



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
Strutture e Restauro dell'Architettura e del Patrimonio
culturale

CICLO XXX

COORDINATORE Prof. Giuseppe De Luca

*Antichi edifici, nuovi Musei
Storia e attualità del dialogo tra Restauro, Riuso e Museografia*

Settore Scientifico Disciplinare ICAR/19

Dottorando

Dott. Matarazzo Elisabetta

(firma)

Tutore

Prof. De Vita Maurizio

(firma)

Coordinatore

Prof. De Luca Giuseppe

(firma)

Anni 2014/2017

Desidero vivamente ringraziare il mio tutor, il professore Maurizio De Vita, per le importanti conoscenze che mi ha trasmesso, per i confronti costruttivi, gli stimoli e i punti di vista sempre nuovi sull'argomento, oltre che per la sua disponibilità e la fiducia che mi ha concesso in questi anni.

Grazie per aver fatto crescere questa ricerca e per il prezioso bagaglio culturale di cui mi ha arricchito.

Vorrei, inoltre, ringraziare il professore Ugo Tonietti, coordinatore del Curriculum di Dottorato, e tutti i docenti del Dottorato di Ricerca, per il loro impegno e gli insegnamenti che mi hanno donato durante il percorso dei tre anni.



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
Strutture e Restauro dell'Architettura e del Patrimonio
culturale

CICLO XXX

COORDINATORE Prof. Giuseppe De Luca

*Antichi edifici, nuovi Musei
Storia e attualità del dialogo tra Restauro, Riuso e Museografia*

Settore Scientifico Disciplinare ICAR/19

Dottorando

Dott. Matarazzo Elisabetta

(firma)

Tutore

Prof. De Vita Maurizio

(firma)

Coordinatore

Prof. De Luca Giuseppe

(firma)

Anni 2014/2017

Sommario

Antichi edifici, nuovi Musei

Storia e attualità del dialogo tra Restauro, Riuso e Museografia

INTRODUZIONE

L'itinerario, nella ricerca1

▪ **PARTE PRIMA.**

IL NUOVO USO MUSEALE. DALLE ORIGINI DELLA PRATICA AL PROGETTO MODERNO

1. Alle origini del progetto di riuso museale

1.1 Il problema dell'uso nei monumenti. Uno sguardo alle origini del tema nella
teoria del Restauro9

1.2 L'utilizzazione museale dei monumenti. Dal collezionismo alla diffusione
degli adattamenti del XVIII secolo28

2. Nuovi e antichi musei. La maturazione delle premesse culturali

2.1 Il museo pubblico. Riallestimenti e nuove architetture39

2.2 Lo sviluppo dei moderni criteri di allestimento47

3. Temi e dibattiti del XX secolo. L'antico e il nuovo nel progetto di Restauro

3.1 Architettura della modificazione54

3.2 La tradizione italiana del "museo interno"65

▪ **PARTE SECONDA.**
LE TENDENZE PROGETTUALI IN ATTO

4. Costruire nel costruito

4.1 Valorizzazione e tutela attiva del costruito. Una questione di equilibrio e misura	77
4.2 La funzione culturale come matrice per la nuova destinazione museale	86
4.3 La sperimentazione del progetto contemporaneo	92

• **Individuazione delle aree tematiche**

5. La forma del museo. *La spazialità*

5.1 Lo spazio della storia. Svelare le tracce e sottrarre i segni impropri	98
5.2 Variazioni nella spazialità originaria. La differenziazione degli elementi aggiunti	114
5.3 Ricomposizioni. Lacune, frammenti e rovine	127

6. Nuove funzioni e nuova identità. *La dimensione urbana*

6.1 Lo spazio della contaminazione	143
6.2 La presenza segnaletica e permeabile di atri e ingressi	157
6.3 Il museo nei processi di riqualificazione e di presidio territoriale	168

7. La comunicazione. *Il percorso espositivo e la narrazione*

7.1 Il problema dell'interno espositivo in uno spazio storico	175
7.2 L'uomo come nuova centralità nella costruzione dell'itinerario	178
7.3 La permanenza e la temporaneità dell'esposizione	182

7.4 I molteplici livelli della comunicazione costruiti tra luogo architettonico e urbano, oggetto e uomo	187
7.5 Il ruolo della luce nella percezione e nella comunicazione dello spazio e della collezione	209

- **CASI STUDIO**

I. Il Neues Museum, Berlino. *La straordinaria suggestione di una rovina che torna a vivere*

• Parte I. Il Neues Museum: la storia e la rovina	221
- L'Isola dei Musei	
- Il 'vecchio' Neues Museum	
- La distruzione e i concorsi internazionali per la ricostruzione	
• Parte II. Il restauro e la rinascita	233
- Un preciso lavoro di equilibrio e integrazione critica	
- La forma del museo. <i>La spazialità</i>	
- Nuove funzioni e nuova identità. <i>La dimensione urbana</i>	
- La comunicazione. <i>Il percorso espositivo e la narrazione</i>	
• I. Riflessioni finali	264

II. Il Forte di Bard. *La fortezza che si apre alla cultura*

• Parte I. Il Forte di Bard: la storia e la rovina	269
- Dallo splendore all'abbandono	
- Il recupero della fortezza. Il risveglio del 'Gigante'	
• Parte II. Il restauro e la rinascita	275
- Un processo integrato	
- La forma del museo. <i>La spazialità</i>	
- Nuove funzioni e nuova identità. <i>La dimensione urbana</i>	
- La comunicazione. <i>Il percorso espositivo e la narrazione</i>	

• II. Riflessioni finali	305
CONCLUSIONI	309
<i>Bibliografia</i>	<i>317</i>

INTRODUZIONE

L'itinerario, nella ricerca

"Che valore ha l'intero patrimonio culturale se proprio l'esperienza non ci congiunge ad esso?"

Walter Benjamin

Nel dibattito architettonico contemporaneo gli ambiti di tutela e le azioni di valorizzazione sono reciprocamente legate negli interventi sulle testimonianze storiche. Al concetto di espansione edilizia si va sempre più sostituendo quello di valorizzazione del patrimonio, dato dall'insieme di misure volte a garantirne la vitalità.

L'importanza di attribuire una funzione al costruito storico ne assicura una conservazione e una re-immissione nella realtà contemporanea; una valorizzazione che deve essere compatibile, ovvero che mette al primo posto la protezione del bene, con le sue caratteristiche fisiche, tipologiche e formali.

E' significativo evidenziare come l'art.6 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (D.L. 22 gennaio 2004, n. 42) afferma che "la valorizzazione consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurarne le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica", includendo anche la promozione degli interventi destinati alla conservazione del patrimonio culturale, ed è "attuata in forme compatibili con la tutela e tali da non pregiudicarne le esigenze".

E' in questo scenario che si colloca la destinazione culturale attuale, che assegna al museo un ruolo fondamentale nella promozione dello sviluppo sostenibile, in quanto strumento di salvaguardia del patrimonio culturale materiale e immateriale, mobile e immobile. Il museo, infatti, con la sua funzione di protezione e conservazione dei beni e trasmissione del loro significato, svolge un ruolo fondamentale nel nuovo modello di gestione del territorio antropizzato e dell'ambiente naturale.

"Molti musei sono già impegnati in quest'opera: hanno cura del patrimonio presente fuori dalle loro mura, sviluppano attività, gestiscono palazzi e chiese, siti e monumenti" che sono stati destinati ad 'ospitare' le loro funzioni, "partecipano al

monitoraggio delle loro condizioni, ne seguono i restauri, organizzano visite e percorsi, ne promuovono la conoscenza e la comunicazione, curano l'educazione al patrimonio culturale e ambientale del loro territorio"¹.

La loro attività di conservazione, protezione e trasmissione culturale si estende sempre di più a coprire l'intero ambiente urbano nel quale sono inseriti. La comunicazione del loro messaggio non si limita al significato delle collezioni esposte ma si diffonde alla storia e ai caratteri del complesso architettonico utilizzato e ai fattori identitari del paesaggio urbano e naturale di appartenenza.

La prassi di riutilizzare edifici storici come nuovi e moderni musei si compone del dialogo di tre termini: *restauro*, *nuova utilizzazione* (ovvero le azioni progettuali per garantire la fruizione del bene) e *museografia*, dove la tematica dell'inserimento di architettura contemporanea nei contesti storici - questione ancora oggi al centro di accesi dibattiti - funge da ponte tra i tre termini.

E allora questa ricerca parte da alcune necessarie premesse: analizzare come il tema della valorizzazione dei beni architettonici attraverso l'attribuzione di una funzione museale, si sia nutrito nel tempo delle elaborazioni teoriche dei tre termini, con la volontà di tratteggiare gli scenari attuali della tematica e la complessità progettuale della conservazione e della riproposizione funzionale.

L'ambito di interesse è, dunque, il complesso rapporto tra edifici storici e nuove funzioni, nello specifico museali, interpretato criticamente alla luce delle esperienze già storicizzate e di quelle contemporanee. L'argomento si pone lungo la linea di contatto tra due discipline: la progettazione del nuovo (sulle preesistenze) da un lato; il restauro e la conservazione del patrimonio dall'altro.

Si tratta di progettare un nuovo ruolo per l'edificio, un processo che comporta l'azione di 'negoziare' tra i caratteri spaziali che il luogo possiede e le necessità da soddisfare per la nuova funzione. Conservazione e uso si basano allora sull'equilibrio

¹ Cfr. La *Carta di Siena su Musei e paesaggi culturali*, approvata il 7 luglio 2014 in occasione della Conferenza internazionale promossa in preparazione della 24° Conferenza generale di ICOM Milano 2016. La versione definitiva della Carta - denominata *Carta di Siena 2.0* - è stata redatta a Cagliari durante la XI Conferenza nazionale dei musei del 20 ottobre 2016.

tra l'oggettività dell'analisi critica sull'esistente e la soggettività del progetto di valorizzazione.

La **finalità** che si vuole perseguire è quella di individuare un insieme di riferimenti critici e progettuali per capire come si è evoluta e soprattutto - come contributo personale all'estensione delle ricerche - come si sta evolvendo il fenomeno del progetto museale sull'esistente. In particolare, per l'evoluzione contemporanea, si propone l'individuazione di alcuni 'livelli di lettura' sottoforma di *aree tematiche* per trovare delle chiavi di interpretazione attraverso cui spiegare le ragioni alla base delle scelte progettuali delle nuove realizzazioni.

Con questa ricerca, tuttavia, non si vuole stilare un manuale del progetto del nuovo, definendo regole o codici prestabiliti, poichè ogni intervento costituisce un caso a sé e necessita di soluzioni critiche e originali.

Piuttosto, considerando tali premesse, ci si è soffermati sull'individuazione di casi di studio, relativi ad interventi realizzati, ritenuti particolarmente rappresentativi al fine di verificare in quale modo siano stati affrontati e risolti i temi oggetto di riflessione e descritti nelle *aree tematiche*.

Attraverso un approfondimento bibliografico, la disamina di testi teorici e la valutazione di casi d'intervento realizzati, il lavoro è stato suddiviso in due parti, prendendo avvio con l'analisi del dibattito teorico.

Nella **prima parte** vedremo quindi, in parallelo, come cresce la consapevolezza dell'importanza che un edificio ospiti una determinata funzione e della compatibilità degli interventi realizzati a questo proposito con la fabbrica storica. D'altra parte la pratica di utilizzare gli edifici storici come musei ha radici antiche, ma inizialmente il compito degli architetti si limitava agli espedienti decorativi necessari all'ambientamento dell'opera. Successivamente, con lo sviluppo della museografia come disciplina e il cambiamento del ruolo del museo, il progetto si carica di una necessaria interpretazione critica fino ad arrivare all'esperienza italiana del dopoguerra, dove i grandi maestri del 'museo interno' realizzano la massima coincidenza dei tre termini nelle loro realizzazioni, inserendosi nel vivo dibattito

della ricostruzione e delle necessarie ingerenze del linguaggio contemporaneo nel tessuto stratificato delle città.

Nella **seconda parte** la ricerca affronta i problemi specifici della contemporaneità.

La convergenza delle operazioni di conservazione e progetto del nuovo all'interno dello sviluppo teorico del restauro, nonché la necessità di una tutela attiva del patrimonio culturale che vede nell'istituzione museale un presidio territoriale, si raffronta con i profondi mutamenti che hanno investito l'istituzione museale negli ultimi anni.

"L'attuale museo attivo è totalmente diverso da quello classico e accademico, istituzionale e statico: si è verificata una mutazione tipologica irreversibile. La forma del museo è completamente cambiata; il museo diventa più complesso e disperso, pieno di attività; ciò che viene esposto è una piccola parte di ciò che custodisce e la parte destinata alle mostre è piccola in confronto agli spazi dedicati ad altre funzioni [...]. E' attivo, genera nuovi comportamenti nello spettatore, [...] è sempre più un luogo di influenza sociale. Per il suo rapporto con la città, l'ambiente circostante e la società, il museo crea spazi urbani e poli di attrazione per visitatori, studenti e turisti. E' diventato un luogo in continuo mutamento, caratterizzato da principi sempre relativi e rivedibili, da una molteplicità di modelli e forme che ha qualcosa a che fare con il carattere vario, poliedrico e multiculturale delle società del XXI secolo"².

Ci si è chiesti, quindi - restando nell'ambito del progetto di valorizzazione dell'esistente - quali siano i principali cambiamenti dell'istituzione museale nell'epoca contemporanea e, soprattutto, come tali cambiamenti influenzino il progetto sul costruito storico quando a quest'ultimo viene appunto individuata una destinazione d'uso espositiva.

E quindi si sceglie di partire proprio da questi mutamenti per individuare **tre aree tematiche** - relative alla spazialità del museo, alle nuove funzioni e identità urbana e ai modi di realizzare la comunicazione del museo attraverso il percorso interno - da riportare nello studio delle esperienze di riuso museale attuale.

² J. M. Montaner, *Musei del XXI secolo*, in "Lotus", Milano, 134 (2008), p. 124.

La prima area tematica, '**La forma del museo. La spazialità**', si concentra sull'analisi dell'articolazione volumetrica dell'edificio storico destinato a museo: leggendo i caratteri e i modi linguistici dell'accostamento e dell'inserimento del nuovo nell'antico - con differenti livelli di dialogo tra i due termini - si vuole analizzare quale sia l'obiettivo del progetto di restauro e valorizzazione nella ricostruzione della spazialità più o meno frammentata della preesistenza.

La seconda area, '**Nuove funzioni e nuova identità. La dimensione urbana**', analizza i cambiamenti delle funzioni e del ruolo del museo nell'ambiente urbano e sociale di appartenenza. Si vedrà, quindi, come le nuove attività di produzione e trasmissione culturali influiscano sulla domanda di spazi del museo e sulle loro caratteristiche. Inoltre il rapporto di vitale intensità a cui l'istituzione museale contemporanea si apre con gli utenti e il territorio, grazie proprio al cambiamento delle sue funzioni, gli dona un nuovo ruolo urbano e territoriale che questa ricerca vuole indagare.

Infine, troviamo '**La comunicazione. Il percorso espositivo e la narrazione**': il problema del recupero di un edificio storico con relativo adattamento a spazio espositivo è un problema che si genera dall'interno, in quanto si sviluppa a partire da quella che è la forma già data del volume preesistente e deve costruire una narrazione - il percorso, che trasmette il significato della collezione - che attraverso un gioco di scambi e rimandi si confronta con l'edificio storico. Il problema da affrontare deriva dalla trasformazione del pubblico, sempre più ampio e differenziato, che richiede perciò l'utilizzo di strumenti comunicativi che possano rendere espliciti i contenuti museali in modo eterogeneo e differenziato, per abbracciare i diversi livelli di conoscenza degli utenti e ricercare una maggior coinvolgimento ed emozione del pubblico. Strumenti che si progettano a partire dallo spazio del museo, che viene coinvolto nella narrazione e diventa parte del percorso attraverso modi, metodi e tecniche che descriveremo.

Si analizzano alcune delle più importanti realizzazioni europee dell'ultimo ventennio: sono musei che, a differenza delle coevi testimonianze americane, sono accomunati

da una radice culturale collettiva e da un maggiore legame con il territorio di appartenenza.

Sebbene la progettazione attuale abbia una moltitudine diversa di codici figurativi e il museo contemporaneo sia un organismo sempre più complesso, si è cercato di proporre una 'riduzione' critica delle differenze caratteristiche di questi progetti individuando tre criteri interpretativi che permettano di trovare delle ricorrenze, dei punti comuni di connessione e ricerca, anche nei progetti contemporanei.

Le argomentazioni saranno sostenute, poi, attraverso l'approfondimento di due casi di studio significativi, il **Neues Museum di Berlino** e il **Museo della Montagna nel Forte di Bard**, scelti per la componente critica, conservativa e creativa dei loro restauri e per la riconosciuta efficacia del programma museale.

Tali progetti sono particolarmente rilevanti perché sviluppano in modo critico e con risultati riconosciuti i tre livelli interpretativi che questa ricerca individua (le *tre aree tematiche*). Sono modelli di un programma di restauro e riuso frutto dell'equilibrio tra storia e nuovo significato, tra conservazione e valorizzazione.

Il Neues Museum, come realizzazione europea, rappresenta uno dei massimi esempi di progetto di restauro e ricomposizione di un complesso architettonico fortemente danneggiato. Si distingue in quanto raffigura la delicata armonia tra l'interpretazione progettuale della rovina e le funzioni culturali alle quali è stato destinato, nonché modello di sistema museale con un carattere spiccatamente urbano che - come vedremo - rappresenta una delle evoluzioni principali del museo contemporaneo.

Come caso di studio italiano è stato scelto il Museo della Montagna nel Forte di Bard, un'antica fortezza che, grazie alle nuove funzioni museali, si apre alla cultura ma anche all'intero territorio valdostano e, più in generale, montano di appartenenza; e lo fa anche attraverso la narrazione di una esposizione che si avvale di innovativi strumenti tecnologici di comprensione e trasmissione culturale.

Si tratta di una realizzazione che, come peculiarità soprattutto italiana, mette in luce il carattere territoriale e identitario - ma al tempo stesso innovativo - che può avere oggi un progetto di restauro e valorizzazione grazie alla destinazione museale.

Il quadro d'insieme che si tratteggia, dunque, a partire proprio dai cambiamenti delle tre tematiche individuate e dalle realizzazioni architettoniche analizzate, permetterà

alla fine di definire le tendenze progettuali in atto nel progetto di restauro e nuova utilizzazione dell'esistente alla luce delle modificazioni sostanziali dell'istituzione museale, e di tratteggiarne le linee di sviluppo.

PARTE PRIMA.

**Il nuovo uso museale.
Dalle origini della pratica
al progetto moderno**

Capitolo 1

*Alle origini del progetto
di riuso museale*

▪ **1.1 Il problema dell'uso dei monumenti. Uno sguardo alle origini del tema nella teoria del Restauro**

L'*utilitas*¹ è sempre stata di centrale importanza in architettura, fin dalla seconda metà del I secolo a.C. quando le riflessioni sui caratteri architettonici svolte da Vitruvio la ponevano come una condizione necessaria per l'esistenza di un edificio.

Il concetto di utilità non va identificato con il solo uso materiale ma possiede un significato più ampio che coincide con il soddisfacimento di un bisogno, con l'esplicazione di una funzione.

L'architettura, infatti, trova nella 'funzione' ciò che la caratterizza e differenzia dalle altre arti; essa costituisce l'elemento specifico della sua autonomia disciplinare, ciò che dà significato al fenomeno architettonico e rappresenta il punto di partenza per la conoscenza degli oggetti. La conoscenza inizia dalla relazione con l'oggetto: entrando in contatto con esso generiamo una rete di significati² che ci permettono di comprenderlo, studiarlo in ogni sua parte e farlo nostro.

"L'uomo è la traccia che l'uomo lascia nelle cose [...]. E' la disseminazione continua d'opere e oggetti e segni che fa la civiltà, l'habitat della nostra specie, sua seconda natura. Se questa sfera di segni che ci circonda del suo fitto pulviscolo viene negata, l'uomo non sopravvive [...]. Ogni uomo è uomo-più-cose, è uomo in quanto si riconosce in un numero di cose, riconosce l'animo umano investito in cose, il se stesso che ha preso forma di cose"³.

Dobbiamo sottolineare a questo punto che quando l'oggetto è oggetto architettonico, la relazione che si instaura è fisica, concreta e si identifica con la possibilità di

¹ Cfr. M. Vitruvio Pollione, *De Architectura*, a cura di Gros P., Einaudi, Roma, 1997

² Il pensiero si fonda sulle teorie dell'epistemologia costruttivista che considera la conoscenza e l'esperienza come termini fondati sull'azione, in quanto soggetto e realtà sono tra loro in costante correlazione. La conoscenza, quindi, è legata ad un'azione che modifica l'oggetto e la si raggiunge solo attraverso le trasformazioni introdotte da tale azione. Soggetto e oggetto sono esattamente sullo stesso piano e il primo si prolunga nell'oggetto, "dotandolo di senso" come un investimento simbolico che si qualifica in un nuovo significato. Quest'ultimo si deposita sull'oggetto e gli può donare una nuova forma ma ritorna anche sul soggetto, sotto forma di conoscenza.

³ I. Calvino, *La redenzione degli oggetti* (1981), «Collezione di sabbia», Garzanti, Milano, 1984, pag. 118

percorre gli spazi, varcare le soglie, entrare in contatto con la realtà materica del fenomeno architettonico. Solo questa relazione fisica con l'oggetto di architettura permette la conoscenza dello stesso.

A tal proposito è Amedeo Bellini ad affermare: "L'architettura non può essere ridotta a pura contemplazione, perché anche ammettendo che tutta la complessità dei suoi valori testimoniali possa essere mantenuta a prescindere dall'uso, è evidente che la conoscenza soprattutto degli aspetti figurali non può che realizzarsi attraverso l'esperienza, e ciò richiede almeno la percorribilità"⁴.

Percorrere un edificio determina, quindi, una relazione con esso e la relazione diretta e profonda crea dei significati. L'oggetto architettonico possiede un suo significato in funzione del rapporto che instaura con la società, in quanto sono proprio gli uomini a investirlo di un ruolo simbolico e concreto: simbolico, come percezione del monumento nella mente e negli occhi dell'uomo; concreto, in quanto funzione e uso nella società e nell'ambiente in cui è inserito. È questo ruolo che gli dà senso e identità, determinando l'esigenza di una funzione.

Nella storia di un edificio si può verificare più volte che la forma cambi mentre la funzione resta invariata o, viceversa, che la stessa forma riceva significati ed usi diversi; ma quando si affronta il tema della nuova funzione in un monumento o edificio storico, ci si deve soffermare anche sulla centralità del *significato*.

È proprio il cambiamento o il declino del significato del monumento a provocare trasformazioni e abbandono, che poi portano all'interruzione graduale dell'uso e al degrado. Infatti il costruito ereditato viene abbandonato quando non siamo più capaci di conferirgli senso in quanto sono mutati i modi d'uso ad esso attribuiti. Viceversa, il nascere di un nuovo significato ne determina la riscoperta e poi il restauro.

Un esempio citato da Cesare Brandi⁵ ricorda come per poter conservare il Pantheon gli si dovette ridare un significato, reinserendolo nella coscienza religiosa e artistica della società dell'epoca. Esempio che serve a sottolineare, indirettamente, come uso, nuova utilizzazione e cambiamenti garantiscano la permanenza di un'opera e la sua trasmissibilità al futuro.

⁴ A. Bellini (a cura di), *Tecniche della conservazione*, F. Angeli, Milano, 2003.

⁵ C. Brandi, *Teoria del Restauro*, Einaudi, Roma, 1963, p. 28.

Ogni opera dell'uomo, infatti, "partecipa di due mondi: il mondo materiale e quello dei significati"⁶. Nel rapporto con tali opere c'è la possibilità di sviluppare nuovi valori e nuovi contenuti, dando origine ad un processo creativo proprio del progetto architettonico.

Di conseguenza, è il cambiamento del contenuto dell'edificio - inteso come investimento simbolico, modalità d'uso e ruolo nella società di un oggetto materiale - a determinare la conservazione e il restauro.

Nell'affrontare, quindi, il tema dell'uso e della sua teorizzazione dalle origini fino ai giorni nostri, il punto di partenza della trattazione sarà il significato del monumento, ovvero il modo in cui esso viene percepito dalla società, e come muta tale significato in relazione al cambiamento della funzione originaria. Ci si riferisce al dibattito almeno secolare che ha visto ampliare gradualmente il concetto di monumento dall'edificio isolato fino al suo contesto ambientale ma anche sociale⁷.

La riflessione degli storici sul concetto di monumento e di documento⁸ ha determinato lo studio non solo dei grandi avvenimenti del passato, dei punti di svolta della storia, ma anche delle "realità di lunga durata", cioè della "civiltà materiale, [...le] storie silenziose e quasi obliate degli uomini [...] il cui peso fu immenso e il rumore appena percettibile"⁹.

Allo stesso tempo si è sviluppata una concezione del patrimonio storico come risorsa non solo culturale ma anche economica e di utilità sociale, che ha sottolineato l'importanza della progettualità e del processo creativo nei confronti dell'esistente. Il costruito come *memento* storico ma anche come opera architettonica e quindi oggetto d'uso, determinando non solo un problema di tutela e restauro ma anche di conservazione e riuso.

⁶ M. Manieri Elia, *Dal relativo all'eventuale. Il progetto architettonico*, Aracne, Roma, 2010.

⁷ Risale al 1889 la pubblicazione del libro di Camillo Sitte *"L'arte di costruire la città"* che ha determinato una diversa valutazione dell'urbanistica antica, considerandola un'opera progettuale complessa e indivisibile dallo studio della città moderna.

⁸ Cfr. J. Le Goff, *Documento/Monumento*, Enciclopedia Einaudi, Torino, 1978, vol. V, pp. 38-43.

⁹ F. Braudel, *Civilisation matérielle et capitalisme (XV - XVIII siècle)*, A. Colin, Paris, 1967; trad. it., dalla quale citiamo, *Capitalismo e civiltà materiale*, Einaudi, Torino, 1977, pag. XXI.

Il valore d'uso dei monumenti deriva dalla capacità di soddisfare i bisogni della contemporaneità; questa caratteristica dell'opera architettonica è stata nel tempo oggetto di diversa considerazione e, fin dalla sua nascita, la disciplina del restauro ha stabilito un rapporto costante fra conservazione e funzionalità degli edifici.

Alla metà dell'Ottocento Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc¹⁰ formula la prima teorizzazione dell'importanza che l'uso riveste nei monumenti, soffermandosi sul ruolo e sui limiti delle destinazioni d'uso nell'intervento di conservazione.

Egli scrive che «uscito dalle mani dell'architetto, l'edificio non deve essere meno comodo di quanto fosse prima del restauro. Molto spesso gli archeologi teorici non tengono conto di queste necessità e rimproverano aspramente all'architetto di aver ceduto alle necessità presenti, come se il monumento affidatogli fosse cosa sua, come se non dovesse sottostare ai programmi che gli sono stati imposti. Ma è in queste circostanze, che si presentano abitualmente, che deve esercitarsi la sagacità dell'architetto. Egli ha sempre la possibilità di conciliare il suo ruolo di restauratore con quello di artista incaricato di soddisfare necessità impreviste. D'altronde, il mezzo migliore per conservare un edificio è di trovargli una destinazione e di soddisfare così bene tutti i bisogni ispirati da tale destinazione, che non sia necessario apportarvi cambiamenti»¹¹.

Emergono molto chiaramente due concetti: la consapevolezza dell'importanza che un edificio ospiti una determinata funzione e la compatibilità degli interventi realizzati a questo proposito con la fabbrica storica.

Bisogna comunque evidenziare che l'attenzione riservata in quegli anni all'aspetto funzionale degli edifici è frutto delle forti trasformazioni delle città europee e delle logiche di intervento che ne sono derivate, che hanno portato come conseguenza la

¹⁰ Per un approfondimento sulle teorie e le realizzazioni di Viollet-le-Duc si veda: P.M. Auzas, *Eugène Viollet-le-Duc, 1814-1879*, Paris, C.N.M.H.S., 1979; *Viollet-le-Duc: l'architettura del desiderio*, relazioni di Amedeo Bellini ... [et al.]. Milano, Dipartimento per la conservazione delle risorse architettoniche e ambientali, Facoltà di Architettura del Politecnico, 1980.

Di fondamentale importanza per conoscere la figura dell'architetto è il triplice numero della rivista "Restauro" dedicato a *Viollet-le-Duc e il restauro dei monumenti* (IX, 1980, 47-49, 291+20 pp.) con studi di Ch. Lora, S. Casiello, G. Carbonara, G. Fiengo, F. La Regina, A. Aveta, A. M. Di Stefano, R. A. Genovese, G. Pagnano, A. Corboz, R. Di Stefano.

¹¹ Ad vocem *Restauration* del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au e XVI siècle*, Paris 1854 in M. A. Crippa (a cura di), *L'architettura ragionata. Estratti dal Dizionario: costruzione, gusto, proporzione, restauro, scala, simmetria, stile, unità*, Jaca Book, Milano, 1990, p. 266.

crescita dell'importanza del concetto di 'fruibilità' del monumento all'interno della prassi dell'intervento restaurativo.

La voce "restauration" del "Dictionnaire raisonné" risulta essere, in realtà, come sottolineato da Roberto Di Stefano, una «lucida puntualizzazione relativa alla pratica del restauro, nella situazione politica e culturale di un determinato Paese (la Francia) in un preciso tempo (1865)»¹².

Infatti gli architetti operanti nella Francia di quel tempo, a partire proprio dai protagonisti della tutela dell'epoca - ci riferiamo in particolare a Ludovic Vitet e Prospero Mérimée che ricoprirono la carica nascente di 'Ispettore generale dei monumenti storici'¹³ francesi - assecondavano le scelte politiche che miravano a cancellare i segni della violenza rivoluzionaria dalle città, presentando monumenti grandiosi nella loro integrità e completezza.

«...Per Vitet e Mérimée (e quindi, per Viollet le Duc e per tutti gli altri restauratori attivi in Europa) la "mise en valeur" di un monumento significa anche la sua utilizzazione a fini pratici, tra i quali vi è da collocare (in determinate situazioni politiche e nazionalistiche) quella di creare - attraverso monumenti riportati a forme emblematiche (false e diseducanti) che facilmente inducono a ricordare un antico splendore - una rappresentazione scenica della gloria passata di un determinato Paese; come, appunto, era utile fare nella Francia dell'Imperatore Napoleone III»¹⁴.

In questo modo i teorici francesi applicarono, nella gestione della tutela dei monumenti nazionali, le linee politiche dettate dall'imperatore, promotore in quel tempo di grandi opere di trasformazione urbana che erano frutto di un profondo compromesso nelle operazioni di restauro, per permettere la trasformazione degli antichi edifici nell'ottica di una valorizzazione (anche ideologica) e di una utilizzazione pratica.

¹² Cfr. R. Di Stefano, *La pratica del restauro dei monumenti*, in "Restauro", nn. 47-48-49/1980, p. 274.

¹³ Ludovico Vitet fu uno scrittore e uomo politico francese, (1802-1873); divenne Deputato nel 1834, poi, vice presidente del Consiglio di Stato e, dal 1871, membro dell'assemblea nazionale. Il ruolo principale dell'Ispettore generale doveva essere la conservazione materiale dei monumenti, la cui situazione era di una gravità enorme, così come ebbe a sottolineare Vitet ed anche Prospero Mérimée, quando gli successe nel 1833 alla carica di Ispettore generale. Cfr. A.M. Di Stefano, *Eugène Viollet le Duc. Un architetto nuovo per conservare l'antico*, ESI, Napoli, 1994, pp. 18-19.

¹⁴ cfr. R. Di Stefano, *Presentazione*, in J. Ruskin, *Le sette lampade dell'architettura*, Editoriale Jaca Book, Milano, 1982, p. 23.

Ma in questa utilità, nel richiamo ad una destinazione d'uso dei manufatti architettonici anche per giustificare la convenienza e l'economia della conservazione, negli stessi anni John Ruskin in Inghilterra scorge la logica di quella che chiama «l'economia volgare [...] finalizzata al risparmio, sia esso di tempo, di lavoro o di denaro». Nulla gli pare più «mirabile», scrive in *Lectures on Architecture and Painting*, 1854, «del modo inesorabile in cui ancora ai nostri giorni l'ignoranza delle persone colte desidera spazzar via qualunque monumento dell'antichità qualora la sua conservazione non sia assolutamente coerente con l'immediata convenienza o economicità». «La sferzante amarezza di queste parole - aggiunge nel suo saggio A. Petrella - è dettata dalla consapevolezza che le città d'arte ... si andavano distruggendo giorno per giorno e che tale distruzione era dovuta solo raramente ai mutamenti tecnici, economici e strutturali della civiltà moderna, ma che nella maggior parte dei casi era la conseguenza del prevalere della speculazione privata e della rozzezza culturale della classe dirigente d'Europa», esattamente come oggi. «Ruskin fu il primo a rendersi conto del legame strettissimo che intercorre tra ambiente naturale e patrimonio storico-artistico e a capire che il complesso dei beni culturali e ambientali costituisce una risorsa, la più preziosa delle risorse disponibili in qualsiasi paese perché, in quanto inappropriabile, può essere utilizzato a vantaggio dell'intera collettività. Ma ciò presupponeva che si ponesse un freno al processo di trasformazione delle città, alla incontrollabile smania di novità e disprezzo nei confronti dell'eredità del passato, che stava distruggendo il tessuto dei vecchi centri urbani, e che si avviasse una politica di tutela intesa non solo ad arrestare il degrado e il disfacimento ma anche a valorizzare quella risorsa per assicurarne un uso al tempo stesso corretto e gratificante»¹⁵.

La voce di Ruskin si erge contro i criteri di valorizzazione dei beni architettonici che sono adottati nel suo Paese ed, in generale in Europa ma soprattutto in Francia. Egli sostiene che la cattiva utilizzazione proposta per quei beni porta alla perdita di valori

¹⁵ A. Petrella, *John Ruskin e l'economia politica dell'arte*, in "Restauro", n. 91-92, 1987, pp. 77-81, cit. in G. Carbonara, *Avvicinamento al restauro: teoria, storia, monumenti*, Liguori, 1997, p. 166-67. Si veda anche il saggio di A. Bellini, *Riflessioni sull'attualità di Ruskin*, in "Restauro", anno XIII, n. 71-72, 1984, pp. 63-84. I saggi di Bellini e Petrella sottolineano l'attualità del pensiero di Ruskin riguardo la durata, l'uso dell'architettura, la sua conservazione, in relazione al soddisfacimento di bisogni sociali di ordine morale, spirituale e ovviamente materiale.

insostituibili e, quindi, alla perdita di ricchezza. Tale ricchezza è da identificarsi con la risorsa più grande posseduta dagli uomini: non si tratta del denaro ma del patrimonio artistico e naturale la cui bellezza, se accuratamente tutelata, contribuisce al miglioramento della qualità della vita.

E' nella protezione di quella che il pensatore inglese considera la ricchezza più importante per la comunità - ovvero i beni culturali e naturali - che scorgiamo la ragione essenziale della conservazione.

Curando giorno dopo giorno il monumento con costanza e impegno, si potrà mantenerlo in vita, senza falsificazioni e per un lungo periodo di tempo; "poche lastre di piombo collocate a tempo debito su un tetto, poche foglie secche e sterpi spazzati via in tempo da uno scroscio d'acqua, salveranno sia il soffitto che i muri dalla rovina. Vigilare su un vecchio edificio con attenzione premurosa; proteggerlo meglio che potete e ad ogni costo, da ogni accenno di deterioramento. [...] E tutto questo, fatelo amorevolmente, con reverenza e continuità, e più di una generazione potrà ancora nascere e morire all'ombra di questo edificio"¹⁶.

Ne *Le sette lampade dell'architettura* e, in particolare, nel sesto capitolo dedicato alla "Lampada della memoria", Ruskin esprime con estrema modernità la dottrina della conservazione sostenuta ancora oggi, con i dovuti cambiamenti. Come sottolinea Roberto Di Stefano, "è da rilevarsi con particolare enfasi l'affermazione della esigenza, non tanto di proteggere i monumenti antichi, quanto di asservire ai medesimi principi sia la costruzione della nuova architettura sia la tutela dell'architettura antica, affinché esse costituiscano, unitariamente, elementi integranti dell'ambiente di vita della società umana. Ciò vale a dire che Ruskin, già nel 1848, aveva capito ed esposto quel principio della «conservazione integrata» che vedremo ratificato in Europa solo nel 1975 (Dichiarazione di Amsterdam)¹⁷.

¹⁶ R. Di Stefano, *Presentazione*, op. cit., p. 25, nota 17.

¹⁷ *ivi*, p. 17.

«Noi vorremmo cercare di imprimere questi sentimenti a tutte le persone che hanno a che fare, in qualche modo, con quello che viene chiamato l'abbellimento di un piacevole scenario naturale; in quanto essi potrebbero, in qualche grado, convincere sia l'architetto che chi gli affida l'incarico del pericolo di dare via libera all'immaginazione, in caso che implicano questioni intricate di sentimento e composizione, e potrebbero persuadere il progettista della necessità di considerare, non il proprio acro di terra, o i propri gusti particolari, ma tutto l'insieme di forme e la combinazione di impressioni da cui

A partire dal 1876 l'azione di William Morris rafforza le nuove posizioni ruskiniane e soprattutto contribuisce ad allargare il concetto di salvaguardia a tutto l'ambiente costruito e antropizzato. La definizione di architettura, data da Morris, come "insieme delle modifiche e delle alterazioni operate sulla superficie terrestre, in vista delle necessità umane, eccettuato il puro deserto"¹⁸, ci fa capire come in quegli anni si estende il concetto di patrimonio e, di conseguenza, si estende il concetto di tutela, che non deve essere imitata esclusivamente ai monumenti architettonici ma si deve estendere a tutti i documenti della civiltà umana. Un concetto di assoluta modernità e lungimiranza.

Il 22 marzo 1877 viene fondata a Londra la *Society for the Protection of Ancient Buildings* (S.P.A.B.) e Morris viene eletto Segretario Onorario; egli tradusse in pratica l'insegnamento di Ruskin e diede "un contributo di esperienza attiva, fondamentale per il concretarsi del movimento moderno. Tuttavia, spetta a Ruskin (e dobbiamo ricordare che lo stesso Morris lo ha più volte riconosciuto) il merito della originaria formulazione delle loro idee comuni; della individuazione del rapporto tra arte e società; della dichiarazione dei diritti che tutti gli uomini hanno sul patrimonio di storia, di arte e di natura e dei conseguenti doveri di tutela"¹⁹.

Il *Manifesto* della S.P.A.B., redatto dallo stesso Morris e pubblicato nel 1878, costituisce un documento fondamentale per la tutela del patrimonio dell'epoca le cui affermazioni sono portatrici di un valore valido ancora oggi.

"Nessun dubbio che negli ultimi 50 anni un nuovo interesse, quasi un altro significato, è sorto nei confronti di questi antichi monumenti d'arte; ed essi sono diventati il soggetto di studi fra i più interessanti e l'occasione di un entusiasmo religioso, storico, artistico, che è una delle prerogative indiscusse del nostro tempo;

è circondato» scrive lo stesso Ruskin in *The Eagle's Nest*, Lettura I, cit. in R. Di Stefano, *John Ruskin. Un interprete dell'architettura e del restauro*, ESI, Napoli, 1983, pp. 126-127.

Sull'argomento si veda anche R. Di Stefano, *Il recupero dei valori*, Napoli, 1979.

¹⁸ Cit. in F. La Regina, *William Morris* 1974, p. 107, ma v. anche W. Morris, *Architettura e socialismo*, a cura di Mario Manieri Elia, Bari 1963, pp. 3-4 e il volume di B.G. Marino, *William Morris. La tutela dei monumenti come problema sociale*, Napoli, 1993.

¹⁹ R. Di Stefano, *John Ruskin. Un interprete dell'architettura e del restauro*, ESI, Napoli, 1969, p. 23, cit. in G. Carbonara, *Avvicinamento...*, op. cit., pp. 170-71.

tuttavia noi pensiamo che se l'attuale trattamento di essi continuasse, i nostri discendenti li troverebbero inutili per lo studio e agghiaccianti per l'entusiasmo. Siamo convinti che questi ultimi 50 anni di conoscenza e di attenzione hanno operato per la loro distruzione più di quanto non abbiano fatto i precedenti secoli di rivoluzione, violenza ed offesa.

[...] Ma coloro i quali fanno i cambiamenti elaborati ai giorni nostri sotto il nome di restauro, e a un tempo professano di riportare la costruzione al massimo splendore che ebbe ai suoi tempi, non hanno guida alcuna se non il proprio capriccio individuale per stabilire ciò che si deve ammirare e ciò che si deve disprezzare; mentre la reale natura dei loro doveri li spinge a distruggere qualcosa e a supplire il guasto immaginando ciò che i primi costruttori potrebbero o avrebbero voluto fare. Inoltre, nel corso di questo duplice processo di distruzione e di addizione l'intera superficie della costruzione è necessariamente manomessa; così che l'aspetto antico è privato di quelle parti della fabbrica così come sono rimaste [...] in breve, una contraffazione debole e senza vita è il risultato di questo lavoro sprecato [...] E' per tutte queste costruzioni, perciò, di tutti i tempi e stili, che noi lottiamo, e spingiamo coloro che hanno rapporti con esse a sostituire la tutela al posto del restauro, per evitare il degrado con cure giornaliere, per puntellare un muro pericolante o rappezzare un tetto cadente con quei mezzi che si usano per sostenere e coprire, e non mostrare alcuna pretesa di altra arte, e comunque resistere a tutti i tentativi di manomettere la costruzione sia nella sua struttura che nei suoi ornamenti così come si trovano; se è diventato non conveniente per il suo uso presente, costruire un altro edificio piuttosto che alterare o allargare il vecchio; infine trattare le nostre antiche costruzioni come monumenti di un'arte passata, creata da maniere superate, in cui l'arte moderna non può immischiarsi senza distruggere. Così, e solo così, noi eviteremo il biasimo della nostra sapienza trasformatasi in trappola per noi; così, e solo così, noi possiamo proteggere le nostre antiche costruzioni, e far sì che esse siano istruttive e venerabili anche per coloro i quali vengono dopo di noi²⁰.

²⁰ Cit. da F. La Regina, *William Morris e l'Anti-Restoration Movement*, in "Restauro", nn. 13-14, III, 1974, pp. 118-120, che ripropone il testo integrale del *Manifesto*, apparso in W. Morris, *Restoration*, in "Athenaeum", n. 2591, 1877, 23 giugno, p. 807.

Il problema della conservazione del patrimonio storico-architettonico è legato, quindi, al concetto di tutela e di cauta e costante manutenzione ma anche all'idea - per ritornare al problema chiave di questa trattazione - che assegnare ad esso una funzione significhi assicurargli la vita. Come sottolinea B.G. Marino nel suo saggio²¹, tale convinzione si evince con chiarezza nel caso della Blundell's School di Tiverton, un importante esempio dell'architettura seicentesca che, per mancanza di spazio, fu abbandonata per trasferire la scuola in una nuova sede più adeguata. Per tale motivo Morris, a nome della S.P.A.B. e di alcuni cittadini, lotta affinché le sia assicurata una funzione pubblica, una volta avvenuto il trasferimento della scuola. Egli scrive all'editore del *Daily News*²² per condannare la cessazione dell'uso di quello splendido edificio del XVII secolo e per sperare di risvegliare lo spirito pubblico degli uomini del Devon affinché possano trovare un modo per prevenire quella perdita al pubblico, quello che Morris definisce un vero e proprio disonore al paese.

Il problema dell'uso quotidiano viene affrontato anche per la questione delle chiese inglesi - in particolare le chiese di York per le quali la S.P.A.B. insediò una commissione nel 1885 per protestare contro la loro distruzione - che furono dichiarate in disuso. Morris era convinto che la cessazione dell'utilizzo equivaleva a

²¹ Si veda B.G. Marino, *William Morris...*, op. cit., p. 44.

²² Si tratta della Lettera n. 850 pubblicata in *The Collected Letters of William Morris*, a cura di N. Kelvin, Princeton, 1987, vol. II, pp. 158-59. Il testo della lettera è il seguente:

"To the Editor of the *Daily News*.

Sir

Some 3 years ago the governors of Blundell's School at Tiverton, being pressed for want of room determined to sell the old school buildings & remove the school to another site: at that time our Society, in conjunction with some of the townsmen & neighbours of Tiverton, tried very hard to induce the governors not to desert the ancient home of their famous school, or at all events if they were driven to do so to find some public use for the beautiful buildings which were at that time the most perfect example left us of a grammar school of the early 17th cent: since all the fittings so carefully planned by the founders were still in their original places.

Our protest was fruitless, and the buildings were sold to a private person, but we were told that a condition was to be attached that they should not be demolished or dismantled: this did not reassure us much at the time, and I am sorry to say that we have just received a confirmation of our fears; for a correspondent has informed us that he has been offered by a *builder* the curious & beautiful screen that used to divide the Upper School from the Lower.

I do not know whether there is room to hope that the loss of (this) the buildings of Blundell's School may be averted; but I venture to ask leave to publish (through) in your columns the fact that they seem to be doomed in the hope that the public spirit of the men of Devon may be awakened and find some means of preventing this loss to the public, this disgrace to their own country."

decretare la loro morte poichè la vita di un edificio è presente solo quando è connessa alla vita degli uomini²³.

Le architetture, tanto quelle antiche quanto quelle contemporanee, erano concepite quindi come "elementi integranti dell'ambiente di vita della società umana"²⁴; questa idea portava con sé un problema di tutela che, come abbiamo già sottolineato, fa parte di una visione più ampia che include l'importanza del valore dell'intorno. Morris e la S.P.A.B., ma anche Ruskin prima di loro, difendono strenuamente la dimensione urbana e paesaggistica dalle trasformazioni urbanistiche che allora trasfiguravano il volto delle città europee (in particolare quelle francesi) sulla base di logiche politiche ed economiche che nulla avevano a che vedere con il tema della valorizzazione e dell'integrazione dell'ambiente architettonico e urbano nella vita quotidiana²⁵.

Uno sforzo di razionalizzazione tra le due opposte posizioni della 'scuola francese' e di quella inglese e un passo verso la concezione dell'uso come fatto inevitabilmente trasformativo viene svolto da Camillo Boito²⁶ che, cronologicamente conseguente alla posizione fatalistica di Ruskin, rifiuta un atteggiamento rinunciatario nei confronti della fine del monumento ma allo stesso tempo non condivide la prassi ripristinatoria del 'restauro alla Viollet'. Boito concepisce il monumento come testimonianza storica e culturale di un'epoca e, come tale, è da preservare e conservare come lezione di architettura. Ma il monumento è dotato anche di un valore di progetto e, conseguentemente, deve confrontarsi con la realtà ambientale in

²³ Cfr. B.G. Marino, op. cit., p. 44.

²⁴ R. Di Stefano, *Presentazione*, op. cit., p. 17.

²⁵ Come osserva B.G. Marino, quando Morris venne a conoscenza dei lavori di risanamento a Napoli, reagì in un modo che solo i politici ed i pianificatori di oggi potrebbero comprendere: "... la distruzione delle case che si sta realizzando a Napoli con la dichiarata intenzione di distruggere i quartieri di quella città per poi ricostruirli. Ma...non è l'esistenza di questi edifici, costruiti dai nostri antenati, che ha causato i quartieri, a Napoli come a Londra, quanto piuttosto la stessa fatalistica e indolente ignoranza con cui si sono costruiti i vecchi edifici". Dal documento letto al 12° Incontro Annuale della S.P.A.B., cit. in S. Tschudi-Madsen, *Restoration and Anti-Restoration*, Oslo, 1975, p. 95. La citazione è tratta da B.G. Marino, op. cit., p. 46.

²⁶ Su Boito architetto e restauratore si vedano L. Grassi, *Camillo Boito*, Milano, 1959; G. Rocchi, *Camillo Boito e le prime proposte normative del restauro*, in «Restauro. Quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi», III, 1974, 15, pp. 3-88; *Omaggio a Camillo Boito*, a cura di Alberto Grimoldi, Milano, 1991.

cui è inserito; per tale motivo possiede un'ipotesi di riuso, in quanto «le nostre opere di architettura e di edilizia devono essere per uso, cioè per comodità dei cittadini, e insieme per decoro della città»²⁷.

Non c'era contrasto tra esigenze di modificazione e di permanenza delle testimonianze storiche perché partecipano allo stesso fenomeno unitario, il progresso, che si realizza anche attraverso uso, trasformazione e attualizzazione delle permanenze.

Il loro "essere progetto" ne autorizza la manipolazione in quanto la loro utilizzazione era concepita come una trasformazione della realtà materica del manufatto: sul monumento è possibile aggiungere o rinnovare delle parti, per garantirne la permanenza.

Risale sempre a Boito la teorizzazione di tale pratica, dell'aggiunta come elemento distinguibile e assolutamente contemporaneo «nel caso che le dette aggiunte o rinnovazioni tornino assolutamente indispensabili per la solidità o per altre cause invincibili, e nel caso che riguardino parti non mai esistite o non più esistenti e per le quali manchi la conoscenza sicura della forma primitiva. [...]Quando si tratti invece di compiere cose distrutte o non ultimate in origine per fortuite cagioni, oppure di rifare parti tanto deperite da non poter più durare in opera, e quando non di meno rimanga il tipo vecchio da riprodurre con precisione, allora converrà in ogni modo che i pezzi aggiunti o rinnovati, pure assumendo la forma primitiva, siano di materia evidentemente diversa, o portino un segno inciso o meglio la data del restauro, sicché neanche su ciò possa l'attento osservatore venire tratto in inganno. Nei monumenti dell'antichità o in altri, ove sia notevole la importanza propriamente archeologica, le parti di compimento indispensabili alla solidità e alla conservazione dovrebbero essere lasciate coi soli piani semplici e coi soli solidi geometrici dell'abbozzo, anche quando non appariscano altro che la continuazione od il sicuro riscontro di altre parti anche sagomate ed ornate»²⁸.

²⁷ A. Annoni, *Criteri e saggi per la conservazione e il restauro degli antichi edifici nel moderno rinnovamento della città*, comunicazione n. 91 in occasione del Congresso di Tokyo del 1929, in G. Grassi, *L'architettura come mestiere e altri scritti*, Franco Angeli, Milano 1992, pag. 81-82

²⁸ Il tema dell'aggiunta è affrontato nel voto conclusivo, che costituisce la prima Carta Italiana del Restauro, del IV Congresso degli Ingegneri e Architetti italiani tenutosi a Roma nel 1883, che recepisce le argomentazioni di Camillo Boito qui riportate.

Le questioni funzionali vengono affrontate con maggiore determinazione alla fine dell'Ottocento dal restauratore belga Louis Cloquet, la cui teoria si basa sulla distinzione dei monumenti in due grandi categorie: "monumenti vivi" e "monumenti morti"²⁹, per ognuna delle quali proponeva specifici criteri di intervento.

I "monumenti morti" sono "quelli che appartengono in un certo senso al passato, quelli che non possono esigere di sussistere se non come ricordi di epoche estinte, come dei puri documenti d'arte"³⁰; si tratta di documenti preziosi che devono essere difesi dall'azione del tempo e dalla brutalità degli uomini.

In questi casi Cloquet ritiene che si debba seguire la formula prediletta dagli archeologi inglesi "conservare, non restaurare". Il primo dovere è sempre e comunque quello di consolidare i resti che ci sono pervenuti, ma non si deve escludere in linea di principio la possibilità di eseguire prudenti integrazioni e sostituzioni³¹. "Allora dov'è il confine e che cosa diventa la famosa formula: conservare, non restaurare? Diciamo piuttosto conservare innanzitutto, restaurare con discrezione"³².

La distinzione tra monumenti morti e quelli vivi non si basa, però, su una questione di antichità ma sulla considerazione del loro uso; infatti, le opere 'vive' sono quelle che 'servono' alla quotidianità, sono in primo luogo opere d'uso e, per tale motivo, "può rivelarsi giusto, oltre che utile, agire per 'svilupparli od accrescerli in ragione della loro moderna funzione"³³. Per questi monumenti si deve ripudiare la formula *conservare, non restaurare*, piuttosto "occorre conservare, restaurare e nello stesso tempo, a volte, ampliare"³⁴.

Sono legittime le operazioni di ampliamento e integrazione che, fermo restando il rispetto della bellezza e del valore dell'edificio, permettono a quest'ultimo di

²⁹ La prima formulazione di questa teoria viene fatta ne «Bulletin du Circle historique et archéologique de Gand», I, 1893, pp.31-42; Cloquet espone poi il suo pensiero in forma definitiva in L. Cloquet, *La restauration des monuments anciens*, in "Revue de l'Art chrétien", vol. XLIV, t. XII; vol. XLV, t. XIII, 1901-02.

³⁰ L. Cloquet, *La restauration des monuments anciens*, op. cit., p. 498.

³¹ Si veda M.P. Sette, *Profilo storico*, in G. Carbonara, *Trattato di Restauro architettonico. Volume Primo, Sezione B*, Utet, Torino, 1996, p. 222.

³² L. Cloquet, op. cit., p. 501.

³³ G. Carbonara, *Avvicinamento...*, op. cit., p. 191.

³⁴ L. Cloquet, op. cit., pp. 502-503.

continuare ad esplicitare la sua utilità, mantenendolo vitale nell'ambiente umano. Cloquet, facendo riferimento ai completamenti di alcuni monumenti europei, afferma quindi che "ben si è fatto [...] a dare a Santa Maria del Fiore la sua facciata ed al Saint Bénigne di Digione, come alla Sainte-Chapelle di Parigi, il campanile o la guglia mancante; non era giusto che la nostra epoca illuminata («notre époque éclairée») trasmettesse 'ai tempi futuri nel loro stato mutilato questi monumenti che un passato calamitoso ci aveva lasciato in eredità incompleti, ma ancora viventi"³⁵.

In sostanza il restauratore belga sostiene con forza la possibilità di adeguare ai bisogni attuali i monumenti 'vivi' che hanno una utilizzazione pratica, rispetto ai quali, pur operando con attenzione e prudenza, i principi della conservazione possono essere applicati con minor rigore in favore della loro moderna funzione.

Il superamento del dualismo nel modo di intendere la tutela dei monumenti avviene tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, grazie al pensiero di Alois Riegl.

Egli, incaricato dalle autorità asburgiche di redigere un progetto di legge per la riorganizzazione del Servizio di tutela dei monumenti nel territorio dell'impero, comincia il suo lavoro analizzando i 'valori' attribuiti alle testimonianze del passato. Infatti nel *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*³⁶ Riegl attribuisce il conflitto tra restauro e conservazione ai diversi significati di "valore"³⁷ che le loro convinzioni assegnano ai monumenti.

³⁵ G. Carbonara, *Avvicinamento...*, op. cit., p. 193.

³⁶ A. Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Verlage von W. Braumüller, Wien/Leipzig, 1903. Il testo costituiva la premessa teorica al progetto di legge per la riorganizzazione della tutela del Patrimonio austriaco.

Nella tesi di ricerca si fa riferimento alla trad. it. di S. Scarrocchia (a cura di), *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1985, da cui si cita.

³⁷ Riegl individua due macro-categorie di valori: i "valori in quanto memoria" e i "valori contemporanei". I primi sono legati al sentimento che nell'uomo moderno produce la concezione del divenire, e si distinguono in "valore dell'antico", "valore storico" e "valore intenzionale in quanto memoria". I secondi hanno le loro radici nel soddisfacimento dei bisogni naturali o intellettuali dell'uomo contemporaneo, e si dividono in "valore d'uso", "valore artistico - di novità" e "valore artistico relativo". In base al valore che prevale nell'opera architettonica, si genera uno specifico comportamento nei confronti del trattamento del monumento.

Per un approfondimento sulla teoria di Riegl, oltre al già citato *Il culto moderno dei monumenti*, si rimanda anche a S. Scarrocchia, *Studi su Alois Riegl*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1986; S. Scarrocchia, *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti, Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905*, con una scelta di saggi critici, Clueb, Bologna, 1995. In particolare, all'interno di quest'ultimo volume, si segnalano i saggi di F. Choay, *Riegl, Freud e i monumenti*

Posta in apertura la distinzione fra monumenti "intenzionali", in quanto costruiti dall'uomo con lo scopo di evocare e tramandare un evento ai posteri, e monumenti non intenzionali, ma divenuti tali per le vicende della storia e per la loro qualità d'arte (ovvero i "monumenti storici e artistici"), Riegl sviluppa a questo punto la sua teoria dei 'valori' che sottendono l'apprezzamento di quelle opere e orientano il conseguente atto di tutela e restauro: vale a dire, innanzitutto, proprio il 'valore storico' e il 'valore artistico'. "Si chiama storico ciò che è stato e non esiste più [...] un anello insostituibile e inamovibile di una catena di sviluppo. Secondo una concezione storica moderna qualunque attività della quale ci sia pervenuta testimonianza può legittimamente rivendicare, senza eccezione alcuna, un valore storico", anche se per necessità ci si è limitati "a rivolgere l'attenzione prevalentemente e soltanto a quelle testimonianze che ci sembrano rappresentare tappe particolarmente evidenti nel processo evolutivo di un campo determinato dell'attività umana".

Ragionando in questo modo si può evincere come ogni monumento d'arte è contemporaneamente un monumento storico in quanto rappresenta un punto ben preciso dell'evoluzione del pensiero artistico; viceversa ogni monumento storico si configura anche come un monumento artistico perché presenta in sé non solo valori documentari ma anche elementi artistici. Inoltre, tali elementi interessano in particolar modo in quanto tappe evolutive della catena di sviluppo della storia dell'arte e ne deriva, quindi, che il monumento artistico è in realtà un "monumento storico-artistico", annullando la separazione tra le due categorie di monumenti.

Per Riegl i valori non sono più delle categorie ma eventi storici: il valore dell'antico, come segno dell'opera dell'uomo e della sua storia, si sostituisce al valore storico che rappresenta un grado preciso dello sviluppo di un campo creativo dell'umanità.

Attraverso l'indicazione della stratificazione dei valori di un bene culturale, l'opera di Riegl permette di comprendere la relatività del paradigma ottocentesco del monumento come opera d'arte totale, in favore di un'estensione del significato che copre interi aggregati antropologici. "Il valore dell'antico si impone per l'effetto [...] della disgregazione della superficie (decomposizione, patina) e per l'effetto inoltre che procurano gli angoli e gli spigoli consumati o altre vicissitudini [...] E'

storici. Per un approccio «sociale» alla conservazione; di W. Frodl, Concetti, valori di monumento e il loro influsso sul restauro, e di H. Zerner, La teoria critica dei valori di Riegl.

piuttosto della limpida percezione del corso circolare e regolare del divenire e del trascorrere del tempo secondo la legge di natura che l'uomo moderno si rallegra a cominciare dall'inizio del Novecento", dedicando attenzione per tale motivo anche ai "monumenti naturali". Inoltre, il valore dell'antico ha "un vantaggio su tutti gli altri valori ideali dell'opera d'arte: ritiene di potersi rivolgere a tutti e di essere valido per tutti senza eccezione" poiché non ha bisogno di mediazioni culturali per essere compreso dalla collettività. "Una moderna tutela dei monumenti, dunque, in primo luogo dovrà tener conto di questo valore. Ciò naturalmente non può e non deve impedire ad essa di verificare il diritto di esistenza degli altri valori di un monumento - i valori in quanto memoria e valori contemporanei - quando ne incontra; né di valutarne la rispettiva legittimità in contrasto con il *valore dell'antico* e di salvaguardare quelli quando questo dovesse risultare scarso".

Dal valore dell'antico deriva direttamente la nozione di 'aura' elaborata da Benjamin³⁸, che insieme costituiranno il fondamento di un moderno concetto di conservazione, inteso come problema di cauta e corretta manutenzione in funzione di una destinazione d'uso che mantenga in vita l'edificio. Riegl, infatti, include il "valore d'uso" nella sua trattazione, riconoscendo il riutilizzo degli edifici storici come parte strutturale della conservazione moderna.

"La maggior parte dei monumenti possiede la capacità di soddisfare anche quei bisogni sensibili o spirituali per il cui appagamento sarebbero altrettanto adatte (e forse più adatte) creazioni moderne. Il *valore contemporaneo* di un monumento si fonda precisamente su tale capacità [...]". A seconda che si tratti del soddisfacimento di bisogni naturali o intellettuali, si parlerà di valore d'uso nel primo caso e di valore artistico nel secondo. Riegl ci mostra come sia errato ritenere che la difesa del valore dell'antico nei monumenti non permetta l'utilizzazione di quelli ancora idonei all'uso pratico; ne *Il culto* descrive attentamente cosa si intende per valore d'uso e come questo si rapporta al valore dell'antico presente in un edificio.

³⁸ Cfr. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935; trad. it. di E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966. Si veda anche W. Kemp, *Benjamin e il culto dei monumenti di Riegl*, in S. Scarrocchia (a cura di), *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, op. cit.

"La vita fisica è la premessa di quella psichica e proprio per questo è preminente, perchè può svilupparsi anche in assenza di una vita psichica superiore, mentre non può accadere il contrario. Ad esempio, un edificio antico ancora oggi in uso deve essere conservato in una condizione tale da non mettere in pericolo la vita e la salute di coloro che lo utilizzano. Ogni lesione provocata dalle forze della natura deve essere immediatamente sanata; ad esempio bisogna impedire - o almeno bloccare - ogni infiltrazione di umidità, e così via. Si potrebbe dunque dire che il *valore d'uso* è per sua natura del tutto indifferente al trattamento riservato a un monumento, purchè non venga pregiudicata la sua funzionalità, ma che assolutamente non possa fare alcuna concessione al *valore dell'antico*. [...] Non è necessario dimostrare che esistono monumenti laici ed ecclesiastici ancora oggi idonei a un utilizzo pratico, ed effettivamente usati. Se venissero sottratti all'uso nella maggior parte dei casi si renderebbe necessaria la loro sostituzione. Questa esigenza è a tal punto costrittiva che l'esigenza affermata dal *valore dell'antico* di abbandonare i monumenti al loro destino naturale, potrebbe essere presa in considerazione solo qualora si volessero sostituire i monumenti in questione con opere di pari valore. Ma questo è possibile solo in casi eccezionali, perché contro di ciò si oppongono difficoltà pressoché insormontabili. [...] In tale modo il *valore d'uso* della maggior parte dei monumenti ancora utilizzati non può essere negato.

Ugualmente evidenti sono d'altronde gli aspetti negativi di un tale valore, che si manifestano quando la considerazione dei bisogni essenziali di coloro che usano un monumento esige la sua distruzione, ad esempio quando la sua degradazione a opera degli agenti naturali metta in pericolo l'incolumità fisica di chi l'abiti (come può accadere nel caso di una torre che minacci di crollare). Il tener conto di questa esigenza in definitiva prevale su ogni necessità ideale del *valore dell'antico*".

Quindi vediamo come anche quando potremmo presupporre che si crei un conflitto tra i due valori, tale contrasto viene in realtà appianato poichè "[...] una parte essenziale del gioco vivente delle forze naturali, la cui percezione è il presupposto del *valore dell'antico*, andrebbe perduta in modo irrimediabile con la cessazione dell'utilizzo di quei monumenti. Chi ad esempio vorrebbe rinunciare alla presenza dei visitatori e allo svolgimento delle funzioni religiose nella basilica di San Pietro a Roma?" E quindi Riegl a questo punto differenzia tra le opere utilizzabili e quelle

non più utilizzabili, affermando che "aspiriamo a considerare e godere unicamente in base al *valore dell'antico* e indipendentemente dal *valore d'uso* soltanto le opere inutilizzabili, mentre restiamo più o meno contrariati e turbati se quelle in uso vengono private di un *valore contemporaneo* peculiare. [...] Se dunque l'utilizzazione pratica e continua di un monumento possiede anche per il valore dell'antico un significato importante e spesso indispensabile, la possibilità di un conflitto tra di esso e il valore d'uso, che sin qui appariva inevitabile, si riduce"³⁹.

Si appiana, quindi, il contrasto tra i due valori: soltanto nei monumenti non più adatti all'uso il valore dell'antico mantiene la sua piena forza, mentre per quelli ancora utilizzabili l'eventuale non uso significherebbe segnare la fine della loro vita per un eccesso di fedeltà all'antico, cosa che non può essere accettata in nessun caso.

Infine Riegl, con un pensiero maturo e carico di modernità, difende con forza il rapporto, inevitabile e imprescindibile, tra antica e nuova architettura proprio in funzione di una conservazione che tenga in considerazione della continua trasformazione dei bisogni culturali della società e dell'esperienza moderna dell'antico.

Contro il restauro ricostruttivo, Riegl proponeva, per esempio, integrazioni ponderate con la chiara distinguibilità dei materiali nuovi usati o l'utilizzo di sostanze non dannose per gli originali, considerazioni lungimiranti che si ritroveranno canonizzate nella Conferenza di Atene del 1931 e nella Carta del Restauro che ne raccolse i principi⁴⁰.

"Si può concludere affermando che lo studio di Riegl chiarisce come principi e metodi del restauro non possono eludere in nessun caso il concetto di valore, ossia il restauro non potrà mai prescindere dalla considerazione della fitta rete di valori riconoscibili nell'opera. Conseguentemente, l'azione pratica non potrà mai fare a meno di compiere scelte"⁴¹.

³⁹ A. Riegl, *op. cit.*, pp. 50-53.

⁴⁰ Si veda A. Huber, *op. cit.*, pag. 19. La Conferenza di Atene del 1931 sui Monumenti di arte e di storia fu promossa dall'Office International des Musées de Paris e dall'Istituto di Cooperazione Internazionale e affrontava il problema della conservazione dei monumenti storici considerando, per la prima volta fino a quel momento, un ambito sovranazionale.

⁴¹ Cfr. M.P: Sette, *Profilo storico*, *op. cit.*, p. 227.

Si supera, dunque, il dualismo tra restauro e conservazione, in favore di un nuovo concetto di tutela che auspica la contaminazione tra innovazione e conservazione. Con il nuovo secolo alle porte, infatti, nelle città europee dai tessuti urbani fortemente storicizzati il tema della tutela diventa un problema di valutazione e di recupero funzionale - oltre che formale - degli edifici del passato, la cui funzione originaria ha perso di significato nella società contemporanea.

▪ **1.2 L'utilizzazione museale dei monumenti. Dal collezionismo alla diffusione degli adattamenti del XVIII secolo**

Come sottolineato da F. Choay⁴², il Museo riceve il suo nome "quasi contemporaneamente al monumento storico, istituzionalizza la conservazione materiale dei dipinti, delle sculture e degli oggetti d'arte antichi e prepara la via a quella dei monumenti dell'architettura. Tra la seconda metà del XVI secolo e il secondo quarto del XIX, le antichità sono l'oggetto di un immenso sforzo di concettualizzazione e di censimento."

Il significato della parola "monumento", nella fase iniziale dello sviluppo dell'idea di restauro, è quello di *memento*, quindi memoria, ammonizione o monito. Il monumento era concepito come un supporto di memoria, un mezzo di rievocazione dei valori culturali che lo avevano prodotto⁴³.

Il concetto di monumento storico invece ha origine nell'Europa post-gotica, in particolare nell'Italia delle grandi rovine; "i principi, gli umanisti e gli artisti, della Roma papale come della Firenze dei Medici, limitarono strettamente alle opere

⁴² F. Choay, *L'allegoria del patrimonio*, Officina Edizioni, Roma, 1995 (p.e. Paris 1992), p. 45.

⁴³ G. Carbonara, nel suo *Trattato di Restauro...*, op. cit., p.7, parla del significato del concetto di monumento attraverso un esempio molto significativo: "Visitando i dintorni della porta di Brandeburgo a Berlino, possiamo osservare due carri armati russi elevati sopra un piedistallo, a ricordo dei caduti nella battaglia per la conquista della città nel 1945. Quei due carri, puri oggetti industriali in origine e costruiti per ragioni concretissime di guerra in migliaia di esemplari, sono stati a un certo momento estraniati dal corso della vita quotidiana per il solo fatto di venir sollevati e messi su di un piedistallo. Hanno perso il loro uso primitivo e sono divenuti il simbolo di qualcos'altro, assumendo nel contempo una connotazione culturale e morale, di "ammonimento", "documento" e "ricordo", proprio le parole che nella lingua latina costituiscono l'etimo di *monumentum*. Quel monumento s'è poi caricato di ulteriori valori simbolici per il fatto che in esso sono stati volutamente riutilizzati i marmi della distrutta cancelleria nazista. [...] quegli oggetti, ricchi in origine di valore pratico, hanno finito con l'assumerne uno di tipo diverso, diventando, senza meriti intrinseci o propri e senza aver subito mutazioni (anzi, tanto più quanto meno sono mutati), monumenti nel senso più autentico del termine.

Se nel parlare corrente "monumento" significa ancora l'oggetto grandioso e, nel nostro caso, l'emergenza architettonica - per intenderci, il Partenone, il Colosseo o il duomo di Milano - a rigor di termini tale accezione non è completamente giusta. Monumento significa documento (di qualcosa di storico o di bello) e, secondo una moderna definizione, che ne amplia il concetto in senso antropologico, anche la semplice "testimonianza materiale avente valore di civiltà" (*Per la salvezza dei Beni culturali in Italia*, 1967, vol. I, p. 22)".

dell'Antichità la nozione di monumento storico e solo ad esse riservarono l'attenzione dei loro progetti di conservazione⁴⁴.

A partire dalla fine del XV secolo le vestigia delle antichità romane furono oggetto di culto, grazie anche alla moltiplicazione degli scavi e delle campagne archeologiche e, nello stesso tempo, venne posto il veto al riutilizzo dei materiali ricavati dai monumenti antichi.

L'Italia divenne sede di grandi collezioni private e le raccolte di opere antiche vennero utilizzate come sussidio didattico allo studio approfondito del mondo classico ma anche come strumento per affermare il prestigio culturale delle famiglie nobiliari. Si moltiplicarono così gli studioli umanistici, piccoli ambienti appartati nei quali i Signori raccoglievano gli oggetti più rappresentativi delle loro collezioni; uno dei più famosi fu quello fiorentino di Lorenzo il Magnifico a Palazzo Medici-Riccardi, importante per la ricchezza degli oggetti esposti e per la presenza dei primi *naturalia*⁴⁵ dell'epoca. Ma il visionario mecenate ebbe anche il merito di allestire una sorta di museo all'aperto nel giardino di San Marco, riservato ai giovani artisti che vi si recavano per completare e approfondire gli studi sui modelli classici e moderni.

Il mecenatismo dei Medici, unito al loro nuovo atteggiamento nei confronti del recupero dell'antico e all'importante concetto della fruizione pubblica delle opere, ebbe come conseguenza più significativa quella di spianare la strada alla nascita del museo moderno⁴⁶.

Con Francesco I le collezioni medicee furono riordinate nel palazzo degli Uffizi, opera di Giorgio Vasari (1581), i cui lunghi corridoi esponevano opere di pittura e scultura mentre nelle stanze erano raccolti oggetti esposti per categorie. Il fulcro scenografico della collezione era rappresentato dalla Tribuna ottagonale progettata dal Buontalenti nel 1585, che si apriva verso la fine del primo corridoio suscitando la

⁴⁴ A. Huber, *Il museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Edizioni Lybra Immagine, Milano, 1997, pag. 15

⁴⁵ I *naturalia* erano letteralmente le 'cose naturali' in contrapposizione agli *artificialia*, ovvero gli oggetti prodotti dall'uomo. Tale distinzione costituisce il criterio di classificazione basilare del collezionismo moderno dal XVI secolo in poi.

⁴⁶ Cfr. L. Cataldo, M. Paraventi, *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Hoepli, Milano, 2007, p. 10.

meraviglia dei visitatori grazie a studiati effetti di luce e alla bellezza degli oggetti scelti per l'esposizione.

Per volere di Francesco I la visita della Galleria degli Uffizi era consentita a chiunque ne facesse richiesta, rappresentando il primo caso di condivisione delle raccolte ad un pubblico più vasto. Si può affermare, dunque, che il Rinascimento italiano perfezionò il concetto di museo e di collezione secondo un'ottica antropocentrica.

A Roma, grazie allo sviluppo della mentalità umanistica e del valore storico-documentario attribuito ai monumenti, si moltiplicarono gli atti dei pontefici che si spesero per la protezione dei monumenti antichi dalle spoliazioni selvagge⁴⁷. Nel 1471 Sisto IV donò alla città di Roma un nucleo di statue antiche che furono collocate sul colle del Campidoglio che divenne, per volere del pontefice, il primo museo cittadino aperto al pubblico; si trattava in realtà di un gesto politico, per ribadire la supremazia del papato sulle autonomie municipali, ma di fatto permise al popolo romano di recuperare il diritto di fruire del patrimonio artistico comune.

La circolazione moderna della parola *museo* si deve però ad un umanista italiano, Paolo Giovio, che utilizzò il termine per indicare una raccolta di antichità e opere d'arte. Egli fece costruire nel 1543 a Borgo Vico, sulle rive del lago di Como, una villa composta di vari ambienti per predisporre le proprie collezioni; una delle sale della villa venne fatta decorare con immagini delle Muse. Da qui, quindi, deriva la 'riscoperta' del termine *museo* per indicare lo spazio fisico destinato all'esposizione delle opere, che riscuoterà moltissima fortuna nei secoli successivi. "Nell'accezione del termine da lui stesso indicata, il "museo" prevedeva un programma iconografico e un'architettura monumentale, punto di riferimento di una larga cerchia di persone, la cui struttura era destinata a contenere la collezione di antichità e di monete appartenente allo stesso Giovio. Uno dei suoi meriti è stato quello di comprendere che andavano predisposti luoghi differenti per i diversi tipi di raccolte, dimostrando

⁴⁷ Martino V fu il primo papa a proteggere i reperti dell'antichità, seguito da Paolo II e da Sisto IV il quale tuttavia utilizzò le vestigia antiche come strumento simbolico di propaganda. Con Leone X Medici la politica di tutela del patrimonio si intensificò, grazie anche alla nomina di Raffaello ad ispettore generale delle Belle Arti. Si veda sull'argomento L. Cataldo, M. Paraventi, op.cit., pp. 12-13.

così una precisa attenzione per il momento della fruizione di queste da parte del pubblico"⁴⁸.

Dopo essere stato per lungo tempo incubato nel collezionismo, la storia del museo - nel significato moderno del termine - inizia le quando grandi raccolte artistiche o scientifiche vengono destinate dalla cultura illuminista all'educazione e al godimento pubblico.

Nel Settecento si fa strada l'idea del museo come strumento a servizio della società; le collezioni private, quelle reali ed ecclesiastiche vengono infatti aperte al pubblico e richiedono nuovi e più ampi spazi. Si moltiplicano le trasformazioni di edifici storici, quali residenze principesche, rocche, conventi, castelli, da destinare alle collezioni, per essere fruite da un numero sempre più cospicuo di persone.

A partire dal XVIII secolo e per tutto il XIX la riconversione di edifici storici con finalità museali si verifica con una certa frequenza in Europa, soprattutto in Italia. La fortuna di queste operazioni di adattamento era data dalla loro funzione doppiamente conservativa, da un lato in rapporto all'edificio monumentale e dall'altro in riferimento al materiale esposto.

L'ambiente monumentale degli edifici storici, unitamente al tipo di illuminazione naturale posseduta e alla disponibilità di superfici verticali da dedicare all'esposizione, si prestava in effetti quasi naturalmente ad accogliere le prestigiose opere e conferire solennità alle collezioni.

A Roma, papa Clemente XII inaugura nel 1734 il Museo Capitolino nell'edificio posto di fronte al palazzo dei Conservatori dove, nel 1749, Benedetto XIV realizza una Pinacoteca. Negli stessi anni Carlo II di Borbone predispone gli spazi della sua villa reale a Portici per ospitare i materiali rinvenuti dalle scoperte di Ercolano e Pompei.

Il compito degli architetti chiamati a convertire gli edifici storici in museo si limitava, quindi, ad un semplice ambientamento dell'opera tramite artifici decorativi, non ritenendosi necessaria la trasformazione degli spazi interni e la creazione di un percorso di visita.

⁴⁸ *ivi*, pp. 13-14.

La museologia e la museografia, la prima intesa come scienza applicata agli aspetti funzionali e organizzativi del museo e la seconda alle soluzioni tecniche e più prettamente architettoniche, non esistevano ancora e non si sentiva la necessità di elaborare una «sintesi di interpretazione critica e di indagine tecnologica, di intuizione e di documentazione scientifica, di architettura e di pubbliche relazioni»⁴⁹.

Il museo fa la sua comparsa in Europa nel momento storico in cui le collezioni private vengono trasformate in patrimonio pubblico e si sviluppa una sensibilità umanistica e scientifica rivolta alla conservazione di un'eredità culturale nazionale.

La Rivoluzione francese del 1789 è l'evento storico ed emblematico delle grandi trasformazioni, che hanno portato, tra le altre conquiste, alla maturazione del processo di realizzazione del museo nel suo significato moderno.

Le collezioni dei palazzi reali convertiti in museo servivano a coltivare i valori della nazione e a trasmettere alla società l'ideale filosofico del Bene e del Bello⁵⁰. Lo sforzo da parte di una società nascente di costruirsi una identità culturale e, conseguentemente, una rappresentazione estetica di tale identità, si riflette sull'architettura del museo, intimamente legata al concetto di patrimonio e di storia nazionale.

Secondo gli storici, già il Rinascimento italiano aveva raccolto sculture e oggetti dell'antica Grecia e dell'Impero romano per "fabbricare" una propria identità culturale fondata su un passato forte e solido⁵¹. Il Settecento fece un passo ulteriore, esaltando il potere didattico della storia e quello evocativo e politico dell'arte; per questo motivo utilizzò l'architettura come strumento di esaltazione di valori

⁴⁹ C. Bassi in R. Aloï, *Musei. Architettura - Tecnica*, Hoepli, Milano, 1961, p. X.

⁵⁰ Tale affermazione è tratta dal pensiero di Dominique Poulot, studioso francese del patrimonio culturale, nell'opera *Une histoire des musées de France, XVIII^e - XX^e siècle*, La Découverte, Paris, 2008. Egli sostiene, inoltre, che l'ideale filosofico del Bene e del Bello si è modificato, a sua volta, a seconda dell'influenza del pensiero di uomini che lo studioso chiama "i servitori dell'universalità estetica". Poulot individua tre fasi storiche del patrimonio culturale: quella di Winckelmann, che legittima la feticizzazione degli oggetti; quella di Kant, che inaugura l'estetica; e quella di Hegel, che determina la storicizzazione teleologica del tempo.

⁵¹ Come affermano L. Binni e G. Pinna in *Museo: storia e funzioni di una macchina culturale dal Cinquecento a oggi*, Garzanti, Milano, 1980, p. 14: «Anche se è discutibile che il Rinascimento italiano sia stata la prima epoca a scegliersi un passato, proprio perché il precedente ha sempre avuto un ruolo di importanza primaria in tutta la storia della prassi umana, è tuttavia indiscutibile che la ristrutturazione del passato conosca uno dei suoi laboratori più grandiosi nel complesso movimento rinascimentale».

universali e morali e l'architettura del museo, in particolare, come strumento pedagogico per trasformare l'individuo in cittadino modello.

Durante la Rivoluzione iniziò il processo di confisca dei beni, considerati "beni nazionali", requisiti dallo Stato inizialmente al clero e successivamente agli aristocratici e alla Corona; la contraddizione che venne a crearsi tuttavia portò da un lato ad episodi di vandalismo e distruzione nei riguardi di tutto ciò che era legato all'Ancien Régime, mentre dall'altro si vide la creazione di un apparato legislativo per la conservazione delle vestigia e dei monumenti storici, ai quali venne riconosciuto un valore storico e artistico, sganciato dal significato politico e religioso. Lo Stato stesso si assunse la responsabilità della tutela di questi beni, considerati patrimonio nazionale ed eredità da consegnare alle generazioni future, e utilizzò a questo scopo il museo che divenne il luogo più adatto alla loro conservazione e salvaguardia.

