

Antonio Acocella

**L'ANTICO COME PRE-TESTO**  
*Musei. Architetture per l'arte*





UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

# DOTTORATO DI RICERCA IN PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA E URBANA

CICLO XXX

COORDINATORE Prof. Francesco Collotti

*L'ANTICO COME PRE-TESTO*  
Musei: Architetture per l'arte

Settore Scientifico Disciplinare ICAR/14

**Dottorando**

Dott. Acocella Antonio

**Tutore**

Prof. Arrigoni Fabrizio

**Coordinatore**

Prof. Collotti Francesco

Anni 2014/2018

# INDICE

## 1. PREMESSA

<b>Il tema</b>	6
<b>La struttura argomentativa</b>	8
<b>Il metodo</b>	10

## 2. ARCHITETTURA, TEMPO, ROVINE

<b>Architettura e Tempo</b>	12
<b>Mutile rovine</b>	14
<b>Rinascita delle rovine</b>	15
<b>Curare, conservare, trasformare</b>	17

## 3. ALTE PINAKOTHEK

<b>Prologo: la codificazione della tipologia museale nell'Ottocento</b>	30
<b>L'antefatto</b>	
<i>La costruzione (1826-1836)</i>	37
<i>La distruzione (1944-1945)</i>	38
<i>L'edificio in rovina (1946-1952)</i>	39
<b>Il progetto di Döllgast (1952-1957)</b>	
<i>La pianta</i>	41
<i>La scala</i>	44
<i>La facciata</i>	48
<i>La sala</i>	54

#### 4. PALAZZO ABATELLIS

<b>Prologo: la museografia italiana del dopoguerra</b>	95
<b>L'antefatto</b>	
<i>La costruzione (1490-1495)</i>	104
<i>L'evoluzione (1495-1943)</i>	106
<i>La distruzione (1943)</i>	108
<i>La ricostruzione (1943-1953)</i>	109
<b>Il progetto di Scarpa (1953-1954)</b>	
<i>La pianta</i>	112
<i>La scala</i>	116
<i>La facciata</i>	119
<i>La sala</i>	122

#### 5. NEUES MUSEUM

<b>Prologo: il museo nell'epoca del turismo globale</b>	177
<b>L'antefatto</b>	
<i>La costruzione (1843-1866)</i>	182
<i>L'evoluzione (1866-1943)</i>	186
<i>La distruzione (1943-1945)</i>	186
<i>L'edificio in rovina (1945-1993)</i>	187
<i>Le fasi concorsuali (1993-1995 e 1996-1997)</i>	188
<b>Il progetto di Chipperfield (1997-2009)</b>	
<i>La pianta</i>	194
<i>La scala</i>	198
<i>La facciata</i>	201
<i>La sala</i>	203

#### 6. CONCLUSIONI

<b>La continuità nella metamorfosi dell'architettura</b>	280
--	-----

<b>BIBLIOGRAFIA GENERALE</b>	298
------------------------------	-----

[...] quando scegliamo gli oggetti tentando di conoscerli in modo più vivo e più felice, non possiamo che farlo in base alla portata dei nostri mezzi. Ma cosa sono questi mezzi – linguaggio e pensiero, concetti e metodi? Sono "oggetti" del passato, divenuti nostri attraverso l'interpretazione dei nostri predecessori, oggetti di cui ora siamo gli eredi più o meno soddisfatti.

Jean Starobinski <sup>1</sup>

## 1. PREMESSA

### Il tema

*Focus* della ricerca di tesi dottorale è una discesa, secondo un affondo indagativo fortemente selettivo, nella «vita degli edifici» [Moneo, 2009] da valutare come opere dell'uomo inscritte coscientemente – sin dalle origini della storia dell'architettura – dagli artefici (committenti, ideatori, costruttori) nella lunga durata temporale e testimoni, conseguentemente, di plurime vicende: fondazioni, usi, riusi, abbandoni, riforme, trasformazioni, ricostruzioni. Oggetti fisici – nei casi più rappresentativi e monumentali – contrassegnati dalla grande scala dimensionale: massivi, evidenti, resilienti al fluire del Tempo.

In particolare si è inteso riflettere sulla metamorfosi degli edifici al fine di conoscere, più intensamente e approfonditamente, insieme alle fasi ideative e fondative, momenti di cesura, di “crisi” – connessi a perdita d'immagine, di funzionalità, di uso – che hanno investito architetture del passato riducendole in *rovina* e la cui sorte, poi, nella contemporaneità, ha fortunatamente assegnato loro una *rinascenza*.

All'interno di tale casistica, di per sé ampia e conseguentemente trattata nei suoi aspetti generali, si è circoscritto ulteriormente il campo d'indagine rivolgendoci a interventi architettonici esemplari che hanno dato vita a opere di ricostruzione testimoni di un dialettico e felice rapporto fra antico e nuovo, fra preesistenza storica e testimonianza contemporanea.

Il tema della coesistenza fisica tra l'antico e il nuovo in architettura non ha mai smesso di suscitare rinnovate indagini, riflessioni speculative, ipotesi propositive; se tale rapporto è presente *ab immemorabili* nella storia degli edifici come processo naturale ed evolutivo delle fabbriche,

---

<sup>1</sup> Tratto da *Le ragioni del testo* [Starobinski, 2003, p. 27].

più recente e dialettico è invece il dibattito teorico sviluppatosi attorno a tale problematica, alimentato dall'evoluzione interpretativa e valutativa a cui entrambi i *topoi* concettuali – antico e nuovo – sono stati ripetutamente sottoposti da teorici, storici, critici, restauratori e progettisti di architettura che si sono succeduti lungo l'Ottocento e il Novecento.

Oggi, all'interno del dibattito e della ricerca disciplinare, sembra emergere una situazione di stallo, di crisi epocale: da un lato, il progresso tecnologico e le stesse tendenze progettuali favoriscono oramai già da decenni un incessante proliferare di linguaggi – sempre più personalizzati, autoriali (se non autistici e autoreferenziali) – dall'altro il patrimonio edilizio ereditato, al pari di ogni altro prodotto storico, è sottoposto a revisioni valoriali e modi d'uso in un'epoca, qual è l'attuale, segnata da una erosione dell'identità dei luoghi e del retaggio della tradizione, contestualmente a un disincentivo di proiezione in un futuro condiviso del progetto di architettura che appare solo rivolto a un eterno presente.

Per dirla con le parole di Marc Augé: «Siamo oggi posti dinanzi alla necessità [...] di rimpiangere a sentire il tempo per riprendere coscienza della storia. Mentre tutto concorre a farci credere che la storia sia finita e che il mondo sia uno spettacolo nel quale quella fine viene rappresentata, abbiamo bisogno di ritrovare il tempo per credere alla storia» [Augé, 2004 (2003), p. 43]. All'interno di tale orizzonte problematico – il quale ci spinge a riflettere sul senso delle tracce e permanenze architettoniche del passato che, soprattutto nel nostro Paese, sono così diffuse, forti e spesso spiccatamente monumentali – si iscrive la nostra indagine, incentrata sul rapporto fortemente dialettico e problematico tra rovina e progetto architettonico contemporaneo: in particolare sui modi di intervento attraverso i quali tale rapporto è stato declinato: conservazione, anastilosi, liberazione, integrazione, completamento, rifunzionalizzazione, musealizzazione<sup>2</sup>.

L'ambito di approfondimento della ricerca perimetra un nucleo tematico all'interno del più ampio campo del "progetto della rovina": in particolare, interventi ricostruttivi che si rivolgo-

---

2 La scelta de *L'antico come pre-testo* si lega al personale percorso formativo e professionale maturato presso la Scuola di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze indirizzata verso una visione disciplinare incentrata sull'idea della continuità architettonica e sulla dialettica memoria-invenzione, tematiche che la Scuola Fiorentina pone al centro del suo progetto didattico e di ricerca accademica.

Le più specifiche e significative occasioni formative che hanno dischiuso l'interesse per il tema di ricerca e di studio della tesi dottorale sono rappresentate dal progetto redatto per il Laboratorio di Sintesi (*Materie und Zeit. Museo archeologico e chiesa evangelica in Petriplatz, Berlino*) e dal progetto per la Tesi di laurea (*Ad Statuas. Parco archeologico e complesso parrocchiale a San Cesareo, Roma*), entrambi elaborati sotto la guida del Prof. Fabrizio F. V. Arrigoni. Tali esperienze hanno affrontato il tema del progetto di (ri)costruzione in presenza di rovine antiche – rispettivamente, una chiesa gotica nella capitale tedesca e una villa romana tardo-imperiale nella campagna laziale; proposte progettuali sviluppate attraverso un linguaggio schiettamente contemporaneo, essenziale e riduzionista, indirizzato a risolvere il rapporto antico/nuovo attraverso il concetto di astrazione analogica con reinterpretazione d'uso, in chiave attuale, dei materiali tradizionali nella codificazione della nuova immagine architettonica che si somma, si salda, rispetto a quella preesistente.

In una coerente traiettoria di crescita formativa e affinamento delle competenze disciplinari s'iscrive il periodo di tirocinio progettuale pre-laurea effettuato presso lo Studio fiorentino di Hans Kollhoff e quello più specificatamente professionale svolto presso David Chipperfield Architects a Londra, partecipando al progetto di ri-conversione funzionale della ex Ambasciata degli Stati Uniti nella capitale britannica, opera del maestro finlandese Eero Saarinen.

Alle esperienze universitarie e professionali citate, la ricerca di tesi ha offerto l'occasione di un percorso di ulteriore maturazione attraverso l'indagine condotta ripercorrendo il pensiero teorico della disciplina architettonica, la visione della critica contemporanea e l'analisi particolareggiata di casi studio significativi posti al centro del lavoro di ricerca di tesi.

no a una preesistenza mutile, lacunaria, ma significativamente conservata tale da suggerire, da invocare la “rinascenza” di una forma compiuta nella sua funzione originaria, o riconvertita a nuovi usi in conseguenza di mutate condizioni ed esigenze della società. Mutilazione causata, in tutti e tre i casi studio della tesi, dai *raid* aerei nel corso della Seconda Guerra Mondiale.

### **La struttura argomentativa**

La ricerca di tesi, calata nel contesto storico attuale e fortemente perimetrata tematicamente, è strutturata argomentativamente in tre sezioni: la prima – di carattere introduttivo – è focalizzata a delineare le posizioni teorico-operative più significative sul tema attraverso i concetti di opera architettonica, tempo di vita, rovina, restauro, progetto ricostruttivo; la sezione centrale – frutto di indagini documentali e interpretative, puntuali e sistematiche, condotte su tre opere d’architettura esemplari – è posta a restituire il *focus* principale di studio, il contributo scientifico specifico della ricerca stessa; la terza sezione, in forma di epilogo, è indirizzata a portare a sintesi le conoscenze acquisite, a esplicitare il personale approdo conclusivo rispetto al tema indagato, consci dell’inevitabile debito maturato nei confronti del pensiero e delle interpretazioni dei nostri predecessori, così come evidenziato da Starobinski.

In particolare, nella prima sezione, lo studio muove l’indagine dall’analisi e approfondimento delle relazioni che intercorrono – nella lunga durata – tra *architettura* e *tempo*; rapporto dialettico indagato attraverso la particolare condizione della «vita degli edifici», mirabilmente sintetizzata da Rafael Moneo [Moneo, 2009], nella prospettiva che valuta le opere architettoniche come capsule temporalizzate capaci di fissare il tempo – o meglio i tempi – delle trasformazioni, conservandone, in forma evidente, traccia figurativa e materica. Una potenzialità espressa, con particolare evidenza, nelle opere in cui – lungo la loro vita secolare – nuovi brani architettonici s’inseriscono all’interno del testo preesistente a seguito di abbandoni, riusi, ricostruzioni. Tale sezione prosegue nell’analisi dei diversi (e, spesso, contrapposti) ambiti architettonici in cui il rapporto antico/nuovo è stato diversamente e specificatamente declinato, tanto sotto il profilo teorico quanto su quello pratico d’intervento sulle preesistenze storiche; in particolare, si è cercato di mettere a confronto la disciplina conservativa del Restauro – sia pur nei suoi aspetti più generali e codificati – con la cultura e la prassi del Progetto d’architettura, orientato quest’ultimo verso azioni trasformative, prevalentemente creative e innovative.

Pur rilevando, in generale, una visione antitetica nei due ambiti disciplinari, si è ritenuto utile trarre a confronto le posizioni e le risposte date al nostro tema lungo la vicenda storica contemporanea.

Il percorso d’indagine nel campo del Restauro, si è basato prevalentemente sullo studio e restituzione delle posizioni metodologiche e operative sedimentatesi in documenti (quali trattati, manifesti, carte, codici) che hanno progressivamente definito linee-guida, metodi, strategie



d'approccio e d'intervento prevalentemente di tipo conservativo sui manufatti storici. Nell'ambito della cultura del Progetto d'architettura, la prospettiva di esplorazione ha traghettato, simmetricamente, il pensiero teorico-speculativo e le opere ritenute più esemplari nel confronto attuato con l'antico – nella diversità dei loro presupposti ed esiti – attraverso inserti architettonici successivi alle fasi fondative. L'orizzonte cui si è guardato è stato variegato, includendo architetture diverse (per tempo, luogo, tipologia d'intervento) la cui natura è resa complessa dalle diverse stratificazioni temporali di cui ciascuna di queste opere si compone.

Nella sezione centrale della ricerca emergono – per estensione di approfondimento documentario e svolgimento interpretativo – tre opere architettoniche in cui, a partire dallo stato di rovine prodotte da bombardamenti bellici, si è intervenuto attraverso ricostruzioni, riallestimenti e/o rifunzionalizzazioni; tre casi studio, selezionati fra i tanti possibili e posti al centro della ricerca come *exempla* significativi e fondanti della tesi stessa. Si tratta di architetture storiche e monumentali, notevolmente distrutte nel corso della Seconda Guerra Mondiale – l'Alte Pinakothek di Monaco, il Palazzo Abatellis di Palermo, il Neues Museum di Berlino – su cui sono intervenuti architetti contemporanei utilizzando mezzi e linguaggi attualizzanti per ri-conferire funzionalità e immagine ai manufatti mutilati e ridotti in rovina.

Per il risarcimento e la ricostruzione di questi tre edifici – concepiti da famosi architetti: Leo von Klenze, Matteo Carnilivari e Friedrich August Stüler – è stato chiesto l'apporto creativo e la perizia esecutiva di altrettanto noti protagonisti dell'architettura contemporanea, formati e affermati in Paesi e contesti culturali diversi: Hans Döllgast, Carlo Scarpa, David Chipperfield.

I tre casi studio costituiscono casi esemplari nella vicenda storica europea recente, sia per quanto attiene la proposta progettuale affatto scontata nella dialettica antico/nuovo, sia per la comune destinazione espositiva delle architetture che li rende tappe significative nella evoluzione della tipologia museografica fra Ottocento e Novecento.

La specifica destinazione museale – originaria, sin dalla fondazione, per i due edifici tedeschi e di nuova assegnazione per Palazzo Abatellis – non è indifferente alla stessa tematica antico/nuovo posta al centro della nostra trattazione se riguardata attraverso il fattore tempo della coppia contenitore (architettura) – contenuto (oggetti esposti); come evidenziato da Michel Foucault, il museo nasce come eterotopia spazio-temporale: luogo basato sulla raccolta enciclopedica di tutte le cose degne di memoria e, conseguentemente, sull'accumulazione e avvicinamento spaziale di artefatti di tempi molteplici<sup>3</sup>. Le stratificazioni architettoniche visibili attraverso le tessiture originarie delle fabbriche e le successive opere di ricostruzione s'intrecciano, così, con le distanti cronologie degli *exhibita*, dando luogo a complessi palinsesti – fusioni di architetture, spazi e oggetti – dalla carica mnesica complessa e multitemporale.

---

3 Michel Foucault, *Eterotopia: luoghi e non-luoghi metropolitani*, Milano, Mimesis, 1994, pp. 184.

## Il metodo

Dall'analisi della genesi progettuale e costruttiva di fondazione dei casi studio si è proceduto attraverso l'indagine condotta sui nuovi interventi di ricostruzione a seguito delle distruzioni provocate dai bombardamenti bellici.

La restituzione interpretativa di ciascuno dei tre edifici – basata sulle architetture originarie e le modificazioni registrate dalle fabbriche nel tempo, sull'analisi documentale puntuale dei progetti e dei loro modi costruttivi<sup>4</sup>, sulla letteratura critica sedimentatasi e in ultimo, ma non per importanza, sulla conoscenza diretta e partecipata delle opere – tende a sostenere la tesi della singolare qualità dei risultati raggiunti legati al dialettico rapporto fra presistenze storiche e nuovi inserti architettonici.

Gli interventi architettonici dei tre maestri – Döllgast, Scarpa e Chipperfield – consentono un intrigante confronto tra le numerose proposte maturate lungo le fasi progettuali e gli esiti realizzativi conseguiti sui testi storici ricostruiti: confronto sviluppato nel corso della ricerca articolando l'indagine di comparazione e analisi critica attraverso un medesimo indice ripetuto, le cui voci fanno riferimento a elementi fondanti del progetto d'architettura e utili a restituire compiutamente l'innesto architettonico del nuovo sull'antico; tali elementi sono *la pianta, la scala, la facciata, la sala*.

Ampio spazio documentale e di analisi è stato riservato alle ipotesi e alle soluzioni di progetto rimaste solo tracce sui fogli da disegno senza pervenire, per ragioni varie, a una concreta e fisica realizzazione; si sono ritenuti interessanti tali elaborazioni, percorsi, derive dell'*iter* progettuale (oltre che per interpretare meglio, al confronto, le soluzioni finali attuate nelle opere ricostruttive rispetto a esiti altri possibili) al fine di cogliere criticamente il dispiegarsi stesso del concepimento, molteplice (e spesso simultaneo) delle idee e delle relative varianti che riteniamo di particolare importanza in una tesi dottorale nell'ambito della disciplina del progetto di architettura.

Come ci indica Henri Focillon nella *Vita delle forme*, tali prefigurazioni rimaste sulla carta illuminano la potenziale non-univocità (o meglio la latente, diversa declinabilità) non solo dell'opera architettonica quale manufatto fisico ma anche del progetto architettonico, potenzialmente aperto e disponibile ad altre soluzioni, a diversi approdi: «Il concetto di esperimento

---

4 La ricerca documentale si è basata, da un lato, sulle fonti contenute negli archivi che raccolgono i disegni, le immagini e i documenti testuali originali delle opere, dall'altro sulla ricca letteratura relativa alle tre opere.

L'indagine archivistica si è svolta nelle seguenti sedi: per l'Alte Pinakothek, presso l'Archiv der Architektursammlung della Technische Universität München (che conserva gran parte del *corpus* grafico di Hans Döllgast, in particolare i disegni elaborati per l'Alte Pinakothek); per il Palazzo Abatellis, presso l'Archivio della Soprintendenza ai Beni Artistici e il Fondo Scarpa della Galleria Regionale Siciliana a Palermo (dove è stato possibile avere accesso al materiale documentale inerente le vicende storiche del Palazzo Abatellis, dalla condizione pre-bellica, passando attraverso la ricostruzione a opera della Soprintendenza, sino all'intervento allestitivo di Scarpa); per il Neues Museum, presso la sede berlinese dello studio David Chipperfield Architects (dove si è avuto accesso a documentazione progettuale e fotografica inedita sul progetto e sulla sua realizzazione, oltre a poter dialogare e confrontarsi con i protagonisti dell'intervento ricostruttivo, in particolare il Direttore Arch. Martin Reichert).

Lo studio della letteratura sull'argomento si è svolto in numerose sedi, di cui si elencano unicamente le più frequentate: i fondi librari degli archivi stessi; la biblioteca del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze; la biblioteca del RIBA e della Architectural Association a Londra.

(*expérience*) ha un'importanza capitale nell'economia del sistema, è il fondamento stesso della produzione e dell'innovazione. [...] Ciò che dà un significato aperto, non concluso, a questa «evidenza ben definita», è la serie di esperimenti, di proposte e d'ipotesi che le stanno dietro e che la proiettano in varie direzioni verso l'avvenire: "*l'esquisse fait bouger le chef-d'oeuvre*"» [Focillon, 2002 (1934), p. XVII].

L'epilogo della ricerca di tesi propone un'analisi comparata sintetica e conclusiva dei tre casi studio: interventi esemplari (seppur singolari) di specifiche e molteplici sensibilità e maestrie progettuali (inscrivibili in distanti fasi della storia dell'architettura: tardo moderna e contemporanea) e alimentate – a monte – da diverse culture: italiana, tedesca e inglese. Il raffronto tra le tre singolari opere – nella prospettiva ampia del panorama architettonico attuale – tende a evidenziare tangenze e divergenze, nel tentativo di rintracciare la cifra poetico-scientifico dei protagonisti inscritta nel più ampio dibattito delle tendenze del progetto architettonico sull'esistente storico come operazione che tesse reciprocamente memoria e invenzione, salvaguardia e trasformazione.

*Le forme plastiche [...] sono soggette al principio della metamorfosi, che le rinnova perpetuamente, ed al principio degli stili, che, con una progressione ineguale, tende successivamente a saggiare, a fissare e a disciogliere i loro rapporti.*

*[...] l'opera d'arte nasce da un mutamento e ne prepara un altro. In una medesima figura, molte altre ve ne sono, come in quei disegni dove il maestro, inseguendo la precisione o la bellezza d'un movimento, sovrappone parecchi bracci attaccati alla stessa spalla.*

Henri Focillon <sup>5</sup>

## 2. ARCHITETTURA, TEMPO, ROVINE

### Architettura e Tempo

L'opera di architettura nasce sempre come risposta a programmi, a esigenze specifiche e contingenti, ma per la condizione di *soliditas* e di durata cui risponde è portata a trascendere la ristretta attualità fondativa, acquisendo una più dilatata e longeva esistenza, ostentando la sua resilienza materico-formale al trascorrere del tempo. L'architettura – in base a questa sua particolare natura: concrezione artificiale di materia formalizzata alla grande scala – si è sempre mostrata, attraverso la sua evidente e massiva tridimensionalità plastica, resistente alle leggi della natura, alla metamorfosi continua indotta dal tempo che, nel medio termine, impone la sua patina in superficie e, nella lunghissima durata, mina più corrosivamente l'intima stratigrafia fisica costitutiva.

Lungamente, il processo realizzativo dei manufatti architettonici ha reso ben evidente ai maestri costruttori le condizioni di mutazione, accettate e valutate come un fenomeno naturale; nell'antico, le grandi fabbriche – in particolare quelle monumentali come cattedrali, palazzi, regge, opere pubbliche – crescevano, si modificavano, si assestavano lungo il loro stesso processo realizzativo che durava decenni, o addirittura secoli, accogliendo e assorbendo gli elementi trasformativi indotti dal tempo storico e cronologico. Fra l'abbozzo mentale del concepimento originario e la realizzazione dell'opera si collocava la lunga fase di cantiere quale empirica offi-

---

<sup>5</sup> Henri Focillon, *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, Torino, Einaudi, 2002, (ed. or. *Vie des Formes suivi de Èloge de la main*, 1943), p. 10.

cina di lenta rielaborazione ideativa e costruttiva.

Il Rinascimento, con l'introduzione del disegno ortogonale e prospettico (finalizzato a fissare *ex ante*, attraverso un'esatta e puntuale definizione rappresentativa, l'ideazione dell'architettura) apporta una sostanziale modifica nel rapporto degli artefici rispetto alle opere; all'antica e lenta processualità di crescita in cantiere della fabbrica – incentrata fortemente sulla dialettica interazione fra immaginazione ideativa e pratiche costruttive empiriche – si antepone un'astratta fase di rappresentazione dell'opera in forma prescrittiva: è la nascita del progetto architettonico moderno – così come ancora oggi lo conosciamo – stilato con rigosità su fogli da disegno. Il nuovo atto prefigurativo concepisce e fissa in forma astratta e compiuta l'architettura mediante immagini fuori dallo spazio (se non quello del supporto di rappresentazione) e dal tempo (se si esclude lo sviluppo interno al processo ideativo stesso).

La costruzione e la vita della fabbrica fisica si distanziano e si allontanano, così, dagli interessi specifici degli architetti diventati, prevalentemente, puri ideatori.

I nuovi modi di rapportarsi all'opera architettonica (alimentati dai caratteri di atopicità e atemporalità) portano alla rimozione – in qualche modo – della coscienza legata alla reale essenza costitutiva delle opere (fusione diacronica di materia/spazio/tempo) che le radica al suolo, le espone e le sottopone inevitabilmente all'azione modificatoria e, spesso, corrosiva del tempo. Architetture che, dopo essere costruite e rilasciate alla loro vita, si staccano dalla virtualità rappresentativa che le ha in qualche modo generate per esprimere e dar conto della loro vera natura, della loro materialità; fisica, pesante, mutevole e deperibile.

L'opera realizzata, pur specchiata nel progetto originario, si allontana e si distacca da ogni purezza, idealità e astrattezza prefigurativa per vivere attraverso il tempo, seguendo una singolarissima traiettoria segnata da accadimenti specifici, occasionali e imprevedibili nel loro avvicinarsi.

«Un'opera di architettura – come ci ricorda Rafael Moneo – invecchia in modo molto diverso da come invecchia un quadro. Il tempo non è solo patina per un'opera di architettura e spesso gli edifici subiscono ampliamenti, includono riforme, sostituiscono o alterano spazi ed elementi, trasformando o addirittura perdendo la propria immagine originaria. Il cambiamento, il continuo intervento, che lo si voglia o no, sono il destino di ogni architettura [...]. La vita di un edificio è un percorso completo attraverso il tempo, un percorso sostenuto dall'architettura e dagli aspetti formali che la caratterizzano.

Ciò significa che, dal momento in cui l'edificio sorge come realtà sollecitata da un progetto, tale realtà si conserva solo in virtù dell'architettura, la quale sperimenta un proprio e particolare sviluppo nel corso del tempo. Si tende a pensare che la vita degli edifici si concluda con la loro costruzione e che l'integrità di un edificio stia nel conservarlo esattamente come lo hanno lasciato i suoi costruttori. Ciò ridurrebbe la sua vita alla realtà consolidata di un istante preciso. Talvolta si può insistere sulla conservazione rigorosa di un edificio, ma questo, in un certo senso, significa che l'edificio è morto, che la sua vita, magari per motivi giusti e riconoscibili, è stata interrotta con violenza» [Moneo, 1999 (1985), pp. 131 e 144].

## Mutile rovine

Longevità e integrità, a volte, accompagnano la vita delle architetture; ma più frequentemente modificazioni, evoluzioni, degradazioni, distruzioni, sono gli esiti ricorrenti e mutevoli prodotti dal tempo sui manufatti edilizi che evidenziano le condizioni di perdita d'integrità materica, di compiutezza d'immagine o di originaria destinazione attivando processi di retrocessione fino a stadi di decadimento in forma di rovina, lacerto, maceria.

Tra le modificazioni che il tempo produce – incessantemente e mutevolmente – sul corpo dell'architettura, lo stato di rovina e/o di rudere è quello che, in forma estrema, riconduce l'opera al sostanziale degrado fisico, alla perdita d'immagine originaria e di funzionalità d'uso. Conseguenza di agenti catastrofici naturali (come terremoti, alluvioni, frane) o antropici alla cui origine vi è l'uomo (abbandoni, incendi, guerre, attentati), le rovine si presentano, di volta in volta, diverse in forma di strutture architettoniche emergenti dal suolo o seppellite nel sottosuolo in attesa di un loro disvelamento e liberazione che le riconduca allo stato di lacerti evidenti: muri corrosi, teorie di colonne incomplete pericolanti o giacenti a terra, monconi di sostruzioni di fondazioni, elementi architettonici erranti, mucchi di macerie.

Decadenza fisica, assetto frammentario, perdita d'integrità materica e di compiutezza figurale, vulnerabilità, rischio di crollo sono alcune delle caratteristiche dello *status* delle mutile rovine testimoniando ciò che resta di manufatti del passato – più o meno importanti e gloriosi – drasticamente alterati dal tempo.

Da questa prospettiva la rovina può essere vista come un solitario e orgoglioso baluardo di resistenza della materia sottoposta ulteriormente, nel suo stato finale di fragilità, all'incessante e inarrestabile azione aggressiva del tempo; come testimonianza di perdita d'integrità fisica e di compiutezza figurativa, quindi, ma – allo stesso tempo – anche elemento che ha acquisito una nuova forma, sia pur non più progettata dall'uomo.

Illuminanti le parole di Marguerite Yourcenar a proposito dell'azione corrosiva e modificatrice portata dal tempo sugli artefatti umani (nella riflessione specifica della scrittrice rivolte alla statuaria antica, ma del tutto simile e simmetrica a quella che George Simmel ha espresso cinquant'anni prima a proposito dell'architettura ridotta a rovina) riguardabile in termini di fascinazione, oltre che di testimonianza di perdita e di mancanza. Il Tempo è assimilato, dalla Yourcenar, addirittura a «grande scultore» nell'azione di rimodellamento della materia e delle forme:

«Dal giorno in cui una statua è terminata, comincia, in un certo senso, la sua vita. È superata la prima fase, che, l'opera dello scultore, l'ha condotta dal blocco alla forma umana; ora una seconda fase, nel corso dei secoli, attraverso un alternarsi di adorazione, di ammirazione, di amore, di spregio o d'indifferenza, per gradi successivi di erosione e di usura, la ricondurrà a poco a poco allo stato minerale informe a cui l'aveva sottratta lo scultore. [...]

Talune di queste modificazioni sono sublimi. Alla bellezza come l'ha voluta un cervello umano, un'epoca, una particolare forma di società, aggiungono una bellezza involontaria, associata ai

casi di Storia, dovuta agli effetti delle cause naturali e del tempo. Statue spezzate così bene che dal rudere nasce un'opera nuova, perfetta nella sua stessa segmentazione» [Yourcenar, 1985, pp. 51-52].

Un avamposto, quindi, che – pur nella sua presenza frammentaria, incompleta, collabente – preserva in sé, ancora in forma evidente, qualcosa del suo passato originario, cui si sovrappone la nuova forma impressa dal tempo.

## **Rinascita delle rovine**

Possiamo cercare, a questo punto, di spingere ulteriormente in avanti la nostra riflessione sui caratteri latenti della rovina architettonica, che a questo punto vorremmo riguardare – volgendo lo sguardo verso una temporalità più ampia – come un'entità ambivalente: potenziale interfaccia fra ciò che è stata nel passato (porzione di un'opera integra, compiuta e funzionante), ciò che è nel presente (rudere scarno, incompleto, ma ancora portatore di assetti materico-formali evidenti) e ciò che, potenzialmente, ancora potrà essere e potrà dire nel futuro se chiamata a ridestarsi, a rinascere come afferma Marcello Barbanera:

«La rovina è una sentinella al confine del tempo, il quale è un nemico sfuggente a causa della sua fluidità: da un lato essa sta di fronte al tempo che l'ha investita, riducendola a muro crollato, fantasma di un antico edificio integro, ormai avvolto nell'oblio; dall'altro lato, proprio questa resistenza caparbia al trascorrere inesorabile del tempo, testimonia la sua presenza fisica della costruzione, conferisce alla rovina senso della durata e valore d'identità. L'oscillazione tra la morte e la vita, tra l'oblio e la memoria, decadenza e rinascita, pertiene a una percezione relativamente moderna delle rovine» [Barbanera, 2013, p. 12] <sup>6</sup>.

La rovina – al di là della perdita e della mancanza a cui soggiace, del vuoto e della melanconia che la circonda – è, soprattutto, ciò che ancora dura e conserva in forma esplicita; ciò di cui si può dar misura, ciò da cui è possibile ripartire per dar vita a una nuova realtà. Si è affermato che non esiste rovina “senza mancanza”; e proprio tale mancanza rappresenta una delle potenzialità evocative e immaginative fra ciò che intorno a essa si è perso e ciò che oltre a essa si può ancora intravedere.

Riguardando il rudere architettonico come residuo di una forma e un sistema costruttivo un tempo compiuti si rintracciano storicamente nella letteratura posizioni, atteggiamenti e valutazioni spesso contrapposti. Icona e metafora del trascorrere del tempo distruttore, ha infatti sollecitato sin dall'antichità attenzione, emozioni, riflessioni e – insieme a questi particolari stati mentali, sensoriali, interpretativi – ha alimentato azioni e interventi che hanno investito direttamente e concretamente la sua esistenza fisica.

---

<sup>6</sup> Dell'autore si vedano anche Marcello Barbanera, Alessandra Capodiferro (a cura di), *La forza delle rovine*, Milano, Electa, 2005, pp. 201 e Marcello Barbanera (a cura di), *Relitti riletti*, Milano, Boringhieri, 2009, pp. 497.

Di diversi e mutevoli interessi ne sono stati protagonisti letterati, storici e critici dell'arte, archeologi, filosofi, antropologi e naturalmente artisti, architetti.

A fronte degli atteggiamenti e posizioni moraleggianti di scrittori dell'antichità classica e, poi, della cristianità tardoantica e medioevale che nelle rovine hanno ravvisato prevalentemente (se non unicamente) l'occasione di monito legato al *momento mori*, solo in età moderna è dato registrare visioni e posizioni in cui la rovina viene letta come memoria di grandezza passata e, conseguentemente, come modello di ispirazione, segno potenziale di rigenerazione e rinascita per il presente.

Francesco Petrarca, come molti umanisti italiani della fine del Trecento, subisce il fascino dei resti monumentali della Roma antica ed è il primo a gettare nuova luce sulle loro latenti potenzialità di presenze vitali: se in Petrarca si rintraccia, in forma intellettualistica, il primato del valore assegnato alle antiche vestigia – affermerà ne *Le senili*: «Le rovine di oggi – *ruinis presentibus* – testimoniano la grandezza antica» [cit. in Toso, 2011, p. 48] – è soltanto con Leon Battista Alberti (a distanza di circa un secolo, nel pieno Rinascimento avviato da Filippo Brunelleschi) che le rovine sono guardate, rilevate, studiate, riproposte coscientemente per la loro capacità di emanare messaggi rammemorativi e suggestioni vitali per una nuova creatività; dalle fabbriche antiche dirute, dai frammenti marmorei, dai consunti lacerti murari, dalle colonne spezzate giacenti a terra o ancora ritte orgogliosamente sul suolo, si estraggono i principi ordinatori di un intero e inedito linguaggio dell'architettura sorto dalle spoglie delle rovine romane. Nel Tempio Malatestiano di Rimini lo stesso Alberti fornirà un saggio in cui una nuova architettura integra quella preesistente incompiuta, rinnovando la vita e le forme della fabbrica medioevale <sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Della vastissima letteratura sul tema della rovina si segnalano, tra gli altri, i testi di: Nikolaus Pevsner, "Scrape and Anti-scrape", pp. 35-54, in Jane Fawcett (a cura di), *The future of the Past. Attitudes to conservation. 1147-1974*, Londra, Thames and Hudson, 1976, pp. 162; Alfonso Acocella, "L'Antico e il Nuovo", *Costruire in laterizio* n. 75, 2000, pp. 2-3 e "Rovine ed interpreti", *Costruire in laterizio* n. 78, 2000, pp. 2-3; Fred Scott, *On altering architecture*, New York, Routledge, 2008, pp. 222; Paul Zanker, "Le rovine romane e i loro osservatori", in Marcello Barbanera, *Relitti riletti. Metamorfosi delle rovine e identità*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, pp. 256-280; Andrea Ugolini (a cura di), *Ricomporre la rovina*, Firenze, Alinea, 2010, pp. 103; Alberto Ferlenga, "Imparare dalle rovine", *Engramma* n. 110, 2013, pp. 13-36; Pier Federico Caliarì, "Il disegno della rovina. Architettura, archeologia e progetto identitario", in *Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento*, Roma, Prospettive Edizioni, 2014, pp. 73-126;



## Curare, conservare, trasformare

Nella contemporaneità la percezione e la considerazione dell'architettura storica premoderna ancora in uso, al pari di un rudere architettonico o di un lacerto archeologico antico, è quella di un bene culturale identitario, preziosa testimonianza del passato da curare, preservare e tramandare. La diffusa e condivisa coscienza del valore del patrimonio trasmessoci dalle generazioni che ci hanno preceduto – al di là delle diverse condizioni di stato materiale in cui versa – ha investito da vari decenni il dibattito sulle modalità operative attraverso cui il compito della cura e della tutela debba essere svolto al meglio e, simmetricamente, sull'individuazione delle figure professionali più idonee a cui affidare tali interventi.

Tale dibattito, a partire dalla prima metà del Novecento – l'età eroica del Movimento Moderno – si polarizza attorno a due principali posizioni disciplinari, spesso contrapposte fra loro: quella del Restauro architettonico e quella del Progetto architettonico, entrambe interessate ad affermare strategie e modalità di intervento peculiari sulle preesistenze. Questa divaricazione viene ratificata esplicitamente in due – distinte – Carte di Atene, stilate nel 1931 (da parte dell'International Museums Office, attuale ICOMOS) e nel 1933 (da parte del CIAM); si è di fronte a manifesti in forma di principi e codici metodologici che sottendono un contrapposto approccio d'intervento sul patrimonio costruito: da un lato, la processualità analitica e conservativa degli architetti-restauratori, dall'altro, la prassi integrativa modificatoria degli architetti-progettisti <sup>8</sup>.

Lo scenario postbellico, in conseguenza delle ampie distruzioni prodotte soprattutto dai bombardamenti aerei, offre ai rappresentanti di entrambi gli schieramenti numerose e importanti occasioni d'intervento sull'architettura storica. La necessità di ricostruire ampi settori urbani, interi isolati, singoli edifici richiede il coinvolgimento di un ingente numero di professionisti che mettono in pratica diversificate strategie operative sui manufatti danneggiati; modi di intervento declinati – di volta in volta – attraverso la visione della ricostruzione «com'era, dov'era», dell'anastilosi, del restauro scientifico, del restauro creativo <sup>9</sup>, della demolizione e

---

<sup>8</sup> Un'esaustiva rassegna storica dell'evoluzione del restauro, delle prassi e degli interpreti a essa legati, è fornita da Carlo Ceschi, *Teoria e storia del restauro*, Roma, Mario Bulzoni Editore, 1970, pp. 223.

<sup>9</sup> La definizione di "restauro creativo" viene formulata in alcuni articoli pubblicati sulla rivista *Phalaris*. In particolare: Luciano Semerani, "Restauro creativo: restauro filologico", *Phalaris* n. 6, 1990, pp. 1-2; Francesco Collotti, "Ricostruzione versus reinvenzione", *Phalaris* n. 6, 1990, p. 73. «Chiameremo restauro "creativo", e così lo distingueremo da quello "filologico", quell'intervento che tende a riportare il costruito alle qualità proprie di ogni manufatto architettonico: solidità costruttiva – rispondenza alle necessità – finitezza della forma. Ovviamente il restauro "creativo" rientra nella categoria del "progetto", nel senso che la questione si pone solo a partire dall'intenzione (e dalla necessità) di riportare all'oggi in termini di durata, bellezza, utilità un vecchio manufatto» [Semerani, 1990, p. 1].

Francesco Collotti sviluppa ulteriormente il suo pensiero in "Restauro creativo", in Luciano Semerani, *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, Faenza, Celi, 1993, pp. 104-107; "Memoria, tradizione, metamorfosi", in *Appunti per una teoria dell'architettura*, Lucerna, Quart Verlag Luzern, 2002, pp. 63-72; Francesco Collotti, "Costruzione, ricostruzione", in *Appunti per una teoria dell'architettura*, Lucerna, Quart Verlag Luzern, 2002, pp. 63-72.

costruzione *ex-novo*<sup>10</sup>.

A fronte di tale fase emergenziale e ricostruttiva, nei decenni successivi, si assiste – almeno in Italia – a un progressivo irrigidimento della legislazione inerente gli interventi sull'architettura storica bisognosa di cure materiali e/o di cambiamenti d'uso, al fine di preservare (o di “congelare”, secondo i punti di vista) l'assetto storicizzato del patrimonio del passato. Tale tendenza, insieme alla crescente specializzazione disciplinare che ha caratterizzato il mondo accademico e professionale, ha prodotto una divaricazione sempre più marcata rispetto al passato tra i modi operativi del Restauro architettonico e del Progetto architettonico, fino a portarli su posizioni di netta contrapposizione.

Manfredo Tafuri, sul finire del Novecento, nell'assumere una posizione all'interno dell'animato dibattito sulla tutela del patrimonio storico e artistico del Paese, evidenzia le ragioni epocali che giustificano il vasto interesse formatosi sul tema. In *Storia, conservazione, restauro*, lo storico associa tale fortuna, da un lato, alla «continua perdita di valori» qualitativi dell'architettura contemporanea, dall'altro alla condizione del «valore di rarità» delle preesistenze storiche rispetto all'ampia espansione urbana della città contemporanea e, conseguentemente, la loro forte spendibilità in chiave economica. Inoltre Tafuri traccia una netta distinzione tra interventi di «conservazione» – quale lavoro analitico, legato primariamente ad azioni di prevenzione, monitoraggio e manutenzione – e interventi di «trasformazione» che aprono a una modificazione delle preesistenze quale «risultante di un conflitto» dialettico tra diversi attori (l'operatore pubblico, lo storico, il chimico del restauro, l'ingegnere strutturista, l'architetto); in tale dicotomia, il restauro – distinto dalla conservazione – viene proiettato e incluso negli interventi trasformativi [Tafuri, 1991].

Giorgio Grassi sembra rafforzare questa posizione quando afferma: «Io faccio l'architetto, il rapporto con la storia e con la tradizione stessa del mio mestiere è il punto centrale del mio lavoro da sempre, la sua ragione di essere, mi sono sempre sforzato di mettere in primo piano l'unità dell'esperienza dell'architettura nel tempo, è quindi naturale che per me questi due termini si sovrappongano e si confondano continuamente nel mio lavoro. Per me *conservazione* significa anzitutto tradizione, cioè realtà di ciò che è durevole, significa accettazione consapevole e deliberata di un'eredità da far fruttare, significa fedeltà ai principi, confronto con le regole, ecc., significa adesione ed emulazione nei confronti degli esempi della storia, continuità degli elementi del mestiere, ecc. e *trasformazione*, cioè progetto, significa esattamente la stessa cosa» [Grassi, 2000 (1995), p. 346].

