


**L'EXHIBIT DESIGN
E L'INSOSTENIBILE
INEFFABILITÀ
DELLA BELLEZZA**



Monica Battaglia
Giorgia Benedetti

Abstract

La seguente tesi indaga il rapporto tra la Bellezza e la disciplina dell'Exhibit Design in ambito museografico, mettendo in luce il valore e il ruolo dell'esperienza estetica nella progettazione dell'allestimento museale e alcune delle modalità tramite cui è possibile "costruire" bellezza.

La ricerca si apre con un'introduzione che delimita in primo luogo il campo della materia in oggetto, l'Exhibit Design, il cui fine ultimo è la progettazione di apparati fisici a fini comunicativi, analizzata nella sua funzione museografica, cioè come comunicazione di contenuti culturali. Esposto in parallelo il significato del termine bellezza, emerge come l'esperienza estetica, che per definizione coinvolge la sfera emotiva del soggetto provocando piacere e genera una riflessione legata ad una dimensione esistenziale dell'io, diventi anch'essa strumento culturale, così come lo è l'arte. Porsi come obiettivo, quindi, la costruzione di bellezza permette di generare valore, rendendo l'allestimento museale non soltanto un mezzo per l'esposizione di contenuti, ma contenuto di per sé.

Da questi presupposti si apre il primo capitolo della tesi, di carattere storico, composto da un'analisi di quattro casi studio, in ordine: la Gliptoteca di Monaco di Baviera, la Duveen Gallery del British Museum, i Met Cloisters e il Museo di Castelvechio. Questi sono stati scelti perché progetti esemplari per qualità progettuale, in quanto sono stati in grado di raggiungere una perfetta coesistenza tra allestimento ed opere, creando un sistema fisso immutabile e per questo "finito" e di successo, quindi Bello.

A seguire, il secondo capitolo si incentra su due sperimentazioni didattiche, che hanno permesso di capire a pieno come si progetta per l'Exhibit Design in ambito museale, in particolare rispondendo a due diverse necessità: l'allestimento e la creazione di un palinsesto di opere, per una mostra dal titolo "L'Insostenibile Ineffabilità della Bellezza" e la valorizzazione del patrimonio storico, tramite la progettazione di un padiglione termale-espositivo, uno stone display e un evento di Fashion & Heritage, per il sito archeologico di Villa Adriana.

In chiusura, l'ultimo capitolo espone i progetti di allestimento one-off one-site di due opere singole, il Torso del Belvedere di Apollonio di Atene e la Naiade Giacente di Antonio Canova, che sono posti come un tentativo di sintesi e convergenza dell'analisi e della pratica effettuate.

Abstract

The following thesis investigates the relationship between Beauty and the discipline of Exhibit Design in the museum field, highlighting the value and role of the aesthetic experience in the design of museum exhibition and some of the methods in which beauty can be constructed.

The research opens with an introduction that first defines the field of matter in question, namely the Exhibit Design, whose ultimate goal is to create physical structures for communication purposes, which are analyzed for their museographic function, or inherent ability to communicate cultural content. At the same time the analysis of the meaning of the term beauty shows that the aesthetic experience, defined by its engagement of the emotional sphere, causes pleasure in the subject and it encourages reflection on an existential dimension of the ego. Collectively, this also becomes a cultural instrument, similar to the art itself. Therefore, having the construction of beauty as the objective, allows for the generation of intrinsic value, making the museum setting not only a means to display content, but a form of content in itself.

The first chapter of the thesis begins from these assumptions and takes into consideration historic research comprised of four case studies, in order: the Munich Glyptothek, the Duveen Gallery at the British Museum, the Met Cloisters and the Museum of Castelvecchio. These have been selected as outstanding projects for design quality, because they were able to achieve a perfect coexistence between exhibition and works of art, creating a fixed immutable system and for this “finished” and successful, then Bello.

The second chapter focuses on two didactic experiments, that allow us to fully understand how to design museum exhibitions, by responding to two different needs: the setting up and creation of a palimpsest of works for an exhibition entitled “the Unsustainable Ineffability of Beauty” and the enhancement of the historical heritage of Villa Adriana, through the design of a thermal pavilion-exhibition, a stone display and a Fashion & Heritage event.

In conclusion the last chapter shows the projects of two single one-off one-site works, the Torso of the Belvedere of Apollonius of Athens and the Lying Naiad of Antonio Canova, which are placed as an attempt to synthesize and converge the analysis and practice carried out.

Indice

9	Introduzione L'Exhibit Design La Bellezza e l'esperienza estetica
19	Museografia storica Gliptoteca di Monaco Duveen Gallery Cloisters Museo di Castelvecchio
93	Sperimentazioni didattiche L'Insostenibile Ineffabilità della Bellezza La Basilica Palladiana Scenario Concept - Mito e Serie Collezione Allestimento Identità visiva e comunicazione Evento di opening Valutazione Economica Piranesi Prix de Rome Villa Adriana Scenario Concept - Trame Invisibili Padiglione termale-espositivo Fashion & Heritage Stone Display
245	Allestimenti one-off one-site Esporre il Torso del Belvedere, Battaglia Monica Esporre la Naiade Giacente, Benedetti Giorgia
327	Conclusione

Introduzione

L'Exhibit Design

Sin dall'antichità è insita nella natura umana l'esigenza di raccogliere e collezionare oggetti e opere d'arte, a cui vengono attribuiti preziosità, valore simbolico e valenze affettive. Tale pratica ha subito uno sviluppo connesso all'evoluzione sociale e culturale attraverso le varie epoche. Infatti, se nel mondo antico il collezionismo era legato a finalità prevalentemente religiose e spirituali, fu nel corso del Quattrocento che diventò espressione di ricchezza e di potere dei principi e signori, i quali raccoglievano oggetti d'arte esclusivamente per le loro qualità estetiche, esponendoli in ambienti dedicati alla loro conservazione. La storia del museo risulta indissolubilmente legata alla storia dell'oggetto dell'esposizione, ovvero il patrimonio artistico: le preziose raccolte appartenenti a personalità laiche o religiose di spicco costituirono, infatti, il primo nucleo di gallerie, biblioteche e musei. Col passare dei secoli, le raccolte d'arte iniziarono ad occupare sempre più una dimensione pubblica, svolgendo un ruolo fondamentale nello sviluppo della cultura artistica. Ciò che segnò un punto di svolta nella storia del collezionismo fu proprio la nascita dei grandi musei pubblici dell'Ottocento, quale strumento di formazione intellettuale e diffusione della cultura. Fino ad allora, infatti, le grandi raccolte delle case regnanti costituivano una proprietà esclusiva del principe, avevano finalità principalmente edonistiche e celebrative ed erano contenute in luoghi finalizzati alla loro conservazione, più che all'esposizione. L'Illuminismo, con l'esaltazione della Ragione come capacità comune a tutti gli uomini, aveva posto le basi della moderna democrazia. Quest'ultima presupponeva prima di tutto la partecipazione e l'informazione, che erano tanto più diffuse quanto più efficace risultava l'educazione. Da questi presupposti, cresceva la consapevolezza del valore didattico dell'arte e della cultura, così come la volontà di elevare il livello intellettuale medio del pubblico. È così che mutò anche l'aspetto strettamente privato di quelle raccolte principesche, che erano state prive di ogni intenzionalità didattica e la cui gestione diventava adesso una necessità improrogabile dei vari governi nazionali.

L'idea che il prestigio delle diverse case regnanti europee ruotasse attorno a un'attenta pubblicizzazione delle proprie collezioni d'arte portò alla realizzazione di edifici specificatamente deputati ad ospitarle. Il neonato museo pubblico assumeva i caratteri propri di uno spazio architettonico autonomo e, al suo interno, le raccolte venivano ordinate secondo principi



in alto: interno del John Soane Museum,
Londra
a pagina 12: vista dall'esterno del Museo del
Louvre
a pagina 17: Apollo del Belvedere, Giovanni
Angelo Montorsoli

scientifici e didattici dell'antiquaria e dell'erudizione, con la finalità costante di ampliare le conoscenze e la formazione culturale dei sudditi. Nell'Europa post-napoleonica, con l'intensificazione delle campagne di scavo archeologico e la diffusione del culto dell'antico, i musei nella seconda metà dell'Ottocento, di cui uno dei massimi esempi fu il Louvre, diventavano i protagonisti di una grande narrazione storica, che poneva l'antico al servizio del potere politico. In particolare, la classicità greco-romana e il suo patrimonio erano i fondamenti principali di questo uso politico del passato.¹ Germania e Gran Bretagna, rispettivamente con i musei di antichità nati a Monaco e Berlino e con il caso del British Museum e dei marmi Elgin, volgevano il loro interesse per la Grecia Antica. Tali musei diventavano simbolo di identità nazionale e soprattutto culturale, veri e propri promotori di formazione, educazione e crescita collettiva, a tal punto che questa retorica giustificava le pratiche di esproprio delle opere d'arte da parte delle grandi potenze europee. In questo senso, i musei dell'Ottocento, animati da intenti quali la formazione collettiva, l'educazione alla cultura e la contemplazione della bellezza, costituirono un modello che ha contaminato lo scenario museale successivo, ancora in evoluzione. Tutt'ora, infatti, "il museo è visto come luogo dell'innovazione culturale e presidio democratico di conoscenza e apprendimento".² In un clima di generale ammirazione per la cultura, il patrimonio artistico, contenuto nei musei, fu dunque il principale espediente con cui tentare di elevare il livello culturale del pubblico e affinare il gusto educando alla bellezza. Per raggiungere questi scopi, si rese necessario l'ampliamento delle collezioni, oltre che una riorganizzazione nell'esposizione delle stesse. Nei primi musei moderni, l'esposizione delle opere basata su sequenze cronologiche e i percorsi di visita rigidamente fissati furono scelte determinate dalla finalità didattica e narrativa. In quest'ottica, i criteri di allestimento e di esposizione non rispondevano più alle esigenze e ai gusti del collezionista privato, ma aspiravano ad assumere un valore didattico universale. È in tal senso esemplare il modello espositivo della galleria, apparso per la prima volta in Francia tra Quattrocento e Cinquecento, costituito da un lungo corridoio centrale su cui si affacciano sale secondarie che, nel complesso, formano un percorso di visita prestabilito e facilitano l'organizzazione cronologica dei contenuti.

A questo modello, quasi esclusivamente didattico e "narrativo", si contrappone il valore dell'esperienza estetica nell'esposizione museale: "un contrasto insanabile tra l'imperativo didattico, che vede il museo come supporto indispensabile al sapere umano"³, e la concezione di un'esperienza di visita dal carattere estetico ed emotivo. Gli allestimenti museali che sposano quest'ultima visione danno luogo a un'intima interazione fra l'opera e il visitatore, attraverso alcuni espedienti museografici, come i contrasti tra luce e ombre e tra pieno e vuoto, la sacralizzazione degli spazi espositivi, gli accostamenti tra opere di diversa natura, i rapporti tra contenuto e contenitore.

Citando lo storico dell'arte Germain Bazin, "l'atto di guardare diviene una sorta di trance che unisce lo spettatore al capolavoro. Questa trance evocata è il momento di estasi (o esperienza estetica) che alcuni teorici della museologia sostengono afferra il visitatore nel guardare un'opera d'arte, lo trasporta al di là della realtà quotidiana verso una realtà trascendente, inscritta nell'opera, e lo conduca a un nuovo livello di conoscenza e a una diversa interpretazione e presa di coscienza di sé stesso".⁴ Il passaggio da un'impostazione narrativa ad una estetica avvenne nel momento in cui gli architetti, grazie alla loro formazione estetico-formale, intervennero non soltanto sull'edificio ma anche sull'allestimento del suo contenuto. In tal senso, risultano esemplari casi come l'Altes Museum di Berlino o gli allestimenti museali degli architetti italiani del secondo dopoguerra, esempi nei quali la narrazione è frammentata a favore del valore estetico delle singole opere, perfettamente inserite nell'allestimento, il quale diventa esso stesso oggetto dell'esposizione.



La Bellezza e l'esperienza estetica

È opportuno, dunque, introdurre in primo luogo il concetto di Bellezza, che verrà analizzato di seguito non attraverso il suo sviluppo in termini di canoni estetici nel tempo, ma piuttosto concentrandosi sul significato di questo termine e sulla natura dell'esperienza estetica, per cercare di comprendere effettivamente cosa determina nel soggetto l'incontro con la Bellezza, quale sia il valore aggiunto e di conseguenza cosa significa progettare allestimenti museali ponendosi come obiettivo il "fare bellezza".

Nel dizionario Treccani il termine bellezza è definito come "Qualità di ciò che appare o è ritenuto bello ai sensi e all'anima" ed è noto il fatto che determini nell'essere umano una sensazione di piacere e godimento. È interessante a tal proposito la lettura che ne dà Roberto Diodato, nel suo libro *La bellezza non salverà il mondo*, che, a sua volta, facendo riferimento allo scrittore russo Dostoevskij, paragona l'esperienza di bellezza a quella dell'innamoramento: "Del resto l'innamoramento non è forse prossimo all'esperienza della bellezza, quasi a non potersene distinguere per la profonda parentela che li unisce? Inutilità, eventualità: Non possiamo volerci innamorare, così come non possiamo evitare l'incontro con la bellezza, anche nel dolore. Si tratta di eventi che avvengono rompendo lo spazio-tempo dell'abitudine percettiva e gli schemi della vita, che quando si incrociano non sono soltanto inutili ma anche pericolosi, e si avvolgono l'uno nell'altro producendo ambigualmente esperienza di pienezza e desiderio di ulteriorità. Ci innamoriamo di ciò che è bello, è bello ciò di cui ci innamoriamo: in questi casi l'esperienza non è né soggettiva né oggettiva e insieme è quanto di più profondamente, evidentemente, soggettivo e insieme oggettivo ci sia per noi".⁵

Approfondendo la radice etimologica del termine, si scopre che esso deriva dal latino *bellus*, ossia bello, vocabolo che risulta essere anche il diminutivo di *bonus*, cioè buono, riconducendo alla concezione di bellezza propria della filosofia greca, associata all'armonia e alle proporzioni.⁶ Sono infatti i Pitagorici, nella ricerca delle leggi primarie che regolano l'universo, ad esplicitare per primi la stretta relazione tra Forma e Bellezza, tramite l'applicazione dei rapporti matematici che regolano la composizione musicale per la produzione del Bello, passando "dal concetto aritmetico di numero al concetto geometrico-spaziale di rapporti tra vari punti".⁷

Questa idea di bellezza, come concetto strettamente legato da un lato all'oggetto e alla sua forma fisica e dall'altro ad altri attributi e qualità, come la misura, ha ampiamente influenzato la cultura e la filosofia occidentali. Le stesse regole classiche per la costruzione del Bello, infatti, furono riprese in epoca Medioevale, con la teoria dell'*homo quadratus*, e poi nuovamente durante il Rinascimento, periodo di particolare ammirazione per l'arte greca, in cui vennero studiati, per esempio, i principi di proporzione della composizione architettonica tramandati grazie al *De Architectura* di Vitruvio. Questo rinato interesse per l'antichità fu alimentato dalle nuove campagne

archeologiche e caratterizzò anche tutto il corso del Settecento, che, sulla scia del pensiero illuminista, vide nascere la necessità di una raccolta più sistematica ed enciclopedica dei nuovi ritrovamenti.⁸ È da notare che i primi tentativi di narrazione di questo tipo risalgono a personaggi come Vitruvio e, successivamente, tra il Quattrocento e il Cinquecento, a figure come il Vasari, ma è solamente nel Settecento con Winckelmann che avviene un vero e proprio cambio di paradigma. Lo studioso, infatti, rivoluziona il modo di concepire la storia dell'arte, che considera "un processo organico basato sull'evoluzione delle forme e dello stile"⁹ e, di conseguenza, l'arte stessa. Con il suo scritto, *Storia dell'arte nell'antichità* del 1763, propone un cambio metodologico nella disciplina: piuttosto che la narrazione dell'antichità come una sequenza di biografie di artisti, come era per l'appunto *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* di Vasari, analizza la storia tramite l'evoluzione delle opere d'arte, ponendo quindi come oggetto di analisi le opere stesse. Le teorizzazioni di Winckelmann cambiano il modo di concepire l'arte, che secondo lo studioso ha un ruolo centrale nell'evoluzione della civiltà e, unite allo studio delle opere antiche che caratterizza il corso del secolo, sostengono nuovamente il primato dei risultati formali raggiunti dai Greci. Lo studioso, infatti, sosteneva che il raggiungimento del Bello doveva essere il fine di tutti gli artisti e che l'unico mezzo e il più veloce per farlo era l'imitazione degli antichi, i quali erano stati in grado di raggiungere la bellezza ideale. Le discussioni sul Bello e sull'arte, che caratterizzano questo secolo, investono tutto il continente europeo e danno avvio ad una serie di riflessioni e di studi che vedono il Bello come "possibilità di incontro tra i campi dell'estetico e dell'artistico"¹⁰, saldando il rapporto identitario, che ora noi oggi diamo quasi per scontato, tra arte e bellezza ed emancipando quest'ultima a "categoria autonoma, caratterizzata dalla capacità del bello di essere percepito dai sensi".¹¹ È nel Settecento, infatti, che nasce l'estetica come disciplina, il cui oggetto è per l'appunto lo studio del Bello, la quale porta ad un vero e proprio cambio di paradigma. Il filosofo tedesco Baumgarten introduce per la prima volta il termine "estetica", definendola una conoscenza "intuitiva e sensibile"¹², che propone una verità altra rispetto a quella delle discipline scientifiche o filosofiche, per l'appunto una verità che può essere conosciuta tramite i sensi. È da questo momento che ci troviamo di fronte ad un nuovo modo di concepire l'arte e, soprattutto, la bellezza, questa infatti non viene più considerata come espressione di una perfezione formale, raggiungibile tramite l'aderenza a principi e regole prestabiliti, come era stato fino a quel momento in linea con la visione classica, ma piuttosto come un concetto che trova il suo fondamento nel sentimento, da cui deriva la valutazione estetica stessa.¹³ Questa nuova concezione ha causato quindi, per la prima volta, uno spostamento di centralità dall'oggetto definito bello al soggetto che esperisce l'esperienza estetica, mettendo in discussione il concetto stesso di bellezza. Questa scoperta pose però un'importante questione, che venne

affrontata da Kant nella *Critica del Giudizio*, ovvero la perdita di universalità del giudizio estetico nel momento in cui viene riconosciuto all'estetica un carattere soggettivo. È risultata di particolare importanza quindi la riflessione del filosofo tedesco a riguardo, che permette anche di comprendere in cosa consiste l'esperienza estetica della bellezza, utile ai fini di questa ricerca. Kant distingue in primo luogo il giudizio conoscitivo, che esprime un predicato dell'oggetto, da quello estetico, che si riferisce invece al soggetto e alla sensazione che questo prova nel momento di incontro con l'oggetto definito bello. In particolare, il giudizio estetico è in grado di "interpellare il soggetto nella sua totalità, totalità di cui il soggetto ha coscienza attraverso il sentimento che scaturisce dalla rappresentazione dell'oggetto bello".¹⁴ Secondo il filosofo, però, la bellezza si distingue da un semplice giudizio di gusto, il quale è una tipologia di giudizio estetico, perché consiste in "un'esperienza disinteressata" che richiede una "pura contemplazione". La bellezza quindi si eleva rispetto ad un giudizio meramente soggettivo ed inoltre è caratterizzata da una pretesa di universalità. Trattandosi però di un giudizio estetico e quindi altamente soggettivo, che non può sostenere il carattere universale della bellezza, secondo Kant questa deve necessariamente fare appello all'intelletto, attivando il "meccanismo conoscitivo, ovvero l'accordo tra immaginazione e intelletto, senza che però questo accordo venga finalizzato alla produzione di un concetto".¹⁵ Il risultato di questa attività riflessiva è quindi il sentimento di piacere che caratterizza l'incontro con il Bello, che è racchiuso proprio in questo atto di riflessione senza fini conoscitivi. È proprio qui che si ritrova il carattere culturale dell'esperienza estetica, vista come un'opportunità di ricerca di un significato più profondo e un mezzo per l'lo di connettersi ad una dimensione esistenziale.



Museografia storica



Museografia storica

Il contesto storico, politico e culturale dell'Ottocento, figlio della Rivoluzione Francese e della cultura illuminista settecenteschi, portò alla nascita del museo pubblico, determinando la nuova finalità didattico-culturale delle esposizioni e richiedendo un cambiamento nelle modalità di formazione delle collezioni e nelle tecniche espositive.

I primi due casi studio trattati sono la Gliptoteca di Monaco e il British Museum con la Duveen Gallery, i quali furono tra i primi musei pubblici sorti in Europa, rispettivamente in Germania e in Inghilterra. I due casi studio seguenti rappresentano invece delle risposte antitetiche, sia in termini di contesto che di intervento progettuale e sono i Cloysters del Met Museum americani e il Museo di Castelvecchio di Verona.

La seguente ricerca di carattere storico permette di mettere in luce alcuni allestimenti di particolare rilevanza, che sono passati alla storia per qualità progettuale e sono tutt'ora considerati come pietre miliari nella storia della museografia. Questi, infatti, hanno raggiunto quella bellezza, insita nell'eccezionale relazione che gli architetti sono riusciti ad instaurare tra l'allestimento e le opere esposte, spaziando dalla progettazione dell'architettura fino al supporto stesso dell'opera. I casi studio sono stati scelti anche perchè rappresentano approcci diametralmente opposti alla disciplina, tanto da risultare quasi in conflitto fra loro, permettendo la comprensione di quei paradigmi che li hanno resi unici, oltre alle scelte di stile e di gusto. Resistendo al passare del tempo e delle mode, questi allestimenti rappresentano ancora oggi una bellezza che si esprime non solo tramite l'oggetto dell'esposizione, ma anche grazie a tutto l'apparato progettuale, che crea un sistema perfetto in grado di coinvolgere il visitatore in un'esperienza estetica totalizzante.



La Gliptoteca di Monaco

Contesto storico, politico e culturale

Per meglio comprendere i motivi che hanno condotto alla nascita della Gliptoteca di Monaco di Baviera, risulta necessario analizzare il contesto storico, politico e culturale tedesco dell'epoca.

La situazione storica e politica della Germania, a partire dalla metà del Settecento fino all'unificazione nel 1871¹⁶, è caratterizzata da profonde trasformazioni. Nella prima fase di questo periodo, il territorio germanico si presenta come un insieme di piccoli stati retti da sistemi politici diversi, che non si considerano una "nazione", rendendo di fatto il Sacro Romano Impero una struttura anacronistica dotata di funzioni solo formali. La Rivoluzione Francese e l'ascesa al potere di Napoleone trascinano l'Europa in un'epoca di sconvolgimenti politici e di guerre, con conseguenze significative nel mondo tedesco. Esse, infatti, portano alla dissoluzione del Sacro Romano Impero nel 1806, a conseguenti divisioni tra Paesi tedeschi settentrionali e meridionali, contribuendo al sorgere di un forte sentimento nazionale tedesco. Nel 1806 Napoleone invade Berlino, costringendo la famiglia reale Prussiana a lasciare la città; nella Germania meridionale, invece, Napoleone istituisce la Confederazione Renana. Di fronte alle invasioni napoleoniche, la Germania reagisce, animata dagli ideali romantici diffusi in Europa da aristocratici e liberali. In Prussia, dove nel 1809 torna la famiglia reale, vengono attuate riforme che avviano il liberalismo economico e riforme dell'istruzione che danno risalto al significato culturale della Grecia e del passato germanico; negli stati della Confederazione Renana, tra cui regno di Baviera con capitale Monaco, si avviano invece piani urbanistici per rimodernare le capitali. In seguito alla sconfitta di Napoleone a Waterloo, il Congresso di Vienna¹⁷ stabilisce che gli Stati tedeschi siano riuniti nella Confederazione Germanica, con a capo le maggiori potenze rivali di Prussia e Austria.

Da un punto di vista culturale, in Germania il Neoclassicismo approda storicamente più tardi che in altre parti d'Europa e si esprime in piena Restaurazione, risultando più legato al Romanticismo che non all'Illuminismo. In questo periodo culturalmente fertile, gli intellettuali tedeschi creano i presupposti per la ricerca di un'identità nazionale, che in campo architettonico porta alla ricerca di uno stile nazionale. Al contempo, le elaborazioni teoriche compiute da Winkelmann esercitano sul Neoclassicismo tedesco un'enorme influenza. Secondo Winkelmann, il bello ideale, considerato fine di ogni

artista, trova concreta espressione nelle opere d'arte antiche e particolarmente nell'arte greca. Tra le fasi evolutive dell'arte e dell'architettura, quella classica rappresenta infatti il culmine della realizzazione estetica ed artistica. La necessità di rivolgersi al mondo antico come a un'epoca in cui arte, pensiero e civiltà politica aveva trionfato, costituisce una solida base allo sviluppo della corrente neoclassica tedesca. In particolare, lo stile neogreco¹⁸, accolto in Germania attraverso una totale adesione al prescelto passato classico, vede in Leo von Klenze il suo maggiore rappresentante.

Ludovico I di Baviera e Leo von Klenze

Sotto il regno di re Ludwig I Wittelsbach¹⁹, la Baviera vive un periodo di equilibrio politico oltre che di eccellente sviluppo culturale. Ludwig I, convinto sostenitore dell'antichità classica e patrono delle arti, compie numerosi viaggi in Italia, durante i quali acquista diverse opere d'arte, trasportate poi in Baviera. Salito al trono, nel 1825, attua un processo di trasformazione della città, vedendo sé stesso come "nuovo Pericle" tedesco e coltivando il sogno di fare di Monaco l'Atene sull'Isar.²⁰ Tale trasformazione sarà frutto dell'operato di Leo von Klenze, scelto da Ludwig I come architetto di corte e seguito accuratamente dal sovrano in persona in ogni progetto commissionato.

Dopo un primo periodo di formazione berlinese, Leo von Klenze si trasferisce a Monaco per poi spostarsi a Parigi, dove prosegue i suoi studi con gli architetti Charles Percier e Pierre François Léonard Fontaine. Sempre a Parigi è influenzato anche da Jean-Nicolas-Louis Durand che, pur aderendo allo stile neoclassico, gli dona un'impronta pre-industrializzata, attraverso l'adozione di elementi modulari, semplificati e ripetuti. Nel 1816 ottiene la nomina di architetto di corte a Monaco, dove è chiamato a ridisegnare il volto dell'intera città bavarese, iniziando la fase più nota della sua carriera architettonica.

Pur aderendo ai principi neoclassici del tempo, Klenze sostiene che la semplice imitazione stilistica dell'arte classica sia da evitare, per questo avvia la ricerca di un canone contemporaneo, che unisca le regole desunte dall'antichità con le potenzialità tecniche moderne. Le architetture che Klenze realizza su commissione di Ludwig I sono l'occasione per definire il "vero" stile nazionale bavarese come "espressione della sintesi greco-germanica, che porta al revival dello stile greco come patrimonio etnico proveniente dalle tribù indo-germaniche, portate dall'India e dal Caucaso verso l'emisfero settentrionale nelle loro grandi migrazioni, per cui i Greci sono da allora dichiarati i veri antenati dei tedeschi".²¹

a pagina 22: Fauno Barberini, esposto al centro della Sala del Fauno, fotografia di Ottavio Tomasini

in basso: i Propilei e la Gliptoteca sulla Königsplatz, Monaco di Baviera;

a seguire: facciata principale della Gliptoteca a pagina 25: dettaglio del colonnato esterno della Gliptoteca, fotografia di Ottavio Tomasini



La Gliptoteca

Il primo edificio dedicato dal re Ludwig I “al popolo bavarese e all’abbellimento della città” è la Gliptoteca. Annoverata tra le più importanti architetture di Klenze, rappresenta un caso emblematico. Da un lato è un progetto che si inserisce nel disegno di Ludwig di costruzione dell’identità bavarese, partendo da un’ideale estetico, mutuato da Winckelmann, di perfezione artistica come specchio di armonia sociale.²² Dall’altro lato, testimonia quanto la progettazione di un’opera sia studiata a fondo da Klenze in ogni fase e in ogni dettaglio. È un testamento del suo *modus operandi*, della sua passione per l’antichità e della sua fede nell’architettura classica, tutti aspetti che delineano il percorso da lui seguito per le future realizzazioni, che caratterizzeranno lo sviluppo di Monaco di Baviera.

La Gliptoteca, il cui nome è un neologismo nato dall’unione tra i due termini greci *glyptein* (inciso, intagliato) e *theca* (deposito), è progettata e costruita da Klenze tra il 1816 e il 1830. In seguito a un concorso ²³, istituito da Ludwig per la progettazione dell’edificio, la scelta del re ricade su un progetto che mescola stile greco e rinascimentale, con l’entrata principale a pronao che dà accesso a un edificio a pianta quadrata, con diverse sale collegate tra loro. La decorazione interna, distrutta con la Seconda guerra mondiale, riprendeva lo stile rinascimentale, con un richiamo specifico a Raffaello. L’edificio sorge sul lato nord della Königsplatz, piazza fatta costruire da Ludwig prendendo a modello l’acropoli di Atene, per creare un ingresso occidentale alla città. Inizialmente concepita come piazza quadrata per ospitare la Gliptoteca, il progetto si modifica in seguito alla proposta del re di costruire una chiesa di fronte alla Gliptoteca, a cui si aggiunge l’idea di Klenze di chiudere lo spazio con una porta della città, i Propilei, in stile dorico, progettando la chiesa in stile corinzio e la Gliptoteca in stile ionico. La chiesa non verrà mai realizzata, al suo posto Ludwig I sceglie di far realizzare il Museo delle Antichità, un richiamo, in stile corinzio, alla Gliptoteca, che sarà opera di George Friedrich Ziebland. Il progetto così definito riesce a rappresentare, attraverso tre edifici diversi, tutti e tre gli stili architettonici greci, divenendo un luogo deputato alla conoscenza e alla celebrazione della grandezza dell’antichità, nel pieno rispetto dei piani del sovrano.

Oltre che per i presupposti socioculturali già citati, l’edificio viene commissionato e progettato con lo scopo di accogliere ed esporre i capolavori d’arte scultorea della famiglia reale. Già come principe ereditario, Ludwig I aveva infatti iniziato ad acquistare opere antiche presso gli antiquari romani, in occasione del suo primo viaggio in Italia. Con l’aiuto del suo agente, il pittore, scultore e collezionista Johann Martin Wagner, il re riesce a collezionare antichità greche e romane dal VI secolo a.C. al VI secolo d.C. La collezione rimane volutamente contenuta, ma con opere di grande valore artistico, come dichiara lo stesso re: “I grandi musei mi supereranno nel numero di opere esposte; la mia collezione non può competere in quantità,



ma eccellerà in qualità”.²⁴ La collezione comprende sculture, mosaici e rilievi dell’epoca classica, a partire dall’arte greca del periodo arcaico (700 a.C.) per finire a quella tarda dell’Impero Romano (400 d.C). Le opere sono ripartite in quattro sezioni storiche: epoca greca arcaica, epoca greca classica, epoca greca ellenistica ed epoca romana. Tra le sculture più note esposte nella Gliptoteca vi sono il Fauno Barberini, di epoca ellenistica, e quelle dei frontoni del Tempio di Aphaia, sull’isola di Egina. Quest’ultime, acquistate nel 1813 da Ludwig ad un’asta pubblica a Malta, vengono sottoposte ad una complessa operazione di restauro ad opera dello scultore danese Bertel Thorvaldsen, nel suo atelier di Roma. Entrambi i frontoni, orientale e occidentale, mostrano al centro la figura della dea Atena (alla quale Aphaia era assimilata) e ai lati gruppi di combattenti, con agli angoli guerrieri caduti e armi abbandonate. L’intervento consta di una reinterpretazione delle parti di corpo esistenti per integrare quelle mancanti e di una ricomposizione delle statue in rapporto alla loro collocazione originaria nei frontoni, al fine di ottenere un risultato di esposizione più armonioso possibile.

La Gliptoteca è fin da subito museo di sé stessa, in quanto pensata sulle diverse scale di progetto, dall’architettura all’allestimento, ponendo sempre una particolare attenzione all’oggetto dell’esposizione, le sculture, esposte in ambienti architettonici studiati per ottenere una presentazione ottimale e per sollecitare empaticamente l’emozione e l’attenzione del visitatore. Il progetto accurato di Klenze ha l’obiettivo di raggiungere la straordinaria magnificenza dell’insieme, in grado di riempire il visitatore con un sentimento di meraviglia e renderlo ricettivo alla bellezza dell’arte antica.²⁵

Analisi architettonica

Per il progetto architettonico il maggiore riferimento è il classicismo, da cui Klenze trae chiaramente ispirazione, seppur evitando esplicite riproposizioni di architetture del passato. L’architetto rifiuta infatti l’idea di imitare pedissequamente le forme greche nella progettazione delle moderne costruzioni che, sebbene ispirate alla bellezza classica, devono rappresentare comunque proposte nuove e in linea con i tempi moderni, sia dal punto di vista estetico sia per soddisfare nuove esigenze e funzioni.

L’impianto dell’edificio è di forma quadrata e si distribuisce su un unico piano. Consta di quattro corpi architettonici, ovvero quattro gallerie disposte intorno a una corte centrale, su cui si affacciano le uniche finestre dalle quali entra la luce solare, in quanto le pareti dell’edificio rivolte verso l’esterno sono prive di aperture. L’esterno dell’edificio, austero e monocromo, crea uno spiccato contrasto con le decorazioni policrome degli interni, in base alla concezione neoclassica dell’importanza di un fruttuoso dialogo tra l’edificio e quanto in esso contenuto.²⁶ La lunga facciata principale della Gliptoteca, rivolta a sud verso la Königsplatz, è dominata al centro da un pronao ottastilo ispirato all’ordine ionico. Non presenta aperture verso gli ambienti interni ed

è decorata da nicchie contenenti statue. Il timpano è decorato con sculture in marmo, collocate nel 1836, sulla base del disegno dei nove personaggi e delle altre figure, ad opera di Johann Martin von Wagner. L’insieme della composizione, però, è concezione di Leo von Klenze. I personaggi, disposti in ordine simmetrico, sono quasi tutti di profilo e seduti, al centro della composizione sta in piedi la dea Atena, patrona delle arti, circondata da figure idealizzate di scultori, esprime la dignità e l’eloquenza di quello che Klenze ritiene essere “una istituzione per la nazione e una manifestazione dello stile di vita culturalmente elevato e dell’amore per l’arte del sovrano bavarese”.²⁷ La facciata nord, meno istituzionale di quella principale sulla piazza, è segnata da due grandi aperture, in posizione simmetrica e prossime all’angolo della costruzione, che hanno la funzione di permettere l’illuminazione dall’esterno alle due sale d’angolo della Gliptoteca che, a differenza delle corrispettive sale d’angolo dell’ala sud, non ricevono luce dall’alto. Il centro di questa facciata è occupato da un portico ionico, corrispondente all’ingresso privato di Ludwig I.

Analisi degli interni e percorso espositivo

L’organizzazione interna del museo era concepita come una sequenza di undici sale, ciascuna delle quali aveva una decorazione pensata intenzionalmente in base alle opere esposte. La decorazione di ogni singola stanza ricopriva un duplice obiettivo: da un lato era studiata in modo da far risaltare le opere in modo appropriato, dall’altro suggeriva al visitatore l’interpretazione delle sculture guidandolo nel percorso. Infatti, le diverse colorazioni degli stucchi di marmo che decoravano le pareti scandivano il percorso di visita organizzato in senso storico-evolutivo, dalla scultura egizia, alle epoche dell’arte greca e romana, per finire con la scultura neoclassica contemporanea: un criterio cronologico didattico sulla storia della scultura che consentiva al visitatore di arricchire le sue conoscenze, una volta conclusa la visita.

Il vestibolo principale da accesso alla Sala Egizia, seguita dalla Sala dell’Incunabolo. Quest’ultima, di forma rotonda, costituisce l’angolo sud-ovest dell’edificio ed è fortemente caratterizzata da una cupola, realizzata su imitazione di quella del Pantheon romano, con la tipica decorazione a cassettoni, le pareti invece erano di colore rosso antico.²⁸ Questa sala è oggi denominata “Sala del Fauno” perché vede esposta al centro la statua del Fauno Barberini.

Da qui al secondo angolo dell’edificio si susseguono quattro ambienti caratterizzati da una volta a botte e illuminati attraverso finestre alte e semicirculari, che si affacciano sulla corte interna. Il primo di questi è la famosa Sala di Egina, dove sono esposte le statue dei frontoni del Tempio di Aphaia. Per quanto riguarda la decorazione, le pareti erano rivestite di stucco che simulava il marmo verde antico, mentre la volta a cassettoni aveva decorazioni a stucco dorate. Le successive tre sale, di Apollo, di Bacco e



a sinistra: mosaico a pavimento, posto nella Sala dei Bronzi
in basso: marmi e bronzi, interno Gliptoteca,
Fotografia di Ottavio Tomasini
nella pagina successiva: busti in marmo,
interno Gliptoteca, Fotografia di Ottavio Tomasini



di Niobe, contenevano le opere di artisti che avevano preceduto Fidia (nella prima) e le migliori opere di statuaria classica, che testimoniavano il grado di perfezione raggiunto da questa arte (nelle altre due).

Il criterio cronologico di esposizione si interrompe nell'ala nord dell'edificio, dove Ludwig aveva richiesto due grandi sale per ricevimenti e banchetti di corte, Sala degli Dei e Sala dei Troiani, le quali sono separate da un vestibolo di ingresso posto al centro di questa ala della Gliptoteca e opposto rispetto all'ingresso principale. Le sale erano affrescate da Peter Cornelius, con rappresentazioni degli Dei dell'Olimpo e della guerra di Troia. La presenza di questi due grandi ambienti, non adibiti a funzioni museali ed espositive, attesta la concezione di un uso ancora privato del museo, il quale, nonostante i tentativi legati all'intento di offrire la cultura al pubblico, resta fino a quel momento connesso a uno scenario di vita altolocato. La seconda serie di sale era dedicata alla scultura greca ellenistica e a quella romana. La Sala degli Eroi, corrispondente all'angolo nord-est, conteneva statue e busti di eroi e personaggi illustri, ed era decorata con marmi grigio-blu. A seguire, c'è l'ambiente di maggiori dimensioni che occupa l'intera ala est: è la Sala Romana, caratterizzata dalla decorazione più ricca e significativa, le pareti erano rivestite di stucco violetto "fior di pesco" e la volta bianca e dorata con cassettoni cremisi e rosa. L'ultimo angolo dell'edificio, di forma rotonda, è la Sala dei Bronzi, così chiamata perché conteneva manufatti in bronzo, basalto, porfido o marmi colorati. Nel pavimento è inserito un antico mosaico, che è l'unica opera della Gliptoteca mantenuta oggi nel posto originario.

L'ultimo ambiente, la Sala dei Moderni, con sculture neoclassiche contemporanee, rappresenta il punto di arrivo del percorso cronologico della storia della scultura. Nel centro del soffitto era rappresentata una fenice che risorge dalle ceneri, attorno alla quale erano rappresentate le teste di quattro famosi scultori: Nicolò da Pisa, Michelangelo, Canova e Thorwaldsen.

Dalla distruzione della Seconda Guerra Mondiale al restauro

L'aspetto dettagliato degli interni della Gliptoteca, pervenuto unicamente tramite le testimonianze dei contemporanei e la documentazione conservata negli archivi statali, subisce modifiche significative in seguito al restauro post-bellico. Nel 1939, allo scoppio della Seconda guerra mondiale, le sculture vengono rimosse dal museo per precauzione e per la loro tutela. I numerosi bombardamenti, infatti, arrecano danni sia all'esterno che negli interni. Tra il 1964 e il 1972 l'architetto Josef Wiedemann avvia il progetto di restauro all'edificio, il quale viene profondamente rimaneggiato, secondo il principio che la ricostruzione avesse il dovere di richiamare alla memoria anche l'avvenimento della distruzione.²⁹ L'intervento di restauro prevede un inevitabile e radicale ripensamento degli spazi espositivi: Wiedemann propone la ricostruzione delle volte e delle cupole con le cornici e i lacunari nelle loro forme e misure originarie, ma senza le decorazioni disegnate da



in alto: interno Gliptoteca, sul fondo la Sala del Fauno, Fotografia di Ottavio Tomasini

Klenze, andate perdute, lasciando quindi gli interni con pareti nude e volte di mattoni imbiancati a calce. Il risultato, per certi versi diametralmente opposto all'originale opera di Klenze, è la creazione di una nuova atmosfera, austera e semplice, che a partire dal 1972 accoglie le antiche sculture di nuovo esposte al pubblico.

in basso: statue dei frontoni del Tempio di Aphaia, Sala di Egina





Duveen Gallery

Il British Museum

Il British Museum fu il primo museo al mondo, inteso nell'accezione moderna del termine, nacque infatti come museo nazionale, pubblico e ad ingresso libero, nonostante inizialmente ne fosse limitato l'ingresso solo ad alcune fasce orarie e per un pubblico selezionato. Si presenta fin dalla sua fondazione, decretata nel 1753 da re Giorgio II, come una specie di enciclopedia universale, composta da un insieme eterogeneo di collezioni private, che rispecchiavano l'ecllettismo illuminista settecentesco.

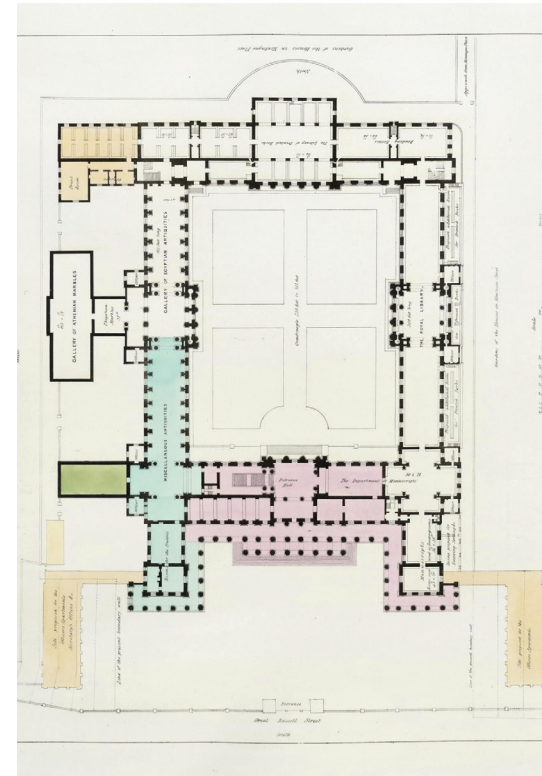
Tutt'ora una delle istituzioni museali più importanti al mondo, nacque per volere del collezionista sir Hans Sloane, che aveva venduto la sua collezione di antichità e la sua biblioteca alla nazione inglese, chiedendo in cambio però che ne fosse garantita la conservazione e la libera fruizione da parte del pubblico. Alla fondazione del museo, decretata quello stesso anno, la raccolta di Sloane, i manoscritti di Robert ed Edward Harley e la biblioteca di Sir Robert Cotton costituivano le prime collezioni, mentre l'assetto fu definito tramite il *British Museum Act* dal re, in cui era prevista anche la nomina di una commissione di esperti e persone influenti del Paese, che si sarebbero occupate della gestione delle collezioni e dell'amministrazione, detti *Trustees*. La prima sede del museo fu Montagu House, una lussuosa residenza in stile francese del 1660, collocata a fianco dell'attuale ingresso centrale, che però risultò presto inadatta ad ospitare le crescenti collezioni del museo. L'attività del British Museum, infatti, è sempre stata caratterizzata da un imponente numero di acquisizioni in tutti i settori, come in quello di storia naturale ed il patrimonio librario, ma vide la maggiore crescita soprattutto nel settore di antichità. Particolarmente importanti, a questo proposito, furono le acquisizioni fatte tra il 1803 e il 1819, che accrebbero in modo notevole il settore di scultura antica egizio e greco. In particolare, nel 1803 Giorgio III, in seguito alla sconfitta di Napoleone nella Battaglia del Nilo nel 1801, fece una donazione di una serie di antichità egizie francesi, tra cui la Stele di Rosetta³⁰ e un sarcofago del IV sec. a.C. In seguito, nel 1816, il Parlamento donò i marmi provenienti dall'Acropoli di Atene, acquistati precedentemente da Lord Elgin, mentre nel 1819 fu acquistata una collezione di statue da Henry Salt, console generale al Cairo. All'inizio dell'Ottocento risultò quindi necessario un ampliamento del museo, reso ancora più indispensabile dalla donazione della biblioteca personale di re Giorgio III, composta da 65000

volumi. Fu incaricato dal governo l'architetto Robert Smirke, il quale nel 1823 presentò un progetto che implicava la demolizione della Montagu House e dei padiglioni aggiunti successivamente all'apertura del museo per ovviare ai problemi di spazio.

Il palazzo, che corrisponde all'attuale sede del British Museum, è di impianto prettamente neoclassico, in linea con il rinnovato interesse europeo per l'architettura greca, emerso dallo studio e dalla documentazione dettagliata degli edifici antichi a metà del '700, e comprende un quadrilatero con un'ampia corte interna, circondata su tutti i lati da gallerie che erano adibite ad ospitare sculture, piccoli oggetti, collezioni di storia naturale e librerie. L'edificio è costruito con mattoni rivestiti con lastre di pietra Portland e fondamenta in cemento molto spesse per sostenere il peso della costruzione, rispecchiando l'aderenza di Smirke alla corrente neogreca e la sua tendenza all'utilizzo di tecniche costruttive molto avanzate, proprie del diciannovesimo secolo e frutto della Rivoluzione Industriale. Il fronte sud dell'edificio, che corrisponde attualmente all'ingresso principale, fu l'ultima ala ad essere completata e presenta un imponente colonnato composto da 44 colonne ioniche, che rivela il debito di Smirke nei confronti dell'arte classica studiata negli anni della sua formazione e il suo stretto rapporto con l'architetto dell'Altes Museum di Berlino, Karl Friedrich Schinkel³¹. Sopra il colonnato è collocato il frontone, scolpito dall'artista Richard Westmacott ed aggiunto più tardi nel 1851, chiaro richiamo all'architettura del Partenone, i cui marmi sono conservati all'interno del museo. La scultura rappresenta "il progresso della civiltà" e raffigura l'emergere dell'umanità da uno stato primitivo (a sinistra) a uno di civiltà (a destra) attraverso la religione, la conoscenza e l'arte, con la grande figura al centro che regge un globo che rappresenta l'astronomia. Gli animali e le piante sul lato destro invece mostrano la crescita della storia naturale attraverso l'esplorazione globale e l'Imperialismo.³²

Il soffitto del colonnato è costituito da cassettoni ed è decorato con elaborate modanature intagliate, i cui motivi vengono ripresi in tutto l'edificio. Nell'atrio Smirke utilizzò invece l'ordine dorico che, assieme alle coppie di colonne che incorniciano la grande scalinata, creano un ambiente drammatico ed austero. Le pareti sono dipinte per assomigliare al marmo, mentre il soffitto è nuovamente a cassettoni e decorato con le stesse modanature che si trovano in esterno. Proseguendo in interno, ciò che è visibile oggi è frutto di una restaurazione fatta negli anni '90, in aderenza alla visione del fratello dell'architetto, Sydney Smirke, che si occupò del progetto del museo dal 1847. A differenza di Robert che preferiva interni semplici e poco decorati, Sydney, in linea con le tendenze dell'epoca, decise di evocare la policromia degli edifici antichi.

Come già anticipato, l'edificio era progettato attorno a un cortile all'aperto, destinato ad essere un giardino per passeggiare, i cui lati interni presentano un portico di ordine ionico, anche se in origine solo uno di questi aveva



a pagina 38: dettaglio delle meteope del Partenone, interno Duveen Gallery
a sinistra: planimetria del museo dopo la realizzazione della Sala di lettura e della Biblioteca del Ferro nel quadrilatero tra il 1854 e il 1857
in basso: King's Library, interno British Museum





in alto: Reading Room, interno British Museum
 a pagina 45: Queen Elizabeth II Great Court,
 British Museum

funzione di accesso. A metà dell'Ottocento, Sydney Smirke aggiunse nel cortile la sala di lettura rotonda, su idea di Antonio Panizzi, che fu completata nel 1857, in soli 3 anni. La stanza, il cui progetto si ispira al Pantheon di Roma, fu costruita sfruttando le nuove tecnologie edilizie del diciannovesimo secolo, che permisero di ottenere una cupola autoreggente, adibita ad ospitare numerosi libri, i quali rimasero fino agli anni '90, quando Sir Norman Foster aggiunse la copertura visibile oggi.

L'ala est, progettata per ospitare la King's Library (1760-1820), fu completata nel 1827, ma non fu aperta al pubblico fino al 1857, se non per l'Esposizione Universale del 1851. In questo caso l'utilizzo di travi in ferro permise di ottenere una stanza molto ampia ed in grado di sostenere le gallerie soprastanti, che fu decorata con materiali molto preziosi, come l'alabastro del Derbyshire, per i dettagli dei capitelli dorici, e il granito di Aberdeen, per le colonne. In questa stanza le librerie e il pavimento sono in legno, in rovere le prime ed in mogano il secondo, mentre i balconi in ottone dorato sono decorati con il caduceo di Hermes, il messaggero degli dei, che ai tempi di Smirke era un simbolo associato ad Atena, dea greca della sapienza e delle arti.

L'ala ovest, costruita a più riprese dal 1826, è costituita dalla Galleria delle Sculture che attualmente ospita le collezioni di sculture antiche egizie, assire, greche e romane del museo. L'architettura di questa sezione si pone in netto contrasto con lo sfarzo della Biblioteca del Re, sul lato opposto della Grande Corte. Per quest'area fu infatti privilegiato lo stile dorico che venne utilizzato per tutte la serie di colonne e per i pilastri, che percorrono in lunghezza la campata della galleria. Negli anni '40 Smirke dovette progettare un ampliamento di quest'area per ospitare una serie di acquisizioni, fatte in quegli anni dal British Museum durante alcune spedizioni all'estero, principalmente in Asia Minore, tra cui il Monumento delle Nereidi. Dopo ulteriori aggiunte, fatte da Sydney Smirke, per ospitare le crescenti collezioni di sculture, nel 1930 fu costruita, in ultimo, la Duveen Gallery, per conservare i marmi del Partenone.

A Nord era collocata la Sala Grande, completata nel 1838 e modificata numerose volte. L'unica parte sopravvissuta dell'edificio di Smirke qui è la Sala ad Arco, che ora ospita la sala studio e la biblioteca del Dipartimento del Medio Oriente. Negli anni '50 dell'Ottocento, i reperti di storia naturale furono spostati in una sede a parte a South Kensington, su volontà di Richard Owen, sovrintendente di queste collezioni, dando vita al Natural History Museum, che venne inaugurato nel 1881.

Gli stessi problemi, relativi allo spazio e alla gestione, si verificarono nuovamente in anni recenti, tanto che tutto il materiale librario fu trasferito in una nuova sede a St. Pancras, la British Library. Per colmare il vuoto che si creò nel cuore dell'edificio e per un generale ammodernamento degli spazi e dei servizi del museo, fu istituito un concorso internazionale, vinto da Norman Foster nel 1994. L'architetto britannico ha voluto reinventare lo

spazio del cortile interno, creando un'area coperta che centralizza il sistema di circolazione ed ospita bar, ristoranti e anche nuovi spazi espositivi, allo stesso tempo valorizzando e restaurando la sala di lettura circolare, da cui furono rimosse le librerie in ferro, rendendola nuovamente accessibile al pubblico.³³

Le collezioni di arte classica

La sezione delle Antichità greche e romane del British Museum fu fondata nel 1861 e costituisce ancora oggi una delle collezioni più importanti e vaste del museo, rappresentando la storia delle culture del Mediterraneo dal 5000 a.C. fino alla caduta dell'Impero Romano, avvenuta nel 476 d.C. Con oltre 100.000 reperti, le antichità greche e romane sono collocate in 14 stanze, tra il piano terra ed il primo piano. Questi reperti furono acquisiti, oltre che grazie alle donazioni di privati, dalle numerose campagne archeologiche fatte nel corso dell'Ottocento da parte del British Museum e tutt'ora in atto in Turchia, Italia ed Egitto. Le collezioni sono composte da piccoli oggetti, come monete, gioielli e frammenti, ma anche da resti di edifici.

Nelle prime sale sono rappresentate la Creta minoica, con materiale proveniente dal palazzo di Cnosso e da altre parti di Creta e la Grecia micenea, con oggetti che riflettono la cultura dell'epoca. Per la prima, di particolare rilevanza sono i gioielli di Egina. Proseguendo, a testimonianza della rinascita culturale greca nel VIII sec a.C., è possibile trovare una serie di sculture, ceramiche dipinte e altri oggetti, tra cui una serie di vasi greci, di cui si trovano reperti aderenti allo stile geometrico lineare, a quello orientaleggiante del VIII sec a.C, e, infine, quelli con figure rosse su sfondo nero del periodo arcaico.

La maggiore fama è comunque riservata ai reperti scultorei provenienti dalla Licia e da Atene, che rappresentano la prosperità dell'Impero ateniese dopo la sconfitta dei Persiani. Tra questi si trovano i famosi marmi del Partenone, edificio che era stato costruito proprio per mostrare il potere e la ricchezza della Grecia periclea, che furono portati in patria da Lord Elgin. Questi sono attualmente esposti nella Duveen gallery e contano circa la metà dei rilievi della cella interna, che raffigurano la processione della Panatenaiche, oltre che 14 metope ed alcune delle statue del frontone del tempio. Dall' Acropoli provengono anche una cariatide e una colonna dell'Eretteo.

Nelle sale successive sono esposti, inoltre, statue e lastre di marmo provenienti dal mausoleo di Alicarnasso e frammenti del tempio di Artemide a Efeso, che sono considerati due delle sette meraviglie del mondo antico, oltre che la costruzione integrale del monumento delle Nereidi. Proseguendo si possono osservare numerose copie romane di statue greche, una serie di reperti provenienti dall'Italia pre-romana, reperti della cultura e della civiltà



cipriota ed infine testimonianze degli insediamenti greci nel sud Italia, tra cui il famoso Vaso Portland.³⁴

I marmi del Partenone

Il Partenone: storia e architettura

Prima di presentare l'acceso dibattito riguardo l'espiazione del Partenone da parte di Lord Elgin e l'acquisizione del British Museum dei rispettivi marmi, oltre che quello riguardante la loro esposizione all'interno del museo, è opportuno introdurre, in breve, la storia di questo edificio.

La storia del Partenone ha inizio nel 448 a. C., quando l'assemblea ateniese votò per impiegare il surplus di entrate che aveva accumulato per ricostruire il tempio della dea guerriera Atena, che si ergeva sul punto più alto dell'Acropoli, raso al suolo dai persiani durante la loro breve occupazione di Atene nel 480 a. C.³⁵ Il nuovo edificio rappresentava la rinascita intellettuale artistica di Atene nell'età Periclea ed era sia un omaggio alla dea protettrice, che simbolo della potenza Ateniese. La sua costruzione richiese 5 anni, durò infatti dal 447 a.c. al 432 a.C., ed il progetto fu condotto dall'imperatore assieme a Fidia, abile scultore e architetto Ateniese. Il Partenone è, come lo definisce Wycherly, "l'apogeo dell'architettura e della scultura greca", il suo stile è quello classico per eccellenza e la sua forza risiede tanto nella sua purezza e semplicità quanto nell'amore per i dettagli e nelle sue decorazioni (J.M. Cook, resoconto dei lavori del Partenone). L'architettura rispetta ed esalta il canone classico, seguendo i principi di equilibrio e simmetria, che si esprimono nella triade delle metope, del fregio e dei frontoni. Nessuno di questi elementi rappresentava una novità di per sé, ma in questo edificio ognuno di essi fu portato ad un livello superiore e tra loro fu stabilito un rapporto più armonioso.³⁶ L'edificio è costruito con marmo bianco pentelico, caratteristico della Grecia, e consiste in un tempio periptero anfigoniale di ordine dorico, cioè con una doppia fila di colonne avanti e retro e una fila singola sui lati lunghi della cella. L'interno era diviso in due sale non comunicanti: il pronao a est, con la statua di Atena e la cella ovest, cioè l'opisthodomos. Le sculture decoravano i frontoni triangolari su ogni facciata, con statue a tutto tondo che rappresentavano la nascita di Atena e la sua lotta con Poseidone per la terra dell'Attica; 92 metope in altorilievo raffiguranti scene dalla mitologia greca e leggende di particolare interesse per Atene, e un fregio in bassorilievo lungo 160 metri che riproduceva la processione verso il tempio durante le Panatenee.³⁷ Tra il III e il VI sec d.C. l'edificio subì numerosi danni, tra rifacimenti ed incendi, per un periodo fu chiuso per volere del governo di Costantinopoli (nel V sec d.C.) e successivamente fu convertito, con alcune modifiche, in una chiesa cristiana, fino a quando Atene non passò sotto il dominio turco.

In questo periodo l'Acropoli fu trasformata prima in fortezza per le truppe

turche e poi in moschea, fino al bombardamento, nel 1687, da parte di un'armata veneziana, che assediò Atene per cercare di cacciare i Turchi dalla Grecia, finendo per danneggiare pesantemente il Partenone, in cui i Turchi avevano collocato la polveriera.

Il tempio subì ulteriori danni nei due anni successivi, a causa della rimozione delle sculture durante la dominazione veneziana tanto che, nel '700, per mantenerne la funzione di moschea, fu necessario costruire un nuovo edificio all'interno delle mura, che rimase in piedi fino al 1842. È in questo periodo, ad inizio '800, che si colloca l'impresa di Lord Thomas Elgin all'Acropoli, che si concluse con l'espiazione e la spedizione in patria di buona parte del fregio, di alcune metope e altri frammenti del Partenone. Nel corso della guerra greca d'indipendenza, l'Acropoli fu assediata prima dai greci e poi dai turchi, fino alla riconquista da parte dei turchi, il cui dominio durò dal 1827 al 1833, anno in cui la consegnarono a un presidio bavarese.

Infine, con la dichiarazione di indipendenza Greca, del 1832, iniziarono i lavori di restauro dell'Acropoli, supervisionati da un comitato internazionale ed il 18 marzo 1835 il complesso diventò giurisdizione del neonato Servizio Archeologico Greco.

L'acquisizione dei marmi

La nota spedizione di Thomas Bruce, conte di Elgin, avvenne in un contesto europeo in cui era ormai ampiamente diffuso il movimento neoclassico, figlio della cultura illuminista del '700, e l'interesse per l'arte greca, che contribuì ad aumentarne la fama. Thomas Bruce, settimo conte di Elgin, aveva già coperto numerosi incarichi diplomatici quando, nel 1799, fu nominato ambasciatore presso il governo Ottomano, anni in cui il sultano, Selim III, cercava l'appoggio da alleati europei per fronteggiare l'avanzata di Napoleone in Egitto.

Bruce condivideva con l'amico e architetto Thomas Harrison la passione per l'arte e l'architettura greca, tanto che fu proprio quest'ultimo a fargli notare che il nuovo incarico avrebbe potuto costituire un'occasione per diffondere e migliorare la conoscenza dell'architettura greca in Inghilterra, ricavando disegni e calchi dalla spedizione a Costantinopoli. Lord Elgin organizzò, quindi, a questo scopo una squadra di artisti ed esperti, condotti dal pittore Giovanni Battista Lusieri, di nazionalità italiana. Nel 1801, l'anno dopo l'arrivo degli studiosi ad Atene, Bruce sfruttò i favoreggiamenti dei turchi per ottenere l'autorizzazione ad accedere all'Acropoli e "a prendere disegni e calchi in gesso, a erigere impalcature e a scavare per scoprire le fondamenta dei monumenti e, infine, ad asportare eventualmente pezzi di pietra e iscrizioni e figure"³⁸.

Numerose fonti discutono di quanto liberamente sia stata interpretata quest'ultima clausola dell'accordo dal conte, in conclusione però i marmi furono estratti dal Partenone per mano di Elgin e del suo gruppo, causando danni evidenti all'edificio e furono recuperati i frammenti della rovina nelle



a sinistra: dettaglio fregio del Partenone,
interno Duveen Gallery
in basso: la Sala Elgin temporanea nel 1819
con i ritratti del personale, di un amministratore
e di visitatori. Pittura ad olio su tela



aree limitrofe. La spedizione dei materiali raccolti in Inghilterra durò per quasi 10 anni, a partire dal 1802, nonostante il conte fosse partito per tornare in patria già nel 1803. Nel suo viaggio di ritorno, Bruce fu fermato e trattenuto a Parigi come prigioniero per 3 anni, a causa delle tensioni tra Inghilterra e Francia. I marmi, infatti, erano di grande interesse anche per Napoleone, che avrebbe voluto appropriarsene ed esporli al Louvre, dimostrando la superiorità francese. I marmi però non arrivarono mai nelle sue mani poiché, già dal 1807, furono esposti da Elgin stesso in una casa a Park Lane, vicino a Piccadilly, suscitando l'interesse degli intellettuali inglesi ed alimentando, al tempo stesso, il dibattito in corso. Infatti l'opinione pubblica, a quel tempo, era divisa tra chi supportava l'impresa di Bruce e chi si opponeva, anche esplicitamente, come Lord Byron, che accusò apertamente Bruce e Lusieri per il loro operato. Elgin avrebbe voluto restaurare le opere per riportarle alla loro versione integrale e si rivolse, per questo motivo, ad Antonio Canova, il più importante scultore neoclassico all'epoca, il quale si rifiutò di toccare i tesori, protestando: "Sarebbe un sacrilegio per qualsiasi uomo toccarli con uno scalpello"³⁹. Il conte di Elgin, che aveva finanziato di tasca propria la spedizione dei marmi e il cui lavoro non era esageratamente remunerativo, si trovò presto economicamente in difficoltà e fu costretto a fare un'offerta al Parlamento per la vendita delle opere.

I marmi furono acquistati dalla nazione nel 1816, su decisione della Camera dei Comuni, per un prezzo stracciato (meno della metà di ciò che Elgin aveva proposto) e furono esposti al pubblico, per la prima volta, nel 1817.