"La sua funzione è quella di servire all'istruzione della nazione. Riunendo opere d'arte ma anche, in conformità con lo spirito enciclopedista, oggetti d'arte applicata e macchine, i musei insegnano il senso civico e la storia oltre alle pratiche artistiche e tecniche. Questa pedagogia è concepita d'un colpo alla scala nazionale. Dal 1790, Bréquigny, presidente della Commissione per la creazione dei depositi, prevede una ripartizione omogenea dei musei sul complesso del territorio francese, anticipando il grande progetto europeo di Napoleone.

Gli avvenimenti politici, la penuria finanziaria, l'inesperienza e l'im maturità in materia museologica impediscono la realizzazione di queste grandi ambizioni. [...] Solamente Parigi fa eccezione. Il Louvre è il luogo simbolico dove, sotto la Rivoluzione, è diretta e riunita la maggioranza delle ricchezze artistiche"⁵².

Oltre al compito didattico, il museo a quel tempo si carica anche di una valenza morale, offrendo al pubblico che ne fruisce un'opportunità di edificazione personale attraverso l'esaltazione dei valori che avrebbero contribuito a trasformare l'individuo in un cittadino modello.

Preoccupato della pedagogia civica e dell'educazione storica dei cittadini, nel 1759 l'artista Alexandre Lenoir, per sottrarre e preservare dallo spirito distruttore

⁵² F. Choay, op. cit., pp. 69-70.

rivoluzionario alcune sculture confiscate agli istituti religiosi, destinò alla funzione museale il convento dei Petits-Augustins⁵³, che arricchì con altre opere commissionate ad artisti viventi. Questo museo prese il nome di Musée des Monuments Français, di cui Lenoir divenne amministratore e poi conservatore, con l'intento di raccogliere opere che secondo il suo pensiero avrebbero dovuto testimoniare, secolo dopo secolo, lo sviluppo della storia dell'arte francese. Le opere erano esposte in modo teatrale, una sorta di "messa in scena" nella quale ogni sala era caratterizzata da un'atmosfera diversa e dai differenti stili artistici del periodo rappresentato della storia nazionale della Francia.

L'impresa di Lenoir presenta "l'interesse di rivelare, in maniera quasi caricaturale, le difficoltà della mentalità museale nascente. [...] Il sapere e lo sguardo antiquari rimangono appannaggio di una minoranza, la storia dell'arte nazionale, in particolare medievale, resta da elaborare, i criteri di elezione delle opere da stabilire, la loro tecnica di presentazione da inventare"⁵⁴.

Abbiamo visto come è grazie alle conquiste culturali dell'Illuminismo che si assume una coscienza di tutela e di valore pubblico delle opere e dei monumenti con la conseguente trasformazione del museo in una istituzione pubblica. In questo passaggio da privato a pubblico la letteratura fa coincidere la nascita del concetto moderno di museo.

Nel XVIII secolo infatti le collezioni private, reali ed ecclesiastiche, vengono aperte al pubblico, trasformandosi in un mezzo di identità collettiva e non più solo individuale. L'estensione della fruizione delle raccolte determina l'investimento del museo di una responsabilità sociale, di divulgazione del sapere e di formazione delle nuove generazioni. In questa nuova dimensione pubblica il museo assume, dunque, una funzione comunicativa. Tale compito si evidenzia sia nell'architettura, con la ricerca e la messa a punto di un tipo edilizio ad esso dedicato, che negli allestimenti che si preoccupano di come presentare le opere e come predisporre l'ambiente più

⁵³ Sull'argomento si veda L. Courajod, *Alexandre Lenoir; Son journal et le musée des monuments français*, Champion, Parigi, 1878-87, 3 voll; e anche A.M. Di Stefano, op. cit., pp. 11-21.

⁵⁴ *ivi*, p. 71.

adatto alla funzione culturale; nascono i primi problemi di museografia e museologia del tempo.

Un caso emblematico è quello della Francia dove Luigi XVI scelse il Palazzo del Louvre⁵⁵, ormai abbandonato dalla corte trasferita a Versailles da Luigi XIV, come sede delle collezioni reali. Venne allora consultata l'Accademia di Architettura per esaminare i problemi inerenti all'allestimento e alla conversione dell'edificio in museo pubblico, portando al compimento del primo trattato di tecnica museografica in assoluto.

Dal punto di vista dei termini museologici, l'influenza dell'Illuminismo determinò una lenta ma progressiva trasformazione dell'organizzazione dei musei, portando alla risoluzione del problema della sovrabbondanza di opere alla ricerca di una qualità estetica dell'esposizione che rispondesse a criteri di organicità e coerenza.

Inoltre, l'estensione della fruizione delle collezioni principesche a categorie di pubblico sempre più ampie, ma ancora costituite prevalentemente da studiosi, rese indispensabile un ripensamento nella presentazione delle opere, portando ad una selezione del materiale esposto e allo scorporo di molte raccolte.

Come succede agli Uffizi nel 1771, quando il Granduca Pietro Leopoldo di Lorena decise di liberarlo dalle collezioni scientifiche e naturalistiche, dando origine al Gabinetto di Fisica e di Storia Naturale. Successivamente, a distanza di due anni, il direttore delle collezioni fiorentine Raimondo Cocchi propose di realizzare al suo interno una selezione storica della pittura toscana. «Si tratta di un'idea rivoluzionaria per l'epoca: per la prima volta, infatti, all'opera non si riconosceva un valore individuale ma collettivo e si suggeriva di leggerla nel contesto temporale e geografico ben preciso di una storia⁵⁶».

Si sviluppa un nuovo modo di attraversare il museo: il principio cronologico diventa il principio ordinatore delle più importanti collezioni europee e si giunse alla codificazione di tale principio da parte di Christian von Mechel che, incaricato nel

⁵⁵ Il progetto fu studiato con grande cura e dedizione dal conte d'Angiviller, direttore generale degli edifici reali. La consultazione dell'Accademia di Architettura produsse un rapporto che si può considerare, come accennato nel testo, il primo trattato di tecnica museografica, in quanto vi si affrontavano questioni riguardanti l'illuminazione e la sicurezza. E' solo alla fine del 1793, tuttavia, grazie alla spinta decisiva della Rivoluzione, che il Museo del Louvre verrà aperto al pubblico.

⁵⁶ A. Huber, *Il Museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Edizioni Lybra Immagine, Milano, 1997, p. 35.

1779 di riordinare le collezioni imperiali viennesi nella reggia del Belvedere, stabilisce e redige tale norma.

Il principio ordinatore cronologico - e successivamente cronologico per "scuole" - fa scaturire un percorso di attraversamento delle collezioni di tipo lineare, basato su una sequenza visiva cronologica, che verrà adottato come norma nell'ordinamento delle collezioni di pittura e scultura dal XIX secolo in poi.

Tuttavia il percorso lineare portava il pubblico ad avere un rapporto di "passaggio" con l'edificio museale e a percepire i materiali esposti come una decorazione ordinata degli ambienti. La Galleria era la configurazione spaziale preferita nei musei di questa generazione, la quale seguiva un criterio distributivo orizzontale basato su una sequenza visiva cronologica, e uno verticale basato su un criterio dimensionale dei quadri, con una chiara predisposizione per la simmetria.

«Del resto il termine galleria, ancora oggi, è rimasto a testimonianza di un sistema ostensivo canonico, dalle origini antichissime, che ha le sue radici nelle *stoà* greche e passa attraverso le logge fiorentine; sistema che osserviamo ancora agli Uffizi come ai Vaticani, al Louvre come al Prado, al Metropolitan come all'Ermitage, e che ha marcato in maniera più o meno assoluta l'idea dell'edificio-museo fino al XX secolo, quando i palazzi venivano "offerta" come musei e i musei ex-novo pensati come palazzi⁵⁷».

Tuttavia, se i musei risultanti dalla trasformazione di antichi edifici non richiedevano l'invenzione progettuale degli architetti, alla fine del XVIII secolo e per tutto il secolo successivo, il tema del museo di nuova costruzione si impone sulla scena architettonica come simbolo della nuova fede nella storia, nell'arte e soprattutto nell'uomo, grazie ai cambiamenti cruciali della società dell'epoca.

Il *Fridericianum* a Kassel, in Germania, è stato il primo edificio concepito per essere un museo pubblico d'arte⁵⁸, costruito tra il 1769 e il 1779. Un massiccio palazzo di

⁵⁷ *ivi*, p. 36.

⁵⁸ Realizzato da Simon Louis du Ry per iniziativa del principe Federico d'Assia, raffinato collezionista di oggetti di arte antica. Il primo documento del nuovo orientamento di pensiero sulla progettazione museale è costituito da una lettera del 1759 del conte Algarotti, nobile italiano e mercante d'arte per conto di Federico il Grande e di Augusto III, nella quale si affermava che «il museo dovrebbe essere un edificio quadrato con un ampio cortile, avente su ogni lato una loggia corinzia e una sala dalle due parti. Queste otto gallerie convergono nelle quattro sale d'angolo e sono illuminate da una piccola

due piani con forme e proporzioni rinascimentali, nel quale compare il motivo della "facciata" che diventerà uno dei tratti architettonici distintivi del museo ottocentesco. La facciata è scandita da una serie di paraste ioniche che delimitano un doppio ordine di finestre e presenta, in posizione centrale, il volume di un tempio a sei colonne che segna l'ingresso ispirandosi alla configurazione delle ville palladiane.

Il modello del portico seguito da una sala a cupola derivava chiaramente dalla configurazione spaziale del Pantheon ed in seguito, nel XIX secolo, assunse una notevole importanza negli edifici per musei.

La sala circolare la ritroviamo in quella che è la più importante operazione museografica dell'epoca, il Museo Pio Clementino. Situato all'interno dei Palazzi Vaticani a Roma, fu costruito tra il 1773 e il 1782 su progetto di Michelangelo Simonetti⁵⁹.

Le nuove acquisizioni delle collezioni papali resero necessario l'ampliamento dei Palazzi Vaticani e il riallestimento dell'intero apparato scultoreo in essi contenuto. Simonetti si pose il problema della progettazione architettonica e dell'allestimento adatti a un museo aperto al pubblico e pose l'accento compositivo sulla sala circolare ispirata alla Rotonda del Pantheon⁶⁰, con grandi nicchie perimetrali destinate ad ospitare i gruppi scultorei della collezione papale, in un'atmosfera classicheggiante accentuata dalla suggestiva illuminazione zenitale.

La Sala Rotonda disegnata da Simonetti ha avuto una grande influenza⁶¹ sull'architettura del museo nella fine del Settecento e per tutto l'Ottocento, diventando una delle figure di riferimento del neoclassicismo.

cupola. Una più grande sovrasta il centro di ogni ala ed illumina la sala principale dietro la loggia», in L. Cataldo, M. Paraventi, *Il museo oggi, op. cit.*, pag. 20.

⁵⁹ A cui poi subentrarono nell'incarico, qualche anno più tardi, Piero Camporese e suo figlio Giuseppe. Il progetto fu di notevole entità e impegnò due pontificati, quello di Clemente XIV (1769-1774) e quello di Pio IV (1775-1799), dai quali il museo prende il nome.

⁶⁰ Il Pio-Clementino è ispirato al Pantheon anche nelle proporzioni. Le misure della Rotonda del Pio-Clementino sono circa la metà di quelle del Pantheon: la cupola del Pantheon misura 44 metri di diametro, mentre quella del Pio-Clementino 21,60.

⁶¹ La Sala Rotonda fu ampiamente studiata e riprodotta dagli artisti dell'Accademia di Francia a Roma che contribuirono a diffonderne il modello in Europa. Ne è un altissimo esempio il progetto del *Musée Français* di Etienne-Louis Boullée, che disegna nel 1783 un grande Pantheon illuminato dall'alto per accentuare, con il gioco di luci e ombre, il valore simbolico del museo.

Capitolo 2

Nuovi e antichi musei.

La maturazione delle premesse culturali

▪ **2.1 Il museo pubblico. Riallestimenti e nuove architetture**

Nel periodo napoleonico i musei si trasformarono in depositi grandiosi di opere d'arte ottenute con le cessioni dei principi in base alle clausole degli armistizi; la decisione di imporre i risarcimenti di guerra sotto forma di oggetti artistici e preziosi fu giustificata dal fatto che la rivendicazione delle opere e la loro custodia nel territorio francese avrebbero accelerato il progresso della ragione e dell'umana felicità¹.

Tuttavia la voce contraria dello storico e archeologo Quatremère de Quincy diede risonanza alle preoccupazioni degli studiosi per lo smembramento e l'impossibilità, quindi, di studiare le opere antiche nella loro sede naturale; le *Lettres à Miranda*² che egli scrisse nel 1796 possono essere considerate una delle prime critiche radicali al museo in favore della conservazione delle opere d'arte *in situ*, contro i loro trasporti e le spoliazioni.

Come affermato da G. Carbonara, "le serene riflessioni di Quatremère de Quincy, formulate non sul piano ideologico ma sempre su quello squisitamente culturale, per cui, ad esempio, una 'scuola artistica' non può essere capita che integrandola nel suo ambiente d'origine né ha fondamento una storia dell'arte senza la conoscenza del contesto fisico ed umano che ha prodotto le singole opere. Da qui alla critica del museo concepito come 'antologia' di capolavori destinati ad illustrare i presunti immutabili principi della tradizione antica e rinascimentale, o a quella del museo come 'magazzino' nel quale fare confluire «de manière chaotique les objets arrachés brutalement à leur contexte par le torrent impétueux des événements révolutionnaires», in altre parole il frutto delle rapine compiute nei diversi paesi europei, il passo è breve. In sostanza, un'opera separata dal suo contesto, per Quatremère, non è più latrice di quel valore che solo dimora nell'insieme; essa è

¹ Cfr. L. Cataldo, M. Paraventi, op. cit., p. 23.

² A. Ch. Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie (1796)*, Macula, 1989, con una prefazione di Edouard Pommier.

Quatremère aveva avviato nel 1791 la sua campagna contro i musei che denuncia, in particolare, nelle sue *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Parigi, 1815, dove difende strenuamente il *nuovo* contro lo sterile feticismo dell'*antico*, sottolineando l'importanza di recuperare il senso di *autenticità* nella lettura ma anche nell'utilizzo dei monumenti.

nulla, se non è in relazione a un 'tutto' («l'oeuvre n'est rien si elle n'est relative à un tout»).

Il rischio più immediato è che l'arte, decontestualizzata, 'sacralizzata' e ridotta ad una serie di 'oggetti' di valore, finisca con l'entrare nel circuito perverso della commercializzazione; a questo si oppone il solo 'valore assoluto' che l'arte possiede ai suoi propri occhi, quello di avere una storia"³.

I riflessi di queste considerazioni furono rilevanti: Quatremère chiese e ottenne nel 1816 la chiusura del Musée des Monuments Français, dove Alexandre Lenoir aveva ordinato le opere raccolte da chiese e conventi⁴, e la restituzione delle opere in esso contenute ai legittimi proprietari. Persone a lui vicine, tra le quali Antonio Canova, ispettore generale delle Belle Arti del governo pontificio dal 1802, chiesero e ottennero dopo la disfatta di Waterloo la restituzione delle opere trafugate. Quatremère vinse la propria battaglia contro il museo della Rivoluzione e le opere vennero restituite, in gran parte, ai luoghi di provenienza.

Con la Restaurazione, così, migliaia di capolavori ritornarono ai Paesi d'origine e, non potendo più essere patrimonio di collezionisti privati, vennero raccolti in nuovi musei appositamente creati.

Nel nostro Paese, tuttavia, la situazione era particolare: nell'Ottocento il museo diventa metafora di un paese intero. Quatremère afferma che l'Italia è «una specie di museo generale, un deposito completo di tutti gli oggetti che servono allo studio delle arti. Questo paese è il solo che possa godere di questo specifico privilegio: esso gli deriva dalla natura stessa delle cose: lo deve in gran parte all'esistenza e alla conservazione di opere d'arte autoctone e di tradizioni dell'antichità che l'hanno preservato dal contagio totale dell'ignoranza e della barbarie che hanno infettato il resto dell'Europa fino alla fine del XVI secolo⁵». Egli, quindi, vedeva l'Italia come la versione "naturale" del raggruppamento "artificiale" di opere d'arte provenienti da

³ Si veda G. Carbonara, *Avvicinamento...*, op. cit. pp. 75-76.

⁴ Si veda il Capitolo 1, in particolare pp. 33-34.

⁵ Cito dalla traduzione di A. Pinelli, *Storia dell'arte e cultura della tutela. Le Lettres à Miranda di Quatremère de Quincy*, in "Ricerche di storia dell'arte", 8, 1978-1979, p. 52, il primo saggio che in Italia abbia attirato l'attenzione sulle intuizioni precorritrici delle *Lettres à Miranda* (1796) per la tutela del patrimonio culturale.

tutta Europa, che aveva arricchito la collezione del Louvre durante i saccheggi napoleonici; opere che ora, dopo la caduta dell'imperatore, ritornavano in patria.

L'Italia si trovò così a gestire un enorme patrimonio restituito che non poteva più essere di proprietà di collezionisti privati ma consegnato necessariamente al dominio statale. Inoltre la soppressione degli enti ecclesiastici aveva reso disponibile una enorme quantità di opere d'arte ma anche di conventi, chiese e sedi di istituti religiosi ai quali bisognava trovare una nuova funzione.

A questa esigenza conservativa furono chiamate a rispondere le istituzioni museali esistenti o create in gran numero per l'occasione, negli edifici antichi in disuso. L'urgenza di trovare una sistemazione a tali opere unitamente allo spirito innovatore dell'epoca, autorizza la "manipolazione" delle preesistenze storiche; ma le soluzioni progettuali, frutto di una società che non aveva ancora elaborato il concetto di patrimonio culturale e di relativa tutela⁶, non furono sempre ottimali. Il riutilizzo con scopi espositivi, infatti determinò adattamenti, mescolanze audaci e persino demolizioni incuranti, con poco rispetto per la fabbrica storica e per la stessa conservazione delle opere.

È quello che succede a Venezia con le Gallerie istituite presso l'Accademia di pittura e scultura fondata nel 1750, che accoglieva le opere dei grandi maestri veneziani e le sculture dell'antichità ai fini didattici e formativi. A partire dal 1798 confluirono nella sua sede molti capolavori provenienti sia dalle restituzioni francesi che dagli istituti ecclesiastici soppressi e si resero necessari spazi maggiori, trasferendosi nel complesso di Santa Maria della Carità diventato nel frattempo di proprietà demaniale. Il riuso del complesso fu progettato da Giannantonio Selva, noto rappresentante del classicismo, utilizzando ardite fusioni di strutture gotiche, neoclassiche e palladiane.

Anche a Bologna la Pinacoteca nasce come Quadreria dell'Accademia di Belle Arti⁷ nel 1802, occupando i locali del settecentesco ex-convento del noviziato dei Gesuiti e

⁶ Come accennato in precedenza (nel paragrafo 1.1), si dovranno attendere le conquiste culturali di Alois Riegl che, all'inizio del XX secolo, aprì la strada al concetto di conservazione degli edifici storici come problema di cauta e corretta manutenzione in funzione di una destinazione d'uso che ne garantisca la vita.

⁷ L'accademia di Belle Arti di Bologna sorge dalle ceneri dell'Accademia Clementina quando, a partire dal 1796, dovette accogliere i numerosi beni ecclesiastici degli enti soppressi dalle leggi napoleoniche e divenuti proprietà dello Stato.

determinando un riadattamento del complesso progettato dall'architetto bolognese di Alfonso Torreggiani.

Mentre l'esempio veneziano e bolognese sono rappresentativi di una collezione locale, a Milano viene avviato l'esperimento del "museo didattico" con la costituzione della Pinacoteca di Brera nel 1802. La Pinacoteca, istituita presso l'Accademia⁸ fondata nel 1776 per volere di Maria Teresa d'Austria, diventa un grande e moderno museo nazionale su modello del Louvre, nel quale confluiscono le opere rappresentative di ogni scuola pittorica del Regno italico. L'affluenza di un'enorme quantità di quadri determinò la richiesta di nuovi spazi che comportò la suddivisione trasversale in altezza della chiesa di Santa Maria di Brera, in due corpi sovrapposti. Pietro Gilardoni, architetto del Ministero dell'Interno, per regolarizzare la pianta e creare ambienti omogenei diede disposizione di demolire la facciata gotica della chiesa, ampliando il corpo di fabbrica; la pinacoteca risultava così articolata in quattro grandi sale quadrate, con passaggi scanditi da colonne e lucernari al centro delle volte.

Per tutto l'Ottocento, dunque, l'Italia dovette fare i conti con un patrimonio da riutilizzare e conservare. Questo determinò un forte ritardo nei processi innovativi in campo museale e nelle esigenze della nascente museografia, rispetto a paesi come l'Inghilterra, la Francia, l'Olanda o la Germania.

La rivoluzione del museo europeo, frutto della modernità e del dinamismo della società dell'epoca, nel nostro Paese arriverà tardi. Si dovrà attendere la seconda guerra mondiale per ritrovare l'Italia come una protagonista nell'elaborazione del nuovo linguaggio museale.

⁸ Il Collegio di Brera, con lo scioglimento della Compagnia di Gesù, diventava proprietà dello Stato e nel 1774 Maria Teresa d'Austria diede incarico a Giuseppe Piermarini, Imperiale e Regio Architetto allievo del Vanvitelli, della progettazione dei lavori. Piermarini ristrutturò e ampliò la Biblioteca e successivamente intervenne anche nell'Osservatorio, nell'Orto Botanico e nell'Accademia.

Per poter capire a fondo l'evoluzione dell'istituzione museale, non si può prescindere dalle nuove realizzazioni che, parallelamente agli adattamenti museali che continuavano a dotare di un nuovo uso i complessi architettonici preesistenti, durante tutto l'Ottocento cambiano il volto, la forma e il significato del museo fino ad allora conosciuto.

All'inizio del secolo si fece strada l'immagine del museo come monumento, un grande tempio laico che utilizza le forme architettoniche monumentali⁹ tratte dall'architettura del passato, nelle quali la drammaturgia dello spazio esprime ed esalta i valori nazionali, amplifica la solennità del museo e ne accentua la distanza dal pubblico¹⁰.

Si trattava della ricerca di una forma simbolica che si avvaleva di alcuni modelli architettonici originati da situazioni museali involontarie, come le grandi gallerie dei palazzi principeschi o gli spazi monumentali dei templi greci, la rotonda del Pantheon romano e le ville rinascimentali palladiane. Dunque anche se l'istituzione museale costruisce nuovi edifici appositamente pensati per accoglierla, le reminescenze delle preesistenze storiche rimangono vive nei progettisti.

Così il neoclassicismo elaborò un nuovo linguaggio basato sulle proporzioni dell'architettura antica e su alcune regole compositive da essa derivate come la corrispondenza tra pianta e prospetto e la loro forte simmetria, l'uso degli ordini classici e il ricorso a volumi puri e imponenti. Ma il neoclassicismo è stato anche uno stile controverso, tanto da essere definito dallo storico e critico svizzero Sigfried Giedion¹¹ come "classicismo romantico" poiché si rivolgeva con nostalgia all'antico, contaminando la purezza dello stile con fusioni ardite.

Nell'architettura del museo queste contraddizioni si esplicano in modo esemplare. Lo avevamo già osservato sul finire del Settecento nel *Fridericianum* a Kassel con la

⁹ Jean-Nicolas-Louis Durand, architetto e teorico francese allievo di Boullée, fissa i caratteri tipologici del museo ideale nel trattato *Précis des leçons d'architecture* pubblicato a Parigi tra il 1802 e il 1805. Egli disegna la planimetria del museo neoclassico con un impianto quadrato a croce greca con al centro la sala circolare, dove sono collocati i busti degli uomini illustri, così come era stato teorizzato nel 1783 da Boullée nella prospettiva del salone centrale del suo *Musée Français*.

¹⁰ Si delinea il concetto di "soglia" descritto da Adalgisa Lugli in *Museologia*, Jaca Book, Milano, 1992.

¹¹ Il pensiero di Sigfried Giedion è espresso nel suo *Spätbarocker un Romantischer Klassizismus*, Bruckmann, München 1992

combinazione tra le forme del palazzo rinascimentale e quelle del tempio, e lo ritroviamo ad inizio secolo nel lavoro di Leo von Klenze, architetto tedesco di formazione neoclassica, nella sua Gliptoteca (1816-30) e Pinacoteca (1824-36), entrambe realizzate a Monaco.

La Gliptoteca¹², ovvero il museo di sculture, è stato disegnato come un monumentale volume in stile rinascimentale, articolato in quattro gallerie disposte attorno ad una corte centrale e caratterizzato all'esterno da un ingresso formato da un tempio greco a otto colonne ioniche. Alla severità e classicità del volume si contrapponeva un fastoso ornamento interno tipicamente barocco. Qualche anno dopo, nella Pinacoteca ispirata al modello di Palazzo Pitti¹³, sperimenta una progettazione basata su precisi criteri espositivi: «i quadri devono essere collocati in ordine cronologico, secondo la sequenza delle varie scuole; il visitatore deve poter raggiungere direttamente la sala che più gli interessa, senza essere sviato dalla visione di altre opere. Occorre evitare di accostare dipinti grandi e piccoli: i grandi finiscono infatti per predominare, mentre quelli di minori dimensioni possono disturbare la visione degli altri. E' dunque necessario che siano esposti separatamente; i grandi quadri, specialmente quelli di importanza storica, devono essere esclusivamente illuminati dall'alto, mentre per i più piccoli è preferibile l'illuminazione laterale»¹⁴.

Gli architetti, quindi, facevano fatica a liberarsi da alcuni schemi compositivi fissi derivati dall'architettura monumentale del passato. Nell'Altes Museum (1822-30) a Berlino, il museo che rappresenta il più alto equilibrio classico¹⁵ dell'epoca, il fulcro dello schema compositivo si trova nella figura della rotonda, lo spazio della

¹² Fu fatta costruire dal principe ereditario Ludovico I di Baviera, appassionato collezionista di arte greca, per ospitare le 18 statue e i numerosi frammenti del tempio di Egina che egli era riuscito ad acquistare con fatica (... p.37)

¹³ La corrispondenza tra la Pinacoteca di Monaco di Baviera e Palazzo Pitti di Firenze sono particolarmente visibili nelle proporzioni della pianta: la Pinacoteca, analogamente al monumento fiorentino, si presenta come un rettangolo molto allungato con le due estremità marcate dai volumi delle scale. Alla stessa maniera inoltre, il volume del palazzo è ripartito in un basamento, un piano nobile con edicole che incorniciano le finestre e un coronamento costituito da una balconata decorata con grandi statue.

¹⁴ L. von Klenze, *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, München 1830, cit. in W. Dube, *The Munich Gallery, Alte Pinakothek*, Thames & Hudson, London, 1970

¹⁵ In pianta l'Altes Museum è un rettangolo aureo di 84 m per lato con al centro la sala rotonda. Presenta un solenne portico, composto da 18 colonne ioniche di 12 m di altezza, che si eleva su di un podio che richiama le forme monumentali delle stoà greche.

contemplazione, in accordo con lo spirito del Romanticismo che elevava l'arte ad una sfera religiosa e vedeva il museo come "tempio dell'arte". Partendo dalla pianta del museo ideale di Durand e ispirandosi alle forme del Pio-Clementino, l'architetto Karl Friedrich Schinkel realizza un edificio lirico e delicato, diventato un modello persino per l'architettura moderna¹⁶.

L'allestimento seguiva ancora una volta l'ordinamento cronologico per "scuole", con l'apice posto nello stile rinascimentale. Inoltre il progetto espositivo era delineato in maniera precisa con l'intento di mostrare i fondatori e i maestri principali delle varie tendenze artistiche - selezionando drasticamente i maestri minori - per favorire la formazione spirituale della nazione attraverso la contemplazione del bello.

Con l'avvento del progresso e dell'industrializzazione qualcosa comincia a cambiare anche nell'architettura del museo. La *Premiere Exposition des produits de l'Industrie Française* del 1789 getta le basi per un nuovo modo di esporre che caratterizzò la seconda parte del XIX secolo. Si sviluppa una diversa idea di museo nella quale il museo-monumento, luogo di elevazione simbolica, cede il passo al museo moderno, nel quale la funzione espositiva diventa di centrale importanza e si accentua sempre di più la relazione tra oggetti esposti e architettura e tra museo e contesto urbano.

Una nuova architettura segna questa innovativa idea di museo, ovvero gli edifici leggeri in ossatura metallica, modulari e facilmente assemblabili, dei padiglioni delle Esposizioni Universali, delle stazioni e dei grandi magazzini, che hanno rappresentato una rivoluzione nel panorama architettonico dell'epoca. Si presentano come spazi unitari, con un'ampia superficie calpestabile e privi di ingombri interni, sempre più sobri e uniformi in modo da non distrarre il visitatore e svincolare lo spazio dalla rigidità dell'impianto.

La ventata innovatrice delle grandi Esposizioni dei prodotti industriali non avrebbe potuto lasciare indenne l'architettura del museo. La prima occasione concreta arrivò all'indomani della chiusura dell'Esposizione Universale di Londra nel 1851, quando Henry Cole, membro del comitato promotore, venne incaricato di realizzare un

¹⁶ Mies van der Rohe si è ispirato all'Altes Museum in alcuni suoi progetti, come la Farnsworth House di Plano (Illinois) e la Crown Hall di Chicago. Fonte A. Criconia, *L'architettura dei musei*, Carocci editore S.p.A., Roma, 2011, pag. 4.

museo delle arti applicate¹⁷ contenente il materiale esposto all'interno della grande serra del Crystal Palace. Il nuovo museo, oggi conosciuto come Victoria and Albert Museum, fu progettato da Aston Webb nel 1856 come un edificio ancora monumentale, con una mescolanza di motivi rinascimentali e franco-fiamminghi in facciata, ma dichiaratamente utilitario con le sue gallerie in ghisa e in vetro.

Il Victoria and Albert Museum estese il valore educativo e pedagogico del museo tramite aperture serali, mostre temporanee e collezioni sempre rinnovate grazie ai prestiti dei collezionisti privati. Tutti i cittadini vennero chiamati così a partecipare al nuovo rito dell'arte nel quale l'uomo diventa il protagonista. Persino lo stesso concetto di spazio museale cambia, sul finire dell'Ottocento, verso il superamento della staticità dell'impianto neoclassico vincolato allo schema compositivo della galleria e della successione di sale espositive.

Ne è un significativo esempio il progetto di Otto Wagner per il Kaiser Franz Josef-Stadtmuseum di Vienna. Le numerosi versioni dei disegni del progetto, rimasto sulla carta e mai realizzato, ci mostrano un museo ad impianto centrale che, sebbene ancora monumentale all'esterno, sostituisce la sala rotonda dell'impianto neoclassico con un moderno foyer a pianta quadrata e a tutta altezza, ispirandosi ai grandi spazi delle stazioni o dei padiglioni espositivi¹⁸. Come osserva Basso Peressut, il museo «si propone al pari delle stazioni, delle gallerie commerciali, dei grandi magazzini e delle fabbriche come captatore del movimento e della vita delle folle urbane e non più solo come luogo della meditazione di pochi studiosi».¹⁹

Il progetto del museo viennese di Wagner rappresenta uno dei primi tentativi di progettare un museo moderno e dinamico che cerca di portare la città all'interno dei suoi spazi. Ma spetterà agli architetti del Movimento Moderno sviluppare una nuova immagine del museo del Novecento, segnando un'importantissima svolta nell'architettura del museo.

¹⁷ Inizialmente l'esposizione fu allestita nel 1852 in una sede provvisoria, con il nome di Museum of Manufactures in Malborough House. Venne poi trasferita nel South Kensington, in un nuovo edificio funzionalista in ferro e vetro, denominato Brompton Boilers e inaugurato nel 1856. Successivamente il South Kensington Museum venne nuovamente trasferito e diventa il Victoria and Albert Museum.

¹⁸ La soluzione progettuale più compiuta è evidente soprattutto nei disegni di progetto del 1912 che rappresentano una grande hall coperta da un imponente lucernario a vetri su cui si affacciano delle gallerie illuminate da lampioni di tipo stradale.

¹⁹ L. Basso Peressut, *Musei: architetture, 1990 - 2000*, Motta, Milano, 1999, p. 18

▪ 2.2 Lo sviluppo dei moderni criteri di allestimento

Alla fine dell'800 il museo è ormai una tipologia consolidata che costituisce "l'ornamento necessario di ogni città che si rispetti". Alto in genere due piani, esso è la combinazione tra le forme del palazzo con quelle del tempio. Realizzato con tecniche tradizionali in muratura continua, il museo è organizzato all'interno di una successione lineare di sale e gallerie illuminate preferibilmente con luce naturale proveniente da alte finestre o da lucernari, secondo un ritmo inteso a dare chiarezza e unità spaziale all'intero edificio. La forma museo si diffonde con rapidità e non c'è capitale europea che non vanti il suo museo nazionale: a Madrid c'è il Prado di de Villanueva (1811-19); a Parigi, accanto al Louvre, sorgono i musei delle scienze naturali, della storia nazionale e della tecnica; a Londra ci sono il British Museum di Smirke (1823-53), la National Gallery di Wilkins (1832-38), l'Albert & Victoria Museum di Webb (1853); a Monaco di Baviera la Gliptoteca (1816-30) e la Pinacoteca (1824-36) di von Klenze; a Berlino l'Altes Museum di Schinkel (1823-39), il Neues Museum (1841-59) e l'Alte Nationalgalerie (1866-76), ambedue di Stüler, che costituiscono il nucleo originario della Museumsinsel; a Budapest viene costruito il Museo nazionale ungherese di Pollack (1836-48); a San Pietroburgo l'Ermitage si amplia con il nuovo edificio di von Klenze (1839-49). Alla fine dell'Ottocento, il museo si diffonde anche negli Stati Uniti. Tra il 1870 e il 1880 vengono costruiti il Metropolitan Museum of Art di New York (1870) e i musei di belle arti di Boston (1870), di Philadelphia (1872-76) e di Chicago (1879), che segnano l'inizio di una lunga generazione di musei americani²⁰.

Nel momento in cui l'architettura del museo giunge a maturare il suo codice classico, affiorano i primi segnali di un cambiamento. La spinta arriva, abbiamo visto, dai nuovi edifici in metallo delle Esposizioni Universali nelle quali la funzione espositiva rivestiva un'importanza maggiore rispetto all'edificio in sé stesso. L'architettura abbandona la sua veste simbolica per avvicinarsi ad un numero sempre

²⁰ Cfr. A. Criconia, *L'architettura dei musei*. Carocci, 2011, p.43

più ampio di persone, ponendosi progressivamente al servizio dell'istruzione e della divulgazione.

Nel 1934 a Madrid si tenne la prima Conferenza internazionale di Museografia; gli interventi dei relatori saranno poi pubblicati in due volumi dal titolo *Muséographie. Architecture et Aménagement des Musées d'Art*, che costituiscono il primo manuale di museografia applicata.

La conferenza segnò la nascita della museografia come disciplina e il dibattito che ne scaturisce porta alla definizione di quelli che saranno i moderni criteri di allestimento.

La necessità di dare ordine e maggiore respiro alle opere affollate nelle stanze dei vecchi musei era già emersa sul finire del XIX secolo quando Wilhelm von Bode aveva sperimentato a Berlino delle suddivisioni tra le collezioni disponibili, distinguendo le opere di maggior importanza da esporre al pubblico e le rimanenti destinate alle riserve per i solo studiosi e specialisti.

Tale problematica, riferita al metodo della 'doppia ripartizione' divenne uno dei temi principali nei decenni successivi per l'evoluzione della disciplina museografica.

Il dibattito architettonico, a sua volta, si chiedeva se fosse necessario trasportare le collezioni in edifici nuovi appositamente realizzati con questo obiettivo o se fosse meglio, quando possibile, modificare le vecchie sedi con tutte le difficoltà di ogni singolo caso.

Nel 1930, ad esempio, Auguste Perret suggerisce di risolvere i problemi dei musei alloggiati in edifici storici ormai inadeguati con il trasferimento delle collezioni in musei moderni appositamente realizzati. In campo museografico egli distingueva il Museo dell'Antichità, luogo di contemplazione e diletto, dal Museo Moderno, luogo "severo" di conservazione e di studio, ed auspicava la nascita di un Museo Contemporaneo, che egli definiva il Nostro Museo consacrato alle Belle Arti, in grado di conciliare le due formule. Il "Nostro Museo" doveva essere appositamente realizzato, un edificio fatto per durare e dunque in cemento armato, materiale che, se rispondeva a quest'ultimo requisito, scatenava un acceso dibattito sulle necessità della decorazione. Gli oggetti sembravano ancora aver bisogno di un "quadro" e di

un'autorevole sede che non ne impoverisse la percezione; non era ancora il tempo della nudità essenziale²¹.

L'architetto anticipa anche considerazioni che saranno alla base dei successivi progetti di trasformazione della maggior parte dei musei d'Europa. Si preoccupa della temperatura del museo che deve essere mantenuta costante, così come il tasso igrometrico dell'aria. Sviluppa l'esigenza di un controllo della luce naturale che deve essere variata in base alle sale; infatti "la luce naturale che si addice meglio all'esposizione delle sculture è quella che proviene dalle aperture laterali e cade dall'alto. La pittura, invece, presenta spesso delle superfici riflettenti. Dunque dovrà ricevere luce dallo zenith"²², suggerendo anche di proporzionare l'altezza degli ambienti alle dimensioni dei quadri esposti. Perret, inoltre, correda le sue affermazioni con la concezione dell'esigenza di trasferire un programma nel progetto del museo che deve essere tradotto dall'architetto - che vediamo come acquisti centralità nella definizione dell'edificio-museo - in concezioni architettoniche.

Coeve alle affermazioni di Perret troviamo le considerazioni di un altro importante esponente dell'architettura europea del XX secolo, Henry van de Velde, il quale ribadiva con forza la necessità di un nuovo programma museale per quegli edifici le cui esigenze non erano in linea con la contemporaneità. L'istituzione museale aveva cambiato la sua identità, era diventata pubblica e svolgeva un ruolo sociale ed educativo, ma le sue funzioni non rispondevano ancora alle esigenze dei visitatori e la 'fatica da museo' che investiva spesso il pubblico museale appariva come una condizione inevitabile connessa alla solennità del luogo.

Il programma che propone segue, quindi, semplici e sistematiche regole:

"1) Nel museo, non è necessario, non più che in un interno privato, che tutto ciò che possiede questo museo sia esposto in maniera costante allo sguardo dei visitatori.

2) In ogni museo, non c'è che un piccolo numero di opere che conviene presentare al pubblico. Nella produzione di tutti i maestri c'è un certo numero di opere inferiori.

²¹ *ivi*, p.44.

²² A. Perret cit. in A. Huber, *Il museo italiano*, op. cit., p. 46

Queste non competono al giudizio o all'educazione artistica del pubblico. Competono a quelli dello storico dell'arte, del critico.

3) Nel museo, ogni scuola nazionale avrà una sala - o più sale, secondo il caso - ove le opere fondamentali che possiede il museo saranno esposte permanentemente; [...].

4) Tramite un dispositivo ingegnoso che determinerà in ultima conseguenza il ritmo stesso della pianta del museo, il pubblico potrà recarsi nella ala dedicata a questa o quella scuola nazionale e, in casi speciali, a questo o quel maestro di una di tali scuole, senza dover passare per alcuna altra sala[...]²³.

Egli ribadisce, quindi, il ruolo delle riserve e l'importanza di riconoscere livelli e gerarchie di valore tra le opere fino a far coincidere la pianta stessa del museo su tali classificazioni; con la distinzione di sale principali e cellule indipendenti, il museo così organizzato permette di migliorare l'esperienza della visita e creare percorsi culturali differenziati in base al diverso livello di approfondimento del pubblico.

Sulla base di queste maturazioni culturali Berlage realizza il museo comunale all'Aja, tra il 1928 e il 1935, basato sulla differenziazione dei percorsi e degli spazi espositivi, adatti alla varietà delle collezioni esposte, cui fa corrispondere specifiche condizioni di illuminazione; sperimenta soluzioni a parete e pozzi di luce a piano terra mentre opta per soluzioni di luce zenitale al primo piano. Ma soprattutto traduce in forma costruttiva l'itinerario spirituale su cui si fondava la nuova concezione museale: non più solo luogo per la conservazione delle opere ma strumento attivo di comunicazione ed esperienza.

Parallelamente si sviluppano i primi studi su un diverso spazio espositivo che influenzeranno la tipologia museale negli anni seguenti; Le Corbusier all'inizio del Novecento elabora il progetto per il suo Mundaneum (1929), un edificio a forma di piramide rovesciata dalle dimensioni colossali, impostato sulla geometria del quadrato e concepito come una passeggiata della conoscenza che si sviluppa secondo un percorso a spirale; quest'ultimo cancella la simmetria e la gerarchia degli spazi, mantenendo però l'orientamento e la direzione. Dieci anni più tardi, nel Museo a

²³ H. van de Velde, *Il nuovo programma dei musei*, scritto inedito datato gennaio 1932, tratto da P. Antonacci e M. Valdinoci, *Henry van de Velde: 1917-1957*, tesi di laurea, Venezia a.a. 1986-87.

crescita illimitata (1939) egli mantiene i punti fermi della sua concezione dello spazio museale - ovvero uno spazio centrale attorno al quale si svolge il percorso di visita - ma adotta un elemento modulare di base che permette l'ampliamento progressivo del museo.

Concetti come modularità e flessibilità entrano a far parte del vocabolario architettonico relativo ai musei; la spazialità della galleria del museo tradizionale viene dissolta grazie all'uso di pareti mobili che consentono alle sale di variare nella loro divisione interna e le finestre a nastro, poste nella parte alta delle pareti, assicurano un'illuminazione naturale diffusa.

Anche se tali progetti sono rimasti solo sulla carta, hanno influenzato profondamente il pensiero dei protagonisti successivi che hanno realizzato i capolavori dell'architettura museale nel secondo Novecento, come Frank Lloyd Wright e Mies van der Rohe.

Wright realizza nel 1959 il Solomon Guggenheim Museum a New York, un tronco di cono rovesciato che riprende il concetto della rampa elicoidale in un edificio che si svolge in verticale, una grande cavità circolare illuminata dall'alto e attorno alla quale si svolge una *promenade* espositiva. L'architetto rompe ogni schema con l'architettura museale del passato e crea uno spazio cavo a tutta altezza che funziona da ingresso del museo ma che in realtà assume le forme di una piazza che porta all'interno il dinamismo della città.

La teatralità dello spazio gioca con le opere d'arte, creando conflitti e rivalità; comincia a prendere piede il concetto di museo come opera d'arte totale, che non si pone più in posizione subordinata all'arte che espone ma diventa essa stessa protagonista.

La grande teca di vetro su podio in granito della Neue Nationalgalerie, progettata da Mies van der Rohe a Berlino nel 1968, rappresenta un ulteriore punta di diamante nell'evoluzione dello spazio museale. Mies rielabora il tema dell'edificio ad aula, dove le pareti divisorie vengono eliminate e lo spazio creato diventa omogeneo, privo di gerarchie interne, nel quale è solo ed esclusivamente il visitatore a scegliere la direzione da seguire.

Un edificio totalmente trasparente e unitario, che azzerava la gerarchia espositiva ottocentesca e apre l'interno del museo all'esterno, in modo da estenderlo nella città;

si trovano così sintetizzati in queste realizzazioni i principi che guideranno il museo contemporaneo verso quella concezione di opera d'arte totale che ritroveremo nelle realizzazioni ex novo più recenti.

Capitolo 3

*Temi e dibattiti del XX secolo.
L'antico e il nuovo nel progetto
di restauro*

▪ 3.1 Architettura della modificazione

Parallelamente alla maturazione di un'autonomia della disciplina museografica, nel corso del XX secolo si sviluppa l'esigenza di un 'giudizio di valore consapevole'¹ sull'edificio storico, soprattutto nei numerosi casi in cui è un edificio storico monumentale ad ospitare il museo.

La musealizzazione di un monumento comincia a fare i conti con il progredire della moderna idea di restauro - oltre che della moderna idea di museo - e con le elaborazioni teoriche relative alla problematica del riuso degli edifici storici e dell'inserimento, quasi sempre necessario al nuovo uso, del linguaggio moderno in un tessuto consolidato.

Dopo le elaborazioni di Riegl² che riconosceva un valore al riutilizzo degli edifici e difendeva il rapporto imprescindibile tra architettura antica e inserimenti moderni, in Italia la disciplina del restauro, grazie all'opera di Camillo Boito e poi di Gustavo Giovannoni, sviluppa una tendenza aderente ai risultati della ricerca storiografica, assegnando alle stratificazioni, alle modifiche, alle aggiunte operate sulle architetture del passato, un irrinunciabile valore documentale, esteso dal monumento alla città storica.

In particolare Giovannoni, distinguendo tra "monumenti morti" e "monumenti vivi"³, auspica per questi ultimi una utilizzazione, pur all'interno dei limiti necessari alla loro corretta conservazione.

Infatti per scongiurare l'utilizzazione del monumento a fini speculativi e celebrativi, che ne tutela la sola immagine di facciata, peraltro sottoposta a pesanti interventi di

¹ Cfr. S. Ranellucci, *Allestimento museale in edifici monumentali*, Kappa, Roma, 2005, p. 15.

² Si veda a tal proposito il paragrafo 1.1.

³ Tra i "monumenti morti" egli comprende le opere di carattere archeologico o allo stato di rudere, insieme a quelle fortificatorie del Medioevo "così lontane dai nostri usi e dalla nostra civiltà che non è più possibile riutilizzarli". Al contrario, l'utilizzazione dei "monumenti vivi" risulta un'operazione legittima e dall'adeguamento alle nuove esigenze d'uso risultano, in alcuni casi, modificazioni che vanno accettate come necessarie alla vita del monumento. I monumenti "vivi" devono, quindi, continuare ad essere utilizzati, pur all'interno dei limiti necessari alla loro corretta conservazione. Si veda G. Giovannoni, *Restauro dei monumenti*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", gen. 1913.

ripristino e riconfigurazione, Giovannoni contrappone un uso dei centri storici a quartieri con funzioni commiste e modeste: la residenza, i commerci, l'artigianato. Queste funzioni risultano compatibili in quanto non richiedono variazioni consistenti e non creano mutamenti nel tessuto sociale che porterebbero ad inevitabili contrasti sociali, ma consentono unicamente di operare diradamenti per migliorare, dove necessario, le condizioni igieniche.

Egli esprime un'opinione fortemente negativa riguardo allo 'stile' dell'architettura a lui contemporanea; l'architettura eclettica, così come le realizzazioni di autori quali Perret, Poeltzig, Hoffmann o ancora quella che lui chiama "accademia del cemento armato e del vetro", sono giudicate aspramente in quanto priva di originalità e di capacità di sintesi. Da ciò deriva la sua forte convinzione che non esista uno stile architettonico contemporaneo maturo, affermato, accettato universalmente; è, quindi, impossibile un confronto alla pari tra l'architettura del passato e quella moderna, prediligendo invece la via "della subordinazione, del riserbo, della sobrietà, [...] della modestia", che nasce dall'adozione di un linguaggio privo di forti connotazioni estetiche e formali.

In contrasto con la posizione di Giovannoni, Agnoldomenico Pica afferma che non è più possibile prescindere dal rapporto Antico/Nuovo, in quanto la presenza dell'Antico è "una delle caratteristiche più profonde" della cultura moderna, dal Neoclassicismo in poi, comprendendo anche il Razionalismo.

Ritenendo ormai superati il 'restauro alla Viollet' e il 'restauro stilistico', Pica assume come riferimento i principi del 'restauro scientifico', ma da questo diverge per alcune considerazioni fondamentali: egli infatti critica con forza l'indicazione di neutralità e di semplicità formale delle parti nuove, che abbiamo visto sostenuta da Giovannoni.

Pica ritiene che non sia ammissibile che le nuove architetture inserite al fianco delle antiche siano "anonime, dimesse", "generiche, timide", impersonali. La posizione del restauro scientifico a riguardo, pertanto, gli appare "anticreativa" e rinunciataria⁴. Egli contrariamente a Giovannoni, aderisce pienamente alla poetica dell'architettura moderna e razionalista, riconoscendo le caratteristiche positive della nuova architettura. E' il primo passo per il superamento della posizione della 'tabula rasa'

⁴ Cfr. A. Pica, *Rinnovare*, in "Stile", gennaio 1941.

delle Avanguardie verso la necessità del confronto con le opere dell'architettura antica.

La Carta del Restauro di Atene del 1931 riprende i temi della prima Carta del Restauro italiana del 1883, soffermandosi maggiormente sulle aggiunte e sulle integrazioni necessarie alla stabilità strutturale dell'architettura storica e sulla possibilità di dotare di un uso l'edificio, sebbene auspicasse per l'esistente "utilizzazioni non troppo lontane dalle destinazioni primitive, tali da non recare negli adattamenti necessari alterazioni essenziali all'edificio". Analogamente la Carta italiana del restauro del 1932 pone il problema delle aggiunte, nel caso in cui esse risultino necessarie ad una reintegrazione totale o parziale dell'edificio o per il riutilizzo dello stesso, e raccomanda un "carattere di nuda semplicità e di rispondenza allo schema costruttivo", "accuratamente ed evidentemente designate [...] per modo che mai un restauro eseguito possa trarre in inganno gli studiosi e rappresentare una falsificazione di un documento storico".

Le premesse evolutive tratteggiate fino ad ora subiscono un'accelerata sul piano pratico a causa della distruzione conseguente alla guerra. La metà del Novecento infatti si apre con il problema della ricostruzione post-bellica, che caratterizza e condiziona il dibattito teorico e operativo con l'urgenza degli interventi necessari a porre rimedio alle devastazioni.

"La dimensione urbana del problema, la sua estensione, determinano un primo fatto, concettualmente marginale, ma rilevante nel far emergere un problema. L'ambito di intervento non consente più la distinzione fra restauro e progetto del nuovo; non è più possibile immaginare un settore riservato quello dei monumenti, affidato ad una corporazione pubblica e a un numero limitato di specialisti. La contesa, sempre latente fra l'architetto restauratore perché progettista e l'architetto restauratore perché

specificatamente preparato per quella operazione e perché storico, diviene inevitabile"⁵.

Come sottolinea Maurizio De Vita⁶, tale contesa non ha ancora assunto i caratteri di quel confronto linguistico e spaziale che solo più tardi caratterizzerà il dibattito e l'operatività, ponendo al centro del contendere la questione di un "uso diverso, materico e simbolico, del nuovo, ancora inesplorato e semplicemente poco usato in tutte le sue declinazioni produttive, per la sua capacità oggettiva di istituire relazioni inedite delle architetture nel tempo attraverso la capacità dell'architetto di maneggiare la forza evocativa quanto necessaria della materia del nuovo"⁷.

Gli stravolgimenti e le distruzioni causate dagli eventi bellici fanno crescere il dibattito sulla ricostruzione che si concentra su due ambiti; il primo è quello della ricostruzione dei monumenti e il loro adattamento ai fini della fruizione; dall'altro la 'questione dei centri storici', con la necessità della ricostruzione di intere parti di città. In questo periodo, inoltre, riprende - per proseguire poi nell'arco dei decenni successivi - il processo di dismissione di un gran numero di edifici monumentali occupati fino a quel momento per necessità legate soprattutto alle esigenze di carattere militare.

In questo contesto un ambito particolare di intervento è costituito da edifici che assumono, oppure rinnovano, la destinazione a sede museale. Ambito, questo, estremamente ricco di stimoli progettuali e di occasioni per sperimentare soluzioni tecniche data la stretta relazione che viene a crearsi tra restauro dell'architettura e questione museografica⁸.

Il dibattito sul modo di operare per inserire nuova architettura negli edifici e nei contesti storici

viene riaperto da Ambrogio Annoni⁹, il quale ritiene che il criterio da seguire sia quello dell'"intonazione" limitatamente al materiale impiegato e alla sua disposizione

⁵ A. Bellini, *Antico-nuovo, uno sguardo al futuro*, in *Antico e Nuovo. Architetture e architettura*, a cura di A. Ferlenga, E. Vassallo, F. Schellino, Il Poligrafo, Padova, 2007.

⁶ Cfr. M. De Vita, *Architetture nel tempo. Dialoghi della materia, nel restauro*, op.cit., pp. 19-22.

⁷ *ivi*, p. 20.

⁸ M. Dalai Emiliani, *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*, in L. Magagnato (a cura di), *Carlo Scarpa a Castelvechio*, Milano 1982.

⁹ A. Annoni, *Scienza e arte del restauro architettonico: idee ed esempi*, Milano 1946.

strutturale, oppure, dove le condizioni lo consentano, quello dell'ideazione "con moderno senso architettonico e decorativo" che, in ogni caso, eviti un "eccessivo e disorganico stridore tra la nuova forma e quella antica".

Carlo Perogalli¹⁰ sostiene la possibilità, attraverso il restauro di un monumento, di giungere alla realizzazione di una vera e propria "nuova opera d'arte", frutto dell'azione dell'architetto-artista sull'architettura preesistente.

Perogalli¹¹ non pensa ad un accostamento, ovvero ad integrazioni in forme stilistiche o pseudomoderne, ma ad una espressione in forme decisamente attuali che egli definisce nell'espressione dell'architettura razionalista a lui contemporanea. Egli auspica l'opera dell'architetto moderno non solo per le parti nuove, o per le parti antiche nuovamente rifatte, ma annulla tale dualismo e nega la "differenziazione concettuale di parte antica e parte nuova ancor considerate distintamente, per giungere alla concezione della opera unitaria, ove vecchio e nuovo non siano più parti distinte, quasi opposte, ma [...] componenti d'una unitaria espressione completamente nuova nella sua interezza, opera quindi di creazione e - se riuscita - nuovo fatto d'arte". Azione sul monumento nella quale l'antico è "intimamente e armonicamente legato" al moderno, "raggiungendo una nuova unitaria espressione". Sostiene, inoltre, la legittimità dell'esistenza dell'architettura moderna "all'interno" del monumento stesso e riporta due esempi che risultano chiarificatori della posizione assunta sotto il profilo teorico: il Palazzo Bianco a Genova, di Franco Albini e la Galleria d'Arte Moderna nella Villa Reale a Milano, di Ignazio Gardella. L'idea dell'opera d'arte come 'cosa in fieri' risulta invece inaccettabile per Cesare Brandi¹²: l'opera d'arte è chiusa e non perseguibile, risultando ammissibili solo

¹⁰ Si veda C. Perogalli, *La progettazione del restauro monumentale*, Milano 1955.

¹¹ Per quanto riguarda la trattazione relativa alle modalità di restauro, la suddivisione in categorie proposta da Giovannoni è ancora considerata un punto di riferimento. Ritroviamo, infatti, gli interventi di restauro organizzati secondo le dizioni di "consolidamento", di "liberazione", di "reintegrazione", di "ricostruzione", di "innovazione". A tali categorie Perogalli aggiunge il "trasporto", la "ricostruzione del monumento", il "restauro dei restauri". Sono, inoltre, trattati a parte, per la loro specificità, il "restauro per offese belliche", il "restauro archeologico" ed il "restauro urbanistico".

¹² Brandi sostiene con convinzione la frattura definitiva tra passato e presente; egli nega che si possa, nell'attualità, "continuare" un'opera d'arte sia a causa della diversa mentalità con la quale si guarda oggi all'opera del passato, ormai concluso, sia per l'imperativo rispetto per il documento storico che l'opera d'arte costituisce. La nota definizione di 'istanza storica' e di 'istanza estetica' costituisce un elemento fondamentale dell'elaborazione teorica di Brandi relativa al restauro, alla

interventi necessari al consolidamento e alla conservazione. Ogni intervento o aggiunta sulle opere d'arte che abbia valenza di espressione artistica attuale risulta inaccettabile; in particolare, egli ribadisce che "il restauro per rappresentare un'opera legittima, non dovrà presumere né il tempo come reversibile né l'abolizione della storia. L'azione di restauro inoltre, e per la medesima esigenza che impone il rispetto della complessa storicità che compete all'opera d'arte, non dovrà porsi come segreta e quasi fuori dal tempo, ma dare modo di essere puntualizzata come evento storico quale essa è, per il fatto di essere un'azione umana e di inserirsi nel processo di trasmissione dell'opera d'arte al futuro. Nell'attuazione pratica questa esigenza storica dovrà tradursi non solo nella differenza delle zone integrate, ma nel rispetto della patina e della conservazione di campioni dello stato precedente al restauro"¹³. Nelle modalità suggerite per l'azione di restauro si trovano espressi i concetti di "distinguibilità" e di "neutralità" percettiva delle lacune, nel rispetto totale dell'opera d'arte.

Inoltre, per quanto riguarda il tema dell'utilizzo degli edifici monumentali, mentre questo è stato sempre presente fin da Giovannoni nelle elaborazioni critiche, con Brandi tale problema passa in secondo piano; nell'Enciclopedia Universale dell'Arte egli specifica come il ristabilimento di tale funzionalità rientrerà, per l'architettura, "negli scopi secondari o concomitanti al restauro"¹⁴.

L'impostazione di Brandi, che lega il restauro e le sue modalità attuative alla visione contemporanea dell'operatore, si ritrova negli stessi anni nelle considerazioni di Renato Bonelli, il quale ritiene che "il restauro architettonico è concezione tipicamente moderna che muove da un modo nuovo e diverso di considerare i monumenti del passato e di intervenire su di essi, modificando la forma visibile e l'organismo statico e strutturale [...]. Definito in tal modo, il restauro coincide con l'azione critica, dato che per l'intera durata dell'operazione la precisa coscienza

quale si riferiranno in positivo o in negativo gli sviluppi successivi del dibattito. Il rapporto dialettico tra le due istanze è espresso anche come modo di porsi rispetto all'opera d'arte: secondo l'istanza storica l'opera d'arte sarebbe vista come somma di parti, quindi come "intero"; secondo l'istanza estetica l'opera avrebbe le qualità dell'unità di parti relazionate, quindi sarebbe vista come "totale".

¹³ C. Brandi, *Teoria del Restauro*, Roma 1963.

¹⁴ C. Brandi, *Restauro (Concetto del restauro; Problemi generali)*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XI, Venezia - Roma 1963.

dell'atto che si compie ed il completo controllo dei suoi risultati non devono mai venire meno. Ma quando il ripercorrimiento della immagine condotto sulla forma figurata risulta interrotto da distruzioni o ingombri visivi, il processo critico è costretto a valersi della fantasia per ricomporre le parti mancanti o riprodurre quelle nascoste e ritrovare infine la compiuta unità dell'opera, anticipando la visione del monumento restaurato. In tal caso, la fantasia da revocatrice diventa produttrice...cosicché il restauratore si trovi a doverle sostituire con elementi nuovi, per ridare all'opera una propria unità e continuità formale, giovandosi di una libera scelta creatrice.

Restauro come processo critico e restauro quale atto creativo sono dunque legati da un rapporto dialettico, in cui il primo definisce le condizioni che l'altro deve adottare come proprie intime premesse, e dove l'azione critica realizza la comprensione architettonica, che l'azione creatrice è chiamata a proseguire ed integrare"¹⁵.

Cesare Brandi, Renato Bonelli, Agnoldomenico Pica e Roberto Pane esposero in quegli anni i programmi teorici che avviarono la vicenda del restauro critico, all'interno del quale è contemplato, sia pur in embrione, il problema delle nuove destinazioni d'uso da attribuire agli edifici storici. Pica, infatti, sosteneva che l'opera d'arte debba rientrare nella vita moderna con una funzione che non sia soltanto estetica; Bonelli, invece, elaborando il concetto di "restauro critico", inteso come "atto di fantasia criticamente controllato", sosteneva che nel rispetto dell'edificio antico era possibile arricchire la fabbrica storica con nuovi contributi originali e ben distinguibili dalla materia storica.

La necessità di intervenire nel tessuto storico con la contemporaneità è sostenuta con forza da Roberto Pane che, nella sua relazione al congresso nazionale "*Gli Architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo*" tenutosi allo IUAV di Venezia nel 1965¹⁶, "da un lato ricorda le esperienze felici di Giovanni Michelucci - particolarmente per la Borsa Merci di Pistoia - e i progetti di F.L. Wright per il Masieri Memorial sul

¹⁵ R. Bonelli, voce *Restauro*, Enciclopedia Universale dell'Arte, Firenze, 1963

¹⁶ Gli atti del Convegno dal titolo *Gli architetti moderni e l'incontro fra l'antico e il nuovo*, pubblicati in "Archicollégio" 7-8/1965 sono stati ripubblicati a cura dell'Università IUAV di Venezia, introduzione di E. Vassallo, G. Cristinelli, G. Fiengo, in occasione del convegno *Antico e nuovo. Architetture e Architettura*, a cura di E. Vassallo e A. Ferlenga tenutosi a Venezia 31 marzo - 3 aprile 2004.

Canal Grande e la proposta di Le Corbusier per l'Ospedale di Venezia, progetti di altissima qualità capaci di colloquiare con un esistente fragile, dall'altro invocava regole che definissero limiti volumetrici delle addizioni, concordemente con i caratteri dell'esistente [...].

La città storica è avvertita quale luogo di dialogo e di continuità critica fra architettura antica e architettura contemporanea. La liceità quindi dell'intervento moderno nel tessuto antico è a sua volta questione di dialogo, riflessione, misura ed interrelazioni culturali fra luoghi, spazi, membrature architettoniche, che sono governabili solo con il progetto di architettura"¹⁷.

Questa richiesta di continuità critica espressa da Pane si collega alla necessità dell'utilizzazione dell'esistente per venire incontro alle esigenze della contemporaneità, a fronte di uno svuotamento progressivo dei centri antichi. La presenza rispettosa e compatibile di un linguaggio contemporaneo avrebbe risolto il fondamentale problema dell'attualizzazione del monumento, consentendone, attraverso interventi finalizzati ad un corretto riutilizzo, la sopravvivenza.

Nella Carta di Venezia¹⁸ del 1964 furono espressi in maniera esplicita i concetti di "valore d'uso e di attualità" dell'edificio. "La conservazione dei monumenti è sempre favorita dalla loro utilizzazione in funzioni utili alla società: una tale destinazione è augurabile, ma non deve alterare la distribuzione e l'aspetto degli edifici. Gli adattamenti pretesi dalla evoluzione degli usi e dei costumi devono dunque essere contenuti entro questi limiti"¹⁹, e ancora: "Gli ambienti monumentali debbono essere l'oggetto di speciali cure, al fine di salvaguardare la loro integrità ed assicurarne il loro risanamento, la loro utilizzazione e valorizzazione [...]"²⁰.

Tuttavia in relazione al tema del rapporto con l'antico attraverso l'intervento che comporti un'addizione moderna le indicazioni sono limitate; le poche affermazioni contenute nell'art. 9 asseriscono che "il restauro è un processo che deve mantenere un carattere eccezionale. Il suo scopo è di conservare e di rivelare i valori formali e

¹⁷ M. De Vita, *Architetture nel tempo, op. cit.*, pp. 24 - 25.

¹⁸ La Carta è stata approvata durante il Secondo Congresso Internazionale degli Architetti e Tecnici dei Monumenti, riunitosi a Venezia dal 25 al 31 maggio 1964.

¹⁹ Si tratta dell'art.5 della Carta di Venezia del 1964.

²⁰ Art.14, Carta di Venezia 1964.

storici del monumento e si fonda sul rispetto della sostanza antica e delle documentazioni autentiche. Il restauro deve fermarsi dove ha inizio l'ipotesi: sul piano della ricostruzione congetturale qualsiasi lavoro di completamento, riconosciuto indispensabile per ragioni estetiche e tecniche, deve distinguersi dalla progettazione architettonica e dovrà recare il segno della nostra epoca. Il restauro sarà sempre preceduto e accompagnato da uno studio storico e archeologico del monumento"²¹.

In un suo intervento del 1977 Gaetano Miarelli Mariani sostiene il necessario superamento della contrapposizione tra antica architettura e linguaggio contemporaneo; egli afferma che progettare significa "comporre quello che c'è con quello che si fa ricostituendo, di volta in volta, l'equilibrio, nell'ambiente o nella singola opera architettonica. Non c'è alcun dubbio che, pur con modi molto diversificati fra loro, questa sia stata sempre l'operazione condotta dagli architetti sulle preesistenze; sia quando il rapporto con esse è stato caratterizzato da un legame di sostanziale continuità, sia dopo che - spezzatosi questo legame, a partire dalla fine del XVIII secolo - gli interventi sulle preesistenze hanno imposto il possesso di una capacità critica consapevolmente fondata sulla storia e di procedure originali; ma pur sempre incluse come è naturale - in un processo formativo. Si tratta quindi di azioni che, all'interno del territorio dell'architettura, sono necessariamente comuni a tutte le sue articolazioni disciplinari. [...]. D'altra parte chiunque abbia condotto esperienze dirette sa bene che anche gli interventi di più pura e semplice conservazione impongono scelte che si basano - o dovrebbero basarsi - sul giudizio critico ma anche - al tempo stesso, ed indivisibilmente - sull'ideazione; vale a dire sopra operazioni di vera e propria progettazione. Ora a me sembra assolutamente necessario che, nelle operazioni di Restauro, lo svolgimento dell'operatività sia costantemente stimolata e guidata non soltanto dal pensiero interno ed essa, ma altresì da un parallelo ed inscindibile processo di comprensione e di giudizio storico-critico, tale da costituire una sorta di meccanismo di continua ed oggettiva commisurazione del 'da fare' al 'già fatto'. Infine, poichè nel nostro caso l'operatività non è altro che formatività, risulta evidente che il Restauro deve necessariamente

²¹ Art. 9, Carta di Venezia 1964.

avvalersi del contemporaneo e solidale apporto della formatività architettonica, cioè della progettazione architettonica e della riflessione critica cioè del Giudizio entrambi assunti come attività intenzionali e prevalenti".²²

Poco più tardi Salvatore Boscarino pone in risalto uno dei termini fondamentali della questione della progettazione sulle preesistenze: quello della necessaria utilizzazione, attuale ma compatibile che parta dalla conoscenza della materia da conservare e si basi sui criteri del minimo intervento e della necessità dell'operare.

"[...] lo schema della nuova utilizzazione dovrà trovare il suo assetto figurativo dentro la preesistenza, attraverso segni facilmente distinguibili, propri dell'architettura del nostro tempo, senza distruggere o liberare, completare o sostituire alcun segno pervenutoci di quella precedente. E' condivisibile allora una creatività, attuale moderna ma non prevaricante e sicuramente di qualità nel senso che manifesti una 'cultura progettuale' ancorata saldamente alla meditazione storico-critica, che fa sì che il restauro sia dentro l'architettura, che sia ricerca progettuale, ma nel limite minimo dei lavori indispensabili a conservare l'antico distinguendosi dalle operazioni compositive *tout-court*, invasive e totalizzanti"²³. Il monumento, quindi, individua dei limiti-guida per le nuove funzioni in modo tale che l'inserimento delle addizioni necessarie al nuovo uso siano rispettose della materia da preservare ma al tempo stesso siano espressioni - compatibili, reversibili e distinguibili - rappresentative dell'architettura del nostro tempo.

Nel dopoguerra la necessità e il bisogno di riappropriarsi dei monumenti per farne patrimonio contemporaneo segue quel lento processo di evoluzione del concetto di tutela trasferito negli anni Sessanta nei principi della Carta di Venezia appena citata. Gli architetti impegnati in quegli anni negli interventi di ricostruzione e utilizzazione degli edifici storici come moderni musei trasferirono nelle loro opere le posizioni del

²² Si veda G. Miarelli Mariani, *Aspetti della conservazione fra restauro e progettazione*, in *Il restauro in Italia e la Carta di Venezia – Atti del Convegno ICOMOS (Napoli - Ravello, 28 Settembre-1 Ottobre 1977)*, in "Restauro", VI, 33-34, 1977.

²³ Si veda S. Boscarino, *Il restauro architettonico ed il tema della rifunzionalizzazione degli edifici*, in "Storia Architettura", XI, 1-2/1988 e anche S. Boscarino, *Sul Restauro Architettonico – saggi e note*, a cura di A. Cangelosi e R. Prescia, Milano, 1999.

dibattito teorico, seguendo i principi dettati dal restauro critico attraverso l'accezione del "caso per caso".

L'obiettivo dei restauratori rimaneva quello di allontanare il pericolo di pratiche incontrollate di riutilizzo degli edifici antichi, già sperimentate per tutto l'arco del XIX secolo spesso con la conseguente distruzione dell'immagine originaria del monumento.

▪ 3.2 **La tradizione italiana del museo interno**

L'evolversi della dialettica tra la difesa dell'autenticità del monumento e l'affermazione della legittimità del linguaggio contemporaneo negli interventi sul tessuto storico estende i suoi influssi, come ovvio, sul problema della musealizzazione degli edifici storici.

La pratica di realizzare musei in edifici storici - o riordinare gli esistenti in base ai nuovi sviluppi della museografia - continua ad essere una pratica diffusa, soprattutto in Italia.

Le condizioni museali che l'architetto si trova di fronte in questi casi particolari derivano dalla particolare articolazione dell'edificio storico che spesso non si conciliava con le nuove esigenze di conservazione, illuminazione, di sviluppo lineare nel percorso e coinvolgimento emotivo del visitatore che la disciplina museografica aveva tratteggiato con chiarezza già dal primo Novecento.

Da tali circostanze derivava la necessità di sperimentare nuove modalità allestitivo che, in accordo con le richieste di una moderna idea di museo, perseguissero sempre e comunque l'istanza prioritaria del restauro.

Si tratta di una particolare nozione di restauro, quella descritta nei paragrafi precedenti, che nella situazione italiana del dopoguerra si amplia e "richiede, oltre che scienza, capacità creative", che mirino ad un "avvaloramento del monumento, sua trasformazione in una nuova opera d'arte in cui l'antico sia intimamente legato al moderno"²⁴.

L'intreccio tra restauro e museografia, dunque, si fa sempre più stretto e la condizione per la quale tali premesse evolutive potessero determinare esiti progettuali di carattere così alto da diventare riferimenti per la museografia - e il riuso museale, in particolare - fino ai giorni nostri furono proprio le distruzioni dell'ultima guerra mondiale. L'occasione della necessaria ricostruzione si lega alla coincidenza della riapertura di musei già esistenti e con la sistemazione o la

²⁴ B. Zevi, *Storia e scienza sfregiano il passato...*, *op. cit.*

riorganizzazione delle collezioni ospitate, in modo esorbitante e senza un criterio scientifico, negli edifici storici.

La maturazione delle modalità espositive che si affermeranno nel panorama museale italiano degli anni Cinquanta era iniziata già prima della guerra, nelle occasioni delle mostre temporanee²⁵; infatti numerose soluzioni che troveremo negli allestimenti di Palazzo Bianco e di Palazzo Rosso a Genova, come ad esempio le presentazioni dei quadri senza cornice lasciati galleggiare nella spazialità dell'ambiente espositivo isolati su montanti tubolari, erano già comparse nel 1941 a Brera ad opera dello stesso Albini in occasione della mostra di Scipione. Ma anche Scarpa fin dai primi allestimenti alla Biennale di Venezia e a Palazzo Ducale o dalle sistemazioni alle Gallerie dell'Accademia, configura soluzioni che matureranno nel museo veronese di Castelvecchio²⁶.

Argan, in un suo intervento nel 1955²⁷, nota come le mostre attraggano di più il pubblico di quanto non sia per gli allestimenti museali. Allo stesso tempo egli rileva anche come Scarpa, nei suoi allestimenti in museo, ponga in atto la medesima logica adottata nelle mostre, che fa di ogni oggetto esposto "il vertice di una prospettiva immaginaria".

Le soluzioni cercate puntano all'avvaloramento del concetto di monumento, alla sua trasformazione in una nuova opera d'arte in cui l'antico risulta indissolubilmente legato al moderno.

Si affina quindi il concetto di itinerario, nel quale ogni opera viene esaltata e interpretata nelle sue caratteristiche individuali, attraverso un percorso che valorizzi, con consapevolezza critica e creativa, sia il documento che il monumento. Ogni soluzione progettuale e tecnica si rivolge ad una decisa caratterizzazione dello spazio architettonico, in funzione di una nuova attribuzione di valore al monumento su cui si interviene.

²⁵ Cfr. S. Ranellucci, *Allestimento museale...*, op. cit., pp. 15-16.

²⁶ L'allestimento del Museo di Castelvecchio, in particolare, troverà le proprie premesse nella mostra di pittura gotica allestita da Scarpa nel 1958, dal titolo "Da Altichiero a Pisanello".

²⁷ G.C. Argan, *Problemi di museografia*, in "Casabella-Continuità", n.207, 1955, p. 67.

Si può in questo modo osservare come l'atteggiamento degli architetti italiani²⁸ del Cinquanta sia simmetrico ed opposto rispetto a quello che emerge con prepotenza negli stessi anni nelle elaborazioni architettoniche riguardo ai musei di nuova costruzione, che assumono la flessibilità e la modularità a valori assoluti.

La ricerca di soluzioni specifiche tese ad esaltare i valori dell'opera, intesa come oggetto esposto e monumento, portano i protagonisti della museografia italiana di quegli anni a realizzare rapporti precisi tra edificio ospitante e opera ospitata alla ricerca di una esaltazione reciproca dei termini operata caso per caso.

Lo si riscontra assumendo quale esempio il caso della sistemazione delle Gallerie dell'Accademia, attuate nel periodo tra il 1945 e il 1960, dove Scarpa con il suo linguaggio artigiano e la singolarità che caratterizza ogni suo segno impresso sulla fabbrica storica, affrontò il recupero della qualità ambientale del monumento e della sua funzione museale.

Eliminate tappezzerie e boiserie, Scarpa si preoccupò di animare le superfici, sia tramite una differenziazione nella grana degli intonaci, sia nelle diverse tonalità utilizzate, rifinite con delicate velature. Per le pavimentazioni egli utilizzò prevalentemente il tradizionale terrazzo alla veneziana ma nei passaggi tra le sale, per realizzare una fluidità nel percorso originariamente frammentato, egli raccorda le differenze di quota con bianchi gradini in pietra d'Istria.

La costruzione di un ritmo nell'itinerario diventa condizione essenziale del progetto; a volte i passaggi da una sala alla successiva si spingevano all'esterno, altre volte venivano occultati da pannelli in muratura adibiti a superficie espositiva, altre ancora si manifestavano in tutta la loro fluidità, per spezzare la monotonia di un percorso obbligato.

La revisione dell'allestimento, che ha portato ad una drastica selezione delle opere, porta ad organizzare i dipinti per gruppi omogenei stilisticamente e cronologicamente, eliminando gli elementi decorativi ridondanti e interpretando le soluzioni caso per caso, alla ricerca di "composizioni asimmetriche che siano il risultato armonico di elementi dissonanti"²⁹.

²⁸ Per una ricca e specifica bibliografia sulle realizzazioni degli architetti italiani protagonisti della museografia italiana di quel tempo, si rimanda a A. Huber, *Il museo italiano, op. cit.*

²⁹ B. Albertini, S. Bagnoli, *Scarpa. Musei ed Esposizioni*, Jaca Book, Milano 1992, p.46.

La progettazione dell'itinerario come supporto mnemonico offerto al visitatore si oppone alla neutralità degli spazi realizzati nei musei dell'epoca, dove il visitatore è obbligato a non perdere il filo del ragionamento; in un museo caratterizzato invece, come nel caso dei musei ospitati in edifici storici, "al visitatore si offriranno una serie di possibilità di fuga, di deviazione, e digressione dal cammino cronologicamente cadenzato, che non viene eliminato ma sapientemente dissimulato"³⁰.

Le modalità utilizzate da Franco Albini per la caratterizzazione degli spazi si identificano con un sapiente uso della luce naturale e con la costruzione di un allestimento essenziale nelle forme e nei materiali, che esalta le geometrie delle superfici preesistenti.

Nel progetto delle Gallerie Comunali di Palazzo Bianco³¹ a Genova (1950-51), per rispondere alle nuove finalità prettamente educative e didattiche della museografia contemporanea, fu operata una drastica selezione delle opere e Franco Albini fu chiamato a costruire un itinerario che valorizzasse ogni opera nella sua individualità, per superare quella valenza decorativa data dall'eccessiva quantità di materiali in mostra dell'allestimento precedente.

"Albini realizzò un allestimento di assoluta purezza, esaltato dalla geometria degli antichi pavimenti di ardesia ad intarsi di marmo bianco, conservati in quasi tutte le sale. Il rigore investì anche le cornici dei quadri, rimosse quando non pertinenti. Appesi a tondini che scorrevano all'interno di guide di ferro, fissate a ridosso dell'imposta delle volte, o sospesi a piantane tubolari, sempre in ferro, infitte su rocchi di colonne antiche, i quadri non deformavano mai la parete, consentendo una lettura parallela dell'architettura del palazzo, esibito nella sua integra completezza"³². Innovativa fu la scelta espositiva per il gruppo marmoreo di Giovanni Pisano. L'assenza di fonti sulla sua sistemazione originaria e le conseguenti differenti possibilità di lettura del frammento, indussero Albini a realizzare un supporto

³⁰ A. Huber, *Il museo italiano, op. cit.*, p. 69.

³¹ Le Gallerie Comunali di Palazzo Bianco furono gravemente danneggiate dai bombardamenti aerei del novembre del 1942; dopo la guerra il palazzo venne ripristinato con un restauro stilistico ad opera del Genio Civile e ripensato nel riordinamento delle collezioni.

³² M. Mulazzani, *Gallerie Comunali di Palazzo Bianco*, in A. Huber, *op. cit.*, p.98.

cilindrico in acciaio, mobile e girevole, che permetteva molteplici punti di vista selezionabili dal visitatore stesso, che veniva in questo modo coinvolto da una partecipazione attiva alla sua comprensione. Il panno di lana grigia che ricopriva il pavimento e il rivestimento d'ardesia della parete verso la Strada Nuova, creavano poi un fondale che escludeva le esuberanti decorazioni del palazzo dal raggio d'azione intorno all'opera.

Grazie alla combinazione di luce naturale e artificiale, Albinì ottenne differenti effetti luminosi: dall'attenuazione della radiazione solare mediante tende alla veneziana con lamelle di alluminio ai tubi fluorescenti a catodo freddo, sospesi a mezz'aria nelle sale a formare una linea luminosa continua, fino ad arrivare alla drammatizzazione ottenuta sul gruppo scultoreo di Giovanni Pisano tramite l'orientamento diretto sull'opera di proiettori ad incandescenza.

Franco Albinì, sempre a Genova, si occupa successivamente di un altro edificio, accomunato al Palazzo Bianco dalla storia delle distruzioni belliche; si tratta del seicentesco Palazzo Rosso (1953-61). I bombardamenti del 1942 provocarono lo sfondamento del tetto e il danneggiamento di quadri, stucchi e affreschi. Per l'ipotesi della sua ricostruzione, nel 1950, prevalse l'opzione di un restauro che fosse in grado di recuperare i valori storici e decorativi originari, liberando l'edificio dalle sovrapposizioni successive. La logica seguita da Albinì fu quella di partire innanzitutto dalla musealizzazione dell'edificio in sé, integrando i valori decorativi degli ambienti con le opere d'arte esposte. Per recuperare la struttura di quello che è uno degli ultimi esempi del barocco genovese, sulla base delle planimetrie originali del 1677 furono restaurate tutte le parti compromesse del palazzo. La selezione delle opere esposte fu accompagnata dalla realizzazione, per ogni piano, di un deposito, attrezzato mediante grigliati metallici e binari a soffitto, così da permettere lo stoccaggio del materiale non esposto e il suo rapido utilizzo.

I sistemi di chiusura dell'atrio e delle logge furono progettati per raggiungere la massima trasparenza, mediante ampie vetrate di cristallo, prive di profili perimetrali e collegate da giunti e perni di bronzo brunito.