Fatta eccezione per una ridotta serie di interventi puramente tecnici (quali il consolidamento strutturale, il risanamento, la manutenzione), l'architetto milanese iscrive ogni tipo di in-

---

10 «Ma queste norme, ormai ben delineate al punto da sembrare stabili subirono una forte scossa dai fatti causati dalla ultima guerra. Fatti tragici che, perpetrando distruzioni gravissime, squarci paurosi nei nostri monumenti, fecero riflettere con diverso spirito sui principi sanciti dalla carta del restauro sulle “Istruzioni” del 1938. Era infatti chiaro che le regole del restauro scientifico maturate in clima di pace parvero un po' troppo compiacenti nel loro rigore apodittico, certo insufficienti e più che altro inadeguate alle imprevedibili situazioni create ed alla eccezionalità dei casi. Nuovi e più drammatici ruderi si vedevano nelle strade e nelle piazze, quasi a compiacere la lontana esaltazione ruskiniana, sì che, infatti, vi fu chi ricordando il Ruskin pensò di rinunciare a qualunque intervento restaurato» [Grassi, 1960, p. 450].

tervento sulle preesistenze nell'ambito dei problemi di «progettazione architettonica in senso stretto», superando l'artificiosa distinzione e contrapposizione tra architetti-progettisti e architetti-restauratori, consolidatasi in ambito accademico – e riflessasi nell'esercizio professionale – soprattutto nel corso del secondo Novecento e tuttora largamente persistente.

Nella visione grassiana, i manufatti antichi che hanno perso il loro «ruolo architettonico» (a causa di distruzioni, danneggiamenti, modificazioni, falsificazioni) si presentano, attraverso la loro degradata consistenza, come problemi aperti, disponibili a una lettura e a una riscrittura progettuale (e funzionale) demandabile alla figura dell'architetto al fine di restituire immagine, compiutezza, ruolo e uso all'architettura stessa.

Vi sono, d'altronde, innumerevoli situazioni in cui i manufatti architettonici necessitano esplicitamente di interventi proiettati oltre la pura conservazione, sollecitando il loro completamento, la loro ri-scrittura che impone una trasformazione con una forte responsabilità e ruolo del progetto di architettura.

È il caso, soprattutto, della ricostruzione dei manufatti distrutti, danneggiati, mutili in forma di rovine; condizioni – queste ultime – che ricorrono nei casi al centro dello svolgimento della ricerca di tesi: l'Alte Pinakothek a Monaco, il Palazzo Abatellis a Palermo, il Neues Museum a Berlino.

Gli stessi maestri del restauro contemporaneo, come Piero Sanpaolesi <sup>11</sup>, sembrano avallare la liceità della tesi grassiana, avvicinando e/o dissolvendo la contrapposizione delle figure di architetto-progettista e di architetto-restauratore: «L'architetto restauratore è un architetto non diverso dagli altri. L'attività non è, come abbiamo visto, un'attività di applicazione di formule tecnologiche, è un'attività architettonica di fondamento critico ed è, quindi, una delle attività creative dell'architettura. Il restauro stesso prende più largamente una fisionomia caratteristica di opera creativa, là dove un edificio sia giunto mutilo e non esista nessuna opposizione a che all'edificio stesso debbano essere associate parti nuove di forma e di struttura. [...] In questa eventualità l'opera creativa è più palese e consiste nell'inserito, in un tessuto antico, di opere nuove chiaramente identificabili come tali. In questo caso l'inserzione di un nuovo edificio, che è operazione lecita, in un tessuto vecchio, deve essere fatta con un atto che diviene pienamente creativo» [Sanpaolesi, 1973, p. 25].

Nel tentativo arduo di restituire un quadro minimamente rappresentativo di opere ritenute esemplari nella dialettica di confronto fra nuova architettura e fabbriche antiche, si è coscientemente voluto superare la barriera eretta a separare i settori disciplinari del Restauro architettonico e del Progetto d'architettura; si è pertanto riunito in rassegna – nel solco del pensiero grassiano – una serie di opere di trasformazione architettonica valutandole nel merito degli esiti conseguiti, a testimonianza del trascorrere del tempo e della vita mutevole degli edifici. Nel segno dell'approccio operativo a cui fa riferimento la tesi, la sequenza di *exempla* non si

---

11 All'interno della vasta produzione bibliografica dell'autore, si rimanda in particolar modo il lettore a Piero Sanpaolesi, *Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumenti*, 1973, Firenze, Edam, pp. 451.

articola secondo un ordine cronologico, né intende mettere a confronto le specificità culturali nazionali e/o locali che tali operazioni progettuali esprimono. Piuttosto, l'intenzione è quella di far emergere un quadro di riferimenti attinenti al tema della ricostruzione in architettura che esemplifichi diverse modalità di intervento rispetto alla consistenza mutila, alla forma e al carattere della preesistenza, esplicitando un orizzonte documentale di riferimento comparativo utile allo svolgimento della sezione centrale della ricerca legato ai tre *case studies* approfonditi. Tra le varie categorizzazioni del rapporto fra nuovo intervento e preesistenze storiche avanzate da studiosi italiani<sup>12</sup>, ci sembra particolarmente condivisibile quella di Maria Rosaria Vitale incentrata «lungo una scala di sempre maggiore riduzione della distanza fra i codici linguistici della preesistenza e della nuova inserzione» [Vitale, 2007, p. 1002]<sup>13</sup>; strategie operative che risultano sintetizzabili attraverso le categorie concettuali di *contrasto*, *analogia*, *mimesi*<sup>14</sup>. Consapevoli del notevole numero di sfumature rintracciabili all'interno delle suddette categorie, e della difficoltà nell'inscrivere univocamente taluni progetti senza il rischio di commettere superficiali semplificazioni, si ritiene tuttavia utile servirsi di tali concetti – ritenuti rappresentativi degli approcci progettuali e operativi sulle preesistenze – per disporre di una serie significativa di interventi, selezionati tra una più vasta casistica per la loro più netta aderenza alle categorie sopracitate; interventi che – nel loro insieme – sono circoscrivibili, sotto il profilo cronologico, all'architettura europea che dal secondo dopoguerra arriva fino all'oggi. La strada operativa del *contrasto* ha registrato storicamente una convergenza fra ambiti disciplinari complementari e dialoganti fra di loro; tale *modus operandi* – sostenuto e codificato da

---

12 In particolare, si fa riferimento alle tesi sostenute in: Claudio Varagnoli, “Edifici da edifici: la ricezione del passato nell'architettura italiana, 1990-2000”, *L'industria italiana delle costruzioni* n. 368, 2002, pp. 4-15; Maria Rosaria Vitale, “Contrasto, analogia e mimesi. L'intervento sul costruito e le istanze della conservazione”, in Alberto Ferlenga, Eugenio Vassallo, Francesca Schellino (a cura di), *Antico e Nuovo. Architetture e architettura*, Atti del convegno “Antico e Nuovo. Architetture e architettura” tenuto a Venezia, Palazzo Badoer, 31 Marzo - 3 Aprile 2004, Venezia, Il Poligrafo, 2007, pp. 997-1017; Marcello Balzani (a cura di), *Restauro Recupero Riqualificazione. Il progetto contemporaneo nel contesto storico*, Milano, Skira, 2011, pp. 276; Giovanni Carbonara, *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*, Torino, Utet Scienze Tecniche, 2011, pp. 192; Maurizio De Vita, *Architetture nel tempo*, Firenze, Firenze University Press, 2015, pp. 224; Bruno Pedretti (a cura di), *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 256.

All'interno della letteratura internazionale, si segnalano invece i testi di Philippe Robert, *Adaptations. New uses for old buildings*, New York, Princeton Architectural Press, 1991 (ed. or. *Reconversions*, 1989), pp. 120; di Françoise Astorg Bollack, *Old buildings new forms. New directions in architectural transformations*, New York, The Monacelli Press, 2013, pp. 224.

13 L'autrice prosegue la sua riflessione, estendendo la possibile applicabilità di tale indicizzazione anche agli interventi ex-novo: «L'indagine sull'operatività rivela come queste modalità siano riguardabili come categorie trasversali del progetto di architettura, vere e proprie poetiche che interessano tanto la nuova creazione, quanto l'intervento sull'esistente» [Vitale, 2007, p. 1002].

14 Le prime due categorie – *contrasto* e *analogia* – sono, a loro volta, desunte dall'articolo scritto per *Lotus* n. 46 da Ignasi de Solà Morales, *Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico* [De Solà Morales, 1985]. Gli stessi termini vengono utilizzati da Giovanni Carbonara, che li inserisce – nel libro *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo* [Carbonara, 2011, pp. 111-138] – in una più estesa e precisa catalogazione.

alcuni dei maggiori teorici italiani del Restauro tra la fine dell'Ottocento (Camillo Boito <sup>15</sup>) e il Novecento (Gustavo Giovannoni <sup>16</sup>, Cesare Brandi <sup>17</sup>) – parte dal rilevare la sostanziale diversità tra il linguaggio materico-figurativo contemporaneo rispetto a quello della tradizione preindustriale e avanza il principio di un'esplicita distinguibilità tra le permanenze storiche su cui si interviene rispetto agli elementi architettonici di nuova inserzione.

Questo approccio, che media le pionieristiche e antitetiche posizioni di Viollet le Duc <sup>18</sup> e John Ruskin <sup>19</sup>, è contraddistinto da una vasta apertura di campo tale da comprendere un diversificato spettro di casi nell'operatività progettuale e realizzativa.

La museografia italiana del secondo dopoguerra – di cui più avanti si tratterà un quadro sintetico di esperienze – è ambito architettonico significativo che restituisce numerosi casi d'inserimento di nuovi brani architettonici in edifici storici: Carlo Scarpa, Franco Albini, BBPR, Bruno Molajoli hanno realizzato *exempla* famosi per la loro capacità di lettura e re-interpretazione dell'antico attraverso innesti materici e figurativi esplicitamente contemporanei. Si è in questi casi di fronte a una tradizione peculiare, tipicamente italiana, legata ad allestimenti

---

15 Camillo Boito è ritenuto il principale teorico del "restauro filologico", che ha significativamente influenzato il dibattito sulla conservazione dei monumenti: «Uno dei più sicuri criteri nella nuova e logica teoria dei restauri architettonici è senza dubbio questo: che in un vecchio monumento le parti aggiunte, purché abbiano importanza, sia pure secondaria, d'arte, d'archeologia o di storia abbiano a venire conservate, anche a costo di coprire qualcosa o di recare in qualche parte ingombro o fastidio al vecchio edificio. Ma non c'è materia che, al pari di quella di restauri, esiga una grande misura e avvedutezza nell'applicare le ottime dottrine generali ai casi pratici». [Boito, cit. in Grassi, 1960, p. 433].

Della copiosa letteratura su Boito, si rimanda in particolare a: Guido Zucconi e Tiziana Serena (a cura di), *Camillo Boito. Un protagonista dell'Ottocento italiano* [Zucconi, Serena, 2003]; Liliana Grassi, *Camillo Boito*, Milano, Il Balcone, 1959, pp. 133.

16 Gustavo Giovannoni, fautore della prima Carta Italiana del Restauro (1932), evolve il pensiero del maestro Boito nella codificazione del "restauro scientifico", che rifiuta sia l'intervento sull'architettura storica per mezzo di inserimenti stilistici, ritenuti falsificanti, quanto per mezzo di brani architettonici contemporanei, ritenuti incapaci di armonizzarsi con il testo antico. All'interno del dibattito culturale italiano della prima metà del Novecento, promuove lo slargamento del concetto di "monumento" inteso non più solo quale edificio notevole (per dimensioni o qualità storico-artistiche particolari), ma come più vasta testimonianza del passato.

17 Testi fondamentali di Cesare Brandi sono *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi, 2000 (ed. or. 1963), pp. 154; Cesare Brandi, Michele Cordaro (a cura di), *Il restauro. Teoria e pratica 1939-1986*, Roma, Editori Riuniti, 1994, pp. 383.

Pier Federico Caliarì ritiene la *Teoria* brandiana uno dei motori ideologici della separazione tra le discipline di progetto e di restauro in architettura; in particolare, afferma Caliarì: «Con riferimento alla questione della materia come *unico* oggetto possibile dell'intervento del restauro, e il conseguente declassamento dell'*immagine* a entità non restaurabile, Brandi introduce un'idea del tempo strutturata sugli eventi, cioè su una stratificazione che esclude quella del tempo *classico* della lunga durata, assicurata dalla continuità e stabilità dell'immagine. [...] Brandi sembra non voler considerare il fatto che un'opera stratificata è un'altra opera; è un nuovo testo in parte riscritto, da mani diverse, e di diversa qualità, che fundamentalmente rinuncia alla versione originale» [Caliari, in Basso Peressut, Caliarì, 2014, pp. 108-116].

Per l'orizzonte della ricerca, si è rivelato interessante il lavoro post-dottorale di Maria de Batânia Brendle Uchôa Cavalcanti, *A teoria de restauração de Cesare Brandi aplicada na arquitetura: o Neues Museum Berlin*, discussa alla Technische Universität Dresden nel 2014: la ricercatrice confronta le teorie brandiane sul restauro e le pratiche messe in luce da una varia casistica di interventi di restauro e/o ricostruzione sull'esistente, concentrandosi in particolar modo sul Neues Museum come espressione dei principi del "restauro critico" enunciati da Brandi.

18 «I principî del V.-le-D. per i restauri dei monumenti sono noti, e si riassumono nei concetti di riportare l'edificio al suo stile primitivo, di consolidarlo e completarlo con procedimenti analoghi a quelli del tempo in cui sorse. Questi concetti sono ormai sorpassati da moderne teorie più rispettose dell'autenticità e del carattere storico molteplice impresso ai monumenti nel progredire dei secoli; ma occorre riconoscere che, se gravissimi sono i pericoli che ne derivano di goffe falsificazioni e di arbitrarie diminuzioni, essi non hanno mancato di benefici effetti - anche per l'energia e per l'eccezionale dottrina del V.-le-D. - in un periodo in cui era in pericolo la stabilità di insigni cattedrali gotiche (come quelle di Vézelay, di Amiens, di Chartres, di Évreux)». La voce "*Viollet-Le-Duc, Eugène-Emmanuel*" dell'Enciclopedia Treccani qui riportata (1937) è stata scritta da Gustavo Giovannoni.

19 Il pensiero del celebre intellettuale inglese dell'epoca vittoriana è enucleato nel suo libro *The seven lamps of architecture*, London, Forgotten Books, 2015 (ed. or. 1849), pp. 205.



2.1. Museo di arte sacra nel Real Collegio  
Convento di S. Frediano,  
[da: Carmassi, Carmassi, 1998].



2.2. Complesso museale di Santa Maria della Scala,  
[da: AA. VV., 2002].

museali in edifici storici che ha trovato, anche nell'attualità recente, proseguiti di qualità – Massimo Carmassi <sup>20</sup> [2.1], Guido Canali <sup>21</sup> [2.2], Francesco Venezia <sup>22</sup> [2.3], Giovanni Bulian <sup>23</sup> [2.4] per citare le figure più note – capaci di elaborare soluzioni raffinate, dal linguaggio architettonico attualizzato, poste a dialogare con manufatti storici da riconfigurare a contenitori espositivi.

Nella nostra trattazione si è circoscritta l'analisi agli interventi ricostruttivi in senso stretto, operati cioè su manufatti in cui il nuovo progetto non investe soltanto l'interno (ri-allesi-

---

20 Le più importanti opere di progetto sull'esistente dell'architetto pisano sono raccolte nel volume di Massimo Carmassi e Gabriella Carmassi *Del restauro. Quattordici case*, Milano, Mondadori Electa, 1998, pp. 272; estesa anche alle costruzioni *ex-novo* è la ricca monografia di Marco Mulazzani, *Massimo e Gabriella Carmassi. Opere e progetti*, Milano, Electa, 2004, pp. 255.

21 Per un approfondimento sull'opera dell'architetto parmense, si veda il numero monografico di *Costruire in laterizio* n. 78, 2002, pp. 78.

22 L'architetto partenopeo ha affrontato estensivamente il tema della rovina e del non-finito, sia da un punto di vista progettuale che critico/letterario: di quest'ultimo tipo di produzione teorica, si suggeriscono in particolare i testi "Transfiguration of the Fragment. The Architecture of spoils: A compositional technique", *Daidalos* n. 16, 1985, pp. 92-104; "Rovine e non finito", in *Che cos'è l'architettura. Lezioni, conferenze, un intervento*, Milano, Electa, 2011, p.105.

«La rovina è ciò che resta di un edificio compiuto, l'edificio non finito è ciò che resta di un progetto compiuto. In entrambi i casi ci troviamo davanti a qualcosa di frammentario, di mutilato. [...] tanto le rovine quanto l'edificio non finito contengono una forte valenza estetica. Non siamo in presenza di una sconfitta rispetto all'edificio originario o al progetto originario. Nella loro incompiutezza, nella loro frammentarietà hanno forza di commuovere, di conseguire nuova o diversa bellezza. È come in una conchiglia infranta: l'interno, svelato, ci fa scoprire un mondo affascinante. In architettura avviene la stessa cosa: un edificio che doveva essere coperto rimane scoperto, offrendo l'immagine di spazi a cielo aperto, immagine impreveduta e potente» [Venezia, 2011, p. 92].

23 Celebre, in particolare, il suo intervento di restauro e allestimento alle Terme di Diocleziano, ben documentato dall'articolo di Claudio Renato Fantone "Giovanni Bulian. Interventi di restauro e di progettazione museale nel complesso delle Terme di Diocleziano", *Costruire in laterizio* n. 78, 2000, pp. 10-19.



2.3. Allestimento a palazzo Grassi,  
[da: Venezia, 2011].



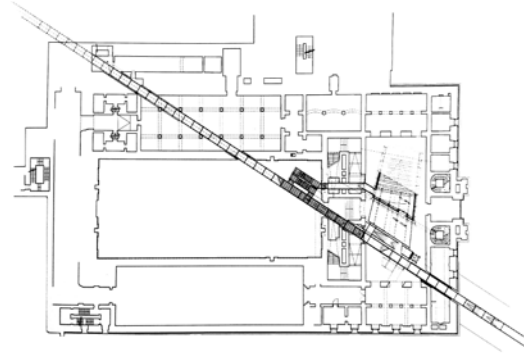
2.4. Musealizzazione delle terme di Diocleziano,  
[da: Fantone, 2000].

menti) o episodicamente l'esterno (innesti, ampliamenti, sopraelevazioni) degli edifici storici; l'attenzione si è concentrata su interventi indirizzati a modificare più sostanzialmente le preesistenze, completandone e/o rinnovandone forma, assetto volumetrico e destinazione d'uso. Un'opera esemplare in cui l'intento di distanziamento dal linguaggio storico appare di netto contrasto, è il Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelaende a Norimberga [2.5, 2.6]<sup>24</sup>. L'architetto Günther Domenig, inscrivibile quanto ad approccio progettuale nella tendenza architettonica del decostruttivismo, partecipa nel 1998 a un concorso a inviti per la realizzazione di un centro di documentazione presso la sede dei raduni del partito nazista, enorme fabbrica mai ultimata. La proposta progettuale squarcia la massiva scatola muraria dell'edificio secondo una linea diagonale, una "freccia vitrea" che collega, attraverso un percorso lineare, il nuovo ingresso all'imponente aula dei congressi lasciata scoperta. Si esplicita, così, la massima dissonanza rispetto alla sintassi dell'opera architettonica nazista – basata sui principi classici di monumentalità, simmetria e massa – attraverso un elemento architettonico dalla forma di frattura vitrea; i materiali industriali tipicamente moderni rigettati dal Reich – vetro, acciaio e alluminio – vengono enfatizzati in risposta alla pesantezza stereotomica dell'edificio originale che ostenta a vista masse murarie di granito e laterizio. Nell'opera di Domenig, la rottura esibita rispetto al passato trova esplicite giustificazioni nella volontà di segnare la discontinuità rispetto a una memoria storica tragica, ottenuta attraverso la distanza e il contrasto materi-

24 Per approfondimenti sull'opera, si rimanda ai testi di Rita Capezzuto, "Affrontare l'architettura del male", *Domus* n. 847, 2002, pp. 80-91; di Stephen Brockmann, *Nuremberg. The imaginary capital*, Martlesham, Camden House, 2006, pp. 358 (in partic. p. 273).



2.5. Il Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelaende, [foto: Antonio AcoCELLa].



2.6. La pianta del Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelaende, [da: Capezzuto, 2002].

co-linguistico piuttosto che tramite l'integrazione, la mediazione del nuovo intervento.

In numerosi altri interventi contemporanei, la chiara differenziazione fra antico e nuovo viene fermamente perseguita, ma attraverso un più attenuato contrasto tra i codici architettonici ereditati e quelli contemporanei.

È il caso dell'intervento di Odile Decq per il MACRO a Roma [2.7, 2.8], dove la progettista francese interviene su un birrificio d'inizio Novecento – progettato da Gustavo Giovannoni – ai fini di convertirlo a contenitore per esposizioni d'arte contemporanea. A una spazialità interna marcatamente esuberante (caratterizzata dall'espressività degli elementi strutturali e dall'accesa colorazione rossa di ampie superfici) corrispondono in esterno astratte superfici vitree, la cui secca geometria e algida trasparenza svolgono il ruolo di contrappunto dialogante rispetto alle opache murature esistenti che vengono in qualche modo rispettate mediante arretramenti del filo di facciata e allineamenti rispetto alle giaciture principali.

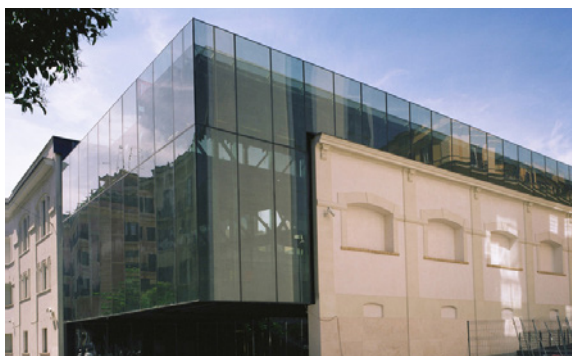
A fronte delle opere di Domenig e Decq – e di molte altre rintracciabili nel panorama contemporaneo – che risultano esplicitamente rappresentative della categoria d'intervento per *contrasto*, vi è, tuttavia, una lunga serie di interventi che, pur servendosi di un linguaggio materico-figurativo distintivo, propongono una minore distanza rispetto alla preesistenza storica. Si opera progettualmente – in questi casi – attraverso soluzioni di mediazione tra la categoria del *contrasto* e quella dell'*analogia*; scenario su cui Ignasi de Solá Morales, nella metà degli anni Ottanta, ha fornito acute riflessioni e interpretazioni <sup>25</sup>.

L'architetto e teorico catalano, riallacciandosi a casi esemplari realizzati nel corso del Novecento – quali il Municipio di Göteborg di Gunnar Asplund, il Castelvecchio a Verona di Carlo Scarpa, il Castello di Abbiategrasso di Giorgio Grassi – evidenzia il particolare approccio progettuale sensibile alla lettura dell'antico, proteso a reinterpretare criticamente determinati modi costruttivi, ritmi compositivi, figure architettoniche, dettagli <sup>26</sup>.

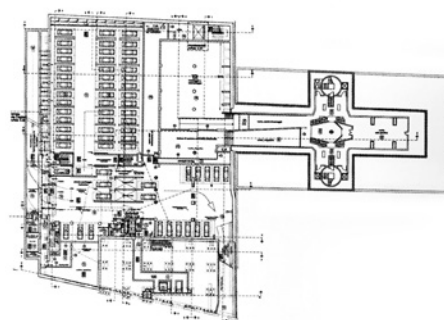
25 Il testo di riferimento è il già citato articolo *Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico* [de Solá Morales, 1985].

26 «[...] è la maniera di considerare l'opera contemporanea come commento e, al tempo stesso, come specifica evocazione dei caratteri peculiari dell'architettura con la quale ci si confronta» [Vitale, 2007, p. 1005].





2.7. Il MACRO,  
[da: Faiferri, 2011].



2.8. La pianta del MACRO,  
[da: Faiferri, 2011].

Esemplare è la ricostruzione della chiesa di Santa Cruz a Medina de Rioseco opera di José Ignacio Linazasoro [2.9] <sup>27</sup>: la fabbrica tardo cinquecentesca, danneggiata nel corso dei secoli da eventi sismici e da impropri lavori di restauro, viene completata – in una delle facciate laterali – attraverso l'inserimento di murature in laterizio a vista, articolate in un sistema composto da archi di scarico e contrafforti verticalizzati. L'utilizzo di principi costruttivi ed elementi strutturali desunti dal linguaggio tradizionale dell'architettura (alimentati dall'impiego di materiali quali il laterizio e il legno), rispondono all'evidente intenzione di dialogo con la preesistenza, sia pur attraverso morfologie e assetti distinguibili con chiarezza. L'architetto fa uso di articolazioni murarie e partiture decorative in leggero contrasto (assenti nella sobria astrattezza della campata litica rimasta intatta) che sembrano assecondare il principio codificato nella *Carta del restauro italiana* del 1931 [Ceschi, 1970, p. 10] – del «minimo possibile», bilanciato simmetricamente dall'altro criterio di «nuda semplicità». La nuova copertura è risolta, nell'intradosso, attraverso una volta a botte in legno lamellare quale astratta restituzione della spazialità originaria [2.10].

Altra opera architettonica famosa e fortemente rappresentativa dell'approccio analogico è la ricostruzione del teatro di Sagunto ad opera di Giorgio Grassi [2.11, 2.12] <sup>28</sup>, le cui ragioni teoriche e scelte progettuali sono lucidamente restituite dall'architetto milanese: «È questo proprio ciò che noi abbiamo voluto fare invece col nostro lavoro, affiancare alla rovina, così come si presenta oggi, quella parte necessaria del suo progetto che ne permette una lettura corretta e complessiva, senza ambiguità e senza prevaricazioni. E prima di tutto appunto una chiara lettura dello spazio tipico del teatro romano, cioè l'esperienza concreta e diretta di quell'*invaso*, incredibile e vertiginoso, che solo qui e a determinate condizioni di ricostruzione è possibile sperimentare, le sue misure giuste, lo spettacolo della sua teatrale monumentalità,

27 Per una bibliografia essenziale sul progetto, si rimanda a José Ignacio Linazasoro, "Il progetto di restauro della chiesa di Sana Cruz di Medina di Rioseco (Valladolid)", *Restauro e città* n. 5-6, 1987, pp. 49-58 e "Reconstruction of a church. Medina de Rioseco (Valladolid)", *Architectural Design* n. 1-2, 1988, pp. 32-33.

28 In riferimento all'opera, si rimanda a *Intervista sul teatro di Sagunto* [Grassi, 2000 (1990)], *A proposito del restauro di Sagunto* [Grassi, 2000 (1993)], *Sagunto: restauro e riabilitazione del teatro romano* [Perini, 1995].



2.9. La chiesa di Santa Cruz a Medina de Rioseco,  
[da: Linazasoro, Presi, 2007].



2.10. La chiesa di Santa Cruz a Medina de Rioseco,  
[da: Linazasoro, Presi, 2007].

il senso, anch'esso specificatamente teatrale, della sua scelta decorativa, ecc. È realizzare tutto questo in modo che rimanga sempre agevole però la lettura (e anche la contemplazione, perché no), dell'antica rovina, il punto di partenza e il movente della ricostruzione. È per questo che nel nostro lavoro progetto e rovina coesistono senza mai coincidere perfettamente, come in un dialogo volutamente lasciato aperto» [Grassi, 2000 (1990), p. 313].

La «restituzione» della nuova immagine architettonica è conseguita mediante la ricostruzione del corpo scenico e di una porzione di cavea, adottando un principio d'intervento di «minimo possibile» e di «nuda semplicità» che Grassi desume dai restauri neoclassici del Colosseo di Stern (1806) e Valadier (1820)<sup>29</sup>; i restauri filologici della rovina del teatro effettuati nei decenni precedenti – pur ritenuti falsificanti– vengono mantenuti in quanto, oramai, facenti parti della storia del manufatto.

Negli anni la ricostruzione del teatro di Sagunto, oltre che caso famoso nel campo disciplinare dell'architettura, è stata anche proiettata nel dibattito ideologico in cui alcuni rappresentanti politici ne hanno proposto addirittura la demolizione; l'esemplarità dell'opera e la stessa statura intellettuale dell'architetto milanese – che attraverso puntuali argomentazioni ha collegato l'opera a esperienze di ricostruzione molto dibattute e controverse del passato quali il restauro del castello di Pierrefonds, del palazzo di Cnosso e della stoà di Attalo – hanno contribuito a scongiurare la messa in pristino della «rovina artificiale» del teatro. «A proposito di questi esempi – afferma Grassi – [...] voglio dire però che ci sono restauri, discutibili come questi, ai quali tutti noi siamo debitori perché senza la loro contestata presenza la nostra esperienza dell'architettura ne risulterebbe in ogni caso limitata, diminuita [...] in quanto hanno reso possibile, nel solo modo possibile, l'apparizione concreta e molto prossima alla verità di un castello francese, di un palazzo pre miceneo e di una stoà greca *com'erano* (o *com'erano* per noi, che è praticamente lo stesso)» [Grassi, 2000 (1993), pp. 334-335].

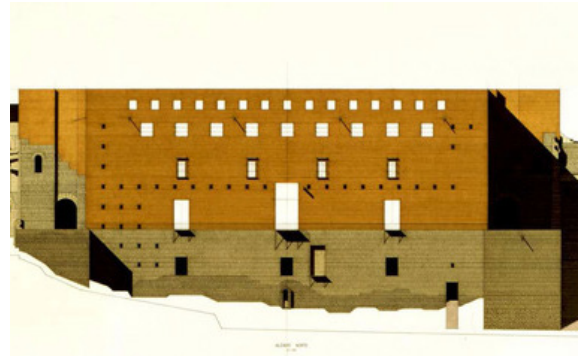
La legittimazione storica da parte di Grassi del restauro alla Viollet Le Duc e delle ricostru-

---

29 «Insieme, questi due esempi, ci indicano con lucidità i limiti dell'architettura (come non poteva più essere e come avrebbe potuto essere di nuovo), cioè l'unità dell'esperienza dell'architettura nel tempo insieme alla sua ineludibile storicità» [Grassi, 2000 (1993), p. 335].



2.11. Il teatro di Sagunto,  
[da: Crespi, 2004].



2.12. Il teatro di Sagunto,  
[da: Crespi, 2004].

zioni archeologiche citate illumina la condizione di contiguità tra la categoria dell'*analogia* e quella della *mimesi*, intesa – quest'ultima – quale criterio di intervento che si ricollega esplicitamente alla tradizione storicista ottocentesca del restauro indirizzato alla ricerca dell'unità linguistico-stilistica tra presente e passato. All'interno della categoria concettuale della *mimesi* s'inscrivono, in particolare, gli interventi di ripristino dei caratteri originari (o, quantomeno, ritenuti tali), di completamento stilistico, di ricostruzione all'*identique*.

Nel corso della ricostruzione postbellica italiana e tedesca, la metodologia della mimesi declinata attraverso la tesi del «com'era, dov'era» incontra ampi favori critici da parte degli intellettuali e larga condivisione da parte dei cittadini, desiderosi di vedere ricostituita l'immagine identitaria dei centri storici, in molte loro parti irricognoscibili a seguito dei bombardamenti aerei<sup>30</sup>.

Esemplare è il caso del ponte Santa Trinita a Firenze dell'Ammannati, andato distrutto e ricostruito – sotto la direzione dell'architetto della Soprintendenza Riccardo Gizdulich – in maniera fedele all'originale, non solo nel suo aspetto esteriore<sup>31</sup> ma con i materiali e la medesima logica costruttiva utilizzata dalle maestranze cinquecentesche.

La ricostruzione imitativa di edifici fortemente danneggiati, crollati o rasi al suolo, è una pratica operativa ricca di esempi nella storia del restauro e dell'architettura dell'Ottocento e del Novecento: celebre esempio è il duomo di Dresda distrutto dai *raid* aerei e ricostruito «com'era, dov'era»; nè la stessa architettura contemporanea è esente da esempi famosi di ricostruzione all'*identique*: emblematico il miesiano Padiglione di Barcellona smantellato dopo l'Expo del 1929 e ricostruito negli anni Ottanta.

Dalla categoria della mimesi è inscindibile la figura e l'attività di Paolo Marconi<sup>32</sup>, architetto e

30 Per approfondimenti in merito alla stagione ricostruttiva postbellica italiana, si rimanda a *Esperienze di guerra e problematiche della ricostruzione* [Ceschi, 1970, pp. 168-208].

31 Per ragioni di praticità e di economia, si era pensato in un primo momento di realizzare la struttura in cemento armato per poi rivestirla in pietra; tale opzione viene poi scartata per una più fedele aderenza all'originale, soluzione caldeggiata in primo luogo dalla cittadinanza fiorentina, che percepiva il moderno scheletro cementizio come una falsificazione.

32 Le posizioni sul tema del restauro architettonico di Paolo Marconi sono ben delineate nel suo libro *Materia e significato. La questione del restauro architettonico*, Bari, Laterza, 1999, pp. 220.



2.13. Il duomo di Venzone in rovina,  
[da: Marconi, 1999].



2.14. Il duomo di Venzone,  
[foto: Franco Celant].

influyente professore che ha teorizzato e operato un approccio al restauro in netta opposizione sia alla visione della pura conservazione, sia a quella dell'integrazione architettonica per contrasto o per analogia, fiducioso nella potenziale continuità linguistica e materico-costruttiva della tradizione architettonica nel presente, in particolare all'interno di interventi sulle preesistenze storiche. Tra le operazioni restaurativo-ricostruttive di Marconi, inscrivibili a pieno titolo nella categoria della mimesi, è possibile citare il restauro del duomo di Venzone [2.13, 2.14], fortemente danneggiato dal terremoto del 1976 e ricostruito in anastilosi (attraverso la raccolta, numerazione, ricomposizione di migliaia di conci lapidei portati al suolo dalla furia tellurica) e completato nelle parti mancanti a mezzo di materiali e stilemi costruttivi-formali identici a quelli dell'opera antica.

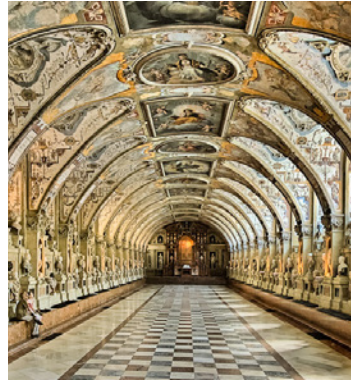
L'argomentazione svolta finora, lontana da ogni intento di trattazione sistematica e approfondita, è indirizzata a fornire un quadro concettuale sintetico di riferimento delle posizioni e delle prassi metodologico-operative alle quali fanno riferimento – razionalmente e consapevolmente, o solo istintivamente – le scelte conservative, restaurative o reintegrative delle opere che costituiscono il *focus* della ricerca di tesi: l'Alte Pinakothek, il Palazzo Abatellis, il Neues Museum.

Rispetto alle singole – e solo apparentemente ben circoscritte e contrapposte – categorie concettuali d'intervento sulle preesistenze (*contrasto, analogia, mimesi*) si riscontrerà, nell'analisi dettagliata e approfondita dei tre casi studio, la compresenza di decisioni progettuali di diversa natura che investono simultaneamente il preesistente sopravvissuto a una certa data in una condizione di rovina architettonica; una complessa stratificazione di attenzioni e operazioni calate con diverse intenzionalità e metodologie di intervento sulla preesistenza, ma considerate portatrici di una comune missione: dare proseguimento alla «vita attiva» dei tre edifici, tracciandone una traiettoria plausibile e apprezzabile della loro metamorfosi.

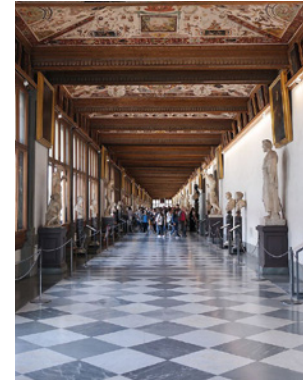
### **3. ALTE PINAKOTHEK**



3.1. Dell'Historia Naturale, Ferrante Imperato  
[da: Tzortzi, 2015].



3.2. Antiquarium di Monaco di Baviera,  
[foto: Raphael Fetzter].



3.3. La galleria degli Uffizi,  
[foto: Luca Aless].

## Prologo: la codificazione della tipologia museale nell'Ottocento

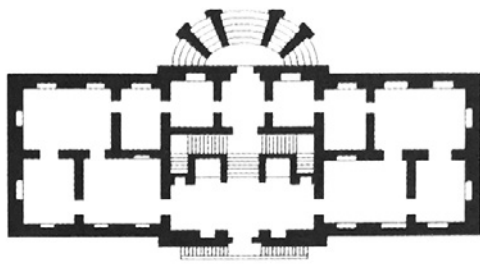
Ambienti dedicati alle funzioni conservative ed espositive – quali spazi appositamente allestiti per la raccolta, la conservazione e la fruizione di opere d'arte, di oggetti e reperti rari di varia natura – sono testimoniati nella civiltà occidentale sin dall'antichità.

In epoca romana tardo repubblicana e imperiale, nei luoghi di accumulo di ricchezza degli aristocratici e in quelli di rappresentanza politica, è attestata la presenza di spazi destinati all'esposizione di dipinti, sculture, oggetti preziosi, frutto – a volte – di bottini di guerra od omaggi di sudditi, altre volte acquisiti sul mercato delle opere d'arte e posti a formare collezioni private, altre volte ancora risultato di esposizione pubblica di doni votivi da parte dei fedeli negli edifici di culto.

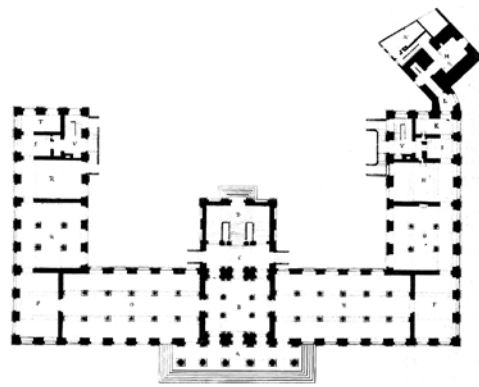
Nel religioso Occidente medioevale cristiano, particolare interesse viene rivolto alle reliquie, conservate nei *tesori* custoditi ed esposti nelle grandi cattedrali europee. Non meno numerose e importanti sono le testimonianze di collezioni delle classi aristocratiche: Federico II, appassionato d'arte e interessato alle scienze, raccolse un'*universalia* composta da oggetti di varia natura che può essere considerata un'anticipazione del "museo enciclopedico" sviluppatosi poi nell'età moderna, passando attraverso le declinazioni delle *wunderkammer* tedesche, dei *cabinets of curiosities* inglesi e degli studioli italiani [3.1] <sup>33</sup>.

In epoca rinascimentale si assiste all'avvio della costruzione d'importanti edifici specialistici che codificano, *in nuce*, il tipo edilizio del museo moderno, quali l'Antiquarium di Monaco di Baviera (1570) [3.2] e la Galleria degli Uffizi a Firenze (1581) [3.3], modello – quest'ultimo – replicato dalle numerose iniziative finalizzate all'esposizione delle collezioni di famiglie gentilizie, tra cui famosissime quella dei Gonzaga (successivamente acquistata da Carlo I d'Inghilterra) e quella dei Farnese (passata, poi, in eredità a Carlo III di Borbone).

33 Una vasta trattazione sulle collezioni di *mirabilia* è rintracciabile nel volume di Oliver Impey, Arthur MacGregor (a cura di), *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-century Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1985, pp. 335. Della transizione dalle collezioni private al museo illuminista tratta anche il libro di Maria Teresa Fiorio, *Il museo nella storia. Dalla "studiolo" alla raccolta pubblica*, Milano, Mondadori, 2011, pp. 215.



3.4. Schema planimetrico di Leonhard Cristopher Sturm,  
[da: Tzortzi, 2015].



3.5. Pianta del Museo Fridericianum a Kassel,  
[da: Tzortzi, 2015].

La codificazione matura della tipologia museale, intesa come edificio autonomo per l'esposizione di collezioni d'arte o di artefatti di speciale natura, è – invece – fatta corrispondere universalmente al XVIII secolo; in particolare all'Età dei Lumi che pone nel suo programma ideologico l'individuo al centro dello sviluppo intellettuale, sociale ed economico delle nazioni, assegnando ai luoghi di raccolta, conservazione e fruizione pubblica degli artefatti culturali (quali musei e biblioteche, *in primis*) un alto valore didattico-formativo per i popoli, uno *status* simbolico che li innalza al ruolo di “santuari laici”.

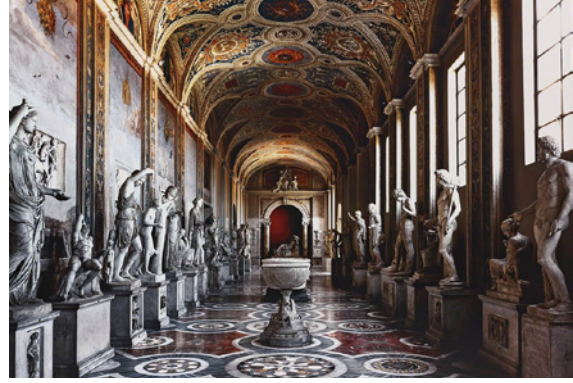
Un'anticipazione del museo illuminista si ritrova nello schema planimetrico elaborato da Leonhard Christopher Sturm nel 1704 [3.4], le cui sale – collocate su due livelli; con artefatti antichi e oggetti di storia naturale al pianterreno, pitture e sculture al piano nobile – vengono adibite all'esibizione di molteplici e diversificate collezioni; la soluzione spaziale, con sequenza espositiva anulare, in grado di permettere un percorso di visita con un inizio e una fine senza alcuna reiterazione di passaggio dagli stessi ambienti, sarà un principio distributivo fondante dei successivi *layout* museali.

