

FABIO FABBRIZZI

SOTTO IL SEGNO DI MINERVA

SEI PROGETTI MUSEALI
PER LUOGHI D'ARTE



FABIO FABBRIZZI
SOTTO IL SEGNO DI MINERVA

La collana “Disegno rilievo e progettazione”, nella quale rientra questa pubblicazione, ha un collegio di *referee* internazionale.
Il testo ha superato la procedura di accettazione per la pubblicazione basata su meccanismi di revisione soggetti a *referees* terzi.

collana Disegno rilievo e progettazione

Direttori di collana

Stefano Bertocci, Università degli Studi di Firenze
Sandro Parrinello, Università degli Studi di Pavia

Comitato scientifico

Giuseppe Amoruso, Politecnico di Milano
Fabrizio Ivan Apollonio, Università degli Studi di Bologna
Stefano Brusaporci, Università degli Studi dell'Aquila
Luca Cipriani, Università degli Studi di Bologna
Fabio Fabbrizzi, Università degli Studi di Firenze
Paolo Giordano, Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli, Napoli
Laura Inzerillo, Università degli Studi di Palermo
Massimiliano Lo Turco, Politecnico di Torino
Marco Morandotti, Università degli Studi di Pavia
Caterina Palestini, Università degli Studi G. D'Annunzio Chieti-Pescara
Giovanni Pancani, Università degli Studi di Firenze
Francesca Picchio, Università degli Studi di Pavia
Michelangelo Pivetta, Università degli Studi di Firenze
Paola Puma, Università degli Studi di Firenze
Adriana Rossi, Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli, Napoli
Cettina Santagati, Università degli Studi di Catania
Graziano Valenti, Sapienza Università di Roma

Luis Palmero Iglesias, Universidad Politécnica de València, Spagna
Luciano Migliaccio, Universidade de São Paulo, Brasile
Svetlana Maximova, Perm National Research Polytechnic University, Russia
Andrea Nanetti Nanyang, Technological University, Singapore
Petri Vuoyala, University of Oulu, Finlandia
Nadia Yeksareva, Odessa State Academy of Civil Engineering and Architecture, Ucraina
Cao Yongkang Jiao Tong University, Cina

FABIO FABBRIZZI

SOTTO IL SEGNO DI MINERVA

SEI PROGETTI MUSEALI
PER LUOGHI D'ARTE

con contributi di

Daniele Breschi

Francesco Bruni

Lorenzo Burberi

Filippo Carlà Campa

Iacopo Menchetti

Carlo Sisi

Timothy Verdon

Il volume è l'esito di un progetto di ricerca condotto dal Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze ed è stato realizzato con fondi provenienti da progetti di ricerca assegnati all'autore quale responsabile scientifico



© Copyright 2024
by Edifir Edizioni Firenze s.r.l.
Via de' Pucci, 4 – 50122 Firenze
Tel. 055289639
www.edifir.it – edizioni-firenze@edifir.it

Responsabile del progetto editoriale
Simone Gismondi

Responsabile editoriale
Elena Mariotti

ISBN 978-88-9280-237-7

In copertina
Particolare della statua di Minerva. Aula di Minerva, Accademia di Belle Arti di Firenze
Foto ed elaborazione grafica di Lorenzo Burberi

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni per uso differente da quello personale sopracitato potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dagli aventi diritto/dall'editore.

INDICE

SOTTO IL SEGNO DI MINERVA Fabio Fabbrizzi	7
IL CORAGGIO DI UNA SCELTA Mons. Timothy Verdon	19
MUSEO DI ARTE SACRA DI CERTALDO Fabio Fabbrizzi	21
IL BISOGNO DI DURATA TRAMANDARE E INNOVARE A VANTAGGIO DELLE NUOVE GENERAZIONI Filippo Carlà Campa	51
IL MUSEO DI ARTE SACRA E RELIGIOSITÀ POPOLARE BEATO ANGELICO DI VICCHIO Fabio Fabbrizzi	55
RIGENERARE: UN ESERCIZIO ARCHITETTONICO DI CONSAPEVOLEZZA CULTURALE, COMUNITARIA E URBANA Iacopo Menchetti	85
EX CASA DEL FASCIO A CAMAIORE Fabio Fabbrizzi	87
ESERCIZI DI STILE Carlo Sisi	115
PROGETTARE ALL'ACCADEMIA Fabio Fabbrizzi	117
PORTICO D'INGRESSO DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI FIRENZE Fabio Fabbrizzi	121
CHIOSTRO DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI FIRENZE Fabio Fabbrizzi	155
AULA MINERVA DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI FIRENZE Fabio Fabbrizzi	191
ARTE SACRA E SACRALITÀ DELLO SPAZIO ESPOSITIVO Francesco Bruni	210
DIE NEUE WUNDERKAMMER Lorenzo Burberi	213
SINERGIA TRA CONTENITORE E CONTENUTO: RIFLESSIONI SUL RAPPORTO TRA ARTE E ARCHITETTURA Daniele Breschi	220
BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO	223



SOTTO IL SEGNO DI MINERVA

Fabio Fabbrizzi

Minerva spira, e conducemi Apollo,
e nuove Muse mi dimostrar l'Orse.
Divina Commedia, Paradiso, Canto II, 7-9

Nel 1967, lo storico dell'arte Germain Bazin, nel suo poderoso *Le temps des musées*, tappa miliare della moderna museologia, afferma che per affrontare qualunque riflessione sul tema del museo, insieme ad essa occorrerebbe aggiungerci anche una parallela riflessione sull'idea del tempo¹. Una riflessione sul tempo, necessaria per comprendere la nascita stessa del concetto di museo, quasi una storia formata da due parti parallele che corrono all'unisono per spiegare l'evoluzione di questa tipologia, in sintonia con il cambiamento del concetto di tempo e della sua percezione culturale.

Da una sorta di Grande Tempo, secondo la definizione data dagli etnologi al senso del tempo proprio delle civiltà primitive, nel quale grazie al rito e al mito, non esiste alcun passaggio in esso ma una costante permanenza in una sorta di dilatatissimo presente, passando ad un tempo ciclico proprio della prima civiltà greca, quella delle Città-Stato, si passa dopo il superamento di tale modello ad una percezione del tempo come utopia, collocata alternativamente nel passato o nel futuro. Si pensi per questo alla Repubblica di Platone, nella cui visione il benessere umano è spostato nel futuro, ovvero, in un ipotetico

tempo nel quale il suo ideale può trovare realizzazione. Da questa alternanza di visioni, si passa alla presa di coscienza di un presente che tuttavia non è inteso come l'immanenza della sola contemporaneità, bensì, come una condizione che per legittimarsi ha la necessità di nutrirsi del suo passato. Questo segna la nascita di una concezione del tempo che inizia a custodire dentro di sé l'idea della consequenzialità, quindi della storia, e che prende coscienza del proprio essere e soprattutto del proprio divenire, inteso come passaggio e trasformazione tra passato e futuro. Ecco allora, che la cultura greca, ma anche quella egizia, iniziano ad analizzarsi, a studiarsi, a percepirsi come fatto eminentemente storico e iniziano a lasciare tracce di sé ai posteri attraverso luoghi appositamente dedicati a questa funzione. Nascono così le biblioteche, gli archivi e tutti gli altri luoghi nei quali si conserva il sapere e l'arte. Proprio perché luoghi dedicati alle Muse, le divinità protettrici delle arti e figlie di Zeus e Mnemosine, la dea della memoria, tali ambiti vengono chiamati *mouséion*, come lo fu il Museo di Alessandria, anche se tali luoghi avevano una funzione molto diversa da quella odierna.

È significativo però comprendere come la memoria incarnata da Mnemosine figlia di Urano, cioè del cielo e di Gea, cioè della terra, diventi il filtro necessario per esperire l'intera vicenda umana. Un'esperienza che comprende la dimensione tangibile e quella intangibile, riportate a verità dalla sola sua custodia attraverso il tempo.

Da quel momento in poi, l'esperienza del tempo passato, la sua conoscenza e la sua conservazione, diverrà fondamentale per comprendere il tempo presente, inaugurando una modalità che ha caratterizzato, e continua fino ai giorni nostri a caratterizzare, la quasi totalità di ogni evoluzione culturale. Per dirla con Bazin, da quel momento in poi *"l'uomo si consola di ciò che è attraverso ciò che fu"*².

Come le Muse, anche la dea Minerva è figlia di Zeus; di Zeus e di Meti il cui nome, per inciso, significa tra le altre cose anche "disegno". Minerva oltre ad essere considerata come la divinità protettrice della guerra necessaria, dell'ingegno e della saggezza, veniva vista anche come la divinità delle arti utili, prima fra tutte l'architettura. A differenza di Atena, sua omologa greca più combattiva e più androgina, Minerva divenne nella cultura romana la dea della sapienza e delle arti per eccellenza, tanto che nell'iconografia classica viene spesso rappresentata in compagnia delle stesse Muse. Insieme vengono rappresentate in bassorilievi, in pitture, in arazzi, in stampe, a ricordare significati la cui essenza rimane immutabile attraverso i secoli. Una delle rappresentazioni maggiormente ripetute nella storia dell'arte è quella nella quale le dee sono raffigurate sul monte Elicona, raccolte attorno alla fonte scaturita dallo zoccolo di Pegaso, il cavallo Alato.

Come tutti sanno, ogni mitologia altro non è che una narrazione capace di veicolare e tramandare nel tempo quel patrimonio di idee, di tradizioni e di aspirazioni su cui si basa la cultura che vi è legata. La nostra cultura occidentale, che della mitologia greca ne è la diretta discendente,

conserva intatta la capacità di mostrare come concetti quali la Memoria e la capacità di fermarla attraverso l'arte e la sua conservazione, siano ancora oggi un bisogno fondamentale. Questo si concretizza anche attraverso l'architettura e attraverso la sua più immediata intersezione che sia dotata di una consistenza fisica con il mondo dell'arte, cioè con l'idea del Museo. E questo ci dimostra che ogni risultato ottenuto attraverso l'esercizio costante della sapienza, dell'ingegno e dell'arte, non approdi ad una sola semplice categoria necessaria per designare qualcosa di preciso e neppure ad un solo *fare* che da loro ne prende le mosse, bensì riesca a farci scorgere in questo operato la presenza di una dimensione molto più ampia. Ovvero, un qualcosa di molto più vicino a categorie della mente che non a delle semplici parole, qualcosa che contiene interi paradigmi di possibilità, la cui capacità figurale rimanda alla presenza di un mondo sotteso che si manifesta come enormemente ricco di significati diversi e tutti disponibili alla pratica di qualunque intenzione e proponimento.

Per questo, mi piace pensare che Minerva e le Muse raccolte attorno alla fonte sul monte Elicona raffigurino, ma anche riportino, nel mio lavoro la metafora della consapevolezza che dietro lo scaturire di un'idea, si celi sempre la profondità della memoria, così come con la freschezza sorgiva dell'intuizione si accompagni inesorabilmente la via più navigata della disciplina, quella certa del procedimento. In altre parole, come insieme alle scommesse del gesto, si mostri sempre anche l'intelligibilità del metodo, messe insieme sullo stesso piano a formare un percorso che non è mai sola arte e mai sola scienza, ma un luogo intermedio, ambiguo e bellissimo, come ambigua e bellissima appare l'immagine di Minerva. Insomma, dando vita alla raffigurazione di un luogo chiamato "progetto". Per questo, è sotto l'insegna di questo luogo della mente che ho voluto raccogliere alcune esperienze provenienti

da diversi luoghi reali, aventi tutte lo scopo di prefigurare architetture capaci di diventare a loro volta luoghi nei quali conservare la memoria della nostra storia. Sono, dunque, musei *sensu lato*, perché alcuni di loro non lo sono nei termini tradizionalmente intesi, in quanto non sono solo luoghi della custodia e della rappresentazione, ma luoghi nei quali il passato non solo viene conservato e comunicato, ma anche restituito come materiale vivo a nostra completa disposizione.

Sono tutti progetti nei quali la memoria diventa, dunque, “mattoncino” con il quale costruire il presente, con il quale istituire un rapporto dialettico e dinamico affinché il museo possa pensarsi non più come spazio *per* le opere, ma come spazio *con* le opere. Differenza sottile ma di infinita distanza, questa, basata tutta sull’immenso potere figurale e compositivo dell’opera d’arte e dell’oggetto da esporre, capaci entrambi di interagire con lo spazio che li ospita, diventandone un tutt’uno.

In tutti i lavori raccolti, il progetto si esprime nei confronti della memoria in base a una serie di evidenti principi di interpretazione. La memoria, infatti, non viene mai intesa come serbatoio sterile al quale riferirsi, ovvero, un codice statico contro il quale confrontarsi, bensì come un sistema dinamico dal quale attingere. Ogni progetto è un’operazione dialettica e a maggior ragione lo è quello che si muove nel campo della musealizzazione di spazi storicizzati. Alla stessa stregua della lingua che contamina quotidianamente la parola, il progetto guarda alla memoria, cioè al codice, corrodendolo, lo tiene in filigrana ma contemporaneamente lo evolve attraverso una costante e salvifica *mutazione* che lo allontana da ogni pericolo di citazionismo.

L’interpretazione è allora l’atto dominante del progetto, inteso in questi casi come un vero e proprio processo ermeneutico di disvelamento dal quale mettere in evidenza, per

poi interpretarli, temi, tipi e figure che appartengono alla storia dei luoghi con i quali ci si confronta, in un costante atto di evoluzione. Dalla memoria i diversi progetti presentati cercano di non estrarre delle semplici forme, bensì principi di forma, ovvero, quella dimensione immateriale della storia che è trasversale a tutte le epoche e che spesso permane come tratto dominante a caratterizzare l’unicità di un’identità. Quindi sono i principi che stanno prima delle forme a volere essere le leve di questo processo, le cui diverse interpretazioni in chiave contemporanea, hanno la forza di approdare a soluzioni che vorrebbero apparire come senza tempo, proprio perché vogliono lavorare su questa mancanza di temporalità, in quanto fatti assoluti e per certi aspetti completamente astratti.

Nella pratica progettuale di queste soluzioni, l’atto interpretativo si è tradotto nell’esercizio della rammemorazione, in quello dell’allusione e del riecheggiamento indiretto e mai nella citazione diretta e smaccata di qualcosa. Si è cercato, infatti di operare per mano del richiamo e del rimando, intesi come la possibilità di attuare la variazione sensibile di un principio disvelato da qualunque dei molti contesti coinvolti, il quale tuttavia, cerca di rimanere in filigrana come un generale sottofondo di riferimento.

I principi formali e spaziali delle preesistenze con le quali questi progetti si confrontano, vengono evoluti attraverso interpretazioni diverse, in modo da strutturare un legame con la memoria, ma contemporaneamente anche da sancirne la sua evoluzione, testimoni del fatto che ogni progetto debba rappresentare un passo ulteriore in un generale e auspicabile divenire.

La posizione di un dipinto, l’angolazione di una scultura, la disposizione di una sequenza, non sono solo azioni da percepire in quanto fatti autonomi, ma eventi da cogliere in relazione al contesto che li ospita. Sono intenzioni

pensate per interagire con la qualità dello spazio, con il visitatore che abita quello spazio e con le infinite e mutevoli relazioni che si formano in ogni diversa situazione. Spazio, opera, visitatore e relazione sono allora le categorie interessate da questo approccio, nel quale la vera essenza di ogni soluzione non è rintracciabile nella sola dimensione materiale delle cose, quanto soprattutto in quella ben più imperscrutabile legata alla dimensione immateriale, tradotta nei diversi esempi nei mutevoli registri emotivi messi di volta in volta in campo.

Proprio per il fatto che ogni soluzione prefigurata da questi progetti lavora fondamentalmente nella parzialità dello spazio conchiuso e circoscritto che appartiene ad una preesistenza architettonica, la sua scala di intervento è notevolmente ridotta rispetto ad altri ambiti della progettazione. Per questo, le diverse soluzioni hanno potuto lavorare affondando nelle dinamiche più intime di ogni spazio, partendo da presupposti analitici anche all'apparenza secondari, ma data la natura e la misura degli ambiti di intervento, in molti casi sono potuti diventare elementi essenziali nell'approdare all'idea e alla sua conduzione spaziale. Di ogni preesistenza si è potuto analizzare le più sottili componenti e ad essa ci si è relazionati, lasciando in un secondo piano tutti gli aspetti che solitamente appaiono come prioritari in altre situazioni. Questo ha permesso di esaltare il senso della preziosità di fondo scaturita dallo studio del particolare, della materia e del colore, entrando in una dimensione che ha previsto l'approfondimento di maggiore dettaglio rispetto ad altre esperienze.

L'arte e gli oggetti antichi esposti in questi luoghi museali, divengono quindi una cosa viva e non un qualcosa semplicemente da guardare da lontano. Alle opere ci si avvicina, si istituisce con le loro singolarità un colloquio diretto quanto personale, si viene attirati dentro la loro area di

gravitazione e da essa ci si sposta a quella successiva e così via, compiendo un percorso di visita in piena libertà e naturalezza. I loro allestimenti, infatti, hanno cercato di dare la possibilità al visitatore di essere metaforicamente preso per mano, condotto fuoco visivo dopo fuoco visivo, alla scoperta della sistemazione, il tutto senza ricorrere all'ausilio di cartelli e di frecce ad indicare lo sviluppo del possibile percorso di visita. Al contrario, questi progetti cercano di far sì che lo stesso allestimento dello spazio sia capace di guidare nella percorrenza dell'itinerario espositivo, funzionando con la loro sola forma come indicatori e come eventuali dissuasori.

L'allestimento narra, comunica, indica, suggerisce, anticipa, segue; insomma, cerca di riassumere in sé ogni aspetto funzionale, linguistico ma anche simbolico, necessario affinché possa essere inteso come un atto integrato e totale.

Attraverso l'allestimento espositivo si è cercato di ridare dignità ai luoghi, molte volte restituendo semplicemente la dignità passata e perduta, oppure ridefinendone una inedita sulla base di quella antica, così come cercando semplicemente di reinquadrare quella esistente attraverso nuovi punti di vista.

Va da sé che il progetto all'interno dello spazio storico costruito, mette in atto un delicato legame tra i valori della contemporaneità e quelli di cui lo spazio storico è portatore. Molte volte si fa fatica a disvelare tale valore proprio per l'immensa sovrapposizione di interventi che nel tempo si sono succeduti nello spazio, arrivato a noi sotto forma di una serie di frammenti diversi, spesso anche in contrasto gli uni con gli altri. In tutti questi progetti si è cercato di fare semplicemente dialogare tra loro questi frammenti, introducendo dei temi di unificazione e di omogeneità, capaci di riportare ordine nella complessità che il tempo ha generato. Molte volte è bastato l'inseri-

mento di un solo elemento, oppure la percorrenza di un solo tema, per approdare ad una visione nuova dell'insieme; una visione capace di far sì che tutto si equilibrasse e che tutto si chiarificasse all'interno di un registro superiore, grazie al quale le diversità possono apparire come opportunità e non come limiti.

Quindi nessuno dei progetti spazza via la complessità della quale questi luoghi si nutrono, ma al contrario, cercano solo di indirizzarla verso il raggiungimento di una nuova unità. E ogni nuova unità alla quale il progetto giunge, è sempre una unità che è figlia dei tempi e come tale non porta con sé la pretesa di essere assoluta, bensì superabile, rivedibile, evolvibile, aggiungendo un nuovo *layer* che ad essa vada a sommarsi. Il più delle volte il progetto altro non è che questa simultaneità di strati e di temi, ovvero, questo tenere insieme regole e frammenti diversi, invero proprio in virtù delle loro differenze le quali, come la compresenza di controcanti diversi, cercano di dare o di aggiungere nuovo significato all'insieme.

Un altro principio basilare al quale si è guardato in questi progetti è stato quello dello sfoltimento delle collezioni e del ricollocamento dei singoli pezzi in nuove posizioni e in nuove relazioni tra le parti. Certi che l'affollamento degli spazi non giovi alla valorizzazione dei singoli pezzi, in quasi tutti gli esempi riportati e sempre con l'ausilio della visione di consulenti museologici che ha legittimato e indicato tali modifiche, si è tentato di dare maggiore risalto alle singole opere, cercando di creare attorno ad ognuna di esse delle zone di rispetto e di non interferenza con le altre.

Isolare significa valorizzare, rendere meglio manifesti i valori di un'opera, affinché la sua "voce" possa essere percepita al meglio insieme alle altre. Voci diverse in uno stesso coro, dunque, ma voci che se non armonizzate fra

loro possono dare il via a rumore invece che alla composizione di un canto.

Per tali ragioni, insieme alla semplice ricollocazione dei pezzi in seguito a nuovi criteri museologici di sequenza -il più delle volte semplicemente cronologica- si è operato anche seguendo criteri legati alla dimensione fisica delle opere, legandosi alle loro specifiche caratteristiche morfologiche, alla loro geometria, alla loro consistenza volumetrica, materica, coloristica. Tutti elementi questi, che sono entrati a pieno diritto, insieme ai diversi valori artistici che ogni pezzo è in grado di portare, nel processo di composizione e di relazione tra le parti. Ad esempio, se una sequenza di opere funziona dal punto di vista cronologico, non è detto che tale sequenza funzioni anche dal punto di vista compositivo. Non è detto infatti, che quella sequenza esprima armonia, equilibrio, tensione, proponendosi come molte volte è successo realmente, semplicemente come una serie di oggetti uniti in una apparente casualità. Ecco allora che il progetto ha dovuto mettere insieme questi due registri, quello museologico e quello museografico, cercando di non tradire entrambe le loro essenze. Per questo, trovata la regola nei criteri espositivi dal punto di vista museologico, il progetto, in più casi, ha infranto tale regola dando il via ad una serie di eccezioni diverse, le quali hanno però cercato di andare sempre in una direzione capace di ricercare una generale armonia legata ai rapporti plastici, materici, coloristici e spaziali tra le varie opere coinvolte.

In questo superamento della regola dato dalla sua dissoluzione in favore di una eccezionalità, si è inserita anche la ricerca di una dimensione legata ad aspetti più immateriali, ovvero, si è ricercato in molti casi, il raggiungimento dell'inaspettato, ovvero, quella dimensione emotiva comunicata non solo dai valori artistici dell'opera, ma anche dalla sua percezione legata alla particolarità dello

spazio in cui viene mostrata, ovvero, dalla sua posizione, dalla sua altezza, dalla sua illuminazione, insieme a tutti i possibili legami emozionali che essa possa accendere nel visitatore.

Per questo si arriva, ad esempio, a proporre la collocazione di gruppi scultorei che creano tra loro una evidente tensione narrativa, che evocano nel visitatore una possibile relazione di legame esclusivo, che lo guardano negli occhi appena entra nella sala, oppure che lo vincolano ad avvicinarsi da dietro, costringendolo ad aggirarne la loro presenza in modo che la fruizione avvenga lentamente e dia modo di apprezzarne dettagli nascosti, altrimenti non visibili ad una canonica percezione frontale. Insomma, i lasciti della Lezione Italiana³ offertaci dai maestri dell'allestimento e della museografia del secondo dopoguerra, vengono portati dentro queste prove a piene mani, convinti che possano costituire oggi più che mai, un riferimento incancellabile in questo campo.

Un altro principio fondamentale portato avanti in declinazioni diverse in questi progetti presentati, è quello del rapporto tra contenuto e contenitore, tra la figura e lo sfondo. Trattandosi in tutti i casi di luoghi espositivi creati all'interno perlopiù di spazi storici preesistenti, la questione appare particolarmente evidente. Il carattere consolidato del contenitore determina un insieme di legami che il nuovo progetto non deve recidere, così come il diverso carattere delle opere deve essere mostrato senza che esso entri in competizione con lo spazio che lo accoglie.

In accordo a questi presupposti generali, in alcuni degli esempi di seguito presentati si è cercato di creare una sorta di generale neutralità di fondo, "abbassando" al minimo indispensabile le peculiarità della preesistenza, in modo che potessero risaltare quelle delle diverse opere e oggetti esposti, mentre in altri esempi, opere e spazio

hanno cercato di dare il via ad una nuova ed inedita entità, nella quale non sia più possibile separare dopo l'atto progettuale, l'opera dallo spazio che la contiene. Una entità inscindibile, nella quale l'opera d'arte o l'oggetto, insieme allo spazio che li accoglie, riescono a formare una terza cosa, completamente diversa dalle singolarità che le compone, nella quale l'opera e lo spazio sono fusi tra loro e resi inscindibili da un medesimo atto di progetto. In altre parole, come se l'arte, qualunque essa sia la sua natura, la sua consistenza, la sua fisicità ma anche la sua dimensione spirituale, non fosse una categoria solo da osservare, ma al contrario, riuscisse a partecipare della stessa natura dello spazio. Ne mettesse in risalto le sue dinamiche, le sue caratteristiche, le sue qualità, insomma, ne riuscisse a disvelare la sua essenza più intima.

Nelle vie della rarefazione, l'opera invece pare galleggiare in una sorta di generale alleggerimento semantico, ottenuto dalla dilatazione dello spazio, dallo sfoltimento delle collezioni, ma anche soprattutto dalla prefigurazione di un ambiente che risulti essere il più neutro possibile e nel quale e contro il quale, il rapporto di figura/sfondo possa permanere mantenendo ben distinti i piani percettivi di entrambi. Questo, genera una sorta di spazio di gravitazione attorno all'opera, la quale ha la possibilità di evidenziarsi e di offrire al meglio ad ogni visitatore, i diversi registri della sua possibile lettura.

In alcuni casi presentati, l'idea della neutralità dello sfondo creata per evidenziare i valori dell'opera con la quale si confronta, può essere considerata come una presenza silenziosa che tutto avvolge, una sorta di paramento accomunante che protegge ma anche che sottolinea. In altri casi, invece, l'idea della neutralità di sfondo acquista tinte maggiormente espressive, assumendo le sembianze di una presenza squillante nello spazio, ottenuta per mezzo del colore ma anche della materia, la quale funziona da

controcanto assoluto nei confronti del quale tutto vuole prendere valore.

In ogni caso però, il rapporto tra l'oggetto dell'esposizione e lo spazio nel quale viene mostrato, rimane un dosaggio di ritmi, proporzioni, pieni e vuoti, materie e misure che cerca di legare il nuovo intervento ai caratteri dell'esistente. In ogni caso, l'intervento immaginato, anche se cerca di innestarsi ai molti sensi dello spazio attuale e all'identità dell'architettura con la quale si confronta, è completamente reversibile, lasciando intatta l'architettura della preesistenza.

In alcuni casi, il carattere dimostrativo presente naturalmente nell'atto del mostrare, pare ritirarsi in secondo piano a fronte di una sorta di naturalità del gesto, come se l'espone non costituisca un fatto eccezionale, ma un atto abituale, riportando l'idea del museo a quella di uno spazio nel quale la dimensione preziosa e aulica dell'arte esposta rimane tale anche se la sua fruizione pare assumere aspetti maggiormente correnti. Quindi non uno scrigno, ma un luogo capace di aprirsi alle molte relazioni del contemporaneo e a sua volta produttore di molte altre relazioni. Relazioni tra opera e fruitore, relazioni tra lo spazio e l'opera, relazioni tra opera e opera e tra fruitore e fruitore, ma soprattutto, anche relazioni con le molte declinazioni della componente immateriale delle stesse opere e dello spazio che le contiene, in modo che tali luoghi prefigurati e qui presentati, siano immaginati come ambienti non solo permeabili ma anche flessibili in modo che oltre alla protezione e alla salvaguardia dell'opera sia salvaguardata anche la loro interpretazione nel presente, dato essenziale questo, affinché avvenga nella maniera più appropriata e coerente possibile, la loro auspicabile quanto necessaria "consegna al futuro".

Un altro tema affrontato nei progetti presentati è stato quello di una costante ricerca di generale fluidità da as-

segnare allo spazio e percepibile sia a livello planimetrico che altimetrico. Il più delle volte questo tema viene rinforzo attraverso piccoli accorgimenti in grado di superare la rigidità di un sistema spaziale basato sulla consequenzialità di stanze, propria di quasi tutti i sistemi costruttivi preesistenti con i quali i progetti stessi si confrontano.

Rendere fluido lo spazio "rompendo" dove possibile la scatola muraria, pur tuttavia cercando di mantenere nello spazio generale la presenza di ambiti ben distinti, è una dinamica che informa la totalità delle soluzioni paventate. Rendere lo spazio aperto, togliere ogni impedimento affinché lo sguardo possa corrervi libero a saggiarne l'estensione, così come effettuare piccoli tagli nelle murature, oppure sospendere gli elementi espositivi sul pavimento facendoli calare dal soffitto, oppure non fare arrivare ai piani di copertura gli elementi dell'allestimento, sono tutti meccanismi compositivi in grado di rincorrere l'idea di una totalità suddivisa in porzioni autonome ma interconnesse tra loro all'interno di un generale senso di unità.

Anticipare lo spazio attraverso prospettive inedite, così come prolungarlo grazie a delle "code", intravedere altri punti di interesse, regalare uno sguardo trasverso tra gli ambiti, sono le dinamiche alle quali i progetti attingono per rendere maggiormente continuo il fluire dei vari episodi che si susseguono nell'allestimento, senza rinunciare alla possibilità di circoscrivere e rendere autonomi e ben riconoscibili tali ambiti.

Altro tema percorso è stato quello della luce. Anch'esso, al pari della memoria, inteso come vero "mattoncino" strutturale di tutto lo spazio in generale e a maggior ragione dello spazio espositivo.

Nei diversi progetti proposti, la luce assume il consueto ruolo necessario ad esaltare le opere esposte, ma anche quello di mettere in evidenza la morfologia dello spazio

nel quale le opere si confrontano. È infatti una luce -naturale o artificiale che sia- che in ogni caso vuole segnare la sintassi tra le parti, che funziona da elemento che mette in evidenza le cesure, le giunzioni, le interpunzioni. È una luce che cerca di mettere in risalto i ritmi, le proporzioni, le misure dell'architettura, affinché se ne metta in evidenza la giustapposizione degli elementi che la compongono, ma è anche allo stesso tempo una luce capace di agire sulla plasticità delle superfici esaltandone al meglio convessità e concavità, massa e consistenza, corposità e profondità. È una luce che vuole mettere in primo piano la dialettica tra l'opera e lo spazio, che vuole qualificare le qualità di entrambi, ma che soprattutto vuole segnare la loro reciprocità, la quale proprio in virtù di quella luce, vorrebbe essere porta e narrata al meglio al visitatore.

Insomma, è un uso della luce che è servito per dare fiato alle più intime dinamiche della composizione dello spazio. La luce naturale, dove possibile, si integra a quella artificiale, dosando le diverse fonti in base alle necessità, certe volte schermando il più possibile l'ingresso di quella esterna, certe volte al contrario, aprendo il più possibile alla radiazione luminosa proveniente da fuori. Quasi sempre alla luce naturale è affidata la gestione della totalità dello spazio, nel quale la luce artificiale assume spesso un ruolo di commento, di sottolineatura. Luce artificiale che permette di mantenere inalterata la percezione delle opere durante le ore notturne, ma che in ogni caso, viene sempre utilizzata nel proprio ruolo di elemento basilare. Ovvero, senza affidare il tutto alla sola dimensione illuminotecnica, oggi più che in passato, soggetta ad una obsolescenza rapidissima, bensì alla qualità dello spazio nel quale la luce assume il ruolo di elemento basilare.

Anche l'uso dei dispositivi tecnici è stato limitato al minimo indispensabile. Video, proiezioni, multimedialità, codici da scannerizzare con informazioni aggiuntive sulle

opere, sono i soli ausili tecnologici a supporto dei visitatori, confidando maggiormente nel potere immaginifico e assoluto dato dalla qualità dello spazio, piuttosto che in quello estremamente seduttivo ma immediatamente superabile della tecnologia.

In conclusione, la dimensione disciplinare percorsa in questi progetti si è potuta accostare alla dimensione maggiormente spirituale suggerita dal confronto con l'arte, e poi trasferita attraverso un processo interpretativo nei confronti della memoria in una progettualità contemporanea che non vuole rinunciare ad essere figlia del suo tempo, agendo quindi, senza rinnegare le proprie radici profonde in prospettiva di un divenire che vuole mettere in fila il passato, con il presente e il futuro. Per questa ragione, la dea Minerva non è stata solo l'imponente e benigna presenza incarnata nelle sembianze della grande statua facente parte della collezione artistica in dotazione di uno degli spazi che hanno caratterizzato le prove progettuali affrontate, ma la metafora di un *fare* che sotto aspetti differenti ha informato anche le componenti progettuali di tutte le altre prove.

Interpretazione della memoria e messa in mostra dell'arte, hanno costituito gli estremi di un vastissimo campo di definizione all'interno del quale la rappresentazione fisica del loro relazionarsi, ovvero, la trascrizione in forma della loro interdipendenza tradotta nel tema dello spazio allestitivo e museale, si sono potute comporre in percorsi progettuali diversi. Percorsi che come detto, hanno avuto come obiettivo tra gli altri, anche quello di cercare di mettere insieme la prevedibilità del sapere tecnico e della codificazione del risultato, con una dimensione ben più indicibile e ben più ineffabile. Ovvero, una dimensione che volevamo fosse capace di andare dritta all'essenza delle cose, che parlasse al corpo ma soprattutto all'anima dei diversi fruitori, che

lasciasse intravedere spazi di intenzione e di azione ben più ampi di quelli strettamente contingenti alle risoluzioni dei singoli problemi. Che riuscisse, insomma, a regalare, oltre alle funzioni per le quali è stata pensata, approfondita, verificata e poi disegnata, anche la consapevolezza di tutta la ricerca che in essa si cela.

Una ricerca il più delle volte non scontata, che non si riversa sul solo piano dell'estetica come a prima vista si sarebbe portati a pensare, ma capace invece, di toccare le corde profonde delle dinamiche dello spazio, della sua composizione e soprattutto della sua relazione con l'arte, affinché attraverso il semplice gesto di porgerla alla contemplazione e comprensione altrui, possa compiersi anche quel processo di crescita, di arricchimento e di elevazione che ognuno di noi riesce a compiere quando l'arte arriva direttamente all'anima.

Mi piacerebbe pensare che questi progetti possano in misura diversa, aiutare il futuro visitatore dei loro spazi, a compiere tale processo di elevazione in tutta naturalezza, senza forzatura alcuna, accompagnandolo in un percorso

che sia in grado non solo di mostrare le opere in esse contenute, ma attraverso lo spazio che a sua volta le porge, caricarle di un plus valore che solo all'interno di quell'architettura sono in grado di rivelare.

Non è un caso, forse, che anche Dante adoperi la metafora della dea Minerva all'interno della Divina Commedia, quando al fianco dell'amata Beatrice sta per entrare nel cielo della luna dalla sommità del paradiso terrestre. Alla soglia del vero paradiso è accompagnato da Apollo, ma soprattutto da Minerva e dalle Muse, a ricordarci che non esiste sapienza senza poesia e non esiste poesia senza sapienza. Che poi è come dire che lo spazio e la forma non sono vero spazio e vera forma se oltre alla sapienza della tecnica, alla consuetudine della disciplina e alla certezza di geometria, materia e disegno, non si aggiunge anche la ben più ineffabile sperimentazione della ricerca, la transitorietà della figura e l'innovazione della visione, intese tutte come leve indispensabili per quell'andare *oltre*, necessario affinché tutto questo possa dirsi architettura.

NOTE

¹ G. BAZIN, *Les temps des musées*, Edifir-Edizioni Firenze, Firenze, 2018, p. 29.

² *Ivi*, p. 30.

³ Cfr. F. FABBRIZZI, *Lezione Italiana. Allestimento e museografia nelle opere e nei progetti dei maestri del dopoguerra*, Edifir-Edizioni Firenze, Firenze, 2021.

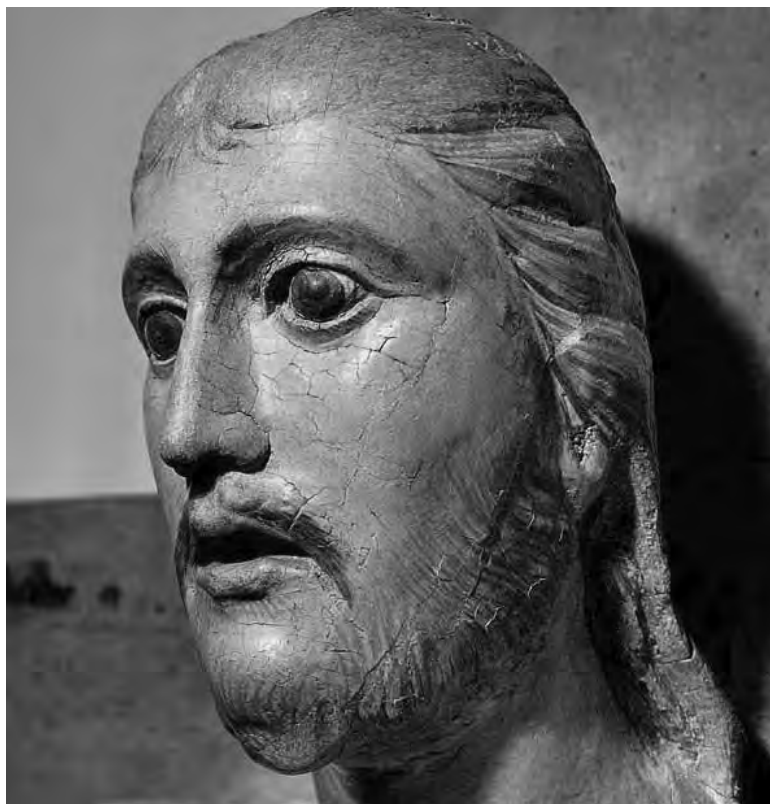
RIDEFINIZIONE ALLESTITIVA
DEL MUSEO DI ARTE SACRA DI CERTALDO

Protocollo di intesa tra DIDA – Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze e Arcidiocesi di Firenze

Coordinamento scientifico e progettuale
Fabio Fabbrizzi

Progetto
Fabio Fabbrizzi, Francesco Bruni

Consulente
Mons. Timothy Verdon
Direttore Ufficio Diocesano dell'Arte Sacra e dei Beni Culturali Ecclesiastici



Ignoto, *Cristo di Petrognano o di San Donnino*, 1240-45, scultura lignea dipinta, particolare

IL CORAGGIO DI UNA SCELTA

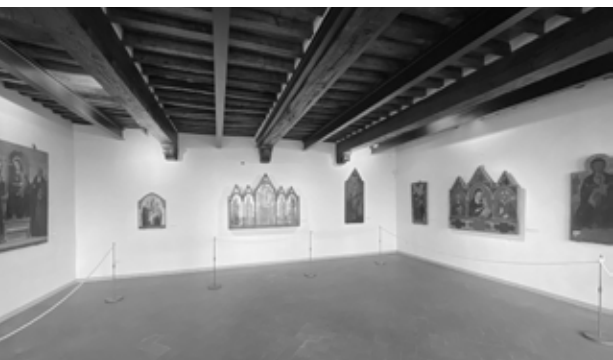
Mons. Timothy Verdon

Direttore, Ufficio d'Arte Sacra, Arcidiocesi di Firenze

Nell'ambito delle collezioni di dipinti e oggetti provenienti dalle chiese dell'Arcidiocesi Fiorentina, il progetto architettonico di Fabio Fabbrizzi e Francesco Bruni per il Museo d'Arte Sacra di Certaldo rappresenta una scelta chiara e coraggiosa. A Certaldo come in qualche analoga situazione, le opere sono esposte in un edificio di pregio: in questo caso l'ex-convento degli Agostiniani risalente al tardo medioevo. L'attuale allestimento dei dipinti e oggetti ha cercato di valorizzare gli ambienti conventuali, riducendo al minimo i segni del carattere museale che essi hanno ormai assunto. Ma, anche se formalmente 'rispettosa', tale scelta finisce per sacrificare sia le opere d'arte che lo stesso convento che le accoglie, al contempo creando un effettivo falso storico. L'edificio non funziona più da cenobio da secoli, gli arredi conventuali del tutto mancano, e l'architettura vernacolare, sebbene caratteristica, non ha nulla di unico o di straordinario. Per tutto l'interesse e tutta la nostalgia che può ingenerare nei visitatori, il convento cioè è diventato il contenitore di opere originalmente pensate per altre tipologie di spazi, la cui architettura era normalmente ben diversa: aulica ed esplicitamente ecclesiastica. L'unica opera del percorso previsto da Fabbrizzi e Bruni che gode ancora del privilegio di questo tipo di allestimento è lo stupendo Crocifisso romanico della chiesa, che infatti nel loro progetto funge da punto culminante, esperienza rivelatrice.

Il progetto di Fabbrizzi e Bruni, quindi, focalizza l'attenzione meno sugli ambienti conventuali e più sulle pale d'altare e tavole un tempo su altari di chiese, e sulle preziose suppellettili un tempo usate nella liturgia. Non potendo ricreare il contesto d'utilizzo originario di ogni opera, le esalta comunque con una pannellatura d'evidenziazione che diventa rimando ideale alle molte e diverse situazioni espositive per cui queste opere furono realizzate. Trattandosi in molti casi di fondi d'oro – dipinti con ancora lo sfondo dorato di ascendenza bizantina – Fabbrizzi e Bruni hanno scelto per le antiche tavole un evidenziatore scuro, che evoca la penombra delle chiese del passato e fa risaltare non solo gli ori ma anche i colori; così anche per le oreficerie e per i tessuti, spesso realizzati con filo d'oro e d'argento.

Il coraggio della loro scelta museale è anche una forma di verità, perché l'antico convento è oggi museo e va presentato come tale. Non vi è nulla di vergognoso in questo cambiamento di funzione, nulla di 'snaturante', perché lo scopo di un museo d'arte sacra cattolico va ben oltre il mero godimento estetico di un museo laico. A Certaldo, dove il momento decisivo della visita è il Crocifisso sopra l'altare di una chiesa parrocchiale ancora officiata, lo scopo prettamente spirituale del museo, e il suo rapporto con la vita di una comunità di fede, sono evidenti.



MUSEO DI ARTE SACRA DI CERTALDO

Fabio Fabbrizzi

Il Museo d'Arte Sacra di Certaldo si trova all'interno degli spazi dell'ex Convento degli Agostiniani, situato nell'antico borgo medievale nella parte alta della città. L'impianto del complesso conventuale e dell'adiacente Chiesa dei Santi Jacopo e Filippo risale alla fine del XII secolo, quando si concluse la costruzione del nucleo fortificato costruito sulla sommità del colle, mentre la realizzazione del pregevole chiostro di forma trapezoidale che li collega e allo stesso tempo li separa, è riconducibile al XIV secolo.

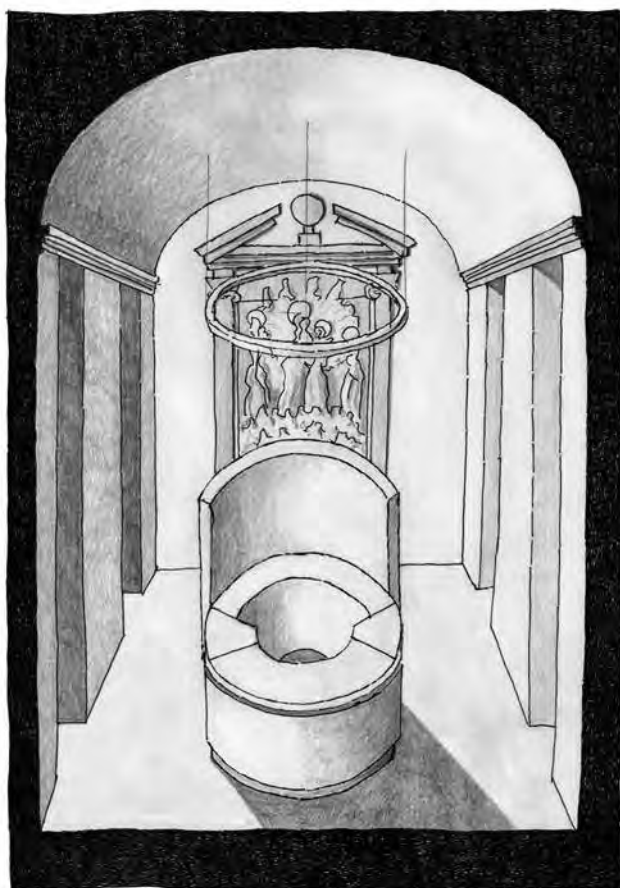
Attualmente, il Museo si presenta articolato in sette sale che occupano quasi interamente il livello alla quota della piazza antistante alla chiesa, mentre il livello interrato che presenta anche un accesso autonomo direttamente aperto sulla strada di margine del borgo verso la sottostante vallata, viene attualmente destinato a spazio polivalente. Il primo livello invece, al quale si accede da una scala interna che parte dal chiostro, è attualmente utilizzato come spazio di deposito e attività varie della parrocchia.

La proposta progettuale parte da una nuova e più razionale gestione degli spazi che prevede una migliore fruizione dei suoi ambiti espositivi e un migliore utilizzo delle aree accessorie. Per questo, viene immediatamente ripensato il tema di ingresso dell'intero sistema museale, prevedendo di utilizzare a questo scopo, l'attuale Compagnia che presenta caratteri di maggiore rappresentatività rispetto al piccolo e defilato ingresso usato attualmente. Un *desk*

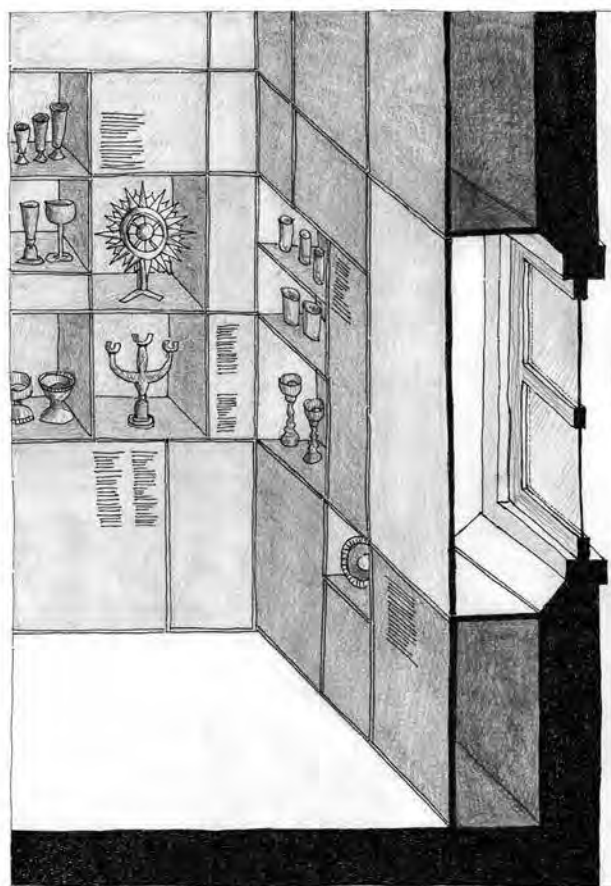
circolare viene ipotizzato al centro di questo spazio, lasciando del tutto visibile l'altare esistente disposto contro la parete di fondo.

Una volta esaurite le formalità per l'ingresso, il visitatore passa attraverso la piccola sala situata sulla sinistra rispetto alla Compagnia, la quale si immagina adibita a guardaroba e ad ambito informativo propedeutico alla visita. Il percorso ritorna poi nella sala di ingresso passando tra l'altare e il bureau e prosegue nella visita. Le sette sale esistenti non cambiano sostanzialmente la collocazione delle opere esposte, le quali vengono raggruppate per aree tematiche, ravvisando in esse lo spazio dove si espongono gli arredi sacri, i paramenti sacri, l'oreficeria e la pinacoteca destinata ai dipinti.

Attualmente le sale presentano pavimentazioni in cotto disposte a quote differenti e soffitti ad orditura lignea nei quali si evidenziano le putrelle metalliche collocate in tempi recenti per rinforzare i solai. Per ovviare ai dislivelli e per dare la possibilità di rendere fruibile il percorso di visita anche a persone con impedita o ridotta capacità motoria, viene previsto un nuovo pavimento flottante disposto ad un'unica quota, realizzato in legno e direttamente appoggiato sull'esistente, dotato di finitura in resina bianca e staccato da tutte le murature in elevazione per sottolineare la sintassi tra le varie parti, insieme alla sua totale reversibilità.



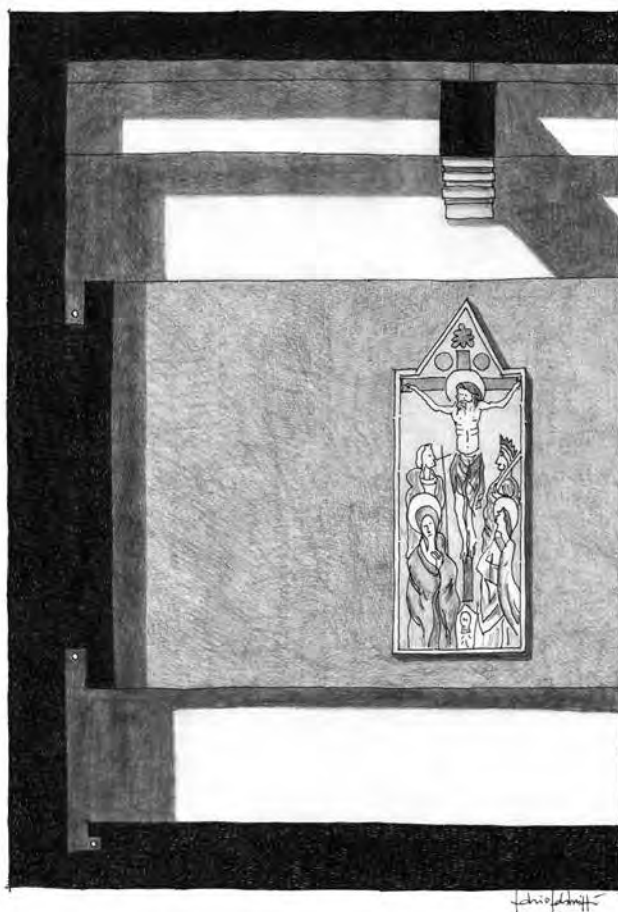
Il tema espositivo nelle sale dedicate agli arredi sacri, ai paramenti e alla gioielleria, viene risolto tramite un'armadiatura continua con struttura in acciaio satinato e tamponature in vetro. I diversi settori nei quali vengono suddivise le armadiature, possono diventare alternativamente delle bacheche espositive, dei riquadri informativi, degli schermi video, delle gigantografie che riproducono particolari dei pezzi esposti e finanche dei semplici schermi vetrati posti di fronte alle aperture esistenti. Tali aperture si presentano come delle piccole finestre dalla fattura domestica, del tutto inadatte ad un luogo espositivo. Per questo, si preferisce schermarle con una lastra vetrata traslucida che appartiene alla composizione del nuovo allestimento, piuttosto che lasciarle in vista, non impedendone però l'ingresso della



luce naturale, ma organizzando il tutto all'interno di una maggiore razionalità ed eleganza di insieme.

Anche l'attuale pinacoteca risente di una generale immagine rustica, considerata forse al momento della costituzione del Museo come un possibile valore di fondo appartenente a tutto l'insieme. La proposta di nuovo allestimento non condivide assolutamente tale punto di vista, in quanto cerca di smorzare il più possibile la generale dimensione vernacolare propria della canonica di campagna che attualmente il Museo presenta, intesa in questo contesto non come un valore ma al contrario, come un rumore di fondo capace di svilire la qualità delle opere che vi sono mostrate.

Per questo, le opere pittoriche vengono disposte su una sorta di fascia continua dipinta di grigio antracite, la



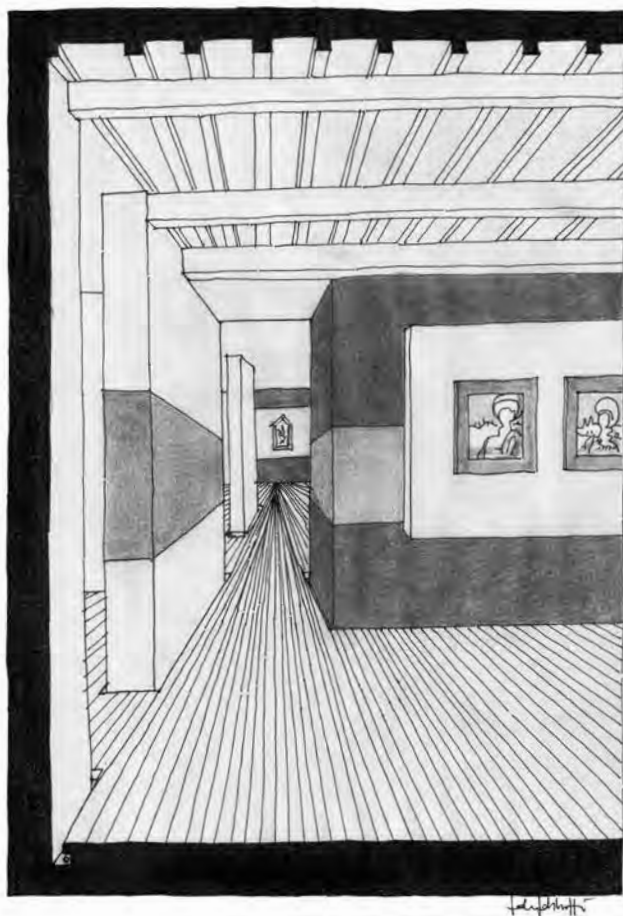
quale si stacca dalla retrostante parete esistente, finita ad intonaco bianco. Linee continue di luce artificiale vanno a segnare la giustapposizione tra il nuovo tema di sfondo e l'esistente, enucleando nello spazio uno sfondo neutro e accomunante contro il quale i colori accesi delle tavole e delle tele prendono vigore.

La fascia continua grigia che funziona da sfondo alle opere, si appoggia a sua volta su un'ulteriore fascia continua realizzata in pietra serena, la quale viene annegata a filo intonaco nelle pareti esistenti. L'impiego di tale tema risponde alla necessità di dare una continuità di fondo alle diverse sale, le quali, pur essendo dedicate all'esposizione di opere diverse, vogliono dichiarare l'appartenenza ad una medesima logica progettuale.



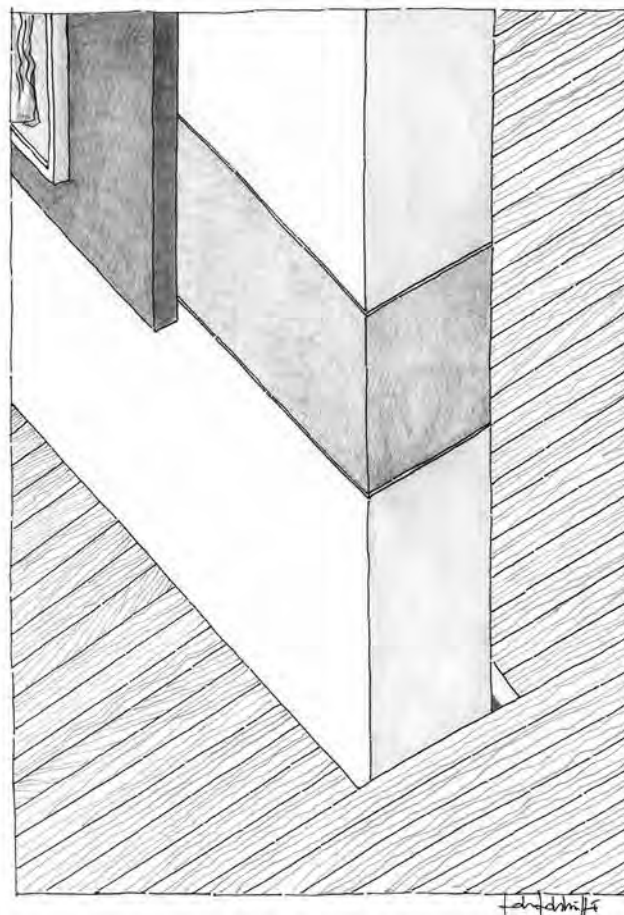
La pinacoteca è attualmente illuminata naturalmente da una grande vetrata ottenuta dal tamponamento di una loggia aperta verso la valle. Con la proposta, si immagina di sostituire la protezione di tale apertura, oggi schermata con una struttura di vetri satinati piombati di gusto neo-medievale, con una nuova struttura in metallo, vetro e legno, in modo da aumentare la radiazione luminosa naturale in ingresso nella sala e da rendere fruibile il rapporto visivo con il paesaggio circostante.

