

EXHIBIT DESIGN BOOK

Tesi di Laurea

Beatrice Lanteri

abstract

Nel seguente elaborato viene proposto un excursus storico sulla nascita e l'evoluzione della museografia: dai primi architetti, artisti e archeologi, esploratori del Nuovo Mondo; passando per le “wunderkammer” Ottocentesche ed il Nazionalismo del '900; fino ad arrivare ai giorni nostri. Questa disciplina si è infatti progressivamente sviluppata nel corso dei secoli, cambiando spesso di paradigma e venendo interpretata in modi sempre differenti. La concezione museografica non è infatti unica e universale, ma è in grado di subire grandi variazioni tanto a livello “espositivo” quanto a livello concettuale.

Lo scopo di questo elaborato è di mettere in luce il ruolo che essa ha avuto e l'interpretazione che ne è stata data dall'Antichità ad oggi. Un particolare focus è stato fatto sulla Museografia del '900 e in particolare sulla concezione museografica di Franco Albini, un architetto, urbanista e designer e uno dei più importanti esponenti del Razionalismo italiano. Albini propone, in accordo con l'idea di indipendenza dell'opera d'arte esposta, il concetto di “museo aperto” e sceglie di adottare un linguaggio rigoroso dettato dall'uso di materiali industriali, sempre con estremo rispetto verso il contesto storico.

Per documentare il suo lavoro e gli interventi di rinnovamento e adeguamento che è stato necessario eseguire per motivi di sicurezza, conservazione delle opere, innovazioni tecnologiche, ma soprattutto in seguito alla nascita di un nuovo modo di vivere il museo; è stata effettuata una ricerca sul campo, più precisamente a Genova. Palazzo Rosso, Palazzo Bianco, il Museo del Tesoro di San Lorenzo e il Museo di Sant'Agostino, sono stati oggetto di un approfondito studio ed analisi.

Sempre nel panorama della grande museografia italiana degli anni '50 è stata effettuata una visita al Museo di Castelveccchio dove Carlo Scarpa ha messo in pratica la sua lezione con grande maestria.

In seguito, è stato sviluppato il tema delle Architetture d'Acqua e Paesaggio Archeologico. L'elaborato si conclude con il report fotografico della Villa Adriana e il progetto del Premio Piranesi.

abstract

In the following paper a historical excursus on the birth and evolution of museography is proposed: from the first architects, artists and archaeologists, explorers of the New World; through the “wunderkammer” of Nineteenth century and the Nationalism of the '900, to the present day. This discipline has in fact progressively developed over the centuries, often changing paradigm and being interpreted in ever different ways. The museographic conception is not in fact unique and universal quite the opposite, it is able to undergo great variations both at the “exhibition” level and at conceptual level.

The purpose of this paper is to highlight the role it had and the interpretation that has been given by Antiquity to date. A particular focus has been placed on the Museography of the '900 and in particular on the museographic conception of Franco Albini, an architect, urban planner and designer and one of the most important exponents of Italian Rationalism. Albini proposes, in accordance with the idea of independence of the exhibited work of art, the concept of “open museum” and chooses to adopt a rigorous language dictated by the use of industrial materials, always with extreme respect of the historical context.

A field research was carried out to document his work and the interventions of renovation and adaptation that it was necessary to perform for safety reasons, conservation of the works, technological innovations, but especially following the birth of a new way of living the museum.

The field research addressed, more precisely several sites in Genova. Palazzo Rosso, Palazzo Bianco, the Museum of the Treasure of San Lorenzo and the Museum of Sant'Agostino, have been the subject of an in-depth study and analysis.

Additionally, in the panorama of the great Italian museography of the 50s a visit to the Museum of Castelvecchio in Verona as been performed, where Carlo Scarpa put his lesson into practice with great skill. Later in the document, the theme of Water Architectures and Landscape Archeology is developed.

The work ends with the photographic report of the Villa Adriana and the project that was among the winners of the Piranesi Prize.

9	Exhibt Design Le origini della museografia: gli architetti come esploratori Dal collezionismo al museo dell'Ottocento: la passione per l'antico La creazione di un'identita' nazionale: il museo universale Il panorama della museografia italiana dal '900 ad oggi I musei del Fascismo: celebrazione e propaganda a Roma La ricostruzione del sistema museale nazionale nel Secondo Dopoguerra: il modello italiano del museo interno La concezione del museo di Franco Albini
37	Casi studio Exhibit Design Palazzo Rosso "La casa di un amatore d'arte all'ultimo piano di un antico palazzo" Palazzo Bianco Il museo del Tesoro di San Lorenzo Il museo di Sant'Agostino Il museo di Castelvecchio
121	Designing Villa Adriana L'architettura tra archeologia, natura e paesaggio Report fotografico di Villa Adriana Progetto Premio Piranesi

Spesso i termini “museologia” e “museografia” vengono interpretati come sinonimi creando confusione ma esiste una chiara differenza tra i due.

La museografia è la disciplina e la pratica professionale che, attraverso la progettazione, conferiscono al museo la sua forma visibile, dal particolare al generale, attraverso tecniche espositive scelte in base alle caratteristiche delle collezioni, alle necessità legate al contesto in cui sono inserite sia a livello sociale e culturale, sia a livello fisico e ambientale. In questo ambito l'architetto si pone come la figura professionale responsabile dell'attività museografica.

La museologia, invece, comprende filoni e ambiti d'interesse diversi, prima di tutto quello storico. Questo ha come obiettivo quello di studiare l'evoluzione del museo inteso sia come caso specifico sia come “tipo culturale” attraverso lo spazio e il tempo.

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-scientisti 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.



Tempio anfipostrolo, Paestum
(Berkenhout 1767, tav. III)

Tempio di Nettuno, Paestum
(Giovanni Piranesi 1778)

Vista del Partenone dal Propileo, Bassae
(Edward Dodwell 1819)



Templi di Paestum,
(Giovanni Piranesi 1778)

Tempio di Apollo, Bassae
(Edward Dodwell 1806)

Temple of Poseidon, Sounion
(Simone Pomardi 1805)

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 (1) 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'intellegibilità 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.

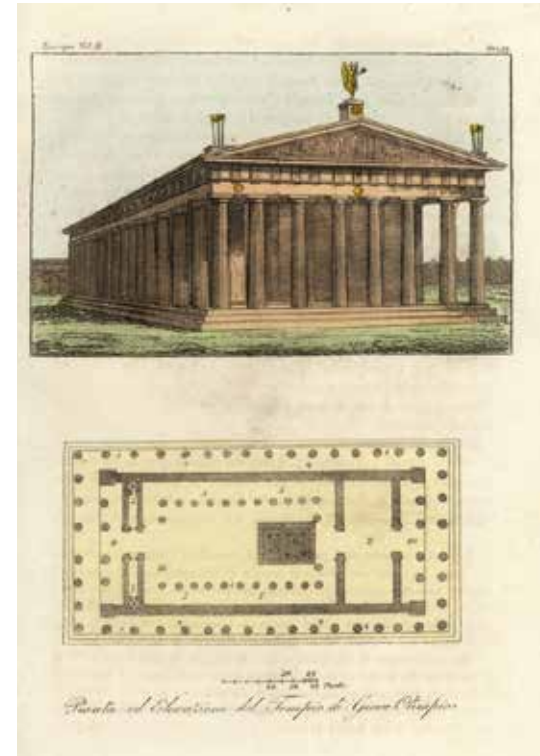
Dal collezionismo al museo dell'Ottocento: la passione per l'antico

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."* (2)

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.

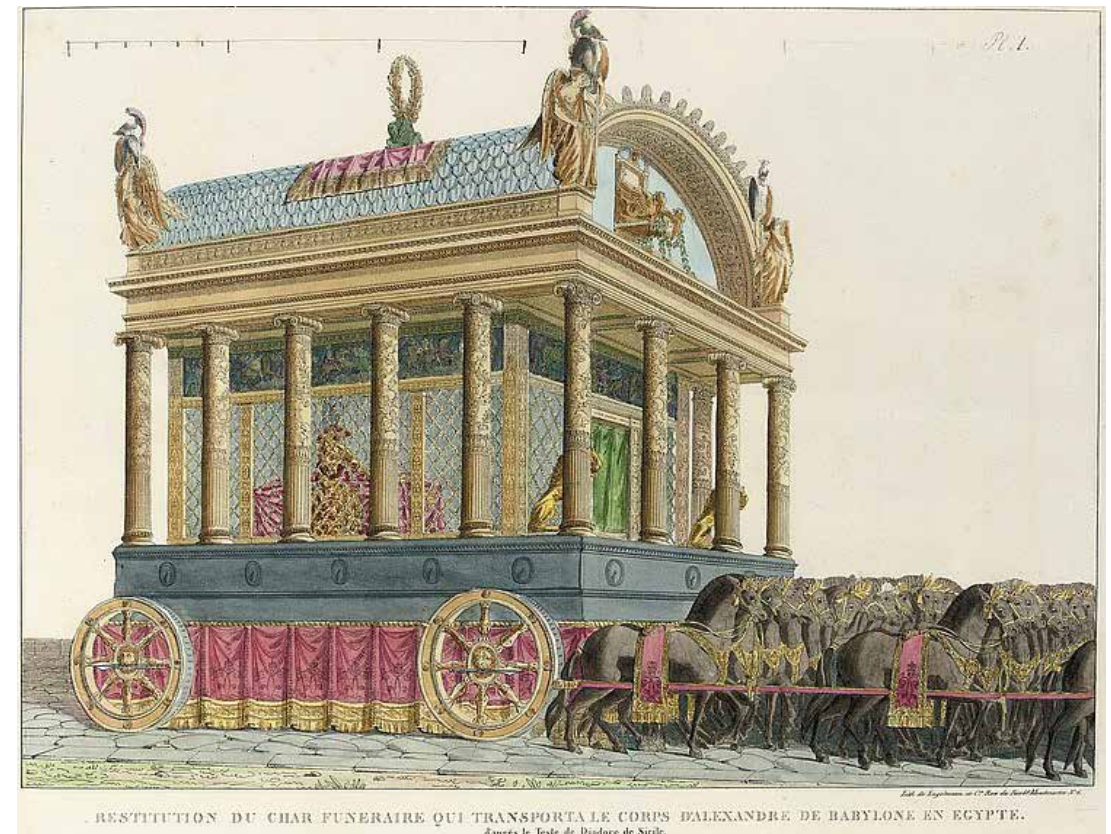
Il primo esempio di edificio a galleria appositamente progettato per l'esposizione è la Galleria degli Antichi di Vespasiano Gonzaga a Sabbioneta (MN) costruita nel 1583-90 da Vincenzo Scamozzi, in cui si riconosce il tratto di vero e proprio prototipo museale. Il museo il cui compito è mettere in luce 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."

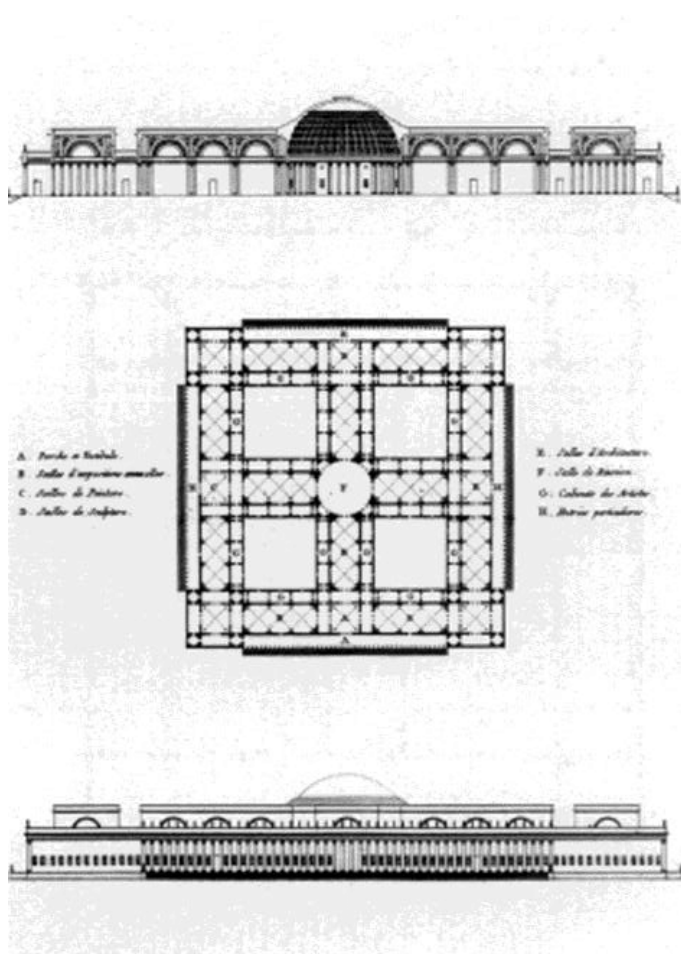
Durante la seconda metà del Settecento avviene un cambiamento nella concezione dello spazio museale: esso diventa oggetto di concorso per il Grand Prix all'Académie Royale d'Architecture di Parigi e luogo di sperimentazione didattica. Il Louvre, costruito nel 1773, è uno dei più grandi esempi di questo cambio di paradigma; Schinke 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



a sinistra: pianta ed elevazione del Tempio di Giove Olimpico, Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy

in basso: restitutions del carro funebre che trasportò il corpo di Alessandro di Babilonia in Egitto, Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy





in alto: Jean-Nicolas-Louis Durand,
Project for a Museum, 1802 29

in basso: Étienne Louis Boullée, 1783
Projet d'un Musaeum au centre
duquel est un Temple à la Renommée
destiné à contenir les statues des
grands hommes



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.

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 veicolo 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 (3). 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.

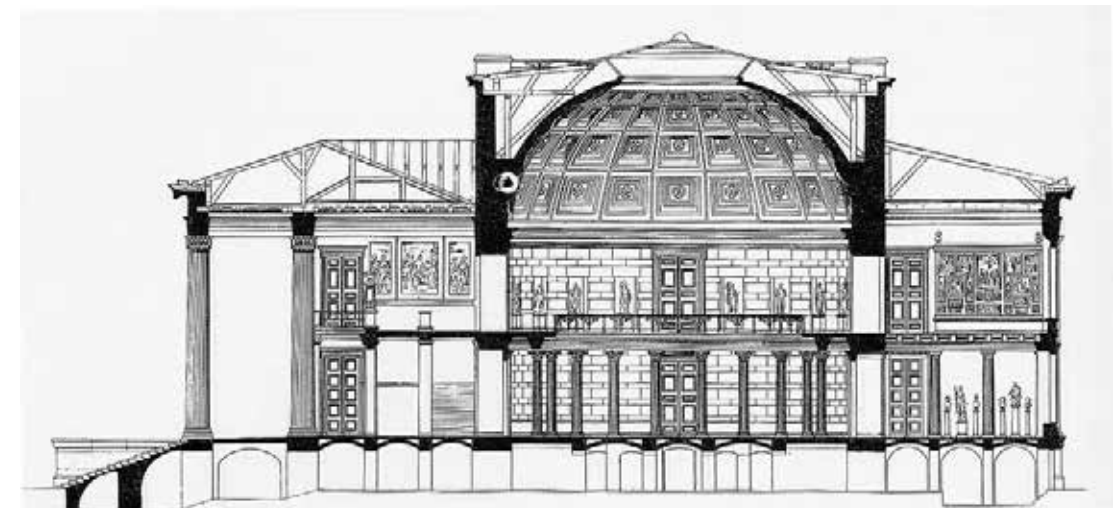
In quest'ottica risulta facile giustificare le campagne di esproprio delle antichità, spesso condotte con la forza, come nel caso della Francia in Italia e in Egitto sotto Napoleone a partire dal 1794 per ampliare la collezione del Louvre; o con il denaro e la corruzione, come nel caso del British Museum 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 diventare patrimonio dell'umanità in paesi liberi e per uomini liberi, in nazioni che sono portatrici di valori morali e virtù civili.

nella pagina seguente:

in alto: Altes Museum, esterno

al centro: Karl Friedrich Schinkel, Königliches Museum
(ora Altes Museum), sezione trasversale, 1825-1828

in basso: Altes Museum, la rotonda; foto: Davide Apicella



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 (4). 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 (5).

nella pagina seguente:

in alto: L. Von Klenze, Walhalla, Ratisbona 1830-1842

in basso: L. Von Klenze, Walhalla, Ratisbona 1830-1842

foto: Markus Spiske



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 (6).

Foto d'epoca, Museo Nazionale dell'Automobile, Torino, 1960



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" (7), 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 (8).

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. Muntuari 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



nella pagina precedente:

in alto: EUR 42 Esposizione Universale di Roma 1942

in basso: Prima collezione Galleria Ricci Oddi, Piacenza, archivio

in questa pagina: Museo della Magna Grecia, Reggio Calabria,
Marcello Piacentini, 1933, inaugurazione 1956

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).

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.

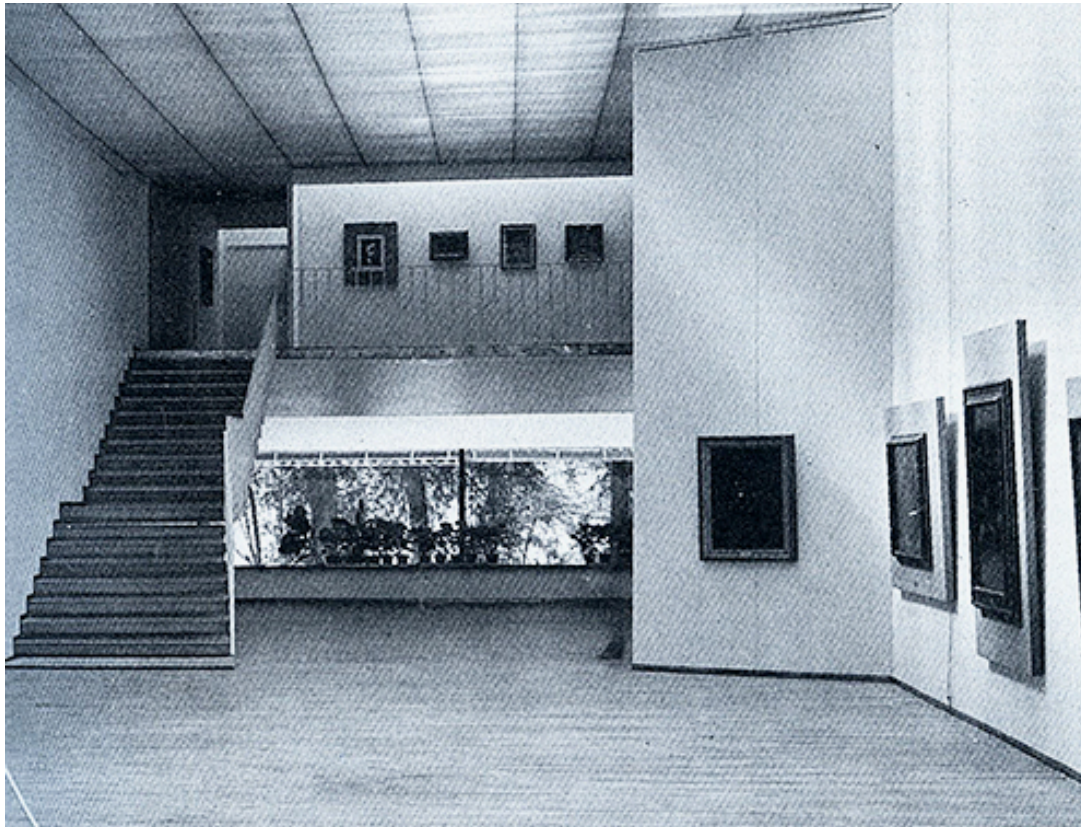
L'obiettivo diventa dunque, quello della realizzazione di un "museo moderno", un luogo di esposizione e conservazione, dedicato al pubblico, ora di massa, che viene riconosciuto come principale destinatario. In questo contesto il ruolo degli architetti risulta di fondamentale importanza e si sovrappone 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 (9).