Il progetto allestitivo

Dalla sua apertura, con l'aumento dei visitatori e delle acquisizioni, lo spazio del British Museum era insufficiente per ospitare le collezioni ed i fondi non erano abbastanza per pagarne il mantenimento. Fu in questo contesto che Joseph Duveen, tra il 1929 e il 1939, pagò più di 100.000 sterline per una nuova galleria nel British Museum adibita ad ospitare i marmi del Partenone. Duveen aveva fatto la sua fortuna vendendo opere d'arte di europei finanziariamente in crisi a clienti americani e, tornato in Inghilterra, voleva consolidare la sua posizione di filantropo nell'élite inglese. Dopo una donazione per le nuove gallerie di arte moderna del Tate Museum, la sua reputazione fu riconosciuta da Ramsay MacDonald che, una volta diventato primo ministro nel 1929, lo nominò a capo del comitato della National Gallery. Su questa scia, tramite l'amicizia con Edgard Vincent, a capo della commissione reale per i musei nazionali e le gallerie, che era alla ricerca di benefattori per aiutare le istituzioni d'arte nazionali, Duveen si offrì di pagare per la nuova galleria al British Museum, per ospitare i marmi di Elgin "in un ambiente artistico e dignitoso, all'altezza del loro incomparabile splendore".⁴⁰ L'allestimento dei marmi costituiva da anni un problema per l'amministrazione del museo, sia per la loro collocazione fisica, che richiedeva molto spazio,

in basso: dettaglio statue del frontone del
Partenone, interno Duveen Gallery
a pagina 53: interno Duveen Gallery, vista
prospettica generale



sia per trovare la corretta modalità espositiva, che era ampiamente dibattuta anche da intellettuali e artisti inglesi. Come già detto precedentemente, i marmi furono esposti al pubblico, per la prima volta, nel 1817 a Park Lane, per volere di Elgin. Con l'acquisizione da parte del Parlamento e il loro trasferimento al British Museum, furono inizialmente ospitati in una stanza temporanea, per poi essere esposti in una nuova galleria nel 1832, progettata appositamente da parte di Robert Smirke. Questo spazio consisteva in una lunga galleria, con molteplici lucernai, che permettevano alle opere di essere illuminate dalla luce naturale. L'allestimento era piuttosto tradizionale e con scopo didattico, ma fu molto criticato in quanto consisteva in un insieme di repliche e originali (questi ultimi costituivano solo il 60% degli oggetti esposti), che non rendeva giustizia al prestigio dei marmi del Partenone. I marmi recuperati da Elgin rimasero in questa stanza fino a quando Duveen non finanziò e fece costruire la nuova galleria volta ad ospitarli.

Secondo il commerciante d'arte i marmi dovevano essere liberati da un allestimento affollato e confuso e dovevano essere esposti come la "grande arte". La commissione di *Trustees* del museo, composta anche da esperti di arte greca e classica provenienti dalle migliori università inglesi, non era d'accordo con la sua visione e sosteneva che un ambiente grandioso non avrebbe potuto aggiungere imponenza alla scultura, ma avrebbe anzi intaccato la sua dignità e bellezza. Tutti si trovarono d'accordo però sul fatto che la nuova Elgin room non solo avrebbe dovuto essere pubblica, ma sarebbe anche dovuta diventare "uno dei luoghi centrali del pianeta".⁴¹ La discussione tra i due partiti continuò per molti anni, fino a quando Duveen, senza consultare la commissione, decise di incaricare l'architetto americano John Russel Pope dell'elaborazione di alcuni schizzi di progetto. Le proposte del nuovo architetto furono contestate a più riprese dai *Trustees*, che riuscirono ad ottenere alcune modifiche ma che alla fine scesero a compromessi con Duveen, che non era disposto a rinunciare alla sua visione e aveva una posizione "privilegiata", in quanto unico benefattore per la costruzione della Galleria.

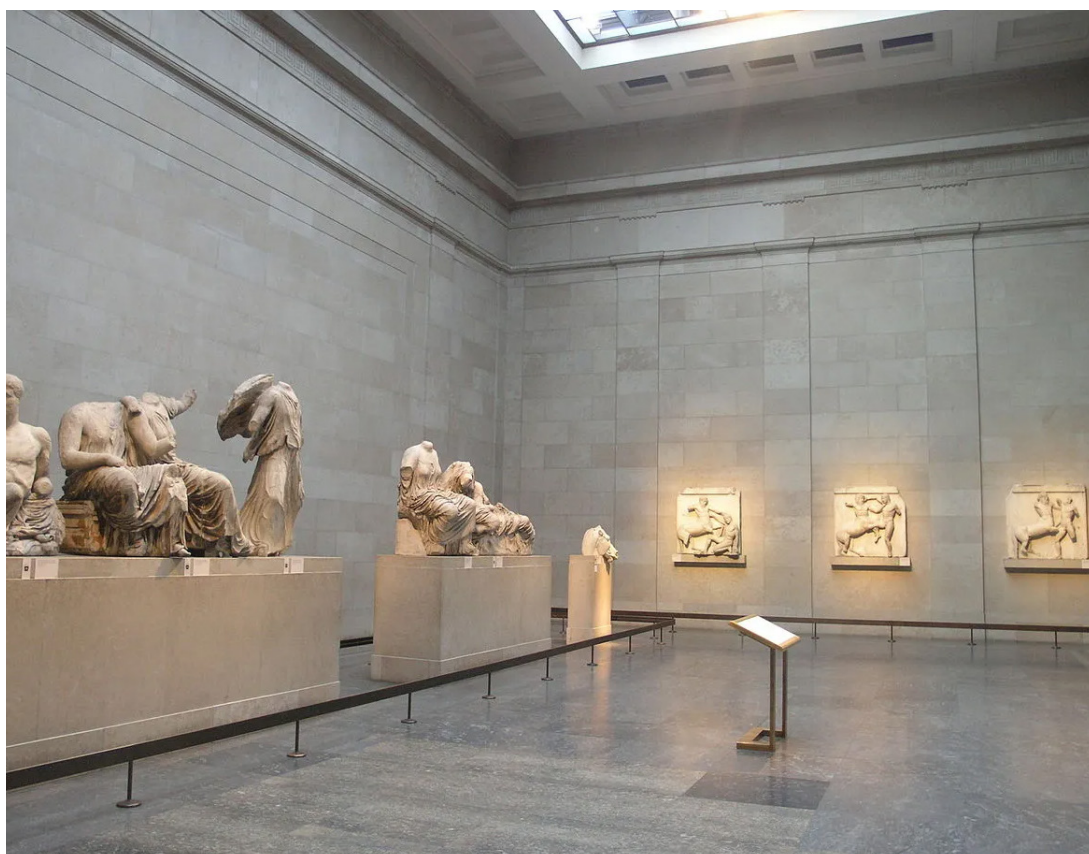
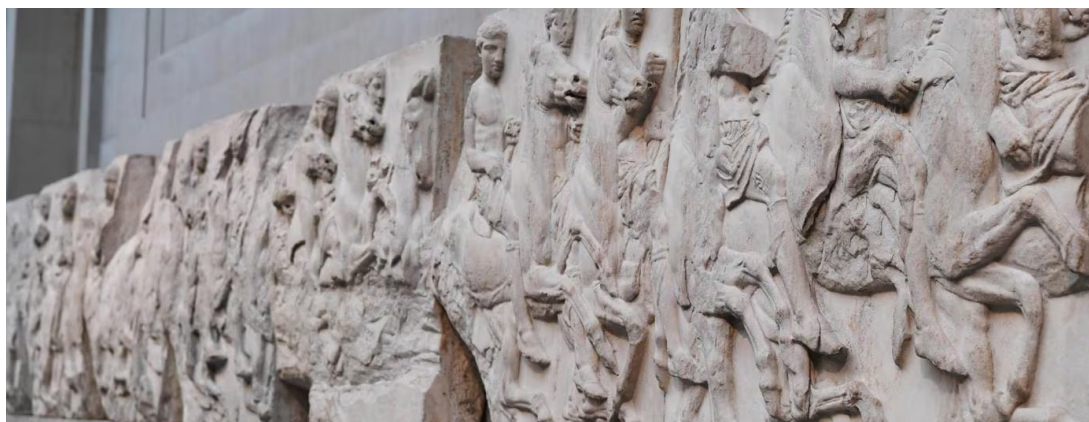
Il progetto fu approvato nel 1932, la nuova galleria fu collocata all'estremo ovest dell'edificio, a fianco agli ampliamenti progettati da Sir Sidney Smirke a metà dell'Ottocento. I lavori furono conclusi nel 1938, dopo una serie di vicissitudini riguardanti la pulizia non autorizzata dei marmi, che scatenarono nuovamente l'opinione pubblica, ma la sala non fu allestita a causa dello scoppio della Seconda guerra mondiale, che causò danneggiamenti alla struttura e rimandò l'apertura al pubblico al 1962.

La galleria è costituita da un corpo centrale distribuito orizzontalmente e da due sale agli estremi di questo, simmetriche fra loro e il cui accesso è segnato dalla presenza di colonne doriche a tutta altezza.

Gli interni sono semplici ed austeri, rivestiti con pietra di tonalità grigio chiaro che si integra, senza particolare contrasto, facendo da sfondo ai marmi



in basso: dettaglio fregio del Partenone, interno
Duveen Gallery
a seguire: sala laterale, interno Duveen Gallery



esposti. I fregi del Partenone, raffiguranti la processione panatenaica, sono collocati a ridosso del muro, senza supporti visibili, mentre le metope e le sculture del frontone, collocate nelle sale laterali, sono poste su supporti minimali, dai volumi semplici, che si mettono in relazione con quelli degli oggetti esposti.

Tutti i reperti sono posti in corrispondenza dello sguardo dei visitatori, permettendo di osservare da vicino i marmi che, nella loro posizione originaria sul Partenone, sarebbero altrimenti stati inaccessibili, mentre la loro distribuzione, assieme a quella delle sale, crea dei coni prospettici che attirano lo sguardo e sottolineano la presenza delle imponenti sculture ai lati. “La visione è panottica perché al centro si ha una vista complessiva di tutti i reperti, che si presentano in una condizione di rovesciamento, dall’esterno all’interno, rispetto alla loro collocazione originaria”.⁴² L’ambiente e le opere sono illuminati da luce naturale, grazie alle aperture nel soffitto tamponate con lucernai e, agli estremi di questi, è integrato un sistema aggiuntivo di luce artificiale, che illumina a spot e pone l’accento sulle sculture e sui rilievi. La Duveen Gallery si apre al visitatore con imponenza, maestosità e molta eleganza, grazie alle scelte riguardanti l’altezza e il supporto delle opere e i rivestimenti interni minimali, esponendo con la necessaria dignità i marmi e permettendo ai visitatori di muoversi liberamente in grandi spazi, all’apparenza vuoti, ma carichi di significato.



I Cloisters

Il Metropolitan Museum of Art

La fondazione del Metropolitan Museum of Art risale al 1870, a New York, ma la sua storia ha inizio qualche anno prima, quando un gruppo di americani, che allora si trovavano in Francia guidati dall'avvocato John Jay, si posero come obiettivo la costituzione di un museo per portare in patria l'arte europea, nell'ottica di migliorare l'istruzione in materia del popolo americano. Dopo una serie di collocazioni provvisorie, l'edificio fu stabilito a Manhattan nel 1880, dove si trova tutt'ora, in un complesso appositamente costruito in stile gotico francese, che ora risulta circondato su tutti i lati dalle espansioni del museo avvenute negli anni successivi. Nell'arco del diciannovesimo secolo, il museo ampliò considerevolmente le sue collezioni, grazie a donazioni, acquisti e campagne archeologiche, diventando uno dei maggiori riferimenti per le collezioni di antichità classiche ed affermandosi, all'inizio del Novecento, come uno dei più importanti centri d'arte.⁴³

Oggi la collezione permanente del museo comprende più di 365 mila opere che testimoniano un arco temporale di circa cinquemila anni, la cui gestione è affidata a 14 dipartimenti distinti e la cui esposizione è in parte necessariamente effettuata a rotazione e, in alcuni casi, affidata a musei minori tramite prestiti temporanei. Le opere sono suddivise in 13 collezioni: "pittura europea, dal XIII sec. ai nostri giorni; disegni europei; Grecia e Roma; Vicino Oriente; Estremo Oriente; arte medievale, ai Cloisters; armi e armature (europee e orientali); strumenti musicali (dalla preistoria agli Egizi, all'Europa, Asia, Africa, Oceania e America); stampe; pittura e scultura americane (dal periodo coloniale a oggi); ala americana dedicata alle arti minori americane dal sec. XVII alla prima metà del XIX; Istituto per il costume (centro di ricerche sul costume dotato di raccolte di migliaia di costumi e di ornamenti dal XVII al XX sec., nonché di costumi folcloristici dell'Europa, dell'Asia e delle Americhe".⁴⁴

Il museo conta anche una sede separata, The Met Cloisters, dedicata all'arte e all'architettura medioevale ed aperta al pubblico nel 1938 a nord di Manhattan, oltre che una breve esperienza di apertura, durata dal 2016 al 2020, del The Met Breuer, edificio che ospitava le più recenti acquisizioni di arte contemporanea e moderna e alcuni allestimenti temporanei. Oltre al valore delle sue collezioni, la reputazione del Met è dovuta anche ai servizi che questa istituzione offre ai cittadini americani e ai visitatori. Il museo,

infatti, oltre ad ospitare una delle più grandi biblioteche di storia dell'arte degli Stati Uniti, offre molti servizi relativi all'istruzione, come conferenze pubbliche e visite guidate, attività dedicate ai giovani e concerti.

Period Rooms

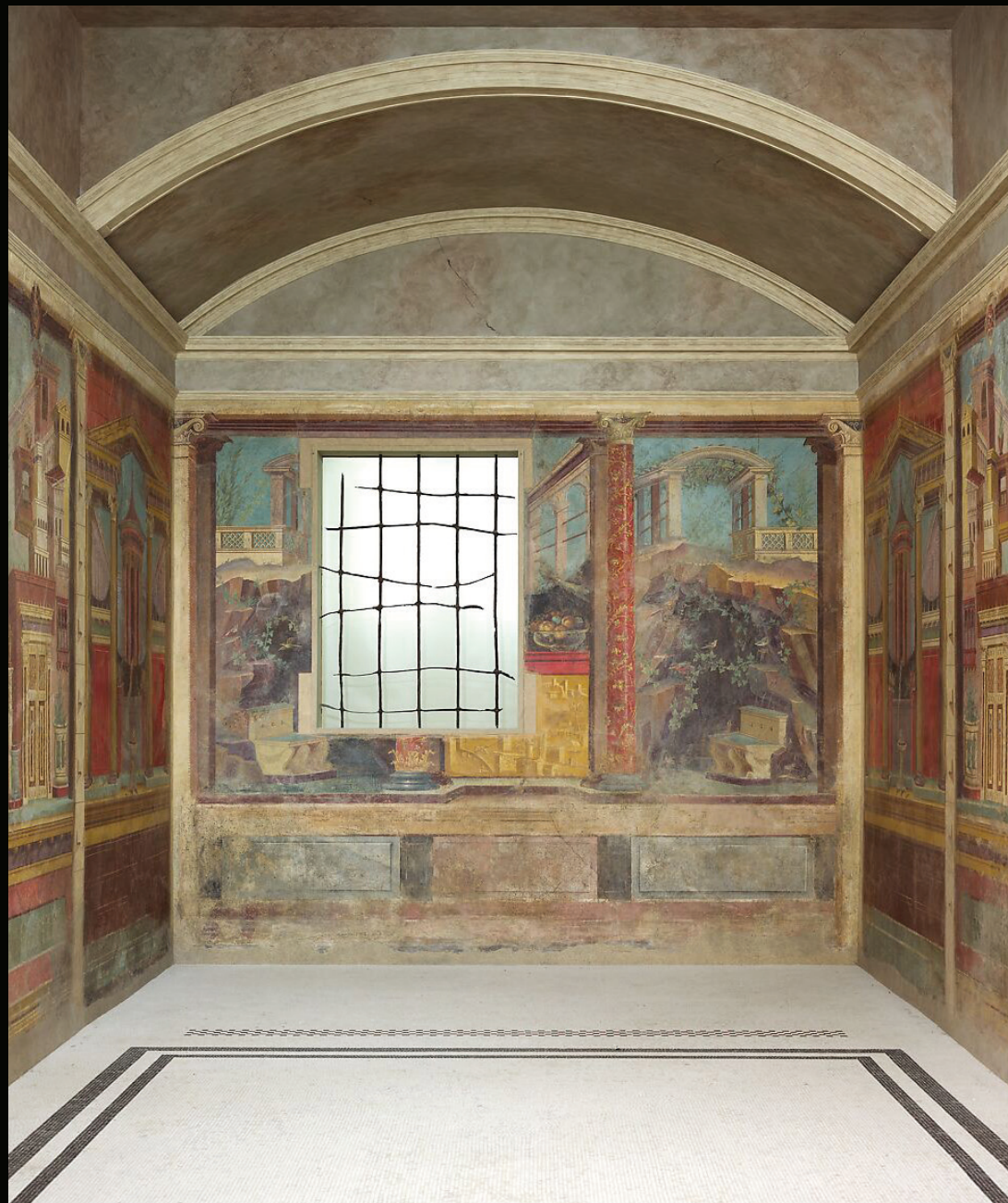
Il Metropolitan Museum of Art, oltre ad essere uno dei più importanti musei degli Stati Uniti e a possedere un ingente numero di opere, costituisce una particolare attrattiva per i visitatori grazie all'ampia collezione di Period Rooms, cioè le riproduzioni di alcuni interni di diversa data e provenienza geografica.⁴⁵ Il fenomeno delle Period Rooms nasce in Europa sulla scia della Wunderkammer o "camera delle meraviglie" di fine Cinquecento e inizio Seicento, considerata l'antenato del museo moderno⁴⁶, la quale consisteva in un ambiente adibito a contenere collezioni private composte da oggetti particolarmente curiosi e fuori dall'ordinario. Con l'inizio dell'Ottocento, in linea con l'approccio razionalista e positivista proprio dell'illuminismo, la raccolta di opere da parte dei collezionisti privati, i quali avevano già iniziato ad integrarle agli interni delle loro residenze, si fa più sistematica, organizzata e con un intento chiaramente didattico.⁴⁷

A questo scopo le collezioni vengono costituite per rappresentare un'epoca precisa e iniziano ad occupare anche le stanze private delle abitazioni, le quali vengono arredate al fine di ricostruire gli ambienti dell'epoca da cui provengono le opere stesse. Nel corso del secolo si afferma una vera e propria "attitudine alla ricostruzione"⁴⁸ ed un approccio marcatamente filologico, che a cavallo tra Ottocento e Novecento si diffonde anche oltre Oceano, in particolare negli Stati Uniti. Qui questa tendenza circola soprattutto all'interno delle nuove istituzioni museali, tanto che durante gli anni '20 queste si adoperano per costruire interi edifici che poi allestiscono nei diversi stili.⁴⁹

Questa pratica viene poi messa in discussione nei decenni successivi per due principali motivi: in primo luogo nascono dei movimenti che ritenevano che bisognasse prediligere la manutenzione e il restauro di queste stanze, piuttosto che il loro trasferimento all'interno di edifici e di contesti storici diversi da quello originario ed in secondo luogo questa pratica aveva portato in quegli anni anche a numerosi errori e false ricostruzioni, che avevano messo in discussione l'attendibilità di questi allestimenti. Solamente dopo qualche decennio, tra gli anni '30 e '50, questa pratica viene rivalutata dagli storici e dai curatori, non più come una ricostruzione delle Period Rooms nel loro stato originario, ma piuttosto come una vera e propria tipologia di allestimento a fini didattici, che permette di contestualizzare e fornire maggiori informazioni sulle opere esposte, richiamando lo stile della loro epoca. La validità di questa strategia allestitiva è tutt'ora criticata, soprattutto per i problemi di autenticità, dovuti anche alle naturali interpretazioni degli allestitori stessi, la

cui pratica è influenzata da aspetti culturali, e da chi sostiene che le opere vengano maggiormente valorizzate e apprezzate quando decontestualizzate ed esposte in ambienti che forniscono uno sfondo neutro.

Il Met crede fortemente nel valore aggiunto di questa modalità allestitiva e già a partire dagli inizi del 1900 si è adoperato nell'acquisizione e nell'allestimento di Period Rooms, le prime delle quali sono stata la stanza da letto di Palazzo Sagredo a Venezia e il cubiculum della villa di P. Fannius Synistor a Boscoreale. Ad oggi, al suo interno, si può apprezzare una parte di storia di evoluzione degli interni, che è rappresentata dalla ricostruzione di interni europei, inglesi, americani e orientali. L'approccio del museo è variato negli anni e comprende sia la ricostruzione di ambienti volti ad evocare solamente una "sensazione del periodo",⁵⁰ sia la restituzione di interni secondo il loro aspetto originario. Naturalmente quest'ultima opzione non è sempre possibile, per cui spesso, con la progressione della ricerca storica e il ritrovamento di nuove fonti, questi spazi subiscono delle variazioni o dei perfezionamenti e, in tutti e due i casi, il visitatore viene informato sulle possibili differenze rispetto all'originale. Su questa linea di pensiero la sede dei Cloysters, interamente dedicata all'esposizione di arte medievale, è costituita da un'architettura che richiama ed evoca lo stile delle opere esposte, con il fine di contestualizzarle in un ambiente che richiami quello originario da cui provengono. Mentre l'edificio si propone come un'evocazione dell'architettura medievale, il museo presenta al suo interno anche una ricostruzione vera e propria di un chiostro, quello dell'abbazia di San Michele di Cuxa.



a pagina 58: dettaglio porticato del Chiostro di Cuxa, The Met Cloisters
 in alto: Cubiculum della Villa di P.Fannius Synistor a Boscoreale Period Room, Met Museum



a sinistra: dettaglio soffitto Camera da letto del Palazzo Sagredo, Period Room, Met Museum
 in basso: Camera da letto del Palazzo Sagredo, Period Room, Met Museum
 a pagina 65: Chapter House del Notre-Dame-de-Pontaut, The Met Cloisters



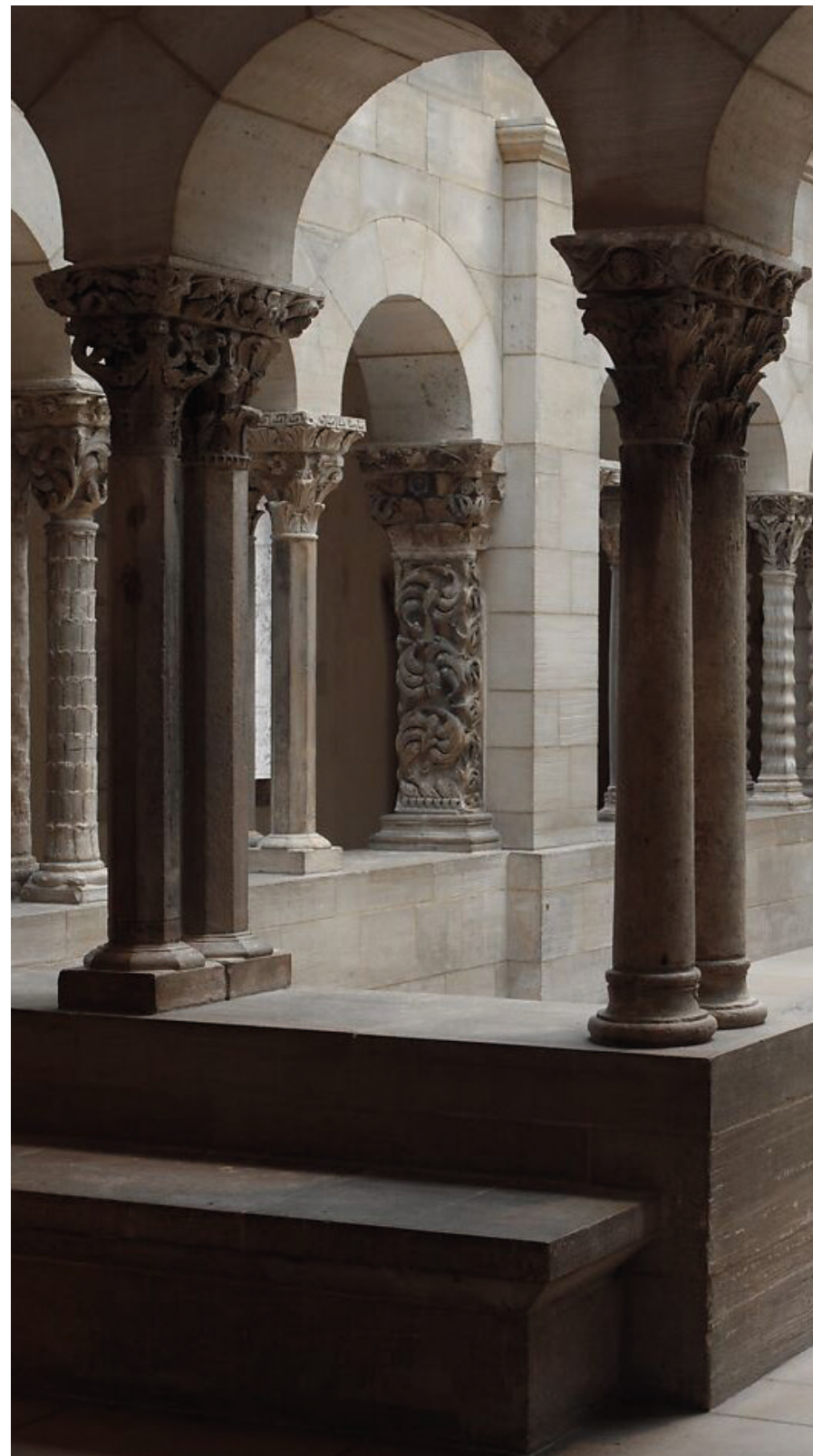
I Cloisters

Storia e architettura

Il museo dei Cloisters, aperto al pubblico nel 1938, è la sede del Metropolitan Museum of Art, interamente dedicata ad ospitare la collezione medievale del museo, ed è situata a nord di Manhattan, in Front Tryon Park. L'architettura stessa dell'edificio è stata progettata per evocare lo stile dell'epoca delle opere esposte e si compone, per questo, di 5 differenti chiostri medievali che sono stati integrati alla struttura più recente.⁵¹ Il primo nucleo del museo nacque prima dell'acquisizione da parte del Met, per opera dello scultore americano George Grey Barnard, il quale aveva assemblato una collezione di reperti artistici ed architettonici medievali durante la sua permanenza in Francia e, tornato negli Stati Uniti, aveva deciso di aprire un'installazione, che chiamò *I Chiostri di George Grey Barnard*. L'intento di Barnard era di educare i concittadini, ed in particolare gli scultori americani, permettendo loro di venire a contatto con quest'arte prima non accessibile. Per questo motivo, la sua azione riscosse un grande successo, nonostante il suo assemblaggio dei reperti non fosse un'accurata riproduzione dello stile medievale, ma piuttosto una sua interpretazione.

I chiostri furono acquisiti dal Met nel 1924, grazie al finanziamento da parte John D. Rockefeller, Jr., il quale donò anche la sua collezione privata di opere medievali che aveva accumulato nel corso degli anni. Fu sempre grazie ai finanziamenti del filantropo americano che il Metropolitan Museum of Art fu in grado di costruire una nuova sede adiacente ai Chiostri di Barnard, inserita al centro di quello che divenne Front Tryon Park, per collocare le opere in un edificio progettato in modo più accademico, oltre che per garantire una corretta ambientazione del complesso, grazie all'acquisizione dei terreni sull'altra parte del fiume Hudson da parte di Rockefeller.

L'architetto designato per il progetto della nuova struttura fu Charles Collens, a cui fu affiancato il curatore e vicedirettore del Met Joseph Brek per la pianificazione degli interni, sostituito da James J. Rorimer, dopo la sua morte nel 1933. I lavori per la costruzione della nuova sede iniziarono nel 1934 e durarono quattro anni, dando vita ad una architettura di chiara ispirazione Medioevale, i cui interni ripropongono lo stile romanico e gotico in ordine cronologico. Al piano terra si trovano la Cappella Gotica, la Glass Gallery e il Tesoro, le cui stanze si sviluppano sul lato dei chiostri di Bonnefont e Trie, mentre al primo piano si trovano una serie di gallerie e cappelle, distribuite attorno al chiostro di Cuxa.





a sinistra: dettaglio colonnato del chiostro di Cuxa, Period Room, The Met Cloisters
in basso: vista generale Chiosco di Cuxa con fontana del monastero di Saint-Genis-les-Fontaines, Period Room, Met Museum
a pagina 69: Chiostro di Saint-Guilhem, The Met Cloisters



Il Chiostro di Cuxa

Il chiostro al primo piano dell'edificio consiste in una ricostruzione di quello presente nell'abbazia di San Michele di Cuxa, un monastero benedettino collocato ai piedi del monte Canigou, sui Pirenei Orientali.

L'edificio originario fu costruito in seguito ad un'alluvione che distrusse il monastero di Exalada, situato nella vicina valle del fiume Têt, che costrinse la comunità di monaci a trasferirsi a Cuxa, nell'area in cui si trova attualmente l'abbazia e in cui all'epoca sorgeva una chiesa dedicata a San Germano.

Il monastero di Cuxa, dall'atto della sua fondazione nell'anno 878, raggiunse presto una notevole ricchezza che ne favorì lo sviluppo architettonico. L'edificio subì numerose modifiche e ampliamenti nell'undicesimo secolo, con l'inizio dell'epoca romanica e, dopo un periodo di stallo, nel corso del dodicesimo secolo, vide la costruzione di un chiostro in marmo, per volere dell'abate Gregorio.⁵² Questo era collocato al centro del complesso monastico ed era costituito da uno spazio aperto adibito a giardino e circondato da un passaggio coperto, che distribuiva il passaggio alle altre aree del monastero e i cui corridoi venivano utilizzati sia per le celebrazioni ufficiali che per le attività quotidiane dei monaci.⁵³ Il chiostro segnò l'inizio della scultura romanica nella regione, era infatti il più grande ed il primo che presentava colonne in marmo scolpite, di cui la maggior parte dei capitelli sono conservati oggi all'interno del museo del Met. La storia dell'abbazia visse nei secoli successivi un periodo di declino e di abbandono, che si aggravò durante il conflitto tra Francia e Spagna nel diciassettesimo secolo, periodo in cui il monastero fu saccheggiato da parte delle truppe straniere e in cui la regione passò sotto la giurisdizione francese, determinando la partenza degli ultimi monaci rimasti. Il monastero fu venduto ed il chiostro smontato per utilizzarne alcune parti come materiale da costruzione o per essere riutilizzate in altri edifici, alcuni di questi diventarono parte della collezione di Pierre Non Vernière, che li installò nel suo giardino vicino a Montpellier.

Fu in questo contesto che George Grey Barnard, scultore americano appassionato di arte medievale e fondatore del primo nucleo del museo del Met a Manhattan, acquistò alcuni di questi reperti durante la sua permanenza in Francia all'inizio del 1900. Barnard sosteneva che l'esposizione di questi in un ambiente che evocasse il loro contesto di origine avrebbe potuto assolvere in modo migliore allo scopo didattico-culturale della sua installazione, volta ai giovani scultori americani. Per questo motivo utilizzò i capitelli delle colonne e i rilievi per ricostruire il giardino del monastero di Cuxa, che costituiva un giardino adiacente al suo museo. Come già anticipato, la visione di Barnard e i suoi Cloisters ispirarono l'attuale architettura del Metropolitan Museum of Art, che consiste in un edificio che combina reperti originari ed elementi di architettura medievali di castelli e monasteri e che si propone di contestualizzare le opere in un ambiente che evoca quello nativo.

Il chiostro visitabile oggi è più piccolo di quello originario, ma la sua ricostruzione

è stata fatta tramite un attento studio della documentazione e del sito, per fare in modo che fosse il più accurata possibile. La torre del museo, che si ispira a quella del monastero di Cuxa, si inserisce nell'architettura in modo molto simile a ciò che succedeva nell'edificio originario, mentre sul lato ovest del chiostro è stata aggiunta la sala capitolare dell'abbazia di Notre-Dame-de-Pontaut, rispettando la collocazione propria delle sale capitolari nelle planimetrie dei monasteri medievali. L'attuale chiostro restituisce l'originario nel suo insieme, grazie all'utilizzo di pietre ricavate da siti adiacenti a quello di Cuxa, quando necessario, e alla ricostruzione dei rivestimenti interni ed esterni, come le mattonelle delle pavimentazioni e i soffitti in legno, che riprendono quelli ritrovati nel sito archeologico. I capitelli che sovrastano le colonne delle arcate sono stati recuperati da diversi siti sui Pirenei francesi, ma sono tutti caratterizzati dal marmo rosso tipico del monastero di Cuxa, così come al centro del giardino, diviso in quadranti, si trova una fontana nello stesso marmo rosso dei capitelli, ma proveniente dal vicino monastero di Saint-Genis-les-Fontaines. La ricostruzione ed evocazione dell'ambiente è permessa anche da altri dettagli come le piante presenti all'interno del giardino e i suoni che vi vengono riprodotti all'interno. Nel primo caso, data la mancanza di informazioni riguardo le tipologie di piante che erano presenti in origine all'interno del monastero, ne sono state piantate alcune tipiche dell'epoca medievale, come la lavanda e la betonica. Infine, all'interno dell'installazione vengono riprodotti dei canti liturgici in fasce orarie prestabilite, rendendo il chiostro "uno spazio di grande bellezza, circondato dalla natura nel suo splendore" ⁵⁴, rispecchiando la visione di Rockefeller.





Il Museo di Castelvecchio

La storia del sito: da castello a museo

La storia di Castelvecchio, lunga quasi 700 anni, deve il suo fascino alla sua duplice natura: da castello medievale perlopiù legato all'arte della guerra, a museo d'arte antica allestito da uno dei principali architetti italiani del Novecento.⁵⁵ Prima di introdurre l'intervento di Scarpa nel progetto di recupero del complesso di Castelvecchio, è necessario esporre la storia lunga e travagliata del sito.

Verona, per la sua posizione geografica strategica, è stata spesso esposta al rischio di attacchi e invasioni, per questo si presenta come una città fortificata e, il suo sviluppo, ma soprattutto quello di Castelvecchio, è in gran parte connesso a esigenze di difesa militare. In particolare, si possono identificare tre sistemi di fortificazione: quello romano, quello comunale del XII secolo, e quello scaligero del XIV secolo. Quest'ultimo rientra nell'ambizioso progetto degli Scaligeri ⁵⁶ che, divenuti signori della città, ampliarono in misura significativa il perimetro urbano e fecero costruire il ponte sull'Adige e l'intera fortezza di Castelvecchio, tra il 1354 e il 1356. L'edificio, edificato al di fuori delle mura comunali, rispecchiando l'esigenza degli Scaligeri di avere una residenza decentrata da utilizzare in caso di rivolte cittadine contro la signoria o incursioni esterne, si articola in due nuclei: una Reggia, adibita a residenza, e una zona militare. La Reggia, di tre piani e affacciata sul fiume, fu costruita sul lato occidentale della vecchia cinta muraria comunale, mentre il lato orientale fu occupato da un ampio cortile esterno, una piazza d'armi come ulteriore difesa della reggia. La costruzione di una strada carrabile di accesso al ponte rese necessaria la chiusura della Porta del Morbio, unica comunicazione tra i due nuclei del castello. Durante il dominio della Serenissima Repubblica di Venezia, il castello svolse le sue funzioni militari e la Reggia finì per ospitare un'Accademia militare, fino a 1797 con la caduta della Repubblica. L'occupazione napoleonica prima e quella austriaca poi furono traumatiche per Verona e Castelvecchio, infatti, con la pace di Luneville (1801), la città venne divisa in due parti: a destra dell'Adige governavano i francesi, mentre la parte opposta era sotto il controllo austriaco. Se dapprima i francesi, invadendo Verona, smantellarono le sommità delle torri e i camminamenti merlati, poi ripresero a fortificare il castello per difendersi dagli austriaci, costruendo una scala esterna di collegamento che portava ai camminamenti del fronte settentrionale e una caserma lungo i muri nord ed est del cortile.



a pagina 72: statua equestre di Cangrande della Scala, esterno Museo di Castelvecchio
in alto: vista aerea Museo di Castelvecchio e fiume Adige, Verona

Mentre le varie alterazioni che avevano deturpato il complesso, rendendolo confuso e distorto dal punto di vista architettonico, derivavano da scopi funzionali e di strategia militare, un'ultima serie di trasformazioni muoveva da motivazioni prevalentemente estetiche, che legano il destino di Castelvecchio all'arte. Infatti, nel 1923, veniva sancito il passaggio definitivo da caserma a museo, quando Antonio Avena, primo direttore delle collezioni comunali veronesi, dava avvio al recupero del complesso architettonico per esporvi la raccolta d'arte civica di dipinti e sculture. I nuovi lavori, diretti da Ferdinando Forlati, ebbero l'intento di rievocare la tradizione scaligera ed esaltare il carattere trecentesco del complesso. Furono ripristinate le torri e le merlature ghibelline e le decorazioni degli interni riprendevano i rari affreschi scaligero originali. L'intervento più radicale, però, riguardò il rifacimento delle facciate sul cortile: furono inserite finestre e portali gotici e, sulla facciata settentrionale, fu collocata una loggia a tre archi come ingresso al museo. Nella corte d'armi fu allestito un giardino suddiviso in quadranti con percorsi, aiuole e fontane, che richiamano le forme del giardino all'italiana. A conclusione dei lavori, nel 1926, il re d'Italia Vittorio Emanuele III inaugurò il Museo di Castelvecchio.

Introduzione all'intervento di Scarpa

Negli anni del Secondo Dopoguerra, in Italia, il tema della ricostruzione e del restauro di edifici storici, in gran parte danneggiati dalla guerra, divenne prioritario e catturò l'attenzione della classe politica, di storici e architetti. Al contempo, l'urgenza di accogliere le opere d'arte (che erano state salvaguardate durante la guerra) diede avvio a una stagione di profondo rinnovamento dei modelli museografici. In questo periodo, si affermarono architetti che rinnovarono alcuni dei più importanti musei italiani, rispondendo ad esigenze di svecchiamento, di rottura con il passato e di restituzione di una nuova immagine moderna degli edifici museali. A Verona tale cambio di direzione avvenne nel 1956, con l'arrivo al vertice dei Musei Civici di Licisco Magagnato. Quest'ultimo avviò un programma di riassetto della rete museale, con il riordino delle collezioni e il restauro delle principali sedi museali. Magagnato sostenne che il rinnovamento di Castelvecchio doveva essere assegnato ad un architetto specialista nell'ambito dei musei e decise di affidare questo arduo compito a Carlo Scarpa, architetto e designer protagonista del rinnovamento museografico, con una matura specializzazione professionale nel campo espositivo.⁵⁷ Inoltre, nell'affidargli l'incarico, la soprintendenza era consapevole che Scarpa fosse una personalità di spicco nella risoluzione della problematica convivenza tra antico e moderno in chiave urbanistica, proprio nel momento in cui si ponevano le basi della difesa e dello sviluppo dei centri storici in Italia.⁵⁸

Il lavoro di Scarpa a Castelvecchio si rivelò essere esemplare sotto molteplici

aspetti ma, primo fra tutti, per il modo in cui l'architetto riuscì a separare la sovrapposizione delle varie epoche, riportando alla luce tutte le stratificazioni e trasformando l'edificio stesso in un unico grande reperto.⁵⁹ Componente essenziale del progetto è il dialogo con la storia e la qualità dell'intervento risiede proprio nella capacità di Scarpa di sviluppare il rapporto tra il vecchio e il nuovo, con un perfetto equilibrio di attività sottrattive e aggiunte arbitrarie. Il restauro distingue antico e moderno, rispettando rigorosamente il primo e riportandolo alla luce in tutti i casi in cui è possibile, inserendo il secondo quando vi è la necessità di completare le parti restituite a nuova funzione. L'intento costante è quello di comporre il vecchio con il nuovo secondo un'armonia strutturale unitaria⁶⁰ e, in tal caso, risulta interessante notare come spesso venga usato uno spazio "vuoto", che media e congiunge concettualmente e visivamente epoche diverse, mettendole a confronto e confermando che il nuovo è uno strato ulteriore sovrapposto o inserito tra quelli già esistenti.⁶¹ Infine, Castelvecchio rappresenta la raccolta più estesa di esempi dei famosi dettagli che caratterizzano il linguaggio personale e creativo di Scarpa. Il risultato è un luogo in cui l'architettura medievale, i ripristini novecenteschi e il restauro critico di Scarpa, convivono e si integrano armoniosamente.⁶²

Analisi di dettaglio

La seguente analisi di dettaglio dell'intervento progettuale segue il percorso di visita organizzato da Scarpa, il quale in ordine prevede: il cortile maggiore, la Galleria delle sculture al piano terra dell'ala napoleonica, la sistemazione della statua di Cangrande, le esposizioni dei due piani della reggia, fino al primo piano dell'ala napoleonica con opere pittoriche. È importante sottolineare come il percorso di visita ideato da Scarpa sia semplice e lineare, ma non rigidamente fissato, con momenti di uscita all'esterno e possibilità di variazioni personali da parte del visitatore.⁶³

Il cortile maggiore

L'ingresso dall'esterno è permesso da una passerella in acciaio che Scarpa costruì per superare il vallo scaligero, originariamente scavato a difesa del castello e riportato alla luce nel 1962. Il cortile maggiore costituisce l'inizio dell'itinerario di visita e, come già riportato, la sua prima funzione fu quella di piazza d'armi del castello, mentre durante la conversione a museo, con il restauro di Avena e Forlati, divenne un giardino all'italiana. Scarpa creò un accurato disegno fondato su un ordine ortogonale, nel quale il visitatore imbocca un vialetto lastricato tra due siepi parallele che costituiscono un percorso d'accesso. Dal momento che il cortile presenta un leggero dislivello in salita verso est e le siepi sono potate in modo da creare l'effetto di una linea perfettamente orizzontale, il visitatore che imbocca il vialetto si trova

inizialmente con la sommità della siepe ad altezza degli occhi per poi ritrovarsi, alla fine del tragitto, le stesse siepi all'altezza della vita. Attraverso questo stratagemma, la facciata principale e le fontane si rivelano gradualmente.

Le siepi sono orientate lungo l'asse di accesso alla sala Boggian sul fronte est ma, prima di toccare l'ala orientale, il percorso prosegue verso nord tra due fontane e conduce all'ingresso del museo. Il progetto dedicò molta cura alla pavimentazione, con il motivo della delamination, ovvero una squamatura in orizzontale delle superfici, un incastro a pettine di due superfici dove una inizia prima che l'altra finisca completamente.⁶⁴ Mano a mano che ci si avvicina all'ingresso il ritmo della pavimentazione si infittisce e i dettagli si intensificano, in un perfetto equilibrio tra tratti in ghiaia e lastre in calcestruzzo contornate da pietra di Prun, fino alle lastre di Rosso di Verona martellinato che marcano l'innesto a terra del muro a L, collocato nel portale di ingresso. Completano il dettagliato disegno del giardino due fontane: una di esse era originariamente posta contro la facciata nord e venne spostata da Scarpa lungo il vialetto d'ingresso, addossata a una parete di calcestruzzo per nascondere alla vista l'entrata agli uffici. La fontana venne posta al centro di una vasca bassa in cui la superficie dell'acqua raggiunge esattamente il livello del bordo. Di fronte a questa vasca se ne trova un'altra con una fontana a zampillo, la quale sembra sospesa sul livello dell'acqua e alla quale una persona per volta può accedere con un passo, poggiando i piedi su una lastra intermedia.

L'intero complesso della caserma napoleonica era un'aggiunta estranea al cortile medievale e l'intenzione iniziale di Scarpa fu quella di distruggere la geometria dell'edificio napoleonico, rimuovendo la campata orientale e staccando i due lati della caserma a L, sebbene questo intervento sarebbe risultato storicamente ambiguo. La decisione finale fu invece quella di demolire l'estrema parte occidentale del complesso, al fine di liberare l'intero tratto del muro comunale. Questa soluzione risultava ottimale perché recuperava la vista sul fiume, metteva in luce la Porta del Morbio (recentemente scoperta nel 1952) e risolveva il contatto tra fortezza scaligera e caserma napoleonica. Per quanto riguarda le facciate prospicienti il cortile, Scarpa, in accordo con Magagnato, voleva svelarne la falsa natura e contestarne l'apparente compostezza. Nonostante le modifiche sostanziali previste dai primi studi, la scelta finale fu quella di lasciare le facciate strutturalmente intatte, ma disturbate dalla presenza di una quinta autonoma, quasi una seconda facciata interna indipendente. Questo schermo interno ininterrotto, articolato diversamente per ciascuna apertura e a seconda della sua funzione, varia in altezza e profondità. La sua illusione di continuità orizzontale è rafforzata dai serramenti in acciaio e vetro, che collegano visivamente le aperture del piano terra con quelle del primo piano.⁶⁵ I nuovi infissi, la cui struttura geometrica è ispirata ai quadri di Mondrian, appaiono in evidente contrasto con le logge e le finestre gotiche preesistenti. Tale aggiunta arbitraria e volutamente

dissonante, oltre a creare una tensione tra il vecchio e il nuovo, testimonia ancora una volta la straordinarietà di Scarpa nell'intervenire preoccupandosi del rispetto delle preesistenze, ma affiancandosi liberamente a queste con un linguaggio tutto suo. Ancora in esterno, vicino all'ingresso e aggettante dall'interno del museo, è visibile il sacello, decorato con tessere quadrate di pietra di Prun grezza bianca, rosa e malva, a cui manca un quarto, che è sostituito da tessere levigate dello stesso materiale.

in basso: vista dall'alto del cortile maggiore
pagina successiva, in alto: dettaglio fontana
posta lungo il vialetto d'accesso, cortile
maggiore





in basso: dettaglio facciata prospiciente il
cortile maggiore
pagina successiva: esterno del Sacello, lungo
la facciata principale



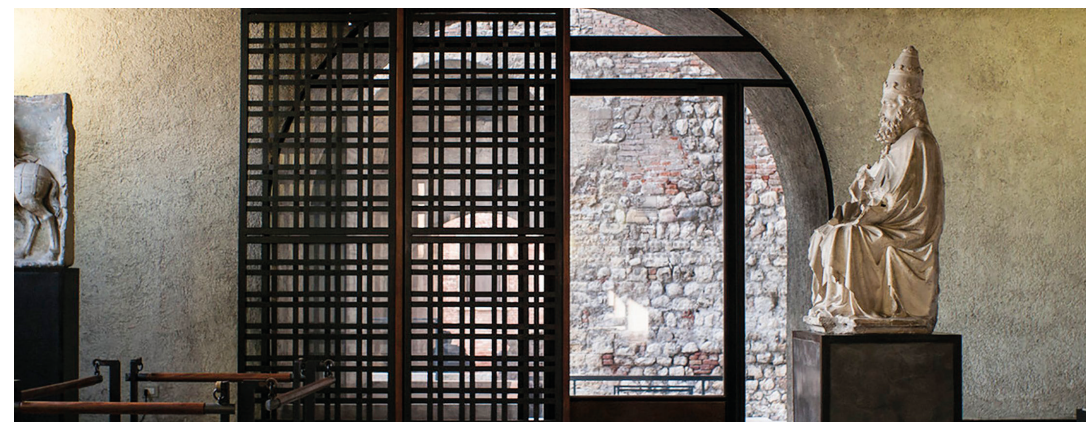
La sistemazione degli interni, sia da un punto di vista architettonico che espositivo, viene affrontata enfatizzando paradossi e contrasti tra la preesistenza, l'intervento e le opere esposte. Le fasi storiche dello sviluppo dell'edificio e del territorio sono evocate e ricucite sugli spazi espositivi, tramite l'uso di materiali "antichi" e moderni, trattati con la medesima cura e attenzione: i primi, come ciottoli, tufo e pietra locale, si fondono armonicamente con i secondi, come calcestruzzo e acciaio.⁶⁶

L'entrata originaria del museo, collocata al centro della facciata nord secondo lo schema progettato da Avena, viene spostata da Scarpa nell'angolo nord-est. Qui il portale di ingresso è suddiviso in due da un muretto che da un lato accoglie i visitatori in entrata e dall'altro li accompagna in uscita, al termine del percorso di visita. Superata la sala d'ingresso si accede alla Galleria delle Sculture, composta da cinque sale contigue comunicanti tra loro. La sequenza degli ambienti è ritmata da sei aperture ad arco allineate su un unico asse, che conferiscono alla galleria una forte prospettiva, mentre il passaggio voltato tra una sala e l'altra è fiancheggiato da grandi lastre di pietra di Prun rosa. Il ritmo della pavimentazione è trasversale alla direzione di marcia ed è costituito da lastre parallele di calcestruzzo, alternate a listelli di biancone, secondo una composizione volutamente discordante con il ritmo della galleria. Al tempo stesso però, la composizione crea un sistema di riferimento visivo alla collocazione delle opere esposte, impedendo che esse vaghino su una superficie uniforme. Ispirato dall'acqua che circonda le mura del castello, Scarpa propose una soluzione in cui il pavimento di ogni sala appare come una piastra galleggiante: la pavimentazione è di proposito posata alcuni centimetri al di sopra del livello di fondo e leggermente staccata, con un cordolo in pietra, dalle pareti perimetrali grezze. I soffitti sono suddivisi in quattro quadranti, con le campiture trattate a stucco opaco; nel punto di incrocio della crociera in calcestruzzo è collocata una trave binata di acciaio, che attraversa la Galleria sottolineando l'asse longitudinale e unificando idealmente i diversi ambienti espositivi.

All'interno della Galleria sono esposte sculture del periodo tra il XII e il XV secolo, raggruppate cronologicamente, e la loro sistemazione è stata studiata attraverso un approccio dinamico tra edificio, visitatore e opere stesse. L'edificio si trasforma intorno alle opere, le quali sono disposte nello spazio in modo da essere osservate liberamente da diverse prospettive e angolazioni dal visitatore. La disposizione scenica, quasi teatrale, di sculture e opere pittoriche, offre al pubblico un rapporto con l'arte di tipo drammatico-contemplativo⁶⁷ e consente al visitatore di divenire partecipe del museo tramite una scoperta personale, resa possibile da un itinerario non predeterminato, ma sempre mediato dall'interpretazione sensibile dell'architetto e dai suoi stratagemmi espositivi.

Opere e supporto furono di volta in volta studiati insieme e inseriti nel contesto di una prospettiva museale. Scarpa ebbe cura di collocare le sculture

in basso: quinta sala della Galleria delle sculture, interno Museo di Castelvecchio
a seguire: seconda sala della Galleria delle sculture, vista dalla porta di ingresso



antropomorfe ad altezza occhi, mentre le statue che richiedono di essere osservate a tutto tondo, furono collocate in modo da invitare il visitatore a girarvi intorno. Dovendo collocare degli oggetti su superfici di vario tipo (calce rasata, intonaco rustico o pavimento in cemento) Scarpa sceglie di mantenere sempre un coerente stacco: oggetti e superfici non vengono mai posti in un contatto diretto. Le sculture a grandezza naturale sono collocate su dei bassi piedistalli, la cui superficie specchiante è rifinita con calce rasata lucida. Questi supporti, oltre a fornire il basamento necessario, definiscono una zona di rispetto intorno all'opera, mantenendo la giusta distanza tra questa e l'osservatore. Inoltre, tutte le statue non sono poste in diretto contatto con il basamento, ma risultano distaccate da esso con una piastra in acciaio, che scompare dal contorno di base delle sculture, facendole apparire quasi fluttuanti. Il caso della statua di Santa Cecilia risulta in tal senso esemplare: di proposito la Santa è posta di spalle per chi entra nella sala e non è collocata al centro della pedana in modo che il visitatore, costretto a stare più lontano dal retro della scultura, può osservarne meglio la treccia, che è la parte più finemente lavorata. La scultura di imponenti dimensioni pare lievitare e rispecchiarsi sul basamento, il quale a sua volta galleggia sulla pavimentazione della sala. Le sculture antropomorfe di piccole dimensioni, come la Madonna con Bambino e la Madonna incoronata con bambino che tiene un cartiglio, nella terza sala, sono sollevate all'altezza degli occhi e sostenute da supporti di acciaio aventi la forma di una mano stilizzata astratta, i quali si staccano su fondi rispettivamente grigio chiaro e rosso. Degna di nota è la poi la collocazione del gruppo scultoreo della Crocefissione nella quarta sala. Le statue, provenienti dalla Chiesa di San Giovanni in Tomba, dove erano accostate a una parete, furono esposte da Scarpa come corpi a sé stanti. Il crocifisso, posto al centro della composizione, è addossato a un supporto a forma di Tau in acciaio e calce rasata, appositamente progettato seguendo i contorni dell'opera. I piedistalli per la Madonna e per l'Evangelista sono costituiti da sezioni di profilato, che compongono una forma cubica con una base quadrata, sulla quale ciascuna statua è ruotata di 45°. Il trittico scultoreo deve il suo forte impatto sul visitatore anche grazie alla scelta di distaccarlo leggermente dalla parete, in misura sufficiente a sfruttare la luce naturale proveniente dalla finestra, ma senza consentire al visitatore di girare intorno alle opere.



a sinistra: supporto in ferro per Madonna con bambino acefalo su fondo grigio
in basso: Crocefissione e Santi nella quarta sala della Galleria delle sculture
pagina successiva: area di Cangrande, vista dalla passerella esterna





Lo spazio del Cangrande

La sequenza delle cinque sale destinate alle sculture prevedeva una sesta campata, la quale fu demolita durante i lavori di restauro degli anni 50-60, con la scoperta della Porta del Morbio e del vallo scaligero. In tal modo la caserma napoleonica si staccava dal muro comunale del XII secolo e veniva a crearsi un punto nodale di cerniera dell'intero complesso, uno spazio strategicamente architettato, che fu individuato da Scarpa come il luogo ideale per la collocazione del monumento equestre di Cangrande. In relazione al suo significato storico e simbolico⁶⁸, la statua doveva essere posta all'aperto ma anche coperta e protetta, doveva essere osservata dall'alto vero il basso come previsto fin dall'origine, ma anche a distanza ravvicinata e a tutto tondo, e infine doveva essere riconosciuta come degno simbolo della città e fulcro della collezione museale. Rispondendo a queste esigenze, Scarpa decise di collocarla nell'angolo nord-ovest, spazio lasciato libero dalla demolizione dell'ultima campata della caserma napoleonica, e proprio accanto alla Porta del Morbio, che dimostrava come gli Scaligeri si erano impadroniti della città. Il supporto ideato da Scarpa ha una forma a L, mentre mostra una forma a U in sezione orizzontale sul montante e in sezione verticale sulla mensola a sbalzo su cui poggia la statua. L'attacco a terra della struttura scompare nel vuoto, facendo misteriosamente emergere il supporto dalla pavimentazione. La copertura dell'area è un altro esempio di delamination: essa è composta da strati che si sfilano progressivamente, da quello più esterno in tegole di cotto, al rivestimento intermedio in rame, fino alla struttura portante a vista. Due travi binate congiungono poi la copertura al muro comunale, innestando l'architettura contemporanea nella preesistenza. L'opera è così posizionata in uno spazio dedicato esclusivamente ad essa, una macchina scenica di grande impatto visivo che dimostra l'idea scarpiana di inscindibilità tra l'oggetto e la sua collocazione.

La genialità della soluzione adottata è dimostrata dalla molteplicità di possibili punti di vista sull'opera: il sorriso di Cangrande incrocia più volte lo sguardo dell'osservatore, diventando ricorrente e centrale nella visita e costituendo un perno del percorso museale. Lo spazio di Cangrande è infatti circondato da un sistema di passerelle, scale e collegamenti in grado di avvicinare gradualmente il visitatore all'opera e consentirne la visione mediante più prospettive: da lontano dal giardino, poi dal basso alla fine della Galleria delle Sculture e infine da una piattaforma di osservazione a sbalzo, che permette quasi il contatto fisico con la scultura.

La Reggia scaligera e la Pinacoteca

Superata l'area di Cangrande una complessa sistemazione a scale e pianerottoli conduce nel cortile della Reggia, passando attraverso la Porta del Morbio. Qui una scala interna alla Torre del Mastio permette l'accesso alla Reggia, in cui è allestita una pinacoteca su due piani, collegati da

in basso: area di Cangrande con “delamination”
sulla copertura
a seguire: area di Cangrande, sistema di
passerelle



un'essenziale scala in ferro e legno progettata da Scarpa.

Il restauro di quest'ala dell'edificio costituisce la fase iniziale dell'intervento di Scarpa. Gli ambienti trecenteschi della Reggia furono liberati da aggiunte e false integrazioni effettuate negli anni Venti, portando alla luce i tratti affrescati originari del Trecento, i quali risaltano sullo sfondo delle pareti finite ad intonaco a calce. Per l'allestimento di questa sezione, composta perlopiù da opere pittoriche, fu scelto di collocare molti dipinti su cavalletti da pittore, aste di ferro zavorrate alla base e aste rotanti con strutture di ferro. In questo modo le pareti parzialmente affrescate venivano lasciate libere e le opere, osservabili “a tutto tondo”, andavano ad articolare lo spazio e il percorso stesso di visita. Una scala in calcestruzzo riporta ad un pianerottolo alla quota del primo piano dell'ala napoleonica. Da qui Scarpa ha previsto una digressione al percorso di visita, con una ripida scala a gradini sfalsati in diagonale che conduce ai camminamenti di gronda lungo l'Adige. Ritornando al pianerottolo, tramite una passerella in acciaio e legno, si può ripassare ancora accanto a Cangrande e accedere, attraverso una porta a vetri ritagliata nella parete lignea che fa da sfondo alla statua, al primo piano dell'ala napoleonica, allestito a pinacoteca. In quest'ala, la disposizione delle sale permette sia di visitarle tutte in successione o anche saltarne alcune per concentrarsi su singoli gruppi di opere. Infatti, sentendosi svincolato dalle preesistenze, qui Scarpa rimuove le porte collocate al centro delle pareti trasversali le quali, staccate dalle pareti longitudinali, diventano delle quinte espositive tra le sale. Si vengono così a creare due corridoi longitudinali fortemente prospettici, con pavimentazione in lastre di pietra di Prun; ma mentre il corridoio della parete nord è dato da tagli a tutta altezza, quello opposto presenta i varchi di passaggio che sottolineano le diverse fasi costruttive, prima del muro e poi della caserma.

A differenza dalla Galleria delle Sculture e dalla Reggia, qui l'allestimento è quasi standardizzato: i dipinti sono addossati ai setti, sorretti perlopiù da semplici aste di ferro appese ad una corsia ricavata in un incavo tra la parete e l'attacco del controsoffitto. Alla fine della Galleria dei dipinti una scala conduce al piano terra e all'uscita del museo, ricavata dallo stesso vano di ingresso da cui è iniziato il percorso di visita.



pagina precedente: scorcio prospettico del
corridoio laterale della Pinacoteca
in alto: cavalletto per l'esposizione dei dipinti,
a tre montanti lignei su treppiede metallico

Sperimentazioni didattiche

Sperimentazioni didattiche

Il capitolo seguente si incentra su due sperimentazioni didattiche, che hanno permesso di misurarsi con la disciplina dell'Exhibit Design in ambito museale, applicando la metodologia progettuale appresa nel Corso di Laurea a questo nuovo campo e comprendendo in prima persona quali sono le forze in gioco nella progettazione di questo tipo di esposizioni. In particolare, è stato possibile confrontarsi con due diversi ambiti: l'allestimento e la creazione di un palinsesto di opere, per una mostra dal titolo "l'Insostenibile Ineffabilità della Bellezza" e la valorizzazione del patrimonio storico, per il sito archeologico di Villa Adriana.

Il primo progetto, sviluppato nel corso del Laboratorio di Exhibit Design, ha visto l'integrazione di tre differenti moduli: Exhibit, Luce e Suono e Valutazione Economica, i quali hanno permesso di ideare e progettare nel dettaglio, sia concettuale che tecnico ed esecutivo, una mostra all'interno della Basilica Palladiana. Nello specifico, nel primo contributo è stato sviluppato il concept curatoriale e progettato il sistema allestitivo, con il modulo di Luce e Suono sono state apprese le conoscenze in ambito illuminotecnico e sonoro poi applicate nella progettazione ed infine l'ultimo modulo ha consentito di individuare, tramite l'applicazione della tecnica di analisi multicriteriale Analytic Network Process (ANP), gli obiettivi della mostra, il modo in cui essa si colloca nel contesto economico e culturale di riferimento e la valutazione della sua fattibilità in termini economici attraverso la stima di costi e ricavi.

Il secondo progetto invece si è svolto durante la XXI Edizione del Workshop Piranesi Prix de Rome, della durata di due settimane, organizzato dall'Accademia Adrianea e tenutosi a Tivoli. Questa esperienza ha permesso di misurarsi con la progettazione di un padiglione termale-espositivo, uno stone display e un evento di Fashion & Heritage.



L'Insostenibile Ineffabilità della Bellezza

La Basilica Palladiana

La Basilica Palladiana è un edificio storico situato in Piazza dei Signori a Vicenza, attualmente destinato ad eventi culturali e mostre, ed è opera dell'architetto rinascimentale Andrea Palladio. Il progetto fu affidato a quest'ultimo nel 1546 e consisteva nel restauro dell'antica sede, all'epoca Palazzo della Regione, a seguito del crollo di una parte di questo nel 1496. L'edificio originario, che sorgeva su alcune preesistenze medievali, era stato realizzato a metà del 1400 in perfetto stile gotico e comprendeva una serie di spazi al piano terreno, adibiti ad uso commerciale, un ampio salone al primo piano con volta a carena, attribuito a Domenico da Venezia, ed un loggiato e la scalinata di accesso aggiunti a fine dello stesso secolo.

Il progetto di Palladio comprese l'aggiunta di due ordini di logge sovrapposte sul perimetro del Palazzo, realizzate in pietra di Piovene di Rocchetta⁶⁹, la cui architettura si basava sulla ripetizione di un unico modulo, la seriliana, che permise di ovviare ai problemi dati dalle differenti larghezze delle campate.⁷⁰ L'edificio incarna perfettamente lo stile Rinascimentale dell'epoca, caratterizzato da un intenso studio e ammirazione nei confronti delle architetture classiche, come si può notare dall'utilizzo dell'ordine dorico per il colonnato inferiore e di quello ionico per quello superiore, oltre che dalla trabeazione, che prende diretta ispirazione dai templi greci. La Basilica Palladiana si presenta oggi in conformità al progetto originale dell'architetto, nonostante sia stata completata postuma alla sua morte. Tra il 2007 e il 2012 è stata oggetto di un nuovo importante progetto di restauro, che ha riguardato principalmente i rivestimenti interni ed esterni e la copertura lignea a carena e, nel 2014, è diventata Monumento Nazionale.