Si ipotizza inoltre, l'intera tinteggiatura in bianco dei soffittigli nei attualmente smaltati in marrone, ad eccezione degli innesti successivi metallici, i quali vengono dipinti nello stesso grigio antracite della pannellatura di sfondo, in modo da dare maggiore luminosità agli ambienti e rendere l'architettura del contenitore la più neutra



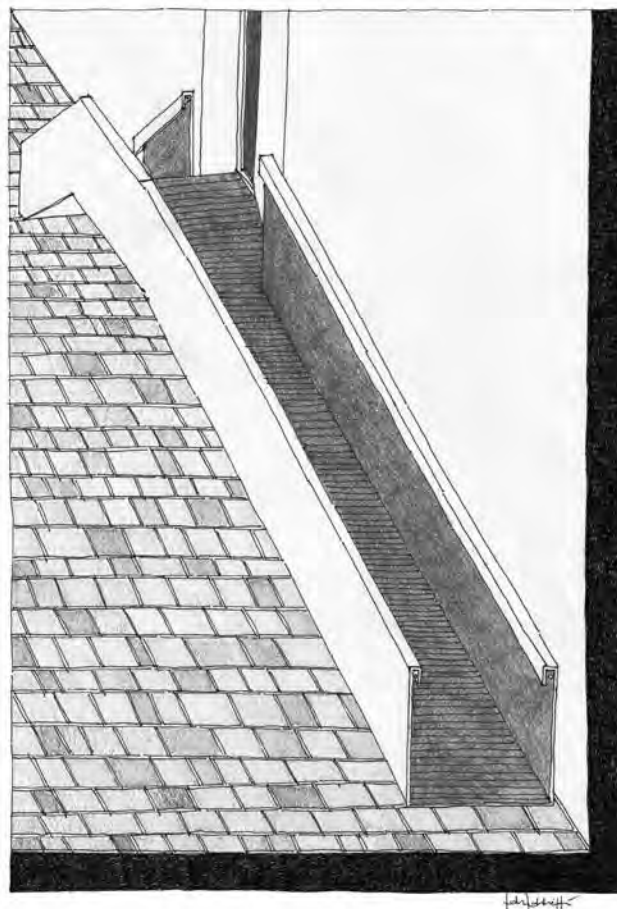
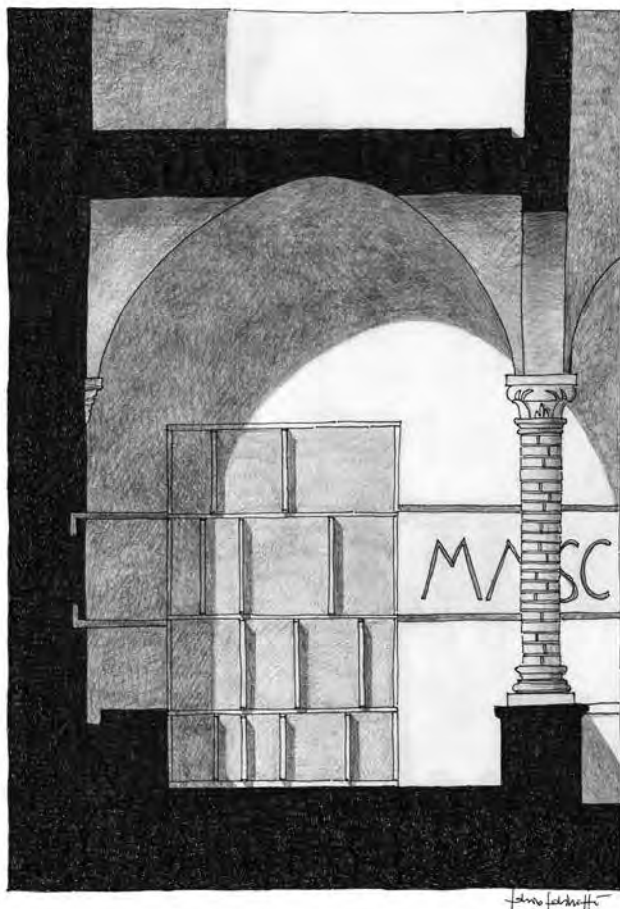
possibile, in modo da fare risaltare le “voci” delle singole opere esposte.

Il percorso di visita prosegue in due differenti direzioni, ovvero, attraversando il nuovo bookshop per arrivare nello spazio del chiostro, oppure proseguire attraverso una nuova area cuscinetto, ottenuta semplicemente schermato a vetri l’apertura del chiostro sulla piazza insieme alla sua prima campata. Questo permette la creazione di una zona di disimpegno che senza uscire all’aperto come invece avviene adesso, consente di raggiungere direttamente il piano interrato, destinato nella proposta a mostre temporanee e a ospitare eventi vari, oppure al primo piano, interamente dedicato anch’esso nella nuova proposta, ad area comunitaria, dotata di una sala polifunzionale per incontri, conferenze e seminari,



insieme a molte zone destinate ad attività laboratoriali. I tre livelli su cui si articolerebbe la sistemazione del nuovo museo, possono essere raggiunti anche con il nuovo ascensore disposto in una zona di servizio che non va ad interferire con le aree espositive.

Una volta raggiunto il chiostro, il percorso espositivo prosegue nei suoi 4 lati, caratterizzati da una nuova seduta lineare in pietra che corre lungo le murature perimetrali, sopra la quale corre a sua volta un’ulteriore fascia metallica annegata a filo dell’intonaco e retroilluminata, la quale funziona da elemento narrativo che riporta oltre al nuovo logo del Museo e a tutte le altre indicazioni per la visita, anche le piante dell’intero complesso museale. L’itinerario espositivo prosegue poi nella limitrofa Chiesa dei Santi Jacopo e Filippo, raggiungibile tramite



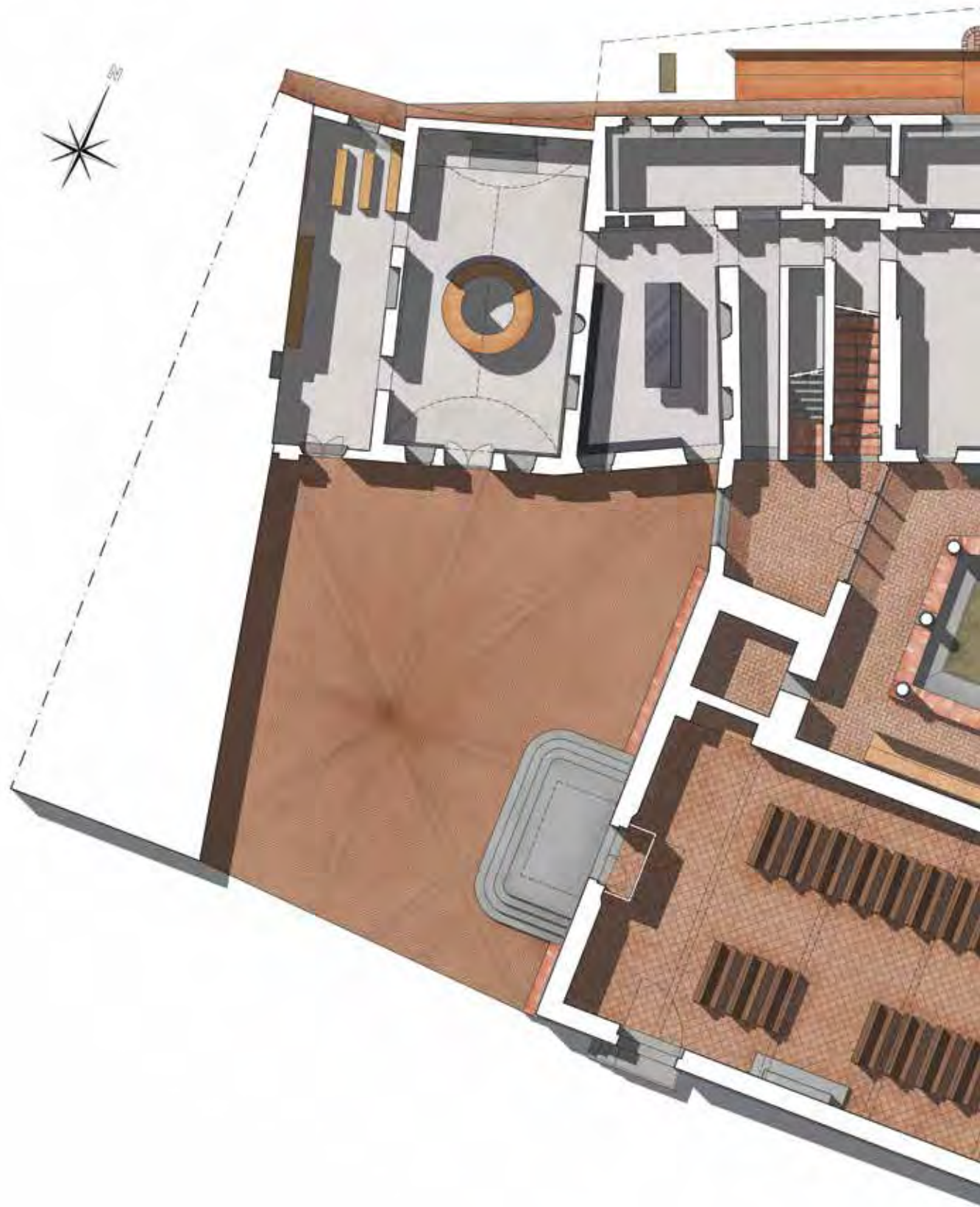
una nuova rampa metallica collocata direttamente nel chiostro e con la quale è possibile superare il dislivello presente tra il suo piano di calpestio e il pavimento della chiesa.

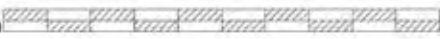
Si è voluto dare la possibilità di visitare la chiesa direttamente dal Museo perché attualmente, il pezzo *clou* dell'intera collezione esposta nello stesso Museo è stato collocato sopra l'altare principale. Si tratta di uno splendido Crocifisso ligneo, di autore ignoto ma accostato tradizionalmente ai prodotti di scultura federiciana prossimi a Nicola Pisano e solo da pochi anni a questa parte alla produzione giovanile di Arnolfo di Cambio.

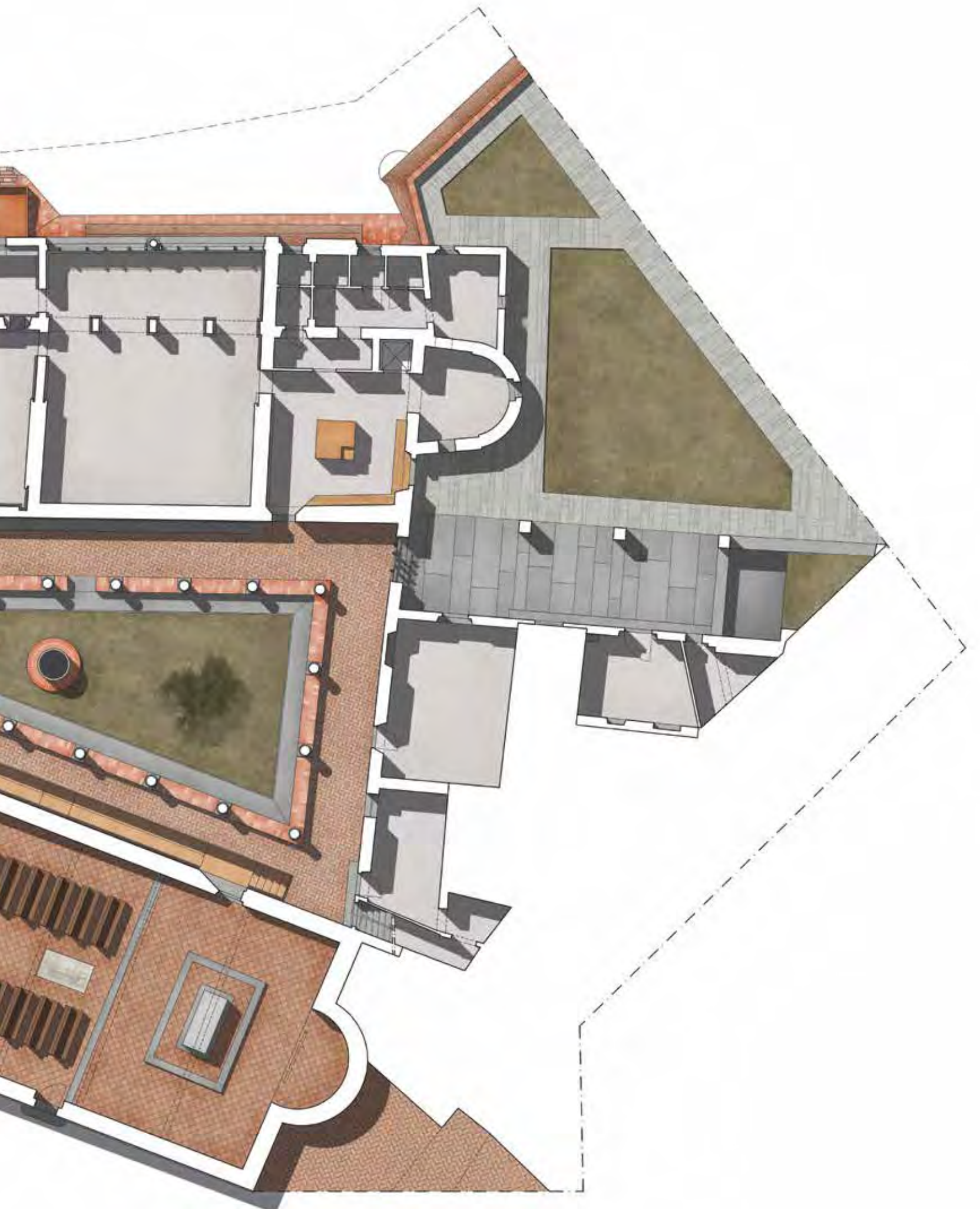
Chi percorrerà la rampa inclinata, potrà visivamente entrare già in contatto con l'opera attraverso la strombatura ricavata nello spessore murario della chiesa,

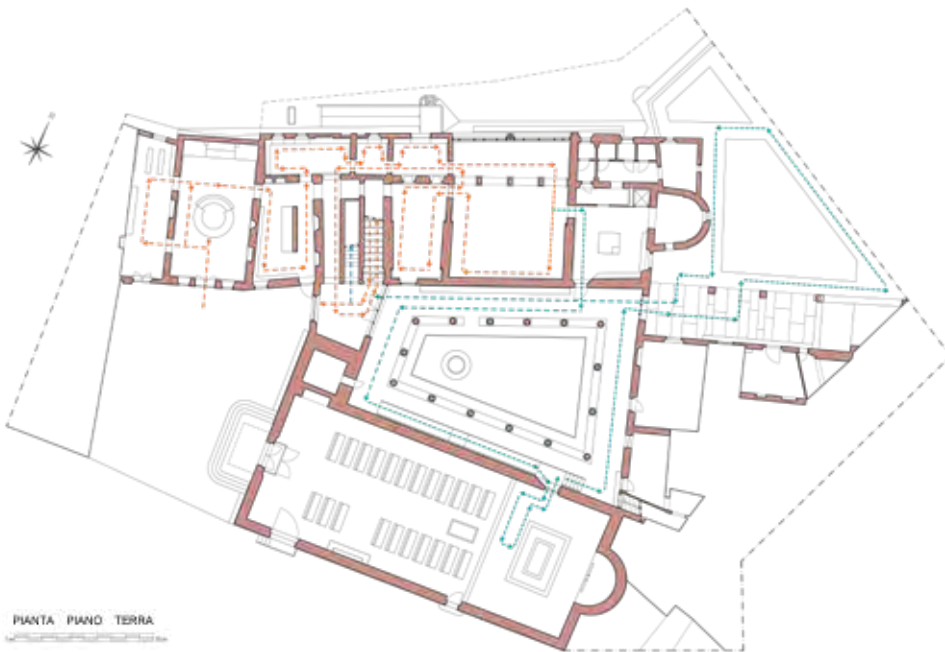
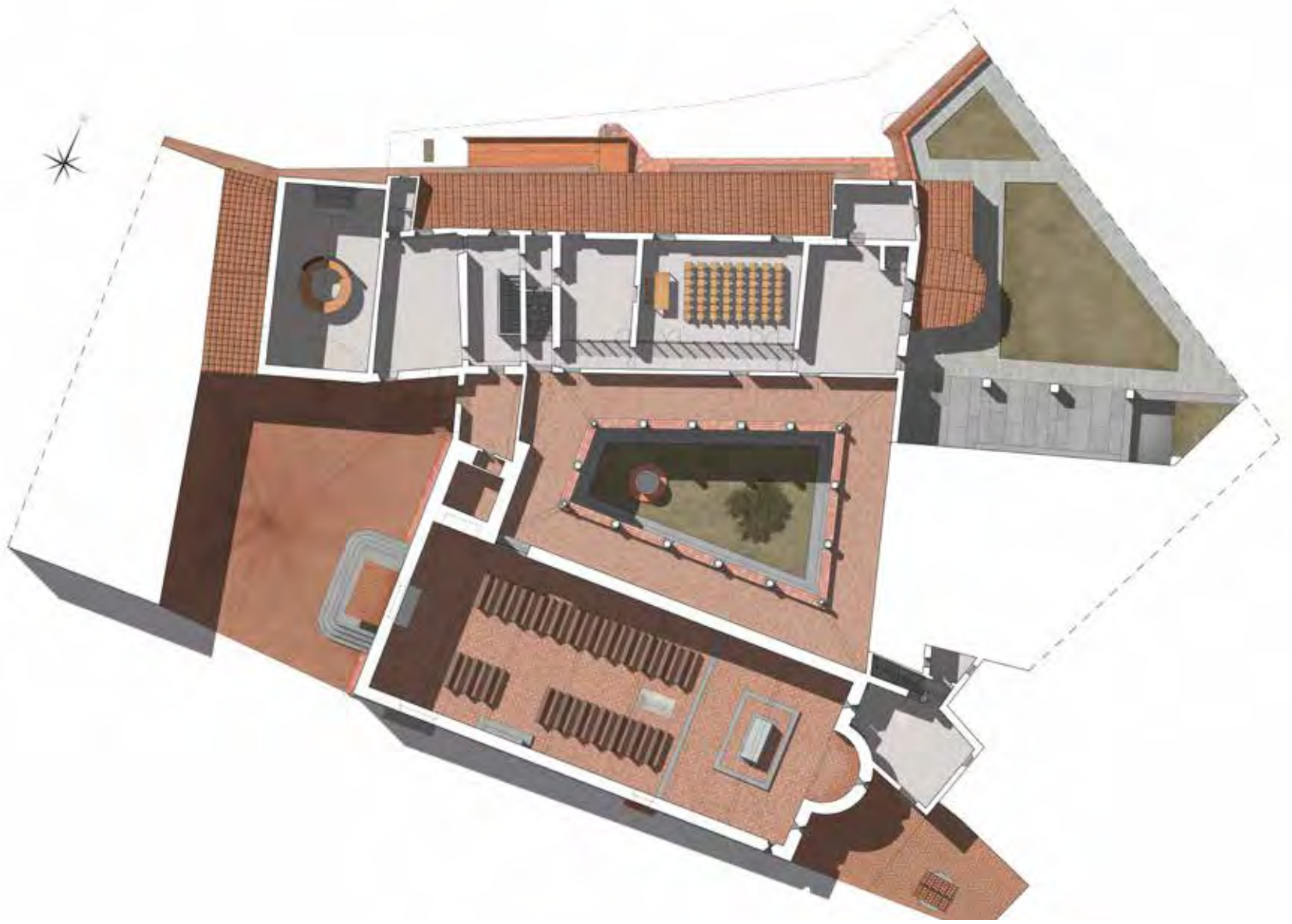
predisponendosi alla sua diretta contemplazione la quale avverrà solo dopo avere oltrepassato il varco vetrato. Un espediente questo, che consente non solo di mettere in contatto due ambiti tradizionalmente non collegati tra loro, ma anche di prepararsi all'esperienza di visita centellinando e assaporando il valore emotivo dell'opera fin dal suo avvicinamento.

Preesistenze architettoniche, pezzi d'arte, tracce di epoche passate, ma anche elementi del presente e visioni future, cercano di legarsi tra loro all'interno di una stessa narrazione grazie al nuovo progetto museografico, il quale cerca di non prendere mai il sopravvento rispetto alla natura della sua stessa essenza, ovvero, quella legata al semplice atto dell'interpretazione e della comprensione delle opere e degli oggetti messi in mostra.

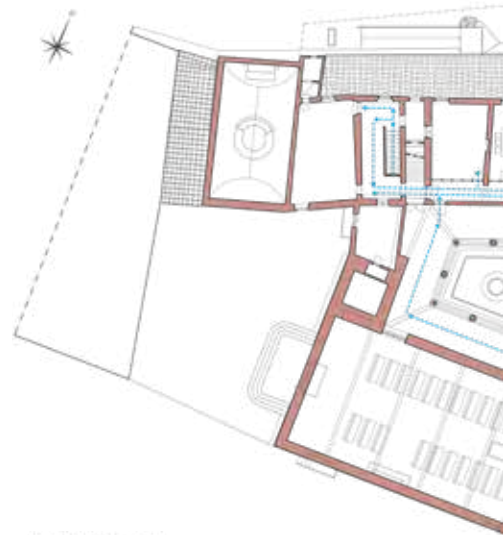


1 m  10 m

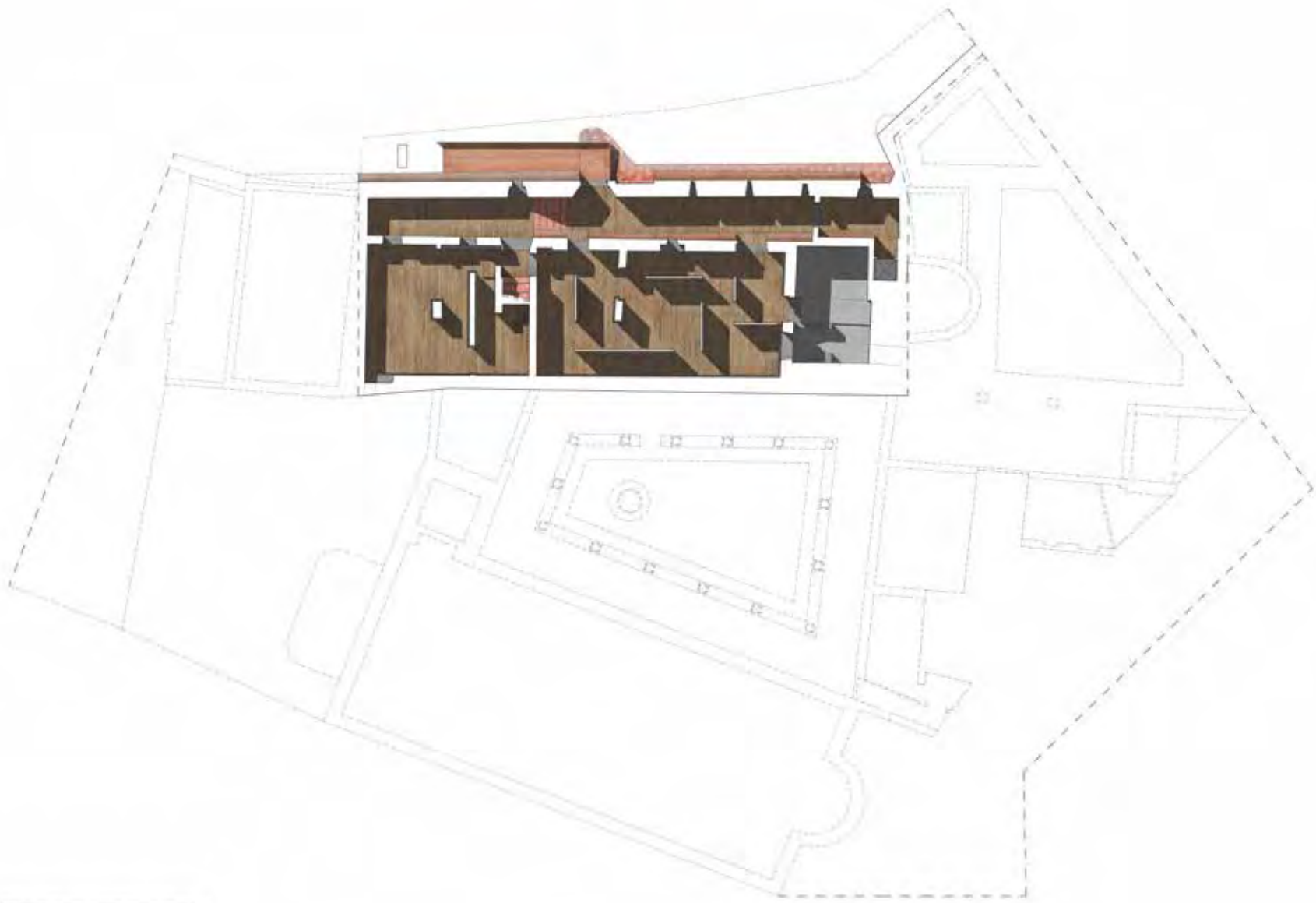




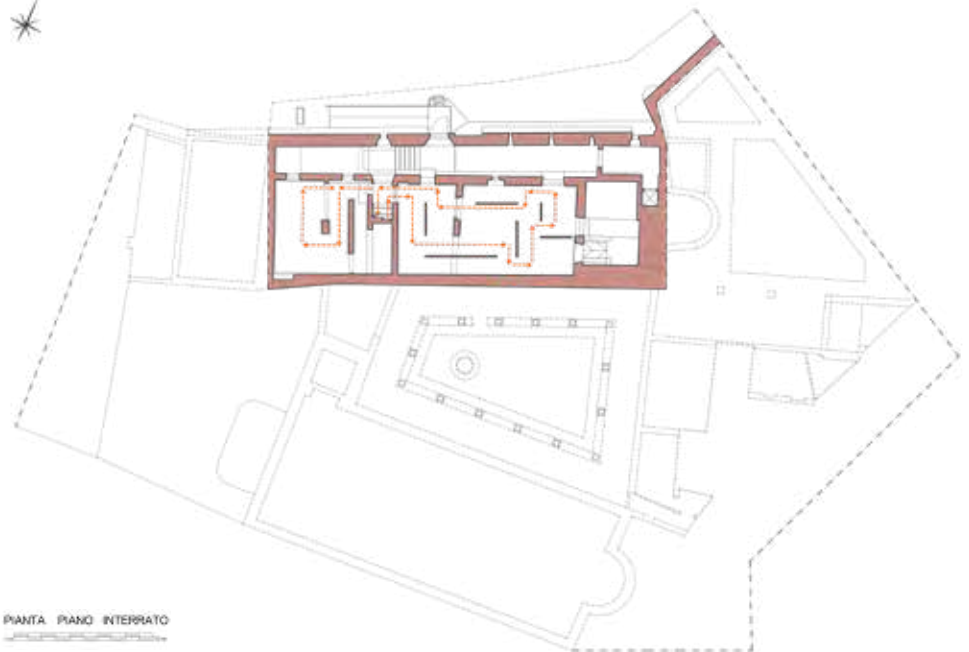
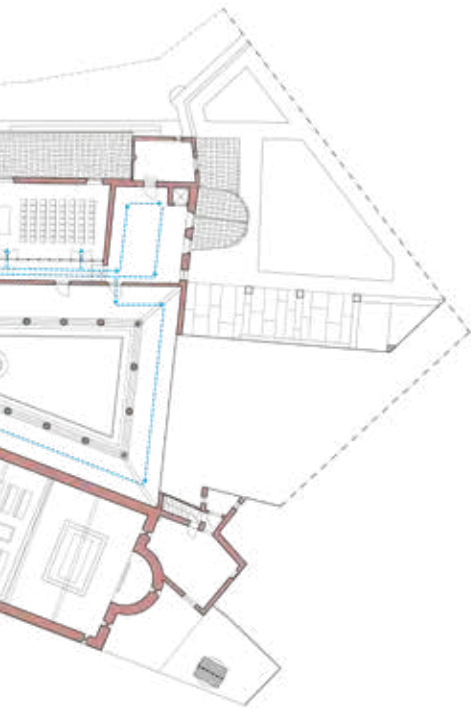
PIANTA PIANO TERRA



PIANTA PIANO PRIMO



1 m 10 m



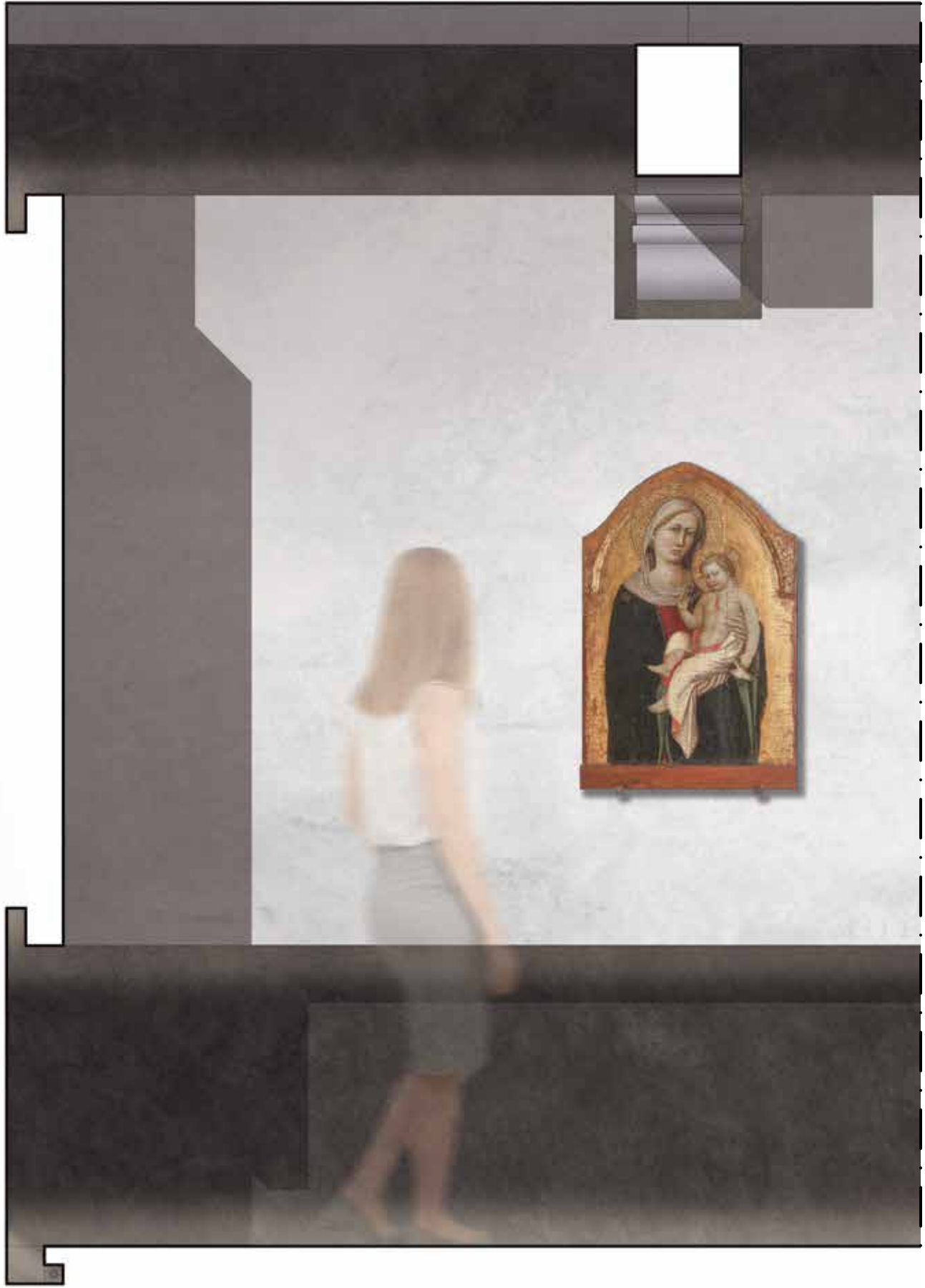
PIANTA PIANO INTERRATO

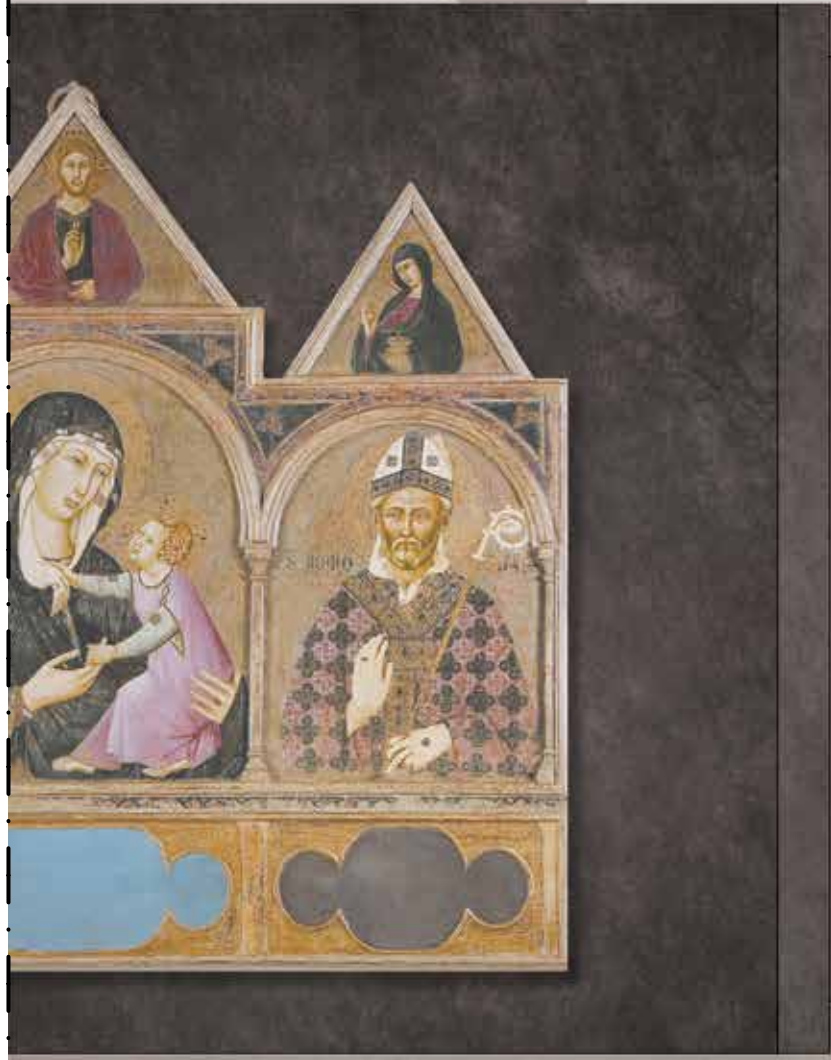


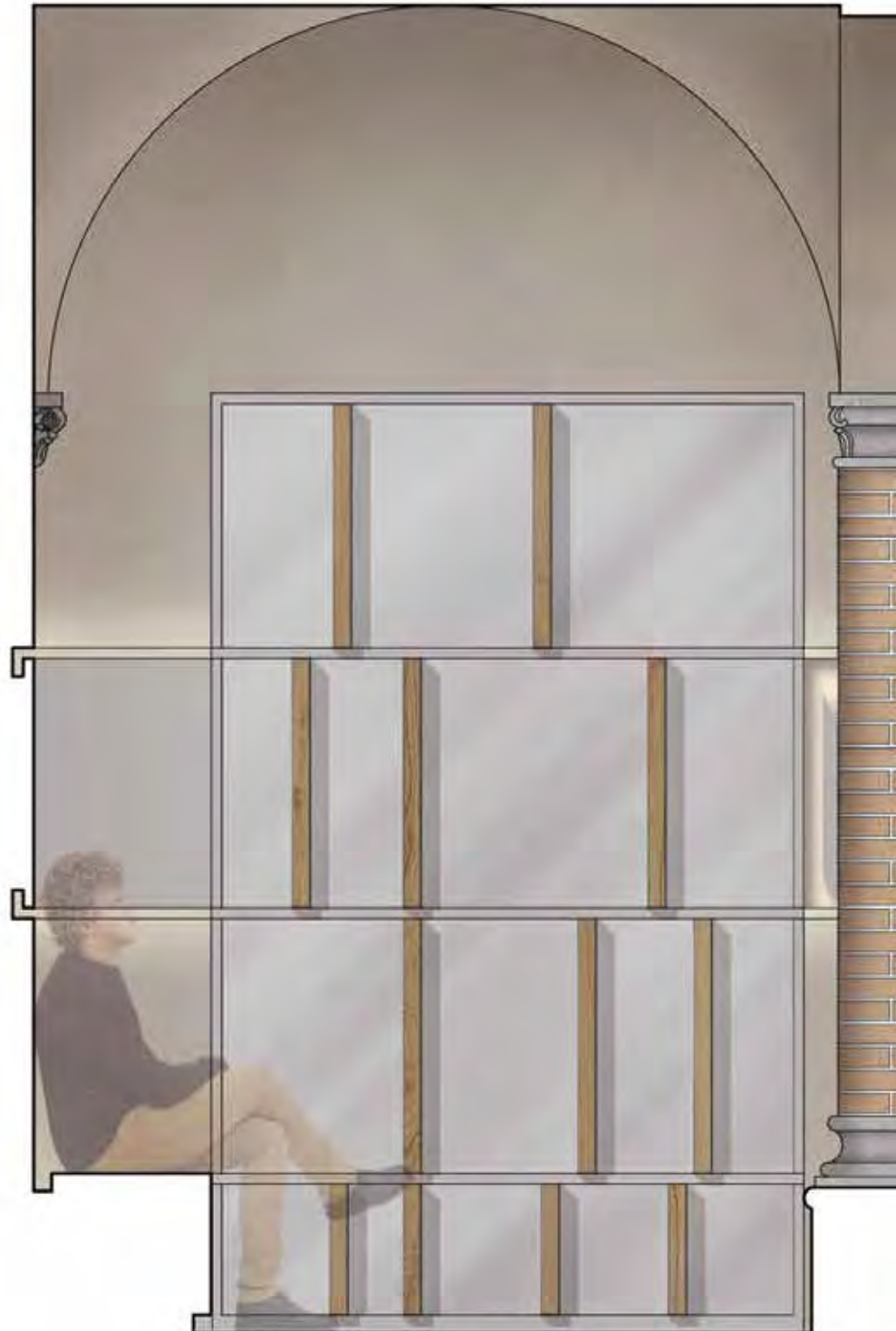
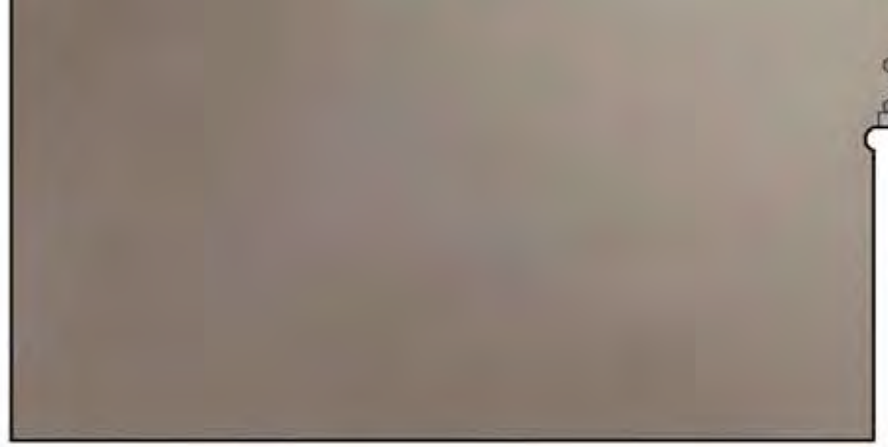
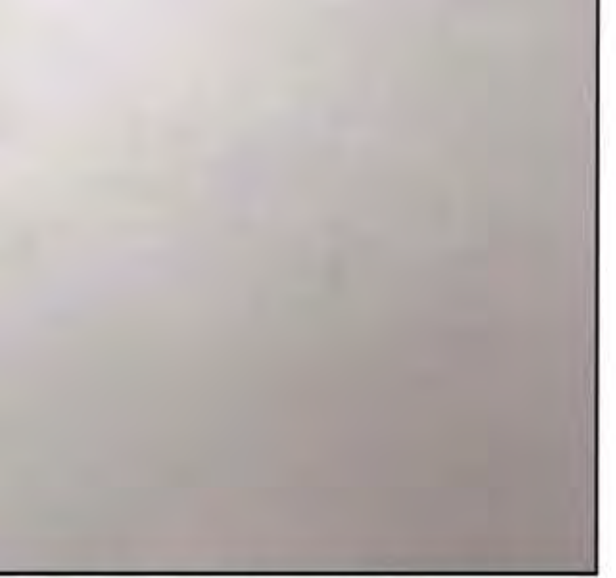














MASC







MASC









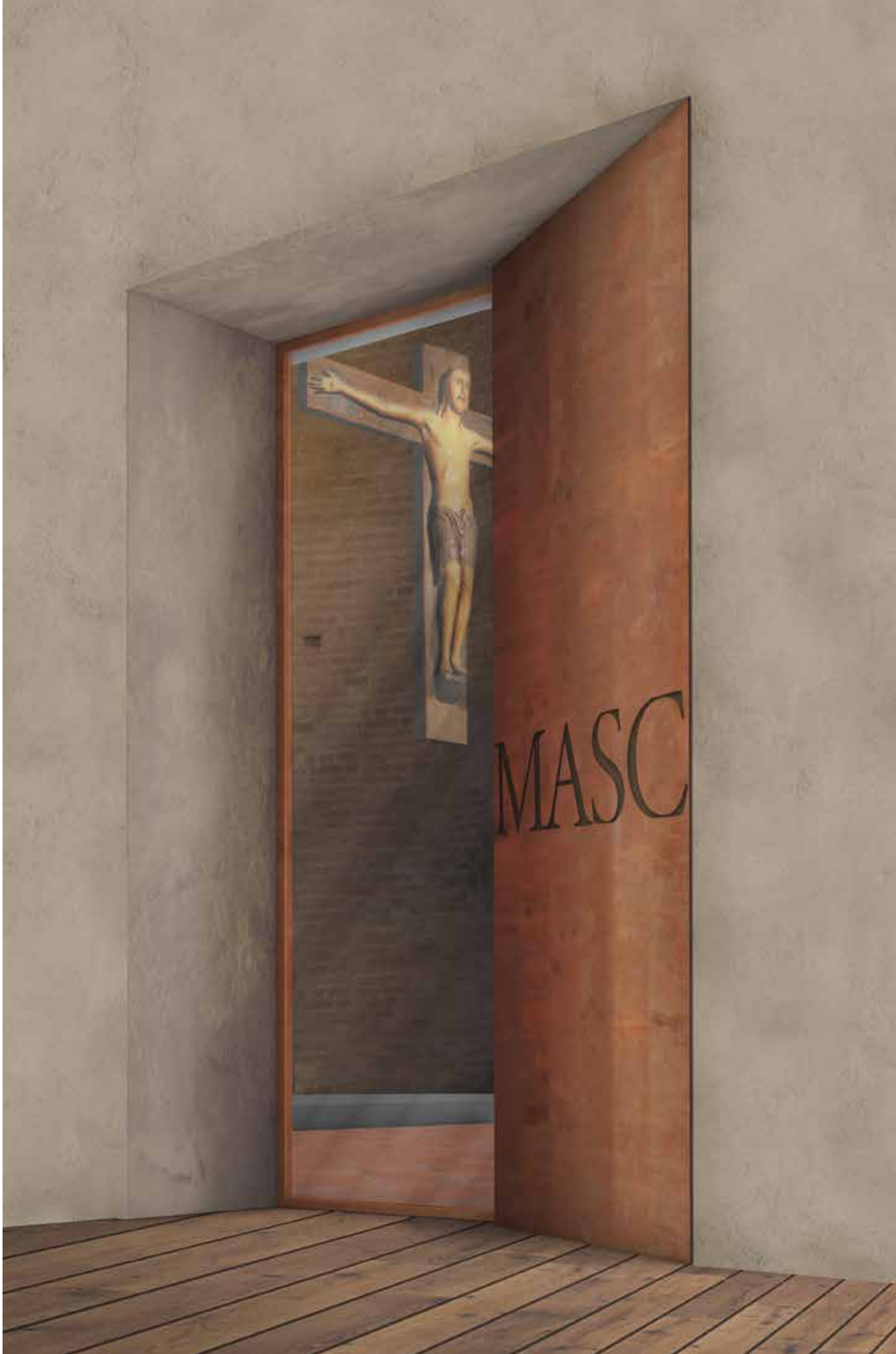




MASC







MASC

RIDEFINIZIONE ALLESTITIVA
DEL MUSEO DI ARTE SACRA E RELIGIOSITÀ POPOLARE
BEATO ANGELICO DI VICCHIO

Contributo alla Ricerca – DIDA – Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze e Arcidiocesi di Firenze

Coordinamento scientifico e progettuale
Fabio Fabbrizzi

Progetto
Fabio Fabbrizzi, Francesco Bruni

Consulente
Alessandro Cocchieri

Direttore del Museo di Arte Sacra e Religiosità Popolare Beato Angelico di Vicchio



Andea Della Robbia, *San Giovanni Battista*, primo decennio secolo XVI, terracotta invetriata

IL BISOGNO DI DURATA

TRAMANDARE E INNOVARE A VANTAGGIO DELLE NUOVE GENERAZIONI

Filippo Carlà Campa

Sindaco del Comune di Vicchio

I bisogni umani profondi come bussola dell'azione amministrativa

L'azione di un'Amministrazione Comunale ha riferimenti condivisi da tutti: l'idea di una migliore manutenzione del manto stradale della rete viaria comunale, l'innalzamento della qualità dei servizi comunali, l'offerta di sostegno supporto alle fasce più fragili della popolazione, solo per fare alcuni esempi.

La discussione pubblica, anche su questi fronti di impegno amministrativo universalmente condivisi come prioritari, è di solito comunque vivissima: ognuna di queste attività può essere fatta in tanti modi differenti, e quindi, ammesso che tali attività sono considerate necessarie da tutti, anche in questo ambito di attività è molto difficile concordare universalmente, anche in piccole comunità.

Si tratta di attività che riguardano bisogni umani evidenti: se un cittadino è in grave difficoltà economiche, se non ha i soldi per fare la spesa e portare il cibo in tavola non si può dire "non sono d'accordo", così come anche non si obietta niente se una frana interrompe la strada che è necessario percorrere per arrivare a casa o a lavoro. Bisogna intervenire e subito. Sui bisogni umani fondamentali, insomma non c'è, o almeno non ci sarebbe, molto da discutere.

C'è invece da confrontarsi molto quando si passa a considerare un altro tipo di bisogni, quelli profondi. Con questa espressione, Bisogni Profondi, intendiamo quelli che vanno oltre il semplice svolgimento delle attività

quotidiane, quelle necessarie al mero sostentamento e allo svolgimento delle attività pratiche di vita. E di questi bisogni, quelli profondi, nel corso della nostra Amministrazione, ne abbiamo individuato un elenco, che è il seguente: innovazione etica, comunità, educazione, nuovi stili di vita, impatto politico, riconciliazione, sacrificio, passione, fiducia, autenticità, spirito di servizio, crescita personale, gioia, durata, eccellenza, salvezza.

Ed è proprio in base a questa griglia di sedici valori che ci chiediamo: a cosa serve un Museo? Che senso ha investire per rinnovarlo? Ne vale davvero la pena?

Le cose che non sono semplicemente cose

La storia degli artefatti comincia circa tre milioni di anni fa. Gli utensili appaiono subito in grande abbondanza. L'uomo è fin dal principio produttore di cose. La storia dell'interesse umano per degli oggetti che non sono delle cose, pur risalendo anch'esso a questo tempo, è tuttavia incomparabilmente più breve.

La produzione di oggetti che rappresentano l'invisibile testimoniano dell'emergenza della cultura nel senso proprio del termine.

Il cambiamento che si produce nel Paleolitico superiore dev'essere considerato fondamentale. In effetti la vita materiale degli uomini era fino ad allora tutta chiusa nel visibile.

Ora, a partire dal Paleolitico superiore, l'invisibile si trova, per così dire, proiettato nel visibile, perché esso è

ormai rappresentato all'interno stesso di questo da una categoria specifica di oggetti.

In altri termini, una divisione appare all'interno stesso del visibile. Da un lato ci sono delle *cose*, degli *oggetti utili*, tali cioè che possono essere consumati o servire a procurarsi dei beni di sussistenza, o a trasformare delle materie grezze in modo da renderle consumabili, o ancora proteggere contro le variazioni dell'ambiente. Da un altro lato vi sono dei *semiofori*, degli *oggetti che non hanno utilità* nel senso che è stato ora precisato ma che rappresentano l'invisibile, sono cioè *dotati di un significato* non essendo manipolati ma esposti allo sguardo, non subiscono usura. L'attività produttiva si rivela dunque ora orientata in due sensi differenti: verso il visibile, da una parte; verso l'invisibile, dall'altra; verso la massimizzazione dell'utilità o verso quella del significato. I due orientamenti, pur potendo coesistere in taluni casi privilegiati, sono tuttavia il più delle volte opposti tra loro.

Più significato si attribuisce a un oggetto, meno ci s'interessa alla sua utilità.

Questa è una sintesi di alcuni dei concetti espressi da Krzysztof Pomian, filosofo e storico, nel suo libro "Collezionisti, amatori e curiosi", nel quale sistematizza una realtà che tutti intuiamo: gli oggetti prodotti dall'essere umano appartengono a due classi differenti e proprio ad una di queste appartengono gli oggetti che riponiamo e troviamo e ammiriamo nei musei. Nei musei ammiriamo oggetti inutili.

Ma, come sostiene Pomian, questa inutilità è ben lontana dalla mancanza di funzione: è un'altra funzione. Gli oggetti che troviamo nei musei hanno la funzione, importantissima, di collegare il mondo visibile a quello invisibile. Sono un ponte tra i due mondi che ogni essere umano, in qualche modo, abita.

Il Museo di Arte e Religiosità Popolare Beato Angelico di Vicchio

Il nostro Museo ha una storia particolare: è la collezione delle opere di arte sacra e degli oggetti necessari al culto

che si trovavano nelle pievi, nelle piccole chiese e cappelle del nostro territorio e che, dopo l'abbandono delle campagne da parte dei nostri contadini, sono state progressivamente chiuse e non più adibite alla loro funzione religiosa. Questo patrimonio rischiava di essere danneggiato, rubato, perduto e per questo, ormai da più di venti anni, il nostro Museo accoglie e protegge questi oggetti. Evidentemente si tratta di oggetti che testimoniano il rapporto tra mondo visibile e invisibile che ha caratterizzato i nostri antenati: oggetti devozionali, e tra questi molte opere d'arte, che riguardavano il sentimento e la pratica religiosa. Semiofori del passato, ma semiofori ancora oggi. Nel transitare dalle loro collocazioni originarie, i luoghi di culto, a quella museale, questi oggetti hanno infatti assunto un valore diverso da quello strettamente religioso: la nuova sistemazione implica una diversa funzione che oggi è definibile in chiave storica, artistica, antropologica. Ma in ogni caso, sia che si tratti di arte, di storia, di antropologia, stiamo parlando del mondo invisibile, di semiofori, dove i significati oltrepassano la sfera del valore d'uso.

Investire per tramandare l'invisibile

A questo punto occorre affrontare nuovamente, alla luce di queste precisazioni la riflessione circa il significato economico della Collezione contenuta nel nostro Museo: come comunità, dobbiamo investire quella somma, considerevole, necessaria alla ristrutturazione del nostro Museo?

Sì, perché tale ristrutturazione è necessaria: anche i musei, e anche il nostro, invecchiano.

Il nostro Museo ha bisogno di diventare più accogliente, maggiormente capace di focalizzare l'attenzione del visitatore sulle opere di maggiore pregio; ha bisogno di essere focalizzato sul suo tema; necessita di una migliore illuminazione. E, per quanto, come immaginiamo, ci saranno degli introiti derivanti dagli ingressi dei visitatori del Museo, sappiamo che assai difficilmente essi saranno così cospicui da giustificare, in termini di pura e semplice

sostenibilità economica, l'investimento necessario per sistemare tutto questo.

Dunque, a rispondere a questa domanda deve essere certamente l'Amministrazione Comunale: chi amministra deve prendere decisioni che sappiano collocarsi al di là della ricerca di un facile consenso, puntando alla creazione di valore nel lungo periodo, soddisfacendo valori profondi. E nel nostro caso, riteniamo che stiamo parlando del Bisogno Profondo di Durata.

Il bisogno di durata

“Quando uscivi dalla porta del retro di casa, da un lato trovavi un abbeveratoio di pietra in mezzo a quelle erbacce. C'era un tubo zincato che scendeva dal tetto e l'abbeveratoio era quasi sempre pieno, e mi ricordo che una volta mi fermai lì, mi accovacciai, lo guardai e mi misi a pensare. Non so da quanto tempo stava lì. Cento anni. Duecento. Sulla pietra si vedevano le tracce dello scalpello. Era scavato nella pietra dura, lungo quasi due metri, largo suppergiù mezzo e profondo altrettanto. Scavato nella pietra a colpi di scalpello.

Era scavato nella pietra dura, lungo quasi due metri, largo suppergiù mezzo e profondo altrettanto. Scavato nella pietra a colpi di scalpello. E mi misi a pensare all'uomo che l'aveva fabbricato. Quel paese non aveva avuto periodi di pace particolarmente lunghi, a quanto ne sapevo. Dopo di allora ho letto un po' di libri di storia e mi sa che di periodi di pace non ne ha avuto proprio nessuno. Ma quell'uomo si è messo lì con una mazza ed uno scalpello e aveva scavato un abbeveratoio di pietra, che sarebbe potuto durare diecimila anni. E perché? in che cosa credeva questo tizio? Di certo non credeva che non sarebbe cambiato nulla. Uno potrebbe pensare anche a questo. Ma, secondo me, non poteva essere così ingenuo. Ci ho riflettuto tanto. Ci riflettei anche dopo essermene andato da lì quando la casa era ridotta a un mucchio di macerie. E ve lo dico, secondo me quell'abbeveratoio è ancora lì.

Ci voleva ben altro per spostarlo, ve lo assicuro.

E allora penso a quel tizio seduto lì con la mazza e lo scalpello, magari un paio d'ore dopo cena, non lo so. E devo dire che l'unica cosa che mi viene da pensare è che quello aveva una specie di promessa dentro il cuore. E io non ho certo intenzione di mettermi a scavare un abbeveratoio di pietra. Ma mi piacerebbe essere capace di fare quel tipo di promessa. È la cosa che mi piacerebbe fare più di tutte.”

Questo brano è tratto dal romanzo di Cormac McCarthy, “Non è un paese per vecchi” e credo che descriva con molta esattezza l'idea che tutti, come esseri umani, avvertiamo la necessità di lasciare qualcosa a chi verrà dopo di noi.