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.





a sinistra: Trionfo della Morte, 1446,
affresco staccato, Palazzo Abatellis,
Palermo, Carlo Scarpa

in basso: Carlo Scarpa, Palazzo Abatellis,
Palermo

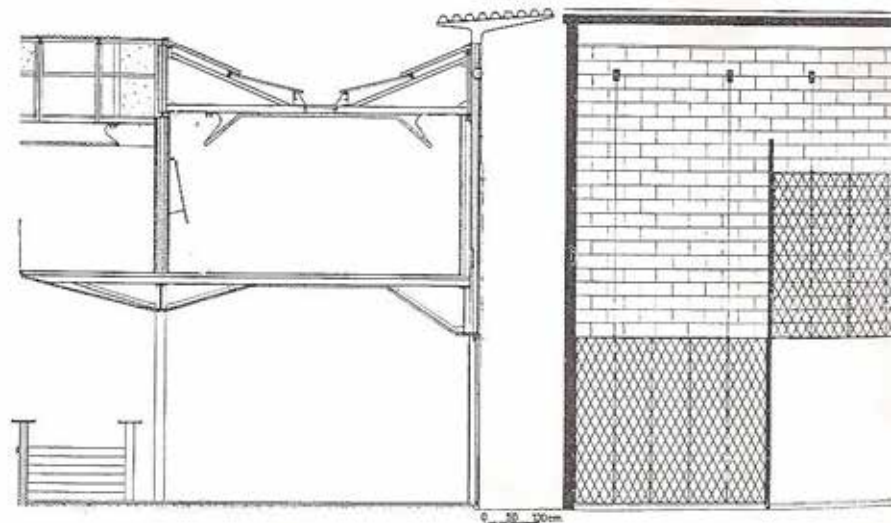


Fig. 2258. Milano. Galleria d'arte moderna (arch. Ignazio Gardella). Particolare d'una sezione trasversale.

nella pagina precedente e in questa pagina: interno del Pac,
Padiglione d'arte contemporanea della Galleria civica d'arte
moderna di Milano, Ignazio Gardella, 1949-1953





allestimento di Franco Minissi, Museo di Villa Giulia, sistemazione del Sarcofago degli Sposi, Roma, foto di Oscar Savio



allestimento di Franco Minissi, Museo di Villa Giulia, la galleria, Roma, foto di Oscar Savio



allestimento di Franco Minissi, Museo di Villa Giulia, la galleria, Roma, foto di Oscar Savio



allestimento di Franco Minissi, Museo archeologico nazionale scala del ballatoio, Gela, foto di Oscar Savio



a sinistra: BPR, allestimento dei Musei del Castello Sforzesco, La Pietà Rondanini, Milano, 1956-1963

in basso: BPR, Castello Sforzesco, 1954.



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”.

La concezione del museo di Franco Albini

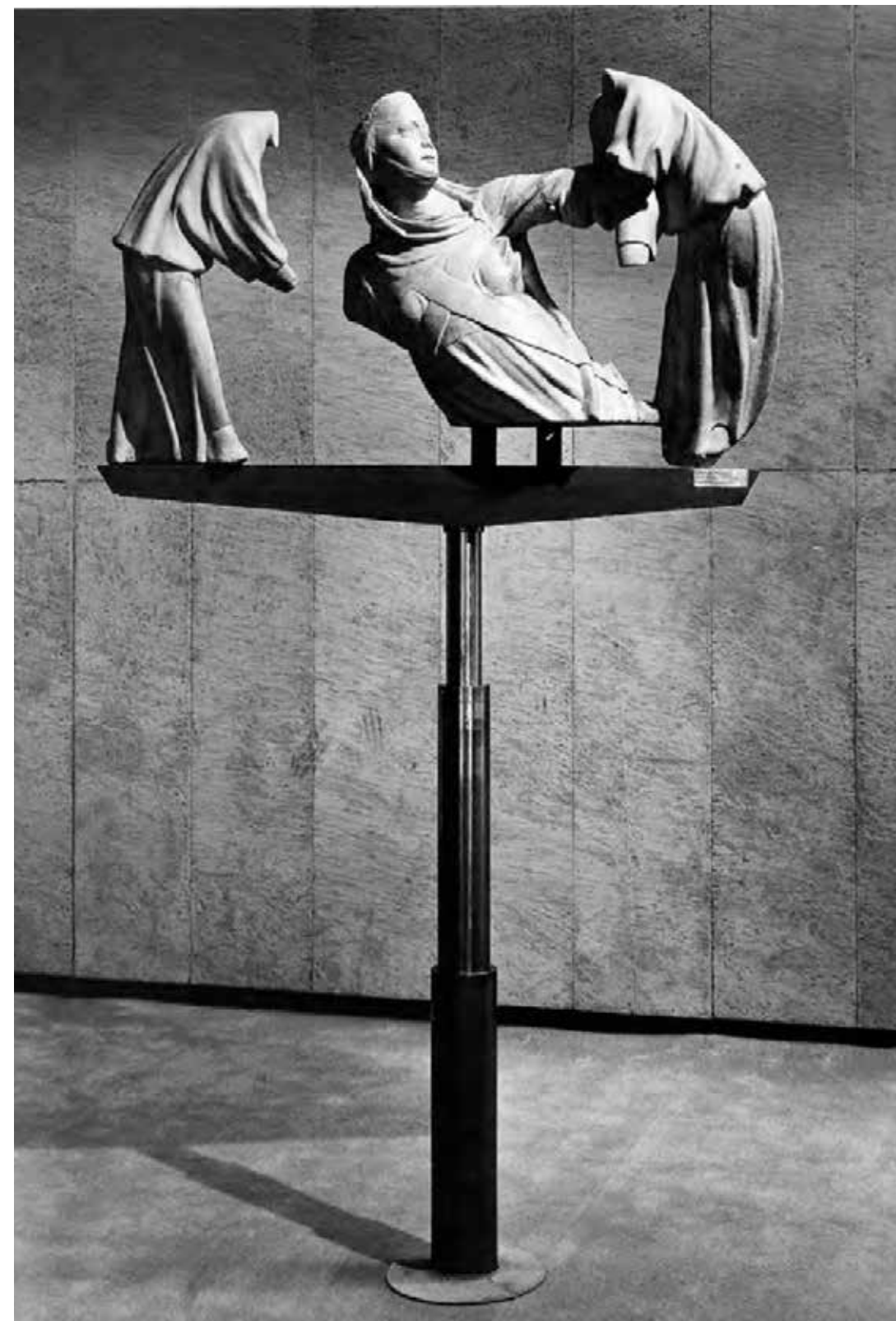
Un ruolo di primo piano lo ha Franco Albini a Genova che, con la sovrintendente Caterina Marcenaro, si confronta prima (dal 1948) con il complessivo ripristino della Cattedrale di San Lorenzo rimasta fortemente danneggiata dai bombardamenti e, in seguito, con l'allestimento delle gallerie di Palazzo 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 (10).

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” (11).

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. (12)

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." (13).

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 Albini 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" (14). "I materiali utilizzati sono quelli classici: marmo, ferro e vetro. Le strutture moderne di completamento risultate necessarie - scrive Albini - sono state inserite conferendo loro un carattere autonomo, senza mimetizzarle con l'ambiente restaurato" (15). 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.

Albini rifiuta ogni forma di stilismo e afferma che "sono i vuoti che bisogna costruire" (16).

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 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; Albini 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" (17).

in questa pagina: allestimento di Franco Albini per la mostra d'arte italiana a Stoccolma, 1953

nella pagina seguente:

allestimento di Franco Albini per l'esposizione "Scipione e del Bianco e Nero", Pinacoteca di Brera, Milan, 1941 ©Fondazione Franco Albini

a pagina 35: la magistrale scala a spirale del '61 di Helg e Albini progettata per la Rinascente di piazza Fiume a Roma





Palazzo Rosso Franco Albini

Organizzazione principe
Musei di Strada Nuova

Architetto
Pietro Antonio Corradi

Fondazione
1677

Costruzione iniziata
1671



*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." (18)

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 Albini, 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.

nella pagina precedente:

vista dei portali di accesso alle sale

foto: Beatrice Lanteri



nella pagina precedente: scala ottagonale,
Palazzo Rosso, Genova, 1953-1961,
Franco Albini
foto: Beatrice Lanteri

in questa pagina:
a sinistra: cima della scala ottagonale,
Palazzo Rosso, Genova, 1953-1961,
Franco Albini.
foto: Beatrice Lanteri

in basso: dettaglio scala ottagonale,
Palazzo Rosso, Genova, 1953-1961,
Franco Albini
foto: Beatrice Lanteri



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 Albini 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 Etnoantropologici 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" (19) 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 (20) (21).



a sinistra: dettaglio illuminazione a piantana del nuovo allestimento, 2016
foto: Beatrice Lanteri



in basso: una delle sale Ottocentesche con gli arredi degli ultimi Brignole-Sale De Ferrari
foto: Beatrice Lanteri



inella pagina precedente:
in alto a sinistra: ingresso
in alto a destra: pannello informativo
in basso: biglietteria
foto: Beatrice Lanteri

in questa pagina:
in alto a sinistra: porta di ingresso al primo piano
in alto a destra: scale
in basso: prima sala
foto: Beatrice Lanteri



nella pagina precedente: sala espositiva
foto: Beatrice Lanteri

in questa pagina:
a sinistra: dettaglio dei tendaggi
in basso: esposizione ed illuminazione con
l'uso dei tendaggi
foto: Beatrice Lanteri





in questa pagina: sistema di illuminazione
foto: Beatrice Lanteri



in questa pagina: dettagli degli espositori
foto: Beatrice Lanteri





a sinistra: supporto espositivo
in basso: particolare del supporto espositivo
foto: Beatrice Lanteri



a sinistra: nuova vetrata
in basso: dettaglio cerniera
foto: Beatrice Lanteri



“La casa di un amatore d’arte all’ultimo piano di un antico palazzo”
Franco Albini

Organizzazione principe
Caterina Marcenaro

Architetto
Franco Albini

Fondazione
1955

Costruzione iniziata
1955



“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 accogliervi 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 (22).



in questa pagina: particolare
degli angeli di accesso al
soppalco
foto: Beatrice Lanteri

nella pagina seguente:
figura 1, 2, 3 e 4: dettagli
dell'accesso al soppalco
figura 5: vista del soppalco
foto: Beatrice Lanteri

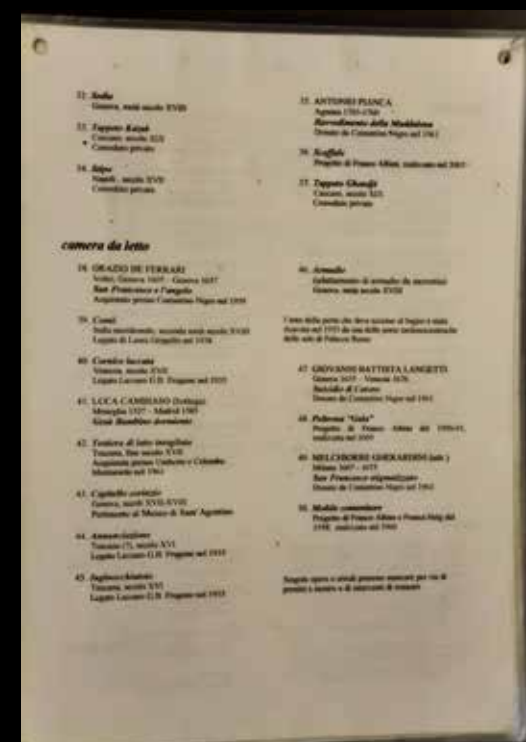




in questa pagina: vista dello studio con relativi
dettagli di sospensione
foto: Beatrice Lanteri

nella pagina seguente: vista del soggiorno con
dettagli dell'arredamento, Design di Franco
Albini
foto: Beatrice Lanteri





nella pagina precedente:
in alto: la cucina
in basso: la camera da letto
foto: Beatrice Lanteri

in questa pagina: la pianta dell'appartamento
foto: Beatrice Lanteri

Palazzo Bianco Franco Albini

Organizzazione principe
Musei di Strada Nuova

Architetto
Giacomo Viano

Fondazione
1884

Costruzione iniziata
1530



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 razio cinio 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 Albini 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.

nella pagina precedente: sala Palazzo Bianco con
dettagli delle sedie scelte da Albini come unico
elemento di arredo
foto: Beatrice Lanteri

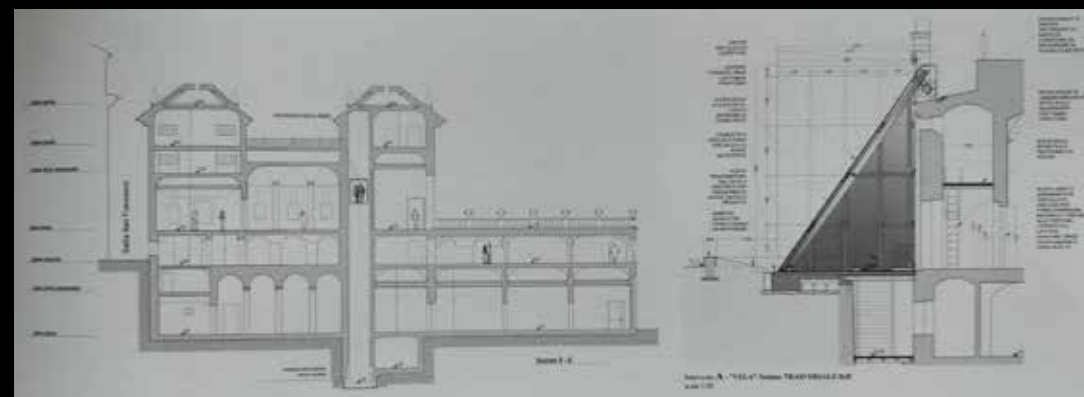


in questa pagina: sale espositive di Palazzo Bianco
Foto: Beatrice Lanteri

nella pagina seguente: la Cerniera
in alto a sinistra: esterno
in alto a destra: interno
in basso a sinistra: sezione trasversale con evidenza del vano ascensore
in basso a destra: sezione trasversale della vela

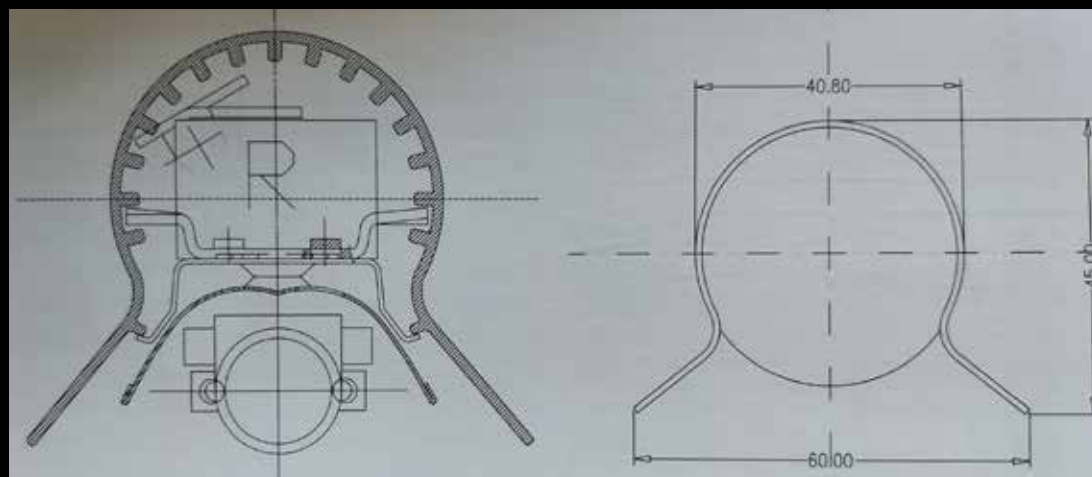
Si è inoltre edificato un corpo di raccordo tra Palazzo Bianco e Palazzo Tursi, chiamato “Cerniera”, in sostituzione di una precedente manica vetrata, in modo tale da dare continuità al percorso espositivo. Dalla pinacoteca, passando attraverso la Cerniera, si prosegue con la visita di alcune sale di 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 (23) (24).



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 (25).