Nella seconda metà del Settecento si assiste all'ideazione e costruzione dei primi edifici di carattere pubblico specificatamente destinati a musei, sia pur – in molti casi – non effettivamente resi accessibili per una reale fruizione collettiva; fra questi, per significatività, è possibile citare il Museum Fridericianum a Kassel (1769-79) – di tipo palaziale a simmetria bilaterale al cui centro s'impone la figura dello schema templare con pronao colonnare d'ingresso [3.5, 3.6] – e il Museo Pio-Clementino al Vaticano (1773-80) [3.7]. Il museo romano, in particolare, introduce e sviluppa due nuovi elementi architettonici di grande influenza nel successivo sviluppo tipologico del museo: la scala monumentale e la sala rotonda, conclusa in sommità da cupola. Alla fine del XVIII secolo, la tipologia museale è vista come argomento disciplinare di studio e investigata progettualmente in occasione dei *Prix de Rome* – gare d'architettura, bandite dall'Académie Royale d'Architecture di Parigi – che eleggono il *Muséum* a ricorrente tema concorsuale.

Maestosa e spettacolare è la proposta del 1783 di Etienne-Louis Boullée per un *Temple de la Renommée* (“Tempio della Gloria”), enorme organismo a pianta centrale nel cui nucleo – uno



3.6. Il Museo Fridericianum a Kassel,  
[da: Basso Peressut, 1999].



3.7. Il Museo Pio-Clementino,  
[foto: Massimo Listri].

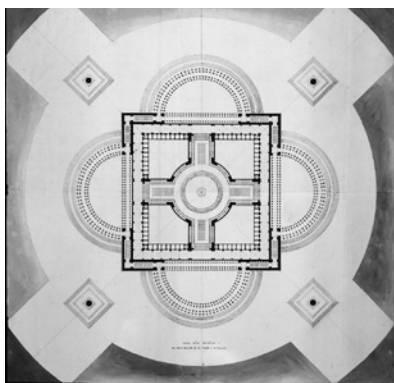
spazio in forma di smisurata rotonda – sono collocate ed esposte le statue delle grandi personalità del passato [3.8, 3.9]<sup>34</sup>. Tale schema sarà razionalizzato e sviluppato dall'architetto e teorico Jean-Nicolas-Louis-Durand – allievo di Boullée, professore all'Académie di Parigi – e pubblicato, successivamente, nel suo celebre manuale architettonico *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique* (1802-1805) [Durand, 1986 (1802)].

Nella codificazione di Durand il museo assume un assetto planimetrico quadrangolare, con quattro lati perimetrali dotati di uguale lunghezza, posti a costituire gallerie con accessi indipendenti; all'interno del perimetro quadrato viene iscritto un sistema spaziale a croce greca, al cui centro una sala rotonda svolge il ruolo di cerniera tra i vari spazi espositivi [3.10]. Lo schema planimetrico elaborato da Durand fonde efficacemente – in un calibrato equilibrio compositivo che identifica una perfetta soluzione da manuale – gli elementi peculiari dell'architettura museale codificati sino ad allora dall'esperienza europea: la *sala* (ovvero il grande ambiente cubico: quadrangolare o rettangolo) e la *galleria* (l'invaso spaziale oblungo, fortemente prospettico) quali tappe peculiari e cadenzate del percorso espositivo; la *rotonda* (l'ambiente focale) con valore di epicentro dell'intera composizione. La razionalità della codificazione durandiana e la sua chiarezza tipologica eleveranno lo schema a modello dell'architettura espositiva; tale soluzione rappresenterà l'idea-tipo capace di influenzare (in alcuni casi quasi fino alla sua replica imitativa, rinunciataria di ogni invenzione progettuale) la concezione spaziale di celebri edifici museali nel corso del XIX secolo: primo fra tutti l'Altes Museum a Berlino di Karl Friedrich Schinkel (1823-30).

L'opera architettonica berlinese di Schinkel, situata sul Lustgarten, nasce quale istituzione pubblica con il fine di formare ed elevare culturalmente il popolo prussiano e, al contempo, quale monumento di grande valenza urbana; committente dell'opera è il re Federico Guglielmo di Prussia, che ne poteva ammirare la ieratica maestosità dalle finestre del suo frontistante Palazzo Reale. Sulla piazza il museo si presenta mediante una monumentale *stoà*, alla maniera

34 Ulteriori disegni del *Temple de la Renommée* e di altri progetti di Boullée sono pubblicati in *Architettura. Saggio sull'arte*, Padova, Marsilio, 1981, (ed. or. *Architecture. Essai sur l'art*, 1792), pp. 117, con introduzione di Aldo Rossi.

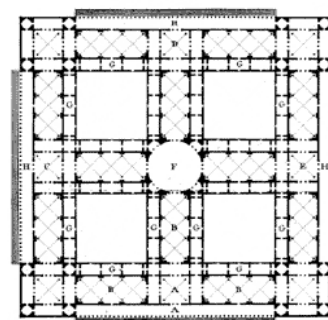




3.8. Pianta del Temple de la Renommée di Boullée,  
[da: Boullée 1981 (1792)].



3.9. Prospettiva del Temple de la Renommée di Boullée,  
[da: Boullée 1981 (1792)].



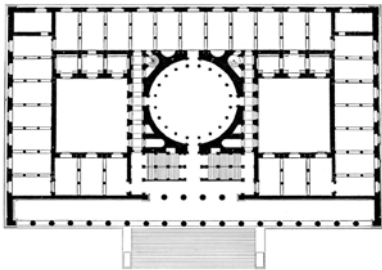
3.10. Schema planimetrico del Muséum di Durand,  
[da: Durand 1986 (1802)].

ellenistica, lunga 84 metri (scandita da 18 colonne litiche massive, di ordine dorico alte ben 12 metri) le cui superfici parietali di fondo erano originariamente arricchite decorativamente e narrativamente da dipinti; allo slanciato spazio porticato si accede mediante una scalinata (attestata, centralmente rispetto al corpo di fabbrica, su una larghezza di 7 campate) dal valore ambivalente: dispositivo funzionale di accesso allo spazio interno e simbolo ideale di elevazione spirituale verso il tempio dell'arte [3.12]. La composizione planimetrica [3.11] si articola attraverso una teoria di gallerie al perimetro della rotonda – quest'ultima posta al centro dell'organismo museale – la cui cupola, disegnata a cassettoni e conclusa mediante un oculo zenitale con ruolo di lucernario, costituisce un'esplicita citazione della grande volta del Pantheon adrianeo [3.13]; gli spazi espositivi si sviluppano su due livelli, con la gipsoteca al piano terra e la pinacoteca al piano primo. Lo schema schinkeliano appare, a uno sguardo superficiale, una semplice variazione del modello durandiano o, più specificatamente, di una parte, corrispondente alla sua metà.

Un'analisi approfondita, alla quale aderiamo, condotta da Martin Goalen nel saggio *Schinkel and Durand: the Case of the Altes Museum*, avanza invece un'interpretazione diversa e più articolata del capolavoro del maestro prussiano svincolando, per molti aspetti, l'opera schinkeliana dalla rigida e manualistica griglia modulare di Durand. L'Altes Museum, indirizzato a ricercare un equilibrio più complesso nella composizione spaziale, perviene – in particolare nel dispositivo distributivo interno della doppia scalinata di accesso al primo livello del museo – a un risultato architettonico e spaziale fortemente scenografico, di grande innovatività e raffinatezza, capace di legare, attraverso un *continuum* di prospettive visive che hanno come fondale il Palazzo reale, lo spazio interno del museo a quello urbano [Goalen, 1991, p. 34]<sup>35</sup>.

Un ulteriore e importante riferimento di *variatio* del modello durandiano è la Gliptothek

35 Martin Goalen nel saggio "Schinkel and Durand: the Case of the Altes Museum", in Michael Snodin, *Karl Friedrich Schinkel: A Universal Man*, New Haven/London, Yale University Press/Victoria and Albert Museum, 1991, pp. 27-35, sviluppa una ricerca comparativa tra l'Altes Museum di Schinkel e il Muséum di Durand, mettendo in discussione l'idea (proposta da Sigfried Giedion nel 1922 e confermata da Henry-Russell Hitchcock nel 1971 e da Nikolaus Pevsner nel 1976) dell'Altes Museum quale derivazione diretta del modello durandiano del Muséum.



3.11. Pianta dell'Altes Museum,  
[da: Schinkel, 1825, tav. 38].



3.12. Prospettiva dell'Altes Museum,  
[da: Schinkel, 1825, tav. 37].



3.13. Rotonda dell'Altes Museum,  
[foto: Antonio Acocella].

(1816-30) monegasca di Leo von Klenze; il programma museografico voluto dal re Ludwig I è risolto in un edificio monopiano a configurazione planimetrica quadrata, con quattro ali espositive anulari poste a individuare al centro una grande corte-giardino [3.14, 3.15]. Anche nell'opera di von Klenze, una scalinata monumentale d'accesso conduce a un porticato (realizzato con colonne di ordine corinzio); le sale interne presentano un apparato decorativo collegato tematicamente alle opere esposte, «in una ricerca di consonanza formale fra architettura e allestimento capace di accentuare la ricettività del visitatore e la qualità didattica dell'esposizione» [Basso Peressut, 1999, p.14] [3.16]<sup>36</sup>.

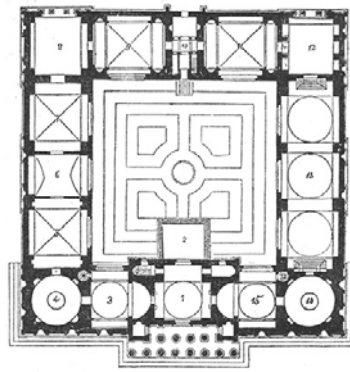
Sempre Leo von Klenze, a poche centinaia di metri dalla Gliptoteca, realizza, una decina di anni più tardi, un secondo museo – l'Alte Pinakothek (1826-1836) – che introduce un'importante variazione spaziale nella tipologia espositiva al punto da essere giudicato da Nikolaus Pevsner «il più influente edificio museale del diciannovesimo secolo sul piano architettonico» [Pevsner, 1976, p.128]. La definizione planimetrica del museo, a differenza delle opere sin qui citate, si articola attraverso una composizione lineare a sviluppo longitudinale – piuttosto che centrale – parzialmente corretta agli estremi da due ali perpendicolari al corpo principale conferendo all'insieme una configurazione a H fortemente schiacciata [3.20]. Il volume, organizzato su due livelli, è ripartito longitudinalmente secondo tre fasce, corrispondenti ai gabinetti e alla loggia (illuminati da nord e da sud mediante finestrate) e alle sale espositive che, invece, ricevono luce dall'alto. L'illuminazione zenitale delle gallerie era stata introdotta, già qualche decennio prima, da John Soane nella Dulwich Picture Gallery (1817), localizzato in un quar-

36 Kali Tzortzi, nel suo saggio *The Museum as a Kind of Building in Museum Space. Where Architecture Meets Museology*, Farnham, Ashgate Publishing, 2015, pp. 11-43, riporta la disputa avvenuta tra Johann Martin Wagner (pittore-scultore-archeologo chiamato a svolgere il ruolo di consulente artistico per Ludwig I) e Leo von Klenze; se il primo proponeva un edificio senza ornamento, con l'intento di porre l'attenzione sull'opera d'arte esposta, il secondo favoriva una ricca decorazione capace di rafforzare il proposito didattico-educativo delle esposizioni. La posizione di von Klenze prevarrà su quella di Wagner, come ci testimoniano i disegni e le foto storiche; tuttavia, visitando la Gliptoteca oggi, non si ha più l'opportunità di fruire e valutare la decorazione originaria, totalmente obliterata dal progetto ricostruttivo postbellico di Josef Wiedemann [fig. 3.17], allievo di Dollgast.

Per una comparazione tra l'opera di questi due architetti, si rimanda alla tesi di Leila Signorelli, *La conservazione viva dell'esistente. Storia, progetto e restauro nell'opera di Josef Wiedemann*, Tesi di dottorato in Restauro e Storia dell'Architettura, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, relatore prof. Giovanni Leoni, 2014, pp.310.



3.14. La Glypthotheke,  
[foto: Antonio AcoCELLa].



3.15. La pianta della Glyptothek,  
[da: von Klenze, 1830, tav. 1].



3.16. Gli interni della Glyptothek  
prima della distruzione,  
[da: Staatliche Antikensammlung].

tiere borghese a sud di Londra [3.18, 3.19].

Alla metà del XIX secolo, il museo come tipo architettonico maturo (stabilizzato secondo la visione del neoclassicismo post illuminista) è ampiamente codificato, assumendo un ruolo centrale e di successo nella società ottocentesca; tutte le grandi città europee, attraverso i regnanti o istituzioni pubbliche e private, si attivano per costruirne esemplari in grado di attestare la partecipazione al processo sociale e culturale che si sviluppa investendo *élite* sempre più ampie di fruitori, oltre che per testimoniare il grande ruolo politico, se non la magnificenza pubblica, promossa dai committenti <sup>37</sup>.

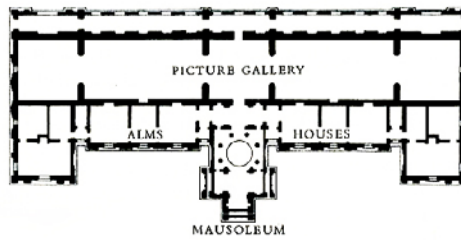
Quest'ambizione trova massima espressione a Berlino – sotto la reggenza di Federico Guglielmo III e del suo successore Federico Guglielmo IV – quando si procede a dare vita a una “cittadella culturale” insediata nel cuore della capitale tedesca (specificatamente nella parte occidentale dell'isola lambita dai due rami fluviali della Sprea). Mediante la costruzione di musei di grande importanza e prestigio s'intende declinare la visione e l'aspirazione positivista di un sapere enciclopedico – rivolto sempre più a larghi strati sociali, per una ricezione pubblica – attraverso la fruizione di oggetti e opere d'arte di ogni epoca.

L'incarico progettuale dell'Isola dei Musei viene affidato a Friedrich August Stüler, il quale concepisce e disegna il *masterplan* dell'intera area, parallelamente all'ideazione e alla realizzazione del Neues Museum, in prosecuzione del programma avviato con l'Altes Museum da Schinkel, di cui Stüler ne incarna la figura di allievo prediletto. Planimetricamente, il riferimento al modello schinkeliano è rilevabile in filigrana; più evidenti e manifeste sono, invece, le differenze e le specificità dell'opera stüleriana: in particolare l'adozione parziale della composizione simmetrica e la realizzazione – in luogo della sala rotonda – di un monumentale atrio-scala, fortemente verticalizzato, insediato nel cuore della fabbrica quale dispositivo spaziale spettacolare e funzionale per l'accesso dei visitatori ai piani superiori dell'edificio espo-

37 Per brevità, si citano solo alcuni importanti musei: National Gallery, Londra (1838); British Museum, Londra (1847); Nuovo Hermitage, San Pietroburgo (1851); Pinacoteca, Dresda (1855); Museo Nazionale, Stoccolma (1866); Accademia delle Belle Arti, Philadelphia (1876); Metropolitan Museum, New York (1880); Kunsthistorisches Museum, Vienna (1889).



3.17. Gli interni della Glyptothek dopo la ricostruzione, [foto: Antonio Acocella].



3.18. La pianta della Dulwich Picture Gallery, [da: Richardson, Stevens, 1999].



3.19. Gli interni della Dulwich Picture Gallery, [foto: Olivia Falsini].

sitivo.

Le realizzazioni di Berlino e di Monaco della prima metà dell'Ottocento rappresentano, nel quadro europeo dello sviluppo architettonico degli edifici per esposizione, delle tappe fondamentali nella codificazione della tipologia neoclassica del museo che ha «come caratteristiche chiave un ingresso monumentale con portico, un lungo colonnato esteso alla lunghezza della facciata, e spazi espositivi distesi longitudinalmente, magari organizzati sequenzialmente attorno a una rotonda o a un cortile. Formalmente il linguaggio simbolico dell'architettura si può dire che suggerisce una stretta relazione tra contenitore e contenuto, ed enfatizza l'idea di museo come tempio dell'arte» [Tzortzi, 2015, p.22]<sup>38</sup>.

---

38 «which had as a key characteristics a monumental entrance with a portico, a long colonnade running the length of the façade, and longitudinal exhibition spaces, perhaps arranged sequentially around a rotunda or a courtyard. Formally, the symbolic language of the architecture could be said to suggest a close relation between container and content, and emphasize the idea of the museum as temple of art». Traduzione nel testo dell'Autore.

## L'antefatto

### *La costruzione (1826-1836)*

Eletta capitale del nuovo regno di Baviera nel 1806, la città di Monaco assurgerà a importante centro europeo – sia politico che culturale – promuovendo la realizzazione di edifici pubblici, tra i più rappresentativi, ancora oggi, all'interno del suo tessuto urbano.

Indiscusso protagonista del rinascimento architettonico di Monaco, sviluppatosi nella prima metà del XIX secolo, è re Ludovico I (1786-1868) – succeduto al padre Massimiliano nel 1825 – figura erudita e appassionato d'arte, ammiratore del classicismo greco e del Rinascimento italiano. Sotto la sua reggenza nella capitale bavarese sono realizzati importanti brani urbani e grandi opere architettoniche. La quasi totalità di questi interventi porta la firma di Leo von Klenze (1784-1864), artefice del progetto di trasformazione di Monaco nell'*Atene sull'Isar*. L'architetto – originario della Sassonia – trovò nel re Ludovico I un mecenate ideale, impegnato a commissionargli opere monumentali per conferire imponenza e magnificenza all'architettura attraverso lo stile neoclassico, assimilato da von Klenze durante la sua formazione tedesca, francese e italiana e riproposto con sensibilità architettonica in numerose opere, quali: la Königsplatz; la Ludwigstraße; la Glyptothek; il Walhalla; l'Alte Pinakothek <sup>39</sup>.

L'Alte Pinakothek (o Pinacoteca Antica, in riferimento al periodo storico dei capolavori d'arte ivi esposti) viene fondata per accogliere la collezione avviata da Guglielmo IV, poi arricchita dal processo di secolarizzazione che portò molti dipinti appartenenti alle chiese e ai monasteri nelle mani del Stato; infine ampliata ulteriormente da Ludovico I stesso il quale acquista molti dipinti tedeschi, olandesi e italiani durante i suoi viaggi nel ruolo di principe ereditario.

All'epoca della sua costruzione, il museo è posto in una zona periferica rispetto al centro della città, inserito in un tessuto urbano organizzato rigidamente da una griglia ortogonale. La sua posizione isolata e solitaria, quale risposta a preoccupazioni di difesa da potenziali incendi, conferì ancor di più all'edificio quel senso di separatezza e alterità che gli valse il nome di “galleria del re folle a Dachau” [Nerdinger, 1996, (B), p. 46].

L'impianto museale originario è strutturato architettonicamente secondo principi classici di assialità e simmetria ma risulta, al contempo, innovativo per la sua organizzazione planimetrica modulare e razionale, così come teorizzata da Jean-Nicolas-Louis Durand (1809) nel *Précis des leçons d'architecture*; tale principio compositivo è assimilato da Leo von Klenze durante i suoi soggiorni di studio francesi. La fabbrica presenta un ordinamento volumetrico marcatamente longitudinale, sviluppandosi attraverso un corpo principale (di circa 130 metri di lunghezza e 25 metri di profondità) serrato, alle estremità, da due ali perpendicolari.

---

39 Un'estesa rassegna iconografica dell'architetto di Monaco di Baviera è pubblicata all'interno del *Sammlung architektonischer entwürfe für die Ausführung bestimmt oder wirklich ausgeführt*, Monaco, Stoccarda e Tübingen, J.G. Cotta'schen Buchhandlung, 1830, pp. 57. Per approfondimenti sulla figura e sull'opera di von Klenze, si rimanda ai seguenti testi: Oswald Hederer, *Leo von Klenze. Persönlichkeit und werk*, Monaco, Callwey, 1981 (ed. or. 1964), pp. 436 (in partic. pp. 289-299); Winfried Nerdinger, *Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864*, Monaco, Prestel, 2000, pp. 540 (in partic. pp. 282-290).

L'accesso alla Pinacoteca è posto sul lato orientale, attraverso un portone sopraelevato rispetto alla quota stradale; alle sale espositive, allineate lungo un'*enfilade* assiale al piano nobile, si accede risalendo la scala monumentale posta sul lato sud-orientale della fabbrica.

Una lunga loggia segna architettonicamente la quasi totalità del fronte meridionale, i cui spazi sono valutati poco funzionali all'allestimento delle opere pittoriche per l'esposizione ai raggi solari; questo lungo invaso distributivo continuo – scandito visivamente, nella parte sommitale, da un sistema di volte riccamente decorate mediante affreschi ispirati ai maestri italiani, francesi, olandesi e tedeschi – consente un certo grado di flessibilità al percorso di visita, permettendo ingressi indipendenti alle singole sale [3.25]. Leo von Klenze si ispira, nel disegno di questa soluzione, alla Loggia Vaticana di Raffaello [3.26], la cui opera rappresenta un riferimento molto importante nella genesi dell'Alte Pinakothek.

È lo stesso architetto [von Klenze, *Sammlung architektonischer entwürfe*, 1830] <sup>40</sup>, a sottolineare che la prima pietra dell'Alte Pinakothek viene posata il 7 Aprile (1826), data di nascita di Raffaello. I dipinti del maestro urbinato facenti parte della collezione reale, in particolare, saranno esposti nella sala IX della configurazione allestitiva originaria, a rappresentare l'apice dell'intera mostra. Gli ambienti del museo, concepiti per ospitare pitture di grande dimensioni come il "Grande giudizio universale" di Rubens, sono conclusi in alto da possenti e sontuose volte a padiglione nel cui centro si aprono lucernari atti a filtrare la luce zenitale, discendente e diffusa, per l'illuminazione delle sale.

I partiti architettonici di facciata dell'Alte Pinakothek, costruiti in laterizio e pietra arenaria, sono testimonianze significative della cifra stilistica di Leo von Klenze, che utilizza i modelli classici e rinascimentali non in maniera imitativa, ma come punto di avvio per svolgere, in forma personale, l'espressione della sua poetica progettuale [3.21] <sup>41</sup>.

### *La distruzione (1944-1945)*

Affidiamo alle parole di Eric Altenhöfer la descrizione della situazione della Alte Pinakothek in relazione alle vicende del secondo conflitto mondiale:

«Ernst Buchner, il direttore generale del Bayerische Staatsgemäldesammlung (Collezione di Pittura dello Stato Bavarese) ordinò la chiusura dell'Alte Pinakothek allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale nel 1939 con la rimozione degli insostituibili dipinti custodendoli in luoghi di campagna considerati sicuri. Seppur inizialmente subì solo danneggiamenti minori da parte dei raid aerei, l'edificio ne risultò devastato alla fine del 1944 e all'inizio del 1945. Alla

---

40 In Elisabeth Hipp, Martin Shaveh, *Die Alte Pinakothek in historischen fotografien*, 2011, p. 15.

41 La storia dell'Alte Pinakothek, con particolare attenzione alle vicende che precedono le distruzioni belliche, è ampiamente documentata dal libro di Peter Böttger, *Die Alte Pinakothek in München*, 1972, Monaco, Prestel Verlag, pp. 628. e dal volume di Elisabeth Hipp, Martin Shaveh (a cura di), *Die Alte Pinakothek in historischen fotografien*, Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 2011, pp. 160, dove è pubblicata un'ampia rassegna di fotografie d'epoca.

fine della guerra solo le murature esterne erano ancora in piedi: il resto era stato bruciato»<sup>42</sup>. Le stesse massive murature esterne litico-laterizie risultano distrutte in varie parti della fabbrica; la facciata settentrionale, nel tratto centrale del piano nobile, registra la perdita di un lungo brano murario corrispondente a circa dieci campate; il prospetto meridionale viene drammaticamente squarciato in mezzeria (con la perdita di circa nove campate per tutta l'altezza dell'edificio) [3.31]. Anche le ali laterali dell'edificio vengono severamente danneggiate dai bombardamenti.

Ai danni provocati dagli attacchi aerei, si aggiungono quelli causati dalla negligenza della fase postbellica molto critica a Monaco, al pari delle grandi città della Germania. I piazzali antistanti alle lunghe facciate della fabbrica diventano un accumulo di macerie rimosse dagli spazi della città, al punto tale che dalla quota stradale – intorno al 1947 – si scorge unicamente la parte sommitale dell'edificio, in uno stato di rovina, quasi a emergere da una montagna di macerie [3.32]. Le conseguenze causate dagli agenti atmosferici e gli incontrollabili atti di sciacallaggio, in una situazione socio-politica di emergenza generalizzata, deteriorano ulteriormente la Pinacoteca, al punto che si arriva a valutare, nel dibattito cittadino inerente alle sorti dell'edificio diruto, l'opportunità di ricorrere a una completa demolizione, piuttosto che a un suo restauro con il reintegro delle parti distrutte.

### *L'edificio in rovina (1946-1952)*

All'interno della discussione sul destino della fabbrica ottocentesca partecipa sin dagli esordi Hans Döllgast, professore alla Technische Universität München, dalle cui aule – affacciate sull'Arcisstraße e antistanti la Pinacoteca – aveva potuto assistere al progressivo decadimento dell'opera di Leo von Klenze.

Döllgast, il cui percorso formativo è ampiamente documentato da Winfried Nerdinger [Nerdinger, 1996, (A), p. 57-59], studiò alla Technische Hochschule di Monaco, dove si distinse per le sue grandi capacità nel disegno e nella rappresentazione grafica (prospettica come ortogonale, di scala urbana come architettonica o di dettaglio costruttivo). Alla fase di formazione scolastica seguì un periodo di apprendistato professionale presso l'atelier di Richard Riemerschmid, dove perfezionò le sue abilità nel disegno tecnico, e successivamente nello studio di Peter Behrens; esperienza – quest'ultima – che viene descritta come un periodo piacevole da un punto di vista personale, ma non particolarmente significativa per quanto attiene alla crescita professionale: il clima dello studio di Behrens viene definito «nervoso come il suo Maestro» [Döllgast, cit. in Nerdinger, 1996, (A), p. 58]; un Behrens sensibile alle mode e abile nello sfruttare i virtuosismi artistici e rappresentativi del giovane Döllgast.

---

42 «Ernst Buchner, the general director of the Bayerische Staatsgemäldesammlung (Painting collection of the Bavarian State) ordered the closure of the Alte Pinakothek at the outbreak of the World War II in 1939, and the removal of irreplaceable paintings to locations in the countryside that were considered safe. Though initially sustaining only minor damage from air raids, the building was devastated at the end of 1944 and the beginning of 1945. At the end of the war only the external walls were still standing: the rest had burnt» [Altenhöfer, 1996, pp. 62-63]. Traduzione nel testo dell'Autore.

A completare il periodo formativo di Döllgast è posta la collaborazione con lo studio di Michael Kurz, da cui trasse esperienza pratica e consolidò quello che diverrà la sua poetica architettonica, contraddistinta dalla «maestria delle tecniche artigianali senza artigianalità antiquaria, l'utilizzo naturale delle forme storiche e tradizionali senza storicismo, la ricerca nei nuovi materiali e nelle nuove forme senza modernismo»<sup>43</sup>.

Le analisi intraprese e le posizioni espresse da Döllgast per la salvaguardia e il completamento dell'Alte Pinakothek prendono avvio già nel 1946, l'anno successivo agli attacchi aerei che inflissero le ferite maggiori all'edificio. I disegni iniziali prospettano alcune misure di primo intervento che, seppur valutabili come soluzioni tecniche temporanee, delineano *in nuce* un approccio alla preesistenza che verrà riconfermato e sviluppato nelle elaborazioni progettuali successive.

Sin da queste prime proposte, Döllgast si schiera inequivocabilmente dalla parte dei sostenitori della salvaguardia dell'edificio, sia per l'eccellenza dell'opera architettonica all'interno nel panorama museale dell'epoca, sia per l'equilibrio e l'indissolubilità creatasi fra gli spazi della galleria e la sua collezione pittorica; sotto il profilo tecnico-costruttivo, inoltre, l'architetto bavarese esprime l'apprezzamento della maestria esecutiva riscontrabile nei partiti plastico-murari in laterizio e pietra.

Su un fronte diverso, si ritrovano sia gli oppositori politici che parteggiavano per la realizzazione di un nuovo museo, sia i rappresentanti accademici del Politecnico (i quali prospettavano un'espansione delle strutture universitarie sullo stesso lotto della Pinacoteca) motivando le loro ragioni attraverso la presunta inadeguatezza delle strutture esistenti ad accogliere le funzioni di un museo contemporaneo, l'insostenibilità economica dell'eventuale ri-costruzione; oltre a giudicare, pretestuosamente, l'architettura di von Klenze un edificio minore del romanticismo tedesco ottocentesco.

Una svolta nel dibattito sul destino dell'Alte Pinakothek arrivò nel 1951 quando Döllgast, supportato da alcuni suoi colleghi della Technische Universität München, elaborò e mise in circolazione uno studio tecnico-economico sull'ipotesi ricostruttiva, in cui descriveva analiticamente gli interventi utili per la messa in sicurezza, il consolidamento e il completamento della fabbrica, ma soprattutto ne dimostrava la convenienza economica rispetto a ogni intervento di demolizione e nuova costruzione. Il calcolo sommario di spesa, stimato in 830.000 marchi, fu fondamentale nel risolvere positivamente il dibattito cittadino a favore del riutilizzo delle strutture esistenti, opzione ricostruttiva a cui Döllgast riprese a lavorare progettualmente con grande intensità a partire dal 1952.

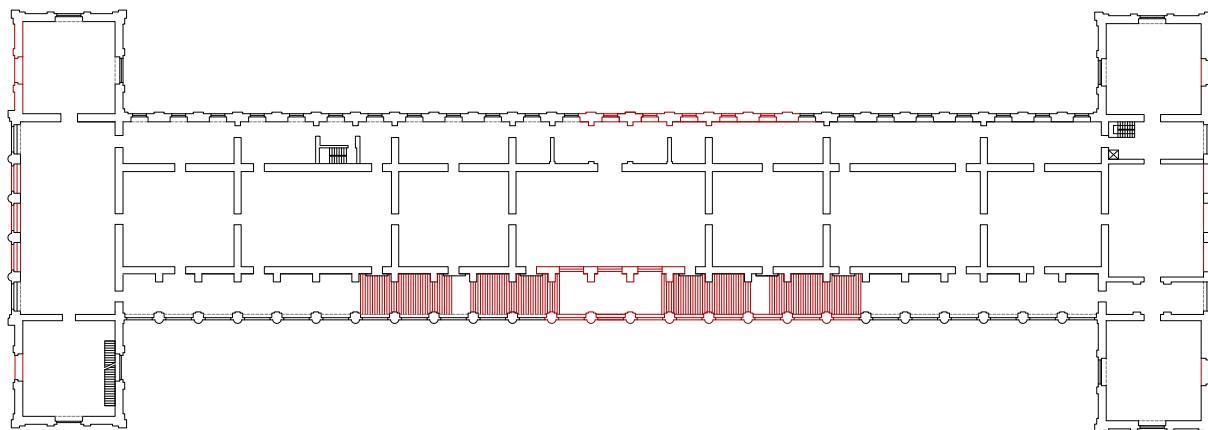
---

43 «The mastery of the crafts tradition without antiquarian craftsmanship, the natural use of historical and traditional forms without historicism, the inquiry into new materials and modern forms without modernism» [Nerdinger, 1996, (A), p.59]. Traduzione nel testo dell'Autore.



## Il progetto di Döllgast (1952-1957)

### *La pianta*



Nell'elaborazione delle prime planimetrie di studio per la ricostruzione dell'Alte Pinakothek [3.34] – datate 1946 – Döllgast propone degli interventi che non mutano, nella sostanza, l'impianto distributivo progettato da von Klenze. L'*enfilade* di sale espositive collocate al piano nobile vengono raggiunte, in questa prima configurazione, dal vano scala situato nell'ala sud-orientale dell'edificio; il prevalente sviluppo longitudinale – orientato sull'asse est-ovest del museo – viene così preservato, al pari dell'organizzazione spaziale del manufatto ottocentesco, con la sola esclusione della loggia collocata nel lato meridionale della fabbrica. A tale elemento architettonico, la guerra aveva inferto danni significativi alle murature esterne e alle strutture interne; ferite presenti, in forma di lacune e brandelli edilizi, che Döllgast – in questa fase iniziale di studio – intende mantenere manifeste evitando di risarcire lo squarcio aperto sulla facciata, accettando anche l'interruzione dello sviluppo lineare della loggia nel suo tratto centrale.

Questa prima ipotesi, riguardante la nuova articolazione planimetrica dell'edificio, va ad ogni modo letta, nel clima emergenziale dell'immediato dopoguerra, come soluzione temporanea per una subitanea riattivazione delle funzioni espositive del museo, cui sarebbe seguita – nel tempo – una sistemazione definitiva, frutto delle decisioni scaturite dal dibattito cittadino in merito a una linea d'intervento chiara rispetto al riutilizzo (o meno) delle strutture dell'Alte Pinakothek.

All'interno della discussione pubblica – cui partecipano politici, curatori e professori del Technische Universität München – vi era un condiviso riconoscimento di alcune limitazioni di fruibilità che l'assetto planimetrico della Pinacoteca di von Klenze poneva rispetto alle necessità e alle aggiornate prassi museografiche, così come evolutesi alla metà del XX secolo. In primo luogo, l'esigua quantità di spazi dedicati alle collezioni rispetto alla superficie com-

plessiva; secondariamente, la criticità dell'accesso alla sequenza delle sale espositive al primo piano che avveniva mediante la scala da uno dei due estremi dell'edificio – quello orientale – precludendo, così, un certo grado di flessibilità nel percorso di visita. La loggia, teoricamente, avrebbe potuto ovviare a questa problematica, prevedendo accessi separati alle singole stanze, ma nella prassi fruitiva degli spazi espositivi – come precisa Altenhöfer [1996, p. 69] – questi passaggi restavano prevalentemente chiusi a causa delle differenze di temperatura e luminosità tra la loggia e le sale.

Rispetto a questa prima ipotesi, le successive soluzioni progettuali – sviluppate nel corso del 1952 – si distinguono per le rilevanti modifiche apportate all'impianto planimetrico. Döllgast ridefinisce, in particolare, la modalità e la sequenza di accesso all'edificio, disponendo il portale d'ingresso in mezz'ora del lato sud dell'edificio, dove originariamente un monumentale colonnato in aggetto rispetto alla facciata segnalava e proteggeva l'ingresso di servizio al deposito della struttura museale.

L'accesso alla Pinacoteca, in tale nuova ipotesi progettuale, è così ricollocato nel punto di massima tensione visiva, laddove i segni lasciati dalla guerra sono più tragicamente manifesti; tensione che Döllgast evidenzia ed enfatizza, ulteriormente, non prevedendo di colmare il vuoto presente in facciata. Le implicazioni architettoniche di questa soluzione, posta a ridefinire l'accessibilità al museo, sono notevoli. In particolare è da evidenziare come all'univoca direzionalità longitudinale della Pinacoteca di von Klenze – caratterizzata dalle ritmate e profonde prospettive della loggia, delle sale espositive e dell'accesso posto nell'ala orientale – Döllgast vi sovrappone un'assialità trasversale, corrispondente alla nuova sequenza di accesso.

In una variante progettuale dell'aprile 1952 [3.36] Döllgast non ovvia all'asimmetria insita nell'edificio di von Klenze derivante dal posizionamento della scala; tale elaborato progettuale prefigura un'unica scala lineare, ricavata tra le due murature della loggia, che ribalta il punto di avvio all'infilata di stanze al piano nobile spostandolo sul lato ovest; tale ipotesi preclude, però, via possibilità di diversificare i percorsi di visita.

Nelle piante successive – datate agosto 1952 [3.40, 3.41] e presentate nell'autunno al Dipartimento Statale delle Costruzioni – la scala viene invece duplicata specularmente; tale soluzione sarà alla fine realizzata, seppur con alcune significative modifiche. Lo sdoppiamento del collegamento verticale, oltre a rendere il museo conforme alle normative antincendio vigenti in Germania negli anni successivi alla seconda Guerra mondiale, inserisce un'ulteriore significativa variazione rispetto al vincolante assetto planimetrico originario, consentendo la potenziale libertà fruitiva rispetto alla *promenade* museale, non più univocamente determinata. Tale disposizione stabilisce, così, una nuova specularità nell'impianto *beauxartienne* di von Klenze, la cui struttura planimetrica rigorosamente simmetrica risultava originariamente sbilanciata dall'unico vano scala, posto in angolo.

Döllgast (certamente non inscrivibile, quanto a formazione, nella categoria degli architetti classicisti) trovatosi a intervenire sulle strutture edilizie e a reinterpretarne la spazialità distributiva della Pinacoteca, opera in maniera pratica e pragmatica, ricercando soluzioni architett-

toniche nuove nella logica compositiva e costruttiva della fabbrica originaria, la cui profonda comprensione genera un'attitudine progettuale accorta e razionale.

Si può sicuramente ascrivere a questa sensibilità la scelta di considerare – in questa fase iniziale di studio e di proposte – la presenza di una loggia al piano nobile (in corrispondenza di quella realizzata da von Klenze) seppur poco profonda dovendo adesso coesistere con la realizzazione delle nuove scale; indefinibile risulta, comunque, il raccordo spaziale e la sua funzionalità d'uso, dal momento che – non essendo previsto il completamento della facciata – la loggia è solo parzialmente interna, sia pur continua nel suo sviluppo spaziale e in grado di consentire l'accesso a tutte le sale, al pari di quella originaria. Allo stesso modo è difficile prevedere a quale sviluppo e risultato architettonico sarebbe giunto Döllgast, se avesse avuto la possibilità di perseguire in totale autonomia le prefigurazioni di progetto.

Nel 1954 il Bund Deutscher Architekten (la Federazione Tedesca degli Architetti, a capo del quale era Döllgast stesso) organizza una mostra all'Alte Pinakothek per presentare e comunicare alla cittadinanza le attività e i risultati legati al programma di ricostruzione nella regione bavarese, di cui la Pinacoteca stessa era testimonianza architettonica di primaria importanza; tale manifestazione si presta alla diretta analisi e comparazione di una serie significativa di ricostruzioni edilizie – già effettuate, o ancora in corso di realizzazione – fra cui gli stessi lavori dell'Alte Pinakothek.

L'insoddisfazione per alcune soluzioni già realizzate all'interno della Pinacoteca, in particolare quelle inerenti alle sale espositive (di cui si preciserà più avanti), porta all'istituzione di una commissione di controllo; Döllgast, da questo momento, dovrà sottoporre all'approvazione di tale organo ogni sua proposta: «raramente – afferma Altenhöfer – un architetto è stato soggetto a un così attento scrutinio» [Altenhöfer, 1996, p. 83]<sup>44</sup>.

Le piante disegnate da Döllgast nel dicembre del 1955 [3.52, 3.53], fedeli a ciò che è stato effettivamente (ri)costruito nella Alte Pinakothek, possono essere lette come il risultato di questo confronto-scontro tra l'architetto e la commissione di controllo, le cui decisioni e indicazioni investono sia gli aspetti architettonici dell'edificio, sia quelli allestitivo-funzionali del museo. All'interno di questo dialettico (e a volte conflittuale) processo decisionale vanno iscritte alcune modifiche significative rispetto alle proposte del 1952; in particolare: lo spostamento dell'ingresso principale sul prospetto nord dell'edificio, il completamento dello squarcio presente sulla facciata meridionale, l'eliminazione della loggia dovuta alla maggiore larghezza assegnata alla scala.

Prima di porre il *focus* sull'evoluzione progettuale del nuovo dispositivo di collegamento verticale – la scalinata monumentale – è utile soffermarsi sull'approccio con cui Döllgast arriva, nell'arco di circa dieci di anni, a ristabilire una compiutezza dell'immagine architettonica della Pinacoteca e una nuova logica fruitiva delle sale espositive attraverso un sistema spaziale di distribuzione che appare – nella sua configurazione finale – significativamente modificato

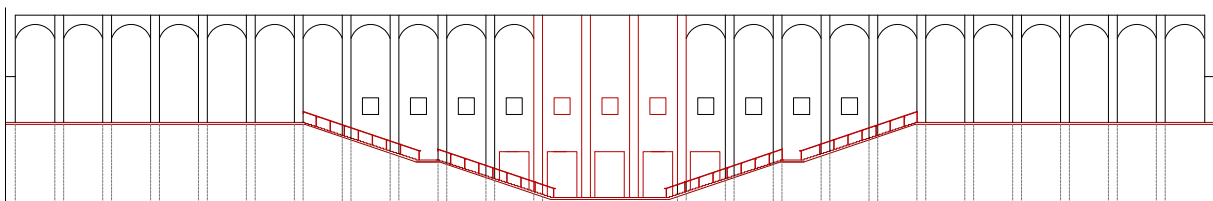
---

44 «Rarely has an architect been subject to such close scrutiny» [cit. in Altenhöfer, 1996, p. 83]. Traduzione nel testo dell'Autore.

rispetto all'assetto originario di von Klenze. La trattazione svolta sin qui, seguendo la scansione cronologica di elaborazione dei disegni planimetrici, sembrerebbe testimoniare – negli esiti finali – una sostanziale trasformazione dell'impianto originario ottocentesco [3.20]. Tale punto di arrivo è evidente sia rispetto alla prima ipotesi progettuale [3.34] in cui lo schema distributivo-spaziale e i relativi collegamenti erano pressoché preservati, sia rispetto alla fase intermedia [3.40, 3.41] in cui alcune variazioni rilevanti (spostamento dell'ingresso a sud e nuovo sistema di collegamento verticale) vengono bilanciate dal mantenimento di una loggia spazialmente contratta, quale dispositivo di flessibilità circolatoria.