L'allestimento mira a sottolineare l'autonomia delle opere rispetto alla spazialità delle sale, e lo fa mediante l'impiego di tondini d'acciaio a barre fissate sotto l'imposta della volta delle sale, supporti a bandiera con bracci orientabili, cavalletti diffusi

nelle sale, montanti in legno nero e vetrine cruciformi con bracci in profilato metallico.

All'interno di un procedimento filologico, teso a recuperare il carattere originario dell'edificio, l'architetto si concesse delle libertà solo dove mancavano documenti chiari sullo stato antecedente: ne costituisce un notevole esempio la soluzione adottata per collegare i quattro piani del palazzo, risolta mediante una scala ottagonale sostenuta da tiranti in acciaio e accuratamente staccata dalle solette dei piani, impreziosita da un tappeto rosso sui gradini e un corrimano ricoperto di cuoio naturale. Un segno contemporaneo, autonomo e indipendente dall'edificio storico.

Nelle realizzazioni di Scarpa e dei BBPR, in particolare nei musei di Castelvecchio e del Castello Sforzesco, l'edificio stesso diventa parte integrante dell'itinerario, realizzando il massimo grado di integrazione tra architettura e museo.

Nel progetto di rinnovamento del Castello Sforzesco³³ gli architetti - Ludovico Barbiano di Belgioiso, Enrico Peressutti ed Ernesto Nathan Rogers - realizzano il recupero dei valori formali del monumento costruendo al contempo un percorso che permette di legare l'individualità di ogni opera esposta con la specificità degli spazi storici.

Lo sviluppo complessivo degli spazi si compone di soluzioni notevolmente articolate che cercano di conciliare la natura frammentaria delle collezioni con una certa flessibilità d'allestimento richiesta dal museo. Gli architetti imprimono, quindi, un forte carattere narrativo al percorso, fatto di sequenze prospettiche e 'apparizioni' solenni delle opere esposte più singolari.

Nella varietà delle soluzioni espositive viene "sottolineata la monumentalità di alcuni pezzi quali, ad esempio, la statua equestre di Bernabò Visconti, collocata al centro della seconda sala e attorniata da quattro leggi in pietra. O, ancora, si cercano risonanze con l'ambiente, come nella sala delle Asse, occupata da una sorta di labirinto di pannelli in legno, utilizzabili per mostre temporanee, cui viene conferito

³³ La realizzazione del Museo del Castello Sforzesco ad opera dei BBPR si divide in due momenti: dal 1954-56 per gli interventi nel Cortile Ducale; dal 1962-63 per il Cortile della Rocchetta. Il primo nucleo del castello risale al 1368; destinato a sede dei musei cittadini, su progetto di Luca Beltrami, fu inaugurato nel 1896. I bombardamenti del 1943 causarono gravi danni che determinarono la necessità di un serio restauro strutturale e l'occasione di un riordino generale.

un tono da esterni che si voleva in accordo con la recuperata decorazione leonardesca del soffitto.

Tra le grandi sale monumentali si trovavano ogni tanto ambienti più raccolti - anche se mai neutri -, ove le rare opere esposte aiutavano il visitatore riposare dell'edificio"³⁴.

Si evince da queste parole l'importanza della ricerca di uno spazio caratterizzato e sempre riccamente articolato che si esplica anche nella scelta dei materiali e degli elementi espositivi, disegnati caso per caso con una ruvidezza formale che voleva rapportarsi al carattere massiccio del Castello; oppure nella drammatizzazione ricercata in determinati casi, tramite la luce naturale, o l'esaltazione di alcune opere mediante l'utilizzo di lampade a incandescenza o fluorescenza.

Il percorso fatto di rallentamenti, di cambi di direzione, di pause e riflessioni prepara il visitatore all'emozionante conclusione data dall'incontro con la Pietà Rondanini di Michelangelo; l'avvicinamento permesso a lato della statua porta ad entrare in uno spazio concavo definito da una nicchia in legno d'olivo e un paravento in pietra serena, contro cui si staglia la Pietà. Si realizza, così, il massimo grado dell'esaltazione del valore dell'opera d'arte, l'esperienza di un'individualità cercata e valorizzata.

La ricerca degli architetti italiani impegnati in queste operazioni museografiche si compone di soluzioni che estendono il loro influsso allo spazio circostante, con una sapiente opera di ricomposizione dei valori della fabbrica storica dalla quale "risulta una lettura del monumento che non sutura le ferite e gli stacchi, ma le rimargina e le pone in evidenza aprendo squarci di indagine nei punti di congiunzione"³⁵.

Il progetto di Carlo Scarpa per il museo civico di Castelvechio (1957-64)³⁶ porta in sé una scalarità dimensionale della questione che procede dall'espressione di un giudizio di valore sull'opera storica e porta al recupero dei valori originari, scegliendo di svelarne le stratificazioni più significative.

³⁴ A. Huber, *Il museo italiano, op. cit.*, p. 136.

³⁵ L. Magagnato (a cura di), *Carlo Scarpa a Castelvechio*, Edizioni di Comunità, Milano, 1982, p. 12.

³⁶ Cfr. A. Huber, *op. cit.* pp.148 - 155.

Il castello scaligero di Verona, risalente al Trecento, fu oggetto di un radicale restauro tra il 1923 e il 1926 per destinarlo a sede delle collezioni comunali d'arte. Le parti danneggiate o distrutte nel tempo furono ricostruite in stile mentre nelle mura del cortile maggiore fu realizzato un nuovo edificio in stile veneto quattrocentesco, inserendovi all'interno finestre, balconi e portali provenienti da vecchi palazzi veronesi. Le sale espositive della Reggia furono decorate con affreschi che riprendevano i frammenti trecenteschi superstiti mentre le pareti del nuovo edificio della Galleria furono decorate con affreschi in stile rinascimentale e barocco. I gravi danni subiti durante la guerra comportarono un ulteriore rimaneggiamento del castello.

Carlo Scarpa realizza un'opera di selezione delle tracce del castello: decide di mantenere il prospetto verso il cortile, modificando invece la rigida geometria creata dalla caserma napoleonica e ripristinando i limiti originari del cortile.

Il succedersi di scoperte nel cantiere fece sì che il progetto si trasformasse di volta in volta in base alle tracce rinvenute; ad esempio, l'affioramento del vallo che faceva parte delle fortificazioni trecentesche determinò la demolizione di una parte della caserma napoleonica che ne copriva le tracce e la creazione di una passerella di collegamento, per oltrepassare il vallo, tra il cortile e l'ingresso di sud-ovest. Oppure la scoperta della porta del Morbio determinò la rimozione del terrapieno e la realizzazione di un nuovo ponte al di sopra del passaggio pedonale che collega la porta con il cortile della Reggia.

Una lunga serie di studi e di prove differenti portarono, poi, alla sistemazione della statua equestre di Cangrande I della Scala. "Nel progettare la zona di esposizione della statua, Scarpa doveva risolvere tre problemi distinti: in primo luogo doveva collocarla all'aperto, ma al tempo stesso proteggerla dalle intemperie (poiché per tale motivo era stata rimossa dal suo sito originario); in secondo luogo voleva esporla in modo che fosse visibile tanto dal basso che a distanza ravvicinata e naturalmente anche a tutto tondo. Infine doveva trovare una collocazione che fosse proporzionata alla dignità che la statua aveva agli occhi dei veronesi, per i quali costituisce sia il simbolo della città che il fulcro della collezione"³⁷.

³⁷ L. Magagnato, *Cangrande della Scala a Castelvecchio di Verona*, in R. Murphy, *Carlo Scarpa & Castelvecchio*, Arsenale, Venezia, 1991, p. 193.

E così Scarpa compie una sintesi della sua filosofia museale, nella quale la collocazione dell'opera è studiata in funzione diretta delle sue capacità espressive; la statua viene collocata su di un alto piedistallo in calcestruzzo, orientando il suo enigmatico sorriso verso il visitatore.

L'esaltazione dell'opera d'arte, tramite il progetto quale strumento critico di comprensione, viene perseguita anche nella sistemazione della quadreria, collocate in base alle proporzioni dello spazio e montandole su cavalletti che incoraggiavano l'avvicinamento e la scoperta.

Anche la luce fu progettata stanza per stanza, finestra per finestra, modulandola in relazione alle aperture; tubi fluorescenti disposte tra le travi del soffitto della Reggia genera una delicata luce diffusa e la luce naturale viene modulata per esaltare le opere; l'effetto opposto è invece ricercato nelle sale della Galleria. Ogni soluzione è commisurata all'esigenza della migliore visione e comprensione di ogni opera, nella sua singolarità e bellezza.

I progetti analizzati, rappresentativi di quella che viene definita la tradizione italiana del 'museo interno', descrivono la precisa volontà di controllare le diverse scale del progetto attraverso un contrasto sapiente ed elegante unito ad un'attenta ricerca museografica rispondente alle esigenze delle collezioni e dell'uomo fruitore.

Si è visto come la progettazione dell'intervento di restauro e di nuovo uso si rapporta all'edificio esistente e lo trasforma in relazione alla funzione museale da accogliere, senza tradirlo nella sua autenticità.

L'intreccio delle tematiche del restauro con quelle della museografia si esplicano nella ricerca di uno spazio architettonico caratterizzato, mai neutrale, dove l'analisi profonda della materia dell'esistente si fonde con un linguaggio contemporaneo che non lavora come decorazione degli spazi ma come indagine critica di questi.

Gli esempi descritti mostrano tematiche ancora attuali: sebbene le modalità espositive siano molto cambiate, quando si progetta un itinerario museale in un edificio storico le innovazioni introdotte da Scarpa, Albini, BBPR e gli altri protagonisti dell'epoca, risultano avere una modernità senza precedenti.

Il tema del giunto, dell'interruzione studiata, del distacco sapiente, della luce che esalta allo stesso tempo la volumetria architettonica e la collezione, dell'inserito che completa il testo architettonico si fonde con la capacità di 'saper porgere' gli oggetti, realizzando un percorso che intreccia ed esalta la singolarità di ogni opera con quella dell'edificio storico e della sua testimonianza di valore.

Si viene a realizzare uno spazio caratterizzato e sempre vario, capace di emozionare, coinvolgere e comunicare, nel quale la preesistenza è parte integrante del percorso della collezione e del suo significato.

PARTE SECONDA.

**Le tendenze progettuali
in atto**

Capitolo 4

Costruire nel costruito

▪ **4.1 Valorizzazione e tutela attiva del costruito. Una questione di equilibrio e misura**

In un mondo completamente costruito, l'orizzonte progettuale si sviluppa tra strategie di rigenerazione urbana e interventi puntuali nel tessuto consolidato.

Il dibattito architettonico contemporaneo, infatti, sottolinea l'urgenza di fermare il consumo del territorio, investendo nel rinnovamento delle nostre città.

Le politiche dell'Unione Europea per il periodo 2014 - 2020 individuano fra gli obiettivi strategici da perseguire quelli per la rigenerazione e lo sviluppo urbano sostenibile, che considerano il costruito come un 'capitale' da valorizzare. Al concetto di espansione architettonica si va sempre più sostituendo quello di valorizzazione del patrimonio, avente l'obiettivo della salvaguardia ambientale e della riduzione del consumo di suolo. Valorizzazione che si identifica con le misure volte a garantire la vitalità del patrimonio culturale che comporta la trasformazione del bene, il quale, senza compromettere le sue caratteristiche storiche e architettoniche, assuma un'utilità di tipo sociale.

L'importanza di assegnare una funzione al patrimonio nella vita collettiva, già stabilito nel 1972 dalla Convenzione sulla protezione sul piano mondiale del patrimonio culturale e naturale dell'UNESCO, trova nella Dichiarazione di Amsterdam del 1975 la sua sistematizzazione. Viene formulato, infatti, il concetto di 'conservazione integrata', ovvero una conservazione che non solo garantisce la tutela degli edifici di pregio architettonico e ambientale ma inserisce tale tutela nel tema del rimodellamento della città contemporanea in funzione del miglioramento della qualità della vita. Nella Dichiarazione di Amsterdam si legge che la conservazione del patrimonio architettonico deve essere "uno dei principali obiettivi della pianificazione urbana e dell'assetto territoriale", e definisce la conservazione integrata come "l'azione congiunta delle tecniche del restauro e della ricerca delle funzioni appropriate".

Nel quadro di una tutela definita 'attiva', la valorizzazione si propone come necessario correlato della conservazione, dove la prima è concepita come ricerca delle funzioni appropriate che determinano un coinvolgimento attivo dei soggetti

preposti alla tutela. Una valorizzazione di questo tipo deve quindi promuovere la conoscenza del bene oggetto di tutela, la proposta d'uso compatibile e un progetto di intervento sostenibile.

L'uso compatibile, tuttavia, deve essere subordinato alle caratteristiche del tessuto storico, come affermato per la prima volta dalla *Carta di Washington per la salvaguardia delle città storiche* (1987)¹ e, quindi, inteso come adattamento delle funzioni al tessuto costruttivo consolidato e non viceversa. La Carta, infatti, include tra i valori da tutelare "le vocazioni diverse della città acquisite nel corso della sua storia", superando un approccio concentrato esclusivamente sui bisogni dell'attività e preservando in questo modo le specificità delle città storiche per assicurare il rispetto dell'identità urbana anche nella continuità d'uso.

Aldo Rossi nel suo famoso scritto del 1983 afferma che "[...] col tempo la città cresce su se stessa; essa acquista coscienza e memoria di se stessa. Nella sua costruzione permangono i motivi originari ma nel tempo la città precisa e modifica i motivi del proprio sviluppo"².

Nella città che si costruisce nel tempo³, l'architettura l'identità della comunità che l'ha prodotta e nel suo nucleo antico e stratificato l'opportunità di essere nuovamente principio di sviluppo per la rigenerazione della città.

Tale processo è sempre stato ottimale, fino a quando il modello della 'città diffusa'⁴ non ha esasperato il rapporto critico tra città e intorno ambientale, producendo centri abitati cresciuti in modo incontrollato, con ingente consumo di suolo, periferie lontane dalle aree urbane consolidate, carenti di servizi e spazi pubblici e perdita di naturalità delle cinture periurbane.

¹ Prima della *Carta di Washington*, la questione della conservazione integrata era stata affrontata nel 1985 nella Convenzione di Granada e nella Carta per la conservazione degli oggetti d'arte e cultura ad essa coeva. La *convenzione di Granada per la salvaguardia del patrimonio architettonico europeo* (1985), ribadisce la necessità della conservazione integrata e incoraggia la conservazione e l'adattamento, quando esso di dimostra appropriato, degli antichi edifici a nuovi usi. Tuttavia la questione dell'uno viene ancora affrontata nell'ottica della funzione quale dato a priori a cui l'edificio deve adattarsi "tenendo conto dei bisogni della vita contemporanea". Un passo avanti viene compiuto con la *Carta della conservazione e del restauro degli oggetti d'arte e di cultura* (1985) che valuta la compatibilità della destinazione d'uso sia nel rispetto della tipologia che dell'equilibrio costruttivo dell'edificio, ponendo un'attenzione nuova alla materia che lo costituisce.

² A. Rossi, *L'architettura della città*, Milano, 1983, p. 11.

³ *ibidem*.

⁴ Cfr. R. Camagni, M.C. Gibelli, P. Rigamonti (a cura di), *I costi collettivi della città dispersa*, Alinea, Firenze, 2002; R. Ingersoll, *Sprawl town*, Meltemi, Roma, 2004.

In questo scenario si è sviluppata l'esigenza di una espansione moderata dello spazio urbano in favore del recupero della città esistente che determini delle azioni di 'riprogrammazione' del tessuto urbano. "Ri-concentrare la città e recuperare gli edifici; costruire nel costruito attraverso una metodologia che assume la città come principio, per indagarne i modi e le soluzioni utili al progetto di architettura; ritrovare nella progettazione urbana lo strumento di conoscenza e di proposta delle relazioni che possono intercorrere tra l'arte di costruire la città e l'arte di costruire la campagna: tutto questo se da un lato può essere minato dal potenziale rischio dell'inappropriata azione antropica sul nostro Patrimonio, dall'altro può agevolare quella continuità dell'abitare che nel passato ha garantito l'equilibrata trasformazione della città attraverso una innovazione continua e compatibile con la conservazione e il riuso del costruito"⁵.

Riprogrammare il tessuto urbano in favore di un modello di città compatta determina la promozione di una serie di interventi sull'esistente - inteso sia come edifici isolati sia come parti di città - che favoriscano il mantenimento 'sostenibile' dello stesso.

Il recupero, il riuso, la valorizzazione costituiscono, perciò, la sfida attuale per tutti i soggetti interessati nelle azioni sul patrimonio, nell'ottica di realizzare un "territorio a struttura forte"⁶.

Un territorio di questo tipo è caratterizzato dalla ricchezza di "reti per la mobilità, l'energia, la conoscenza, un territorio denso di servizi, [...] in grado di svilupparsi, accrescere gli scambi sociali e culturali, sviluppare nuove economie di scala"⁷; una 'struttura forte' nella città consolidata permette l'inserimento di "un'architettura leggera, rispettosa, che si appropri degli spazi del passato lavorando per addizioni minute e discrete"⁸, in grado di leggere e interpretare il contesto nel quale agisce. La tutela e il recupero del patrimonio devono comportare, quindi, una rivitalizzazione e

⁵ S. Bertocci, S. Van Riel (a cura di), *Reuso, 2° Convegno Internazionale sulla documentazione, conservazione e recupero del patrimonio architettonico e sulla tutela paesaggistica: La cultura del restauro e della valorizzazione. Temi e problemi per un percorso internazionale di conoscenza, Firenze, 6-8 novembre 2014*, Alinea Editrice, Firenze, 2014, p. 559.

⁶ E. Cangelli, *Declinare la Rigenerazione. Approcci culturali e strategie applicate per la rinascita delle città*, in "TECHNE Journal of Technology for Architecture and Environment" 5. 10 (2015), pp. 59-66.

⁷ *ivi*, p. 65.

⁸ *ibidem*.

una valorizzazione dei suoi beni, in funzione di una loro re-immissione nella realtà contemporanea tramite l'attribuzione di un'utilizzazione, che garantisca - come condizione necessaria - soluzioni integrate e sostenibili.

Il concetto di tutela attiva, sviluppato sul finire del secolo scorso e consolidatosi negli ultimi anni, riguarda la totalità del patrimonio culturale ritenuto inscindibile dal suo rapporto con il contesto urbano e ambientale. 'Tutela' e, quindi, conservazione della materia dei beni; 'attiva' perché elabora azioni che includono il patrimonio nei processi di sviluppo della società, sia in quanto "risorsa produttiva" sia come "componente qualitativa"⁹.

Questa idea di tutela comporta, quindi, delle azioni sul patrimonio e sul suo contesto che determinano cambiamenti, trasformazioni necessarie ma proporzionate, che sono frutto di processi durevoli, misurati e rispettosi dell'esistente. "Che la città, anche nella sua parte storica, si debba necessariamente rinnovare, non è una considerazione nuova, purché si tratti di una trasformazione continua, graduale, congruente, necessaria". Le trasformazioni devono essere, quindi, necessarie, limitate, congruenti e, inoltre "autenticamente nuove", espressione del linguaggio contemporaneo. "La coscienza di questo dato, l'idea di una tutela attiva che non riguardi solo il monumento ma si estenda anche ai tessuti, alle abitazioni fino a ieri considerate di scarsa importanza architettonica, ai percorsi e agli spazi pubblici, è un fenomeno assolutamente nuovo [...] E' questa la vera modernità che irrompe nelle città antiche"¹⁰.

Tuttavia, nei processi di cambiamento che interessano il tessuto storico, non bisogna dimenticare che ogni intervento deve scaturire da un'esigenza di utilità o necessità in favore della conservazione del patrimonio. A questo proposito, Donatella Fiorani¹¹ precisa che:

- 1) "l'architettura storica costituisce un fine, e non un mezzo della progettazione";
- 2) "l'oggetto del restauro è l'opera architettonica nella sua interezza", senza indebite parzializzazioni;

⁹ Il riferimento sono le elaborazioni teoriche di Giovanni Urbani, direttore dell'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro-ISCR tra il 1973 e il 1983, in particolare le sue *Proposte per la riforma della legge e degli organi di tutela*, che introduce un'idea di tutela caratterizzata da uno stampo di tipo organizzativo e tecnico-scientifico. Questa si basa su programmi integrati di intervento che immettono il patrimonio culturale nella società contemporanea.

¹⁰ G. Strappa, *Le quattro contraddizioni in architettura*, in "Italia Nostra", 416 (2006), pp. 26 - 27.

¹¹ D. Fiorani, *Essere e divenire in Architettura. Il governo di un possibile*, in *Il progetto di restauro*, Arkos, 2011, cit. in G. Carbonara, *Architettura d'oggi e restauro: un confronto antico-nuovo*, UTET scienze tecniche, 2011, pp. 86-87.

3) "il progetto di restauro" non può evitare "di assumere la dimensione temporale quale componente significativa delle proprie scelte", ragione per cui esso "inevitabilmente, si confronta con la storia, ad essa deve consegnare il proprio operato e la testimonianza dei propri criteri e in relazione ad essa assume una precisa responsabilità etica";

4) nel restauro sussiste la "necessità di effettuare una sintesi valida fra un'attività di natura 'analitica', dal forte contenuto filologico e scientifico, e un'operazione più apertamente propositiva, soggetta a valutazioni critiche diverse. Entrambe tali componenti, per risultare efficaci, devono essere pienamente assorbite all'interno dell'attività di progetto": da qui "la continua e muta 'alimentazione' fra indagine e progetto";

5) "il processo induttivo, sicuramente propedeutico alla fase preliminare del progetto, non può mai effettivamente considerarsi concluso e prosegue nelle elaborazioni definitiva ed esecutiva dell'opera, nel corso del cantiere e, a volte, anche con monitoraggi successivi all'intervento";

6) "la natura differenziata delle informazioni pone precisi problemi di gestione e confronto dei dati, da sottoporre essi stessi ad una speciale attività di progettazione per definire sistemi di archiviazione, tempi di raccolta, confronti e verifiche multidisciplinari... Ne consegue che il progetto di restauro si configura metodologicamente quale processo di natura eminentemente architettonica, fondato sulla gestione sistematica e coordinata di dati scientificamente e filologicamente verificabili e strutturato sul confronto costante fra spessore diacronico dell'esistente e attualità".

L'intervento di restauro, nella sua natura di sintesi tra indagine analitica e progetto, determina un confronto costante tra la ricchezza di tracce e di segni propri dell'esistente e le potenzialità dell'architettura moderna; il progetto prodotto deve avere come fine il rispetto dell'architettura storica - ben attento a non manipolarla come strumento al servizio esclusivo della creatività personale - e la cui qualità possa essere valutata alla luce della permanenza nel tempo.

Marco Dezzi Bardeschi, affrontando il tema della confluenza nel restauro della conservazione e del progetto del nuovo afferma che "il nuovo che di necessità si aggiunge deve avere carattere di piena autonomia e di chiara leggibilità nel contesto,

come prodotto figurativo e materiale innovativo"; quindi considera il restauro come "la sommatoria di due distinti ordini di operazioni: restauro = progetto di conservazione dell'esistente (come valore ereditato) + progetto del nuovo (come valore aggiunto)"¹².

Data per assodata questa convergenza, la sfida consiste oggi nello sviluppo della capacità di costruire spazi e sensibilità tra la memoria del passato e la cultura contemporanea. Tra le ragioni creative e quelle conservative, quindi, c'è una "terza via, quella di un'altra modernità, declinata in termini di "ascolto" e reale attenzione al passato"¹³.

Si tratta di realizzare, quindi, un dialogo tra la creatività della progettazione del nuovo e le esigenze della conservazione architettonica, consapevoli del fatto che il progetto di restauro è, come abbiamo visto, un "processo di natura eminentemente architettonica"¹⁴

La tendenza attuale è quella di produrre un nuovo *ordine di valori* architettonici, quella che Purini¹⁵ chiama "costruzione come continuazione" quando parla dell'inserimento di architettura contemporanea sulle preesistenze. "Non si costruisce su superfici astratte, prive di segni, su una *tabula rasa*. Comporre un edificio comporta sempre un dialogo serrato e prolungato [...] con una serie di preesistenze che entrano nella composizione determinandone in maniera sensibile gli esiti [...] Costruire nelle città è un *atto critico* che in qualche modo rifonda la realtà sulla quale si agisce nel momento stesso in cui questa viene modificata da un intervento architettonico [...] Il nuovo si contamina con l'esistente, e questo diventa diverso a contatto con il nuovo"¹⁶.

Costruire nelle città è, quindi, un *atto critico*, un progetto che si pone come "il *prolungamento* di un progetto già fatto, così come è l'inizio di un progetto futuro [...].

¹² M. Dezzi Bardeschi, *Il restauro: una nuova definizione per un'antica (ambigua) disciplina*, in "Aváγγη", n.s., 41 (2004), pp. 4 -5.

¹³ S. Benedetti, *Un'altra modernità*, prefazione a M. Pisani, *Architetture di Marcello Piacentini. Le opere maestre*, Clear, Roma 2004, pp. 7-17, cit. in G. Carbonara, *Trattato di restauro architettonico: primo aggiornamento: grandi temi di restauro*, Utet 2007, p. 28.

¹⁴ D. Fiorani, *op. cit.*

¹⁵ F. Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 51-53.

¹⁶ *ivi*, p. 51.

Continuare un manufatto implica comunque dare forma a un *arresto del tempo*, un'interruzione che si è trasformata in valore"¹⁷.

Questo processo si compone di tre fasi: "La prima consiste nel riconoscere l'esistente; la seconda nell'appropriarsi di esso tramite un processo empatico; la terza si esprime nella produzione di differenze, ovvero nel conferire all'esistente riconosciuto e fatto proprio il segno di una nuova identità"¹⁸. Sempre Purini riprende il tema dell'intervento sull'esistente in quanto stratificazione di nuovi segni, affermando che "qualsiasi progetto è in realtà già iniziato, conseguendo la natura di commento, di saggio interpretativo, prima ancora di presentarsi alla coscienza come un'espressione del nuovo declinando le fasi della propria fenomenologia"¹⁹.

La natura 'critica e creativa' del restauro, figlia delle elaborazioni di Bonelli, Pane, Pica, Ragghianti e Philippot, resta ancora oggi la base di riferimento nel concepire un progetto che si rapporti all'esistente con risultati concettuali e qualitativi alti.

La mediazione tra conservazione e innovazione, tra il 'conservare - rivelare' delineato dalla Carta di Venezia del 1964 o il 'mantenere in efficienza - facilitare la lettura' della Carta del Restauro del 1972, determina la compresenza nel progetto di restauro dell'istanza conservativa - operazione preliminare e caratterizzante un intervento di restauro che si possa definire tale - e di quella rivelativa che, attraverso una soluzione figurativa 'onesta' nelle forme moderne, assuma anche un compito comunicativo, di commento al testo antico.

Tale linea critico-creativa è stata delineata, in tempi più recenti, secondo una direttrice 'critico-conservativa' in quanto "parte dal presupposto che il monumento chieda, in primo luogo, d'essere perpetuato e trasmesso al futuro nelle migliori condizioni possibili; inoltre poiché tiene conto del fatto che l'attuale coscienza storica impone di conservare molte più 'cose' che in passato"²⁰.

I criteri-guida del progetto, come la distinguibilità, la reversibilità, il minimo intervento, il rispetto dell'autenticità non devono essere visti come un limite alla

¹⁷ *ivi*, p. 52.

¹⁸ *ivi*, p. 53.

¹⁹ F. Purini, *Permanenze e mutamenti nell'architettura italiana*, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Facoltà di Architettura "Valle Giulia, Palombi, Roma 2004, p. 22.

²⁰ Cfr. G. Carbonara, *Architettura d'oggi e restauro*, *op. cit.*, p. 102.

creatività ma come un ulteriore stimolo dato dalla preesistenza per un progetto critico e misurato.

Non esistono scelte architettoniche prefissate, dogmatiche e oggettive. "Il restauro è questione di equilibrio e misura: è più ascolto che discorso o proposizione"²¹.

²¹ *ivi*, p. 100.

▪ **4.2 La funzione culturale come matrice per la nuova destinazione museale**

Nella società contemporanea sembra ormai acquisita la stretta correlazione tra gli ambiti di tutela e le azioni di valorizzazione, reciprocamente legate nelle operazioni sul patrimonio culturale.

E' significativo evidenziare come l'art. 6 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (D.L. 22 gennaio 2004, n. 42) afferma che "la valorizzazione consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurarne le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica", includendo anche la promozione degli interventi destinati alla conservazione del patrimonio culturale, ed è "attuata in forme compatibili con la tutela e tali da non pregiudicarne le esigenze".

Nel circuito attuale di tutela e valorizzazione del patrimonio, la fruizione di massa dei beni storico-artistici e la valenza 'comunicativa' della cultura pone l'antico in un circuito di rinnovamento e consumo. In queste dinamiche di cambiamento è importante trovare una misura, un equilibrio, per evitare il passaggio dalla pratica dell'uso - compatibile e rispettoso - del patrimonio al suo sfruttamento incontrollato.

Come scrive Carbonara, "l'antico, strumento validissimo per tentare il superamento del nichilismo, della decostruzione, della perdita di una gerarchia di valori, della riduzione di tutto a spettacolo e mera comunicazione, al fine di ricostruire un più solido orizzonte, anche di memoria, può quindi giocare un ruolo importante né va perduto o sacrificato sull'altare di una generalizzata presentificazione"²².

La valorizzazione costituisce uno degli elementi più problematici nell'attuale dibattito intorno al patrimonio culturale poiché coinvolge spesso interessi privati e privatistici, un possibile uso sbagliato del bene e un non sempre condivisibile beneficio materiale²³.

Ma la valorizzazione comporta anche benefici immateriali, che riguardano la promozione della conoscenza e della comprensione del patrimonio, la protezione

²² G. Carbonara, *Trattato di restauro architettonico*, op. cit., p. 34.

²³ Cfr. T. Montanari, *Le pietre e il popolo*, Roma, 2013

dell'ambiente, la riscoperta di caratteri peculiari dell'intorno urbano, l'attenzione e la salvaguardia della bellezza nel senso più ampio del termine riferito all'eredità storica e culturale.

Daniele Jalla²⁴ sottolinea come la valorizzazione possa essere sostenibile e/o compatibile, chiarendo la diversità dei due aggettivi, spesso ritenuti intercambiabili. La sostenibilità viene valutata prevalentemente in termini economici ovvero considerando il rapporto di beneficio tra investimento e reddito; la compatibilità è interpretata in termini di ecologia ambientale, quindi in rapporto all'impatto ambientale degli interventi.

Tuttavia, se la compatibilità mette al primo posto la qualità materiale del bene, le sue caratteristiche fisiche, tipologiche e formali, può assumere un altro valore: in questo caso la compatibilità interviene in maniera decisiva nella scelta delle prospettive di utilizzo adatte a garantire la vitalità del bene. In questa prospettiva la valorizzazione compatibile si traduce in un programma di tutela attiva, che non agisce attraverso divieti e vincoli ma suggerisce i modi per conservare e anche per utilizzare il bene assicurando la protezione e l'integrità ma soprattutto l'effettiva vitalità.

Appare acquisito ormai nella concezione comune come il patrimonio culturale da conservare e tutelare sia un sistema di manufatti eterogenei e collegati fra loro che nel loro insieme formano il contesto urbano e ambientale di vita; questo sistema di beni è tanto più prezioso quanto più è vivificato da un rapporto quotidiano con le persone e le collettività d'oggi.

Il patrimonio dei beni architettonici e ambientali è considerato, quindi, come "l'elemento da cui comincia e continua il processo di sviluppo"²⁵; da qui deriva il concetto di tutela attiva in cui scenario fisico e abitanti sono legati in modo inseparabile fra loro.

Nella 'Carta di Siena su Musei e paesaggi culturali'²⁶, frutto di un dibattito nazionale e internazionale sulla materia culturale, si introduce il concetto di 'sostenibilità

²⁴ D. Jalla (a cura di), *Una modesta proposta*, in *Le radici del futuro. Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale*, CLUEB, Bologna, 2005, p. IX.

²⁵ *ibidem*.

²⁶ La *Carta di Siena su Musei e paesaggi culturali* è stata approvata il 7 luglio 2014 in occasione della Conferenza internazionale promossa in preparazione della 24° Conferenza generale di ICOM Milano 2016. La versione definitiva della Carta - denominata *Carta di Siena 2.0* - è stata redatta a Cagliari durante la XI Conferenza nazionale dei musei del 20 ottobre 2016.

culturale' perseguita quando le azioni e le strategie adottate nella gestione del patrimonio soddisfano i bisogni del presente senza compromettere la fruizione dei beni culturali e naturali per le generazioni future.

La sostenibilità culturale, quindi, è propria di quei progetti che 'riconnettono' le diverse generazioni presenti su un territorio e garantiscono la futura fruizione dei beni, trasmettendoli nelle migliori condizioni possibili; è dunque costruzione partecipata di una visione etica dello stare assieme su un territorio e di percepirlo tra passato e futuro.

Sostenibilità culturale e sostenibilità economica non sono incompatibili e il **museo** può assumere un ruolo di mediazione nella prospettiva dello sviluppo locale. La *Raccomandazione sulla protezione e promozione dei musei e delle collezioni, della loro diversità e del loro ruolo nella società*, approvata dalla Conferenza generale dell'UNESCO il 17 novembre 2015, sottolinea il ruolo del museo in tali processi e afferma che esso, in quanto strumento di salvaguardia del patrimonio culturale materiale e immateriale, mobile e immobile, svolge nella società contemporanea un ruolo fondamentale nella promozione dello sviluppo sostenibile e del dialogo interculturale; inoltre offre opportunità per la ricerca e per l'educazione, è un importante stimolo per la creatività e contribuisce allo sviluppo sociale e umano nel mondo.

E' in questo scenario che si sedimenta la convinzione di come la funzione culturale dell'istituzione museale possa essere promotrice di processi di riuso e di rivitalizzazione del patrimonio costruito e del suo intorno ambientale.

Se si assegna ai musei il ruolo di "*presidi territoriali di tutela attiva e di centri di responsabilità patrimoniale*"²⁷, nel quadro di accordi e intese su scala territoriale diversa, è possibile integrare tutela, valorizzazione e gestione dei beni culturali e paesaggistici, facendo perno sulla ramificata rete dei musei, ma anche degli archivi, delle biblioteche, degli istituti culturali, degli ecomusei, degli osservatori del paesaggio, di tutti i soggetti attivi nel governo del territorio, strutture e infrastrutture industriali di valore storico, architettonico e tecnologico attive, dismesse e

²⁷ *Carta di Siena, 2014*

riconvertite. I musei concepiti in questo senso possono costituire un punto di forza di un nuovo e diverso modello di gestione del patrimonio culturale.

"Molti musei sono già impegnati in quest'opera: hanno cura del patrimonio presente fuori dalle loro mura, sviluppano attività, gestiscono palazzi e chiese, siti e monumenti, partecipano al monitoraggio delle loro condizioni, ne seguono i restauri, organizzano visite e percorsi, ne promuovono la conoscenza e la comunicazione, curano l'educazione al patrimonio culturale e ambientale del loro territorio"²⁸.

Inoltre, le conoscenze e le competenze presenti negli organismi museali possono fornire un supporto tecnico per ogni azione di governo del territorio, in quanto contribuiscono con consapevolezza alle attività di trasformazione e salvaguardia dei fattori identitari del paesaggio.

Tutto ciò nel quadro di sistemi integrati di intervento che prevedano la "partecipazione attiva dei cittadini nella gestione di un patrimonio troppo vasto perché essa possa essere assunta dai soli enti pubblici".

La nuova museografia, quindi - sia come tendenza, che come obiettivo e possibilità - può espandere la conoscenza oltre il dato museale e rivolgersi anche a quella dell'edificio, del territorio e delle attività ad esso collegate.

I museologi americani riassumono questa nuova tendenza con il principio della necessità di superare l'interpretazione classica del museo basata sull'ordinamento degli oggetti esposti ad una realtà contemporanea basata sull'interpretazione delle opere nel loro contesto culturale e sociale. Da questo principio deriva così lo spostamento dell'attenzione dagli oggetti all'ambiente nel quale quegli stessi si sono formati. Il museo amplia il suo lato **comunicativo** e antropologico e diventa documentazione, interpretazione ed esibizione delle realtà territoriali, realizzando un ponte tra la storia e la comunità di oggi²⁹.

²⁸ *ibidem*.

²⁹ Per un approfondimento sulle attuali tendenze museografiche si veda M.C. Ruggieri Tricoli, *Luoghi, storie, musei. I musei del luogo dalla storia all'attualità*, in M.C. Ruggieri Tricoli, S. Rugino, *Luoghi, storie, musei. Percorsi e prospettive dei musei del luogo nell'epoca della globalizzazione*, Oalermo, D. Flaccovio, 2005, pp. 11-64 e Ead., *Luoghi, oggetti, racconti: la prospettiva territoriale dei musei fra ecologia ed archeologia*, "Il Verri", v. 27, 2005, pp. 103-118.

Il museo espone e comunica il significato non solo degli oggetti ma anche del loro contesto, in una prospettiva olistica che necessita dell'integrazione - si studiano oggetti di diverso tipo - e della multidisciplinarietà - oggetti studiati da punti di vista molteplici che li connettono ad altri oggetti e al territorio.

Il contesto che si vuole ri-creare e comunicare è fatto anche dall'edificio stesso del museo e dall'allestimento, insieme a quanto sia di volta in volta necessario per restituire un clima, un territorio, il popolo che ne faceva parte, gli usi e i costumi.

Il principio che vale, sia per quanto riguarda la percezione del contesto sia quella degli oggetti esposti, è sempre quello di rispettare un significato d'origine e di procedere nel senso della sua reintegrazione.

L'intento del progetto di valorizzazione è quello di creare uno spazio evocativo, ricco di valenze comunicative che vanno al di là della didattica museale per realizzare quello che si definisce '**museo narrativo**', "una delle nuove linee di lavoro in un'istituzione che sempre più si relaziona a e racconta storie di genti, popoli e luoghi, cioè una complessità di letture plurime e stratificate di vicende che richiedono la messa in opera di tecniche e anche tecnologie avanzate di comunicazione ai visitatori"³⁰.

Nel Museo del Forte di Bard, in Valle d'Aosta, (che analizzeremo con attenzione più avanti) il programma museografico ideato da Daniele Jalla è incentrato su due linee tematiche: il Forte stesso con la sua storia, nel contesto del sistema delle frontiere e delle fortificazioni delle Alpi occidentali, e dall'altro lato i diversi aspetti culturali, etnografici, naturalistici e scientifici del territorio alpino umanizzato e naturale. Nelle linee guida per la progettazione del programma museografico del Forte Jalla definisce quest'ultimo, appunto, un "centro di interpretazione", oltre che di esposizione, e usa i termini "viaggio", "esperienza", "evento coinvolgente", "narrazione" e "messaggio": una terminologia che esprime la valenza comunicativa ed emozionale della museografia del nostro tempo³¹.

³⁰ L.B. Peressut, *Allestire e riallestire. Problematiche della museografia italiana contemporanea*, in *2° Convegno Nazionale di Architettura degli Interni e Allestimento, "Gli interni nel progetto sull'esistente. Tradizione e ricerca"*, Il Poligrafo, 2007, p. 120.

³¹ D. Jalla, A. Monferrand, *Linee guida per la progettazione preliminare e definitiva del programma museografico del forte di Bard, Saint-Christophe (Aosta), Finbard*, novembre 2003. Daniele Jalla è presidente dell'ICOM Italia e dirigente del settore musei del comune di Torino.

Le potenzialità delle nuove tecnologie permettono anche la creazione di reti tra musei o di cataloghi online che permettono agli utenti di avere un rapporto più articolato con le collezioni e approfondirne i contenuti. Si sviluppa un accesso più semplice e molteplice ai saperi, decodificati in base al substrato culturale dei diversi utenti che ne fruiscono, permettendo anche la realizzazione di percorsi personalizzati di apprendimento.

Le tecnologie digitali, oltre a realizzare una più facile accessibilità alle immagini e alle informazioni, consentono anche di restituire un contesto alle opere, riunificando frammenti geograficamente separati (un esempio è l'esposizione virtuale del 2003 dei marmi del Partenone e la modellazione 3D degli Dei dell'Olimpo nel fregio, organizzate dal British Museum) o connettendo oggetti inamovibili dai siti in cui si trovano.

Ma anche progetti di riunificazione virtuale di collezioni disperse o di riconessioni conoscitive tra tipologie di oggetti inamovibili dai siti in cui si trovano.

Ciò significa che ci troviamo in una condizione in cui il fascino, la retorica e l'aura dell'originalità e/o dell'unicità dell'opera in esposizione - carattere tradizionale dell'esperienza museale - non solo hanno risentito e risentono dei processi di riproduzione d'immagine a scala globale, ma anche che, nello specifico del luogo in cui l'oggetto è esposto, esso è sempre più subordinato all'esperienza della visita, alla sua spettacolarità, e anche alla sua ricchezza di livelli di comunicazione che si instaurano attraverso l'allestimento.

Questo significa che l'oggetto della collezione "è immerso in un quadro di informazioni, immagini, ambientazioni - reali o virtuali - che lo contestualizzano e lo risignificano in quanto tale e lo rendono partecipe di una rappresentazione più corale della conoscenza e dell'esperienza di visita"³².

Le nuove strategie e tecniche di comunicazione, che realizzano una sintesi delle esperienze provenienti da campi disciplinari sempre diversi, trasformano dunque l'allestimento del museo in *narrazione* che regala un contesto e un significato sempre più ampio alle opere in mostra.

³² L. Basso Peressut, *Allestimenti e musei nell'età della comunicazione globale*, in L. Basso Peressut, G. Bosoni, P. Salvadeo, *Mettere in scena. Mettere in mostra*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa, 2015, p. 103.

▪ **4.3 La sperimentazione del progetto contemporaneo**

Opera d'arte esso stesso, il museo contemporaneo nasce da una contaminazione dei linguaggi dell'arte e dell'architettura, perseguendo un'autonomia delle forme rispetto al contenuto.

Il museo è divenuto l'edificio protagonista della città contemporanea, complice una "laicizzazione dell'istituzione museale"³³, sempre più aperto alle dinamiche urbane ma anche alle logiche del mercato globale e dell'industria culturale.

Le sue trasformazioni hanno fatto sì che il museo abbandonasse il ruolo tradizionale di enclave murata, uno spazio emblematico investito da una sacralità che imponeva di separare l'opera d'arte dagli influssi del mondo esterno.

Ora il museo, invece, come spazio della contaminazione, è diventato il luogo di sperimentazione di linguaggi, la tipologia architettonica che più di tutte riesce a sintetizzare lo stato dell'architettura contemporanea, un laboratorio di comunicazione delle mutazioni culturali maggiori.

L'architettura dei musei, quindi, diventa protagonista dell'ambiente urbano con il suo involucro, studiato per rendere la sua immagine un'icona immediatamente riconoscibile e adatta ad essere diffusa come immagine. Tale linguaggio compositivo è rivolto ad avvicinare al mondo dell'arte un numero sempre più vasto di visitatori per renderla così maggiormente accessibile ad un pubblico più numeroso ed eterogeneo rispetto a quello elitario e specialistico del passato.

Questa nuova condizione delle architetture museali è stata definita da Giancarlo De Carlo con un'espressione molto eloquente, quella di "Musei dell'Iperconsumo"; tali musei si caratterizzano per la capacità di richiamare i visitatori grazie a forme architettoniche seducenti e spettacolari e a nuove attività collaterali inserite al loro interno - anche non strettamente legate a quelle espositive - che li pongono come luoghi dedicati non solo alla cultura ma anche al divertimento e al consumo.

"Queste architetture scommettono sul fascino e l'incanto destinati sul grande pubblico dal proprio involucro, piuttosto che da quello evocato dalle opere. E imponendosi

³³ Cfr. S. Suma, *Musei: architetture. Architetture 2000-2007*. Motta architettura, 2007.

nello scenario urbano con un'immagine forte e perentoria, i musei dell'iperconsumo instaurano con l'arte un rapporto competitivo, facendosi essi stessi opera d'arte"³⁴.

L'era dell'Ipermuseismo si apre con l'inaugurazione del Centre Pompidou nel 1977; progettato da Renzo Piano e Richard Rogers, questa sofisticata architettura avveniristica sembra aver tratto ispirazione dal mondo produttivo, con la sua ragnatela di tubi colorati di acciaio che avvolge il contenitore di vetro, manifesto del linguaggio high-tech dell'estetica radicale. Questa architettura, che si fa spazio nel tessuto urbano compatto e omogeneo del centro di Parigi, libera la forma del museo dallo schema del palazzo-basilica e sperimenta per la prima volta una struttura concepita come un guscio flessibile, adattabile, dotato di vaste superfici libere e aperte.



Fig. 1. Parigi, Centre Pompidou (tratta da <https://www.centrepompidou.fr/>)

Il secondo termine di paragone della prima fase dei supermusei è il Guggenheim Museum di Frank O. Gehry, inaugurato a Bilbao nel 1997, che costituisce anch'esso una pietra miliare nella ricerca della nuova monumentalità nell'architettura. Questo museo, conosciuto per la sua esuberanza formale, è una grande scultura urbana che ha raccolto un ampio consenso popolare e che ha riqualificato la zona industriale di Bilbao. Il museo, un enorme e smisurato oggetto architettonico che si avvolge in

³⁴ S. Suma, *Nuovi musei*, in F. Purini, P. Ciorra, S. Suma, *Nuovi musei: i luoghi dell'arte nell'era dell'iperconsumo*, Libria, 2008, p. 59.

maniera scultorea attorno al ponte sul fiume Nerviòn, contravviene ai codici linguistici dell'architettura per produrre qualcosa di sorprendente e di imprevisto.

L'esuberanza formale esterna corrisponde, però, ad un'organizzazione interna razionale e pragmatica; un'interconnessione di sale e di gallerie intorno a un *foyer* a tutta altezza che si configura come il centro della composizione. Al piano terra si trova la galleria per le mostre temporanee, mentre al primo piano ci sono le sale per l'esposizione permanente. Gehry progetta un ampio spettro di sale espositive di dimensione e altezze diverse all'interno dell'organismo architettonico e le proporziona in base alle esigenze dei nuovi formati delle opere d'arte moderna e contemporanea, che spaziano da tele di grande dimensione a schermi multimediali per le opere di videoarte o installazioni.

Nell'evoluzione degli spazi del museo, nel passaggio graduale dal modello classico delle sale illuminate di giorno dalla luce naturale al museo dotato di luce artificiale con sale buie dedicate alla videoarte e alle installazioni moderne si colloca il Kiasma Museum (1993-98) - il Museo di Arte Contemporanea - di Helsinki.

"L'opera di Steven Holl è pensata per i sensi e l'esperienza: la luce naturale bagna i muri di colori e definisce le consistenze, con particolare enfasi sull'ornamentazione, i particolari e i simboli"³⁵. Il punto di partenza del progetto è la forma curva che si integra nel contesto urbano e paesaggistico della città, con uno spazio interno fluido, flessibile, senza limiti; un luogo vivo di incontro nel campo dell'arte moderna.

Con la Fondazione Cartier per l'Arte Contemporanea di Parigi (1991-94), la forma del museo si dissolve nel contesto urbano: Jean Nouvel mirava a realizzare un futuro museo leggero e trasparente, dalle forme sospese, con una struttura leggera in acciaio che si smaterializza tra i giganteschi alberi dello spazio verde in cui è immerso. Le facciate sono trasformate in grandi schermi di vetro e il piano terra libero a tripla altezza crea una diafana sala mostre. La forma vuole dissiparsi nel contesto.

L'evoluzione dell'involucro museale giunge ad una sua smaterializzazione con il Museo d'Arte Contemporanea di Kanazawa (1999-2004) in Giappone, che non propone una forma definita ma una modulazione di spazi: volumi di varie altezze che si allontanano dalla pianta libera moderna e adottano la soluzione di identificare ogni spazio con la sua struttura. Una collezione di prismi, cilindri, corti e volumi

³⁵ J. M. Montaner, *Musei del XXI secolo*, in "Lotus", Milano, 134 (2008), p. 121.

emergenti che si stagliano in un grande edificio a pianta circolare. Gli architetti - lo studio giapponese SANAA architects - elaborano una forma che può essere adattata e trasformata con facilità e modularità.

Questi sono solo alcuni degli esempi della varietà tipologica del museo contemporaneo: una pluralità di linguaggi e di scelte architettoniche che hanno come base comune l'enfaticizzazione della forma esteriore che, come un'opera d'arte, si inserisce nel tessuto urbano e ne rivendica una centralità assoluta. "Dispositivi emittenti di immagini persuasive e accattivanti, i nuovi musei irrompono infatti nello scenario metropolitano come architetture eccezionali che esprimono, come avrebbe detto Friedrich Nietzsche, una oratoria della potenza per mezzo delle proprie forme"³⁶.

Sono degli edifici dall'immagine connotata, "che strategicamente si prestano ad essere veicolata, diffusa e riconosciuta con grande velocità"³⁷.

L'edificio museale, infatti, è oggi "destinato dalla società alla ricerca di un dialogo intimo e individuale con ogni singolo osservatore, presente o magari 'collegato' da lontano, esattamente come avviene per un'opera o un evento artistico. Questo influisce moltissimo sull'evoluzione e sulla sopravvivenza stessa del concetto di linguaggio architettonico e richiede all'edificio una potenza comunicativa immediata non rintracciabile nei codici tradizionali della 'scrittura' architettonica, costretta a selezionare troppo i suoi interlocutori"³⁸.

La democratizzazione dell'accesso alla cultura ha comportato l'introduzione nell'architettura - in particolar modo in quella del museo - di 'modalità comunicative': l'edificio museale diventa veicolo di segni e di messaggi ed ha il compito di attrarre il maggior numero di visitatori possibili e introdurli nel mondo dell'arte, predisponendo un sistema di trasmissione del suo significato culturale che sia potenzialmente accessibile a tutti.

³⁶ S. Suma, *Nuovi musei tra iperconsumo e ipertrofia*, in F. Purini, P. Ciorra, S. Suma, *op. cit.*, p. 94.

³⁷ *ibidem*.

³⁸ P. Ciorra, *La sindrome della sindrome Bilbao*, in F. Purini, P. Ciorra, S. Suma, *op. cit.*, p. 74.



Fig. 2. Bilbao, Guggenheim Museum



Fig. 3. Helsinki, Kiasma Museum



Fig. 4. Parigi, Fondazione Cartier



Fig. 5. Kanazawa, Museum of Contemporary Art

(Fig. 2 tratta da: J. M. Montaner, *Musei del XXI secolo*, in "Lotus", Milano, 134 (2008), p. 121.

Fig 3 tratta da: ivi, p. 123. Fig. 4 tratta da: ivi, p. 124. Fig. 5 tratta da: ivi, p. 128)

Capitolo 5

La forma del museo.

La spazialità

L'estrema diversificazione delle scelte architettoniche nei musei di nuova costruzione porta spesso ad un'autonomia delle forme rispetto al contenuto. Viene esibita una divergenza tra il cosiddetto 'contenitore' flessibile e adattabile all'infinito, e le collezioni in esso ospitate.

Cosa succede però se lo spazio è già dato, come appunto nel caso di un'operazione di conversione museale?

Se riflettiamo sulle analogie e le differenze tra la spazialità del museo ex novo e quella di un museo in una preesistenza, a ben vedere anche l'edificio museale in sede storica ha una simile presenza iconica, dove quest'ultima non corrisponde alla spettacolarità della forma ma alla permanenza dell'aspetto esterno nella memoria del luogo.

Parte ben definita e sedimentata di un ambiente urbano, tale edificio comporta dei vincoli dovuti alla sua storicità ma anche - e soprattutto - delle potenzialità.

Il compito dell'architetto non è solo quello di predisporre lo spazio narrativo del museo al servizio delle collezioni, ma anche quello di far emergere un'altra narrazione, quella dell'edificio e della sua storia. Entrambi i termini vanno di pari passo e necessitano di una duplice valorizzazione.

Attraverso l'analisi che segue, l'intento sarà quello di valutare le principali tendenze progettuali nel riuso di complessi storici focalizzandosi, quindi, sul tema dell'assetto spaziale interno; leggendo i caratteri e i modi dell'accostamento e dell'inserimento del nuovo nell'antico si valuterà come viene declinata l'esaltazione della storia dell'edificio e la costruzione del suo volume interno che entra a far parte della narrazione del museo.

▪ **5.1 Lo spazio della storia. Svelare le tracce e sottrarre i segni impropri**

I progetti di restauro e riconversione di una fabbrica storica evidenziano sempre come condizione di partenza una dimensione ermeneutica dell'intervento, che ossia ha come fine quello di interpretare e svelare la storia e il significato della fabbrica antica.

Si tratta di comprendere il palinsesto delle vicende storiche, ricostruire il mosaico degli avvenimenti che costituiscono la narrazione della fabbrica, svelare le tracce dell'antichità, interpretare il passato e nel contempo progettarne il riuso della memoria.

Partendo dal processo di conoscenza della fabbrica storica, il progetto si pone come obiettivo quello di portare alla luce la complessità delle tracce che si sono stratificate nel tempo, renderle leggibili, individuando ed enfatizzando il processo lento e frammentario di aggregazioni e mutamenti.

Il primo presupposto del progetto è la conservazione del monumento, poiché quest'ultimo chiede "in primo luogo, d'essere perpetuato e trasmesso al futuro nelle migliori condizioni possibili; inoltre poiché tiene conto del fatto che l'attuale coscienza storica impone di conservare molte più 'cose' che in passato"¹. Infatti il moderno concetto di 'storicità' è molto ampio e ha sviluppato un'accezione di testimonianza materiale e documentaria notevolmente estesa; alla fase conservativa segue quella 'rivelativa', quella facilitazione di lettura² che si caratterizza per un aspetto didattico e di commento al testo antico.

Viene restituita l'originaria continuità degli spazi, eliminando i segni impropri attraverso una vera e propria operazione di sottrazione; corpi edilizi aggiunti impropriamente, partizioni temporanee, soffitti ribassati, solai inseriti nei vani storici per aumentarne la superficie utile senza alcun rispetto per le murature originarie, tamponature di aperture interne ed esterne vengono rimossi dove possibile per consentire ai vigorosi spazi di ritrovare il loro originario respiro.

Il progetto vuole conservare la patina dell'edificio, rendere leggibili le trasformazioni del complesso e riportare alla luce l'affascinante spazialità originaria; tali concetti chiave li ritroviamo nel progetto di restauro e conversione del Palazzo della Ragione a Verona (2004-07) come Centro espositivo polivalente. Il progetto, ad opera di Tobia Scarpa (in collaborazione con Afra Bianchin Scarpa), opera su un manufatto

¹ G. Carbonara, *Architettura d'oggi e restauro*, op. cit., p. 102.

² Il concetto di 'facilitazione di lettura' dell'intervento di restauro è stata codificata prima dalla Carta di Venezia nel 1964 e poi dalla Carta Italiana del Restauro del 1972.

ricco di memorie sovrapposte, che ha subito pesanti rimaneggiamenti nel corso della sua storia³.

L'edificio viene liberato dalle superfetazioni che si erano accumulate nel corso del tempo, viene scavato al suo interno - l'acronimo "scaverò" (scaligeri-verona) appare come sigla misteriosa ai lati degli schizzi di progetto di Scarpa - per riscoprire la vastità dei vani originari e la spazialità liberata del manufatto antico.

"Nell'intervenire in un complesso assai stratificato ma molto compromesso, una volta liberati da tutto ciò che era spurio - i frazionamenti, le suddivisioni in stanzette ecc. - abbiamo fatto in modo di dare unità all'edificio, ritrovando quel rapporto tra la scala umana e la dimensione del volume architettonico che in tutta evidenza questi grandi spazi avevano quando dovevano rappresentare il potere dell'epoca. Oggi, di quel potere rimane solo l'astrazione, resa attraverso la dimensione ritrovata"⁴.

L'intento del progetto è chiaro: riportare alla luce la spazialità primaria e ridare continuità alla successione degli spazi. Inoltre, grazie alla grande e ritrovata proporzione degli ambienti originari si ristabilisce quel rapporto tra scala umana e scala architettonica che, dapprima espressione del potere civico, viene ora destinata all'esaltazione del potere artistico.

Ma gli interventi di demolizione critica, di scavo, all'interno dell'edificio non hanno determinato la cancellazione delle memorie sedimentate e neanche il cedimento verso il paradigma della 'scatola bianca', dello spazio neutrale e minimalista che l'architettura contemporanea ha spesso individuato come ambiente ideale per l'esposizione delle opere d'arte. Infatti Scarpa, perseguendo la ricerca di restituire la vastità dei grandi spazi ritrovati, esprime questa volontà anche grazie al trattamento di finitura delle pareti.

Le superfici interne del Palazzo della Ragione erano state private completamente delle loro decorazioni originarie a causa dei numerosi rimaneggiamenti e infatti, al di

³ "non ultimo il restauro-ripristino ottocentesco di Camillo Boito, che ne ha reinventato la *facies* medievaleggiante [...]"; fonte: A. Vignolo, *La ragione ritrovata*, "Architetti Verona", n.76 (2006), p. 37.

⁴ Dalle parole del progettista, in un'intervista tratta da F. Bricolo, A. Vignolo, A. Zanardi (a cura di), *La responsabilità della bellezza. Dialogo con Tobia Scarpa*, "Architetti Verona" 76 (2006), p. 14.

sotto delle recenti stratificazioni di intonaci non era rimasto nulla⁵. Scarpa decide, quindi, di spogliare le superfici e di demolire tutti gli strati di intonaco aggiunti in epoca recente per mettere a nudo la fisicità delle murature esistenti e svelare il loro racconto; e sceglie di omogeneizzare la superficie attraverso una velatura di calce bianca, un sudario - così lo definisce lo stesso progettista - che evita un eccessivo contrasto tra la superficie forte delle murature e le opere esposte. Una scialbatura estremamente sensibile alla luce che vi si riflette e che dona un delicato equilibrio alle superfici⁶.

Equilibrio cromatico, dunque, tramite una stratificazione di piani - tra edificio in quanto parete di fondo, pannelli espositivi, opere - perseguito anche nel trattamento delle superfici orizzontali, con un pavimento in lastre di bardiglio dal colore grigio (solo il ristorante e gli ambienti di servizio presentano la tradizionale scacchiera veronese bianca e rosata) e i controsoffitti molto neutri.

Uno spazio, quindi, dotato di memoria, di molteplici memorie stratificatesi, tutte esibite nella loro autonomia e bellezza.

Un altro esempio di come il riuso museale della spazialità di un edificio storico parta dalla scoperta e dalla messa in luce della narrazione della storia della fabbrica può essere individuato nel progetto ad opera di Guido Canali nel complesso dell'ex Ospedale di Santa Maria della Scala a Siena (1998-2011). L'intervento finalizzato alla realizzazione del Museo Archeologico nei locali del complesso nasce dall'individuazione delle fasi che lentamente si sono sovrapposte nel comporre l'edificio e dalla loro successiva enfaticizzazione, mostrando questo articolato brano di

⁵ Le parole del progettista sono molto eloquenti: "All'inizio del progetto, pensavamo di poter rinvenire degli elementi significativi del passato al di sotto dei vari strati di intonaci. E invece, al di là di un frammento di angioletto medievale, in tutto l'edificio non è rimasto nulla!", *ibidem*.

⁶ Scarpa afferma che "Nel palazzo della Ragione la facciata su Piazza dei Signori è stata ripulita e restaurata facendo emergere tutte le decorazioni antiche mentre all'interno non è rimasto quasi nulla di originale a partire dalle stesse murature. Cosa può fare allora il povero architetto? Mettere forse un intonaco su un muro che è stato privato con violenza delle sue mille significative memorie? Allora abbiamo steso questa finitura a calce, una tecnica che si usa da sempre anche nelle costruzioni rurali per chiudere i buchi delle murature, per risanare dagli insetti ecc., applicando strati su strati successivi. Ne è risultato una specie di "sudario", una patina che lascia trasparire un dialogo con l'involucro, e che dando luce a questi spazi li ha resi emozionanti", *ibidem*.

città che dalla sua fondazione - nel IX secolo - ha visto avvicinarsi numerose funzioni per oltre dieci secoli di storia.

La realizzazione dello spazio espositivo si confronta da subito con la complessità di intervenire in un'area fortemente manipolata e caratterizzata dagli utilizzi più eterogenei durante la sua vita. Da depositi a luoghi di sepoltura, i vari cambi di destinazione hanno determinato numerosi frazionamenti e continue trasformazioni degli spazi originari.

L'atteggiamento di partenza del progettista è stato quindi quello di restituire l'assetto originario, svelando e recuperando gli antichi percorsi, i livelli originari e i cortili modificati per realizzare una nuova distribuzione. Egli esplora pazientemente il testo architettonico e sfrutta la ricca articolazione dell'impianto per progettare un itinerario nell'arte che si sovrappone a quello della storia dell'antico ospedale; sottraendo i segni aggiunti nel tempo al testo originario della fabbrica, ne recupera perciò la spazialità.

L'intento è proprio quello, di "ricucire, attraverso un complesso e delicato lavoro di scavo, un tracciato unificante capace di mettere in comunicazione i singoli vani"⁷.

Canali sceglie un restauro che lui stesso definisce 'leggero' e che diventa la sua filosofia progettuale, demolendo tutte le aggiunte improprie che impedivano una corretta lettura delle trasformazioni del complesso.

Grande importanza assume la trama del tessuto murario che, come un racconto, narra la storia e le vicende dell'edificio. Ogni traccia trovata sui paramenti in mattoni e sulle superfici di scavo in tufo viene conservata ed esaltata, dalla scialbatura a calce sul mattone fino ai listoni lignei a sostegno dei ripiani dei magazzini.

L'importanza di svelare le tracce murarie che si sono depositate sulla fabbrica va di pari passo con la loro esaltazione e con l'inserimento di segni moderni autonomi e sottili, "leggere presenze di ferro, vetro e legno, nel labirinto delle massicce preesistenze di mattone, tufo e pietra"⁸.

Gli interventi contemporanei di riuso e allestimento, infatti, sono caratterizzati da semplicità e leggerezza, "il pavimento è concepito come una passerella lignea

⁷ E. Pieri, *Santa Maria della Scala a Siena, 1998-2000*, in "Costruire in laterizio" 87 (maggio-giugno 2002), p. 29.

⁸ *ivi*, p. 28.

appoggiata sul suolo che ricorda i camminamenti di servizio dei cantieri di scavo, avente la funzione di mascherare e rendere ispezionabile la rete impiantistica; gli impianti speciali sono contenuti entro semplici totem strutturali; gli espositori sono pensati come dei contenitori in ferro e vetro sospesi nell'ambiente, conformati ad uno ad uno e commisurati prima allo spazio e secondariamente ai pezzi"⁹.

L'intervento dell'architetto si inserisce come un nuovo brano della vicenda dell'edificio, costituendo una soglia ma al tempo stesso un itinerario tra il tempo antico e quello contemporaneo. I piani narrativi della storia del complesso e della collezione si intersecano; il visitatore viene coinvolto in uno scambio continuo con il paesaggio della memoria composto da una successione di pieni e vuoti, determinati dalle murature e dall'allestimento, in cui ogni segno sedimentato viene fatto emergere.

Canali "egli aderisce espressamente a una visione critica e interpretativa del restauro. [...] Egli sa spontaneamente trovare il punto di equilibrio fra conservazione, rimozione, reintegrazione, innovazione e ha la sensibilità di sapersi fermare in tempo e di tradurre in stimolo poetico, "senza residuo" avrebbe detto Cesare Brandi, tutti i materiali con i quali si trova a lavorare"¹⁰

Al M.A.D.RE., Museo di Arte Contemporanea Donnaregina di Napoli (2004-06), la sottrazione delle aggiunte improprie che si erano depositate nel corso del tempo ha permesso di recuperare la chiara organizzazione interna del palazzo e di rivelare parti del complesso che erano state nascoste da inadeguate addizioni.

Il nucleo originario del complesso di via Settembrini 79, ovvero Palazzo Capano, è di probabile datazione seicentesca ma l'intero complesso è frutto di stratificazioni architettoniche che hanno interessato tutta l'area dell'attuale via Duomo tra la fine del XVI sec. e il XVII sec., durante il quale vengono realizzate varie modificazioni dell'insula monastica del convento di Donnaregina. All'unità costitutiva furono aggiunti due ulteriori blocchi lungo il vico Donnaregina da un lato e via Loffredi

⁹ *ivi*, p. 29.

¹⁰ G. Carbonara, *Trattato di restauro architettonico*, *op. cit.*, p. 30.

dall'altro, mentre sulla parte frontale su via Settembrini fu individuato l'accesso principale con la creazione dell'androne e dei blocchi scala.

I diversi usi a cui l'edificio era stato destinato - prima sede del banco dei Pegni e poi Provveditorato agli Studi di Napoli negli anni '80 - ne avevano alterato fortemente la configurazione, con interventi impropri di trasformazione come la realizzazione di un atrio sopraelevato che occupava parte della corte superiore e di un volume in cemento armato, realizzato sul lato dove è presente la Chiesa di Donnaregina, che andava a inglobare completamente al suo interno la facciata seicentesca del Palazzo Capano.

Al suo interno, l'aggiunta di tramezzature e soppalchi stravolgevano completamente la spazialità originaria e furono effettuati interventi invasivi sulle murature per l'inserimento di impianti di climatizzazione e rinforzi strutturali dopo il sisma del 1980.

I lavori, iniziati nel 2004 su progetto dell'architetto portoghese Alvaro Siza¹¹, partono da un attento lavoro di sottrazione che ha portato alla demolizione di tutte le superfetazioni per liberare la spazialità antica, rispettando gli ambienti e i materiali originari.

Viene demolito il volume in cemento, a cui si è accennato in precedenza, costruito agli inizi del '900, che occupava la metà della superficie della grande corte. In questo modo è stato ritrovato l'ampio spazio della corte centrale sulla quale si affacciano le sale espositive. Anche il volume edilizio in cemento armato a lato della Chiesa di Donnaregina è stato demolito, per poter svelare l'antica facciata del Palazzo Capano con il suo bellissimo portale di piperno.

All'interno gli spazi espositivi, sviluppati su tre livelli intorno al grande cortile, si articolano in una successione di ambienti luminosi che lasciano dialogare direttamente le opere con il contesto. Il cartongesso chiaro utilizzato per la finitura delle pareti e dei soffitti, che non presentavano decorazioni sulla loro superficie, realizza una superficie di fondo per le opere flessibile e libera¹², che tuttavia non

¹¹ Coadiuvato dallo studio DAZ - Dumontet Antonini Zaske - Architetti Associati di Napoli.

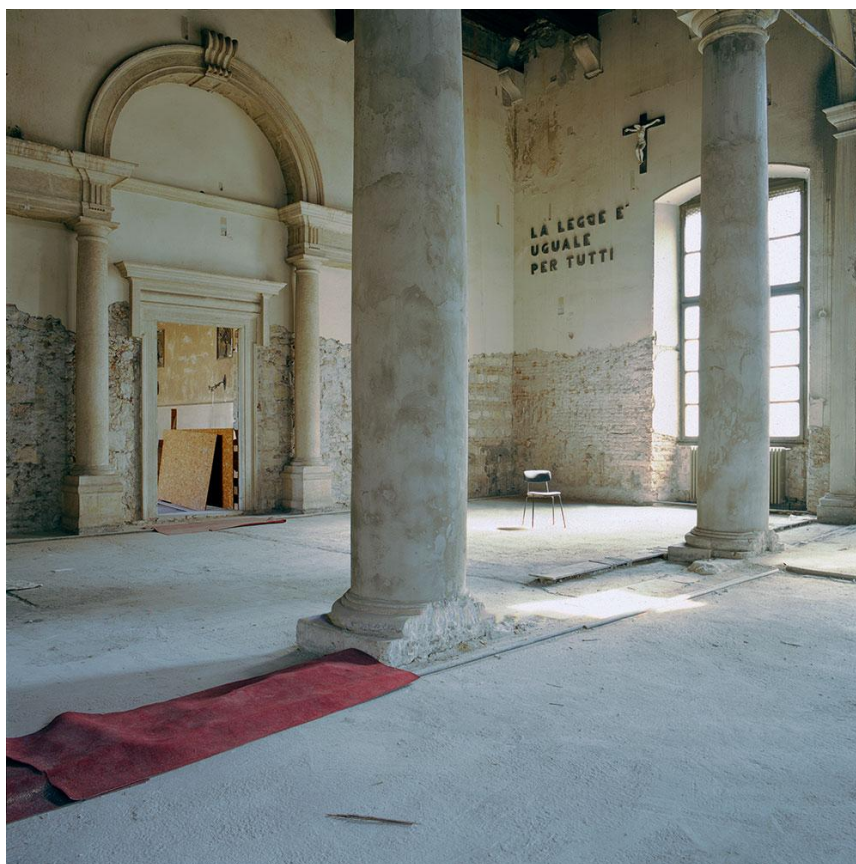
¹² Le controsoppalcati sospesi, aventi la finitura del cartongesso, sono state realizzate con pannelli radianti refrigeranti/riscaldanti nei quali sono inserite le bocchette per l'aerazione e le luci. Le pareti perimetrali presentano, analogamente, una fodera in cartongesso nella quale sono integrati l'impianto elettrico, quello acustico e il sistema di aspirazione fumi dell'impianto antincendio.

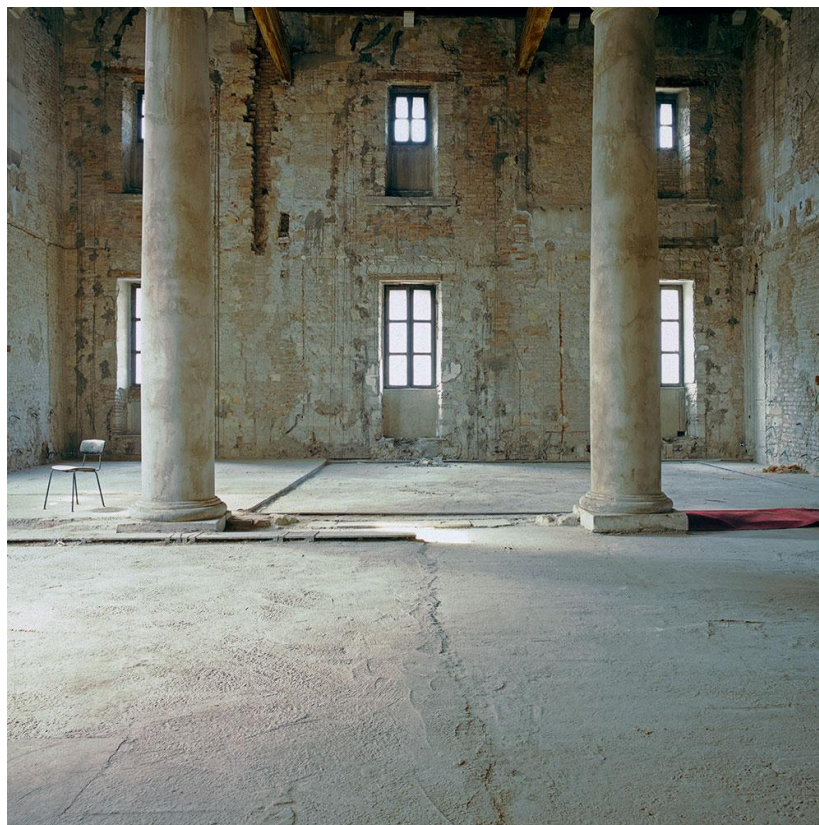
cede alla fredda neutralità in quanto sono sempre le opere esposte che si adattano agli spazi che le contengono. Questo permette all'artista di pensare a un'opera per un certo spazio, con un gioco di reciproci rimandi e ricchi dialoghi.

Le sottili relazioni e i misurati accostamenti tra antico e nuovo creati da Siza realizzano, nelle intenzioni del progettista, una sintonia tra ciò che rappresenta lo spazio e ciò che rappresenta l'opera d'arte.

La stratificazione, quindi, diventa il tema dominante; l'esibizione del palinsesto e la sottrazione delle aggiunte improprie che non rispettavano la fabbrica originaria permette di mostrare la complessità delle vicende storiche che si sono stratificate, con l'intento di raccontare la vicenda dell'edificio.

Fig. 6, 7, 8, 9. Verona, Palazzo della Ragione, Centro espositivo polivalente. Vista degli ampi spazi interni prima del restauro. Si nota come al di sotto degli intonaci recenti non ci sia traccia di decorazioni originarie. (tratte da <http://gam.comune.verona.it>)





10, 11, 12, 13. Verona, Palazzo della Ragione, scialbatura di calce sulle superfici murarie
(foto: Dario Aio, Alberto Zanardi, tratta da: "Architetti Verona" 76 (2006), p. 41.)



Fig. 14, 15. Verona, Palazzo della Ragione, Centro espositivo polivalente, interno dopo il restauro.
(tratte da <http://gam.comune.verona.it>)





Fig. 16. Siena, Ospedale di S. Maria della Scala, Museo Archeologico,

(tratta da: "Costruire in laterizio" 87 (maggio-giugno 2002), p. 32
© Francesco Castagna)

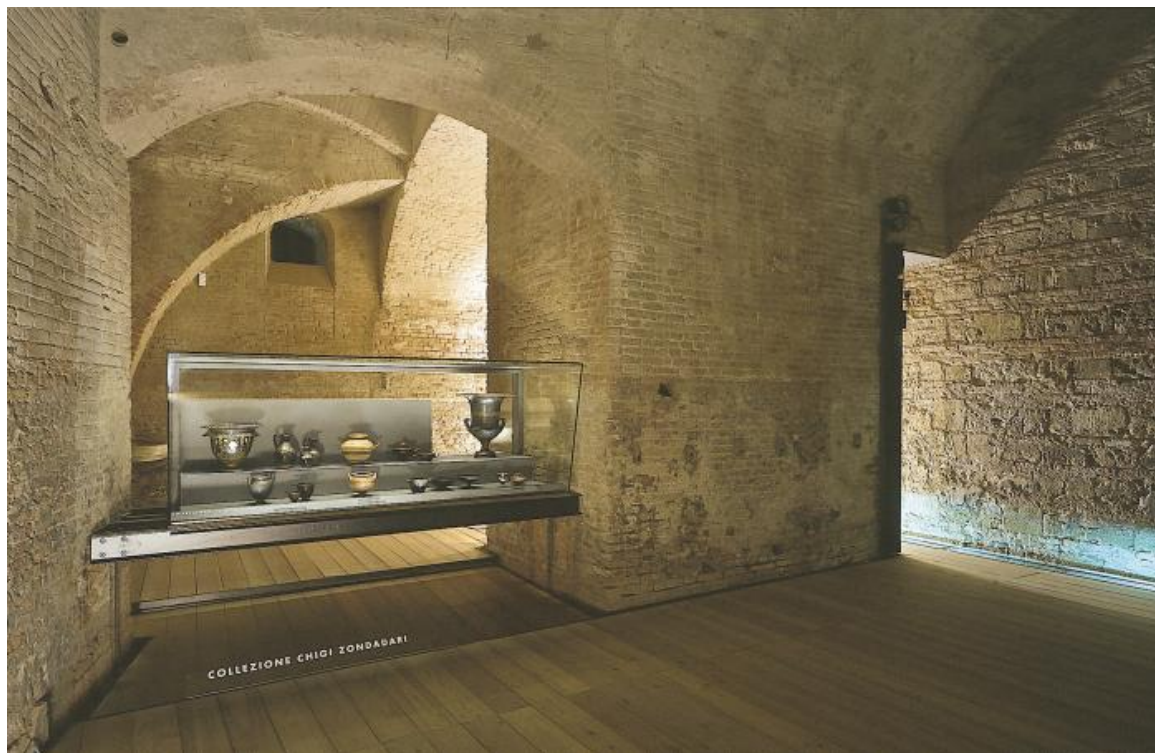


Fig. 17, 18. Siena, Ospedale di S. Maria della Scala, Museo Archeologico: la collezione Chigi Zondadari e la collezione Bargagli Petrucci (tratta da: *ivi*, p. 33, © Francesco Castagna).





Fig. 19, 20. Siena, Ospedale di S. Maria della Scala, Antico Granaio: allestimento della mostra su La Fonte Gaia e Jacopo della Quercia
(tratta da: *ivi*, p. 34, © Mario Ciampi).



Fig. 21. Napoli, MADRE, Museo d'Arte contemporanea, piano primo e sezione longitudinale.
(tratta da: www.studiodaz.it)

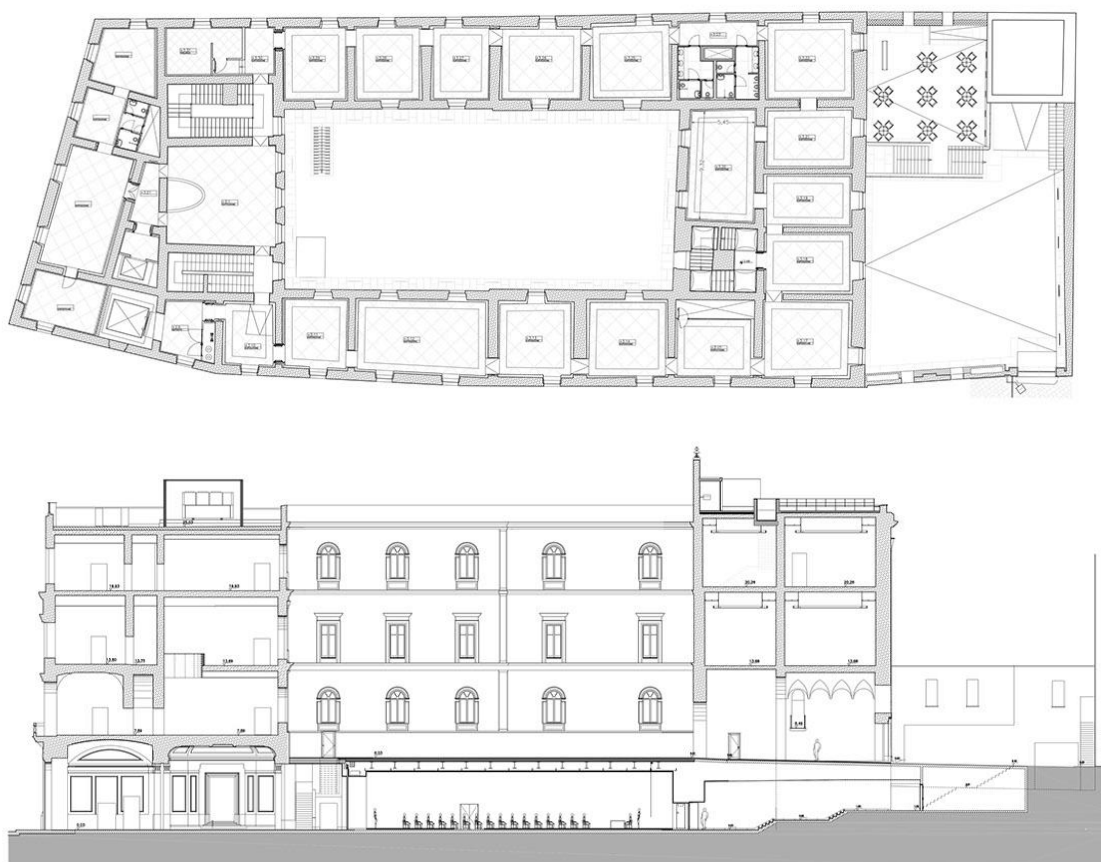


Fig. 21. Napoli, MADRE, vista di una delle sale interne dopo l'intervento dell'arch. A. Siza
(tratta da: www.divisare.it, © Amedeo Benestante)





Fig. 22. Napoli, MADRE, vista del cortile 'liberato'; ora il suo spazio è usato per installazioni temporanee. Nella foto: Allan Kaprow, Yard (9th version) 2003-13 (installation view).
(Courtesy Fondazione Morra, Naples, © Amedeo Benestante)

▪ **5.2 Variazioni nella spazialità originaria. La differenziazione degli elementi aggiunti**

Nei progetti di riuso museale, al momento 'conservativo' e a quello 'rivelativo' del volume originario e delle potenzialità espositive dell'edificio antico, fa seguito un momento che possiamo definire 'creativo'. Infatti le operazioni di riuso richiedono un'azione sugli spazi preesistenti che comportano l'inserimento di elementi contemporanei necessari all'articolazione dei percorsi, alla comprensione dell'edificio e della sua collezione, all'adattamento, in sostanza, dell'edificio al nuovo uso. L'aggiunta di soppalchi leggibili per aumentare lo spazio destinato all'esposizione e ai servizi, nuovi percorsi e passerelle sospese, partizioni accuratamente distaccate dalle superfici storiche, nuovi collegamenti verticali, ecc., sono solo alcuni esempi di queste variazioni nell'assetto spaziale che hanno un punto d'incontro: l'esibire sempre la loro diversità, il loro essere dichiaratamente contemporanei.

