



Politecnico di Torino
II Facoltà di Architettura

Corso di Laurea Magistrale
in “Architettura per il Restauro e Valorizzazione
del Patrimonio”

IL RIUSO DELL'EDILIZIA STORICA A FINI CULTURALI
NELLA CITTA' DI ASTI. LA COLLEZIONE “ARAZZI SCASSA”
E LO STUDIO PROGETTUALE PER LA NUOVA
COLLOCAZIONE DEL MUSEO

Anno Accademico 2017-2018

Docenti Relatori:

Prof.ssa Laura Antonietta Guardamagna

Prof.ssa Chiara Aghemo

Candidata:

Laura Mallamace

Un ringraziamento a tutti quelli che mi sono stati vicini,
alla Prof.ssa Laura Antonietta Guardamagna
e alla Prof.ssa Chiara Aghemo.

INTRODUZIONE	p. 1
PARTE PRIMA- I MUSEI OGGI	p. 7
Cap. 1 I concetti fondamentali dei cambiamenti dello spazio museale	p. 17
Cap. 2 Dalla collezione alla comunicazione	p. 31
Cap. 3 Il linguaggio dell'architettura	p. 34
PARTE SECONDA- GLI ARAZZI	p. 39
Cap. 1 La normativa e la tutela dei beni culturali all'interno delle sedi espositive	p. 43
1.1 I criteri di conservazione dei materiali tessili	p. 53
1.1.1 La conservazione preventiva	
1.1.2 Valutazioni ed analisi	
1.1.3 Interventi di pulitura e restauro	
1.1.4 Criteri di esposizione e deposito	
1.2 Il degrado dei tessuti	p. 67
1.2.1 Il microclima	
1.2.2 La qualità dell'aria	
1.2.3 Le condizioni d'illuminazione	
1.2.4 Conclusioni	
Cap. 2 La tradizione degli arazzi e la tecnica di tessitura	p. 81
2.1 La tradizione degli arazzi	p. 83
2.2 Tecnica e materiali	p. 95
2.3 La lavorazione degli arazzi all'arazzeria Scassa	p. 105
PARTE TERZA- IL MUSEO " ARAZZI SCASSA" ALLA CERTOSA DI VALMANERA IN ASTI	p. 111
Cap. 1 L'arazzeria Scassa: dalla nascita del piccolo laboratorio alla produzione di grandi opere contemporanee	p. 115
1.1 Gli arazzi per la Leonardo da Vinci	p. 120
1.2 Gli arazzi per la navi gemelle Michelangelo e Raffaello	p. 126
1.3 La collaborazione con Corrado Cagli	p. 130
1.4 L'arazzeria Scassa nelle esposizioni	p. 135
1.5 Il proseguimento e l'affermazione dell'attività	p. 142

Cap. 2	L'antica certosa di Valmanera	p. 146
Cap. 3	Il museo degli arazzi Scassa e il laboratorio di tessitura di restauro	p. 157
PARTE QUARTA – LA PROPOSTA DELL'INSERIMENTO DEL MUSEO NEL CENTRO CITTADINO		p. 183
Cap. 1	L'idea del trasferimento del museo “Arazzi Scassa” a Palazzo Alfieri	p. 187
Cap. 2	Il dibattito culturale attraverso la stampa locale	p. 191
Cap. 3	L'esposizione temporanea “Gli arazzi di Scassa. Un tesoro della città” a Palazzo Alfieri	p. 201
PARTE QUINTA – LO STUDIO PROGETTUALE PER UNA NUOVA COLLOCAZIONE DEL “MUSEO ARAZZI SCASSA”		p. 207
Cap. 1	Il problema della ricollocazione del museo. Analisi delle criticità e dei punti di forza dei vuoti urbani della città di Asti in relazione all'inserimento della funzione museale	p. 213
	- Palazzo del Michelerio	
	- Palazzo dell'Enofila	
	- Palazzo Gazzelli di Rossana	
	- Palazzo Ottolenghi	
	- Palazzo Mazzetti	
Cap. 2	La scelta di Palazzo Ottolenghi come nuova sede del “Museo Arazzi Scassa” e la realizzazione di un polo museale all'interno del complesso	p. 237
	2.1 Localizzazione e classificazione urbanistica	p. 239
	2.2 Fattibilità dell'intervento	p. 245
	2.3 La storia e le trasformazioni del palazzo	p. 246
	2.3.1 Dalle origini agli anni trenta	
	2.3.2 Dagli anni trenta ad oggi	
	2.3.3 Gli interventi realizzati dall'Amministrazione Comunale dopo l'1932	
	2.3.4 Destinazioni d'uso, apparati decorativi ed arredi	
	2.3.5 Il rifugio antiaereo	

2.4	Le attività presenti all'interno del complesso	p. 267
-	Il Museo del Risorgimento e la sezione G. Garibaldi	
-	Il Museo dell'Immaginario di Antonio Catalano	
-	L' I.S.R.A.T. - Istituto per la Storia della Resistenza della Provincia di Asti	
-	La sala convegni	
Cap. 3	Il progetto del nuovo museo	p. 287
3.1	Lo stato attuale	p. 295
3.2	L'adeguamento dei locali ed i sistemi impiantistici	p. 303
3.3	Il percorso espositivo	p. 313
3.4	Lo studio del sistema di allestimento-illuminazione degli arazzi	p. 319
	CONCLUSIONI	p. 339
	ELENCO IMMAGINI - TAVOLE	p. 345
	BIBLIOGRAFIA	p.357

INTRODUZIONE

INTRODUZIONE

I musei sono luoghi di conservazione e di esposizione di una vasta gamma di categorie di beni e di opere, testimonianze uniche di momenti artistici del passato o della storia.

La realtà dell'Arazzeria Scassa e del suo museo, ormai chiuso, è nata dalla passione del Sig.re Ugo Scassa che si dedicò al recupero di un'arte, come quella arazziera, ormai diffusamente ritenuta retaggio del passato. Perseguì il suo interesse per l'arte figurativa contemporanea con grande curiosità realizzando opere uniche ed originali fondendo le antiche tecniche artigianali e le moderne concezioni dell'immagine decorativa.

La sua stretta collaborazione con artisti come Corrado Cagli, Felice Casorati, Giorgio de Chirico, Enzo Gribaudò, Renato Guttuso, Luigi Spazzapan, Umberto Mastroianni, Giuseppe Capogrossi, Mirko Basaldella, Emilio Vedova, Arch. Renzo Piano e pittori contemporanei come Paul Klee, Joan Mirò, Vasilij Kandinskij, Max Ernst, Henri Matisse ha dimostrato la versatilità degli arazzi, restituendo linguaggi odierni con una proficua fusione di modernità e tradizione.

Il mio studio si è sviluppato esaminando i concetti fondamentali della fasi dell'evoluzione museale al fine di comprenderne al meglio la concezione attuale. I musei oggi hanno assunto una specifica funzione educativa, culturale e sociale in cui ogni tipologia di visitatore può portare a compimento il suo percorso di apprendimento. L'estrema diversificazione delle tipologie museali tuttavia comporta altrettante varietà di problematiche conservative, connesse sia alle tipologie di materiali presenti che all'edificio che le ospita. Gli enti normatori forniscono le linee guida da perseguire delineando precisi parametri a cui attenersi al fine di realizzare una buona conservazione.

In seguito la mia attenzione si è focalizzata sullo studio degli arazzi ad alto e a basso liscio e sulla loro tecnica di tessitura. In un primo momento l'arazzo venne essenzialmente considerato un oggetto d'uso ornamentale, strettamente correlato all'ambiente che era destinato ad arricchire: castelli, dimore principesche, saloni reali e abitazioni aristocratiche e raggiunse il suo periodo più glorioso con il

pittoricismo Settecentesco. Nel corso dell'Ottocento, in Italia e nelle altre nazioni europee, l'arazzo affrontò un periodo di forte declino. Soltanto tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento riacquistò importanza e si diffuse tra diversi gruppi e movimenti artistici europei un rinnovato interesse per i "panni tessuti". La funzione moderna dell'arazzo è stata così definita da Le Courbusier:

"La destinazione odierna dell'arazzo è chiara: è divenuta il murale dei tempi moderni. Noi siamo 'nomadi': abitiamo degli appartamenti in case dotate di servizi comuni; cambiamo alloggio col crescere della famiglia... non possiamo far eseguire una pittura murale sulle pareti di un appartamento. [...] Questa specie di muro di lana che è l'arazzo, possiamo invece staccarlo dalla parete, avvolgerlo su se stesso, prendercelo sottobraccio quando vogliamo, per andare ad appenderlo altrove. Ecco perché ho definito i miei arazzi 'mural-nomadi'. [...] Appeso al muro, l'arazzo può dividerne la funzione, che è quella di preservare l'interno degli ambienti da sbalzi di temperatura, dal rumore delle automobili, ma nello stesso tempo risponde a un bisogno di intimità e schiude allo spirito spazi illuminati".¹

L'arazziere Scassa ha apportato alcune piccole ma fondamentali innovazioni alla tecnica di tessiture che gli hanno permesso di ottenere straordinari risultati, mettendo in risalto sfumature, contrasti chiaroscurali e passaggi tonali. La peculiarità fondamentale consiste nel fatto che, secondo la tradizione le tessitrici hanno davanti il rovescio della tessitura potendo così controllare il lavoro solo mediante uno specchio posto dietro l'arazzo, il Sig.re Scassa invece trovò il modo di poter lavorare direttamente sul diritto dell'arazzo in modo da poter valutare subito il tessuto e confrontarlo con il bozzetto posto alle spalle delle tessitrici. L'adeguamento del disegno ai caratteri delle materie e della tessitura è sempre stato compito del maestro arazziere, consapevole dei valori materici e delle proprietà estetiche del procedimento tecnico, è riuscito a trasmettere al meglio attraverso la sua sensibilità l'espressività delle opere.

Lo studio dei materiali tessili e della loro lavorazione, indagando nello specifico gli aspetti legati al microclima, alla qualità dell'aria ed all'illuminazione è stato finalizzato alla comprensione dei maggiori fattori di degrado al fine di conseguire scelte espositive e conservative ponendo al centro dell'attenzione il "benessere" degli arazzi.

¹ L. MANFREDI, Guida alla tessitura, Arnoldo Mondadori Editori, Vicenza 1984, pp. 28-29.

La lunga storia dell'arazzeria Scassa e delle sue trasformazioni dal piccolo laboratorio alla produzione di grandi opere contemporanee ha portato nel 2000 alla realizzazione di un Museo all'interno dell'antica Certosa di Asti, già sede dell'industria manifatturiera. L'utilizzo per la nuova funzione espositiva ha imposto l'esecuzione di alcune modifiche necessarie a rendere agibile lo stabile soprattutto in relazione alla legge sull'abbattimento delle barriere architettoniche, alla dotazione di servizi, alla rispondenza alla normativa dei vari impianti e al potenziamento dell'impianto termico. Lo scopo principale era la diffusione della conoscenza della tecnica di tessitura degli arazzi ad alto liccio reinterpretata dall'arazziere Scassa attraverso modelli contemporanei.

La mancanza di finanziamenti ha portato all'impossibilità del pagamento dell'affitto dei locali causando la chiusura del Museo e l'amministrazione comunale si è posta il problema di trovare una nuova collocazione all'interno del tessuto cittadino. Inizialmente l'ipotesi era quella di utilizzare i locali al piano terreno di Palazzo Alfieri. L'idea però è stata fortemente contrastata da alcune forze politiche all'opposizione e purtroppo il progetto non ha avuto seguito ed è stata realizzata soltanto una piccola mostra temporanea.

In questo clima è nata la mia idea di studiare la storia dell'Arizzera Scassa come tema della mia tesi affrontando il problema della sua ricollocazione all'interno di alcuni vuoti urbani della città di Asti. I corpi di fabbrica presi in esame sono stati tutti edifici storici in quanto le amministrazioni per musei, archivi, biblioteche hanno sempre prediletto sedi caratterizzate da una grande valenza architettonica ed artistica, comportando necessariamente degli atteggiamenti di grande riguardo anche nei confronti dell'architettura stessa anch'essa da tutelare. Lo studio è stato realizzato inserendo un inquadramento dell'edificio con planimetrie e fotografie delineandone il suo utilizzo nei diversi periodi storici ed i vincoli presenti. Grazie ad un breve riassunto storico ho potuto esaminare le criticità ed i punti di forza delle varie realtà. Infine ho ritenuto importante anche inserire una bibliografia completa di riferimento per consentire ulteriori approfondimenti.

La mia scelta è ricaduta su Palazzo Ottolenghi in quanto al suo interno sono presenti ampi spazi a disposizione al piano terreno. Inoltre la presenza del Museo del Risorgimento, del Museo dell'Immaginario, dell'I.S.R.A.T. (Istituto per la Storia della Resistenza della Provincia di Asti) e del salone d'onore utilizzato come una

sala convegni al piano nobile del palazzo mi hanno suggerito la possibilità di realizzare un polo museale con una gestione e degli spazi didattici unici.

Il progetto è stato sviluppato studiando la storia del palazzo ed esaminandone le condizioni di conservazione dei locali a disposizione. Le strutture dell'edificio si trovano in buono stato conservativo e pertanto sono stati ipotizzati alcuni interventi legati all'inserimento della nuova funzione ed all'adeguamento normativo in fatto di musei senza alterare la conformazione originaria dei locali.

Nella manica ad est dell'ingresso si ipotizza la realizzazione di una biglietteria/bookshop/guardaroba, di aule didattiche e di un ufficio utilizzabili come unico centro di gestione dell'intero palazzo. Il nuovo Museo degli Arazzi Scassa invece troverà posto nella manica ad ovest.

Il percorso espositivo si delinea definendo spazi dedicati all'esposizione degli arazzi, al posizionamento di pannelli informativi e di collocamento dei telai di tessitura.

Lo studio è stato limitato allo studio degli impianti di illuminazione e di climatizzazione e per motivi di brevità non verranno esaminati nello specifico altri sistemi, altrettanto importanti, come quello antincendio, quello antifurto e quello anti vandalismo. A conclusione, infine, ho esaminato nel dettaglio una sala espositiva pensando ad un apposito espositore capace di sostenere gli arazzi e contemporaneamente di integrare i sistemi d'illuminazione.

PARTE I
I MUSEI OGGI

I MUSEI OGGI

Se si dovesse procedere ad una riflessione aggiornata sul concetto di Museo, oggi, considerando tutte le evoluzioni in corso si arriverebbe piuttosto facilmente a sostenere che esso non serve solo a raccogliere, conservare, studiare, documentare, ma soprattutto a mostrare, a creare contatto, diventando uno strumento di coesione sociale e concorre a produrre conoscenza.

Questi aspetti sono molto chiari nei documenti internazionali sottoscritti dal nostro paese in ambito culturale, i quali antepongono la persona e le sue esperienze a tutto il resto.

Il Consiglio Internazionale dei Musei (International Council of Museum - ICOM) definisce il museo *“un’istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico e che svolge ricerche sulle testimonianze materiali dell’uomo e del suo ambiente, le acquista, le conserva, le trasmette o più propriamente le espone a fine di studio, di educazione, di diletto.”* Come si evince da questa definizione, il museo assolve a diverse funzioni: oltre allo scopo di conservare e di esporre, è un luogo di interesse per le attività di studio ed ha una finalità educativa. Quest’ultima è però strettamente legata, ovvero dipende da quella comunicativa. Tale funzione comunicativa è diventata nel corso del tempo indispensabile in conseguenza del cambiamento della tipologia del pubblico fruitore.

La fruizione abituale di prodotti culturali, specie quelli di valore, aumenta la ricchezza di chi la vive, ne amplia le idee, la capacità di concetto, le intuizioni, gli argomenti, e dunque migliora, o comunque rende più aperto il suo pensiero. Quanto più dunque si favorisce questo contatto, quanto più esso è ampio, numeroso, variegato, tanto più questi vantaggi si fanno collettivi, declinandosi in forme di coesione sociale e di miglioramento della convivenza, in capacità di creazione, innovazione e dinamismo economico e produttivo.

L’ampia produzione artistica e culturale e la fruizione del patrimonio culturale oggi giorno richiedono capacità rinnovate di ricerca, di archiviazione, di critica e comprensione, di visita, ed una disponibilità alla connessione con altri luoghi, dove

si implementano le conoscenze e dove si producono beni e servizi. Questo incide sempre di più non solo sulla struttura stessa del manufatto, ma su come viene fruito e conservato, e dunque queste funzioni, anche per questa ragione, stanno mutando, con una sempre più necessaria attenzione all'archiviazione, alla catalogazione e alle esposizioni digitali.

La comprensione circa la connessione tra cultura e sviluppo economico, si è capito che non è dovuta ai soli impatti turistici, o agli usi elitari dei beni culturali, ma ha portato a concepire che la produzione culturale sia centrale per le condizioni di sviluppo economico e sociale di medio e lungo periodo, per la crescita del "capitale umano", per la "culturalizzazione" della vita economica e dei processi identitari.

L'uniformità del regime giuridico dei beni culturali, indipendentemente dalle notevoli diversità, invece delle tante cose, dei materiali, degli allestimenti e delle percezioni che formano il variegato universo dei prodotti culturali, induce a tenere separato tutto ciò che proviene dal passato da ciò che viene prodotto oggi.

Negli ultimi anni la situazione istituzionale del nostro Paese, è molto mutata anche in ambito culturale aumentando il ruolo dei governi regionali e locali, affiancate da moltissime organizzazioni. Molte Regioni si sono dotate di discipline settoriali specifiche, si sono sperimentate diverse formule gestionali, tra sistemi, reti, distretti, caratterizzati tuttavia dall'alleanza tra diversi attori del territorio nel produrre investimenti e gestioni svolgendo attività profit o no profit.

Tuttavia, l'istituzione-museo si presenta ancora piuttosto inadeguata alla valorizzazione dell'immenso patrimonio del quale deve garantire la conservazione e del quale deve assicurare la conoscenza. La causa di questa carenza – così come di altre che caratterizzano la gestione dei beni storico-artistici nazionali – viene addebitata innanzi tutto alla vastità del patrimonio del nostro Paese. L'Italia, che secondo l'UNESCO racchiude nel suo limitato territorio circa il 60% dell'intero patrimonio artistico mondiale, non riesce a garantirne una corretta opera di tutela e salvaguardia. In realtà, nonostante il Paese abbia a sua disposizione un patrimonio così ingente (e potenzialmente in grado di creare occupazione e profitto) solo negli ultimi anni del Novecento si è iniziato a impostare misure di intervento strutturalmente efficaci. La creazione di un apposito dicastero, nel 1974, non ha modificato la situazione; fino agli anni Novanta. Il Ministero per i Beni e le Attività

Culturali ha beneficiato di una quota assai esigua delle risorse statali (0,20%) che è risultata appena sufficiente al funzionamento della macchina amministrativa e burocratica mentre una maggiore capacità e libertà di gestione delle risorse è stata ben visibile nelle istituzioni museali degli enti locali, ovvero delle Regioni e dei Comuni, e nelle istituzioni private. Negli ultimi anni del Novecento i segnali di cambiamento introdotti sono stati molti, a partire dalla cosiddetta legge Ronchey (1993), grazie alla quale i musei italiani possono dotarsi di servizi di accoglienza (servizi di ristorazione) e puntare ad altre forme di guadagno in aggiunta agli incassi ricavati dai biglietti di ingresso (librerie, rivendite di souvenir e riproduzioni ecc.). Inoltre dal 1996 una quota degli utili del gioco del Lotto è stata destinata al recupero e alla conservazione dei beni architettonici, archeologici, artistici e storici dello Stato e dal 1997, per soddisfare le esigenze dei visitatori, è stato prolungato l'orario di visita dei musei.

La forte immobilità che ha sempre caratterizzato questo settore si va rarefacendo. In tutto il Paese è evidente un crescente fermento intorno alla vita artistica e culturale. Numerosi sono stati gli interventi volti al riallestimento delle sedi storiche dei musei, alla realizzazione di nuovi spazi espositivi e al restauro di capolavori d'arte.

Sebbene ancora deficitaria, la situazione si presenta in crescita, confermata anche dalle statistiche che parlano di un incremento dei visitatori. Il fenomeno esprime un desiderio di fruizione culturale che però non interessa in maniera uniforme l'intero patrimonio museale nazionale. Si assiste, infatti, a una concentrazione su alcuni grandi complessi e a una sempre minore frequentazione dei musei minori. In questo modo, al di là dei musei che vengono ignorati, anche quelli dove il pubblico si concentra rischiano di non poter assolvere alla loro funzione educativa. Visite svolte in condizioni di eccessivo affollamento rendono infatti impossibile una reale fruizione di quel che il museo è in grado di offrire non cogliendone il valore. Il problema potrebbe essere almeno parzialmente risolto mediante l'adeguata opera di promozione dei musei minori avviata, ma difficilmente potrà essere eliminato. Non si deve infatti dimenticare che l'Italia è un Paese a vocazione turistica nel quale le cosiddette città d'arte (e dunque i musei) costituiscono un forte elemento di richiamo sia per il turismo di provenienza estera sia per quello interno. Nelle logiche dell'industria turistica, che deve sforzarsi di ampliare le offerte e contenere i prezzi, le visite ai musei, ove inserite, sono quasi sempre finalizzate alla visione di poche opere, considerate come tappe da non perdere. Un aspetto essenziale del

museo, che, al di là delle opere in esso conservate, ne costituisce il carattere peculiare, è quello dell'allestimento. Anche qui si ripropongono sovente le opposizioni fra chi il museo lo fa (l'architetto) e chi ne decide il contenuto (il direttore, il conservatore, gli specialisti della materia). Inoltre, il museo con la sua organizzazione gerarchica di materiali, diventa il luogo della "selezione" della memoria e dunque, luogo dentro al quale il curatore del museo seleziona cosa dev'essere esposto. In passato, ripercorrendo la storia dei musei italiani, si può constatare che il problema sia stato a lungo quasi del tutto ignorato. Attualmente invece è in atto una proficua discussione intorno alla funzione educativa e al funzionamento del museo, secondo criteri museologici e museografici.

Il museo contenitore si trasforma a partire dal Settecento in un contenitore che comunica. Dando per assunta la nascita della funzione comunicativa con la definizione dei caratteri tipologici e del modello espositivo ottocentesco, definito nelle forme e nel contenuto tradizionale, tale comunicazione avviene sia mediante l'allestimento delle opere contenute, sistemate secondo i nuovi principi razionalisti di ordine e classificazione, sia mediante la sua architettura, dalle forme neoclassiche, che simboleggia la conservazione della cultura e dei valori storici. Il contenitore si evolve fino a conquistare una propria autonomia espressiva, affrancandosi talvolta dal contenuto stesso e dalla funzione a cui è destinato, comunicando attraverso il linguaggio dell'architettura o, all'opposto, si dissolve perdendo la sua ragion d'essere in quanto oggetto reale, architettura costruita, per diventare "contenitore" di cultura, "luogo" della comunicazione, la cui funzione è quella di rendere il contenuto comunicante. Tra questi due estremi la contemporaneità ci offre una vasta gamma di possibili combinazioni, talvolta ibride, in cui la trasmissione del messaggio e, quindi, la progettazione di una struttura comunicativa, è comunque l'obiettivo prioritario. A puro scopo esemplificativo sono state individuate tre tipologie che si ritengono significative per analizzare, soprattutto da un punto di vista percettivo, le diverse modalità comunicative e i condizionamenti da esse determinate sulla progettazione del "contenitore", reale o virtuale. In particolare, a seconda del maggior "peso" assunto dal contenitore rispetto al contenuto e viceversa, si possono individuare tre tipologie:

- il museo/contenitore, in cui al contenitore fisico è affidato il compito di trasmettere un messaggio attraverso i segni architettonici, dove il contenuto è

"accessorio" e comunque funzionale al messaggio stesso inteso dall'architetto. L'architettura comunica in questo caso, attraverso i suoi indicatori lessicali, elementi costitutivi del linguaggio architettonico, il significato del messaggio inteso dal progettista. La distribuzione interna, i materiali, i colori, la luce, sono tutti strumenti che l'architetto utilizza per comunicare un determinato messaggio: l'uso consapevole di tali segni architettonici può provocare prestabilite sensazioni nel fruitore che li percepisce. Ed è attraverso tali segni, che la visita del museo provoca un forte coinvolgimento emozionale e fisico, in grado di far rivivere al visitatore un'esperienza. Per tale motivo il museo può essere considerato un contenitore che comunica senza contenere. Gli oggetti, esposti solo in un momento successivo alla realizzazione dell'opera, contribuiscono a chiarire tale messaggio già di fatto espresso attraverso il linguaggio dell'architettura. Un esempio molto significativo è il Jewish Museum (Museo Ebraico) realizzato da Daniel Libeskind a Berlino.

- il museo/contenitore in cui contenitore e contenuto coesistono ma in modo autonomo trasmettono significati. In questo caso la forte valenza architettonica diventa un'icona metropolitana capace di dare una forte riconoscibilità a luoghi in cerca di un'identità perduta o da rinnovare. La trasformazione del museo da luogo di conservazione ed esposizione di oggetti a mezzo di comunicazione sociale, ha comportato un cambiamento nel linguaggio architettonico: le architetture museali contemporanee sono, prima che contenitori di opere, essi stessi opera da esporre, involucri spettacolari che diventano un segno irripetibile nel contesto urbano. L'innovazione non sta solo nell'aspetto fisico, nel suo essere unicum, ma anche nel rapporto che queste architetture istituiscono con le opere, il loro contenuto tradizionale. Cambia la concezione degli spazi e l'organizzazione dei percorsi, e di conseguenza la percezione delle opere. La visita non consiste solo nella percezione delle opere contenute, ma è la stessa architettura che partecipa ed influenza la percezione del contenuto. In questo caso si stabilisce un rapporto dialettico tra contenuto e contenitore, rapporto che muta di volta in volta in relazione alla mostra che in esso è "contenuta". Ne è un esempio il Maxxi di Zaha Hadid a Roma.

- il museo/contenuto, in cui il contenitore, in quanto oggetto fisico che "contiene", perde importanza fino a scomparire come luogo reale trasformandosi in una struttura comunicativa funzionale a rendere il contenuto comunicante. Il "contenuto" non è più rappresentato da oggetti ma piuttosto da "informazioni", il contenitore si trasforma in una "struttura comunicativa", e il museo diventa un

luogo virtuale: il luogo della comunicazione. Ciò si verifica quando lo scopo prevalente è quello di raccontare e/o spiegare più che mostrare, quando il messaggio da trasmettere è prevalente e quindi il contenitore fisico perde la sua funzione in quanto luogo dove esporre oggetti reali e si trasforma in un luogo virtuale dove l'informazione si trasforma in conoscenza. Grande impulso a questa tipologia di musei è data dall'evoluzione delle tecnologie dell'informazione. Un esempio di applicazioni virtuali sono i web museum, o i musei virtuali, ovvero luoghi fisici che non espongono opere ma presentano percorsi virtuali strutturati per comunicare contenuti culturali. Quindi da un lato si realizzano prodotti con scopi prevalentemente divulgativi, dall'altro banche dati e archivi on-line che si rivolgono invece prevalentemente ad un pubblico di addetti ai lavori offrendo loro l'opportunità di utilizzare le informazioni per produrre conoscenza. Questa tipologia viene molto utilizzata in ambito archeologico. In questo campo, dove spesso la lacuna è tale da non permettere una corretta lettura del segno, la tecnologia virtuale viene utilizzata proprio per ricostruire l'integrità del segno, per permetterne la lettura definendo una nuova modalità di fruizione del bene culturale. Questo avviene ancor più evidentemente nella Urban Archaeology, (sottodisciplina dell'archeologia che studia le relazioni tra i ritrovamenti archeologici e le trasformazioni dello spazio urbano), quando alle lacune caratteristiche dei reperti si aggiunge l'impossibilità di renderli realmente fruibili perché sono spesso destinati ad essere nascosti per sempre. Tale disciplina offre spunti per analizzare il caso del museo/contenuto, dove il contenitore non è più un luogo fisico ma uno spazio virtuale comunque relazionato a quello reale, lo spazio urbano, e il contenuto è la rappresentazione del suo processo evolutivo.

Tradizionalmente l'obiettivo di un progetto di comunicazione è quello di trasferire un'informazione da un emittente ad un ricevitore utilizzando un codice e, affinché la comunicazione sia efficace, è necessario che il ricevitore conosca il codice, cioè l'insieme di tutti i segni portatori di significati. La scelta dei segni da utilizzare deve essere fatta in funzione del potenziale ricevitore in modo che il significato sia trasmesso correttamente.

Nel caso del patrimonio culturale il segno è sempre iconico e le informazioni integrative, necessarie per la comprensione del segno, sono tradizionalmente trasmesse utilizzando segni linguistici in forma scritta o orale. Nel primo caso il ricevitore è costretto a decodificare contemporaneamente due segni, quello iconico

e quello verbale, ed è quindi costretto a leggere o a guardare. E' per tale motivo che, da un punto di vista teorico, per ottenere un sistema comunicativo efficace destinato ad un pubblico ampio, non necessariamente specializzato, è preferibile utilizzare un codice iconico. A tale scopo, quindi, per il progetto di comunicazione vengono spesso utilizzate immagini fotografiche, video, elaborazioni grafiche e ricostruzioni virtuali attraverso modelli 3D.

Se è difficile indicare una soluzione ideale e applicabile a qualunque contesto, si possono tuttavia definire alcuni criteri per un moderno allestimento: un'indicazione chiara e leggibile delle informazioni di base, la predisposizione di brevi cenni di inquadramento e di sintesi e, soprattutto, l'organizzazione di servizi che, se è questo il desiderio del visitatore, possano fornirgli un congruo corredo di informazioni supplementari (come ad esempio audioguide). Un altro elemento che è entrato a far parte di ciò che si considera proprio della struttura di un museo è costituito dalla presenza di un servizio didattico.² Per molto tempo, nella maggior parte dei musei italiani le uniche attività didattiche erano state portate avanti da associazioni esterne alla struttura del museo e si erano concretizzate nella conduzione di visite guidate. Successivamente è stato attivato un servizio didattico stabile e sono stati sperimentati laboratori didattici per i bambini. Questi ultimi hanno un'importanza fondamentale non soltanto ai fini di un più gradito approccio al museo, ma anche per la formazione culturale delle giovani generazioni. Un laboratorio didattico contribuisce all'acquisizione della consapevolezza che il museo non è un bene esclusivo degli studiosi che vi lavorano, ma, come l'intero patrimonio dei beni culturali, appartiene invece all'intera collettività. Un approccio di carattere ludico catalizza l'attenzione dei bambini basandosi sul binomio educazione-divertimento favorendo il pensiero creativo. Inoltre, sulla base di un accordo tra il Ministero per i Beni e le Attività Culturali e il Ministero della Pubblica Istruzione è nato, nel 1998, il Centro per i servizi educativi del museo, rivolto a incrementare i rapporti tra l'istituzione scolastica e il museo.

² Soprattutto sull'esempio di quanto realizzato in Paesi come la Francia, la Germania o la Gran Bretagna e secondo il metodo pedagogico dei Children's Museums.

I CONCETTI FONDAMENTALI DEI CAMBIAMENTI

DELLO SPAZIO MUSEALE

I musei in origine generalmente si collocano in ex palazzi reali, vecchie scuderie, palazzi di città ed in antiche stazioni ferroviarie. La tipologia museale trae la propria identità non da organizzazioni spaziali definite e riconducibili a destinazioni particolari, ma da attributi che possono presentarsi in tutta una serie di involucri architettonici³.

Il termine museo deriva dalla voce greca “*museion*”⁴, un derivato di *mousa*, la dea ispiratrice dell’arte⁵. Nella Grecia antica lo Stato collocava opere d’arte in prossimità dei templi affinché i cittadini che si recavano in quei luoghi potessero ammirarle. Il termine passò in latino nella forma *musaeum*, conservando il significato di tempio sacro alle Muse o di accademia e biblioteca. Nell’antica Roma i musei divennero luoghi di immagazzinamento ed esposizione di oggetti raccolti nelle campagne militari e di conquista⁶. Nel Medioevo erano le istituzioni religiose, le chiese e le cattedrali, a svolgere la funzione della conservazione dell’arte religiosa⁷.

³ ANTINUCCI F., *Musei Virtuali*, editori Laterza, Bari 2007, p. 82.

⁴ ANTINUCCI F., *Musei Virtuali*, editori Laterza, Bari 2007, p. 82.

⁵ Il *museion* indicava un tempio dedicato alle Muse o, per estensione, una scuola in cui erano insegnate la poesia, il canto, la danza. Questi rappresentavano dunque centri di culto, erudizione e creatività, cui potevano accedere pochi eletti. Nel mondo antico era particolarmente famoso il *Museion* di Alessandria d’Egitto, fatto costruire nel III secolo a.C. da Tolomeo Filadelfo. L’edificio costituiva un’istituzione culturale pubblica e comprendeva la celebre biblioteca, un luogo di riunione e di studio per letterati, scienziati, filosofi, tra le cui funzioni non è certo, anche se probabile, vi fosse anche quella di raccogliere ed esporre opere d’arte.

⁶ Vi era l’abitudine di esporre le collezioni private contenenti opere d’arte e, più in generale, bottini di guerra in edifici pubblici quali le terme, i fori ed i portici, non esistendo edifici appositi che assolvessero alla funzione espositiva.

⁷ In particolare, in questo periodo, uno spazio destinato a conservare e custodire gli oggetti ritenuti preziosi era la camera del tesoro. Questa raccoglie, conserva, custodisce ma non espone al pubblico. L’esposizione ai fedeli avveniva al suo esterno, in particolari ricorrenze religiose; in tali occasioni, infatti, gli oggetti erano prelevati dagli armadi e dagli scaffali e portati in processione lungo le strade delle città.

La pratica del collezionismo ebbe il suo effettivo sviluppo avvenne in Europa tra il XV ed il XVIII secolo. Le vestigia delle antichità romane divennero oggetto di culto⁸. Tra la fine del XV e la prima metà del XVI secolo si aprì una vera e propria competizione tra le famiglie aristocratiche per aggiudicarsi ed esibire nei palazzi e nei giardini delle loro ville le statue romane rinvenute.

Con l'Umanesimo, si aggiunsero le collezioni di manoscritti, iniziate dalle grandi abbazie medievali, e di diverse altre vestigia dell'antichità, di curiosità esotiche e naturali, opere d'arte, strumenti scientifici; oggetti tutti che permisero alle nuove classi sociali l'elaborazione delle conoscenze.

Nel Quattrocento grazie all'azione della Chiesa, fu sancito, per Roma, il divieto di procedere a demolizioni e spoliazioni di ruderi (1462, Pio II Piccolomini) e si proibì l'alienazione delle opere d'arte custodite nelle chiese (1474, Sisto IV). La coscienza di tutela delle opere d'arte dell'Antichità si affermò ancor più con il Rinascimento, soprattutto sotto il profilo storico e dal punto di vista estetico, e non più da quello ideologico di esaltazione del Sacro Romano Impero. Nelle antiche opere letterarie, nei monumenti architettonici e nei manufatti artistici si cercava il canone e le leggi del Bello, si voleva ricostruire filologicamente la struttura e la forma dell'opera e l'evoluzione reale degli eventi storici.

Nella metà del Cinquecento l'Italia divenne sede di grandi collezioni private, a cura dei Signori, comprendenti il più delle volte, sculture e dipinti. Successivamente tali collezioni iniziarono ad inglobare reperti d'arte varia, resti di manufatti, esemplari di botanica e zoologia.

Lo studiolo umanistico

La prima tipologia architettonica in cui è stata rintracciata l'origine dell'istituzione museale è rappresentata dallo *studiolo*, tipologia architettonica italiana che caratterizzò l'epoca umanistica. Gli studioli erano piccoli ambienti appartati in cui i Signori raccoglievano gli oggetti significativi delle loro collezioni. In origine dedicato unicamente ad attività di studio, ampliò negli anni la propria funzione abbracciando intenti sempre più precisi di conservazione di oggetti d'arte. Lo

⁸ Si moltiplicarono le attività archeologiche, gli scavi ed i rilievi topografici, venne posto il veto al riutilizzo dei materiali ricavati dai monumenti antichi per le nuove costruzioni.

CAP. 1 - I CONCETTI FONDAMENTALI DEI CAMBIAMENTI DELLO SPAZIO MUSEALE

studiolo consisteva di un “piccolo ambiente, squisitamente arredato, dotato di ogni amenità che favorisca l’attività di studio”, ed era chiamato anche *scrittoio*⁹.

Il prototipo dello studiolo nacque in Francia, nel corso del XIV secolo, nella residenza papale del Palazzo di Avignone¹⁰.

In Italia, soprattutto a partire dal XV secolo, nel momento in cui comincia a definirsi una sfera privata della famiglia distinta dalla società pubblica, lo studio si diffonde nell’organizzazione del palazzo cittadino con la funzione di archivio e/o biblioteca.

Ma furono soprattutto i principi del Rinascimento italiano a farsi allestire studioli nei loro palazzi¹¹.

La galleria rinascimentale

In seguito le collezioni trovarono posto in *gallerie* appositamente realizzate. Il termine indica un lungo ambiente di collegamento tra due parti di un edificio, per conservare opere d'arte. Si sviluppa in Francia a partire dalla seconda metà del Quattrocento e in Italia circa un secolo dopo, destinata ad attività celebrative e ricreative. L’identificazione con la funzione collezionistica ed espositiva inizia però solo dal tardo secolo XVI. In questo secolo il palazzo recupera il compito dell’esporre, oltre a quelli consolidati di conservare e custodire¹².

⁹ Lo *scrittoio* si rifaceva al piccolo ambiente delle celle dei monaci, per molto tempo gli unici ad avere il privilegio di uno spazio dedicato allo studio e alla conservazione dei libri; tra i laici cominciò gradualmente ad emergere la volontà di educazione e la capacità di scrivere, e quindi la necessità di ambienti appositi, fin dal XII secolo, ma trascorse parecchio tempo prima che tali ambienti fossero inseriti abitualmente nelle abitazioni civili.

¹⁰ Le caratteristiche degli studioli avignonesi sono quelle confermate da Francesco Petrarca nel “*De vita solitaria*”, trattato in prosa latina scritto tra il 1346 e il 1356. Il poeta consigliava appunto un luogo che fosse isolato e silenzioso in modo da favorire la concentrazione, ma che avesse anche un’apertura sulla natura proprio per evitare il rischio della melanconia.

¹¹ Ad esempio: a Ferrara, Lionello d’Este, predispose notevoli lavori per lo studiolo del Palazzo di Belfiore; Lorenzo il Magnifico a Palazzo Medici a Firenze, Francesco I dei Medici in Palazzo Vecchio a Firenze; il duca Federico di Montefeltro Palazzo ducale ad Urbino.

¹² Un esempio è la sistemazione delle collezioni medicee nei lunghi corridoi al primo piano del Palazzo degli Uffizi, con la creazione dell’elegante Tribuna del Buontalenti nel 1585, progettata e arredata in funzione delle opere esposte: Francesco I, divenuto Granduca nel 1574, decise di dare alle raccolte della sua famiglia, nello spirito dello Studiolo, un ambiente

Nel Rinascimento italiano le raccolte di oggetti, soprattutto oggetti d'arte, sono caratterizzate da modalità di scelta, criteri di ordinamento ed ambienti appropriati.

Ma è nel Seicento che vi è un incremento della nascita di gallerie. L'immagine gioca sulla imponenza e sulla spettacolarità. Gli ambienti hanno prospettive lunghe, spesso indugiano in rappresentazioni spaziali illusorie e sono straordinariamente ricchi di decorazioni¹³.

Il sistema "a galleria", insieme a quello a stanze, avrà grande successo nella futura organizzazione dell'impianto museale. Tale impianto, "a stanze" e "a corridoio", è infatti ancora valida per vari motivi: innanzitutto fornisce al visitatore la possibilità di poter seguire l'itinerario di visita consigliato o di poterne egli stesso stabilirne uno in base ai suoi interessi, permette una grande libertà espositiva e si presta ad assecondare vari tipi di ordinamento (quello maggiormente usato nei musei odierni è di tipo cronologico per tipi e per scuole).

Da un punto di vista tipologico si assiste da un lato alla diffusione di tale impianto, di cui proliferano esempi in tutta Europa, dall'altro ad una graduale scomparsa degli studioli a causa delle loro piccole dimensioni, che non permettono di custodire la crescente quantità di oggetti.

Se da un punto di vista tipologico nel Seicento si assiste alla diffusione dell'impianto a galleria, da un punto di vista organizzativo il perfezionamento del sistema di inventario e l'introduzione del catalogo migliorano la conservazione e la raccolta di oggetti. Il vantaggio rappresentato da questo secondo strumento, rispetto all'inventario finora utilizzato, è il fatto di non costituire un freddo elenco dei pezzi della collezione ma una vera e propria guida alla loro comprensione ed interpretazione.

adeguato: il secondo piano del Palazzo degli Uffizi fu dedicato all'esposizione di tali opere. Nacque così la Galleria degli Uffizi (1581) che accoglieva opere di pittura, scultura, pezzi archeologici e manufatti di ordine minore. Tale complesso rappresenta, dopo gli studioli quattrocenteschi, il primo esempio di sede appositamente pensata come museo. Per volere di Francesco I, la visita della Galleria era consentita a chiunque ne facesse richiesta, ed è questo il primo caso di condivisione delle raccolte.

¹³ Esempi delle sontuose gallerie sei e settecentesche di famiglie aristocratiche di Roma, come la galleria Doria-Pamphili, Colonna, Borghese.

Nel Seicento l'interesse del collezionismo esorbitò dalla produzione culturale (libri e cose d'arte) per volgersi ai fenomeni naturali: nacquero così le wunderkammer, ovvero "*stanze di meraviglie*", gabinetti della scienza, a carattere zoologico, biologico, geografico, alchemico, astronomico, ecc. Si trattava, spesso, di favolosi ambienti ricavati nelle residenze regie o ecclesiastiche nelle quali, per gusto collezionistico, scientifico o pseudoscientifico, veniva accumulato ogni genere di curiosità, naturali o artificiali, ricostruendo le meraviglie del mondo per come erano e per come le si immaginavano.

Poiché talune categorie di oggetti da collezione, in primo luogo quadri e opere d'arte antica, si rivelarono fuori della portata di tutti coloro che non disponevano di grandi mezzi finanziari, il collezionismo si volse anche ad oggetti di minor valore: monete, stampe, disegni, curiosità esotiche, esemplari di storia naturale, documenti, libri.

La maggioranza della popolazione era tagliata fuori da ciò che si accumulava nelle collezioni private, essendo queste aperte solo a chi i proprietari volevano mostrarle. Le uniche collezioni accessibili a tutti erano quelle delle chiese.

Da sottolineare, però, è che anche se ancora privilegio per pochi, a partire dal Cinquecento, con l'aumento dell'interesse per le collezioni, lo studiolo, la galleria rinascimentale e la wunderkammer, in quanto ambienti preposti all'esposizione di oggetti, possono essere considerati le prime tipologie architettoniche museali.

La Wunderkammer

Tutti gli oggetti che destavano meraviglia, erano strettamente legati all'idea di possesso da parte dei privati. Scopo del collezionista era quello di riuscire ad impossessarsi, talvolta pagando cifre molto cospicue, di oggetti straordinari provenienti dal mondo della natura o creati dalle mani dell'uomo.

Quelli che la natura stessa forniva erano detti, con termine latino, *naturalia* e potevano avere in sé qualcosa di eccezionale relativamente alla forma o alle dimensioni, come, ad esempio, una coppia di gemelli con una parte del corpo in comune, animali con due teste, pesci o uccelli rari o sconosciuti, ortaggi o frutti di dimensioni superiori alla media.

Diversi ma ugualmente ambiti erano gli oggetti creati dalle mani dell'uomo, detti *artificialia*, particolari per la loro originalità ed unicità, fatti con tecniche complicate o segrete e provenienti da ogni parte del mondo. Tutti questi reperti erano *mirabilia*, ovvero cose che suscitavano la meraviglia.

Essi in genere erano ordinate seguendo le classificazioni scientifiche: i *naturalia* erano distinti in tre gruppi corrispondenti ai mondi minerale, vegetale e animale, e gli *artificialia* venivano ordinati secondo criteri legati alle loro peculiarità fisiche.

La *wunderkammern*, a differenza delle altre, è una tipologia museale che presenta lo stesso significato in ogni nazione europea: dovunque assume dimensioni considerevoli, soprattutto all'interno presso le corti dei monarchi, diventando una manifestazione del potere più che di un effettivo interesse per la conoscenza. Le collezioni erano disposte all'interno di palazzi nobiliari, in una stanza destinata a raccogliervi, le cui pareti erano rivestite di scaffali di legno dove trovavano posto barattoli di vetro contenenti parti del corpo umano immerse in un liquido che avrebbe dovuto favorirne la conservazione: feti, animali deformati, rocce o pietre rare, zanne di elefante, rami di corallo, piante rare essiccate.

Agli scaffali si alternavano armadi e stipetti. Questi ultimi ospitavano un'infinità di cassetti di ogni misura, in cui erano raccolti gli oggetti più piccoli o più preziosi, come perle deformati, pietre preziose rare, semi di frutti esotici. Straordinariamente desiderabili apparivano i "naturalia" e gli "artificialia" provenienti da paesi lontani, al di là dei mari. Non erano solo questi gli oggetti degni di far bella mostra di sé in una *wunderkammer*, ve ne erano altri, come libri e stampe rare, raccolte di foglie essiccate, quadri, cammei, filigrane, collane di perle e coralli, vasi, reperti archeologici, monete antiche, tutti articoli che incrementavano un commercio che era rivolto a soddisfare le esigenze del collezionismo e che non di rado traeva sostentamento dalle falsificazioni. Nel Seicento la "camera delle meraviglie" subisce un'evoluzione: accanto alla versione tradizionale imperniata sulla mescolanza di oggetti, si rafforza la tendenza, già avviata nel secolo precedente, a diventare sempre più specializzata.

Poiché però tutti questi oggetti avevano un prezzo ingente, possedere una *wunderkammer* degna di essere mostrata ad amici e ad illustri visitatori non era un

fatto molto comune, generalmente, averne una era appannaggio di re e nobili, di emeriti scienziati e di uomini dotti e ricchi, di conventi e monasteri.

Da quanto detto dunque, l'evoluzione delle wunderkammern riguarda solo la collezione, mentre l'impianto è costituito da singole stanze all'interno di palazzi nobiliari, o all'interno di abbazie. Ed è proprio nell'ordinamento della collezione e nella sua specializzazione che risiede l'importanza delle wunderkammern, in quanto, la distinzione di oggetti naturalia ed artificialia per generi, porterà alla nascita dei musei tecnici, scientifici e naturalistici.

Il museo classico

Per la nascita del concetto di *museo classico* inteso come raccolta di varia natura, aperta al pubblico e indirizzata alla condivisione delle conoscenze, bisogna attendere la fine del Seicento. Il primo museo universitario fu l'Ashmolean Museum di Oxford, aperto nel 1683. Nel 1753, il Parlamento britannico creò il British Museum a partire da collezioni acquistate da Hans Sloane. Dieci anni prima, nel 1743 Anna Maria Luisa dei Medici offriva allo Stato di Toscana le collezioni accumulate, nel corso di tre secoli dalla sua famiglia, con l'espressa riserva della loro inalienabilità e dell'accessibilità al pubblico. In Francia Luigi XV offrì, per due giorni a settimana, l'accesso ad una galleria del palazzo di Louxemboug di Parigi, nucleo originario del Louvre. A Roma il papato affiancò i primi atti di legislazione di tutela all'apertura di musei. Nel Settecento l'Italia, con le sue città d'arte, le collezioni di antichità greche e romane e le grandi aree archeologiche appena portate alla luce, come Pompei, divenne meta ideale e ambitissima per i viaggi formativi di aristocratici, intellettuali ed artisti (il *Grand Tour* a Roma, Venezia, Firenze e Napoli). La circolazione dei viaggiatori incrementò sensibilmente il mercato delle opere d'arte e l'esportazione di frammenti antichi, dipinti e ogni genere di ricordi di viaggi; ma generò anche un dissennato saccheggio delle opere d'arte, nonché scavi archeologici finalizzati alla mera incetta di reperti da esportare.

La dispersione del patrimonio artistico italiano si aggravò con la vendita a stranieri di molte collezioni d'arte delle dinastie principesche rinascimentali estinte e delle casate aristocratiche decadute.

A fine Settecento si affermò la concezione della raccolta come itinerario conoscitivo razionale, con la nascita dei grandi musei nazionali. Le sezioni d'arte furono così ordinate in prevalenza in senso cronologico; i musei di archeologia separarono le diverse civiltà antiche; i musei di scienze naturali seguirono la catalogazione per generi e per specie. L'innovazione fondamentale del periodo, fu però quella di mettere a disposizione di tutti i cittadini le grandi raccolte degli aristocratici.

Negli anni della Rivoluzione Francese si assisté ad una forte contraddizione: da una parte l'accanimento nel distruggere i simboli dell'antico regime e dall'altra il rispetto per le vestigia ed i monumenti storici. Si poneva il problema della tutela dei beni ecclesiastici e dei tesori dei nobili espatriati, minacciati dal vandalismo rivoluzionario. E' a questo punto che viene riproposto il tema del museo che può custodire, e quindi salvare, le opere con un valore artistico, distinto da quello politico o religioso.

Pur rimanendo infatti la proprietà delle collezioni appannaggio dei principi, il patrimonio diventa oggettivamente patrimonio dello Stato. In tale passaggio da privato a pubblico la letteratura fa coincidere la nascita del concetto moderno di museo.

L'identificazione del museo nell'ambito delle pratiche progettuali dell'architettura risale quindi a questo periodo. Le connotazioni che assume la tipologia museale nel momento in cui diventa oggetto di studio e progetto da parte degli architetti. Nei primi musei pubblici permase la traccia configurativa propria degli spazi privati con funzione espositiva, ovvero la sala e la galleria. Se da un lato queste sembrano assolvere al meglio l'organizzazione di "messa in scena" di quadri e sculture, dall'altro si assiste all'inserimento della rotonda.

Alla fine del secolo due sono i contributi fondamentali che concorrono alla definizione del tipo museale: il progetto del *museo ideale* di Etienne-Louis Boullée e la messa a punto di un'ipotesi tipologica museale da parte del suo allievo Jean-Nicolas-Luis Durand.

L'ipotesi di Boullée, del 1783, riguarda soprattutto l'organizzazione funzionale del museo.

CAP. 1 - I CONCETTI FONDAMENTALI DEI CAMBIAMENTI DELLO SPAZIO MUSEALE

Questo viene rappresentato come un recinto quadrato diviso a croce greca con una grossa cupola all'incrocio dei bracci e con dei portici circolari su ogni lato dell'edificio. L'opera vuole presentare il museo come un "tempio della cultura".

La proposta di Durand, invece, ha un carattere più astratto nel senso che non ha la pretesa di essere riprodotto fedelmente, e quindi di rappresentare un *modello*, ma aspira ad essere interpretato nelle sue formulazioni; è cioè un *tipo*.

L'organizzazione tipologica di un impianto museale diventò così definibile dalle possibili combinazioni degli spazi a sala, galleria e rotonda attorno a vestiboli e scaloni secondo le regole compositive architettoniche del periodo: assialità e simmetrie, sistemi distributivi semplici e basati sull'organizzazione del percorso che seguivano l'ordinamento espositivo, dispositivi tecnici per la conservazione e l'illuminazione naturale delle opere. Nasce infatti, in questo secolo, anche un'attenzione ai sistemi di illuminazione e si sperimentano sistemi di luce laterale e zenitale, quali il lucernario.

Durante l'Ottocento l'istituzione museale conobbe ovunque uno sviluppo imponente, articolandosi - sostituendo al museo "universale" il museo "*specializzato*" - in settori differenziati per i diversi rami del sapere (scienza, tecnologia, storia, arte) all'interno dei quali è interessante notare l'emergere dei musei di arti decorative e applicate.

Dunque il museo ottocentesco, ha precise connotazioni architettoniche ed espositive che partecipano alla trasmissione di un messaggio frutto delle ideologie del tempo: l'architettura, mediante le forme neoclassiche, simboleggiava la conservazione della cultura e dei valori storici, mentre l'allestimento delle opere contenute, sistemate secondo i nuovi principi razionalisti di ordine e classificazione, riproponeva in termini allusivi l'ambiente storico di origine dell'opera esposta. Questa carica simbolica appare, però, più evidente nei musei d'arte, che sono progettati come "templi della cultura", mentre i musei tecnici e scientifici rappresentano templi della conoscenza senza toni trionfalistici.

Sul piano dell'organizzazione spaziale, si assiste ad un'interpretazione dei tre elementi classici della tipologia museale (la galleria, la rotonda e la stanza) mirata a soluzioni ruotanti intorno alla *pianta libera*, introdotta dalle *Esposizioni Internazionali*.

La rotonda diventa un ambiente centrale che, coperto da vetrate montate su strutture metalliche, si estende su una superficie vasta e libera utilizzabile in modo flessibile; la galleria diventa il *ballatoio* che si affaccia su questo ambiente, e le stanze sono ambienti posti parallelamente allo sviluppo del ballatoio.

Verso la metà dell'Ottocento il museo diventa "*l'ornamento necessario di ogni città che si rispetti*"²⁵, uno strumento di qualificazione della città borghese.

All'organizzazione in tutta Europa dei grandi musei nazionali realizzati ex novo, fa riscontro in Italia, per le sue particolari condizioni storiche la creazione di una fitta rete di musei locali ospitati, o mantenuti, in edifici di rilievo storico e monumentale.

Il museo moderno

Il museo, in quanto luogo fisico che contiene, ha comunicato attraverso il linguaggio dell'architettura il suo essere "tempio dell'arte" e luogo per l'esposizione.

Agli inizi del Novecento, il panorama offre numerosi esempi di musei specializzati che si differenziano a seconda del contenuto: musei d'arte, musei della tecnica e della scienza e musei contenitori oggetti indifferenziati quali i Palazzi di Esposizioni. I musei scientifici e tecnici, rispetto ai musei d'arte, avendo uno scopo prevalentemente divulgativo, pongono l'attenzione più sul contenuto che sul contenitore, molto spesso rappresentato da edifici ottocenteschi ristrutturati o ampliati.

Sul piano del linguaggio si assiste alla forte influenza delle correnti figurative moderne che vengono recepite anche dal mondo architettonico. I musei d'arte, da sempre strutture comunicanti attraverso il contenitore, risentono maggiormente delle influenze delle correnti figurative (cubismo, astrattismo, futurismo) che si stavano diffondendo, e che si manifestarono soprattutto nel contenitore.

Non è più possibile descrivere da un solo punto di vista un oggetto architettonico, in quanto il suo carattere cambia in funzione dello spostamento dell'osservatore. L'architettura non è più statica immobile ed immutabile, e non può più prescindere dal movimento dei suoi fruitori.

CAP. 1 - I CONCETTI FONDAMENTALI DEI CAMBIAMENTI DELLO SPAZIO MUSEALE

Con lo sviluppo dei movimenti artistici d'avanguardia, la perdita progressiva di prestigio delle accademie il museo tende ad essere visto dall'opinione pubblica come luogo di passiva conservazione e di retribuita esaltazione del passato e degli artisti accademici. A testimonianza di tale pensiero non benevole sono le affermazioni di Filippo Tommaso Marinetti.

Nel primo manifesto futurista promuovendo la bellezza della velocità dichiara che i musei sono "cimiteri" statici degli oggetti del passato. Secondo questa visione viene meno lo scopo conservativo, conservativo e quindi la ragione di esistere del museo in quanto contenitore di oggetti d'arte o oggetti d'uso, tanto che Marinetti invita a distruggere questi luoghi.

L'arte moderna, dunque, rifiuta il museo come luogo dell'alleanza tra antico e moderno, e promuove la creazione di musei per l'arte contemporanea. Deve poi essere sottolineato che il fenomeno del "collezionismo", si sviluppò ulteriormente nel Novecento, proprio in diretto collegamento con l'affermazione e la diffusione sociale dell'arte contemporanea.

Il collezionismo d'arte antica e contemporanea, di elaborati artigianali, di cimeli, di oggetti esotici e degli stessi prodotti dell'industria, di libri e di supporti di immagini, divenne normale retaggio di molti artisti, intellettuali, imprenditori, cittadini di ogni ceto.

La nascente disciplina museologico/museografica, interessata a cercare una maggiore efficienza della struttura museale, si orientò verso aspetti tecnici relativi alla richiesta di una maggiore flessibilità delle esposizioni o alle migliori metodologie di illuminazione delle opere. Gli allestimenti si semplificarono, con il preciso scopo di valorizzare gli oggetti in sé, con un'attenzione sempre maggiore ai percorsi e l'utilizzo di sfondi sempre più neutrali. La definizione delle caratteristiche tipologiche del museo moderno è sicuramente influenzata da un cambiamento istituzionale che lo trasforma da luogo, privilegio di pochi, della conservazione ed esposizione di oggetti, a potente medium di comunicazione sociale.

Altro fattore molto importante nella definizione della struttura del museo è costituito dalla trasformazione del pubblico fruitore: questo non è più limitato a

studiosi e appassionati, ma è un pubblico di massa. Conseguenza di ciò, oltre, all'esigenza di una funzione comunicativa, il museo si presenta sempre più come edificio multiuso in cui svolgere varie funzioni.

Per quanto riguarda l'allestimento, le esposizioni erano prevalentemente organizzate in ordine cronologico, così come previsto dalle teorie illuministe. Con la nascita della museografia, oltre a tale sistema, si ordinano le opere anche per temi, per scuole, per aree geografiche o seguendo un ordinamento iconografico. L'allestimento mobile viene utilizzato sempre più in alternativa di quello fisso, soprattutto nelle mostre temporanee.

Da un lato, quindi, la necessità di flessibilità, derivante dalla pianta libera tipica delle Esposizioni Internazionali, e dall'altro l'esigenza di essere architetture con un proprio linguaggio trasmettitore di messaggi, definiscono rispettivamente gli spazi interni e le forme esterne del museo moderno.

In particolare il contenitore e la sua spazialità interna subiscono l'influenza del linguaggio di due correnti del Novecento: quella razionalista e quella organica. Architetto simbolo di tale corrente è Le Corbusier, che realizza il "*Musée à croissance illimitée*", comparso per la prima volta nel 1930 su "*Chaiier d'Art*" come proposta per un museo di arte moderna per Parigi e poi ripreso e sviluppato nel 1934-39. Il Museo a crescita illimitata è pensato come costruzione standardizzata su un modulo quadrato di sette metri di lato, costituita da elementi ripetuti e ripetibili. L'accesso al museo avviene dal porticato che sostiene l'edificio, per giungere nell'atrio posto al centro dello stesso, da cui attraverso una rampa che arriva al piano principale, inizia il percorso espositivo che, secondo la geometria della spirale quadrata, cresce per parti, con spazi ampliabili e modificabili a seconda delle esigenze, attraverso pareti mobili. Ogni elemento architettonico assieme alla luce, regolati assieme da rapporti della sezione aurea, assicurano combinazioni elementari ed armoniose. Il museo razionalista è quindi un museo non monumentale, una efficiente *machine a exposer*, dagli sfondi neutrali, priva di caratteri architettonici propri del museo tradizionale. Opposta a tale visione è quella organica che propugnando un'autonomia espressiva del contenitore, esalta la materia. Questi concetti, elaborati da Wright, trovano materializzazione nell'elicoide conico del Guggheheim di New York. Nella lettera scritta da Wright alla baronessa Hilla Rebay, curatrice della collezione del museo, è esplicitato il

CAP. 1 - I CONCETTI FONDAMENTALI DEI CAMBIAMENTI DELLO SPAZIO MUSEALE

sensò di quello che sar  l'edificio realizzato, cio  *“un piano di calpestio ben proporzionato e in espansione dalla base fino al culmine dell'edificio. Nessun impedimento da nessuna parte, niente schermi che dividono lo spazio gloriosamente illuminato dall'alto. Ovunque una grande calma e senso di ampiezza che pervade l'intero luogo.”*

La spirale   infatti una forma dinamica, tutte le scelte compiute da Wright convergevano verso la precisa volont  di fornire all'edificio la profondit  della terza dimensione, affermando con forza una nuova visione dell'architettura moderna. Wright liber  le opere d'arte dalle rigide sequenze di quadri appesi ed incorniciati per riportarle al concetto di pittura in s , una forma libera e non vincolata da pesanti architetture, come ha affermato egli stesso parlando di *“una nuova libert ”*.

Il rapporto tra tradizione e innovazione che si instaura nel dibattito architettonico del secondo dopoguerra in Europa, avendo assistito alla distruzione di parte del patrimonio architettonico e artistico, fa s  che nel nostro Paese il tema del museo sia considerato come un fatto d'arte complessivo che coinvolge la costruzione, l'allestimento e le opere esposte in un insieme non separabile.

Nel secondo dopoguerra il valore dei luoghi della memoria, che si erano salvati, crebbe in maniera esponenziale. Dopo un primo momento in cui sembr  che l'appello di Martinetti fosse condiviso, l'idea di museo e la voglia di realizzarne di nuovi, riprese vigore. Il museo conobbe in questo periodo una profonda revisione delle sue tradizionali funzioni “educative” e testimoniali della memoria.

Con l'avvento della cultura di massa, l'aumento del pubblico, l'incremento del turismo internazionale, l'emergere di nuovi bisogni culturali, le sollecitazioni portate dalla societ  dello spettacolo e dai mezzi di comunicazione di massa, il museo si trasforma da luogo di conservazione e contemplazione estetica a luogo d'attiva elaborazione culturale, a centro polivalente di attivit  culturali e propulsore di messaggi comunicativi.

Il museo contemporaneo

Oggi la progettazione della tipologia museale   stata profondamente rinnovata. Innanzitutto dal punto di vista architettonico, il museo ha enfatizzato il suo

carattere di icona metropolitana, capace di imprimere o restituire un carattere di riconoscibilità ad un luogo.

Tali architetture, opere del contesto urbano, sono, come già detto, prima di tutto architetture e poi contenitori. La valenza iconica del contenitore ha influenzato sicuramente la fruizione del contenuto.

La costante di molti musei contemporanei è, a prescindere dagli oggetti contenuti, quella di essere opere d'arte nel contesto urbano. Ma non è solo l'aspetto fisico ed architettonico dei musei a cambiare: cambia il rapporto che queste architetture instaurano con le opere che contengono, cambia cioè il rapporto tra contenitore e contenuto.

Anche se vi è ancora un'attenzione al contenitore, ancora luogo fisico dai caratteri architettonici definiti, tali musei hanno una forte funzione educativa.

DALLA COLLEZIONE ALLA COMUNICAZIONE

Inizialmente limitato ad una cerchia ristretta di studiosi, l'utente dei musei si è trasformato in un pubblico sempre più ampio e indifferenziato: educare un pubblico eterogeneo, che non ha specifiche conoscenze, significa rendere espliciti tali contenuti attraverso i processi comunicativi. All'origine lo spazio museale nasce dall'esigenza di contenere un raggruppamento di oggetti da conservare, restaurare, studiare e trasmettere alle generazioni future, ma soprattutto da esporre allo sguardo di qualcuno; è in questa ottica che l'istituzione museale persegue l'intento di rivolgersi ad un ampio pubblico, intento sempre più curato e messo in risalto soprattutto negli ultimi decenni.

La concezione moderna del museo è relativamente recente, poiché essa emerge con precisi caratteri di autocoscienza e di volontà programmatica a partire dalla metà del secolo XVIII, in diretto rapporto con l'affermarsi e il diffondersi della cultura dell'Illuminismo. Tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX le collezioni private dei principi e dei mecenati si aprono alla pubblica fruizione, e tra i compiti fondamentali loro assegnati rientra quello di educare, produrre e disseminare conoscenze e saperi. Teoricamente i nuovi musei dovevano, al contrario delle collezioni private da cui derivavano, essere spazi pubblici nel senso che il loro accesso era garantito a tutta la popolazione, ma di fatto la fruizione era limitata ai pochi studiosi interessati. Grazie alle teorie illuministe che proclamavano la condivisione e l'appartenenza dei beni al popolo inizia a diffondersi l'idea di un'istituzione pubblica che dovesse provvedere alla conservazione di tali beni. In quanto pubblico il museo oltre al compito di conservare un patrimonio comune inizia ad assolvere anche alla funzione di comunicare il significato di ciò che contiene.

E' opportuno però distinguere la storia del museo da quella, assai più estesa nel tempo, del collezionismo¹⁴, antecedente alla nascita dell'organizzazione museale. Il

¹⁴ Termine usato di preferenza per indicare le diverse forme di accumulo o raccolta delle opere d'arte. Il collezionismo è strettamente legato alle leggi del mercato dell'arte e ha sempre una caratteristica di instabilità, in quanto sottoposto a dispersioni e smembramenti, volontari o meno, dovuti a rivolgimenti politici ed economici, a vicende di successione familiare o semplicemente al mutare del gusto e delle mode.

più significativo elemento di distinzione tra *collezione* e *museo* risiede sicuramente nella destinazione pubblica di quest'ultimo, poiché con essa mutano la concezione stessa e la struttura della raccolta.

Quello della collezione è un fenomeno universale antichissimo, riconosciuto in ambiti molto diversi.

Pertanto, si può affermare che il museo in generale si caratterizza innanzitutto come spazio per accogliere oggetti materiali, quindi visibili, il cui valore sta spesso nel manifestare una relazione con l'invisibile.

Nel collezionismo si può quindi rintracciare la funzione conservativa del museo, tale pratica nel corso del tempo si è evoluta dando luogo a quelle che possono essere considerate le prime tipologie museali alloggiate generalmente in palazzi nobiliari come lo studiolo, la galleria e la wunderkammern.

Ma, come afferma lo stesso Pomian, è solo dal Settecento che "*nei musei e nelle grandi collezioni private [...] s'innalzano o si sistemano muri per disporvi delle opere*"¹⁵. E' con l'avvento delle teorie illuministe che nasce un'architettura espressamente dedicata al museo, che come luogo di pubblica utilità partecipa alla costruzione delle città e del suo abbellimento. Ma la grande innovazione che investe il museo in questo periodo è senz'altro la sua trasformazione in istituzione pubblica. Tale trasformazione comporta la necessità, da parte del museo, di assolvere una funzione comunicativa. Quest'ultima può essere realizzata sul duplice piano del contenuto e del contenitore. Il museo può comunicare, da un lato, il significato e la leggibilità di un'opera mediante il contenuto, e dall'altro, attraverso i segni architettonici del contenitore può essere portatore di significati aggiunti.

Il museo sette-ottocentesco è un monumento della memoria che evoca l'antica cultura classica, in cui il linguaggio architettonico e l'allestimento partecipano alla trasmissione del messaggio.

Nel Novecento nasce una richiesta di maggiore flessibilità delle esposizioni e soprattutto la volontà di subordinare il contenitore al contenuto, "*in nome di una neutralità degli spazi espositivi ritenuta necessaria per una giusta valorizzazione delle*

¹⁵ ANTINUCCI F., *Musei Virtuali*, editori Laterza, Bari 2007, p. 115.

opere". Tale rapporto contenuto/contenitore cambia configurazione, quasi sovvertendosi, nel museo contemporaneo, dove il linguaggio architettonico riconquista una certa importanza, assumendo a volte un ruolo dominante rispetto al contenuto, nella funzione comunicativa.

IL LINGUAGGIO DELL'ARCHITETTURA

Kepes afferma che il linguaggio dell'immagine è in grado di diffondere il sapere più efficacemente di ogni altro mezzo di comunicazione. Egli infatti afferma che la *"comunicazione visuale è universale e internazionale: non ha limitazioni imposte da lingua, vocabolario o grammatica, e può essere compresa sia dall'analfabeta che dalla persona colta; può trasmettere fatti e idee in misura più vasta e approfondita di qualsiasi altro mezzo di comunicazione¹⁶".*

L'immagine visiva è un veicolo espressivo: non possiede alcun significato determinato in sé, ma senza di essa non sarebbe possibile alcuna comunicazione.

Essa avviene per mezzo di messaggi visivi inviati da un emittente ad un ricevente. Il ricevente, è però immerso in un ambiente pieno di disturbi visivi che possono alterare, o addirittura annullare, certi messaggi.

La comunicazione visiva ha quindi lo scopo di stabilire quale sia il miglior rapporto esistente tra informazione e supporto. Ogni informazione è infatti comunicabile in molti modi ma possiede un supporto ottimale che garantisce la maggiore potenzialità comunicativa.

L'architettura può essere intesa come costruzione di un ambiente capace di influenzare l'uomo a seguito delle impressioni che determina, ossia in funzione del modo in cui appare. Si viene a stabilire quindi un rapporto tra l'architettura e l'osservatore che dipende dalle possibilità percettive e intellettive di quest'ultimo. In questo modo lo scopo è quello di far "essere" l'oggetto in un certo modo, e di farlo "apparire" tale. Ecco che obiettivo di un progetto di comunicazione è quello di far apparire esattamente l'essenza: l'architettura è infatti funzione e al tempo stesso messaggio della stessa funzione. Il segno architettonico è anche messaggio, quindi il linguaggio dell'architettura può essere analizzato con le stesse procedure di quello verbale, e la comunicazione del significato avviene attraverso i suoi elementi costitutivi (articolazione dello spazio, distribuzione delle funzioni, elementi archetipi).

¹⁶ KEPES G., *Il linguaggio della visione*, Edizioni Dedalo, Bari 1971, p.95.

L'insieme dei modi di trasmissione dei segni architettonici per i quali la ricezione avviene attraverso il senso della vista riguarda la comunicazione visiva dell'architettura. Chi osserva, rielabora il mondo esterno attraverso un complesso apparato ricettore, fatto di percezione, sensazioni, memoria, immaginazione, capacità di astrazione ed associazione che codificano i segni attraverso un registro interno.

La comunicazione visiva dei contenuti dell'architettura può essere affidata a tutti gli elementi concorrenti a definire, qualificare e servire lo spazio.

Il lessico "funzionale" dell'architettura, ovvero quello legato all'uso delle forme, può essere suddiviso in sistemi di segni definiti indicatori lessicali:

- Segni riferibili all'articolazione spaziale (forma degli ambienti, rapporti volumetrici, dislivelli);
- Segni riferibili agli archetipi strutturali (pareti, pilastri, solai, coperture);
- Segni riferibili agli archetipi morfologici (portali, colonne, cornici, timpani);
- Segni riferibili agli elementi distributivi (percorsi, scale, aperture interne ed esterne);
- Segni riferibili all'arredo (rivestimento, elementi accessori);
- Segni riferibili ai materiali usati (qualità e struttura delle superfici, loro caratteristiche ottiche, acustiche, tattili);
- Segni riferibili al colore (contrasti, accostamenti, codici cromatici);
- Segni riferibili alla luce (illuminazione diretta o indiretta, puntiforme o diffusa, artificiale o naturale, per trasparenza o per riflessione);
- Segni riferibili al linguaggio iconico (l'immagine, il simbolo);
- Segni riferibili al linguaggio della scrittura (il carattere, il logotipo, il formato).

Gli ultimi due gruppi di segni non sono propri del linguaggio architettonico, ma lo integrano, avendo il compito di completare le indicazioni e i messaggi forniti.

L'articolazione dello spazio è il primo strumento dell'architetto per configurare ambienti che trasmettano messaggi (per esempio di monumentalità, grandezza, informalità). Considerando l'architettura contemporanea, un segno riferibile all'articolazione dello spazio ricorrente è la creazione di uno spazio cavo a doppia altezza all'interno di un edificio. Tale conformazione spaziale suggerisce immediatamente la presenza di un luogo più importante, dal quale dominare le altre funzioni e gli altri spazi che da esso si dipartono.

Gli elementi strutturali come, pareti, pilastri, solai e coperture sono considerati "archetipi" in quanto sono stati, in tutte le epoche storiche, gli elementi costitutivi dei manufatti edilizi, se pure realizzati con tecnologie diverse e secondo schemi morfologici derivanti dalle esigenze tipologiche e costruttive del tempo. Tali elementi assumono significati comunicativi soprattutto nella loro reciproca relazione, ovvero regolando lo spazio interno e comunicando i suoi contenuti.

I segni morfologici appartengono alla categoria di tutti quegli elementi propri dell'architettura che, pur non costituendo la parte costruttiva di un manufatto edilizio, contribuiscono a chiarire i contenuti dello stesso. Proprio in quanto "accessori" rispetto agli archetipi strutturali, essi sono ancora più connessi alla comunicazione, in quanto il progettista deve farne uso intenzionalmente, a prescindere dalle ragioni dell'utilitas. Questi elementi "decorativi" contribuiscono a creare l'immagine esteriore dell'edificio e a conferirgli rappresentatività all'interno del panorama urbano.

I segni che definiscono la distribuzione interna di un edificio riguardano i percorsi e le modalità di fruizione dello spazio: questi, se ben strutturati, possono avere una valenza percettiva e comunicativa molto forte. Nel tipo di comunicazione che si stabilisce con il soggetto ricettore entrano in gioco diversi fattori che hanno a che fare con aspetti psicologico-cognitivi di percezione dello spazio derivanti dalla conoscenza preventiva di edifici simili: come in ogni tipo di percezione, la componente derivante dal modello conoscitivo "preconcetto" gioca un ruolo importante.

I segni riferibili all'arredo possono confermare o smentire i segni più strutturanti dello spazio architettonico, attraverso codici ridondanti o in dissonanza con gli stessi.

Il valore comunicativo dei materiali ha acquisito nell'architettura contemporanea fondamentale importanza, in quanto molti architetti, abbandonando l'estetica della forma architettonica, hanno deciso di affidare i contenuti espressivi delle proprie opere alla "pelle" esterna. Scabrezza, rugosità, levigatezza delle superfici divengono maggiormente importanti negli spazi interni dove consentono di superare il limite della comunicazione "visiva" in senso stretto attraverso una ridondanza di indizi anche tattili ed acustici.

Lo studio dei colori, accostato spesso all'uso dei materiali, ha un'importanza da non sottovalutare nell'influenza psicologica che provoca nell'individuo. La percezione del colore è uno degli elementi fondamentali dell'estetica della visione e influisce molto sulla sfera emotiva. I valori percettivi fondamentali, secondo fisiologi e psicologi, sono tonalità (caratteristica cromatica delle superfici), chiarezza e luminosità (che corrispondono ad una sensazione che può dare il colore che si avvicina più al bianco o al nero); saturazione (riscontrabile nel grado di purezza e intensità). Più legato ai risvolti percettivi è il controllo degli accostamenti tra colori diversi di superfici e volumi. Tali accostamenti cromatici possono definire i rapporti dimensionali tra le parti o chiarire messaggi insiti nei segni che hanno a che fare con gli aspetti morfologici.

La luce, essendo un elemento naturale, impalpabile, è uno dei principali strumenti nelle mani del progettista per plasmare le forme e creare gradienti percettivi, per definire gerarchie, accentuare un elemento rispetto ad un altro. Le Corbusier definiva l'architettura come *"il giuoco sapiente, corretto e magnifico delle forme riunite sotto la luce"*.

I segni riferibili al linguaggio iconico si riferiscono alle "rappresentazioni", elaborazioni grafiche che integrano i segni dell'architettura. Nel segno grafico ovviamente scompare il valore funzionale proprio del segno architettonico: ha l'unico intento comunicativo volto ad esprimere un significato. Quindi ciò che va analizzato è il rapporto tra segno grafico (significante) e intenzione comunicativa

(significato). Per comprendere il messaggio quindi è indispensabile conoscere il codice, nello specifico i codici semantici, ovvero sistemi di segni convenzionali.

Quando la scritta, il logotipo o altri segni grafici bidimensionali divengono elementi caratterizzanti della facciata architettonica, allora il carattere, le spaziature e i tracciati della scrittura si identificano con quelli dell'architettura. Il linguaggio dell'architettura non è costituito da soli segni lessicali: fondamentale è il modo di disporre tali segni. Tali interventi sui segni danno luogo alla forma.

Il compito dell'architettura quindi è quello di rendere più chiaro possibile il messaggio di cui è portatrice. Il fruitore avrà il compito di interpretare e comprendere il messaggio inteso dal progettista, comprensione che può essere facilitata mediante l'uso degli strumenti della rappresentazione grafica, che può svolgere un ruolo di decodificazione del codice.

PARTE II
GLI ARAZZI

GLI ARAZZI

L'arte della tessitura degli arazzi è un'arte antica. La loro storia nasce nei castelli e arriva ai giorni nostri in questo caso grazie alle capacità dell'arazziere Scassa e delle sue tessitrici che hanno reinterpretando l'arte contemporanea.

La loro maestria ha permesso di apportare alcune importanti accorgimenti alla tradizionale tecnica di tessitura facilitando il lavoro e rendendolo unico. Attraverso i fili tessuti sono riusciti a realizzare capolavori unici.

Per la loro corretta conservazione sono state emanate indicazioni precise riguardanti i criteri di esposizione e di deposito. Il degrado dei materiali tessili è principalmente influenzato dalle condizioni del microclima, della qualità dell'aria e dell'illuminazione.

LA NORMATIVA E LA TUTELA DEI BENI CULTURALI ALL'INTERNO DELLE SEDI ESPOSITIVE

La scienza della conservazione dei beni culturali è una materia vasta ed articolata e l'attività di scienziati e tecnici in questo settore riguarda molteplici campi. In particolare, lo sviluppo del settore tecnico-scientifico ha portato ad una maggiore consapevolezza di quali siano i parametri (es. temperatura, umidità relativa, inquinamento, radiazione luminosa, etc.) che influenzano i fenomeni di degrado e quindi maggiormente da verificare.

La qualità dell'ambiente e del microclima in cui vengono conservate ed esposte le opere ha così assunto grande importanza all'interno della progettazione dei musei. La diversità delle collezioni da preservare e le diverse nature degli spazi in cui vengono conservati però non rende possibile applicare degli schemi standardizzati ma rende necessario lo studio di appositi sistemi.

Le scelte espositive dovrebbero partire dall'analisi dello spazio, dei materiali, dei percorsi da seguire, e dal racconto che s'intende comunicare al visitatore ponendo al centro dell'attenzione il "benessere" dell'oggetto da conservare.

Gli elementi principali del sistema museale sono: il museo (inteso come edificio), le collezioni ed il pubblico fruitore. Ognuno dei quali può essere fonte di diverse problematiche.

Nel caso specifico dell'arazzeria Scassa, è necessario innanzitutto considerare che la chiusura del museo vero e proprio ha portato, attualmente, al collocamento di quasi tutti gli arazzi in ambienti adibiti a deposito e soltanto saltuariamente sono esposti o all'interno della sala in cui avviene anche la tessitura ed il restauro o per delle esposizioni.

La collocazione in un edificio di interesse storico-architettonico, come la Certosa di Valmanera porta intrinsecamente alcune caratteristiche legate all'architettura stessa (es. la tipologia e lo spessore delle murature, le dimensioni delle sale, le grandi aperture finestrate, etc.) che generano dei vincoli rispetto alle possibilità di

intervento tecnologico-impiantistico, in quanto, esso stesso è un bene culturale da salvaguardare. Inoltre gli arazzi sono costituiti da materiali organici e pertanto si devono prendere contemporaneamente in considerazione tutti i fenomeni fisici, chimici e biologici, che si possono verificare in specifiche condizioni microclimatiche e le possibili interazioni che avvengono con i materiali usati per l'esposizione ed il deposito.

Gli accorgimenti resi necessari a garantire la buona conservazione degli arazzi, determinati dall'ambiente in cui si trovano e dai materiali di cui sono costituiti, non devono però incidere negativamente sulle condizioni di accessibilità e fruibilità da parte dei pubblici fruitori e sul personale che, in quella stessa sala ma in tempi diversi, deve svolgere le attività di tessitura e di restauro.

Questo aspetto non è privo di inconvenienti: le persone rappresentano un potenziale rischio per gli oggetti esposti in quanto alterano involontariamente il microclima degli ambienti modificando i gradienti termici ed igrometrici legati alla respirazione e alla traspirazione del corpo umano. Un grande afflusso di visitatori, pertanto, determinerà un aumento dell'umidità relativa dell'aria, che dovrà essere tenuta conto nei calcoli dell'umidità relativa dell'ambiente. Il pubblico rappresenta inoltre il vettore di polveri, aerospore ed inquinanti dall'esterno.

Nello specifico, i sistemi d'illuminazione e di climatizzazione, necessitano di una progettazione attenta in modo da rendere possibile la visione delle opere prevedendo di garantire un servizio con connotazioni didattiche utilizzabile da un pubblico eterogeneo. Inoltre, generalmente, all'interno dei musei, si affiancano alle sale espositive numerosi altri servizi come gli archivi, i magazzini, gli uffici, le sale didattiche ed i servizi. Pertanto gli impianti devono anche poter differire in funzione delle diverse applicazioni.

Tutti questi aspetti devono sempre anche tenere conto e rispettare le normative vigenti in ambito museale.

La normativa generale, per una corretta conservazione del patrimonio artistico e culturale è regolata, controllata, promossa ed incentivata da numerosi enti ed associazioni culturali e scientifiche di grande livello e prestigio.

I principali enti normatori, che emanano le fondamentali norme tecniche sono

CAP. I - LA NORMATIVA E LA TUTELA DEI BENI CULTURALI ALL'INTERNO
DELLE SEDI ESPOSITIVE

l'I.S.O. (Internazional Organization for Standardization) in ambito internazionale, il C.E.N. (Comitè Europèen de Normalisation) in ambito europeo e il C.E.I. (Comitato Elettrotecnico Italiano) e l'U.N.I. (Ente Nazionale Italiano di Unificazione) in ambito nazionale.

Altri enti ed associazioni che delineano delle raccomandazioni e linee guida sono:

- in ambito internazionale:

- Il N.I.S.O. - National Information Standards Organization;
- L'I.C.C.R.O.M. - International Centre for the Study of the Preservation and the Restoration of Cultural Property;
- L'I.C.O.M - International Council of Museums;
- L'I.I.C. - International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works;
- La C.I.E. - Commission Internationale de l'Eclairage
- L'A.S.H.R.A.E. - American Society of Heating, Refrigerating, and Air-Conditioning Engineers;

- e in ambito nazionale:

- Il C.N.R. - Consiglio Nazionale delle Ricerche sulla conservazione ed il restauro degli oggetti d'arte e di cultura;
- L'A.I.D.I. - Associazione Italiana Di Illuminazione;
- L'I.C.R. - Istituto Centrale del Restauro di Roma;
- L'O.P.D. - Opificio delle Pietre Dure di Firenze.

I principali decreti nazionali e leggi della Regione Piemonte che forniscono le linee guida per una corretta progettazione e conservazione all'interno delle sedi espositive delineando dei parametri di riferimento sono:

- in ambito nazionale:

- Il Decreto Ministeriale n°569 del 20 maggio 1992 *“Normativa per la sicurezza per gli edifici storici ed artistici destinati a musei”*.

La norma disciplina le misure tecniche necessarie per il rilascio del certificato di prevenzione incendi in relazione agli edifici pubblici e privati, di interesse artistico e storico destinati a contenere, musei, gallerie, collezioni, oggetti di interesse culturale o manifestazioni culturali, per i quali si applicano le disposizioni contenute nella legge 1° giugno

1939, n. 1089 (e delle successive modificazioni e integrazioni). La finalità è quella di assicurare la sicurezza degli edifici e la buona conservazione dei materiali in essi contenuti individuando le attività consentite negli edifici, i sistemi di antincendio, le disposizioni relative allo svolgimento delle diverse attività, le misure precauzionali per lo sfollamento delle persone in caso di emergenza.

- Il D.P.C.M. 5 dicembre 1997 *“Determinazione dei requisiti acustici passivi degli edifici”*.

La norma determina i requisiti acustici delle sorgenti sonore interne agli edifici ed i requisiti acustici passivi degli edifici e dei loro componenti in opera, al fine di ridurre l'esposizione umana al rumore.

- Il Decreto Legislativo 112 del 31 marzo 1998 *“Conferimento di funzioni e compiti amministrativi dello Stato alle regioni ed agli enti locali, in attuazione del capo I della legge 15 marzo 1997, n. 59”*.

Introduce il concetto di standard in ambito museale e prevede che “Con proprio decreto il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali definisca i criteri tecnico-scientifici e gli standard minimi da osservare nell'esercizio delle attività, in modo da garantire un adeguato livello di fruizione collettiva dei beni, la sicurezza e la prevenzione dei rischi” (Art. 150, comma 6).

- Il Decreto legislativo n°42 del 22 gennaio 2004 *“Codice dei beni Culturali e del Paesaggio”*.

Grazie a questo Decreto Legislativo è stato varato il Codice dei Beni Culturali e Paesaggistici che fornisce uno strumento per difendere e promuovere il patrimonio culturale, anche attraverso il coinvolgimento degli enti locali. Il Codice dei Beni Culturali suddivide il patrimonio culturale nazionale in due tipologie di beni culturali: i beni culturali in senso stretto ed i beni paesaggistici. Inoltre mette in evidenza la necessità del restauro preventivo, inteso come l'insieme di tutte le azioni mirate a garantire la conservazione del bene culturale, soprattutto in riferimento alla pericolosità del territorio sul quale il bene si trova. In particolare nella seconda sezione, Art. 29 relativo alle misure di conservazione si legge: “1. La conservazione del patrimonio culturale è assicurata mediante una coerente,

CAP. I - LA NORMATIVA E LA TUTELA DEI BENI CULTURALI ALL'INTERNO
DELLE SEDI ESPOSITIVE

coordinata e programmata attività di studio, prevenzione, manutenzione e restauro. 2. Per prevenzione si intende il complesso delle attività idonee a limitare le situazioni di rischio connesse al bene culturale nel suo contesto. 3. Per manutenzione si intende il complesso delle attività e degli interventi destinati al controllo delle condizioni del bene culturale e al mantenimento dell'integrità, dell'efficienza funzionale e dell'identità del bene e delle sue parti".

- Decreto del Ministero del 22 gennaio 2008 *"Regolamento concernente l'attuazione dell'articolo 11-quaterdecies, comma 13, lettera a) della legge n. 248 del 2 dicembre 2005, recante riordino delle disposizioni in materia di attività di installazione degli impianti all'interno degli edifici"*.

Il decreto si applica agli impianti posti al servizio degli edifici, indipendentemente dalla destinazione d'uso, collocati all'interno degli stessi o delle relative pertinenze e fornisce una classificazione di tutti i tipi di impianti (elettrico, riscaldamento, idrico sanitario, gas, antincendio, radiotelevisivo e ascensore).

- Decreto del Ministero per i Beni e le Attività Culturali 28 marzo 2008 *"Linee guida per il superamento delle barriere architettoniche nei luoghi di interesse culturale"*.

Il decreto fornisce le linee guida per il superamento delle barriere architettoniche negli istituti e luoghi della cultura. Nello specifico tratta i temi legati all'accessibilità definendo i criteri e gli orientamenti per la progettazione, per il superamento di distanze e dislivelli, per la fruizione delle attrezzature e per gli allestimenti degli spazi espositivi.

- Il Decreto Ministeriale 10 maggio 2011 *"Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di sviluppo dei musei"*.