La versione definitiva [3.52, 3.53] introduce, perentoriamente, nel progetto una sequenza di accesso alle sale completamente inedita (con ingresso nord, vestibolo, scalinata monumentale) e una percorribilità anulare al piano nobile (dove si allineano le sale di esposizione) in corrispondenza delle due rampe.

### *La scala*



La scala monumentale bifronte è senza dubbio l'elemento architettonico più rilevante – assieme alla ricucitura della facciata meridionale – introdotto da Döllgast nel suo progetto di ricostruzione dell'Alte Pinakothek. È evidente che il nuovo dispositivo di collegamento verticale e il risarcimento della lacuna muraria, nelle loro versioni definitive, siano intimamente legati tra di loro, data la loro adiacenza fisica; istruttivo, pertanto, appare il ripercorrere l'evoluzione progettuale dell'intervento ricostruttivo, al fine di analizzare sia le versioni non realizzate, sia le elaborazioni e i percorsi che hanno portato alla soluzione finale.

La trattazione del paragrafo precedente ha già anticipato alcuni passaggi fondamentali, evidenziando come nelle prime proposte – datate 1946 [3.34] – la posizione e l'andamento della scala si conformano alla soluzione tipologica d'origine. Il dipinto di Heinrich Lömpel del 1911 [3.24] ci restituisce la maestosa e sontuosa spazialità di tale collegamento verticale con le pareti ritmate dalle finestrate ad arco, alternate a lesene (tra cui campeggiano i ritratti dipinti dei fondatori del museo) e un soffitto realizzato a cassettonato con decori lineari a stucco.

Sfortunatamente non risultano elaborati progettuali attraverso cui è possibile documentare, con maggiore livello di dettaglio, l'aspetto che la scala avrebbe avuto, nel progetto di ricostru-

zione, se fosse rimasta nella posizione originaria. Realisticamente si può ipotizzare che non vi siano stati approfondimenti ulteriori rispetto al disegno citato; d'altronde tale prima planimetria è redatta nella concitata fase di primo intervento dell'immediato dopoguerra.

Nello sviluppo del processo progettuale di Döllgast, emerge chiara e ferma la volontà di riposizionare il sistema di collegamento verticale, ricavandolo nel volume spaziale occupato, per oltre un secolo, dall'accesso ai depositi del museo collocati al piano terra e dalla loggia snodantesi al primo piano; tale scelta, realisticamente, non sembra scaturire da stringenti ragioni funzionali o da necessità costruttive.

Senza dubbio, il sistema di accesso e risalita al museo – posizionato da von Klenze su uno dei due lati corti della fabbrica – non era più valutato come una soluzione ideale, anche a fronte dei regolamenti vigenti che richiedevano la previsione di un doppio sistema di deflusso del pubblico dagli spazi collettivi, quale misura di sicurezza in caso di incendi.

Non sembra plausibile però che queste esigenze di tipo normativo abbiano potuto rappresentare i principali *input* che hanno influito nella scelta di Döllgast da cui discenderà il celebrato sistema di scale monumentali.

L'inserimento di un secondo dispositivo spaziale di fuga era possibile localizzarlo altrove nell'impianto originario, con una prevedibile e naturale collocazione speculare alla scala già esistente.

A ben riflettere, sotto il profilo specifico della sicurezza, risulta non del tutto soddisfacente la stessa soluzione finale adottata, avendo le due scale un unico punto di arrivo al piano terra e, conseguentemente, non riuscendo a differenziare le vie di fuga.

Si può, realisticamente, dedurre – da un disegno dell'aprile del 1952 [3.36] – che il posizionamento della scala al centro del lato meridionale non dipenda tanto dalla necessità di raddoppiare il sistema di collegamento verticale, quanto piuttosto da una scelta progettuale personale dell'architetto. Difatti, in questa soluzione che contemplava la chiusura del muro delle sale espositive ma non quello di facciata, Döllgast – come evidenziato da Altenhöfer [1996, p. 74] – ipotizza un'unica scala, addossata alla porzione occidentale della muratura rimasta in piedi. Questa variante testimonia una fase elaborativa in cui il maestro bavarese enfatizza nel modo più eclatante la lacuna prodotta dalla guerra sul manufatto, intervenendo minimamente sull'involucro sotto il profilo architettonico e spostando l'ingresso, unitamente al collegamento verticale, laddove le ferite risultano essere più evidenti [3.38]; la prospettiva che si sarebbe avuta una volta raggiunta la sommità della scala, con lo sguardo rivolto verso lo squarcio murario, sarebbe stata estremamente potente.

È solo nell'agosto del 1952 che, per la prima volta, compare nei disegni di Döllgast [3.40, 3.41], la doppia scala, sia pur ancora con profondità trasversale ridotta, in modo da lasciare spazio a una balconata passante, memore dell'antica loggia [3.39, 3.44]. È da tener presente – a questa data – che ancora non sono state avanzate proposte architettoniche di chiusura della facciata meridionale. In due disegni (sempre di agosto 1952) Döllgast elabora opzioni, in pianta e in alzato, in cui la doppia scala coesiste in entrambe le soluzioni [3.42, 3.43]; nell'i-

potesi di mantenimento del vuoto in facciata (versione peraltro consegnata al Dipartimento Statale delle Costruzioni nell'ottobre dello stesso anno) risulta difficile stabilire dove e con quale soluzione architettonica sarebbe avvenuta la chiusura dell'involucro perimetrale murario: in particolare individuare quali porzioni del nuovo monumentale vano scale sarebbero risultate interne e quali esterne. Sembra plausibile immaginare un accesso alle sale espositive solo dalla rampa di scale sulla porzione occidentale dell'edificio [3.40], mentre la sua gemella, all'aperto in tutto il suo sviluppo, sarebbe servita da percorso di fuga. Un disegno – ad oggi inedito – del maggio del 1954 ci restituisce uno dei possibili assetti che questa scalinata avrebbe avuto: un'imponente massa laterizia che, dalla mezzeria della facciata squarciata, si sarebbe protesa verso est fino a scomparire dietro il tratto murario ancora in piedi [3.48].

La possibilità di valutare l'opzione progettuale a rampa singola ci viene fornita dalle fotografie scattate in occasione della mostra del 1954, per la quale era stata realizzata solo la porzione occidentale della scala [3.70, 3.71], distaccata dalla muratura interna come nel disegno. Si può presupporre che sia questa la versione preferita dall'architetto che, a distanza di qualche anno come riportato da Altenhöfer, affermerà: «la seconda rampa di scale è di una data successiva ed è progettata da un'altra persona» [Döllgast, cit. in Altenhöfer, 1996, p. 87]<sup>45</sup>.

Si deve, conseguentemente, realisticamente attribuire alla volontà della Commissione di Consulenti la scelta di optare per il raddoppiamento del sistema di salita. Ai membri della Commissione è da ascrivere anche l'ulteriore e significativa modifica relativa alle dimensioni trasversali delle scale, ancora ridotte nei disegni del settembre 1955 [Altenhöfer, 1996, p. 87] per consentire l'aereo camminamento presente ed espanso, successivamente, fino ad occupare tutta la profondità dello spazio nelle versioni di dicembre 1955 [3.52, 3.53]. Anche la soluzione di Döllgast riguardante il disegno della balaustra e del corrimano [3.55] è modificata nell'effettiva realizzazione, a testimonianza del forte compromesso registratosi rispetto alle posizioni della Commissione al fine di portare a compimento la ricostruzione dell'Alte Pinakothek.

Nel corso del 1956 viene demolita la scala costruita per l'esposizione del 1954 e, al suo posto, è realizzata la monumentale doppia scalinata che oggi si può ammirare visitando la Pinacoteca [3.79]. Ciascuna delle scale, poste a raccordare un dislivello di circa otto metri, si articola in due rampe di uguale sviluppo, composte – ognuna – di 34 scalini [3.56]. Strutturalmente impostate su solette in calcestruzzo armato gettato in opera, le scale – la cui direzionalità enfatizza maggiormente la già profonda fuga prospettica – nel loro estradosso a vista (formato da alzata, pedata, pianerottolo) sono rivestite con lastre di pietra [3.80, 3.84], dalle varianti cromatiche che vanno dal giallo tenue al marrone scuro.

L'assenza di sottolineature e virtuosismi nella realizzazione dei dettagli delle scale accentua l'astrettezza e l'imponenza dello spazio; significativi a riguardo le balaustre e i corrimani metallici che – nella loro linearità e asciuttezza del disegno e della materia impiegata – non disturbano la severità, l'unitarietà e la potenza dell'invaso spaziale delle scale.

---

45 «Second flight of stairs is of a later date and designed by a different person». Traduzione nel testo dell'Autore.

Il *design* assegnato a questi elementi utilizza semplici profili metallici verticali (di sezione rettangolare, distanziati fra loro ogni quattro scalini) ricongiunti superiormente da una sottile barra a correre; su quest'ultima, è fissato un profilo in ottone fungente da corrimano, i cui dettagli terminali presentano soluzioni singolarmente difformi tra di loro [3.81, 3.82]. Varianti progettuali, rispetto a questa versione realizzata, sono documentate in alcuni disegni autografi [3.49], oltre che nella soluzione già citata in precedenza [3.55].

In sintesi, si può così concludere che l'elemento architettonico di maggiore forza della Pinacoteca ricostruita – ovvero la scalinata monumentale – sia frutto del dialettico confronto-scontro tra i membri della Commissione e Döllgast: l'architetto firmerà tutti i disegni di progetto fino alla realizzazione, ma si pronuncerà comunque in varie occasioni contrario ad alcune soluzioni esecutive effettuate.

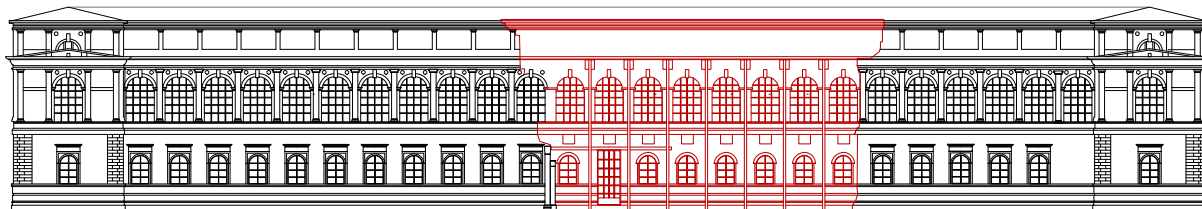
Al di là delle questioni inerenti la specifica paternità attribuitiva delle varie e specifiche trasformazioni, ciò che ci sembra importante rilevare nella complessa vicenda dell'Alte Pinakothek è l'assenza, durante tutto l'iter progettuale, di una riflessione capace di affrontare in maniera attenta e circostanziata il problema della conservazione e restauro (parziale o totale) delle volte della loggia, poste originariamente a conferire allo spazio una forte caratterizzazione architettonica [3.25].

Le fotografie d'epoca [3.33, 3.71] testimoniano come molte delle strutture voltate erano sopravvissute ai bombardamenti della guerra. Eric Altenhöfer [1996, p. 80] attribuisce alla Commissione la decisione di demolirle completamente e critica tale scelta che ha cancellato un elemento fondamentale dell'identità architettonica e costruttiva dell'edificio, assegnando all'articolazione della facciata meridionale il ruolo di semplice "maschera muraria"; la salvaguardia delle volte, anche solo in corrispondenza dei pianerottoli finali di arrivo – giudica l'autore – avrebbe restituito ai visitatori una testimonianza del testo architettonico originale. Nel nuovo invaso delle scale, il prolungamento dei pilastri che innervano il muro delle sale espositive (sino all'incontro con la nuova soletta orizzontale di copertura realizzata in calcestruzzo armato) contribuisce all'immagine di una completa e nuova spazialità scandita ritmicamente e slanciata ascensionalmente verso l'alto.

Le chiare tonalità cromatiche delle superfici, impostate su toni pastello, attenuano l'atmosfera aulica e severa dell'invaso spaziale: il beige della pavimentazione e il verde chiaro del soffitto sono bilanciati dalla "terrosità" dell'apparecchiatura muraria risolta con mattoni, la cui tessitura di superficie scialbata – non perfettamente complanare nell'alternanza dei laterizi e dei giunti di malta – vibra sotto la luce naturale obliqua e discendente dalle ampie finestre rivolte a sud; a questa si somma l'illuminazione artificiale, diffusa da paralumi opalini bianchi a profilo meandrico, che rafforzano la ritmicità verticalizzata dei pilastri su cui si attestano [3.83].

Le porte d'ingresso alle sale introducono – nella costitutività fisico-allestitiva dell'edificio – la "materia legno", messa in forma di pannelli incorniciati da serramenti in ottone; quest'ultimo materiale dai toni caldi e rilucenti ricorre nella definizione di molti altri dettagli all'interno dell'edificio.

## La facciata



Lo studio dei disegni di archivio e delle fonti citate riguardanti le facciate dell'edificio mette in evidenza – ancor di più rispetto alla vicenda della nuova scala monumentale bifronte – un percorso progettuale affatto lineare, lungo il quale sono state elaborate varianti architettoniche notevolmente differenti tra di loro, per approdare – infine – al risultato realizzato che Döllgast stesso – una quindicina di anni dopo la realizzazione – metterà in discussione.

L'Archiv der Architektursammlung della Technische Universität München <sup>46</sup> conserva circa cento tavole di progetto, attraverso cui Döllgast e i suoi collaboratori studiano soluzioni diverse per risolvere architettonicamente il tema ricostruttivo dell'involucro danneggiato dai bombardamenti e dai successivi anni d'incuria.

A questi elaborati grafici, realisticamente, se ne possono aggiungere altri, andati perduti o custoditi altrove, come nel caso del primo disegno di studio – datato 1946 [3.34] – custodito presso la Sezione di Disegni della Collezione di Dipinti dello Stato Bavarese. Si è già precisato come tale proposta non prevedesse il completamento del brano murario mancante sul lato sud; si vuole ora, invece, evidenziare l'assoluta omogeneità della retrostante parete esterna delle sale espositive; la sua risoluzione, nel disegno, è solo annunciata attraverso una muratura prevalentemente piena, in cui non si rilevano elementi particolari posti a definirne l'aspetto architettonico <sup>47</sup>. L'unica articolazione è costituita da una sequenza di finestre rettangolari, disposte nel tratto sommitale, laddove la “navata” centrale dell'impianto basilicale di von Klenze emerge rispetto ai corpi laterali. Al di là della configurazione austera della parete di fondo, dovuta a

---

46 L'Archivio della Collezione di Architettura del Technische Universität München è la maggiore raccolta dei disegni autografi di Hans Döllgast. Molti di questi documenti originali sono stati donati al Politecnico da Franz Kießling, allievo di Döllgast e suo successore di cattedra al Politecnico, cui era stato affidato l'Archivio Döllgast dopo la morte del maestro nel 1974. Una prima donazione è avvenuta negli anni Settanta, una seconda nel 2013, in seguito alla scomparsa dello stesso Kießling.

47 Nei disegni di Döllgast visionati, il laterizio faccia a vista è solitamente rappresentato mediante un retino a linee orizzontali, qui assente. Data la preliminarità dell'elaborato, sarebbe comunque ardito ipotizzare qualsiasi altro tipo di finitura.



una certa schematicità del disegno (da sviluppare ancora, indubbiamente), colpisce il disallineamento delle aperture rispetto alla composizione della facciata di von Klenze; scelta, quest'ultima, che – escludendo l'ipotesi di un'impresione grafica – testimonia il carattere di un primo e istintivo approccio progettuale poco considerevole dell'equilibrio e del ritmico rapporto fra pieni e vuoti del fronte meridionale originario. Verosimilmente, Döllgast cerca in questo modo di prefigurare i primi interventi protettivi – di natura temporanea – per le strutture esistenti. L'assenza di un'esplicita e chiara visione, riguardo alla cruciale risoluzione architettonica della facciata sud, permane ancora nel 1952 quando sono consegnati i disegni esecutivi per i lavori ricostruttivi previsti per i cinque anni successivi.

Tra le varie ipotesi elaborate dall'atelier Döllgast, risulta particolarmente interessante uno studio datato settembre 1951 [3.35] in cui l'architetto interviene progettualmente sul filo murario esterno con scelte e indicazioni puntuali. In corrispondenza del piano terra, il prospetto si presenta come una nuda astrazione del corrispondente ordine murario originario, tanto nei pieni – affidati al laterizio a vista non obliterato dal rivestimento lapideo – quanto nei vuoti, dove le aperture rieditano forme e posizioni originarie. Le cornici perimetrali sono eliminate, lasciando solo il segno dell'espressività curva dell'arco; la stessa logica viene coerentemente applicata alle soluzioni murarie di dettaglio, risolte con mattoni posati di coltello a fungere da marcapiano, allineandosi con il bugnato basamentale (in basso) e con la cornice interpiano a motivo meandrico (al livello superiore).

Laddove il disegno del piano terra propone la riedizione dei pieni e dei vuoti del partito murario di von Klenze – dopo averlo sottoposto a un processo di massima riduzione linguistica –, il piano nobile introduce una soluzione architettonica inedita, dotata di una forte valenza espressiva a cui si associa un valore di citazione.

Una teoria di pilastri in mattoni, posta a scandire gli assi della griglia originaria, funge da struttura-filtro a una loggia profonda, planimetricamente coincidente con quella di von Klenze; tra i piedritti laterizi, esilissime balaustre metalliche di protezione recuperano l'allineamento superiore rispetto alla cornice marcapiano originaria in pietra. In alto la copertura della loggia è risolta attraverso una struttura orizzontale in legno e metallo, internamente ancorata al muro delle sale espositive; il partito murario, nella sua parte emergente, presenta una parete cieca ritmata da una sequenza di aperture a nastro.

Una chiave di lettura – in riferimento a questa fase iniziale di avvicinamento all'opera di von Klenze – si può rintracciare nella linea diagonale, con cui la massa laterizia reintegrata da Döllgast viene trattata e conclusa lateralmente. «Se si guardano questi studi non realizzati, si può notare come gli interventi di consolidamento della facciata siano ispirati al modello dei restauri del Colosseo di Stern e Valadier. Speroni inclinati di mattoni a vista, pilastri e muraure, sono tutti disegnati da Döllgast quasi stesse ripercorrendo la storia e lavorando su una rovina muraria romana» [Frediani, 2013, p. 83].

L'architetto definisce il suo sperone laterizio traguardando la realtà materiale dell'opera di von Klenze, spogliandola dell'apparato decorativo e riproponendo l'elemento strutturale dell'ordine

murario in un linguaggio più essenziale di matrice moderna. La potenza visiva che ne scaturisce non è solo determinata dal contrasto tra preesistenza antica e nuovo inserto, ma soprattutto dalla calcolata ambiguità, in cui l'apparente ed esibita modernità si mescola all'accettazione della misura e della razionalità dell'opera di von Klenze, disvelando – allo stesso tempo – la fascinazione quasi citazionista per le rovine romane, ammirate da Döllgast durante i suoi soggiorni in Italia. Uno schizzo di Döllgast [3.65], attento osservatore e raffinato disegnatore, teso a tratteggiare una porzione di facciata, potrebbe essere confuso effettivamente con i tanti disegni delle rovine classiche realizzati dai numerosi – e spesso famosi – architetti e artisti che hanno intrapreso, sin da Settecento, il Gran Tour in Italia con tappa obbligata a Roma.

Martínez Monedero [2006, p. 25] – sempre riferendosi alla rappresentazione del settembre 1951, caratterizzata dalla massiccia costruzione muraria e dal profondo loggiato – avanza una similitudine di approccio progettuale con l'opera laterizia coeva di Louis Kahn, legata alle architetture indiane (Indian Institute of Management) e americane (Philips Exeter Library) del maestro estone; è, comunque, rilevante precisare come le opere kahniane adottano una diversa concezione costruttiva che riedita l'*opus testaceum* di romana memoria, aggiornandolo mediante la concezione di una muratura armata con profili d'acciaio.

In una successiva proposta dell'aprile del 1952 [3.36], Döllgast torna a considerare la possibilità di non completare la facciata. Similmente alla versione del 1946, il muro delle sale è articolato unicamente attraverso una serie di finestrate collocate al piano terra e poste a occupare tutta la larghezza compresa tra i pilastri (originariamente sorreggenti le strutture voltate della loggia) ricostruiti fino al primo piano. In modo esplicito, la restituzione materica dell'alzato architettonico è affidata al laterizio a vista, con cui viene anche consolidato il brano murario occidentale superstite della facciata originale. Centralmente, l'ingresso al museo è guadagnato a mezzo di pochi scalini.

Nell'agosto del 1952, Döllgast redige un disegno, di grande interesse per la nostra indagine, molto accurato e dotato di una ricchezza e molteplicità di informazioni [3.42].

La sezione verticale – tracciata sulle scale – mostra la fisionomia assegnata al prospetto dello spazio interno, mentre indicazioni inerenti al fronte esterno sono fornite dalla pianta.

Nella planimetria, disegnata sotto la sezione, si alternano tre diverse soluzioni ricostruttive del tratto murario mancante (tutte e tre le ipotesi saranno approfondite in successivi elaborati).

Più precisamente, sono presenti nella rappresentazione planimetrica: una sequenza di pilastri quadrati in laterizio disposti nel ritmo della maglia strutturale originaria con un passo di 4,88 metri; una muratura massiva, arretrata di un ricorso di mattoni rispetto alla preesistente; una serie di pilastri a doppia T in acciaio, sempre disposti lungo gli assi originali<sup>48</sup>.

L'ipotesi di impiegare unicamente supporti d'acciaio, lasciando aperto lo squarcio in facciata, viene sviluppata in un ulteriore disegno dell'aprile 1952 [3.43]. Döllgast prevede, in questa

---

48 L'appunto testuale che riporta la scritta "Peiner 24" in corrispondenza della mezzeria si riferisce, inequivocabilmente, ai profili metallici della ditta Peiner inizialmente specificati da Döllgast, in seguito sostituiti da profili Mannesmann, a sezione circolare, di 240mm [Altenhöfer, 1996, p. 77].

diversa soluzione, l'impiego di profilati metallici – sempre a doppio T – di dimensione maggiore (Peiner 31), slanciati in verticale per un'altezza di circa 19 metri, fino a incontrare la nuova copertura; a circa metà della loro altezza avviene l'intersezione con la loggia, riproposta in tutta la profondità originaria [3.37]. Sulla parte orientale del brano murario rimasto intatto si nota, con interesse, una possibile soluzione per il tamponamento delle aperture che in questa configurazione non risultano più comunicanti con lo spazio interno; la sua forma rettangolare, allineata lateralmente con le aperture del piano inferiore, nega la conformazione arcuata del vuoto murario.

I disegni che saranno presentati nell'ottobre del 1952 [3.40, 3.41] – come già anticipato in precedenza – non risolvono definitivamente il processo di progettazione della facciata sud. La necessità di realizzare le prime, tempestive, misure finalizzate a salvaguardare le strutture dirutte dell'Alte Pinakothek, spingono Döllgast a proporre l'installazione di esili profili circolari in acciaio, in modo da proteggere – per mezzo di una tettoia – la porzione di edificio originariamente occupata dalla loggia e dai depositi; tali lavori, completati nel 1953, resteranno l'unico intervento attuato sino alla fine del 1955.

In questo intervallo di tempo – tra il 1952 ed il 1955 – Döllgast continuerà a elaborare ipotesi progettuali di completamento della facciata (generalmente basate sulla conservazione dei supporti metallici) applicandosi, contestualmente, alla definizione della parete di fondo.

Nel gennaio del 1953, tornando sul tema della ritmica colonnare, immagina di disporre una pila di mattoni, immediatamente a ridosso dell'esile sezione metallica, a cui ancorare un nuovo tratto murario in laterizio, in modo da ristabilire una terminazione laterale non più frastagliata all'edificio e, probabilmente, completare lì la chiusura dell'involucro [3.46] <sup>49</sup>.

Nell'ottobre del 1953, Döllgast immagina una ricucitura completa della facciata, ipotizzando una diversissima soluzione dotata di trasparente e diafana espressività: si tratta di una grande superficie in vetro modulare, la cui unità nasce dalle misure dettate dalla griglia strutturale che, al contempo, sembra replicare la dimensione dei componenti delle finestrate arcuate dell'edificio di von Klenze [3.47]. La radicalità di questa proposta (al di là del forte contrasto figurativo e materico tra l'espanso inserto vitreo e la facciata antica) è testimoniata dal modo in cui Döllgast accetta di sacrificare parti murarie originali – nei rispettivi tratti sfrangiati – al fine di ottenere una regolare saldatura verticale del nuovo sistema in *curtain wall* <sup>50</sup>.

Altenhöfer [1996, p. 79] evidenzia come questa ipotesi progettuale non sarà mai presa in considerazione dal Dipartimento Statale delle Costruzioni, sia perché ritenuta economicamente svantaggiosa, sia per le problematiche termiche connesse alla nuova facciata di vetro, soprattutto considerando la sua esposizione a sud.

---

49 Un'attenta osservazione del disegno d'archivio mostra due tratti a matita, che potrebbero far pensare a un'ipotesi di chiusura in quella posizione; in altri disegni è rappresentata come una parete vetrata a tutta altezza.

50 Se da un lato l'utilizzo di materiali inediti nel contesto degli edifici esistenti, è un espediente cui spesso si è ricorso nella tradizione moderna e nella contemporaneità intervenendo sull'esistente, per distinguere con chiarezza il nuovo dall'antico, dall'altro la proposta di demolire sezioni murarie superstiti – seppur ridotte – allo scopo di facilitare la risoluzione di un nodo tecnologico-costruttivo, avrebbe senza dubbio sollevato critiche dai restauratori più o meno ortodossi.

Le fotografie scattate nel 1954 – in occasione della mostra – restituiscono lo stato architettonico in cui la fabbrica si è presentata per anni, materializzando – allo stesso tempo – una delle ipotesi progettuali sviluppate (e forse preferite) da Döllgast, ossia il mantenimento in evidenza della ferita prodotta dai bombardamenti [3.72]. Dello stesso anno è il disegno [3.48] in cui il profilo della scala, emergendo dal brano murario orientale, è posto a caratterizzare il prospetto di facciata.

A fronte della sempre più accreditata e caldeggiata soluzione con doppia scalinata e chiusura completa della facciata, Döllgast – nei primi mesi del 1954 – elabora alcuni disegni che contengono *in nuce* la soluzione definitiva; già nel gennaio, l'architetto immagina di risarcire l'ampia lacuna innalzandovi una cortina laterizia, con aperture rettangolari (queste ultime della stessa forma delle finestre di von Klenze) al piano terra e con archivolto al piano nobile [3.50]. In un elaborato di poco successivo [3.51], adottando la sagoma e le dimensioni delle bucaure originarie anche al livello inferiore, si può già intravedere in filigrana le linee compositive della versione realizzata dotata di una maggiore resa plastica di superficie grazie alla presenza di riquadri in rilievo, a guisa di cassettoni, come precisato nel disegno del luglio 1956 [3.58].

L'accettazione della forma e del ritmo originario delle aperture svolge il ruolo di armonizzare il nuovo e l'antico, laddove il contrasto materico e il lieve arretramento del filo murario presentano la memoria della frattura.

L'utilizzo dei mattoni recuperati dalla Caserma Turca [3.77] testimonia ancora di più il potere evocativo della ricostruzione<sup>51</sup>; l'architetto opta per laterizi di riciclo, sia per motivazioni economiche (minor costo), sia per ragioni linguistico-costruttive: il mattone di riuso, rispetto a quello industriale contemporaneo, è più simile per dimensione e aspetto a quello utilizzato da von Klenze. La *texture* di posa dei laterizi [3.77], sostanzialmente più grezza per la presenza di consistenti giunti di malta, è posta coscientemente in leggera evidenza al fine di differenziarla rispetto alla più regolarizzata esecuzione della muratura originaria.

Le sottili colonne in acciaio, svincolate oramai dalla loro funzione strutturale, completano il ritmo dettato dalle lesene ioniche del piano nobile, di cui sembrano un'astratta essenzializzazione e stilizzazione materica, con echi figurativi che affondano nell'opera di Heinrich Tessenow. Il tema del colonnato esile sarà utilizzato in altri interventi di ricostruzione di Döllgast, tra cui il cimitero di Südlicher Friedhof, collocato nella parte meridionale della città di Monaco.

L'intervento di Döllgast è entrato di diritto nella storia dell'architettura e del restauro contemporaneo proprio per la modalità attraverso cui sia riuscito, nella facciata meridionale, a riconferire una sensibile unitarietà ricostruttiva evitando, da un lato, la riproposizione – in forma di copia – dell'originale (secondo la teoretica posizione del «com'era, dov'era»), dall'altro rinun-

---

51 Come ricorda Fred Scott [Scott, 2008, p. 203], dopo la seconda guerra mondiale i mattoni erano raccolti dalle macerie e preparati per il riuso costruttivo in edilizia dalle donne, che rappresentavano l'unica forza lavoro disponibile. Per questa ragione, erano chiamate *Trümmerfrauen*, cioè “donne delle macerie”.

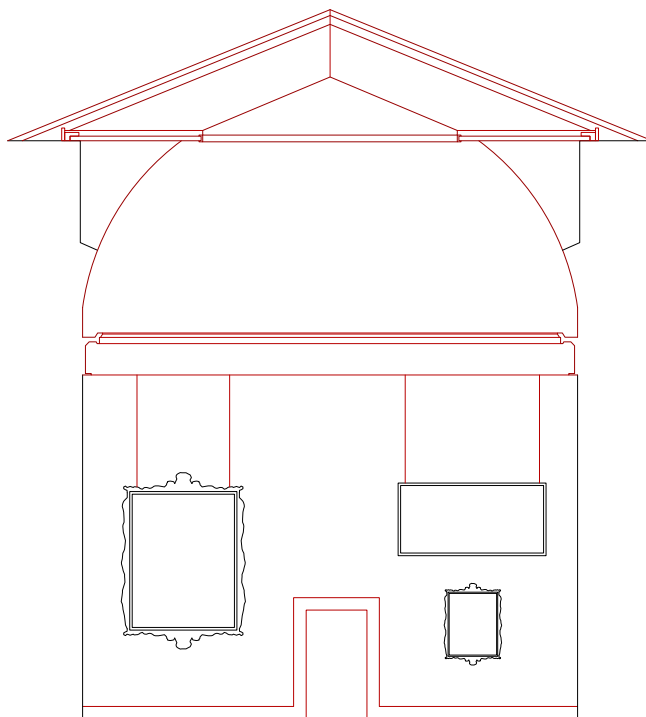
ciando a una celebrazione romantica delle rovine [3.76].

Se il processo di ricostruzione dell'Alte Pinakothek, nei suoi elementi e parti principali, si chiude nel 1957, l'elaborazione progettuale della facciata sud proseguirà per molti anni ancora. Per quanto compiutamente involucrata, la fabbrica trasmette alla cittadinanza ancora un senso d'incompiutezza, se non di temporaneità, alimentando l'opinione che i lavori debbano proseguire per restituire più degno aspetto all'edificio: non casualmente Döllgast, nel maggio del 1958 [3.59], torna a disegnare il prospetto meridionale reinserendo, sorprendentemente, tutto l'apparato decorativo della fabbrica originaria, con l'esclusione del portico d'accesso centrale. Tale elaborato grafico, le cui intenzionalità e finalità non sono facilmente interpretabili, anticipa una serie di nuove variabili progettuali che l'architetto, su commissione del Dipartimento delle Costruzioni, propone in un *report* dei primi anni Settanta. In controtendenza rispetto al suo approccio iniziale, Döllgast reinserisce in queste più recenti proposte una serie di elementi decorativi (basamento, lesene, cornici, mensole, tondi), utilizzando pietra artificiale al posto dell'arenaria originale [Altenhöfer, 1996, p. 101].

Nelle rappresentazioni del maggio 1972, questi elementi architettonici di dettaglio presentano ancora un carattere astratto come nel caso del basamento, realizzato mediante lastre complanari disposte in verticale, dall'evidente linguaggio contemporaneo [3.60]. Nel luglio, invece, la riproposizione di partiture architettoniche in similitudine alla fabbrica originaria diventa più palese; appare sintomatico che Döllgast inserisca la nota "Leo von Klenze 1826/1836", quasi a denotare un'immedesimazione nell'opera del maestro neoclassico [3.61]. Indubbiamente sorprende che l'architetto consideri, così tardivamente, di rimuovere i pilastri d'acciaio al fine di poter realizzare queste nuove proposte e guadagnare lo spazio utile alla realizzazione delle lesene.

Diversamente dal prospetto meridionale – il cui prolungato e complesso percorso progettuale è stato puntualmente analizzato attraverso documenti d'archivio, fonti testuali e un analitico lavoro interpretativo – la risoluzione degli altri fronti è stata determinata con minori incertezze e ripensamenti, riflettendo le scelte maturate per la facciata sud. Il fronte nord della fabbrica, danneggiato nella parte superiore per un'estensione di circa nove campate, sarà completato mediante una cortina laterizia, priva di ogni apparato ornamentale litico [3.87, 3.88]; figurativamente si nota una differenza tonale dei mattoni impiegati rispetto a quelli della facciata meridionale: se i primi restituiscono, alla distanza, una campitura rossa intensa, i secondi manifestano un'apparenza colorica rosea.

Simile soluzione è adottata per le facciate ovest ed est, dove si provvederà al tamponamento di alcune aperture.



Le scelte originarie di von Klenze inerenti gli spazi e gli allestimenti interni del museo, sono illustrate dall'architetto stesso nel volume *Sammlung architektonischer entwürfe* del 1830.

Dalla relazione di progetto editata e dalla planimetria riprodotta nella pubblicazione [3.67] si evince come, nella concezione iniziale, il piano terra dell'edificio ospitasse, insieme agli spazi di accesso e di accoglienza, prevalentemente ambienti serventi quali depositi e archivi; fanno eccezione alcuni piccoli locali per l'esposizione di opere di minore importanza: manoscritti, incisioni, mosaici.

Il piano nobile, al contrario, risulta totalmente destinato all'esposizione della preziosa collezione reale costituita da dipinti, organizzati per scuole pittoriche in una sequenza di sette ampie sale intercomunicanti fra loro, allineate assialmente nel corpo centrale della fabbrica e concluse da un'ottava sala, posta sul limite occidentale dell'edificio nel corpo trasversale<sup>52</sup>. L'ordinamento museografico delle opere d'arte – definito dall'architetto in accordo con il direttore della galleria – prevede un'organizzazione tesa a valorizzare le differenti tradizioni nazionali, secondo un percorso espositivo che, a partire dalla scuola pittorica tedesca, prosegue – attraverso quella fiamminga, spagnola e francese – fino al culmine rappresentato dalla scuola italiana e, in particolare, dalle opere di Raffaello.

---

<sup>52</sup> Nella numerazione della pianta di von Klenze [3.20], le sale cui si fa riferimento sono contrassegnate con 01, 02, 03, 03, 03, 04, 05, 06.

Tali ambienti, secondo le indicazioni di von Klenze, prevedono pavimenti con terrazzo alla veneziana <sup>53</sup>, mentre il trattamento parietale delle sale di esposizione è affidato a damaschi nei toni della porpora e dell'acquamarina; le cornici delle porte sono impreziosite da un rivestimento marmoreo grigio, mentre i profili e le decorazioni delle volte adottano risoluzioni decorative in stucco e dorature. L'illuminazione, cui l'architetto dedica ampio spazio nella relazione, è affidata a lucernari emergenti dal profilo esterno della copertura a guisa di lanterne [3.64]. Le sale, accessibili individualmente dalla loggia, sono concepite in modo tale da permettere ai visitatori di ammirare distintamente le singole scuole, evitando la compresenza di una molteplicità e diversità d'immagini pittoriche. Nel lato opposto alla loggia, affacciato a nord, l'architetto organizza una serie di piccoli ambienti: i cosiddetti gabinetti. Questi spazi, illuminati da finestre arcuate, ospitano dipinti di più ridotte dimensioni che, nel giudizio di von Klenze, sarebbero stati altrimenti offuscati se esposti vicino alle grandi tele; tali gabinetti sono uguali tra loro (corrispondendo a un modulo della griglia vonklenziana) fatta esclusione di quello centrale (triplo rispetto agli altri) che risulta collegato con la sala maggiore – la Rubensaal – attraverso un sontuoso portale ad arco [3.29]; seppur spazialmente più contenuti, tali piccoli ambienti sono caratterizzati dallo stesso apparato decorativo delle sale maggiori.

Nei primi decenni di vita dell'Alte Pinakothek, l'organizzazione delle sale e, conseguentemente, la sequenzialità del percorso espositivo subiscono diverse modifiche per volontà dei vari direttori del museo. In una planimetria del 1838 [3.68] (inserita nel primo catalogo della Pinacoteca, pubblicato nel corso direttoriale di J. G. von Dillis), già si evidenzia una prima variazione con l'aggiunta della sala nell'angolo nord-occidentale della fabbrica (sala IX), dove sono esposte le opere italiane.

I mutamenti principali, tuttavia, si registrano nei primi decenni del XX secolo. Sotto la guida del direttore H. von Tschudi – intorno al 1910 – i rivestimenti parietali delle sale espositive, a esclusione della Rubensaal, sono sostituiti da tessuti con toni cromatici più tenui (bianco, verde chiaro o grigio); anche la disposizione e collocazione dei dipinti è contestualmente rivisitata. Circa dieci anni dopo, alle sale d'angolo del corpo trasversale occidentale è conferita una forma ottagonale [3.68]; la stessa Rubensaal subisce delle trasformazioni, in particolare le sue superfici parietali ostentano un nuovo tessuto damascato di colore rosso.

Saranno tuttavia gli avvenimenti del secondo conflitto mondiale a provocare i maggiori stravolgimenti alla spazialità interna del museo. I *raid* alleati infliggono profondi danni all'involucro murario della Pinacoteca; le prime bombe che colpiscono il 9 Marzo del 1943 la fabbrica producono il collasso del soffitto e degli apparati decorativi del vano scala, nell'ala sud orientale dell'edificio.

Si procede, a seguito di tali distruzioni, con tempestività alla realizzazione di una copertura temporanea di sicurezza, in corrispondenza delle sale espositive, per paura di ulteriori crolli; ma tale intervento di protezione risulta non sufficiente, dato che un anno dopo (il 25 Aprile

---

53 Le foto d'epoca mostrano una pavimentazione lignea lungo il perimetro delle sale; di più difficoltosa identificazione è la soluzione posta al centro dei campi pavimentali, caratterizzata da un tono più scuro del materiale impiegato.

del 1944) proprio gli spazi del piano nobile saranno distrutti da incendi <sup>54</sup>. Una fotografia scattata nel 1945 mostra la gravità della situazione, nella sezione centrale, dove restano solo pochi elementi a delineare la spazialità e l'apparto ornamentale originario [3.31].

Hans Döllgast – pur incaricato di intervenire su tali spazi – potrà affrontare il tema degli interni del museo solo in un secondo momento, essendo impegnato prioritariamente in azioni di salvaguardia a favore della fabbrica lacerata e in rovina.

Già gli interventi di emergenza, tuttavia, producono una prima sostanziale modifica alla configurazione delle sale espositive: i lucernari sono ricavati nel profilo volumetrico del tetto a doppia falda, e non più come lanterne emergenti. Proprio in funzione del nuovo assetto della copertura, Döllgast comincia a elaborare proposte per una sostanziale modifica della spazialità delle sale espositive. Come testimonia un disegno del 1954 [3.64], l'architetto immagina di non riproporre le volte a padiglione centralizzanti del progetto vonklenziano, sostituendole invece con volte a botte sviluppate lungo l'asse principale della fabbrica. In sostanza, se da un lato si introduce un'inedita assialità sud-nord definita dalla nuova collocazione dell'ingresso, dall'altra si enfatizza lo sviluppo longitudinale lungo l'asse est-ovest del percorso espositivo <sup>55</sup>. Quando la Pinacoteca viene temporaneamente riaperta, in occasione della mostra del 1954, le sale espositive si presentano ancora spoglie, esibendo il laterizio delle murature e la struttura di copertura a doppia falda [3.73]; unica eccezione è costituita dalla sala IV (in riferimento alla numerazione corrente [3.69]) che viene utilizzata come "campione" per testare le proposte riallestitive in scala 1:1. Una delle fotografie dell'evento [3.74] permette di apprezzare l'inedita spazialità definita dalla volta a botte, intonacata di bianco e connessa alla muratura senza particolare articolazione, priva anche della cornice presente nel disegno citato precedentemente [Altenhöfer, 1996, p. 83]; la ri-pavimentazione che mostra un motivo a riquadrature rettangolari, probabilmente in lastre in pietra; per il rivestimento della sala sono messe a confronto, su una stessa parete, due pannellature in legno di varia tonalità mentre sulla superficie parietale adiacente, vengono provati una serie di tessuti con colorazioni e motivi diversi; ai fini di un'efficace e controllabile illuminazione della sala e dei dipinti è prevista un'illuminazione artificiale. Il disegno austero di questo interno, non ancora valorizzato dalla disposizione delle opere pittoriche semplicemente poggiate tra pavimento e muro, suscita perplessità e critiche da parte di alcune figure istituzionali e professionali, al punto che il Dipartimento delle Costruzioni bavarese affianca – nello sviluppo delle successive proposte progettuali – a Döllgast la già nominata Commissione.

Su richiesta di quest'ultima, nel 1955, viene approntata nuovamente una sala (specificamen-

---

54 Martin Schawe, "Die Alte Pinakothek im Wandel – Versuch einer Chronik", in Elisabeth Hipp, Martin Shaveh (a cura di), *Die Alte Pinakothek in historischen fotografien*, 2011, p. 32. L'autore traccia una sintetica ma esaustiva cronistoria dell'Alte Pinakothek, dalla sua fondazione sino ai giorni nostri.

