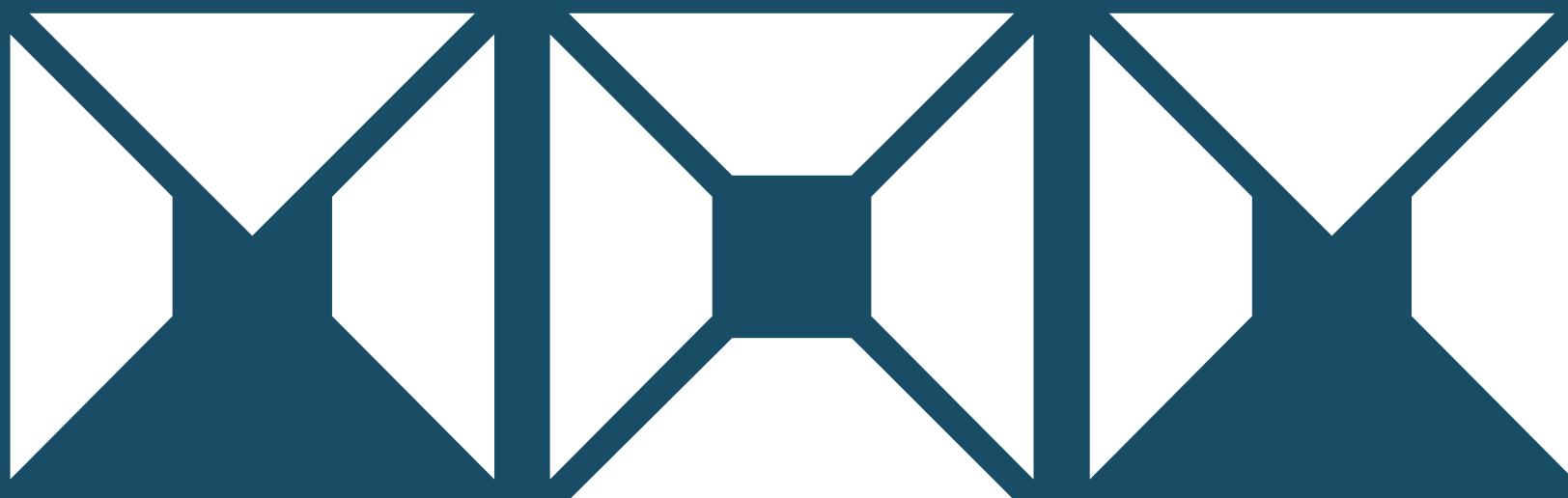


DIDA – Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
ABAFI – Accademia di Belle Arti di Firenze

Fabio Fabbrizzi
Claudio Rocca
Cecilia Luschi
Andrea Ricci



MUSEO OLTRE MUSEO

Unione Europea – Next Generation EU, PRIN 2022
Progetto “Museo oltre Museo – MOM”

Coordinatore generale:
Prof. Fabio Fabbrizzi

Gruppi di ricerca:

gruppo DIDA – Dipartimento di Architettura dell’Università degli Studi di Firenze
Coordinatore scientifico Prof. Fabio Fabbrizzi
gruppo ABAFI – Accademia di Belle Arti di Firenze
Coordinatore scientifico Prof. Claudio Rocca

Le due giornate di studio tenutesi nel 2024, che costituiscono la prima fase del progetto “Museo Oltre Museo – MOM” e delle quali la presente pubblicazione riporta gli esiti, si offrono come un osservatorio privilegiato sulla declinazione dell’idea contemporanea di museo che la ricerca PRIN persegue. Esiti nei quali è possibile comprendere come l’architettura e l’arte, gli ambienti e le opere siano le categorie precipue e indispensabili nella ridefinizione dello spazio museale, urbano e ambientale. Categorie capaci di rivelare nella loro correlazione una nuova prospettiva formale e temporale, in grado di restituire valore alla dimensione “sacrale” del museo, legata all’istituzione ma anche all’esperienza di fruizione, pur mantenendo intatta tutta l’apertura necessaria nei confronti della società plurale.

DIDA – Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
ABAFI – Accademia di Belle Arti di Firenze

Fabio Fabbrizzi
Claudio Rocca
Cecilia Luschi
Andrea Ricci



MUSEO OLTRE MUSEO

© ALTRALINEA EDIZIONI s.r.l. – 2025
Via P. Carnesecchi, 39 – 50131 Firenze
Tel. +39 055 333428
info@altralinea.it www.altralineaedizioni.it

Diritti riservati: nessuna parte di questa pubblicazione nella sua versione editoriale può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di archiviazione, o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo (elettronico, meccanico, compresi fotocopie e microfilms) senza il permesso scritto della Casa Editrice.

ISBN 979-12-5676-014-5

Design:
Adriana Toti

Finito di stampare nel giugno 2025

Stampa:
Cartografica Toscana – Pescia (Pistoia)
www.cartograficatoscana.com

La versione postprint in open access è disponibile sui siti istituzionali

Progetto “Museo oltre Museo – MOM”

PRIN 2022 di cui al decreto direttoriale n. 104 del 2 febbraio 2022, nell'ambito del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza, Missione 4 – Componente 2. Dalla Ricerca all'Impresa – Investimento 1.1 Fondo per il Programma Nazionale della Ricerca (PNR) e Progetti di Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN), finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU

CODICE PROGETTO MUR 2022HE7PM5
CUP master B53D23034060006
Coordinatore generale Prof. Fabio Fabbrizzi

CUP B53D23034060006
Università degli Studi di Firenze
Coordinatore scientifico Prof. Fabio Fabbrizzi

CUP J53D23019560006
Accademia di Belle Arti di Firenze
Coordinatore scientifico Prof. Claudio Rocca







MOM – MUSEO OLTRE MUSEO

Giulia Vaccari

Novella Lecci

Andrea Ricci

Dario Scaravelli

Lorenzo Balbi

Giulia Pordd

Alessandro Scilipoti

Daniele Breschi



Fabrizio Forte



Novella Lecci

Daniele Breschi

Giulia Vaccari

Serena Castellotti

Fabio Fabbrizzi



LE DUE GIORNATE DI STUDIO

Claudio Rocca

Valentina Gensini

Alessandro Scilipoti

Giulia Pordd

Andrea Ricci

Pier Luigi Sacco

GIOVEDÌ 16 MAGGIO 2024

Galleria di Santa Teresa
Scuola di Architettura
Via della Mattonaia 8, Firenze



MUSEO



OLTRE



MUSEO



Saluti istituzionali:

Giuseppe De Luca

Direttore Dipartimento UNIFI - DIDA

Introduzione e moderazione:

Fabio Fabbrizzi

Università Degli Studi di Firenze, DIDA, Coordinatore Scientifico Generale
MOM

Interventi di:

Paolo Zermani

Università Degli Studi di Firenze, DIDA

Maria Claudia Clemente & Francesco Isidori

Architetti, studio LABICS

Giovanni Tortelli

Architetto, Tortelli Frassoni Architetti Associati

Timothy Verdon

Direttore Museo dell'Opera del Duomo

Maria Michela Del Viva

Università Degli Studi di Firenze, NEUROFARBA

Lorenzo Balbi

Direttore MAMbo

Dario Scaravelli

Architetto, STARTT studio

Marco Magni

Architetto, Guicciardini & Magni architetti, studio associato

Fabrizio Franco Vittorio Arrigoni

Università Degli Studi di Firenze, DIDA

Alessandro Cocchieri

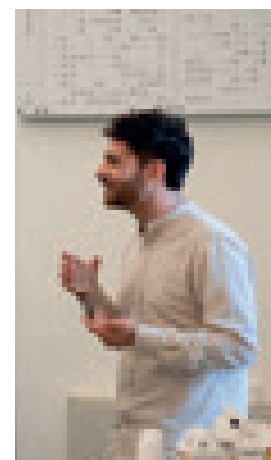
Direttore di Villa Pecori Giraldi Chini,
Museo di Borgo San Lorenzo,
Casa Natale di Giotto,
Museo Beato Angelico di Vicchio

Carlo Terpolilli

Università Degli Studi di Firenze, DIDA

Susanna Caccia Gherardini

Università Degli Studi di Firenze, DIDA



Accademia di Belle Arti
Via Ricasoli 66, Firenze
Sala Ghiberti

GIOVEDÌ 23 MAGGIO 2024



MUSEO



OLTRE



MUSEO

Saluti istituzionali:

Gaia Bindi

Direttrice Accademia di Belle Arti di Firenze

Introduzione e moderazione:

Claudio Rocca

Accademia di Belle Arti di Firenze
Coordinatore Gruppo di ricerca ABAFI MOM

Interventi di:

Carlo Sisi

Presidente Accademia di Belle Arti di Firenze

Giorgio de Finis

Direttore Artistico Museo delle Periferie

Ilaria Bonacossa

Dirigente Palazzo Ducale di Genova

Veronica Caciolli

Storica dell'arte, curatrice, docente

Justin Randolph Thompson

Artista e Direttore del Black History Month Florence
e The Recovery Plan

Giulia Pordd

Architetto, ESG & Impact Manager

Claudia Forti

Direzione Beni, Istituzioni, Attività culturali e Sport - Regione
Toscana

Valentina Gensini

Direttrice MAD Murate Art District, Mus.e

Pierluigi Sacco

Economista

Carolina Megale

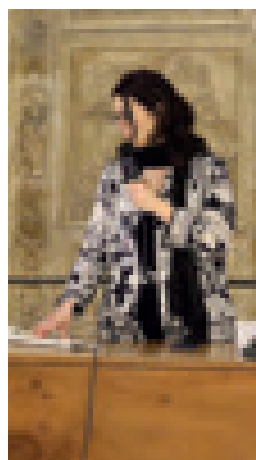
Direttrice Museo Civico Archeologico Palazzo Bombardieri
Rosignano Marittimo

Martino Margheri

Fondazione Palazzo Strozzi, progetti educativi e public program

Elisabetta Scungio

Museo Nazionale Arte Digitale



*Si ringrazia la dott.ssa Valentina Gensini per la collaborazione in qualità
di membro del Comitato Scientifico delle due Giornate di Studio*

Remember that your first
step should be to follow the
your supervisor's name
and not use a new name.

Specific: Measure

Now taking -
to your first impression
the entire situation.

Time -
Time to measure: half 2.

INDICE



Le due giornate di studio

pag. 6



Il logo

17

Il Museo oltre il Museo | Introduzione

Fabio Fabbrizzi

20

PARTE PRIMA

Introduzione | Fabio Fabbrizzi
Alla ricerca di una contemporanea razionalità

pag. 26

CONTRIBUTI	I 01	Paolo Zermani Musei Italiani	40
	I 02	[Labics] Maria Claudia Clemente, Francesco Isidori Palazzo dei Diamanti. Il progetto del nuovo spazio espositivo	52
	I 03	[GTRF] Giovanni Tortelli, Roberto Frassoni TERRA SANCTA MUSEUM SBF Archaeological Collections Gerusalemme	64
	I 04	Timothy Verdon Il nuovo Museo dell’Opera del Duomo di Firenze	76
	I 05	Lorenzo Balbi Il Nuovo Forno del Pane a Bologna, modello possibile di Museo Reale	86
	I 06	[STARTT] Simone Capra, Dario Scaravelli SOS – SUPPORTO / OPERA / SPAZIO Appunti di Museografia	98
	I 07	[GUICCIARDINI & MAGNI ARCHITETTI] Marco Magni Il progetto di allestimento per il Museo Nazionale di Oslo	110
	I 08	Fabrizio F.V. Arrigoni Relitti. Nuova sede Fondazione Biscozzi Rimbaud, Lecce	122
	I 09	Carlo Terpolilli Dal MUDI al MICAS Dal Museo degli Innocenti al Malta International Contemporary Art Space	134
	I 10	Susanna Caccia Gherardini Il restauro come musealizzazione	146

PARTE SECONDA

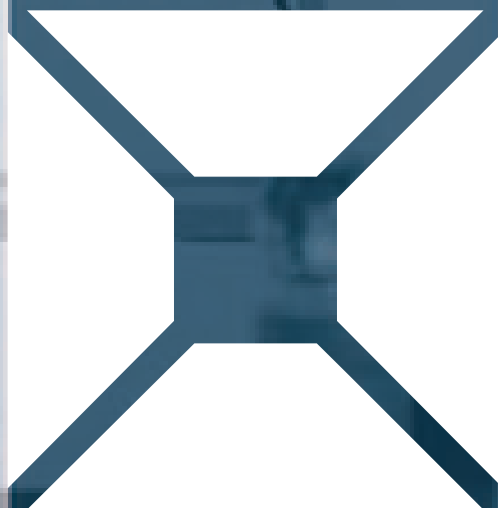
Introduzione | Claudio Rocca
Verso nuovi scenari

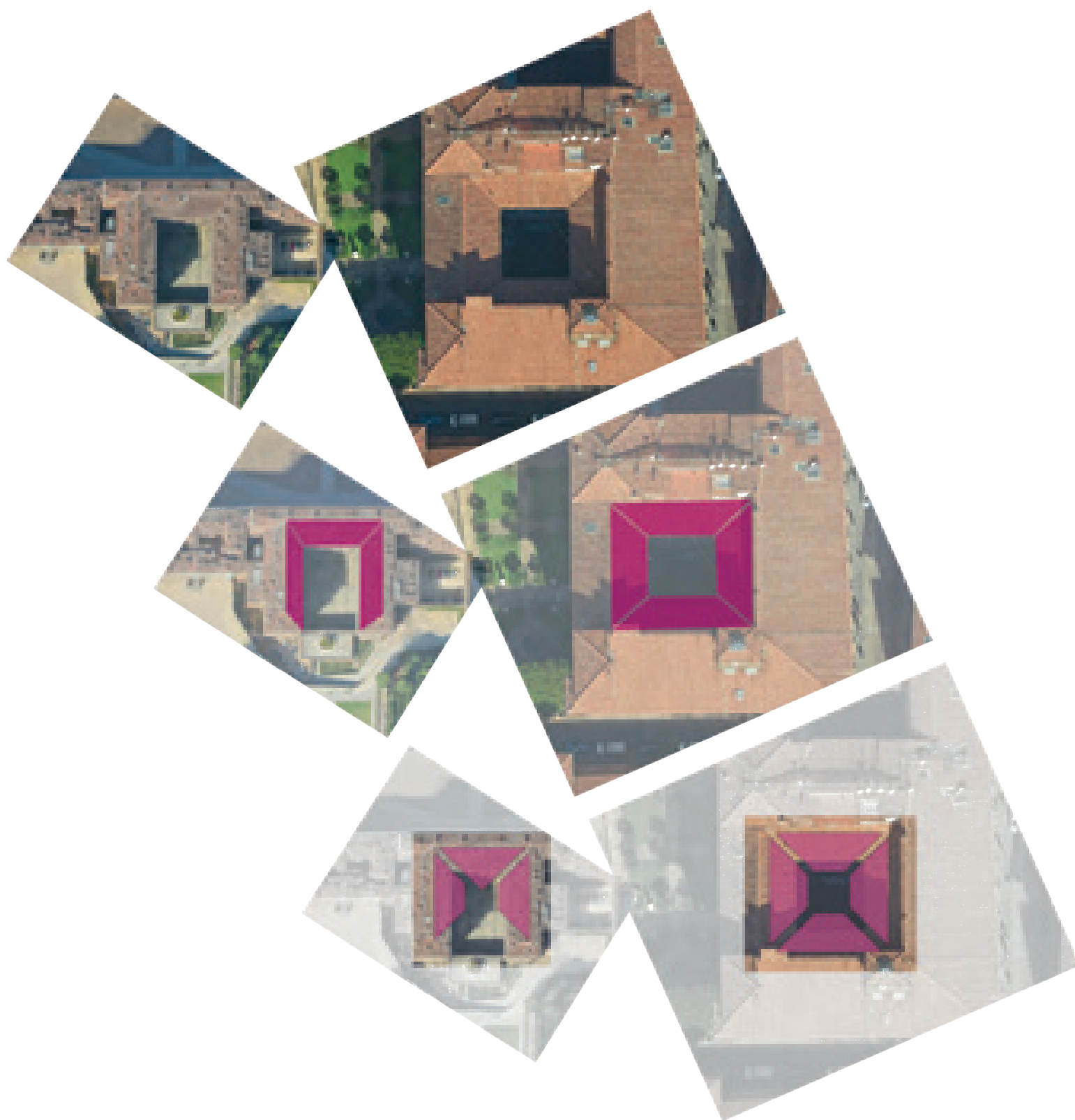
pag. **158**

CONTRIBUTI	II 01	Giorgio de Finis Dalla città-museo al museo-città: spazi abitati, agonistici, relazionali	172
	II 02	Veronica Caciolli Alle origini del <i>post-</i> e del <i>de-</i> colonial: da “<i>Magiciens de la terre</i>” a “<i>Mining the Museum</i>”	184
	II 03	Justin Randolph Thompson Black thought in the hour of the Eurocentric Museum	196
	II 04	Giulia Pordd Il museo simpoietico. Partnership e co-progettazione per lo sviluppo sostenibile e il benessere sociale	204
	II 05	Claudia Forti, Elena Pianea Welfare culturale e musei nelle politiche della Regione Toscana	212
	II 06	Valentina Gensini STORIE DI ACCESSIBILITÀ Museo come dispositivo, arte nello spazio pubblico, produzione: le pratiche artistiche e il rigore della committenza pubblica	220
	II 07	Serena Castellotti, Maria Michela Del Viva, Ottavia D’Agostino, Elisa Gragnoli, Roberta Criminisi, Giada Baglioni, Barbara Giangrasso Arte e neuroscienze: un’indagine sugli effetti benefici dell’esperienza estetica	232
	II 08	Carolina Megale Il museo alla rovescia	240

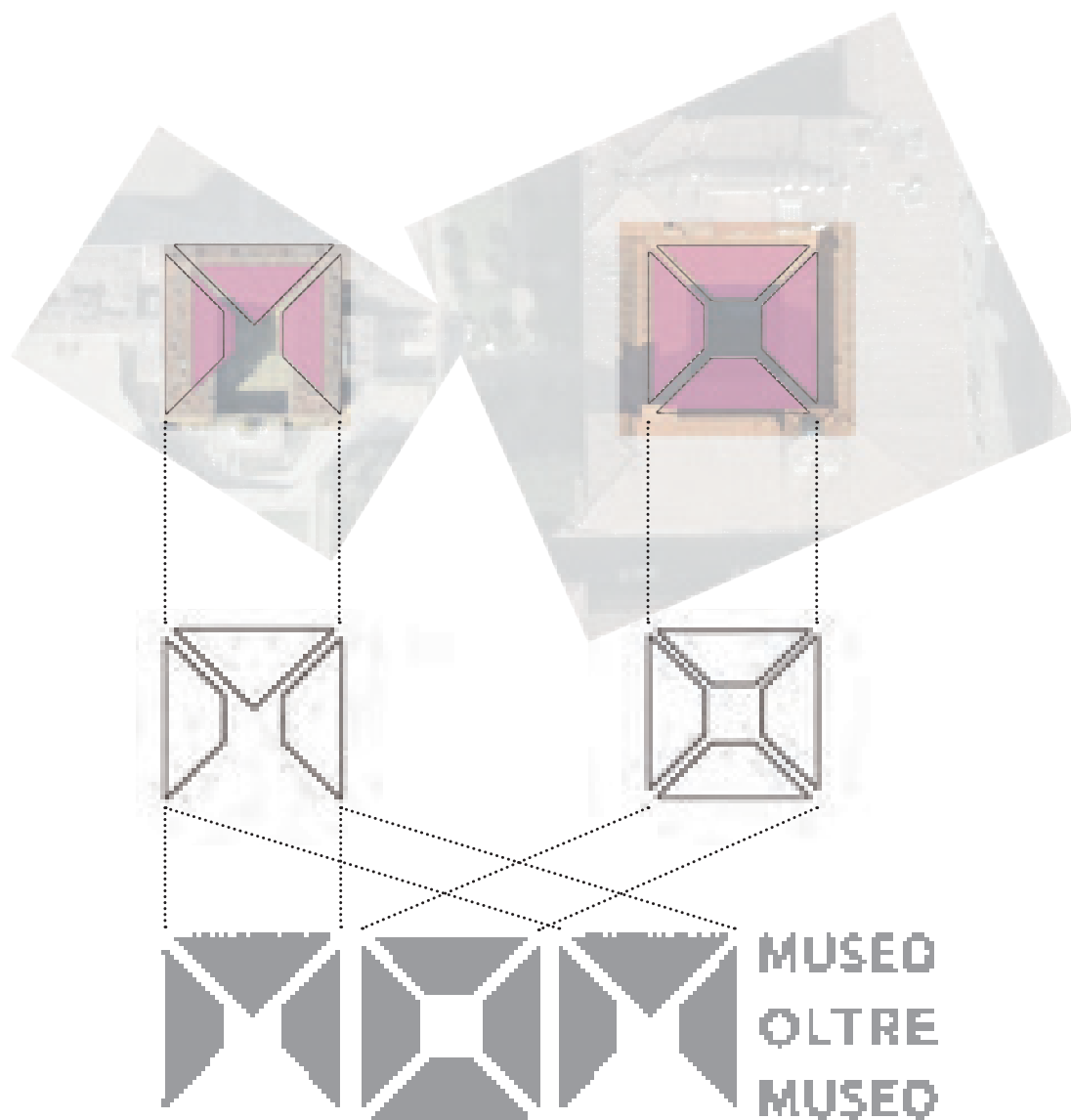
PARTE TERZA	Orizzonti Andrea Ricci	
	Il Museo e il Progetto	pag. 252
	Cecilia Luschi	
	L'inganno dell'originale – NFT	257
	Novella Lecci	
	Rappresentazione grafica del paesaggio culturale nei musei: narrazioni nel progetto <i>DHoMus</i>	261
	Federico Niccolai	
	Sistemi di rappresentazione digitale	266
	Giulia Vaccari	
	Spazio e generazione virtuale. Nuove strategie visuali	271
	Marta Zerbini	
	La salvaguardia del valore intangibile dei Beni culturali nei musei attraverso lo strumento digitale	278
	i Gruppi di Ricerca	283
	Contributors delle due Giornate di Studio	287

IL LOGO





La genesi del logo



Ideazione:
Prof. Maurizio Di Lella

Realizzazione finale e animazione:
Prof.ssa Dania Menafra



Il Museo
oltre il Museo

All'interno della ricerca PRIN [Progetto di Rilevante Interesse Nazionale] denominata *Museo oltre Museo – MOM*, che ho l'onore e l'onere di coordinare, per DIDA Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze, insieme all'Accademia di Belle Arti di Firenze, stiamo cercando di riflettere da un punto di vista teorico e operativo su quali potrebbero essere possibili vie di riformulazione dell'idea del museo e dell'esposizione nella società contemporanea.

Per farlo, siamo partiti cercando di capire lo “stato dell'arte” sulla questione, organizzando due diverse giornate di studio, per molti aspetti propedeutiche alla ricerca vera e propria e in grado di mostrare da angolazioni diverse, ma complementari, esempi e posizioni di chi come noi rincorre l'idea di uno spazio che non vuole essere dedicato solo alla mera conservazione e valorizzazione delle opere, bensì inteso quale istituzione del presente e del divenire. Uno spazio radicato alla città e al territorio e aperto alle molte relazioni con essi.

Le due giornate di studio, delle quali la presente pubblicazione riporta i temi e i casi presentati e affrontati, hanno costituito un osservatorio privilegiato sulla declinazione dell'idea contemporanea di museo che la ricerca PRIN persegue.

Ed è un'idea di museo, quella che si è strutturata all'interno delle intenzioni del gruppo di ricerca formato da docenti e ricercatori delle due istituzioni coinvolte, che cerca di evolvere quell'interrogativo sempre vivo formulato all'inizio degli anni Settanta del Novecento da Duncan Cameron, noto museologo statunitense di origine canadese, direttore fra l'altro anche del Brooklyn Museum di New York.

In seguito a una *lecture* da lui tenuta presso il Museo dell'Università del Colorado, Cameron rielaborò nel marzo del 1971 per la prestigiosa rivista americana *Curator: The Museum Journal*, un saggio divenuto ormai memorabile, dal titolo “The Museum, a Temple or the Forum”, nel quale si interrogava su quale dovesse essere il modello del museo nel futuro. Ovvero, se dovesse rimanere ancora legato alla superata visione della sola conservazione e valorizzazione delle opere esposte (*a Temple*), oppure se dovesse evolversi in una direzione capace di incorporare al proprio interno anche altre componenti e altri scopi, diventando un nuovo polo di aggregazione sociale (*the Forum*). Da notare nel titolo del saggio l'uso del cambio di articolo per le due categorie contrapposte; se da un lato ‘Tempio’ lo si appella con l'articolo indeterminativo a testimoniare l'anonimato del suo essere uno dei tanti, dall'altro lato a ‘Forum’ viene assegnato l'articolo determinativo, quasi a suggerirne, oltre a una propria assolutezza, anche una precisa fisionomia. Se questo, fin dal titolo, lascia presagire una sorta di risposta implicita dell'autore, pienamente in linea con i tempi nei quali sociale, collettivo e comunitario parevano essere le caratteristiche peculiari di qualunque posizione culturale e operativa, tuttavia lascia ampio spazio a entrambe le categorie, sottolineandone sempre la contrapposizione.

Ecco, la nostra visione vuole essere profondamente lontana dalla visione di ‘Tempio’, o di scrigno che dir si voglia, la quale trova un proprio punto di non ritorno in quella superficiale idea di salvaguardia di una memoria generica *tout court*, che per estensione si è tradotta, nei fatti, non solo nella conservazione e nella protezione delle opere, ma anche nell'intera musealizzazione della città storica.

Ovviamente, allo stesso tempo la nostra è anche un'idea di museo decisamente lontana dalla visione di 'Forum', che come conseguenza principale ha avuto quella di trasformarlo, nella maggior parte degli esempi contemporanei, in uno spazio di pura e astratta liquidità.

Ma allo stesso tempo, è anche una visione che vuole allontanarsi il più possibile da una logica della semplice contrapposizione, credendo che la ricchezza e l'innovazione risiedano piuttosto nelle vie e nei modi complessi e difficilmente prevedibili della sovrapposizione, della mescolanza e della contaminazione, piuttosto che nel nitore offerto dalla percorrenza di una categoria unitaria.

Per questo, crediamo che l'architettura e l'arte, lo spazio e le opere, siano le categorie precipue e indispensabili nella ridefinizione dello spazio museale, urbano e ambientale. Categorie capaci di rivelare, nella loro sinergia, una nuova prospettiva formale e temporale, in grado di restituire valore alla dimensione "sacrale" del museo, legata all'istituzione ma anche all'esperienza di fruizione, mantenendo tuttavia intatta tutta l'apertura necessaria nei confronti della società plurale.

In particolare, nella prima giornata di studio svoltasi presso la sede del DIDA – Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze – il 16 maggio 2024, è stata affrontata la questione da un punto di vista maggiormente legato agli aspetti museografici e allestitivi, di contro nella seconda giornata di studi, svoltasi presso la sede dell'Accademia di Belle Arti di Firenze il 23 maggio 2024, gli stessi temi sono stati affrontati da angolazioni più vicine alle specificità artistiche, museologiche e curatoriali.

Data la caratura dei partecipanti che hanno condiviso con noi il loro lavoro e le rispettive posizioni teoriche durante queste due giornate, siamo in grado di offrire attraverso questa pubblicazione un contributo generosissimo di spunti, riflessioni ed esempi capaci di indicare una serie di possibili vie di intervento. Naturalmente non abbiamo la pretesa di replicare una nuova "Conferenza di Madrid", ma sono convinto che una parte – certamente infinitesimale – della capacità fondativa e generativa presente in quell'occasione, sia ancora oggi con noi, in quanto sono sicuro che attraverso questo insieme di contributi diversi si possa offrire un importante riferimento culturale e operativo sull'argomento; uno strumento capace non solo di individuare un nuovo orizzonte di riferimento, ma anche una serie di concrete indicazioni per una possibile via alla museografia e alla museologia contemporanea.

In tutti gli esempi riportati, in tutti i testi composti per l'occasione, così come nelle visioni prefigurate dai molti autori che con entusiasmo hanno risposto al nostro invito e che qui ringrazio nuovamente per la loro partecipazione, si scorge la presenza di una nuova declinazione di conservazione, valorizzazione e *razionalità*. Una declinazione maggiormente compatibile al nostro tempo, e non per questo ovviamente, meno ricca di capacità espressive. Una declinazione di volta in volta diversa, specifica, sensibile, legata ai caratteri e alle identità delle differenti situazioni, alle contingenze dei temi, ai diversi linguaggi, alle poetiche e alle competenze degli autori, a ricordarci come tutte le aree operative riconducibili sotto il termine di "museografia", non siano una scienza esatta e nemmeno una serie di ricette ripetibili ed esportabili, bensì le leve di una vera e propria "arte dell'ascolto", basata sull'interpretazione sensibile delle molte specificità con le quali di volta in volta ci troviamo a operare.

Si tratta, insomma, di un ripartire ogni volta da capo facendo tesoro della lezione del passato per poi rivolgersi al futuro con speranza, che poi in fondo altro non rappresenta che l'essenza del fare progetto.

E quando il progetto si fa con l'arte, ecco che nella maggioranza dei casi, oltre all'intelligibilità della dimensione scientifica che lo caratterizza, si affacciano inaspettate anche tutta una serie di componenti maggiormente indicibili e ineffabili, le quali hanno la forza di portare con sé l'inatteso, l'inespresso e finanche il poetico, quali valori sottesi di un percorso compositivo che molte volte si avvicina maggiormente, rispetto ad altri temi, al mondo dell'arte.

In altre parole, non facendo diventare arte il progetto – che a sua volta si confronta con l'arte –, ma conservando integra, vitale e veritiera la compresenza della dimensione razionale e di quella emotiva che tutte le volte si rivela quando l'arte e l'architettura si relazionano tra loro.

Fabio Fabbrizzi



PARTE

Prima

Il Museo
oltre il Museo
parte prima

Introduzione

Fabio Fabbrizzi

Alla ricerca di una
contemporanea "razionalità"

Molto tempo è passato e molte esperienze si sono evolute e poi maturate, da quando nell'ormai lontano 1934 a Madrid, la Conferenza Internazionale di Studi sui Musei voluta dall'Office International des Musées, segna ufficialmente il momento di inizio di una nuova disciplina che tanto peso avrà fino ai tempi odierni. Nei giorni a cavallo tra la fine di ottobre e i primi di novembre, durante i quali si riunirono i 69 delegati dei 19 Paesi che parteciparono alla Conferenza, tra le molte altre cose, viene ufficializzato per la prima volta anche un nuovo termine il cui significato si dimostra subito capace di riempire quell'annosa lacuna lasciata libera tra l'idea di *museologia* e quella di *museotecnica*.

Questo nuovo termine è "museografia", e se anche indica sempre quell'insieme di azioni e competenze necessarie alla conservazione e all'esposizione delle opere nei luoghi tradizionalmente dedicati a tale scopo, possiede una declinazione maggiormente progettuale rispetto a 'museotecnica', che pare rimandare invece alla sola dimensione operativa, quasi costruttiva, dell'allestimento museale. Il termine "museografia", invece, contiene una prossimità diversa con i temi e i motivi della composizione dello spazio, esprimendo al contempo l'essenza e la sostanza dell'arte del porgere e del mostrare. Inoltre, pare possedere fin da subito una strettissima correlazione con la "museologia", tanto da non sapere scorporare in molti casi gli apporti dell'una da quelli dell'altra, ovvero chi sia propedeutica a cosa, come se, di fatto, l'idea della sistemazione dello spazio che accoglie a sua volta l'idea della sistemazione delle opere, siano non solo complementari tra loro, bensì iscritte l'una nell'altra.

La nuova disciplina battezzata a Madrid tenderà fin da subito a configurarsi come un insieme libero di idee, visioni e azioni dal valore fortemente autonomo rispetto a tutte le altre discipline teoriche e operative gravitanti attorno al mondo del museo e dell'esposizione artistica e avrà la forza di portare con sé, fin dal suo proclama, una sorta di tema sotteso, quasi uno sfondo comune, contro il quale confrontare ogni sua espressione.

Nella definizione che durante la Conferenza madrilena le viene data¹ figura, infatti, la necessità di rispondere a un paradigma unitario da assumere in ogni esperienza di sistemazione e di allestimento. Questo paradigma contiene due radici distinte e di segno quasi opposto, come se la dimensione tradizionale legata ai retaggi della storia e della memoria, si fondesse alla visione fiduciosa di un progresso che viene sentito come inarrestabile. La museografia viene vista, infatti, come la conservazione consapevolmente orientata a mettere in atto tutto quell'insieme di adempimenti e di accorgimenti necessari e "razionalmente" strategici per la valorizzazione delle diverse opere – appartenenti ai diversi campi dell'arte – pur se, comunque, i concetti di razionalità (orientata) e valorizzazione restano sempre fluidi e figli dei tempi.

Razionalità – o meglio sarebbe dire "ratio"² – e valorizzazione, sono dunque i due capisaldi principali attorno ai quali pare impostarsi la nuova disciplina, ma mentre la valorizzazione è legata alla trasmissione della dimensione storico-estetica propria dei diversi valori artistici dell'opera, la "razionalità" è un concetto che – figlio dell'Illuminismo – si è ampliato durante tutto il corso dell'Ottocento, per diventare poi la vera matrice dominante di quella che da più parti viene definita come l'ultima narrazione della storia, ovvero, la Modernità. Una leva, dunque, ma anche un obiettivo, un presupposto ma anche contemporaneamente un risultato; la tensione verso una razionalità programmatica ha informato i molti percorsi del Moderno e quindi, anche della museografia, da intendersi come moderna disciplina che nasce proprio con l'intenzione di declinare i lasciti della storia alla sensibilità dominante del tempo, come sappiamo, quasi completamente rivolta al futuro.

¹ «Un grand effort a été entrepris, surtout depuis une vingtaine d'années, dans les divers pays, pour assurer la conservation rationnelle des œuvres d'art, aussi bien que leur mise en valeur. Après cette période d'expériences de tous genres et de réalisations multiples, il importait de faire le point, de marquer l'évolution des principes, des données, des travaux et des programmes des musées – autant d'éléments qui ont contribué à former une technique nouvelle: la muséographie. Tributaire des disciplines scientifiques les plus diverses, cette technique est peut être l'une de celles qui exigent la plus large collaboration entre spécialistes de différents domaines et techniciens de différents pays». Cfr. E. FOUNDOKIDIS, E. MAC LAGAN, F.J. SANCHEZ CANTON, F. SCHMIDT-DEGENER, *Avant-propos*, in: "Muséographie, Architecture et aménagement des Musées d'Art", Conférence internationale d'études (Madrid, 28 Octobre – 4 Novembre 1934), édition Office International des Musées, I, Paris, 1935, 9-11: 9, in: E. FERRETTI, O. LANZARINI, "Una nuova idea di museo tra passato e futuro", in: *Opus Incertum*, Nuova Serie, anno IX, 2023, FUP-Firenze University Press, Firenze 2023, pp. 8-15.

² In questo contesto adottare il termine "ratio" sarebbe probabilmente più appropriato in luogo di "razionalità" *tout court*, benché siano apparentemente equivalenti, se assunti l'uno come la traduzione dell'altro. Ma il termine latino, oltre a significare "intelletto", "ragione", "razionalità", contiene anche il significato di *scelta orientata a un determinato scopo*, il "criterio", quindi, il "motivo" per cui si decide di intraprendere una strada, con conseguenti scelte (e non altre). E, nei tempi correnti, proprio questa è la declinazione più comune e condivisa del termine "ratio", e proprio secondo questa accezione è da intendere la *razionalità programmatica* di cui si tratta in questo saggio (ved. anche nota 3).

E in effetti, se si analizza attentamente la parabola evolutiva che la museografia ha compiuto nei molti decenni successivi all'anno della sua prima enunciazione come branca autonoma e circoscritta, ci si accorge di come essa sia sempre stata caratterizzata dalla presenza del binomio razionalità-valorizzazione. In particolare, mentre la valorizzazione è stata di volta in volta un obiettivo legato alle specificità e alle contingenze dei diversi materiali da esporre e alle diverse situazioni allestitivo, la razionalità³ ha incarnato invece una sorta di vera e propria permanenza stabile, un controcanto sempre altamente riconoscibile in filigrana, pur nelle diverse espressioni dei molti percorsi progettuali affrontati nei decenni successivi. A un occhio attento non sfugge infatti come, in questi decenni, la museografia si sia espressa attraverso le diverse accezioni di una razionalità che non solo si è nel tempo evoluta, ma che si è plasmata e si è declinata a seconda dei luoghi, dei temi e dei momenti, diventando in molti casi anche qualcosa di molto diverso da quello che si intendeva all'inizio.

Nel panorama mondiale di casi realizzati, l'Italia rappresenta un ambito particolarmente felice, soprattutto se si considerano gli esempi maturati dal secondo dopoguerra fino alla metà degli anni Sessanta. La maggior parte di essi ha assunto un ruolo esemplare, nel tempo preso a modello da molte altre realtà europee ed extraeuropee. Nelle loro diverse espressioni non si fatica a delineare due vie prevalenti assunte all'interno di quell'intento di razionalità, il quale ha funzionato proprio come una delle leve principali nella ricerca di modalità di conservazione e valorizzazione delle opere.

Approfondendo queste due diverse strade intraprese, ci si accorge di come in alcuni casi limitati si sia assistito al raggiungimento di un solo obiettivo, ovvero, quello capace di isolare e di escludere ogni altro valore che non fosse quello della mera conservazione e valorizzazione dal processo museografico, in modo da congelare la totalità della stessa idea di museo o la parzialità del proprio allestimento, in una sorta di "scrigno". In altre parole, come se l'istituzione museale e tutti gli approcci progettuali che a essa si relazionano, fossero rivolti alla chiusura di altre componenti che non siano state quelle della messa in rilievo, del riconoscimento e del successivo apprezzamento dei valori dell'opera. Una sorta di "sterilizzazione" dell'opera stessa e dello spazio destinato a conservarla ed esporla, rivolta a creare luoghi profondamente distanti dalle reali necessità di una società in fervente rinnovamento, come quella del secondo dopoguerra.

Ma accanto a questa via, che a onor del vero si è manifestata in pochi e isolati casi, ha decisamente prevalso la percorrenza di una declinazione felicissima di questa "razionalità", ovvero quella che ha dato adito alla nascita e all'affermazione di una *Lezione Italiana*⁴ della museografia, quell'irripetuto segmento di opere e progetti a carattere allestitivo e museografico che per tutta una serie di condizioni favorevoli si è potuto manifestare in Italia, come già detto, dal secondo dopoguerra fino a circa la metà degli anni Sessanta.

Un periodo, questo, che com'è noto, è stato ampiamente caratterizzato da molti interventi autorali, vedi fra tutti quelli di Carlo Scarpa, di Franco Albini e Franca Helg, di Ignazio Gardella, ma anche di Franco Minissi, Luciano Baldessari, Luigi Figini e Gino Pollini, Ezio Bruno De Felice e molti altri, nei quali pur con le dovute differenze, quella razionalità presente nei vari allestimenti museografici da loro progettati si è espressa sempre come una generale e accomunante tonalità di sfondo, ovvero, come una permanenza capace di rivelarsi attraverso una serie di caratteri comuni.

In questa convergenza di principi e temi compositivi, uno dei principali caratteri comuni consiste nel fatto che, se da un lato si tende ad annullare lo spazio del contenitore architettonico rendendolo il più neutro e asettico possibile in modo da non interferire con l'oggetto dell'esposizione, dall'altro lato si avverte la necessità di farlo partecipare come una vera e propria "voce" del progetto, il quale con le sue caratteristiche, la sua identità e il suo valore possa andare a innescare una relazione di reciprocità con i contenuti messi in mostra al suo interno.

³ Se la "razionalità" identifica quella facoltà propria degli esseri dotati di ragione, è evidente che essa costituisce l'intima essenza dell'essere umano, in ogni tempo, in ogni luogo e in ogni sistema culturale. Affermare dunque che ci siano stati, in tempi passati, contesti in cui la museografia non si sia mossa secondo criteri "razionali" non sarebbe corretto, né è questo che intendiamo affermare. Nelle varie epoche e compagini sociali, scopi, conoscenze e valori mutano, condizionando le priorità e i metodi secondo i quali si procede in tutte le scelte politiche, economiche e organizzative. Per la museografia, ad esempio, si assiste nel tempo a sostanziali cambiamenti di criterio – tutti ugualmente figli di razionalità – a partire dalle modalità di catalogazione, a quelle di conservazione, fino alle caratteristiche da imprimere al setting per un "pubblico" anch'esso mutevole e in continua trasformazione. In questa sede [ved. nota 2] si assume piuttosto il termine "razionalità" nel suo valore di "operari pragmatico", di sistema di intenzioni che diviene espressione, e che in tal senso, nel secondo Novecento e in Italia in particolare, ha segnato il carattere delle scelte museografiche più significative: un *fil rouge* che le caratterizza, come un percorso ininterrotto, attraverso una comune "ratio", una progettualità che si esprime, attraverso poetiche specifiche, con tratti di essenzialità e linearità, quanto più scevri da contaminazioni con istanze non congruenti con gli scopi prefissati, siano esse concessioni a un gusto corrente o a sovrastrutture convenzionali di qualsiasi tipo.

⁴ Cfr. F. FABBRIZZI, *Lezione Italiana. Allestimento e museografia nelle opere e nei progetti dei maestri del dopoguerra*, Edifir, Edizioni Firenze, Firenze, 2021.