L'atto di indirizzo identifica le attività, denominate ambiti, di ogni museo (status giuridico, assetto finanziario, strutture del museo, personale, sicurezza del museo, gestione e cura delle collezioni, rapporti del museo con il pubblico e relativi servizi, rapporti con il territorio), fornendo schede tecniche che evidenziano quali requisiti minimi rispettare per garantire un buon servizio. Per quanto concerne la conservazione preventiva e il monitoraggio ambientale, l'Ambito VI, *"Gestione e cura delle collezioni"* individua come prioritaria la gestione e cura delle collezioni in

quanto rappresentano l'elemento costitutivo di ogni museo. Inoltre raccomanda di osservare precisi criteri di conservazione preventiva, attraverso il monitoraggio delle condizioni ambientali, al fine di garantire la sicurezza delle opere e fornisce un elenco dettagliato di parametri fisici, chimici e biologici da monitorare suggerendo valori di riferimento per assicurare le condizioni ottimali di conservazione dei manufatti. Questo documento costituisce il primo atto ufficiale che valorizza tutte le funzioni attribuite al museo ed affronta in maniera dettagliata anche le azioni di conservazione preventiva e monitoraggio ambientale.

- in ambito regionale:

- Legge regionale del 28 agosto 1978, n. 58 *"Promozione della tutela e dello sviluppo delle attività e dei beni culturali"*.
- Deliberazione della Giunta Regionale del 1 agosto 2003 *"Istruzioni per la determinazione dei valori minimi ammissibili delle altezze interne dei locali degli edifici esistenti di vecchia costruzione, oggetto di interventi di recupero edilizio"*
- Deliberazione della Giunta Regionale 29 maggio 2012, n. 24-3914 *"D.M. 10.5.2001. Standard di qualità nei musei piemontesi - Approvazione modalità procedura di accreditamento e linee guida per la prosecuzione e lo sviluppo del progetto"*.
- Legge regionale 11 marzo 2015, n. 3 *"Disposizioni regionali in materia di semplificazione"*, capo XIV, Art. 57-63, Semplificazioni in materia di cultura e beni culturali.
- Deliberazione della Giunta Regionale 20 luglio 2015, n. 116-1873 *"L.R. 58/78. Programma di attività in materia di promozione dei beni e delle attività culturali 2015-2017 e criteri di valutazione delle istanze di contributo. Riparto delle risorse stanziare secondo le singole linee di intervento. Approvazione"*.

Il compito principale dell'U.N.I. è quello di elaborare, pubblicare e diffondere le norme che vengono sviluppate da enti come l'I.S.O. E il C.E.N.. Nel settore dei beni culturali ha pubblicato diverse norme tecniche che forniscono indicazioni riguardanti la misurazione dei parametri ambientali fornendo dei "valori consigliati". Le più significative riguardanti i materiali tessili sono:

CAP. I - LA NORMATIVA E LA TUTELA DEI BENI CULTURALI ALL'INTERNO
DELLE SEDI ESPOSITIVE

- La Norma CEI 64-15 del 1998 con valore sperimentale *“Impianti elettrici negli edifici pregevoli per rilevanza storica e/o artistica”*.
La norma nasce dalla necessità di realizzare e adeguare gli impianti elettrici negli edifici di rilevante valore storico e fornisce dei suggerimenti per la realizzazione di soluzioni che integrino e in alcuni casi varino, con prescrizioni a sicurezza equivalente, quanto già previsto nelle normative precedenti.
- La Norma CEI EN 62031 del 2009 *“Moduli LED per l’illuminazione generale. Specifiche di sicurezza”*.
La norma specifica le prescrizioni generali e di sicurezza per i moduli diodi ad emissione luminosa.
- La Norma CEI 64-8/3 del 2012 *“Impianti elettrici utilizzatori a tensione nominale non superiore a 1000V in corrente alternata e a 1500V in corrente continua. Parte 3: Caratteristiche generali”*.
La norma riporta le prescrizioni relative alla configurazione circuitale degli impianti elettrici, ai loro sistemi di alimentazione, alla protezione contro le influenze esterne e della loro compatibilità dei componenti.
- La Norma UNI 10829 del 1999 *“Beni di interesse storico e artistico. Condizioni ambientali di conservazione. Misurazione e analisi”*.
Prescrive una metodologia per la misurazione in campo delle grandezze ambientali termoigrometriche e di illuminazione ai fini della conservazione di beni di interesse storico ed artistico e fornisce indicazioni relative alla modalità di elaborazione e sintesi dei dati rilevati per una loro valutazione finalizzata al contenimento dei processi di degrado. Per quanto riguarda la prevenzione la norma suddivide i beni in tre classi (oggetti di natura organica, inorganica e mista) ed assegna a un elenco dettagliato di opere a ciascun gruppo specifico un valore di illuminamento consigliato. Il testo preparatorio alla stesura della norma UNI 10829 deriva dal settore della termotecnica a cura del Comitato Termotecnico Italiano.
- La Norma UNI 10969 del 2002 *“Beni culturali. Principi generali per la scelta e il controllo del microclima per la conservazione dei beni culturali in ambienti*

interni". La norma fornisce linee guida per la scelta e controllo del microclima in musei, gallerie, archivi, ecc., ai fini della conservazione dei beni culturali.

- La Norma UNI 11120 del 2004 *"Beni culturali. Misurazioni in campo della temperatura dell'aria e della superficie dei manufatti"*.

Rappresenta una guida per la misurazione della temperatura dell'aria e della superficie di oggetti che fanno parte del patrimonio culturale, sia che si trovino all'aperto sia che si trovino all'interno. La norma stabilisce indicazioni che assicurano allo stesso tempo un'elevata qualità della misura e il massimo rispetto dell'integrità delle opere.

- La Norma UNI 11131 del 2005 *"Beni culturali. Misurazioni in campo dell'umidità relativa"*.

La norma indica i parametri fisici e gli strumenti idonei alla misurazione dell'umidità nell'aria ai fini della conservazione del patrimonio culturale. La norma stabilisce indicazioni per effettuare misure accurate dell'ambiente microclimatico e per studiare le interazioni fra aria e oggetti.

- La Norma UNI 15757 del 2010 *"Conservazione dei beni culturali. Specifiche concernenti la temperatura e l'umidità relativa per limitare i danni meccanici causati dal clima ai materiali organici igroscopici"*.

La norma fornisce una guida sui livelli di temperatura e di umidità relativa per limitare i danni fisici che il clima causa ai materiali organici igroscopici che sono stati tenuti immagazzinati per lungo tempo (oltre un anno) o in mostre in ambienti interni come musei, gallerie, depositi, archivi, chiese e palazzi storici.

- La Norma UNI 16095 del 2012 *"Conservazione dei beni culturali. Descrizione dello stato di conservazione per i beni culturali mobili"*.

La norma stabilisce le finalità e il contesto relativi allo stato di conservazione dei beni culturali mobili, inoltre definisce anche la struttura per un rapporto dello stato di conservazione. La norma si applica a tutte le classi di beni culturali mobili, sia come oggetti individuali sia come collezioni.

CAP. I - LA NORMATIVA E LA TUTELA DEI BENI CULTURALI ALL'INTERNO
DELLE SEDI ESPOSITIVE

- La Norma UNI 1838 del 2013 *“Illuminazione di emergenza”*.
La norma definisce i requisiti illuminotecnici dei sistemi di illuminazione di emergenza installati in edifici o locali pubblici o lavorativi.
- La Norma UNI 16163 del 2014 *“Linee guida e procedure per scegliere l’illuminazione adatta a esposizioni in ambienti interni”*.
La norma definisce le procedure e i mezzi per produrre un’illuminazione in ambienti interni, pubblici o privati, adatta ai fini conservativi tenendo conto degli aspetti estetici, espositivi e conservativi esaminando le implicazioni della progettazione dell’illuminazione ai fini della salvaguardia dei beni culturali. La finalità è quella di fornire delle raccomandazioni sui livelli di illuminamento minimo e massimo accettabili.
- La Norma UNI 11630 del 2016 *“Luce e illuminazione. Criteri per la stesura del progetto illuminotecnico”*.
La norma definisce il processo di elaborazione del progetto illuminotecnico per opere in ambito pubblico e/o privato da applicare alla realizzazione di nuovi impianti o per l’adeguamento e la trasformazione degli impianti esistenti.

Normative più specifiche relative alle condizioni igienico-sanitari, al superamento delle barriere architettoniche, alla prevenzione incendi, agli impianti sono state prese in esame nella Parte V, capitolo 3 in relazione allo studio per la realizzazione di una nuova sede per il Museo Arazzi Scassa.

Nella V parte, verranno trattati soltanto gli impianti di illuminazione e di climatizzazione e per motivi di brevità non verranno esaminati nello specifico altri sistemi che impediscano eventuali danni accidentali durante le visite o durante le attività lavorative e degli impianti, altrettanto importanti, come quello antincendio, quello antifurto e quello anti vandalismo. L’attenzione verrà focalizzata su uno dei locali espositivi in cui verrà pensato un allestimento specifico capace di sostenere gli arazzi integrando i sistemi d’illuminazione.

CAP. I - LA NORMATIVA E LA TUTELA DEI BENI CULTURALI ALL'INTERNO
DELLE SEDI ESPOSITIVE

I CRITERI DI CONSERVAZIONE DEI MATERIALI TESSUTI

Una buona conservazione consiste nell'assicurare la messa in sicurezza del bene attraverso tecniche di intervento non invasive rispetto all'opera e nel rispetto delle successive operazioni di conservazione e/o restauro o manutenzione che verranno intraprese.

“Non si conserva per conservare, ma si conserva un bene perché sia fruito e goduto dal pubblico. Non si restaura per restaurare, ma si restaura un bene per metterlo a disposizione del pubblico”¹⁷.

La conservazione dunque consiste in qualsiasi azione avente come scopo quello di aumentare l'aspettativa di vita del bene culturale mentre il restauro consiste in qualsiasi azione il cui scopo è quello di valorizzare il messaggio estetico e storico espresso dal bene stesso.

Nell'ambito della conservazione del patrimonio culturale oggi si tende a privilegiare ed intraprendere politiche di tutela incentrate sulla prevenzione.

¹⁷ Gael de Guichen, *Introduzione alla Conservazione Preventiva*, in AA. VV., *La Conservazione preventiva delle raccolte museali - Atti del Convegno*, NARDINI Editore, Fiesole (Firenze) 2003, pp.14-15.

LA CONSERVAZIONE PREVENTIVA

La conservazione preventiva, secondo una concezione più estesa rispetto al passato, si può definire come lo studio dei fattori di degrado dei manufatti artistici e delle condizioni ambientali in cui sono conservati, che porta alla ricerca di tecniche e metodi operativi allo scopo di ottimizzarne la conservazione e la fruizione¹⁸.

Attualmente si configura come una vera e propria disciplina trasversale e interdisciplinare che coinvolge svariati aspetti, da quelli più tecnici e scientifici a quelli gestionali, finanziari e di formazione del personale qualificato.

Si può quindi considerare la conservazione preventiva come un insieme globale di interventi tecnici e di attività volti a migliorare lo stato conservativo, sia delle raccolte museali sia dell'ambiente che li ospita, attraverso, la gestione e la pianificazione delle risorse materiali, umane e temporali a disposizione. Si deduce quindi l'importanza della prevenzione in quanto comprendente quelle azioni di conservazione e manutenzione da effettuare o per rallentare il naturale processo di invecchiamento dei manufatti e di conseguenza evitare l'intervento di restauro vero e proprio, o, se l'attuazione di tale intervento si rivela indispensabile, per far sì che il suo effetto possa essere il più duraturo possibile.

La conservazione preventiva è dunque diventata una nuova disciplina, ormai largamente condivisa e praticata a livello internazionale, e che in Italia si sta iniziando a perseguire solo negli ultimi anni.

¹⁸ A questa riformulazione aggiornata di conservazione preventiva si è giunti dopo un trentennio circa di dibattiti sull'argomento: nata agli inizi degli anni Settanta questa disciplina è cresciuta sensibilmente grazie alla discussione maturata all'interno di un'intensa attività di ricerca scientifica, di convegni specifici, di corsi di formazione, di scambi continui di dati e di informazione tra i diversi paesi gestiti da associazioni culturali e scientifiche come l'ICCROM, l'ICOM e l'IIC. Inizialmente vennero definiti tutti gli interventi necessari a migliorare lo stato di conservazione considerando soprattutto le interazioni con l'ambiente circostante in modo da diminuire gli interventi diretti sugli oggetti prolungando l'efficacia dei trattamenti di restauro. In Italia il percorso della conservazione preventiva si può distinguere in tre periodi: la prima dal 1965 a 1975, dove ci è stata una presa di coscienza del problema; poi dal 1976 al 1985, in cui il termine entra effettivamente in scena e questa problematica s'impose all'attenzione degli esperti e si fece strada una visione più globale del concetto; dal 1986 al 1995, in cui si delinea una strategia e maggior precisione questa disciplina. AA. VV., *La Conservazione preventiva delle raccolte museali - Atti del Convegno*, NARDINI Editore, Fiesole (Firenze) 2003, pp.7-11, 15-16.

CAP. 1 - LA NORMATIVA E LA TUTELA DEI BENI CULTURALI ALL'INTERNO
DELLE SEDI ESPOSITIVE

Nel 1995 l'ICCROM ha lanciato il progetto denominato "Teamwork for Preventive Conservation" con l'obiettivo di creare un gruppo multidisciplinare di professionisti all'interno del museo con il compito di mettere in atto la conservazione preventiva e di identificare un piano di azione e di risorse da attuare nell'arco di tempo da 1 a 3 anni. Gli Indicatori di Conservazione Preventiva ICCROM (ICCROM Preventive Conservation Indicators) sono uno strumento di autovalutazione del lavoro svolto e servono a promuovere lo scambio di conoscenze specialistiche ed il dibattito tra i diversi profili professionali. Inoltre l'ICCROM impartisce corsi di formazione e di specializzazione per i professionisti dei beni culturali (dai conservatori ai restauratori, agli architetti, ai biologi, agli archeologi, etc.) con l'obiettivo comune di minimizzare i rischi di danno alle collezioni.

Una corretta prevenzione consente anche di ridurre al minimo tutte le situazioni considerate a rischio. Ad esempio: evitare i problemi attraverso ricerche mirate sulla base di indicazioni e standard specifici; evitare l'utilizzo di materiali non idonei per i restauri; evitare installazioni non appropriate che possono generare urti, vibrazioni e abrasioni.

Grazie ad manutenzione costante degli impianti (es. pulizia periodica dei filtri degli impianti di climatizzazione) si consente inoltre di creare condizioni lavorative idonee rispetto alle tecniche di intervento individuate per le opere e per la sicurezza del personale, delle attrezzature utilizzate e dell'ambiente che ospita le operazioni.

VALUTAZIONI ED ANALISI

La valutazione dello stato di conservazione dei manufatti attraverso periodici e costanti controlli, registrati e datati, può essere realizzata con analisi non distruttive o micro-distruttive. I controlli devono essere di tipo chimico, fisico e biologico.

Controlli chimici - verifica delle proprietà chimiche dei manufatti.

Controlli fisici - verifica delle condizioni fisiche delle parti costituenti i manufatti.

Controlli biologici – valutazione della biodegradabilità dei materiali.

Nei tessuti di cui non si conosce l'origine, al fine della loro conservazione, è fondamentale determinare anche altri fattori come la datazione¹⁹, la provenienza, i materiali utilizzati, il metodo con cui sono stati ritorte le fibre tessili e il tipo di sostanza impiegata per tingere. Altri importanti dati tecnici come la larghezza e altezza, il numero delle cimose, i vari tipi di filati e la loro funzione all'interno dell'intreccio si possono ricavare anche solo grazie ad un attento studio del tessuto.

Le analisi non distruttive condotte sui manufatti non sempre sono in grado di fornire le informazioni necessarie soprattutto in relazione ai pigmenti e ai coloranti organici naturali utilizzati per la tintura che invece si possono ottenere con analisi microchimiche o micro-distruttive grazie al prelievo di una quantità minima di materiale.

Alcuni metodi non distruttivi nelle analisi dei coloranti sono:

Spettrofotometria in riflettanza nel visibile: Tutti i coloranti sono sostanze che assorbono le diverse lunghezze d'onda delle radiazioni visibili riflettendo la luce ad altre lunghezze. Come conseguenza, si evince che è possibile utilizzare la spettrofotometria in riflettanza nel visibile per identificare il colorante utilizzato. Le intensità e le lunghezze d'onda della luce che non sono assorbite dalla matrice colorante-tessuto sono riflesse e misurate, producendo uno spettro di riflettanza. La spettrofotometria è un metodo semplice e relativamente innocuo, se il tempo della radiazione rimane limitato. Questo mezzo invece è sconsigliato su tessuti provenienti da scavi archeologici perché i risultati possono rivelarsi ambigui a causa di alcuni coloranti antichi ed impurità che producono spettri di riflettanza simili. Altre negatività sono che non consente di scendere nel dettaglio per

¹⁹ Per raggiungere una datazione e ipotizzare una possibile provenienza, è possibile ricorrere anche ad analisi sui coloranti di tipo micro distruttive. (Es: il C14. Questa indagine però, se non strettamente necessaria, è sconsigliata in quanto per la sua realizzazione servono almeno 0,2 mg di materiale per l'identificazione del colore che dev'essere sottratta all'opera.) Quando risulta necessario individuare la scelta dei punti di prelievo rispettandone l'integrità. Tale tema è stato ampiamente affrontato nel IX Convegno Internazionale "Non Destructive Investigation and Microanalysis for the Diagnostics and Conservation of Cultural and Environmental Heritage" tenutosi a Gerusalemme dal 25 al 30 maggio 2008. MARIO CIATTI, SUSANNA CONTI (a cura di), *Il restauro dei materiali tessili*, Alpi Lito, Firenze 2010, pp. 272, 321-322.

CAP. I - LA NORMATIVA E LA TUTELA DEI BENI CULTURALI ALL'INTERNO
DELLE SEDI ESPOSITIVE

quantificare i vari componenti del colorante o del pigmento e che spesso la trama e l'ordito sono tinti differentemente. Questa tecnica pertanto non risulta essere la più appropriata per l'identificazione dei coloranti.

Spettrofotometria a fluorescenza in 3D: La fluorescenza è una luminescenza in cui gli elettroni di certe molecole assorbono la radiazione prodotta da energia relativamente forte (lunghezza d'onda corta) con l'emissione successiva di una luce visibile. Questo metodo fornisce una mappatura grafica in 3D che rappresenta l'intensità della fluorescenza in funzione delle lunghezze d'onda di eccitazione e di emissione. Questo metodo, estremamente limitato, a causa delle somiglianze tra i tracciati prodotti.

Spettrofotometria infrarossa: è una tecnica utilizzata permette un esame in situ e viene utilizzata per lo studio dei legami chimici nelle sostanze organiche. Questa tecnica è comunque sconsigliata in quanto la presenza di impurità può produrre dati errati.

Per eseguire delle analisi micro-distruttive su un campione, questo dev'essere fisicamente prelevato dal manufatto tessile, incidendo così, anche se solo con delle micro-campionature, sulla struttura integrale del tessuto.

Tra le analisi micro-distruttive la tecnica più efficace per fornire la massima informazione nella identificazione dei coloranti presenti è la cromatografia. Il vantaggio è che questa tecnica produce una separazione delle informazioni. Esistono due tipi di cromatografia, la cromatografia su strato sottile e la cromatografia liquida ad elevate prestazioni. Tecniche molto simili in quanto si basano sullo stesso principio. La cromatografia su strato sottile è una tecnica costosa e consente l'estrazione del colorante dal manufatto tessile utilizzando un sistema di solventi appropriati. Una goccia del colorante concentrato, in precedenza estratto dal tessuto, è applicata su una estremità della superficie di una lastra di metallo o di vetro o di plastica, rivestita con uno strato sottile di materiale che trattiene il colorante. Quando la goccia si asciuga, la lastra viene inserita in un contenitore chiuso contenente sul fondo un serbatoio con un solvente con il quale il colorante ha un'affinità. Per effetto della capillarità, il solvente risale lungo la lastra trascinandosi con sé tutti i vari componenti presenti. Questi componenti hanno affinità differenti con lo strato sottile che riveste la lastra ed il solvente

producendone una separazione dei componenti. La cromatografia liquida ad elevate prestazioni inoltre permette il prelievo di minor materiale grazie alla maggiore sensibilità del rilevatore e i dati sono forniti anche sottoforma di uno spettro UV/Visibile che mostra le lunghezze d'onda in formato digitale permettendone l'archiviazione.

Grande attenzione comporta poi la descrizione dello stato di conservazione dell'oggetto che, oltre alle informazioni derivanti dalle analisi effettuate, deve registrare eventuali modifiche ed integrazioni effettuate in precedenza come toppe, rammendi e rattoppi. Le osservazioni raccolte, in forma, scritta corredate da una documentazione fotografica esaustiva, restituiscono il quadro della storia dell'oggetto, la cui conoscenza è auspicabilmente approfondita dalla collaborazione dello storico, dello storico dell'arte e del restauratore attraverso la lettura delle fonti d'archivio.

Soltanto disponendo di tutte queste informazioni si potrà formulare un progetto per la conservazione o per il restauro.

Ogni fase dell'intervento conservativo sarà anch'esso documentato da una relazione scritta e, se necessario, da immagini fotografiche. A conclusione dei lavori, infine, è bene realizzare fotografie dell'opera perfettamente confrontabili con quelle effettuate all'inizio della ricerca.

INTERVENTI DI PULITURA E RESTAURO

Nel caso in cui i materiali tessili abbiano subito un deterioramento, dovuto a cause accidentali o al solo trascorrere del tempo, è necessario attuare un adeguato trattamento in base al tipo di degrado rilevato in modo da fermare o rallentare il naturale deterioramento degli oggetti. Naturalmente le fibre antiche, più fragili di quelle nuove, sono compromesse dal carico aggiuntivo di polvere, sporco o acidi.

La pulitura, consiste nell'eliminazione dei corpi estranei, pericolosi agenti corrosivi che penetrando nelle fibre attaccando la loro elasticità sino a determinarne la

CAP. I - LA NORMATIVA E LA TUTELA DEI BENI CULTURALI ALL'INTERNO
DELLE SEDI ESPOSITIVE

distruzione. Alla presenza dello sporco infatti i «movimenti» compiuti dalle fibre incontrano un corpo solido col quale entrano in attrito sino all'oro dissolvimento. È per questo che alla pulitura viene attribuita grande importanza come intervento conservativo.

Ovviamente ogni intervento va seguito con la massima cautela e ogni oggetto trattato con il maggior riguardo possibile secondo le sue condizioni, prestando attenzione non soltanto all'effetto immediato del trattamento ma anche all'eventualità di danni posteriori. In talune circostanze, ad esempio quando i prodotti usati lasciano residui nel tessuto, un trattamento dannoso può rivelarsi tale soltanto dopo anni.

Riguardo alla pulitura occorre dunque avvalersi di metodi ampiamente sperimentati.

La prima operazione consiste in metodi di aspirazione controllata che possono essere realizzati con macroaspiratori o con microaspiratori con ugelli di varie forme e dimensioni da usare in rapporto alle caratteristiche dei filati ad al loro degrado. Fondamentale è anche la possibilità di regolare l'intensità dell'aspirazione. Gli ugelli in vetro soffiato pirex, arrotondati in tutte le loro spigolature, sono pensati in funzione alla delicatezza necessaria con i tessuti degradati. Il passaggio sulle fibre, infatti, deve avvenire molto dolcemente e senza incisività. Il vetro inoltre è un materiale che, grazie alla sua trasparenza, permette di seguire il lavoro che si sta effettuando. Gli ugelli in acciaio inox, più fini, sono specificatamente adatti per il prelievo i particolari depositi annidati nelle fibre dei tessuti.

La scelta del procedimento più adatto deve tener conto di tre fattori fondamentali²⁰:

- Le caratteristiche fisiche e tipologiche del tessuto:
Gli arazzi vengono classificati come tessuti piani. Le loro grandi dimensioni spesso possono condizionare la scelta del procedimento favorendo una macroaspirazione e solo una microaspirazione per interventi localizzati.

²⁰ Il restauro dei materiali tessili. MARIO CIATTI, SUSANNA CONTI (a cura di), *Il restauro dei materiali tessili*, Alpi Lito, Firenze 2010, p. 55.

- Lo stato di degrado:
La scelta tra macro e microspirazione e le modalità devono essere calibrate anche in relazione allo stato di degrado. Gli arazzi facenti parte della collezione Scassa sono tessuti di recente fattura e pertanto si trovano in un buono stato di conservazione e le fibre risultano intatte. Gli arazzi che invece vengono portati all'arazzeria per subire un restauro spesso presentano una perdita parziale dei legami intramolecolari.
- La tipologia dei materiali estranei (sporco).

Nei tessuti antichi però è opportuno distinguere quel che è bene rimuovere in quanto fonte di degrado e quanto invece dev'essere mantenuto per via delle sue caratteristiche storiche (es. lacche, cere, etc.). Nel caso della sola polvere che si deposita nel tempo invece, per quanto possibile, è sempre auspicabile la rimozione. L'aspirazione è in sostanza una corrente d'aria che colpisce le particelle di sporco. Nei tessuti questo metodo non provoca né a perdita di colore né cambiamenti dimensionali e non crea danni fisici, naturalmente se viene usato correttamente. Fino ad ora la pulitura meccanica non viene considerata molto soddisfacente se utilizzata da sola. Viene comunque effettuata soprattutto dove convivono complessi problemi di conservazione fisico-strutturale della fibre, connessi a perdite di colore, variazioni dimensionali ed eterogeneità dei materiali. Un primo trattamento attento e ben individuato di macro e micro aspirazione può essere, se necessario, il primo intervento prima di un restauro. Nel caso di una immersione in acqua, rimuovere preliminarmente la parte più superficiale della polvere, ma anche quella penetrata più a fondo negli interstizi delle fibre, fa sì che non si verifichi l'indesiderata riprecipitazione del particolato che, a questo punto, aderirebbe più tenacemente alla fibre permettendo invece all'acqua e all'eventuale tensioattivo di esplicare al meglio il loro potere pulente. È oltremodo utile, eseguendo l'aspirazione della polvere, utilizzare una fonte di luce (possibilmente schermata da raggi UV e ventilata) situata in posizione radente. Questa operazione dev'essere eseguita, possibilmente, in un ambiente apposito, con il controllo dei parametri climatici di temperatura e umidità. Nello specifico quest'ultima, se raggiunge livelli molto elevati, favorisce o rende più tenace il legame tra la polvere e le fibre aumentandone le difficoltà di aspirazione.

CAP. I - LA NORMATIVA E LA TUTELA DEI BENI CULTURALI ALL'INTERNO
DELLE SEDI ESPOSITIVE

Gli aspiratori inoltre permettono la raccolta del materiale rimosso che può diventare oggetto di studio al fine di migliorarne la conservazione.

Nel caso in cui non sia sufficiente l'aspirazione si può ricorrere a dei lavaggi a secco o ad acqua. In generale però sono preferibili quelli ad acqua in quanto risponde meglio alle esigenze della pulitura.

Per decidere se un tessuto può essere trattato ad acqua, è necessario verificare la solidità dei colori, in quanto, il lavaggio è consigliabile solo quando i colori sono stabili. A questo scopo, se è possibile, occorre prelevare dei minuscoli campioni di fibra, bagnarli con la soluzione per il lavaggio e porli tra due vetrini, su un pezzetto di cotone bianco. Oltre alla qualità dei coloranti esistono anche altri fattori che impediscono un trattamento ad acqua: certi tipi di ricamo, per esempio quelli eseguiti con sete di scarto, inserti particolari, comportano esami accurati prima del lavaggio anche se questo non è da escludere a priori.

La pulitura ad acqua può essere eseguita in vari modi. Il trattamento più delicato consiste in semplici bagni d'acqua distillata tiepida e sapone neutro, un sistema che consente di rimuovere l'eccessiva acidità prodotta dall'inquinamento atmosferico anche nei reperti più fragili. Per rendere più sopportabile il trattamento, il tessuto viene precedentemente protetto con un velo di tulle e mosso delicatamente nella soluzione per il lavaggio; i manufatti ben conservati possono invece essere trattati con l'aiuto di spugne o pennelli. In ogni caso lo scopo di una pulitura di questo genere è sempre e soltanto l'asportazione di agenti corrosivi, poiché l'effetto relativamente blando della soluzione impiegata non è sufficiente per eliminare le macchie, che normalmente vengono lasciate. I benefici del lavaggio si basano sulla capacità delle fibre naturali di dilatarsi a contatto con l'acqua liberando le particelle di sporco. È vero che talvolta possono andare perdute piccole particelle di fibra, quelle che già si sono dissolte e non si possono far reagire con alcun mezzo. Ma è anche vero che permanendo nel tessuto esse avrebbero accelerato il deterioramento delle parti ancora intatte. Liberate dalla stretta dello sporco le fibre sane invece possono "respirare" nuovamente e riacquistare la loro elasticità.

Di norma un trattamento di lavaggio si svolge nelle seguenti fasi: prepara la soluzione con detersivi neutri, anionici, in rapporto di 0,5 g su 3 litri di acqua, il tessuto viene immerso, disteso in piano e mosso cautamente con la mano in modo

che lo sporco, sciogliendosi, non si depositi nuovamente sulla sua superficie. Il tessuto sarà poi ripetutamente sciacquato in acqua deionizzata limpida sino alla completa eliminazione del detergente.

Nel caso di reperti particolarmente fragili l'intero procedimento di lavaggio può essere effettuato in «bagni» di sola acqua distillata. Oltre ad essere efficace senza bisogno di aggiunte, tale sistema offre il vantaggio di poter interrompere il trattamento in qualsiasi momento senza lasciare residui dannosi di detergente nel tessuto.

Le soluzioni di acqua e aceto e acqua e ammoniaca sono fortemente sconsigliate perché ossidano i colori e la lana che si spezza più facilmente e perde le tonalità originarie.

Il trattamento ad acqua offre un altro vantaggio: la possibilità di muovere le fibre, divenute nuovamente malleabili senza pericolo di spezzarle. Allo stesso modo, quando è ancora umido o bagnato, è possibile ripristinare la forma originaria di un tessuto sgualcito e deformato seguendo la struttura dell'intreccio: un esito determinante per la buona riuscita dell'intervento sul piano estetico che può essere raggiunto unicamente in questa fase. Sconsigliabile è l'uso del ferro da stiro per i tessuti antichi le cui fibre infragilite non sopporterebbero, senza danni, il calore e la pressione. Anche qualora la stoffa venisse appoggiata su di una superficie riscaldata si formerebbe un ristagno di calore non controllabile, particolarmente pericoloso in presenza di umidità.

L'operazione di posizionamento viene eseguita su un tavolo di vetro, illuminato da sotto, espediente che facilita il riconoscimento di trama e ordito e conseguentemente la messa in posa.

Quando l'oggetto presenta zone lacerate, o lesionate, o friabili, è indispensabile rinforzarlo con un supporto. Per tessuti spessi, come gli arazzi, si usa la lana o lino.

Il successo di un intervento conservativo sul piano estetico comporta un buon senso del colore e la massima cura durante la tintura del tessuto di supporto. La qualità dei coloranti e la scelta di una tonalità adeguate, simili a quelle originali, sono di fondamentale importanza se, oltre a conservarlo, si vuole ridonare al tessuto danneggiato un aspetto il più possibile fedele all'originale. In tal caso è di

CAP. I - LA NORMATIVA E LA TUTELA DEI BENI CULTURALI ALL'INTERNO
DELLE SEDI ESPOSITIVE

fondamentale importanza l'utilizzo di coloranti duraturi avendo inoltre cura di mescolare unicamente prodotti aventi lo stesso fattore di stabilità; in caso contrario si correrebbe il rischio che col passare del tempo la tonalità diventi non soltanto più chiara ma si modifichi a vantaggio del colore con fattore di stabilità più elevato. Per essere certi dei risultati si dovrebbero miscelare due coloranti, tre al massimo. Ogni tintura eseguita nell'ambito conservativo richiede la massima precisione: la stabilità dei colori dei fili e dei tessuti di supporto determinano infatti la riuscita estetica dell'intervento anche nel futuro.

La scelta dei materiali per il cucito è importante quanto quella dei tessuti di supporto. Dovendo essere resistente ma in nessun modo rigido, il filo che meglio si adatta alle esigenze è la seta grazie alla sua solidità ed elasticità, si spezza prima di lesionare il tessuto, può essere tinto con gli stessi criteri e i medesimi coloranti impiegati per i tessuti di supporto di lana e seta ed infine consente di eseguire punti quasi completamente invisibili. Per cucire si usano aghi molto fini che al pari dei sottili fili di seta che non danneggiano il tessuto.

Dopo la tintura nemmeno il tessuto di supporto viene stirato, ma posizionato sul tavolo di vetro seguendo la direzione di trama ed ordito. Messi in posa nello stesso modo, al momento della sovrapposizione entrambi i tessuti presentano la medesima tensione. Essi vengono quindi cuciti l'uno all'altro lavorando in piano. Ad eccezione delle zone lacerate - ripristinate di norma con punti posati - i due strati vengono uniti con cuciture di sostegno in modo che il tessuto di supporto sostenga uniformemente quello deteriorato. Le cuciture vengono eseguite in verticale, nella direzione in cui l'oggetto viene appeso od esposto: così facendo durante gli inevitabili movimenti di assestamento permane la possibilità di un certo gioco che consente ai due tessuti un adeguamento reciproco ed evita la formazione di pieghe. La zona sulla quale si sta lavorando viene fissata con dei pesi, senza sottoporre i tessuti a tensioni nocive.

Nei lavori di ancoraggio vengono usati principalmente il punto filza per fissare l'intero tessuto al supporto, il punto posato derivato dall'antico punto stuoia per fissare le zone lacerate, e il punto incrociato per la rifinitura del retro.

Quando si opera su reperti di grandi dimensioni o si devono fissare fili metallici sollevati,

Per ancorare fili metallici sollevati o staccati esistono due metodi. In un caso i fili metallici vengono ricollocati nella posizione originale e fermati singolarmente con piccoli punti; nell'altro vengono fissati tramite punti posati, posti ad angolo retto rispetto ad essi. Nel caso di oggetti particolarmente fragili o in stato frammentario per i quali è necessario un restauro conservativo a cucitura, si lavora conia crepeline di seta. Invece del fissaggio a punto posato, invece si stende una garza.

In alcuni casi, per consolidare i tessuti, sono state utilizzate colle a base di resine artificiali. Le fibre cioè sono state fissate ad un tessuto di supporto tramite l'incollaggio anziché la cucitura raggiungendo temperature tra i 100-130°C. Per farlo aderire al retro del documento da restaurare il tutto viene sottoposto a compressione. La colla sintetica indurisce facendo diventare i tessuti rigidi. Questo tipo di restauro però influisce negativamente perché comporta l'immissione nel tessuto di agenti corrosivi. Inoltre, da un lato le parti non intaccate dalla colla reagiscono secondo le loro caratteristiche alle oscillazioni dell'umidità relativa; dall'altro, si verifica un irrigidimento completo a causa dello strato di resina sintetica. Con questo attrito continuo, la fibra viene letteralmente macinata, con particolare efficacia nel caso di tessuti fragili. L'uso di un qualsiasi collante a base di resine sintetiche preclude ogni ulteriore intervento futuro. Un tessuto imbevuto o incollato con resine sintetiche, che col tempo viene nuovamente sporcato, non si pulirà tanto efficacemente quanto un tessuto fissato a cucitura. Le impurità penetreranno nel tessuto tanto profondamente attraverso le resine sintetiche, elettrostatiche, che attirano la polvere, così che non sarà più possibile eliminare le particelle di sporco. Nel caso in cui il tessuto da restaurare sia abbastanza robusto, talvolta, è possibile staccarlo dal supporto, meccanicamente o usando un solvente adatto, ma non senza che rimangano dei residui. Analogamente, non si è potuto ancora studiare e valutarne gli effetti a lungo termine.

Questa tecnica pertanto risulta essere fortemente sconsigliata.

Presso l'Arazzeria Scassa gli arazzi che necessitano di pulizia vengono prima girati dal rovescio su un tavolo adibito al restauro e sbattuti accuratamente, ma delicatamente, con un battipanni per far uscire la polvere e la sporcizia trattenute. In seguito si passa all'aspirazione di entrambi i lati. Il lavaggio avviene immergendo l'arazzo in acqua tiepida con l'aggiunta di un decotto di erba saponaria. La stesura all'interno dell'arazzo avviene srotolandolo lentamente. Dopo

CAP. I - LA NORMATIVA E LA TUTELA DEI BENI CULTURALI ALL'INTERNO
DELLE SEDI ESPOSITIVE

aver svuotato la vasca, l'arazzo viene passato su entrambi i lati per eliminare il più possibile ogni residuo di sapone ed infine risciacquato ripetutamente. Per l'asciugatura viene posto all'ombra ben teso in una zona ventilata. È importante non appenderlo perché le fibre imbevute di acqua sono molto pesanti e tende a deformarsi.

Nel caso di restauri dovuti a delle semplici scuciture si provvede semplicemente a rifarle. Nel caso invece di distacchi, in cui mancano delle parti, si deve procedere a ripristinare prima i licci e l'ordito facendo scorrere i fili per tutta la lunghezza o larghezza dell'arazzo, dopodiché è possibile ritessere la trama in modo da colmare i vuoti. Questo deve avvenire con del materiale il più simile possibile, sia per tipologia che per colore.

CRITERI DI ESPOSIZIONE E DI DEPOSITO

Al fine di un corretto deposito esistono diversi metodi di archiviazione.

Una delle possibilità è quello di conservarlo sotto vetro. La conservazione è più efficace in quanto il tessuto è predisposto sia per l'esposizione che per essere custodito in deposito, e non deve subire successive manipolazioni. Si usano dei pannelli di compensato ricoperti prima con un mollettone morbido, quindi con un tessuto di seta o cotone o lino. Su questo supporto il reperto viene delicatamente fissato o anche so o appoggiato quindi coperto da un vetro. Il tessuto, poggiante su una superficie morbida, non è sottoposto a pressione del vetro visto che normalmente il pannello viene collocato in verticale. Il vetro, inoltre, è fissato al pannello di legno con semplici graffe, cosa che consente la circolazione dell'aria pur garantendo la protezione dalla polvere. L'intero oggetto, poi, non è mai appoggiato direttamente alla parete, ma ne distanzia circa 5 cm, così che il contatto col muro non agisca negativamente e l'aria possa circolare anche tra il supporto e la parete.

Il vetro inoltre grazie alla sua carica elettrostatica attira la polvere così da farla depositare quasi unicamente sul tessuto.

Nei depositi invece gli arazzi possono essere posizionati in posizione orizzontale o verticale su dei telai in appositi armadi, al riparo dalla luce, all'interno dei quali vengono inseriti degli insetticidi.

Un'altra possibilità, è quella di conservarli in modo arrotolato. Questo metodo è quello utilizzato presso l'arazzeria Scassa. Gli arazzi vengono arrotolati su di un tubo in poliuretano di circa 12 cm di diametro di lunghezza pari alla misura minima dell'arazzo stesso. Sul cilindro, ogni 20-25 cm vengono effettuati dei fori di 3 cm di diametro. Dopodiché, all'interno del tubo, si inserisce una corda alla quale sono legati dei sacchetti di tela rada con all'interno dell'insetticida (tipo naftalina) per tutta la sua lunghezza. In questo modo fuoriescono dei gas velenosi che eliminano i parassiti. In seguito si impacchetta il tutto con della carta, tipo del velo da sposa, e si sigilla tutto con del nylon. Così imballati vengono posizionati su una rastrelliera che li sostengono.

Come viene esaminato in modo più approfondito successivamente, per una corretta conservazione degli arazzi, sia all'interno degli spazi museali che nei depositi, l'importante è garantirne la protezione dalla luce e da un errato microclima.

IL DEGRADO DEI TESSUTI

Gli accorgimenti da adottare per salvaguardarli sono numerosi e frutto di lunghi studi relativi alle condizioni ambientali in cui le opere vengono conservate. Gli agenti da regolare e verificare, secondo le specifiche normative tecniche, sono:

- Il microclima;
- La qualità dell'aria;
- L'illuminazione.

Sebbene possano sembrare parametri autonomi, in realtà, sono in stretta relazione l'uno con l'altro e sarebbe notevolmente restrittivo esaminare i diversi parametri separatamente in quanto le conseguenze che possono generare sono tra loro fortemente concatenate. Essi costituiscono i fattori più critici ai fini della conservazione delle opere e del museo che le ospita.

Gli impianti di illuminazione e di climatizzazione devono quindi essere progettati per permettere il corretto svolgimento di tutte le attività nel rispetto della normativa vigente ed il mantenimento dei valori di riferimento riguardanti i materiali tessili. Inoltre dev'essere previsto un periodico sistema di manutenzione in modo da mantenere sempre in perfetta efficienza gli impianti evitando che diventino essi stessi sorgenti di inquinanti. Tali soluzioni però, nel nostro caso, risultano essere notevolmente problematiche in quanto trattandosi di edifici di antica costruzione erano assenti nella progettazione originaria ed inoltre la presenza di vincoli di tutela limita notevolmente le possibilità di intervento.

IL MICROCLIMA

Con il termine microclima s'intendono le condizioni termoigrometriche dell'aria a contatto con l'oggetto, ovvero le condizioni di temperatura (T) e di umidità relativa²¹ (UR), premesso che l'oggetto tende sempre ad entrare in equilibrio termoigrometrico²² con l'ambiente circostante. È importante notare che al crescere della temperatura diminuisca l'umidità relativa. La conservazione delle opere necessita quindi di un mantenimento costante del clima, obiettivo che può essere più facilmente raggiunto se l'aria nelle sale espositive è termicamente in equilibrio. Questo avviene quando il sistema termodinamico è contemporaneamente in equilibrio meccanico, chimico e termico.

L'inserimento di una fonte di calore, sia legata ad un impianto di climatizzazione che ad uno illuminotecnico, necessari al corretto svolgimento delle attività all'interno della sala, crea delle variazioni di temperatura²³ e rompe questo equilibrio. Modificando l'energia cinetica delle molecole dell'aria a contatto con l'arazzo, si dà origine a delle dilatazioni e a delle contrazioni del tessuto e quindi possibile che si verifichino degli sforzi di tensione tra la trama e l'ordito. I meccanismi di espansione termica sono dunque deleteri sia per la superficie dell'opera sia per la sua stabilità strutturale.

Ciò che si verifica inizialmente è una riduzione di flessibilità, di resistenza all'abrasione ed alla tensione. Questo si aggrava sotto l'azione del peso quando sono appesi. La rottura dei filati può arrivare fino a determinare dei veri e propri distacchi.

A rende ancor più pericolosa la variazione di temperatura è la frequenza dei cicli

²¹ La scienza che tratta le proprietà dell'aria umida (aria secca più vapore acqueo) viene definita psicrometria. Le grandezze psicrometriche che definiscono lo stato dell'aria umida sono: la temperatura, l'umidità specifica, l'umidità relativa e l'entalpia specifica. Per rappresentare gli stati di trasformazione dell'aria umida viene utilizzato il diagramma di Mollier.

²² La temperatura dell'oggetto esposto è uguale a quella dell'ambiente in cui si trova.

²³ La temperatura viene misurata in Celsius (centigrada) o in Kelvin basandosi sulla relazione tra la temperatura e la variazione del volume di una quantità di mercurio. La scala Celsius fissa a 0°C la temperatura di fusione del ghiaccio e a 100°C la temperatura di ebollizione dell'acqua distillata. La scala Kelvin invece pone lo 0 a -273,15° C.

CAP. I - LA NORMATIVA E LA TUTELA DEI BENI CULTURALI ALL'INTERNO
DELLE SEDI ESPOSITIVE

con cui questa si verifica. In genere, quanto più rapidi sono i cicli tanto più è sottile lo strato che ne risente concentrando il danno sulla superficie dell'opera.

La temperatura inoltre è un fattore che influenza fortemente l'habitat biologico degli organismi che possono depositarsi tra i fili del tessuto. Una temperatura tra i 20° C ed i 30° C con un'umidità relativa superiore al 70% favorisce l'attività microbiologica, che a sua volta può modificare le caratteristiche dei tessuti. Il processo avviene quasi sempre gradatamente, passando da una contaminazione superficiale ad un attecchimento che si estende anche in profondità.

L'umidità relativa, ovvero il rapporto tra la massa di vapore acqueo realmente contenuto in un certo volume di atmosfera e la maggior quantità possibile di vapore acqueo alla stessa temperatura nello stesso volume di atmosfera, viene espressa in percentuale. La provenienza di umidità all'interno delle sale può avvenire dall'ambiente esterno (precipitazioni atmosferiche, venti umidi e le precipitazioni) tramite le grandi aperture finestrate, per capillarità dai muri e dalle coperture non perfettamente isolate, dalle attività di pulizia dei locali e dalle visite svolte all'interno. Questo parametro può influenzare le variazioni di dimensione e di forma degli oggetti, i processi fisico-chimici ed i processi biologici.

Nello specifico tutti i materiali organici sono grado di assorbire acqua e subiscono delle variazioni al variare dell'umidità presente nell'ambiente. Il valore di umidità relativa assume quindi un'importanza fondamentale per lo studio e il controllo di molti fenomeni di alterazione.

Nel caso specifico dei materiali tessili gli effetti fisici possono essere transitori, come una variazione di peso, o più definitiva come l'indebolimento o la rottura delle fibre.

Bassi valori di umidità relativa producono il ritiro del materiale essiccando ed ingiallendo i tessuti. Per contro, alti valori di umidità producono rigonfiamenti e deformazioni.

Gli effetti chimici sono favoriti da elevati valori di umidità relativa soprattutto se in presenza di luce e l'effetto che si può verificare, tramite l'adsorbimento e il deadsorbimento, è lo scolorimento delle tinture.

I processi biologici si verificano principalmente con valori di umidità relativa superiori al 65% accostati a valori di temperatura superiori ai 20° C favorendo lo svilupparsi di muffe ed accelerando i cicli vitali di numerosi dannosi insetti.

In generale, per un corretto microclima all'interno dei musei, negli Stati Uniti sono consigliate temperatura tra i 20°C e i 22,2°C, con una umidità relativa tra il 40 ed il 55%; in Europa, invece, si adottano più comunemente temperature tra i 21°C ed i 25°C, con umidità relativa dal 35 al 50%. Si tratta di differenze modeste ed in entrambi i paesi si sottolinea l'importanza di mantenere il più possibile costanti le condizioni prescelte²⁴.

A seconda poi delle diverse tipologie di beni da conservare esistono normative e studi che indicano valori specifici. Nel caso degli arazzi l' "Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di sviluppo dei musei, ambito VI - sottoambito I" del D.M. 25.7.2000, al fine di assicurare le condizioni ottimali di conservazione, indica come parametro di riferimento il mantenimento di un'umidità relativa compresa tra il 40% ed il 60%. La Norma UNI 10829 "Condizioni ambientali di conservazione. Misurazione e analisi" invece suggerisce un mantenimento compreso tra il 30% ed il 50%. Inoltre specifica che la massima escursione giornaliera dell'umidità relativa non dovrebbe superare il 6%. La stessa norma, inoltre, consiglia che la temperatura dovrebbe essere mantenuta tra i 19° C e i 24° C con un'escursione giornaliera massima di 1,5° C.

Nella tabella successiva vengono presi in esame alcuni testi che differiscono dalle normative sopra citate indicano alcuni lievi scostamenti nei parametri indicati:

	Temperatura (T) °C	Variazione giornaliera temperatura (ΔT) °C	Umidità relativa (UR) %	Variazione giornaliera umidità relativa (ΔUR) %
SALVATORE LORUSSO, <i>L'ambiente di conservazione dei beni culturali</i> , Pitagora Editrice Bologna, Bologna 2001, p. 95.	12-24°C	1°C	35-50%	4%
AA. VV., <i>Oggetti nel tempo. Principi e tecniche di conservazione preventiva</i> , Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia- Romagna (a cura di), Clueb, Bologna 2007,	19-24°C	1,5°C	Tessuti di natura cellulosica: 30-50% Tessuti di natura proteica >50-55%	6%

²⁴

ANTONIO BRIGANTI, *Il condizionamento dell'aria*, Tecniche nuove, Milano 1994, pp. 630.

CAP. I - LA NORMATIVA E LA TUTELA DEI BENI CULTURALI ALL'INTERNO
DELLE SEDI ESPOSITIVE

p. 49.				
AA. VV., <i>Convegno Associazione Italiana Condizionamento dell'Aria, Riscaldamento, Refrigerazione - Microclima, qualità dell'aria e impianti negli ambienti museali, Firenze, 7 febbraio 1997, AICARR, Milano 1997, p. 29.</i>	19-24°C	1,5°C	30-50%	6%
ANTONIO BRIGANTI, <i>Il condizionamento dell'aria, Tecniche nuove, Milano 1994, p. 635.</i>	21-23°C		30-35%	6%
GARRY THOMSON CBE, <i>The Museum Environment, Butterworth & Co Ltd., London - Boston - Durban - Singapore - Sydney - Toronto - Wellington 1986, p. 98.</i>	Inverno: 19°C Estate: 24°C	1°C	50-55%	5%

Il monitoraggio microclimatico si effettua mediante l'installazione di apparecchiature per l'acquisizione continua dei dati per permettere una visione completa nel tempo dell'andamento dei valori di UR e di T all'interno degli ambienti. L'acquisizione continua consiste in una registrazione dei dati misurati ad intervalli di tempo prestabiliti a seconda del tipo di controllo che è necessario condurre.

Per una corretta gestione degli impianti però è importante anche considerare che i parametri di riferimento sono unici e che invece bisogna tener conto della varietà di climi in base alle diverse regioni ed ai diversi periodi dell'anno.

Nel caso dell'inserimento del museo in un fabbricato storico è necessario anche ricordare che tendenzialmente negli edifici antichi l'umidità rilevabile nelle murature tende ad essere costantemente di invasione e presenta carattere cronico. Questa può provenire, come già detto, sia dal sottosuolo per ascensione capillare che dall'aria per condensazione. L'umidità per ascensione capillare risulta caratterizzata da: indipendenza dalle stagioni; ridotta capacità di ascendenza sulle murature; impregnazione dell'intero spessore della muratura, da una parte e dall'altra; assorbimento dell'acqua dal terreno ed eliminazione relativamente rapida. L'umidità per condensazione ha invece le seguenti caratteristiche: si manifesta nella medesima stagione; si verifica a qualsiasi altezza dell'edificio; bagna le pareti in superficie e si combina con gli elementi inquinanti; assorbe vapore

acqueo dall'aria e si può eliminare velocemente producendo calore e ventilazione, ma si ripresenta.

LA QUALITA' DELL'ARIA

Gli arazzi, data la loro natura organica e la loro superficie, sono classificati come materiali sensibili agli inquinanti solidi e gassosi. Per una buona qualità dell'aria dell'ambiente espositivo perciò è necessario controllarne la loro concentrazione proveniente sia dall'ambiente interno che dall'ambiente esterno. Un aspetto molto importante è la durata dell'esposizione agli agenti inquinanti. Pertanto, in base alle varie tipologie di inquinante la normativa individua dei valori di picco da non superare, dei valori riferiti alla media su otto ore e dei valori riferiti alla media annua.

Il rilevamento qualitativo dell'aria esterna avviene grazie a stazioni di rilevamento che provvedono automaticamente al prelievo e al dosaggio degli inquinanti aerodispersi e dei sospesi con la registrazione contemporanea dei parametri meteorologici.

L'attuale posizione dell'arazzeria all'interno di un parco è un fattore favorevole in quanto la lontananza da strade di grande percorrenza e la presenza di alberi rendono l'aria più pulita.

I principali inquinanti, che si possono rilevare nel nostro caso, sono l'anidride carbonica legata alla presenza di persone e di vegetazione.

Altre fonti di degrado, all'interno dell'ambiente espositivo, possono provenire dai materiali edilizi, dalle apparecchiature e dagli arredi presenti, dai prodotti per la pulizia e dagli impianti di condizionamento e di ventilazione. Questi ultimi possono provocare un impatto negativo sulla qualità dell'aria attraverso il trasporto o la generazione di contaminanti pertanto è indispensabile una periodica pulizia. Altri inquinanti come l'ozono causato da sorgenti di radiazioni UV come le macchine fotocopiatrici e da alcuni impianti di areazione, il biossido di azoto dovuto ad una combustione incompleta o ad esempio dalla perdita di una canna

CAP. I - LA NORMATIVA E LA TUTELA DEI BENI CULTURALI ALL'INTERNO
DELLE SEDI ESPOSITIVE

fumaria, il biossido di zolfo dovuto alla combustione ad esempio di combustibili fossi, l'ossido di carbonio provocato dal fumo di tabacco o dall'emissione di alcuni veicoli a motore, in assenza di fonti interne, sono allineate a quelle rilevabili all'esterno e possono entrare in contatto con i beni in esposizione tramite l'apertura di porte e finestre.

Gli inquinanti solidi, chiamati composti organici volatili (VOC), sono costituiti da particelle di varia origine e natura e da polveri. Esse sono costituiti per la maggior parte da minute particelle minerali abrasive e fibre tessili spezzate e rappresentano un rilevante problema per la conservazione in quanto si depositano sulla superficie e all'interno degli arazzi e la loro rimozione richiede strofinamenti, lavaggi e scuotimenti che accelerano il degrado degli oggetti stessi incrementandone il rischio di danneggiamento fisico e chimico. Inoltre possono contenere inquinanti biologici come uova di insetti, muffe, spore di miceti o di batteri che, in condizioni termoigrometriche adeguate (temperatura compresa tra i 20 e i 30 °C ed umidità relativa superiore al 65%), possono favorire lo sviluppo degli agenti biodegradanti.

Lo studio aerobiologico dell'ambiente museale è finalizzato a valutare appunto gli inquinanti biologici che possono potenzialmente trasformarsi in biodeteriogeni e non può prescindere dalla conoscenza della natura organica degli oggetti, dalla tipologia espositiva e degli ambienti. I principali biodeteriogeni riscontrabili nell'aria, in presenza di materiali tessili, sono i funghi ed i batteri. Il monitoraggio aerobiologico per questa tipologia dev'essere pertanto definito in modo preciso e costante definendo i tempi e le modalità di prelievo.

Principali biodeteriogeni:

ORGANISMI	Batteri autotrofi	Batteri eterotrofi	Funghi	Alghe	Licheni
Tessuti	Assente	Occasionali	Comuni/molto comuni	Assente	Assente

Stralcio di tabella tratta da: G. Caneva, G. Nugari, O. Maggio, *La componente biologica dell'aria come potenziale biodeteriogeno*, in G. Pasquariello, O. Maggi, *Musei*, in Paolo Mandrioli, Giulia Caneva, (a cura di), *Aerobiologia e beni culturali. Metodologia e tecniche di misura*, NARDINI Editore, Fiesole (Firenze) 1998, p. 17.

Danni prodotti dall'attività dei microrganismi che si possono riscontrare nei

materiali tessili:

ORGANISMI	Generi coinvolti	Danni causati
Fibre tessili di origine vegetale:		
Batteri eterotrofi, raramente anche attinomiceti	Cellfalcicula, Cellvibrio, Clostridium, Microspora, Sporocytophaga	Macchie, decolorazioni, erosioni, perdita caratteristiche strutturali e meccaniche
Funghi: Deuteromiceti, Ascomiceti, Zigomiceti	Alternaria, Aspergillus, Chaetomium, Fusarium, Memnoniella, Myrothecium, Mucor, Neurospora, Penicillium, Rhizopus, Scopulariopsis, Stachybotrys, Stemphylium,	Macchie, decolorazioni, erosione superficiale e profonda, perdita caratteristiche strutturali e meccaniche
Fibre tessili di origine animale:		
Batteri eterotrofi	Bacillus, Proteus, Pseudomonas, Streptomyces	Macchie, decolorazioni, erosioni, perdita caratteristiche strutturali e meccaniche
Funghi: Deuteromiceti	Aspergillus, Fusarium, Trichoderma, Trichophyton, Microsporum	Macchie, decolorazioni, erosioni, perdita caratteristiche strutturali

Stralcio di tabella tratta da: G. Caneva, G. Nugari, O. Maggio, *La componente biologica dell'aria come potenziale biodeteriogeno*, in G. Pasquariello, O. Maggi, *Musei*, in Paolo Mandrioli, Giulia Caneva, (a cura di), *Aerobiologia e beni culturali. Metodologia e tecniche di misura*, NARDINI Editore, Fiesole (Firenze) 1998, p. 18.

La diversa natura chimica di questi materiali determina una diversa vulnerabilità all'attacco biologico. Nel caso delle fibre di origine vegetale gli organismi più temibili sono quindi i cellulolitici. L'attacco è reso più difficile dall'eventuale presenza di lignina associata alla cellulosa, mentre è facilitato dalla presenza di sostanze organiche più facilmente biodegradabili, quali pectine e amidi. Le fibre di origine animale sono invece generalmente meno soggette all'attacco microbico di quelle cellulosiche e subiscono danni per l'attività metabolica da alcuni microrganismi come appunto i batteri e i funghi. In particolare le fibre della lana sono degradate prevalentemente da batteri rispetto a quelle di cotone mentre sono più resistenti all'attacco fungino.

CAP. I - LA NORMATIVA E LA TUTELA DEI BENI CULTURALI ALL'INTERNO
DELLE SEDI ESPOSITIVE

Le fibre di origine animale sono generalmente meno soggette all'attacco microbiotico di quelle cellulosiche

Fra i danni di tipo biologico inoltre bisogna considerare i danni causati dalle presenza di insetti provenienti dall'ambiente esterno.

Data la lentezza dei processi di deterioramento, è alquanto difficile cogliere i segni di alterazione e di deformazione degli arazzi. Ad esempio, lo scolorimento (che risulta essere un cambiamento graduale) è di difficile osservazione per la mancanza di precisi riferimenti e di dettagliati accertamenti sullo stato conservativo. Allo stesso modo, le alterazioni chimiche che si possono rilevare a livello microscopico possono risultare invece invisibili in scala macroscopica. Nonostante, l'accumulo di micro alterazioni conduce comunque ad un degrado infine visibile ad occhio nudo e prematuro.

La prima azione da perseguire, nel nostro caso quindi, è la limitazione di apporti dall'esterno. Questo si può semplicemente realizzare mediante la regolamentazione dei flussi d'aria mediante ambienti che fungono da "filtro" tecnologicamente attrezzati. La messa a punto di impianti di depurazione dell'aria può avvenire grazie a dei sistemi di filtrazione in grado di eliminare i composti organici volatili. Invece, per rilevare la presenza di eventuali insetti è possibile collocare delle trappole adesive entomologiche.

L'ILLUMINAZIONE

La luce è un potente mezzo di comunicazione e valorizzazione ed una componente essenziale per lo svolgimento delle attività lavorative e per la fruizione da parte dei visitatori delle opere, ma prima di tutto è energia che interagisce con gli oggetti illuminati. D'altra parte, però, la luce, la cui propagazione avviene tramite onde elettromagnetiche, siano esse di origine naturale o artificiale, è una delle principali cause del processo di degrado degli arazzi esposti.

In alcuni casi, come le pietre, le ceramiche e i metalli, la variazione della stato della

materia irraggiata è poco rilevante in quanto sono in genere poco sensibili alle radiazioni luminose. Nel nostro caso invece, trattandosi di tessuti, ovvero di beni costituiti da materiali organici tinti con pigmenti colorati, sono altamente deteriorabili. In genere i processi di degrado che si innescano sono molto lenti ma è bene non sottovalutarli se non si vogliono generare processi distruttivi irreversibili²⁵.

L'illuminazione quindi è strettamente connessa e funzionale alle esigenze della buona conservazione in quanto, come già detto ed indicato nell' *"Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di sviluppo dei musei, ambito VI - sottoambito I"* del D.M. 25.7.2000, nella norma UNI 10829 *"Condizioni ambientali di conservazione. Misurazione e analisi"* e nella norma UNI 16163 del 2014 *"Linee guida e procedure per scegliere l'illuminazione adatta a esposizioni in ambienti interni"* gli arazzi vengono classificati come *"Reperti e manufatti altamente sensibili alla luce"* e gli viene attribuita la categoria di fotosensibilità n° 3 - Alta e suggeriscono un illuminamento massimo di 50 lux e una dose annuale di luce (ovvero la quantità di luce che un oggetto riceve nell'arco di un anno LO) pari 50.000 lux ore/anno. Per una corretta resa cromatica (Ra), ovvero per una resa dei colori il più simile a quella della luce naturale, la sorgente luminosa che si dovrebbe impiegare dovrebbe avere un indice di Ra = > 90²⁶.

I processi di degenerazione sono influenzati dalle lunghezze d'onda della radiazione, dalla quantità di energia elettromagnetica assorbita e dal tempo complessivo dell'esposizione. L'insieme di questi parametri viene definito densità del flusso energetico incidente. Pertanto, per contenere i danni, bisogna cercare di eliminare o limitare tali parametri. Questa considerazione rende necessario cercare di ridurre il più possibile l'esposizione alla luce naturale in quanto è considerata la più dannosa perché carica di raggi ultravioletti utilizzando vetri con caratteristiche riflettenti.

²⁵ Dagli anni Sessanta si ha avuto una presa di coscienza circa i parametri di controllo del deterioramento. Si è passati da una classificazione della sensibilità dei materiali e ad un limite massimo di illuminamento ad uno studio della composizione spettrale considerandone il valore energetico e il tempo di esposizione.

²⁶ Mario Bonomo, *Una guida per l'illuminazione delle opere d'arte*, in AA. VV., *Convegno Associazione Italiana Condizionamento dell'Aria, Riscaldamento, Refrigerazione - Microclima, qualità dell'aria e impianti negli ambienti museali*, Firenze, 7 febbraio 1997, AICARR, Milano 1997, p. 175.

CAP. I - LA NORMATIVA E LA TUTELA DEI BENI CULTURALI ALL'INTERNO
DELLE SEDI ESPOSITIVE

L'insieme delle radiazioni elettromagnetiche, rappresentate nello spettro elettromagnetico, vanno da 10^{-13} a 10^{13} nanometri e in funzione della lunghezza d'onda la radiazione assumono nomi diversi.

In generale però si possono distinguere in due principali ambiti:

- Le radiazioni ad onde certe ovvero la radiazione visibile e la radiazione ultravioletta;
- Le radiazioni infrarosse.

La radiazione ultravioletta è la componente più dannosa del flusso radiante emesso da una sorgente luminosa questo perché, avendo una lunghezza d'onda più corta delle altre radiazioni, è quella che trasporta maggior energia.

Le radiazioni infrarosse invece sono di fatto radiatori di calore. Questo influisce direttamente su tre fattori critici per la conservazione degli arazzi:

- Il generarsi di dilatazioni termiche e tensioni meccaniche del tessuto;
- I movimenti delle masse d'aria nella sala espositiva;
- L'umidità dei tessuti.

L'illuminazione quindi può essere dannosa, pertanto, per tre diversi motivi: perché è troppo intensa, perché particolarmente ricca di radiazioni ultraviolette o perché produce calore.

Nel caso dei materiali tessili, essendo igroscopici, è importante notare che, a parità di illuminamento con altri materiali, la radianza totale, che rappresenta la misura dell'entità complessiva delle radiazioni che colpiscono una superficie, può variare notevolmente.

I principali fenomeni di degrado, dovuti alla radiazione visibile e a quella ultravioletta, quindi possono provocare il cedimento delle fibre e lo scolorimento dei pigmenti. Inoltre, se localizzata ad un livello eccessivo, aumentando la temperatura può variare anche l'umidità relativa delle zone investite.

Nello specifico, la lana, può sbiancare nel caso in cui la degradazione viene

innescata con l'intervento della sezione visibile della gamma dei raggi violenti o ingiallire quando si viene a formare un composto leggermente colorato composto da sostanze grasse presenti nella fibra della lana. Un'ulteriore forma di degrado che interessa la lana è l'infeltrimento. È un processo progressivo che si verifica quando le fibre sono sottoposte a sollecitazioni meccaniche ripetute, in ambiente caldo, umido e alcalino; è dovuto ad un aumento dell'attrito interfibroso determinato dalle scaglie che caratterizzano la superficie delle fibre. In atmosfera umida è importante ricordare che la lana assorbe umidità fino al 20% del suo peso e, quando bagnata, perde in parte la sua resistenza fisica²⁷.

L'esposizione alla luce, particolarmente alle lunghezze d'onda dell'ultravioletto, provoca in generale nei materiali tessili lo sbiadimento e, talvolta, il viraggio dei colori. Questo fenomeno risulta più accentuata in presenza di umidità elevata. Il viraggio è provocato, per colori ottenuti dall'impiego di due o più coloranti diversi, ovvero dallo sbiadimento più accentuato di uno rispetto agli altri. Il caso più comune è costituito dalla perdita della componente gialla dalla gamme dei verdi che diventano più azzurrati e dei marroni che tendono a diventare viola o rossi. Una regola generale è quella secondo cui quanto più intensi sono i colori, tanto più stabili rimangono nel tempo. Tra i coloranti più frequentemente presenti negli arazzi europei si possono individuare alcune regolarità di comportamento. Ad esempio, il blu chimicamente è indigotina ed è stabile se intenso poiché è una tintura ossidante, viene ravvivata dal lavaggio. Il rosso è costituito principalmente da alizarina e porpurina, derivante dalla robbia, utilizzata con ossidi metallici come mordenti. È ritenuto stabile ma si è scoperto sbiadito in alcuni arazzi medievali, soprattutto nelle sfumature chiare ed è stabile al lavaggio. Un'altra tinta rossa molto usata è il kermes. Il suo composto colorante è l'acido kermesico e viene utilizzato con allume come mordente. Il rosso mattone è costituito dalla brasilina, un derivato dal legno del Brasile, con allume come mordente ed è molto stabile alla luce. Il viola è costituito da orceina, che deriva dall'oricello, con allume o ferro come mordente. È molto instabile alla luce e sbiadisce fino al beige chiaro. Il giallo è costituito da luteolina, derivato principalmente dalla reseda o erba guada, con allume. Ha una bassa stabilità alla luce e media al bagno acquoso. Il marrone è generato dal titanio tratto dalla corteccia e dalla scorza delle noci di molte piante oppure da una combinazione di giallo e rosso, con allume o ferro. I filati tinti con

²⁷ FRANCESCO PERTEGATO, *Il restauro degli arazzi*, Nardini Editore, Fiesole 1996, p.20.

CAP. I - LA NORMATIVA E LA TUTELA DEI BENI CULTURALI ALL'INTERNO
DELLE SEDI ESPOSITIVE

mordente a base di ferro, tuttavia, si deteriorano molto rapidamente a causa di un'ossidazione accelerata e si presentano quasi per intero disgregati negli arazzi storici. Il verde, infine, è anch'esso una combinazione di blu e di giallo. Il giallo sbiadisce più rapidamente del blu per cui il verde diventa più azzurro che in origine²⁸. In generale si può riassumere che l'alterazione dei colori avviene di più nelle tinte chiare che in quelle scure anche se queste, ad esempio il marrone ed il nero, in quanto tinte con mordenti a base di ferro, prevengono assai di frequente ad uno stato di decadimento così accentuato da disintegrarsi. Questa instabilità è influenzata non solo dai pigmenti ma anche dal tipo e dalla qualità delle materie prime utilizzate. Per rendersi conto delle alterazioni cromatiche spesso basta guardare il rovescio degli arazzi dove le tinte di solito sono meglio conservate perché molto meno esposti all'azione della luce.

Anche la lucentezza dei filati viene sensibilmente alterata dalla fotodegradazione. La lucentezza dei filati è legata alla riflettanza più o meno elevata posseduta dalle fibre, cioè alla proprietà grazie alla quale i raggi di luce invece di venire assorbiti vengono riflessi. La perdita di lucentezza inoltre è accentuata dal depositarsi della polvere che viene fissata dall'umidità.

Altri tipi di degrado specifici di materiali come ad esempio la perdita di lucentezza e delle resistenza meccanica della seta e la corrosione dei fili metallici che possono essere inseriti all'interno degli arazzi non vengono esaminati in quanto non utilizzati presso l'arazzeria Scassa.

Nello specifico, inoltre, sono sempre preferibili le sorgenti di luce che permettono un'ottima resa dei colori, il più possibile simile a quello della luce solare, per non alterare la lettura della qualità cromatica e dei materiali degli arazzi. Non meno importante è il contrasto con il quale si effettua l'illuminazione.

²⁸ FRANCESCO PERTEGATO, *Il restauro degli arazzi*, Nardini Editore, Fiesole 1996, p. 81-82.

CONCLUSIONI

Per il buon mantenimento dell'oggetto, dopo l'iniziale intervento conservativo, è d'importanza determinante la manutenzione futura.

L'effetto della luce e del microclima sono i principali fattori di degrado degli arazzi.

Negli spazi espositivi, dove occorre assolutamente ridurre l'illuminazione: i conservatori concordano su 50 lux come valore massimo escludendo la luce diurna diretta.

Un ulteriore problema consiste nel grado di umidità relativa presente negli ambienti, che non deve essere né troppo alto né troppo basso. I risultati migliori si ottengono con una temperatura compresa tra i 19-24° C con un'umidità relativa compresa tra il 30-50% e soprattutto non devono subire forti oscillazioni. I tessuti, infatti, sono igroscopici e pertanto col mutare dell'umidità relativa tendono necessariamente a dilatarsi e il restringersi dando luogo ad un'azione di usura meccanica che alla lunga possono causare danni irreversibili.

Infine, le polveri, portatrici di sostanze di natura chimica e microrganismi, raggiungono i tessuti attraverso l'aria esterna trasformandosi nel tempo in un pericoloso agente corrosivo.

Solo con impianti ad aria condizionata si può raggiungere la stabilità della temperatura e dell'umidità relativa purificando l'aria d'entrata. Gli elevati costi d'investimento e di manutenzione necessari possono però essere mitigati da soluzioni di compromesso utilizzando dei filtri per limitare le polveri.

LA TRADIZIONE DEGLI ARAZZI E LA TECNICA DI TESSITURA

L'attività dell'arazzeria artigiana si snoda in un percorso produttivo di quasi mezzo secolo. La continuità fu, in gran parte, garantita dalla capacità di Ugo Scassa di relazionare direttamente con gli artisti, attraverso uno studio attento ed approfondito della loro opera, volto ad una critica lettura dei linguaggi e delle esigenze creative di ognuno, per una più aderente comprensione delle possibilità d'inserimento dell'espressione in arazzo nel personale cammino artistico.

Questa scelta, che si rivelò di un'efficacia superiore alle previsioni, ribaltò l'antico rapporto tra arazzo e committenza, dove la richiesta non proveniva più da una figura esterna che sceglie un soggetto pittorico e ne impone la tessitura, ma nasce da un diretto interessamento dell'artista, che inserire la trasposizione in arazzo come momento della sua ricerca individuale. L'opera nasce, così, in una libertà d'intenti, che diventa cooperazione e scambio, dove le competenze di ognuno si fondono in un unico fine, l'arazzo stesso.

In altri casi, invece, è permasta la figura del committente tradizionale, ma la scelta del soggetto nasce, in ogni modo, da una preventiva analisi delle possibilità reali di trascrizione, compiuta dallo stesso arazziere.

La scelta dell'arazziere è sempre indirizzata ad un'esaltazione delle possibilità intrinseche dell'arazzo ottenuta attraverso la consueta valutazione preventiva del linguaggio artistico del soggetto in relazione alla trascrizione.

La maggior parte di queste opere è tratta dalla pittura contemporanea, artisti stranieri ma anche italiani, in una grande varietà d'espressione. Perché d'interpretazione si tratta, dal momento che, il panno tessuto riconsegna "un'immagine che non è uguale al modello.

Come le realizzazioni, nate da collaborazione diretta con gli artisti, dunque, anche gli "omaggi" testimoniano la valenza del tessuto come espressione artistica autonoma, dove il soggetto di partenza ritrova un nuovo significato.

Si è già evidenziato come l'arte dell'arazzo nasca da una profonda collaborazione tra figure diverse, che uniscono le loro competenze nella realizzazione del prezioso manufatto. Alla creatività degli artisti è affidata la vitalità del modello di partenza, mentre l'arazziere visualizza le reali possibilità di traduzione del soggetto e ne guida l'esecuzione. Tra loro, nodo fondamentale, il ruolo, di solito lontano dalle luci della ribalta, di chi realizza, la trascrizione, attraverso il lento intrecciarsi dei fili di lana. È il tessitore o, come nel caso dell'arazzeria artigiana, la tessitrice.

Nel corso di quarant'anni d'attività il numero delle ragazzine di Scassa, come furono più spesso definite, è profondamente mutato secondo i periodi e le richieste, dalle venti operaie della commissione per le navi, alle poche rimaste oggi. In loro rivive la secolare, forse meglio millenaria, tradizione della donna al telaio.

LA TRADIZIONE DEGLI ARAZZI

Il documento più antico da noi conosciuto è il Panno detto di "San Gerone", proveniente dall'omonima chiesa di Colonia, ascrivibile all'inizio del secolo XI. Figurativamente deriva da motivi di stoffe orientali e di miniature romaniche. Gli ornamenti del bordo e negli spazi tra i medaglioni son presenti dei codici miniati romanici. Oggi si presenta diviso in frammenti conservati nei musei di Berlino, Norimberga, Lione, Londra²⁹.

Di qui comincia dunque la storia dell'arazzo occidentale, lunga quasi un millennio, che dalla Germania renana e sassone, dalla Francia del nord e dalle Fiandre, arriva alla città di Asti.

La sua straordinaria e rapidissima fortuna iniziò, a partire dalla metà del Duecento nella città di Parigi, in cui esistevano già precise norme lavorative, e con particolare successo ad Arras in Francia. Il termine arazzo deriva appunto dall'importante centro di produzione nella città di Arras. La caratteristica principale degli arazzi di quel periodo è rappresentata dallo sfondo a millefiori, cioè uno sfondo disseminato di leggiadri e innumerevoli mazzolini di fiori variopinti; nello specifico la produzione di Arras si contraddistingue dalla forma appuntita delle foglie.

Nel 1418, in seguito alla guerra dei Cent'Anni, a Parigi le manifatture pubbliche chiusero e la dispersione degli arazzieri ebbe come conseguenza la diffusione della loro arte in tutta Europa. Anche le fabbriche di Arras decadde e si ebbe un maggior sviluppo delle manifatture di Tournai, i cui arazzi avevano come caratteristica la raffigurazione di numerosi episodi, in primo piano, di affollamenti, sovrapposizioni ed intersecazione di personaggi, animali e costruzioni riferiti a momenti e luoghi diversi.

Gli arazzieri di quel periodo romanico e gotico erano dei veri e propri artisti in quanto rielaboravano, in maniera del tutto personale, i cartoni che gli venivano forniti.

²⁹ MARZIANO BERNARDI, *Cagli. L'arazzeria di Asti*, Editrice Tevere, Roma 1971.



1. Willem de Pannemaker "Signora con l'Unicorno" Bruxelles, 1512, Museo di Cluny



2. Bernard van Orley "Il mese di settembre" settimo pezzo della battuta di caccia di Massilimiliano Bruxelles, 1528 circa, Museo del Louvre



3. Simon "Mosè salvato dalle acque" terzo pezzo della serie dell'Antico Testamento Parigi, 1630 circa. Museo del Louvre

In quel periodo l'arazzo era considerato un prodotto tipico del ceto aristocratico, era l'espressione del gusto di quella determinata epoca ed era considerato quasi l'emblema del modo di vivere d'una società.

Questo portò principalmente alla rappresentazione di proiezioni fantastiche della vita del potente principe che commissionava il panno o di sue grandi imprese cavalleresche³⁰ (ad esempio di cavalieri armati che escono da un castello per andare a combattere). Altri temi che esso narrava, con vivi colori e figure leggiadre, erano quelle di scene della "Passione"³¹, di allegorie, di figure mitologiche.

Inoltre l'arazzo non era considerato né un duplicato né un surrogato della pittura parietale e veniva tessuto secondo gli spazi e gli usi cui era destinato.

Poteva prestarsi sia ad una funzione decorativa se applicato al muro, sia architettonica se adoperato come divisione di ambienti assumendo allora un valore spaziale nelle vaste sale scarsamente ammobiliate dei castelli feudali o nei profondi cori e nelle gigantesche navate delle cattedrali gotiche. Inoltre la possibilità di appenderli alle pareti, per mezzo di uncini o chiodi, rappresentava non solo un

³⁰ In Italia si conserva, nel Museo Civico di Padova, il prezioso frammento della "Storia di Jourdain de Blaye" tessuta ad Arras sul principio del Quattrocento.

³¹ Esempi di queste scene si ritrovano nel Museo di San Marco a Venezia.

ornamento prezioso, ma anche un valido riparo contro i climi rigidi. Altre volte veniva utilizzato sospeso alle facciate dei palazzi, sotto le logge, lungo le strade cittadine in occasione di solenni cerimonie religiose, o di pubbliche feste, o di ricevimenti regali, accrescendo il prestigio di chi lo esponeva al popolo suggerendo un'idea di ricchezza, di fasto e di potenza.

La possibilità di ripiegarlo e conservarlo nei vasti ornati cassoni, occupando così poco spazio, permetteva di trasportarlo nei viaggi e durante gli assedi di rocche e città.

Naturalmente i panni istoriati, sottoposti ad un continuo uso, si logoravano, e mentre cresceva ovunque la loro richiesta sollecitando l'istituzione di nuove arazzerie da parte dei principi e dei signori si rendeva necessaria l'opera assidua dei *rentrayeurs*, *rappezzatori*, esperti artigiani d'oltralpe che lavoravano anche lontano dai centri di produzione.

Gli arazzieri fiamminghi importarono questa tecnica in Italia e fu adottata nel Rinascimento a Firenze e a Ferrara. L'arte arazziera perse la sua genuinità in quanto assorbì l'influsso della pittura. I tessitori rinascimentali si sforzavano di imitare il più possibile gli effetti cromatici della pittura italiana, creando arazzi fastosi e molto decorativi. Soltanto però nel XVI secolo l'arte arazziera comincia a diffondersi largamente in Italia. Le principali manifatture italiane sorsero nelle città di Firenze, Ferrara, Vigevano, Ferrara, Siena e Mantova. Gli arazzieri italiani si avvalsero dei cartoni di famosi pittori come Raffaello, Mantegna, Giulio Romano, Jacopo Sansovino.

L'animazione delle scene, la costruzione prospettica, la ricchezza, la raffinatezza e la preziosità dei materiali utilizzati, inclusi la seta, i filati d'oro e d'argento, servivano ad esprimere gli ideali dell'umanesimo. Gli arazzi del Rinascimento sono caratterizzati da una perfetta ed equilibrata coordinazione di ogni elemento, espressione della meravigliosa cultura, del gusto, dell'ideale artistico e decorativo di una società raffinata e profondamente colta quale era quella cinquecentesca. In questo periodo magnifici e sontuosi arazzi furono destinati a decorare le gallerie, i saloni, le stanze di rappresentanza delle regge e delle residenze di i principi e i signori.

In Francia, nel XVII secolo, con il periodo barocco si ebbe una rifioritura dell'arte arazziera. Luigi XIV istituì, presso l'antica tintoria della famiglia Gobelins, la Manufacture Royale des Moeubles de la Couronne. Il Re tenne a sua disposizione la manifattura dei Gobelins per vent'anni, facendo tessere arazzi, che diffuse in numerosi esemplari, come doni reali, in tutta Europa. Altre importanti manifatture, oltre a quella dei Gobelins, furono quella di Beauvais, di Aubusson e di FÉLLÉTIN.

In questo periodo il tessitore aveva piena libertà ed autonomia nell'interpretazione dei cartoni, non più subordinata alla pittura come nel Rinascimento.

I soggetti rappresentati erano l'espressione dell'elegante società dal gusto raffinato e della sensibilità barocca e i temi maggiormente rappresentati erano quelli pastorali, di idilliache scene di vita campestre, di caccie di sfondi rocciosi, di pini italici, di nubi su cieli sereni, di rovine di templi, di corpi flessuosi e di abiti dai drappeggi assai elaborati.

I colori impiegati divennero numerosissimi (i Gobelins arrivarono ad utilizzare 364 tonalità differenti nelle "Caccie" di Luigi XV³²) a differenza di quelli medievali in cui venivano utilizzati mediamente 24 colori. Le lane venivano tinte all'interno delle manifatture da tintori specializzati.

La storia più gloriosa dell'arazzo si aprì così al "pittoricismo" settecentesco, cioè alla gara dell'arazziere nel fornire un equivalente ("tessuto") della pittura facendolo diventare un oggetto ornamentale e un prezioso arricchimento dell'ambiente.

In Italia, le arazzerie ancora attive, dopo la chiusura di quella medicea a Firenze, erano quella sabauda di Torino, istituita da Carlo Emanuele III di Savoia, la manifattura pontificia di S. Michele a Rimpa e quella di Napoli.

Questo periodo di grande fortuna dell'arazzo si interruppe, in base ad indagini storiche, intorno alla prima metà del XIX secolo. Questo limite non si spiega unicamente con esigenze di periodizzazione, ma anche con la diffusa convinzione che, a quell'epoca l'arazzo, inteso come opera a carattere narrativo e monumentale, avesse esaurito la propria fortuna. Le ragioni di tale declino sono state anche

³² L. MANFREDI, *Guida alla tessitura*, Arnoldo Mondadori Editori, Vicenza 1984, p. 26.

fortemente legate al fatto che, crollando gli assolutismi europei, decadde anche tutti gli elementi che ne rappresentavano l'immagine della potenza.

I tempi e le circostanze della chiusura delle ultime arazzerie Italiane potrebbero avallare la fondatezza di questa opinione:

«...infatti, ad eccezione della fabbrica pontificia di San Michele a Ripa che, dopo l'Unità, proseguì per volontà governativa una stentata produzione fino al 1910, le altre principali manifatture, a Napoli e a Torino, furono chiuse, rispettivamente, nel 1798 e nel 1813. La cessazione dell'attività di queste, come di altre arazzerie, non giungeva a conclusione di un'esistenza facile, già anche in periodi precedenti, la loro sopravvivenza era stata incerta e fragile, spesso legata alle fortune dei committenti. [...] Il coincidere della chiusura della manifattura napoletana con la fuga del re Ferdinando I di Borbone segnala come il destino dell'arazzo fosse anche legato a quello di un ceto sociale che stava per perdere l'egemonia nella gestione del potere. L'immagine dei panni dati al rogo dai rivoluzionari francesi allo scopo di recuperarne i filamenti d'oro, ma soprattutto per distruggere i vessilli dell'aristocrazia, è la metafora visiva della fine di una funzione degli arazzi: quella di esibire il prestigio di una classe egemone»³³.

Nell'Ottocento in Italia e nelle altre nazioni europee l'arazzo si trovò in una situazione particolarmente critica. L'opinione condivisa era quella che alla base della decadenza dell'arte dei panni tessuti ci fosse anche, a causa della eccessiva dipendenza dalla pittura, la perdita dei caratteri che le erano propri.

Questo fenomeno si accentuò particolarmente durante il XIX secolo quando, per rendere gli effetti di sfumatura e per descrivere minuziosamente e fedelmente i dettagli dei dipinti ad olio, ormai divenuti il modello da imitare, nell'esecuzione degli arazzi si giunse ad usare un numero elevato di fili di ordito per centimetro e una quantità esorbitante di tonalità cromatiche nei fili di trama.

Spesso, inoltre, la spiegazione dei motivi della decadenza veniva accompagnata dall'invito ad aggiornare i modelli, al fine di abbandonare la routine delle repliche di antichi dipinti o di arazzi.

³³ ELDA DANESE, *L'arte italiana del Novecento negli arazzi della manifattura Scassa*, in UGO SCASSA (a cura di), *Museo degli Arazzi Scassa*, Skira Editore S.p.A., Milano 2010, p. 15.

Esaurito il suo valore monumentale e celebrativo sembrò che l'arazzo non avesse più ragione di esistere.

Solo con la Restaurazione, ci fu uno stanco tentativo di ripresa, ma è innegabile che, alla fine del XIX secolo l'arazzo fosse, come sostiene Viale Ferrero, «*quasi affatto privo di vitalità*»³⁴. Marziano Barnardi inoltre puntualizza che il secolo XX «*si apre in un'indifferenza totale per i tessuti d'arazzo*»³⁵.

Viale Ferrero scrive inoltre che il suo risveglio si sarebbe dovuto «*soltanto nel XX secolo, in un clima artistico ben diverso, e avrebbe coinciso con l'affermazione di ideali artistici affatto nuovi, e, non occorre dirlo, opposti a quelli dell'Italia umbertina*»³⁶.

In questo nuovo clima artistico, lontano dalle Accademie, i pittori abbandonarono i vecchi generi (come quello della narrazione storica) per rivolgersi a temi meno illustri, più intimi e quotidiani. Il ruolo che si stava definendo per i pittori era caratterizzato da una maggiore libertà espressiva ed era legato ad un nuovo pubblico, con una trasformazione che sembrava allontanare il destino degli artisti moderni da quello dei panni tessuti. Oltre a ciò il rapporto tra arazzo e pittura parve diventare ancora più problematico quando, con il progressivo abbandono della rappresentazione mimetica della realtà, si riteneva che, in base alla convinzione che un tessuto murale potesse essere solo un'opera monumentale a contenuto narrativo, si escludeva la possibilità di considerare «veri arazzi» dei lavori tratti da dipinti non figurativi³⁷.

Nella realtà però i mutamenti delle forme e delle tecniche, oltre mancanza di alcuni dei fattori che avevano incentivato in passato la produzione di arazzi, non scomparve la «passione ostinata», il gusto per le caratteristiche espressive della tecnica e dei materiali.

La produzione arazziera del Novecento in Italia non è ancora stata adeguatamente indagata nella sua evoluzione storica. Ne sono alcuni esempi i lavori di artisti di

³⁴ M. VIALE FERRERO, *Arazzi italiani*, Electa, Milano 1961, p. 5.

³⁵ MARZIANO BERNARDI, 1971, p. 4.

³⁶ M. VIALE FERRERO, 1961, p. 5.

³⁷ ELDA DANESE, 2010, pp. 15-17.

diversa provenienza e formazione che rappresentano un quadro ampio e variegato della cultura del XX secolo.

Tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento si diffuse tra diversi gruppi e movimenti artistici europei un rinnovato interesse per il Medioevo. La figurazione e le realizzazioni artigianali di questo periodo si ispirarono sia ai simbolisti francesi che gli esponenti del movimento Arts and Crafts, sollecitando in Ranson, Bernard, Maillol, Morris e Burne-Jones, la passione per l'arte arazziera.

La funzione moderna dell'arazzo è stata così definita da Le Courbusier:

*“La destinazione odierna dell'arazzo è chiara: è divenuta il murale dei tempi moderni. Noi siamo 'nomadi': abitiamo degli appartamenti in case dotate di servizi comuni; cambiamo alloggio col crescere della famiglia... non possiamo far eseguire una pittura murale sulle pareti di un appartamento. [...] Questa specie di muro di lana che è l'arazzo, possiamo invece staccarlo dalla parete, avvolgerlo su se stesso, prendercelo sottobraccio quando vogliamo, per andare ad appenderlo altrove. Ecco perché ho definito i miei arazzi 'mural-nomadi'. [...] Appeso al muro, l'arazzo può condoverne la funzione, che è quella di preservare l'interno degli ambienti da sbalzi di temperatura, dal rumore delle automobili, ma nello tempo risponde a un bisogno di intimità e schiude allo spirito spazi illuminati”.*³⁸

In Italia le idee moderniste, adattate a modelli nazionali, alimentarono nel conte Nicola Marcelli il desiderio di far rivivere la fama delle arazzerie medicee. Intorno al primo decennio del Novecento egli allestì a Firenze un laboratorio, “La Marcelliana”, in cui venivano narrati in chiave preraffaellita, attraverso l'intreccio dei fili di seta e di lana, i temi del rivisitato “Dolcestilnovo”. L'iniziativa, tuttavia, ebbe breve durata e dopo pochi anni “La Marcelliana” dovette chiudere³⁹.