L'inserimento di nuovi elementi permette di configurare un sistema unitario e di facile lettura - per adattarsi alle esigenze del nuovo uso - ma anche narrativo e articolato, come un percorso museale richiede per tener viva la memoria e l'attenzione del visitatore.

Si viene, in questo modo, a creare una coesistenza tra diversi livelli: l'edificio storico, l'intervento contemporaneo e il museo. Una compresenza di scala architettonica e scala espositiva nella quale l'aggiunta contemporanea funge da ponte che permette di collegare, sia letteralmente che simbolicamente, la dimensione dello spazio storico con quella dell'esposizione.

Nel progetto di restauro e riuso del Palazzo di Carlo V (2000-07) nell'Alhambra di Granada la coesistenza tra la dimensione architettonica dell'imponente e splendido palazzo e quella espositiva si declina in una gerarchia cercata del museo in favore della preesistenza.

L'aspetto attuale del Palazzo di Carlo V è frutto di diversi momenti progettuali che, stratificandosi, si sono sovrapposti per creare un'immagine omogenea che, in realtà, è un insieme eterogeneo di differenti decisioni. L'edificio fu costruito nel XVI secolo

secondo il disegno dell'architetto Pedro Machuca e completato nel 1928 da Torres Balbás. La proposta di installare il Museo di Belle Arti era stata presentata già nel 1940 e il primo progetto fu completato da F. Prieto Moreno nel 1958.

Il restauro e l'adeguamento realizzati dall'architetto Antonio Jiménez Torrecillas a partire dal 2000 partono dall'individuazione dei valori culturali che ogni singola fase fornisce all'interezza del palazzo, considerando l'edificio come un'opera aperta, mai statica.

La considerazione dell'edificio in quanto supporto di valori culturali impone di intendere il progetto architettonico come un collegamento aggiuntivo nella catena di significati che il monumento possiede e, quindi, agire secondo un doppio registro: quello della conservazione della struttura materiale della fabbrica e quello del contributo dell'odierno progetto di riuso alla forma architettonica del complesso, in modo che entrambi non siano compromessi da decisioni derivanti dalla considerazione di un progetto di 'breve durata'¹³.

L'organizzazione spaziale del complesso è molto chiara, le sale sono disposte intorno alla corte centrale del Palazzo e lo spazio espositivo è composto da dieci sale, nove delle quali destinate alla collezione permanente mentre l'ultima ad ospitare mostre temporanee¹⁴.

Dotare di un uso tali spazi ha significato porsi l'obiettivo di una coesistenza tra diverse scale, stabilendone una gerarchia (cercata) nella quale la dimensione espositiva risulti più 'contenuta' ed intima in modo tale da costituire un fondale per le opere esposte.

L'inserimento di una variazione nell'assetto spaziale ha, quindi, l'obiettivo di creare una quinta che separa le due scale e lo fa tramite pannelli leggeri a secco collegati ad un telaio metallico ancorato alle lastre del pavimento e soffitto. Queste strutture rispondono a due obiettivi; il primo è quello di organizzare lo spazio, infatti i pannelli raggiungono una quota di 4,20 metri e, a partire da quell'altezza, si

¹³ Si riportano le considerazioni del progettista tratte da A. Jiménez Torrecillas, Juan J. Sendra, N. Torices, O. Muñoz, S. Domínguez, S. Muñoz, *La investigación arquitectónica, el proyecto de arquitectura y el acondicionamiento ambiental en el proyecto de adecuación de la planta principal del Palacio de Carlos V de Granada*, "Informes de la Construcción", Vol. 59, 507, 5-19, julio-septiembre 2007; (traduzione dell'autore).

¹⁴ Nel Museo si possono trovare le opere di scultura e pittura della scuola granadina dal XV secolo fino al XXI secolo.

ritraggono dando luogo ad una scala adeguata alle esigenze di uno spazio espositivo in una sala a doppia altezza, oltre a servire quel piano superiore come elemento di riflessione dell'illuminazione artificiale.

Il secondo obiettivo è quello di ospitare la maggior parte dei sistemi impiantistici (condotte dell'aria condizionata, sistemi di illuminazione e di sicurezza) senza intaccare la struttura muraria originale.

La nuova struttura si ancora alle superfici orizzontali, frutto di modifiche posteriori rispetto al progetto originario del palazzo imperiale, evitando quindi di compromettere le pareti verticali che appartengono alla prima fase di costruzione dell'edificio.

In questo modo, senza compromettere i valori architettonici del complesso storico, si esibisce l'evoluzione storica della fabbrica: da palazzo a museo contemporaneo.

Gli inserti moderni esibiscono sempre la loro diversità, il loro essere contemporanei; le modalità con le quali tali aggiunte lo esprimono possono essere le più diverse. Citando la classificazione chiara e sistematica di Carbonara del 2011¹⁵, ad esempio, vediamo come si va dall'autonomia o dissonanza dell'intervento contemporaneo rispetto alle forme antiche, che si declina nel contrasto architettonico, linguistico e spaziale; o ancora nel distacco tra i due termini che convivono in modo forzato e quasi parassitario e infine nella non assonanza tra antico e nuovo nella ricerca di un'autenticità nel linguaggio e un'autonomia nelle forme. Un secondo livello di approccio antico/nuovo l'autore lo individua nell'assimilazione o consonanza delle forme: partendo dalla mimesi figurativa, dal ripristino filologico, per passare all'analogia che si fonda sul recupero dei principi compositivi e delle tecniche e finire con la restituzione tipologica che recupera l'archetipo originario. Infine troviamo la dialettica reintegrativa (che approfondiremo nel paragrafo successivo) dell'intervento contemporaneo che si pone al servizio dell'antico, esaltandone la qualità figurativa; il complesso storico e le sue stratificazioni diventano guida per il nuovo progetto che si estende sul testo antico e operano, in ultima analisi, una fusione filologica "con

¹⁵ Si veda G. Carbonara, *Architettura d'oggi e Restauro. Un confronto antico-nuovo*, Milano 2011. Una trattazione specifica sulle classificazioni dei modi di accostamento dell'intervento contemporaneo con l'antico si trova, in particolare, nelle pp. 111 - 137, con una ricca descrizione di realizzazioni esemplari.

implicazioni anche museografiche e d'intelligente inventiva tecnologica [...] E' vera espressione d'un concetto 'critico-conservativo' inteso nella pienezza delle sue valenze scientifiche, visive e comunicative"¹⁶.

Il dialogo tra vecchio e nuovo, tra forme antiche e contemporanee, tra usi passati e nuova funzione, tra materiali tradizionali e moderni, fino all'esibizione di una diversità radicalizzata può essere osservato nel progetto di restauro e riuso di Punta della Dogana a Venezia, dove il recupero della volumetria originaria andata perduta a causa di numerosi rimaneggiamenti si accompagna all'inserimento di una 'variazione spaziale' che diventa il fulcro progettuale e concettuale del nuovo progetto.

Il complesso della Dogana da Mar, posto alla confluenza del Canal Grande e del canale della Giudecca e affacciato sul bacino di San Marco, è composto da una successione di campate destinate agli storici magazzini navali. Il progetto di restauro e riconversione dell'edificio in un Centro per l'Arte Contemporanea (2007-09), ad opera dell'architetto giapponese Tadao Ando, rispetta la struttura originaria, sottolineandone la sua forma triangolare formata da una serie di maschi murari sviluppati in lunghezza e orientati in direzione nord-sud tra i due canali.

All'interno, nel recente passato, i vari cambiamenti nella destinazione d'uso ne hanno modificato la spazialità originaria: le campate sono per la maggior parte tagliate orizzontalmente da solai realizzati in epoche differenti per poter aumentare le superfici utili; i fornicci a tutto sesto di accesso verso i canali appaiono quasi tutti parzialmente tamponati a causa dei solai che sono stati aggiunti nel tempo.

La parte centrale del complesso - le tre campate più vicine al torrino che conclude verso est il lotto triangolare - è quella che ha subito le trasformazioni maggiori: infatti uno dei setti portanti tra le campate viene sostituito da una coppia di pilastri in muratura, determinando la creazione di una vasta aula a tutta altezza. Le restanti campate che compongono l'edificio sono state frammentate in numerosi vani minori messi in comunicazione tra loro da varchi aperti tra i setti.

I primi interventi del nuovo progetto riguardano la demolizione delle superfetazioni e dei solai in cemento armato e lo smantellamento degli elementi architettonici

¹⁶ *ivi*, p. 122.

novocenteschi. Gli antichi masegni della pavimentazione originaria vengono rimossi e numerati uno a uno per essere nuovamente posti in opera. Tra marzo e aprile 2008, quando l'edificio viene liberato da tutti gli elementi architettonici non pertinenti, si comincia a percepire il volume originario dei magazzini della Dogana, con le sue navate sorrette dalle immense pareti divisorie di mattoni rossi.

Ando decide di inserire lo spazio simbolo del nuovo intervento sottolineando la variazione nel sistema di setti portanti paralleli, introdotta nel corso del XIX secolo grazie alla sostituzione della parete continua tra due campate con una coppia di pilastri. Egli la esalta inserendo, attorno ai pilastri al centro dell'aula, un volume in cemento armato a vista facendolo diventare il cuore del progetto, il ponte tra il vecchio e il nuovo. Le nuove pareti in cemento, sui quali poggia una scala per l'accesso al livello superiore, sono accuratamente staccate dalle murature preesistenti come dalle strutture della copertura in modo da distinguersi nettamente dall'edificio nel quale sono contenute. Il recinto permette di diversificare il percorso espositivo e di distribuire i percorsi, giocando con la variazione dei piani e degli affacci e diventando, così, il punto focale dell'itinerario.

"Su tutte le scelte di Ando prevale la semplicità, la sottrazione, la priorità del vecchio edificio sul nuovo. Il vetro, il cemento, il metallo si appoggiano con rispetto ai laterizi secolari dell'edificio, al legno, alle malte e agli intonaci originali¹⁷".

Le murature storiche vengono ripulite per lasciare esposti i mattoni nudi, per realizzare un fondale omogeneo che mette in risalto le opere esposte, il nuovo manufatto in cemento e l'altrettanto nuovo pavimento in cemento e resina (assegnato a tutta l'area espositiva al piano terra e al piano primo, con la sola eccezione dell'interno del recinto nel quale sono stati riposizionati gli antichi masegni).

"Portando l'altezza delle pareti in calcestruzzo fino al limite dell'intradosso delle capriate del tetto, Ando esclude quasi completamente la vista delle murature in mattoni dei magazzini dall'interno del recinto, cosicché chi vi entra si trova in un ambiente invertito rispetto a quello da cui proviene, una sorta di passaggio dal positivo al negativo: dove prima c'era un pavimento nuovo in cemento levigato ora ci sono i vecchi masegni del pavimento preesistente; dove prima c'erano murature

¹⁷ F. Dal Co, *Tadao Ando per Francois Pinault. Dall'Ile Seguin a Punta della Dogana*, Electa, Milano 2009, p.

antiche in mattoni ora c'è un muro nuovo in cemento; mentre prima la luce riflessa dall'acqua entrava obliqua dalle aperture laterali affacciate sui canali, ora piove direttamente dai grandi lucernari aperti nel tetto "¹⁸.

La radicalizzazione della compresenza tra preesistenza, nuovo intervento e museo si esplica nell'inserimento non di una variazione ma di una nuova dimensione spaziale all'interno dell'edificio storico. E' una modalità progettuale molto comune soprattutto negli spazi industriali dismessi, dove la vastità degli ambienti e le notevoli luci libere si prestano al letterale 'innesto' di volumi e percorsi, che possono dialogare con la preesistenza in un gioco di rimandi e ritorni o, nel peggiore dei casi, svuotarla di significato e utilizzarla come pretesto per un progetto autoreferenziale¹⁹.

Nel caso del Museo di Arte Contemporanea di Roma (Macro), gli spazi del vecchio stabilimento industriale che lo ospitano si prestano al letterale "inserimento" del nuovo museo nel contesto storico. E' un inserimento fatto di dialoghi contrastanti, contrapposizioni e dinamismi che si rapportano al patrimonio industriale esistente, fatto di spazi statici dalle proporzioni ampie.

Il Macro è un'istituzione culturale dedicata all'arte moderna e contemporanea, prevalentemente italiana, dal 1960 ad oggi. Il museo è attualmente costituito da due sedi, una al quartiere Testaccio, inaugurata nel 2003, e la sede principale di via Nizza nel quartiere Salario-Nomentano, che, aperta nel 1999 e ampliata nel primo decennio del 2000, è stata ricavata all'interno dell'ex complesso produttivo della birra Peroni, risalente al 19° secolo. La sede di via Nizza che vediamo oggi è dunque il risultato di un progetto di espansione scelto nell'ambito di un concorso di progettazione internazionale organizzato dal Comune di Roma nel 2001 e vinto dall'architetto francese Odile Decq. I progetti partecipanti al concorso hanno interpretato la relazione con l'edificio Art Nouveau della Peroni, realizzato fra il 1912 e il 1932 su progetto dall'architetto Gustavo Giovannoni.

¹⁸ *ivi.*, p.

¹⁹ E' la logica del 'contenitore' ben spiegata da Claudio Varagnoli nel saggio *Edifici da edifici: la ricezione del passato nell'architettura italiana*, 1990/2000, in "L'industria delle costruzioni", 368/2002.

Il nuovo volume viene introdotto al suo interno come un blocco unitario compatto che si fa spazio ma allo stesso tempo di lascia includere dalle facciate preesistenti.

La forma dinamica e sinuosa dei percorsi e delle 'scatole espositive' inserita all'interno contamina gli elementi che la circondano, conferendoli complessità e movimento.

Lo spazio principale della grande hall è caratterizzato da passerelle sospese che organizzandosi intorno al nucleo rosso dell'auditorium formano percorsi e piccole aree espositive. Il lucernario che forma la copertura porta luce naturale nello spazio della hall ed è visibile dal livello della terrazza. Quest'ultima è stata concepita come uno spazio polivalente all'aperto con vista sulla città e ospita eventi speciali, presentazioni e spettacoli in relazione con il ristorante ricavato allo stesso livello.

Il foyer, nodo centrale del museo che articola i diversi spazi, contiene tre volumi singoli: la biglietteria, la sala conferenze e i servizi igienici. L'insieme del foyer è rivestito di pietra di basalto che, con il suo colore nero, evoca nelle intenzioni della progettista l'ex destinazione industriale dell'edificio.

Per colorare il 'cuore pulsante' del museo, l'auditorium, Odile Decq ha scelto invece il rosso: integralmente rosso all'esterno, ricoperto da pannelli di legno laccato rosso, così come all'interno su tutti i suoi lati; mentre le stanze espositive sono più neutrali, bianche e luminose e le facciate esterne sono state restaurate nella loro *facies* originaria. Le aree espositive si sviluppano in uno spazio irregolare ma semplice e adattabile alle necessità degli artisti che vi espongono all'interno, conferendo molteplici possibilità di esposizione delle opere.

Dinamici sono anche i trattamenti delle superfici: innumerevoli trame usate per le superfici orizzontali regalano al visitatore diverse sensazioni mentre ci cammina sopra, quali la ruvidità, la profondità, la morbidezza, la densità, l'omogeneità, l'opacità e la luminosità.

Una estrema distinzione figurativa, quindi, è quella operata dalla progettista, esibita con forza anche all'esterno, dove il volume in vetro e acciaio che ne sottolinea l'entrata dichiara subito le intenzioni programmatiche del nuovo intervento.

Nelle realizzazioni contemporanee possiamo, in conclusione, trovare un secondo punto di convergenza; le variazioni e le aggiunte seguono la strada della 'differenziazione dei linguaggi'²⁰.

E' una strada didattica, di commento al testo antico ma anche di necessaria articolazione di elementi moderni indispensabili per sottolineare le stratificazioni della fabbrica e soprattutto per il nuovo uso.

Calcolati scostamenti dalle superfici preesistenti, profonde incisioni, leggere variazioni di livello, passerelle di collegamento, e così via, servono a configurare un sistema unitario e di facile lettura ma anche narrativo e articolato. Gli inserti moderni dialogano con le strutture storiche per accordi materici e cromatici o, al contrario, per radicale opposizione.

"L'incontro, il dialogo, l'accostamento o la distanza programmatica fra materia e senso pervenutici dalla Storia e quanto oggi vogliamo o dobbiamo innestare non ammettono ambiguità, neutrali composizioni o fraseggi distratti. Per meglio dire, quando questo avviene o è avvenuto ne avranno sofferto, sicuramente, tanto l'antico quanto il nuovo. Affrontare la questione di cui sopra è infatti, ad ogni occasione, un impegno culturale di livello alto, sempre e indipendentemente dalla scala e dalla considerazione dell'esistente in termini di importanza, perchè si tratta, sempre, di un incontro pluridisciplinare e pluriscalare sempre contemporaneo di modi e percorsi della conoscenza che nell'antico e nel nuovo devono scavare quanto più possibile, creando connessioni critiche sempre inedite, sempre consapevoli, sempre efficaci nel garantire conservazione e destino".²¹

²⁰ C. Varagnoli, op. cit.

²¹ M. De Vita, *Architetture nel tempo. Dialoghi della materia, nel restauro*, Firenze University Press, 2015.

Fig. 23. Granada, Palazzo di Carlo V. Vista della planimetria del palazzo, dalla chiara organizzazione spaziale. In basso, la sezione volumetrica in cui si evidenzia la gerachia tra scala espositiva e scala architettonica. (tratte da: "Informes de la Construcción", Vol. 59, 507, 5-19, julio-septiembre 2007, p. 9)

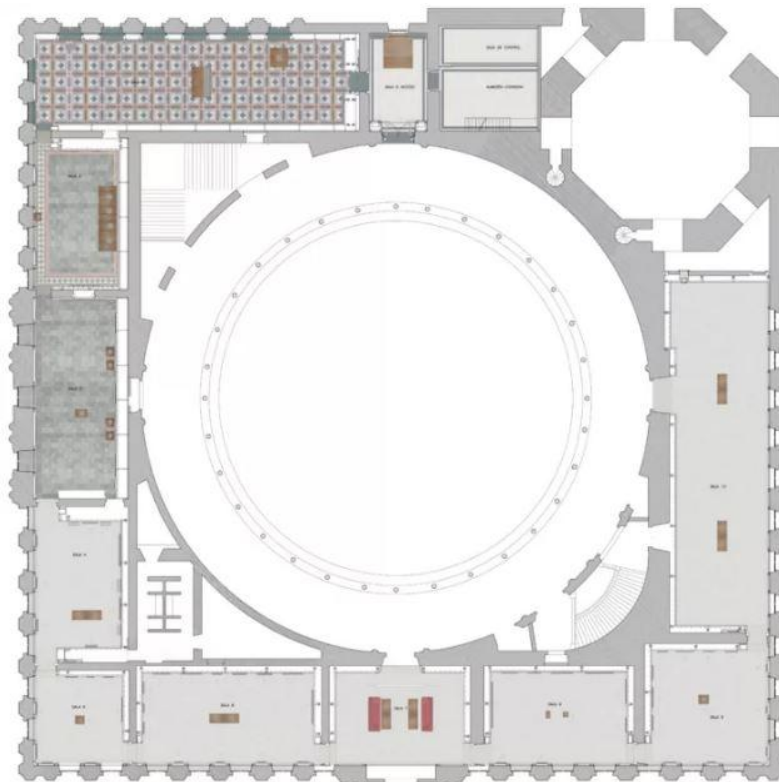


Fig. 24. Granada, Palazzo di Carlo V. Vista di una delle sale interne
(tratta da: www.divisare.it, © Vicente Del Amo)



fig. 25. Venezia, Punta della Dogana. Vista della prima sala. Si noti il trattamento delle superfici verticali dell'edificio, spogliate dagli intonaci successivi.

(tratta da: F. Dal Co, *Tadao Ando per François Pinault dall'Ile Seguin a Punta della Dogana*, Electa, Milano, 2009, p. 199)



Fig. 26. Venezia, Punta della Dogana. L'inserimento della variazione: il volume in cemento armato che articola il percorso. In basso, vista del volume dall'interno; si entra in uno spazio invertito rispetto a quello della preesistenza. (tratta da: ivi, p. 219; ivi, p. 220).

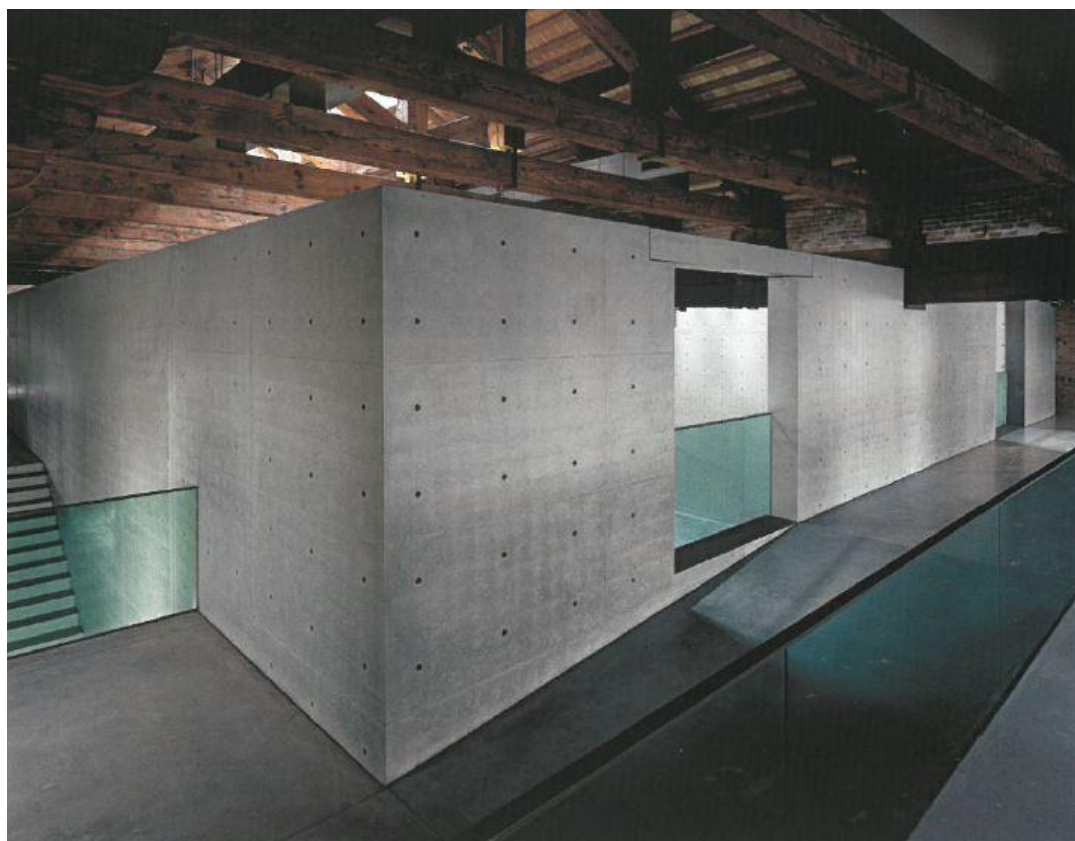


Fig. 27. Roma, MACRO. L'inserimento del nuovo volume è esplicitato già all'esterno, con l'elemento in vetro che ne marca l'entrata. (tratta da: <http://www.odiledecq.com/>)

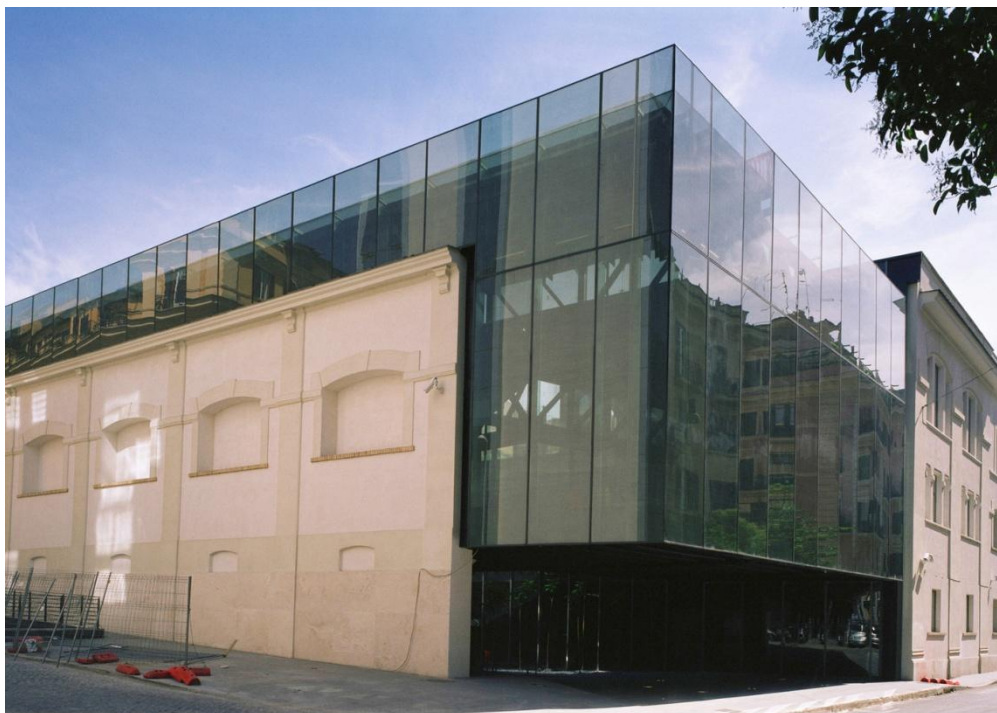
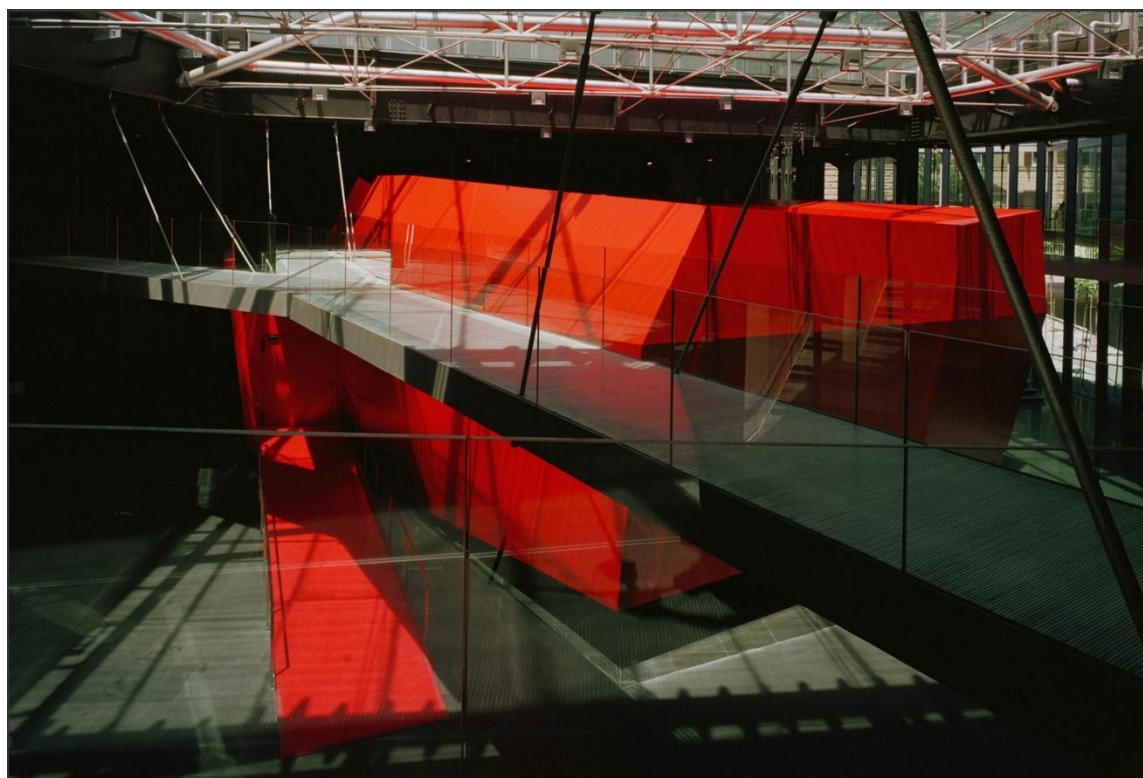
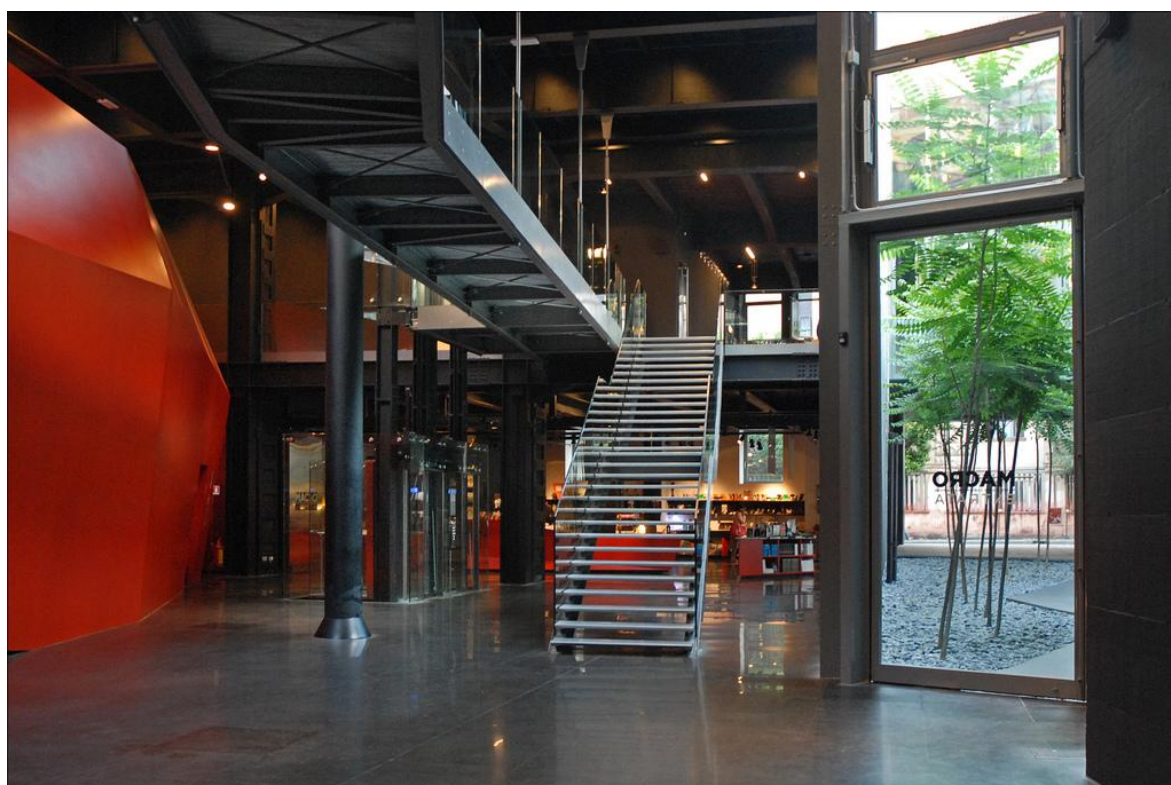
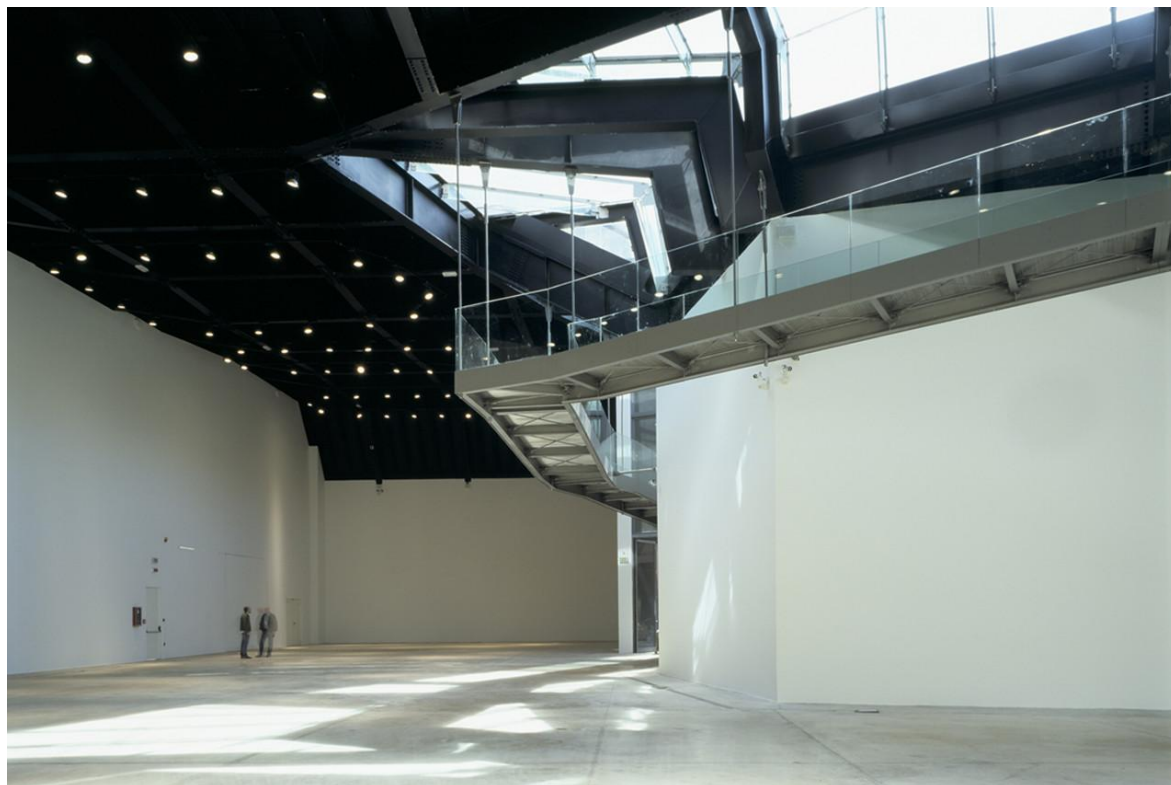


Fig. 28. Fig 29 e 30 (pagina successiva). Roma, MACRO. All'interno, nuovi volumi sinuosi e colorati si insinuano nelle grandi luci dell'edificio industriale. (tratta da: <http://www.odiledecq.com/>)





▪ **5.3 Ricomposizioni. Lacune, frammenti e rovine.**

Operando in un contesto storico, spesso la configurazione spaziale che ci si trova di fronte si presenta come un rebus da ricostruire, sia su scala urbana, con complessi fortemente frammentati, sia su scala architettonica, nel caso di rovine e lacune che interrompono la continuità dell'edificio.

Sono i casi nei quali si distingue in maniera forte il rapporto progettuale tra forma nuova e forma antica. Un dato emerge su tutti: il desiderio di ricomporre l'unitarietà perduta e di rendere comprensibile ed eloquente la rovina.

Il progetto contemporaneo, superando l'*impasse* del dualismo 'ripristino' - 'conservazione integrale', accetta il carattere incompleto e complesso della fabbrica antica e trasforma il rudere in frammento, materia di progettazione e di intervento.

L'operazione conoscitiva del nuovo progetto è tesa a comprendere il palinsesto, ricostruirne il mosaico, accettare il senso del frammento e, con attitudine progettuale, mostrarne la sua storia. Allo stesso tempo garantisce l'effettiva riconoscibilità degli interventi con linguaggi differenziati da quelli preesistenti, senza cedere da un lato all'imitazione e dall'altro a gesti autoreferenziali e fuori contesto; tutto ciò per controllare l'immagine d'insieme del nuovo intervento e garantire il dialogo tra forma, struttura e nuovo uso.

La reintegrazione dell'immagine, quel rapporto dialettico tra linguaggi temporalmente distanti, "svolge il tema proprio del restauro, dell'esaltazione della preesistenza in termini di qualità figurativa e di rigore metodologico del nuovo, posto al servizio dell'antico. Gioca sui due termini classici della conservazione dell'antico e dell'aumento di bellezza (*venustas/vetustas*), già evidenziati da autori del XVII secolo e poi ripresi nella dialettica brandiana fra istanza storica e istanza estetica"²².

²² G. Carbonara, *Architettura d'oggi e restauro*, op. cit., p. 118. L'autore prosegue nella declinazione della categoria 'Rapporto dialettico/reintegrazione dell'immagine' in diverse sottoclassi: 'Dialettica critico-creativa/reinterpretazione', 'Filologia progettuale/coestensione', 'Reintegrazione dell'immagine/accompagnamento conservativo'; con una ricchezza di esempi a cui si rimanda per un approfondimento maggiore.

La logica della 'ricomposizione' nel dialogo con il frammento e la rovina assume diverse forme, come descrive Claudio Varagnoli²³ nel saggio del 2002. Si può instaurare un rapporto di tipo linguistico tra codice compositivo antico e contemporaneo, con una rivisitazione del testo antico secondo linguaggi architettonici contemporanei; la visione del rudere come un progetto interrotto si accompagna alla mancanza di accettazione della rovina in quanto risultato dello scorrere del tempo e la concepisce, invece, come un episodio costruttivo da continuare. Oppure vediamo come il tema della restituzione diventa rilettura della volumetria originaria mediante materiali diversi che ne restituiscono complessità e variazione; infine il progetto contemporaneo può avere una funzione straniante, con forti cariche suggestive e simboliche, inserendosi nelle lacune o tra i frammenti e determinando un passaggio da un contesto ad un altro, senza provocare rottura ma interpolazione.

La ricucitura delle lacune è affidata a materiali e forme moderne che si sovrappongono al contesto, senza negarlo, andando a creare un nuovo 'strato' evolutivo in quella successione che compone la storia dell'edificio.

Nell'area del complesso vescovile destinato ad ospitare il Museo Machado de Castro a Coimbra (2006-10), le lacune nel tessuto urbano e nella sua continuità hanno richiesto un attento studio delle trasformazioni per identificare le singole individualità e ricomporle in un progetto unitario.

L'edificio sorge su un basamento costituito da un criptoportico²⁴ della metà del I secolo e si completa con la chiesa del XVII secolo e il palazzo vescovile che si elevano su di esso, in una configurazione a corte chiusa a ovest dalla loggia del XVI secolo.

La caratteristica di partenza del progetto di Gonçalo Byrne è la volontà di correggere, quindi, la rottura di tessitura storica e di scala urbana generata dalla sovrapposizione di momenti costruttivi eterogenei.

²³ C. Varagnoli, op.cit., p. 6. Si rimanda al saggio per la descrizione degli esempi progettuali corrispondenti alle classificazioni descritte.

²⁴ Una delle più impressionanti costruzioni di epoca imperiale romana conservate in Portogallo: un vasto complesso monumentale di gallerie, disposte su due livelli, che si ritiene fossero destinate a sorreggere un'enorme piazza o un forum nell'antica città di Aeminium.

Gli interventi più evidenti si localizzano nell'ala nord-ovest del complesso, dove gli spazi erano maggiormente frammentati a causa dell'originaria destinazione d'uso residenziale e il progettista ricrea una concezione più unitaria espressa in facciata tramite volumi semplici e riconoscibili e grazie all'uso di un rivestimento in pietra mai mimetico ma coerente con la materia del tessuto urbano che lo circonda.

Il nuovo volume dell'ala nord-ovest racchiude al suo interno l'abside della chiesa del XVII secolo e la *Capela do Tesoureiro*, che diventa il nodo del percorso interno. All'esterno l'edificio crea un podio in pietra, sormontato da due volumi rivestiti di metallo grigio scuro che hanno una duplice funzione: da un lato permettono di realizzare l'altezza necessaria a ospitare la monumentalità degli elementi esposti nel museo e dall'altro di enfatizzare la diversità dell'intervento di Byrne nel tessuto urbano dell'alta Coimbra, rendendo forte il distacco con le preesistenze grazie anche all'uso di un linguaggio minimale - visibile anche nella nuova quinta all'interno della corte - ma mantenendo sempre un rapporto di compresenza tra l'antico e il nuovo intervento.

Il fulcro della composizione architettonica diventa il basamento, che enfatizza il ruolo che il criptoportico romano ha assunto nei secoli. All'interno invece l'evocazione del ruolo strutturale giocato dalla preesistenza romana viene affidata alle potenti pareti in blocchi di tufo riportate a nuova vita grazie all'accurato progetto di restauro²⁵.

Basamento che viene ripreso anche nel volume delle gallerie a sud-ovest che, grazie sempre ad un linguaggio minimale e geometrico, si confrontano con un'altezza più ridotta e rapportata a quella del tessuto esistente, e vanno a costituire la piattaforma sulla quale si imposta il volume di vetro trasparente e traslucido del ristorante. Questo nuovo elemento diventa una sorta di *landmark* urbano, segnalando la presenza dell'intervento contemporaneo nella città.

Il progetto dello spazio del museo diventa, quindi, una sintesi metaforica della città circostante, inserendosi all'interno delle stratificazioni storiche e delle logiche del contesto urbano attraverso similitudini, analogie o anche prospettive contrastanti.

²⁵ G. Byrne, *Museo Nazionale Machado de Castro a Coimbra*, in "L'industria delle costruzioni", 446 (novembre-dicembre 2015), p. 64.

Nei progetti di restauro e riconversione delle rovine la reintegrazione dell'immagine, quella che Giovanni Carbonara intende come ultima categoria nella sua classificazione degli interventi del nuovo sull'antico, è una "modalità di autentica saldatura o, più precisamente, di 'fusione diacritica' (ove il termine tecnico, preso dalla filologia letteraria, sta a indicare una sorta di unione nella differenza, senza confusione di nuovo e antico) per una specifica intenzione conservativa, quindi di restauro, pur sempre risolta in 'forma' architettonica. [...] Un crescendo in termini di capacità di ascolto e di rispetto della preesistenza, tuttavia senza compromissione degli esiti formali dell'intervento²⁶".

Si rende percepibile, quindi, con chiarezza la coesistenza di diversi livelli del progetto, che concorrono tutti alla ricomposizione del testo perduto, mediante la commistione tra antico e contemporaneo, in funzione l'evoluzione dell'edificio verso il nuovo uso.

Un esempio magistrale ed eloquente di sintesi nella quale " il vecchio e il nuovo rifletta un necessario reciproco rispetto, ma anche di mirare ad una maggiore qualità del luogo, nel senso di continuare a costruire e raccontare la storia nello stile e con i mezzi del presente, però in una lingua affine a ciò che prosegue"²⁷, è il progetto di Werner Tscholl per Castel Firmiano (2003-06) come Museo della Montagna.

Il complesso, situato a sud di Bolzano, è uno dei castelli più antichi del Sud Tirolo. La sua storia si dipana in un arco di più di mille anni, dallo splendore in età romanica al declino del XV secolo che protratto un lento degrado fino ai giorni nostri

Il castello occupa un'area di circa 13.000 metri quadrati ed è articolato su tre livelli principali; sul più alto si staglia il nucleo originario del castello, con i resti di una cappella di età romanica e, poco più in basso, il "palazzo del Vescovo" –una costruzione a quattro piani inserita nel muro di cinta est. A sud e a nord-ovest di questo corpo roccioso principale si trovano due corti di forma irregolare con robusti torrioni che ne cingono gli angoli.

²⁶ G. Carbonara, op. cit., p. 111. L'autore individua, quindi, nella 'Reintegrazione dell'immagine' l'ultima di una serie di classificazioni costruite secondo una progressione che "dalla mera vicinanza fisica si muove verso una sorta di convivenza, di reciproca interazione formale [...] Non una progressione in termini di qualità o di coerenza, dunque, perché in ogni classe si possono riscontrare soluzioni diversamente meritevoli".

²⁷ L. Rosato (a cura di), *Il museo della montagna Reinhold Messner. Werner Tscholl recupera Castel Firmiano*, in "Paesaggio Urbano" 2 (2010), p. 24.

L'intervento di restauro ha previsto la pulitura e il consolidamento della cinta muraria e delle antiche costruzioni esistenti, a fianco – e soprattutto all'interno – delle quali sono state realizzate le nuove strutture per accogliere i necessari servizi e configurare il percorso museale. Nel cortile inferiore una piccola costruzione ex novo, addossata alle mura, ospita la biglietteria, il negozio, spazi per l'amministrazione e un'abitazione per il custode. Risalendo il cortile troviamo il corpo di fabbrica del castello destinato a spazi di ristoro per i visitatori al piano terra, e al piano superiore, una grande galleria per mostre temporanee. Più avanti la 'torre bianca', con la sua forma circolare snella ed elegante nell'angolo nord della corte inferiore, è stata resa completamente agibile grazie all'inserimento di una struttura d'acciaio appesa a travi posizionate alla sommità della torre. Tale soluzione si ripete all'interno degli altri manufatti, declinata in modo diverso in base al tipo e alla forma degli spazi. Il percorso, quindi, lascia il cortile e sale fino alla quota del palazzo est, all'esterno e all'interno del quale si trovano installazioni di artisti contemporanei dedicate al tema della montagna. Lungo il bastione est viene predisposto un camminamento 'in quota' che permette di entrare dall'alto nei torrioni angolari della cinta muraria sud.

Le spettacolari strutture inserite nelle cavità cilindriche delle torri creano quattro livelli, accuratamente staccati dalle pareti perimetrali, collegati da scale disposte lungo il perimetro (nella prima torre) o in posizione centrale (nella seconda). Ogni livello interno alle torri così realizzato permette al visitatore di osservare da vicino ed esplorare le cavità delle massicce pareti in pietra, di percepire lo spazio in tutta la sua estensione verticale, di interrompere il percorso espositivo per uscire all'aperto sul camminamento di guardia e godere dell'emozionante vista sul paesaggio montano. Gli elementi della struttura, non verniciati ma solamente lucidati a cera, fanno risaltare la tessitura lapidea delle pareti del castello, evidenziata dall'illuminazione radente, e quasi assorbono la luce determinando un dialogo silenzioso tra i differenti materiali.

Analogamente, all'esterno le travi e i pannelli in lamiera stirata utilizzati per i camminamenti, per le passerelle e per il rivestimento dei volumi di nuova costruzione, vengono lasciati arrugginire naturalmente e si armonizzano alle tonalità della pietra.

Il progetto di Werner Tscholl, quindi, si fonda sulla volontà di rendere chiaramente percepibile la coesistenza, in quest'opera, di tre distinti livelli: il manufatto antico, l'intervento contemporaneo, il museo. La storia millenaria del castello è percepibile attraverso le sue numerose stratificazioni; è rievocata dai camminamenti lungo i bastioni, dalla sequenza di feritoie e nicchie e dagli spessori impressionanti delle mura. In questi robusti spazi il Museo della Montagna, attraverso un racconto coinvolgente e particolari opere d'arte, vuole trasmettere ai visitatori il significato di una 'esperienza' del valore della montagna. L'intervento contemporaneo funge così da 'ponte' tra i due livelli: "in senso letterale, laddove sono state integrate le parti mancanti dei camminamenti, costruite nuove scale e passerelle, è stata scavata la roccia per collegare i due cortili, in modo da consentire ai visitatori di compiere il periplo del castello; ma anche in senso simbolico, suggerendo considerazioni che talora si intrecciano con le riflessioni proposte dal percorso museale"²⁸.

L'antico viene conservato nella sua matericità e il contemporaneo vi si inserisce, con rispetto, ma anche con grande dignità e riconoscibilità. In questo progetto viene alla luce quell'equilibrio che Tscholl definisce come il cercare di "inserire un secondo livello emotivo, del nostro tempo, per garantire che sia possibile un incontro di abitanti o visitatori con la vicenda talvolta millenaria del luogo".

Se la ricomposizione della rovina in Werner Tscholl è affidata a materiali e a volumi autonomi rispetto alla tessitura e alle forme delle possenti pareti in pietra della fabbrica storica, nel lavoro di Paolo Zermani per la ricostruzione del Castello di Novara²⁹ (2007-16) il progetto si affida ad una maggiore assonanza materica e cromatica del nuovo intervento che si inserisce a completare la preesistenza in rovina.

Il carattere disomogeneo del complesso è frutto di una serie di addizioni e demolizioni che si susseguono, a partire dal tracciato murario della città romana, con cui il primo nucleo fortificato coincide, attraverso i successivi accrescimenti medioevali e rinascimentali e fino alle addizioni carcerarie ottocentesche. Le ali est e

²⁸ *ibidem*

²⁹ AA.VV., *Innesti/Grafting. Italia, un paesaggio contemporaneo*, Ed. Marsilio, Venezia, 2014.

nord possiedono un carattere maggiormente definito dato dai diversi accrescimenti viscontei che ne hanno conformato il profilo, mentre il lato sud è maggiormente frammentato, occupato in parte da fabbricati di servizio, alcuni in stato di rovina, e il lato ovest, corrispondente a uno dei lati del castrum romano, è stato completamente demolito ad eccezione di un frammento isolato di epoca medioevale.

Il progetto elaborato prevede il restauro delle due ali est e nord ben conservate, il completamento dell'ala sud e la ricomposizione dell'ala ovest in rovina. Inoltre prevede la ricostruzione della torre posizionata sul fronte nord verso la piazza, che durante la serie di demolizioni e ricostruzioni storiche ha assunto forme e dimensioni diverse.

Il Castello costituirà il nuovo Museo della città di Novara; l'intero spazio sotterraneo sarà destinato al Museo archeologico, i piani terra e primo degli ambienti restaurati nell'ala Nord ospiteranno la collezione Civica della città di Novara, i due piani ricostruiti dell'ala Ovest ospiteranno la Galleria d'arte contemporanea. Nell'ala Sud si ricaverà un ristorante a servizio del Museo mentre gli spazi esterni potranno ospitare una proiezione delle mostre ospitate nell'ala Ovest.

"Nell'intervento di ricomposizione architettonica riguarda la torre, ancora in parte rilevabile in una delle sue diverse versioni nei costoloni posti sopra l'ingresso voltato della parte interna, ma celata dalle coperture a falde, i due fili di facciata vengono prolungati sui lati destro e sinistro e lasciano aperta una vista verso la piazza antistante, i monumenti, il battistero, la cupola antonelliana.

Si costituisce così un belvedere freddo e aereo che ha valore evocativo di nuova torre civica della città di Novara. Nell'ala ovest il grande muro sotterraneo e il frammento successivo stabiliscono il punto di appoggio su cui si imposta il progetto di ricostruzione della nuova manica del Castello, tesa a ricomporre l'unità dell'impianto in precisa continuità con le antiche matrici viscontee, sforzesche e spagnole³⁰.

Al piano terra il volume ricomponne la grande spina archeologica emergente e il frammento medievale di facciata, esaltandone la presenza tramite l'intervento di ricomposizione della successione delle stratificazioni. Le indagini effettuate sulle

³⁰ Tratto dalla scheda di progetto consultabile al sito www.zermaniassociati.it.

quote di scavo hanno portato alla luce piani sotterranei che saranno utilizzati sia per ricavare diversi locali accessori sia per collegare l'ala ovest con la "Rocchetta" del corpo nord, realizzando così un percorso unitario attraverso la parte sotterranea del complesso, favorendo il recupero di spazi espositivi pieni di fascino, legati alla fase più antica della costruzione del Castello.

Le facciate ricompongono i rinvenimenti murari emersi, rendendo chiara e leggibile l'evoluzione dei fronti antichi e la ricomposizione moderna. Le opere di restauro della torre angolare e la demolizione dei corpi aggiunti esterni, di scarso valore architettonico, "consentono di ritrovare e rivedere la completezza della antica muratura perimetrale segnata dalla scrittura merlata, ostruita e sovralzata nel tempo". L'intervento progettuale vuole restituire una logica unitaria al complesso, nelle forme e nei materiali in assonanza con la preesistenza. Il mattone padano utilizzato ricompone le forme squadrate e turrette della fortezza, attraverso una robusta corporeità, con fronti pieni e bucatore essenziali, con misure stabilite dall'antica merlatura e con superfici compatte che restituiscono una continuità di lettura agli spazi del Castello.

A conclusione di questa riflessione è opportuno sottolineare come non si voglia in questa sede classificare le modalità di accostamento degli elementi contemporanei funzionali al riuso museale con l'edificio antico da trasformare, già studiate e analizzate con ricchezza di esempi e contenuti eloquenti dagli autori citati nelle righe precedenti. Quello su cui si intende soffermarsi è invece l'evidenza didattica e restitutiva, di commento al testo antico, che emerge chiaramente dai progetti analizzati. Essi tendono a 'ri-costruire' la comprensione dell'edificio e della sua storia, conservando la materia e ricomponendo la 'trama' delle vicende del passato, aspirando ad entrare a far parte del palinsesto evolutivo della preesistenza e producendo, con il restauro, un "nuovo ordine di valori architettonici"³¹

Questo è un punto di contatto nelle principali tendenze della progettazione per il riuso, che punta alla messa in luce della storia dell'edificio e alla ricostruzione di una

³¹ A. De Fazio, *A colloquio con Franco Purini, sul tema Il restauro del moderno e i nuovi modi di abitare la città*, in "PresS/Tletter", n.13, 2006 (<http://www.prestinzenza.it/>)

unitarietà perduta, dichiarando l'autonomia delle forme e dei linguaggi, sempre meno contrastanti con il registro della preesistenza.

"Negli esempi migliori [...] la produzione contemporanea sembra mostrare una rinnovata capacità di dialogo" scrive Varagnoli³², il quale nota un attenuarsi se non "il tramonto dell'estetica della dissonanza", sia nelle scelte linguistiche che nell'impiego dei materiali; "il lascito storico con tutte le sue contraddizioni non viene scartato o cancellato dall'orizzonte estetico contemporaneo".

Fig. 31. Coimbra, Museo Machado de Castro. I nuovi volumi, dalle forme pure e regolari, si rapportano al contesto stratificato della città, alle sue altezze e volumetrie. (tratta da: "L'industria delle costruzioni", 446 (novembre-dicembre 2015), p. 64).



³² C. Varagnoli, op. cit., p. 14.

Fig. 32. Interno della corte: il completamento dell'unitarietà del complesso è affidato ad un linguaggio semplice e dichiaratamente contemporaneo.



Fig. 33, 34. Il museo poggia sui resti di un importante criptoportico romano, che entra a far parte del percorso museale. (Fig. 33: foto dell'autrice. Fig. 34 tratta da: "L'industria delle costruzioni", 446 (novembre-dicembre 2015), p. 73)



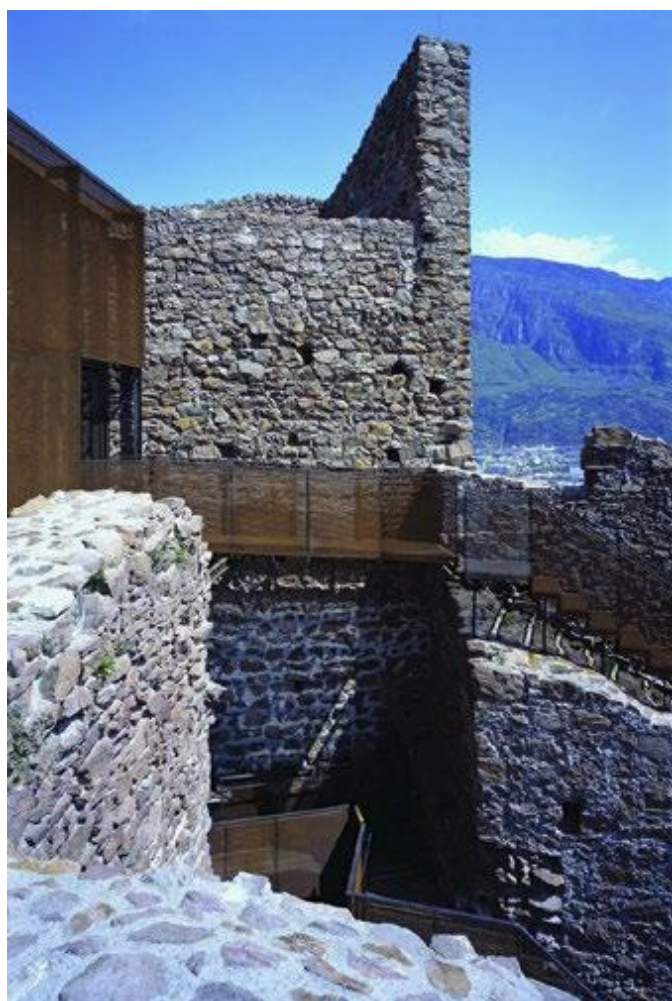


Fig. 35, 36. Bolzano, Castel Firmiano - Museo della Montagna. La ricomposizione dell'immagine e dei percorsi è affidata a materiali contemporanei che si accostano delicatamente alla preesistenza. (Fig. 35 tratta da: "Techne, vol. 12 (2016), p. 278 ; Fig. 36 tratta da "Architectural design, issue 189 (2007), p. 21).



Fig. 36, 37. Bolzano, Castel Firmiano. Le strutture in acciaio inserite all'interno dei volumi permettono di realizzare piani orizzontali e collegamenti verticali accuratamente staccati dalle pareti perimetrali. (tratta da "Techne, vol. 12 (2016), p. 278)





Fig. 38. Castello di Novara. Lo stato del complesso prima dei restauri.
(tratta da: <http://www.zermaniassociati.it/opere/>)



Fig. 39. La ricomposizione della torre, che crea un belvedere sulla piazza antistante.
(tratta da: <http://www.zermaniassociati.it/opere/>)



Fig. 40, 41. Il mattone padano ricompone l'unitarietà dei prospetti e delle volumetrie, raccordandosi alla materia esistente. (tratta da: <http://www.zermaniassociati.it/opere/>)



Capitolo 6

Nuove funzioni e nuova identità.

La dimensione urbana

▪ **6.1. Lo spazio della contaminazione**

"Il museo contemporaneo tende sempre più a porsi come centro dinamico di cultura. La specializzazione, frutto del pensiero positivista del secolo scorso, lascia posto, alla fine del Novecento, al pluralismo di funzioni culturali"¹.

Con la sovrapposizione alle tradizionali funzioni di conservazione delle opere, loro esposizione e dotazione di strutture che consentano di documentarle e studiarle, delle nuove funzioni di produzione e trasmissione culturale, il museo contemporaneo si apre a un rapporto di inedita e vitale intensità sia con gli utenti fruitori sia con il territorio circostante.

L'aumento delle attività collegate all'accoglienza e all'intrattenimento dei visitatori ha favorito la conversione del museo in un "accumulatore topologico"² che ne ha fatto una delle nuove piazze pubbliche della città contemporanea.

L'innovazione funzionale dei musei della post-modernità rispetto a quelli moderni è proprio questa: l'estensione delle grandi superfici destinate al consumo. Infatti il popolo dell'arte, oltre che con architetture eccezionali, viene sedotto anche con l'inserimento nello spazio museale di attività collaterali, dalle caffetterie ai bookshop, dalle sale cinematografiche alle postazioni multimediali.

Da un punto di vista funzionale il museo, infatti, presenta una commistione di aree espositive e di servizio, ed entrambe possono essere pubbliche e private. In particolare, la letteratura internazionale³ le suddivide in:

- aree destinate alle collezioni, aperte al pubblico;
- aree destinate alle collezioni, non aperte al pubblico;
- aree non espositive e servizi al pubblico;
- area non espositiva e di servizio interne al museo e non aperte al pubblico.

¹ I. Arestizabal, A. Piva, *Musei in trasformazione. Prospettive della museologia e della museografia*, Mazzotta, Milano, 1991, p. 55.

² F. Purini, *I Musei dell'Iperconsumo*, in F. Purini, P. Ciorra, S. Suma, *Nuovi musei: i luoghi dell'arte nell'era dell'iperconsumo*, Libria, 2008, p. 14.

³ In particolare ci si rifà alla distinzione proposta da Gail Dexter e Barry Lord in *The Manual of Museum Planning, 2nd Edition*, The Stationery Office, London 1991, p. 283.

Le aree destinate alle collezioni, aperte al pubblico, rappresentano gli spazi museali destinati alle collezioni permanenti, a quelle temporanee e alle aree di studio legate all'esposizione.

Invece le aree non espositive, di servizio al pubblico comprendono l'ingresso, la hall, la biblioteca, le sale per attività didattiche e sale conferenze, aree ristoro e l'area commerciale. Rappresentano il secondo fulcro del museo - dopo quello espositivo ovviamente - aperto alle relazioni esterne.

Il rapporto spazio espositivo/servizi, che la tipologia ottocentesca stabiliva essere pari a 9:1, nel museo contemporaneo si trasforma in 1:2, dimostrando come al sistema dell'arte si affianchi un apparato di funzioni nuove, non tutte pertinenti, che rendono l'istituzione espositiva sempre più orientata alla globalizzazione e alla socialità.

Il museo, abbiamo visto, si è trasformato da luogo elitario deputato all'elevazione dello spirito, a luogo di produzione culturale, centro di divertimento, spettacolo e consumo. L'attenzione del museo per le nuove attività che gli appartengono e verso la maggiore quantità di pubblico che lo visita, è testimoniata dai ricorrenti lavori di riorganizzazione, ammodernamento e ampliamento a cui è sottoposto.

Le nuove funzioni possono conquistare il loro spazio all'interno del volume esistente, con l'inserimento di superfici che dividono le grandi altezze e le ampie luci libere degli spazi storici, come avviene nella Scottish National Portrait Gallery⁴ (2009-2011) ad Edimburgo: nuovi e leggibili piani ammezzati sono stati inseriti per ottimizzare i flussi dei visitatori e per avere nuove superfici per uffici, spazi educativi e sale per seminari. Inoltre hanno la funzione di liberare il piano terra da destinare al nuovo grande atrio di smistamento e ad una sequenza di spazi open space, alla caffetteria e al bookshop.

Più frequentemente le funzioni aggiuntive dei nuovi musei sfruttano la dimensione ipogea, che vede nel Louvre il celebre antesignano; e se nel MADRE (2004-06) è solo l'auditorium a 'ricavarsi' il suo volume al di sotto della grande corte centrale del piano terra mentre la caffetteria, il ristorante, il bookshop e la biblioteca trovano

⁴ Progettisti: Page/Park Architects.

spazio nella riorganizzazione dei vari piani del palazzo seicentesco, nel Latvian National Museum of Art⁵ (2012-2015), situato in uno dei monumenti più rappresentativi della città di Riga, l'ampliamento delle funzioni aggiuntive necessarie al museo contemporaneo si risolve in un'estensione interamente progettata sotto il livello del suolo destinata ai laboratori, ai nuovi depositi, alle sale per le esposizioni temporanee. Il nuovo volume ipogeo è denunciato all'esterno dal grande lucernario vetrato che inonda di una calda luce zenitale il piano interrato e al tempo stesso realizza una superficie moderna per la nuova piazza del museo e per lo spazio aperto della sua caffetteria.

O ancora il grande progetto dello studio spagnolo Nieto Sobejano (in collaborazione con lo studio Eep architekten) per il Joanneumsviertel (2006-2011), oggi centro degli spazi dedicati alla cultura di Graz. Il complesso museale⁶ è stato realizzato in seguito ad un masterplan sviluppato già nel 2005, che prevedeva il restauro di tre edifici preesistenti situati nel centro storico per destinarli a sedi della *Neue Galerie*, del *Naturkundemuseum* e della biblioteca di stato della Stiria. Uno spazio sotterraneo di connessione dei tre edifici, pensato per realizzare e centralizzare gli accessi con la grande hall di accoglienza, i servizi per i visitatori tra cui un ristorante e negozi, un auditorium e spazi espositivi temporanei.

L'estensione è caratterizzata da una serie di iconiche aperture circolari che mettono in relazione visiva il piano della piazza con il nuovo spazio pubblico interrato e che garantiscono l'illuminazione naturale; la più grande di queste aperture, di 13 metri di diametro, costituisce l'accesso principale al complesso, dal quale poi i visitatori vengono indirizzati attraverso percorsi e collegamenti verticali verso i musei e la biblioteca.

I materiali utilizzati, cemento a vista, vetro e lamiera perforata, e la generosa illuminazione naturale dovuta alle grandi aperture coniche sulla superficie della nuova piazza, creano uno spazio accogliente e luminoso. Gli edifici storici sono ora parte di un unico sistema integrato e organico che crea una nuova piazza pubblica

⁵ Progettisti: Processoffice.

⁶ Il Joanneumsviertel costituisce la nuova sede di 'Universalmuseum Joanneum', l'istituzione fondata nel 1811 che gestisce molti musei e istituzioni culturali della città.

nel centro storico di Graz ed evidenzia il nuovo nucleo espositivo e culturale nella città.

La presenza dimensionalmente consistente di funzioni accessorie e di spazi flessibili per eventi ed esposizioni temporanee, impongono una revisione dei percorsi interni nonché un accrescimento delle dotazioni funzionali degli spazi originari.

Innesti, sovrapposizioni e addizioni⁷ permettono ai musei contemporanei di conquistare nuovi volumi per le funzioni collaterali e per i nuovi atri e ingressi richiesti dall'aumento dei flussi dei visitatori, ma anche per ospitare sezioni museali aggiuntive destinate ad eventi culturali, a nuovi lasciti e mostre temporanee.

Volumi più o meno autonomi dalla preesistenza nei quali gli elementi "che diventano materia progettuale sono [...] il rapporto con il contesto, con la memoria sedimentata delle cose e degli oggetti architettonici, quindi con il tempo e le sue variabili. Il manufatto per sua natura si relaziona ad esso attraverso lo stile, l'analogia delle parti, la tecnologia"⁸. E' un fenomeno che "corrisponde alla necessità di adeguare l'architettura esistente alle esigenze di una contemporaneità diffusa e articolata dalle stesse regole"⁹, dove le nuove forme aggiunte producono una "composizione che esalta la dicotomia tra le parti, in cui sono il contrasto e il dualismo a favorire l'integrazione tra vecchio e nuovo[...]"¹⁰.

Sandro Ranellucci, studiando il fenomeno¹¹, sottolinea come la scelta del progettista a cui affidare la realizzazione dell'estensione contribuisce a definire ulteriormente la specificità della fisionomia del volume aggiunto; il suo linguaggio e la sua poetica portano ad optare per una sottolineatura del distacco delle nuove forme e materiali rispetto a quelli preesistenti, oppure scegliere di esaltare il confronto e il dialogo tra i linguaggi.

⁷ Cfr. S. Ranellucci, *Addizione museale. La crescita dei musei nell'espansione del loro ruolo*, Gangemi editore, Roma 2013. In particolare egli ritiene che "questo tipo di tendenza si fa più evidente e frequente in quei musei di cultura anglosassone nei quali i meccanismi ben collaudati di alleggerimento fiscale favoriscono le donazioni e in conseguenza le espansioni, laddove il peso della gestione dei musei privati sgrava quasi integralmente le amministrazioni statali", p. 9.

⁸ C. Prati, *Trasformare per addizioni*, in "L'industria delle costruzioni", 396 (2007), p. 11.

⁹ *ivi*, p. 13.

¹⁰ *ibidem*.

¹¹ S. Ranellucci, *Addizione museale*, *op. cit.*

Al linguaggio della dissonanza si affida lo studio spagnolo Nieto Sobejano nel progetto per il Museo di San Telmo (2005-2011) a San Sebastian (Spagna), ospitato in un ex convento domenicano costruito nella metà del XVI secolo. I progettisti sviluppano un'estensione tra il Monte Urgull e il vecchio edificio per far fronte alle numerose carenze di spazi e servizi emerse alla fine del secolo scorso. Il corpo architettonico progettato ospita, quindi, il nuovo ingresso, nuovi settori di guardaroba, un auditorium, negozi, una sala multimediale, una sala didattica, una caffetteria nonché due padiglioni per mostre temporanee. L'estensione si compone di un volume dalle linee fortemente geometriche e minimali, frutto di un linguaggio contemporaneo esibito con chiarezza; la sua facciata, rivestita da lamiera in metallo forato, è avvolta da vegetazione - una sorta di muro verde - che collega visivamente la nuova architettura con la vegetazione sulla collina. "Questo tipo di estensione applicata al museo ne enfatizza il perimetro, mentre allo stesso tempo concilia la sua presenza con l'ambiente urbano e naturale. La facciata della muraglia aggiuntiva, con i fori riempiti da un verde impiantato e lussureggiante, determina un contrasto con le facciate in pietra arenaria degli edifici esistenti"¹². L'esuberanza formale dell'esterno corrisponde però ad una uniformità di materiali e textures degli interni, con il colore scuro e caldo dei pavimenti in iroko e delle scale in legno e con le pareti in calcestruzzo a vista che esibiscono con raffinatezza e semplicità i segni delle casseforme sulla superficie.

Una aggiunta dalla presenza monolitica e dai materiali volutamente autonomi dagli originari.

Contrasti materici, formali e cromatici sono il tratto distintivo anche del progetto per il Moderna Museet a Malmö (Svezia) ad opera dello studio Tham & Videgård Arkitekter (2008-2009).

Il Centro Rooseum per l'Arte Contemporanea, l'edificio preesistente oggetto dell'addizione, è frutto della riuso di una ex centrale elettrica, un possente edificio in mattoni costruito nel Novecento. L'addizione museale, contraddistinta da una segnaletica facciata in metallo arancione forata, dota il museo preesistente di un

¹² *ivi*, p. 113.

nuovo ingresso e di uno spazio di accoglienza, nonché di una caffetteria e di una nuova galleria al piano superiore. La superficie perforata della facciata conferisce all'esterno una "profondità visiva", creando ombre dinamiche all'interno della nuova volumetria. Inoltre funge da filtro tra l'esterno e il piano terra dell'edificio aggiunto, che è in realtà completamente vetrato, diffondendo la luce naturale all'interno degli ambienti. Inoltre questa estensione contribuisce ad ottimizzare i percorsi interni originari poiché realizza due nuovi collegamenti verticali che guidano il visitatore tra l'ampio spazio della sala turbine (11 metri di altezza) e le più contenute sale espositive superiori. Grazie a tale riorganizzazione e potenziamento è stato plasmato un nuovo nodo all'interno della città, che modifica l'assetto urbano e diventa promotore di sviluppo nel quartiere.

Rafael Moneo, nel suo progetto per il Museo Nacional del Prado a Madrid (2001-2007) sceglie un linguaggio riconoscibile ma in dialogo con la preesistenza, realizzando un'assonanza tra il complesso storico e l'aggiunta contemporanea.

La riorganizzazione e l'estensione progettata nasce dall'obiettivo di liberare il complesso museale dalle funzioni di servizio¹³. Le nuove superfici aggiunte sono così destinate agli spazi di ingresso con i relativi servizi, gallerie per le mostre temporanee, uffici, sale stampa e disegno e laboratori per il restauro delle opere d'arte.

La nuova addizione è collocata alle spalle dell'edificio storico, riconoscibile nelle sue forme squadrate e sobrie in mattoni rossi e collegata alla preesistenza mediante un sistema di percorsi interrati. "L'immagine del Prado di fatto nell'addizione non subisce modificazioni, ma sostanzialmente la sua rifunzionalizzazione determina un uso inedito dello spazio urbano, una variata visione della città e della parte posteriore del museo"¹⁴.

Il progetto scaturisce da un serio confronto con la preesistenza che punta a riconfigurare l'insieme museale anche sotto il profilo urbano. Risultano stabiliti nuovi flussi pedonali, ripristinata l'entrata principale in coincidenza con la Puerta del

¹³ L. Malfona (a cura di), *Ampliamento del Museo del Prado a Madrid, Spagna*, in "L'industria delle costruzioni", 406 (marzo-aprile 2009), pp.18 - 27.

¹⁴ S. Ranellucci, op. cit., p. 16.

Velazquez e realizzate entrate aggiuntive al Museo. Due percorsi vetrati cingono la corte aperta che circonda l'abside, conducendo il visitatore allo spazio trapezoidale del foyer principale, il cui lato più lungo coincide col retro del museo e l'altro con l'allineamento della via Ruiz da Alarcon. Il nuovo foyer è un generoso open space che contiene la biglietteria, i guardaroba, i magazzini, la zona informazioni, la caffetteria-ristorante e il bookshop, pensati in modo che il visitatore possa decidere i suoi percorsi e muoversi liberamente.

Da questo spazio si accede all'addizione del nuovo edificio: un volume costituito da due piani fuori terra e tre interrati, frutto della ricerca architettonica di Moneo che vuole realizzare una continuità tra elementi architettonici e una percezione unitaria del complesso.

La piattaforma trapezoidale esterna che viene a crearsi tra il museo e la sua estensione è trasformata in una terrazza-giardino, disegnata da siepi geometriche, sedute in pietra e percorsi che riconducono visivamente verso l'abside dell'edificio storico.

Si tratta di un importante spazio di connessione che realizza una mediazione tra i volumi e consolida il 'profilo urbano' del complesso e dell'istituzione in senso lato.

Il progetto di Herzog & de Meuron per l'ampliamento del Musée Unterlinden (2012-15) a Colmar (Francia), sviluppa i temi dell'integrazione e della ricostruzione dell'unitarietà del complesso architettonico e urbano. Le ragioni alla base dell'ampliamento, il cui nucleo originario occupava il chiostro e la chiesa gotica di un convento domenicano del XIII secolo, risiedono da un lato nella saturazione delle sale espositive e dei depositi a causa dell'incremento delle collezioni, e dall'altro nella necessità di realizzare nuovi servizi al pubblico, idonei e moderni spazi di accoglienza e nuove sale per mostre temporanee.

Il progetto parte dalla conservazione dell'esistente, restaurando le facciate medievali, il bellissimo Chiostro gotico e la Cappella dedicata a St. Johan Unter der Linden (da cui il nome del museo); sono stati riportati alla luce gli originali soffitti in legno, coperti da interventi museografici di epoca moderna, e riaperte le finestre che si affacciano sul chiostro e sulla città. Ma il progetto si amplia e ridisegna una porzione importante del centro storico di Colmar, attraverso la riapertura del canale della Sinn

che scorre sotto la città, e realizza un secondo blocco architettonico speculare a quello storico, recuperando l'edificio dei vecchi bagni comunali - 'La Piscine' - e aggiungendo un nuovo volume (chiamato 'Akkerhof') che si ispira, in quanto a forme e volumi, alla Cappella preesistente nella parte opposta del sito. Il tetto a capanna e la sua eccezionale altezza di 11.5 metri realizzano una spazialità molto simile a quella dell'edificio domenicano, richiamato anche dalle aperture ogivali sulle pareti. Le sue facciate in mattoni irregolari realizzati a mano sono in dialogo con quelle in pietra del convento e realizzano un insieme volto a creare una nuova unità architettonica e urbanistica.

Nell'antico monastero trovano spazio, così, le collezioni originarie¹⁵ mentre la nuova ala viene destinata alle collezioni di arte moderna e alle mostre temporanee; nell'edificio dei vecchi bagni comunali, invece, sono realizzate una sala per eventi, conferenze e meeting e lo spazio del caffè del museo. All'interno del convento una nuova scala a chiocciola, dalle forme plastiche realizzate in cemento, conduce alla galleria sotterranea che collega il convento con il nuovo edificio e che ospita una collezione dedicata alla storia del Museo Unterlinden dal XIX al XX secolo.

Infine, sulla nuova piazza realizzata i progettisti aggiungono un secondo segno della presenza del museo: una piccola *maison* che nella posizione, nel volume e nella forma si ispira a quelli del mulino che occupava anticamente quell'area. Oggi però questo volume si trasforma in un belvedere che, con le sue ampie finestre sulla piazza, dà la possibilità ai passanti di osservare la galleria espositiva sotterranea. La piccola *maison* parla lo stesso linguaggio formale del complesso storico: i muri in mattoni, il tetto in rame, l'estrema pulizia formale, le grandi superfici inclinate, il rigore ispirato al gotico della preesistenza. Attraverso un intervento unitario è stato realizzato un progetto che comprende tre dimensioni, quella urbana, architettonica e museografica.

¹⁵ Le collezioni comprendono opere famose in tutto il mondo, dal Medioevo al Rinascimento - in particolare, la Pala di Isenheim di Matthias Grünewald e Nicolas von Hagenau (1505-1516) - ma anche progetti, stampe e disegni per la produzione di tessuti, fotografie, dipinti, sculture, pezzi di ceramica e oggetti etnografici del 19° e del primo 20° secolo, con un focus sull'arte e la storia dell'arte locale. Dal 1960 in poi, è stata costruita una collezione di arte moderna.



Fig. 1. Edimburgo, Scottish National Portrait Gallery.
L'inserimento di nuovi e leggibili piani ammezzati ha permesso di aumentare le superfici utili e ottimizzare i percorsi.
(tratta da <https://divisare.com>, © Andrew Lee)



Fig. 2. Graz, Joanneumsviertel.
Vista della piazza che realizza la connessione ipogea tra i tre complessi storici.