55 Questo intento viene perseguito attraverso la proposta di estendere il tetto a doppia falda sino alle facciate est-ovest dell'edificio, terminandolo con frontoni. Döllgast torna a riproporre questa soluzione in diverse fasi del suo coinvolgimento nella progettazione dell'Alte Pinakothek, ma senza vederla realizzata.



te la numero V) per poter valutare proposte allestitivo alternative [3.75]. Il soffitto in questa nuova ipotesi è caratterizzato da una volta a padiglione che replica la spazialità originaria; un velario, raccolto su una delle due estremità del lucernario, è posto a filtrare e ridurre l'eccessiva intensità luminosa; una cornice, dal leggero profilo plastico e chiaroscurale, media il raccordo tra la volta e le pareti laterali su cui nuovi drappaggi sono sospesi a una barra metallica; la pavimentazione è risolta con un parquet ligneo a spina pesce.

Nella trattazione dell'approccio döllgastiano al progetto d'interni, vale la pena porre attenzione sulle proposte avanzate per la sala di Rubens, uno dei fuochi del percorso museale, collocata nel centro geometrico della pianta dell'edificio.

Osservando la foto scattata nel 1945 [3.31], si nota come il portale posto sul lato nord della sala centrale fosse sopravvissuto ai bombardamenti; visto che le parti superstiti riguardano non solo gli elementi strutturali, ma gran parte dell'apparato decorativo, si registra un generale accordo sulla necessità di reintegrare la figuratività del modellato plastico originario, replicandone il disegno [Altenhöfer, 1996, p. 91].

In disaccordo con tale ipotesi di ripristino della lacuna, Döllgast ipotizza di intervenire sul portale attraverso una serie di modificazioni e di aggiunte, la cui finalità è di rendere più astratta e semplificata la configurazione ornamentale originaria, evitandone esplicitamente una copia in stile [3.66] Questa intenzionalità viene perseguita dall'architetto attraverso la semplificazione formale dei capitelli e delle modanature, la sostituzione delle ricche decorazioni – nell'intradosso dell'arco – con semplici cassettoni e, sorprendentemente, con l'inserimento di una chiave d'arco assente nel disegno originale. Il processo di astrazione, messo in atto per il completamento della facciata, è così riproposto nella sala di Rubens; a differenza del primo caso, dove Döllgast inserisce "nuova materia", specchiandola sulla forma antica privata dei suoi ornamenti, qui interviene su elementi materici esistenti e originali, essenzializzandoli e modificandone la forma.

Erich Altenhöfer precisa che a Döllgast sono da attribuire molte altre risoluzioni di dettaglio inerenti alla definizione delle superfici e, soprattutto, il disegno degli arredi e degli accessori interni: «Velluto di cotone e seta, generalmente in toni di grigio e di verde satinato, furono scelti per i rivestimenti murari delle grandi sale espositive e delle piccole sale, alcune delle quali erano state adibite a sale campioni nel 1956. Il parquet nelle gallerie fu suddiviso secondo i disegni di Döllgast, in relazione al numero e alla sequenza degli intervalli dei gabinetti e della antica loggia, abbandonando la loro direzione assiale. Il meccanismo di sospensione dei quadri, il sistema vetrato sul lato interno dei lucernari, l'arredamento formato da panche tappezzate e semplici sedie, furono realizzate su disegno di Döllgast [...]» [Altenhöfer, 1996, p. 92]<sup>56</sup>.

Visitando oggi la Pinacoteca, si ha la possibilità di osservare le modifiche apportate alle scelte

---

56 «Velveteen and silk, generally in grey and matt green tones, were chosen for the wall covering of the large cabinets and, of which some had been arranged as specimen rooms in 1956. The parquet flooring in the galleries was subdivided according to Döllgast's drawings, relating to the number of the former loggia and cabinets' intervals, and not to their axial direction. The hanging mechanism of the paintings, the glazing of the skylight's lower skin, furnishings with upholstered benches and easy-chairs to Döllgast's design, [...]» [Altenhöfer, 1996, p. 92]. Traduzione nel testo dell'Autore.

operate da Döllgast; tra queste, si segnala – in particolare – il rivestimento tessile delle sale dei pittori fiamminghi, tra cui quella di Rubens, riportato al colore porpora originario <sup>57</sup>.

---

57 A conclusione di capitolo si riporta una breve rassegna di riferimenti bibliografici che registrano il crescente interesse che la critica internazionale ha mostrato verso l'Alte Pinakothek e verso il suo architetto, Hans Döllgast, reputato maestro già nel corso della sua carriera, ma divenuto noto al di fuori dei confini bavaresi solo dopo la sua morte nel 1974.

Nel 1987 la Technische Universität München, assieme al Bund Deutscher Architekten, pubblica la prima monografia sull'autore, *Hans Döllgast 1891-1974*, Monaco, Callwey, 1987, pp. 286. Negli anni Novanta, alcuni libri e articoli pubblicati su importanti riviste europee – in Inghilterra, Spagna, Italia e Olanda – diffondono la conoscenza dell'opera dell'architetto bavarese, in particolare: Bernard Blauel, "Hans Döllgast, 1891-1974", *Architecture Today* n.22, 1991, (B), pp. 56-60; AA.VV., *München 5 Architekten: Robert Vorhoelzer, Hans Döllgast, Sep Ruf, Josef Wiedemann, Uwe Kiessler*, Siviglia, Junta de Andalucía, 1994, pp. 196; Winfried Nerdinger, "Hans Döllgast. An outsider of modern architecture", *9H On continuity* n. 9, 1996, (A), pp. 56-60; Winfried Nerdinger, "Hans Döllgast. Ricostruzione della Alte Pinakothek a Monaco", *Casabella* n. 636, 1996, (B), pp. 46-55; Winfried Nerdinger, "Hans Döllgast. Cheerfully puritanical architecture", *Oase* n. 49-50, 1998, pp. 108-119.

Dal Duemila si registrano ulteriori pubblicazioni sull'Alte Pinakothek, opera oramai largamente nota ed esemplare dell'approccio "creativo" (o "interpretativo") alla preesistenza; tra gli altri, si rimanda ai testi di: Miguel Martínez Monedero – "Hans Döllgast y la Alte Pinakothek de Múnich: armonía y ritmo para después de la guerra", *ARQSCOAL Arquitecturas del COAL* n. 4, 2006, pp. 25-28; "La reconstrucción de Múnich tradición y renovación", *Loggia* n.21, 2008, pp. 38-51; *Proyectar el vacío. La reconstrucción arquitectónica de Munich y Berlín tras la segunda guerra mundial*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2008, pp. 31-40 (pp. 106); di Gianluca Frediani, "Architettura come rovina", *Paesaggio Urbano* n. 2, 2013, pp. 70-75; Elena Zapatero Rodríguez, Susana Mora Alonso-Muñoyerro, "La Antigua Pinacoteca de Múnich. Creación de arquitecturas nuevas sobre arquitecturas existentes", *Rita* n. 6, 2016, pp. 102-110.

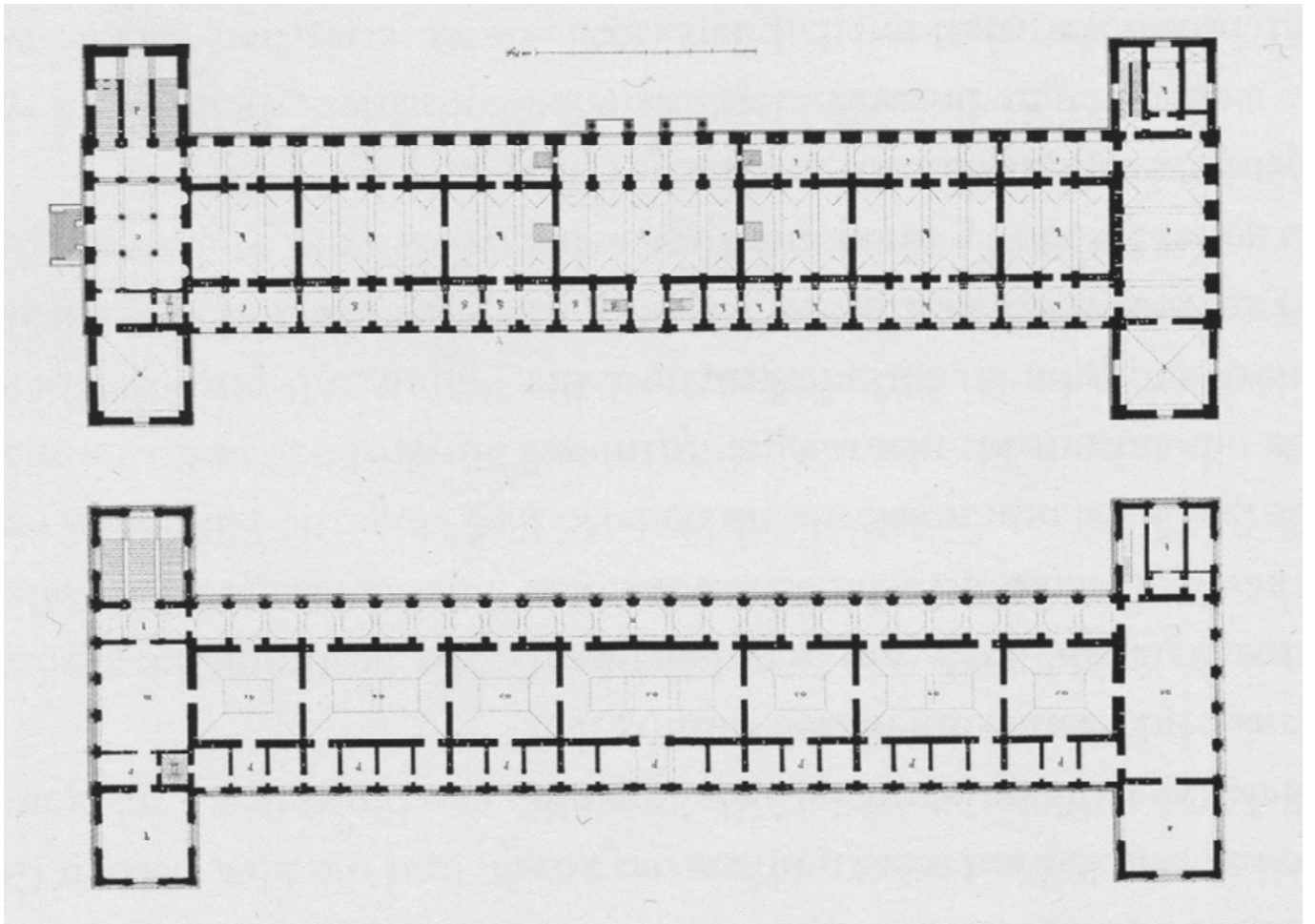
## ALTE PINAKOTHEK

*Apparato iconografico*

Abbreviazioni:

AmTUM = Archiv der Architektursammlung der Technische Universität München

BStGS = Bayerische Staatsgemäldesammlungen



3.20. Le piante del piano terra e del piano primo, [da: von Klenze, 1830, tav. I].



3.21. La facciata meridionale, [BStGS, da: Hipp, Shaveh, 2011].



3.22. La facciata meridionale, [foto: Georg Pettendorfer, 1914, da: Hipp, Shaveh, 2011].



3.23. Il vestibolo d'ingresso, [BStGS, 1938, da: Hipp, Shaveh, 2011].



3.24. Lo scalone monumentale, [di: Heinrich Lömpel, 1911, da: Hipp, Shaveh, 2011].



3.25. La loggia meridionale, [BStGS, 1930, da: Hipp, Shaveh, 2011].



3.26. La loggia del Vaticano di Raffaello, [foto: Gaspard Miltiade].



3.27. La sala di Rubens, [di: Heinrich Loempel, 1882, da: Hipp, Shaveh, 2011].



3.28. La sala di Rubens, [BStGS, 1926, da: Hipp, Shaveh, 2011].



3.29. Il portale verso la sala di Rubens, [BStGS, 1926 da: Hipp, Shaveh, 2011].



3.30. La sala dei Fiamminghi, [BStGS, 1926, da: Hipp, Shaveh, 2011].





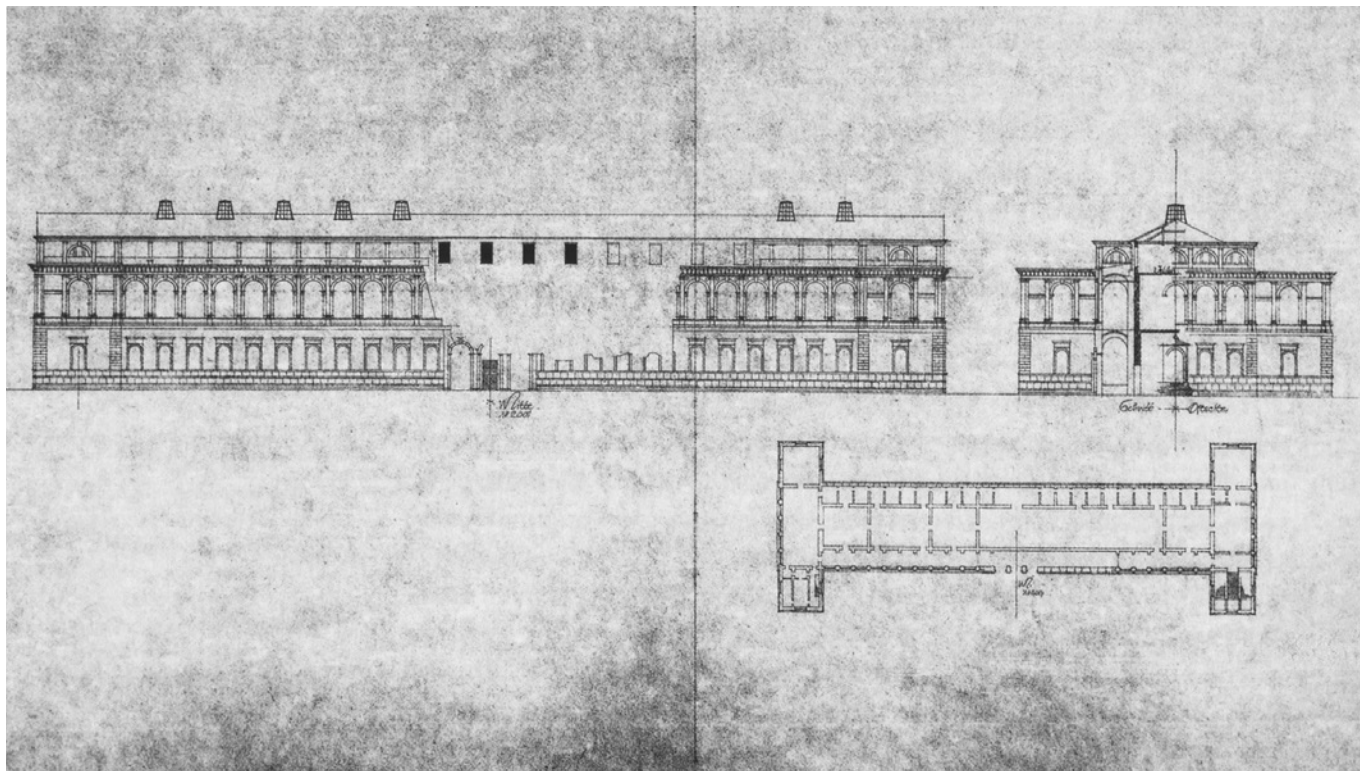
3.31. La lacuna sulla facciata meridionale, [BStGS, da: Hipp, Shaveh, 2011].



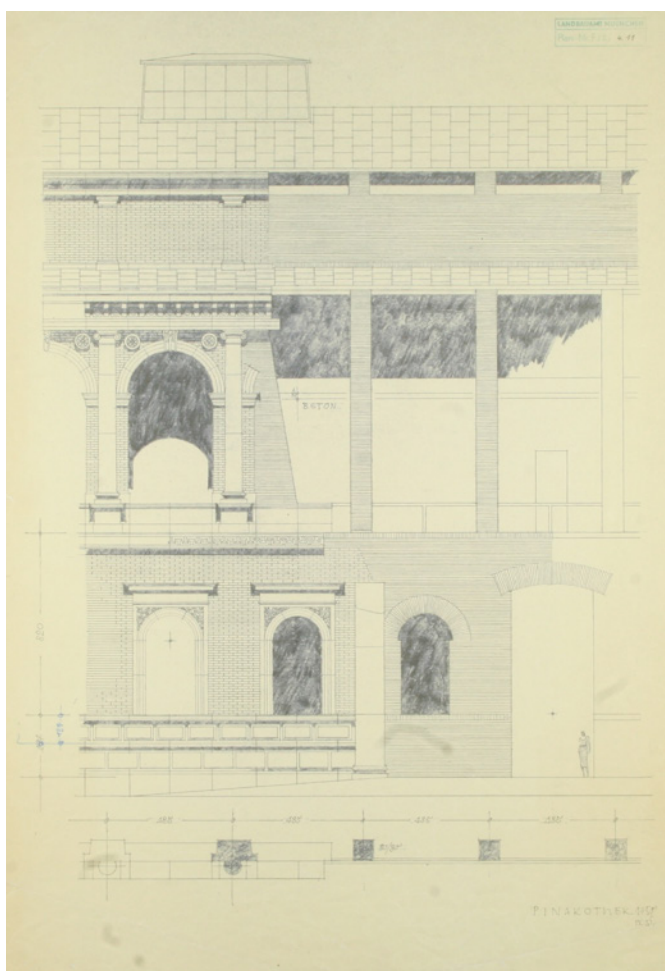
3.32. La montagna di macerie di fronte alla facciata meridionale, [BStGS, da: Hipp, Shaveh, 2011].



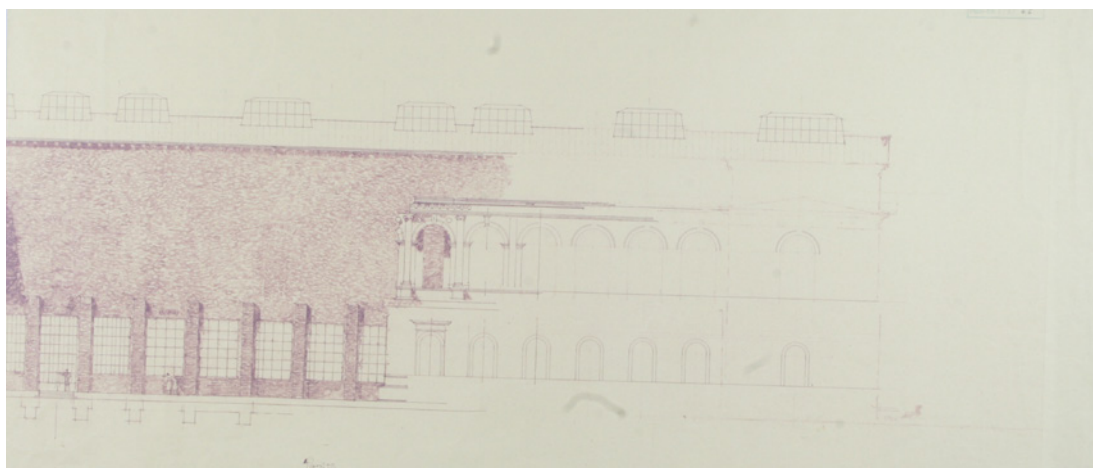
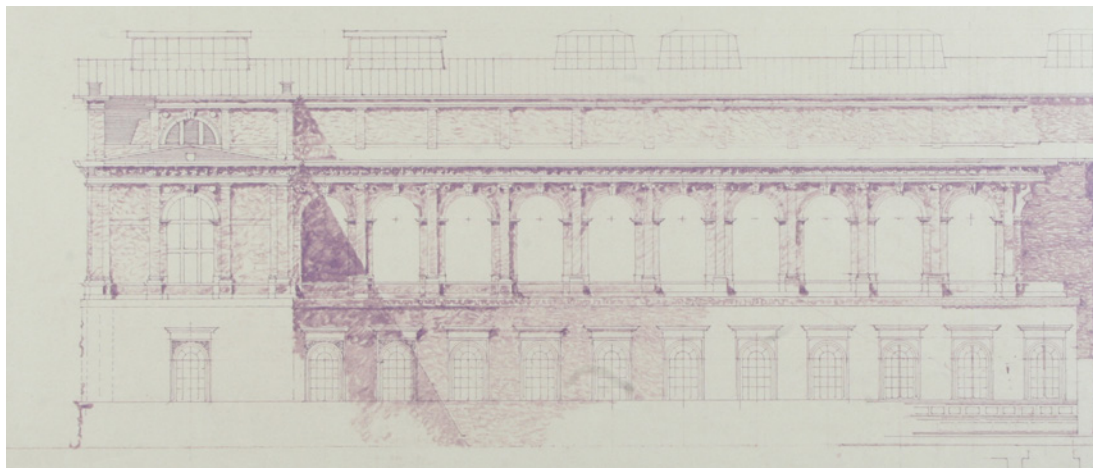
3.33. Le strutture voltate demolite nel corso della ricostruzione, [da: Altenhöfer, 1996].



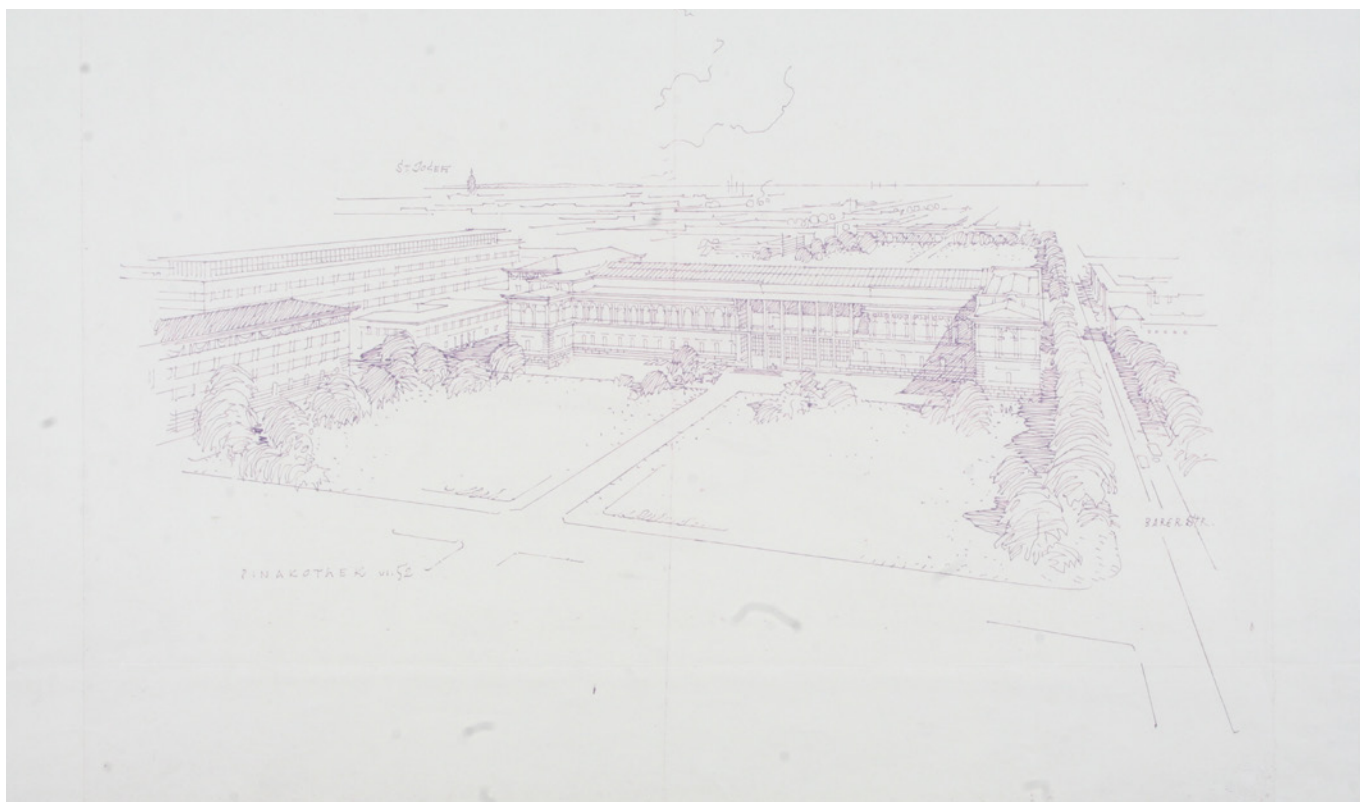
3.34. Pianta, sezione e prospetto meridionale, [da: Altenhöfer, 1996].



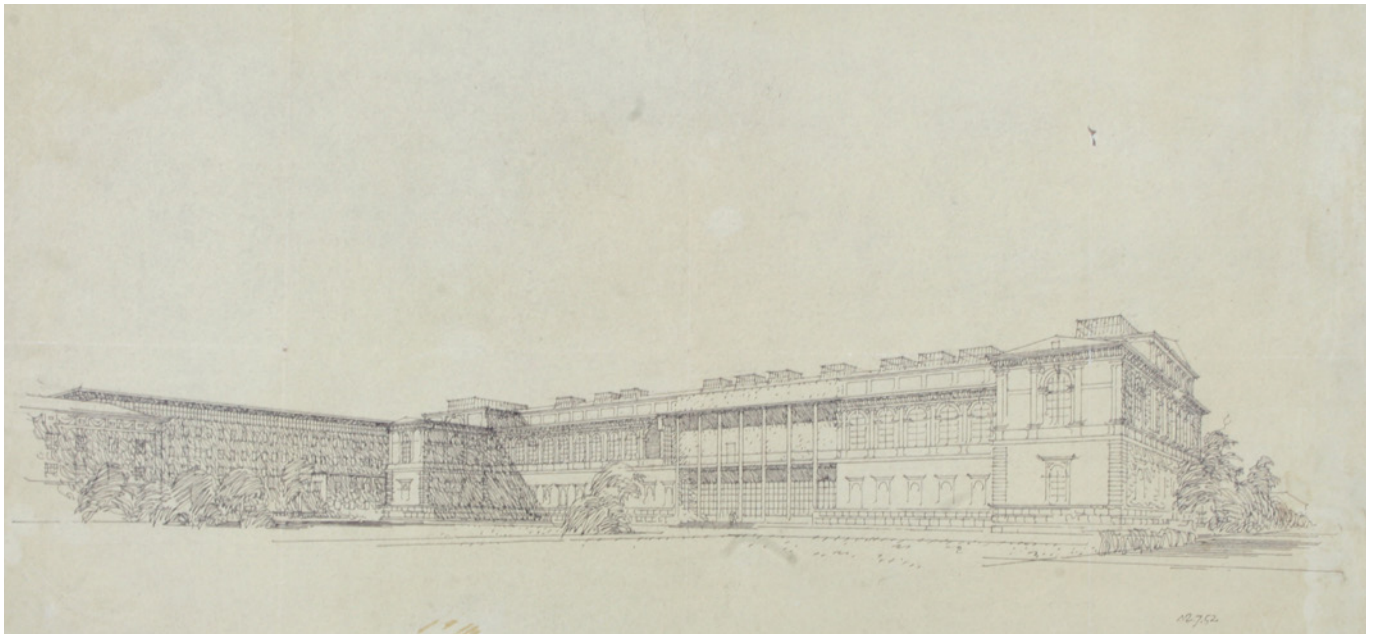
3.35. Prospetto meridionale, [AmTUM, doel 139.22, 09.1951].



3.36. Pianta e prospetto sud, [AmTUM, doel 139.8 e doel 139.8a, 04.1952].



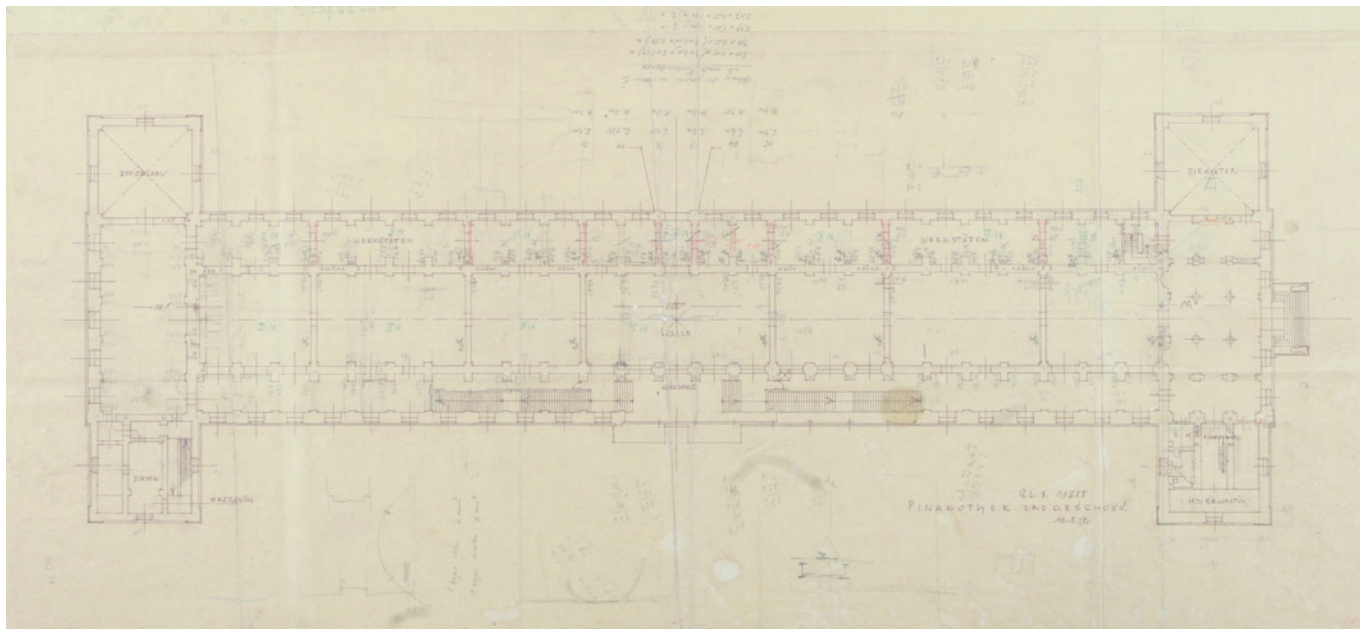
3.37. Prospettiva a volo d'uccello verso la facciata meridionale, [AmTUM, doel 139.239, 06.1952].



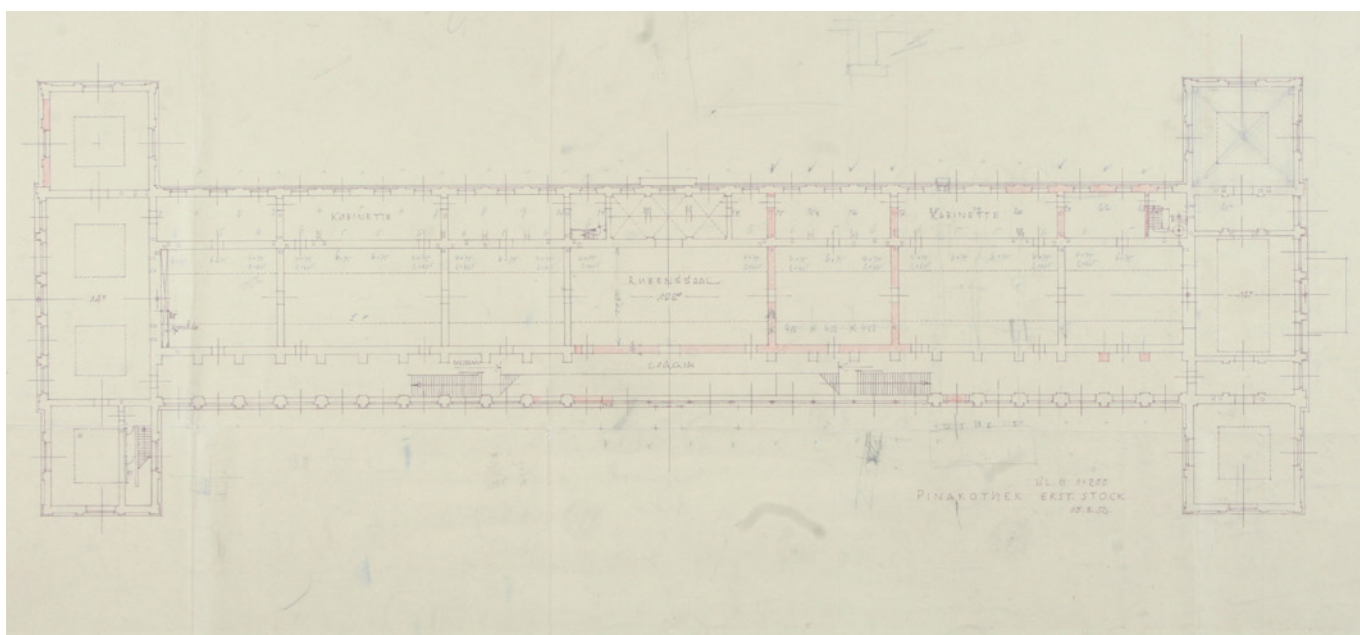
3.38. Prospettiva verso la facciata meridionale, [AmTUM, doel 139.30, 07.1952].



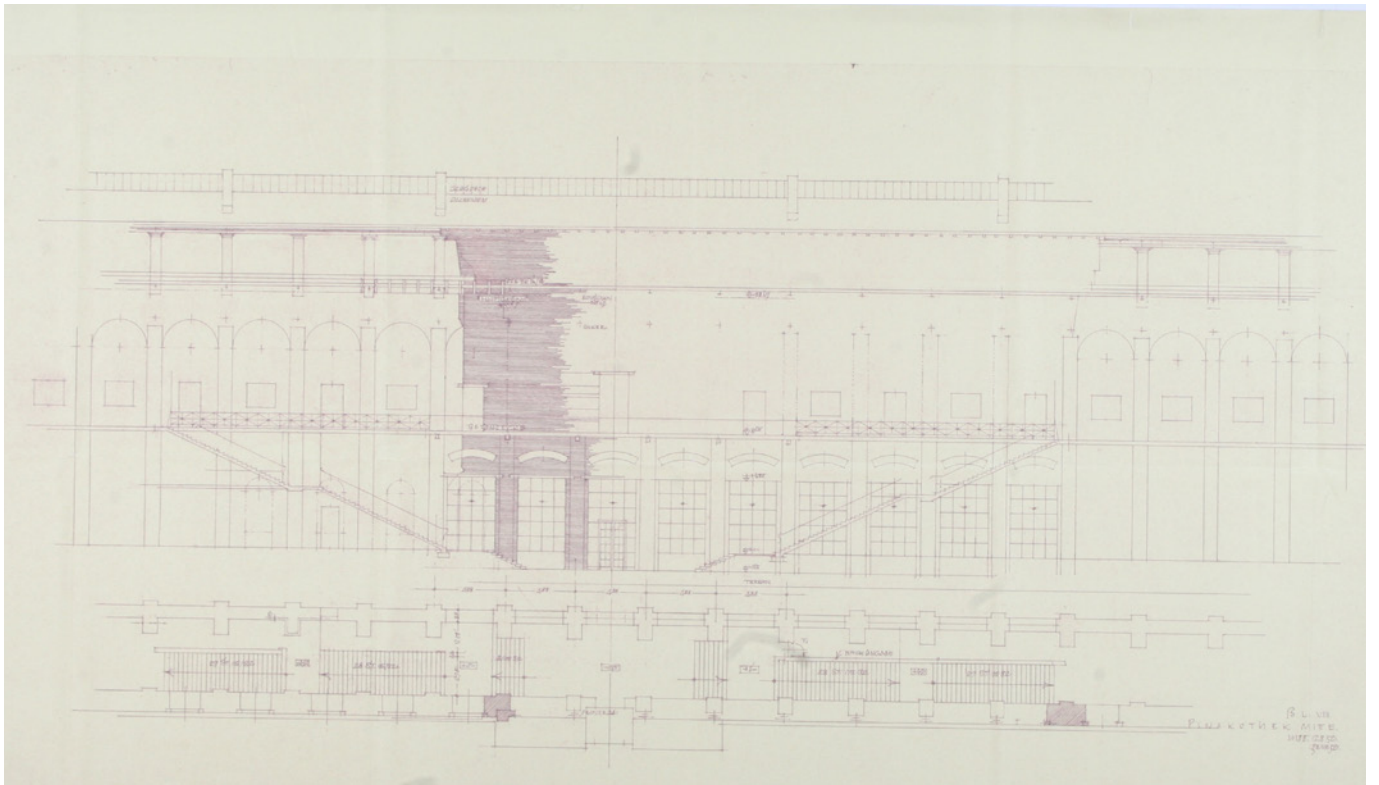
3.39. Prospettiva della scala, [AmTUM, doel 139.33, 08.1952].



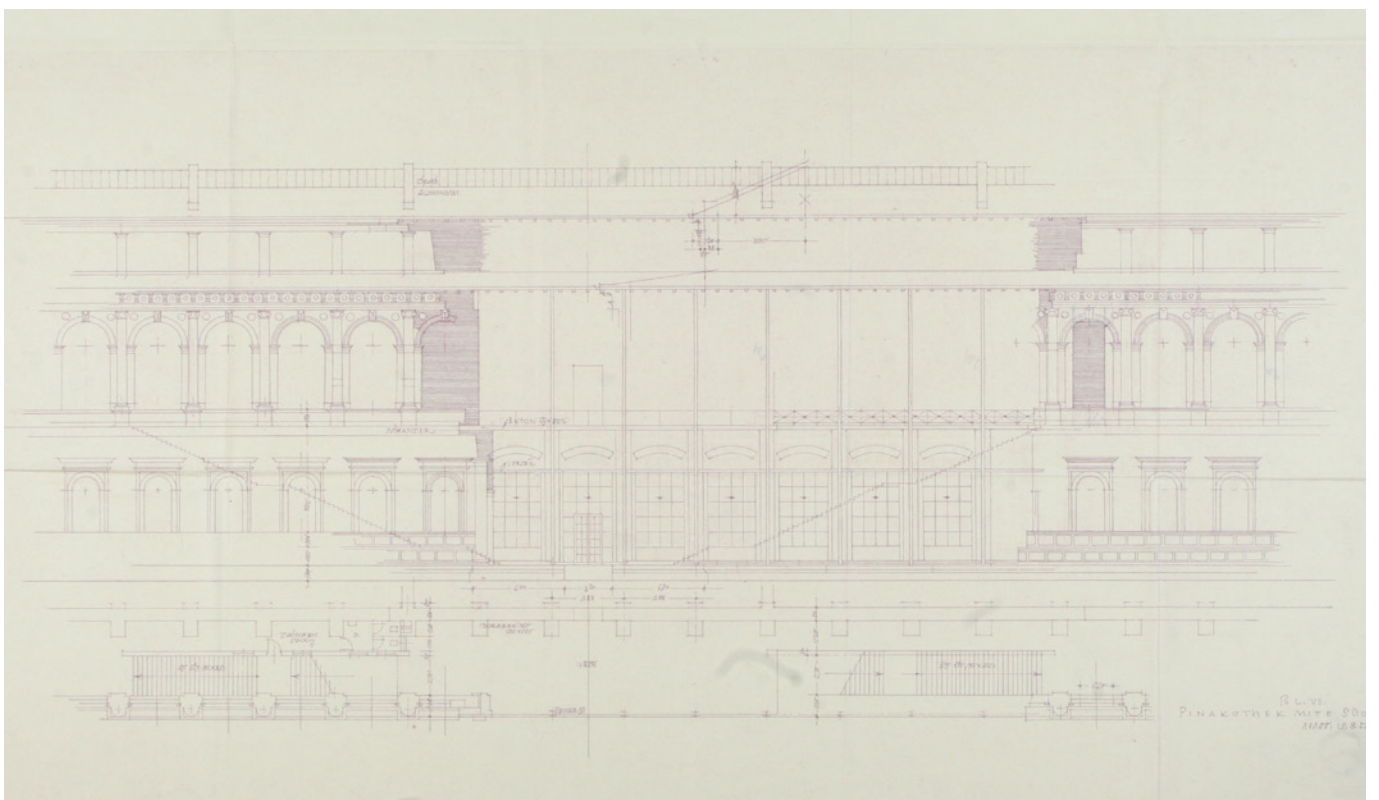
3.40. Pianta piano terra, [AmTUM, doel 139.123, 08.1952].



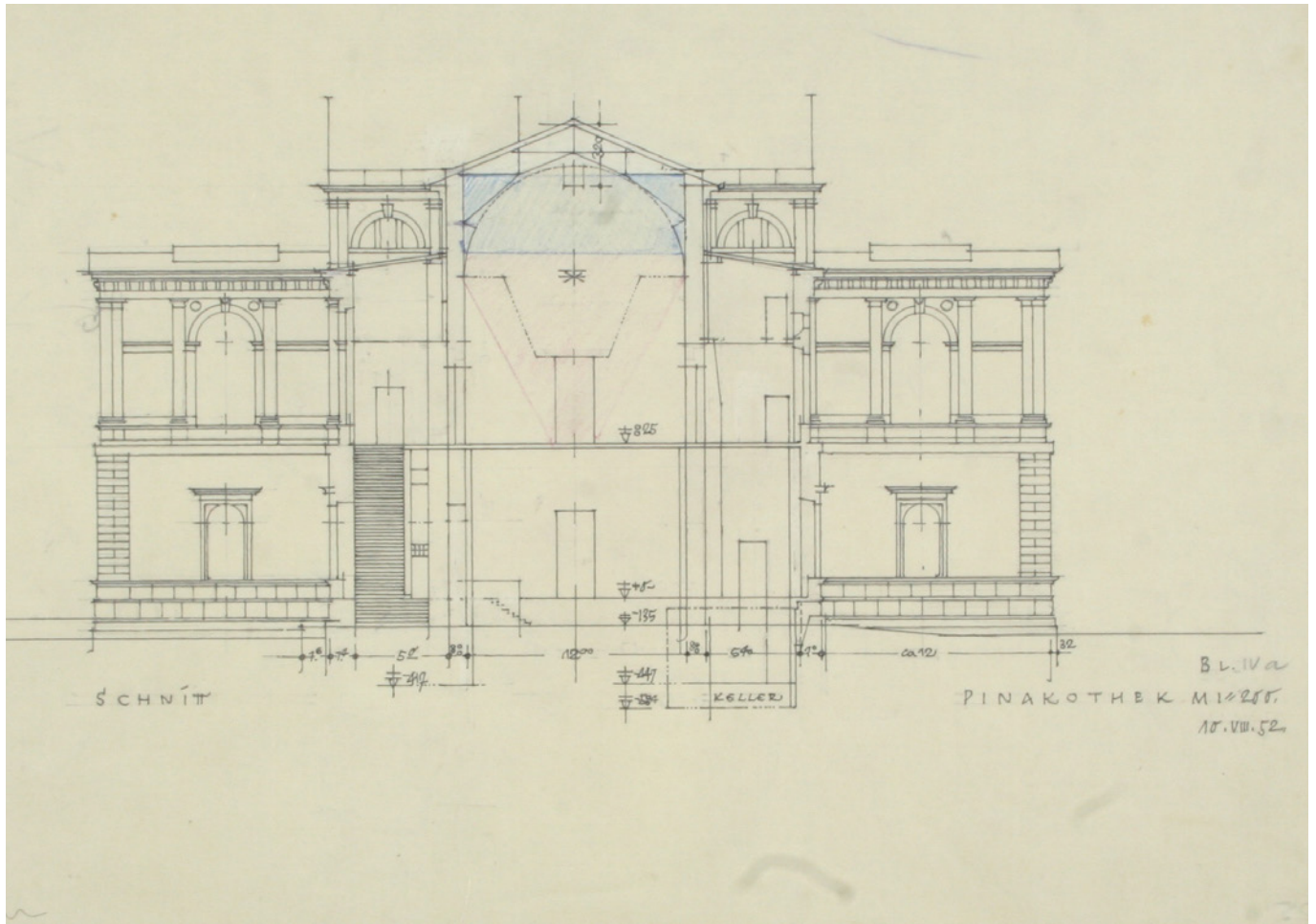
3.41. Pianta piano primo, [AmTUM, doel 139.130, 08.1952].