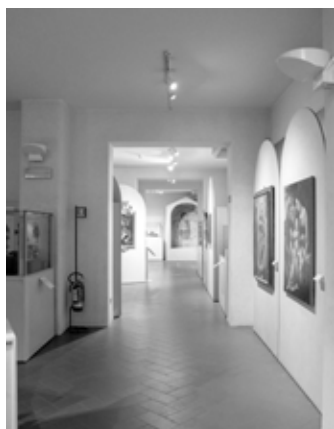
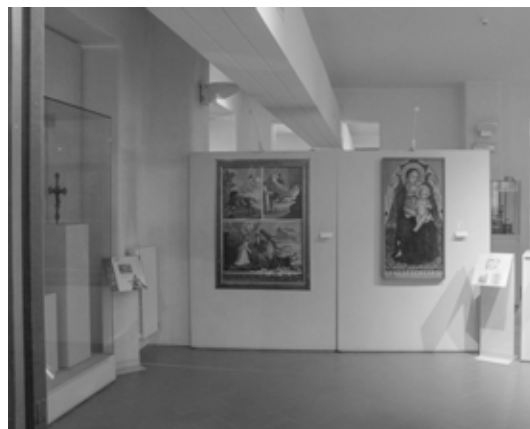
Nel nostro caso, quello del nostro Museo, non si tratta di qualcosa creato direttamente da noi, ma di qualcosa che abbiamo ricevuto in eredità dai nostri antenati. Il discorso però non cambia: l'abbeveratoio in pietra che siamo chiamati a realizzare è il contenitore di tali opere, il Museo.

Come dicevamo, un'Amministrazione Comunale può e deve assumere decisioni lungimiranti, anche a costo di sfidare il sentire comune e l'opinione oggi largamente diffusa che siano i bisogni pratici, quelli visibili, a dovere ricevere la priorità assoluta nelle scelte di investimento di una comunità.

Però c'è qualcos'altro che un'Amministrazione Comunale deve fare prima di decidere di investire nell'ambito dei bisogni profondi e dell'invisibile: deve cercare di rendere il più possibile consapevoli i cittadini circa l'importanza di quel Bisogno Profondo. Solo dopo avere fatto questo, si potrà veramente decidere se sia, o quanto sia prioritario, investire per soddisfarlo.

Ed è proprio quello che intendiamo fare: dopo avere richiesto la progettazione dell'intervento necessario per portare nel futuro il nostro Museo, vogliamo poi intraprendere un percorso condiviso con i nostri concittadini per interrogarci circa la sua opportunità.

Perché crediamo che le azioni siano importanti ma che i motivi, le intenzioni, le promesse dentro al cuore di chi le compie lo siano ancora di più.

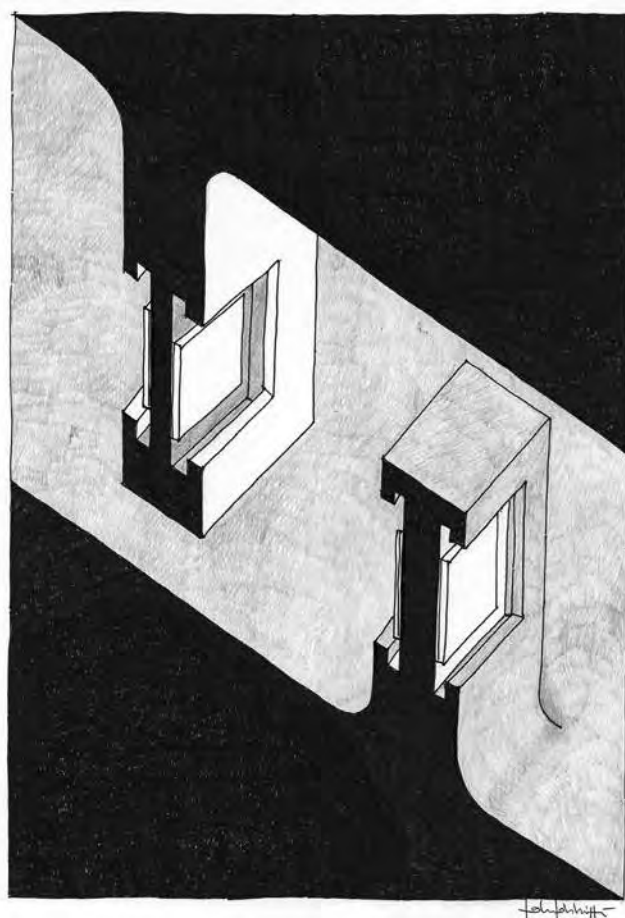


IL MUSEO DI ARTE SACRA E RELIGIOSITÀ POPOLARE BEATO ANGELICO DI VICCHIO

Fabio Fabbrizzi

L'attuale Museo di Arte Sacra e Religiosità Popolare Beato Angelico si trova appena fuori del tessuto urbano storico di Vicchio, a circa due terzi dell'asse viario che collega la stazione ferroviaria con la piazza della Vittoria. I suoi spazi si aprono al piano rialzato di un edificio che in origine ospitava la sede del Consorzio Agrario del capoluogo, mentre al piano superiore dello stesso fabbricato viene ospitata la Biblioteca Comunale intitolata a Don Lorenzo Milani che ne ospita anche una cospicua parte del fondo a lui dedicato. L'entrata avviene per mezzo di una rampa di accesso che permette il superamento del dislivello tra il piano stradale e quello del museo. Le richieste provenienti dall'Amministrazione Comunale nel proporre tale Studio di Fattibilità Progettuale, sono state dettate dalla necessità di aumentare la fruizione dello spazio museale, intervenendo sulla ridefinizione degli spazi interni e sulla progettazione degli elementi espositivi con lo scopo di valorizzare appieno le numerose opere d'arte contenute al suo interno e attualmente poco valorizzate a causa di un allestimento che risulta ormai obsoleto. Primo obiettivo nella ridefinizione allestitiva del Museo è stato quello di alleggerire notevolmente l'esposizione dei pezzi, limitandosi a quelli maggiormente significativi all'interno di una narrazione maggiormente unitaria e coerente. Ad

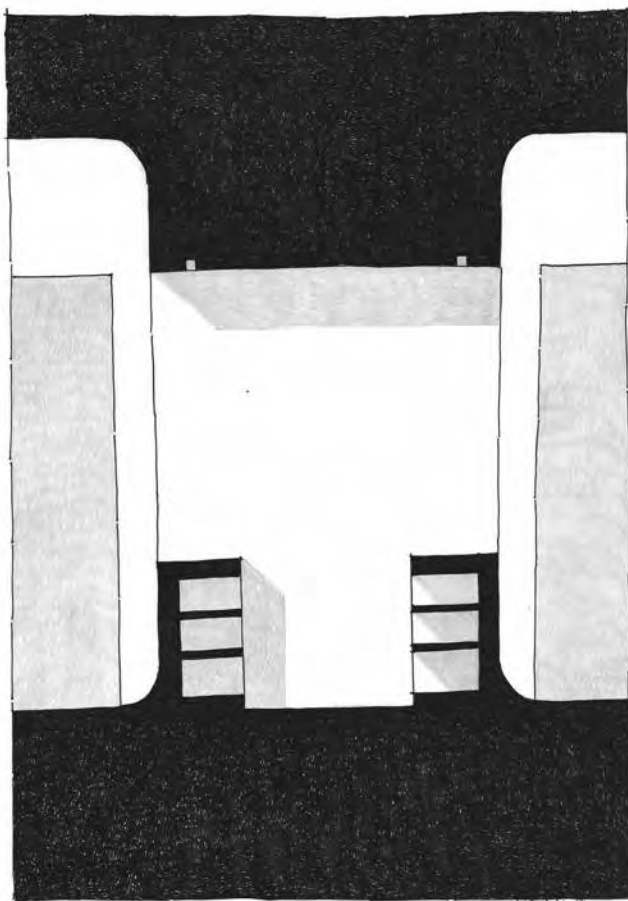
esempio, tra le diverse scelte è stato deciso di eliminare tutta l'attuale sezione dedicata ai ritrovamenti archeologici etruschi prevedendo di spostarli nel vicino e più idoneo Museo Archeologico di Dicomano. Così come gli innumerevoli arredi sacri e i molti paramenti liturgici sono stati notevolmente sfoltiti per dare maggiore respiro alle opere pittoriche e scultoree più importanti. Le scelte museologiche si basano sulle indicazioni del nuovo Direttore del Museo, Alessandro Cocchieri, prevedendo di procedere al ricollocamento delle opere disponendole per aree tematiche secondo un criterio cronologico. Il progetto infatti prevede la seguente suddivisione: Opere pittoriche dal XIV al XV secolo, Opere pittoriche dal XV al XVI secolo, Opere pittoriche del XVII secolo, Opere pittoriche dal XVII al XVIII secolo, Opere scultoree dal XIV al XIX secolo, Paramenti liturgici dal XVI al XX secolo, Arredi sacri dal XVI al XX secolo, Pitture murali del XV secolo. Fra i principali obiettivi del progetto vi è quello di ristabilire un equilibrio dei flussi di visita in modo da facilitare il fruitore durante il percorso espositivo. Questo ha portato alla creazione di un desk che, oltre ad assolvere alla funzione di biglietteria e bookshop, incanala i flussi di entrata e di uscita e funge esso stesso da snodo baricentrico per l'articolazione degli spazi e dei percorsi. Per garantire la compresenza



di ambiti delimitati e la generale percezione della totalità dello spazio, così come per garantire alcune visuali preferenziali, l'intero spazio espositivo è stato progettato in modo da alternare elementi verticali ascendenti e discendenti – quasi a ricordare stalattiti e stalagmiti – che hanno la funzione di contenitori espositivi e che ritmano lo spazio interno. Questi, a soffitto e a pavimento, sono raccordati da uno “sguscio” che rende la percezione degli spazi ancor più fluida e organica, assolvendo inoltre ad una funzione pratica, poiché impedisce al visitatore di avvicinarsi troppo all'opera, divenendo così elemento dissuasore. Le attuali aperture vetrate poste lungo il perimetro del museo sono state schermate inserendo davanti a queste i contenitori espositivi, bordati da piccoli telai metallici



con vetri satinati a chiudere il restante spazio in modo da filtrare totalmente la luce proveniente dall'esterno. I temi del “pavimento che sale” e del “soffitto che scende” vengono ulteriormente sottolineati dall'uso del colore. Mentre tutto quello che appartiene al piano di pavimentazione, comprese tutte le sue estrusioni, viene risolto con una finitura di resina color grigio antracite, tutto quello che appartiene al piano del soffitto, comprese anche in questo caso tutte le sue estrusioni, viene trattato ad intonaco liscio tinto di bianco. I due piani, e quindi i due colori, si compenetrano tra loro in una complessità che articola l'intero spazio museale, risolvendo l'interno all'insegna dell'alternanza cromatica e volumetrica delle diverse teche proposte. I chiaroscuri che si

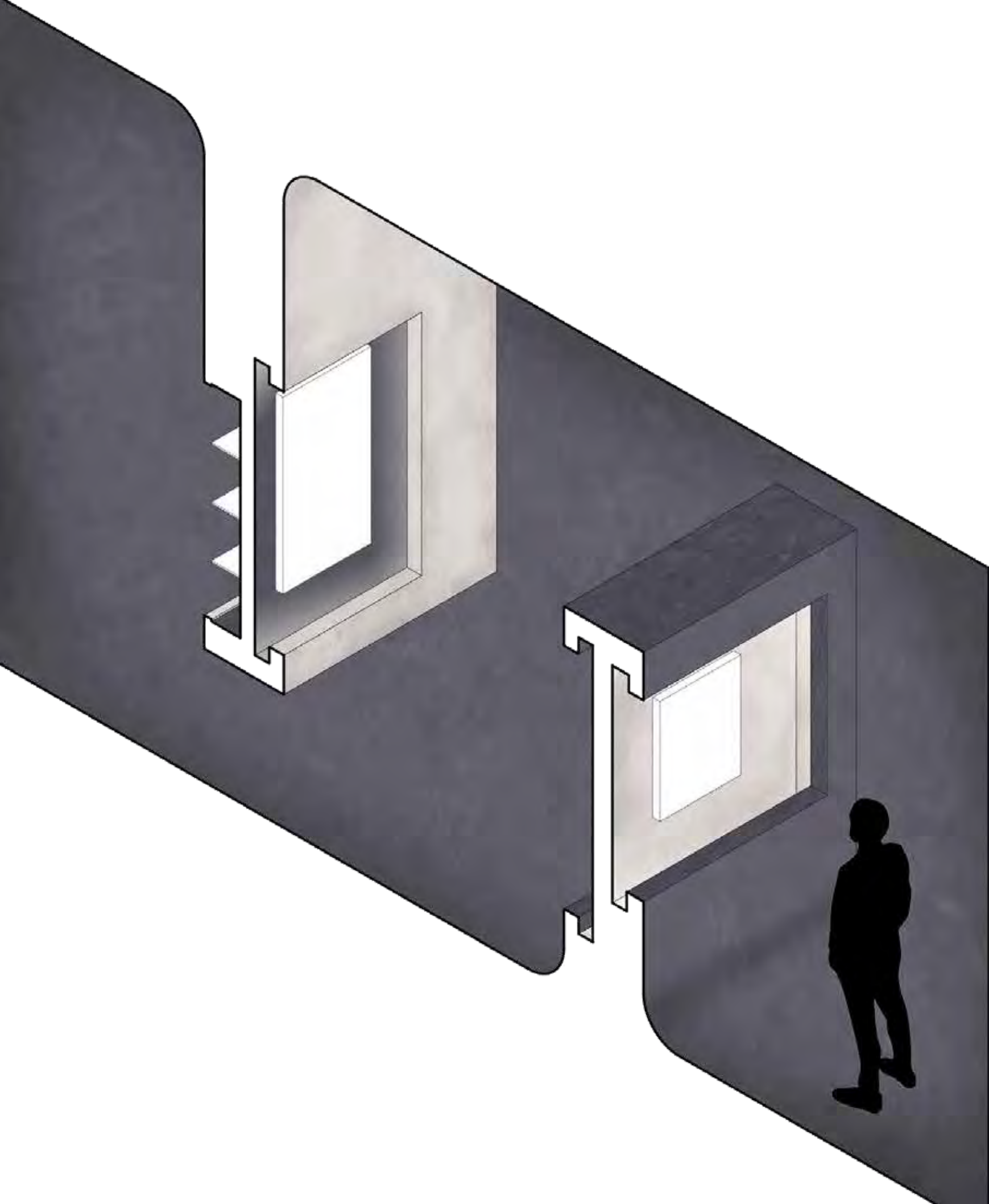


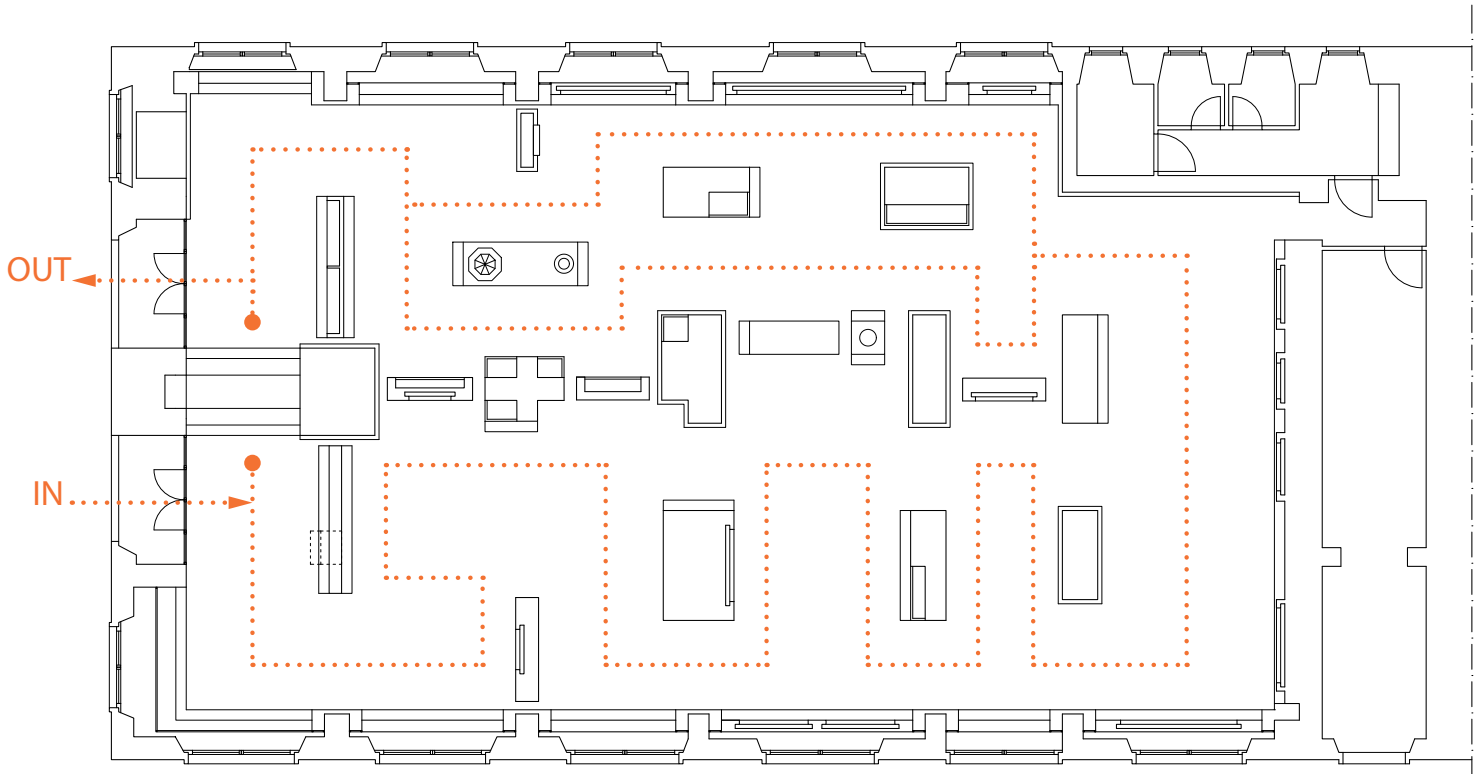
generano permettono di predisporre e guidare il visitatore nella contemplazione profonda delle diverse opere esposte.

La proposta entra in merito anche alla ridefinizione del volume esterno, per il quale si è pensato ad una riprogettazione dei prospetti con lo scopo di dare un'identità maggiormente riconoscibile al museo. Per farlo sono stati previsti dei pannelli in acciaio cor-ten che hanno la funzione di rivestire la parte basamentale e quella dell'esistente volume di accesso alla biblioteca,



mentre per il fronte longitudinale è stato ipotizzato l'impiego di ricorsi orizzontali sempre in acciaio cor-ten in modo da creare un lungo brise soleil a rivestire la fascia del piano terra. Nella fascia superiore, corrispondente alla biblioteca, si ipotizza di estrarre l'apertura delle finestre attraverso la creazione di volumi scatolari sempre in acciaio cor-ten. Su due dei pannelli di cor-ten che rivestono l'edificio si ipotizza di incidere il nuovo logo del museo, anch'esso ideato appositamente nell'ambito di questo progetto.



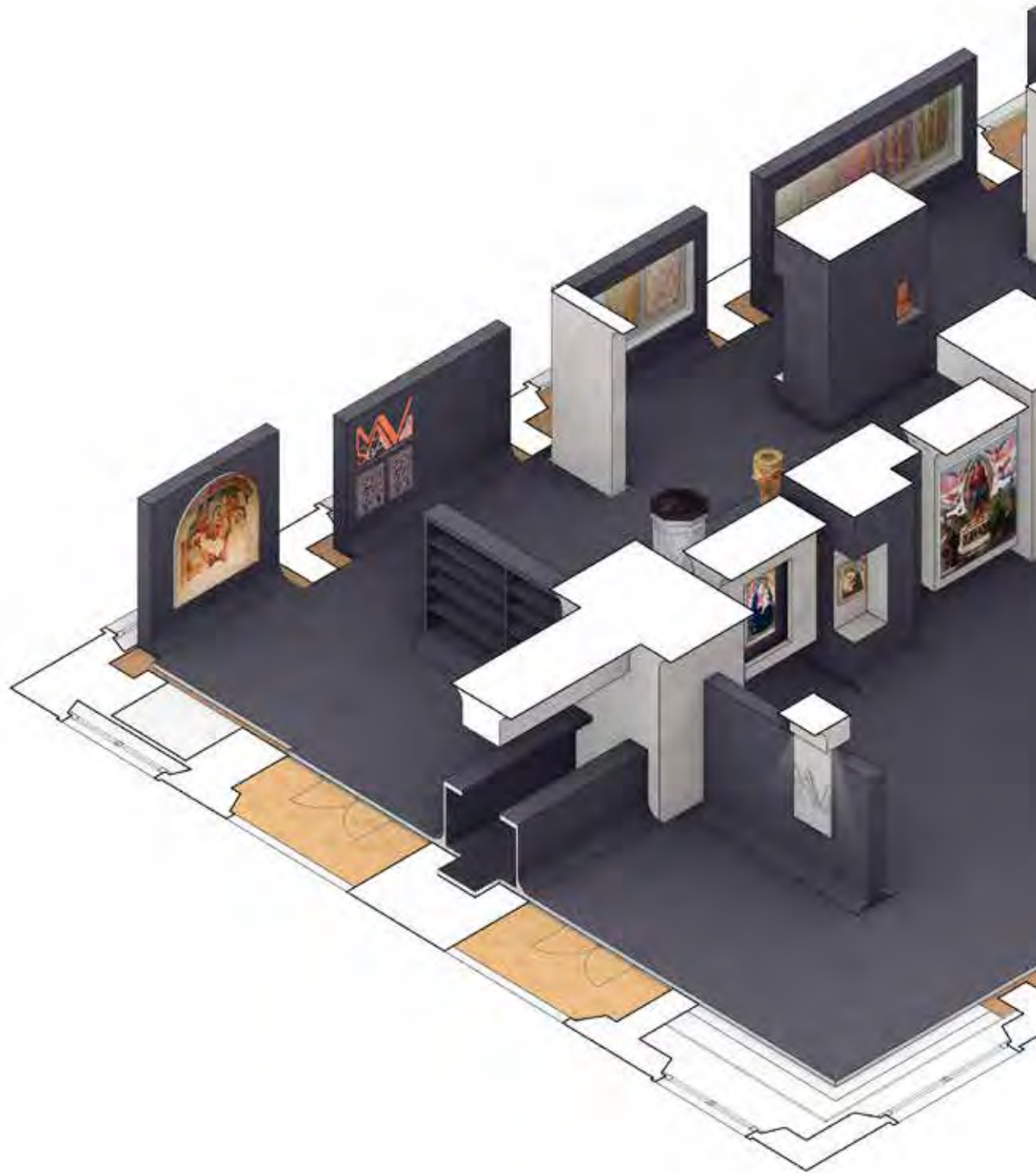




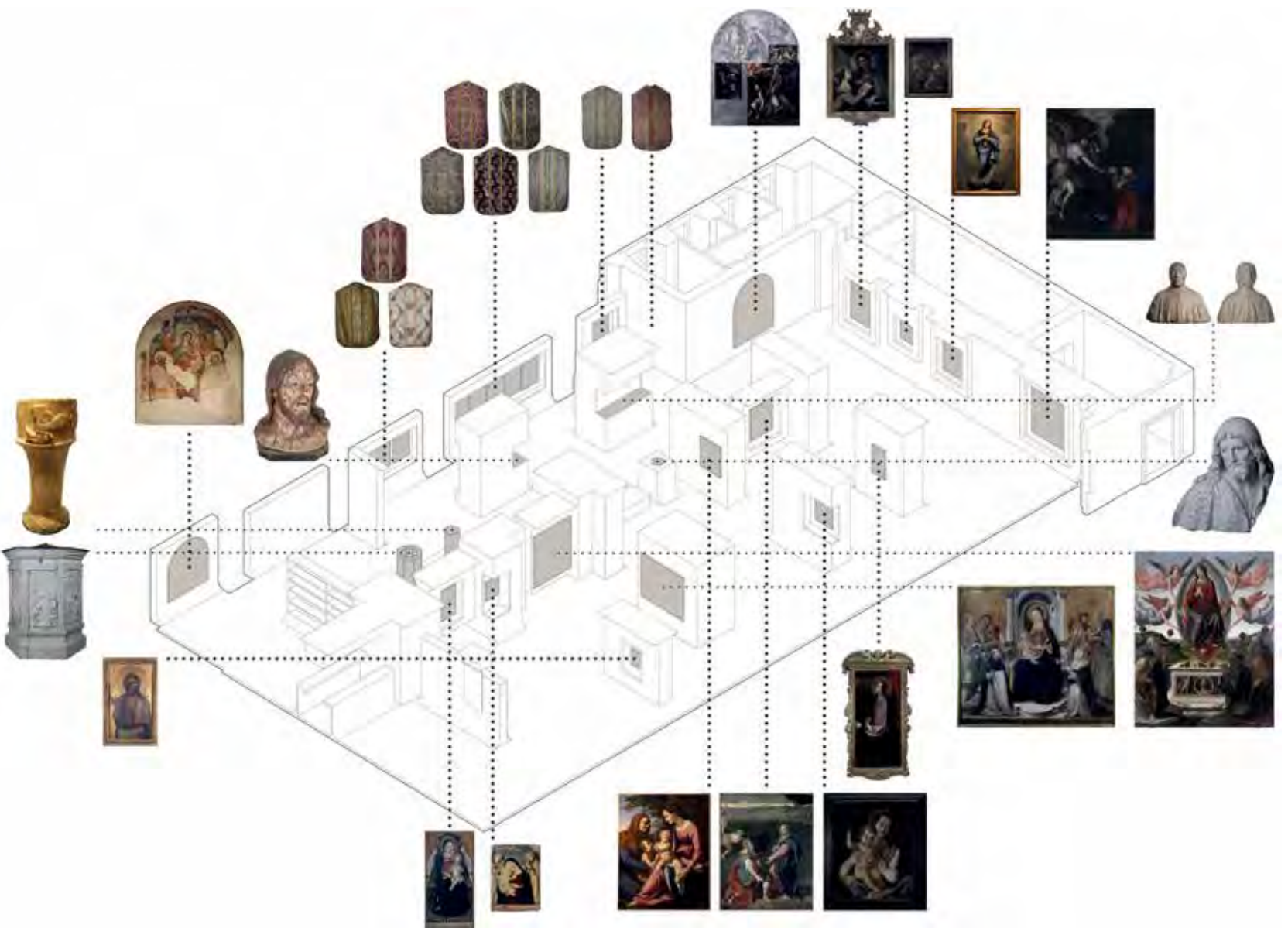


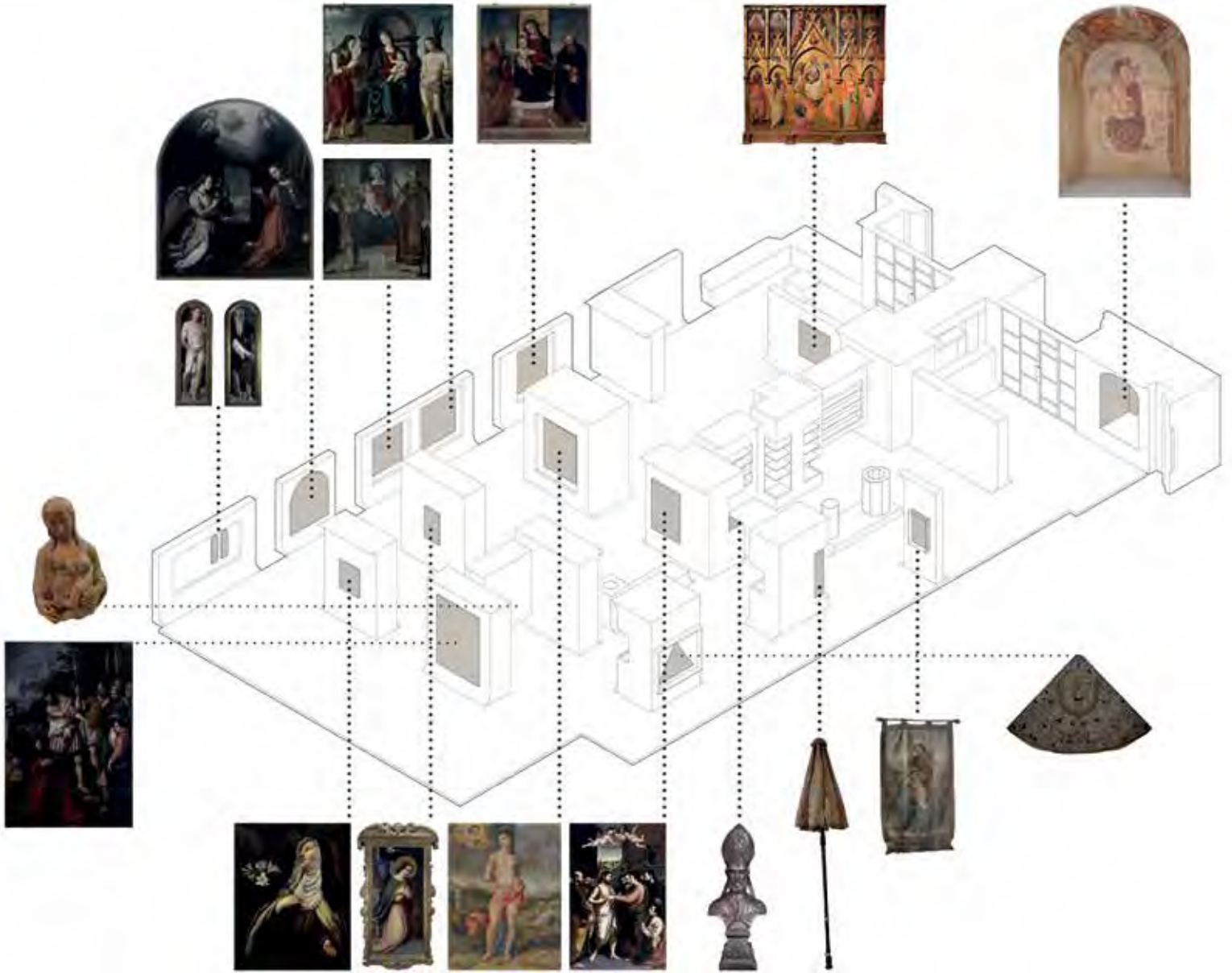


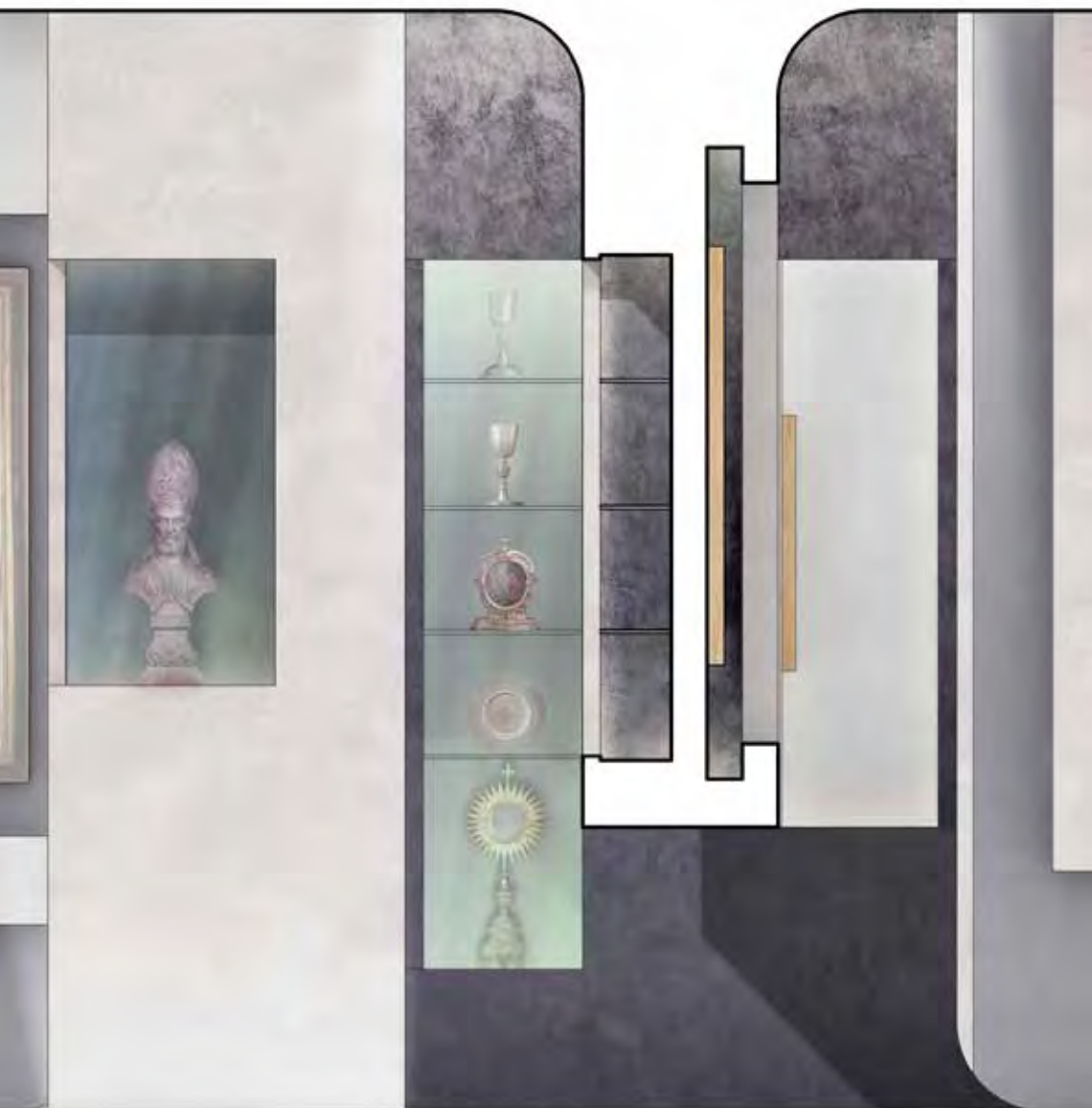






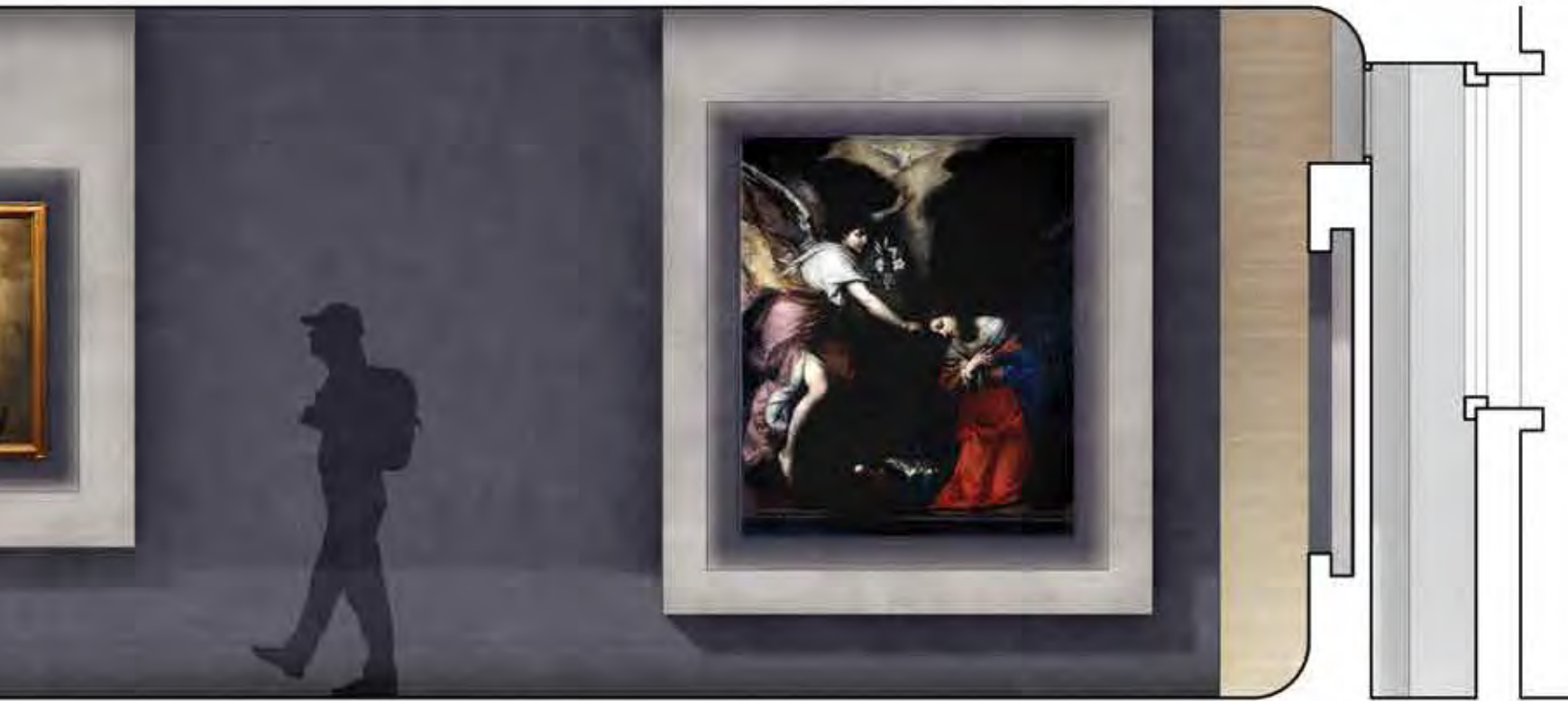
































RIDEFINIZIONE ARCHITETTONICA A SCOPI MUSEALI E
CULTURALI DELL'EX CASA DEL FASCIO A CAMAIORE

Convenzione di Ricerca – DIDA – Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze e Comune di Camaiore

Coordinamento scientifico e progettuale
Fabio Fabbrizzi

Progetto
Fabio Fabbrizzi, Daniele Breschi



Rosario Murabito, *Cavallo Scalciente*, anni '60 secolo XX, ceramica smaltata su base di sughero

RIGENERARE: UN ESERCIZIO ARCHITETTONICO DI CONSAPEVOLEZZA CULTURALE, COMUNITARIA E URBANA

Iacopo Menchetti

Assessore alla Pianificazione del Territorio, Edilizia Privata, Opere Strategiche, Demanio e Partecipazione

La vita di una comunità è segnata da eventi storici felici o drammatici, da un fluire costante di processi sociali in rapida evoluzione e si svolge all'interno di una cornice definita dai luoghi del nostro vivere. Alcuni di questi luoghi assumono per gerarchia, per simbianze, per funzione, per posizione, un ruolo preminente nell'immaginario diffuso dei cittadini o dei visitatori e attorno ad essi, da sempre, si concentrano gli interessi, le attività e gli eventi personali e collettivi più rappresentativi.

Questa comune esperienza che organizza lo spazio urbano accade anche a Camaiore, insediamento di antiche origini sviluppatosi a partire dal Duecento come sede amministrativa decentrata della Repubblica di Lucca e rifondata dai lucchesi secondo lo schema urbano della terranuova. Il rigoroso impianto urbanistico, segnato dal tracciato parallelo di tre lunghe e rettilinee strade centrali aperte sulla piazza intermedia ancor più rafforzato con la costruzione delle mura castellane trecentesche è del tutto leggibile e perfettamente conservato. Ed è su di esso che a partire dalla fine dell'Ottocento si attivano i primi interventi di trasformazione ed espansione urbana.

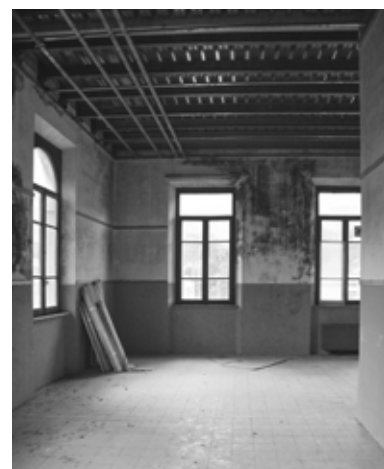
L'odierna Piazza XXIX Maggio, nell'evoluzione storico percettiva di Camaiore e del suo centro antico, è stata individuata come uno dei fondamentali iconemi urbani della nostra cittadina. La sua posizione all'estremità occidentale del centro, le sue dimensioni, la sua apertura verso le colline e le Alpi Apuane sono sufficienti a definirne il ruolo urbano.

Non è un caso che in questi ultimi anni l'amministrazione comunale abbia rivolto le maggiori sensibilità progettuali alla reinterpretazione di quello spazio, da parcheggio e braccio viario di attraversamento a spazio di vita quotidiano ed estensione del centro, caratterizzato dai segni della storia che nel tempo hanno trasformato quella che fu la Porta Nuova nella piazza più grande di Camaiore. Ma di una piazza fanno parte non solo le superfici e gli spa-

zi orizzontali. A una piazza, come a qualsiasi spazio urbano appartengono i luoghi e le funzioni che vi si affacciano. E da questa consapevolezza nasce la volontà di attivare il percorso di federalismo demaniale culturale nei confronti dell'ex Palazzo Littorio, bene culturale e proprietà dell'Agenzia del Demanio, principale iconema, alla scala della piazza, per la sua massa, il suo particolare linguaggio architettonico, la sua storia drammatica e interrotta.

A quel palazzo, sorto come casa del fascio e immagine del fascismo nel ventennio, luogo di efferate violenze durante la guerra, e contenitore anonimo di diverse scuole nel secondo Novecento, vogliamo recuperare le funzioni di collegamento fra la Piazza rigenerata e il percorso di visita del centro attraverso i resti delle mura castellane che si sviluppano proprio sul retro del palazzo stesso; vogliamo consegnare al nuovo palazzo funzioni culturali e civiche che ne consentano una maggiore relazione con gli spazi esterni; vogliamo riconfigurare gli spazi interni, rafforzando alcuni elementi compositivi che possano facilitare la permeabilità dell'edificio, e possano consentire l'organizzazione di un percorso museale dedicato a Rosario Murabito, artista contemporaneo cui Camaiore deve da tempo la realizzazione di un progetto di valorizzazione e allestimento museale della sua opera.

Da queste volontà nasce il progetto sviluppato con la Scuola di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze, curato dal professor Fabio Fabbri che ha riconosciuto il valore e le potenzialità del palazzo e delle sue nuove funzioni, rafforzandone il ruolo urbano, reinterpretando la spazialità interna e gli elementi compositivi di un edificio singolare. L'idea elaborata, tassello iniziale per gli ulteriori sviluppi progettuali ci consegna l'idea vincente di un particolare edificio novecentesco, rigenerato a nuove funzioni compatibili con la sua conservazione e risignificato della sua centralità espressiva.



EX CASA DEL FASCIO A CAMAIORE

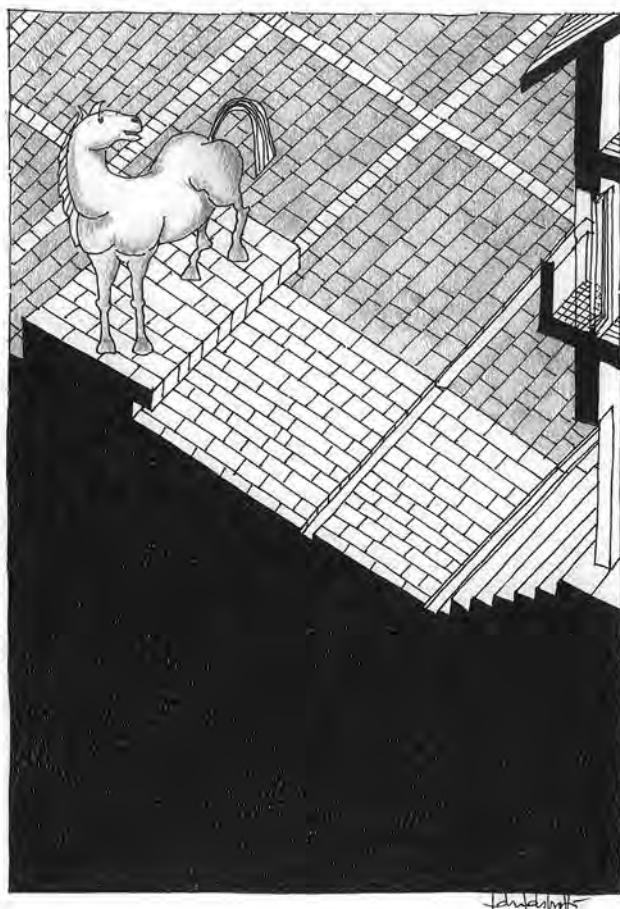
Fabio Fabbrizzi

Dagli anni Settanta del Novecento la fabbrica dell'ex Palazzo Littorio domina il lato nord di Piazza XXIX Maggio a Camaiore come una presenza inquietante in attesa di una sua rifunzionalizzazione. Costruito per dare una sorta di fondale scenografico alla piazza, per la sua realizzazione venne abbattuto il torrione medievale che funzionava da cerniera tra i due tratti ortogonali delle mura urbane e dal 1940, anno della sua ultimazione, divenne immediatamente tristemente noto nel territorio per le azioni repressive che si svolgevano al suo interno. La struttura, divenne infatti, il teatro di tutta una serie di delitti allo scopo di reprimere la resistenza partigiana che sfociò poi nella strage dell'agosto del 1944, come ricorda una lapide apposta successivamente sulla facciata principale, nella quale furono uccisi molti civili. Nel dopoguerra l'immaginario popolare ha continuato a legare l'edificio ai tristi fatti avvenuti durante la guerra e nessuna delle funzioni che si sono succedute nel tempo nei suoi spazi, come ad esempio alcune sezioni della locale scuola elementare e media, sono riusciti a togliere il velo di cupezza che l'edificio porta con sé. Realizzato in stile eclettico con dominanza di stilemi neomedievali, l'Amministrazione Comunale di Camaiore ha finalmente deciso di aprire i suoi spazi alla città, destinandoli ad ospitare una serie di funzioni comunitarie capaci di riscattare la triste memoria dei

luoghi per proiettarla in una nuova visione di futuro. Per questo si è immaginato di ridefinire gli spazi dell'edificio dedicandoli ad alimentare la memoria culturale e creativa dell'intero territorio di Camaiore prevedendo oltre alla realizzazione di una Sala Polifunzionale, di un info point e di una caffetteria, anche gli spazi per il nuovo museo che andrà ad ospitare le opere lasciate al Comune dall'artista di origine siciliana Rosaio Murabito, il quale ha fatto di Casoli, un borgo collinare nel territorio di Camaiore, la sua patria di adozione.

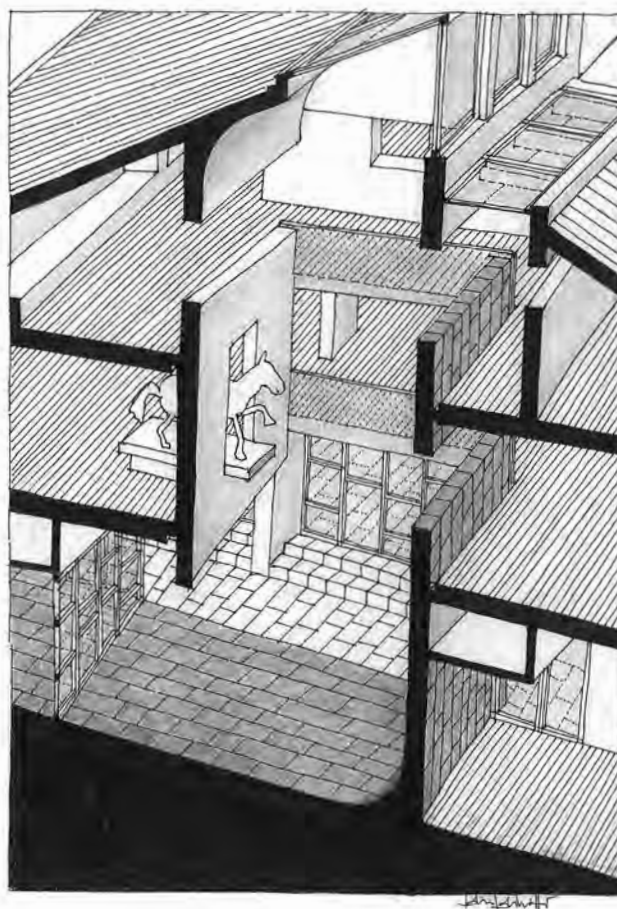
Il tema attraverso il quale il progetto cerca il riscatto simbolico degli spazi, è affidato alla luce. Una luce naturale che prorompe dall'alto nell'interno attraverso il nuovo lucernario aperto nelle falde di copertura e che penetra all'interno del volume attraverso un nuovo pozzo verticale, il quale diventa il fulcro della nuova composizione. Un perno attorno al quale tutto ruota e si dispone, aprendo i locali dei vari livelli su di esso che godono così dell'ingresso di una luce naturale che va ad aggiungersi a quella ricevuta dalle aperture esistenti.

Il tema che struttura il nuovo pozzo verticale è affidato alla realizzazione di un "nastro" che dalla piazza giunge alla base del nuovo lucernario zenitale. Realizzato in lastre di marmo bianco di Carrara, esso si configura sulla piazza come un elemento che funziona da piedistallo-seduta sul quale viene poggiata una

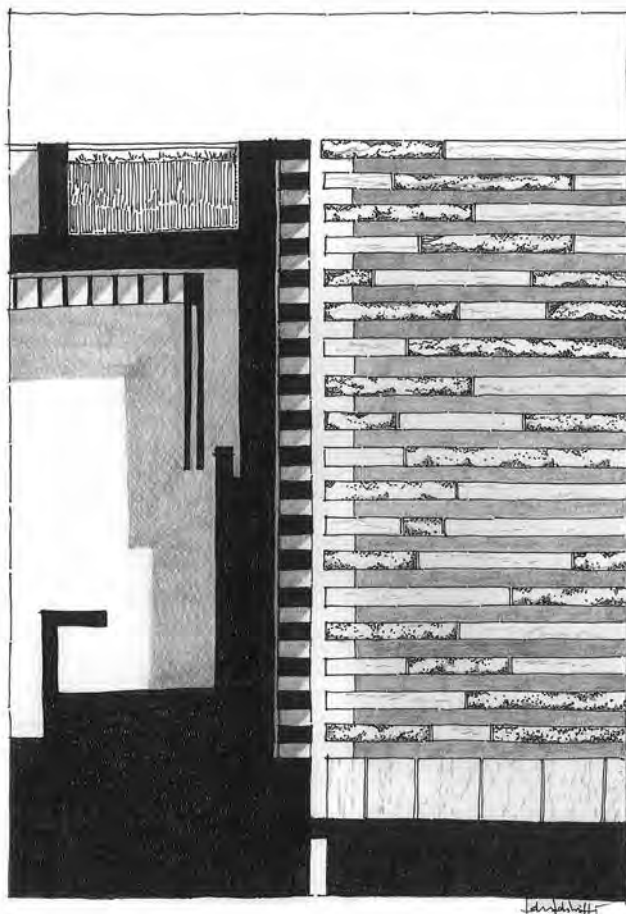


scultura bronzea di Murabito, annuncio alla città di una avvenuta trasformazione dell'insieme. Il nastro prosegue poi complanarmente alla strada, sale sulla scalinata di accesso e si ritaglia nel pavimento del vestibolo di ingresso come una fascia bianca che risalta sul verde del marmo serpentino della pavimentazione posta ai suoi lati. Infine il nastro di marmo bianco sguscia in alto diventando verticale e smussando l'angolo retto con una curva che rende più morbido il cambio di direzione.

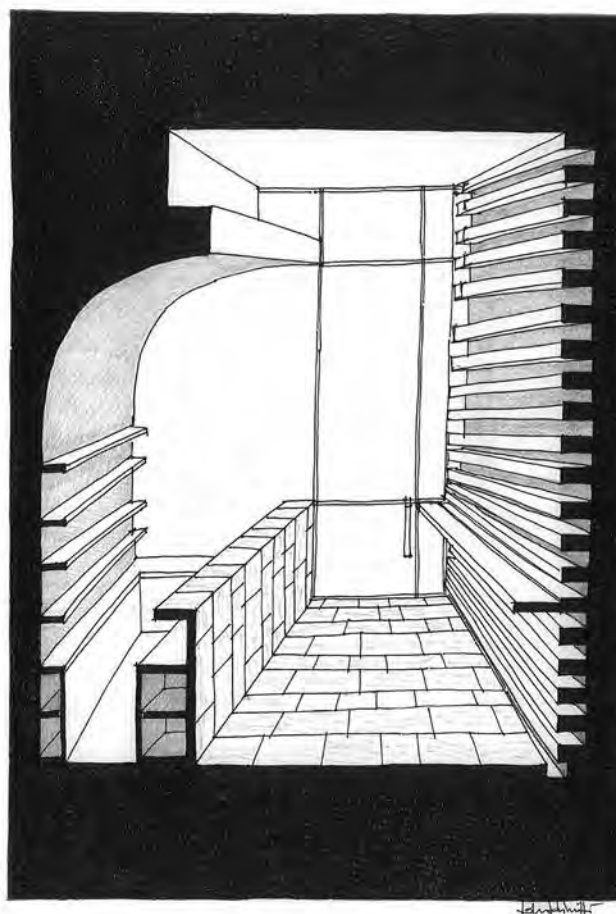
Per aumentare l'idea di una nuova "casa della comunità", i vecchi portoni in legno rivolti verso la piazza vengono sostituiti da vetrate arretrate rispetto al filo di facciata in modo da creare una zona di filtro e rendere permeabile la vista dell'interno dalla città in ogni momento.