Scenario

Il brief dato richiedeva di progettare una mostra temporanea all'interno del salone della Basilica Palladiana con titolo "L'Insostenibile Ineffabilità della Bellezza", occupandosi della progettazione curatoriale di un palinsesto di opere, dell'allestimento e della comunicazione, compresa di evento di opening.

In primo luogo sono stati discussi quelli che volevamo che fossero i significati

e gli obiettivi della mostra a prescindere dal tema, definiti “contributi”, in particolare sono stati individuati un contributo didattico, emotivo e riflessivo. Sfruttando il carattere temporaneo della mostra e la flessibilità permessa da questo tipo di modalità espositiva, è stato ritenuto di centrale importanza progettare un’esposizione che, oltre all’apprendimento di contenuti informativi, favorisse il coinvolgimento emotivo del visitatore.

L’acquisizione dei contenuti e la loro interiorizzazione attraverso l’esperienza emotiva, che permette di elaborarli e ricordarli maggiormente, consente la partecipazione diretta dell’utente nello sviluppare un pensiero critico ed una propria opinione personale e di generare in ultimo una riflessione sul tema esposto.

In secondo luogo è stato analizzato il ruolo che si voleva che avesse l’architettura data, la Basilica Palladiana, opera dell’architetto rinascimentale Andrea Palladio, che, in quanto architettura storica dal grande valore, non poteva essere considerata come mero contenitore ma doveva, al contrario, essere parte integrante della mostra, per poterla valorizzare al meglio.

A conclusione dell’analisi di scenario è stato indagato il significato del titolo fornito, di cui sono stati trovati riferimenti immediati nella letteratura italiana.

L’Insostenibile Ineffabilità della Bellezza è un concetto che riconduce alle descrizioni della donna-angelo degli Stilnovisti, in particolare di Cavalcanti, poeta e filosofo vissuto nel Duecento. Quest’ultimo presenta la donna come un essere divino, umile d’animo, con tante virtù e per questo superiore a tutte, per cui l’uomo nel guardarla, quando lei passa per le vie, prova un senso di sbigottimento. Nel sonetto *Chi è questa donna che vèn, ch’ogn’om la mira*, Cavalcanti sottolinea l’impossibilità da parte dell’intelletto umano di esprimere ciò che la visione della donna suscita nell’uomo.⁷¹ Questo concetto viene poi ripreso anche da Dante nel riferirsi a Beatrice, come nella cantica del paradiso *Tanto gentile e tanto onesta pare*: “sembra che sia una creatura venuta dal cielo e terra per mostrare un miracolo”, “sospira suggerisce all’anima di chi la guarda”.⁷²

Sono risultati quindi chiari i significati di “insostenibile” come qualcosa a cui non si può opporre resistenza o da cui non ci si riesce a difendere materialmente, che si ritrova nelle descrizioni degli uomini incapaci di resistere alla vista della donna, e di “ineffabilità” o “indicibilità”, che consiste nell’incapacità dell’intelligenza umana di esprimere un concetto, ricondotto all’incapacità dell’uomo nell’esprimere i sentimenti che l’incontro con l’essere angelico gli suscita.

Investigando invece il significato del termine bellezza è opportuno fare riferimento alla *Critica del giudizio estetico* di Kant. Per il filosofo l’esperienza di bellezza è “un’esperienza disinteressata” ed inoltre “diversamente dal piacevole, la bellezza, pur rimanendo inserita in un’esperienza estetica e quindi radicalmente soggettiva, pretende di valere universalmente”.⁷³

Sulla stessa nota, citiamo anche la definizione del termine da parte di



a pagina 96: dettaglio facciata Basilica Palladiana, Piazza dei Signori, Vicenza
in alto: salone al primo piano con volte a carena, interno Basilica Palladiana

Umberto Eco in *Storia Della Bellezza*: “parliamo di bellezza quando godiamo di qualcosa per quello che è, indipendentemente dal fatto che lo possediamo. È bello qualcosa che, se fosse nostro, ne saremmo felici, ma che rimane tale anche se appartiene a qualcun altro.”

Tuttavia ciò che viene definito “bello”, oggetto della contemplazione disinteressata e “motore del piacere della libera riflessione”⁷⁴, si è trasformato profondamente, riflettendo la cultura e la società caratteristiche di ogni epoca. Si è quindi cercato di tracciare il percorso evolutivo del canone di bellezza, di cui riportiamo di seguito, in breve, alcune tappe che hanno accompagnato il suo sviluppo nella cultura Occidentale:

- Epoca classica: per i greci il concetto di “bello” *kalós* era strettamente legato a quello di “buono” *agathós* e più in generale a qualità come la misura e la giustizia. Per i filosofi Pitagora e Platone la bellezza e il raggiungimento della perfezione si basavano sull’armonia delle parti e sull’ordine matematico, mentre per Eraclito si ritrovava nell’armonia data dal continuo conflitto tra opposti. Questi stessi rapporti vennero utilizzati poi anche nell’arte, in cui la rappresentazione del corpo era strettamente legata ai concetti di simmetria e proporzione, dando vita a “corpi perfetti, scolpiti e costruiti secondo canoni estetici ben definiti”⁷⁵
- Medioevo: l’estetica medievale fu fortemente influenzata dalla religione, tanto che Dio rappresentava l’eterna bellezza e di conseguenza tutto ciò che poteva essere considerato bello era considerato tale perché incarnazione di una perfezione ideale e trascendente, che non seguiva leggi terrene. Così come accadeva a Dante nell’osservare la sua donna-angelo, tramite l’esperienza di bellezza l’uomo medievale si avvicinava a Dio, traendone un godimento spirituale. In questo periodo il corpo era visto, invece, come qualcosa di demoniaco e, di conseguenza, nelle rappresentazioni artistiche la bellezza fisica era attribuito solamente di figure religiose.
- Rinascimento: con il rinascimento l’uomo tornò ad essere al centro dell’universo e, per questo motivo, nell’arte furono ripresi gli studi sul corpo umano, studiando e facendo riferimento al linguaggio dell’arte classica per poterne imitare i grandi risultati formali. In questo contesto troviamo i grandi artisti Leonardo da Vinci e Piero della Francesca che riprendono i trattati di Vitruvio e il principio di bellezza come armonia e proporzioni.
- Età moderna: a fine Cinquecento, il concetto di bellezza viene visto con una chiave sensuale, che si traduce in arte in rappresentazioni legate al mondo religioso ma dalla maggiore drammaticità, che ritroviamo nel Manierismo e nel Barocco. Nel Settecento invece, durante l’illuminismo, si porta alla luce il carattere soggettivo dell’esperienza estetica, a cui vengono date due risposte differenti: da un lato la bellezza come esperienza della forza travolgente della natura, propria del periodo

romantico, dall’altro il neoclassicismo, con il teorico Winckelmann e lo scultore Canova, che si pone in continuità con le teorie classiche riguardanti il Bello.

- Età contemporanea: nell’Ottocento la Rivoluzione Industriale apre ad un nuovo tipo di estetica, quella legata alle “macchine”, che porta ad instaurare un rapporto sempre più profondo con la materia. Con la comunicazione di massa, la fotografia e il cinema, l’arte proposta dalle Avanguardie rifiuta dichiaratamente i canoni estetici del passato e non ha più alcun riferimento alla religione. È il secolo del trionfo dell’arte come indagine della realtà individuale e sociale, un’arte che parla al popolo e in cui tutti si possono riconoscere.⁷⁶
- Anni 2000: questi ultimi anni sono caratterizzati da una grande contaminazione tra culture, idee e mode. È diventato più difficile individuare delle vere e proprie correnti artistiche, come si era visto in passato, ma si parla piuttosto di una molteplicità di tendenze che rappresentano una molteplicità di punti di vista. Il concetto di bellezza oscilla tra un ideale irraggiungibile e un qualcosa di vuoto e superficiale, legato ad una produzione di massa.

Concept - Mito e Serie

Il concetto di bellezza è qualcosa quindi che è cambiato e ha assunto molti volti diversi a seconda dell'epoca, del luogo e della cultura, ma è a partire dalla epoca di Pericle, in Grecia, che si inizia a parlare di bellezza come canone e si affermano i primi ideali estetici.

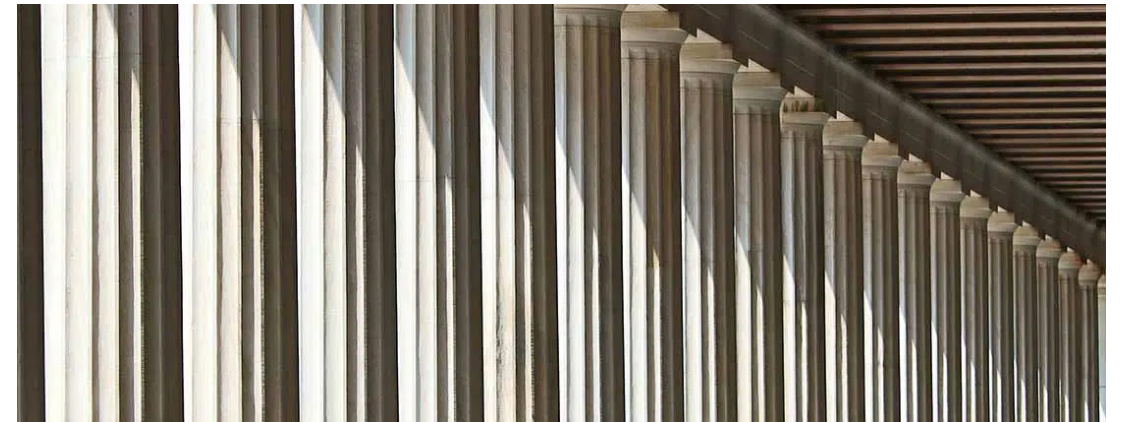
L'ideale di bellezza greco, che si rifaceva ai concetti di armonia e proporzione tra le parti, teorizzato dai filosofi Pitagora ed Eraclito, influenzò profondamente la produzione artistica dell'epoca e raggiunse la sua massima espressione con la formulazione del Canone da parte dello scultore Policleto, vissuto nel V sec a.C. Nello specifico, il Canone è un trattato che fornisce i principi tecnici per la realizzazione di una figura umana perfetta, basati sulla simmetria e sull'armonia e raggiungibili tramite rapporti proporzionali tra le varie grandezze del corpo umano ed era accompagnato anche da una statua, denominata anche questa "Canone", che metteva in pratica le indicazioni date.

Il trattato, il cui originale è andato perduto, svolse un ruolo molto importante perché teorizzò quegli ideali che prima erano stati affrontati solamente in modo empirico, portando alla definizione dello stile "classico" per eccellenza e ad una concezione di bellezza come proporzione tra le parti che fu mantenuta fondamentalmente fino all'Ottocento ed influenzò profondamente la teoria estetica europea.⁷⁷ Questi principi furono ripresi anche da Vitruvio, con la quadratura dell'uomo nel *De Architettura*, che ispirò a sua volta l'estetica medievale e le cui teorie furono riprese, successivamente, anche dagli artisti rinascimentali, come Leonardo da Vinci con l'Uomo Vitruviano.

Nel Settecento si afferma l'estetica moderna e si assiste, nuovamente, ad una ripresa degli ideali Greci riguardanti il Bello, con la volontà, da parte degli intellettuali dell'epoca, di "aprire una nuova stagione classica, che recuperasse i valori estetici dell'antichità".⁷⁸ È in questo periodo che nacque il movimento del Neoclassicismo, il cui maggiore teorico fu l'archeologo e storico dell'arte tedesco Winckelmann, il quale sosteneva che l'arte greca fosse caratterizzata da «una nobile semplicità e una quieta grandezza» e che proprio l'imitazione degli antichi, che erano stati in grado di raggiungere la bellezza ideale, avrebbe condotto alla grandezza. Secondo la concezione neoclassica il bello assoluto, considerato tale solamente se condiviso e universalmente riconosciuto, poteva essere raggiunto solo a partire dall'osservazione della natura e dalla sua riproduzione, non come mera imitazione, ma a seguito di un processo di purificazione da ogni difetto. Scrive a tal proposito Winckelmann, in *Storia dell'arte nell'antichità*: "La natura e la struttura dei corpi più belli raramente sono prive di difetti, anzi hanno forme e particolari che potremmo scoprire o concepire più perfetti in altri corpi, e in base a questa esperienza ogni artista sapiente si comportava come un abile giardiniere che innesta su un fusto diversi margotti delle migliori qualità; così i concetti del bello non rimasero circoscritti alla singola bellezza individuale; bensì gli antichi cercarono di operare una sintesi di tutto ciò che vi era di bello

in basso: dettaglio di un colonnato

a seguire: dettaglio Amore e Psiche, Antonio Canova, 1788-1793



in molti bei corpi. Essi purificarono le loro immagini da ogni gusto personale, che distoglie il nostro spirito dalla vera bellezza”. L’imitazione degli antichi risulta quindi per l’autore il mezzo più efficace per raggiungere la perfezione e fu proprio la scultura ad occupare un ruolo primario nella teorizzazione di Winckelmann, che la considerava l’espressione artistica attraverso cui gli antichi erano stati in grado di raggiungere il massimo ideale di bellezza⁷⁹ e che risultava, però, implicitamente non raggiungibile dall’uomo in quanto non si poteva trovare sintetizzato in un unico corpo in natura.

Il vero punto di rottura con questo ideale di bellezza e con la concezione in sé dell’esistenza di una bellezza univoca ed oggettiva si ha con la filosofia estetica Ottocentesca e, più definitivamente, nel Novecento, epoca di rifiuto di qualsiasi canone estetico tradizionale da parte delle avanguardie storiche. Infatti, a partire dalla Critica del Giudizio di Kant e con la nascita dell’estetica moderna, la bellezza non viene più concepita come predicato dell’oggetto ma piuttosto come la relazione che intercorre tra il soggetto e l’oggetto dell’esperienza estetica. A conseguenza di queste riflessioni e delle nuove dinamiche socio-culturali ed economiche dell’epoca, diventa quindi di centrale importanza ciò che effettivamente può essere considerato bello e ciò che non lo è, ragione per cui la ricerca artistica inizia a mettere in discussione e a ridefinire i propri confini.⁸⁰ In risposta a questo cambio di paradigma, nei decenni successivi, l’arte è diventata rappresentazione del sentire dell’uomo moderno e del suo quotidiano, trasformandosi anche in strumento politico ed etico ed ampliando la tipologia di oggetti rappresentati e le tematiche affrontate, fino a mettere in discussione il concetto stesso di opera d’arte.

Oggi però, a causa dell’epoca in cui viviamo, stiamo assistendo ad uno svuotamento del significato di bellezza in sé, associato piuttosto a processi estetici superficiali e banali, tanto che di fronte a tutto questo nasce spontaneo chiedersi dove si possa trovare oggi una bellezza la cui esperienza provochi quegli stessi sentimenti che provavano gli stilnovisti alla vista della donna-angelo e su quale possa essere, nell’epoca contemporanea, una definizione condivisibile di bellezza. Sembra quindi che attualmente questo termine abbia un duplice significato: da un lato si trova una bellezza frutto di un’esperienza soggettiva e culturalmente condizionata e dall’altro una bellezza che ha un carattere universale ed è legata “alla dimensione esistenziale più profonda dell’uomo e del suo rapporto con il mondo”.⁸¹

Da questa ricerca sono emersi una serie di interrogativi, su cui abbiamo deciso di sviluppare la mostra:

Riconosciamo ancora oggi una bellezza oggettiva? La vogliamo ritrovare?

Come convive la bellezza oggettiva con le variabili soggettive?

Ma soprattutto, che aspetto ha l’insostenibile ineffabilità della bellezza nell’età contemporanea?

L’intera mostra si pone come critica all’effettiva esistenza di un’Insostenibile Ineffabilità della Bellezza, il cui termine rimanda ad una pretesa di universalità.

Allo stesso tempo, dimostrato e assunto che la bellezza in realtà possa avere anche un carattere soggettivo, con l’estremizzazione di questo concetto in epoca contemporanea ci si chiede se effettivamente non sia utopistico pensare che si possa arrivare ad una frammentazione tale da corrispondere alla soggettività del singolo individuo, perché a quel punto non avrebbe più senso parlare ancora di bellezza, in quanto non si potrebbe più avere un riferimento comune che permetta di giudicare se qualcosa sia effettivamente bello o meno.

Per trasmettere i contenuti sviluppati è stato quindi costruito un percorso concettuale riassuntivo della ricerca fatta, articolato su tre sezioni: bellezza oggettiva, costruzione della bellezza, bellezza soggettiva e caratterizzato da un finale aperto per stimolare le riflessioni del visitatore.

Nella prima sezione il tema del modello di bellezza classico oggettivo e della sua eredità, è stato affrontato costituendo una collezione che dimostrasse il processo di imitazione nell’arte scultorea tra opere greche, romane e neoclassiche e la ripresa di alcuni principi del Canone in opere di design, che confermano come la sua influenza sia arrivata fino ai giorni nostri.

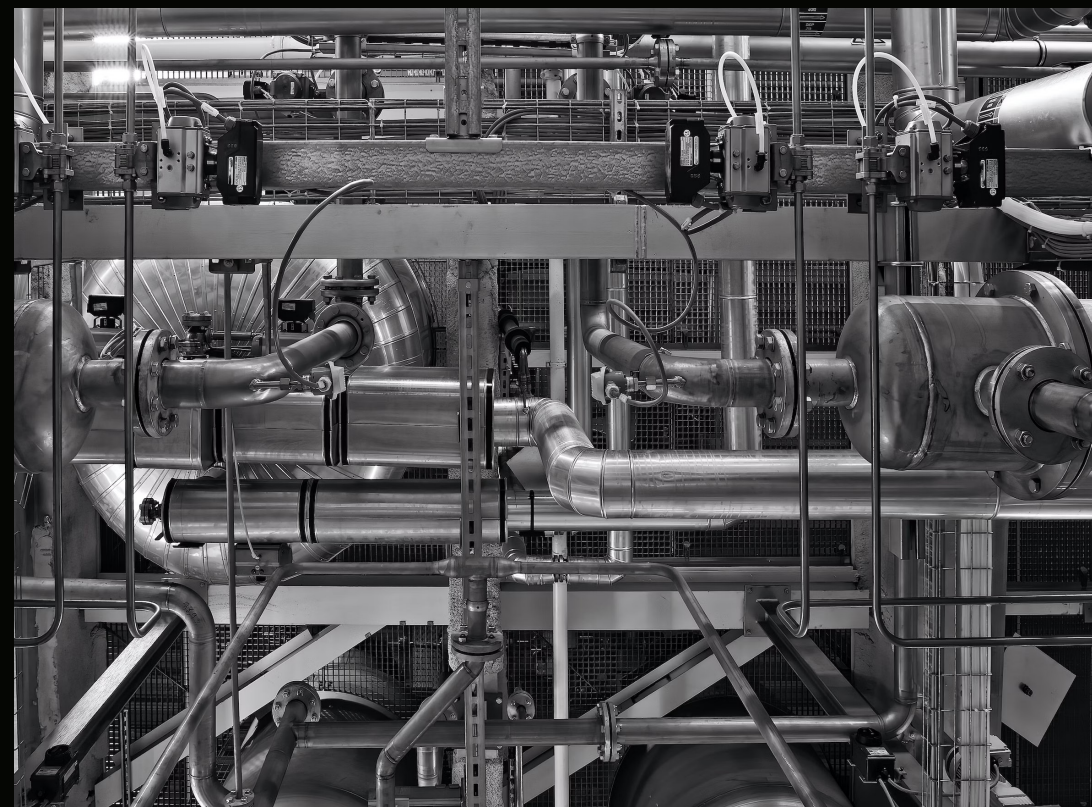
La seconda sezione è stata invece dedicata alla rappresentazione della caduta di questo modello. Per farlo è stata tradotta, in modo figurativo, la citazione di Winckelmann, sottolineando l’irraggiungibilità per l’essere umano di questo canone. Allo stesso tempo, a questo processo di costruzione della bellezza ideale è stata accostata la produzione industriale di oggetti di design, effettuata per l’appunto dall’assemblaggio di parti. Il confronto tra scultura e design riprende anche concettualmente la rottura del concetto di bellezza tradizionale, verificatasi nell’ottocento-novecento e con l’inizio dell’estetica industriale.

Infine la terza ed ultima sezione sfocia nel passaggio da una bellezza che pretende di essere oggettiva ad una soggettiva. Considerando che le statue antiche venivano riproposte in molte copie per arredare terme ed edifici pubblici e che sono state calcate per essere imitate nelle epoche successive, è stato ritenuto opportuno proporre alcune particolarmente note nelle loro diverse versioni, dimostrando come tali modelli venissero più volte ripresi per processi emulativi, quasi “seriali”, a riconferma dell’esistenza di un unico canone di bellezza considerato oggettivo. A confronto, come massima espressione di una bellezza soggettiva, rivista nella personalizzazione proposta dal design industriale, sono state poste alcune famiglie di prodotti. La mostra si conclude, in uscita, con alcune domande esplicite sul tema.

Data la continua contrapposizione tra scultura e design, dovuta anche in parte alla richiesta del brief, e i diversi argomenti affrontati, la mostra è stata intitolata: “L’insostenibile ineffabilità della bellezza: mito e serie”



pagina precedente: calchi in gesso, laboratorio di scultura
a sinistra: società di massa
in basso: dettaglio impianto di linea di produzione industriale



Collezione

Rispondendo alla richiesta del brief di creare un palinsesto di opere di diversa natura, abbiamo costituito una collezione composta da 21 opere scultoree e di design (di cui alcune proposte assieme alle loro copie, per le sculture, o come famiglia di prodotti, per il design), organizzate secondo i tre macro-temi individuati nel concept. L'accostamento è stato progettato senza soluzione di continuità lungo tutto il percorso di visita, ma assume accezioni differenti per rispondere alle diverse esigenze comunicative e didattiche di ciascuna sezione della mostra. Inoltre, le tre sezioni della mostra, definite in fase di concept, sono state suddivise a loro volta in micro-temi tramite l'utilizzo di parole chiave, per rendere più comprensibile lo sviluppo dei contenuti della mostra.

La prima sezione, "l'eredità classica", vuole mostrare il retaggio di alcuni principi fondanti del canone oggettivo greco-romano tramite la giustapposizione di opere classiche, rinascimentali, neoclassiche e di design contemporaneo.

Le elenchiamo di seguito, secondo le parole chiave individuate:

- **Equilibrio:** nelle teorie di Winckelmann, l'equilibrio fa parte della "quieta grandezza" che ha reso eterna l'arte classica. Questo concetto è stato ereditato negli anni dalla scultura neoclassica e dal design, nella ricerca di un ordine tra stasi e movimento.
 1. Arco, Castiglioni, 1967 (Flos): questa lampada da terra, progettata dai fratelli Achille e Pier Giacomo Castiglioni nel 1962, permise per la prima volta nella storia del design industriale di ottenere un punto luce sospeso ma non vincolato ad un punto fisso.⁸² Questo fu possibile grazie ad un accurato studio statico che permise il raggiungimento di un elegante equilibrio, raggiunto tramite l'utilizzo della forma arco e il posizionamento di una base con funzione di contrappeso.
 2. Discobolo Lancellotti, copia romana da Mirone del 455 a.C.: questa statua, opera di Mirone, è uno dei massimi capolavori della scultura greca. Originariamente in bronzo è giunta a noi grazie alle molteplici copie romane in marmo e rappresenta un atleta colto nell'istante appena precedente al lancio del disco, che impugna nella mano destra. Il Discobolo suggerisce l'idea di movimento tramite le rotazioni accuratamente studiate del torso e degli arti, che compongono una serie di archi e si esprimono in una composizione geometrica dal grande equilibrio.
 3. Damosseno, Canova, 1796: il Damosseno fa parte del gruppo scultoreo dei Pugilatori di Canova, che rappresenta due combattenti nella sfida finale di un duello atletico. Le statue fanno parte della "massima tensione espressiva nella produzione di Canova, approdato a soluzioni inedite di eroismo e titanica celebrazione della forza",⁸³ isolando e fissando uno degli istanti del combattimento, in un equilibrio compositivo carico di significato.

da destra, in senso orario:
Lampada Arco, Castiglioni, FLOS;
Damosseno, gruppo scultoreo dei
Pugilatori, Antonio Canova;
Cantilever Chair, S 533L, Mies Van
der Rohe, Thonet



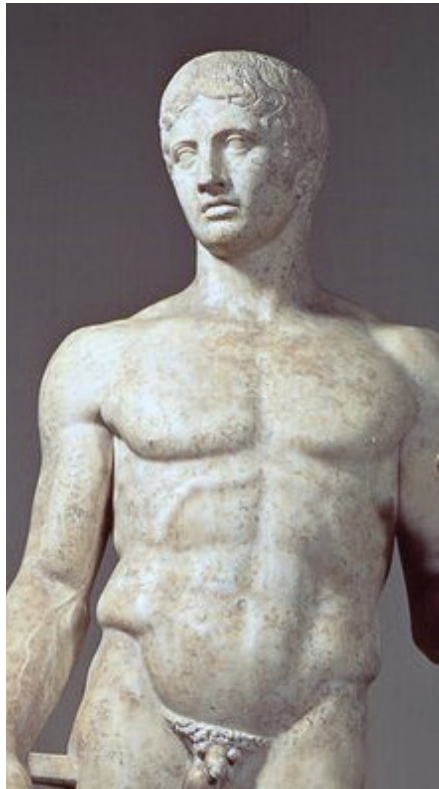


in alto: Discobolo Lancellotti, copia romana da Mirone

4. Cantilever Chair, S 533L, Mies Van der Rohe, 1927 (Thonet): la Cantilever Chair di Mies Van der Rohe è caratterizzata da un design leggero ed elegante, raggiunto grazie all'utilizzo del tubolare metallico curvato per ottenere ampi archi. La seduta si adatta e acquista un nuovo equilibrio quando in utilizzo, grazie alla nuova tecnologia a sbalzo proposta originariamente da Marc Stam e qui ripresa dall'architetto.
- Proporzioni: Il concetto di proporzione, da quelle del corpo fissate dal canone di Policleto, alla costruzione delle colonne, sta alla base del canone oggettivo classico e delle sue discendenze, in una continua ricerca di perfezione.
5. Lampada Taccia, Castiglioni, 1962 (Flos): La Taccia, oltre alle notevoli finzze tecniche utilizzate per la sua progettazione, richiama esplicitamente, nella forma della base, le colonne classiche e rimanda, assieme alla composizione tra il supporto e lo schermo superiore, ai principi classici di proporzione e misura.
6. Venere Italica, Canova, 1807-1808: per quest'opera Canova riprende uno dei soggetti propri dell'arte classica e i principi sul bello ideale, rileggendoli però in chiave neoclassica. La figura della Venere è semi nuda e in posizione eretta, coperta solamente da un drappo che lascia intravedere le proporzioni ideali delle sue forme, grazie alle fini tecniche scultore dell'autore.
7. Doriforo, Policleto, 450 a.C, copia romana: il Doriforo, originariamente in bronzo, è pervenuto a noi grazie alle numerose copie romane in marmo. Questa statua è l'incarnazione della bellezza ideale greca, la sua composizione infatti si basa su rigide proporzioni geometriche che regolano le dimensioni e i rapporti tra tutte le sue parti, le quali dipendono dalla ripetizione di un unico modulo: l'altezza del capo
8. Capitello, studio 65, 1972 (Gufрам): la serie di sedute, di cui fa parte il Capitello, rappresentano le rovine di una colonna ionica classica. La Chaise Longue è ottenuta dalla parte finale, il capitello, riprendo le forme e le proporzioni del celebre archetipo architettonico.
- Armonia: L'armonia è da sempre sinonimo di bellezza: la sua ricerca si è evoluta nel tempo ed è tutt'ora in corso ma, anche nel design, sono ricorrenti gli stessi paradigmi dell'epoca classica.
9. Panton Chair, Panton, 1963-1967 (Vitra): la seduta progettata da Panton fu la prima sedia ad essere prodotta interamente in plastica e viene qui proposta nella sua versione in colore bianco, per enfatizzare il richiamo alla classicità. L'armonia di questa seduta si ritrova nel contrappeso creato dalla seduta e dalla base, proprio delle sedie a sbalzo, mentre le sue forme organiche e le linee curve hanno permesso di ottenere un design elegante e senza tempo.
10. Paolina Borghese, Canova, 1905-1908: Paolina Borghese viene qui



a sinistra: Venere Italica, Antonio Canova
in basso a sinistra: Doriforo, Policleto
in basso a destra: Capitello, Studio65, Gufram
pagina successiva: Taccia, Castiglioni, FLOS



rappresentata da Canova come la Venere Vincitrice, che la ritrae semi nuda, sdraiata su un triclinio. Questa statua incarna la bellezza ideale classica e ne riprende le regole compositive, rilette però con una nuova sensualità, propria del gusto neoclassico del tempo.

- **Forme:** La pulizia delle forme geometriche ha guidato la progettazione in molteplici ambiti in epoca classica ed ha influenzato anche il design modernista. Allo stesso tempo, lo studio delle forme ha riguardato anche quelle del corpo, tanto da istituire un ideale classico di bellezza.
 11. Venere di Milo, Alessandro di Antiochia, 130 a.C.: La Venere di Milo, una delle statue greche più famose, rappresenta la dea in posizione eretta, con una leggera rotazione del busto e coperta da un drappo a partire dalla vita. Questa scultura fu utilizzata come modello di bellezza ideale femminile, specialmente durante l'Ottocento, arrivando ad influenzare anche i canoni estetici contemporanei.
 12. Barcelona Daybed, Mies Van der Rohe, 1930 (Knoll): nel novecento, l'arte e i costumi dell'antichità furono di grande ispirazione soprattutto per i modernisti. Per enfatizzare questa connessione, la chaise longue di Mies Van der Rohe viene affiancata, in questa occasione, a Paolina Borghese, in quanto riprende, da un lato, il modello del triclinio greco nella sua funzione e, dall'altro, l'utilizzo di forme e volumi semplici.

Nella seconda sezione, "costruzione del bello", viene messo in scena, tramite l'utilizzo di due bracci meccanici, l'assemblaggio simultaneo di due prodotti di design e quello per parti di una statua greca, con il fine di stressare e esprimere in modo figurativo il concetto di bellezza ideale professata da Winkelmann. Le parole chiave scelte sono state assemblaggio, in riferimento alla produzione industriale e costruzione, per indicare il processo di raggiungimento della vera bellezza nel canone classico.

- **Assemblaggio:** il ready made di Castiglioni sfrutta ed estremizza il processo di assemblaggio di parti per la produzione industriale di oggetti.
 13. Lampada Toio, Castiglioni, 1962 (Flos): la Toio è composta da un insieme di oggetti industriali, tra cui un faro di una macchina e un trasformatore, le cui funzioni vengono rilette e modificate rispetto a quelle originarie, andando a costituire anche la forma finale della lampada stessa.
 14. Sgabello Mezzadro, Castiglioni, 1957 (Zanotta): questo sgabello, così come la Toio, è prodotto del ready-made dei fratelli Castiglioni ed è composto dalla seduta di un trattore e una balestra in acciaio
- **Costruzione:** gli antichi, nelle sculture, sintetizzavano parti perfette di corpi diversi, generando un modello considerato oggettivo ma irraggiungibile.
 15. Aristogitone, da Crizio e Nesio, copia romana del I sec. d.C.: questa statua fa parte del gruppo scultoreo dei Tirannicidi e la copia più antica, arrivata a noi con numerose parti mancanti, viene proposta in questa occasione per rappresentare in modo figurativo la costruzione

in basso: Barcelona Daybed, Mies Van der Rohe, Knoll

a seguire a sinistra: Venere di Milo, Alessandro di Antiochia

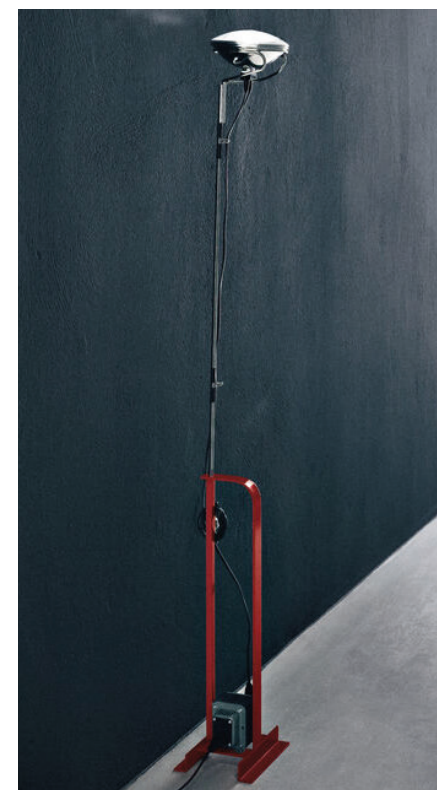
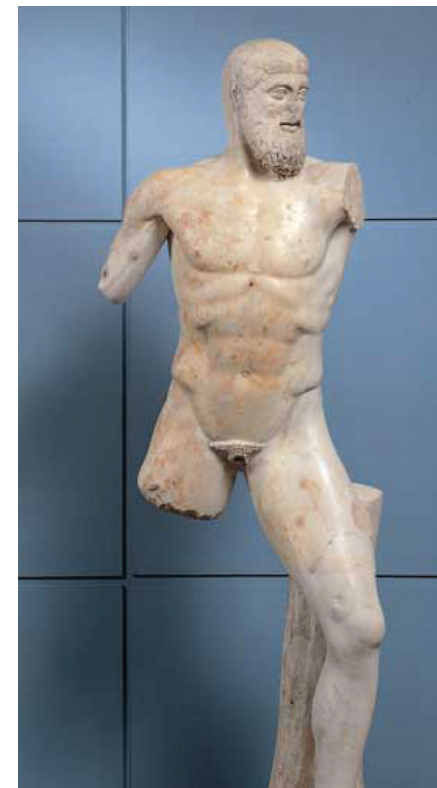
a seguire a destra: Panton chair, Verner Panton, Vitra

pagina successiva: Paolina Borghese, Antonio Canova





da destra in senso orario:
Aristogitone, Crizio e Nesiote;
Lampada Toio, Castiglioni, FLOS;
Sgabello Mezzadro, Castiglioni,
Zanotta



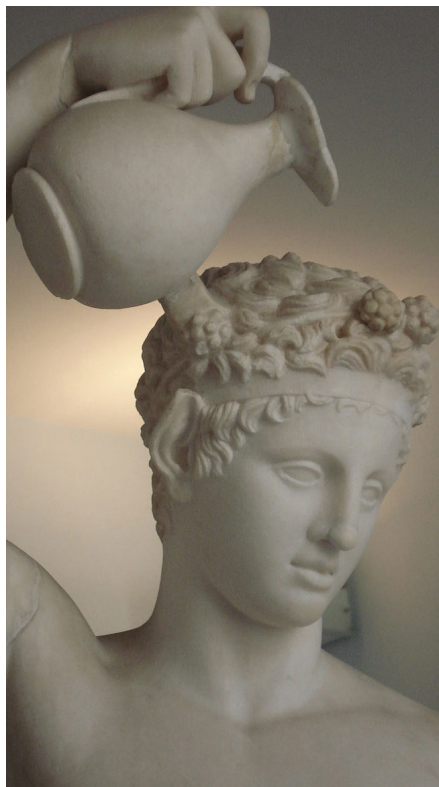
per parti della bellezza ideale classica.

La terza sezione, “serialità nella scultura e nel design”, conclude la mostra accostando famiglie di prodotti di produzione industriale a statue famose dell’antichità, quest’ultime proposte assieme a tutte le loro copie scoperte fino ad oggi e risalenti anche ad epoche diverse. Le parole chiave di chiaro riferimento industriale vengono utilizzate per favorire la lettura delle opere scultoree da un nuovo punto di vista.

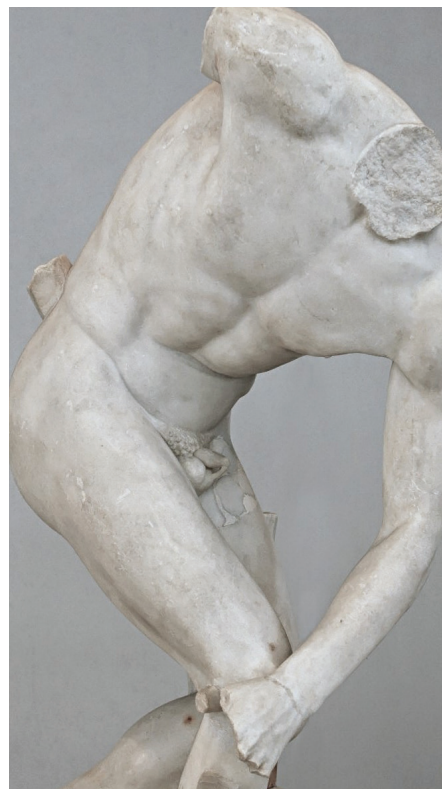
- Modulo: la composizione per parti delle opere antiche, unita alla loro produzione simil seriale, è assimilabile all’utilizzo del modulo nel prodotto industriale.
 16. Noctambule, Konstantin Grcic, 2019 (Flos) [con 2 varianti-16.1;16.2]: la serie di lampade Noctambule, si basa su un unico modulo cilindrico in vetro soffiato che viene ripetuto e connesso, dando vita sia a lampade da terra che da sospensione variabili in altezza.
 - Copia: le copie del Satiro Versante introducono all’industria della scultura nell’antichità. Il processo di copia era una pratica molto comune che ha contribuito alla diffusione e alla trasmissione dei canoni classici.
 17. Satiro versante, copia romana da Prassitele del 370 a.C. [con due copie- 17.1: Satiro Versante, copia romana da Prassitele completa del 370 a.C.; 17.2: Satiro Versante, copia romana da Prassitele completa del 370 a.C.]: il satiro versante fu riprodotto in numerose copie, così come altre sculture ad opera di Prassitele, scultore greco che ebbe particolare fama nella Roma antica. La statua rappresenta un giovane mentre versa del vino da un brocca in una coppa, che regge con la mano sinistra.
 - Serialità: La grazia della figura si presta ad una riproduzione seriale, che dà origine a molteplici varianti, in cui però l’inventio del modello resta pur sempre riconoscibile. Anche nel design si assiste ad un fenomeno paragonabile, quando da un modello genitore si sviluppano diverse linee di prodotti tra loro simili ma non uguali.
 18. Discobolo di Mirone, copia romana del 455 a.C. [con due copie- 18.1: Discobolo Lancellotti, copia romana da Mirone del 455 a.C.; 18.2: Discobolo di Castelporziano, copia romana da Mirone del 455 a.C.]: la statua del Discobolo, già presente nella collezione come espressione del canone classico, viene qui riproposta in una nuova luce. Accostata ad altre copie a noi pervenute, si sottolinea il fenomeno di riproduzione, quasi seriale, di questa scultura, che ne sottolinea, allo stesso tempo, l’importanza e l’apprezzamento, specialmente in epoca romana.
 19. Serie Plastic Chair, Charles & Ray Eames, 1950 (Vitra) [con 2 varianti- 19.1;19.2]: queste sedute furono originariamente progettate con una scocca mono-materica in poliestere rinforzato con fibra di vetro, diventando le prime sedie in plastica realizzate con metodi di



in alto: Noctambule, Konstantin Grcic,
FLOS



a sinistra: Satiro versante, Prassitele
 in basso a sinistra: Serie Plastic
 Chair, Charles & Ray Eames, Vitra
 in basso a destra: Discobolo, copia
 romana
 a pagina 122: Venere Accovacciata,
 Diodalsa



produzione di massa. Per adattarsi alle nuove tipologie di consumo, ora è possibile scegliere tra molte varianti, in forma e materiale, sia della scocca che della base, diventando un prodotto d'arredo adatto a qualsiasi ambiente.

- Varianti: Il processo di diversificazione del prodotto nel design ha lo scopo di raggiungere la massima personalizzazione, molto diversa da quello delle riproduzioni delle sculture greche che, al contrario, andavano ad affermare e diffondere un canone oggettivo.
20. Venere accovacciata, copia romana da Diodalsa, I-II sec. [con due copie- 20.1: Venere accovacciata, copia romana da Diodalsa, I-II sec; 20.2: Venere di Lely, copia romana da Diodalsa, I-II sec]: la statua della Venere accovacciata rappresenta Afrodite nuda al momento del bagno, mentre si copre con le mani il pube e il seno. Questo modello fu oggetto di numerose repliche, alcune delle quali vengono qui esposte, grazie a cui fu pervenuto fino a noi e diventò un modello particolarmente celebrato durante il Rinascimento.
21. Serie Wire Chair, Charles & Ray Eames, 1951 (Vitra) [con 2 varianti- 21.1;21.2]: la sedia wire è una variante della seduta Plastic Chair, sempre di Charles e Ray Eames, ed è a sua volta disponibili in diverse varianti di colore, forma e materiale, di cui tre sono state scelte per questa occasione.



Allestimento

Riferimenti

Prima della progettazione dell'allestimento sono stati consultati un serie di casi studio che sono stati fonte di ispirazione per il disegno della planimetria e degli alzati, ma anche per la scelta dei materiali del complesso espositivo e del sistema illuminotecnico.

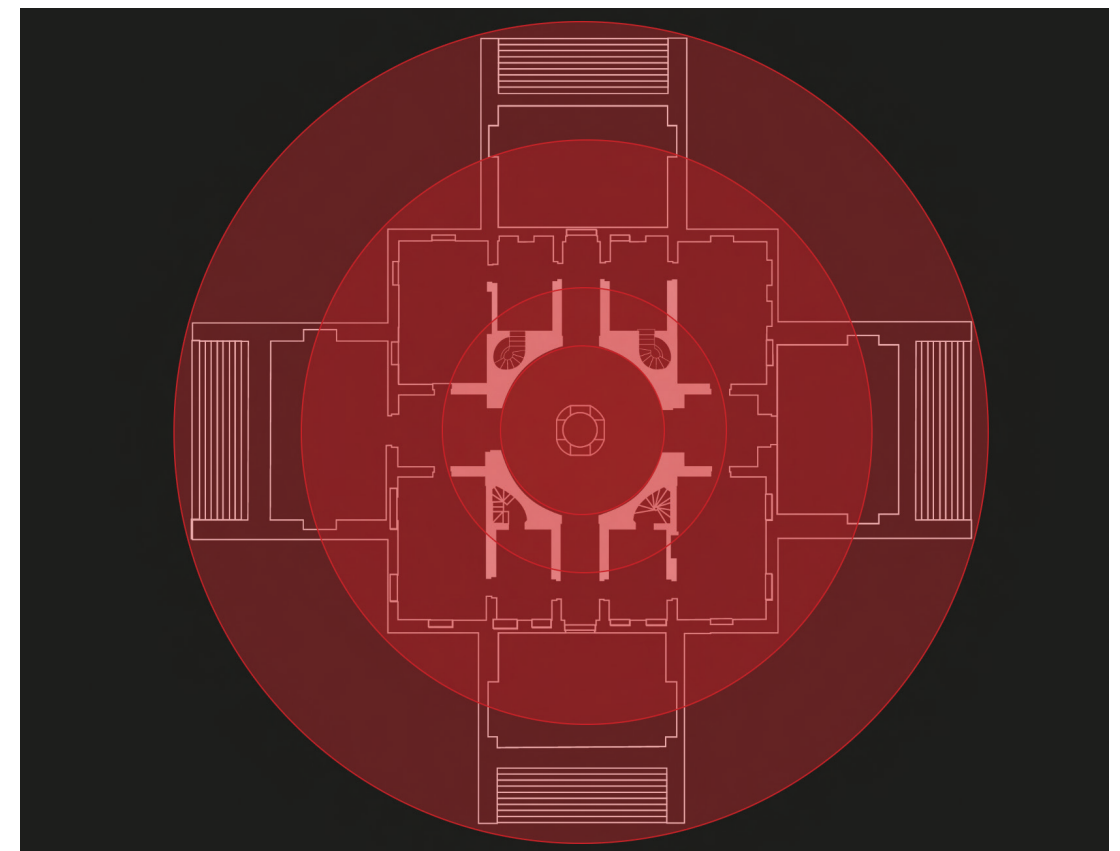
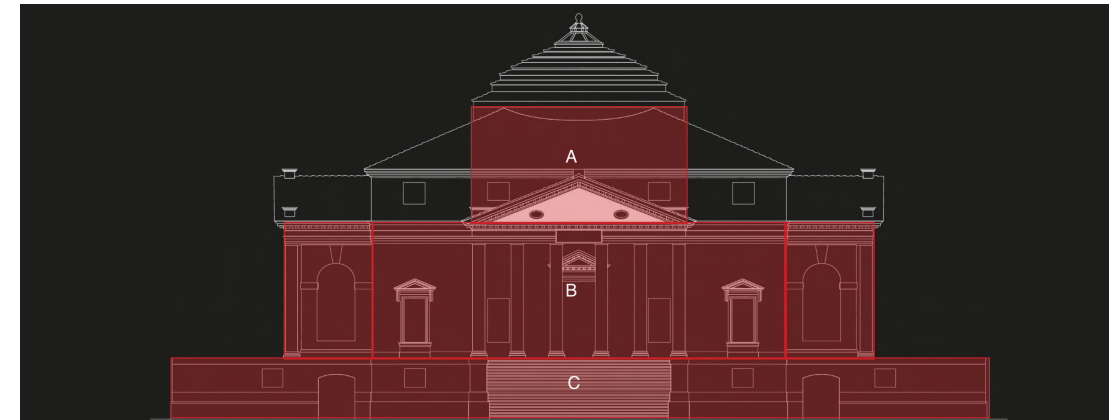
Riportiamo di seguito i principali, con alcune informazioni di massima:

- Villa La Rotonda, di Andrea Palladio
Andrea Palladio, nato a Padova nel 1508, è stato un architetto italiano Rinascimentale che influenzò profondamente la storia dell'architettura occidentale, il quale riprese, nella sua pratica, i principi dell'architettura greco-romana. Tra le sue numerose opere in territorio Veneto, Palladio progettò la Rotonda, su incarico di Monsignor Paolo Almerico nel 1567. Tutta la composizione dell'edificio ruota attorno al corpo centrale, da cui proviene il nome stesso della villa, il quale è circondato da un volume cubico. Dato che la Rotonda si sviluppa su una pianta centrale tutte le facce risultano, in questo modo, perfettamente identiche e simmetriche tra loro. La villa si articola su tre piani, accessibili da 4 scale a chiocciola poste in corrispondenza dei vertici del cubo esterno, mentre al centro si trova la cupola, realizzata dopo la morte di Palladio, che presenta un oculo sulla sommità da cui penetra la luce negli interni. L'edificio è regolato da rigidi rapporti aritmetici, che Palladio riprende dai suoi studi dei trattati di Vitruvio, e la sua composizione in pianta si basa solamente su due forme geometriche: il cerchio e il quadrato, considerate dall'architetto le uniche forme perfette e simboleggianti, rispettivamente, il cielo e la terra.⁸⁴
- Nuovo accesso per la Domus Aurea, Stefano Boeri
Il nuovo accesso alla Domus aurea, progettato da Stefano Boeri Architetti, mette in collegamento il Parco di Colle Oppio e l'antica sala Ottagonale, rendendo accessibile ai visitatori le rovine dell'antica villa neroniana, risalente al 64 d.C. e costruita in seguito al grande incendio di Roma, avvenuto quello stesso anno. L'intervento consiste in una passerella pedonale che copre gli 8 metri di dislivello tra l'accesso e il sito archeologico e si articola nelle diverse sale in modo autonomo, senza toccare le murature. Gli stessi accorgimenti sono stati utilizzati anche per la sua costruzione, che è stata fatta in loco e senza l'utilizzo di macchinari intrusivi che avrebbero potuto danneggiare le rovine. Di particolare importanza è il progetto illuminotecnico, che rende fruibile il percorso, completamente sotto terra, grazie all'utilizzo di fasce LED. L'illuminazione si integra con la lamiera in acciaio e i dettagli in bronzo spazzolato, utilizzati per l'intervento, creando una lama di luce che si insinua nel parco archeologico e si combina con l'illuminazione degli

elementi storici sottostanti dei caratteristici soffitti a botte.

- Allestimento della galleria arcaica, Museo dell'Acropoli, Bernard Tshumi
Il nuovo museo dell'Acropoli, progetto da Bernard Tshumi e inaugurato nel 2007, è collocato sul pendio a sud della vasta area archeologica. L'edificio si sviluppa su tre piani, di cui un quarto, non visitabile, è costituito dagli scavi archeologici sottostanti, osservabili dal piano terreno grazie a delle aperture. Dall'atrio del museo i visitatori possono raggiungere la prima galleria che si sviluppa in un ambiente a doppia altezza, illuminato dalla luce naturale che penetra da una delle pareti, completamente vetrata e dai numerosi lucernai sul soffitto. I reperti esposti consistono principalmente in statue e sono tutti appartenenti al periodo arcaico, caratterizzato dal passaggio dalla tirannia all'aristocrazia, dalla nascita della polis e da notevoli eccellenze in ambito artistico e letterario. La sala si presenta come un unico spazio aperto, in cui sono presenti delle massicce colonne a tutta altezza e dove i visitatori possono camminare liberamente attorno alle opere scultoree che abitano l'ambiente, poste su piedistalli bianchi di diverse altezze.
- Galleria Pure Ruben, Ard de Vries, Rotterdam
Nel 1971 Alexander Bodon fu incaricato dell'estensione del Museo Boijmans van Beuningen, progettato da Ad van Der Steur, per l'esposizione degli schizzi ad olio e delle opere dell'artista Rubens. La progettazione dell'allestimento si ispira al linguaggio architettonico dei progetti esposti nel volume di architettura Palazzi di Genova, pubblicato dall'artista del 1622 e scritto in seguito alla sua visita in Italia e in particolare a Genova, nel 1604, durante il quale rimase affascinato dalle architetture dei palazzi italiani. L'allestimento cerca di legare il gusto classico e moderno, tramite l'utilizzo di espedienti come la prospettiva e l'orientamento della distribuzione degli spazi. Il fulcro dell'esposizione è composto da una sala cubica, con pareti spesse per ricavarvi delle nicchie per le opere, e uno spazio centrale rotondo, delimitato da pannelli curvi bianchi, al cui centro si trova la statua dei lottatori.
- Liljevalchs Konsthall, Wingårdhs, Stoccolma
Nel 2013 lo studio di architettura di Gert Wingårdh ha vinto il concorso per l'ampliamento del museo di arte contemporanea di Stoccolma, il Liljevalchs Konsthall. L'edificio si pone in contrasto, sia a livello architettonico che per funzione, con la sede storica del museo e fornisce servizi ed un'entrata separata. Il progetto consiste in un volume semplice e compatto in cemento, con poche aperture laterali, il cui tetto è interamente composto da una griglia di camini rastremati che permettono di modulare la luce in interno, chiusi da una membrana in vetro.

in basso: Villa la Rotonda di Andrea Palladio, rappresentazione schematica di prospetto e pianta



di modulare la luce in interno, chiusi da una membrana in vetro.
Questo espediente ha permesso di ottenere spazi interni molto ampi e senza interruzioni, illuminati da una luce naturale diffusa dall'alto, che forniscono uno sfondo neutro alle opere esposte, le quali sono illuminate d'accento tramite l'inserimento di un sistema di illuminazione artificiale, nascosto all'interno delle aperture del soffitto.

in basso: interno museo Pure Ruben, Ard de
Vries Architecten





a sinistra: nuovo ingresso della Domus Aurea, Stefano Boeri
in basso: interno della galleria d'arte Liljevalchs Konsthall, Carl Bergsten, Stoccolma
pagina successiva: galleria Grecia Arcaica, Museo dell'Acropoli di Atene, Bernard Tschumi, Atene
a pagina 130: l'impatto di una goccia su una superficie d'acqua



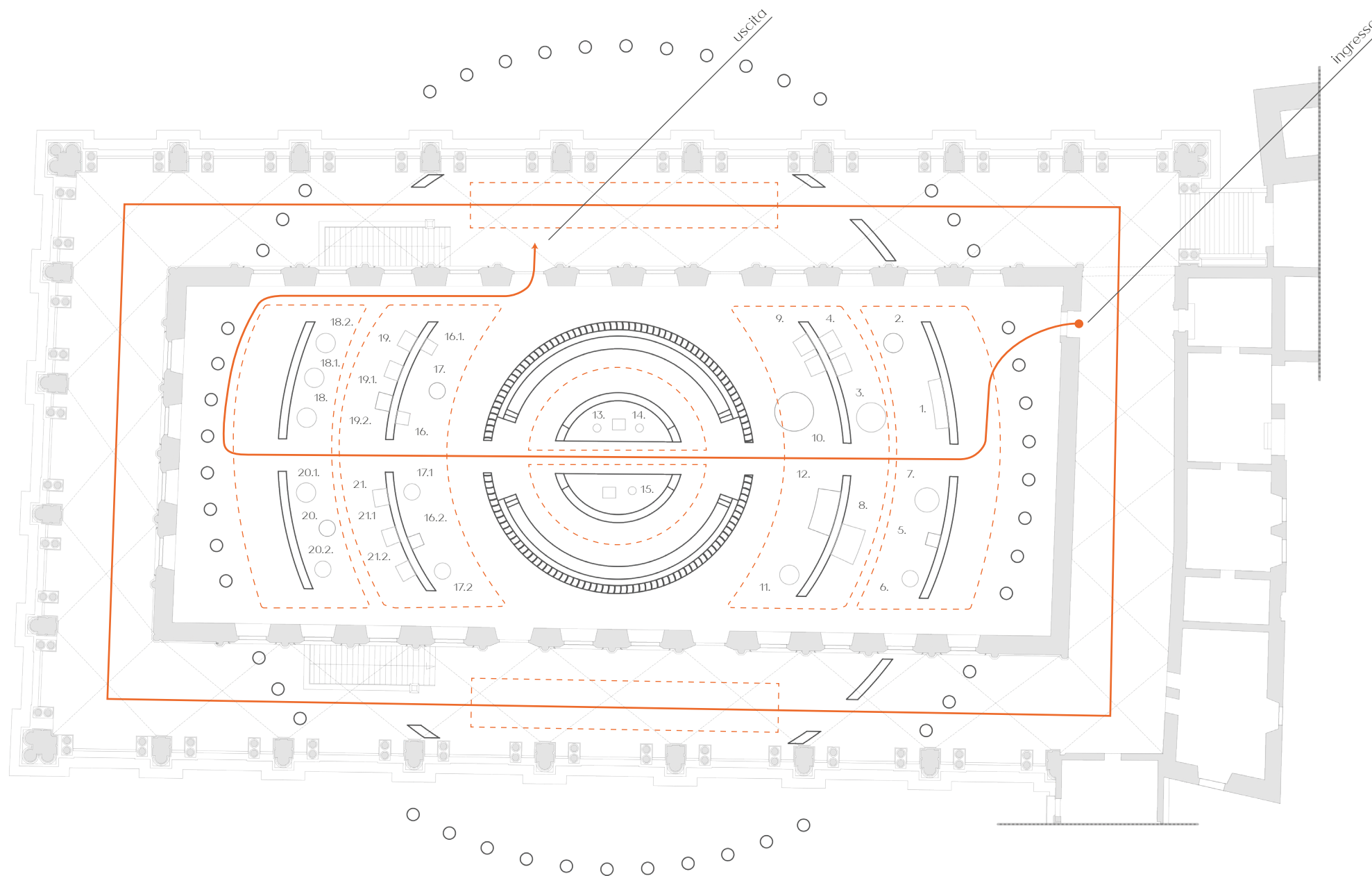
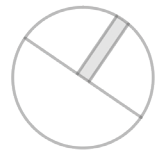


Planimetria, alzati e percorso di visita

La costruzione geometrica della planimetria è stata sviluppata a partire da forme circolari concentriche, il cui centro è stato collocato nel punto di incontro dell'asse longitudinale e trasversale della Basilica, permettendo di ottenere una simmetria perfetta secondo entrambi gli assi e di richiamare, quindi, uno dei principi geometrici fondanti del canone classico. Allo stesso modo, è stato scelto di utilizzare la forma del cerchio per il forte valore simbolico che questa aveva nell'antica Grecia, in quanto associata all'idea di eternità e ciclicità del tempo, ma soprattutto di perfezione: per il filosofo greco Pitagora il cerchio, detto kuklos, rappresentava l'armonia cosmica ed era una forma compiuta, in quanto simbolo che non ha né inizio né fine, mentre, nella cosmologia di Aristotele, era associato al concetto di sfera e rappresentava l'ordine e la perfezione divina. In generale, a partire dagli antichi Greci, al cerchio venivano attribuiti concetti come perfezione, armonia, eternità, completezza e ordine cosmico, che nel disegno in pianta corrispondono, quindi, alla perfezione della bellezza ideale, oggetto della mostra. L'utilizzo di questa forma però, ripetuta con moto concentrico, riprende anche, in modo semplificato, la perturbazione creata da una goccia che impatta l'acqua, richiamando i concetti di trasmissione ed influenza, a rappresentazione dell'eredità della cultura classica nei secoli.

Il disegno in pianta prosegue anche sul loggiato dell'edificio e sulle due piazze adiacenti, inglobando tutta la Basilica. Questo espediente permette di rendere visibile e segnalare dall'esterno la presenza dell'allestimento, ma soprattutto valorizza la preesistenza tramite il rapporto di discontinuità creato tra antico e moderno, che rompe l'impianto costruttivo dell'architettura storica. La pianta è stata poi tagliata con rette parallele alle pareti della Basilica per andare a creare dei coni prospettici, sfruttando e valorizzando al tempo stesso la lunghezza del salone e creando dei corridoi per distribuire il flusso di visitatori. Sono stati quindi individuati anche i punti di accesso e di uscita: l'ingresso coincide con quello attuale dell'edificio, fornito anche di ascensore e si trova alla porta sud, mentre per l'uscita è stato scelto di utilizzare uno degli accessi sul lato nord-est della Basilica. Questa decisione è stata fatta anche rispetto alla costituzione del concept curatoriale, l'uscita si apre infatti su Piazza dei signori, che fino ad allora era rimasta nascosta al visitatore. L'apertura su uno spazio ampio corrisponde, in modo metaforico, all'apertura del finale della mostra, che tramite alcune domande porta il visitatore a sviluppare una riflessione personale sull'argomento.

Gli archi di cerchio risultanti dal taglio delle circonferenze sono stati utilizzati per definire i setti dell'allestimento, sviluppati tramite l'offset di queste curve e la loro estrusione in verticale, ad altezze decrescenti mano a mano che si allontanano dal centro. Questo espediente riprende nuovamente le perturbazioni effettuate da una goccia che cade in acqua, le quali sono maggiori nel centro di impatto, e permette di valorizzare un altro aspetto



in alto: planimetria allestimento, opere e
percorso di visita
da pagina 136 in ordine: pianta
dell'allestimento; sezione longitudinale;
prima sezione trasversale; seconda sezione
trasversale; spaccato assometrico

della Basilica: la sua altezza e la copertura, portando il visitatore ad alzare lo sguardo. Infine, per la circonferenza più esterna è stato scelto di utilizzare un colonnato che va ad allestire anche le due piazze, utile sia ai fini della collezione che a quelli dell'allestimento, per il rimando ai concetti di simmetria e forme propri del mondo classico. Alcune di quelle poste in interno sono state pensate anche come espositori per gli abiti della casa di moda scelta, in occasione dell'evento di opening. Le colonne ed i pannelli, ricavati da porzioni di cerchio o cerchi interi, proposti in diverse dimensioni e altezze, richiamano i concetti di serialità, modulo e variazione.

La simmetria e la prospettiva, assieme alle altezze crescenti dei setti, contribuiscono alla creazione di uno spazio dalla forte sacralità di accezione classica, con un climax ascendente fino al centro dell'esposizione, racchiusa tra le pareti più alte, e poi discendente a mano a mano che ci si allontana dalla sfera di influenza del cerchio. Questa cadenza definisce anche il ritmo di visita, pensato in stretta relazione con le tre sezioni della mostra, che dividono l'allestimento rispettivamente in 3 aree: la sezione riguardante l'eredità del classico è stata collocata all'ingresso, la costruzione della bellezza al centro, mentre la terza sezione sulla serialità nella scultura e nel design alla fine del salone. In questo modo, il punto centrale dell'esposizione, che corrisponde in pianta al luogo di impatto della goccia che rompe lo specchio d'acqua, coincide fisicamente e metaforicamente alla rottura e caduta del mito dell'oggettività classica (oggetto della seconda sezione della mostra).

La disposizione dei pannelli si adatta bene ad una tipologia di percorso libero, in cui al visitatore è segnalata solamente una direzione di visita, lasciandolo libero di procedere a suo piacimento nel percorso e anche di reiterarlo se necessario. Questa modalità di fruizione dell'esposizione risulta fondamentale ai fini del raggiungimento degli obiettivi individuati in apertura al progetto, in quanto richiede all'utente una partecipazione più attiva che aiuta ad aumentarne, di conseguenza, il coinvolgimento emotivo. Comunque, data la complessità dell'argomento, è stato deciso di utilizzare le parole chiave, individuate nella fase di concept, come "segna-posto", per aiutare nell'orientamento sia a livello concettuale, tra i temi affrontati nella mostra, che fisico.