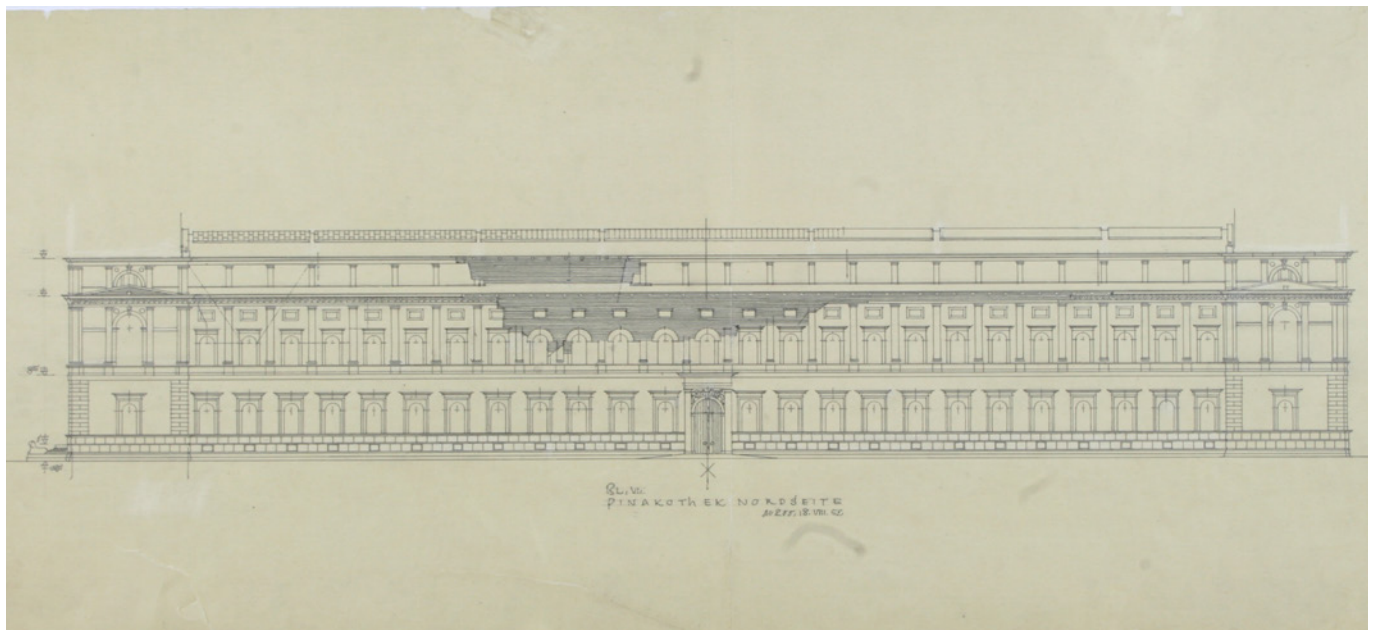
3.42. Pianta e prospetto sud, [AmTUM, doel 139.92, 08.1952].



3.43. Pianta e prospetto sud, [AmTUM, doel 139.94, 08.1952].

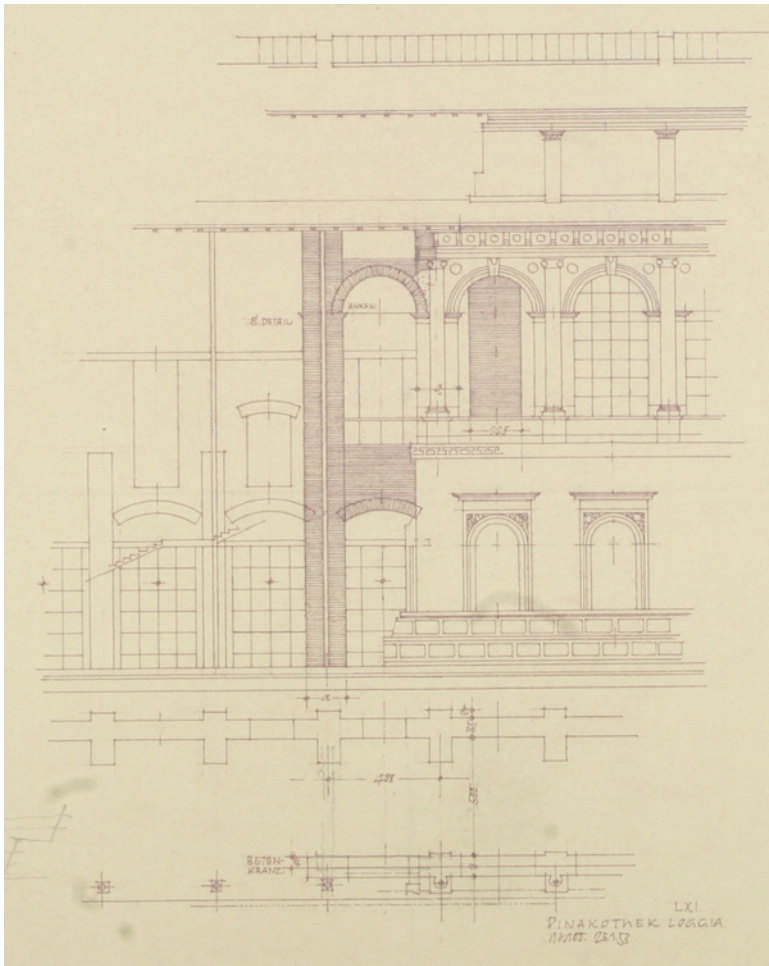


3.44. Sezione trasversale, [AmTUM, doel 139.23, 08.1952].

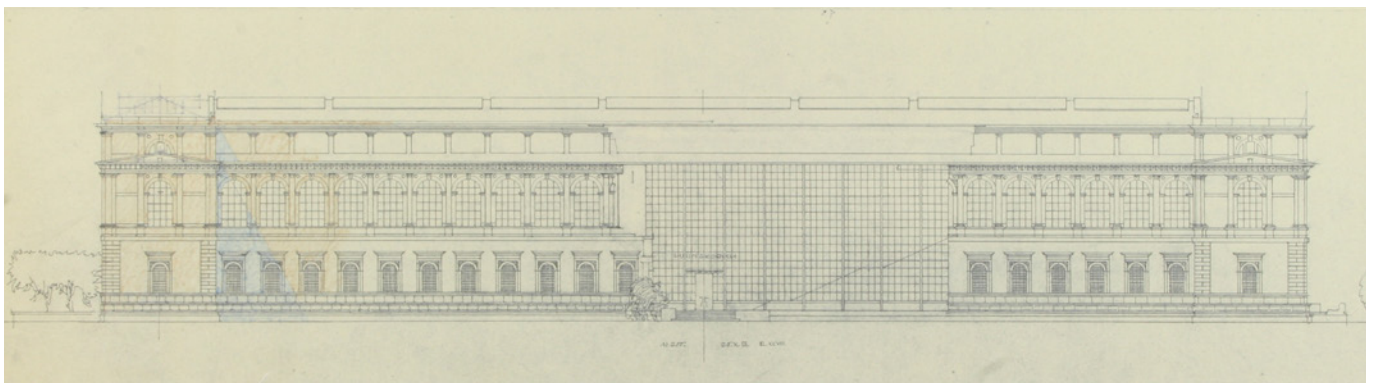


3.45. Prospetto nord, [AmTUM, doel 139.9, 08.1952].

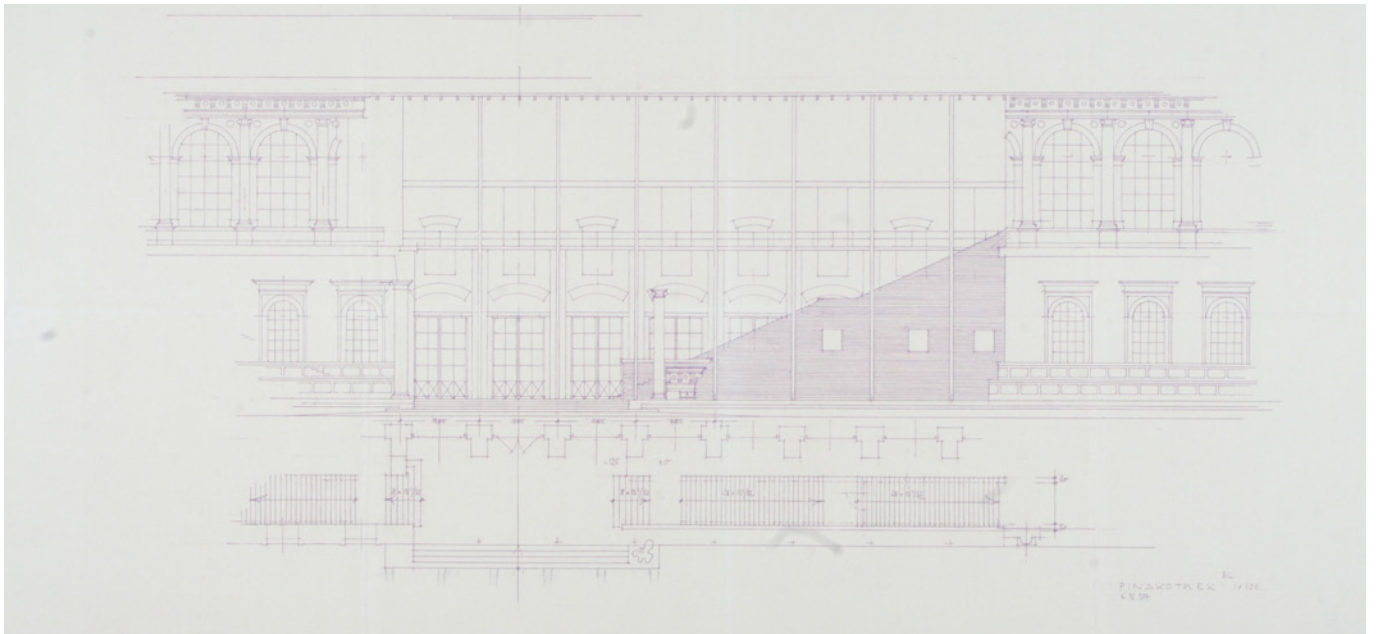




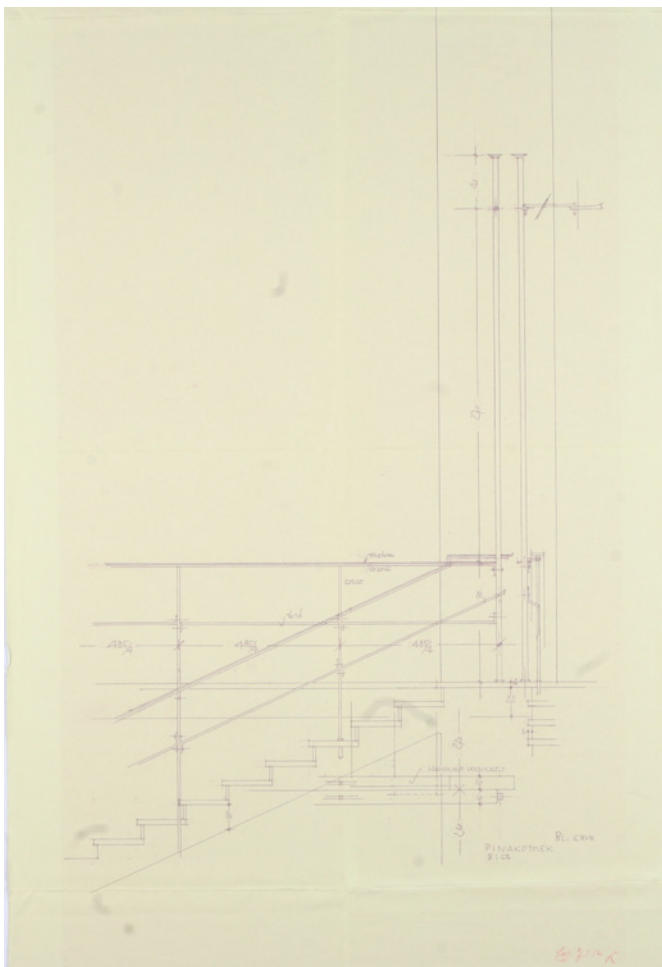
3.46. Prospetto sud e pianta, [AmTUM, doel 139.371, 01.1953].



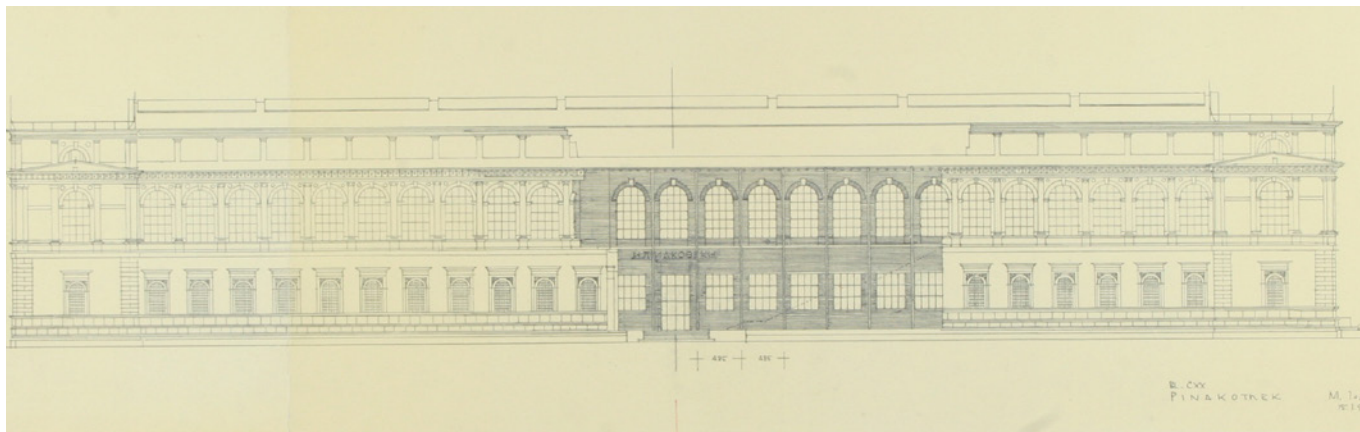
3.47. Prospetto sud, [AmTUM, doel 139.10, 10.1953].



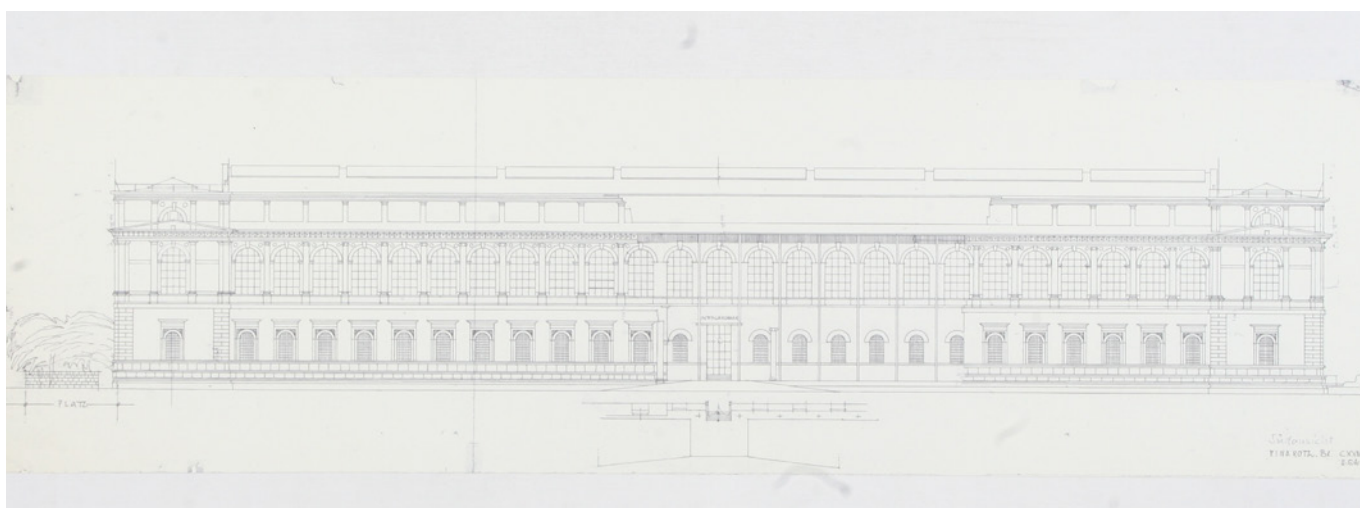
3.48. Pianta e prospetto sud, [AmTUM, doel 139.112, 05.1954].



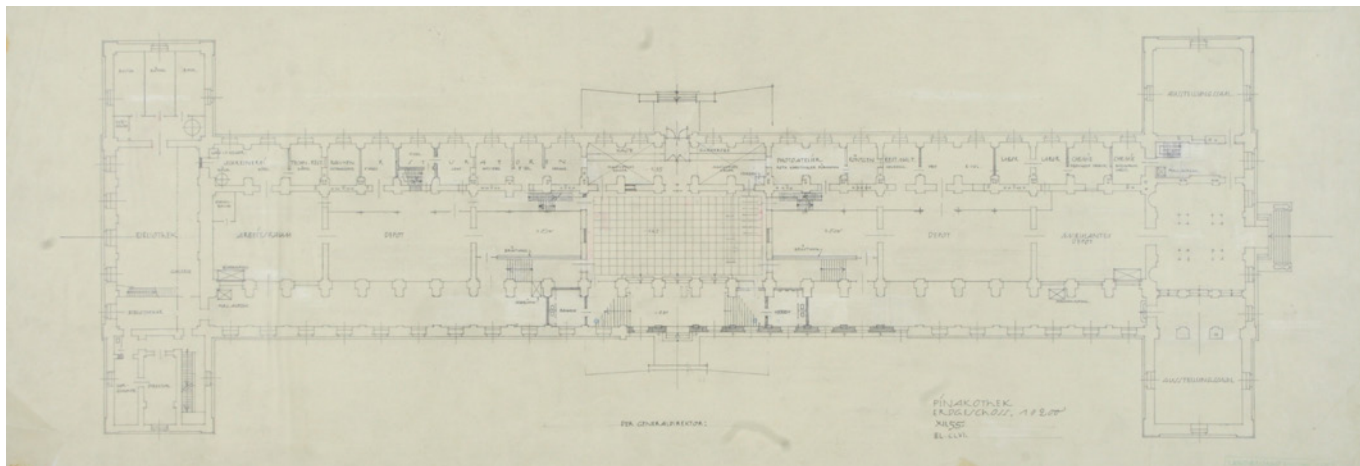
3.49. Dettaglio della scala, [AmTUM, doel 139.137, 01.1954].



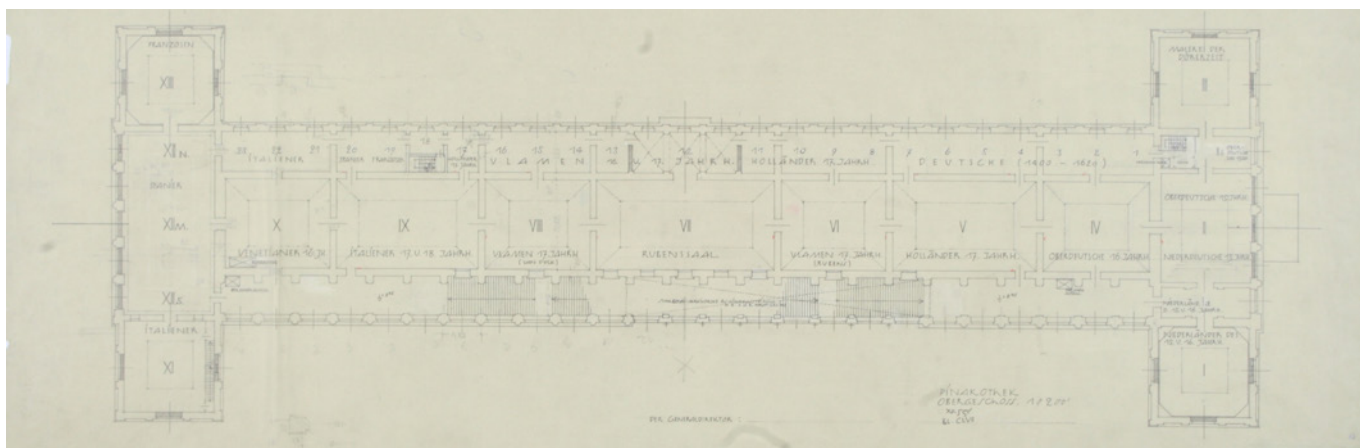
3.50. Prospetto sud, [AmTUM, doel 139.379, 01.1954].



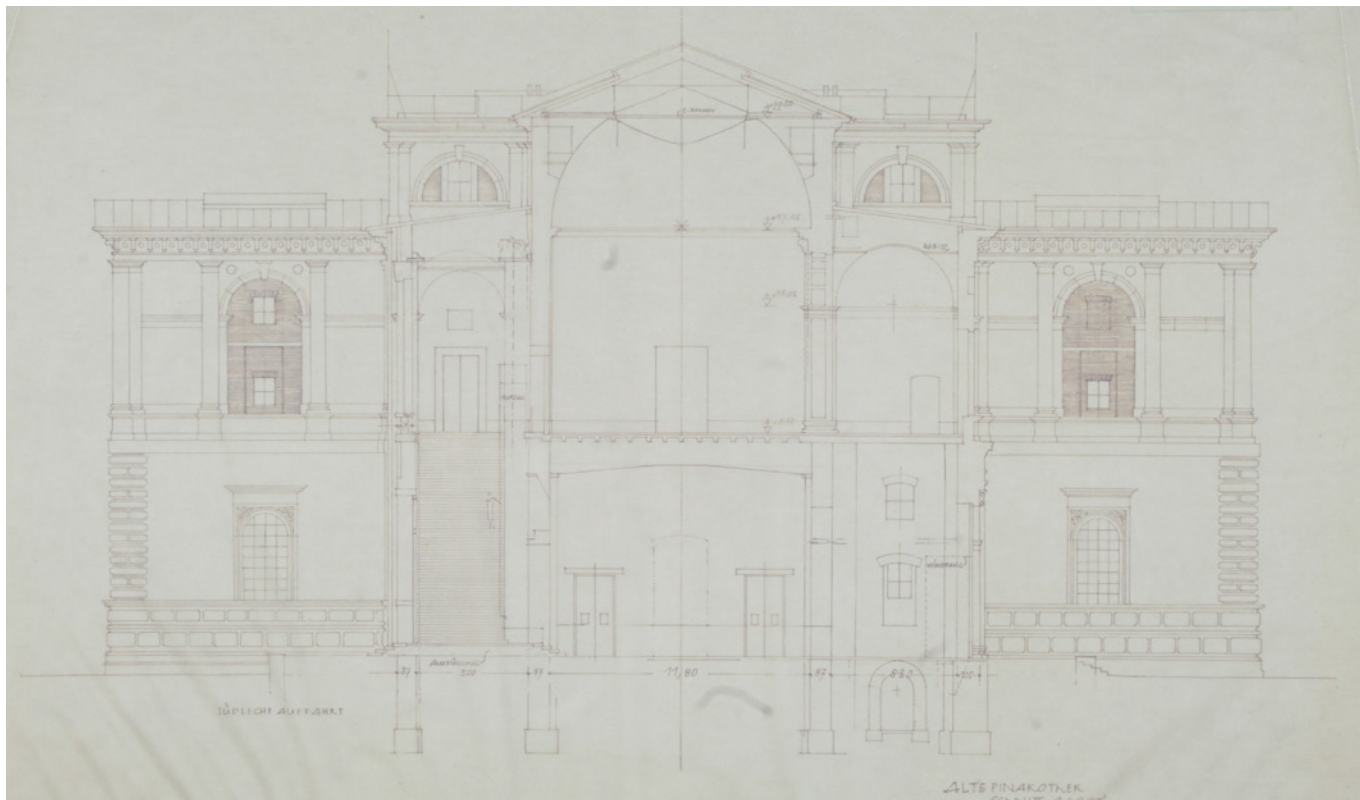
3.51. Prospetto sud, [AmTUM, doel 139.11, 02.1954].



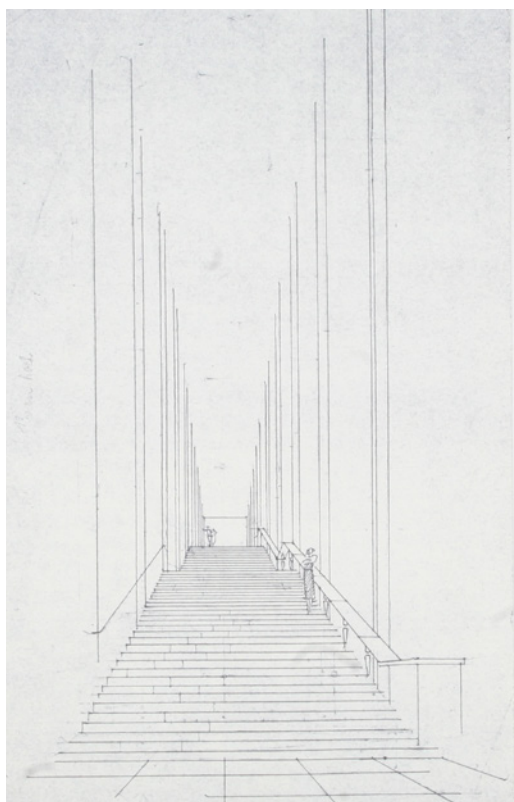
3.52. Pianta piano terra, [AmTUM, doel 139.88, 12.1955].



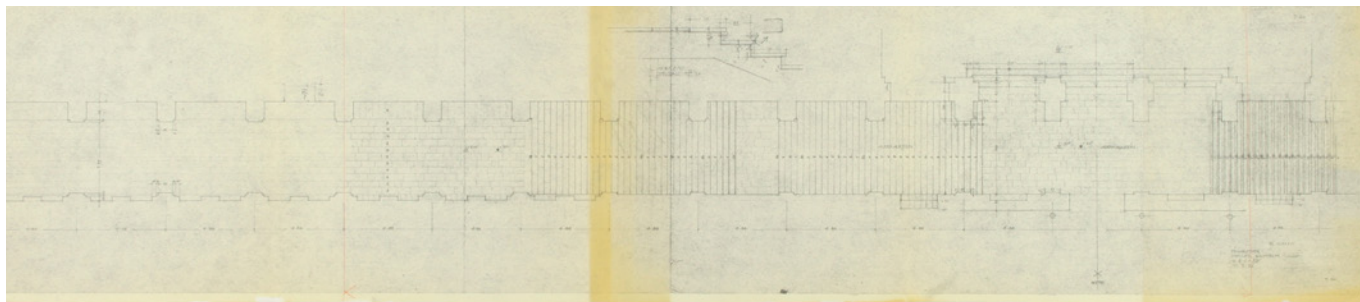
3.53. Pianta piano primo, [AmTUM, doel 139.87, 12.1955].



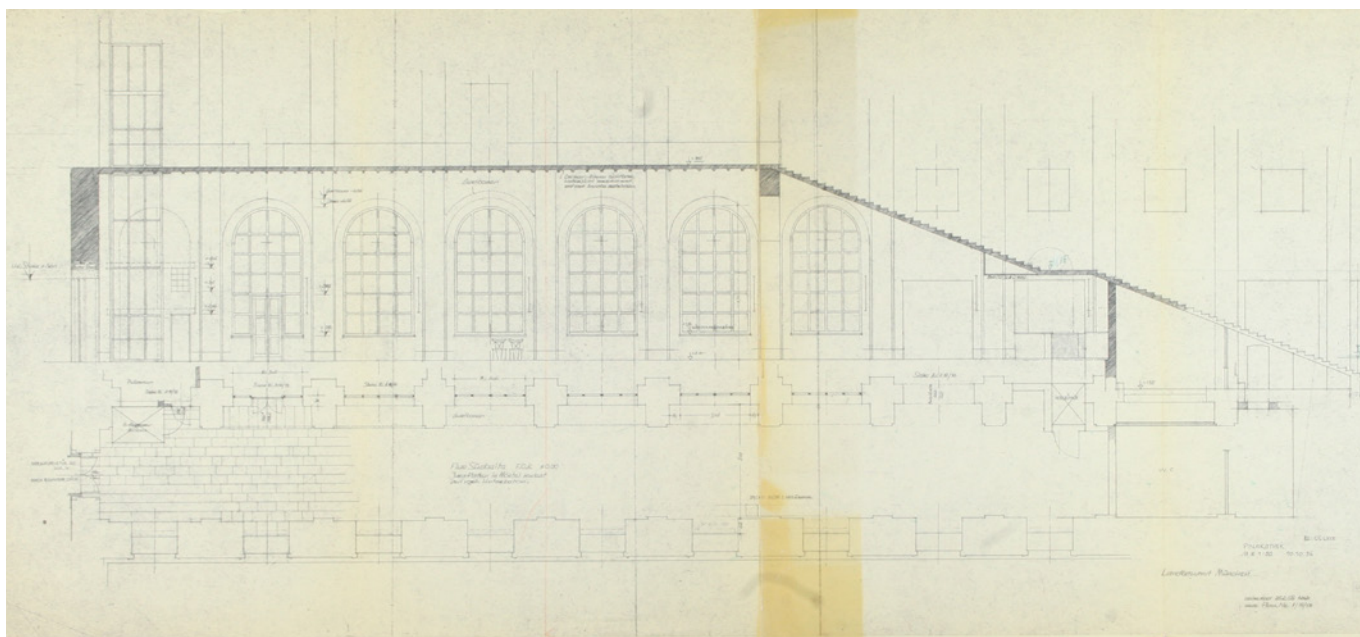
3.54. Sezione trasversale, [AmTUM, doel 139.85, 12.1955].



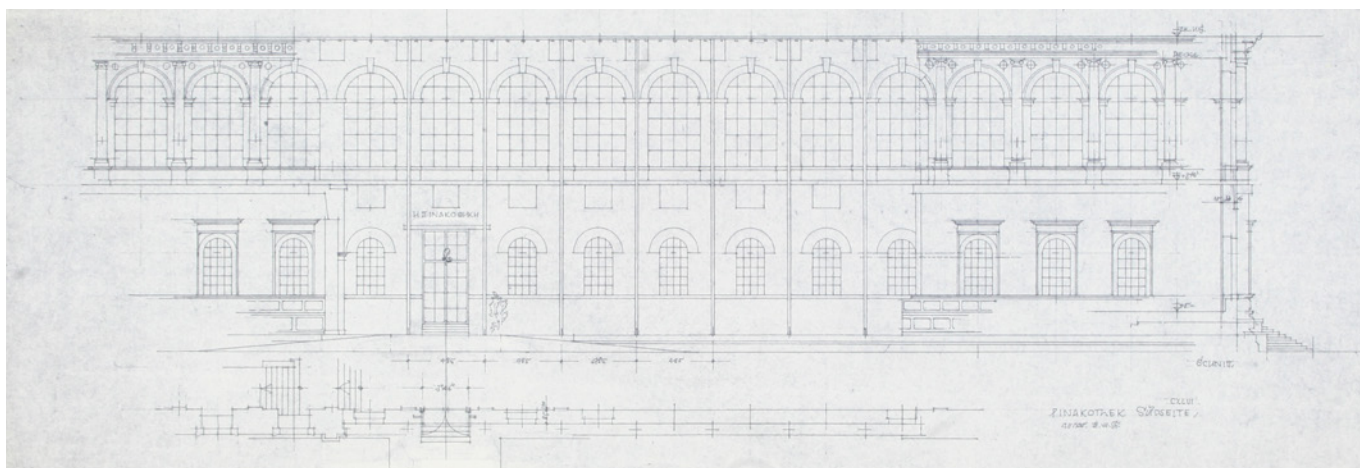
3.55. Prospettiva della scala, [AmTUM, doel 139.92, 1956].



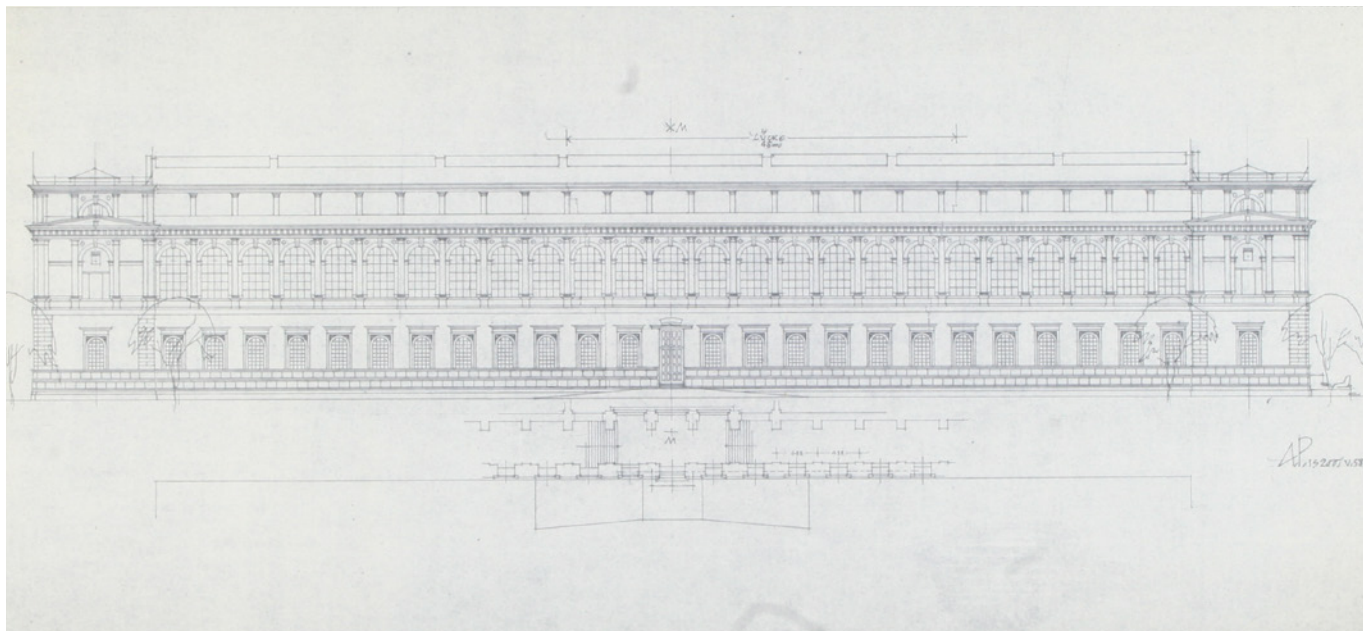
3.56. Pianta della scala, [AmTUM, doel 139.229, 03.1956].



3.57. Pianta e sezione della scala, [AmTUM, doel 139.230, 10.1956].



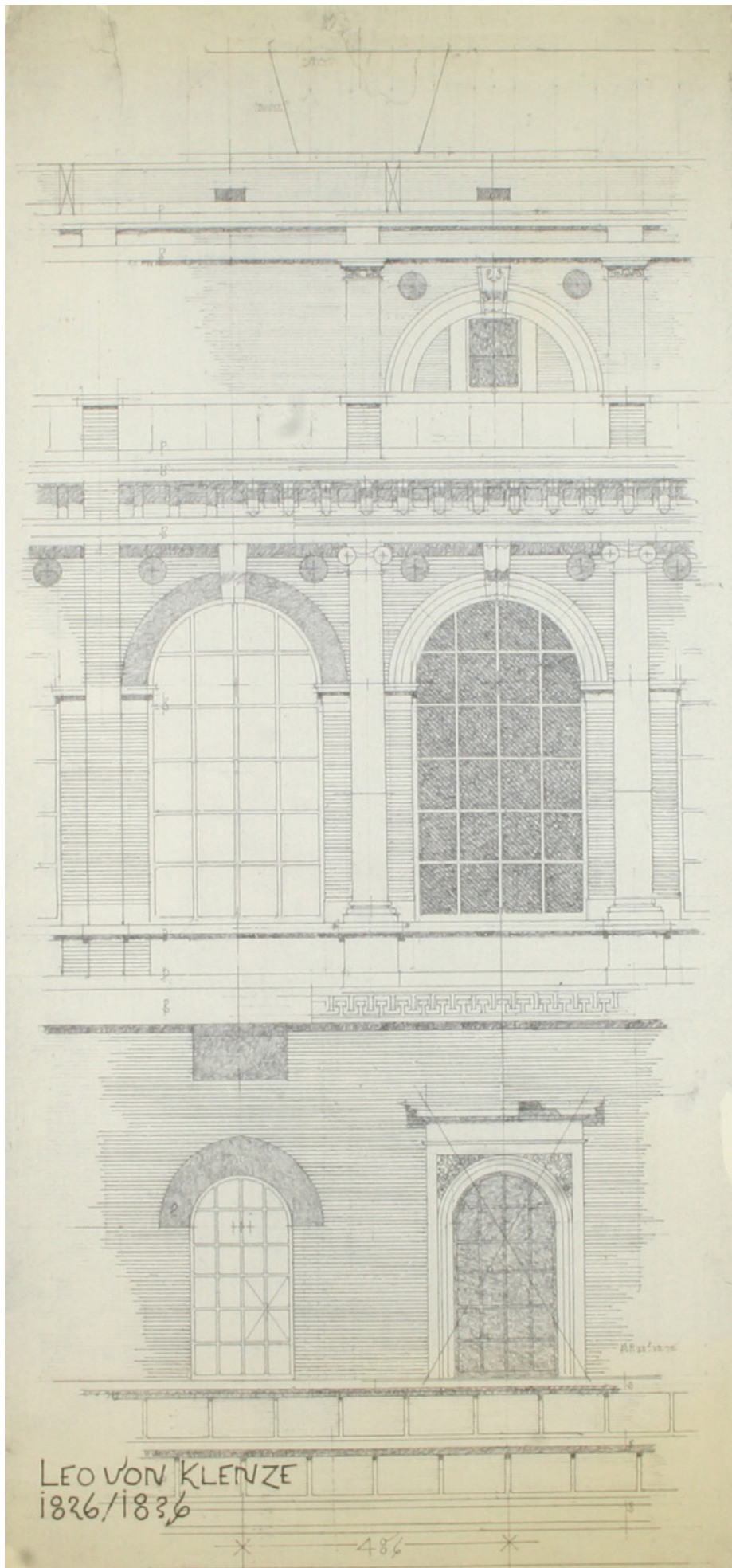
3.58. Pianta e prospetto sud, [AmTUM, doel 139.237, 08.1956].