In Italia però, come in Francia, nel Novecento l'interesse per l'arazzo trovò nuove strade, anche attraverso i lavori ad ago che molti artisti fecero eseguire in laboratori più o meno specializzati.

Tra gli anni venti e trenta, alle Biennali di Monza (diventate dal 1927 Triennali di Milano) e alle Biennali di Venezia vennero presentati al pubblico pannelli in cui si

³⁸ L. MANFREDI, Guida alla tessitura, Arnoldo Mondadori Editori, Vicenza 1984, pp. 28-29.

³⁹ ELDA DANESE, 2010, p. 17.

introduceva una dimensione privata e borghese dell'arazzo, lontana dalle esigenze del racconto e più prossima al piacere della materia e all'aspetto decorativo, elementi di grande novità di questa tecnica.

Da questo punto di vista una svolta fondamentale venne con l'attività degli esponenti del movimento futurista nelle «Case d'Arte». In questo caso più numerosi degli esempi eseguiti a telaio furono i lavori ad ago e le tarsie di panno colorato. Queste realizzazioni non si collocano nello specifico nella lavorazione arazziera, ma sono, assieme alle altre produzioni artigianali futuriste, la dimostrazione dell'apertura di quegli artisti verso una pluralità di tecniche che miravano alla trasformazione dell'ambiente, portando l'arte oltre il confine della cornice invadendo lo spazio della vita quotidiana. L'intenzione dei futuristi fu di portare l'arte non solo nella vita individuale, ma anche e soprattutto in quella collettiva⁴⁰.

Negli anni venti, contemporaneamente all'attività delle ultime «Case d'Arte», solo l'arazzeria Erolì di Roma manteneva presente in Italia l'attività produttiva di pannelli tessuti. Pio e Silvio Erolì avevano ereditato dal padre Erulo il laboratorio, aperto originariamente nel 1880 come studio di pittura. Qui lo stesso Erulo aveva poi avviato la produzione di arazzi. L'attività degli Erolì, che seguiva «un orientamento strettamente figurativo e poco incline alle sperimentazioni», nel periodo compreso tra gli anni trenta e quaranta si indirizzò soprattutto verso realizzazioni di carattere monumentale e istituzionale⁴¹.

La produzione di questo periodo indica una certa attenzione delle istituzioni pubbliche per l'arte arazziera. In quegli anni del resto, era diffuso in Italia come all'estero un interesse per le arti monumentali e per il muralismo. La scelta muralista, che aveva coinvolto molti artisti sia in Europa che oltreoceano, in Italia si

⁴⁰ ELDA DANESE, *Arazzi italiani contemporanei. La manifattura Scassa*.

⁴¹ A loro spettò la laboriosa realizzazione degli arazzi per il Ministero delle Corporazioni: sette pannelli, su cartoni di Ferruccio Ferrazzi, eseguiti per il palazzo progettato dagli architetti Piacentini e Vaccaro intorno alla prima metà degli anni trenta. Negli anni successivi il laboratorio Erolì produsse altri lavori per ambienti pubblici e istituzionali, come l'arazzo per la nuova stazione ferroviaria di Firenze o quello per la stazione di Ostia, su soggetto di Ometti. T. ZAMBOTTA, *Erolì, Pio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 43, (ad vocem), Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, Società Grafica Romana, Roma 1993.

manifestò raramente attraverso gli arazzi. Il forte richiamo dell'arte italiana del passato orientava i pittori prevalentemente verso la tradizione mediterranea dell'affresco e del mosaico. L'aspirazione a superare la tradizionale separazione tra le «arti maggiori», si era manifestata negli ambienti artistici in diversi momenti del Novecento. Questa aspirazione coinvolse direttamente sia artisti che architetti e li spinse a confrontarsi in un intenso dialogo.

Negli stessi anni, dalle pagine di «Domus», Gio Ponti condusse la sua lunga battaglia per una più alta considerazione del loro valore e per l'affermazione di uno stile decorativo italiano moderno. Di grande rilievo è un suo articolo dedicato all'arazzo, pubblicato su «Domus» nel 1936 in occasione di una serie di interventi sulle diverse tecniche di produzione delle arti decorative, in cui si affermava la necessità del rinnovamento e della ripresa produttiva dell'arte arazziera. Negli arazzi l'architetto milanese vedeva un'interessante alternativa agli affreschi sulle pareti delle case moderne, che *«non sempre meritano il dono di opere preziose e inamovibili»* e possono fregiarsi in questo modo di *«una nota decorativa di signorile raffinatezza»*⁴².

Le esposizioni organizzate dalla Triennale di Milano furono un'occasione di confronto fondamentale per molti pittori, architetti e artigiani.

Non a caso molti di questi artisti collaborarono, soprattutto nel secondo dopoguerra, all'allestimento degli interni dei transatlantici. Gli interni delle navi divennero quasi delle "palestre" in cui veniva sperimentata liberamente l'idea di «sintesi delle arti», di interazione tra pittori, scultori e architetti. Negli anni cinquanta e sessanta questo nuovo modo di concepire un progetto verrà utilizzato per la realizzazione di alcuni negozi, architetture pubbliche e residenziali nelle grandi città. Fu allora che, soprattutto in ambiente milanese, il dibattito sull'integrazione tra le discipline si intensificò, e la collaborazione tra artisti e architetti portò a degli esiti originali.

In Italia un ruolo preminente nell'elaborazione della «sintesi delle arti» fu svolto dal MAC (Movimento Arte Concreta, raggruppamento artistico che portò un contributo significativo al tentativo di abbattere i confini tra le arti e le tecniche). Nel 1955 il MAC organizzò a Milano, presso la galleria del Fiore, una mostra dal

⁴² G. PONTI, *Arazzi*, in "Domus", n. 101, maggio 1936, p.19.

titolo «Esperimenti di sintesi delle arti», che sottolineò il radicale allontanamento dalla pittura da cavalletto.

Tra gli iscritti al MAC troviamo anche Amedeo Luccichenti, l'architetto che con Vincenzo Monaco progetterà nel 1960 gli interni del transatlantico Leonardo da Vinci. Nel 1953 questi, insieme a Monaco e Adalberto Libera, nel progettare l'allestimento per l'Esposizione dell'Agricoltura a Roma, definì lo spazio e il carattere di quegli ambienti con il concorso di sculture di Cascella e di dipinti murali di Cagli, Corpora e Scordia⁴³.

La IX triennale del 1951, esplicitamente dedicata all'unità delle arti, fu il punto d'arrivo di una ricerca iniziata venti anni prima. In quell'occasione si tenne la prima "Mostra internazionale dell'architettura in movimento", titolo che richiama il concetto lecorbusiano di "machine à habiter" (città galleggianti) dove gli architetti avevano progettato un ambiente, chiamando artigiani e artisti a collaborare. In tutte le sezioni dedicate alle nazioni europee erano esposti arazzi, l'Italia era presente con un arazzo della scuola di Esino Lario e, per la prima volta, la Redan di Pinerolo con un arazzo dello scultore torinese Mino Rosso. La Triennale milanese fu una delle poche occasioni per un grande confronto nazionale e internazionale.

Tra le condizioni per una concreta ripresa della produzione arazziera in Italia un importante elemento fu la serie di mostre di arazzi francesi organizzate durante il corso degli anni cinquanta, che sollecitò l'interesse di critici, artisti e istituzioni. Nel 1953 a Roma, a Venezia e a Napoli fu allestita la mostra «Arazzi francesi dal medioevo ai nostri giorni», in cui vennero esposti esempi dell'arazzeria francese attraverso i secoli. Tra i principali intenti di questa mostra vi era quello, dichiarato dagli organizzatori, di dimostrare la continuità della grande arazzeria francese.

Oltre a suscitare interesse, queste esposizioni avevano anche sollevato degli interrogativi riguardo alla perdita, in Italia, della tradizione arazziera e alla scomparsa di manifatture e maestranze. Le mostre resero evidente, nel confronto con la situazione d'oltralpe, l'assenza di iniziative italiane in questo settore, ed è perciò che proprio nel 1953 il Ministero della Pubblica Istruzione decise di istituire

⁴³ ELDA DANESE, 2010, pp. 21-23.

una scuola di arazzeria presso il laboratorio di Erolì a Roma. A partire da tale data la scuola tenne dei corsi per circa un decennio, ma dopo tale periodo fu costretta a cessare la propria attività.

Anche a Milano, nel 1957, venne presentata alla Permanente una mostra di arazzi francesi contemporanei. Nello stesso anno la galleria del Fiore di Milano, diretta da Luciano Cassuto e legata all'attività del gruppo MAC, espose alla Triennale una serie di opere eseguiti dalla scuola di Esino Lario su cartoni di artisti contemporanei.

In questo clima si sviluppò l'attività della manifattura Redan di Pinerolo, unica realtà ancora presente sul territorio nazionale.

TECNICA E MATERIALI

Visivamente riconosciuto come panno istoriato, l'arazzo si identifica, a livello tecnico, come un tessuto ad armatura semplice, in cui i fili della trama ricoprono interamente quelli dell'ordito, formando disegni e figure.

La realizzazione avviene attraverso l'uso di un telaio, ma a differenza dei comuni tessuti, l'arazzo è lavorato, anziché da cimoso a cimoso, a piccoli pezzi secondo le varie zone da colorare. Ogni parte del disegno o dello sfondo è tessuta con la trama del giusto colore ed è inserita, solo nel punto o nella zona dove questo colore compare nel disegno.

Strumento di base è dunque il telaio che, secondo la posizione verticale o orizzontale, è detto al alto liccio nel primo caso e a basso liccio nel secondo caso.

Il tessuto ottenuto è piuttosto simile e solo un occhio esperto è in grado di riconoscere lo strumento usato.

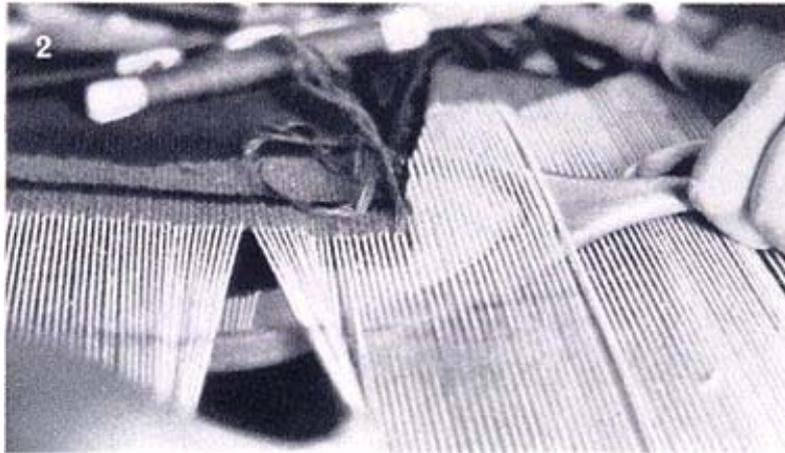
Nelle più antiche manifatture si ricorse ad entrambi, con risultati estetici ugualmente validi. La manifattura dei Gobelins, in Francia, tuttavia sostiene il maggior pregio della lavorazione ad alto liccio. In antico, si diffuse così l'obbligo di contrassegnare, attraverso un filo rosso, l'esecuzione a basso liccio, meno costosa perché di più rapida esecuzione. Mercedes Viale Ferrero, una delle maggiori autorità italiane nel campo degli studi sull'arazzo antico, invece sostiene che:

«La tecnica usata non ha alcuna importanza per determinare la qualità dell'arazzo. Nelle Fiandre la tecnica di basso liccio fu usata quasi esclusivamente, e anche per paramenti di eccezionale importanza.»⁴⁴

Il modello era tradizionalmente opera di un pittore cartonista che si occupava di ricalcare, nelle dimensioni desiderate, il soggetto fornito da altro artista. Il primo passaggio era l'ingrandimento su cartone e poi, attraverso di esso, trasferire il disegno sui fili dell'ordito.

⁴⁴ ELDA DANESE, *L'arte italiana del Novecento negli arazzi della manifattura Scassa*, in UGO SCASSA (a cura di), *Museo degli Arazzi Scassa*, Skira Editore S.p.A., Milano 2010, p. 18.

Nella tessitura al alto liccio, l'arazziere ha il bozzetto alle sue spalle e lavora sul rovescio dell'arazzo. Per controllare l'esecuzione dal diritto è costretto a servirsi di uno specchio o ad alzarsi ripetutamente.



4. Controllo della tessitura, realizzata a rovescio, mediante l'inserimento di uno specchio tra le catene ed il sottostante cartone posto sulla tavola del disegno. UGO SCASSA, *La tecnica di tessitura*, in UGO SCASSA (a cura di), *Museo degli Arazzi Scassa*, Skira Editore S.p.A., Milano 2010, p. 48.

Con il telaio a basso liccio, invece, l'opera è facilitata dalla sistemazione del cartone sotto l'ordito. L'arazziere tesse sul diritto, ma in senso inverso, e per controllare il modello deve solo scostare leggermente i fili dell'ordito.

La tessitura ad alto liccio è così chiamata perché in questo telaio le cordicelle (i licci) che separano le doppie file dell'ordito affinché il tessitore intrecci agevolmente le trame colorate sono collocate in alto, a piri distanza le une dalle altre, in posizione superiore alla testa dell'arazziere ma a sua portata di mano in modo che egli possa tirare verso di se, ora i fili pari ora i dispari, e tra essi passare i fili della trama. I telai ad alto liccio più evoluti hanno robusti montanti verticali che reggono, due rulli (curli) orizzontali montati all'estremità del telaio sui quali i fili di ordito sono tessuti. Dal curlo superiore si svolge l'ordito ancora da lavorare mentre attorno a quello inferiore si avvolge, man mano, la parte eseguita. Durante la tessitura i fili dell'ordito sono separati in due fasci da una sbarra in pari e dispari, individuando così due piani, tenuti costantemente distanziati a formare una "Croce di Sant'Andrea" dai "bastoni d'incrocio".

CAP. 2 - LA TRADIZIONE DEGLI ARAZZI E LA TECNICA DI TESSITURA



5. Telaio ad alto liccio. Arazzeria Scassa, 22 settembre 2016.



6. Fili d'ordito pari e dispari divisi e distanziati dai "bastoni d'incrocio" (in alto) soprastanti il "paletto dei licci". Arazzeria Scassa, 22 settembre 2016.

Solo i fili del fascio posteriore (dispari) sono infilati negli anelli formati dai licci, fissati ad un grosso listello di legno posto sopra la testa del tessitore parallelamente ai curli e detto «paletto dei licci». I licci a loro volta sono suddivisi in gruppi di dodici e sono continui per tutta la larghezza dell'arazzo. Il secondo incrocio, invece, si ottiene con la trazione a mano esercitata sui licci, portando così davanti il fascio

che si trovava dietro. Il tessitore può, quindi, lavorare in qualsiasi punto del tessuto senza dover modificare nulla nell'apparato del telaio.

I fili della trama invece vengono avvolti su fusi di legno distinti per materiale, colore e sfumatura.

Il tessitore, seduto dinanzi al telaio, incomincia il lavoro introducendo la mano destra tra i due fasci di catene tenuti distanziati dai bastoni d'incrocio e tirando verso di sé i fili pari dell'ordito corrispondenti alla parte che intende tessere. Quindi passa, in quella zona, da sinistra a destra i fili di trama del colore richiesto dal "cartone" e ne sistema la giusta "inserzione" con un punteruolo. Compiuta così la "prima inserzione" (mezza passata - andata) la si completa reinserendo la matassina in senso contrario, dopo aver incrociato tra loro i fasci d'ordito esercitando con la mano sinistra una trazione sui licci (mezza passata - ritorno). La passata è così completa. Man mano che prosegue la lavorazione, l'arazziere esegue, di volta in volta, la battitura, ovvero la compressione, attraverso un apposito pettine delle passate, per conferire compattezza alla tessitura. Le trame coprono l'ordito completamente e questo apparirà sul tessuto ultimato solo sotto forma di righe parallele (cordonature) che, secondo se più grossolane o più fini, appariranno più o meno marcate.



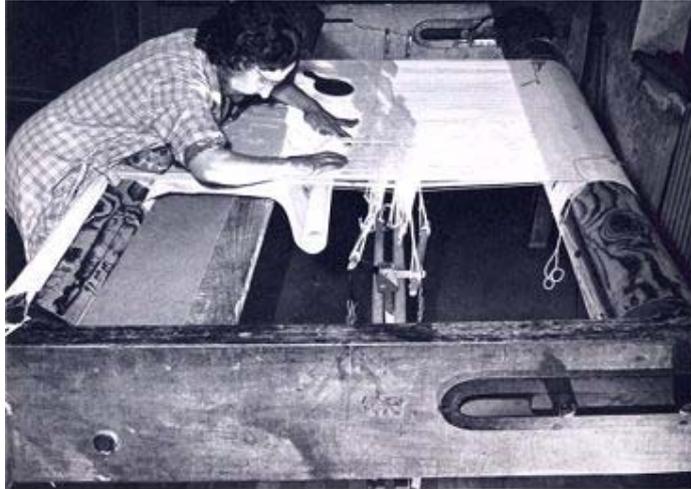
7. Prima inserzione: mazza passata - andata. Arazzeria Scassa, 22 settembre 2016.

CAP. 2 - LA TRADIZIONE DEGLI ARAZZI E LA TECNICA DI TESSITURA



8. Seconda inserzione: mazza passata – ritorno. Arazzeria Scassa, 22 settembre 2016.

Il telaio a "basso liccio", invece, ha i due «curli» o rulli paralleli mantenuti, per mezzo di due «piantane», in un piano leggermente inclinato rispetto all'orizzontale e ad un'altezza dal pavimento di circa 1 metro per quello anteriore ed 1,20 per il posteriore in modo che l'ordito teso tra loro risulti quasi orizzontale. Tutti i fili di catena suddivisi in "sezioni" (ognuna della larghezza di 40 cm e che variano di numero secondo la larghezza dell'arazzo che si vuole tessere) sono infilati, ognuno ed in modo alternativo, nelle due serie di licci pari e dispari a loro volta collegati al proprio "bastone dei licci". Questi ultimi sono legati a loro volta con delle piccole funi ai sottostanti "bastoni di sezione" che manovrati con dei pedali a cui sono collegati con delle catenelle consentono al tessitore, con il solo movimento dei suoi piedi, di incrociare le due serie di orditi lasciando libere entrambe le mani per manovrare le matassine di lana. Ovviamente ad ogni coppia di "bastoni di sezione" deve corrispondere una coppia di pedali.



9. Telaio orizzontale, detto a basso licci. UGO SCASSA, *La tecnica di tessitura*, in UGO SCASSA (a cura di), *Museo degli Arazzi Scassa*, Skira Editore S.p.A., Milano 2010, p. 48.

La tessitura con il telaio a licci bassi, dove le due mani restano sempre libere, è senza confronto più veloce di quella con il telaio a licci alti con una conseguente proporzionale riduzione del costo di tessitura.

D'altro canto, però, il telaio ad alto liccio presenta il grande vantaggio di offrire al tessitore, grazie ad uno specchio collocato esternamente al di là della catena d'ordito, la possibilità di controllare su di esso disegno e lavoro ed esaminarlo nell'insieme ogni volta che gli interessa; ovviamente egli vede l'immagine speculare del disegno e dell'arazzo che, perciò, deve essere tessuto con il rovescio verso l'operatore.

Inoltre collocandosi dietro al telaio può vedere, se non tutto, almeno una parte notevole dell'arazzo già tessuto mentre con l'altro tipo di telaio (basso liccio) si riesce a controllare il lavoro solo in modo frammentario unicamente servendosi di uno specchio a mano che si fa scorrere sotto il fascio di catena tra questo ed il cartone posto inizialmente sulla tavola del disegno collocata contro il curlo anteriore.

Entrambi i tipi di tessitura, ad alto liccio e a basso liccio, però, sono caratterizzate da aspetti comuni legati alla scelta dei materiali da utilizzare:

- La scelta dell'ordito, sebbene a tessuto ultimato non sia più visibile e conservi solo la funzione essenziale di far da supporto alla trama, influisce in

modo notevole sull'aspetto definitivo dell'arazzo determinandone la «grana». Quanto più l'ordito è grosso tanto più è grossa la grana, cioè tanto più risaltano con forte spessore le cordonature del tessuto. Non bisogna tuttavia pensare che la scelta dei fili di catena più o meno grossi sia fatta semplicemente in vista di un contesto, più o meno fine, poiché questo non comporta solo conseguenze d'ordine estetico ma anche d'ordine economico, in quanto, più il contesto è fine e tanto più lenta è la tessitura e quindi in proporzione elevato il prezzo di costo. Per finezza del contesto si intende il numero di portate comprese in una sezione delle catene di tessitura in cui la sezione è un fascio di 40 cm di larghezza sul telaio e la portata è il numero invariabile di 12 fili di catena.

- Per quanto riguarda i materiali, per l'ordito e la trama veniva usata frequentemente la lana, solitamente di pecora. Con il tempo però si notò che, a seguito della tessitura, i fili subivano delle contrazioni disuguali che spesso producevano delle increspature, inoltre, l'interno della tela era facilmente soggetto a deterioramenti a causa delle tarme. Per ovviare a tali problemi allora si sostituì la lana utilizzata per l'ordito con il lino ed il cotone. A scapito di una maggiore leggerezza ed elasticità si ottenne di arginare il pericolo di distruzione totale del tessuto negli anni. La seta fu utilizzata, nei primi secoli del Quattrocento nei soli punti di luce del disegno, mentre alla fine del secolo, fino a tutto il Settecento, la sua proporzione rispetto alla lana si invertì completamente, specialmente nella scuola medicea producendo di arazzi in seta anche nell'ordito. Nell'inserimento della seta, particolare attenzione è richiesta nell'adeguamento dello spessore. La lana, per quanto fine, rimane sempre più spessa. E' dunque necessario avvolgere più fili attorno al fusello della seta. Nei secoli XV e XVI si ebbe anche una grande diffusione dell'uso di fili d'oro e d'argento. La motivazione era certo d'origine estetica, serviva per contrastare la monotonia cromatica della lana e dare effetti luminosi, ma anche d'origine economica e sociale in quanto, a quei tempi, l'arazzo era considerato un vero e proprio investimento oltre che simbolo.

La scelta del materiale da utilizzare nell'esecuzione è quindi un aspetto fondamentale ai fini del risultato estetico e della conservazione dell'arazzo nel

tempo. E' necessario tener conto di molteplici fattori, tra cui le stesse caratteristiche fisiche e chimiche delle fibre. La seta, per esempio, inserita per rompere la monotonia della lana e dare luce al tessuto, incorre, data la sua superiore sensibilità alla luce, in un più rapido deterioramento e perde, negli anni, la sua originaria funzione.

- Il colore è indubbiamente uno degli aspetti più importanti dell'arazzo. Le modifiche timbriche e tonali, effettuate dall'arazziere, sono paragonabili, per ricchezza di variazione a quelle pittoriche. Per tale ragione, il processo tintorio del materiale da utilizzare assume massima importanza. Bisogna valutare ovviamente l'effetto cromatico il più vicino possibile a quello desiderato, ma dev'essere ugualmente considerata la resistenza dei colori attraverso il tempo. La tintura avviene comunque come quella per qualsiasi altro tessuto. In passato erano utilizzati unicamente colori naturali, il cui numero andò aumentando nel corso dei secoli. La scelta era, in ogni caso, vincolata a quelli maggiormente stabili e più adatti alla fibra usata. Nel corso della seconda metà del XIX secolo, venne introdotto l'uso di coloranti sintetici ampliando notevolmente la gamma cromatica. Questo tipo di coloranti, inoltre, garantisce una maggiore resistenza dei colori all'usura del tempo e non provoca effetti corrosivi sulla fibra utilizzata.

Altre particolarità comuni legate alla tecnica alla tecnica di tessitura sono:

- La tessitura del modello, ruotato sul lato sinistro della composizione, è uguale nei due tipi di telai poiché risponde a varie e comuni esigenze sia di carattere tecnico che estetico. Ad esempio, secondo alcuni studiosi, ciò risulterebbe esteticamente vantaggioso poiché il cordonato dell'arazzo eseguito nella posizione ruotata sul lato sinistro e appeso nel verso giusto correrebbe orizzontalmente sulla parete. In questa posizione esso risulterebbe meno visibile e darebbe l'impressione di una tela tessuta regolarmente, mentre, se posto in posizione verticale, la cordonatura dell'ordito potrebbe produrre sul tessuto una serie di piccole ombre lineari che ne frantumerebbero l'immagine. Dal punto di vista tecnico, invece, l'ordito orizzontale avrebbe lo svantaggio di comportare anche "stacchi" orizzontali che il pesante tessuto di lana sottoporrebbe a tensioni che potrebbero, nel corso degli anni, accelerarne il deterioramento. Una

CAP. 2 - LA TRADIZIONE DEGLI ARAZZI E LA TECNICA DI TESSITURA

motivazione, quasi esclusivamente d'ordine pratico, potrebbe essere che gli arazzi hanno sempre avuto, in generale, un formato rettangolare sviluppato orizzontalmente e che, quindi, con questa soluzione essi avrebbero richiesto una larghezza del telaio solo condizionata dalla misura del loro lato minore.



10. Tessitura con il disegno inclinato sul lato sinistro presso l'arazzeria Scassa. UGO SCASSA, *La tecnica di tessitura*, in UGO SCASSA (a cura di), *Museo degli Arazzi Scassa*, Skira Editore S.p.A., Milano 2010, p. 52.

- Una di queste è la tecnica dello stacco. Tra le varie zone di colore si forma un margine parallelo all'ordito, e si crea una fessura detto stacco. Gli "stacchi" possono essere rifiniti in diversi modi:
 - lasciati semplicemente aperti come negli arazzi cinesi in seta;
 - lasciati aperti sul telaio e ricuciti in seguito con fili di seta o cotone;
 - ed infine annullati con la tecnica dell'"allacciatura" introdotta nelle manifatture dei Gobelin nel XVIII secolo; con questa tecnica le trame contigue e di colore diverso sono allacciate tra loro in mezzo ai due fili d'ordito che delimitano, rispettivamente, il margine di ciascuno dei colori.

Molta dell'abilità dell'arazziere antico era proprio legata al saper dare la giusta posizione allo stacco, nella miglior interpretazione del modello, ed alla capacità di evitarlo laddove la sua posizione era di disturbo alle linee della

figura. Nel Cinquecento vi fu la tendenza ad annullare lo stacco realizzando una tela unita e compatta ma nel Novecento lo stacco tornò al suo valore funzionale.

- Un altro elemento è il tratteggio, detto anche segno d'ascia. Si tratta di un espediente atto a realizzare sfumature ed ombreggiature. Nel XIV e XV secolo la gamma delle tinture era ridottissima e l'arazziere era lasciato il compito di creare, come preferiva, il suo metodo per i passaggi dalle luci alle ombre. La soluzione adottata fu l'uso del tratteggio scalare di colori contigui consentiva frequenti contrasti e quindi una maggiore varietà d'effetti. La lunghezza dei tratteggi non è fissata da norme ma è legata alla lettura del modello da parte dell'arazziere.

Ognuno degli aspetti considerati, dunque, evidenzia la complessità di tale sistema tessile e quanto la figura dell'arazziere non possa essere ridotta a quella di un meccanico esecutore. A tale ruolo è richiesto un insieme di particolari attitudini artistiche, che vanno dal senso della proporzione alla sviluppata sensibilità cromatica. L'arazziere deve inoltre possedere capacità critiche indispensabili nell'interpretazione e traduzione del modello ed una notevole abilità manuale.

LA LAVORAZIONE DEGLI ARAZZI ALL'ARAZZERIA SCASSA

La grande passione di Scassa per l'arte figurativa contemporanea lo portò, fin dall'inizio della sua attività, ad introdurre alcune innovazioni nelle scelte artistiche e metodologiche senza però tradire la natura stessa dell'arazzo apportando modifiche, non sostanziali, alla tecnica tradizionale.

“Quando impostai sul mio primo telaio il mio primo arazzo seguivo unicamente il richiamo della mia passione animato dalla convinzione che l'arazzo potesse ritrovare la propria attualità, che meritasse di tornare ad essere un mezzo e non l'ultimo di sicuro d'espressione artistica del mondo moderno.

Era entusiasmante l'idea di provare a fondere e con successo in un'unitaria espressione poetica una tecnica millenaria con le più spregiudicate innovazioni stilistiche dell'arte figurativa moderna.

E ciò che più mi stimolava era che una tecnica rimasta volutamente immutata senza nulla alterare della sua strumentalità si vivificasse nell'incontro con quelle nuove invenzioni stilistiche che testimoniano una sensibilità estetica attuale, diversa che nel passato.”⁴⁵

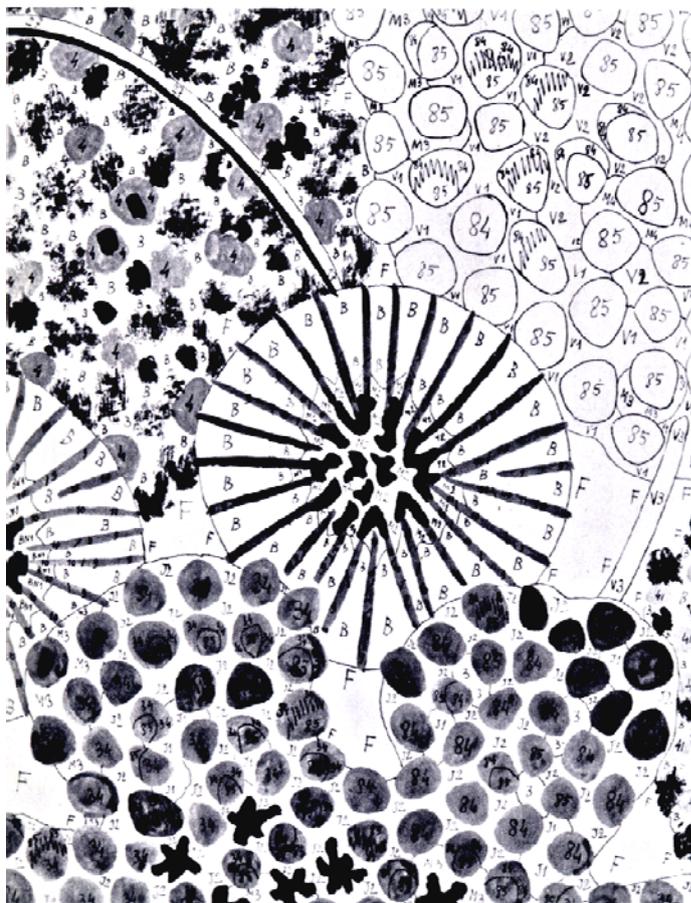
Con questo pensiero trasformò gli arazzi in un'autentica forma d'arte rispettando rigorosamente l'osservanza della tecnica dell'antico tessuto ad alto liccio.

La commissione del 1959, per la Leonardo da Vinci, pose, immediatamente, l'arazziere di fronte alla necessità di un confronto tra l'antico metodo di lavorazione ed i più attuali linguaggi. Le scelte effettuate, in quella prima occasione, divennero metodo, da Scassa applicato in tutta la sua successiva produzione. Gli accorgimenti attuati consentirono l'ampliamento della gamma di opere traducibili in panno tessuto.

Differentemente, Lurcat subordinava il disegno di partenza alla tessitura, imponendo ai cartonnieres, spesso pittori non di primo piano, delle ferree regole mortificando lo stesso valore materico, che intendono, invece, esaltare.

⁴⁵ UGO SCASSA, *Come nasce l'arazzeria Scassa*.

Questo metodo, denominato cifrato consisteva nell'imposizione di un cartone frazionato in tasselli con contorni precisi, contraddistinti da sigle o numeri, che individuano il colore corrispondente di un determinato campionario di lana, mortifica la figura dell'arazziere, che vede la sua arte ridotta a quella di un semplice copiatore.



11. Particolare di un "cartone cifrato". U. SCASSA, *Come nasce l'arazzeria Scassa*.



12. Jean Lurçat che lavora ad un cartone. U. SCASSA, *Come nasce l'arazzeria Scassa*.

Scassa invece intraprese una strada diversa:

“Io lavoro secondo concetti ben diversi dai francesi. Per quanto concerne la qualità del cartone oriento le mie scelte verso opere dei più bravi ed affermati artisti contemporanei (...) Però anziché costringere gli artisti a realizzare espressamente cartoni da tessere in arazzo con il rischio di creare al loro linguaggio pittorico tutte le limitazioni che i pittori “cartonnieres” si impongono, ritengo più utile scegliere, tra le loro opere quelle che considero, proprio perché più aderenti al mezzo tecnico con cui saranno riespresse, le più adatte ad essere utilizzate come cartoni d'arazzo”⁴⁶.

Secondo l'arazziere astigiano, dunque, stabilire delle regole fisse ed assolute per la realizzazione di un soggetto da trasporre in tessuto, risultava lesivo, non solo nei

⁴⁶ FRANCO FANELLI, *Dalla tela al telaio*, intervista con Ugo Scassa, in ELDA DANESE, *L'arte al telaio-L'arazzeria Scassa dal 1957 ad oggi*, Umberto Allemandi & C. 2000, p. 77.

confronti dell'artista, ma anche dell'arazzo stesso, che non può vedere risaltare tutte le sue possibilità espressive.

Inoltre questo orientamento consentì di avere la possibilità di attingere cartoni da tutta la produzione pittorica d'ogni artista anziché trovarsi alle prese di un solo cartone che oltre a richiedere un impegno specifico per la sua preparazione poteva anche rivelarsi, una volta finito, poco adatto alla trasposizione.

Il metodo di Scassa prevede un primo studio, formale e stilistico, dell'opera da trasporre, minuziosamente analizzata nella struttura compositiva, come nelle caratteristiche cromatiche ed espressive, volto alla comprensione delle reali possibilità di trascrizione, in un reciproco rispetto dell'idea originaria del cartone e dei canoni classici della tessitura. Quando l'arazzo nasce da soggetti appositamente dipinti, questa valutazione critica viene condivisa tra l'arazziere e l'artista, in un dialogo che intreccia esigenze tecniche e creative.

Scassa precisa la visione alla base del suo operare attraverso una efficace similitudine:

“come il direttore d'orchestra, con il concorso degli orchestrali da lui diretti dà una personale interpretazione di una composizione musicale e il risultato sarà, artisticamente, tanto più alto quanto più bello sarà lo spartito prescelto e quanto più sensibile e profonda la sua interpretazione, così l'arazziere, con l'aiuto di esperte tessitrici, realizza un arazzo con la lettura attente e critica di un'opera d'arte figurativa che, in tal caso, diventa il suo spartito”⁴⁷.

Una grande intuizione, da parte di Scassa, fu quella di lavorare gli arazzi sul diritto in modo da poter valutare subito il tessuto e confrontarlo con il bozzetto posto alle spalle delle tessitrici a differenza della lavorazione tradizionale in cui le tessitrici hanno davanti hanno il rovescio della tessitura potendo controllare così la lavorazione solo mediante uno specchio posto dietro l'arazzo.

Il disegno viene riportato direttamente sull'ordito mediante l'impiego di un proiettore con un inchiostro indelebile che sarà posto tanto più distante dal telaio

⁴⁷ FRANCO FANELLI, *Dalla tela al telaio*, intervista con Ugo Scassa, in ELDA DANESE, *L'arte al telaio-L'arazzeria Scassa dal 1957 ad oggi*, Umberto Allemandi & C. 2000, p. 77.

quanto maggiore sarà l'ingrandimento dell'arazzo rispetto all'opera eliminando in questo modo il passaggio intermedio dell'ingrandimento del bozzetto in grandezza naturale.

L'utilizzo di seta e fili d'oro o d'argento, presenti invece nei manufatti antichi, e di fibre artificiali o sintetiche, riscontrabili nella produzione contemporanea, sono stati banditi dall'arazziere come inaccettabile allontanamento dalla tecnica tradizionale.

Per realizzare l'ordito Scassa si è orientato sul cotone ritorto⁴⁸ mentre per la trama ha deciso di impiegare in genere delle lane pettinate provenienti dall'Australia e dalla Nuova Zelanda, le quali, filate con titolazioni assai fini, hanno un filo molto resistente e che permette di ottenere con la combinazione di più capi la grossezza di trama corrispondente ad ogni contesto prescelto. L'accorgimento di riunire fili di lana relativamente fini di una stessa tessitura semplifica anche il problema degli approvvigionamenti: la stessa lana di una stessa tinta può, infatti, venir impiegata in combinazioni differenti per tutti i contesti ottenendo così delle colorazioni di tipo melange.

La tintura della lana in passato era effettuata direttamente dall'arazziere alla Certosa ricorrendo all'uso di coloranti chimici. La decisione di non servirsi di sostanze naturali, imposte, invece, nel metodo lacartiano, derivava da un'attenta analisi, in questo caso di tipo conservativo. Osservando i manufatti antichi e compiendo egli stesso alcuni esperimenti, Scassa notò che i coloranti naturali sbiadivano rapidamente ed, inoltre, corrodevano la fibra riducendo lo splendore dell'arazzo nel tempo e rendendolo meno resistente all'azione degli agenti ambientali (come luce, umidità e polvere). Tuttavia, le normative attualmente vigenti, hanno vietato la tintura presso l'arazzeria per motivazioni legate alla possibile presenza di elementi nocivi per i lavoratori e nelle acque di scarico.

Un altro accorgimento adottato è nella resa della sfumature. Scegliendo di adottare l'uso di colori cangianti, ottenuti tramite l'intreccio nella matassa di fili di colore o

⁴⁸ L'unica volta che Scassa fu costretto ad utilizzare le catene d'ordito in lana fu per gli arazzi delle turbonavi Michelangelo e Raffaello perché, nel periodo del loro allestimento, il registro marittimo in vigore non consentiva che a bordo delle navi venissero utilizzati tessuti contenenti, se non in una minima percentuale prestabilita, cotone poiché (come tutte le fibre vegetali ed a differenza di quelle animali) è considerato infiammabile.

tonalità diversa, un espediente che richiama l'antica tecnica della punteggiatura⁴⁹, riuscì a far risaltare il significato cromatico delle superfici, con insoliti effetti di profondità. Servirsi di tale metodo richiede una notevole capacità d'interpretazione del soggetto, acquisita attraverso la tecnica e la pratica, ma anche dipendente da un'innata sensibilità artistica.

Questa tecnica consente risultati impossibili ad ottenersi in altro modo⁵⁰ e in pratica permette di trasferire in arazzo le più svariate forme del linguaggio pittorico.

L'introduzione di questi accorgimenti portò ad una semplificazione della tecnica di tessitura ad alto laccio senza alterarne gli aspetti fondamentali e grazie alle nuove metodologie legate all'utilizzo dei colori Scassa riuscì ad amplificarne il loro valore artistico.

⁴⁹ La tecnica della punteggiatura consisteva nella mescolanza di due fili di seta di diverso colore al fine di rompere l'appiattimento delle superfici monocrome. L'effetto di profondità risultante era risaltato dalla proprietà della seta di riflettere la luce, diversamente dalla lana che la assorbe.

⁵⁰ Con il "tratteggio" le parti di tessuto di colore uniforme si sfumano ma non si riesce ad ottenere lo stesso effetto.

PARTE III

IL MUSEO "ARAZZI SCASSA"
ALLA CERTOSA DI VALMANERA IN ASTI

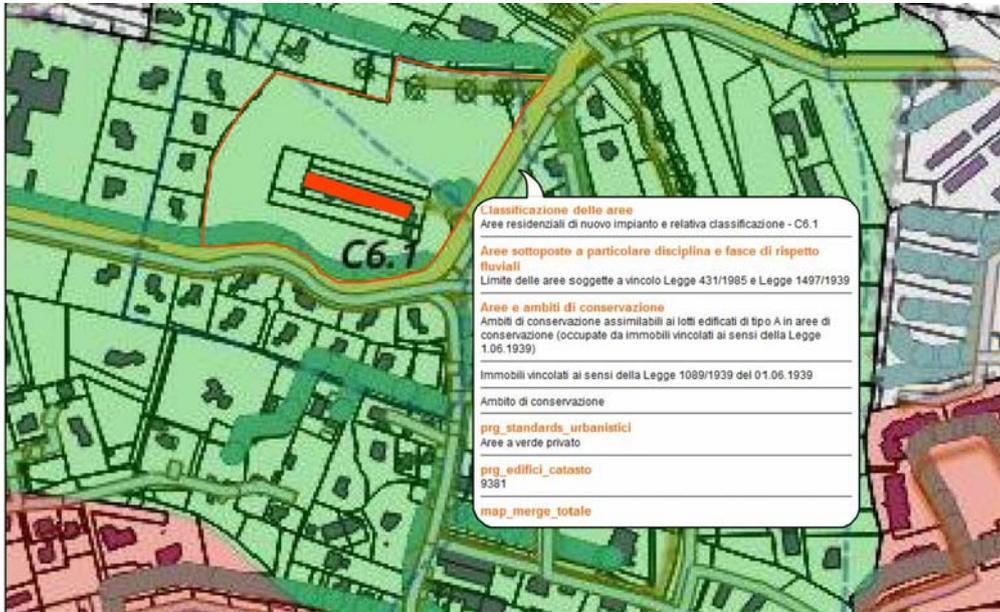
IL MUSEO “ARAZZI SCASSA” ALLA CERTOSA DI VALMANERA IN ASTI

L'arazzeria Scassa nell'agosto del 1963 si è collocata all'interno del monastero di San Giacomo di Valleombrosa in Valmanera, comunemente conosciuto come l'Antica Certosa di Valmanera.

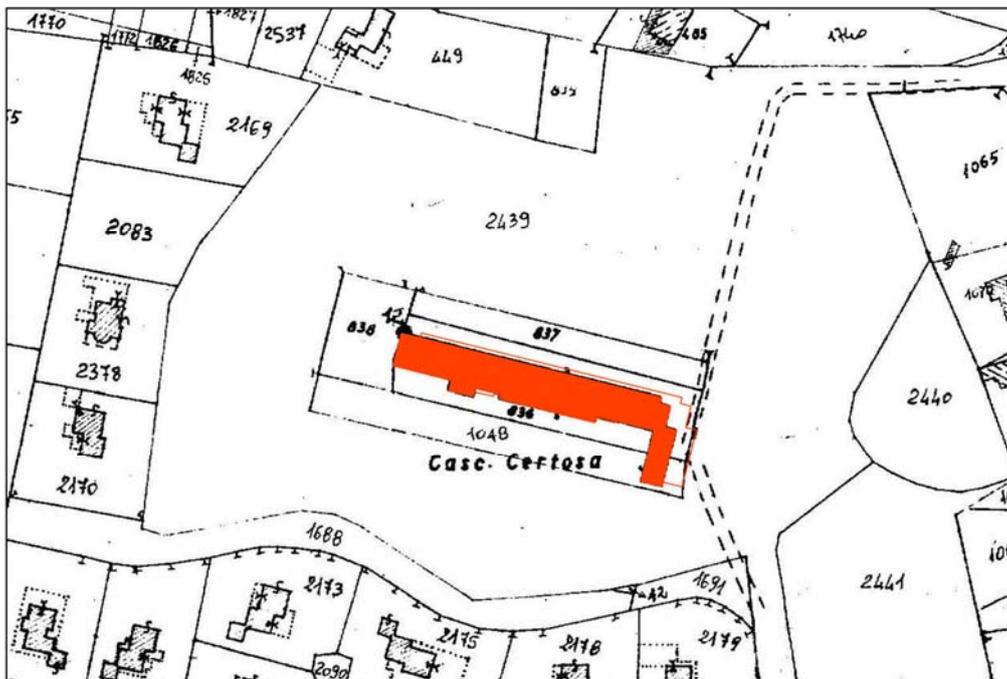
Il complesso è posizionato nella zona nord della città di Asti in via dell'Arazzeria, chiamata così proprio per la presenza dell'attività svolta dal Sig.re Scassa. La sua collocazione all'interno di un parco verde si è rivelata la sede ottimale per lo svolgimento di diverse attività.

Attualmente ospita abitazioni private, un asilo, un atelier di moda, una scuola di danza e il laboratorio di restauro e di tessitura degli arazzi Scassa.





14. Estratto di P.R.G. - Scala 1:5000



15. Estratto di Mappa Catastale - Scala 1:2000

L’ARAZZERIA SCASSA: DALLA NASCITA DEL PICCOLO
LABORATORIO ALLA PRODUZIONE DI GRANDI OPERE
CONTEMPORANEE

La piccola manifattura Redan di Pinerolo, attivata tra gli anni '40 e '50 del secolo scorso e diretta dalla signora Tron, costituì il punto di partenza per quella che diventerà poi negli anni '80 un importante centro di produzione di arazzi su cartoni di artisti internazionali di grande prestigio sotto la guida dal “maestro arazziere” Ugo Scassa.

Ugo Scassa nasce il 28 dicembre del 1928 a Portacomaro, un piccolo paese vicino a Asti ed attorniato dalle vigne. Secondo il volere del padre, funzionario della Cassa di Risparmio di Asti, conseguì il diploma di geometra ed iniziò a lavorare accantonando il suo sogno di frequentare la facoltà di Architettura. A soli ventiquattro anni era già consulente tecnico del Coni per la provincia di Asti e realizzò un progetto per lo stadio comunale della città, non attuato, ma oggetto di numerosi riconoscimenti. Verso la metà degli anni Cinquanta però, in seguito ad un delicato intervento chirurgico e ad una lunga convalescenza, decise di impegnare il periodo di forzato allontanamento dai cantieri rispolverando il sogno di fare l'architetto. Il possesso di un diploma da geometra però, a quei tempi, non era sufficiente per accedere a tale indirizzo ed era necessario ottenere preventivamente l'idoneità sostenendo gli esami di maturità presso un Liceo Artistico. Autodidatta per tutte le materie decise invece di rivolgersi ad un amico pittore, Filippo Scropo, per avere un aiuto nella preparazione della prova di Figura. Filippo Scropo, membro del MAC⁵¹ torinese, svolse un ruolo importante nell'elaborazione della “sintesi delle arti”, contribuendo in modo significativo al tentativo di abbattere i confini tra le arti e le tecniche. Scassa iniziò così a frequentare lo studio del pittore e,

⁵¹ MAC: Movimento Arte Concreta. Firmò il “Manifesto d'adesione” nel 1952 assieme a Biglione, Galvano e Parisot collaborando da quel momento alle iniziative del movimento attraverso la partecipazione alle varie esposizioni organizzate ed alla redazione del “Bollettino Arte Concreta”. Ancora prima, nel 1947, era stato tra i fondatori della sezione torinese dell'Art Club, divenendone poi segretario, e, dal 1948, nominato assistente alla Cattedra di pittura, tenuta da Felice Casorati, all'Accademia Albertina di Torino, ottenendo in seguito, nella stessa, un posto alla cattedra della Scuola Libera di Nudo. FERRARIS LAURA MARIA, *L'arazzeria Scassa di Asti (1957/2002)*, Università degli studi di Parma, Facoltà di Lettere e filosofia, corso di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali, 2001-2002. Relatore: Prof.ssa Gloria Bianchino p. 83.

proprio durante una delle lezioni, gli si presentò l'occasione che lo avrebbe allontanato per sempre dalla professione di geometra. Scropo ricevette la telefonata di una certa signora Tron, proprietaria della Ditta Redan di Pinerolo⁵².

Il laboratorio era esclusivamente adibito alla lavorazione dei tappeti annodati a mano già su cartoni di pittori contemporanei, mentre in centro a Torino, in via Viotti il negozio doveva fungere da galleria d'esposizione per quadri, pitture, sculture e da punto di vendita dei tappeti. L'architetto Ettore Sottsass Jr. fu incaricato dalla titolare di progettare l'arredamento⁵³.

La signora chiamava proprio in merito alla nuova attività, dal momento che, per il crescente impegno nel laboratorio e sopraggiunti problemi personali, non le era più possibile riuscire a seguirla adeguatamente e si rivolgeva al pittore nella speranza di trovare, grazie alla sua posizione di contatto con vari esponenti dell'ambiente artistico torinese, un acquirente per il negozio. Scropo intuì le possibilità del luogo e decise di andare a vederlo di persona, portando con sé anche Scassa. La struttura animò l'inventiva artistica del pittore ed il futuro imprenditoriale di Scassa ed insieme decisero di rilevare il negozio e di trasformarlo in spazio espositivo. L'entusiasmo di entrambi convinse la signora Tron a non cedere del tutto l'attività, ma ampliarla con l'ingresso dei due nuovi soci⁵⁴.

Entrambi, nel 1956, fecero l'ingresso come soci nello spazio rinnovato della galleria chiamata, per l'occasione, "Galleria il Prisma" estendendo l'attività del negozio all'esposizione di dipinti e sculture. All'interno di questo nuovo spazio rinnovato

⁵² Lo studio di Pinerolo partecipò nel 1951 alla Triennale di Milano con una piccola opera tessile ricavata da un lavoro di Mino Rosso. Tre anni dopo, alla Triennale, era presente un arazzo di Sottsass Jr. e nella sezione dedicata all'Ente Nazionale Piccole Industrie venne esposto un pannello ideato da Francesco di Coco. ELDA DANESE, *L'arte italiana del Novecento negli arazzi della manifattura Scassa*, in UGO SCASSA (a cura di), *Museo degli Arazzi Scassa*, Skira Editore S.p.A., Milano 2010, p. 25.

⁵³ «Ero alla prime armi. Avevo perso troppo tempo a fare la guerra e tutto il resto; e poi negli anni cinquanta mi sembrava di essere più un pittore che un architetto e forse lo aveva sospettato anche la signora Tron perché un giorno mi ha chiesto se potevo farle disegni per arazzi. Mi ha detto che aveva un posto con signorine molto brave per fare arazzi e poi mi ha detto che avrebbe aperto un negozio a Torino e mi ha chiesto se volevo disegnare anche il negozio.» ETTORE SOTTASS, *Ugo Scassa e i suoi arazzi*, in UGO SCASSA (a cura di), *Museo degli Arazzi Scassa*, Skira Editore S.p.A., Milano 2010, p. 39.

⁵⁴ In un primo tempo così la signora Tron continuò ad essere la titolare della manifattura di Pinerolo, mentre l'attività di vendita e di esposizione dei tappeti erano compito di Scropo e di Scassa.

CAP.1 – L’ARAZZERIA SCASSA: DALLA NASCITA DEL PICCOLO LABORATORIO
ALLA PRODUZIONE DI GRANDI OPERE CONTEMPORANEE

vennero organizzate personali di Enrico Baj, Sandro Cerchi, Lucio Fontana, Arnaldo Pomodoro, Asger Jorn, Erich Keller⁵⁵. Queste esposizioni permisero a Scassa di conoscere personalmente un mondo che, da sempre lo affascinava, ma che fino a quel momento aveva seguito solo tramite le riviste specializzate. La vicinanza con questi importanti artisti contemporanei contribuì a farne un arazziere pienamente inserito nel proprio ambiente culturale ma, allo stesso tempo, determinato nel mantenere l’uso della tecnica tradizionale. Nella galleria, inoltre, continuarono ad essere esposti tappeti tessuti su disegni dello stesso Sottsass Jr., di Andy Warhol ed altri esponenti dell’arte d’avanguardia. Il loro costo era molto elevato tant’è che i maggiori acquirenti erano le famiglie Olivetti, Agnesi, Agnelli.

Gli arazzi però, in quel periodo, erano ancora lontani dal pensiero di Scassa. Egli, infatti, oltre a seguire personalmente l’allestimento delle mostre e l’amministrazione della galleria, si avvicinò alla progettazione d’interni ed alla realizzazione d’oggetti d’arredamento⁵⁶.

Intanto la produzione di tappeti continuava nel laboratorio pinerolese della signora Tron ed i manufatti godevano di un buon mercato e di un diffuso apprezzamento.

La situazione, anche a fronte di un biennio di notevoli successi, sembrava destinata a durare ma i problemi d’ordine pratico deteriorarono il rapporto tra i soci, soprattutto tra Scassa della signora Tron. La signora era dotata di un indubbio senso artistico e di una grande capacità tecnica, ma si dimostrò priva di attitudini imprenditoriali. Accumulava riardi nella consegna dei manufatti, spazientendo la clientela, dato anche il costo delle realizzazioni, poco incline alla lunga attesa.

Quando nel 1957 la Redan chiuse definitivamente, Scassa ne rilevò l’attività (non proseguendo però quella della galleria) e trasferendo il laboratorio ad Asti

⁵⁵ FRANCO FANELLI, *Dalla tela al telaio*. www.arazzeriescassa.com

⁵⁶ Nel 1958, Scassa era stato chiamato da Spazzapan ad arredare il suo studio torinese in Corso Giulio Cesare, ma il progetto s’interruppe per la sopraggiunta morte dell’arista. Nello stesso anno fu presentata su Domus una serie di tavolini in ferro e ottone, disegnati da Sottsass per Italia Disegno (Domus, n°341, aprile 1958). La collaborazione con l’architetto fu in quegli anni assai proficua ed egli si occupò anche di disegnare lo stesso logo della società. FERRARIS LAURA MARIA, *L’arazzeria Scassa di Asti (1957/2002)*, Università degli studi di Parma, Facoltà di Lettere e filosofia, corso di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali, 2001-2002. Relatore: Prof.ssa Gloria Bianchino p. 86.

disponendo solo di due telai. Inizialmente la sede era in via Crucci, poi fu spostata in un locale in via Arrigo Boito. Il proprietario dell'edificio quando fece costruire il fabbricato lo fece progettare con l'intenzione di ospitare un cinema (mai realizzato) così Scassa si trovò ad avere un salone immenso, privo di colonne intermedie, dove portare avanti la produzione di tappeti⁵⁷. Il problema che maggiormente preoccupava Scassa era la gestione della manodopera, non avendo mai, prima d'allora, avuto occasione di ricoprire questo incarico. Fortunatamente la figlia della signora Tron, esperta nella lavorazione dei tappeti, si impegnò ad insegnare alle ragazze il nuovo mestiere⁵⁸. I tappeti e gli arazzi prodotti nel laboratorio astigiano venivano firmati col nome "Italia Disegno".

Fu così, che il geometra astigiano, trasferito a Torino per realizzare il sogno di diventare architetto, entrò nel mondo della tessitura, anche se ancora limitato all'annodatura di tappeti, imparando i primi rudimenti di tintura delle lane ed iniziò a studiare le possibilità del telaio come strumento per produrre arte.

Fu proprio in occasione della tintura della lana per un tappeto su cartone di Ettore Sottsass che Scassa decise di tingerne una maggiore quantità per la tessitura di un arazzo con la tecnica "alto liccio" seguendo la descrizione tecnica contenuta nel libro di Giulia Gatti Gazzini. La decisione, che in seguito si rivelò determinante per la futura arazzeria, derivava da una semplice constatazione: mentre il tappeto appartiene alla cultura mediorientale, l'arazzo è sempre stato un prodotto tipicamente europeo. Scassa cominciò così a documentarsi sulla storia della produzione arazziera studiandone la tecnica e perfezionandosi con campioni di tessuto inizialmente destinati alla lavorazione dei tappeti.

⁵⁷ Particolare questo che permise di lavorare con il proiettore nel migliore dei modi: per riprodurre un quadro o un cartone, infatti, prima lo si fotografa e poi l'immagine viene proiettata sull'ordito. L'impiego del proiettore risulta dunque fondamentale in quanto evita l'ingrandimento del cartone, consentendo perciò una maggiore fedeltà grafica.

⁵⁸ Solitamente le lavoratrici erano molto giovani, l'età media per iniziare a lavorare era 16-17 anni.

CAP.1 – L’ARAZZERIA SCASSA: DALLA NASCITA DEL PICCOLO LABORATORIO
ALLA PRODUZIONE DI GRANDI OPERE CONTEMPORANEE



16. Ragazze al telaio durante la tessitura di un arazzo nel vecchio laboratorio, 1960. VALERIO MIROGLIO (a cura di), *L'arazzeria di Asti*, Camera di Commercio, industria, artigianato e agricoltura di Asti, 1968. XXXII Mostra Internazionale dell'Artigianato, 24 aprile – 8 maggio 1968. Firenze 1968.



17. Ragazze al telaio durante la tessitura di un arazzo nel vecchio laboratorio, 1960. ELDA DANESE, *L'arte italiana del Novecento negli arazzi della manifattura Scassa*, in ELDA DANESE, *L'arte al telaio - L'arazzeria Scassa dal 1957 ad oggi*, Umberto Allemandi & C., Torino 2000, p. 47.

GLI ARAZZI PER LA LEONARDO DA VINCI

La nascita dell'arazzeria avviene quasi per caso: Pogliani, gallerista de "La Bussola" a Roma organizzò negli Stati Uniti, a Dallas, in un grande magazzino, una mostra di prodotti tipici italiani, tra cui anche una serie di tappeti realizzati nel laboratorio astigiano. Entusiasta dell'enorme successo riscosso dai tessuti, propose a Scassa di realizzare un campione ad arazzo "ad alto liccio" da inviare a Roma al concorso per l'esecuzione di sedici arazzi da collocare nel Salone delle Feste del transatlantico Leonardo da Vinci⁵⁹ i cui cartoni dovevano essere eseguiti da artisti contemporanei gravitanti nell'ambiente romano.

«Ero in galleria e fui raggiunto dal gallerista Pogliani e feci la battuta: guardi che adesso facciamo anche gli arazzi! Alchè lui esclamò ma io 2 giorni fa parlavo con gli architetti Monaco e Luccichenti che hanno avuto l'incarico di decorare il salone di prima classe della Leonardo da Vinci e vogliono mettere sulle pareti degli arazzi ma non trovano chi glieli faccia»⁶⁰.

Nel 1960 gli architetti Monaco e Luccichenti, con l'aiuto di Millo Marchi, avevano progettato il Salone delle Feste di prima classe, nel quale era stato previsto l'inserimento di sedici arazzi. La scelta di chi dovesse occuparsi della realizzazione di quelle opere risultò essere piuttosto difficoltosa in quanto nel nostro paese non esistevano più laboratori di arazzi: dalla Francia, dove salda era l'usanza dei "peintres cartonnier", si volevano proporre cartoni che poco si addicevano alla nostra tradizione arazziera e come tali, quindi, non erano proponibili all'interno dei saloni di quella che doveva essere la massima rappresentante delle navi di Stato.

⁵⁹ Nuova ammiraglia del gruppo FINMARE in sostituzione dell'inabissata Andrea Doria il 27 luglio del 1956. L'8 agosto dello stesso anno la Società Italiana siglava un accordo preliminare con il cantiere "Ansaldo" di Genova Sestri per la costruzione del nuovo transatlantico. Nel giugno del 1957 fu comunicata la scelta del nome, e, nel 1958, un modello in ferro e legno di dimensioni mai raggiunte prima fu presentato all'Esposizione Internazionale di Parigi e poi nelle principali città europee e americane. Il 23 luglio del 1957 iniziò effettivamente la costruzione nel cantiere e il 7 dicembre del 1958 lo scafo scese in acqua battezzato dalla moglie del Presidente della Repubblica. Erano gli anni in cui la navigazione transoceanica italiana era all'apice del successo: al varo nel 1960 della nuova ammiraglia della flotta italiana nel 1963 seguì quello delle gemelle Raffaello e Michelangelo. FERRARIS LAURA MARIA, *L'arazzeria Scassa di Asti (1957/2002)*, Università degli studi di Parma, Facoltà di Lettere e filosofia, corso di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali, 2001-2002. Relatore: Prof.ssa Gloria Bianchino pp. 90-91.

⁶⁰ Racconto di Ugo Scassa tratto dal video presente alla mostra "La Rinascita".

CAP.1 – L’ARAZZERIA SCASSA: DALLA NASCITA DEL PICCOLO LABORATORIO
ALLA PRODUZIONE DI GRANDI OPERE CONTEMPORANEE

La novità fondamentale, rappresentata dalla Leonardo da Vinci, fu la decisione di demandare ad una serie di arazzi la decorazione di un intero ambiente prestigioso come il salone delle feste di prima classe.

La decisione di collocare nei saloni della nave opere non figurative fu motivata da Giulio Carlo Argan⁶¹, nel testo di presentazione ufficiale del transatlantico, con la considerazione che questo genere, per le sue caratteristiche formali e decorative, era il più adeguato alla tipologia architettonica e funzionale di quel particolare tipo di ambiente, integrandosi perfettamente con le strutture degli spazi interni⁶². Gli arazzi erano presentati come opere che dovevano evocare decorativamente temi marini o richiamare il senso del viaggio e dell’avventura⁶³. Argan era stato inoltre nominato presidente della commissione artistica che aveva il compito di selezionare le opere e di scegliere il laboratorio a cui affidare l’incarico per la realizzazione degli arazzi.

La scelta degli artisti, a cui affidare l’esecuzione delle opere da trasportare in tessuto, ricadde su:

- Olimpia Bernini, con un’opera;
- Corrado Cagli, con sei opere;
- Giuseppe Caporossi, con un’opera;
- Antonio Corpora, con tre opere;
- Giuseppe Santomaso, con due opere;
- Giulio Turcato, con tre opere.

Scassa si rese conto dell’inadeguatezza dell’esempio eseguito con lana grossa da tappeto realizzato su disegno di Sottsass e allora realizzò, in pochi giorni, un arazzo con materiali adeguati su un particolare da una pittura di Corpora. Nonostante l’inesperienza, e che il campione di tessuto inviato fosse di dimensioni poco più grandi di una cartolina gigante, la commissione esaminatrice si pronunciò a favore

⁶¹ Al tempo era il Presidente Nazionale dei Critici d'Arte Italiani.

⁶² G.C. ARGAN, *Le arti a bordo della T/N Leonardo da Vinci*, a cura dell’ufficio stampa della società di navigazione Italiana, Genova 1960.

⁶³ ELDA DANESE, *L’arte italiana del Novecento negli arazzi della manifattura Scassa*, in UGO SCASSA (a cura di), *Museo degli Arazzi Scassa*, Skira Editore S.p.A., Milano 2010, p. 25.

dell'opera realizzata dal laboratorio astigiano. Scassa vinse così l'appalto, dando il via ad un'attività, quella arazziera, nata quasi per caso.

Il compito che spettava a Scassa ed alle sue collaboratrici fu quanto mai gravoso: sedici furono gli arazzi richiesti, sessanta mq di superficie complessiva, in un periodo di sei mesi⁶⁴. In tempo record le 22 ragazze, tra le quali Katia Alcaro⁶⁵, si riconvertirono dalla tecnica dell'annodatura tipica dei tappeti a quella caratteristica dell'arazzo.

«Feci tutte le tabelle, le cronistorie, e quindi il tal giorno dobbiamo avere tanti cm di arazzi fatti, avevo tutte le tabelle preparate avanti almeno per i primi due mesi. Quando cominciai il lavoro mi accorsi che le tabelle erano tutte sbagliate perché non avevo tenuto conto della mancanza di esperienza, quindi nei primi tempi era molto rallentata la produzione, salvo poi recuperare com'è avvenuto verso la fine degli arazzi»⁶⁶.

Le ragazze lavorarono 10-12 ore al giorno e la sera Scassa, dopo averle riaccompagnate a casa, tornava in laboratorio per proiettare sui fili dell'ordito il disegno da seguire il giorno successivo.

La Società Italiana, inoltre, aveva imposto, ai cartonisti prescelti, l'impegno di un personale controllo durante tutta l'esecuzione dell'opera per evitare contestazioni a lavoro ultimato imponendogli così costanti visite al laboratorio.

«L'ultimo arazzo lo abbiamo finito, mi ricordo, la sera tardi, e poi siamo andati a casa di mio marito che abitava in via Pietro Micca a cucirlo perché li eravamo tutte più comode, sedute sul divano, abbiamo cucito e alle 7 del mattino abbiamo finito. Siamo andate a casa, quelle che abitavano fuori sono venute ospiti di quelle che vivono ad Asti, qualcuna a casa mia, ci siamo date un rinfrescata, abbiamo messo una maglietta pulita e siamo partiti per Genova»⁶⁷.

⁶⁴ Il laboratorio in quel periodo si trovava in un ex deposito di formaggi nel quartiere di Santa Caterina, dopo essersi trasferita dalla precedente sede in via Boito.

⁶⁵ Futura moglie dell'arazziere.

⁶⁶ Racconto di Ugo Scassa tratto dal video presente alla mostra "La Rinascita".

⁶⁷ Racconto di Katia Alcaro tratto dal video presente alla mostra "La Rinascita".

CAP.1 – L’ARAZZERIA SCASSA: DALLA NASCITA DEL PICCOLO LABORATORIO
ALLA PRODUZIONE DI GRANDI OPERE CONTEMPORANEE

L’ultimo arazzo fu consegnato poche ore prima del viaggio inaugurale della Leonardo con rotta Genova-New York.

Scassa, totalmente impreparato a cimentarsi nella tecnica ad alto liccio, avrebbe voluto documentarsi meglio circa la lavorazione dei manufatti: sua intenzione era andare in Francia, presso i laboratori dei Gobelins, per osservare direttamente i loro arazzi ma non ne ebbe il tempo.

L’unico pannello per la nave non realizzato da Scassa fu un arazzo della scuole di Esino Lario su un cartone di Felice Casorati⁶⁸.

Questo importante incarico diede anche l’avvio a una felice collaborazione con Corrado Cagli⁶⁹ che proseguì fino alla morte dell’artista avvenuta nel 1976. L’artista ricoprì il ruolo di direttore artistico dell’arazzeria e Scassa quello di direttore tecnico. I due collaborarono al fine di conferire al laboratorio un indirizzo moderno.

Il laboratorio, ormai definitivamente trasferito alla Certosa, divenne un crocevia di artisti e di intellettuali, mentre nello studio romano di Cagli si creavano proficui contatti e occasioni di lavoro. L’artista divenne presto il “patron” del laboratorio artigiano e riuscì a coinvolgere altri suoi amici e colleghi quali: Avenali, Clerici, Guttuso, Mastroianni e Mirko Baldassella; i quali divennero anch’essi dei committenti dell’arazzeria.

⁶⁸ ELDA DANESE, *L’arte italiana del Novecento negli arazzi della manifattura Scassa*, in UGO SCASSA (a cura di), *Museo degli Arazzi Scassa*, Skira Editore S.p.A., Milano 2010, p. 25.

⁶⁹ Cagli conosceva già Asti per avervi allestito due mostre personali nel 1949 e nel 1951 nella galleria “La Giostra” diretta da Eugenio Guglielminetti. MARZIANO BERNARDI, *Cagli. L’arazzeria di Asti*, Editrice Tevere, Roma 1971.

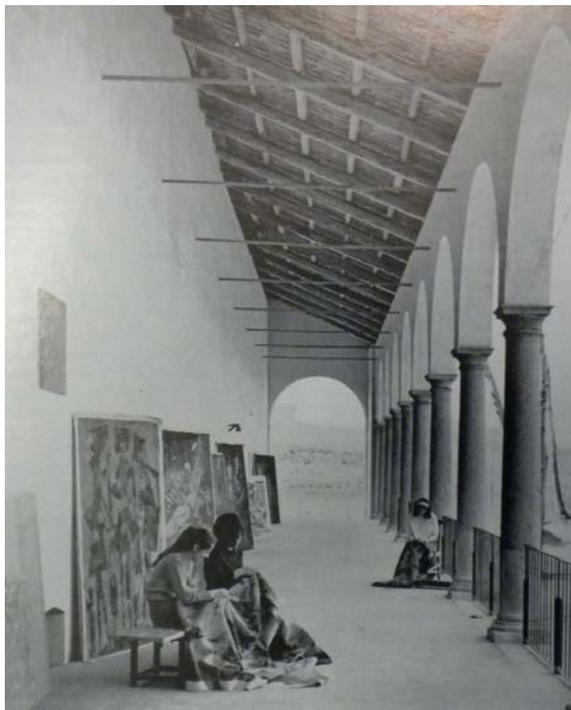


18. Turbonave Leonardo da Vinci. Sala di prima classe. ELDA DANESE, *L'arte italiana del Novecento negli arazzi della manifattura Scassa*, in UGO SCASSA (a cura di), *Museo degli Arazzi Scassa*, Skira Editore S.p.A., Milano 2010, p. 23.



19. Facciata nord dell'antica certosa. P. ERCOLE, E. GRIBAUDO, E MUZZI, G. PELLEGRINI (a cura di), *Gli arazzi di Asti*, catalogo della mostra, Antica Certosa di Valmanera, maggio-agosto 1966, edizione a cura del Comune di Asti, S.p.A. F.lli Pozzo - Salvati - Gros Monti & C., Torino 1966, p.8.

CAP.1 – L’ARAZZERIA SCASSA: DALLA NASCITA DEL PICCOLO LABORATORIO
ALLA PRODUZIONE DI GRANDI OPERE CONTEMPORANEE



20. Il loggiato. P. ERCOLE, E. GRIBAUDO, E MUZZI, G. PELLEGRINI (a cura di), *Gli arazzi di Asti*, catalogo della mostra, Antica Certosa di Valmanera, maggio-agosto 1966, edizione a cura del Comune di Asti, S.p.A. F.lli Pozzo - Salvati - Gros Monti & C., Torino 1966, p.9.



21. Facciata ovest. MARZIANO BERNARDI, *Cagli. Mostra degli arazzi di Asti*, catalogo della mostra, Antica Certosa di Valmanera, 1° luglio - 10 ottobre 1978, Edizione del Comune di Asti - Regione Piemonte, Tipolitografia Turingraf, Torino 1978.

GLI ARAZZI PER LE NAVI GEMELLE RAFFAELLO E MICHELANGELO

Gli arazzi per la Leonardo da Vinci furono molto convincenti, infatti, appena tre anni dopo, nel 1963, la Società Italiana affidò nuovamente a Scassa l'incarico⁷⁰ per gli allestimenti interni delle navi gemelle Raffaello e Michelangelo⁷¹ che percorrevano la tratta Genova-New York e che vennero firmati con il nuovo nome "Arazzeria Scassa".

Per la Leonardo da Vinci la maggior parte delle opere tessute furono ideate da artisti informali, per la Raffaello invece, la scelta degli architetti si orientò verso i rappresentanti dell'astrattismo italiano, gravitanti nell'area artistica romana.

Gli allestimenti interni del vasto complesso di sale di prima classe della Michelangelo furono affidati agli architetti Monaco, Luccichenti in collaborazione con Zoncada, gli stessi che realizzarono il Salone delle Feste di prima classe della Leonardo. La realizzazione era organizzata secondo un intento di continuità spaziale e funzionale tra i vari ambienti con una grande sobrietà e rigore formale grazie ad affini scelte arredative e cromatiche. La Sala di Soggiorno era decorata da un grande arazzo su cartone di Capogrossi (Astratto, 1963) che occupava quasi interamene un'intera parete furono abbinati i colori dei rivestimenti. Nel Salone delle Feste, Zoncada invece aveva previsto l'inserimento di arazzi antichi, con un azzardato accostamento tra antico e nuovo, accolto favorevolmente dalla Società Italiana. Al momento del reperimento dei manufatti però ci furono delle difficoltà

⁷⁰ Dato i grandi risultati ottenuti per la Leonardo da Vinci l'incarico gli venne affidato senza neanche aver bandito un concorso. Scassa, ormai impegnato anche nella collaborazione con Cagli, chiese di poter demandare parte delle realizzazioni ad altri laboratori. Il permesso fu accordato, ma pur mettendosi in contatto con numerose manifatture in tutta Italia ma non riuscì a trovarne alcuna che decise di cimentarsi in tale impresa. Rassicurato dai ritardi che la costruzione dei due transatlantici avrebbero portato Scassa accettò la nuova commissione.

⁷¹ L'annuncio del raggiunto stanziamento dei fondi avvenne nel dicembre del 1959 quando ormai il destino delle navi passeggeri appariva segnato in quanto l'anno successivo l'Alitalia inaugurò il servizio intercontinentale permettendo di raggiungere la meta in metà tempo. Oltre a ciò, anche la progressiva crescita dei costi del carburante incombeva sulla sopravvivenza dei grandi transatlantici pensati per la velocità e non per l'economia d'esercizio. Molte compagnie private optarono per l'allestimento d'imbarcazioni facilmente convertibili in navi da crociera. Questo però non avvenne per le due ammiraglie gemelle che furono progettati come transatlantici puri segnandone così il loro destino fin dall'inizio. Inoltre furono costruite a rilento, anche perché, nonostante fossero gemelle, furono realizzate da due cantieri diversi: la Michelangelo presso l'Ansaldo di Genova Sestri e la Raffaello presso la San Marco di Trieste.

CAP.1 – L’ARAZZERIA SCASSA: DALLA NASCITA DEL PICCOLO LABORATORIO
ALLA PRODUZIONE DI GRANDI OPERE CONTEMPORANEE

nel coordinare gli spazi interni con le dimensioni degli arazzi. Zoncada decise così di ovviare al problema facendo realizzare delle riproduzioni “*verdure*” seicentesche, tradizionali soggetti dell’arazzeria antica, nella quale la decorazione vegetale diventava il motivo dominante tale da identificarne un genere. Scassa non fu entusiasta della soluzione, dal momento che la copia di soggetti antichi si scontrava con la sua idea di rinnovamento ma di fronte alle pressioni dell’architetto accettò mostrando però il suo disappunto non firmando le realizzazioni. In realtà, l’interpretazione data all’antico soggetto riprodotto solo in alcuni sui particolari fuori scala, si rivelò un valido effetto decorativo. Nello spazio tra il Salone delle Feste e il Soggiorno-Bar furono collocati sei arazzi dell’architetto e pittore Roberto Aloï, due dei quali di grandi dimensioni.

Nel caso della motonave Raffaello gli architetti responsabili degli arredi del Salone delle Feste, del Grande Bar e della Veranda della prima classe furono Attilio ed Emilio La Padula, che con Fabio Poggiolini.

Il grande Bar “Atlantico” allineava sulle sue pareti ben ventuno arazzi affidati ad artisti⁷² rappresentanti l’astrattismo italiano. I pittori chiamati furono: Carla Accardi, Michelangelo Conte, Roberto Ercolini, Edoardo Giordano, Costantino Guenzi, Bice Lazzari, Luigi Montanarini, Gastone Novelli, Achille Pace, Ico Parisi, Achille Perilli, Luigi Picciotti, Giuseppe Picone, Mimmo Rotella, Piero Sadun, Antonio Sanfilippo, Antonio Scordia, Federico Spoltore, Sandro Trotti, Giulio Turcato, Antonio Virduzzo.

Intenzione degli architetti era quella di possedere un nucleo di opere rappresentative dell’astrattismo in Italia, espressione consolidata attraverso il lavoro di artisti provenienti da esperienze diverse. Le opere erano tra loro uniformate nella scelta d’imporre uguali dimensioni ed un medesimo colore di fondo, consentendo così una maggiore integrazione con l’ambiente in cui dovevano essere collocati. La maggior parte di queste opere erano accomunate dalla tendenza alla riflessione sul segno, dalle possibilità espressive dell’accumulo e dell’accostamento dei legami grafici.

⁷² Molti di loro erano iscritti all’Art Club, un’associazione artistica che svolse un importante ruolo di organizzazione e promozione dell’arte contemporanea nazionale ed internazionale. ELDA DANESE, *L’arte italiana del Novecento negli arazzi della manifattura Scassa*, in UGO SCASSA (a cura di), *Museo degli Arazzi Scassa*, Skira Editore S.p.A., Milano 2010, p. 26.

A completare il nucleo degli arazzi astratti collocati vennero realizzati per la veranda-bar due opere di Vedova appartenenti al periodo in cui «*la sua pittura si era svincolata dalla struttura geometrica futurista per avvicinarsi alle forme dell'espressionismo astratto mantenendo la carica drammatica dei bianchi e dei neri delle tele precedenti e manifestando una nuova energia ed intensità emotiva nello slancio dei segni. [...] Con la trasposizione tessile di queste opere si ripropone la trasformazione del senso: lo spazio mentale, distrutto ma conservato attraverso lo spazio fisico del dipinto*»⁷³.

La costruzione di queste due ultime navi di stato, di fatto, sancì il destino irreversibilmente segnato di tale mezzo di trasporto. I due transatlantici segnarono un calo vertiginoso dei passeggeri e dopo pochi viaggi, già nel 1968, vennero utilizzati, seppur con esiti disastrosi nei consumi e nella gestione, come navi per brevi crociere. Nel 1976 la Michelangelo e la Raffaello furono vendute all'Iran mentre, verso la fine del 1978, la Leonardo da Vinci fu avviata al disamo.

L'ingente numero di opere d'arte, di proprietà dello Stato, trovò collocazione in varie sedi museali. Gli arazzi di Scassa furono destinati, in blocco, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, eccetto un "Astratto" di Vedova, tessuto per la Raffaello, che sparì misteriosamente nell'ultimo viaggio di ritorno da New York nel tratto tra Napoli e Genova. La difficoltà espositiva, dovuta alle imponenti dimensioni del gruppo di panni tessuti, di superficie complessiva superiore ai duecento metri quadrati, ed anche alla stessa natura delle opere, che richiedeva una necessaria contestualizzazione, ha reso la collezione fino a questo momento infruibile al pubblico, relega dopo pochi viaggi a nei magazzini della Galleria Romana. Solo alcuni arazzi, come si dirà più avanti, sono stati destinati ad altre sedi museali. L'unica occasione di visibilità per gli arazzi delle navi fu in una mostra, organizzata dallo stesso ente, nel 1989.

Nonostante la fine dell'esperienza delle navi di stato i numerosi e positivi giudizi, giunti a sottolineare le particolarità di esecuzione dell'arazzeria astigiana, costituirono il riscontro di un esordio clamoroso in campo nazionale tanto da servire come impulso alla prosecuzione dell'attività del laboratorio.

⁷³ ELDA DANESE, *L'arte italiana del Novecento negli arazzi della manifattura Scassa*, in UGO SCASSA (a cura di), *Museo degli Arazzi Scassa*, Skira Editore S.p.A., Milano 2010, p. 26.

CAP.1 – L’ARAZZERIA SCASSA: DALLA NASCITA DEL PICCOLO LABORATORIO
ALLA PRODUZIONE DI GRANDI OPERE CONTEMPORANEE



22. Turbonave Raffaello. Grande Bar “Atlantico”. ELDA DANESE, *L’arte italiana del Novecento negli arazzi della manifattura Scassa*, in UGO SCASSA (a cura di), *Museo degli Arazzi Scassa*, Skira Editore S.p.A., Milano 2010, p. 24.



23. Turbonave Michelangelo. Sala di prima classe. ELDA DANESE, *L’arte italiana del Novecento negli arazzi della manifattura Scassa*, in UGO SCASSA (a cura di), *Museo degli Arazzi Scassa*, Skira Editore S.p.A., Milano 2010, p. 25.

LA COLLABORAZIONE CON CORRADO CAGLI



24. Collaborazione tra Ugo Scassa, direttore tecnico (sinistra) e Corrado Cagli, direttore artistico (destra). Milano, 1965. P. ERCOLE, E. GRIBAUDO, E MUZZI, G. PELLEGRINI (a cura di), *Gli arazzi di Asti*, catalogo della mostra, Antica Certosa di Valmanera, maggio-agosto 1966, edizione a cura del Comune di Asti, Asti 1966.

I sei cartoni che Cagli⁷⁴ ideò appositamente per la Leonardo Da Vinci costituirono l'occasione per l'esecuzione dei primi arazzi dell'artista. Dal 1960 al 1976, anno

⁷⁴ Nato ad Ancona il 23 febbraio 1910, si trasferì nel 1915 a Roma con la famiglia, e vi compì gli studi classici. Dell'attività giovanile resta ben poco, se si eccettuano alcune ceramiche e sculture del periodo 1929-30, quando ad Umbertide lavorò presso la fabbrica di ceramiche Rometti che poi diresse. Partecipò nel contempo a importanti iniziative come la II Mostra del Sindacato laziale e la Mostra del centenario della Società amatori e cultori di belle arti, nel 1930. Dal 1931 si dedicò con impegno alla pittura di cavalletto e nel 1932 espose, in una prima personale alla galleria di Roma di P. M. Bardi, insieme con A. Pincherle e poi, nello stesso anno, con G. Capogrossi e E. Cavalli con i quali, dopo questa mostra, costituì il Gruppo dei nuovi pittori romani (nel 1933 gli stessi esposero a Milano alla galleria del Milione e poi a Parigi alla galleria J. Bonjean). Cagli fu, fino al 1938, l'animatore del gruppo, che si impose all'attenzione della critica per la sua polemica contrapposizione al gruppo di Novecento. Compì un viaggio a Paestum e Pompei e, suggestionato dalla pittura romano-pompeiana, tradusse in immagini monumentali temi storici e classici. A Milano frequentò lo studio di A. Martini, dove lavorava Mirko Basaldella, divenuto poi inseparabile amico, collaboratore di suo cognato. Ritornato a Roma, esponeva alla galleria Sabatello di via dei Babuino, aperta alle voci più nuove dell'arte.

CAP. I – L’ARAZZERIA SCASSA: DALLA NASCITA DEL PICCOLO LABORATORIO
ALLA PRODUZIONE DI GRANDI OPERE CONTEMPORANEE

della morte dell’artista, il laboratorio astigiano realizzò più di cinquanta arazzi su disegno del pittore marchigiano.

I soggetti, come spesso avveniva nei suoi lavori, non erano astratti «...*parvenze di figure e ambienti vengono sollecitate dall'accostamento dei frammenti decorati, con un controllo e una composizione dei segni ottenuti con tecniche automatiche che ricorrono costantemente nella sua attività nel secondo dopoguerra*⁷⁵».

L’interessamento di Cagli a sperimentare le possibilità dell’arazzo, come alternativo mezzo d’espressione, presto convertito in ferma convinzione della sua attualità e del suo profondo significato fece sì che l’attività dell’arazzeria proseguisse. Il contributo dell’artista travalicò i limiti di una semplice commissione ed egli divenne, come già detto, il direttore artistico del laboratorio impegnandolo nell’organizzazione di mostre e partecipando ad eventi internazionali, che

Nel 1933 collaborò con scritti e disegni, da maggio a ottobre, alla rivista *Quadrante* (Milano) e espose alla galleria Bonjean di Parigi. Tra il 1934 e il 1935 accentuò le ricerche cromatiche in temi intimistici di vasi e nature morte, in gran parte esposti alla Biennale veneziana ed alla Sindacale laziale nel 1936, temi che si affiancano ad altri già trattati di battaglie o cacce. Molte opere saranno esposte nella galleria romana La Cometa, diretta da L. De Libero, che il Cagli inaugurò nella primavera del 1935 con una mostra di cinquanta disegni, presentata da M. Bontempelli. Dall’inizio del 1937 si intensificarono gli attacchi della stampa fascista contro di lui, ebreo, e contro le opere con cui egli si presentò all’Esposizione internazionale di Parigi sul tema della Roma monumentale e dei grandi italiani, da Cesare agli eroi del Risorgimento. L’apertura di una succursale newyorkese della galleria La Cometa ed i frequenti contatti con Parigi offrirono al C., che pur aveva partecipato ancora ufficialmente, nel 1938, alla XXI Biennale di Venezia ed aveva esposto in gallerie private a Roma e a Firenze, la possibilità di lasciare, a fine anno, l’Italia. Dopo la sosta di un anno in Francia (espose nel 1939 alla galleria Quatre Chemins), si trasferì a New York, presso la sorella Ebe (Cagli Seideberg, 1980). Espose alla Julien Levi Gallery nel 1940, e l’anno dopo, divenuto cittadino americano, si arruolò nell’esercito e partecipò, in Europa, alla seconda guerra mondiale. A New York tornerà poi ancora dal 1946 al 1948. Tornato stabilmente in Italia dal 1948 (aveva già esposto l’anno precedente allo studio d’arte Palma di Roma), partecipò alla Biennale veneziana di quell’anno. Riprese una turbinosa attività di disegnatore e di decoratore. Praticava la scultura con materiali poveri, realizzando la serie di *Cicute*, tra il 1950 e il 1955, con pezzi di canne, e modelli di "maschere" e "ritratti" fatti con cartoncini colorati, assemblati con punti metallici che, fusi in bronzo in pochi esemplari, tra il 1960 e il 1965, si qualificano come variazioni delle ricerche figurative che l’artista andava contemporaneamente elaborando. Tra il 1970 e il 1973, realizzò nella piazza di Gottinga un’opera monumentale, sul luogo della sinagoga incendiata dai nazisti nel 1938. L’attività di Cagli, dal 1950 alla morte, si caratterizza per la varietà degli interessi e delle ricerche. Svolsse attività di scenografo con importanti registi e coreografi. Morì a Roma il 28 marzo 1976.

⁷⁵ ELDA DANESE, *L’arte italiana del Novecento negli arazzi della manifattura Scassa*, in UGO SCASSA (a cura di), *Museo degli Arazzi Scassa*, Skira Editore S.p.A., Milano 2010, p. 25.

garantivano una più ampia visibilità agli arazzi di Scassa. L'avvicinamento di Cagli all'arazzo, sfociato in una vera e propria passione, rintraccia le sue origini nella stessa personalità artistica del pittore, eclettico sperimentatore di linguaggi più diversi, dal disegno alla grafica, dal costume teatrale alla scenografia e dalla pittura alla scultura.

Il suo avvicinamento all'arazzo esprimeva la volontà di cimentarsi con la pittura murale⁷⁶ e nella sperimentazione con la materia. La pittura per Cagli doveva inserirsi direttamente nell'architettura, fondersi in essa, come in un'opera unica. La passione del giovane pittore al muro dipinto si manifesterà in un secondo tempo, coincidendo con un'altra aspirazione, quello del "muro tessuto". L'occasione per sperimentare questa sua particolare inclinazione gli venne offerta in occasione della realizzazione dei cartoni per la Leonardo da Vinci⁷⁷. La possibilità offerta a Cagli di cimentarsi in una nuova tecnica è quanto mai congeniale alla smania di sperimentazione, propria della sua indole: Cagli ha la «temerarietà di intraprendere fatiche d'Ercole... non cessa d'inventarne, di tecniche, ne ha inventate mille varietà...»⁷⁸.