Per quanto riguarda la comunicazione dei contenuti è stato scelto di ridurre al minimo i testi informativi fisici riguardanti le opere, andando ad esplicitare solamente quelli degli highlights ed utilizzando dei qr code per le restanti opere, che rimandino al sito della mostra, dove il visitatore può approfondire i contenuti. Anche questa scelta è stata fatta nell'ottica di lasciare libero il visitatore e di coinvolgerlo, allo stesso tempo, nello scegliere il grado di approfondimento con cui vuole affrontare gli argomenti trattati, invitandolo anche a concentrarsi sull'esperienzialità del percorso. Per evitare ulteriori ingombri, per i testi della mostra si è deciso di utilizzare gli stessi setti dell'allestimento, al posto di pannelli informativi aggiuntivi. Inoltre, per garantire

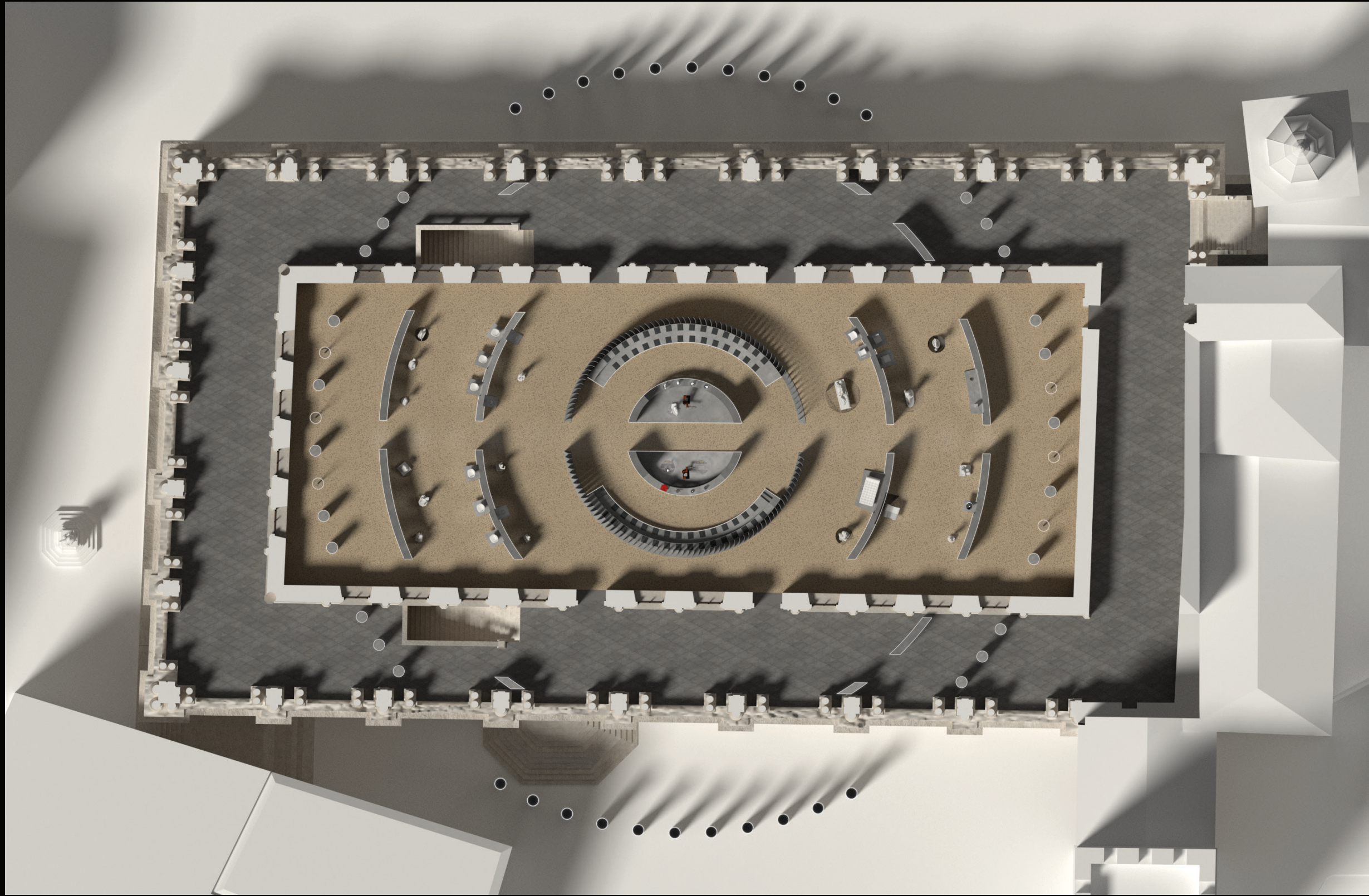
un adeguato livello di comfort durante la visita ed i servizi necessari, sono state previste delle sedute di riposo nella zona centrale dell'allestimento. Queste sono utili anche per osservare la performance di assemblaggio, tramite bracci meccanici, dell'Aristogitone e dei due prodotti di Castiglioni, collocata nel nucleo espositivo centrale, i cui setti sono stati tagliati da finte finestre a nastro. L'accesso a quest'area è sottolineato da un pannello che si distingue dagli altri perché composto da elementi listellari, che accentuano la differente modalità espositiva di quest'area, e la cui inclinazione permette di nascondere ai visitatori provenienti dall'esterno ciò che vi è contenuto, ma, allo stesso tempo, permettono di alleggerire la matericità del volume e quindi la vista di quelli che si trovano all'interno.

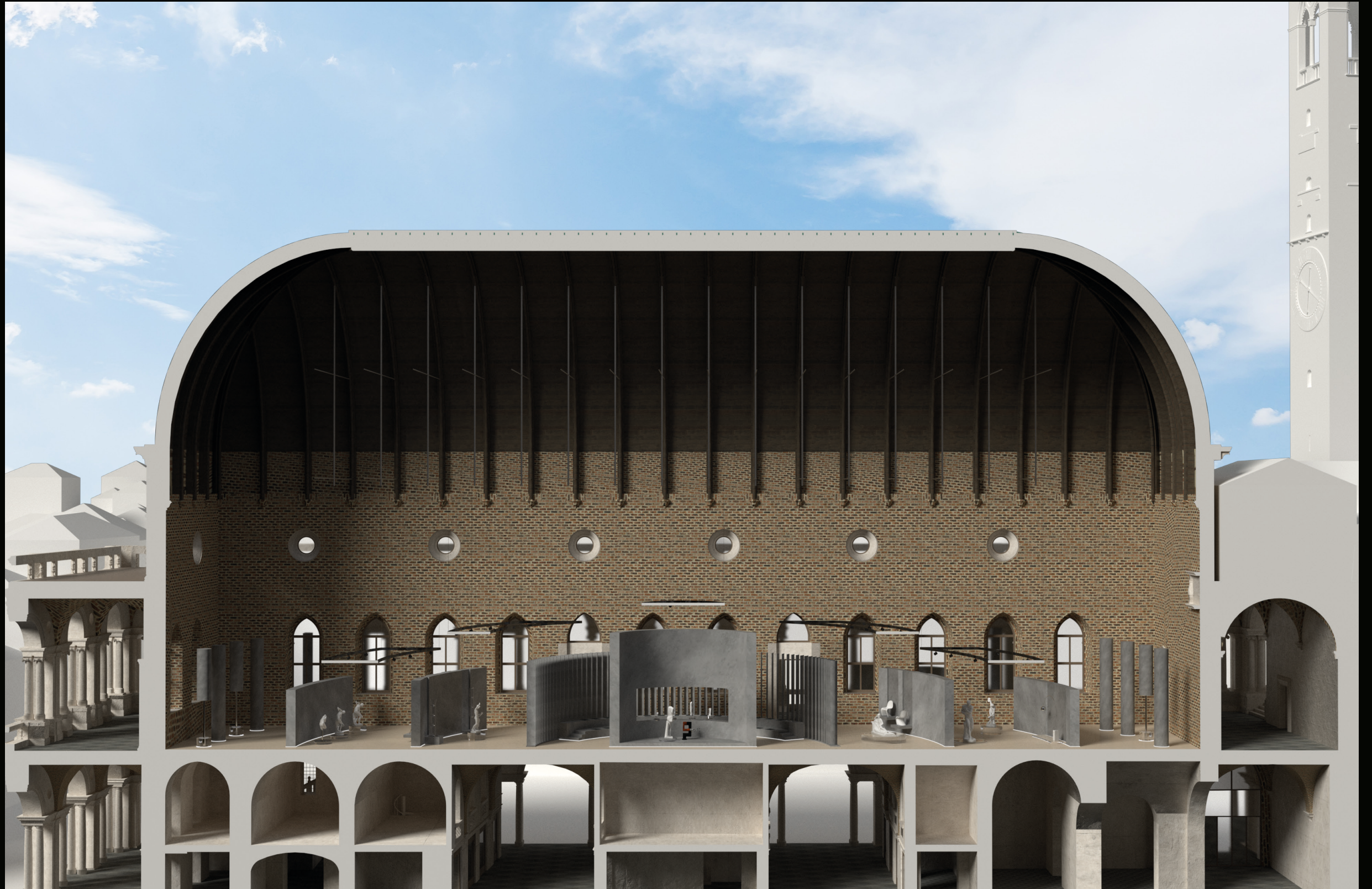
Sono quindi stati definiti i metodi di esposizione delle opere: le statue sono state collocate in modo indipendente rispetto ai pannelli, su supporti dedicati, mentre gli oggetti di design sono stati collocati su mensole, integrate allo spessore dei setti, per non affollare i corridoi ed enfatizzare la diversa natura dei due contributi. Per mantenere più a lungo l'attenzione del visitatore e per comunicare al meglio i contenuti, sono stati individuati degli highlight per ciascuna sezione, i quali sono evidenziati dalla possibilità di poterci girare attorno a 360° per le opere su piedistalli dedicati, grazie ad un opportuno distanziamento dai pannelli e da una maggiore altezza dei supporti e delle mensole per tutte le opere in questione.

Infine è stata valutata la tipologia e la scelta del materiale da utilizzare come rivestimento dell'allestimento, in quanto la struttura sarebbe stata comunque effimera, trattandosi di una mostra temporanea.

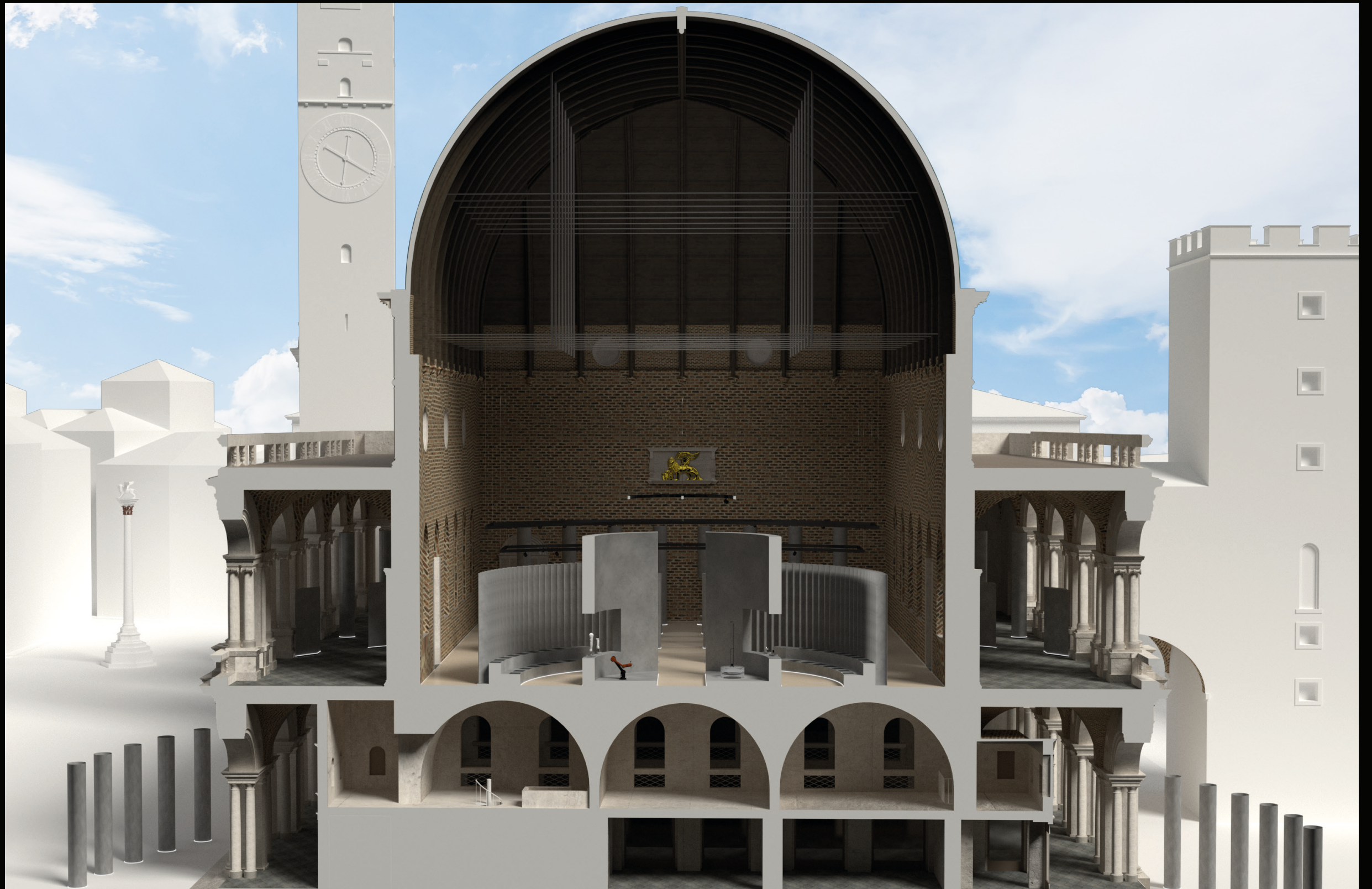
Considerando che il più delle opere consistono in sculture in colorazione chiara, è stato scelto di utilizzare un materiale che permettesse di ottenere un adeguato contrasto, cercando però di mantenere un ambiente luminoso, che favorisse anche la riflessione della luce naturale proveniente dall'esterno.

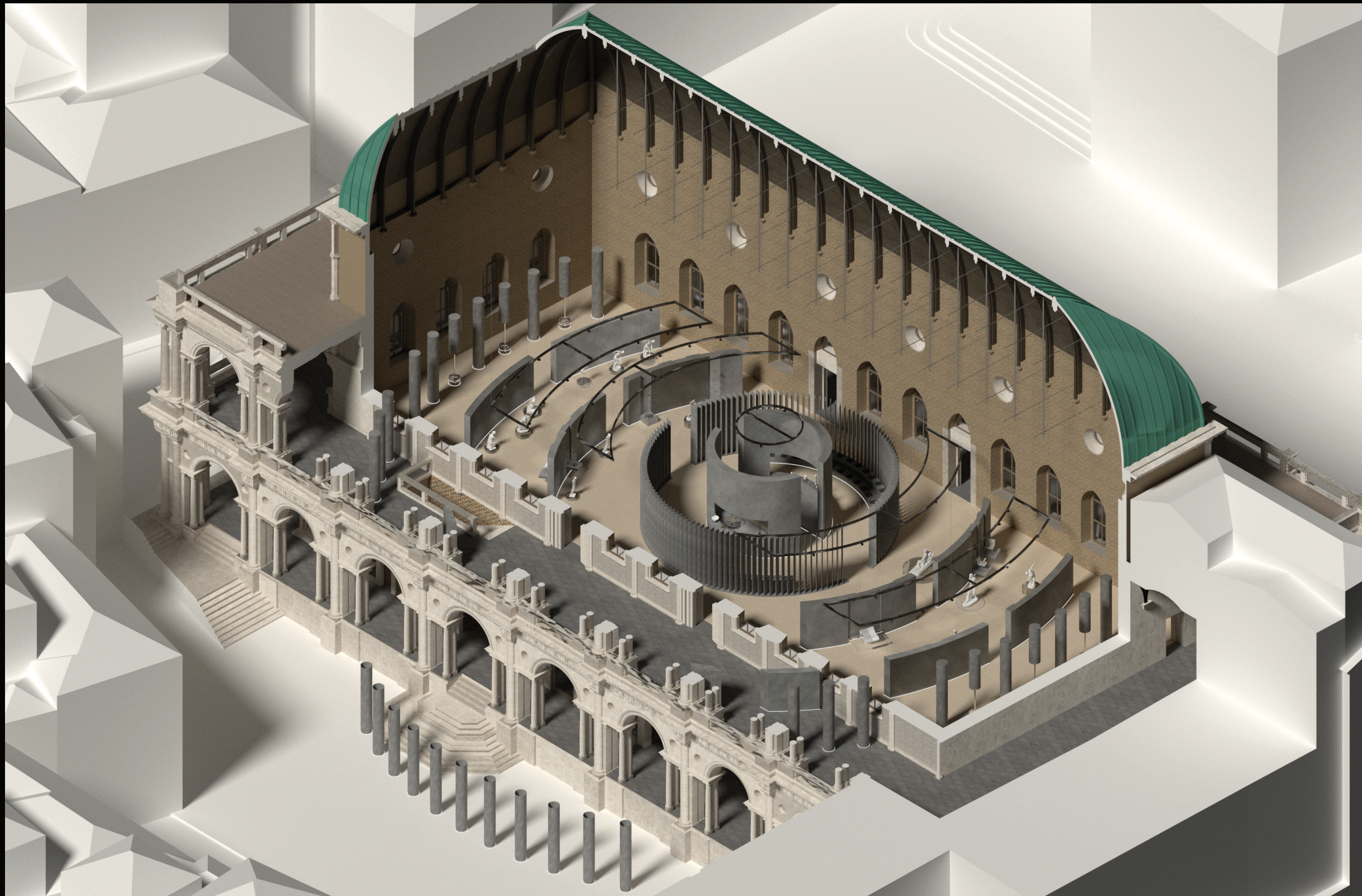
Per accentuare invece l'atteggiamento discontinuo dell'allestimento nei confronti dell'architettura storica e per enfatizzarne i volumi e le geometrie è stata scelta una texture che donasse una forte matericità ai pannelli, in contrasto con il mattone rosso degli interni della Basilica, mantenendo comunque un aspetto elegante e coerente con gli argomenti trattati. Per questi motivi i materiali di finitura ipotizzati sono stati un simil-cemento in colorazione grigia e un rivestimento in lamiera di alluminio satinato, di cui il primo è stato scelto per lo sviluppo del progetto.











Luce

Prima dello sviluppo del progetto di luce è stata definito un quadro esigenziale, tramite la divisione in aree dell'allestimento in base alle funzioni che si sarebbero dovute svolgere al loro interno e al tipo di utenza che ne avrebbe usufruito, ricavando per ciascuna di queste i rispettivi requisiti illuminotecnici da utilizzare per la progettazione (vedi pagina seguente).

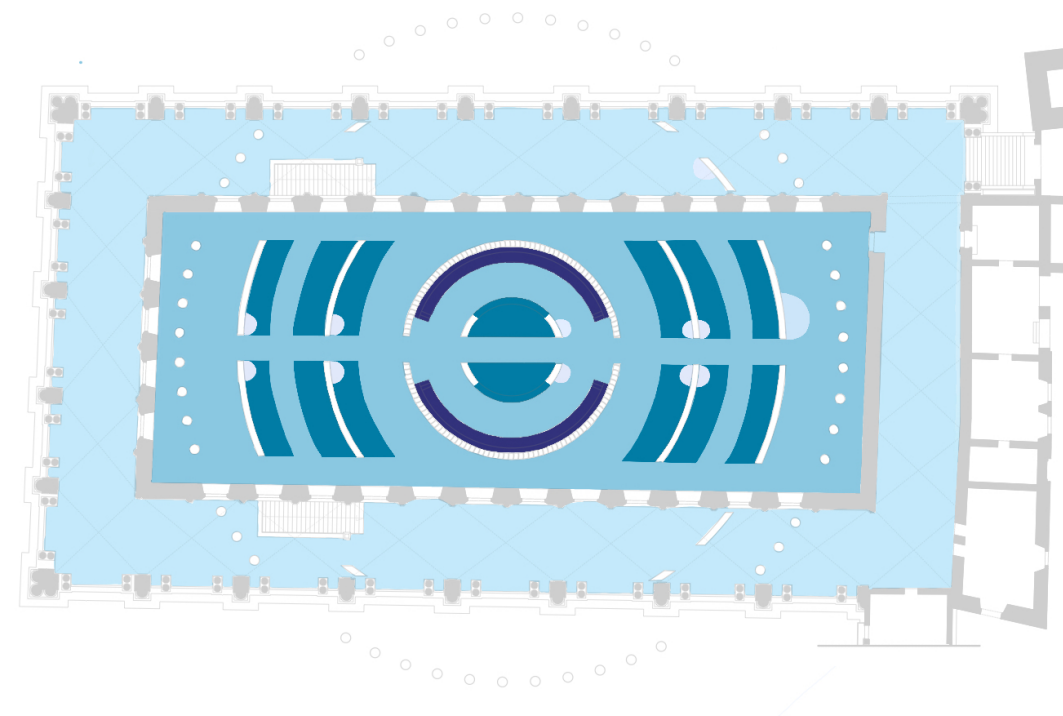
È stata prestata particolare attenzione all'area riguardante l'esposizione delle opere, delle quali è necessario garantire la corretta conservazione. Come indicato dal Ministero dei Beni Culturali "La gestione delle collezioni museali deve fondarsi su idonee politiche volte a garantire la prevenzione dei rischi di degrado che possono interessare le collezioni stesse, affinché esse possano essere trasmesse alle future generazioni. Data l'importanza dei fattori ambientali ai fini della conservazione dei manufatti, il museo deve procedere al periodico rilevamento delle condizioni termoigrometriche, luminose e di qualità dell'aria degli ambienti in cui si trovano i manufatti stessi, dotandosi di strumentazioni di misura fisse o mobili oppure affidando il servizio a terzi responsabili". Non è stato però necessario definire specifiche limitazioni riguardo l'illuminazione delle opere, in quanto è stato previsto di utilizzare solamente copie in simil-marmo per le statue e oggetti di design, in particolare sedute e lampade, che per questo non necessitano di particolari accortezze.

Concept

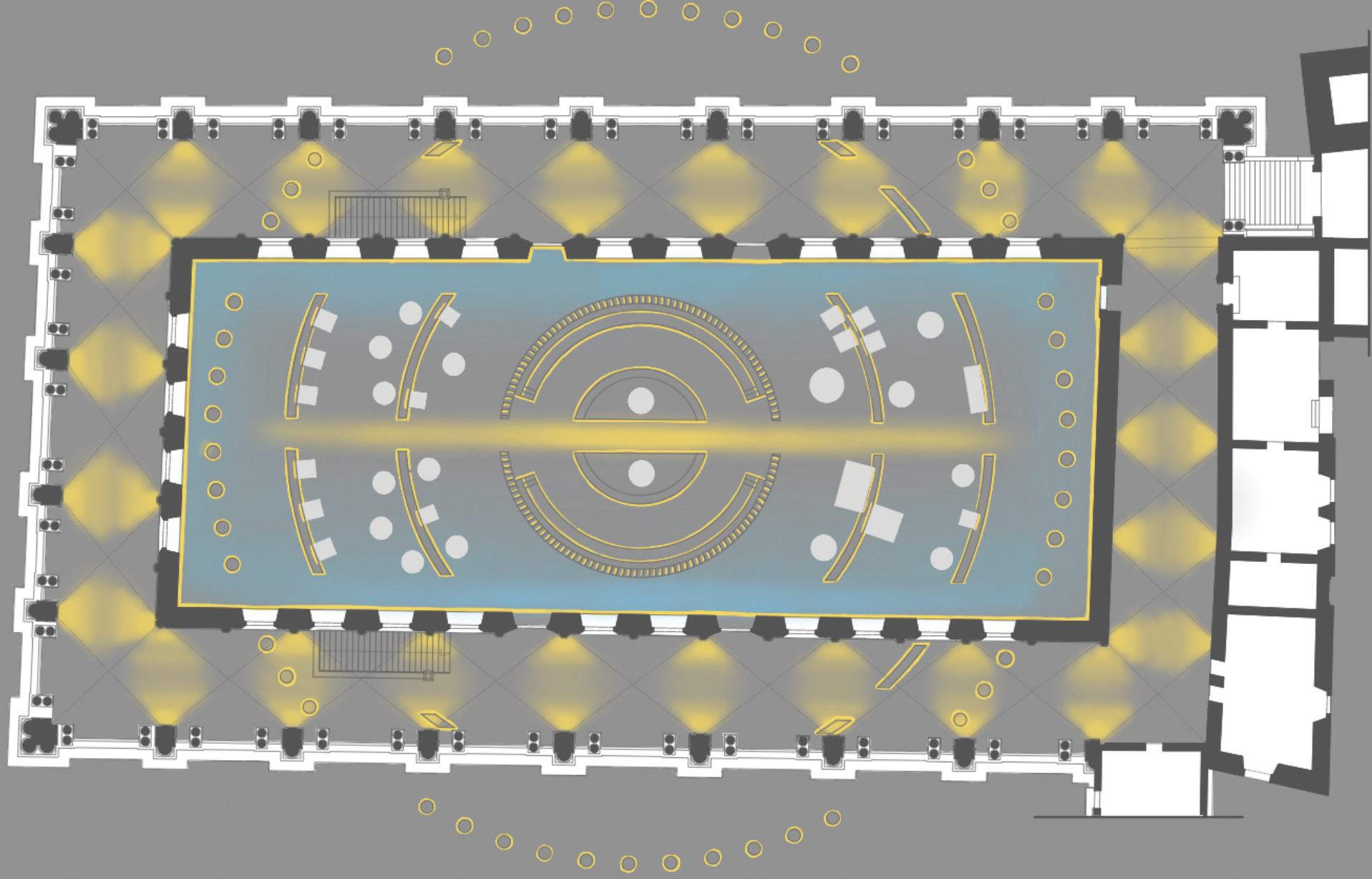
Il concept illuminotecnico è stato basato sulla volontà di creare uno spazio espositivo che fosse maestoso, dall'aurea quasi sacra, in linea con i contenuti trattati, ma al tempo stesso accogliente e rilassante.

È stato quindi scelto di utilizzare quanto più possibile la luce naturale proveniente dall'esterno, particolarmente importante e dal valore simbolico in esposizioni di opere tridimensionali classiche, integrata con l'utilizzo di un impianto di luce artificiale. Riprendendo alcuni aspetti chiave del progetto curatoriale ed allestitivo, è stato scelto di valorizzare l'architettura rafforzandone gli elementi geometrici e le altezze tramite l'utilizzo di un'illuminazione dal basso, richiamando in questo modo le forme semplici e monolitiche associate all'architettura classica. Lo stesso espediente è stato poi applicato anche ai pannelli espositivi e alle colonne, con la volontà di sottolinearne il dialogo con l'architettura. Anche per l'installazione sulla piazza è stato pensato questo tipo di illuminazione, per garantire continuità e riconoscibilità all'allestimento. In esterno, è stato pensato invece di valorizzare l'edificio enfatizzando la ritmicità del loggiato, altro elemento chiave nella costruzione della bellezza classica, tramite l'illuminazione delle volte. Per rafforzare la prospettiva, ricavata dai tagli effettuati in planimetria con gli assi, è stato deciso di creare una lama di luce centrale, più marcata al centro dell'allestimento che va a sfumare verso gli estremi. Questa scelta ha permesso anche di sottolineare la direzione del percorso espositivo nel momento di ingresso nella mostra

in basso: rappresentazione aree allestimento individuate e rispettiva tabella esigenziale
pagina successiva: rappresentazione in pianta del concept illuminotecnico



Area	Funzioni	Utenze	Esigenze	Requisiti
Loggiato	- Passaggio - Spostamento	Visitatori Personale	- Fruizione degli spazi in sicurezza - Comfort e benessere visivo - Adeguata visibilità nelle ore	Em= 50 lx Uo= 0,40 Ra= 40
Salone	- Passaggio - Spostamento - Ingresso/uscita	Visitatori Personale	- Fruizione degli spazi in sicurezza - Comfort e benessere visivo	Em= 50 lx Uo= 0,40 Ra= 40
Salone Loggiato	- Esposizione	Opere Architettura Visitatori Personale	- Valorizzazione opere e architettura - Corretta visibilità	Em= 150-500 lx Ra= 80
Salone Loggiato	- Lettura testi informativi	Visitatori	- Corretta visibilità - Comfort e benessere visivo	Em= 500- 750 lx Uo= 0,70 Ra= 8
Salone	- Area riposo	Visitatori	- Fruizione degli spazi in sicurezza - Comfort e benessere visivo	Em= 50 lx Uo= 0,40 Ra= 80



e di enfatizzare il climax ascendente verso il centro, punto nevralgico dell'allestimento.

Infine, per la valorizzazione delle opere della collezione, oltre al contributo della luce naturale, è stato pensato l'utilizzo di luci direttive artificiali che ne valorizzassero la tridimensionalità, ma cercando di perdere meno dettaglio possibile ed evitando allo stesso tempo un'eccessiva drammaticità che non si addiceva al concept curatoriale sviluppato.

Progettazione

In risposta al concept sono state sviluppate le soluzioni tecniche per l'impianto di illuminazione artificiale ed è stata effettuata la scelta dei dispositivi, utile anche per la verifica matematica dell'accuratezza delle soluzioni, tramite software Dialux.

- Finestre
Per diffondere e distribuire la luce naturale in ambiente è stato pensato l'utilizzo di un filtro in tessuto, intelaiato ad una struttura in metallo da applicare direttamente sullo stipite delle finestre.
- Pannelli, colonne, perimetro, oblò
Per l'illuminazione dal basso di questi elementi è stato utilizzato un diffusore lineare integrato alla struttura, per l'allestimento, ed appoggiato sulla preesistenza, per la Basilica.
Dispositivo: Underscore InOut Side Bend, 16x24 mm (iGuzzini)
- Loggiato
L'illuminazione delle volte è stata risolta tramite l'utilizzo di un cavo tesato a cui sono stati resi solidali due proiettori a fascio stretto.
Dispositivo: Palco Low Voltage D=38 mm, su cavo tesato (iGuzzini)
- Opere e scritte, lama centrale
Per l'illuminazione della collezione e la creazione della lama centrale di luce è stato progettato un insieme di binari e proiettori singoli sospesi alla copertura della Basilica, già fornita di una serie di pozzetti a cui è possibile collegarsi. A partire dal disegno in planimetria sono stati ottenuti 5 sistemi chiusi, uno per ciascuna sezione, ricavati dall'unione, con giunti flessibili, di binari singoli, al fine di ottenere un perimetro il più possibile curvilineo. Questi sono stati posti ad altezza crescente verso il centro in continuità con l'allestimento e sempre 1.50 m più in alto rispetto al pannello con altezza maggiore, in base al calcolo della proiezione dell'ombra del visitatore.
Binari: Binario Mains Voltage da 1m (iGuzzini)
Per il corridoio centrale sono stati utilizzati dispositivi sia a binario che a sospensione, con densità crescente verso il centro e con ottica a fascio ellittico.
Dispositivo: Tecnica Evo D=92 mm, a sospensione (iGuzzini); Tecnica Evo D=92 mm, a binario (iGuzzini)

Le opere sono state invece illuminate con due proiettori a binario, uno frontale ed uno superiore, a fascio stretto.

Dispositivo: Palco Low Voltage D=51 mm, a binario (iGuzzini)

Gli stessi, ma con ottica wall washer, sono stati utilizzati anche per l'illuminazione delle scritte informative sui pannelli con una variante sul metodo di installazione per necessità specifiche.

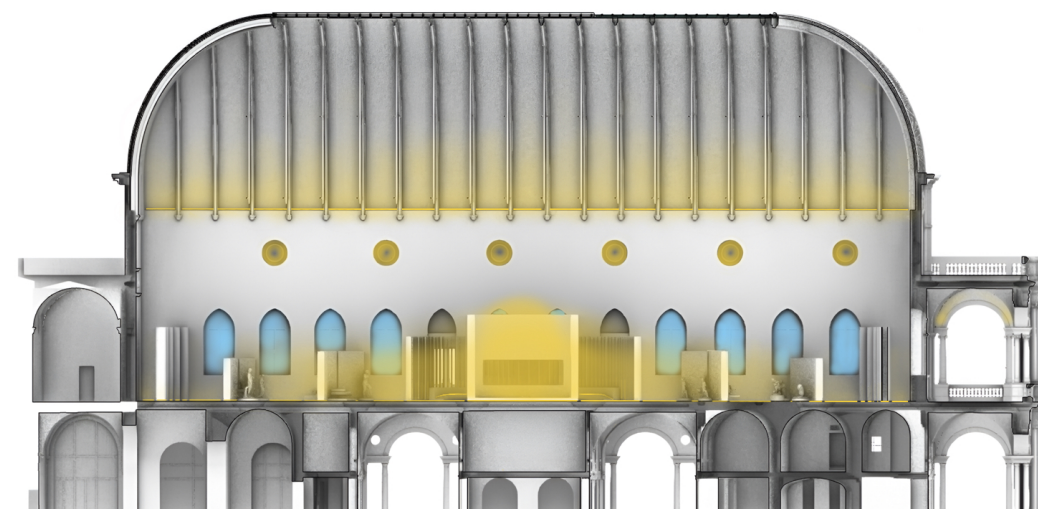
Dispositivo: Palco Low Voltage D=37 mm, con asta (iGuzzini); Palco Low Voltage D=51 mm, a binario

Simulazione Dialux

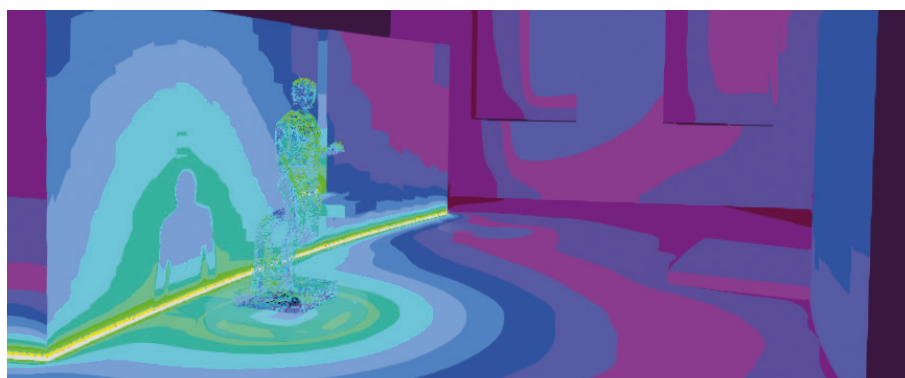
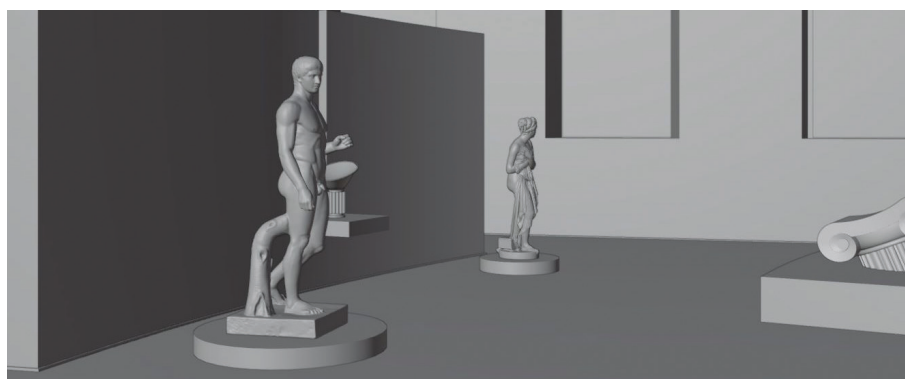
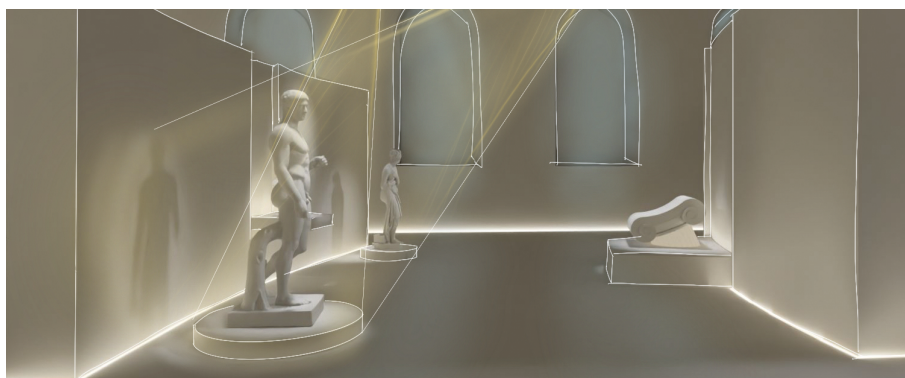
È stata infine necessaria una simulazione matematica, con il software Dialux, per verificare l'adeguatezza dei dispositivi scelti.

Questa è stata effettuata tramite la ricostruzione tridimensionale di una delle aree dell'esposizione che prevede l'illuminazione della statua del Doriforo, ricreando l'ambiente della basilica, la porzione di pannello interessata ed inserendo i dati dei dispositivi di illuminazione, posizionati all'interno della scena in analisi.

Dai risultati ottenuti, riscontrabili con le viste a falsi colori, si può notare come l'illuminazione media della statua sia pari a 354 lx, con un valore massimo di 604 lx sulla nuca del soggetto e uno minimo sui piedi pari a 42 lx, valori coerenti con il range espresso nella tabella esigenziale.



pagina precedente: rappresentazione in
prospetto del concept illuminotecnico
in basso in ordine: schizzo illuminazione opera;
vista modellazione 3D; verifica illuminamento in
software Dialux con vista a falsi colori
pagina 154: rappresentazione in pianta del
concept di suono



Suono

Per lo sviluppo del progetto acustico è stato prima necessario analizzare lo stato dell'arte, facendo una mappatura dei materiali presenti all'interno del salone della Basilica e dei rispettivi coefficienti di riflessione e di assorbimento acustico. Dall'analisi effettuata, calcolata anche l'estensione della superficie di ciascun materiale, è stata ricavata l'area di assorbimento acustico totale, pari a 11,28 m², utile per calcolare il tempo di riverberazione nell'ambiente vuoto, che è risultato essere di 8,1 secondi a 500Hz. Quest'ultimo valore non è però adatto ad una sala per esposizione, per questo motivo è stato calcolato un T60 ottimale, basandoci sull'effetto sonoro che avremmo voluto ottenere nel salone della Basilica. Per farlo è stata fatta una media tra i tempi di riverberazione di una sala da concerto e di auditori per parlato, di volume paragonabile a quello della sala, per ottenere un leggero riverbero che accentui l'immersività e la sacralità, in linea con il concept curatoriale e di allestimento. Il tempo di riverberazione ottimale risultato è stato 1,6 secondi.

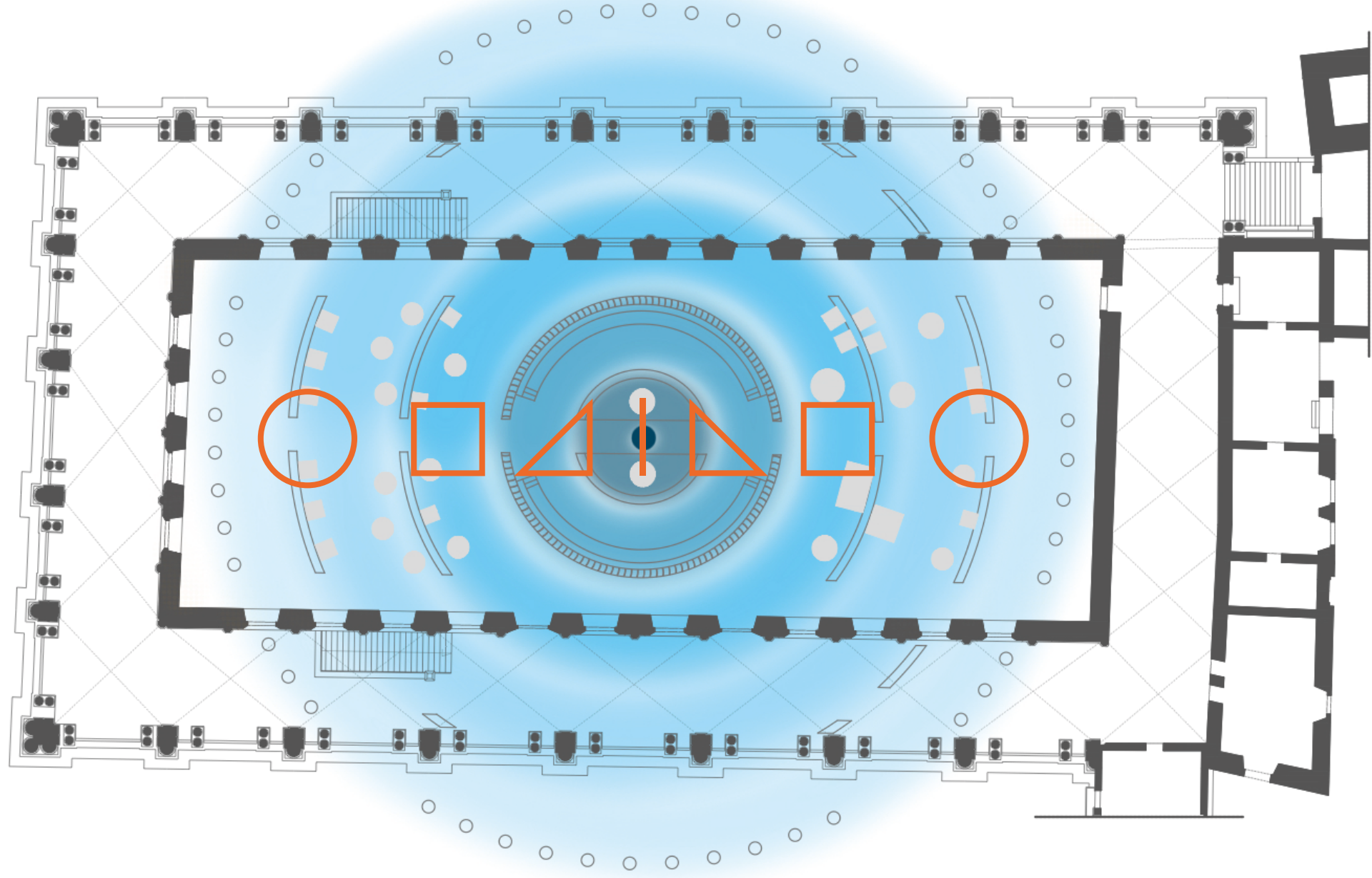
Concept

Il concept di suono sviluppato si pone l'obiettivo di realizzare un ambiente sonoro immersivo in coerenza con il concept curatoriale e di allestimento. Richiamando il concetto della goccia che cade in acqua, il percorso è stato assimilato, a livello sonoro, ad un percorso di immersione - emersione - immersione, in cui il momento in superficie corrisponde al punto centrale dell'allestimento, in cui vi è la caduta del mito dell'oggettività classica, una sorta di "presa di consapevolezza" del visitatore.

Dall'ingresso nel salone della Basilica è stata quindi ipotizzata la presenza di una melodia unica, riconoscibile lungo tutto il percorso dell'allestimento, che presenta però una componente che diventa più preponderante mano a mano che ci si avvicina verso il centro, ad enfatizzare il climax ascendente, per poi diminuire nuovamente. Allo stesso tempo, il "momento di verità", in cui il visitatore realizza che le opere scultoree classiche erano in realtà frutto di un assemblaggio di parti di corpo perfette, è stato tradotto in suono tramite la stessa melodia iniziale che mano a mano si "discretizza" nelle sue componenti, che risultano quindi progressivamente più riconoscibili, procedendo verso il centro dell'allestimento. Allontanandosi dal centro la melodia torna armonica e corale, accompagnando le riflessioni del visitatore.

Progettazione

In primo luogo, per migliorare il tempo di riverberazione all'interno della Basilica, è stata prevista l'applicazione di uno spray con un alto coefficiente di assorbimento sui pannelli espositivi, che oltre a migliorare le proprietà fonoassorbenti permette di ottenere una finitura simil calcestruzzo. Dopodiché è stato calcolato nuovamente il tempo di riverberazione della Basilica, ma questa volta considerando l'allestimento, che è risultato pari a 2,4 secondi,

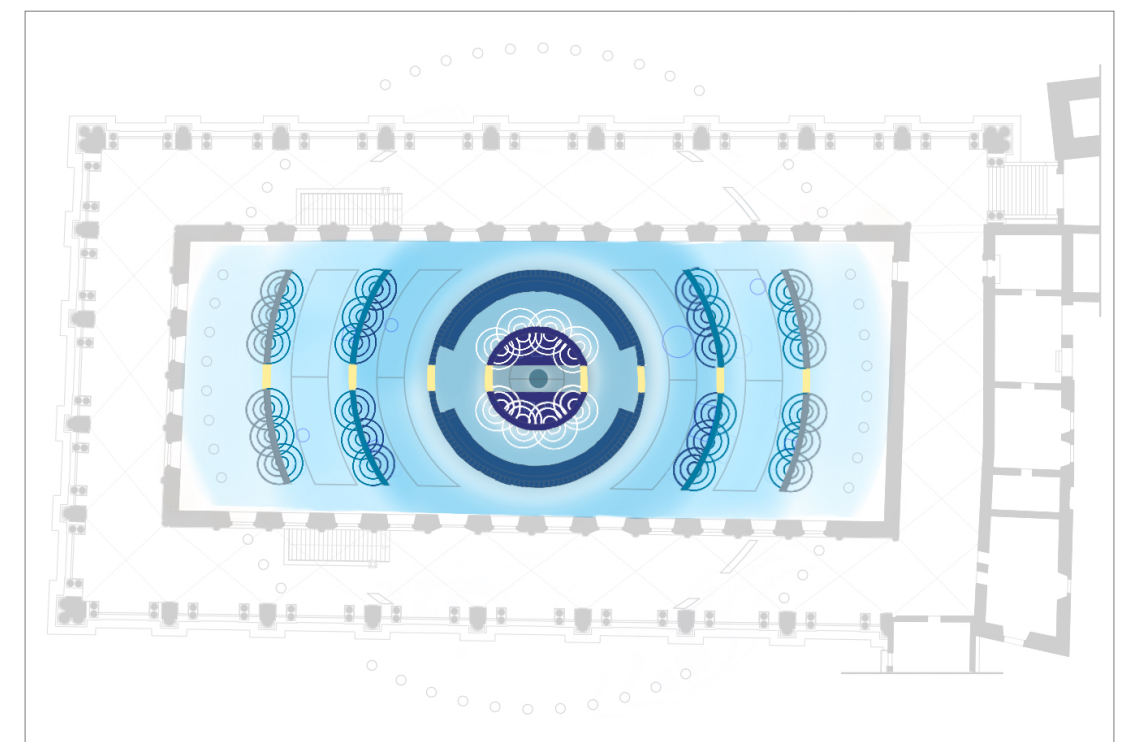
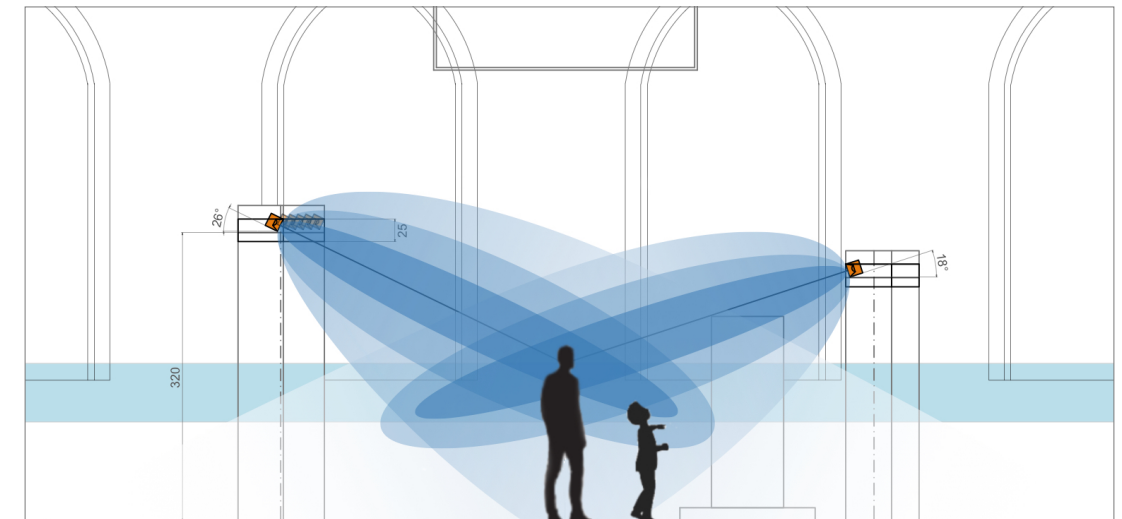


che, nonostante sia ancora più alto del valore ottimale individuato, è risultato accettabile. Per ottenere gli effetti sonori individuati nel concept è stato deciso di utilizzare ipotizzare la creazione e l'inserimento di un Wave Field Synthesis, una tecnica di rendering audio spaziale che colloca le sorgenti sonore virtuali nello spazio reale. La percezione uditiva umana è la stessa che sarebbe in un vero campo sonoro. La sintesi è precisa e fisicamente corretta: per creare un campo d'onda sintetizzato fisicamente corretto è necessario un gran numero di piccoli altoparlanti controllati in modo indipendente. Mentre le tecniche stereo o surround disponibili in commercio si basano sul fatto che l'ascoltatore si trovi nello "sweet spot", un'area molto limitata in cui è possibile percepire la corretta localizzazione dei suoni, WFS consente agli ascoltatori di trovarsi ovunque nel campo sonoro attivo e di percepire comunque il posizionamento accurato delle sorgenti sonore virtuali.

Tenendo conto delle dimensioni di uno speaker pari a 15cm e considerando la lunghezza del pannello, in linea generale si possono ipotizzare fino a un numero massimo di circa 35-40 speaker per pannello. Inoltre, considerando una fascia di ascolto individuata tra 1,10m, l'altezza da terra dell'orecchio di un bambino, e 1.75m, l'altezza da terra dell'orecchio di un adulto, è stato calcolato l'angolo di orientamento delle casse per garantire le condizioni di ascolto ottimali del visitatore, che risulta essere tra 18° e 26°, dipendentemente dall'altezza del pannello. Infine, affinché il sistema sia efficace, in fase progettuale è stato previsto di realizzare una fascia microforata, quindi trasparente al suono, per il rivestimento del pannello all'altezza degli speaker e di uno strato in sughero precompresso, da porre all'interno dei pannelli in multistrato dei setti, per migliorarne le proprietà fonoisolanti. Quest'ultima scelta è stata fatta nell'ottica di isolare maggiormente ciascuna nelle porzioni di circonferenza dell'allestimento, rendendo più efficace il sistema di acustica attiva ed evidente il passaggio da una zona all'altra, a cui corrisponde il cambiamento della melodia.

in basso: studio in prospettiva per
posizionamento acustica attiva (WFS) e fascia
di ascolto

a seguire: rappresentazione in pianta
posizionamento speaker (cerchi), aree di
riposo (fasce gialle), variazione coefficiente
di assorbimento dei pannelli (gradiente
riempimento dei pannelli)



Abaco elementi

Di seguito sono esposte nel dettaglio le soluzioni progettuali pensate per tutto il sistema allestitivo della mostra, corredate da modelli e disegni tecnici.

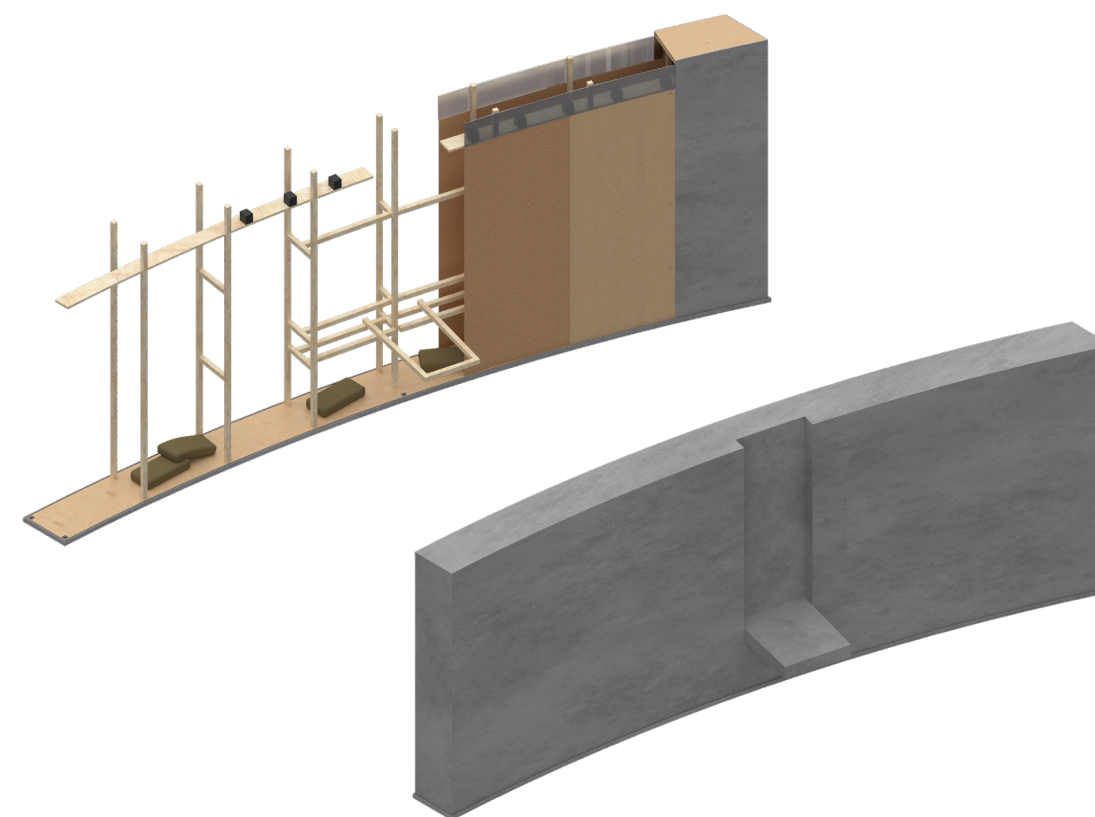
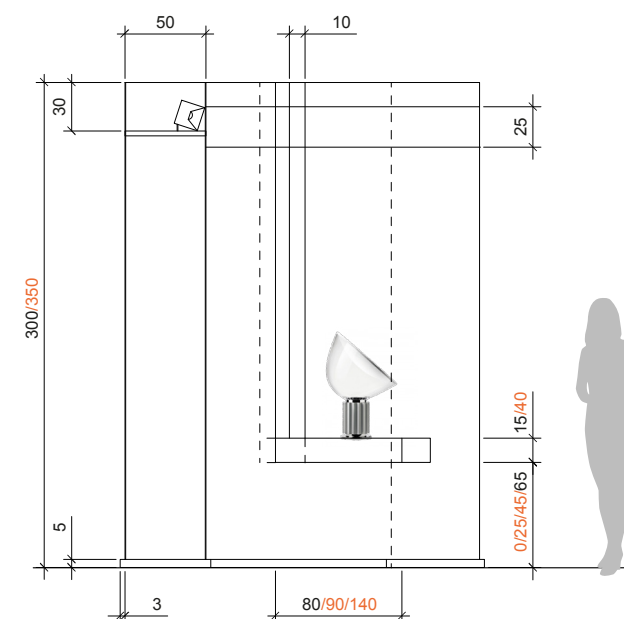
Pannelli espositivi

Per tutti i pannelli espositivi, lo scheletro portante in listelli lignei funge sia da intelaiatura strutturale che da punto di fissaggio per i pannelli di copertura. Questo è composto da elementi verticali che si inseriscono per forma nella base in legno, ottenuta tramite lavorazione con macchina a controllo numerico, e con un ancoraggio attraverso piastre metalliche a L. Nella base della struttura è previsto anche un incavo per l'alloggio del diffusore lineare. Alle componenti verticali vengono fissati supporti orizzontali sui due assi, così da aumentare la stabilità strutturale. Sulla struttura portante del pannello sono montanti dei ripiani, variabili in altezza e spessore, pensati per l'esposizione delle opere di design. A 30 cm dalla copertura superiore, è collocato un piano di appoggio per il WFS, fissato ai listelli verticali con giunti a L. Per permettere il passaggio del suono, è stato necessario utilizzare, all'altezza degli altoparlanti, una lamiera microforata in alluminio che non ostacola la fuoriuscita del suono. Tra lo scheletro portante e i pannelli di copertura è presente uno strato fonoisolante di supercompresso in sughero, usato per ottenere l'isolamento acustico di ciascuna fascia espositiva ed evitare interferenza tra fasce diverse. I pannelli di copertura, in multistrato precurvato, hanno uno spessore di 4 mm e sono fissati alla struttura attraverso delle viti. All'interno della struttura sono posizionate delle zavorre per ovviare ad eventuali problemi di ribaltamento. Infine, il trattamento superficiale è dato dal Sound Spray che, oltre alle funzioni acustiche di assorbimento del suono, conferisce colore e texture ai pannelli.

Nucleo centrale

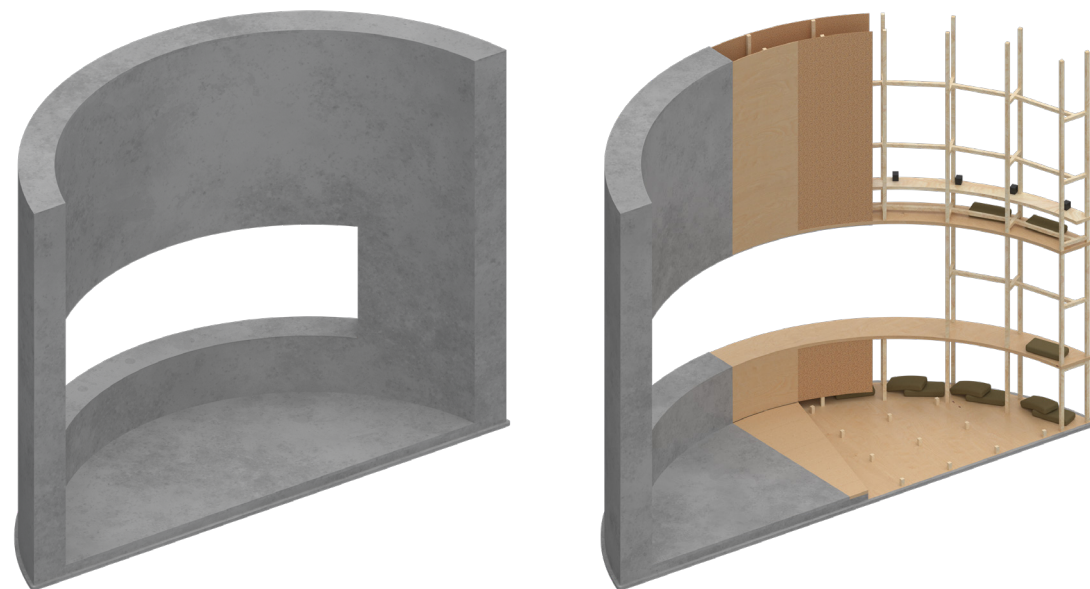
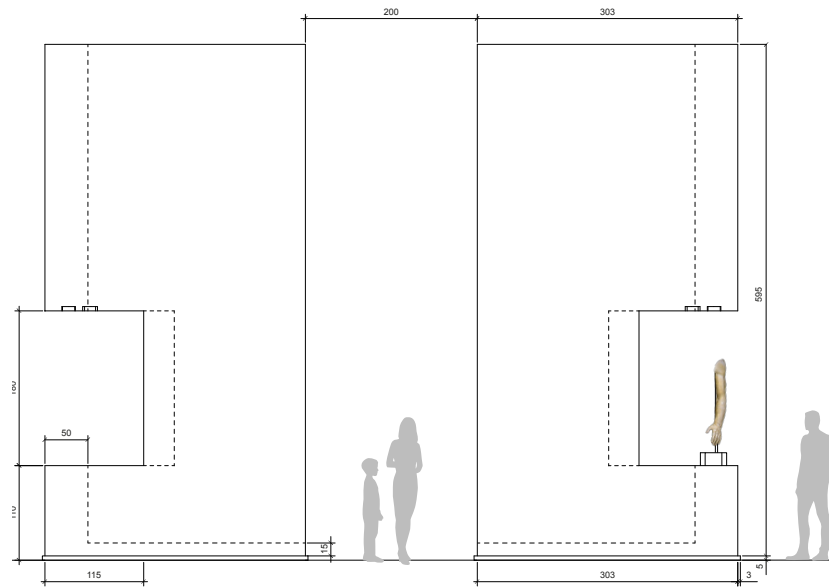
La struttura espositiva della sezione centrale sfrutta gli stessi elementi usati per i pannelli sopra descritti. L'unica differenza sta nella costruzione del piano di base, costituito da due pannelli di multistrato, tra i quali sono interposti dei cubi lignei di 10cm di lato fissati ai due pannelli tramite incastrature per forma. Questo espediente fa sì che il piano di base sia in grado di reggere le opere con i loro espositori e i bracci meccanici posizionati sopra. Il sistema di sedute a tribuna su due gradoni circonda la sezione espositiva centrale e permette ai visitatori di poter sostare e godere della performance. La struttura di questo elemento è la medesima di quelle finora descritte ed è completata da dei cuscini che segnalano i posti a sedere. A chiudere l'intero nucleo della sezione centrale vi è un listellare composto da oltre 200 elementi verticali a sezione curva in materiale plastico, ottenuti tramite un processo di trafilatura ad-hoc. I listelli si incastrano per forma all'interno di una base in legno e sono alternati dalla presenza di punti luce led incassati nella base e opportunamente schermati,

a destra: disegno tecnico pannelli
in basso: vista assonometrica della
struttura dei pannelli e dei pannelli
finiti



in basso: disegno tecnico pannello centrale
a seguire: vista assonometrica della struttura
del pannello centrale e del pannello centrale
finito

a pagina 162 da in alto a sinistra in ordine orario:
disegno tecnico colonne; vista assonometrica della
colonna per esposizione vestiti Maison di Moda,
della struttura delle colonne, della colonna finita;
disegno tecnico supporti opere; render di dettaglio
scritte informative su pannelli



così da non causare abbagliamento diretto nell'osservatore. Anche in questo caso, gli elementi sono trattati superficialmente con SoundSpray.