Fig. 3. Graz, Joanneumsviertel.
La più grande delle aperture coniche costituisce l'accesso principale al complesso.
(tratte da: <https://www.museum-joanneum.at/joanneumsviertel/>)





Fig. 4. Riga, Latvian National Museum of Art. L'estensione è realizzata interamente sotto il livello del suolo. Il grande lucernario vetrato che illumina il piano interrato costituisce, al tempo stesso, la superficie per la nuova piazza del museo. In basso (Fig. 5): piano terra e piano interrato della nuova estensione. (tratte da: <https://divisare.com>, © Norbert Tukaj)

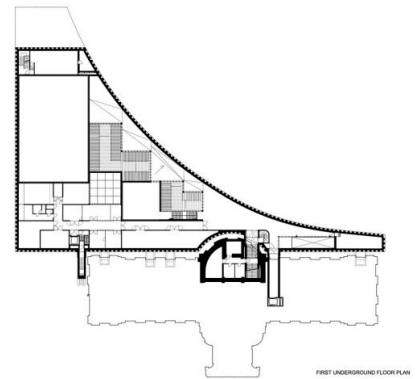
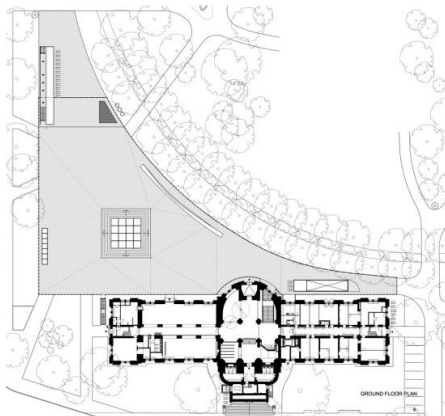
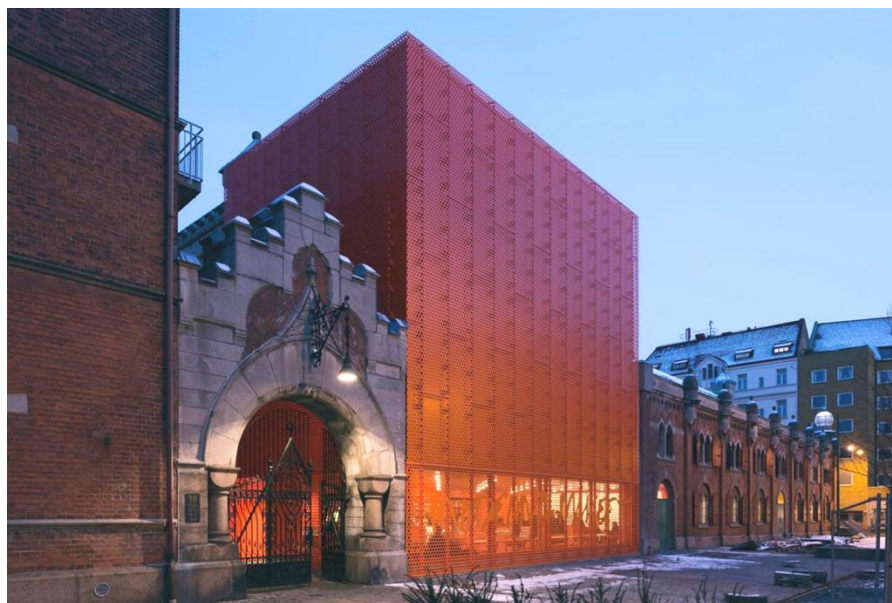


Fig. 6, 7, 8. Malmö, Moderna Museet. Il volume aggiunto si distingue per l'autonomia delle forme e dei materiali. Il cubo con la facciata in metallo arancione si presenta come una presenza segnaletica del nuovo museo. (tratte da: <https://divisare.com>, © ÅKE E:SON LINDMAN)



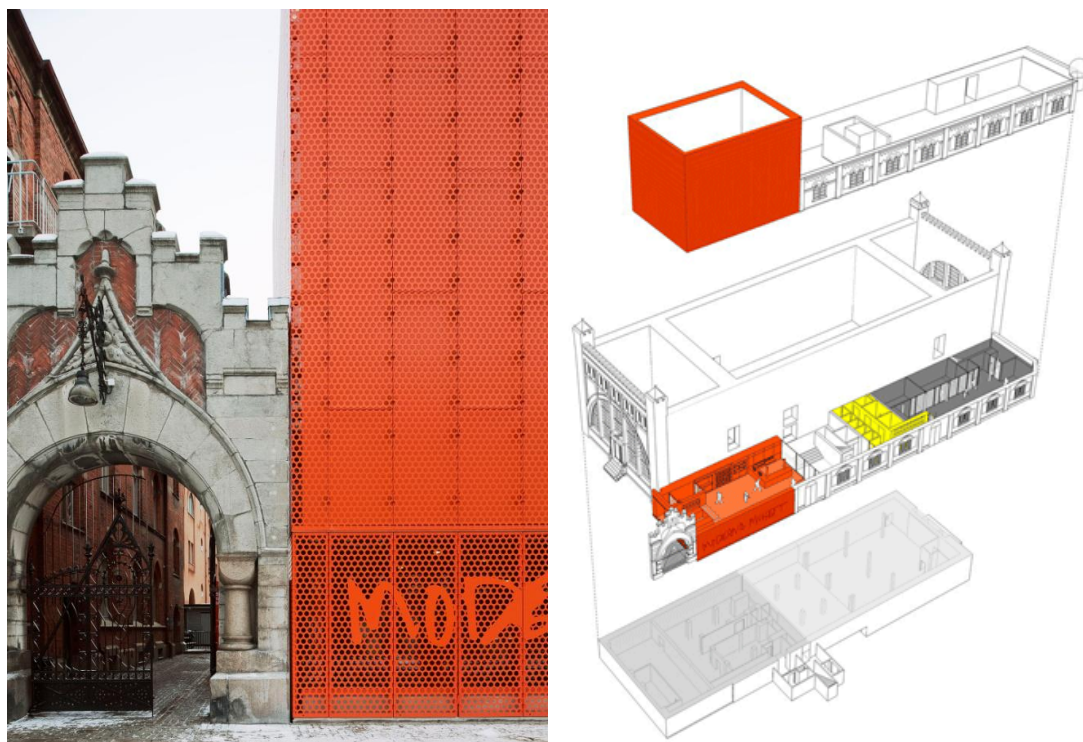


Fig. 9. San Sebastian, Museo San Telmo. L'estensione tra il Monte Urgull e l'edificio antico.



Fig. 10. San Sebastian, Museo San Telmo. Il contrasto tra la facciata lapidea del convento domenicano e la superficie della nuova estensione, in metallo forato avvolta da vegetazione. (tratta da: "AV monografias", n. 146 (2010), p. 91).

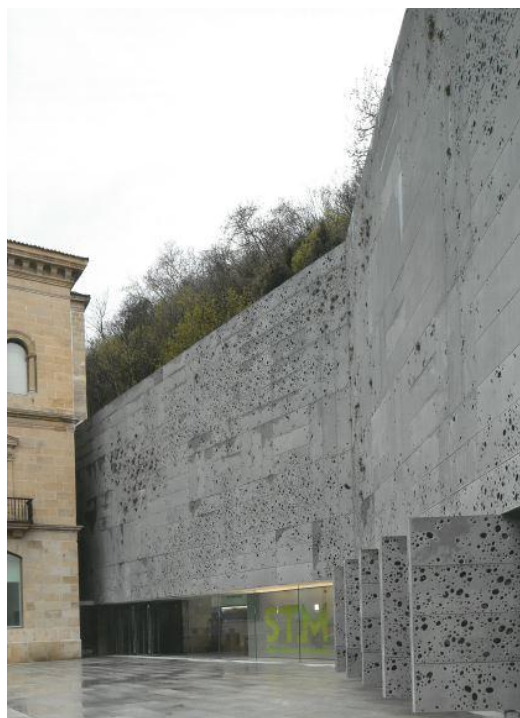


Fig. 11. Madrid, Museo del Prado. In basso, il 'cubo' di Moneo, una volumetria aggiunta alla preesistente.



Fig. 12. Planimetria del museo e della sua estensione.

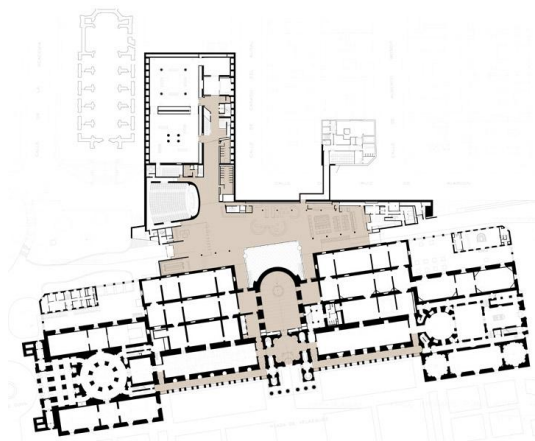


Fig.13. Il nuovo ingresso realizzato.



Fig. 14. Colmar, Musée Unterlinden. La piccola maison che costituisce il nuovo ingresso

Fig. 15. In basso. Sezione dell'area del complesso museale. Da sinistra a destra: il convento medievale, la maison d'ingresso, la galleria sotterranea di collegamento e il nuovo volume dell 'Akkerhof'

(tratte da:
<https://www.archdaily.com/782168/museo-e-unterlinden-extension-herzog-and-de-meuron>)



Fig. 16. Il volume aggiunto dialoga nelle forme utilizzate, richiamando anche le aperture ogivali del convento. (tratta da: <https://www.archdaily.com/782168/musee-unterlinden-extension-herzog-and-de-meuron>)

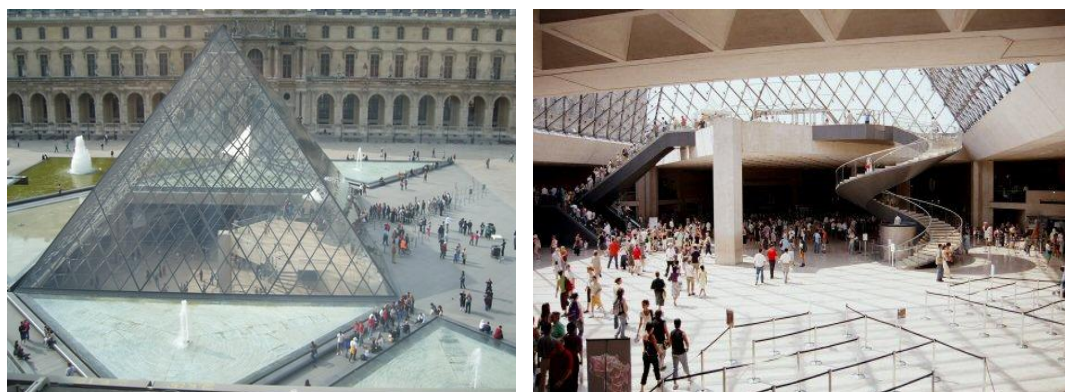


▪ **6.2. La presenza segnaletica e permeabile di atri e ingressi**

L'essere diventati luoghi dell'iperconsumo ha certamente modificato il loro modo di rapportarsi con la città. Se tradizionalmente l'istituzione museale si poneva come elemento finito, capace di rispettare l'ordine insediativo del contesto e di contribuire alla costruzione del tessuto urbano, negli ultimi anni si configura come un sistema complesso, ambiguo, dai labili confini tra interno ed esterno. Da edificio da frequentare secondo rituali alti e selettivi, il museo è diventato una sorta di estensione dello spazio pubblico.

L'ingresso diventa una nuova porta urbana, evidenziato e sottolineato da elementi contemporanei. L'esempio più celebre è la Piramide del Louvre, che Ieoh Ming Pei disegna con l'intento di dare un centro al museo con un ingresso facilmente identificabile. I visitatori non sono più costretti ad affannarsi lungo chilometri di sale: dalla piramide centrale sono rapidamente indirizzati verso l'una o l'altra delle varie Sezioni, senza smarrirsi nella miriade di corridoi interni al museo.

Fig. 17. Parigi, Louvre. Esterno (a sinistra) e interno (a destra) della Piramide di ingresso al museo.



Nel MACRO - il Museo d'Arte Contemporanea di Roma - l'ingresso aperto con grandi vetrate sulle strade circostanti crea una nuova e vitale permeabilità tra il museo e il quartiere.

Il progetto, affidato all'architetto Odile Decq vincitrice del concorso e inaugurato nel maggio 2010, è un'opera di restauro della ex birreria Peroni, un importante pezzo dell'architettura romana del XX secolo nel quartiere Nomentano. Si compone di una teca di vetro poggiata sul basamento di mattoni dell'edificio industriale che vuole integrare la nuova struttura con l'intero isolato urbano. Gli elementi distintivi sono l'ingresso e un tetto giardino percorribile a più livelli, che diventa uno spazio pubblico offerto non solo ai visitatori del museo ma anche al quartiere e all'intera città di Roma.



Fig. 18. Roma, MACRO. Il volume vetrato marca l'ingresso del museo, vetrato e 'permeabile'.

(tratta da: www.odildecq.com)



Fig. 19. Roma, MACRO. La terrazza panoramica, che il museo offre come spazio urbano per l'intera città
(tratta da: www.odildecq.com)

Con un intervento architettonico di minore scala ma non per tale motivo di minor pregio formale, gli architetti Adam Caruso e Peter St John nel progetto di ristrutturazione e miglioramento del Museo dell'Infanzia a Londra (2002-07) - parte della famiglia dei musei della Victoria & Albert - hanno finalmente restituito un ingresso all'edificio storico in ferro che era stato originariamente sede della Grande Esposizione del 1851. Il nuovo padiglione d'ingresso, con le sue facciate decorate con motivi di quarzite rossa e porfidi marrone, dà al Museo il fronte formale e l'aspetto esteriore che mancava in precedenza, dotandolo inoltre dei relativi servizi all'entrata che un museo moderno richiede.



Fig. 20. Londra, Victoria&Albert Museum of Childhood, vista del padiglione di ingresso
(tratta da: <https://divisare.com/>, © Will Pryce)

A Treviso, nel museo Bailo (2010-15), destinato ad ospitare la collezione di arte moderna della città, gli architetti restituiscono carattere e dignità alla facciata d'ingresso. Il museo occupa la sede di un convento il cui primo nucleo risale all'inizio del XIV secolo. Il pesante bombardamento di cui è stato vittima nel 1944 lo avevano privato della facciata e parte del chiostro sud; ricostruiti nel 1952, la facciata perde tutti gli apparati decorativi.

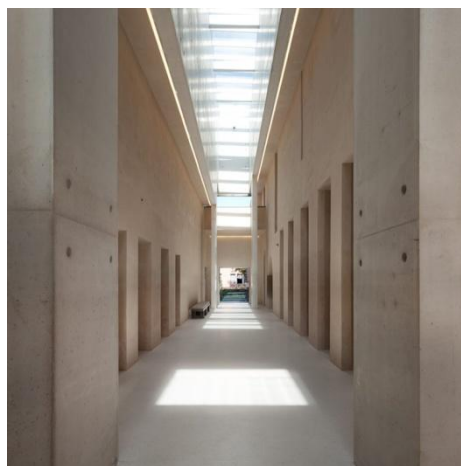
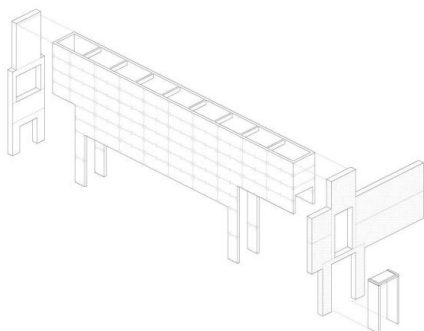
Il nuovo ingresso si eleva sul podio costituito dalla piccola piazza, anch'essa ridisegnata; le sue rinnovate proporzioni consentono al museo di ritrovare un ruolo urbano. La parete della facciata preesistente costituisce il fondale per la nuova struttura: una controparete profonda circa 70 cm, formata da otto grandi lastre prefabbricate di pietra artificiale, disposte in modo da disegnare una croce, figura che allude alla disposizione dei corpi di fabbrica retrostanti. Sulla facciata è stata aperta la "finestra del chiostro"; essa consente di trapiantare dalla piazza, attraverso una doppia arcata libera dal tamponamento, verso il chiostro Sud, dove si affacciano le sale che ospitano le opere di Arturo Martini.

Il secondo nuovo elemento introdotto dal progetto, legato alla facciata, è la galleria; si tratta di un corpo autonomo, inserito all'interno di uno stretto e oscuro cavedio preesistente, lungo circa 28 metri, largo 2,5 e alto 12 metri, in calcestruzzo bianco liscio, gettato in opera, poggiato a terra su quattro pilastri e aperto alla luce verso il cielo. La galleria è il nuovo atrio del museo, e consente una facile distribuzione di tutte le sue aree funzionali: la reception, le sale di accoglienza, il bookshop, le sale per esposizioni temporanee, la sala conferenze.



Fig. 21. Treviso, Museo Bailo. Vista della facciata d'ingresso
(tratta da: <https://divisare.com/projects/>, © Marco Zanta)

Fig. 22. Treviso, Museo Bailo. L'inserimento della nuova galleria nel cavedio preesistente
(tratta da: <https://divisare.com/projects/>, © Marco Zanta)



L'accoglienza del pubblico è oggi un aspetto essenziale nella vita di un museo; questo, trasformatosi in un nuovo luogo di aggregazione sociale, vede un aumento considerevole del flusso di utenti richiamati da una pluralità di funzioni. "Attraverso la giustapposizione di arte e commercio si cerca di favorire una maggiore vicinanza fra arte e vita quotidiana"¹⁶, perchè il museo di oggi, polifunzionale, non può più vivere come il museo tradizionale, in uno splendido isolamento.

Grandissima importanza, quindi, viene data allo spazio dell'atrio che deve gestire importanti flussi di visitatori e porsi allo stesso come piazza urbana; punto di snodo per orientare gli utenti del museo nella scelta del percorso o nell'introduzione alla visita ma anche luogo di aggregazione e filtro di passaggio che immette i visitatori nel mondo magico del museo.

Nella Tate Modern a Londra l'enorme atrio di ingresso si impernia sulla *Turbine Hall*, la sala a tutta altezza di 155 metri di lunghezza, 23 di larghezza e 35 di altezza che l'intervento di Herzog & de Meuron ha voluto esaltarne i caratteri, sottolineandone il linguaggio industriale. La sala, coperta da un lucernario a vetri per tutta la sua lunghezza e caratterizzata da due finestre ogivali sui fronti, è uno spazio che evoca la strada, nel quale si può passeggiare, vedere ed essere visti. Essa funziona allo stesso tempo da galleria espositiva per installazioni *site specific* appositamente realizzate da artisti contemporanei, sulla quale si affacciano i piani delle sale espositive collegati tra loro da un sistema lineare di scale mobili. Naturalmente non mancano le altre funzioni accessorie di un museo: le librerie, i ristoranti e le caffetterie, compresa la terrazza sul tetto, che è diventata una costante in qualsiasi nuovo museo contemporaneo.

Spesso gli ambienti di accoglienza e 'smistamento' vengono ricavati dalla copertura di corti esistenti, creando nuove spazialità e ribaltando il rapporto tra interno ed esterno.

Nel rinnovamento del British Museum a Londra, realizzato nel 2001 da Norman Foster, la grande corte del complesso viene coperta da lastre di cristallo stratificato e viene destinata dal progetto ad essere il nuovo ingresso del Museo. Questa diviene

¹⁶ C.S. Bertuglia, F. Bertuglia, A. Magnaghi, *Il museo tra reale e virtuale*, Editori riuniti, Roma 1999, p.113

così l'atrio generale, con le facciate interne attentamente restaurate, e dove il visitatore percepisce già di trovarsi in un mondo quasi magico. Nella corte trovano spazio tutti i necessari servizi al pubblico e un'adeguata segnaletica immette direttamente alle varie Sezioni del museo, centralizzando il sistema di circolazione interna. Una grande scalinata permette poi di accedere alla sala di lettura, liberata dalla British Library e ora aperta gratuitamente al pubblico, e alle sovrastanti gallerie per le esposizioni temporanee e terrazza-ristorante.

Anche nel rinnovato Rijksmuseum il nuovo e ampio atrio di ingresso viene ricavato dalla copertura di due cortili interni al complesso, tra loro collegati da un tunnel collocato sotto l'accesso principale. Dopo dieci anni di interventi di restauro, riqualificazione ed espansione, il Museo di Amsterdam riapre i suoi battenti nell'aprile 2013: l'edificio del XIX secolo è stato trasformato dallo studio spagnolo Cruz y Ortiz¹⁷ in un luminoso e ampio museo del XXI secolo. Fulcro della riorganizzazione interna è, come accennato, il nuovo atrio: delimitato dai fronti in mattoni degli edifici preesistenti, lo spazio sorprendente concepito dagli architetti è un dialogo tra l'imponente architettura neogotica del palazzo e gli elementi contemporanei che formano il sistema delle coperture e le nuove strutture di servizio e di esposizione. Gli imponenti *chandeliers* che formano le coperture in acciaio e vetro dei cortili giocano un ruolo raffinato e complesso nell'ambito del grande atrio: percettivamente "riscalano" l'altezza eccessiva degli ambienti, svolgono un ruolo di correzione acustica smorzando i rumori grazie all'adozione di materiali fonoassorbenti, sono il supporto per il sistema di illuminazione artificiale e contemporaneamente filtrano la luce naturale che penetra attraverso la copertura vetrata.

Al progetto dell'atrio è anche legata la realizzazione di nuovi servizi al pubblico, come l'auditorium, negozi, il Grand Cafe, nuovi desk per biglietteria e informazioni e il guardaroba.

¹⁷ In collaborazione con l'architetto francese Jean Michel Wilmotte per il disegno degli arredi e con lo studio olandese Van Hooqvest Architecten per il restauro dell'apparato decorativo storico.

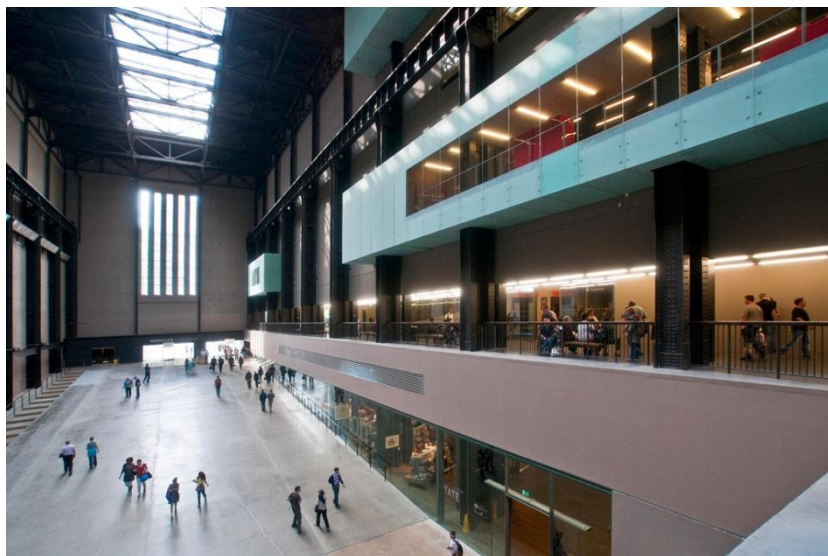


Fig. 23. Londra, Tate Modern. L'ampio spazio della Turbine Hall (tratta da: <http://www.tate.org.uk/>)

Fig. 24, 25. Londra, British Museum. La grande corte coperta realizzata da N. Foster, che centralizza il sistema di circolazione interna.





Fig. 26, 27. Amsterdam, Rijksmuseum. Le nuove coperture in acciaio e vetro realizzate nelle corti preesistenti si rapportano alle notevoli altezze e ai fronti in mattoni rossi dell'edificio ottocentesco. Nella fig. 27, pagina successiva: un dettaglio della copertura, che filtra la luce naturale, la integra con un'adeguata quantità di illuminazione artificiale e svolge un ruolo di correzione acustica. (© Pedro Pegenaute)

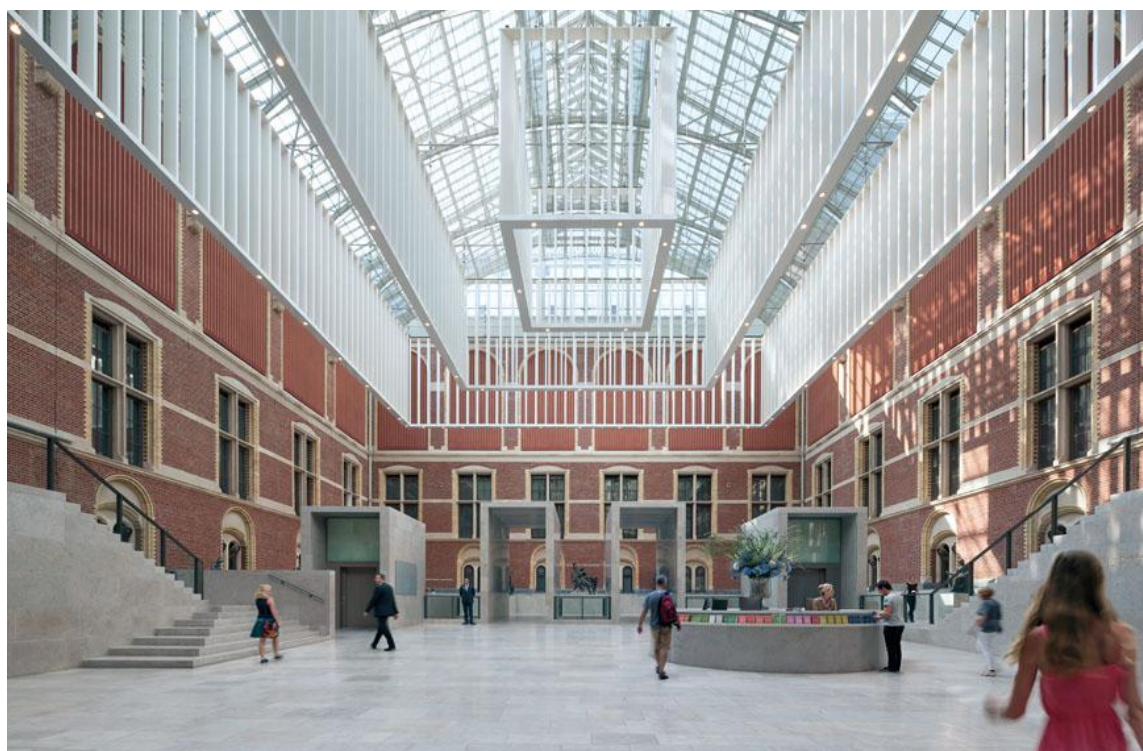




Fig. 28. Amsterdam, National Maritime Museum. Vista della nuova corte coperta interna, luogo di orientamento tra le varie sezioni del museo e piazza centrale per eventi e manifestazioni.(© Arjen Schmitz)



E sempre in un altro museo di Amsterdam possiamo ritrovare il tema della 'piazza urbana': si tratta del National Maritime Museum, che si trova all'interno dell'edificio seicentesco dell'Arsenale, frutto di un grande rinnovamento di quattro anni operato dai Dok Architecten, dal 2007 al 2011. Il punto di spicco dei lavori di ristrutturazione è stata la copertura in vetro del cortile interno. La sua costruzione autoportante, progettata da Laurent Ney, è ispirata alle linee tracciate dal compasso sulle vecchie carte nautiche. Con questo soffitto di vetro luminoso e una pavimentazione in lastre di travertino, al cortile aperto è stata data una nuova funzione completa come piazza centrale e luogo di eventi. Inoltre nel cortile i visitatori possono fare la loro scelta tra le sezioni del museo, ognuna ospitata nella propria ala, orientando la visita in modo flessibile e completamente personalizzato.

Questi sono solo alcuni degli esempi che si possono raccogliere di come il museo contemporaneo viva di una forte dimensione urbana, data dallo scambio quotidiano con la società che lo fruisce, che si serve di servizi collaterali e spazi di aggregazione per accorciare sempre più le distanze dal nuovo 'popolo dell'arte'.

La sua eterotopia¹⁸, sottolineata da Purini, tra l'interno del museo si propone come un vero e proprio esterno, i cui confini coincidono con le opere, permette l'ibridazione dell'architettura espositiva con il modello urbano della strada e della piazza.

Questa è una delle ragioni per cui si definisce il museo come la più democratica delle istituzioni culturali.

¹⁸ Termine medico impiegato dal filosofo francese Michel Foucault per indicare quei luoghi reali, riscontrabili in ogni cultura di ogni tempo, strutturati come spazi definiti, ma «*assolutamente* differenti» da tutti gli altri spazi sociali, dove questi ultimi vengono «al contempo rappresentati, contestati, rovesciati». La funzione di questi spazi speciali, vere e proprie «utopie situate» in relazione a tutti gli altri spazi, è quella di compensarli, neutralizzarli o purificarli. Sono considerati esempi di e. la prigione, il giardino, il cimitero, il museo, il manicomio, il cinema, la nave.

▪ **6.3 Il museo nei processi di riqualificazione urbana e presidio territoriale**

Si è visto come il museo abbia sviluppato una dimensione urbana che lo ha portato ad assumere un ruolo catalizzatore nell'area in cui sorge: nuova piazza cittadina, luogo di aggregazione, la sua innovazione mostra numerosi rivolti positivi e investe molteplici questioni, non ultima quella urbana. I suoi spazi e i suoi influssi si estendono al di fuori dei confini fisici, investendo la città e l'ambiente circostante.

Infatti il museo diventa il motore di forme di riqualificazione diffusa nella quale il riuso e la tutela si estendono dall'edificio singolo al suo contesto.

La realtà europea dei supermusei ha una specificità che li distingue dai coevi esempi americani; al contrario di questi, infatti, si caratterizza per essere spesso un progetto di ampliamento di edifici già esistenti o parte di un intervento di riqualificazione urbana.

Come osserva il critico d'arte Germano Celant "noi europei abbiamo una forte concezione della storia per cui l'architettura si qualifica per l'osmosi tra ieri e oggi, tra dentro e fuori. La cultura americana, invece, tende a creare degli involucri puri, quello che si definisce il cubo bianco, un contenitore perfetto e assolutamente privo di reminescenze storiche"¹⁹.

I due casi già citati del Pompidou e del Guggenheim Museum, nonostante il loro aspetto scultoreo che li pone in risalto nel tessuto urbano di riferimento, hanno stabilito un rapporto vitale e 'benefico' con la loro città; il primo è parte del progetto di riqualificazione del quartiere di Le Marais a Parigi, mentre il secondo sorge in una zona un tempo degradata di Bilbao e per la quale ha generato un processo di rinascita e rinnovamento.

In Europa esistono numerosissimi esempi, alcuni dei quali di particolare rilievo, come la ristrutturazione a Parigi della Gare d'Orsay, la risistemazione dell'ingresso del Louvre nella Cours Napoléon, la Neue Staatsgalerie di Stoccarda, la nuova ala della National Gallery a Londra e in tempi più recenti il nuovo fabbricato del Prado o la Tate Gallery a Londra. L'esperienza museale europea appare meno 'spettacolare' di

¹⁹ in Dini, 1986, pp. 125-126

quella americana ma questo non ne diminuisce la carica innovativa, soprattutto per l'argomento in oggetto della nostra ricerca; i nuovi musei europei hanno infatti favorito azioni puntuali nei centri storici, il riuso di aree abbandonate e la riscoperta di paesaggi urbani.

La galleria Tate Modern, realizzata a Londra dagli architetti svizzeri Herzog & de Meuron, è uno dei supermusei più rappresentativi di questo periodo. Inaugurata nel 2000 per celebrare il nuovo millennio, la Tate Modern nasce da un progetto di rivalorizzazione culturale dell'ex quartiere popolare di Southwark. La sua realizzazione viene concepita quando la sede di Millbank, chiamata Tate Britain, divenne insufficiente a ospitare la collezione d'arte moderna di Sir Henry Tate. La nuova sede pensata fu individuata nella centrale elettrica di Bankside, posta sulla riva sud del Tamigi, che si rivelò un'opportunità straordinaria per riqualificare un edificio ricco di storia e di fascino, situato in una posizione privilegiata vicino alla cattedrale di St. Paul e accanto al Globe Theatre ricostruito proprio in quegli anni.

La qualità dell'edificio, un manufatto di archeologia industriale, è stata esaltata con l'inserimento di un grande volume in vetro, sormontato da una torre luminosa, nella spazialità preesistente dalle calde superfici in mattoni. Inoltre, come abbiamo visto, l'articolazione interna si svolge intorno all'imponente spazio della Turbine Hall, esaltata nel suo linguaggio industriale fatto di colonne in acciaio lasciate in vista ed enormi gru a portale.

Il progetto di recupero ne ha fatto una nuova cattedrale dell'arte, nella quale il linguaggio dell'architettura contemporanea ha saputo valorizzare e rivitalizzare un manufatto rappresentativo della storia dell'industria e il quartiere nel quale è 'incastonato', rendendolo un centro promotore di dinamiche di cambiamento. Il successo di tale operazione è stato tale che già a partire dal 2005 si è reso necessario un ampliamento; un nuovo edificio aggiunto - l'imponente volume sfaccettato della cosiddetta 'Switch House'- inaugurato nel 2016, ha ampliato di oltre 20.000 metri quadrati gli spazi espositivi e accessori della ex Bankside Power Station, al quale si raccorda visivamente con il suo rivestimento in mattoni rossi e le sue forme brutaliste.



Fig. 29. Londra, New Tate Modern. Vista della Tate Modern e del suo ampliamento, il volume alle sue spalle che ne riprende i caratteri formali (tratta da: www.tatmodern.com).

Con la stessa logica di valorizzare aree urbane in stato di degrado, sono stati progettati nuovi musei frutto del riuso di manufatti appartenenti alla storia di un recente passato.

Il MAXXI a Roma, il museo delle arti e dell'architettura del XXI secolo di Roma, disegnato da Zaha Hadid, prende avvio dalle vecchie caserme abbandonate di via Guido Reni e si sviluppa in un fascio di lunghe gallerie dalle forme plastiche fino a diventare una grande finestra affacciata sulla città. L'architetto considera quest'opera "un centro culturale composto da un tessuto denso di spazi esterni e interni che si intersecano e dialogano l'uno con l'altro in un intreccio di gallerie che si dispiegano su un ampio campus urbano"²⁰.

Anche il MACRO - Museo d'arte contemporanea di Roma, a cui abbiamo accennato precedentemente a proposito della spazialità del museo, è un'opera di restauro e di riuso di un importante edificio appartenente alla storia dell'architettura del XX secolo, l'ex birreria Peroni del quartiere Nomentano. Il recupero degli spazi industriali esistenti è stata una sperimentazione avviata dal MACRO già nel 2002, con l'apertura di una prima sede espositiva nel complesso dell'ex Mattatoio di Roma

²⁰ Da un'intervista a Zaha Hadid tratta da *Le MAXXI à Rome, saisissant musée du XXI siècle*, in "Le Figaro", 21 novembre 2009.

situato nel quartiere Testaccio, un notevole esempio di architettura Liberty progettata nell'Ottocento da Gioacchino Ersoch.

Entrambi i progetti partono dalla volontà di integrare la struttura con l'intero isolato urbano, attivando processi di rigenerazione urbana in parti periferiche e degradate della città, realizzando una permeabilità tra museo e quartiere ricca di stimoli produttivi e culturali.

A Milano la funzione culturale è diventata la matrice per i progetti di riuso di due aree industriali abbandonate, i complessi di archeologia industriale dell'ex distilleria Società Italiana Spiriti e della ex Ansaldo.

Il primo, risalente agli anni dieci del Novecento, è diventato sede della Fondazione Prada, un luogo multifunzionale sede di mostre personali e collettive, progetti speciali, convegni, conferenze, progetti cinematografici; una fucina di cultura in continuo rinnovamento che è stata inaugurata nel 2015 e progettata da Rem Koolhaas con il suo studio di Rotterdam OMA.

Il secondo è un complesso industriale che risale al 1904 ed è stato riprogettato da David Chipperfield²¹ per ospitare il MUDEC, il Museo delle Culture, uno spazio per incontrare e conoscere le specificità delle culture di tutti i paesi del mondo.

In entrambi i progetti, la realizzazione di un polo culturale e di 'intrattenimento creativo' ha esteso i suoi influssi benefici sul territorio urbano circostante. Questi progetti sono solo alcuni dei numerosissimi esempi di riuso museale che, partendo dalla riqualificazione del singolo edificio, assumono una dimensione urbana più ampia che, attraverso la promozione e la diffusione di attività culturali, attivano quei processi di rigenerazione sostenibile che comporta un'equilibrata trasformazione della città compatibile con la conservazione del patrimonio esistente.

Il museo contemporaneo "innalzato da compiti di mera conservazione a compiti di promozione e di educazione, [...] potrà diventare sia un prezioso strumento di conoscenza del territorio indispensabile alla comunità che programma, sia un centro

²¹ L'architetto britannico si è aggiudicato il bando, indetto dal Comune di Milano nel 1999. L'inaugurazione del Mudec è avvenuta nel 2015, in occasione dell'Expo tenutosi a Milano nello stesso anno.

di indagine e di partecipazione animato dalla consapevolezza che politica dei beni culturali è anche politica del territorio"²².

Il museo, nella società contemporanea, misura la propria vitalità e modernità sulla capacità di integrazione con il tessuto che lo circonda. Abbiamo visto, infatti, come negli ultimi anni si sia intensificato notevolmente il rapporto tra museo e territorio ai fini sia della conservazione che della valorizzazione del patrimonio culturale diffuso nel paesaggio.

Soprattutto nella penisola italiana il modello museale prevalente prevede piccoli e medi centri espositivi strettamente legati alla natura del luogo, urbano o ambientale, di riferimento.

"Essi sono oggetti che si rapportano con le preesistenze, interpretandone i caratteri e interrogandosi su come valorizzarli; sono edifici dal moderato rumore visivo che si commisurano alla scala umana, esprimendo una tradizione costruttiva prettamente mediterranea"²³.

Nel museo attuale la conservazione della memoria si affianca all'apertura al territorio e alle sue dinamiche relazionali. In un Paese che "promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica" e "tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione"²⁴, il museo si è evoluto proprio in rapporto all'identità del luogo e allo scambio con il suo contesto.

I musei nati dal riuso di edifici o complessi storici che si pongono come centri di interpretazione del territorio di appartenenza, come "presidi territoriali di tutela attiva e centri di responsabilità patrimoniale"²⁵, costituiscono un elemento fondamentale per un nuovo modello di gestione del patrimonio culturale, come vedremo nell'analisi del Forte di Bard (caso studio n.2) o come accade nella rete dei Messner Mountain Museum, che ha in Castel Firmiano a Bolzano il suo nucleo centrale. E' una rete composta da sei strutture che sorgono in altrettante diverse località del Sudtirolo e

²² B. Toscano, *Museo locale e territorio*, in "Spolegium", XIV, dicembre 1972, pp.8.

²³ L. Malfona, *Il museo e lo spazio urbano*, in "L'industria delle costruzioni", 406 (marzo-aprile 2009), p.10.

²⁴ Art. 9 della Costituzione italiana.

²⁵ Come recita la *Carta di Siena su Musei e paesaggi culturali* approvata il 7 luglio 2014 in occasione della 24° Conferenza generale di ICOM Milano.

del Bellunese²⁶, motore di attività e di iniziative culturali legate al tema della montagna.

Le caratteristiche salienti, comuni a quattro dei sei musei del circuito, sono il riuso di complessi storici preesistenti, l'integrazione con l'ambiente alpino circostante e l'autonomia della struttura. Grazie ad un percorso fatto di suggestioni, emozioni, arte e cultura, questi centri raccolgono la "biografia collettiva dell'alpinismo e della montagna"²⁷, esponendo e raccogliendo documenti e opere che raccontano l'ambiente alpino in ogni suo aspetto.

Centri di interpretazione che attraverso la costruzione di nuovi punti di vista, significati e interrelazioni, promuovono uno scambio di conoscenze sul patrimonio architettonico e ambientale da tutelare e tramandare.

Il museo diventa, così, motore di forme di riqualificazione diffusa, soprattutto quando è frutto di "una trasformazione misurata e di una stratificazione della città che avviene assicurando la qualità del progetto. A strategie di conservazione *tout court* va, quindi, opposta una nuova visione del rapporto tra antico e moderno trovando un equilibrio tra costruire e preservare"²⁸.

²⁶ La rete comprende:

- 1) MMM Coronas: progettato da Zaha Hadid e situato sul Plan de Coronas, al margine del più spettacolare altipiano panoramico dell'Alto Adige; è dedicato all'alpinismo tradizionale.
- 2) Castel Firmiano: progettato da Werner Tscholl, offre una visione d'insieme dell'universo della montagna.
- 3) MMM Dolomites sorge sul Monte Rite nel cuore delle Dolomiti tra Pieve di Cadore e Cortina d'Ampezzo, su progetto degli architetti padovani Enzo Silviero e Paolo Faccio. È stato allestito in un forte della Grande Guerra e dedicato all'elemento "roccia": il museo racconta la storia dell'esplorazione e dell'alpinismo dolomitico.
- 4) Castel Juval: il progetto di restauro è stato affidato all'architetto tedesco Robert Danz. È dedicato al 'mito' della montagna, alla sua dimensione religiosa.
- 5) MMM Ripa: nasce dal restauro del Castello di Brunico su progetto dello studio EM2 Architetti Associati: È dedicato al museo dei popoli di montagna.
- 6) MMM Ortles: allestito in una moderna struttura sotterranea ad opera dell'architetto venostano Arnold Gapp, questo museo è dedicato al tema del 'ghiaccio'.

²⁷ Dalle parole dell'ideatore del circuito, Reinhold Messner, intervistato da Melania Lunazzi in M. Lunazzi, *MMM, il Messner Mountain Museum*, in "L'Alpe. Musei delle Alpi", 14 (giugno 2006), p. 73.

²⁸ M. D'Eramo, *Urbanicidio a fin di bene*, in "Domus", No. 982 (luglio-agosto 2014), pp. 141-143.

Capitolo 7

La comunicazione.
*Il percorso espositivo
e la narrazione*

▪ **7.1 Il problema dell'interno espositivo in uno spazio storico**

Il problema del recupero di un edificio storico con relativo adattamento a spazio espositivo è un problema che si genera dall'interno. E' stata coniata, a tale proposito, l'espressione "museo interno"¹ proprio per descrivere i musei frutto dei famosi adattamenti di spazi storici nel dopoguerra in Italia.

Museo interno, generato dall'interno, che si confronta con quella che è la forma già data del volume preesistente, attraverso un gioco di scambi, rimandi, dialoghi armoniosi ma anche contrasti e divergenze.

Il confronto con uno spazio storico dato, fattore che A. Huber definisce una delle *condizioni museali*² della museografia italiana insieme alla presenza di una collezione fissa, dà origine ad una particolare sensibilità e attenzione al problema del percorso.

"La presenza di uno spazio già dato, infatti, riduce o meglio raffina il progetto del museo quale problema di architettura degli interni: le soluzioni dei progettisti possono leggersi come inserimento o ridefinizione di percorsi"³.

Come anticipato nella prima parte di questa trattazione, la ricerca spaziale di un'architettura interna inizia alla fine del XIX secolo, quando il museo comincia a emanciparsi dai modelli classici e immagina un percorso. Percorso che non sarà più un correre attraverso infilate di stanze ma ideazione e regia di un itinerario che suggerisca una scoperta e costruisca un racconto.

Fino a quando, infatti, il percorso è un dato scontato, manifesto del semplice movimento di attraversamento dell'edificio, che dall'entrata conduce all'uscita, si avrà un rapporto con l'edificio di passaggio e con la collezione di decorazione e sequenza visiva lineare e solitamente cronologica. E' il presupposto fisico e teorico della Galleria, che sarà riproposto anche nei musei costruiti ex novo e che permane ancora oggi in alcune realizzazioni contemporanee.

¹ V. Gregotti, *Il territorio museo*, in "Casabella", 1990, n. 574, dicembre, p. 2

² A. Huber, *Il museo italiano: la trasformazione di spazi storici in spazi espositivi: attualità dell'esperienza museografica degli anni'50*. Lybra immagine, 1997.

³ A. Huber, *ivi*.

I modelli classici del palazzo e del tempio restano fino a metà dell'Ottocento le matrici di ogni impianto museale, basti pensare alla Alte Pinakothek di Leo Von Klenze o all'Altes Museum di Schinkel, per fare solo due esempi celebri.

Come fa notare M. Brawne⁴, sembra che gli architetti del XIX secolo riescano a liberarsi con fatica da certe categorie fisse, originate da situazioni museali "involontarie" precedenti, come le gallerie o le sale dei palazzi antichi e i "tesori" dei templi.

Si dovranno aspettare i grandi Palazzi delle Esposizioni Universali e le esperienze inglesi della seconda metà dell'800 perché il museo, da luogo sacro delle Muse, acquisti un senso ludico e didattico mettendo in discussione la tipologia tradizionale.

Nella prima Conferenza Internazionale di Museografia, tenutasi a Madrid nel 1934, finalmente si riconosce al museo una natura articolata e molteplice, formata da elementi ben distinti, vale a dire collezione, edificio e pubblico. Sottolineando questa complessità, si intendeva così esaltare le necessità di ciascun elemento esigendo di conseguenza una collaborazione, mai sperimentata prima, tra specialisti di settori molto diversi tra loro.

Da un museo pensato come archivio enciclopedico si passa a un museo a misura delle esigenze e dei bisogni dell'uomo. L'interesse crescente per i fruitori del museo ha i suoi effetti sia sullo spazio espositivo, in quanto la sua percezione influisce sul benessere psico-fisico del visitatore, sia sulle modalità ostensive della collezione, la cui efficacia influenza l'apprendimento e il coinvolgimento emotivo.

Già a partire dagli anni '20, negli scritti di architetti come A.Perret, R.F.Back, L.Hautecoeur, P.Cret si affronta il problema della "fatica da museo", frutto della successione sterminata e ininterrotta di sale e gallerie del museo ottocentesco e del sovraffollamento di opere, esposte indistintamente e senza un criterio che riconoscesse la giusta separazione tra quelle di maggiore e minore importanza.

Si comincia a intuire che la differenziazione nella composizione degli spazi interni e nella loro decorazione possa offrire uno stimolo per tener viva l'attenzione del visitatore e la sua esigenza di appagamento emotivo; "bisogna cambiare la forma

⁴ M.BRAWNE, *Il museo oggi: architettura, restauro, ordinamento*, Milano, Edizioni di Comunità, 1965

delle sale, le loro dimensioni, la loro decorazione, il loro colore dominante lungo il percorso", scrive P.Cret nel 1934⁵. Per le stesse ragioni si predispongono, lungo il percorso, momenti di sollievo, spazi di sosta e di svago, affacci sull'esterno, per evitare il torpore e l'affaticamento derivanti dalla mostra.

Ma ci si preoccupa anche delle aspettative intellettuali del pubblico: si elaborano percorsi differenziati a seconda del livello di istruzione e di interesse, generico o specialistico, introducendo la possibilità di scelta tra percorsi principali e sale di approfondimento, come possiamo osservare nei disegni di Hautecoeur, Stein e Perret. Il percorso viene così movimentato, ritmato, differenziato a seconda del materiale esposto e, grazie ai maestri del Movimento Moderno viene elevato a rango di segno, di metafora della conoscenza, come possiamo evidenziare nel *Mundaneum* (1928-29) di Le Corbusier o nel *Guggenheim* (1958) di Wright. Il percorso diventa, così, l'elemento che genera lo spazio architettonico del museo, l'itinerario di un'esperienza quasi sacra della conoscenza.

Il nuovo modo di porgere le collezioni verrà pensato come un nuovo sistema mnemonico che scardina il principio della sequenza visiva lineare⁶; un sistema che troverà sostegno nell'architettura dello spazio, interno oltre che esterno, perché, come dirà Albini, visitare un museo è innanzitutto un'esperienza fisica.

⁵ P.P.CRET, *L'architettura dei musei come fatto plastico*, 1934, in L.BASSO PERESSUT, *Il Museo moderno: architettura e museografia da Auguste Perret a Louis I. Kahn.*, Lybra Immagine, 2005. pag.52

⁶ come afferma Antonella Huber ne *Il museo italiano*, op.cit. pag 56.

▪ **7.2 L'uomo come nuova centralità nella costruzione dell'itinerario**

Uno dei punti su cui focalizzare l'attenzione per capire l'evoluzione dello spazio interno del museo è, come abbiamo anticipato, il visitatore.

La conoscenza del suo pubblico è utile al museo⁷ perché consente di rilevare i punti di forza e i problemi della propria offerta culturale, conoscere le modalità di fruizione delle opere esposte, ampliare il bacino di utenza e fidelizzare i visitatori ma anche valutare il livello di trasmissione del contenuto della collezione al visitatore.

Infatti non basta generare emozioni nel visitatore che si trova di fronte ad un'opera d'arte, stupirlo e coinvolgerlo nell'esperienza artistica; bisogna anche mettere il pubblico nelle condizioni di apprendere.

Parallelamente alla ricerca tipologica e spaziale che ha interessato l'architettura del museo e l'allestimento, nuove discipline nel corso del Novecento prendono forma e vanno intrecciandosi attorno al tema del museo. In particolare, la crescente attenzione ai bisogni e alle necessità dell'uomo nel museo va a costituire un ramo di ricerca autonomo, quello degli studi sul visitatore.

Uno dei primissimi studi sul pubblico dei musei è stato quello compiuto nel 1916 dal museologo Benjamin Ives Gilman, il quale ha studiato la “fatica museale” che poteva investire il visitatore al momento della fruizione delle opere e degli oggetti esposti all'interno dell'edificio. L'esigenza di studiare la fatica museale e l'impegno intellettuale che investe il visitatore nel momento in cui fruisce delle opere d'arte esposte nel museo, nasceva dalla volontà di cercare di ridurre almeno lo sforzo fisico dal momento che in quegli anni si assisteva al fiorire di nuove strutture museali.

Negli anni trenta, invece, si cerca di facilitare al visitatore la comprensione delle opere esposte, ideando strumenti a supporto della visita. A tal fine, nel 1928, Robinson e Melton, due psicologi dell'Università di Yale, hanno osservato il modo di relazionarsi del visitatore con le collezioni museali per poter poi progettare degli strumenti da utilizzare come ausilio alla visita.

⁷ Come riportato nella pubblicazione dell'IBC-Istituto dei beni Culturali *Il museo e la conoscenza del pubblico: gli studi sui visitatori*, curata da Alessandro Bollo (2004, pp. 5-7)

Il comportamento del visitatore è stato studiato mettendo a punto la tecnica del *tracking*: si registra il tragitto seguito dal visitatore, le soste davanti agli oggetti e la loro durata, per poter quindi misurare il tempo di permanenza davanti ad ogni oggetto e il numero di soste effettuate. I loro studi hanno permesso di dare un fondamento scientifico a quelle che fino a quel momento erano state impressioni o osservazioni di coloro che operano nel museo e hanno aperto la strada al proliferare degli studi condotti sui visitatori dei musei.

Il museo ha subito profondi cambiamenti anche per poter confrontarsi e competere con le altre attività culturali (teatro, siti patrimoniali, festival). Ne è conseguito un incremento del numero di servizi culturali ed educativi offerti al visitatore, in linea con il proposito di democratizzare l'istituzione museale, che si rispecchia sia nella volontà di formare gli scolari per farli diventare potenziali visitatori futuri che nelle attività di mediazione culturale previste per ogni tipo di pubblico. È mutato il modo stesso di intendere la visita, non più considerata solo come attività educativa, ma anche come svago culturale.

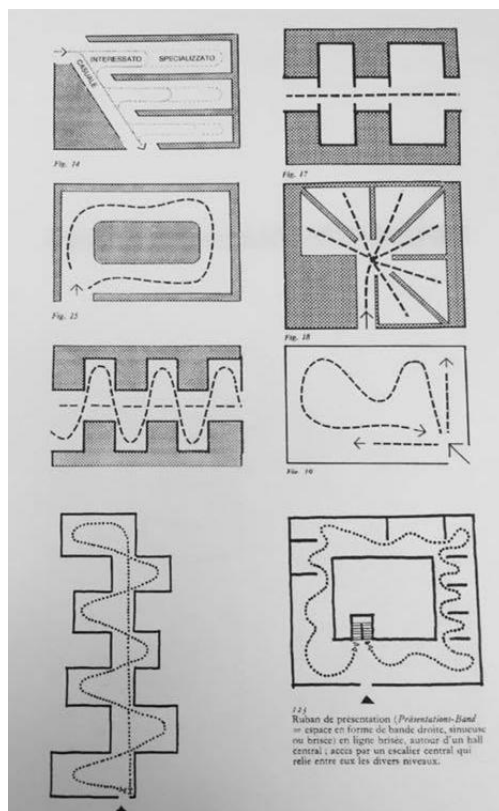


Fig. 1. M. Lehbruch, Schema dei percorsi del visitatore in base all'organizzazione delle sale, Museum vol. XXVI, 1974

Si ribalta la concezione del visitatore da spettatore passivo a protagonista attivo nella progettazione dell'offerta museale e attraverso le rilevazioni sul pubblico si sono potute migliorare le strategie di progettazione degli spazi e dei percorsi museali, sempre più a misura d'uomo, che vuole emozionarsi, divertirsi e apprendere.

Fino agli anni '70, gli studi sul visitatore sono stati portati avanti da professionisti esterni, in gran parte psicologi. Il British Museum di Storia Naturale di Londra è il primo museo che, negli anni '70, adotta un processo interno di autovalutazione. Progressivamente le indagini, soprattutto negli Stati Uniti, vertono sulla verifica del ruolo educativo del museo, che presto diventa un tema di dibattito a livello internazionale. Gli studi sul visitatore diventano una vera e propria disciplina autonoma. Lo scopo degli studi è di aumentare il più possibile il grado di benessere dei visitatori nel museo, per avvicinarsi a quelle che sono le condizioni ideali per lo svago e l'apprendimento.

Le scienze umane studiano gli aspetti terapeutici o, viceversa, patogeni dello spazio costruito: affinché le architetture siano fautrici di benessere fisico e psichico, devono essere caratterizzate da leggibilità e coerenza, ma anche da complessità e mistero⁸.

Innanzitutto la dialettica tra spazio interno ed esterno non deve essere appiattita, in quanto il senso del passaggio, la soglia che ci introduce da un mondo ad un altro, è di importanza primaria per l'uomo; infatti sul piano sia psichico che spaziale, esplicitare questo passaggio determina un benefico arricchimento, trascurarlo determina la percezione di una confusione destabilizzante⁹.

Gli studi sul visitatore si concentrano largamente sull'analisi del disagio che può cogliere l'uomo nel museo, disagio che può essere fisico, cioè un affaticamento dato da una quantità eccessiva di stimoli, e psicologico, cioè la percezione di un passivismo, la 'noia da museo' che sopraggiunge quando gli stimoli che ci raggiungono sono monotoni e non alternati nello spazio e nel tempo, qualitativamente e quantitativamente. Uno spazio monotono, concepito come una

⁸ Cfr. C. Bollas, *Architecture and the Unconscious*, "Int. Forum Psychoanal.", 9, 2000, pp. 28-42; D.W. Winnicott, *Sviluppo affettivo e ambiente*, Roma, Armando, 1992; J. Hillman, *L'anima dei luoghi*, Milano, Rizzoli, 2004; M.R. Baroni, *Psicologia ambientale*, Bologna, Il Mulino, 1998.

⁹ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975.

successione indefinita di spazi indifferenziati, annoia e assopisce l'attenzione, rende il visitatore un *flâneur*¹⁰ distratto. Ma anche la situazione opposta, cioè uno spazio eccessivamente complesso, crea disagio, perdita di orientamento, estraniamento sia fisico (in quanto il visitatore non riesce a comprendere i margini del suo movimento e l'orientamento da seguire) che mentale (poichè si rischia di far diventare incomprensibile il messaggio dell'esposizione).

Ci sono quindi numerosi fattori che influenzano la cosiddetta 'fatica da museo': il sovraccarico decorativo delle pareti che ospitano le collezioni, con effetto disorientante, ma anche al contrario l'eccessiva asceticità degli spazi; possono essere le sequenze interminabili di oggetti, esposti in maniera quasi compulsiva, o ancora l'eccessiva omogeneità delle finiture degli ambienti, oppure la mancanza di relazioni con l'esterno, di scorci grazie a quali riposare lo sguardo. Tutti questi fattori hanno, però, come comune denominatore il percorso. Il percorso si fa regia del movimento e dell'orientamento del visitatore.

Infatti l'architettura conduce, sottolinea, incuriosisce, dichiara, crea stupore, attesa, predispone un incontro, conferisce rispetto, fa soffermare, concilia la riflessione, ne detta il giusto tempo.

Dal punto di vista del percorso le diverse scale architettoniche - involucro, allestimento, opera - si compenetrano a dare forma a un unico racconto espositivo, entro cui il visitatore si muove e si orienta.

Vedremo di seguito quali sono gli espedienti architettonici e allestitivi che ora si aggiungono allo spazio dato dell'edificio storico, ora invece lo puntualizzano, per rendere l'edificio stesso come parte attiva dell'itinerario.

¹⁰ E' il passante, una sorta di incrocio tra il bohème e il vagabondo, che cammina senza meta per le strade della città, fermandosi ogni tanto a guardare. La letteratura ha fatto di questo "vagabondare urbano" un atteggiamento tipico: la *flânerie*.

▪ 7.3 La permanenza e la temporaneità dell'esposizione

Studiando il rapporto tra la storicità del contenuto e del contenitore e di come esso influisca nel progetto di allestimento, Bertuglia¹¹ suddivide il museo in due grandi categorie: la prima è quella che considera il museo come opera chiusa, e quindi esalta il concetto del museo come opera d'arte in cui spazi e opere si fondono in un'unica visione. Un'opera chiusa, quindi storicizzata, nella quale il rapporto tra involucro e collezione si esplica in una visione di fissità che accentua l'osservazione della collezione in perfetta simbiosi con l'elemento spaziale che lo contiene.

La seconda categoria è quella che considera il museo come opera aperta, che esalta la possibilità di un rapporto di evoluzione o di cambiamento che si instaura tra l'uomo e le cose. Il carattere fondamentale è allora la separazione tra contenitore e contenuti, in virtù della continua modificazione del programma, delle relazioni e dei legami che l'ordinatore intende perseguire.

Opera chiusa e opera aperta dipendono dal carattere duraturo o meno della collezione; infatti tale caratteristica influisce sulla costruzione dell'itinerario - soprattutto nel nostro caso in esame di itinerario costruito all'interno di un edificio storico - e si evidenzia nel livello di **interazione** tra edificio e percorso, ovvero con quanta 'intensità' e presenza l'edificio entra a far parte dell'itinerario espositivo.

Anche se la mostra temporanea e permanente partono entrambe da caratteristiche comuni - ovvero le opere da esporre e il pubblico da coinvolgere - possiedono delle differenze sostanziali che riguardano il rapporto tra due componenti fondamentali che caratterizzano il significato dell'esporre, e cioè lo spazio e il tempo, rispetto ai concetti di temporaneo e permanente¹².

Nel corso del Novecento¹³ numerosi musei, di fronte al numero crescente di opere d'arte, alla necessità di una continua rotazione e aggiornamenti delle opere,

¹¹ C.S. Bertuglia, F. Bertuglia, A. Magnaghi, *Il museo tra reale e virtuale*, editori Riuniti, Roma 1999, p. 37.

¹² Come sottolinea Marco Mulazzani in A. Huber, *Il museo italiano, op. cit.*, p. 59.

¹³ In Italia le più innovative esperienze nel campo dell'allestimento si compiono, nella prima parte del Novecento, proprio nel campo delle mostre temporanee d'arte, costituendo non solo un'occasione di divulgazione di un esteso patrimonio diffuso sul territorio ma anche la possibilità di "costruire" nuove

preferiscono abbandonare parzialmente o del tutto la forma fissa della collezione, predisponendo una successione alternata nel tempo di esposizioni temporanee, creando a tale scopo spazi flessibili¹⁴ ritmati da pannelli mobili, percorsi liberi e personalizzati. Lo spazio del museo, quindi, si divarica: da un lato abbiamo il contenitore - che in molti casi assume caratteristiche di neutralità e di flessibilità anche estreme - e dall'altro l'allestimento, a cui è delegata la direzione del rapporto tra pubblico e opera d'arte, in favore di una maggiore libertà espositiva che porta all'ideazione di percorsi articolati e dinamici, coinvolgenti e divertenti.

Le mostre temporanee riescono, con la loro spettacolarità e suggestione, a ristabilire un rapporto perduto con il visitatore. Diventano nel tempo un importante strumento di ammodernamento nel campo museografico, anche di sperimentazione di nuovi sistemi allestitivi e didattici poi riportabili anche nell'esposizione permanente all'interno del museo.

Nel caso, invece, di una collezione fissa, la costruzione dello spazio interno è frutto di una maggiore collaborazione e contaminazione tra involucro architettonico e allestimento, che lavorano insieme alla messa in scena dell'opera d'arte, che si compenetra allo spazio (storico, nel caso che ci interessa) e converge al suo interno. L'oggetto d'arte collabora alla definizione spaziale, entra in relazione con il visitatore, determina le pause, l'andamento, la luce, in funzione di un percorso che sia il più possibile partecipato.

Questa caratterizzazione del luogo-museo è un tratto comune a gran parte degli esempi del "museo interno", al di là dei possibili diversi "stili" espressi dai singoli interventi.

Nel museo contemporaneo la temporaneità e la permanenza della collezione sono due fattori che quasi sempre procedono di pari passo all'interno della sua definizione spaziale.

esperienze estetiche e anche ludiche, che si erano perse nella costruzione di un percorso fisso e permanente.

¹⁴ Celebri sono gli esempi del MoMA di New York (1937-39) e i progetti di Mies van der Rohe per il "Museo per una piccola città" (1943) e la Neue Nationalgalerie a Berlino (1965-68).

Il carattere di minore durata di un'esposizione temporanea fornisce al progettista la sensazione di una maggiore libertà espressiva e la possibilità di utilizzare l'allestimento come strumento per una lettura diversa e innovativa delle qualità spaziali di un ambiente storico. Un famoso esempio è costituito dalle esposizioni nella Basilica Palladiana¹⁵ a Vicenza, teatro di sperimentazioni di allestimenti che ne hanno cambiato, di volta in volta, configurazione con caratteristiche più o meno in dialogo con la fabbrica storica e linguaggi autobiografici e sempre differenti.

Oggi assistiamo alla diffusione sempre più frequente di mostre temporanee ospitate in alcuni sezioni apposite del museo, pensate come eventi attrattori e catalizzatori di pubblico, fino ad arrivare al museo realizzato esclusivamente per ospitare esposizioni temporanee.

Aggiungiamo anche che le stesse collezioni fisse subiscono una costante rotazione delle loro opere, con l'obiettivo di variegare l'offerta e fidelizzare il proprio pubblico, spingendolo a tornare per una nuova visita. Queste condizioni hanno visto una inevitabile contaminazione delle soluzioni "narrative" usate dapprima nelle mostre temporanee e poi trasferite nella collezione fissa del museo.

E' chiara la difficoltà di plasmare totalmente uno spazio fisso e permanente su un modello di spazio flessibile e temporaneo, soprattutto nel nostro caso in esame, in cui si richiede la conoscenza, il rispetto e la conservazione dei valori formali e simbolici del monumento/documento; le strutture esistenti condizionano notevolmente lo "svolgere" del percorso e le soluzioni progettuali da adottare per i supporti, l'illuminazione, gli impianti, ecc., rispondono a esigenze di presentazione e conservazione che riguardano non solo l'opera d'arte ma anche l'edificio stesso.

Tuttavia, se effettuiamo una sintesi degli aspetti da considerare nella creazione dell'itinerario museale in un edificio storico, notiamo che di fondamentale importanza è l'equilibrio tra le esigenze della nuova funzione e quelle del manufatto da preservare e valorizzare, la messa in luce di ogni opera, nella sua individualità, e la necessità di coinvolgere e stimolare il visitatore, rendendo la visita un'esperienza unica e insostituibile.

¹⁵ Cfr. S. Polano, *Architetture del mostare. Cinque allestimenti nella Basilica Palladiana 1986-1996*, "Casabella", LXI, 642, 1997, pp. 32-45.

Tali aspetti chiave, a ben vedere, li ritroviamo indistintamente sia nella realizzazione di una esposizione temporanea che nella predisposizione di una collezione fissa.

La differenza, semmai, è nel livello di interazione dell'edificio storico con la costruzione del percorso: nelle sezioni temporanee un ruolo maggiore nella definizione dell'itinerario sarà delegato all'allestimento, che costituisce il tramite tra l'opera e l'osservatore e il supporto privilegiato di trasmissione e comprensione del messaggio dell'esposizione.

Nelle sezioni del museo destinate, invece, alla collezione fissa il monumento/contenitore svolgerà una parte preponderante nella costruzione del percorso, nella predisposizione dei movimenti del visitatore, nella messa in luce delle opere e di se stesso, intervenendo anche sull'edificio 'contenitore', nella convinzione che "dove è possibile, senza offendere l'architettura, rompere, aprire, inventare brevi ballatoi e pensiline, risulta anche un modo per arricchire lo spazio del museo, aprirlo, ribaltare [...] il senso d'obbligatorietà che inevitabilmente nasce da un percorso già tracciato"¹⁶.

A titolo esemplificativo, confrontiamo la conformazione di uno spazio storico destinato ad una collezione fissa e di un altro pensato per mostre temporanee.

Nel Museo Archeologico ospitato nel complesso di Santa Maria della Scala a Siena (fig. 2-3), gli spazi destinati alla collezione fissa presentano un livello di interazione dell'edificio notevole.

Gli espositori che vediamo nelle immagini sono pensati come dei contenitori in ferro e vetro sospesi nell'ambiente, conformati ad uno ad uno e commisurati addirittura prima allo spazio e poi ai pezzi. Il percorso espositivo si articola dunque come un attento gioco di rarefazione e compressione, dove la diversità degli spazi attraversati - ora longitudinali ora centrali, ora scavati ora murati - determina una continua alternanza di vuoti, dominati dallo spazio e dalle murature, e di pieni dove la presenza dei reperti archeologici allude agli antichi magazzini.

¹⁶ B. Albertini, S. Bagnoli, *Scarpa. Musei ed Esposizioni*, Jaca Book, Milano 1992, p.18

Nella Galleria d'Arte moderna "Achille Forti" ospitata negli spazi recuperati del Palazzo della Ragione a Verona (fig 4 -5), invece, il ritmo dell'interno espositivo è dettato in primis dai pannelli espositivi mobili destinati ad accogliere le opere in occasione di mostre temporanee. Possiamo osservare, comunque, che lo spazio storico non viene ridotto al ruolo di guscio ma resta forte della sua presenza, accogliendo le opere "in silenzio"; semplicemente resta su un piano di minore interazione.

In entrambi i casi il monumento comunque entra a far parte dell'itinerario espositivo, sia in quanto spazio ospitante sia come parte dell'itinerario, alla ricerca di un dialogo costante in cui il limite è sempre quello dettato dalle esigenze dell'edificio.

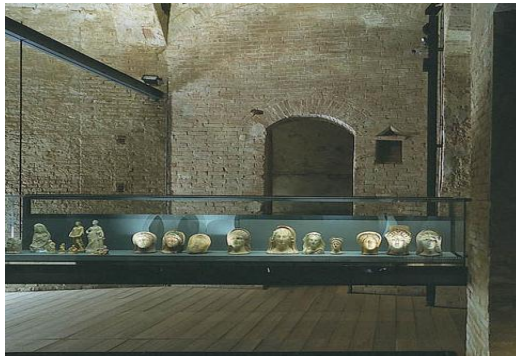


fig. 2



fig. 3



fig. 4



fig. 5

▪ **7.4 I molteplici livelli della comunicazione costruiti tra luogo architettonico e urbano, oggetto e uomo**

Nel processo di continua attualizzazione del museo contemporaneo, la questione della **comunicazione**, cioè dei modi, metodi e tecniche attraverso i quali viene realizzata nel museo, rappresenta una delle trasformazioni più rilevanti del progetto, in quanto è spinta nella direzione della ricerca di un maggior coinvolgimento e immersione del pubblico nel contesto museale.

La trasformazione del pubblico, sempre più ampio e vario, richiede l'utilizzo di strumenti comunicativi che possano rendere espliciti i contenuti museali in modo eterogeneo e differenziato, per abbracciare i diversi livelli di conoscenza degli utenti.

L.B. Peressut sottolinea come si siano trasformate "le pratiche del progetto espositivo nell'arco di un secolo: dalla pura e semplice messa in mostra di artefatti, al crescere degli apparati descrittivi al contorno, alla diffusione dei dispositivi multimediali, agli ambienti immersivi, alla realtà aumentata, alla performatività, all'interattività. Di volta in volta le soluzioni progettuali si legano non solo agli avanzamenti tecnologici, ma anche e soprattutto ai recenti mutamenti registrati nel rapporto con i visitatori che esprimono una domanda di sempre maggiore coinvolgimento nell'accesso alla conoscenza o che vogliono perseguire il semplice piacere di essere protagonisti di un'esperienza estetica e/o evenemenziale da condividere coralmente"¹⁷. E continua mostrando come il museo sia oggi "teatro di narrazioni, in cui **spazio, tempo, corpo, movimento, memoria, emozione** formano il sostrato e i **molteplici livelli in cui la comunicazione agisce** in questo tipo di medium che ha la caratteristica di essere ambiente, cioè luogo significativo, che il fruitore percorre e "abita"[...]. Tutto ciò richiede una adeguata messa in scena a partire dall'architettura"¹⁸.

¹⁷ L.B. Peressut, *Allestimenti e musei nell'età della comunicazione globale*, in L.B. Peressut, G. Bosoni, P. Salvadeo, *Mettere in scena. Mettere in mostra*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa, 2015, p. 100.

¹⁸ *ivi*, p. 103.

Il disegno dei percorsi - inteso sia nella fisicità della costruzione dello spazio architettonico e della disposizione delle opere, sia nell'espressione dei loro significati - si fonda sulla relazione tra luogo, oggetto e uomo.

Per attivare e stimolare il processo comunicativo, il progetto si dota di strumenti tradizionali e innovativi, capaci di integrare sapientemente apparati ostensivi, dispositivi comunicativi, fino a comprendere anche effetti scenici; il tutto per costruire una narrazione plurisensoriale e vivace capace di inserirsi nello spazio e nel tempo, in un perfetto equilibrio tra l'intervento architettonico e il contenuto comunicativo.

Viene così a realizzarsi un atto di rilettura critica dei significati dell'opera esposta, che si estende però anche ai significati dell'ambiente architettonico fino a quello urbano, culturale e sociale di riferimento.

Il ridisegno del luogo e la costruzione del racconto è "oggi inteso come risultante della compresenza di differenti attori di una medesima narrazione, in un assemblaggio di segni e tracce della memoria riportate a un contesto di attualizzazione e apertura alla massima interazione con il pubblico"¹⁹.

La compenetrazione di più livelli comunicativi si svolge nella dimensione spaziale e temporale, attraverso l'unione di 'brani' in successione secondo quello che viene definito un atto di registica *multimodale*. La comunicazione multimodale - invece che multi-mediale - si basa sul concetto che sia necessario indagare non più il veicolo o la tecnologia di trasmissione della comunicazione, ma il modo (da cui, appunto, il termine 'multimodale') con cui si veicola la comunicazione all'utente, e cioè il progetto²⁰.

Il progetto di ridisegno del luogo, dell'ambiente costruito, e della costruzione del racconto dell'esposizione si compenetrano e conducono il movimento del visitatore nello spazio e nel tempo - attraverso espedienti progettuali, nuove prospettive, viste sempre diverse, ambienti immersivi e multimediali - all'acquisizione del senso e del significato della collezione.

¹⁹ M. Borsotti, *Lo sguardo polifonico dell'allestire*, in 2° *Convegno Nazionale di Architettura degli Interni e Allestimento*, "Gli interni nel progetto sull'esistente. Tradizione e ricerca", Il Poligrafo, 2007, p. 81.

²⁰ Si veda, a questo proposito, L. Bollini, *Registrica multimodale. Il design dei new media*, Clup, Milano, 2004.

○ *Il percorso come sequenza di spazi*

L'interno espositivo è uno spazio che si compie nella successione; chiamato a dare luogo a una sequenza, l'ordinamento della collezione, è uno spazio che si articola attorno a un racconto scientifico o culturale, ma non si completa finché l'uomo non lo attraversa.

L'uomo, muovendosi e orientandosi nel museo, va continuamente intessendo e intrecciando relazioni con il volume e l'opera d'arte, con l'aspettativa di meravigliarsi, incuriosirsi, farsi coinvolgere.

L'itinerario diventa così ideazione e regia di un racconto, grazie all'architettura del percorso interno fatta di attese, passaggi, pause, affacci, ricerche, preannunci, incontri.

Nel museo, quindi, non vi è solo un problema di immagine urbana, di involucro esterno, ma anche di spazio interno che stringe importanti relazioni con l'uomo, complesse e molto diverse da quelle dello spazio domestico. Infatti il problema della partecipazione del visitatore del museo riguarda in primo luogo lo spazio, prima ancora della didattica, della comunicazione e della multimedialità.

La psicologia ambientale dimostra come è proprio attraverso lo spazio che l'uomo interagisce, prima di ogni altra cosa. Per coinvolgere attivamente il visitatore, lo spazio deve innescare una serie di stimoli, composti da accorgimenti e dettagli attraverso i quali il percorso, da tracciato funzionale segnalato da indicazioni, può diventare un vero e proprio rito dove ogni movimento del visitatore nasce come risposta ad uno stimolo offerto spazio e diventa, così, una risposta partecipata, ora privata ora collettiva.



Fig. 6. Successione di spazi interni: MEAM, Museo Europeo di Arte Moderna, Barcellona
(tratte da: <https://www.meam.es/it/>)

L'architettura da luogo, nello spazio e nel tempo, ad una successione ordinata nel tempo di momenti diversi a cui il visitatore possa aderire e quindi, partecipare. Un'adesione non imposta, ma naturale, come talmente manifesta da risultare desiderata ²¹.

Il luogo si è trasformato in un gesto: entrare, essere accolti, osservare, oltrepassare, incuriosirsi, soffermarsi, affacciarsi, stupirsi, sedersi, sbirciare, avvicinarsi. Solitamente nel rito la successione di gesti prelude a un incontro; nel museo l'incontro avviene con l'opera d'arte.

Se il fine è quello di realizzare una partecipazione, il progetto dello spazio interno del museo deve quindi diventare preparazione e stesura, nello spazio e nel tempo, di una successione di episodi diversi, attentamente disposti secondo una regola interna, nella quale ogni movimento diventa indispensabile al successivo.

²¹ Si veda U. ECO, *La struttura assente: la ricerca semiotica e il metodo strutturale*. La Nave di Teseo Editore spa, 2016.



Fig. 7. La costruzione di un percorso che si fa rito, secondo una regola chiara e una progressione concatenata di eventi spaziali.

La sequenza della galleria che porta alla sala del Ghirlandaio: lo spazio allungato, grazie anche ai diaframmi laterali, tende fortemente verso l'Adorazione dei Magi esposta alla fine del percorso.

Firenze, Museo degli Innocenti - MUDI, Ipostudio (tratta da: <http://www.ipostudio.it/>)

Se il rito, al contrario, viene concepito come quella esperienza di estasi, di rottura di ogni ordine e di ogni regola, allora tutto viene ribaltato e la partecipazione dell'uomo si ottiene proprio perchè l'uomo è proiettato in un sistema caotico, disorientante, ma fortemente coinvolgente dal punto di vista emotivo. Si accompagna all'idea di percorso espositivo come qualcosa di destrutturato, che volutamente cerca di destabilizzare il visitatore pur di avvicinarlo a riflettere su temi di forte carattere emotivo.

Questo modo di concepire il percorso espositivo, che ha avuto molta fortuna negli allestimenti temporanei (ma non solo), utilizza un eccesso di stimoli percettivi e spazi labirintici per sollecitare e colpire il visitatore.



Fig. 8. Lo spazio labirintico all'interno del mastio, coinvolgente e ricco di stimoli visivi e intellettivi:

Museo storico culturale Castel Tirolo, Merano (BZ), M.Scherer e W.Angonese
(tratte da <http://www.architektscherer.it/> © Markus Scherer)

Adeguando l'itinerario progettato a tali regole compositive o, al contrario, trasgredendole, si produrrà un percorso espositivo il più possibile partecipato. Queste regole si traducono in movimenti nello spazio e nel tempo, in orientamento, ritmo, differenziazione o, all'opposto, disorientamento e labirinto.

Vediamo, di seguito, come si compone la partecipazione del visitatore.

Ogni forma di ostacolo alla possibilità di movimento dell'uomo provoca turbamento in quanto viene percepita come un limite alla libertà. La percezione di un percorso "favorito" innesca curiosità; un percorso suggerito, come scrivono Albertini e Bagnoli riguardo Castelvecchio, "dissimula la costrizione, rendendo sempre vivo l'interesse di chi guarda, il quale si accorge di essere coinvolto negli spazi per lui preparati, complice dei personaggi che incontra, piacevolmente sospinto a proseguire il cammino, impaziente di guardare nella sala successiva, come attratto dalla curiosità della prossima emozione"²².

La strategia psicologica della **curiosità**, a cui segue una **conquista** che porta a un'**assimilazione** - che stimola un'acquisizione e, quindi, un apprendimento - , deve

²² A.ALBERTINI, A.BAGNOLI, *Scarpa: i musei e le esposizioni*, Milano, Jacabook 1992, pag.6

corrispondere ad una strategia spaziale. Nello spazio architettonico devono essere, quindi, contenuti gli indizi di un possibile movimento, percepibili visivamente.

Quali sono questi "indizi"? Quali sono i codici acquisiti, secondo i quali ci lasciamo guidare dal linguaggio architettonico nei nostri comportamenti?

Passare, entrare, sostare, salire, oltrepassare, incontrare, superare, ecc., non sono solo le funzioni possibili ma anzitutto i significati collegati alle forme. Gli studi sul visitatore, a cui abbiamo accennato in precedenza, hanno dimostrato come il comportamento dell'uomo nel museo sia determinato dallo spazio architettonico. In particolare, si sono registrati alcuni atteggiamenti ricorrenti nel visitatore che lo portano, in assenza di segnaletiche, a scegliere una direzione piuttosto che un'altra.

Un interessantissimo studio di E. Silvestri²³ sull'architettura del percorso espositivo, ha esaminato e descritto accuratamente i modi e i meccanismi attraverso i quali si compone la partecipazione del visitatore. Di seguito ne esamineremo i principali.

L'individuazione nello spazio di una *possibilità* da espletare, ad esempio, ha una fortissima carica attrattiva: una porta aperta, dei gradini che conducono in una nuova sala da scoprire, un balcone che si apre su una vista sconosciuta, sono elementi di richiamo.

"[...] Il visitatore è spinto, se si può dire, dalla forza di gravità che lo trascina intorno a una stanza, a prendere la tangente, cioè a oltrepassare la prima porta che gli si offre"²⁴.

Anche quella che rientra nelle nostre consuetudini più naturali, ovvero la tendenza a "tenere la destra", influenza il nostro modo di percorrere gli spazi. Infatti tale *abitudine* ci porta a riservare una attenzione privilegiata ai percorsi o agli oggetti esposti sulla destra.

Anche una *continuità* nello spazio e nel percorso influenza il nostro itinerario: in assenza di elementi di interferenza o di richiamo, il visitatore tende a seguire

²³ Si fa riferimento alla tesi di dottorato di E. Silvestri, *CIRCUITI : Musei dall'interno : l'architettura del percorso espositivo*, Politecnico di Milano, 2005, dalla quale si riportano le descrizioni degli espedienti del movimento del visitatore in relazione allo spazio e al tempo, illustrate nel paragrafo 7.4 di questa ricerca.

²⁴ L.HAUTECOEUR, *Il programma architettonico dei musei*, 1934, in L.BASSO PERESSUT, *Il Museo moderno*, op. cit., pag. 74

quell'elemento, nello spazio, che conferma una continuità nel tempo e asseconda il movimento al seguito di tali elementi consequenziali.

Per introdurre un cambio di direzione e far sì che sia non imposto ma suggerito, si ricorre all'*invito*: per esempio affacci sinuosi, nicchie, alcove, elementi che spezzano l'eventuale rigore spaziale dando una sensazione di accoglienza²⁵ e introducono una variazione nello spazio che attrae il visitatore.



Fig. 10. La possibilità (F.Venezia a Gibellina) e l'invito (G.Canali a Siena, C.Scarpa a Castelvecchio)

(tratta da: E. Silvestri, *CIRCUITI : Musei dall'interno : l'architettura del percorso espositivo*, Politecnico di Milano, 2005, p. 52)



Fig. 11. La continuità degli elementi espositivi, Neues Museum - D.Chipperfield
(immagine dell'autrice)

²⁵ come suggerisce A.NEAL in *Gallery and Case Exhibition Design*, Curator, VI, jan.1963, citazione tratta da ROYAL ONTARIO MUSEUM, *Communicating with the museum visitor*, op.cit., pag.105

Ma allo stesso modo dell'invito, può introdursi a farci cambiare direzione un elemento ostile, un *ostacolo*. In questo caso gli studi del Royal Ontario Museum²⁶ dimostrano come la reazione del visitatore sia di superare l'ostacolo il più velocemente possibile.

Infine la presenza di una *evidenza*, ovvero di un elemento dominante nello spazio, serve a richiamare l'attenzione del visitatore. Si tratta di un elemento che prevale nel campo visivo per posizione e misura, o per contrasto dato dal colore, dalla luce o dal materiale, che può catalizzare il fruitore del museo e dirigerne i suoi movimenti. In particolare gioca un ruolo determinante nella scelta delle direzioni da seguire e nell'illuminazione. Infatti la psicologia dimostra come l'uomo sia riluttante al buio, in quanto possibilità di pericolo, e invece sia attratto da ogni cosa manifesta, chiara, evidente, sicura.



Fig. 12. L'evidenza - Allestimento "Il giardino dei passi perduti", Museo di Castelvecchio, Verona, P.Eisenmann, 2004

(tratta da: E. Silvestri, *CIRCUITI : Musei dall'interno : l'architettura del percorso espositivo*, Politecnico di Milano, 2005, p. 109)

Gli "indizi" appena delineati mostrano come lo spazio interno svolga una funzione importantissima nel condurre il visitatore e, soprattutto, grazie all'inserimento di accorgimenti (anche minimi) si può costruire un itinerario coinvolgente senza stravolgere lo spazio interno dell'edificio storico e trasformarlo in un mero contenitore muto e inerme.

