettonico che definisce il concetto di "museo attivo" contrapponendosi alla museificazione, ovvero il museo visto come contenitore in cui lo spazio architettonico è sottoposto all'opera d'arte. L'allestimento lascia libero il palazzo di esporre sé stesso e lo spazio architettonico, sebbene sia indipendente dalle opere, è in continuo dialogo con esse in modo tale da ottenere una valorizzazione reciproca.

Secondo la concezione albiniana niente deve toccare le pareti: i quadri, infatti, sono appesi a tondini metallici e distanziati di qualche centimetro dal muro. Le sculture o gruppi marmorei sono posizionati liberamente ed indipendentemente dai loro supporti, ciò fa sì che sembrano volare nello spazio. Questo tema della lievitazione, secondo cui niente deve toccare terra, contribuisce alla definizione degli spazi fatti di aria e di luce come unici materiali di costruzione.

Un altro tema, importante per Albini, è quello del rapporto tra opera e sfondo; quest'ultimo deve essere in grado di far risaltare le figure, sculture e quadri esposti. Nel caso di Palazzo Rosso, per esempio, l'architetto sceglie di adottare per rivestire i pavimenti il feltro rosso, in modo tale da dare continuità alle sale, creare prospettiva ed esporre il palazzo, a cui viene dato un risalto analogo a quello delle opere.

Secondo Federico Bucci "il primo obiettivo dei progettisti è quello di esporre il palazzo stesso, grande monumento barocco, riportandolo all'originale integrità, valorizzata anche attraverso interventi come quello della chiusura delle logge con grandi vetrate di cristallo "securit" senza telai e con giunti di e perni di bronzo [...] Ma la particolarità di Palazzo Rosso, rispetto alle delicate atmosfere di Palazzo Bianco, è una più decisa incidenza plastica e cromatica dell'allestimento.

Sempre Bucci asserisce che "Lasciarsi guidare dalla spazialità ordinata di Albini o appropriarsi del significato espressivo delle opere rivelato da Scarpa è ancora possibile, poiché entrambi agiscono con gli strumenti del proprio tempo ottenendo soluzioni, di fatto, atemporalità. E proprio l'atemporalità, seppur diversamente declinata, implicita nelle soluzioni di Franco Albini e Carlo Scarpa, ha impedito la museificazione dei musei da loro progettati, cui non sono sfuggiti invece molti degli allestimenti del dopoguerra."

COPIATURA

I musei di antichità creati a Monaco e Berlino si fanno interpreti di una identità nazionale prima di tutto intesa come identità culturale, capace di unire il corpo sociale attorno a un ideale estetico, filosofico e morale di Bildung, cioè di acculturazione, formazione culturale, educazione formale, elevazione o crescita spirituale, individuale e collettiva. Un pensiero e un'azione che

riuniscono filosofia e società, arte e politica, e pratiche di tipo egemonico nei confronti di paesi in cui le antichità vengono scoperte e scavate per rinsaldare i valori di civiltà delle nazioni che organizzano e traggono vantaggio da questi ritrovamenti.

L'idea che si perseguiva era quella del "museo universale", un luogo in cui, senza il bisogno di muoversi dalla grande città europea, fosse possibile visitare tutto il mondo e la sua storia.

in edifici con funzioni diverse da quelle dell'antichità, per esempio nei palazzi del potere.

"Il linguaggio del classico è potente perché è circolare e coerente con la missione della circolarità della cultura"

- **La funzione non è più quella dei modelli** → es il tempio non è per forza una chiesa → edificio di culto che diventa una chiesa è la percezione comune
- La città va democratizzandosi e ha bisogno di **strutture nuove**, il repertorio classico va a finire in edifici nuovi.
- **DIVERSA INTERPRETAZIONE FORMALE DEI VARI ELEMENTI DEL CLASSICO**
- **Nuovi repertori che però sfruttano i modelli classici.** → I modelli classici vengono svuotati però del loro simbolismo e vengono usati solo a scopo decorativo o nella costruzione di edifici celebrativi.
- I confini del classico si ampliano perché mancano i modelli funzionali → gli elementi classici vengono sfruttati

L'architetto è inserito nel contesto sociale e diventa una voce portante della società, parte della comunità e che ritorna alla comunità; una figura in grado di creare, attraverso il suo progetto, un'identità nazionale unitaria.

I MUSEI DEL DOPOGUERRA

Approfondimento personale

1. Carlo Scarpa castelvecchio
2. Albini (palazzo Bianco,
3. palazzo Rosso,
4. Museo del Tesoro di San Lorenzo,
5. Palazzo Ducale,
6. museo di Santo Agostino
7. Galleria degli Antichi di Vespasiano Gonzaga a Sabbioneta costruita nel 1583-90 da Vincenzo Scamozzi

Pag Christopher Whitehead (2009) il museo è una mappa in cui ci muoviamo costruendo tracciati, percorsi e connessioni tra oggetti provenienti da tempi e luoghi diversi per configurare possibili totalità attraverso la loro ricomposizione allestitiva che rende visibile l'invisibile che si cela nelle brume del passato.

408 i musei in italia durante la ricostruzioneù

la romanità divenne la principale fisionomia simbolica del fascismo, che adottò per definire la sua individualità politica, il suo stile di vita e di lotta. Mussolini elaborò l'idea di una nuova "romanità fascista", che si concentrava sul recupero di alcuni elementi della Roma antica: non solo i più famosi "passo romano" o "fascio littorio", ma tanto altro. La corrispondenza della romanità fascista col modello storico romano era in molti casi arbitraria, immaginaria ed inesistente. La propaganda fascista eseguì una vera e propria distorsione della storia, concentrandosi, in particolare, solo sul recupero di elementi importanti della classicità.

I visitatori vengono accolti e ricevono informazioni da loro: mostre, informazioni sul palazzo, eventi in programma, musei nelle vicinanze.

interagiscono con il visitatore per dargli informazioni riguardo al museo: mostre, informazioni sul palazzo, eventi in programma, musei nelle vicinanze. Il robot è in grado di muoversi e parlare, esso infatti invita a scattarsi dei selfie con lui simulando la posizione dell'abbraccio. È inoltre attiva la funzione "giochiamo insieme" in cui

forniscono informazioni sulle mostre ma sanno anche ballare e cantare. Da oggi, i visitatori di Palazzo Ducale a Genova saranno accolti – anche – da loro: due robot umanoidi Pepper. Un'iniziativa promossa da Costa Crociere Foundation, che ha donato i due robot a Fondazione Palazzo Ducale e ha visto il contributo di Madlab 2.0, Scuola di Robotica e Comune di Genova. "Una sfida per abbracciare un pubblico sempre più ampio", spiega Serena Bertolucci, direttrice di Palazzo Ducale.