Frequenti sono stati i casi nei quali la reciprocità tra contenuto e contenitore diviene un fatto talmente inscindibile che risulterebbe impossibile modificare l'uno senza l'altro, in quanto si andrebbe a mutare irrimediabilmente il consueto rapporto di figura/sfondo con l'individuazione di una nuova entità che contenendole entrambe le supera. Ecco, allora, che lo spazio espositivo è esso stesso un'opera, ovvero, un'entità che partendo dal contenuto e dal contenitore crea una terza entità più indefinibile e ineffabile. Un'opera espositiva, dunque, non ripetibile e non esportabile in situazioni simili, ma operazione *site-specific* frutto di contingenze irripetibili.

Altre volte, attraverso un processo di razionalizzazione dello spazio esistente, si chiede di "fare silenzio" intorno all'oggetto dell'esposizione, in modo che possa diventare il protagonista assoluto nella relazione con il visitatore. Metafore di questa condizione di silenziosità sono spesso state la pratica del galleggiamento e della sospensione, insieme a quelle della leggerezza e dell'assenza apparente di gravità, tutte rivolte a dare la possibilità all'oggetto da esporre di non avere legami con il suo intorno, in modo che possa comunicare al visitatore i suoi valori più profondi senza filtro alcuno, ritagliandosi su una neutralità che esalta l'opera qualunque sia la sua natura. Tutto, allora, si scarnifica per esibire l'essenziale, apparecchiature e supporti si asciugano fino a divenire semplici segni nello spazio: punti, linee e colori fluttuanti su una superficie che esalta quello che vi viene esposto.

Questi due atteggiamenti molto distanti ma molto comuni nelle opere della *Lezione Italiana* della museografia, sono riconducibili all'idea di un progetto allestitivo che vuole intendersi o come "scena" o come "sfondo", ovvero, nel quale rispettivamente si arriva a definire uno spazio dove tutto partecipa alla creazione di una percezione in grado di mettere in luce una nuova narrazione che partendo dagli elementi coinvolti, conduce a disvelare valori che solo la scena è in grado di evidenziare, oppure al contrario, concentrandosi sull'indefinitezza del fondale in modo da concentrare l'intera percezione sulla dimensione semantica di ciò che gli viene mostrato contro.

In ogni caso, sia che l'ambito da esporre sia da intendersi come scena o come sfondo, i maestri di questa *Lezione Italiana* paiono ricorrere assiduamente a una categoria che potremo definire dell'interpretazione, ovvero, intendere il processo di ideazione degli spazi allestitivi come un'operazione ermeneutica di disvelamento, di presa progressiva di coscienza delle molte componenti che formano e informano di sé il processo progettuale. Figure di tale approccio sono, nei percorsi dei Maestri, l'allusione e la rammemorazione, ovvero quei processi mentali innescati nel visitatore attraverso le qualità dello spazio e delle forme impiegate, capaci di suscitare nel suo immaginario delle analogie senza parlare direttamente ciò che si vuole evocare. Caricare lo spazio di una propria narrazione senza ricorrere alla letterarietà della citazione per affidare, invece, tutto il potere evocativo alla sola capacità di immaginare. A ben guardare, infatti, molti degli spazi allestitivi creati in quel periodo sono pienamente in grado di contenere e rivelare una loro evidente carica allusiva, la quale per mano sempre diversa in base alle poetiche dei loro autori, si mostra capace di suggerire al fruitore, in molti casi, ora le condizioni spaziali di impianto rispetto alle quali le opere esposte sono state a suo tempo concepite, ora invece spazi analoghi appartenenti a uno stesso paradigma formale, evocati, allusi e mai mostrati, così da disvelare opportuni riferimenti senza che essi siano esplicitamente nominati. Insomma, intessendo partiture diverse di raffinati rimandi interpretativi, ottenuti sempre attraverso la presenza di pochi e calibratissimi segni che testimoniano la presenza di una moderna, generale e 'razionale' regia di fondo.

Un'altra caratteristica comune di questa *Lezione Italiana* dell'allestimento è stata senza dubbio il ricorrere alla pratica della *correzione*, ovvero, quell'uso ricorrente e visibile in molti esempi, della ridefinizione interna degli spazi, siano essi appartenenti a luoghi storicizzati o non, in modo da creare una loro più fluida percorrenza. Una tendenza che si riscontra maggiormente là dove la preesistenza offre più condizionamenti, cioè nello spazio storico, caratterizzato il più delle volte da una tipica disposizione a stanze, le quali, dopo l'intervento allestitivo e museografico, vengono interessate da inedite connes-

sioni planimetriche e altimetriche capaci di immettere un impulso di fluidità nella rigidità dello spazio preesistente. E in molti casi si tratta di una fluidità che è in grado di far muovere il visitatore nello spazio dell'esposizione, in maniera del tutto naturale, come se davvero, l'allestimento lo "prendesse per mano" e lo guidasse nella visita. È quindi, l'orientamento dei pannelli, la loro conformazione, la loro misura, la disposizione e la forma dei supporti, a dirigere il visitatore, ma anche il creare lungo il suo percorso dei veri e propri fuochi visivi attorno ai quali si coagula l'attenzione percettiva del pubblico e indurre così lo scorrimento dei fruitori lungo gli spazi dell'esposizione. Il più delle volte questi fuochi visivi vengono collocati in sequenza di sala in sala, in modo da essere percepiti anticipatamente dallo spazio precedente attraverso un varco, una connessione, un taglio, così da legarli tra loro come gli episodi di una stessa narrazione.

In molti casi, l'ingresso calibrato della luce naturale nei locali espositivi diviene il volano in grado di indurre fluidità agli ambiti interni: una luce avvolgente, ottenuta quasi sempre dal ridisegno della sezione, la quale si arricchisce di una complessa compenetrazione altimetrica di livelli, capace di donare all'insieme un'articolazione spaziale prima di allora sconosciuta per mostre e musei.

Dal punto di vista linguistico ed espressivo, in questa generale rincorsa a una pretesa 'razionalità', pare che essa venga raggiunta soprattutto tramite il ricorso a un'altrettanto ricorrente *poetica della sintassi*, ovvero, tramite una comune volontà di esaltare i singoli elementi che costituiscono l'insieme. Quasi sempre tali elementi vengono a loro volta composti da altri, combinati e discretizzati tra loro, unificati da un montaggio complessivo che li rende a loro volta un'entità autonoma. La loro discretizzazione avviene tramite la caratterizzazione di ogni elemento da un punto di vista materico, formale, cromatico, originando una serie di registri differenti che convivendo tra loro conferiscono alla realizzazione il sapore del pezzo unico; il tutto, ovviamente incrementato da una sapiente tradizione artigiana ancora molto presente in Italia in quegli anni.

In questa poetica comune, il *montaggio* e la *giustapposizione* delle parti sono alla base di una generale organizzazione sintattica, la quale prevale su una possibile composizione legata alle dinamiche della plasticità. Questo conduce alla realizzazione di spazi espositivi improntati a soluzioni prevalentemente puntiformi, le quali si mostrano in grado di ritmare lo spazio attraverso una geometria chiarissima che si traduce nella razionale smaterializzazione dell'insieme, nel quale tutto appare trasparente e leggero e i pochi elementi presenti, dal disegno asciutto ed elegante, sono in grado di dare il maggior risalto possibile alle opere esposte.

Un ulteriore tema di comunanza di questa nuova disciplina legata all'allestimento e all'esposizione museale, è da rintracciarsi nell'applicazione costante del tema cosiddetto dell'*interno nell'interno*, ovvero, in quella presenza di micro-architetture realizzate all'interno della struttura principale. Nei diversi esempi affrontati dai molti autori, in quegli anni hanno preso le forme di vere e proprie "stanze", rese autonome dalla delimitazione chiara di elementi e materiali che le definiscono spazialmente, oppure di ambiti meno definiti ma egualmente relazionati al loro intorno in quanto delimitati da quinte di natura e consistenza diverse, oppure assumendo i contorni di "isole" che galleggiano in spazi indifferenziati a creare, così, luoghi di maggiore caratterizzazione.

In aggiunta a tutto questo, il fatto che un elevato numero di musei e di esposizioni usino gli interni di molti edifici storici, alimenta ancora con più forza il comune rifiuto italiano nei confronti delle omologazioni imposte dai codici del Moderno, facendo dell'intero segmento progettuale legato alla museografia, una delle maggiori espressioni del cosiddetto revisionismo critico, prodotto in quegli anni nei confronti delle assertività dei linguaggi imperanti. Infatti, il progetto museografico diviene in breve tempo un pretesto per dimostrare dal vivo le più recenti posizioni sul restauro degli edifici. Attraverso molte di queste realizzazioni è possibile osservare come si sia passati da una filosofia del restauro tendente a isolare e mettere in evidenza i valori spaziali, costruttivi, materici e decorativi del momento

dell'edificazione, a un restauro che tende a considerare i diversi cambiamenti subiti dall'edificio come l'essenza del suo divenire. Per questo, oggi il restauro tende a configurarsi come una vera e propria *poetica del frammento* nella quale non esiste più una gerarchia tra le parti che storicamente si differenziano nell'edificio, bensì un'unità formata dalla stratificazione agerarchica di tutte le sedimentazioni che lo formano, valorizzate all'unisono attraverso la dimensione "creativa" del progetto.

Tutte queste tematiche fortemente ricorrenti in quel periodo, costituiscono anche l'espressione applicativa di una serie di posizioni culturali che parallelamente venivano portate avanti da alcune delle figure più importanti del periodo nel campo della storia dell'arte. Le idee di personaggi quali Giulio Carlo Argan, Lionello Venturi e Cesare Brandi, per citare solo i nomi più noti, si allineeranno nell'immediato dopoguerra per promuovere le basi di una nuova museografia che guarda come esempio principale alle realizzazioni d'oltre Oceano. Realizzazioni nelle quali il visitatore diviene l'oggetto e il soggetto privilegiato della ricerca spaziale degli ambiti museali, collocandosi sempre più al centro della visita e della fruizione espositiva.

Tale guardare con insistenza agli esempi statunitensi deriva proprio dal ruolo chiave che gli stessi USA hanno avuto in questo campo all'indomani della fine della seconda guerra mondiale nella cultura e nella politica italiana. Il Governo Alleato rimane, infatti, ben oltre le lezioni del '46 nelle regioni del nord d'Italia, proprio per istituire tra le altre iniziative, anche una apposita commissione per il restauro dei monumenti allo scopo di restituire l'immenso patrimonio artistico trafugato durante la guerra e per individuare possibili linee guida per la ricostruzione dei molti manufatti danneggiati o distrutti.

Anche se le voci di un Benedetto Croce e di un Ranuccio Bianchi Bandinelli si levarono ad avallare tali motivazioni rivendicando tuttavia l'autonomia culturale e operativa dello Stato Italiano nei confronti di tale questione, è innegabile il fatto che i modelli culturali e operativi americani influenzarono vistosamente i molti aspetti della ricostruzione, e fra questi naturalmente, anche quelli legati alla museografia. Tra scambi culturali, congressi e viaggi di istruzione in USA, funzionari e storici dell'arte italiani entrano in contatto ben presto con questo nuovo modo di concepire la stessa produzione artistica, sia la nuova sensibilità progettuale, resasi necessaria per offrire l'arte a un pubblico sempre più vasto, ricorrendo a tutta una serie di nuove tecniche e modalità che diventeranno, in patria, le basi per ripartire con una stagione di esempi capaci di mettere in luce i nuovi valori culturali, insieme alla trasformazione dell'arte in un'attrattiva di inedita risonanza.

Come durante l'epoca fascista l'arte del mostrare è stata uno dei principali veicoli di propaganda del regime, così nel nuovo corso della storia italiana, pur incarnando valori esattamente opposti, essa esprimerà uno degli aspetti più visibili della rinascita dello Stato e della sua cultura, investendo non solo l'ambito delle esposizioni temporanee, quanto proprio quello dei musei, di un profondo valore etico e morale, nel quale non si fa fatica a vedere anche un'evidente componente di carattere politico.

In seguito a questa rinnovata visione dell'arte, le mostre e i musei non sono più un territorio elitario appannaggio di una ristretta fascia di persone, ma divengono luoghi dell'educazione e volani di eguaglianza sociale. Quindi, non più ambiti e pretesti legati alla sola celebrazione, ma luoghi attivi e ricchi di una vitalità collaterale al solo atto del mostrare, capace di trasformarli in soggetti nuovi rispetto all'esclusiva funzione espositiva. In tutto questo, il visitatore diviene il protagonista attivo della nuova arte del mostrare, all'interno della quale appare sempre più evidente la trasformazione del semplice atto della *contemplazione* in *esperienza*.

Questo avviene grazie al fatto che l'arte pare assumere sempre più un ruolo dalle ricche potenzialità didattiche e le mostre e i musei divengono luoghi nei quali si mostra una società sempre più egualitaria, nella quale le differenze sociali vengono appianate dalla cultura, quindi l'arte come veicolo di eguaglianza sociale, con la conseguenza di trasformare museo e mostra da luogo di *celebrazione* a luogo di *educazione*.

In questa concezione completamente rinnovata, se l'arte e tutti gli altri soggetti da mostrare non sono più visti solo come un patrimonio da contemplare ma al contrario, come soggetti attivi dai quali apprendere attraverso la loro fruizione, ecco allora che sia la mostra che il museo divengono immediatamente strumenti di eguaglianza sociale, veicoli di quel generale acculturamento al quale pare guardare la società di quel periodo. Ecco allora che i luoghi di esposizione vengono aperti non solo a ristrette fasce di studiosi e intellettuali, bensì a tutti gli strati della società. Vengono frequentati dagli iscritti ai 'craal' aziendali, dalle scolaresche, dai circoli di quartiere, dall'associazionismo dei lavoratori, impiegati e operai. Accanto alle sale spesso rinnovate dei musei, vengono aperte sale didattiche a carattere propedeutico, nelle quali adulti e bambini trovano confidenza con i temi della visita. Parallelamente a questo, i depositi e i magazzini tradizionalmente intesi vengono il più delle volte aboliti per essere sostituiti con ambiti a libero accesso nei quali è possibile consultare e approfondire i molti materiali che vi vengono depositati.

Il nuovo significato didattico ed educativo che mostra e museo assumono dall'immediato dopoguerra in poi, getta sugli stessi termini anche un valore che potremo definire "laboratoriale", ovvero, un valore basato non solo sui temi dell'esposizione, ma anche su una diversa interazione tra il visitatore e l'opera, così da elevare lo stesso visitatore da soggetto passivo a soggetto attivo in grado di cogliere e a sua volta elaborare i contenuti che mostra e museo offrono, con la conseguenza di trasformare così l'atto della pura visione in un atto di più ampia comprensione.

In parallelo a questa trasformazione dell'arte intesa come bene della collettività e insieme ai dispositivi e alle modalità messe in atto nei vari esempi per ottenere la massima partecipazione del visitatore, si assiste sempre più, nei progetti museografici di quel periodo, alla ricerca di una sorta di crescente coinvolgimento emotivo tra lo spazio e lo stesso visitatore. La dimensione educativa e quella esperienziale diventano le leve privilegiate di questo coinvolgimento che cerca di toccare le corde più sensibili dell'animo umano.

Come non ricordare a questo proposito l'intera opera di un Carlo Scarpa e in particolare alcuni felici esempi nei quali fa avvicinare il visitatore alle opere non da un canonico punto di vista frontale, bensì da dietro, in modo da poterne non solo meglio apprezzare i loro valori artistici durante la fase dell'avvicinamento progressivo, ma anche attraverso la possibilità data al visitatore di innescare un colloquio più personale con esse, messo in atto durante questo approssimarsi graduale alla loro dimensione fisica, in modo da istituire con l'opera una relazione più intima, in grado di spostare immediatamente la percezione sul piano dell'emozione.

Lezione strepitosa questa dell'avvicinamento graduale ed emotivo all'opera, interpretata da molti altri autori in diversi altri allestimenti fino ai giorni nostri, come dimostra anche la nuova sistemazione della *Pietà Rondanini* di Michelangelo, esposta da Michele de Lucchi negli spazi dell'Ospedale Spagnolo al Castello Sforzesco a Milano, in sostituzione del sorprendente precedente allestimento a opera dei BBPR. L'ultima scultura di Michelangelo, lasciata incompiuta a causa della sua morte, viene mostrata oggi di schiena rispetto all'ingresso nella sala, costringendo il visitatore a girarci intorno e a percepire per prima cosa ciò che l'autore scolpì per ultimo, ovvero la schiena della Madonna ricurva a proteggere Cristo ormai morto. Un incontro, questo, con le forme stondate e non finite della madre, che ha la forza di trasferire nel visitatore tutta l'intensità emotiva da lei provata, rendendolo partecipe di quel sentimento di dolore e premurosa partecipazione alla morte del figlio.

Oppure come non ricordare un Franco Albini che, nell'esempio di Palazzo Bianco a Genova, movimentava la composizione di piccoli gruppi scultorei appoggiandoli su una base comune girevole a sua volta innestata su di un pistone oleodinamico, in modo da permettere al visitatore di girare a piacimento l'opera e goderla da angolazioni inedite e altezze differenti. Ancora, sempre a opera di Albini, montando un dipinto su un supporto girevole che tramite una maniglia può venire ruotato come una banderuola,

disponendolo a piacimento secondo le diverse angolazioni anche in relazione alla luce naturale che cambia durante i diversi momenti della giornata. O anche, sempre a Palazzo Bianco, messo in pratica attraverso quel piccolo e all'apparenza insignificante gesto, che tanto peso ha avuto invece nella storia di questa disciplina, esemplificato dall'atto di sostituire la tradizionale panca per la seduta collocata di solito al centro della sala, e dalla quale chi progetta lo spazio dell'esposizione sembra voler decretare il punto di vista privilegiato e prestabilito dal quale il visitatore deve percepire l'opera, con la sedia da campo "Tripolina": una sedia ripiegabile e portatile in legno e cuoio, così che ciascuno possa sedersi dove meglio crede. Ovvero, di sedersi dove ogni visitatore è libero di spostare la sedia nella posizione che più gli aggrada, avendo così la possibilità di innescare un dialogo non solo più ravvicinato, ma anche più profondo e personale, e per questo più emotivamente coinvolgente, con l'opera che osserva. Insomma, attraverso una molteplicità di esempi e idee diverse si inizia a costruire una reciprocità tra l'opera e il visitatore prima di allora sconosciuta. Una reciprocità che, come detto, ha il potere di indurre attraverso queste invenzioni espositive finalizzate a rendere l'arte maggiormente a portata di mano, la messa in atto di un rapporto più intimo e più personale tra l'opera e il visitatore.

Va da sé che insieme a progettisti di grande caratura si affiancano anche "committenti" di altrettanta lungimiranza, messi a capo di istituzioni museali proprio grazie al cambio di guardia avvenuto dopo la seconda guerra mondiale. Nuovi direttori di musei e nuovi soprintendenti – in alcuni fortunatissimi casi anche per la prima volta donne – sono nella maggior parte degli esempi quanto di più lontano dai loro predecessori si possa immaginare, quest'ultimi spesso troppo compromessi con il regime per ritornare a occupare le cariche precedenti. Fatto sta che una nuova classe dirigente, formata da soggetti particolarmente attivi durante la Resistenza, entra a occupare determinati ruoli chiave, riuscendo così insieme agli architetti a impostare le nuove linee di sviluppo della museografia italiana. Nei casi più fortunati, le opere migliori paiono essere proprio il frutto di questa nuova convergenza, nella quale la visione innovativa sulla cura e la valorizzazione delle opere divengono fatto concreto proprio grazie alla qualità dello spazio progettato per ospitarle.

In questo clima di azione, gli ordinamenti canonici vengono spesso superati da nuovi criteri museologici, nei quali il principio della semplice classificazione e dell'ambientamento viene ampiamente messo da parte in favore di una diversa "ratio", la quale il più delle volte ha la conseguenza di ridurre le collezioni a pochi e selezionati pezzi, che sapientemente esposti divengono i nodi di una narrazione che può anche non essere più necessariamente cronologica, ma legata ad altri criteri, come ad esempio quello delle scuole. Accanto a tutto ciò, si affianca una ulteriore declinazione dei temi di legame e reciprocità tra opere, spazio e pubblico, ovvero, una declinazione che pare avvicinarsi sempre più a una vera e propria relazione di comunicazione. Si guardi ad esempi di rara maestria, nei quali si assiste all'affermazione di una dimensione che potremo definire "parlante", interamente affidata alla comunicazione, come ad esempio all'interno di certi allestimenti dei fratelli Castiglioni o di Luciano Baldessari, nei cui spazi al posto di una serie di opere dotate di una connotazione e consistenza fisica, nonché di una più immateriale natura spirituale, si riesce al contrario, a metter in mostra anche la sola immaterialità di un concetto e l'astrazione di un'idea.

Una volta però esaurita la scintilla propositiva che ha caratterizzato la forza di questi primi esempi si è assistito, nell'evoluzione museografica e allestitiva italiana, alla lenta ma progressiva esaltazione del solo aspetto di relazione con il visitatore, facendolo diventare un tema dominante su tutti gli altri. Nella sua più volte ostentata celebrazione è stato visto un volano capace di offrire al progetto grandi possibilità, ovvero, una dinamica in grado di portare verso il futuro l'idea un po' algida e stantia di museo tradizionale, non accorgendosi invece che, nella maggioranza dei casi, si andava a indirizzare la disciplina museografica verso una sorta di generale scissione nei confronti dei diversi valori spaziali messi in gioco di volta in volta.

Come se i contenuti e il contenitore non fossero più composti secondo un pensiero unitario e quindi poi messi a regime da un progetto globale, ma come invece se l'atto progettuale si concentrasse solo sul risultato finale senza considerare l'intero percorso necessario per raggiungerlo. In altre parole, abbandonando tutte le componenti legate alla specificità delle infinite situazioni riscontrate, per assestarsi invece su una progettualità le cui dinamiche paiono molto vicine alle sonorità del mondo del design.

A fianco di esempi straordinari in queste direzioni, si è assistito, dalla seconda parte del sesto decennio del Novecento, a una generale e progressiva deriva negativizzante. Ovvero, si è assistito a un mutamento che gradualmente ha fatto perdere di senso all'istituzione museo, depotenziandola nei suoi caratteri peculiari, con la conseguenza di innescare un'altra inesorabile transizione, cioè quella che vede trasformare il visitatore in uno spettatore grazie proprio a quella progressiva e inarrestabile spettacolarizzazione dei contenuti e dei contenitori museali che noi tutti oggi conosciamo e che ha portato la disciplina della museografia ad allontanarsi di molto dai suoi presupposti iniziali, primo fra tutti proprio quella presenza di 'razionalità', tanto auspicata fin dall'inizio.

In questo passaggio, il visitatore ha acquistato la possibilità di leggere in maniera sempre più didascalica i vari contenuti mostrati, ma ha iniziato a perdere quella potenzialità ermeneutica e quella capacità immaginifica alle quali gli allestimenti museografici parevano guardare prima del cambiamento. Ovvero, questo mutamento ha ridotto ai minimi termini nel fruitore la possibilità di innescare scintille, di creare legami, di istituire relazioni, di percepire assonanze e di vedere parallelismi tra le cose; insomma, di azionare le leve di quel prolifico e paradigmatico orizzonte di senso che noi tutti possediamo e che a sua volta può essere autoalimentato attraverso la stessa percezione dell'arte e dei suoi infiniti contenuti.

Immediatamente dopo questi cambiamenti, già nei primi anni Settanta del Novecento, all'indomani dello stemperarsi di quella coesione generale che indipendentemente dalle dovute differenze linguistiche attribuibili ai diversi momenti e alle diverse poetiche dei vari progettisti, ci ha lasciato quella nota stagione di progetti e realizzazioni nel campo della museografia e dell'allestimento, la cultura progettuale internazionale, e non solo italiana, si è molto interrogata su quale potesse essere un nuovo modello di museo da perseguire.

All'indomani della contestazione giovanile, è proprio la tipologia del museo e i molti temi a esso connessi, che vengono prescelti dalla collettività come categoria prioritaria in grado di riconciliare quello strappo che ormai era avvenuto tra la cultura e la società, attribuendo al museo un ruolo che potesse funzionare da catalizzatore delle innumerevoli nuove istanze culturali e sociali che il momento stava imponendo. A questo proposito, il parigino Beaubourg non sarebbe potuto mai essere né progettato né costruito senza tali presupposti e la sua immensa fortuna critica e di utilizzo, per certi aspetti sono imputabili proprio a questa diversa prospettiva di creare un luogo che divenga pretesto per immaginare una società diversa.

Da più parti nella società del tempo si rifletteva su questo tema, tanto che studiosi e intellettuali si esprimevano abbondantemente sulla questione con posizioni anche contrastanti. Come da me già accennato nell'introduzione generale a questo libro, nel 1971 il museologo statunitense di origine canadese Duncan Cameron formulò questo disagio interrogandosi su quale destino potesse assumere l'idea del museo del futuro. Lo fece ricorrendo alla nota metafora dell'alternativa del *Tempio* o del *Forum*⁵, ovvero, si chiese se il museo del domani dovesse essere più vicino a quello che era stato in passato, cioè a un luogo nel quale avvegnano principalmente azioni di conservazione, di valorizzazione e di contemplazione delle opere esposte, oppure se al contrario, il museo dovesse avvicinarsi a un luogo dal carattere più complesso, anche se al contempo più ibrido e meticcio, ovvero un luogo dai confini meno certi e dagli ambiti più flessibili, ma spazio per eccellenza di relazione e di scambi, crocevia di servizi non necessariamente tutti legati alla conservazione e all'esposizione delle opere.

⁵ Cfr. D. CAMERON, "The Museum, a Temple or the Forum", in *Curator. The Museum Journal*, XVI, 1, 1971, pp. 12-24.

Il potere evocativo ed esemplificativo della doppia metafora del *Tempio* o del *Forum*, è evidente nella sua efficacia e nella sua chiarezza, ma come ha risposto negli anni successivi la cultura museografica nel mondo a questo interrogativo? Quali sono state le vie intraprese dalla cultura progettuale in seno a questo ambito per rispondere alla domanda su quale potesse essere il modello museale di domani? Potremmo dire che i due archetipi individuati da Camerun si sono incrementati ed evoluti in parallelo, spesso sovrapponendosi e ibridandosi a vicenda, senza indicare il nitore di una sola direzione da percorrere. Se da un lato la fusione di istanze diverse, e a tratti opposte come in questo caso, porta sempre alla formazione di un plusvalore e all'arricchimento reciproco, tali sovrapposizioni hanno dato adito anche a derive negative, come l'assistere al progressivo rafforzamento della dimensione iconica da attribuire all'architettura del museo, avvenuta fino dalla fine degli anni Sessanta del Novecento in poi.

A fianco di tale fenomeno, abbiamo assistito parallelamente anche all'esponentiale incrementarsi dell'immissione nella mostra e nel museo, di una serie inusitata di dispositivi sempre più sofisticati, capaci di mediare e filtrare l'esperienza di fruizione e di percezione dei diversi contenuti espositivi, offerti a un visitatore/spettatore sempre più passivo da un punto di vista di un personale sforzo interpretativo.

Per quanto riguarda la dimensione iconica data alla forma del museo, potremmo dire che la sua esuberanza è per certi aspetti riconducibile all'espressione di una cultura muscolare, spesso affidata alle speculazioni di blasonatissime archistar del momento, le quali con la loro effimera notorietà hanno costituito, soprattutto negli scorsi decenni, una sorta di garanzia per la committenza, un vero e proprio "certificato" capace di nascondere, agli occhi dei più, l'assoluto depotenziamento al quale generalmente paiono essere oggi soggette le categorie dello spazio espositivo. Forme sempre più accattivanti, involucri scintillanti e misteriosi, materiali preziosissimi e tecnologie d'avanguardia, non riescono a celare la mancanza di una nuova idea di fondo sulla quale basare queste tipologie; ovvero, non riescono a tradurre un'idea che sia espressione dei tempi mutati e che possa riflettersi nella stessa essenza dello spazio proposto con la medesima innovazione. Percorsi a fruizione libera, così come complesse penetrazioni planimetriche e altimetriche, aggiunta alle sale espositive di auditori, spazi di vendita, centri di documentazione e ambiti per attività laboratoriali, non risolvono la mancanza di una nuova visione omnicomprensiva e allo stesso tempo innovativa, dei principi allestitivi e museografici applicati, i quali paiono ancora legati a visioni e posizioni ormai ampiamente superate. In altre parole, il complicarsi della composizione spaziale dato dall'azzeramento dei consueti principi costitutivi dello spazio e della sua fruizione interna, come ad esempio l'abbandono dei suoi caratteri distributivi, oppure l'indulgere nella sorpresa invece di perseguire il rigore, non sopperiscono affatto al perseverare di una mentalità ancora in molti casi classificatoria, ostensiva in senso tradizionale e legata alle logiche di una conservazione e valorizzazione ormai non più espressione dei tempi.

In seconda battuta, la cultura museografica internazionale ha risposto a questa caduta di senso, con quello che potremo definire come l'incrementarsi dello *storytelling*, ovvero, con l'aumentare vertiginoso degli apparati narrativi legati ai contenuti, intuendo che una storia quando viene ben raccontata è capace di "vendere" meglio rispetto a una che lo è di meno o che non lo è affatto. Ed è per questo che il museo si è dotato con sempre maggiore avidità, di tutti gli strumenti e di tutti gli ausili che la propria epoca è stata capace di offrire, mettendo in campo un immenso dispiego di energie e di ricerche nel campo della mediazione visiva, di quella sonora e di quella tattile e ricorrendo con sempre più urgenza a una generale interattività capace di dare luogo a una vastità impressionante di filtri interpretativi tra l'opera e il visitatore. Filtri che nella maggioranza dei casi vanno a delineare la stessa essenza del paesaggio allestitivo del museo contemporaneo e dei quali il visitatore pare non poter fare più a meno. Va da sé come l'incrementarsi della narrativa e dei vari filtri interpretativi, siano stati spinti fortemente anche dall'avvento del digitale il quale, se ovviamente non è da demonizzare nelle sue capacità

di insostituibile mezzo di supporto, lo è invece quando cerca di sostituire la genuinità e la veridicità dell'esperienza di visita, andando a ridurre – se non a eliminare del tutto – quel tempo prezioso che ogni visitatore avrebbe diritto per l'esercizio della riflessione personale, insieme a quello spazio altrettanto prezioso all'interno del quale far volare l'immaginazione.

Ovviamente le due tendenze spesso si sono sovrapposte e continuano a tutt'oggi a sommarsi, dando luogo a spazi sempre più aperti all'immissione dello svago, piuttosto che all'immettere dispositivi e categorie volti all'incremento della semplice cognizione.

Privato della maggior parte della capacità di interpretazione personale, ma accompagnato passo dopo passo nella comprensione pilotata e preconfezionata dei diversi contenuti, il visitatore odierno pare aspettarsi dal museo contemporaneo un'esperienza orientata verso l'omologazione con altre esperienze di intrattenimento, basata sull'offerta di un mondo limitato e prevedibile, anche se raccontato nella maniera più seducente ed emozionale possibile. Il tutto, al posto di una personale esperienza emotiva, frutto di un accrescimento culturale e di un contatto diretto e intimo con i valori di ciò che nel museo viene messo in mostra.

L'educazione quindi, è stata sostituita il più delle volte con l'*intrattenimento*, come molti studi "*visitor centered*" suggeriscono, dai quali si evince come per le nuove generazioni nell'esperienza della visita museale, conti sì il valore della visita stessa, ovvero la percezione del rapporto tra quanto si è investito nell'esperienza e quanto di essa si riporta indietro in termini di soddisfazione, ma come soprattutto si ricerchi principalmente la presenza di stupore, di meraviglia e di sorpresa, intese come parametro essenziale nella definizione di un complessivo appagamento. In altre parole, come se l'esperienza della visita museale non fosse più solo finalizzata all'arricchimento culturale, ma al contrario, come se fosse il veicolo di un generale processo di *gamification* grazie al quale, attraverso dinamiche di "gioco" messe in atto in ambienti tradizionalmente non ludici, gli utenti possano vedersi trasformare sotto i loro occhi la stessa visita in una avventura immersiva e interattiva capace di rendere memorabile ogni suo momento. Insomma, il museo odierno pare sostituire l'*emozionale* all'*emozione*, finendo per assomigliare sempre più a una sorta di contemporanea *wunderkammer*, destinata perlopiù alla seduzione e allo stupore, nella quale paiono prevalere le caratteristiche di tipicità delle categorie esposte, piuttosto che le loro caratteristiche identitarie e i loro caratteri, fermandosi al racconto della sola superficie delle cose.

Come è logico aspettarsi, negli spazi del museo contemporaneo la moltiplicazione degli input e la proliferazione della sofisticazione tecnologica atta alla loro narrazione, ha avuto come effetto principale quello di banalizzare non solo ciò che vi è contenuto e mostrato al proprio interno, ma anche la stessa caratterizzazione architettonica dello spazio interno. Alla stessa stregua, il venire meno dello stretto legame tra opera e spazio e lo slegare l'emotività della percezione dalle caratteristiche fisiche e spirituali della stessa opera per affidarle al solo *medium* tecnologico, hanno condotto a una sorta di generale autoreferenzialità di fondo, quasi un'omologazione di linguaggi e contenuti, imposta dalle logiche di una nuova declinazione di museografia, la quale pare allontanarsi sempre più dalle istanze che hanno caratterizzato invece, il nucleo teorico e operativo degli esempi dei maestri italiani del dopoguerra e sui quali la caratteristica di percorsi 'razionali' si è mostrata come dominante anche se espressa con accenti diversi. Un'autoreferenzialità che esula sempre più dai basilari principi di conservazione e valorizzazione, per asservirsi alle logiche e alle dinamiche di bisogni che paiono essere sempre più indotti invece che reali, con l'ulteriore conseguenza di condurre l'arte e gli ambiti a essa dedicati, più vicini a luoghi di consumo che non a luoghi di cultura.

Quindi il museo oggi appare sempre più come un luogo ibrido, contaminato da infinite istanze e fortemente depotenziato nei propri valori costitutivi, caratterizzato il più delle volte dalle logiche dell'accumulo e della frammentazione che non da quelle della valorizzazione, della conservazione e della 'razionalità', come la disciplina museografica sottolineava al momento della sua formulazione.

Il museo odierno pare caratterizzarsi soprattutto per la capacità di intercettare interessi diversi, nonché partecipazioni esterne non necessariamente legate alla fruizione esclusiva di ciò che vi si espone, come se la sua *mission* principale fosse proprio il maggiore coinvolgimento possibile dei molti “pubblici” ai quali può aspirare. In altre parole, come se la dimensione esperienziale legata all’interpretazione dei contenuti ottenuta attraverso la mediazione filtrata e quella residua dovuta alla comprensione emotiva della dimensione estetica e artistica, volgessero a poco a poco il passo nella direzione di una necessità di partecipazione democratica e di responsabilità civica, funzionando come dei veri e propri attivatori di un sempre più crescente senso di comunità.

Se quest’ultimo ruolo incarnato dal museo potrebbe avere riscontri felici, esso rimane comunque una categoria ambigua, ritrovatasi in bilico tra molte visioni e in attesa da tempo di una sua globale riformulazione che sia capace di inserirla nel divenire della storia come espressione di un lungo percorso evolutivo, ma al contempo, consegnando al futuro una sua idea che possa dirsi consapevolmente in grado di adattarsi al cambiamento e all’accelerazione del nostro presente.

Negli scenari che i due decenni del nuovo millennio ci hanno sottoposto, il museo ha assunto una centralità simbolica sempre più alta, per questo è doveroso interrogarsi sulla riformulazione dei contenuti ma anche delle narrazioni di cui esso è artefice, mantenendo l’idea di un luogo completamente permeabile ai diversi pubblici, sia pur conservando la sua autorevolezza di fondo. Per questa compresenza di aspetti diversi, l’esperienza estetica e conoscitiva che in esso si compie, dovrebbe allora auspicabilmente caricarsi di un valore che potremo definire etico e civico, ovvero un valore che sia capace di legarsi anche ai termini di una responsabilità collettiva e di una partecipazione democratica, facendo diventare il museo un luogo il cui valore sia davvero indispensabile alla società contemporanea.



Il Museo
oltre il Museo
parte prima

Contributi

Paolo Zermani ■

Maria Claudia Clemente | Francesco Isidori [LABICS] ■

Giovanni Tortelli | Roberto Frassoni ■

Timothy Verdon ■

Lorenzo Balbi ■

Simone Capra | Dario Scaravelli [STARTT] ■

Marco Magni [Guicciardini & Magni Architetti] ■

Fabrizio F.V. Arrigoni ■

Carlo Terpolilli ■

Susanna Caccia Gherardini ■





Nel suo libretto *La fiamma di una candela* Gaston Bachelard ci ricorda come, per molto tempo, sul tavolo di ogni sapiente *«accanto agli oggetti prigionieri della loro forma, accanto ai libri che istruiscono lentamente, la fiamma di una candela richiamava pensieri senza misura, evocava immagini senza limite»*.

La similitudine della fiamma non è soltanto – applicata all'architettura – un esercizio di possibile *rêverie*.

Nella fiamma, come nell'architettura, deve esistere un fuoco doppio, l'uno più forte che divora l'altro, *«sulla fiamma che sale vi sono due fiamme: l'una è bianca, e riluce e risplende, con la propria radice azzurra in cima; l'altra è rossa, ed è unita al legno e al lucignolo che essa brucia. La bianca sale direttamente in alto, mentre sotto rimane ferma la rossa, senza abbandonare la materia, fornendo all'altra ciò che di essa fiammeggia e riluce»*.

In questa dialettica dell'attivo e del passivo, dell'attivo e dell'agente, dei participi passati e dei participi presenti sta il senso della conquista della luce – la luce dell'opera di architettura – che non può vivere, evidentemente, senza un tempo storico e senza una materia. All'interno di un orizzonte di valori che conferisce senso e significato a cose fino ad allora considerate insignificanti, assume senso la trasformazione, non solo temporale, ma sostanziale, della fiamma rossa in fiamma bianca.

La fiamma bianca deve giungere a sterminare le materialità che la nutrono e la alimentano.

«Questa luce un soffio l'annienta, una scintilla la riaccende. La fiamma è facile nascita e facile morte. Vita e morte possono essere posti qui l'una accanto all'altra».

La semplice fiamma della candela designa bene questo destino, lei che *«va deliberatamente in alto e torna al luogo della sua dimora, dopo avere compiuto la sua azione in basso senza mutar mai la sua lucentezza in altro colore che non sia il bianco»*.

Come ha scritto Faraday nella sua *Storia chimica di una candela*, la fiamma si può riaccendere ogni volta anche solo soffiando sul vapore, sul solo vapore.

Non bisogna lasciare che la fiamma si addormenti.

È a partire da tale consapevolezza che, come architetto italiano, posso continuare ad avvicinarmi al progetto e cercare di trasmettere il senso.

In tale logica ogni opera è museo, museo vivo ed esposto, nel doppio significato del termine “esposto”, che definisce del museo e dei suoi pezzi l’attingibilità, ma anche il coinvolgimento nella vita.

Su questo sentiero luogo, tempo, terra, luce, silenzio, come altre volte ho già scritto, possono indicarci la sequenza biunivoca, percorribile nei due sensi, in cui riconoscere il mistero dell’architettura.

Il “nuovo inizio”, già evocato da Heidegger, propone ogni giorno a noi, abitanti coscienti dell’Occidente, la responsabilità di una condizione del pensiero, anche di quello architettonico, che ci liberi dal “pensiero calcolante” e ci conduca a un “pensiero rammemorante”, ciò che ci può essere offerto solo dall’arte e dalla poesia, nella consapevolezza di vivere e lavorare in un contesto che è proprio definibile complessivamente come quel museo esposto alla vicenda di un tempo storico ininterrotto.

Questa è la prospettiva del fare architettura offerta dal paesaggio italiano quale paradigma del paesaggio occidentale.

Porto di seguito alcune testimonianze.

Firenze

Fabbrica medicea, San Lorenzo custodisce e trasmette da sempre a Firenze, nella chiesa, nella biblioteca e nelle tombe, una memoria viva.

Poco lontano, al Museo di San Marco, Beato Angelico ci offre, nel *Giudizio universale*, una interpretazione del rapporto tra vita e morte fissando nella pittura un manufatto in cui le tombe, scoperte, attestano il confine varcato dal corpo dell’uomo.

L’artista, attraverso le anime affollate su quella soglia, ci mostra la divisione tra bene e male, ma non separa chiaramente la terra dal cielo, ostinandosi a non tracciare un ordine delle cose definitivo.

All’interno della Sagrestia Nuova Michelangelo ha fissato, nelle tombe dei Medici, il ciclo della vita, scolpendo il *Giorno*, la *Notte*, l’*Aurora*, il *Crepuscolo*.

In questa sequenza ha sviluppato, come nessuno prima di lui, il tema della non finitezza quale prerogativa del Moderno, disponendo le figure in instabili pose sui coperchi tombali.

Si tratta di quella sospensione che l’artista altrimenti ha mostrato nei *Prigioni* e, più tardi, definitivamente, nella *Pietà Rondanini*.

Nella Sagrestia, in questo equilibrio instabile tra finito e non finito, architettura e scultura si contendono la rappresentazione del concetto di caducità dell’esistenza attraverso i materiali e il rapporto

tra il volume interno, le statue dei duchi, le figure allegoriche. Mentre le prime, appena affacciate alle pareti, sono perfettamente classiche, definite fino ai dettagli dei copricapo e dei calzari romani, le seconde declinano nell’incompiuto.

Buio e luce, morte e vita, rendono palese il tormento di Michelangelo maturo che trova sostanziale, capovolta conferma pochi metri più in là, nella Biblioteca Laurenziana dove, in luogo dei corpi, emergono dai muri le colonne.