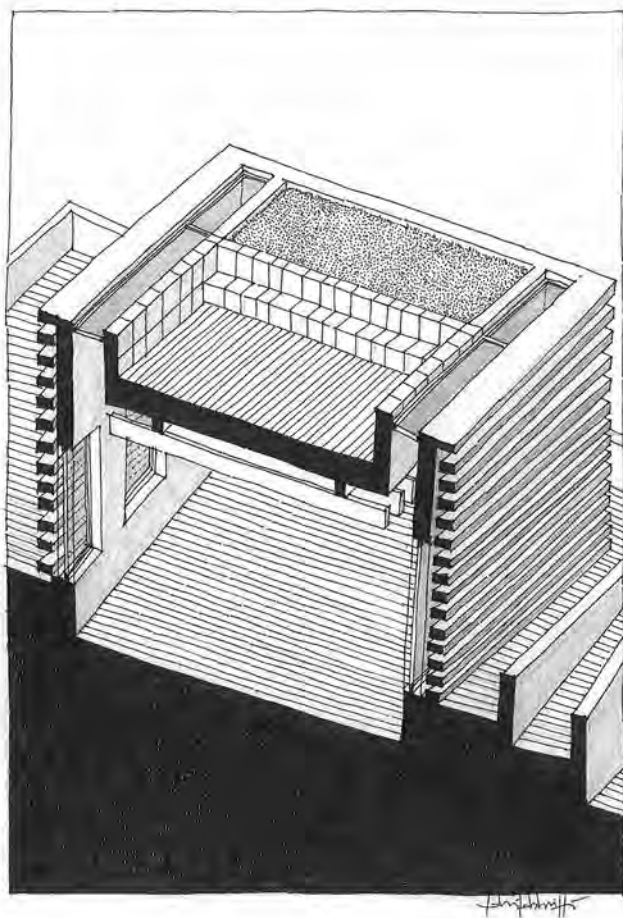
Il basso volume quadrangolare esistente posizionato in aderenza alla parte tergale de Palazzo e inizialmente dedicato alla sala delle adunanze e successivamente alla palestra della scuola, viene adibito a nuova Sala Polivalente destinata a incontri, conferenze e seminari. L'intera volumetria viene rivestita all'esterno da un tema di elementi orizzontali di marmo la cui finitura alterna parti lisce a parti scabre. Ne risulta un brise soleil a scala gigante che scherma le nuove aperture praticate nel volume, caratterizzando l'insieme con una connotazione astratta e unitaria, alla ricerca un rapporto di contraddittoria con la dimensione linguistica finemente articolata sulla quale si impostano i fronti dell'edificio rivolto sulla piazza. Dalla scala interna esistente –dalla quale si è ripresa la dicotomia cromatica



del marmo bianco e verde – si raggiunge il primo livello del Palazzo che insieme al livello del sottotetto viene interamente dedicato ad ospitare gli spazi museali. Tutte le sale ottenute dalla nuova sistemazione interna, si articolano sul posizionamento di pannellature verticali che si adeguano al ritmo delle finestre esistenti. Tali pannellature realizzate in cartongesso vengono dipinte di verde e si staccano dalla muratura retrostante e dal pavimento, in modo da segnare la sintassi tra le parti attraverso linee di luce artificiale. Le varie aree espositive si affacciano tutte indirettamente sul pozzo centrale dal quale ricavano l'illuminazione del lucernario previsto in sommità. Un lungo taglio verticale previsto in una parete del pozzo, permette di fare affacciare sul vuoto un possibile pezzo di scultura,

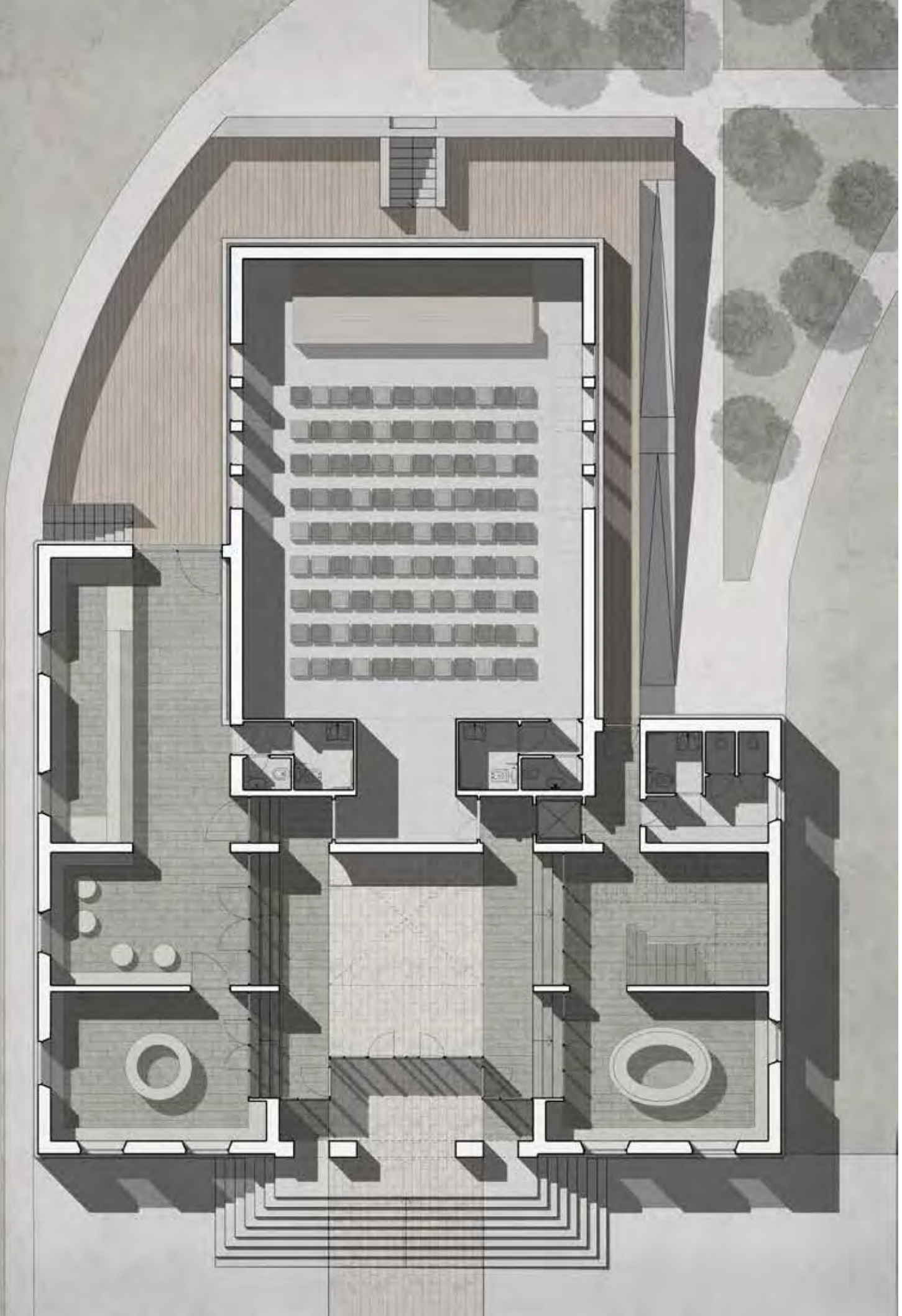


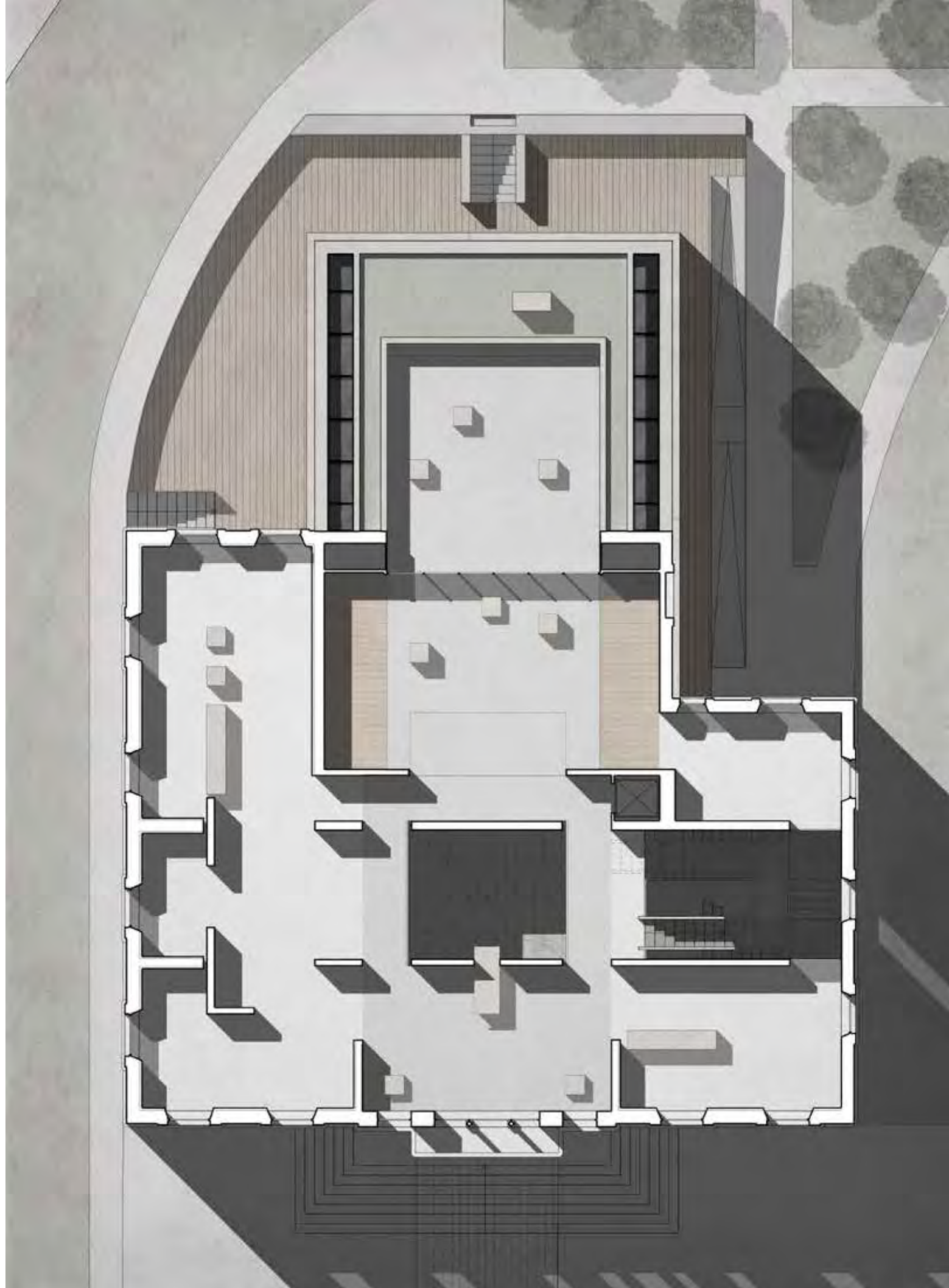
annunciando fin dal basso, ovvero dalla zona più in relazione con la città, la presenza di una esposizione artistica. La sistemazione museale culmina con la sala della scultura, ovvero un ampio ambiente posto in continuità con la copertura della Sala Polivalente e dalla quale è separata tramite una parete vetrata. Lo spazio espositivo interno si dilata così all'aperto, proseguendo sulla terrazza nella quale vengono esposte altre sculture. La continuità della pavimentazione tra interno ed esterno, così come il senso di prospettiva centrale dato dal ribassamento delle porzioni del soffitto della sala laterali alla grande apertura vetrata, consentono di abbracciare visivamente il paesaggio circostante che diventa il fondale scenico dell'intera parte espositiva, concludendosi in lontananza solo con la visione

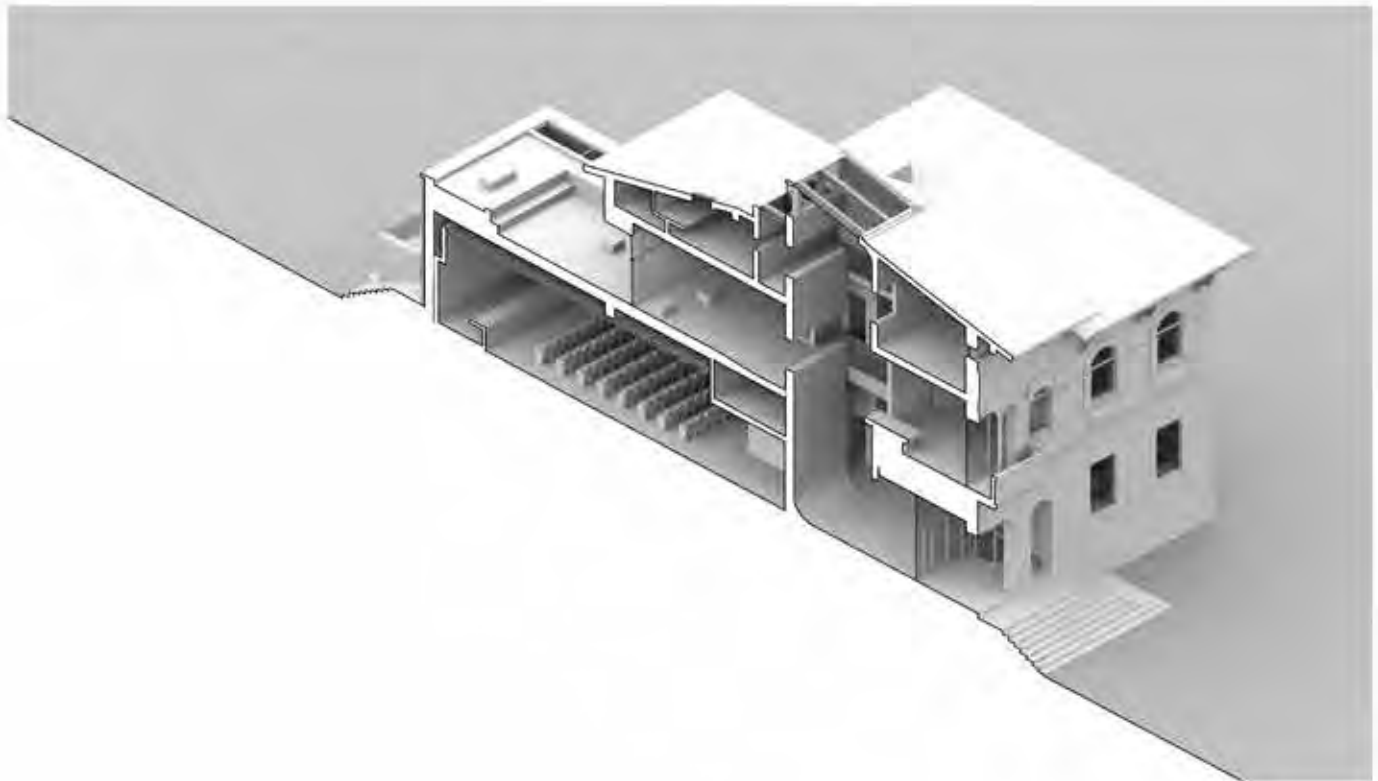
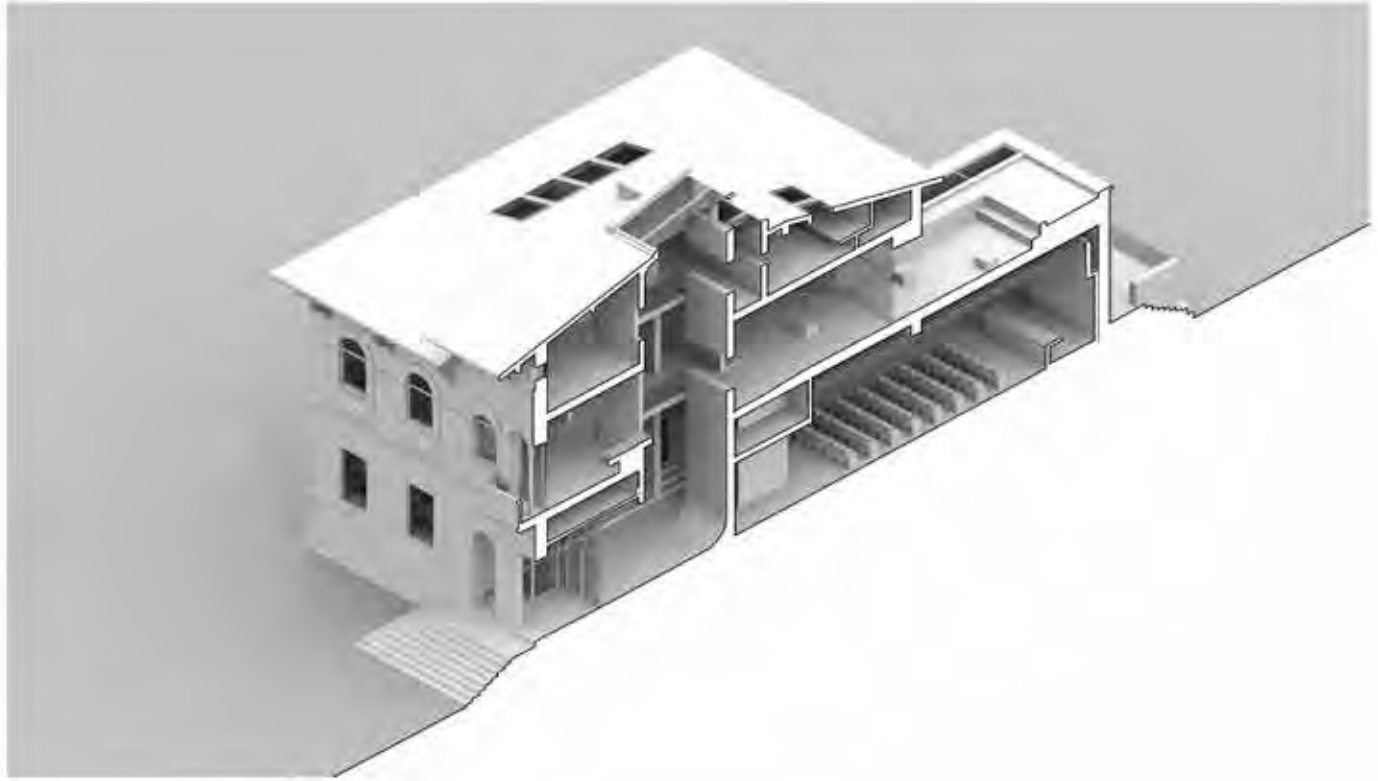


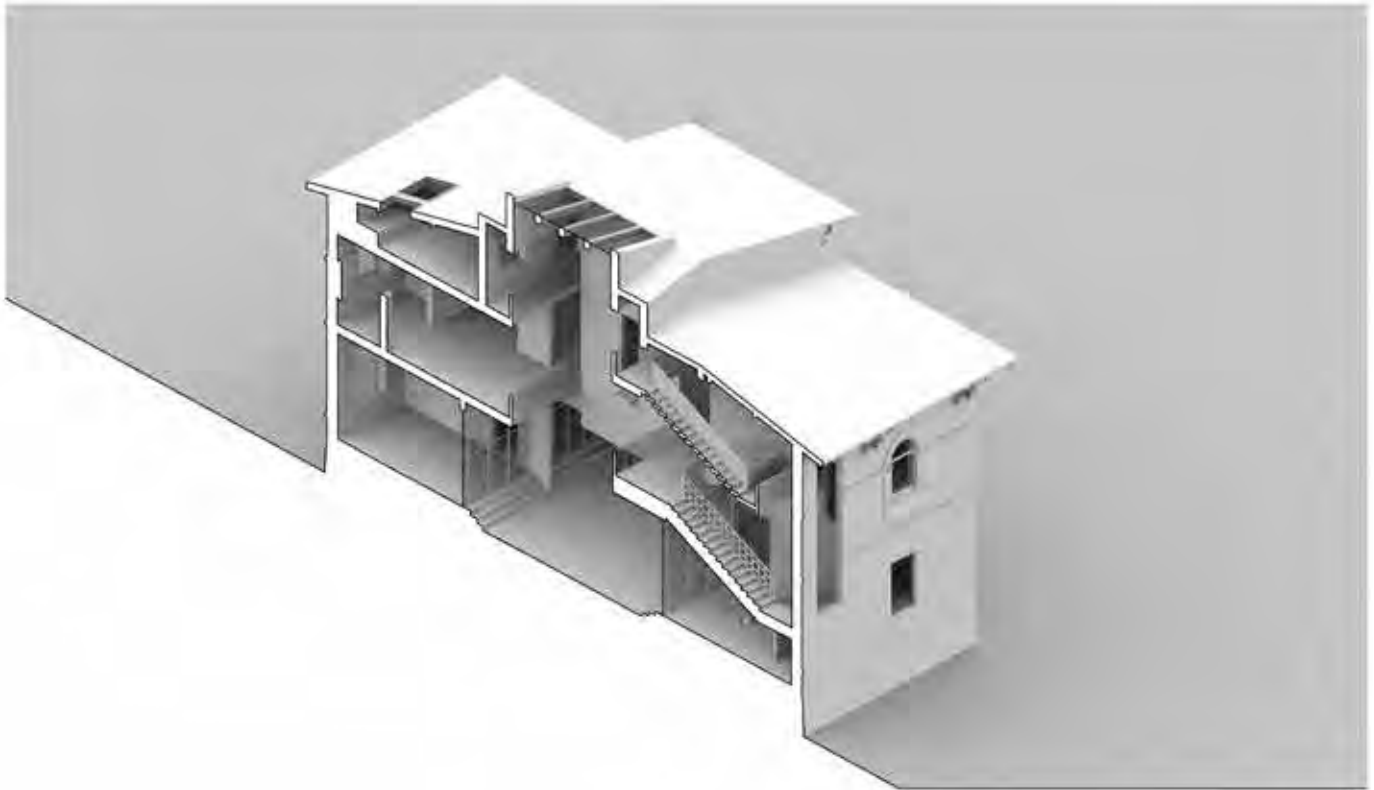
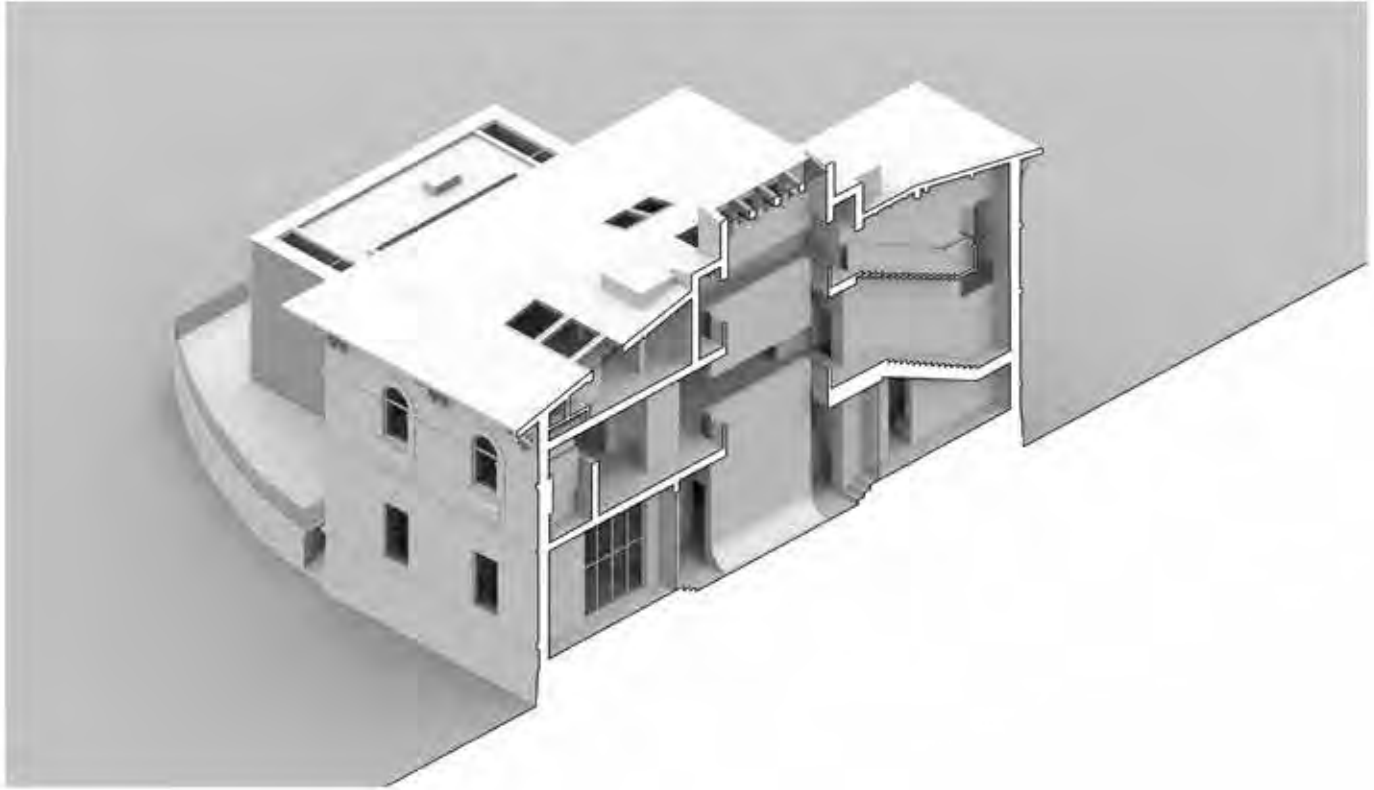
delle Apuane sullo sfondo. L'intero piano sottotetto è destinato agli spazi laboratoriali, a quelli dedicati alla documentazione sull'artista, ai depositi, agli uffici e ai servizi. Tale piano viene raggiunto attraverso una nuova rampa di scale che sfrutta lo spazio ricavato sopra al vano scala esistente. La nuova scala viene immaginata realizzata con un telaio in metallo verniciato di bianco e con pedate sospese in lastre di marmo verde serpentino in modo da garantire la continuità materica e cromatica con le rampe di scale esistenti.

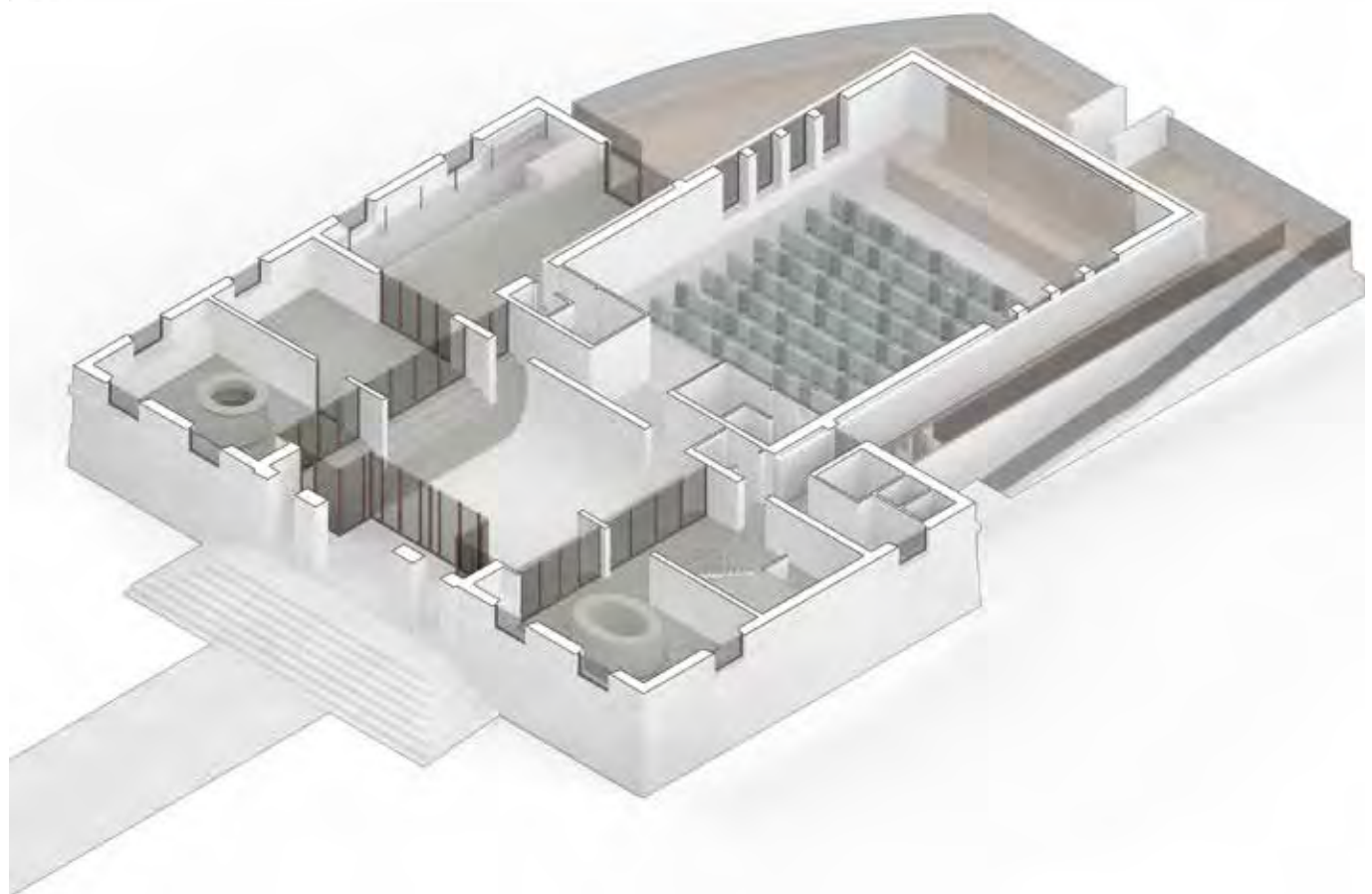
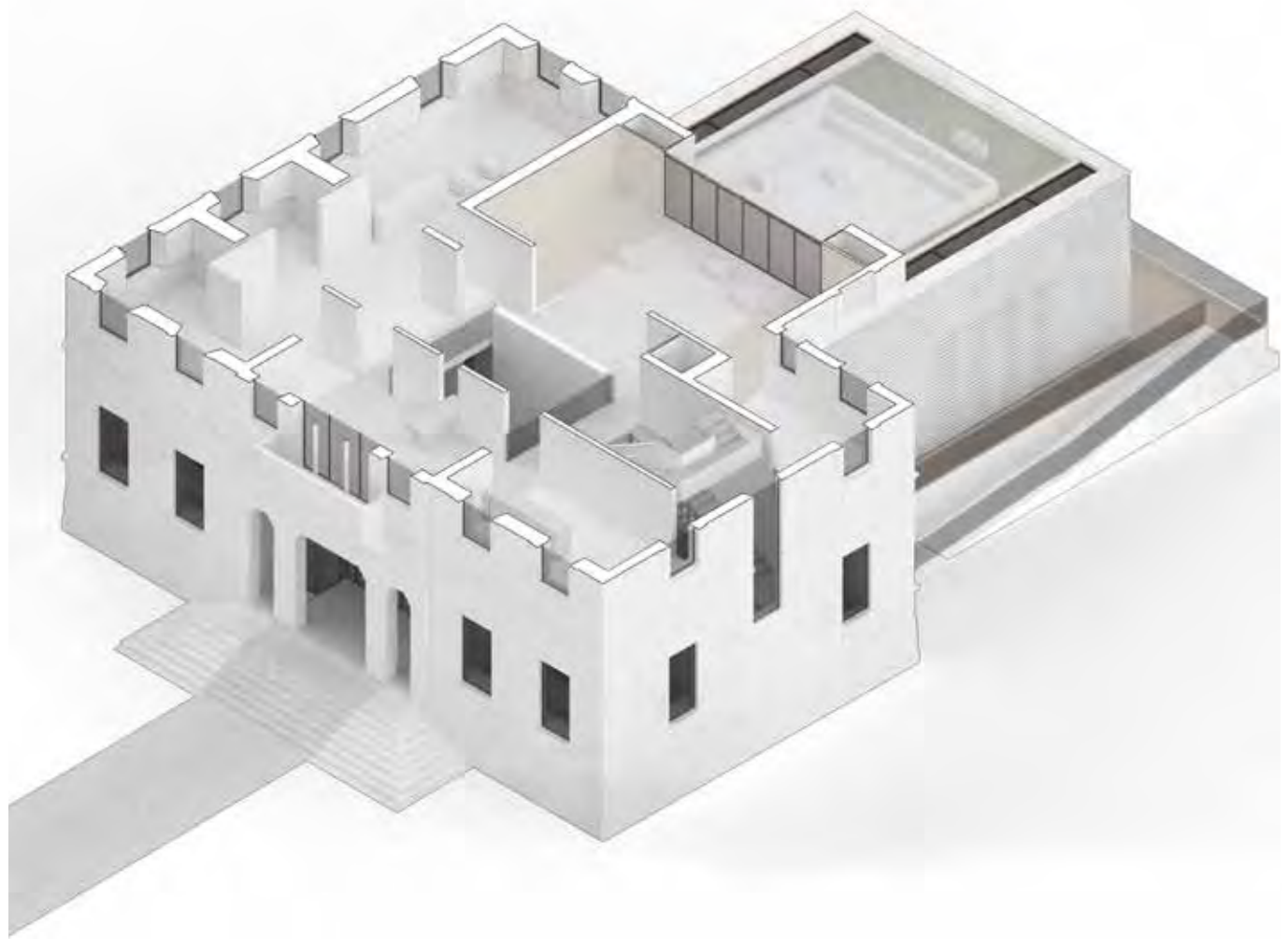


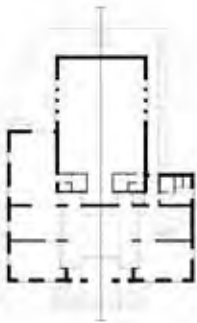
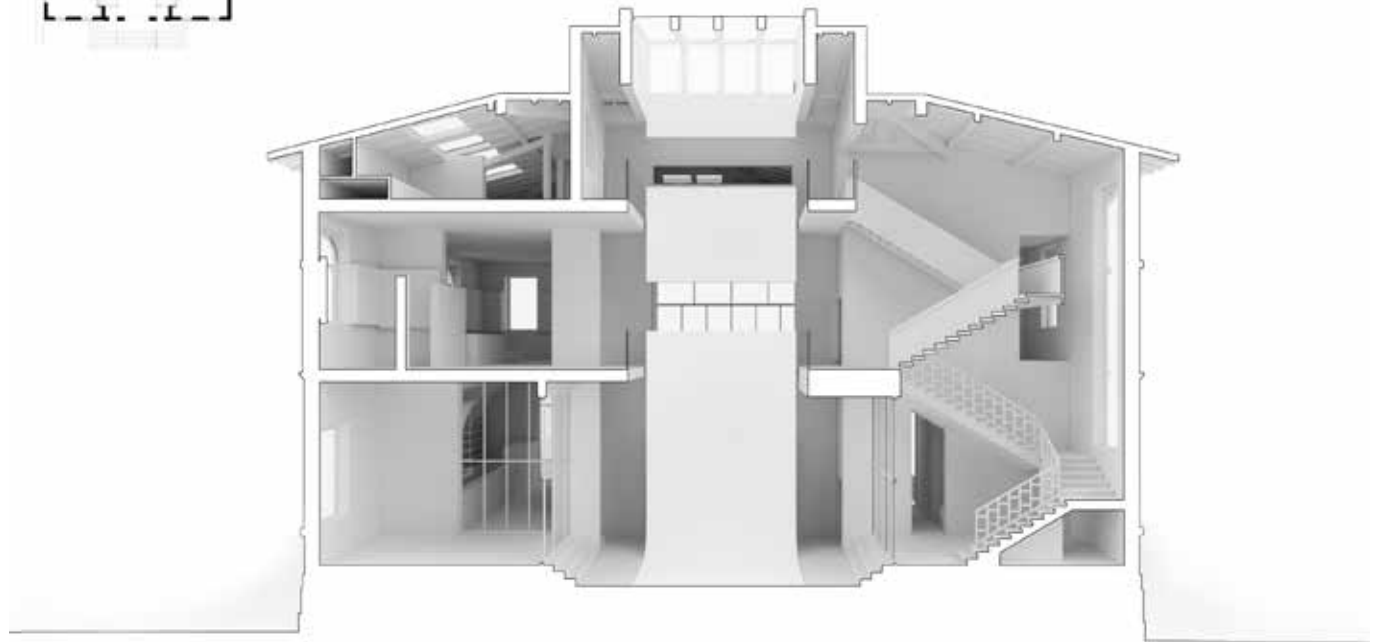
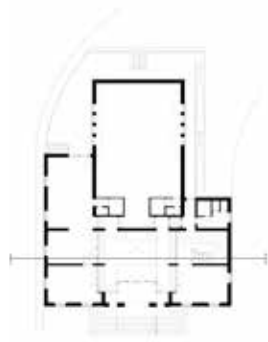




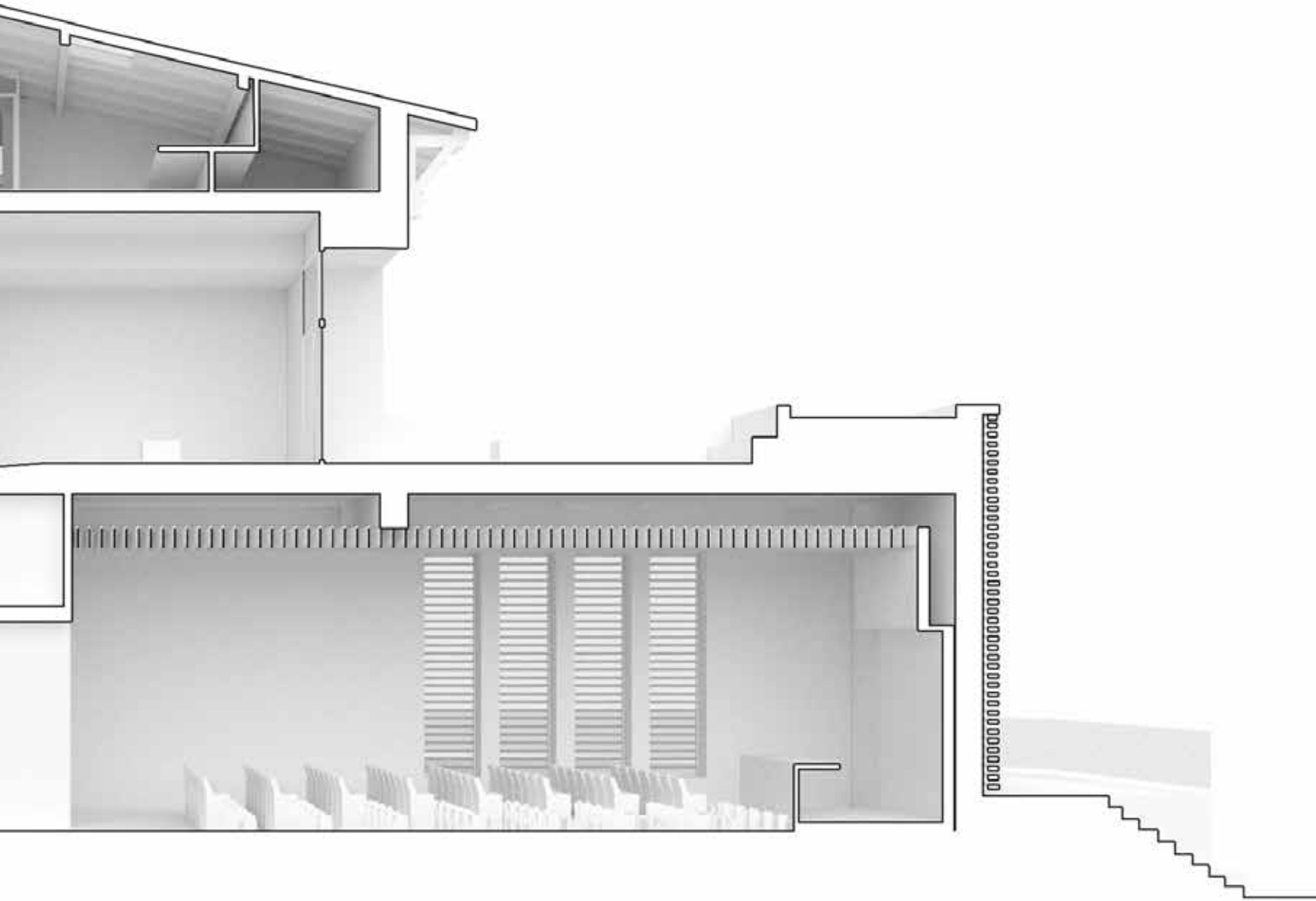












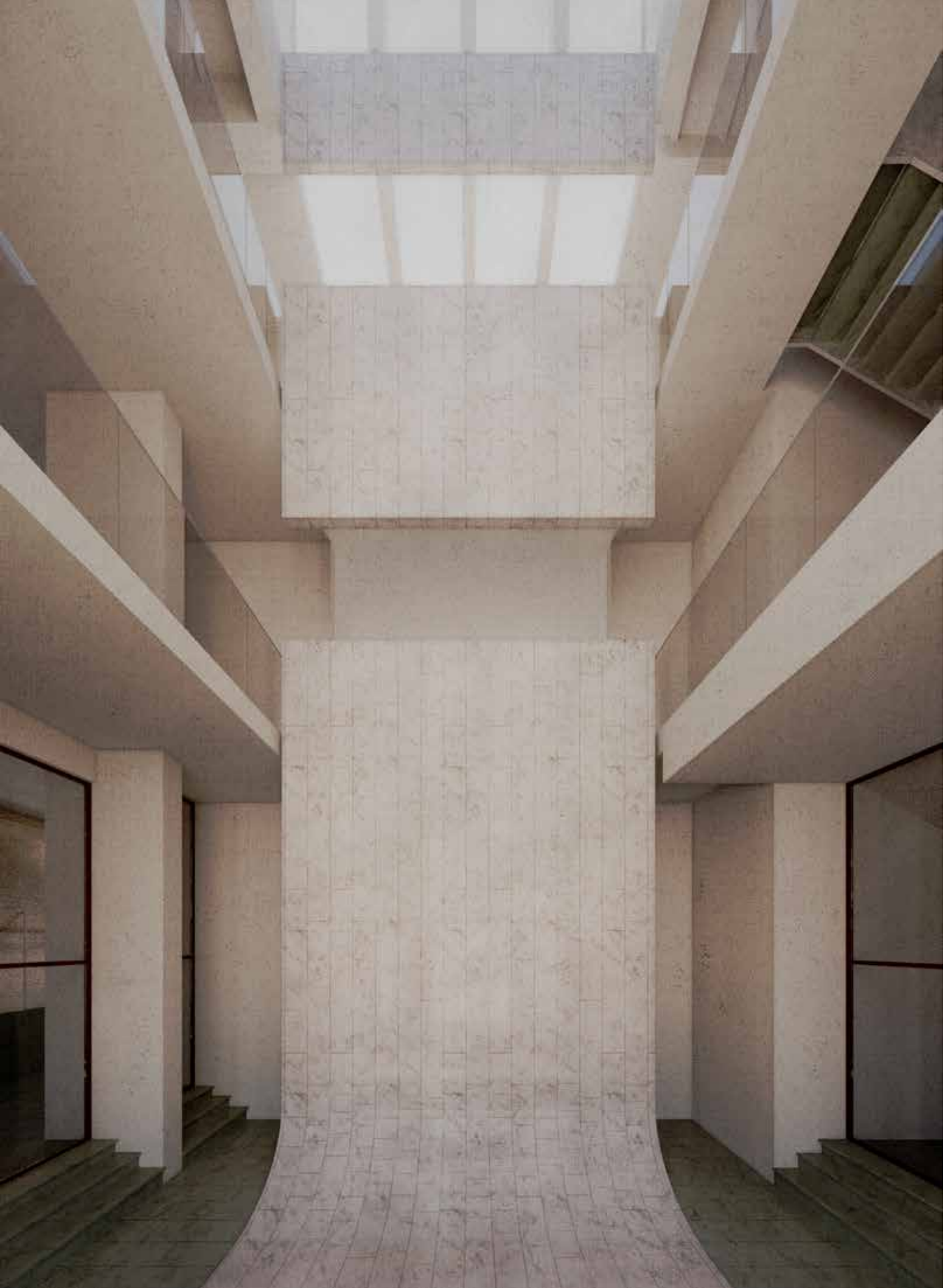
























RIDEFINIZIONE ARCHITETTONICA E ALLESTITIVA
DEL PORTICO DI ACCESSO, DEL CHIOSTRO
E DELL'AULA DI MINERVA NEL FABBRICATO STORICO
DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI FIRENZE

Protocollo di intesa tra DIDA – Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze e Accademia di Belle Arti di Firenze

Coordinamento scientifico e progettuale
Fabio Fabbrizzi

Progetto
Fabio Fabbrizzi, Lorenzo Burberi

Collaboratori
Fabrizio Forte, Luca Pasqualotti

Consulenti Museologici
Sandro Bellesi, Vittorio Santoianni



ESERCIZI DI STILE

Carlo Sisi

Presidente Accademia di Belle Arti di Firenze

La sensibilità progettuale dimostrata dai grafici e dalle simulazioni studiate per riattribuire al complesso architettonico dell'Accademia di Belle Arti una leggibilità all'altezza della sua illustre tradizione, attesta con evidenza l'impegno messo dall'architetto Fabio Fabbrizzi e dai suoi collaboratori nell'adeguare il pensiero contemporaneo ad una preesistenza alterata nel tempo per l'uso quotidiano e per l'usura spesso provocata dalla scarsa considerazione della maestà dei luoghi. Del resto, nella sua *Lezione italiana* (2021) dedicata all'analisi degli allestimenti e degli indirizzi museografici nel secondo dopoguerra, lo stesso Fabbrizzi ha messo in campo una poderosa rassegna di episodi fondamentali in grado di documentare una varietà di soluzioni strutturali ed estetiche disposte a formare un vero e proprio manuale di riferimento che, nella sua ampia e circostanziata illustrazione, l'autore ha assimilato trasferendone la sintesi concettuale in nuove proposte adeguate alla sensibilità contemporanea. Gli spazi presi in considerazione costituiscono del resto la fondamentale traiettoria che dal porticato d'accesso conduce alla Sala della Minerva: un attraversamento che coinvolge le emergenze del fabbricato storico coniugando la storia illustre dell'edificio con la sua funzione didattica, altrettanto significativa se si considera la centralità dell'istituzione nell'ambito delle vicende culturali e civiche di Firenze e del suo

bacino internazionale. Pietro Leopoldo, nel 1784, l'aveva distinta dall'Accademia delle Arti del Disegno fondando un organismo educativo che, nell'alveo del riformismo illuminista, aveva inteso promuovere la rivalutazione dell'artigianato e dell'attività manifatturiera in Toscana. A Gaspare Maria Paoletti, primo professore di Architettura della nuova scuola, fu affidato il progetto di adeguare il soppresso Ospedale di San Matteo alle funzioni di un moderno istituto il quale verrà ben presto ampliato con l'acquisto dell'ex convento di San Niccolò, destinato in parte ad ospitare le 'officine' delle pietre dure, vale a dire la celebre manifattura medicea che costituiva ancora un efficace campione di professionalità applicata all'arte e quindi particolarmente adatto a convivere con il progetto didattico fiorentino. Si comprende dunque come la maestà del luogo e la moderna funzione scolastica abbiano richiesto all'architetto una meditata sintonia con quella vicenda storica e le necessità del tempo presente: compito assunto e svolto con grande sensibilità sia nel risolvere le urgenze della frequentazione quotidiana di centinaia di studenti, sia nel riordinare con accorta visione storico-estetica gli spazi e l'arredo da tempo adeguati ad una pratica e 'spoglia' funzionalità. Sfogliando il progetto in tutte le sue articolazioni si osserva appunto il controllato equilibrio fra estetica e funzione, a partire dal portico dove lo spazio trova nuova dimensione grazie alla teoria

di calchi in gesso esibiti in elegante sequenza così da richiamare un 'logo' fondamentale nella vicenda storica delle Accademie: i gessi di studio evocanti allo stesso tempo i modelli dell'antico ritenuti, a partire dal canone neoclassico, la matrice indiscutibile per dare alimento alla formazione artistica e alla corretta concezione della forma. Un preambolo fondamentale che trova nelle varianti dell'allestimento della Sala della Minerva un'ulteriore messa a fuoco del rapporto spazio-scultura, avente come fulcro la monumentale statua di Minerva che presiede prospetticamente al grande vano ridisegnato da finiture lignee che ne regolarizzano la visione complessiva, anche qui scandita dalla sequenza dei gessi disposti secondo rimandi 'emotivi', e da accorgimenti strutturali che renderebbero la sala finalmente funzionale grazie alla controllabile incidenza della luce e ad un più

efficace sistema di sonorizzazione. Intermedio fra i due poli della traiettoria, il chiostro riveste nel progetto la funzione di 'cuore' dell'intero organismo e per questo ha assunto alternativamente le sembianze di un *hortus conclusus* o di un'agorà, predisposto dunque alla sosta anche contemplativa, favorita dall'incedere delle statue riordinate su appositi basamenti, o allo scambio di idee e al dibattito che deve sempre caratterizzare la vitalità di un'istituzione *in progress*, come l'Accademia di Belle Arti. Tutto questo si arresta per ora alle composizioni grafiche degli architetti, limpide nella loro 'utopia' concettuale e pratica, ma nulla vieta di pensare che in un tempo non troppo lontano la loro proposta si concretizzi nella rinnovata veste di un organismo storico del quale verrebbe garantita la continuità insieme ai segni di un pensiero attuale.

PROGETTARE ALL'ACCADEMIA

Fabio Fabbrizzi

Gli Studi di Fattibilità sulla progettazione della nuova sistemazione di alcuni ambiti all'interno della sede storica fiorentina dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, quali: il portico di ingresso, il chiostro e l'Aula di Minerva, nascono dalla reale esigenza di ridefinire tali spazi in previsione di un loro più razionale utilizzo.

A tale scopo, si aggiunge anche la necessità di individuare per tali spazi, una più coerente ed organica immagine generale, maggiormente consona all'istituzione che in essi viene ospitata, nonché la necessità di risolvere le diverse situazioni di degrado che tali spazi e i loro materiali hanno subito per l'ingiuria del tempo.

Il cercare di dare delle risposte progettuali in grado di rispondere a tali necessità ha comportato la messa in atto di diverse fasi di lavoro.

Tutto il lavoro di progettazione è stato svolto all'interno di fasi distinte le quali hanno seguito la stessa processualità, declinando il metodo e la sensibilità progettuale alle specificità e alle differenze dei diversi ambiti di intervento. In particolare, per ognuno dei diversi ambiti di intervento si è proceduto passando sempre per le stesse fasi che possono in tutti i casi ricondursi alla seguente sequenza formata da: rilievo dello stato dei luoghi e successiva restituzione grafica, analisi dei caratteri architettonici, storici e materici dello spazio, messa in evidenza delle caratteristiche e delle loro criticità, individuazione

di diversi principi compositivo/progettuali in grado di offrire soluzioni alle diverse criticità messe in luce, elaborazione di una gamma di possibili soluzioni progettuali e successiva scelta della soluzione progettuale maggiormente rispondente ai criteri di ordine spaziale, funzionale ed estetico, valutati anche in relazione al più consono rapporto istituito tra gli elementi del progetto contemporaneo e quelli appartenenti alla forte identità storica dell'intera preesistenza architettonica con la quale ci si deve relazionare.

Per tutti gli ambiti di intervento si è proceduto ad elaborare una prima fase che si è concretizzata nell'integrare con nuovi rilievi e con nuove misurazioni il rilievo preesistente, in modo da assicurare una solida base di lavoro. Tale indagine ha compreso anche l'intero rilievo fotografico di ogni parte e la sua relativa restituzione grafica con modellazione tridimensionale digitale degli spazi e dei gruppi scultorei in essi presenti, nonché di tutti i particolari decorativi, delle colonne e delle relative parti basamentali, presenti nei diversi ambiti di intervento.

Dopo tale lavoro si è proceduto con l'individuazione delle criticità nel funzionamento di tali ambiti, con l'individuazione delle potenzialità dello spazio, delle latenze geometriche presenti e delle traiettorie di percorso di fruizione preferenziali presenti nei diversi ambiti spaziali prescelti, nonché con la messa in luce dei

punti di forza presenti nelle loro conformazioni e nei loro caratteri identitari.

Successivamente, dall'interpretazione delle diverse caratteristiche e necessità messe in luce dall'analisi, si è passati all'individuare una serie di possibili azioni progettuali, intese come leve di partenza dalle quali fare scaturire i diversi orientamenti della progettazione relativi alle diverse aree di intervento, andando a costituire i presupposti della fase propositiva.

Il lavoro progettuale contenuto in questo Studio di Fattibilità, si è avvalso per quanto riguarda il nuovo ordinamento delle opere presenti sia nell'Aula di Minerva che nel chiostro, nonché per quelle da prevedere per il portico di ingresso, delle indicazioni museologiche suggerite da Sandro Bellesi e Vittorio Santoianni, i quali hanno individuato gli spostamenti dei vari gruppi scultorei e i criteri per le loro nuove collocazioni.

Tutte le soluzioni previste, possiedono al proprio interno la possibilità di scomporsi in fasi distinte di attuazione, in modo da essere un domani facilmente realizzabili senza dovere alterare il funzionamento complessivo dell'istituzione didattica.

Data la specifica natura di studio di fattibilità di questa occasione compositiva, vengono di seguito presentate tutte le soluzioni elaborate nel corso del processo progettuale, dando testimonianza dell'inevitabile dimensione di variazione che sempre accompagna ogni ricerca spaziale.

Tutte le proposte presentate, anche se relative a parti diverse dello stesso complesso architettonico, sono state affrontate all'interno della stessa filosofia di intervento. Ognuna di esse, pur nelle evidenti diversità che presentano, si basano su un linguaggio riconoscibile che esprime la contemporaneità, vuole essere inteso quale odierno "strato" nelle molte sovrapposizioni che il tempo ha necessariamente lasciato sull'edificio. Uno strato che vuole essere il più delicato e sensibile possibile, andando a ricercare attraverso l'uso delle materie, delle forme e delle geometrie, una possibile assonanza con il carattere e con l'identità dell'edificio, avendo come unica pretesa, quella di inserirsi nel flusso vitale dell'edificio stesso e del suo contesto a dimostrazione di come passato presente e futuro, siano i momenti di un necessario quanto auspicabile *divenire*.





PORTICO D'INGRESSO DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI FIRENZE

Fabio Fabbrizzi

All'interno del complesso architettonico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, il Portico di Ingresso rappresenta il luogo della relazione con la città, il "biglietto da visita" dell'intero complesso architettonico e dell'istituzione che in esso vi è contenuta.

Per questo, la soluzione proposta dal presente Studio di Fattibilità tenta di rispondere alle molte problematiche individuate in sede di analisi, cercando di dare particolare importanza al tema della comunicazione del valore istituzionale dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, intesa nel proprio duplice ruolo di istituzione didattica e di organismo capace di creare cultura e porgerla alla città. La condizione in cui versa attualmente lo spazio del Portico di Ingresso è caratterizzata da forti criticità, le quali, dopo un'attenta analisi possono ricondursi ad una serie di problematiche che possono riassumersi nei temi che seguono, ovvero, la *mancaza di comunicazione*, in quanto come "fronte" dell'Accademia di Belle Arti di Firenze sulla città, questo spazio non riesce a veicolare i valori dell'Istituzione. Ovvero, non riesce a comunicare all'esterno la presenza di un ambiente fortemente vitale a livello urbano, extraurbano, nazionale e internazionale, nei cui spazi si insegna, si produce e si mettono in mostra i molti aspetti della cultura legata all'arte.

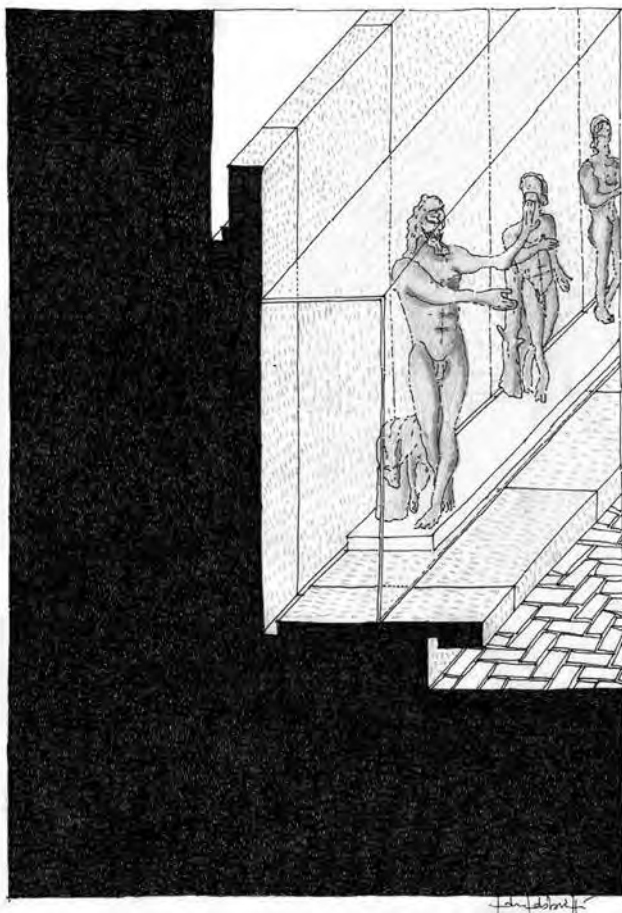
La *scarsa identificazione degli ingressi*, dovuta alla presenza di una cancellata messa in opera alcuni decenni fa sul

basso muro che ne delimita lo spazio. Dietro questa cancellata, i tre ingressi esistenti appaiono distanti dalla strada e soprattutto privi di una loro chiara riconoscibilità e di una loro attribuzione funzionale.

L'identificazione dello spazio come non-luogo, ovvero, la sua natura ibrida all'interno della quale risulta impossibile individuare una funzione specifica, lo rende uno spazio privo di una sua connotazione precisa, fallendo anche il semplice ruolo di spazio di sosta e di relazione.