Colonne

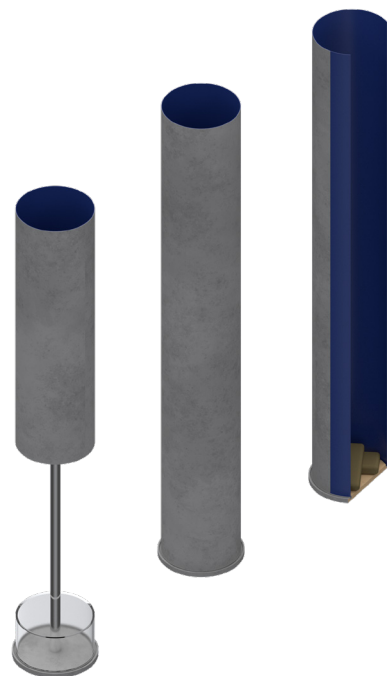
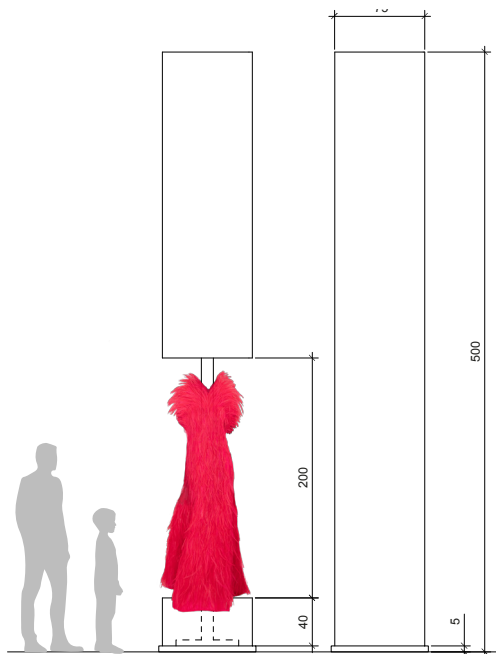
Le colonne sono costituite da una base circolare in legno di 75 cm di diametro sulla quale, attraverso una lavorazione con fresa a controllo numerico, è stato ricavato l'incavo per l'incastro del tubo in PVC che funge da struttura della colonna, oltre all'incavo per ospitare il diffusore lineare. Così come per i pannelli, la finitura superficiale è data dallo spray fonoassorbente per gli interni, e da un rivestimento polimerico con effetto cemento per gli esterni. All'interno della colonna sono posizionate delle zavorre in modo da stabilizzarla ed evitare ribaltamenti. Alcune colonne variano leggermente nella struttura, in quanto dotate di una base-piedistallo in PMMA e un palo in acciaio al quale è ancorato un manichino. Le colonne così composte fungono da espositori per alcuni dei capi della sfilata di moda dell'opening, selezionati per essere esposti nella mostra.

Espositori

Per le opere scultore sono stati pensati degli espositori in PMMA trasparente. Considerando la variabilità delle dimensioni delle statue e la distinzione operata nell'esposizione delle statue highlights rispetto alle altre opere scultoree, le dimensioni di tali espositori variano sia in altezza che in diametro, mantenendo la medesima soluzione progettuale di base. Il supporto è realizzato da due lastre in PMMA curvate a caldo per le pareti verticali, una esterna e una interna, in modo tale da distribuire meglio il peso ed evitare deformazioni su una terza lastra, che funge da base di appoggio.

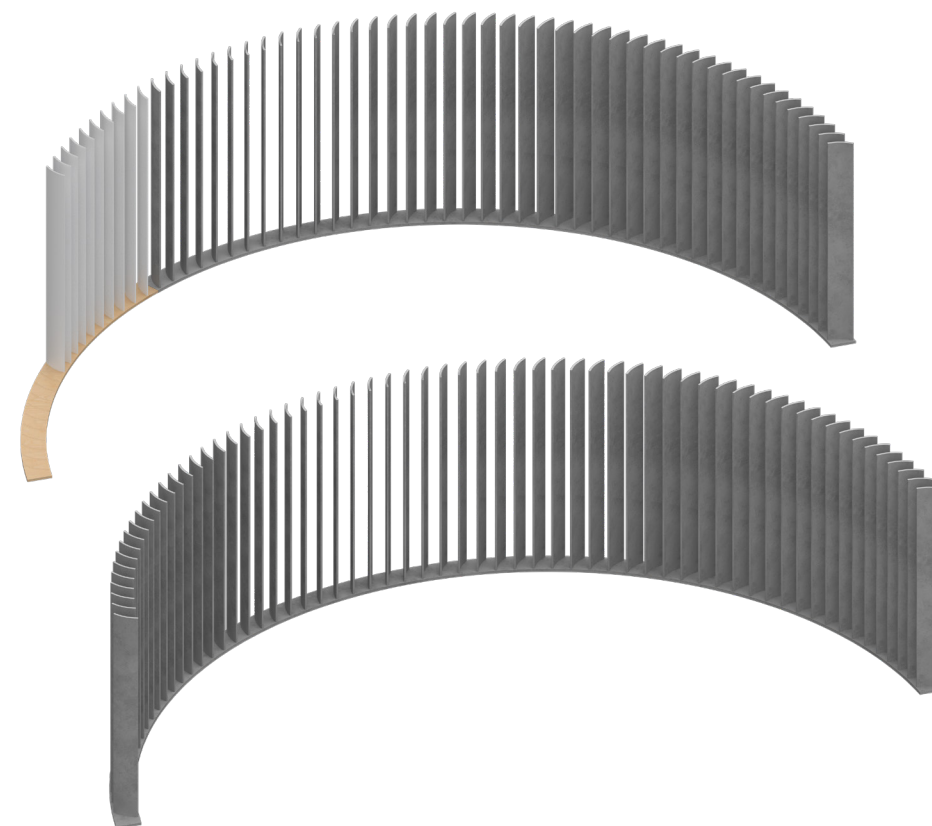
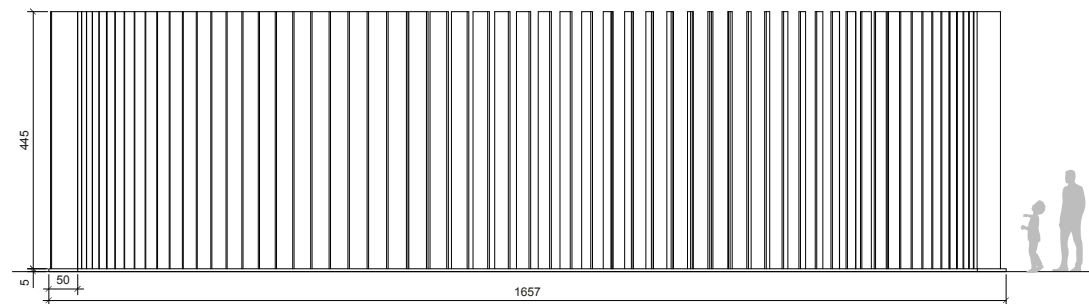
Testi informativi

I testi informativi sono stati realizzati con una duplice modalità: il titolo della mostra e le parole chiave, in depressione rispetto alla superficie del pannello, sono realizzati per incisione tramite lavorazione con macchina a controllo numerico sul pannello precurvato. Per i testi di descrizione delle opere highlights e i QRcode, posti questi ultimi in prossimità delle opere sulle mensole espositive e sugli espositori in PMMA, invece, è stato previsto l'uso di un prespaziato bianco opaco, a contrasto con il grigio cemento dei pannelli, così da garantirne la massima leggibilità.



in basso: disegno tecnico pannello listellare;
 vista assonometrica struttura pannello listellare e
 pannello listellare finito
 pagine successive in ordine: render esterno
 colonnato in Piazza dei Signori; render ingresso;
 render prospettiva centrale allestimento; render

sezione Equilibrio; render sezione Proporzioni;
 render sezione Armonia; render centro
 allestimento; render zona di riposo con sedute;
 render sezione Costruzione e Assemblaggio;
 render sezione Copia, render sezione Varianti,
 render loggiato esterno allestito







L'INSOSTENIBILE INTELLIGENZA DELLA BELLEZZA

Il design è un'attività che si svolge in un contesto culturale e sociale, e che è influenzata da molti fattori. In questo senso, il design è un'attività che si svolge in un contesto culturale e sociale, e che è influenzata da molti fattori.



PORZIONI

L'INSOSTENIBILE
INEFFABILITÀ
DELLA BELLEZZA

L'INSOSTENIBILE INEFFABILITÀ DELLA BELLEZZA

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamcorper suscipit lobortis nisl ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulputate velit esse molestie consequat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros et accumsan et iusto odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue duis dolore te.

Lorem ipsum dolor sit t sectetur adipiscing el nonummy nibh euismod ut laoreet dolore magn erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostr tation ullamcorper sus tis nisl ut aliquip ex ea consequat. Duis autem iriure dolor in hendrerit tate velit esse molestie quat, vel illum dolore e nulla facilisis at vero er accumsan et iusto odit qui blandit praesent lu zzril delenit augue duis







COSTRUZIONE

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad minim veniam, quis nostrud exerci tation ullamcorper suscipit labor- tis nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulpu- late velit esse molestie conse- quat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros et accumsan et justo odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue duis dolore te.

ASSEMBLAGGIO

Lorem ipsum dolor sit amet, con- sectetur adipiscing elit, sed diam nonummy nibh euismod tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volutpat. Ut wisi enim ad- minim veniam, quis nostrud exerci- tation ullamcorper suscipit labor- tis nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in hendrerit in vulpu- late velit esse molestie conse- quat, vel illum dolore eu feugiat nulla facilisis at vero eros et accumsan et justo odio dignissim qui blandit praesent luptatum zzril delenit augue duis dolore te.









COPIA

>Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor in reprehenderit in voluptate velit esse cillum dolore eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt mollit anim id est laborum.

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor in reprehenderit in voluptate velit esse cillum dolore eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt mollit anim id est laborum.

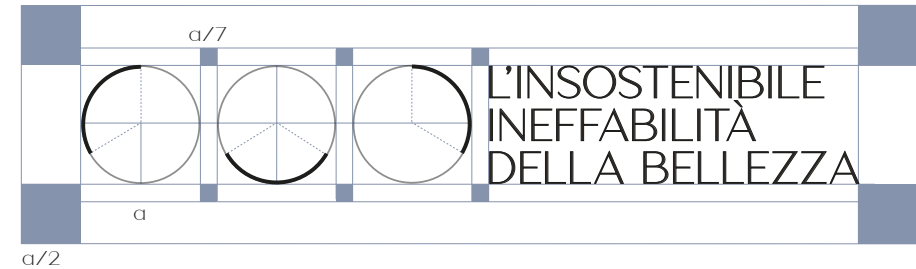
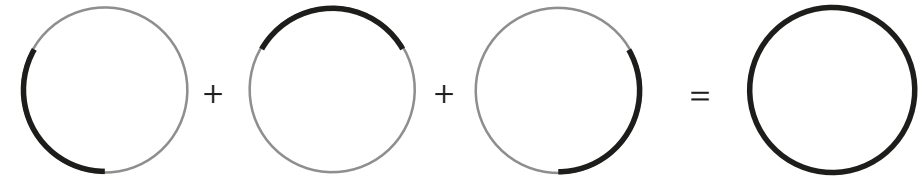




Identità visiva e comunicazione

Oltre al progetto di curatela e di allestimento, il brief prevedeva anche la progettazione del sistema di identità visiva della mostra, al fine di rendere quest'ultima nota, attraente e riconoscibile dal pubblico di potenziali visitatori. Alla base dello sviluppo dell'identità visiva c'è stato lo studio di un logo che comunicasse, seppur non in maniera esplicita, i temi del concept curatoriale. Il punto di partenza è stato il cerchio, come si è detto, simbolo di perfezione già per gli antichi greci, oltre che forma alla base dell'intero progetto planimetrico e allestitivo. Il cerchio viene scomposto in tre parti che rimandano al concetto di costruzione e alle tre sezioni dell'allestimento. Ne risulta un pittogramma costituito da tre cerchi disposti orizzontalmente, in ciascuno dei quali uno spessore maggiore della traccia ne evidenzia un terzo. I tre terzi evidenziati compongono un cerchio intero. A completamento del logo, al pittogramma è affiancato il logotipo "L'INSOSTENIBILE INEFFABILITÀ DELLA BELLEZZA". La palette si compone di due colori principali, bianco e nero, e due colori secondari complementari tra loro, arancione e azzurro. La tipografia prevede l'utilizzo di Athena, nelle sue versioni Regular e Light, un sans-serif di contrasto tra tratti spessi e curve sottili, usato come font principale in quanto è un'elegante combinazione di bellezza e funzionalità. A questo si unisce un font secondario, Montserrat, un sans-serif pensato per agevolare la leggibilità di contenuti testuali più ampi. Queste linee guida grafiche hanno guidato la progettazione di tutti i materiali utili alla promozione e comunicazione della mostra, sia online che offline. Sono stati realizzati manifesti e banner stradali da distribuire nei punti nevralgici della città di Vicenza e nei territori limitrofi. Al fine di rendere la mostra il più possibile digitalizzata, non sono stati previsti biglietti fisici, ma digitali, così come sono "digitali" le descrizioni approfondite delle opere esposte, celate da QR code che rimandano al sito web della mostra.

È stata infine pensata la realizzazione del catalogo dell'esposizione, Mito-Serie, disponibile in due versioni che variano nella copertina.



Athena
Regular

Aa

A B C D E F G H J K L M N O
P Q R S T U V X Y Z a b c d
e f g h i j k l m n o p q r s t
u v x y z 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9
, . : " + - _ @ & % #

Athena
Regular

Aa





A B C D E F G H J K L M N O
P Q R S T U V X Y Z a b c d
e f g h i j k l m n o p q r s t
u v x y z 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9
, . : " + - _ @ & % #

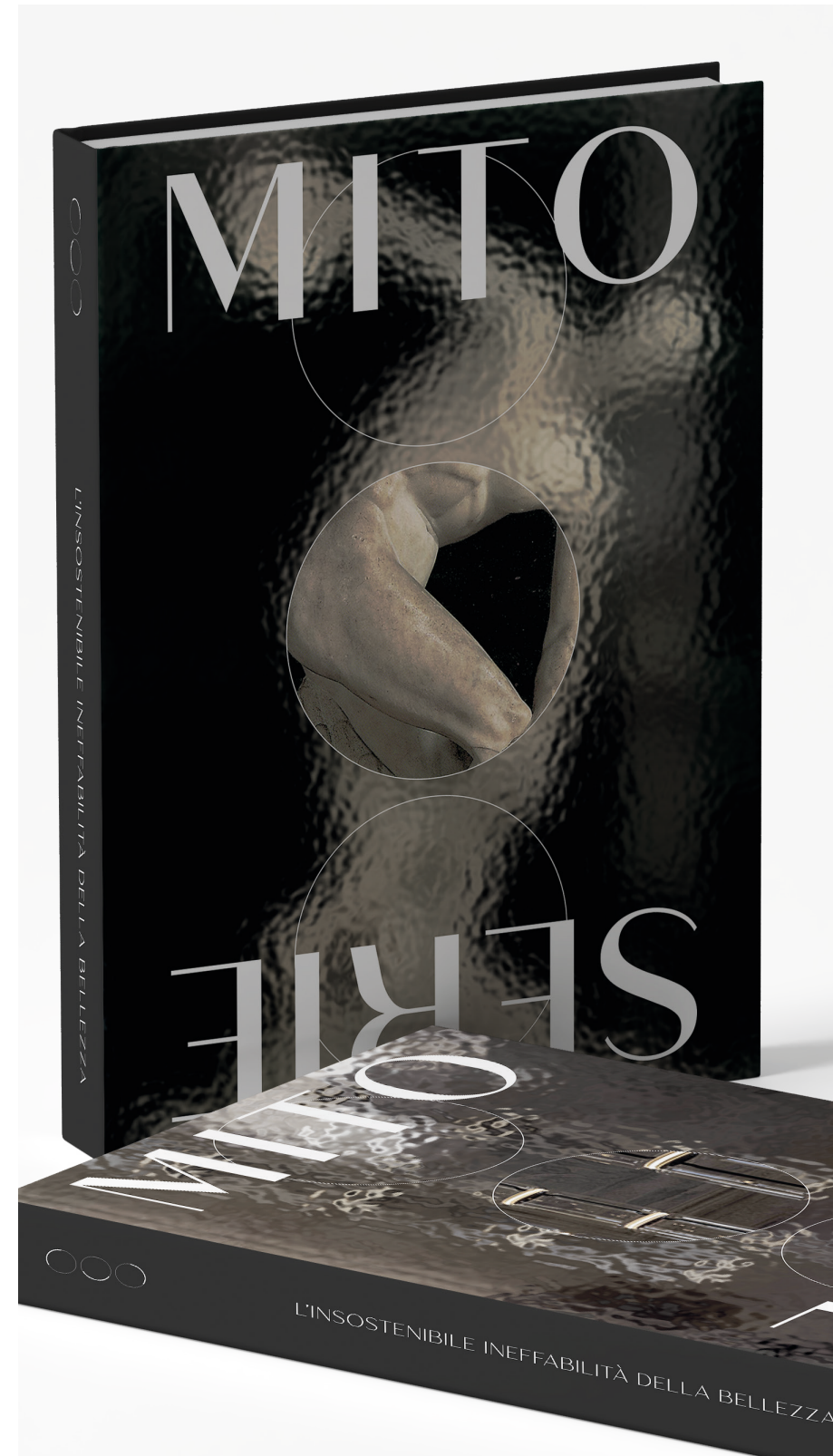
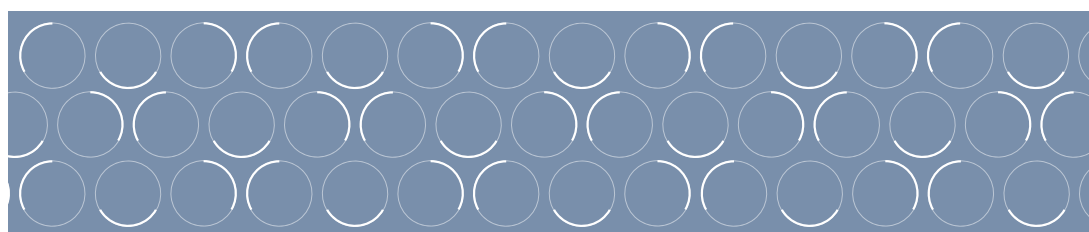
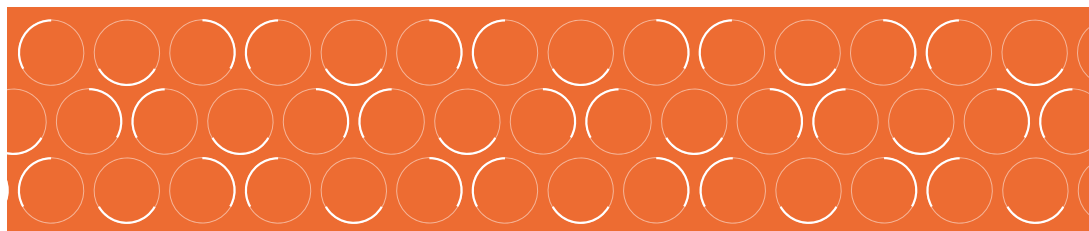
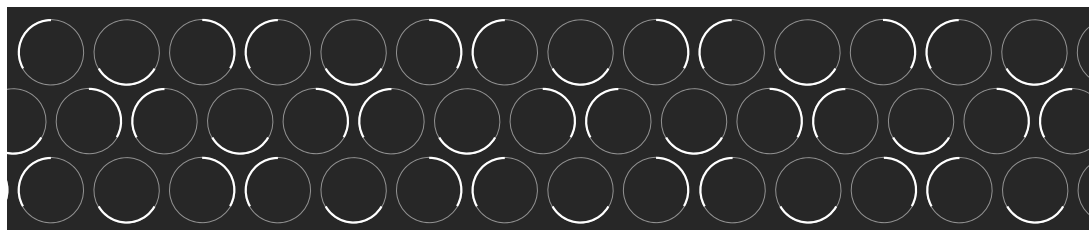
Montserrat
Light

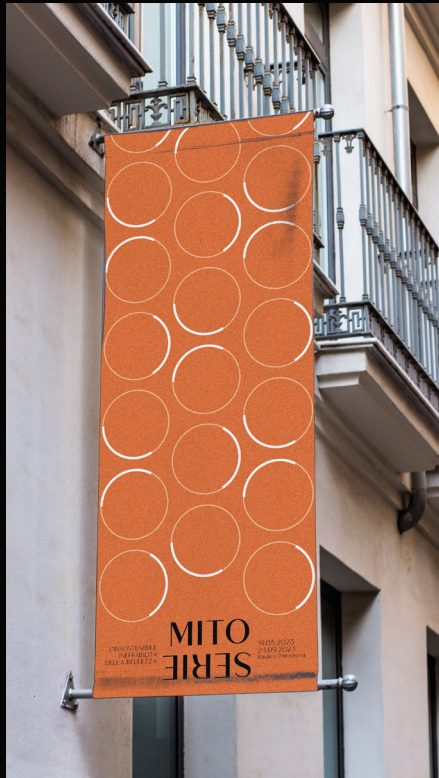
Aa

A B C D E F G H J K L M N
O P Q R S T U V X Y Z a b c
d e f g h i j k l m n o p q r s
t u v x y z 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9
, . : " + - _ @ & % #

a sinistra: logo mostra
in alto: composizione pittogramma
a seguire: costruzione logo; tipografia
pagina successiva: palette e pattern

#FFFFFF	 L'INSOSTENIBILE INEFFABILITÀ DELLA BELLEZZA
#262626	 L'INSOSTENIBILE INEFFABILITÀ DELLA BELLEZZA
#F37233	 L'INSOSTENIBILE INEFFABILITÀ DELLA BELLEZZA
#718AA4	 L'INSOSTENIBILE INEFFABILITÀ DELLA BELLEZZA





pagina precedente: catalogo mostra
 a sinistra: striscione stradale mostra
 in basso: brochure mostra
 pagina successiva: manifesti mostra



Evento di opening

Il tema fashion è uno degli elementi del palinsesto previsto dal brief, in particolare è stato richiesto il progetto di opening della mostra a tema moda: dalla scelta del brand, alla collezione di capi, fino allo svolgimento stesso della sfilata. Al fine di sfruttare l'evento di opening come occasione di promozione della mostra, la selezione della maison di moda, delle collezioni e il progetto della sfilata sono stati pensati in stretta relazione e coerenza con i temi trattati.

La scelta del brand è ricaduta sulla Maison Valentino ed è stata effettuata in seguito ad un'analisi dei valori della stessa, unitamente all'esplorazione delle collezioni, dei loro concept e delle sfilate. Fondata nel 1960 da Valentino Garavani e Giancarlo Giammetti, la Maison Valentino incarna un concetto di eleganza e bello assoluto che resiste allo scorrere del tempo e delle mode, portando avanti una sintesi di tradizione e innovazione necessaria ad un'industria creativa che costruisce il senso della bellezza. La moda Valentino si declina attraverso gli abiti Haute Couture e Prêt-à-Porter:

- Valentino Haute Couture è la linea di capi unici che vengono prodotti artigianalmente da un team composto da circa 60 sarte altamente specializzate, guidate da quattro Première. L'Alta Moda rappresenta la cultura del fatto a mano, del tempo e della passione.
- Le linee Valentino Prêt-à-Porter, invece, declinano la visione estetica globale del brand in creazioni che interpretano le scelte di stile verso un'ideale di contemporaneità e di bellezza timeless. Ogni collezione esprime la bellezza e l'eleganza, la perfezione dell'esecuzione ed è prodotta con tecniche industriali d'avanguardia, seppur con un elevato apporto di manualità artigianale.⁸⁵

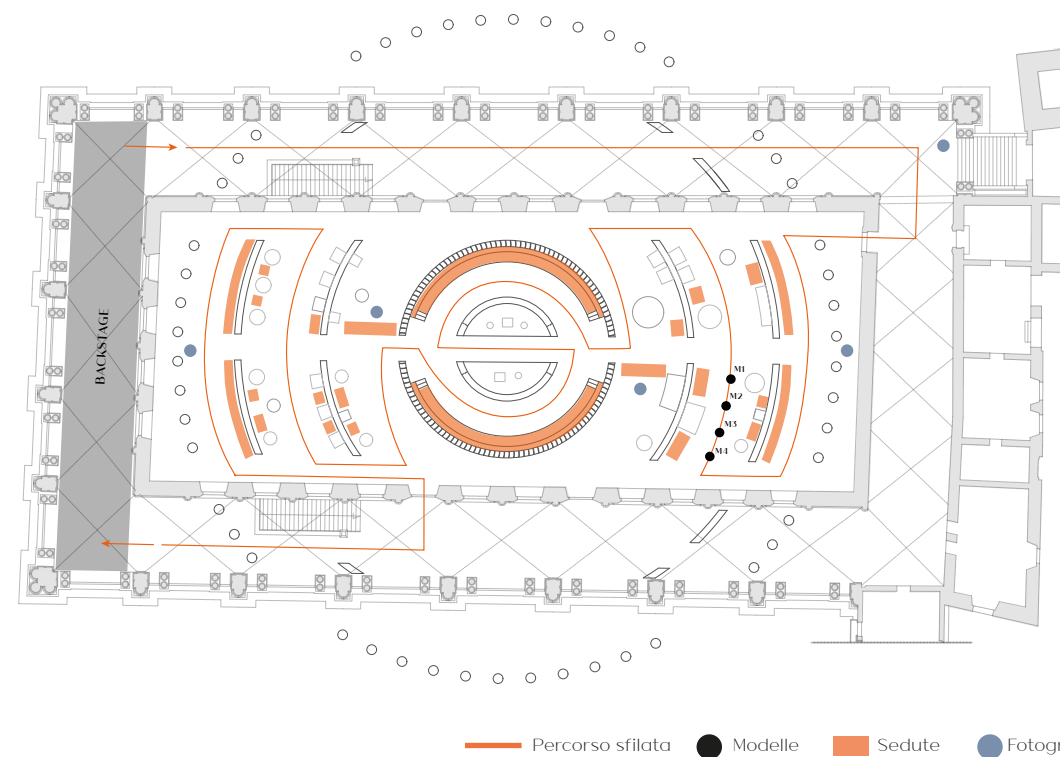
Il canone oggettivo classico e lo spettro della soggettività vengono ripresi anche nella sfilata, per la quale è stato scelto di creare una collezione ad hoc, al fine di rispecchiare il concept della mostra e i temi ad esso legati. Pertanto, si è pensato di selezionare 21 capi appartenenti a due diverse collezioni.

Dalla collezione Valentino Haute Couture Spring 2022 sono stati selezionati cinque capi colorati, scelti come highlights. Nella sua missione di rendere importante questo angolo elitario della moda, il direttore creativo di Valentino, Pierpaolo Piccioli, ha deciso con tale collezione di "mantenere i codici, ma cambiare i valori, per dare all'ampio spettro dell'umanità la possibilità di specchiarsi nell'haute couture, al posto del vuoto, bianco, classico ideale di bellezza del suo passato".⁸⁶ Citando ancora Piccioli: "Fin dal Medioevo, ci sono sempre stati canoni di bellezza. Una volta che ne abbiamo avuto abbastanza di tutti i canoni, abbiamo scoperto che l'umanità è l'unico canone valido: la libertà; Sii te stesso. Questo è il vero canone".⁸⁷

I restanti 16 capi, tutti bianchi, sono ripresi dalla collezione Valentino Prêt-à-Porter Spring-Summer 2020. Piccioli ha dedicato al bianco l'intera collezione, "volevo lavorare su qualcosa di universale, per tornare all'essenza della



a sinistra: primo capo della sfilata
in basso: planimetria Atto I°
a pagina 197: capi della collezione Valentino Haute Couture Primavera-Estate 2022 e della collezione Valentino Prêt-à-Porter Primavera-Estate 2020
a pagina 198: render sfilata, Atto II°
a pagina 199: render sfilata, Atto III°



forma e del volume”: eliminando il colore, sono proprio le forme e i volumi ed emergere. Inoltre, la scelta del bianco porta a fare un paragone con la collezione All White di Valentino Garavani del 1968, che fu epocale per la maison; tuttavia, Piccioli è il creatore di una seconda epoca di successo per lo Stile Valentino: la moda e la sua sensibilità per ciò che le donne di tutte le età vogliono indossare continuano a fluire senza sforzo.⁸⁸

Lo svolgimento è stato pensato come rappresentazione simbolica della “costruzione della bellezza” nella moda, portando in scena quello che avviene nel backstage di una sfilata.

La suggestiva scenografia pensata ha come scopo l’integrazione tra opere, allestimento, modelle e pubblico. Le modelle sfilano tra le opere che, illuminate e valorizzate, fanno da scenografia. Le sedute destinate al pubblico sono poste tra le opere, il tal modo il pubblico ha una vista sulle modelle con le opere sullo sfondo e al contempo ne è circondato e diventa esso stesso scenografia: il tutto è finalizzato ad aumentare la spettacolarità e il carico emotivo dell’esperienza. La sfilata si svolge in tre atti:

Atto I – Una voce narrante accoglie le quattro modelle che interpretano i quattro stadi di costruzione della bellezza nella moda. La prima modella entra in scena nuda, la seconda truccata, la terza truccata e vestita, e infine l’ultima completa di accessori. Le quattro modelle sfilano seguendo il percorso in planimetria scandito dall’illuminazione alternata degli archi di cerchio al loro passaggio.

Atto II – La scenografia è adesso totalmente illuminata: le modelle entrano contingentate, secondo un ordine per il quale ogni quattro capi bianchi della collezione Prêt-à-Porter Spring-Summer 2020, c’è un highlight colorato della collezione Valentino Haute Couture Spring 2022. Le modelle seguono il percorso in planimetria con un sottofondo di musica ambient.

Atto III – Dopo una breve pausa di buio e silenzio, riparte la musica in crescendo e si accende la lama di luci sul corridoio centrale, che viene percorso da tutte le modelle che rientrano sfilando per l’ultima volta.





Valutazione Economica

Analytic Network Process

Le Analisi Multicriteri (AMC) rappresentano un'ampia famiglia di tecniche in grado di tener conto contemporaneamente di una molteplicità di aspetti propri del problema che si sta affrontando, sia qualitativi che quantitativi, facendo emergere i diversi punti di vista degli attori coinvolti (Figueira et al., 2005). La tecnica di analisi decisionale multicriterio usata, l'Analytic Network Process (ANP), è stata applicata tramite il software SuperDecision. Il primo step è stato la strutturazione del problema decisionale con l'identificazione di obiettivo, criteri e sottocriteri.

Identificazione obiettivo

L'obiettivo, definito a monte del processo decisionale, è quello di organizzare un'esposizione temporanea e irripetibile, ad alto contenuto didattico ed emotivo che, data l'elevata complessità, ponga in stretta relazione e coerenza la collezione, il palinsesto e l'allestimento. In questo modo è possibile valorizzare l'architettura, esprimere al meglio il concept curatoriale e generare una riflessione sulla tematica della bellezza, partendo dall'eredità del passato e guardando alle prospettive future e desiderabili. Si prevede che la mostra sia dedicata ad utenti con un'età maggiore di 16 anni, che sia accessibile a persone con disabilità fisica e che l'utente sia libero di fruire dell'esposizione secondo le proprie necessità e volontà.

Identificazione criteri e sottocriteri

Per la definizione dei criteri e sotto-criteri, è stato consultato l'Atto di indirizzo sui Criteri tecnico-scientifici e standard per i musei del Ministero per i Beni e le Attività Culturali ed altri articoli e documenti affini.

Tenendo conto delle esigenze dei visitatori, del personale, delle opere e dell'architettura e dell'allestimento stesso, è stato scomposto l'obiettivo, identificando 4 cluster per strutturare il problema decisionale:

1. Gestione e fruizione
2. Brand identity e comunicazione visiva
3. Allestimento e concept curatoriale
4. Contributo didattico ed emotivo

Nella scelta dei criteri è stato escluso un cluster dedicato alla sicurezza, in quanto la Basilica è appena stata ristrutturata e si presuppone che sia dotata di tutti i sistemi di sicurezza necessari. Inoltre, è stato considerato come parte integrante e inscindibile del processo di progettazione l'attenzione alla sicurezza degli allestimenti stessi (spigoli non appuntiti, spazi sufficientemente ampi per la mobilità, uscite di sicurezza libere), non andandoli quindi ad esplicitare con un cluster o nodi dedicati.

1. Gestione e fruizione

Questo cluster è stato definito tenendo in considerazione aspetti di gestione e di fruizione relativi sia all'allestimento sia al pubblico, in quanto risultano fondamentali in un'ottica di organizzazione, oltre che di sicurezza e di fruibilità. Come primo nodo è stata inserita la gestione ordinata dei flussi, per evitare punti di sovraffollamento che potrebbero inficiare la trasmissione del contenuto didattico ed emotivo e potrebbero compromettere la sicurezza.

Sempre nell'ottica dei visitatori è necessario tenere conto dell'accessibilità della mostra a persone con disabilità fisiche; è stato però deciso di non dedicare la nostra mostra a persone con altro tipo di disabilità, come la cecità, che richiederebbero una progettazione specifica e dedicata.

Risultano essere fondamentali, per una buona fruizione da parte dei visitatori, anche i servizi e il supporto alla visita: le visite guidate, offerte anche in doppia-lingua, migliorano la comunicazione e la fruizione dei contenuti, inoltre attrezzature come aree relax e sedute garantiscono il benessere degli utenti, offrendo riposo sia fisico che mentale (importante quando si guarda all'andamento dei livelli di concentrazione, che stanno alla base della comprensione dei contenuti).

In quest'ottica risulta importante anche la possibilità di fruire liberamente delle opere, che devono essere correttamente esposte a livello di collocazione, gerarchizzazione e dialogo con l'allestimento, per garantire la corretta trasmissione dei contenuti e della mostra in generale, lasciando libero il visitatore di reiterare il percorso di visita, di guardare le opere da diverse prospettive e di fare il tutto con i propri tempi.

Sono stati esclusi da questa analisi gli aspetti più tecnici relativi alla conservazione e gestione delle opere e dell'architettura (che sarebbero stati inseriti in questo cluster), in quanto diamo per scontato che le normative definite dal Ministero dei Beni Culturali a riguardo vengano rispettate.

2. Brand identity e comunicazione visiva

Questo cluster riassume, con i nodi indicati, i punti fondamentali per lo sviluppo di una corretta comunicazione e pubblicizzazione della mostra e dei suoi contenuti.

Per quanto riguarda la mostra e il suo interno, risulta indispensabile che i contenuti siano correttamente esposti, ponendo attenzione alle tipologie di font utilizzati, al dimensionamento e all'altezza dei testi ma anche agli stessi metodi espositivi, come i pannelli e il loro posizionamento e illuminazione, il tutto per garantire una corretta esposizione dei contenuti informativi ed un apprendimento efficace.

È fondamentale che tutti i contenuti siano coerenti fra loro e legati da una visual identity, per permettere la riconoscibilità della mostra sia sulle piattaforme digitali utilizzate, sia a livello di pubblicizzazione cartacea, come depliant e cartelloni, affissi all'esterno della mostra.

In questo senso si collega il concetto di visibilità della mostra, anche a livello territoriale, che permette di attirare visitatori e di creare percorsi per accedere alla mostra stessa.

Infine è stata considerata anche la digitalizzazione, importante in quanto metodo più attuale di comunicazione dei contenuti, perché permette di raggiungere un pubblico maggiore. Infine, anche in un'ottica di attenzione alla sostenibilità ambientale, permette di ridurre il numero di merchandising, rendere digitali i biglietti di ingresso ed utilizzare qr code per la spiegazione dei contenuti della mostra.

3. Allestimento e concept curatoriale

Questo cluster è mirato sia all'analisi di aspetti più tecnici relativi all'allestimento, sia alle scelte curatoriali, alla base della costruzione del palinsesto (punto principale del brief) e dei contenuti della mostra stessa.

Primo fra tutti è stato scelto di valorizzare l'architettura, che non deve essere nascosta o sovrastata dall'allestimento e dalla mostra, ma diventarne parte integrante, nel rispetto della sua storicità e importanza.

Per garantire la corretta trasmissione dei contenuti e quindi del concept curatoriale, l'interazione dell'architettura citata sopra, insieme alla coerenza tra contenuti, palinsesto e allestimento (comprendendo anche il finger food e la sfilata), garantiscono un filo conduttore che permette il successo della mostra stessa.

Proprio per questi motivi e per il fatto che si tratta di un palinsesto creato ad hoc, è stato scelto di rendere la mostra irripetibile, sia per dare maggiore prestigio, sia perché per garantire questa coerenza è necessaria una progettazione site-specific che renderà difficile ricollocare la mostra in un altro edificio.

4. Contributo didattico ed emotivo

I contenuti didattici e la componente emotiva della mostra risultano fondamentali in quanto permettono di ricordare l'esperienza fatta, di fissare i contenuti e diventano il mezzo tramite cui si può generare una riflessione, obiettivo principale dell'esposizione.

Questo cluster è stato declinato con un nodo riguardante il contributo didattico della mostra, la cui presenza è necessaria in quanto esperienza culturale, ma allo stesso tempo è importante che il grado di approfondimento dei contenuti rimanga una libera scelta dell'utente.

In aggiunta, il coinvolgimento diretto del visitatore e l'immersività dell'esperienza per stimolare diversi sensi, rendono la mostra un'esperienza a 360 gradi e stimolano una risposta emotiva dell'utente.

Lo stimolo alla riflessione, punto fondamentale del nostro obiettivo, può essere raggiunto lasciando un finale aperto, di libera interpretazione, che richiede l'intervento attivo, lo sviluppo di un'opinione personale ed una

riflessione sull'attualità riguardo ai temi trattati.

Successivamente è stata costruita la rete di connessioni tra nodi e tra cluster, in base alla quale il software ha impostato il confronto a coppie, secondo due livelli, il livello di confronto tra i cluster e il livello di confronto tra i nodi).

Le risposte fornite al software hanno consentito la creazione di supermatrici con le priorità derivate dai confronti. Di seguito, è riportato l'elenco dei nodi in ordine decrescente di priorità

Gestione e fruizione

- Gestione ordinata dei flussi
- Eliminazione delle barriere architettoniche
- Servizi e supporto alla visita
- Percorso libero

Brand identity e comunicazione

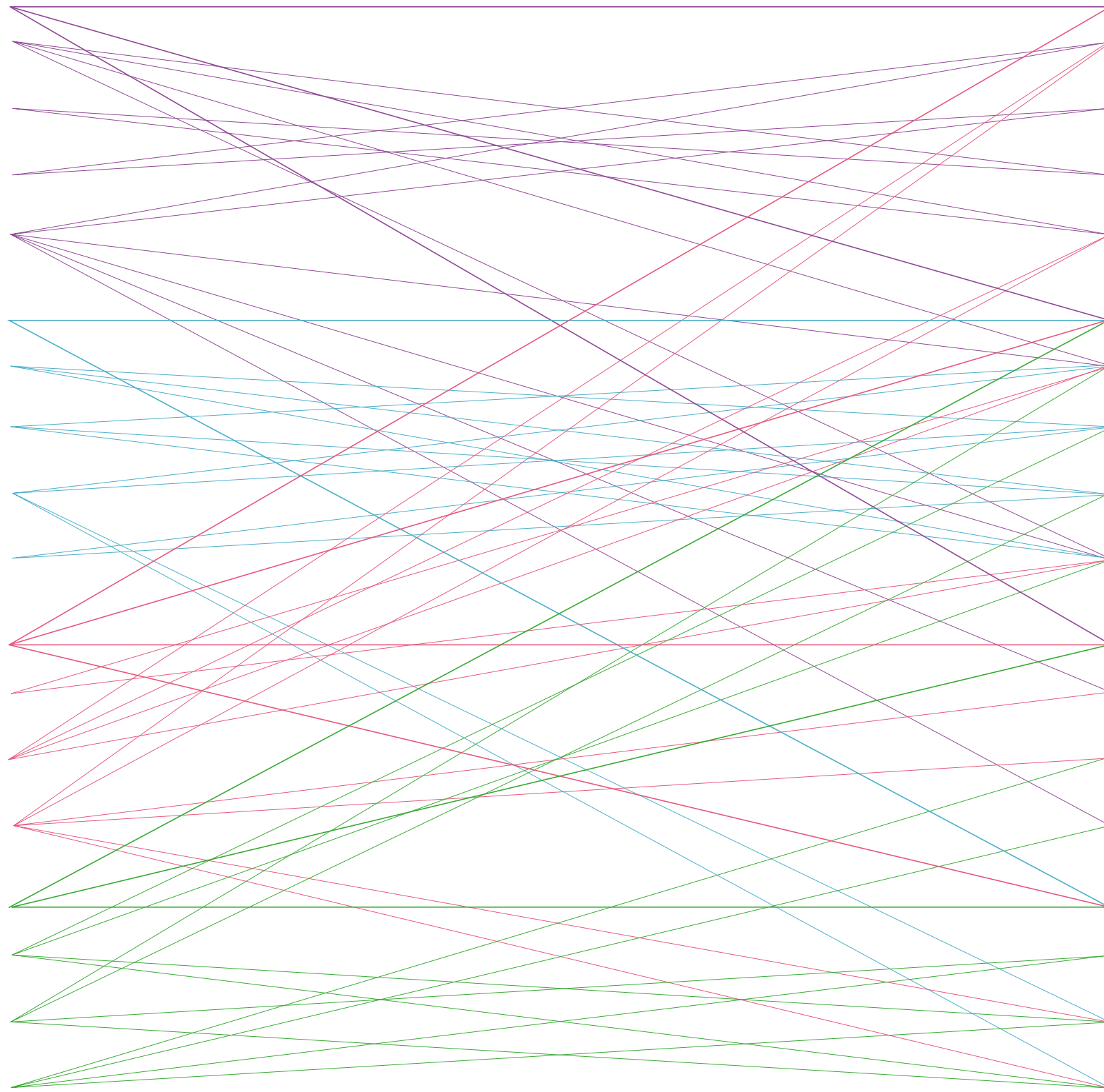
- Corretta esposizione del contenuto
- Visibilità della mostra
- Riconoscibilità della mostra e coerenza dei contenuti
- Digitalizzazione

Contributo didattico ed emotivo

- Didattica libera
- Immersività e coinvolgimento diretto dell'utente
- Stimolo ad una riflessione

Allestimento e concept curatoriale

- Valorizzazione dell'architettura
- Coerenza tra concept, palinsesto e allestimento
- Irripetibilità della mostra



Gestione e fruizione

- Gestione ordinata dei flussi
- Eliminazione delle barriere architettoniche
- Servizi e supporto alla visita
- Percorso libero

Brand identity e comunicazione

- Corretta esposizione del contenuto
- Visibilità della mostra
- Riconoscibilità della mostra e coerenza dei contenuti
- Digitalizzazione

Contributo didattico ed emotivo

- Didattica libera
- Immersività e coinvolgimento diretto dell'utente
- Stimolo ad una riflessione

Allestimento e concept curatoriale

- Valorizzazione dell'architettura
- Coerenza tra concept, palinsesto e allestimento
- Irripetibilità della mostra

Ordinamento di priorità

A posteriori rispetto all'analisi ANP effettuata, sono stati riportati alcuni spunti e risposte progettuali per approfondire il commento agli ordinamenti di priorità e per dimostrare come le esigenze espresse dai nodi trovano concretizzazione nel progetto.

Dalla supermatrice limite risulta che i nodi con un'importanza nettamente maggiore sono quelli del cluster Allestimento e concept curatoriale. Questo risultato è importante perché risponde a pieno all'obiettivo identificato all'inizio dell'analisi, evidenziando come la massimizzazione della coerenza tra concept, palinsesto e allestimento, unitamente alla valorizzazione dell'architettura e al rendere la mostra irripetibile, siano alla base del progetto e quindi prioritari rispetto agli altri nodi. L'intero progetto della mostra si fonda sulla stretta correlazione tra tutti gli elementi che risultano coerenti tra loro. A partire dal concept curatoriale della mostra, di per sé complesso, è stata data forma all'allestimento che, per le sue forme e geometrie, oltre a valorizzare lo spazio della Basilica Palladiana, riprende tematiche caratterizzanti il concept (es: l'eredità, l'influenza e la trasmissione rese dall'idea della goccia che cade in acqua generando cerchi concentrici). La collezione si contraddistingue per la dicotomia tra scultura classica (e neoclassica) e design, così come la dicotomia tra le due collezioni del brand di moda scelto si ritrova nel concept della sfilata. Anche il finger food per l'opening è stato progettato ad hoc per essere coerente con tutti gli elementi sopra citati. La sinergia tra tutti questi aspetti, unitamente al fatto che l'esposizione è site-specific, e alla scelta di sciogliere la collezione (le cui sculture sono copie noleggiate) post-esposizione, converge sulla scelta di rendere la mostra un evento unico e irripetibile.

A seguire troviamo Riconoscibilità della mostra e coerenza dei contenuti, nodo fulcro del cluster di Brand identity e comunicazione, in quanto sta alla base di un apparato di comunicazione di successo ed è quindi funzionale e prioritario rispetto agli altri nodi dello stesso cluster che infatti, rispetto a questo, occupano posizioni più basse.

Proprio per adempiere all'obiettivo e raggiungere quindi la massima coerenza tra tutti gli elementi caratterizzanti la mostra, è stato sviluppato un sistema di brand identity che, già a partire dal logo, incarna il concept della mostra e viene richiamato in tutti i contenuti sia analogici che digitali della visual identity: dai manifesti alla segnaletica stradale, dai biglietti digitali alla grafica del container per la sfilata, dalla cartellonistica al packaging per il finger food dell'opening.

Di seguito si posizionano: Gestione ordinata dei flussi (come primo nodo del cluster Gestione e fruizione), Servizi e supporto alla visita e Percorso libero, aspetti fondamentali per garantire un efficace funzionamento e svolgimento della mostra e per far sì che l'utente possa effettivamente fruire dei contenuti dell'esposizione in condizioni ottimali.

Per rispondere a queste esigenze, si presuppongono ingressi contingentati che evitano sovraffollamenti all'interno dello spazio espositivo. Inoltre, la progettazione di un allestimento aperto, con passaggi sufficientemente ampi, con tre corridoi e che non prevede ambienti chiusi, consente all'utente di effettuare un percorso di visita totalmente libero, con la possibilità di reiterare e di soffermarsi in base alle proprie necessità.

Sempre nella stessa fascia di valori, mescolati ai nodi di questi ultimi due cluster analizzati, si collocano i nodi del cluster Contributo didattico ed emotivo: dal momento che sono aspetti laterali rispetto all'obiettivo principale, si ritrovano tra le posizioni più basse, eccetto per lo Stimolo ad una riflessione. Quest'ultimo infatti è uno dei valori del progetto, risulta circa a metà dell'ordinamento e segue nodi che sono condizione necessaria affinché la mostra possa funzionare, abbia successo e possa quindi stimolare nel pubblico la voluta riflessione.

Da un punto di vista concettuale e progettuale, il contributo didattico e al contempo emotivo della mostra viene raggiunto offrendo all'utente i contenuti, lasciandolo libero di approfondire in base alla propria volontà, il tutto all'interno di un'atmosfera immersiva con un finale aperto che ha lo scopo di stimolare nel visitatore una riflessione e un pensiero critico.

Ordinamento di priorità (supermatrice limite)



a pagina 204: rete di connessione tra nodi e cluster
 in alto: ordinamento di priorità (supermatrice limite)
 pagina successiva: tabella analisi costi e ricavi e bilancio finale

Analisi Costi e Ricavi

Dopo aver effettuato una ricerca di marketing basata sulla situazione demografica ed economica del contesto di riferimento, sul potenziale bacino di utenza e sulla concorrenza con cui confrontarsi, è stato stilato il Piano economico finanziario della mostra, attraverso la stima delle varie voci riguardanti i costi e i ricavi, riportate di seguito.

Voci	Costi	
Funzionamento	390.463	37000 visitatori totali
Amministrazione e gestione operativa	56.765	
Allestimento e realizzazione	255.174	
Manutenzione	25.518	
Gestione delle collezioni	79.487	
Curatela	170.294	1.362.351 EUR totale costi
Bookshop	237.925	
Personale	128.447	
Piano di promozione e comunicazione	18.281	

Voci	Ricavi	
Biglietto	450.290	685.240 EUR totale ricavi
Bookshop	234.950	
Sponsor	677.111	



Piranesi Prix de Rome

Villa Adriana

Villa Adriana è una delle realtà archeologiche e paesaggistiche più rilevanti e straordinarie del mondo. Fin dal Rinascimento ha attirato pittori, architetti, studiosi e cultori dell'antichità e, nel 1999, è stata riconosciuta Patrimonio dell'Umanità dall'UNESCO. Costruita tra il 118 e il 138 d.C., per volere dell'Imperatore Adriano che intendeva farne la propria residenza suburbana, la Villa si caratterizza per la sua posizione fortemente strategica, individuata in virtù di vari fattori come la vasta disponibilità di acqua dovuta alla presenza di due affluenti del fiume Aniene e al passaggio di quattro acquedotti diretti a Roma, il collegamento della via Tiburtina e la vicinanza con Roma. Estendendosi su un'area di circa 120 ettari, la Villa può essere considerata come il modello di una città ideale, in cui la compresenza di spazi tipici della città romana e delle province dell'Impero restituisce una descrizione simbolica del mondo mediterraneo all'epoca adrianea.

L'intero complesso, progettato in un'ottica di dialogo tra architettura e paesaggio, prevedeva numerosissimi edifici quali, oltre al Palazzo imperiale, templi, biblioteche, teatri, terme, ninfei, parchi, magazzini e alloggi per la servitù. Oltre che per la serie di complesse forme architettoniche in essa riunite, la Villa si contraddistingue per un apparato decorativo e scultoreo di altissimo livello, costituito da sculture, colonnati, marmi, affreschi e mosaici policromi.

Con il declino dell'Impero, la Villa subì vari saccheggi e per molti secoli fu lasciata in stato d'abbandono. Per tutto il Rinascimento costituì un'importante fonte di riscoperta dell'architettura antica, e durante il Cinquecento papi e cardinali attinsero al ricco patrimonio, spogliando la Villa delle statue e opere presenti. Le prime attività di recupero iniziarono soltanto alla fine del XIX secolo, quando la Villa entrò a fare parte del patrimonio del Regno d'Italia.

Scenario

La partecipazione al Piranesi Prix de Rome 2023 ha fornito l'importante occasione di progettare in stretta relazione con l'archeologia, la rovina e in generale con una preesistenza di rilevante valore e complessità, come è appunto Villa Adriana, luogo di Grande Bellezza. Come premessa agli

sviluppi progettuali esplicitati di seguito, risulta fondamentale analizzare in che modo la disciplina dell'architettura e museografia per l'archeologia è utile ai fini della valorizzazione dei siti archeologici e in che relazione si pone con la bella ruina.

Spesso, nei siti archeologici, il trascorrere del tempo e le distruzioni causate da eventi di vario genere hanno intaccato l'aspetto di edifici e architetture originariamente contraddistinti da particolare carisma e bellezza, riducendoli a vaghe tracce e forme parziali. Tuttavia, contemplando ciò che resta di queste architetture, si innesca una reazione che porta a percepire la rovina di un edificio come l'esito di un processo di estetizzazione che trasforma la forma morta nella "bella ruina".⁸⁹ Tale processo, generato dalla profonda volontà di riprodurre la forma, è finalizzato a colmare il divario tra la rovina e il manufatto originario. Per queste ragioni, l'allestimento di un sito archeologico dovrebbe stimolare l'immaginazione del visitatore, a partire dall'evidenza dei fatti materiali, rendendolo di fatto soggetto attivo di conoscenza. L'obiettivo ultimo è quello di creare, definire e arricchire nel visitatore la percezione del passato, per far comprendere l'interazione tra antico e moderno e cercare di evocare una sensazione di stupore e bellezza.



a pagina 212: Grandi Terme, Villa Adriana
a sinistra: rovine di una galleria di Statue di
Villa Adriana, incisione, Giovanni Battista
Piranesi

in basso: abside della Sala dei Filosofi e muro
del forte Pretorio di Villa Adriana, acquaforte,
Giovanni Battista Piranesi

pagina successiva: Teatro Marittimo, Villa
Adriana





Dal Grand Prix de Rome al Piranesi Prix de Rome

L'Area Archeologica di Villa Adriana è la sede in cui ha luogo ogni anno il workshop-concorso Piranesi Prix de Rome, un Seminario Internazionale istituito sulla scia del Grand Prix de Rome francese, e il cui obiettivo è la sperimentazione e l'apprendimento di una competenza progettuale specifica relativa all'architettura per l'archeologia e per la valorizzazione dei siti archeologici.

Il Grand Prix de Rome, fondato da Jean-Baptiste Colbert, nasceva nel 1666 come borsa di studio fondata dallo Stato francese e dedicata agli studenti più meritevoli nel campo delle arti. Tale sovvenzione permetteva ai vincitori di studiare Belle Arti a Roma presso la prestigiosa Accademia di Francia. Anticipando l'esperienza del Grand Tour,⁹⁰ gli artisti partivano in gruppo e risiedevano a Roma per formarsi a contatto diretto con i modelli dell'antichità. Il lavoro dei cosiddetti artisti pensionnaires prevedeva un'analisi archeologica dello stato attuale delle rovine e la restituzione di opere e disegni che mostravano opzioni restaurate in base alle evidenze raccolte. Il modello del Grand Prix de Rome ha influenzato un'idea di scuola basata su tre elementi principali: il confronto progettuale in situ con le più importanti aree archeologiche del mondo; il grand tour come principio educativo basato sull'esperienza del viaggio; la qualità della restituzione grafica e l'utilizzo delle nuove tecnologie come strumento conoscitivo.⁹¹ Da questi presupposti, nasceva nel 2003 il Piranesi Prix de Rome, concorso annuale di architettura per l'archeologia istituito per il mondo universitario, e in seguito esteso a professionisti nel campo della progettazione museale e della valorizzazione e riqualificazione del patrimonio.

La XXI edizione del Piranesi Prix de Rome si è tenuta a Tivoli tra Agosto e Settembre 2023. La sperimentazione progettuale si è incentrata sul rapporto tra due dei principali elementi che costituiscono l'immagine di Villa Adriana, Architettura e Acqua, visti nella stretta relazione di complementarità che non solo ha originato alcuni dei più importanti episodi architettonici della Villa, ma che è alla base della stessa scelta del sito su cui essa è stata costruita. Il rapporto progettuale tra architettura e acqua è stato oggetto della riflessione richiesta in ambito di concorso: da un lato il confronto con i luoghi mnemonici di Villa Adriana, laddove l'acqua è già presenza storicizzata in quanto parte del progetto originale, e dall'altro il confronto con il paesaggio archeologico e naturalistico della Villa impiantando nuovi episodi di un'architettura pensata essenzialmente nella sua relazione con l'acqua. Nello specifico, sono stati affrontati i temi progettuali di seguito elencati:

- Architettura e Museografia per l'Archeologia, tema riferito all'inserimento di un nuovo padiglione destinato ad attività termali integrate ad attività espositive.
- Architettura del Paesaggio con un intervento di landscape.
- Fashion and Heritage, tema finalizzato alla messa in scena di un evento di Alta Moda ambientato in una spettacolare scenografia archeologica.
- Exhibit Design nell'intervento di progettazione di sistemi espositivi coordinati per reperti lapidei "erranti" e concentrati in alcuni punti sensibili della geografia della Villa.⁹²

Concept - Trame Invisibili

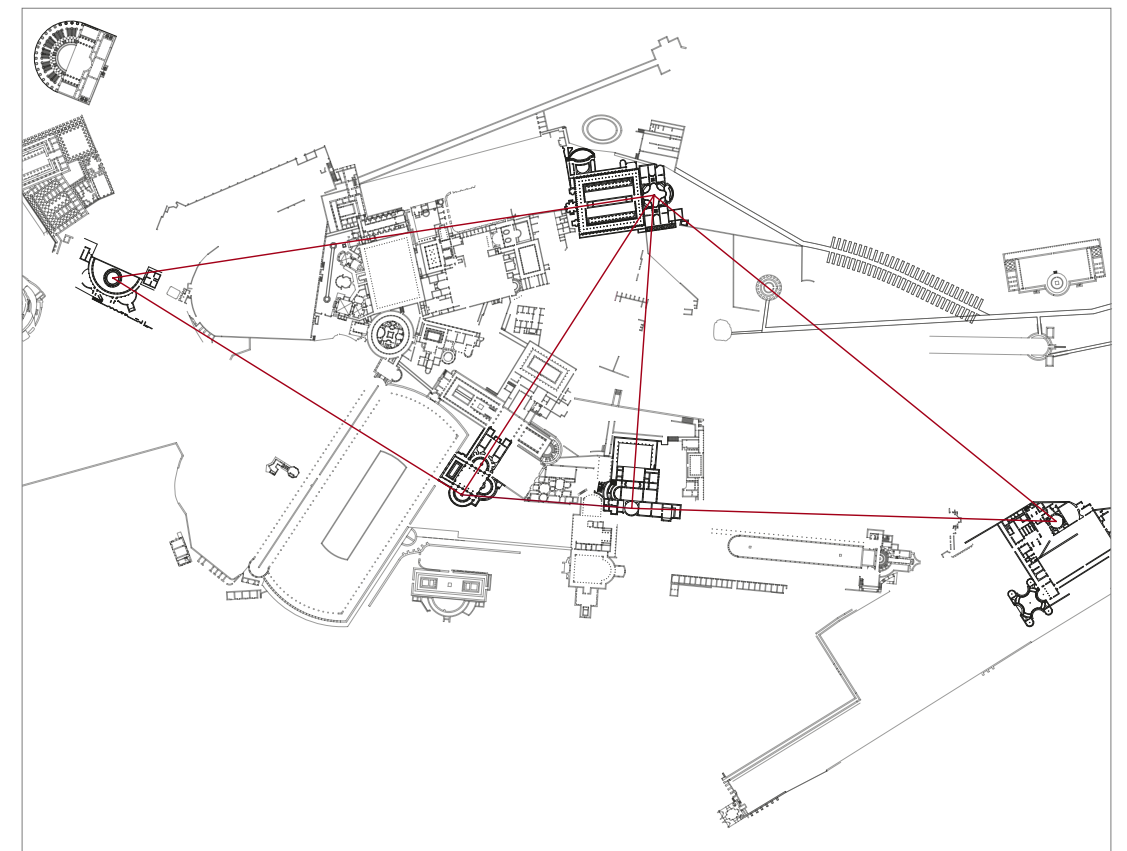
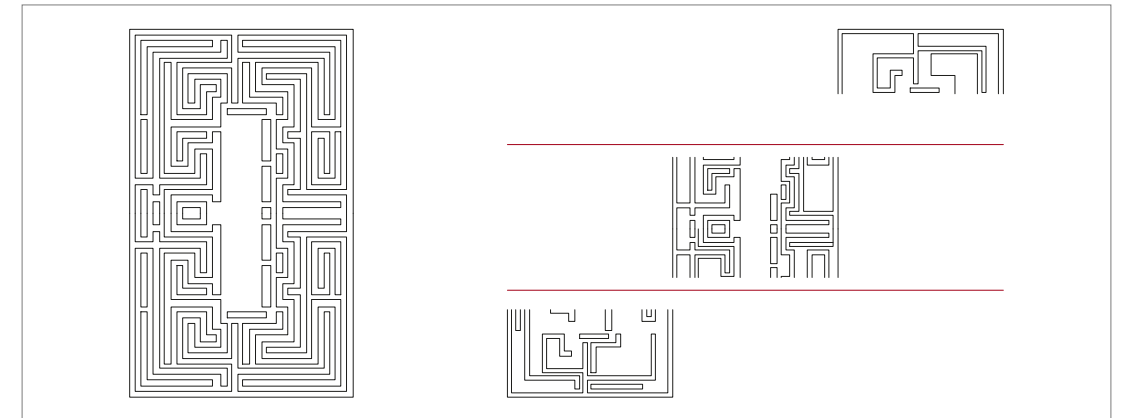
Da oltre mezzo millennio, Villa Adriana è oggetto di visita e ammirazione e, in particolare, la sua composizione architettonica è al centro di studi e dibattiti ancora aperti. Rappresenta un caso unico nel mondo antico perché, fin dalla sua edificazione, ha mostrato uno scheletro tipicamente romano, associato a uno spirito totalmente nuovo e lontano da quello del mos maiorum dell'architettura istituzionale flavia o traiana.⁹³

Tale rivoluzione si è manifestata nella fase iniziale della realizzazione di Villa Adriana, probabilmente già nel 118 a. C., con uno spostamento di paradigma nel processo di composizione architettonica, che ha generato la crisi del modello a griglia ortogonale usato fino a quel momento come strumento di controllo sintattico generale. La crisi, infatti, è dovuta all'introduzione di un nuovo e diverso principio regolatore dei rapporti tra gli elementi della composizione. Questa novità caratterizzante è stata motore di una ricerca curiosa e ossessiva per coloro che hanno cercato di leggere la planimetria e svelare l'esistenza o meno, di un principio ordinatore, "di una lex che ne disveli la ratio". Su questi temi e interrogativi si è incentrato il Tractatus logico sintattico: la forma trasparente di Villa Adriana, un saggio pubblicato nel 2012 da A. Torricelli, L. Basso Peressut e P. F. Caliarì.