La nuova uscita del Museo delle Cappelle Medicee, che sto costruendo a Firenze, posta su via Canto dei Nelli, nella zona delimitata tra la Cappella dei Principi, la Sagrestia Nuova e l’estremità destra del transetto della Basilica, si compone di due soli elementi: il blocco parallelepipedo di perimetrazione e copertura della scala e la seduta, di dimensione analoga, posta al centro della piccola piazza.

La differenza di quota tra il piano delle tombe e il piano della città, il piano del buio e il piano della luce, è il tema centrale del progetto, che si doveva risolvere attraverso un collegamento tra i due livelli. Il blocco principale, disposto parallelamente al muro della Sagrestia nuova, ha origine nel piano interrato, dove è l’ingresso alla risalita, ed emerge di tre metri e cinquanta dal piano della piazza, costituendosi come un blocco chiuso verso il Canto dei Nelli, trasparente verso la sommità celeste e aperto verso il lacerto posto tra San Lorenzo e la Cappella dei Principi.

Così, fondandosi a terra, il carattere interno del Museo, definito dalle Cappelle, si manifesta poi discretamente, ma concretamente, volgendo verso l’alto, alla città, con la sua testata chiusa e la sua uscita nascosta.

Il corpo di uscita è tomba, sarcofago, urna a dimensione urbana, infine porta.

Nella piazza la seduta, quasi come copertura rimossa o pietra tombale ribaltata, contribuisce a coinvolgere gli edifici storici posti al perimetro e lo spazio della città contemporanea nella dialettica proposta dall’antica fabbrica del San Lorenzo, dal suo Museo, dalle sue Cappelle funerarie.

Realizzati in travertino di Rapolano a superficie opaca i manufatti, pur stabilendo la propria autonomia formale e forte identificabilità, dialogano con discrezione, anche scalare, con i grandi volumi della Chiesa, della Sagrestia Nuova, della Cappella dei Principi, mediane il raccordo con la strada, il mercato, l’edilizia minore, la vita quotidiana.

Sul significato di questo stare si confrontano venti secoli di storia dell’arte occidentale, a partire da una scena che il Vangelo di Luca riassume così: «*Trovarono che la pietra era stata rimossa dal sepolcro e, entrate, non trovarono il corpo del Signore Gesù. Mentre si domandavano che senso avesse tutto questo ecco due uomini presentarsi a loro in abito sfolgorante. Le donne, impaurite, tenevano il volto chinato a terra, ma quelli dissero loro: ‘Perché cercate tra i morti colui che è vivo?’».*

Nelle pagine precedenti:

Ricostruzione e restauro del castello, Museo della città, Novara

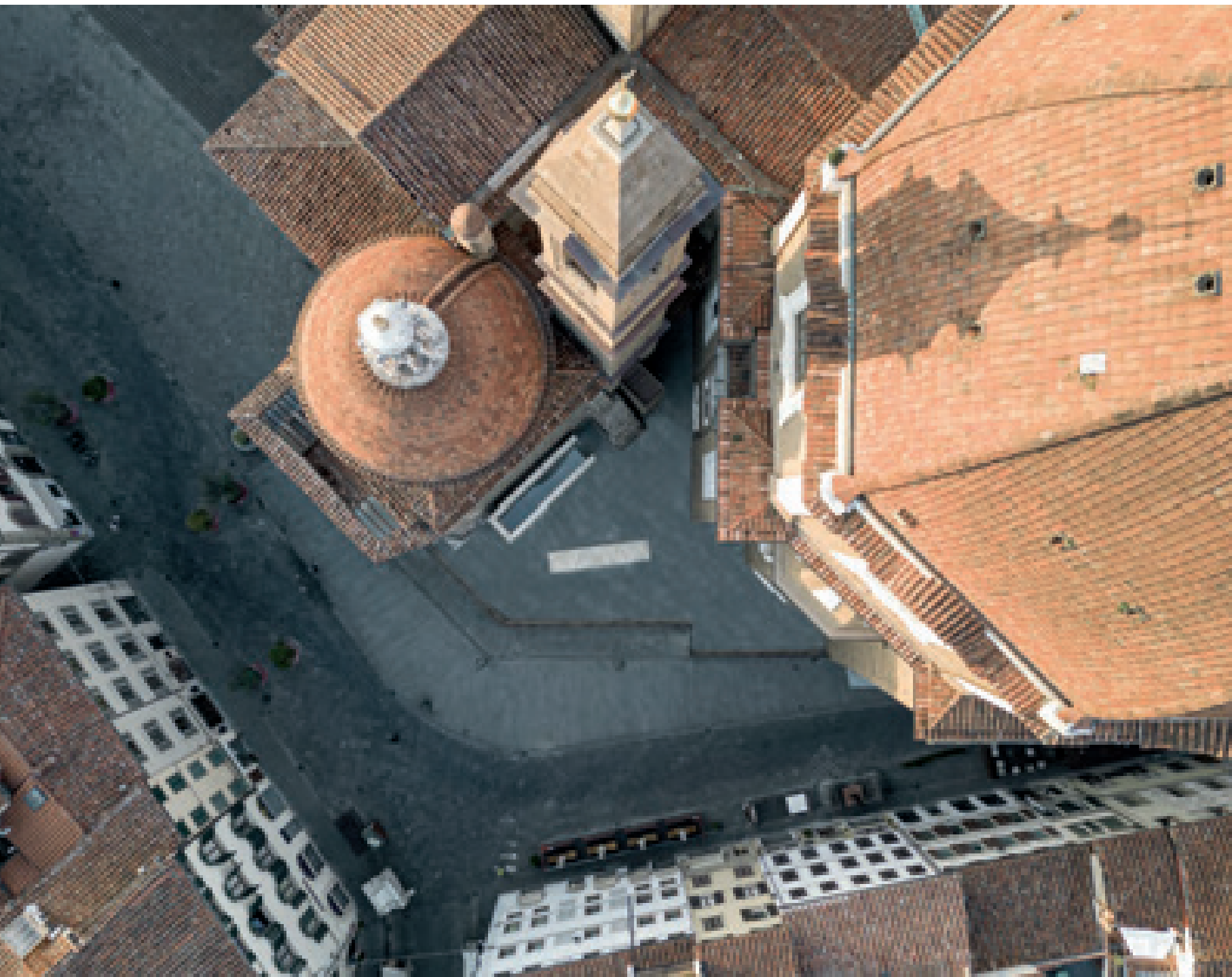
2016 – Vista dalla piazza della città.

[Paolo Zermani, Eugenio Tesson (Studio Zermani Associati) (Capogruppo); Ernesto Andreis, Giuseppe Arena, Carmela Barillà, Mauro Grimaldi, Mirko Mancin, Elio Manzini, Fulvio Nasso, Alberto Tricarico]



^ Nuova uscita del Museo delle Cappelle Medicee, Firenze 2023 –
Vista aerea dell'opera nella città
[Paolo Zermani, Eugenio Tessonì (Studio Zermani Associati);
Collaboratori: Gabriele Bartocci, Rocio Fernandez Lorca]





◁ ▸ Nuova uscita del Museo delle Cappelle Medicee, Firenze 2023 –
Vista prospettica e vista zenitale del rapporto con la Sagrestia Nuova
di Michelangelo

> Nuova uscita del Museo delle
Cappelle Medicee, Firenze 2023 –
La salita dalle tombe verso la luce
e la città





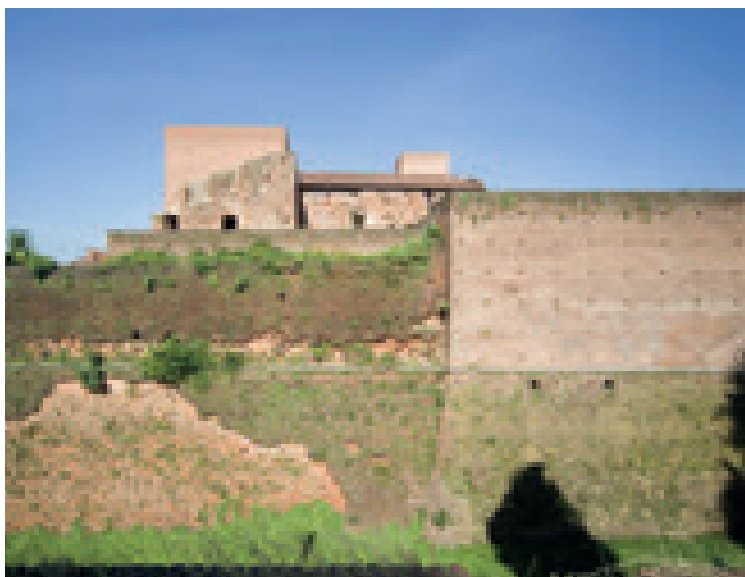
◀ Nuova uscita del Museo delle
Cappelle Medicee, Firenze 2023 –
La salita dalle tombe verso la luce
e la città

Novara

Il tempo e la terra hanno segnato la vicenda architettonica del castello di Novara, al cui restauro e ricostruzione ho lavorato dal 2003 al 2016.

Una progressiva serie di addizioni e demolizioni si sono susseguite, a partire dal tracciato murario della città romana, con cui il primo fortilizio coincide, attraverso i successivi accrescimenti medioevali e rinascimentali, le addizioni carcerarie ottocentesche che ne hanno definitivamente segnato il carattere disomogeneo, fino all'abbandono novecentesco.

Un cantiere secolare si è alimentato, intervallato da lunghe immobilità e improvvisi sussulti edificatori, tale da definire, nelle piante che si susseguono, riferibili alle diverse soglie storiche, una sorta di intermittente lastra medica inerente le modificazioni della sua struttura ossea.



Prima del nostro intervento un carattere definito permaneva nelle due ali Est e Nord, coincidenti con i diversi accrescimenti viscontei, mentre il lato Sud era occupato da fabbricati di servizio in stato di rovina, attestati sulle fortificazioni merlate e il lato Ovest era completamente demolito, a eccezione di un frammento isolato di epoca medioevale.

Gli scavi effettuati hanno consentito di individuare, proprio su questo lato, l'antico tracciato romano di impianto originario, esattamente collocato sulla direzione ove permane il frammento medioevale in alzato.

Nell'internità dello scavo, insieme ai muri, abbiamo rinvenuto decine di corpi umani, bambini, soldati; sepolti insieme alle rovine.

L'intervento generale progettato ha previsto il restauro delle parti esistenti sui lati Est e Nord, tra cui la Torre della Monizione e la ricomposizione delle parti demolite, in particolare l'ala Ovest, il completamento dell'ala Sud e la ricostruzione della torre sull'accesso principale verso la piazza che, durante la sequenza storica, ha assunto forme e dimensioni diverse.

Il Castello è destinato a ospitare il nuovo Museo della città di Novara. La torre centrale, ancora in parte rilevabile in una delle sue diverse versioni nei costoloni posti sopra l'ingresso voltato della parte interna, ma celata dalle coperture a falde, ha costituito il primo atto di ricomposizione. Il filo di facciata corrispondente ai due costoloni è stato prolungato sui lati destro e sinistro e lascia aperta una vista verso la piazza antistante, i monumenti, il battistero, la cupola antonelliana. Si è costituito così un belvedere freddo e aereo che ha valore evocativo di nuova torre civica della città. Da lassù è possibile osservare e motivare perché avessimo progettato l'interruzione della torre, in altezza, a quella quota, lasciando aperto lo spazio al tempo. Nell'ala Ovest il grande muro sotterraneo e il frammento successivo hanno stabilito il punto di appoggio su cui si è impostata la ricostruzione della nuova manica del castello, tesa a ricomporre l'unità dell'impianto, in precisa continuità con le antiche matrici viscontee, sforzesche e spagnole. Al piano terra la spina archeologica, emergente nelle sue estremità esplorate e studiate, si è collocata come elemento guida dell'organismo tipologico che incorpora, nel fronte esterno, anche il frammento di facciata e ne esalta la presenza, sottolineandone il valore materiale di ricostruzione. L'insieme, da terra a tetto, si mostra come ennesima stratificazione nel ciclo vitale della fabbrica, sospesa sul prima e sul dopo.

All'interno parti di mura viscontee, elevate sulle mura romane, emergono dalla pavimentazione del piano terra, nel salone principale della Galleria, mentre il muro medioevale e la torre d'angolo a Sud-Ovest, d'epoca romana, rimangono completamente a vista, dalle fondamenta al coronamento.

Le quote di scavo consentono di rendere fruibili e visibili gran parte dello scavo e delle strutture ritrovate.

La facciata rivolta verso la corte interna è volutamente incompiuta, incorporando, nella sua consistenza contraffortata o diruta, la memoria di ciò che è stato costruito e distrutto.

La ricostruzione del castello, nel suo lento disporsi lungo gli oltre dieci anni di cantiere, mi è apparsa come il ritorno alla vita di un corpo che l'architettura ha il potere di concedere, provvisoriamente, al nostro lavoro.

^ Ricostruzione e restauro del castello, Museo della città, Novara, 2016 – Il rapporto tra la torre principale e la torre della Monizione

✓ Ricostruzione e restauro del castello,
Museo della città, Novara 2016 – La torre
principale dall'esterno



➤ Ricostruzione e restauro del castello,
Museo della città, Novara 2016 – La torre
principale dall'interno



Monterchi

La *Madonna del Parto* di Monterchi, unica tra le *Madonne* di Piero, è nata in mezzo ai campi.

La chiesa di Momentana, a qualche centinaio di metri dal paese, segna, nell'antichità, il confine tra i castelli di Monterchi e Citerna. Quando, nel 1492, si progetta l'erezione di un convento dei Francescani a Momentana, la chiesa già esiste e non sono noti i motivi per cui Piero concepisce l'immagine e la affresca proprio qui, anche se è bello pensare che lo abbia fatto in omaggio alla madre, originaria di Monterchi. Quel che è certo è il secolare permanere dell'opera in questo luogo, tra devozione e dimenticanza, senza competizione con la Madonna lignea posta sull'altro altare della cappellina.

Il suo attaccamento alla terra che l'ha generata le ha consentito di sopravvivere alla demolizione della chiesa, alla mutilazione del suo spazio, e alla ricollocazione, nel 1957, nella nuova cappella cimiteriale. La sua natura rustica, quasi contraddittoria rispetto alla raffinatezza di Piero, ne accentua la forza di resistenza anche oggi che, come tanti affreschi, è solo un frammento, attaccato tuttavia alla propria dimensione paesaggistica. La misura e la luce con cui Piero concepisce lo spazio per ospitarne la venuta non sono perfettamente noti, ma la dimensione d'ingombro (una piccola stanza di circa 15 metri quadrati), l'illuminazione da un oblò sopra il portale, i suoi due altari, non risulterebbero comunque elementi sufficienti a definirlo se non si prestasse attenzione all'esterno, il vero interno dello spazio di Piero. Ciò che nella *Resurrezione di Cristo* e nel *Battesimo* era disegnato come fondale della scena, qui è verità del contesto, alla quale è ancora possibile accedere.

L'immagine della Madonna gravida, la più terrena possibile, assume in sé il mistero, materiale prima ancora che mentale, della natura e del paesaggio agrario, della sua riproduzione e fertilità. Il rito si svolge nello spazio limitato tra il paesaggio e il paese, in esso si consuma e si rinnova la vita delle forme che il frammento custodisce, quale estrema propaggine di un permanente equilibrio insidiato dal presente.

Nel 2004 sono stato incaricato, a seguito del restauro della *Madonna del Parto* e del suo ulteriore temporaneo trasferimento nella ex scuola elementare di Monterchi, ove tuttora si trova, di progettare una cappella-museo per una sola opera.

Un museo e uno spazio sacro coincidenti, ma del tutto nuovi, rinnovano così la circostanza, di una chiesa divenuta, in forza di un'opera d'arte che vi è esposta, oggetto di un flusso non solo culturale.

Un tema aperto e accessibile, in tal senso, è costituito dal contesto che ho descritto, quasi un'*enclave*, in cui l'immagine è stata concepita da Piero e in cui la devozione, civile o religiosa, è maturata. Si tratta dell'*unicum* che dal dipinto si trasferisce al paesaggio e viceversa, in cui la storia stessa dell'opera da esporre e le vicende, reali o di tradizione narrativa e fabulistica, che ne hanno segnato il permanere a Monterchi, finiscono per coincidere.

Il progetto è un percorso tra paese e paesaggio.

Dal paese il blocco di facciata del Museo-Cappella, rivolto verso il prospiciente convento, di dimensione 11 x 11 metri lineari, introduce al percorso interno attraverso una fenditura che percorre l'intera altezza dell'edificio, attraversa tre spazi quadrati per giungere al sacello che custodisce la *Madonna del Parto* e quindi alla loggia.

La serie di quadrati regola lo spazio interno mentre la loggia è caratterizzata da una autonomia proporzionale.

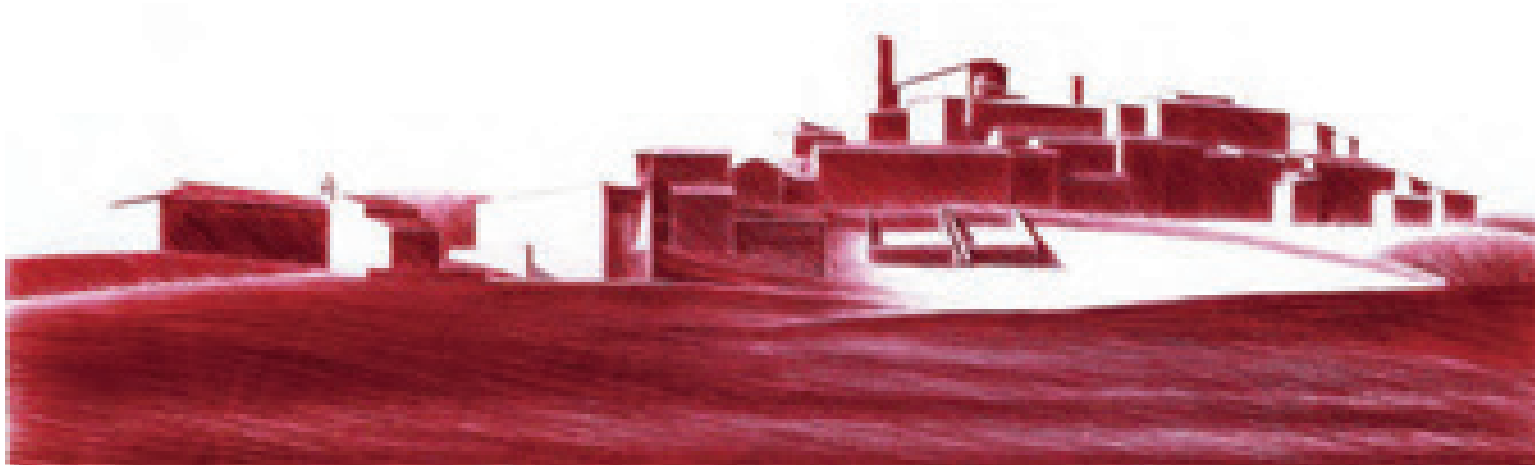
Nel primo quadrato è concentrata tutta la distribuzione, costituita dall'atrio e dalle due scale simmetriche addossate alle pareti a collegare il piano terra all'interrato.

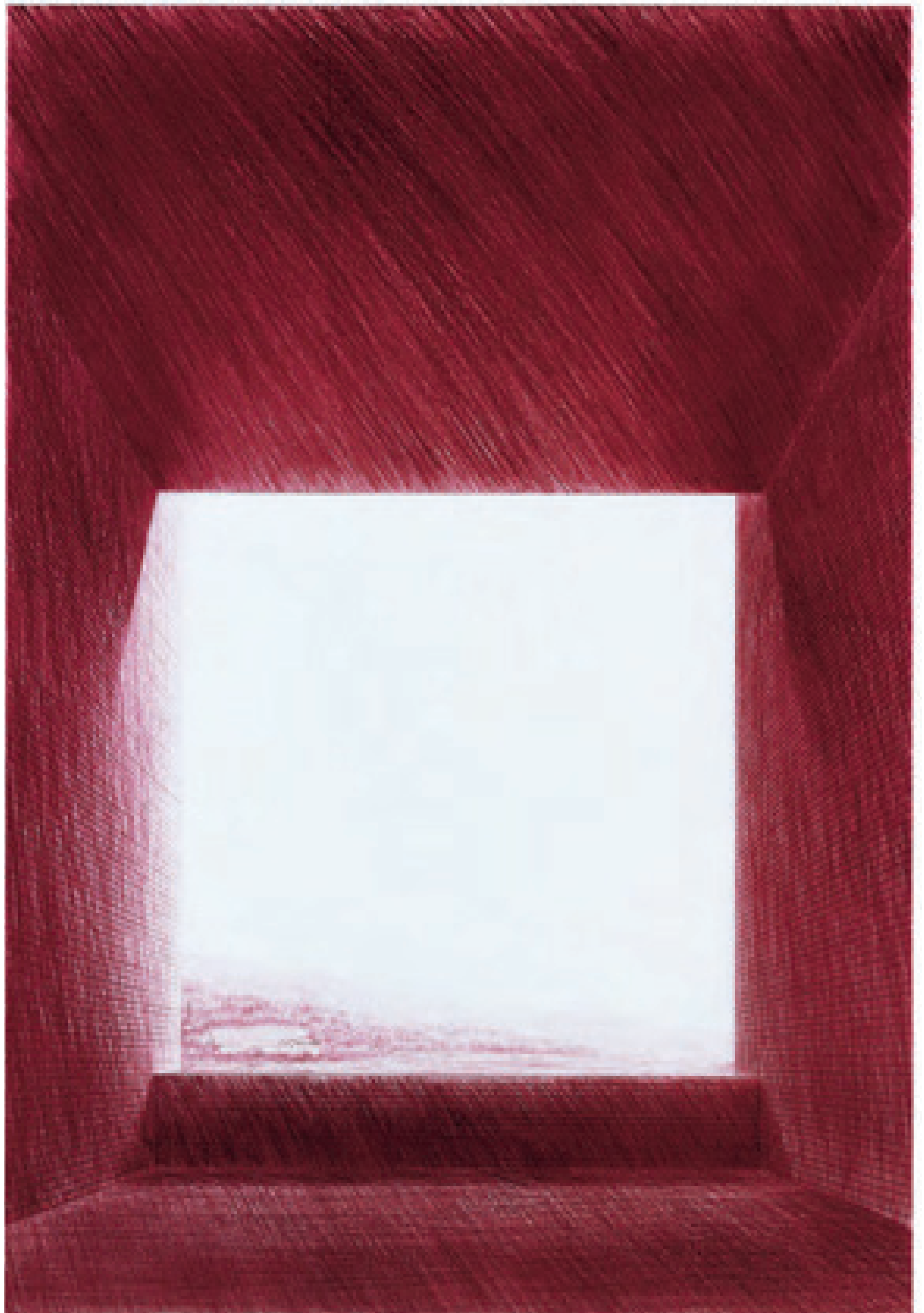
Un ulteriore spazio quadrato divide la zona d'ingresso dal sacello introducendo la zona sacra: questo spazio non contiene nulla: l'attesa. Il sacello che custodisce l'opera, compreso nel terzo quadrato, riceve la luce indiretta dall'alto.

Dalla loggia sono visibili il paesaggio in cui la *Madonna* è vissuta nei secoli e il cimitero, ove l'immagine pierfrancescana è stata concepita e custodita fino al 1993. Anche all'esterno lo spazio è replicato secondo una sequenza di tre quadrati in forma di percorso tra il paese e il paesaggio, definita da una gradonata che collega la quota della strada alla quota dei campi.

∨> Cappella-Museo della Madonna del Parto di Piero della Francesca, Monterchi 2000 - Viste prospettiche ell'esterno e dell'interno

[Paolo Zermani; Collaboratori: Mauro Alpini, Andrea Volpe]







Palazzo dei Diamanti. Il progetto del nuovo spazio espositivo

Il progetto per il Palazzo dei Diamanti – che consiste in una serie organica di interventi finalizzati al restauro e alla valorizzazione del complesso cinquecentesco – si basa sul convincimento dell'importanza, e insieme dell'urgenza, di mettere in atto operazioni di recupero del patrimonio esistente al fine di renderlo adeguato per ospitare nuove attività tra cui quelle espositive.

In questo senso il Palazzo dei Diamanti, oltre a essere museo di se stesso, straordinario esempio dell'architettura rinascimentale ferrarese, è anche uno spazio modernamente attrezzato per ospitare mostre d'arte, secondo un'idea di museo diffuso che, uscendo dalle sedi ufficiali, possa essere ospitato in edifici piccoli o grandi, antichi o recenti, che fanno parte della nostra storia e della nostra cultura. Per questo motivo abbiamo ritenuto opportuno riportare in questa sede un testo scritto in occasione del dibattito sulla trasformazione di Palazzo dei Diamanti, successivamente pubblicato nel volume: *Labics, Palazzo dei Diamanti 1493-2023. Il progetto del nuovo spazio espositivo*, edito da Ferrara Arte nel 2024.

Architettura viva

Sulla questione dell'utilitas

«Queste opere devono essere realizzate secondo criteri di solidità, di comodità e di bellezza. Il primo principio sarà rispettato se le fondamenta poggeranno in profondità, su strati solidi e se la scelta dei materiali sarà accurata, senza badare a spese; il secondo, o della funzionalità, allorché la distribuzione degli spazi [risponda] ad un uso corretto e agevole e rispetti opportunamente l'esposizione cardinale in base alla funzione specifica dei locali. Il terzo infine, quello della bellezza, quando l'aspetto esteriore dell'opera sarà gradevole e raffinato, nel rispetto delle giuste proporzioni e della simmetria delle sue parti»¹.

L'architettura, a differenza di altre forme d'arte visiva, è notoriamente un'arte spuria; un'arte che, a differenza della pittura, della scultura o della fotografia non può essere esperita in una dimensione puramente estetico-visiva; l'architettura esiste nel momento in cui,

attraverso la costruzione, diventa spazio fruibile. Questo aspetto specifico della disciplina implica che quando un edificio non è più utilizzato perda una delle sue caratteristiche peculiari, ragion per cui potremmo definire l'architettura come arte viva, un'arte che esiste nel momento in cui è utilmente fruibile dalla collettività.

Non a caso Vitruvio nel descrivere i criteri essenziali secondo cui devono essere realizzate le opere (di architettura), indica prima di tutto la *firmitas* in assenza della quale un edificio non può essere fruibile perché non garantisce la dovuta stabilità, poi l'*utilitas* che fa riferimento ai criteri di funzionalità e corretta distribuzione degli spazi e, infine, la *venustas* che riguarda gli aspetti esteriori dell'opera – le proporzioni, la simmetria, oltre a tutte le altre caratteristiche di natura estetica² di cui l'architetto deve tener conto.

A partire dall'assunto vitruviano crediamo sia interessante riflettere sulla natura e sul ruolo dell'*utilitas*, termine che può dar adito a differenti interpretazioni o fraintendimenti: mentre la *firmitas* è un dato oggettivo e misurabile – se circoscritto ai problemi inerenti la statica degli edifici – e la *venustas* è intrinsecamente soggettiva, dal momento in cui si riferisce prevalentemente ai problemi estetici, l'*utilitas* costituisce una componente solo apparentemente razionale, in realtà, come vedremo, dalla natura ambigua e variabile.

Cosa è davvero l'*utilitas*? Che ruolo svolge nella concezione dell'opera? È un dato oggettivo che l'architettura dell'ultimo secolo, dal Movimento Moderno in poi, abbia posto il tema della funzionalità/utilità – con modalità ed esiti differenti – al centro del dibattito architettonico. Questa tendenza si è accentuata negli ultimi decenni portando a un progressivo asservimento del progetto al concetto di utilità ovvero al suo dover rispondere in modo efficace a tutte quelle domande che, articolandosi, attraversano in modo trasversale la richiesta di architettura: alle legittime esigenze dimensionali, programmatiche o distributive sono andate nel tempo a sommarsi richieste di natura finanziaria, commerciale, legate alla sostenibilità, alla conservazione, alla comunicazione e così via. L'architettura è diventata progressivamente uno strumento atto a rispondere a domande sempre più precise – per lo più di natura “pratica” – perdendo di vista il senso più alto a cui dovrebbe essere votata; senso che non preclude il fornire risposte adeguate alle diverse esigenze ma che al tempo stesso dovrebbe essere capace di trascendere.

Nel campo della conservazione dei monumenti, a questa logica corrisponde spesso una visione restrittiva che tende a congelare il dato funzionale originario – considerato come elemento invariante e connotante – limitando così il campo di attualizzazione degli edifici antichi. Di conseguenza, quando un edificio smette di funzionare per come era stato pensato in origine, si preferisce musealizzarlo o comunque trasformarlo il meno possibile, per poterlo tramandare alla posterità senza alterazioni.

In entrambi i casi, seppure su due versanti del tutto opposti, vi è una prevalenza del dato funzionale, come se questo bastasse da solo a definire cosa sia l'architettura. Ma così non è.

La prevalenza del dato funzionale è del resto un portato relativamente recente che ha origine agli inizi del XX secolo, quando si è modificata in modo sostanziale la natura della domanda e il progetto si è progressivamente configurato come conseguenza logica, quasi naturale, della domanda stessa; è qui che nasce l'idea della corrispondenza tra forma e funzione, manifesto del Movimento Moderno³.

Sebbene sia trascorso più di un secolo, l'idea performativa dell'architettura è ancora dominante: siamo semplicemente passati dalle istanze ergonomiche della cucina di Francoforte⁴ alla soddisfazione delle istanze finanziarie e comunicative alle quali oggi l'architettura è purtroppo subordinata. Eppure dagli anni Sessanta in poi ci sono stati diversi tentativi di superare questa corrispondenza biunivoca: basti pensare, tra gli altri, alle ricerche condotte da Aldo Rossi sulla città, dove si sottolinea il ruolo che determinati edifici o monumenti – i cosiddetti elementi primari – svolgono nelle dinamiche di sviluppo del tessuto urbano; un ruolo di catalizzatori o acceleratori dei fatti urbani che si afferma a prescindere dalle funzioni ospitate⁵. La permanenza nel tempo degli elementi primari, non essendo legata a una istanza di tipo pratico, dev'essere pertanto ricercata nella capacità di significare, ovvero di veicolare contenuti significanti attraverso la forma.

Molte delle architetture che conosciamo e viviamo tutti i giorni, in passato ospitavano altre attività, altre vite, altre storie: pensiamo alle terme di Diocleziano trasformate da Michelangelo nella chiesa di Santa Maria degli Angeli, o alla Gare d'Orsay di Parigi convertita da Gae Aulenti in un museo d'arte moderna o, in fine, al teatro di Marcello a Roma, divenuta una residenza nobiliare per mano di Baldassare Peruzzi.

Architettura nel tempo

La dimensione simbolica libera dunque l'architettura dalla contingenza di una domanda specifica; le consente di continuare a esistere anche al modificarsi, al decadere, al rinnovarsi della funzione per ritrovare così una nuova utilità. La buona architettura dimostra, e ha dimostrato, la capacità di permanere oltre la durata delle sue funzioni che possono modificarsi senza per questo pregiudicare con ciò l'esistenza dell'edificio o il suo essere architettura.

La capacità dell'architettura di esistere all'interno di una dimensione più ampia rispetto al puro dato funzionale, si basa anche su un altro presupposto teorico connesso all'idea di 'tempo' messo bene in luce da Marco Biraghi: «*Pensare l'architettura come "opera nel tempo", infatti, è cosa affatto diversa dal concepirla per un tempo, per le sue esigenze e contingenze specifiche: comporta piuttosto pensarla per il tempo in generale, (pro)gettarla nella condizione della temporalità, così come si varerebbe una nave per una navigazione in mare aperto, esponendola ai flutti, ai fortunali, senza poterne predeterminare il destino, il porto d'arrivo, e perciò dovendola "armare" di tutte le attrezzature possibili. Detto in altri termini, l'architettura concepita per il tempo deve essere in grado di rispondere a tutte quelle "richieste" che non appartengono ad alcun periodo in particolare e ad alcuna circostanza determinata*»⁶.

¹ MARCO VITRUVIO POLLIONE, *De architectura*, I, Roma, 1990, p.29.

² Ivi, p.21.

³ È attribuita a Louis H. Sullivan la nota frase «la forma segue la funzione», utilizzata nel suo articolo del 1896 “The Tall Office Building Artistically Considered”.

⁴ La cucina di Francoforte fu progettata da Grete Schütte-Lihotzky nel 1925 per le *Siedlungen* di Ernst May. Questo progetto rappresenta una delle esperienze più significative nell'ambito del funzionalismo, in quanto rappresenta l'applicazione di una serie di ricerche progettuali fatte dall'architetto viennese nell'ambito dello studio delle abitazioni per l'*Existenzminimum*.

⁵ «In tutte le città d'Europa esistono dei grandi palazzi, o dei complessi edilizi, o degli aggregati che costituiscono dei veri pezzi di città e la cui funzione è difficilmente quella originaria. [...] Quando si visita un monumento di questo tipo si resta sorpresi da una serie di questioni che ad esso sono intimamente legate; e soprattutto si resta colpiti dalla pluralità di funzioni che un palazzo di questo tipo può contenere e come queste funzioni siano per così dire del tutto indipendente dalla sua forma e che però è propria questa forma che ci resta impressa, che viviamo e percorriamo e che a sua volta struttura la città», A. Rossi, *L'architettura della città*, Milano, 1987, p.17.

⁶ M. BIRAGHI, *Questa è architettura. Il progetto come filosofia della prassi*, Torino, 2021, p.59.

Nelle pagine precedenti:
Palazzo dei Diamanti, Ferrara – La loggia



^ Palazzo dei Diamanti, Ferrara – Spazi espositivi
^ Palazzo dei Diamanti, Ferrara – Il dehor



Secondo Biraghi, l'architettura prima di rispondere a una domanda specifica posta da un committente specifico, deve essere in grado di rispondere alle domande generali di «*adeguatezza, affidabilità, durata ed espressività*»⁷. Questo fa la differenza tra la semplice edilizia e l'architettura.

Nel momento in cui l'atto progettuale – pur scaturito da una domanda specifica iniziale – riesce a trovare adeguate e più ampie risposte, automaticamente si rivolgerà a un pubblico più ampio di quello che ha originato la richiesta; ne scaturirà così un'opera in grado di accedere a una dimensione temporale diversa; non più il tempo corto della risposta ma il tempo lungo della dimensione pubblica. È questa dimensione che differenzia l'architettura da altre discipline, più effimere, legate strutturalmente al tempo veloce dell'immagine, al tempo del consumo. Saper rispondere alle domande del tempo lungo rende l'architettura intrinsecamente disponibile ad accogliere altre e nuove *utilitas*, a essere modificata, rivissuta, nell'idea appunto che l'architettura sia una arte viva all'interno di una dimensione ampia e pubblica della storia.

Architettura viva

Utilizzando una espressione tipica del linguaggio scientifico, abbiamo appurato che l'*utilitas* è condizione necessaria ma non sufficiente affinché si dia architettura. Non solo perché, ritornando alla triade vitruviana, essa rappresenta solo uno dei tre criteri essenziali che informano un'opera, ma anche e soprattutto perché l'architettura è tale, come visto in precedenza, quando riesce ad accedere a una sfera simbolica che trascende il dato funzionale.

Ora, i monumenti che la storia ha riconosciuto come tali, rappresentano proprio quelle opere che, andando oltre il loro tempo, sono state in grado di incorporare i valori di universalità, adeguatezza, durata, espressività; valori che – è bene ribadire – superano la dimensione della pura contingenza.

A tal riguardo, Palazzo dei Diamanti può essere ascrivito a pieno titolo tra i monumenti presenti in Italia, sia perché simboleggia e riassume la peculiarità del Rinascimento estense con soluzioni tipologiche tipiche della residenza nobiliare di una determinata area geografica; sia per la straordinaria invenzione del suo paramento esterno a bugne di diamante, che oltre a essere un apparato decorativo fortemente iconico, si arricchisce di riferimenti simbolici come ha ben evidenziato Claudia Conforti nel saggio pubblicato in occasione del volume monografico dedicato al recente intervento di restauro⁸: «*È opportuno rammentare che il diamante è il più eloquente tra gli emblemi personali del duca Ercole I d'Este. Il singolare*

⁷ *Ibidem*.

⁸ C. CONFORTI, "Lo sguardo di de Chirico e dei gatti turchini: Labics al Palazzo dei Diamanti di Ferrara (2017-2023)", in LABICS, *Palazzo dei Diamanti 1493-2023. Il progetto del nuovo spazio espositivo*, Ferrara Arte, 2024.

⁹ LABICS, *Palazzo dei Diamanti 1493-2023. Il progetto del nuovo spazio espositivo*, Ferrara Arte, 2024, p.33.

¹⁰ A proposito di tutela, la *Carta del Restauro* del 1972 all'*Allegato b* afferma che: «*Allo scopo di assicurare la sopravvivenza dei monumenti, va inoltre attentamente vagliata la possibilità di nuove utilizzazioni degli edifici antichi monumentali, quando queste non risultino incompatibili con gli interessi storico-artistici. I lavori di adattamento dovranno essere limitati al minimo, conservando scrupolosamente le forme esterne ed evitando sensibili alterazioni all'individualità tipologica, all'organismo costruttivo e alla sequenza dei percorsi interni*». Da questo estratto la tutela appare come principio assoluto e congelato nel tempo, privo di profondità, di articolazione storica e teorica.

parato non è dunque scelto per stringenti esigenze costruttive. Se indulge all'aspirazione di fasto e di monumentalità del fratello del duca, esso attesta un flagrante significato araldico funzionale alla propaganda dinastica. La bugna diamantata conclama, nella perennità della pietra, la militanza del committente nella fazione familiare, chiamata popolarmente "diamantesca"»⁹.

Nel dibattito sulla opportunità o meno di intervenire con un nuovo corpo di fabbrica nel giardino del Palazzo dei Diamanti che ha preceduto i lavori di restauro, sono emerse diverse posizioni sul grado di trasformazione che gli edifici antichi possono "tollerare" per adeguarsi a ospitare nuove funzioni. Il dibattito, lungo e controverso, non si è certamente esaurito nell'occasione specifica e continuerà ad alimentarsi ogni qual volta ci sarà da decidere se e come intervenire sui monumenti per renderli utilizzabili. Non esiste una risposta univoca, anche perché ogni caso è diverso; ma in virtù dei ragiona-

menti sopra esposti, pensiamo che non ci possa essere errore più grande oggi, nel conservare le architetture del passato, che cercare di fermare il tempo, immaginando di congelarle rispetto al momento storico contingente durante il quale sono state concepite. Se è vero che l'architettura è tale quando è in grado di svincolarsi dalla condizione del tempo, allora sarebbe miope qualunque politica volta alla cristallizzazione di questo stesso tempo in nome di un astratto e a-temporale concetto di tutela¹⁰.

Possiamo dunque affermare con certezza che l'architettura del passato debba continuare a vivere e se necessario rinnovarsi per essere nel tempo; non solo perché nel momento in cui non fosse più utile, verrebbe a mancare uno dei criteri fondanti della disciplina; ma anche e soprattutto perché uscirebbe dalla dimensione a-temporale che il suo essere architettura (monumento) le ha assegnato. L'architettura è materia viva.



Il progetto

Il progetto ha previsto diverse fasi e tipologie di lavorazione.

Restauro e lavori preliminari

Dopo l'analisi e lo studio dei documenti antichi per distinguere le parti originali dalle superfetazioni, il primo lavoro è consistito nel verificare lo stato di conservazione dell'involucro esistente.

Il progetto prevedeva infatti la rimozione delle vecchie fodere in cartongesso, poste in opera nel passato a protezione delle murature originarie. Una volta operata la rimozione è emerso un quadro conservativo in alcuni casi molto fragile: alcune murature presentavano numerose e ampie lacune derivanti dalla presenza di vecchi impianti di condizionamento; altre presentavano diffuse lesioni derivanti in parte dalla vetustà del manufatto ed in parte dalla presenza di vecchie tracce non risarcite. È stato pertanto necessario procedere inizialmente con un'opera di ricostruzione delle lacune e consolidamento delle lesioni prima di procedere alle restanti lavorazioni. Lo stato di conservazione del manufatto ha richiesto numerosi interventi di "cuci e scuci", iniezioni di malte e risarciture al fine di ripristinare la continuità muraria e garantirne un più generale risanamento.

Insieme a questi interventi di restauro e consolidamento delle murature si è operata la demolizione di un solaio moderno – nella porzione di edificio coincidente in passato con il Museo del Risorgimento – in corrispondenza del nuovo bookshop, con l'obiettivo di recuperare la spazialità originaria a doppia altezza della sala. A tal fine è stato effettuato un importante lavoro di consolidamento dell'originale trave composta in legno.

Infine durante i lavori, costantemente seguiti dalla Sovrintendenza archeologia, belle arti e paesaggio, è stata ritrovata, restaurata e messa in luce una "sauna estense" risalente al Quattrocento.

Il progetto degli spazi espositivi

Una volta terminati i lavori di restauro del monumento si è proceduto alla realizzazione del percorso espositivo, principalmente negli ambienti già destinati all'esposizione, le cosiddette *ala Rossetti* e *ala Tisi*.

Tutte le sale sono state dotate di nuove fodere altamente tecnologiche ad alta resistenza, dietro alle quali sono state nascoste le dotazioni impiantistiche. Le nuove superfici, che rivestono le murature antiche in modo da non alterarne la consistenza, celano impianti di ultima generazione atti a garantire le prestazioni termo-igrometriche richieste a un museo d'arte contemporaneo.

Nell'*ala Rossetti* sono state realizzate nuove pavimentazioni in terrazzo alla veneziana e in entrambe le ali inseriti nuovi portali in ottone brunito che rimarkano la sequenza spaziale propria del Palazzo rinascimentale.