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.



nella pagina precedente: la Vela
in alto a sinistra: esterno
in alto a destra: interno verso il giardino
in basso a sinistra: implementazione tecnologica dell'apparecchio illuminante albiniano, sezione
in basso a destra: sezione originaria dell'apparecchio illuminante albiniano
foto: Beatrice Lanteri

in questa pagina:
a sinistra: sistema espositivo ed illuminazione
in basso: dettaglio del sistema di illuminazione
foto: Beatrice Lanteri





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.

nella pagina precedente: sale espositive con
dettaglio del sistema di illuminazione
foto: Beatrice Lanteri



in questa pagina: sistemi espositivi
foto: Beatrice Lanteri



Il Museo del Tesoro di San Lorenzo Franco Albini

Organizzazione principe
Cardinale Giuseppe Siri

Collaboratori
Franco Albini, Franca Helg, Caterina Marcenaro

Fondazione
1884

Costruzione iniziata
1956



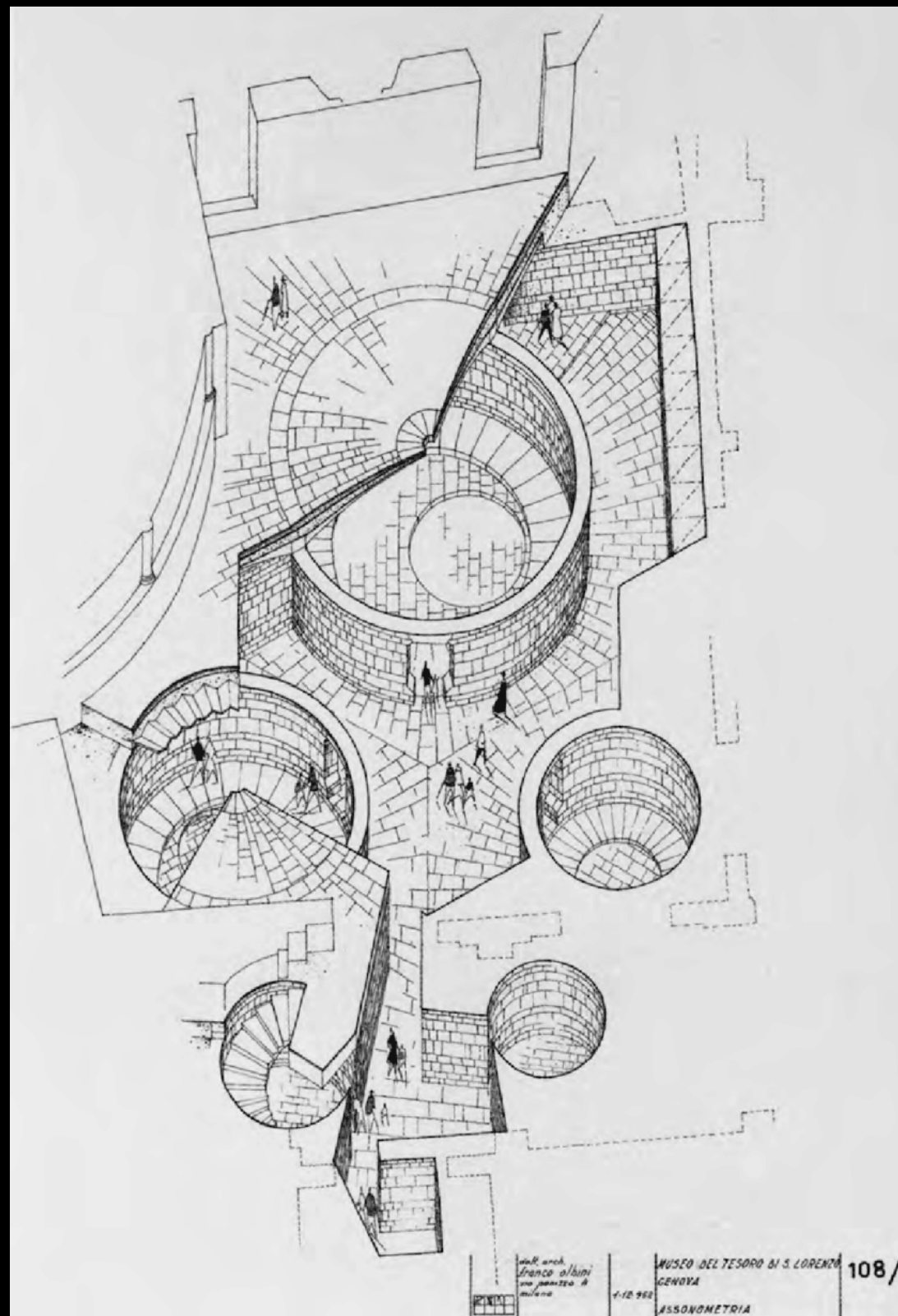
Il museo è nato nel 1956 su progetto dell'architetto Franco Albini e Caterina Marcenaro, collocato a tre metri circa sotto il cortile dell'Arcivescovado. Lo spazio è composto da quattro sale cilindriche di diametro differente (tholos), da un vano d'ingresso e da un altro vano centrale di raccordo. Le 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 (26).

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 scoprì, 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.



nella pagina precedente: assonometria di progetto, 1953 (Direzione Musei Strada Nuova)

in questa pagina:
in alto a sinistra: le teche dei piviali con l'illuminazione dall'alto
in alto a destra: le teche dei piviali come si presentano oggi
in basso: dettaglio dei "ragnetti" metallici
foto: Beatrice Lanteri

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.

nella pagina seguente: la teca della
Croce reliquiario detta degli Zaccaria
foto: Beatrice Lanteri



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.

nella pagina seguente:

in alto a sinistra: Arca delle ceneri di San Giovanni Battista e dettaglio del lucernario

in alto a destra: dettaglio delle teche circolari

in basso: dettaglio del dislivello della pavimentazione

foto: Beatrice Lanteri





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 (27) (28).

nelle pagine precedenti:

pagina 78: statua reliquiario di San Lorenzo, XIX sec., particolare attenzione alla creazione di giochi di luci e ombre

pagina 79: Cassa Processionale del Corpus Domini, particolare attenzione alla creazione di giochi di luci e ombre

pagina 81: statua della Madonna Immacolata di Francesco Maria Schiaffino
foto: Paolo Monti, 1963

nelle pagine seguenti:

pagina 82-83: sala esagonale centrale su cui affacciano le tre grandi tholoi espositive
foto: Jaqueline Poggi, 2014





Il Museo di Sant'Agostino Franco Albini

Organizzazione principe
Eremitani di Sant'Agostino

Architetti
Orlando Grosso

Fondazione
1939

Costruzione iniziata
1260



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 Federigo 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 (29).

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 tra sformata 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 Bruschettini 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.

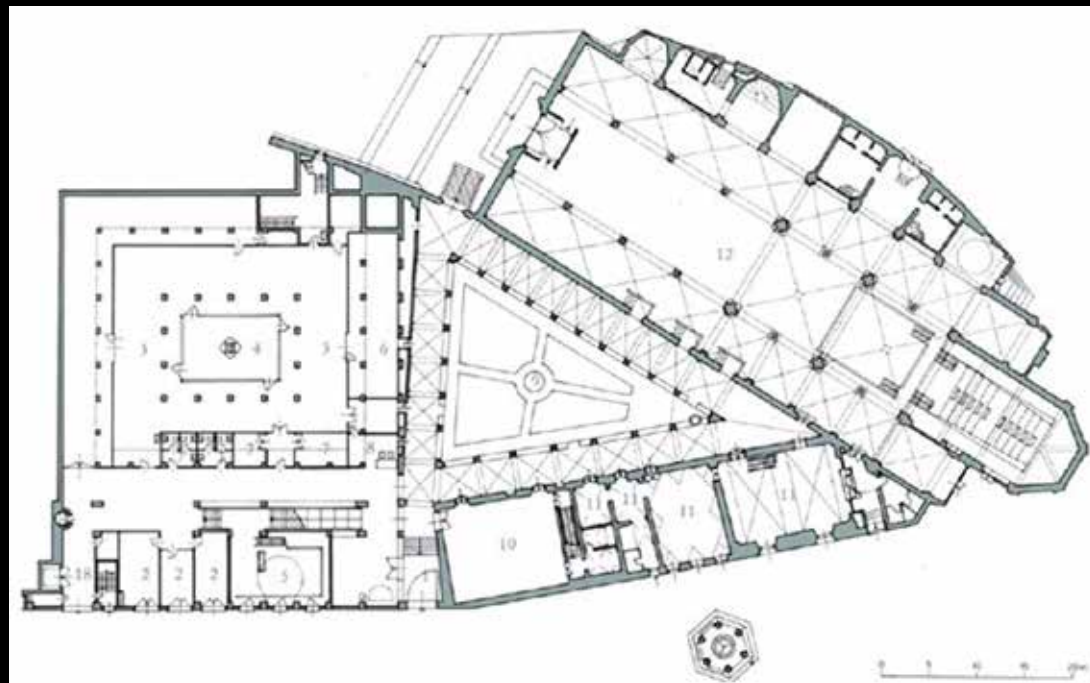
Il Progetto Preliminare si prefigura come intervento in grado di generare nuove relazioni con il sistema culturale internazionale e di arricchire il programma promozionale di Genova. La possibile esposizione permanente della Collezione Bruschettini per l'Arte Islamica all'interno della chiesa di Sant'Agostino 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.

nella pagina precedente: Pierre Puget - Ratto di Elena

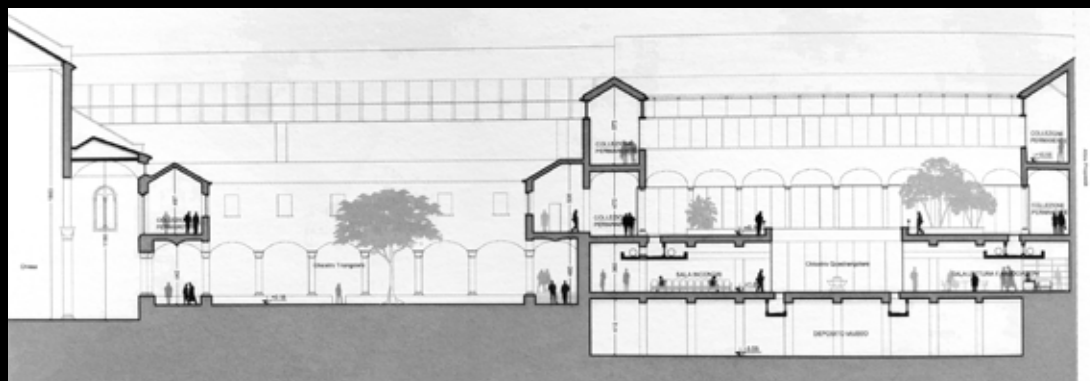
nella pagina 93:

in alto: Chiesa di Sant'Agostino vista della navata centrale

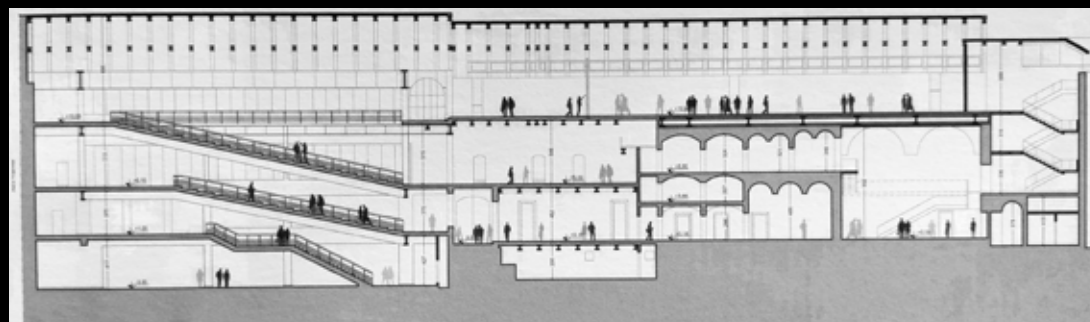
in basso: Chiesa di Sant'Agostino vista della navata laterale



pianta del complesso di Sant'Agostino, piano terra



sezione trasversale del Museo di Sant'Agostino



sezione longitudinale del Museo di Sant'Agostino



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 allestitive 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.

nella pagina successiva: la rampa a gradoni che collega il primo ed il secondo piano del museo, prima e dopo la ristrutturazione del complesso





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.

nella pagina precedente:

in alto: una delle sale - interno, particolare attenzione alla gestione dei flussi

in basso: una delle sale - tavole lignee, particolare attenzione alla gestione dei flussi

in questa pagina: vetrate trasparenti



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 Albin 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.



nella pagina precedente: dettaglio della Margherita di Brabante di Nicola Pisano

in questa pagina:

a sinistra: dettaglio base espositiva
in basso: sala espositiva con particolare attenzione ai giochi di luce e ombre

nelle pagine seguenti:

pagina 100: monumento sepolcrale di Simone Boccanegra

pagina 101:

in alto: sala espositiva vetrata con particolare attenzione all'uso della luce naturale
in basso: dettaglio dell'esposizione



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 vetrati intorno al chiostro quadrangolare a tutti i livelli, migliorando in questo modo il confort interno e l'efficienza energetica del complesso (30).



Il Museo di Castelvecchio Carlo Scarpa

Organizzazione principe
Musei di Strada Nuova

Architetto
Carlo Scarpa

Fondazione
1958-1974

Costruzione iniziata
1354-1356



L'architetto Carlo 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 sviluppata 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 (31).



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 (32).

nella pagina precedente:

in alto: visione complessiva della sala espositiva progettata da Carlo Scarpa con attenzione all'illuminazione e all'uso dei materiali

in basso: la quarta sala, La Crocifissione, Maestro di Santa Anastasia

foto: Beatrice Lanteri

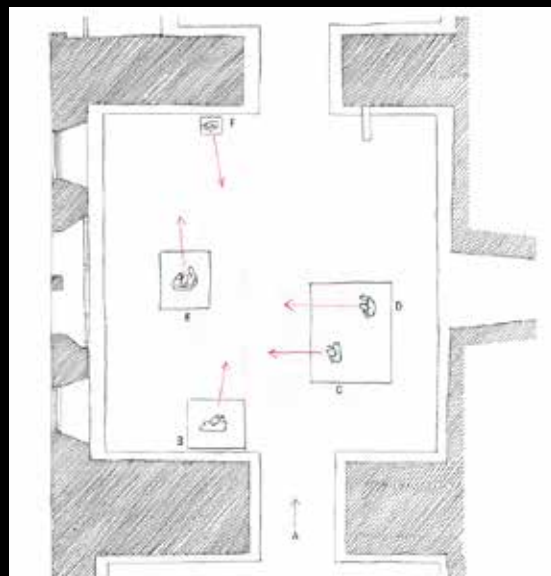
in questa pagina: la quarta sala, La Crocifissione, Maestro di Santa Anastasia



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.



a sinistra: Castelvecchio, Verona, piano della sala con le frecce che mostrano la direzione in cui sono rivolte le statue:

A Entrata

B Santa Caterina

C Santa Marta

D San Bartolomeo

E Santa Cecilia

F San Giovanni Battista

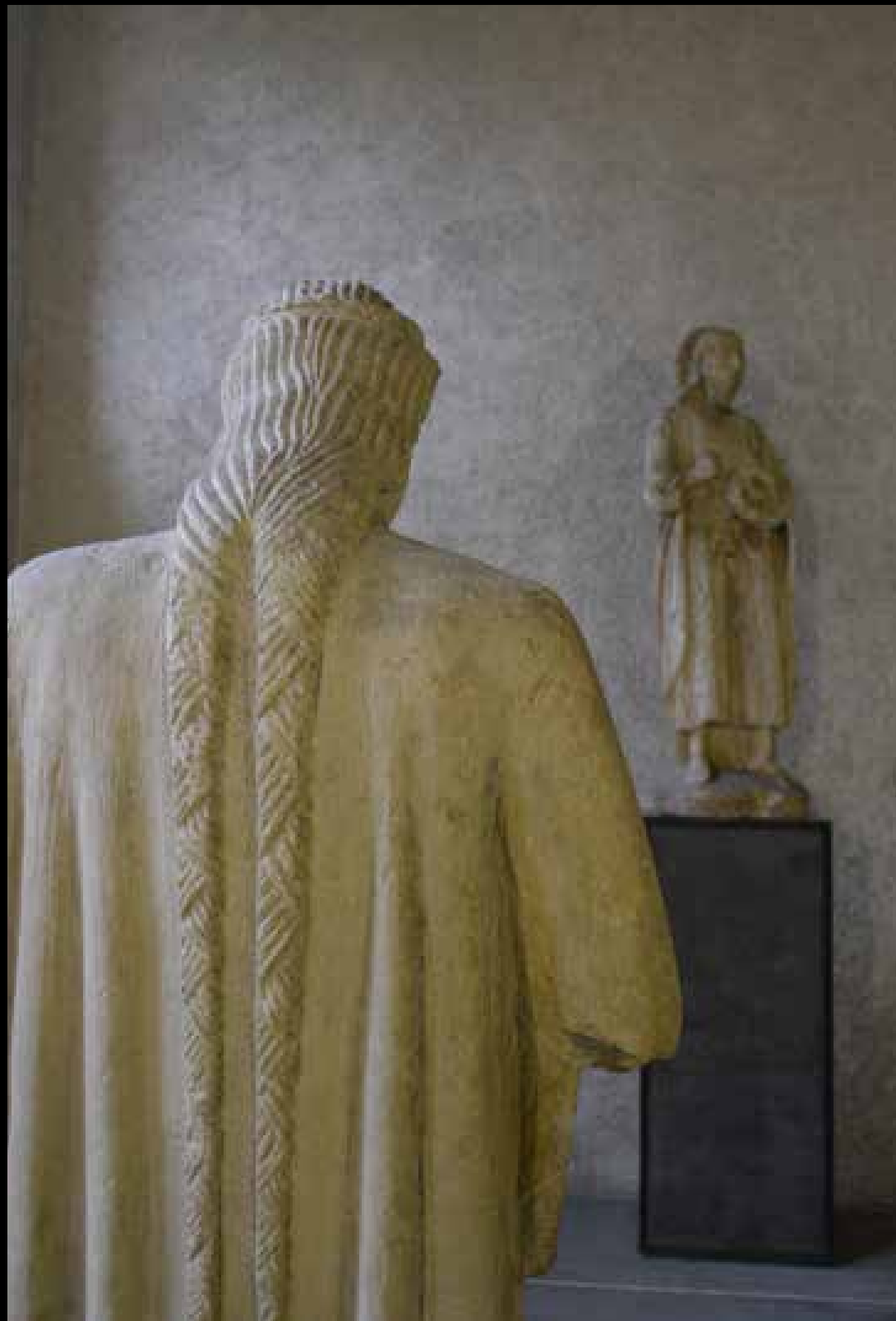
Fonte: Federico De Matteis

nella pagina seguente: vista della sala con flusso rotatorio

foto: Federico De Matteis

pagina 108: particolare di Santa Caterina





accesso alla sala mosaico, Bricolo firma l'incompiuta di Carlo Scarpa



dettaglio d'incisione "sala mosaico"



frammento del pavimento romano dell'Arco di Gavi, l'ultimo tassello del restauro di Carlo Scarpa - il progetto di Studio Bricolo Falsarella in armonia tra passato e presente



nella pagina precedente:
la statua equestre di
Cangrande della Scala vista
dal cortile

in questa pagina:
a sinistra: dettaglio della
statua e della sua base
foto: Beatrice Lanteri

in basso: vista dall'alto del
sistema espositivo della
statua



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

nella pagina successiva:

figura 1, 2, 4: decima sala detta del Pisanello - Madonna del Roseto, Madonna della Quaglia

figura 3: dettagli del supporto

figura 5: ottava sala dedicata ad Altichiero - Crocifissione, Pittura murale staccata, incoronazione della Vergine, pittura murale staccata, dalla Cerchia di Altichiero

figura 6: dettaglio del supporto

foto: Beatrice Lanteri





A livello luministico il portale sfrutta le caratteristiche di riflettenza 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 leggìo, 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 Castelveccchio è un notevole esempio.

nella pagina precedente: sale Boggian
foto: Beatrice Lanteri



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.

nella pagina precedente:

in alto a sinistra: particolare costruttivo della scala di Carlo Scarpa

in alto a destra: dettaglio della statua equestre Mastino II della Scala

in basso: statua equestre Mastino II della Scala

foto: Beatrice Lanteri

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 (33).



nella pagina seguente:

figura 1: Torre del Mastio, lance dette "buttafuori"

figura 2: spazio espositivo visto dall'alto

figura 3: Torre del Mastio, teca con armature, elmi e pugnali

figura 4: sala espositiva, tipologia di supporto a piombini

figura 5: Carlo Scarpa, disegni e vetri

foto: Beatrice Lanteri



L'architettura tra archeologia, natura e paesaggio

La bellezza nel dizionario Treccani viene definita come:

bellézza s. f. [der. di bello]. – 1. L'essere bello, qualità di ciò che è bello o che tale appare ai sensi e allo spirito: la b. è una specie di armonia visibile che penetra soavemente nei cuori umani (Foscolo). In partic. b. Di cose: contemplare la b. di un paesaggio; ammirare la b. di un'opera d'arte; sentire la b. di un verso; b. di colori, di suoni, ecc.