«Nella sua produzione varie tendenze, atteggiamenti e risultati coesistono, si compenetrano e interferiscono reciprocamente... Inoltre, proprio per il fatto che la pittura di Cagli, attraverso la ricerca e sperimentazione continua, si pone soprattutto nelle esperienze recenti (ma queste e loro volta risalgono a premesse degli anni '30 e '40) come una riduzione della plastica alla visione, che si attua come tale in diversi modi per i quali viene introdotta

⁷⁶ Cagli si era già inserito, negli anni Trenta, nel dibattito intorno alla pittura murale con un intervento dalle pagine della rivista "Quadrante" di Bardi e Bontempelli. Il suo articolo, *Muri ai pittori*, richiamava al senso orchestrale dell'unità delle arti, al superamento delle tradizioni tra forme diverse, per una più proficua collaborazione, soprattutto tra pittura ed architettura. La crisi nazionalista che aveva spogliato le pareti, invitava la pittura a convogliare le forze verso i muri, al recupero del valore di questo tipo di decorazione. FERRARIS LAURA MARIA, *L'arazzeria Scassa di Asti (1957/2002)*, Università degli studi di Parma, Facoltà di Lettere e filosofia, corso di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali, 2001-2002. Relatore: Prof.ssa Gloria Bianchino pp. 120-121.

⁷⁷ Cagli però conosceva già Asti per avervi allestito due mostre personali nel 1949 e nel 1951 nella Galleria d'Arte "La Giostra", diretta da Eugenio Guglielminetti.

⁷⁸ MARZIANO BERNARDI, *Cagli. Mostra degli arazzi di Asti*, catalogo della mostra, Antica Certosa di Valmanera, 1° luglio - 10 ottobre 1978, edizione del Comune di Asti, 1978.

CAP.1 – L’ARAZZERIA SCASSA: DALLA NASCITA DEL PICCOLO LABORATORIO
ALLA PRODUZIONE DI GRANDI OPERE CONTEMPORANEE

l'immagine: per questo, dunque, il pittore utilizza tecniche varie, nelle quali sono inclusi la visualizzazione spaziale in scultura e il campo dell'arazzo...»⁷⁹.

«Sapere immenso, cultura senza confini, prodigiosa partigianeria, creatività e fantasia illimitate... La molteplicità degli aspetti creativi era il segno evidente del suo spirito mai appagato dai raggiungimenti, e sappiamo quali altezze ha raggiunto la sua opera...»⁸⁰.

Il valore attribuito da Cagli ai panni tessuti esula radicalmente dal dato estetico ed artistico. Il suo apprezzamento s’iscrive dunque anche nel riconoscimento della preziosità dell’esecuzione, connubio d’abilità artigianale e sensibilità estetica.

La produzione arazziera di Cagli attraversa, la riflessione strettamente figurativa, su personaggi della mitologia classica, come “Narciso” ed “Apollo e Dafne”, ripercorre temi cari all’iconografia medievale e rinascimentale, come il “San Giorgio”, interpreta i segni della magia popolare o ripensa raffigurazioni della tradizione cristiana⁸¹. Alcuni arazzi nacquero da soggetti appositamente dipinti, come nel caso dei cartoni per la Leonardo da Vinci, altri ripresero opere precedenti, come nel caso de “La caccia” o di “Apollo e Dafne”.

Molto interessanti sono anche gli arazzi ricavati dalle “Carte”, esperimento unico nella produzione arazziera. Il ciclo originario, nato sul finire degli anni Cinquanta, consiste nell’intervento pittorico su carta spiegazzata. Le increspature, però, non hanno nulla d’automatico, ma delineano paesaggi, oggetti e figure, attraverso il sapiente costruire dell’artista studiati volumi e rilievi, che resteranno, illusoria traccia, anche dopo la stiratura. La carta, da semplice supporto, diventa materia protagonista, mentre l’uso della pittura collabora ad ingannare l’occhio in un espediente surrealista.

⁷⁹ SANDRA GIANNASTASIO, *La pittura di visione di Corrado Cagli*, Roma 1970.

⁸⁰ G. DI GENOVA, *Cagli-La collezione Ebe Cagli Seidenberg*, Bologna 1987, p. 183.

⁸¹ MARZIANO BERNARDI, *Cagli. Mostra degli arazzi di Asti*, catalogo della mostra, Antica Certosa di Valmanera, 1° luglio - 10 ottobre 1978, edizione del Comune di Asti, 1978.



25. Gli arazzi di Ugo Scassa esposti a palazzo Strozzi a Firenze, nella mostra antologica di Cagli. VALERIO MIROGLIO (a cura di), *L'arazzeria di Asti*, Camera di Commercio, industria, artigianato e agricoltura di Asti, 1968. XXXII Mostra Internazionale dell'Artigianato, 24 aprile - 8 maggio 1968. Firenze 1968.

L’ARAZZERIA SCASSA NELLE ESPOSIZIONI

La storia del laboratorio artigiano s’inscrive anche attraverso i momenti di visibilità che gli arazzi ottennero grazie all’organizzazione di mostre monografiche o tramite la partecipazione ad esposizioni collettive.

Nel 1962, presso la Pinacoteca Civica di Asti, s’inaugura la prima “Mostra degli arazzi moderni tessuti presso la manifattura di Asti”. Furono presentate le opere realizzate dopo il 1959, soprattutto su soggetti di Cagli, Mirko, Guttuso e Clerici. Il testo del catalogo, di Luigi Carluccio, assume toni favolistica, più che critici, in un atteggiamento d’incanto stupore, sintomo evidente di un diffuso atteggiamento verso le produzioni di tipo artigianale. Scrive *«Un giorno, d’improvviso, in mezzo alle vigne, sono cresciuti gli arazzi. Come ciò sia potuto accadere fa parte di una cronaca che il tempo futuro trasformerà certamente in leggenda. Una leggenda nella quale Ugo Scassa assumerà finalmente quell’aureola di poeta artigiano e di mago che gli spetta e le brave operaie, [...] sembreranno poco meno che fate dalle mani meravigliose, abili nei sottili miracoli»*⁸².

Nello stesso anno partecipò con un arazzo di Guttuso, “Bosco a Velate”, alla “Mostra dell’antiquariato nelle Casa Moderna”, organizzata a Firenze, presso Palazzo Strozzi. Il tessuto era stato richiesto dall’architetto torinese Alberini, cui era stata affidata la realizzazione di una stanza di soggiorno. Intento dichiarato dell’esposizione era, infatti, proporre la possibile ed efficace fusione d’arredo contemporaneo ed oggetti d’antiquariato, attraverso l’allestimento degli spazi costituenti un moderno appartamento, dal bagno alla cucina e dalle camera al soggiorno. L’arazzo sembrava porsi come sintesi, in quanto realizzato con tecnica tradizionale, però su cartone attuale, ed inoltre, il disegno di Guttuso, richiamava, nel soggetto figurativamente bucolico un’idea di finestra.

Nel corso degli anni Sessanta, senza dubbio i più ricchi d’eventi per il laboratorio artigiano, grazie anche all’iniziativa di Corrado Cagli, gli arazzi vennero ospitati, nel maggio del 1963, presso l’Istituto Italiano di Cultura di Atene e l’anno seguente presso l’Office National Italien de Tourisme di Parigi.

⁸² L. CARLUCCIO (a cura di), *Mostra di arazzi moderni tessuti dalla manifattura Scassa di Asti*, catalogo della mostra, Pinacoteca Civica, Palazzo di Bellino, Asti 1962.

Ancor più importante fu la partecipazione, nell'estate del 1963, all'Exposition Internationale de Tapisserie Contemporaine, nel *chateau historique* di Culan l'Italia. In concorrenza con altre sette nazioni (tra cui la Francia ed il Belgio, che da sempre possiedono un'antica e gloriosa tradizione nel campo dei panni tessuti), Scassa fu l'unico rappresentante dell'Italia con tre arazzi su cartoni di Cagli e Mirko giudicati i migliori della mostra⁸³.

In una corrispondenza speciale da Parigi il "New York Herald Tribune" del 26 luglio scriveva che gli «arazzi italiani erano i migliori dell'esposizione ed erano i soli che fossero veramente degni di competere con quelli di Matisse e di Lurçat»⁸⁴.

Nell'articolo si legge: «*eight countries are represented, Italy has but three tapestries in the shows, but in a country- by-county evaluation, they are the best. Beautiful abstracted designs in predominantly blues and mauves, these are among the best examples of designing for the weaving art. [...] Lines are distinct and sharp, movement deliberate, and the forme have solidity*»⁸⁵.

Nello stesso anno, alcuni arazzi vennero ospitati nel Padiglione Italiano alla III Biennale di Parigi. L'occasione, assunse un'inaspettata attenzione da parte di André Malraux, allora ministro della cultura, che sfocerà nella decisione della Commissione per gli acquisti di Stato, del Ministero degli Affari Culturali, d'inserire nelle Collezioni dello Stato francese, l'arazzo "I Gemelli" realizzato su cartone di Franco Muzzi.

Ancora nel 1963, l'Arazzeria Scassa fu presente presso lo "Herbst Salon 63" di Monaco di Baviera, prestigiosa rassegna internazionale, dove ricevette il plauso della critica, che riconobbe l'originalità dei motivi, aderenti al gusto del tempo e la perfetta fattura. I tre arazzi presentati vennero realizzati su tre cartoni di Cagli, Guttuso e Mirko.

⁸³ MARZIANO BERNARDI, *Cagli. L'arazzeria di Asti*, Editrice Tevere, Roma 1971.

⁸⁴ Les Tapisseries d'Asti, Exposition des Tapisseries contemporaines, catalogo della mostra, Paris, Salon de l'Office National Italien de Tourisme, 12-29 mars 1964.

⁸⁵ Les Tapisseries d'Asti, Exposition des Tapisseries contemporaines, catalogo della mostra, Paris, Salon de l'Office National Italien de Tourisme, 12-29 mars 1964.

CAP.1 – L’ARAZZERIA SCASSA: DALLA NASCITA DEL PICCOLO LABORATORIO
ALLA PRODUZIONE DI GRANDI OPERE CONTEMPORANEE

Da quel momento il laboratorio artigiano parteciperà e molteplici esposizioni internazionali, riservate alla produzione artigianale.

Esemplificativo del riconoscimento della validità delle realizzazioni di Scassa all'estero, fu la partecipazione alla mostra itinerante “Tapestries and Rugs by contemporary Painters and Sculptores”, organizzata dal Museum of Modern Art di New York, che per più di un anno, dal marzo del 1966 a novembre del 1967, viaggiò attraverso dodici Paesi degli Stati Uniti, con un'incursione alla Winnipeg Art Gallery in Canada, ottenendo uno straordinario afflusso di pubblico e procurando il laboratorio artigiano nuovi committenti.

In Italia, gli arazzi di Scassa, vennero presentati nel maggio del 1966 in una mostra organizzata dallo stesso laboratorio e dall'Ente Provinciale per il Turismo, con l'immane collaborazione di Cagli, nella nuova e suggestiva sede dell'Antica Certosa di Valmanera.

In quella memorabile mostra vennero esposti arazzi tratti da opere di Cagli, Mirko, Spazzapan, Clerici, Gattuso, Avenali, Muzzi, Sironi, Tadini, Meroni, Gribaudo, uno spettacolo raffinato, entusiasmante per la prova che dava della possibilità di stringere in unitaria espressione poetica una tecnica secolare con le più spregiudicate innovazioni stilistiche.

Scassa, attraverso l'esposizione di quei ventisette arazzi, ebbe l'occasione di aprire le porte del suo laboratorio a pubblico e critica e spiegare le proprie scelte tecniche ed artistiche, evidenziando l'autonomia dell'interpretazione e la preziosità dell'antico metodo di lavorazione dell'alto liccio.

Luigi Carluccio, proprio a dimostrazione di una certa evoluzione dell'atteggiamento della critica scrisse «*Nell'arazzo l'opera acquista una preziosità totale che a guardar da vicino risulta intessuta da mille squisitezze diverse ed un risentimento luministico che conferisce aspetti inediti ad un'immagine di cui sembrava di conoscere già tutte le risorse pittoriche. [...] Sono cartoni d'artisti d'oggi e non rinunciano a nessuna delle sottigliezze della forma, a nessuna delle irrequitezze e delle febbrili variazioni su uno stesso tono, o su uno stesso motivo, tipiche dell'arte d'oggi*»⁸⁶.

⁸⁶ L. CARLUCCIO, *Meraviglie dell'arazzo ad Asti*, in Gazzetta del Popolo, 23 maggio 1966.

Nel catalogo della mostra M. Viale Ferrero evidenzia il complesso rapporto tra il soggetto pittorico e la trascrizione tessuta: *«I modelli per la riuscita dell'arazzo hanno un peso rilevantissimo, se non proprio esclusivo. Non è, infatti, possibile tradurre in arazzo un qualsivoglia dipinto; o meglio lo si può fare, lo si è fatto, ma non è certo procedimento lodevole. L'arazzo non è un doppione della pittura, è un paramento decorante e la scelta dei modelli implica una valutazione preventiva del loro effetto decorativo, del loro valore murale. È dunque un compito arduo, la cui responsabilità va divisa in parti uguali tra l'artista e l'arazziere»*⁸⁷.

A conclusione del suo intervento, la studiosa rileva l'attuale significato che tale realizzazione poteva assumere nella società odierna: *«L'arazzo è uno stampo millenario ma in esso possiamo ancor sempre colare pensieri moderni, nostri; inquietudini presenti, nostre; speranze nuove, che appartengono a noi soli, ignote ai nostri avi; e possiamo fissarle in immagini di bellezza, risolverle in godimento, in apprezzamento più intenso della vita»*.

Dopo la mostra del 1966 gli arazzi di Scassa ottennero visibilità soprattutto nella presenza in esposizioni dei "cartonniers". In quelle occasioni, i manufatti erano considerati nell'ottica del percorso personale dell'artista in questione.

Dagli anni Ottanta, poi, un più consapevole recupero del valore artistico e culturale dell'artigianato locale, diede vita, a numerose manifestazioni dedicate agli arazzi. Gli arazzi di Scassa vennero così avviati verso una considerazione paritaria rispetto ad altre manifestazioni artistiche⁸⁸.

⁸⁷ P. ERCOLE, E. GRIBAUDO, E MUZZI, G. PELLEGRINI (a cura di), *Gli arazzi di Asti*, catalogo della mostra, Antica Certosa di Valmanera, maggio-agosto 1966, edizione a cura del Comune di Asti, Asti 1966.

⁸⁸ Benché fosse sommaria la distinzione tra i diversi tipi di produzione, ed assente un dibattito culturale specifico sull'arte arazziera, gli interventi risultarono di notevole importanza, in quanto evidenziano, appunto, un nuovo atteggiamento della critica italiana, che riduce le distanze rispetto alle esposizioni artigianali ed alla loro tutela, come aspetto, di notevole rilevanza nella nostra tradizione culturale. FERRARIS LAURA MARIA, *L'arazzeria Scassa di Asti (1957/2002)*, Università degli studi di Parma, Facoltà di Lettere e filosofia, corso di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali, 2001-2002. Relatore: Prof.ssa Gloria Bianchino p. 139.

CAP.1 – L’ARAZZERIA SCASSA: DALLA NASCITA DEL PICCOLO LABORATORIO
ALLA PRODUZIONE DI GRANDI OPERE CONTEMPORANEE

I mezzi d’informazione, come stampa specializzata e televisione, ebbero inoltre un ruolo fondamentale aprendo le porte del laboratorio a critica e media ma anche ad appassionati o semplici curiosi.

Recentemente, nel 2000, in collaborazione con la Provincia di Asti⁸⁹, fu organizzata presso la sede dell’Antica Certosa di Valmanera, una mostra riassuntiva degli oltre quarant’anni d’attività. Fu un’occasione di notevole importanza, perché testimonianza, attraverso la riunione di molte realizzazioni raccolte in collezioni pubbliche e private, di un percorso unico nella produzione arazziera italiana del Novecento. Tra i cinquantasette arazzi esposti però mancavano quelli commissionati per i grandi transatlantici di Stato, che non sono mai stati concessi in prestito dalla Galleria d’Arte Moderna di Roma. Le ragioni sono state di tipo burocratico, un ritardo nella richiesta, ma il timore di Scassa è per un precario stato di conservazione dei manufatti, da trent’anni giacenti nei magazzini dello stesso museo.

Alcuni arazzi presenti alla mostra furono poi esposti da febbraio ad aprile 2002 al Lansmuseet Halmstad in Svezia ottenendo un’entusiastica accoglienza di pubblico e critica locale.

Un altro evento di notevole importanza è stato l’inserimento di due arazzi nella serie di mostre⁹⁰ organizzate in varie sedi a Torino in occasione del centenario dell’Esposizione Internazionale d’Arte Decorativa Moderna del 1902. L’intento era quello di ricostruire, sotto vari aspetti, il percorso delle cosiddette “arti minori” all’interno del XX secolo, in relazione al loro sviluppo ed all’evoluzione più attuale, in un confronto tra gli esiti internazionali e la risposta italiana, con particolare

⁸⁹ La mostra fu organizzata dalla Provincia di Asti e dalla Regione Piemonte, con il supporto del Comune di Asti e con il patrocinio della Presidenza del Senato della Repubblica, della Presidenza della Camera dei Deputati, della Presidenza del Consiglio dei Ministri e del Ministero dei Beni e le attività culturali.

⁹⁰ L’evento era riunito sotto la denominazione comune “Artigiano metropolitano. Esposizione di arti applicate”. Diversi erano i temi affrontati: “Eccentricity. Torino città d’arte e industria 1945-1968” all’Archivio di Stato; “L’architetto artista” a Palazzo Granirei; “Il monumento da camera” a Palazzo Lascaris; “TO 1902-2002” a Palazzo Cavour; “Masterplaces/Capolavori” a Palazzo Bricherasio; “L’eccellenza italiana” a palazzo Carignano. FERRARIS LAURA MARIA, *L’arazzeria Scassa di Asti (1957/2002)*, Università degli studi di Parma, Facoltà di Lettere e filosofia, corso di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali, 2001-2002. Relatore: Prof.ssa Gloria Bianchino p. 143.

attenzione alla stessa realtà cittadina. Il laboratorio artigiano era presente con due arazzi, "Concezione Spaziale" del 1966/1967, su soggetto di Mastroianni e "Composizione Astratta" da un'opera di Spazzapan. Il primo tessuto è inserito all'interno di "Eccentricity. Torino città d'arte e industria 1945-1968" mentre il secondo invece dominava lo scalone d'accesso alla mostra "L'eccellenza Italiana". Innovazione e tradizione dunque convivevano in un unico intento, preservare e dare nuovo impulso alla cultura artigianale italiana.



26. Galleria delle colonne al piano terra



27. Galleria d'esposizione sala A e sala B al piano primo

CAP.1 – L’ARAZZERIA SCASSA: DALLA NASCITA DEL PICCOLO LABORATORIO
ALLA PRODUZIONE DI GRANDI OPERE CONTEMPORANEE



27. Galleria d’esposizione sala E e sala F al piano secondo

IL PROSEGUIMENTO E L'AFFERMAZIONE DELL'ATTIVITA'

Il gruppo più cospicuo di opere è costituito dai lavori tratti da Corrado Cagli⁹¹. Oltre ai sei arazzi per la Leonardo da Vinci, tra il 1960 e il 1976 furono tessuti più di cinquanta lavori tratti da opere appartenenti a diversi momenti della sua produzione artistica. Ad eccezione dei primi sei, tutti gli altri pannelli sono perciò trasposizioni di lavori dipinti in precedenza, individuati tra quelli che nella nuova materia potessero acquistare una espressività propria.

In questo periodo vennero commissionate all'arazzeria alcune opere dell'artista anche da collezionisti esteri, come ad esempio:

- *"Chimera"* e *"Figure"* per il Consolato Generale d'Italia a Berlino nel 1960;
- *"Testa del capo"* per la collezione Richard Himmel a Londra nel 1962;
- *"Curcurù a Bambar"* e *"Totem e falò"* i per la collezione Richard Himmel a Chicago nel 1966;
- *"La caccia"* (replica) per la collezione Gucci a New York nel 1968.

La collaborazione tra Scassa e Cagli, consolidata con il lavoro comune e il riconoscimento delle rispettive abilità e competenze, favorì quei risultati qualitativi che valsero all'arazzeria di Asti importanti commissioni da parte di enti pubblici e privati.

Tra i lavori realizzati per gli enti pubblici italiani vanno ricordati, sia per dimensioni che per destinazioni:

- *"Composizione"* del 1959 di Giuseppe Capogrossi si trova presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma;
- *"Donne di Pescatori"*, *"Vele"*, *"Pescatori"* e *"Viaggi"* del 1960 di Corrado Cagli e *"Astratto"* del 1964 di Vedova, provenienti rispettivamente dalle Collezioni delle Turbonavi "Leonardo da Vinci" e "Raffaello", sono utilizzati per la decorazione della Sala Conferenze della Biblioteca del Senato della Repubblica nel Palazzo della Minerva in Roma;
- *"Agostino"* del 1962, *"Le Nutrici"* del 1963 e *"Ai martiri dell'Uganda"* del 1975 di Corrado Cagli rispettivamente per i Comuni di Firenze, di Mendola (FC) e di Latina. Inoltre il comune di Mendola possiede *"Pergolato"* di Renato

⁹¹ L'esempio di Cagli è l'unico in Italia, sia per il numero di arazzi trasposti da suoi lavori sia per l'attenzione e l'interesse dedicati a questa tecnica.

CAP.1 – L’ARAZZERIA SCASSA: DALLA NASCITA DEL PICCOLO LABORATORIO
ALLA PRODUZIONE DI GRANDI OPERE CONTEMPORANEE

Gattuso, “*Mimi*” del 1963 di Mirko Basaldella e “*Il lavoro*” del 1963 di Mario Sironi;

- “*Composizione*” 1963 di Giuseppe Capogrossi è conservato presso la Direzione Affari Generali, Legali e Relazioni Pubbliche dell’IRI;
- “*L’Enigma di Febo*” realizzato nel 1965 di Corrado Cagli è posto come ornamento nell’atrio delle sedi RAI- RADIO TELEVISIONE ITALIANA di Torino;
- “*San Giorgio*” del 1969 e “*Cristo Risorto*” del 1977 e di Corrado Cagli vennero acquistati per la collezione d’Arte Religiosa Moderna del Vaticano ed esposti nelle Gallerie Pontificie;
- “*Narciso*” del 1971 di Corrado Cagli serve a decorare la Sala di Presidenza del Senato della Repubblica Italiana;
- “*Eurinome*” del 1991 di Umberto Mastroianni è tessuto per l’aula della Corte d’Appello di Roma;
- “*Figura astratta*”, “*Fontana dell’Acqua Paola*” e “*Bolla del Banco di S. Spirito*” di Marcello Avenali vennero tessuto per il Banco di Santo Spirito di Roma nel 1963;
- “*I giocattoli*” del 1958 di Felice Casorati e “*Motivo astratto*” e “*Geometria verticale*” del 1984 di Luigi Spazzapan sono posti a decorazione del Salone dei Trecento dell’Istituto Bancario San Paolo di Torino.

Tra le opere astigiane:

- “*Apollo e Dafne*” del 1967 di Corrado Cagli per la Fondazione della Cassa di Risparmio di Asti;
- “*Viandante*” del 1962 di Caro Caratti e “*Tiro al bersaglio*” del 1986 di Felice Castrati per la Banca Cassa di Risparmio di Asti;
- “*Composizione astratta*” di Paolo Conte per il Palazzo di Giustizia;
- “*Composizione*” del 1968 di Luigi Spazzapan per la Camera do Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura di Asti.

Inoltre venne richiesto a Scassa di realizzare i Gonfaloni per:

- Due copie del *Comune di Asti* di cui uno donato al comune di Valence e l’altro conservato presso il comune stesso;
- *Regione Lombardia* ;
- *Regione Piemonte*;

- *Città di Taormina;*
- *Comune di Serra de' Conti;*
- *Provincia di Asti;*
- *Stemma della Provincia di Asti;*
- Due copie del *Palio di Asti* per la corsa dell'anno 2010.

Durante l'attività dell'arazzeria sono stati realizzati inoltre numerosissimi arazzi di grande prestigio per delle collezioni private sia italiane che estere. Tra i nomi degli artisti autori dei bozzetti, oltre a quelli già citati, troviamo: Mirko Basaldella, Fernando Botero, Fabrizio Clerici, Paolo Conte, Salvador Dalì, Giorgio De Chirico, Piero Dorazio, Max Ernst, Mario Giansone, Ezio Gribaudo, Wasilij Kandinsky, Paul Klee, Ma Ab Ben, Luigi Maroni, Francesco Muzzi, Henri Matisse, Joan Mirò, Giovanni Omiccioli, Renzo Piano, Augusto Ranocchi, Henri Rousseau, Maio Sironi, Emilio Tadini, Paolo Uccello, Werman e Tono Zancanaro.

Uno dei committenti di cui Scassa dice di ritenersi più orgoglioso è l'arch. Renzo Piano il quale gli commissionò due arazzi e un tappeto da esporre in una mostra di sue opere a Bonn. I disegni di cui realizzare le opere furono un particolare del progetto del museo della scienza e della tecnica di Amsterdam e un altro che rappresentava l'artificio che lui aveva escogitato per determinare la linea di curvatura della pensilina dell'aeroporto di Osaka in Giappone.

«Per me è stato molto importante perché l'idea che Renzo Piano avesse deciso di decorare uno spazio di una mostra con le mie opere è stato per me un riconoscimento»⁹².

A testimoniare l'importanza di questa manifattura furono anche le numerose visite di persone illustri. Una delle più importanti fu quella di Giuseppe Ungaretti durante la quale venne anche organizzata nel laboratorio la lettura delle sue poesie. Alcuni altri nomi celebri furono Enzo Biagi, la Marella Agnelli accompagnata da quello che allora era solo un giovane stilista che si chiamava Valentino.

⁹² Dal racconto di Ugo Scassa.

CAP.1 – L’ARAZZERIA SCASSA: DALLA NASCITA DEL PICCOLO LABORATORIO
ALLA PRODUZIONE DI GRANDI OPERE CONTEMPORANEE



28. Visita di Giuseppe Ungaretti all'arazzeria nel 1968.

L'ANTICA CERTOSA DI VALMANERA

Il complesso monasteriale di San Giacomo di Valleombrosa in Valmanera, ora sconsacrato e in parte andato distrutto, fu restaurato nella seconda metà del novecento rendendo possibile l'inserimento di diverse nuove attività.

La sua posizione immersa nel verde si rivelò la sede ideale per l'arazzeria Scassa.



29. La certosa prima degli interventi di restauro.

Il Monastero di San Giacomo di Valleombrosa in Valmanera, noto più semplicemente come Certosa d'Asti o Certosa di Valmanera è situato nel Parco Comunale della Certosa in una zona periferica a nord-ovest della città in località

Valmanera. Attualmente di questo grande complesso non restano altro che poche tracce che non ci permettono di comprenderne la maestosità dell’aspetto originario.

Al tempo della sua costruzione, avventa nel VIII secolo⁹³, ad opera dei monaci Valleombrosiani⁹⁴ si trovava al di fuori delle mura cittadine. Fu solo nel 1387 che i monaci Certosini⁹⁵ vi andarono ad abitare con l’approvazione di Papa Clemente.⁹⁶

Sotto la conduzione dei monaci Certosini, il monastero si ampliò, diventando uno dei più celebri e ricchi della città di Asti. La certosa comprendeva, oltre ai molteplici edifici, anche un terreno coltivato parte a vigna e parte ad orto di circa 60 giornate a levante prospiciente il rio Valmanera cintato da un muro di mattoni. Gli edifici, in totale coprivano un'area di quasi 6000 metri quadri. (Fig. 1)

«Nell'interno s'innalzavano i fabbricati il cui recinto formava, così alla grossa, un quadrato, i cui lati su per giù, dai calcoli approssimativi che si possono fare coi fabbricati che rimangono, misuravano circa un'ottantina di metri»⁹⁷.

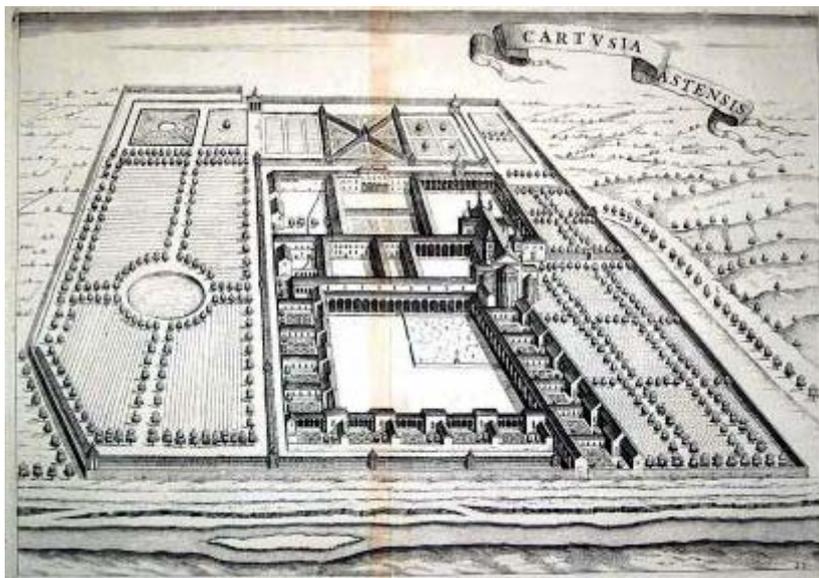
⁹³ Non si è a conoscenza dell'anno della costruzione del monastero in quanto con la soppressione dell'ordine dei Certosini (successivi proprietari della Certosa) avvenuta nel 1801 la maggior parte dei documenti vennero distrutti. L. GENTILE, *La Certosa d'Asti*, Tipografia M. Varesio, Asti 1927, p. 7.

⁹⁴ L'ordine dei monaci Valloembrosiani venne fondato da San Giovanni Gualberto, un eremita che visse tra l'eremo di Camaldoli e di Vallombrosa a pochi chilometri da Firenze. L. GENTILE, *La Certosa d'Asti*, Tipografia M. Varesio, Asti 1927, pag. 5.

⁹⁵ L'ordine dei monaci Certosini fu fondato da S. Brunone di Colonia nel 1084. L. GENTILE, *La Certosa d'Asti*, Tipografia M. Varesio, Asti 1927, p.10.

⁹⁶ Il primo atto che parla del passaggio di proprietà, appartiene ad un lascito di Bartolomeo Garetti del 1391 con cui si dichiara devoluta una parte dell'eredità al "...convento e chiesa di San Filippo e Giacomo presso asti, dell'Ordine dei certosini, già detto di San Giacomo di Valleombrosa." L. GENTILE, *La Certosa d'Asti*, Tipografia M. Varesio, Asti 1927, p.10.

⁹⁷ L. GENTILE, *La Certosa d'Asti*, Tipografia M. Varesio, Asti 1927, p. 12.



30. *Theatrum Statuum Sabaudiae*

L'ingresso era situato a sud ed era diviso in tre parti: al centro si entrava nella foresteria, a sinistra si accedeva ad un porticato e a destra vi era il rustico.

Oltre queste tre costruzioni, a nord si trovava un grande chiostro quadrangolare su cui si affacciavano le casette⁹⁸ dei frati che ne occupavano tre lati su quattro. Una parte dell'area del chiostro era destinata a camposanto per i monaci⁹⁹.

A nord, tra il porticato e le costruzioni precedenti, si innalzava la chiesa all'interno di un grande cortile con la facciata rivolta a ponente, a sua volta preceduta da un secondo chiostro di minori dimensioni.

La chiesa, di dimensioni imponenti, era dedicata ai Santi Apostoli Filippo e Giacomo, nella quale si trovavano numerose pregevoli opere d'arte. Intorno al 1495 vennero effettuati dei lavori di ammodernamento nei locali interni e venne eretto un chiostro che ospitava dieci religiosi, otto professori conversi ed il noviziato.¹⁰⁰

⁹⁸ Erano piccole casette di tre o quattro camerette ciascuna con attorno un piccolo orto coltivato da chi ci abitava.

⁹⁹ Secondo un'usanza tipica dei monaci Certosini.

¹⁰⁰ M. GALLO, *Asti ed i suoi antichi conventi*, Asti, 1931, p. 134.

«Sul frontespizio tricuspidale capeggiavano tre statue: a metà della navata s'apriano ai lati due cappelloni, altre cappelle nel transetto, con tre absidi poligonali, e addossati al coro due campanili terminanti a guglie»¹⁰¹.

L'edificio si presentava diviso in tre navate coperte da volte ogivali ed era suddiviso in due parti: una, più ridotta, per i fedeli; l'altra per i monaci. Oltre all'altare maggiore, che dal 1498 fu decorato dalla monumentale pala della Madonna in Gloria¹⁰² dipinta da Macrino d'Alba¹⁰³ vi erano cinque altari laterali dedicati rispettivamente a San Brunone, alla Madonna del Rosario, a San Filippo, a San Giacomo ed al loro istitutore San Gerolamo. Le altre cappelle erano dedicate a Maria S.S., a San Giuseppe e a S. Giovanni Battista.

Il coro era collocato davanti all'altare maggiore ed era tutto lavorato in legno con tarsie raffiguranti uccelli in gabbia, alberi, paesaggi, fiori. Venne costruito tra il 1494 e il 1495 dall'intagliatore cremonese Paolo Sacca insieme, su commissione del priore Bartolomeo De Murris. La struttura era composta da ben quaranta stalli, decorati da altrettanti intarsi di aggiornatissimo gusto rinascimentale. Lo stesso priore De Murris avviò una vasta campagna di aggiornamento stilistico agli arredi ed alle decorazioni, alla quale si dovevano anche gli affreschi del chiostro grande e dell'appartamento priorale, ancora descritti ed elogiati al momento della soppressione.

Durante gli scontri bellici che ebbero Asti come teatro d'azione la Certosa venne più volte occupata dalle truppe¹⁰⁴.

¹⁰¹ L. GENTILE, *La Certosa d'Asti*, Tipografia M. Varesio, Asti 1927, pp. 13-14.

¹⁰² Oggi conservato presso la Galleria Sabauda di Torino, dopo la soppressione della chiesa avvenuta nel 1802.

¹⁰³ G. S. DE CANIS, *Astigiana Moderna, Descrizione statistica della provincia di Asti*, manoscritto conservato presso la biblioteca Civica di Asti, 1813-14, pp. 337-341.

¹⁰⁴ La Certosa nel 1615 venne utilizzata dalle truppe durante la guerra combattuta dai Franco-Piemontesi contro gli Spagnoli. Nella guerra dei Gallo-Ispani del 1745, un gruppo di soldati francesi fu fatto prigioniero all'interno del monastero. L. GENTILE, *La Certosa d'Asti*, Tipografia M. Varesio, Asti 1927, p 18-19.



11. La Certosa di Valmanera nel '600.



32. La Certosa in un dipinto.



33. La Certosa in una cartolina d'epoca.

Nel 1745 il vescovo Giuseppe Felissano scriveva «...è stata molestata la Certosa, perché situata fuori di città, ed il luogo ha dato anche gelosia ai Francesi, onde dai medemi vi è stato collocato più di un battaglione di soldati i quali hanno fatto provare a quel sacro monastero il peso della guerra nel soggiorno militare...»¹⁰⁵.

Dopo queste vicende la Certosa cessò di esistere giuridicamente il 20 marzo 1801 quando il governo napoleonico ne dichiarò la soppressione disciogliendone la comunità che in parte si aggregò alla Certosa di Casotto ed in parte si ritirò a vita privata.

Il 3 agosto 1801 l'edificio venne letteralmente saccheggiato di tutti gli arredi, compresi gli infissi. Molte statue ed altari vennero trasferiti in altre chiese della città¹⁰⁶. L'enorme patrimonio di arte e di cultura sparì senza lasciare traccia¹⁰⁷.

Incisa in nel suo giornale d'Asti realizza un disegno della facciata che ci permette di osservare l'aspetto della facciata edificata nel XVIII secolo¹⁰⁸ e abbattuta nel 1816.

¹⁰⁵ SAVIO, *Asti occupata e liberata*, p. 228.

¹⁰⁶ L'altare della Madonnina venne trasferito in Cattedrale e le statue rappresentanti Filippo e Giacomo sono state inserite nella facciata della Chiesa di San Martino.

¹⁰⁷ Notizia scritta dall'Incisa nel suo *Giornale d'Asti* L. GENTILE, *La Certosa d'Asti*, Tipografia M. Varesio, Asti 1927, p. 21-22.

¹⁰⁸ S. G. INCISA, *Asti nelle sue chiese ed iscrizioni*, Asti, 1974, fig. 1.

La Cerosa.

La Cerosa nel secolo undecimo fu fondata sotto il titolo di S. Giacomo di Vallecambrosa, e da Papa Clemente VII. nel 1397. fu data ai Monaci Cerasini, soppressi i Vallecambrosani. Vi è chi la pretende fondata da Suintuando Re de' Longobardi.

Questa Chiesa e Monastero è fuori porta S. Pietro verso mezza notte nella Valle detta Valmanera sulla spalla dritta del rio di detta valle. Possedeva questo Monastero oltre le molte tenute lontane e vicine un ben ampio recinto di 40. circa giornate, in cui si teneva una fertilissima vigna, e fecondissimo orto, il quale si formò non saranno più di 40. anni circa. Oltre i domestici di casa, e di campagna, che abitavano nel recinto vi erano comunemente 10. religiosi professi, sacerdoti, e 6. professi conversi, e il Noviziato.

La Chiesa era dedicata ai Santi e fratelli Giacomo, e Filippo, e se ne faceva la festa il primo giorno di Maggio, e tutte le Confraternite quella mattina andavano a sentirvi la Messa celebrata dal loro Cappellano. Vi erano oltre l'altar Maggiore cinque altri altari, cioè due in due grandi Cappelloni laterali alla porta, quello in cornu Epistole era dedicato alla Madonna del Olesano, l'altro opposto dedicato ai Santi Giacomo, Filippo, Brunone loro Istitutore, e Gerolamo. Le altre Cappelle erano dedicate in cornu Epistole alla ^{una} Santità di ^{una} S. Giorgio, l'altra a S. Giuseppe; in parte opposta era la terza dedicata a S. Giovanni Battista.

Il loro era avanti l'altar Maggiore, ed era tutto lavorato di legno di vari colori disegnato, rappresentante moltissime cose, cioè uccelli in gabbie, fabbriche, alberi, paesi, campagne, e simili, tutto anni ben lavorato. Tutta la Chiesa era dipinta da capo a fondo da buonissimo pennello: un bellissimo, sebben piccolo colpo era Cristo nell'orto sopra la gradina del loro che si crede del Macrini. La facciata di questa Chiesa si vede qui come o ella è rivolta verso Occidente. Ora appena ancora vi esiste la Chiesa, e una parte dell'abitato vecchio, e nuovo, essendo stata la maggior parte del Chiostro, quello massime abitato dai Monaci, atterrato, e vendutone il materiale a prezzo vile dai Conventuali. Di tutto il fabbricato, tra i quali vi è un certo Boggetti, ed un certo Sig. Montersini.

Avvicina questo Monastero la sua casa d'ospizio in città nella Contrada Maestra in poca distanza dal già Portone che divideva il Borgo di S. Maria Nuova dalla città (ora piazza d'armi) alla sinistra entrando, ed avea anche in detta casa l'ingresso per la Contrada di una d'oro.

Questo Monastero è sotto la Parrocchia di San Pietro.



35. Prospetto chiesa. STEFANO GIUSEPPE INCISA, Asti nelle sue chiese ed iscrizioni, manoscritto di Stefano Giuseppe Incisa, Cassa di Risparmio di Asti, 1974.

2.

FABRICATUS EST CHORVS ISTE § 1494 § ET § 1495 §

Dietro al coro alla sinistra entrando.

In questa Chiesa si vede la anzidetta iscrizione, che dinota che nell'anno 1494, e 1495. si è messo in opera il coro, di cui ho parlato avanti: questa si vede scritta sul muro alla sinistra entrando, e stava coperta dal coro medesimo.

Sopra di essa all'altezza di quasi un trabucco da terra si vede parte di un'altra iscrizione scritta con colore leggero sulla calcina levigata, di cui appena e con intento si legge qualche parola, la quale sembra che possa appartenere alle due autentiche originali qui riportate, riscontrandosi in essa il nome di alcuni Santi in queste riferiti.

Una assai bella pittura si vede ancora nella già sala del Capitolo vicina alla sacrestia, rappresentante Cristo, la B. Vergine, e diversi Santi di pennello antico, ma l'acqua molto.

Mi vennero alle mani i due seguenti monumenti originali, trovati forse in due altari antichi del 1140, e si leggono come segue

1. Anna Dominica Incarnationis millesimo centesimo quadagesimo decimo calendis junii (23. Maggio 1140) iuxta civitatem astensem in monasterio S. Jacobi confecta sunt duo altaria presentibus duobus Episcopis Ottone (IV.) astense, et Ottone pistoriense (già Camaldolese). Primum est dedicatum in honorem sancti Jacobi et ipsius fratris Joannis et haec vocabula quoque sunt in eo posita, sanctae Crucis, S. Jacobi, S. Joannis Evangelistae fratris ejus, sanctorum Christophorum, Petri, et Pauli, S. Laurentii levitae et martyris. Reliquae vero in eo sunt recondite de hinc Crucis, de sepulchro et presepio Christi, de velo B. M. Virginis, S. Sabiti Apostoli, de vestimento S. Joannis Evangelistae, S. Laurentii levitae, et martyris S. Georgii martyris, S. Hippoliti martyris, S. Felicis Papa, S. Eufemiae Virginis.
2. Secundum Altare dexterae partis confectum est in honorem S. Benedicti, S. Ambrosii, sanctarum virginum Agathae et Agathae. Et haec vocabula in eo sunt. Reliquiae in illo recondite sunt, Sanctarum Virginum Agathae, et Lucinae, et Artemiae, S. Ambrosii Archiepiscopi, et sanctorum Leonis papa, Hierosolami, et S. martyris Mauritii, et sanctorum quadraginta martyrum. Hoc factum est praesentia multorum clericorum et laicorum cum gaudio magno et exultatione.

Lo stabile così spogliato venne messo in vendita e acquistato dal generale Ratti e da questi al signor Rainero Lorenzo di Mongardino ed infine all'avvocato Guido Fornaris di Torino. Successivamente divenne di proprietà dei Signori Dondero Genova, i quali divisero la parte superstite in diversi appezzamenti, la maggior parte dei quali passò nelle mani del Comm. Avv. Guido Fornaris di Torino.

Della primitiva Certosa, non rimane che una parte del loggiato con archi poggianti su eleganti colonne di granito. La casa del noviziato, le abitazioni dei monaci, i numerosi porticati e il muro di cinta furono abbattuti. Sul lato nord si è conservata una porta rustica con doppi pilastri, sulle cui pareti sono dipinte quattro figure di Santi. Le prime due rappresentano gli Apostoli Filippo e Giacomo (a cui la Certosa è dedicata) sotto uno dei quali sono dipinte le insegne pontificali, bastone, croce, e mirra; sotto l'altro un'aquila. Le altre due figure di santi ritraggono i fondatori dei Vallombrosani e dei Certosini (Giovanni Gualberto e Brunone) che tengono in mano il libro delle loro costituzioni. Sull'architrave è raffigurato uno stemma, uno scudo a bande gialle alternate, sormontato da una corona con la scritta in latino *Car SS. Philippi et Jacobi prope Astam* (Certosa di S. Filippo e Giacomo presso Asti) è situata sotto lo stemma.¹⁰⁹

¹⁰⁹ L. GENTILE, *La Certosa d'Asti*, Asti, 1927, p. 23-24



32. Portone rustico a nord. L. GENTILE, *La Certosa d'Asti*, Tipografia M. Varesio, Asti 1927, p.9.



38. Vista nord-est della Certosa di Valmanera prima dei restauri. L. FERRARIS, U. SCASSA, (a cura di), *Scassa arazzi contemporanei*, catalogo della mostra, a cura di (Serra de' Conti, chiostro di San Francesco, 17 marzo -29 luglio), Tecnostampa Edizioni, Ostra Vetere, p. 37.

IL MUSEO E IL LABORATORIO DI TESSITURA E DI RESTAURO

La realizzazione del Museo degli Arazzi all'interno dell'antica Certosa di Valmanera, è rientrata in una serie di iniziative promosse, all'inizio dell'anno 2000 dall'Amministrazione Provinciale sul territorio atte alla valorizzazione di quegli aspetti culturali poco conosciuti. Lo scopo principale era la diffusione della conoscenza della tecnica di tessitura degli arazzi ad alto liccio reinterpretata dall'arazziere Scassa attraverso modelli contemporanei. Altro evento di notevole importanza era la creazione della "Scuola di tessitura dell'arazzo" che però purtroppo è stata chiusa solamente dopo un anno.

La presenza di una Galleria d'arte all'interno della Certosa di Valmanera e del laboratorio di tessitura ha imposto per l'inserimento del nuovo museo all'ampliamento degli locali a disposizione ed all'esecuzione di tutte quelle modifiche necessarie a rendere agibile lo stabile ai fini museali soprattutto in relazione alla legge sull'abbattimento delle barriere architettoniche, alla dotazione di servizi, alla rispondenza alla normativa dei vari impianti e al potenziamento dell'impianto termico.

La collocazione del museo, in un edificio storico sottoposto a vincolo ai sensi della L 1089 del '39, ha imposto un attento studio degli spazi in modo da adattare i locali con il minimo intervento al fine di non modificarne sostanzialmente gli aspetti tipici della certosa.

Le valenze architettoniche dei vari ambienti hanno imposto il mantenimento di tutto l'assetto distributivo e strutturale, le modeste operazioni realizzate sono state:

- Creazione di impianto ascensore per collegamento da piano terra e della scala (quota - 4.60) al piano museo (quota ±0.00).

L'esigenza è nata dalla necessità di mettere in relazione il piano terreno, a cui si arriva dal cancello di ingresso della Certosa, con il piano del museo posto al primo piano. L'accesso principale con scale è garantito dal percorso che porta all'imbocco del porticato a nord dal quale si giunge all'ingresso del museo. Mentre le scale perimetrali assumono funzioni di percorsi di sicurezza. L'assolvimento alle

normative sulle barriere architettoniche ha imposto la creazione di un ascensore. Questo tema ha richiesto molteplici studi poiché tutti gli orizzontamenti del fabbricato sono costituiti da sistemi archivoltati di notevole pregio pertanto non aggredibili da installazioni di sistemi verticali. Si è infine concordato di utilizzare un vano scala esistente con rampanti costruiti recentemente e privi di interesse architettonico posto fuori dal perimetro del museo. Tale modifica è consistita nella demolizione della precedente scala e della sua totale ricostruzione per conferire ad essa dimensioni ridotte capaci di lasciare spazio, nell'originale vano, all'installazione dell'ascensore. L'ascensore di dimensioni coerenti al corretto utilizzo dei portatori di handicap consente, in questo modo, di giungere ai vari livelli dei diversi piani del museo. All'ultimo piano, lo sbarco ha determinato la creazione di un abbaino a tetto curvo rivestito in rame capace di costituire la copertura a tale sbarco ed al breve percorso, ancora fuori dal perimetro del museo, che immette all'interno dello stesso.

- Modifica all'attuale scala interna dell'Arazzeria per consentire facili collegamenti orizzontali tra il futuro museo e i piani di sbarco dell'ascensore.

L'andamento delle rampe pre-esistenti, orientato in modo da occupare tutto il vano, sono state interamente demolite per lasciare spazio a quelle di nuova costruzione con lo spostamento dei pianerottoli d'arrivo ai piani del museo in posizione accessibile dal nuovo ascensore. La verifica delle condizioni statiche delle murature portanti ha messo in evidenza la non perfetta possibilità di ancorare in modo idoneo le nuove strutture in cemento armato, poiché costituite da una tessitura non compatta, pertanto si è optato per una soluzione realizzata totalmente in ferro. La nuova struttura, composta da elementi in lamiera pressopiegata di forte spessore, costituenti le travi di bordo a cui sono stati ancorati gli scalini, sempre in lamiera pressopiegata, sono sormontati da pedata ed alzata in legno di rovere. I parapetti invece, fissati alle travi perimetrali con specifiche borchie metalliche, sono stati realizzati da lastre di cristallo a tre strati di spessore mm 20-21.

- Creazione di chiusura di una arcata del porticato d'accesso per la creazione di uno spazio destinato ad atrio.

Allo scopo di dotare il museo di un atrio destinato a “reception” è stato necessario prolungare verso il portico l’area della galleria precedente mediante semplice traslazione della chiusura di un modulo del portico sostituendo il serramento con una nuova chiusura vetrata di sicurezza del tutto simile all’apertura precedente da porre sulla facciata esterna per il tamponamento dell’arco.

- Utilizzazione di porzioni di sottotetto per la creazione di un servizio per disabili con accesso dal nuovo ascensore e per un locale per l’amministrazione con relativo servizio.

La struttura del nuovo ascensore fuoriuscendo rispetto al tetto del corpo laterale più basso e raggiungendone in sommità la quota del colmo, ha consentito, dopo il consolidamento del solaio e la rimodellazione della grande orditura delle capriate, l’uscita diretta nel sottotetto. Tale opportunità ha permesso di collocare in questo spazio il servizio per i disabili ed un ufficio dotato di proprio servizio per l’amministrazione. Coincidendo poi la quota del sottotetto con l’ultimo livello del museo, se non per pochi centimetri di differenza, grazie ad una rampa è stato possibile mettere in relazione tale sbarco con i locali più alti.

- Livellamento di diversi piani dei percorsi interni mediante intervento sui pavimenti.

Un grande intervento, invece è stato quello eseguito per realizzare i raccordi tra gli stessi attuali piani alti della attuale Arazzeria con quelli relativi all’ampliamento e destinati a far parte del Museo.

- Rifacimento delle pavimentazioni.

I pavimenti della sala tessitura, delle sale espositive ai vari piani e degli uffici sono stati sostituiti con legno di rovere di mm 60-75 x 300-500 di spessore mm 14 incollate su idoneo sottofondo di cemento liscio. La pavimentazione ed il rivestimento dei servizi igienici e dei locali tecnici invece sono stati realizzati in piastrelle in grès porcellanato posate a colla su apposito sottofondo.

- Sostituzione dei serramenti metallici e in legno deteriorati.

La sostituzione dei serramenti in ferro è stata necessaria in quanto non compatibili

né con le norme di sicurezza antintrusione, né con le normative sul risparmio energetico in quanto realizzati semplicemente con profili in ferro pieno e vetro. Inoltre provocavano grandi problemi legati sia alla condensa a causa della trasmittanza termica che alla grande fragilità che le caratterizzava. Stessa soluzione è stata necessaria per i serramenti in legno che, per il loro stato di conservazione, non garantivano più la corretta funzione che dovevano assolvere. Per la loro sostituzione sono stati utilizzati serramenti in legno lamellare di rovere smaltato con vernici resistenti all'acqua.

- Integrazione impianto termico.

L'impianto termico in precedenza era limitato ad alcuni ambienti dell'Arazzeria destinati a laboratorio ed escludeva oltre ai locali nuovi da anettere per la creazione del Museo anche le gallerie di esposizioni al primo piano ed ai piani superiori. I problemi museali hanno determinato la scelta dell'impianto. Gli arazzi, come già detto nei capitoli precedenti, sono costituiti essenzialmente da fibre naturali e debbono essere conservati in un clima a limitata percentuale di umidità ed a temperatura moderate. Questo ha imposto per le parti espositive la realizzazione di un impianto a ventilconvettori con funzioni di riscaldamento invernale e raffreddamento estivo con la conseguente creazione di una centrale termica a gas collocata in un apposito vano con accesso diretto dall'esterno e di una centrale per la produzione del freddo da collocare nella zona del sottotetto per la più facile dissipazione del calore prodotto dai compressori. La diversificazione delle temperature previste per le sale espositive e per la tessitura inoltre hanno imposto l'inserimento di una porta scorrevole al fine di dividere i locali. Per i servizi igienici invece sono stati utilizzati dei radiatori in ghisa.

- Aggiornamento impianto elettrico.

L'impianto elettrico, necessario all'illuminazione degli arazzi, è stato interamente progettato realizzando delle blindo-sbarre a cui sono state ancorati i corpi illuminanti costituiti da proiettori a ioduri metallici da 150 W orientabili e ricollocabili in ogni posizione resa utile per una corretta illuminazione delle opere. Lo schema indicato in progetto poteva quindi subire variazioni durante le esposizioni. Per l'illuminazione generale delle sale invece sono state utilizzate lampade alogene da 100 W. Nella sala della tessitura invece, agganciati a dei profili

metallici posizionati sopra ai telai, vengono posizionate delle luci a fluorescenza dei proiettori ad incandescenza in base alle esigenze.

Gli accorgimenti principali resi necessari, oltre a quelli già precedentemente esaminati, sono stati legati ai sistemi di regolazione dell'intensità luminosa dei locali tramite la schermatura delle grandi aperture vetrate. Per la tessitura, la necessità di un oscuramento totale è legata al fatto che l'ingrandimento del disegno degli arazzi si ottiene mediante la proiezione, sulle catene dell'ordito, della diapositiva riprodotte il cartone. Inoltre, ai serramenti è stato necessario applicare opportune reti anti mosche.

Il percorso museale si snodava su due livelli. L'ingresso si trovava posto al primo piano della Certosa sotto al loggiato nel quale si accedeva ad un piccolo spazio per l'accoglienza dei visitatori e alla prima galleria espositiva. Allo stesso livello, in posizione laterale invece c'era il laboratorio di tessitura e restauro e alcuni locali adibiti a depositi. Al piano superiore l'esposizione si snodava in sei sale poste a livelli differenti e collegate tra loro da scale.

La fruizione visiva di questa espressione d'arte richiede spazi di una certa importanza sia per la dimensione degli arazzi stessi che una necessaria distanza del loro punto di osservazione. Inoltre la molteplicità delle variazioni cromatiche richiedono una illuminazione particolare di non grande intensità e diffusione ma rigorosamente puntuale. Questa esigenza ha generato da subito la necessità di trovare allestimenti che limitassero, se non escludessero, la luce naturale con una difficile soluzione tecnica, essendo le aperture di un fabbricato monumentale fondamentale parte integrante della architettura stessa.

Il progetto di allestimento è stato incentrato sullo studio della flessibilità delle strutture espositive allo scopo di consentire modifiche della organizzazione degli spazi e dei percorsi in funzione della variazione del numero degli arazzi, della loro tematica e della loro eventuale diversa provenienza per lo scambio di opere tra musei e collezioni private.

Il progetto ha previsto pertanto l'inserimento di una struttura metallica mobile costituita da ritti cilindrici, laccati di colore bianco, a cui sono stati fissati i pannelli lignei costituenti l'appoggio degli arazzi, legati con distanziatori a profili a "L"

ancorati ai muri soltanto mediante tasselli molto.

La ricerca sul contenimento dei costi ha suggerito di progettare tutto l'apparato espositivo utilizzando elementi quasi esclusivamente dedotti dalla produzione commerciale. Infatti le pannellature sono state realizzate in multistrato di betulla dello spessore di mm 21 e del formato orientativo 1500 x 3000 mm. Similmente gli elementi metallici, provenienti dalla produzione in serie, si possono comporre variamente in base alle diverse esigenze.

Questa soluzione a pannelli mobili componibili ha consentito pertanto la lettura degli elementi architettonici assolvendo al compito di ospitare gli arazzi nella loro posizione più corretta.

Attualmente, in seguito alla chiusura del museo, alcuni locali sono stati affittati ad una scuola di danza, limitando notevolmente gli spazi a disposizione. Tutta la parte espositiva è stata interamente smantellata e sono rimaste solamente la sala adibita alla tessitura ed al restauro, in cui saltuariamente vengono esposti alcuni arazzi, e i locali di deposito adiacenti ed il bagno. La possibilità di accedere a questi locali è quindi ormai vincolata alla disponibilità dell'arazziere.

Gli accorgimenti resi necessari alla corretta conservazione dei telai e degli arazzi però vengono, fortunatamente, ancora attuati.

La grande sala della tessitura è dotata di 6 ventilconvettori che vengono regolati, nella stagione estiva sui 19 °C e nella stagione invernale sui 21°C. Nei locali adibiti a magazzino, in cui vengono conservati gli arazzi, secondo le modalità già precedentemente descritte, sono presenti 4 ventilconvettori e tendenzialmente vengono regolati su 2°C in meno rispetto alla sale della tessitura. Inoltre, in questi spazi, al fine di garantire un corretto ricircolo dell'aria è presente un sistema di areazione meccanica. Nei bagni invece, il riscaldamento è garantito dalla presenza di radiatori in ghisa.

L'illuminazione d'ambiente, sempre necessaria per via del parziale oscuramento delle finestre, è assicurata da 3 proiettori posizionati nella zona centrale della sala all'imposta delle volte. Per la luce fondamentale per lo svolgimento delle attività, come già detto, vengono agganciati, grazie a delle apposite pinze, ai profili metallici posizionati sopra ai telai, delle luci a fluorescenza e dei proiettori ad incandescenza in base alle esigenze della tessitura. Inoltre, sopra la porta d'ingresso è presente l'illuminazione d'emergenza con la relativa segnaletica.



39. Portico



40. Sala



41. Sala C



42. Sala C



43. Sala D



44. Sala D



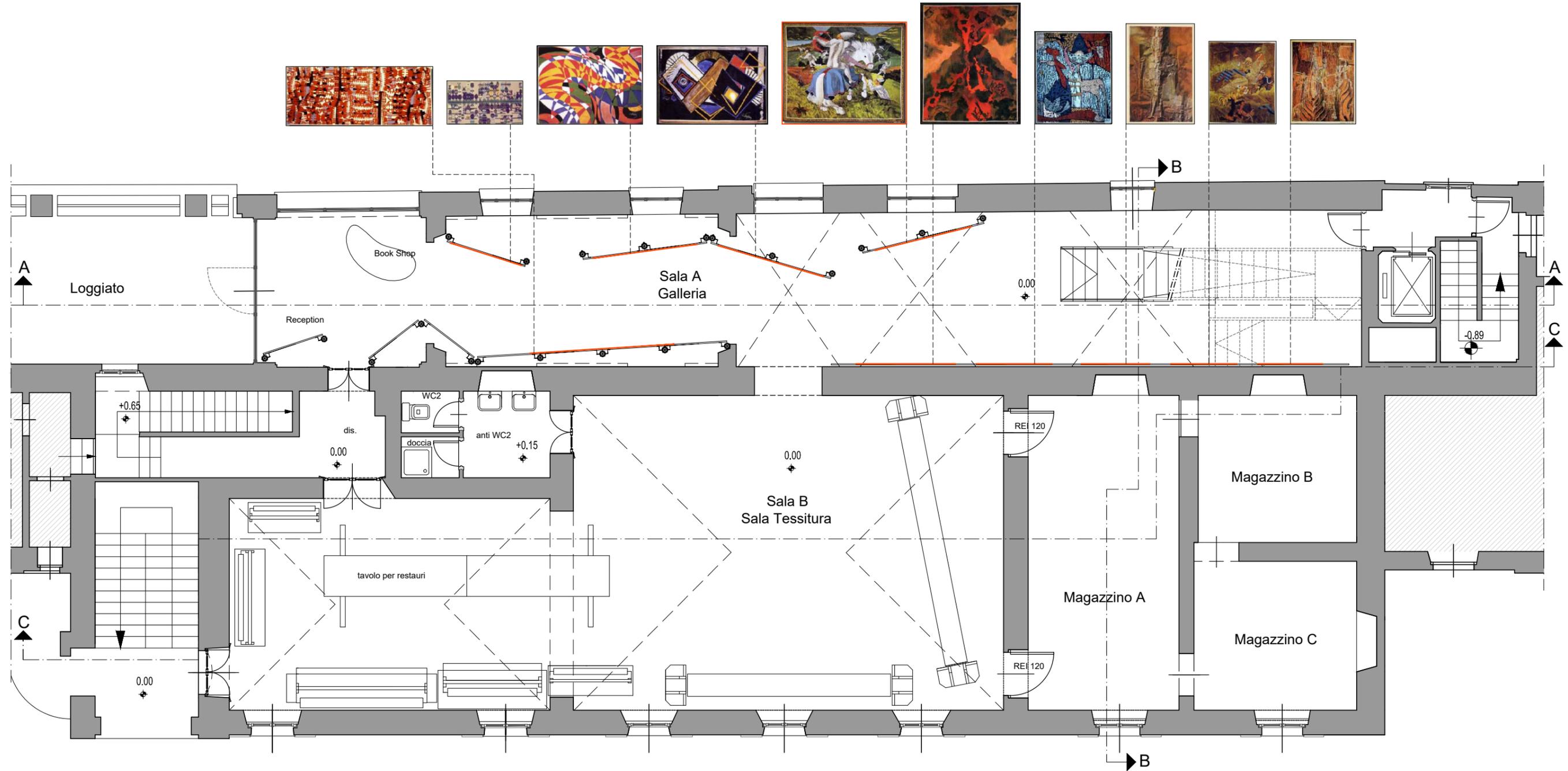
45. Sala E



46. Sala F

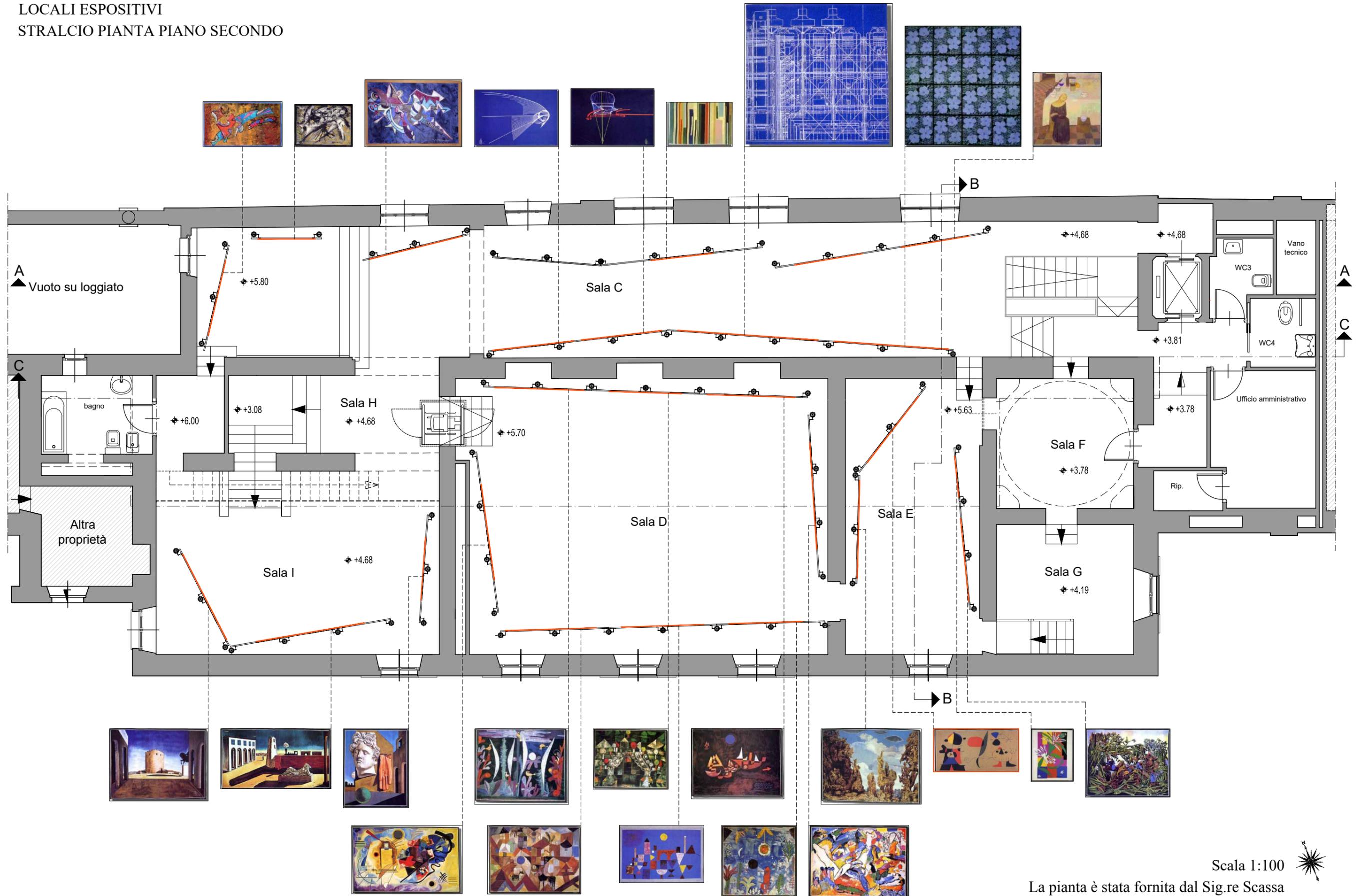
RIELABORAZIONE GRAFICA DELLA PIANTA DELLA CEROSA DI VALMANERA PRIMA DELLA CHIUSURA DEL MUSEO
CON L'INSERIMENTO DEGLI ARAZZI SECONDO LE INDICAZIONI DEL SIG.RE SCASSA

LOCALI ESPOSITIVI
STRALCIO PIANTO PIANO PRIMO



RIELABORAZIONE GRAFICA DELLA PIANTA DELLA CEROSA DI VALMANERA PRIMA DELLA CHIUSURA DEL MUSEO
CON L'INSERIMENTO DEGLI ARAZZI SECONDO LE INDICAZIONI DEL SIG.RE SCASSA

LOCALI ESPOSITIVI
STRALCIO PIANTA PIANO SECONDO

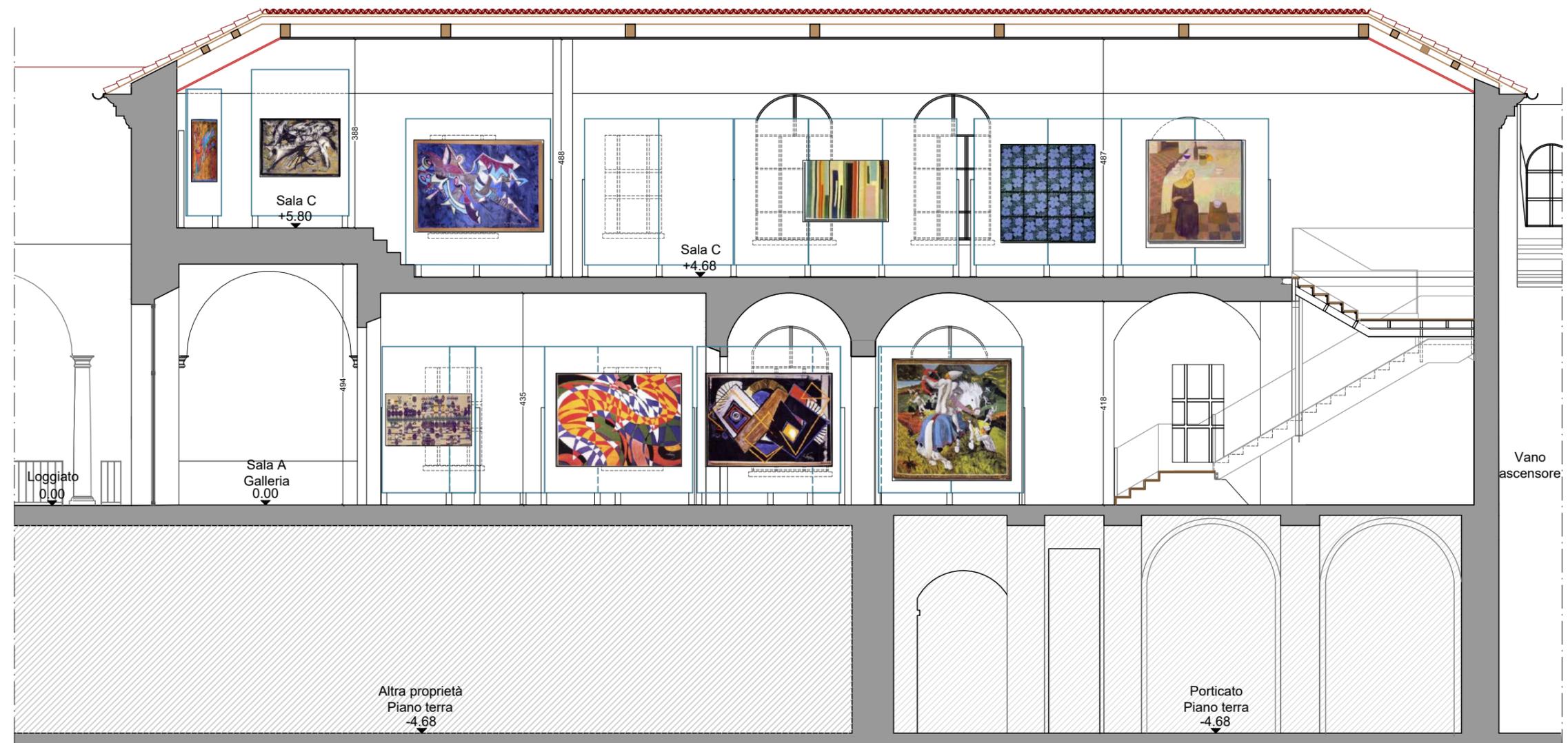


Scala 1:100
La pianta è stata fornita dal Sig.re Scassa

RIELABORAZIONE GRAFICA DELLA PIANTA DELLA CEROSA DI VALMANERA PRIMA DELLA CHIUSURA DEL MUSEO
CON L'INSERIMENTO DEGLI ARAZZI SECONDO LE INDICAZIONI DEL SIG.RE SCASSA

LOCALI ESPOSITIVI

STRALCIO DELLA SEZIONE A (direzione nord-est)

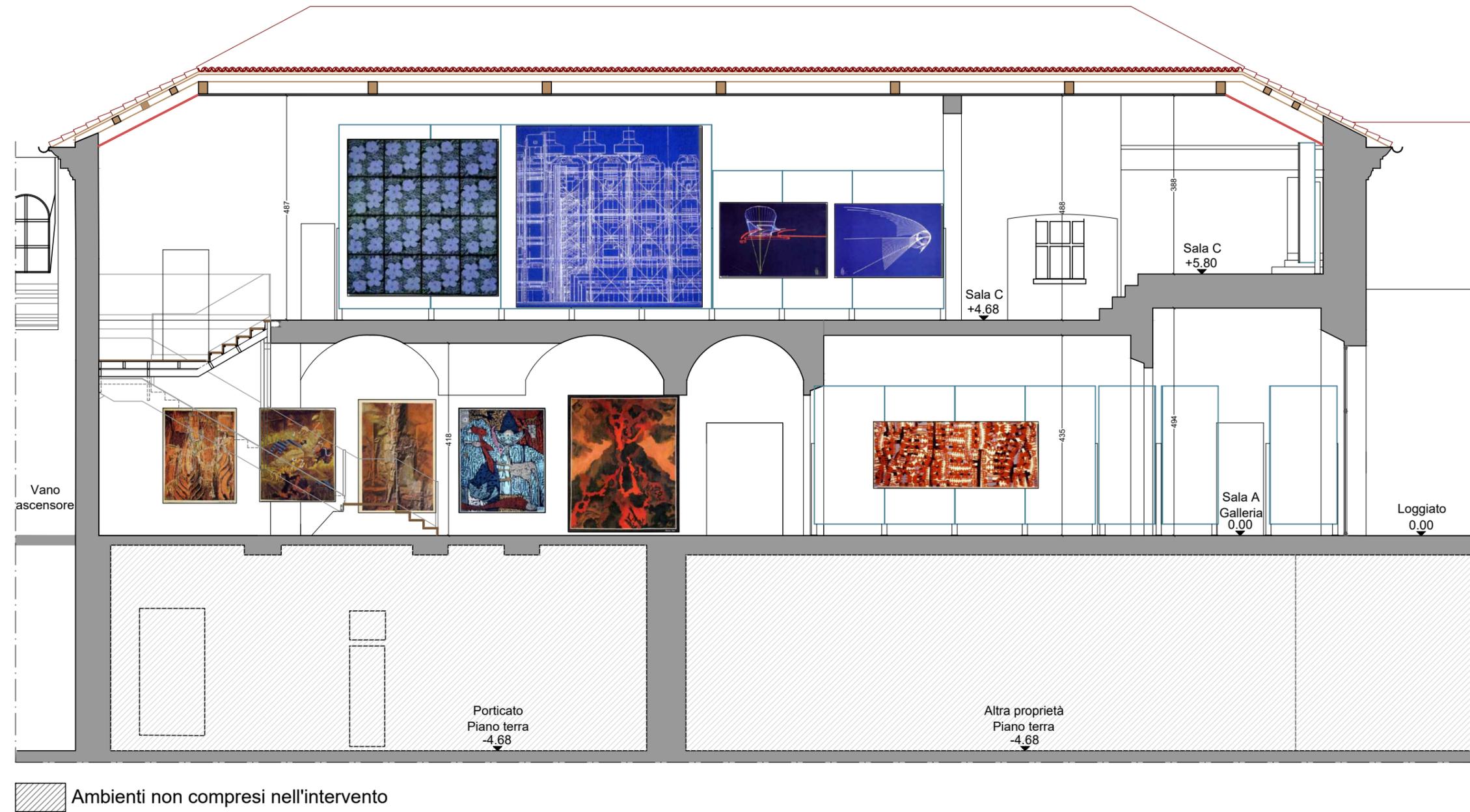


 Ambienti non compresi nell'intervento

RIELABORAZIONE GRAFICA DELLA PIANTA DELLA CEROSA DI VALMANERA PRIMA DELLA CHIUSURA DEL MUSEO
CON L'INSERIMENTO DEGLI ARAZZI SECONDO LE INDICAZIONI DEL SIG.RE SCASSA

LOCALI ESPOSITIVI

STRALCIO DELLA SEZIONE A (direzione sud-ovest)



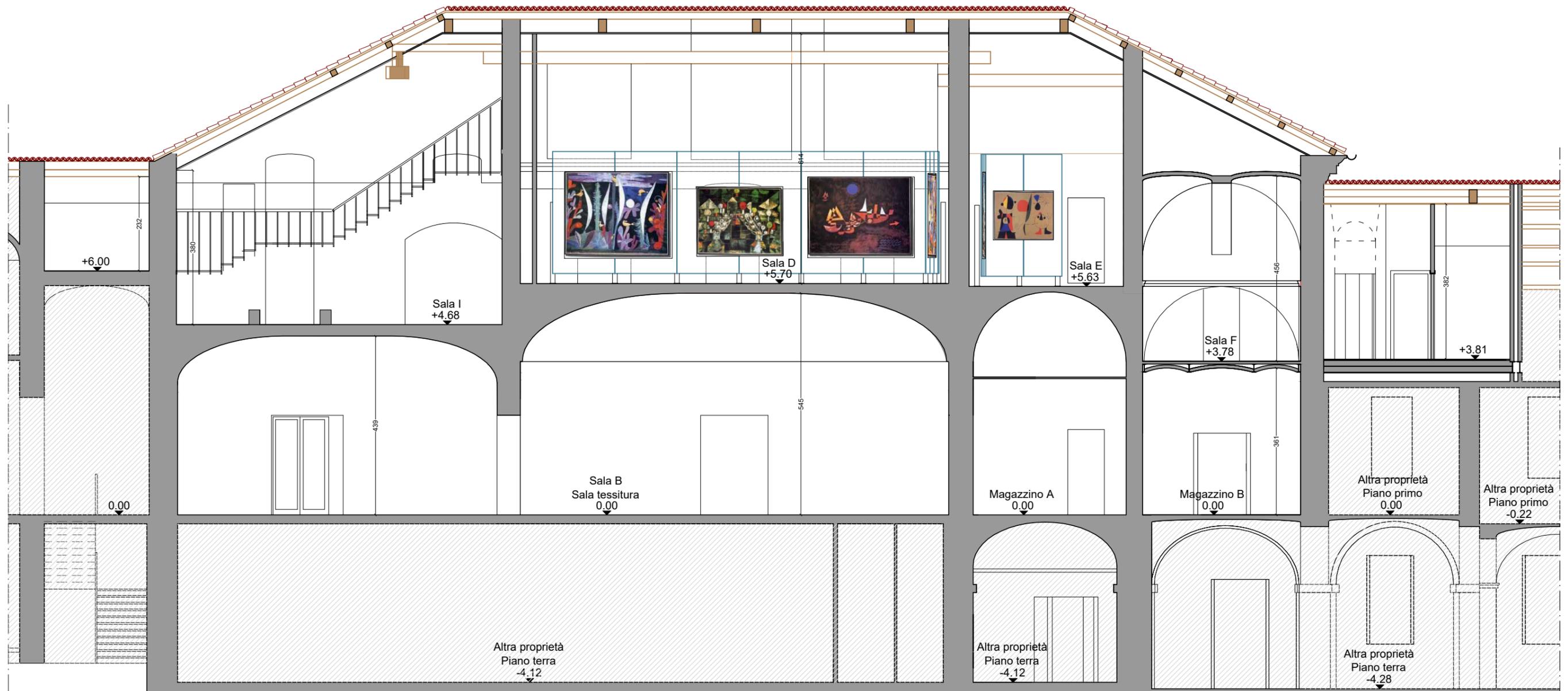
Scala 1:100

La sezione è stata fornita dal Sig.re Scassa

RIELABORAZIONE GRAFICA DELLA PIANTA DELLA CEROSA DI VALMANERA PRIMA DELLA CHIUSURA DEL MUSEO
CON L'INSERIMENTO DEGLI ARAZZI SECONDO LE INDICAZIONI DEL SIG.RE SCASSA

LOCALI ESPOSITIVI

STRALCIO DELLA SEZIONE B (direzione nord-est)



 Ambienti non compresi nell'intervento

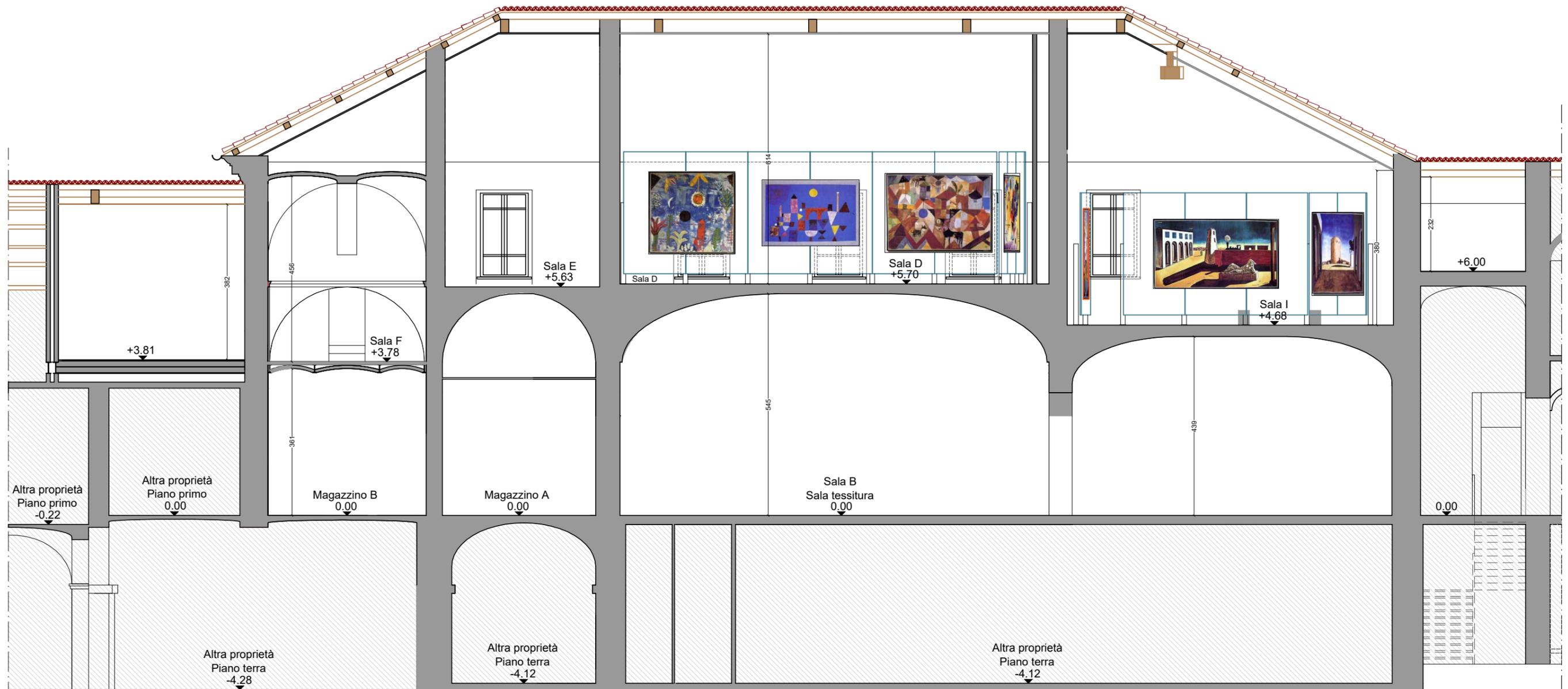
Scala 1:100

La sezione è stata fornita dal Sig.re Scassa

RIELABORAZIONE GRAFICA DELLA PIANTA DELLA CEROSA DI VALMANERA PRIMA DELLA CHIUSURA DEL MUSEO
CON L'INSERIMENTO DEGLI ARAZZI SECONDO LE INDICAZIONI DEL SIG.RE SCASSA

LOCALI ESPOSITIVI

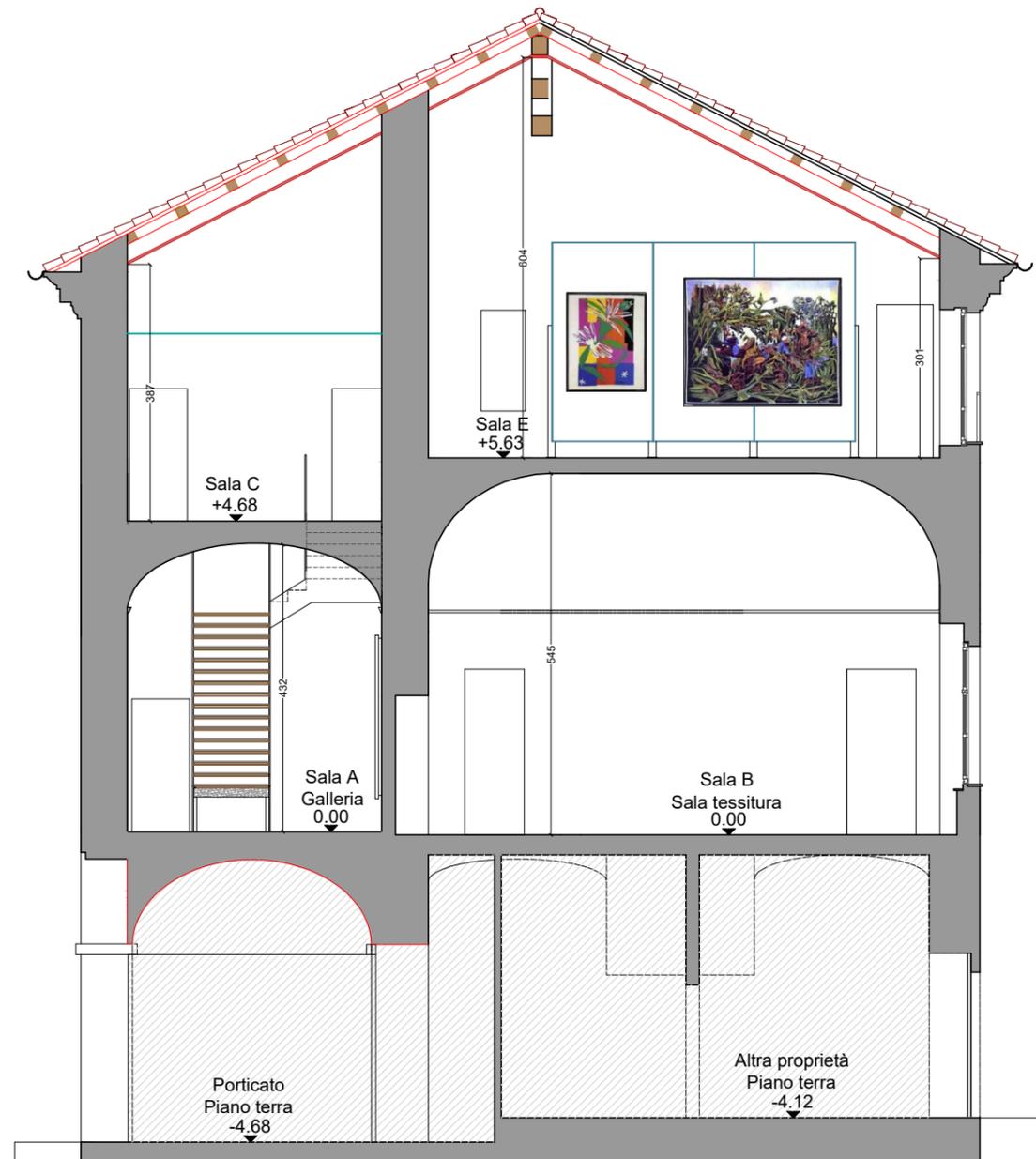
STRALCIO DELLA SEZIONE B (direzione sud-ovest)



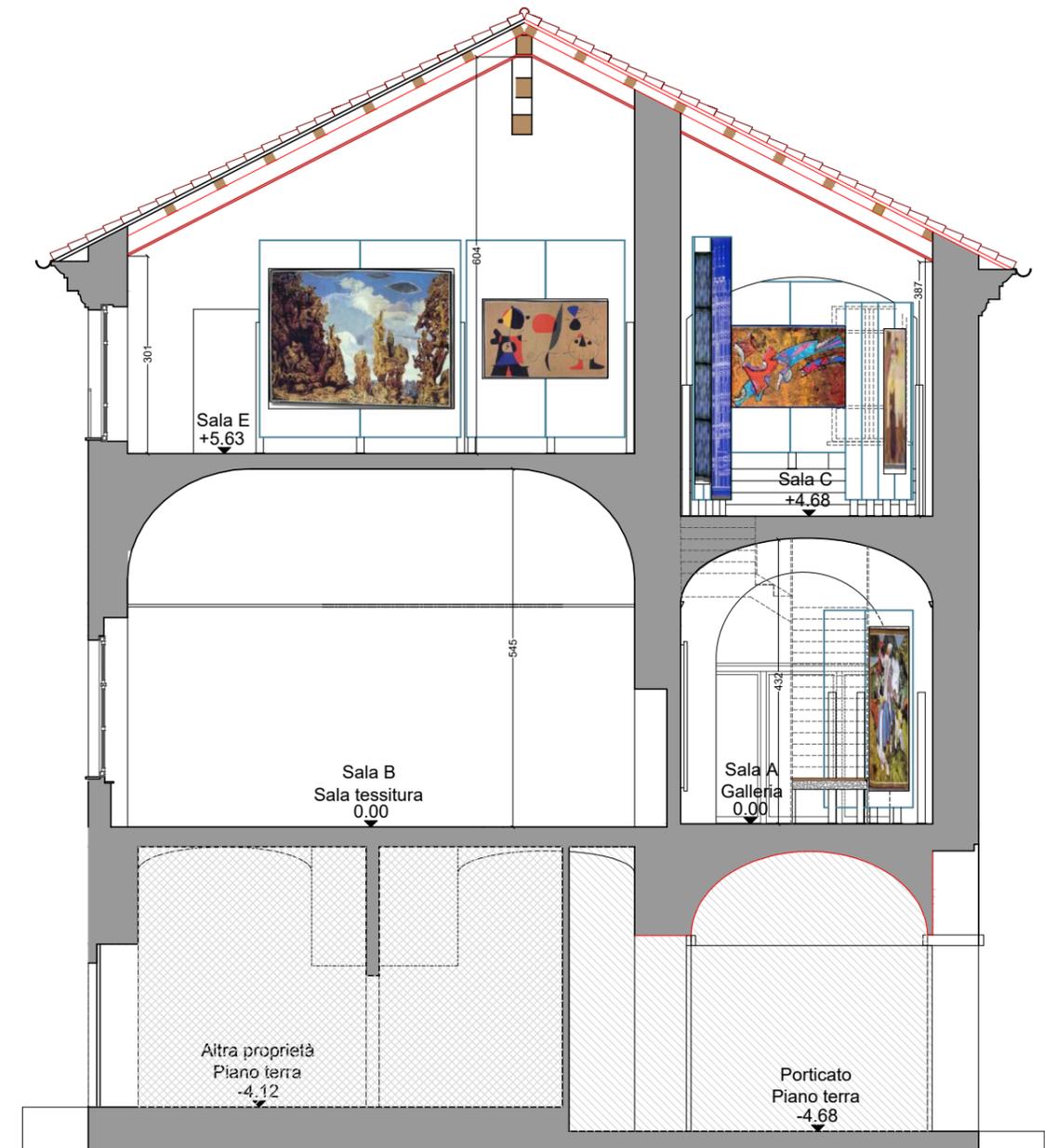
 Ambienti non compresi nell'intervento

RIELABORAZIONE GRAFICA DELLA PIANTA DELLA CEROSA DI VALMANERA PRIMA DELLA CHIUSURA DEL MUSEO
CON L'INSERIMENTO DEGLI ARAZZI SECONDO LE INDICAZIONI DEL SIG.RE SCASSA

LOCALI ESPOSITIVI

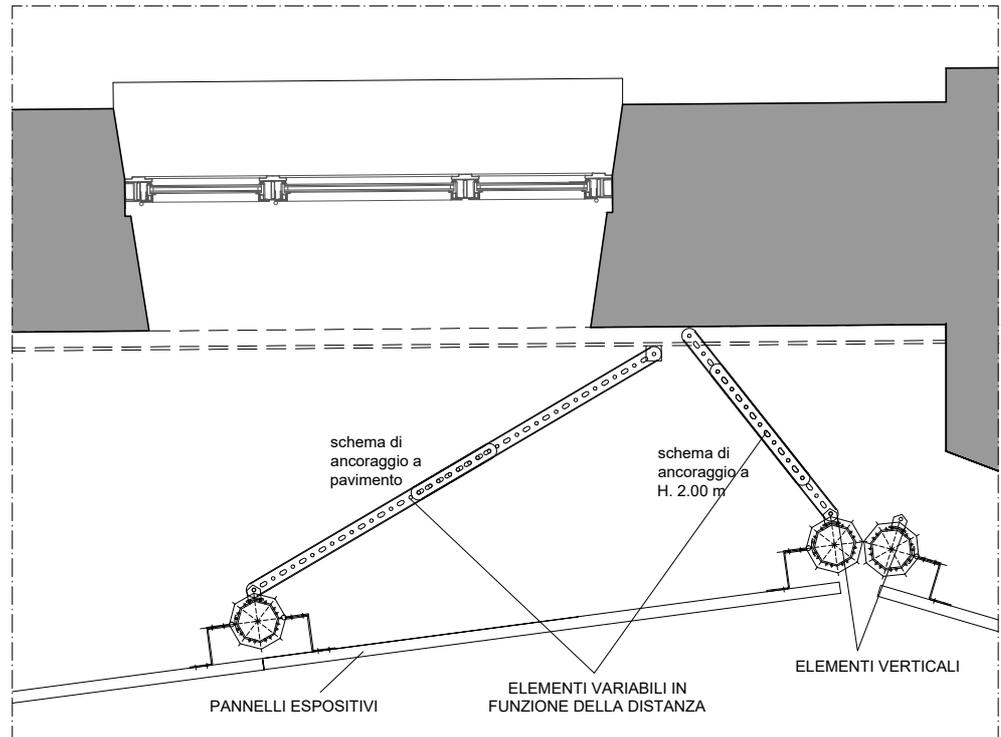


STRALCIO DELLA SEZIONE C (direzione ovest)

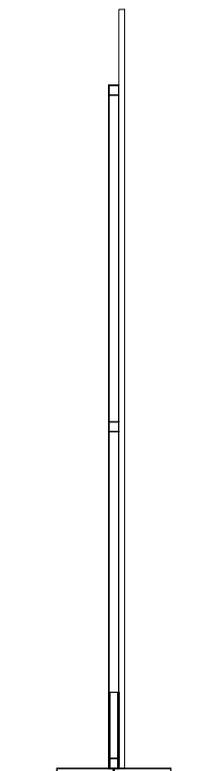


STRALCIO DELLA SEZIONE C (direzione est)

PARTICOLARI DEI PANNELLI ESPOSITIVI



Scala 1:100

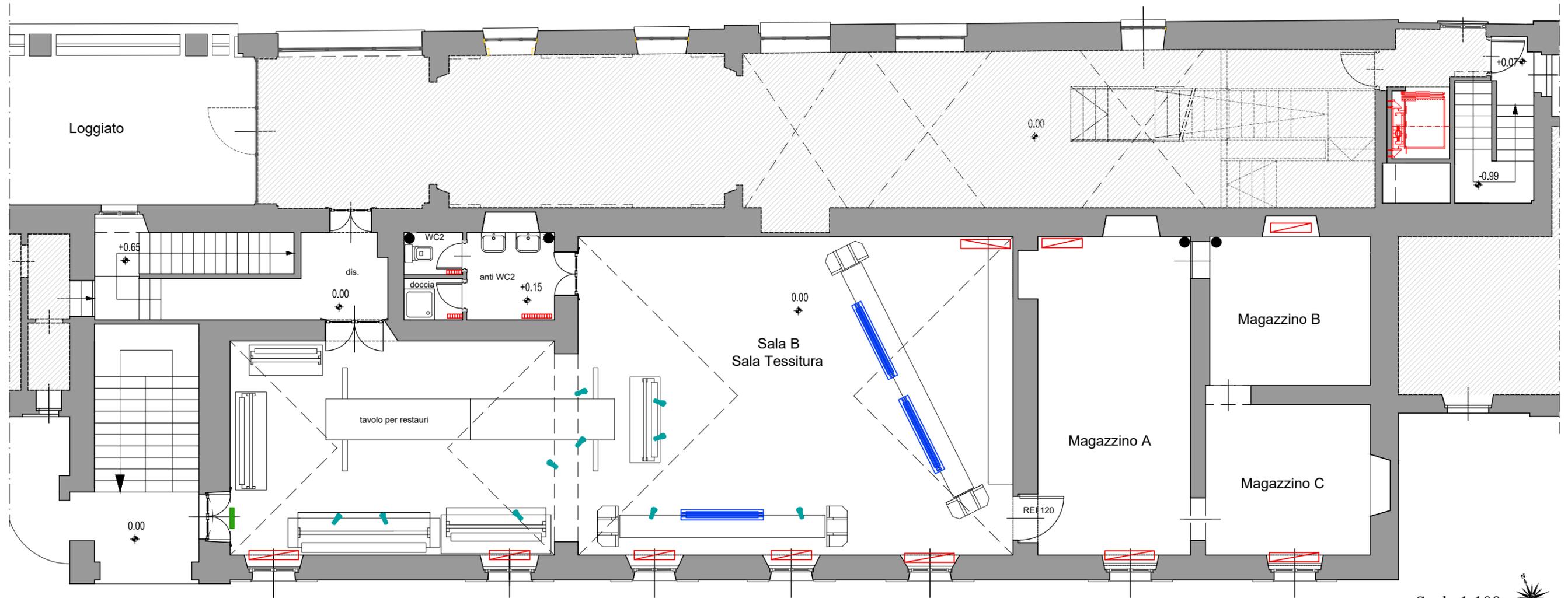


Elemento verticale
Scala 1:20

ARAZZERIA SCASSA
DURANTE LO SMANTELLAMENTO DEL MUSEO

RIELABORAZIONE GRAFICA DELLA PIANTA DELLA CEROSA DI VALMANERA ALLO STATO ATTUALE IN SEGUITO ALLA CHIUSURA DEL MUSEO

LOCALE TESSITURA-RESTAURO
STRALCIO PIANTA PIANO PRIMO



Scala 1:100

La pianta è stata fornita dal Sig.re Scassa

- Legenda:
-  Venilconvettori tassellati a parete
 -  Radiatori in ghisa
 -  Aerazione meccanica
 -  Faretto ad incandescenza
 -  Luci al neon
 -  Luce d'emergenza

ARAZZERIA SCASSA - 22 ottobre 2016



Venilconvettori tassellati a parete



Luci al neon



Faretto ad incandescenza



Faretto ad incandescenza

PARTE IV

LA PROPOSTA DELL'INSERIMENTO DEL MUSEO
NEL CENTRO CIDADINO

LA PROPOSTA DELL'INSERIMENTO DEL MUSEO
NEL CENTRO CITTADINO



Rielaborazione grafica della mappa della città di Asti con indicazione dei musei e dei principali edifici di interesse storico-artistico.