Queste problematiche e criticità hanno condotto all'individuazione di determinati ambiti di intervento che sono riconducibili al *posizionamento delle opere*, in base al progetto di ordinamento previsto dal gruppo di lavoro interno all'Accademia di Belle Arti di Firenze, il quale ha ipotizzato in seguito ad una più razionale sistemazione degli spazi, la collocazione di alcuni gruppi scultorei provenienti dall'Aula di Minerva e dal Chiostro. In particolare, le opere in gesso che dall'interno verranno spostate nel Portico saranno il Satiro, l'Ermes, l'Apollino, Diana, il Pugilatore, la Venere di Milo, Aristide e l'Idolo Egizio.

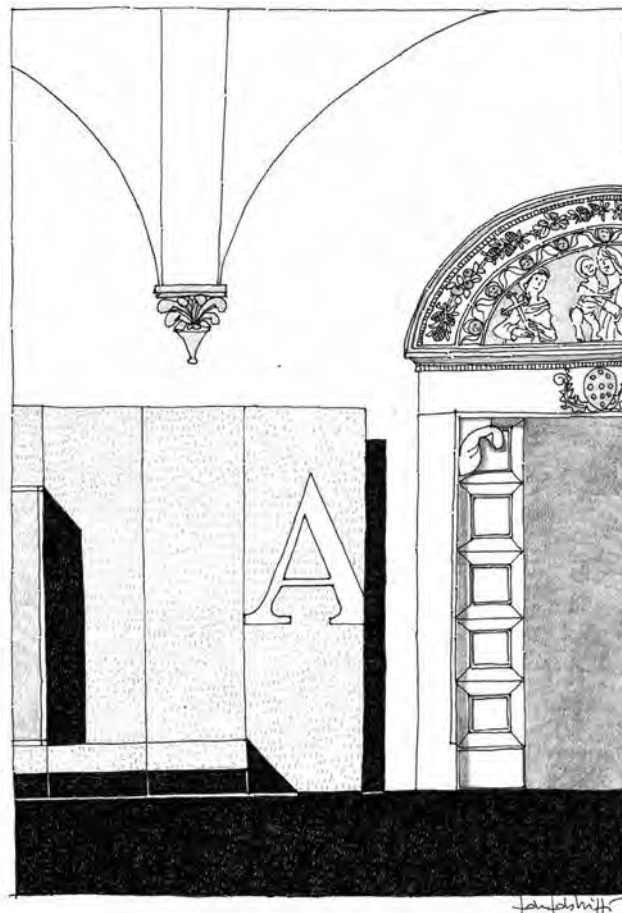
Un altro ambito su cui si è mosso lo studio di fattibilità progettuale è quello relativo *all'introduzione di teche espositive*, in quanto si ravvisa la necessità di proteggere le opere scultoree esposte dalle aggressioni vandaliche esterne che possono avvenire anche attraverso le sbarre nel momento in cui la cancellata è chiusa.



Altro ambito di intervento è stato quello relativo alla *definizione di sedute e ambiti di sosta*, in quanto l'intero spazio se ne presenta attualmente sprovvisto, in modo da qualificarlo oltre che come luogo di ingresso, di passaggio e di distribuzione tra le parti, anche come luogo dello *stare*, all'interno del quale sia possibile effettuare brevi momenti di sosta.

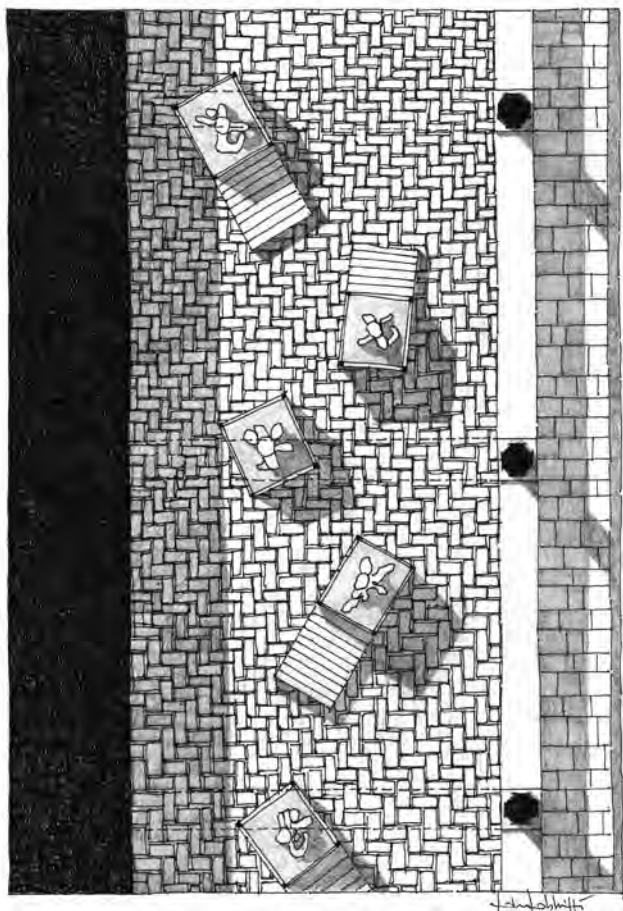
Anche la *manca di comunicazione identitaria*, è stata un ambito al quale lo studio progettuale ha guardato, in quanto nel suo spazio non esiste attualmente nessun elemento che faccia comprendere alla città e ai suoi fruitori, la complessità culturale e il fermento artistico che si produce e si compie nei suoi spazi.

Dall'osservazione delle caratteristiche geometriche dello spazio preso in esame si evince che il tema



che maggiormente lo caratterizza è il tema della longitudinalità. Da qui l'idea di sviluppare una composizione lineare in modo da sottolineare questo carattere attraverso i nuovi elementi proposti. Elementi che si disporranno in aderenza al muro del Portico di Ingresso, pensato nella soluzione immaginata come un vero e proprio fondale contro il quale si confrontano gli elementi dell'allestimento e quelli già presenti nello spazio.

Le scelte progettuali proposte per questo ambito, appartengono alla stessa sensibilità compositiva con la quale si sono affrontati gli altri ambiti dello stesso complesso, la quale si ritrova non solo nello stesso uso dei medesimi concetti di fondo, ma anche nell'uso dei colori, delle materie e delle forme, in modo da creare



una continuità tra i tre interventi in modo da rendere chiara l'appartenenza ad uno stesso pensiero progettuale unitario.

In particolare, la proposta che tra quelle sviluppate pare la più appropriata al luogo, al tema e alle necessità della committenza, si concretizza in un sistema di teche continue addossate alle pareti dotate di seduta e di sistema di illuminazione integrato.

Ai lati del portone monumentale sormontato dalla lunetta con la ceramica dei Della Robbia, verrebbero disposte due teche continue di differenti misure, anche se identiche nella conformazione e nelle geometrie.

Verso la sala espositiva dell'Accademia delle Arti e del Disegno, si prevede di posizionare una teca più corta

di quella disposta invece verso l'ingresso della Sala del Ghiberti. Entrambe però, sono formate da una pannellatura continua del tutto analoga a quella che viene prevista per il Chiostro, contro la quale viene appoggiata la teca di vetro, all'interno della quale si mostrano le statue in gesso opportunamente restaurate e ripulite, così come anche quelle degli altri ambiti di intervento.

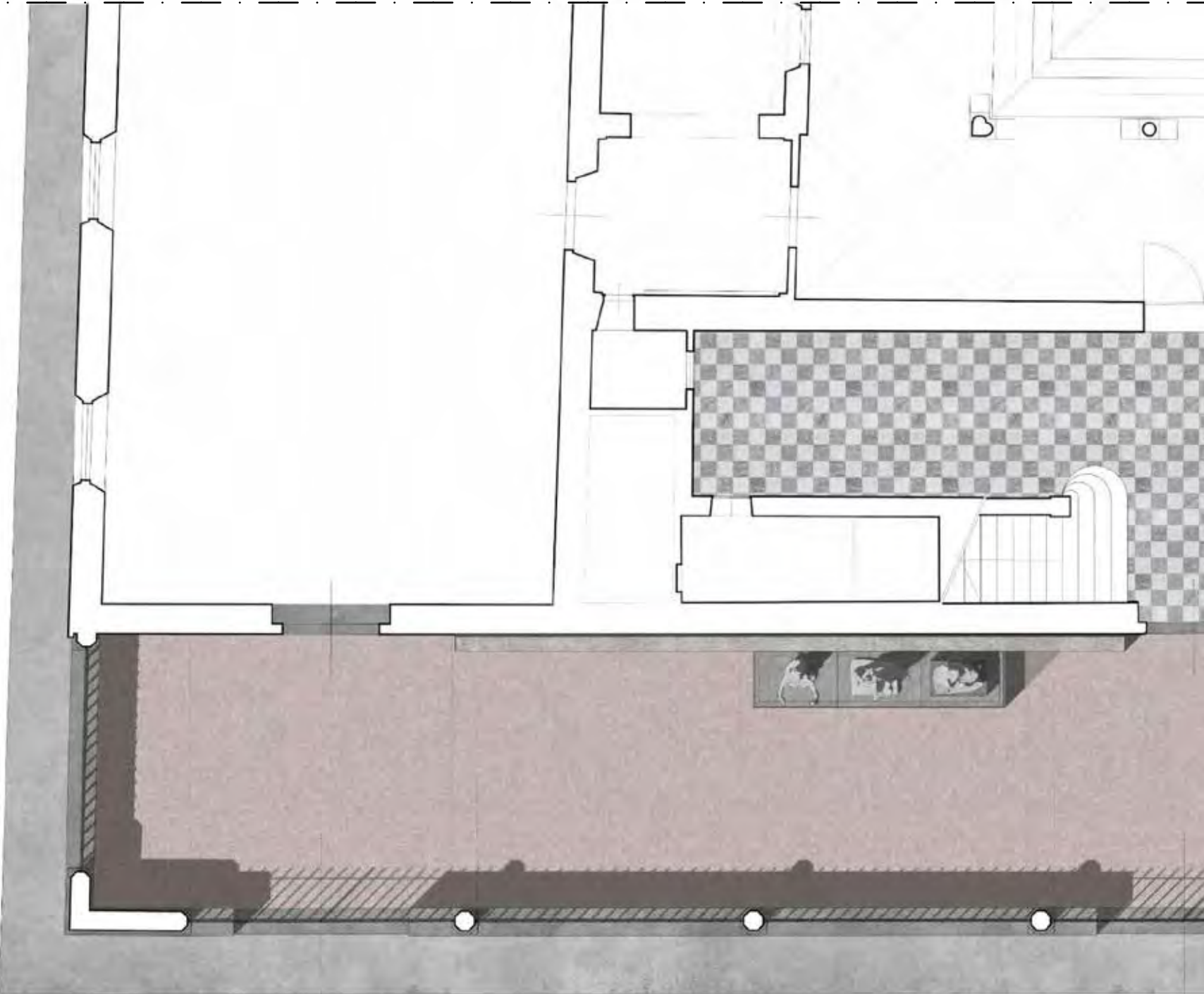
La realizzazione di questi elementi, prevedrà la presenza di una struttura portante in elementi metallici e una finitura esterna ad effetto microcemento del colore della pietra serena.

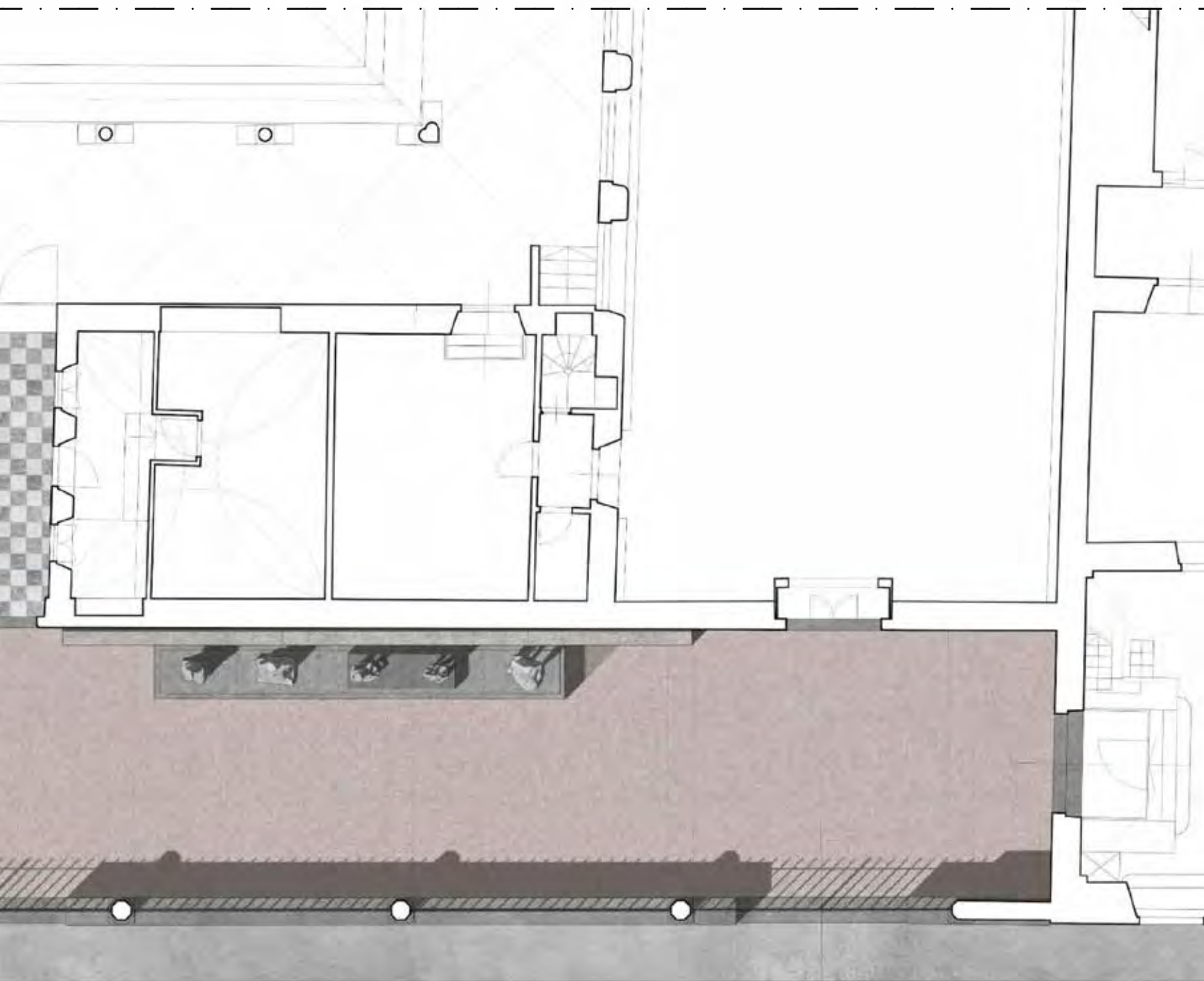
L'illuminazione delle singole teche avverrà dall'interno in modo da illuminare singolarmente le statue, mentre una nuova illuminazione diffusa punterà verso le volte del Portico in modo da sfruttarle come superficie riflettente. La composizione delle quinte segue un criterio di sintassi e di evidenziazione delle parti, sottolineando il contatto tra di esse e il muro attraverso sottili lame di luce.

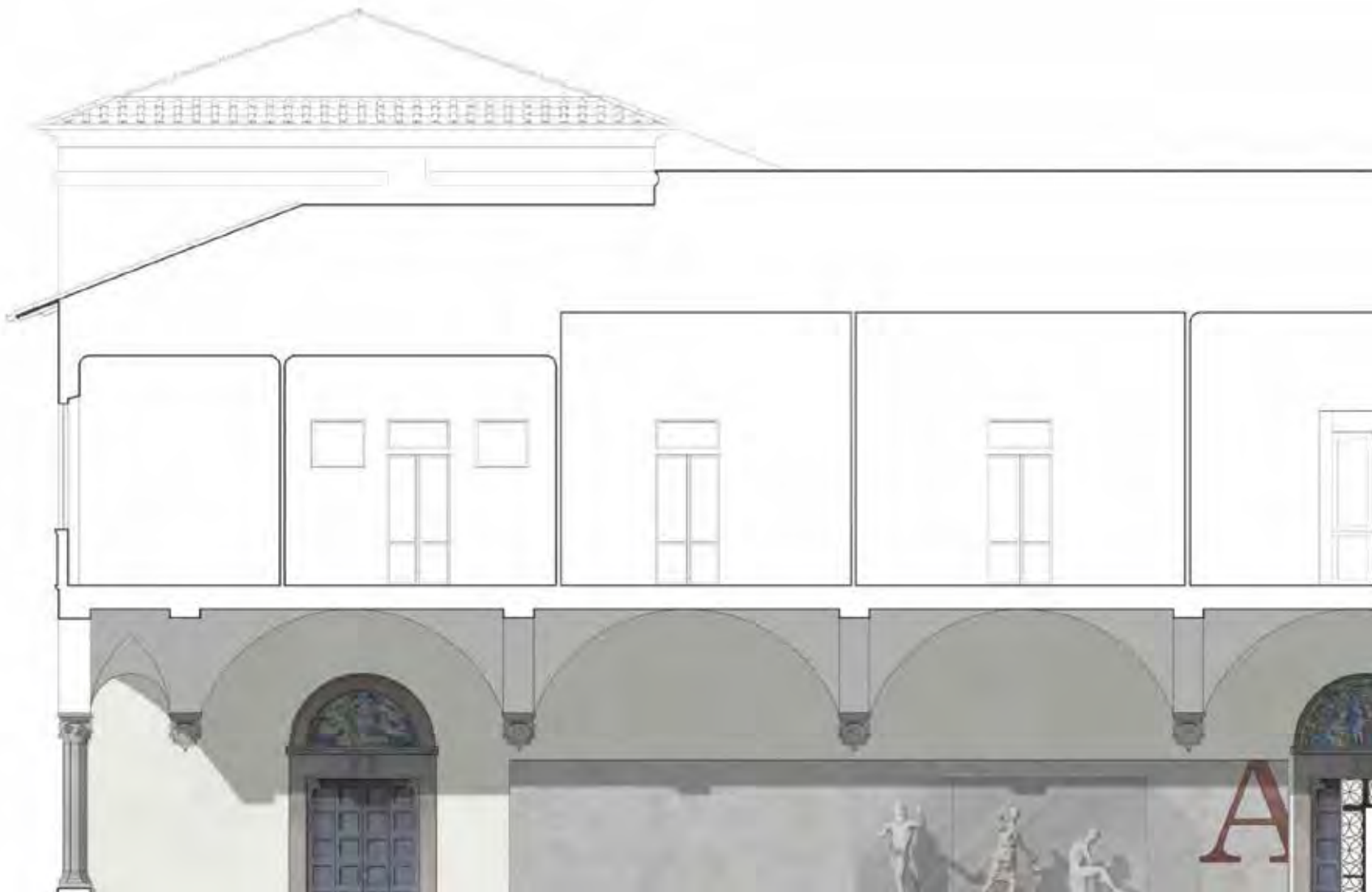
Le pannellature, intese come delle vere e proprie "quinte", oltre allo sfondo contro le quali si appoggiano le teche vetrate, e quindi le statue in gesso, serviranno anche come supporto per gli elementi di comunicazione e di orientamento. Esse, infatti, ai lati degli ingressi esistenti, porteranno sulla propria superficie le indicazioni con la posizione dei vari ambiti dell'Accademia di Belle Arti, nonché l'innovativo logo grafico a forma di "A" in metallo incastonato nella loro superficie.

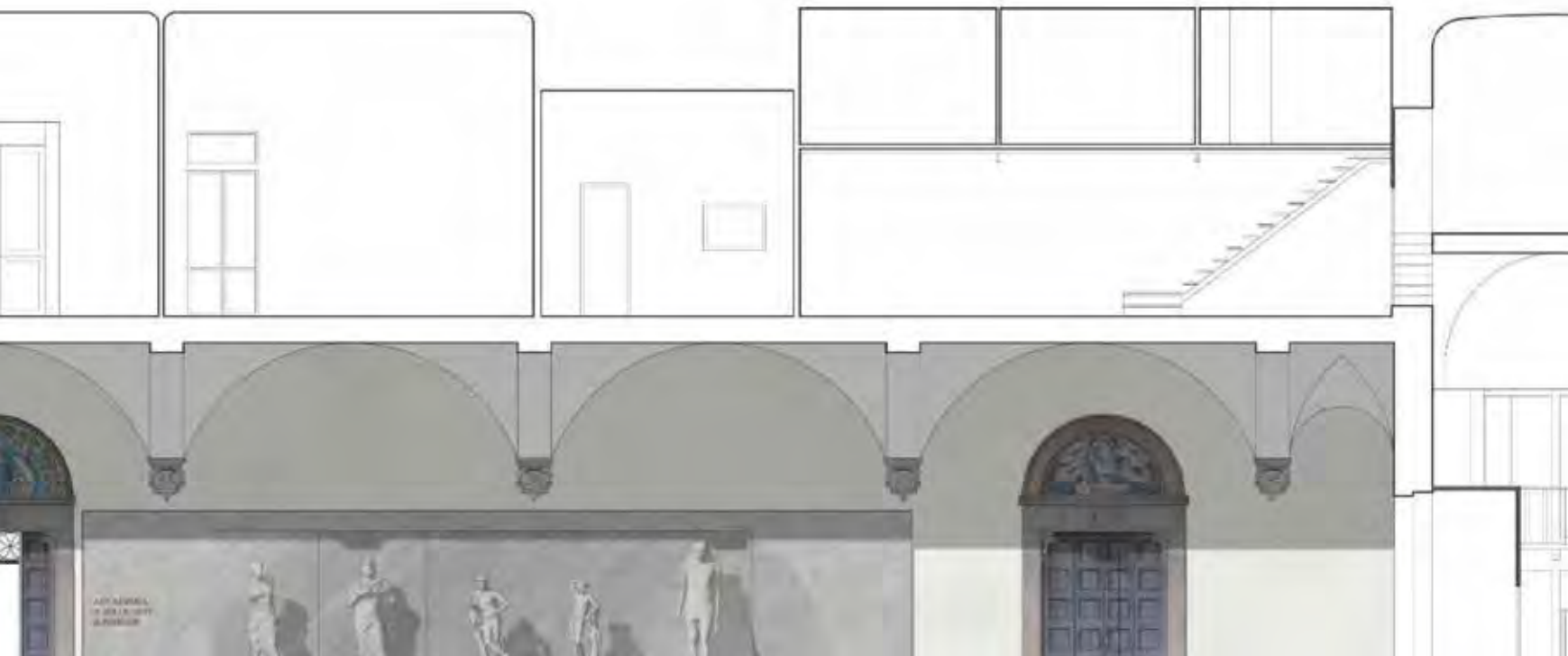
La soluzione presenta alcune variazioni dei temi impiegati, ovvero, le teche contro muro possono portare alla base una seduta più ampia in modo da sottolineare il loro ruolo di elementi di sosta e di socializzazione, così come lo stesso tema delle teche può trasformarsi da tema lineare a tema puntiforme, "invadendo" in maniera del tutto casuale lo spazio del portico.

SOLUZIONE 1









ART MUSEUM
OF THE UNIVERSITY
OF CALIFORNIA





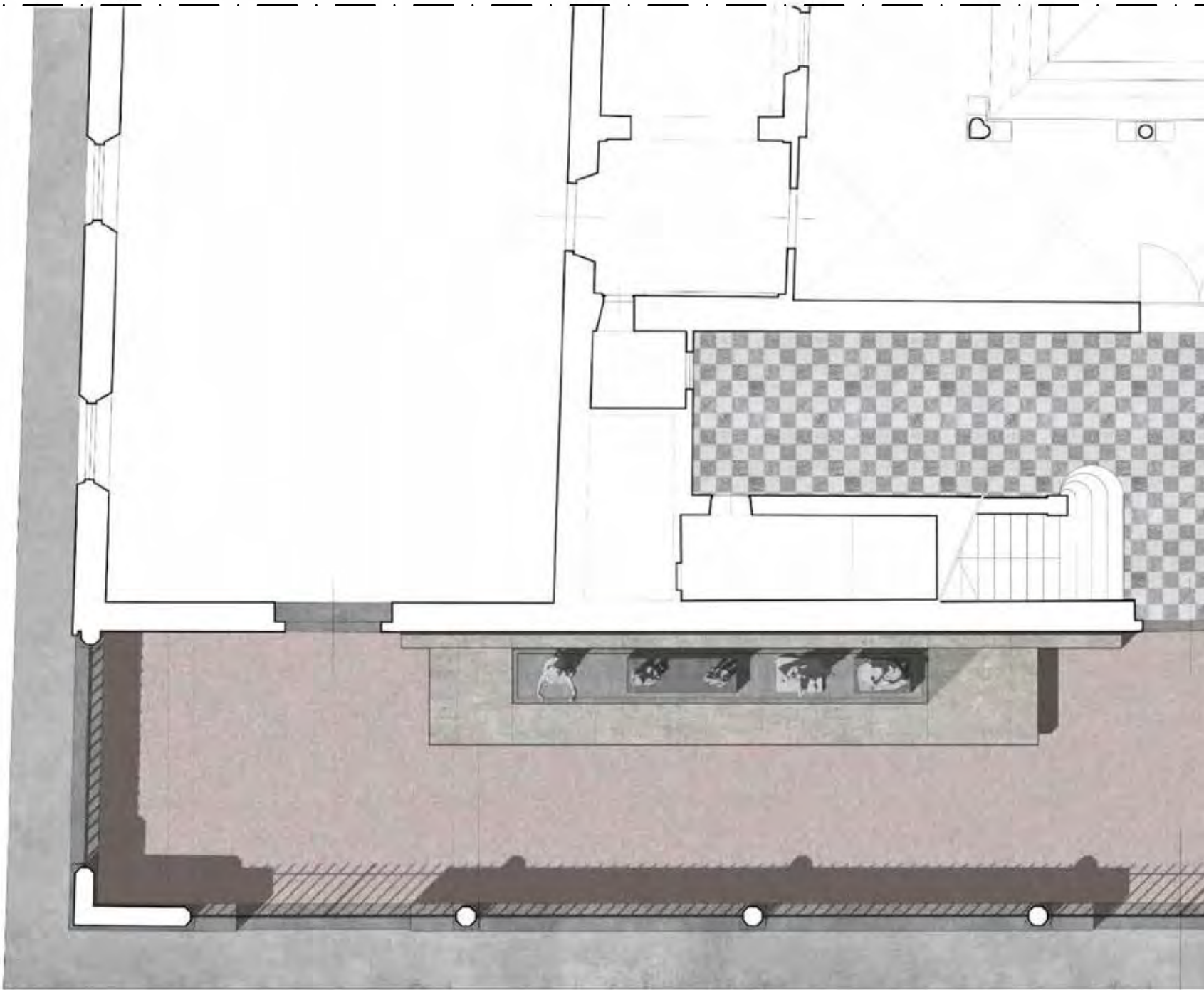


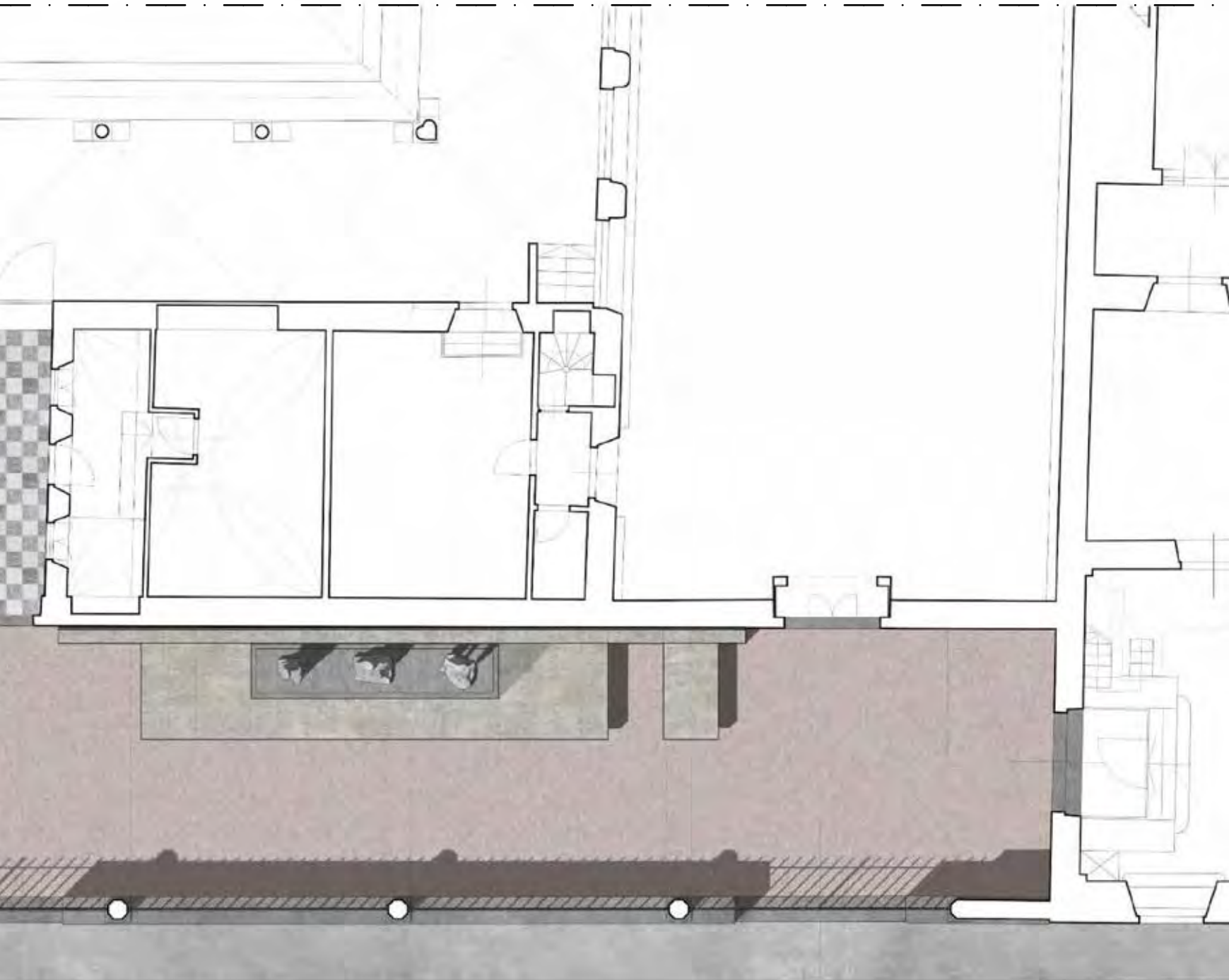


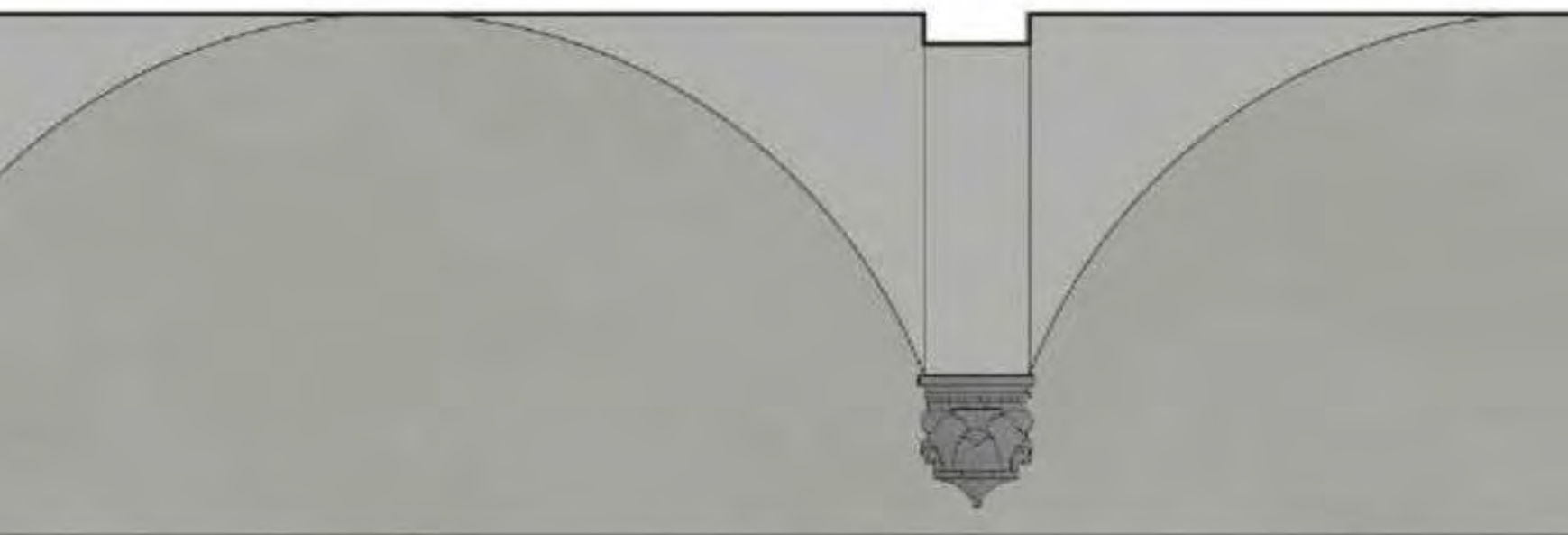




SOLUZIONE 2



















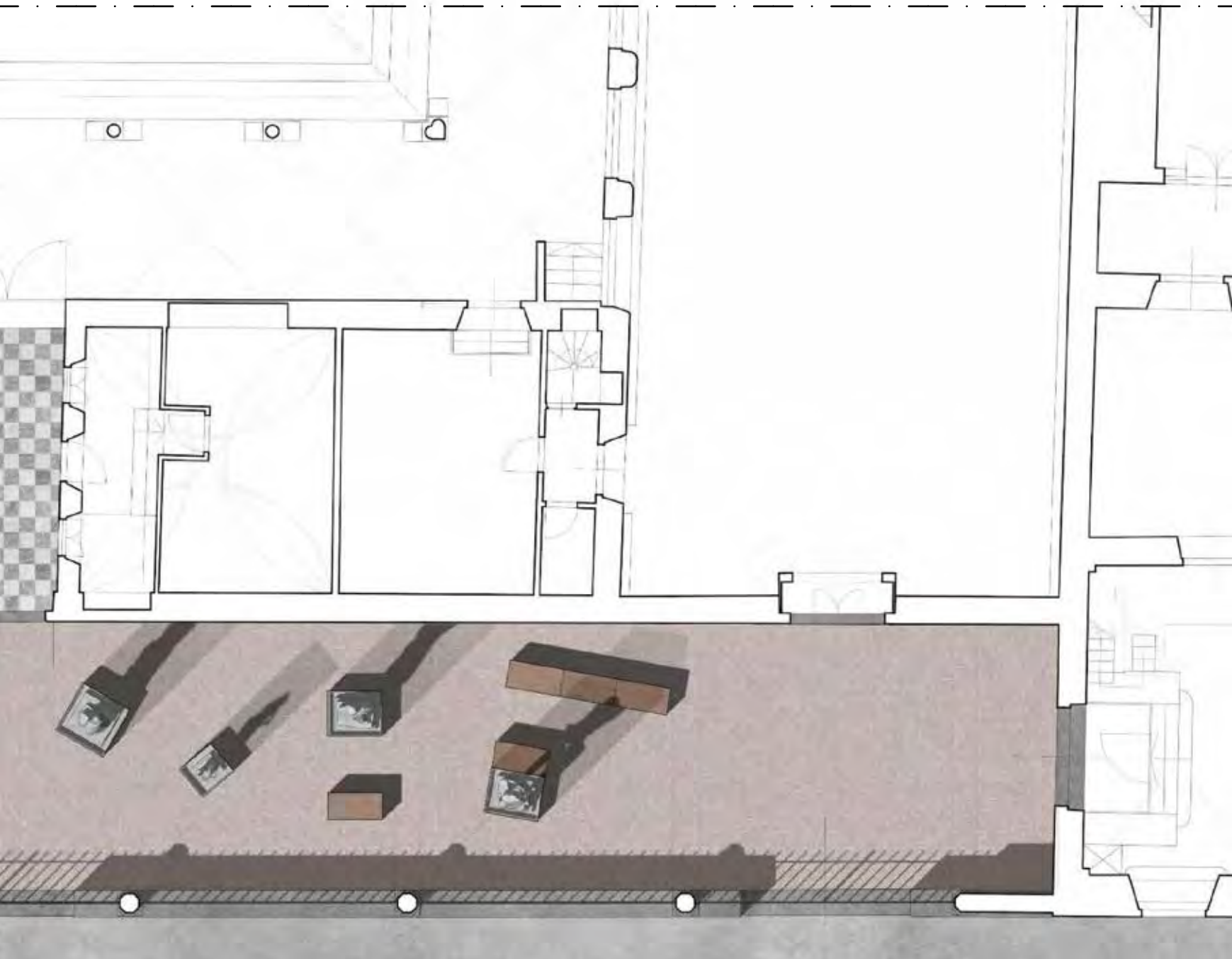


A

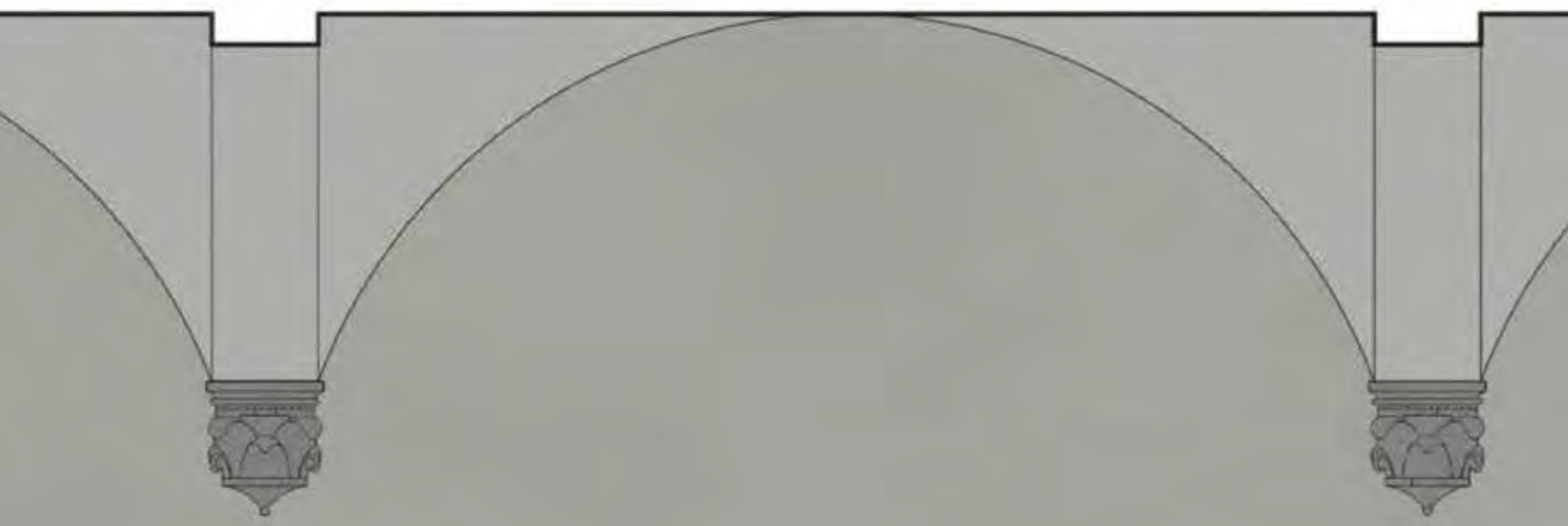
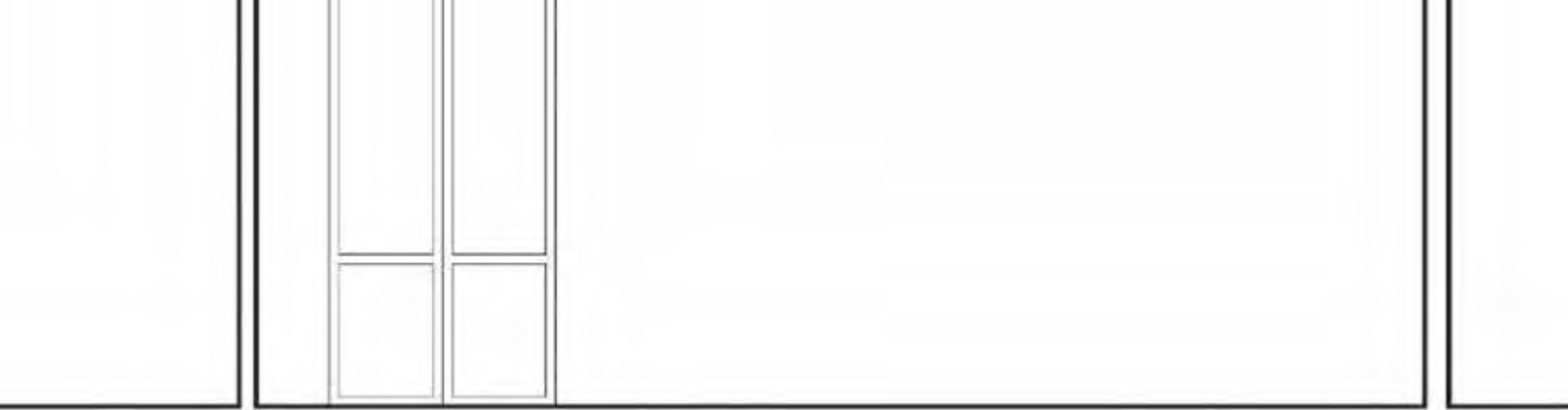
ACCADEMIA
DI BELLE ARTI
DI FIRENZE

SOLUZIONE 3







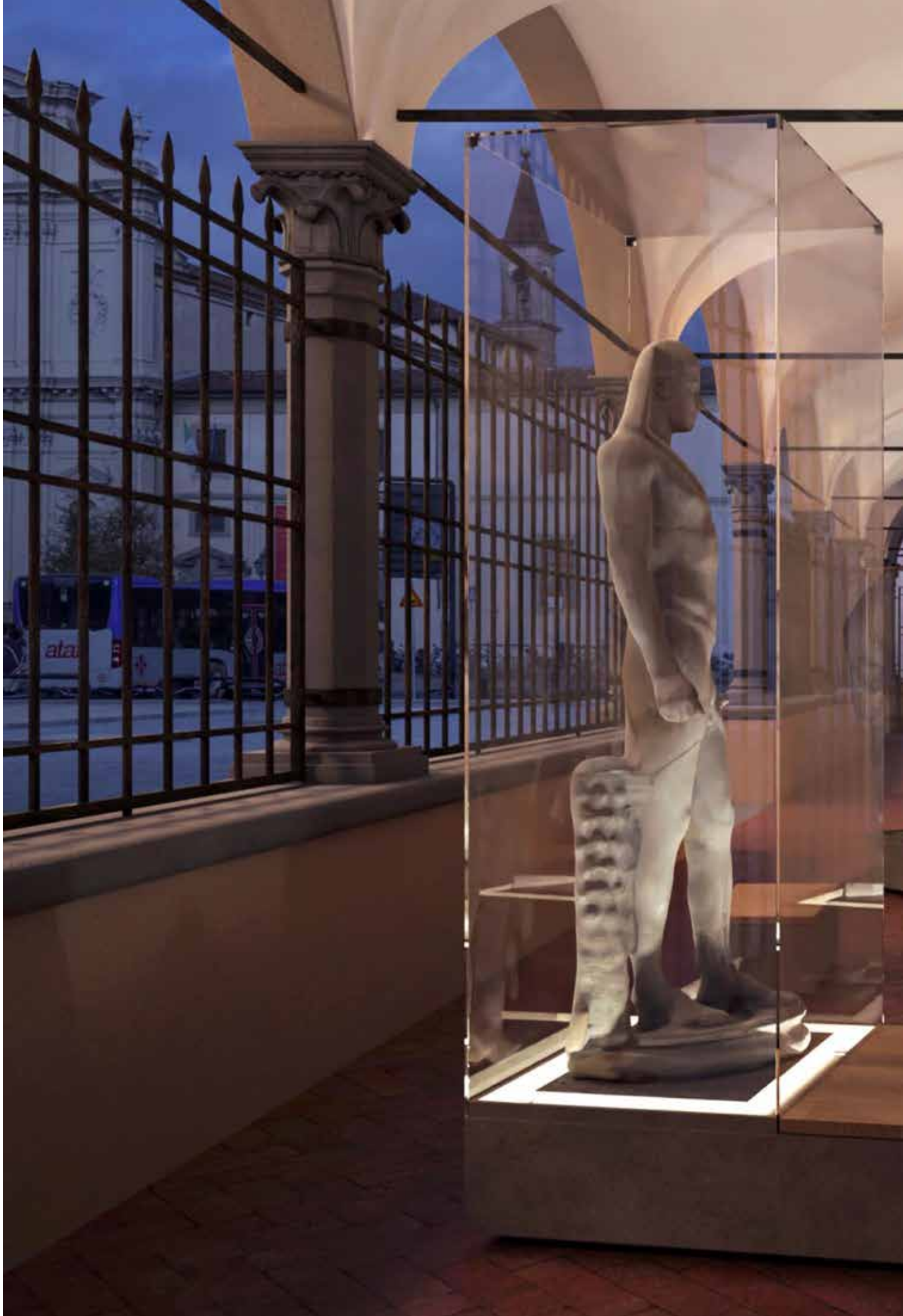
















CHIOSTRO DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI FIRENZE

Fabio Fabbrizzi

All'interno del complesso architettonico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, il Chiostro rappresenta l'elemento di connettivo principale delle relazioni e della visibilità dell'intera Istituzione. Per questo, la soluzione proposta dallo Studio di Fattibilità presentato cerca di rispondere alle molte problematiche individuate in sede di analisi, cercando di dare particolarmente importanza al tema della comunicazione e dell'orientamento di studenti e visitatori, all'interno delle varie aree del complesso architettonico, così come anche al tema delle sedute e dei basamenti dei gruppi scultorei, nei confronti dei quali si è cercato di trovare una generale armonia ottenuta da una medesima intenzione compositiva, ovvero, cercando una soluzione che fosse il più unitaria possibile capace di mettere insieme armonicamente i diversi usi e i diversi ruoli del Chiostro.

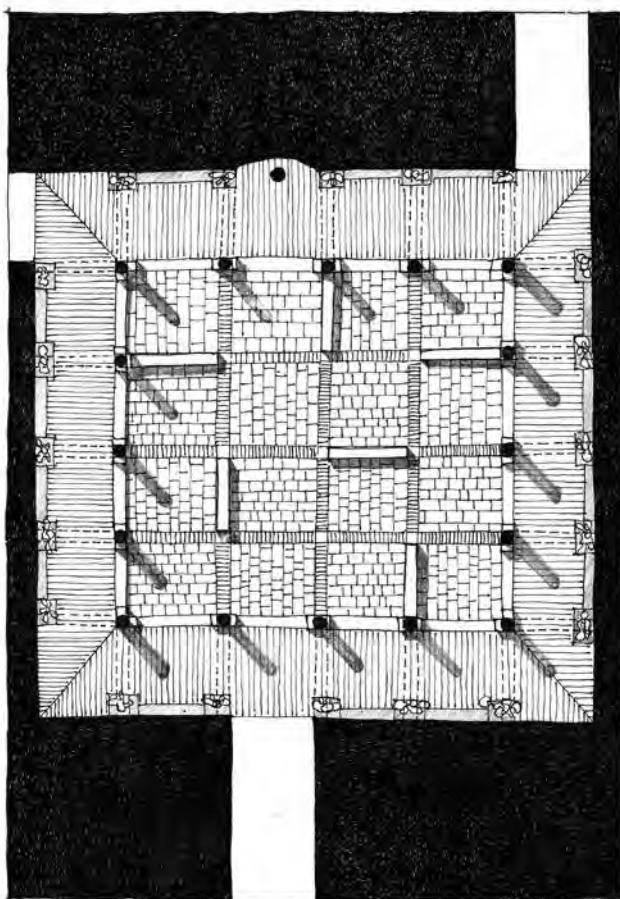
In seguito a tutte le diverse soluzioni elaborate, per quanto riguarda il tema della pavimentazione si è scelto di non intervenire su di essa tramite modifiche sostanziali, ma solo di ripristinare l'intera pavimentazione della sua parte centrale, attualmente completamente compromessa dal tempo e dall'uso, con una nuova pavimentazione che ne rispetti materie, misure, colori e orditure della precedente, in modo da non mutare l'immagine consolidata di questa parte del complesso architettonico.

Attualmente la condizione del Chiostro presenta delle forti criticità, le quali, da un'attenta analisi del suo

spazio e delle sue caratteristiche, si possono ricondurre ad una serie di problematiche diverse. Esse riguardano la *mananza di comunicazione*, in quanto come "cuore" dell'intero complesso dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, il Chiostro non riesce a veicolare il prestigio e l'importanza, in quanto la simultaneità di usi diversi che vi si registra non è allo stato attuale gestita e indirizzata da una "regia" generale, in grado di darne un'immagine armonica, unitaria e soprattutto rappresentativa.

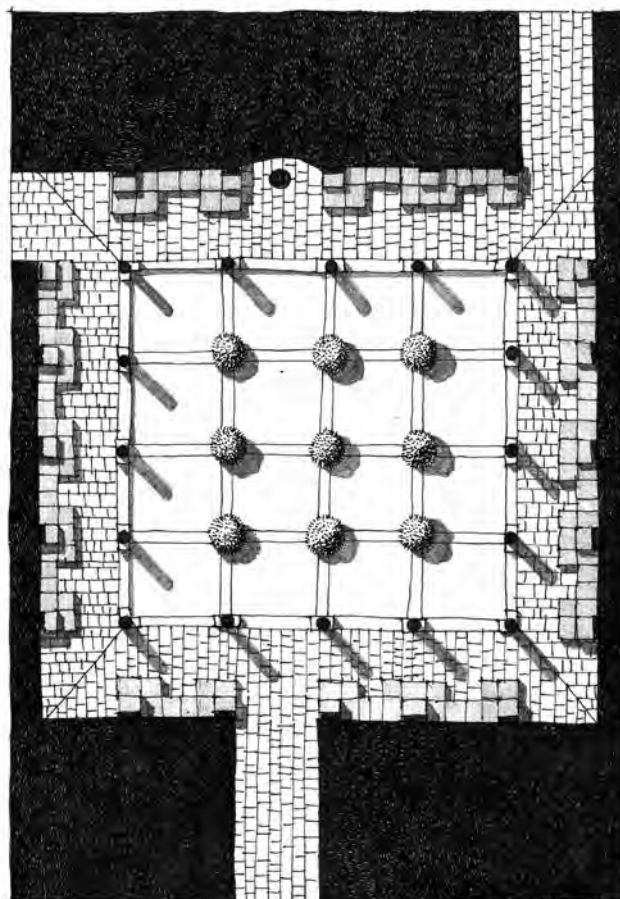
A questo si somma lo *stato di parziale degrado*, dato dal cattivo stato di conservazione dei suoi elementi costitutivi, quali ad esempio la pavimentazione della parte scoperta centrale, i cui elementi in pietra serena sono completamente degradati a causa del tempo e degli agenti atmosferici. A questi si aggiunge la condizione delle murature in elevazione che presentano stati di degrado evidente in molti punti.

Un'altra problematica evidente è quella legata agli *spazi di socializzazione inadeguati*, dato che il Chiostro rappresenta il luogo di connettivo e di relazione principale dell'intero complesso architettonico, tale funzione allo stato attuale non è assolutamente supportata da nessun elemento. Gli studenti utilizzano per studiare e socializzare dei comuni arredi mobili tipo caffetteria all'aperto, con il conseguente screditamento della qualità architettonica ed estetica dello spazio e della sua rappresentatività.



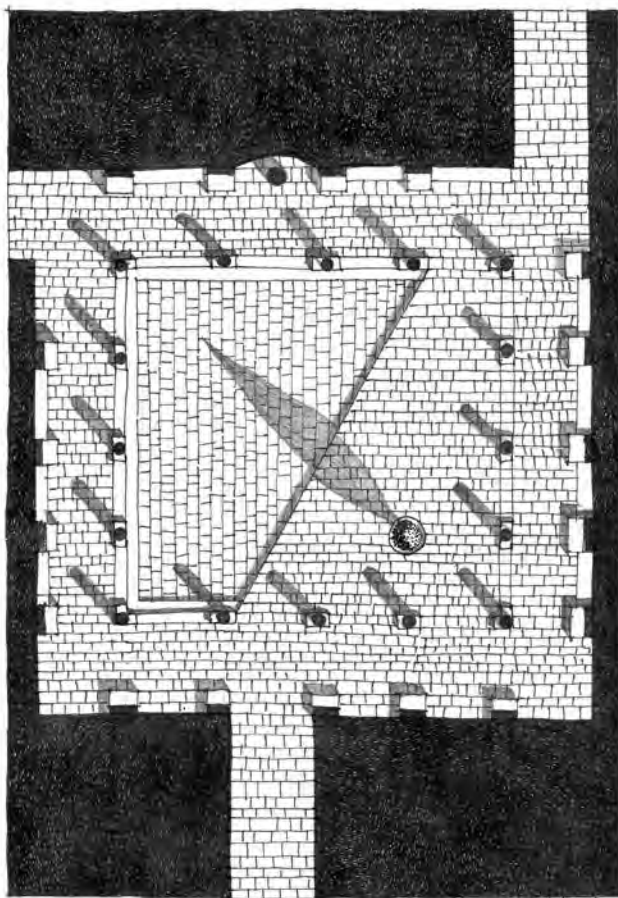
Altra problematica è data dalla *scarsa protezione delle opere*, manifestata in quanto ai vari gruppi scultorei ospitati non è stata riservata nel tempo nessuna attenzione e nessuna cura particolare, lasciandoli in balia delle circostanze e della cattiva gestione dei fruitori dello spazio.

Si aggiunge poi un evidente *scostamento dei percorsi*, ovvero i percorsi reali che effettivamente i fruitori di questo spazio compiono per attraversarlo e per utilizzarlo, non corrispondono e non si integrano con i percorsi suggeriti dall'impianto architettonico. Infatti, l'uso quotidiano di questo luogo, pare non risentire della presenza nella propria impostazione di una geometria chiara, dando origine ad una discrepanza fra forma e uso che appare poi particolarmente visibile nei comportamenti dei suoi frequentatori.

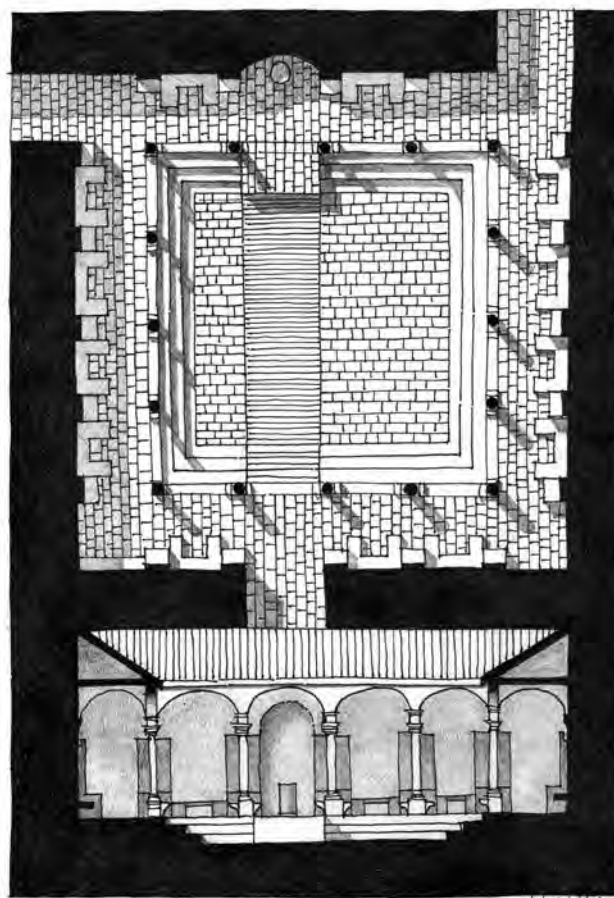


Infine, si registra una *scarsa segnaletica di orientamento*, in quanto attualmente non esistono pannelli di informazione e di orientamento che informino lo studente e il visitatore sull'esatta collocazione delle varie aule e dei vari spazi. Allo stato attuale, infatti, la segnaletica appare molto scarsa, inefficace e approntata in modo estemporaneo.