3.59. Prospetto sud, [AmTUM, doel 139.12, 05.1958].

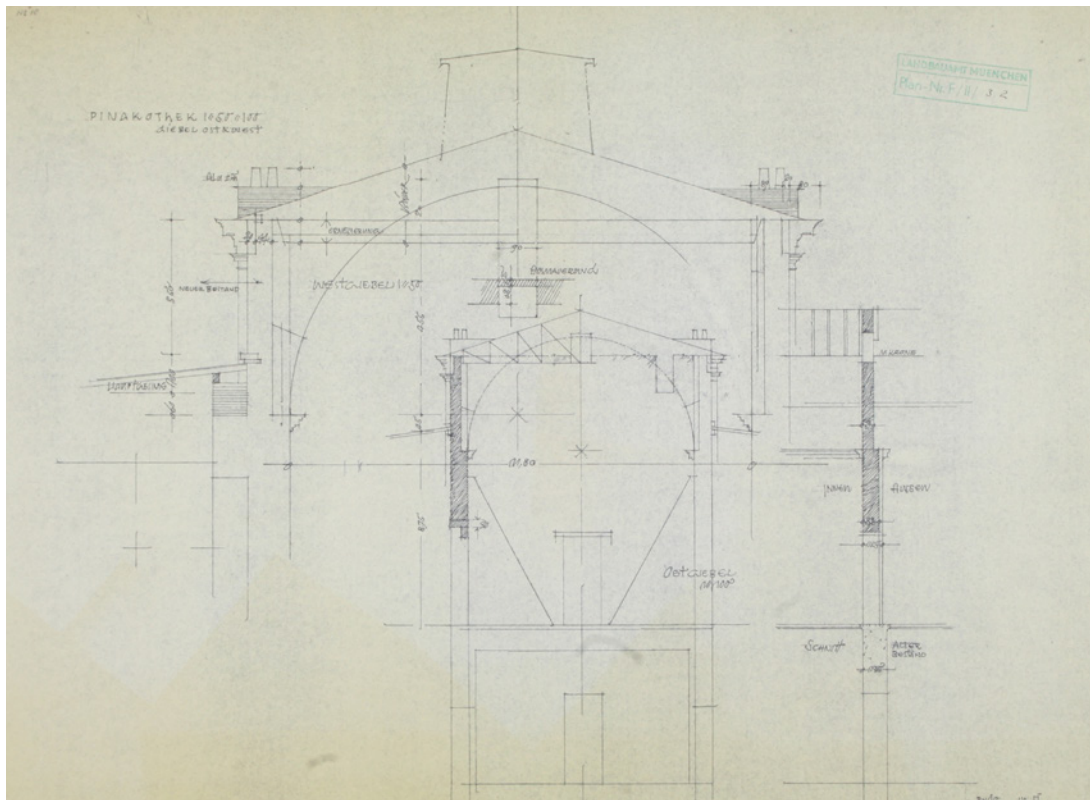


3.60. Prospetto sud, [AmTUM, doel 139.69, 05.1972]

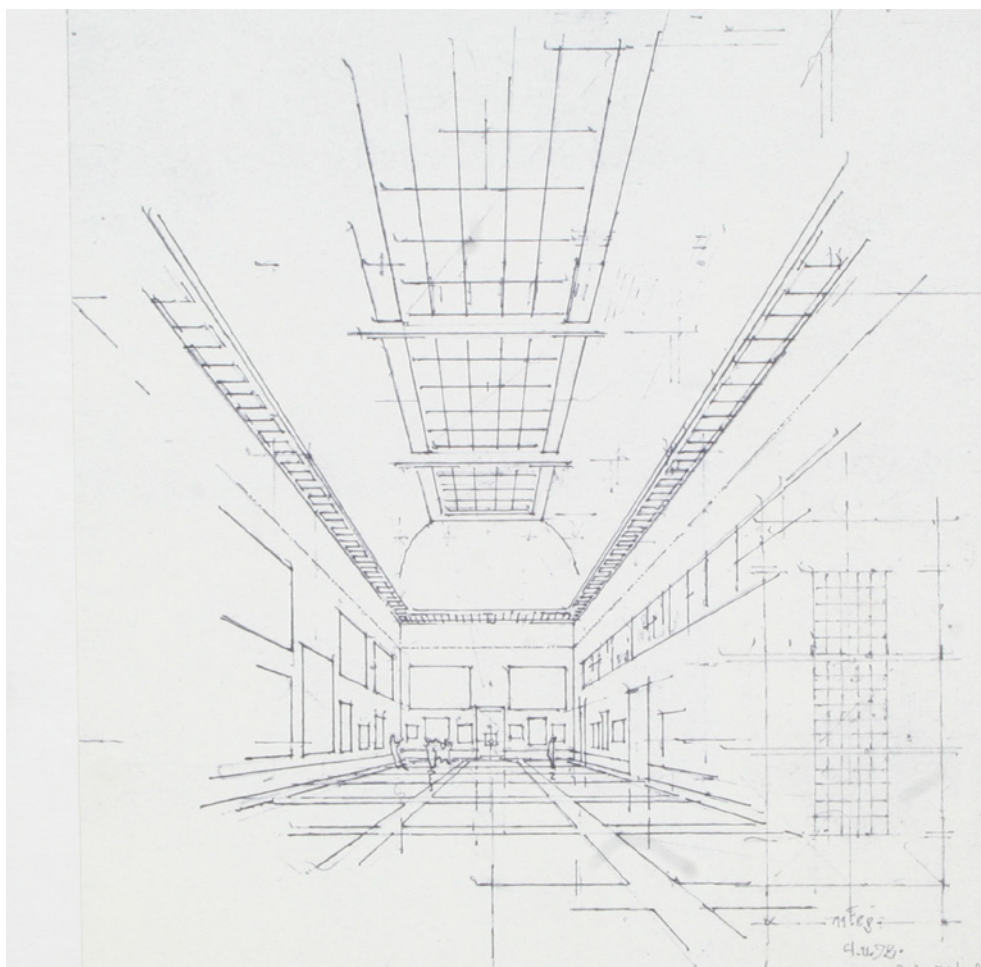


3.61. Prospetto sud, [AmTUM, doel 139.257, 07.1972].

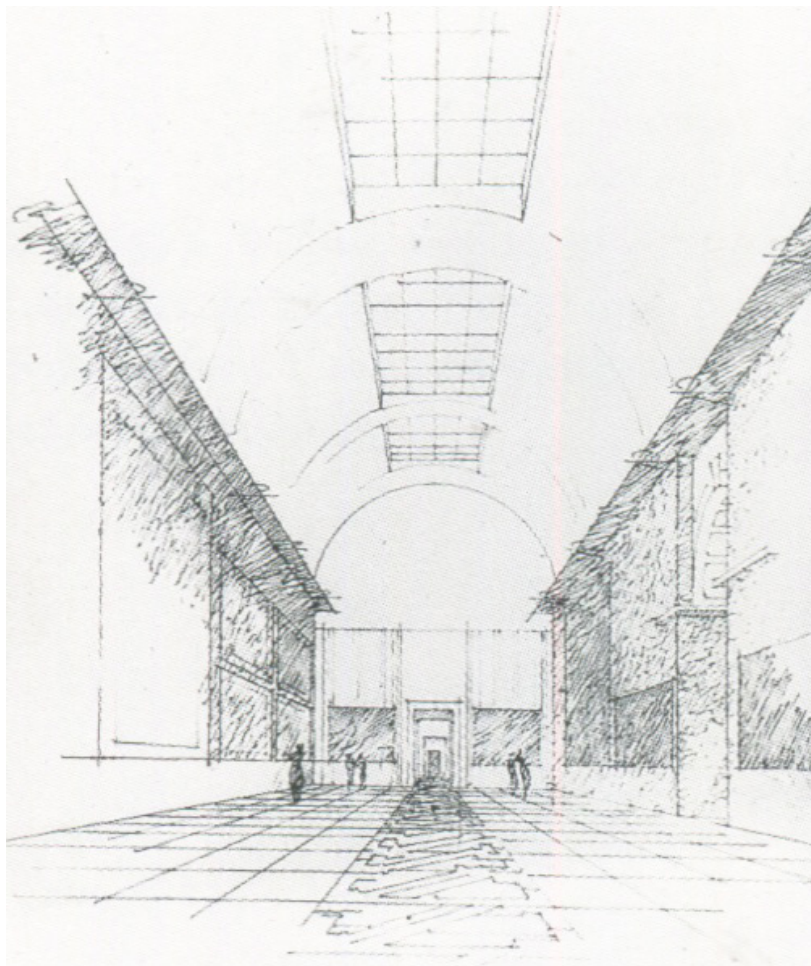




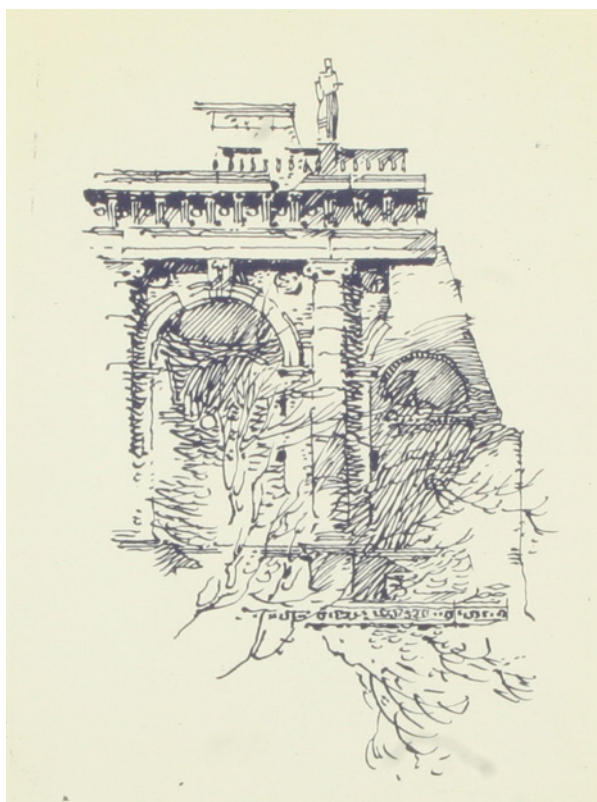
3.62. Sezione della copertura, [AmTUM, doel 139.359, s.d.].



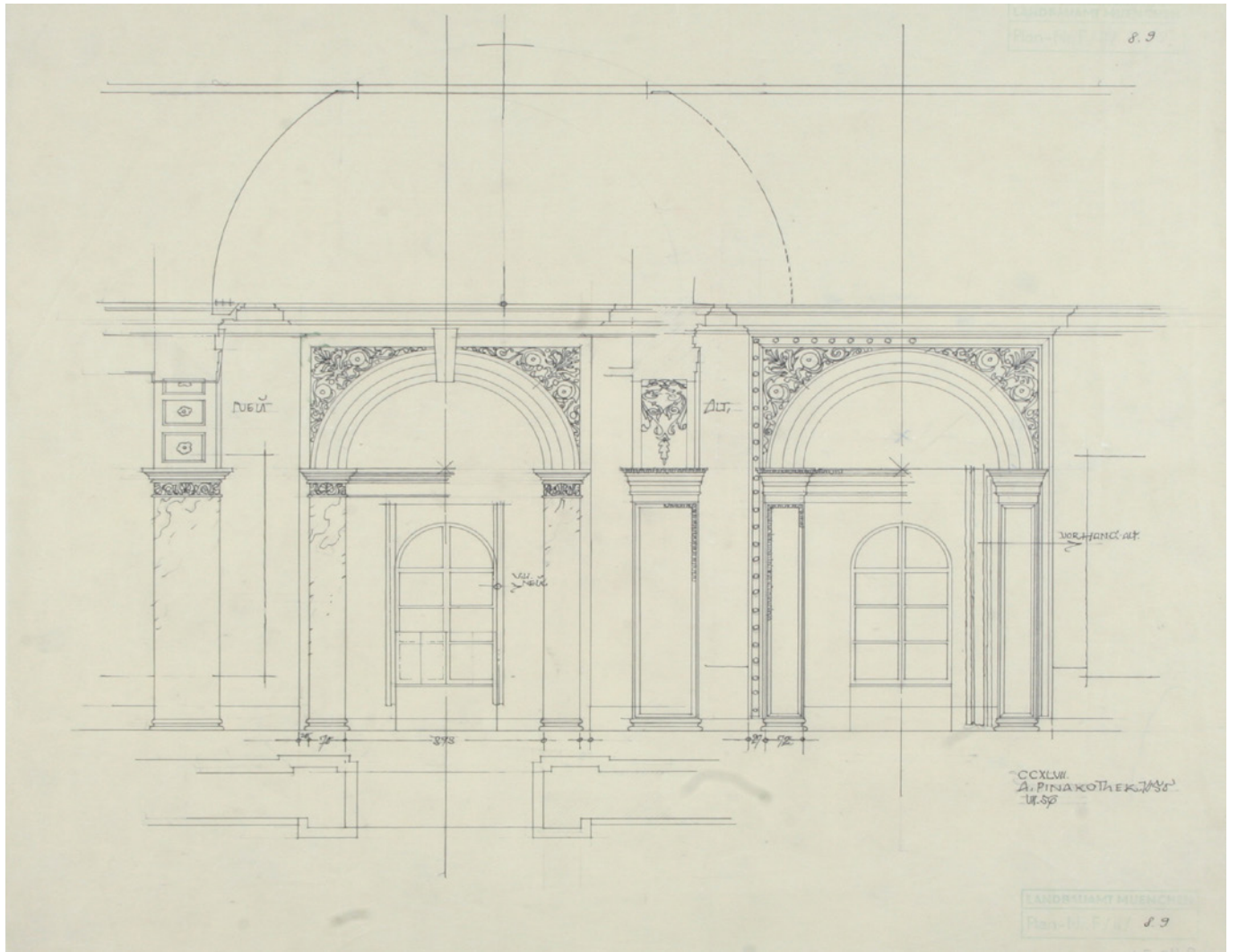
3.63. Prospettiva della sala, [AmTUM, doel 139.82, s.d.].



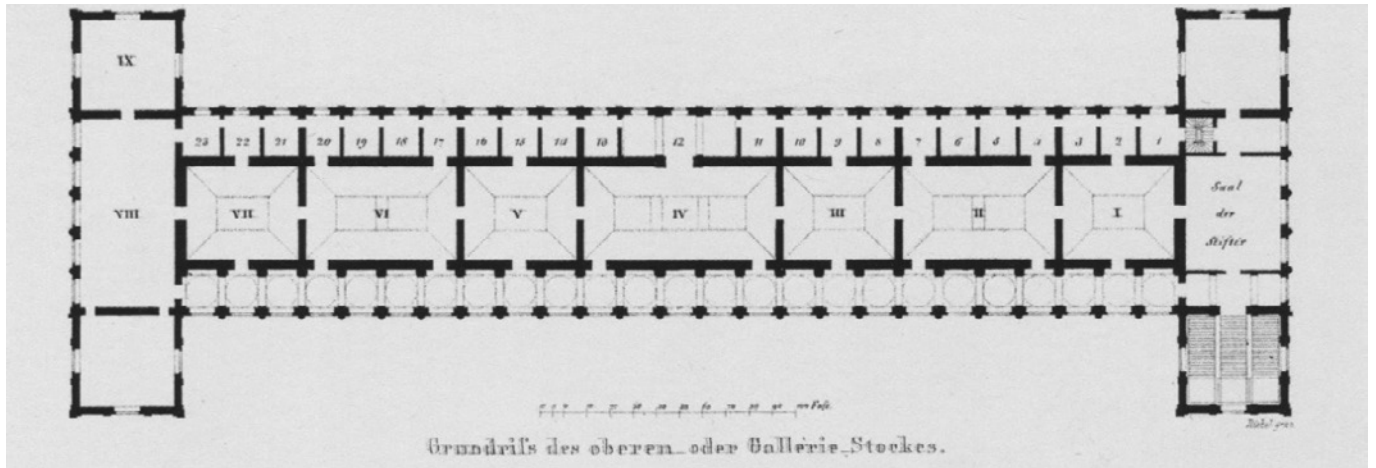
3.64. La sala voltata a botte, [da: Altenhöfer, 1996, s.d.].



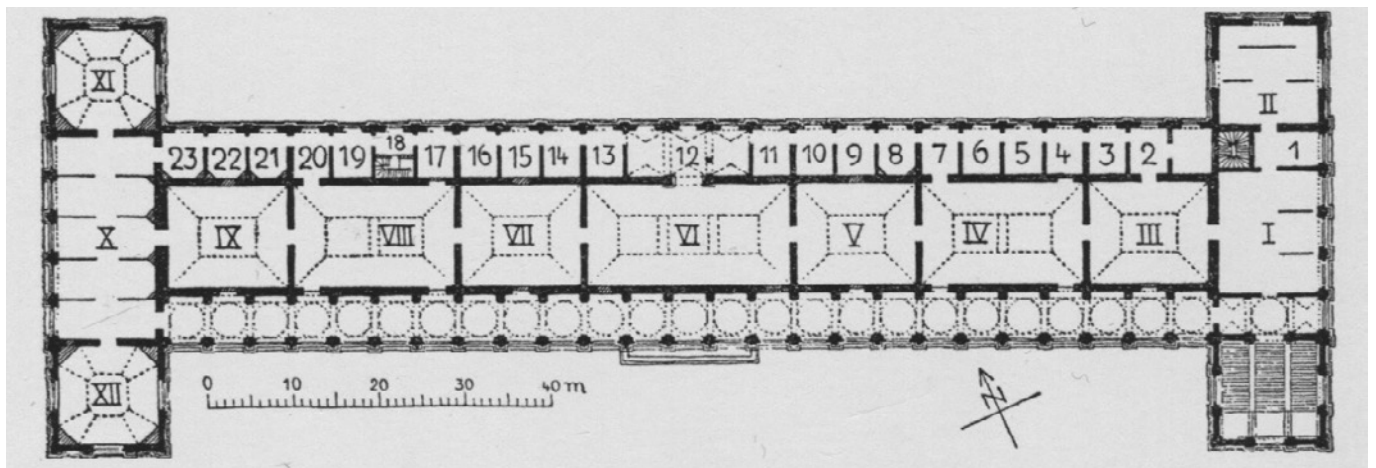
3.65. Schizzo della facciata, [AmTUM, doel 139.291, s.d.].



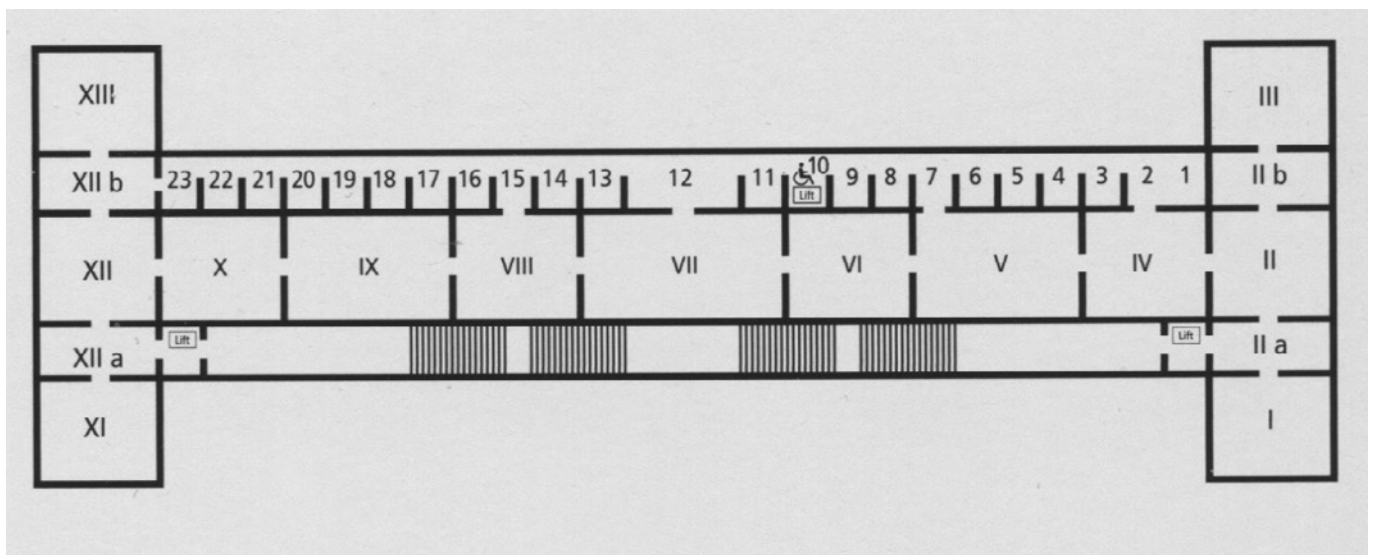
3.66. Il portale della sala di Rubens, [AmTUM, doel. 139.327, 07.1956].



3.67. Pianta piano primo con numerazione delle sale, [1838, da: Hipp, Shaveh, 2011].



3.68. Pianta piano primo con numerazione delle sale, [1936, da: Hipp, Shaveh, 2011].



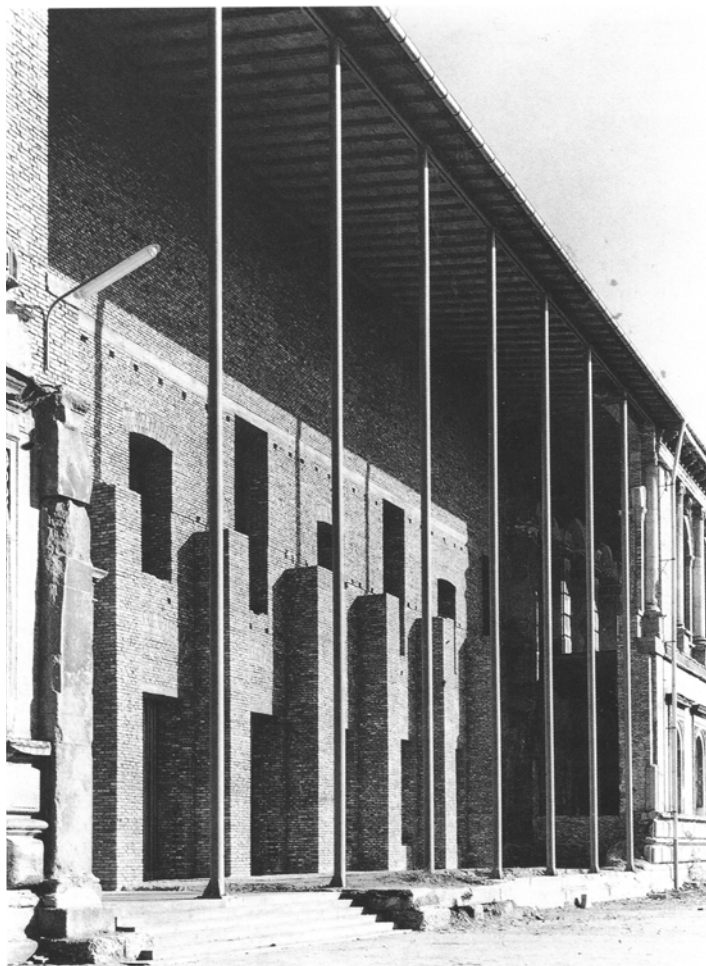
3.69. Pianta piano primo attuale con numerazione delle sale, [da: Hipp, Shaveh, 2011].



3.70. I lavori di ricostruzione della scala, [da: Altenhöfer, 1996].



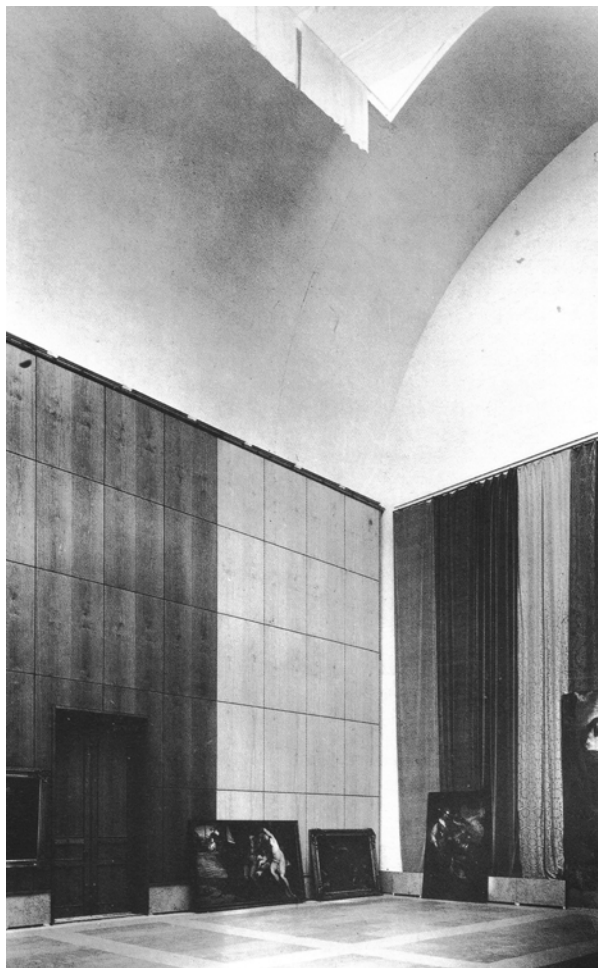
3.71. I lavori di ricostruzione della scala, [da: Altenhöfer, 1996].



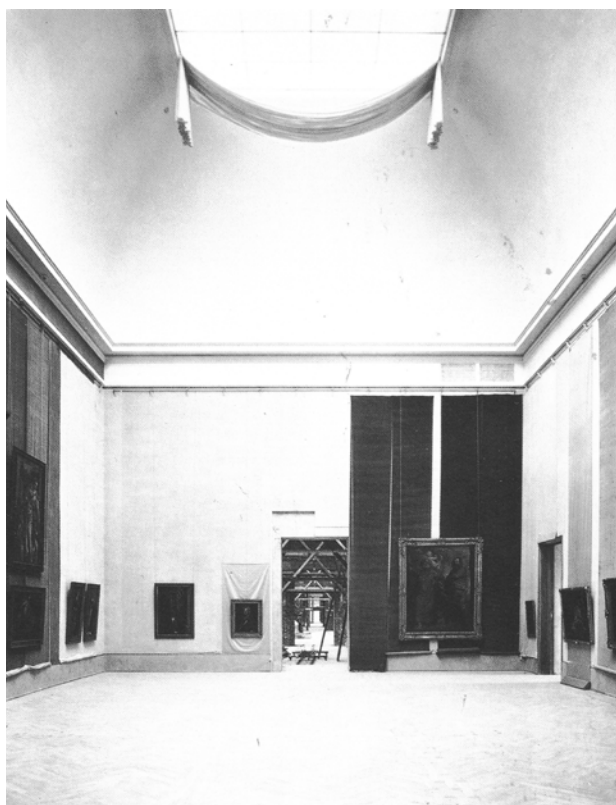
3.72. Lavori di ricostruzione per la facciata meridionale, [da: Altenhöfer, 1996].



3.73. Una sala durante i lavori di ricostruzione, [da: Altenhöfer, 1996].



3.74. Sala campione, [da: Altenhöfer, 1996].



3.75. Sala campione, [da: Altenhöfer, 1996].



3.76. La facciata meridionale, [foto: Antonio Acocella].



3.77. I mattoni di recupero, [foto: Antonio Acocella].

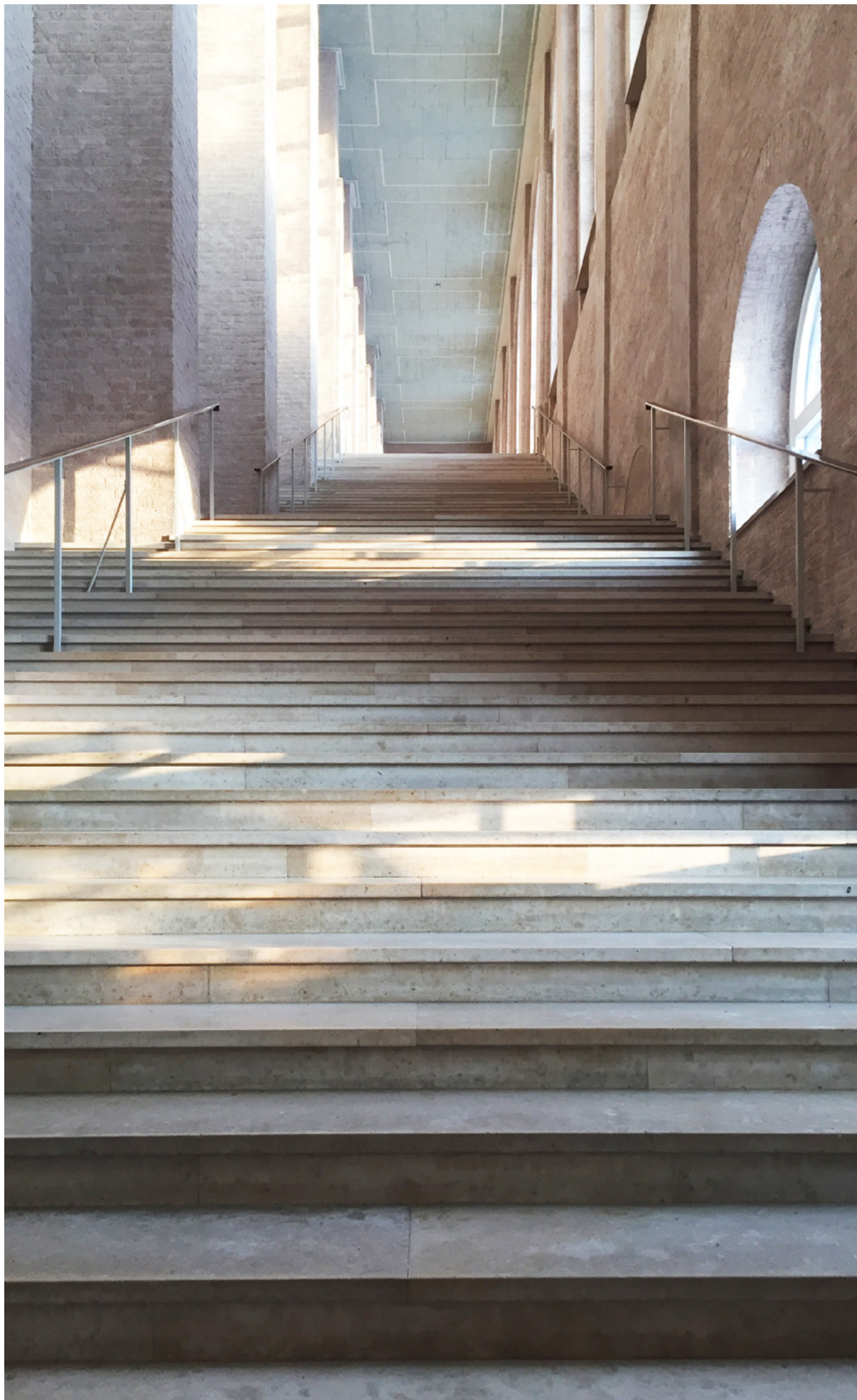


3.78. La facciata meridionale, [foto: Antonio Acocella].





3.79. La nuova spazialità monumentale, [foto: Antonio Acocella].



3.80. La scala, [foto: Antonio Acocella].



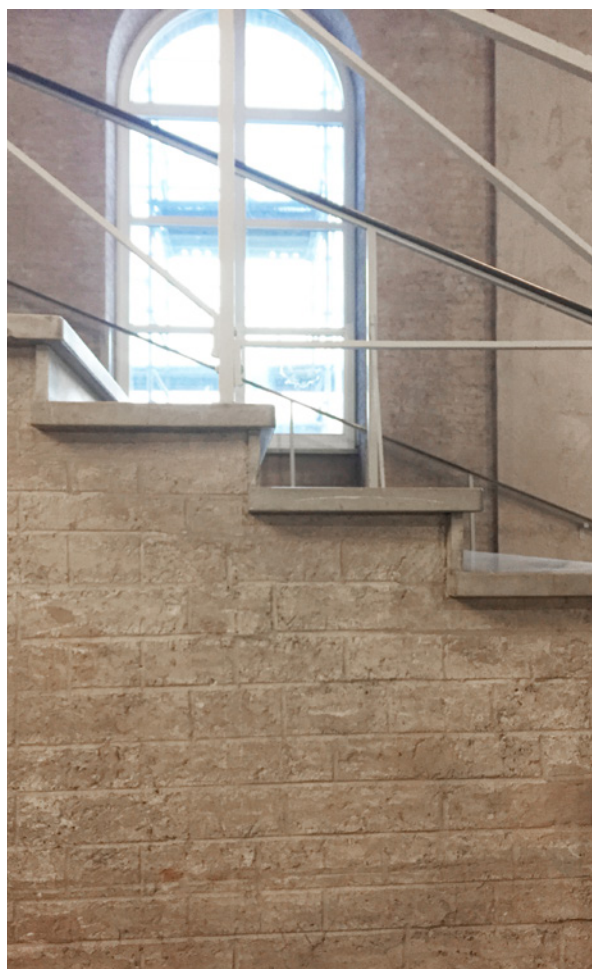
3.81. Dettagli della scala, [foto: Antonio Acocella].



3.82. Dettagli della scala, [foto: Antonio Acocella].



3.83. I corpi illuminanti, [foto: Antonio Acocella].



3.84. Dettagli della scala, [foto: Antonio Acocella].



3.85. La sala di Rubens, [foto: Antonio Acocella].



3.86. I gabinetti, [foto: Antonio Acocella].



3.87. La facciata settentrionale, [foto: Antonio Acocella].

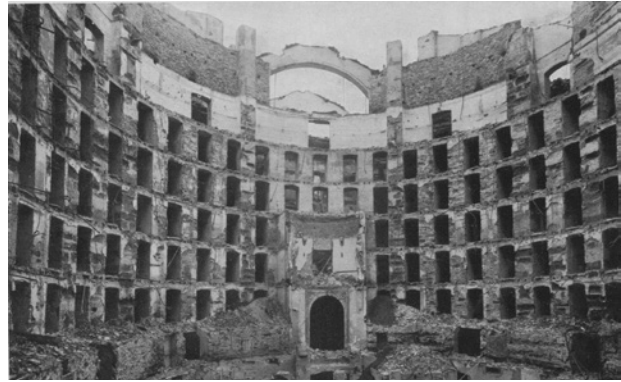


3.88. La facciata settentrionale, [foto: Antonio Acocella].

#### **4. PALAZZO ABATELLIS**



4.1. Tempio Malatestiano in rovina,  
[da: Lavagnino, 1947].



4.2. Teatro Carlo Felice in rovina,  
[da: Lavagnino, 1947].

## Prologo: la museografia italiana del dopoguerra e la continuità della tradizione

Al termine della seconda guerra mondiale, l'Italia si trova a dover fronteggiare la spaventosa e notevole entità di patrimonio architettonico e artistico andato distrutto a causa dei *raid* aerei. In termini assoluti, tra le città maggiori, quelle che registrano il più alto numero di edifici danneggiati sono Napoli, Milano, Torino, Genova, Palermo, Roma; in termini relativi (rispetto alla loro estensione urbana), si segnalano invece Rimini, Livorno, Foggia e Civitavecchia, che hanno visto raso al suolo circa l'80% del loro centro abitato. Il libro di Emilio Lavagnino *Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra* [Lavagnino, 1947] – con introduzioni di Benedetto Croce e Ranuccio Bianchi-Bandinelli – mostra una rassegna (prevalentemente fotografica) di monumenti severamente colpiti, capace di restituire una sconvolgente visione sinottica delle condizioni in cui versava il patrimonio italiano alla conclusione della Seconda Guerra Mondiale e, parallelamente, delle ingenti risorse umane ed economiche necessarie per ricucire le sue innumerevoli ferite [4.1, 4.2, 4.3, 4.4].

All'«urgenza del presente» [Melograni, 2015, p.15], ovvero alla necessità di risolvere il fabbisogno di alloggi e di infrastrutture di base, non si risponde mediante un ripensamento generale dell'assetto urbanistico delle città, quanto piuttosto attraverso interventi progettuali puntuali, basati sullo strumento del piano particolareggiato di ricostruzione; inoltre è da evidenziare come – diversamente da altri paesi europei i quali, ai fini della riattivazione dell'economia, puntano principalmente su attività produttive di tipo industriale – in Italia è il settore delle costruzioni a trainare la ripresa nel dopoguerra <sup>58</sup>.

Contemporaneamente, la disponibilità ampia di un patrimonio rilevante di edifici storici monumentali – insieme ai tanti tessuti urbani e architettonici investiti dai danni di guerra – induce gli architetti italiani attivi nel dopoguerra a elaborare riflessioni e a produrre progetti su un duplice fronte di operatività: da un lato, l'antico abbandonato o danneggiato da riparare, restaurare, ricostruire; dall'altro, la realizzazione di architetture nuove, siano esse singoli edifici o interi quartieri. Nello scenario postbellico di devastazione, l'antistoricismo – collante ideo-

---

<sup>58</sup> Carlo Melograni, in *Architetture nell'Italia della ricostruzione. Modernità versus modernizzazione 1945-1960*, Macerata, Quodlibet, 2015, pp. 438 (in partic. pp. 111-127 e pp. 220-274), approfondisce questa trattazione e ne segnala gli "effetti collaterali", nello specifico la connotazione speculativa che ha contraddistinto vari di questi episodi ricostruttivi.



4.3. Ponte Santa Trinita in rovina,  
[da: Lavagnino, 1947].



4.4. Loggia del Mercanzia in rovina,  
[da: Lavagnino, 1947].

logico delle avanguardie artistiche in avvio del XX secolo<sup>59</sup> – viene messo in discussione nel dibattito architettonico italiano, facendo riemergere valori di continuità rispetto alla tradizione; continuità vista come processo naturale, evolutivo piuttosto che riproposizione anacronistica del passato.

In questo dibattito, assume un ruolo centrale l'azione e il pensiero di Ernesto Nathan Rogers – diffuso attraverso gli editoriali della prestigiosa *Casabella-Continuità* da lui diretta<sup>60</sup> – che, a fronte di una critica all'ortodossia progettuale razionalista legata all'idea di *tabula rasa*, riafferma con decisione la visione di un'architettura moderna ancorata ai diversi contesti storici, territoriali e topologici: «Due forze essenziali compongono la tradizione: una è il verticale, permanente radicarsi dei fenomeni ai luoghi, la loro ragione oggettiva di consistenza; la seconda è il circolare, dinamico connettersi di un fenomeno all'altro, tramite il mutevole scambio intellettuale fra gli uomini; la tradizione è il miele pregnante che le api elaborano cogliendo il succo dai diversi fiori, quando lo trasportano nella loro remota officina» [Rogers, 1954, p.2]. Il concetto di tradizione apre, quindi, all'idea di continuità in architettura, tema cardine della teoria rogersiana (tanto da modificare il nome di fondazione della rivista *Casabella*); una sintetica chiarificazione dell'accezione con cui Rogers utilizza questo termine ci viene offerta da Eugenia López Reus: «Continuità significa [...] tanto la necessità di assimilare il passato – che a quell'epoca già includeva le opere esemplari degli anni Venti – come l'impegno ad agire da protagonisti nel presente, superando ogni dogmatismo ereditato. [...] La sua idea di trasmissione generazionale accetta l'eredità dei maestri di tutte le epoche, filtrata però dal giudizio sereno di ogni esperienza» [López Reus, 2009, p.33].

Altra nozione cardine dell'articolazione teorica rogersiana è quella delle «preesistenze ambientali», ossia il dato empirico – naturale e antropizzato, fisico e culturale – in cui l'architettura s'insedia; una fattualità difficilmente eludibile per l'architetto europeo – e in particolare, italiano – il quale, anche nella devastazione postbellica, raramente si trova a confrontarsi con

59 Affermava Sibyl Moholy-Nagy: «La musa di Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Aalto, Oud e molti altri non ammetteva amori illeciti con la Storia» [Moholy-Nagy, 1963, p.578].

60 Nello specifico, «La responsabilità verso la tradizione» [Rogers, 1954], «Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei» [Rogers, 1955, A] e «Un dibattito sulla tradizione in architettura» [Rogers, 1955, B] enucleano, seppur nei modi argomentativi non sempre lineari dei testi rogersiani, la sua declinazione del tema di *continuità* in architettura.





4.5. Sala degli Antichi Maestri agli Uffizi,  
[da: Aloï, 1962].



4.6. Museo Nazionale di Capodimonte,  
[da: Aloï, 1962].

un contesto vuoto, indifferenziato, definibile anche lontanamente come *tabula rasa*. Rogers è impegnato comunque a liberare la storia e il lascito delle architetture del passato dalle connotazioni più convenzionali, trasformandole in un potenziale palinsesto aperto per l'architetto contemporaneo da cui trarre l'essenza e gli elementi ispiratori per il progetto dell'oggi: preesistenze ambientali come riferimenti latenti e non come forme stereotipate, respingendo di riproporre acriticamente «qualsiasi uso di forme non assimilate: le antiche, le contemporanee, le colte o le spontanee» [Rogers, 1954, p.2].

La tipologia museale, negli anni della Ricostruzione, registra le influenze di questa visione dialettica fra preesistente e nuovo annoverando esempi tra i più notevoli del dialogo antico/contemporaneo; per dirla con le parole di Roberto Aloï, «il tema del Museo [...] sembra rispecchiare e riunire tutti i termini in cui si articola la grande disputa della continuità, [...] assume oggi il valore di una esemplificazione tipica, di un *test*, attraverso il quale ci è data la possibilità di misurare il valore di un “tempo”, il nostro, della storia della architettura» [Aloï, 1962, p. XVII].

L'Italia, pur piegata dagli impegni ricostruttivi emergenziali, sarà in grado di mettere in campo in moltissime occasioni le forze intellettuali e le risorse economiche necessarie per ri-contestualizzare e valorizzare in spazi espositivi il suo impareggiabile patrimonio artistico, stipato nei rifugi di sicurezza durante gli anni di guerra, come afferma lo storico dell'arte Giuliano Briganti: «La nostra disfatta [...] non si risana con le sole centrali elettriche [...], nella civiltà sta l'arte, non come addendo trascurabile [...]. L'arte resta. L'arte deve restare. E questo compito per gli italiani non deve essere posposto, rinviato a tempi migliori» [Briganti, in Melograni, 2015, p. 222].

In Italia i luoghi naturalmente deputati ad accogliere e restituire a pubblica fruizione le opere d'arte, insieme alle testimonianze del patrimonio culturale del Paese più in generale, appaiono innanzitutto gli edifici storici – castelli, palazzi, dimore aristocratiche antiche – sopravvissuti alla guerra in condizioni molto diversificate fra loro: dalla perfetta integrità e stato di conservazione ai casi di significativa se non totale distruzione a opera dei *raid* aerei.

Gli interventi di restauro e di ricostruzione, soprattutto per i monumenti di maggior pregio, sono diretti generalmente dalle Soprintendenze locali che agiscono – nell'immediato dopoguerra – con solerzia al fine di reintegrare matericamente e formalmente le tante lacune



4.7. Museo di Castelvecchio,  
[da: Aloï, 1962].

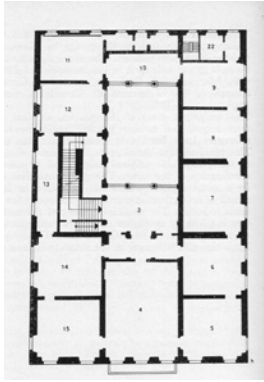
prodotte dai bombardamenti; parte significativa dell'impegno dei funzionari delle Soprintendenze e dei tecnici preposti ai lavori viene profuso, con particolare intensità, nell'adeguamento, riallestimento e rinnovamento curatoriale di quanto custodito nelle strutture espositive pubbliche esistenti nel Paese <sup>61</sup>. Le istituzioni museali italiane testimoniano, comunque, un ritardo significativo rispetto a quelle europee, e lo "svecchiamento" del museo d'arte antica di concezione tardo ottocentesca si pone come necessario, e non rinviabile ulteriormente, sia sotto il profilo ideologico (per marcare una discontinuità rispetto al portato retorico e nazionalista dei musei prebellici), sia sotto quello culturale e fruitivo (per aggiornarne l'allestimento caratterizzato sinora dalla frastornante molteplicità di opere e oggetti esposti in ambientazioni dal sapore storicistico), sia – infine – sotto il profilo tecnologico (per ammodernarne gli impianti di riscaldamento e di illuminazione artificiale) [4.5, 4.6, 4.7] <sup>62</sup>.