Al plur., aspetti esteticamente notevoli di opere d'arte o della natura: le b. del creato, di un paesaggio, di una città; b. naturali, tutelate da particolari norme giuridiche in quanto considerate oggetto d'interesse pubblico (34)

Come si può notare la bellezza è indissolubilmente legata al concetto di arte, natura e paesaggio. L'architettura si pone come legame tra di esse, un medium perfetto che perdurerà nell'eternità.

Da qui nasce il valore sociale dell'architettura, come ricorda l'articolo 9 della Costituzione Italiana: *“La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione (Tutela l'ambiente, la biodiversità e gli ecosistemi, anche nell'interesse delle future generazioni).” (35)*

L'architettura e la museografia per l'archeologia sono riconoscibili nell'area della progettazione e hanno l'obiettivo di riproporre il contatto fisico-materico tra antico e nuovo, assicurandone la continuità fruitiva nel tempo, secondo una tradizione che è tipica del senso e del ruolo dell'architettura che è proprio quella di legare, attraverso il progetto, il passato con il futuro.

L'architettura per l'archeologia è quindi una sorta di cerniera che va guardata con gli occhi dei moderni ma con il pensiero degli antichi. L'exhibit design ha proprio questa funzione, mostrare l'antico per formare l'osservatore, educarlo ed acculturarli, ma soprattutto creare un'esperienza.

Di fondamentale importanza è il tema dell'accessibilità, è infatti necessario rendere fruibile il patrimonio sempre tenendo in considerazione il ruolo sociale e pedagogico dell'architettura (36).

La problematica è quella di rendere l'archeologia comprensibile, fare in modo che il visitatore capisca dall'architettura preesistente, dai ruderi, dalle colonne spezzate, dalle città perdute, la stratificazione della storia. Il luogo archeologico è spesso incomprensibile per l'osservatore che rimane perplesso e sconcertato nel vedere un insieme di pietre sparse al suolo (37).

È infatti difficile immaginare e cogliere la funzione di questi resti nella loro posizione originaria. L'allestimento di un sito archeologico deve puntare sulla capacità del visitatore di essere soggetto attivo di conoscenza e non mero spettatore, suggerendo e stimolando l'immaginazione, partendo dall'evidenza dei fatti materiali e dal "non finito". Il progetto museografico delle rovine deve esercitare il compito di creare, definire, arricchire nel visitatore la percezione del passato. Tutto ciò mettendo in opera una rappresentazione estetica, una forma, un ambiente che metta in risalto le caratteristiche di ogni luogo (38).

Negli anni che stanno tra Winckelmann e Canova la filosofia dominante era che l'antico ha bisogno di un contesto decorativo che lo asseconi, di una scenografia che lo interpreti, lo celebri, lo esalti (39).

Oggigiorno invece l'obiettivo è quello di rendere comprensibili e didatticamente eloquenti le reliquie dell'antichità. C'è un'esplicita evidenza didattica, la volontà di far capire facendo parlare le architetture antiche.

Progettare per l'archeologia comporta l'introduzione di un pensiero dalla duplice articolazione: da una parte una che interpreta il passato, dall'altra una che interpreta come meglio presentare e abitare la memoria (40).

Su questa duplice sfaccettatura è basato il "modello rigenerativo" secondo cui al luogo archeologico non si aggiungono nuove funzioni, bensì si riprendono quelle originarie ricostruendo e restituendogli il suo carattere identitario. Un esempio di ciò è il teatro romano che può essere sfruttato per mettere in scena opere teatrali, concerti e spettacoli proprio come nell'antichità; esso riassume quindi la sua funzione originaria (41).

Nel corso del tempo si è sviluppata un'ideologia contraria ad ogni intervento sull'antico che non sia di conservazione o consolidamento. Esiste infatti un rapporto complesso tra progetto del nuovo, tutela, conservazione e operazioni di restauro. La misura del progetto architettonico in ambiti già materialmente definiti e formalizzati è determinata dal rapporto con ciò che già esiste e dai cambiamenti che l'intervento determina nel complesso dell'ambiente che lo circonda. Gli interventi determinano delle trasformazioni dell'ambiente circostante e queste vanno prese in considerazione già nelle prime fasi progettuali.

La modernità ha il terrore degli errori, numerosi sono gli esempi in cui sono stati effettuati interventi che sradicavano completamente le condizioni originali dell'architettura, a volte addirittura decontestualizzandola. Anche nell'attuale situazione italiana, che pone da sempre attenzione sul rapporto che si instaura in architettura tra presente e passato, le pratiche burocratiche ed una notevole incuria, hanno portato a scelte di interventi di musealizzazione disastrosi come siti montati e poi demoliti (42).

Diventa dunque un punto centrale nella progettazione il tema della "reversibilità". Con interventi reversibili si intendono quelle realizzazioni architettoniche la cui tecnica costruttiva permette il ripristino del sito "ante

operam" in caso di dismissione funzionale o di obsolescenza programmata. Bisogna progettare con l'idea che nulla è eterno, non esiste la pura conservazione, per cui il patrimonio non è mai solamente tutelato o conservato, esso viene continuamente modificato da ogni nuova generazione, sia nel senso della sua valorizzazione, sia nel senso del suo degrado e dispersione. La modernità oggi pone il modello della "diversità" in cui il moderno e l'antico si diversificano, si contrappongono. Da questa concezione risulta inevitabile la scelta di una progettazione "ex novo" in cui vi è un uso diverso dei materiali in un'ottica contemporanea ma dovendo tuttavia seguire una forma guidata. Si tratta dunque di progettare per l'antico ma in chiave moderna (43).

È infatti necessario elaborare delle idee innovative di museo e archeologia per rendere la conoscenza dell'antichità attiva e partecipe delle dinamiche di trasformazione in senso culturale ed economico della società tenendo sempre in considerazione il rapporto con il contesto ambientale.

Un allestimento museografico può quindi essere definito come un'architettura che dialoga con le rovine per costruire conoscenza, memoria e identità, senza compromettere le qualità ambientali dei siti dove la stratificazione storica si manifesta (44).

L'architettura per l'archeologia deve essere in continuo dialogo con ciò che la circonda anche a livello paesaggistico. La riflessione progettuale deve mettere in relazione ogni elemento naturale, suolo, acqua e vegetazione con l'architettura, creando una connessione in cui è centrale l'aspetto della "percezione".

Nel caso dell'acqua, essa può essere trattata in differenti modi: in un quadro di riferimento classico definito come "acqua captiva", dove l'acqua è catturata, addomesticata e distribuita dall'architettura, come nel caso della vasca del Pecile di Villa Adriana, oppure in un quadro di riferimento legato all'esperienza del giardino romantico, dove l'acqua invece è libera e potente, espressione più viva della natura naturans, come nel caso di Villa Gregoriana. In questo caso l'acqua viene organizzata in maniera teatrale e spettacolarizzata non solo in rapporto con il paesaggio ma anche con il suono. L'obiettivo è per l'appunto quello di creare un'esperienza percettiva completa in cui l'architettura è un medium tra l'uomo, l'antichità e la natura (45).

Report fotografico di Villa Adriana

Nel report fotografico che segue sono riportate le immagini più suggestive di Villa Adriana, una delle più straordinarie realtà archeologiche e paesaggistiche del mondo e sito Unesco dal 1999.

Le foto sono tutti scatti personali effettuati durante lo svolgimento del Premio Piranesi tenutosi dal 23 settembre 2022 al 5 settembre 2022 a Tivoli, Roma.

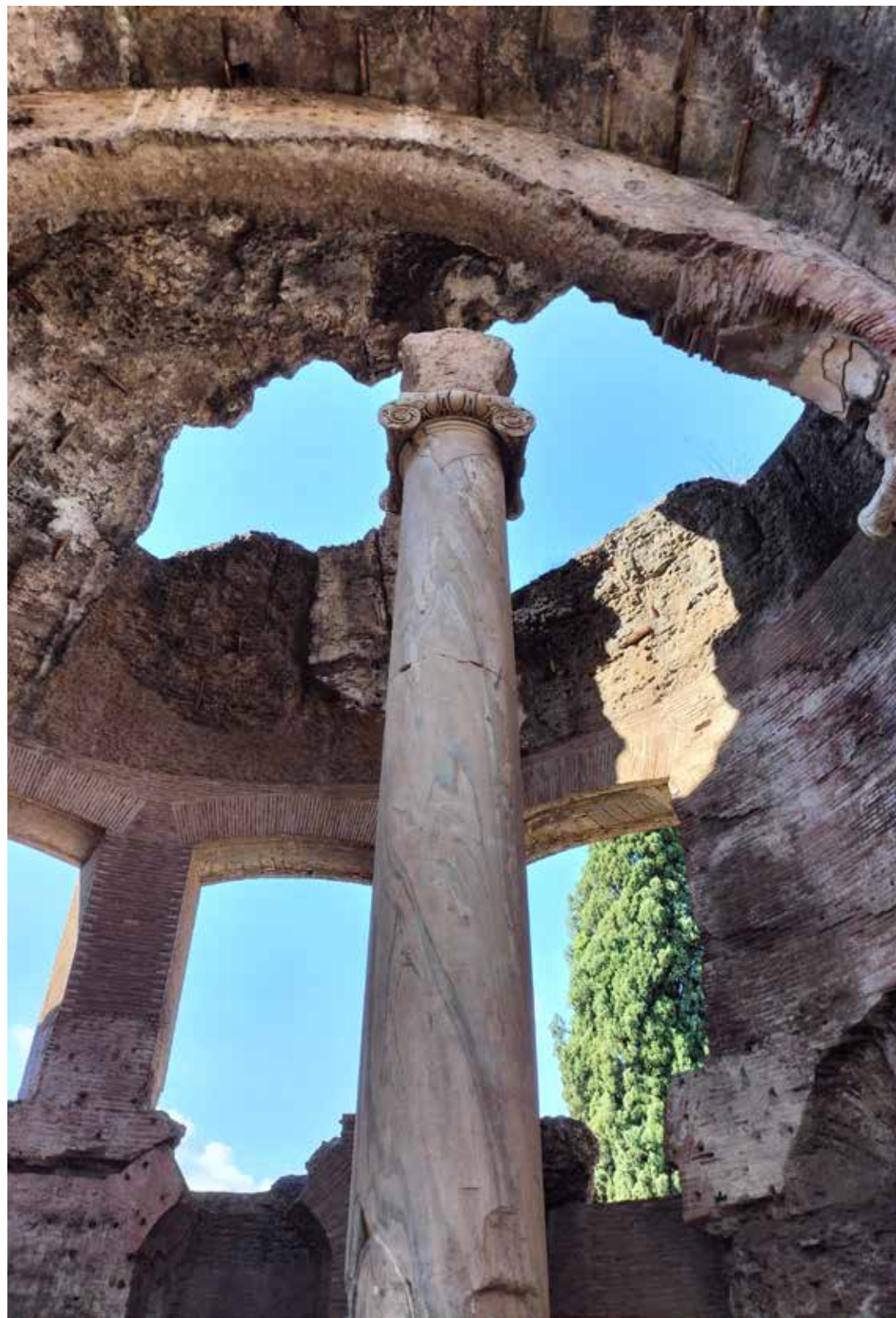
I primi scatti avevano l'obiettivo di cogliere la bellezza della Villa, comprenderne la sua composizione architettonica e la relazione con l'ambiente circostante. Questa fase può essere definita come una "fase di esplorazione" in cui è necessario lasciarsi stupire ed emozionare. L'emozione è quella che guida, la "Bellezza" è ciò che si cerca. Si è quindi proiettati in un'esperienza che porta a rivivere l'atmosfera dell'antichità e la Villa com'era ai tempi dell'Imperatore Adriano; si ricostruiscono con la mente le vecchie architetture e le loro antiche funzioni a partire dalle rovine.

Successivamente si passa ad una fase che è quella di "ricerca". Ciò che si fotografa ha come scopo quello di ispirare, ogni dettaglio diventa importante in quanto può essere fonte di ispirazione per il progetto. È in questo momento che i soggetti principali diventano i particolari come i pattern dei pavimenti, dei muri, l'uso e l'accostamento dei materiali, le forme organiche, i decori dei capitelli e delle colonne. Non solo l'architettura, ma anche il paesaggio e la natura sono da prendere in considerazione. Gli ulivi, per esempio, sono uno degli elementi distintivi di Villa Adriana così come l'acqua. I suoi giochi di riflessione e di movimento sono stati infatti una grande suggestione per lo sviluppo del progetto. Questa fase è quella che aiuta nella definizione dell'area di progettazione.

In conclusione, dopo aver definito la zona di intervento, si passa fase che è di scopo funzionale. Durante questa fase si studia la morfologia dell'area e dell'ambiente circostante per capire i vincoli legati al territorio. In questo caso lo studio dell'ambiente è tanto importante quanto lo studio dell'architettura presente. Ci sono alcuni fattori che vanno infatti presi in considerazione come ad esempio la disposizione degli ulivi che non può essere modificata o la presenza di alcuni resti che non possono essere spostati o rimossi dalla posizione originale.

Tutte queste fasi concorrono allo sviluppo del progetto finale.

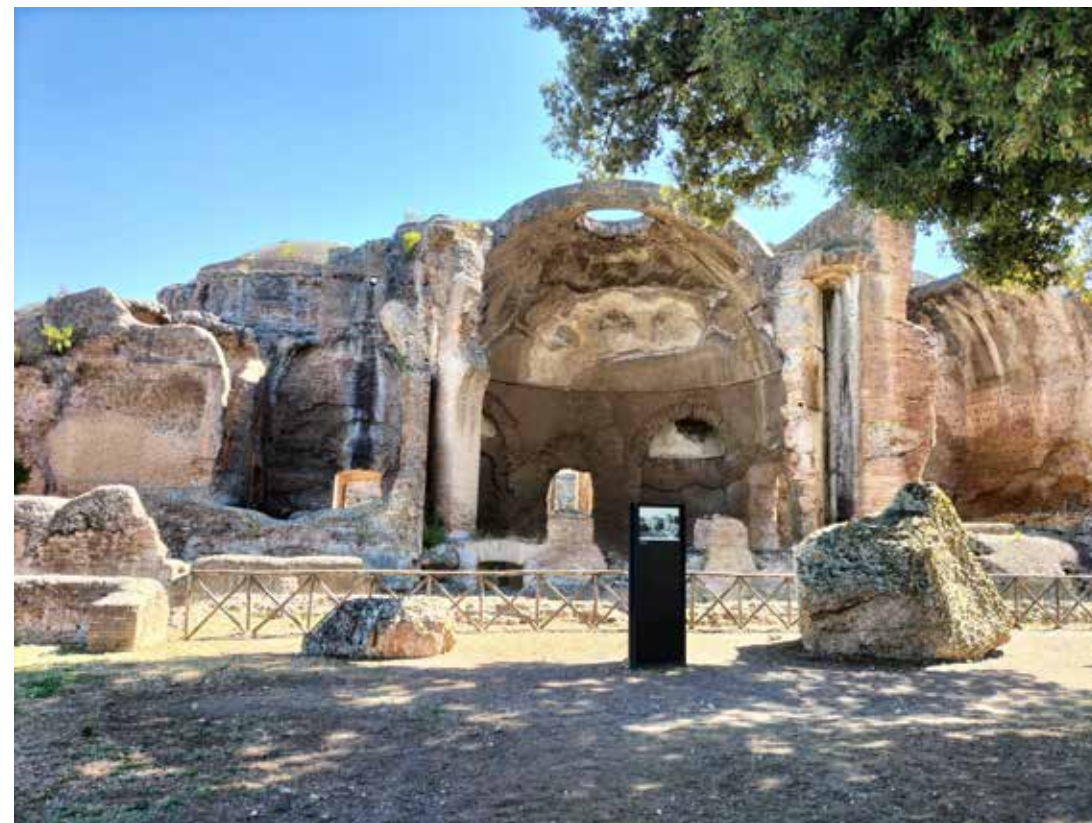














PROGETTARE L'ARCHEOLOGIA. DESIGNING ARCHAEOLOGY

SEMINARIO CONCORSO INTERNAZIONALE DI MUSEOGRAFIA
DI VILLA ADRIANA

XX edizione
3 SETTEMBRE 2022

GRUPPO 20

GIADA BARATTI

FRANCESCA DELFINI

ALICE DI MATTEO

ALESSANDRO DINI

ANGELO DISCENZA

BEATRICE LANTERI

FABIO PANERO

Il premio Piranesi, ormai giunto alla sua ventesima edizione, si offre agli studenti come una grande palestra di apprendimento e sperimentazione in ambito progettuale. Si tratta di una competizione culturale, ma soprattutto di un'esperienza umana il cui obiettivo è quello di far rivivere ai partecipanti, l'esperienza eccezionale vissuta dai Pensionnaires dell'Accademia di Francia, tra il 1663 ed il 1968, del Grand Tour. Il Premio si svolge durante due intense settimane in cui i progettisti sono chiamati a confrontarsi con l'Antichità e più in particolare con il sito archeologico patrimonio dell'Unesco di Villa Adriana, la domus voluta dall'Imperatore romano Adriano. In questo spettacolare luogo archeologico la parola chiave è "bellezza". Una bellezza che deve essere espressa nel continuo rapporto tra archeologia, architettura e natura. Il progetto, inoltre, deve rappresentare una cerniera tra passato, presente e futuro.

Quattro sono i temi progettuali da affrontare:

1. Architettura e Museografia per l'Archeologia;
2. Architettura del Paesaggio;
3. Comunicazione di brand culturale di Villa Adriana;
4. Fashion & heritage.

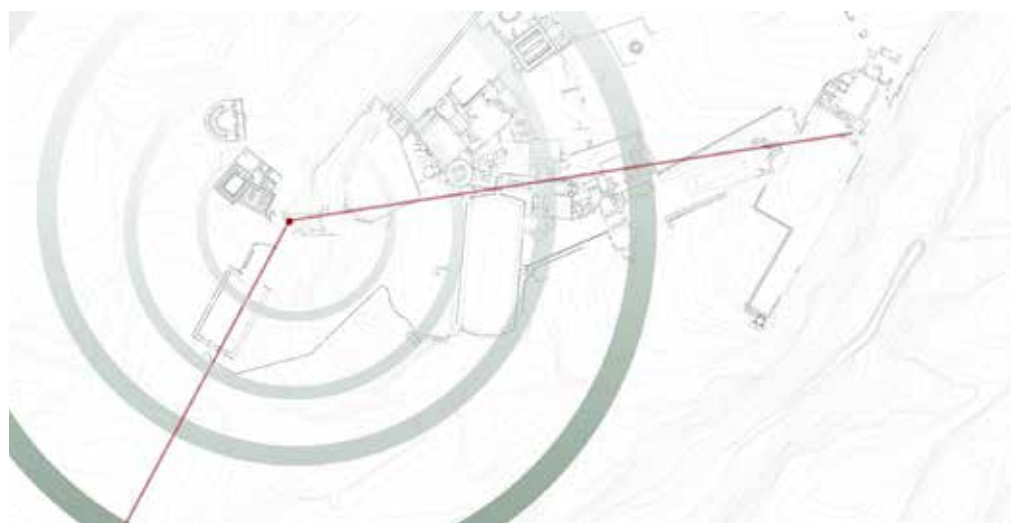
Il primo tema è riferito specificatamente alla progettazione in area archeologica ad alto rischio, corrispondente quest'ultima al cuore stesso della Villa. Qui si richiede di progettare un padiglione, condensato in un'unica struttura o diffuso, che ricrei l'idea essenziale dell'edificio termale romano inteso come uno spazio ibrido basato sul rapporto tra corpo umano idealizzato, per mezzo della presenza di una collezione d'arte di opere scultoree e archeologiche, e l'acqua intesa come elemento di benessere fisico e mentale e di socialità.