L’IDEA DEL TRASFERIMENTO DEL MUSEO “ARAZZI SCASSA” A PALAZZO ALFIERI

L’attività museale condotta dal Sig.re Scassa, presso i locali della Certosa di Valmanera, è sempre stata svolta con il supporto economico da parte della Provincia di Asti in quanto riconosceva in questo museo una grande importanza culturale per la città di Asti.

I grandi cambiamenti avvenuti nelle amministrazioni provinciali nel corso degli ultimi anni però ha portato la provincia di Asti a sospendere i finanziamenti per il museo.

La Fondazione Cassa di Risparmio di Asti, capendo l’importanza di tale attività, si è prontamente offerta al sostegno economico per un arco di tempo di circa un anno sostenendo le spese legate all’affitto dei locali.

Al termine di tale anno, trascorso dal Sig.re Scassa cercando di trovare nuovi finanziamenti ma con risultati negativi, la proprietà si è vista costretta alla sospensione del contratto d’affitto.

L’arazziere così obbligato alla chiusura del museo se è trovato, assieme all’amministrazione comunale, a confrontarsi con il tema di una possibile ricollocazione del museo all’interno del centro cittadino.

L’attenzione è subito stata catturata dal Palazzo Alfieri rimasto in parte vuoto in seguito al trasferimento della biblioteca civica nell’attiguo Palazzo del Collegio.

L’idea era quella di creare un nuovo polo culturale all’interno del centro cittadino istituendo dei percorsi tra Palazzo Alfieri, già sede della Fondazione Guglielminetti, del Centro Studi Alfieriani e del Museo Alfieriano (in quel periodo chiuso al pubblico per restauri), Palazzo Mazzetti sede del Museo Civico e Palazzo Ottolenghi sede del Museo del Risorgimento e del Museo dell’Immaginario.

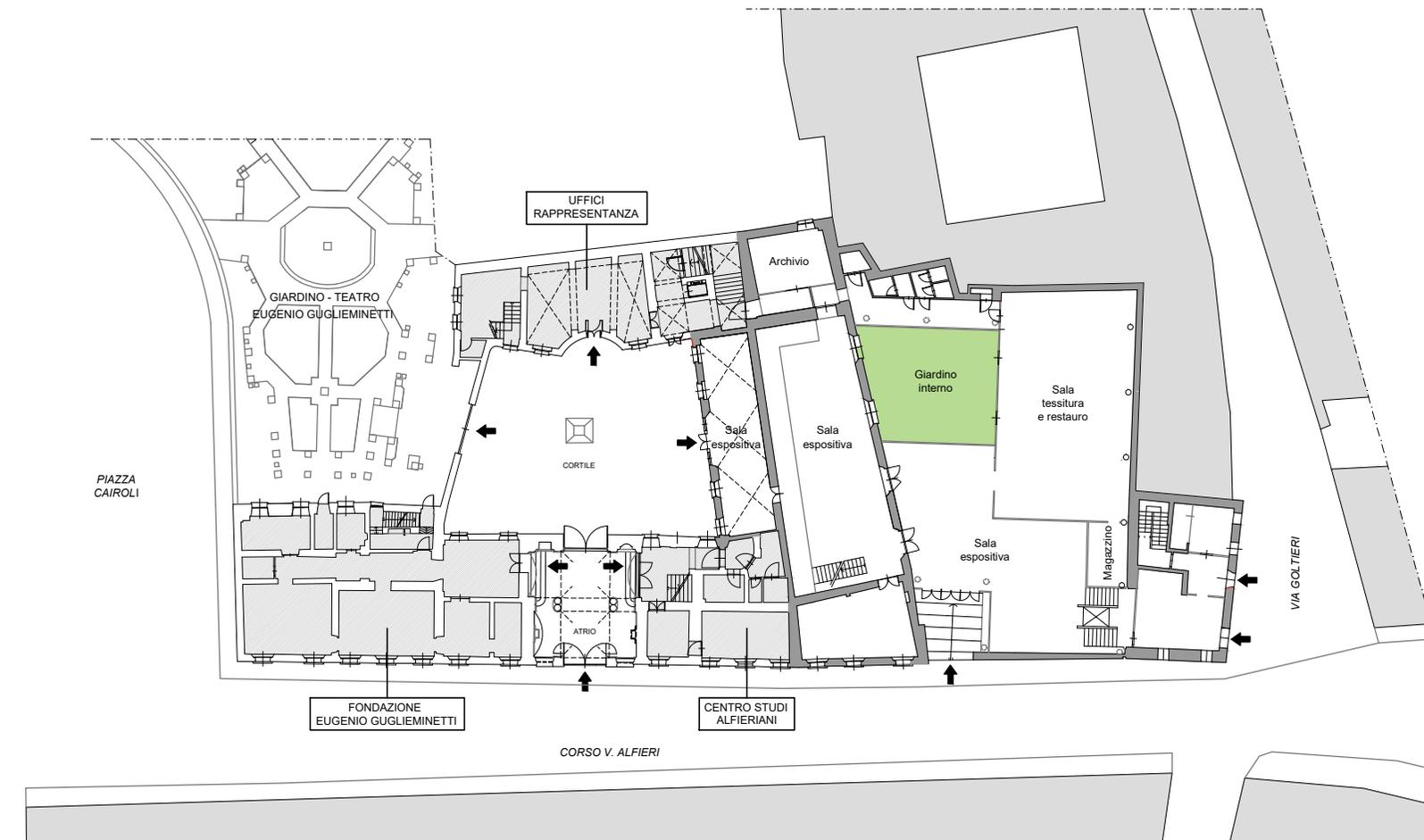
Inoltre la vicinanza ad altri siti di interesse storico-artistico avrebbe permesso di ampliare il polo iniziale in un più ampio progetto museale.

I locali a disposizione erano posizionati al piano terreno del palazzo a sinistra rispetto al cortile centrale dal quale era previsto l'ingresso del museo. Gli spazi comprendevano tre sale espositive, una sala per la tessitura ed il restauro, un giardino interno, tre locali adibiti ad archivio, ufficio e magazzino ed i servizi igienico-sanitari. Inoltre era previsto un alloggio a disposizione dell'arazziere posizionato al piano superiore con accesso da via Goltieri.

I primi studi dell'allestimento del museo e della bozza di convenzione con il comune per la cessione degli arazzi però si è da subito scontrata con l'opinione di alcuni cittadini contrari all'utilizzo di uno spazio di un palazzo pubblico di tale rilevanza per la città di Asti da parte di un privato dando vita ad un vero e proprio dibattito sulle stampa locale. La critica più grande è stata mossa nei confronti del comune era la cessione di un alloggio privato, sempre a Palazzo Alfieri, per l'arazziere.

Questa grande avversione, legata anche al peggioramento delle condizioni di salute del Sig.re Scassa ha portato alla sospensione del progetto ed alla sola realizzazione di una piccola mostra per dare la sensazione ai cittadini di quello che sarebbe potuto essere il nuovo museo.

RIELABORAZIONE GRAFICA DELLA PIANTA DEL PIANO TERRA DI PALAZZO V. ALFIERI
CON L'INDIVIDUAZIONE DEI LOCALI IPOTIZZATI PER L'INSERIMENTO
DEL MUSEO "ARAZZI SCASSA"



Scala 1:500

La pianta è stata fornita dall'Arch. Cristina Cirio



IL DIBAITTO CULTURALE ATTRAVERSO LA STAMPA LOCALE

L’articolo *“Una raccomandata dalla Provincia rischia di far chiudere l’arazzeria Scassa”*¹¹⁰ del gennaio del 2013, pubblicato sulla Nuova Provincia di Asti spiega il fattore scatenante che ha portato alla decisione, dopo diverse vicissitudini, di chiudere il museo degli arazzi. La vigilia di Natale dell’anno precedente infatti era stata inviata dalla Provincia di Asti una raccomandata al Sig.re Scassa in cui si affermavano sostanzialmente tre cose *“il recesso dal contratto di sublocazione dei locali in cui ha sede l’arazzeria, indicando come data di scadenza il 30 giugno (2013); il recesso dal protocollo d’intesa¹¹¹ stipulato nel 2002 tra lo stesso Scassa e la Provincia in merito alla conduzione del Museo dell’Arazzeria (avrebbe dovuto avere valore per in ventennio); ed infine il recesso dal contratto per cui i 37 arazzi del museo, i telai su ci vengono tessuti e tutto il resto del materiale, pur rimanendo di proprietà Scassa, erano concessi in comodato alla Provincia”*. Nello stesso articolo Scassa, molto amareggiato dichiarò: *“significa che se entro i 30 giugno non subentrano fatti nuovi, in pratica che qualcuno si sobbarchi le spese, l’arazzeria è destinata non solo a traslocare, ma a moire. Io non posso certo accollarmi le spese di affitto, circa 35.000 euro l’ano, che raddoppiano se ci aggiungiamo la luce. L’assicurazione e altri oneri. Già fino ad ora, nonostante gli accordi, le pulizie e la manutenzione sono state sempre mio carico”*. In quel momento l’arazziere, ancora convinto di poter conservare l’antica Certosa di Valmenera come sede museale concluse l’intervista dicendo: *“Per evitare la chiusura occorre come prima cosa una proroga da parte della Provincia di almeno sei mesi, poi trovare degli sponsor [...] Non posso pensare al trasferimento, l’Arazzeria è nata qui e qui deve morire”*.

Nei mesi successivi gli articoli pubblicati su tale argomento, dovuti alla paura di perdere un laboratorio artigianale di eccellenza italiana ed il museo annesso sono

¹¹⁰ *Una raccomandata dalla Provincia rischia di far chiudere l’arazzeria Scassa*, in “La Nuova Provincia”, Asti, 26 gennaio 2013.

¹¹¹ Fino al 2000 l’arazzeria era un’attività totalmente privata, poi nel 2002 venne firmato con la Provincia di Asti il protocollo d’intesa che ha portato, solo il 9 settembre 2010 per via di problemi economici, all’apertura del museo. Significativo fu il fatto che per realizzare il catalogo della mostra d’inaugurazione Scassa dovette realizzare i due Drappi del Palio di Asti di quell’anno. *Asti: mostra del Maestro del Palio Ugo Scassa*, www.astinotizie.it, 1° Settembre 2010.

sati molteplici. La preoccupazione mossa era quella di dover rinunciare a tale realtà per un problema finanziario e quindi d'indisponibilità dei locali.

Il Comune, solamente due giorni più tardi, nella conferenza di fine anno ha voluto confermare l'impegno dell'ente in un settore strategico come la cultura nonostante *"l'imprevisto che riguarda la scelta della Provincia di dismettere la propria partecipazione economica in strutture chiavi come la Fondazione Biblioteca Astense, Astiss - Polo universitario di Asti, Israt e Arazzeria Scassa"*¹¹².

Con la mostra *"La Rinascita"*¹¹³, organizzata nei mesi successivi, si è cercato di pubblicizzare maggiormente l'unicità degli arazzi astigiani dedicandogli uno spazio apposito al primo piano di Palazzo Alfieri. I sedici grandi arazzi esposti rappresentavano l'interpretazione di opere di grandi pittori moderni. Per sensibilizzare i visitatori è stato anche girato un video che raccontava la storia dell'arazzeria e il forte legame che essa ha con l'ex Certosa di Valmanera.

Le prime idee di spostare a Palazzo Alfieri l'arazzeria ed il museo, nonostante il grande rammarico di Scassa, si ebbero proprio in quel periodo ma la notizia ufficiale venne resa pubblica soltanto nell'agosto del 2013.

Intanto, presso l'arazzeria, sono sorti i primi disagi, come ad esempio l'8 aprile 2013 alcuni turisti disabili provenienti dalla Svizzera sono rimasti bloccati all'interno dell'ascensore della struttura. In seguito all'intervento dei tecnici Scassa ha scoperto che la Provincia non aveva più eseguito le manutenzioni necessarie al perfetto funzionamento dell'apparecchio senza avvertire nessun responsabile del museo.¹¹⁴

Arrivata la data del 30 giugno 2013, fortunatamente la Fondazione Cassa di Risparmio di Asti, riconoscendo l'importanza di tale attività e capendo il difficile momento in cui si trovava si offrì di sostenere le spese per un anno in modo da poter studiare una soluzione.

¹¹² Fabrizio Brignolo, sindaco di Asti. RICCARDO SANTAGATI, *Il 2013 l'anno delle scelte difficili. Brignolo: ecco le priorità del Comune*, in *La Nuova Provincia*, Asti, 28 dicembre 2012.

¹¹³ Maggio - Ottobre 2013, Palazzo Mazzetti, Palazzo Alfieri, Palazzo Ottolenghi, Asti.

¹¹⁴ *Disabili chiusi in ascensore al Museo dell'Arazzeria. La denuncia di Ugo Scassa*, in *"Gazzetta d'Asti"*, Asti, 19 aprile 2013.

Il 12 agosto del 2013 la pagina dedicata alla città di Asti della Stampa apre con l’articolo *“La storica arazzeria e il suo museo saranno ospitati a Palazzo Alfieri”*¹¹⁵. Nell’articolo si legge: *“La storica Arazzeria Scassa di Asti e il suo Museo, potranno trovare una sistemazione definitiva a Palazzo Alfieri, in parte dei locali che attualmente ospitano la Biblioteca Astense e diventare parte integrante del sistema museale della città. Questo è l’obbiettivo che si prefigge l’ipotesi di protocollo d’intesa cui stanno lavorando Ugo Scassa, fondatore del prestigioso laboratorio d’arte, il Comune, la Provincia di Asti e la Fondazione Cassa Risparmio Asti. La bozza è già stata approvata dalla Giunta Comunale e dà conto della condivisione da parte degli altri Enti, convinti di dover salvaguardare una parte importante del patrimonio artistico e culturale astigiano”*. I principali argomenti trattati nella bozza d’accordo erano: *“Ugo Scassa metterebbe a disposizione, in comodato gratuito, il materiale di sua proprietà [...], l’Amministrazione provinciale darebbe in comodato d’uso gratuito le attrezzature di sua proprietà necessarie al nuovo allestimento a Palazzo Alfieri. Intanto, la Fondazione Cassa Risparmio di Asti, si accollerebbe le spese della transizione. [...] Oltre alla parte espositiva, è previsto il trasferimento del laboratorio con i suoi telai ad alto liccio”*.

La decisione, ricaduta su Palazzo V. Alfieri, era stata motivata dall’amministrazione comunale come la volontà di colmare un vuoto urbano venutosi a creare in seguito allo spostamento della biblioteca in un palazzo di prestigio storico, artistico ed architettonico e di grandissima importanza in quanto casa natale dello scrittore da cui prende il nome simbolo della città di Asti. Inoltre, trasferendo l’arazzeria e il suo museo in una posizione più centrale della città, vicino a Palazzo Mazzetti (Museo Civico), a Palazzo Ottolenghi (Museo del Risorgimento) e alla Cripta di Sant’Anastasio (Museo Archeologico) facilitando il suo inserimento in sistema museale già presente accrescendone il suo valore data l’unicità degli arazzi.

Inizialmente si era pensato che il trasloco si sarebbe potuto effettuare entro la fine del maggio del 2014, scadenza entro cui era previsto il trasferimento della Biblioteca Astense nell’attiguo Palazzo del Collegio ma la complessità di tale opera

¹¹⁵ ARMANDO BRIGNOLO, *La storica arazzeria e il suo museo saranno ospitati a Palazzo Alfieri*, in *“La Stampa”*, Asti e provincia, 12 agosto 2013.

e il prolungarsi dei lavori necessari ha fatto sì che il trasloco sia avvenuto soltanto il 17 gennaio 2015.¹¹⁶

Le polemiche però sono subito state espresse da molti. Biagio Riccio, presidente provinciale a Commercio e Artigianato, in un incontro organizzato della sede di Confartigianato con l'assessore regionale Agostino Ghiglia attaccò il Comune: *“dice che non ha soldi, taglia servizi essenziali come i trasporti: poi però dà 240 mq come area espositiva, altrettanti di laboratorio e un ufficio-alloggio ad un privato, che fa arazzi. Belli, per carità, ma allora le stesse condizioni devono essere offerte a tutti gli artigiani. Oppure l'arazziere in questione dona i suoi manufatti al Comune che ci fa un museo: anche se non so a chi interessi...”*¹¹⁷.

Nonostante i malcontenti manifestati da alcuni il progetto però è proseguito e l'amministrazione comunale ha spiegato alla cittadinanza che la speranza di tale intervento è anche quella di restituire alla città *“un piccolo Louvre astigiano ovvero un contenitore museale, con all'interno sezioni espositive coordinate, sotto un'unica direzione”*¹¹⁸ capace di portare anche un grande miglioramento all'aspetto tristico. *“I turisti che vengono ad Asti, infatti, chiedono del Palazzo e se è aperto entrano. Considerato quindi che al suo interno esso racchiude tre nomi d'interesse nazionale e internazionale cioè Alfieri, Guglielminetti e Scassa, sarà soprattutto non più un elemento di delusione, bensì di richiamo e incremento per il turismo.*¹¹⁹

Grazie alla Fondazione alfieriana che dal 2007 ad oggi si è adoperata per ottenere finanziamenti, da vari Enti, tra cui il Comune¹²⁰ per il completamento degli interventi per le restanti opere edili del Palazzo e per l'allestimento e le attrezzature. Questi fondi, insieme al sostegno determinante della Fondazione della

¹¹⁶ E. P. R., *Taglio del nastro per la nuova biblioteca*, in *“La Nuova Provincia”*, Asti, 17 gennaio 2015.

¹¹⁷ F. LA, *Dallo Stato al Comune troppi soldi sprecati e le aziende soffrono*, in *“La Stampa”*, Asti e provincia, 31 ottobre 2013.

¹¹⁸ MANUELA ZOCCOLA, *Palazzo Alfieri un piccolo Louvre tutto astigiano*, in *“La Nuova Provincia”*, Asti, 13 dicembre 2013.

¹¹⁹ A. Bianchino, consigliere comunale delegato dal sindaco Brignolo, nell'autunno 2012 e per una durata quinquennale, in rappresentanza del Comune nel Cda della Fondazione Alfieriana. M. Z., *Alfieri, Guglielminetti, Scassa: tutti a palazzo*, in *“La Nuova Provincia”*, Asti, 13 dicembre, 2013.

¹²⁰ Nell'ambito del PISU (Piano integrato di sviluppo urbano).

Cassa di Risparmio di Asti, avrebbero dovuto consentire la riapertura di tutti i locali del Palazzo.

“il progetto prevede: al piano interrato, vari locali, che diventeranno museo di se stessi, con alcune utilizzazioni a depositi; al piano terreno, all'interno del cortile d'onore, nel locale sotto il terrazzo, reception, biglietteria, bookshop, centrale di controllo e supervisione del Palazzo: il visitatore potrà decidere quale percorso effettuare e la tipologia del biglietto da acquistare; nell'atrio a sinistra, la Fondazione Guglielminetti, completata e inaugurata a fine ottobre 2012; nell'atrio a destra della torre medievale la biblioteca alfieriana che vanterà circa 10 mila volumi orientati quasi esclusivamente su Alfieri; nei locali dell'ex biblioteca, il Museo degli Arazzi; nel giardino Guglielminetti, esposizioni di sculture dello scenografo e spazio attrezzato per spettacoli all'aperto; al piano ammezzato, sopra la reception, direzione, ufficio e archivio, a servizio di tutte le sezioni del Palazzo: quest'area comprenderà anche lo spazio riservato alla Fondazione alfieriana; al primo piano, Casa Natale e Museo Alfieriano, con biblioteca storica ed archivio; nei locali sottotetto, depositi riservati al Museo degli Arazzi e alla Fondazione alfieriana. Entrando nel dettaglio dei relativi finanziamenti l'importo [...] per il Polo culturale con destinazione a Museo degli Arazzi è di 250 mila euro...”¹²¹.

Per placare le polemiche suscitate dopo tali notizie *“perché dare uno spazio così ampio a un privato? Non è possibile destinare questi locali ad interventi di tipo sociale, visto i tempi che corrono?”*¹²² Scassa decise di donare alla città i suoi arazzi affinché siano di tutti. *“...io metto la mia collezione personale a disposizione della città. Se gli amministratori vorranno cogliere questa occasione ben venga, altrimenti pazienza, io non ho chiesto niente a nessuno”*¹²³. La sua intenzione era, quella di lasciare alla città un grande valore non solo economico ma soprattutto artistico a futura memoria. Le 39 opere in questione infatti riproducono i lavori dei più importanti pittori del Novecento. *“Un vero patrimonio che in qualche modo dev'essere conservato. Deve essere tramandato ai posteri. In Italia non ci sono altre aziende come questa; in Europa ce ne sono soltanto altre due...”*¹²⁴ documentando un'arte che vanta secoli di storia.

¹²¹ MANUELA ZOCCOLA, 13 dicembre 2013.

¹²² FLAVIO DURETTO, *Ugo Scassa: donerò i miei arazzi alla città affinché siano per tutti*, in “La Nuova Provincia”, Asti, 13 dicembre 2013.

¹²³ FLAVIO DURETTO, 13 dicembre 2013.

¹²⁴ FLAVIO DURETTO, 13 dicembre 2013.

La notizia però non è servita a convincere gli scettici che, sostenendo che i visitatori nell'arco di 10 anni sono stati poco più di 120, non ritengono gli arazzi abbiano una così grande rilevanza artistica¹²⁵. Il dibattito si è particolarmente inasprito quando, nell'articolo *"Prima dell'Arazzeria aiutiamo la biblioteca"*¹²⁶ Biagio Riccio si trova ad esporre altre argomentazioni a sostegno del suo disaccordo: *"...vorrei fare su questa vicenda un po' di luce. [...] Prima di tutto, va portato a conoscenza dell'opinione pubblica, che non si tratta di un museo fine a se stesso, ma bensì di abitazione, showroom, locale adibito alla produzione oltre che al museo citato. [...] Non so come sia possibile [...] che un museo possa vendere la propria produzione, accogliendo clienti in una sede così prestigiosa; per altro, non è difficile ripercorrere quanti soldi pubblici sia costata l'operazione museo Scassa, veramente tanti, spesi a casa di privati per privati"*¹²⁷. L'autore conclude esprimendo la sua opinione: *"... la considero il giusto epilogo della vicenda Palazzo Alfieri, non casa del glorioso drammaturgo astigiano, ma bensì monumento imperituro alla mala gestione, al quale si metterà la parola fine solo grazie al caparbio impegno della Fondazione. Il Sig.re Scassa, può tranquillamente affittarsi un locale, magari comunale, ed essendo una attività economica, in autonomia potrà ottemperare a quanto la legge impone, evitando di pesare sui contribuenti, come da sempre fanno gli imprenditori"*¹²⁸.

Questo ha portato l'amministrazione a promuovere due eventi dal titolo *"Asti capitale degli arazzi"* per scoprire il patrimonio inestimabile da essi rappresentato e per sensibilizzare la cittadinanza. *"E' un'occasione per i pochi astigiani che non abbiano potuto apprezzare questo museo unico al mondo, di conoscere il tesoro che alberga nella nostra città"*¹²⁹. *"Possiamo vantare cose straordinarie come gli Arazzi Scassa famosi in tutto il mondo, ma sembra che gli astigiani abbiano difficoltà ad accorgersene. In questi due giorni, con l'intervento di esperti, proveremo a raccontare che cosa abbiamo "in casa", dando la possibilità ai visitatori di giudicare con i propri occhi"*¹³⁰. Il primo giorno,

¹²⁵ ARMANDO BRIGNOLO, *Il patrimonio dell'arazzeria sarà donato al comune*, in *"La Stampa"*, Asti e provincia, 28 dicembre 2013.

¹²⁶ BIAGIO RICCIO, *Prima dell'Arazzeria aiutiamo la biblioteca*, in *"La Stampa"*, Asti e provincia, 31 dicembre 2013.

¹²⁷ BIAGIO RICCIO, 31 dicembre 2013.

¹²⁸ BIAGIO RICCIO, 31 dicembre 2013.

¹²⁹ Fabrizio Brignolo, sindaco della città di Asti. *Due giorni dedicati al tesoro degli Arazzi Scassa*, www.ordinearchitettiasti.it, 18 febbraio 2014.

¹³⁰ Massimo Cotto, assessore alla cultura della città di Asti. VALENTINA FASSIO, *Due giorni per riscoprire i "tesori" dell'Arazzeria*, in *"La Stampa"*, Asti e provincia, 18 febbraio 2014.

martedì 18 febbraio 2014, Scassa ha condotto una visita guidata al Museo degli Arazzi presso la Certosa di Valmanera. Il giorno seguente durante il convegno “Il tesoro dell’Arazzeria Scassa: passato, presente e futuro” Elda Danese¹³¹, tra i massimi esperti internazionali di arazzi, ha tenuto una relazione dal titolo “L’arte degli arazzi Scassa”. Il sindaco durante il convegno ha precisato: *“La città darà una giusta collocazione a questo immenso patrimonio. Nonostante abbia il maggiore patrimonio artistico al mondo, l’Italia non è ancora capace di utilizzarlo. È quindi nostro dovere valorizzare i tesori artistici del territorio anche come prospettiva di sviluppo economico e turistico”*¹³². Gli articoli pubblicati per promuovere gli eventi sono stati molteplici ottenendo una buona e positiva partecipazione da parte della popolazione.

Alcune perplessità però hanno continuato ad essere esposte sui quotidiani locali: *“Palazzo Alfieri, dopo il trasloco della Biblioteca [...] dovrebbe diventare uno spazio espositivo e congressuale a disposizione della città. [...] Per questo sono contrario a trasferire lì l’arazzeria. Non abbiamo bisogno di nuovi musei”*¹³³.

Nel luglio del 2014 l’amministrazione comunale ha nominato Alberto Bianchino assessore ai Lavori Pubblici, Personale, Bilancio.¹³⁴ Tra i suoi diversi incarichi c’era anche quello di occuparsi della gestione di Palazzo Alfieri. I ritardi legati alla mancanza di fondi, al difficile trasloco della biblioteca e alla necessità di fare dei lavori di manutenzione dei locali, legati anche all’inserimento delle nuove funzioni, hanno portato alla posticipazione dell’inaugurazione del palazzo.

Nonostante alcuni rappresentanti del Movimento Cinque Stelle si vedano ancora contrari, esprimendo la loro opposizione durante le riunioni comunali, *“Noi siamo fermamente contrari a questo progetto, in cui un privato si installa all’interno di un palazzo*

¹³¹ Docente presso l’università IUAV di Venezia.

¹³² Fabrizio Brignolo, sindaco della città di Asti. *Due giorni per riscoprire i “tesori” dell’Arazzeria*, in “La Stampa”, Asti e provincia, 18 febbraio 2014.

¹³³ CARLO FRANCESCO CONTI, *Una soluzione per la biblioteca*, in “La Stampa”, Asti e provincia, 5 marzo 2014.

¹³⁴ RICCARDO SANTAGATI, *Il neo assessore Bianchino: “Ho chiesto agli impiegati di sorridere sempre”*, in “La Nuova Provincia”, Asti, 8 luglio 2014.

*di proprietà pubblica. Questa operazione va fermata*¹³⁵ la decisione di spostare il Museo degli Arazzi a Palazzo Alfieri sembrava ormai definitiva.

Infatti, chiuso il museo presso la Certosa di Valmanera, nonostante non fosse ancora stato approvato ufficialmente dalla Giunta Comunale e non fosse ancora stata firmata la bozza di convenzione, sono iniziati i lavori di adeguamento dei locali ed il trasloco di alcuni telai per la tessitura.

Con l'arrivo della discussione in Consiglio Comunale la vicenda è tornata al centro dei dibattiti¹³⁶.

In una lettera al Sindaco si è chiesto di effettuare i dovuti approfondimenti prima della deliberazione. Le richieste, da parte della minoranza politica dichiarata contraria *“alla concessione dell'appartamento, ritenendola non ammissibile e considerandola un precedente preoccupante”* consistevano nel *“valutare con estrema attenzione una decisione che cambierebbe la destinazione d'uso prevista di una parte di Palazzo Alfieri, inserendo un'attività produttiva e commerciale nella Casa del nostro tragedia”*¹³⁷. Inoltre si contestava che parte del trasloco fosse già avvenuto prima che il Consiglio si pronunciasse in merito¹³⁸ e che non fosse stato presentato un quadro economico sui costi di gestione del nuovo museo *“non abbiamo idea di quanto ci costerà tutta questa operazione (museo e relativa gestione, assicurazioni, promozione, spese del laboratorio, alloggio per la famiglia Scassa etc.) e questo perché non è stato predisposto un piano economico finanziario”*. L'attenzione è stata poi focalizzata sul contenuto della donazione sottolineando la non condivisione della durata del comodato d'uso dell'alloggio considerato eccessivamente lungo (25 anni) per la famiglia Scassa e chiedendo di puntualizzare quali membri avrebbero titolo ad occupare gli spazi abitativi. A riguardo, Scassa, per cercare di mitigare le discussioni chiarì che le spese sarebbero state a proprio carico e che avrebbe realizzato un arazzo in più da

¹³⁵ LUCIA PIGNARI, *Riforma Fondazione CRAsti: “5 soli consiglieri e nessun emolumento”*, in “La Nuova Provincia”, Asti, 15 novembre 2014.

¹³⁶ RICCARDO SANTAGATI, *Arriva in consiglio il futuro dell'Arazzeria Scassa*, n “La Nuova Provincia”, Asti, 19 maggio 2015.

¹³⁷ *Il fronte del no: “Quell'alloggio è un privilegio ingiustificato”*, in “La Nuova Provincia”, Asti, 19 maggio 2015.

¹³⁸ R.S., *Trasloco in parte già fatto: cosa c'è da decidere?*, in “La Nuova Provincia”, Asti, 26 maggio 2015.

inserire nella donazione in favore dell’Ente facendo così salire a 18 (su 24 arazzi) il numero delle opere¹³⁹.

In tale occasione l’assessore alla Cultura Massimo Cotto ha risposto: *“Andiamo ad ospitare qualcosa in via di estinzione, che fra 20 o 30 anni potrebbe avere un valore di gran lunga superiore perché queste opere non si faranno più. Secondo me, ciò che diamo alla famiglia Scassa è pochissimo”*¹⁴⁰. Il sindaco Brignolo ha aggiunto che *“non è certo il valore economico che ci interessa perché il comune non ha l’obiettivo di speculare, ma di preservare la cultura e trasmettere la bellezza, a maggior ragione quando il padre di tale cultura e bellezza è un figlio della nostra terra”*¹⁴¹.

In sede di Consiglio Comunale, la giunta si è presentata fortemente spaccata, fino ad abbandonare l’aula. Nonostante ciò la bozza della donazione è stata approvata dando il via libera alla creazione del museo.

Le lunghe difficoltà incontrate, le discussioni e le critiche mosse nei confronti dell’arazziere lo hanno portato a far naufragare l’idea dell’allestimento del nuovo museo presso i locali di Palazzo Alfieri. A riguardo Scassa, molto rammaricato, ha dichiarato *“Mai più pensavo che il mio atteggiamento potesse essere interpretato come la volontà di sfruttare i beni pubblici e che qualcuno pensasse che mi sarei fatto una stanza d’ospizio in corso Alfieri. Io credo di essermi sempre comportato bene con i miei concittadini e in modo più che corretto. Per questo motivo, non voglio passare per qualcuno che vive a spese di altri. [...] Venendomi a mancare i locali di cui ero inquilino, c’era il rischio di chiudere l’arazzeria. La mia è una collezione unica al mondo, ma vale perché resta unita. Sarei andato a vivere a Palazzo Alfieri perché avrei dato massima disponibilità ad ospitare visitatori, in qualsiasi momento, come ho sempre fatto a Valmanera. Comunque ho annullato tutto. Ho firmato il nuovo contratto d’affitto per restare alla Certosa dove tornerà*

¹³⁹ RICCARDO SANTAGATI, *Nuova Arazzeria Scassa, pratica sospesa per analizzare gli emendamenti*, in “La Nuova Provincia”, Asti, 26 maggio 2015.

¹⁴⁰ R.S., *Trasloco in parte già fatto: cosa c’è da decidere?*, in “La Nuova Provincia”, Asti, 26 maggio 2015.

¹⁴¹ RICCARDO SANTAGATI, *Arriva in consiglio il futuro dell’Arazzeria Scassa*, n “La Nuova Provincia”, Asti, 19 maggio 2015.

*il laboratorio e dove resterò a vivere. Prima o poi troverò dove piazzare la mia fondazione spero comunque che sia vicino ad Asti*¹⁴².

Il sindaco Brignolo si è detto dispiaciuto per l'esito della vicenda che avrebbe fatto acquisire ad Asti un patrimonio artistico immenso valorizzandolo nel cuore museale della città e mostrando rammarico di quanto successo in aula durante la discussione della pratica.

Questa vicenda, è anche sicuramente da leggere legata alla grande rottura presente all'interno della giunta ed a una volontà di ostacolare le proposte provenienti dal Sindaco. Gli scontri di natura politica però hanno fatto sì che gli arazzi siano rimasti nei depositi della Certosa di Valmanera e Palazzo Alfieri in parte vuoto e, senza terminare i lavori, senza la possibilità di riaprirlo al pubblico.

¹⁴² RICCARDO SANTAGATI, *Dopo le polemiche Scassa cambia idea: nessun Museo Arazzi a Palazzo Alfieri arriva in consiglio il futuro dell'Arazzeria Scassa*, in "La Nuova Provincia", Asti, 19 giugno 2015.

L'ESPOSIZIONE TEMPORANEA “GLI ARAZZI DI SCASSA. UN TESORO DELLA CITTA’” A PALAZZO ALFIERI

L'esposizione temporanea “Gli arazzi di Scassa. Un tesoro della città.”, allestita nei locali dell'ex biblioteca a Palazzo Alfieri, si è aperta con una due giorni in cui la città di Asti ha messo al centro dell'attenzione l'inestimabile patrimonio dell'arazzeria.

Il primo appuntamento si è tenuto martedì 18 febbraio 2014 presso i locali dell'ex Certosa di Valmanera in cui Ugo Scassa ha condotto una visita raccontando la storia straordinaria che ha portato un geometra astigiano, negli anni del boom economico dell'edilizia, a chiudere il proprio studio per aprire una galleria d'arte a Torino per poi diventare un arazziere interpretando le opere dei più grandi pittori del novecento. Con la moglie e la cognata il maestro Scassa ha illustrato l'utilizzo dei telai ed il lavoro di tessitura.

Il giorno successivo, il 19 febbraio alle ore 21.00 in Sala Pastrone si è tenuto il convegno “Il tesoro dell'Arazzeria Scassa: passato, presente e futuro” nel corso del quale una delle massime esperte internazionali di arazzi, la prof.ssa Elda Danese dell’Università Iuav di Venezia, ha presentato una relazione dal titolo “L’arte degli Arazzi di Scassa”. Inoltre sono intervenuti anche il Sindaco di Asti Fabrizio Brignolo, l’Assessore alla Cultura Massimo Cotto e il Presidente della Fondazione CRAsti Michele Maggiora, che hanno illustrato le prospettive di conservazione e valorizzazione del patrimonio del Museo, dopo che le vicende amministrative dell’Amministrazione Provinciale ne hanno messo a repentaglio il mantenimento.

La mostra è stata aperta al pubblico per un mese ed ha visto la partecipazione di numerosi visitatori e anche di scolaresche.

Lo studio degli spazi a disposizione e delle scelte espositive, a cui ho avuto la fortuna di partecipare, grazie alla disponibilità di Scassa, ha portato a delineare degli assi fondamentali e degli allineamenti che hanno scandito l'articolazione con cui sono stati posizionati gli espositori. Particolare attenzione è stata posta nel non ostruire l'accesso alle stanze adiacenti ed alle uscite di sicurezza. L'utilizzo

precedente dei locali come biblioteca prevedeva già tutti gli impianti ed è stato solamente integrato quello d'illuminazione con delle piantane.

L'esposizione, si articolava in tre spazi, il primo con pannelli espositivi in cui il visitatore poteva apprendere la storia dell'arazzeria e della tecnica degli arazzi e due grandi capolavori su opere di Renzo Piano e di Vasilij Kandinskij. Il secondo, subito dopo, con arazzi realizzati su tele di artisti italiani ed il terzo, sulla sinistra, dedicato agli artisti internazionali.

Le opere presenti sono state:

- “Museo della scienza di Amstredam” di Renzo Piano;
- “Dopo la sei giorni” di Emilio Tadini;
- “Composizione 1959” di Giuseppe Capogrossi;
- “Fantasia n°3” di Umberto Mastroianni;
- “Canto d'amore” di Giorgio de Chirico;
- “Pittura murale” di Luigi Spazzapan;
- Improvvisazione VI” di Vasilij Kandinskij;
- “Giardino zoologico”, “Fiori notturni”, Padiglione delle donne” e “Paesaggio con uccelli gialli” di Paul Klee;
- “L'affascinante cipresso” e “La natura all'aurora” di Max Ernst;
- “Composizione” di Joan Mirò;
- “Danzatrice creola” di Henri Matisse.

CAP. 3 - L’ESPOSIZIONE TEMPORANEA
“GLI ARAZZI DI SCASSA. UN ESORO DELLA CITTA’ A PALAZZO ALFIERI”

 **GLI ARAZZI DI SCASSA
UN TESORO DELLA CITTA'**

Martedì 18 febbraio Visita guidata al museo degli arazzi
Ore 18.00 alla Certosa di Valmanera.

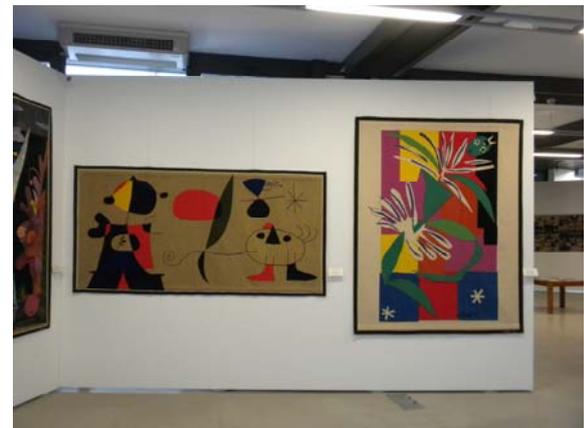
Mercoledì 19 febbraio Sala Pastrone
Ore 21.00 **Il tesoro dell'arazzeria Scassa:
passato, presente e futuro.**
Incontro con la prof.ssa Elda Danese
dell'università IUAV di Venezia
dal titolo: "L'arte degli arazzi di Scassa".
Interverranno:
il Sindaco di Asti, Fabrizio Brignolo
l'Assessore alla Cultura di Asti, Massimo Cotto
il Presidente della Fondazione
Cassa di Risparmio di Asti, Michele Maggiora
Seguirà dibattito.



Ingresso libero per tutti gli eventi
e per tutta la cittadinanza.

Max Ernst
"L'affascinante cipresso"

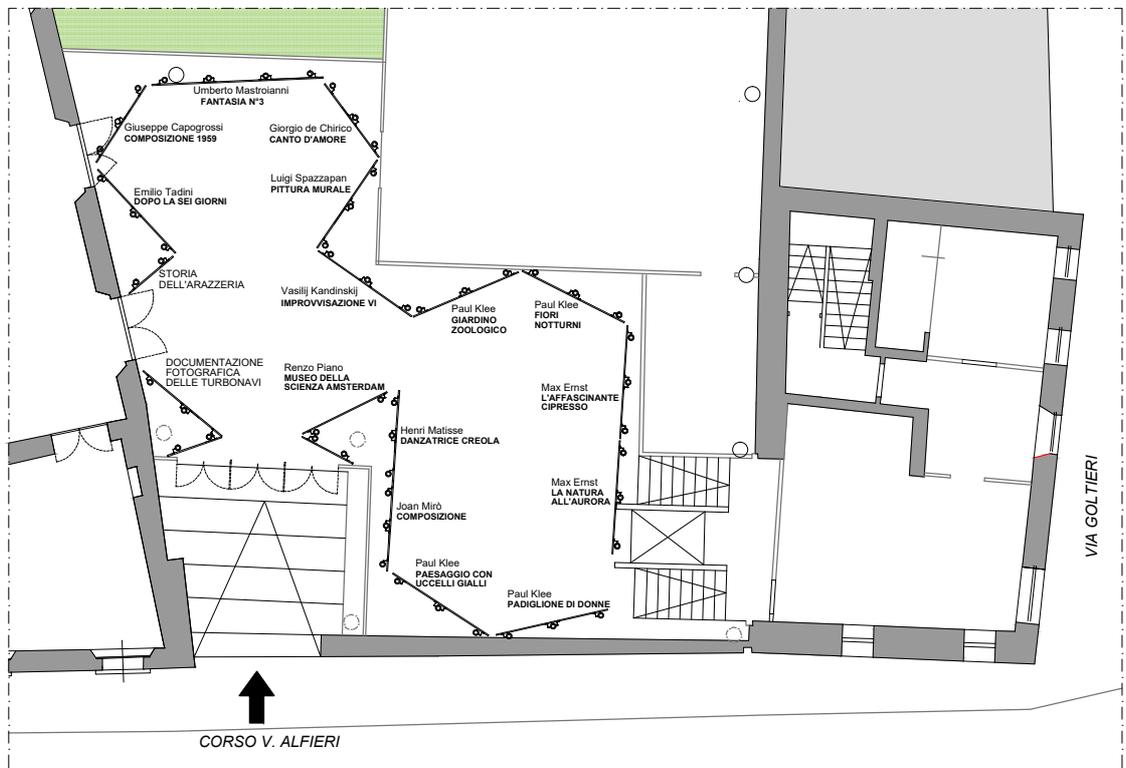
47. Locandina della mostra “Gli arazzi di Scassa. Un tesoro della città”,
Palazzo Alfieri, 20 febbraio 2014 – 20 marzo 2014



48. "Gli arazzi di Scassa. Un tesoro della città", Palazzo Alfieri, 22 febbraio 2014.



MOSTRA "GLI ARAZZI DI SCASSA. UN TESORO DELLA CITTA"
 Studio degli spazi



MOSTRA "GLI ARAZZI DI SCASSA. UN TESORO DELLA CITTA"
 Collocazione degli arazzi

Scala 1:200



Le piante sono state fornite dall'Arch. Cristina Cirio

PARTE V

LO STUDIO PROGETUALE PER LA NUOVA COLLOCAZIONE
DEL MUSEO "ARAZZI SCASSA"

LO STUDIO PROGETTUALE PER UNA NUOVA COLLOCAZIONE DEL
MUSEO “ARAZZI SCASSA”

Il tessuto urbano della città di Asti è fortemente caratterizzato dalla presenza di edifici di grande rilevanza storico-architettonica. Ad una prima visione generale d'insieme è evidente il loco accentrato nel centro cittadino.

Negli anni molti di loro però hanno perduto la loro funzione originaria e sono stati adibiti a funzioni culturali come: musei, biblioteche, archivi, teatri, università, sedi di eventi culturali temporanei, sale cinematografiche etc.. Alcuni altri invece non hanno trovato una destinazione specifica se non per alcune porzioni di fabbricato.

La mia attenzione si è focalizzata pertanto proprio su questi complessi cercando di colmare alcuni vuoti urbani.

Estratto da: *Carta Tecnica Regionale - Rielaborazione grafica*

Scala: 1:1000



LEGENDA

- POLI E FULCRI RELIGIOSI
(P.zza V. Alfieri, P.zza San Secondo, P.zza Cattedrale)

- FORTIFICAZIONI:**
- RECINTO DEI NOBILI
- RECINTO DEI BORGHIGIANI
- PERIMETRO PERMASTO DELLE MURA A SEGUITO DELL'ABBATTIMENTO DEL PERIODO NAPOLEONICO

- TESSUTO URBANO:**
- ALL'INTERNO DEL PRIMO RECINTO DI MURA
- ALL'INTERNO DEL SECONDO RECINTO DI MURA
- FUORI DAI RECINTI

- IDROGRAFIA PRINCIPALE E SECONDARIA
(torrente Borbore, torrente Valmanera)
- VERDE URBANO
- STAZIONE FERROVIARIA
- TRACCIATO FERROVIARIO TORINO-GENOVA
- STRADE STATALI
- STRADE PROVINCIALI
- CONTRADA MAESTRA OGGI C.SO ALFIERI
- STRADE DI PENETRAZIONE

- MUSEI**
- 1 Palazzo V. Alfieri - Museo V. Alfieri; Fondazione Guglielminetti
- 2 Palazzo Mazzetti - Museo civico
- 3 Palazzo Ottolenghi - Museo del Risorgimento; M. dell'Immaginario
- 4 Battistero di San Pietro - Museo Lapidario
- 5 Cripta di Sant'Anastasio - Museo Archeologico
- 6 Sinagoga - Museo Ebraico
- 7 Chiesa di San Giovanni - Museo Diocesano
- 8 Palazzo del Micheleio - Museo Paleontologico
- 9 Domus Romana
- 10 Certosa di Valmanera - Ex Museo degli arazzi Scassa

- ARCHIVI**
- 1 Palazzo Mazzola - Archivio Storico
- 2 Monastero di Sant'Anastasio - Archivio di Stato
- 3 Palazzo del Podestà - Archivio Vescovile

- BIBLIOTECA CIVICA**
- 1 Palazzo del Collegio
- 1 Caserma Collidi Felizzano
- UNIVERSITA'**
- 1 Caserma Collidi Felizzano
- SEDI DI EVENTI:**
- 1 Fondazione Giovanni Piras
- 2 La cascina del Racconto
- 3 Palazzo dell' Enofila
- 4 Palazzo Gazzelli di Rossana
- 5 Piccolo Teatro Giraudi
- 6 Spazio Espositivo Da Vinci

- 1 **TEATRO V. Alfieri**
- **SALE CINEMATOGRAFICHE**



IL PROBLEMA DELLA RICOLLOCAZIONE DEL MUSEO. ANALISI DELLE CRITICITÀ E DEI PUNTI DI FORZA DEI VUOTI URBANI DELLA CITTÀ DI ASTI

IL PROBLEMA DELLA RICOLLOCAZIONE DEL MUSEO.

ANALISI DELLE CRITICITÀ E DEI PUNTI DI FORZA DEI VUOTI URBANI DELLA CITTÀ DI ASTI IN RELAZIONE ALL'INSERIMENTO DELLA FUNZIONE MUSEALE.

La scelta di esaminare edifici d'interesse storico-architettonico, come possibile sede museale degli Arazzi Scassa, è legata alla forte connotazione caratterizzante le altre sedi museali già presenti all'interno del tessuto cittadino ospitate in complessi storici.

L'amministrazione comunale ed i cittadini hanno voluto valorizzare molti palazzi storici adibendoli a fini culturali in seguito ad un attento recupero degli stessi. Molto interessante è notare lo stretto legame tra alcune tipologie dei fabbricati ed il museo che li ospita. Esempi evidenti di questa forte correlazione tra il “contenitore” e il “contenuto” sono la Sinagoga con il Museo Ebraico, il Battistero di San Pietro con il Museo Lapidario, la Cripta di Sant'Anastasio con il Museo Archeologico e la Chiesa di San Giovanni con il Museo Diocesano.

Lo studio che ho condotto si è sviluppato in un primo momento selezionando i palazzi nei quali erano presenti dei locali liberi da funzioni specifiche valutandone il loro stato di conservazione. Pertanto le preferenze sono ricadute su edifici già oggetto di ristrutturazioni in tempi recenti e che non necessitassero di forti interventi per il loro utilizzo.

I palazzi esaminati sono:

- Palazzo del Michelerio;
- Palazzo dell'Enofila;
- Palazzo Gazelli di Rossana;
- Palazzo Ottolenghi;
- Palazzo Mazzetti.

Attraverso un'opportuna sintesi storica si è voluto fornire un'analisi generale dell'edificio, dalla sua fondazione sino ai giorni nostri, per comprendere gli esiti formali e le caratteristiche architettoniche ed artistiche nei confronti del contesto storico, nel quale la fabbrica è stata progettata e costruita e come esse si sia trasformata in seguito all'inserimento delle funzioni a cui stato adibito.

Le schede realizzate, per ciascun palazzo, si basano sulle quelle realizzate dall'Istituto Centrale per il Catalogo la Documentazione per la catalogazione dei Beni Culturali presenti sul nostro territorio. Inoltre, contengono anche un'immagine del palazzo stesso e due mappe della città che evidenziano la loro posizione all'interno del tessuto cittadino in epoca storica e in tempi attuali. A completezza ho inserito anche una bibliografia che permette ulteriori, e più specifici approfondimenti, di alcuni temi qui tralasciati data la volontà di fornire un'idea generale della storia dell'edificio.

INDIVIDUAZIONE ALL'INTERNO DEL TESSUTO URBANO DEI PALAZZI STORICI PRESI IN ESAME



- ① Palazzo del Micheleio
- ② Palazzo dell'Enofila
- ③ Palazzo Gazzelli di Rossana
- ④ Palazzo Ottolenghi
- ⑤ Palazzo Mazzetti

www.googlemaps.it



Scala 1:1000

IL PROBLEMA DELLA RICOLLOCAZIONE DEL MUSEO. ANALISI DELLE CRITICITÀ E DEI PUNTI DI FORZA DEI VUOTI URBANI DELLA CITTÀ DI ASTI

Definizione tipologica: Palazzo storico

Denominazione: Palazzo del Michelerio



Prospetto da c.so V. Alfieri



Cortile interno



Museo Paleontologico



Museo Paleontologico

UTILIZZAZIONI:

Usò originario: Dal 1524 al 1802 Monastero del Gesù, dal 1870 al 1971 “Opera Pia Michelerio”

Usò attuale: Museo Paleontologico

<p>LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA:</p> <p>Stato: Italia</p> <p>Regione: Piemonte</p> <p>Comune: Asti</p> <p>Indirizzo: C.so V. Alfieri n° 381</p>
<p>CLASSIFICAZIONE AREA:</p> <p>Zona: PT4</p> <p>Descrizione: Aree residenziali di trasformazione rimandate a strumento urbanistico di iniziativa pubblica</p>
<p>CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI:</p> <p>Immobili vincolati ai sensi della Legge 1089/1939 del 01.06.1939</p>
<p>LOCALIZZAZIONE CATASTALE:</p> <p>Comune: Asti</p> <p>Foglio: 77</p> <p>Sub: 118</p>
<p>GEOREFERENZIAZIONE TRAMITE PUNTO:</p> <p>Tipo di localizzazione: Localizzazione fisica</p> <p>Descrizione del punto:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Latitudine: 44°53'56.0"N - Longitudine: 8°11'49.4"E
<p>NOTIZIE STORICHE:</p> <p>Il complesso dell'Opera Pia Michelerio nacque nel 1524 per volontà della nobile famiglia astigiana dei Guttuari come Monastero del Gesù e sede dell'Ordine delle Monache Francescane Clarisse Minori Osservanti del Gesù. Il progetto fu commissionato a Vincenzo Seregno, ingegnere della Fabbrica del Duomo di Milano.</p> <p>Nel 1540 venne dato inizio alla fabbrica e nel 1549, sul sedime di edifici preesistenti, si iniziò a costruire la Chiesa in testata del complesso religioso. I lavori vennero portati a termine nel 1558, ma soltanto quaranta anni più tardi, nel 1589, la chiesa fu consacrata e venne dedicata al S.S. Nome di Gesù. Nel 1725 il pittore astigiano Giancarlo Aliberti venne chiamato ad affrescare la volta della chiesa, ove dipinse un pregevole Paradiso. La stessa chiesa nel 1755 fu ancora abbellita da un coro ligneo</p>

IL PROBLEMA DELLA RICOLLOCAZIONE DEL MUSEO. ANALISI DELLE CRITICITÀ E DEI PUNTI DI FORZA DEI VUOTI URBANI DELLA CITTÀ DI ASTI

donato dall'Abbazia di Solaro di Breglio. Nel 1767 ebbe inizio la prima ristrutturazione del complesso ad opera dell'architetto Giovanni Maria Molino che ampliò l'edificio.

Nelle intenzioni del progettista, il complesso edilizio risultava essere distribuito intorno ad un nucleo centrale chiuso da quattro bracci porticati prospettanti un cortile interno a guisa di chiostro.

Della chiesa rimangono visibili ancora oggi, da Via Carducci, l'abside e la facciata in cotto a due ordini sovrapposti ritmati da lesene, coronate dal frontone triangolare e all'interno, il grande affresco raffigurante la Gloria del Paradiso, opera di Gian Carlo Aliberti (1670-1727), figura di spicco dell'arte barocca astigiana.

Nel settembre del 1802, in seguito alla soppressione dei monasteri, imposta dalle autorità francesi, il complesso passò alla proprietà al Demanio Nazionale. Nel corso del XIX Secolo il complesso venne destinato a molteplici utilizzi e nel 1870 fu messo all'asta e acquistato dal canonico Cerruti che impiegò per l'acquisto il patrimonio di Clara Michelerio, una anziana signora molto facoltosa e pia che, non avendo parenti, aveva espresso il desiderio di impiegare quanto possedeva nell'erezione di un'opera di beneficenza dedica ad accogliere, ospitare ed educare i giovani orfani della Città di Asti e del circondario. Nel 1873 giunse il decreto di autorizzazione all'acquisto del complesso del “quartiere del Gesù” che diventò la sede definitiva dell'Opera Pia Michelerio”, un istituto che aveva lo scopo di dare accoglienza ai giovani abbandonati, di allevarli cristianamente e insegnare loro un mestiere affinché da adulti possano diventare buoni cristiani. L'Opera Pia Michelerio cessò l'attività nel 1971 e da allora vennero meno le necessarie opere di manutenzione dell'edificio.

In seguito il complesso è stato occupato fino alla fine degli anni 1980 da diverse piccole attività, prevalentemente a carattere artigianale e commerciale. Nel 1992 l'Opera Pia Michelerio mise in vendita l'immobile, oramai in condizioni di abbandono e di accelerato degrado, che venne acquistato dallo I.A.C.P., ora Agenzia Territoriale per la Casa di Asti. Questa promosse la redazione di un piano particolareggiato da parte del Comune di Asti, che si propone di ridare vitalità al complesso del palazzo Michelerio diventando un polo di attività commerciali e culturali ed un importante patrimonio per tutta la città di Asti.

In una porzione del fabbricato, dall' ottobre del 2013 è ospitato il Museo

Paleontologico Territoriale dell'Astigiano.

Il museo comprende due sezioni: la prima presenta la paleontologia generale e territoriale e descrive i più importanti eventi geo-paleontologici degli ultimi 25 milioni di anni, compresi tra il Miocene ed il Pliocene, individuando i principali organismi, soprattutto molluschi, che caratterizzavano gli ambienti passati. La seconda sezione espone i resti scheletrici fossili di cetacei astigiani, sia misticeti (balene) che odontoceti (delfini), risalenti all'epoca pliocenica (tra 5,3 e 1,8 milioni di anni fa) quando tutta la Pianura Padana era occupata dal mare.

La collezione è composta da oltre 14.000 campioni fossili di proprietà statale e di provenienza astigiana ed è suddivisa per località di provenienza e offre un quadro completo del patrimonio paleontologico del territorio astigiano.

Di assoluto rilievo è la collezione completa dei cetacei fossili dell'astigiano ritrovati negli ultimi 55 anni in Piemonte, una delle più importanti d'Italia. Tra gli esemplari più rilevanti si possono citare: la Balenottera di Valmontasca (Vigliano d'Asti) (*Balaenoptera acutorostrata cuvierii*), la Balena di S. Marzanotto d'Asti (Tersilla), la Balena di Chiusano d'Asti, il Delfino di Settime (AT) (*Septidelphis morii*), il Delfinide di Belangero (AT).

FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO:

ACCOMANDO GIANLUIGI, PATRIZIA BRUSCO, *Il Michelerio di Asti: vicende costruttive e valorizzazione*, Torino: Politecnico di Torino: Facoltà di Architettura, 2000-2001.

CERUTTI GIOVANNI, *Orfanotrofio maschile Opera pia Michelerio*, Scuola tip. Vescovile Michelerio, 1893.

MARGARINO CRISTINA, *L' Opera Pia Michelerio di Asti dalle origini alla fine dell'Ottocento*, 1993.

Michelerio: orfanotrofio maschile, Asti: premiata scuola tip. Michelerio, 1927.

Orfanotrofio maschile, Asti, Asti: premiata scuola tip. Michelerio, 1924.

SITOGRAFIA:

www.astipaleontologico.it

www.museodeifossili.org

www.paleoantropo.net

IL PROBLEMA DELLA RICOLLOCAZIONE DEL MUSEO. ANALISI DELLE CRITICITÀ E DEI PUNTI DI FORZA DEI VUOTI URBANI DELLA CITTÀ DI ASTI

Definizione tipologica: Edificio industriale_fabbrica

Denominazione: Palazzo dell’Enofila



Prospetto principale, viste storiche – www.comuniinrete.at.it



Prospetto principale



Piano terra

UTILIZZAZIONI

Usò originario: Dal 1871 “Società Enologica Astigiana” per la lavorazione delle uve, dal 1906 “Vetreteria Operaia Federale” che nel 1968 diventò “Aziende Vettrarie Industriali Ricciardi” (AVIR)

<p>Usò attuale: Sede Protezione Civile di Asti, sede associazione Aism, sede della scuola tecnica San Carlo (dal maggio 2017)</p>
<p>LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA: Stato: Italia Regione: Piemonte Comune: Asti Indirizzo: C.so Felice Cavellotti n°45</p>
<p>CLASSIFICAZIONE AREA: Zona: B2.1 Descrizione: Aree residenziali di consolidamento P.R.G.:Aree per servizi sociali ed attrezzature a livello comunale (art.21 L.R.5.12.77 n. 56 e s.m.e.i.)</p>
<p>CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI: Non presente.</p>
<p>LOCALIZZAZIONE CATASTALE: Comune: Asti Foglio: 80 Sub: 220</p>
<p>GEOREFERENZIAZIONE TRAMITE PUNTO: Tipo di localizzazione: Localizzazione fisica Descrizione del punto: - Latitudine: 44°53'50.9"N - Longitudine: 8°12'54.4"E</p>
<p>NOTIZIE STORICHE: Il grande edificio, sito in Corso Felice Cavallotti, fu progettato dal prof. Rocco Porzio per la "Società Enologica Astigiana" su un terreno di 35.000 metri quadrati, a pochi metri dalla ferrovia, con un binario che si diramava all'interno. I lavori ebbero inizio il 21 aprile del 1872 e terminarono nell'autunno dello stesso anno,</p>

IL PROBLEMA DELLA RICOLLOCAZIONE DEL MUSEO. ANALISI DELLE CRITICITÀ E DEI PUNTI DI FORZA DEI VUOTI URBANI DELLA CITTÀ DI ASTI

quando nelle nuove cantine si poterono già produrre 12 mila ettolitri di vino.

Dopo quattro anni la società divenne “Unione Enofila”, che però fallì nel 1888.

Tre anni dopo il Comune acquistò tutto il complesso per destinarlo a magazzino, ma rimase inutilizzato fino al 1906, quando fu ceduto dal sindaco Bocca per 70.000 lire alla Cooperativa Federale Operaia (dopo aver scartato l’idea di assegnarle addirittura l’Alla di piazza Alfieri) che trasformò l’ex Enofila in “Vetreria Operaia Federale”.

Per scongiurare la crisi, nel 1933 fu assorbita dalla Saciv che, grazie ai nuovi sistemi di meccanizzazione, aumentò e migliorò notevolmente la produzione. Nel 1968 la Saciv, il gruppo che possedeva anche gli stabilimenti di Gaeta e di Sesto Calende diventò AVIR (Aziende Vetrarie Industriali Ricciardi). Il 5 giugno 1989 entrò in funzione il nuovo stabilimento di Quarto e l’ex Enofila, tornò in proprietà al Comune e presa in gestione dalla Camera di Commercio di Asti e dal 2012 è stata utilizzata come sede per manifestazioni.

FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO:

Pippo Sacco, *Doppio clic. La memoria fotografica dell'astigiano*, Editore Diffusione immagine, 2008.

Definizione tipologica: Palazzo storico

Denominazione: Palazzo Gazelli di Rossana



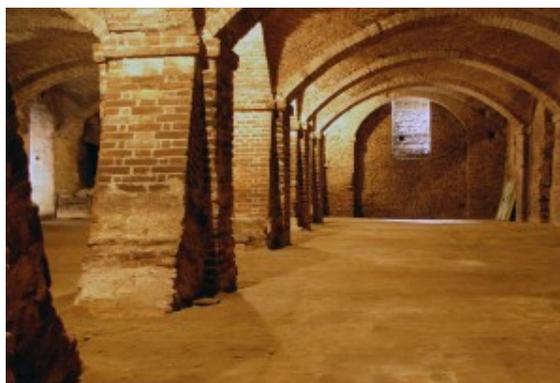
Prospetto principale



Cortile interno



Atrio principale



Cantinato

IL PROBLEMA DELLA RICOLLOCAZIONE DEL MUSEO. ANALISI DELLE CRITICITÀ E DEI PUNTI DI FORZA DEI VUOTI URBANI DELLA CITTÀ DI ASTI

<p>UTILIZZAZIONI:</p> <p>Usò originario: Abitazione privata</p> <p>Usò attuale: Eventi culturali e cinema all'aperto nel periodo estivo.</p>
<p>LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA:</p> <p>Stato: Italia</p> <p>Regione: Piemonte</p> <p>Comune: Asti</p> <p>Indirizzo: Via Quintino Sella n°46</p>
<p>CLASSIFICAZIONE AREA:</p> <p>Zona: A1</p> <p>Descrizione: Aree residenziali di conservazione</p>
<p>CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI:</p> <p>Immobili vincolati ai sensi della Legge 1089/1939 del 01.06.1939</p>
<p>LOCALIZZAZIONE CATASTALE:</p> <p>Comune: Asti</p> <p>Foglio: 77</p> <p>Sub: 1171</p>
<p>GEOREFERENZIAZIONE TRAMITE PUNTO:</p> <p>Tipo di localizzazione: Localizzazione fisica</p> <p>Descrizione del punto:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Latitudine: 44° 53' 52.6" N - Longitudine: 8° 12' 4.5" E
<p>NOTIZIE STORICHE:</p> <p>L'attuale complesso edilizio denominato Palazzo Gazelli di Rossana si compone di un insieme di immobili compresi tra Via Quintino Sella e Via San Martino.</p> <p>L'immobile, in origine di proprietà della famiglia Ponte, si trova sul <i>sedime della strutturazione stradale Romana</i>. L'impianto principale di Palazzo Gazelli di Rossana è</p>

di epoca *medioevale*, come è possibile rilevare dalla conformazione e dallo spessore dei muri degli edifici del piano terreno e delle volte e dalla presenza della robusta *torre mozzata* a base quadrata (m 8x8), ora *alta m 24, in origine alta m 38* (sita all'angolo tra Via Q. Sella e Via S. Martino). La conformazione originaria del palazzo è visibile nella rappresentazione del *Theatrum Statuum Sabaudiae*.

Inoltre nelle *cantine, destinate alla vinificazione*, (destinazione documentata già a partire da metà del 1600 sino al 1975), è possibile rilevare murature risalenti al periodo romano.

Attualmente il complesso edilizio, che copre quasi un isolato del Centro Storico cittadino, si compone di due parti tra di loro adiacenti:

1 - il palazzo nobile (via Q. Sella 50), di impianto medioevale *ristrutturato a metà* del '700 su disegno dell'architetto di corte Benedetto Alfieri, inglobante la torre, l'atrio barocco, la corte interna di rappresentanza e il giardino storico;

2 - il palazzo attiguo lungo via Q. Sella 46, sempre di origine medioevale, *ristrutturato a metà dell'800 dall'arch. Valessina*, secondo la tipologia edilizia della "*casa da reddito*", comprendente, all'interno, due ampi cortili, le pertinenze rustiche per la trasformazione dei prodotti agricoli, provenienti dalle numerose proprietà agricole della famiglia localizzate nelle Langhe e nel Monferrato, le scuderie, le stalle e i magazzini per il deposito delle derrate alimentari e delle carrozze con accesso dall'ampio portone di servizio posto lungo via san Martino 26.

A partire dalle prime decadi del 1600 il complesso immobiliare diventa proprietà dei Conti Cotti di Ceres e di Scurzolengo che ne rimangono proprietari fino al 1840 quando Francesca Cotti Ceres sposò il conte Calisto, conti di Rossana.

L'edificio si presenta, ancora oggi, in muratura intonacata con una copertura in coppi e con la torre medioevale in muratura faccia a vista. Il prospetto principale si alterna con lesene bugnate e cornici alle finestre.

La torre è a canna chiusa con pochissime aperture, salvo il portale d'ingresso a sesto acuto, con cornice in cotto e tufo alternata, tipica astese, tre finestre a diversi livelli e due feritoie sul lato nord. Inoltre presenta delle decorazioni sui lati formati da mattoni più scuri o "ferraioli", con motivi a scudo, e mattoni più chiari.

L'interno del palazzo presenta ancora gli arredi e le decorazioni settecentesche. Il piano nobile del Palazzo, presenta tre sale con decorazioni definite "lambriggi"

IL PROBLEMA DELLA RICOLLOCAZIONE DEL MUSEO. ANALISI DELLE CRITICITÀ E DEI PUNTI DI FORZA DEI VUOTI URBANI DELLA CITTÀ DI ASTI

(rivestimenti in legno con cornici e modanature dorate), molto in uso nell'arredamento piemontese del XVIII secolo.

La seconda sala presenta al centro dei lambriggi, degli affreschi molto importanti per la storia cittadina: essi raffigurano scene del Palio di Asti. Il ciclo pittorico è datato 1758, anno in cui il conte Cotti di Ceres era il proprietario del cavallo che si aggiudicò il Palio per la Confraternita dell'Annunziata.

Attualmente le cantine vengono utilizzate per eventi legati al vino mentre il cortile, nel periodo estivo, viene utilizzato come cinema all'aperto.

FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO:

Antonella Rathschuler (a cura di), Palazzo Gazelli di Rossana. Un luogo del Settecento astigiano, Tipografia Astese, Asti 2004.

Nicola Gabiani, *Le torri le case-forti ed i palazzi nobili medievali in Asti*, A.Forni ed. 1978

G. Bera, *Asti edifici e palazzi nel medioevo*, Gribaudo Editore Se Di Co 2004

S.G. Incisa, *Asti nelle sue chiese ed iscrizioni*, C.R.A. 1974

V. Malfatto, *Asti antiche e nobili casate*, Il Portichetto 1982

L. Vergano, *Storia di Asti Vol. 1, 2, 3*, Tipografia S.Giuseppe Asti 1953, 1957

E. Accati/R. Bordone/M. Devecchi, *Il giardino storico nell'Astigiano e nel Monferrato*, C.R.A. Asti 2000

Definizione tipologica: Palazzo storico

Denominazione: Palazzo Ottolenghi



Prospetto principale



Cortile interno



Salone d'onore



Museo del Risorgimento

UTILIZZAZIONI:

Uso originario: Abitazione privata

Uso attuale: Museo del Risorgimento, del Museo della Divisione Italiana Partigiana Garibaldi, del Museo dell'immaginario di Antonio Catalano, dell'ISRAT,

IL PROBLEMA DELLA RICOLLOCAZIONE DEL MUSEO. ANALISI DELLE CRITICITÀ E DEI PUNTI DI FORZA DEI VUOTI URBANI DELLA CITTÀ DI ASTI

<p>LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA:</p> <p>Stato: Italia</p> <p>Regione: Piemonte</p> <p>Comune: Asti</p> <p>Indirizzo: c.so V. Alfieri n° 350</p>
<p>CLASSIFICAZIONE AREA:</p> <p>Zona: A1</p> <p>Descrizione: Aree residenziali di conservazione</p> <p>P.R.G.: Aree per servizi sociali ed attrezzature a livello comunale (art.21 L.R.5.12.77 n. 56 e s.m.e.i.)</p>
<p>CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI:</p> <p>Immobili vincolati ai sensi della Legge 1089/1939 del 01.06.1939</p>
<p>LOCALIZZAZIONE CATASTALE:</p> <p>Comune: Asti</p> <p>Foglio: 77</p> <p>Sub.: 1273</p>
<p>GEOREFERENZIAZIONE TRAMITE PUNTO:</p> <p>Tipo di localizzazione: Localizzazione fisica</p> <p>Descrizione del punto:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Latitudine: 44°53'57.6"N - Longitudine: 8°12'00.8"E
<p>NOTIZIE STORICHE:</p> <p>Anticamente denominato Palazzo Gabutti, è difficile indicarne la costruzione. Si sa con certezza che agli inizi del XVIII secolo era diviso in due palazzi contigui, uno della famiglia del Conte Carlo Gabutti di Bestagno e l'altra della famiglia Ramelli di Celle.</p> <p>Nella seconda metà del Settecento il conte Giuseppe Antonio Gabutti acquistò anche l'altra parte e diede incarico, nel 1754 all'architetto Benedetto Alfieri, di modificare le costruzioni in un unico palazzo.</p>

Benedetto Alfieri in tale occasione realizzò la facciata su Corso Alfieri, costituita da una fila di colonne che sembrano dividere il palazzo in cinque parti, quattro delle quali sono sovrastate da tre finestre ciascuna, mentre in quella centrale c'è l'ingresso con l'antico portone sovrastato da un balcone su cui si affaccia una porta-finestra sormontata da un timpano a volute.

Il 19 maggio 1815, dopo la caduta di Napoleone Bonaparte, vi sostò papa Pio VII, trasferendosi da Torino a Roma. La camera in cui alloggiò è ancora oggi definita "camera papale".

Nel 1851 il palazzo venne acquistato da Jacob Sanson, ufficiale dell'Ordine della Corona d'Italia, appartenente ad una delle famiglie ebraiche all'epoca più influenti di Asti, gli Ottolenghi. A Zaccaria Ottolenghi è legata la profonda trasformazione dell'appartamento al piano nobile verso la Via Maestra, che infatti conserva poche tracce del precedente arredo settecentesco. I nuovi arredi, alcuni dei quali ancora presenti, sono sontuosi e sovraccarichi di ornamenti, secondo un gusto eclettico che privilegia lo stile Secondo Impero come la ricca decorazione pittorica, ancora visibile, di una tela seicentesca e i due grandi quadri del salone da ballo.

Nel 1932 la famiglia Ottolenghi lo donò alla città di Asti e per qualche anno fu sede della Prefettura. In seguito allo spostamento della Prefettura il palazzo viene utilizzato come sede del Museo del Risorgimento, del Museo della Divisione Italiana Partigiana Garibaldi, del Museo dell'immaginario di Antonio Catalano, dell'ISRAT, per alcuni uffici comunali e il salone per convegni e mostre durante manifestazioni culturali o enogastronomiche come la Douja d'Or.

La collocazione del Museo del Risorgimento salda anche fisicamente il legame ideale tra contenuto e contenitore. Proprio a Leonetto Ottolenghi, esponente di spicco della famiglia ebraica che dà nome al Palazzo, si deve infatti il nucleo originario del Museo, ovvero i ritratti dei protagonisti del Risorgimento ed i quadri delle battaglie, da lui commissionati per i 50 anni dello Statuto Albertino (1898). Oltre a tale collezione, nel Museo sono esposte 9 bandiere di società di mutuo soccorso astigiane; una scelta della collezione di armi; un cospicuo numero di medaglie, monete e cimeli. Dalle sale risorgimentali del pian terreno si può scendere direttamente nel recuperato rifugio antiaereo, un ambiente potentemente evocativo della tragedia bellica. Risalendo nelle sale del primo piano interrato, una serie di pannelli didattici e di vetrine completa la storia della Città nella prima e

IL PROBLEMA DELLA RICOLLOCAZIONE DEL MUSEO. ANALISI DELLE CRITICITÀ E DEI
PUNTI DI FORZA DEI VUOTI URBANI DELLA CITTÀ DI ASTI

seconda guerra mondiale.

FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO:

Bera G. *Asti edifici e palazzi nel Medioevo*, Gribaudo Editore Se Di Co 2004

Bianco A. *Asti ai tempi della rivoluzione*, Ed CRA 1960

Bordone R. *Araldica astigiana*, Allemandi, 2001

Gabiani Nicola *Le torri le case-forti ed i palazzi nobili medievali in Asti*, A.Forni ed. 1978

Gabrielli N. *Arte e cultura ad Asti attraverso i secoli*, Ist. B.S:Paolo Torino, 1976

Taricco S. *Piccola storia dell'arte astigiana. Quaderno del Platano*, Ed. Il Platano, 1994

V.Malfatto *Asti antiche e nobili casate*, Il Portichetto, 1982

www.comune.asti.it

Definizione tipologica: Palazzo storico

Denominazione: Palazzo Mazzetti



Prospetto principale



Scalone d'Onore



Salone d'Onore



Galleria

IL PROBLEMA DELLA RICOLLOCAZIONE DEL MUSEO. ANALISI DELLE CRITICITÀ E DEI PUNTI DI FORZA DEI VUOTI URBANI DELLA CITTÀ DI ASTI

<p>UTILIZZAZIONI:</p> <p>Usò originario: Abitazione privata</p> <p>Usò attuale: Museo civico</p>
<p>LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO-AMMINISTRATIVA:</p> <p>Stato: Italia</p> <p>Regione: Piemonte</p> <p>Comune: Asti</p> <p>Indirizzo: C.so V. Alfieri n°357</p>
<p>CLASSIFICAZIONE AREA:</p> <p>Zona: A1</p> <p>Descrizione: Aree residenziali di conservazione</p> <p>P.R.G.: Aree per servizi sociali ed attrezzature a livello comunale (art.21 L.R.5.12.77 n. 56 e s.m.e.i.)</p>
<p>CONDIZIONE GIURIDICA E VINCOLI:</p> <p>Immobili vincolati ai sensi della Legge 1089/1939 del 01.06.1939</p>
<p>LOCALIZZAZIONE CATASTALE:</p> <p>Comune: Asti</p> <p>Foglio: 77</p> <p>Sub: 203</p>
<p>GEOREFERENZIAZIONE TRAMITE PUNTO:</p> <p>Tipo di localizzazione: Localizzazione fisica</p> <p>Descrizione del punto:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Latitudine: 44°53'57.8"N - Longitudine: 8°12'02.5"E
<p>NOTIZIE STORICHE:</p> <p>Palazzo Mazzetti testimonia l'affermazione di una famiglia di nobili origini, arricchitasi con l'attività della Zecca e con attenti acquisti immobiliari. L'edificio sorgerebbe sul sito originariamente occupato dalla casaforte dei Turco, acquistata dai Mazzetti nel 1442. Nella seconda parte del Seicento i Mazzetti iniziarono l'opera</p>

di accorpamento degli edifici medievali. Nel 1684, sono stati costruiti nuovi ambienti tra cui le sale decorate a stucco della manica centrale, verso il cortile principale. Nel 1693 il conte Giovanni Battista Mazzetti acquistò la casa adiacente che venne inglobata all'edificio originario nel 1716. I lavori di ampliamento si conclusero con i lavori di decorazione della Galleria nel 1730.

Tra gli anni 1751-1752 Giulio Cesare Mazzetti, affidò all'architetto Benedetto Alfieri, la costruzione dell'ala orientale, comprendente il rifacimento della facciata, l'atrio, lo scalone, il salone d'onore e le stanze ad est dell'ingresso principale. Nei nuovi ambienti intervennero stuccatori ticinesi che realizzano la decorazione rocaille. Nel 1846 il conte Luigi Alfassio Grimaldi di Bellino acquistò l'intero edificio apportando modifiche alla facciata sulla contrada maestra e su via Giobert progettata dall'ing. Valessina. Il cantiere novecentesco prese avvio dopo l'acquisto del palazzo da parte della Cassa di Risparmio di Asti (1937) e, in occasione della Mostra d'Arte Astigiana inaugurata in quell'anno, artisti astigiani furono impegnati nei restauri e nelle ridecorazioni degli ambienti settecenteschi.

La Fondazione della Cassa di Risparmio di Asti acquistò il Palazzo nel 2000 e affidò il progetto di restauro, ristrutturazione e riqualificazione funzionale all'architetto Giovanni Bo. Vennero eseguiti tra il 2003 e il 2005 i primi lavori urgenti di consolidamento delle volte e di sistemazione del tetto. Dal 2005 al 2009 si completarono i lavori del primo lotto. Infine, nel dicembre del 2011, si giunse al completamento dei lavori, al riallestimento del museo e alla riapertura completa di Palazzo Mazzetti.

Le idee progettuali sono state orientate al mantenimento e alla valorizzazione di tutti gli elementi presenti e le scelte che ne sono derivate sono la risultante delle importanti presenze architettoniche e dei vincoli normativi.

Il primo progetto fu finalizzato unicamente alla risoluzione dei problemi edilizi, all'individuazione delle varie superfici da destinare alle varie attività, alla definizione dei percorsi ed alla realizzazione delle opere necessarie al rispetto delle normative museali. Queste ultime imposero una rivisitazione degli accessi, dei sistemi di collegamento orizzontali e verticali e l'installazione di nuove dotazioni tecnologiche. Il secondo progetto è stato finalizzato invece alle problematiche dei singoli ambienti. Negli spazi privi di importanti decorazioni sono state installate le opere del Museo adibendo delle sale per l'esposizione delle collezioni civiche e delle sale per le esposizioni temporanee. L'intervento, più consistente, è stato

IL PROBLEMA DELLA RICOLLOCAZIONE DEL MUSEO. ANALISI DELLE CRITICITÀ E DEI PUNTI DI FORZA DEI VUOTI URBANI DELLA CITTÀ DI ASTI

costituito dall'eliminazione delle autorimesse posto lungo il confine con il giardino Alganon, verso il quale è quindi stato possibile aprire il cortiletto Est, consentendo così un nuovo ed importante accesso al museo. In questa posizione, all'interno del palazzo, si trovano dei locali destinati a bar-caffetteria e vineria. Anche al cortile centrale viene data una destinazione a giardino ad uso esclusivo del museo, mentre il cortile ovest, con l'accesso da via Giobert, è stato destinato alla sosta degli automezzi di servizio.

Il palazzo ai vari piani è organizzato:

Al piano cantinato, sono stati rinvenuti dai frammenti ceramici, ai piccoli oggetti e alle monete che vanno dall'epoca della fondazione di Hasta (fine II secolo a.C) al XVI secolo, sono visibili strutture di epoca romana e medievale, che offrono una testimonianza della stratificazione archeologica cittadina. Il piano terra è destinato a spazi per mostre temporanee e al laboratorio di restauro oltre al locale ristoro e al bookshop. Ai piani superiori, in cui è ancora presente l'arredo originario, di particolare prestigio artistico, è ospitato il museo, la direzione generale e gli archivi.