Il secondo intervento ha preso in considerazione gli ambienti dell'ex Museo del Risorgimento, completamente restaurati, dove sono state allocate nuove funzioni a supporto dell'attività espositiva: una caffetteria, una libreria, una sala didattica e una polifunzionale.

A complemento di questa parte, sono stati riqualificati i cortili interni dotandoli di nuove pavimentazioni in cotto: interpretati come delle vere e proprie stanze all'aperto, questi luoghi sono diventati parte integrante del percorso museale, valorizzando così la peculiarità del Palazzo che alterna pieni e vuoti, spazi interni e spazi esterni confinati.





Il progetto dei percorsi

Il terzo intervento ha riguardato la *continuità dei percorsi* – tema centrale per uno spazio espositivo – sia all'interno sia all'esterno.

Per quanto concerne i percorsi interni, si è riaperto un importante collegamento, interrotto nel corso del tempo, tra l'ex Museo del Risorgimento e il cortile principale; inoltre si è valorizzato l'accesso attraverso la piccola loggia affacciata sul cortile principale, rendendola parte integrante del percorso di visita.

L'intervento tuttavia più rilevante è la realizzazione nel giardino del collegamento tra le due ali del Palazzo. Come è noto il corpo principale dell'edificio ha uno sviluppo planimetrico dalla forma aperta, dotato di un cortile principale, contiguo al loggiato di accesso, che si affaccia direttamente sul giardino retrostante (in origine il brolo) filtrato solamente da un diaframma bidimensionale che svolge il ruolo di fondale prospettico.

Il nuovo progetto di collegamento tra le due ali, la cui previsione appare già nelle stampe settecentesche di Andrea Bolzoni (1782), consiste in una struttura leggera, trilitica, essenziale, realizzata in legno – solo in parte chiusa da vetrate – che si estende nel giardino, rimarcandone le geometrie principali.

Coerentemente con la struttura spaziale del Palazzo – caratterizzato da una alternanza di pieni e vuoti – il nuovo intervento definisce nuove stanze all'aperto nel giardino, che ne estendono la logica amplificandone la sequenza. La sua posizione rispetto al muro che definisce la corte principale, in posizione assiale e distanziato da esso, sancisce infatti la volontà di lasciare un spazio vuoto, una sorta di area di rispetto, confermando in questo modo il suo ruolo di filtro tra due spazi esterni, condizione con la quale è arrivato fino a noi.

La struttura, in legno carbonizzato, è in grado di assicurare una buona durata nel tempo e bassa manutenzione; i tamponamenti vetrati scorrevoli, che proteggono il percorso nelle stagioni meno favorevoli, consentono l'apertura completa in modo da ripristinare la continuità fisica tra il cortile rinascimentale e il giardino retrostante. La nuova struttura, infatti, non solo collega le due ali del palazzo ma appartiene, proprio per la sua natura effimera, al giardino, anch'esso completamente riqualificato.

Il progetto del giardino

Recuperando le suddivisioni dell'antico brolo in riquadri quadrati e rettangolari, testimoniate dalle stampe del Bolzoni (1782) e dal rilievo del 1843, il progetto del giardino vuole riportare alla luce l'assetto documentato dalla seconda metà del Settecento in poi come attesta la ricerca storica su casi coevi.

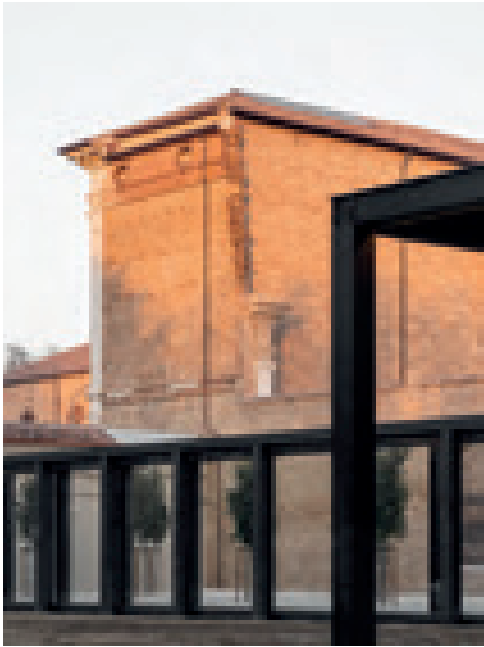
L'intervento proposto si può considerare dunque come un progetto nuovo su area storica: non si tratta infatti né di un'operazione di conservazione di un giardino esistente, né di un puro ripristino di una situazione precisa nel tempo. Le alberature preesistenti, disposte "all'inglese", sono state mantenute e si intersecano con i tracciati ortogonali dell'antico brolo. Questa coesistenza estetica di due opposte nature, regolare e irregolare, rivela la stratigrafia delle diverse epoche storiche.

Due nuovi elementi completano il giardino: la quinconce (prescrizione agricola tramandataci dai trattati romani per garantire una coltivazione razionale a filari sfalsati) di lecci che crea un filtro tra il giardino e il palazzo, e lo specchio d'acqua, semplice bacino circolare che riflette il cielo e invita il visitatore al fondo del giardino.





∨ > Palazzo dei Diamanti, Ferrara – La loggia



> Palazzo dei Diamanti, Ferrara – Il giardino







GTRF
Giovanni Tortelli, Roberto Frassoni

TERRA SANCTA MUSEUM SBF Archaeological Collections Gerusalemme

Gli straordinari reperti che documentano gli albori della cristianità e i luoghi descritti nella Bibbia sono esposti al Terra Sancta Museum di Gerusalemme, grazie a un nuovo progetto museografico che ne esalta l'importanza. Ponti che attraversano cisterne, cortili a cielo aperto, ambienti ipogei, spazi a doppia altezza, consentono di cogliere l'importanza dei resti archeologici, *in situ* ed esposti, osservandoli da diverse angolazioni e distanze. I continui rimandi, gli scorci, gli innumerevoli punti di vista e i cambi di scala caratterizzano un percorso che entra nelle viscere della terra e quindi della storia pluristratificata della città, e ne esprime l'essenza.

Gerusalemme è tutta di pietra: muri, strade, case, palazzi, chiese, moschee da sempre sono costruiti con blocchi calcarei di *mizzi hilu*, cavati nello stesso sito su cui la città è sorta. Tra la porta di Damasco e quella di Erode, le "grotte" di Sedekiah non sono altro che i resti ipogei di una delle più imponenti e antiche cave di pietra della città. Così è anche il sito del Sepolcro di Cristo: una cava di pietra, in parte colmata, divenuta poi giardino e luogo di sepoltura.

Questa città, nella quale popolazioni con diverse culture rivendicano da sempre il diritto di stare, apparentemente è priva di acqua, di terreni fertili, di strade agevoli, di favorevoli condizioni di vita. La roccia naturale rilascia nel tempo l'acqua che assorbe durante gli scarsi periodi di pioggia, facendola confluire nelle innumerevoli cisterne e vasche scavate nella roccia e nella grandi "piscine": quelle di memoria biblica, come la "probatika", lo *Strution*, la Siloe, ma anche quella immensa nel cuore della città vecchia dove nel medioevo i pellegrini cristiani si immergevano prima di accedere alla rotonda dell'*Anastasis*.

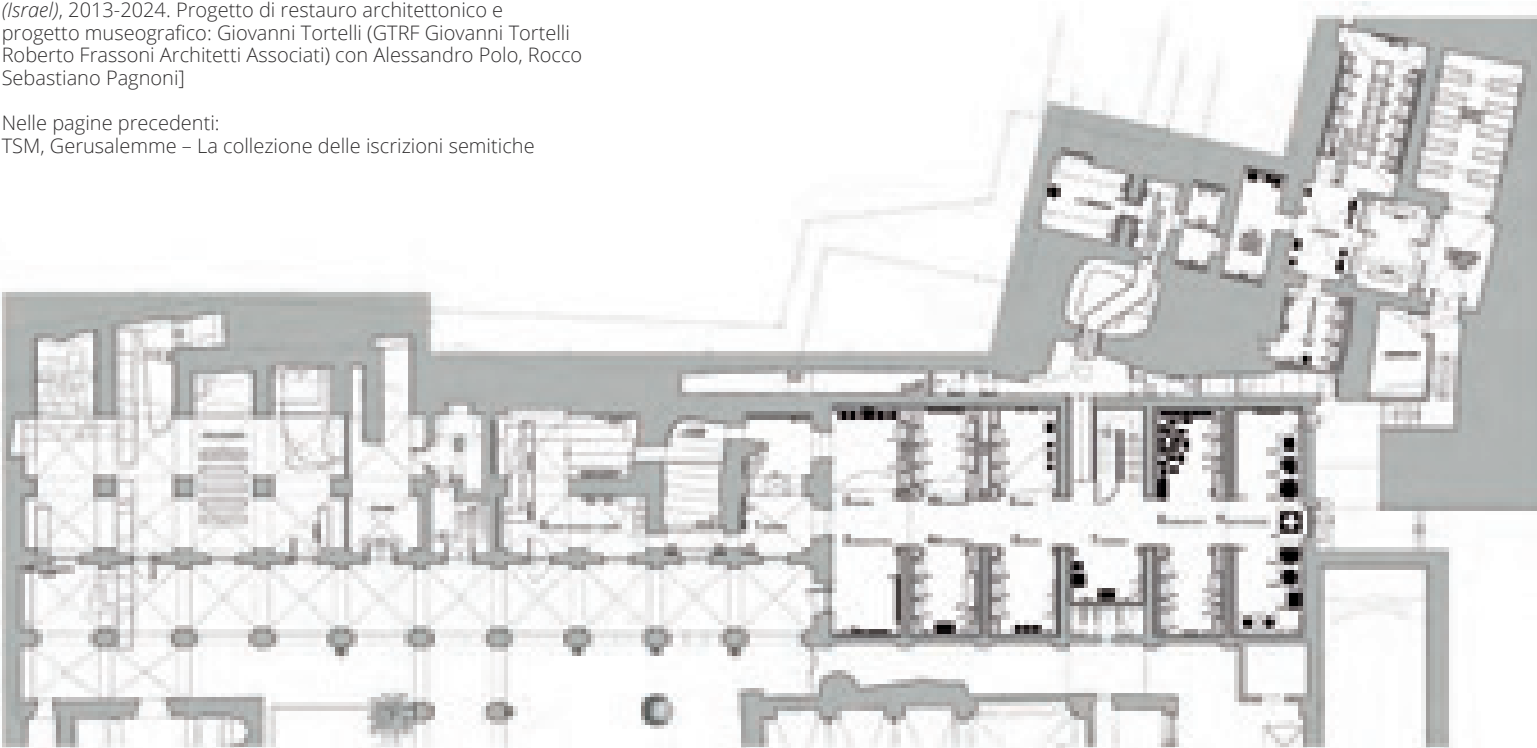
La pietra e la roccia naturale sono gli elementi dominanti anche nel contesto in cui è stato realizzato il Terra Sancta Museum, un museo atipico, esito della perseveranza con la quale i francescani della Custodia di Terrasanta hanno cercato, trovato, studiato e custodito le testimonianze fisiche dei luoghi biblici, dei primi cenobi cristiani e dei santuari bizantini quasi completamente oblitterati da continue distruzioni.

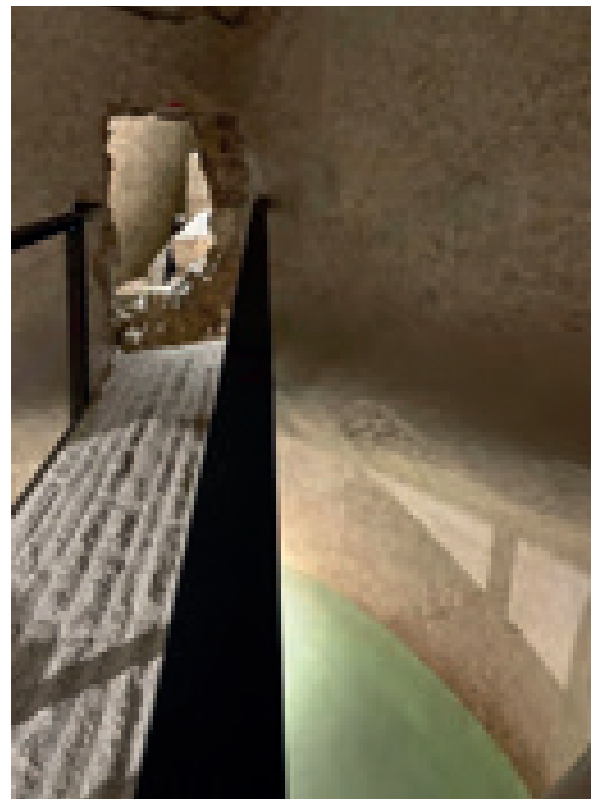
Il sito su cui sorge il Museo, parte del convento della Flagellazione e dello *Studium Biblicum Franciscanum*, è uno straordinario coacervo di stratificazioni, testimone quindi della storia della città ma anche di una delle più toccanti narrazioni evangeliche. Erroneamente chiamato ancor oggi nella toponomastica popolare “casa di Erode”, sorge sul sito della Fortezza Antonia, edificata da Erode il Grande a controllo del Tempio, teatro della condanna di Cristo al cospetto di Ponzio Pilato durante i giorni della Pasqua ebraica. I resti della Fortezza, distrutta da Tito nel 70 d.C., del successivo riordino urbanistico voluto da Adriano, nonché di strutture bizantine, di case medievali, mamelucche e ottomane, inglobati nelle costruzioni otto e novecentesche di Vendelin Hinterkeuser e di Antonio Barluzzi sono stati i principi ordinatori che hanno orientato le prime scelte progettuali, sia architettoniche che museografiche. Il progetto si è impostato su più binari: quello basilare, con la ricerca di nuove superfici espositive, il riordino dei materiali archeologici testimoni dell’origine della cristianità, la proposizione di un aggiornato sistema narrativo per un’utenza estesa a livello internazionale, la definizione di un percorso all’interno dell’eterogeneità dei pochi

spazi disponibili, senza enfasi e forzature; quello dell’indagine e della ricerca, sollecitato dal fascino della morfologia e dei resti antichi del luogo, che si presentava foriero di scoperte e lasciava trasparire la possibilità di mettere in luce e valorizzare brani celati della sua storia; quello più complesso riguardante le finalità sociali e culturali del Museo, di offrire cioè, attraverso la valorizzazione di testimonianze storiche e archeologiche del territorio, un contributo alla consapevolezza delle origini comuni di diverse realtà, spesso tra loro in conflitto, e di creare i presupposti per una possibile convivenza. Con una situazione organizzativa difficile e pochi mezzi, il filo conduttore è stato quello di raggiungere in ogni caso un risultato esemplare, testimone del tempo e della sensibilità attuali nei confronti di argomenti così importanti, senza nessuna gratuita provocazione di linguaggio, nessuna facile espressione di tendenza, nessun espediente di mestiere per catturare lo stupore momentaneo da parte dei frettolosi visitatori dei musei, come sempre più spesso avviene in Occidente. Un esercizio di continua sottrazione di soluzioni non indispensabili, per semplificare e ridurre la comunicazione all’essenziale. I francescani non hanno dato indicazioni chiare di ordinamento o di riferimento museologico ma hanno imposto l’umiltà dello studio, fornendo relazioni descrittive antiche e volumi scientifici riguardanti la storia dei luoghi, degli scavi, dei reperti, e hanno stimolato un continuo confronto dialettico incoraggiando l’affinamento progettuale, le indagini conoscitive, il disvelamento delle tracce della storia. Agli architetti è spettato il compito di riunire le varieghe e innumerevoli tessere di un mosaico di conoscenza per individuare un percorso narrativo semplice e chiaro, per tutti, ma senza rinunce.

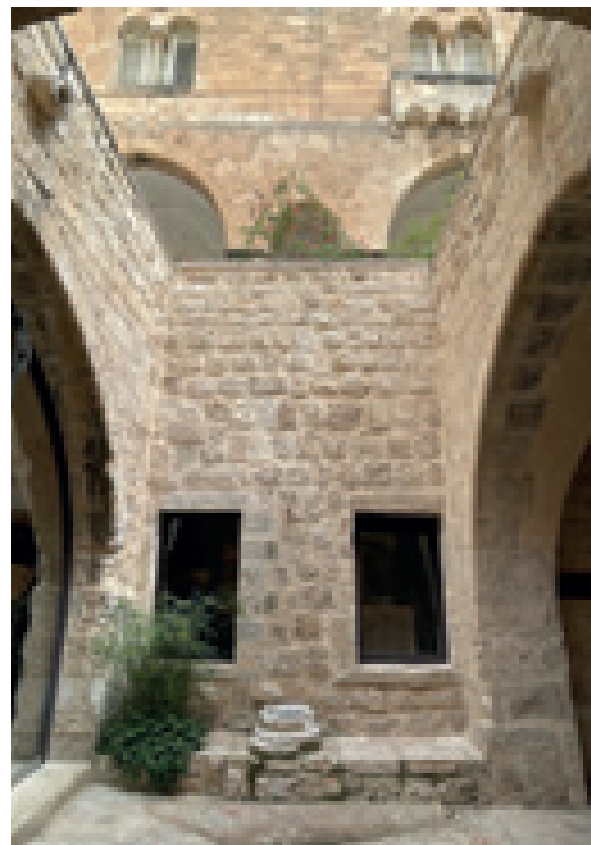
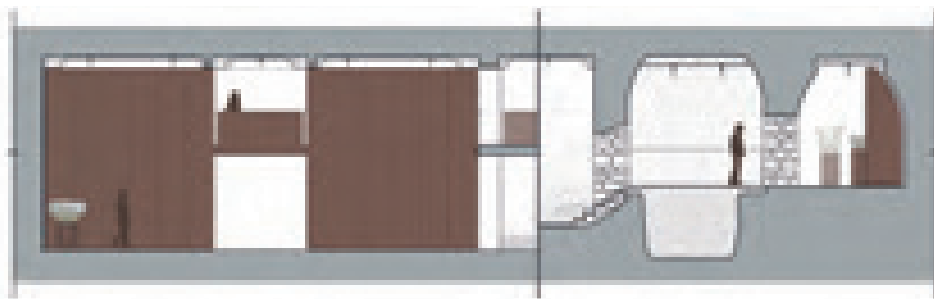
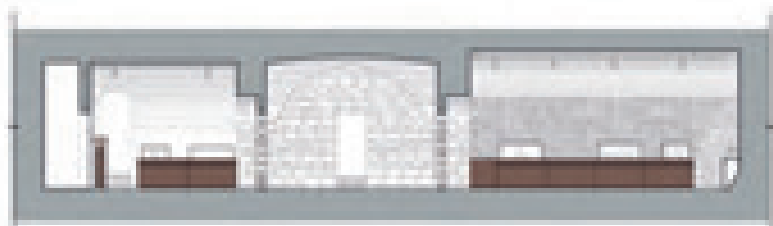
✓ TSM, Gerusalemme – Pianta generale
[*Terra Sancta Museum – SBF Archaeological Collections, Jerusalem (Israel)*, 2013-2024. Progetto di restauro architettonico e progetto museografico: Giovanni Tortelli (GTRF Giovanni Tortelli Roberto Frassoni Architetti Associati) con Alessandro Polo, Rocco Sebastiano Pagnoni]

Nelle pagine precedenti:
TSM, Gerusalemme – La collezione delle iscrizioni semitiche



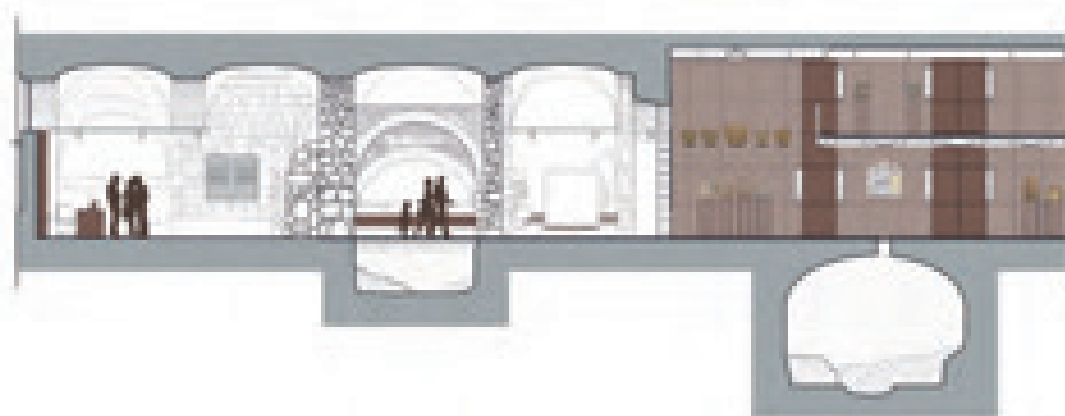


- ^ TSM, Gerusalemme – Spazi ipogei, Herodion
- > TSM, Gerusalemme – Cisterna di Erode
- ✓ TSM, Gerusalemme – Sezioni: cisterna di Erode e spazi ipogei
- > TSM, Gerusalemme – Casa di Erode, cortile mamelucco





^ TSM, Gerusalemme – Cisterna degli archi
 > TSM, Gerusalemme – Sezione cisterna
 degli archi





^ TSM, Gerusalemme – Capitelli
 e colonne dell'*Anastasis*
 ^ > TSM, Gerusalemme – Pian-
 ta e sezione Santo Sepolcro





Un primo lotto di lavori ha riguardato il restauro e la valorizzazione dello spazio che più di altri conservava i resti della Fortezza, destinato a far comprendere a visitatori e pellegrini provenienti da tutto il mondo la storia del sito della condanna di Cristo e l'evoluzione che ha subito nel tempo in parallelo con la città, dalle monumentali strutture erodiane a quelle adriane di *Aelia Capitolina*, dagli interventi bizantini e crociati al periodo mamelucco fino alla nuova definizione urbanistica di Solimano il Magnifico.

I resti del *lithostrotos*, il piano pavimentale del cortile della Fortezza (il *Pretorio* del tempo di Cristo), sono stati recuperati, studiati e messi in relazione con l'altra porzione che copre la Cisterna Duplice mentre tutto lo spazio sotto le volte ottocentesche dell'edificio di Hinterkeuser ha accolto i frammenti archeologici ritrovati *in situ*, esposti in una sequenza narrativa cronologica, tra le lastre lusorie incise per i giochi di dadi delle guarnigioni romane, i resti del foro di Adriano e il grande banco affiorante di roccia naturale. A integrazione dei pochi segni rimasti della Fortezza e a supporto della narrazione affidata ai reperti (frammenti di strutture architettoniche, proiettili di balista delle truppe di Tito, iscrizioni della *Legio Fretensis*, resti murari bizantini e crociati) è stato valutato positivamente

l'ausilio di una tecnologia aggiornata per una comunicazione *for all*, con proiezioni di immagini integrative e commenti minimali, perfettamente coerenti, in diverse lingue.

Di seguito è stato affrontato il cantiere di un primo tratto del Museo, individuando un percorso anulare che tenesse conto delle diverse quote del sito, dei possibili passaggi, dei livelli, degli spazi espositivi e funzionali, verificandone la realizzabilità.

Sulla scorta delle descrizioni medievali di cronisti e pellegrini e soprattutto dei rilievi ottocenteschi del sito della cosiddetta "casa di Erode" e degli studi di Conrad Schick, di Louis Hugues Vincent e di Bellarmino Bagatti, le prime indagini propedeutiche hanno consentito la scoperta e quindi il recupero di inaspettati spazi ipogei e di importanti brani di architettura e di archeologia di grande suggestione celati da edilizia corrente, come le cisterne ellenistiche e romane, le poderose mura bizantine, gli ambienti crociati con i portali a mitra e la raffinata corte mamelucca.

◀ TSM, Gerusalemme – Tabgha

✓ TSM, Gerusalemme – Nazareth



Un essenziale contributo nel discernimento dei molteplici resti di manufatti che man mano si presentavano è stato dato dal direttore del Museo, l'archeologo padre Eugenio Alliata, in modo da poterne considerare la valenza e istruire le maestranze locali alla attenta considerazione di ogni pietra antica, di ogni segno del tempo, indipendentemente dal loro aspetto formale, non sempre facilmente apprezzabile. I conci del periodo ellenistico romano, quelli bizantini, gli intonaci con diverse composizioni di inerti e cocciopesto, le gradinature diagonali di pietre crociate, o ad andamento curvilineo di quelle mamelucche, hanno quindi fornito preziose indicazioni riguardo la successione dei fatti e dei resti compositivi di murature e lastricati pavimentali, così da poterli considerare in una appropriata proposizione museografica. Su questi presupposti sono stati rimossi recenti piani in calcestruzzo, pareti in laterizio corrente, intonaci cementizi, lucernari metallici, disvelando ambienti antichi dei quali non si conosceva l'esistenza e liberando da superfetazioni alcuni resti architettonici e archeologici che Hinterkeuser aveva già individuato e conservato tra le strutture ottocentesche come preziose reliquie del tempo di Cristo. Gli ambienti recuperati sono stati raccordati da nuovi collegamenti (passerelle, ponti, piani pavimentali) e dotati di innervamento impiantistico.

Alcuni spazi ipogei più ampi sono stati adibiti all'esposizione di reperti del primo secolo d.C., con materiali provenienti dagli scavi effettuati all'*Herodion* e a Macheronte, e con manufatti di uso comune testimoni della struttura sociale e politica della città, in gran parte influenzata dalla cultura greco ellenistica anche nella vita quotidiana.

Il completamento del Museo ha riguardato invece un intervento architettonico di maggior impegno progettuale all'interno della parte del complesso di più recente realizzazione, con l'inserimento di un piano intermedio per ampliare le superfici espositive e raccordare le diverse quote del percorso. È in questo nuovo spazio, reimpostato su due livelli, che si sviluppa la descrizione dei luoghi della vita di Cristo attraverso reperti di straordinaria importanza provenienti dagli scavi effettuati a Nazareth, Betlemme, Cafarnao, Betania, Tabor, Getzemani, *Dominus Flevit*, Santo Sepolcro, e si dà conto delle ricerche degli archeologi dello *Studium Biblicum* (Saller, Bagatti, Corbo, Loffreda, Piccirillo, Alliata) a conferma di situazioni descritte nella tradizione biblica.

L'articolazione del nuovo piano intermedio, realizzato in acciaio, a moduli, per comprimerne le dimensioni e agevolarne la realizzazione, consente di ricavare alcuni vani a doppia altezza per l'esposizione di materiali di grandi dimensioni e quindi di offrire affacci e viste a diverse quote e da diverse angolazioni sugli spazi e sui reperti. I nuovi piani pavimentali, raccordati ai brani ritrovati *in situ* di lastre lapidee di diversa pezzatura, sono realizzati in binderi a correre in *mizzi hilu*, sbazzati a mano, a scalpello, molto scabri, in continuità con l'asperità delle pavimentazioni delle strade urbane dove si percepisce sotto le suole la fatica del percorso.

Il Museo è concepito infatti come un viaggio, un cammino tra diversi luoghi della città e del territorio di cui i reperti archeologici sintetizzano la storia e l'evoluzione.

Molti manufatti di alta valenza storico-archeologica non erano conservati nei depositi del Museo. Alcuni tra i più significativi dal pun-

to di vista dimensionale e dell'impatto comunicativo erano stati nel tempo dispersi in diverse località e, pur considerando le reali difficoltà tecniche e organizzative del trasporto e del montaggio, la Custodia di Terrasanta ha condiviso la proposta progettuale del loro recupero. In particolare i resti architettonici originari dell'*Anastasis* del IV secolo, attribuiti al progetto di Costantino, e quelli delle successive integrazioni di Giustiniano e Maurizio Tiberio, dispersi dopo i rifacimenti seguiti al terremoto del 1927, hanno trovato spazio in uno degli ambienti a doppia altezza. Sono stati così accostati e in parte ricomposti i fusti superstiti delle colonne (di reimpiego dal tempio adrianeo edificato sul luogo del Sepolcro), i capitelli corinzi, i basamenti, le colonne bizantine, i capitelli marmorei con i monogrammi imperiali e gli straordinari capitelli a foglie mosse, attraverso un sistema espositivo che consente di apprezzarli da diversi punti di vista e di considerarne le peculiarità stilistiche anche se in parte compromesse da consistenti mutilazioni dovute alle continue distruzioni del luogo del Sepolcro per motivi religiosi e politici.



^ TSM, Gerusalemme – *Dominus Flevit*

Allestimento, linguaggio, sistema espositivo, grafica, segnaletica sono pensati e considerati in precisa relazione sia tra loro che tra i reperti e gli spazi in modo che, pur nella diversa declinazione di elementi semplici, anche iterati nelle soluzioni, il sistema narrativo risulta sempre controllato e coerente. Le teche espositive sono in acciaio verniciato a polveri epossidiche e vetro, con piani e supporti interni in pietra *mizzi hilu* sbazzata a mano. Supporti, fondali e soffitti moderni sono in acciaio verniciato e consentono di evidenziare le tessiture murarie a vista di diversi periodi storici. Ponti e passerelle sulle cisterne sono anch'essi in acciaio, con piani di calpestio in *mizzi hilu* della stessa pezzatura e disegno. Gli apparati grafici sono parte integrante dell'allestimento, stampati direttamente su metallo con titoli di sezione o di argomento in arabo, ebraico, italiano e inglese e con approfondimenti in inglese corredati da piante o planimetrie dei siti di riferimento.

Ai materiali più fragili esposti nelle teche vetrate, a parete o da terra, si alternano quelli lapidei di maggiore consistenza, evocando la

disposizione architettonica originaria o quella del sito al momento della scoperta. Emblematica è la composizione degli straordinari ossuari del *Dominus Flevit*, esposti in un modo accatastato, apparentemente casuale, che richiama la loro originaria posizione all'interno delle grotte dove Bellarmino Bagatti li ha rinvenuti.

I nuovi spazi hanno consentito infine l'esposizione di ulteriori reperti e materiali, da collezione e da scavo, che documentano la storia e l'evoluzione delle diverse culture di tutto il territorio mediorientale e costituiscono parte della base formativa di studio degli archeologi dello *Studium Biblicum Franciscanum*.

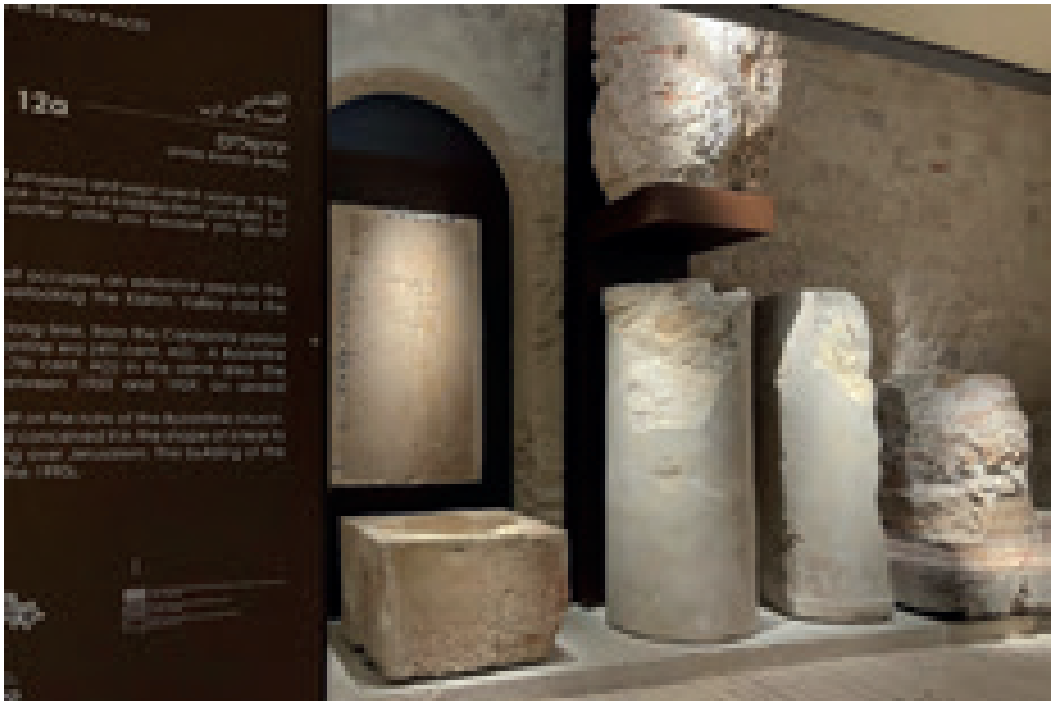
Significativa è la narrazione dell'evoluzione della scrittura attraverso la collocazione su una lunga parete in acciaio verniciato della ricchissima raccolta epigrafica del Museo, dalle tavolette fittili mesopotamiche alle iscrizioni ottomane, passando da quelle safaitiche, aramaiche, samaritane, tamudene, greche, latine, georgiane, ebraiche e omayyadi.



^ TSM, Gerusalemme – Santo Sepolcro



^ TSM, Gerusalemme – *Dominus Flevit* e Santo Sepolcro
 < TSM, Gerusalemme – Santo Sepolcro



◀ TSM, Gerusalemme – Santo Sepolcro





Il nuovo Museo dell'Opera del Duomo di Firenze



L' "Opera del Duomo" è l'ente nato nel 1296 per soprintendere alla costruzione e manutenzione di Santa Maria del Fiore, la Cattedrale di Firenze: una sorta di 'Ufficio dei lavori'; il termine latino *opera* è il plurale di *opus*, che significa "lavoro". Il Museo creato dall'Opera nel 1891 infatti raccoglie lavori – statue, rilievi, dipinti, oreficerie, tessuti pregiati – realizzati per la Cattedrale e per le strutture vicine, il Battistero di San Giovanni e il Campanile di Giotto, e ha la più importante collezione al mondo di scultura fiorentina del Medioevo e del Rinascimento. Ingrandito negli anni 2012-2015, è la maggiore struttura espositiva di Firenze dopo gli Uffizi e Palazzo Pitti.

Nonostante più di un secolo di attività, il Museo si presenta oggi come nuovo, con centinaia di opere recentemente restaurate, tra cui la Porta del Paradiso e la 'Porta Nord' di Lorenzo Ghiberti, la *Santa Maria Maddalena penitente* di Donatello, la *Cantoria* di Luca della Robbia, la monumentale *Croce d'Argento* di Antonio Pollaiuolo e i preziosi ricami da lui disegnati per i paramenti della festa del patrono celeste di Firenze, San Giovanni Battista. Nel 2016 avrà inizio poi il restauro della *Pietà* di Michelangelo, scolpita dal settantenne maestro per la propria tomba e con l'autoritratto dell'artista nei panni di Nicodemo, uno degli uomini che deposero Cristo dalla croce.

Nuovi sono l'impianto architettonico del Museo e il progetto di allestimento, che ricostruisce in scala 1:1 l'incompiuta facciata medievale del Duomo, smantellata nel 1587, e vi ricolloca le statue che l'adornavano. Questa ricontestualizzazione delle sculture e dei dipinti, con testi storici a parete, musiche d'epoca nelle sale e filmati didattici lungo il percorso, fa riscoprire l'emozione che questi capolavori volevano suscitare. Le 'novità' più importanti del Museo dell'Opera, ragione d'essere del suo stile spettacolare e mistico, infatti è l'attenzione ai messaggi veicolati dalle opere, al cui senso il visitatore è invitato ad aprire il cuore.

Nelle pagine precedenti:
Museo dell'Opera del Duomo di Firenze – *Sala del Paradiso*, facciata
del Poccetti



La Sala del Paradiso e la Sala dei Frammenti

Entrando, si trova quasi subito nell'ambiente maggiore del nuovo Museo, l'aula immensa che ospita la ricostruita facciata medievale del Duomo con le sue sculture e le porte bronzee del Battistero. Denominata *Sala del Paradiso*, evoca lo spazio tra un battistero e la relativa chiesa che in passato i cristiani caratterizzavano con questo nome, "paradiso", alludendo alla gioia di quanti, nuovamente battezzati, s'avviavano a partecipare per la prima volta all'Eucaristia. Fu probabilmente in questo senso che, come afferma Giorgio Vasari, Michelangelo definì "*del Paradiso*" la porta del Battistero prospiciente la Cattedrale, in un gioco di parole inteso a sottolineare l'eccelsa qualità del capolavoro di Lorenzo Ghiberti, degno del regno dei cieli. In questa Sala viene evocata, cioè, la piazza corrispondente al "paradiso" fiorentino, delimitata a est dalla facciata del Duomo e a ovest dal Battistero.

La prima facciata di Santa Maria del Fiore, mai alzata sopra il livello che si vede qui e smantellata nel 1587, è stata ricostruita in base a un disegno di quell'epoca, e ciò ha permesso di ricollocare molte delle statue per essa scolpite nelle loro posizioni originali, di fronte alle porte istoriate del Battistero. Insieme a due sarcofagi romani visibili nella piazza dal Medioevo fino al Novecento e ai gruppi statuari cinquecenteschi sopra gli ingressi del Battistero, la facciata ricostituita riattiva il dialogo tra scultura antica, medievale e rinascimentale per cui Firenze fu celebre. L'Umanesimo, che dà inizio all'era moderna della storia occidentale, ebbe qui la sua prima espressione monumentale.

La Sala della Maddalena, la Cappella delle Reliquie, la Tribuna di Michelangelo

Il senso della visita conduce poi in tre ambienti evocanti l'aspetto più intimo della religiosità cristiana: la *Sala della Maddalena*, la *Cappella delle Reliquie*, la *Tribuna di Michelangelo*. Se all'esterno del Battistero e del Duomo grandi statue e rilievi proclamavano la fede collettiva, all'interno di questi edifici altre opere, infatti, testimoniavano la spiritualità individuale. Tra queste vi erano le immagini raccolte nel primo ambiente: la *Santa Maria Maddalena penitente* di Donatello e dipinti e sculture raffiguranti santi, nei quali talvolta compaiono anche i committenti in atteggiamento di preghiera.

L'opera da cui la prima sala prende il nome, la statua lignea scolpita da Donatello verso la metà degli anni 1450, raffigura una donna menzionata a più riprese nel Nuovo Testamento: Maria di Magdala che Gesù liberò da sette demoni (LUCA 8,2) e che la pietà popolare confondeva con la peccatrice perdonata da Cristo perché aveva molto amato (LUCA 7,47). Maria Maddalena fu la prima persona a cui il Salvatore risorto si rivelò la mattina di Pasqua (GIOVANNI 20,11-18), e la leggenda della santa vuole infine che, dopo l'ascensione al cielo di Cristo, essa sia diventata eremita, convertendo molti alla fede con l'esempio della sua vita ascetica.

Donatello intreccia i vari fili del racconto in un'unica immagine che presenta la Maddalena come penitente, col corpo e il volto sfigurati da digiuni e da veglie ma orante e in pace. Sono qui esposti anche un busto in terracotta dipinta, che la raffigura ancora giovane e attraente, e un rilievo di terracotta invetriata che la fa vedere in preghiera nel deserto. La statua donatelliana fu probabilmente realizzata per il Battistero dove si trovò dalla fine del Quattrocento fino al 1966. Una targa marmorea posta nel Settecento sotto la figura dichiara la mai diminuita devozione di Firenze a questa santa.

◀ Museo dell'Opera del Duomo di Firenze – Donatello, la
Maddalena nel nuovo museo
✓ Museo dell'Opera del Duomo di Firenze – *Sala del Paradiso*,
facciata del Battistero

In un altro degli ambienti dedicati alla religiosità individuale si trova il gruppo scultoreo michelangesco raffigurante Nicodemo che depone il corpo del Cristo morto tra le braccia della madre Maria, appartenuta per qualche tempo alla famiglia Bandini è spesso chiamato, appunto, la *Pietà Bandini*.

Questa penultima scultura di Michelangelo testimonia la fede personale dell'artista, che secondo fonti coeve l'aveva concepito per l'altare di una chiesa romana ai cui piedi pensava di essere sepolto. Incominciata intorno al 1546-1547, l'opera fu abbandonata alla fine del 1555 quando Michelangelo la mutilò; l'atto distruttivo era dovuto alla frustrazione dell'anziano maestro che aveva trovato difetti nel marmo. Ricomposta, la *Pietà* fu acquistata nel 1671 da Cosimo III de' Medici, Granduca di Toscana, e collocata nei sotterranei della Basilica di San Lorenzo; nel 1722 fu trasferita nel Duomo e posta di fronte all'altare del Santissimo.



Scolpita nei primi anni del Concilio di Trento, la *Pietà* privilegia la figura di Cristo, sottolineando l'insegnamento cattolico per cui nella Messa il corpo del Salvatore divenga realmente presente; il Concilio ribadì questa definizione dell'Eucaristia con un decreto pubblicato nel 1551, mentre Michelangelo lavorava ancora sul gruppo. Nel personaggio in piedi che sorregge Cristo – Nicodemo, uno dei due uomini che ne deposero il corpo dalla croce –, Michelangelo rappresenta se stesso: il volto commosso di Nicodemo è l'autoritratto del vecchio maestro, il cui amore per Cristo traspare nei sonetti scritti negli stessi anni, uno dei quali è riportato in questa sala.

La Galleria del Campanile

La scelta della scultura come mezzo comunicativo, già operante nel Duomo e nel Battistero nei primi decenni del XIV secolo, venne ribadita nel programma elaborato per il Campanile con le sedici statue monumentali e i cinquantaquattro rilievi esposti nell'attigua *Galleria*, di cui il primo e più consistente nucleo fu realizzato a partire dal 1334 da Andrea Pisano con vari aiuti, tra cui il figlio Nino. I temi sono la profezia divinamente ispirata, evocata nelle figure di vati d'Israele e di sibille pagane, e la creatività umana, illustrata nei rilievi raffiguranti



◀ Museo dell'Opera del Duomo di Firenze – *Tribuna di Michelangelo*
✓ Museo dell'Opera del Duomo di Firenze – *Galleria del Campanile*

gli inventori biblici dell'agricoltura, della pastorizia e delle arti e professioni. Altri rilievi evocano gli influssi astrologici, le virtù teologali e cardinali, il *trivium* e *quadrivium*, i sette sacramenti della Chiesa.