Il secondo tema è invece riferito alla sistemazione paesaggistica del tratto di campagna compreso tra la Via Maremmana Inferiore e il recinto della Villa e corrispondente alla Buffer Zone UNESCO. In questo luogo diventa protagonista l'architettura d'acqua.

Il terzo tema è legato alla valorizzazione del sito archeologico mediante la comunicazione e la creazione di una brand identity di Villa Adriana. I punti essenziali sono: la creazione di un logo, di un sito web, del merchandising e di supporti stampati in grado di comunicare al meglio l'importanza, i valori e le caratteristiche del sito archeologico.

L'ultimo tema è quello del fashion & heritage il cui obiettivo è quello di creare un'associazione virtuosa tra la Bellezza, ovvero la moda, e la Grande Bellezza, ovvero il patrimonio culturale, tramite la progettazione di un evento.





La Buffer Zone

Per la progettazione del parco Horti Hadriani che si costituisce come nuovo accesso all'Area Archeologica si è deciso di prendere come linee compositive due assi generatori provenienti dalla Villa e una serie di cerchi concentrici. L'obiettivo è quello di accompagnare e preparare i turisti alla visita della Grande Bellezza, Villa Adriana, tramite un percorso sensoriale.

Si è quindi lavorato su due diversi layer: uno materico che prevede l'utilizzo di una vegetazione che si intensifica man mano che ci si allontana dalla Villa e uno più architettonico dove vengono inserite delle aree di sosta o di Belvedere.

Nel master Plan è possibile vedere la porta della Grande Villa Adriana sull'asse diretto dal quadriportico del teatro greco, attraverso la quale i visitatori cominciano a vivere la loro esperienza di visita. La porta che ha la funzione di primo accesso, con la sua copertura e rampa inclinata, risulta essere una sorta di canale. Attraversata la porta l'osservatore si ritrova in una piazza circolare circondata da gradinate, a riprendere la forma del teatro romano. Al centro di essa si ritrova un ampio specchio d'acqua dominato da una statua. La porta presenta inoltre un secondo livello da cui è possibile osservare e godere del paesaggio e del sito archeologico in tutta la sua bellezza e grandiosità.

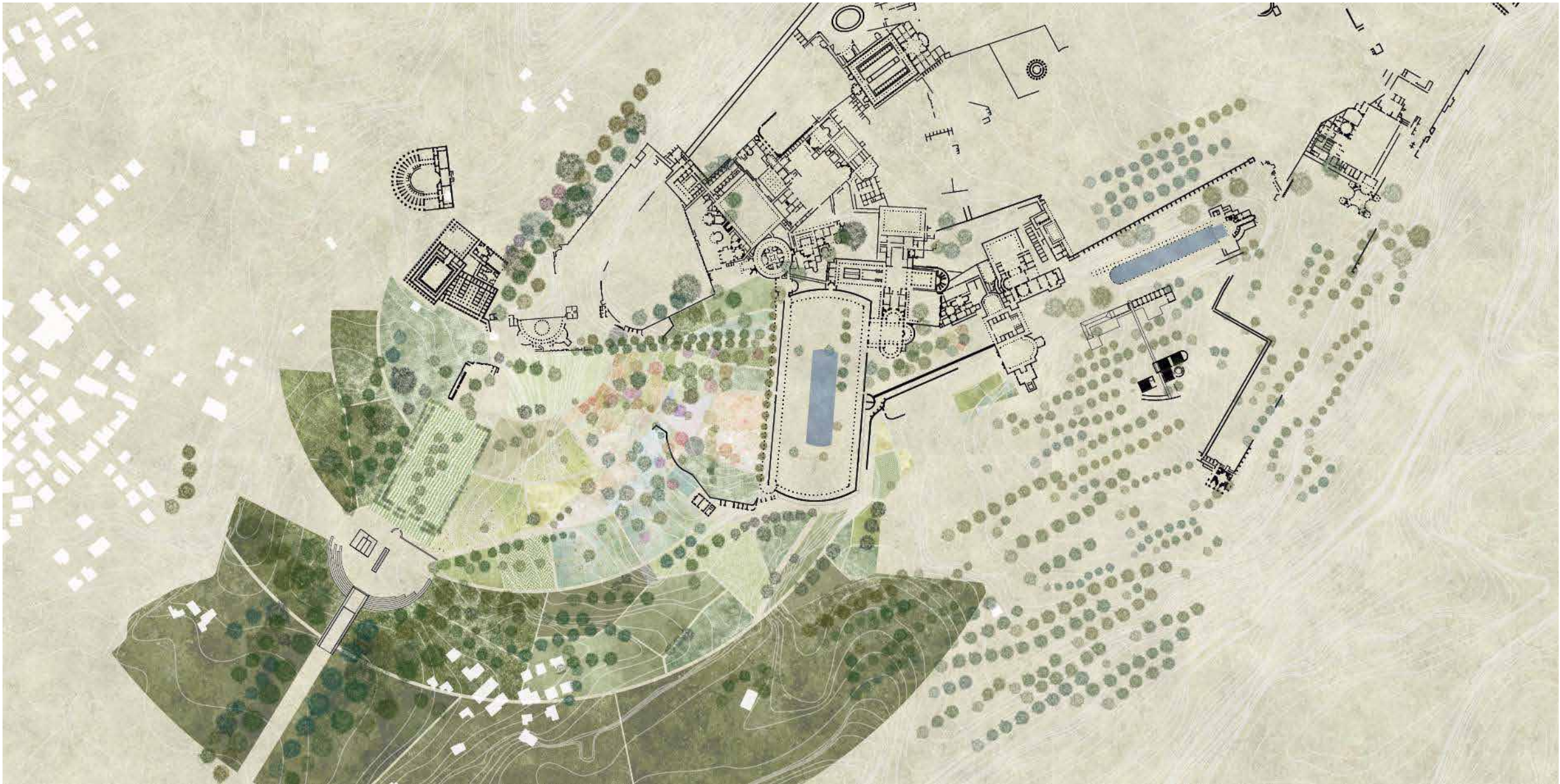
Una volta oltrepassata la zona urbana di Tivoli, inizia la fase di preparazione vera e propria: l'osservatore è guidato e stimolato lungo il suo percorso di visita tramite suggestioni visive, olfattive e uditive differenziate.

Per la prima zona, quella più estesa e distante dalla Villa, è stato pensato di utilizzare un percorso che sfrutta materiali rumorosi e chiassosi in sintonia con lo scrosciare potente delle fontane e dei giochi d'acqua. La vegetazione in questo caso è dominata da piante ad alto fusto che ostruiscono in maniera significativa la vista. In questo momento, infatti, il visitatore non si rende ancora conto dell'esperienza che vivrà.

Procedendo attraverso la seconda zona gli stimoli uditivi diventano più lievi e la vegetazione meno fitta e più bassa. L'attenzione si fa quindi più viva in quanto ci si sta addentrando nella sacralità del luogo.

Nella terza ed ultima zona, quella maggiormente a ridosso della Villa, il silenzio regna sovrano. La vista in questo caso è completamente aperta grazie alla scelta di utilizzare una vegetazione floreale ed essenze che stimolano la percezione olfattiva creando intense emozioni. In un'ottica di contemplazione e sacralità, l'acqua diventa uno specchio riflettente, quasi volesse riflettere l'anima dell'osservatore. Quest'ultimo termina così il suo percorso di preparazione e risulta essere pronto all'incontro con la Grande Bellezza, Villa Adriana.

Da questo momento in poi la visita diventa libera, i percorsi si sviluppano nell'intera area del sito archeologico per dare la possibilità ai visitatori di sperimentare ed esplorare godendo a pieno dell'esperienza di visita.



Sezione territoriale con specifica di tutte le essenze vegetali presente nel progetto degli orti adrianei

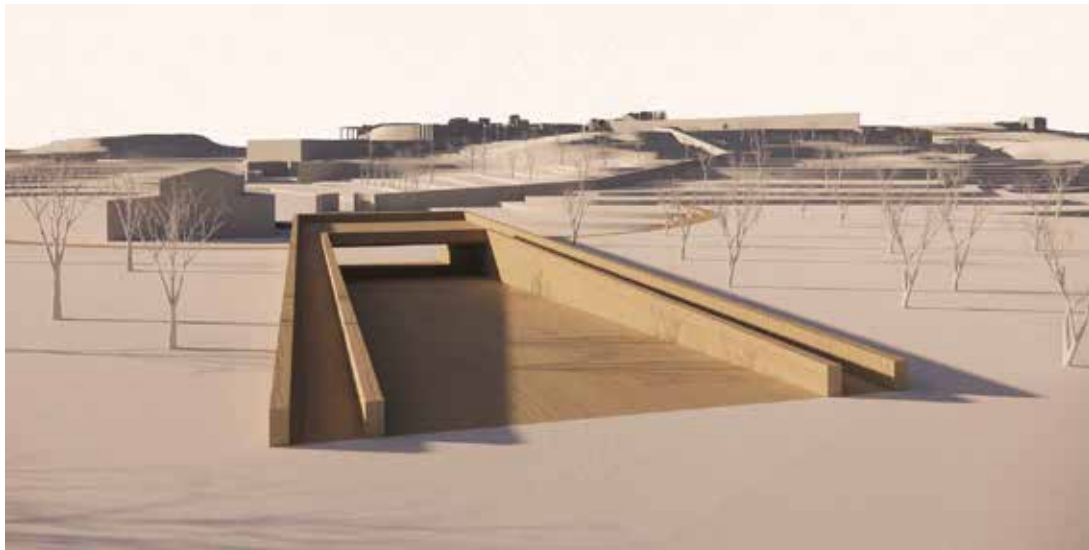


- | | | |
|--------------------------|-------------------|--------------------|
| dianthus carthunsianorum | Storace americano | coriandum sativum |
| panicum virgatum | syringa vulgaris | rosmarino prostato |
| aster settembrino | laurus nobilis | achillea aromatica |
| molinia caerulea | olea europea | salvia da priato |
| camassia lindl | biancospino | mentha |
| deschampsia | fraxinus | thymus |
| orchidacee | ciliegio | |
| acanthus | ulmus | |
| iris | | |

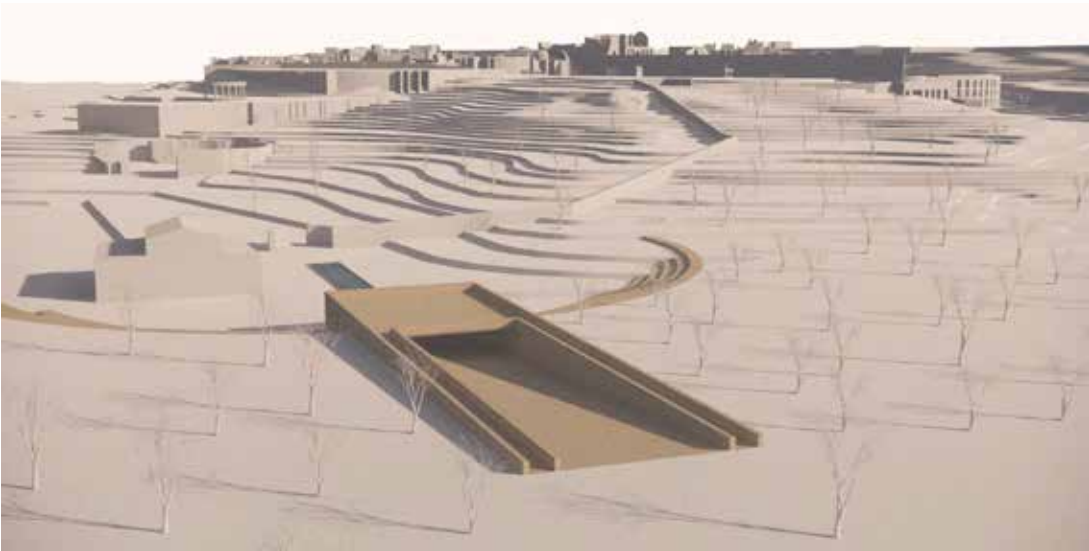
vista dello specchio d'acqua con la statua, posto di fronte alla porta



vista a maquette della porta



vista a maquette della porta



vista a maquette della porta inserita nel suo contesto





Il padiglione termale ed espositivo

Il tema di partenza per la progettazione dei padiglioni ad uso termale ed espositivo è quello della valorizzazione dell'acqua, in particolar modo l'area situata in prossimità del Canopo.

In un primo momento si sono analizzati gli assi generatori che caratterizzano la disposizione di Villa Adriana. Da quest'analisi è emersa la presenza di un'assialità tra la vasca del Pecile e quella del Canopo, e la congiunzione con Piazza d'Oro, fulcro e origine della composizione, e il complesso delle grandi terme.

Si è, quindi, deciso di sviluppare il progetto riportando in modo parallelo quest'ultimo asse partendo dal centro dell'antiquarium in maniera tale da creare una via prioritaria sfruttando le differenze di quota tra le due porzioni visibili dell'antiquarium per proiettare il visitatore sul Canopo. Qui sono stati situati i volumi del padiglione termale e si è svolto l'intero intervento progettuale.

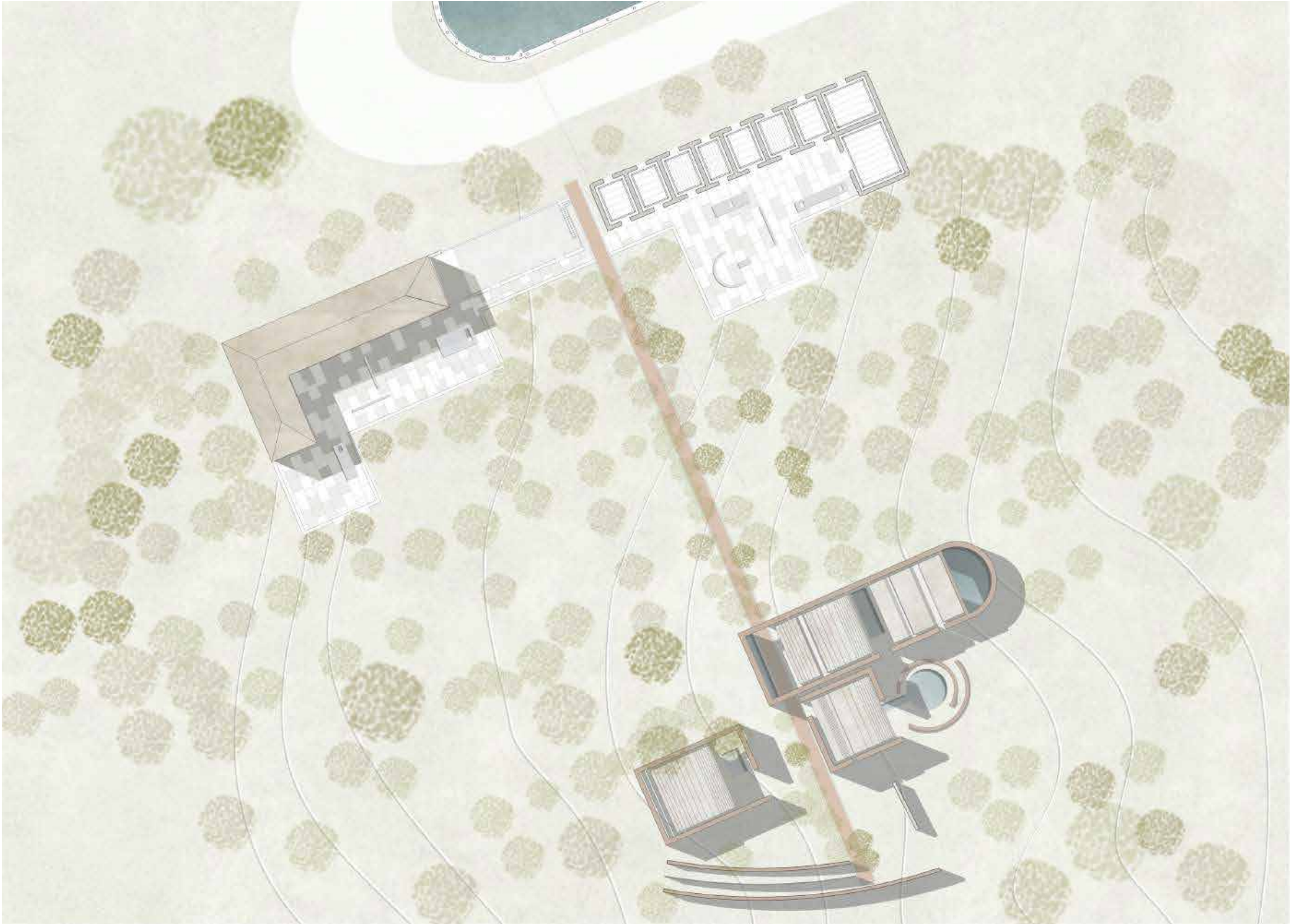
Durante la progettazione sono stati presi in considerazione i limiti legati al fatto che il sito archeologico è una zona protetta, risultava quindi difficile lo sviluppo di un progetto ipogeo. Era invece di fondamentale importanza il vincolo della "reversibilità" della struttura che doveva essere progettata per essere integrata nell'ambiente che la circonda ma non alterarlo in alcun modo.

Si è successivamente sviluppato il concept del padiglione che nasce dallo studio delle forme delle grandi terme. Specchiando e scomponendo questa architettura si sono ottenuti i tre diversi volumi dei nuovi padiglioni. In un'ottica di sacralità degli spazi architettonici e dello schema compositivo da cui si originano, si è deciso di caratterizzarli come fossero dei "temenos", ovvero dei luoghi sacri. I padiglioni si sviluppano a quote differenti per seguire il dislivello del terreno, mentre le vasche e le collezioni espositive si trovano sia in zone interne alla struttura che esterne, ovvero all'aperto, ma circondate e definite dalle mura perimetrali.