FONTI E DOCUMENTI DI RIFERIMENTO:

ANNA MARIA DONDI, *Il Palazzo Mazzetti di Frinco. Storia della costruzione e notizie sulle altre proprietà dei marchesi in Asti*, in *Benedetto Alfieri – L'opera astigiana*, MIRELLA MACERA (a cura di), Ed. Lindau, Torino 1992.

AMEDEO BELLINI, *Benedetto Alfieri*, Electa, Milano 1978.

DOMENICO PROMIS, *Monete dei Radicati e dei Mazzetti*, Stamperia Reale, Torino 1860.

ELENA RAGUSA, ANDREA ROCCO, *Le collezioni civiche di Asti, materiali di studio per il riallestimento*, La Griffa, Torino 2001.

FEDERICO BARELLO (a cura di), *Souvenir m'en doit. Dal foro romano ai marchesi Mazzetti*, Espansione Grafica, Asti 2010.

GIANLUIGI BERA, *Torri inglobate e camuffate: 15) Prima di palazzo Mazzetti; 21) Il Falcone; Torre di palazzo Mazzetti*, in *Le torri, le Case-forti ed i Palazzi Nobili Medievali in Asti*, Savigliano, Cuneo 2005.

M. VIGLINO DAVICO, *L'assetto urbanistico di Asti nel XVIII secolo*, in M. MACERA (a cura di), *Benedetto Alfieri. L'opera astigiana*, Lindau, Torino 1992.

NICOLA GABIANI, *Torre e Palazzo Turchi, ora di Bellino; Gli Alfazio-Grimaldi di Bellino; I*

Mazzetti di Frinco, in NICOLA GABIANI, *Le torri le case-forti ed i palazzi nobili medievali in Asti*, A. Forni, Bologna, 1978.

VENANZIO MALFATTO, *Asti nella storia delle sue vie*, Ed. Basegrafica, Cuneo 1990.

VENANZIO MALFATTO, *I Turco. Signori di Frinco, Mombercelli, Mentemagno, Tonco, Viale, Neive, Barbaresco, Revigliasco, ecc., ecc; I Mazzetti, Marchesi di Frinco e Saluggia*, in *Asti antiche e nobili casate*, Il Portichetto, Cuneo 1982.

V. COMOLI MANDRACCI, *Appunti sull'evoluzione storico - urbanistica di Asti*, Asti 1971.

V. COMOLI MANDRACCI, *Asti: la città come storia urbana*, in N. GABRIELLI (a cura di), *Arte e cultura ad Asti attraverso i secoli*, Amilcare Pizzi Spa, Torino 1977.

SITOGRAFIA:

www.palazzomazzetti.it

www.comune.torino.it

LA SCELTA DI PALAZZO OTTOLENGHI COME NUOVA SEDE DEL MUSEO “ARAZZI SCASSA” E
LA REALIZZAZIONE DI UN POLO MUSEALE ALL’INTERNO DEL COMPLESSO

LA SCELTA DI PALAZZO OTTOLENGHI COME NUOVA SEDE DEL “MUSEO

ARAZZI SCASSA” E LA REALIZZAZIONE DI UN POLO MUSEALE

ALL’INTERNO DEL COMPLESSO

Nell’ambito dello studio per la nuova collocazione del Museo degli Arazzi Scassa la scelta è ricaduta su Palazzo Ottolenghi in quanto all’interno del complesso sono già presenti altre attività museali e culturali che bene si prestano ad essere inserite in un progetto più ampio realizzando un polo culturale capace di accogliere diverse tipologie di visitatori in base alle differenti fasce d’età ed interessi.

Le realtà presenti all’interno del complesso sono il Museo del Risorgimento, con una sezione specifica dedicata a G. Garibaldi ed il rifugio antiaereo, l’Istituto per Storia e la Resistenza AsTigiana ed il Museo dell’Immaginario. Al piano nobile inoltre è possibile utilizzare il Salone d’Onore per delle conferenze, convegni e concerti.

Un altro aspetto, non meno rilevante, legato alla scelta del luogo è stato che, nel corso degli ultimi anni, sono stati realizzati dei grandi interventi di restauro al piano terreno e in buona parte del piano nobile e anche la facciata si presenta in buono stato di conservazione. Attualmente, inoltre, si sta provvedendo anche al rifacimento di una parte delle coperture in forte stato di degrado. Tali operazioni fanno quindi ipotizzare la possibilità di realizzare il polo culturale senza dover effettuare interventi di notevole importanza sul palazzo.

Considerato il notevole valore storico, artistico degli arazzi l’idea principale è quella di allestire museo che, oltre ad appartenere alla tradizione culturale astigiana, abbia il compito di fornire un valido supporto agli studi sulla sugli arazzi stessi e sulle tecniche legate alla tessitura fornendo ai visitatori testimonianze storiche, artistiche ed archivistiche.

Nei locali al piano terreno inoltre si propone l’inserimento di uno spazio che funga da fulcro e da coordinamento per tutte le attività presenti ed alcune sale dedicate a laboratori utilizzabili in base alle diverse attività realizzate dai diversi musei.

Per consentire di ipotizzare al meglio gli interventi necessari e l'utilizzo degli spazi per l'inserimento del Museo Arazzi Scassa è necessario un approfondimento sulla storia del palazzo.

LA SCELTA DI PALAZZO OTTOLENGHI COME NUOVA SEDE DEL MUSEO “ARAZZI SCASSA” E
LA REALIZZAZIONE DI UN POLO MUSEALE ALL’INTERNO DEL COMPLESSO

LA LOCALIZZAZIONE URBANISTICA

Il complesso architettonico monumentale costituente Palazzo Ottolenghi, di proprietà comunale, è localizzato in corso Vittorio Alfieri n. 350 (censito al Nuovo Catasto Edilizio Urbano, zona censuaria di Asti, Foglio AT 77/6, mappale 1273, sub 1 e 2, e mappale 1272).

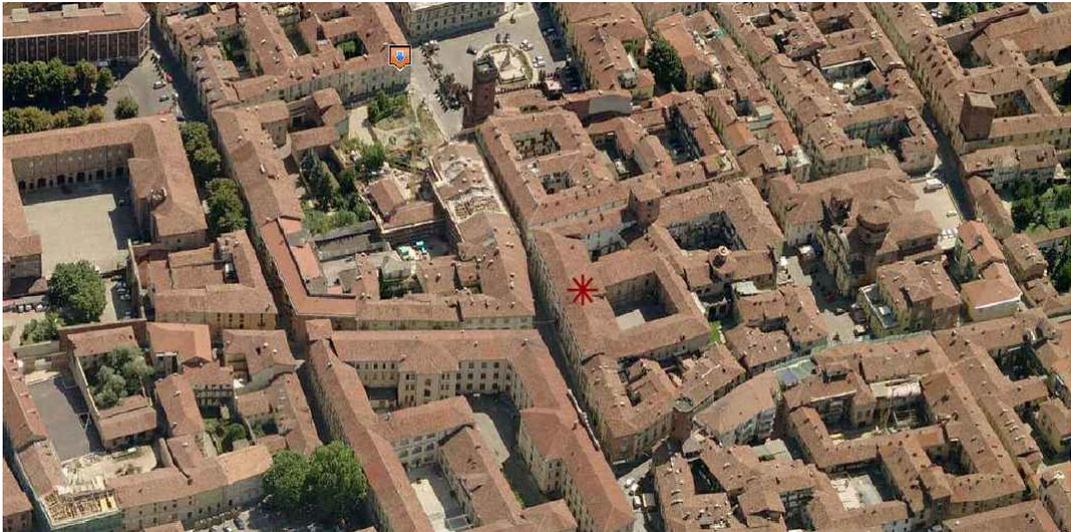
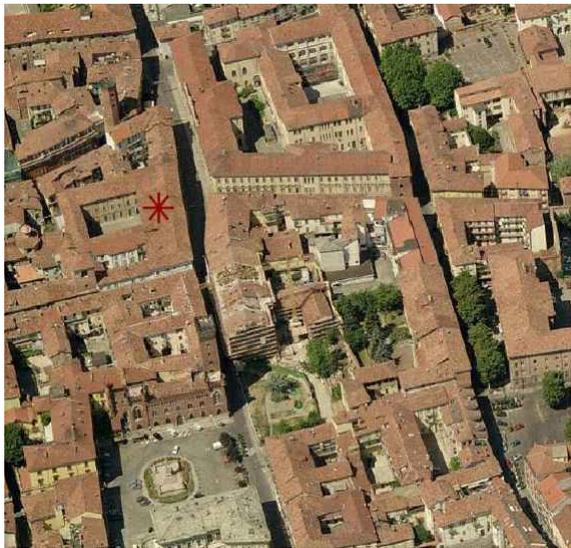
Il vigente P.R.G.C., approvato con D.G.R. n. 30-71 in data 24/05/2000 e pubblicato sul B.U.R. n. 23 in data 07/06/2000, inserisce Palazzo Ottolenghi nell’area A1, ovvero in “Area residenziale di conservazione” ed identifica il palazzo come bene di valore storico-artistico prevedendo per il complesso architettonico e per le aree di pertinenza la destinazione a servizi.

LOCALIZZAZIONE INTERVENTO



Rielaborazione grafica di cartina estratta da: Pubblicazione AstiTurismo

DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA



LA SCELTA DI PALAZZO OTTOLENGHI COME NUOVA SEDE DEL MUSEO “ARAZZI SCASSA” E
LA REALIZZAZIONE DI UN POLO MUSEALE ALL’INTERNO DEL COMPLESSO

FATTIBILITA’ DELL’INTERVENTO

Gli interventi in progetto, al fine di realizzare il polo museale, sono identificabili come realizzazioni di opere volte al restauro conservativo ed adeguamenti alla normativa vigente, in conformità alle disposizioni generali, urbanistiche ed edilizie.

Il complesso architettonico monumentale costituente Palazzo Ottolenghi è vincolato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali (Soprintendenza per i Beni Architettonici e del Paesaggio del Piemonte) sulla base di quanto previsto dall’art. 10, comma 1, del Decreto Legislativo 22 gennaio 2004 n. 42, “Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell’art. 10 della legge 6 luglio 2002 n. 137”, in quanto di proprietà Comunale.

Il palazzo, inoltre, prima dell’acquisizione da parte del Comune di Asti nell’anno 1932, ottenne il riconoscimento dell’interesse monumentale e l’apposizione del vincolo ministeriale in data 23/06/1930.

Pertanto, è necessario considerare che, il progetto dev’essere presentato per le approvazioni di legge agli Enti di tutela e controllo, così come previsto dalla normativa vigente e nello specifica al:

- Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici del Piemonte, Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le Province di Torino, Asti, Cuneo, Biella e Vercelli;
- Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici del Piemonte, Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte;
- Ministero dell’Interno Dipartimento dei Vigili del Fuoco del Soccorso Pubblico e della Difesa Civile, Comando Provinciale Vigili del Fuoco di Asti.

Considerate le tipologie degli interventi da realizzare, ed in particolare le opere di adeguamento impiantistico, termico ed elettrico prima della redazione di un progetto definitivo sarà necessario effettuare una serie di “saggi conoscitivi ed indagini non distruttive” finalizzate alla visualizzazione di tutti quegli elementi, architettonici e strutturali, attualmente non percepibili e valutabili nella loro precisa

entità, e che potrebbero fornire indicazioni sull'evoluzione costruttiva del complesso e sulle tecniche di restauro da adottare.

Attraverso questo tipo di indagini sarà quindi possibile individuare e localizzare l'eventuale presenza di canne di camini, cavedi e nicchie, da utilizzare per il passaggio dei nuovi impianti tecnologici, senza dover intervenire con opere di demolizione.

Sarà inoltre utile confrontare i dati ottenuti dalle indagini conoscitive con le notizie fornite dalle ricerche storiche, archivistiche ed iconografiche sulla storia ed evoluzione dell'edificio.

Gli interventi di ristrutturazione e restauro conservativo dovranno essere programmati secondo un preciso programma d'intervento che consentirà l'apertura di locali attualmente inutilizzati non interferendo con i nuclei attualmente presenti e senza interferire con le attività da loro svolte.

LA STORIA E LE TRASFORMAZIONI DEL PALAZZO

DALLE ORIGINI AGLI ANNI TRENTA

Il "corpus di studi" sul Palazzo Ottolenghi trova nello scritto di Amedeo Bellini, *Benedetto Alfieri*, Editrice Electa, Torino 1978, e nella pubblicazione *Benedetto Alfieri, L'opera astigiana*, a cura di Mirella Macera, Editrice Lindau, Torino 1992, due importanti fonti per quanto concerne le analisi stilistiche e storiche. In particolare, nel secondo, il contributo di Laura Moro, *Palazzo Gabuti di Bestagno, ora Ottolenghi*, risulta molto esaustivo per quanto concerne la storia e le vicende edificatorie del Palazzo.

"Nel cuore del tessuto urbano di Asti, nel 1754, viene progettato e costruito il palazzo per la notevole famiglia dei conti Gabuti di Bestagno, palazzo la cui importanza, sul piano critico e interpretativo.

LA SCELTA DI PALAZZO OTTOLENGHI COME NUOVA SEDE DEL MUSEO “ARAZZI SCASSA” E
LA REALIZZAZIONE DI UN POLO MUSEALE ALL’INTERNO DEL COMPLESSO

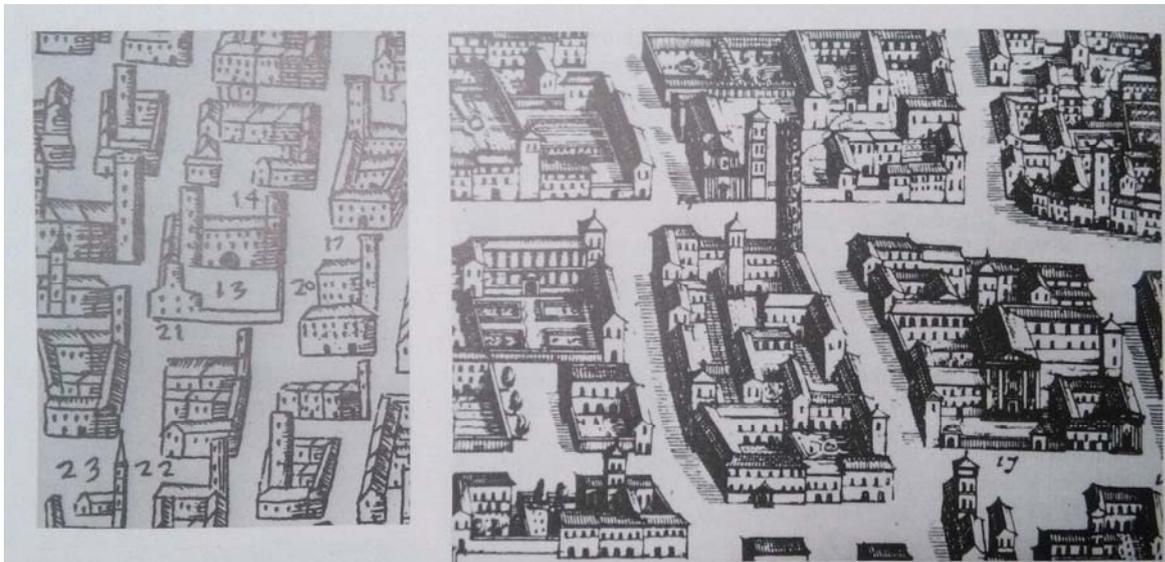
Attraverso il confronto con alcuni documenti archivistici, taluni acquisiti solo recentemente, se non è emersa l’attribuzione esplicita dell’opera a Benedetto Alfieri, tuttavia si è potuto dare maggiore concretezza alle notizie sulla nascita e sulle vicende della costruzione. La data della sua sostanziale riplasmazione, il 1754, le circostanze del cantiere e le finalità dell’intervento emergono oggi con chiarezza, così come si arricchisce di alcuni elementi la storia di questa nobile residenza, destinata, almeno inizialmente, a una famiglia che acquisì nel XVIII secolo un solido prestigio in Asti”¹⁴³.

L’isolato a cui appartiene palazzo Gabuti, come testimoniato dalla cartografia del XVII secolo, era caratterizzato nella sua porzione meridionale, dalla presenza della chiesa della confraternita di S. Michele e delle relative pertinenze, elementi che, nel loro insieme, permangono fino ad oggi. La porzione settentrionale dello stesso isolato, che si affaccia sulla antica e baricentrica via Maestra (oggi corso Alfieri), era invece formata da singole unità abitative che si succedevano le une alle altre.

La presenza di una torre posta sull’angolo nord-orientale dell’isolato, fra la contrada Maestra e la collaterale contrada di S. Michele (oggi via S. Martino), segnalata dallo studioso Niccola Gabiani riferendosi alle carte del Laurus, nel 1639¹⁴⁴, non è invece più presente sulla successiva veduta *Theatrum Sabaudiae* e non viene più riportata su nessun altro documento successivo.

¹⁴³ LAURA MORO, *Palazzo Gabuti di Bestegno, ora Ottolenghi*, in *Benedetto Alfieri – L’opera astigiana*, MIRELLA MACERA (a cura di), Ed. Lindau, Torino 1992.

¹⁴⁴ NICOLA GABIANI, *Le torri le case-forti ed i palazzi nobili medievali in Asti*, A. Forni, Bologna, 1978.

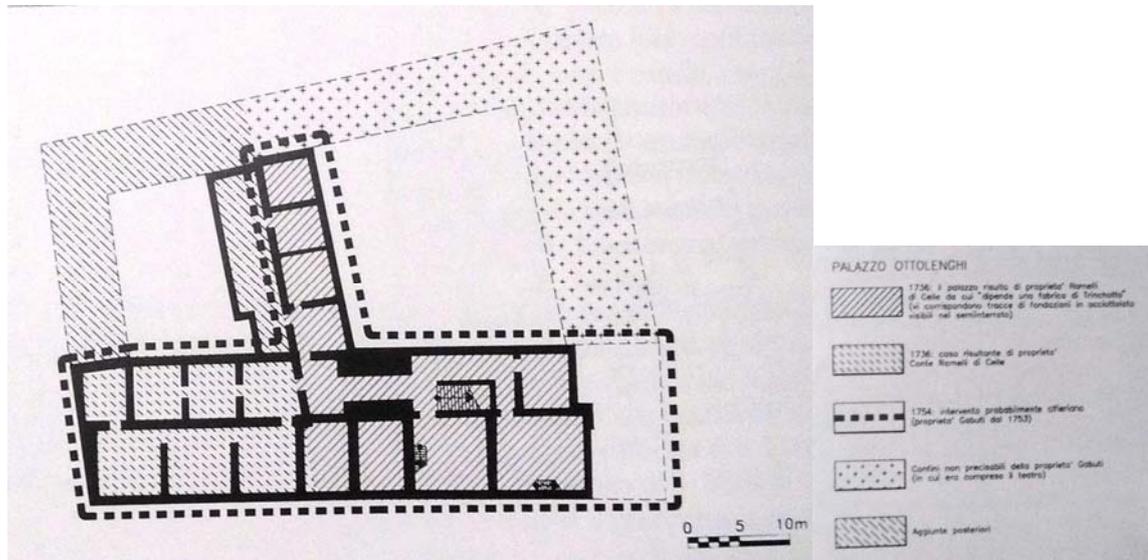


69. A sinistra: Stralcio di Asti nella rappresentazione del Laurus, 1639.

70. A destra: Stralcio di Asti nella rappresentazione del "Theatrum Sabaudiae", 1682.

Dall'esame del piano cantinato dell'attuale palazzo Ottolenghi si possono individuare due nuclei abitativi originari differenti, seppure contigui. Il primo nucleo a L, posto sotto alla parte occidentale del palazzo, molto più antico del secondo, è identificabile grazie alla costante presenza di tracce murarie in acciottolato (era costituito da un braccio pressoché parallelo alla via Maestra, profondo come l'attuale, connesso a L con il corpo corrispondente alla manica interna che divide attualmente le due corti di palazzo Ottolenghi). Il secondo nucleo invece era costituito da un corpo di fabbrica semplice, all'incirca parallelo alla via Maestra, alla cui testata si trovava la via S. Michele.

LA SCELTA DI PALAZZO OTTOLENGHI COME NUOVA SEDE DEL MUSEO “ARAZZI SCASSA” E
LA REALIZZAZIONE DI UN POLO MUSEALE ALL’INTERNO DEL COMPLESSO



71. Piano interrato. Individuazione delle fasi di formazione ed aggregazione delle varie parti dell’edificio. LAURA MORO, *Palazzo Gabuti di Bestegno, ora Ottolenghi*, in *Benedetto Alfieri – L’opera astigiana*, MIRELLA MACERA (a cura di), Ed. Lindau, Torino 1992, p. 294.

Nell’anno 1736 il conte Giovanni Gaspare Ramelli di Celle risultava il proprietario di un palazzo sito “nella contrada mastra sotto la parrocchia di S.Martino, consorti il signor Conte Gabuti di Bestagno, la confraternita di S.Michele, altra casa del medesimo signor Conte Ramelli verso levante et detta contrada mastra da qual palazzo dipende una fabbrica di Trinchotto”¹⁴⁵.

Viene così individuata nell’insieme la proprietà, costituita dalle due unità abitative, di cui quella più occidentale è il vero e proprio palazzo Ramelli. In esso era presente anche un teatro in legno mantenuto nel successivo palazzo Gabuti e attivo fino al 1775, anno della sua demolizione.

L’origine e la vita artistica di questo teatro sono documentate in abbondanza, innanzitutto, nella convenzione tra il proprietario del palazzo e il cavalier Carlo Pio Antonio Busca del Mango per l’utilizzazione del “trinchotto” (solitamente, uno spazio rettangolare attrezzato per il gioco della palla e munito di tribune lignee), al

¹⁴⁵ A.S.A., *Tappe d’Insinuazione di Asti*, vol. 586 (1736), fgg. 1749-1750.

fine di costruirvi un teatro *“in decoro della presente città, e vantaggio pubblico”*¹⁴⁶. Dai vari documenti consultati non è facile risalire a una ubicazione precisa del *trincotto* e quindi del teatro stesso. Si comprende tuttavia che esso non era posto in comunicazione diretta con la via Maestra ma probabilmente si trovava all'interno, nelle adiacenze della corte civile del palazzo Ramelli (identificabile con quella del successivo palazzo Gabuti). Infatti per accedere al teatro il conte Ramelli *“consente il libero passaggio per andare e venire in detto trincetto in qualsivoglia tempo et occorrenza per la porta comune”* concedendo inoltre di costruire sopra le *“Carrossere esistenti nella corte civile”* quelli che oggi chiameremmo i camerini degli attori¹⁴⁷.

Il 10 ottobre 1753, la proprietà del palazzo passò dalla famiglia Ramelli di Celle al conte Giuseppe Antonio Gabuti di Bestagno, con la condizione che venisse compreso il teatro¹⁴⁸.

Nel marzo e aprile dell'anno successivo il conte Gabuti chiedeva al Consiglio della città di Asti di poter rettificare il filo dei propri corpi di fabbrica lungo la contrada Maestra, annullandone le tortuosità, in occasione delle opere interne ed esterne che intendeva intraprendere nel palazzo. Egli aveva infatti *“determinato non solamente di variare la distribuzione, e disposizione delle pertinenze interne del detto Palazzo per renderlo più comodamente, e decentemente abitabile, ma altresì di fare un ornato alla facciata posteriore del detto Palazzo dal suo principio sino al suo fine con una uniformità, la quale verrà ad essere di notevole abbellimento in tal punto della detta contrada Maestra”*¹⁴⁹.

L' intenzionalità quindi era quella di creare un palazzo, nuovo nel concetto dell'intera organizzazione e con una nuova nella veste esteriore. I due obiettivi, posti in reciproca relazione, esprimevano le più generali finalità di prestigio e di decoro da un lato, e di funzionalità dall'altro.

¹⁴⁶ Atto citato del 1736 conservato presso il Centro Studi Alfieriani, faldone Palazzo Gabuti di Bestagno.

¹⁴⁷ A.S.A., *Tappe d'Insinuazione di Asti*, vol. 586 (1736), fgg. 1749-1750.

¹⁴⁸ A.S.A., *Tappe d'Insinuazione di Asti*, vol. 586 (1753), fg. 4881.

¹⁴⁹ LAURA MORO, *Palazzo Gabuti di Bestagno, ora Ottolenghi*, in *Benedetto Alfieri – L'opera astigiana*, MIRELLA MACERA (a cura di), Ed. Lindau, Torino 1992.

LA SCELTA DI PALAZZO OTTOLENGHI COME NUOVA SEDE DEL MUSEO “ARAZZI SCASSA” E
LA REALIZZAZIONE DI UN POLO MUSEALE ALL’INTERNO DEL COMPLESSO



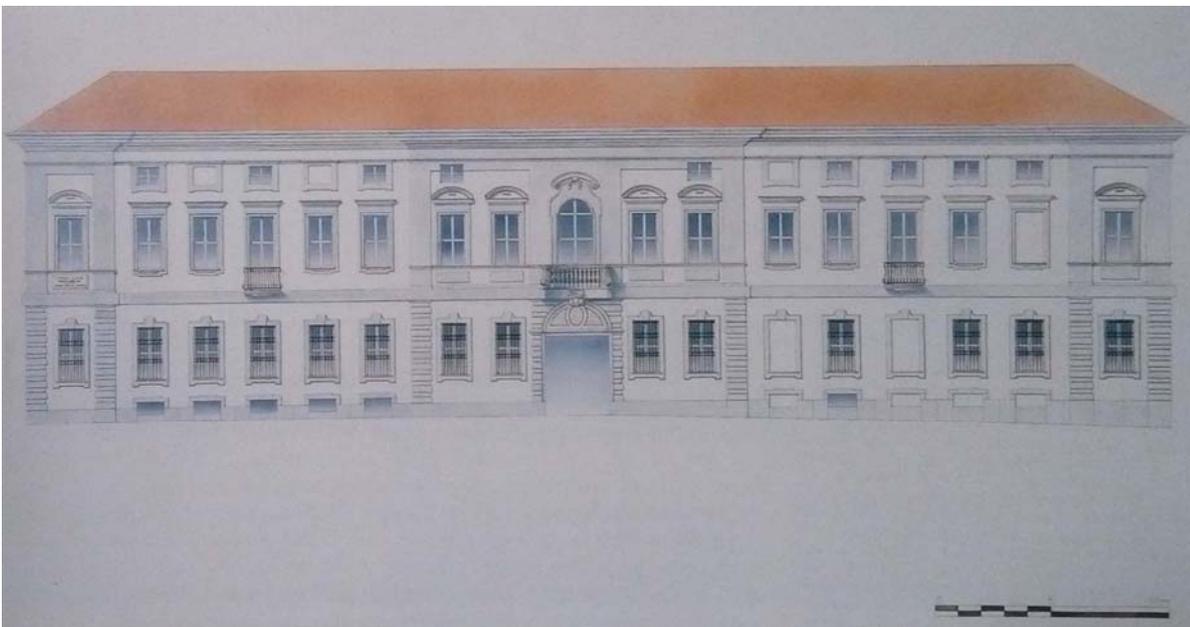
72. Palazzo Gabuti di Besagno. Pianta della città di Asti, di L. Barbavara, 1827
(A.S.C.A. Catasti)

Il disegno pervenutoci è in sostanza un rilievo, quotato in trabucchi, che rivela con sufficiente chiarezza alcuni capisaldi della situazione nel tratto considerato: indica l’ingombro del frontistante palazzo Mazzetti di Frinco, rinnovato in quegli anni, stabilisce il limite orientale della proprietà acquisita dal Gabuti (il “cantone” contrassegnato dalla lettera B), ne riporta l’andamento a lieve spezzata verso la via e tratteggia *“la linea che s’intende tirare il Signor conte Bestagno per drizzare la Facciata del suo Palazzo”*, ma non chiarisce il limite ovest preciso della proprietà. Coerentemente con il raddrizzamento del filo viario si desume che si attuò un radicale processo di rettificazione e rifondazione di tutti i setti murari trasversali, perpendicolari a via Maestra oggi riscontrabili a livello cantinato. Venne pertanto a definirsi una unica manica principale parallela a via Maestra (la cui lunghezza corrisponde dunque alle due case preesistenti), mentre l’antica ala trasversale diventò un elemento di delimitazione della corte civile del nuovo palazzo.

È importante ricordare il carattere fortemente strutturato del tessuto edilizio artigiano, che non subì nel XVIII secolo, interventi di ridefinizione spaziale e di nuova impostazione a livello urbanistico. Tale tessuto edilizio venne quasi sempre mantenuto e utilizzato per esprimere, i valori propri dell’epoca. L’ideatore di palazzo Gabuti, se da un lato ingloba e riordina gli elementi del preesistente

sull'isolato, dall'altro stabilisce e verifica e misura l'andamento della antica via Maestra, apportandone le necessarie modifiche e proponendo una facciata lineare e uniforme dal principio alla fine modernamente concepita.

Nello stesso documento è presente anche la descrizione dell'ornato della facciata fissando alcuni elementi essenziali (le lesene, l'ingresso centrale inquadrato dal portone bugnato, la zoccolatura di base) che consentono di identificarla con l'attuale. L'impiego dell'ordine classico, dona un carattere nobile ed elevato all'ornato architettonico, consentendo di organizzare quasi modularmente i ritmi e le aperture di facciata.



73. LAURA MORO, *Palazzo Gabuti di Bestegno, ora Ottolenghi*, in *Benedetto Alfieri – L'opera astigiana*, MIRELLA MACERA (a cura di), Ed. Lindau, Torino 1992, p. 187.

La distribuzione interna del palazzo è leggibile nell'inventario testamentale del conte Antonio Gabuti, risalente al 1767¹⁵⁰ che comprende la descrizione del palazzo, con la citazione di tutti i vani utilizzati all'epoca, l'elenco dei beni mobili della famiglia in essi contenuti e l'elenco delle carte costituenti l'archivio dei Bestagno.

¹⁵⁰ A.S.A., *Tappe d'Insinuazione di Asti*, vol. 516 (1767), fg. 5486.

LA SCELTA DI PALAZZO OTTOLENGHI COME NUOVA SEDE DEL MUSEO “ARAZZI SCASSA” E
LA REALIZZAZIONE DI UN POLO MUSEALE ALL’INTERNO DEL COMPLESSO

Viene innanzitutto precisato che all’interno del palazzo *“vi restano solo due appartamenti abitabili, cioè uno interno, e l’altro il presente verso la Contrada Maestra, compreso in questo Palazzo il Teatro ed altre pertinenze”*. La cucina pertanto, insieme con l’attigua dispensa, era collocata al piano terra del palazzo, nella parte occidentale (cioè alla destra dell’atrio). Per quanto riguarda gli altri vani al piano terra, vengono espressamente considerati i seguenti. Una *“Camera al piè del Scallone”*, al momento dell’inventario conteneva insieme tutti i libri ed i tessuti di famiglia. Sempre al piano terra, vengono infine elencate *“camere”* dell’appartamento rustico verso la contrada Maestra. Per quanto riguarda il piano nobile si individuano due diversi appartamenti. Quello *“interno”* consiste di tre camere alle quali si accedeva dal *“Sallone”*. Esso è da identificarsi con la grande sala, direttamente collegata con lo scalone, la cui ampiezza corrisponde all’intera profondità della manica principale. L’altro appartamento descritto consisteva nell’*“anticamera”* (forse il vano laterale allo scalone e con esso comunicante), nella *“camera di ricevimenti”*, nella *“camera riguardante sulla corte civile”*, nella *“camera da letto prospiciente verso la contrada Maestra”* e nella *“Gabinetto da Tovaletta”*. La parte orientale del piano nobile, oltre il grande scalone, si può ipotizzare che fosse destinata ad un ulteriore appartamento della famiglia non precisato e che il salone fungesse da elemento centrale di riferimento di tre distinte ali abitative.

La corte civile dunque era occupata nei suoi lati ovest e sud da costruzioni basse e che, almeno nel diciottesimo secolo, se ne fosse già determinato il preciso e ritmico disegno attuale, sviluppato lungo quattro lati.

L’inventario generale del palazzo si conclude con la descrizione del teatro. A conferma di quanto accennato in precedenza, si comprende che il teatro era in sostanza incorporato nel palazzo ed era composto da una *“salla del Teatro, o sij stanza del caffè”* (non localizzabile), tappezzata ed arredata (una sorta di ridotto o di atrio), e di uno spazio per lo spettacolo definito semplicemente *“teatro”*, caratterizzato da due ordini di palchi (*“logge”*) in struttura lignea, nel quale erano inoltre descritti gli elementi propri dell’arredo scenico.

Le uniche documentate trasformazioni, relativamente al periodo in cui il palazzo rimase di proprietà degli Ottolenghi, riguardano un’ala aggiunta del palazzo stesso, situata lungo via S. Martino in contiguità del risvolto originario della manica

principale. Nel 1851 fu spostato di un balcone¹⁵¹ e nel 1854 il muro della facciata venne elevato di metri 1,80 circa fino a raggiungere l'altezza dell'attigua manica principale dell'ex palazzo Gabuti, così come si vede oggi. La presenza degli Ottolenghi è tradizionalmente collegata alla completa trasformazione della veste interna degli appartamenti nobili facendo perdere ogni traccia dell'originario arredo.

Si presume inoltre che, nel periodo di proprietà degli Ottolenghi, siano stati aggiunti alcuni collegamenti verticali e altre varianti distributive. Infatti il palazzo pervenne interamente alla proprietà pubblica, nel 1932, nelle caratteristiche che corrispondono essenzialmente alla situazione attuale.

DAGLI ANNI TRENTA AD OGGI

Il Palazzo fu acquistato dal Comune di Asti dopo una lunga serie di trattative formalizzate con un compromesso in data 3 aprile 1930, stipulato tra il conte Mario Ottolenghi (proprietario di metà del palazzo), la madre Elvira Vitali (usufruttuaria in parte), Emma Ottolenghi e la madre Levi Nina, e l'ing. Natale Ballario in rappresentanza della città di Asti¹⁵².

Successivamente tra il Podestà di Asti e la Cassa di Risparmio inizia un lungo carteggio con la Contessa Elvira poiché la medesima, pur essendo favorevole alla vendita, non aveva firmato alcun atto di compromesso e non era d'accordo sui locali di cui avrebbe potuto usufruire e sui mobili ed arredi vari che sarebbero rimasti in sua piena proprietà.

Il 9 aprile e il 20 settembre 1930 vennero stipulati tra il Comune, la Cassa di Risparmio e la famiglia Ottolenghi nuovi compromessi che rispecchiavano nelle linee essenziali i precedenti. In data 22 novembre 1931 la Città di Asti deliberò l'acquisto del Palazzo Ottolenghi per un importo di un milione di lire.

¹⁵¹ A.S.C.A., Atti del Consiglio d'Ornato, 1854, 20 S/96.

¹⁵² A.S.C.A., Lavori Pubblici, I. 41.280.

LA SCELTA DI PALAZZO OTTOLENGHI COME NUOVA SEDE DEL MUSEO “ARAZZI SCASSA” E
LA REALIZZAZIONE DI UN POLO MUSEALE ALL’INTERNO DEL COMPLESSO

Nell’atto di vendita del palazzo, si legge come venisse considerata la possibilità di valorizzazione storico-artistica, e culturale in genere, di una sede ritenuta ormai prestigiosa per la città. L’intenzione era quella di crearvi un museo storico e di realizzarvi degli uffici governativi con delle sale di rappresentanza.

Di poco precedente all’acquisizione pubblica, avvenne il riconoscimento dell’interesse monumentale del palazzo (con l’apposizione del vincolo ministeriale, del 23/06/1930).

La Cassa di Risparmio di Asti, nella figura del Presidente ing. Natale Ballario, con scrittura privata in data 6 marzo 1932 acquistò dagli Ottolenghi quindi *“le opere ed oggetti d’arte e l’interesse storico esistenti nel Palazzo”* e successivamente li donò al Comune di Asti¹⁵³.

L’acquisto comprendeva *“tutto quanto si trova presentemente nel Palazzo Ottolenghi [...] per conto e nell’interesse della Città di Asti, da servire quale collezione artistica di oggetti d’arte e di antichità da conservarsi e destinarsi a pubblico uso”*.

Si ritiene utile evidenziare che prima della stipulazione dei compromessi di acquisto, sia del palazzo che degli arredi, fu eseguita una serie di inventari e di stime che risultano oggi estremamente utili per conoscere le caratteristiche dei vari locali, ricostruire l’arredamento originario e ricollocare gli apparati decorativi quali quadri, vasi, orologi, lampade, ed oggetti vari nelle sale di appartenenza.

I numerosi atti e disegni conservati presso l’archivio storico del Comune testimoniano come per l’utilizzo del Palazzo Ottolenghi non sia mai stato predisposto un piano organico di fruizione ed un programma delle opere da realizzare, sia per il restauro del fabbricato sia per adeguarlo alle nuove destinazioni d’uso.

La parte più consistente di opere, a carattere manutentivo e impiantistico, venne compiuta fra il 1935 e il 1938 quando si decise di destinare gran parte del palazzo a sede il Palazzo del Governo, all’abitazione del Prefetto, della Prefettura, ad una

¹⁵³ A.S.CA., Lavori Pubblici, I. 41.280

galleria d'arte per ricevimenti d'onore, all'ufficio tecnico catastale e alla tesoreria provinciale¹⁵⁴.

GLI INTERVENTI REALIZZATI DALL'AMMINISTRAZIONE COMUNALE DOPO IL 1932

Con deliberazione del 26 marzo 1932, il Comune di Asti, da pochi giorni proprietario del palazzo, approvò i primi interventi all'interno dell'edificio.

“Le opere previste nel progetto contemplano essenzialmente il riordino delle murature, dei pavimenti e degli infissi, nonché la demolizione e le ricostruzioni di tramezze, finte volte, ecc. allo scopo di isolare, collegare o ampliare gli ambienti a seconda delle esigenze dei singoli servizi. Nel preventivo di stima figurano inoltre le opere strettamente necessarie per rendere abitabile l'alloggio destinato, per contratto, in uso, alla contessa Elvira Ottolenghi”. Tra le opere in progetto vi è anche la chiusura del passaggio carraio allora esistente tra la “corte civile” e la “corte rustica” per ampliare i locali in uso all'Esattoria e Tesoreria: *“Sarà così eliminato il passaggio carraio di comunicazione dei due cortili, passaggio che non ha più ragione di essere in considerazione della speciale destinazione dei locali”*¹⁵⁵.

Nello stesso anno, dalle relazioni e perizie redatte dall'ingegnere capo si può riscontrare la realizzazione delle seguenti opere¹⁵⁶:

- Relazione in data 16 maggio 1932:

- La sistemazione dei locali sovrastanti l'alloggio concesso in uso alla Contessa Elvira Ottolenghi;
- La sistemazione dell'alloggio destinato al custode;
- La costruzione di una nuova scala nella manica fronteggiante la via San Martino;
- La sistemazione dei locali fronteggianti la Via San Martino da destinarsi ad Ufficio Lavoro;

¹⁵⁴ A.S.C.A., Lavori Pubblici, I. 41.287 bis.

¹⁵⁵ A.S.C.A., Lavori Pubblici, I. 41.283.

¹⁵⁶ A.S.C.A., Lavori Pubblici, I. 41.283.

LA SCELTA DI PALAZZO OTTOLENGHI COME NUOVA SEDE DEL MUSEO “ARAZZI SCASSA” E
LA REALIZZAZIONE DI UN POLO MUSEALE ALL’INTERNO DEL COMPLESSO

- La sistemazione locali da destinarsi ad Ufficio di conciliazione;
- La sistemazione alloggio fronteggiante il Corso Alfieri;
- La sistemazione alloggi al 2° piano fronteggianti il Corso Alfieri.

- Relazione in data 14 giugno 1932:

- La ripassatura totale del tetto;
- La provvista e posa di canale di gronda e tubi di discesa in sostituzione di quelli inservibili;
- La sistemazione degli alloggi al 1° e 2° piano fronteggianti la Via S. Martino e quelli al 2° piano fronteggianti il Corso Alfieri, sovrastanti gli Uffici Catasto e Commissione Leva;
- La sistemazione dei locali situati al 2° piano della manica centrale;
- Il rifacimento del selciato del cortile principale e la sistemazione dell’atrio di ingresso.

- Relazione in data 9 agosto 1932:

- La costruzione del marciapiede in pietrini di cemento compresso con bordo in pietra, nel cortile dell’Esattoria;
- La sistemazione all’ingresso carraio dalla Via S. Martino;
- La demolizione e rifacimento di tetto per cambiamento di falde;
- La sistemazione di tutti i locali al piano terreno a destra del portone principale d’ingresso, da destinarsi ad Ufficio;
- La provvista e posa di serramenti, sportelli e davanzali in marmo per l’Ufficio di Esattoria – Tesoreria;
- La sistemazione dei due garage situati nel cortile principale e sistemazione del terzo ad Ufficio.

Nel giugno del 1932 venne realizzato l’impianto di riscaldamento a termosifoni nei locali destinati all’Esattoria ed alle Commissioni di Leva ed Imposta, mentre nel mese di ottobre i locali al piano terreno, lato ovest, vennero sistemati per accogliere gli “Uffici della locale Sezione del Fascio”.

La maggior parte di opere venne però realizzata a partire dall'anno 1935 quando nel Palazzo si insediò la Prefettura. Oltre alle opere murarie per adeguare i percorsi alle nuove destinazioni d'uso ed alla realizzazione di servizi igienici, vennero totalmente rifatti gli impianti elettrici e realizzati gli impianti di riscaldamento per tutti i locali in uso alla Prefettura, all'alloggio del Prefetto e all'Amministrazione Provinciale¹⁵⁷.

Gli interventi più significativi realizzati in questo periodo furono la sostituzione della pavimentazione dell'atrio e dell'androne con lastre di pietra di Luserna, la tinteggiatura a calce della facciata e dell'atrio, restauri nelle sale di pregio del primo piano relativamente a tappezzerie, affreschi e fregi in oro¹⁵⁸.

Dopo una notevole serie di interventi finalizzati principalmente ad opere di manutenzione, nel luglio del 1943 venne deliberata la costruzione di un rifugio antiaereo, ad uso della Regia Prefettura, localizzato al piano interrato, con demolizione e trasformazione di alcuni locali preesistenti¹⁵⁹.

Negli anni 1951 e 1952 i lavori più significativi furono: la sistemazione dell'alloggio del Prefetto, il rifacimento di stucchi cadenti nel vano scalone e ad alcune volte alle camere del 1° piano e di alcuni lavori da tappeziere come la copertura in stoffa in damasco giallo di due poltrone, due poltroncine e un divano.

Negli anni successivi vennero effettuate opere di manutenzione sui tetti, il risanamento statico di un muro nel locale al piano terreno utilizzato dalla Prefettura come archivio generale ed opere varie nell'alloggio del Prefetto.

Dalla documentazione esaminata si riscontra che pur operando su un edificio riconosciuto tra i più belli ed importanti della città, di notevole interesse monumentale, con un decreto di vincolo ministeriale già nel 1930, quando si trattava di intervenire con opere edili ed impiantistiche non si parla mai di restauro ma solo sempre di rifacimenti, ripristini, adeguamenti, riparazioni straordinarie e manutenzione. Anche quando gli interventi riguardavano le sale di alto pregio, le opere furono realizzate da operai, decoratori, tappezzieri, falegnami e mai compare

¹⁵⁷ A.S.C.A., Lavori Pubblici, I. 41.287.

¹⁵⁸ A.S.C.A., Lavori Pubblici, I. 41.280

¹⁵⁹ A.S.C.A., Lavori Pubblici, P. 6.69.

LA SCELTA DI PALAZZO OTTOLENGHI COME NUOVA SEDE DEL MUSEO “ARAZZI SCASSA” E
LA REALIZZAZIONE DI UN POLO MUSEALE ALL’INTERNO DEL COMPLESSO

l’attenzione ad utilizzare maestranze qualificate per interventi in edifici monumentali. Solo nel 1958, il sindaco, facendo riferimento ad una visita effettuata nei locali di rappresentanza del Palazzo, avendo riscontrato uno stato di degrado generale e la necessità di alcuni lavori di restauro e di manutenzione, sollecita il Presidente dell’Amministrazione Provinciale a disporre un accertamento da parte dell’Ufficio Tecnico.

Nel 1960, dopo 25 anni, la Prefettura e l’Amministrazione Provinciale si trasferiscono dal Palazzo, lasciando al Comune di Asti ogni problema di restauro e conservazione¹⁶⁰.

I locali furono destinati a sede degli “Uffici del Regime”, dell’Ufficio Regi Vivai di Viti Americane, dell’Associazione Nazionale Mutilati ed Invalidi di Guerra, dell’Ufficio Artigianato, del Dopolavoro Dipendenti Cassa di Risparmio di Asti, e numerosi altri, oltre a nove alloggi dati in affitto a chi ne faceva richiesta¹⁶¹.

Il problema delle tappezzerie della sala d’ingresso e della sala del Papa, notevolmente danneggiate, dopo un lunghissimo iter, sarà risolto nel 1997 quando, si approvò lo smontaggio e il trasporto in laboratorio, la pulitura meccanica, la protezione superficiale con tulle delle parti più degradate e l’immagazzinaggio sui rulli in PVC con una copertura in cotone. Anche per i tendaggi delle sale venne intrapreso lo stesso intervento con l’intenzione però di rimontarli dopo il restauro. In accordo con la competente Soprintendenza si decide successivamente di immagazzinare anche i tendaggi con l’intenzione di rimetterli in opera dopo il totale restauro dei locali.

Attualmente sono conservati in un locale/deposito del Palazzo.

Nel luglio del 2000 vennero effettuati interventi per la messa a norma degli impianti elettrici delle sale storiche e realizzati quelli di videosorveglianza e rilevamento fumi. Nello stesso periodo, vennero anche restaurati e cablati il grande lampadario in vetro della sala d’onore ed il lampadario in bronzo del salone adiacente.

¹⁶⁰ A.S.C.A., Lavori Pubblici, I. 57.681.

¹⁶¹ A.S.C.A., Lavori Pubblici, I. 41.281.

Nel 2004 quando, a seguito dei danni del sisma del 21 agosto 2000, vennero effettuati interventi di risanamento statico delle murature e opere varie sulle coperture.

DESTINAZIONI D'USO, APPARATI DECORATIVI ED ARREDI

Dall'interpretazione dei dati emersi dall'analisi della documentazione archivistica, confrontati con i vari inventari redatti in occasione di vendita o acquisizione, con i rilievi eseguiti, con le descrizioni degli interventi realizzati nel corso degli anni, è stato possibile tracciare una mappatura delle destinazioni d'uso presenti nel Palazzo nelle varie fasi di proprietà e le trasformazioni e variazioni degli apparati decorativi nel corso degli anni.

Tra i primi documenti significativi disponibili abbiamo l'inventario testamentale del Conte Carlo Antonio Gabuti di Bestagno, redatto nell'anno 1767¹⁶².

Al primo piano vengono descritti due appartamenti. Il primo, verso la corte interna, abitato dall'abate Benedetto Maria Ponte, cognato del conte, costituito da salone e due camere, ed il secondo, dove viveva il conte, composto da un'anticamera, una camera dei ricevimenti, una camera con affaccio sulla corte civile, una camera da letto prospiciente verso la contrada Maestra ed il gabinetto di toeletta.

Nell'inventario non viene citata la parte ad est del primo piano, mentre nella manica occidentale era presente la camera della donna e quelle dei domestici. Al piano terreno l'ala a destra era destinata a cucina, dispensa e servizi, in quella a sinistra vi erano locali in affitto e la camera ai piè del scalone conteneva i libri, i tessuti ed il guardaroba della famiglia.

Al momento dell'acquisto del palazzo da parte degli Ottolenghi, 22 aprile 1851, pare che l'edificio fosse in stato di grave degrado e che nulla fosse più presente degli antichi arredi.

“Più di un anno durarono i restauri ai tetti, alle mura, alle dorature dei saloni, alle dorature fiamminghe, e la sostituzione degli specchi morti, dei lampadari cadenti. Zaccaria a poco a

¹⁶² A.S.A., *Tappe d'Insinuazione di Asti*, vol. 516 (1767), fg. 5486, 5503.

LA SCELTA DI PALAZZO OTTOLENGHI COME NUOVA SEDE DEL MUSEO “ARAZZI SCASSA” E LA REALIZZAZIONE DI UN POLO MUSEALE ALL’INTERNO DEL COMPLESSO

poco acquistò il mobilio necessario per arredarlo degnamente, perchè dei mobili di un tempo non c’era più nulla, erano stati tutti venduti. Uno solo non avevano osato toccarlo, nella camera padronale: il letto dorato a baldacchino dove aveva dormito Pio VII, la notte in cui sostò ad Asti sulla via delle prigioni in Francia. Nessuno vi si era più coricato e nemmeno i creditori, per quanto famelici, avevano osato venderlo. [...] Il palazzo che Zaccaria aveva comprato andava in rovina, poiché da più di un secolo nessuno ci metteva le mani, da quando Benedetto Alfieri, proprio il cugino del poeta, l’aveva trasformato, facendone un bell’edificio settecentesco, senza più tracce della costruzione antica di parecchi secoli. Zaccaria non lasciò toccar nulla di quello che aveva fatto Alfieri: fece solo rinforzare i tetti e le pareti cadenti, riparare i guasti, lucidare le dorature e ripulire le decorazioni. Tornarono a sorridere nei sovrapporte le gaie pitture rococò che il tempo aveva reso nere come catrame”¹⁶³.

Dopo l’acquisto vennero effettuati importanti interventi edilizi sulla manica con affaccio sulla via San Martino e sulle maniche sud e ovest del cortile principale, con realizzazione della nuova scala tuttora esistente nell’angolo nord-ovest. Si ritiene che la decorazione e l’arredo delle sale di alto pregio e dello scalone siano da attribuire al gusto di David Zaccaria; infatti, il Gabiani, nel suo già citato testo, afferma che: *“Questo palazzo, presentemente, per eleganza di forma e ricchezza di addobbi può stare al paro dei più sontuosi delle grandi capitali. Il benemerito sig. Zaccaria Ottolenghi, vi faceva eseguire circa mezzo secolo addietro sette magnifici saloni, onde l’appartamento del primo piano verso la via Maestra ha effettivamente del principesco, né saprebbe, invero, desiderar di meglio, vuoi per ampiezza e leggiadria delle sale, vuoi per ricchezza e buon gusto degli arredi”¹⁶⁴.*

Anche Natale Ballario, nel suo scritto del 1937 ci dice che: *“La Famiglia Ottolenghi durante il lungo possesso, e specialmente il signor Zaccaria Ottolenghi, fece restaurare i sette saloni del primo piano verso il Corso Alfieri e lo scalone principale, adornandoli delle preziose opere d’arte e dei sontuosi arredi”¹⁶⁵.*

¹⁶³ GUIDO ARTOM, nel suo libro *I giorni del mondo*.

¹⁶⁴ NICOLA GABIANI, *Le torri le case-forti ed i palazzi nobili medievali in Asti*, A. Forni, Bologna, 1978, p. 86.

¹⁶⁵ N. BALLARIO, *Il Palazzo dei Conti Gabuti di Bestagno e dei Conti Ottolenghi ad Asti*, in *Atti e Memorie del II Congresso della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, Asti 1-3 agosto 1933-XI, a cura della R. Deputazione Subalpina di Storia Patria, Torino 1937, p. 211.

Il geom. Zandrino, nella sua "Perizia di estimo" del 9 aprile 1930, è l'unico a descrivere la pavimentazione presente nei locali al piano terreno *"I pavimenti sono in piastrelle di cemento a due e più colori, ad eccezione di alcune camere che sono pavimentate con palchetto in legno larice"*, e quella di alcuni locali storici al primo piano, dicendo che *"i pavimenti in mosaico così detti alla veneziana"*. In realtà, i pavimenti dei locali di rappresentanza sono stati realizzati con formelle di cotto sulle quali è stato steso uno strato di bitume dello spessore di 15 mm dipinto con figure geometriche a più colori e successivamente con cera creando un effetto estetico ed un risultato cromatico di altissimo pregio. Questo tipo di pavimentazione è sicuramente un *unicum* nell'astigiano in quanto non sono stati identificati altri esempi simili.

Quanto precedentemente descritto illustra la situazione del Palazzo nel corso degli anni evidenziando che le sale al primo piano, oggi costituenti il Nucleo di Alto Pregio, già al tempo degli Ottolenghi avevano funzione di locali di rappresentanza e ridotte fruizioni abitative. Alla morte di Leonetto Ottolenghi (1904) i locali da lui abitati rimasero com'erano, nessuno subentrò ad utilizzarli, tanto che negli inventari precedenti la vendita (1932) alcune sale al piano terreno e al primo piano vengono identificate con il nome del Conte e conservavano gli arredi dal medesimo utilizzati.

Dopo l'acquisizione del Palazzo da parte dell'Amministrazione comunale vi fu l'intenzione di trasformare le sale costituenti il Nucleo di Alto Pregio in Pinacoteca; infatti, nella deliberazione podestarile del 22 novembre 1931¹⁶⁶, quella relativa all'acquisto, nella premessa si legge che: *"Atteso che il Municipio ha realmente bisogno di possedere locali nel centro dell'abitato per convenientemente alloggiare le preziose opere d'arte già possedute ed in via di acquisto [...]. Ritenuto che il Palazzo Ottolenghi, per ubicazione e per ampiezza e decoro si presta utilmente a Museo storico per scopo di istruzione e per decorosa ospitalità di alti personaggi od a congressi in occasione di ricevimenti o manifestazioni locali"*.

Essendo intenzione dell'Amministrazione allestire nelle sale di pregio una pinacoteca da aprire al pubblico, il 20 settembre 1932 lo storico Niccola Gabiani ed il pittore Anacleto Laretto, per incarico del Comune, predisposero un nuovo Catalogo delle collezioni presenti nel palazzo.

¹⁶⁶ A.S.C.A., Lavori Pubblici, I. 41.280.

LA SCELTA DI PALAZZO OTTOLENGHI COME NUOVA SEDE DEL MUSEO “ARAZZI SCASSA” E LA REALIZZAZIONE DI UN POLO MUSEALE ALL’INTERNO DEL COMPLESSO

Il Palazzo Alfieri era stato acquistato da Leonetto Ottolenghi nel 1903 per farne un Palazzo-Museo (casa natale di Vittorio Alfieri, Museo e Biblioteca civica, Museo del Risorgimento) e la scelta dell’Amministrazione di trasferire qui la quadreria, i cimeli e le memorie storiche della famiglia fu forse una scelta mirata ad alleggerire le sale di Palazzo Ottolenghi.

Nel 1935 con la costituzione della Provincia di Asti, scartata l’ipotesi della costruzione di un nuovo edificio, con deliberazione podestarile in data 29 aprile 1935 si decise che: *“Premesso che l’ex Palazzo Ottolenghi, acquistato nel 1930 per destinare ad uso pubblico, venne subito restaurato ma non adattato ad uffici nell’attesa di conoscerne la precisa destinazione, che provvisoriamente venne utilizzato per servizi comunali, trasferiti ora in altri locali (presi in affitto da privati) per fare luogo, nell’anzidetto palazzo, alla sede della Regia Prefettura in dipendenza della creata Provincia di Asti, con decorrenza dal 15 aprile 1935–XIII”*.

Nello schema di convenzione si stabiliva che: *“il Comune di Asti, come sopra rappresentato, cede in affitto all’Amministrazione Provinciale di Asti, in persona del nominato R. Commissario Straordinario, che accetta per la medesima, parte del Palazzo Bestagno in corso Alfieri n. 86, già di proprietà dei Conti Ottolenghi, da destinare a sede della Regia Prefettura di Asti, compresentesi di n. 18 vani al piano terreno, n. 26 vani al primo piano e n. 9 vani al secondo piano e relativi accessori, a partire dal giorno 15 aprile 1935 e per la durata di anni uno, prorogabile di anno in anno fino a quando sia compiuto il nuovo palazzo del Governo. Il canone d’affitto è stabilito in lire una”*¹⁶⁷. La Prefettura lascerà il palazzo nel 1960.

L’inventario¹⁶⁸, oltre ad individuare la destinazione d’uso di tutti i vari locali, illustra anche in modo dettagliato nella prima parte l’impianto generale di illuminazione elettrica, i singoli impianti e gli apparecchi illuminanti, gli impianti di riscaldamento a termosifone ed a stufe elettriche, i servizi igienici, le cucine ed i lavatoi. Nella seconda parte vengono elencati tutti gli arredi fissi e mobili presenti nelle varie sale.

Nel 1960 quando la Prefettura lasciò il Palazzo Ottolenghi per trasferirsi nella nuova sede in piazza Alfieri, i locali furono occupati da vari uffici comunali, ad

¹⁶⁷ A.S.C.A., Lavori Pubblici, I. 41.280.

¹⁶⁸ A.S.C.A., Lavori Pubblici, I. 47.451.

esclusione delle sette sale di Alto Pregio prospicienti il Corso Alfieri mantenute come ambienti di rappresentanza. Con il trasferimento della Prefettura, alcuni quadri ed oggetti furono spostati nella nuova sede ove sono tuttora visibili.

IL RIFUGIO ANTIAEREO

A seguito dell'ordine ricevuto dal Prefetto della città di Asti e conformemente alle istruzioni emanate dalla Direzione Generale dei Servizi di P.A.A. del Ministero dell'Interno, l'ingegnere capo del Comune di Asti, ing. Domenico Schiavinato, in data 13 luglio 1943 predispose il progetto per la costruzione di un rifugio antiaereo a servizio degli Uffici della Regia Prefettura, da realizzare al piano interrato del Palazzo Ottolenghi.

Dalla relazione tecnica¹⁶⁹ si apprende che il costo dell'intervento era stato stimato in £. 216.500 e che doveva avere una capacità complessiva di venti persone. L'ubicazione è stata scelta in relazione alla facilità di costruzione, alla facilità di accesso ed alla possibilità di disporre di più uscite di sicurezza. Il ricovero consta di due locali intercomunicanti di l. 4,30x4,20 e ml. 2,50x4,40, aventi una superficie complessiva di mq. 29,06.

Sono stati progettati due cunicoli di accesso di cui uno principale, immette nel primo ricovero e proviene dal cantinato della casa per mezzo di una scala ricavata nel vano cantina adiacente alla attuale scala di accesso alla cantina. Tale cunicolo passa col suo estradosso presso e poco al piano di cantina ed a m. 3,50 dal piano stradale. Un altro cunicolo apertosi nel locale opposto va a sboccare, per mezzo di una scala a chiocciola, nei locali della manica ad ovest, non cantinata.

Il piano di calpestio del ricovero sta a ml. 1,70 dal piano della cantina e l'ultima struttura risulta, in corrispondenza dello estradosso a ml. 2,70 sopra il medesimo piano di cantina ed a livello del piano stradale. La massa di impatto consiste in una robusta volta in calcestruzzo armato dello spessore di ml. 2,15.

¹⁶⁹ A.S.C.A., Lavori Pubblici, P. 6.69.

LA SCELTA DI PALAZZO OTTOLENGHI COME NUOVA SEDE DEL MUSEO “ARAZZI SCASSA” E
LA REALIZZAZIONE DI UN POLO MUSEALE ALL’INTERNO DEL COMPLESSO

Per poter praticare gli scavi necessari è stata disposta la sottomurazione graduale delle pareti del fabbricato il cui piano di fondazione risulta poco al di sotto del piano di cantina. E’ d’uopo proteggere gli ambienti con intonaci di cemento idrofugato per evitare la eccessiva umidità. I locali di ricovero sono protetti da porte antisoffio. Non si è prevista la rigenerazione dell’aria. Il ricambio è attivato, a rifugio aperto, da canne di ventilazione a baionetta sfocianti sopra il piano stradale.

L’illuminazione normale si otterrà per mezzo di impianto elettrico collegato alla rete. L’illuminazione di sicurezza, per mezzo di impianto speciale a batteria.

Con deliberazione podestarile in data 24 luglio 1943 si procedeva all’approvazione del progetto ed all’affidamento delle opere alla sopra citata impresa Masino per un importo di £. 216.500, il tempo contrattuale per la realizzazione dell’intervento era stabilito in 40 giorni.

Dai documenti reperiti presso l’Archivio Storico apprendiamo che il 28 luglio 1943 veniva redatto il “Processo verbale di consegna dei lavori” e che il 26 novembre 1943 i lavori erano terminati come da “Certificato di ultimazione” con “81 giorni in più del tempo utile fissato dal Capitolato, senza che il ritardo debba in modo alcuno imputarsi all’impresa”.

L’intervento fu realizzato come da progetto, ad esclusione della scala di accesso dai locali del piano terreno, che fu di tipo tradizionale a rampe in posizione diversa e non a chiocciola come progettato e con la costruzione di un’ulteriore scala posizionata parallelamente al corso Alfieri e finalizzata a raggiungere un servizio igienico costruito nel piano cantina ad uso esclusivo del rifugio antiaereo.

Nel “Conto Finale” redatto in data 28 dicembre 1943 viene computato inoltre l’impianto di estrazione aria, non previsto in origine, mediante la fornitura e posa in opera di un aspiratore ad induzione da 125 volt. Ad opere compiute il rifugio fu attrezzato con due tavoli, due poltrone a sdraio, due poltroncine, due secchielli per acqua e due cassoni per la sabbia.

I bombardamenti aerei sulla città del 17 e del 26 luglio 1944 e del 25 febbraio 1945 non colpirono il Palazzo Ottolenghi ed il rifugio svolse la sua funzione fino alla fine della guerra¹⁷⁰.

In base alla direttiva in data 8 febbraio 1946 del Ministero dell'Interno, le Prefetture furono incaricate di gestire la dismissione dei ricoveri antiaerei.

Il ricovero di Palazzo Ottolenghi fu vuotato di tutti gli arredi, vennero rimossi aspiratori, corpi illuminanti, batterie, generatori di corrente, i locali non furono più utilizzati e lasciati del totale abbandono. Nel corso degli anni si verificarono infiltrazioni d'acqua che raggiungendo un'altezza media di circa 50 cm. Resero la struttura totalmente inagibile.

Solo recentemente con intervento della Protezione Civile è stata aspirata l'acqua ed è stata localizzata un'infiltrazione di origine fognaria proveniente da un fabbricato privato adiacente il Palazzo e con l'inserimento del Museo del Risorgimento, attuando un restauro dei locali, adeguandolo alle normative vigenti, è stato possibile inserire i locali nel percorso di visita.

¹⁷⁰ A.S.C.A., Lavori Pubblici, P. 6.73.

LA SCELTA DI PALAZZO OTTOLENGHI COME NUOVA SEDE DEL MUSEO “ARAZZI SCASSA” E
LA REALIZZAZIONE DI UN POLO MUSEALE ALL’INTERNO DEL COMPLESSO

LE ATTIVITA’ PRESENTI ALL’INTERNO DEL COMPLESSO

Come già precedentemente spiegato, la mia scelta è ricaduta sull’utilizzo dei locali liberi al piano terreno di Palazzo Ottolenghi in quanto le altre realtà già presenti mi hanno suggerito l’idea di realizzare un polo museale unico.

Nello specifico si trovano:

- Il Museo del Risorgimento con una sezione specifica dedicata a G. Garibaldi ed il rifugio antiaereo, nella manica est al piano terreno;
- Il Museo dell’Immaginario di Antonio Catalano, nella manica centrale trasversale al piano terreno;
- L’Istituto per la Storia e la Resistenza AsTigiana (I.S.R.A.T.), nella manica est al piano nobile;
- Il Salone d’Onore utilizzato per conferenze, convegni e concerti, nella manica centrale est al piano nobile.

IL MUSEO DEL RISORGIMENTO

Per i 150 anni dell'Unità d'Italia il Comune di Asti ha realizzato, con il contributo della Regione Piemonte e della Fondazione C.R.T., una duplice operazione: la riapertura avvenuta il 2 giugno 2015 del Museo del Risorgimento e come già esaminato l'avvio, proprio in funzione di tale allestimento, di un progetto complessivo di recupero dell'edificio a cura degli Arch. Roberto Nivolo e Arch. Sonia Bigando. L'allestimento ha coniugato la miglior comprensione dei reperti con l'intatta leggibilità degli spazi architettonici. Inoltre la nuova collocazione delle collezioni risorgimentali ha saldato anche fisicamente il legame ideale tra contenuto e contenitore in quanto proprio a Leonetto Ottolenghi, l'esponente più noto della famiglia di origine ebraica che da il nome al palazzo, si deve il nucleo originario del museo.

La storia del Museo del Risorgimento nacque nel 1898 in occasione delle celebrazioni per il cinquantenario di promulgazione dello Statuto Albertino su desiderio e spinta del conte Leonetto Ottolenghi diede incarico ai migliori pittori di quel periodo di dipingere quadri raffiguranti eventi e personalità risorgimentali finanziando l'intera iniziativa e realizzando la prima collezione risorgimentale. L'esposizione, a cui fu dato il nome di "salone del Risorgimento", venne allestita presso l'Alla in piazza Alfieri. Al termine dell'esposizione, nel 1901, i reperti vennero trasferiti a palazzo Alfieri, per l'occasione acquistato da Leonetto Ottolenghi con l'obiettivo di destinarlo a museo civico per poi donarlo alla città. A seguito della costituzione del Centro Studi Alfieriani a Palazzo Alfieri nel 1937, il museo, per ragioni di spazio, venne trasferito a palazzo Mazzetti, dove trovò sede fino al 1984 quando il palazzo venne chiuso per restauri e le collezioni furono smantellate ed archiviate.

Il museo si presenta ai visitatori non come un museo esaustivo sul Risorgimento con una serie di oggetti in esposizione, bensì di un Museo del Collezionismo in cui è possibile leggere la storia attraverso le donazioni di chi per il Risorgimento ha combattuto, dei loro eredi e dei molti soggetti che, nel corso degli anni, hanno donato al Comune di Asti, cimeli e reperti unici ed insostituibili. Tutte le vetrine e le strutture espositive sono ad alta tecnologia, antipolvere, dotate di climatizzazione passiva e con illuminazione a led. All'interno del locale espositivo,

LA SCELTA DI PALAZZO OTTOLENGHI COME NUOVA SEDE DEL MUSEO “ARAZZI SCASSA” E
LA REALIZZAZIONE DI UN POLO MUSEALE ALL’INTERNO DEL COMPLESSO

oltre ai vari cimeli, sono stati inseriti una serie di pannelli didattici che illustrano la storia di Asti nella prima e seconda guerra mondiale.

Collegato alla visita del Museo del Risorgimento, è possibile visitare il rifugio antiaereo che fu costruito nel 1943 per gli Uffici della Regia Prefettura ospitati a quel tempo al piano terreno del palazzo.

L’ubicazione del rifugio, a cui si accede attraverso una ripida scalinata che conduce a circa sei metri di profondità, era stata scelta in relazione alla facilità di costruzione, alla comodità di accesso ed alla possibilità di disporre di due uscite di sicurezza contrapposte. Venne costruito con una struttura in cemento armato di circa due metri di spessore per i solai e un metro per tutte le pareti suddividendo lo spazio in due locali adiacenti, per una capienza complessiva di circa venti persone. Il rifugio era anche dotato di un piccolo servizio igienico, cui si accedeva da una scala in muratura e che è stato restaurato e attualmente si presenta con il suo originario allestimento. Le porte antisoffio, che fortunatamente non furono smantellate durante le operazioni di dismissione dei rifugi antiaerei (avvenute a partire dal 1946 su incarico delle Prefetture), sono state adeguatamente restaurate anche nei complessi meccanismi di apertura. L’intervento di restauro del rifugio antiaereo, per consentirne l’apertura al pubblico, ha dovuto prevedere tutta una serie di dispositivi che grazie ad un’attenta progettazione si è cercato di mimetizzare al fine di mantenere intatta la percezione volumetrica dell’opera architettonica. Nella seconda sala, infine, si può visionare una proiezione di circa 20 minuti che illustra la storia dei rifugi antiaerei.

Il progetto realizzato ha posto particolare attenzione ai visitatori con disabilità: per le persone con ridotte od impedito capacità motorie, impossibilitate quindi a raggiungere il piano interrato, è stata realizzata una postazione multimediale che illustra quanto visibile al piano non agibile proponendo una visita virtuale; a disposizione dei non vedenti o ipovedenti, due postazioni visivo-tattili illustrano il Museo, le sale espositive e forniscono alcune notizie sull’Italia risorgimentale.

Il 7 maggio del 2016 è stata inaugurata una specifica sezione del museo dedicata alla Divisione Italiana Partigiana Garibaldi.

La preziosa collezione di reperti e cimeli dei combattenti della Divisione "Garibaldi" dopo essere stati raccolti e custoditi dall'Associazione Nazionale Veterani e Reduci Garibaldini "A.N.V.R.G." in quasi 70 anni di attività, è stata trasferita ad Asti secondo il desiderio di un astigiano, Carlo Bortoletto, morto nel luglio 2013, ex combattente nella Divisione "Garibaldi" e per sette anni Presidente dell'A.N.V.R.G. Considerata la continuità storica, morale ed etica che lega gli obiettivi della Resistenza ai valori del Risorgimento, è stato individuato in Palazzo Ottolenghi, il luogo idoneo ad accogliere la collezione, fino ad allora conservata a Roma e a Firenze.

LE COLLEZIONI

La collezione è composta da una serie di ovali che rappresentano personaggi storici e quadri che raffigurano le battaglie più importanti dell'epopea risorgimentale che appartengono al nucleo originario della sezione risorgimentale del Museo voluto da Leonetto Ottolenghi nel 1898. I personaggi raffigurati sono stati eseguiti dal pittore astigiano Paolo Arri (1868-1939), allievo di Michelangelo Pittatore, e rappresentano politici, economisti, patrioti, filosofi, poeti, letterati, tra i quali Camillo Benso Conte di Cavour, Angelo Brofferio e Giuseppe Garibaldi, e i componenti di Casa Savoia. Le battaglie risorgimentali sono state invece immortalate dai pittori Luigi Morgari (1857-1935), Raffaele Pontremoli (1832-1905) e Felice Cerruti Bauduc (1818 - 1896). I dipinti raffiguranti le battaglie, omaggio sia alle milizie regolari che a quelle volontarie, invece, furono commissionate al torinese Luigi Morgari (Torino, 1857 - 1935) e al pittore israelita Raffaele Pontremoli (Chieri, 1832 - Milano, 1905).

È inoltre presente una collezione di stendardi e bandiere delle corporazioni di Asti e dei reduci Garibaldini astigiani. La bandiera più famosa conservata è quella della società dei reduci garibaldini di Asti, che venne data in dono al museo nel 1927 dall'ex garibaldino astigiano Francesco Gino sulla quale vi è rappresentato Giuseppe Garibaldi con la spada sguainata che incoraggia le camicie rosse alla battaglia con sotto la scritta "Garibaldi gridò: venite a morir con me. Mentana, 3 novembre 1867" che donò anche una camicia rossa originale del 1866. In totale le bandiere esposte sono nove, a fronte di trentanove vessilli pervenuti al museo.

LA SCELTA DI PALAZZO OTTOLENGHI COME NUOVA SEDE DEL MUSEO “ARAZZI SCASSA” E
LA REALIZZAZIONE DI UN POLO MUSEALE ALL’INTERNO DEL COMPLESSO

Il Museo raccoglie anche la divisa e la sciabola originali del maggiore garibaldino Orazio Dogliotti, comandante dell'artiglieria nella battaglia di Bezzeca del 1866, e la cassetta da viaggio di Vincenzo Gioberti utilizzata durante l'itinerario che lo portò al cospetto di papa Pio IX con l'obiettivo di convincere il Pontefice a intercedere per l'indipendenza italiana.

A completare la collezione sono presenti anche delle medaglie e delle monete (coniate da Casa Savoia), un frammento di campana originaria del campanile della chiesa principale di San Pier d'Isonzo, andata distrutta nel 1916 durante la prima guerra mondiale.

IL MUSEO DELL'IMMAGINARIO

Il Museo dell'Immaginario (o Magopovero) ideato dall'attore teatrale Antonio Catalano è un luogo d'arte, di incontro, di poesia, un'officina di idee in cui esplorare i suoi mondi e le sue narrazioni diventando a propria volta creatori, provocatori d'arte e di suggestioni.

Catalano, (nato a Potenza nel 1950), dopo anni di presenza nel teatro italiano, teorizza e pratica l'abbandono di ogni idea di spettacolo perseguendo invece la ricerca di incontri artistici con “spett-attori” di ogni età in cui tende a provocare emozione, poesia, meraviglia.

Ma è soprattutto con le sue incursioni in pittura e scultura, con l’uso fantastico di oggetti quotidiani o fuori uso, infantili, apparentemente banali, che egli riesce a creare strani mondi definiti “universi sensibili” da visitare attraverso ribaltamenti poetici dei materiali usati o accostamenti divertiti e divertenti.

Gli "universi sensibili" sono un cantiere sempre aperto, sempre influenzati dal fascino e dalle suggestioni di un luogo e di un momento: l’unico requisito per poterli visitare è la capacità di meravigliarsi.

Il viaggio nel Museo dell'Immaginario del Magopovero a Palazzo Ottolenghi passa attraverso gli:

- Armadi sensibili:

Esposizione interattiva costituita da vari armadi in legno, visitabili da un solo spettatore per volta, contenenti stimoli visivi, musicali, teatrali, oggetti, sensazioni, emozioni, musiche. L' armadio in questo contesto perde il suo valore quotidiano e scopre una molteplicità di usi e richiami: diventa un luogo di rifugio, di avventura, di silenzio, di ascolto, di gioco, di mistero, che immettono in universi immaginari o reali in cui perdersi e ritrovarsi, lasciare segni del proprio passaggio, interagire.

Con la presentazione degli Armadi Sensibili alla Biennale di Venezia 1999 inizia il viaggio degli Universi Sensibili in Italia e in Europa, viaggio che ha toccato numerose e importanti mete, tra cui, l'Esposizione Internazionale Expo.02 in Svizzera, (in una struttura realizzata appositamente dall'architetto Jean Nouvel), il Piccolo Teatro di Milano-Teatro Strehler, il Centro Cultural de Belem di Lisbona, il Parque de la Villette di Parigi, l'Auditorium Parco della Musica di Roma, il Festival Teatralia di Madrid, il Teatro Kismet di Bari.

- Le Lucciole batticuore:

Un palpitante percorso interattivo costituito da dieci lucciole/opere (tavoloni in legno con sculture simili a flipper primitivi) che appaiono nel buio e chiedono al visitatore di scrivere loro un poema, di aiutarle a dichiarare il proprio amore al loro amato, di cantargli una serenata...

- Popoli:

Creature di varia altezza realizzate con legno, foglie, semi, etc. che rappresentano camminatori silenziosi, solitari, immobili. I loro corpi sono fatti di vecchi cassetti vuoti, spesso materiali o oggetti trovati sul posto, riempiti dall'artista di emozioni e memorie. Creature che possono essere collocate a guardia di un ambiente oppure possono camminare per la città, portandosi dietro la memoria, quella silenziosa, e apparire improvvisamente in una piazza, o lungo una strada, o in un cortile.

Alcune altre installazioni realizzate per esposizioni e spettacoli sono:

LA SCELTA DI PALAZZO OTTOLENGHI COME NUOVA SEDE DEL MUSEO “ARAZZI SCASSA” E
LA REALIZZAZIONE DI UN POLO MUSEALE ALL’INTERNO DEL COMPLESSO

- I padiglioni delle meraviglie:
I Padiglioni delle Meraviglie sviluppano la ricerca degli Universi Sensibili tra teatro e arte visiva. Consistono in sette grandi tensostrutture che ricreano le atmosfere magiche dei parchi dei divertimenti dell’Ottocento e ospitano altrettanti universi creati da Antonio Catalano, tutti da visitare, da conoscere, da vivere.

- La bibbia dei semplici:
E’ una riflessione sulla semplicità, uno sguardo meravigliato ai sentimenti, alla natura e alle cose antiche. L’atmosfera è festosa e magica: l’elemento centrale è una grande giostra, un grande contenitore che custodisce il “sapere” dei semplici ospitando biblioteche da esplorare con libri artigianali che contengono proverbi, consigli, favole, filastrocche, che parlano del tempo, delle foglie che stanno per cadere, dei fiocchi di neve, dei piccoli sentimenti, dell’acqua che scorre. Antonio Catalano, facendo girare la giostra, ne illustra i diversi mondi, inventa e legge storie dai libri contenuti nelle biblioteche, guida alla scoperta dei sentimenti, consulta almanacchi e piccoli teatrini.

- La cappella dei meravigliati:
La Cappella dei meravigliati (struttura a pannelli di 22m x 9m, alta 4m, completamente smontabile), creata e dipinta da Antonio Catalano, è un luogo magico e suggestivo, di riflessione sulla semplicità, sulla natura, sulle cose quotidiane delle quali gli uomini non fanno più stupirsi. Per restituire agli uomini la capacità di meravigliarsi, Catalano dedica le 8 “absidi” della sua cappella a 8 meravigliati, ovvero personaggi che hanno saputo “ammalarsi” di meraviglia appunto per le cose semplici, e, trasmettendo questo sentimento agli altri uomini, sono diventati a loro volta portatori di meraviglia: Nuno, meravigliato delle nuvole colpite dal vento, Pitu, meravigliato del silenzio e delle foglie che cadono, la maestra Egle, meravigliata dei piccoli sentimenti, Girolamo, meravigliato dell’acqua che scorre, KerK, meravigliato dei fiocchi di neve, Fernando, meravigliato delle chiocciole, Giuva, meravigliato degli alfabeti dell’anima, Ciaola, meravigliato della luna. In questo universo, i visitatori compiono un viaggio pieno di

emozione e poesia, fatto di immagini, musica, storie e, ammalatisi di meraviglia.

- La giostra del tempo:
E' una giostra un po' magica dipinta e ambientata da Antonio Catalano, su cui i visitatori sono trasportati in un tempo passato, nel tempo dell'infanzia, dell'immaginazione e dello stupore. Come le vere giostre, anche questa ospita un aeroplanino, una moto, una macchina, una barca e ad ogni giro si potrà scegliere quale viaggio immaginario intraprendere. I visitatori possono salire, sedersi, sognare, leggere.
- Le valigie dei fili invisibili:
Scenografie portatili contenenti tutto il necessario per affrontare un viaggio immaginario, guidati dall'attore e dalle sue narrazioni: effetti sonori, consigli per il viaggio, binocoli, mappe e planetari, tracce di esseri e di stelle da seguire, lasciapersieri da completare con le proprie idee e i propri sogni.
- Mondi fragili:
Installazione eco-logica, bio-luna park, villaggio fragile fatto di rifugi primitivi creati sul posto con materiali naturali (rami, foglie, terra, semi, piume...), che ospitano ambientazioni (sedie sensibili, musei sentimentali, popoli immaginari...) a loro volta create con elementi della natura. In questo mondo fragile vi possono essere visite guidate animate, laboratori per creare con i visitatori nuovi elementi fragili e azioni teatrali, spettacoli, incontri dedicati alla natura, alla poesia, alla meraviglia.

L'ISTITUTO PER LA STORIA E LA RESISTENZA ASTIGIANA (I.S.R.A.T.)

Nato nel 1984, l'Israt è un Consorzio obbligatorio di Enti pubblici, di cui fanno parte il Comune e l'Amministrazione provinciale di Asti ed altri 50 comuni della provincia. E' associato all'Istituto nazionale per la storia del movimento di liberazione in Italia, con sede a Milano, che coordina una rete di oltre 60 Istituti della Resistenza e di storia contemporanea attivi sul territorio nazionale. E'

LA SCELTA DI PALAZZO OTTOLENGHI COME NUOVA SEDE DEL MUSEO “ARAZZI SCASSA” E
LA REALIZZAZIONE DI UN POLO MUSEALE ALL’INTERNO DEL COMPLESSO

riconosciuto, da una convenzione con la Regione Piemonte, come referente territoriale della Regione per la difesa e la diffusione dei valori della Resistenza, della Costituzione e della cittadinanza attiva.

L’istituto gestisce, tramite una convenzione con la Regione Piemonte, la Casa della memoria di Vinchio, centro regionale per lo studio e la promozione delle tematiche della Resistenza e della deportazione contadina.

Le principali attività e funzioni svolte dall’Israt sono:

1. Raccoglie e studia materiale documentario e bibliografico inerente la storia del Novecento, con specifico riferimento alla realtà locale;
2. Promuove ricerche in campo storico, socio-antropologico ed economico, che pubblica presso la propria casa editrice (Israt edizioni);
3. Mette a disposizione dell’utenza servizi culturali qualificati e specializzati: biblioteca, archivio, videoteca, emeroteca, audioteca, assistenza per ricerche, tesine di maturità e tesi di laurea;
4. Offre alle scuole di ogni ordine e grado, agli insegnanti ed agli studenti percorsi didattici, corsi di aggiornamento, approfondimenti e lezioni frontali sui temi della contemporaneità;
5. Organizza eventi culturali sul territorio in accordo con gli enti e le associazioni locali;
6. Promuove la conoscenza del territorio attraverso la costruzione di percorsi di turismo culturale in cui si intrecciano aspetti storico-sociali, letterari e paesaggistici.

IL SALONE D'ONORE

I restauri dell'androne, dello scalone principale, della sala di rappresentanza adiacente e del salone, curati dall'Arch. Roberto Nivolo e dall'Arch. Sonia Bigando hanno permesso il 19 giugno 2016 la riapertura dei locali.

Frutto di una minuziosa indagine storica e di laboratorio, gli interventi (oltre 835 mila euro lordi) sono stati finanziati con fondi Pisu (circa 753 mila euro) e per la restante parte dal Comune.

Il restauro conservativo di superfici decorate, architettura, arredi fissi e mobili, ha così restituito storia e colori al palazzo. La veduta è totalmente nuova, già dall'ingresso, e il restauro dello scalone principale conferma la nuova vita del palazzo. Nella sala della quadreria, dove erano appesi i quadri di famiglia, l'antica tappezzeria in seta rossa fa da cornice agli arredi rimessi a nuovo: poltrone, poltroncine e divani originali. Nel salone d'onore si sono riaccessi i colori accesi voluti dall'Ottolenghi, oro e rosso in particolare. Alzando lo sguardo, s'incontrano l'imponente lampadario, il soffitto affrescato con il grande dipinto centrale, le quattro stagioni raffigurate nei medaglioni dorati e i teatrini recuperati dal restauro.

Attualmente il salone ospita conferenze, letture e concerti.