Dall'individuazione di tali problematiche si è proceduto a stabilire i diversi ambiti di intervento che sono riconducibili alle *pavimentazioni*, in quanto, come detto, la parte centrale del Chiostro risulta particolarmente compromessa; ai *pedistalli*, in quanto allo stato attuale si presentano molto compromessi nella loro stabilità e nel loro stato generale. Si propone di realizzare nuovi pedistalli in base al nuovo ordinamento dei gruppi

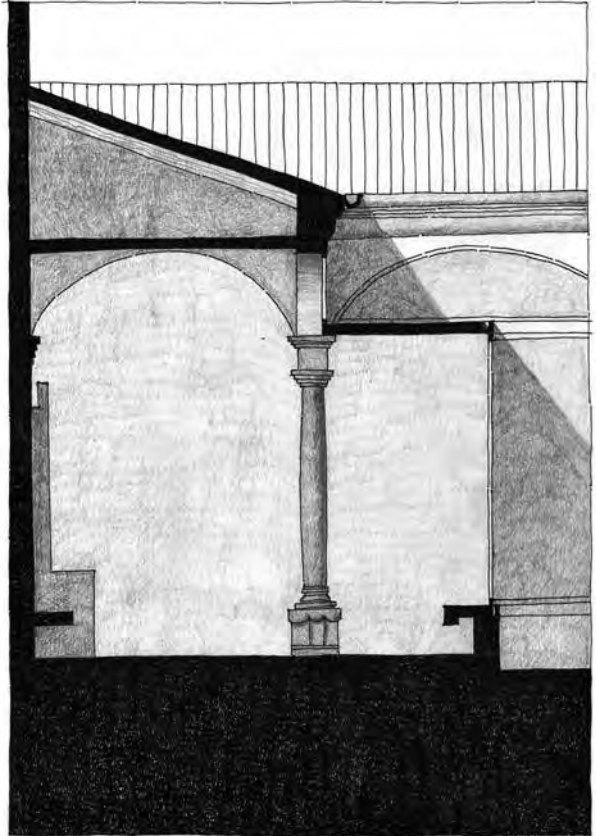
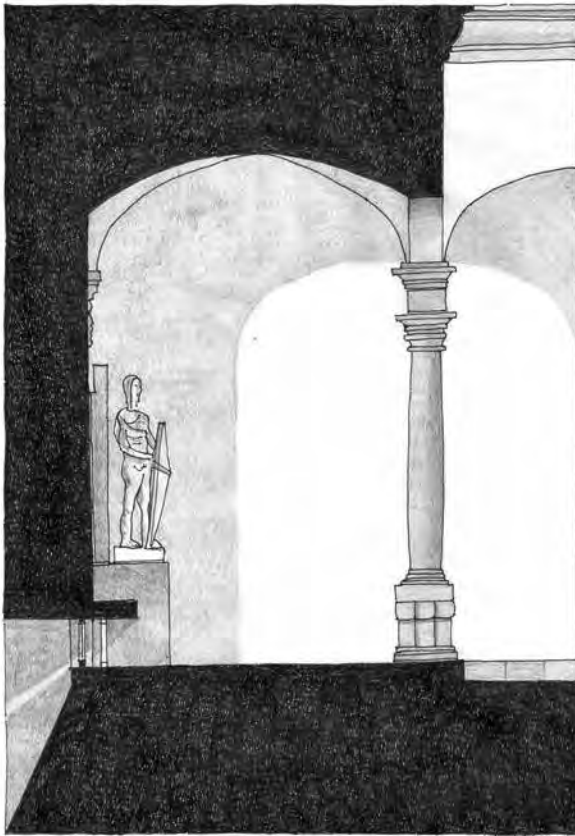
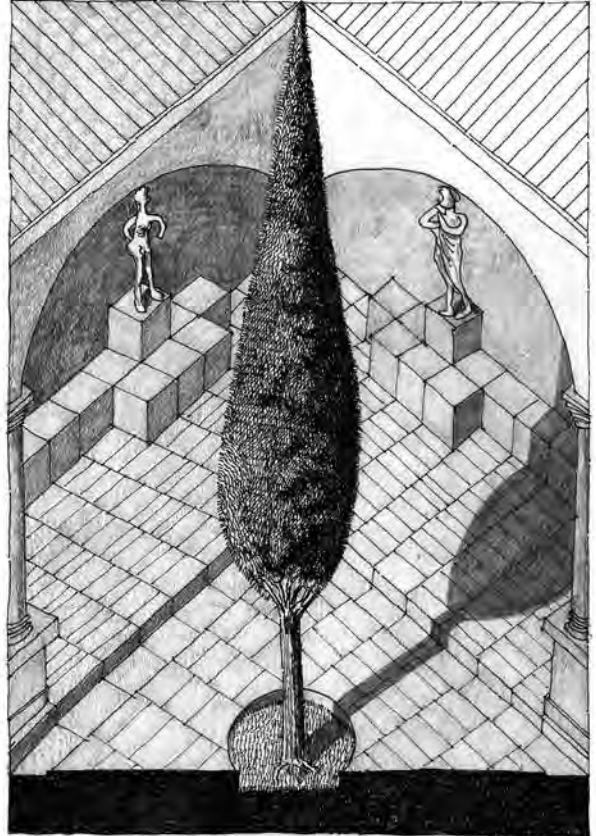
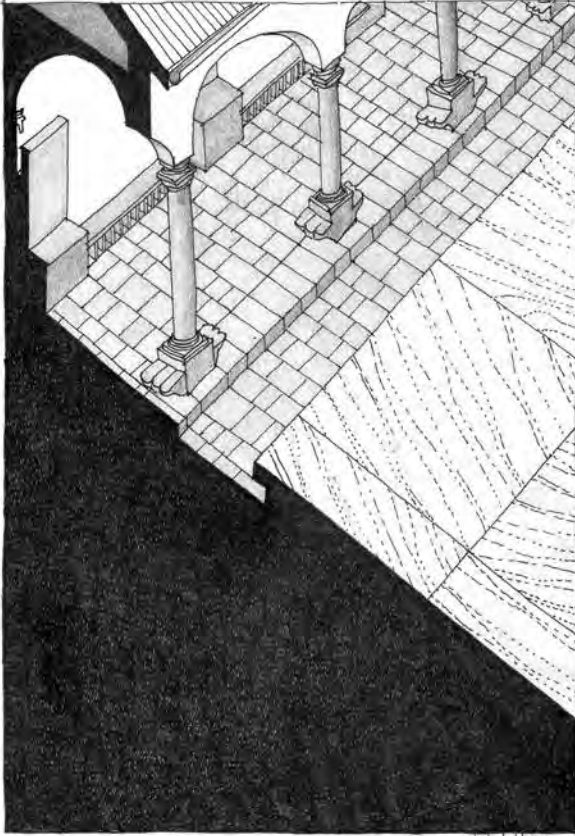


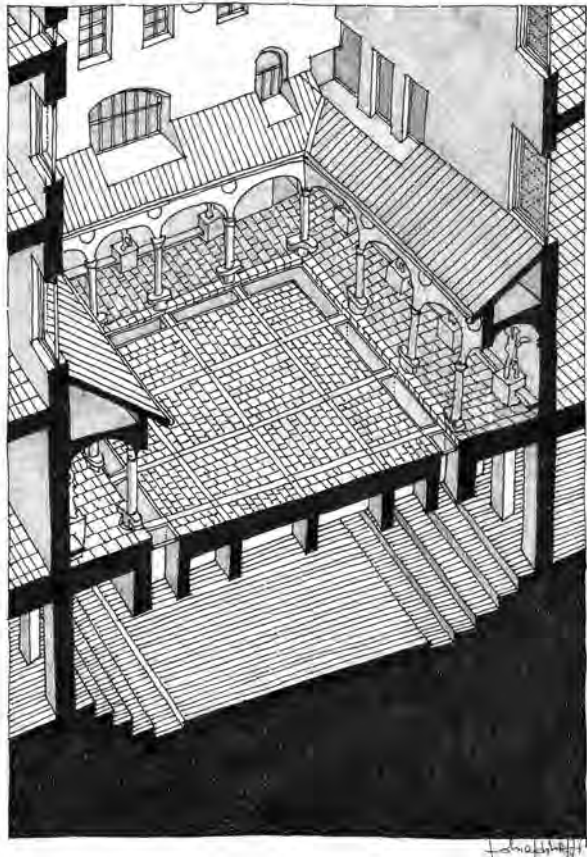
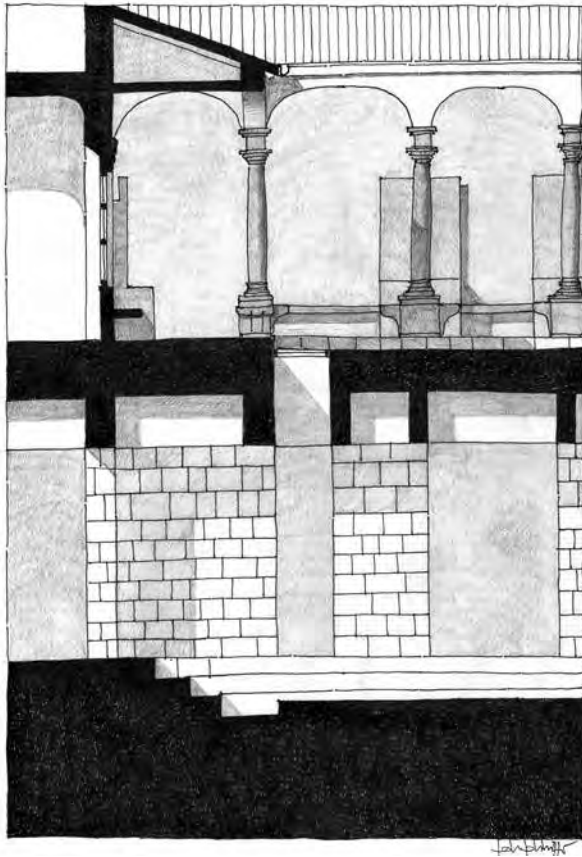
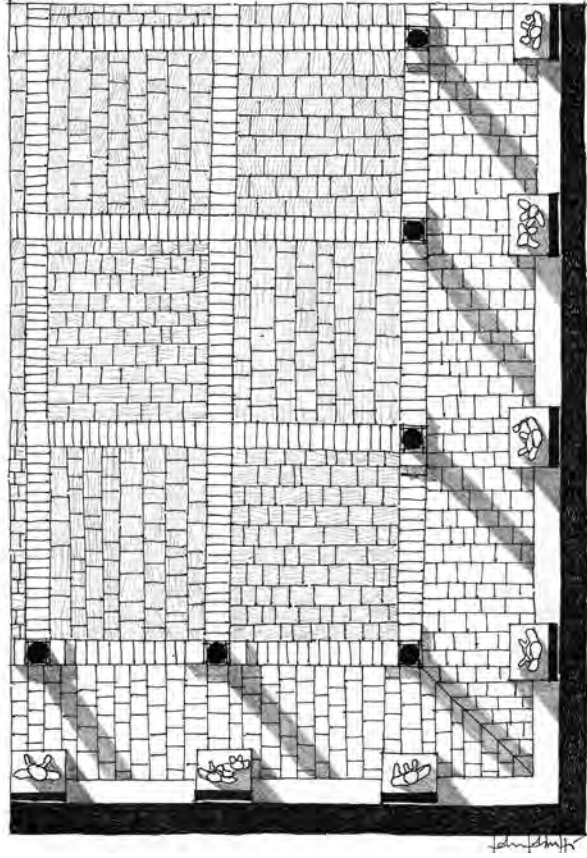
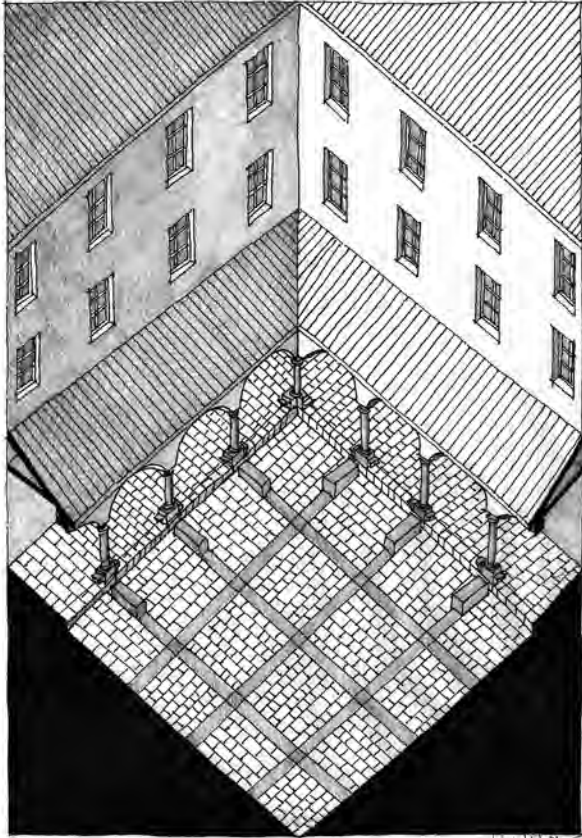
scultorei, in modo da potersi integrare con le sedute a loro adiacenti in modo da andare a costituire un organismo unitario. Si è preso in considerazione le *sedute*, in quanto allo stato attuale non esistono delle sedute fisse nel Chiostro ma solo sedute mobili da caffetteria. Allo scopo, si prevede di realizzare delle sedute integrate con i basamenti in modo da costituire una sistemazione unitaria dell'intero spazio che preveda inoltre anche la presenza di un'accurata *segnaletica/grafica*, in quanto nello spazio è completamente assente la presenza di una "regia" progettuale che gestisca in modo unitario questo aspetto. A questi ambiti di intervento si somma quello relativo alla *nuova disposizione dei gruppi scultorei* in base ai criteri museologici adottati, ovvero, seguendo un criterio tecnico che ha imposto la minima



movimentazione possibile dei pezzi per ridurre al minimo i rischi, ma rispettando il generale progetto di risistemazione delle opere previsto dagli ordinatori, il quale prevede di ricollocare le opere della Minerva e del Chiostro rispettivamente nei tre spazi della Minerva, del Chiostro e del Portico di Ingresso.

Da tutte le considerazioni elaborate, dalle problematiche messe in luce e dall'individuazione dei diversi ambiti di intervento, si è proceduto anche per questo specifico ambito di intervento all'elaborazione di una serie di proposte progettuali di massima, ognuna delle quali riconducibile ad una macro-categoria di intervento. Ognuna di queste macro-categorie ha costituito una sorta di canovaccio attorno al quale sviluppare una





serie di approfondimenti che sono stati intesi quali loro possibili variazioni.

Anche nel caso del Chiostro, così come è stato per il Portico e per l'Aula di Minerva, alla fine di questo complesso processo di prefigurazione, la soluzione che si è deciso di approfondire è quella che cerca maggiormente di rispettare quei caratteri e quei temi che sono già presenti *in nuce* nello spazio attuale, andando a sottolinearli con maggiore enfasi nella soluzione proposta. Una soluzione che a ben guardare, cerca di porsi come una sorta di contemporanea interpretazione di tutti i possibili temi, tipi e figure che insieme alle permanenze, alle latenze, alle misure e alle geometrie dello spazio esistente, ne formano il carattere e l'identità.

Da qui, l'idea di lavorare all'interno del concetto di simmetria, andando a rispettare le geometrie di impianto del Chiostro, ovvero, esaltando questa caratteristica così fortemente presente, per farla diventare ancora la matrice compositiva prioritaria dell'intera ridefinizione spaziale. Agli aspetti prevedibili offerti dalla simmetria, si somma anche la disarticolazione offerta dalla asimmetria, la quale viene introdotta nello spazio ad offrire inaspettate sonorità espressive.

Alla base della generale filosofia di progetto impiegata in questo particolare ambito, è presente la volontà di ridefinire lo spazio architettonico del Chiostro attraverso piccole modificazioni che non vadano a sovrapporsi violentemente alla natura storica del luogo.

Ogni azione progettuale che ha condotto poi all'elaborazione di un nuovo particolare e di una nuova proposta generale, ha lavorato sull'interpretazione sensibile dei caratteri e delle identità della preesistenza, con la quale si è cercato di creare un esclusivo dialogo di rispetto e di reciprocità.

Il segno lasciato dalla contemporaneità deve essere visibile, quale espressione del proprio spirito del tempo,

ma esso non deve sovrapporsi a quelli già esistenti, annullandoli.

I nuovi segni offerti dal progetto, devono accordarsi alla preesistenza secondo una relazione nuova, ma devono apparire in *continuità* con la memoria storica del luogo. Per questo, le forme, le materie, le misure, le proporzioni prefigurate, sono quelle estratte dalla tradizione fiorentina, interpretate e rese attuali dal progetto. Un progetto che, in questa generale ottica, dovrebbe necessariamente mostrare la propria *sensibile* contemporaneità per non rischiare di incorrere in soluzioni di semplice citazione e di ambientazione.

A livello realizzativo, l'introduzione della simmetria e della asimmetria si concretizza con la sistemazione dei gruppi scultorei secondo il ritmo e le geometrie che le colonne istituiscono nello spazio. Ovvero, in corrispondenza di ogni colonna esistente del Chiostro, contro la muratura perimetrale, verrà collocato un basamento dalla semplice forma quadrangolare sul quale verranno poggiati i gruppi scultorei secondo l'ordinamento prestabilito.

Il basamento prosegue dietro ogni statua con una pannellatura verticale che ha lo scopo di inquadrare e far risaltare ogni scultura, in modo da evidenziarla e cadenzarla in un proprio sfondo, differenziato e reso autonomo dalla parete del Chiostro. Tali pannellature, saranno, come nel caso di quelle previste per l'Aula di Minerva, conformate in modo da non attaccarsi direttamente alle murature, ma da staccarsi da esse in modo da evidenziare, anche in questo caso, la sintassi tra le parti e permettere così, di alloggiare nelle fughe ottenute, una sottile linea di luce che di notte potrà dare effetti particolarmente suggestivi all'insieme.

Tra i piedistalli, verrà realizzata una semplice seduta lineare continua, quasi una panca, che li unirà tra loro alla base in modo da ottenere una continuità visiva tra i vari elementi.

Il sistema così ottenuto, prevedrà ovviamente delle variazioni, là dove lo spazio esistente lo richiede, come ad esempio in corrispondenza delle bocche di lupo che attualmente arieggiano il sottosuolo, di fronte alle quali verrà posto un grigliato di elementi verticali metallici che si raccorderanno alla panca.

Ovviamente il sistema previsto si interrompe in corrispondenza delle porte esistenti e dei cambi di direzione dello spazio.

Entrando nel Chiostro dal vestibolo d'ingresso caratterizzato dallo scalone monumentale, si prevede di realizzare questo sistema sulla parete di sinistra e sulla parete di fondo, mentre sulla parete di destra si prevede di introdurre la disarticolazione della asimmetria, ovvero, si prevede di introdurre una leggera ma sostanziale variazione dello stesso tema allestitivo. Data la mancanza di finestre che si aprono sulla muratura di quella parte del Chiostro, sarebbe possibile, infatti, estendere il pannello verticale per tutta la lunghezza dell'allestimento invece che segmentarlo solo in corrispondenza di ogni statua, come negli altri lati.

Da questo deriverebbe una composizione impostata su pochi ingredienti, in grado di mostrare nello stesso spazio la regola ma anche la sua infrazione.

Gli elementi basamentali delle statue, così come i pannelli verticali ad essi annessi e le panche, saranno realizzati con strutture portanti metalliche con finitura esterna ad effetto microcemento del colore della pietra serena, in modo da intonarsi alla pavimentazione della parte aperta del Chiostro.

La stessa tecnica e gli stessi materiali saranno impiegati anche per i pannelli informativi appoggiati alle pareti, sui quali, oltre alla raffigurazione delle varie aree del complesso didattico si troverà anche una grande lettera "A" (come Accademia), in metallo, la quale affiorerà

dal fondo del pannello a stabilire una sorta di comune identità visiva dell'insieme.

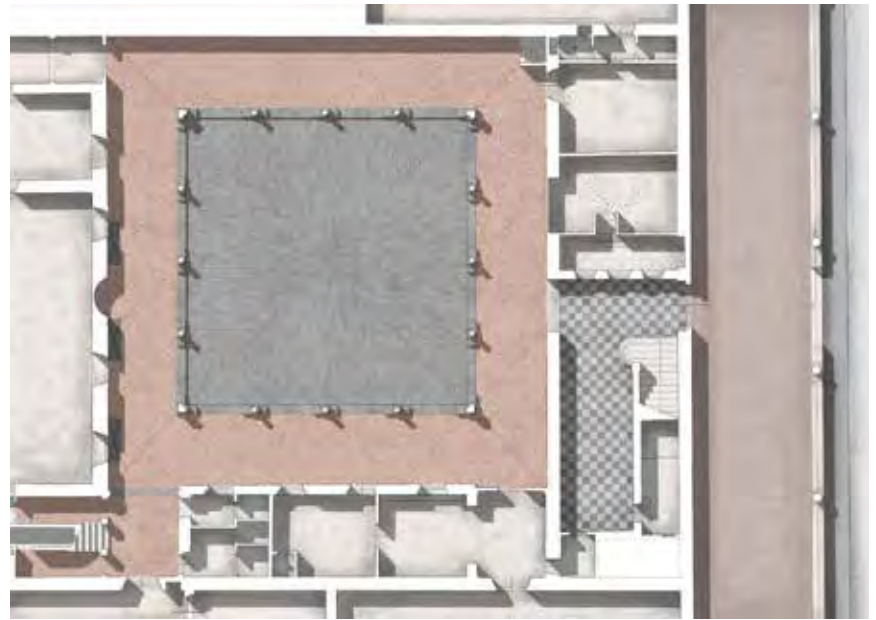
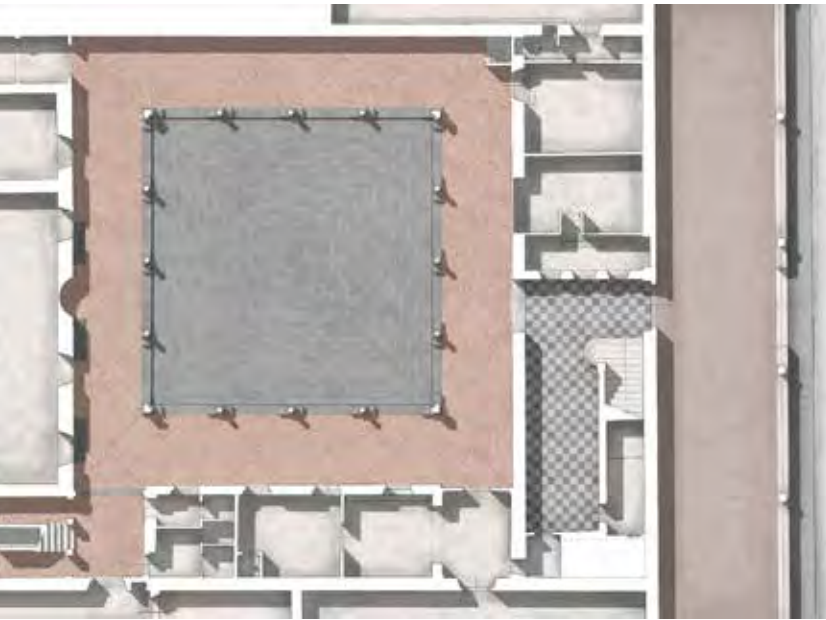
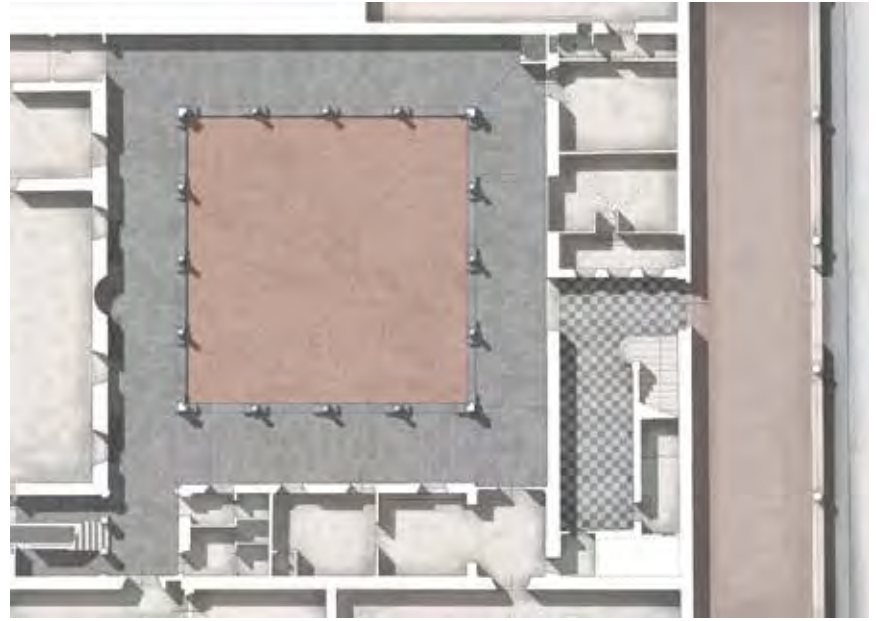
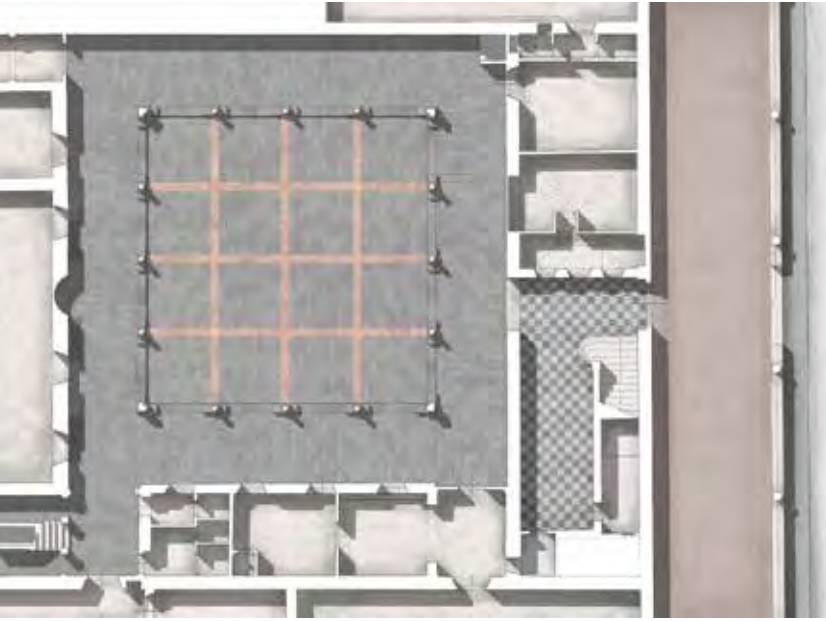
L'illuminazione artificiale avverrà tramite la complementarietà di un'illuminazione puntuale e di un'illuminazione diffusa. In particolare, l'illuminazione diffusa sarà ottenuta puntando appositi apparecchi illuminanti verso le volte di copertura della parte coperta del Chiostro, la cui superficie chiara funzionerà come parabola riflettente indiretta.

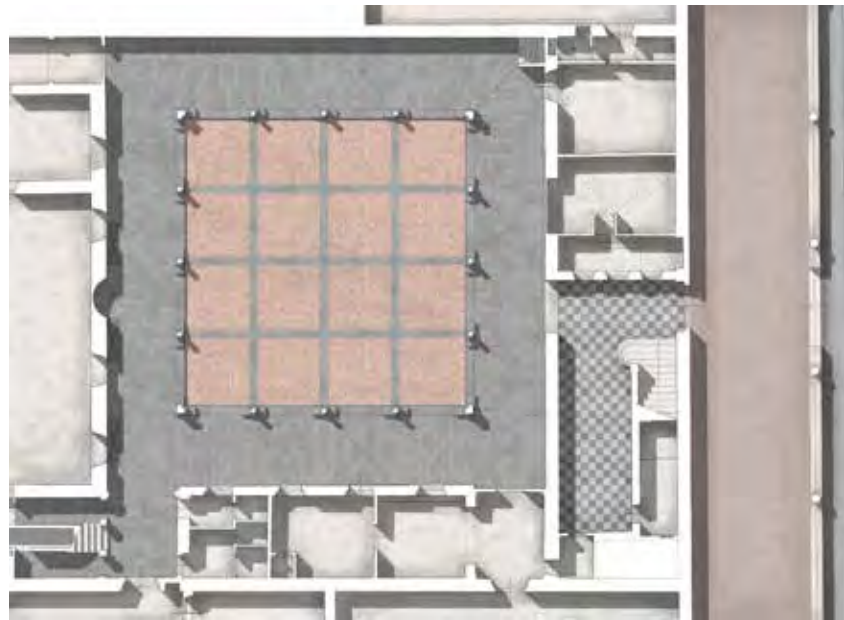
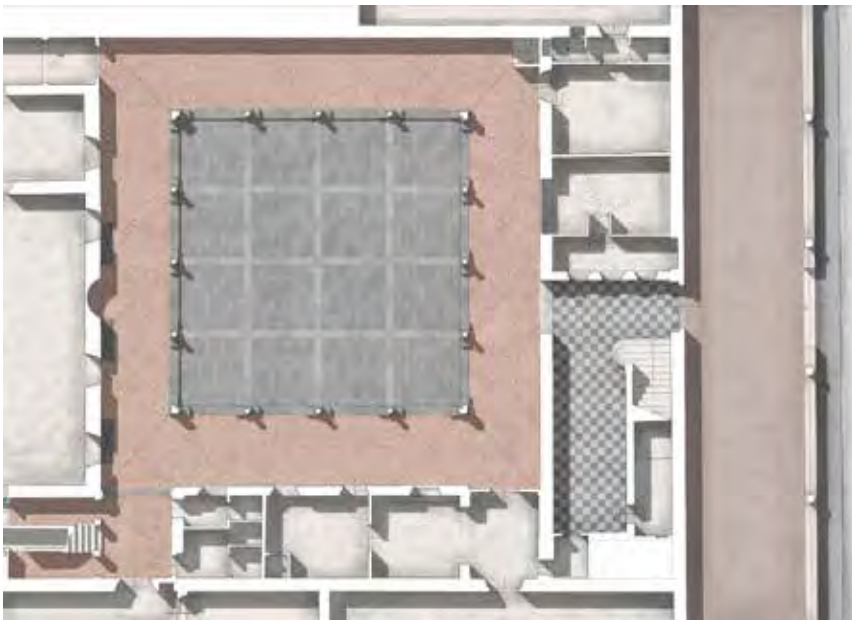
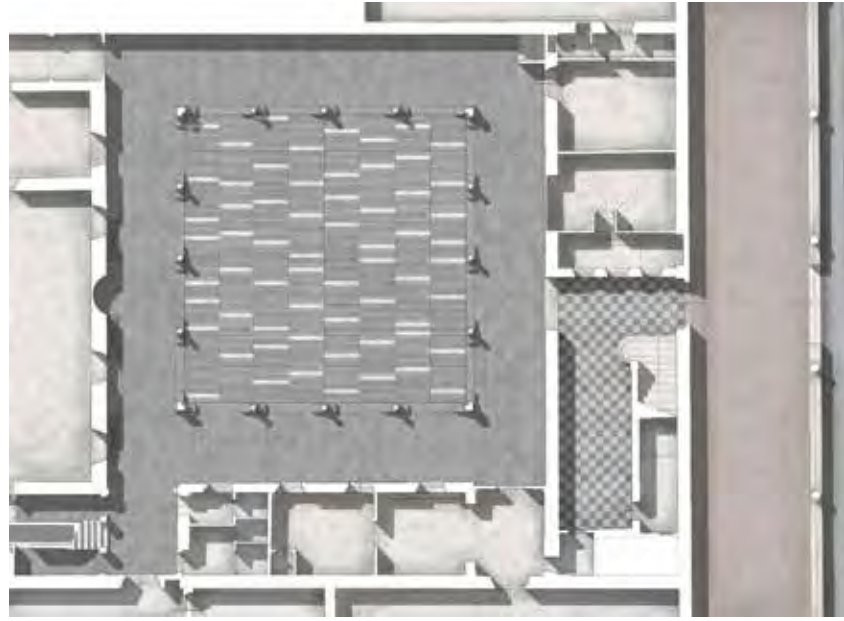
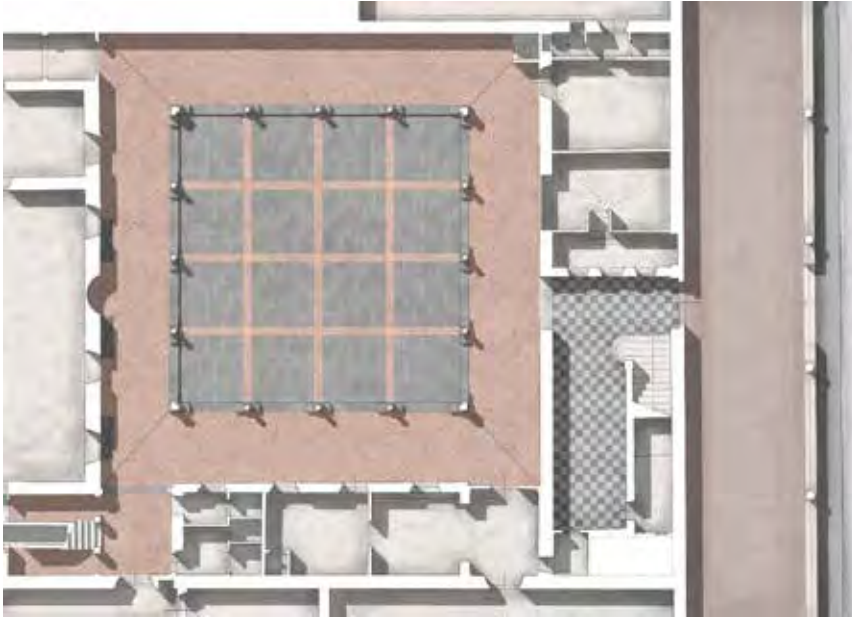
L'illuminazione puntuale diretta verrà ottenuta con apparecchi illuminanti che evidenzieranno i singoli episodi scultorei in modo da metterne in evidenza il modellato plastico. A questi, si aggiungerà la possibilità di retroilluminare il bordo delle singole pannellature verticali poste dietro ai gruppi scultorei, in modo da segnare la sintassi e la giustapposizione tra le parti attraverso una linea di luce.

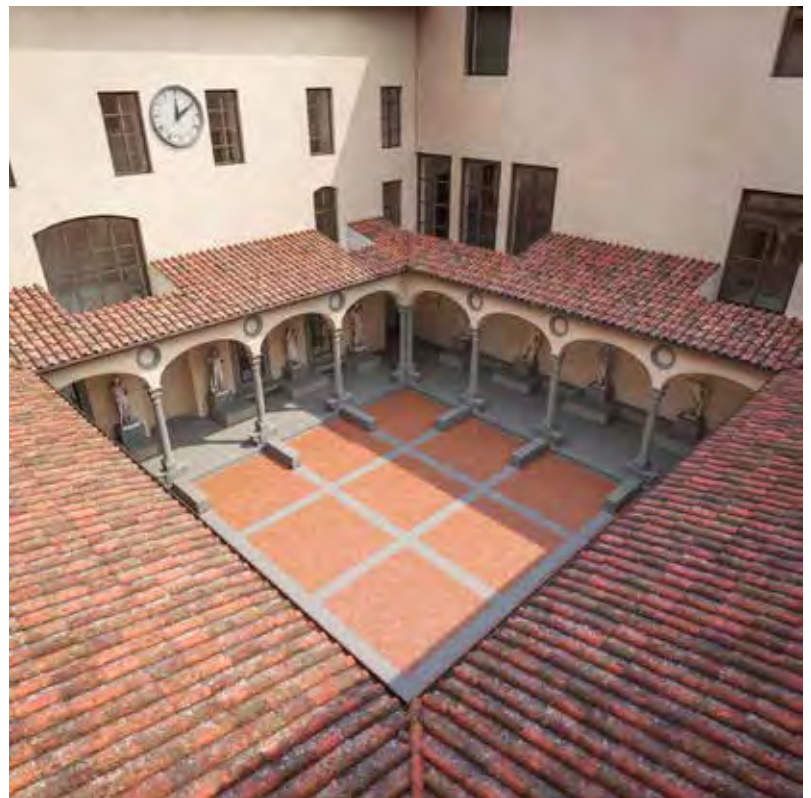
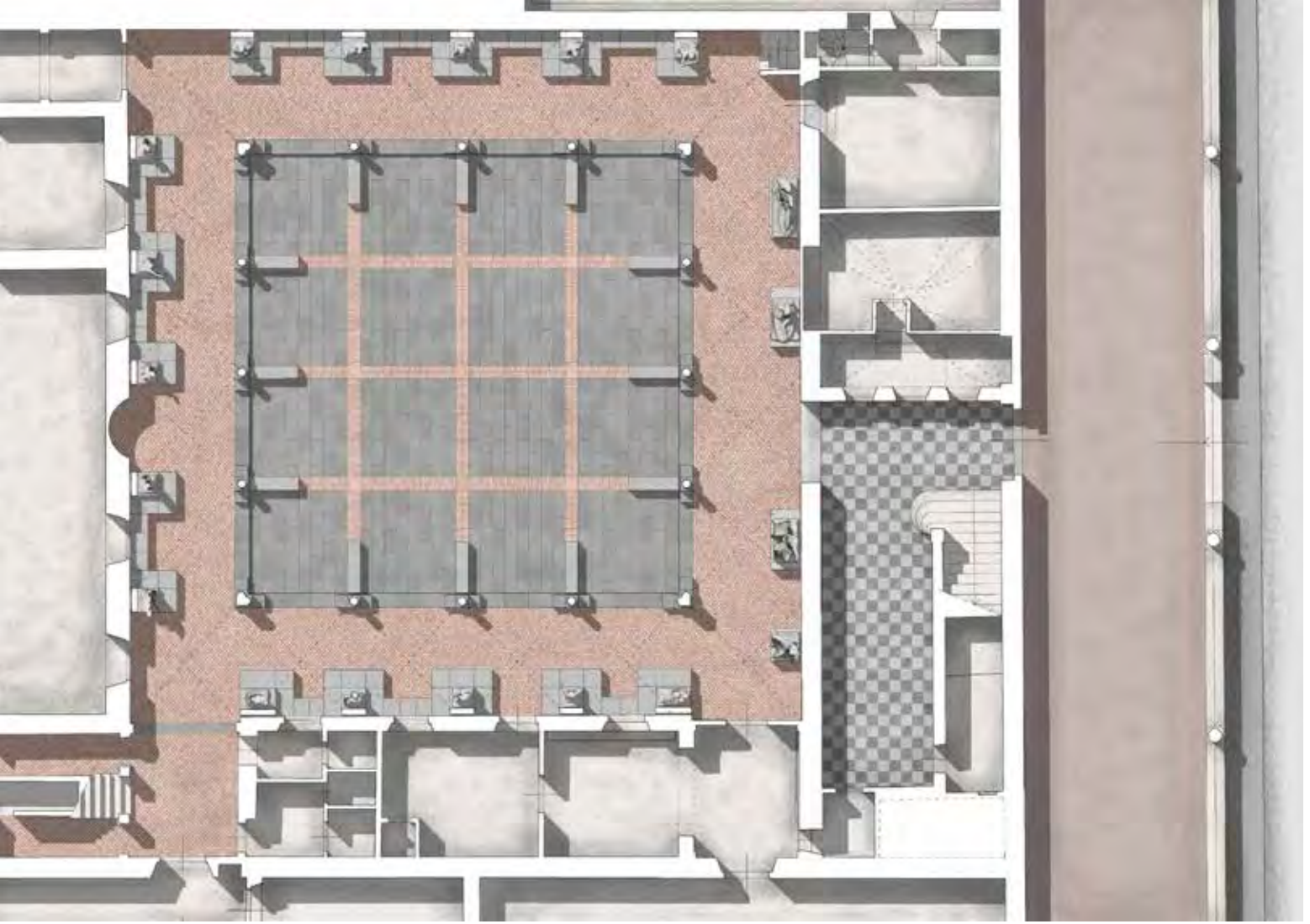
Per quanto riguarda le pavimentazioni si è optato per salvaguardare il binomio attuale grigio-rosso della pietra serena e del cotto. In particolare, l'ampia superficie centrale del Chiostro, attualmente in elementi di pietra serena e in condizioni molto degradate, verrà completamente rimessa a nuovo tramite l'integrale sostituzione di tutti i suoi pezzi, in modo da rispettare il disegno dei filari, la dimensione dei diversi elementi e la geometria dell'insieme, così da non alterare l'immagine ormai definitivamente stabilizzata dello spazio aperto.

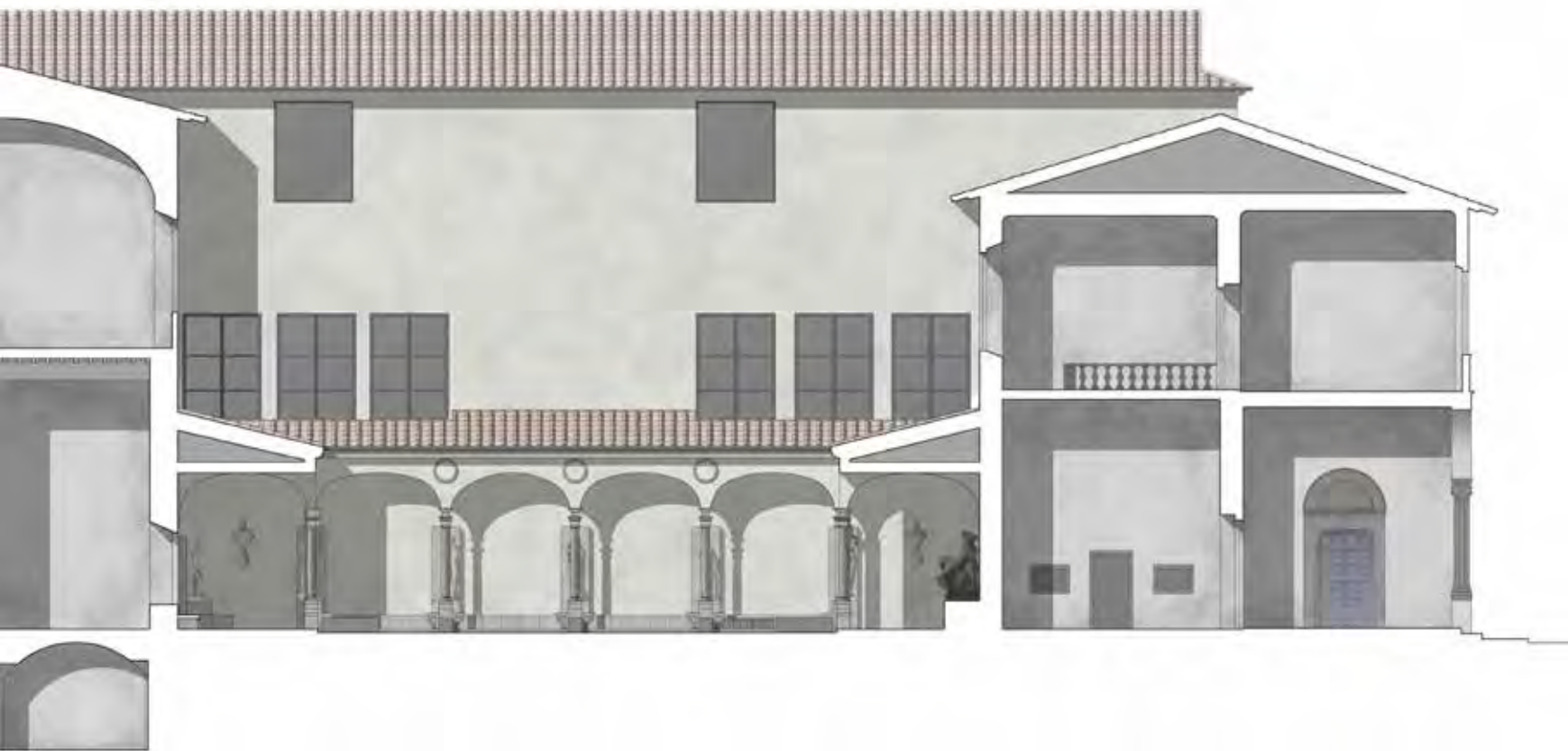
Per quanto riguarda la parte coperta, attualmente pavimentata con classici elementi di cotto toscano, si prevede la sola sostituzione dei pezzi deteriorati e la completa pulizia e arrotatura dell'intera superficie.

Si prevede inoltre, il rifacimento delle facciate che prospettano all'interno del Chiostro rispettando colori e finiture originarie.