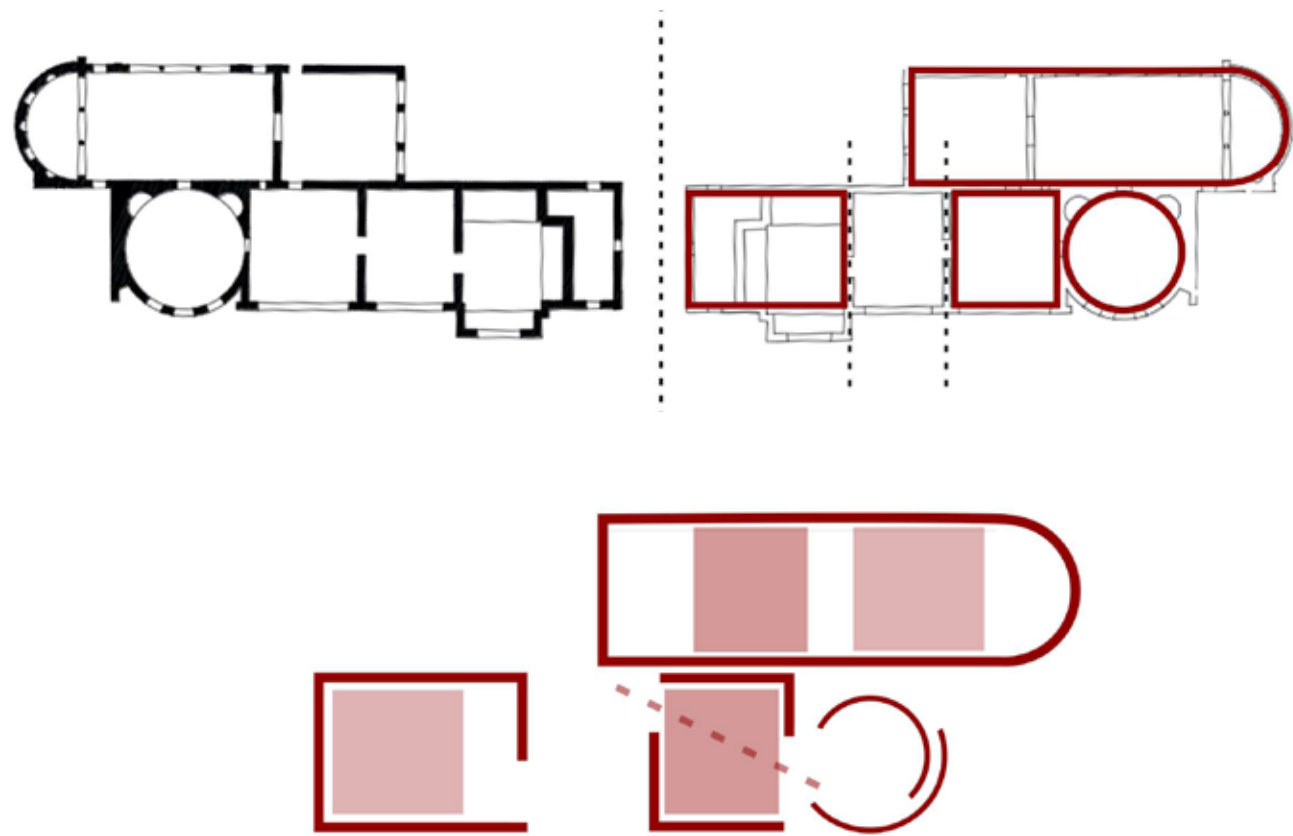
Di fondamentale importanza è il rapporto con l'ambiente circostante e in particolar modo con l'uliveto, in cui ci si ritrova immersi ed il Canopo. Per non rovinare l'atmosfera di serenità ed armonia del luogo si è volutamente deciso di distaccarsi ed isolarsi dai percorsi turistici.

Due ulteriori spazi sono dedicati esclusivamente all'esposizione. Questi spazi delimitano la zona di intervento: la zona dell'antiquarium dove vengono valorizzate la composizione a celle già presente e l'asse della via che affaccia come una sorta di pontile sulla vasca del Canopo e una curva a doppia parete che si pone nei pressi della via per Roccabruna.

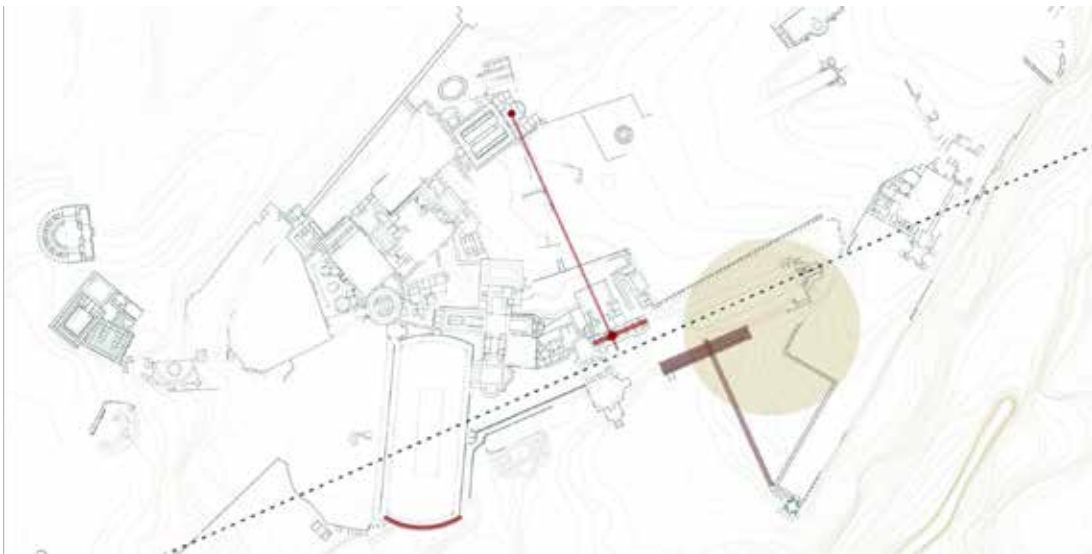
Le opere esposte sono posizionate su dei basamenti ispirati alle forme dei padiglioni. La bordatura esterna rappresenta il recinto e il corpo pieno centrale è il luogo sacro su cui poggia l'opera. Tra l'interno e l'esterno è inoltre presente uno scuretto che prosegue su un lato tagliando la bordatura in cui è inserita un'illuminazione LED.



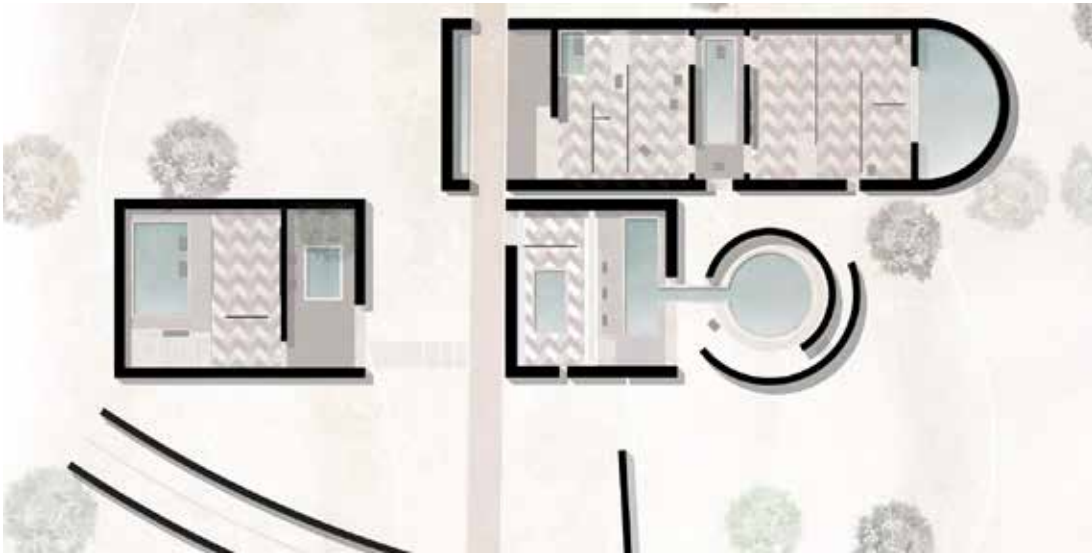
schemi compositivi relativi alla genesi dei padiglioni a partire dal calidarium e antiquarium grandi terme



schema compositivo per individuare l'area di progetto e, in maniera schematica, le relazioni con il contesto



pianta dei padiglioni



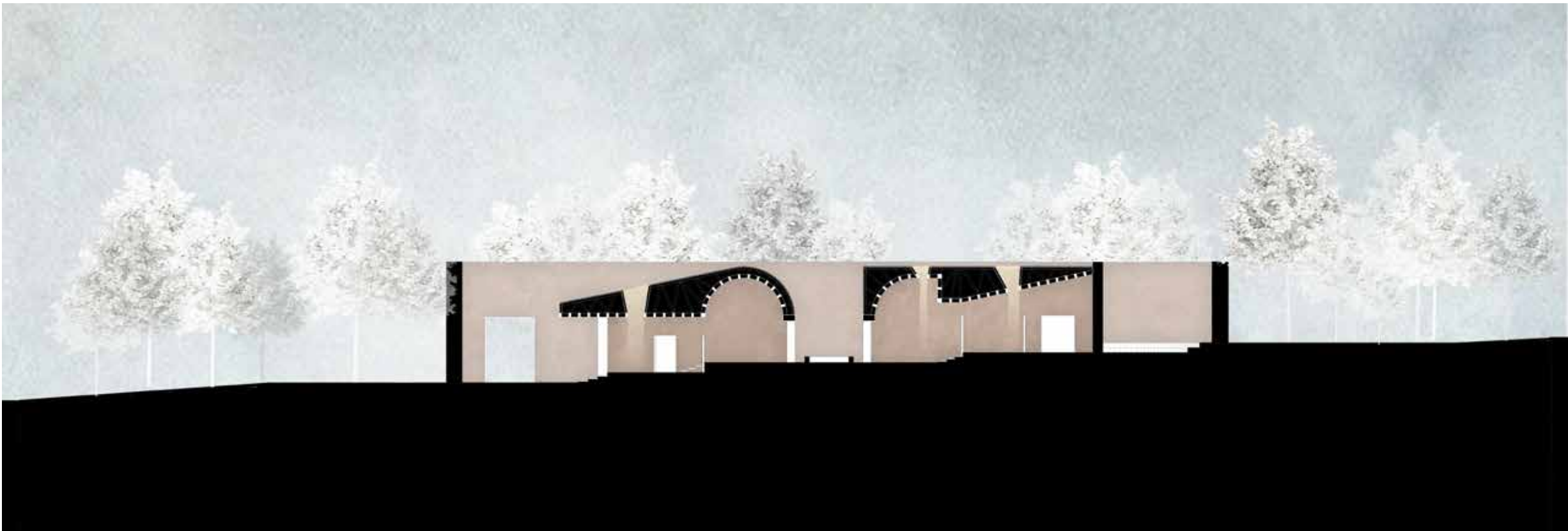
vista a maquette dei padiglioni termali



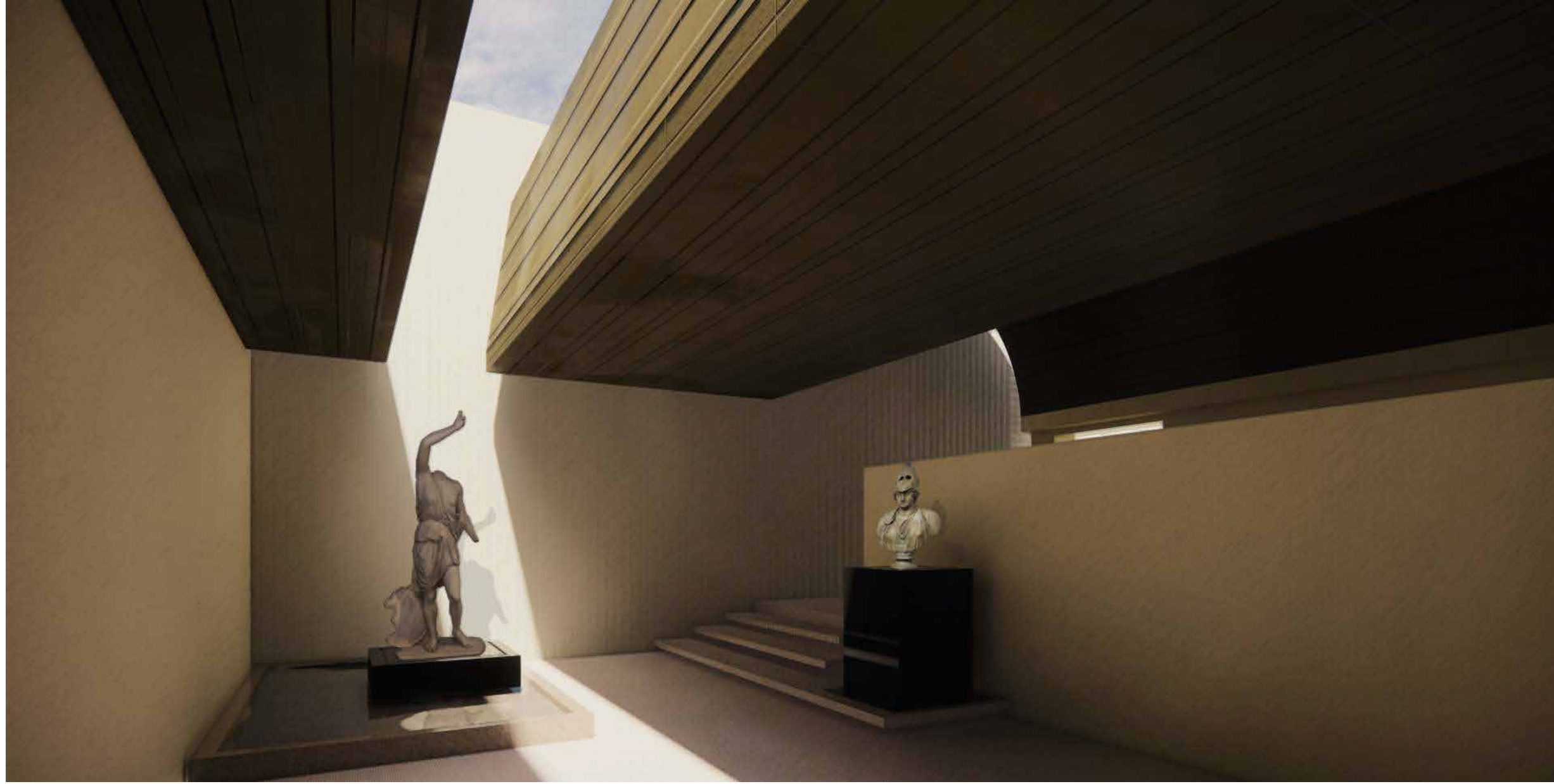
vista a maquette dei padiglioni termali



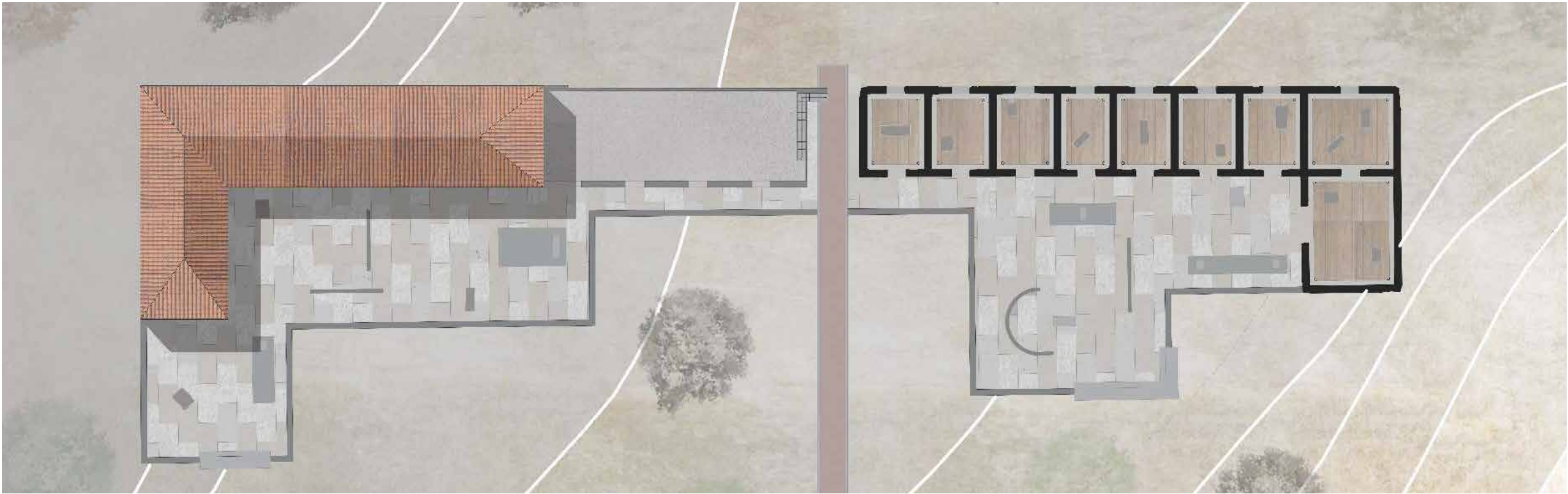
sezione del padiglione lungo



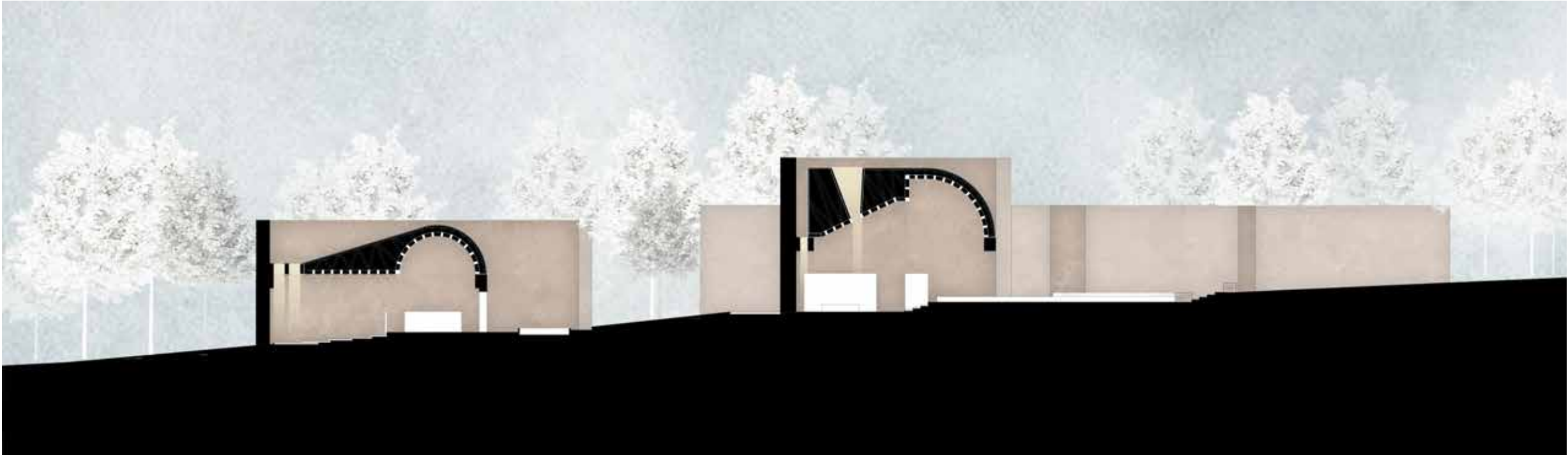




pianta dell'intervento allestitivo presso l'area esterna all'antiquarium



sezione dei padiglioni più piccoli









Comunicazione

Per quanto riguarda la comunicazione è richiesta la creazione di una nuova brand identity per Villa Adriana in grado di risaltarne e comunicarne i valori. Il progetto prevede la realizzazione di un manuale di Immagine Coordinata, per l'applicazione e la declinazione degli elementi grafici sui supporti di comunicazione (cartacei) e immateriali (web-site).