La disposizione dei rilievi segue l'ordine originale, cominciando dal lato ovest della torre campanaria e procedendo a sud, a est e a nord; i rilievi esagonali raffiguranti le arti si trovano sotto quelli a losanga che illustrano i 'sistemi' fondanti dell'umana esistenza. L'ordine delle statue invece, già mutato nel 1464, replica il raggruppamento dei singoli lati del Campanile ma declina questi in modo da collocare le celebri figure quattrocentesche al centro della *Galleria*.





Gallerie della Cupola e dei Modelli

Questa galleria, in cui si conserva la maschera funebre di Filippo Brunelleschi, l'architetto della Cupola del Duomo, evoca il processo concettuale e simbolico, ma anche d'ingegneria edilizia e meccanica, mediante il quale tra il 1418 e il 1436 questo genio ha realizzato l'ultima componente strutturale del tempio, la cosiddetta *'tribuna maggiore'*. Insieme a modelli lignei quattrocenteschi e a una selezione di attrezzi d'epoca, la *Galleria* ospita grandi modelli moderni e un'area-teatro in cui si proietta un breve filmato esplicativo. Sono esposti anche modelli del tardo Quattrocento e d'inizio Cinquecento relativi al rivestimento del tamburo, lasciato incompiuto alla morte del Brunelleschi nel 1446. Alti modelli e proiezioni didattiche evocano i vari progetti derivanti dall'ultimazione della cupola: il coro realizzato sotto di essa su disegno del Brunelleschi nel 1436; le vetrate disegnate a partire dal 1436 da Ghiberti, Donatello, Paolo Uccello e Andrea del Castagno; il cornicione monumentale montato in via sperimentale sul lato sud-est del tamburo per opera di Baccio d'Agnolo nel 1515. La visita prosegue al secondo piano, dove la galleria principale custodisce i progetti di ammodernamento della facciata del Duomo generati per volontà dei granduchi medicei: sette grandi modelli lignei ad illustrazione di altrettante proposte per una facciata rinascimentale in sostituzione di quella medievale smantellata nel 1587. Questa – la facciata medievale – rimane sempre visibile attraverso grandi finestre che lasciano vedere la ricostruzione, invitando a misurare la distanza tra il fronte medievale e le proposte di architetti del periodo manieristico e del primo Barocco.

Questa galleria accoglie anche due dei dipinti realizzati nel 1589 per le nozze in Duomo del Granduca Ferdinando I con la principessa francese Cristina di Lorena, nonché copie di alcune delle colossali statue effimere collocate su una facciata posticcia realizzata per l'occasione. Le statue originali sono visibili nella tribuna nord-ovest del Duomo, cui conduce la salita alla cupola.

Gli interni del Duomo e del Battistero

Il percorso riconduce ora al secondo piano, a quattro ambienti evocanti gli interni dei templi di Piazza del Duomo, di cui importanti sono la *Sala delle Cantorie* e il *Tesoro del Battistero*. Inaugurata nel 1891, la *Sala delle Cantorie* ospita i pergami marmorei di Luca della Robbia e di Donatello, un tempo collocati sulle pareti nord-est e sud-est della crociera del Duomo, sopra l'altare maggiore. Queste gallerie per i cantori e per gli organi furono commissionate nei primi anni 1430, quando la Cupola era quasi ultimata e l'Opera del Duomo pensava di allestire l'area sottostante per la liturgia. Nell'una e nell'altra cantoria la raffigurazione di bambini testimonia la gioia dei fiorentini nel portare a termine la Cattedrale iniziata nel lontano 1296: una gioia espressa anche nel testo biblico iscritto sotto le figure di Luca della Robbia, il Salmo 150 che descrive un concerto con strumenti vari in onore di Dio. Dalla *Sala delle Cantorie* si procede all'ambiente più raccolto del Museo, denominato *"Tesoro"* perché custodisce un paliotto d'altare in argento e una croce monumentale della stessa materia, con un peso complessivo di quasi 250 chilogrammi nelle sole parti metalliche, ambedue restaurati tra il 2006 e il 2012. Commissionati dall'Arte di Calimala e realizzati da più generazioni di artisti a partire dal 1366, questi intricati assemblaggi di migliaia di componenti furono al centro della maggiore ricorrenza religiosa della Repubblica Fiorentina, la festa del Santo patrono Giovanni Battista il 24 giugno, quando venivano allestiti nella chiesa a lui dedicata, il Battistero.



In questa sala sono conservati anche i restanti ricami del Parato di San Giovanni: ventisette pannelli istoriati su disegno di Antonio Pollaiuolo originariamente disposti sulle due dalmatiche, sulla pianeta e sul piviale in broccato bianco usati per la festa del Santo patrono. Questi ricami hanno soprattutto un valore artistico, offrendosi come sintesi enciclopedica delle conquiste della pittura fiorentina del Quattrocento, dalla prospettiva all'anatomia, dall'espressività gestuale all'ambientazione architettonica. In termini iconografici, rappresentano il più articolato ciclo d'immagini su un unico soggetto realizzato a Firenze nel secondo Quattrocento.

Il Museo dell'Ottocento

L'ultima area espositiva è un 'museo dentro il museo' cui si accede riattraversando la *Sala delle Cantorie* e la *Sala delle Navate*. Consiste in cinque ambienti dedicati alla facciata ottocentesca del Duomo.

Il primo ambiente – un corridoio con teche a destra e sinistra – riassume la storia della nuova facciata iniziando con il frontespizio realizzato in pittura nel 1688, le cui ultime tracce sono ancora visibili nelle fotografie del Duomo della metà del XIX secolo. Deturpato dalle intemperie, questo addobbo realizzato per un matrimonio granducale rappresentava il remoto passato del principato mediceo, estintosi nel 1737. I successori dei Medici, i granduchi lorenese, allontanati da Napoleone tra il 1799 e 1814, tornando avevano trovato un clima culturale aperto a nuovi modelli sociali ed artistici.

A partire dai primi anni 1820, cominciarono a circolare proposte per una facciata architettonica in sostituzione del rovinato frontespizio dipinto, tutte concepite nell'idioma gotico allusivo alla 'Firenze' dell'epoca di Dante. L'iter ideativo del nuovo fronte, lungo quasi ottanta anni e segnato da feroci polemiche artistiche e ideologiche, coincide con il processo di unificazione nazionale noto come il Risorgimento. La facciata del Duomo fiorentino diventerà infatti l'iniziale progetto creativo del nuovo Regno d'Italia, con la prima pietra posta da Vittorio Emanuele II nel 1860 e l'ultima delle porte bronzee scoperta alla presenza di Vittorio Emanuele III nel 1903.

Nella seconda saletta sono esposti qui disegni, acquerelli e stam-

pe di Giorgio Müller, Niccolò Matas, e Emilio De Fabris, corrispondenti agli inizi del processo ideativo. Un calco del tondo marmoreo di Aristodemo Costoli in onore di Arnolfo di Cambio, collocato in Duomo nel 1843-1844, ricorda il rinato interesse per la storia della Cattedrale in quegli anni e la conseguente svolta neogotica del gusto fiorentino. Due grandi dipinti di Niccolò Barducci spostano poi l'attenzione sull'ultima fase del processo d'ideazione: realizzati nel 1884-1885, raffigurano le due soluzioni finali proposte dall'architetto prescelto, Emilio De Fabris, la 'cuspidata' e la 'basilicale'.

Il nocciolo di tutti i dibattiti intorno alla facciata, infatti, riguardava la preferenza estetica e politica da dare all'una o all'altra lettura del gotico. La versione cuspidata era considerata 'nordica' e quindi anche 'austriaca' in un'Italia da poco affrancata dal giogo viennese; quella basilicale – più rettilinea cioè, meno archiacuta – sembrava invece autenticamente 'italica'.

La terza saletta e quelle seguenti offrono una campionatura della ricca decorazione realizzata o quantomeno predisposta per la facciata del De Fabris secondo il programma di Augusto Conti, con l'*Adamo* e l'*Eva* di Lot Torelli, collocati sulla facciata nel 1886, e l'*Aronne* e il *Samuele*, ambedue di Giobata Tassara, commissionati tra 1882 e 1883. D'interesse è anche la tela di Amos Cassioli, *I fondatori degli istituti di Carità a Firenze*, eseguita per lo scoprimento illustrativo della parte sinistra della facciata nel dicembre del 1879, con statue in gesso e dipinti su tela al posto dei futuri mosaici. Il mosaico finalmente realizzato su disegno di Niccolò Barabino avrà un tema e un'immagine diversi, ma il dipinto del Cassioli, purtroppo danneggiato dall'alluvione del 1966, rimane una testimonianza significativa, incluso del resto tra le opere esposte quando il Museo dell'Opera aprì i battenti al pubblico nel 1891.

Dopo la morte del De Fabris il completamento della facciata fu affidato al suo collaboratore Luigi Del Moro, nominato architetto dell'Opera del Duomo nel 1884, e fu Del Moro a raccogliere sia gli elogi che le critiche nell'occasione dell'inaugurazione ufficiale, il 12 maggio del 1887. Fu poi Del Moro a progettare i pochi ambienti del primo Museo dell'Opera, il cui stile neorinascimentale traspare nello *Scalone* ottocentesco per la quale si scende alla *Cappella Musicale*.



^ Museo dell'Opera del Duomo di Firenze – *Sala del Tesoro*



Il Nuovo Forno del Pane a Bologna, modello possibile di Museo Reale¹

«Il museo è stato oggetto della Institutional Critique, oggi deve trovare il modo di divenirne anche soggetto»

GIANFRANCO MARANIELLO²

Ho sempre pensato che dedicare uno spazio a studi per artisti, o – più in generale – mettere uno spazio a disposizione degli artisti specificatamente allo scopo di agevolarli nella creazione e nell'accesso a strumenti e competenze per produrre nuove opere, fosse un giusto sviluppo e un fondamentale incremento all'attività del museo.

Il contesto globale della pandemia ci ha messo di fronte alla necessità e alla possibilità di pensare a modelli alternativi per il museo a cui è oggi richiesto di prendere una posizione chiara e farsi responsabilmente carico delle necessità della comunità che rappresenta, condividendo le proprie risorse e i propri spazi.

Da queste prerogative è nato il Nuovo Forno del Pane, un nuovo possibile modello di museo: non più casa delle opere ma spazio di produzione per gli artisti, fucina di nuove opere, incubatore di nuove progettualità attraverso cui sperimentare una museologia più radicale e diretta. Come rappresentato nel logo del progetto realizzato da Aldo Giannotti, una “cassetta degli attrezzi” a disposizione di tutti. La programmazione espositiva del 2020 è stata quindi parzialmente interrotta per affidare agli artisti del territorio, dei creativi, delle associazioni culturali la grande *Sala delle Ciminiere* e gli spazi limitrofi per ripartire insieme.

Il 3 ottobre 2019, durante l'*opening* della mostra personale *"Un certo numero di cose"* di Cesare Pietroiusti al MAMbo³, il pubblico presente fu sorpreso da uno strano rumore, come di martellate o picconate che provenivano da dietro un muro dello spazio espositivo. Ben presto la gente si dispose all'interno della sala da cui proveniva quel rumore che si faceva man mano più intenso e vicino, facendo vibrare le opere esposte sui muri e nelle teche. Dopo le prime crepe e la caduta di alcuni calcinacci, nel muro venne creato un buco da cui si scorgeva la figura dell'artista che, armato di mazzetta e scalpello, aveva creato un varco. Mi piace pensare che con quel gesto, che fisicamente metteva in connessione lo spazio della mostra con un locale tecnico, un dentro e un fuori, un luogo pubblico e un luogo inaccessibile, si sia realizzata quell'idea di museo che già avevo tentato di evocare aprendo le finestre tra la *Sala delle Ciminiere* e la *Collezione Permanente* o la grande vetrata sotto i portici di Via Don Minzoni attraverso la quale chiunque passi possa vedere cosa accade all'interno del MAMbo⁴: un luogo aperto, senza compartimentazioni, in costante dialogo con il "fuori", con la città, con i diversi pubblici.

Citando le parole dello stesso Pietroiusti:

«Il museo storicamente rappresenta il tentativo di dare una casa alle opere, cioè di definire (e rendere pubblicamente praticabile) il luogo dell'arte. Ma esso rappresenta anche un tentativo di definire un "dentro" in termini di legittimità sociale e culturale dell'arte. In questo senso, il museo d'arte contemporanea, nella sua ambivalenza di essere sia rivolto alla produzione nel suo farsi sia alla storia, sembra rappresentare il cardine, lo snodo, del cosiddetto sistema dell'arte»⁵.

> Studio di Mattia Pajè (foto Valentina Cafarotti, Federico Landi)

Nelle pagine precedenti:
Presentazione alla stampa del Nuovo Forno del Pane (foto Valentina Cafarotti, Federico Landi)

¹ Testo pubblicato originariamente in C. MOLTENI (a cura di), *Nuovo Forno del Pane – A Logbook*, Edizioni MAMbo, Bologna 2021.

² G. MARANIELLO, "Il Museo all'opera", in S. CHIODI (a cura di), *Le funzioni del museo: Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, Le Lettere, Firenze 2009, p.199.

³ C. PIETROIUSTI, *Un certo numero di cose / A certain number of things*, a cura di L. Balbi, MAMbo – Museo d'arte Moderna di Bologna, 4 ottobre 2019 – 6 gennaio 2020.

⁴ Queste operazioni strutturali di apertura degli spazi sono state realizzate in occasione della mostra *That's IT! Sull'ultima generazione di artisti in Italia e a un metro e ottanta dal confine*, a cura di L. Balbi, MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna, 22 giugno 2018 – 6 gennaio 2019.

⁵ C. PIETROIUSTI, "Essere un po' fuori. L'artista e il museo", in S. CHIODI (a cura di), *op. cit.*, pp.89-90.











Tre sono i concetti-chiave su cui è stato costruito il progetto del Nuovo Forno del Pane, pensati per scardinare lo "schema" convenzionale di azione del museo e proporre un "segno"⁶, un modello diverso da quello canonico che ruota attorno a mostre e collezioni, più aperto e con artisti e spazi al centro del processo creativo:

- 1) la produzione dell'arte come strumento operativo e di ricerca;
- 2) la costruzione di una comunità di riferimento;
- 3) l'autoformazione come pratica condivisa di crescita e di messa a disposizione di dotazioni e competenze.

In prima istanza questo modello prevede uno scostamento dall'idea di museo come istituzione "espositiva" a una invece "produttiva", aspetto che prevede un necessario re-ingaggio del pubblico con di-

verse modalità, andando incontro alle teorie e sperimentazioni di diversi studiosi e musei negli ultimi decenni. Come ben sintetizza Stefania Zuliani:

«O l'opera è nel suo spazio proprio, l'atelier, e non ha luogo (per il pubblico) o essa si trova in una situazione che non è la sua, il museo, e solo allora ha luogo (per il pubblico). Questa appare una condizione paradossale e inevitabile che però trova una possibilità di soluzione proprio nella trasformazione dell'atelier, ovvero nella sua continua rigenerazione attraverso una rigorosa pratica in situ, strategia che come sappiamo l'artista persegue con coerenza da oltre quarant'anni (e il sito, e quindi l'atelier, può essere tanto un luogo fisico, piazza o museo, quanto l'etere o la rete). Una dimensione site-specific che oggi è diventata prassi diffusa e che è stata pienamente assorbita anche dal museo, divenuto non solo committente di opere realizzate nelle sue stanze ma anche spazio di pubblica residenza e produzione per gli artisti»⁷.



◀ Ruth Beraha nel suo studio (foto Valentina Cafarotti, Federico Landi)

^ Studio di Allison Grimaldi Donahue (foto Valentina Cafarotti, Federico Landi)

⁶ Su questo si legga il fondamentale testo "The function of museum" di Daniel BUREN (1971), che parla di come «il museo lasci il "segno" e imponga il suo "schema" [...] su qualunque cosa esponga, in modo profondo e indelebile» e lo faccia perché «tutto quello che il museo mostra viene prodotto e valutato in base alla prospettiva che verrà collocato in esso».

⁷ S. ZULIANI, "Post studio? Produzione ed esposizione dell'opera nel global art world", in S. ZULIANI (a cura di), *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, Mimesis, Milano 2014, pp.182-189.





Il secondo obiettivo strutturale del progetto è quello della creazione diretta di una comunità, di un gruppo di confronto che possa crescere e diventare un interlocutore privilegiato e diretto del museo.

Spesso si parla di questo ruolo decisivo del museo pubblico che però è sempre relegato alla proposta di contenuti attraverso mostre e percorsi oppure alle attività del dipartimento educativo, in questo modello si parte invece dal coinvolgimento diretto degli artisti, delle loro ricerche e diverse attitudini in uno spazio (fisico e mentale) di confronto. Queste competenze e disposizioni determinano la nostra stessa istituzionalizzazione come membri del campo dell'arte. Esse realizzano ciò che Pierre Bourdieu ha definito *habitus*: il "sociale reso corpo", "l'istituzione resa mente"⁸.

Come sosteneva Michael Asher, l'istituzione arte non è solo "istituzionalizzata" in organizzazioni come musei e oggettivata in mostre e collezioni. È anche interiorizzata, incorporata e rappresentata dalle persone. È interiorizzata nelle competenze, nei modelli concettuali e nei modelli percettivi che ci consentono di produrre l'arte, di capirla, di scriverne, o semplicemente di riconoscerla come tale, sia che siamo artisti, critici, curatori, storici dell'arte, mercanti, collezionisti o visitatori di un museo⁹.

L'autoformazione in questo contesto diventa uno strumento condiviso in cui ogni attore può essere educato ed educatore allo stesso tempo, proponendo contenuti per la crescita collettiva e utilizzando spazi e competenze propri dell'istituzione difficilmente avvicinabili dall'esterno.

Dopo sei mesi di attività e di sperimentazione, di visite, incontri, collaborazioni, nuove opere e *public program* il Nuovo Forno del Pane è ormai un modello rodato a cui guardano anche altre istituzioni e può legittimamente pensare al futuro puntando a stabilizzarsi come attività fissa del museo, in una sede dedicata in cui sviluppare ancora nuovi processi e modalità possibili per un Museo Reale¹⁰.

< Studio di Mattia Pajè (foto Valentina Cafarotti, Federico Landi)

⁸ P. BOURDIEU, *Il dominio maschile*, Feltrinelli, Milano 2014, p.15.

⁹ A. FRASER, "Dalla critica delle istituzioni a un'istituzione della critica", in S. CHIODI (a cura di), *op. cit.*, p.83.

¹⁰ Sulle caratteristiche del Museo Reale si legga C. PIETROIUSTI, *Un certo numero di cose 1955-2019*, NERO, Roma, 2019, pp.223-224. Un manifesto che, in forma di opera/poster, è stato allestito sulle pareti esterne del MAMbo in occasione della mostra dell'artista nel 2019.





◀ Veduta del Nuovo Forno del Pane (foto Valentina Cafarotti, Federico Landi)



SOS – SUPPORTO / OPERA / SPAZIO Appunti di Museografia



Questo testo riporta la riflessione sulla ricerca museografica svolta all'interno dello studio di architettura STARTT, attraverso la progettazione di mostre e musei per le istituzioni culturali italiane.

Lavorare in Italia e per la committenza pubblica significa operare all'interno di un palinsesto spaziale stratificato, dove i Beni artistici sono esposti in complessi storici d'eccellenza e all'interno di contesti ambientali e architettonici di pregio, altamente antropizzati nell'arco di secoli.

Questa circostanza costruisce un particolare punto di vista verso l'esposizione dell'opera d'arte e del reperto archeologico, che non può accontentarsi del modello del *white cube*, ovvero della sospensione dell'opera all'interno di uno spazio neutro, in grado di annullare il contesto per compiere una relazione diretta tra opera e fruitore¹.

Se esiste una condizione specifica della museografia italiana, questa è rappresentata dal fatto che lo spazio costruito non può essere annullato, perché lui stesso è portatore di valori artistici e storico-universali.

Cosa può uno spazio

Far riverberare l'opera d'arte

Comporre il lavoro della *mise en scène* dell'opera d'arte comporta quindi riflettere su una costruzione di senso, dove il significato dell'opera si articola nella relazione con un altro molteplice.

A partire dal lavoro di rinnovamento dalle avanguardie artistiche del primo Novecento, nella pratica espografica internazionale questa alterità è stata tradizionalmente identificata con il contesto di provenienza dell'opera, con gli indirizzi del curatore e in seconda battuta con il coinvolgimento del fruitore. In questo senso l'accento è stato posto sul dialogo che avviene tra curatore e visitatore attraverso l'opera come *medium*. Lo spazio dove questo dialogo avviene, è percepito come potenziale interferenza. Lo spazio fisico può e deve scomparire. Per estremo, con lo sviluppo dell'intelligenza artificiale e della creazione di realtà aumentate il dialogo tra critico e pubblico può addirittura avvenire in assenza dell'opera. Alcune espressioni allestitivo radicali hanno messo in scena esattamente questa smaterializzazione, dove spazio e opera sono entrambi annullati e sostituiti dalla veicolazione del messaggio in ambiente immersivo virtuale².

Per la museografia italiana questo ambito di ricerca non può essere sufficiente, la vastità delle collezioni artistiche depositate sul territorio italiano e europeo deve inevitabilmente ricomprendere anche lo spazio fisico come componente di quella alterità, sopra richiamata, con la quale il manufatto artistico si relaziona. Nei complessi edilizi delle realtà urbane europee, stratificate nell'arco di secoli, lo spazio architettonico che ospita l'opera d'arte è in prima istanza il luogo dove i fruitori dell'opera coincidono con i visitatori dello spazio dove questa è collocata.

L'atto di (es)porre un'opera nello spazio non è un'azione neutra: Patricia Falguières nel suo testo "L'arte della Mostra, per un'altra genealogia del white cube"³ fa risalire uno degli atti fondativi della museografia italiana alla mostra milanese su Pablo Picasso, disegnata nel 1953 da Gian Carlo Menichetti e Attilio Rossi. L'esposizione presentava il grande quadro del bombardamento di Guernica nella sala semidiruta delle Cariatidi di Palazzo Reale a Milano. I corpi urlanti e straziati rappresentati da Picasso entrano in relazione visiva e fisica diretta con le membrature architettoniche mutilate e annerite della sala danneggiata dai bombardamenti bellici. La tela è poggiata a terra in verticale su piedi tecnici, i corpi e le figure dipinte sembrano stare direttamente sul pavimento alla stessa altezza del visitatore, a dividerne i lutti del conflitto appena terminato. La luce enfatizza il messaggio universale di condanna della

guerra che la pittura rappresenta, non illumina l'opera ma il corpo architettonico ferito della sala delle Cariatidi.

Il supporto espositivo, coadiuvato dalla luce, crea un cortocircuito tra i ricordi dell'esperienza bellica del visitatore e i valori civili di cui è portatrice l'opera d'arte. Questi valori sono riverberati dallo spazio architettonico all'intorno e a loro volta fanno risuonare lo spazio e la storia in esso custodita, imprimendosi indelebilmente nella memoria delle persone che hanno attraversato la sala.

Il progetto del supporto espositivo

Costruire lo spazio di mezzo

La drammaticità dell'opera d'arte e la potenza del suo messaggio civile hanno sempre rivestito un aspetto problematico per la capacità di scuotere le coscienze e porre il visitatore in una posizione scomoda di fronte al prodotto artistico. La riflessione su come – e quanto – mettere in campo questa drammaticità davanti al pubblico ha informato i diversi approcci alla museografia moderna e contemporanea, che sono a loro volta profondamente radicati nei codici culturali dei paesi in cui questi si sono sviluppati.

Nel mondo occidentale, l'affermarsi del modello del *white-cube* ha coinvolto non solo la riduzione dello spazio fisico a spazio vuoto (da riempire per mezzo dell'aura dell'opera d'arte)⁴ ma ha comportato anche la scomparsa del supporto espositivo come elemento significante. Nel *white-cube* l'obiettivo è porre l'opera in una condizione di assenza di relazioni se non con il pubblico alla quale è destinato. La presenza del supporto ricondurrebbe il manufatto artistico alla sua condizione fisica e quindi alla necessità di essere sostenuto in alto, appeso a parete o poggiato a terra: la presenza del supporto rimette l'opera in relazione con lo spazio all'intorno. Nell'idea che sottende il *white-cube*, l'opera deve potersi esprimere sinceramente per quello che è, in sé e per sé direbbe Heidegger, a partire esclusivamente dalle sue qualità artistiche. Il supporto diventa elemento funzionale minimale da nascondere alla vista: quello che viene messo in atto è la soppressione fisica del supporto come elemento parlante.

Il messaggio di cui l'opera artistica è portatrice resta così nascosto ai non iniziati e ha bisogno di un ulteriore intervento narrativo oltre l'allestimento⁵.

Per i motivi sopra esposti l'uso inconsapevole o interessato del modello del *white-cube* ha prodotto il paradosso di addomesticare la drammaticità dell'opera d'arte e della potenza del suo messaggio civile all'interno di uno spazio di convivenza e non conflittualità con il fruitore. Se l'opera non genera cortocircuiti valoriali può essere esposta tanto in un museo pubblico quanto in una casa privata.

¹ Il modello espositivo del *white-cube* si fonda sul concetto di straniamento dell'opera dal suo contesto originario. Per un approfondimento sul tema si rimanda a B. O'DOHERTY, *Inside the white cube, l'ideologia dello spazio espositivo*, Johan e Levi editore, Milano, 2012.

² Si fa qui riferimento al dibattito contemporaneo sulla *Black Box* dove questa è intesa potenzialmente come spazio oscuro, contenitore e pronto all'uso per la realtà immersiva e aumentata.

³ P. FALGUIÈRES, "L'arte della Mostra, per un'altra genealogia del white cube", prefazione a P. DUBOY, *Carlo Scarpa, L'arte di Esporre*, Johan e Levi editore, Milano, 2014.

⁴ Sul tema dell'aura dell'opera d'arte di fa riferimento al lavoro di Benjamin, in parti-

colare: W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966.

⁵ Nella volontà di sincerità nei riguardi dell'opera esposta e nel differimento del disvelamento del suo messaggio, il modello del *white-cube* richiama alla luce l'eredità del gotico e del puritanesimo nella cultura anglosassone. Non si vuole sostenere che il modello del *white-cube* sia sbagliato, ma che sia una delle molteplici espressioni dell'umano verso la contemporaneità, che questo modello sia storicamente e culturalmente determinato e che la sua applicabilità e efficacia dipenda dalla natura dell'opera, dalla manipolabilità dei suoi codici culturali e dalla società alla quale si vuole parlare.

Se pensiamo l'opera d'arte in termini di aura e di messaggi sociali e civili incorporati, è possibile assimilare il reperto archeologico al manufatto artistico. Quando non è direttamente espressione dell'arte del passato, al frammento storico riconosciamo un'aura data dal suo valore testimoniale, che viene amplificata dalla distanza temporale tra noi e la società che l'ha prodotto.

Nell'ambito dell'esposizione per l'archeologia il problema del supporto è stato affrontato rispetto alla ricollocazione del reperto all'interno di una ricostruzione significante. Il paradosso è che l'adomesticamento dell'opera non sia avvenuto tramite la scomparsa del supporto ma al contrario tramite la sua estensione alla scala di scenografie ideali, con l'intento di riprodurre un contesto originario *com'era-dov'era*. Questi tentativi hanno inevitabilmente condotto all'effetto di "disneyficazione" del reperto archeologico e dei valori testimoniali delle vite e delle storie da esso rappresentate.

Nei diversi campi della museografia l'indagine progettuale sul ruolo del supporto espositivo non è solamente una ricerca di scopo finalizzata alla risoluzione di un problema tecnico per sostenere e collocare un manufatto nello spazio, ma è un strumento culturale per riflettere sui valori e i significati che entrano in gioco nella relazione tra fruitore, opera d'arte e spazio.

Il progetto del supporto espositivo costruisce lo spazio di mezzo di questa relazione.

Esporre un'opera, un reperto archeologico o una collezione significa innanzitutto esporre il visitatore alla drammaticità del messaggio veicolato dalla combinazione opera-spazio, attraverso la mediazione del supporto: un grido di SOS dove *Supporto-Opera-Spazio* costruiscono una unità esperienziale che immerge il visitatore dentro il mondo valoriale messo in scena dall'allestimento.

Quando progettiamo un allestimento lavoriamo consapevolmente o inconsapevolmente sempre su questa triade, sulla relazione che c'è tra Supporto Opera e Spazio.

Quando disegniamo un allestimento minimale il Supporto scompare a produrre un rapporto non mediato tra Spazio e Opera; in altri casi il Supporto diventa elemento espressivo, assume forme che alludono o richiamano i valori dell'Opera allontanando lo Spazio e costruendo un ambiente onirico; al contrario il Supporto diventa elemento di riconnessione tra Spazio e Opera. A seconda delle necessità dell'intervento, di volta in volta è possibile declinare diversamente la relazione palindroma di SOS guardando al tema dal punto di vista preferenziale di uno dei tre attori.

Questo tipo di lavoro è stato messo in campo per il progetto del Museo Archeologico Oliveriano.

Il Museo Archeologico Oliveriano

Il museo è uno spazio onirico

L'incarico per il Museo Archeologico Oliveriano di Pesaro consiste nel progetto delle diverse opere per il riallestimento della collezione permanente nelle sale delle ex scuderie del settecentesco Palazzo Almerici.

Il primo nucleo della collezione è frutto della donazione Passeri e Olivieri, eruditi archeologi e antiquari di fine Settecento, il cui lascito è ora proprietà della città di Pesaro.

Il museo raccoglie quindi reperti rinvenuti in fasi successive: dalle prime ricerche antiquarie di Passeri e Olivieri (XVIII Sec.), ai primi scavi scientifici moderni dell'Italia Unitaria (1892-1895) a opera di Brizio, fino alle ultime acquisizioni del 2013, rinvenuti e sistemati sotto la guida della Dott.ssa Chiara Delpino in occasione dei lavori autostradali a ridosso della Necropoli di Novilara. I reperti in esposizione raccontano un arco molto esteso della storia del territorio e delle civiltà centro-Nord adriatiche che va dal Neolitico all'emergere delle popolazioni picene fino all'affermazione della religione cristiana.

L'intervento realizzato è frutto di una collaborazione durata sei anni, dal 2016 al 2022, che ha visto noi architetti lavorare a stretto contatto con la sovrintendenza archeologica nella figura della Dott.ssa Chiara Delpino, per ricostruire una esposizione museografica aderente all'individuazione delle unità museologiche e alle necessità di salvaguardia e valorizzazione dello spazio architettonico storico.

Le collezioni sono state studiate, dissezionate in unità scientifiche e ricomposte con soluzioni dedicate ai diversi reperti e nelle diverse sale, utilizzando il disegno dei supporti come elementi di mediazione tra opera archeologica e spazio architettonico.

Tra gioco e scienza

Le vicende che portano alla formazione della collezione pubblica pesarese sono emblematiche della nascita della disciplina dell'archeologia, da *divertissement* e strumento per il collezionismo antiquario di gentiluomini dello stato Pontificio, a disciplina umanistica che forma professionisti specifici con il supporto delle scienze della topografia e dell'ingegneria.

I reperti stessi portano i segni di questa evoluzione; per anni gli archeologi moderni e contemporanei si sono interrogati se le bellissime incisioni delle stele di Novilara fossero originali o reincise in ambiente antiquario per una migliore collocazione sul mercato.

> Necropoli di Novilara, scavi archeologici (1893-95) di Edoardo Brizio (Archivio Fondazione Biblioteca e Musei Oliveriani)

Nelle pagine precedenti:
Museo Archeologico Oliveriano, supporti espositivi dei guerrieri in bronzo e dei cimeli di guerra, sezione del Collezionismo Antiquario, collezione Passeri Olivieri (foto © Dsl Studio)



✓ Museo Archeologico Oliveriano, Pesaro – Il supporto allestitivo quale allusione dello scavo, Sala di Novilara (foto © Dsl Studio)

Il primo tema affrontato è stato quindi raccontare – attraverso il supporto – l'emergere di una disciplina, praticata inizialmente a metà tra erudizione letteraria, collezionismo e commercio antiquario. Il supporto non è elemento neutro, insieme con l'opera che sostiene costituisce una unità figurativa che interroga il visitatore sul tema della reinterpretazione. Quello che per gli scienziati e gli archeologi era un problema è stato per noi un motivo di suggestione progettuale.

Il museo è un'isola che non c'è

Il museo archeologico è uno spazio onirico, allude inevitabilmente a uno spazio e a un tempo che non ci sono più, le storie di donne e uomini del Neolitico, degli abitanti piceni del secolo VIII a.C., dei colonizzatori romani sono da ricostruire e da mettere in scena. Come

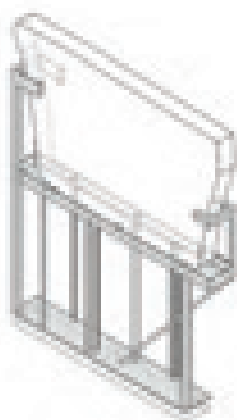


nei giochi dei bambini il museo ricrea un'unità di luogo attraverso la metafora e il gioco. Spesso si richiama il museo quale spazio testimoniale e didascalico; al contrario, in questo lavoro, i temi della sorpresa e dello spazio ludico sono portati nel progetto museografico, perché è attraverso il gioco che è possibile l'apprendimento: non solo i bambini, anche gli adulti hanno diritto al gioco.

La visita è organizzata in sezioni didattico-museologiche: l'introduzione, la Necropoli di Novilara, il *Lucus Pisauriensis*, la Pesaro romana e paleocristiana, i temi del collezionismo frutto dei lasciti Passeri e Olivieri. Le sezioni sono articolate in ambienti dedicati, dove ogni spazio riservato ha la funzione di mettere in scena i reperti della collezione presentati, in un'ottica di allusione al tempo e allo spazio di provenienza.

✓ Museo Archeologico Oliveriano, Pesaro – Ingresso alla sala di Novilara (foto © Dsl Studio)





Per coinvolgere emotivamente il visitatore, il progetto mutua il linguaggio dall'arte contemporanea e lo porta nella tecnica dell'allestimento. Il museo diventa l'occasione per disegnare supporti espositivi a misura di reperto, della sua aurea, delle sue fragilità, del suo significato: i supporti alludono così alla storia del reperto e costruiscono un ambiente immaginario in cui questi sono collocati.

Livre de portraiture

La sala introduttiva coincide con la prima sezione e, come in un libro di ritratti, mette in scena i personaggi che rappresentano le grandi sezioni scientifiche che organizzano il museo. Selezionate opere fluttuano in uno spazio neutro: sono disposte nella sala come attori sul palco durante una performance, il pubblico vi passa attraverso.

I supporti richiamano figure stilizzate del mondo animale e umano e alludono alla storia della collezione.

Queste forme zoomorfiche e antropomorfiche giocano sul tema dell'originale e dell'alterato; le grandi pietre incise – o re-incise per il mercato antiquario – originali e/o falsi storici su originale sono portati sul dorso di animali immaginari che popolano un mondo onirico.

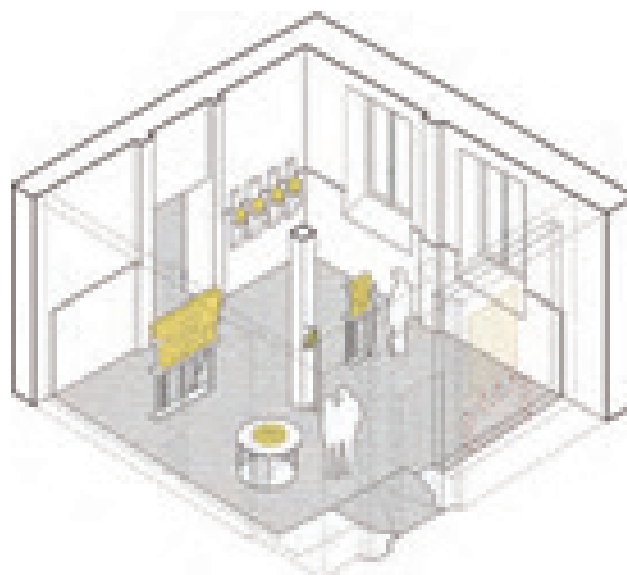
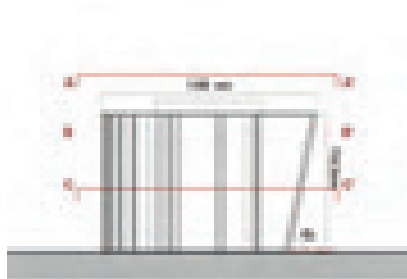
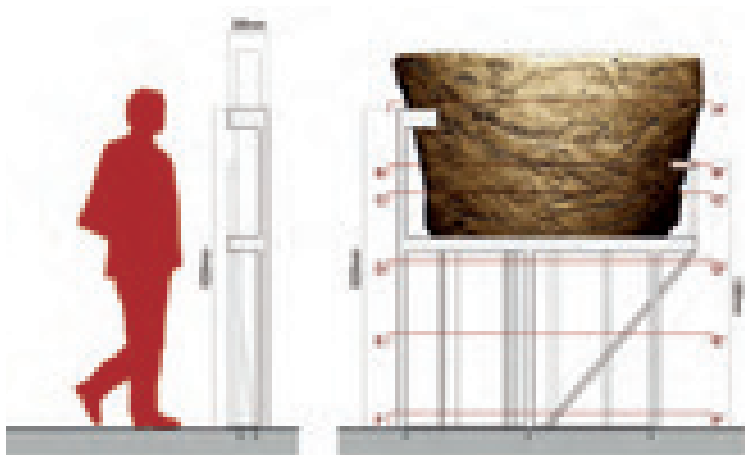
Alludere a un territorio. spazio sacro versus spazio scientifico

Gli scavi di Brizio nella Necropoli di Novilara sono tra i primi scavi scientifici del regno unitario; la tecnica di scavo è mutuata dall'ambito militare e propone una sequenza di trincee parallele che raggiungono la quota archeologica di sepoltura. Una squadra di ingegneri e topografi rileva l'andamento degli scavi e riporta la posizione dei ritrovamenti.

Le annotazioni degli archeologi e i rilievi fotografici testimoniano le operazioni di rinvenimento.

Lo spazio museale è spazio di educazione culturale ed etica. Da un lato espone le storie e il corpo di persone vissute e morte, alcune violentemente durante una guerra; da un lato espone la disciplina scientifica e le sue scoperte.

Il tema del rispetto delle spoglie umane è trattato attraverso il supporto che si fa metafora spaziale dello scavo delle trincee utilizzate dal gruppo di Brizio. Un'isola centrale – idealmente di terra – riporta le stele funerarie originali e gli scheletri rinvenuti nelle sepolture. I letti che le accolgono formano delle figure astratte caratterizzate dalla luce, rimandano alle posizioni di rinvenimento. L'isola centrale è lo spazio del sacro, il visitatore cammina lungo il bordo.



^ Museo Archeologico Oliveriano, Pesaro – Sala introduttiva alle collezioni, unità figurativa supporto-opera (foto © Dsl Studio); STARTT, elaborati di progetto, studi di supporti zoomorfici per i reperti della sala introduttiva alle collezioni



^ Museo Archeologico Oliveriano, Pesaro – Sala introduttiva alle collezioni, i supporti e le collezioni (foto © Dsl Studio)
 > Museo Archeologico Oliveriano, Pesaro – Zoomorfismo: STARTT, studi del supporto per la stele Pigorini (copia dell'originale)





Lungo il perimetro della sala sono esposti i corredi funebri rinvenuti: è lo spazio della narrazione scientifica. I reperti dei corredi sono presentati secondo le illustrazioni disciplinari dei libri d'archeologia, costituendo un *livre d'archéologie* dal vero in scala 1:1 che parla della formazione del gusto archeologico in merito alla tassonomia scientifica.

Nel fianco del supporto espositivo si trovano cassetti apribili dai più piccoli. La loro presenza invita alla scoperta; all'interno utensili della preistoria sono raccolti per forma secondo la linea evolutiva dell'oggetto. Il gioco reiterato della scoperta costruisce la sequenza immaginaria di tassonomia e catalogazione degli oggetti quotidiani protostorici.

Omaggio a Kounellis, Raccontare un territorio

La sala romana espone prevalentemente epigrafi su frammenti lapidei. I pannelli in acciaio grezzo costituiscono il rivestimento tecnico di una doppia parete strutturale, che nasconde l'impiantistica. Questo nastro perimetrale continuo, costellato dai reperti delle varie epoche, simboleggia il tempo della storia, scandisce la presentazione del progetto scientifico dell'allestimento e vuole ricordare, nella visione frontale, lo strato di terra che ha custodito i reperti stessi fino al loro rinvenimento.