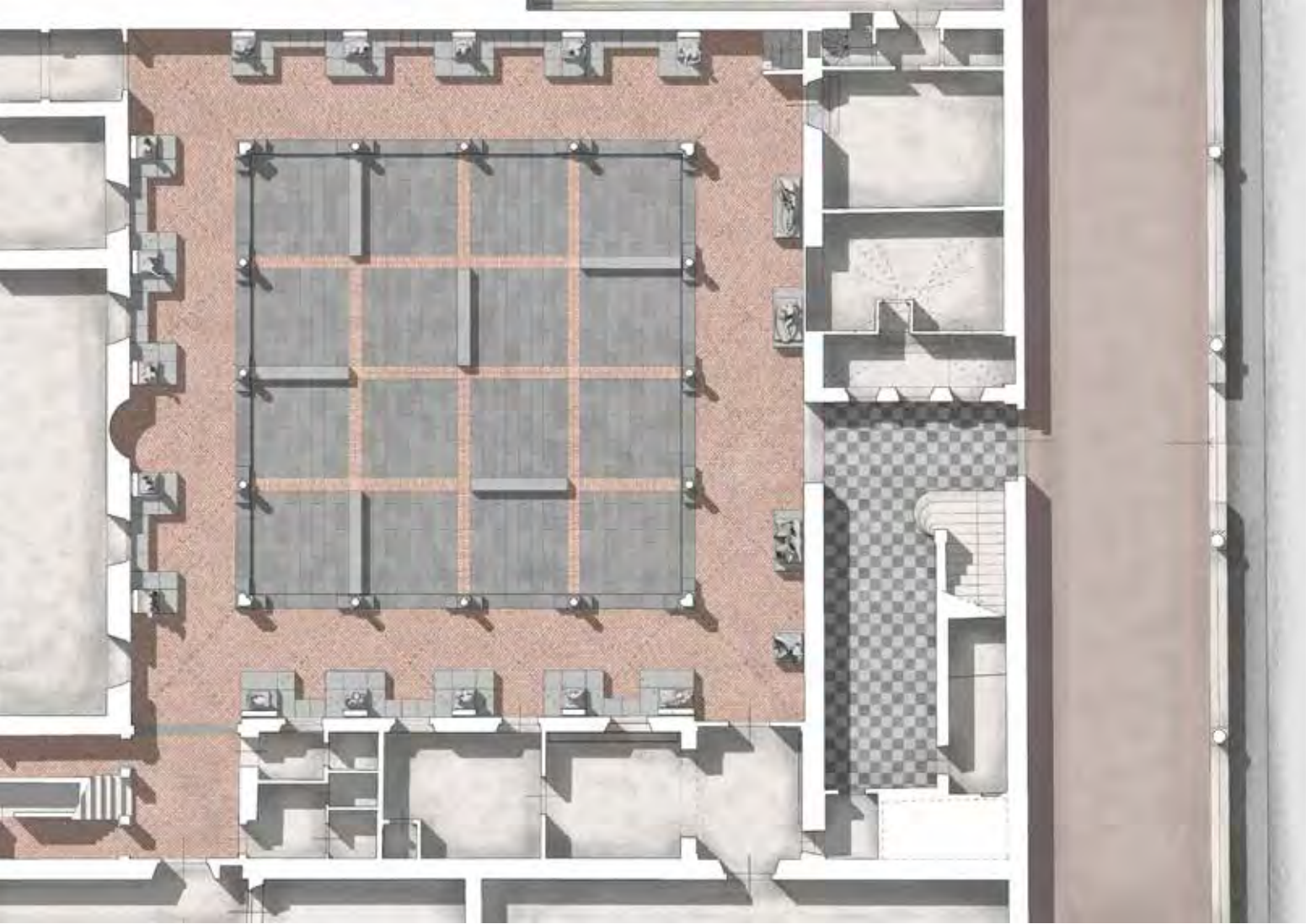


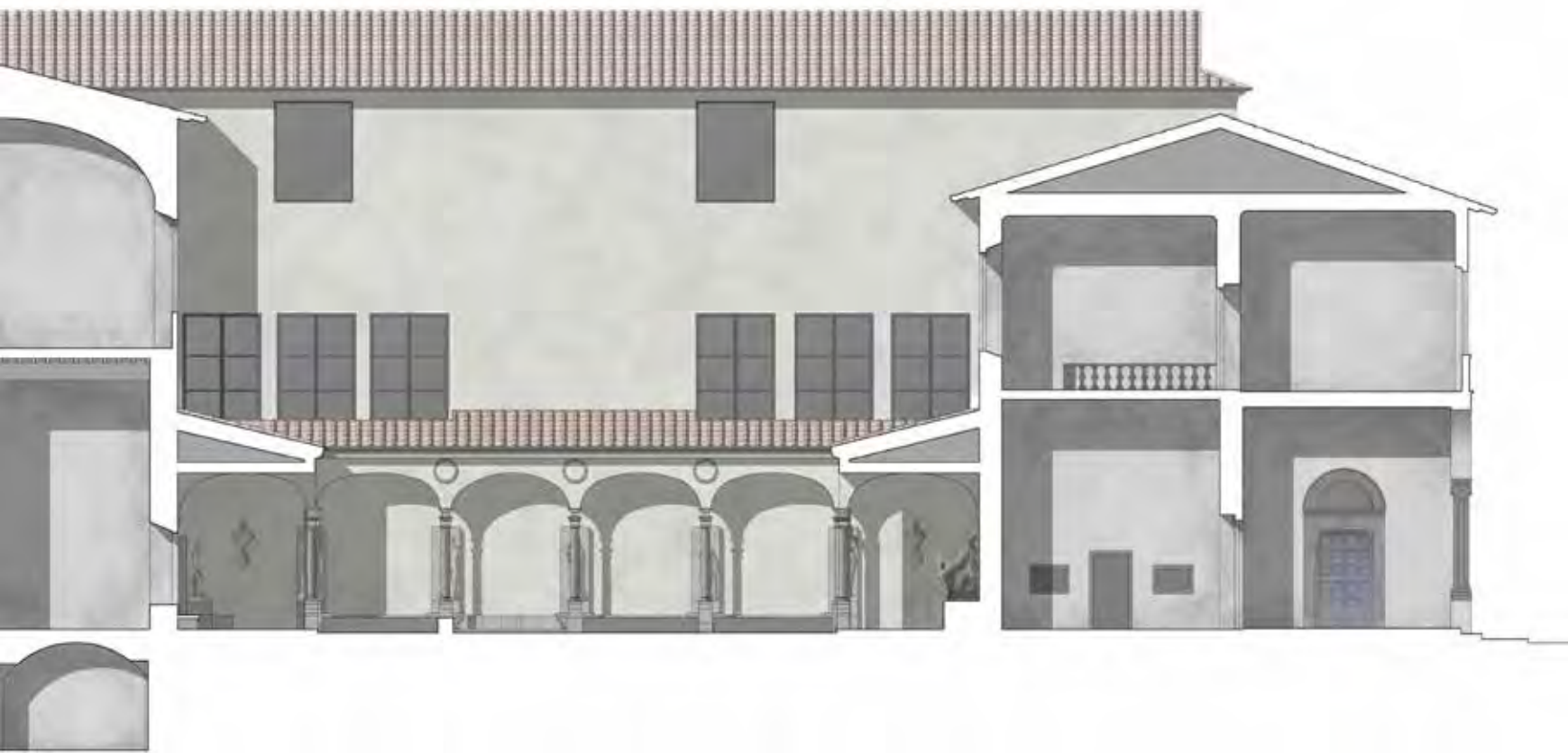


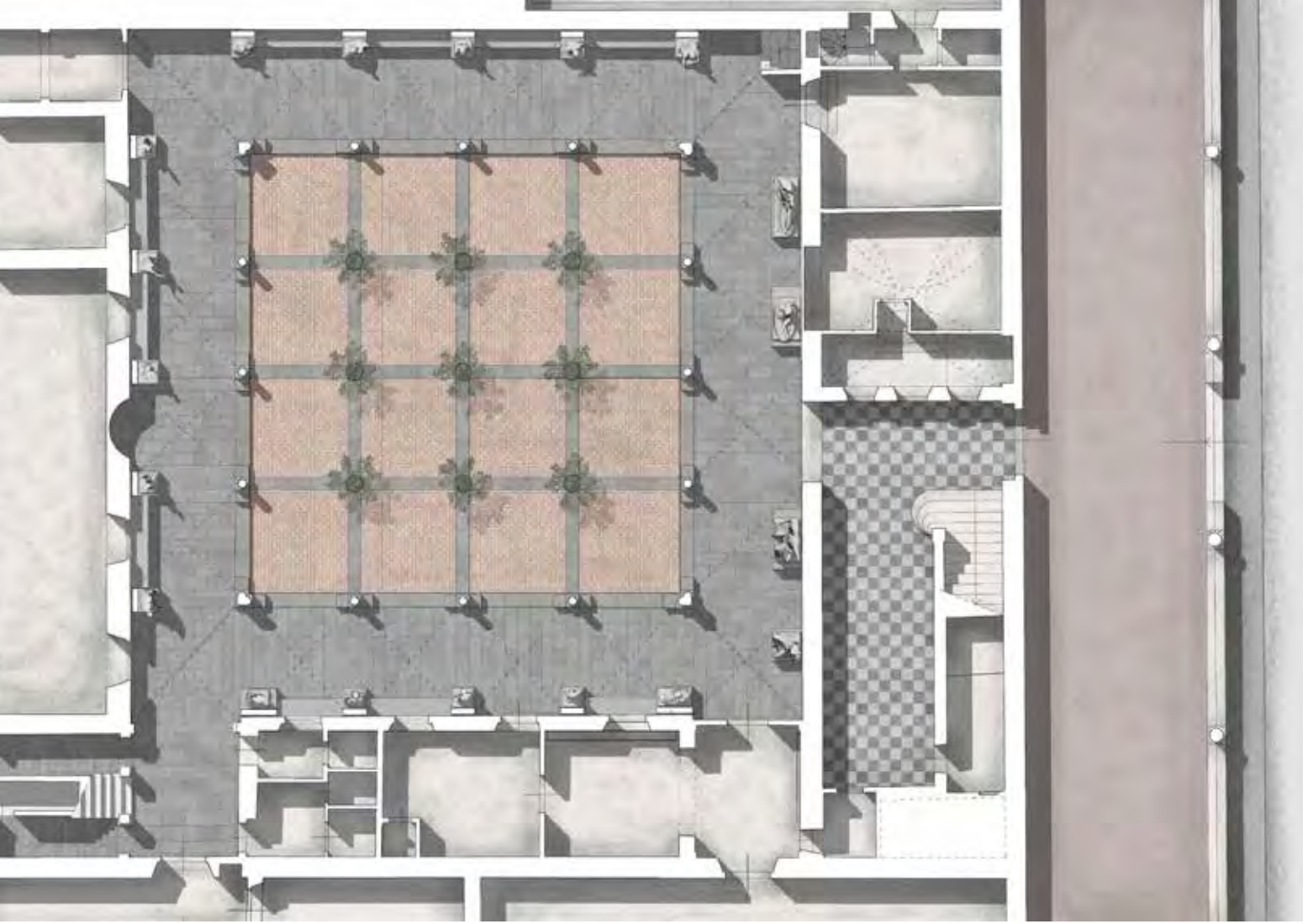




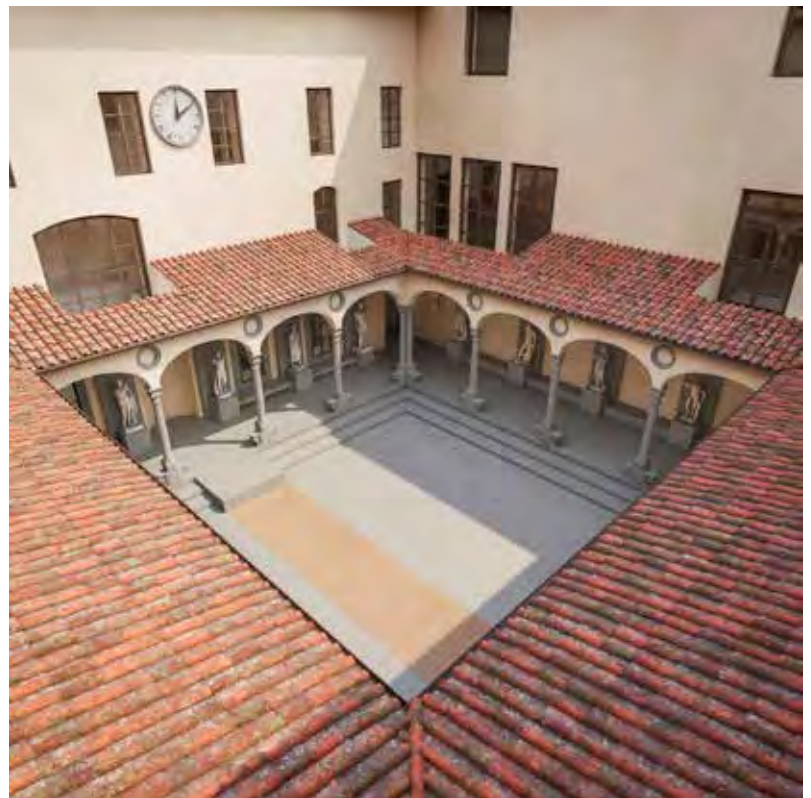




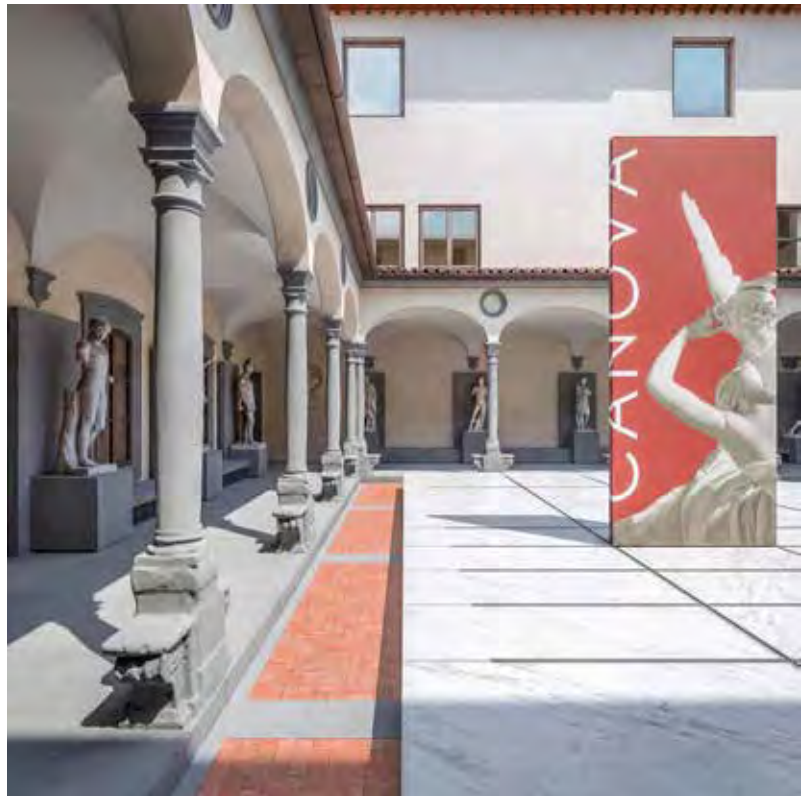














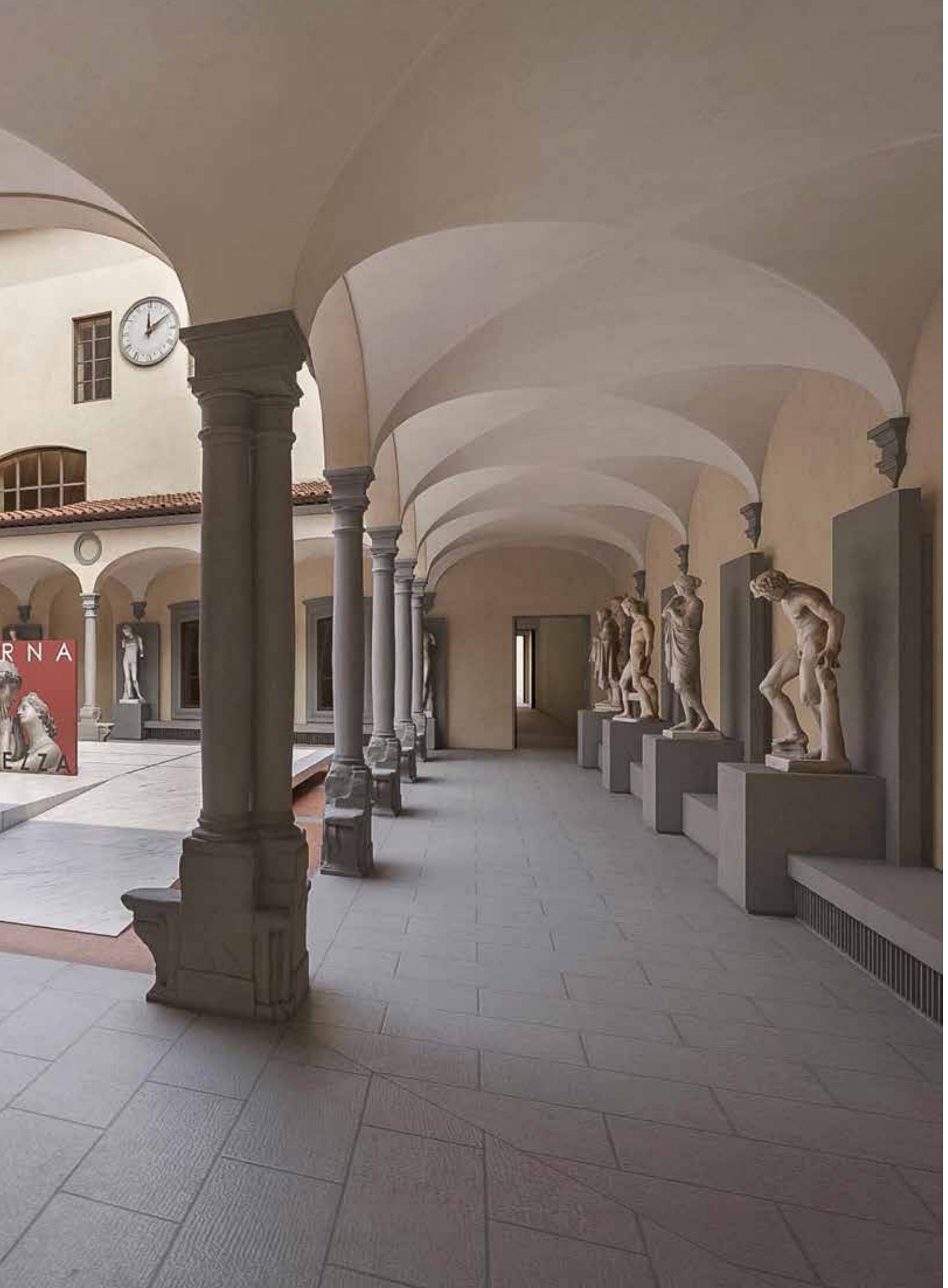


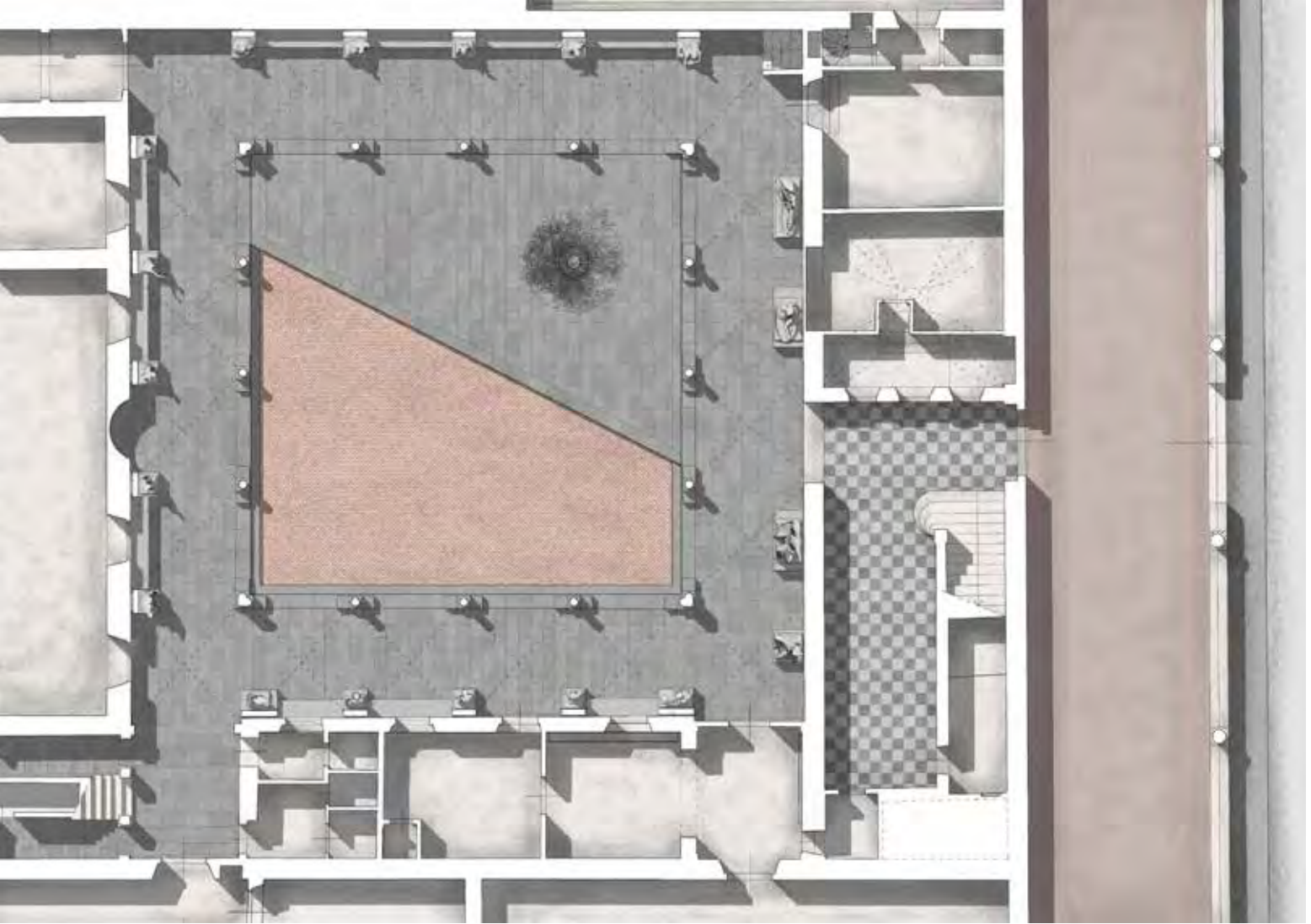
CANOVA
PAOLINA BORGHESE

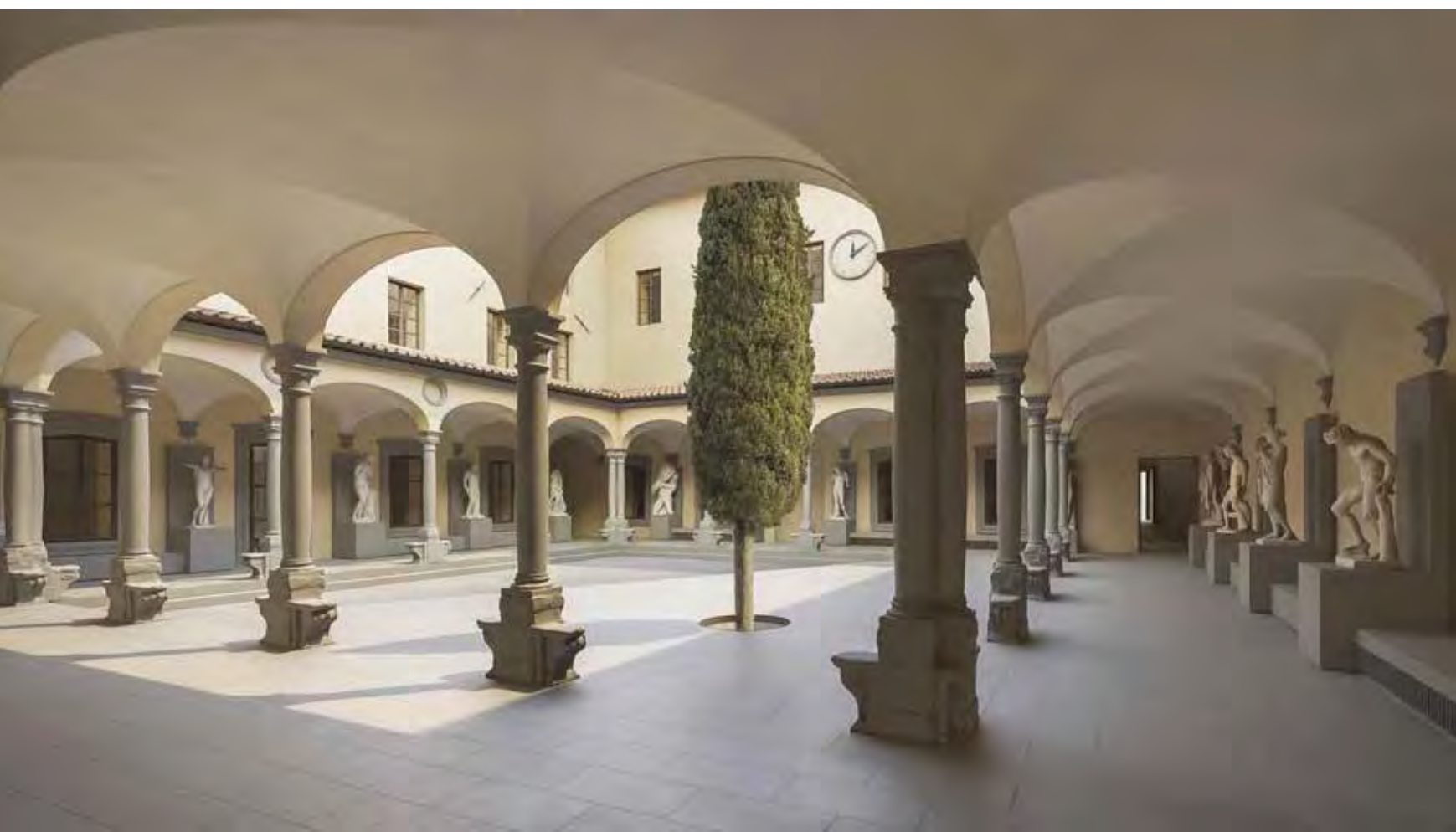
CANOVA

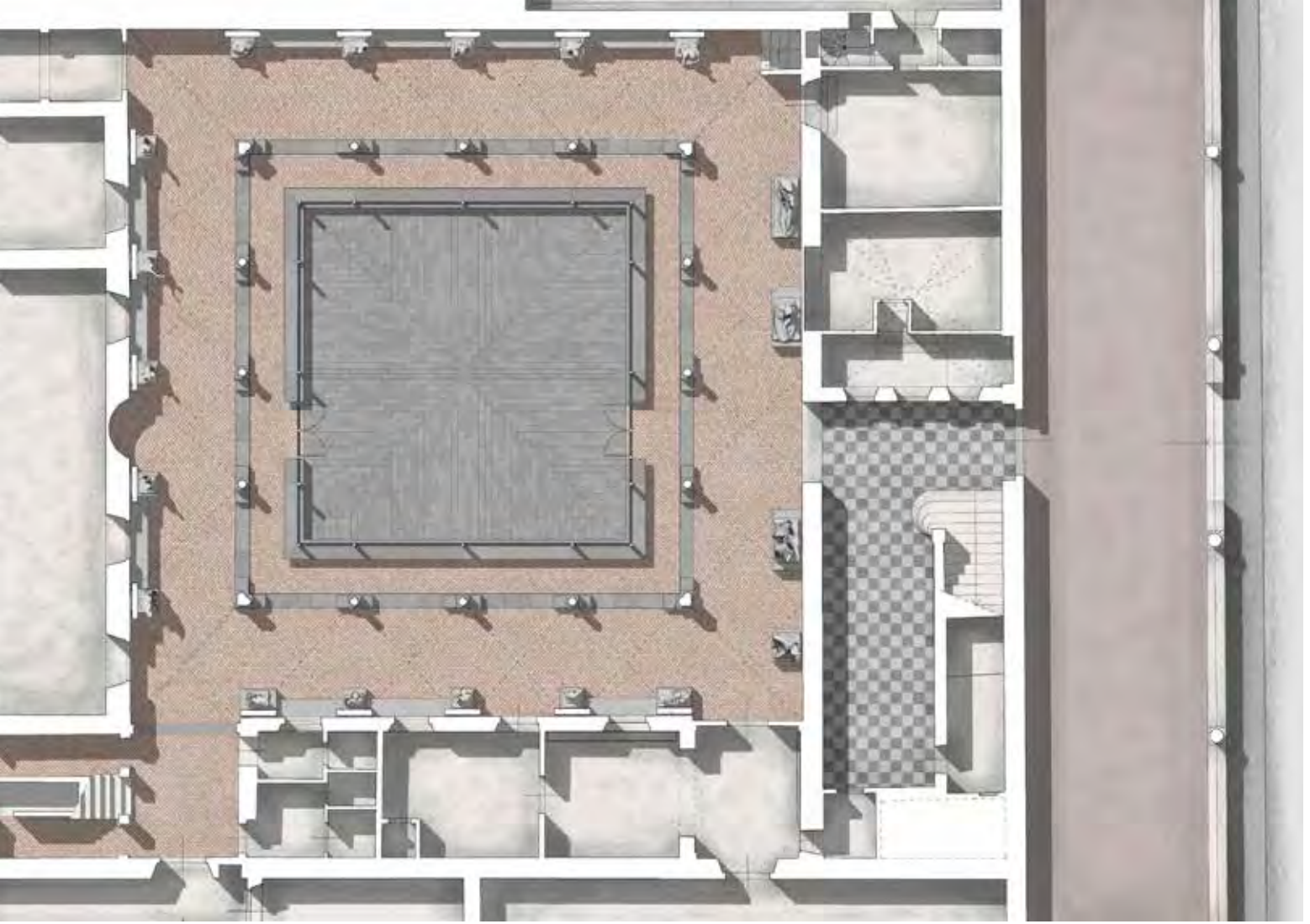
CANOVA

ETE
BELLINI





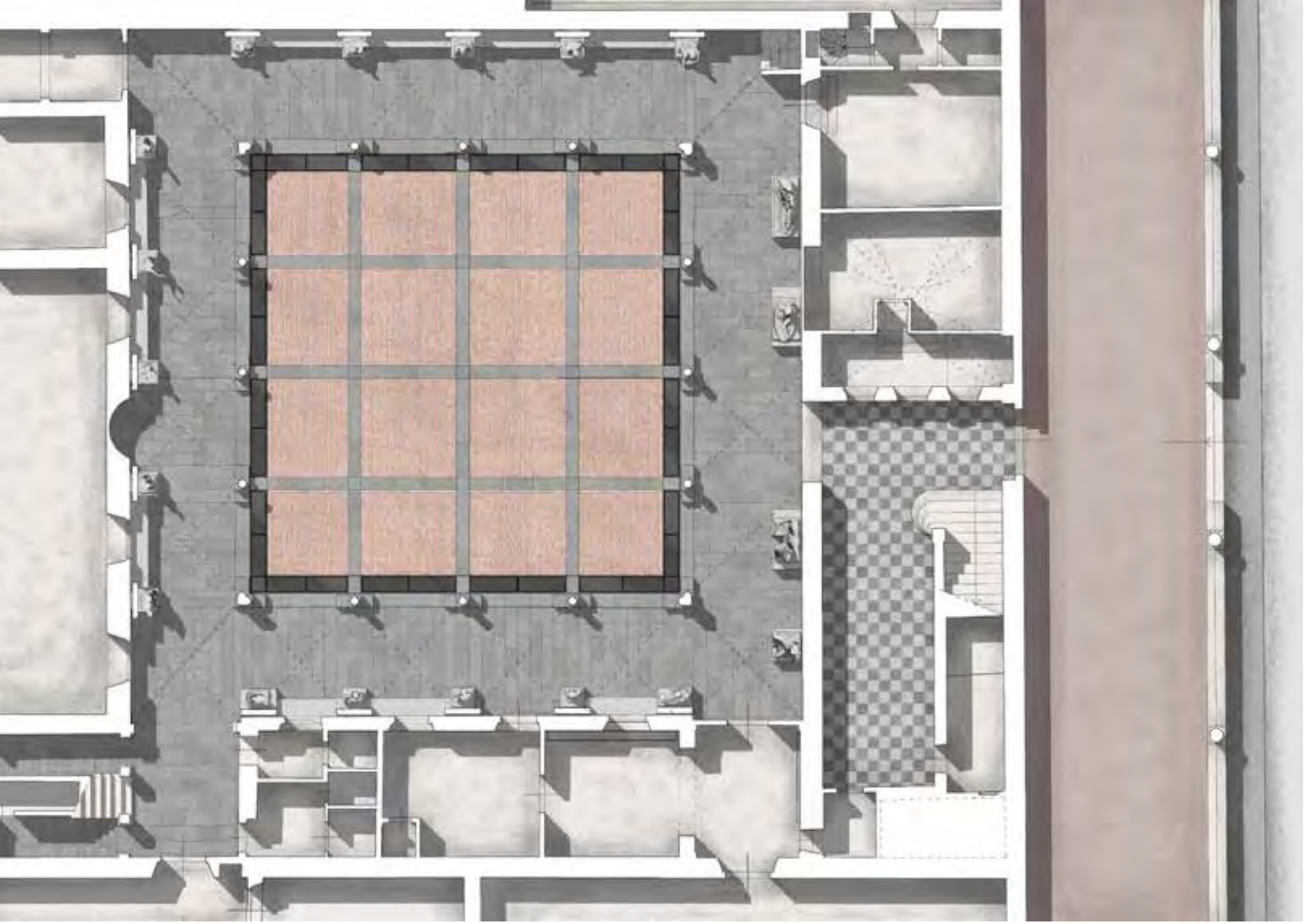






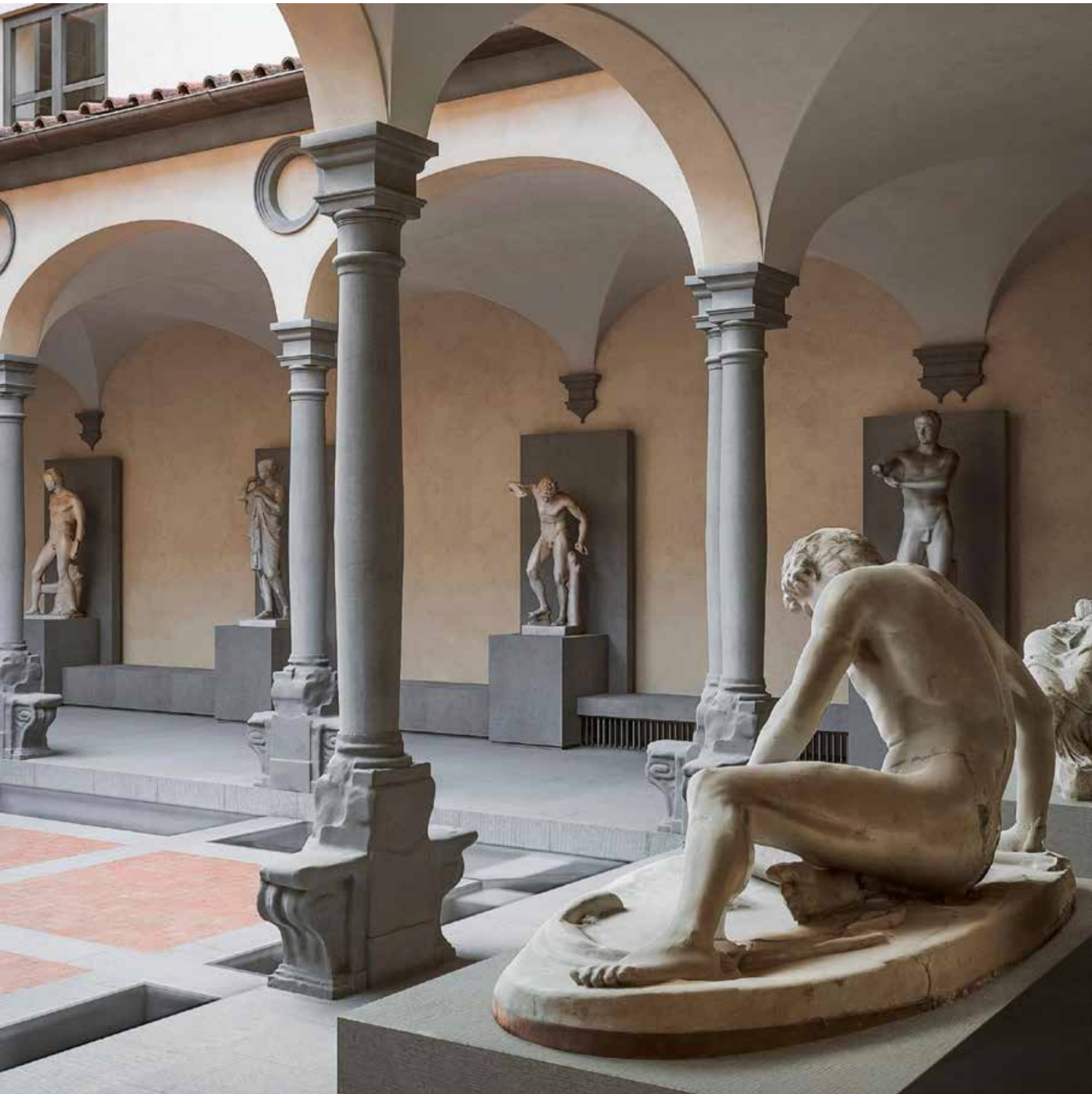


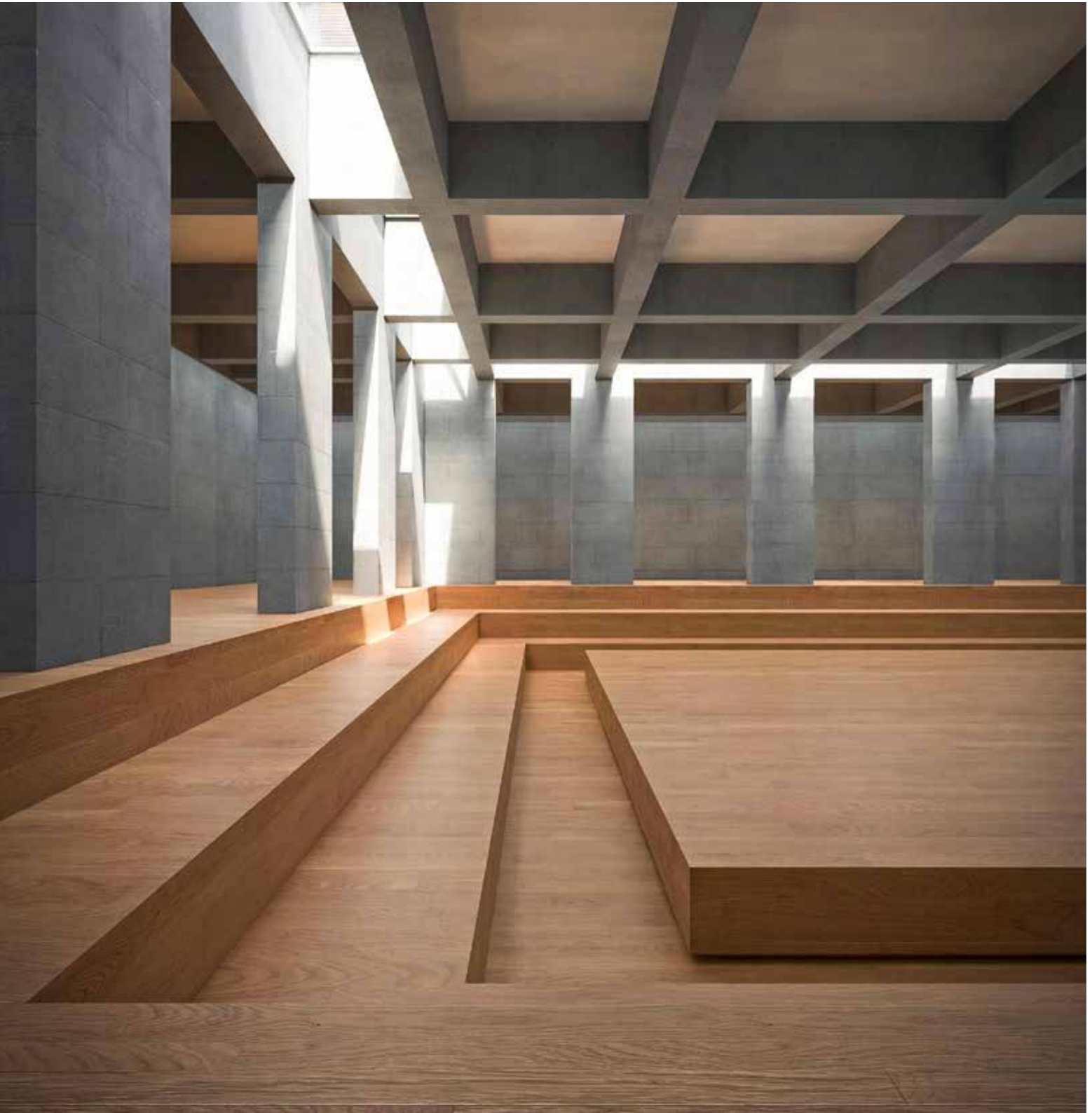


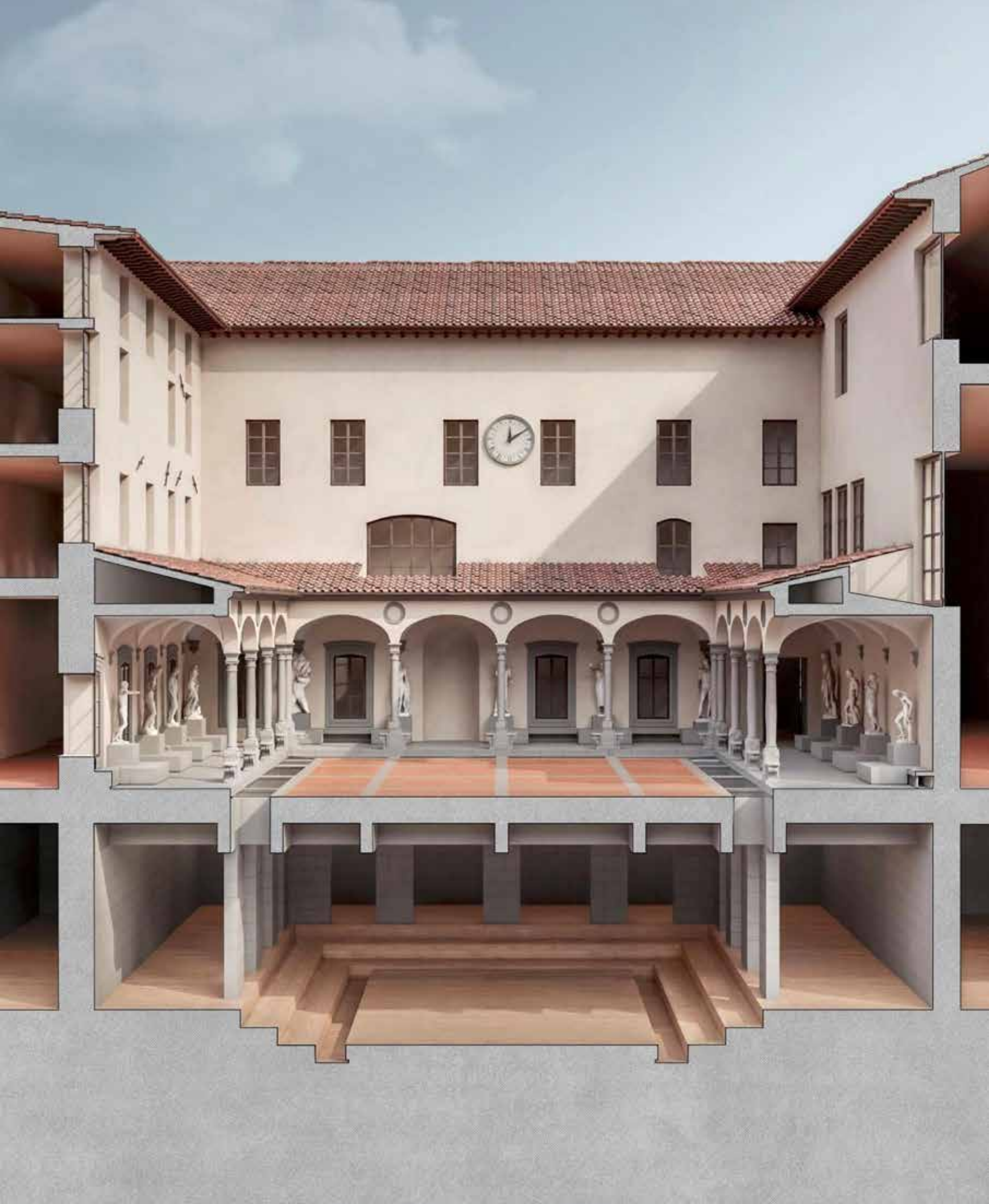














AULA MINERVA DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI FIRENZE

Fabio Fabbrizzi

L'Aula di Minerva rappresenta uno dei luoghi maggiormente simbolici all'intero dell'intero complesso dell'Accademia di Belle Arti di Firenze e da molto tempo incarna all'interno dell'istituzione un luogo nel quale le funzioni espositive si sovrappongono a quelle didattiche, in una convivenza non sempre facile tra i due diversi usi che tradizionalmente si attribuiscono a questo spazio.

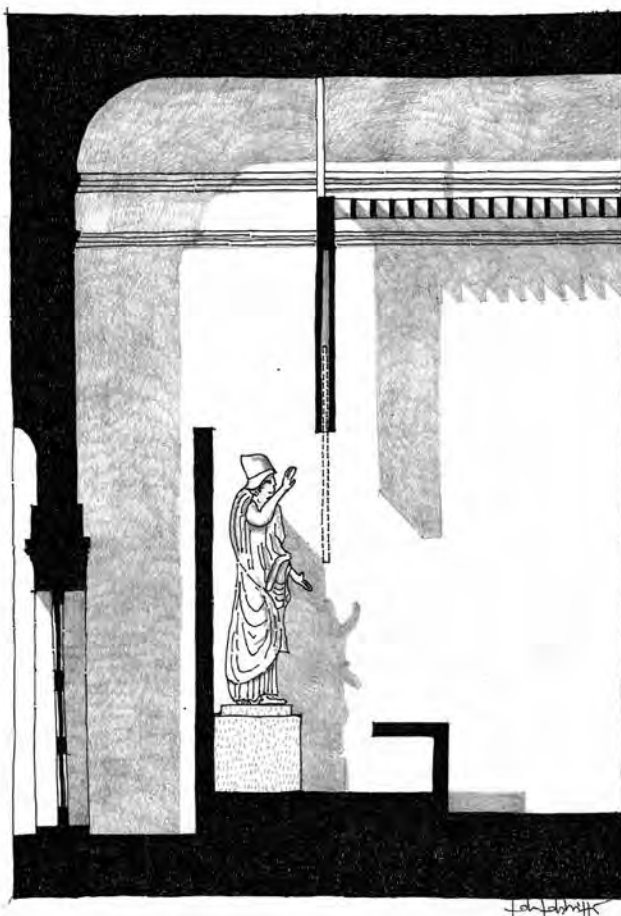
Attualmente la condizione dell'Aula Minerva presenta delle forti criticità, le quali, da un'analisi del suo spazio e delle sue caratteristiche, si possono ricondurre ad una serie di problematiche riassumibili nella *presenza di un'acustica inadeguata*, la quale crea evidenti problemi di uso dello spazio, non solo in presenza di situazioni speciali quali eventi collettivi come presentazioni, inaugurazioni, seminari e convegni, ma anche durante il normale svolgimento delle attività didattiche.

Ad essa si aggiunge la *presenza di scarsi sistemi di illuminazione e di oscuramento*, che crea evidenti problemi sia nelle ore diurne che nelle ore notturne, in quanto lo spazio non riceve mai la giusta quantità di illuminazione artificiale e naturale durante tutto il corso della giornata, necessaria alla conduzione delle diverse attività che vi si compiono al suo interno.

Si considera poi la *presenza di commistione tra gli usi didattici e gli usi espositivi*, in quanto la simultanea presenza di questi due aspetti non prevede la separazione dello spazio in ambiti

distinti in modo che i suoi diversi utilizzi non si intralcino a vicenda, insieme alla *presenza di una pavimentazione fortemente irregolare*, attualmente realizzata con elementi in cotto i quali adeguandosi ai cedimenti del sottofondo, hanno creato nel tempo avvallamenti e rilievi nell'orizzontalità del piano di calpestio, con il risultato di creare una serie di ovvi inconvenienti nel normale svolgimento delle funzioni legate alla didattica e all'esposizione museale. Infine si registra un'*incongrua sistemazione dei gruppi scultorei amovibili*, attualmente collocati nell'Aula, in quanto si rileva la completa mancanza di criteri di reciprocità e di relazione tra loro, in modo da non innescare nel fruitore-visitatore una possibile, quanto auspicabile, reazione emotiva legata alla loro percezione d'insieme.

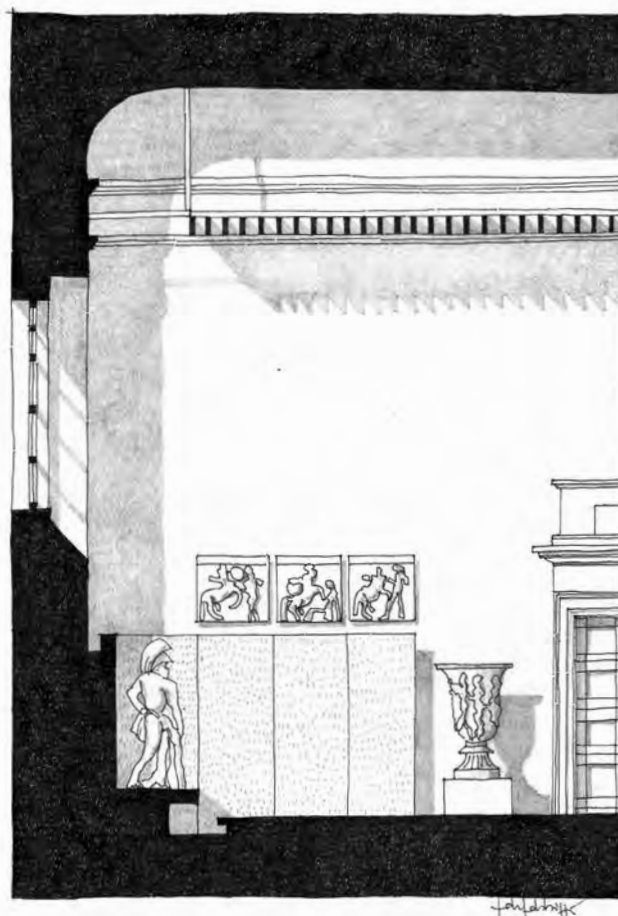
Dall'individuazione di tali problematiche si è proceduto a stabilire diversi ambiti di intervento che sono riconducibili ad una serie di temi. Essi sono i *rimedi acustici*, ottenuti tramite l'apposizione di opportuni elementi di correzione della propagazione del suono e del riverbero acustico, in modo da offrire migliori standard di vivibilità interna. Questo lo si può ottenere tramite l'apposizione nella parte bassa delle murature perimetrali di idonee pannellature assorbenti, di tende oscuranti che potrebbero assolvere anche al ruolo di assorbire e correggere i suoni, nonché di uno speciale elemento-velario, che sospeso sullo spazio dell'Aula all'altezza



della cornice decorativa di rigiro che evidenzia l'attacco della copertura a volta, impedirebbe alle onde sonore di distorcersi riverberandosi sulla soprastante superficie curva della copertura esistente.

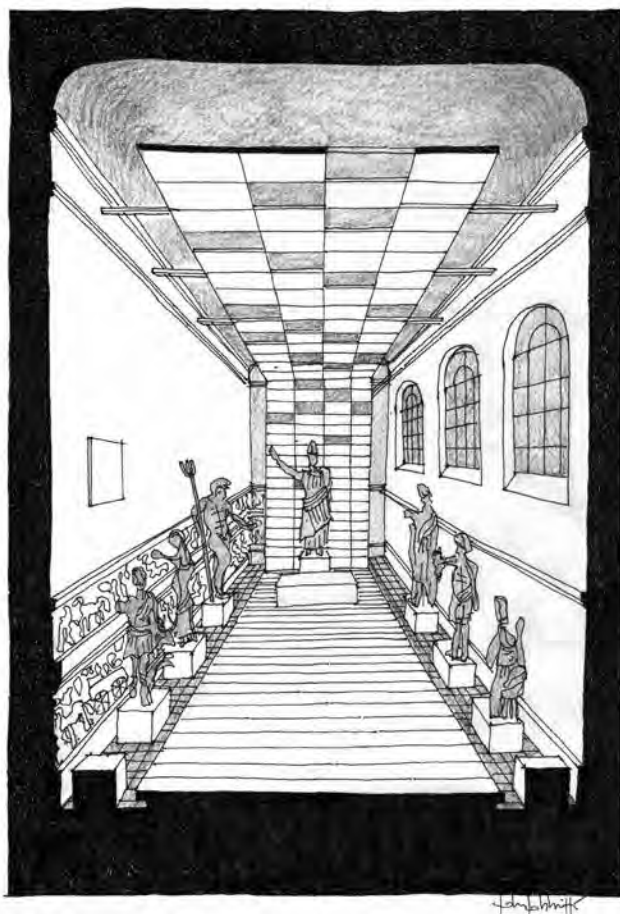
Altro tema di intervento è quello relativo ad una *nuova soluzione illuminotecnica*, ottenuta dalla netta separazione della luce artificiale diretta e riflessa in modo da ottenere diverse situazioni di illuminazione, ovvero, puntuale ad illuminare oggetti ed aree particolari, riflessa, in modo da illuminare indirettamente tutto lo spazio. Le due illuminazioni possono essere separate tra loro come possono coesistere in simultaneità.

Altro tema affrontato è stato la *regolarizzazione del pavimento*, ottenuta tramite l'apposizione di una pedana in legno flottante sul pavimento originario sottostante,



in modo da raggiungere la perfetta orizzontalità senza snaturare la consistenza originaria dello spazio. A questo si aggiunge il tema della *separazione degli ambiti d'uso*, ottenuta tramite una chiara separazione visiva e di percorrenza dei rispettivi ambiti, ovvero, quello didattico e quello museologico, pur mantenendo la generalità dello spazio che rimane comunque libero e unitario e non suddiviso da nessun impedimento fisico e visivo che potrebbe frammentarlo.

È stato ipotizzata anche *l'introduzione di nuovo impianto audio e video*, entrambi necessari per una più completa sistemazione dello spazio. L'inserimento di tali impianti cercherà di integrarsi il più possibile nella consistenza dello spazio architettonico e dei suoi elementi di arredo in modo da non sovrapporre il registro tecnologico,



maggiormente soggetto ad obsolescenza tecnica ed estetica, al generale registro dello spazio.

Infine si è prevista una *nuova disposizione dei gruppi scultorei* in base ai criteri museologici adottati, ovvero, ottenuta seguendo un criterio tecnico che ha imposto la minima movimentazione possibile dei pezzi per ridurre i rischi e seguendo un criterio artistico che ha imposto la rispondenza degli sguardi tra i vari soggetti dei gruppi scultorei, la contrapposizione tra il Perseo del Canova e l'Apollo del Belvedere, nonché la ricerca di un gioco di sguardi tra le statue e il visitatore, in modo da stabilire possibili relazioni empatico-partecipative tra le parti.

Da tutte le considerazioni elaborate, dalle problematiche messe in luce e dall'individuazione degli ambiti di intervento, si è proceduto all'elaborazione di una serie di proposte

progettuali di massima, ognuna delle quali riconducibile ad una macro-categoria di intervento. Ognuna di queste macro-categorie ha costituito una sorta di canovaccio attorno al quale sviluppare una serie di approfondimenti che sono stati intesi quali loro possibili variazioni.

Anche in questo caso, come nell'esempio del Chiostro e del Portico, alla fine di questo complesso processo di prefigurazione, la soluzione che si è deciso di approfondire è quella che cerca maggiormente di rispettare quei caratteri e quei temi che sono già presenti *in nuce* nello spazio attuale, andando a sottolinearli con maggiore enfasi nella soluzione proposta. Una soluzione che a ben guardare, cerca di porsi come una sorta di contemporanea interpretazione di tutti i possibili temi, tipi e figure che insieme alle permanenze, alle latenze, alle misure e alle geometrie dello spazio esistente, ne formano il carattere e l'identità.

Da qui, l'idea di lavorare all'interno del concetto dell'assialità longitudinale dello spazio, che partendo dalla porta di ingresso, conduce al fuoco visivo della statua di Minerva dopo avere attraversato tutta l'Aula.

Ai lati di questo asse che si conferma essere la principale linea generatrice dello spazio, cioè una sorta di vertebra portante attorno alla quale tutto si relaziona, vengono composte parti asimmetriche fra loro, perché di fatto, esse sono già presenti nello spazio. Ne deriva, quindi, una composizione generale fortemente equilibrata su un proprio disegno centrale, all'interno della quale però, si inseriscono alcuni delicati vettori di modificazione, i quali senza alterare la forza dello schema di impianto generale, introducono inaspettate anomalie allo scopo di andare a vivificare l'insieme.

A livello realizzativo, questa assialità si incarna in un elemento di legno che da pavimento diviene parete di fondo, per ritornare a diventare nuovamente orizzontale nel soffitto, andando così a costituire una sorta di superficie

continua che guida lo sguardo del visitatore fino al punto di maggiore tensione, occupato dalla statua di Minerva, per rimandarlo poi indietro in una percezione continua che non ammette un inizio e una fine, ma solo una “circularità” che ha il vantaggio di immettere una lettura spaziale maggiormente dinamica nella staticità dell’insieme.

L’elemento ligneo a terra, diviene una pedana che regolarizza le discontinuità dell’esistente pavimentazione in cotto, alla quale si accede tramite una leggera inclinazione iniziale che ne consente la fruizione anche a persone portatrici di handicap. Sulla pedana possono essere disposte delle sedute impilabili in modo che all’occorrenza l’Aula possa essere utilizzata ai tradizionali scopi didattici e collettivi per i quali da sempre è utilizzata. La presenza della pedana a terra, crea un’immediata separazione tra l’area destinata alla didattica e quella destinata all’esposizione e alla musealizzazione delle opere esposte, in quanto si va a creare una sorta di cuscinetto, ovvero un diaframma, che le separa e le protegge, senza di fatto, opporre alcun dissuasore tra loro e il pubblico.

Ai lati, le pareti vengono rivestite con una pannellatura alta fino al davanzale delle finestre esistenti che fa da sfondo sul quale risaltano i gruppi scultorei. Tali pannellature saranno realizzate con strutture intelaiate in metallo, pannelli di cartongesso e finitura superficiale in resina ad effetto microcemento in modo da simulare la pietra serena. Tali pannellature saranno staccate dalle retrostanti murature in modo da rendere visibile la sintassi tra le parti e in modo da permettere l’alloggiamento di apparecchi illuminanti in modo che si crei tra loro e il muro una suggestiva linea di luce.

Verso sinistra entrando, la parete è caratterizzata dalle formelle dei calchi del fregio del Partenone che ne occupano tutta la lunghezza. In questo caso la pannellatura sarà conformata in modo da contenere

al proprio interno i calchi che rimangono ancorati alle pareti come in origine.

Sotto la fascia murale dei fregi del Partenone verranno collocati dei basamenti dalle semplici geometrie quadrangolari, realizzati con struttura rinforzata ma con la stessa finitura superficiale impiegata nelle retrostanti pannellature, in modo da porvi sopra i gruppi scultorei secondo la nuova disposizione prescelta.

Contro la parete di destra entrando, la pannellatura non subirà interruzioni e costituirà una fascia di fondale che farà emergere la plasticità dei gruppi scultorei esposti. Gruppi che a differenza dell’altro lato saranno disposti su una lunga mensola continua posta a sbalzo sulla spalliera, alcuni dei quali poggiati direttamente sul piano orizzontale, altri disposti invece su bassi piedistalli quadrangolari, trattati con la stessa finitura omogenea della mensola e della pannellatura verticale.

Le pannellature verticali di entrambi i lati dell’Aula, piegano di 90° sulla parete di fondo, andando ad abbracciare con la loro presenza, la parete di legno posta in continuità con la pedana.

Tale parete lignea viene immaginata come posta in continuità rispetto alla pavimentazione della pedana, come se di fatto, la stessa pavimentazione fosse stata “tirata su” a diventare una quinta verticale all’interno e al centro della quale si incastona un elemento con la stessa finitura delle pannellature di sfondo che funziona a sua volta come sfondo alla statua di Minerva.

Anche questo elemento, al pari dell’elemento ligneo, presenta una continuità tra le parti che lo formano, diventando al contempo pedana e cattedra ad uso degli oratori che lo occupano nei differenti usi ai quali è sottoposto lo spazio.

La parete verticale di fondo è scomposta in due settori arretrati l’uno sull’altro, in modo da permettere lo

scorrimento verticale di uno schermo digitale di minimo spessore, il quale calando all'occorrenza dall'alto, va a disporsi davanti alla statua della Minerva. In assenza di lezioni didattiche o di qualunque altra manifestazione che necessita di immagini video, lo schermo rientra verticalmente nel suo alloggiamento, disponendosi in alto nello spessore della parete verticale.

La parete di legno che fa da "cornice" al tassello entro cui si ritaglia la Minerva, si piega in alto a 90° all'altezza della cornice che divide le pareti dell'Aula dalla volta di copertura. A quest'altezza, una serie di supporti metallici orizzontali direttamente infissi nelle murature, sospendono una sorta di "velario" formato dalla reiterazione di elementi di legno che come delle *lamelle* creano l'effetto di una grande veneziana.

Il "velario" ha un ruolo multiplo nel senso che con la sua presenza contribuisce notevolmente alla correzione acustica dell'ambiente, così come ha il ruolo di dare continuità all'elemento ligneo che risolve interamente la tridimensionalità interna dello spazio, nonché ha il ruolo di elemento dal quale parte l'illuminazione artificiale diretta, rivolta puntualmente verso il basso e verso i diversi gruppi scultorei e indiretta, rivolta verso l'alto a riflettersi sulla superficie sgusciata della copertura che funziona come grande superficie riflettente.

Il "velario" possiede inoltre, una sua natura vibratile e permeabile, nel senso che pur schermando lo spazio con la sua presenza, la sua conformazione a lamelle lo rende un elemento permeabile che consente comunque la possibilità di percepire lo spazio posto sopra di esso.

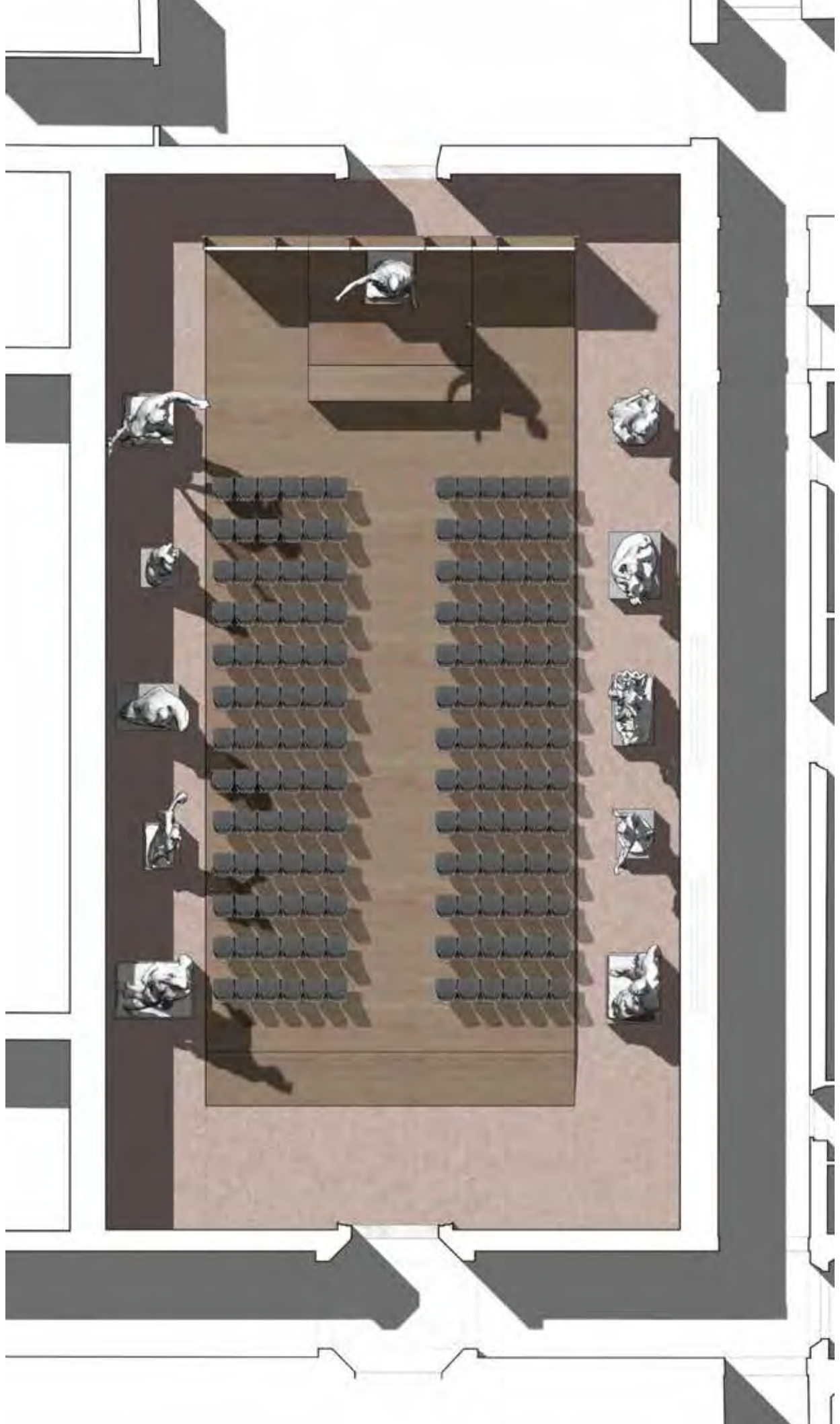
Tutta la luce artificiale indiretta che dal "velario" si riflette sulla superficie di copertura, permette di alleggerire visivamente in alto il volume dell'Aula, evidenziando così, il disegno e la geometria del velario stesso che si ritrova a "galleggiare" nello spazio.