²⁶, pag 42

○ *L'elemento temporale nell'itinerario*²⁷

Per il momento abbiamo descritto come il movimento del visitatore risponde agli stimoli progettuali disposti nello spazio.

Nella ricerca di E. Silvestri viene analizzato come il percorso si compone non solo in relazione allo spazio ma anche al tempo, in particolare è costituito proprio dalla successione degli spazi nel tempo.

"Coniugando spazio e tempo, il percorso trasforma le pause e gli intervalli in struttura di una narrazione[...] Il percorso è disegno di sosta e movimento, quasi una coreografia"²⁸.

La definizione spaziale di un ambiente ne determina i tempi di percorrenza e i tempi di sosta. Il progetto del museo, assieme a quello dell'allestimento, non sono altro che uno spartito che definisce i tempi e i modi di esecuzione dello spazio - le pause, gli intervalli, il ritmo.

"Il progettista definisce il giusto tempo e la giusta distanza tra le cose, [...] i livelli di apprendimento e di lettura, progettando la velocità d'attraversamento del luogo, disegnando il vuoto rispetto al pieno"²⁹.

Ogni luogo nasconde in sé una durata; il tempo speso dal visitatore in un determinato luogo dipende dalla capacità o meno dello spazio, o dell'oggetto, di trattenere l'attenzione.

L'attenzione del visitatore, infatti, ha una capacità limitata e diminuisce nel tempo, fino ad estinguersi. Quindi è necessario distribuire le informazioni e gli stimoli nel tempo, per non sovraccaricare e stancare; oggetto e spazio non devono competere, ma integrarsi armonicamente.

Inoltre necessita di rinnovo e quindi bisogna evitare sequenze monotone di spazi, di sistemi allestitivi o di oggetti assopiscono l'attenzione del visitatore.

²⁷ Le descrizioni seguenti - relative alla *differenziazione, ritmo, attesa, passaggio, soglia, pausa, sosta, affaccio* - sono tratte, come già affermato nella nota 23, dalla tesi di dottorato di E. Silvestri, op. cit.

²⁸ N.MARRAS, *Breviario strumentale*, in S.POLANO, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni '20 agli anni '80*, Milano, Lybra 1988, pag.111

²⁹ I.MIGLIORE+M.SERVETTO, "*Elemento fluido a gravità zero*", *Abitare* 426, marzo 2003, pag.128

Infine l'attenzione del visitatore si sviluppa intorno a punti focali e secondo uno sviluppo radiale. Gli elementi di maggiore interesse (o al contrario di minore interesse) di un'esposizione hanno un raggio di influenza positiva (o negativa, nel secondo caso) che pervade lo spazio attorno e raggiunge anche gli oggetti immediatamente prossimi.³⁰

Quali sono, allora, le possibili risposte per far sì che l'itinerario espositivo comunichi al meglio il suo messaggio, mantenendo attiva e vitale l'attenzione del visitatore?

Una prima risposta la troviamo nella **differenziazione** degli ambienti e dell'intensità del percorso. La percezione umana, abbiamo detto, per mantenersi ricettiva ha bisogno di un'alternanza, nel tempo, di situazioni differenti.

Lembruch scrive che all'interno del museo la percezione di una differenziazione deve riguardare sia gli aspetti quantitativi che qualitativi, i primi in quanto percezione di intensità del percorso diverse nel tempo e i secondi in quanto percezione di configurazioni spaziali diverse nel tempo³¹. Questo significa che il percorso deve essere cadenzato da momenti di maggiore intensità alternati a momenti di pausa. Allo stesso tempo la caratterizzazione dei diversi "luoghi" non deve ripetersi uguale nel tempo. Tale differenziazione può interessare tanto l'involucro architettonico (forma, colore, materiali), quanto il sistema allestitivo (modalità, disposizione). Quanto più lo spazio alterna situazioni diverse tanto più la percezione umana si rinfranca e tanto più, di conseguenza, il movimento dell'uomo nello spazio percepito sarà spontaneo.

Già agli inizi del Novecento è stato notato come l'efficienza di una esposizione in sequenza tende ad accelerare la visita e, rendendo il percorso più facile e rapido, dà in qualche modo all'osservatore l'impressione di non trovarsi nel museo per il proprio diletto ma per seguire uno schema³². Lo spazio del museo, quindi, deve essere tale da generare movimenti lenti e sinuosi.

³⁰ Informazioni che si evincono dagli studi di A.BOLLO e L. DAL BOZZOLO, *Analysis of Visitor Behaviour inside the Museum: an Empirical Study*, Proceedings of the 8th international conference on arts and cultural management. 2005.pag.7

³¹ M. LEMBRUCH, *Psychologie*, Museum XXVI, 1974, pag. 193

³² vedi P.P.CRET, *Detroit Institute of Art. Preliminary Report*, 1920, in L:Basso Peressut, *Il Museo Moderno*, op.cit., pag.84

Hautecoeur³³ sottolinea come sia importante, negli interni museali, la giustapposizione e l'accostamento di elementi eterogenei, l'alternanza di situazioni differenziate, la varietà che stimola l'interesse del visitatore.

Il progetto di riadattamento a museo di un edificio storico è l'emblema di tale differenziazione , poichè spesso è già presente nella configurazione spaziale originaria.

Ancora oggi, contro omologazione degli spazi espositivi a contenitori asettici - i cosiddetti *white box* - architetti come Herzog & De Meuron reclamano differenziazione e varietà: <<dobbiamo mettere in scena la varietà, per non ricadere nella noia. [...] Il visitatore deve sentire che si sta muovendo attraverso spazi diversi. Come in una piccola città>>³⁴.

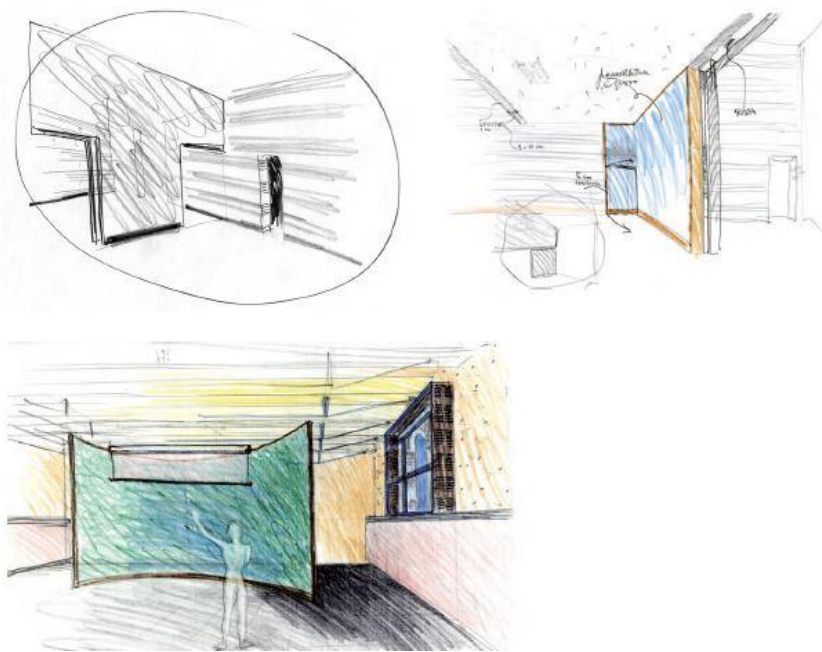


Fig. 13. La differenziazione degli spazi :

studio dei varchi e dei sezionamenti delle diverse sale del museo ospitato nel Palazzo della Ragione, Verona, Afra e Tobia Scarpa

(tratta da: "ArchitettiVerona", op. cit., p. 28)

³³ in L.Basso Peressut., *Il Museo moderno*, op. cit. pag. 72)

³⁴ J. Herzog & P. De Meuron, intervista rilasciata a G.MACK, *Art museums into the 21th Century*, Basel, Birkhauser 1999, pag.41-44



Fig. 14. Museo Civico Tuscolano - Scuderie Aldobrandini, Frascati. M.Fuksas, 1991 - 99

Ricerca di una *differenziazione* nel trattamento cromatico delle pareti

(tratta da: <http://www.fuksas.it/> © Giovanna Piemonti)

La differenziazione è fondamentale per rispondere alle necessità percettive dell'uomo ma necessita di una sua misura, in quanto anche il susseguirsi eccessivo di stimoli e contrasti porta alla noia.

La sua misura può essere trovata nel *ritmo*, cioè nella costruzione di un ordine interno, di una regola sottesa, che stabilisce la successione e la frequenza di successione nel tempo delle variazioni e dei movimenti nella differenziazione del percorso.

Già A. Perret aveva parlato del ruolo di interpunzione³⁵ dell'architettura: allo stesso modo della punteggiatura che all'interno di un testo ne definisce i tempi di lettura e le pause, così l'architettura nello spazio del museo deve stabilire i tempi di movimento e di sosta. Lo spazio, attraverso segni architettonici quali pause, passaggi, luoghi di sosta, ma anche attraverso la stessa disposizione degli oggetti o l'allestimento, definisce il ritmo del racconto.

³⁵ A. Perret, *Il Museo Moderno*, 1929, in L.Basso Peressut, *Il Museo Moderno*, op. cit, pag.58.

Lo spazio, come la musica, ha bisogno di un ritmo, di una grammatica che faccia percepire al visitatore un'armonia. Dove viene a mancare l'oggetto esposto, l'architettura può sostenere l'attenzione del visitatore allestendo dei dispositivi architettonici impercettibili, dei tempi di respiro che si inseriscono nel ritmo dell'esposizione alternando movimento e soste.

Può essere *l'attesa* generata da un passaggio che ci impedisce di vedere cosa c'è oltre e ci spinge ad accelerare il passo per soddisfare la nostra curiosità; l'aspettativa è simbolo di un preludio di ciò che capiterà dopo, ha un immediato riscontro emotivo sul visitatore che percepisce una mancanza e desidera colmarla.

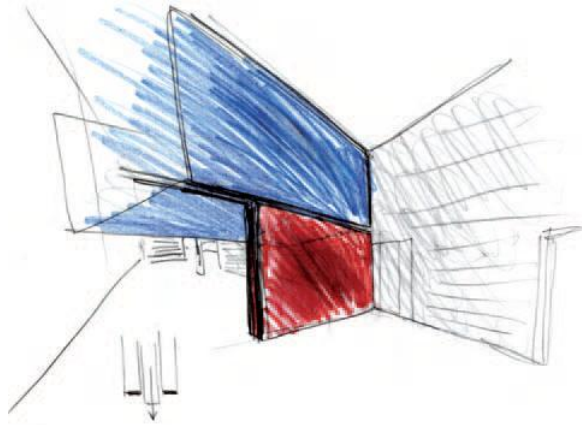
O ancora può essere un *passaggio*, che rappresenta un gesto che si compie in un preciso luogo, quello della *soglia*. La soglia come elemento che assume dimensione spaziale arricchendosi dei connotati di uno spazio interno. Nello spazio interno del museo e in particolare del museo italiano, dentro a spazi storici, il tema si fa particolarmente interessante in quanto continuamente ci troviamo a dover attraversare quei varchi che separano le diverse scale. Sono momenti di estrema importanza in quanto devono riuscire a catalizzare su di sé l'attenzione del visitatore, alleviando lo sforzo di concentrazione ma allo stesso tempo mantenendolo attivo.



Fig. 15 Museo Machado de Castro, Coimbra, G. Byrne

L'irruzione nello spazio di un ostacolo, che determina un cambiamento nel movimento del visitatore

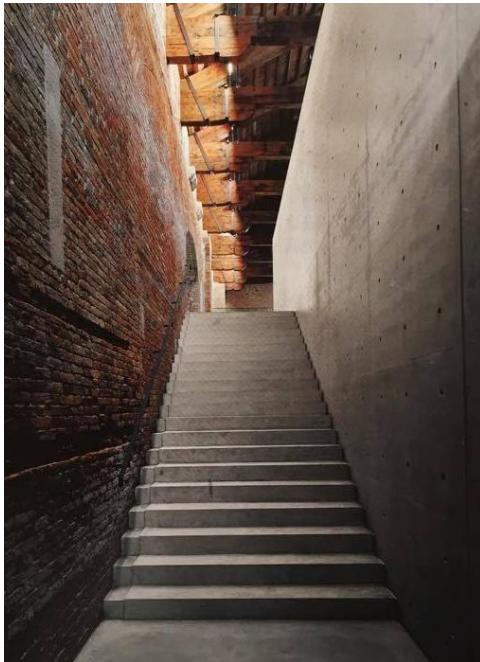
(immagine dell'autrice)



**Fig. 16. Palazzo della Ragione,
Verona,
A. e T. Scarpa**

**Schizzo della caratterizzazione
cromatica delle soglie, che segnano
il *passaggio* da una sala all'altra**
(tratta da: "Architettiverona", op.
cit., p. 39)

Sono proprio i momenti minimi di più sottile rilevanza spaziale, che devono assumere su di sé la maggiore intensità decorativa, come ci insegnano gli spazi degli edifici storici, che offrono un repertorio incredibile di caratterizzazioni di soglie e luoghi di passaggio.



**Fig. 17. Punta della Dogana,
Venezia, T.Ando**

il *passaggio*

(tratta da F. Dal Co, *Tadao Ando...*,
op. cit., p. 217)



**Fig. 18. Museo delle Alpi,
Forte di Bard, Aosta,
M. De Vita - G. Cacoza**
(tratta da:
www.fortedibard.it)

**il ritmo dato dall'irruzione
degli oggetti nello spazio**

La lettura dell'esposizione ha bisogno non solo di momenti di caratterizzazione e di alternanza, ma anche di pause e soste nel ritmo. La **pausa** è un invito del percorso a soffermarsi, in presenza di un'opera o di un momento espositivo di particolare importanza. Un momento di raccoglimento emotivo, di intensità che richiede il tempo adeguato e non un passaggio distratto.

La **sosta** permette di rinfrancare la vista e la mente, sedersi, pensare, ristorarsi, affacciarsi all'esterno e cambiare l'oggetto delle proprie attenzioni.

Gli studi sul visitatore insistono molto sulla necessità che ha il visitatore di un contatto con l'esterno, la luce, l'aria, la natura. L'occhio dell'uomo ha bisogno di momenti di compensazione, di luce naturale e di un contatto con l'esterno.

Si rivalutano le enormi potenzialità della luce naturale come elemento terapeutico, contro i disagi da museo. Largo, quindi, alle grandi vetrate e soprattutto all'**affaccio** sull'ambiente esterno, per stabilire una connessione diretta con il paesaggio circostante.



Fig. 19. Palazzo Pepoli, Bologna, Mario Bellini.
La sosta nel percorso espositivo
(tratta da: <https://genusbononiae.it/>)



Fig. 20. Castel Firmiano, Bolzano, Werner Tscholl
L'affaccio sul paesaggio circostante per riposare lo sguardo
(tratta da: <http://www.archilovers.com/projects/93872/mmm-messner-mountain-museum-firmian.html>)

○ *Le nuove tecnologie digitali come potenziamento della comunicazione nel museo*

L'apporto delle tecnologie digitali e interattive costituiscono un potenziamento dei sistemi comunicativi del museo e permettono di predisporre sistemi multipli di lettura del significato della collezione e del luogo che la ospita.

Il percorso architettonico si fonde con l'immersione interattiva realizzata dalla tecnologia realizzando un rapporto tra **architettura, immagine e testo**, che rende la materia architettonica un tramite tra il virtuale e la realtà.

Per poter far dialogare pubblico, storia e beni culturali è necessario utilizzare modalità comunicative tese alla divulgazione, promozione e valorizzazione del patrimonio, e quindi bisogna conciliare le esigenze e le tecniche di apprendimento con un sistema di comunicazione basato sul coinvolgimento, l'intrattenimento e l'emozione.

E' stato coniato un termine per descrivere questa nuova modalità di comunicazione e formazione: *l'edutainment*³⁶, che riassume due dei principali obiettivi della comunicazione culturale: *l'education*, ossia la fase educativa e di apprendimento e *l'entertainment*, il momento di svago ed emozione.

Un prodotto culturale che si basa sulla strategia dell'edutainment, quindi, risponde in primo luogo all'esigenza di comunicare divertendo ed emozionando. Grazie alle nuove tecnologie e agli strumenti virtuali, il rapporto tra il patrimonio culturale e il pubblico che ne fruisce è stato modificato in maniera sostanziale. L'utente è diventato 'attivo' e partecipa di un percorso narrativo che viene calibrato sulle sue

³⁶ Il termine è stato coniato nel 1973 da Bob Heyman, documentarista per la *National Geographic*, anche se già a partire dai primi anni '60 gli studi di Marshall McLuhan erano stati illustrati alcuni aspetti fondamentali del poter fare esperienza di un qualunque bene culturale materiale e immateriale. Solitamente si distingue tra tre tipi di edutainment in base alla fascia di età degli utenti fruitori: c'è l'edutainment in età prescolare orientato verso i cosiddetti nativi digitali; l'edutainment per ragazzi ai diversi livelli scolari e infine quello dedicato ad un pubblico extrascolastico, il target principale a cui rivolgersi se si progetta un allestimento culturale.

Per approfondire il mondo dell'edutainment si veda F. Cervellini, D. Rossi, *Comunicare emozionando. L'edutainment per la comunicazione intorno al patrimonio culturale*, "Disegnarecon" 4.8 (2011), pp. 48-55; P.A. Valentino, M.R. Delli Quadri (a cura di), *Cultura in gioco*, Giunti, Firenze-Milano, 2004.

esigenze, realizzando un'esperienza di visita personalizzata in base ad esempio all'età, alla provenienza alle preferenze e al livello culturale

"Il mercato dei nuovi saperi digitali, ormai giunto ad una piena maturità di qualificazioni, rappresenta, quindi, una risorsa imprescindibile per una diffusione nuova dei beni culturali attraverso l'integrazione di contenuti complementari all'esperienza stessa, in una modalità che faccia un uso cosciente di dispositivi allestitivi basati sulle nuove tecnologie. Potendo utilizzare linguaggi diversi, tali tecnologie permettono di costruire modelli cognitivi capaci di comunicare sia ad un pubblico occasionale, interessato ad un arricchimento culturale e ad una esperienza emotiva e coinvolgente, sia ad una utenza più qualificata e 'colta', consentendo l'accesso a livelli di conoscenza più approfonditi e specialistici"³⁷.

Il progetto dell'esperienza di visita "aumenta la capacità di ricezione del messaggio di uno spettatore che si trovi a diretto contatto con il bene culturale, arricchendone l'esperienza e integrandola con contenuti aggiuntivi o nozioni storico-artistiche[...]"; inoltre grazie a strumenti quali la realtà virtuale, "si offre la possibilità ad un utente che non sia geograficamente collocato in prossimità del bene stesso di fruirne comunque per mezzo di modelli 3D ed ambientazioni costruite digitalmente"³⁸.

Le tecniche multimediali sviluppano un gioco di relazioni tra il reale e il virtuale, nelle quali le possibilità di interazione tra l'ambiente esistente e i suoi contenuti (che si espandono dalla storia dell'edificio a quella del suo territorio) sono pressoché infinite.

Nei lavori di Ico Migliore e Mara Servetto, ad esempio, si coglie il concetto di costante esplorazione delle possibili sovrapposizioni di materiali, tecnologie e relazioni che abbiamo appena descritto. Nel progetto dello Chopin Museum di Varsavia del 2010, all'interno del seicentesco castello³⁹ della città, il team di architetti ha elaborato un progetto 'multimodale', in quanto stratificazione e addizione

³⁷ F. Cervellini, D. Rossi, op. cit., p. 49.

³⁸ *ivi*, p. 50.

³⁹ Il Museo ha sede all'interno dell'Ostrogski Castle, un complesso storico edificato nel 1600 e poi ricostruito intorno al 1950 per accogliere quella che nel 2010 diventerà la più grande collezione "Chopiniana" al mondo con oltre 5.000 pezzi relativi all'opera del grande compositore e alla sua vita. Nel 1999 una parte della raccolta è stata inserita, per il suo eccezionale valore culturale e la sua unicità, nella lista dei patrimoni protetti dall'Unesco.

di strumenti di racconto che, passando dal virtuale al materiale, dal bidimensionale al tridimensionale fino al luogo attraversabile, si completano nello scenario del racconto.

Il progetto di Migliore e Servetto si sviluppa come un 'museo aperto', dove il visitatore può esplorare liberamente il percorso creativo di Chopin, come se sfogliasse i capitoli di un racconto che può selezionare e approfondire senza mai perdere, però, la visione d'insieme. Infatti all'interno di ogni sala è possibile rintracciare chiaramente l'asse temporale di inquadramento storico attraverso un sistema espositivo multimediale, nonostante la differenza e la complessità dei diversi percorsi tematici personalizzabili.

Inoltre, la leggerezza del progetto espositivo dialoga con il valore storico degli ambienti, realizzando elementi autoportanti e indipendenti sui quali si innestano i sistemi interattivi multimediali: questi sono stati progettati per essere lo strumento attraverso cui approfondire i contenuti delle diverse sale, lasciando quindi al visitatore la possibilità di scegliere i tempi e la modalità di lettura.

Attraverso un'analogia con lo scatto fotografico, si può affermare dunque che la definizione del soggetto della mostra "dipende dalla qualità della messa a fuoco e dall'ampiezza della focale di cui viene dotato lo sguardo del visitatore-attore, libero di poter scegliere tra percorso di approfondimento o sguardo d'insieme, in alternanze strutturate, ma non predefinite"⁴⁰.

Le esperienze allestitivo che si possono realizzare grazie all'uso degli strumenti tecnologici si spingono fino ad avere un racconto 'completo' in cui il luogo fisico (architettonico e urbano) è parte della struttura narrativa. Il progetto multimediale, attraverso l'interattività e ambienti immersivi, realizza una sperimentazione comunicativa che si amplia nella divulgazione di un messaggio; sfuggendo alla spettacolarizzazione ad ogni costo, l'allestimento contemporaneo diventa strumento di diffusione di valori culturali - artistici, sociali, storici.

⁴⁰ I. Migliore, *Nuova estetica dei comportamenti*, in L. Basso Peressut, G. Bosoni, P. Salvadeo, op. cit., p. 127.

Si verifica allora che immagini multimediali prendono possesso degli spazi, li abitano, li illuminano, li occupano; gli ambienti, così, diventano *videoambienti*⁴¹.

I progetti di videoarte e videoambientazioni portati avanti da Studio Azzurro, per fare un esempio, si basano sul rapporto che si instaura fra l'uso multimediale dell'immateriale (immagini e suoni) e la fisicità degli spazi architettonici, quindi sul confronto fra l'uso contemporaneo del virtuale e il codice di comunicazione che da sempre caratterizza l'istituto museale.

Nelle sistemazioni museali realizzate da Studio Azzurro fotografie e filmati proiettati su schermi o direttamente sovrapposti alla *materia architettonica* e alle sue diverse tessiture, permette di integrare in modo immediato il volume costruito che ospita il museo nella narrazione dell'esposizione. Gli spazi architettonici vengono percepiti nella loro interezza, non più occultati o trasfigurati dalla gravità di strutture espositive costruite.

Il loro marchio di fabbrica sono i cosiddetti 'ambienti sensibili', spazi in cui il visitatore può interagire con l'allestimento utilizzando esclusivamente la propria gestualità, grazie a sensori che rilevano la presenza umana. I loro allestimenti realizzano degli ambienti 'reattivi' che narrano storie e illustrano vicende storiche e artistiche con un livello di coinvolgimento elevatissimo.

I volumi architettonici diventano spazi narranti, come succede nel museo della Montagna⁴² da loro installato nella fortificazione ottocentesca a Vinadio, in provincia di Cuneo, nel 2007. Dopo i restauri seguiti da anni di totale incuria si decise di far diventare questo luogo un centro di documentazione dei luoghi e della cultura alpina. Negli spazi del forte la componente didattica si contamina con quella evocativa ed emozionale, grazie a proiezioni, schermi sensibili, immagini in movimento che scorrono lungo le stanze che compongono gli ambienti dell'edificio storico, raccontando la storia e le storie del luogo. La *Montagna in Movimento*, "titolo e prima suggestione del museo, è anche un ossimoro che invita a riflettere, ad uscire dagli stereotipi delle Alpi statiche e ripiegate su sé stesse. Un punto di vista che da un lato si riferisce ad una storia in cui le Alpi non erano confine, ma veri e propri nodi di

⁴¹ V. Valentini (a cura di), *Studio Azzurro, percorsi tra video, cinema e teatro*, Electa, Milano, 1995.

⁴² Si tratta della *Montagna in Movimento*, nel Forte Albertino a Vinadio (Cuneo), una imponente fortificazione ottocentesca voluta da re Carlo Alberto lunga più di un chilometro.

scambio, crocevia di innovazione, di tecniche, di idee, e dall'altro si rivolge al futuro e ai possibili sviluppi sostenibili del territorio"⁴³.

Il visitatore, interagendo anche solo con la sua presenza e i suoi spostamenti, con gli 'ambienti sensibili' e con gli strumenti multimediali, riporta alla vita le architetture silenziose che possono ora 'raccontare' la propria passata o presente esistenza e di quella dei contesti umanizzati che le circondano

Si tratta, dunque, di una modalità tecnologica di *documentazione* esperienziale, di comunicazione interattiva, che è può contribuire al rinnovamento della museografia⁴⁴.



Fig. 21. Montagna in movimento, Forte Albertino, Vinadio, Cuneo, 2007. Interazioni con le superfici sensibili.

(tratta da: F. Cervellini, D. Rossi, *Comunicare emozionando. L'edutainment per la comunicazione intorno al patrimonio culturale*, "Disegnarecon" 4.8 (2011), p. 55.)

⁴³ Dalle parole dei progettisti, citate in F. Cervellini, D. Rossi, op. cit., p. 54.

⁴⁴ Sul lavoro di Studio Azzurro si veda, in particolare, B. Di Marino (a cura di), *Studio Azzurro: Videoambienti, ambienti sensibili e altre esperienze tra arte, cinema, teatro e musica*, Feltrinelli, Milano, 2007.

▪ **7.5 Il ruolo della luce nella percezione e nella comunicazione dello spazio e della collezione**

Il progetto di illuminazione in uno spazio espositivo rappresenta una componente essenziale per la percezione del contenuto del museo, su varie scale. Infatti lo scopo principale è quello di creare le condizioni ottimali per una migliore osservazione delle opere d'arte, nel rispetto dei requisiti principali per la loro conservazione.

"Il problema dell'illuminazione delle opere d'arte è molto complesso. Esso, infatti, non si esaurisce nel farcele vedere, ma deve permetterci di vederle correttamente. Il che significa che tra la luce e le opere deve instaurarsi un rapporto sintonico nel quale il primo elemento, pur fungendo da servizio, va tuttavia a svolgere un servizio alto e delicato, di grande significanza e di grande complessità, la cui prima dote deve essere la congruità"⁴⁵. In altri termini la luce, quando entra in contatto con le opere esposte in un museo, cessa di essere puro strumento funzionale e diviene a tutti gli effetti "materia linguistica atta ad interagire con i linguaggi dell'arte".

La stessa luce è poi una componente estremamente importante nella 'costruzione di una percezione': la progettazione di uno spazio espositivo non si identifica solo con la costruzione fisica di un ambiente ma anche con la costruzione della percezione del contenuto dell'itinerario espositivo, fatto di sequenze gerarchiche nell'esposizione degli oggetti, di sviluppo e riconoscibilità del messaggio che il museo intende dare di sé e delle collezioni presentate.

La luce può, dunque, risultare un elemento essenziale nella comunicazione museale, creando punti di accento nell'itinerario, atmosfere ricche di significato, effetti scenografici di esaltazione di un momento nell'esposizione.

Tuttavia, nel caso in esame di musei realizzati in edifici storici, la progettazione della luce si carica di un ulteriore significato: diventa uno strumento fondamentale non solo per l'apprezzamento delle opere, ma per la stessa definizione degli spazi espositivi, delle loro forme e dei loro colori, ma anche dell'orientamento del percorso

⁴⁵ A. Ginesi, *Il progetto illuminotecnico per la Galleria Borghese*, Editoriale Domus, Rozzano (MI), 1999, p. 5.

e del suo svolgimento. La costruzione della percezione che mette in campo il progetto della luce non riguarda solo l'esaltazione del contenuto e del messaggio del museo ma anche la valorizzazione dello spazio storico; la dimensione architettonica non sarà concepita solo come volumetria ma anche in quanto sequenza di sale e piani visivi strettamente connessi con l'allestimento delle opere, nella costruzione di un percorso comunicativo che contempi ogni elemento in gioco.

Tale natura qualitativa del progetto di illuminazione permette di variare il ritmo nella percezione che lega l'osservatore allo spazio e all'oggetto esposto, tramite l'uso delle ombre, dei colori, delle diverse tonalità, dei chiaroscuri che determinano una enfattizzazione o un'attenuazione del percorso.

Il progetto della luce nello spazio museale è dato dalla combinazione tra sorgente naturale e artificiale, con un diverso grado di preferenza per l'una o per l'altra soluzione.

La luce naturale permette di creare effetti di variabilità e imprevedibilità che valorizzano lo spazio e definiscono le forme e la materia delle superfici, al contrario dei sistemi di illuminazione artificiale che, se mal dosati, rischiano di uniformare troppo lo spazio, rendendolo statico agli occhi del visitatore. Inoltre la luce naturale è in grado di agire positivamente sulla percezione dell'osservatore, modificandone lo stato d'animo e la capacità di concentrazione, contribuendo al suo benessere fisiologico⁴⁶.

Un altro aspetto che va in favore della luce naturale nei musei è la capacità di quest'ultima di creare un rapporto tra interno ed esterno, in modo tale da realizzare una continuità visiva e percettiva con l'ambiente circostante, con i benefici sulla percezione umana che abbiamo evidenziato nei paragrafi precedenti. La possibilità di creare dei punti di sosta nel percorso tramite aperture nel paesaggio permette anche di mantenere un intimo legame tra interni ed esterni; ne giova la visita, ma anche la percezione dello spazio storico nella sua pienezza e nel suo rapporto con lo spazio esterno.

⁴⁶ Wilson descrive quali sono i vantaggi nell'impiego della luce naturale presso la Clore Gallery a Londra: l'effetto di variabilità della luce del sole, ottenuto attraverso gli appositi lucernari studiati per le gallerie, è stato scelto come riferimento progettuale per il benessere fisiologico del visitatore e come stimolo ad osservare l'opera d'arte in maniera differenziata nel tempo. P. Wilson, *The Clore Gallery, II. Lighting Strategy and Practice*, in "The Journal of Museum Management and Curatorship", 6 (1982), pp. 80-84.

Come ricorda Fabrizio Ago⁴⁷ nel suo libro, sono tre le modalità per portare la luce naturale all'interno delle sale; la prima modalità è l'illuminazione dall'alto, in maniera diretta, tramite vetrate, soffitti traslucidi e lucernari, oppure in maniera indiretta tramite piani o curve, inclinati e riflettenti. Ma la modalità più frequente negli edifici storici - il caso in esame che ci interessa - è rappresentata dalle aperture nelle pareti. Questa situazione determina una riduzione delle superfici espositive e può comportare il rischio di situazioni di controscuro e di eccessivo illuminamento delle pareti parallele al piano della sorgente luminosa; per questo bisogna studiare accuratamente i sistemi di schermatura per controllare l'ingresso della radiazione solare.

Nelle realizzazioni museali più recenti "è prevalsa una tendenza al recupero tipologico di soluzioni ottocentesche. Le motivazioni dipendono principalmente dalla richiesta di spazi meno anonimi e di proporzioni contenute che meglio si prestano all'osservazione di singole opere d'arte. Inoltre con un numero più elevato di sale viene garantito un controllo della luce naturale, grazie alla regolazione resa possibile in ogni ambiente. I nuovi musei, quali la Clore Gallery e il Getty Museum, sono riconducibili, nell'uso della luce naturale, ai modelli della fine del secolo scorso ma dotati di attuali sistemi di regolazione luminosa che li distinguono per efficacia tecnologica"⁴⁸.

In manufatti vincolati architettonicamente il controllo della luce naturale deve però seguire i principi di reversibilità e di leggerezza formale; vengono realizzati interventi che prevedono l'inserimento di elementi discreti e che non intacchino l'integrità fisica dello spazio originario. Solitamente si realizzano teli scuri o tendaggi da apporre direttamente alle pareti e tali da risultare poi fissi o mobili, come vediamo per le soluzioni adottate al Neues Museum o nelle sale del Museo Bailo (fig. 21-22), dove le schermature realizzano una diffusione omogenea della radiazione solare che dona ariosità agli spazi e sottolinea le tinte chiare delle pareti interne, mentre al piano terra le vetrate aperte sulla corte permettono di realizzare un ambiente permeabile tra interno ed esterno e un'illuminazione ottimale e naturale per le statue esposte.

⁴⁷ F. Ago, *Il mondo del museo oggi: panoramica mondiale, principi progettuali, articolazione funzionale, sistemi di comunicazione, dotazioni impiantistiche*. Felici, 2008. pp. 289-290.

⁴⁸ A. Pasetti, *Luce e spazio nel museo d'arte: architettura e illuminazione*, Edifir, 1999, p. 15



Fig. 21. Treviso, Museo Bailo. Vista di una sala espositiva



Fig. 22. Treviso, Museo Bailo. Vista del piano terra con l'affaccio sulla corte interna
(Fig. 21 e 22 tratte da: <https://www.studiomas.com/projects/museo-bailo/>)

In altri casi, i progettisti hanno scelto di schermare le ampie vetrate con sistemi di pannellature che costituiscono, al tempo stesso, lo sfondo per l'esposizione delle opere, come nel progetto di allestimento per il Palazzo della Ragione a Verona, dove la luce naturale è mitigata dall'azione combinata di teli schermanti applicati alle aperture e di pannelli espositivi studiati da Tobia Scarpa in modo tale da realizzare elementi che dotano di ritmo il percorso.



Fig. 23. Verona, Palazzo della Ragione
(tratta da: <http://gam.comune.verona.it/>)

L'imprevedibilità della luce naturale, tuttavia, richiede ovviamente una integrazione tramite un'adeguata quantità di illuminazione artificiale, che permette un'ampia panoramica di soluzioni che permettono di soddisfare uno spettro esteso di esigenze espositive⁴⁹. L'utilizzo combinato di queste due sorgenti permette di ottimizzare la resa plastica e cromatica degli oggetti esposti e dell'invaso spaziale che li accoglie, e di controllare in modo diretto i valori di intensità e di resa del flusso luminoso.

⁴⁹ L'illuminazione artificiale deve essere garantita utilizzando preferibilmente lampade ad incandescenza o lampade a fluorescenza a tono caldo e ad elevata resa cromatica. Cfr. F. Ago, *Il mondo del museo oggi*, op.cit., pp. 290-92.

Nei musei si ricorre a un doppio livello di illuminazione artificiale, d'ambiente e d'accento⁵⁰. L'illuminazione d'ambiente è ottenuta mediante una sorgente luminosa, o gruppi di sorgenti, che diffondono una luce omogenea (o volutamente disomogenea) sui piani orizzontali e verticali che non svolgono un ruolo centrale nel "layout espositivo".

La luce d'accento, invece, pone in risalto opere ed espositori e, nel nostro caso, anche parti costruttive, decorazioni o volumetrie che il progettista vuole esaltare nella costruzione dell'itinerario espositivo.

L'unione dei corpi illuminanti permette delle soluzioni variabili e quindi adattabili e integrabili alla eterogeneità che caratterizza gli spazi architettonici nei complessi storici. La scelta della qualità e delle combinazioni delle luci è estremamente diversificata; si può affermare che l'unico limite dipende dall'integrazione con l'ambiente architettonico e dal peso formale che possono assumere rispetto all'allestimento e all'edificio preesistente. Si tratta di realizzare un equilibrio tra le necessità dell'esposizione e quelle della valorizzazione dello spazio storico.

A Venezia, il caso di Palazzo Grassi, rinnovato nel 2006 dall'architetto Tadao Ando, è esemplificativo di questo aspetto: sia l'impianto di illuminazione che l'insieme dei pannelli e degli espositori permanenti sono stati progettati nell'intento di ottimizzare il rapporto tra finalità espositive e la connotazione architettonica dello spazio. Come si può osservare nella Fig. 24 l'impiego di un sistema di travi ad "U" rivolte verso il basso, articolate trasversalmente o longitudinalmente nello spazio, permette di dare alloggio ad una serie di proiettori in linea, posizionati nella cavità inferiore per l'illuminazione d'accento delle opere, e ad un insieme di sorgenti a fluorescenza nella parte superiore per l'illuminazione degli affreschi a soffitto.

⁵⁰ Per approfondire con ricchezza di argomentazioni questa materia si consiglia A. Pasetti, *Luci per esporre: illuminare tra design e tecnica*. Marsilio, 2006.



Fig. 24. Venezia, Palazzo Grassi
(tratta da: F. dal Co, *Tadao Ando...*, op. cit., p.78)

"Per alcuni l'obiettivo principale riguarda l'occultamento dei corpi illuminanti, togliendo dalla vista dell'osservatore ogni riferimento rispetto all'origine dei flussi luminosi. Per altri, il corpo illuminante è ostentato attraverso la sua carica formale come oggetto unico o racchiuso all'interno di strutture modulari di supporto e protezione"⁵¹.

La qualità del progetto della luce comunque non dipende dall'occultamento o meno delle fonti luminose ma dall'effetto dato. "Raramente, nel primo impatto con lo spazio espositivo emerge a colpo d'occhio la qualità formale del corpo illuminante, piuttosto nell'immediatezza colpisce il tipo di atmosfera luminosa indipendentemente da come sia ottenuta"⁵².

Negli edifici storici, all'interno del loro spazio connotato nelle volumetrie e nelle decorazioni, è la luce a plasmarsi in funzione delle migliori condizioni per la contemplazione degli oggetti esposti e delle superfici esistenti. E' la progettazione data dal connubio tra l'idea dello spazio - di come esso possa essere valorizzato - e l'esaltazione degli oggetti da esporre a determinare la qualità e la potenzialità espressiva di un determinato ambiente espositivo.

Nel progetto espositivo delle opere d'arte, e soprattutto nell'illuminazione con luce d'accento sulla singola opera, è molto raro che si scelga di nascondere le fonti luminose, a causa della complessità di posizionamento delle sorgenti in funzione dell'ottimizzazione della percezione visiva. In alcuni spazi storici sono sfruttati i tiranti strutturali o le catene delle capriate, per collocare gli apparati di illuminazione

⁵¹ A. Pasetti, *Luci per esporre*, p.

⁵² *ivi*, p.

in funzione dell'allestimento di opere bidimensionali o tridimensionali; in altri casi i cornicioni perimetrali ospitano i sistemi puntuali per i puntamenti diretti sulle opere o quelli perimetrali continui per l'illuminazione diretta dei soffitti affrescati, percepita come indiretta nello spazio. O ancora, è possibile integrare i binari o comunque la quasi totalità dei corpi illuminanti nei controsoffitti.

Nel museo MADRE di Napoli Alvaro Siza inserisce ampi controsoffitti nelle sale (Fig. 25) ma non da parete a parete, in modo tale da realizzare opportune gole in cui sono inseriti e, pertanto, occultati gli apparecchi illuminanti; in basso, i faretti direzionali per le singole opere mentre al di sopra sono poste le lampade per le luci d'ambiente che, in tal modo, realizzano una luce radente rispetto alle pareti di esposizione.

Il posizionamento dei blocchi illuminanti, inoltre, nella combinazione con gli altri elementi dell'esposizione contribuiscono alla costruzione di una particolare interpretazione dello spazio, delle sue volumetrie e dell'interazione con le opere.

Ad esempio, nel progetto di recupero dell'ex Basilica di San Lorenzo a Cremona come Museo Archeologico (2008), ad opera dello studio GTRF Associati, il disegno dei grandi diagrammi espositivi sottolinea le viste prospettiche delle navate e le fughe delle colonne e creano un percorso ritmato nel quale la luce gioca un ruolo di primaria importanza. La disposizione dei corpi illuminanti, infatti, marca la dimensione longitudinale dello spazio, accentuandone la profondità, e contemporaneamente segnala il ritmo di posizionamento delle opere d'arte.

Il progetto della luce (Fig. 26-27) non si compone, quindi, esclusivamente della scelta dei sistemi illuminanti da utilizzare; l'illuminazione nello spazio espositivo rappresenta una componente essenziale che assume il ruolo di strumento finalizzato alla percezione senza il quale l'esperienza visiva non può essere completata e il contenuto della collezione e dello spazio non può essere comunicato.

Di conseguenza il progetto si costruisce intorno all'oggetto e allo spazio da valorizzare e proteggere mettendo in opera le condizioni più favorevoli all'osservazione. La dimensione dello spazio architettonico non deve essere concepito solo come un fattore di intorno fisico ma anche in quanto ambito di progettazione connesso a doppio filo con l'allestimento delle opere; dalla sequenza

delle sale e dalla loro caratterizzazione, in rapporto anche al materiale esposto, deriva la percezione dell'itinerario e del messaggio del museo.

In queste considerazioni si può dunque ribadire come "la luce assuma la forza di un progetto autonomo, in grado di generare un'architettura nell'architettura, facendo emergere piani di lettura inusuali rispetto a quelli abituali"⁵³.



Fig. 25. Napoli, Museo MADRE
(tratta da: www.divisare.it)



Fig. 26. Cremona, Museo Archeologico di San Lorenzo
(tratta da: www.divisare.it)

⁵³ S. Ranellucci, *Il progetto del Museo*, Tipografia del Genio Civile, Roma, 2007, p. 226.



Fig. 27. Cremona, Museo Archeologico di San Lorenzo

(tratta da: www.divisare.it)

I. Il Neues Museum di Berlino

*La straordinaria suggestione di
una rovina che torna a vivere*



SCHEDA INTRODUTTIVA

- **Cronologia:** 1997 - 2009
- **Superficie lorda intervento:** 20.500 m²

- **Ampliamento:** 2007 - 2018 (in corso)
- **Superficie lorda ampliamento:** 10.900 m²

- **Architetti:** David Chipperfield Architects, Berlin
in collaborazione con Julian Harrap

- **Allestimenti:** architetto Michele de Lucchi S.r.L.
- **Paesaggio:** Levin Monsigny Landschaftsarchitekten

- **Progetto allestimenti:** 2003 - 2009
- **Tipologia di esposizione:**
 - collezione egizia (ÄMP- Ägyptischer Museum und Papyrussammlung)
 - collezione di protostoria e preistoria (MVF - Museum für Vor- und Frühgeschichte)

PARTE I. IL NEUES MUSEUM: LA STORIA E LA ROVINA

▪ L'isola dei Musei

Il *Neues Museum*, progettato dall'architetto Friedrich August Stüler, allievo prediletto del più famoso Karl Friedrich Schinkel, fa parte del più ampio disegno urbanistico elaborato dal re prussiano Federico Guglielmo IV nel 1841 di trasformare tutta l'area insulare del Lustgarten compresa tra i fiumi Spree e Kupfergraben in un santuario dedicato alle arti e alle scienze a sigillo della supremazia intellettuale della Prussia. Il re aveva immaginato quest'area come una sorta di "Acropoli laica di un'Atene della cultura"¹ e il Neues (nuovo) Museum, costruito tra il 1841 e il 1859, ne costituì la prima pietra. Pensato come ampliamento per le collezioni dell'Altes (vecchio) Museum (1823 - 1830) di Schinkel, Stüler lo costruì alle spalle del capolavoro del suo maestro intensificando il forum culturale di un "ensemble monumentale di impostazione classicista"², caratterizzata da assialità e simmetria, che si concluse con la costruzione del *Pergamonmuseum* (1910 - 1930).

Il complesso della *Museumsinsel* comprende cinque edifici principali: oltre al *Neues Museum*, l'*Altes Museum* di Schinkel (che fu il primo ad essere costruito, nel 1830), l'*Alte Nationalgalerie* (1866 - 1876), progettata da Stüler come un tempio corinzio innalzato su un podio al centro del complesso; il *Bodemuseum* (1898 - 1904) di Ernst von Ihne e il *Pergamonmuseum* (1909 - 1930) di Alfred Messel e Ludwig Hoffmann, che si presenta già come un'istituzione della repubblica di Weimar. Sull'isola si trovano anche la cattedrale di Berlino e il *Lustgarten*, il giardino di piacere dello *Stadtschloß* (palazzo), demolito nel 1950 poiché gravemente danneggiato dai bombardamenti della seconda guerra mondiale.

Nel 1999, inoltre, l'isola dei Musei è stata inserita nella lista dei beni culturali (*World Heritage List*) dell'UNESCO.

¹ F. Irace, Il restauro del Neues Museum di David Chipperfield / The Neues Museum Restoration by David Chipperfield, in *Lotus International*, n. 144, dicembre 2010, p. 89.

² R. Capezzuto, "Berlin rebuilds the Museum Island", in *Domus*, n.831, novembre 2000, p. 34.

▪ Il 'vecchio' Neues Museum

Il Neues Museum era stato progettato per contenere la collezione etnologica e delle culture primitive locali, quella dei calchi in gesso e i reperti archeologici dell'antico Egitto.

Un passaggio sopraelevato ad archi lungo 24.5 metri e largo 6.9 metri sull'attuale *Bodestrasse*, completato nel 1851, lo collega, come un “cordone ombelicale”³ all'*Altes Museum* di Schinkel, di cui doveva essere un'estensione, ospitando le collezioni che esso non poteva, per ragioni di spazio, contenere.

Inoltre, l'*Altes* doveva rimanere riservato alle opere classiche originali delle arti figurative ma la nuova concezione storico-scientifica dell'archeologia e della storia dell'arte concedeva un'importanza autonoma anche alle culture preistoriche e alle epoche della storia dell'arte che erano state scarsamente considerate fino a quel momento. A partire da queste premesse, in quanto luogo che doveva fornire un quadro sistematico dell'attività artistica di epoche così eterogenee, il nuovo museo aveva bisogno di un'organizzazione razionale che permettesse di conservare, presentare e illuminare nel modo opportuno i molteplici oggetti esposti.

Per soddisfare queste esigenze Stüler progettò un edificio con quattro ali e tre piani, organizzato attorno a un'ala trasversale centrale che includeva due corti interne, quella egizia e quella greca. Una pianta tripartita, orientata in direzione est-ovest, come tripartito è il suo prospetto: sopra un portico con colonne doriche, Stüler adotta la classica sovrapposizione degli ordini con il piano nobile in stile ionico e l'ultimo piano in quello corinzio.

Le estremità della facciata orientale sono completate da due padiglioni a cupola, le cui cornici sono supportate ognuna da cinque cariatidi, mentre al centro di entrambi i lati lunghi furono costruiti due aggetti verticali sormontati da timpani greci, che sottolineano l'asse del vestibolo e del vano dello scalone monumentale che si estende da una parte all'altra dell'edificio e si sviluppa in altezza fino al tetto.

³ J. Rykwert, “The Museum Rejuvenated”, in AA.VV., *Neues Museum Berlin*. David Chipperfield Architects in collaboration with Julian Harrap, 2009, p. 25.

Accedendo al museo attraverso la scalinata principale ci si rendeva subito conto che le intenzioni di Stüler erano quelle di creare un ambiente suggestivo ed emozionante, in quanto egli riteneva che un edificio destinato a contenere opere d'arte dovesse essere anch'esso un'opera d'arte⁴.

Un esterno sobrio e severo e una chiara e funzionale struttura non devono distorcere le qualità artistiche e costruttive dell'edificio. Infatti, il Neues si caratterizza anche per una interessante decorazione interna e per l'uso di tecniche costruttive innovative per l'epoca.

Stüler progetta una struttura portante leggera, con pareti relativamente sottili, colonne in ghisa con tiranti in ferro battuto decorato e volte costruite per mezzo di corpi cavi in laterizio⁵, riducendo in tal modo la massa e il peso dell'edificio, condizione necessaria per questa costruzione che poggiava su pali in legno (lunghe 18 metri) su un terreno acquitrinoso.

Tale complessità si accompagna alla ricchezza di una decorazione architettonica⁶ che, dal punto di vista iconografico, si assimilava alle diverse collezioni e alla funzione degli ambienti, con una ricchezza di messaggi ideologici e scientifici concepiti come un sussidio alla comprensione.

Spiccano su tutti i dipinti parietali - 'La Storia dell'Umanità' - eseguiti da Wilhelm von Kaulbach, pittore della corte bavarese, nel grande atrio dell'imponente scalone centrale, secondo la tecnica 'stereocromatica' che faceva propri gli effetti plastici della pittura ad olio: un programma iconografico lungo 75 metri raffigurante una gloriosa visione dell'evoluzione dello sviluppo culturale del genere umano, che partiva dalla distruzione della Torre di Babele per concludersi nella riforma di Lutero. Questo rigoglioso trionfo dello Storicismo Ottocentesco fu completamente distrutto dai bombardamenti del 1943.

⁴ Stüler prese come modelli il Nuovo Ermitage di San Pietroburgo (1839-1855), opera di Leo von Klenze e soprattutto il progetto mai realizzato, sempre dello stesso Klenze, per il palazzo reale di Atene. Spiccano le similitudini tra i due edifici nelle proporzioni reali, gli aggetti centrali e il corpo orizzontale con il colonnato dorico, le finestre tripartite sui risalti e il linguaggio formale del tardo classicismo. Cfr. A. von Buttlar, *Neues Museum Berlino. Guida all'architettura*, Dt. Kunstverl., 2010, pp. 15-16.

⁵ espediente ripreso poi da Chipperfield nel progetto di restauro.

⁶ A. von Buttlar, op. cit., p. 20

Anche le sale espositive erano decorate con pitture parietali con l'intento di fare del museo stesso un'opera d'arte globale ma anche fornire agli oggetti esposti un'ambientazione storicizzante e un supporto didattico figurato. Ad esempio il Cortile egizio era una ricostruzione fedele e ridotta di un terzo del Ramesseum di Tebe, il tempio funerario di Ramsete II (1290-1221 a.C.), decorato con dipinti raffiguranti luoghi ed edifici egizi; nell'ala sud dedicata alle 'antichità patrie' i dipinti riproducono simboli della topografia culturale nordico-germanica e il mondo delle divinità nordiche; il primo piano con la raccolta di calchi in gesso di opere antiche e moderne era decorato con scene mitologiche e vedute di edifici greci e romani; le sale dedicate alle opere medievali presentavano raffigurazioni di vicende storiche dell'Impero cristiano d'Occidente mentre la Sala Moderna presentava allegorie delle arti e della tecnica. Non è difficile immaginare come questo apparato figurativo entrò in conflitto con l'aumentare delle collezioni esposte e con il mutamento della concezione del museo moderno con le proprie strategie di esposizione. " La sua pretesa di universalità non resistette ai cambiamenti e alle inquietudini della cultura e l'inizio del secolo moderno segnò l'installazione di nuove gallerie e modifiche di non poco conto, dai lavori per la sistemazione della collezione Amarna del Museo Egizio, all'asettica soluzione museografica dei decenni successivi, con la copertura di gran parte degli originari soffitti affrescati in onore al principio modernista della 'scatola bianca'⁷. Tra il 1920 e il 1930 il museo fu modernizzato, le sue decorazioni nascoste alla vista in modo da rendere gli ambienti maggiormente 'neutri' in accordo alle concezioni espositive dell'epoca. "La vicenda dell'edificio si rivelò dunque più complessa dei binari su cui aveva preteso di indirizzarla lo spirito dell'originario storicismo hegeliano: protraendosi all'infinito pose le basi per il dilemma creato dai pesanti danneggiamenti della Seconda Guerra mondiale, che ha condizionato le risposte di un restauro che ha tutte le caratteristiche della resurrezione"⁸.

⁷ F. Irace, *op.cit.*, p. 89.

⁸ *ibidem*

▪ **La distruzione e i concorsi internazionali per la ricostruzione**

Nella notte tra il 23 e il 24 novembre del 1943 le bombe degli alleati causano gravi danni all'edificio, sventrandone il corpo contenente il grande scalone e distruggendo i suoi affreschi

a causa del calore sprigionatosi dall'incendio dei tralicci di legno che reggevano il soffitto e dall'acqua utilizzata per sedare le fiamme. Il 3 febbraio del 1945 altre parti del museo vengono distrutte - come ad esempio il passaggio che lo collegava all'Altes Museum - o gravemente danneggiate. L'intera Isola dei musei appare alla vista come un desolante insieme di rovine.

Dopo la seconda guerra mondiale, le parti ancora utilizzabili del Neues Museum, su cui si era posta una copertura di emergenza, vengono usate come magazzino degli altri musei dell'isola.

Nel 1985 il *Politisches Büro* del partito socialista e, poco dopo, il consiglio dei ministri della *Deutsche Demokratische Republik* adottano una risoluzione per la ricostruzione dell'Isola dei Musei, che include quella del Neues Museum. Tra il 1986 e il 1989 molte parti vengono abbattute, altre consolidate con cemento e acciaio durante i lavori per la messa in sicurezza dell'edificio e, per la prima volta, si proteggono con un tetto provvisorio l'ala sud ovest e il corpo centrale. Tra il 1989 e il 1994 si effettuano i lavori per un primo consolidamento delle fondamenta mentre il 15 giugno del 1992, l'autorità federale per la costruzione indice un concorso per 18 studi di architettura nazionali e internazionali.

Questo primo concorso, terminato nel 1994, sollecita una proposta architettonica e urbana per l'intera Museuminsel che, a partire dalla ricostruzione del Neues, favorisse in seguito la riorganizzazione degli spazi interstiziali tra quest'ultimo e il Pergamon e la creazione di un nuovo edificio di ingresso all'Isola, aperto verso il canale Kupfergraben e destinato a contenere la James Simon Gallerie. Il disegno proposto si completa con il progetto di un sistema di collegamento tra tutti i musei dell'Isola ad eccezione della Nationalgalerie, che permetterà di svolgere una visita personalizzata, con percorsi brevi e mirati alle sale che ospitano le collezioni più importanti oppure itinerari approfonditi per appassionati e studiosi specifici.

Questa concezione si sposa alle volontà dell'allora direttore dei musei, Wolf-Dieter Dube, il quale mira a concentrare nella *Museuminsel* il patrimonio archeologico tedesco, delocalizzando invece negli altri musei del territorio l'arte europea ed extraeuropea.

La commissione del primo concorso, che prediligeva una ricostruzione 'dov'era e com'era', decreta la vittoria di Giorgio Grassi⁹, il quale propone un progetto sobrio e austero, nel quale il nuovo e l'antico risultano volutamente distinti.

Alla richiesta di ripristinare l'originario corpo di collegamento esterno tra il Neues e l'Altes, egli risponde però con "un collegamento tecnico sotterraneo destinato soprattutto a facilitare il lavoro degli addetti ai musei [...]"¹⁰ e "[restituendo] al Kolonnadenhof il suo ruolo di elemento distributore dei musei che lo circondano"¹¹. L'attenzione della proposta di Grassi si concentra sul rispetto della giacitura esistente, sull'utilizzo di materiali poveri e sul rispetto assoluto della preesistenza evidente anche nella dichiarazione esplicita del nuovo che vi si inserisce.

Ma nonostante le modifiche richieste nell'anno successivo dalla committenza, il progetto di Grassi fu alla fine rifiutato dalla committenza con la motivazione di una eccessiva rigidità della proposta e fu indetto un nuovo concorso nel 1997 nel quale si fronteggiarono, sostanzialmente, le proposte antitetiche di Chipperfield e quella di Gehry.

"Entrambi i progetti riconoscevano il valore nodale del salone d'ingresso: uno, lavorando sui livelli dello scalone perduto e quindi sull'idea dell'"ascensione" del visitatore in un percorso mediato di conoscenza; l'altro riempiendo la scatola vuota con l'esplosione plastica di due nastri di scale. Da una parte dunque la Storia come problema, ma anche come soluzione; dall'altra il gesto irriverente verso un passato sentito essenzialmente come impaccio"¹².

Nonostante il momento favorevole alla concezione spettacolare del museo, il giudizio della Commissione favorì l'architetto inglese, il cui programma definitivo

⁹ Il secondo classificato di questo primo concorso fu David Chipperfield, seguito da Francesco Venezia, Axel Schultes e Frank Gehry.

¹⁰ G. Grassi, *Interpretazioni di cose perdute*, in "Casabella", n. 657, giugno 1998, p. 37.

¹¹ *Ibidem*.

¹² F. Irace, *op. cit.*, p. 90.

prevede l'elaborazione di un masterplan che mira a rifunzionalizzare il percorso museale dell'isola nella Spree.

Sfruttando i passaggi sotterranei esistenti tra i musei dell'Isola, viene realizzata la 'passeggiata archeologica' (*archäologische promenade*) e un nuovo padiglione centrale di ingresso destinato a caffetteria, negozi e servizi accessori. Tale volume in una prima elaborazione progettuale è stato pensato come una struttura composta di esili colonnine in ferro e lastre di vetro opaco, con un andamento degradante verso l'edificio schinkeliano. Le aspre critiche¹³ a questa architettura troppo eterea spingono Chipperfield ad elaborare un'architettura più massiva, con imponenti pilastri in cemento armato che dialogano con la monumentalità del colonnato esistente.

¹³ L'edificio viene soprannominato dalla critica "Schnewittchensarg", ovvero bara di Biancaneve. Fonte: N. Braghieri, David Chipperfield Neues Museum Berlino, in "Casabella", n.778, giugno 2009, p. 79.



Fig. 1. Vista del Neues Museum nel 1850 da Friedrichsbrücke, F.A. Stüler

(tratta da: <https://www.foglidarte.it/testuali-parole/455-il-neues-museum-di-berlino.html#sdfootnote6anc>)

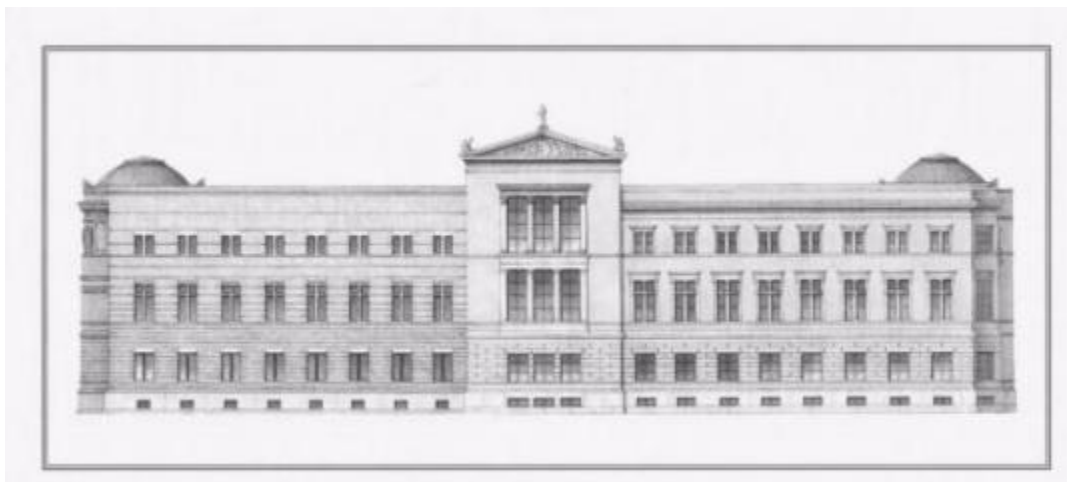


Fig. 2. Prospetto ovest Neues Museum, F.A. Stüler

(tratta da: Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin in der
Universitätsbibliothek. www.berlin.de)



Fig. 3. Vista dello scalone monumentale d'ingresso, F.A. Stüler
(tratta da: AA.VV., *Neues Museum Berlin*, 2009, p. 174)

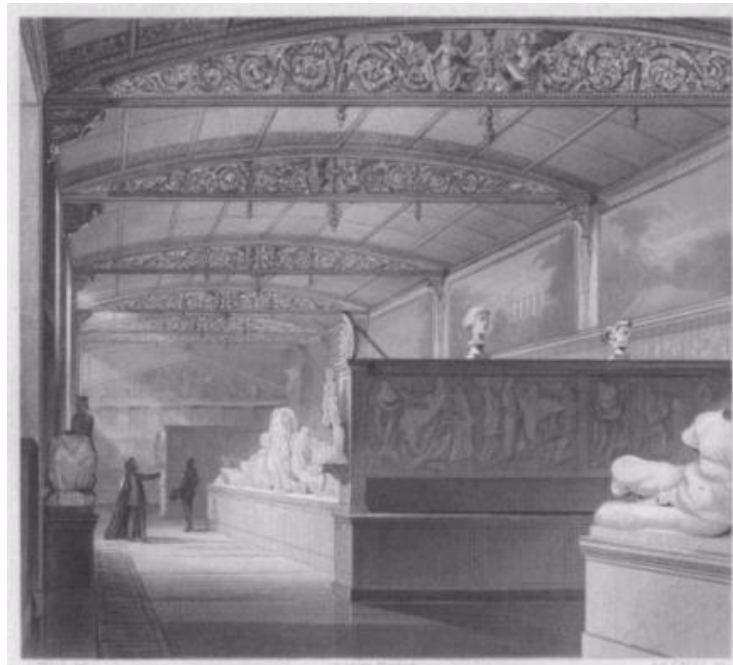


Fig. 4. Vista della sala greca, F.A. Stüler



Fig. 3. L'ala ovest del Neues distrutta dai bombardamenti, 1943, C. Hofer



Fig. 4. Lo scalone monumentale danneggiato dai bombardamenti, 1943, C. Hofer

(tratte da: AA.VV., *Neues Museum Berlin*, 2009, p.33.)

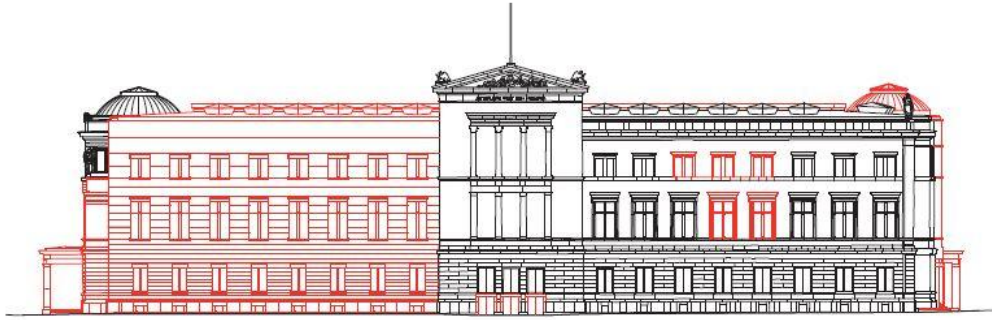


Fig. 5. Prospetto Ovest. In rosso le parti ricostruite dall'intervento di Chipperfield e Harrap
(tratta da: F. Irace, *Il restauro del Neues Museum di David Chipperfield*, "Lotus", 144 (2010), p. 96)



Fig. 6. Sezione longitudinale attraverso le corti e il vestibolo dello scalone
(tratta da: ivi, p. 97)

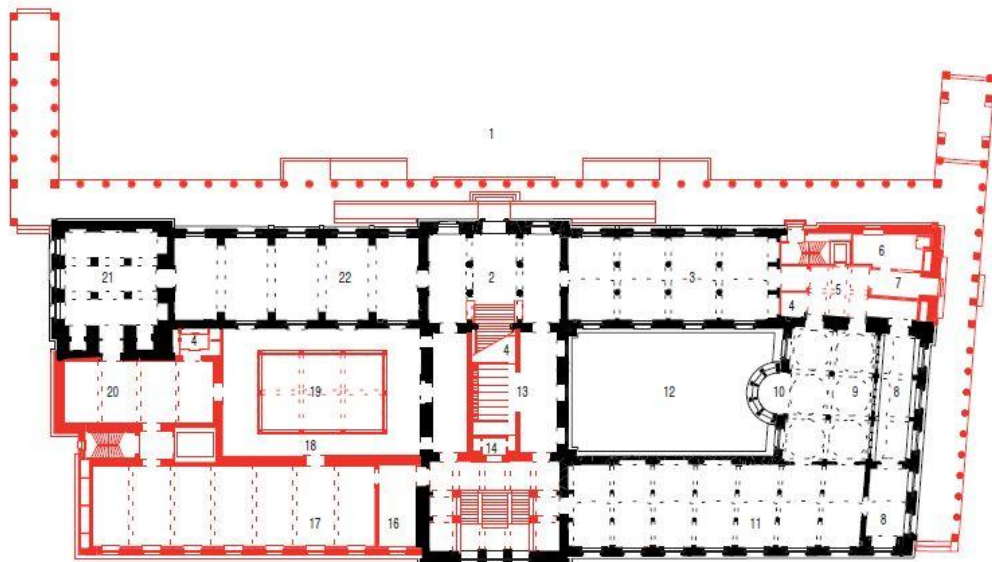


Fig. 7. Pianta piano terra
(tratta da: ivi, p. 95.)

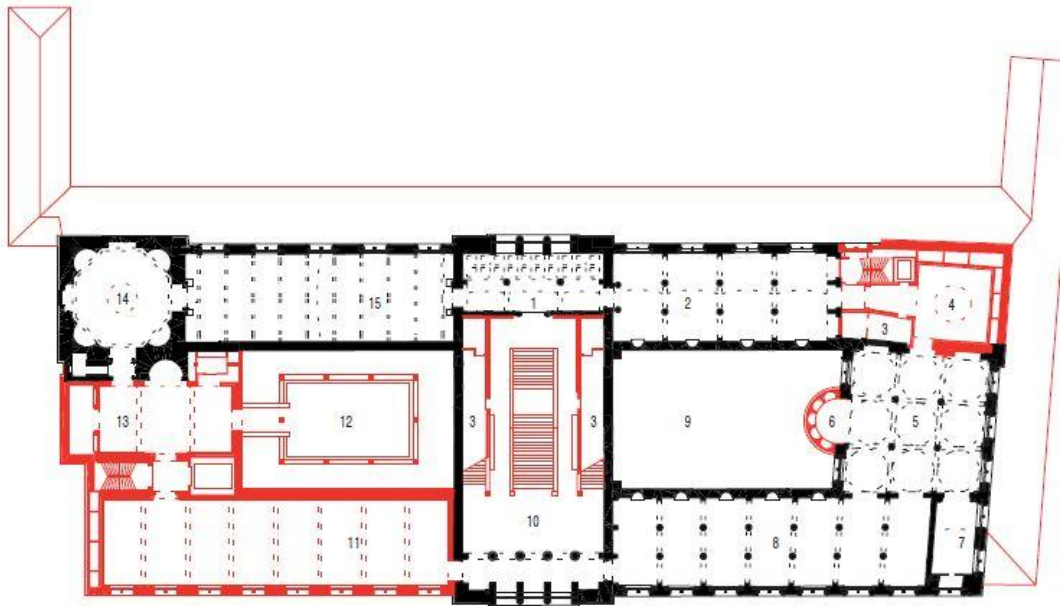


Fig. 8. Pianta piano primo

(tratta da: F. Irace, *Il restauro del Neues Museum di David Chipperfield*, "Lotus", 144 (2010), p. 96)

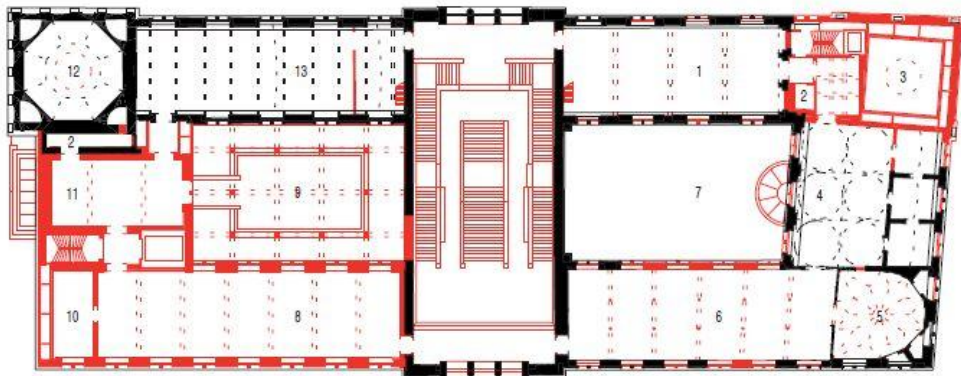


Fig. 9. Pianta piano secondo

(tratta da: ivi, p. 99.)



PARTE II. IL RESTAURO E LA RINASCITA

▪ Un preciso lavoro di equilibrio e integrazione critica

Il rapporto tra le rovine e i nuovi innesti diventa una costante nella Berlino distrutta dai bombardamenti della guerra mondiale; gli interventi del panorama europeo post-bellico si articolano intorno all'oscillazione tra due termini, la memoria e l'oblio.

E' da queste premesse che parte il lavoro di David Chipperfield che, in collaborazione con Julian Harrap, elabora un intervento che cerca di dare risposta alla frammentarietà dell'esistente con un linguaggio sobrio ma possente nelle forme e nei risultati.

I progettisti mostrano la volontà di dare continuità nel nuovo e al tempo stesso dialogare con l'esistente, evitando la sublimazione della rovina e prediligendo la funzionalità del riuso. Come conferma Giovanni Leoni, all'architetto britannico interessa "riportare la rovina nel flusso del presente [...]. La continuità, nel progetto di recupero per il Neues Museum, nasce appunto non da un'azione di ricostruzione su base mnemonica, ma da un dialogo diretto con la presenza dell'edificio"¹⁴.

I principi del restauro critico e l'ispirazione - più volte sottolineata da Chipperfield - ricevuta dal panorama museale italiano dei maestri del Novecento, come Albini, Scarpa e i BBPR, sono evidenti nel lavoro dell'architetto britannico, fatto di equilibrio e integrazione critica, dove l'assoluto rifiuto di un approccio dogmatico lascia il posto allo studio di ogni singolo caso per garantire al contempo l'autenticità e la fruibilità dell'antico manufatto.

La volontà di non ridurre mai la rovina a mera scenografia si accompagna alla realizzazione di proporzioni e ritmi in assonanza con la fabbrica originaria, per riportare una nuova armonia nella struttura disomogenea del museo.

L'integrazione delle parti mancanti è finalizzata a riportare alla luce l'assetto distributivo iniziale, ripristinando la continuità del percorso museale e realizzando un nuovo programma urbano.

¹⁴ G. Leoni, *David Chipperfield*, Motta Architettura, Milano 2007, p. 23.

Il percorso progettuale è pervaso da una costante dialettica tra nuovo e antico e mostra "una delicata propensione alla rilettura della migliore sensibilità romantica rispetto al tema della rovina"¹⁵; i frammenti storici si integrano con armonia ai nuovi innesti, senza mimetismi, secondo una "metodologia di restauro aperta all'ascolto della memoria e proiettata verso un'idea di modernità che, alla nostalgia, sostituisce l'ottimismo"¹⁶.

▪ **La forma del museo. *La spazialità***

La frammentarietà della fabbrica di Stüler richiedeva la ricostruzione delle parti perdute dell'ala nord-ovest, della campata sud-est e dello scalone d'accesso; il consolidamento dei sistemi strutturali mantenendo il rispetto dell'ossatura storica e il restauro degli ambienti sopravvissuti ai bombardamenti, caratterizzati da una vastissima casistica di decorazioni e stati conservativi.

La fine dialettica tra esistente e nuovo realizzata da Chipperfield è basata sulla ricerca di un'armonia di fondo, raggiunta attraverso l'utilizzo di pochi e semplici materiali che identificano i nuovi innesti, trattando ogni singola parte del manufatto come "un caso unico verso il quale applicare un criterio di recupero particolare, in dialogo incessante tra necessità di visione unitaria e approccio specifico"¹⁷.

La volontà dei progettisti di comunicare il passaggio del tempo e il dilavamento che gli elementi costituenti la fabbrica hanno subito negli anni del completo abbandono, si esplica nel chiaro rapporto tra nuovo e antico, che vengono accostati in maniera misurata.

La storia dell'edificio non viene negata né malinconicamente celebrata, ma svelata, riportando alla luce le tracce che testimoniano la complessità delle vicende storiche che si sono susseguite, esibendo il palinsesto delle stratificazioni storiche e recuperando l'integrità spaziale perduta nel tempo a causa degli eventi traumatici.

¹⁵ M. Vercelloni, *op. cit.*, p. 39.

¹⁶ M. Vercelloni, *op. cit.*, p. 39.

¹⁷ R. Capezzuto, *op. cit.*, p. 37.

Gli interventi sulle superfici esterne e interne del museo dichiarano programmaticamente l'intenzione di fermare il degrado e restituire l'armonia di una continuità nelle superfici e nelle volumetrie, intervenendo sugli intonaci preesistenti, sui loro lacerti, e sulla grezza muratura ripulita e ricucita. Gli affreschi, dove possibile, sono stati ricomposti e le pitture parietali, coperte da pitture e cartongessi nel corso del Novecento, sono state liberate per tornare a comunicare il loro programma iconografico.

Avvicinandosi al Neues Museum dalla direzione del Museo di Pergamo o dall'Arsenale, ci troviamo di fronte la facciata occidentale dell'edificio di Stüler, il cui risalto centrale e l'ala di destra sono stati attentamente restaurati, mentre l'ala sinistra verso Nord è chiaramente nuova.

I cornicioni e la fila delle finestre realizzate sono alla stessa altezza di quelli della parte originale e il rivestimento in mattoni proveniente dalle prestigiose fornaci del Brandeburgo assimila la composizione anche dal punto di vista cromatico. Nella parte ottocentesca sono stati lasciati a vista i resti di intonaco che imitano le fattezze di diverse pietre naturali e reinserite le sculture originali che ornavano le finestre, mentre la parte di nuova costruzione si distingue per una stilizzazione delle forme e una colorazione nettamente più chiara rispetto alla parte storica.

L'effetto della facciata di ingresso, rivolta ad Est verso la Alte Nationalgalerie, è maggiormente unitario, in quanto essa risulta quasi completamente conservata, ad eccezione del corpo aggettante a sud-est. Lungo tutta la facciata, nella zona inferiore, corre un portico colonnato; gli spigoli vivi delle alte finestre del primo piano e di quelle più basse del secondo e lo slancio verticale del risalto centrale rivelano l'energica firma di Stüler¹⁸. Anche su questa facciata principale i danni provocati dalla guerra non possono essere ignorati, tuttavia la sua immagine è più omogenea grazie anche al fatto che nel 1990 era stata ricostruita la cupola del corpo aggettante a nord-est, il cui parallelo a sud è stato invece ricostruito in forme moderne da Chipperfield.

All'interno dell'edificio sono state pensate soluzioni adeguate 'caso per caso'; questo ha comportato l'analisi accurata e la minuziosa schedatura dello stato di

¹⁸ Cfr. A. von Buttlar, *Neues Museum Berlino*, op. cit.

conservazione di ogni ambiente e, in funzione del livello di degrado, sono stati programmati gli interventi di restauro.

La rinuncia a coprire le pareti con una nuova ed omogenea colorazione ha permesso di scoprire le straordinarie qualità costruttive delle murature ma, al tempo stesso, il team di architetti ha cercato di uniformare le superfici in quanto un carattere eccessivamente frammentato non si adatta all'assetto spaziale di un edificio che deve svolgere - o tornare a svolgere - una funzione, soprattutto se museale.

"L'edificio vorrebbe tornare ad essere un edificio", scrive Chipperfield nel 2003; si trattava, quindi, di formulare nuovamente il carattere delle singole sale che era determinato dalle diverse forme degli ambienti, dei sostegni, delle volte, dei cicli pittorici e degli ornamenti, ma anche dal loro grado di conservazione, e infine occorreva rendere comprensibile la loro sequenza come un continuo organico. Ciò ha significato contrapporre alla sostanza storica conservata un linguaggio architettonico contemporaneo, per ricomporre l'unitarietà perduta e rendere comprensibile ed eloquente la rovina.

Il dialogo costante con la fabbrica e la denuncia degli innesti rispetto all'esistente è una costante che caratterizza questo lavoro durato ben dieci anni e che fa del rudere berlinese un frammento, materia di progettazione da caricare di nuovi significati e funzioni.

Con un'autonomia nelle forme e nei linguaggi si interviene nelle gallerie principali, le quali sono organizzate attorno a due cortili - uno greco e l'altro egizio - che fiancheggiano lo scalone monumentale, situato al centro della sala d'accesso. La Galleria acquista un nuovo volto, ma sempre rispettoso del passato, in quanto l'architetto britannico riprende le partizioni verticali e orizzontali dell'antica fabbrica, sottolineando con un differente materiale il passaggio tra basamento, corpo e coronamento. Una simile attenzione è posta sia per le bucatore - che sono modulate secondo quelle preesistenti e arricchite con serramenti in legno - sia nel rapporto con gli edifici immediatamente adiacenti, con cui si connette mediante l'altezza.

Lo scalone principale - che serve tutti i livelli del museo - è diventato un tema centrale intorno al quale, in sede di concorso, gli architetti partecipanti hanno

formulato le loro proposte, ciascuno mostrando una sensibilità differente nei confronti di ciò che restava dell'antica fabbrica.

Stüler per questo ambiente aveva utilizzato una soluzione carica di teatralità, con severe rampe che terminavano al primo piano in una loggia ionica ispirata all'Eretteo dell'Acropoli ateniese. Le grandi trifore dei risalti sui due lati più stretti illuminavano il grande ambiente, il quale possedeva una sontuosità policroma data dai monumentali dipinti parietali del pittore della corte bavarese Wilhelm von Kaulbach; un programma iconografico sulla storia del mondo, lungo 75 metri, reso plasticamente dalle pitture ad olio utilizzate.

Il bellissimo ciclo di affreschi che arricchiva il salone è andato purtroppo perduto durante le distruzioni belliche e restano a testimonianza dell'elegante monumentalità dell'edificio di Stüler solamente le opere murarie e le colonne doriche che fungono da cornice alle ampie finestrate.

Al concorso per la ricostruzione del 1997 Chipperfield formula una proposta che prevede un corpo essenziale che rimanda volumetricamente a quello dello scalone originale ma contemporaneamente denuncia un linguaggio e materiali moderni.

L'architetto britannico formula uno spazio severo, dove il cemento bianco con scaglie di marmo di Sassonia si innesta con "castità espressiva"¹⁹ nella preesistenza e contrasta con i muri perimetrali del vano in mattoni a vista, strutturati ritmicamente e quasi completamente privi della loro decorazione.

Un'ulteriore sfida compositiva per l'architetto è stata rappresentata dalla perdita del soffitto aperto in legno a capriate; evitando ogni scelta anacronistica data dalla riproposizione pedissequa di soluzioni classiche e del loro effetto decorativo, Chipperfield decide di realizzare una costruzione in legno, aperta, profonda e pesante, costituita da massicce travi quadrangolari che sostengono il guscio del tetto a capanna leggermente sopraelevato. Il possente effetto realizzato dona all'ambiente la necessaria 'gravità' che originariamente era stata ottenuta con le soluzioni decorative.

¹⁹ F. Albanese, *Neues Museum, Berlin*, in "Domus", n. 926, giugno 2009, p. 13.

Il Cortile Egizio (*Aegyptischer Hof*) era in origine una delle più spettacolari messe in scena storicizzanti del Neues, con il suo peristilio con decorazione policroma, che imitava il Ramesseum di Tebe, costituito da sedici colonne egizie con capitelli a forma di fiore di loto.

Del cortile si sono conservati solo il lato di sud-est con resti dei dipinti parietali e alcuni dei conci di pietra, ritrovati nel 1987, di cui erano costituite le colonne. La perdita totale di questo ambiente richiedeva pertanto una radicale nuova interpretazione.

In questo caso Chipperfield, in modo dirompente, inverte il rapporto tra lo spazio e la materia, inserendo una variazione nell'assetto spaziale originario: al centro del cortile, al posto dell'atrio aperto, è ora collocato un innesto sottoforma di podio da esposizione che occupa due piani ed è costituito da un'architettura astratta di esili pilastri in calcestruzzo bianco alternati a basse transenne in vetro opalino, coperto da un tetto in vetro satinato.