Come primo step progettuale si è effettuato un brain storming per evidenziare tutti i concetti legati alla Villa nelle differenti aree semantiche. Tre parole chiave sono state individuate: Bellezza, Acqua e Villa.

Da qui è partito il processo creativo per il logo. In particolar modo gli elementi di ispirazione sono stati il canopo, il riflesso e la romanità. La rielaborazione di questi ultimi ha portato, dopo varie modifiche e semplificazioni, alla proposta finale.

Il logo riprende la figura della seriliana sintetizzata in quattro elementi verticali, due piani e un elemento semicircolare ad arco centrale. La linea orizzontale rappresenta lo specchio di riflessione. Scendendo nella lettura del pittogramma si ha la stessa seriliana riflessa orizzontalmente; il suo bordo risulta frammentato come se si stesse riflettendo sul pelo dell'acqua. Per cercare di rendere questo effetto si sono provati diversi metodi come la sfumatura e la creazione di più tipi di pattern: uno composto da un insieme di pixel che variano di dimensione ed intensità ed uno composto di linee parallele orizzontali disposte a distanze sempre minori.

In questo particolare momento della progettazione, è risultato necessario prendere in considerazione i limiti legati ai materiali dei supporti su cui sarebbe stato posto il logo. Alcune tecniche, come la sfumatura, sono impossibili da realizzare su materiali lignei e metallici.

Adiacente al pittogramma si trova il logotipo composto dalla parola Villa, al di sopra della linea di riflessione e la parola Adriana al di sotto.

Il tema della riflessione è stato ripreso nelle iniziali della scritta creando una specchiata tra la "V" e la "A". Per enfatizzare questo aspetto è stato aumentato lo spazio tra le due lettere rispetto al resto delle parole.

Per la scelta del font ci si è basati sulla parola chiave romanità. In quest'ottica la scelta è ricaduta sull'Empiric Roman, le cui grazie fanno subito pensare alla Roma antica.

Conclusa la progettazione del logo si è proceduto alla creazione della palette cromatica che fosse coerente con l'idea di romanità. Sono state così individuate più possibilità di varianti cromatiche riprese dai colori delle tuniche romane e dai decori degli edifici signorili: bordeaux, beige, verde salvia e azzurro.

Si è poi ritenuto opportuno scegliere un secondo font, più neutro e meno impattante per la comunicazione fisica, le informazioni digitali e le informazioni su carta, stampate: il Work Sans.

Successivamente, sono state analizzate e ricercate le informazioni da veicolare nella progettazione della brochure e del biglietto di ingresso per la parte grafica e le informazioni per il sito web da differenziare in base ai supporti di utilizzo dell'utenza, pc e smartphone.

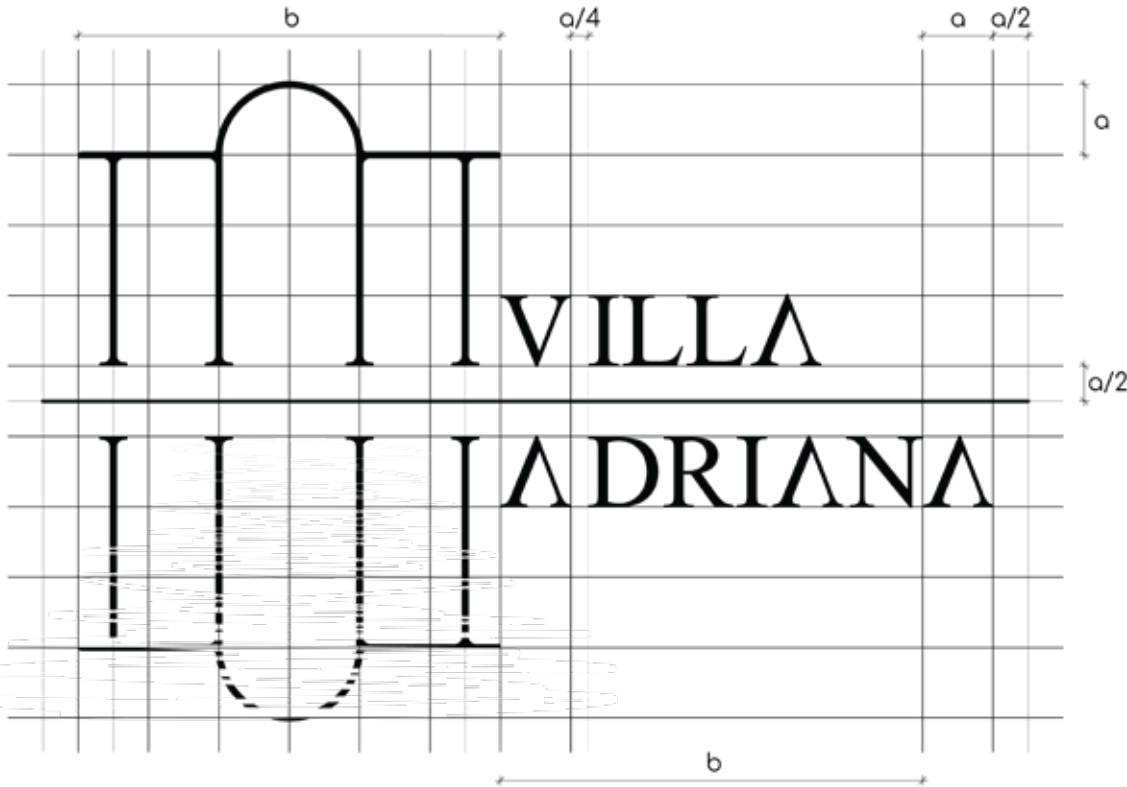
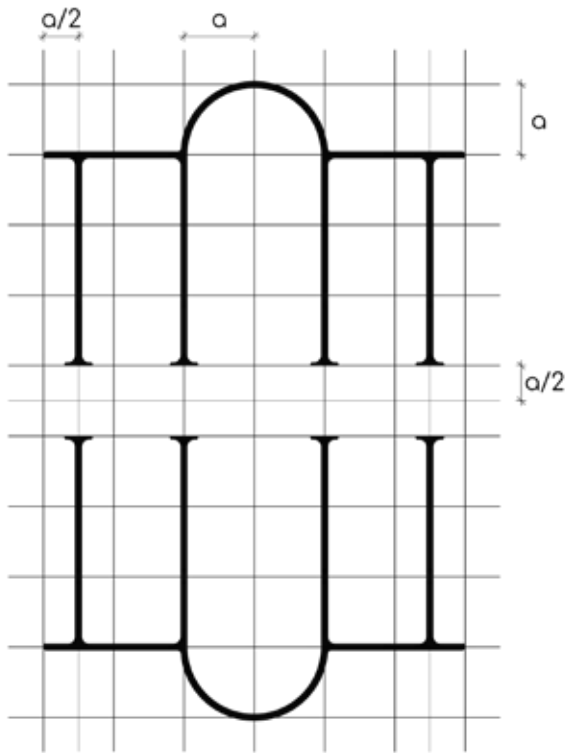
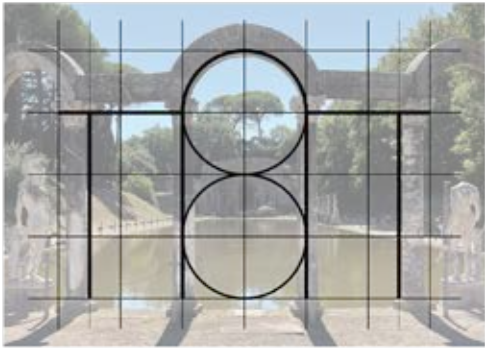
Nella strategia comunicativa adottata si sono prese in riferimento le immagini più note di Villa Adriana in grado di trasmettere chiaramente l'identità della Villa stessa.

Nella fase successiva si è pensato alla progettazione e alla creazione di una linea di prodotti differenziati a seconda del target di riferimento, del luogo di acquisto e dell'uso:

- nella linea di prodotti termali vengono proposti gli oli essenziali, le saponette, le creme idratanti, le candele profumate, i diffusori per ambienti, il vino e l'olio extra vergine di oliva;
- nella linea per il bookshop vengono proposti la tote bag in tessuto, la borraccia, l'agenda, la tazza, il catalogo della Villa, la pochette e le t-shirt;
- per il personale addetto alla biglietteria e alla sorveglianza vengono proposti il badge e la polo.

Come ultimo step progettuale si è proceduto all'ideazione di un logo specificatamente dedicato al settore della ristorazione da porre sulle divise del personale e sul tovagliato del ristorante e del bar.





Λ B C D E F G H I J K L
M N O P Q R S T V V W
X Y Z A B C D E F G H I
L M N O P Q R S T V V Z
1 2 3 4 5 6 7 8 9 1 0

VILLA ADRIANA

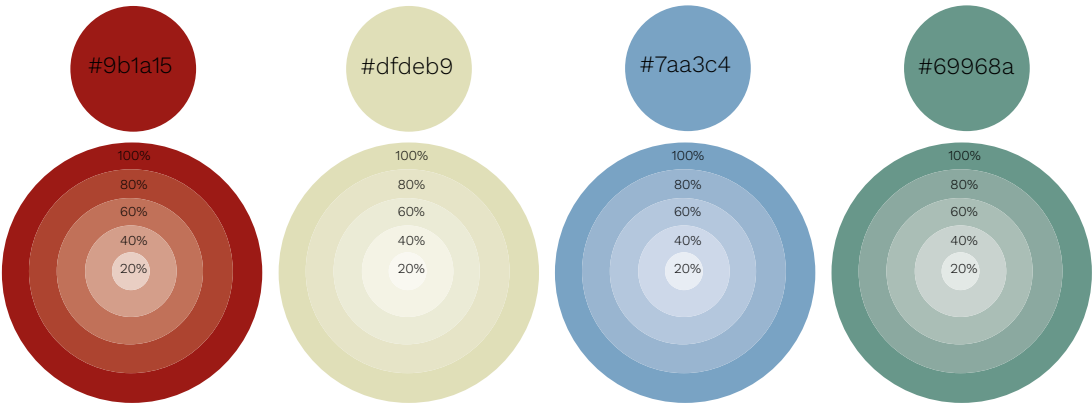


A B C D E F G H I J K L
M N O P Q R S T U V W
X Y Z a b c d e f g h i l
m n o p q r s t u v z 1 2
3 4 5 6 7 8 9 1 0

Villa Adriana

A B C D E F G H I J K L
M N O P Q R S T U V W
X Y Z a b c d e f g h i l
m n o p q r s t u v z 1 2
3 4 5 6 7 8 9 1 0

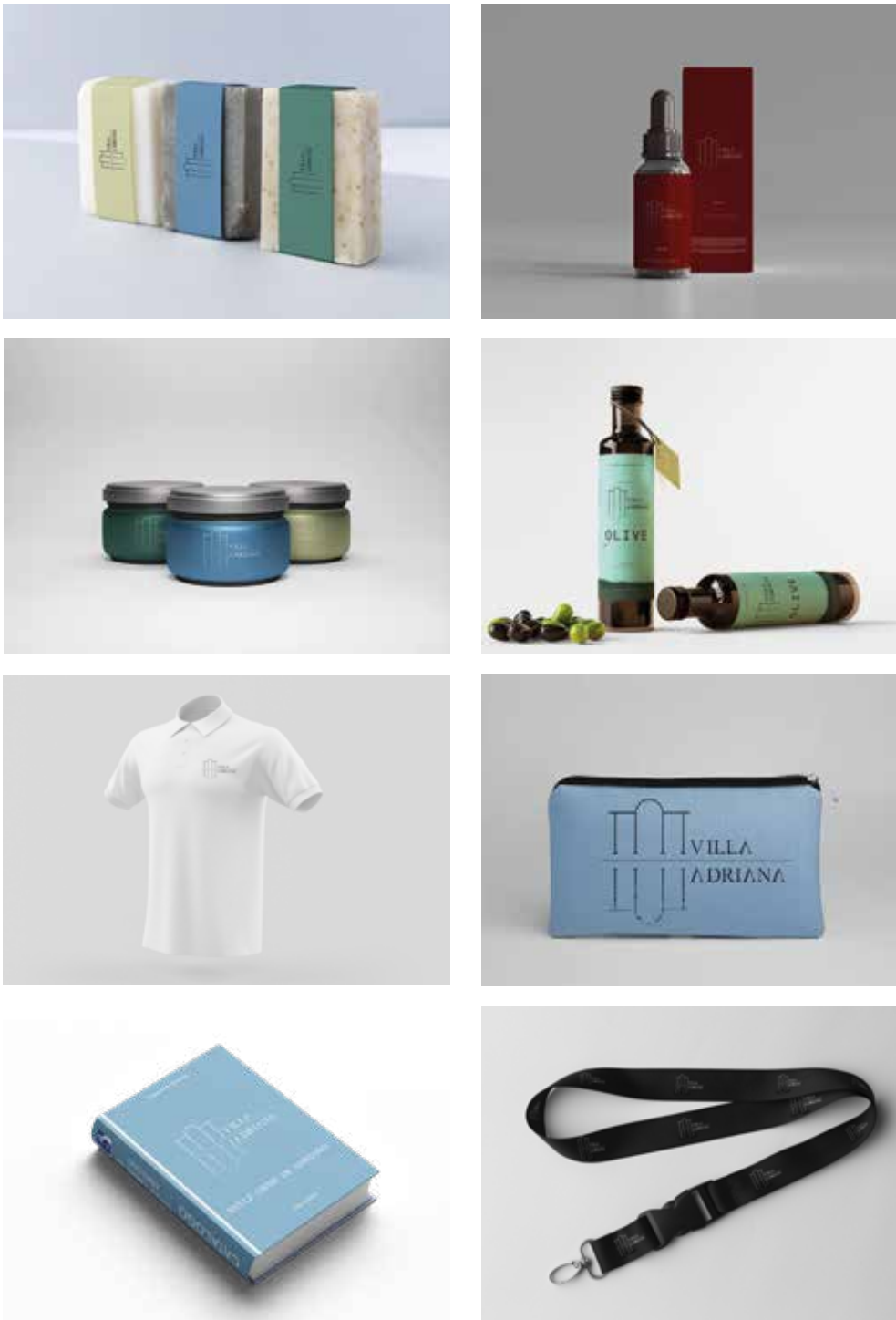
Villa Adriana



supporti cartacei e multimediali



Merchandising



Fashion & Heritage

Per la parte di Fashion & Heritage il cui obiettivo è quello di creare un'associazione virtuosa tra la Bellezza, ovvero la moda, e la Grande Bellezza, ovvero il patrimonio culturale, tramite la progettazione di un evento si è pensato allo stilista italiano Brunello Cucinelli.

La scelta di rivolgersi a questo marchio è stata effettuata in base a due fattori principali: la filosofia dell'impresa e lo spirito dell'imprenditore. Esiste infatti una sorta di parallelismo tra la figura di Adriano Imperatore e quella di Cucinelli, entrambi promotori della cultura, dello studio della filosofia e dei libri.

Un altro fondamentale punto che li accomuna è la volontà di rendere la cultura accessibile ed eterna, una volontà che si esprime nella creazione di spazi e ambienti condivisi progettati per il lungo termine e pensando al futuro.

Quest'analogia è ancora più evidente nell'opera di recupero di Solomeo, il borgo umbro in cui ha sede l'impresa, che riprende la concezione adrianea dei luoghi sia per quanto riguarda l'importanza della protezione fisica sia per quanto riguarda quella del benessere mentale. Adriano, nel 130 d.C., diceva: "Fondare biblioteche è un po' come costruire ancora granai pubblici: ammassare riserve contro l'inverno dello spirito" e, oggi, Brunello Cucinelli riporta in luce questo significato dando vita, nel 2024, alla Biblioteca Universale di Solomeo.

Altre motivazioni che hanno portato verso la scelta di questo brand sono l'idea di "capitalismo umanistico" di cui l'imprenditore illuminato del cachemire si fa portavoce nell'industria della moda e l'idea di "umana sostenibilità". Di fondamentale importanza per Cucinelli è anche il fattore ambientale visto in un'ottica, oltre che di sostenibilità, anche di armonia con il creato.

E' stato ipotizzata la creazione di un evento organizzato in occasione del decimo anniversario per la quotazione in borsa dell'impresa; si tratta di una cena celebrativa allestita nello spazio del Canopo e del Serapeo.

Analizzando i vari spazi della Villa, quella del Canopo e del Serapeo sono risultati i più adatti anche in virtù della loro antica funzione. Questi spazi nell'antichità avevano un grande valore istituzionale ed erano luogo di celebrazioni, banchetti e spettacoli per gli ospiti. È stato quindi pensato un allestimento ispirato alle grandi feste organizzate dall'imperatore Adriano.

Per ricreare l'atmosfera dell'epoca, si è pensato di riproporre i giochi d'acqua presenti nella zona del Serapeo nella loro duplice funzione: quella di intrattenimento e quella di divisione del potere. Questi venivano utilizzati per separare lo spazio destinato all'imperatore e alla cerchia ristretta dei suoi collaboratori dal resto degli invitati pur mantenendo un rapporto di vicinanza fisico e un forte contatto visivo.

Avendo dei vincoli legati alla tutela e alla salvaguardia del patrimonio si è deciso di ricreare la scenografia utilizzando dei drappi e dei tessuti che simulano le cascate d'acqua anche in relazione alla natura del marchio scelto.

L'effetto finale ha quindi un doppio valore: quello evocativo delle atmosfere ricreate dalle cascate in epoca adrianea e quella di esaltazione dell'impresa di Cucinelli mediante l'uso dei suoi materiali.

Al termine dell'evento, per donare maggiore risalto al brand, è stato pensato di organizzare uno spazio nella zona espositiva riqualificata dell'antiquarium per presentare la nuova collezione di moda realizzata in occasione della celebrazione.

Infine, per la campagna di pubblicizzazione e promozione dell'evento sono stati pensati e creati dei manifesti che, utilizzando le immagini più evocative e comunicative della Villa e unendole con delle citazioni dell'Imperatore Adriano e Socrate, siano in grado di promuovere l'evento.

“Costruire,
significa
collaborare con
la terra,
imprimere il
segno
dell'uomo su
un paesaggio
che ne resterà
modificato per
sempre;
contribuire
inoltre a quella
lenta
trasformazione
che è la vita
stessa delle
città.”



“Fondare
biblioteche è
un po' come
costruire
ancora granai
pubblici:
ammassare
riserve contro
l'inverno
dello spirito
che da molti
indizi, mio
malgrado,
vedo venire.”