Il Tractatus ha l'obiettivo di chiarire in modo oggettivo che la vera forma di Villa Adriana è trasparente, invisibile ad occhio nudo: non può essere percepita né in situ, attraverso l'esperienza diretta, né attraverso le varie rappresentazioni topografiche e architettoniche. Essa emerge solo attraverso un'analisi di tutti i segni che stabiliscono una relazione diretta e compositiva tra le parti che la compongono. Il saggio dimostra che la forma di Villa Adriana non è il risultato di una composizione pluriassiale paratattica, come avevano sostenuto altri autori precedenti, ma di una composizione polare, definibile come policentrica radiale ipotattica. Dunque, non si tratta di un sistema di insiemi architettonici indipendenti e autonomamente coerenti, bensì di un sistema compositivo unitario basato sulla disposizione di alcune polarità generative che organizzano il tracciato ordinatore della Villa, definendo il posizionamento, l'orientamento e la composizione spaziale degli elementi architettonici.⁹⁴

Questo sistema è fondato su alcune centralità, ovvero architetture la cui sostanza è riconducibile ad una forma circolare, o ad una cupola, da cui si sviluppano ventagli di assi generatori che a loro volta connettono altre centralità gerarchicamente dipendenti. Le centralità sono individuabili nella Sala Quadrilobata della Piazza d'Oro, nella Tholos del Tempio di Venere Cnidia, nei due teatri (a Nord, il cosiddetto Teatro Greco, e a Sud il cosiddetto Odeon), nel Teatro Marittimo, nell'Antinoeion e nell'Edificio con Tre Esedre. Le due centralità principali, che dettano la composizione generale della Villa sono la Tholos del Tempio di Venere Cnidia e la Sala Quadrilobata della Piazza d'Oro che, con i due Teatri, definiscono il quadrilatero del perimetro

in basso: processo di astrazione per la composizione in pianta del padiglione termale-espositivo
a seguire: triangolazioni nella composizione di Villa Adriana



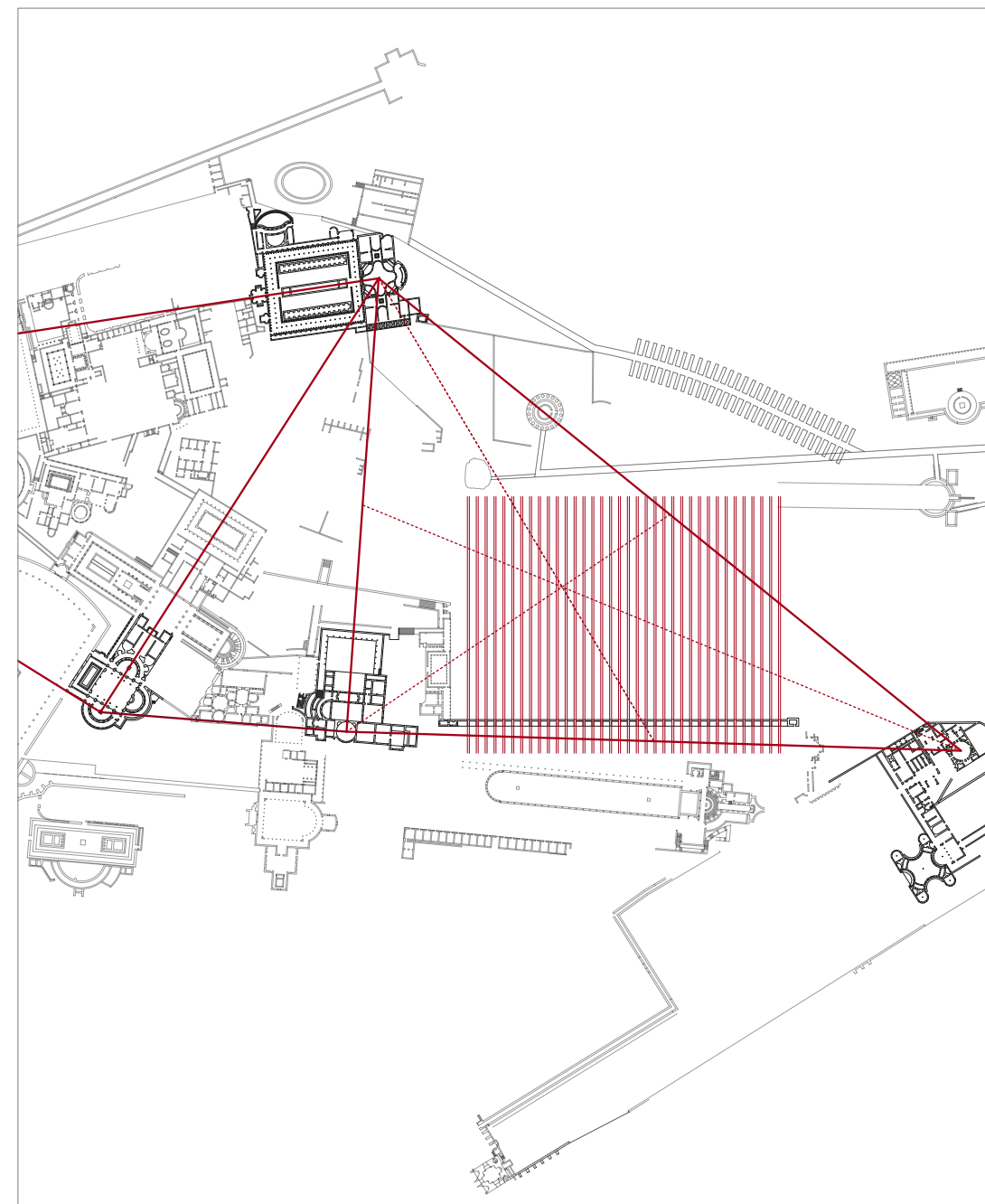
ideale della composizione, oltre all'asse che percorre l'intera Villa come una lunga diagonale. Questo master plan strutturava l'intera forma di Villa Adriana, mediante un sistema di relazioni molto complesso e articolato. Complessità che ha reso questo modello praticamente privo di ulteriori applicazioni successive fino alla modernità e ha fatto di Villa Adriana un caso unico.

Da questi temi è scaturito il concept di "Trame Invisibili", l'intervento progettuale sviluppato nell'ambito del Piranesi Prix de Rome 2023. Ai fini del progetto, è stata considerata la relazione di contrasto tra i criteri regolatori del sito, sopra citati e descritti, e l'aspetto percettivo di Villa Adriana, la quale appare caotica e priva di criteri compositivi alla prima impressione del visitatore. La percezione della complessità del sito, infatti, anche data la sua grande estensione, rende l'utente incapace di immaginare che dietro quel disordine si celi una composizione perfettamente regolata da un principio ordinatore. Ciò rende le trame definite in pianta invisibili all'utente, se non grazie allo studio compositivo dell'area archeologica. Per giustificare il legame del progetto con il principio generatore della villa, si è scelto di intervenire sulle trilaterazioni messe in luce dal Tractatus. In particolare, nella seconda trilaterazione (quella compresa tra il Ninfeo di Piazza D'oro, L'Esedra ovest dell'Edificio con tre esedre e la Sudatio delle Grandi Terme) è stato scelto di collocare l'evento di "Fashion & Heritage", sfruttando ciascuno dei tre edifici ai vertici come sedi dislocate di un evento diffuso, mentre la terza trilaterazione è stata considerata per il posizionamento del Padiglione termale-espositivo.

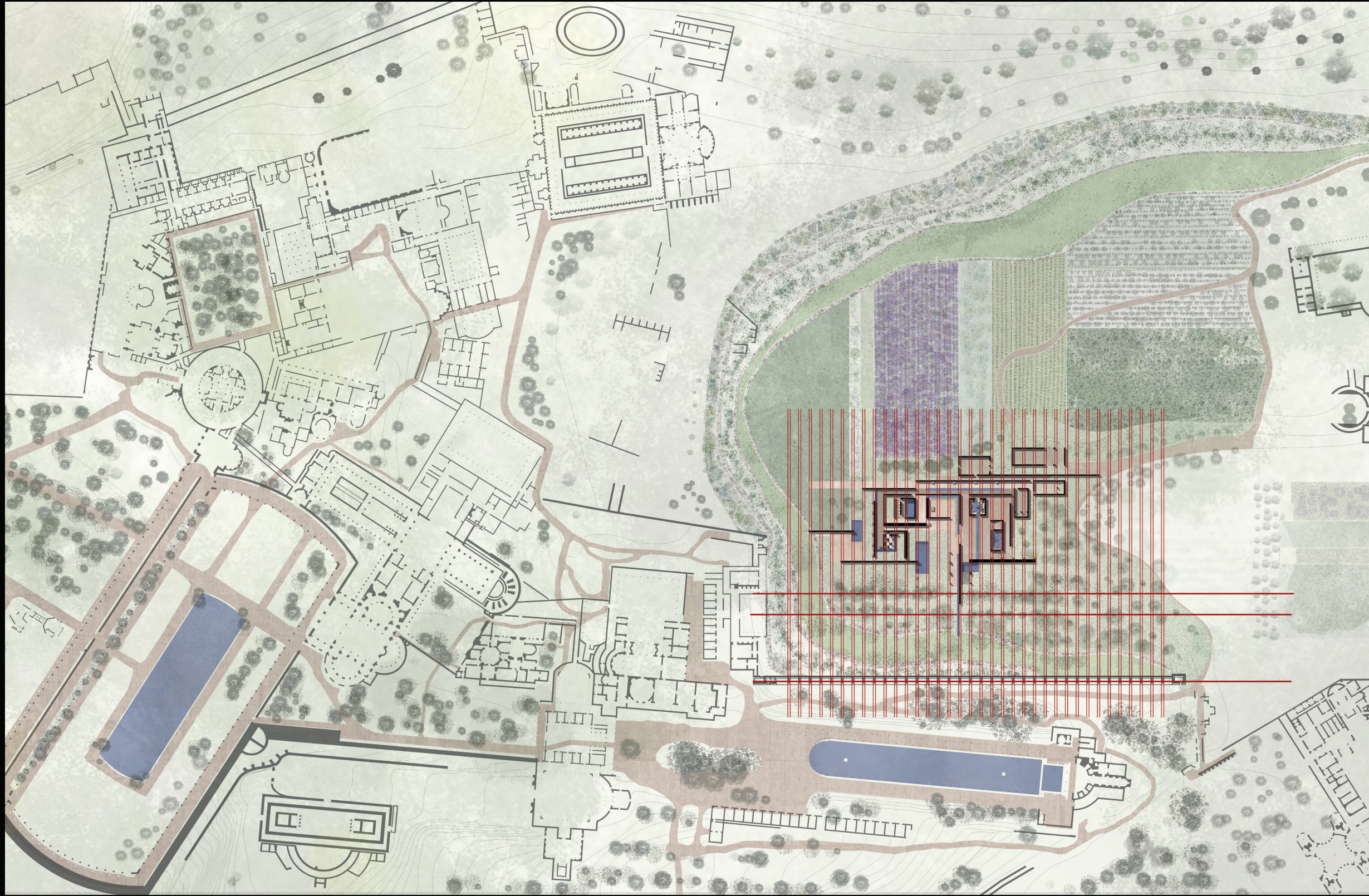
Padiglione termale espositivo e Landscape

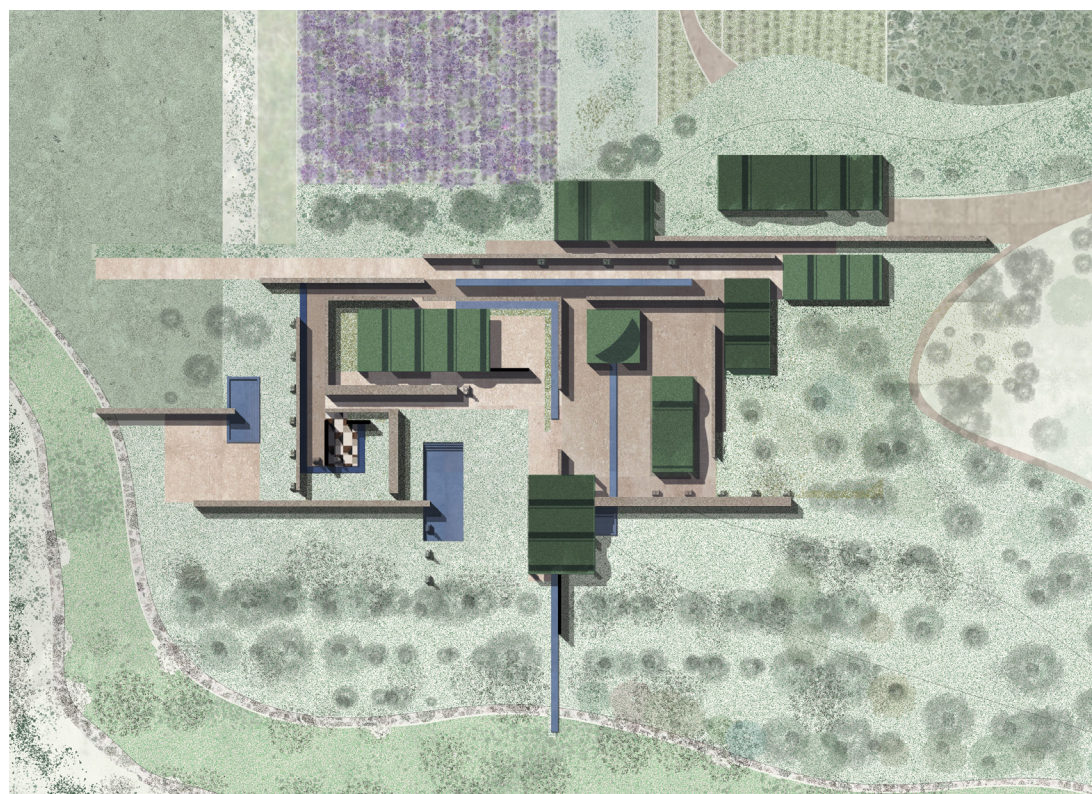
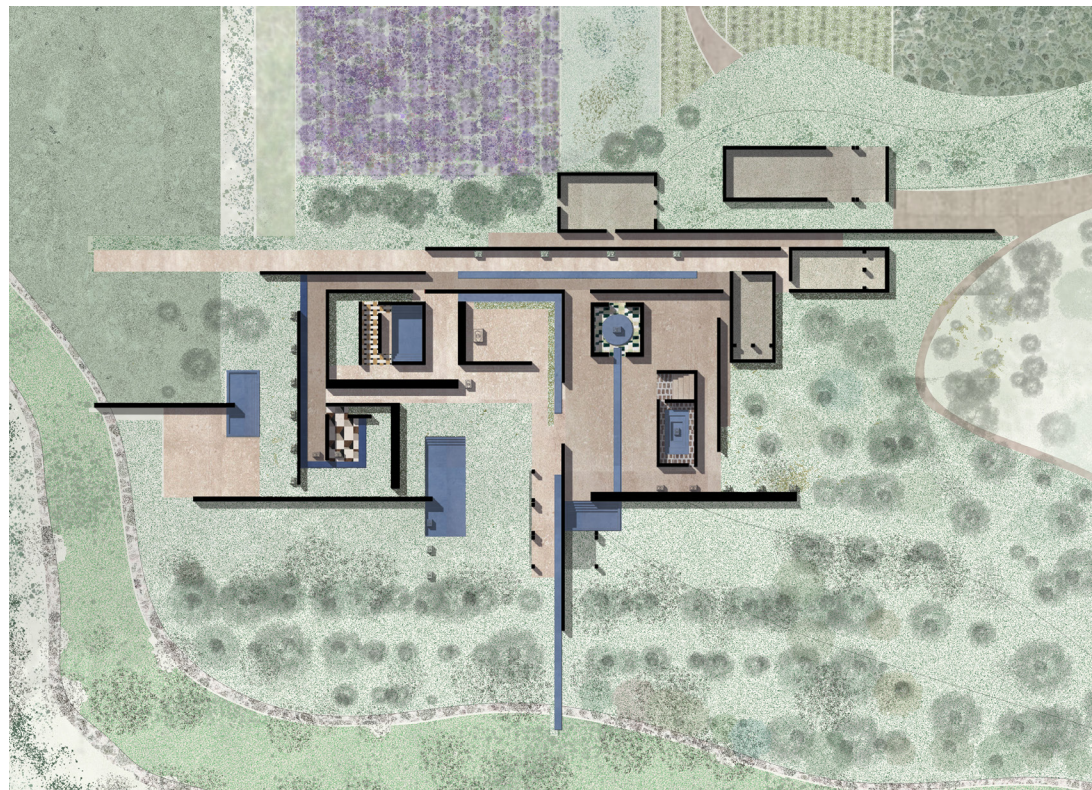
Il primo tema richiesto dal brief si è concretizzato nella progettazione di un Padiglione Expo-Spa, che sintetizza la caratteristica essenziale dell'edificio termale romano, basato sul rapporto tra acqua e corpo, coniugata ad una funzione espositiva di alcune opere scultoree classiche.

L'area di intervento attenzionata per il progetto del padiglione e l'intervento di landscape è la zona corrispondente al sedime del cosiddetto Ex-Camping (ora denominato Giardino delle Esperidi). Si tratta di un ampio parterre verde caratterizzato dalla presenza di monadi architettoniche a carattere esoterico - il Plutonium, gli Inferi e la Rotonda del Parco - e definito a ovest dall'Accademia (Proprietà Bulgarini), a sud e a est dalla Strada di Palazzo e sempre a est da Valle di Tempe.⁹⁵ Tale area si trova in corrispondenza della terza triangolazione dello schema compositivo analizzato dal Tractatus. In particolare, per riprendere il concept delle trame invisibili e giustificare la posizione dell'edificio in relazione al sito, è stato scelto di collocare il centro del padiglione in corrispondenza del baricentro della triangolazione. Inoltre, considerando il muro delle sostruzioni adiacente al Canopo e i filari di ulivi piantati dai Gesuiti nel XIII secolo, è stata tracciata una maglia ortogonale che ha dettato lo schema compositivo planimetrico del padiglione. Un altro



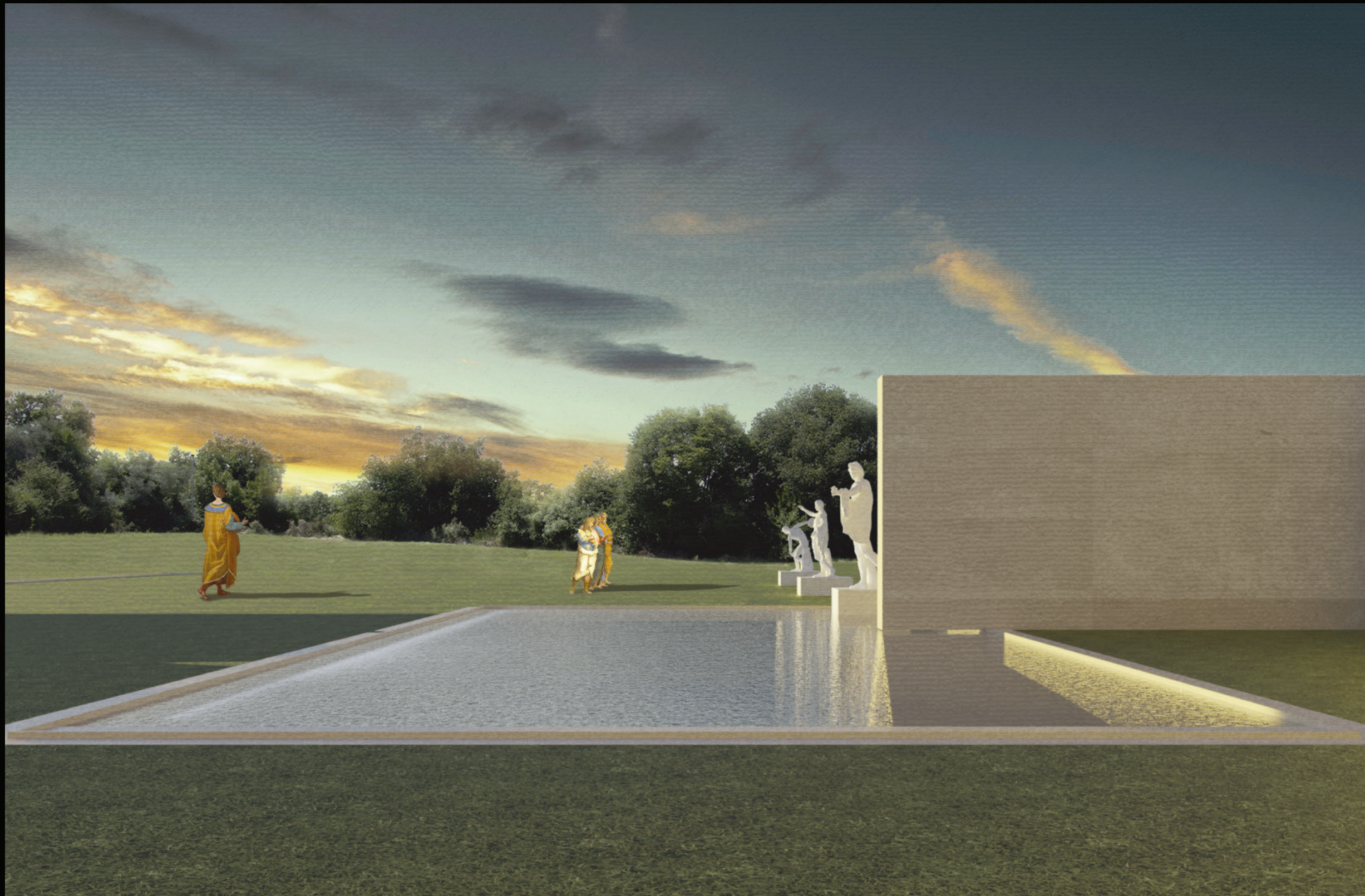
in alto: schema compositivo per lo sviluppo del padiglione termale-espositivo, baricentro e maglia
pagina successiva: intervento di Landscape e padiglione termale-espositivo in relazione al parco archeologico
a pagina 224: pianta senza coperture; pianta con coperture





degli obiettivi progettuali attenzionati dal concept è l'aspetto percettivo di Villa Adriana che, per la sua grande estensione e complessità compositiva, appare intricata e genera una prima sensazione di caos nel visitatore, rivelando invece uno schema rigido nel momento in cui se ne conosce la struttura compositiva e il tutto assume un senso. Tale concetto è stato trasposto in pianta considerando lo schema di base degli edifici labirintici. Il labirinto, infatti, concepito come struttura da cui risulta difficile, per chi vi entra, trovare l'uscita, genera una sensazione a metà tra la perdita e la rivelazione, generata quest'ultima nel momento in cui se ne trova la "chiave". La struttura labirintica di partenza è stata modificata e scomposta, semplificandola e aprendola progressivamente per lo sviluppo dei setti, delle vasche e dei canali d'acqua che compongono il padiglione. I vari elementi delineano particolari scorci prospettici che guidano l'utente verso punti ciechi piuttosto che panorami a sorpresa. I setti sono posizionati seguendo la maglia ortogonale suggerita dai filari di ulivi. La pianta si connette così all'uliveto preesistente - senza sovrastarlo - e intervalla alle vasche sottili canali d'acqua che finiscono direttamente tra i filari di ulivi, creando riflessi e giochi prospettici. Il padiglione prevede una larga parte di vasche a cielo aperto, mentre gli spazi riservati ai servizi e alcune aree delle terme sono coperti. In alzato, i setti coperti e la maggior parte di quelli a cielo aperto, raggiungono l'altezza di 3 metri, mentre, altri si alzano appena dal terreno rimanendo visibili esclusivamente in pianta. Infine, nel centro geometrico della costruzione, è situato l'unico edificio a pianta circolare, il quale simboleggia il cuore del labirinto, punto di arrivo del visitatore che segue il percorso termale. Le coperture sono costituite da elementi prefabbricati di calcestruzzo in diverse tonalità di verde, in modo da integrarsi con la componente paesaggistica che circonda il padiglione. La struttura presenta una serie di volte a botte basata su un sistema di multipli e sottomultipli. Quelle del modulo di base sono a tutto sesto, mentre quelle più ampie risultano ribassate, in modo da raggiungere la stessa quota complessiva. Ciascuna volta è solo giustapposta alla successiva, lasciando uno stretto spazio libero tra di esse dal quale penetra, in modo zenitale, la luce naturale che proietta sottili lame all'interno delle sale chiuse. Il paesaggio naturale immediatamente circostante il padiglione è stato considerato oggetto dell'intervento di landscape, volto alla valorizzazione del sito archeologico, oltre che dell'edificio stesso. A tale proposito e per non generare contrasto con la preesistenza, sono state scelte specie vegetali tipiche della zona geografica in cui è inserita la Villa, come i cipressi e i pini marittimi. A questi ultimi si alternano ulivi, in sintonia con l'uliveto già presente, e corridoi di lavanda, per rendere l'intervento maggiormente visibile agli utenti, i quali sono guidati dai percorsi di accesso costeggiati dal verde fino all'ingresso del padiglione. Il rapporto tra il padiglione e il verde circostante mira a ricostruire il dialogo tra la componente artistico-architettonica e quella paesaggistica, che oltretutto è alla base dell'originario progetto di Villa Adriana.









Fashion & Heritage

Sempre più spesso, le case di moda sono coinvolte nella valorizzazione del patrimonio culturale, tramite ingenti investimenti volti al restauro e alla riqualificazione di architetture e monumenti, ottenendo in cambio un potenziamento della propria identità e strategia di branding, oltre che un mero ritorno di immagine. Per questo motivo il brief richiedeva di progettare un evento di Fashion & Heritage, con lo scopo di porre in relazione la bellezza nella moda a quella del sito archeologico di Villa Adriana.

Il brand individuato è stato Valentino, maison di moda fondata a Roma nel 1960 da Valentino Garavani e Giancarlo Giammetti. In più occasioni il brand ha colto l'occasione di mettere in comunicazione la moda e il patrimonio artistico-culturale italiano, reinterprestandone i valori e le meraviglie da cui trae costante ispirazione, citando il direttore creativo della Maison Pierpaolo Piccioli: "Roma è il luogo da cui tutto ha inizio. Le nostre vite, le nostre storie ed identità sono qui. Noi apparteniamo a questo luogo tanto quanto questa città appartiene al mondo e a Valentino."⁹⁶

In richiamo al concept, è stato deciso di sviluppare un evento diffuso all'interno del sito, scegliendo come sedi i luoghi collocati nei vertici della seconda triangolazione dello schema compositivo di Villa Adriana, ovvero l'edificio delle Tre Esedre, Piazza d'Oro e le Grandi Terme.

Il primo filo conduttore individuato per mettere in relazione i tre luoghi è l'acqua, utilizzata come principale elemento scenografico all'interno delle tre location e posta nelle aree di questi edifici in cui era già presente nell'antichità, in richiamo alle loro funzioni originarie. Il secondo elemento è la natura, con l'obiettivo di dare una rilettura in chiave romantica delle rovine, tramite l'utilizzo di edere e rampicanti sulle mura verticali e sugli archi per richiamare i profili originari che avevano gli edifici prima di trasformarsi in rovina, invitando gli spettatori a perdersi con l'immaginazione nel teso rapporto tra visibile ed invisibile, tra ciò che è e ciò che è stato.

Nel primo edificio, sfruttando la prospettiva visibile provenendo dal muro del Pecile, le rovine delle Tre Esedre e le mura retrostanti sono state rilette in funzione di quinte sceniche per uno spettacolo di danza. Le ballerine sono state collocate su strutture reticolari fissate a terra e poste dietro le mura in modo da risultare invisibili allo spettatore, sembrando quindi sospese sui profili dell'edificio e svolgono la performance indossando e presentando alcuni capi delle collezioni storiche del brand. Le esedre sono state riempite d'acqua e lo spazio delimitato da queste è stato adibito agli spettatori, posti su una serie di sedute orizzontali progressivamente rialzate per garantire una corretta visuale da tutte le file e orientate secondo il cannocchiale prospettico individuato. A sottolineare l'elemento dell'acqua sono state poste delle candele galleggianti all'interno delle vasche, che accentuano l'atmosfera idilliaca e romantica, mentre dei proiettori illuminano con fasci di luce bianca i profili e i dettagli dell'edificio, oltre che le danzatrici stesse.



La seconda tappa si trova nelle Grandi Terme, in cui è stata progettata una performance che prevede la costruzione di un mosaico originale di Villa Adriana sulla parete di fondo dell'edificio, tributo da parte del brand al sito archeologico. L'acqua, inserita a richiamare la funzione originaria delle terme, è posta in una vasca poco profonda e circonda alcune delle rovine centrali delle mura. L'opera in costruzione è osservabile grazie ad una passerella trasparente, accessibile ai visitatori, che percorre il perimetro dell'edificio ed è illuminata da fasci luminosi. La performance è completata da un accompagnamento musicale con arpa che enfatizza l'ambientazione fiabesca, assieme all'utilizzo di candele galleggianti sulla superficie dello specchio d'acqua e di rampicanti poste sulle rovine.

Infine, all'interno di Piazza d'Oro, luogo da cui ha origine la triangolazione, si svolge l'evento principale, che consiste in una sfilata di moda in cui le modelle vestono la collezione Haute Couture "Mirabilia Romae", del 2015, curata dai direttori creativi di Valentino, Maria Grazia Chiuri e Pier Paolo Piccoli, dedicata per l'appunto alla Città Eterna. Anche in questo caso l'acqua è stata utilizzata per "allagare" l'area centrale di Piazza d'Oro, che già originariamente ospitava una vasca, ed è costellata di candele, la cui luce si riflette sulla superficie. I proiettori illuminano a fasci le rovine, mentre le piante rampicanti vengo utilizzate con gli stessi scopi illustrati precedentemente. La sfilata è organizzata in modo che le modelle, provenienti dalle rovine opposte al vestibolo, sfilino sull'esteso spazio centrale sospese sull'acqua, grazie ad una passerella trasparente, valorizzando anche in questo caso la prospettiva ed utilizzando le rovine stesse come sfondo scenico. Procedendo quindi ai lati della piazza, sul cui perimetro si trovano gli spettatori, si vanno a collocare, in ultimo, nei punti in cui era una volta presente il colonnato che racchiudeva la piazza, ricostruendo in modo figurativo la ritmica dell'architettura e permettendo agli invitati in uscita di osservare da vicino i vestiti.

Stone Display

Il brief prevedeva anche la progettazione di un sistema espositivo per alcuni reperti lapidei, rinvenuti all'interno del parco archeologico di Villa Adriana, da collocare in esterno in diverse aree, in particolare nelle Grandi Terme, in Piazza d'Oro, nelle Terre Esedre e nel laboratorio marmi e ambienti presso il Serapeo. Ciascuno di questi siti, così come i reperti, differenti tra loro in tipologia, dimensione e peso, presentavano necessità diverse, per questo motivo era necessario che gli espositori fossero modulabili, ripetibili e che garantissero allo stesso tempo il riparo dei frammenti lapidei, tramite una soluzione che si integrasse all'interno della Villa e ne costituisse un segno distintivo.

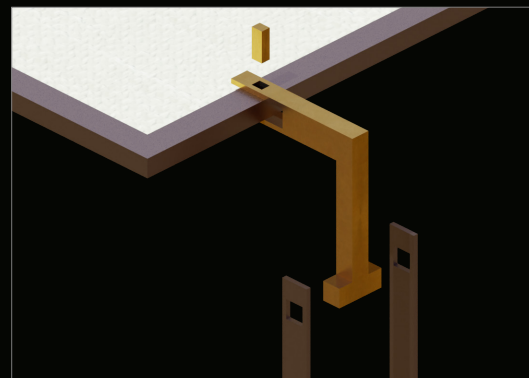
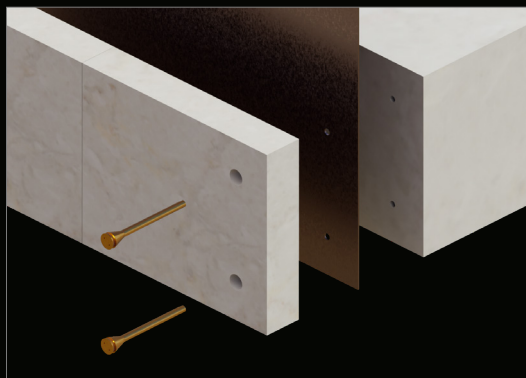
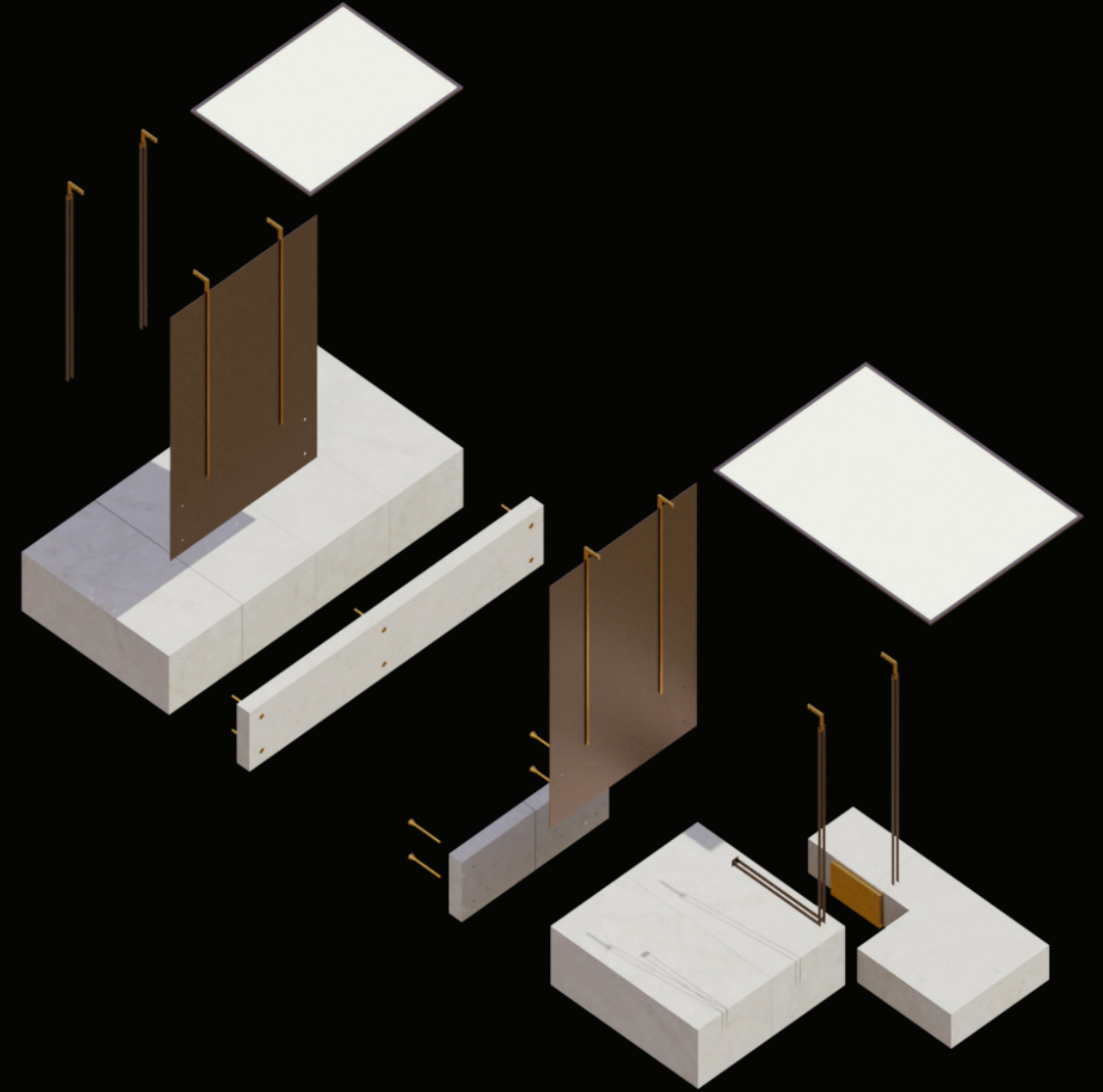
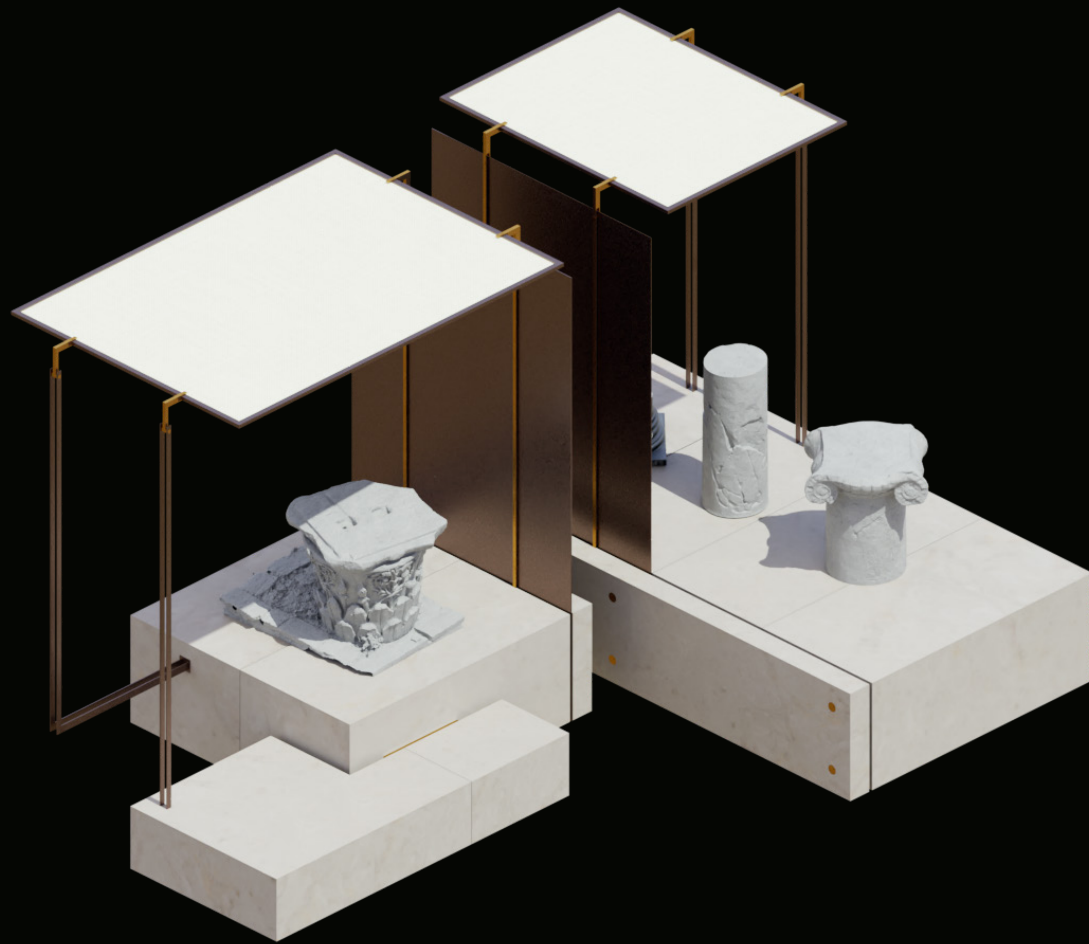
Il progetto si lega nuovamente al concept "trame invisibili" date le diverse

da pagina 226 in ordine: ingresso padiglione; vasca esterna; vasca termale interna; nucleo centrale padiglione

a pagina 235: fotomontaggi evento di opening nelle Tre Esedre, nelle Grandi Terme e in Piazza d'Oro

in basso: vista laterale e vista frontale primo Stone Display



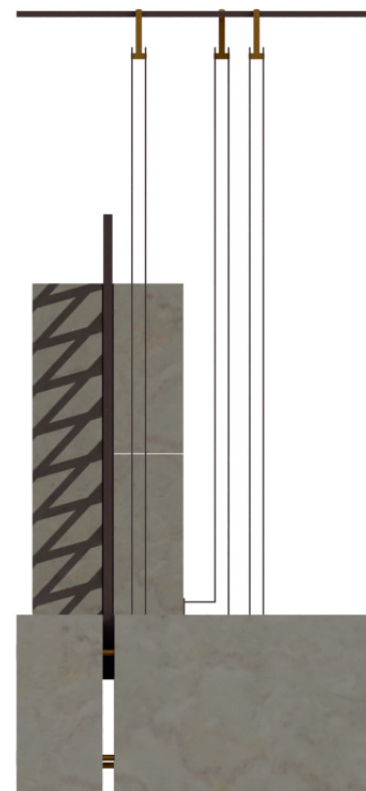


pagina precedente in alto: vista assonometrica
 primo Stone Display
 pagina precedente in basso: esploso
 assonometrico dei giunti
 in alto: esploso assonometrico primo Stone
 Display

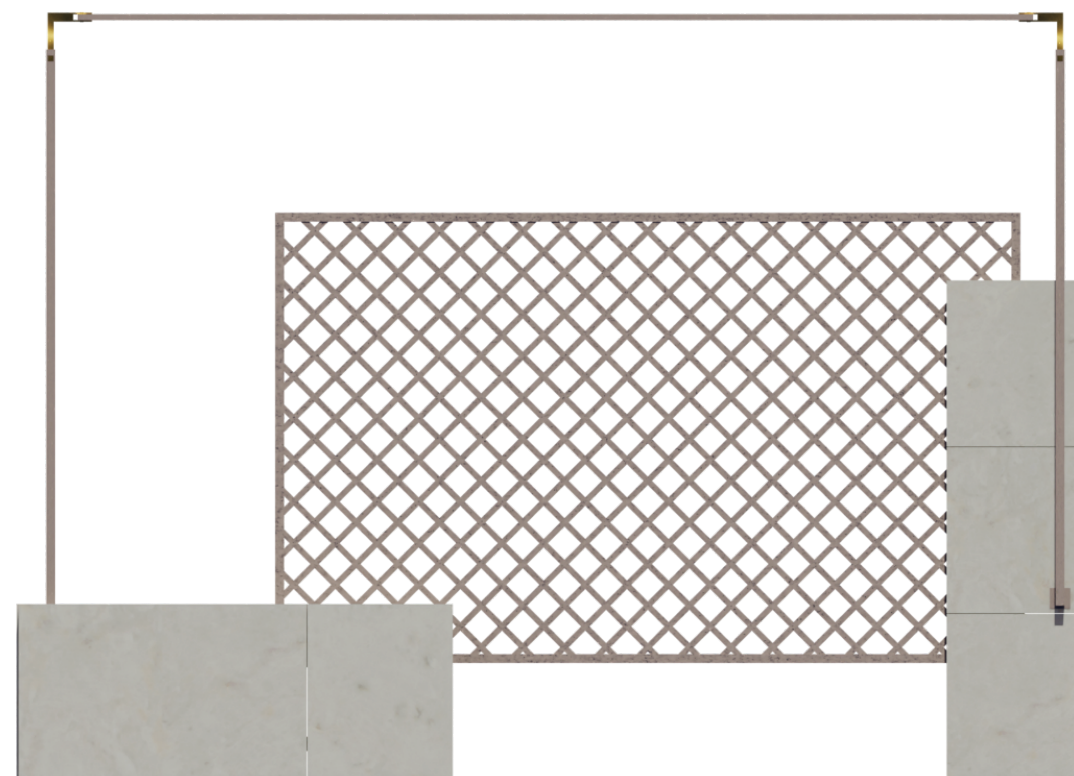
ed inattese collocazioni dei lapidarium, ma il tema stesso ha dato anche l'ispirazione sia per il disegno di massima che quello di dettaglio degli espositori stessi. Questi sono costituiti da parallelepipedi formati da una struttura metallica rivestita in travertino, dimensionabili in base alla tipologia di reperto e, riprendendo metaforicamente la rovina, si intersecano e assemblano come dei cumuli di materiale e si integrano nel paesaggio, distinguendosi però grazie alla colorazione chiara. La copertura invece è composta da una lastra in metallo brunito, posta in verticale, che ha la doppia funzione di sorreggere la rete ombreggiante, tesata sopra il reperto, e fungere da pannello informativo, tramite incisione del lettering. Il concept è richiamato dall'evidenziazione dei punti di giuntura, che vanno a chiudere e tessere le trame del disegno:

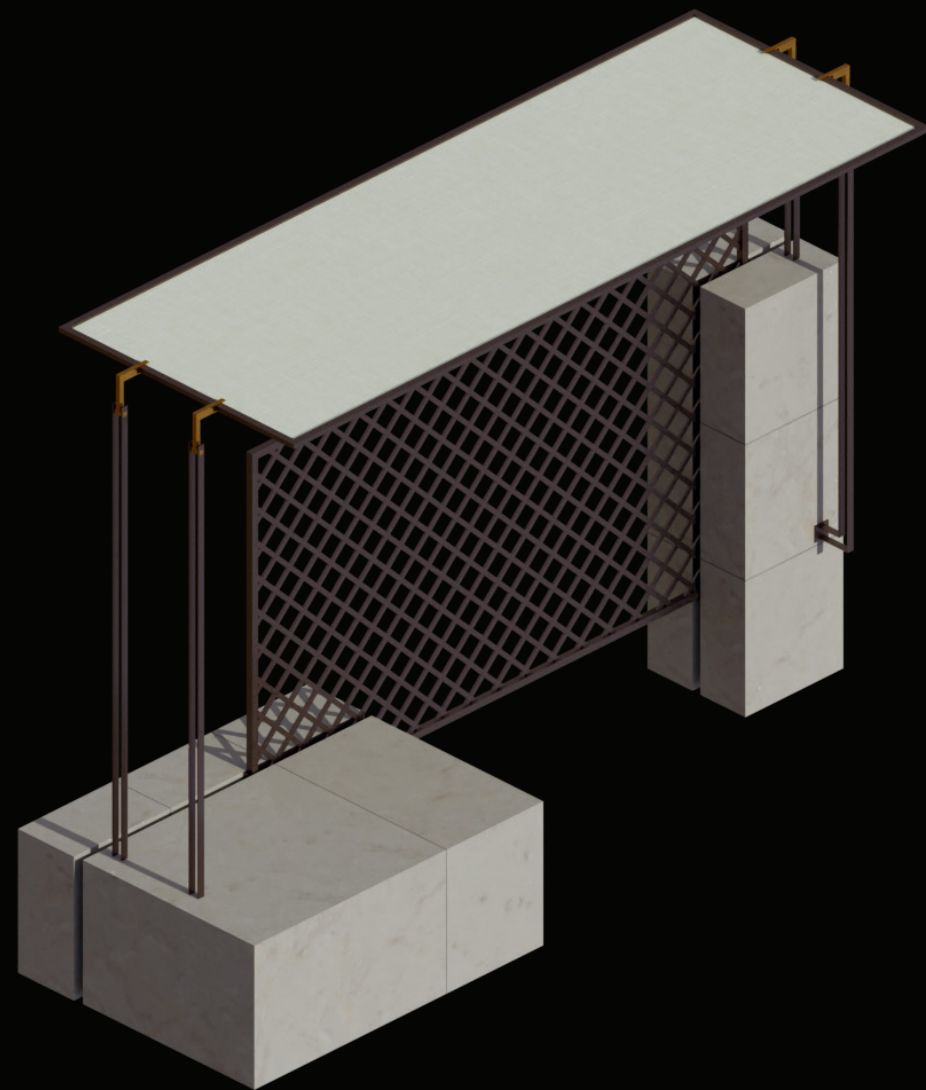
- Il piano verticale di supporto si insinua nella base, tramite l'accostamento di due blocchi e il fissaggio con bulloni in ottone, lasciando una traccia lungo tutta la sua lunghezza.
- La rete è costituita da una trama in tessuto tecnico tenuta in tensione da un telaio, sempre in metallo brunito ed è supportata da pali verticali alleggeriti grazie all'utilizzo di piattine di metallo dello stesso materiale, che si uniscono tramite giunti a "L" a vista nuovamente in ottone.

Sono state quindi sviluppate nel dettaglio due soluzioni principali, una maggiormente adatta a luoghi aperti, in cui era necessaria una maggiore integrazione con la componente paesaggistica, e una specifica per le collocazioni a ridosso delle mura archeologiche, in particolare per quanto riguarda le Grandi Terme e Piazza d'Oro. Per la prima si è pensato alla creazione di piccole isole che potessero servire anche da sedute per i visitatori della Villa e per questo è stato aggiunto al sistema un modulo di altezza adeguata, utile a questo scopo. Per la seconda è stato progettato un componente specifico per permettere di esporre in modo flessibile i reperti di queste aree, molto più piccoli e vari. In particolare, è stato scelto di utilizzare la trama dell'opus reticulatum per creare una griglia a cui poter fissare i frammenti: questa soluzione ha permesso di avere un supporto esteso ma mimetizzato, che si integra al luogo senza andare a coprire le mure archeologiche a cui viene accostato.

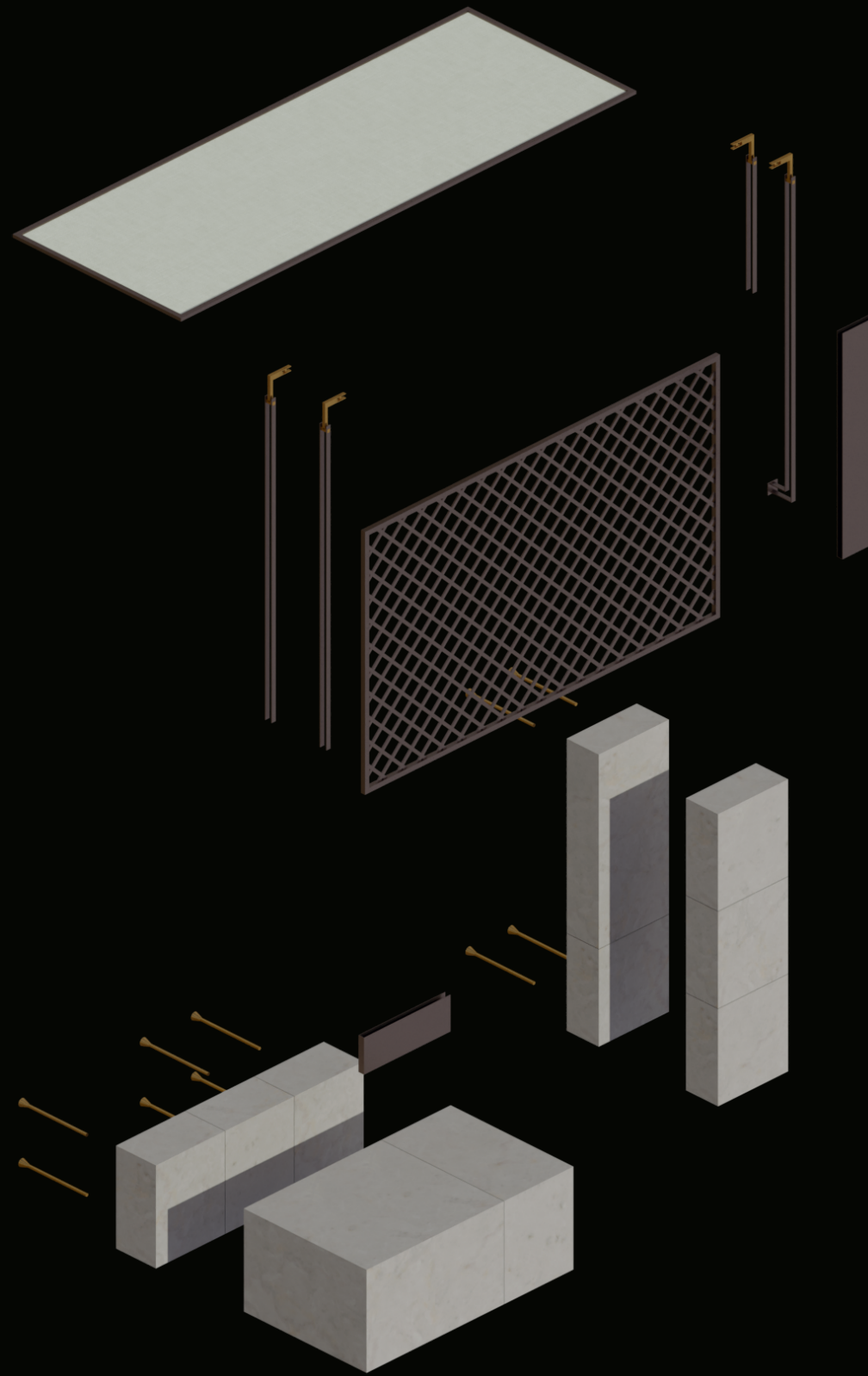


a sinistra: vista laterale secondo Stone Display
in basso: vista frontale secondo Stone Display





in alto: vista assonometrica secondo Stone Display
pagina successiva: esploso assonometrico secondo Stone Display

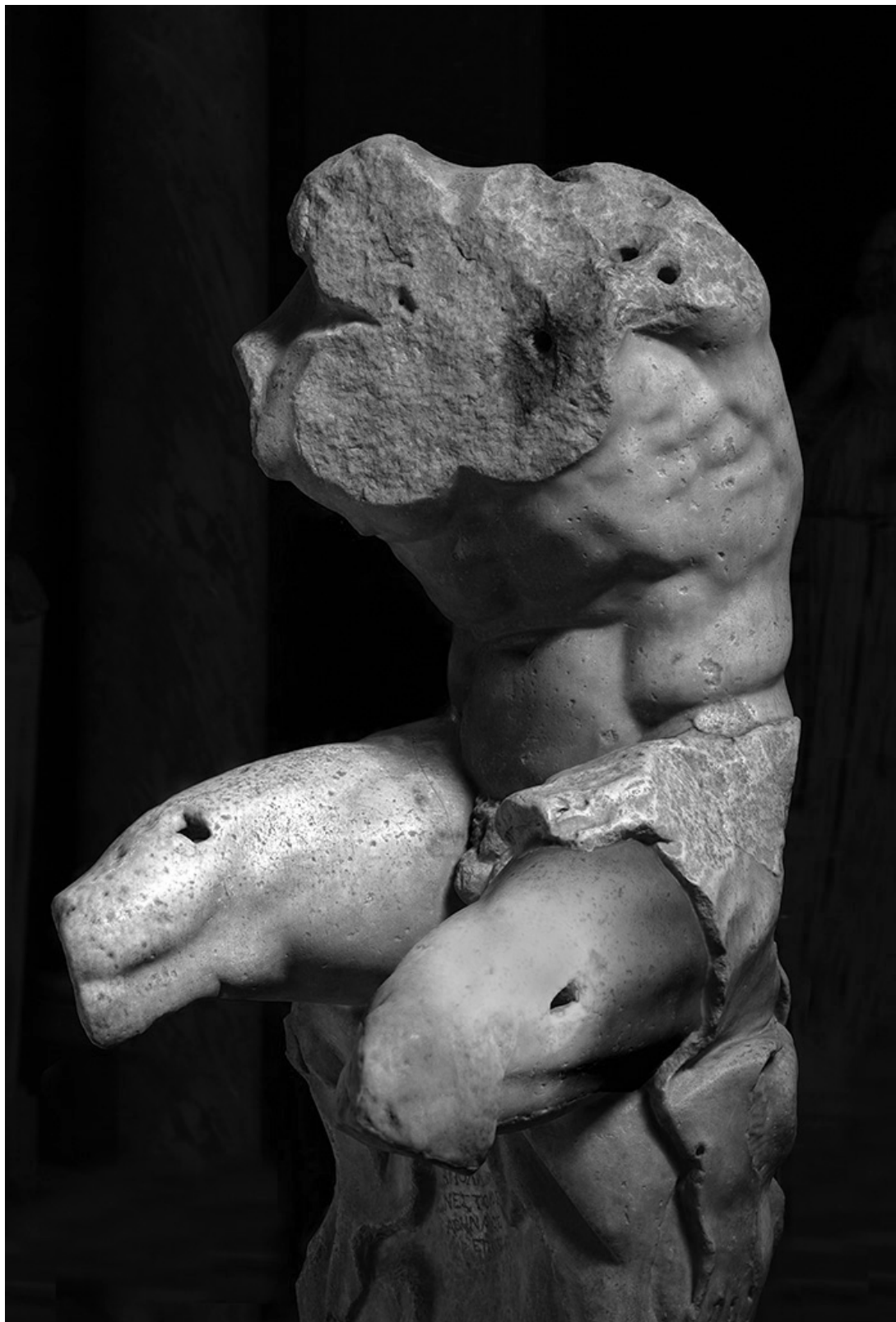


Allestimenti one-off one-site

Allestimenti one-off one-site

Il terzo e ultimo capitolo della tesi riporta i progetti di allestimento individuali sviluppati a partire da due sculture: il Torso del Belvedere di Apollonio di Atene e la Naiade Giacente di Antonio Canova. Rispettivamente di stampo classico e neoclassico, entrambe le opere sono state scelte perché in linea con il percorso di ricerca svolto, in quanto sono casi emblematici della ricerca e dell'avvenuto raggiungimento di quell'ideale di Bellezza nato nell'antichità e successivamente ricercato e reinterpretato nelle epoche seguenti.

Il brief prevedeva la creazione di un ambiente, nello specifico un padiglione espositivo, progettato appositamente per l'opera da esporre. Quest'ultima, analizzata a fondo da un punto di vista storico e artistico, è stata il punto di partenza per l'ideazione di un concept espositivo e per il conseguente sviluppo di un progetto di allestimento che tenesse conto sia degli aspetti formali e simbolici, che di quelli tecnici. L'obiettivo ultimo di questa sperimentazione è tentare di convogliare lo studio, l'analisi e la pratica della disciplina effettuati, in un progetto che valorizzi tanto la potenza estetica ed espressiva delle opere, quanto quella del contesto in cui esse vengono esposte.



Esporre il Torso del Belvedere

Monica Battaglia

Storia e ipotesi di identificazione

Il poeta tedesco Friedrich Schiller lo ha definito “il trionfo che l’arte bella di Grecia celebra sul destino dell’intero orbe terracqueo”, secondo il pittore-filosofo boemo Anton Raphael Mengs “vi si trovano riunite tutte le bellezze delle altre statue, poiché ha la più perfetta varietà, e un tocco, che è quasi impercettibile”, e ancora “un resto di scultura mutilato e sublime, ma che ci appare come un grande capolavoro caduto da un altro mondo” come lo hanno descritto gli scrittori francesi Edmond e Jules De Goncourt.⁹⁷ Quelle citate sono solo alcune delle visioni evocate dal Torso del Belvedere, considerato uno dei capolavori della scultura antica, oltre che un fondamento dell’arte europea, in quanto ha influenzato la cultura artistica di varie generazioni di scultori, pittori, ma anche poeti e filosofi, che dal Rinascimento in poi si sono confrontati con l’opera.

Ancora oggi rimangono avvolti nel mistero le origini e il ritrovamento dell’opera, tuttavia si sa che è risalente al I secolo a.C. circa ed è autografa dello scultore Apollonio figlio di Nestore, un artista ateniese della corrente neoattica che si era ispirato a un bronzo del II secolo a.C. Il Torso fu menzionato per la prima volta, come «singularissima figura», dall’epigrafista Ciriaco d’Ancona, che lo vide nel palazzo del cardinale Prospero Colonna tra il 1432 e il 1435, luogo in cui rimase fino ai primi del Cinquecento. Passò successivamente nella collezione dello scultore Andrea Bregno, per poi confluire nelle raccolte pontificie tra il 1530 e il 1536, collocato nel Cortile delle Statue, il cosiddetto Belvedere annesso alla villa di Innocenzo III. In questa collocazione, che gli valse il nome di “Torso del Belvedere”, l’opera fu lasciata rovesciata sul dorso, senza un supporto, esposta all’aperto e alle intemperie in attesa di restauro o di un’altra collocazione. Qui la statua godette dell’ammirazione di molti artisti e visitatori, fin quando nel 1797 venne confiscata da Napoleone con il Trattato di Tolentino. Ritornò in Vaticano nel 1815 grazie a un accurato lavoro di diplomazia dello scultore Antonio Canova, in virtù dell’intervento del principe e diplomatico austriaco Klemens von Metternich e con l’aiuto di re Ludwig I di Baviera, grandissimo ammiratore del Torso. Nel 1973 fu collocato all’interno dei Musei Vaticani, nella Sala delle Muse del Museo Pio-Clementino, dove si trova ancora oggi, con tutta la sua potenza espressiva ancora intatta. Sin dalla sua scoperta, l’opera suscitò la curiosità di ammiratori e studiosi che cercarono di identificare il misterioso personaggio del Torso.

Se dapprima, ai tempi di Michelangelo, fu identificato con l'eroe Ercole, a partire dall'Ottocento iniziò una nuova stagione di ipotesi e attribuzioni: Dioniso, Marsia, Sileno, Skeiron, Amikos, Filottete, il ciclope Polifemo seduto sulla riva del mare a sospirare d'amore per la ninfa Galatea, un Prometeo che rubava il fuoco per donarlo agli uomini.⁹⁸ Solo alla fine del Novecento arrivò la soluzione all'enigma, attraverso una serie di simulazioni degli arti mancanti effettuate dalla Gliptoteca di Monaco e guidate dall'archeologo Raimund Wünsche, il quale avanzò la teoria più convincente, identificando nel Torso l'eroe greco Aiace Telamonio.

Dalle narrazioni dell'Iliade e dalla tragedia di Sofocle si apprende come Aiace fosse, dopo Achille, tra i più forti e valorosi eroi greci e di come lui e Ulisse combatterono contro i Troiani per recuperare il corpo del Pelide, ucciso da Paride sotto le mura di Troia, riportarlo all'accampamento e tributargli le onoranze funebri. Entrambi gli eroi dunque reclamarono il diritto di tenere le armi di Achille come riconoscimento del loro valore, ma fu Ulisse ad ottenerle grazie alla sua scaltrezza. Non sopportando l'affronto, Aiace decise di vendicarsi, ma la dea Atena, tradizionale protettrice di Ulisse, lo privò del senno portandolo a compiere una strage. L'eroe si scagliò infatti contro il bestiame dei Greci, flagellò un montone scambiandolo per Ulisse e massacrò i greggi credendo di uccidere i troiani Agamennone e Menelao, responsabili dell'ingiusto verdetto. Ritornato in sé e resosi conto della follia compiuta, in preda alla vergogna e alla disperazione, decise di togliersi la vita, sentendo ormai irrimediabilmente compromessa la sua immagine di valente guerriero.⁹⁹ La figura di Aiace è ricorrente anche in vasi, gemme e dipinti realizzati da artisti che si erano ispirati a quella tragedia già nell'antichità. A tal proposito, risulta di preziosa importanza lo studio della Tabula Iliaca, conservata nei Musei Capitolini, che rappresenta scene della leggenda troiana. Tra le altre figure, è possibile distinguere una piccolissima nella medesima posizione del Torso del Belvedere, con la stessa spada sguainata verso il basso, la testa china, le gambe semiaperte e sotto la quale si legge chiaramente il nome di Aiace scritto in greco. Questa importante informazione svela finalmente il mistero del personaggio della statua. Secondo le ipotesi degli studiosi, l'immagine di Aiace prossimo al suicidio fu fissata proprio dal suo monumento funebre collocato nell'Aiantheion. La statua originale, probabilmente in bronzo e realizzata fra il 188 e il 167 a.C., godette di una tale fama e ammirazione, tanto che Marco Antonio la portò in Egitto, in regalo a Cleopatra. Successivamente fu Augusto a farla ricollocare nell'Aiantheion, dopo averne fatto realizzare una copia in marmo da portare a Roma. Tale copia, firmata da Apollonio, ultimata verso il 30 a.C, e menzionata per la prima volta nel 1430 da Ciriaco d'Ancona, è l'opera che tutt'ora ammiriamo e che ancora oggi è avvolta dal mistero più grande: il modo in cui il Torso sia diventato un torso.