Questo "tavolo di cemento a dieci gambe"²⁰ - chiaro riferimento alla celebre loggia di un mausoleo disegnato da Friedrich Gilly, precettore di Schinkel, nel 1790 - permette di configurare uno spazio narrativo ed articolato e presenta tre livelli espositivi, diversamente caratterizzati, destinati alla collezione egizia. Il piano terra accoglie i visitatori provenienti dal percorso sotterraneo dell'*Archäologische Promenade* e ospita sarcofagi egizi e romani esposti su basamenti in pietra; il primo piano ospita il ballatoio che percorre perimetralmente la corte e permette di osservare a breve distanza l'alternanza tra affreschi - che appartengono al programma iconografico del Neues di contestualizzare reperti antichi tramite dipinti murali - e la grezza muratura ripulita e ricucita. Infine il terzo livello è illuminato dalla superficie vetrata di copertura che, in accordo con le pannellature satinato, genera uno spazio espositivo intimo e ascendente verso il cielo.

Le due corti del Museo, l'egizia e la greca, divengono luoghi fondamentali per capire le trasformazioni eseguite; in esse si recupera e si mette in scena la memoria.

²⁰ N. Braghieri, *op. cit.*, p. 92.

La *Griechischer Hof* - che si presenta integra nella sua struttura - prende la denominazione di corte greca da tre busti colossali di Atena, Zeus e Hera, che il visitatore può ammirare appena sotto il cornicione dell'edificio. Protagonista dello spazio espositivo è il fregio di Hermann Schievelbein - intitolato *Der Untergang Pompejis* (gli ultimi giorni di Pompei) - che avvolge le pareti della corte e raffigura la distruzione di Pompei durante l'eruzione del Vesuvio del 79 d.C. e rappresenta un importante elemento storico-culturale dell'iconografia del museo.

Un concentrato di storia greca e romana, arricchita dalla luce zenitale proveniente dal lucernario superiore; infatti le due corti erano state costruite proprio per fornire luce alle sale interne e tutt'ora svolgono tale funzione.

Oggi il cortile fa parte della passeggiata archeologica e questo spiega perchè ha conservato il carattere di un ambiente esterno. L'effetto delle pareti e dell'esedra oggi è determinato soprattutto dai colori caldi del mattone lasciato in vista, anche se sono ancora visibili ampie zone di intonaco color arenaria con scalfiture che imitano un rivestimento in lastre di pietra.

Ancora differente si mostra la modalità di intervento che lo studio britannico adotta nei confronti delle due campate estreme del Neues: la cupola nord e quella sud.

La *Nordkuppelsaal* si presenta come un ambiente ampio, riccamente decorato e sormontato da un lucernario con una lanterna in ferro; queste caratteristiche le conferiscono ancora oggi l'effetto di un antico sacrario romano. La sala è ben conservata nella sua compiutezza formale e il team di Chippefield e Harrap svolge esclusivamente un intervento di restauro conservativo.

Al centro della sala, in una vetrina di 4 metri di altezza, è ospitato il busto di Nefertiti che, con la sua regalità ed eleganza, si coniuga perfettamente con la maestosità decorativa del paramento murario e della pavimentazione. La raffinata bellezza del busto della moglie del faraone Akhenaten viene ulteriormente esaltata dall'allestimento minimalista di De Lucchi e dalle soluzioni illuminotecniche adottate, che risaltano lo sfondo verde porfido dell'ambiente e la centralità della regina, sovrana assoluta dello spazio, collocata nel punto di fuga di due assi prospettici.

Diversamente la cupola sud, un ambiente particolarmente prestigioso con cupola a lucernario su pennacchi e monumentali lunette, è andata completamente distrutta durante i bombardamenti.

Viene rielaborata in chiave moderna dall'architetto britannico, con un ambiente a pianta quadrata che si sviluppa in una cupola emisferica, composta da mattoni disposti in maniera alveolare, che avvolge le maestose statue romane tra cui domina quella di Helios, dio del sole.

La sala culmina in una lanterna di vetro sabbiato e metallo che le conferisce una suggestiva luce soffusa²¹, ponendo in una misteriosa penombra gli interni.

²¹ Tale espediente è stato ripreso dalla vicina Neue Wache di Schinkel.



Fig. 10. Facciata est, ingresso principale



Fig. 11. Facciata ovest. Si percepisce con chiarezza la ricomposizione dell'ala distrutta, con semplificazione e rigore formale



Fig. 12. Il paramento murario del prospetto ovest

(tratte da: "El Croquis," 150 (2010), p. 49.)

Fig. 13 e 14. Prima e dopo il restauro: la Sala Romana, piano primo
(tratte da: "El Croquis," 150 (2010), p. 62.)

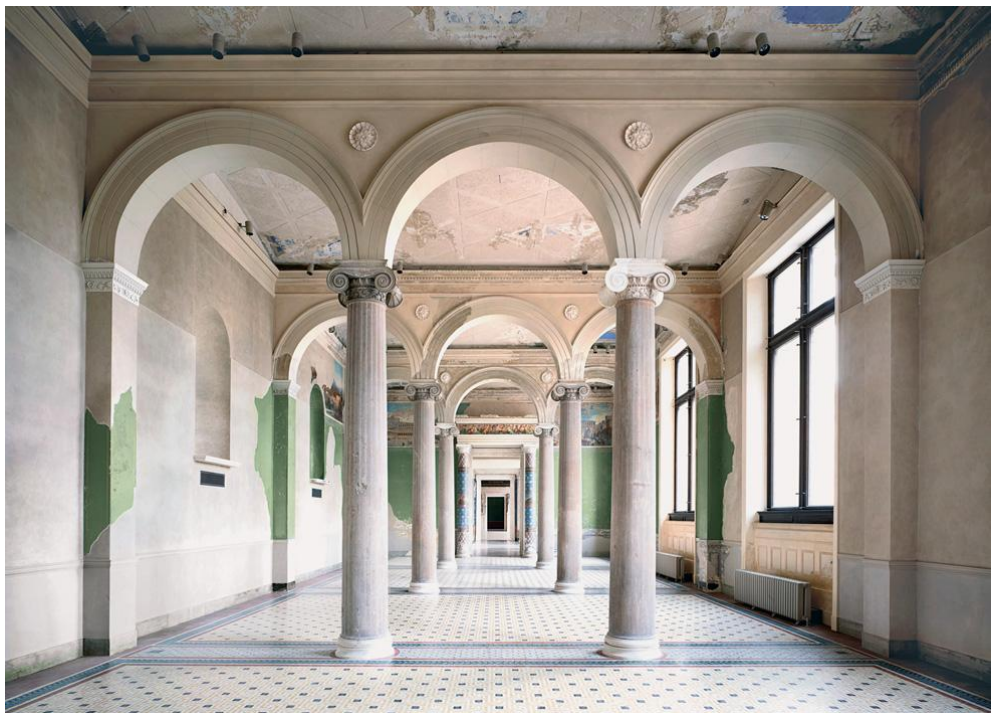


Fig. 15 e 16. prima e dopo il restauro: Sala della Cupola Nord, piano primo
(tratte da: "El Croquis," 150 (2010), p. 63.)

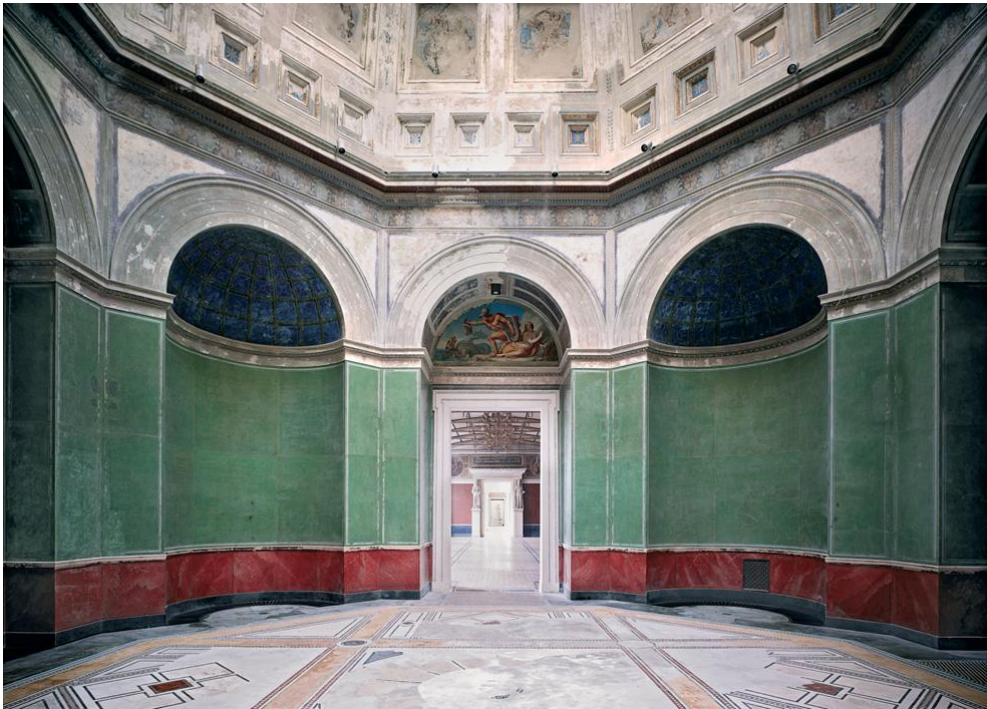


Fig. 17 e 18. Prima e dopo il restauro: Sala dei Niobidi, piano primo
(tratte da: "El Croquis," 150 (2010), p. 66.)

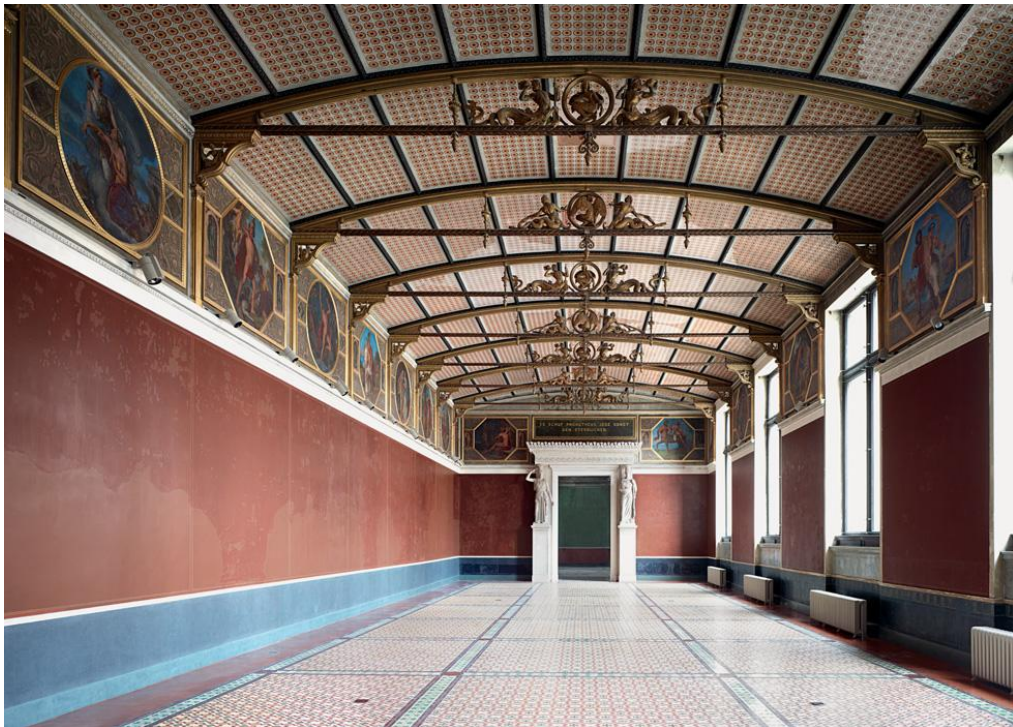
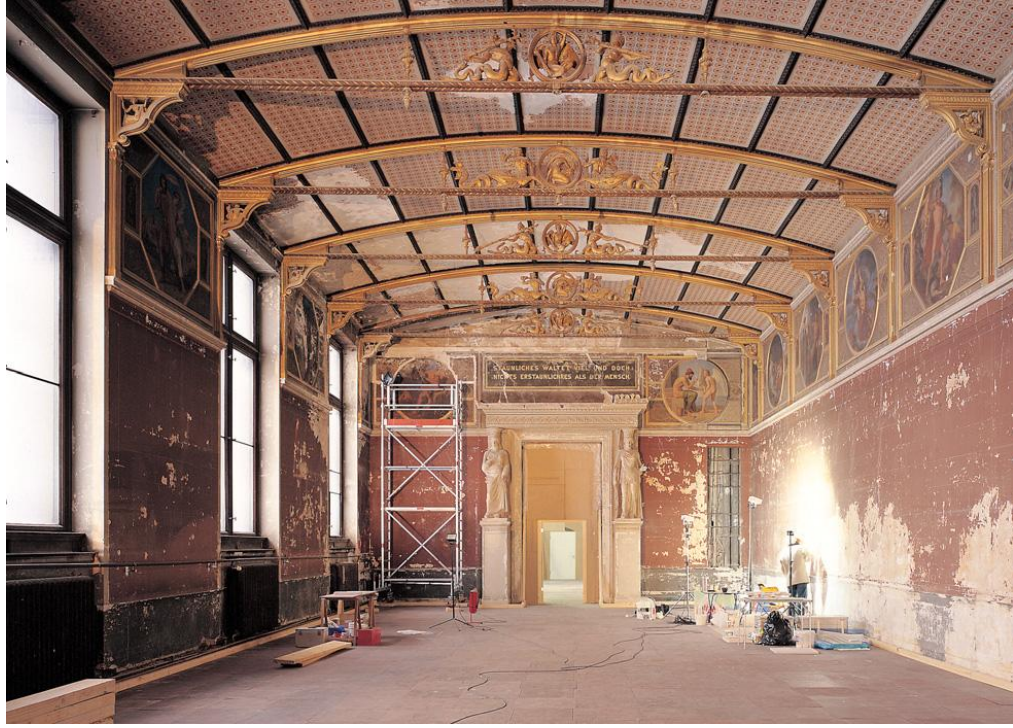


Fig. 19 e 20. Vista del volume dello scalone. Chipperfield restituisce monumentalità all'ambiente, senza imitare la fastosità dei decori originari
(tratte da: "El Croquis," 150 (2010), p. 45 e p. 47.)

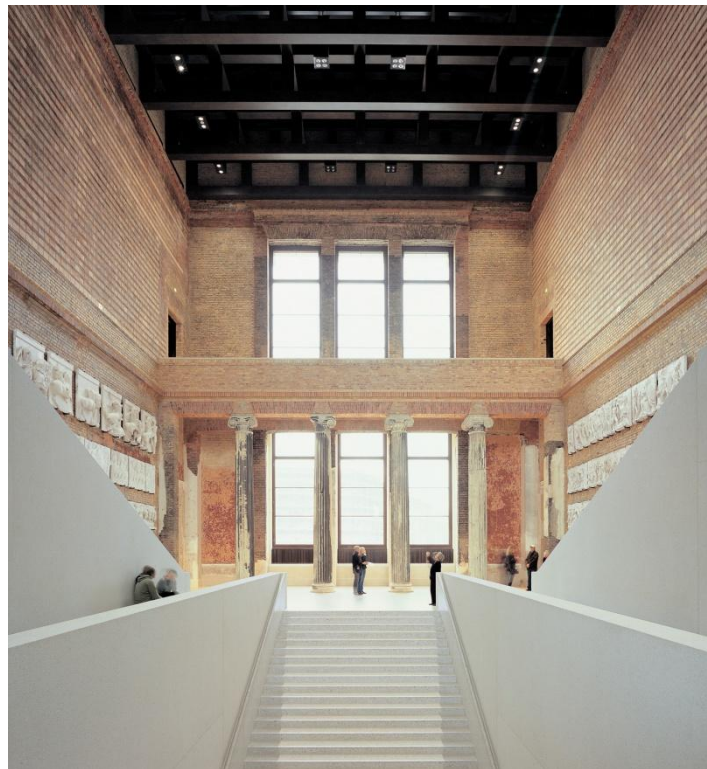


Fig. 21 e 22. La corte greca: i suoi volumi ricostruiti e il prezioso fregio di Schievelbein
(tratte da: "El Croquis," 150 (2010), p. 54.)

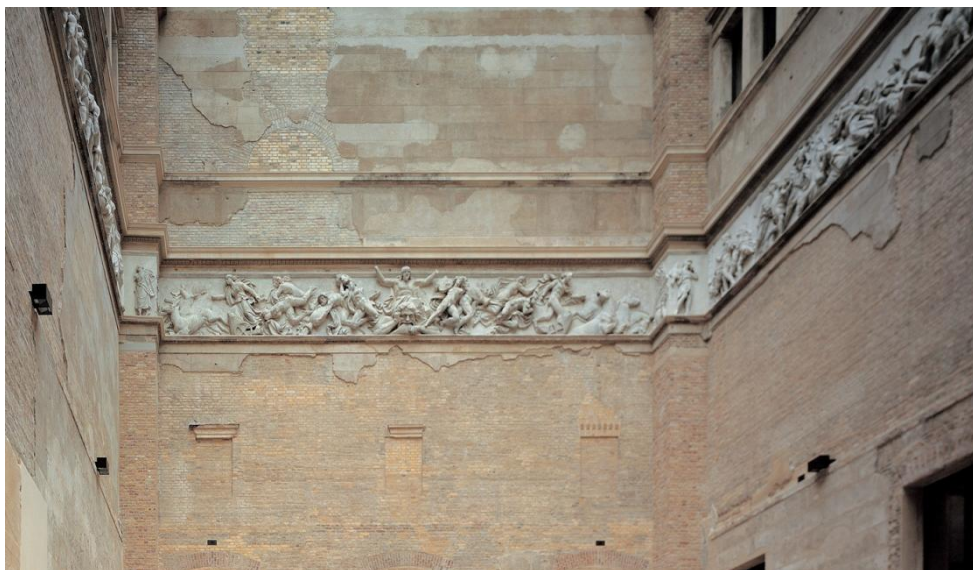
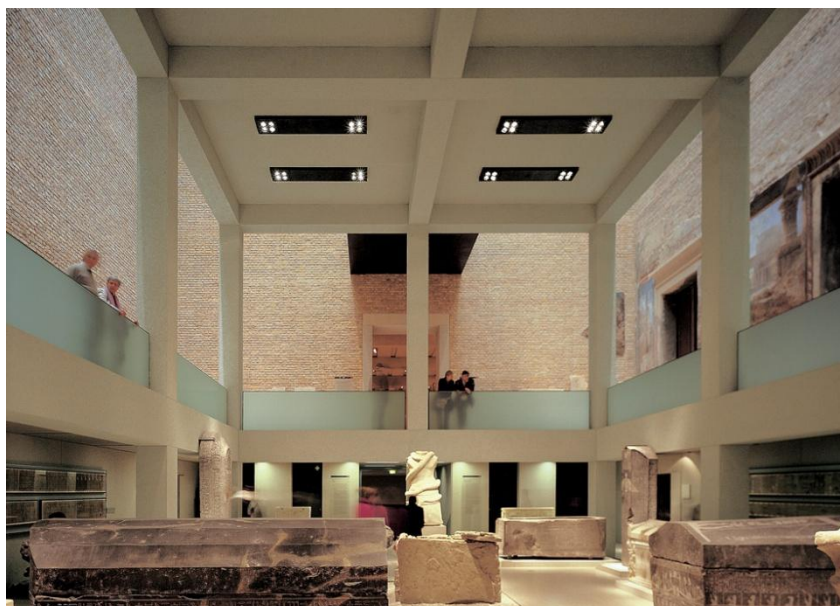


Fig. 23 e 24. Corte egizia, livello superiore e inferiore (24). L'inserimento del podio sorretto da esili pilastri in calcestruzzo nel vuoto della rovina permette di articolare il percorso espositivo
(tratte da: "El Croquis," 150 (2010), pp. 56-57)



▪ **Nuove funzioni e nuova identità. *La dimensione urbana***

Le proposte per il concorso del 1993 per il restauro del Neues Museum partivano già dalla necessità e dalla richiesta di realizzare un edificio di collegamento e ampliamento del complesso museale. Quando David Chipperfield ha pianificato la ricostruzione del Museo negli anni successivi, si è rivelato necessario costruire un volume separato per ospitare i servizi centrali, gli spazi destinati all'accoglienza di un pubblico sempre più vasto, gli impianti e le infrastrutture.

Di conseguenza, il masterplan dell'Isola dei musei, concordato nel 1999, comprendeva la costruzione di un nuovo edificio d'ingresso - la James Simon Gallerie - oggi in fase di completamento.

Il nuovo corpo di fabbrica, oltre a creare una nuova e solenne 'porta d'ingresso' alla *Museuminsel*, ospiterà tutte le strutture e le funzioni aggiuntive richieste dal museo contemporaneo, alleviando l'onere di accogliere i servizi pubblici all'interno degli spazi originali del Neues Museum, e liberandosi in questo modo da compromessi altrimenti inevitabili.

Infatti il flusso sempre crescente di visitatori che ogni anno raggiunge il Neues Museum - e in generale l'intera Isola dei Musei - determina la realizzazione di spazi di accoglienza e di aggregazione adeguati alle richieste. La forte dimensione e caratterizzazione urbana di questo Museo nasce dalla necessità di creare uno scambio quotidiano con la società che lo fruisce e accorciare sempre più le distanze dal nuovo 'popolo dell'arte',

Con la sovrapposizione alle tradizionali funzioni di conservazione delle opere, loro esposizione e dotazione di strutture che consentano di documentarle e studiarle, delle nuove funzioni di produzione e trasmissione culturale, il museo contemporaneo si apre infatti ad un rapporto di inedita e vitale intensità sia con gli utenti fruitori sia con il territorio circostante.

Come integrazione dell'architettura del forum di Friedrich August Stüler, la James Simon Gallerie completerà l'*ensemble* tra il braccio Kupfergraben del Canale Sprea e la lunga facciata sud-occidentale del Neues Museum, a sud-est del Pergamon Museum e sud-ovest del Neues. Il progetto, inoltre, riprende la conformazione

urbanistica originaria dell'Isola, in quanto sorge sul tracciato del vecchio edificio amministrativo realizzato da Karl Friedrich Schinkel e demolito solo nel 1938.

Il nuovo edificio d'ingresso, insieme alla *promenade* archeologica, costituisce la spina dorsale del masterplan sviluppato nel 1999 e adottato come base per ogni ulteriore progettazione sull'Isola dei Musei. La Passeggiata Archeologica creerà un unico punto di accesso a tutti i musei dell'isola (ad eccezione delle Alte Nationalgalerie) al livello del piano interrato e offrirà ampio spazio per la collezione archeologica. Una volta completata, la promenade soddisferà il sogno di Friedrich Wilhelm IV di destinare l'Isola ad un unico scopo: la creazione di un "santuario per le arti e le scienze".

L'edificio d'ingresso prende il nome da Henry James Simon (1851-1932) per commemorare il suo ruolo per la città di Berlino. Simon era un imprenditore e filantropo della fine del secolo scorso, che nel 1911 ha finanziato gli scavi di Ludwig Borchardt nella città di Akhenaten Amarna e ha rivendicato molti dei manufatti più importanti trovati, in particolare i busti della regina Nefertiti e Tiye. Nei suoi anni successivi, Simon ha donato gran parte delle sue importanti collezioni ai Musei di Stato di Berlino, tra cui il busto Nefertiti, il pezzo centrale del ricostruito Neues Museum.

L'edificio d'ingresso si affaccia sul Lustgarten, sul Schlossbrücke (il ponte del palazzo) e sul Kupfergraben. Il basamento della James Simon Gallerie rafforza la sponda del Kupfergraben con una parete in muratura sormontata da colonne dell'ordine gigante che realizza un piano nobile classicheggiante. La maggior parte delle aree del livello principale saranno accessibili al pubblico anche al di fuori degli orari di apertura dei musei, valorizzando la dimensione pubblica dell'Isola, come nuova piazza urbana e culturale.

Le snelle colonne che corrono lungo il prospetto disegnato da Chipperfield ricordano il celebre disegno di Friedrich Wilhelm IV per la sua "acropoli culturale" e costituiscono una continuazione del *Kolonnadenhof* di Stüler, che abbraccia e chiude il Neues e le Alte Nationalgalerie.

La James Simon Gallerie è integrata armoniosamente nel suo ambiente storico, richiamando le forme monumentali in un disegno contemporaneo, e in funzione delle

varie altezze dell'edifici e del design trasparente i visitatori potranno godere di viste differenziate della facciata della fabbrica stüleriana restaurata.

Sul piano più alto del nuovo edificio di ingresso, raggiungibile tramite la monumentale scala esterna, troverà spazio l'ufficio informazioni e la biglietteria. A questo livello si troveranno anche la caffetteria e l'uscita per la terrazza, che saranno largamente accessibili al di fuori degli orari di apertura dei musei. Tra il colonnato della James Simon Galerie e il Neues Museum si crea una nuova corte, dalla quale i visitatori potranno accedere al vestibolo di ingresso del Neues oppure al foyer e auditorium del nuovo comparto. Inoltre, dal foyer sarà possibile accedere alla zona espositiva e al passaggio per la promenade Archeologica. Il seminterrato sarà invece riservato alle strutture tecniche e alle funzioni interne di servizio per il museo.

Il linguaggio architettonico del nuovo edificio d'ingresso reinterpreta in modo moderno il linguaggio utilizzato da Schinkel, Stüler e gli altri architetti coinvolti nella creazione dell'Isola, con un repertorio di grandi scalinate, solidi basamenti e colonnati urbani. Con le sue superfici in pietra naturale e frontale in marmo, la galleria sarà un'aggiunta contemporanea alla particolare tavolozza cromatica della storica Berlino ricostruita.



Fig. 25. James Simon Galerie, render di progetto. Il nuovo volume riprende la conformazione originale dell'Isola, completando l'isolato sul canale Sprea, lungo la facciata sud-ovest del Neues Museum



Fig. 26. Il nuovo volume riprende le forme monumentali dei Musei dell'Isola e le reinterpreta con un disegno contemporaneo

(tratte da: https://davidchipperfield.com/project/james_simon_galerie)

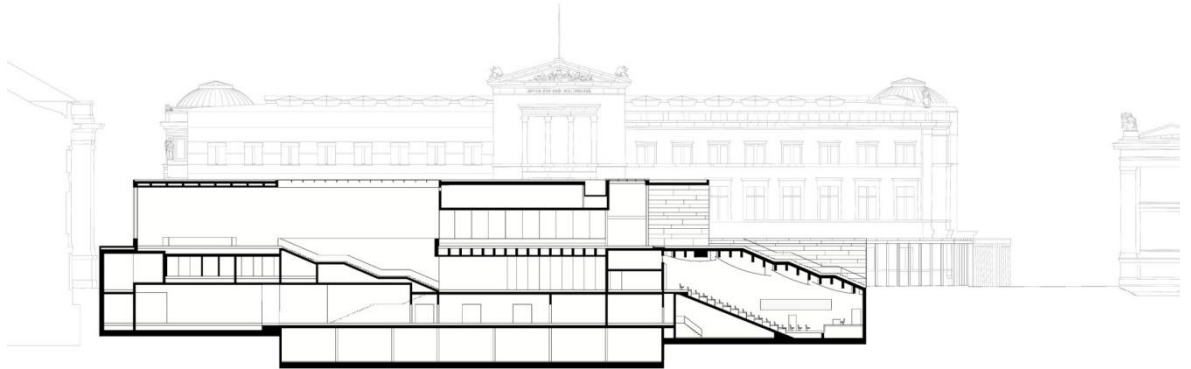


Fig. 27. Sezione lungo il canale. Il nuovo volume ospiterà i servizi accessori, come un auditorium, un foyer, negozi, terrazza panoramica e nuove corti



Fig. 28. Vista del nuovo ingresso. La James Simon Galerie riorganizza l'intera Museuminsel e la dota di un nuovo e monumentale ingresso

(tratte da: https://davidchipperfield.com/project/james_simon_galerie)

▪ **La comunicazione. Il percorso espositivo e la narrazione**

Nel 2003 è stato bandito il concorso internazionale ad inviti per l'allestimento e la grafica, vinto da Michele De Lucchi, per poter completare l'insieme di interventi previsti per la riapertura al pubblico del Neues Museum fissata per il 2009.

Il programma scientifico del Neues riunisce nuovamente nell'edificio le due collezioni originarie - quella egizia (ÄMP - *Ägyptischer Museum und Papyrussammlung*) e la collezione di protostoria e preistoria (MVF - *Museum für Vor-und Frühgeschichte*) - distribuite in due percorsi distinti e paralleli ma confluenti intorno al nucleo centrale dell'*Archeologische Promenade* che trova spazio tra le due grandi corti coperte. La zona espositiva è distribuita su quattro piani per un totale di quaranta stanze, che ruotano intorno ai nuclei di distribuzione dell'*Ägyptischer Hof* e della *Griechischer Hof*.

La volontà del team guidato da Michele De Lucchi²² è quello di intervenire con discrezione all'interno delle sale, nel rispetto della patina del tempo accumulata dalle pareti e dalle decorazioni dell'edificio. L'allestimento diventa quindi uno strumento sensibile atto ad instaurare una relazione tra la fabbrica, le opere esposte e il visitatore.

La dimensione del progetto si sviluppa dal costante confronto tra intervento di restauro architettonico, allestimento e progetto illuminotecnico; il trattamento delle superfici, le variazioni di altezza, materiali e volumetrie tra una sala e l'altra, la realizzazione di teche apposite commisurate alle caratteristiche delle illustri opere della collezione e l'illuminazione puntuale o diffusa determinano la creazione di ambienti con un'atmosfera caratterizzata ed emozionante.

Il progetto di allestimento interviene, in particolare, sullo studio del layout distributivo dei percorsi, sulla definizione delle tematiche più rilevanti di ciascuna collezione e, quindi, sul messaggio da comunicare, proseguendo con l'esame delle caratteristiche illuminotecniche delle sale, il progetto grafico e dei percorsi didattici.

²² Per approfondimenti e informazioni tecniche e grafiche relative al progetto allestitivo, si veda la scheda di progetto consultabile al sito: www.amdl.it.

L'obiettivo finale è quello di fornire una chiave di lettura al percorso espositivo, in modo da rendere evidente sia l'importanza storica e scientifica di ogni singolo pezzo esposto sia il significato complessivo dell'intera collezione del Neues.

Il progetto di allestimento consta di una struttura completa di vetrine, piedistalli, sistemi informativi e di protezione caratterizzati da una grande flessibilità che si adatta ai cambiamenti di gestione e di esposizione, data anche dalla rotazione dei pezzi esposti e dall'organizzazione di eventi temporanei. Inoltre, il sistema espositivo soddisfa le esigenze di diversi tipi di reperti e si inserisce armonicamente sia nelle sale storiche che in quelle ricostruite. Per garantire un equilibrio formale, i materiali dell'allestimento coincidono con quelli architettonici favorendo, quindi, la mimetizzazione delle dette strutture e la celebrazione dei pezzi in mostra²³.

Il percorso museale si pone in continuità con l'architettura ma, al tempo stesso, mantiene una sua totale indipendenza dal punto di vista distributivo e funzionale.

La disposizione delle vetrine e dei piedistalli sottolinea l'andamento longitudinale delle sale, introducendo delle eccezioni nel movimento tramite elementi lunghi disposti ad isola, che permettono la circolazione dei visitatori. Il dimensionamento delle vetrine si basa sia sulla logica della realizzazione su misura - col fine di rispondere al meglio alle esigenze espositive - sia di standardizzazione in un'ottica di produzione seriale, per gestire con maggiore facilità la definizione dei dettagli, la gestione e la manutenzione delle strutture.

Michele De Lucchi progetta, così, due grandi famiglie di espositori; la prima risulta caratterizzata da espositori monolitici in conglomerato cementizio di marmo e pietre color sabbia - per le sale ricostruite - e in ottone bronzato per le sale storiche. Essi sono completati da vetrine che poggiano su piedistalli, il cui design garantisce l'alloggiamento e l'ispezione sia degli illuminatori a fibre ottiche che degli strumenti per il controllo climatico.

La seconda è composta da dispositivi aventi forma 'a tavolo', realizzati in ottone bronzato nero con profilo scatolare e lamiere saldate e successivamente ossidate per ottenere la brunitura desiderata.

²³ Cfr. F. Irace, *David Chipperfield*, Mondadori Electa spa, Milano 2011, p. 29.

Un aspetto interessante del progetto di De Lucchi - condiviso dalla critica - risulta essere la modularità degli elementi allestitivi che garantisce una flessibilità nell'esposizione e l'occultamento degli impianti, in particolare nelle sale storiche²⁴. Infatti la lunghezza dei tavoli e degli espositori permette di effettuare la connessione elettrica sia da pavimento che da parete, riducendo l'impatto impiantistico nelle sale storiche.

Non manca però la progettazione di pezzi speciali come la vetrina che protegge Nefertiti e la esalta in tutta la sua regale presenza e quelle che caratterizzano la sala dei sarcofagi e le *Mumienmasken*²⁵.

De Lucchi evidenzia approcci diversificati ai concetti espositivi relativi al Museo Archeologico e al Museo Egizio presenti nel Neues poiché "mentre tutto l'Egitto è arte e quel che è esposto si guarda come si ammira un quadro di Michelangelo o Raffaello, tutto il mondo preistorico invece è fatto di piccole cose, utensili, reperti di pietra, che hanno bisogno di un grandissimo apparato informativo. Quindi non va messo in mostra il reperto, ma cosa il reperto rappresenta. È una storia da raccontare, un grande lavoro grafico di stimolo all'immaginazione"²⁶.

Un approccio simile si ritrova nel progetto illuminotecnico formulato da Kardoff Ingenieure; i principi che hanno guidato la logica progettuale - integrata con l'intervento di Chipperfield, Harrap e De Lucchi - sono la flessibilità, il rispetto della preesistenza e la realizzazione di soluzioni specifiche che si adattano 'caso per caso' alle meravigliose stanze.

A causa delle condizioni del museo nelle fasi iniziali di pianificazione, lo studio di illuminotecnica si è servito dei nuovi mezzi di modellazione tridimensionale per analizzare e valutare l'illuminazione naturale e artificiale.

La volontà dei progettisti era quella di realizzare una perfetta integrazione tra luce naturale e artificiale, utilizzando le potenzialità insite nel complesso storico.

²⁴ Cfr. M. Corradi, *Il Neues Museum tra integrazione e testimonianza storica*, in "IoArchitetto", n.28, ottobre 2009, p. 22.

²⁵ Cfr. C. Dal Maso, *Nefertiti riconquista l'isola*, in "Il Sole 24 Ore", 18 ottobre 2009, p. 43.

²⁶ M. De Lucchi *cit.* in Manuela Alessandra Filippi, *L'intervista-confessione a Michele De Lucchi, sognatore con i piedi per terra...*, in <http://www.affaritaliani.it>

L'intervento nelle due corti monumentali lascia intatta la soluzione dei lucernari, che illuminano con una calda luce diffusa l'ambiente e le statue sottostanti, e realizza delle schermature su binari evitando così l'abbagliamento e valorizzando le opere esposte. L'integrazione con un sistema di illuminazione artificiale è comunque necessario per mitigare la variabilità della luce solare e per conferire una maggiore leggibilità ai bassorilievi dei fregi.

Per modulare la luce naturale nelle sale sono state posizionate delle tende schermanti di tessuto scuro ma perforato, in modo tale da ottenere una riduzione della radiazione solare per una migliore visione e conservazione delle collezioni ma, al tempo stesso, garantire una visione eccellente degli ambienti e delle opere.

Il salone che ospita la scala monumentale d'accesso è illuminato prevalentemente dalla luce naturale delle ampie finestre preesistenti; il sistema di illuminazione artificiale viene invece azionato solo in particolari momenti del giorno.

L'obiettivo di questa pianificazione è stato quello di armonizzare l'illuminazione artificiale con le diverse condizioni di luce diurna previste negli spazi espositivi e di garantire la salvaguardia dell'antica fabbrica. Con questa finalità, nelle sezioni di nuova costruzione gli apparecchi illuminotecnici sono stati integrati nei soffitti prefabbricati, mentre le attrezzature tecniche collocate negli elementi di rivestimento. Diversamente, nelle sale storiche si è preferito utilizzare gli alloggiamenti esistenti e questo ha comportato la progettazione personalizzata di ciascuna casistica. Infine, l'illuminazione generale deriva principalmente da lampade ad alogenuri metallici a basso consumo energetico e da lampade fluorescenti, designate con la migliore classificazione energetica²⁷.

Il risultato è una generosa e omogenea illuminazione d'atmosfera integrata da punti di luce che esaltano, dove necessario, la singolarità dei pezzi in esposizione, come ad esempio nel caso della già citata cupola nord con il busto di Nefertiti oppure nell'enfilade dei supporti espositivi nella Sala Greca.

Il percorso progettato diventa, quindi, supporto di comprensione e stimolo per il visitatore; esso conduce lo sguardo attraverso lo spazio e le collezioni, con l'eleganza

²⁷ Cfr. AA.VV., "Neues Museum", *mostre*, in <http://www.smb.museum/home.html>

delle forme dell'allestimento che si sposano per assonanze materiche ai materiali utilizzati da Chipperfield nel suo restauro; attraverso il ritmo delle vetrine e l'andamento degli espositori determina il movimento dei visitatori nello spazio, ne detta i tempi e le soste, permette di soffermarsi per ammirare la preziosità delle collezioni e l'incredibile spazialità che li circonda.

L'alternanza di luci d'ambiente e luci d'accento determinano diverse atmosfere e sottolineano ora i pezzi in mostra ora i volumi dell'edificio, con fasci di luce proiettati nelle bellissime volte ad esaltare le decorazioni conservate o le nuove superfici ricomposte.

Il mantenimento dell'illuminazione naturale permette di ottenere, inoltre, una importante connessione spaziale con l'esterno, con lo spazio dell *Kolonnadenhof* e la vista dell'Alte Nationalgalerie, in un gioco di rimandi e viste che mantengono una connessione spaziale e percettiva con l'ambiente monumentale circostante.

I piani dell'itinerario si intersecano ed esaltano di volta in volta la narrazione della collezione e quella dell'edificio restaurato, realizzando una perfetta compresenza dei due termini.

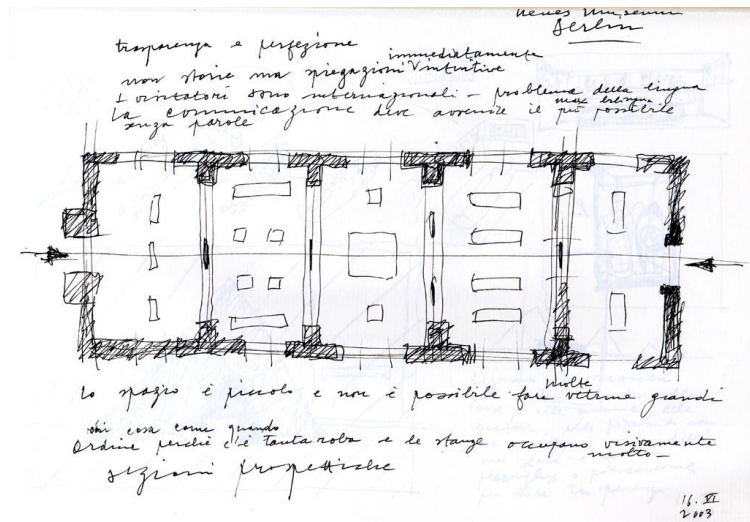


Fig. 29. M. De Lucchi, schizzo di progetto per la Sala della Mitologia, pianterreno. La disposizione degli elementi espositivi, ad isola o mediante tavoli allungati, determina un diverso movimento del visitatore

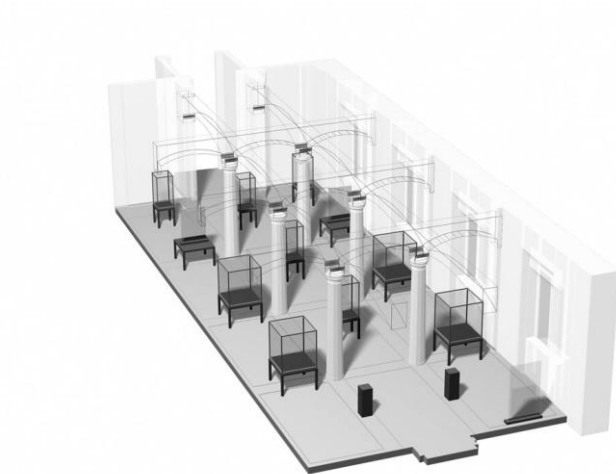


Fig. 30. Gli elementi dell'allestimento sottolineano l'andamento longitudinale della sala

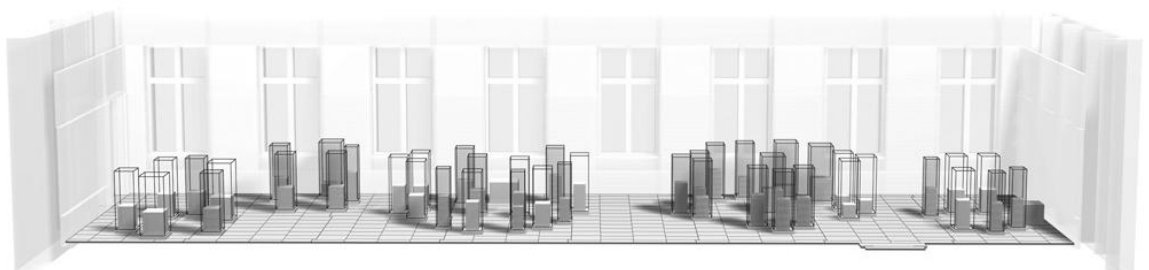


Fig. 31. L'aggregazione degli espositori dettano il ritmo del percorso

(immagini tratte dall'archivio online di M. De Lucchi: <http://www.archive.amdl.it/>)



Fig. 32 e 33. Corte Egizia.

A sinistra possiamo vedere come l'introduzione di un ostacolo all'entrata (il pilastro della nuova struttura inserita) spinge il visitatore a modificare il suo movimento per superare velocemente l'elemento 'ostile'.

Ci si ritrova, così, immersi nell'esposizione, fatta di una continuità di elementi espositivi che assecondano l'andamento.

(tratte da: "El Croquis," 150 (2010), pp. 56-57)



Fig. 33 e 34. I materiali dell'allestimento coincidono con quelli architettonici, alla ricerca di un perfetto equilibrio formale.

Nelle sale ricostruite, De Lucchi opta per espositori monolitici in conglomerato cementizio di marmo e pietre color sabbia, come le superfici ricostruite da Chipperfield.

Nelle sale storiche (in basso) vengono scelti espositori in ottone bronzato.

(immagini tratte dall'archivio online di M. De Lucchi: <http://www.archive.amdl.it/>)



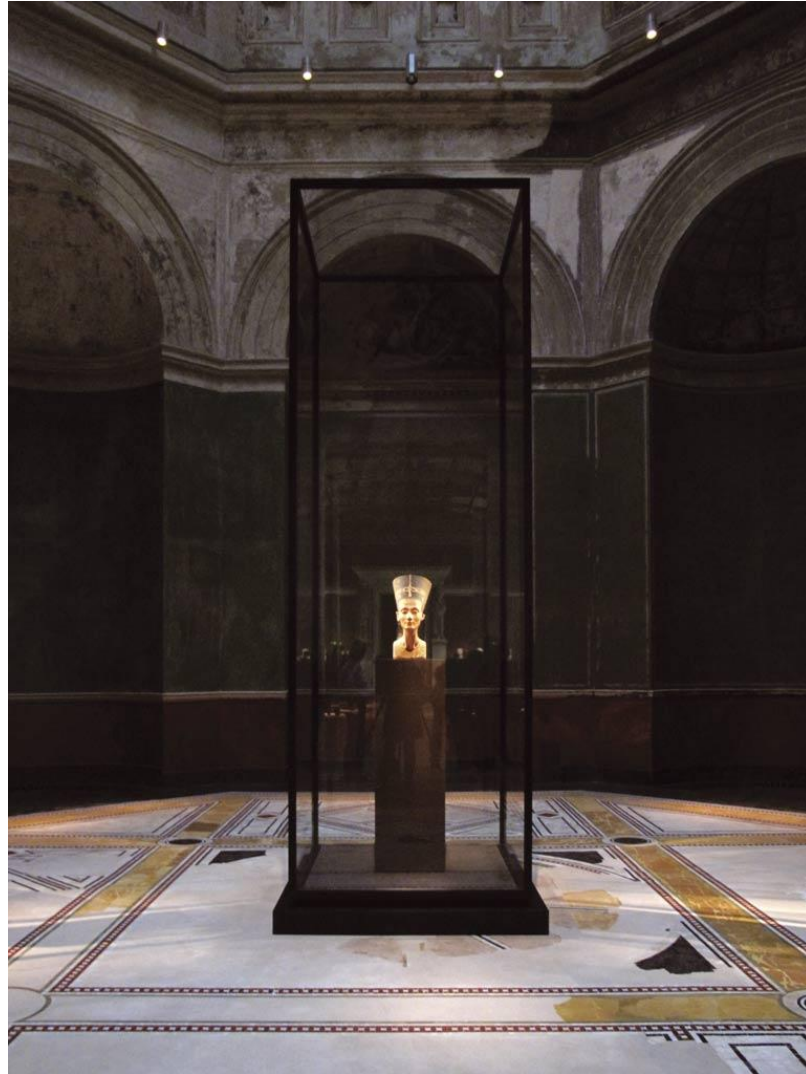


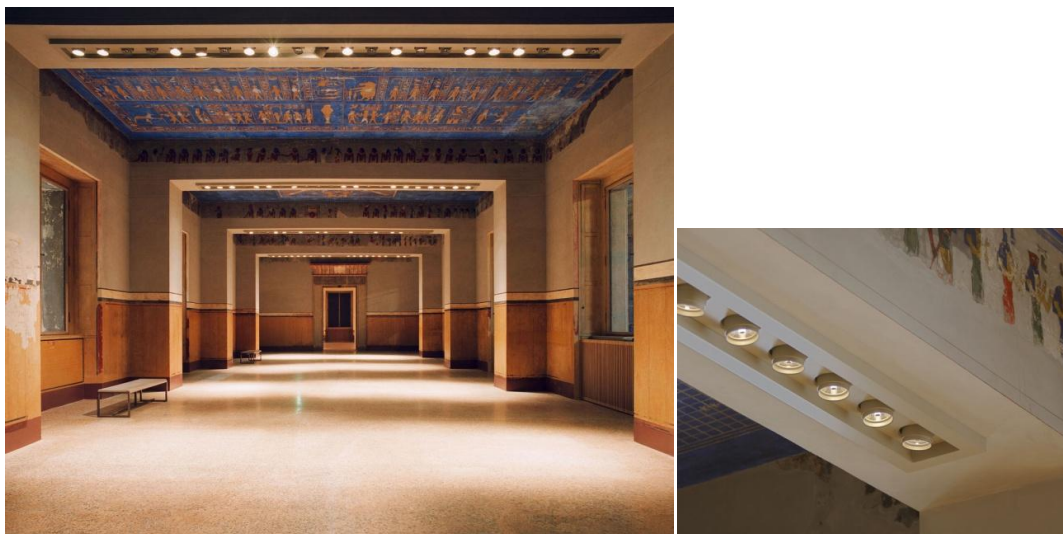
Fig. 35. L'evidenza: un elemento dominante nel campo visivo finalizzato a richiamare l'attenzione del visitatore. Il busto di Nefertiti nella Sala con Cupola Nord. La regalità della regina è ulteriormente esaltata mediante una studiata luce d'accento che crea penombra nella sala per enfatizzare la bellezza del busto.

(immagine tratte dall'archivio online di M. De Lucchi: <http://www.archive.amdl.it/>)



Fig. 36. Salone d'ingresso. L'illuminazione predilige la luce naturale, per la migliore leggibilità degli spazi e per mantenere un'importante relazione con l'esterno. La luce artificiale, in questo caso, è utilizzata solo come integrazione dovuta alla variabilità dell'illuminazione solare.

Fig. 37. Nelle parti ricostruite, gli apparecchi illuminanti sono stati integrati nei soffitti prefabbricati.



(immagini tratte da: <http://www.kardorff.de/en/project/neues-museum>)

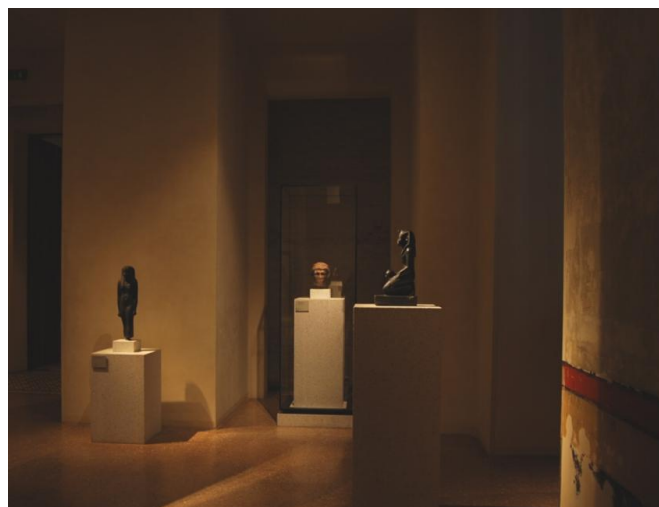
Fig. 38. Nelle sale storiche, l'illuminazione artificiale è stata progettata 'caso per caso', solitamente collocata alle imposte delle volte o sulla parte alta delle finestre esistenti.

Gli apparecchi illuminanti realizzano una illuminazione d'atmosfera integrata da punti luce che esaltano la singolarità delle opere e le volumetrie storiche o ricostruite.

(immagine tratte da: <http://www.kardorff.de/en/project/neues-museum>)



Fig. 39. Effetti di enfattizzazione del valore delle singole opere. (immagine dell'autrice)



▪ I. Riflessioni finali

L'intervento di restauro del Neues Museum e l'adattamento della sua fabbrica storica alle necessità richieste da un museo contemporaneo ha investito una molteplicità di questioni di carattere formale, tecnico, tipologico e filologico.

L'intervento di Chipperfield, che si ispira ai principi della Carta di Venezia del 1964 e alla tradizione museografica italiana del dopoguerra²⁸, con la sua sobria eleganza completa il manufatto stüleriano fornendogli un valore aggiunto; il Neues diventa un palinsesto nel quale il passato e il presente si riflettono a vicenda attraverso una infinita serie di rimandi e ritorni.

"L'uso delle scialbature per le lacune più vistose, la fissatura dei lacerti pittorici e decorativi come fantasmi evanescenti dalle profondità del muro, le scorticature della cute pietrosa, le sbrecciature delle colonne, il tremolante riaffiorare di capitelli, lacunari, intarsi marmorei si susseguono come un caleidoscopio che ricorda le astrazioni figurative della pittura di Turner"²⁹.

Il sapiente lavoro di esplorazione del testo architettonico porta alla luce le tracce che comunicano il passaggio del tempo e il dilavamento che gli elementi costituenti la fabbrica hanno subito negli anni del completo abbandono.

La volontà dei progettisti è quella di riportare la rovina nel presente, senza ridurla al ruolo di mera scenografia ma completando le sue discontinuità e attualizzando la sua funzione.

In questo modo "nell'intervallo tra la ricomposizione e l'esistente, le cesure del discorso aprono possibilità al linguaggio personale: alla poetica del museo, a quella dei volumi come il discusso scalone nel cuore dell'edificio, a quella delle cavità, come la cupola di mattoni vertiginosamente installata nell'angolo dell'ala ricostruita"³⁰.

Le nuove addizioni ricompongono l'unitarietà dell'edificio di Stüler e ristabiliscono la sequenza spaziale per il nuovo museo; il linguaggio utilizzato si armonizza alle superfici e alle forme storiche ma senza mai ingannare l'occhio dell'osservatore.

²⁸ Cfr. AA.VV., *Neues Museum Berlin*, op. cit.

²⁹ F. Irace, op. cit., p. 91.

³⁰ ibidem.

Il contrasto è sottile, è affidato piuttosto a una dimensione sensoriale, tattile e visiva; gli elementi prefabbricati di bianca graniglia di marmo sassone misti a calcestruzzo "lasciano ogni loro segno espressivo al solo trattamento di superficie, levigato, lucidato, fiammato, bocciardato, ogni volta coerente con il proprio ruolo tettonico"³¹. La ricerca di continuità e di connessione nelle scelte progettuali si riflette anche nel programma urbano per il Neues e, in generale, per l'Isola dei Musei. Il nuovo edificio proposto svolge non solo un ruolo funzionale, dotando la fabbrica storica dei necessari servizi per l'accoglienza che un importante e vasto museo come il Neues richiede, ma anche un ruolo urbano in quanto crea un legame tra l'edificio e il paesaggio cittadino e ambientale circostante.

Il Museo si nutre così del legame e dello scambio con la città e i suoi spazi esterni e le sue corti - sia quelle antiche sia quelle nuove che nascono proprio da questa esigenza - sono in realtà dei filtri permeabili che lo collegano alla città e permeano l'edificio della nuova dimensione urbana che i musei contemporanei hanno come caratteristica.

Infine l'allestimento, che con discrezione instaura relazioni tra opere e volumi, fornisce una chiave di lettura al percorso espositivo attraverso approcci critici che si proporzionano al carattere delle opere. Gli elementi espositivi dichiarano la loro volontà di tessere delle strette relazioni con lo spazio espositivo, anche grazie all'utilizzo di materiali consonanti con i linguaggi usati nel restauro del Neues e plasmando con la luce degli ambienti fortemente caratterizzati.

Il percorso si pone come supporto di comprensione del messaggio delle opere e del museo, nel quale ogni aspetto della mostra è criticamente esaminato e si confronta e interagisce con l'architettura della fabbrica

Il progetto realizzato per il Neues Museum rende questo complesso lavoro "un'importante dichiarazione di come un intervento architettonico contemporaneo possa contribuire a riutilizzare un patrimonio architettonico del passato migliorandone le qualità funzionali e introducendo nuovi elementi architettonici di squisita qualità progettuale in modo da restituire l'edificio alle sue finalità museali"³².

³¹ N. Braghieri, *op. cit.*, p. 92.

³² L. Hortet *cit.* in I. Costanzo, *Neues Museum, la sua rinascita*, in *Designum+*, n. 721, luglio 2009, p. 45.

La storia dell'edificio e quella della collezione si uniscono in una composizione armonica, e si nutrono del valore che questo dialogo dona loro in maniera vicendevole.

II. Il Forte di Bard

*La fortezza che si apre
alla cultura*



SCHEDA INTRODUTTIVA

- **Cronologia:** 1999 - 2006
2006 - 2010 (completamento Opere Basse)
- **Superficie lorda intervento:** 39.499 m²

- **Architetti:** Giuseppe Cacoza, Politecnica Soc. Coop., Maurizio De Vita - Studio De Vita & Schulze Architetti (in collaborazione con Francesco Gurrieri e Federico Gurrieri)

- **Allestimenti e progetto di restauro interno Opere Basse:**
studio Dedalo, Torino

- **Progetto allestimenti:** 2002 - 2012
- **Tipologia di esposizione:**
 - Museo delle Alpi
 - Le Alpi dei Ragazzi
 - Le Prigioni del Forte
 - Il Ferdinando. Museo delle Fortificazioni
 - Il Ferdinando. Museo delle Frontiere

PARTE I. IL FORTE DI BARD: LA STORIA E LA ROVINA

▪ La storia del Forte. Dallo splendore all'abbandono

Situato all'imbocco della Valle d'Aosta, sulla riva sinistra della Dora Baltea, che attraversa qui la più stretta gola della Valle, il promontorio roccioso su cui sorgono il borgo e il Forte di Bard ha una storia antichissima. Le prime tracce di insediamenti umani risalgono al II millennio a.C., con incisioni rupestri che raccontano di riti propiziatori ai piedi del Forte; la sua rocca dovette essere fortificata sin dall'epoca preromana, data la sua posizione dominante - da sempre percorso obbligato¹ per entrare nella Valle d'Aosta - che permetteva di controllare il passaggio per la Francia. Le prime testimonianze documentarie individuano qui il presidio armato realizzato nel VI secolo dal re ostrogoto Teodorico e risale al 1034 la prima citazione di un insediamento fortificato, controllato dalla potente Signoria locale dei conti di Bard fino alla prima metà del XIII secolo.

Alla metà del Duecento il castello passò al dominio del casato sabauda, ma solo nel 1661 il duca Carlo Emanuele II, lo trasformò nel presidio delle forze del Ducato di Savoia in Valle d'Aosta, dopo lo smantellamento delle piazzeforti di Verrès e Montjovet e il trasferimento di tutta l'artiglieria a Bard. Nel corso dei secoli successivi la fortezza fu ampliata e potenziata nelle strutture difensive, fino a diventare il baluardo dell'esercito austro-piemontese che nel 1800 arrestò l'avanzata di Napoleone e dei suoi 40.000 uomini dell'*Armée de réserve*. Esasperato dalla strenua resistenza dei soldati sabaudi, Napoleone fece radere al suolo la rocca.

Solo nel 1827 Carlo Felice di Savoia, temendo una nuova aggressione francese, promuove il rifacimento del Forte e affida il progetto all'ingegnere militare Francesco Antonio Olivero. I lavori durano otto anni, dal 1830 al 1838, e realizzano la fortezza che oggi ammiriamo, composta da molteplici corpi di fabbrica, collocati su diverse quote, tra i 400 e i 467 metri: il corpo più basso, posto su due differenti

¹ Il tracciato della strada risale all'epoca romana: la Via Consolare delle Gallie, costruita dopo la sottomissione definitiva dei Salassi (25 a.C.), e che da *Eporedia* (Ivrea) raggiungeva i valichi dell'*Alpis_Graia* (Piccolo San Bernardo) e dell'*Alpis Poenina* (Gran San Bernardo), conserva in questo tratto imponenti resti archeologici: strutture di sostegno formate da poderosi blocchi lapidei, un ponte-viadotto, il ponte sul torrente Albard.

livelli e ideato a forma di tenaglia, è composto dall'Opera Ferdinando e dall'Opera Mortai, alle sue spalle; nella parte centrale si trova l'Opera Vittorio e nella parte alta l'Opera Carlo Alberto e di Gola. Si contano un totale di 283 stanze che potevano ospitare 416 uomini, ampi magazzini presso l'Opera Mortai che potevano custodire munizioni e provviste per tre mesi e un vasto cortile interno che fungeva da piazza d'armi.

Alla fine del 1800 il Forte cade in disuso; viene utilizzato come bagno penale e infine adibito a polveriera dell'Esercito italiano fino al 1975, anno della smilitarizzazione del Forte, quando il Ministero della Difesa affida al dicastero delle Finanze la responsabilità della gestione del complesso difensivo.

- **Il recupero della fortezza - il risveglio del 'Gigante'.**

I primi tasselli per il recupero della fortezza e del suo abitato si trovano nello 'Schema di piano urbanistico regionale per la tutela e il territorio' del 1973, nel quale si afferma l'importanza di recuperare il Forte e il suo borgo e si individua come mezzo di rivitalizzazione la creazione di un museo regionale che racconti la storia, l'arte e la cultura del territorio valdostano.

Inoltre, tra il 1987 e il 1990 il Ministero dei Lavori Pubblici ordina e realizza il rifacimento delle coperture delle opere Carlo Alberto e di Gola, frenandone il degrado, e sempre nel '90 la proprietà del Forte viene trasferita dal demanio dello Stato al patrimonio della Regione.

Gli anni Ottanta sono, purtroppo, anche gli anni della crisi delle aree industriali che non risparmia la Valle d'Aosta e spinge gli amministratori locali a cercare e valorizzare potenzialità economiche alternative. La regione viene inserita nelle zone soggette a declino industriale e potrà, così, fruire dei finanziamenti provenienti dall'Unione europea e dallo Stato italiano: il 25 novembre del 1992 l'Europa, il Governo italiano e la Regione finanziano lo 'studio di fattibilità e piano operativo per il recupero del forte e del borgo medievale di Bard' e il 'piano dei percorsi di turismo culturale e ambientale' della zona, classificata come 'obiettivo 2' della Valle d'Aosta.

Lo studio di fattibilità viene elaborato da un gruppo interdisciplinare di cinque professionisti: un urbanista in qualità di capo progetto, un architetto restauratore, un

economista dei beni culturali e due ingegneri, un impiantista e uno strutturista. Il loro lavoro, durato due anni, è monitorato da una commissione composta da funzionari regionali, dal sindaco di Bard e dal presidente della comunità montana Mont Rose, che vigilano sulla rispondenza del lavoro progettuale agli obiettivi ed esigenze della comunità locale e regionale.

"E' una delle prime sperimentazioni dello strumento della progettazione 'partecipata': i rappresentanti del piccolo borgo possono far sentire la loro voce nella programmazione e nella gestione di miliardi e miliardi di lire"².

A seguito dei risultati dello studio viene approvata la legge regionale n. 10 del 1996 che regola gli interventi per il recupero e la valorizzazione del forte e del suo borgo, individua in un'apposita società di capitale lo strumento operativo - la Finbard, che nasce l'11 dicembre 1996 - e determina un investimento necessario all'attuazione del piano pari a circa 37 milioni di euro.

Il piano prevede la destinazione del Forte e di alcuni edifici del borgo a polo culturale in grado di rappresentare la valle alpina dal punto di vista storico, artistico, ambientale ed etnografico, e a centro promozionale del circuito turistico-culturale del territorio valdostano.

Si tratta di un piano economico, culturale e politico finalizzato a sviluppare il turismo culturale e ambientale nella media e bassa valle centrale, facendo leva sulle diffuse emergenze culturali e paesaggistiche dell'area, al fine di diversificare la consolidata monocultura industriale e di destagionalizzare l'attrattiva turistica regionale.

L'intervento di recupero, che Finbard Spa avvia nel 1999, è un susseguirsi di bandi di gara, affidamenti di servizi, lavori e forniture per l'attuazione dei diversi stralci funzionali: dal 1999 al 2002 vengono attuati i lavori del primo e del secondo stralcio di piano, con il consolidamento della rocca e il recupero edilizio e funzionale delle Opere principali Carlo Alberto e di Gola, il recupero parziale delle opere minori, la realizzazione delle infrastrutture per l'accessibilità e degli impianti del Forte.

Tra il 2000 e il 2002 gli interventi si concentrano sul recupero e la rivitalizzazione del borgo mentre tra il 2003 e il 2005 si realizzano i lavori del quarto stralcio di piano, con il recupero edilizio e funzionale dell'opera supplementare Carlo Alberto e

² M. Tropeano, *Forte di Bard. Storia di un'avventura*, Musumeci spa, Quart (Ao) 2005, p. 23.

delle opere Vittorio, Mortai e Ferdinando; si risanano i percorsi interni del Forte, i suoi paramenti esterni, e l'illuminazione monumentale; si arredano i locali del Forte e del borgo destinati ad attività commerciali, ricettive, amministrative e ristorative. Nasce l'ente di gestione del Forte e degli edifici recuperati del borgo e si progettano e allestiscono il Museo delle Alpi, la mostra 'Alpi di sogno' e lo spazio *Vallée Culture* per la promozione e la valorizzazione del territorio regionale.

Finalmente nel gennaio del 2006 vengono aperti al pubblico l'Opera Carlo Alberto con il 'Museo delle Alpi', lo spazio espositivo temporaneo e lo spazio *Vallee Culture*. Tra il 2007 e il 2008 vengono aperti gli spazi logistici e didattici per le scuole nell'opera Mortai e Polveriera e le 'Alpi dei ragazzi', uno spazio ludico dedicato ai più giovani nell'opera Vittorio; nel 2012 vengono inaugurate le Prigioni e il Percorso panoramico e storico e completato il percorso museale con la successiva apertura del 'Museo del Forte e delle Fortificazioni' e del 'Museo delle Frontiere', collocati rispettivamente nell'opera Ferdinando superiore e inferiore (la mostra inaugurale del Ferdinando si è tenuta il 29 aprile 2017).

"Alla fine il tempo e lo spazio si fondono nel progetto culturale. La figura storica di sentinella viene recuperata, la sua missione rivista: vigilare e accompagnare i visitatori nel primo centro di interpretazione delle Alpi. Di tutte le Alpi, oltre le frontiere e i localismi"³.

³ M. Tropeano, *op. cit.*, p. 25.

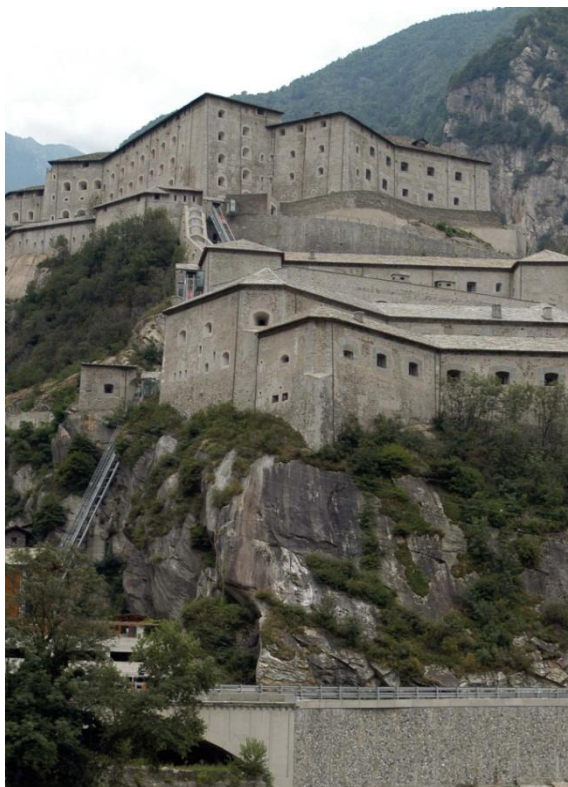


Fig. 1. Vista del Forte dalla valle, con il susseguirsi dei corpi di fabbrica che costituiscono l'intero complesso

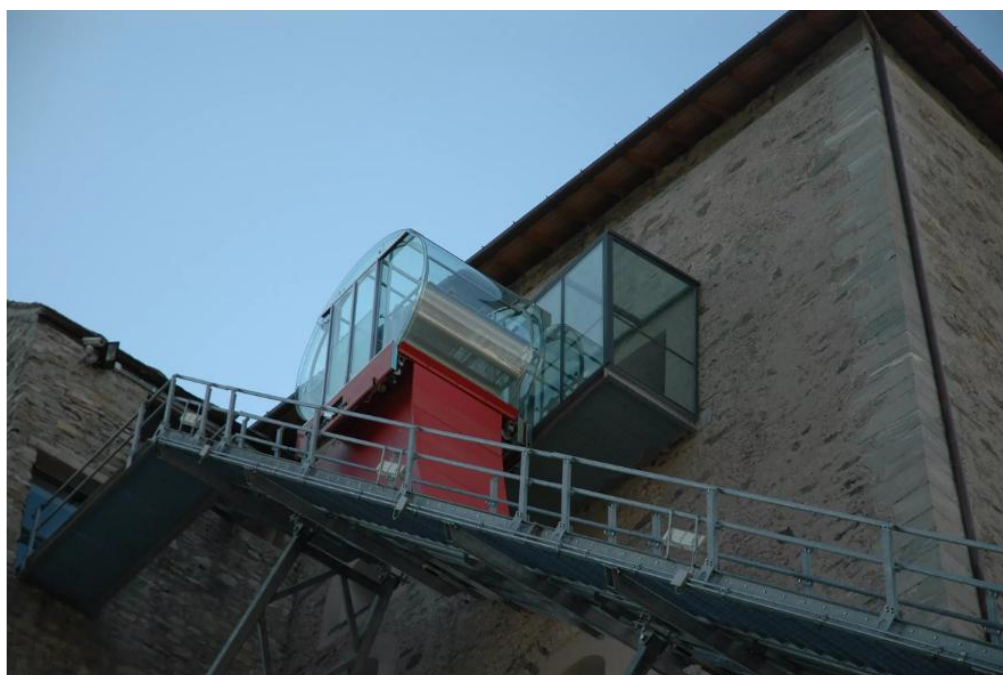


Fig. 2. Vista aerea del Forte

(tratte da: G. Cacoza, *Recupero e valorizzazione del complesso monumentale «Forte di Bard»*, "Techne", 03 (2012), p. 240)



Fig. 3 e 4. Gli ascensori in acciaio e vetro che collegano l'Opera Carlo Alberto con la valle
(tratte da: <https://divisare.com/projects/190743-giuseppe-cacozza-politecnica-soc-coop-maurizio-de-vita-forte-di-bard>)



PARTE II. IL RESTAURO E LA RINASCITA

▪ Un processo integrato

Il Forte di Bard rappresenta uno dei migliori esempi di fortezza di sbarramento di primo Ottocento.

L'eccezionale qualità del sito e dell'ambiente circostante hanno fatto pensare ad una rifunzionalizzazione dell'intero complesso, con l'intento di fare dell'edificio e del borgo una struttura integrata che, sfruttando le potenzialità storico-monumentali e paesaggistiche presenti, sia in grado di fornire servizi culturali e ausiliari.

Il progetto prevedeva la realizzazione di tutte le opere di restauro del forte, un nuovo sistema di accessibilità (condizione necessaria per il progetto di riuso), le opere di urbanizzazione dell'intero complesso, il recupero edilizio e funzionale di quattro unità immobiliari del Borgo e la realizzazione di una nuova viabilità, con la riorganizzazione dei sistemi di sosta.

Le nuove funzioni previste dal progetto di riuso trovano spazio all'interno delle principali unità insediative che compongono il complesso di Bard; il volume posto più in basso è l'Opera Ferdinando, formata da due corpi di fabbrica disposti a tenaglia e rivolti verso l'alto della valle chiamati Ferdinando Inferiore - che ospita il 'Museo delle Frontiere' - e Ferdinando Superiore - che ospita il 'Museo del Forte e delle Fortificazioni'. Dall'estremità nord dell'Opera Ferdinando parte una cinta muraria, l'Opera Avanzata, a protezione della strada di accesso al Forte; alle spalle del Ferdinando si trova l'Opera Mortai, a pianta rettangolare, e la Polveriera, costruita agli inizi del Novecento, con copertura in terrapieno, che ospitano spazi didattici e di laboratorio

A circa metà della rocca sorge l'Opera Vittorio che, con i suoi bastioni, difendeva gli accessi dell'Opera Inferiore, ed è oggi destinata alle 'Alpi dei Ragazzi'.

Infine la più imponente delle tre opere, quella posta in vetta, è formata da una cinta su cui poggiano tutti i fabbricati e racchiude al suo interno l'Opera di Gola, con il rispettivo cortile, e l'Opera Carlo Alberto, con la Piazza d'Armi circondata da un ampio porticato. Da questa zona si accede alla chiesa di San Maurizio, trasformata nell'Ottocento a deposito munizioni e oggi atrio di ingresso al museo, ai locali di

alloggio, ai magazzini, alle cucine e ai depositi di viveri del Forte. Nell'Opera Carlo Alberto trova spazio il 'Museo delle Alpi', le 'Alpi contemporanee', la Vallée Culture e spazi per mostre temporanee.

I criteri di restauro alla base del progetto⁴ sono stati disposti al rispetto della struttura esistente e dei suoi principi costruttivi originari, ma l'esigenza di rendere la struttura funzionale e accessibile a tutti gli utenti, anche quelli diversamente abili, ha reso necessario optare per delle scelte di intervento che si avvalessero anche delle tecnologie più avanzate a favore della nuova destinazione d'uso. E' stato realizzato un restauro che valorizza i manufatti quali essi sono, nella loro configurazione originaria, rendendone riconoscibile la genesi architettonica e funzionale.

Gli interventi di restauro e riuso sono stati divisi in due parti funzionali. La prima parte si è sviluppata tra il 1999 e il 2006, con progettazione e direzione lavori affidata allo studio 'Politecnica' in associazione allo studio De Vita e a Consilium s.r.l. (capo progetto e direttore lavori è l'architetto Giuseppe Cacoza di 'Politecnica'), e ha riguardato il completo restauro delle Opere superiori Carlo Alberto e di Gola, il restauro delle facciate esterne e delle coperture di tutti gli altri edifici del Forte, le relative opere infrastrutturali e la riqualificazione dell'intero borgo di Bard.

La seconda parte si è svolta tra il 2006 e il 2012, con progettazione e direzione lavori affidata a un gruppo di progettazione guidato dall'architetto Massimo Venegoni, dello studio 'Dedalo' di Torino, e si è occupata della riqualificazione funzionale delle opere inferiori (Vittorio, Mortai, Polveriera e Ferdinando) con i lavori edilizio-impiantistici propedeutici agli allestimenti e degli allestimenti di tutte le Opere sotto la direzione scientifica dell'attività museografica affidata a Daniele Jalla e M. Alain Monferrand.

Il restauro realizzato ha avuto come fine quello di rispettare l'austerità sobria e scultorea del monumento, minimizzando l'impatto sulla struttura originaria, valorizzando la 'patina' storica e intervenendo esclusivamente dove gli adeguamenti normativi e di sicurezza lo richiedevano, per rendere il complesso funzionale ad accogliere al suo interno i nuovi musei.

⁴ Cfr. R. Domaine, P. Giunti, *Bard, Il forte delle idee: l'intervento di recupero a nuove funzioni culturali*, in "Recupero e conservazione" 12.69 (2006), pp. 28-39.

"L'inserimento delle istituzioni museali all'interno del complesso del Forte di Bard mette a confronto due logiche diverse: da una parte l'architettura, il suo passato e la condizione sospesa di 'rovina', dall'altra i musei con le loro dinamiche e i loro obiettivi"⁵.

Una delle caratteristiche principali di un progetto di riuso è dunque la capacità di fondere due realtà: una esiste, l'altra vi si installa e interagisce. Due logiche diverse rispetto alle quali il progetto tenta la reciproca compenetrazione per coniugare le esigenze distributive e spaziali delle destinazioni museali secondo i principi di tutela del bene storico che, in questo caso, aveva conservato l'atmosfera austera dell'epoca militare.

5

▪ **La forma del museo. La spazialità**

Il progetto architettonico si propone di rispettare l'austerità sobria e scultorea del monumento, rendendo manifesta la genesi costruttiva e funzionale del complesso storico.

Il restauro proposto pone al centro del processo di valorizzazione la materialità concreta delle superfici del Forte, valorizzandole in quanto 'ponte' tra il passato e il presente. Pavimenti, intonaci, muri in pietra comunicano così il passaggio del tempo, non nascondendo la loro storia ma svelandola per tornare a far risplendere la natura tettonica e materica originale.

Gli interventi sulle superfici esterne e interne del nuovo museo fermano il degrado in atto e recuperano l'armonia di una continuità nelle superfici e nelle volumetrie.

Per quanto riguarda le superfici esterne, si voleva restituire un'immagine unitaria al Forte, la sua essenzialità e rigore materico, quindi - come spiega l'architetto Cacoza⁶ - all'ipotesi di rifacimento totale dell'intonaco (previa spicconatura dei lacerti preesistenti) si è preferito consolidare l'intonaco esistente e ricomporre le parti perdute, per ottenere una cromia analoga a quella esistente. L'intonacatura di rinazzo utilizzata, applicata a schiasso, permette di non alterare la *facies* muraria in pietra⁷, con il suo carattere fortilizio e austero.

Sulle superfici esterne dei cortili, in particolare nel cortile dell'Opera Carlo Alberto, l'integrazione cromatica (con tinte a base di calce) mediante l'applicazione di colore a velatura ricrea un collegamento cromatico e formale dove sono presenti lacune, mantenendo la rappresentatività degli spazi.

La superficie muraria dei prospetti esterni⁸ è intervallata dagli elementi lapidei dei portali, dei davanzali, delle pietre cantonali, delle bocche di fuoco; tutte le parti in

⁶ Cfr. l'analisi dei lavori di recupero del Forte descritta da Giuseppe Cacoza in R. Domaine, P. Giunti, Bard, *Il forte delle idee: l'intervento di recupero a nuove funzioni culturali*, in "Recupero e conservazione" 12.69 (2006), pp. 28-39.

⁷ Il momento qualificante della reintegrazione degli intonaci è stato preceduto dalle operazioni di idropulitura e di trattamento biocida delle patine algali; a maturazione avvenuta delle malte, l'intervento conservativo si è concluso con un trattamento esteso a tutte le superfici di consolidamento minerale delle superfici intonacate.

⁸ Il paramento murario esterno presentava, a seconda delle esposizioni, i segni dell'erosione dell'intonaco e delle malte interstiziali tra le pietre, oltre a disgregazioni localizzate di alcuni corsi murari con evidenti effetti localizzati di polverizzazione e di esfoliazione. Si è reso pertanto

pietra sono state quindi ripulite e ricostruite nelle porzioni mancanti con materiale recuperato in loco.

Per quanto riguarda le superfici interne, gli interventi sono stati valutati caso per caso, in base allo stato di conservazione degli spazi; il fine ultimo è stato, in ogni caso, quello di fermare il degrado e recuperare l'unitarietà dei piani e dei volumi.

All'interno dell'Opera Carlo Alberto e di Gola gli intonaci presentavano un cattivo stato di conservazione e, per tale ragione, sono stati rifatti⁹ mantenendo il carattere austero e sobrio della fortezza; la nuova pavimentazione ha ripreso quella preesistente fatta di tavole in legno, ciottolo di fiume e pavimenti in pietra, rispettivamente nella zona del museo, nei cortili e nel quadriportico¹⁰.

Le Opere inferiori manifestavano una condizione di conservazione delle superfici molto variegata: nella Polveriera il restauro conservativo della superficie intonacata - dalla finitura grezza nella parte inferiore delle mura, liscio a calce sulla volta a botte che copre lo spazio - rispetta l'atmosfera dura del forte, grazie anche al recupero dell'originario pavimento in larice¹¹.

Gli stessi criteri di lavoro sono stati seguiti nell'Opera Vittorio, la manica delle cannoniere, che presentava partiture murarie e pavimenti in rovere in buono stato di conservazione.

Diversa la situazione per la manica dei Mortai, dove l'elevato grado di umidità riscontrato nei muri ha portato i progettisti alla scelta di realizzare un nuovo intonaco deumidificante ma non rasato, così da non perdere l'aspetto originario. Il battuto di

necessario il preconsolidamento delle superfici ammalorate con applicazioni fino a rifiuto di silicato di etile opportunamente diluito.

Sui bastioni, sui baluardi e sui muretti in pietra di recinzione della strada sono state eseguite operazioni di pulizia, di eliminazione degli infestanti, lavaggio di tutte le murature e successivo ripristino del paramento murario con sigillatura dei giunti e parziali esecuzioni degli intonaci ove precedentemente presenti.

⁹ Il rifacimento degli intonaci è stato eseguito con malta di calce a fratazzo fine e successiva tinteggiatura con latte di calce.

¹⁰ I pavimenti esistenti in pietra nel quadriportico sono stati smontati e numerati per il passaggio degli impianti, e poi rimontati nella stessa posizione.

¹¹ Le assi dell'originario pavimento in larice, di larghezze e lunghezze differenti, sono state piallate e rifilate per eliminare le parti più degradate e, successivamente, inchiodate ad uno strato sottostante continuo in pannelli di compensato imputrescente ancorato al massetto.

cemento preesistente è stato sostituito da un pavimento autolivellante (composto con leganti cementizi a base di resine sintetiche) che uniforma la superficie di calpestio per adeguarla al nuovo uso di spazio didattico.

Nell'Opera Ferdinando la situazione è più variegata in quanto i progettisti hanno scelto di selezionare le stratificazioni da mantenere per cui gli intonaci di impianto, scabri e grossolani, sono stati mantenuti in vista mentre quelli posteriori, lisciati e tinteggiati in più fasi, compromessi dall'umidità dei muri, sono stati rimossi.