RIELABORAZIONE GRAFICA DELLE PIANTE DI PALAZZO OTTOLENGHI CON INDIVIDUAZIONE DELLE ATTIVITA' ATTUALMENTE PRESENTI

PIANTA SECONDO PIANO INTERRATO
Scala 1:500

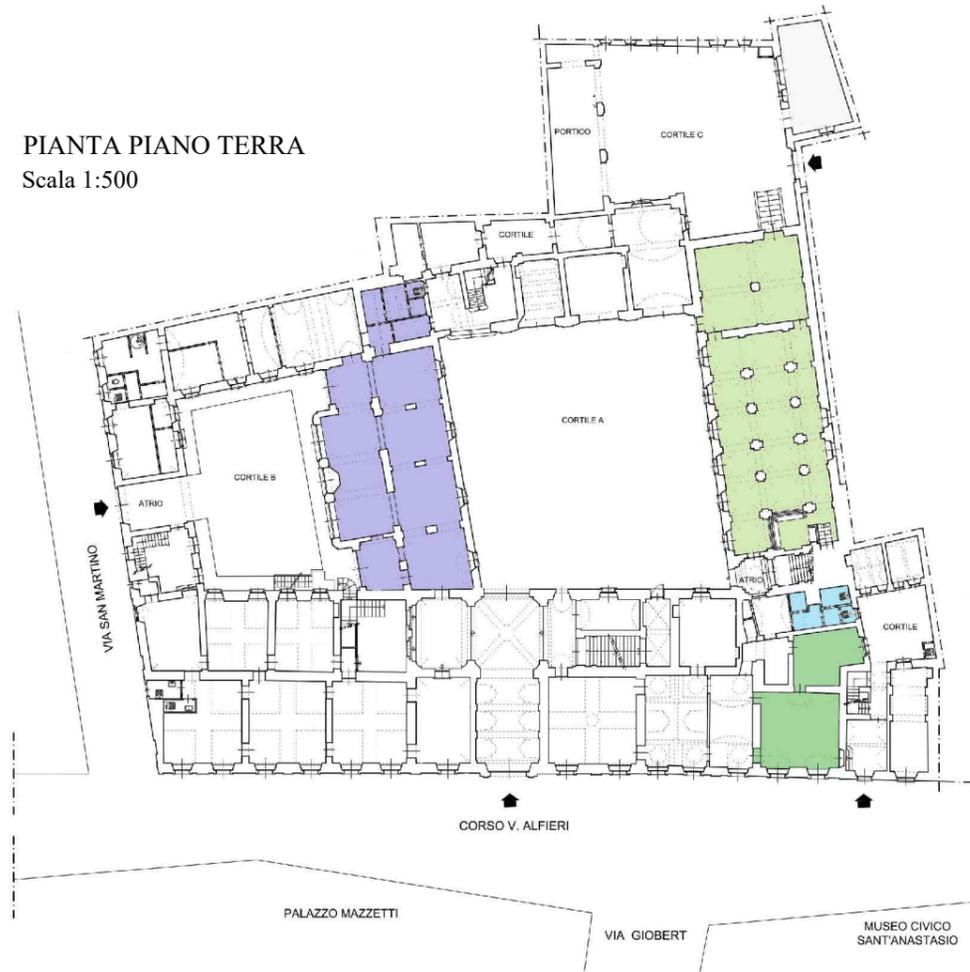


PIANTA PRIMO PIANO INTERRATO
Scala 1:500

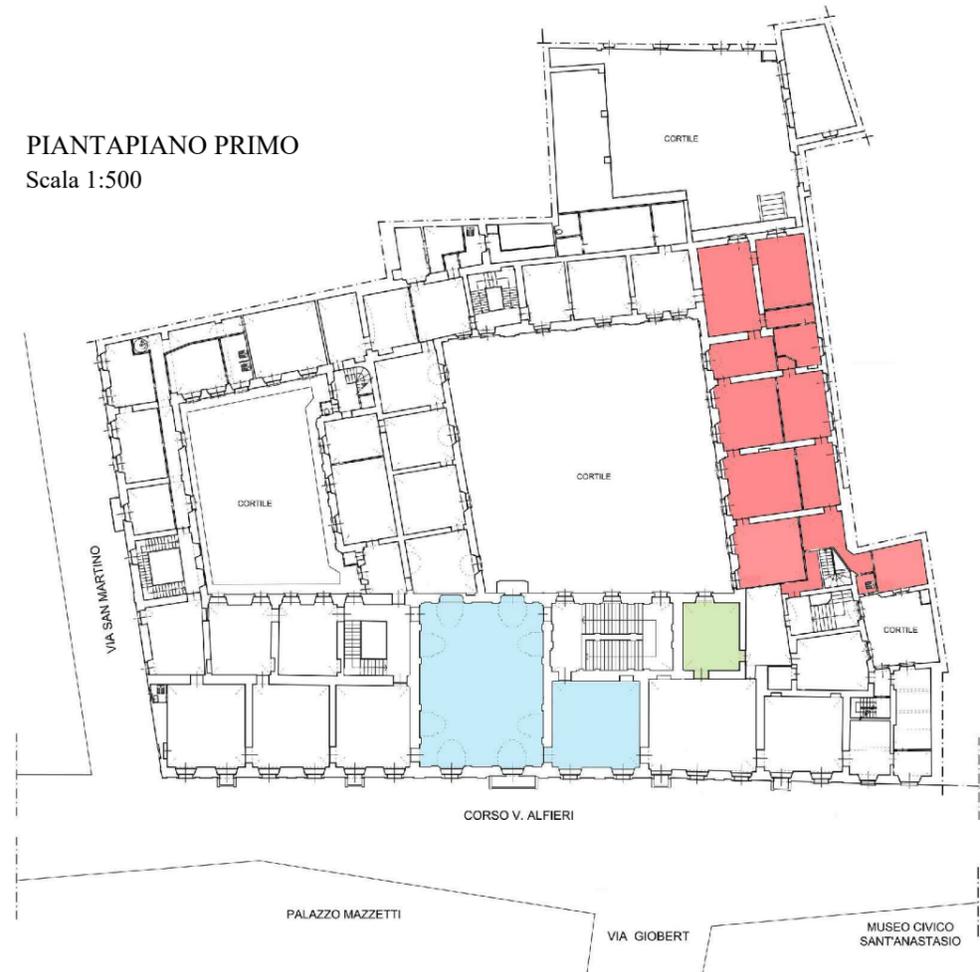


- Museo del Risorgimento
- Museo del Risorgimento: Sezione G. Garibaldi
- Museo dell'immaginario di Antonio Catalano
- Servizi igienici
- ISRAT - Istituto per la storia della resistenza della provincia di Asti
- Salone d'onore: sala conferenze

PIANTA PIANO TERRA
Scala 1:500



PIANTA PIANO PRIMO
Scala 1:500

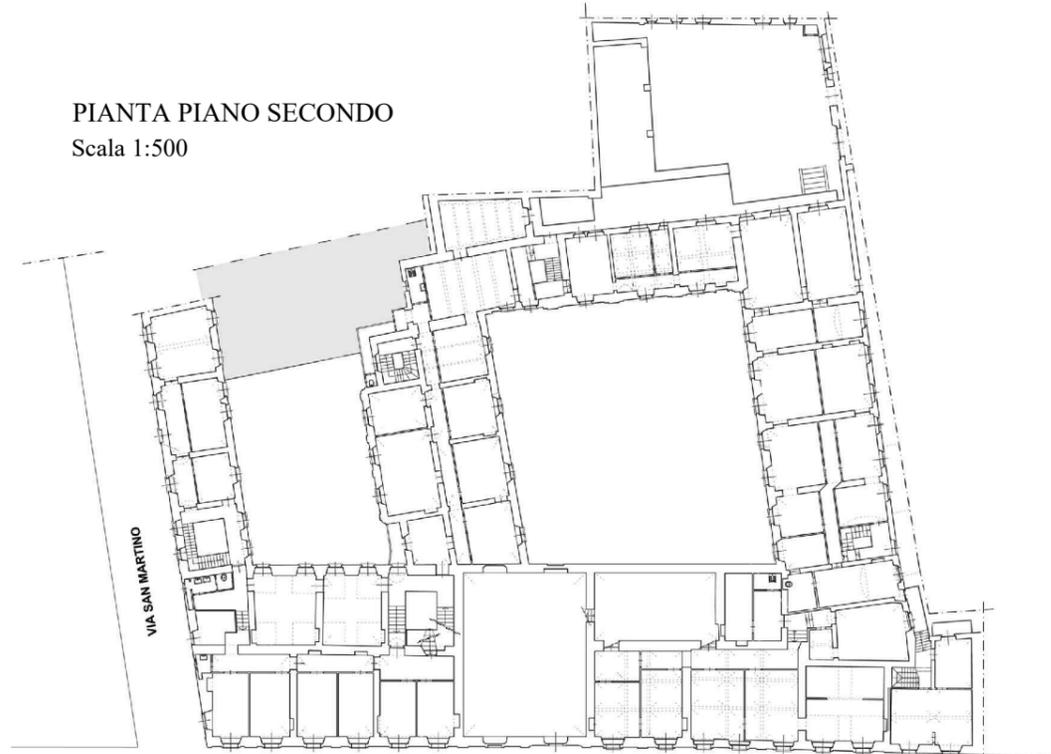


Le piante sono state fornite dall' Arch. Cristina Cirio



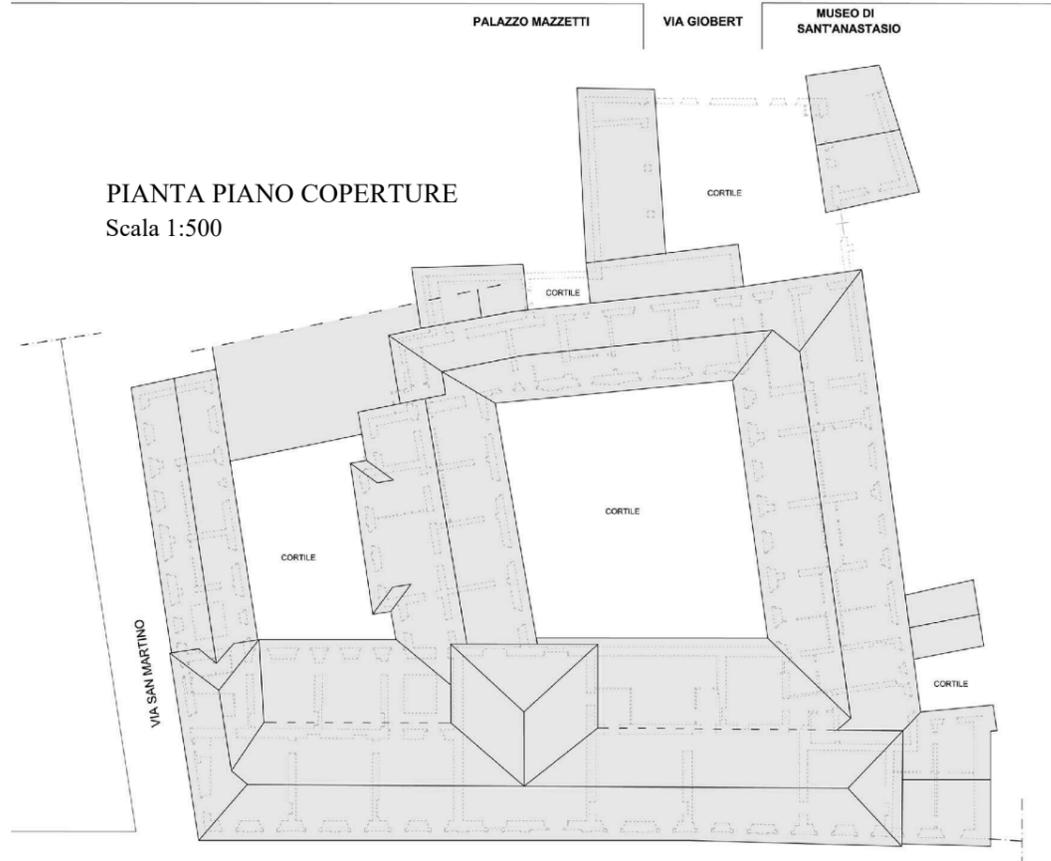
RIELABORAZIONE GRAFICA DELLE PIANTE E DEI PROSPETTI DI PALAZZO OTTOLENGHI

PIANTA PIANO SECONDO
Scala 1:500



CORSO V. ALFIERI

PIANTA PIANO COPERTURE
Scala 1:500



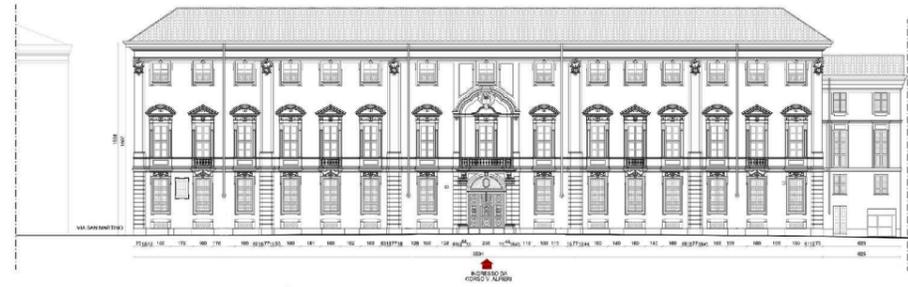
CORSO V. ALFIERI

PALAZZO MAZZETTI

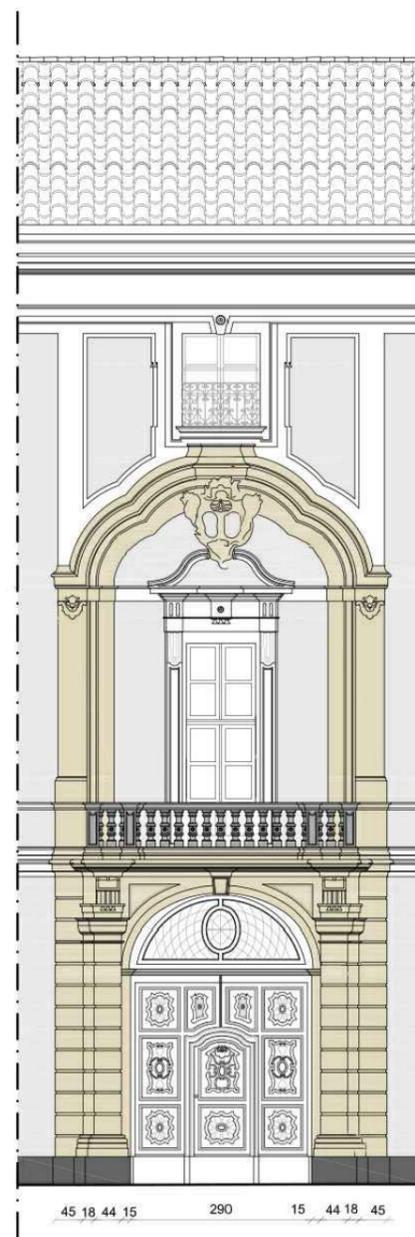
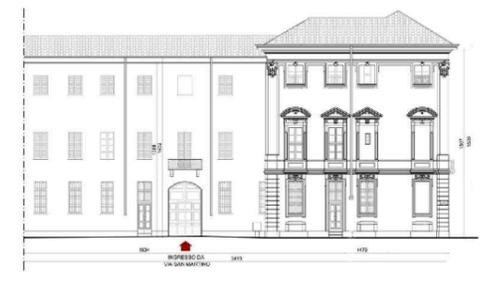
VIA GIOBERT

MUSEO DI
SANT'ANASTASIO

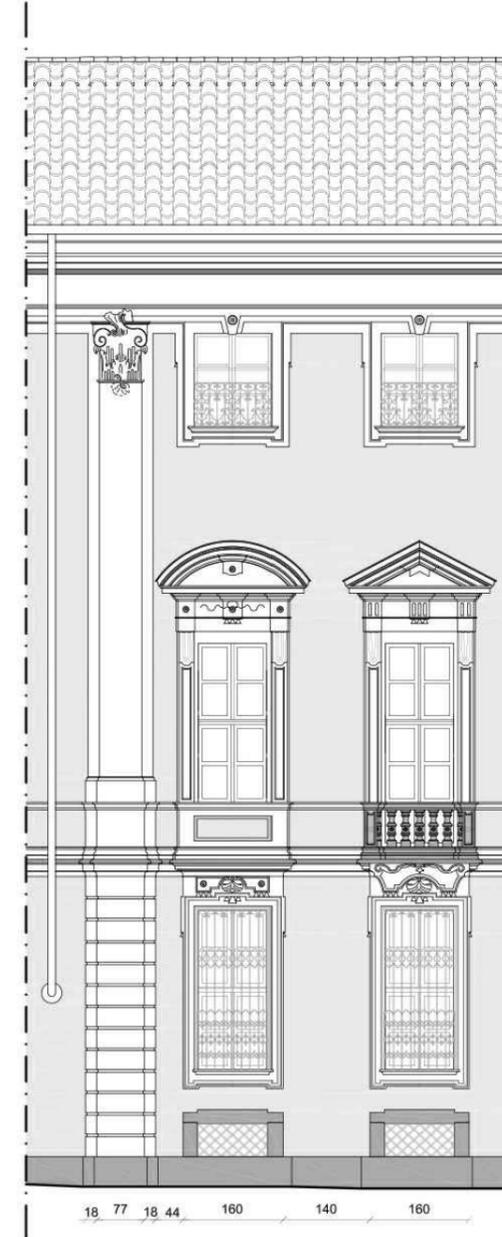
PROSPETTO SU C.SO V. ALFIERI
Scala 1:500



PROSPETTO SU VIA S. MARTINO
Scala 1:500



PARTICOLARE porzione centrale
Scala 1:100



PARTICOLARE porzione laterale
Scala 1:100



PARTICOLARI prospetto principale

Le piante e i prospetti sono state
fornite dall' Arch. Cristina Cirio

PROSPETTO SU C.SO V.ALFIERI

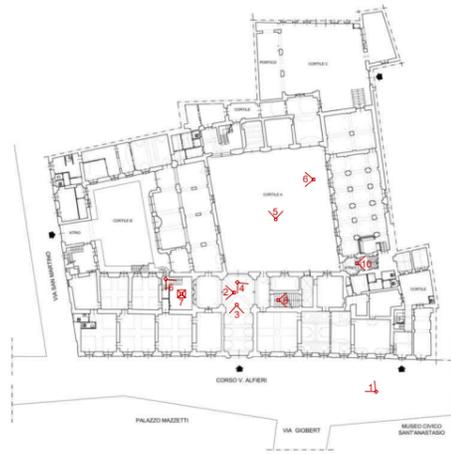


Asti - Archivio Storico - 1929



Stato attuale

DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA - PIANO TERRENO



Scala 1:1000



1. Prospetto su c.so V. Alfieri



2. Atrio



3. Atrio



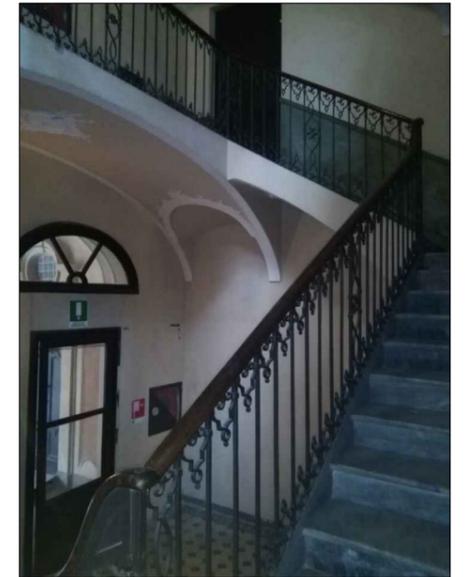
7. Atrio



4. Cortile interno



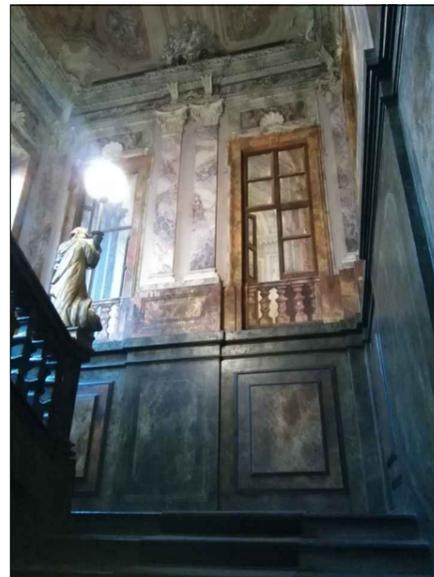
5. Cortile interno



6. Vano scala



7. Vano scala



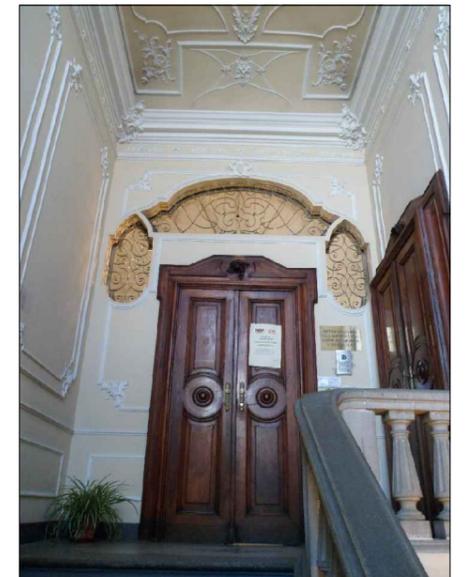
8. Vano scala



9. Vano scala

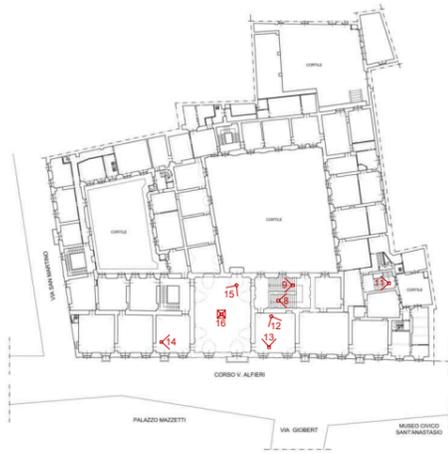


10. Vano scala



11. Vano scala

DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA - PIANO TERRENO, PIANO NOBILE



Scala 1:1000



12. Sala aulica A



13. Sala aulica A



14. Sala aulica C



15. Salone d'onore B



16. Salone d'onore B



17. Sezione Garibaldi



18. Sezione Garibaldi



Scala 1:1000



19. Museo del Risorgimento



20. Museo del Risorgimento



21. Museo del Risorgimento

IL PROGETTO DEL NUOVO MUSEO

La scelta di utilizzare come sede espositiva alcuni locali situati al piano terreno di Palazzo Ottelenghi, come già precedentemente spiegato, è stata principalmente legata alla presenza di altre attività culturali all'interno del palazzo al fine di creare un polo museale capace di gestire in modo globale tutte le varie realtà.

Gli spazi a disposizione, seppur utilizzati per saltuarie manifestazioni, al pensiero di inserirvi un museo devono essere oggetto di una nuova progettazione degli spazi adeguando tutti i sistemi impiantistici.

Risulta fondamentale il fatto che il palazzo in passato era nato per assolvere una funzione ben determinata della vita e delle attività umane; la sua dimensione, la sua struttura, la sua forma, il suo linguaggio espressivo e le sue caratteristiche estetiche, erano strettamente legate a quella sua determinata e precisa destinazione. Da ciò deriva infatti la presenza di affreschi e stucchi di alto pregio al piano nobile mentre il piano terreno risulti essere più modesto in quanto vi erano locali destinati all'utilizzo delle persone di servizio.

Con l'avvicinarsi delle fasi storiche e con il mutare delle condizioni socio-culturali l'utilizzazione del palazzo si è spesso attuata sfruttando unicamente la sua potenzialità strettamente fisica trascurando quelle di carattere storico, culturale ed artistico.

La cultura moderna, nell'affrontare il delicato problema di assicurare una sopravvivenza attiva ad un edificio storico attribuendogli una destinazione differente da quella originaria parte da considerazioni profondamente diverse. Infatti, mentre in passato la preesistenza architettonica, funzionalmente decaduta, era considerata solo un bene materiale da riutilizzare, oggi essa è innanzitutto un bene culturale il cui utilizzo costituisce soltanto un mezzo complementare per la sua conservazione. Soprattutto nel settore dei beni storico-architettonici la problematica della loro utilizzazione va evolvendosi passando dal semplicissimo riuso ad una oculata utilizzazione a funzioni attuali entro limiti capaci di salvaguardare il bene stesso.

I locali a disposizione, avendo perduto irreversibilmente la loro destinazione d'uso originaria, si prestano facilmente al loro riutilizzo mediante limitati interventi. Inoltre un aspetto da importante da considerare è che i locali si presentino in condizioni di non forte degrado e che non sono necessari importanti restauri pittorici.

A fondamento di qualsiasi intervento di adattamento o d'integrazione da attuare al palazzo, al fine di riabilitarlo ad una funzione pratica attuale, onde evitare danni irreparabili alla sua conservazione, è necessario effettuare operazioni non invasive, chiaramente riconoscibili e databili. Tale operazione è realizzabile unicamente attraverso la conoscenza storica delle varie fasi del palazzo, delle tecniche e dei materiali utilizzati.

Il processo formativo del museo ha inizio con il suo ordinamento scientifico, ossia la selezione e la disposizione degli arazzi e degli altri materiali da esporre secondo i criteri più validi ai fini della loro comprensione.

Gli arazzi, non avendo una precisa destinazione d'uso, se non quella, fin dalla loro realizzazione, del semplice godimento della visione di sé stesse, si adattano facilmente ad essere ospitate all'interno di un palazzo storico.

Da ciò discendono:

- Il dimensionamento e la conformazione degli spazi idonei all'esposizione;
- La definizione degli itinerari di visita, per consentire la massima libertà di scelta e comodità per il pubblico;
- L'individuazione delle sezioni da riservare alla ricerca scientifica ed ai laboratori;
- La valutazione del necessario grado di flessibilità da attribuire all'allestimento museografico nonché la previsione di eventuali necessità di modificazioni in caso di prestiti ad altri musei o in caso di ricezione di altre opere dell'arazziere attualmente appartenenti ad altre proprietà;

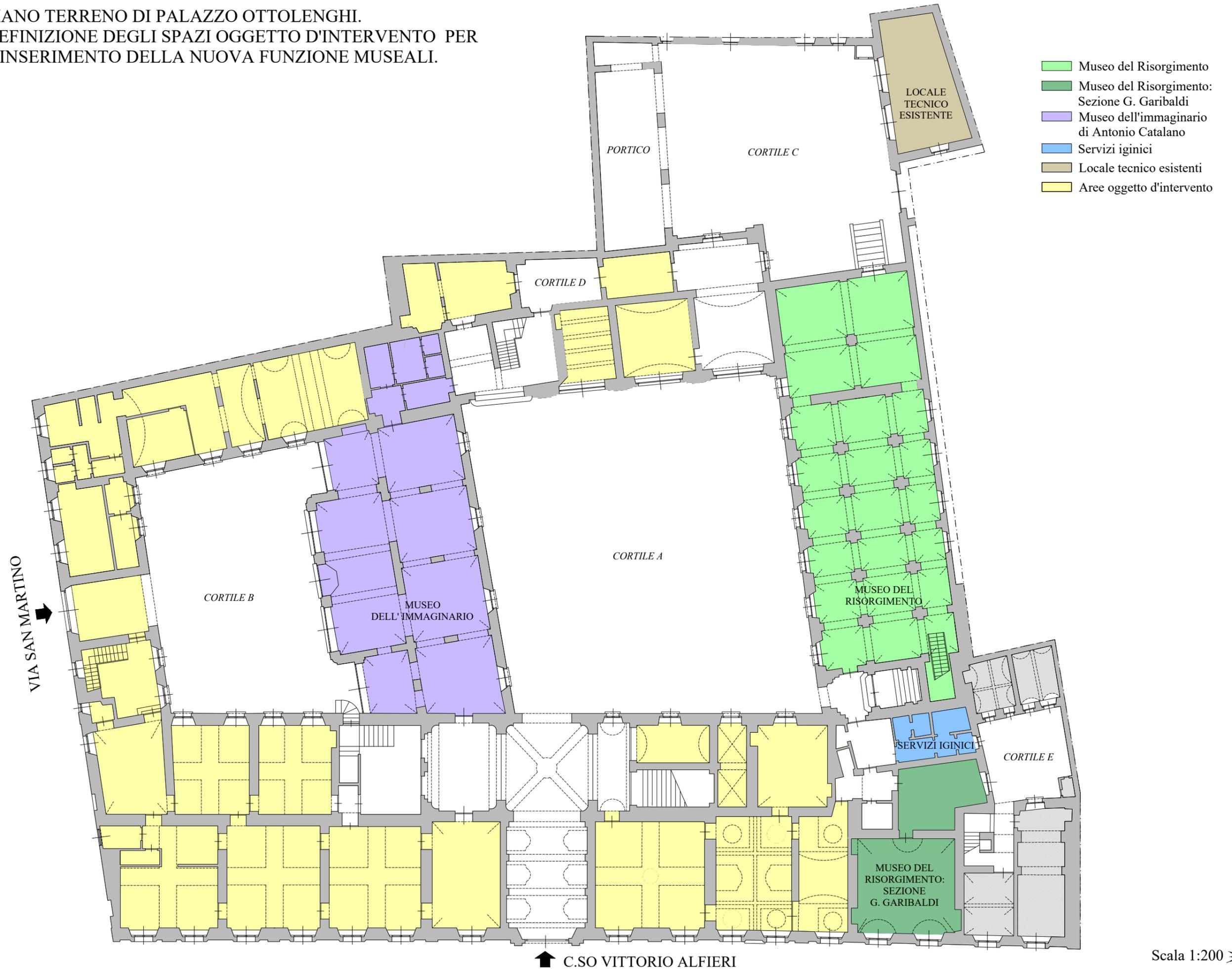
- Le necessità impiantistiche in rapporto alle esigenze del pubblico, alla conservazione e custodia dei materiali, al controllo del loro stato di conservazione ed all’adeguamento legislativo.

Gli interventi che si prevede di effettuare all’interno dei locali al fine di ospitare il Museo degli Arazzi Scassa si possono riassumere in:

- Eliminazione di alcune tramezzature interne in quanto superfetazioni che si sono realizzate nel corso degli anni e non facenti parte del complesso originario;
- L’inserimento di un ascensore nel vano scala in modo da agevolare l’accesso al piano nobile del palazzo;
- La compartimentazione della zona di accesso al cortile interno;
- Il rifacimento della pavimentazione e degli intonaci degradati;
- La sostituzione degli infissi;
- La sostituzione degli impianti esistenti e l’inserimento quelli non ancora presenti.

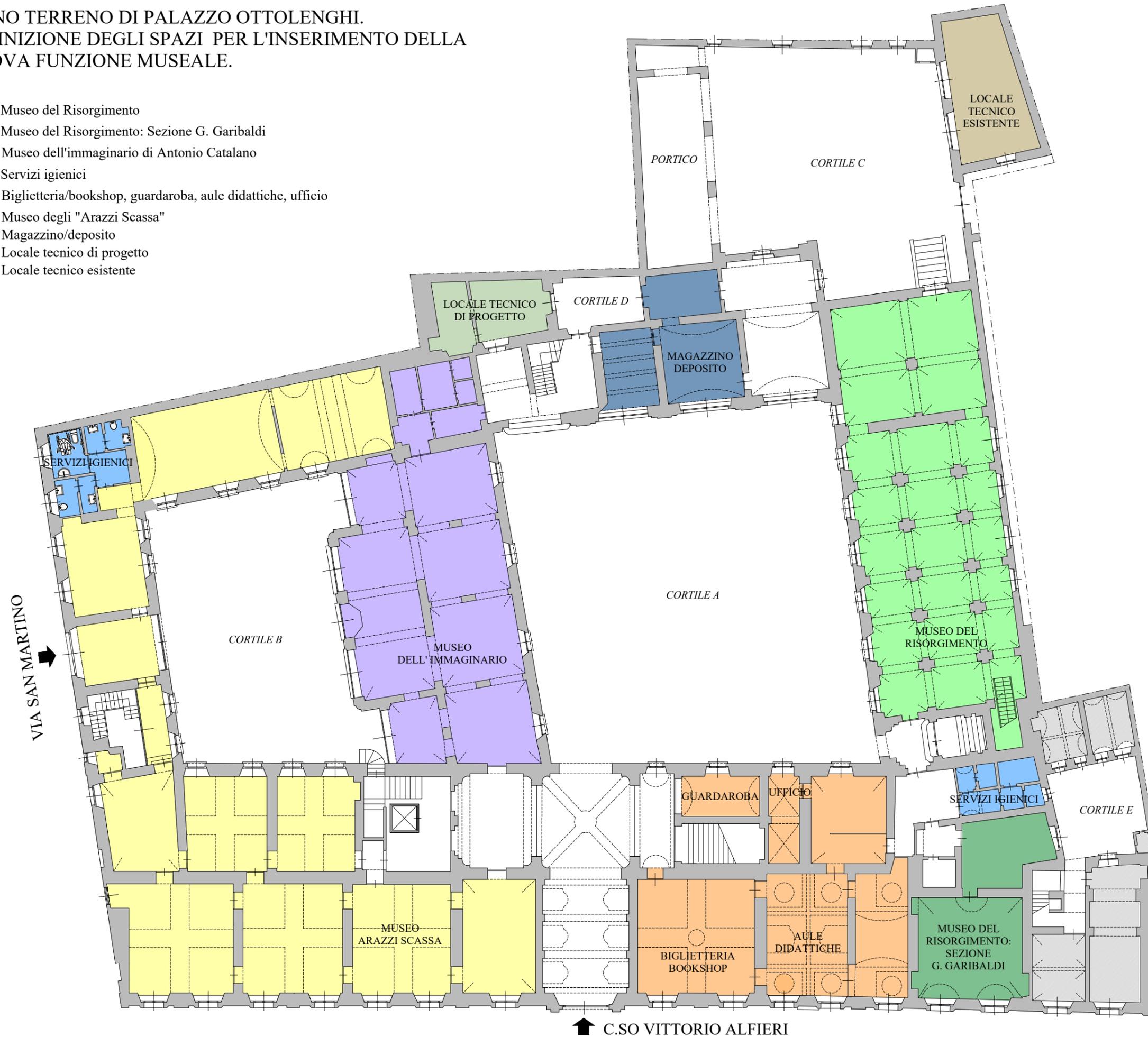
Gli interventi si ispireranno all’esigenza fondamentale di ottenere un risultato che esprima chiaramente ed inequivocabilmente il rapporto di “ospitalità” tra contenitore e contenuto e sia pertanto sempre possibile perciò la dissociazione e l’individuazione degli spazi architettonici ospitanti da quelli museografici ospitati.

PIANO TERRENO DI PALAZZO OTTOLENGHI.
DEFINIZIONE DEGLI SPAZI OGGETTO D'INTERVENTO PER
L'INSERIMENTO DELLA NUOVA FUNZIONE MUSEALI.



PIANO TERRENO DI PALAZZO OTTOLENGHI.
DEFINIZIONE DEGLI SPAZI PER L'INSERIMENTO DELLA
NUOVA FUNZIONE MUSEALE.

- Museo del Risorgimento
- Museo del Risorgimento: Sezione G. Garibaldi
- Museo dell'immaginario di Antonio Catalano
- Servizi igienici
- Biglietteria/bookshop, guardaroba, aule didattiche, ufficio
- Museo degli "Arazzi Scassa"
- Magazzino/deposito
- Locale tecnico di progetto
- Locale tecnico esistente



LO STATO ATTUALE

I locali oggetto di intervento, che costituiranno le sale espositive del Museo degli Arazzi Scassa, la biglietteria con i bookshop e le aule didattiche sono localizzati al piano terreno a cui si accede direttamente dal corso Vittorio Alfieri attraversando l'atrio porticato carraio. L'accesso ai locali al piano aulico avviene da una scala monumentale posta alla destra dell'ingresso mentre all'interno della scala a forma quadrata posta a sinistra verrà collocato un ascensore per consentire l'accesso anche alle persone portatrici di handicap.

Al piano terreno del complesso, come già esaminato, trovano posto il Museo del Risorgimento e il Museo dell'Immaginario mentre, alcuni dei locali al piano superiore, recentemente restaurati, sono utilizzati per conferenze. Allo stesso livello, nella manica est, si trova anche una piccola aula didattica gestita dal Museo del Risorgimento e l'Istituto per la Storia della Resistenza della provincia di Asti. I restanti locali, attualmente, risultano inutilizzati e privi di una destinazione d'uso specifica.

I locali ad ovest dell'ingresso, che verranno utilizzati come biglietteria con annesso bookshop, aule didattiche, ufficio e guardaroba sono state oggetto di interventi di modesta entità in fase di realizzazione dell'adiacente sezione Garibaldi del Museo del Risorgimento. Il locale guardaroba di dimensioni 4,70x2,45 m., con accesso indipendente dai restanti locali, presenta un'unica finestra prospiciente il cortile principale e una volta a botte. Il locale biglietteria di forma quadrata con lati di 7 m. è caratterizzata dall'incrocio di due archi che suddividono il soffitto in quattro zone e da due finestre su c.so V. Alfieri. I locali adiacenti adibiti ad aule didattiche, con dimensioni 5x7,40 m. la prima e 3,20x7,40 m. la seconda presentano anch'esse aperture sul suddetto corso. Nella prima i tre archi suddividono il soffitto in porzioni nelle quali trovano posto degli sfondati, nelle zone più esterne, di forma circolare e, in quelli centrali, di forma rettangolare con la parte più alta sagomata “a festone”. La zona dell'ufficio (4,50x5,50 m.) invece si presenta con una semplice volta a vela e una finestra sul cortile.

In questa zona trovano posto anche i servizi igienici dedicati al Museo del Risorgimento che si presentano in forte stato di degrado e non conformi agli standard attuali.

L'ambiente espositivo, ad est dell'ingresso del complesso, con accesso frontale rispetto al Museo dell'immaginario, è costituito da due zone differenti separate dall'accesso da via San Martino al cortile secondario e da un vano scale. I locali a disposizione consistono in 11 sale di cui una verrà riadattata per l'inserimento dei servizi igienici.

La prima parte è costituita da 7 sale di forma quasi quadrata di cui 6, la n°2 con dimensione 5,24x5,80 m., la n°3 con dimensione 5,33x5,84 m., la n°4 con dimensione 5,58x5,84 m., la n°6 con dimensione 4,34x5,09 m., e la n°7 con dimensione 4,17x5,09 m. presentano, anch'esse come il locale biglietteria, due archi incrociati che suddividono i soffitti in 4 unghie separate. La n°1 con dimensione 3,90x6,08 m. e la n°5 con dimensione 5,10x3,80 m. di media sono caratterizzate due volte a vela.

La seconda parte è composta da 4 sale. Le prime due con dimensioni 4,00x4,90 m. la sala 8 e 4,00x4,60 m. la sala adiacente, che verrà utilizzata per il collocamento dei servizi igienici, mostrano due volte a vela. Le ultime due, con dimensione 7,50x4,50 m. la sala 9 e con dimensione 5,85x4,50 m. la sala 10, presentano rispettivamente la prima una volta a vela e la seconda due archi centrali affiancati da due volte a botte.

L'areazione avviene grazie alla presenza di ampie finestre prospicienti su c.so V. Alfieri nelle sale 1, 2, 3, 4; sul cortile principale nelle sale 6 e 7; su via San Martino nelle sale 4, 5, 8; e sul cortile secondario nelle sale 9 e 10.

Le sale 4, 8, 9, 10 e il locale che verrà utilizzato per il collocamento dei servizi igienici, presentano alcuni tramezzi, ormai superflui, realizzati nel corso degli anni per suddividere le sale in ambienti atti a soddisfare le molteplici destinazioni d'uso.

L'esame visivo dell'edificio nel suo complesso non evidenzia, per la porzione di fabbricato indagata, problematiche statiche apparenti in quanto il complesso è stato oggetto di risanamenti statici a seguito dell'evento sismico del 21 agosto 2000, dove si è intervenuti con la messa in opera di tiranti in ferro alla quota del primo piano e con opere varie nel sottotetto.

Le sale sono interamente intonacate di bianco e le caratteristiche architettoniche e non si evidenziano tracce di decorazione che lasciano supporre una diversa finitura. In alcuni punti la tinteggiatura mostra segni di sfarinamento dovuti alla mancanza di manutenzione ordinaria dei locali ed alla presenza di umidità legata al non utilizzo.

La pavimentazione interna è in listoni di legno inchiodati con larghezza di cm 10 e lunghezza media di cm 90 in forte stato di degrado. Solo le sale 5, 8 e il locale adiacente presentano piastrelle di formato 20x20 cm di colorazione marrone chiaro. Le zone esterne di passaggio dalle vie cittadine ai cortili interni ed agli accessi ai musei sono realizzate con pietra di Luserna mentre i due cortili in sampietrini.

Le porte ad anta semplice sono dotate di semplici sopraporta di forma rettangolare di colore bianco. I serramenti sono tutti realizzati in legno a doppia anta con una suddivisione dei vetri in 4 porzioni e tinteggiati anch'essi di colore bianco. Inoltre sono dotate di inferiate realizzate alle finestre dei cortili con semplici bacchette di ferro mentre quelle delle finestre prospicienti c.so V. Alfieri e via S. Martino bombate nella parte bassa con bacchette anch'esse di ferro ma bombate nella parte inferiore arricchite da decori.

L'impianto di riscaldamento è costituito da radiatori in ghisa addossati alle pareti o inseriti, dove presenti, nelle nicchie delle finestre. Inoltre nella sala 6 è presente una stufa in disuso ma che presenta ancora la tubazione per la fuoriuscita dei fumi.

L'illuminazione delle sale avviene per mezzo di punti luce fluorescenti alimentati da un quadro elettrico localizzato a sinistra della porta di ingresso del cortile principale. Nella manica ovest sono presenti dei proiettori con una struttura metallica ancorata a delle pannellature espositive rivolti verso il basso. Nella manica est, invece, degli apparecchi fluorescenti, differenti per tipologie, trovano posto al centro delle stanze. Inoltre, sempre in questi locali, ad integrazione sono stati collocati dei proiettori alle pareti rivolti l'alto.

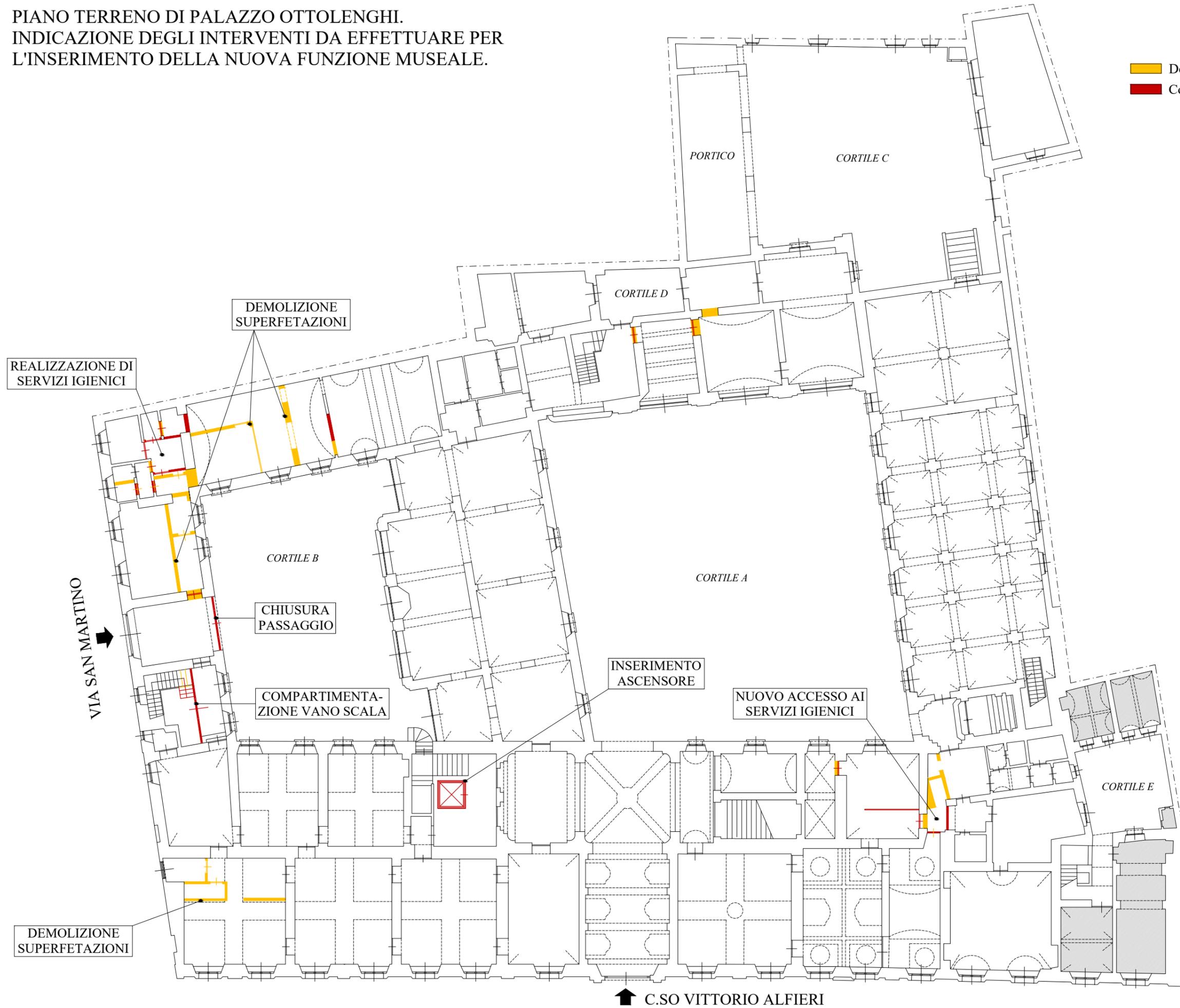
Nel complesso l'impianto risulta essere non omogeneo per le tipologie di apparecchi utilizzati con tutte le canalizzazioni a vista e obsoleto per le nuove attività che si andranno ad inserire.

Infine l'impianto d'illuminazione d'emergenza e quello per il rilevamento dei fumi non è presente in tutte le sale e quello anti intrusione consiste in semplici rilevatori alle porte degli accessi principali.

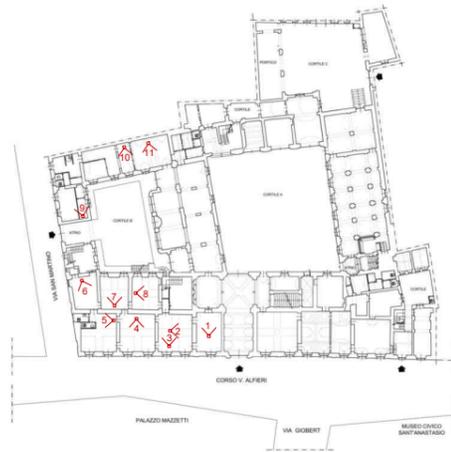
Entrambi gli impianti si presentano in stato di vetustà e non adatti alla funzione museale in quanto non conformi alle normative specifiche legate alla realizzazione di un museo ed alla corretta conservazione delle opere.

PIANO TERRENO DI PALAZZO OTTOLENGHI.
INDICAZIONE DEGLI INTERVENTI DA EFFETTUARE PER
L'INSERIMENTO DELLA NUOVA FUNZIONE MUSEALE.

- Demolizioni
- Costruzioni



DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA - PIANO TERRENO - LOCALI INDIVIDUATI PER LA COLLOCAZIONE DEL MUSEO "ARAZZI SCASSA"



Scala 1:1000



12. Sala 1



13. Sala 2



14. Sala 2



15. Sala 3



16. Sala 4



17. Sala 5



18. Sala 6



19. Sala 7



20. Sala 5



21. Sala 9



22. Sala 10

L’ADEGUAMENTO DEI LOCALI E DEI SISTEMI IMPIANTISTICI

Il progetto ha l’obiettivo di illustrare tutta una serie di operazioni che consistono nel restauro conservativo e nella riqualificazione funzionale dei locali mediante la realizzazione di opere, da me progettualmente concepite, tenendo conto sia delle esigenze delle nuove destinazioni d’uso sia dei vincoli esistenti, soprattutto considerando il fatto di operare su un complesso architettonico di alto pregio, storico, artistico ed architettonico, e quindi con limitate possibilità di intervento.

Le principali necessità legate alla realizzazione di un progetto di recupero di un edificio per adibirlo a sede museale consistono principalmente in:

- Fruizione da parte dei visitatori;
- Corretto svolgimento delle diverse attività;
- Esposizione degli arazzi;
- Sistemi di sicurezza.

Essendo l’edificio vincolato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali le opere relative al restauro ed alla messa a norma dei locali oggetto di intervento sono state concepite in osservanza del Decreto Ministeriale 20 Maggio 1992, n.569, inerente le norme di sicurezza antincendio per gli edifici storici e artistici destinati a musei, gallerie, esposizioni e mostre, per i quali si applicano le disposizioni contenute nel Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n.42, “Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio ai sensi dell’art. 10 della legge 6 luglio 2002 n.137”.

Si ritiene utile ricordare che tutti i locali oggetto di intervento sono sempre stati utilizzati come magazzini e depositi e pur nella loro bellezza architettonica non sono mai stati interessati da interventi di decorazione anche solo pittorica.

Lo stato attuale dei locali da recuperare, in rapporto alle esigenze museali ed espositive che le nuove destinazioni d’uso richiedono, evidenzia un degrado generalizzato sia a livello architettonico sia a livello impiantistico.

Nello specifico gli interventi che si prevede di realizzare, dopo un corretto allestimento dell'area di cantiere nel cortile secondario in modo da avere un accesso diretto dall'esterno senza interferire con le altre attività presenti all'interno del complesso, consistono in una prima fase di rimozione di tutti gli impianti presenti e di ogni altro tipo di materiale presente da smaltire e nello smontaggio delle porte e delle relative sopraporte da restaurare. In seguito a questa prima operazione sarà possibile demolire le murature non originarie riportando le sale alla configurazione volumetrica originaria eliminando tutti i tamponamenti e le murature realizzate in epoca recente per suddividerne l'ampiezza; smantellare le pavimentazioni in legno, in ceramica ed in pietra in quanto fatiscenti e non recuperabili; rimuovere le soglie e dei davanzali degradati che dovranno essere sostituiti e gli intonaci fatiscenti non originari e realizzati in epoca recente.

In un secondo tempo potranno essere realizzati gli interventi restauro volti alla conservazione dell'edificio e le opere strettamente necessarie al fine di inserire la funzione museale. Sulla parte basamentale delle murature, con altezza di intervento di circa cm.150, dopo la rimozione degli intonaci fatiscenti, sarà possibile sostituire i mattoni particolarmente degradati o lesionati col metodo del cuci-scuci e stilatura dei giunti tra i mattoni. Inoltre verranno valutati, se necessari, degli interventi di risanamento e consolidamento statico delle volte mediante fornitura e posa in opera di tiranti in acciaio e di restauro conservativo murature interne intonacate. Dopo la rimozione dei pavimenti e dei relativi sottofondi si prevede di risanare i piani di calpestio realizzando un getto in calcestruzzo alleggerito per inglobare le tubazioni degli impianti sul quale verranno posizionati un isolante ad alta intensità, una barriera acustica, il sottofondo con rete zincata ed un tappetino per il posizionamento della pavimentazione in legno.

Le uniche murature che si prevede inserire saranno finalizzate alla realizzazione dei servizi igienici. Il nucleo servizi igienici uomini/donne/disabili, già attualmente in funzione e localizzato al piano terreno con accesso dall'atrio comune al Museo del Risorgimento, verrà ridefinito nella suddivisione degli spazi creando un accesso diretto anche dalle aule didattiche. All'interno del museo, il blocco dei servizi invece troverà posto nella seconda parte e verranno completamente riprogettati. La decisione di collocarli in quella determinata zona è legata al fatto che in sito sono già presenti degli scarichi di servizi precedenti. Gli spazi dovranno rispettare le normative previste in ambito igienico-sanitario e per le persone

portatrici di handicap. Altri piccoli interventi murari saranno rivolti alla rimodellazione delle spallette delle porte, ove necessario, per migliorarne l'apertura o per ribaltarne il senso di apertura per necessità legate alle uscite di sicurezza; al collocamento dei vari sistemi impiantistici (fognari, termici ed idrici attualmente in vista) sotto il piano di calpestio o in appositi vani tecnici; al rifacimento delle pavimentazioni e dei rivestimenti dei servizi igienici, delle pavimentazioni in pietra di Luserna a piano fiammato e ricollocazione di nuove soglie e davanzali precedentemente rimossi in quanto degradati; alla realizzazione uscite di sicurezza mediante l'installazione porte REI 120.

In seguito si prevede di inserire un ascensore nel vano scala agevolerà l'accesso al piano nobile del palazzo; di compartimentare la zona di accesso al cortile interno al fine di utilizzarlo per il transito di visitatori il passaggio (verrà realizzata una chiusura in vetro con inserita una porta a doppio battente grazie all'utilizzo di grandi lastre di cristallo ed eliminando ingombranti intelaiature sarà possibile ridurre al minimo il disturbo visivo) e il vano scala (anch'essa in vetro con una porta al suo interno in modo da consentire l'accesso al piano superiore in previsione di un futuro utilizzo) questi sistemi permettono di ottenere una schermatura al vano senza degradarlo con sovrastrutture improprie.

Altri interventi che è bene prevedere sono: il rifacimento degli intonaci mediante trattamento specifico con intonaci aerati deumidificanti, delle pavimentazioni in legno; la rimessa in opera delle porte e delle sopraporte antiche in legno dopo il loro restauro, la sostituzione dei serramenti esterni degradati e non recuperabili con nuove finestre a disegno, caratteristiche, modanature e partitura dei vetri identiche a quelle esistenti e che rispondono ai requisiti di isolamento termico ed abbattimenti acustico imposti dalla normativa vigente; l'inserimento di vetri di sicurezza tipo antisfondamento e il restauro conservativo opere in ferro.

Per il rifacimento degli impianti idrico-sanitario, termico, elettrico, rilevamento fumi ed antincendio, antintrusione, video sorveglianza e diffusione sonora, mediante idonee canalizzazioni dotate degli opportuni diametri ed isolamenti a norma di legge, si prevede di collocarli in intercapedini realizzate sotto il pavimento e lungo le murature perimetrali e ove possibile verranno utilizzate le canne fumarie dei camini esistenti.

Infine verranno realizzate tutte le opere di finitura, come ad esempio le tinteggiature dei locali, e la sistemazione del cortile secondario con il ripristino del porfido, realizzazione di un punto acqua e del sistema d'illuminazione.

Sulla base di quanto previsto dalla normativa vigente per l'eliminazione delle barriere architettoniche, tutti gli spazi a destinazione museale ed espositiva oggetto d'intervento nonché le aree esterne del complesso edilizio, che prevedono il transito di pubblico, sono state pensate in modo da essere perfettamente agibili da parte di soggetti portatori di handicap.

Sarà pertanto garantita la totale accessibilità alle sale espositive ai visitatori che potranno circolare agevolmente in condizioni di adeguata sicurezza ed autonomia e fruire delle attrezzature museali.

In materia di barriere architettoniche, considerata l'alta valenza storicoartistico-architettonica dell'edificio in oggetto, nell'elaborazione degli interventi in progetto oltre alle prescrizioni definite nei decreti esaminati nella Parte II, cap.2, è necessario fare riferimento alla seguente normativa:

- 1) Legge 9 gennaio 1989, n. 13 (modificata dalla legge 27 febbraio 1989, n. 62) "Disposizioni per favorire il superamento e l'eliminazione delle barriere architettoniche negli edifici privati" e relativa Circolare Min. LL.PP. 22 giugno 1989, n. 1669;
- 2) Decreto Ministero dei Lavori Pubblici 14 giugno 1989, n. 236 "Prescrizioni tecniche necessarie a garantire l'accessibilità, l'adattabilità e la visibilità degli edifici privati e di edilizia residenziale pubblica sovvenzionata e agevolata, ai fini del superamento e dell'eliminazione delle barriere architettoniche". Regolamento di attuazione della legge 13/89;
- 3) Legge 5 febbraio 1992, n. 104 "Legge quadro per l'assistenza, l'integrazione sociale e i diritti delle persone handicappate";
- 4) Decreto del Presidente della Repubblica 24 luglio 1996, n. 503 "Regolamento recante norme per l'eliminazione delle barriere architettoniche negli edifici, spazi e servizi pubblici";

5) Decreto del Presidente della Repubblica 6 giugno 2001, n. 380 “Testo unico delle disposizioni legislative regolamentari in materia edilizia”. Capo III del Titolo IV, Parte II “Disposizioni per favorire il superamento e l’eliminazione delle barriere architettoniche negli edifici privati, pubblici e privati aperti al pubblico”;

6) Decreto legislativo 12 aprile 2006, n. 163 “Codice dei contratti pubblici relativi a lavori, servizi e fornitura in attuazione delle direttive 2004/17/CE e 2004/18/CE”.

Il sistemi impiantistici, come indicato nell’elenco soprastante, ove presenti, si trovano in stato di vetustà e non più conformi con le normative vigenti. Pertanto se ne ipotizzata il loro rifacimento a livello di studio generale, seguendo le indicazioni contenute nelle rispettive norme già esaminate nei capitoli precedenti al fine di garantire una buona conservazione degli arazzi e di fruizione dei locali, senza però redigere dei progetti completi che definiscano precisi e complessi dettagli impiantistici.

L’impianto idrico-sanitario relativo ai servizi igienici verrà realizzato grazie ad una distribuzione orizzontale sotto pavimento ed incassate a parete in multistrato e coibentate termoacusticamente dal quale saranno derivate delle salite ai piani superiori come predisposizioni per eventuali bagni. L’alimentazione e la linea di scarico sarà garantita dall’acquedotto e dalla fognatura comunale. Inoltre la previsione di inserire una fontanella esterna necessita l’inserimento di una valvola d’intercettazione, prima dell’uscita dai locali, come protezione antigelo.

La definizione dell’impianto termico, da utilizzare in sostituzione dei radiatori in ghisa, a cui ho pensato consiste in un sistema a pannelli radianti a pavimento in grado di fornire il necessario riscaldamento e raffrescamento dei locali dotato di appositi vani tecnici che ospitano i collettori e gli attacchi delle serpentine mantenendo i locali ad una temperatura invernale tra i 19-24°C (come indicato dalla Norma UNI 10829 “*Condizioni ambientali di conservazione. Misurazione e analisi*”). Questo sarà possibile grazie alla previsione di rifacimento dell’intera pavimentazione ed ai nuovi sistemi tecnologici di ridottissime dimensioni di spessore (circa 3cm). Per il posizionamento della centrale termica dotata di caldaia a condensazione ad alto rendimento ho individuato un locale apposito situato nella manica frontale rispetto all’ingresso del palazzo con un accesso diretto dal cortile principale che consente eventuali interventi senza interagire con le attività museali.

Inoltre il locale ha una uscita su di un piccolo cortile secondario a cielo libero dal quale si accede anche ad alcune stanze che nel progetto generale verranno utilizzate come deposito-magazzino. Le tubazioni, in acciaio coibentato, di collegamento all'impianto del museo saranno posizionate al di sotto della pavimentazione del cortile. Il controllo dell'umidità relativa dei locali che dovrà essere mantenuta tra il 40-60% (*"Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di sviluppo dei musei, ambito VI - sottoambito I"* del D.M. 25.7.2000), necessaria per creare un microclima ambientale accettabile ed una corretta conservazione degli arazzi, verrà garantita grazie al posizionamento di rilevatori all'interno delle varie sale e, se necessario, verranno installati dei deumidificatori portatili. La ventilazione sarà naturale e verrà assicurata tramite una regolata apertura dei locali. La decisione di utilizzare tale tipologia è stata guidata dal pensiero del "minimo intervento" in quanto i sistemi di condizionamento dell'aria, che permettono di controllare direttamente l'umidità relativa e la qualità dell'aria, prevedono il posizionamento di grandi unità di trattamento aria e/o di voluminose e rumorose canalizzazioni che non è pensabile inserire nelle murature o nella pavimentazione di un edificio storico come Palazzo Ottolenghi. Pertanto l'impianto di condizionamento verrà limitato alla realizzazione di alcune opere di predisposizione in previsione di possibili future installazioni.

Al momento la corrente in questi locali è già garantita tramite l'allacciamento alla cabina ENEL. L'impianto elettrico presente è costituito da tipologie di lampade differenti tra loro ed alimentate da cavi passanti in canaline addossate alle pareti. La mia idea è quella di "pulire" le superfici realizzando un impianto in tubi flessibili in PVC sottotraccia. Le canaline, le cassette di derivazione, le prese e gli organi di comando verranno incassate nelle pareti in posizioni poco visibili. I sistemi d'illuminazione verranno realizzati con sistemi autonomi appositamente studiati per gli arazzi ed esaminati nel dettaglio nel capitolo successivo. In questo modo si garantirà un illuminamento massimo di 50 lux ed una dose annua di luce pari 50.000 lux ora/anno con un indice di resa cromatica di $R_a = > 90^2$. L'illuminazione d'emergenza verrà garantita allacciando l'impianto ad un gruppo di continuità e verranno posizionati a pareti gli appositi segnali che indichino le vie di fuga.

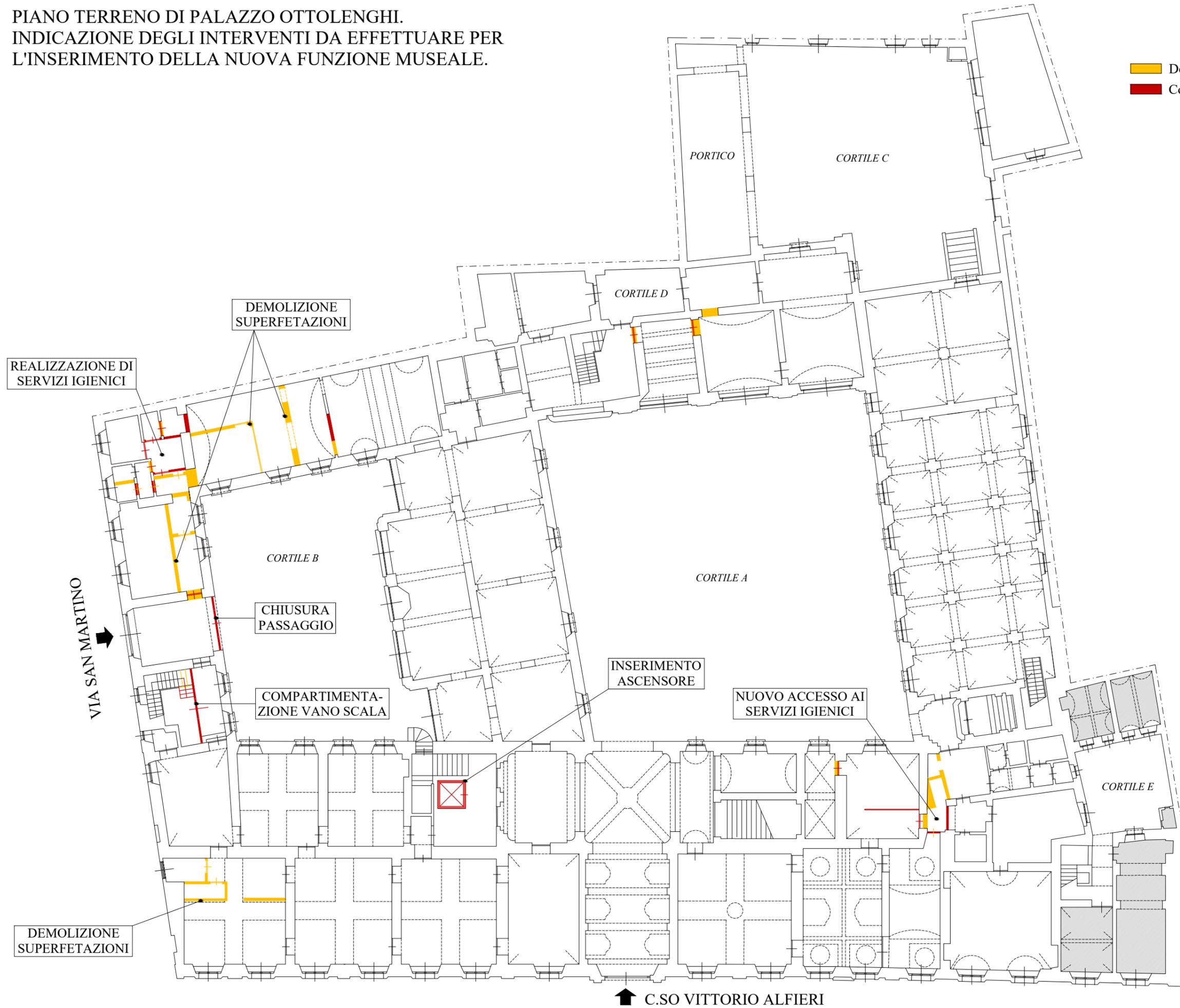
² Mario Bonomo, *Una guida per l'illuminazione delle opere d'arte*, in AA. VV., *Convegno Associazione Italiana Condizionamento dell'Aria, Riscaldamento, Refrigerazione - Microclima, qualità dell'aria e impianti negli ambienti museali*, Firenze, 7 febbraio 1997, AICARR, Milano 1997, p. 175.

Gli altri sistemi di rilevamento fumi ed antincendio, di antintrusione, di video sorveglianza, di allarme e di diffusione sonora attualmente carenti verranno realizzati in tutti i locali mediante idonee canalizzazioni in intercapedini realizzate sotto il pavimento, lungo le murature perimetrali e ove possibile verranno utilizzate le canne camino esistenti. Verrà collocata anche un'adeguata cartellonistica identificativa di sicurezza, dei pulsanti manuali di allarme, dei segnalatori ottico-acustici, estintori e idranti a naspo in posizione facilmente accessibile.

L'intera gestione avverrà da appositi comandi situati nella sala della manica est adibita ad ufficio.

PIANO TERRENO DI PALAZZO OTTOLENGHI.
INDICAZIONE DEGLI INTERVENTI DA EFFETTUARE PER
L'INSERIMENTO DELLA NUOVA FUNZIONE MUSEALE.

- Demolizioni
- Costruzioni



IL PERCORSO ESPOSITIVO

Gli antichi Palazzi, nati e modellati quasi sempre per una destinazione residenziale, nel momento in cui sono stati riconvertiti a sedi espositive e museali, vengono spesso snaturati e l'obiettivo di esporre “al meglio” porta a dimenticare l'importanza storico-artistica dell'edificio che diventa illeggibile per i visitatori.

Le linee guida, da me perseguite, per lo studio del riallestimento del Museo degli “Arazzi Scassa” invece sono state il rispetto dell'architettura e delle volumetrie originarie dei locali, dove i visitatori possono godere delle opere esposte supportati da informazioni fornite da pannelli informativi e da sistemi multimediali.

E' necessario evidenziare che, nella realizzazione di un museo, il progetto dev'essere il risultato di decisioni che riguardano l'identità dell'istituzione museale che si deve realizzare attraverso le opere e la loro collocazione, attività coordinate dal direttore del museo, e dell'organizzazione dello spazio secondo le peculiarità dei suoi contenuti, guidata dall'architetto. Le figure responsabili dei due campi è necessario che intreccino relazioni interdisciplinari anche con altri specialisti. E' evidente che in tale sede, a livello di proposta di tesi, durante il progetto museografico non mi è stato possibile effettuare tali confronti.

Il mio studio si è sviluppato a livello di masterplan individuando il percorso di visita ed il posizionamento delle varie opere all'interno delle sale. Nello specifico ho poi focalizzato la mia attenzione su di una stanza realizzando un sistema di allestimento apposito per gli arazzi in grado di integrare anche il sistema d'illuminazione e la targa identificativa dell'opera. La mia idea è stata quella di pensare ad un sistema svincolato dalle pareti, quindi autonomo rispetto all'edificio, in modo tale che, se necessario, sia possibile spostarlo per diversificarne la collocazione. L'integrazione dell'apparato illuminotecnico mi ha permesso di eliminare antiestetiche canaline aumentando il senso di “pulizia” dei locali che volevo trasmettere. Seguendo sempre la stessa filosofia infine ho ipotizzato anche diverse soluzioni per la tipologia di apparecchi di illuminazione. Tali elementi verranno esaminate più nel dettaglio in seguito.

L'invito all'accesso al sistema museale da c.so Vittorio Alfieri avverrà con il posizionamento di un pannello all'esterno del palazzo, non direttamente ancorato alla muratura ma realizzato con appositi sostegni, che fornirà indicazioni generali come orari d'apertura, costi etc.. Tale unica entrata permetterà anche il controllo degli ingressi all'interno di tutto l'edificio.

I visitatori verranno accolti nei locali a sinistra dell'ingresso nella biglietteria-bookshop, in cui sarà gestito l'intero complesso, fornendogli un orientamento generale e ricevendo i necessari sussidi a scoprire i diversi musei e la loro storia nella loro articolazione tipologica delle raccolte. Nelle sale adiacenti avranno la possibilità, mediante programmi di visualizzazione computerizzata, di esplorare l'intero patrimonio ottenendo in tempo reale schede ed immagini dei beni e dei documenti esposti o archiviati, di esplorare parti non accessibili al pubblico o di inserirsi in una rete di connessioni con il contesto urbano e territoriale. Il metodo consente così la conoscenza di informazioni aggiuntive e la fruizione di quanto è sottratto alla vista per ragioni di conservazione o di spazio. Inoltre tali spazi consentiranno attività didattiche.

L'allestimento e la progettazione delle strutture didattiche sarà indirizzato a soddisfare le esigenze di accessibilità da parte di un'utenza diversificata, ovvero, turisti, studiosi, studenti, bambini o scolaresche. Saranno pertanto attentamente studiati i rapporti dimensionali, l'altezza dei piani, la forma, i materiali, l'illuminazione, le didascalie e quanto può essere ritenuto necessario al fine di non creare barriere architettoniche o fonti di pericolo.

Il locale adibito a ufficio non sarà accessibile al pubblico e conterrà tutti gli elementi e le tecnologie necessarie per la gestione interna. Da questa postazione l'operatore potrà osservare le sale dei musei attraverso le telecamere, comandare l'impianto di illuminazione generale e parziale, attivare o spegnere i proiettori, i video e l'impianto di diffusione sonora e controllare gli impianti di sicurezza.

Sempre in questa zona troverà posto il servizio guardaroba concepito principalmente per le esigenze di confort e di comodità dei visitatori, ma anche per le esigenze generali di sicurezza. La sua organizzazione prevedrà dimensioni atte a contenere sia degli indumenti che dei bagagli.

Il percorso espositivo del Museo “Arazzi Scassa” da me ipotizzato si sviluppa lungo un unico percorso e la presenza di due porte di accesso, posizionate lungo la stessa parete dei locali ma in posizione opposta, permetteranno uno scorrevole flusso dei visitatori. Le sale della prima parte, ovvero prima dell’accesso al cortile, saranno dedicate all’esposizione degli arazzi tessuti su cartoni di artisti, architetti, pittori etc. italiani mentre nella seconda parte troveranno posto quelli stranieri. Nella prima parte inoltre, nelle sale a destra, sarà possibile osservare i telai per la tessitura e delle suggestioni ne spiegheranno il loro funzionamento.

La funzione didattica verrà espletata attraverso il posizionamento di pannelli espositivi e di schermi interattivi che forniranno informazioni diverse in relazione alle diverse opere esposte.

Per i visitatori che vorranno approfondire le nozioni sarà possibile l’utilizzo di un audio guida con auricolari per non disturbare il percorso di visita altrui.

I sistemi espositivi a cui ho pensato verranno appositamente realizzati, nel totale rispetto delle normative vigenti, al fine di adattarli “al meglio” all’esigenza espositiva. L’utilizzo però di materiali ed elementi con profili e standard e di facile commercio consentirà di limitare, per quanto possibile, i costi.

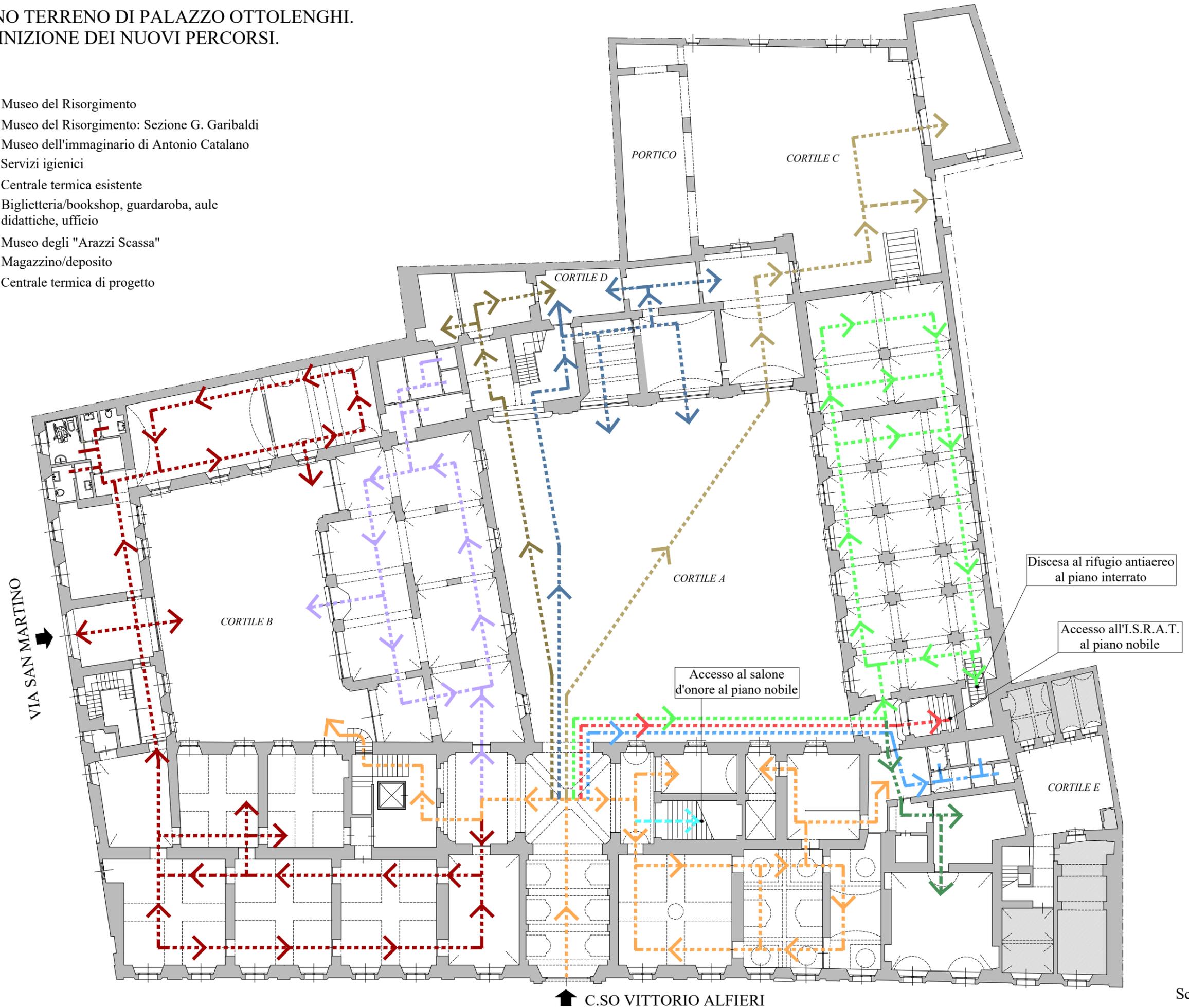
Nello specifico lungo il percorso verranno posizionati, oltre agli elementi didattici, gli espositori con gli arazzi, i telai per la tessitura, delle opere d’arte posizionate su dei basamenti in modo da valorizzarle e delle vetrine per contenere alcuni oggetti utilizzati per la tessitura e diverse tipologie di lana.

In alcune sale si prevede anche il posizionamento di alcune sedute per il pubblico. La loro collocazione, non intralcerà il percorso di visita, permettendo una sosta e la visione degli arazzi. L’inserimento di divanetti di design mi è stata suggerita dalla natura artistica delle opere esposte facendoli diventare parte integrante del museo.

La suddivisione dei locali, se necessari per allestimenti futuri, si definirà, materialmente o idealmente, con elementi mobili tipo pannellature, quinte, griglie, intelaiature e con materiali mai murari nelle forme e nei colori più idonei a valorizzare gli oggetti esposti.

PIANO TERRENO DI PALAZZO OTTOLENGHI.
DEFINIZIONE DEI NUOVI PERCORSI.

- Museo del Risorgimento
- Museo del Risorgimento: Sezione G. Garibaldi
- Museo dell'immaginario di Antonio Catalano
- Servizi igienici
- Centrale termica esistente
- Biglietteria/bookshop, guardaroba, aule didattiche, ufficio
- Museo degli "Arazzi Scassa"
- Magazzino/deposito
- Centrale termica di progetto



LO STUDIO DEL SISTEMA DI ALLESTIMENTO-ILLUMINAZIONE DEGLI ARAZZI

La funzione degli arazzi, fin dalla loro origine, è sempre stata quella di essere appesi alle pareti di castelli e palazzi a fini ornamentali. La loro visione pertanto era in posizione verticale.

Questa idea mi ha fornito l'ispirazione di realizzare un elemento espositivo concependolo come un grande quadro in cui l'allestimento risulta essere la cornice e l'arazzo l'opera ospitata.

Il “quadro” però nel mio caso non verrà appeso alle pareti ma appoggiato a terra in modo da svincolarsi dall'edificio non intaccando le superfici murarie e dando la possibilità di essere spostato.

Incassati all'interno della “cornice”, nella parte alta, verranno inseriti i sistemi di sospensione degli arazzi ed il sistema d'illuminazione. Grazie a tale tipologia di struttura sarà così possibile far transitare all'interno i cavi per l'alimentazione elettrica e nascondere alla vista antiestetici elementi di sostegno.

Per migliorare le condizioni di conservazione le opere le opere verranno appoggiate ad un pannello in materiale Absorb che fungerà da supporto. Questa tipologia di materiale è realizzato in silica gel sbriciolato e agglomerato con fibre e diventa autoportante permettendo il controllo passivo dell'umidità relativa.

Il sistema che si verrà a creare in questo modo sarà di allestimento integrato all'illuminazione ed al controllo passivo dell'umidità relativa.

L'impianto elettrico all'interno della sala prevedrà inoltre il posizionamento di un attacco incassato nella pavimentazione in posizione retrostante rispetto agli elementi espositivi in modo da consentire un allaccio diretto che risulti poco visibile. Questo permetterà di incrementare l'idea di pulizia dei locali eliminando il posizionamento di canaline e la flessibilità di avere attacchi differenti in base alle diverse necessità degli allestimenti.

Gli espositori verranno realizzati su misura con larghezze diverse in base alle diverse dimensioni degli arazzi. L'altezza pari a 2,00 m., la profondità pari a 45 cm e la "cornice" frontale di 20 cm resteranno però fisse in modo da creare omogeneità di allestimento. La struttura verrà realizzata con pannelli di legno dello spessore di 3 cm.

La parte superiore presenterà due fessure, la prima di larghezza di 1 cm consentirà il passaggio delle bacchette in ferro smaltato alle quali, tramite appositi ganci, è possibile reggere la barra di sostegno degli arazzi posta nella parte retrostante degli stessi ed il pannello in Absorb. Per la seconda per il collocamento degli apparecchi di illuminazione ho ipotizzato l'inserimento di due diverse tipologie di sistemi. In entrambi i casi il montaggio degli apparecchi di illuminazione avverrà dall'esterno dell'espositore assieme a quello di sospensione degli arazzi

La porzione retrostante sarà costituita da due pannelli distanziati tra loro di 3 cm in modo da consentire il transito dell'impianto elettrico fino alla parte basamentale dove sarà realizzata una apposita uscita. Inoltre eviterà, in caso di correnti d'aria accidentali, che agli arazzi possano ondeggiare.

La zona appoggiata a terra fungerà da irrigidimento dell'intera struttura e servirà per il posizionamento della targa identificativa dell'opera.

Nella porzione retrostante verrà realizzato uno sportello per consentire l'aggancio della struttura che regge gli arazzi ad un profilo interno in legno, il collegamento dei cavi elettrici e l'eventuale manutenzione anche del pannello in silica gel.

Esternamente l'espositore presenterà una superficie liscia laccata con un color marrone pallido (RAL 8025 schiarito) in modo da distaccarsi visivamente dal bianco delle pareti ma legandosi bene con la pavimentazione in rovere e senza disturbare la visione delle opere.

Per evitarne il ribaltamento verranno infine agganciati tramite appositi ancoraggi alla pavimentazione.

La visione corretta delle opere d'arte è un elemento fondamentale nel trasmettere al visitatore le giuste sensazioni.

Per una corretta illuminazione degli arazzi, come già detto in precedenza, si deve tener conto innanzitutto dell'alto grado di fotosensibilità del materiale di cui sono composti. L'illuminazione infatti è una delle cause del deperimento per effetto soprattutto del processo fotochimico, per cui le molecole subiscono un degrado irreversibile per effetto dell'assorbimento dei fotoni.

I parametri di riferimento per una corretta illuminazione sono indicati nell'“Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di sviluppo dei musei, ambito VI – sottoambito I” del D.M. 25.7.2000, nella norma UNI 10829 “Condizioni ambientali di conservazione. Misurazione e analisi” e nella norma UNI 16163 del 2014 “Linee guida e procedure per scegliere l'illuminazione adatta a esposizioni in ambienti interni” in cui gli arazzi vengono classificati come “Reperti e manufatti altamente sensibili alla luce” e gli viene attribuita la categoria di fotosensibilità n° 3 – Alta e suggeriscono un illuminamento massimo di 50 lux e una dose annuale di luce (ovvero la quantità di luce che un oggetto riceve nell'arco di un anno LO) pari 50.000 lux ora/anno. Per una corretta resa cromatica (Ra), ovvero per una resa dei colori il più simile a quella della luce naturale, la sorgente luminosa che si dovrebbe impiegare dovrebbe avere un indice di $Ra \geq 90$ ².

Nella scelta della sorgente luminosa da utilizzare all'interno dell'espositore gli aspetti che ho preso in esame sono stati:

- La presenza delle altre fonti di luce all'interno del locale;
- La configurazione dell'espositore;
- La tipologia di luce:
 - o Non avere angolazioni in grado di produrre abbagliamento e ombre;
 - o Non dannosa per la conservazione;
 - o Elevata resa cromatica;

² Mario Bonomo, *Una guida per l'illuminazione delle opere d'arte*, in AA. VV., *Convegno Associazione Italiana Condizionamento dell'Aria, Riscaldamento, Refrigerazione - Microclima, qualità dell'aria e impianti negli ambienti museali*, Firenze, 7 febbraio 1997, AICARR, Milano 1997, p. 175.

- Corpi illuminanti poco visibili, agevolmente ispezionabili e mantenibili.

Le opere esposte devono costituire i punti su cui i visitatori focalizzano la loro attenzione. Per perseguire tale finalità l'illuminazione degli oggetti esposti dovrebbe sopravanzare quella d'ambiente.

Per l'illuminazione d'ambiente del locale ho ipotizzato di collocare dei proiettori a LED posizionati sopra la cornice che corre lungo la cima delle pareti e dirigendo il flusso luminoso verso il soffitto. Questo permetterà un'uniformità d'illuminamento generale dello spazio eliminando il problema di eventuali abbagliamenti o di ombre. Questa tipologia di luci sarà inoltre allacciata ad un gruppo di continuità in modo da funzionare anche come luce d'emergenza.

La luce naturale proveniente dalle grandi finestre, associata ad una notevole quantità di radiazioni nella gamma dell'ultravioletto, risultano dannose per gli arazzi. Pertanto ho ipotizzato l'inserimento di tende a pannello di colore bianco, che fungendo da filtro, ne permetteranno la schermatura.

La tipologia di sistema illuminotecnico che ho ritenuto migliore per l'illuminamento degli arazzi è quella wall washer, radente alla superficie verticale, in modo da "lavare" gli arazzi e non creando ombre ed abbagliamento. L'uniformità d'illuminamento è la preferibile per gli oggetti con superfici piane.

Per realizzare questo tipo di illuminazione ho ipotizzato due differenti sistemi di illuminazione.

La prima consiste nell'inserimento di due apparecchi quali l'"Algoritmo System - Diffused Emission" dell'Artemide a LED nella versione dimmerabile ad incasso. L'effetto voluto è quello di due lame di luce all'interno dell'espositore.

Grazie alle inclinazioni diverse delle lenti i fasci luminosi vengono rivolti con un angolo di incidenza favorevole alla visione dell'opera. Questa tipologia inoltre, avendo una fonte di luce continua evita il crearsi di zone d'ombra sulla superficie dell'arazzo.

La seconda soluzione invece consiste nel posizionamento di una lastra in vetro opalino che funga da diffusore. Inserendo all'interno dell'espositore dei tubi fluorescenti a LED o delle strip LED Philips è possibile fornire una luce proveniente dall'alto, molto diffondente e non direzionata.

La caratteristica più interessante per il nostro studio è che i LED sono una sorgente che emettono una quantità trascurabile di raggi ultravioletti e di raggi infrarossi. Inoltre non inquina e non contiene sostanze pericolose, non emettono calore, hanno una buona efficienza luminosa, hanno un'accensione immediata senza sfarfallamenti, hanno una durata media di 40 000 ore e consentono un risparmio energetico dal 50% all'80% rispetto alle sorgenti tradizionali.

Gli arazzi, nella maggior parte dei casi sono stati realizzati con moltissimi colori differenti che creano delle sfumature, la resa cromatica (RA) quindi è un parametro essenziale da considerare nella scelta della tipologia di apparecchio da utilizzare. La resa cromatica deve soddisfare l'esigenza di riconoscere il colore dell'oggetto esposto.

La resa cromatica standard però dell'apparecchio Algoritmo System - Diffused Emission da me individuata però risulta essere troppo bassa ($RA \geq 80$) e quindi necessita di una regolazione apposita in modo da ottenere un $RA \geq 90$.

La possibilità di variare la tonalità della luce permetterà inoltre di esaltare il contenuto cromatico degli arazzi andando ad individuare la tonalità di luce che maggiormente caratterizza la colorazione prevalente dell'opera. Per le opere in cui prevalgono tonalità calde la temperatura di colore sarà mantenuta fra i 2500-3500K, per quelle in cui non vi è una prevalenza delle tonalità calde o fredde fra i 3400-5300K e per quelle in cui prevalgono le tonalità fredde fra i 5300-6000K³.

Un aspetto che invece risulta essere trascurabile nel caso in esame è quello della resa al contrasto, ovvero della riflessione delle sorgenti luminose, in quanto gli arazzi non hanno una superficie lucida e quindi non riflettono la luce.

³ MARIO BONOMO, CHIARA BERTOLAJA, *L'illuminazione delle opere d'arte negli interni*, Ediplan Editrice, Milano 2013, pp. 16-17.

La tipologia ad incasso però consentirà le operazioni di montaggio della lampada e quelle della pulizia degli schermi e dei riflettori semplicemente sfilando lo schermo di chiusura dall'esterno dell'espositore.

L'idea che ho voluto trasmettere è quella di un sistema espositivo lineare, pulito nella forma, semplice.

Ho ipotizzato di utilizzare la stessa tipologia di luce Algoritmo System - Diffused Emission ma nella versione a sospensione per sostituire le luci appese sopra i telai per la tessitura in modo da creare omogeneità.

Per limitare l'esposizione delle opere alla luce ho ipotizzato ridurre la durata dell'accensione degli espositori utilizzando l'illuminazione d'ambiente come luce da utilizzare durante i lavori di allestimento, di pulizia e di manutenzione.

Durante le verifiche legate alla manutenzione ordinaria dell'edificio sarà necessario che anche questi sistemi d'illuminazione vengano controllati periodicamente seguendo una frequenza regolare per accertarne il corretto funzionamento.

LA COLLEZIONE ARAZZI SCASSA.