Eredità e influenze nell'arte

L'opera si presenta come un monumentale nudo maschile seduto, leggermente piegato in avanti nell'atto di sollevarsi. Sebbene privo di testa e arti, è una sublime rappresentazione della forza del corpo umano, con una poderosa muscolatura che tende la pelle e una torsione dinamica del busto che contrae sia gli addominali sia i dorsali. Il Torso è espressione di una bellezza e potenza espressiva che poche altre sculture sono state in grado di raggiungere, per questo, insieme al Gruppo del Laocoonte e all'Apollo del Belvedere, ha esercitato una forte influenza sulla ricezione culturale dell'arte greca in età moderna e sullo sviluppo della storia dell'arte in epoca successiva alla sua scoperta. A tal proposito, è interessante notare l'entusiasmo che esso suscitò in Michelangelo, le cui figure dipinte sulla volta della Cappella Sistina dichiarano un'esplicita ispirazione al Torso. "La monumentalità della struttura muscolosa, la forte torsione del corpo in posizione seduta, l'intensità del movimento, il gioco delle forze in grande evidenza plastica, tutto conferma l'importanza della lezione imparata da Michelangelo nello studio attento, di quella statua considerata opera d'un uomo che ha saputo più della natura".¹⁰⁰ Si narra che l'ammirazione dell'artista per la statua fu tale che, quando Papa Giulio II gli avrebbe richiesto di "integrare" il Torso ricostruendo le parti mancanti, Michelangelo si sarebbe rifiutato di farlo, giudicando il Torso troppo bello per essere alterato, perché la bellezza della scultura sta proprio nella sua non finitezza. Nessun altro tentò farlo dopo di lui, facendo così entrare nell'arte occidentale l'idea del torso come categoria artistica a sé stante. La statua del Torso del Belvedere dimostra come la bellezza sia insita non solo nella completezza della figura e nella sua perfezione ma anche, e soprattutto, nell'incompleto. "Il processo di estetizzazione al quale sono sottoposti i manufatti mutili è particolarmente interessante in un ragionamento sul bello assoluto. È proprio l'assenza della parte mancante a generare la necessità del giudizio estetico: di fronte a cotanta perdita, ciò che resta è dunque manifestazione del perfetto equilibrio tra forma e tempo in una sorta di armonia universale, non si può più aggiungere né togliere alcunché".¹⁰¹



a pagina 248: Torso del Belvedere
in alto: Torso del Belvedere, Sala delle Muse,
Museo Pio Clementino

Concept

Alla base del progetto allestitivo vi è l'idea che la narrazione epica della tragedia di Aiace, il personaggio identificato nel Torso, si fonda con le soluzioni espositive sviluppate, al fine di rendere l'allestimento perfettamente aderente all'opera, sia da un punto di vista simbolico che formale.

Il Torso è un eroe pensoso, disonorato e sconfitto, vittima dell'umiliazione che lo ha condotto alla morte. La scelta di occultare l'opera alla vista del visitatore che fa il suo ingresso deriva dal voler quasi "nascondere" la vergogna di Aiace nel momento estremo di meditazione del suicidio. L'idea di rendere l'opera il fulcro dell'allestimento, oltre a determinare il suo posizionamento, ha anche influenzato le scelte formali che caratterizzano il padiglione. Infatti, la sottrazione materica che esprime il concetto di "parti mancanti", contraddistingue non solo l'opera, mutila per l'appunto, ma anche lo spazio e gli elementi che la circondano. In tal modo, opera e architettura subiscono, almeno su un piano figurato, lo stesso trattamento, rendendo l'allestimento stesso oggetto di esposizione. Il risultato così ottenuto, attraverso il rapporto tra presenza e assenza, tra pieno e vuoto, vuole innescare un processo immaginifico nel visitatore. Quest'ultimo, circondato da un'atmosfera austera e drammatica, che è un chiaro rimando alla tragedia di cui Aiace è protagonista, può provare ad immaginare il Torso nel momento della decisione fatale, con la testa china, la schiena curvata, e il braccio che impugna la spada su cui si getterà di lì a poco. Sebbene soggetta alla mutilazione, l'opera è avvolta da un processo di estetizzazione che la rende un esempio irraggiungibile di bellezza artificiale. "Tale è il miracolo del giudizio estetico nel riconoscimento della bellezza nell'essenza tragica di un corpo devastato: un giudizio che, benché descrivibile, spiegabile e trasmissibile, mantiene nel suo intimo qualcosa di profondamente ineffabile." ¹⁰²

Suggerimenti e riferimenti

La ricerca museografica e le sperimentazioni progettuali effettuate hanno costituito un significativo bagaglio di conoscenze, grazie al quale è stato possibile affrontare, con maggiore consapevolezza, il progetto di allestimento one-off one site. Come prime suggestioni iniziali, sono stati considerati due degli ambienti in cui il Torso è stato esposto, entrambi a pianta ottagonale: la collocazione originaria presso il Cortile delle Statue e quella attuale nella Sala delle Muse del Museo Pio-Clementino. L'ottagono che da forma alla planimetria del padiglione è una chiara ispirazione alle due collocazioni. Un altro importante riferimento è l'allestimento della Pietà Rondanini di Michelangelo, realizzato dallo studio BBPR per la Sala degli Scarlioni del Castello Sforzesco. Qui, l'intenzione di rendere l'opera un fulcro conclusivo dell'ambiente espositivo ha determinato la sua collocazione di isolamento dal resto dell'ambiente. Attraverso una nicchia, infatti, si crea uno spazio raccolto al quale si è introdotti per gradi e che prepara il visitatore alla visione finale dell'opera. Secondo la visione dello studio BBPR l'opera doveva parlare da sé, l'allestimento e coloro che se ne occupavano non dovevano essere "registri invadenti", ma solo facilitatori dei mezzi di comunicazione.¹⁰³

Spazio e allestimento

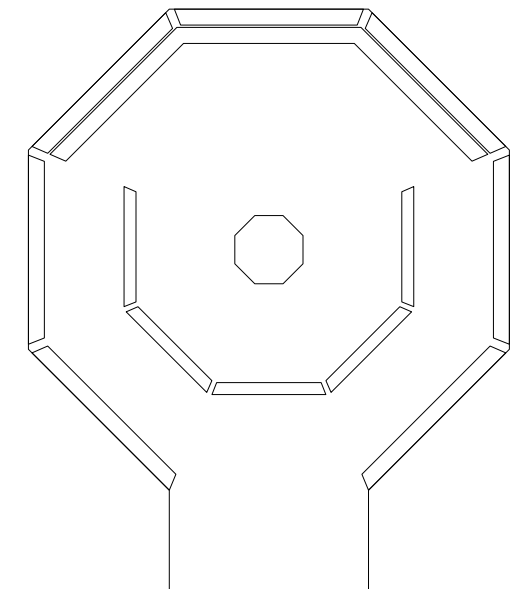
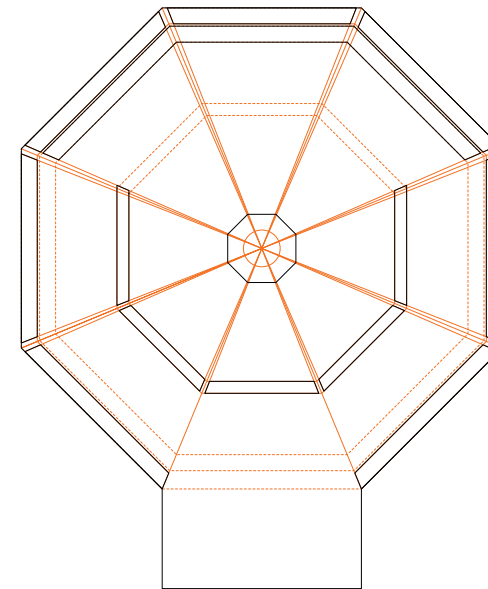
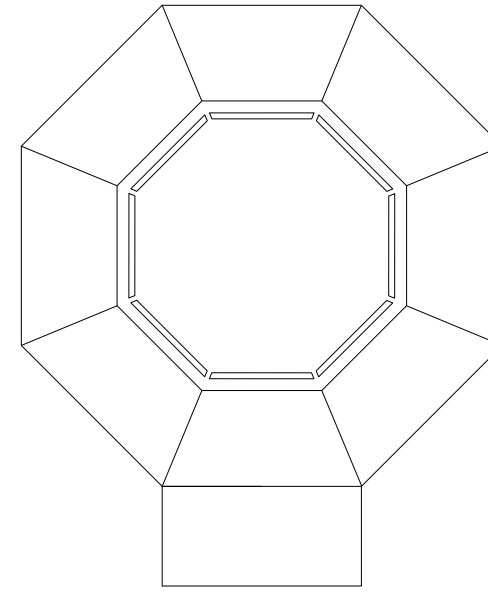
Il padiglione espositivo è stato pensato per una collocazione in un contesto naturale, nello specifico uno spazio ampio e aperto, possibilmente privo di ostacoli troppo vicini che andrebbero ad ostruire il passaggio della luce la quale, relazionandosi con l'allestimento, assume un ruolo significativo.

Dal punto di vista planimetrico, come già accennato, il padiglione si sviluppa a partire dalla forma ottagonale, che costituisce un modulo alla base dell'intero sistema allestitivo, su più scale di progetto. La costruzione geometrica che ha dato origine alla pianta è basata su una serie di ottagoni concentrici, interi o parziali, i quali danno forma, rispettivamente partendo dal più grande, all'involucro esterno del padiglione, alla seduta, alla nicchia, alla copertura e al supporto. Il fulcro, nonché centro di questa composizione, coincide con l'opera esposta, quasi a sottolinearne la potenza espressiva e il fatto che l'allestimento sia generato, formalmente e simbolicamente, a partire da essa. L'involucro esterno è costituito da un prisma di base ottagonale privato di una delle superfici laterali, per poter creare un portale di ingresso e uscita. Dal momento che le due funzioni sono assolte dal medesimo varco, lo spazio interno è percorribile liberamente sia in senso orario che antiorario, senza un percorso di visita prestabilito. Internamente l'ambiente presenta una nicchia formata da cinque lati di un ottagono incompleto, i quali sono dei setti che raggiungono in quota la copertura e ne diventano parte integrante. La nicchia, oltre a determinare insieme all'involucro esterno due corridoi

simmetrici di ingresso o uscita, cela l'opera al visitatore che, nel momento in cui accede al padiglione, si trova di fronte un setto a tutta altezza. Tale stratagemma è giustificato concettualmente dal significato dell'opera, quindi dal voler nascondere la vergogna e l'umiliazione di Aiace nell'atto estremo del suicidio. Allo spazio raccolto che accoglie l'opera si viene introdotti per gradi: il visitatore che accede al padiglione ruota attorno alla nicchia per poi giungere alla visione finale dell'imponente Torso. La scultura è posta su un massiccio supporto, anch'esso a forma di prisma ottagonale e punto centrale da cui si genera tutta la serie concentrica di ottagoni. La forma del supporto e lo spazio compreso tra l'opera e i setti che formano la nicchia sono adeguatamente calcolati per consentire al visitatore di ruotare attorno all'opera e garantirne una visione a tutto tondo. L'idea di potersi avvicinare all'opera per poterla osservare da più punti di vista è un richiamo alla contemplazione degli artisti, che per secoli sono stati affascinati e ispirati dall'osservazione della statua, sin da quando essa era poggiata a terra al centro del Cortile del Belvedere, persino priva di supporto. Di fronte all'opera e alla nicchia è presente una seduta, costituita da tre lati di un ottagono e leggermente distaccata dalle pareti del padiglione. Da qui il visitatore può comodamente contemplare l'opera e allo stesso tempo l'allestimento e l'atmosfera che lo circondano. Alzando lo sguardo, infatti, si può osservare la copertura troncopiramidale che, partendo dalle pareti dell'involucro esterno, si innesta in quelle della nicchia interna, le quali oltrepassano le falde formando un tamburo su cui poggia una copertura piana di forma ottagonale.

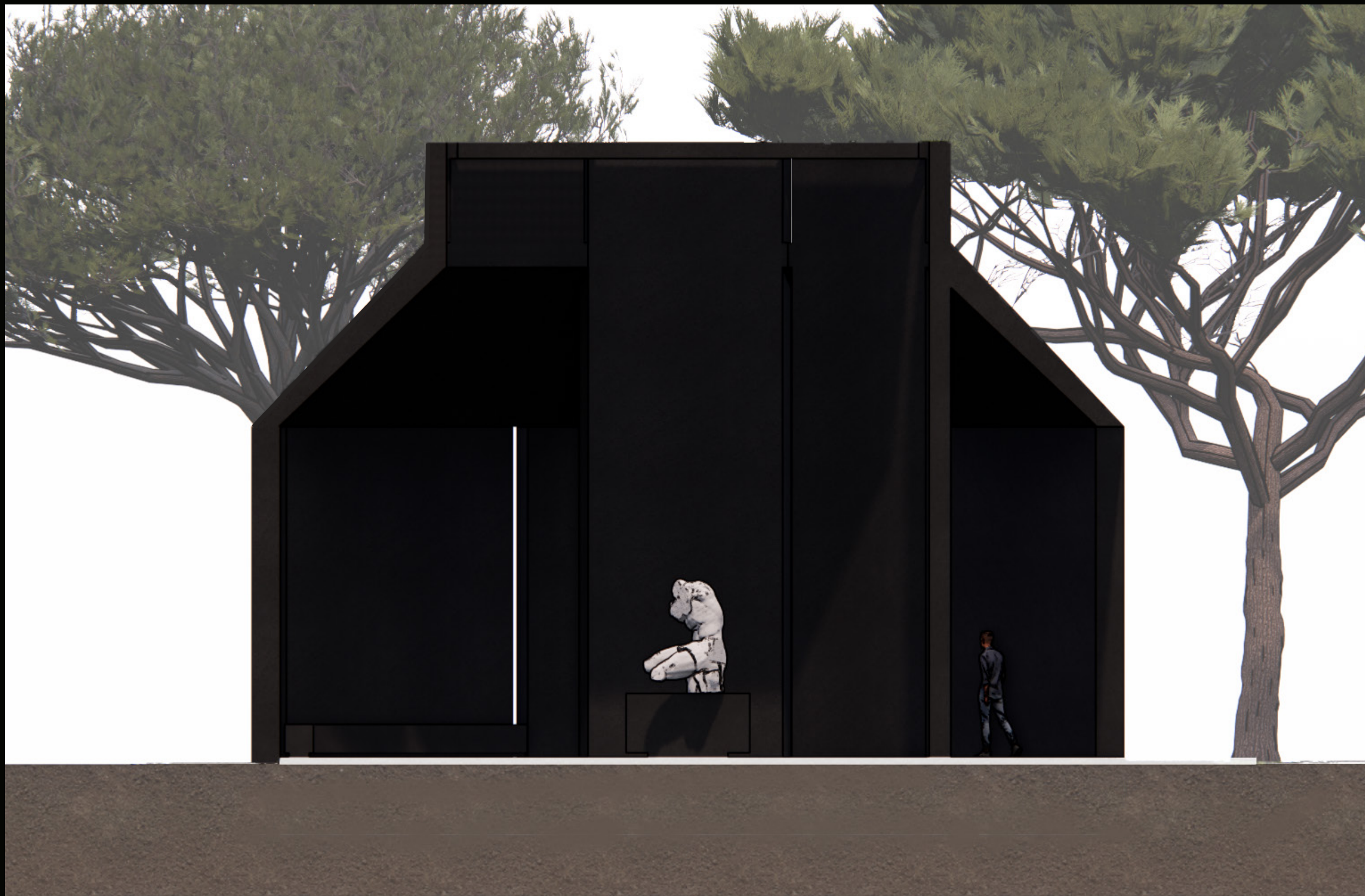
Le singole parti dell'allestimento sono accomunate dal linguaggio comune delle feritoie verticali (e orizzontali nel caso della copertura piana). Quest'ultime sono ricavate asportando una sottile e stretta porzione dagli spigoli dell'involucro esterno, lo stesso avviene per la nicchia interna. Anche il supporto dell'opera è arricchito da simili dettagli, gli otto spigoli del prisma ottagonale presentano un incavo verticale che percorre quasi tutta l'altezza. Il rapporto tra pieno e vuoto, tra presenza e assenza, che caratterizza l'architettura così come la statua mutila, porta il visitatore a immaginare l'opera nella sua interezza originaria. In tal senso, è degno di nota il dettaglio del supporto: guardando frontalmente l'opera, i due intagli verticali sembrano quasi voler suggerire visivamente gli arti inferiori del Torso. Infine, anche l'ultima parte della copertura presenta delle feritoie lungo gli otto lati, dalle quali entra la luce zenitale che illumina "a cascata" le alte pareti della nicchia. Sempre nell'ottica di sfruttare la luce solare ai fini progettuali, è stato ritenuto fondamentale stabilire sin dall'inizio l'esposizione del padiglione, il quale è posto con il lato dell'ottagono che fa da ingresso rivolto ad ovest. Il tal modo, al tramonto, gli ultimi raggi solari che entrano e passano attraverso le feritoie presenti nella nicchia proiettano delle sottili lame di luce. In generale, l'azione della luce che, oltrepassando le feritoie, sventra il volume imponente del padiglione creando dei forti contrasti, mira a ricreare un'atmosfera drammatica, richiamo

simbolico alla tragedia di Aiace. L'opera è ulteriormente illuminata da un sistema di illuminazione artificiale basato su un proiettore a fascio medio dall'alto e un altro frontale dall'alto, leggermente inclinato. Questa duplice fonte di luce crea un effetto di modellato che valorizza la tridimensionalità della scultura e, allo stesso tempo, attenua i contrasti. Da un punto di vista materico superficiale, il padiglione è rifinito con due diversi materiali: cemento liscio colorato con pigmenti color moka (caffè molto scuro) e marmo bianco. Il primo materiale, che caratterizza l'involucro esterno, la copertura, la nicchia, la seduta e il supporto, contribuisce a creare nel complesso un ambiente molto scuro, il quale contrasta, per colore e finitura, con il marmo chiaro e leggermente riflettente usato per la pavimentazione.



in alto: vista superiore con copertura;
costruzione geometrica in pianta; planimetria
allestimento



























Esporre la Naiade Giacente

Giorgia Benedetti

Storia e descrizione dell'opera

Naiade Giacente è un'opera scultorea realizzata da Antonio Canova (1757-1822), massimo esponente del Neoclassicismo in Italia. L'originale in marmo, commissionato per Lord Cawdor nel 1814 e poi ceduto al principe reggente Giorgio IV di Inghilterra, rappresenta la Naiade accompagnata da una piccola statua di Cupido, mentre suona la cetra, ed è ora conservato a Buckingham Palace. Una variante di quest'ultima, realizzata su richiesta del conte di Darnely, si trova invece al museo Met di New York e fu completata dagli assistenti di Canova nel 1824, dopo la sua morte.¹⁰⁴ Infine, il calco in gesso, risalente al 1815-1816, si trova nella Gipsoteca Canoviana di Possagno, nella città natale dell'artista.

L'opera raffigura "L'ingenuo movimento di una Ninfa forse seguace di Diana, che, stanca dal cacciare pe ' boschi si corca lungo una fonte, dormendo e sorreggendosi appena sul gomito a mirare chi i riposi le turba".¹⁰⁵ Le ninfe erano soggetti tipici della mitologia classica, citati per lo più da autori greci e latini, come Ovidio. Erano esseri divini con sembianze umane, generalmente rappresentate come donne giovani, che si trovavano vicino a sorgenti d'acqua o nei boschi, di cui incarnavano la potenza naturale. Prediligevano passare la maggior parte del loro tempo sulla terra, piuttosto che sull'Olimpo, occupate nei loro passatempi e spesso accompagnate dai Satiri. Infatti, nonostante fossero immortali, la loro natura divina era strettamente legata all'esistenza terrena, in quanto la loro anima cessava di abitare l'elemento naturale nel momento in cui il fiume si seccava o l'albero moriva. Questo le rende particolarmente benigne anche nei confronti degli uomini, come si vede nei poemi di Omero, in quanto condividono parzialmente la loro sorte e di cui spesso si innamorano.¹⁰⁶ Nello specifico, le Naiadi erano le protettrici di tutte le acque, in quanto figlie di Zeus, portatrici di fertilità e per questo considerate protettrici del matrimonio, oltre che dalle proprietà guaritrici e profetiche. Era uso distinguerle in cinque tipologie, ovvero le Potameidi, ninfe dei fiumi, le Creniadi, ninfe delle fontane, le Limniadi, ninfe dei laghi, le Eleadi, delle paludi, ed infine le Pegee, categoria a cui appartiene quella rappresentata in quest'opera da Canova, che erano le ninfe delle sorgenti.¹⁰⁷ In quest'opera l'artista affronta la tematica del nudo sdraiato, precedentemente trattato solamente in pittura con la "Venere con lo specchio" e "Venere con fauno".¹⁰⁸ La ninfa è rappresentata nella sua esistenza serena nella natura,

con un'espressione gioiosa, distesa su una pelle di leone che poggia sulla cavità da cui proviene la sorgente d'acqua. La composizione è sinuosa ed elegante, la parte superiore è leggermente rialzata e si regge sul braccio piegato, dando la sensazione di un lento abbandono al riposo, la cui impressione di movimento è data dalla gamba destra leggermente piegata, che poggia su quella sinistra, nell'atto di distendersi. Nel guardare l'opera da dietro si nota la marcata linea della schiena, che prosegue leggermente lungo le natiche fino a dividersi nella linea degli arti inferiori. Questi dettagli, assieme al drappo e alle sue increspature, che coprono leggermente il nudo, danno un carattere sensuale alla figura. Dalla composizione emerge la contrapposizione, in chiave romantica, tra la bellezza classica della ninfa e la bruttezza della bestia su cui questa poggia, in linea con le correnti di pensiero dell'epoca.¹⁰⁹

Canova e il neoclassicismo

Canova nacque a Possagno, nel 1757, ed imparò fin da piccolo il mestiere dello scultore grazie al nonno, dimostrando da subito grandi doti, che gli permisero di andare a Venezia per frequentare l'Accademia del Nudo. Nel suo periodo di permanenza in questa città ottenne le prime commissioni, come *Orfeo ed Euridice* e *Dedalo e Icaro*, che realizzò per conto di Giovanni Falier.¹¹⁰ Nel 1779, durante un viaggio a Roma, venne a conoscenza delle teorie neoclassiche di Johann Joachim Winckelmann, le quali influenzarono profondamente la sua scultura, tanto che divenne presto uno dei capostipiti della nuova corrente artistica. Questo è visibile in primo luogo dai soggetti delle sue opere, soprattutto quelli di inizio carriera, i quali sono principalmente figure provenienti dalla mitologia classica, che l'artista apprese dagli scritti di autori antichi, come Omero e Ovidio. Oltre a questo tema, l'artista ne affrontò anche di diversi durante la sua carriera, come soggetti religiosi e ritratti. Nel 1781 l'artista si trasferì definitivamente a Roma, dove diede vita ad alcune tra le sue più importanti opere scultoree, come *Amore e Psiche giacenti*. Dopo una breve ritorno nella città natale, ad inizio Ottocento, portò a termine una serie di ritratti per conto di Napoleone, tra cui quello della sorella dell'imperatore, Paolina Borghese, una delle sue sculture più famose. In questi anni, sempre a Roma, realizzò anche la *Venere Italica* e le *Tre Grazie*, che concluse nel 1816. Nel 1815 tornò in Francia per rivendicare, per conto del Stato Pontificio, le opere sottratte durante il dominio Napoleonico ed in seguito si recò a Londra, dove ebbe la possibilità di visitare i marmi del Partenone. Dal 1816 fino alla sua scomparsa, avvenuta nel 1822, lavorò al tempio di Possagno e al Monumento Equestre a Ferdinando I, che gli fu commissionato durante un soggiorno a Napoli.

Canova con la sua arte impersonò il principio di "nobile semplicità e

quieta grandezza" del teorico tedesco del neoclassicismo, influenzando profondamente la scultura dell'Ottocento. L'artista studiò a fondo l'arte greca, in particolare le tecniche e le espressioni, prendendo spunto sia dai rispettivi principi di simmetria, proporzione e misura, che dai valori etici e culturali ad essa connessi. Egli, però, fu in grado di riproporre la bellezza ideale degli antichi greci non tramite una riproduzione fredda, ma piuttosto animando le sue opere di sentimento ed interpretandole quindi secondo la cultura e il gusto della sua epoca, riscuotendo un grande successo. L'artista, infatti, fu in grado di trovare un delicato equilibrio tra il neoclassicismo settecentesco e la nascente corrente romantica. Secondo l'artista lo studio e l'imitazione degli antichi non bastava: "Conviene studiare di e notte sui greci esemplari, investirsi nel loro stile, mandarselo in mente, farsene uno proprio coll'aver sempre sott'occhio la bella natura con leggervi le stesse massime.",¹¹¹ la stessa "bella natura" che aveva ritrovato nei Marmi del Partenone a Londra. Nelle sue opere si possono osservare "la compostezza dei gesti, l'eleganza armoniosa delle forme, la sensibilità del modellato"¹¹², che le rendono tutt'ora espressione di una bellezza senza tempo. Canova è stato in grado di realizzare un perfetto equilibrio tra bellezza ideale e bellezza naturale, realizzando delle opere che sono allo stesso tempo antiche ed estremamente moderne; come riconobbe Stendhal "Canova ha avuto il coraggio di non copiare i Greci e di inventare una bellezza come avevano fatto i Greci".¹¹³

Canova e la bellezza femminile

La bellezza dei corpi femminili è stata oggetto di un intenso studio da parte di Canova, come testimoniano una serie di suoi bozzetti in cui il nudo femminile è rappresentato in diverse posizioni e variazioni della luce, i quali sono stati il preludio di alcune opere scultoree di grande successo, come la *Venere Italica* e *Paolina Borghese come Venere Vincitrice*.¹¹⁴

La ripresa dell'ideale classico di bellezza, di matrice Neoclassicista, fu elaborato dall'artista anche nelle rappresentazioni del corpo femminile, sia nelle tecniche che nei soggetti scelti, i quali, soprattutto nella fase romana dell'artista, sono per lo più figure mitologiche classiche.

La bellezza femminile nella poetica Canoviana, così come tutta la sua pratica, si spinge però oltre la mera imitazione dei principi classici di misura, proporzione e compostezza, incarnando la "bella natura" "con un soffio di modernità romantica ed un brivido di raffinata sensualità e di naturalezza che il marmo lascia perfettamente intuire attraverso le morbidezze chiaroscurali e le levigate superfici volumetriche".¹¹⁵ Lo scultore, infatti, è stato in grado di esprimere tramite la sua tecnica "le più sottili vibrazioni poetiche",¹¹⁶ rendendo il marmo desiderabile "quanto la vera natura del corpo umano".¹¹⁷ Non sorprende quindi che le sue opere siano state in grado di innescare

a pagina 284: dettaglio Naiade Giacente
in basso: Naiade Giacente, vista frontale
a seguire: Naiade Giacente, vista posteriore



alcune reazioni sensuali profonde negli osservatori e anche da parte di personaggi illustri come Flaubert e Ugo Foscolo. Quest'ultimo si esprime dopo aver osservato una delle opere più riuscite dell'artista, la *Venere Italica*: "lo ho dunque visitata e rivisitata e amareggiata e baciata e -ma che nessuno li sappia- ho anche una volta accarezzata questa Venere nuova [la Venere italica esposta nel 1812 a Firenze]. Canova abbellì la sua nuova dea di tutte quelle grazie che ispirano un non so che di tenero ma che muovono più facilmente il cuore [...] Insomma se la Venere dei Medici [scultura greca prelevata dagli Uffizi da Napoleone] è bellissima dea, questa che io guardo è bellissima donna, l'una mi faceva sperare il Paradiso fuori di questo mondo, e questa mi lusinga del Paradiso in questa valle di lacrime".¹¹⁸

Soprattutto nelle già citate *Venere Italica*, *Amore e Psiche giacenti* ed anche in *Paolina Borghese come Venere Vincitrice*, *Le Grazie* e *Naiade giacente* l'artista, tramite un'esecuzione tecnica puntigliosa, è stato in grado di rendere i corpi femminili espressione di una bellezza ideale che trascende il sensibile, a rappresentazione dell'avvenuto raggiungimento dell'equilibrio artistico nella poetica canoviana.

Concept

Il concept è stato sviluppato interamente a partire dall'opera, con l'idea che la progettazione, dalla scala del supporto fino a quella dell'involucro architettonico, diventi un mezzo per comunicare nel modo più efficace la ricerca effettuata, non solo a scopo didattico ma anche per garantire un'esperienza di tipo emotivo, ed in ultimo di Bellezza, al visitatore.

L'analisi dell'opera svolta ha fatto emergere la necessità di offrire un contesto che andasse a metterne in luce, oltre che la raffinatezza tecnica ed il significato, anche quegli aspetti impliciti ed intrinseci, i quali fanno riferimento alla poetica dell'artista che l'ha realizzata, alla corrente di appartenenza e al contesto storico-culturale. Sono stati quindi individuati tre temi chiave, ovvero: la Naiade come figura mitologica, i principi del neoclassicismo e la poetica canoviana. Tenendo in considerazione tutti questi aspetti, il percorso espositivo è stato pensato come un copione teatrale e l'allestimento come una sorta di scenografia, per cercare di individuare tutti le variabili importanti nella definizione di una vera e propria esperienza di visita.

L'idea è che il visitatore provenga da un luogo poco illuminato e più costretto, come potrebbe essere il sentiero in un bosco, dove alcuni dettagli, come la luce e il rumore dell'acqua, anticipano ciò che si vedrà dopo, giocando sull'espedito attesa-sorpresa. Il percorso si apre quindi, improvvisamente, in una sorta di oasi, uno spazio di ampio respiro, in cui è forte la presenza della natura e dove si staglia, al centro, la silhouette della ninfa coricata. Questa, infatti, è girata di spalle, per sottolineare i dettagli del retro della figura, ai quali si deve, in buona parte, la sensualità della composizione. L'intera statua è collocata come se fosse su una roccia frastagliata che sovrasta uno specchio d'acqua, dove quest'ultimo elemento naturale, come nella composizione canoviana, proviene dalla base stessa dell'opera e rimanda alla ninfa, in quanto Naiade. Il visitatore viene quindi guidato all'osservazione di tutti i dettagli della statua, seguendo un percorso circolare prestabilito che ha come perno centrale l'opera, in modo che l'attenzione sia sempre necessariamente rivolta a questa: dal retro della schiena passa a quello delle spalle, guardandola poi di fronte e, solamente alla fine, arriva ai suoi piedi, dove incrocia per la prima volta lo sguardo della giovane donna. In questo modo il volto della ninfa, se da un lato indica la direzione di uscita, idealmente ha anche lo scopo di catturare il visitatore ed invitarlo, sfruttando l'inerzia data dal moto circolare del percorso, a reiterare il percorso di visita, come conquistato dalla bellezza della donna. In questo modo viene richiamata l'iconografia associata al soggetto rappresentato, ma soprattutto viene enfatizzata la "viva carne" e la "bella natura" che Canova è stato in grado di rappresentare tramite la fine modellazione del marmo.



in alto: Naiade Giacente, dettaglio posteriore
a pagina 293: costruzione geometrica in
pianta dell'allestimento

Suggerimenti e riferimenti

Per lo sviluppo del progetto allestitivo sono risultati sicuramente di fondamentale importanza l'approfondimento dei casi studio effettuato per la ricerca storica sulla museografia, così come tutto il corpo di progetti che sono stati analizzati per affrontare le sperimentazioni didattiche. In aggiunta, tra i riferimenti bibliografici consultati, il *Manuale di Allestimento e Museografia* di Saverio Ciarcia, oltre ad esporre numerose architetture interessanti da cui è sicuramente stata tratta ispirazione, ha permesso di apprendere dei veri e propri "modi di fare progetto", che hanno permesso di affrontare con maggior criterio e consapevolezza la fase di progettazione. Sono quindi sicuramente da citare il Kimbell art Museum, di Louis Kahn, per lo studio della luce, il rapporto con il verde e la tipologia di volumi utilizzati, e, soprattutto, alcuni degli architetti italiani della seconda metà del Novecento. Tra questi ultimi sono stati di particolare ispirazione Franco Albini, con il Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova, per il rigore geometrico utilizzato nello sviluppo planimetrico dell'edificio e i numerosi riferimenti simbolici tradotti in soluzioni progettuali, e molti dei progetti allestitivi di Carlo Scarpa, come il Museo di Castelvecchio, per lo studio del supporto dell'opera, e Tomba Brion, per lo sviluppo del percorso espositivo e la relazione con l'acqua. È risultato fondamentale anche l'approfondimento effettuato sullo studio della composizione in pianta e il richiamo ai principi classici di proporzione, simmetria e armonia di alcune architetture antiche e rinascimentali. Tra queste è da citare La Rotonda, di Andrea Palladio, la cui planimetria si sviluppa a partire dalle forme del cerchio e del quadrato, con una simmetria perfetta su tutti gli assi. Infine, di particolare ispirazione sotto diversi punti di vista sono stati alcuni degli edifici dell'architetto giapponese Tadao Ando, caratterizzati da una forte componente geometrica e da un ruolo di rilievo riservato all'acqua, come in Water Temple, tempio buddista, e in Space of Light Pavillion, da cui sono state riprese le fessure a tutta lunghezza nelle murature in cemento.



a sinistra: dettaglio di Tomba Brion, Carlo Scarpa
in basso: Water Temple, Tadao Ando



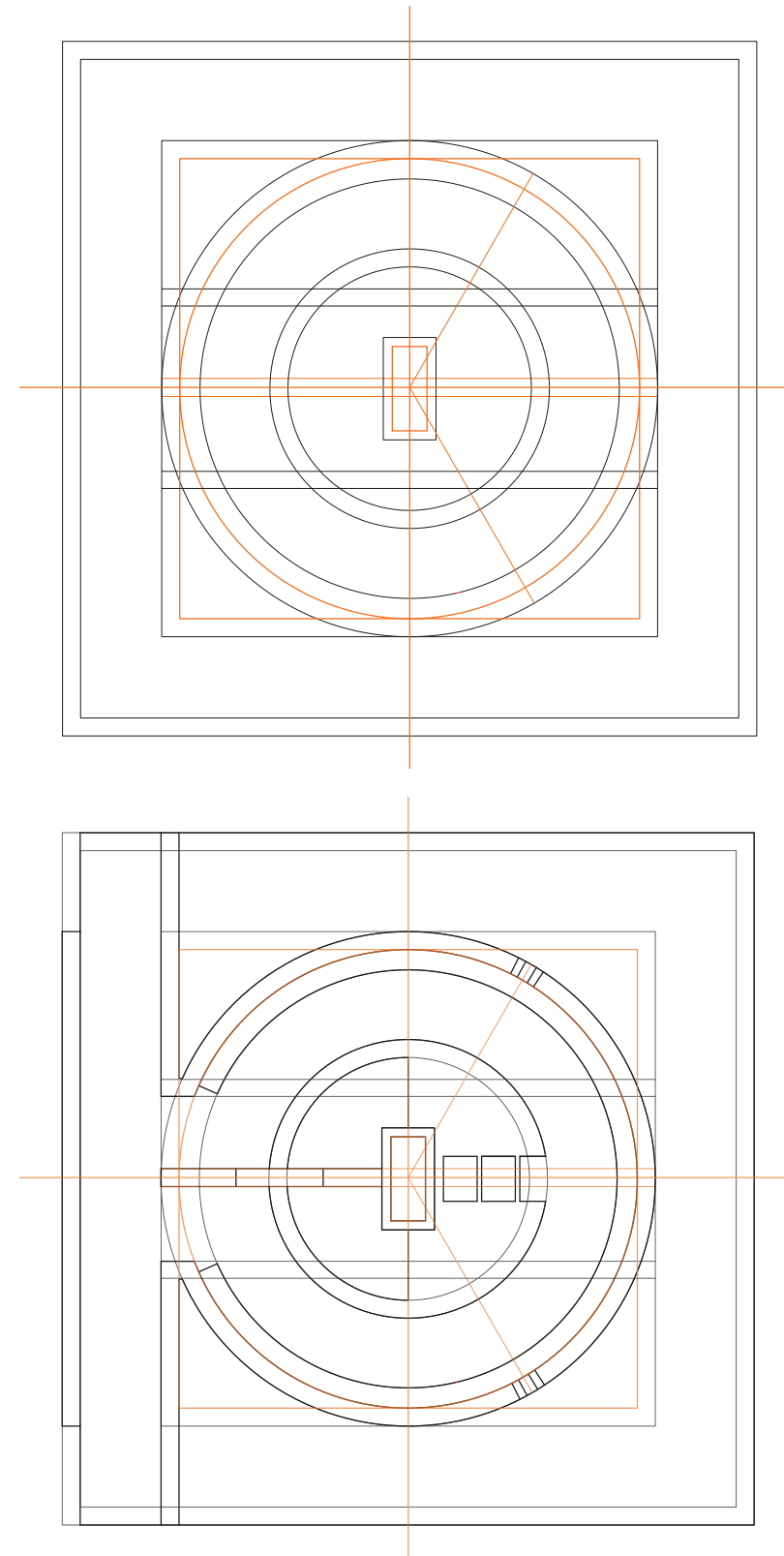
Allestimento

Planimetria e alzati

Per sottolineare l'importanza della natura, e nello specifico dell'acqua, nella figura mitologica della Naiade, è stato scelto di posizionare il padiglione in un luogo all'aperto, in uno spazio verde o in un bosco, su un piccolo dislivello, e di rendere lo spazio interno e quello esterno il più possibile permeabili, con lo scopo di collocare l'opera in un ambiente che potesse ricreare quell'atmosfera di armonia, tranquillità e gioia in cui vive la ninfa.

La progettazione dell'allestimento è iniziata con la definizione dell'impianto planimetrico del padiglione, che è stato interamente sviluppato a partire da un unico asse di simmetria e da due matrici: il cerchio e il quadrato. Queste due forme sono state utilizzate come moduli ripetuti con diverse dimensioni, concentrici tra loro, dove la costruzione del quadrato è stata fatta a partire dalle tangenti del cerchio che racchiude. Ne è risultata una composizione che ha un unico centro, in cui è stato deciso di collocare l'opera, fulcro dell'allestimento e ispirazione per tutta la progettazione. In primo luogo, queste due forme sono state scelte con lo scopo di rappresentare la doppia natura della ninfa, da un lato divinità immortale e dall'altro strettamente legata al corso della vita sulla terra, riprendendo il significato simbolico che queste figure avevano soprattutto nell'Antichità. Per questo motivo la forma del cerchio è stata dedicata al contenimento dell'elemento naturale acqua, forza divina della ninfa, mentre il quadrato è stato utilizzato per l'articolazione degli accessi e l'individuazione del piccolo promontorio su cui è collocato il padiglione. In secondo luogo, il cerchio e il quadrato richiamano gli schemi compositivi degli edifici classici, ripresi poi durante il Rinascimento, come nel caso emblematico della Rotonda di Palladio, che seguono i principi di simmetria, equilibrio e proporzione in architettura. Questi furono la base anche per lo sviluppo delle teorizzazioni sulla bellezza ideale della corrente neoclassica e sono quindi stati scelti per offrire uno sfondo che, reinterprestandone il linguaggio con un gusto moderno, si ponesse in continuità con l'opera e la sua storia.

L'involucro architettonico si sviluppa in alzato come estrusione di due volumi semplici, i quali si intersecano fra loro: un parallelepipedo, che funge da corridoio di accesso al padiglione espositivo, e un cilindro, all'interno del quale si trova l'opera. Il primo di questi costituisce l'ingresso, alla sua estremità nord, e l'uscita, a quella a sud, ed è formato da un setto più lungo, in prossimità delle due aperture, per invitare ad accedervi e alleggerire la struttura nei due spigoli opposti, dove la copertura risulta sospesa, permettendo di creare un taglio di luce sul setto in questione. All'interno è presente una rampa da entrambi i lati per superare il dislivello del terreno su cui è collocato il padiglione, che viene raggiunto in coincidenza con l'apertura del secondo volume, creando un piccolo disimpegno. Il secondo spazio invece si articola in un ambiente circolare, sovrastato da una cupola ribassata, caratterizzato dalla presenza di una finestra che si sviluppa orizzontalmente per metà del diametro, la



quale ha lo scopo di offrire un'ampia vista sulla natura presente in esterno, che in questo modo diventa essa stessa sfondo per l'opera. L'apertura è larga 30 centimetri ed è interrotta solamente da due coppie di pilastri, posti simmetricamente a 60° rispetto all'asse longitudinale, per garantire il necessario supporto strutturale alla cupola, senza però interrompere la vista prospettica che si ha dall'ingresso. I due ambienti così articolati permettono di ottenere un netto contrasto a livello percettivo: mentre il primo è uno spazio costretto e buio, senza finestre e con una copertura piana posta solamente a 2.20 metri da terra, il secondo si apre con un soffitto di circa sette metri, illuminato da luce naturale, che permette di ottenere un ambiente più ampio ed arioso. Per quanto riguarda i materiali, la realizzazione dell'intera struttura è stata prevista in cemento, con una finitura in intonaco bianco per valorizzare negli interni i riflessi della luce naturale e favorire la creazione di un ambiente che conferisca tranquillità e serenità al visitatore. La cupola ha le stesse caratteristiche dei setti, ma viene realizzata tramite stampa in "spicchi" fuori opera, poi assemblati in situ e rasati per coprirne i giunti verticali.

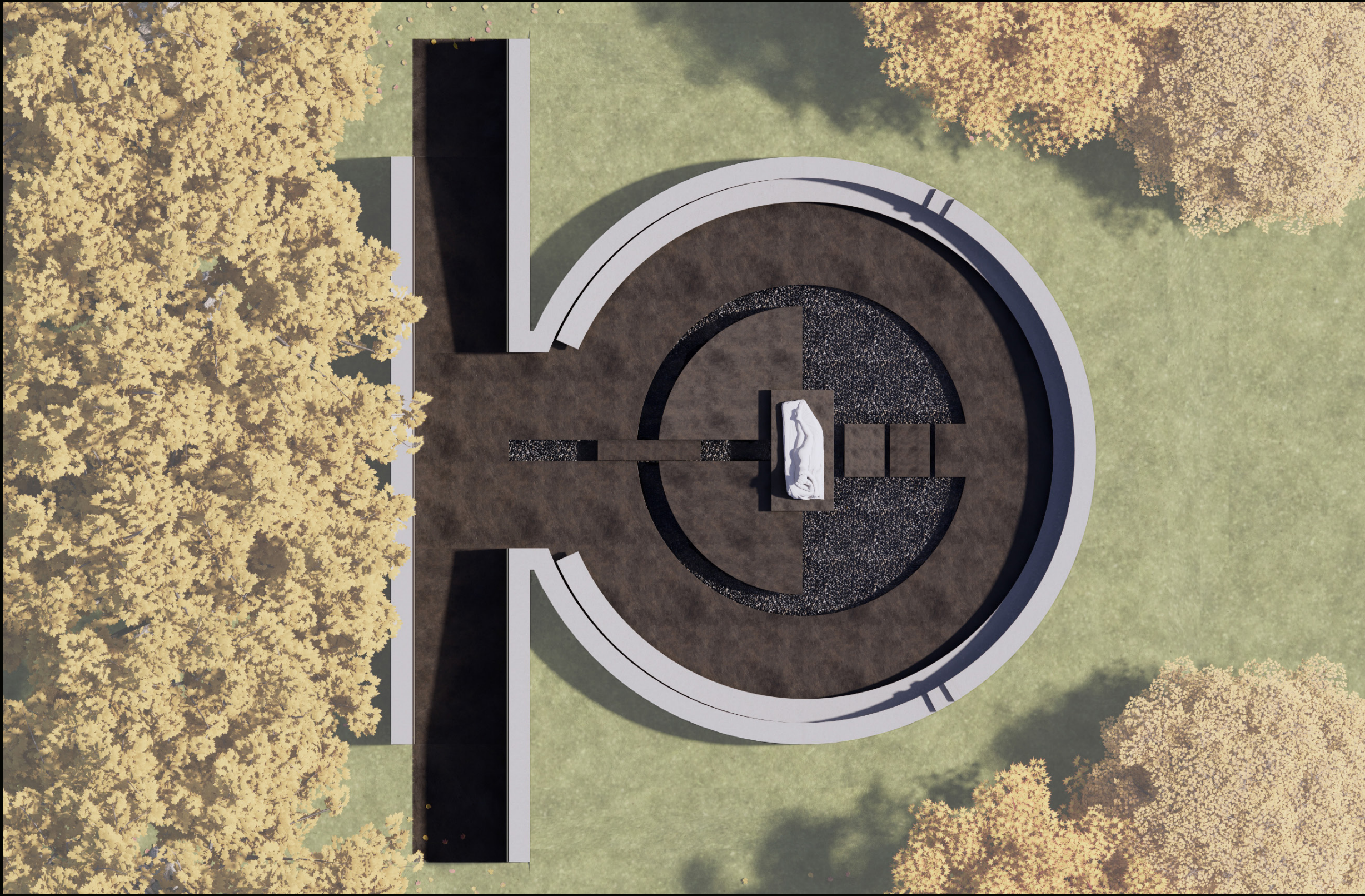
Orientamento, supporto e percorso di visita

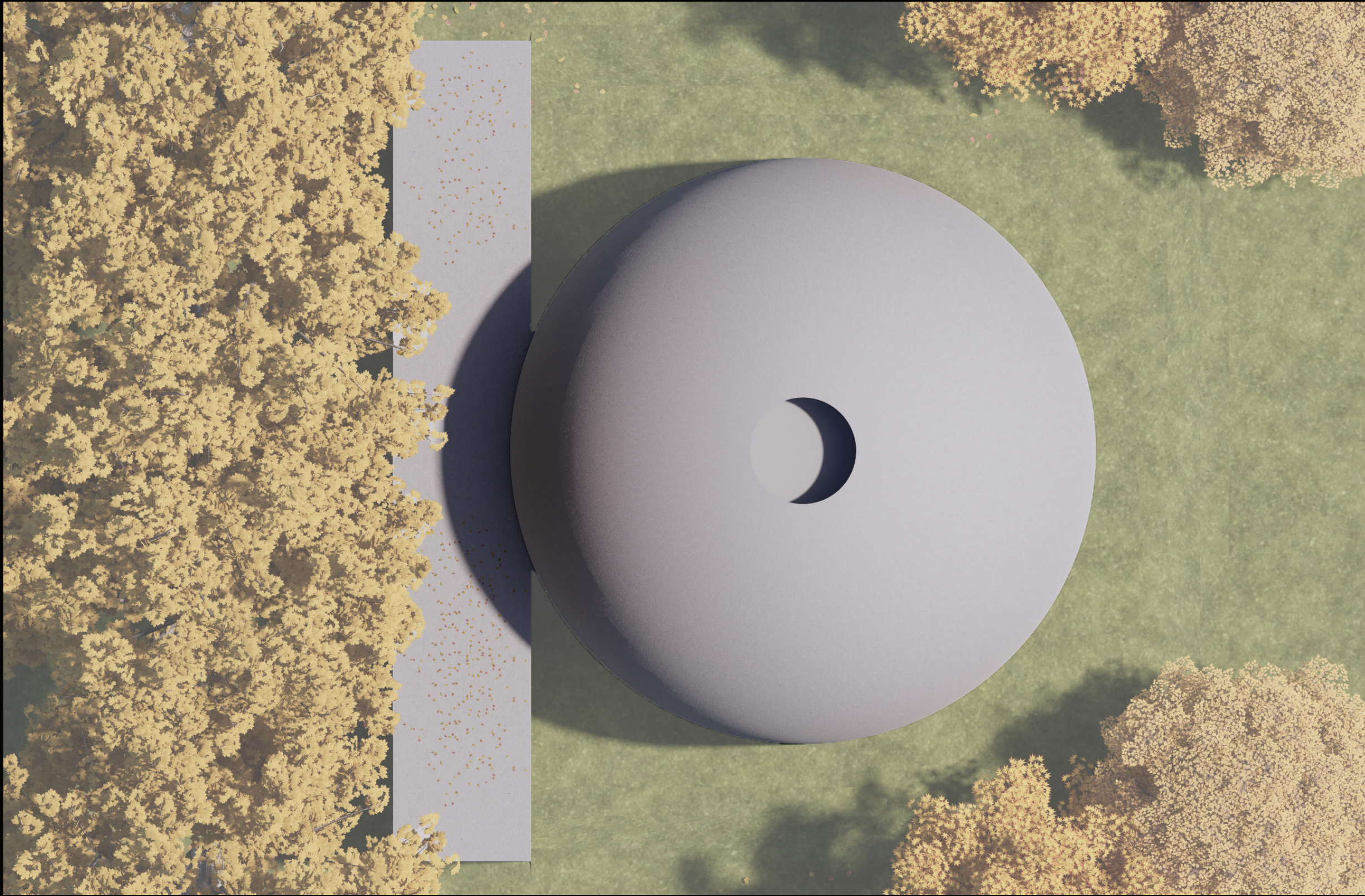
Il percorso di visita e il supporto dell'opera, così come la collocazione della statua ed il suo orientamento, sono stati progettati contemporaneamente all'involucro architettonico, ed in particolare all'ambiente interno del volume cilindrico. Come già previsto in fase di concept e nello sviluppo della planimetria, la statua è posta al centro dell'intera composizione e quindi della sala circolare, che è stata sviluppata in modo simmetrico rispetto all'asse longitudinale di costruzione, creando un cono prospettico che valorizza l'opera e ne rimarca la centralità. La Naiade è stata posta di spalle rispetto al varco di ingresso e di uscita e risulta in controluce nel momento in cui si accede all'ambiente, grazie all'apertura orizzontale presente sulla metà opposta della sala. Questa scelta è nata dalla volontà di enfatizzare, tramite questi espedienti, la silhouette della ninfa e le linee del retro della figura, sottolineando la sensualità insita nell'opera di Canova e catturando lo sguardo del visitatore.

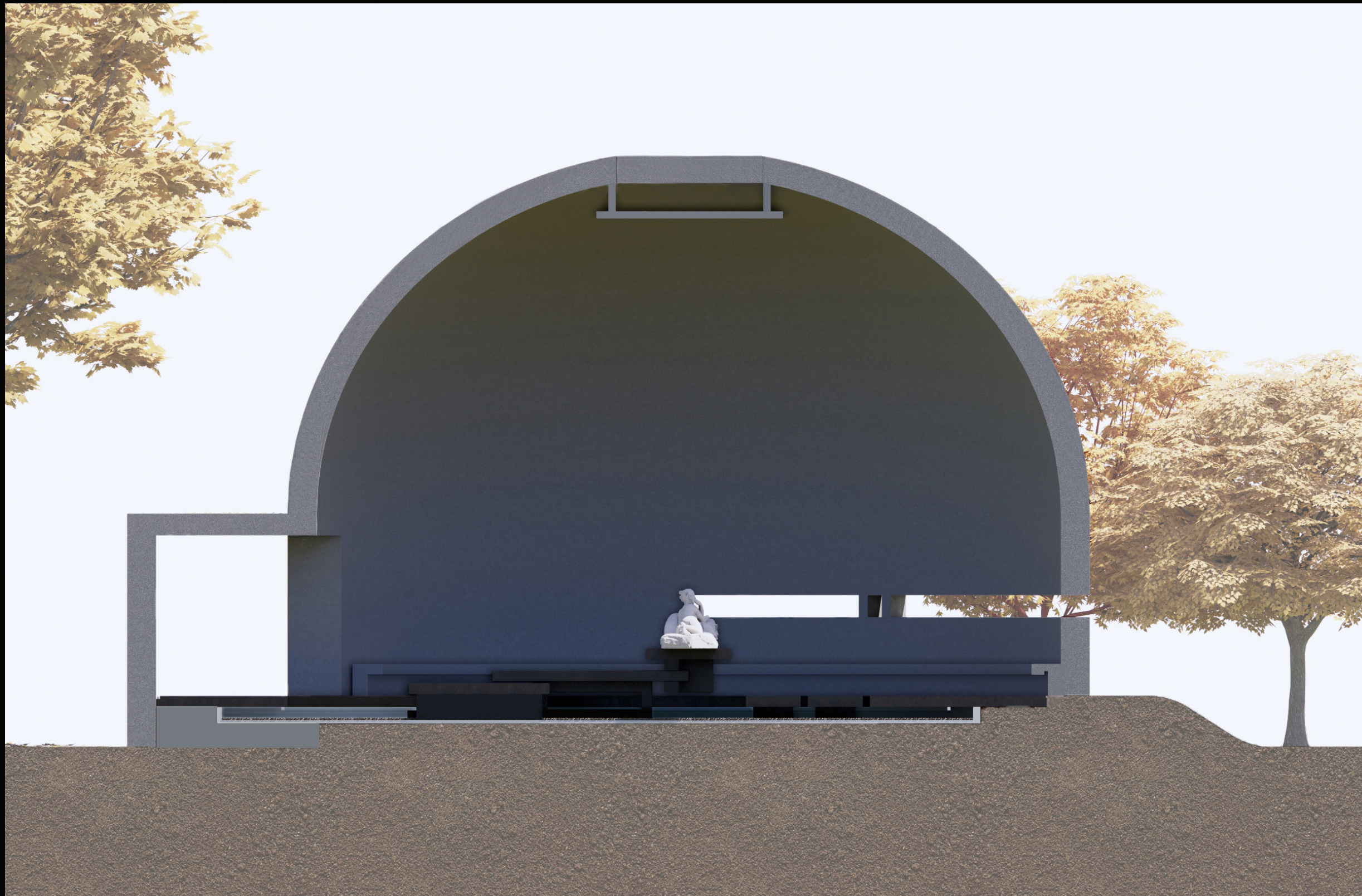
Riprendendo il concept di progetto, il percorso di visita ha inizio all'ingresso nord del padiglione, da cui si accede, tramite una rampa, alla sala principale. Nel percorrere il corridoio il visitatore può già notare un canale d'acqua che si insinua a metà del varco di accesso, dividendo l'ingresso e l'uscita, e che offre un'anteprima su quello che sarà visibile una volta arrivati all'interno del volume circolare. Qui, infatti, è presente uno degli elementi chiave della composizione, ovvero uno specchio d'acqua, anch'esso circolare, attorno a cui si sviluppa perimetralmente una passerella, leggermente sospesa rispetto al filo dell'acqua, con una seduta che corre lungo tutta la sua lunghezza. La statua è sostenuta a sbalzo al centro della vasca, grazie ad un sistema di supporti ancorati alla base di questa, che si sviluppano a partire dalla

prima metà del cerchio. Questi consistono in una serie di lastre sovrapposte e sfalsate tra loro che creano tre livelli differenti: quello più alto, a sbalzo, sostiene l'opera al centro della sala ed è posto ad altezza tale per cui la statua risulta ad altezza occhi per l'osservatore, quindi circa a 1.50 metri rispetto alla base della passerella; quello intermedio costituisce una base di appoggio per il primo livello e allo stesso tempo è raggiungibile e calpestabile dal visitatore, permettendo di osservare l'opera da vicino e da una diversa prospettiva; l'ultimo livello è costituito da una lastra stretta che si insinua nel canale d'acqua e costituisce il gradino di accesso al secondo livello. Infine, il visitatore può avvicinarsi all'opera anche frontalmente, grazie alla collocazione di tre piccoli volumi che affiorano in superficie. Le lastre sfalsate tra loro, così come la passerella circolare sospesa sull'acqua, vogliono richiamare la pietra su cui idealmente poggia la ninfa, da cui proviene l'acqua della sorgente, e sono per questo caratterizzate da una forte matericità che vuole contrastare la leggerezza data dall'utilizzo dell'acqua e dai volumi bianchi dell'ambiente. Queste creano una superficie unica con la rampa di accesso, enfatizzando la percezione di un unico percorso e l'unità dello spazio, e sono quindi caratterizzate dallo stesso materiale, ovvero cemento con finitura in resina color moka. I giunti e le basi dei supporti invece sono costituiti da scatolati metallici, con finitura opaca colore antracite, per renderli meno visibili. Per richiamare nuovamente l'importanza della natura e fare riferimento al significato dell'opera, l'interno della vasca è caratterizzato da un fondale composto da ciottoli di colorazione chiara, che richiamano i fondali dei ruscelli e dei fiumi.

Nonostante il progetto preveda principalmente l'utilizzo della luce naturale, che risulta particolarmente efficace per la valorizzazione di opere scultoree tridimensionali ed in linea al concept di progetto, è stato previsto un sistema di illuminazione artificiale aggiuntivo per migliorare l'illuminazione dell'ambiente e dell'opera, per garantirne una sicura e corretta fruizione durante tutto il corso del giorno. La luce esterna penetra nello spazio espositivo grazie all'ampia fessura orizzontale e ad un foro realizzato al centro della copertura, schermato da un pannello opaco circolare sospeso che permette di diffondere i raggi all'interno della cupola, conferendo una maggiore plasticità al volume. Per l'illuminazione dell'opera sono quindi stati posizionati due faretti a fascio medio, grazie all'inserimento di un binario all'interno del pannello precedente citato, che illuminano l'opera da destra e da sinistra, con l'obiettivo di aumentare il contrasto per valorizzare le linee della figura e migliorare, in questo modo, l'effetto di modellato della scultura. Infine, sono stati inseriti dei diffusori lineari lungo il perimetro della sala circolare, alla base della seduta e nel corridoio di accesso, incassati in modo da non risultare visibili ed evitare abbagliamenti. Lo stesso dispositivo è stato utilizzato anche per illuminare la vasca d'acqua, accentuando la sospensione della passerella circolare e valorizzando l'elemento acqua.





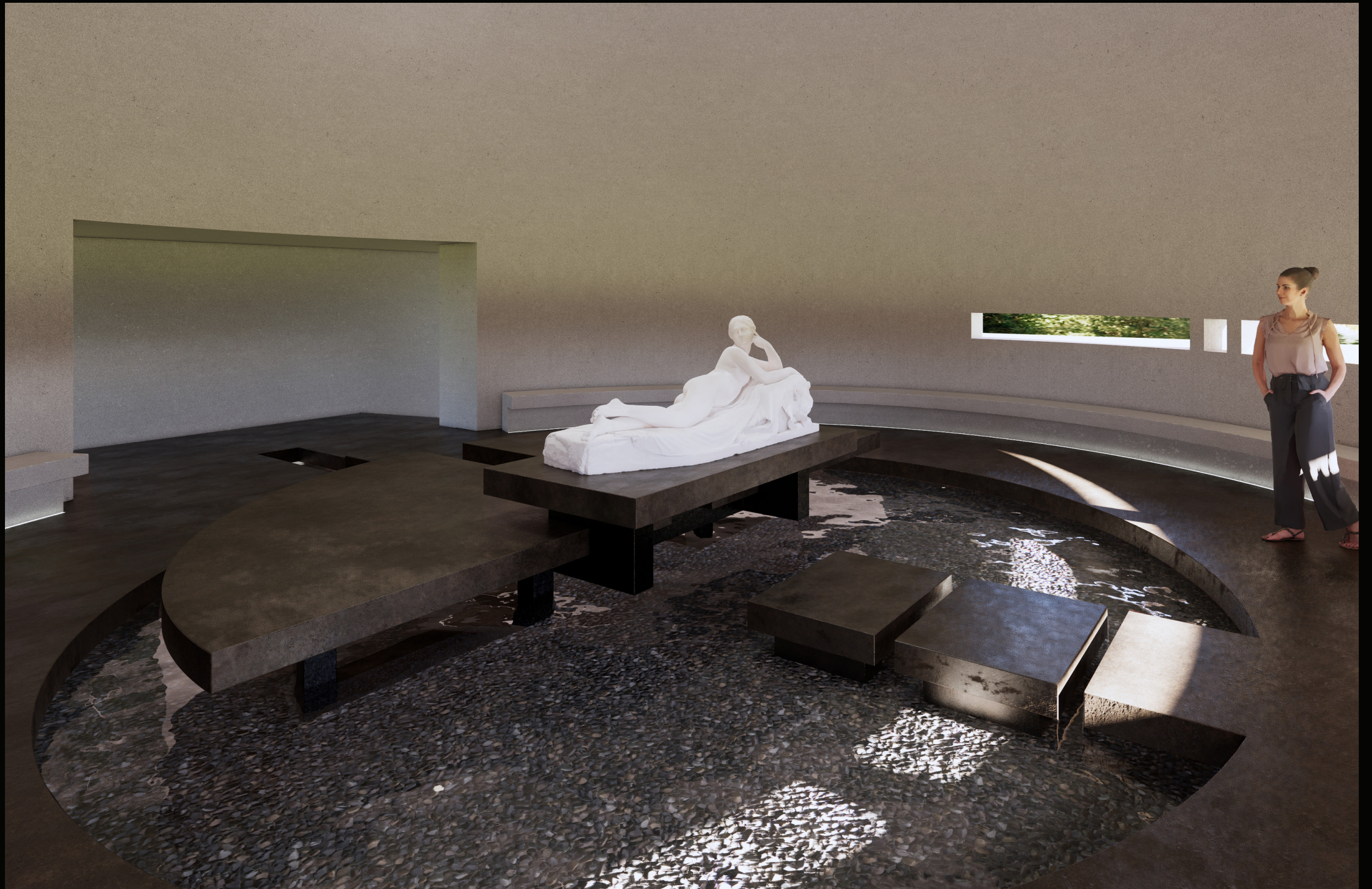






















Conclusione

Sviluppando la tesi tra analisi teoriche e sperimentazioni progettuali è emerso quale tipo di legame unisce la Bellezza e l'esperienza estetica alla progettazione in ambito museale.