In tutti i casi esaminati si riscontra la volontà di conservare il più possibile la 'patina' originaria senza alterare le caratteristiche formali e strutturali del complesso fortificato. Dove si è intervenuti con rifacimenti delle superfici, poiché le condizioni di conservazione lo richiedevano, si è sempre agito senza tradire l'aspetto originario.

In molte circostanze la rinuncia a coprire le pareti con una nuova e omogenea colorazione ha permesso di scoprire le qualità costruttive della muratura; al tempo stesso i progettisti hanno cercato di uniformare le superfici - tramite velature e assonanze cromatiche - in quanto un carattere eccessivamente frammentato non si adatta all'assetto spaziale di un edificio che deve svolgere una funzione.

Le modifiche murarie apportate sono state decise per rimuovere le superfetazioni che impedivano la corretta lettura dello spazio originario in modo omogeneo e chiaro, oppure per inserire elementi di comunicazione verticale o collegamenti per consentire la visibilità degli spazi e la funzionalità per le nuove destinazioni museali. Le modifiche vengono, quindi, sempre contenute e quelle che modificano lo spazio sono dichiarate apertamente, come avviene ad esempio nell'apertura di una galleria nello spessore del muro comune allo spazio dei Mortai e della Polveriera - per collegare i due volumi destinati allo spazio didattico - oppure nell'inserimento dello scalone nella volta di ingresso dell'opera Ferdinando, lasciando in vista il taglio della superficie e la stratigrafia muraria.

Il progetto di riuso fonde due realtà: una esiste, l'altra vi si installa e interagisce. Il progetto cerca, dunque, di coniugare le esigenze spaziali e distributive dell'ambiente museale con l'esigenza di tutela dell'edificio storico.

Il 'nuovo' viene inserito come se fosse un oggetto indipendente che si giustappone alla spazialità preesistente. I nuovi inserti sono autonomi dalla struttura storica e contemporanei nel disegno e nei materiali: linee minimaliste e forme realizzate in acciaio denunciano programmaticamente le variazioni inserite.

Acciaio e vetro caratterizzano il sistema di ascensori che garantisce l'accessibilità alla struttura del forte, fino al piano dei cortili delle Opere Carlo Alberto e di Gola. Le superfici completamente trasparenti degli ascensori e degli sbarchi di arrivo consentono una stupenda vista sul panorama della bassa valle, collegando - letteralmente e visivamente - il visitatore con la struttura e il suo contesto.

All'interno del Carlo Alberto sono ancora l'acciaio e il vetro che dialogano con la natura materica del forte: una scala, realizzata nei materiali suddetti, posta in asse alla navata centrale della chiesa che ora costituisce l'atrio di ingresso al museo, permette l'accesso allo spazio superiore della navata, collegato con il piano del Museo delle Alpi installato in questa Opera.

Sempre l'acciaio, questa volta nero, evidenzia un altro collegamento: quello dello scalone inserito nella Polveriera che permette di creare un sistema di circolazione continuo (e quindi un percorso ad anello) senza causare il ritorno del pubblico nelle sale già visitate.

Pochi e semplici materiali, dunque, identificano i nuovi innesti, sempre marcatamente contemporanei, autonomi e mai celati, in un gioco di dissonanze che non diventano mai contrasti stridenti.

La dimensione architettonica del volume storico viene articolata dall'inserimento della 'scatola espositiva'. Pannellature, contropareti continue e regolari oppure sagomate, poggiate alle superfici o librate nello spazio, controsoffitti attrezzati sospesi nell'invaso delle volte, pedane frammentate, sono tutti elementi che concorrono a definire la dimensione del percorso espositivo; in alcuni casi questo si inserisce nello spazio storico, scomponendo e nascondendone i volumi, in altri recupera un dialogo con esso attraverso scorci visivi e rimandi cromatici. Si tratta di aggiunte necessarie ad articolare lo spazio in modo variegato e a creare percorsi coinvolgenti e stimolanti.

Anche gli elementi tecnici, essenziali per l'adeguamento finale, diventano veri e propri oggetti di design, contemporanei ma fortemente integrati con gli ambienti interni del Forte.

"Edifici del forte 'poveri' a livello di finiture rispetto a un castello o a un palazzo, sono paradossalmente più fragili nei confronti degli effetti impattanti dei lavori di adeguamento. [...]

In un edificio storico, costruito con tecniche artigianali, più che un lavoro impostato su scelte modulari e seriali, occorre operare, secondo noi, seguendo l'eccezione affinché l'introduzione degli elementi tecnici non produca risultati sbagliati dal punto di vista della tutela e della conservazione.

Il progetto ha lavorato 'al contorno' degli elementi tecnici per migliorarne l'inserimento nell'edificio"¹².

Massetti tecnologici, travi attrezzate sospese nelle volte, stele a muro in acciaio inossidabile sabbiato che contengono i componenti tecnici principali, mostrano come gli interventi di addizione sono caratterizzati da una scala 'piccola' rispetto alla scala talvolta immensa del complesso. E forse proprio questa attenzione al dettaglio permette agli innesti di aggiungersi alle stratificazioni storiche in modo adeguato e di dialogare con la fabbrica per infonderle nuove funzioni.

¹² M. Bert, L. Italia, M. Venegoni, "Il recupero funzionale dell'Opera Ferdinando", in *Cantiere Ferdinando*,



Fig. 5 . La grande corte del complesso



Fig. 6. Superfici esterne del Forte. Sui bastioni, sui baluardi e sui muretti in pietra di recinzione della strada sono state eseguite operazioni di pulizia, di eliminazione degli infestanti, lavaggio di tutte le murature e successivo ripristino del paramento murario con sigillatura dei giunti e parziali esecuzioni degli intonaci ove precedentemente presenti.

(tratte da: G. Cacoza, *Recupero e valorizzazione del complesso monumentale «Forte di Bard»*, "Techne", 03 (2012), p. 241)



Fig. 7. Vista dell'accesso al Forte prima e dopo il restauro



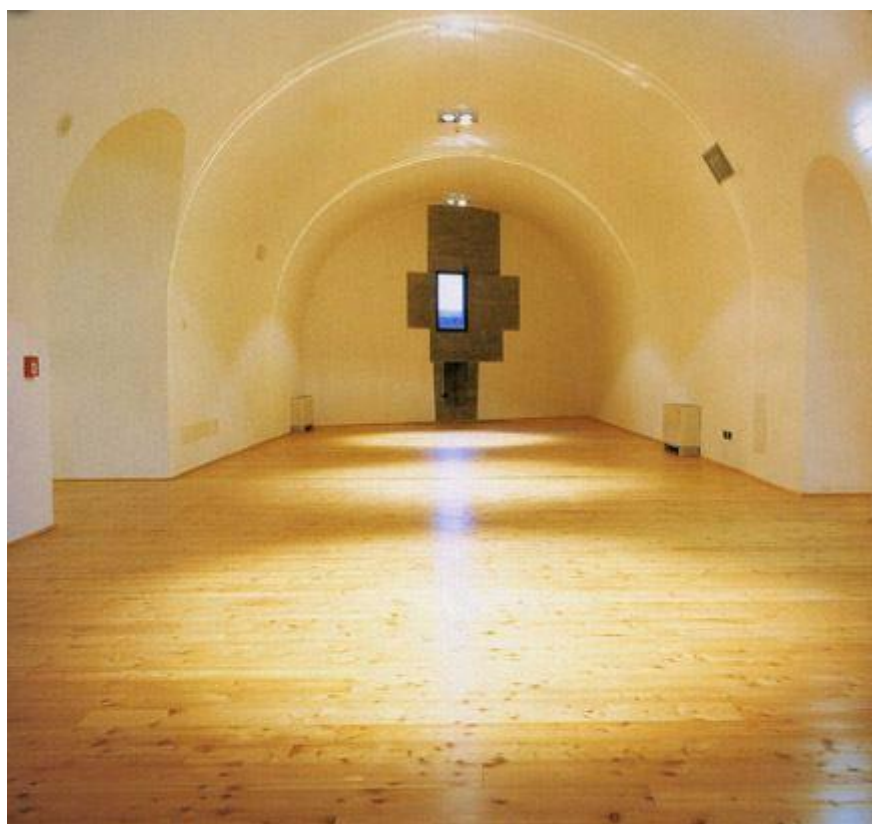
Fig. 8. La realizzazione dell'area del parcheggio a valle

(tratte da: G. Cacoza, *Recupero e valorizzazione del complesso monumentale «Forte di Bard»*, "Techne", 03 (2012), p. 243)



(tratta da: G. Cacoza, *Recupero e valorizzazione del complesso monumentale «Forte di Bard», "Techne"*, 03 (2012), p. 244)

Fig. 9 e 10. Opera Carlo Alberto. Gli interni espositivi del Forte: il cattivo stato di conservazione delle superfici presenti ne ha determinato il rifacimento per recuperare la continuità d'aspetto. Gli intonaci realizzati non tradiscono l'essenzialità materica del Forte.



(tratta da: <http://www.devitassociati.it/>)



Fig. 11. Interno dell'Opera Carlo Alberto. I trattamenti sulle superfici mantengono l'atmosfera austera e sobria della fortezza. (tratta da: <http://www.devitassociati.it/>)

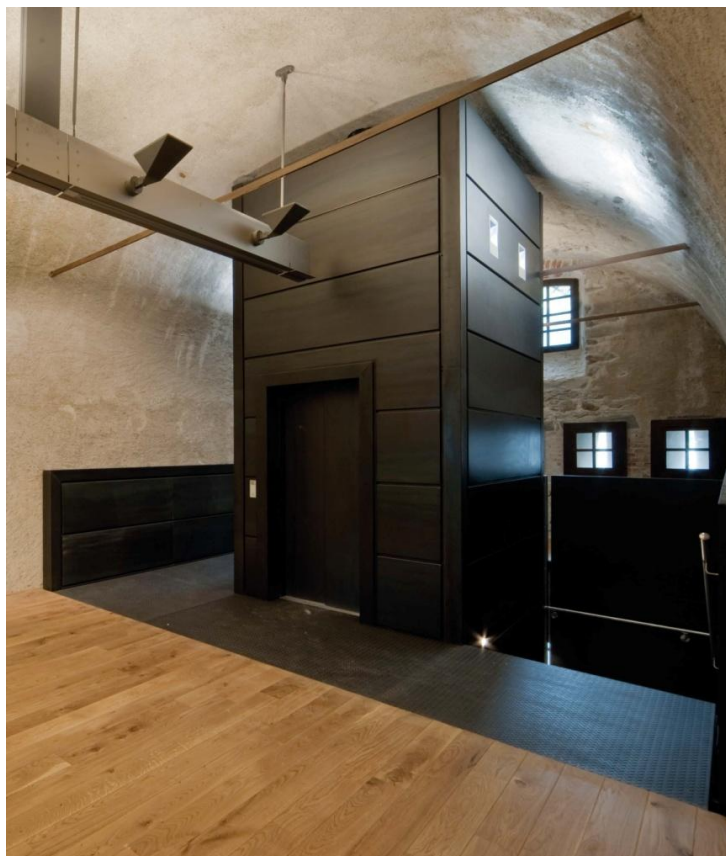


Fig. 12. Interno dell'Opera Ferdinando. Lo stato di conservazione delle superfici ha determinato soluzioni d'intervento prese 'caso per caso'. Si sono potuti mantenere gli intonaci di impianto, scabri e grossolani (tratta da: M. Venegoni, L. Italia, M. Bert, *Cantiere Ferdinando. Immagini di un restauro*, Duc, Saint-Christophe (Valle D'aosta), 2012.)



Fig. 13. Interno dell'Opera Ferdinando. Stato prima e dopo il restauro

(tratta da: M. Venegoni, L. Italia, M. Bert, *Cantiere Ferdinando. Immagini di un restauro*, Duc, Saint-Christophe (Valle D'aosta), 2012.)



(tratta da: M. Venegoni, L. Italia, M. Bert, *Cantiere Ferdinando. Immagini di un restauro*, Duc, Saint-Christophe (Valle D'aosta), 2012.)

Fig. 14 e 15. I nuovi elementi inseriti hanno linee minimali e materiali contemporanei, autonomi nelle forme e nelle funzioni



(tratta da: <http://www.studiodedaloarchitettura.it/>)

▪ **Nuove funzioni e nuova identità. *La dimensione urbana***

L'intervento di recupero è, in questo progetto, strettamente collegato alla necessità di riutilizzo del bene. Dall'analisi storica della fortezza e del suo intorno si è potuto notare di come ci fosse un sistema stratificato, fatto di strade romane, edifici medievali, vigneti e percorsi del passato; questo ha dato il via ad un progetto misto per poter garantire un utilizzo multiplo della struttura e valorizzare in modo completo il patrimonio ambientale, storico, archeologico, artistico ed etno-antropologico della Valle d'Aosta e le sue caratteristiche di regione alpina.

Per questo motivo è stato predisposto un progetto museografico che andasse oltre la concezione di 'museo di se stesso' per elaborare un percorso che spazia su tutte le tematiche che caratterizzano la regione alpina, affiancato da un progetto di valorizzazione dell'intorno montano grazie a funzioni accessorie, turistiche e divulgative, quali strutture alberghiere, ristoranti, punti di diffusione della cultura del paesaggio valdostano.

Bard è un luogo di cerniera, "un confine di pietra per la pianura sbarrata dai monti, ma allo stesso tempo aperta verso i passaggi e i paesaggi delle Alpi. La vocazione naturale e storica di Bard precedeva, e in un certo senso, rendeva necessaria, la scelta di farne un polo museale e culturale che sapesse raccontare le Alpi contemporanee, luogo di incontro e dialogo tra civiltà, culture, punti di vista"¹³.

Il progetto museale diventa il motore per la riconversione economica e culturale della valle, che contiene tracce di 5000 anni di storia. Viene pianificato un rapporto di connessione e scambio con il sistema della bassa valle attraverso itinerari naturalistici, che sfruttano i percorsi esterni di difesa del forte, che guidano alla scoperta delle incisioni rupestri e dei resti romani.

La permeabilità del complesso della fortezza comincia dal rendere la struttura, progettata per essere inespugnabile, accessibile a tutti: l'ascensore che si inerpicia sul fianco della montagna permette di raggiungere il 'Gigante di pietra' e, con i suoi volumi trasparenti e accattivanti, determina una connessione visiva con il panorama della bassa valle. La salita in quota prosegue nell'atrio di ingresso del Museo delle

¹³ Enrico Camanni in Cantiere Ferdinando,

Alpi, attraverso una scala dalle forme e dai materiali contemporanei, che accompagna i visitatori introducendoli al tema del racconto.

I progettisti usano l'atrio - installato nella vecchia chiesa del Forte - per farne uno spazio-metafora delle percezioni legate alla montagna; qui troviamo l'altezza, il fuori scala, la salita, le visioni panoramiche proiettate sulla volta.

Il concetto di patrimonio culturale da tutelare e valorizzare investe, quindi, non solo la fortezza ma anche il suo contesto, e questo si riflette non solo in un programma museografico ampio e dedicato all'analisi dell'habitat montano e delle costruzioni fortilizie, ma anche nella presenza di funzioni aggiuntive che si installano nel Forte e in alcuni degli edifici più rappresentativi del borgo di Bard.

Nell'Opera Carlo Alberto trova posto *Espace Vallée Culture*, un centro di presentazione e valorizzazione del territorio della Valle d'Aosta che, grazie a postazioni multimediali e centri informativi, permette la conoscenza dell'ambiente montano circostante, con i suoi siti archeologici, itinerari enogastronomici, parchi e riserve naturali, principali manifestazioni ed eventi.

Sempre nell'Opera principale troviamo hotel, ristoranti e negozi accessori, che rivitalizzano il borgo grazie alla commistione di funzioni diverse ma compatibili. Storia e design si fondono, grazie al progetto interno curato da Vico Magistretti, per ricreare un complesso unitario, in quanto "il visitatore ritrova in queste stanze il percorso culturale studiato per gli allestimenti museali"¹⁴.

In questo progetto le funzioni di produzione e trasmissione culturale si fondono, in funzione del concetto contemporaneo di 'valorizzazione' che spinge l'istituzione museale (e culturale in genere) ad aprirsi ad un rapporto di vitale intensità sia con gli utenti fruitori sia con il territorio circostante.

¹⁴ Da un'intervista a V. Magistretti contenuta in M. Tropeano, *Forte di Bard. Storia di un'avventura*, Musumeci spa, Quart (Ao) 2005, p. 51



Fig. 16 e 17. Il ristorante, con il progetto di interni curato da Vico Magistretti

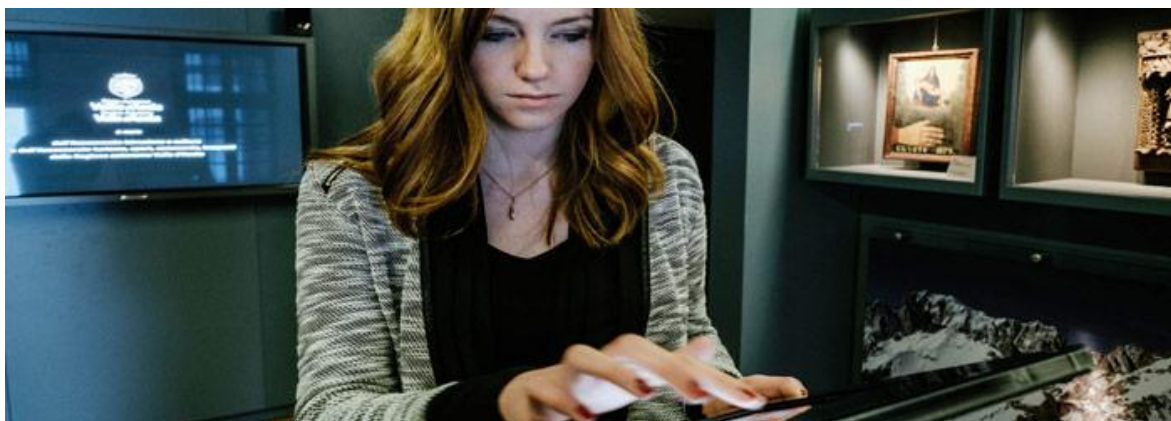
(tratte da: G. Cacoza, Recupero e valorizzazione del complesso monumentale «Forte di Bard», "Techne", 03 (2012), p. 244.)





Fig. 18 e 19. "Espace Vallée Culture". Nelle sale del Forte trova spazio un centro di interpretazione e valorizzazione del territorio valdostano che, con l'aiuto di strumenti multimediali e interattivi, trasmette la conoscenza dell'ambiente montano.

(tratte da: www.fortedibard.it)



▪ **La comunicazione. *Il percorso espositivo e la narrazione***

Il progetto museografico del Forte di Bard nasce nel 2003 dall'incontro degli architetti Luisella Italia e Massimo Venegoni (fondatori dello studio Dedalo - architettura e immagine di Torino) con il giornalista Enrico Camanni, animatore del progetto scientifico, sulla base di un programma museografico ideato da Daniele Jalla e Alain Monferrand.

Il gruppo di progettazione, che ha coordinato più di dieci imprese specializzate in diversi ambiti - allestimento, impianti, restauro, audiovisivo - ha definito un complesso museale che comprende quattro musei, uno spazio per la didattica, uno spazio polivalente e un percorso esterno storico e naturalistico.

Il primo museo ad essere inaugurato, nel 2006, è stato il 'Museo delle Alpi', che trova spazio al primo piano del volume principale, l'Opera Carlo Alberto; un percorso multidisciplinare che accompagna il visitatore alla scoperta della montagna alpina. Attraverso un racconto multimediale e interattivo scopre il paesaggio montano, la sua storia, le sue trasformazioni e il rapporto con l'uomo.

Tradizione e innovazione si fondono in questo museo, grazie all'utilizzo di sistemi ostensivi tradizionali alternati a nuove tecnologie, che costituiscono un percorso unitario e coinvolgente accompagnando il visitatore in un viaggio di scoperta, divertimento e cultura.

"Nell'elaborazione del progetto allestitivo del Museo delle Alpi (museo che si sviluppa su una superficie espositiva complessiva di circa 1600 mq) si è rovesciato lo schema che vede, di solito, la macchina spaziale e scenografica organizzarsi attorno a una collezione data. Qui, dove non esiste una raccolta di oggetti, l'allestimento è piegato allo sviluppo di un racconto (il racconto delle Alpi oltre lo stereotipo, delle montagne, degli uomini, della contemporaneità), che si snoda lungo le trenta stanze del primo piano dell'Opera Carlo Alberto"¹⁵.

L'allestimento diventa, quindi, racconto che accompagna il visitatore da una sezione alla successiva, in un gioco di emozioni e informazioni, stimoli visivi e intellettivi, che creano un percorso espositivo vario e articolato, composto da ricostruzioni,

¹⁵ D. Jalla, *Il museo delle Alpi e il forte di Bard. The Museum of the Alps and the fort of Bard*, in "Exporre", 57 (2006), pp. 1-24.

scenografie, rievocazioni, diorami che si alternano a proiezioni, suoni ed elementi multimediali frutto delle più moderne tecniche di riproduzione.

La scala espositiva si inserisce in quella architettonica dell'Opera Carlo Alberto come una "scatola che, in alcuni tratti smaterializza e scompone i volumi edilizi, in altri recupera, attraverso scorci visivi particolari, la dimensione architettonica del Forte e le sue destinazioni originarie"¹⁶. Gli elementi che definiscono l'allestimento si compongono di un gioco di pannelli che costituiscono contropareti o parziali controsoffitti, utilizzati come supporti espositivi, vetrine o semplici sfondi per grafica e proiezioni, semplicemente poggiati nello spazio o sospesi nelle sale.

Per raggiungere il museo si compie una vera e propria 'ascesa in quota' attraverso i volumi in cristallo dei moderni ascensori installati sul fianco della rocca, che dal borgo di Bard portano in alto fino a raggiungere il Forte. L'atrio di ingresso del museo è nella vecchia chiesa del complesso fortificato; uno spazio ampio, a tre navate e doppia altezza, luminoso, che rappresenta la dimensione alta e spirituale in contrapposizione a quella buia e chiusa dei vani del forte.

L'atrio viene concepito come spazio di accoglienza del visitatore ma anche di presentazione del tema del racconto. I progettisti, infatti, vogliono offrire al pubblico la metafora delle percezioni legate alla montagna: l'altezza, il senso di vastità, il rapporto con il fuori scala¹⁷. Di conseguenza, il visitatore percorre la chiesa e 'ascende' al museo attraverso la scala in acciaio e vetro che porta al piano espositivo; la salita è accompagnata dalle immagini proiettate sulla volta che simboleggiano 'una giornata alpina', fatta di nuvole e visioni panoramiche¹⁸.

L'accessibilità per le persone a ridotte capacità motorie, invece, è garantita dall'ascensore circolare posto nel volume del campanile: struttura in acciaio con cabina vetrata che offre una visione ravvicinata delle possenti murature in pietra e degli scorci di paesaggio che si intravedono dalle feritoie lungo la salita.

Il visitatore viene proiettato nello spazio del racconto, diviso in quattro sezioni che lo conducono alla scoperta delle Alpi, ognuna delle quali è introdotta dal un racconto

¹⁶ R. Domaine, P. Giunti, Bard, *Il forte delle idee: l'intervento di recupero a nuove funzioni culturali*, in "Recupero e conservazione" 12.69 (2006), pp. 28-39.

¹⁷ Cfr. D. Jalla, *op. cit.*, p. 20.

¹⁸ Le immagini sono state realizzate dal fotografo Marco Milani.

d'autore fatto da un 'testimone' - il naturalista, il geografo, l'antropologo, il meteorologo - che descrive, attraverso il monitor, il significato del tema esposto. L'esposizione risulta essere così una vera e propria narrazione, un racconto sulla montagna 'vissuta'.

Superata la chiesa, il percorso si snoda secondo ritmi diversi; si passa dalla linearità del racconto visivo dei panorami alpini ad una sequenza di visita libera, nella quale il pubblico, attratto da monitor e proiezioni (un'opera di Armin Linke realizzata per il museo), sceglie come muoversi e cosa cogliere, mentre va in scena l'immagine visiva e sonora delle contraddizioni delle Alpi. L'allestimento è ridotto al minimo e la penombra creata uniforma le superfici dell'edificio per far emergere le immagini in movimento; il ritmo veloce lascia il posto a suoni e parole proiettate con uno scorrimento lento.

In alcune sale l'allestimento lascia spazio alla dimensione architettonica del volume storico, passando in secondo piano rispetto alle potenti murature, agli scorci verso l'esterno, alla luce naturale e si concentra in pochi elementi grafici a pavimento e in monitor interattivi.

La dimensione spaziale si intreccia con quella temporale, caratterizzata dall'apparire fuggevole di immagini proiettate sui volumi del forte.

Si cambia sezione e si passa alle sale dedicate alla vita alpina, una dimensione umana la cui rappresentazione è affidata a dispositivi che restituiscono un carattere quasi 'domestico', fatto di ricostruzioni di ambienti vissuti - dalle riproduzioni di insediamento dell'età del bronzo fino al passato recente - ma anche di multimedialità, con immagini video che raccontano le tracce lasciate dagli abitanti passati e presenti. In questa sezione, oltre alle rappresentazioni degli ambienti, numerosi elementi allestitivi realizzati per esporre oggetti e fotografie prendono spazio tra le pareti del Forte, per far parlare gli oggetti in modo non convenzionale.

L'ultima sezione illustra le trasformazioni della montagna nell'epoca contemporanea, passando dall'alpinismo ottocentesco e la sua dimensione elitaria, alla modernizzazione e l'epoca industriale fino al turismo di fine millennio, lasciando aperti interrogativi sulle Alpi che verranno. Anche qui il doppio registro dell'allestimento si manifesta: le ricostruzioni di ambienti alpini dialogano con monitor che si animano al passaggio dei visitatori su cui scorrono immagini e

documenti tratti dalla vita di alcuni personaggi simbolo. L'allestimento diventa più scarno, minimalista, realizzato con materiali poveri che fanno leva sulla memoria più che sulla spettacolarità di alcune vetrine ostensive utilizzate.

L'ultima sala, che chiude il cerchio del racconto, si presenta come area in opposizione spaziale e tonale rispetto alla parte iniziale: l'atrio in penombra contrapposto alla sala finale completamente bianca e luminosa, senza allestimento ma solo con immagini che sintetizzano domande sul futuro delle Alpi, preparando il visitatore all'esterno, verso le montagne reali che lo aspettano.

All'interno dell'Opera Carlo Alberto, nello spazio delle 'Prigioni', trova spazio il racconto della storia del forte: ventiquattro celle, di dimensioni molto ridotte, disposte lungo quattro sezioni, raccontano la vita del sito militare.

Il percorso di visita restituisce la complessità delle vicende storiche del sito, attraverso la stratificazione dei personaggi e degli eventi. Si inizia nell'atrio, che ospita un filmato che racconta l'opera di restauro e ricostruzione del Forte avvenuta tra il 1996 e il 2006. Da qui il visitatore accede alla prima sezione - relativa alla trasformazione del forte - allestita con modelli tridimensionali che rappresentano le varie epoche costruttive del complesso (romana, medioevale, '500, '600 e '700).

Si passa al racconto dell'episodio storico che più ha segnato la vita del forte: l'assedio di Napoleone, impreziosito dagli scritti di Stendhal, testimone celebre della battaglia e della storia di Bard. La terza parte si avvale di proiezioni di immagini e documenti che raccontano la ricostruzione del Forte da parte del capitano del Genio militare Francesco Antonio Olivero, incaricato da Carlo Felice di Savoia. Infine la quarta sezione vede come protagonista Camillo Benso Conte di Cavour, "prigioniero" durante la ricostruzione: a lui venne affidata nel 1831 la supervisione dei lavori. Una scenografia ricrea l'atmosfera tipica di una cella mentre su una parete è allestita una pennellatura dedicata alle guarnigioni che si sono succedute al Forte. Nell'ultima sala, si ripercorre la decadenza e la rinascita del Forte nel corso del '900 con un'intervista a Ferdinando Jacquemet, testimone dell'ultimo capitolo della storia di Bard, e con un'animazione che ripercorre l'evoluzione degli insediamenti militari sulla rocca di Bard dall'anno Mille ad oggi.

La proiezione di filmati, di documenti e ricostruzioni 3d coinvolgenti restituiscono la storia dell'evoluzione architettonica del complesso: il Forte racconta se stesso e lo fa grazie alle nuove tecniche multimediali che permettono di documentare non solo le vicende del passato ma anche i restauri, che diventano parte dell'itinerario espositivo.

L'Opera Vittorio ospita 'Le Alpi dei Ragazzi', uno spazio dal forte carattere tematico che rafforza le caratteristiche di parco a tema dell'intero complesso. E' concepito come uno spazio ludico interattivo che propone una scalata virtuale sul Monte Bianco. Vengono utilizzati molteplici linguaggi espositivi che possono essere scelti e manipolati dai visitatori. Le nove sale propongono un percorso a tappe - si va dalla preparazione del viaggio al rifugio, dall'attraversamento del ghiacciaio all'ascensione della vetta, dalla scoperta dei grandi alpinisti all'incontro con lo yeti - che si conclude all'esterno, nel cortile dell'Opera dove è stata allestita una vera e propria parete di arrampicata.

Grazie alla virtualità e all'interazione, i progettisti creano un contesto di conoscenza e scoperta della montagna e dell'alpinismo, destinato non solo ai ragazzi ma anche agli adulti più curiosi.

Conclude il percorso museale l'Opera Ferdinando, l'ultima opera inaugurata ma la prima che si incontra a valle del complesso, che è stata scelta come sede del 'Museo del Forte e delle Fortificazioni' e 'Museo delle Frontiere', rispettivamente nel Ferdinando superiore e inferiore.

L'Opera Ferdinando, divisa in tre sezioni - *'il Museo del Forte e delle Fortificazioni'*, *'Le Alpi Fortificate (1871-1946)'* e *'Le Alpi'*- completa il ricco programma museografico del Forte aggiungendo duemila metri quadrati di superficie espositiva al servizio del complesso.

La sezione dedicata alle 'Fortificazioni' illustra la storia e l'architettura del Forte di Bard nel contesto più ampio dell'evoluzione dei sistemi di fortificazione delle Alpi.

Il visitatore viene coinvolto in un viaggio di scoperta e i suoi occhi si posano su ricostruzioni in scala di sezioni delle possenti mura fortificate, su scenografie coinvolgenti, su filmati e armi autentiche, per apprendere l'evoluzione delle fortezze nel tempo.

Ritroviamo il doppio registro dell'allestimento in cui alle tecniche ostensive tradizionali, quali ricostruzioni storiche e plastici, si affiancano proiezioni multimediali e filmati interattivi, per illustrare la trasformazione delle tecniche di difesa e degli impianti architettonici adottati nel corso dei secoli, dall'epoca romana all'Ottocento, fino ad arrivare all'obsolescenza delle fortezze dovuta all'avvento delle nuove tecniche belliche nel Novecento.

La sezione del Ferdinando inferiore è dedicata alle 'Frontiere', all'evoluzione del termine in rapporto al carattere politico, economico e culturale del concetto di confine.

Un percorso costruito con pannelli, immagini, proiezioni, che evidenziano il carattere di terra di frontiera dell'arco alpino, attraverso contenuti politici, economici e culturali.

Il percorso è introdotto dalla voce di un geografo che illustra le declinazioni fondamentali del concetto di frontiera, sul suo essere confine o barriera, ostacolo o tratto d'unione. Si costruisce una visione complessa del Forte e del suo contesto storico, sociale, culturale e geopolitico che ne ha segnato l'evoluzione storica.

Il progetto di illuminazione mira a sottolineare e risaltare l'imponenza dell'architettura fortificata; è caratterizzato da livelli di illuminamento molto moderati e dall'assenza di forti contrasti sulle superfici. La luce naturale penetra dalle sottili finestre del forte e comunica il carattere austero dell'edificio; l'integrazione con un sistema di illuminamento artificiale era inevitabile e necessario e con pochi e semplici soluzioni si sono potute garantire flessibilità nell'esposizione e valorizzazione delle superfici scabre e ruvide.

Sono state realizzate delle travi a soffitto di due tipi: una prima famiglia di travi lineari, presenti negli spazi di accoglienza, sono composte da piastre in acciaio inox sabbiato. Esse montano sui fianchi dei fari per luce indiretta, nella parte inferiore un binario trifase per luci d'accento e, nella parte superiore, fluorescenti lineari continue per l'illuminazione di servizio.

La seconda tipologia è formata da travi ad anello e sono state utilizzate negli spazi espositivi poiché sono più flessibili e, quindi, più adatte all'esposizione museale.

Hanno una dotazione di base composta da fluorescenti per luci di servizio e binari trifase per le luci d'accento.

Queste combinazioni permettono di realizzare una casistica molto varia e flessibile di illuminazione, che si alterna tra effetti di drammatizzazione dello spazio e luci soffuse e calde, a seconda del ritmo e del contenuto del percorso espositivo.

L'obiettivo perseguito grazie alla combinazione di ogni elemento dell'allestimento è stato quello di costruire, mediante un apparato scenografico innovativo, un racconto vivo ed interattivo che si potesse innestare, rinnovandolo in modo sostanziale, su un impianto museale di tradizione storica. Lungo il percorso, le diverse sale tematiche permettono, coinvolgendo tutti e cinque i sensi, di illustrare le Alpi, il loro territorio, il loro paesaggio ed i loro cambiamenti, attraverso proiezioni di scenari d'alta quota, mappe interattive, ricostruzioni di luoghi naturali, diffusioni di suoni d'ambiente, e così via.

“Il parco a tema sulle Alpi e sulle montagne è concepito come un viaggio nel tempo e nello spazio, innanzitutto nelle Alpi, ma in cui, a più riprese, il discorso si amplia alle montagne del mondo, all'universo della montagna, quale dimensione fisica e geografica e luogo simbolico, in un rinvio costante fra il qui e ora e il lontano e il diverso, teso a porre in evidenza l'unità e la diversità di un mondo dai tratti profondamente comuni. Il percorso espositivo, suddiviso in cinque ampie sezioni, corrispondenti ad altrettante unità tematiche, si dovrà fondare su un allestimento a carattere prevalentemente scenografico, in cui il ricorso alla multimedialità e alle tecnologie avanzate dovrà unirsi a ricostruzioni d'ambiente, plastici, riproduzioni tridimensionali, utilizzando l'insieme più vasto e vario dei media a disposizione”¹⁹.

La filosofia generale dell'intero allestimento è una rappresentazione di forte impatto scenografico ed emotivo. Le diverse tipologie di rappresentazione, dalle ricostruzioni più 'statiche' a brevi filmati dinamici, dalle fotografie alle parole sonore, stabiliscono un continuo dialogo tra presente e passato, tra natura e cultura, per avvicinare un pubblico sempre più vasto alla scoperta e alla conoscenza del mondo delle Alpi e del suo Forte.

¹⁹ Cervellini F., Rossi D., Comunicare emozionando. L'edutainment per la comunicazione intorno al patrimonio culturale, "Disegnarecon" 4.8 (2011): 48-55, p. 52.



Fig. 20. Atrio d'ingresso al museo delle Alpi, nell'Opera Carlo Alberto. La nuova scala in acciaio e vetro fa compiere al visitatore una vera e propria 'ascensione in vetta', al piano del museo.
(tratta da: D. Jalla, *Il museo delle Alpi e il forte di Bard. The Museum of the Alps and the fort of Bard*, in "Exporre", 57 (2006), p. 1.)

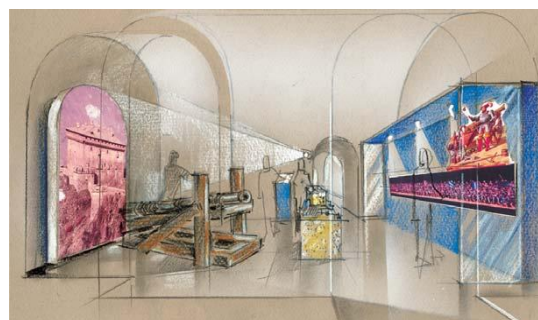
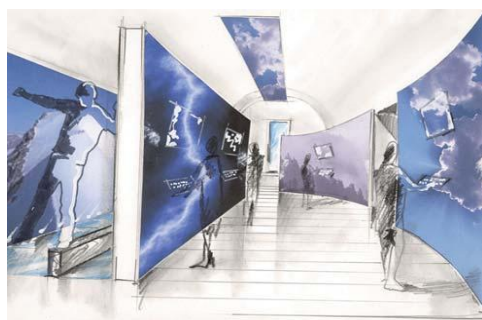


Fig. 21. Schizzi del progetto di allestimento: sovrapposizione di piani e proiezioni multimediali
(tratta da: ivi, p. 2.)



Fig. 22 e 23. Sistemi ostensivi tradizionali (quali ad esempio le vetrine) si alternano a schermi interattivi e proiezioni multimediali direttamente sulle superfici del museo.

(tratta da: D. Jalla, *Il museo delle Alpi e il forte di Bard. The Museum of the Alps and the fort of Bard*, in "Exporre", 57 (2006), p. 8.)





Fig. 24, 25, 26. Il doppio registro dell'allestimento: tecniche multimediali si alternano a ricostruzioni ambientali più tradizionali (fig.26). Antico e nuovo si fondono anche nel progetto dell'allestimento
(tratta da: D. Jalla, *Il museo delle Alpi e il forte di Bard. The Museum of the Alps and the fort of Bard*, in "Exporre", 57 (2006), pp. 9-10.)



Fig. 27 e 28. La scala espositiva sottolinea la dimensione architettonica, tramite un gioco di pannelli che si inseriscono in maniera indipendente nello spazio (tratte da: <http://www.studiodedaloarchitettura.it/>)



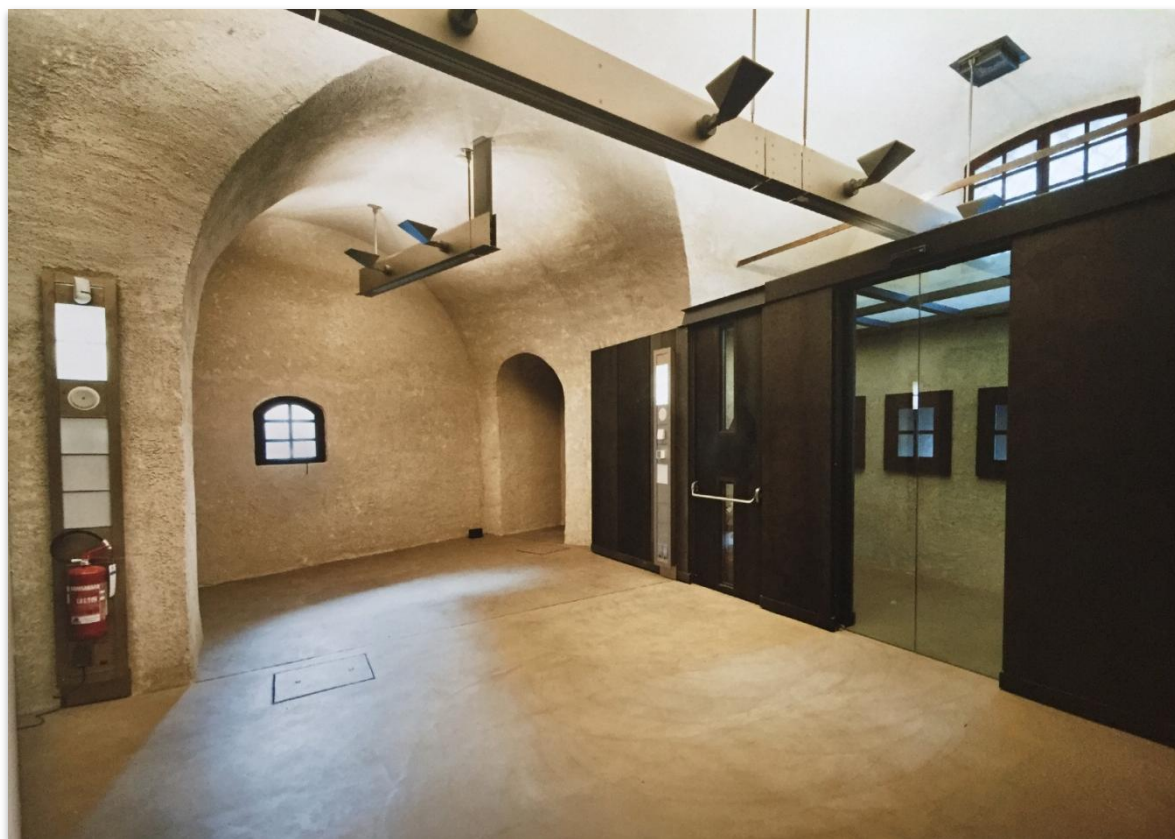


Fig. 29 e 30. Le travi a soffitto inserite, dalle linee semplici e dai materiali rigorosi, permettono di ospitare luci d'ambiente e d'accento per sottolineare il rigore degli spazi del Forte e sostenere la percezione dell'allestimento

(tratte da: M. Venegoni, L. Italia, M. Bert, *Cantiere Ferdinando. Immagini di un restauro*, Duc, Saint-Christophe (Valle D'aosta), 2012.)



▪ **II. Riflessioni finali**

Al centro del progetto di restauro e valorizzazione del Forte di Bard c'è il dialogo costante tra tradizione e contemporaneità, tra storia e museo, per assecondarne la vocazione di luogo di comunicazione e decodificazione del territorio che rappresenta. Il rispetto della struttura esistente e dei suoi principi costruttivi si accompagna ad un progetto che risponde alle necessità di rendere la struttura funzionale e accessibile; da un lato c'è l'architettura e il suo passato con i segni impressi sulla fabbrica, dall'altra c'è il museo con le sue dinamiche e obiettivi. Dall'incontro di questi due termini nasce una struttura integrata come quella di Bard, che sfrutta le potenzialità storico-monumentali e paesaggistiche presenti.

Viene resa manifesta la genesi costruttiva e funzionale del complesso, nella sua essenzialità e rigore materico, attraverso il rispetto e la messa in luce delle stratificazioni storiche; la natura tettonica originaria torna a splendere ma al tempo stesso si recupera l'armonia di una continuità nelle superfici e nelle volumetrie.

Operando 'caso per caso' il progetto ha potuto valorizzare la patina storica e riscoprire le qualità costruttive della muratura, che esprimono tutta l'austerità sobria e scultorea del monumento.

Le modifiche vengono, quindi, sempre contenute e quelle che alterano lo spazio sono dichiarate apertamente, per coniugare le esigenze spaziali e distributive dell'ambiente museale con l'esigenza di tutela dell'edificio storico.

Il 'nuovo' viene inserito come se fosse un oggetto indipendente che interagisce con la spazialità preesistente; i nuovi inserti sono autonomi dalla struttura storica e contemporanei nel disegno e nei materiali: linee minimaliste e forme realizzate in acciaio denunciano programmaticamente le variazioni inserite. Il progetto opera seguendo l'eccezione, con modifiche che denunciano il loro carattere di necessità: necessarie alla conservazione e al nuovo uso, con un'attenzione al dettaglio che permette agli innesti di aggiungersi alle stratificazioni storiche in modo adeguato e di dialogare con la fabbrica per infonderle nuove funzioni.

Il progetto di recupero è andato oltre la concezione di 'museo di se stesso' per elaborare un percorso che spazia su tutte le tematiche che caratterizzano la regione alpina; le funzioni di produzione e trasmissione culturale si fondono, in funzione del concetto contemporaneo di 'valorizzazione' che spinge l'istituzione museale ad aprirsi ad un rapporto di vitale intensità sia con gli utenti fruitori sia con il territorio circostante.

Si realizza così un centro di interpretazione che attraverso la costruzione di nuovi punti di vista, significati e interrelazioni, promuove uno scambio di conoscenze sul patrimonio architettonico e ambientale da tutelare e tramandare.

Il percorso multidisciplinare che viene concepito accompagna il visitatore alla scoperta della montagna alpina e attraverso un racconto multimediale e interattivo permette di scoprire il paesaggio montano, la sua storia, le sue trasformazioni e il rapporto con l'uomo.

Tradizione e innovazione si fondono in questo museo, grazie all'utilizzo di sistemi ostensivi tradizionali alternati a nuove tecnologie, che costituiscono un percorso unitario e coinvolgente accompagnando il visitatore in un viaggio di scoperta, divertimento e cultura.

Un percorso come un gioco di emozioni e informazioni, stimoli visivi e intellettivi, che creano una esposizione varia e articolata, composta da ricostruzioni, scenografie, rievocazioni, diorami che si alternano a proiezioni, suoni ed elementi multimediali frutto delle più moderne tecniche di riproduzione. La scala espositiva si inserisce in quella architettonica come una "scatola che, in alcuni tratti smaterializza e scompone i volumi edilizi, in altri recupera, attraverso scorci visivi particolari, la dimensione architettonica del Forte e le sue destinazioni originarie"²⁰.

Attraverso l'alternanza di ritmi differenti, l'itinerario progettato restituisce la complessità delle vicende storiche del sito, attraverso la stratificazione dei personaggi e degli eventi.

La filosofia generale dell'intero progetto spazia tra tradizione e contemporaneità, stabilendo un continuo dialogo tra le vicende stratificate della fabbrica e la forza

²⁰ R, Domaine, P. Giunti, Bard, *Il forte delle idee: l'intervento di recupero a nuove funzioni culturali*, in "Recupero e conservazione" 12.69 (2006), pp. 28-39.

comunicativa del centro culturale. Si viene a creare un prezioso strumento di conoscenza del territorio che utilizza l'occasione del recupero per realizzare un museo che racconta se stesso, la sua rinascita, il suo ambiente e la dimensione montana di cui è il vero protagonista.

CONCLUSIONI

"... occorre saper semplificare, ridurre all'essenziale l'enorme numero d'elementi che ad ogni secondo la città mette sotto gli occhi di chi la guarda, e collegare i frammenti sparsi in un disegno analitico e insieme unitario, come il diagramma d'una macchina, dal quale si possa capire come funziona..."¹

I. Calvino

Per poter realizzare quel *"disegno analitico e insieme unitario"* adatto alla lettura della complessità che il tema oggetto della ricerca mette in campo, si è cercato di stabilire quali fossero i parametri di riferimento per descrivere le caratteristiche e le qualità del progetto di nuovo uso museale, tracciandone l'evoluzione e concentrandosi in particolar modo sulla contemporaneità, sulle tendenze progettuali in atto e in sviluppo. La trasversalità della tematica, composta dal dialogo tra restauro, nuova utilizzazione e museografia, e nutrita dalle problematiche derivanti dall'inserimento di un linguaggio contemporaneo nella città consolidata, ha portato a tracciare un quadro d'insieme che analizza i cambiamenti principali dell'architettura museale e della sua identità e li riporta nel contesto storico, di conservazione e riutilizzo di complessi preesistenti.

Dall'analisi delle sperimentazioni dell'architettura contemporanea sulla tipologia museale il primo dato emerso riguarda l'attenzione rivolta alla 'forma' del museo, al suo aspetto e alla sua articolazione volumetrica. L'enfaticizzazione della sua immagine esteriore, sempre forte e caratterizzata plasticamente, è correlata all'introduzione nell'architettura del museo di una 'modalità comunicativa' della forma che diventa

¹ I. Calvino, *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano, 1995, p.340.

veicolo di segni e di messaggi, attrattore del nuovo e numeroso pubblico eterogeneo che accede alla cultura.

In un museo con un aspetto già dato e storicizzato, come appunto la circostanza in esame dei musei in edifici storici, la modalità comunicativa appena accennata riguarda l'edificio storico in sé: affidare alla forma e al volume il compito di veicolare un messaggio comporta, in questo caso, il racconto della storia della fabbrica, delle sue stratificazioni finanche del suo restauro.

Conservare significa tramandare, e tramandare vuol dire anche comunicare le vicende storiche del manufatto architettonico. La permanenza del suo aspetto nella memoria del luogo influisce sul compito dell'architetto chiamato a progettare il restauro e la valorizzazione di tale spazio, che deve quindi fare emergere la narrazione della storia dell'edificio.

Il progetto è chiamato a trovare il giusto equilibrio tra l'architettura esistente - e i suoi valori da preservare e tramandare - e il nuovo uso destinatole raggiungendo, nelle realizzazioni migliori, la convinzione che l'architettura stessa sia la prima cosa da 'mostrare'.

Alla fase analitica del progetto di restauro, che determina una profonda conoscenza delle caratteristiche della preesistenza su cui si è chiamati ad intervenire, segue un momento ermeneutico finalizzato all'interpretazione e alla messa in luce del palinsesto stratificato delle vicende storiche. Abbiamo visto, così, come siano operazioni fondanti del progetto la sottrazione delle superfetazioni e delle modifiche successive sulla fabbrica originaria, per consentire ai vigorosi spazi di ritrovare il loro primitivo respiro; il rendere evidente e comprensibile una determinata lettura stratigrafica, agendo sulle superfici per mettere a nudo la fisicità delle murature esistenti e omogeneizzandole, all'occorrenza, con scialbature e velature che donano un delicato equilibrio alle superfici, necessario alle finalità espositive delle opere.

E ancora, l'adattamento dell'edificio al nuovo uso presuppone quasi sempre l'inserimento di elementi contemporanei necessari all'articolazione del percorso, alla comprensione dell'edificio, alla realizzazione di un tracciato unificante. Attraverso segni autonomi e linguaggi moderni, l'elemento aggiunto 'si fa notare' nella sua veste

dichiaratamente contemporanea, esibendo la volontà di non rinunciare mai al contributo critico che il suo rapporto con l'antico può fornire.

Le variazioni spaziali introdotte diventano il fulcro compositivo del nuovo progetto, funzionali alla distribuzione dei percorsi e all'introduzione di elementi che garantiscano il giusto ritmo all'itinerario.

La lacuna diventa frammento da completare, raggiungendo a volte un peso notevole in quanto coincide con la mancanza di interi corpi di fabbrica, e supera spesso la dimensione del singolo oggetto, andando a modificare un intero complesso urbano.

Un lavoro di ricomposizione dell'unitarietà perduta per rendere comprensibile ed eloquente la rovina, nel quale il nuovo è posto al servizio dell'antico e si inserisce nel contesto urbano attraverso similitudini, analogie o anche prospettive contrastanti. Giunti, raccordi, nuove strutture sospese che ne completano le superfici e i collegamenti, elementi accostati e indipendenti seguono la strada della differenziazione dei linguaggi; una strada didattica, di commento al testo antico ma anche di necessaria articolazione di elementi contemporanei funzionali al nuovo uso.

Una rinnovata capacità di dialogo tra linguaggio contemporaneo e segni del passato rende percepibile la coesistenza di diversi livelli: il manufatto antico, l'intervento contemporaneo che vi si inserisce e il museo che racconta una collezione.

Sono realizzazioni che si distinguono, quindi, per la caratteristica del 'mostrare' l'architettura, con le sue vicende e i suoi cambiamenti, grazie ad un progetto di restauro e di riuso che costituisce un nuovo brano delle vicende dell'edificio; una soglia ma al tempo stesso un itinerario tra il tempo antico e il contemporaneo

La sovrapposizione delle tradizionali funzioni di conservazione ed esposizione delle opere d'arte con le nuove funzioni di produzione e trasmissione culturale, determina l'apertura del museo ad un rapporto di vitale intensità con la città e il territorio circostante. Abbiamo visto come dal punto di vista funzionale, i musei contemporanei si siano distinti dai loro predecessori per l'aumento delle attività accessorie, legate all'intrattenimento e all'accoglienza.

Queste nuove funzione necessitano di ampi spazi, flessibili e adattabili, che molto spesso si scontrano con la spazialità conclusa di un edificio storico. Da queste premesse si è sviluppato il fenomeno dell'addizione museale, particolarmente frequente e consistente nei musei di cultura anglosassone², con la realizzazione di volumi più o meno autonomi dalla preesistenza caratterizzati da contrasti materici e formali o da un'assonanza più delicata tra l'aggiunta e la fabbrica storica; la composizione esalta il dualismo tra le parti e a volte realizza un progetto a scala più ampia che consolida il profilo urbano dell'edificio storico.

L'evoluzione delle funzioni del museo ha modificato il suo ruolo nella città: da enclave murata frequentata da una parte selezionata della popolazione, il museo è diventato l'istituzione culturale più 'democratica', meta di visitatori di ogni genere ed estrazione sociale che trovano accoglienza in quei luoghi dell'edificio museale che diventano estensioni dello spazio pubblico esterno.

Si parla delle superfici degli ingressi e degli atri, che conquistano un'inedita centralità nella conformazione spaziale dell'edificio. Gli ingressi si presentano spesso come un elemento aggiunto, un segno della presenza del museo nella città; si tratta di volumi annessi in contrasto o in dialogo con le facciate preesistenti, podi che si aprono sulla piazza antistante, ampie vetrate permeabili, facilmente identificabile e dal linguaggio contemporaneo e attrattivo.

Analogamente lo spazio dell'atrio acquista importanza nella gestione del percorso del museo: la copertura delle corti preesistenti diventa occasione di riorganizzazione dei flussi interni, indirizzando la visita in modo funzionale.

² Come sostiene Sandro Ranellucci nel suo saggio dedicato all'argomento. S. Ranellucci, *Addizione museale, op. cit.*, p. 9.

Punto di snodo nella visita ma anche luogo di aggregazione e filtro di passaggio tra l'ambiente urbano e l'edificio museale, l'atrio - derivante dalla copertura di tali corti - ribalta il rapporto tra interno ed esterno e crea nuove spazialità e nuove funzioni che aumentano lo scambio tra l'istituzione museale e la città che lo accoglie.

L'identità urbana del museo non si esaurisce esclusivamente nella dimensione dei suoi confini fisici; i suoi spazi e i suoi influssi si estendono al di fuori e investono la città e l'ambiente circostante. Infatti il museo diventa il motore di forme di riqualificazione diffusa nella quale il riuso e la tutela si espandono dall'edificio singolo al suo contesto.

Molti dei progetti esaminati partono proprio dalla volontà di integrare la struttura con l'intero isolato urbano, attivando processi di rigenerazione urbana in parti periferiche e degradate della città, realizzando una permeabilità tra museo e quartiere ricca di stimoli produttivi e culturali.

In merito al fenomeno dell'aumento dell'importanza delle funzioni accessorie, è opportuno svolgere una riflessione che evidenzia una certa inversione di tendenza in merito, soprattutto quando ci si rivolge alla realtà italiana oppure ad istituzioni museali più contenute che stabiliscono un rapporto molto stretto con il territorio di appartenenza.

In musei di questo tipo - e nello studio del Forte di Bard ritroviamo un esempio eloquente - la conservazione della memoria si affianca all'apertura al territorio e alle sue dinamiche relazionali.

Tali musei, in quanto "presidi territoriali di tutela attiva e centri di responsabilità patrimoniale"³, costituiscono un elemento fondamentale per un nuovo modello di gestione del patrimonio culturale.

Attraverso la promozione e la diffusione di attività culturali, spesso legate alla trasmissione dei fattori identitari del paesaggio e della comunità di appartenenza, attivano quei processi di rigenerazione sostenibile che comporta un'equilibrata trasformazione della città compatibile con la conservazione del patrimonio esistente.

³ Come recita la *Carta di Siena su Musei e paesaggi culturali* approvata il 7 luglio 2014 in occasione della 24° Conferenza generale di ICOM Milano.

Per quanto riguarda la dimensione della comunicazione, che avviene attraverso l'itinerario espositivo, in questi musei essa non coinvolge solo la collezione ma anche l'edificio. All'esigenza di raccontare e comunicare la storia del complesso esistente attraverso la messa in luce delle sue tracce - come abbiamo visto in apertura di questa sezione - si accompagna, quindi, la necessità di far entrare nella costruzione dell'itinerario anche l'edificio storico.

Allestire un museo comporta l'intessitura di relazioni con uno spazio che accoglie; relazioni che possono modificare lo spazio, evidenziandolo, oppure celandolo, commentandolo o velandolo.

Muovendosi e orientandosi nel museo, l'uomo intreccia relazioni continue con il volume architettonico e l'opera d'arte; l'itinerario espositivo diventa così ideazione e regia di un racconto, grazie all'architettura del percorso interno fatta di attese, passaggi, pause, affacci, ricerche.

Lo sviluppo degli studi sul visitatore e sulla fatica da museo sottolinea l'attenzione posta sull'uomo e sulla possibilità che lui incontra nel museo di crescere culturalmente, divertirsi e mantenere la sua attenzione sempre costante; inoltre l'esigenza di avvicinare il maggior numero di persone possibili richiede una commistione di linguaggi molto vasta.

Per coinvolgere attivamente il visitatore, lo spazio deve innescare una serie di stimoli, fatti di accorgimenti e dettagli, che facciano nascere una curiosità, a cui segue una conquista che porta ad un'assimilazione, cioè ad un apprendimento.

Anche il dato multimediale contribuisce ad accrescere la 'comunicazione' del progetto, del suo messaggio e della sua storia. Troviamo sezioni del museo dedicate alla storia del luogo che accrescono il legame con il territorio, o ancora sezioni interattive che garantiscono la massima accessibilità culturale ad ogni tipo di utente fruitore del museo: schermi, proiezioni, restituzioni tridimensionali plasmano gli spazi e permettono di interagire anche con il volume che le contiene. La storia dell'edificio, prima e dopo la sua trasformazione in museo, diventa interattiva e accessibile a tutti, parte di un itinerario che coinvolge il luogo su ogni scala possibile.

Nella costruzione di quel 'filo d'Arianna' che sappia guidare il visitatore alla scoperta della collezione e dell'edificio, un ruolo fondamentale riveste la luce che permette di percepire la sequenza gerarchica degli spazi e predisporre le migliori condizioni possibili per interpretare - le opere e lo spazio- e per interagire - con le opere e con lo spazio.

L'obiettivo è quello di verificare una integrazione tra le istanze dell'esporre e quelle della valorizzazione degli spazi, realizzando quindi una confluenza tra i piani narrativi della storia del complesso e quelli della collezione.

Gli esempi analizzati, e in particolare i due casi studio presentati, mostrano come sia possibile sfuggire alla logica del 'contenitore' che svuota di significato l'architettura storica e trovare, invece, "il punto di equilibrio fra conservazione, rimozione, reintegrazione, innovazione.." ⁴.

Attraverso la dimensione pluriscalarità ⁵ del progetto di restauro è possibile realizzare una composizione armonica data dalla compresenza di tre termini: la storia, il museo e l'intervento contemporaneo. Due narrazioni, quella dell'edificio con la sua storia e quella del museo con la sua collezione, nelle quali la nuova architettura funge da ponte.

La dimensione dello spazio architettonico, quindi, viene contemplata non solo come un fattore di intorno fisico ma anche come ambito di progettazione strettamente connesso con l'allestimento delle opere, in funzione di un progetto corale che determini un nuovo uso compatibile e sostenibile del patrimonio di segni e significati su cui si interviene.

⁴ G. Carbonara, *Trattato di restauro architettonico*, op. cit., p. 30.

⁵ Sul concetto di multiscalarità o pluriscalarità del restauro si veda M. De Vita, *Architetture nel tempo. op. cit.*, Firenze University Press 2015; e anche M. De Vita, *Verso il Restauro. Temi, tesi, progetti percorsi didattici per la conservazione*, Firenze University Press, Firenze, 2012.

Bibliografia

AA.VV., *Innesti/Grafting. Italia, un paesaggio contemporaneo*, Ed. Marsilio, Venezia, 2014.

Ago F., *Il mondo del museo oggi: panoramica mondiale, principi progettuali, articolazione funzionale, sistemi di comunicazione, dotazioni impiantistiche*, Felici, 2008.

Albertini B., Bagnoli S., *Scarpa. Musei ed Esposizioni*, Jaca Book, Milano, 1992.

Aloi R., *Musei. Architettura - Tecnica*, Hoepli, Milano, 1961.

Annoni A., *Scienza e arte del restauro architettonico: idee ed esempi*, Milano, 1946.

Antonacci P., Valdinoci M., *Henry van de Velde: 1917-1957*, tesi di laurea, Venezia a.a. 1986-87.

Arestizabal I., Piva A., *Musei in trasformazione. Prospettive della museologia e della museografia*, Mazzotta, Milano, 1991.

Argan G. C., *Problemi di museografia*, in "Casabella-Continuità", 207(1955), p. 67.

Auzas P.M., *Eugène Viollet-le-Duc, 1814-1879*, Paris, C.N.M.H.S., 1979.

Aveta A. (ed.), *Roberto Di Stefano: filosofia della conservazione e prassi del restauro*, Arte Tipografica Editrice, 2013.

Basso Peressut L., *Musei: architetture, 1999 - 2000*, Motta, Milano, 1999.

Basso Peressut L., *Il Museo moderno: architettura e museografia da Auguste Perret a Louis I. Kahn.*, Lybra Immagine, 2005.

Basso Peressut L., *Allestire e riallestire. Problematiche della museografia italiana contemporanea*, in 2° *Convegno Nazionale di Architettura degli Interni e Allestimento, "Gli interni nel progetto sull'esistente. Tradizione e ricerca"*, Il Poligrafo, 2007, p. 120.

Basso Peressut L., Bosoni G., Salvadeo P., *Mettere in scena. Mettere in mostra*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa, 2015.

Bellini A., *Riflessioni sull'attualità di Ruskin*, in "Restauro", anno XIII, n. 71-72 (1984), pp. 63-84.

- Bellini A.(a cura di), *Tecniche della conservazione*, F. Angeli, Milano, 2003.
- Bertocci S., Van Riel S. (a cura di), *Reuso, 2° Convegno Internazionale sulla documentazione, conservazione e recupero del patrimonio architettonico e sulla tutela paesaggistica: La cultura del restauro e della valorizzazione. Temi e problemi per un percorso internazionale di conoscenza, Firenze, 6-8 novembre 2014*, Alinea Editrice, Firenze, 2014.
- Bertuglia C. S., Bertuglia F., Magnaghi A., *Il museo tra reale e virtuale*, Editori riuniti, Roma, 1999.
- Binni L., Pinna G., *Museo: storia e funzioni di una macchina culturale dal Cinquecento a oggi*, Garzanti, Milano, 1980.
- Bollack A.F., *Old buildings, New forms: new directions in Architectural Transformations*, The Monacelli Press, 2013.
- Bollini L., *Registica multimodale. Il design dei new media*, Clup, Milano, 2004.
- Bollo A., Dal Bozzolo L., *Analysis of Visitor Behaviour inside the Museum: an Empirical Study*, Proceedings of the 8th international conference on arts and cultural management. 2005.
- Borsotti M., *Lo sguardo polifonico dell'allestire*, in *2° Convegno Nazionale di Architettura degli Interni e Allestimento, "Gli interni nel progetto sull'esistente. Tradizione e ricerca"*, Il Poligrafo, 2007, p. 81.
- Boscarino S., *Il restauro architettonico ed il tema della rifunzionalizzazione degli edifici*, in "Storia Architettura", XI, 1-2/1988
- S. Boscarino, *Sul Restauro Architettonico – saggi e note*, a cura di A. Cangelosi e R. Prescia, Milano, 1999.
- Brandi C., *Teoria del Restauro*, Einaudi, Roma, 1963.
- Brandi C., *Restauro (Concetto del restauro; Problemi generali)*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XI, Venezia - Roma 1963.
- Brawne M., *Il museo oggi: architettura, restauro, ordinamento*, Milano, Edizioni di Comunità, 1965.
- Bricolo F., Vignolo A., Zanardi A. (a cura di), *La responsabilità della bellezza. Dialogo con Tobia Scarpa*, "Architetti Verona" 76 (2006).
- Byrne G., *Museo Nazionale Machado de Castro a Coimbra*, in "L'industria delle costruzioni", 446 (novembre-dicembre 2015), pp. 64- 74.

- Caliari P.F., *Appunti di museografia*, Libreria CLUP, Milano, 2001.
- Calvino I., *La redenzione degli oggetti* (1981), "Collezione di sabbia", Garzanti, Milano, 1984.
- Camagni R., Gibelli M. C., Rigamonti P. (a cura di), *I costi collettivi della città dispersa*, Alinea, Firenze, 2002.
- Cangelli E., *Declinare la Rigenerazione. Approcci culturali e strategie applicate per la rinascita delle città*, in "TECHNE Journal of Technology for Architecture and Environment" 5. 10 (2015), pp. 59-66.
- Carbonara G., *La reintegrazione dell'immagine*, Bulzoni, Roma, 1976
- Carbonara G., *Restauro fra conservazione e ripristino: note sui più attuali orientamenti di metodo*, in "Palladio", 1990.
- Carbonara G., *Trattato di restauro architettonico: primo aggiornamento: grandi temi di restauro*, Utet 2007.
- Carbonara G., *Architettura d'oggi e restauro: un confronto antico-nuovo*, UTET scienze tecniche, 2011.
- Cataldo L. , Paraventi M., *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Hoepli Editore, Milano, 2007.
- Cervellini F., Rossi D., *Comunicare emozionando. L'edutainment per la comunicazione intorno al patrimonio culturale*, "Disegnarecon" 4.8 (2011), pp. 48-55.
- Choay F., *L'allegoria del patrimonio*, Officina Edizioni, Roma, 1995 (p.e. Paris 1992).
- Cloquet L., *La restauration des monuments anciens*, in "Revue de l'Art chrétien", vol. XLIV, t. XII; vol. XLV, t. XIII, 1901-02.
- Criconia A., *L'architettura dei musei*, Carocci editore S.p.A., Roma, 2011.
- Crippa M. A. (a cura di), *L'architettura ragionata. Estratti dal Dizionario: costruzione, gusto, proporzione, restauro, scala, simmetria, stile, unità*, Jaca Book, Milano, 1990.
- Conti C. - Garofolo I. (a cura di), *Accessibilità e valorizzazione dei beni culturali. Temi per la progettazione di luoghi e spazi per tutti*, Editore Franco Angeli, Collana: Economia e management della cultura e della creatività, Milano, 2013.
- Cristinelli G., *Nuovi edifici nei centri storici?*, in "Italia Nostra", 437(2008).

- Dal Co F., *Tadao Ando per Francois Pinault. Dall'Ile Seguin a Punta della Dogana*, Electa, Milano, 2009.
- De Fazio A., *A colloquio con Franco Purini, sul tema Il restauro del moderno e i nuovi modi di abitare la città*, in "PresS/Tletter", 13 (2006).
- D'Eramo M., *Urbanicidio a fin di bene*, in "Domus", 982 (luglio-agosto 2014), pp. 141-143.
- De Vita M., *Verso il Restauro. Temi, tesi, progetti percorsi didattici per la conservazione*, Firenze University Press, Firenze, 2012.
- De Vita M., *Architetture nel tempo. Dialoghi della materia, nel restauro*, Firenze University Press, 2015.
- Dexter G., Barry Lord B., *The Manual of Museum Planning, 2nd Edition*, The Stationery Office, London, 1991.
- Dezzi Bardeschi M., *Oltre la conservazione: il progetto del nuovo per il costruito*, 2004.
- Dezzi Bardeschi M., *Il restauro: una nuova definizione per un'antica (ambigua) disciplina*, in "Avάγγη", n.s., 41 (2004), pp. 4-5.
- Di Marino B.(a cura di), *Studio Azzurro: Videoambienti, ambienti sensibili e altre esperienze tra arte, cinema, teatro e musica*, Feltrinelli, Milano, 2007.
- Di Stefano A.M., *Eugène Viollet le Duc. Un architetto nuovo per conservare l'antico*, ESI, Napoli, 1994.
- R. Di Stefano, *Il recupero dei valori*, Napoli, 1979.
- Di Stefano R., *La pratica del restauro dei monumenti*, in "Restauro", nn. 47-48-49/1980, p. 274.
- R. Di Stefano, *Presentazione*, in J. Ruskin, *Le sette lampade dell'architettura*, Editoriale Jaca Book, Milano, 1982, pp. 11-30.
- Donati F., *L'archeologia e i suoi musei*, Servizio Editoriale Universitario, Pisa, 2003.
- Dragoni P., *La "qualità" nel museo*, CEUM, Quodlibet, Macerata, 2008.
- Dube W., *The Munich Gallery, Alte Pinakothek*, Thames & Hudson, London, 1970.
- Eco U., *La struttura assente: la ricerca semiotica e il metodo strutturale*, La Nave di Teseo Editore spa, 2016.

Ferlenga A., Vassallo E., Schellino F.(a cura di), *Antico e Nuovo. Architetture e architettura*, Il Poligrafo, Padova, 2007.

Filippini E., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966.

Gambardella C., *Stratificazione*, in *La città nuova italia-26 invito a VEMA*, a cura di Franco Purini, Nicola Marzot e Livio Sacchi, Editrice Compositori, Bologna, 2006.

Giebelier G., *Il costruire come work in progress: riflessioni sugli interventi con l'esistente*, in *Atlante della Riqualificazione degli edifici*, UTET, Torino, 2009.

Ginesi A., *Il progetto illuminotecnico per la Galleria Borghese*, Editoriale Domus, Rozzano (MI), 1999.

Grassi G., *L'architettura come mestiere e altri scritti*, Franco Angeli, Milano, 1992.

Gregotti V., *Il territorio museo*, in "Casabella", 574 (1990), p. 2.

Grimoldi A. (a cura di), *Omaggio a Camillo Boito*, Milano, 1991.

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

Ingersoll R., *Sprawlown*, Meltemi, Roma, 2004.

Jalla D. (a cura di), *Una modesta proposta*, in *Le radici del futuro. Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale*, CLUEB, Bologna, 2005.

Jiménez Torrecillas A., *La investigación arquitectónica, el proyecto de arquitectura y el acondicionamiento ambiental en el proyecto de adecuación de la planta principal del Palacio de Carlos V de Granada*, Informes de la Construcción, Vol. 59, 507, 5-19, julio-septiembre 2007.

Kelvin N. (a cura di), *The Collected Letters of William Morris*, Princeton, 1987.

Knell S.J., *A bibliography of museum studies*, Scholar press, Aldershot, 1994.

La Regina F., *William Morris e l'Anti-Restoration Movement*, in "Restauro", nn. 13-14, III(1974), pp. 118-120.

Le Goff J., *Documento/Monumento*, Enciclopedia Einaudi, Torino, 1978, vol. V, pp. 38-43.

Lehmbruch M., *Psychologie*, in *Museum* vol.XXVI anno, 1974.

Lugli A., *Museologia*, Jaca Book, Milano, 1992.

- Lugli A., Pinna G. - Vercelloni V., *Tre idee di museo*, Jaka Book, Milano, 2005.
- Lunazzi M., *MMM, il Messner Mountain Museum*, in "L'Alpe. Musei delle Alpi", 14 (giugno 2006), pp. 73-76.
- Mack G., *Art museums into the 21th Century*, Basel, Birkhauser, 1999, pag.41-44.
- Magagnato L. (a cura di), *Carlo Scarpa a Castelvechio*, Milano, 1982.
- Malfona L. (a cura di), Ampliamento del Museo del Prado a Madrid, Spagna, in "L'industria delle costruzioni", 406 (marzo-aprile 2009), pp.18 - 27.
- Malfona L., *Il museo e lo spazio urbano*, in "L'industria delle costruzioni", 406 (marzo-aprile 2009), pp.10
- Manieri Elia M., *Dal relativo all'eventuale. Il progetto architettonico*, Aracne, Roma, 2010.
- Marino B.G., *William Morris. La tutela dei monumenti come problema sociale*, Napoli, 1993.
- Miarelli Mariani G., *Aspetti della conservazione fra restauro e progettazione*, in *Il restauro in Italia e la Carta di Venezia – Atti del Convegno ICOMOS (Napoli - Ravello, 28 Settembre-1 Ottobre 1977)*, in "Restauro", VI, 33-34(1977).
- Migliore I., Servetto M., *Elemento fluido a gravità zero*, "Abitare", 426 (2003), p.128.
- Minissi F., Ranellucci S., *Allestimento e museografia: un decennio di corso*, Università La Sapienza, 1990.
- Montanari T., *Le pietre e il popolo*, Roma, 2013.
- Montaner J. M., *Musei del XXI secolo*, in "Lotus", Milano, 134 (2008), pp. 121- 129.
- Montella M., *Musei e beni culturali. Verso un modello di governance*, Mondadori Illustrati - Electa, Milano, 2004.
- Montella M., Dragoni P., *Musei e valorizzazione dei beni culturali. Atti della commissione per la definizione dei livelli minimi di qualità delle attività di valorizzazione*, CLUEB-EUM, Bologna-Macerata, 2010.
- Murphy R., *Carlo Scarpa & Castelvechio*, Arsenale, Venezia, 1991, p. 193.
- Panofksy E., *"Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa"* in *La prospettiva come forma simbolica ed altri scritti*, Ed. Feltrinelli, trad. it. Milano, 1961.

- Pasetti A., *Luce e spazio nel museo d'arte: architettura e illuminazione*, Edifir, 1999.
- Pasetti A., *Luci per esporre: illuminare tra design e tecnica*. Marsilio, 2006.
- Pellegrini P.C., *Allestimenti museali*, Motta, Milano, 2003.
- Perogalli C., *La progettazione del restauro monumentale*, Milano. 1955.
- Petrella A., *John Ruskin e l'economia politica dell'arte*, in "Restauro", n. 91-92 (1987), pp. 77-81.
- Pica A., *Rinnovare*, in "Stile", gennaio 1941.
- Pieri E., *Santa Maria della Scala a Siena, 1998-2000*, in "Costruire in laterizio" 87 (maggio-giugno 2002), pp. 24-35.
- Polano S., *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni '20 agli anni '80*, Milano, Lybra, 1988.
- Polano S., *Architetture del mostare. Cinque allestimenti nella Basilica Palladiana 1986-1996*, "Casabella", LXI, 642 (1997), pp. 32-45.
- Prati C., *Trasformare per addizioni*, in "L'industria delle costruzioni", 396(2007), pp. 11.
- Purini F., *Permanenze e mutamenti nell'architettura italiana*, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Facoltà di Architettura "Valle Giulia, Palombi, Roma, 2004.
- Purini F., *Comporre l'architettura*, Laterza, Roma-Bari, 2006.
- Purini F., Ciorra P., Suma S., *Nuovi musei: i luoghi dell'arte nell'era dell'iperconsumo*, Libria, 2008.
- Quatremère de Quincy A. Ch., *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Parigi, 1815.
- Quatremère de Quincy A. Ch., *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie (1796)*, Macula, 1989.
- Racheli A. M., *Antico e moderno nei centri storici. Restauro urbano e architettura*, Gangemi editore, Roma, 2003.
- Ranellucci S., *Allestimento museale in edifici monumentali*, Kappa, 2005.
- Ranellucci S., *Il progetto del Museo*, Tipografia del Genio Civile, Roma, 2007.
- Ranellucci S., *Addizione museale. La crescita dei musei nell'espansione del loro ruolo*, Gangemi editore, Roma, 2013.

Rocchi G., *Camillo Boito e le prime proposte normative del restauro*, in «Restauro. Quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi», III, 15(1974), pp. 3-88.

Rosato L. (a cura di), *Il museo della montagna Reinhold Messner. Werner Tscholl recupera Castel Firmiano*, in "Paesaggio Urbano" 2 (2010), p. 24.

Rossi A., *L'architettura della città*, Milano, 1983.

Ruskin J., *The Seven Lamps of Architecture*, 1849; trad. it., *Le sette lampade dell'architettura*, Jaca Book, Milano, 1982.

Ruggieri Tricoli M.C., *Luoghi, storie, musei. I musei del luogo dalla storia all'attualità*, in M.C. Ruggieri Tricoli, S. Rugino, *Luoghi, storie, musei. Percorsi e prospettive dei musei del luogo nell'epoca della globalizzazione*, Oalermo, D. Flaccovio, 2005, pp. 11-64.

Scarrocchia S. (a cura di), *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1985.

Scarrocchia S., *Studi su Alois Riegl*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1986.

Scarrocchia S., *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti, Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905*, Clueb, Bologna, 1995.

Settis S., *Italia S.p.A., L'assalto al patrimonio culturale*, Einaudi, Torino, 2002.

Silvestri E., *CIRCUITI : Musei dall'interno : l'architettura del percorso espositivo*, Politecnico di Milano, 2005.

Stradiotti R. - Capella M. - Morandini F., *Arte, musei e società*, Grafo, Brescia, 2001.

Strappa G., *Le quattro contraddizioni in architettura*, in "Italia Nostra", 416 (2006), pp. 26 - 27.

Suma S., *Musei: architetture. Architetture 2000-2007*. Motta architettura, 2007.

Tamborrino R. (a cura di) *Scritti*, Torino, G. Einaudi, 2003.

Torsello P., *Che cos'è il restauro*, Marsilio, Venezia, 2005.

Toscano B., *Museo locale e territorio*, in "Spoletium", XIV(dicembre 1972), p.8.

Valentino P.A., Delli Quadri M.R.(a cura di), *Cultura in gioco*, Giunti, Firenze-Milano, 2004.

Valentini V. (a cura di), *Studio Azzurro, percorsi tra video, cinema e teatro*, Electa, Milano, 1995.

Varagnoli C., *Edifici da edifici: la ricezione del passato nell'architettura italiana*, 1990/2000, in "L'industria delle costruzioni", 368(2002).

Varagnoli C., *Restauro: la formazione degli architetti*, in "Materiali e Strutture", 2006

Vignolo A., *La ragione ritrovata*, "Architetti Verona", n.76 (2006), pp. 34-41.

Wilson P., *The Clore Gallery, II. Lighting Strategy and Practice*, in "The Journal of Museum Management and Curatorship", 6 (1982), pp. 80-84.

- Per una Bibliografia specifica sul Neues Museum:

AA.VV., Neues Museum Berlin. David Chipperfield Architects in collaboration with Julian Harrap, 2009.

Albanese F., *Neues Museum, Berlin*, in "Domus", n. 926 (2009), pp. 12-21.

Braghieri N., David Chipperfield Neues Museum Berlino, in "Casabella", n.778(2009), pp. 70-94.

Capezzuto R., "Berlin rebuilds the Museum Island", in Domus, n.831 (2000)

Corradi M., *Il Neues Museum tra integrazione e testimonianza storica*, in "IoArchitetto", n.28 (2009), p. 22.

Costanzo I., *Neues Museum, la sua rinascita*, in Designum+, n. 721(2009), p. 45.

Dal Maso C., *Nefertiti riconquista l'isola*, in "Il Sole 24 Ore", 18 ottobre 2009, p. 43.

Grassi G., *Interpretazioni di cose perdute*, in "Casabella", n. 657, giugno 1998

Irace F., *Il restauro del Neues Museum di David Chipperfield / The Neues Museum Restoration by David Chipperfield*, in "Lotus International", n. 144(2010), pp. 88-99.

Irace F., *David Chipperfield*, Mondadori Electa spa, Milano, 2011.

Leoni G., *David Chipperfield*, Motta Architettura, Milano, 2007.

von Buttlar A., *Neues Museum Berlino. Guida all'architettura*, Dt. Kunstverl., 2010.

Per una Bibliografia specifica sul Forte di Bard:

M. Venegoni, L. Italia, M. Bert, *Cantiere Ferdinando. Immagini di un restauro*, Duc, Saint-Christophe (Valle D'aosta), 2012.

Domaine R., Giunti P., *Bard, Il forte delle idee: l'intervento di recupero a nuove funzioni culturali*, in "Recupero e conservazione" 12.69 (2006), pp. 28-39.

Cervellini F., Rossi D., *Comunicare emozionando. L'edutainment per la comunicazione intorno al patrimonio culturale*, "Disegnarecon" 4.8 (2011): 48-55, p. 51-53

D. Jalla, *Il museo delle Alpi e il forte di Bard. The Museum of the Alps and the fort of Bard*, in "Exporre", 57 (2006), pp. 1-24.

M. Tropeano, *Forte di Bard. Storia di un'avventura*, Musumeci spa, Quart (Ao) 2005.

G. Cacoza, *Recupero e valorizzazione del complesso monumentale «Forte di Bard»*, "Techne", 03 (2012), pp. 238-249.