Le pareti che definiscono il volume interno dell'Aula di Minerva, vengono semplicemente ripristinate nella loro finitura ad intonaco, in modo che si formino due fasce sovrapposte.

Alla fascia basamentale contraddistinta dalla presenza delle pannellature che fanno da sfondo alle statue, si affianca, infatti, una alta fascia di intonaco semplicemente dipinto in colori neutri, le cui tonalità vengono presentate come diverse alternative. In ogni soluzione coloristica paventata, la superficie della copertura che si intuisce oltre il "velario" viene sempre lasciata dipinta di bianco, mentre le sottostanti fasce possono venire tinte con vernice murale che dal semplice bianco omogeneo, passa ad un avorio più caldo, passando per l'ipotesi di colori pastello maggiormente vicini all'estetica granducale particolarmente in uso al momento della realizzazione di questo spazio, come il verde e l'azzurro, arrivando a proporre anche una colorazione maggiormente intensa vicina al grigio antracite, in modo da fare risaltare al massimo i gruppi scultorei e gli altri arredi presenti nell'ambiente.

Gli impianti tecnologici legati alla diffusione del suono saranno completamente integrati nell'arredo, come ad esempio i diffusori acustici che saranno resi quasi invisibili nelle pannellature a muro, evidenziandosi in base alla loro conformazione, come delle sottili fughe verticali.

Nella conformazione della struttura che funziona da pedana e da cattedra, verrà predisposto l'alloggiamento dei comandi di tutte le attrezzature audio e video necessarie al funzionamento dell'Aula, così come anche i comandi che azioneranno lo scorrimento verticale dei tendaggi oscuranti posizionati di fronte alle tre finestre. Tendaggi che contribuiranno anch'essi alla correzione della distorsione acustica dello spazio e che saranno previsti nella stessa identica tonalità della tinta delle pareti in modo da aumentare l'effetto di continuità tra le superfici.





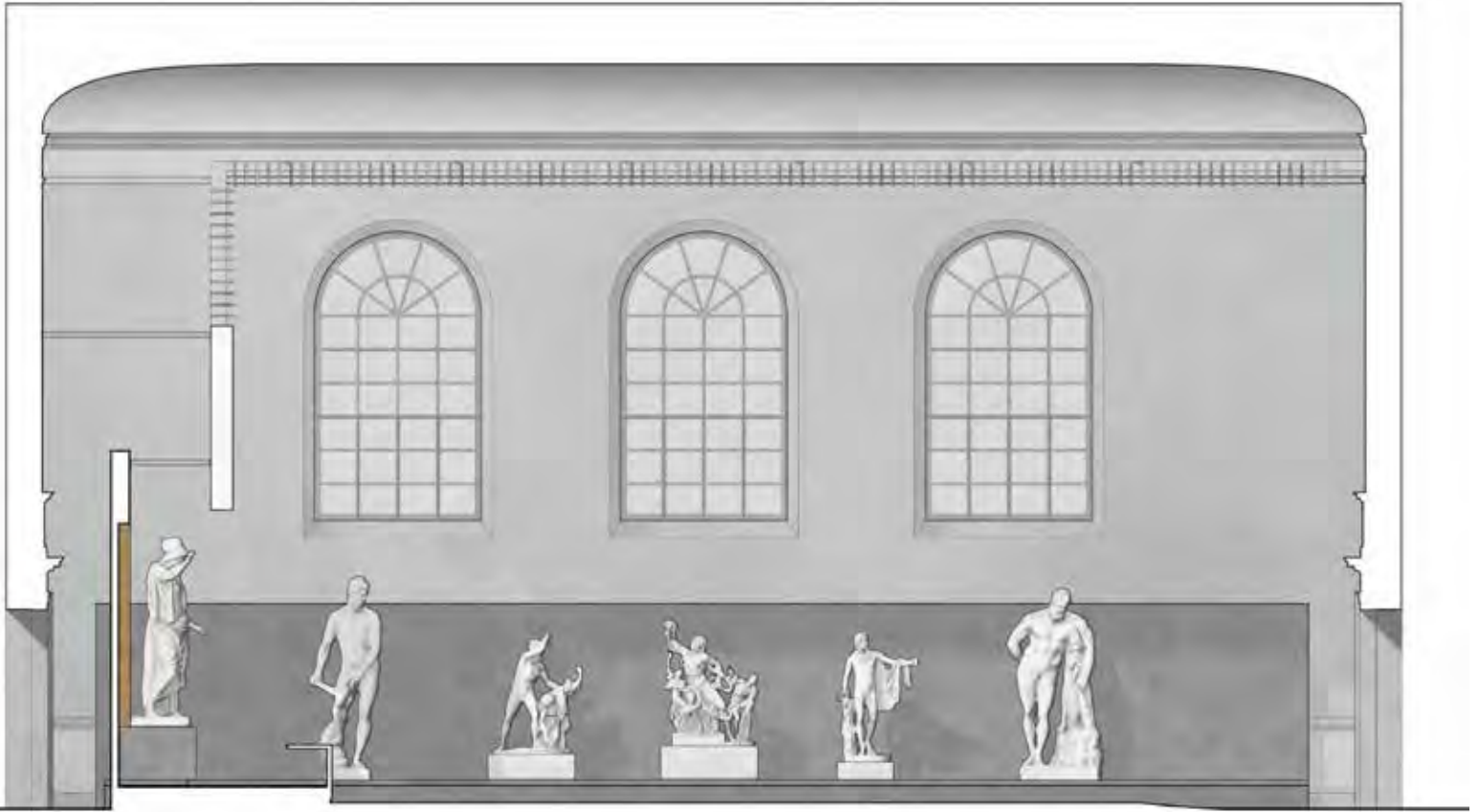
























ARTE SACRA E SACRALITÀ DELLO SPAZIO ESPOSITIVO

Francesco Bruni

“*Venite e vedrete*”¹. Questo l’invito che Cristo rivolge ai suoi primi discepoli per rispondere alla domanda che loro posero su dove Egli dimorasse. Lo stesso invito attraverso il quale i cristiani di ogni tempo e di ogni dove sono stati chiamati a visitare quei luoghi sacri per conoscere, se pur sottoforma di icona, il volto di Colui il quale ha detto: “*Se avete conosciuto me, conoscerete anche il Padre mio: fin da ora lo conoscete e lo avete veduto*”².

La rappresentazione del Sacro nasce come vero e proprio percorso spirituale in grado di unire l’estetica all’esperienza di fede mediante la pittura, la scultura, l’architettura e la musica. Menti e mani sapienti di artisti sono riuscite, e riescono tutt’ora, a trasformare la materia in un linguaggio meta-simbolico in continua evoluzione, riflettendo i cambiamenti culturali e spirituali dei popoli, a testimonianza di quella continua ricerca dell’umanità volta ad esplorare la fede come espressione del desiderio profondo di connessione con il Divino stesso.

L’aspetto significativo e distintivo che differenzia l’Arte Sacra dall’arte in generale è che la sua intenzione dimostra un atto di profonda spiritualità. Il genio creativo diviene così “messaggero di fede” e le sue opere, che rappresentano e celebrano la Divinità, comunicano al contempo un messaggio spirituale attraverso quella sacralità che mira ad un coinvolgimento ispirando un senso di meraviglia e contemplazione dell’opera.

È proprio attraverso questo intriso senso di misticismo che l’Arte Sacra si colloca nel dialogo con lo spazio espositivo, in una relazione fatta di equilibri complessi che bilanciano la dimensione sacra dell’opera d’arte con l’ambiente che la accoglie al fine di comprendere fino in fondo il significato che l’opera stessa riflette sull’osservatore.

Lo spazio all’interno del quale l’opera d’arte viene esposta non è un mero contenitore fisico, ma un contesto che innesca la percezione del profondo significato dell’opera in esso custodita. Le pievi, le chiese, le cattedrali non sono solamente luoghi di culto, ma veri e propri contenitori espositivi per capolavori pittorici e scultorei che richiamano l’attenzione del visitatore. Questi spazi, scanditi e descritti sintatticamente dal linguaggio che l’architettura ha creato e plasmato nei secoli, seppur nati con altro intento, hanno il potere di guidare e direzionare l’attenzione dell’osservatore verso la rappresentazione del sacro; attraverso l’uso sapiente della composizione e della luce permettono di enfatizzare il misticismo di elementi simbolici inseriti all’interno di un’organizzazione spaziale che scandisce un percorso di contemplazione e al contempo di devozione.

Tuttavia, ad oggi, l’arte sacra non è proprietà esclusiva dei soli edifici religiosi. L’arte sacra contemporanea e i suoi creatori sperimentano nuove forme espositive, travali-

cando i confini più convenzionali, per condurre l'osservatore attraverso esperienze immersive e offrendo la possibilità di sperimentare ed esplorare la spiritualità anche in luoghi e modi nuovi. Esporre opere a carattere sacro in spazi laici comporta la necessità di preservare il significato profondo dell'opera, mantenerne l'originalità e lo scopo per cui è stata creata, seppur adattandola a contesti sempre diversi.

L'azione compositiva, propria dello spazio architettonico in cui siamo chiamati ad esporre, deve poter guidare il visitatore attraverso una narrazione visiva che si rivela gradualmente accogliendo l'opera e rendendo l'architettura stessa parte integrante di questo racconto; gli elementi progettati diventano così "moderni altari" che consentono il necessario dialogo tra contenitore e contenuto, tra luci ed ombre, tra pieni e vuoti, stimolando di riflesso nell'osservatore una risposta profondamente emotiva, volta alla contemplazione e alla ricerca interiore innescata da questa esperienza multisensoriale che amplifica la percezione dei sensi.

Molto spesso l'architetto si trova a doversi misurare con la preesistenza di spazi aventi una rilevanza storica. L'intervento, quindi, deve potersi occupare non solo dell'esposizione delle opere ma anche dell'organizzazione dello spazio esistente che le accoglie e della relazione che si innesca tra le parti, non imponendo modifiche radicali ma facendo dialogare queste tre realtà: l'opera d'arte, il supporto allestitivo e lo spazio contenitore che va ospitandole.

L'allestimento museografico prende le giuste distanze dalla preesistenza cosicché questa si distacchi stereometricamente dalla narrazione del nuovo progetto senza tuttavia rinnegarlo. Il legame tra vecchio e nuovo si concretizza attraverso pause, respiri linguistici, sottrazioni massive, ritmi e contrappunti, creando deliberate disso-

nanze che rimangono armonicamente all'interno di una melodia di continuità che accomuna il passato al presente, lo storico al contemporaneo. "Non esiste un dialogo tra vecchio e nuovo ma una comune e reciproca appartenenza tra contenuto e contenitore in nome di una continuità frutto della verità tra le parti"³. Lo spazio progettato richiede quindi una fluidità che consenta al visitatore di percorrere una dimensione che non risenta di inutili impedimenti in modo da suscitare quella curiosità fatta di piccoli assaggi preannunciati dal "vedo e non vedo" di soluzioni compositive degne di una regia coerentemente sapiente.

Per accogliere la grande sfida dall'intento culturale e antropologico alla quale è oggi chiamato, il progettista deve attingere a quegli ancestrali processi logico-emotivi che richiamano i saperi nascosti tra le pieghe di una memoria lontana, saperi che sono infatti rapidamente mutati nel corso della storia e il cui simbolismo, un tempo utilizzato per comunicare in modo diretto e immediato, è diventato oggi meno accessibile.

La società del nostro tempo, che esercita quella libertà del sapere e del vivere tipici della contemporaneità, ha promosso e sviluppato altri tipi di linguaggio e nuovi idoli hanno preso il posto del divino.

L'architetto, dal segno alla forma, rende lo spazio mediatore tra opera e osservatore, promuovendo le molteplici reazioni che si innescano nel visitatore dei giorni nostri.

Lo spazio espositivo diventa quindi strumento per raccontare ciò che l'opera a carattere sacro ha da esprimere, indipendentemente dalle convinzioni religiose dell'osservatore, affinché non venga meno il suo ruolo di ponte tra mondi e culture diversi. Questa mediazione avviene grazie alla giustapposizione degli elementi e l'opera, immersa nello spazio espositivo, diventa protagonista assoluta del grande dialogo dell'arte.

In esso, luce e colore giocano un ruolo fondamentale e fungono da carburante alla macchina espositiva. Il colore è necessariamente parte integrante del progetto e contribuisce anch'esso a dare una dimensione allo spazio attraverso una neutralità di fondo che permetta una lettura più chiara e profonda dell'opera sacra, in contrasto o in armonia con le cromie della stessa. Luce naturale e luce artificiale hanno ruoli non meno importanti. La luce diviene strumento indispensabile per sottolineare le dinamiche della partitura compositiva di uno spazio dedito all'accoglimento di una dimensione allestitiva. La luce che proviene da fuori, spesso schermata – non solo per un fattore protettivo ma anche comunicativo dello spazio – viene aiutata o talvolta sostituita dalla luce artificiale. Questa può avere un duplice utilizzo: come luce diffusa, per donare allo spazio un'esposizione uniforme e ricreare una illuminazione naturale ideale, o per dare risalto ad ogni singola opera, inquadrandola ed enfatizzandone così la sua carica emotiva, a seconda che si voglia contestualizzarla nell'ambiente, nel primo caso, o estrapolarla invece da esso per renderla unico focus dell'osservatore. Si rende infine necessaria una piccola riflessione sull'im-

portanza della selezione dei manufatti artistici. A spazi espositivi spesso piccoli e stracolmi di opere – molte delle quali talvolta di scarso valore – esposte senza criterio, con la sola idea di mettere in mostra tutto ciò che compone quel tesoro, e che crea però un "effetto archivio" più che un luogo dove farsi ispirare e travolgere dalla bellezza di ciò che vi è contenuto, il progettista contemporaneo deve poter tendere verso una ricerca che valorizzi poche e prescelte opere, lasciando loro uno spazio adeguato – isolandole, anche – e dando loro il necessario respiro per creare così un percorso sensoriale dove la nuova forma dello spazio architettonico, unitamente alla plasticità della luce, evochino una suggestione che emoziona e coinvolge.

Il progettista contemporaneo, chiamato a dare forma alla dimensione espositiva, si inserisce pertanto nel dialogo tra opera, allestimento e osservatore, dando vita ad un rapporto profondo, di una complessità che va al di là del mero atto osservativo, e visceralmente legato ad un contesto che rende l'arte esperienza mistica e spirituale, col proposito di coinvolgere e ispirare chiunque si immerga in questo spazio dalla dimensione sacrale.

NOTE

¹ Giovanni 1, 35-42.

² Giovanni 14, 6-9.

³ Cfr. F. FABBRIZZI, *Lezione Italiana. Allestimento e museografia nelle opere e nei progetti dei maestri del dopoguerra*, Edifir-Edizioni Firenze, Firenze, 2021, p. 207.

DIE NEUE WUNDERKAMMER

Lorenzo Burberi

Che si stia vivendo in un'epoca di transizione è una verità palese a tutti, tanto da risultare questa un'affermazione piuttosto banale. Più di ogni altra cosa, le nuove tecnologie informatiche hanno impresso una estrema accelerazione al cambiamento, e non vi è niente nell'ampio panorama della vita umana che non sia stato coinvolto. Il quadro generale è assai vario e complesso, le vicende presentano un'orditura problematica, strutturata in modo complicato, nella quale è difficile rintracciare una chiara visione complessiva. Fra le istituzioni culturali, la biblioteca e il museo sono quelle che hanno risentito maggiormente di questa fase transitoria, tanto da metterne seriamente in discussione non solo il ruolo, ma anche la stessa esistenza, almeno nella forma da noi fin qui esperita.

Nell'ampio dibattito internazionale sono emersi orientamenti diversi nell'affrontare la questione, che delineano un ampio panorama a testimonianza, ancora una volta, di un atteggiamento in divenire.

In ambito museale, l'Italia sembra rappresentare un caso a sé, fortemente influenzato dallo stato di fatto pregresso di questa istituzione, che per molti aspetti denota peculiarità, dovute al patrimonio storico e alla genesi e sviluppo del dibattito interno, che non si presentano forse in nessun altro paese. Qui più di ogni altro luogo, in effetti, il patrimonio artistico non è dissociabile dalla

quotidianità che ogni cittadino vive e i monumenti nel loro insieme formano tessuti urbani, essi stessi considerati opere d'arte. Se mandiamo uno sguardo indietro nel tempo notiamo come, in moltissimi casi di formazione dei musei italiani, si sia assistito a una conversione non traumatica di ampie collezioni private, appartenenti a principi, alti prelati o altro, in veri e propri musei, che di fatto vivono ancora oggi negli stessi spazi e con le stesse logiche precedenti.

Il più che giustificato desiderio di conservare i manufatti antichi, ci consegna un panorama dove i musei sono ospitati nelle più svariate tipologie architettoniche: castelli, palazzi nobiliari, chiese sconsacrate, ex conventi, fabbriche, stazioni, ruderi archeologici, e altro ancora. In pratica in Italia creare un nuovo museo non implica quasi mai avere un museo nuovo, tanto che la totalità di tali istituzioni, di cui oltre la metà è stata fondata nel Secondo dopoguerra, si trova ad essere ospitata in edifici antecedenti il XIX secolo. Molti sono poi i casi di edifici anteriori al XII secolo, e ancor di più fra XII e XV sec.. I musei, quindi, almeno per quanto riguarda l'Italia nascono in gran parte all'interno delle mura di edifici storici e non in quelle di edifici appositamente progettati, così al problema museale si aggiungono quelli relativi alla tutela di un monumento. La stessa legislazione, nella sostanza, indirizza a tale pratica: l'art.54 del Codice dei Beni Culturali prevede

difatti l'inalienabilità dei beni del demanio culturale, quali immobili, aree archeologiche, raccolte dei musei, pinacoteche, gallerie, biblioteche e archivi storici (cosa che ha prodotto anche un'altra macroscopica conseguenza, ovvero l'ipertrofica crescita dei depositi). Tale articolo, al comma 4, ne vincola anche le modalità e finalità d'uso a certe specifiche categorie.

La particolare genesi storica del museo italiano, che ha imposto un confronto con il patrimonio artistico diffuso e ha dovuto fare i conti con una cronica mancanza di fondi, ha prodotto un tardivo, anche se straordinario, contributo alla museografia internazionale. Invero il vivo dibattito museologico sviluppatosi tra le due guerre non aveva prodotto moltissimi esempi di realizzazioni, se non negli allestimenti per mostre temporanee, e solo nel Dopoguerra, grazie soprattutto a personalità eccezionali, ha potuto svilupparsi pienamente. Il fatto che l'edificio storico, carico di suggestioni ed efficace dal punto di vista comunicativo, venga individuato come sede migliore per l'istituzione museale, determina non poche difficoltà, dato che ci si trova ad operare in una condizione architettonica ed ambientale poco consona a recepire le tendenze del museo moderno, arrivando spesso a una sostanziale immodificabilità degli spazi museali. Ma, come sovente accade, dalle maggiori difficoltà scaturiscono le idee migliori, ribaltando i vincoli in opportunità.

In questo specifico caso, un *modus operandi* nato fra le due guerre e sviluppato dagli anni 40 del Novecento fino a noi, si è condensato in un'idea che ha unito i principali aspetti del dibattito architettonico del secolo appena passato, dal disegno della città al rapporto con la storia, ai temi inerenti al restauro e alla conservazione, approdando a un modello tutto italiano che potremmo definire "museo interno"¹.

La parola più corretta al posto di modello però sarebbe metodo, un metodo teso a definire principi di intervento,

derivati da specifiche condizioni di progetto, da una attenta valutazione di tutto quel complesso di informazioni che implica il coinvolgimento di tutte le professionalità e competenze specifiche, anche non afferenti alla disciplina architettonica. Si tratta di utilizzare tutti i contributi possibili, da quelli tecnologici a quelli storici, urbanistici, gestionali, ecc., in un processo altamente partecipativo, per ottenere un insieme di relazioni complesse in grado di guidare il progettista nella costruzione logica del progetto. Più nello specifico, come ci insegna la lezione italiana degli anni '50 e '60 dello scorso secolo, la strettissima collaborazione tra architetto e responsabile delle collezioni risulta fondamentale. Il poter sviluppare una visione basata su più punti di vista, caratterizzata dal confronto di più prospettive e dai contributi che confluiscono nell'analisi collaborativa, permette di stilare dei principi, attraverso i quali, con un lento lavoro di composizione, gli interventi si strutturano, le forme e i materiali storici convivono con quelli moderni, le tecnologie costruttive si affiancano, per rendere possibili le forme del contemporaneo, sia che si tratti di costruire o a volte di demolire, comunque di scegliere, di *divisare*, cosicché lentamente un'epoca si stratifica su un'altra, innestando nell'antico la forza funzionale del nuovo. Tale metodo può dimostrarsi, almeno potenzialmente, più duttile e maggiormente predisposto ad accogliere quei cambiamenti che la modernità richiede nel percorso di rideterminazione semantica dell'esistente.

Queste operazioni, di riconversione o di funzionalizzazione che siano, portano nuova vita nel tessuto della città, rivitalizzando parti nevralgiche e strategiche di antichi tessuti, senza interventi traumatici.

È un potente strumento che vede la sua genesi partendo dallo spazio interno, che non è più legato al binomio forma-funzione, ma che strutturandosi sul concetto di

percorso come esperienza, e quindi facendo del tempo la variabile fondamentale, nasce dal binomio forma-fruizione.

La complessa questione della trasformazione epocale dei modi di produzione e ricezione culturale, alla quale stiamo assistendo non può essere facilmente liquidata dalle precedenti constatazioni: molte sono le perplessità inerenti il rapporto tra le nuove tecnologie e il sistema dei beni culturali, a cominciare da quelli più pragmatici di copyright, dalla regolamentazione dell'accesso ai dati, alla definizione di standard internazionali, fino al reperimento delle risorse finanziarie e alla formazione di quelle umane.

Ancora più complesse appaiono le implicazioni inerenti alla percezione delle opere da parte del pubblico, di come questo rapporto possa essere modificato, e a come e in che misura sia possibile governare questo cambiamento in una direzione che non snaturi l'essenza dell'istituzione museale e non ne mortifichi il valore collettivo.

Nella nostra contemporaneità le comunità legate a condizioni di prossimità fisica, almeno nei grandi centri urbani, si sono dissolte attraverso le nuove forme di interazione spaziale (social network) e non hanno più un luogo concreto in cui riconoscersi, ma sono unite da legami evanescenti. Questi processi di trasformazione hanno condizionato velocemente il pensiero, le abitudini e i bisogni dell'uomo. Dobbiamo capire come coniugare questo stato della *materia umana* con la natura tangibile dell'architettura, e nel nostro caso, dei musei, e se sia possibile renderla compatibile con una forma stabile. Secondo il pensiero del sociologo e filosofo Zygmund Bauman, quella che stiamo vivendo è una condizione di "modernità liquida"², nella quale, spinte dal progresso, dalla tecnologia e dalla velocità che hanno imposto al cambiamento, le strutture e sovrastrutture della società

non posseggono più una forma propria. Da ciò deriva che anche le architetture che ospitano tali strutture risentano inevitabilmente di questo, tanto che gli architetti spesso si limitano solo a configurare quelli che potremmo definire degli scenari indeterminati, invece di avere il coraggio per prendersi la responsabilità di dare una nuova forma alle istituzioni, così come fa un vasaio con l'argilla modellando un vaso, e per riappropriarsi di un ruolo che hanno sempre svolto dall'antichità, anche se la società, in generale, non sembra chiedere loro molto di più.

Nella sostanza stiamo tendendo a costruire, nel senso più ampio del termine e quindi non legato esclusivamente ad edifici di nuovo impianto, dei non luoghi, spazi di transito, consumati velocemente dall'utente, come una bibita o del junk-food, dei luoghi senza identità poiché aspirano ad averle tutte, a essere tutto, a parlare troppo di tutto. In questo caso parlare forse non è il vocabolo più corretto, perché significherebbe formulare frasi di senso compiuto. Invece molto spesso è come se queste entità si limitassero ad emettere delle serie di suoni inarticolati, senza pause o punteggiatura, dove è difficile reperire un frammento di significato, tanto che alla fine, frastornati della velocità e della quantità di input sensoriali, che ci sia un significato o meno non ha più importanza.

L'eccesso e la moltiplicazione degli input hanno avuto fra i loro effetti quello della banalizzazione dell'arte e, come fa notare Mario Vargas Llosa, il nostro tempo ha pensato di far assurgere a bene supremo la nostra naturale propensione al divertimento, contaminando la cultura e facendola funzionare come meccanismo di intrattenimento, per venire così incontro alle richieste del sempre più pigro e annoiato pubblico.

I nuovi spazi culturali sono troppo spesso spazi per il consumo, anche quello dell'arte, e le logiche dell'industria dell'intrattenimento si impongono dettando le regole

nella loro concezione. Paradossalmente uno degli esiti di questo processo, similmente a quanto sarebbe auspicabile avvenisse nella buona pratica di ideazione di un museo o di un allestimento, è riscontrabile nella spinta a valicare i *limes* dell'edificio museale stesso per invadere gli spazi pubblici. In questa forma, però, tali spazi perdono la capacità di essere luoghi d'incontro, e si trasformano in volgari imitazioni di questi, in simulacri dietro i quali si nasconde la logica del consumo, così congeniali allo scopo proprio grazie alle nuove tecnologie, attrezzati ad ospitare quelle solitudini collettive che sono il loro stesso frutto.

Sotto questo aspetto, l'operare su una preesistenza storica, anziché su una nuova architettura, non offre nessuna garanzia, non mette al riparo dalla mercificazione, ma l'edificio stesso, attraverso abili operazioni di pura cosmesi architettonica, viene ridotto a brand, a sola immagine, pertanto può essere commercializzato e venduto, e, non avendo ricevuto la dovuta attenzione nella progettazione degli spazi, perde il suo valore identitario.

Non a caso per queste operazioni ci si rivolge a rinomate archistar, solitamente poco disposte all'ascolto dei luoghi, ma che hanno la valenza di fenomeni mediatici e offrono, dal punto di vista sociale, una sorta di garanzia comunemente accettata all'esecuzione dell'operazione, una sorta di marchio di certificazione, mettendo così in qualche modo la committenza al riparo da eventuali critiche, e riconducendo tutto a un problema di *packaging*.

In questo contesto le nuove tecnologie e l'informatica sono funzionali soprattutto nel veicolare l'immagine e non i contenuti. Immagini e dati che si sommano, moltiplicano, si consumano e si scordano velocemente, depauperandone il contenuto semantico.

Come sosteneva Cartesio "delle cose intellettuali non v'è memoria", intendendo con questo che l'esperienza,

per essere tale, per incidere nella nostra formazione, ha bisogno di un supporto fisico reale, un approccio multisensoriale che costituisca una stimolazione simultanea dei sensi e dell'intelletto. Per avere memoria delle cose, per arrivare a possederle veramente, abbiamo bisogno di chiudere la loro immagine in uno spazio fisico, con tutto ciò che questo comporta.

Le tecnologie digitali, per quanto riguarda l'esperienza museale, possono avere un ruolo cruciale nella presentazione e nella comunicazione, ma da sole sono incapaci di offrire un'esperienza completa. È semplicemente un mito, persuasivamente veicolato, che l'esperienza di una visita al museo sia perfettamente imitabile e sostituibile da un visore e dalla navigazione in scenari tridimensionali simulati, magari non muovendosi nemmeno dal divano di casa. È purtroppo assai presente un diffuso positivismo tecnologico, abilmente supportato dalle aziende che quelle tecnologie producono e vendono, che viene veicolato da quelli che potremmo chiamare tecnoevangelisti, con metodi e modalità derivati dalla pubblicitaria merceologica, e degni della creatività di Edward Bernays.

Troppo spesso gli apparati tecnologici sono solo qualcosa da esibire sulle locandine, pubblicizzati con nomi accattivanti, tipo *smartspace*, *augmented reality space* o *mixed reality room*. Fondamentalmente però rimangono luoghi non pensati, affollati di gadget, dove l'aspetto ludico, che di per sé sarebbe un bene, se avesse uno scopo, la fa da padrone.

Ancora più spesso alla tecnologia si demandano ruoli e compiti che non può svolgere, confidando in un suo ruolo magicamente salvifico rispetto a istituzioni che stanno arrancando nei confronti della contemporaneità. Banalmente è facile constatare come tutto ciò costituisca un'arma a doppio taglio dove, come quasi sempre

succede, non è una questione di cosa si fa, ma di come lo si fa.

Troppo spesso i musei stanno trascurando l'idea di essere *in primis* uno spazio della e per la socialità, un luogo per le relazioni fra esseri umani, tant'è vero che si è passati da impostazioni dove vi era un approccio solo contemplativo delle opere a uno dove si contemplano dati e immagini, con collegamenti perlopiù visivi relative a queste, dimentichi che il problema non è far vedere l'opera, ma farla percepire. Nell'impostazione *oculocentrica* della fruizione si calca la mano a vantaggio della sensazione immediata di stupore effimero. Questo è stato anche il frutto di politiche tese alla desacralizzazione dello spazio museale, attuate per meglio venire incontro al gusto e alla preparazione del potenziale pubblico, un volontario tentativo di depotenziamento dell'apporto culturale complessivo che un'opera d'arte può fornire. Al contrario vedo come urgenza la necessità di risacralizzare lo spazio museale, di favorire in prima istanza lo sviluppo della sensibilità per percepire il senso del sacro relativo all'arte: solo così si potrà veicolare a pieno il valore di un'opera e questa potrà costituire un momento di crescita dell'individuo. Al centro dell'attenzione progettuale devono sempre rimanere l'uomo, con i suoi limiti psico-sensoriali, e lo spazio, inteso come luogo dell'azione teatrale, di sviluppo dell'esperienza; uno spazio, inter o iper connesso o meno che sia, che deve essere congeniale a un processo di apprendimento in una condizione di benessere.

Lo stesso spazio dovrebbe essere responsivo rispetto alle emozioni di chi lo fruisce. In questo quadro, la percezione dell'opera d'arte può essere stimolata da un coinvolgimento partecipativo innescato da processi informatici, che non dovrebbero mai essere preponderanti, e, come suggeriscono le scienze neurologiche, collegamenti e correlazioni dovrebbero

essere lasciati all'utente, che dovrà di fatto elaborare indipendentemente il complesso quadro informativo e sensoriale, per giungere, attraverso l'esperienza, al ricordo. Non si tratta quindi di esibire un certo dispositivo tecnologico per fregiarsi di essere all'avanguardia, ma di suggerire attraverso di esso, che, reso trasparente, può provocare le reazioni del visitatore rendendosi realmente funzionale nel processo cognitivo, e quindi aiutarlo nel disvelamento di una particolare interpretazione. Esso può efficacemente essere integrato in nuovi luoghi plastici che tendano a costruire una attribuzione di senso. Per questi fattori, non ultimo quello di ristabilire il senso del sacro, potrebbe essere necessario dilatare e rarefare l'esperienza museale. Dilatare o rarefare non significano per forza diminuire il numero di opere mostrate, anche se per certi aspetti sarebbe auspicabile, ma creare o conformare intorno a ad ogni singola opera, o gruppo di opere, lo spazio necessario affinché il processo di apprendimento possa avvenire, impiegando il corretto tempo per la concentrazione e l'interiorizzazione. In questo senso lo spazio progettato, che può o meno ospitare ausili tecnologici, rifugge l'idea di una moderna camera delle meraviglie per divenire il mezzo con cui si trasmette come significato il contenuto che ospita. Banalmente potremmo poi immaginare che la visita cominci già a casa al momento della prenotazione, con la possibilità di avere accesso a degli archivi multimediali, a tutta una serie di contenuti che preparino chi lo desidera a ciò che vedrà durante la visita, che gli fornisca da subito la possibilità di approfondire alcune aree tematiche. Allo stesso modo la visita potrebbe proseguire oltre il tempo fisico speso nel museo, per seguire il visitatore anche dopo il rientro nelle mura domestiche.

Il legame tra esperienza museale e abitazione non viene citato a caso, ma è facile riscontrare delle similitudini fra le

condizioni che l'uomo sperimenta nei due casi. Il filosofo Emmanuel Lévinas vede nell'abitazione l'inizio della condizione umana, perché è il luogo del raccoglimento, dell'intimità e della ricerca di sé. Anche il museo, come spazio degli interni diviene spazio dell'interiorità, luogo portatore di senso, deputato alla introspezione psicologica e sensoriale, a riconnettere l'individuo con il proprio ruolo nella storia e nella collettività umana. Anche in questo senso si può interpretare la sacralità riferita a un museo.

Far entrare a pieno titolo lo spazio immateriale portato dalle nuove tecnologie, nella concezione di un museo, rappresenta sicuramente una sfida per i progettisti: quale forma dare a questo immateriale è una domanda alla quale sono chiamati a rispondere. Forse sarà uno spazio plasticamente definito, ma senza limite, margine, perimetro, capace di contaminare quello fisico, generando un ambiente sensibile, nel quale il visitatore può essere chiamato, in qualche misura, a costruire la propria esperienza. In questo senso l'allestimento smetterà di essere un dialogo narrato, ma diverrà partecipato. Si possono quindi immaginare degli spazi dove le azioni del singolo, o della collettività, si ripercuotano oltre lo spazio fisico, trovando il loro compimento nell'alterità artificiale. Non è poi considerabile una novità la constatazione che vivere in questa alterità, proprio perché si perde il senso del margine, del limite e del confine, che acquisiti dall'uomo tramite l'esperienza fisica quotidiana, porti a un travisamento dei rapporti di relazione tra essere umano e essere umano, e tra questi e lo spazio, annullando le regole prossemiche di base.

Nella realtà dei fatti, questi mondi, che, è bene ricordarlo, fanno dell'aspetto ludico il loro perno centrale, sono molto meno entusiasmanti: si ha l'impressione di esercitare un ruolo attivo, ma ci si muove all'interno di

campi d'azione e di sistemi di riferimento precostituiti e già preventivamente determinati in modo piuttosto rigido, con regole e logiche scelte a priori, usando strumenti e tracciando percorsi di apprendimento molto limitati, dove scopi e ruoli non sono chiari. Inoltre, dato che i rapporti con le leggi fisiche possono essere arbitrariamente alterati o annullati, si rischia alla lunga di diminuire le capacità di comprensione del reale, e di riflesso la capacità di interazione con la collettività. Così il digitale elimina lo spazio per l'immaginazione, annulla il tempo per la riflessione/introspezione, e in questi recinti invisibili, l'esperienza è quasi sempre deludente, se non frustrante.

C'è anche da chiedersi chi governerà il processo di integrazione fra beni culturali e mondo tecnologico, se esistono quelle figure, adeguatamente preparate, in grado di guidare tale percorso o se invece vadano preventivamente formate, in vista di un futuro che in realtà è già qui.

Le nuove tecnologie potrebbero però trovare un ampio e più rapido utilizzo nella riattivazione di quelle importanti risorse costituite dai gargantueschi depositi dei nostri musei. Al momento attuale, la particolare situazione italiana, non interessata dal meccanismo del deaccessioning, è caratterizzata da una problematica accessibilità di questi magazzini, i quali potrebbero costituire una grandiosa risorsa collettiva. Oggi essi si palesano quasi esclusivamente per operazioni di rotazione periodica delle opere o per sporadiche visite guidate. L'accessibilità ai depositi, anche solo virtuale, permetterebbe di contestualizzare in modo migliore le opere esposte nella sede principale dei musei, favorendone il racconto, oltre a facilitare il lavoro degli studiosi. In tal senso sarebbe auspicabile la nascita dei collection center, ovvero archivi centralizzati, che raccolgano il materiale di

più entità museali. In questo caso, quindi, i metri quadri non saranno più un problema. In conclusione possiamo affermare che anche nel futuro i progettisti continueranno a lavorare sullo spazio-tempo di chi visita il museo, e questo probabilmente non cambierà nella sostanza, ma forse solo nelle forme, e l'istituzione museale, pur non sottraendosi ai cambiamenti futuri, permarrà nella funzione conservativa ed espositiva, nella convinzione, speriamo fondata, che niente possa sostituire la frequentazione diretta delle opere. Si dovrà mantenere un profondo impegno nel rifuggire l'impoverimento merceologico dell'arte, attuato concependo musei solo per attrarre un pubblico il più vasto possibile, dei trompe l'oeil figli dell'ego dei progettisti e dei numeri della logica speculativa, ricordando costantemente come la vita delle persone possa essere influenzata e migliorata da tali istituzioni, proprio perché è la società stessa a investirli, almeno in origine, di tale ruolo, e se questi fallissero tradirebbero la loro stessa genesi.

In generale l'impressione è che i problemi inerenti ai musei, nella nostra contemporaneità, non derivino principalmente da manchevolezze nella loro concezione, sia pur vista in relazione alle sfide lanciate dalle nuove tecnologie, ma da ciò che c'è fuori; derivano cioè da ciò che un visitatore porta dentro un museo, non da cosa vi trova, quindi dal bagaglio culturale del fruitore e

non dalle modalità espositive. Se non si posseggono gli adeguati strumenti cognitivi e interpretativi, niente di quello che un progettista fa o un curatore propone, può avere un valore. Se non si portano delle "valigie capienti", è difficile che si riesca a portare fuori dal museo qualcosa, in qualsiasi modo esso sia strutturato e concepito. Al massimo forse solo un tragico selfie con opera alle spalle. Manca in sostanza l'educazione, lo sviluppo della sensibilità adeguata e necessaria per percepire nel complesso l'opera d'arte, la propensione a riflettere su ciò che si è esperito.

Le nuove tecnologie possono forse aiutare, almeno per coinvolgere temporaneamente il pubblico, ammesso che vengano ben governate. Tuttavia il rischio che esse possano essere solo deleterie è piuttosto alto, sia per il fruitore che per lo Stato, che in sostanza le paga. Il pericolo deriva principalmente dal fatto che il decisore pubblico volontariamente spesso abdica alla sua funzione, delegando alle tecnologie digitali compiti e capacità di risemantizzazione che non possono avere. Sta poi al sempre più vasto pubblico fare lo sforzo, e possibilmente avere il piacere di farlo, di capire ed espandere il proprio essere. In tutta la questione la minaccia, molto reale, è di perdere quel legame tra arte, bellezza e verità, individuato da Dietrich von Hildebrand, che ci porta verso la piena consapevolezza dell'io.

NOTE

¹ V. GREGOTTI, *Il territorio museo*, in «Casabella», 574 (dicembre 1990), p. 2.

² Z. BAUMAN, *Modernità liquida*, Laterza ed., Bari, 2011.

SINERGIA TRA CONTENITORE E CONTENUTO: RIFLESSIONI SUL RAPPORTO TRA ARTE E ARCHITETTURA

Daniele Breschi

L'uomo e la collettività non si collocano in uno spazio ma lo abitano, lo vivono e lo plasmano, così come il contenuto non si limita ad esistere in un ambiente ma ne definisce la forma. Contenitore e contenuto sono entrambi parte del significante, e nella casistica museale, le fondamenta di questo rapporto risiedono nella dicotomia conservazione-valorizzazione.

Nel corso del Novecento, il modello museale tendeva ad essere il più neutro possibile, con ambienti regolari che mantenevano una posizione discreta rispetto alle opere. In questa concezione si tendeva a flettere il contenitore al contenuto e a privilegiare più l'aspetto della conservazione rispetto a quello della valorizzazione delle opere, progettando di fatto una sorta di "museo-teca".

Il Guggenheim Museum, ad opera di Frank Lloyd Wright inaugurato a New York nel 1959, sancisce un punto di rottura tra il sicuro e fino ad allora assoluto rapporto tra contenuto e contenitore, mettendo in discussione la concezione tradizionale del museo e dando il via a riflessioni sul ruolo del museo contemporaneo. Ad un edificio che si prostra alle opere, Wright predilige una forma a spirale sfidando i canoni espositivi consolidati fino ad allora e ritenuti assoluti. Una scelta di rottura che porta non pochi problemi espositivi. Le pareti curve ed inclinate non accolgono ottimamente i quadri, tipicamente oggetti rettangolari

quasi bidimensionali e la promenade ascendente fa sì che ad ogni passo l'altezza di osservazione delle opere cambi.

Dall'architetto, però, viene affrontato un carattere che fino a questo momento era marginale o addirittura non preso in considerazione: quello del percorso, inteso non come un collegamento da un punto ad un altro, ma come un'esperienza per i visitatori. Nell'atto di continua ascensione a cui il visitatore è soggetto seguendo la spirale che caratterizza il progetto, il fruitore si arricchisce non soltanto della vista delle opere ma anche dell'esperienza stessa perché il percorso diventa parte attiva del processo museale.

Inoltre il grande atrio da cui nasce la spirale diventa un luogo di socializzazione, intrattenimento, di incontro e di scambio culturale fra i visitatori.

Il concetto stesso di museo viene così riscritto e trasformato da "teca" statica, che deve conservare e esporre il proprio contenuto, a un museo vivo e dinamico. Una nuova concezione che pone l'attenzione sulla valorizzazione delle opere oltre che alla loro conservazione, ed è proprio chi ha carpito l'essenza di questo aspetto che realizza opere di straordinaria innovazione e fascino.

Il tramite per raggiungere questo fine è l'allestimento, elemento connettivo fra contenuto e contenitore, che

intensifica l'osservazione e che riesce a trasformare la visita in un'esperienza. L'esperienza tocca, trasporta, emoziona e riesce a penetrare a fondo nello spettatore, facendo sì che il museo non sia il luogo dove guardare una collezione, ma un momento di scambio culturale che cambia, arricchisce e crea spunti di riflessione al visitatore. Ma questo complesso dialogo tra architettura, allestimento e collezione non sempre viene risolto. Oggi siamo molto distanti da quella rappresentazione che descriveva i musei come templi sacri e memori di una conoscenza che non sempre era accessibile a tutti e, se nel 900 l'ago della bilancia era totalmente sbilanciato sul contenuto, oggi con l'avvento del marketing museale e dell'industria della cultura, il focus si è spostato quasi totalmente sul contenitore.

I musei oggi si presentano sempre più come contenuto a se stante per via del forte carattere di attrazione che esercitano sul pubblico, ponendosi come un punto di riferimento anche paesaggistico, assumendo il ruolo di Landmark nelle città, grazie ai loro segni architettonici caratteristici e unici.

Gli odierni Supermusei sembrano voler ergersi al di sopra della collezione ponendosi, essi stessi, come opera d'arte per richiamare l'attenzione della collettività e spesso entrando in totale contrasto con le caratteristiche e la storia dei luoghi che li ospitano.

Una reazione violenta e diametralmente opposta alla concezione museale novecentesca, un atteggiamento dove risiede una vera e propria competizione tra architettura e opere d'arte, dove la prima marginalizza le seconde, in favore dell'attrattività dell'involucro.

Ma se da un lato la spettacolarità è il mezzo con cui si richiamano i fruitori, dall'altro il museo ha la responsabilità di una collezione che dovrebbe esserne parte strutturale.

Il Supermuseo ponendosi esso stesso come opera d'arte, annichilisce l'importanza del contenuto tantoché le immagini che rimarranno impresse allo spettatore, saranno quelle connesse all'architettura piuttosto che alle opere esposte. Questo atteggiamento si contrappone al pensiero stesso che sta alla base della nascita dei musei, quello della diffusione e della democratizzazione dell'identità culturale contenuta in esso.

I musei sono diventati oggetto di moda, luoghi di massa ed è innegabile l'ingresso di questi poli nel circuito del consumo. Infatti sono ormai indispensabili i servizi annessi alle sale adibite all'esposizione come bookshop, auditorium, librerie, bar e ristoranti per far funzionare economicamente la struttura.

I Supermusei oggi, grazie a queste funzioni e alle loro caratteristiche architettoniche, riescono a competere con i numeri di fruizione di centri commerciali e altri luoghi di rapido consumo assumendone però, in parte, le loro peculiarità. Così facendo, se da una parte il numero di visitatori nei musei grazie alla loro riconoscibilità e unicità architettonica è in continua crescita, dall'altra la missione didattica intrinseca nel museo, rischia di marginalizzarsi.

Oggi è più che mai presente il rischio che il museo si spogli della sua dimensione culturale mutando la sua funzione a semplice polo attrattivo, dove il contenuto è subordinato agli spazi architettonici e alle funzioni annesse. Inoltre l'evoluzione dell'arte contemporanea vede un continuo cambiamento nelle tecniche e nelle tecnologie che vengono utilizzate in campo artistico negli atti di performance, installazioni e video art.

Questo nuovo tipo di arte richiede spazi liberi e ampi e di conseguenza costringono la macchina museale a mutare necessariamente con le nuove esigenze artistiche e con le richieste della società contemporanea.

Infatti, i cambiamenti che investono il museo ed il suo ruolo così come tutte le sue nuove funzioni e servizi offerti, non dipendono soltanto dalle modalità di fare arte oggi, ma anche dal mutamento dello scenario sociale. Una società che richiede sempre più dinamicità e interazione, con percorsi espositivi che stimolino il visitatore. Sorge spontaneo allora domandarsi quali siano le funzionalità e gli scopi che il museo contemporaneo deve ricercare e quale sia il suo rapporto con gli oggetti esposti all'interno, partendo dalla riflessione di che cosa si intenda oggi con offerta culturale.

La concezione novecentesca del museo, oggi non riesce più a soddisfare l'esigenze e i canoni della società contemporanea ma, affinché la macchina museale non perda significato e si spogli della sua funzione principale, deve esistere un equilibrio tra tutti i fattori che intervengono direttamente o indirettamente nel sistema museale.

La tendenza dell'uomo moderno a categorizzare, suddividere e classificare, ereditata dall'età industriale, non risulta adatta a rappresentare il museo.

Tracciare confini netti come contenitore o contenuto si dimostra quindi riduttivo, visto i molteplici protagonisti che intervengono nella definizione del museo stesso e che si influenzano vicendevolmente.

L'idea di un unico organismo, dove la potenzialità dell'architettura risiede nel valorizzare l'arte e dove l'arte stessa caratterizza gli spazi architettonici, si addice meglio al concetto di museo. D'altronde tutti gli elementi, dalla città all'architettura, dalla collettività allo spettatore, dall'allestimento all'opera d'arte confluiscono e risiedono nel concetto di museo.

Il museo sotto questa prospettiva assume la forma di un ecosistema in sottile equilibrio, dove la prevaricazione di uno di questi elementi sull'altro porta a discostarsi dal concetto stesso di museo.

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

AA. VV., *Palazzi storici e museografia moderna, Atti del convegno nazionale*, Mario Congedo Editore, Lecce, 2016

L. BASSO PERESSUT, PIER FEDERICO CALIARI, *Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento*, Prospettive Edizioni, Roma, 2014

Z. BAUMAN, *Modernità liquida*, Laterza Editore, Bari, 2011

G. BAZIN, *Le temps des musées*, Edifir-Edizioni Firenze, Firenze, 2018

S. BODO, A.C. CIMOLI, *Il museo necessario. Mappe per tempi complessi*, Nomos Edizioni, Varese, 2023

M. BORRELLI, *La poetica dello spazio museale*, Dadi press, Napoli, 2024

F. BUCCI, A. ROSSARI, *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano, 2016

G. BULIAN, C. DE CAMILLIS, P. MONESI, G. PALA, *Museografia. Temi e metodi dell'allestimento museale*, L'Erma, Roma, 2018

I. CALVINO, *Collezione di sabbia*, Mondadori, Milano, 2017

I. CALVINO, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano, 1993

L. CATALDO, M. PARAVENTI, *Il Museo oggi. Modelli museologici e museografici nell'era della digital transformation*, Hoepli, Milano, 2023

M.C. CIACCHERI, F. FORNASARI, *Il museo per tutti*, Edizioni La Meridiana, Bari, 2022

J. CLAIR, *Critica alla modernità*, Umberto Allemandi, Torino, 2011

J. CLAIR, *La crisi dei musei*, Skira, Milano, 2008

P. CLEMENTE, *I musei della dea*, Patron Editore, Bologna, 2023

A. COPPELLOTTI, *Scritti scelti di allestimento e di museografia*, Edifir-Edizioni Firenze, Firenze, 2009

C. CRESTI, *Scritti di Museologia e Museografia*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze, 1996.

M.A. CRIPPA, *Carlo Scarpa il pensiero, i disegni, i progetti*, Jaka Book, Milano, 1984

V. CURZI, (a cura di), *Musei e patrimonio culturale. Forme di narrazione della contemporaneità*, Skira, Milano, 2023

V. CURZI, (a cura di), *Musei italiani del dopoguerra 1945-1977*, Skira, Milano, 2022

V. CURZI, (a cura di), *Museo e territorio 1972-2000*, Skira, Milano, 2023

F. DAL CO, G. MAZZARIOL, *Carlo Scarpa Opera completa*, Milano, 1984

P. DUBOŸ, *Carlo Scarpa. L'arte di esporre*, Johan & Levi, Milano, 2016

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

F. FABBRIZZI, *Progettare per Allestire*, Mandragora, Firenze, 2021

M.T. FIORIO, *Il museo nella storia: dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Ed Mylab Pearson, Milano, 2018

R. FONTANAROSSA, *Collezionisti e musei. Una storia culturale*, Einaudi, Torino, 2022

R. FONTANAROSSA, *La capostipite di sé. Una donna alla guida dei musei, Caterina Marcenaro a Genova 1941-71*, et grafia, Roma, 2015

V. GREGOTTI, *Il territorio Museo*, in «Casabella», 574 (1990)

A. HUBER, *Il museo italiano. La trasformazione degli spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Lybra Immagine, Milano, 1997

A. HUBER, *Le ragioni del museo*, Clueb Editore, Bologna, 1999

M.V. MARINI CLARELLI, *Il museo nel mondo contemporaneo. La teoria e la prassi*, Carocci, Roma, 2011

M.C. MAZZI, *In viaggio con le muse. Spazi e modelli del museo*, Edifir-Edizioni Firenze, Firenze, 2008

M.C. MAZZI, *Musei anni '50: spazio, forma, funzione*, Edifir-Edizioni Firenze, Firenze, 2009

F. NUVOLARI, V. PAVAN, (a cura di), *Archeologia Museo Architettura*, Arsenal Editrice, Venezia, 1987

G. OTTOLINI, *Architettura degli allestimenti*, Altralinea Editrice, Firenze, 2017

A. PERIN, *Al museo. Dalla parte del visitatore*, Milieu, Milano, 2022

S. POLANO, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Lybra Immagine, Milano, 1988

S. POLANO, M. MULAZZANI, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano, 2004

C. POMIAN, *Il Museo. Una storia mondiale*, Einaudi, Torino, 2023

R.C. PROTO PISANI, *Museo d'arte sacra di Certaldo*, Polistampa, Firenze, 2006

C. L. RAGGHIANI, *Arte, fare, vedere*, Vallecchi, Firenze, 1974

S. RANELLUCCI, *Museum Trattato di museografia*, Gangemi Editore, Roma, 2016

S. RANELLUCCI, *Restauro e museografia. Centralità della storia*, Multigrafica, Roma, 1990

S. RANELLUCCI, *Allestimento museale in edifici monumentali*, Edizioni Kappa, Roma, 2005

A. RIEGL, *Il culto moderno dei monumenti*, Abscondita Ed., Milano, 2017

G. ROSA, *Lezioni di Museografia*, Officina, Roma, 2008

M.M. SIMARI, A. BISCEGLIA, *Museo d'arte sacra e religiosità popolare Beato Angelico a Vicchio*, Edizioni Polistampa, Firenze, 2008

C. SISI (a cura di), *Motivi e figure nell'arte toscana del XX secolo*, Pacini Editore, Pisa, 2000.

M. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino, 1986

M.L. TOMEA GAVAZZOLI, *Manuale di museologia*, Bur, Milano, 2011

M. VARGAS LLIOSA, *La civiltà dello spettacolo*, Einaudi, Torino, 2009

T. VERDON, *Il sacro e la comunicazione*, in «Chiesa Oggi», 113 (2020), Di Baio Editore, Milano, pp. 26-30

P. ZERMANI, *Ignazio Gardella*, Laterza, Roma-Bari, 1991

P. ZUMTOR, *Atmosfere. Ambienti architettonici-le cose che ci circondano*, Electa, Milano, 2006

Finito di stampare in Italia nel mese di maggio 2024
per conto di EDIFIR-Edizioni Firenze

ISBN 978-88-9260-237-7



9 788892 802377

€ 28,00



SOTTO IL SEGNO DI MINERVA

Ogni mitologia altro non è che una narrazione che tramanda nel tempo le idee, le tradizioni e le aspirazioni su cui si basa la cultura che vi è legata. La nostra cultura occidentale, che della mitologia greca ne è discendente, pare conservare la capacità di mostrare come concetti quali la Memoria e la possibilità di fermarla attraverso l'arte e la sua conservazione, siano ancora oggi un bisogno fondamentale. Questo si concretizza anche attraverso l'architettura e soprattutto tramite la sua più immediata intersezione con il mondo dell'arte, cioè con il Museo. Ciò dimostra che ogni risultato ottenuto attraverso l'esercizio della sapienza, dell'ingegno e dell'arte, riesca a farci scorgere in questo operato la presenza di una dimensione ulteriore. Ovvero, un qualcosa di molto più vicino a categorie della mente, qualcosa che contiene interi paradigmi di possibilità, la cui capacità figurale rimanda alla presenza di un mondo sotteso che si manifesta ricco di significati diversi e tutti disponibili alla pratica di qualunque intenzione. Per questo, mi piace pensare che Minerva e le Muse raccolte attorno alla fonte sul monte Elicona raffigurino, ma anche riportino nel mio lavoro, la metafora della consapevolezza che dietro lo scaturire di un'idea, si celi sempre la profondità della memoria, così come con la freschezza dell'intuizione si accompagni inesorabilmente la via della disciplina e del procedimento. In altre parole, come insieme alle scommesse del gesto, si mostri sempre anche l'intelligibilità del metodo, messe insieme sullo stesso piano a formare un percorso che non è mai sola arte e mai sola scienza, ma un luogo intermedio, ambiguo e bellissimo, come ambigua e bellissima appare l'immagine di Minerva. Insomma, dando vita alla raffigurazione di un luogo chiamato "progetto".

Fabio Fabbrizzi è Professore Associato (abilitato Ordinario) di Progettazione Architettonica e Urbana presso il DIDA - Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze. Oltre a questa disciplina insegna anche Allestimento e Museografia presso le Scuole di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio e in Beni Artistici, dell'Università degli Studi di Firenze. Insegna anche Progetto di Allestimento presso la Scuola di Architettura dell'Università Nostra Signora del Buonconsiglio di Tirana. La sua ricerca teorica e progettuale si addentra nel rapporto tra memoria e contemporaneità, nell'interpretazione dei molti caratteri dei luoghi. I suoi interessi attuali, si rivolgono alla dimensione progettuale scaturita in seguito alla stipula di convenzioni di ricerca e accordi di collaborazione con importanti enti culturali e amministrativi, nonché in seguito alle molte relazioni di scambio e di insegnamento con prestigiose istituzioni nel mondo, dalle quali derivano legami con gruppi di ricerca internazionali con i quali conduce ricerche progettuali. In tutti i casi, il *focus* delle sue ricerche teoriche e progettuali si concentra prevalentemente attorno a temi di natura museografica e allestitiva. È autore di numerosi progetti e di innumerevoli testi e articoli scientifici sui molti temi del progetto d'architettura.