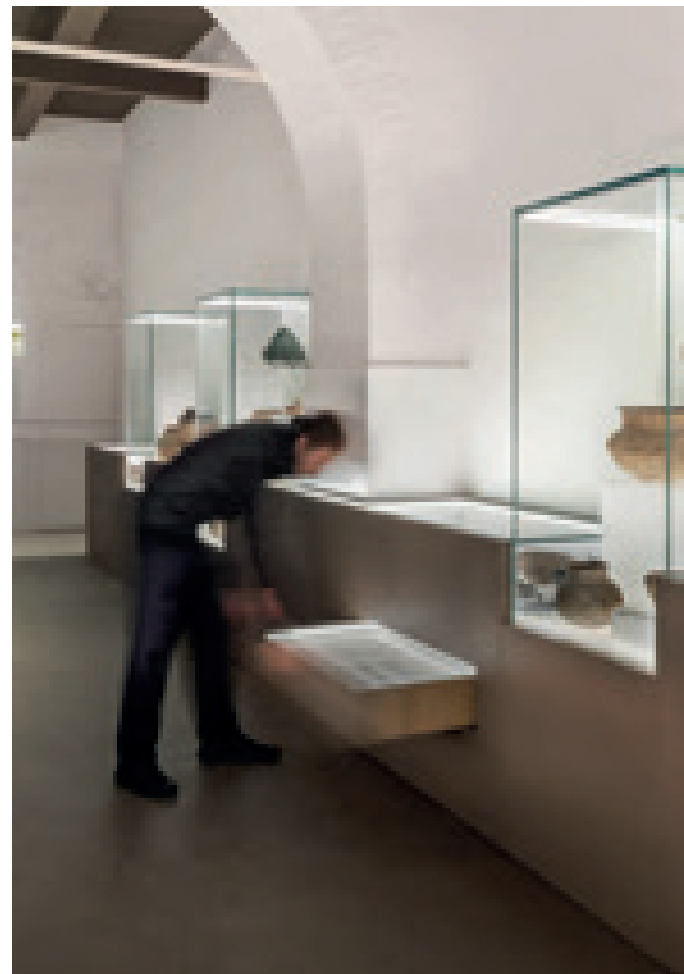
I frammenti sono raccolti in forme geometriche a parete, ogni forma corrisponde a una unità scientifica immediatamente riconoscibile alla vista: tutti possono orientarsi nell'esposizione scientifica seguendo il gioco delle forme. Quest'ultimo dispositivo allestitivo-didattico è un omaggio al lavoro sul frammento di Jannis Kounellis, figura di spicco dell'arte povera italiana che scompare poco dopo la sua ultima mostra-performance a Pesaro: in questo senso il museo racconta l'evoluzione di un territorio nel corso dei millenni, di cui le tracce artistiche contemporanee sono l'ultima stratificazione della nostra cultura.

Flatlandia

La grande sala che ospita i reperti della colonizzazione romana si apre con i rinvenimenti delle aree sacre del *Lucus Pisauriensis*. Le ricostruzioni scientifiche ipotizzano un bosco sacro lungo un pendio costellato di altari dedicati alle divinità latine primigenie, *Fide*, *Juno*, *Mars* e molti altri. Presso gli altari sono state ritrovate le riproduzioni in argilla di porzioni del corpo umano. Gambe, braccia, genitali rappresentano gli ex voto dopo una malattia, un accidente o un episodio della storia di una persona. Nell'allestimento i diversi ex voto ricostruiscono una figura umana bidimensionale, da un lato femminile, dall'altro maschile; questa figura in ferro e argilla prega al cospetto dei monoliti lapidei sospesi lungo un pendio immaginario da elementi lineari in ferro.

Giocattoli

L'esposizione del mondo romano si chiude con le collezioni settecentesche delle lucerne in terracotta di Olivieri e dei bronzetti di Marte di Passeri. L'esposizione richiama ancora una volta i temi del gioco. I reperti in primo piano sono le opere d'accento, per valore scientifico-testimoniale e artistico, ma il vero protagonista di questi due spazi verticali è il campo di fondo costellato dalle ossessioni dei due collezionisti: i guerrieri di bronzo e le lucerne fittili.



< Museo Archeologico Oliveriano, Pesaro – Il cameo di Sottsass, ex-voto e memorie del corpo, collezione del *Lucus Pisauriensis* (foto © Dsl Studio)

> Museo Archeologico Oliveriano, Pesaro – Sala di Novilara, il tema del gioco e la scoperta degli oggetti d'uso quotidiano (foto © Dsl Studio)

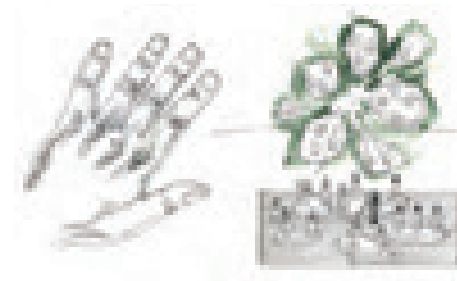
> Museo Archeologico Oliveriano, Pesaro – Sale della collezione dei reperti di epoca romana, lo spazio religioso paleocristiano (foto © Dsl Studio)







Il progetto di allestimento per il Museo Nazionale di Oslo



Il progetto di allestimento del Museo Nazionale di Oslo rappresenta un passaggio importante nel processo di definizione di un modo nuovo di concepire il museo e le pratiche ad esso connesse. Dopo anni di ricerca e progetti sempre più direzionati verso criteri di apertura alla società, la messa a punto di questo percorso di visita, costruito in sinergia con una moltitudine di esperti all'interno di un vero processo collettivo, ci ha premesso di approdare a un prezioso equilibrio delle relazioni e degli scambi che si verificano tra i visitatori e le opere esposte in un museo, avendo come obiettivo la centralità del visitatore e la valorizzazione delle opere stesse.

Nei nostri musei – i musei progettati da Guicciardini & Magni Architetti – la ricerca di una interazione ideale rappresenta il tema sul quale sono incentrate le installazioni allestitivo, sempre specifiche rispetto ai luoghi, agli oggetti e la loro storia. La messa a punto di uno specifico percorso museale rappresenta il tratto saliente per un progetto basato sulla capacità di ascolto e di interpretazione dei temi e degli oggetti in essere, attraverso un lavoro di mediazione culturale che prende forma attraverso i mezzi dell'allestimento museografico, un campo contiguo ai terreni della storia, dell'arte, dell'architettura, ma anche della letteratura, della fotografia, della grafica, del cinema, della pubblicità e di molte altre discipline.

L'allestimento museografico, pur prossimo ai caratteri dell'architettura, rappresenta una disciplina indipendente che non utilizza i mezzi dell'autoaffermazione, ma coltiva invece i nessi di relazione tra i vari temi, fino a tracciarne un'ipotesi di lettura utile alla complessiva comprensione, in modo organizzato su diversi livelli di comprensione, come si addice a uno strumento educativo che non rinunci all'obiettivo della profondità.

In questo senso, e in particolare nell'esperienza norvegese, l'obiettivo di aprire il museo al suo esterno diviene una modalità che finisce per influire sui risultati della scenografia. La ricerca del coinvolgimento di famiglie e giovani determina il ricorso a sistemi interattivi specifici, sia multimediali che fisici, basati a livello di design su sistemi di sedute e oggetti in materiali tradizionali come il legno e la lana, elementi domestici catapultati al centro delle sale come caposaldi di questo processo di apertura.

Un processo che tuttavia non nega mai la forza comunicativa dell'opera e della sua aura, che anzi vengono utilizzate come elementi da rileggere e valorizzare.

Il relax e la possibilità di stancarsi sono parti attive di un percorso museale nel quale prevale lo spirito dell'accoglienza, rispetto ad atteggiamenti oppressivi o comunque difficili. Il museo è aperto a tutti e diviene punto di riferimento di una comunità. Il museo diviene in questo modo luogo di apprendimento e conoscenza, ma anche di elaborazione, socialità, interazione, scambio.

Il Museo Nazionale di Oslo

Il Museo Nazionale di Oslo, aperto nel giugno del 2022, è diventato da subito un punto di riferimento per la comunità di Oslo e dell'intera Norvegia, presentandosi come luogo capace di offrire un'esperienza di visita museale aperta e inclusiva. Considerato il più grande museo della Scandinavia, il Museo Nazionale è stato visitato da un milione e mezzo di visitatori nel suo primo anno di vita. Il nuovo Museo Nazionale è collocato in un nuovo edificio di oltre 50.000 metri quadrati, situato sul porto di Oslo, in prossimità del Museo Nobel per la Pace, del municipio e del Museo di Arte Contemporanea Astrup Fearnley disegnato da Renzo Piano. La nuova sede museale ospita i contenuti dei quattro musei nazionali di arte antica, arte contemporanea, design e architettura, che precedentemente si trovavano in quattro sedi diverse. Il progetto architettonico del Museo Nazionale è stato redatto da Klaus Schuwerk (Kleihues+Schuwerk), autore del grande complesso che riunisce aree espositive, aree di accoglienza, uffici, depositi, biblioteca e sala conferenza.

In seguito a una gara internazionale che ha coinvolto i più importanti studi di allestimento museografico a livello europeo e americano, lo studio Guicciardini & Magni Architetti si è aggiudicato nel settembre 2016 l'incarico di progettazione degli allestimenti delle gallerie permanenti del Museo Nazionale di Oslo.

L'incarico comprende la progettazione di 87 sale espositive che si articolano in due piani per una superficie di 10.800 metri quadrati, includendo la progettazione e la direzione lavori degli allestimenti, dell'illuminazione (con l'Illuminotecnico Massimo Iarussi di Firenze), della grafica (con lo studio Rovai Weber di Firenze) e delle installazioni multimediali (con Innovision, Parigi).

La realizzazione delle teche e degli elementi espositivi è stata affidata alla azienda italiana Goppion Spa, mentre i 120 contenuti multimediali sono stati prodotti dallo studio Mardi8, con sede a Marsiglia.

Il progetto

Nel momento storico in cui molti musei incrementano i loro spazi per isolare opere iconiche, il Museo nazionale di Oslo punta alla creazione di un paesaggio culturale e oggettuale che è formato non solo

da opere singole, ma da installazioni capaci di comunicare al pubblico il valore collettivo e corale di molti degli oggetti esposti.

Lo studio del programma museale e l'analisi dell'edificio e delle collezioni da esporre evidenziano alcuni punti fondamentali che possono essere così sintetizzati:

- lettura cronologica e tematica degli oggetti;
- comunicazione dei contenuti delle collezioni chiara ed esaustiva;
- esaltazione del valore storico, estetico e ideale delle opere;
- rispetto e valorizzazione dell'architettura dell'edificio;
- un museo per tutti, senza barriere;
- valorizzazione delle opere, comfort e sicurezza del visitatore;
- ricerca di un articolato sistema di variazioni nella messa a punto del percorso;
- creazione di un sistema di comunicazione chiaro e articolato;
- creazione di installazioni multimediali interattive e immersive;
- creazione di un sistema di design dedicato.

L'organizzazione dei percorsi di visita

I percorsi principali in questo complesso museale si basano sulla visita e sulla comprensione dei due nuclei principali del Museo: il percorso attraverso le arti decorative e il design, che si trova al piano terra, e il percorso attraverso le arti (pittura e scultura con alcune riflessioni sull'architettura, prima di esporre le opere di arte moderna e contemporanea), che si trova al piano primo.

Il percorso per i portatori di handicap coincide con quello della normale visita al Museo, mentre un percorso speciale è riservato ai bambini e alle famiglie. Lungo il percorso sono introdotti in ogni sala, inglobati nelle sedute centrali, elementi didattici di riferimento alle opere e ai temi esposti, utilizzando un linguaggio accessibile e leggero, in grado di suscitare interesse e coinvolgimento. Si tratta di mobili e sedute appositamente progettati, utilizzando legni curvati con parti laccate e rivestimenti in lana norvegese, materiali derivati da una rilettura del design scandinavo, ai quali si integrano i dispositivi didattici studiati dall'*educational group* del Museo Nazionale.

Arti decorative e Design. Le sale del piano terra

Il piano terra espone una selezione di opere d'arte e oggetti d'uso che provengono dalle civiltà antiche del Mediterraneo, per poi tracciare un racconto sull'evoluzione dell'oggetto dal Medioevo ai nostri giorni, toccando le produzioni artistiche del lontano Oriente, ma focalizzando l'esposizione sulle produzioni nordiche in particolare, alla luce delle relazioni di scambio culturale e commerciale con le diverse zone d'Europa. Lo sviluppo dell'arte decorativa viene mostrato attraverso le epoche successive al Medioevo fino all'inizio del Novecento, tratteggiando i caratteri distintivi dell'artigianato e dell'arte nordica fino all'avvento della modernità.

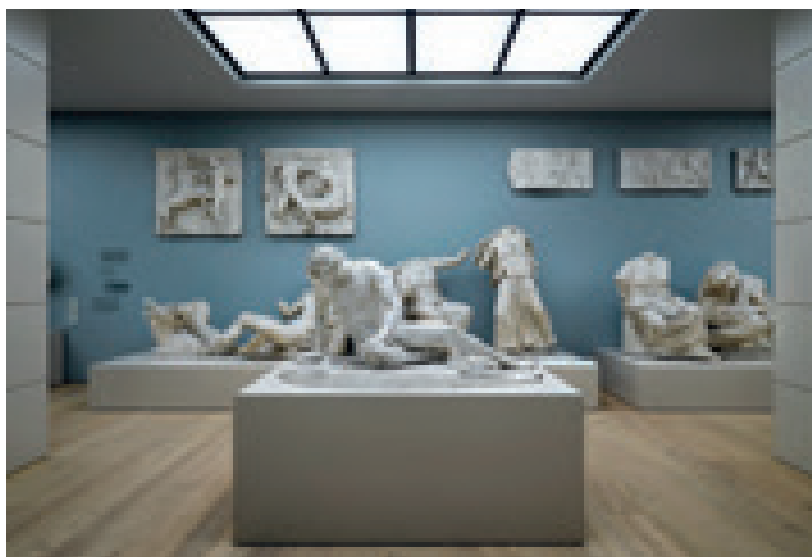
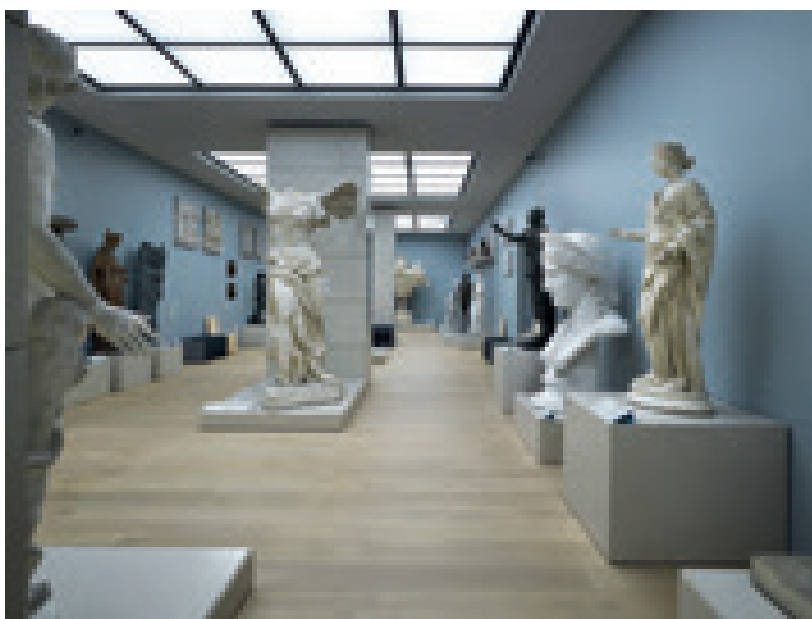
Con il Novecento ha inizio un approccio al design che è contaminato e arricchito dalle diverse influenze culturali. La nascita del design scandinavo, le sue influenze sul resto del mondo, il successivo ripiegamento verso una produzione di nicchia di forte valenza artistica e teorica conducono il visitatore fino alle problematiche e alle risposte dei nostri giorni, prima di concludere questo singolare percorso sul tema della moda e infine sulla esposizione dei costumi reali delle regine Maud e Sonja di Norvegia.

Arte antica e contemporanea. Le sale del primo piano

Il primo piano è dedicato all'espressione artistica e comprende le sezioni della pittura e della scultura tra il secolo XV e l'inizio del secolo XX, la sezione dell'arte moderna, le due sale dell'architettura e la sezione dell'arte contemporanea.

Si tratta di sezioni con contenuti organizzati cronologicamente e tuttavia distinti da caratteristiche e modalità di presentazione assai diverse.

Il progetto è stato sviluppato in tre fasi distribuite in tre anni di lavoro e due di realizzazione, e si è basato su un rapporto di grande interazione tra i designer e gli oltre settanta curatori coinvolti, divisi per aree di competenza e organizzati in diciassette squadre di lavoro comprendenti designer, project manager, conservatori, esperti in comunicazione e didattica.



- < Museo Nazionale di Oslo – Sala 2. I gessi storici
- < Museo Nazionale di Oslo – Sala 2. *Galata morente*
- ^ Museo Nazionale di Oslo – Sala 1. *War Dance*, Annelise Josefsen, 2009

Nelle pagine precedenti:
Museo Nazionale di Oslo – Sala 1. Antichità greche e romane e schizzo di progetto (Marco Magni)



^ Museo Nazionale di Oslo – Sala 7. La collezione giapponese

La visita

La visita inizia al piano terra, con una selezione di opere d'arte e oggetti d'uso provenienti dalle civiltà antiche del Mediterraneo, disposte in una installazione concentrica, nella quale il visitatore viene proiettato al centro della scena, per poi approdare alla grande sala dedicata ai gessi ottocenteschi, appartenenti al primo museo di scultura a testimonianza del forte rapporto che legava l'evoluzione dell'arte e della cultura nordica dell'Ottocento alle espressioni classiche dell'Europa mediterranea.

Nella visita delle sale successive si intreccia un racconto sull'evoluzione dell'oggetto europeo dal Medioevo fino ai nostri giorni, focalizzando l'esposizione sulle produzioni nordiche, alla luce delle relazioni di scambio culturale e commerciale con le diverse zone d'Europa. Lo sviluppo dell'arte decorativa viene mostrato attraverso le varie epoche, tratteggiando i caratteri distintivi dell'artigianato e dell'arte nordica fino all'avvento della modernità.

Il racconto si snoda attraverso la messa a punto di momenti espositivi dalla forte valenza relazionale, costruiti intorno alle serie di oggetti emblematici delle produzioni norvegesi, e tra questi gli apparati tessili, le argenterie, le ceramiche e gli oggetti in vetro inciso. Varie installazioni, sempre diverse, portano il visitatore all'interno di microarchitetture come il grande *cabinet* delle ceramiche, oppure il *Tempietto*, riproposizione di una architettura neoclassica, nella quale, all'interno di pilastri esagonali di cristallo, sono esposti i preziosi calici della collezione.

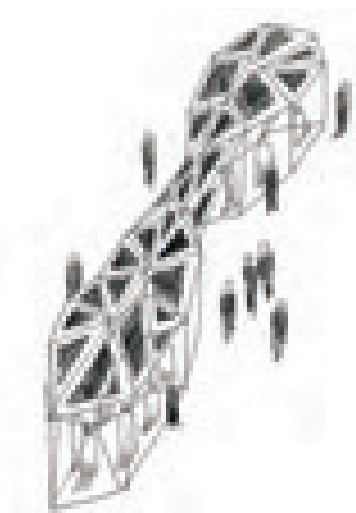
Alcune *period room* mostrano contesti tradizionali quali l'abitazione borghese e le nuove attività commerciali che nell'Ottocento inoltrato diffondono generi e mercanzie verso un consumo allargato a molte fasce sociali.

L'evoluzione dell'oggetto e degli interni passano per le creazioni di uno stile nazionale di inizio Novecento, prima di un vero e proprio approccio all'industrial design, contaminato e arricchito dall'influenza del Modernismo europeo.

La nascita del design scandinavo negli anni a cavallo tra le due guerre e poi la sua affermazione degli anni Cinquanta, le influenze sul resto del mondo, fino al successivo ripiegamento verso una produzione di nicchia di forte valenza artistica e teorica legata allo Studio Craft, conducono il visitatore verso le problematiche e gli interrogativi dei nostri giorni.

L'esposizione intorno ai temi del design è serrata, ricca di spunti problematici che si allargano fino ad investire questioni progettuali e sociali. L'allestimento segue lo svolgersi di questa storia, articolando nella grande sala dedicata al design isole di contenimento, grandi teche come iceberg, elementi alla deriva nel mare della progettualità che si pone a servizio dei diversi ambiti, come il design legato alla grafica e all'editoria, il design legato al mondo del lavoro e delle attività tecnologiche, il design digitale, il design della moda, tutti temi che sono poi sviluppati in sale tematiche. Una grande struttura di legno, *Onion*, costituisce ricovero e punto di relax al termine di questo tratto. Il percorso di questo piano si chiude sulla esposizione degli abiti reali delle due regine Maud e Sonja di Norvegia, per le quali sono state concepite grandi teche in forma di cristalli.



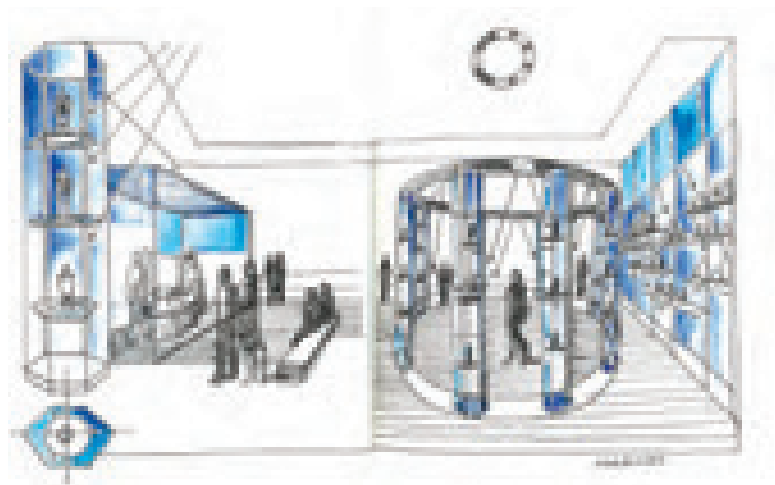


^ Museo Nazionale di Oslo – Sala 31. La teca degli abiti della Regina Maud di Norvegia; schizzo di progetto (Marco Magni)
 > Museo Nazionale di Oslo – Sala 31. La collezione degli abiti delle Regine di Norvegia





^ Museo Nazionale di Oslo – Sala 9. Il *Tempietto* con gli oggetti di
 cristallo e la teca della ceramica norvegese, 1759-1772
 < Museo Nazionale di Oslo – Sala 9. Sala 9. Dettaglio di calice inciso
 v Sala 9. Schizzo di progetto (Marco Magni)



La varietà dell'esposizione, attraverso i diversi colori delle sezioni, l'uso di materiali diversi, i diversi disegni delle installazioni serve a sostenere il ritmo della visita. Tutte le trecento teche del Museo sono state progettate individualmente mediante modelli tridimensionali, dalla disposizione degli oltre settemila oggetti fino al più minuto dettaglio dei supporti interni. Il progredire del progetto è stato testato e condiviso con i curatori attraverso numerosi prototipi, sia delle principali teche che degli elementi di comunicazione, delle sedute come dei supporti multimediali.

Il primo piano è dedicato all'arte e comprende le sezioni della pittura e della scultura tra il secolo XV e l'inizio del secolo XX, la sezione di arte moderna, le due sale dell'architettura e la sezione di arte contemporanea.

All'inizio dell'Ottocento il territorio norvegese viene esplorato e rappresentato negli schizzi e nei dipinti di vari pittori, spesso formatisi all'estero. Tra i pittori dell'Ottocento maturo il più importante è Christian Dahl, la cui opera viene esposta su pareti di colore verde azzurro che introducono nel museo una nota di freschezza e bene si accordano al tema della pittura del paesaggio nordico.

Vari colori si susseguono a connotare le sale del museo attraverso i

diversi periodi dell'arte, che alla fine dell'Ottocento risulta particolarmente influenzata dalla pittura francese, prima della produzione di Edward Munch. È l'inizio di una grande stagione artistica a cavallo dei due secoli, in un periodo di grande fervore politico e culturale durante il quale la Norvegia è in grado di fornire interpreti di prim'ordine in campo artistico e letterario e quindi di influenzare l'espressione artistica europea.

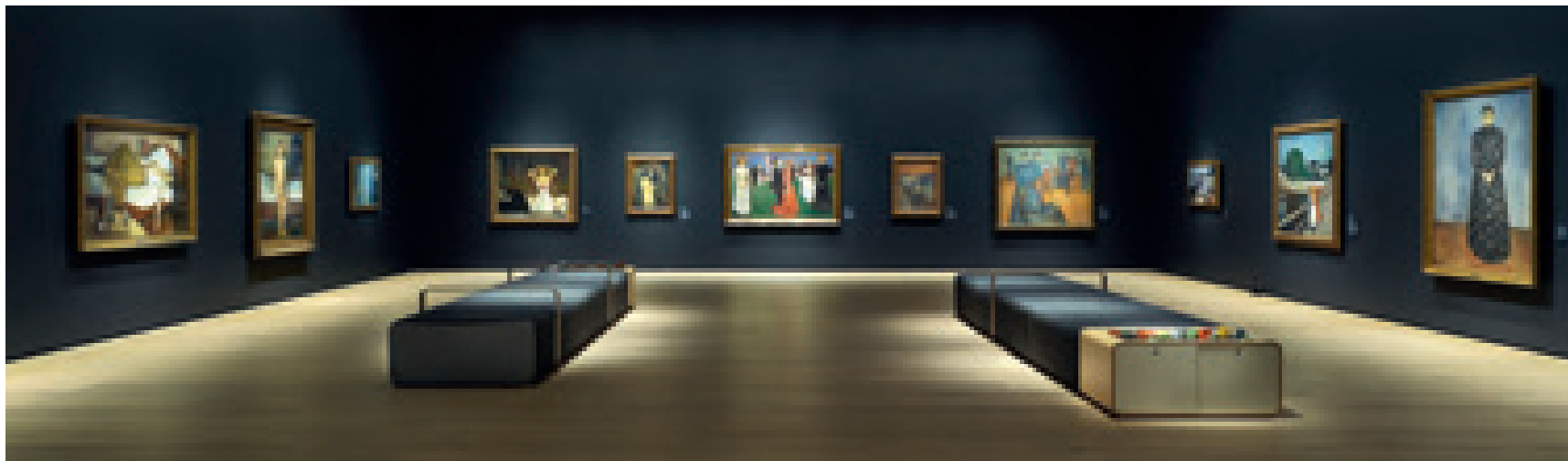
Non c'è dubbio che per il Museo Nazionale i quadri di Munch, e tra questi la prima versione de *L'urlo*, costituiscono un motivo di attrazione che negli ultimi decenni si è rafforzato fino ad assumere significati di alta iconicità.

Il tema dell'iconicità de *L'Urlo* poteva tradursi in uno speciale trattamento che nel primo progetto si è proposto con l'avanzamento verso il centro dello spazio di alcune opere appartenenti al "Fregio della Vita". In questo caso, attraverso una discussione democratica, è prevalso lo spirito di rinuncia ai vantaggi dell'enfatizzazione dell'opera assoluta, a favore di una presentazione più paritaria.

I quadri di Munch aprono la prospettiva dell'arte novecentesca, creando echi che si leggono in alcune opere vitaliste e soprattutto nei quadri dell'Espressionismo, di cui il museo espone una interessante selezione.



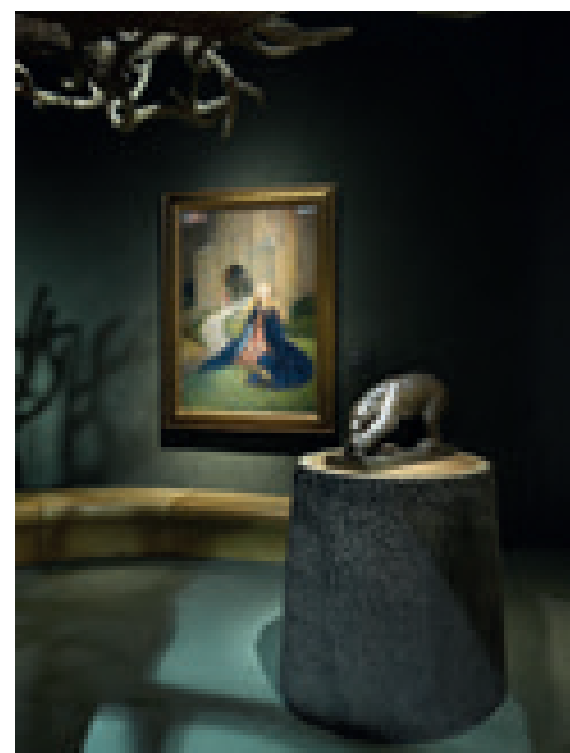
^ Museo Nazionale di Oslo – Sala 39. I paesaggisti norvegesi dell'inizio del XIX secolo



^ Museo Nazionale di Oslo – Sala 60. Edvard Munch, con particolare delle sedute con attività interattive



- ^ Museo Nazionale di Oslo – Sala 64. *Fairy Tales*
- ✓ Sala 64. Schizzo di progetto (Marco Magni)
- > Museo Nazionale di Oslo – Sala 64. *Fairy Tales*

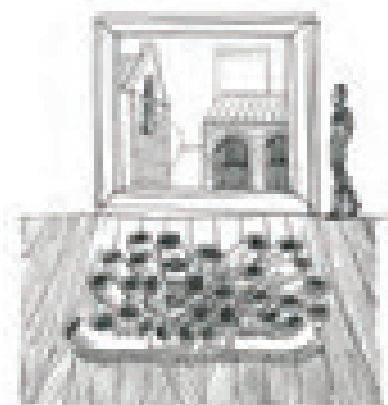


Appartiene alla cultura popolare del Novecento anche il novero dei racconti delle *fairy tales*, che nel museo trovano una ambientazione sorprendente e scenografica, dedicata all'arte dell'illustrazione fantastica, attraverso la creazione di un ambiente che simula lo scenario notturno in una foresta nordica, dentro la quale gli elementi naturali racchiudono opere d'arte e celano spunti di interazione multimediale. Dopo questa sosta fantastica, l'esposizione tratteggia l'opera di vari artisti del panorama europeo tra le due guerre e, tra questi, di artiste donne come Hanna Ryggen, della quale sono esposti alcuni arazzi di soggetto sociale.

Attraverso oltre trenta sale si allestisce lo scenario artistico che dalla modernità conduce il visitatore fino ai terreni dell'arte di oggi. L'esposizione è chiusa da una importante raccolta di arte contemporanea, che si snoda per ampie sale ed è visitabile naturalmente anche attraverso un percorso autonomo, ricco di rimandi internazionali e norvegesi, con varie installazioni di artisti di cultura Sami.

Dal punto di vista professionale, l'esperienza di questo lavoro aggiunge una nuova consapevolezza progettuale, basata sulla ricerca per un design aperto e condiviso, sicuramente volto al servizio di una comunità allargata di visitatori e possibili fruitori del museo.

- > Museo Nazionale di Oslo – Sala 21. Industrial Design scandinavo
- ✓ Museo Nazionale di Oslo – Sala 87. *Tube Forms Floor*, Torbjørn Kvasbø, 2012-2013
- ✓ Sala 87. Schizzo di progetto (Marco Magni)





Relitti. Nuova sede Fondazione Biscozzi | Rimbaud, Lecce



[01]

«I nostri musei sono pur sempre istituzioni grossolane. Come se uno strappasse a caso una pagina da diversi libri scritti in lingue diverse e poi riunisse le pagine in un lussuoso volume, ecco i nostri musei»¹

[02]

Giulio Paolini, *Senza titolo*, 1962: tre tele – la massima delle quali della dimensione di 50x60 cm – sono preparate a tempera bianca, montate una dentro l'altra e mostrate dalla faccia dei telai sì da ottenere una sorta di *mise en abyme* di cornici di legno. In un colloquio con Maddalena Disch, a distanza di anni, l'artista ricorda: «Il punto di vista spostato qui per la prima volta sul rovescio del quadro, radicalizza la questione dell'immagine intesa come soggetto connaturato al fronte del quadro»². Se *Disegno geometrico* (1960) è la presentazione-rappresentazione dello spazio dell'attesa e dell'immagine in-fieri, di ciò che in nuce contiene l'operazione futura, ora ciò che sembra raggiungere il primo piano è il luogo stesso dell'accadere della pittura: lo spazio che definisce quella finestra albertiana i cui i telai hanno fissato il *limen* invalicabile (un oggetto-istallazione che esaurisce il dipingere come «macchina per illusioni», portando a termine quella consapevolezza della pittura come cosa, sostanza immanente, che troviamo, ancora per via di inganno e gioco, in certe nature morte di Cornelis Norbertus Gijsbrechts³).

La comparsa di quello strano oggetto che è il «quadro» alla fine del Rinascimento⁴ smantella l'intreccio *ab antico* tra sito specifico e immagine, consegnando quest'ultima a una interminabile motilità e a una sostanziale atopia. La genealogia dei seicenteschi *cabinets d'amateur* è debitrice di questa mossa iniziale, di questa radicale apertura. L'ultimo tentativo di far aderire spazio e materia pittorica fu lo studiolo principesco di matrice umanista: un concentrato microcosmo all'interno del quale il raffinato programma erudito poteva trovare traduzione in un mosaico di tessere, le cui posizioni e misure risultavano determinate con calcolata attenzione. L'avventurosa vicenda delle diverse versioni del *Festino degli dèi* di Giovanni Bellini per il Camerino «dei baccanali» di Alfonso I nel Castello Estense a Ferrara fu con molta probabilità connessa – oltre ogni movente relativo alle mutevolezze del gusto – alla volontà di intendere lo «stanzino» come artefatto unitario, esito della conso-



Nuova sede Fondazione Biscozzi | Rimbaud, Lecce:
 ^ Cortile interno o dell'arancio amaro; accesso esterno ai depositi
 (foto ©Dario Borruto)
 ^ Planimetrie del piano terra e del piano nobile

Nelle pagine precedenti:
 Nuova sede Fondazione Biscozzi | Rimbaud, Lecce – Fronte su
 piazzetta Giorgio Baglivi (foto ©Dario Borruto)

¹ R.M. RILKE, *Das Florenzer Tagebuch*, 1898 (trad. it. di G. Zampa, *Il diario fiorentino*, Rizzoli, Milano, 1981, p.164).

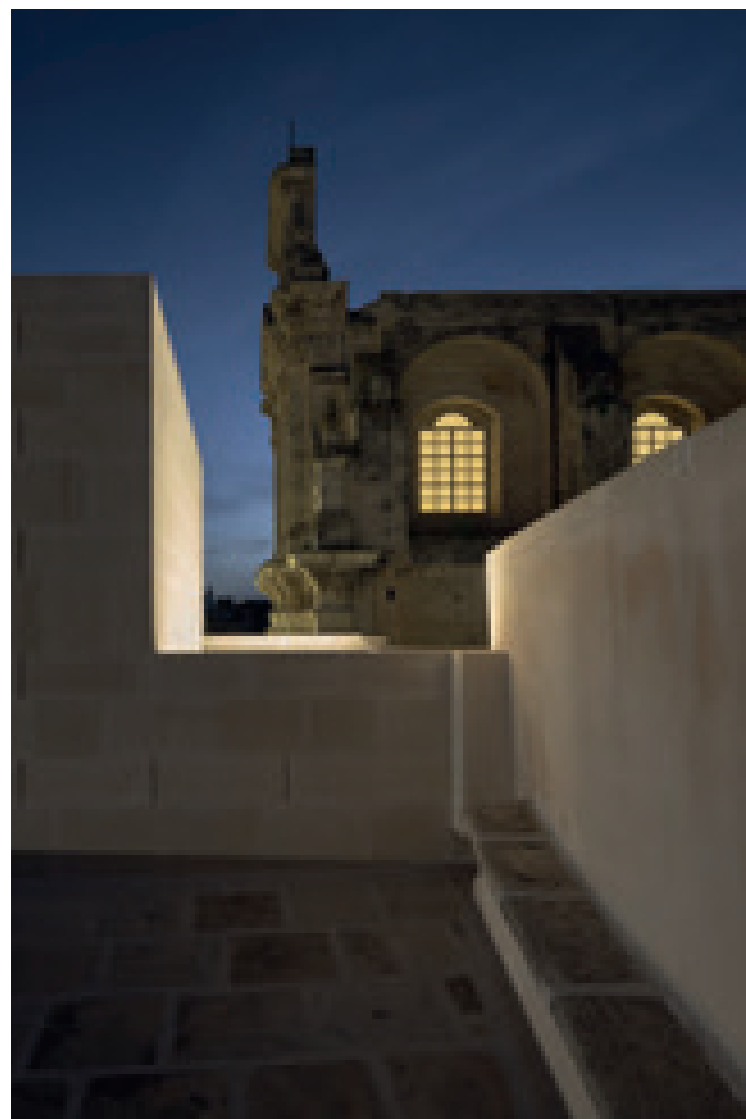
² Giulio Paolini in conversazione con Maddalena Disch (2003) in: M. DISCH, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, vol. 1, cat. n. 16, Skira, Milano, 2008, p.58.

³ V.I. STOICHITA, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Méridiens-Klincksieck, Paris, 1993 (trad. it. di B. Sforza, *L'invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano, 1998, pp.273-277). Su C.N. Gijsbrechts cfr.: A.K. WHEELOCK JR., *Dutch Paintings of the Seventeenth Century*, National Gallery of Art, Washington D.C., 1995; O. KOESTER (a cura di), *Illusions. Gijsbrechts Royal Master of Deception*, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, 1999; W. FRANITS (a cura di), *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting: Its Stylistic and Thematic Evolution*, Yale University Press, New Haven 2004; <https://research.rkd.nl/nl/detail/https%3A%2F%2Fdata.rkd.nl%2Fartists%2F31580>.

⁴ Ivi, p.111.

nanza e armonia delle diverse parti che lo mettevano in forma⁵. Forse è nell'imposizione di un ferreo disegno che, come notava von Schlosser, lo "studio" rivela una certa debolezza «dell'elemento intimo», conservando viceversa «un tono di magnificenza e di ufficialità che, nonostante le egoistiche pressioni dell'individuale, ha ancora molto di quel carattere pubblico socialmente condizionato proprio dell'antichità»⁶. Conosciamo la collezione di Leopoldo Guglielmo d'Asburgo, governatore dei Paesi Bassi dal 1647 al 1656, anche grazie alle fedeli riprese di David Téniers il Giovane⁷; in un ciclo di tele l'arciduca e il suo pittore-curatore conversano⁸ con ospiti e sodali mentre visitano stanze avvolte da un caotico rizoma di dipinti. È da questo magma che trovò scaturigine il *Theatrum pictorium*: pubblicato a Bruxelles e ad Anversa nel 1660, il volume conteneva 243 incisioni di *picturae architipae italicae* tratte dalle raccolte dell'arciduca⁹. Libri e pitture erano gli strumenti «aide-mémoire» adottati per avvalorare, al di là del circolo della corte, il fasto e il prestigio della collezione facendo sì che – «le opere stesse, se così si può dire, vadano a farsi conoscere perfino nelle nazioni più remote» come ebbe modo di sottolineare André Félibien nel primo tomo del 1677 dedicato ai tesori d'arte di Luigi XIV¹⁰. Molto spesso i dipinti di *cabinets* funzionavano come allegorie, come manifesti ideologici dei loro nobili proprietari ma nel caso di Téniers agiscono piuttosto come inventari visivi, illustrazioni di condizioni concrete. Il puzzle di quadri, così espanso da fagocitare l'architettura, trasforma l'estensione della parete in letterale *colour field painting* ma in questo caso la mancanza di gerarchia – tra centro e periferia, tra alto e basso, etc. – è l'effetto della sommatoria di elementi perfettamente composti e conchiusi: un equilibrio in ogni singola monade, una «saturazione ottica» nel loro riunirsi e assestarsi.

Questi quadri di quadri suggeriscono alcune congetture attorno alle strategie dell'espore. Delineare un allestimento sembra infatti svolgere un ruolo analogo a quello che sarà proprio del catalogo – cioè della «collezione come puro concetto»: dare vita e modellare un sistema coerente tale da favorire il transito dal fortuito al necessario¹¹. Un'architettura di interni che, come i *repositoria* in certi *curiosa artificialia*, sia capace di dar struttura allo spazio e ai diversi oggetti che lo abitano, contribuendo – al pari del potere plasmante dei *logoi* sulla/della raccolta – a quella sorta di palingenesi grazie alla quale sparsi frammenti, vestigia mute e lasciti enigmatici verranno percepiti e compresi come articolazioni in seno a una totalità. Ordire fisicamente una collezione è mettere in scena una narrazione, un'affabulazione che trattiene al suo interno lo straniero, l'estraneo, sino a che ogni eccentricità non sarà che lo strumento che rafforza, attraverso la contesa e la divergenza, la compattezza dell'insieme. Se dunque il movimento è quello di guidare la singolarità irriducibile in una geografia, in una scala temporale, in una vicenda, in un'iconografia, in un'affiliazione spirituale, in un patrimonio condiviso di tecniche e abilità, resterà tuttavia una tensione non recuperabile tra essa e il resto: la consapevolezza di questa non coincidenza, di questo scarto non colmabile nonostante i collegamenti e le riconciliazioni proposte dalla collezione, può divenire lo spunto, una delle prime risorse dell'azione progettuale.



^ Nuova sede Fondazione Biscozzi | Rimbaud, Lecce – Terrazza di copertura; il volume della torre ascensore in direzione della chiesa delle Alcantarine (foto ©Dario Borruto)

⁵ E. WIND, *Bellini's Feast of the Gods. A Study in Venetian Humanism*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1948 (trad. it. di R. Rizzo, *Il "Festino degli dèi" di Giovanni Bellini*, Abscondita, Milano, 2017).

⁶ J. VON SCHLOSSER, *Die Kunst und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Lipsia, 1908 (trad. it. di P. Di Paolo, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Sansoni, Firenze, 1974, p.128).

⁷ J.P. DAVIDSON, *David Teniers The Younger*, Westview Press, Boulder, 1979.