La ricerca sulla museografia storica, composta dall'analisi dei quattro casi studio, ha permesso di studiare e confrontare le metodologie con cui i diversi architetti hanno risposto alle specifiche esigenze progettuali e, allo stesso tempo, individuare i paradigmi che hanno reso i loro progetti immutabili, espressione di un perfetto equilibrio tra architettura, allestimento e opere esposte, dunque Belli. Il primo tra questi è il rapporto instaurato tra contenuto e contenitore, a diverse scale progettuali. Risultano esemplari, in tal senso, la Gliptoteca, la Duveen Gallery e i Cloisters, poiché casi di architetture e allestimenti "cuciti" sulla collezione da esporre, come dimostrano per esempio l'impianto architettonico della Gliptoteca, l'articolazione della sala della Duveen Gallery, dalla planimetria alla scelta dei materiali, o l'architettura in stile medievale dei Cloisters. Analizzando il rapporto tra contenuto e contenitore, non solo in termini di architettura ed esposizione, ma anche tra supporto e opera, è emblematico il Museo di Castelvecchio, dove la progettazione di ciascun supporto è basata su un accurato studio dell'opera e sulla percezione che se ne vuole offrire al visitatore.

Rispetto a questo tema, un'esigenza progettuale a cui gli architetti hanno dovuto rispondere, e che spesso si riscontra in ambito museografico, è come porsi in relazione con l'antico. A livello formale, l'esempio più esplicito che si pone in un rapporto di continuità con il passato è quello dei Cloisters, dove l'architettura diventa un prolungamento della collezione esposta. Su una linea simile si pongono i casi della Gliptoteca e della Duveen Gallery, in cui la continuità è visibile a livello concettuale, grazie alla reinterpretazione dei canoni classici, in linea con le opere esposte. Infine, il caso di Castelvecchio si pone in una relazione di netta discontinuità con la preesistenza, attraverso un progetto che svela le stratificazioni, sfruttandole come segno formale. Nonostante siano approcci diversi tra loro, tutti i singoli casi studio sono stati in grado di valorizzare il contenuto da esporre, così come il suo contenitore quando necessario, riuscendo, seppur con risposte diverse, a generare un complesso che prima di tutto risponde agli obiettivi progettuali, ed in ultimo genera Bellezza.

L'analisi dei casi studio ha portato alla luce anche il tema dell'esperienza

di visita all'interno dei musei, la quale è variata con l'evoluzione nel modo di concepire l'istituzione museale e nelle diverse modalità di applicazione dei criteri espositivi. L'affermazione dell'obiettivo didattico dei musei dell'Ottocento, nella Gliptoteca e nella Duveen Gallery, così come anche nei Cloisters, ha necessariamente portato alla creazione di ambienti in cui le opere sono esposte in ordine cronologico o raggruppate per aree tematiche, con percorsi di visita spesso prefissati, che permettono di ottenere vantaggi come un attento esame delle opere esposte e un senso di sicurezza nel visitatore inesperto. Un diverso approccio viene seguito da Scarpa a Castelvechio, museo che rientra in un cambiamento di paradigma avvenuto in Italia nel secondo dopoguerra e che pone attenzione a nuovi aspetti all'interno del percorso museale, offrendo una visione differenziata e selezionata delle opere, la possibilità di libere deviazioni del percorso e, soprattutto, espedienti che stimolano la curiosità del visitatore, mantenendone viva l'attenzione durante tutto il percorso di visita. Questi diversi approcci non vanno visti in senso evolutivo, bensì come risposte diverse ad obiettivi che sono cambiati nel tempo e dimostrano l'importanza di tenere in considerazione questi aspetti, i quali contribuiscono a generare un'esperienza anche estetica all'interno dell'esposizione museale.

Infine, uno dei paradigmi più importanti individuati è l'attenzione al dettaglio, che interessa tutte le scale progettuali: dall'impianto dell'architettura della Duveen Gallery, alla scelta della tipologia di piante e la riproduzione di canti liturgici all'interno del Chiostro di Cuxa, nel museo dei Cloisters, fino ad arrivare alla scala della progettazione del giunto del supporto dell'opera con Scarpa. Questi esempi hanno mostrato in ultimo come il tutto è bello se la bellezza è prima ricercata nelle sue singole parti.

A seguire, le sperimentazioni didattiche hanno costituito il primo approccio alla disciplina dell'Exhibit design in ambito museografico, fornendo le competenze teoriche, ma soprattutto pratiche, necessarie alla progettazione in ambito museale e alla valorizzazione del patrimonio storico, permettendo di confrontarsi con due contesti totalmente differenti. In particolare, il primo esperimento è stato utile per cimentarsi nella progettazione di una mostra, definendone, in prima battuta, gli obiettivi ed il concept curatoriale, al quale è stata data forma, in seguito, tramite un progetto allestitivo, sviluppato fino agli aspetti tecnici di dettaglio. Inoltre, grazie al contributo degli altri due moduli del corso, sono state apprese le conoscenze necessarie in ambito illuminotecnico e sonoro e le abilità per valutare la fattibilità della mostra in termini economici. Con l'esperienza del Piranesi Prix de Rome è stato affrontato invece il tema della valorizzazione del patrimonio storico, progettando su una scala più ampia e con una molteplicità di interventi che, oltre a funzionare "singolarmente", dovevano avere un rapporto sistemico, ponendo sempre come nodo centrale il rispetto della preesistenza. Con il primo progetto, che aveva come tema "L'Insostenibile Ineffabilità della Bellezza", è stato possibile analizzare questa

tematica da un punto di vista di evoluzione storica dei canoni e del rapporto tra bellezza oggettiva e soggettiva, mentre la seconda sperimentazione ha consentito di progettare direttamente in relazione alla Grande Bellezza di un'architettura perfetta, quale è Villa Adriana.

In chiusura le proposte di allestimento one-off one-site sviluppate rappresentano un tentativo di convergenza delle conoscenze apprese da un punto di vista teorico e analitico con la ricerca e quelle messe in pratica con le sperimentazioni didattiche. In questo modo, l'ultimo capitolo si pone come conclusione effettiva dell'intero lavoro di tesi.

Per concludere, ci troviamo a parlare di bellezza di fronte ad una realtà dicotomica, in cui nulla ha consistenza e durata e in cui questo concetto oscilla tra una concezione di Bellezza vista come un mezzo per l'uomo per connettersi ad una sua dimensione esistenziale più profonda e per interrogare il suo rapporto con il mondo, e una Bellezza superficiale, caratterizzata da un'estetizzazione disperata. A tal proposito, condividiamo la visione che Byung-Chul Han esprime a conclusione del saggio *La salvezza del bello*, la cui citazione, riportata di seguito, viene ripresa da Diodato in *La Bellezza non salverà il mondo*: "La crescente estetizzazione della vita quotidiana rende impossibile proprio l'esperienza del bello come esperienza di impegno vincolante. [...] Di fronte alla radicale contingenza si risveglia la nostalgia di ciò che vincola a un impegno che trascende la quotidianità. [...] La salvezza del bello significa la salvezza di ciò che vincola a una responsabilità".

Dunque, l'allestimento, nel suo ruolo di valorizzazione e comunicazione delle opere esposte e del patrimonio culturale, essendo caratterizzato allo stesso tempo da qualità estetiche e formali, può diventare esso stesso oggetto di esposizione e ammirazione. Questo, però, deriva dalla capacità di mettere a sistema le variabili di progetto, dal tema alla forma concreta dell'intervento, creando un sistema che coinvolga contemporaneamente architettura, allestimento, opere e visitatore, per offrire in ultimo un'esperienza estetica che prescinde qualsiasi scelta di stile.

1. L. Basso Peressut, P.F. Caliarì, Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento, Prospettive Edizioni, Roma 2014, p. 31
2. Cfr. <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/una-storia-dei-musei/140512.html>
3. L. Basso Peressut, P.F. Caliarì, Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento, Prospettive Edizioni, Roma 2014, p. 31
4. Cfr. https://giovanni.pinna.info/PDF/Pinna_Divagazioni_5_cap5.pdf
5. R. Diodato, La bellezza non salverà il mondo, Scholé, Brescia 2020, p. 10
6. Cfr. <https://www.treccani.it/enciclopedia/bellezza/>
7. Cfr. <https://www.economiadellabellezza.it/opinioni/fondamenti/il-concetto-di-bellezza-nel-tempo/>
8. Cfr. <https://www.raicultura.it/arte/articoli/2020/06/Winckelmann--ebc1eef9-20f3-421f-813d-04fde0f00130.html>
9. Cfr. <https://www.raicultura.it/arte/articoli/2020/06/Winckelmann--ebc1eef9-20f3-421f-813d-04fde0f00130.html>
10. Cfr. https://www.treccani.it/enciclopedia/estetica-nascita-e-sviluppo-della-scienza-del-bello_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/
11. Cfr. <https://www.treccani.it/enciclopedia/bellezza/>
12. Cfr. https://www.treccani.it/enciclopedia/estetica_%28Dizionario-di-filosofia%29/
13. Cfr. https://www.treccani.it/enciclopedia/estetica_%28Dizionario-di-filosofia%29/
14. Cfr. https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/storia_e_filosofia/Armonia/armonia_la_bellezza_secondo_kant.html
15. Cfr. https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/storia_e_filosofia/Armonia/armonia_la_bellezza_secondo_kant.html
16. La politica di potenza della Prussia di Guglielmo I (1861-88) e del suo cancelliere Ottone di Bismarck fu artefice dell'unità della Germania. Essa fu il frutto di due guerre vittoriose che mostrarono la netta superiorità militare della Prussia in Europa. All'indomani di questi conflitti nacque, il 18 gennaio 1871, la Germania unita e il cosiddetto *Zweites Reich* (Secondo impero, dopo quello Sacro Romano). Cfr. https://www.treccani.it/enciclopedia/storia-della-germania_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/
17. Congresso convocato a norma della prima Pace di Parigi del 30 maggio 1814 con il compito di dare un nuovo assetto politico all'Europa dopo la sconfitta della Francia napoleonica, cui presero parte tutti gli Stati europei, ma che in realtà fu dominato dalle maggiori potenze europee uscite vittoriose dalla guerra. Cfr. https://www.treccani.it/enciclopedia/congresso-di-vienna_%28Dizionario-di-Storia%29/
18. Nella storia dell'arte è chiamato neogreco uno stile architettonico che, ispirato alla solennità semplice dell'architettura greca del sec. 5° a. C., rappresentò una vera e propria moda tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento, raggiungendo il suo massimo sviluppo, in molti paesi europei e nella stessa Grecia, negli anni tra il 1820 e il 1840. Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/neogreco/>
19. Morto il re Massimiliano, Ludwig I salì al trono il 22 ottobre 1825, e non smise per ciò di consacrare le sue maggiori cure alle arti. Fece costruire nella capitale bavarese una serie di costosi edifici, su modelli classici, segnatamente ateniesi, quali la pinacoteca, l'odeon, la biblioteca, il palazzo reale, quello dell'università). Eresse poi un grande monumento presso Ratisbona, il Walhalla, che era destinato alla glorificazione del germanesimo, costruito in stile neoclassico. Cfr. https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-i-di-wittelsbach-re-di-baviera_%28Enciclopedia-Italiana%29/
20. L. Basso Peressut, P.F. Caliarì, Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento, Prospettive Edizioni, Roma 2014, p.34
21. L. Basso Peressut, P.F. Caliarì, Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento, Prospettive Edizioni, Roma 2014, p.37
22. L. Basso Peressut, P.F. Caliarì, Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento, Prospettive Edizioni, Roma 2014, p. 33
23. Nel 1814-15, si era tenuto un concorso a cui lo stesso Klenze aveva partecipato con tre progetti in stile diverso, stili da lui intesi come espressione di tre momenti storici dell'idea di esposizione d'arte: lo stile greco che riflette al meglio l'idea di collezione privata; quello romano che ricorda gli spazi espositivi pubblici dell'antica Roma; quello rinascimentale che rimanda ad un periodo di grande attivismo nelle raccolte di antichità. Cfr. Basso Peressut L., Caliarì P.F., Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento, Prospettive Edizioni, Roma 2014, p.34
24. L. Basso Peressut, P.F. Caliarì, Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento, Prospettive Edizioni, Roma 2014, p. 33-34
25. L. Basso Peressut, P.F. Caliarì, Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento, Prospettive Edizioni, Roma 2014, p. 35
26. A. Viglietta, Leo Von Klenze (1784-1864) e il classicismo tedesco [tesi di laurea], Politecnico di Torino, Torino 2010.
27. L. Basso Peressut, P.F. Caliarì, Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento, Prospettive Edizioni, Roma 2014, p. 34
28. L. Basso Peressut, P.F. Caliarì, Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento, Prospettive Edizioni, Roma 2014, p. 35
29. A. Viglietta, Leo Von Klenze (1784-1864) e il classicismo tedesco [tesi di laurea], Politecnico di Torino, Torino 2010.
30. "Stele di basalto nero del tempo di Tolomeo Epifane (196 a.C.), trovata nel 1799 a N della città di R., su una foce del Nilo. Reca un'iscrizione (il decreto di un'assemblea di sacerdoti in onore del re) in tre scritture diverse, egiziano geroglifico, egiziano demotico e greco, sulla base della quale J.-F. Champollion riuscì a decifrare la scrittura geroglifica. È conservata al British Museum di Londra". Cfr. https://www.treccani.it/enciclopedia/rosetta_res-7428242b-e1fc-11df-9962-d5ce3506d72e/
31. Aa. Vv., I luoghi dell'arte. Un percorso tra arte e storia nei più grandi musei d'Europa, Gruppo San Paolo Imi, Milano 2002, p.124
32. Cfr. <https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/architecture>
33. Cfr. <https://www.fosterandpartners.com/projects/great-court-at-the-british-museum>
34. "Anfora di vetro azzurro cupo con fregio figurato in bianco opaco, nel British Museum, un tempo proprietà dei Duchi di Portland, alta cm 24,7; il più bell'esemplare dei così detti *cammei vetrei*". Cfr. https://www.treccani.it/enciclopedia/vaso-di-portland_%28Enciclopedia-dell'Arte-Antica%29/
35. C. Hitchens, I marmi del Partenone. Le ragioni della loro restituzione, Fazi Editore, Roma 2009, p.26
36. C. Hitchens, I marmi del Partenone. Le ragioni della loro restituzione, Fazi Editore, Roma 2009, p.28
37. C. Hitchens, I marmi del Partenone. Le ragioni della loro restituzione, Fazi Editore, Roma 2009, p.9
38. Aa. Vv., I luoghi dell'arte. Un percorso tra arte e storia nei più grandi musei d'Europa, Gruppo San Paolo Imi, Milano 2002, p.134
39. Cfr. <https://www.nationalgeographic.com/history/history-magazine/article/parthenon-sculptures-british-museum-controversy>
40. E. Kehoe, "Working hard at giving it away: Lord Duveen, the British Museum and the Elgin marbles", in *Historical Research*, Ottobre 2004, p. 506
41. E. Kehoe, "Working hard at giving it away: Lord Duveen, the British Museum and the Elgin marbles", in *Historical Research*, Ottobre 2004, p. 508
42. L. Basso Peressut, P.F. Caliarì, Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento, Prospettive Edizioni, Roma 2014, p. 42
43. Cfr. <https://www.metmuseum.org/about-the-met/history>
44. Cfr. https://www.treccani.it/enciclopedia/new-york-metropolitan-museum-of-art_%28Enciclopedia-dell'Arte-Antica%29/
45. Aa. Vv., *Period Rooms in the Metropolitan Museum of Art*, Metropolitan Museum of Art, New York 1996, p.2
46. Cfr. <https://www.treccani.it/enciclopedia/wunderkammer/>
47. E. Dellapiana, G. Montanari, Una storia dell'architettura contemporanea, UTET Università, Novara 2015, pp. 52-53

48. E. Dellapiana, G. Montanari, Una storia dell'architettura contemporanea, UTET Università, Novara 2015, pp. 52-53
49. Aa. Vv., Period Rooms in the Metropolitan Museum of Art, Metropolitan Museum of Art, New York 1996, p.10
50. Aa. Vv., Period Rooms in the Metropolitan Museum of Art, Metropolitan Museum of Art, New York 1996, p.12
51. Cfr. <https://www.metmuseum.org/press/general-information/2016/the-met-cloisters-italian>
52. Cfr. https://www.treccani.it/enciclopedia/saint-michel-de-cuxa_%28Enciclopedia-del-1927-Arte-Medievale%29/
53. Aa. Vv., Period Rooms in the Metropolitan Museum of Art, Metropolitan Museum of Art, New York 1996, p.26
54. Aa. Vv., Period Rooms in the Metropolitan Museum of Art, Metropolitan Museum of Art, New York 1996, p.31
55. A. Di Lieto, P. Marini, V. Carullo, R. Bryant, Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona, BNP Media, New York 2016, p. 6
56. Scaligero: appartenente o relativo alla famiglia Della Scala, che ebbe signoria in Verona dalla fine del Medioevo all'inizio del Rinascimento, e portava nello stemma, come emblema araldico, la scala. Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/scaligero/#:~:text=%E2%80%93%201.,le%20tombe%20dei%20Della%20Scala.>
57. L'intervento di Scarpa a Castelvecchio si colloca in un momento centrale della carriera dell'architetto veneziano. Nel 1957 egli ha 51 anni e ha già avuto modo di restaurare e allestire alcuni tra i più prestigiosi musei italiani: le Gallerie dell'Accademia e il Museo Correr a Venezia, la palermitana Galleria Regionale di Sicilia a Palazzo Abatellis, gli Uffizi a Firenze (alcune sale con Giovanni Michelucci e Ignazio Gardella e il Gabinetto dei Disegni con Edoardo Detti), la Gipsoteca Canoviana a Possagno, oltre a numerosi allestimenti di mostre d'arte per le Biennali di Venezia. Cfr https://museodicastelvecchio.comune.verona.it/nqcontent.cfm?a_id=43066
58. F. Dal Co, G. Mazzariol, Carlo Scarpa 1906-1978, Electa, Milano 1987, p. 159
59. S. Ciarcia, Manuale di allestimento e museografia, Delta 3 Edizioni, Avellino 2021, p. 322
60. R. Murphy, Carlo Scarpa & Castelvecchio, Arsenale Editrice, Venezia 1991, p. IV
61. S. Ciarcia, Manuale di allestimento e museografia, Delta 3 Edizioni, Avellino 2021, p. 334
62. A. Di Lieto, P. Marini, V. Carullo, R. Bryant, Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona, BNP Media, New York 2016, p. 8
63. M.A. Crippa, Carlo Scarpa: il pensiero il disegno i progetti, Jaca Book, Milano 1984, p.153
64. S. Ciarcia, Manuale di allestimento e museografia, Delta 3 Edizioni, Avellino 2021, p. 345
65. R. Murphy, Carlo Scarpa & Castelvecchio, Arsenale Editrice, Venezia 1991, p.28
66. E. Dellapiana, G. Montanari, Una storia dell'architettura contemporanea, UTET Università, Novara 2015, pp. 408-409
67. M.A. Crippa, Carlo Scarpa: il pensiero il disegno i progetti, Jaca Book, Milano 1984, p.153
68. La statua era originariamente collocata sulla sommità della tomba di Cangrande, collocata nel complesso delle arche scaligere, sul fianco della chiesa di Santa Maria Antica. L'opera non ha in sé carattere funebre, bensì offre una gloriosa rappresentazione del signore di Verona. Sebbene fosse stata scolpita per una visione a distanza e dal basso, la statua non manca di dettagli, dall'enigmatico sorriso ai particolari della gualdrappa del cavallo. Cfr. S. Ciarcia, Manuale di allestimento e museografia, Delta 3 Edizioni, Avellino 2021, p. 348-350
69. Cfr. <https://www.finestresullarte.info/viaggi-e-tour/basilica-palladiana-vicenza>
70. Cfr. <https://www.museocivivicenza.it/it/bp/basilica-palladiana/la-basilica.php>
71. Cfr. <https://letteritaliana.weebly.com/chi-egrave-questa-che-ven.html>
72. Cfr. <https://letteritaliana.weebly.com/tanto-gentile-e-tanto-onesta-pare.html>
73. Cfr. https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/storia_e_filosofia/Armonia/armonia_la_bellezza_secondo_kant.html
74. Cfr. https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/storia_e_filosofia/Armonia/armonia_la_bellezza_secondo_kant.html
75. Cfr. <https://ilieditore.com/arte-cultura/il-viaggio-inafferrabile-della-bellezza-nel-tempo/>
76. Cfr. <https://www.studenti.it/canone-di-bellezza-nella-storia-ideale-bellezza-femminile.html>
77. Cfr. https://www.treccani.it/enciclopedia/policleto-e-la-misura-del-bello_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/
78. Cfr. <https://www.artesvelata.it/winckelmann-mengs-neoclassicismo/>
79. Cfr. <https://www.artesvelata.it/winckelmann-mengs-neoclassicismo/>
80. Cfr. http://www.artext.it/artext/magazine/Franziska-Nori%20_1.html
81. Cfr. http://www.artext.it/artext/magazine/Franziska-Nori%20_1.html
82. Cfr. <https://www.fondazioneachillecastiglioni.it/progetto/lampada-da-terra-arco/>
83. Cfr. <https://www.raicultura.it/arte/articoli/2020/06/Creugante-e-Damosso-i-pugliato-ri-di-Canova-b9cce84d-117d-4182-bdf8-6449527a9271.html>
84. Cfr. <https://www.villalarotonda.it>
85. Cfr. <https://www.valentino.com/it-it/world-of-valentino/collections>
86. Cfr. <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2022-couture/valentino>
87. Cfr. <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2022-couture/valentino>
88. Cfr. <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2020-ready-to-wear/valentino>
89. P.F. Caliarì, La forma della bellezza, Edibus, Vicenza 2022, p. 18
90. Il Grand Tour era il giro delle principali città e zone d'interesse artistico e culturale europee, considerato, nei sec. 18° e 19°, parte essenziale dell'educazione di giovani di buona famiglia. Originariamente effettuato dai giovani dell'aristocrazia britannica, sin dal 17° sec., si estese poi anche ai giovani di altri paesi europei. Meta fondamentale del viaggio era l'Italia, con le sue città d'arte, e specie Roma, con i suoi resti archeologici e le sue collezioni d'arte e antiquariato. Al Grand Tour è legata l'attività di artisti, italiani e stranieri, come guide o intermediari per acquisto di opere e oggetti d'arte, e soprattutto per l'esecuzione di ritratti o di vedute e paesaggi italiani. <https://www.treccani.it/enciclopedia/grand-tour/>
91. Cfr. <https://inx.premiopianesi.net/il-premio/>
92. ACCADEMIA ADRIANEA, Linee Guida 2023, Piranesi Prix de Rome XXI edizione
93. ACCADEMIA ADRIANEA, Linee Guida 2023, Piranesi Prix de Rome XXI edizione
94. P.F. Caliarì, Tractatus Logico Sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana, Arti Grafiche La Moderna, Roma 2012, p. 9
95. ACCADEMIA ADRIANEA, Linee Guida 2023, Piranesi Prix de Rome XXI edizione
96. Cfr. <https://www.luxuryfiles.it/articoli/valentino-the-beginning-haute-couture>
97. Cfr. https://www.senato.it/application/xmanager/projects/leg18/file/repository/relazioni/libreria/novita/XVII/IL_TORSO_DEL_BELVEDERE_corretto.pdf
98. Cfr. https://www.senato.it/application/xmanager/projects/leg18/file/repository/relazioni/libreria/novita/XVII/IL_TORSO_DEL_BELVEDERE_corretto.pdf
99. Cfr. [https://www.treccani.it/enciclopedia/aiace-telamonio_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/aiace-telamonio_(Enciclopedia-Italiana)/)
100. Cfr. https://www.senato.it/application/xmanager/projects/leg18/file/repository/relazioni/libreria/novita/XVII/IL_TORSO_DEL_BELVEDERE_corretto.pdf
101. P.F. Caliarì, La forma della bellezza, Edibus, Vicenza 2022, p. 19
102. P.F. Caliarì, La forma della bellezza, Edibus, Vicenza 2022, p. 22
103. Cfr. <https://www.nelfuturo.com/la-doppia-faccia-di-un-allestimento-artistico>
104. Cfr. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/205177>
105. A. D'Este, Memorie di Antonio Canova, Felice Le Monnier, 1864
106. Cfr. https://www.treccani.it/enciclopedia/ninfe_%28Enciclopedia-Italiana%29/
107. Cfr. <https://www.canovaexperience.com/it/schede-delle-opere/najade-giacente.php>
108. O. Stefani, Antonio Canova. La statuaria, Mondadori Electa, Milano 1999, p. 88
109. O. Stefani, Antonio Canova. La statuaria, Mondadori Electa, Milano 1999, p. 89
110. Cfr. <https://www.museocanova.it/antonio-canova/biografia/>
111. Cfr. <https://www.museocanova.it/neoclassicismo-viva-carne-e-bella-natura/>
112. Cfr. [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-canova_\(Enciclopedia-dei-ragazzi\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-canova_(Enciclopedia-dei-ragazzi)/)
113. Cfr. <https://www.museocanova.it/neoclassicismo-viva-carne-e-bella-natura/>
114. Cfr. <https://www.museocanova.it/canova-e-la-bellezza-femminile/>
115. O. Stefani, Antonio Canova. La statuaria, Mondadori Electa, Milano 1999, p. 61
116. Cfr. <https://www.museocanova.it/canova-e-la-bellezza-femminile/>
117. O. Stefani, Antonio Canova. La statuaria, Mondadori Electa, Milano 1999, p. 67
118. Cfr. <https://www.museocanova.it/canova-e-la-bellezza-femminile/>

Bibliografia

- AA. VV., *Period Rooms in the Metropolitan Museum of Art*, Metropolitan Museum of Art, New York 1996
- YOUNG, Bonnie, *A walk through the Cloisters*, Metropolitan Museum of Art, New York 1979
- STEFANI, Ottorino, *Antonio Canova. La statuaria*, Mondadori Electa, Milano 1999
- D'ESTE, Antonio, *Memorie di Antonio Canova*, Felice Le Monnier, 1864
- BASSO PERESSUT, Luca, CALIARI, Pier Federico, *Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento*, Prospettive Edizioni, Roma 2014
- CIARCIA, Saverio, *Manuale di allestimento e museografia*, Delta 3 Edizioni, Avellino 2021
- VIGLIETTA, Andrea, *Leo Von Klenze (1784-1864) e il classicismo tedesco [tesi di laurea]*, Politecnico di Torino, Torino 2010
- CRIPPA, Maria Antonietta, *Carlo Scarpa: il pensiero il disegno i progetti*, Jaca Book, Milano 1984
- PENNATI, Lorenzo, PICCININI, Patrizia, *Carlo Scarpa: oltre la materia*, Rizzoli, Milano 2021
- MAIOTTO, Luciana, *Carlo Scarpa. I Musei, Testo & Immagine*, Torino 2004
- DAL CO, Francesco, MAZZARIOL, Giuseppe, *Carlo Scarpa 1906-1978*, Electa, Milano 1987
- DI LIETO, Alba, MARINI, Paola, CARULLO, Valeria, BRYANT, Richard, *Carlo Scarpa*, Museo di Castelvecchio, Verona, BNP Media, New York 2016
- MURPHY, Richard, *Carlo Scarpa & Castelvecchio*, Arsenale Editrice, Venezia 1991
- DELLAPIANA, Elena, MONTANARI, Guido, *Una storia dell'architettura contemporanea*, UTET Università, Novara 2015
- ACCADEMIA ADRIANEA, *Linee Guida 2023*, Piranesi Prix de Rome XXI edizione
- ACCADEMIA ADRIANEA, *Bando 2023*, Piranesi Prix de Rome XXI edizione
- CALIARI, Pier Federico, "La composizione policentrica di Villa Adriana e il tecnografo post-alesandrino" in *Speciale Ananke 84. Villa Adriana*, Agosto 2018
- CALIARI, Pier Federico, *La forma della bellezza*, Edibus, Vicenza 2022
- CALIARI, Pier Federico, *La forma dell'effimero*, Edizioni Lybra Immagine, Milano 2000
- CALIARI, Pier Federico, *Tractatus Logico Sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana*, Arti Grafiche La Moderna, Roma 2012
- DIODATO, Roberto, *La bellezza non salverà il mondo*, Scholé, Brescia 2020
- AA. VV., *I luoghi dell'arte. Un percorso tra arte e storia nei più grandi musei d'Europa*, Gruppo San Paolo Imi, Milano 2002
- HITCHENS, Christopher, *I marmi del Partenone. Le ragioni della loro restituzione*, Fazi Editore, Roma 2009
- KEHOE, Elisabeth, *Working hard at giving it away: Lord Duveen, the British Museum and the Elgin marbles*, in *Historical Research*, Ottobre 2004

- <https://www.treccani.it/enciclopedia/collezionismo/> (ultima consultazione il 20/11/23)
- <https://notizie.dimanoimano.it/2019/10/31/breve-storia-del-collezionismo/> (ultima consultazione il 20/11/23)
- <https://restaurars.altervista.org/dalla-raccolta-al-museo-pubblico-nascita-degli-odierni-luoghi-espositivi/> (ultima consultazione il 20/11/23)
- <https://www.treccani.it/enciclopedia/bellezza/> (ultima consultazione il 20/11/23)
- <https://www.economiadellabellezza.it/opinioni/fondamenti/il-concetto-di-bellezza-nel-tempo/> (ultima consultazione il 20/11/23)
- <https://www.raicultura.it/arte/articoli/2020/06/Winckelmann--ebc1eef9-20f3-421f-813d-04fde0f00130.html> (ultima consultazione il 20/11/23)
- https://www.treccani.it/enciclopedia/estetica-nascita-e-sviluppo-della-scienza-del-bello_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/ (ultima consultazione il 20/11/23)
- https://www.treccani.it/enciclopedia/estetica_%28Dizionario-di-filosofia%29/ (ultima consultazione il 20/11/23)
- https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/storia_e_filosofia/Armonia/armonia_la_bellezza_secondo_kant.html (ultima consultazione il 20/11/23)
- <https://www.arte.go.it/bellezza-e-neuroestetica-nellarte-contemporanea/> (ultima consultazione il 20/11/23)
- <https://iolamo.wordpress.com/2008/02/20/diverse-prospettive-nel-modo-di-intendere-larte-platone-e-aristotele/> (ultima consultazione il 20/11/23)
- <https://www.treccani.it/enciclopedia/johann-joachim-winckelmann/> (ultima consultazione il 20/11/23)
- <https://www.artesvelata.it/winckelmann-mengs-neoclassicismo/> (ultima consultazione il 20/11/23)
- https://www.treccani.it/enciclopedia/la-nascita-del-museo_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/ (ultima consultazione il 20/11/23)
- <https://www.treccani.it/enciclopedia/museo/> (ultima consultazione il 20/11/23)
- https://www.treccani.it/enciclopedia/monaco_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/ (ultima consultazione il 10/11/23)
- https://www.treccani.it/enciclopedia/storia-della-germania_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/ (ultima consultazione il 10/11/23)
- https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-i-di-wittelsbach-re-di-baviera_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (ultima consultazione il 10/11/23)
- https://www.treccani.it/enciclopedia/congresso-di-vienna_%28Dizionario-di-Storia%29/ (ultima consultazione il 10/11/23)
- https://www.treccani.it/enciclopedia/il-neoclassicismo-di-winckelmann_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/ (ultima consultazione il 10/11/23)
- <https://www.treccani.it/vocabolario/neogreco/> (ultima consultazione il 10/11/23)
- https://www.treccani.it/enciclopedia/leo-von-klenze_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (ultima consultazione il 10/11/23)
- <https://www.munich.travel/it/pois/citta-quartieri/koenigsplatz> (ultima consultazione il 10/11/23)
- <https://laricerca.loescher.it/le-meraviglie-della-glyptotek-di-monaco-di-baviera/> (ultima consultazione il 10/11/23)
- <https://www.nationalgeographic.it/la-stele-di-rosetta-ha-svelato-i-segreti-di-antiche-civilta> (ultima consultazione il 8/11/23)
- <https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/architecture> (ultima consultazione il 8/11/23)
- <https://www.treccani.it/enciclopedia/sir-robert-smirke> (ultima consultazione il 8/11/23)
- <https://www.fosterandpartners.com/projects/great-court-at-the-british-museum> (ultima consultazione il 8/11/23)
- <https://www.nationalgeographic.com/history/history-magazine/article/parthenon-sculptures-british-museum-controversy> (ultima consultazione il 8/11/23)
- https://www.treccani.it/enciclopedia/vaso-portland_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/ (ultima consultazione il 8/11/23)
- <https://www.studenti.it/il-partenone-storia-e-stile-del-simbolo-dell-architettura-greca-dedicato-alla-dea-atena.html> (ultima consultazione il 8/11/23)
- https://www.treccani.it/enciclopedia/acropoli-d-atene_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (ultima consultazione il 8/11/23)
- https://www.treccani.it/magazine/atlanter/cultura/La_bellezza_classica_in_mostra_al_British_museum.html (ultima consultazione il 8/11/23)
- <https://artreview.com/could-empty-museums-be-a-good-thing/> (ultima consultazione il 8/11/23)
- <https://www.classicist.org/articles/classical-comments-greek-architectural-treasures-in-the-british-museum/> (ultima consultazione il 8/11/23)
- https://museodicastelvecchio.comune.verona.it/nqcontent.cfm?a_id=42545 (ultima consultazione il 13/11/23)
- https://www.treccani.it/enciclopedia/new-york-metropolitan-museum-of-art_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/ (ultima consultazione il 8/11/23)
- <https://www.metmuseum.org/about-the-met/history> (ultima consultazione il 17/11/23)
- <https://www.treccani.it/enciclopedia/wunderkammer/> (ultima consultazione il 17/11/23)
- <https://www.metmuseum.org/press/general-information/2016/the-met-cloisters-italian> (ultima consultazione il 17/11/23)
- https://www.treccani.it/enciclopedia/saint-michel-de-cuxa_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ (ultima consultazione il 17/11/23)
- <https://www.finestresullarte.info/viaggi-e-tour/basilica-palladiana-vicenza> (ultima consultazione il 2/11/23)
- <https://www.museicivicivicenza.it/it/bp/basilica-palladiana/la-basilica.php> (ultima consultazione il 2/11/23)
- <https://www.museicivicivicenza.it/it/bp/basilica-palladiana/restauro-premio.php> (ultima consultazione il 2/11/23)
- <https://www.mostreimbasilica.it/it/ritratto-di-donna/la-basilica> (ultima consultazione il 2/11/23)
- https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-palladio_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (ultima consultazione il 2/11/23)
- <https://letteritaliana.weebly.com/chi-egrave-questa-che-ven.html> (ultima consultazione il 2/11/23)
- <https://letteritaliana.weebly.com/tanto-gentile-e-tanto-onesta-pare.html> (ultima consultazione il 2/11/23)
- <https://ilieditore.com/arte-cultura/il-viaggio-inafferrabile-della-bellezza-nel-tempo/> (ultima consultazione il 2/11/23)
- <https://www.studenti.it/canone-di-bellezza-nella-storia-ideale-bellezza-femminile.html> (ultima consultazione il 2/11/23)
- https://www.treccani.it/enciclopedia/policleto-e-la-misura-del-bello_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/ (ultima consultazione il 2/11/23)
- http://www.artext.it/artext/magazine/Franziska-Nori%20_1.html (ultima consultazione il 2/11/23)
- <https://www.internimagazine.it/design/tendenze/bellezza-antica-nel-design-contemporaneo/> (ultima consultazione il 2/11/23)
- <https://www.latestatamagazine.it/2022/04/il-canone-greco-la-bellezza-come-armonia-di-corpo-e-anima/> (ultima consultazione il 2/11/23)
- <https://www.annamariapacilli.it/2018/11/15/le-dinamiche-del-bello-riflessioni-in-filosofia/> (ultima consultazione il 2/11/23)
- <https://www.economiadellabellezza.it/opinioni/fondamenti/il-concetto-di-bellezza-nel-tempo/> (ultima consultazione il 2/11/23)
- <https://www.fondazioneeachillecastiglioni.it/progetto/lampada-da-terra-arco/> (ultima consultazione il 2/11/23)

- <https://www.artesvelata.it/discobolo-mirone/> (ultima consultazione il 2/11/23) (ultima consultazione il 2/11/23)
- <https://www.raicultura.it/arte/articoli/2020/06/Creugante-e-Damosseeno-i-pugliatori-di-Canova-b9cce84d-117d-4182-bdf8-6449527a9271.html> (ultima consultazione il 2/11/23)
- <https://www.thonet.de/en/all-products/detail/s-533-l> (ultima consultazione il 2/11/23)
- <https://www.fondazioneachillecastiglioni.it/progetto/lampada-da-tavolo-taccia/> (ultima consultazione il 2/11/23)
- <https://www.uffizi.it/opere/canova-venere-italica> (ultima consultazione il 2/11/23)
- <https://www.artesvelata.it/doriforo-policleto/> (ultima consultazione il 2/11/23)
- <https://www.gufram.it/en/prodotto-9-capitello> (ultima consultazione il 2/11/23)
- <https://www.vitra.com/it-ch/product/panton-chair> (ultima consultazione il 2/11/23)
- <https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/paolina-borghese-bonaparte-come-venere-vincitrice> (ultima consultazione il 2/11/23)
- <https://www.analisedellopera.it/venere-di-milo-alessandro-di-antiochia/> (ultima consultazione il 2/11/23)
- <https://www.knoll-int.com/for-home/by-designer/classic-designers/ludwig-mies-van-der-rohe/barcelona-couch> (ultima consultazione il 2/11/23)
- <https://www.fondazioneachillecastiglioni.it/progetto/lampada-da-terra-toio/> (ultima consultazione il 2/11/23)
- <https://www.zanotta.com/it/prodotti/complementi-d-arredo/mezzadro> (ultima consultazione il 2/11/23)
- <https://flos.com/it/it/noctambule-floor/M-noctambule-floor.html> (ultima consultazione il 2/11/23)
- <https://www.vitra.com/it-it/product/eames-plastic-chair> (ultima consultazione il 2/11/23)
- <https://www.uffizi.it/opere/afrodite-al-bagno-afrodite-di-doidalsas> (ultima consultazione il 2/11/23)
- <https://www.vitra.com/it-it/product/wire-chair> (ultima consultazione il 2/11/23)
- <https://www.villalarotonda.it> (ultima consultazione il 10/11/23)
- <https://www.stefano-boeriarchitetti.net/project/domus-aurea/> (ultima consultazione il 10/11/23)
- <https://www.domusweb.it/it/architettura/gallery/2021/07/04/roma-il-nuovo-ingresso-per-la-domus-aurea-firmato-stefano-boeri-architetti-.html> (ultima consultazione il 10/11/23)
- <https://www.archeoroma.it/siti/domus-aurea/> (ultima consultazione il 10/11/23)
- <https://www.atenegrecia.it/museo-acropoli.html> (ultima consultazione il 10/11/23)
- <https://www.inexhibit.com/it/mymuseum/museo-acropoli-atene/> (ultima consultazione il 10/11/23)
- <https://www.arddevries.nl/pure-rubens-boijmans-van-beuningen> (ultima consultazione il 10/11/23)
- <https://www.archdaily.com/903775/pure-ruben-ard-de-vries-architecten> (ultima consultazione il 10/11/23)
- <https://www.archdaily.com/988395/iljvalchs-plus-museum-wingardhs> (ultima consultazione il 10/11/23)
- <https://www.lofficialitalia.com/moda/valentino-garavani-stilista-storia-moda> (ultima consultazione il 10/11/23)
- <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2022-couture/valentino> (ultima consultazione il 10/11/23)
- <https://www.valentino.com/it-it/world-of-valentino/maison> (ultima consultazione il 10/11/23)
- <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2020-ready-to-wear/valentino> (ultima consultazione il 10/11/23)
- <https://www.valentino.com/it-it/world-of-valentino/collections> (ultima consultazione il 10/11/23)
- <https://www.unesco.it/it/PatrimonioMondiale/Detail/132> (ultima consultazione il 20/11/23)
- <https://lnx.premiopiranesi.net/il-premio/> (ultima consultazione il 20/11/23)
- [https://www.treccani.it/enciclopedia/villa-adriana_res-0b1c06fd-8c5f-11dc-8e9d-0016357e-ee51_\(Enciclopedia-dell-Arte-Antica\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/villa-adriana_res-0b1c06fd-8c5f-11dc-8e9d-0016357e-ee51_(Enciclopedia-dell-Arte-Antica)/) (ultima consultazione il 20/11/23)
- <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/una-storia-dei-musei/140512.html> (ultima consultazione il 20/11/23)
- https://giovanni.pinna.info/PDF/Pinna_Divagazioni_5_cap5.pdf (ultima consultazione il 20/11/23)
- https://www.senato.it/application/xmanager/projects/leg18/file/repository/relationi/libreria/novita/XVII/IL_TORSO_DEL_BELVEDERE_corretto.pdf (ultima consultazione il 1/12/23)
- [https://www.treccani.it/enciclopedia/aiace-telamonia_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/aiace-telamonia_(Enciclopedia-Italiana)/) (ultima consultazione il 1/12/23)
- <https://www.musei-vaticani.it/il-torso-del-belvedere-ai-musei-vaticani/> (ultima consultazione il 1/12/23)
- <http://dSPACE.unive.it/bitstream/handle/10579/19010/849434-1246995.pdf?sequence=2> (ultima consultazione il 1/12/23)
- <https://www.nelfuturo.com/la-doppia-faccia-di-un-allestimento-artistico> (ultima consultazione il 1/12/23)
- <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/museo-pio-clementino/sala-delle-muse/torso-del-belvedere.html> (ultima consultazione il 1/12/23)
- <https://fai.informazione.it/79116367-1F4C-447C-847C-E208CE841B47/I-Musei-Vaticani> (ultima consultazione il 1/12/23)
- https://www.treccani.it/enciclopedia/aiace-telamonia_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/#:~:text=L'Aiace%20di%20Sofocle&text=Sofocle%20descrive%20con%20tratti%20molto,Ulisse%2C%20'odiato%20rivale (ultima consultazione il 1/12/23)
- <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/205177> (ultima consultazione il 2/12/23)
- <https://www.canovaexperience.com/it/schede-delle-opere/najade-giacente-248.php> (ultima consultazione il 2/12/23)
- <https://www.canovaexperience.com/it/schede-delle-opere/najade-giacente.php> (ultima consultazione il 2/12/23)
- <https://www.approfondimentimostre.it/canova-e-la-venere-vincitrice/> (ultima consultazione il 2/12/23)
- <https://www.arte.it/canova/la-bellezza-secondo-canova-paolina-borghese-come-venere-vincitrice-17001> (ultima consultazione il 2/12/23)
- <https://www.ilgiornale.it/news/quella-venere-nel-letto-paolina-bonaparte.html> (ultima consultazione il 2/12/23)
- <https://www.treccani.it/vocabolario/naiade1/> (ultima consultazione il 2/12/23)
- https://www.treccani.it/enciclopedia/naiadi_%28Enciclopedia-Dantesca%29/#:~:text=Le%20N.%2C%20spesso%20rappresentate%20insieme,fiute%2C%20%27acqua%20o%20la (ultima consultazione il 2/12/23)
- <https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-canova/> (ultima consultazione il 2/12/23)
- [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-canova_\(Enciclopedia-dei-ragazzi\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-canova_(Enciclopedia-dei-ragazzi)/) (ultima consultazione il 2/12/23)
- <https://www.finestresullarte.info/arte-base/antonio-canova-neoclassicismo-vita-opere> (ultima consultazione il 2/12/23)
- <https://www.museocanova.it/antonio-canova/biografia/> (ultima consultazione il 2/12/23)
- <https://www.museocanova.it/antonio-canova/opera/> (ultima consultazione il 2/12/23)
- <https://www.museocanova.it/neoclassicismo-viva-carne-e-bella-natura/> (ultima consultazione il 2/12/23)
- https://www.treccani.it/enciclopedia/ninfe_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (ultima consultazione il 2/12/23)
- <https://www.museocanova.it/canova-e-la-bellezza-femminile/> (ultima consultazione il 2/12/23)
- https://www.museivaticani.va/content/dam/museivaticani/pdf/musei_papa/saluto_direttore/ rassegna_2009/nazione/MV_090125_E_il_marmo_si_fece_carne.pdf (ultima consultazione il 2/12/23)
- <https://www.treccani.it/enciclopedia/ninfeo/> (ultima consultazione il 2/12/23)
- <https://www.romanoimpero.com/2019/03/i-ninfei-romani.html> (ultima consultazione il 2/12/23)
- <https://www.treccani.it/enciclopedia/ninfeo/> (ultima consultazione il 2/12/23)

Riferimenti iconografici

- Copertina, Marmi del Partenone, Duveen Gallery <https://cloudfront-us-east-2.images.arcpublishing.com/reuters/B3YNHK4JPRLMXDXQZIRDOTQDPU.jpg> (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 10, Interno del John Soane Museum, Londra, <https://mainlymuseums.com/post/407/sir-john-soane-museum/> (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 12, vista dell'esterno del Museo del Louvre, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/Louvre_Museum_Wikimedia_Commons.jpg (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 17, Apollo del Belvedere <https://cambiaversoanzio.wordpress.com/2015/06/25/la-pollo-del-belvedere/> (ultima consultazione il 2/12/2023)
- Pagina 22, Fauno Barberini, esposto al centro della Sala del Fauno, fotografia di Ottavio Tomasini, <https://www.ottaviotomasini.it/wp-content/uploads/2017/10/ot-viaggi-germania-monaco-gliptoteca-3.jpg> (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 25, in alto, I Propilei e la Gliptoteca sulla Königsplatz, Monaco di Baviera <https://www.getyourguide.it/monaco-di-baviera-l26/monaco-di-baviera-tour-del-terzo-reich-in-spagnolo-t412799/> (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 25, in basso, Facciata principale della Gliptoteca <https://www.barnum-review.com/it/portfolio/la-glyptothek-di-monaco-di-baviera/> (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 27, Colonnato esterno, Fotografia di Ottavio Tomasini <https://www.ottaviotomasini.it/foto/colonnato-esterno-della-gliptoteca-di-monaco-di-baviera/> (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 30, in alto, Mosaico a pavimento, posto nella Sala dei Bronzi https://www.barnum-review.com/wp-content/uploads/2015/08/DIT_8057a.jpg (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 30, in basso, Marmi e bronzi, interno Gliptoteca, Fotografia di Ottavio Tomasini <https://www.ottaviotomasini.it/wp-content/uploads/2017/10/ot-viaggi-germania-monaco-gliptoteca-8.jpg> (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 31, Busti in marmo, interno Gliptoteca, Fotografia di Ottavio Tomasini <https://www.ottaviotomasini.it/wp-content/uploads/2017/10/ot-viaggi-germania-monaco-gliptoteca-12.jpg> (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 33, Interno Gliptoteca, sul fondo la Sala del Fauno, Fotografia di Ottavio Tomasini <https://www.ottaviotomasini.it/wp-content/uploads/2017/10/ot-viaggi-germania-monaco-gliptoteca-9-2000x1331.jpg> (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 34, Statue dei frontoni del Tempio di Aphaia, Sala di Egina, Copertina: BASSO PERESSUT, Luca, CALIARI, Pier Federico, Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento, Prospettive Edizioni, Roma 2014
- Pagina 38, Marmi del Partenone, interno Duveen Gallery <https://cloudfront-us-east-2.images.arcpublishing.com/reuters/B3YNHK4JPRLMXDXQZIRDOTQDPU.jpg> (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 41, in alto, Planimetria del museo dopo la realizzazione della Sala di lettura e della Biblioteca del Ferro nel quadrilatero tra il 1854 e il 1857 https://www.bmimages.com/pr/171539855/BMImages_01613324175_preview.jpg (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 41, in basso, King's library, interno British Museum https://www.britishmuseum.org/sites/default/files/styles/uncropped_huge/public/2019-11/The%20King%27s%20Library_British%20Museum.jpg?itok=yO_KQ2-0 (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 42, Reading Room, interno British Museum https://www.britishmuseum.org/sites/default/files/styles/uncropped_large/public/2019-10/The%20Reading%20Room.jpg?itok=l-QTAs5IG (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 45, Queen Elizabeth II Great Court, British Museum <https://hips.hearstapps.com/hmg-prod/images/gettyimages-601237420-1525249621.jpg> (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 48, in alto, Fregio del Partenone, interno Duveen Gallery https://www.britishmuseum.org/sites/default/files/styles/uncropped_medium/public/2019-09/parthenon-sculptures-relief-british-museum_0.jpg?itok=Nz2odvkM (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 48, in basso, La Sala Elgin temporanea nel 1819 con i ritratti del personale, di un amministratore e di visitatori. Pittura ad olio su tela https://en.wikipedia.org/wiki/File:Temporary_Elgin_Room_at_the_Museum_in_1819.jpg (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 50, Marmi del Partenone, interno Duveen Gallery <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/dec/10/elgin-casts-parthenon-marbles-details-statues> (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 53, Interno Duveen Gallery, vista dall'ingresso <https://blogs.surrey.ac.uk/africablog/wp-content/uploads/sites/68/2022/02/IMG-20220210-WA0025.jpg> (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 54, in alto, Dettaglio Fregio del Partenone, interno Duveen Gallery <https://i2.res.24o.it/images2010/Editrice/ILSOLE24ORE/DOMENICA/2020/02/21/Domenica/ImmaginiWeb/Ritagli/e2a87ecea879701c05ff7577ffb972fe-kDgE--1440x752@IISole24Ore-Web.jpg> (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 54, in basso, Sala laterale interno Duveen Gallery <https://lirp.cdn-website.com/7deb7624/dms3rep/multi/opt/DuveenGall2-1920w.jpg> (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 58, Dettaglio del porticato Chiostrò di Cuxa, Period Room, Met Museum <https://sothebys-com.brightspotcdn.com/dims4/default/314f016/2147483647/strip/true/crop/1798x1200+0+0/resize/2880x1923!/format/webp/quality/90/?url=http%3A%2F%2Fsothebys-brightspot.s3.amazonaws.com%2Fdotcom%2F17%2F37%2F6f92d05f-6796d4fb79a9fa74111b%2Fthe-met-cloisters-cuxa-cloister-view-1.jpg> (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 62, Cubiculum della Villa di P.Fannius Synistor a Boscoreale <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/247017/536525/main-image> (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 63, in alto, Dettaglio soffitto Camera da letto del Palazzo Sagredo, Period Room, Met Museum <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/189164/492782/main-image> (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 63, in basso, Camera da letto del Palazzo Sagredo, Period Room, Met Museum <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/189164/492781/main-image> (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 65, Chapter House del Notre-Dame-de-Pontaut, Met Museum <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/471179/956160/main-image> (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 66, in alto, Dettaglio colonnato del chiostrò di Cuxa, Period Room, Met Museum <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/470314/942568/main-image> (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 66, in basso, Vista generale Chiosco di Cuxa con fontana del monastero di Saint-Genis-les-Fontaines, Period Room, Met Museum <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/470314/942466/main-image> (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 69, Chiostrò di Saint-Guilhem, Met Museum <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/472181/935525/main-image> (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 72, Statua equestre di Cangrande della Scala, esterno Museo di Castelvecchio https://atlantearchitetturacontemporanea.cultura.gov.it/wp-content/uploads/D08-02_Scarpa_Castervecchio.jpg (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 74, Vista aerea Museo di Castelvecchio e fiume Adige, Verona https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f8/Italy_-_Verona_-_Ponte_Scaligero.jpg (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 78, Vista dall'alto del cortile maggiore https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Verona%2C_castelvecchio%2C_museo_01.jpg (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 80, in alto, Fontana posta lungo il vialetto d'accesso, cortile maggiore https://studiothreetwofive.files.wordpress.com/2012/11/dsc_0335.jpg (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 80, in basso, Dettaglio facciata prospiciente il cortile maggiore https://atlantearchitetturacontemporanea.cultura.gov.it/wp-content/uploads/D08-01_Scarpa_Castervecchio

- jpg (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 81, Esterno del Sacello, lungo la facciata principale https://divisare-res.cloudinary.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1481490687/wy71rjuqalosjmcixq2/carlo-scarpa-federico-puggioni-museo-di-castelvecchio.jpg (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 83, in alto, Quinta sala della Galleria delle sculture <https://pbs.twimg.com/media/DyBMjAPXgAEc88z?format=jpg&name=4096x4096> (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 83, in basso, Seconda sala della Galleria delle sculture, vista dalla porta di ingresso <https://darkroom.ribaj.com/0/668/486443fada3abcaa16be814f6ffb90d4:0e4bda-26a01104213e027f443ff125b6/castelvecchio-ground-floor-gallery> (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 85, in alto, Supporto in ferro per Madonna con bambino acefalo su fondo grigio <https://i.pinimg.com/564x/0c/93/0a/0c930a40b64dab90a5536b921c1e4ba1.jpg> (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 85, in basso, Crocifissione e Santi nella quarta sala della Galleria delle sculture https://atlantearchitetturacontemporanea.cultura.gov.it/wp-content/uploads/D08-04_Scarpa_Castervecchio.jpg (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 86, Area di Cangrande, vista dalla passerella esterna https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b7/Verona%2C_castelvecchio%2C_museo%2C_installazione_esterna_della_statua_di_cangrande_della_scala%2C_08.jpg (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 88, in alto, Area di Cangrande con “delamination” sulla copertura https://images.divisare.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1481490659/x9uquwu0nncqxc-92qztpn/carlo-scarpa-federico-puggioni-museo-di-castelvecchio.jpg (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 88, in basso, Area di Cangrande, sistema di passerelle https://live.staticflickr.com/2134/2543880527_6babc53f9c_b.jpg (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 90, Scorcio prospettico del corridoio laterale della pinacoteca <https://i.pinimg.com/564x/f0/d7/37/f0d73700fac91fc7ff0c72e4f5f98dbf.jpg> (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 91, Cavalletto per l'esposizione dei dipinti, a tre montanti lignei su treppiede metallico <https://4.bp.blogspot.com/-h33W36BMC/1AUaoWc70THbl/AAAAAAAAKCU/i-yqPLJOUj2o/s1600/23.jpg> (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 96, Dettaglio facciata Basilica Palladiana, Piazza dei Signori, Vicenza <https://veneziaeilveneto.files.wordpress.com/2022/10/wp-16656020478671157533101418775509.jpg?w=1440> (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 99, Salone superiore, interno Basilica Palladiana <https://artsupp.com/es/vicenza/museos/basilica-palladiana> (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 103, in alto, Dettaglio di un colonnato <https://becchettibal.it/wp-content/uploads/2021/07/colonne-colonnato.jpg> (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 103, in basso, Dettaglio Amore e Psiche, Antonio Canova, 1788-1793 <https://www.harpersbazaar.com/it/lifestyle/arte/a43271060/amore-psiche-opera-antonio-canova/> (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 106, Calchi in gesso, laboratorio di scultura <https://i.pinimg.com/564x/f5/3a/f6/f53af64805cd161924601dcf99441f33.jpg> (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 107, in alto, Società di massa <https://www.studenti.it/societa-di-massa-spiegazione.html> (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 107, in basso, Dettaglio impianto di linea di produzione industriale, <https://unsplash.com/it/foto/acciaio-inossidabile-e-macchina-industriale-rossa-41X6FwTwPh4> (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 109, in alto a destra, Arco, Castiglioni, FLOS <https://www.tribune.com/wp-content/uploads/2011/06/DURALEX.jpg> (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 109, in basso a destra, Cantilever Chair, S 533L, Mies Van der Rohe, Thonet <https://img.vntg.com/large/16303933289269/mr10-chairs-by-ludwig-mies-van-der-rohe-for-knoll-inc-knoll-international.jpg> (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 109, in basso a sinistra, Damosseno, Antonio Canova https://lh3.googleusercontent.com/ci/ALr3YSH11_rxUeNqRyaWXVVTWmKjamEHJThCiBEllw1FtOmdK26Vzk-6sBETOgkkw_7ztzUYzFiGG3f=s1200 (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 110, Discobolo Lancellotti, Mirone <https://www.arte.it/foto/600x450/5d/1017-Discobolo.jpg> (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 112, in alto a sinistra, Venere Italica, Antonio Canova <https://artsandculture.google.com/asset/venere-italica/SgH9VYp6M4kgvg?hl=it> (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 112, in basso a sinistra, Doriforo, Policletto <https://i.pinimg.com/564x/26/2e/d7/262ed74cba8bcf36a6e99a5a2a06d282.jpg> (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 112, in basso a destra, Capitello, Studio65, Gufram https://www.tattahome.com/68957-thickbox_default/gufram-capitello-chaise-longue.jpg (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 113, Taccia, Castiglioni, FLOS <https://i.pinimg.com/564x/0a/d5/a5/0a-d5a51f844c66b74bd30ea2369275cd.jpg> (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 115, in alto, Barcelona Daybed, Mies Van der Rohe, Knoll https://www.miliashop.com/46374-home_default/barcelona-knoll-daybed.jpg (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 115, in basso a sinistra, Venere di Milo, Alessandro di Antiochia <https://www.didatticarte.it/Blog/wp-content/uploads/2022/06/venere-milo-tre-quarti.jpg> (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 115, in basso a destra, Panton chair, Verner Panton, Vitra <https://i.pinimg.com/564x/57/99/ca/5799caec0ea0762e03b41b13fa99a830.jpg> (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 116, Paolina Borghese, Antonio Canova <https://www.tribune.com/arti-visive/arte-moderna/2021/03/in-mostra-a-possagno-tutto-su-paolina-bonaparte-il-capolavoro-di-antonio-canova/> (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 117, in alto a destra, Aristogitone, Crizio e Nesio <https://www.centralemontemartini.org/it/opera/statua-di-aristogitone> (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 117, in basso a destra, Lampada Toio, Castiglioni, FLOS https://flos.com/it/it/toio/M-toio.html?dwvar_M-toio_color=colour_black-red&dwvar_M-toio_modelInfo=Toio%20Led&quantity=1 (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 117, in basso a sinistra, Sgabell Mezzadro, Castiglioni, Zanotta https://www.zanotta.com/ContentsFiles/Zanotta_Mezzadro_stool_prev.png (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 119, Noctambule, Konstantin Grcic, FLOS <https://casilloilluminazione.com/shop/brand/flos/flos-noctambule/> (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 120, in alto a sinistra, Satiro versante, Prassitele https://it.wikipedia.org/wiki/File:D-SC00213_-_Satiro_versante_-_Da_Prassitele_-370-60_aC_-_Copia_romana.jpg (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 120, in basso a sinistra, Serie Plastic Chair, Charles & Ray Eames, Vitra <https://www.connox.com/categories/furniture/rocking-chairs/vitra-eames-plastic-armchair-rar-full-upholstery.html> (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 120, in basso a destra, Discobolo, copia romana <https://www.arteworld.it/wp-content/uploads/2017/02/Discobolo-Castel-Porziano.jpg> (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 122, Venere accovacciata, Diodorsa <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2022/19th-20th-century-sculpture/crouching-venus> (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 125, Villa la Rotonda di Andrea Palladio, rappresentazione schematica di prospetto e pianta <https://www.villalarotonda.it/villa/> (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 126, Pure Ruben, Ard de Vries Architecten https://images.adsttc.com/media/images/5bbf/95af/f197/ccec/bc00/02d4/slideshow/BvB_Rubens_001.jpg?1539282319 (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 128, in alto, Nuovo ingresso della Domus Aurea, Stefano Boeri <https://www.domusweb.it/content/dam/domusweb/it/architecture/gallery/2021/07/04/roma-il-nuovo-ingresso-per-la-domus-aurea-firmato-stefano-boeri-architetti-gallery/domus-domus-aurea-02.jpg.foto.rmedium.png> (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 128, in basso, Interno della galleria d'arte Liljevalchs Konsthall, Carl Bergsten, Stoccolma <https://www.arc-magazine.com/liljevalchs-konsthall-stockholm-sweden/> (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 129, Museo dell'Acropoli di Atene, Bernard Tschumi, Atene <https://www.inexhibit.com/it/mymuseum/museo-acropoli-atene/> (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 130, L'impatto di una goccia su una superficie d'acqua <https://www.istantiiviaggio.it/fotografare-gocce-dacqua/> (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 195, Primo capo della sfilata <https://www.valentino.com/it-it/fashionshow/valentino-anatomy-of-couture> (ultima consultazione il 26/11/2023)
- Pagina 197, Capi della collezione Valentino Haute Couture Primavera-Estate 2022 e della

collezione Valentino Prêt-à-Porter Primavera-Estate 2020 <https://www.valentino.com/it-it/fashionshow/valentino-anatomy-of-couture> , <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2020-ready-to-wear/valentino> (ultima consultazione il 26/11/2023)

- Pagina 212, Rovine delle Grandi Terme, Villa Adriana, Fotografia di Giorgia Benedetti
- Pagina 215, in alto, Rovine di una galleria di Statue di Villa Adriana, incisione, Giovanni Battista Piranesi <https://springfieldmuseums.org/press-release/fantastic-ruins-visions-italy-giovanni-battista-piranesi-display/> (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 215, in basso, Abside della Sala dei Filosofi e muro del forte Pretorio di Villa Adriana, acquaforte, Giovanni Battista Piranesi <https://www.cooperhewitt.org/2015/10/01/an-italian-hotspot/> (ultima consultazione il 25/11/2023)
- Pagina 216, Rovine del Teatro Marittimo, Villa Adriana, Fotografia di Giorgia Benedetti
- Pagina 248, Torso del Belvedere, <https://ancientrome.ru/art/artwork/sculp/gr/statue/sta047.jpg> (ultima consultazione il 2/12/2023)
- Pagina 252, Torso del Belvedere, Sala delle Muse, Museo Pio Clementino https://www.salvatorecosta.it/wp-content/uploads/2018/01/Canon-EOS-6D__MG_2305.jpg (ultima consultazione il 2/12/2023)
- Pagina 284, Naiade Giacente <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/205177> (ultima consultazione il 2/12/2023)
- Pagina 288, Naiade Giacente, vista posteriore <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/205177> (ultima consultazione il 2/12/2023)
- Pagina 288, Naiade Giacente, vista frontale <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/205177> (ultima consultazione il 2/12/2023)
- Pagina 291, Naiade Giacente, dettaglio posteriore <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/205177> (ultima consultazione il 2/12/2023)
- Pagina 293, a sinistra, dettaglio di Tomba Brion, Carlo Scarpa, Fotografia di Giorgia Benedetti
- Pagina 293, in basso: Water Temple, Tadao Ando, <https://followwater.wordpress.com/2014/07/01/a-water-temple-in-japan/comment-page-1/> (ultima consultazione il 4/12/23)