Arazzi ad alto liccio realizzati a mano con ordito di cotone, trama di lana:
 5,4 fili di ordito/cm
 Vello in lana annodato a mano con nodi "ghiordes", tessuto di fondo in cotone: 34.000 nodi/mq



1. Giuseppe Capogrossi
Composizione, 1963, 1966
 355 x 142h cm



2. Luigi Spazzapan
Composizione astratta, 1980-1990
 271 x 186h cm



3. Luigi Spazzapan
Pittura murale, 1980-1987
 260 x 193h cm



4. Corrado Cagli
Vulcano, 1974
 188 x 250h cm



5. Corrado Cagli
La caccia, 1968
 300 x 240h cm



6. Corrado Cagli
Chimera, 1962
 187 x 224h cm



7. Corrado Cagli
Enigma del gallo, 1962
 170 x 260h cm



8. Giorgio De Chirico
Piazza d'Italia, 1975-1999
 310 x 163h cm



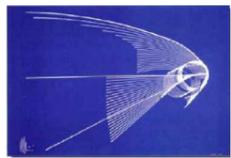
9. Giorgio De Chirico
Canto d'amore, 1975-1999
 179 x 217h cm



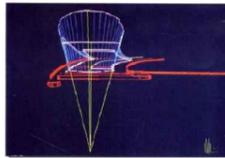
10. Giorgio De Chirico
La torre rossa, 1975-1999
 273 x 196h cm



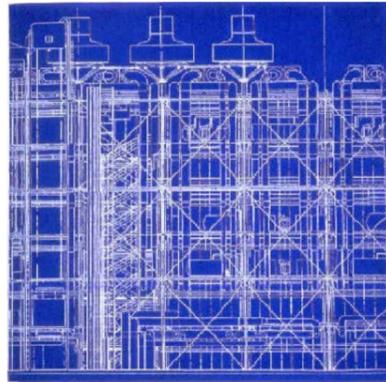
11. Felice Casorati
L'attesa, 2007
 201 x 212h cm



12. Renzo Piano
Kansai, 1996-1997
 232 x 158h cm



13. Renzo Piano
Museo della Scienza Amsterdam, 1996-1997
 231 x 159h cm



14. Renzo Piano
Centre Pompidou, 1996-1997
 400 x 400h cm
 Vello in lana.



15. Mirko Basaldella
Sacerdoti, 1962
 170 x 214h cm



16. Umberto Masroiani
L'eroica, 1991
 163 x 118h cm



17. Umberto Masroiani
Fantasia n°3, 2001
 270 x 185h cm



18. Umberto Masroiani
Il drago azzurro, 1975-1999
 220 x 122h cm



19. Joan Miró
Composizione, 1975-1999
 238 x 122h cm



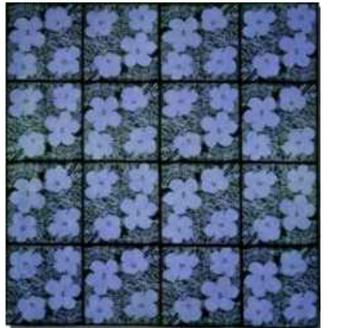
23. Paul Klee
Il ponte rosso, 1990-1999
 235 x 158h cm



21. Henri Matisse
Danzatrice Creola, 1990-1999
 209 x 264h cm



22. Paul Klee
Paesaggio con uccelli gialli, 1990-1999
 265 x 202h cm



20. Andy Warhol
The flowers, 1975-1999
 327 x 332h cm
 Vello in lana.



24. Paul Klee
Giardino zoologico, 1990-1999
 259 x 191h cm



25. Paul Klee
Il padiglione delle donne, 1990-1999
 206 x 165h cm



26. Paul Klee
La partenza dei navigli, 1990-1999
 251 x 192h cm



27. Paul Klee
Fiori notturni, 1990-1999
 209 x 201h cm



28. Max Ernst
La natura all'aurora, 1970-1973
 236 x 190h cm



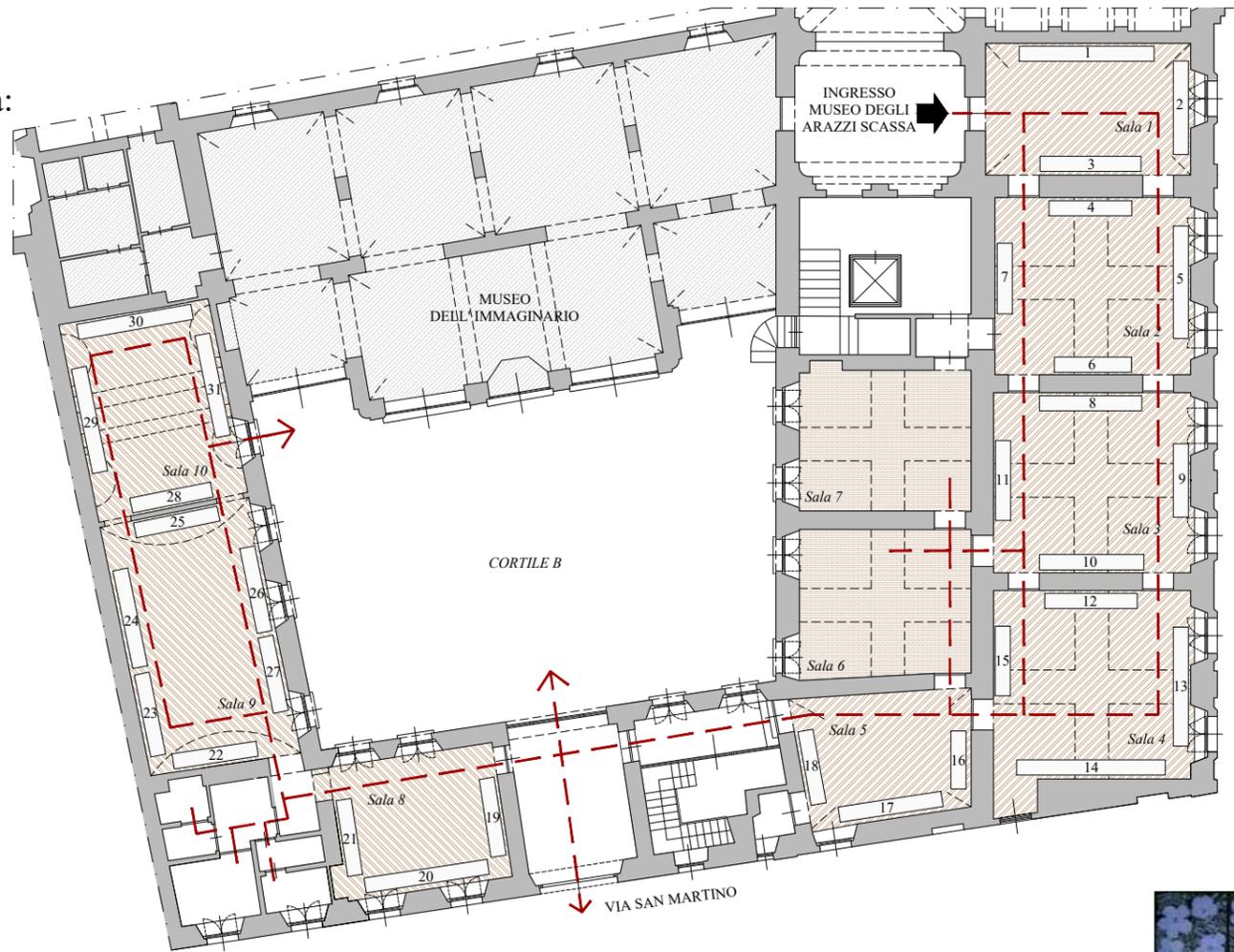
29. Vasilij Kandinskij
Improvisazione VI, 1990-1999
 274 x 203h cm



30. Vasilij Kandinskij
Giallo, rosso, blu, 1990-1999
 304 x 190h cm



31. Max Ernst
L'affascinante cipresso, 1970-1973
 277 x 203h cm



C.SO VITTORIO ALFIERI

LEGENDA

- Percorso uscite di sicurezza
- ▨ Arazzi italiani
- ▩ Arazzi stranieri
- Telai di tessitura

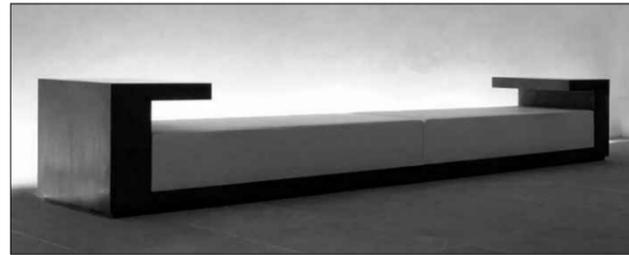


PIANO TERRENO DI PALAZZO OTTOLENGHI.
COLLOCAZIONE DEGLI ELEMENTI ESPOSITIVI.

FOTOGRAFIE DEI TELAI NELLA LORO VECCHIA COLLOCAZIONE ALLA CERTOSA DI VALMANERA.



SUGGERIMENTI DEGLI
ALLESTIMENTI ESPOSITIVI.



Seduta (Sale 2-3-4)



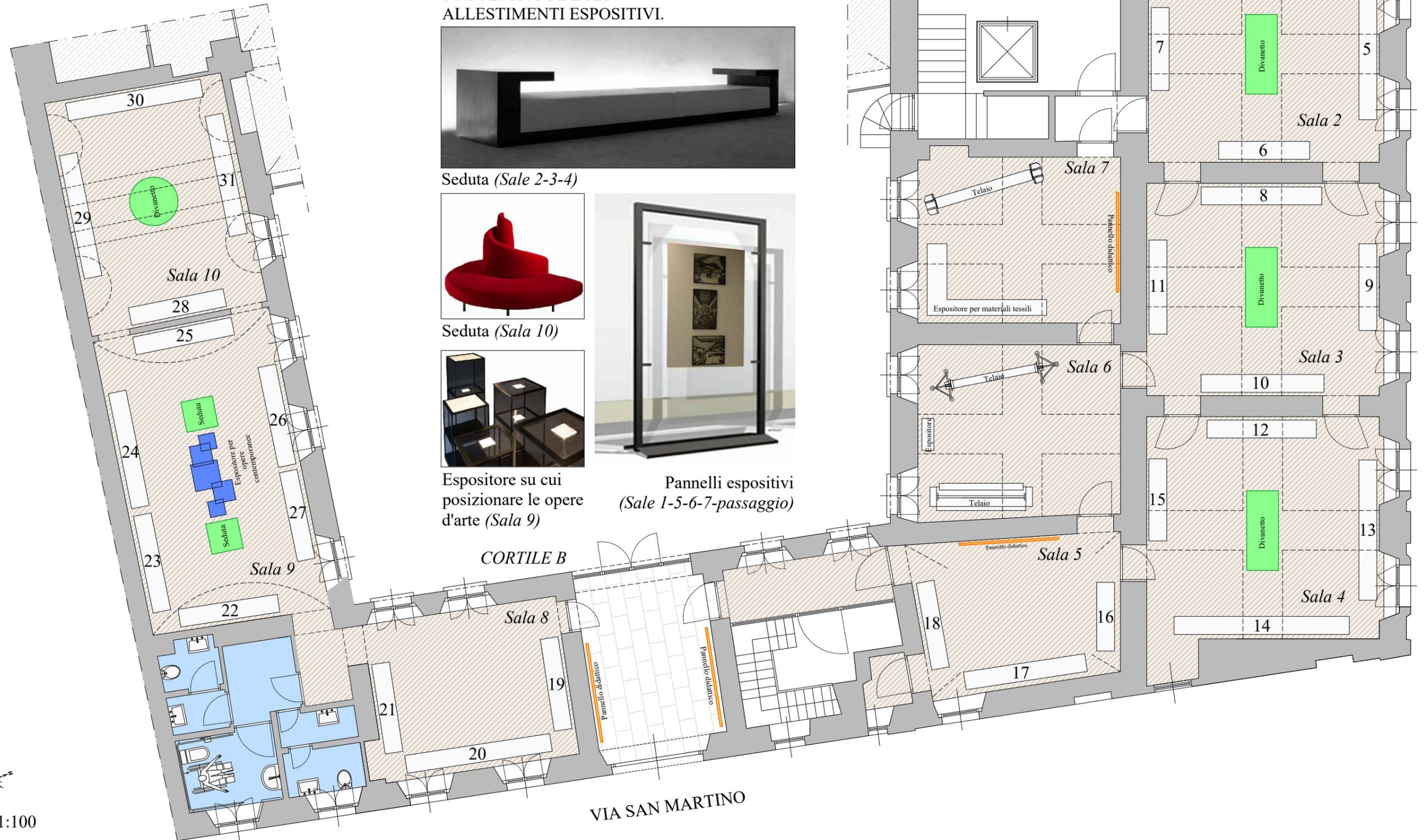
Seduta (Sala 10)



Espositore su cui
posizionare le opere
d'arte (Sala 9)



Pannelli espositivi
(Sale 1-5-6-7-passaggio)



Scala 1:100

PIANO TERRENO DI PALAZZO OTTOLENGHI.
ILLUMINAZIONE GENERALE DELLE SALE.

Obiettivo:

- Uniformità di illuminazione in ambiente
- Illuminazione d'emergenza
- Limitazione della luce naturale

Requisiti:

- Illuminamento medio mantenuto 30 lx
- Resa cromatica > 90
- Temperatura di colore:
bianco caldo / neutro 4000 K

Tipologia di sorgente e apparecchio

Proiettore a fascio largo con sorgente LED

Ipotesi di soluzione

"Caelum 120" - Artemide

I proiettori Caelum 120, con sorgenti Led, sono realizzati in pressofusione di alluminio e vengono ancorati ai moduli strutturali per mezzo di un braccio orientabile che ne permette il puntamento.

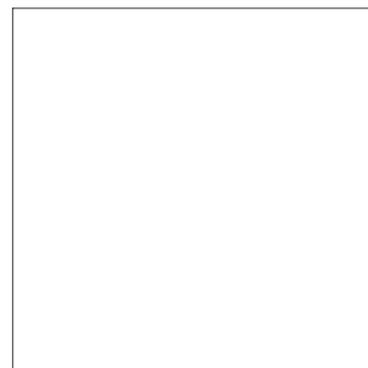
*Uniformità d'illuminamento generale dello spazio:
Proiettori a LED installati a parete negli angoli della sala con direzione del flusso luminoso verso il soffitto. Questi apparecchi saranno allacciati ad un gruppo di continuità per garantire l'illuminazione d'emergenza.*



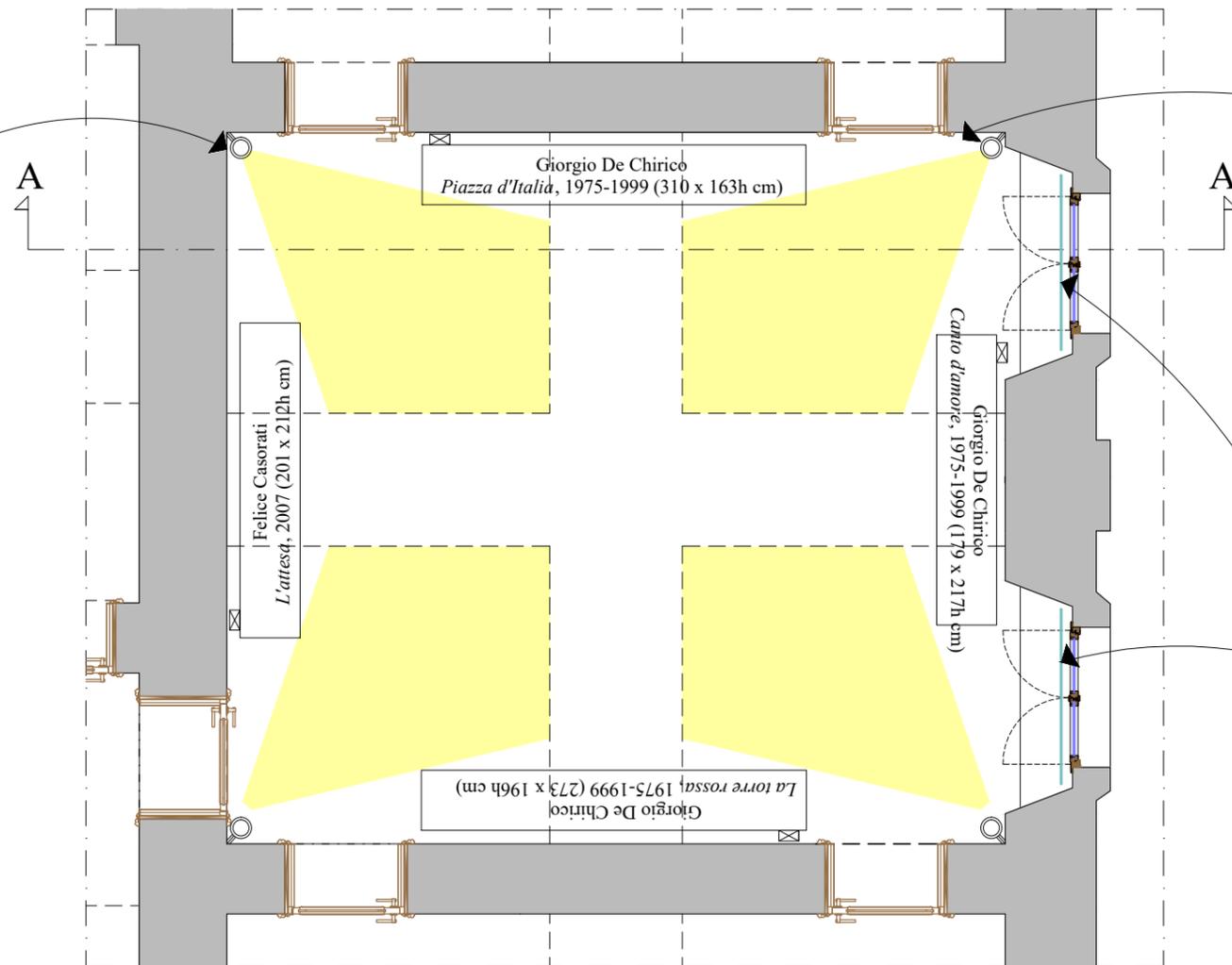
Sezione A-A'



"Caelum 120" - Artemide



Ottica



Pianta sala 3



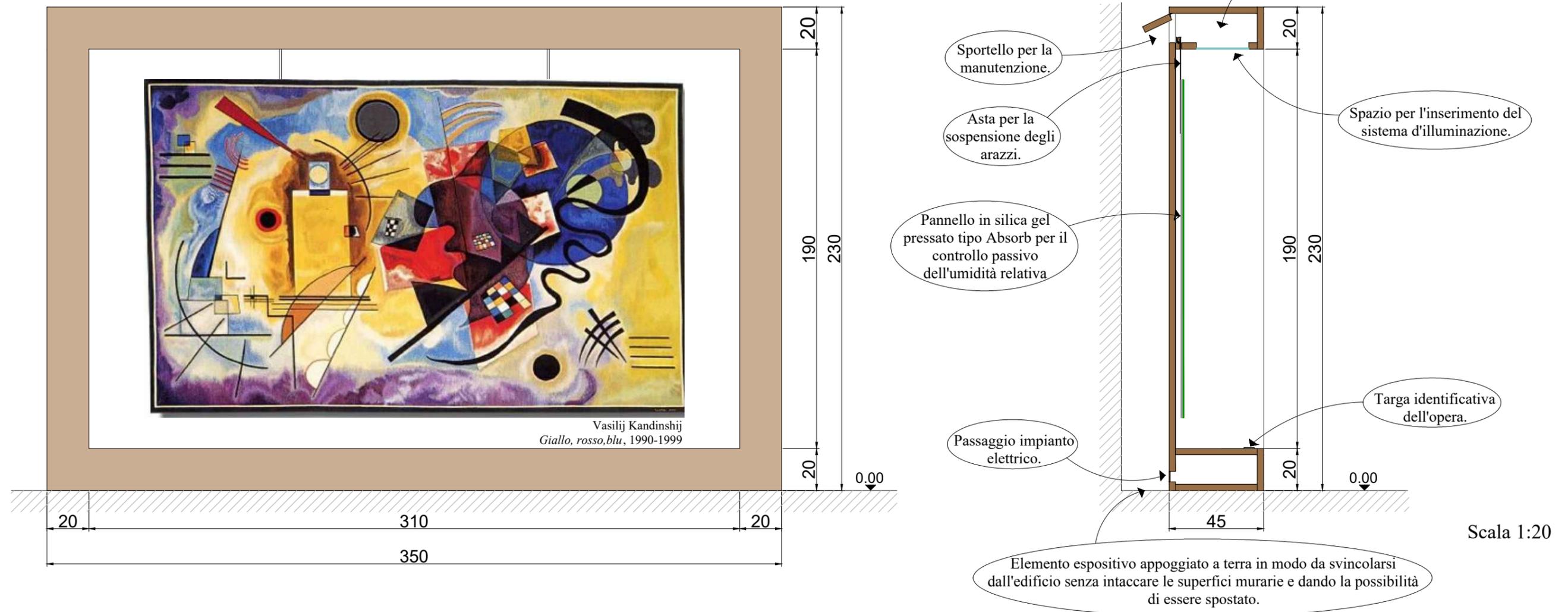
Segnaletica a parete percorso uscite di sicurezza.
"Onlite Ergosign" - Zumtobel

Schermatura della luce naturale grazie al posizionamento di tende a pannello di colore bianco.

SCHEMA DEL SISTEMA ESPOSITIVO

Elemento espositivo concepito come un grande quadro in cui l'allestimento risulta essere la cornice e l'arazzo l'opera esposta con integrato i sistemi d'illuminazione e controllo passivo dell'umidità relativa.

Gli espositori verranno realizzati su misura con lunghezze diverse in base alle dimensioni degli arazzi. L'altezza pari a 2,30 m., la profondità pari a 45 cm e la "cornice" frontale di 20 cm resteranno però fisse in modo da creare omogeneità di allestimento. La struttura verrà realizzata con pannelli di legno dello spessore di 3 cm con finitura liscia laccata di color marrone pallido opaco (RAL 8025 schiarito) in modo da distaccarsi visivamente dal bianco delle pareti ma legandosi con la pavimentazione in rovere.



Sistema di sostegno degli arazzi posta nella parte retrostante degli stessi.



Ganci ancorati alle bacchette grazie ai quali è possibile reggere la barra di sostegno degli arazzi posta nella parte retrostante degli stessi alla quale è fissato il pannello in silica gel.

I parametri di riferimento per una corretta illuminazione:

- "Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di sviluppo dei musei, ambito VI - sottoambito I" del D.M. 25.7.2000;
- Norma UNI 10829 "Condizioni ambientali di conservazione. Misurazione e analisi";
- Norma UNI 16163 del 2014 "Linee guida e procedure per scegliere l'illuminazione adatta a esposizioni in ambienti interni".

Classificazione degli arazzi:

"Reperti e manufatti altamente sensibili alla luce" - categoria di fotosensibilità n° 3 - Alta.
Illuminamento massimo di 50 lux e una dose annuale di luce pari 50.000 lux ora/anno.
Resa cromatica: Ra \geq 90.

SCHEMA DEI DUE SISTEMI D'ILLUMINAZIONE

Obiettivo:

- Valorizzazione degli arazzi con una illuminazione specifica
- Limitazione del possibile danno
- Limitazione dell'abbagliamento

Requisiti:

- Illuminamento medio mantenuto 50 lx
- Uniformità di illuminazione sull'arazzo > 0,6
- Resa cromatica > 90
- Temperatura di colore in relazione al colore prevalente dell'arazzo 3000 K 4000 K 5000 K

Tipologia di sorgente e apparecchio:

Espositore integrato con sistema d'illuminazione

Per garantire una elevata uniformità sull'opera si ipotizzano due differenti sistemi di illuminazione.

La prima consiste nell'inserimento di due apparecchi con ottica asimmetrica, tipo "Algoritmo System - Diffused Emission" dell'Artemide a LED nella versione dimmerabile ad incasso. L'effetto voluto è quello di due lame di luce all'interno dell'espositore. Grazie alle inclinazioni diverse delle lenti i fasci luminosi vengono rivolti con un angolo di incidenza favorendo una visione adeguata dell'opera in tutte le sue parti.

La seconda soluzione consiste nel posizionamento di una lastra in vetro opalino che funga da diffusore. Inserendo nel vano tecnico superiore dei sistemi lineali a LED tipo "MASTER LEDtube" o delle strip LED "Lightstrip Plus" della Philips è possibile fornire una luce proveniente dall'alto, molto diffondente e non direzionata.

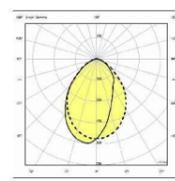
Prima soluzione

Caratteristiche del sistema "Algoritmo System - Diffused Emission" - Artemide

Sistema modulare da incasso a soffitto, composto da moduli strutturali in alluminio. Il sistema ottico è realizzato con lenti quadre piano convesse. La parte interna della griglia è verniciata di bianco ad elevato coefficiente di riflessione, al fine di recuperare all'interno del corpo di Algoritmo la luce incidente sulla griglia stessa. Tramite tale sistema è possibile ottenere un "cut off" netto all'angolo desiderato.



"Algoritmo System - Diffused Emission" - Artemide



Ottica

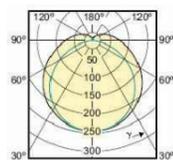
Seconda soluzione

Caratteristiche del sistema "MASTER LEDtube" - Philips

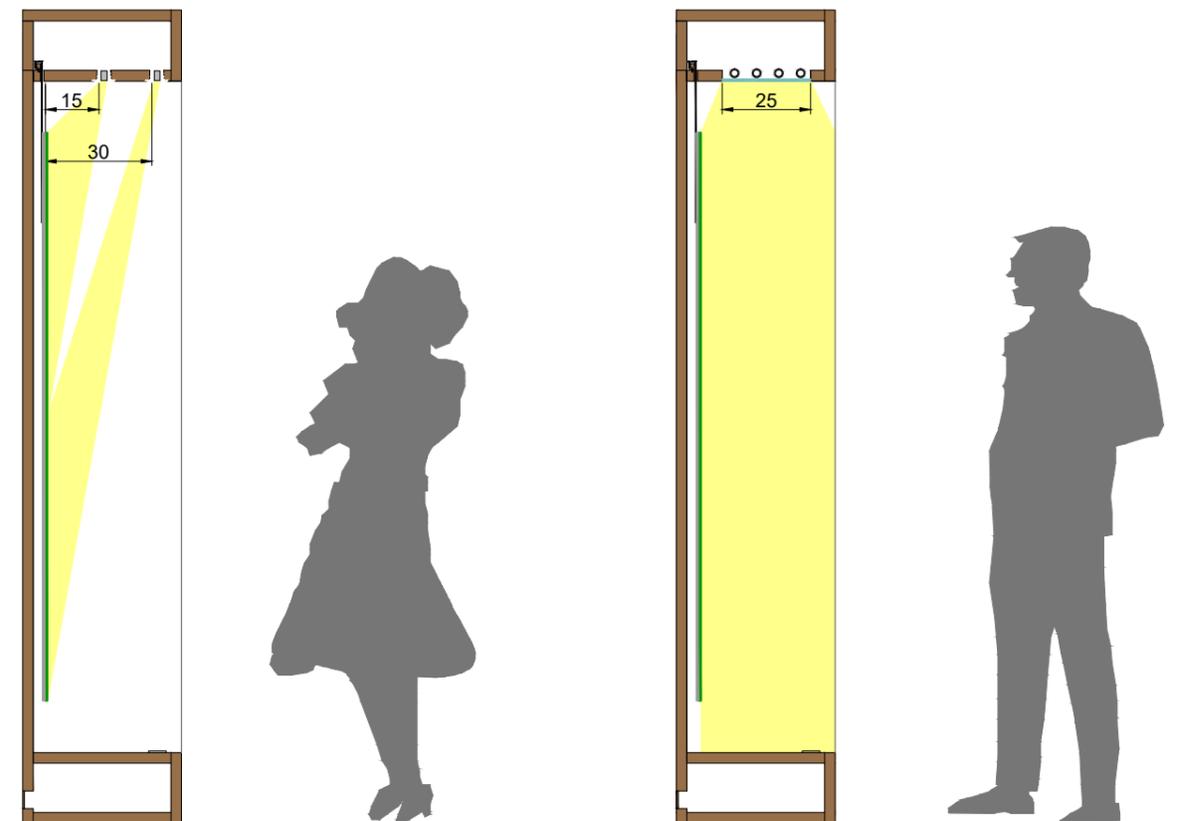
Philips MASTER LEDtube integra una sorgente luminosa a LED in un tubo tradizionale analogo a quelli fluorescenti.



"MASTER LEDtube" - Philips



Ottica



Prima ipotesi.

Seconda ipotesi.

CONCLUSIONE

CONCLUSIONE

La storia dell'Arazzeria Scassa si snoda nel corso di quasi mezzo secolo di attività e sopravvive ancora oggi grazie alla Sig.ra Caterina Alcaro moglie dell'arazziere Ugo Scassa scomparso lo scorso anno. Nonostante la chiusura del museo, il laboratorio di tessitura e restauro è ancora presente nell'Antica Certosa in un luogo immerso nel verde in cui il tempo sembra sia sospeso.

L'arazzo è un manufatto prezioso, che nasce lentamente e che trova significato nel suo non adeguarsi ai ritmi vertiginosi del nostro tempo. Dev'essere guidato dall'entusiasmo e dalla convinzione del valore storico e culturale dell'opera che appare, pian piano, sull'ordito.

La fama internazionale che ha avuto l'Arazzeria Scassa è da rintracciarsi nelle capacità artistiche ed imprenditoriali del suo fondatore. Ugo Scassa ha saputo circondarsi di abili collaboratrici ed è riuscito ad attirare l'interesse di alcuni tra i più rinomati artisti del tempo con cui cooperò in un totale rispetto delle competenze di ognuno, unite nel fine unico di realizzare un'opera d'arte. Ha sempre saputo godere della tranquillità artigiana demandando la vendita dei manufatti stessi agli artisti con cui lavorava.

Dettato oltre che dalla teoria, da esigenze di mercato, riconobbe, fin dall'inizio, l'importanza di ritrovare nella tradizione più antica l'attualità dell'arazzo. Adottò solo sempre la lavorazione ad alto liccio, la più nobile, seppur di difficoltà superiore, apportando poche e unicamente funzionali modifiche, utilizzando lane pregiate senza l'ausilio di seta o fili d'oro e d'argento, e coloranti chimici, perché la consapevolezza del valore del passato, non significa chiusura verso espedienti moderni dai vantaggi fondamentali.

Stabilì subito, che un'arte qual è quella dei panni tessuti, meritava di essere valorizzata senza alcuna limitazione, imposta da pregiudizi di dipendenza dalla pittura. Consapevole del fatto che l'arazzo trae la sua autonomia dalla stessa materia di cui è costituito e la pedissequa ripetizione di un'opera ad olio, per esempio, si realizza solo quando il tessitore cerca di piegare la tecnica in un banale esercizio di copiatura si è completamente distaccato da questa visione. La capacità

interpretativa dell'arazziere, e la sua padronanza del mezzo, gli hanno permesso di fornire al soggetto una versione nuova ed inaspettata.

I panni tessuti dall'arazzeria sono stati testimonianza della qualità italiana nel mondo, a bordo degli ultimi transatlantici di Stato, arricchiscono importanti collezioni pubbliche e private, adornano palazzi di governo e sale vaticane.

Il caso dell'arazzeria astigiana deve essere considerato quale affermazione di come l'alto livello delle realizzazioni, pur imponendo costi quasi proibitivi, trovi una committenza interessata. Non si può negare che oggi il mercato dell'arazzo risulti ridotto ancor più sacrificato da interessi, anche artistici, legati a sperimentazioni diverse e nuove tecnologie.

La notizia della chiusura del museo Arazzi Scassa, dovuta alla mancanza d'interesse da parte della città di Asti e l'avversione di alcune forze politiche cittadine, mi ha spinto ad indagare su questa realtà della mia città scoprendo una attività unica nel suo genere.

Quando anche la Sig.ra Caterina Alcaro interromperà la sua attività scomparirà una delle ultime realtà arazziere presenti in Italia. La città si è fatta sfuggire l'occasione di realizzare un museo con opere uniche a Palazzo Alfieri capace di attrarre, se sapientemente gestita e pubblicizzata, grandi flussi turistici. Ma ben più importante non verranno tramandati e salvaguardati i preziosissimi "segreti di bottega" acquisiti dall'arazziere e dalle sue collaboratrici in tanti anni d'esperienza. Tecniche d'esecuzione, di conservazione e di restauro, andranno così perduti.

Il mio scopo è stato quello di documentare la storia dell'arazzeria delineando le sue vicende storiche al fine di lasciare traccia del passato. Per questo motivo ho voluto raccontare nel dettaglio il museo, ormai chiuso, inserendo piante e sezioni, indicando il percorso espositivo e il posizionamento degli arazzi grazie alle visite che avevo fatto in precedenza.

Durante queste fasi ho avuto la fortuna di dialogare con l'arazziere cogliendo le modalità della tecnica di tessitura e le grandi difficoltà di realizzazione legate alla sensibilità delle tessitrici soprattutto nella realizzazione delle miscele dei colori. L'aspetto che mi ha colpito di più è stata la dedizione alla tecnica dettata dai lunghissimi tempi di realizzazione, infatti per opere complesse arrivano anche a

200 ore lavoro a metro quadro. Lo studio dei materiali di cui sono composti mi ha permesso di comprendere le principali fonti di degrado che possono subire nel tempo e quindi di conseguenza le modalità per una corretta conservazione.

La mia idea è stata quella di trovare una nuova collocazione al museo Arazzi Scassa all'interno del centro storico in modo da restituire alla città di Asti un suo pezzo di storia.

Palazzo Ottolenghi, nel quale convivono il museo del Risorgimento, il museo dell'Immaginario, l'I.S.R.AT ed una sala espositiva, sono presenti ancora molti locali liberi. Questa sede mi è sembrata ideale per la realizzazione di un sistema museale unico, capace di gestire in maniera unitaria diverse realtà che però perseguono le stesse finalità culturali.

Gli spazi inutilizzati si sono rivelati consoni all'inserimento dell'attività museale avendo grandi sale a disposizione in cui poter esporre gli arazzi ridandogli la loro funzione di godimento visivo dei visitatori.

Per realizzare al meglio questa esperienza ho ipotizzato un percorso di visita dividendo gli arazzi realizzati su cartoni di artisti italiani e quelli stranieri dai telai di tessitura corredandoli di appositi pannelli informativi capaci di accompagnare il visitatore lungo il percorso espositivo. Lo studio di un apposito sistema espositivo capace di racchiudere al suo interno anche il sistema d'illuminazione e di controllo passivo dell'umidità relativa degli arazzi mi ha permesso di definire un sistema svincolato dall'edificio stesso, capace di variare al variare delle necessità espositive.

La comunicazione espositiva, legata all'espressività della luce, mi hanno suggerito la realizzazione di un sistema espositivo lineare, pulito nella forma, semplice con la possibilità di ospitare due differenti tipologie di apparecchi di illuminazione.

Il sistema di illuminazione proposto è quello di un'illuminazione uniforme proveniente dall'alto, senza creare zone d'ombra sugli arazzi o abbagliamento ai visitatori.

L'efficacia di questa immagine mi ha permesso di esaltare ancora di più opere uniche, prive di altri esempi nel mondo, esperienze contemporanee rappresentate attraverso un'antica tradizione.

ELENCO IMMAGINI

ELENCO IMMAGINI

1. Willem de Pannemaker "Signora con l'Unicorno" Bruxelles, 1512, Museo di Cluny.
2. Bernard van Orley "Il mese di settembre" settimo pezzo della battuta di caccia di Massilimiliano Bruxelles, 1528 circa, Museo del Louvre.
3. Simon "Mosè salvato dalle acque" terzo pezzo della serie dell'Antico Testamento Parigi, 1630 circa. Museo del Louvre.
4. Controllo della tessitura, realizzata a rovescio, mediante l'inserimento di uno specchio tra le catene ed il sottostante cartone posto sulla tavola del disegno. UGO SCASSA, *La tecnica di tessitura*, in UGO SCASSA (a cura di), *Museo degli Arazzi Scassa*, Skira Editore S.p.A., Milano 2010, p. 48.
5. Telaio ad alto liccio. Arazzeria Scassa, 22 settembre 2016.
6. Fili d'ordito pari e dispari divisi e distanziati dai "bastoni d'incrocio" (in alto) soprastanti il "paletto dei licci". Arazzeria Scassa, 22 settembre 2016.
7. Prima inserzione: mazza passata - andata. Arazzeria Scassa, 22 settembre 2016.
8. Seconda inserzione: mazza passata - ritorno. Arazzeria Scassa, 22 settembre 2016.
9. Telaio orizzontale, detto a basso licci. UGO SCASSA, *La tecnica di tessitura*, in UGO SCASSA (a cura di), *Museo degli Arazzi Scassa*, Skira Editore S.p.A., Milano 2010, p. 48.
10. Tessitura con il disegno inclinato sul lato sinistro presso l'arazzeria Scassa. UGO SCASSA, *La tecnica di tessitura*, in UGO SCASSA (a cura di), *Museo degli Arazzi Scassa*, Skira Editore S.p.A., Milano 2010, p. 52.
11. Particolare di un "cartone cifrato". U. SCASSA, *Come nasce l'arazzeria Scassa*.

12. Jean Lurçat che lavora ad un cartone. U. SCASSA, *Come nasce l'arazzeria Scassa*.
13. Vista aerea della città di Asti. www.google.it.
14. Estratto di P.R.G. della città di Asti - Scala 1:5000.
15. Estratto di Mappa Catastale della città di Asti - Scala 1:2000.
16. Ragazze al telaio durante la tessitura di un arazzo nel vecchio laboratorio, 1960. VALERIO MIROGLIO (a cura di), *L'arazzeria di Asti*, Camera di Commercio, industria, artigianato e agricoltura di Asti, 1968. XXXII Mostra Internazionale dell'Artigianato, 24 aprile - 8 maggio 1968. Firenze 1968.
17. Ragazze al telaio durante la tessitura di un arazzo nel vecchio laboratorio, 1960. ELDA DANESE, *L'arte italiana del Novecento negli arazzi della manifattura Scassa*, in ELDA DANESE, *L'arte al telaio - L'arazzeria Scassa dal 1957 ad oggi*, Umberto Allemandi & C., Torino 2000, p. 47.
18. Turbonave Leonardo da Vinci. Sala di prima classe. ELDA DANESE, *L'arte italiana del Novecento negli arazzi della manifattura Scassa*, in UGO SCASSA (a cura di), *Museo degli Arazzi Scassa*, Skira Editore S.p.A., Milano 2010, p. 23.
19. Facciata nord dell'antica certosa. P. ERCOLE, E. GRIBAUDO, E MUZZI, G. PELLEGRINI (a cura di), *Gli arazzi di Asti*, catalogo della mostra, Antica Certosa di Valmanera, maggio-agosto 1966, edizione a cura del Comune di Asti, S.p.A. F.lli Pozzo - Salvati - Gros Monti & C., Torino 1966, p.8.
20. Il loggiato. P. ERCOLE, E. GRIBAUDO, E MUZZI, G. PELLEGRINI (a cura di), *Gli arazzi di Asti*, catalogo della mostra, Antica Certosa di Valmanera, maggio-agosto 1966, edizione a cura del Comune di Asti, S.p.A. F.lli Pozzo - Salvati - Gros Monti & C., Torino 1966, p.9.
21. Facciata ovest. MARZIANO BERNARDI, *Cagli. Mostra degli arazzi di Asti*, catalogo della mostra, Antica Certosa di Valmanera, 1° luglio - 10 ottobre 1978, Edizione del Comune di Asti - Regione Piemonte, Tipolitografia Turingraf, Torino 1978.

22. Turbonave Raffaello. Grande Bar "Atlantico". ELDA DANESE, *L'arte italiana del Novecento negli arazzi della manifattura Scassa*, in UGO SCASSA (a cura di), *Museo degli Arazzi Scassa*, Skira Editore S.p.A., Milano 2010, p. 24.
23. Turbonave Michelangelo. Sala di prima classe. ELDA DANESE, *L'arte italiana del Novecento negli arazzi della manifattura Scassa*, in UGO SCASSA (a cura di), *Museo degli Arazzi Scassa*, Skira Editore S.p.A., Milano 2010, p. 25.
24. Collaborazione tra Ugo Scassa, direttore tecnico (sinistra) e Corrado Cagli, direttore artistico (destra). Milano, 1965. P. ERCOLE, E. GRIBAUDO, E MUZZI, G. PELLEGRINI (a cura di), *Gli arazzi di Asti*, catalogo della mostra, Antica Certosa di Valmanera, maggio-agosto 1966, edizione a cura del Comune di Asti, Asti 1966.
25. Gli arazzi di Ugo Scassa esposti a palazzo Strozzi a Firenze, nella mostra antologica di Cagli. VALERIO MIROGLIO (a cura di), *L'arazzeria di Asti*, Camera di Commercio, industria, artigianato e agricoltura di Asti, 1968. XXXII Mostra Internazionale dell'Artigianato, 24 aprile - 8 maggio 1968. Firenze 1968.
26. Galleria delle colonne al piano terra. Allestimento del primo Museo degli Arazzi Scassa.
27. Galleria d'esposizione sala A e sala B al piano primo. Allestimento del primo Museo degli Arazzi Scassa. Galleria d'esposizione sala E e sala F al piano secondo. Allestimento del primo Museo degli Arazzi Scassa.
28. Visita di Giuseppe Ungaretti all'arazzeria nel 1968.
29. La Certosa prima degli interventi di restauro.
30. Stralcio di Asti nella rappresentazione del "Theatrum Sabaudiae", 1682.
21. La Certosa di Valmanera nel '600.
32. La Certosa in un dipinto.
33. La Certosa in una cartolina d'epoca.

34. Descrizione della Cerosa. STEFANO GIUSEPPE INCISA, Asti nelle sue chiese ed iscrizioni, manoscritto di Stefano Giuseppe Incisa, Cassa di Risparmio di Asti, 1974.
35. Prospetto chiesa. STEFANO GIUSEPPE INCISA, Asti nelle sue chiese ed iscrizioni, manoscritto di Stefano Giuseppe Incisa, Cassa di Risparmio di Asti, 1974.
36. Fabbricato - Chiesa. STEFANO GIUSEPPE INCISA, Asti nelle sue chiese ed iscrizioni, manoscritto di Stefano Giuseppe Incisa, Cassa di Risparmio di Asti, 1974.
33. Portone rustico a nord. L. GENTILE, *La Certosa d'Asti*, Tipografia M. Varesio, Asti 1927, p.9.
38. Vista nord-est della Certosa di Valmanera prima dei restauri. L. FERRARIS, U. SCASSA, (a cura di), *Scassa arazzi contemporanei*, catalogo della mostra, a cura di (Serra de' Conti, chiostro di San Francesco, 17 marzo -29 luglio), Tecnostampa Edizioni, Ostra Vetere, p. 37.
39. Portico. Il museo Arazzi Scassa alla Certosa di Valmanera.
40. Scala. Il museo Arazzi Scassa alla Certosa di Valmanera.
41. Sala C. Il museo Arazzi Scassa alla Certosa di Valmanera.
42. Sala C. Il museo Arazzi Scassa alla Certosa di Valmanera.
43. Sala D. Il museo Arazzi Scassa alla Certosa di Valmanera.
44. Sala D. Il museo Arazzi Scassa alla Certosa di Valmanera.
45. Sala E. Il museo Arazzi Scassa alla Certosa di Valmanera.
46. Sala F. Il museo Arazzi Scassa alla Certosa di Valmanera.
47. Locandina della mostra "Gli arazzi di Scassa. Un tesoro della città", Palazzo Alfieri, 20 febbraio 2014 - 20 marzo 2014.
48. "Gli arazzi di Scassa. Un tesoro della città", Palazzo Alfieri, 22 febbraio 2014.
49. Palazzo del Michelerio. Prospetto da c.so V. Alfieri.

50. Palazzo del Michelerio. Cortile interno.
51. Palazzo del Michelerio. Museo Paleontologico.
52. Palazzo del Michelerio. Museo Paleontologico.
53. Palazzo dell'Enofila. Prospetto principale, viste storiche -
www.comuniinrete.at.it.
54. Palazzo dell'Enofila. Prospetto principale, viste storiche -
www.comuniinrete.at.it.
55. Palazzo dell'Enofila. Prospetto principale.
56. Palazzo dell'Enofila. Piano terra.
57. Palazzo Gazelli di Rossana. Prospetto principale.
58. Palazzo Gazelli di Rossana. Cortile interno.
59. Palazzo Gazelli di Rossana. Atrio principale.
60. Palazzo Gazelli di Rossana. Cantinato.
61. Palazzo Ottolenghi. Prospetto principale.
62. Palazzo Ottolenghi. Cortile interno.
63. Palazzo Ottolenghi. Salone d'onore.
64. Palazzo Ottolenghi. Museo del Risorgimento.
65. Palazzo Mazzetti. Prospetto principale.
66. Palazzo Mazzetti. Salone d'Onore.
67. Palazzo Mazzetti. Salone d'Onore.
68. Palazzo Mazzetti. Galleria.

69. A sinistra: Stralcio di Asti nella rappresentazione del Laurus, 1639.
70. Stralcio di Asti nella rappresentazione del "Theatrum Sabaudiae", 1682.
71. Piano interrato. Individuazione delle fasi di formazione ed aggregazione delle varie parti dell'edificio. LAURA MORO, *Palazzo Gabuti di Bestegno, ora Ottolenghi*, in *Benedetto Alfieri - L'opera astigiana*, MIRELLA MACERA (a cura di), Ed. Lindau, Torino 1992, p. 294.
72. Palazzo Gabuti di Besagno. Pianta della città di Asti, di L. Barbavara, 1827 (A.S.C.A. Catasti).
73. LAURA MORO, *Palazzo Gabuti di Bestegno, ora Ottolenghi*, in *Benedetto Alfieri - L'opera astigiana*, MIRELLA MACERA (a cura di), Ed. Lindau, Torino 1992, p. 187.

TAVOLE

PP. 165 - 182

Rielaborazione grafica delle piante e delle sezioni della Certosa di Valmanera prima della chiusura del museo con l'inserimento degli arazzi secondo le indicazioni del Sig.re Scassa.

P. 189

Rielaborazione grafica della pianta del piano terra di Palazzo V.Alfieri con l'individuazione dei locali ipotizzati per l'inserimento del museo "Arazzi Scassa".

P. 205

Mostra "Gli Arazzi di Scassa. Un tesoro della città".

P. 211

Rielaborazione grafica della Carta Tecnica Regionale della città di Asti.

P. 215

Individuazione all'interno del tessuto urbano dei palazzi storici presi in esame per la collocazione del nuovo museo.

PP. 241 - 243

Localizzazione di Palazzo Ottolenghi.

PP. 277 - 285

Individuazione delle attività presenti all'interno di Palazzo Ottolenghi.

PP. 291 - 293

Individuazione dello spazio a disposizione e delle nuove funzioni.

PP. 299 - 301

Rilievo dello stato di fatto.

P. 311

Indicazione degli interventi.

P. 317

Il percorso espositivo.

PP. 325 - 335

Lo studio del sistema di allestimento-illuminazione degli arazzi.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

PARTE I – CAP. 1 – I concetti fondamentali dell'evoluzione dello spazio museale

ADALGISA LUGLI, *Museologia*, in ALESSANDRO CONTI, GIULIANO ERCOLI, MICHAEL ANN HOLLY, ADALGISA LUGLI, *L'arte (critica e conservazione)*, Jaca Book Spa, Milano 1993, pp. 41-75.

ALBERTO ANGELA, *Musei (e mostre) a misura d'uomo. Come comunicare attraverso gli oggetti*, Armando Editore, Roma 2008, pp. 17-46, 111-146.

ANTONELLA HUBER LYBRA, *Il museo italiano: la trasformazione di spazi storici in spazi espositivi: attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Lybra Immagine, Milano 1997.

ANTONIO PIVA, *Musei d'arte contemporanea in Europa*, in ANTONIO PIVA *Lo spazio del museo. Proposte per l'arte contemporanea in Europa*, Marsilio Editori, Venezia 1993, pp. 5-30.

ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *Il Palazzo dell'arte. Gli archivi della memoria*, Fabbri Editori, Milano 1996, pp.12-21.

ASSOCIAZIONE PER I MUSEI TREVIGIANI – ICOM ITALIA COORDINAMENTO VENETO, *Il museo oggi. Nuove strutture e i nuovi servizi*, Atti del convegno, Palazzo Rinaldi, Treviso 6 luglio 2015.

CARLO CRESTI, *Scritti di museologia e museografia*, Pontecorboli, Firenze 1996, pp. 15-49.

CLAIRE BISHOP, *Museologia radicale: ovvero, cos'è "contemporaneo" nei musei di arte contemporanea*, Johan Levi, Monza 2017, pp.15-38.

BENEDETTO BENEDETTI, *Il concetto e l'evoluzione del museo come premessa metodologica alla progettazione di modelli 3D*, Vol. 3, Caspur-Ciber, 2013.

DANIELE JALLA, *Il museo contemporaneo: introduzione al nuovo sistema museale italiano*, UTET, Torino 2000.

FRANCESCO ANTINUCCI, *Musei Virtuali*, Editori Laterza, Bari 2007.

FRANCESCO DAINELLI, *Il sistema di programmazione e controllo del museo*, Franco Agnelli, Milano 2012.

GIOVANNI LONGOBARDI (a cura di), *Musei*, Mancosu, Roma 2011, pp. 10-63.

KEPES G., *Il linguaggio della visione*, Edizioni Dedalo, Bari 1971

LUISA BECHERUCCI, *Lezioni di museologia (1969-1980)*, U.I.A., Firenze 1995, pp. 21-78.

M. VITTORIA MARINI CLARELLI, *Che cos'è un museo*, Carocci Collana: Le bussole, Roma 2005.

M. VITTORIA MARINI CLARELLI, *Il museo nel mondo contemporaneo. La teoria e la prassi*, Carocci Collana: Beni culturali, Roma 2011.

MARIA TERESA BALBONI BRIZZA, *Immaginare il museo. Riflessioni sulla didattica e il pubblico*, Jaca Book Spa, Milano 2007.

MARIO FEDERICO ROGGERO, *Musei e Gallerie*, UTET, Torino 1958, pp.1401-1444.

PATRIZIA DRAGONI, "La concezione moderna del museo" (1930). *All'origine di un sistema di regole comuni per i musei*, Il capitale Culturale: Studies on the Cultural Heritage, 1 December 2016, Issue 14, in Rivista Perr Revieerd, pp. 25-51 ROBERTO ALOI, *Musei. Architettura-tecnica*, Urlico Hoepli Editore, Milano 1962, pp. 5-20.

VIRGILIO VERCELLONI, *Museo e comunicazione culturale*, Jaca Book, Milano 1994.

PARTE II - CAP. 1 - La normativa e la tutela dei beni culturali all'interno delle sedi espositive

AA. VV., *Convegno Associazione Italiana Condizionamento dell'Aria, Riscaldamento, Refrigerazione - Microclima, qualità dell'aria e impianti negli ambienti museali, Firenze, 7 febbraio 1997*, AICARR, Milano 1997, pp. 11-37; 67-83; 173-194.

AA. VV., *La Conservazione preventiva delle raccolte museali - Atti del Convegno*, NARDINI Editore, Fiesole (Firenze) 2003, pp. 7-17; 29-41.

AA. VV., *Oggetti nel tempo. Principi e tecniche di conservazione preventiva*, Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia- Romagna (a cura di), Clueb, Bologna 2007, pp. 44-51; 56-57; 179-196.

ADRIANA BERNARDI, *Conservare opere d'arte. Il microclima negli ambienti museali*, Il prato, Padova 2004.

ANTONIO BRIGANTI, *Il condizionamento dell'aria, Tecniche nuove*, Milano 1994, pp. 629-635.

ASSOCIAZIONE PER I MUSEI TREVIGIANI – ICOM ITALIA COORDINAMENTO VENETO, *Il museo oggi. Nuove strutture e i nuovi servizi*, Atti del convegno, Palazzo Rinaldi, Treviso 6 luglio 2015.

BRAWNE M., *Spazi interni del museo*, Ediz. Di Comunità, Milano, 1983, pp. 100-139.

CCI ICC, *Notes, 13. Textiles and Fibers*.

CHIARA AGHEMO, MARCO FILIPPI, ELENA PRATO (a cura di), *Condizioni ambientali per la conservazione dei beni di interesse storico e artistico. Ricerca bibliografica comparata*. Comitato Giorgio Rota, Torino 1996.

CHIARA BALDACCI, PIERO CASIGLIONI, NICOLETTA A. ROSSI, PIETRO PALLADINO, CAROLINA DORFMAN, *Illuminazione degli spazi espositivi*, in PIETRO PALLADINO, *Manuale d'illuminazione*, (a cura di), Tecniche nuove, Milano 2005, pp. 27-1/27-10; 27-38/53.

DARIO CAMUFFO, *Microclimate for cultural heritage*, Elsevier, Amsterdam – Lausanne – New York – Oxford – Shannon – Singapore – Tokyo 1998.

DONATELLA RAVIZZA, *Progettare con la luce*, Franco Angeli Editore, Milano 2001.

E. R. BEECHER, *The conservation of textiles*, in United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, *The conservation of cultural property. Museums and monuments XI*, Les Presses de Gedit, Belgio 1974, pp. 251-264, 291-296, 324-329.

EMILIA-ROMAGNA. ISTITUTO PER I BENI ARTISTICI, CULTURALI, NATURALI; ICCROM (mostra a cura di), *La conservazione nei musei: il controllo dell'illuminazione il controllo del clima*, CLUEB, Bologna 1982.

ENRICO GRASSANI, *Illuminazione di emergenza e sistemi di sicurezza*, Utet, Editoriale Delfino, Milano 2000, pp. 28-29.

FRANCESCO PERTEGATO, *Il restauro degli arazzi*, Nardini Editore, Fiesole 1996, pp. 73-95.

FRANCO MINISSI, *Museografia*, Bonsignori editore, Roma 1992, pp. 9-34.

G. PASQUARIELLO, O. MAGGI, *Musei*, in PAOLO MANDRIOLI, GIULIA CANEVA, (a cura di), *Aerobiologia e beni culturali. Metodologia e tecniche di misura*, NARDINI Editore, Fiesole (Firenze) 1998, pp. 15-39, 215-226.

GARRY THOMSON CBE, *The Museum Environment*, Butterworth & Co Ltd., London – Boston – Durban – Singapore – Sydney – Toronto – Wellington 1986.

GIANNI FORCOLINI, *La luce del museo*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna (RN) 2012.

GIORGIO BOAGA (a cura di), *Dizionario dei materiali e dei prodotti*, Utet, Torino 1998, Voce: Telaio per tessitura – p. 579; Tessuto, prove sul – p. 588; Tintura dei tessuti – p. 589-590

MARCO FILIPPI, *Gli impianti nei musei* in AA.VV., *Condizionamento dell' aria, riscaldamento, refrigerazione*, n. 8, 1987, pp. 965-984.

MARCO FRASCAROLO (a cura di), *Manuale di progettazione illuminotecnica*, Mancosu, Roma 2011.

MARIA EMANUELA VESCI, *Il restauro dell'arte moderna e contemporanea. Quadro normativo e giuridico*, in Sergio Angelucci (a cura di), *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, Nardini Editore, Fiesole 1994, pp. 61-70.

MARIO BONOMO, *Guida alla progettazione dell'illuminazione stradale e urbana*, Mancosu Editore, Roma 2006.

MARIO BONOMO, *Teoria e tecnica dell'illuminazione d'interni*, Maggioli Editore, Milano 2009.

MARIO BONOMO, CHIARA BERTOLAJA, *L'illuminazione delle opere d'arte negli interni*, Ediplan Editrice, Milano 2013.

MARIO BONOMO, CHIARA AGHEMO, PIER GIOVANNI CERAGIOLI ... [et al.] testo redatto da un gruppo di lavoro, *Guida per l'illuminazione delle opere d'arte negli interni*, AIDI, Milano 1996.

MARIO CIATTI, SUSANNA CONTI (a cura di), *Il restauro dei materiali tessili*, Alpi Lito, Firenze 2010, pp. 7-13, 53-59, 211-216, 271-290, 321-334.

MARIO FEDERICO ROGGERO, *Musei e Gallerie*, Unione tipografico - Editrice Torinese, Torino 1958.

MARTA CUOGHI COSTANTINI, JOLANDA SILVESTRI (a cura di), *Capolavori restaurati dell'arte tessile: Ferrara, Casa Romei, 26 settembre - 15 novembre 1991*, Nuova Alfa, Bologna 1991, pp. 9-31.

MECHTHILD FLURY-LEMBERG, *Textile Conservation and research*, Abegg, Stiftung Bern 1998, pp. 9-99.

MICHELE CORRADO, *Alcuni problemi di metodo per la conservazione dell'arte contemporanea*, in Sergio Angelucci (a cura di), *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, Nardini Editore, Fiesole 1994, pp. 71-78.

N. S. BROMMELLE, *Lighting, air-conditioning, exhibition, storage, handling and packing*, in United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, *The conservation of cultural property. Museums and monuments XI*, Les Presses de Gedit, Belgio 1974, pp. 291-297.

PIETRO PALLADINO, LORENZO FELINI, GIANNI FORCOLINI, *4.7 Musei e gallerie d'arte*, in PIETRO PALLADINO, LORENZO FELINI, GIANNI FORCOLINI, *Manuale d'illuminotecnica*, Tecniche Nuove, Milano, 1999, pp. 681-716.

SALVATORE LORUSSO, *L'ambiente di conservazione dei beni culturali*, Pitagora Editrice Bologna, Bologna 2001, pp. 82-101.

SANDRO RANELLUCCI, *Il progetto del museo*, DEI s.r.l. Tipografia del genio civile, Roma 2007, p.181-244.

SERGIO ANGELUCCI (a cura di), *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, Nardini Editore, Fiesole 1994, pp. 71-84.

NORMATIVA NAZIONALE

Decreto Ministeriale n°569 del 20 maggio 1992 *“Normativa per la sicurezza per gli edifici storici ed artistici destinati a musei”*.

D.P.C.M. 5 dicembre 1997 *“Determinazione dei requisiti acustici passivi degli edifici”*

Decreto Legislativo 112 del 31 marzo 1998 *“Conferimento di funzioni e compiti amministrativi dello Stato alle regioni ed agli enti locali, in attuazione del capo I della legge*

15 marzo 1997, n. 59"

Decreto Ministeriale 10 maggio 2001 *“Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di sviluppo dei musei”*

Decreto legislativo n°42 del 22 gennaio 2004 *“Codice dei beni Culturali e del Paesaggio”*

Decreto del Ministero del 22 gennaio 2008 *“Regolamento concernente l'attuazione dell'articolo 11-quaterdecies, comma 13, lettera a) della legge n. 248 del 2 dicembre 2005, recante riordino delle disposizioni in materia di attivita' di installazione degli impianti all'interno degli edifici”*

Decreto del Ministero per i Beni e le Attività Culturali 28 marzo 2008 *“Linee guida per il superamento delle barriere architettoniche nei luoghi di interesse culturale”*

NORMATIVA REGIONALE

Legge regionale 28 agosto 1978, n. 58 *“Promozione della tutela e dello sviluppo delle attività e dei beni culturali”*.

Deliberazione della Giunta Regionale del 1 agosto 2003 *“Istruzioni per la determinazione dei valori minimi ammissibili delle altezze interne dei locali degli edifici esistenti di vecchia costruzione, oggetto di interventi di recupero edilizio”*

Deliberazione della Giunta Regionale 29 maggio 2012, n. 24-3914 *“D.M. 10.5.2001. Standard di qualità nei musei piemontesi - Approvazione modalità e procedura di accreditamento e linee guida per la prosecuzione e lo sviluppo del progetto”*.

Legge regionale 11 marzo 2015, n. 3 *“Disposizioni regionali in materia di semplificazione”*, capo XIV, Art. 57-63, Semplificazioni in materia di cultura e beni culturali.

Deliberazione della Giunta Regionale 20 luglio 2015, n. 116-1873 *“L.R. 58/78.*

Programma di attività in materia di promozione dei beni e delle attività culturali 2015-2017 e criteri di valutazione delle istanze di contributo. Riparto delle risorse stanziato secondo le singole linee di intervento. Approvazione”.

NORMATIVA CEI

CEI 64-15 del 1998 con valore sperimentale “Impianti elettrici negli edifici pregevoli per rilevanza storica e/o artistica”.

CEI EN 62031 del 2009 “Moduli LED per l’illuminazione generale. Specifiche di sicurezza”

CEI 64-8/3 del 2012 “Impianti elettrici utilizzatori a tensione nominale non superiore a 1000V in corrente alternata e a 1500V in corrente continua. Parte 3: Caratteristiche generali”

NORMATIVA UNI

UNI 10380 del 1994 “Illuminazione di interni con luce artificiale”.

UNI 10339 del 1995 “Impianti aerulici a fini di benessere. Generalità, classificazione e requisiti. Regole per la richieste d’offerta, l’offerta, l’ordine e la fornitura”

UNI 10829 del 1999 “Beni di interesse storico e artistico. Condizioni ambientali di conservazione. Misurazione e analisi”

UNI 10969 del 2002 “Beni culturali. Principi generali per la scelta e il controllo del microclima per la conservazione dei beni culturali in ambienti interni”

UNI 11120 del 2004 “Beni culturali. Misurazioni in campo della temperatura dell'aria e della superficie dei manufatti”

UNI 11131 del 2005 *“Beni culturali. Misurazioni in campo dell'umidità relativa”*

UNI 15757 del 2010 *“Conservazione dei beni culturali. Specifiche concernenti la temperatura e l'umidità relativa per limitare i danni meccanici causati dal clima ai materiali organici igroscopici”*

UNI 16095 del 2012 *“Conservazione dei beni culturali. Descrizione dello stato di conservazione per i beni culturali mobili”*

UNI 1838 del 2013 *“Illuminazione di emergenza”*

UNI 16163 del 2014 *“Linee guida e procedure per scegliere l'illuminazione adatta a esposizioni in ambienti interni”*

UNI 11630 del 2016 *“Luce e illuminazione. Criteri per la stesura del progetto illuminotecnico”*

SITOGRAFIA

www.aidiluce.it

www.archeo.piemonte.beniculturali.it

www.beniarchitetonicipiemonte.it

www.beniculturali.it

www.cnr.it

www.coe.int

www.iccrom.org/it

www.icom-italia.org

www.icr.beniculturali.it

www.iso.org

www.opificiodellepietredure.it

www.parlamento.it

www.piemonte.beniculturali.it

www.regione.piemonte.it

www.sistemimuseali.sns.it

www.tine.it/normal/normal.htm

www.uni.com

PARTE II - CAP. 2 - La tradizione degli arazzi e la tecnica di tessitura

La tradizione degli arazzi

ELDA DANESE, *Arazzi italiani contemporanei. La manifattura Scassa*, in dattiloscritto per gentile concessione del Sig. Ugo Scassa.

ELDA DANESE, *L'arte italiana del Novecento negli arazzi della manifattura Scassa*, in UGO SCASSA (a cura di), *Museo degli Arazzi Scassa*, Skira Editore S.p.A., Milano 2010, pp. 15-37. Testo presente anche in: ELDA DANESE, *L'arte al telaio - L'arazzeria Scassa dal 1957 ad oggi*, Umberto Allemandi & C., Torino 2000, pp. 37-52.

EMMA SPINA BARELLI, *L'arazzo in Europa*, Istituto Geografico De Agostini, Novara

FERRARIS LAURA MARIA, *L'arazzeria Scassa di Asti (1957/2002)*, Università degli studi di Parma, Facoltà di Lettere e filosofia, corso di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali, 2001-2002. Relatore: Prof.ssa Gloria Bianchino pp. 8-44.

G. B. ROSSI, *L'arte dell'arazzo*, Hoepli, Milano 1907.

G. GATTI GAZZINI, *L'arazzo*, Edizioni Arnaud, Firenze 1958.

G. PONTI, *Arazzi*, in "Domus", n. 101, maggio 1963, p.19.

Libro degli arazzi, Garzanti, Milano 1965.

L. CARLUCCIO (a cura di), *Mostra di arazzi moderni tessuti dalla manifattura Scassa di Asti*, catalogo della mostra, Asti, Pinacoteca Civica, Palazzo di Bellino, giugno, 1962.

L. FERRARIS, U. SCASSA (a cura di), *Scassa arazzi contemporanei*, catalogo della mostra, Serra de' Conti, chiostro di San Francesco, 17 marzo -29 luglio, Tecnostampa Edizioni, Ostra Vetere, pp.17-32.

L. GRASSI, M. PEPE, G. SESTRIERI, *Dizionario di antiquariato*, Utet, Torino 1989, Voce: Arazzo, pp. 43-56.

L. MANFREDI, *Guida alla tessitura*, Arnoldo Mondadori Editori, Vicenza 1984, pp. 9-35.

LETO CHIARA, *L' Arazzeria Scassa di Asti*, Università degli studi di Torino: Facoltà di Scienze della Formazione, corso di laurea in Dams, 2001-2002. Relatore: Prof. Gianni Carlo Sciolla, pp.14-66.

MARZIANO BERNARDI, *Cagli. L'arazzeria di Asti*, Editrice Tevere, Roma 1971.

MARZIANO BERNARDI, *Cagli. Mostra degli arazzi di Asti*, catalogo della mostra, Antica Certosa di Valmanera, 1° luglio - 10 ottobre 1978, Edizione del Comune di Asti - Regione Piemonte, Tipolitografia Turingraf, Torino 1978.

MARGHERITA GEBETTI, *Arazzi del Setecento*, De Agostini, Novara 1985.

M. VIALE FERRERO, *Arazzi italiani*, Electa, Milano 1961.

M. VIALE FERRERO, *Arazzi italiani*, Elite arti e stili, Milano 1995, pp.5-12/128-130.

M. VIALE, V. VIALE, *Arazzi e tappeti antichi*, Ilte, Industria Libreria Tipografica Editrice, Torino 1952.

P. ERCOLE, E. GRIBAUDO, E. MUZZI, G. PELLEGRINI (a cura di), *Gli arazzi di Asti*, catalogo della mostra, Asti, Antica Certosa di Valmanera, maggio-agosto, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti, Torino 1966.

T. ZAMBOTTA, *Eroli, Pio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 43, (ad vocem), Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, Società Grafica Romana, Roma 1993.

Tecnica e materiali

ELDA DANESE, *L'arte italiana del Novecento negli arazzi della manifattura Scassa*, in UGO SCASSA (a cura di), *Museo degli Arazzi Scassa*, Skira Editore S.p.A., Milano 2010, pp. 15-37. Testo presente anche in: ELDA DANESE, *L'arte al telaio - L'arazzeria Scassa dal 1957 ad oggi*, Umberto Allemandi & C., Torino 2000, pp. 37-52.

EMMA SPINA BARELLI, *L'arazzo in Europa*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1963, pp. 137-168.

FERRARIS LAURA MARIA, *L'arazzeria Scassa di Asti (1957/2002)*, Università degli studi di Parma, Facoltà di Lettere e filosofia, corso di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali, 2001-2002. Relatore: Prof.ssa Gloria Bianchino pp. 8-44.

GIORGIO BOAGA, *Dizionario dei Materiali e dei Prodotti*, UTET, Torino 1998. Voce: Telaio per tessitura, p. 579; Tessuto, prove sul, p. 588; Tintura per tessili, pp. 589-590.

L. MANFREDI, *Guida alla tessitura*, Arnoldo Mondadori Editori, Vicenza 1984, pp. 37-103.

MARTA CUOGHI, JOLANDA SILVESTRI (a cura di), *Capolavori restaurati dell'arte tessile: Ferrara, Casa Romei, 26 settembre - 15 novembre 1991*, Nuova Alfa, Bologna 1991, pp. 9-31.

UGO SCASSA, *La tecnica di tessitura*, in UGO SCASSA (a cura di), *Museo degli Arazzi Scassa*, Skira Editore S.p.A., Milano 2010, pp. 43-49.

La lavorazione degli arazzi all'arazzeria Scassa

CHIARA LETO, *L'arazzeria Scassa di Asti*, Università degli studi di Torino - Facoltà di scienze della formazione- corso di laurea in Dams, relatore: prof. Gianni Carlo Sciolla, 2001-2002, pp. 14-66.

ELDA DANESE, *L'arte italiana del Novecento negli arazzi della manifattura Scassa*, in UGO SCASSA (a cura di), *Museo degli Arazzi Scassa*, Skira Editore S.p.A., Milano 2010, pp. 15-37. Testo presente anche in: ELDA DANESE, *L'arte al telaio - L'arazzeria Scassa dal 1957 ad oggi*, Umberto Allemandi & C., Torino 2000, pp. 37-52.

FRANCO FANELLI, *Dalla tela al telaio*, intervista con Ugo Scassa, in ELDA DANESE, *L'arte al telaio-L'arazzeria Scassa dal 1957 ad oggi*, Umberto Allemandi & C., Torino 2000, pp. 77-80.

FERRARIS LAURA MARIA, *L'arazzeria Scassa di Asti (1957/2002)*, Università degli studi di Parma, Facoltà di Lettere e filosofia, corso di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali, 2001-2002. Relatore: Prof.ssa Gloria Bianchino pp. 8-44.

L. FERRARIS, U. SCASSA, (a cura di), *Scassa arazzi contemporanei*, catalogo della mostra, a cura di (Serra de' Conti, chiostro di San Francesco, 17 marzo -29 luglio), Tecnostampa Edizioni, Ostra Vetere, pp. 101-102.

UGO SCASSA, *La tecnica di tessitura*, in UGO SCASSA (a cura di), *Museo degli Arazzi Scassa*, Skira Editore S.p.A., Milano 2010, pp. 43-49.

UGO SCASSA, *Come nasce l'arazzeria Scassa*, in dattiloscritto per gentile concessione del Sig. Ugo Scassa.

PARTE III - CAP. 1 - Il museo Arazzi Scassa alla Certosa di Valmanera in Asti

L'arazzeria Scassa: dalla nascita del piccolo laboratorio alla produzione di grandi opere contemporanee

ELDA DANESE, *L'arte al telaio - L'arazzeria Scassa dal 1957 ad oggi*, Umberto Allemandi & C., Torino 2000.

ELDA DANESE, *L'arte italiana del Novecento negli arazzi della manifattura Scassa*, in UGO SCASSA (a cura di), *Museo degli Arazzi Scassa*, Skira Editore S.p.A., Milano 2010, pp. 15-37. Testo presente anche in: ELDA DANESE, *L'arte al telaio - L'arazzeria Scassa dal 1957 ad oggi*, Umberto Allemandi & C., Torino 2000, pp. 37-52.

ETTORE SOTTASS, *Ugo Scassa e i suoi arazzi*, in UGO SCASSA (a cura di), *Museo degli Arazzi Scassa*, Skira Editore S.p.A., Milano 2010, pp. 39-41. Testo presente anche in: ELDA DANESE, *L'arte al telaio - L'arazzeria Scassa dal 1957 ad oggi*, Umberto Allemandi & C., Torino 2000, pp. 10-11.

FRANCO FANELLI, *Dalla tela al telaio*, intervista con Ugo Scassa, in ELDA DANESE, *L'arte al telaio - L'arazzeria Scassa dal 1957 ad oggi*, Umberto Allemandi & C., Torino 2000, pp. 77-80.

G. C. ARGAN, *Le arti a bordo della T/N Leonardo da Vinci*, a cura dell'ufficio stampa della società di navigazione Italiana, Genova 1960.

G. DI GENOVA, *Cagli - La collezione Ebe Cagli Seidenberg*, Bologna 1987, p. 183.

L. CARLUCCIO, *Meraviglie dell'arazzo ad Asti*, in *Gazzetta del Popolo*, 23 maggio 1966.

L. CARLUCCIO (a cura di), *Mostra di arazzi moderni tessuti dalla manifattura Scassa di Asti*, catalogo della mostra, Pinacoteca Civica, Palazzo di Bellino, Asti 1962.

L. FERRARIS, U. SCASSA, (a cura di), *Scassa arazzi contemporanei*, catalogo della mostra, a cura di (Serra de' Conti, chiostro di San Francesco, 17 marzo -29 luglio), Tecnostampa Edizioni, Ostra Vetere, pp. 17-32.

Les Tapisseries d'Asti, Exposition des Tapisseries contemporaines, catalogo della mostra, Paris, Salon de l'Office National Italien de Tourisme, 12-29 mars 1964.

MARZIANO BERNARDI, *Cagli. L'arazzeria di Asti*, Editrice Tevere, Roma 1971.

MARZIANO BERNARDI, *Cagli. Mostra degli arazzi di Asti*, catalogo della mostra, Antica Certosa di Valmanera, 1° luglio - 10 ottobre 1978, Edizione del Comune di Asti - Regione Piemonte, Tipolitografia Turingraf, Torino 1978.

P. ERCOLE, E. GRIBAUDO, E MUZZI, G. PELLEGRINI (a cura di), *Gli arazzi di Asti*, catalogo della mostra, Antica Certosa di Valmanera, maggio-agosto 1966, edizione a cura del Comune di Asti, S.p.A. F.lli Pozzo - Salvati - Gros Monti & C., Torino 1966.

SANDRA GIANNASTASIO, *La pittura di visione di Corrado Cagli*, Roma 1970.

VALERIO MIROGLIO (a cura di), *L'arazzeria di Asti*, Camera di Commercio, industria, artigianato e agricoltura di Asti, 1968. XXXII Mostra Internazionale dell'Artigianato, 24 aprile – 8 maggio 1968. Firenze 1968.

TESI

CHIARA LETO, *L'arazzeria Scassa di Asti*, Università degli studi di Torino – Facoltà di scienze della formazione- corso di laurea in Dams, relatore: prof. Gianni Carlo Sciolla, 2001-2002, pp. 79-107.

LAURA MARIA FERRARIS, *L'arazzeria Scassa di Asti (1957/2002)*, Università degli studi di Parma, Facoltà di Lettere e filosofia, corso di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali, 2001-2002. Relatore: Prof.ssa Gloria Bianchino pp. 81-150.

SITOGRAFIA

www.arazzeriascassa.it

L'antica certosa di Valmanera

C. Leto, *L'Arizzera Scassa di Asti*, tesi di laurea, Università di Torino, Facoltà di Scienze della Formazione, Torino, relatore Gianni Carlo Sciolla, pp.69-78.

GALLO, *Asti ed i suoi antichi conventi, le chiese, i santi titolari, i santi astigiani, i vescovi, gli uomini illustri, i monumenti, istituti, opere pie*, Scuola tip. S. Giuseppe, Asti, 1931, pp. 134-135. Biblioteca del Seminario vescovile.

G. S. DE CANIS, *Astigiana Moderna, Descrizione statistica della provincia di Asti*, manoscritto conservato presso la biblioteca Civica di Asti, 1813-14, pp. 337-341.

L. GENTILE, *La Certosa d'Asti*, Tipografia M. Varesio, Asti 1927.

L. VERGANO, *Documenti per la storia astigiana*, Prem. Tip. Moderna, Asti 1944 – XXII.

L. VERGANO, *Storia di Asti*, Scuola tipografica San Giuseppe, Asti 1951, p. 73.

V. MALFATTO, *Asti, nella storia delle sue vie*, Editrice Basegrafica, Cuneo 1991, pp. 44-45.

SAVIO, *Asti occupata e liberata*, p. 228.

S. G. INCISA, *Asti nelle sue chiese ed iscrizioni*, Cassa di Risparmio, Asti 1974.

STEFANO GIUSEPPE INCISA, *Asti nelle sue chiese ed iscrizioni*, manoscritto di Stefano Giuseppe Incisa, Cassa di Risparmio di Asti, 1974.

SITOGRAFIA

www.arazzeriascassa.com

www.comune.asti.it

PARTE IV – CAP. 2 – La proposta dell’inserimento del museo nel centro cittadino

Il dibattito culturale

Asti. Capitale degli arazzi, in “Gazzetta d’Asti”, Asti, 18 febbraio 2014.

Asti capitale degli arazzi: due giorni di visite al museo e convegni, in “Gazzetta d’Asti”, Asti, 15 febbraio 2014.

Disabili chiusi in ascensore al Museo dell’Arazzeria. La denuncia di Ugo Scassa, in “Gazzetta d’Asti”, Asti, 19 aprile 2013.

Gran successo per l’apertura straordinaria del Museo degli Arazzi, in “Gazzetta d’Asti”, Asti, 19 febbraio 2014.

Il fronte del no: “Quell’alloggio è un privilegio ingiustificato”, in “La Nuova Provincia”, Asti, 19 maggio 2015.

Moda, design e creatività. Made i Italy a Palazzo Mazzetti, in “La Nuova Provincia, Asti, 20 giugno 2013.

Una raccomandata dalla Provincia rischia di far chiudere l’arazzeria Scassa, in “La Nuova Provincia”, Asti, 26 gennaio 2013.

ALDO GAMBA, *Quell’Italia si reinventò ed uscì dalla crisi*, in “La Nuova Provincia”, Asti, 21 giugno 2013.

ALICE FERRARIS, *“Asti e mercanti” punta a superare tutti i record*, in “La Nuova Provincia”, Asti, 24 settembre 2014.

ARMANDO BRIGNOLO, *Arazzeria Scassa, un premio alla Pontificia Università Lateranense*, in “La Stampa”, Asti e provincia, 4 ottobre 2013.

ARMANDO BRIGNOLO, *Il patrimonio dell’arazzeria sarà donato al comune*, in “La Stampa”, Asti e provincia, 28 dicembre 2013.

ARMANDO BRIGNOLO, *La storica arazzeria e il suo museo saranno ospitati a Palazzo Alfieri*, in “La Stampa”, Asti e provincia, 12 agosto 2013.

BIAGIO RICCIO, *Prima dell’Arazzeria aiutiamo la biblioteca*, in “La Stampa”, Asti e provincia, 31 dicembre 2013.

CARLO FRANCESCO CONTI, *Una soluzione per la biblioteca*, in “La Stampa”, Asti e provincia, 5 marzo 2014.

E. P. R., *Taglio del nastro per la nuova biblioteca*, in “La Nuova Provincia”, Asti, 17 gennaio 2015.

E. P. R., *De Chirico, Ernst, Piano e gli altri rivivono negli arazzi di Scassa*, in “La Nuova Provincia”, Asti, 16 marzo 2016.

F. LA, *Dallo Stato al Comune troppi soldi sprecati e le aziende soffrono*, in “La Stampa”, Asti e provincia, 31 ottobre 2013.

FLAVIO DURETTO, *Ugo Scassa: donerò i miei arazzi alla città affinché siano per tutti*, in "La Nuova Provincia", Asti, 13 dicembre 2013.

FRANCO CAVAGNINO, *Arazzi Scassa*, in "La Stampa, Asti, 22 maggio 2015.

FRANCO CAVAGNINO, *Asti, la delibera sugli arazzi non convince*, in "La Stampa, Asti, 23 maggio 2015.

FRANCO CAVAGNINO, *E 'molto discutibile dare quell'alloggio al grande arazziere*, in "La Stampa, Asti, 19 maggio 2015.

FRANCO CAVAGNINO, *L'ex biblioteca si apre agli arazzi di Ugo Scassa*, in "La Stampa, Asti, 14 maggio 2015.

FRANCO CAVAGNINO, *Museo degli arazzi Scassa: "scontro" finale in Consiglio*, in "La Stampa, Asti, 27 maggio 2015.

FRANCO CAVAGNINO, *Sì al museo degli arazzi, la minoranza lascia l'aula*, in "La Stampa, Asti, 29 maggio 2015.

LUCIA PIGNARI, *Riforma Fondazione CRAsti: "5 soli consiglieri e nessun emolumento"*, in "La Nuova Provincia", Asti, 15 novembre 2014.

M. Z., *Alfieri, Guglielminetti, Scassa: tutti a palazzo*, in "La Nuova Provincia", Asti, 13 dicembre 2013.

MANUELA ZOCCOLA, *Palazzo Alfieri un piccolo Louvre tutto astigiano*, in "La Nuova Provincia", Asti, 13 dicembre 2013.

MONICA GENOVESE, *A rischio sfratto l'arazzeria Scassa d Asti*, in "Quotidiano Piemontese", Asti, 31 gennaio 2013.

MONICA GENOVESE, *Successo di pubblico per la "due giorni" dedicata al museo degli arazzi Scassa*, in "Quotidiano Piemontese", 20 febbraio 2014.

R. S., *La minoranza: "E' un bilancio delle scelte sbagliate"*, in "La Nuova Provincia", Asti, 7 febbraio 2015.

R. S., *Querele Arazzeria Scassa: "Si faccia chiarezza sulla procedura della pratica"*, in "La Nuova Provincia", Asti, 25 giugno 2015.

R. S., *Sopraluogo a Casa Alfieri sarà social e multimediale*, in "La Nuova Provincia", Asti, 24 marzo 2015.

R.S., *Trasloco in parte già fatto: cosa c'è da decidere?*, in "La Nuova Provincia", Asti, 26 maggio 2015.

RICCARDO SANTAGATI, *Arriva in consiglio il futuro dell'Arazzeria Scassa*, in "La Nuova Provincia", Asti, 19 maggio 2015.

RICCARDO SANTAGATI, *Dopo le polemiche Scassa cambia idea: nessun Museo Arazzi a Palazzo Alfieri arriva in consiglio il futuro dell'Arazzeria Scassa*, in "La Nuova Provincia", Asti, 19 giugno 2015.

RICCARDO SANTAGATI, *Il 2013 l'anno delle scelte difficili. Brignolo: ecco le priorità del Comune*, in "La Nuova Provincia", Asti, 28 dicembre 2012.

RICCARDO SANTAGATI, *L'opposizione: "Manca il coraggio e si pensa ad imbonire i cittadini"*, in "La Nuova Provincia", Asti, 30 luglio 2014.

RICCARDO SANTAGATI, *M5S contro l'Amministrazione: "un fallimento dietro l'altro"*, in "La Nuova Provincia", Asti, 12 gennaio 2016.

RICCARDO SANTAGATI, *Nuova Arazzeria Scassa, pratica sospesa per analizzare gli emendamenti*, in "La Nuova Provincia", Asti, 26 maggio 2015.

RICCARDO SANTAGATI, *Sull'Arazzeria Scassa un sì difficile che non convince*, in "La Nuova Provincia", Asti, 29 maggio 2015.

VALENTINA FASSIO, *Arazzeria Scassa, il futuro di una fucina di capolavori*, in “La Stampa”, Asti e provincia, 19 febbraio 2014.

VALENTINA FASSIO, *Due giorni per riscoprire i “tesori” dell'Arazzeria*, in “La Stampa”, Asti e provincia, 18 febbraio 2014.

SITOGRAFIA

Asti “capitale degli arazzi”, per due giorni visite guidate gratuite all'Arazzeria Scassa, www.atnews.it, 15 febbraio 2014.

Asti: mostra del Maestro del Palio Ugo Scassa, www.astinotizie.it, 1° settembre 2010.

Ancora pochi giorni prima della chiusura della mostra “La Rinascita”: ecco gli ultimi appuntamenti, www.atnews.it, 26 ottobre 2013.

Due giorni dedicati al tesoro degli Arazzi Scassa, www.ordinearchitettiasti.it, 18 febbraio 2014.

Entro il 2014 Asti ritroverà Palazzo Alfieri, www.atnews.it, 7 novembre 2013.

Folla di visitatori per il museo degli Arazzi Scassa, oggi un convegno in sala Pastrone, www.atnews.it, 19 febbraio 2014.

PARTE V - CAP. 2 - Lo studio progettuale per la nuova collocazione del museo Arazzi Scassa

La storia e le trasformazioni del palazzo

A. BIANCO, *Asti ai tempi della rivoluzione*, Ed CRA 1960.

COMUNE DI ASTI, ASSESSORATO PER LA CULTURA, *Asti, Progetto e costruzione della città, 1848 - 1918*, L'arciere, Cuneo 1981.

GIANLUIGI BERA, *Asti edifici e palazzi nel Medioevo*, Gribaudo Editore Se Di Co 2004, p. 653-656.

GIANLUIGI BERA, *Torri inglobate e camuffate: 15)Prima di palazzo Mazzetti; 21)Il Falcone; Torre di palazzo Mazzetti*, in *Le torri, le Case-forti ed i Palazzi Nobili Medievali in Asti*, Savigliano, Cuneo 2005.

LAURA MORO, *Palazzo Gabuti di Bestegno, ora Ottolenghi*, in *Benedetto Alfieri - L'opera astigiana*, MIRELLA MACERA (a cura di), Ed. Lindau, Torino 1992.

LUDOVICO DELLA CHIESA, *Descrizione del Piemonte*, Forni, Bologna 1971.

M. VIGLINO DAVICO, *L'assetto urbanistico di Asti nel XVIII secolo*, in M. MACERA (a cura di), *Benedetto Alfieri. L'opera astigiana*, Lindau, Torino 1992.

N. BALLARIO, *Il Palazzo dei Conti Gabuti di Bestagno e dei Conti Ottolenghi ad Asti*, in "Atti e Memorie del II Congresso della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti", Asti 1-3 agosto 1933-XI, a cura della R. Deputazione Subalpina di Storia Patria, Torino 1937, p. 211.

NICOLA GABIANI, *Le memorie della contessa Margherita Valenza Garetti di Cossombrato*, Roux e C., Torino 1893.

NICOLA GABIANI, *Torre e Palazzo Gabuti di Bestagno, ora Ottolenghi*, in NICOLA GABIANI, *Le torri le case-forti ed i palazzi nobili medievali in Asti*, A. Forni, Bologna, 1978, p. 85-89.

NICOLA GABIANI, *Nicola Gabiani storiografo di Asti*, Lettere di Nicola Gabiani conservate presso la soprintendenza archeologica di Torino - 967 Asti: casa del Podestà 5) 1914, 5 agosto, alla Sopr. Beni Monumentali.

N. GABRIELLI, *Arte e cultura ad Asti attraverso i secoli*, Ist. B.S:Paolo Torino, 1976 .

R. Bordone, *Araldica astigiana*, Allemandi, 2001.

S. TARICCO, *Piccola storia dell'arte astigiana. Quaderno del Platano*, Ed. Il Platano, 1994.

VENANZIO MALFATTO, *Asti nella storia delle sue vie*, Ed. Basegrafica, Cuneo 1990.

VENANZIO MALFATTO, in *Asti antiche e nobili casate*, Il Portichetto, Cuneo 1982, p. 121-124.

V. COMOLI MANDRACCI, *Appunti sull'evoluzione storico - urbanistica di Asti*, Asti 1971.

V. COMOLI MANDRACCI, *Asti: la città come storia urbana*, in N. GABRIELLI (a cura di), *Arte e cultura ad Asti attraverso i secoli*, Amilcare Pizzi Spa, Torino 1977.

VERA COMOLI MANDRACCI, *Interventi Barocchi nella città di Asti nel quadro della sua evoluzione urbanistica*, in *Barocco europeo, barocco italiano, barocco salentino*, Atti del Convegno internazionale sul Barocco, Lecce, 21-24 sett. 1969.

V. COMOLI MANDRACCI, *L'evoluzione storica del complesso delle Caserme in Appunti sull'evoluzione storico - urbanistica di Asti*, Comune di Asti, Asti 1971, Allegato VII.

TESI:

MARCHESE PAOLA, *L'opera di Michele Valessina nell'800 astigiano - Palazzo Conti Grimaldi di Bellino*, tesi di laurea, Politecnico di Torino, I Facoltà di Architettura, a.a. 1997-1998, relatore prof. M. Dalla Costa, correlatore prof. P. E. Fiora.

ARCHIVIO STORICO DI ASTI (A.S.A.):

Tappe d'Insinuazione di Asti, vol. 586 (1736), fgg. 1749-1750.

Tappe d'Insinuazione di Asti, vol. 586 (1753), fg. 4881.

Tappe d'Insinuazione di Asti, vol. 516 (1767), fg. 5486, 5503.

ARCHIVIO STORICO DEL COMUNE DI ASTI (A.S.C.A.):

Atti del Consiglio d'Ornato, 1854, 20 S/96.

Lavori Pubblici, I. 41.278.

Lavori Pubblici, I. 41.278 bis.

Lavori Pubblici, I. 41.280.

Lavori Pubblici, I. 41.281.

Lavori Pubblici, I. 41.283.

Lavori Pubblici, I. 47.451.

Lavori Pubblici, I. 57.681.

Lavori Pubblici, P. 6.69.

Lavori Pubblici, P. 6.73.

CENTRO STUDI ALFIERIANI:

Atto del 1736 tra Giovanni Gaspare Ramelli di Celle e il cavalier Carlo Pio Antonio Busca del Mango per l'utilizzazione del "trincotto" al fine di costruirvi un teatro.

PARTE V - CAP. 3 - Il progetto del nuovo museo

ANTONIO PIVA, *Musei 2000*, Marsilio Editori, Venezia 1995, pp. 13-79.

ASSOCIAZIONE PER I MUSEI TREVIGIANI - ICOM ITALIA COORDINAMENTO VENETO, *Il museo oggi. Nuove strutture e i nuovi servizi*, Atti del convegno, Palazzo Rinaldi, Treviso 6 luglio 2015.

CATALDO LUCIA, *Musei e patrimonio in rete: dai sistemi museali al distretto culturale evoluto*, Hoepli, Milano 2014.

FRANCO MINISSI, *Museografia*, Bonsignori editore, Roma 1992, pp. 9-34.

GIOVANNI LONGOBARDI (a cura di), *Musei*, Mancosu, Roma 2011.

IRENE DI PIETRO, *La comunicazione digitale per i musei: approcci metodologici e applicazioni a confronto* in *Intrecci d'arte*, articolo su rivista Peer Reviewed, Vol. 4, 1/12/2015.

MARINELLA PIGOZZI, *Riordino dei musei*, in *Intrecci d'arte*, articolo su rivista Peer Reviewed, Vol. 4, 1/12/2015.

MARIO FEDERICO ROGGERO, *Musei e Gallerie*, Unione tipografico - Editrice Torinese, pp. 1444-1504.

PATRIZIA DRAGONI, "La concezione moderna del museo" (1930). *All'origine di un sistema di regole comuni per i musei*, *Il capitale Culturale: Studies on the Cultural Heritage*, 1 December 2016, Issue 14, in *Rivista Peer Reviewed*, pp. 25-51.

PIETRO CARLO PELLEGRINI (a cura di), *Allestimenti museali*, Federico Motta Editore, Milano 2003, pp. 7-1

Per la bibliografia della parte riguardante la progettazione del nuovo museo a palazzo Ottolenghi si rimanda alla bibliografia della parte II, cap. 2 relativa alla "Normativa e la tutela dei beni culturali all'interno delle sedi espositive".