⁸ Su *colloquium, disputatio, entretien* nei «cabinets d'amateur» vedi: V.I. STOICHITA, *L'insaturation du tableau*, op. cit., p.119.

⁹ DAVID TÉNIERS, *Davidis Teniers, Theatrum pictorium in quo extribuntur ipsius manu, ejusque cura in aes incisae picturae architipae Italicae... quas... archidux in pinacotheca*

cam suam Bruxellis collegit..., National Library of France, [1660] – <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85950893?rk=236052;4#>

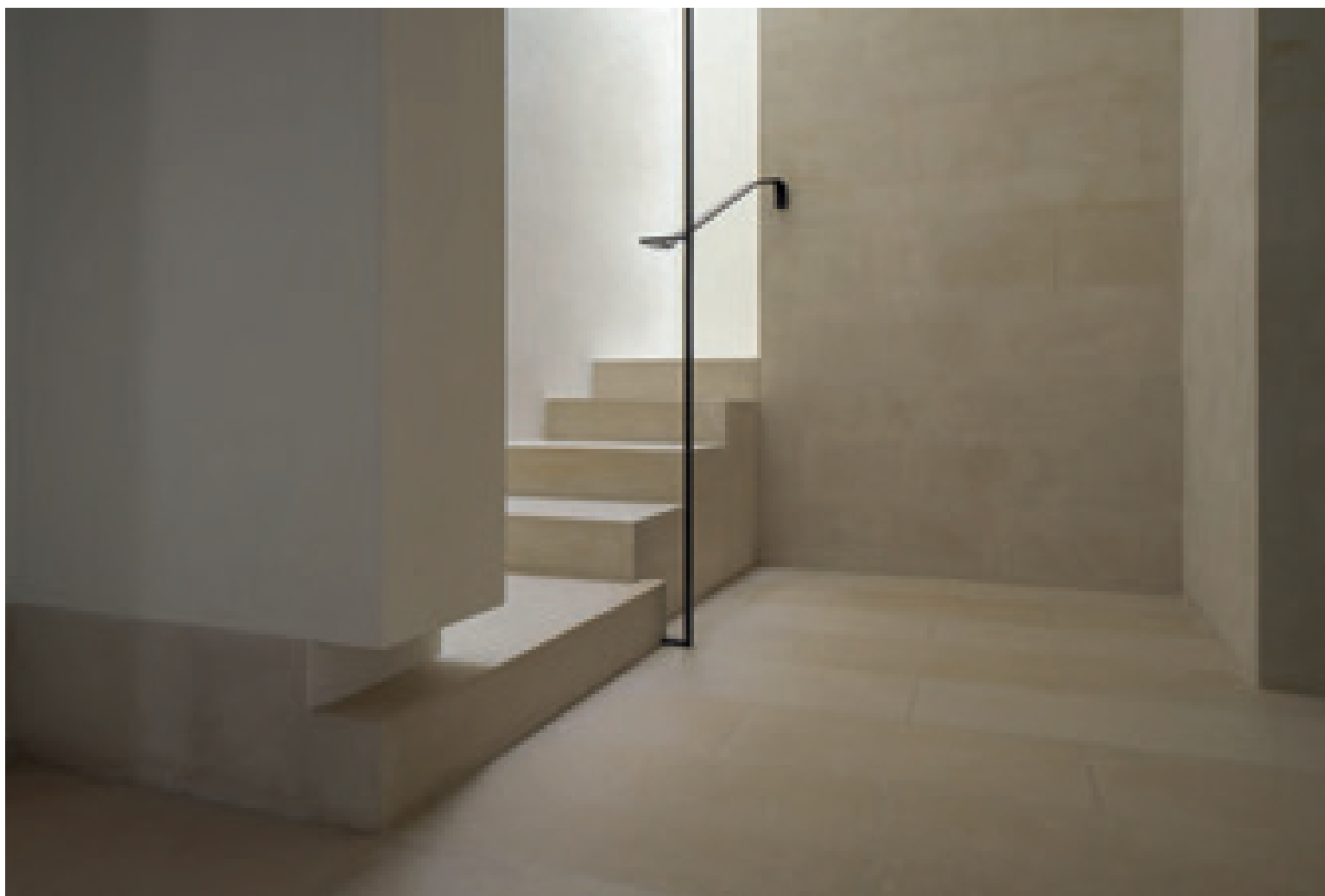
¹⁰ S. SPETH-HOLTERHOFF, *Les peintres flamands des cabinets d'amateurs au XVII siècle*, Elsevier, Bruxelles, 1957, p.238; K. POMIAN, *Le musée, une histoire mondiale*, Gallimard, Paris, 2020 (trad. it. di L. Bianco, R. Valiani, *Il museo. Una storia universale*, vol. I, Einaudi, Torino, 2021, p.337).

¹¹ La consapevolezza di tale oscillazione è maturata da lungo tempo; è il caso del volumetto del cardinale FEDERICO BORROMEO, *Musaeum* [1625]; ora in: *Id., Musaeum. La Pinacoteca Ambrosiana nelle memorie del suo fondatore*, a cura di Piero Cigada con un commento di Gianfranco Ravasi, Claudio Gallone editore, Milano, 1997.

✓ Nuova sede Fondazione Biscozzi | Rimbaud, Lecce – Il nuovo vano scala dal foyer di ingresso (foto ©Dario Borruto)

[03]

Bernardo Bellotto raggiunse Dresda nel 1747 su invito dell'elettore Federico Augusto II di Sassonia e re Augusto III di Polonia; già pittore di corte dal 1748 pochi anni dopo dipinse una piazza della città vecchia dominata dal rinascimentale *Westwerk* della tardo-gotica Chiesa della Santa Croce (*Kreuzkirche*): una grande tela dove più che la dilatazione spaziale propria del suo vedutismo maturo – «*a very apotheosis of Dresden*» nelle analisi di Charles Nagel Jr. (1944) – ciò che si squaderna è l'intimità, la vocazione al raccogliersi su di sé che possiedono talvolta certe parti urbane. Tra il 1759 e il 1761 troviamo il Nostro a Vienna e poi in Baviera; al suo rientro nella capitale sassone nel febbraio 1762, Bellotto deve constatare che, contrariamente alle attese, la Guerra dei Sette Anni lo ha direttamente coinvolto: l'assedio e il bombardamento prussiano della città – dal 13 al 30 luglio 1760 – ha infatti colpito anche la sua casa e i molti Beni in essa custoditi. Non sono numerose le tracce documentarie riguardanti il maestro italiano ma conserviamo uno straordinario inventario o *Catalogo de Danni*¹², un manoscritto di venti pagine re-





datto con grande applicazione dal pittore stesso quale elenco delle perdite subite – gli attrezzi di lavoro, le collezioni pittoriche, i calchi in gesso, i bronzetti, le stampe, le porcellane di Meissen, gli arredi, gli strumenti musicali, i libri illustrati – attraverso cui è agevole risalire al milieu culturale e sociale dell'artista [E. MANIKOWSKA, 2012]. Difficile stabilire nessi certi tra biografia ed *oeuvre* ma forse questo episodio contribuisce a chiarire gli interessi e gli affetti che hanno mosso l'autore a tornare nella *Altmarkt* per il suo *Rovine della Kreuzkirche* di Dresda: un *unicum* nella produzione del veneziano non riconducibile a un certo rovinismo di maniera né a una fantasticheria da capriccio, quanto piuttosto un atto di testimonianza, il fermo, l'arresto di un processo in transizione (e in ciò un'anticipazione profonda di certe indirizzi del fotografico ben oltre l'immediato tema/problema del vero per somiglianza). Il momento congelato è quello successivo al disfacimento nel 1765 di una porzione della superstite torre campanaria quando sotto la direzione del Baumeister Johann Georg Schmidt già si tentava di porre rimedio agli ingenti crolli subiti dall'antica fabbrica durante il conflitto. Con il consueto nitore e controllo¹³ Bellotto dispone la sua *historia* secondo una foggia di stampo teatrale: il maestoso resto occupa una porzione leggermente fuori centro contenuta dalla quinta regolare di una cortina edilizia e maestosamente sorgente da un cumulo di polveri, legnami, detriti; circondati da una corona di spettatori – in strada, sui balconi, affacciati alle finestre – i suoi scalpellini, muratori e capomastri invadono ogni angolo richiamando medievali allegorie del lavoro e dell'industria umana. Sul proscenio, tra grumi di macerie e mezzi di cantiere si scorgono già le pietre in squadro e l'orma delle fondazioni, il sostrato di future ricostruzioni, come se ogni cominciamento non fosse che una ferita che si rimargina, il procedere da un lascito e da una lacuna¹⁴.

Costituendosi tra compendi di rammemorazioni e stati di cose, occasioni e traiettorie del desiderio, l'architettura è infinito intreccio e messa in opera di temporalità e questa veduta appare esserne un muto quanto esplicito annuncio.

¹² *Catalogo de Danni ch'ho avuto, io, Bernardo Beiotto de Canaletto L'Anno 1760 (Nel Bombardamento, che fece il Re di Prussia) nel mio Alogio Nella Salz: Gassen, in Casa del Sigre Caesar. Del Valore di Talleri Cinquanta Mille*, Vilnius, Wróblewski Library of the Lithuanian Academy of Sciences LMAB, F.22, n.26.

¹³ Nonostante la forte drammaticità implicita nel soggetto conviene rimarcare l'inscalfibile perfezione compositiva dell'assieme, del tutto governato da un disegno tanto minuzioso nel dettaglio quanto attento a un compassato registro generale. Questa sottile dialettica tra caos e tecnica di rappresentazione troverà pochi anni dopo un'inedita declinazione nel pittore inglese ALEXANDER COZENS il quale, cogliendo un'intuizione leonardesca, licenzia nel 1785 il suo *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, un testo in cui si teorizza un metodo (detto *blotting*) per raggiungere la figurazione muovendo da una macchia casualmente prodotta. Il volume era arricchito da quarantatré tavole che comprendevano sedici tipi di macchia, venti incisioni descrittive di cieli e nuvole e sette tavole dedicate al processo che da un'*artificial blot* attraverso lo schizzo si concludeva nel disegno compiuto.

¹⁴ Le trasformazioni della *Kreuzkirche* non si arrestarono al Settecento così come la celebri fotografie di Richard Peter della città nell'immediato e negli anni successivi al catastrofico bombardamento alleato del 13-14 febbraio 1945 sembrano costituire un *continuum* dello sguardo del Bellotto.

> Nuova sede Fondazione
Biscozzi | Rimbaud, Lecce
– Collezione permanente,
vestibolo di ingresso (A. Lansky,
Impasse sans images, 1959) (foto
©Dario Borruto)





◀ Nuova sede Fondazione Biscozzi | Rimbaud, Lecce – Collezione permanente, sala VIII (da sinistra verso destra: Dadamaino, *Rilievo*, 1973; Dadamaino, *Volume a moduli sfasati*, 1960) (foto ©Dario Borruto)

[04]

Lo stabile scelto dai collezionisti Luigi Biscozzi e Dominique Rimbaud per dare alloggio alla loro raccolta d'arte in terra salentina sorge sul fianco a levante di piazzetta Giorgio Baglivi, nel centro antico di Lecce. Uno stretto passaggio separa l'edificio dalla chiesa di Santa Maria della Provvidenza; la chiesa faceva parte di un convento appartenente all'ordine degli Alcantarini, francescani riformati che seguivano la Regola di San Pietro d'Alcantara. Un complessivo rifacimento – promosso dal barone di Torchiariolo, Giuseppe Angriani – fu iniziato dal costruttore-decoratore Giuseppe Cino ma il progetto definitivo fu redatto da Mauro Manieri, «*censore, dottore e matematico*» e Pasquale Simone ne diresse il cantiere tra il 1724 e il 1744, durante il breve Vicereame austriaco¹⁵.

La stessa piazza, di perimetro felicemente irregolare, fu l'esito di demolizioni e riallineamenti al fine di istituire un rinnovato rapporto tra monumento e vuoto urbano.

Per chi arrivando da Porta Napoli entra nell'invaso si impone allo sguardo la vasta superficie dorata della facciata, articolata secondo due ordini sormontati da cimasa e timpano – un *leitmotiv* comune ad altre chiese leccesi di primo settecento quali quelle di Santa Chiara, dei Santi Niccolò e Cataldo e massimamente del Carmine¹⁶. Su una zoccolatura basamentale sei paraste con capitello corinzio, di cui quattro raddoppiate, cadenzano il partito inferiore individuando cinque campiture la centrale delle quali, più ampia, è occupata dal portale e dalle sue cornici; ai fianchi quattro nicchie custodiscono le statue dei Santi Raffaele Arcangelo, Antonio da Padova, Francesco d'Assisi e Michele Arcangelo.

Una forte trabeazione sostiene la fascia successiva ordinata con medesima sintassi ma risolta con minore sviluppo verticale; una grande finestra dal profilo mistilineo si insedia sull'asse mediano mentre ai fianchi si ripetono due nicchie con sculture di San Pietro d'Alcantara e San Pasquale Baylon. Ai due estremi elementi plastici e volute accompagnano la rastremazione del fronte che subisce un'ulteriore riduzione in sommità, dove un ultimo spartito compreso tra paraste sostiene il fastigio di coronamento.

L'edificio della Fondazione non fu dimora palaziata e solo pochi inserti in pietra scolpita e un semplice mignano su mensola ornano i suoi volumi. Alcune fotografie – a lavori di ripristino conclusi – restituiscono il dialogo tra le spoglie murature della casa e gli eleganti registri decorativi della vicina chiesa: un *interplay* che enfatizza, per contrasto, gli specifici caratteri delle singolarità coinvolte in un sovrapporsi di matrici geometrico-proporzionali e *vis* decorativa. La sintassi tipologica dell'immobile è quella molto diffusa nella Grecia Salentina della *domus cum curte*, qui con *curticella* chiusa sul fronte e giardino sul fondo del lotto. Il balcone arroccato sul muro di confine definisce la linea tra interno ed esterno e diviene tribuna privilegiata durante gli usi comunitari e devozionali della piazza quali la processione della “*Madonna te le Cerase*” la cui effigie con Bambino in cartapesta policroma della fine del XVI secolo – nota anche come

“*Madonna del segno*” o “*La più alta dei cieli*” (*Panaghia Platytera*) – è conservata dal 1836 nella chiesa del soppresso monastero delle religiose. La completa rimodulazione dell'accesso alla corte oltre che enfasi sul valore della soglia, ripete e varia il gioco di separazione e accordo, riserbo e trasparenza, intimità privata e condivisione pubblica. Una duplicità richiesta dalla stessa committenza che non ha mai inteso la propria *Kabinetmalerei* come *insŭla*, un episodio separato dal contesto che lo circonda.

Il criterio seguito nel progetto di ripristino e riuso è stato quello di non tradire gli assetti del costruito esistente cercando di integrare tra loro le diverse parti che, nel tempo, si sono aggregate sul primitivo impianto. Osservato da questa angolazione l'esistente si offre come una successione affatto ordinata di intenzioni e manipolazioni imponendo un giudizio e un piano di intervento non univoci ma calibrati secondo i differenti stati di cose ereditati – e in tale preoccupazione si rivela come in architettura, al pari delle altre arti, sia sempre in questione un pensiero della-sulla maniera. Anche quando si è provveduto a nuovi inserti volumetrici o a riscritture degli impaginati dei fronti scorre diffuso un principio di continuità – o di innovazione sottile – che prende congedo da ogni attualismo; lontane da mimetismi e occultamenti, le necessarie quanto discrete intrusioni sono state condotte sempre «*nella maniera nostra contemporanea*» per dirla con Camillo Boito.

Il progetto recupera e vivifica una corrispondenza con i caratteri del contesto attraverso la sua stessa *ars aedificandi*: è il suo materiale abito costruttivo a stabilire legami con il passato costituendosi come la base ferma e immanente su cui fondare e guidare il disegno e le scelte alle diverse scale di modificazione.

Al piano terra sono state disposte le funzioni di supporto e di corredo all'attività propriamente museografica; il *foyer* della biglietteria-bookstore serve le due sale della biblioteca, la stanza per le attività laboratoriali e il gioco, le tre sale degli allestimenti temporanei; quest'ultime hanno affaccio sulla corte interna dove un arancio amaro – *Citrus x aurantium* – e un lungo sedile in pietra invitano alla sosta. In zona appartata trovano sede i servizi, i depositi e l'accesso al quartiere del direttore – una frazione ricavata al primo livello fatta di studiolo, camera, toilette. Il principale nodo distributivo che la riconfigurazione ha dovuto sciogliere è stato l'inserimento di una nuova scala per connettere il piano terra al piano primo – una saldata in origine garantita unicamente da una scala esterna ancora presente nel chiostro prospiciente la piazza.

Il blocco scala-ascensore si insedia in quello che fu un angusto caveau semi ostruito da superfetazioni non comportando alcun taglio nei soffitti voltati; un setto in pietra funge da perno attorno al quale si avvolgono le tre rampe: arrestato a una altezza di un metro dal piano di calpestio lascia che il vano possa godere di una ininterrotta luce zenitale colante sino alla hall di ingresso, divenendo l'invito più eloquente in direzione della galleria.

¹⁵ Cfr.: LUIGI G. DE SIMONE, *Lecce e i suoi monumenti*, 1874 (edizione a cura di Nicola Vacca, Centro di Studi Salentini, Lecce, 1964); M. PAONE, “La vita e le opere di Mauro Manieri”, in P.F. PALUMBO (a cura di), *Barocco europeo, barocco italiano, barocco salentino. Relazioni e comunicazioni presentate al Congresso internazionale sul Barocco*

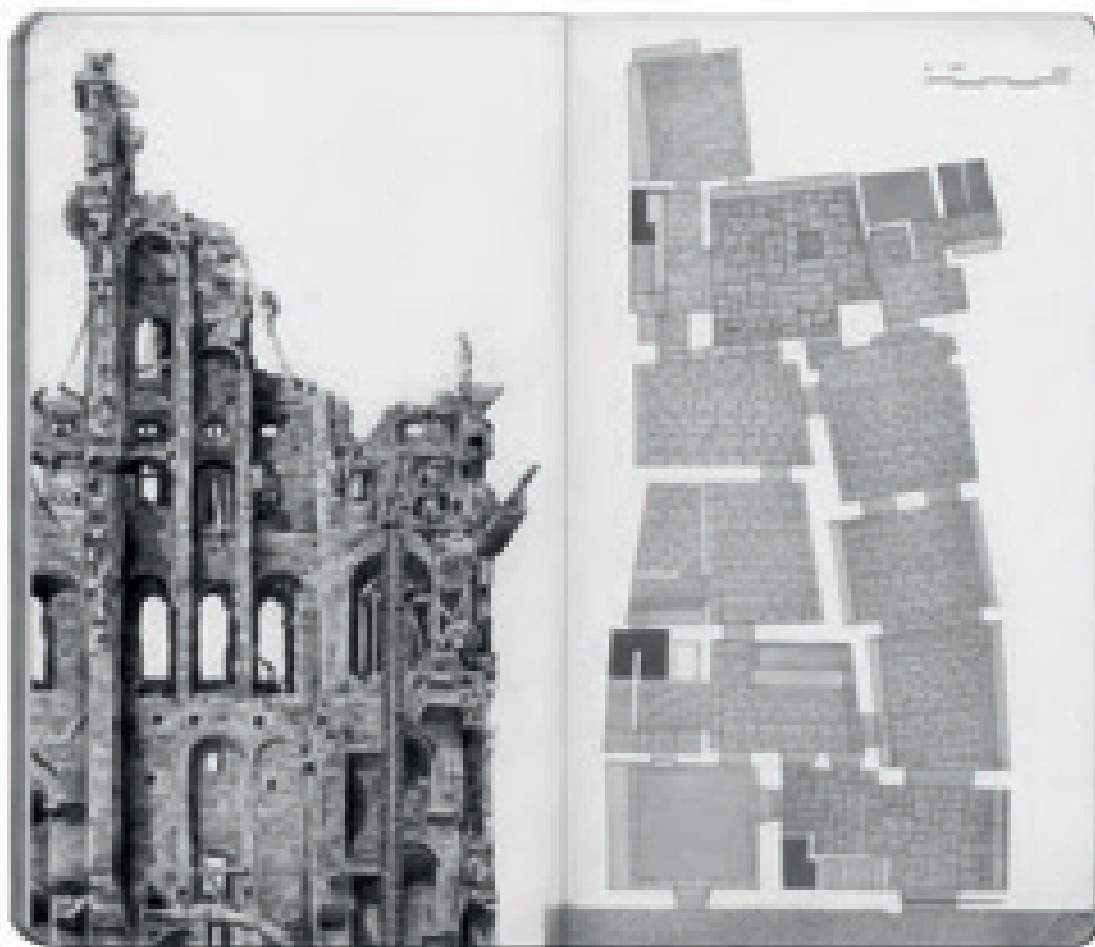
(Lecce, 21-24 settembre 1969), Centro di Studi Salentini, Lecce, 1970, pp.399-434.

¹⁶ M. CALVESI, M. MANIERI-ELIA, *Architettura barocca a Lecce e in terra di Puglia*, Bestetti, Milano-Roma, 1970, p.68.

> Fabrizio Arrigoni, pagine dai *quaderni neri*
(china, grafite, acrilico):
Sopralluoghi, la chiesa delle Alcantarine
(Santa Maria della Provvidenza) dal tetto
terrazza



> Fabrizio Arrigoni, pagine dai *quaderni neri*
(china, grafite, acrilico):
Studi, planimetria del piano terra (con Rovine
della Kreuzkirche di Dresda)



Il piano nobile è interamente destinato alla presentazione della collezione permanente¹⁷: dodici stanze ne ritmano l'esposizione descrivendo un percorso ad anello che risparmia da inopportune ripetizioni; le stanze, dissimili per foggia e dimensione, sono condotte a unità per mezzo di un medesimo trattamento delle superfici il cui fine è predisporre una quinta appropriata per accogliere i diversi *exhibenda* – un'ostensione che fugge l'ostentazione. Le nuove pareti hanno un tono di colore più chiaro rispetto allo sfondo e sbalzano da uno zoccolo in pietra; rifilate da cornici di metallo brunito le superfici assolvono a un ruolo di mediazione tra le immagini e il retrostante involucro architettonico al pari dei rivestimenti in cuoio o in tessuto colorato adottati come fondali nelle gallerie d'arte seicentesche. Sottili tagli nelle murature permettono, durante la visita, di traguadare concatenazioni di spazi secondo inattese prospettive o affacci su luoghi cospicui – è il caso dell'alta e stretta foratura presente nell'ultima sala del percorso che porta la facciata della chiesa delle Alcantarine sul bordo della stanza in guisa di certi scorci domestici di Alberto Savinio.

Da una manica di raccordo si raggiunge una piccola corte pensile e da qui, recuperando vecchi passaggi, è possibile guadagnare la terrazza di copertura: un grande palco aperto sulla città e il cielo. Il controllo sul numero dei futuri visitatori ha consentito di non doverne alterare l'aspetto in ragione dei recenti standards sulla sicurezza – si sono dunque mantenute le altezze delle balaustre, il lastricato in chianche come fedele calco degli estradossi delle volte, gli accidenti altimetrici disseminati nel manto.

Molta attenzione è stata dedicata al controllo e ai modi di incidenza della luce: artificiale – per illuminare i dipinti e le sculture – naturale – per dare accento a specifiche porzioni e salvaguardare la percezione della motilità dell'irraggiamento solare nelle ore del giorno e nel ciclo delle stagioni. Le materie impiegate richiamano la tra-

dizione edificatoria del Salento; gli intonaci ammalorati sono stati restaurati in calce naturale e polvere di pietra e i volumi di recente edificazione sono stati rivestiti con paramenti in pietra leccese.

I pavimenti interni alternano leccisu al legno di castagno non trattato; i selciati esterni delle corti sono a *opus incertum* e realizzati in pietra di Soleto. Il ferro patinato perimetra le pannellature espositive, protegge gli imbotti delle aperture, offre sostegno alle sculture, fissa le ringhiere e i corrimano, sigla gli infissi. L'utilizzo, puntuale ma insistito, di una pietra lombarda, il ceppo di gré, ricorda i legami della Fondazione con la città di Milano. I principali elementi di arredo e di servizio sono tutti di fattura artigiana su disegno originale.

[05]

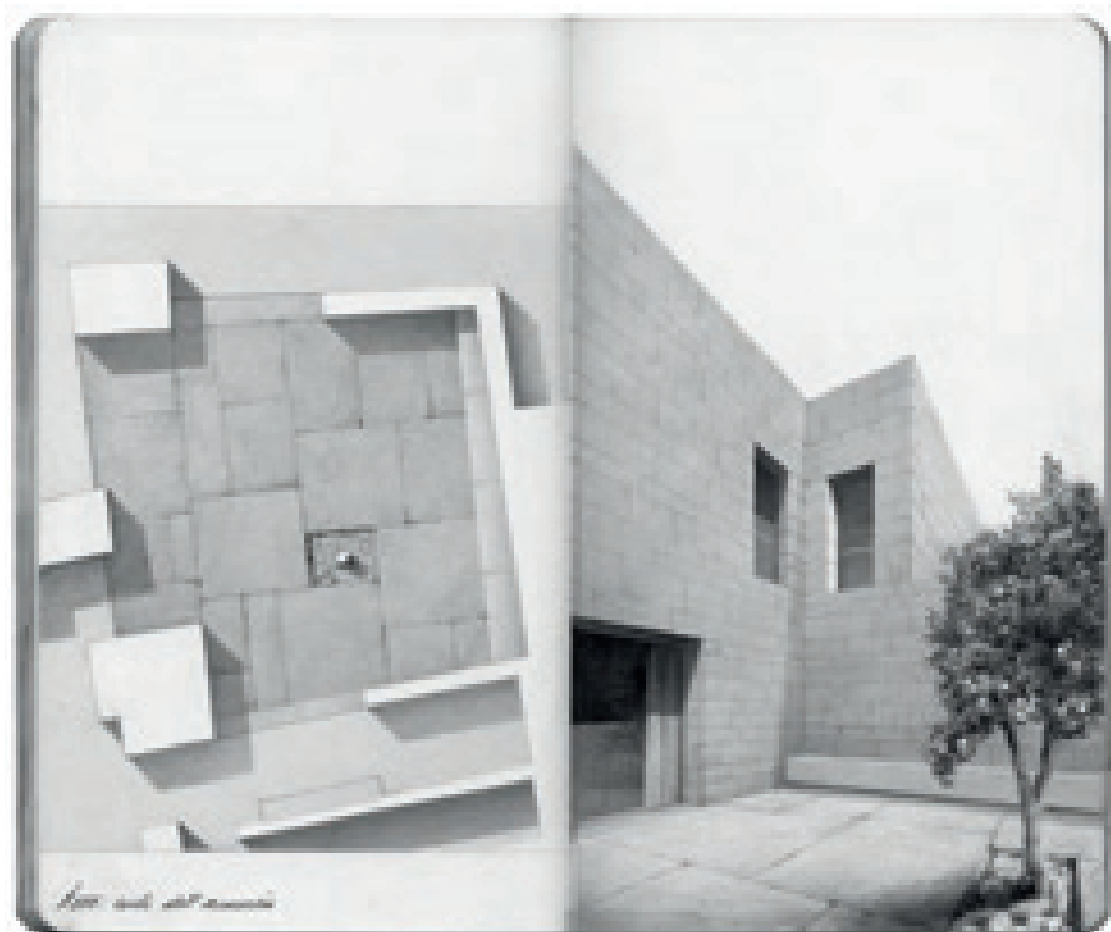
Nell'agosto del 1977 Jorge Luis Borges inaugura un ciclo di incontri presso il Teatro Coliseo di Buenos Aires; nelle pagine iniziali della quinta conferenza dedicata alla poesia si legge: «*Emerson ha scritto che una biblioteca è un "gabinetto magico" popolato di molti spiriti stregati. Si svegliano quando noi li chiamiamo; finché non lo apriamo, un libro è, letteralmente, geometricamente, un volume, una cosa tra cose. Quando lo apriamo, quando il libro incontra il suo lettore, allora accade il fatto estetico*»¹⁸. Potremmo muovere da qui per comprendere cosa siano – o a che cosa, asintoticamente, dovrebbero tendere – le nostre gallerie d'arte: *Umwelten* dove – tra slanci al sublime e profusione tecnica – si dà lo scontro sensista tra l'*unicum* dell'opera e il soggetto che la osserva – prima e oltre ogni prassi classificatoria-ordinatrice. Una concettualizzazione che per un verso fa esplodere ogni definizione o limitazione tipologico-funzionalista, dall'altro fa retrocedere ogni idea regolativa al programma fondamentale, all'unico vincolo di rango ontologico che qualsivoglia intenzione allestitiva ha il compito di interrogare.

¹⁷ La collezione, formatasi nel corso di oltre quarant'anni, è andata a documentare – con taglio volutamente da *connoisseur* e priva di qualsivoglia inclinazione o preoccupazione universalistica – una parte importante dell'arte italiana e internazionale del Novecento, con uno specifico riferimento al periodo 1950-1980. Il suo catalogo comprende grossomodo duecento opere tra dipinti, sculture e grafiche: tra esse sono ses-

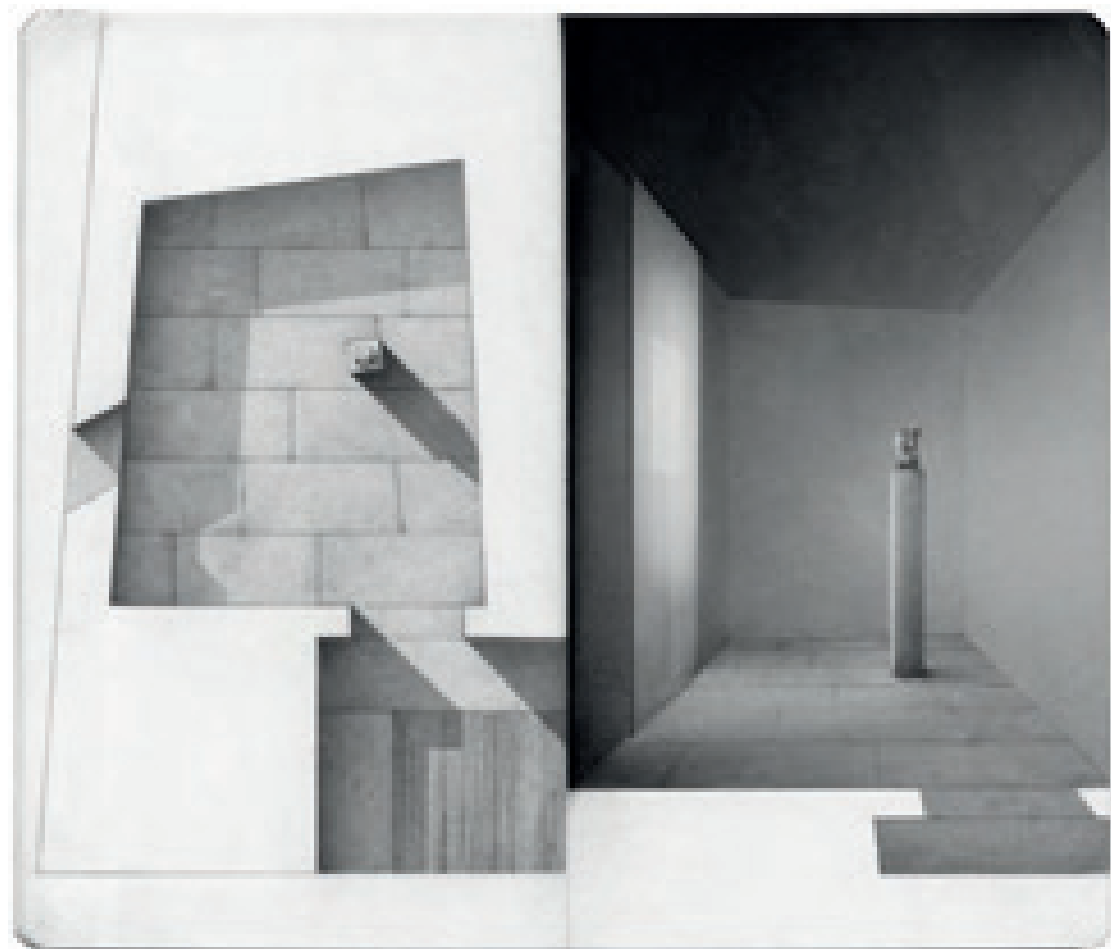
santa quelle che costituiscono il nucleo esposto in permanenza. Cfr.: R. LACARBONARA (a cura di), *Fondazione Biscozzi | Rimbaud. La collezione*, con testi di: L. Biscozzi, D. Biscozzi Rimbaud, P. Bolpagni, A. Mallardi, M. Tagliaferro, Silvana Editoriale, Milano 2020.

¹⁸ J.L. BORGES, *Siete noches*, Fondo de Cultura Económica, 1980 (trad. it. di T. Scarano, *Sette sere*, Adelphi, Milano, 2024, pp.105-106).

> Fabrizio Arrigoni, pagine dai *quaderni neri*
(china, grafite, acrilico):
Studi, la corte dell'arancio amaro



> Fabrizio Arrigoni, pagine dai *quaderni neri*
(china, grafite, acrilico):
Studi, stanza per Arturo Martini, *Cacciata di Adamo ed Eva* (1946)





DAL MUDI AL MICAS Dal Museo degli Innocenti al Malta International Contemporary Art Space



Due Opere, due progetti, due spazi museali distanti tra loro oltre che per la loro collocazione Geografica – Firenze e Valletta – per la loro diversa natura.

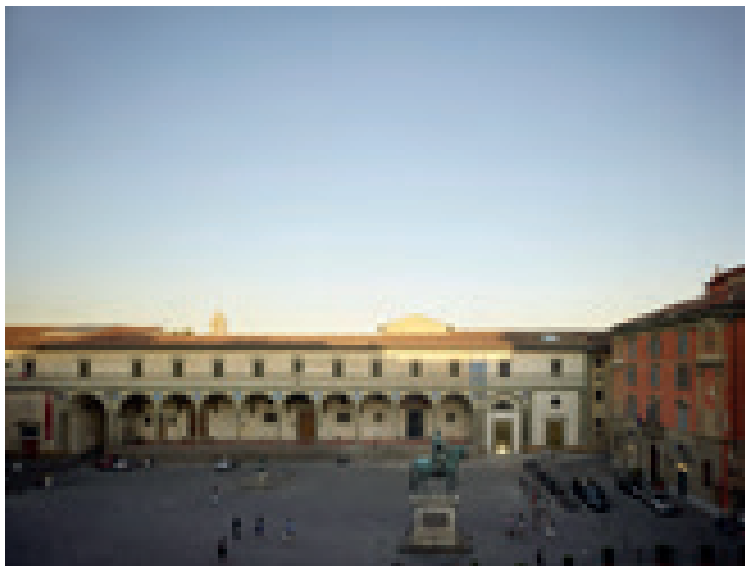
Il Museo degli Innocenti legato alla narrazione, al racconto di una vicenda secolare, alla esposizione di documenti e di opere d'arte legate alla sua storia, legato indissolubilmente con il luogo, con l'edificio che la contiene e che è la sua ragion d'essere. Nasce da esso!

Al contrario, il Malta International Contemporary Art Space nasce nelle intenzioni come spazio flessibile, disponibile alle più varie sperimentazioni della cultura artistica contemporanea, senza una prefigurazione allestitiva. Il MICAS nasce in un luogo di cui si è appropriato e lo trasforma. Esso si costituisce come novità.

Al di là dei distinguo, delle differenze evidenti, della distanza temporale tra la nascita dell'uno rispetto all'altra, hanno, però, in comune un aspetto molto rilevante: il rapporto stretto e costitutivo con il costruito. Nascono dentro, appartengono al paradigma del "costruire nel già costruito", si pongono le stesse domande; queste due opere prendono atto dei vincoli, partono da essi, perché solo così è possibile individuare i gradi di libertà necessari per la trasformazione, nel rispetto di ciò che li accoglie.

Il superamento della condizione di limite è stato l'obiettivo perseguito con determinazione e consapevolezza: il Museo degli Innocenti si costruisce dentro una delle opere più mirabili del Rinascimento, lo Spedale degli Innocenti. Il Museo nasce attraverso l'individuazione degli elementi critici, risultato dell'avvicinarsi delle trasformazioni avvenute nei secoli, e fa leva su di esse per immaginare le novità necessarie e sufficienti.

Il MICAS nasce dentro uno straordinario sistema dei bastioni di Floriana realizzati alla fine del Seicento, estrema *enclave* del sistema difensivo di Valletta, si impossessa e realizza uno spazio nuovo mai esistito. Inventa all'interno di un punto singolare del sistema una nuova realtà, un nuovo complesso edificato. I bastioni da mura da difesa di Malta diventano i muri che delimitano il nuovo spazio e lo definiscono.



^ Vista dell'Istituto e Museo degli Innocenti su piazza SS. Annunziata
 > MUDI, Firenze – Le due porte di ingresso al Museo e all'Istituto di piazza SS. Annunziata

Nelle pagine precedenti:
 MUDI, Firenze – Vista dal *Verone*

MUDI – Museo degli Innocenti

Premesso che l'Istituto degli Innocenti è un corpo vivo e vitale che opera all'interno di una struttura architettonica che rappresenta senza dubbio uno degli esempi più mirabili dell'architettura del Rinascimento, sin dalla fase concorsuale obiettivo principale del progetto vincitore è stato quello di valorizzare, attraverso la scoperta, l'enorme patrimonio culturale, artistico, monumentale e storico-archivistico che si racchiude all'interno delle mura dell'Istituto degli Innocenti, ma anche le attività e le iniziative che quotidianamente vi si svolgono; in altri termini, far convivere, all'interno della stessa struttura architettonica, sia i percorsi museali che la sua vita quotidiana. In effetti sarebbe non solo difficile, ma anche sbagliato, immaginare un percorso museale staccato dalla vita operativa dell'Istituto, perché il patrimonio culturale, artistico e archivistico è parte integrante dell'Istituto stesso.

L'intervento è costituito da due azioni compresenti e interdipendenti:

- il progetto architettonico e allestitivo del MUDI, strettamente legato all'organizzazione museale proposta e ricco di interconnessioni e implicazioni sull'intero complesso;
- un'azione, conseguente alla prima, a carattere generale all'interno del complesso degli Innocenti, che prefigura una serie di effetti indotti nell'organizzazione funzionale, in virtù e per effetto delle azioni progettuali che riguardano il progetto museale del MUDI come, per esempio, l'abbattimento delle barriere architettoniche.

Il nuovo Museo degli Innocenti, attingendo a piene mani da questa insostituibile mole di documenti, deve prefiggersi lo scopo di svelare al visitatore gli aspetti legati alla storia dell'Istituzione, alla vita che vi si svolgeva, contestualizzando la ricca collezione artistica all'interno di un quadro più ampio e complesso, fatto di immensi valori storici, antropologici e documentali: un museo attuale come l'Istituto cui si riferisce, un museo da vivere, non solo da osservare, un museo che fonde la storia e il presente in dialogo partecipativo.

Oltre alla riorganizzazione generale delle funzioni ai vari livelli, sia dei percorsi museali che di quelli legati alla convivenza, il nuovo intervento mette a disposizione della città due luoghi molto importanti, finora nascosti, rendendoli accessibili direttamente dalla piazza SS. Annunziata. Il primo, è quello che fino a poco tempo fa era solo un seminterrato e che è diventato un piano vivo e vitale del MUDI. L'altro, quello che pochi conoscevano e da cui si gode una delle più spettacolari viste di Firenze e della sua cupola, è il *Verone*.

L'attenzione può essere posta, dunque, su tre elementi significativi individuati dal complesso degli interventi di riorganizzazione:

- l'accessibilità e le nuove porte;
- l'allestimento museale e la galleria;
- il caffè letterario e il *Verone*.

Le nuove porte rappresentano una soluzione indifferibile per quanto riguarda l'accessibilità al museo, ma nello stesso tempo risolutiva anche nei confronti dell'accessibilità generale all'intero complesso degli Innocenti e alla convivenza, parte preminente dell'attività dell'Istituto.

L'Istituto degli Innocenti, struttura per sua natura aperta e disponibile, era in realtà carente quanto ad accessibilità per persone portatrici di handicap o disabilità varie.

La presenza del *podium* sul quale sorge la struttura, se rende ancora più affascinante, con la famosa scalinata, la presenza del porticato leggero ed elegante che fa della piazza una delle più belle del mondo, contemporaneamente realizza l'oggettiva impossibilità di accedere alla struttura, rendendola inaccessibile ai deboli.

Obiettivo principale del progetto è rimuovere questa 'macchia', e rimuoverla con un gesto unitario e deciso: l'invenzione di un nuovo accesso per tutti, gestanti, anziani, genitori con carrozzine, disabili che, direttamente dalla piazza, possano facilmente accedere a tutti i luoghi della struttura.

Il nuovo ingresso al MUDI è stato realizzato utilizzando l'esigua differenza tra la piazza e il livello, impropriamente chiamato interrato, posto a poco più di un metro sotto la quota stradale, cioè la parte fondante di tutta la struttura. Scendendo è possibile giungere al piano interrato in un vestibolo dal quale ha inizio la visita al nuovo MUDI, ripristinando l'antico ingresso di servizio allo Spedale che l'attuale scala di collegamento con la galleria realizzata nell'Ottocento annullò.

Accanto all'ingresso del Museo è stato collocato l'ingresso comune e generale all'Istituto, ricavato da una finta porta che per simmetria fu realizzata a definire il prospetto generale dello Spedale. Da questo nuovo ambiente di accoglienza e di smistamento dei flussi, l'accessibilità a tutti i livelli della struttura è garantita da un nuovo ascensore e corpo scale; la nuova porta garantisce oltretutto l'accesso ai genitori con i passeggini direttamente e senza soluzione di continuità dalla piazza.