Capitalismo
umanistico



Umana
sostenibilità



BRUNELLO CUCINELLI



*“Fondare biblioteche è come costruire
granai pubblici: ammassare riserve
contro l'inverno dello spirito che da
molti indizi vedo venire”*

ADRIANO

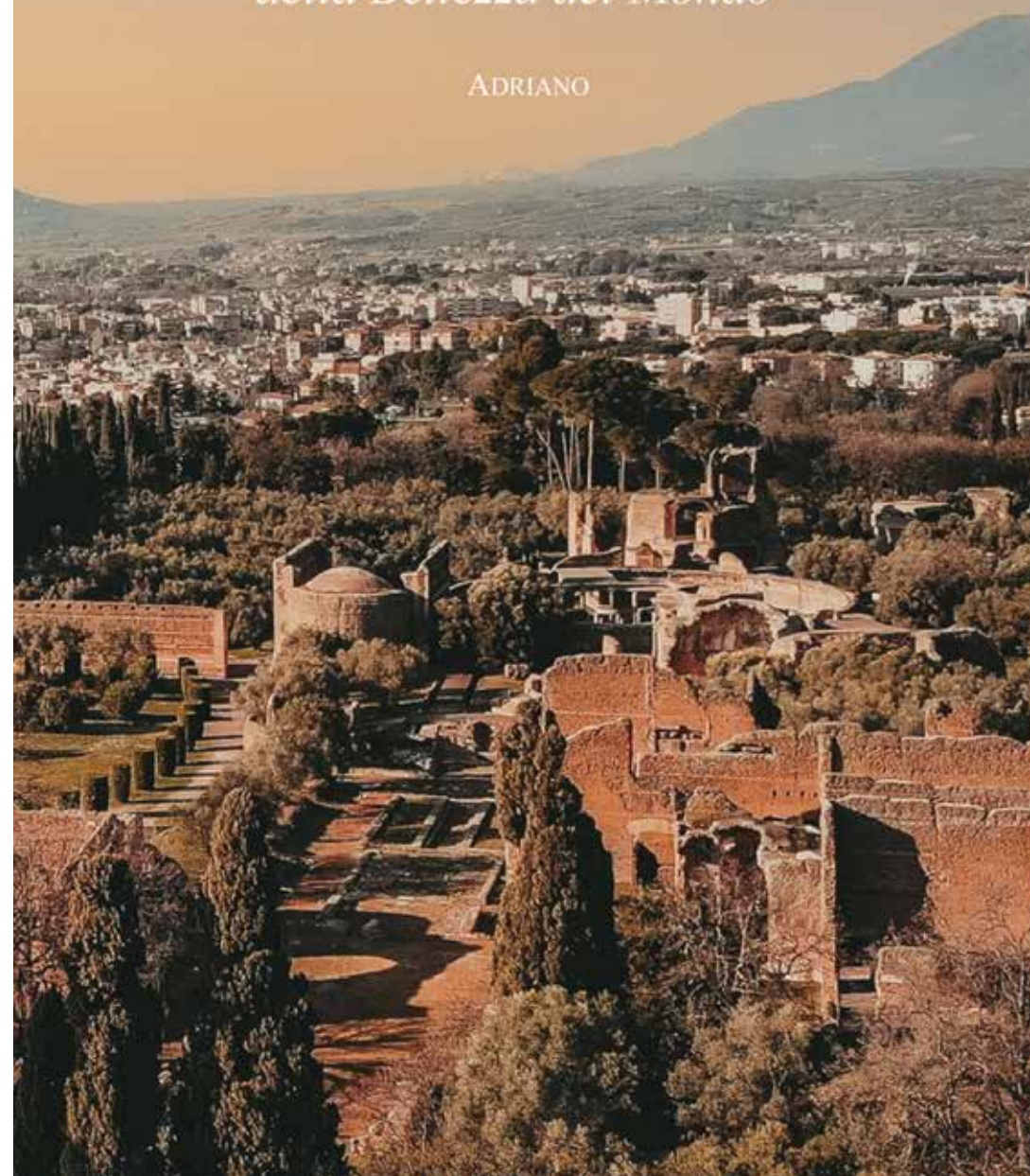


BRUNELLO CUCINELLI



*“Mi sentivo responsabile
della Bellezza del Mondo”*

ADRIANO



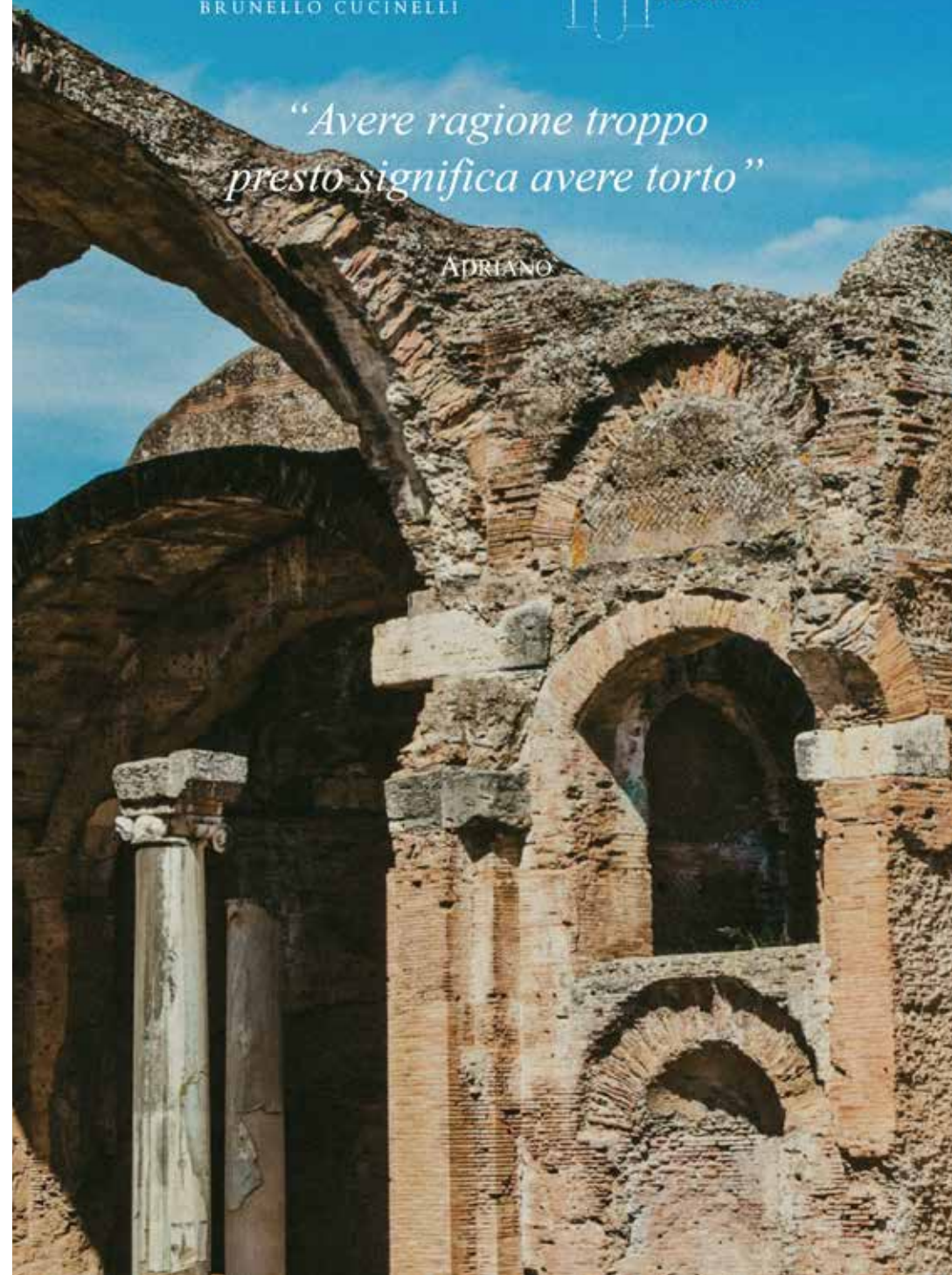
“Il vero luogo natio è quello dove per la prima volta si è posato uno sguardo consapevole su sé stessi: la mia prima patria sono stati i libri”

ADRIANO



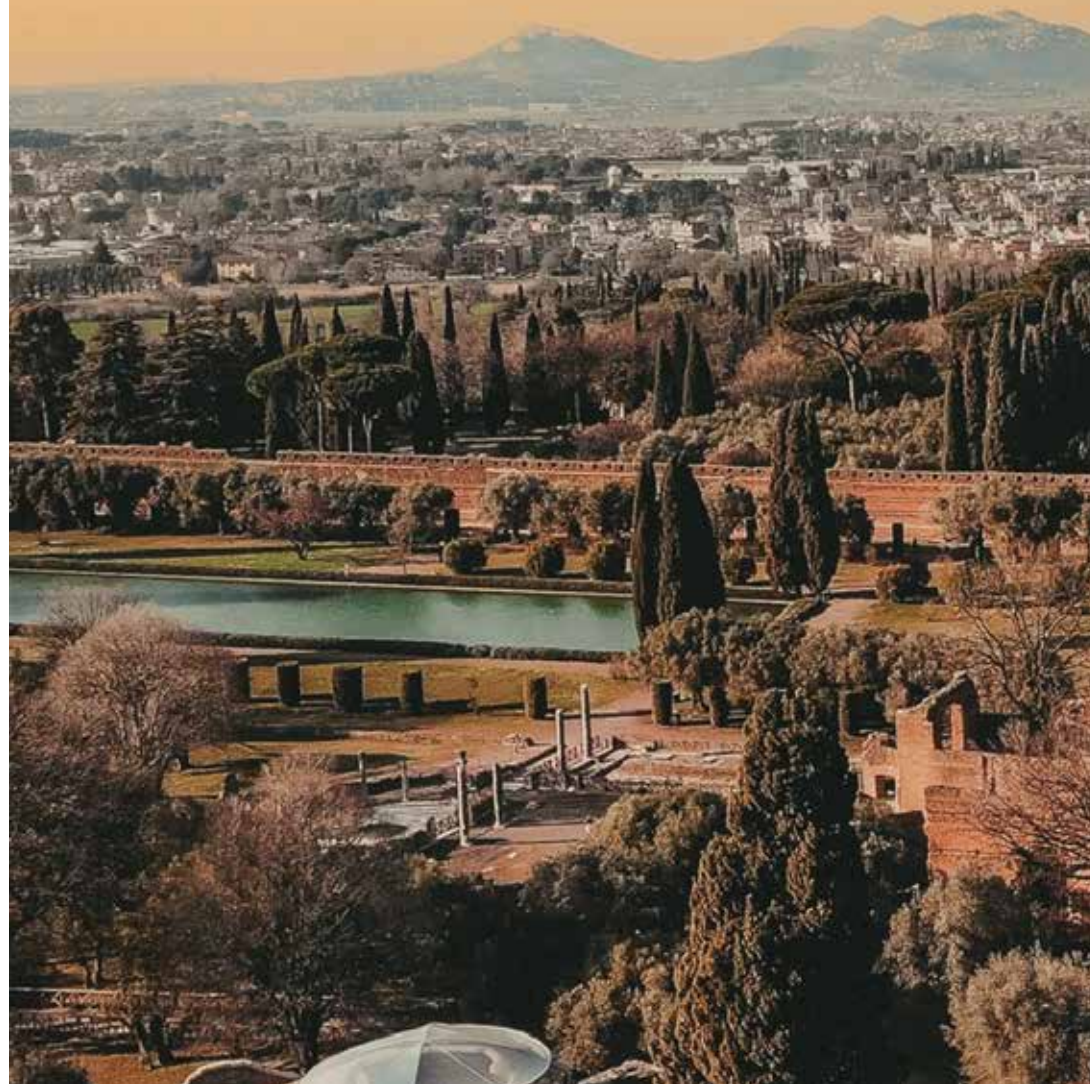
“Avere ragione troppo presto significa avere torto”

ADRIANO



*“Non dalle ricchezze ma
dalle virtù nasce la Bellezza”*

SOCRATE



*“Ogni piacere si arricchisce del
ricordo di piaceri trascorsi”*

ADRIANO





1. Definizione di anastilosi acquisita da Wikipedia
2. Citazione di Johann Wolfgang Goethe da Museo del Territorio Biellese
3. Concetti espressi in Monica Cioli, Musei e Secessioni come spazi di comunicazione politica: Monaco - Berlino - Vienna (1840-1910) p.3
4. Dal corso di Keywords Design - Storia del Progetto di Elena Della Piana
5. Dal corso di Keywords Design - Storia del Progetto di Elena Della Piana
6. Concetti espressi da Alessandro Martini, "Il Museo italiano del XX secolo: cent'anni di progetti e architetture
7. Concetto espresso da Emilio Gentile, Fascismo di pietra, op. cit., p. 46-48
8. Concetto espresso nell'articolo Dietro al Fascismo - il richiamo al concetto di romanitas sul sito di ArcheoMe
9. Concetto espresso in Una Storia dell'Architettura Contemporanea, "Nuovi spazi per l'arte. I musei in Italia durante la ricostruzione", p. 408
10. Concetto espresso in Una Storia dell'Architettura Contemporanea, "Nuovi spazi per l'arte. I musei in Italia durante la ricostruzione", p. 408
11. 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.
12. Concetto espresso da Marco Albini in Rinnovare i Musei dei Maestri, La concezione del museo di Franco Albini, pp. 39-41.
13. "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.
14. 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.
15. Milano, Archivio Franco Albini-Franca Helg, Galleria di Palazzo Rosso, Relazioni. Relazione, luglio 1975, Restauro e sistemazione a museo di Palazzo Rosso a Genova. 1952-1961
16. F. Albini, 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,
17. Citazione di Franco Albini in I musei e gli allestimenti di Franco Albini di Federico Bucci e Augusto Rossari, pp. 52-55.
18. Relazione di progetto, Sistemazione di Palazzo Rosso, 23 ottobre 1963 (Milano, Fondazione Franco Albini, Galleria di Palazzo Rosso, Relazioni) in Rinnovare i Musei dei Maestri, La concezione del museo di Franco Albini, p. 41.
19. Definizione ripresa da Raffaella Fontanarossa in Rinnovare i Musei dei Maestri, White Cube Versus Period Rooms. Display dei musei genovesi tra avanguardie e attualità, p. 50.
20. Concetti espressi da Piero Boccardo in Rinnovare i Musei dei Maestri, Palazzo Rosso - La cultura è una lotta contro una disfatta della storia, pp. 89-97.
21. Concetti espressi da Carla Arcolao in Rinnovare i Musei dei Maestri, Palazzo Rosso - Quali indirizzi per il restauro del restauro, pp. 101-105.
22. Brochure museale "La casa di un amatore d'arte all'ultimo piano di un antico palazzo"
23. Informazioni di Tiziana Lanuti nell'articolo "Nuovo collegamento tra Palazzo Bianco e Tursi" del Comune di Genova.
24. Intervista al Sindaco di Genova Marco Doria.
25. Concetti espressi da Mirco Grassi in Rinnovare i Musei dei Maestri, Palazzo Bianco - L'intervento di Rinnovamento, pp. 84-86.
26. Documentazione in formato elettronico gentilmente fornita dal Direttore Dott. Piero Boccardo del Museo del Tesoro di San Lorenzo.
27. Concetti espressi da Manuela Salvitti in Rinnovare i Musei dei Maestri, Il museo del Tesoro della Cattedrale di San Lorenzo. Il progetto di restauro e di adeguamento, pp. 107-111.
28. Concetti espressi da Stefano Francesco Musso in Rinnovare i Musei dei Maestri, Il museo del Tesoro della Cattedrale di San Lorenzo. Quattro casi per riflettere tra studio e progetto, pp. 113-123.
29. Informazioni prese dal sito del Museo di Sant'Agostino - sezione "Il Museo".
30. Concetti espressi da Paolo Brescia in Rinnovare i Musei dei Maestri, Il museo di Sant'Agostino. Verso un complesso museale integrato, pp. 125-132.
31. Concetto espresso da Pier Federico Caliri in Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento, Il disegno della rovina. Architettura, Archeologia e progetto identitario, pp. 113-115.
32. Concetto espresso in Una Storia dell'Architettura Contemporanea, "Nuovi spazi per l'arte. I musei in Italia durante la ricostruzione", p. 409.
33. Concetti espressi da Filippo Bricolo in Rinnovare i Musei dei Maestri, Il museo di Castelvecchio. Il recupero dell'ala est e la nuova sala del mosaico, pp. 151-157.
34. Definizione acquisita dal dizionario Treccani.
35. Articolo della Costituzione Italiana.
36. Concetti espressi durante il seminario del Premio Piranesi del 24/08/2022.
37. Concetto espresso da Antonio Paolucci in Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento, Prefazione, pp.10-11.
38. Concetto espresso da Pier Federico Caliri e Luca Basso Peressut in Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento, Introduzione, pp. 13-17.
39. Concetto espresso da Antonio Paolucci in Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento, Prefazione, pp.10-11.
40. Concetto espresso da Romolo Martemucci, in Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento, Presentazione, p. 12.
41. Concetti espressi durante il seminario del Premio Piranesi del 24/08/2022.
42. Concetto espresso da Pier Federico Caliri e Luca Basso Peressut in Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento, Introduzione, pp. 13-17.
43. Concetti espressi durante il seminario del Premio Piranesi del 24/08/2022.
44. Concetto espresso da Pier Federico Caliri e Luca Basso Peressut in Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento, Introduzione, pp. 13-17.
45. Linee di progetto, Accademia Adrianea, Bando Piranesi Prix de Rome, 2022

bibliografia

Basso Peressut Luca, Caliri Pier Federico, *Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento*, Roma, Prospettive Edizioni, 2014

Giovanni Scichilone, Beatrice Palma, Carlo Roberto Chiarlo, *I musei e il collezionismo archeologico.- Il Mondo dell'Archeologia*, 2002

Monica Cioli, *Musei e Secessioni come spazi di comunicazione politica: Monaco - Berlino - Vienna (1840-1910)*, 2010

Elena Dellapiana, Guido Montanari, *Una storia di un'architettura contemporanea*, UTET, 2014

Alessandro Martini, *Il Museo italiano del XX secolo: cent'anni di progetti e architetture*, Rencontres du Léman Architecture et quotidien du musée, 2011

Emilio Gentile, *Fascismo di pietra*, Editori Laterza, 2007

Carlo De Carli, *Architettura, spazio primario*, Hoelpi Editore, 1982

Vincenzo Tinè, Enrico Pinna, *Rinnovare i Musei dei Maestri*, Sagep Editori, 2018

F. Bucci, *Zero Gravity Franco Albini costruire le modernità*, catalogo della mostra, Mondadori Electa, 2006

Antonio Piva, Vittorio Prina, *Franca Helg, "La gran dama dell'architettura italiana"*, Franco Angeli, 2006

Luca Basso Peressut, *I luoghi del museo tipo e forma fra tradizione e innovazione*, Editori Riuniti, 1985

Bucci Federico, Rossari Augusto, *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Mondadori Electa, 2016

sitografia

https://it.wikipedia.org/wiki/Pagina_principale (anastilosì)

<https://www.archeome.it/dietro-al-fascismo-il-richiamo-al-concetto-di-romanitas/>

<https://www.museidigenova.it/palazzo-rosso-0>

<https://www.museidigenova.it/it/palazzo-bianco>

<https://www.museidigenova.it/it/museo-di-santagostino>

<https://www.museidigenova.it/it/museo-del-tesoro>

<http://www.comune.genova.it/content/nuovo-collegamento-tra-palazzo-bianco-e-tursi>

<https://youtu.be/3hrukD6JIRg> (intervista al Sindaco di Genova Marco Doria)