Lo stesso linguaggio architettonico di questo nuovo accesso, che sfrutta la presenza di una porta che conserva ancora l'antica buca delle offerte, si costituisce come una nuova 'rota': un meccanismo che appare e sparisce dal giorno alla notte e identifica chiaramente il nuovo ingresso al MUDI.

Il progetto museologico e museografico si è sempre posto l'obiettivo di accompagnare i visitatori attraverso un percorso che si origina dalla memoria dell'abbandono, richiamata dalla "nuova rota degli esposti", in una progressiva immersione in quell'*unicum* inscindibile in cui si intrecciano la memoria storica, artistica, architettonica ed emozionale dell'Istituto.

Questa successione di tematiche legate alla vita, alla storia, all'architettura rende evidente come il legame tra questi aspetti risulti inscindibile, e come sia necessario recuperare e rendere fruibile a tutti i visitatori l'immenso patrimonio storico documentale contenuto nell'archivio attraverso due modalità: da una parte quella dell'esperienza diretta, che implica la visita ai luoghi e il lasciarsi suggestionare dagli stessi, dall'altra una modalità più propriamente didattica, attraverso l'esposizione di fotografie e reperti significativi supportati dalla narrazione di storie ed eventi su pannelli multimediali e non.

Il progetto ha approfondito ed evidenziato le potenzialità delle aree a vocazione espositiva inserendole e integrandole in un sistema più ampio che abbraccia i tre piani di lettura: l'Istituzione, la Vita quotidiana e la Fabbrica.

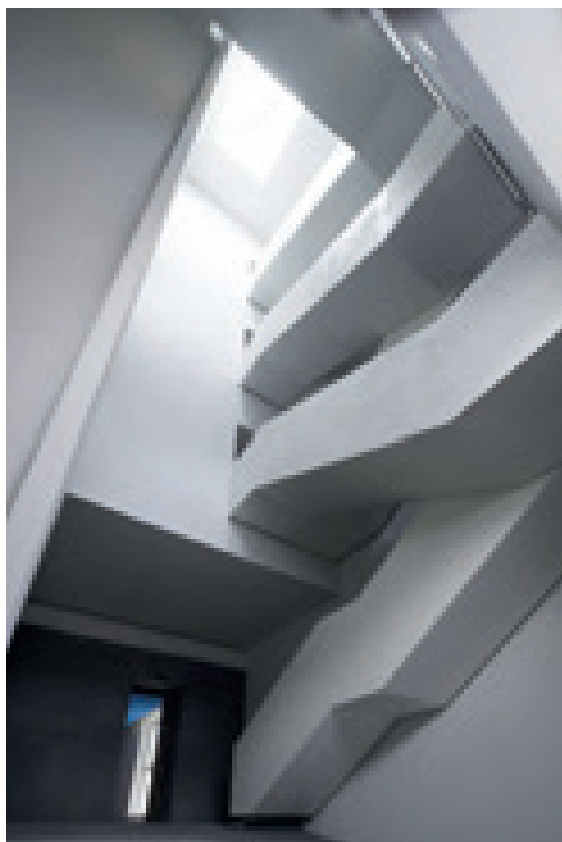
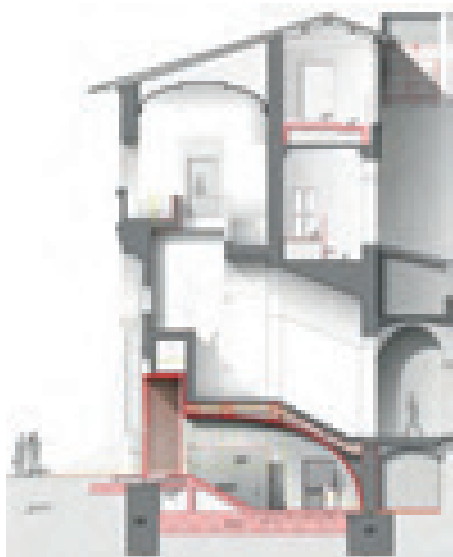
L'esposizione permanente è collocata al piano interrato, facilmente raggiungibile dalla piazza e in stretto contatto con essa, un viaggio alle radici della fabbrica e all'origine dell'istituzione, un racconto antropologico, storico ed artistico tra realtà e ricostruzione digitale.

Un ambiente (l'interrato) dotato di un fascino del tutto particolare e caratterizzato dalle altezze limitate, dalla presenza di volte a crociera, aspetti tutti che lo rendono il luogo ideale per iniziare la visita al museo e per essere rapidamente e immediatamente coinvolti nella narrazione della storia e della vita dell'Istituzione e della Fabbrica. Singolare è la soluzione della esposizione dei "segni di riconoscimento", oggetti affidati tra le fasce degli abbandonati, mezze monete, medaglioni. A questi documenti della pietà il progetto affida una delle installazioni più suggestive: una serie di cassette, ciascuno dei quali contiene uno dei segni di riconoscimento. La modalità espositiva è tale da valorizzare ogni oggetto, al di là del loro valore, e trattati come gioielli.



^ MUDI, Firenze – Porta di accesso al Museo
^ MUDI, Firenze – Particolare in sezione e prospetto della porta di accesso al Museo

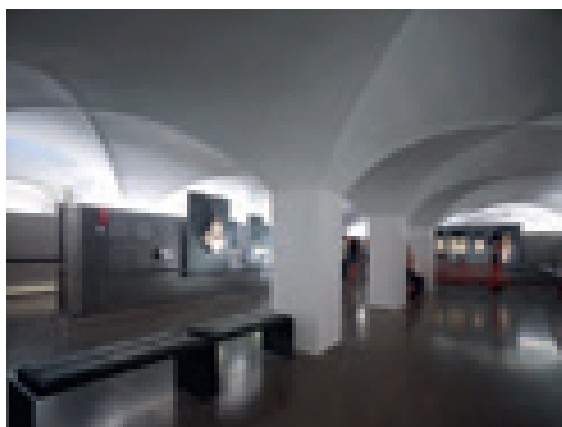






La *Pinacoteca* è collocata sopra il loggiato di ingresso e gode di una splendida vista sulla piazza della SS. Annunziata. La *Pinacoteca* è stata riqualificata valorizzandone il valore intrinseco degli spazi, delle capriate lignee e della collocazione privilegiata all'interno del complesso. Ogni opera è collocata all'interno di un contesto più ampio, connessa alla storia dell'istituzione e alla vita quotidiana dei bambini, in un racconto continuo e inscindibile con l'interrato.

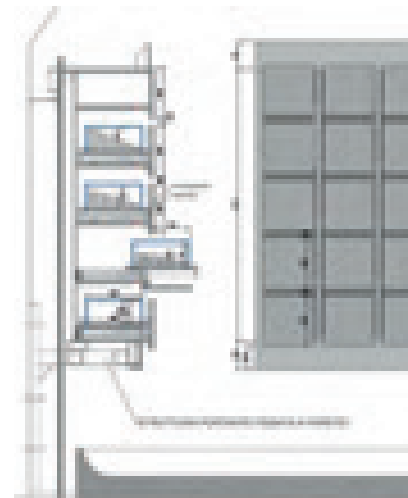
In questo spazio espositivo l'allestimento arricchisce l'intero percorso attraverso un'idea progettuale che prende vita pensando alla sua leggerezza e reversibilità, in un unico gesto concettuale e tecnologico: un traliccio infrastrutturale che distribuisce le nuove reti impiantistiche, lasciando tutto il resto così come era stato pensato dalle sue origini. Grandi pannelli a sbalzo ancorati al traliccio strutturale e tecnologico costituiscono il sistema su cui appoggiare e ancorare le opere di diversa fattura e costituzione che fluttuano come pagine di un libro.



Il *Verone*, così chiamato dai documenti e dalla consuetudine, è la loggia dello Spedale, tipologia tipica del palazzo fiorentino. In questo luogo si realizza una caffetteria del Museo e, contemporaneamente, accessibile dalla piazza indipendentemente da esso. Il progetto cerca, attraverso pochi elementi trasparenti e mobili, di lasciare la loggia senza interferenze che la possano negare: da qui si guarda la cupola del Brunelleschi. Brunelleschi guarda Brunelleschi.

^ MUDI, Firenze – Piano interrato, vista dei criptoportici per le esposizioni temporanee

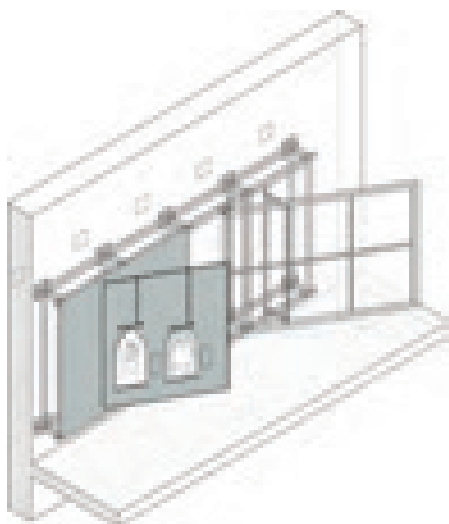
< MUDI, Firenze – Piano interrato, il Museo permanente

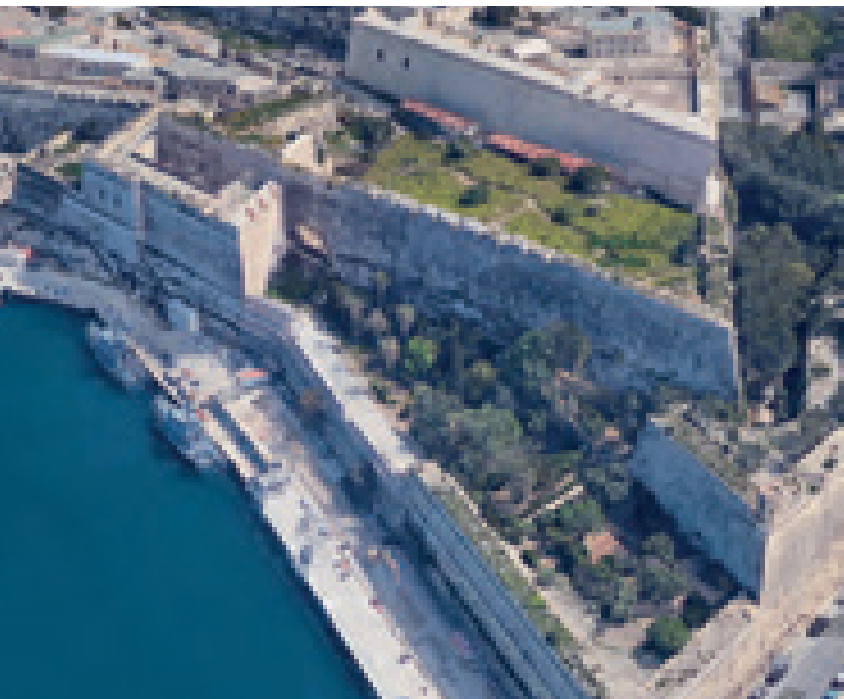


^ MUDI, Firenze – Sezione della struttura espositiva a "cassetti" dei "riconoscimenti"

< MUDI, Firenze – Sala dei "riconoscimenti"

> MUDI, Firenze – La *Pinacoteca*, vista
dei pannelli espositivi
✓ MUDI, Firenze – Dettaglio del traliccio
strutturale a sostegno dei pannelli
espositivi mobili





MICAS – Malta International Contemporary Art Space

Il progetto prevede la realizzazione del nuovo Malta International Contemporary Art Space (MICAS), uno spazio dedicato all'arte contemporanea, situato presso il complesso di Ospizio nell'area di Floriana a Malta, all'interno del sistema fortificato della città di Floriana e di Valletta.

MICAS fa parte del rinnovamento dell'intera area delle fortificazioni, che diventerà un vero e proprio polo culturale, volto ad ospitare alloggi per artisti, atelier, spazi di circolazione e un nuovo verde pubblico, valorizzando la sua identità unica e attirando artisti e turisti durante tutto l'anno.

Il luogo scelto per il museo del MICAS è l'area del bastione San Salvatore. La formazione dell'architettura militare in quest'area offre spazi ampi, intricati e intimi, poco esplorati. Il fosso San Salvatore, comunemente noto anche come "la Ritirata", è stato individuato come un'area ideale per ospitare lo spazio per l'Arte Contemporanea. Trattandosi di un contesto archeologicamente, architettonicamente e paesisticamente significativo, la proposta raccoglie le indicazioni rispettandone l'organizzazione degli spazi e la volontà di non intaccare le mura preesistenti, già oggetto di restauro. Per questa ragione, il progetto è strutturato come una sequenza di piani orizzontali di cui uno, la copertura, fortemente caratterizzante, che diventerà elemento iconico ed emblema dell'intero intervento.



Il progetto si basa sull'idea principale di superare l'inevitabile conflitto tra il monumento – la fortezza – e la nuova struttura, sede di una funzione contemporanea. Per questo motivo il progetto propone la realizzazione di una copertura che possa unificare gli elementi sparsi del sito, diventando l'elemento caratterizzante del nuovo spazio del MICAS. La copertura non segue la sagoma del vuoto sottostante ma giace al di sopra del bastione, fluttuando sopra le fortificazioni. Per creare un dialogo con l'antico bastione retrostante, la copertura prosegue in verticale e diventa la facciata principale. Questa struttura imponente affida alla semplicità geometrica della copertura il ruolo di evidenziare il carattere contemporaneo dell'intervento, in contrasto con il bastione antico esistente. La copertura è concepita come contenitore di tutti i servizi necessari alla macchina scenica; è costituita da un graticcio vetrato e da un sistema di oscuramento e di controllo termico. L'idea di realizzare una copertura come un sistema su livelli permette, inoltre, di garantire la luce naturale e contenere tutti i dispositivi per spostare/appendere/illuminare gli spazi sottostanti.

Si tratta sostanzialmente di una griglia composta da travi in acciaio saldato di 1,20x0,60 m che si interseca e crea un sistema modulare di quadrati 3x3 m. Esternamente, il vuoto tra le travi è utilizzato come grondaia per la gestione dell'acqua.

La volontà che attraversa il progetto è quella di definire un'architettura chiara e precisa nella sua definizione spaziale in modo tale che

gli artisti possano esprimere tutto il loro potenziale metamorfico e dinamico.

Lo spazio sarà, quindi, concepito come una macchina scenica in grado di creare, attraverso i piani di copertura e i pavimenti, una conformazione a "stalattiti/stalagmiti" che offra la massima flessibilità e adattabilità degli spazi rispetto alle funzioni richieste – tra cui, performance, eventi, mostre ... – utilizzando elementi adattabili ma soprattutto rimovibili e reversibili, in modo da preservare l'integrità dei bastioni esistenti. Il pavimento infatti, è galleggiante e modulare in modo da poter allestire tutte le configurazioni possibili per performance artistiche ed eventi. È costituito da pannelli modulari adatti anche a ospitare impianti di riscaldamento e raffreddamento e i nodi della griglia possono alloggiare elementi di supporto per schermi mobili o elementi dell'allestimento.

Lo scopo centrale del progetto è l'unione dei diversi elementi sporadici realizzando una connessione fisica e visiva tra i differenti spazi. Questa connessione avviene attraverso ascensori, scale, passerelle e rampe, che rendono possibili i diversi percorsi di visita del museo, degli spazi espositivi, dei giardini, o anche, semplicemente, del ristorante in quota. Tutti gli spazi della galleria sono orientati verso *Barbàra Arch*, una "finestra" affacciata sul mare.

Il primo livello ospita una galleria adiacente la grande vetrata dell'*Arco di Barbara*, mentre il secondo è composto da una zona espositiva su un terrazzamento interno e da una sala "ipostila" interrata, dove

< MICAS, La Valletta – Bastione San Salvatore, stato di fatto. In alto è visibile l'area del cantiere, prima dell'inizio dei lavori (da Google Earth 3D)

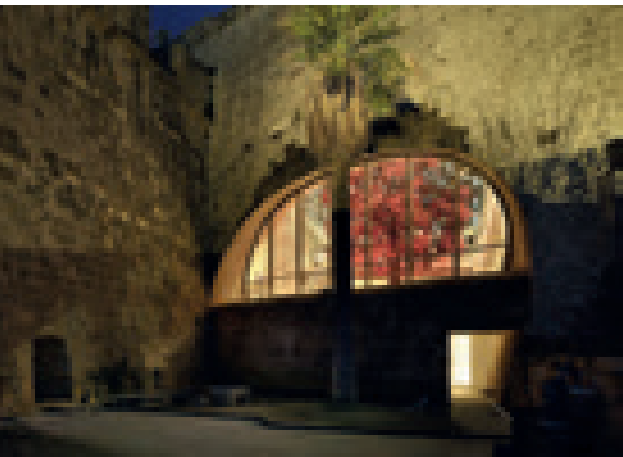
< MICAS, La Valletta – Bastione San Salvatore, vista dell'area dell'intervento. Sollevata sul bastione, è visibile la copertura a graticcio del MICAS (foto © MICAS)



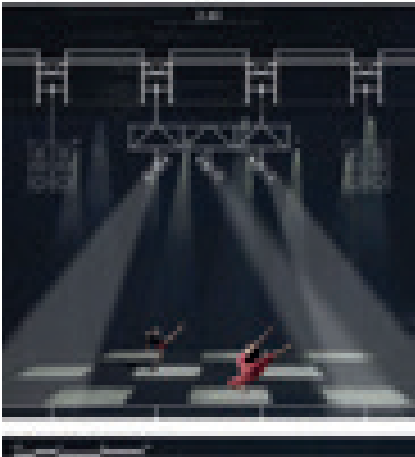
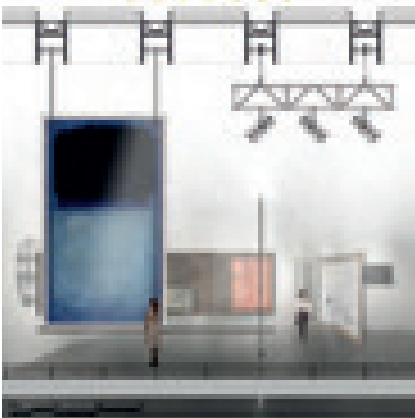
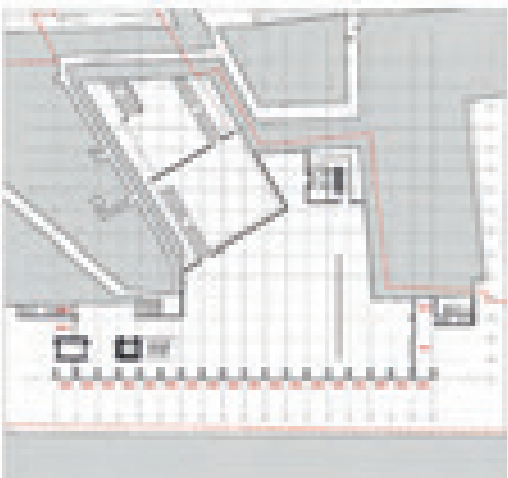
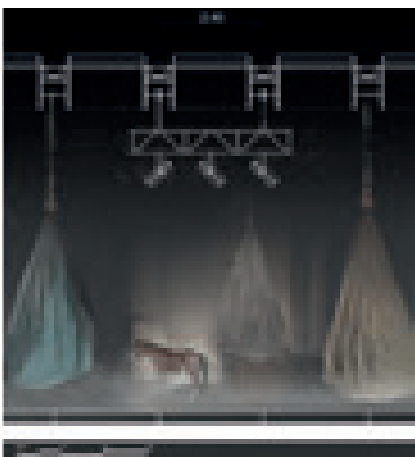
> MICAS, La Valletta – Modello, la copertura flottante vista dal bastione (foto © Pietro Savorelli)

è possibile ospitare allestimenti che necessitano di un controllo artificiale della luce. Sempre al secondo livello, attraverso un corridoio interno si accede a un'area di servizi, quali impianti tecnici, servizi igienici, spogliatoi del personale. Al terzo livello, come sopra indicato, si trova l'ingresso principale del MICAS, con la biglietteria, info point, bookshop, e la galleria principale. Si tratta di un grande *open space* concepito per offrire la massima flessibilità e l'esposizione di grandi opere d'arte. Da questo punto, il visitatore ha una visione

d'insieme dello spazio del MICAS: i due livelli inferiori della galleria, il livello superiore con il ristorante e la galleria del quarto livello, il grande arco e il mare sullo sfondo. Il ristorante al livello 4 è direttamente collegato al giardino esistente della fortezza, che sarà trasformato in un'area espositiva esterna e per eventi, lo *Sculpture-Garden*. Il giardino è suddiviso in diversi piani, come una sequenza di percorsi pavimentati e un terreno naturale dove l'opera d'arte può essere esposta.



Nella pagina a fianco, in senso orario dall'alto a sinistra:
>> MICAS, La Valletta – La facciata laterale in continuità con la copertura
>> MICAS, La Valletta –Vista dell'ingresso e del bastione
>> MICAS, La Valletta – La zona di ingresso/bookshop – foto di cantiere
>> MICAS, La Valletta –Vista dell'ingresso (tutte le foto © Pietro Savorelli)



< MICAS, La Valletta – Vista esterna dell'Arco di Barbara (foto © Pietro Savorelli)
< MICAS, La Valletta – Vista del livello 1 (foto © Pietro Savorelli)
> MICAS, La Valletta – sezione e planimetria di progetto
> MICAS, La Valletta – Sistemi di allestimento (© Archivio Ipostudio)





Il restauro come musealizzazione

Ci sono tanti tipi di restauro e tanti di tipi di aggettivazioni per il restauro. Basta un breve sguardo alla copiosissima letteratura sull'argomento a raccontare come nel tempo questo termine si sia arricchito dei più fantasiosi attributi: stilistico, scientifico, critico, filologico, solo per citarne alcuni. Senza considerare il pasticcio in termini linguistici che si riscontra tra restauro e conservazione, tra patrimonio e patrimonializzazione, se ci si muove in geografie diverse, stando ben lontani dalle sabbie mobili della traduzione e non perdersi nei molti significati che uno stesso vocabolo può assumere da lingua a lingua¹. La scarsa cura dei vocaboli sta generando una stagione di studi sempre meno attenti alla storia delle parole stesse, che spesso vengono utilizzati fino a stravolgerne il significato. Ma non solo.

Forse il problema che si trova oggi di fronte il restauro è proprio quello di essere un sapere ricco e sfaccettato che non ha ancora consolidato né un suo glossario, né suoi principi e pratiche di traduzione. Un problema che è stato in parte affrontato da alcune recenti pubblicazioni, con l'intento di risignificare soprattutto gli aspetti legati ai sintagmi a cui uno stesso termine può accompagnarsi². Mentre ben più complicata la questione si fa nel caso della trasposizione di uno stesso termine, e di uno stesso significato, nelle diverse lingue, come dimostrano i molti tentativi risolti in maniera piuttosto fallimentare³. La varietà di significati che nel lessico del restauro può assumere uno stesso vocabolo, se usato in contesti linguistici differenti, può nascere certo dalla natura di linguaggio meticcio, se mi è consentita la metafora, del restauro, ma evidenzia tutta la difficoltà di costruire convenzioni di significanti e significati condivise, pur all'interno dello stesso ambito disciplinare, quando in discussione non è solo la procedura con cui si convalida un'azione, ma il fine dell'azione stessa⁴.

Si pensi alle particolarità del termine “conservazione”, oppure al più che diffuso uso di “restauro conservativo”, il cui significato si forma e si consolida a partire dalle più svariate posizioni teoriche, scelte progettuali o tipologie di intervento, e che può far di conseguenza riferimento a diversi “orizzonti d’attesa”⁵ di chi scrive o di chi legge. In molta letteratura di settore – per non parlare di quanti, architetti e operatori, utilizzano quella che è una pseudolingua, almeno nei termini di una linguistica strutturale, del restauro – si registra troppo spesso un uso che Iser avrebbe chiamato “ingenuo dei termini”, senza valutare la portata culturale e teorico-metodologica che le parole recano con sé⁶.

L’uso di un vocabolario volutamente incurante delle rispettive differenze e della storia delle parole rischia di non aiutare nella risoluzione di alcuni dei nodi fondamentali connessi al restauro. Fare chiarezza sul linguaggio implica farne altrettanta sui metodi, sui presupposti culturali, sulle pratiche. Chiarezza che può essere facilitata proprio dal confronto tra le pratiche diffuse nel panorama internazionale⁷.

Il linguaggio scientifico è infatti una realtà ricca di connessioni con l’intero patrimonio culturale di una comunità e una parola nuova, che non riesca a inserirsi nella rete delle conoscenze già possedute da chi ascolta, resta povera o priva di significato. Non bisogna tuttavia ignorare che il discorso scientifico ambisce a essere rigorosamente univoco e coerente, ma raggiunge un’alta carica comunicativa quasi esclusivamente attraverso l’uso frequente di analogie e metafore⁸.

In ballo ritorna così cosa il restauro oggi dovrebbe definire sia il “fatto” di cui si occupa, ma non solo, diventa sempre più centrale definire, usando i giusti termini, cosa si tramette, a chi si trasmette e come si trasmette. Troppo spesso gli interventi di restauro appaiono operazioni di “imbalsamazione acritica”, come già quarant’anni fa lamentava Paolo Marconi in *Dal piccolo al grande restauro. Colore, struttura, architettura*, uno dei testi fondativi degli anni Ottanta⁹. Una spinta ormai sempre più forte verso la linea della conservazione a oltranza di ogni traccia del passato¹⁰, verso “il tutto è patrimonio”, facile via di fuga dall’applicazione di un criterio di selezione (cosa salvare, cosa cancellare), o più semplicemente dall’assunzione di responsabilità, che comporterebbe invece il superamento del “trauma dell’indecisione”¹¹.

Decisione e azione sono legate dalla stessa natura del restauro e della conservazione, una volta che l’opera sia riconosciuta come monumento e/o patrimonio. Tornare a discutere di cosa sia “fatto”

in un intervento di restauro, di come e di chi lo costruisca, trattandosi di una produzione sociale, e di come convivano tre forme di interpretazione (cognitiva, decisoria, creativa) in ogni azione che manipola un’opera esistente, diventa una questione fondamentale¹². Le contraddizioni ad esempio nascono perché a essere riconosciute come *monument* prima storici poi iconici, sono opere autoriali, quasi a prescindere dalla destinazione, funzione, tipologia. E sulla funzione si apre forse uno dei nodi più critici del restauro. Conservare o modificare un oggetto comporta che l’intenzionalità si traduca in responsabilità, attraverso l’interpretazione dell’opera, con la negoziazione sulla destinazione, senza la quale essa perde la sua prima ontologia, il rapporto con il fine per cui è stata immaginata e realizzata¹³.

Il progetto è volto ad assicurare all’edificio la continuità tra uso storico e trasformazione d’uso, facendo della conservazione un valore in grado di riassumere e interpretare le regole definite dalle esigenze normative, come si sono venute definendo negli ultimi anni. Il restauro mette a punto un processo che opera una continua modifica, anche culturale, del patrimonio, processo di cui lo stesso restauro rappresenta un tempo (a volte comandato, a volte istituzionalizzato) e un momento conoscitivo. Condizione conoscitiva e operativa che può costituire un argine di fronte all’incalzare di tendenze sempre più volte a ritagliare ambiti di settorialità e d’autonomia dalla complessità, ma anche dal fine che il restauro comunque ha come statuto. Il restauro instaura un processo decisionale, una *mise en scène* di processi sociali che attribuiscono significato all’opera, che riconfigurano delle tecniche. Riconfigurazione che non è certo estranea al significato che si dà all’intera catena patrimoniale¹⁴, che ha al centro una questione fondamentale, quella tra una conservazione dell’opera come testimonianza o come valore d’uso che un’architettura deve comunque esercitare per poter essere chiamata tale (e non essere ridotta a simulacro di se stessa)¹⁵.

Ma è proprio su questo aspetto che nascono conflitti anche aspri, quando si restaura senza una funzione, quando il manufatto è trattato come un’opera d’arte si musealizza, arrivando nella trasposizione delle trame conoscitive in pratiche di cantiere a sofisticazioni quasi rinascimentali. Le opere di Le Corbusier o Mies van der Rohe, sono oggetto non solo di plurimi restauri, ma la malattia più radicata nella cultura del restauro, offre in questi casi un esempio quasi paradossale. La ricerca dell’origine, il culto delle tracce lasciate da usi e tempo, il passaggio da testimonianza (di una concezione arti-

¹ S. CACCIA GHERARDINI, C. OLMO, “Il Restauro in viaggio verso Oriente. Tradurre, tradire, travestire”, in *Ricerche di Storia dell’Arte*, n.130, 2020, pp.58-62.

² C. DEZZI BARDESCHI, *Abbecedario Minimo. Cento voci per il Restauro*, Firenze, 2017.

³ “EwaGlos. European illustrated glossary of conservation terms for wall paintings and architectural surfaces, 2015”. http://projekte.hawkhg.de/ewaglos/media/Postcards_and_posters/Z_15_09_70_KARTE_WEB.pdf

⁴ C. OLMO, *Progetto e racconto*, Roma, 2020.

⁵ Definizione quanto mai utile, originariamente sviluppata da R. INGARTEN, *Fenomenologia dell’opera letteraria*, Milano, 1968.

⁶ W. ISER, La struttura di appello del testo, in *Id.*, *L’atto della lettura*, Bologna, 1987, p.165.

⁷ S. CACCIA GHERARDINI, *L’eccezione come regola: il paradosso teorico del restauro/ The exception as the rule: the paradox of restoration*, Firenze, 2019.

⁸ C. CACCIARI, “La metafora: da evento del linguaggio a struttura del pensiero”, in *Id.*, *Teorie della metafora*, Milano 1991, pp.1-26; M. ROSSI, *Des ours et des taureaux: les métaphores dans les terminologies de spécialité sont-elles traduisibles?*, Torino, 2019.

⁹ P. MARCONI, *Dal piccolo al grande restauro. Colore, struttura, architettura*, Venezia, 1988, p.149.

¹⁰ S. CACCIA GHERARDINI, “Contemporary paradoxes of heritage. An international perspective on restoration”, in *Restauro Archeologico*, n.1, 2024, pp.4-19.

¹¹ C. SCHMITT, “Il trauma dell’indecisione”, in *Amlito o Ecuba* (1956), Bologna, 2012, pp.7-18; cfr. C. OLMO, “Premessa”, in S. CACCIA GHERARDINI, *L’eccezione come regola...*, cit., p.15. Dal secondo dopoguerra in poi si sono sviluppate numerose teorie delle azioni, a partire dai suoi fondamenti, americani in particolare, da T.E. Parsons e E. Shils (T.E. PARSONS, E. SHILS, *Toward a general theory of action*, 1951).

¹² G. PINO, “Interpretazione cognitiva, interpretazione decisoria, interpretazione creativa”, in *Rivista di Filosofia del diritto*, n.1, 2013, pp.77-102.

¹³ L’opera di riferimento in questo senso rimane R. DULONG, C. DORNIER, *Esthétique du témoignage*, Paris, 2005.

¹⁴ Per il significato e l’uso del termine catena patrimoniale, cfr. N. HEINICH, *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, 2009, pp.43-49.

¹⁵ C. OLMO, “Una modernità sotto tutela”, in *Id.*, *Architettura e novecento*, Roma, 2012.

¹⁶ S. CACCIA, C. OLMO, *La villa Savoye. Icona rovina restauro 1948-1968*, Roma, 2016.

✓ (a sx) LeCorbusier, Villa Savoye, Poissy, 1965
 (foto A. Terseur) © Fondation Le Corbusier, Paris
 ✓ Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, 1966 (foto F.
 Thyès) © Fondation Le Corbusier, Paris



> Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, 1966 (foto F.
 Thyès) © Fondation Le Corbusier, Paris

Nelle pagine precedenti:
 Le Corbusier, Padiglione Esprit Nouveau, Bologna,
 2024 (foto M. Pretelli)





stica, di una cultura costruttiva, di un ambiente culturale e sociale), lascia il posto a un valore quasi ontologico dell'opera¹⁶.

E nulla importa che quasi tutte le opere moderne fossero state pensate per non durare. La trasposizione da testimonianza a icona muta anche lo *status* dell'opera, al punto di ricostruire ciò che è andato perso o di riconoscere come monumenti architetture unicamente in funzione della rappresentatività della fama dell'autore¹⁷. I casi della Villa Savoye o della ricostruzione del padiglione di Barcellona ci raccontano pur diversamente di come l'autorità, non solo l'autorialità, si eserciti in primo luogo attraverso la (mancata) critica delle fonti e di come il restauro possa trasformare un edificio in un oggetto da museo¹⁸.

Il recupero del padiglione tedesco, progettato per l'esposizione universale di Barcellona da Mies Van der Rohe nel 1929, rappresenta l'*incipit* della storia recente di una forma di "restauro" che denuncerà persino nello slittamento semantico, la sua complessità e contraddittorietà¹⁹. L'operazione di ricostruzione, perché di ricostruzione di tratta, ha prodotto uno slittamento di significato dell'opera. Quella che viene riproposta non è solo un'architettura effimera divenuta eterna²⁰, ma una rappresentazione identitaria (la *mise en scène* dell'arte tedesca alla fine degli anni Venti), un passaggio della genealogia delle opere di un maestro della modernità all'icona e alle sue retoriche²¹. Con la conseguente esaltazione del rapporto autore/opera, che per l'architettura è un'acquisizione tardo settecentesca e soprattutto romantica, legata alla costruzione della fama dell'individuo, come ben ricorda Antoine Lilti²². In realtà le vicende del restauro del padiglione fanno emergere temi molto più complessi della possibile genealogia delle Esposizioni Universali. Il primo tema è la necessità della messa sotto tutela di una modernità, non solo fragile e precaria, ma che viene scissa, come cultura e costruzione, dalla contemporaneità²³.

Il secondo tema forse ancor più rilevante è il ribaltamento di ciò che è documento²⁴. L'originalità e/o l'origine dell'opera, intreccio su cui si è costruita un'intera letteratura²⁵, viene legittimata dall'indagine sulla genesi dell'opera²⁶. Disegni, schizzi, corrispondenze sono i palinsesti di una possibile narrazione *au second degré*²⁷; in ultima analisi l'opera, quella che non solo si restaura, ma si può ammirare, quella che la letteratura artistica riporta alla bottega dell'autore²⁸, appare quasi un *second degré*, rispetto alla genetica ricercata nella naturalizzazione del documento. È lo studio, più che storico, filologico, a determinare scelte che investono poi le azioni che riguardano la materialità del manufatto. E l'esempio della circolarità dei restauri di Villa Savoye a partire dagli Sessanta è quanto mai emblematico in questo senso²⁹.

¹⁷ S. CACCIA GHERARDINI, C. OLMO, "Le Corbusier e il fantasma patrimoniale. Firminy-Vert: tra messa in scena dell'origine e restauro del non finito", in *Quaderni Storici*, vol. 150, 2015, pp.689-722.

¹⁸ S. CACCIA GHERARDINI, *Le Corbusier e la villa Savoye: un caso di restauro autoriale / Le Corbusier and the villa Savoye: a case of authorial restoration*, Firenze, 2023.

¹⁹ I. SOLA-MORALES RUBIO, *Mies van der Rohe: Barcelona Pavilion*, New York, 1993.

²⁰ Sul tema delle architetture effimere e del *building the unbuilt*, come scrive Neil Levine, cfr. N. LEVINE, "Built the unbuilt: Authenticity and the Archive", in *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1 (2008), pp.14-17.

²¹ A. RIEBER, *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'icologie d'Erwin Panofsky*, Paris, 2012, pp.234-46.

²² A. LILTI, *Autour de figures publiques. L'invention de la célébrité 1750-1850*, Paris, 2014.

²³ Sull'uso indiscriminato nella letteratura disciplinare dell'allocuzione restauro del

moderno anziché restauro del contemporaneo, si veda la voce "contemporaneo" redatta da chi scrive in C. DEZZI BARDESCHI, *Abbecedario Minimo. Cento voci per il restauro*, Firenze, 2017.

²⁴ M. FERRARIS, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Bari, 2009.

²⁵ G. GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Paris, 1979.

²⁶ Ivi, pp.79 e ss.

²⁷ G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, 1982.

²⁸ L'occasione forse più completa è quella del 2012: *Créations d'atelier. L'éditeur et la fabrique de l'œuvre à la Renaissance*, Colloque organisé par Anne Réach-Ngô (Atelier XVI^e siècle de Paris-Sorbonne), 1er-2 juin 2012, Paris.

²⁹ S. CACCIA GHERARDINI, "Un restauro circolare: la villa Savoye", 1970-1986, in *Rassegna di Architettura e Urbanistica*, n. 153, 2017, pp.79-87.



✓ BBPR, Canada Pavilion, Venezia, 2018 (foto F. Toaldo)
> BBPR, Canada Pavilion, Venezia, dopo il restauro, ottobre 2018
(foto F. Toaldo)

Lo stesso recente restauro di un'opera come il Padiglione del Canada nei giardini della *Biennale* a Venezia, a sessant'anni di distanza dalla sua costruzione, rimette nuovamente al centro della discussione critica temi come l'originalità e la sua declinazione, l'autorialità, prestando un'attenzione quasi svogliata invece alla «temporalità» e alle tracce che quell'opera conserva. Riprendendo anche una questione che ritorna più volte nella storia del restauro dell'architettura: la modernità come modello insieme didascalico e normativo³⁰.



³⁰ S. CACCIA GHERARDINI, "A careful, museum-quality restoration: Rethinking and Rebuilding the Canada Pavillion", in R. LEGAULT, *The Canada Pavilion at the Venice Biennale*, Milano, 2020, pp.97-108.



L'*incipit* di questa mutazione è il 1977, quando in una sorta di esercizio nostalgico si ricostruisce a Bologna il Pavillon dell'Esprit Nouveau³¹.

Il cambiamento di *status* a opere progettate per essere effimere, che con gli anni sono divenute icone – un altro è il caso del padiglione Philips di Le Corbusier³² – o il trasformare un non finito in un'opera la cui autenticità è quasi enigmatica, come accade per la chiesa di Saint Paul a Firminy³³, aprono interrogativi sull'oggetto stesso e il suo essere copia, simulacro, ricostruzione filologica, paradigma di una modernità volutamente priva di contesto³⁴.

Un padiglione quello di Bologna definitivamente musealizzato con gli ultimi interventi di restauro, che ha mostrato tutti i paradossi di cui la disciplina può farsi portatrice³⁵.

Ma questi *remake*, se forse esulano dalla disciplina del restauro, si configurano come riproduzioni a scopo "didattico" che spiegano una delle radici, come si è detto della modernità: la natura esemplificativa quasi pedagogica del modello autoriale³⁶.

Del resto l'allargamento e il crescere dell'interesse verso le architetture moderne arriva a sfiorare altri *nonsense*, che favoriscono vere e proprie forme di collezionismo architettonico, come oggi



³¹ G. GRESLERI, "L'enigma della ricostruzione vent'anni dopo", in L. GELSOMINO, *Il Padiglione dell'Esprit Nouveau e il suo doppio. Cronaca di una ricostruzione*, Firenze, 2000, pp.49-78.

³² S. STERKEN, "Reconstructing the Philips Pavilion", in D. VAN DEN HEUVE, M. MESMAN, W. QUIST, B. LEMMENS (a cura di), *The Challenge of Change: Dealing with the Legacy of the Modern Movement*, Proceedings of the 10th International DOCOMOMO Conference, Amsterdam 2008, pp.93 e ss.; S. STERKEN, "New Media and the obsolescence of architecture: exhibition pavillons by Le Corbusier, Xenakis, Stochausen, and E.A.T.", in

Interior Design, Architecture, Culture, 3, 2012, pp.127-142.

³³ S. CACCIA GHERARDINI, *Le Corbusier dopo Le Corbusier. Retoriche e pratiche nel restauro dell'opera architettonica*, Milano, 2014.

³⁴ S. CACCIA, C. OLMO, *Le Corbusier e il fantasma patrimoniale...*, cit.

³⁵ M.B. BETTAZZI, J. GRESLERI, P. LIPPARINI, *Phoenix. Il padiglione de l'Esprit Nouveau tra ricostruzione e Restauro*, Bologna, 2019.

³⁶ M. DEZZI BARDESCHI, "Conservare non Riprodurre il Moderno", in *Domus*, 649, 1984, pp.10-14.

accade, ad esempio, alla celebre Maison Métropole di Jean Prouvé, entrata a far parte della raccolta di Jean Séguin³⁷. Con il paradosso di attribuire al collezionismo quella funzione di creazione di un nuovo valore a merci essenzialmente simboliche, come Boltanski e Esquerre teorizzeranno solo nel 2017³⁸. E con il collezionismo si radicalizza di nuovo una forma di restauro iper filologico, come detto più prossimo alle pratiche delle opere da museo, che spinge questa pratica, così mobile nei suoi fondamenti conoscitivi, non solo operativi, alle soglie di quello che provocatoriamente potrebbe chiamarsi un possibile snobismo filologico³⁹.

< ∨ Le Corbusier, Padiglione Esprit Nouveau, Bologna, 2024 (foto M. Pretelli)



³⁷ B. REICHLIN, C. DUMONT D'AYOT, *Jean Prouvé et la poétique de l'objet technique*, Basel, 2006.

³⁸ L. BOLTANSKI, A. ESQUERRE, *Enrichissement: une critique de la marchandise*, Paris, 2017.

³⁹ Per non azzardare l'uso di "razzismo filologico", cfr. M. MESSLING, "Philologie et racisme. A propos de l'historicité dans les sciences à l'âge classique", in *Annales ESS*, 1, 2012, pp.183-185.