Sono al riguardo istruttive le parole di Giulio Carlo Argan per comprendere gli elementi innovativi di questo nuovo modo di concepire l'esperienza di fruizione dell'arte e della struttura museale in sé: «Il museo non è più il "tempio" (o, peggio, il mausoleo) dell'arte, ma un vivo centro di studio e di lavoro, anzi il centro di quelle attività estetiche alle quali, com'è noto, si

---

61 Il saggio di Marisa Dalai Emiliani dal titolo "Musei della Ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia" – pubblicato originariamente nella monografia *Carlo Scarpa a Castelvecchio* (a cura di Licisco Magagnato) del 1982 è recentemente inserito nel volume *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa* [Dalai Emiliani, 2009] quale raccolta di saggi della stessa autrice – è un testo fondamentale che offre una puntale e attenta lettura critica del "rinnovamento museografico" italiano degli anni Cinquanta e Sessanta. In tale prospettiva, si fa riferimento anche al testo di Paolo Morello "La museografia. Opere e modelli storiografici", in Francesco Dal Co (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Milano, Mondadori Electa, 1997, pp. 392-404.

62 È bene sottolineare che gli interventi museali su cui ci soffermeremo al fine di evidenziare le esperienze più significative della stagione postbellica s'inseriscono in un più ampio dibattito internazionale, centrato su un nuovo modo di intendere il museo quale "organismo vivente"; la tematica è innescata dai libri di John Dewey, *Art as experience* [Dewey, 1934] e di Herbert Edward Read, *Education through Art* [Read, 1943]. In Italia, istanze del "museo vivente" saranno introdotte dai contributi di Carlo Ludovico Ragghianti, Giulio Carlo Argan, Licisco Magagnato, Caterina Maraceno, pubblicati sulle pagine delle riviste *Comunità*, *Selearte*, *Museum* e *Casabella-Continuità*. Tra gli altri, ci si riferisce ai seguenti testi: Giulio Carlo Argan, "Il museo come scuola", *Comunità* n. 3, 1949, pp. 64-66; Carlo Giulio Argan, "Renouveau des musées en Italie / Renovation of museums in Italy", *Museum* n. 2, 1952, pp. 156-164; Licisco Magagnato, "Il museo attivo", *Comunità* n.17, 1953, pp. 56-59; Caterina Maraceno, "Le concept de musée et la réorganisation du Palazzo Bianco à Gènes", *Museum* n. 4, 1954, pp. 250-267; Giulio Carlo Argan, "Problemi di museografia", *Casabella continuità* n. 207, 1955, pp. 64-68; Carlo Ludovico Ragghianti, "Museo vivente", *Selearte* n. 39, 1958, pp. 21-35; Licisco Magagnato, "L'undicesima triennale di Milano. La mostra di museologia", *Comunità* n. 53, 1957, pp.70-72; Licisco Magagnato, "Esperienza storica e architettura moderna", *Comunità* n. XX, 1958, pp. 62-67; Licisco Magagnato, "Architettura e restauro", *Comunità* n. 97, 1962, (A), pp. 44-50; Licisco Magagnato, "Architetti e leggi per i Musei italiani", *Comunità* n. 99, (B), 1962, pp. 54-63.



4.8. Galleria di Palazzo Bianco, [da: Aloï, 1962].



4.9. Galleria di Palazzo Bianco, [da: Aloï, 1962].



4.10. Galleria di Palazzo Bianco, [foto: Antonio Acoella].

assegna oggi un'importanza essenziale nell'ambito della vita e dell'educazione sociale. [...] Il museo moderno si presenta così come un organismo anche strutturalmente molto complesso: oltre ai locali d'esposizione (principali e secondari) e agli indispensabili annessi, vi troviamo gabinetti di analisi, di restauro e fotografici, biblioteche ed archivi, sale di consultazione e aule di studio, officine e laboratori. Ed è proprio quest'attività, il cui raggio è larghissimo, che fornisce il fondamento funzionale dell'architettura del museo» [Argan, 1955, pp. 65-66].

Prima di presentare i più illustri esempi di questa importante pagina di storia d'architettura italiana, affidiamo a Marisa Dalai Emiliani la sintesi di alcuni elementi comuni riscontrabili nei numerosissimi interventi di riallestimento museale del secondo dopoguerra: «tappezzerie e parati di stoffa, tinteggiature cupe e decorazioni "in stile" cedono il posto a semplici intonaci dipinti in tonalità chiare e neutre [...]; i quadri, selezionati e diradati (e questo impone la necessità di creare depositi), perdono, con le false cornici, i vari tipi di piedistalli, basi, zoccoli e *boiseries* che li incastonavano precedentemente alle pareti, spaziosi, ora, e allineati molto in basso, al livello dello sguardo dei visitatori; vetrine in cristallo con sostegni metallici, di disegno più o meno razionalista [...], sostituiscono gli armadi a vetri di maggiore ingombro che impedivano una visione simultanea degli oggetti, mentre le sculture, abbandonati gli appoggi uniformi a muro, conquistano il centro degli ambienti, presentate in modo differenziato e con una ricerca di effetti scenografici» [Dalai Emiliani, 2009 (1982), p. 80].

Il *common ground*<sup>63</sup> dei singoli interventi vede, quale preconditione fondamentale di operatività, la stretta collaborazione istituita tra la figura dell'architetto e quella del soprintendente, rispettivamente incaricati di progettare l'allestimento e di curare l'ordinamento delle collezioni d'arte da esporre. Nei fatti, il rapporto dialettico fecondo che si stabilisce tra tali figure va molto al di là della semplice compartecipazione ai lavori, producendo fertili scambi di idee e risultati fecondi che sono – ancora oggi – unanimemente giudicati, dalla storiografia contemporanea non solo italiana, esemplari dal punto di vista della selezione delle opere d'arte, della

63 L'espressione *common ground* è una libera trasposizione - agli elementi comuni che sembrano emergere nella museografia del dopoguerra - del concetto proposto da David Chipperfield per la tredicesima Biennale Internazionale di Architettura di Venezia da lui diretta nel 2012; il riferimento dell'architetto britannico era rivolto alle condizioni condivise dall'operare dei progettisti: condizioni comuni della professione, influenze, collaborazioni, storie e affinità che ne inquadrano e contestualizzano il lavoro in specifiche stagioni storiche.



4.11. Galleria di Palazzo Bianco,  
[foto: Antonio Acocella].



4.12. Galleria di Palazzo Bianco,  
[da: Aloï, 1962].

loro presentazione, della valorizzazione conseguita attraverso allestimenti fortemente contestualizzati rispetto a spazi di architetture storiche particolarmente di pregio <sup>64</sup>.

È doveroso, dunque, riconoscere l'autorialità dell'allestimento per la Galleria di Palazzo Bianco, per Palazzo Rosso e il Tesoro della cattedrale di San Lorenzo a Genova, a Franco Albini ma anche il forte contributo intellettuale a Caterina Marcenaro; per il Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco a Milano, allo studio BBPR ma pure a Costantino Baroni; per il Museo di Castelvecchio a Verona, a Carlo Scarpa ma anche a Licisco Magagnato; per la Galleria Nazionale della Sicilia <sup>65</sup> a Palermo, a Carlo Scarpa ma anche a Giorgio Vigni. L'elenco potrebbe proseguire, se s'includessero i numerosissimi interventi allestitivi e riallestitivi di musei italiani realizzati negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento <sup>66</sup>.

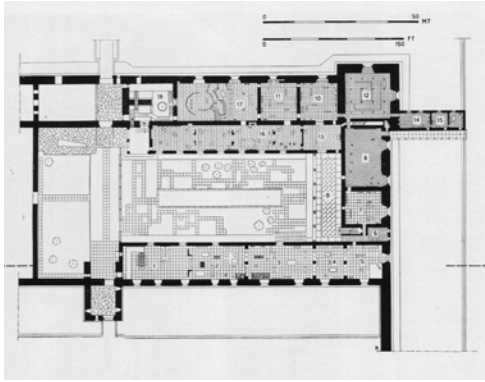
Nei musei genovesi Franco Albini – protagonista e innovatore della vicenda architettonica italiana del Moderno – veicolerà un linguaggio essenziale ed estremamente contemporaneo in cui si alternano elementi di derivazione industriale (profili metallici, lampade fluorescenti) e produzioni artigianali (supporti in ferro e pietra, rivestimenti parietali litici, teche vitreo-metalliche appositamente disegnate) <sup>67</sup>.

64 «Un'alleanza, o un'intesa tra storici dell'arte e architetti, che è stata politica (o etica, come si preferiva dire allora) prima che intellettuale, in anni in cui la programmazione e la gestione delle attività culturali, in particolare nel settore delle arti visive, non erano ancora né lottizzate né scopertamente strumentalizzate da pubblici amministratori e partiti politici, ma delegate quasi interamente, nella loro specificità di sfera separata, alla competenza e al prestigio scientifico di funzionari ben più autonomi di oggi nelle loro decisioni» [Dalai Emiliani, 2009 (1982), p. 83].

65 La dicitura "Nazionale" riferita alla Galleria è stata in seguito modificata in "Regionale", consolidando il nome tuttora in uso (Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia).

66 Ampie rassegne documentali dell'architettura museografica italiana – inserita nel panorama internazionale del secondo dopoguerra – sono presenti in due volumi, editati a distanza di pochi anni, a firma di Roberto Aloï, *Musei. Architettura. Tecnica* [Aloï, 1962] e di Michael Brawne, *Neue Museum* [Brawne, 1965]. Tali pubblicazioni – dalla ricca iconografia – includono preziose introduzioni in cui gli autori riflettono sui risultati maturati in campo museografico nel decennio appena trascorso, sviluppando raffronti tra i diversi scenari nazionali.

67 Le suddette opere, riconosciuti capolavori del moderno italiano, godono di una ricca e favorevole pubblicistica nazionale e internazionale; ne riportiamo solo alcuni esempi significativi: Luigi Moretti, "Galleria di Palazzo Bianco", *Spazio* n. 7, 1952, pp. 31-41.; Caterina Marcenaro, "Le concept de musée et la réorganisation du Palazzo Bianco à Gènes", *Museum* n. 4, 1954, pp. 250-267; Franco Albini, "Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia e all'estero" [Albini, 1954]; Roberto Aloï, *Esposizioni, Architetti, Allestimenti*, Milano, Ulrico Hoepli, 1960, pp. 337; Michael Brawne, *Neue Museum*, Stoccarda, Verlag Gerd Hatje, 1965, pp. 204 (in partic. pp. 7-65); Barbara Pastor, Sandro Polci (a cura di), *Parliamo un po' di esposizioni. Le esperienze di Franco Albini, del gruppo BBPR e di Carlo Scarpa*, Venezia, Università universale dell'Arte, 1985, pp. 53.; Fulvio Irace, "Il luogo delle muse. Arte e architettura nello stile museale di Franco Albini e Carlo Scarpa", *Domus Dossier* n. 5, 1997, pp. 7-14; Federico Bucci, Augusto Rossari (a cura di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Milano, Electa, 2005, pp. 224.



4.13. Castello Sforzesco,  
[da: Aloï, 1962].



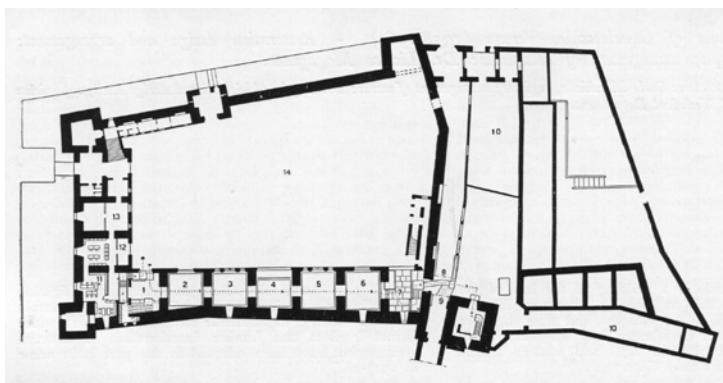
4.14. Castello Sforzesco,  
[da: Aloï, 1962].

Alla Galleria di Palazzo Bianco (1950-51) [4.8], l'illuminazione presenta caratteri particolarmente innovativi, tanto quella naturale (filtrata attraverso tende alla veneziana con lamelle di alluminio grigio pallido) quanto quella artificiale (prodotta da lampade fluorescenti a catodo freddo) [4.9, 4.10]. Le opere pittoriche esposte – liberate dalle cornici improprie – sono, a volte, sospese a tondini di ferro che scorrono su binari metallici, altre volte sorrette da dispositivi litico-metallici. Il repertorio cromatico viene risolto nella scala, quasi monocromatica, del grigio – di pietre, intonaco, dispositivi allestitivi e luministici – con l'unica nota di colore introdotta dalle sedie pieghevoli, in legno e cuoio naturale, per consentire ai visitatori una ricezione comoda e profonda delle opere d'arte più significative [4.11]. Lungo il percorso allestitivo viene assegnato un risalto plastico particolare al gruppo marmoreo di Giovanni Pisano, originariamente parte del monumento funebre di Margherita da Brabante. L'opera scultorea, di cui è ignota l'altezza di collocamento nel complesso tombale originario, viene isolata e posizionata su un supporto metallico ruotabile ed estendibile in altezza, in modo da consentirne la visione ravvicinata e tridimensionale da vari punti di vista dello spazio espositivo [4.12]<sup>68</sup>.

Già da quest'opera albiniana – tra i primi “nuovi” musei degli anni Cinquanta a essere completata – è possibile dedurre ulteriori elementi comuni, sintetizzati concettualmente – ancora una volta – dalla Dalai Emiliani, fra le figure che meglio hanno interpretato criticamente l'evoluzione della museografia italiana del secondo Novecento; fra questi: «la selezione qualitativa, la rarefazione delle opere spinta fino all'estensione solitaria di alcuni capolavori, la riduzione del *testo* pittorico alla sua autonoma presenza, liberata da ogni connotato esteriore e materiale (la cornice), l'esaltazione del pezzo singolo di pittura o scultura, della sua unicità piuttosto che delle sue correlazioni stilistiche e storiche» [Dalai Emiliani, 2009 (1982), p. 103].

Caterina Marcenaro esprime simili valutazioni quando afferma che l'idea del “palazzo” è stata abbandonata in favore dell'idea di “museo”; allo stesso modo, spiega Michael Brawne, le opere d'arte non vengono più viste come parte dell'apparato decorativo delle sale in cui sono esposte, ma come elementi compiuti e autonomi in grado di accentrare la totale attenzione dei visitato-

68 Il valore di tale soluzione allestitiva – che prevedeva un funzionamento a mezzo di pompa idraulica – è riscontrabile solo in foto d'epoca in quanto la scultura è stata successivamente spostata dal 1984 nel restaurato convento di Sant'Agostino adibito a museo.



4.15. Museo di Castelvecchio,  
[da: Aloï, 1962].



4.16. Museo di Castelvecchio,  
[foto: Antonio Acocella].

ri <sup>69</sup>.

Nel caso dei Musei del Castello Sforzesco (1954-1956) [4.13], lo studio BBPR – incaricato del progetto d’allestimento contestualmente al recupero di elementi architettonici antichi che affiorano durante i lavori – si trova di fronte un manufatto particolarmente complesso, in cui alle strutture originarie della fabbrica si mescolano, mimeticamente, interventi di restauro integrativo diretti da Luca Beltrami sul finire dell’Ottocento, quando il castello divenne proprietà del Comune con destinazione a funzioni pubbliche (esposizioni, archivi, biblioteca).

L’approccio intrapreso da Belgiojoso, Peressuti e Rogers si distingue per la minore singolarità d’ambientamento assegnata alle opere d’arte, nella ricerca di una certa flessibilità d’uso delle sale e dei loro *layout* espositivi. Tale scelta progettuale investe, in particolare, i piani pavimentali di alcuni ambienti (per i quali viene disposto un sistema di fissaggio che ne consente un certo grado di variabilità), e alcune soluzioni tecnico-impiantistiche (quali la maglia delle canalette elettrificate) per poter rispondere a mutevoli esigenze allestitivo nel tempo; una risposta progettuale, quella della flessibilità espositiva, alla visione del «museo vivente» sviluppata in America, fra le due guerre mondiali, da John Dewey e fatta conoscere in Italia da Giulio Carlo Argan – attuabile solo se l’edificio è disponibile alla sua modificazione <sup>70</sup>.

69 «[...] l’idea di palazzo era abbandonata e si aderiva strettamente al criterio museale. In altre parole, le opere d’arte erano trattate non come parti decorative di una data ambientazione, ma come mondi a sé stanti, sufficienti per assorbire la piena attenzione del visitatore».

«[...] the palace concept was abandoned and the museum criterion strictly adhered to. In other words, the works of art were treated not as the decorative part of a given setting, but as a world in themselves, sufficient to absorb the visitor’s full attention» [Brawne, 1965, p. 32].

Traduzione dell’Autore.

70 Sulla necessaria flessibilità d’utilizzo delle strutture espositive, così si pronunciava Giulio Carlo Argan: «Non v’è un tipo ideale di ordinamento: più precisamente, l’ordinamento ideale è quello che si presta a essere continuamente scomposto e ricomposto, e la struttura architettonica ideale è quella che si presta a flettersi secondo le necessità di ogni tipo d’ordinamento» [Argan, 1955, p. 66].

Si cela, dietro questo passaggio concettuale, una contraddizione di molti illustri esempi museografici del dopoguerra italiano (i musei di Scarpa più di tutti) già evidenziata dalla Dalai Emiliani: «L’esigenza di una continua revisione di valori in un museo scientificamente aggiornato e in espansione per l’incremento delle raccolte avrebbe infatti richiesto la massima flessibilità e indeterminazione delle strutture espositive; al contrario, queste costituivano talmente la cristallizzazione formale di un sistema di scelte fondate sull’*a priori* del giudizio estetico (dello storico dell’arte ordinatore non meno che dell’architetto allestitore) da scoraggiare, se non impedire, qualsiasi integrazione o spostamento, benché dispositivi accuratamente progettati rendessero possibili in teoria future trasformazioni» [Dalai Emiliani, 2009 (1982), p. 103].



4.17. Museo di Castelvecchio,  
[foto: Antonio Acoella].



4.18. Museo di Castelvecchio,  
[foto: Antonio Acoella].



4.19. Museo di Castelvecchio,  
[foto: Antonio Acoella].

La sistemazione della Pietà Rondanini si configura invece – in modo esplicito – come *focus* dell'intero percorso museale con valore di *unicum* allestitivo fortemente autoriale; distesa come una "tenda litica" intorno al capolavoro michelangiolesco, un'avvolgente superficie di pietra serena – materiale toscano allusivo ai luoghi di nascita di Michelangelo – cela, in un primo avvicinamento, il capolavoro scultoreo allo sguardo del visitatore, che lo scopre improvvisamente – appena compie una rotazione di centottanta gradi – nella sua visione tridimensionale [4.14]<sup>71</sup>.

Nel museo di Castelvecchio (1958-61) [4.15] a Verona, Carlo Scarpa mette in scena la sua maestria nell'arte dell'esporre – maturata attraverso un ricco *corpus* di allestimenti permanenti e temporanei – operando su una fabbrica quattrocentesca pesantemente modificata da restauri stilistici dei primi anni Venti e Quaranta del Novecento. Gli interventi del maestro veneto mirano alla rimozione di alcune di queste aggiunte mimetiche, nel tentativo di far riemergere le strutture originarie [4.16]. Il nuovo s'inscrive nel vecchio attraverso forme schiettamente contemporanee e autografiche; forme e materiali sono declinati da Scarpa attraverso un magistero di alto artigianato esecutivo guidato da un'esuberante inventività [4.17, 4.18], cui si aggiungono soluzioni e dispositivi allestitivi celebri quale il posizionamento "aereo" della statua del Cangrande, posta a livello superiore del percorso di visita su di una struttura cementizia a sbalzo sul vuoto [4.19].

71 Si ritiene importante accennare, pur brevemente, al processo di modificazione che diversi di questi allestimenti hanno subito nel corso degli ultimi decenni. Significativo e dibattuto il caso della Pietà Rondanini, spostata e ri-allestita dall'architetto Michele De Lucchi nel 2015 nella sala dell'Ospedale Spagnolo; meno evidenti, ma pur significative (e diffuse), le sostituzioni degli apparecchi illuminanti in molti musei insieme alla rimozione delle tende alla veneziana a favore di altri tipi di sistemi di oscuramento; in ultimo, la modifica delle traiettorie di visita delle sale (si cita, come unico esempio, la scala esagonale al Palazzo Abatellis resa inaccessibile per motivi di sicurezza).

Una valutazione reale delle intenzioni e dei risultati di questa pagina di storia dell'architettura dei musei, resta così unicamente possibile attraverso un'interpolazione tra l'esperienza diretta delle opere e la lettura dei testi critici e iconografici dell'epoca.

## L'antefatto

### *La costruzione (1490-1495)*

Nel corso del XV secolo, le principali città siciliane registrano una notevole crescita demografica ed economica, favorite dalla presenza del porto e di numerosi operatori economici, generalmente migranti (lombardi, veneziani, genovesi e pisani); una comunità composta per lo più attiva nel commercio e nella finanza. Il dinamismo imprenditoriale di tali mercanti e prestatori di capitali, estraneo e mancante alla decadente nobiltà isolana, permette a questi intraprendenti personaggi di accumulare – in breve tempo – grandi ricchezze e di acquisire lo *status* di feudatari, assimilandosi *de facto* all'aristocrazia siciliana.

Per sancire e confermare ulteriormente il rango sociale conseguito, tali nuovi "patrizi" del centro-nord Italia intraprendono spesso la costruzione di lussuose abitazioni in forma di *domus magna in urbe*; dimore cittadine che manifestino la presenza e il prestigio della comunità insediata nel rione e ne celebrino lo *status* in forma tangibile attraverso la magnificenza dell'architettura. Luogo strategico d'insediamento cittadino è la Kalsa, quartiere di fondazione araba a ridosso del porto <sup>72</sup>, epicentro di un autentico e significativo rinnovamento urbano.

Tra le famiglie che qui decidono di porre nobile dimora troviamo gli Abatellis <sup>73</sup>, trasferitisi da Lucca a Palermo fin dai primi anni del XIV secolo e giunti al massimo splendore agli inizi del XV secolo quando, nel 1406, Giovanni Abatellis acquisisce il castello e il feudo di Cefalà grazie alla notevole abilità nel commercio e alle fortune provenienti dal matrimonio con una Chiaramonte. Nel corso del XV secolo, la famiglia consolida la sua posizione anche a Palermo, tanto da consentire a Francesco Abatellis di guadagnarsi il titolo di Maestro Portulano e a intraprendere, a partire dal gennaio del 1490, la costruzione di un monumentale Palazzo nella Kalsa.

La scelta dell'architetto – o, più correttamente, del *caput magistri* – ricade su Matteo Carnilivari, originario di Noto, ritenuto tra i più raffinati artefici-costruttori del Quattrocento siciliano; figura distintasi per la sua capacità di sintetizzare le forme dell'architettura tradizionale (caratterizzata dai motivi normanno-svevi e catalani) con la nuova sintassi rinascimentale emergente <sup>74</sup>. La sua notorietà e abilità lo porta a essere contemporaneamente impegnato – oltre che nella

---

72 Il nome originario del quartiere deriva dall'arabo "al Khalisa": "l'letta" o "la pura"; denominazione – la Kalsa – che pone una differenziazione di questo rione rispetto alla città *vecchia*. Correntemente, il nome ufficiale è "Mandamento Tribunali": qui, infatti, sorge il Palazzo Chiaramonte-Steri, in passato sede del Tribunale dell'Inquisizione.

73 Ferdinando Maurici, nel suo dettagliato saggio sulla storia della famiglia – "*Illi qui de domo et familia Abbatellis*". *I Baroni di Cefalà: una famiglia dell'aristocrazia siciliana fra '400 e '500*, Palermo, Scrinium, 1984, pp. 80 – indica come fosse Abbatellis la forma originaria e più corretta del cognome, nonché la più ricorrente nella documentazione. Tale nome sarà poi italianizzato in Abbatelli (o Abatelli) e volgarizzato in Patella (o Apatella). Tuttavia, la formulazione correntemente utilizzata a livello ufficiale è Abatellis.

74 Tra le opere di maggior rilievo del maestro netino, si citano i lavori di ristrutturazione del castello di Misilmeri, la chiesetta di Santa Maria della Vittoria, la chiesa di Santa Maria della Catena. Maggiori informazioni sulla figura di Carnilivari sono rintracciabili nei testi di Filippo Meli, *Matteo Carnilivari e l'architettura del '400 e '500 in Palermo*, Roma, Fratelli Palombi, 1958, pp. 362 (in partic. pp. 21-30 e pp. 39-51) e di Marco Rosario Nobile (a cura di), *Matteo Carnilivari. Pere compte. Due maestri del gotico nel Mediterraneo*, Palermo, Edizioni Caracol, 2006, pp. 240.



dimora dell'Abatellis – nella costruzione del palazzo residenziale del banchiere Guglielmo Ajutamichristo, insediato anch'esso nella Kalsa.

Nella realizzazione della fabbrica per il Maestro Portulano, l'estro di Carnilivari è comunque limitato dalle precise richieste del committente, il quale «dà ragguagli sull'impianto generale, che vuole di quattro lati intorno a un cortile, ma anche sui materiali: *petra forte e truppelli*, cioè pietrame rotto, *petra molara* per le soglie delle porte interne, *petra ructa*, calce arenaria per i muri, conci a squadro infine sui tre lati esterni; si fissano le misure dell'impianto generale, lo spessore dei muri e degli alzati; [...] si indicano, seppure in via sommaria, le decorazioni da eseguire: le finestre *arcidublate* come quelle del palazzo di Gaspare Bonetto, il portale dello stesso "galbo e magisterio" di quello realizzato dallo stesso Carnilivari ad Agrigento per il barone del Muxaro» [Morello, 1989, p. 22].

La creatività dell'architetto è spinta a sottostare al gusto del committente, influenzato dalle architetture – più, o meno, vicine – conosciute e ammirate; sono, comunque, da ascrivere al Maestro netino alcune soluzioni formali – riscontrabili in altre sue opere – oltre alla maestria costruttiva e all'attenta gestione del cantiere.

Il palagio si presenta sulla strada principale – via Alloro – come un poderoso volume litico, rafforzato agli angoli sommitali dalla presenza di due torri merlate. La scansione in verticale del fronte è segnata dallo zoccolo basamentale, dalla leggera cornice marcadavanzale al piano nobile, e – in sommità – dal profilo modanato (interrotto in corrispondenza delle torri, all'altezza dei parapetti delle finestre).

La simmetria della facciata, a un'attenta osservazione, è parzialmente negata dalla differenziazione delle due terminazioni turrette (quella a est, appena più alta, s'impone con il suo aggetto nella parte sommitale; quella a ovest, invece, si eleva fino in cima a filo del piano murario [4.24, 4.25]) e da una serie di minimi disallineamenti, tipici del costruire medievale [4.22]. Sfugge ad uno sguardo superficiale, lo scivolamento a destra, quasi impercettibile – rispetto all'asse di simmetria – della finestra centrale del piano nobile; parimenti non viene percepito il mancato incolonnamento verticale delle finestre del piano terra con quelle aperte superiormente nell'elevato murario [4.29] <sup>75</sup>.

La caratterizzazione architettonica della facciata principale è affidata, nei piani alti, alle aperture archivoltate (impresiosite da esili colonnine litiche che sostengono eleganti trafori litici) e, a livello strada, dallo scultoreo portale d'ingresso di Niccolò Grisalfi, fasciato da una sequenza di profili cilindrici – posti a rappresentare dei bastoni – attorno ai quali si avvolgono, in spire, cordoni lapidei serpentiformi; attestati sull'architavatura e ai lati dei piedritti del portone, sono visibili tre rombi (contenenti gli stemmi familiari) e due iscrizioni (in forma di lapidi rettangolari) che arricchiscono figurativamente, attraverso un trattamento plastico-simbolico, la fascia centrale d'accesso.

La conformazione volumetrica quadrangolare del Palazzo è risolta attorno al vuoto di una

---

<sup>75</sup> Nel volume *Architecture Moderne* [Hittorff, von Zanth, 1825], tuttavia, il prospetto viene rappresentato perfettamente speculare, merlato in tutta la sua terminazione superiore, e privo di finestre al piano terra.

corte centrale, cui si accede attraversando un ampio androne risolto, nella parete affacciatesi sulla corte stessa, mediante un arco policentrico. Tre lati della corte presentano, in elevazione, trattamenti parietali continui e complanari; l'omogeneità muraria di tali prospetti interni trova solo parziali elementi di discontinuità nei varchi arcuati, per l'accesso agli spazi del piano terra, e nelle finestre a due trifore – simili a quelle su via Alloro – aperte a livello del piano nobile. Sul lato orientale, a infrangere e sbilanciare l'appiombo delle tre pareti complanari, s'impongono spazi cavi protetti da un portico che si articola su due livelli offrendo un riparo, più che alla clemente pioggia siciliana, al potente sole mediterraneo. La corrispondenza assiale dei due livelli del loggiato – risolti con archi ellittici al piano terra e archi a tutto sesto al piano nobile – disvela, come suggerisce Morello [1989, (A), p. 30], un controllo formale – di matrice rinascimentale – assente nella concezione generale dell'edificio, tanto da porre dubbi sulla stessa attribuzione di autorialità <sup>76</sup>.

La parte basamentale del prospetto porticato si caratterizza per la presenza di una piccola scala *escuberta* (di matrice catalana) e due porte ad arco, la più grande delle quali fronteggia assialmente una seconda scala, che si attesta parzialmente a cielo aperto fuori dal loggiato, opera di Antonio Amato. Al piano superiore, le quattro aperture si distinguono per la mancata tripartizione e per la decorazione dell'architrave ottenuta a rilievo e non a traforo.

L'ultima quinta muraria – ma, in realtà, la prima a essere visualizzata quando si accede alla corte – si presenta simile alla sua frontistante, con la presenza di una coppia di trifore e di un portale, in questo caso più piccolo ma più riccamente ornato.

In assenza di documenti che certifichino, senza ambiguità, l'originaria configurazione architettonica del palazzo, si possono avanzare poche altre supposizioni sulla fattualità costruttiva dell'opera nel suo stato originario di fondazione. Così, se da un lato si può realisticamente presupporre la localizzazione delle sale di rappresentanza al piano nobile, dall'altro si hanno poche evidenze circa la configurazione degli ambienti interni del palazzo.

Le successive occupazioni e riusi della fabbrica apporteranno modifiche sostanziali al Palazzo Abatellis, tanto nel suo aspetto esterno quanto in quello interno.

### *L'evoluzione (1495-1943)*

Dal testo redatto da Michele Cutrera nel 1887 – citato da Paolo Morello [1989, (A), p. 50] – si apprende come Francesco Abatellis perviene alla morte, nel 1509, senza prole. Per volontà testamentarie, il Palazzo è trasmesso in eredità alla moglie Maria De Tocco e, successivamente al suo decesso avvenuto nel 1525, passa in proprietà alle monache domenicane (nonostante le volontà dell'Abatellis avessero indicato l'ordine benedettino) che vi instaurano un convento. Le trasformazioni che l'ordine monastico introduce nella fabbrica carnilivariana, nel corso di circa quattro secoli d'insediamento e d'uso, sono significative e rilevabili sia attraverso le descrizioni

---

<sup>76</sup> A questo proposito, Morello [1989, (A), p. 30] sviluppa un parallelo interessante con il loggiato del coevo Palazzo Ajutamicristo, sempre di Carnilivari, facendo notare come i due ordini sovrapposti non sono qui legati dal rispetto dell'assialità.

testuali di Cutrera sul finire del XIX secolo, sia – in forma ancor più tangibile e precisa – grazie alle fotografie conservate presso l'Archivio della Soprintendenza ai Monumenti di Palermo.

La maggiore modifica, a livello planimetrico, è senza dubbio l'estensione edilizia in corrispondenza del braccio del quadrilatero rivolto verso il mare realizzata, tra il 1535 e il 1541, dall'architetto Antonio Belguardo – atta a ospitare una cappella. In seguito, quando nel XVII secolo verrà costruita una chiesa di dimensioni maggiori poco distante dal palazzo, lo spazio della cappella sarà suddiviso in diversi vani destinati ad altri usi, mentre la parte anteriore con ingresso su via Alloro verrà adibita a parlitorio.

Un preciso rilievo del Palazzo (rinominato nel tempo Monastero della Pietà) in scala 1:100 – datato gennaio 1940 e finora inedito – restituisce con chiarezza gli interventi introdotti al piano terra, “fotografando” lo stato di fatto della fabbrica carmelitana riformata a pochi anni dalle distruzioni belliche [4.20].

Sugli alzati esterni, le alterazioni e trasformazioni di maggiore evidenza sono costituite dalla tamponatura degli interstizi tra le merlature della torre d'angolo [4.28] e dalla presenza di griglie poste a proteggere tre delle cinque finestre al piano nobile prospicienti via Alloro [4.24]. Anche i prospetti affacciati sul cortile risultano fortemente modificati per l'introduzione di nuovi elementi architettonici assecondanti le esigenze connesse alla vita domestica e ai riti religiosi dell'ordine monastico.

In particolare, sulla parete rivolta a nord [4.27], è evidente la presenza di una serie di balconi (sorretti da esili sporti metallici e protetti da leggere balaustre spanciate) e di portefinestre assenti nella configurazione originale. Sul medesimo prospetto, si nota la scomparsa delle esili colonnine di pietra, poste a tripartire il vano originario delle finestre e la collocazione di nuovi infissi a filo della muratura.

Il fronte esposto a mezzogiorno, registra – oltre alla riproposizione delle alterazioni del prospetto nord – la chiusura del portale di accesso al cortile, nella cui tamponatura sottosquadro sono presenti finestre e una porta posta ad assicurare una qualche connessione fra lo spazio del cortile e quello esterno.

Minori modificazioni, sul fronte del loggiato, riguardano la balaustra – puntualmente interrotta e scavata con vasche in corrispondenza della seconda campata – per assolvere a non chiare e identificabili esigenze delle monache [4.31].

La limitatezza di fonti documentarie sull'opera carmelitana, rende altresì difficoltoso verificare la rispondenza, rispetto alla concezione architettonica originaria, della redazione pavimentale del cortile, al centro della quale troviamo collocata una fontana risalente al XVII secolo [4.23]. Le fotografie storiche disponibili evidenziano, infine, lo stato di degrado materico degli intonaci e dei conci lapidei, insieme al generale affollamento di oggetti d'arredo, collocati nella loggia, nel portico e nel cortile stesso [4.30].

## *La distruzione (1943)*

Le misure preventive in vista della guerra poste in atto dalla Soprintendenza per la difesa degli edifici – con particolari attenzioni rivolte alle facciate su strada e alle pareti interne più riccamente decorate – prevedono solide foderature con l'impiego di tavolati lignei e sacchi pieni di sabbia per smorzare le eventuali brusche sollecitazioni; tali accorgimenti di protezione non riescono, com'è immaginabile, a contrastare del tutto le incursioni aeree effettuate tra i primi giorni dell'anno e la fine del giugno 1943.

Le principali distruzioni subite durante il secondo conflitto mondiale dal patrimonio architettonico di Palermo – la città della Sicilia occidentale maggiormente danneggiata<sup>77</sup> – si riferiscono a un arco temporale breve, corrispondente ai primi sei mesi del 1943.

Roberto Calandra, docente di restauro alla Facoltà di Architettura dell'Università di Palermo, testimonia come le innumerevoli ferite inflitte a tanti edifici e monumenti della città fossero dovute agli «ordigni di grande capacità distruttiva; quelli che cancellarono irrimediabilmente e per intero singoli monumenti o che procurarono in altri squarci, mutilazioni, deformazioni e/o dissesti statici tali da minarne la capacità di sopravvivere» [Calandra, cit. in Guiotto, 2003 (1946), p. 8]<sup>78</sup>.

I rilevanti danni subiti dal Palazzo Abatellis – dovuti ai *raid* aerei del 7 gennaio, 22 febbraio e, poi, in particolare del 16 e 17 aprile – sono elencati con chiarezza da Mario Guiotto (architetto e soprintendente a Palermo negli anni bellici e della prima fase ricostruttiva): «Il Palazzo Abbatellis, poi Monastero della Pietà, in Via Alloro – [...] – veniva colpito da bomba dirompente in corrispondenza dell'ala sul vicolo della Salvezza, e subiva: il crollo di gran parte del prospetto sul vicolo, il crollo di tutto lo scenografico loggiato insieme alla parte superiore del muro contiguo alla torre, la rovina di quasi tutti gli infissi, gravi lesioni alle strutture murarie della torre d'angolo e dei muri normali a quello di prospetto su Via Alloro, sconnessione ai tegolati, dissesti generali a tutta la fabbrica, mutilazioni alla fontana seicentesca del cortile, danni vari ai rimanenti tre prospetti e ad alcuni solai» [Guiotto, 2003 (1946), p.30] [4.33, 4.35].

A guerra conclusa, il Governo Militare Alleato stanziava i fondi (circa 9 milioni di lire) destinati alle opere di pronto intervento e di ripristino strettamente indispensabili, sia per evitare possibili crolli delle strutture pericolanti, sia per impedire atti di sciacallaggio quali l'asportazione di elementi architettonici e frammenti decorativi.

---

77 «Nella sola città di Palermo si contavano: N. 15 complessi distrutti; N. 21 complessi semi distrutti o comunque ridotti in gravissimo stato; N. 75 complessi danneggiati meno gravemente» [Guiotto, 2003 (1946), p. 51].

78 Il testo di Mario Guiotto, pubblicato nel 1946, di cui Roberto Calandra scrive la prefazione, è stato rieditato nel 2003 in occasione del 60esimo anniversario dei bombardamenti che colpirono duramente il centro storico palermitano. Il volume è un prezioso *report* «sui danni subiti dai principali monumenti della città, sugli interventi di difesa e di salvaguardia e sull'adozione di una sofferta metodologia di recupero del patrimonio monumentale» [Guiotto, 2003 (1946), p. 5]. La prefazione alla riedizione è scritta da Roberto Calandra, figura di rilievo nel panorama dell'architettura moderna in Sicilia, collaboratore di Bruno Zevi e Giuseppe Samonà. Sarà lo stesso Calandra a invitare Scarpa ad allestire la mostra di Antonello da Messina nel 1953, oltre ad avvalersi della sua collaborazione nel restauro del Rettorato di Palazzo Chiamonte a Palermo.

### *La ricostruzione (1943-1953)*

Nel dopoguerra, il difficile compito di ricostruire e restaurare i monumenti palermitani, ricade – nella fase iniziale – sotto la responsabilità di Mario Guiotto <sup>79</sup>. Nella citata prefazione a *I monumenti della Sicilia Occidentale danneggiati dalla guerra*, Roberto Calandra evidenzia come lo stesso Guiotto s'interrogò sulla correttezza e sulla validità degli interventi restaurativi effettuati nell'immediato dopoguerra, lamentando la situazione di isolamento (ovvero di mancanza di confronto rispetto agli organi ministeriali e accademici) in cui aveva operato, fortemente caratterizzata dal contesto operativo emergenziale che spesso aveva condotto all'adozione di soluzioni discutibili rispetto ai principi teorici e alle prassi consolidate nel moderno restauro architettonico.

Nella consapevolezza di dover fronteggiare una numerosa e variegata casistica di danneggiamenti subiti dal patrimonio storico, il soprintendente formula, una serie di indirizzi e prescrizioni ai quali attenersi, sia pur di carattere generale: «1. Graduare convenientemente le opere conservative in ragione del valore e della condizione degli edifici. 2. Evitare, per quanto possibile, opere provvisorie e affrontare decisamente la soluzione di liberare e di restituire alla vita le strutture e gli elementi di insigne origine, che risultavano sepolti in superfetazioni od avvolti in involucri posteriori, privi di significato e facilmente dissolubili [...]. 3. Nei monumenti semidistrutti limitare le opere conservative alle sole parti suscettibili di restauro e di rivalorizzazione. 4. Negli edifici distrutti, e non più ricostruibili, limitare l'opera al solo recupero degli elementi e frammenti architettonici-decorativi di maggior pregio. 5. Evitare l'aggravamento dei danni [...]. 6. Evitare le ricostruzioni delle parti di fabbrica tardive o dei corpi parassiti [...] che impedivano o limitavano la visibilità, immiserivano le condizioni di decoro e di ambiente di interessanti complessi edilizi» [Guiotto, 2003 (1946), p.53].

Intanto nel 1945 già hanno inizio i lavori preventivi all'intervento di ricostruzione-restauro vero e proprio di Palazzo Abatellis, caratterizzati da operazioni che prevedono lo sgombero delle macerie e la rimozione dei segmenti murari pericolanti <sup>80</sup>.

I primi provvedimenti attuati interessano la torre merlata, parzialmente crollata sul lato interno e fortemente disgregata e lesionata nei brani di muratura sopravvissuti, tanto da minacciarne la stessa stabilità; si provvede, in particolare, alla cerchiatura del coronamento della torre. Successivamente, si mettono in esecuzione opere per la sicurezza del tratto di muro sul lato di via della Salvezza, rimasto visibilmente ruotato, con rischio di crollo sulla strada stessa [4.34]; le porzioni murarie pericolanti sono qui smontate e, in un secondo momento, parzialmente

---

<sup>79</sup> Mario Guiotto (Campodarsego 1908 – Venezia 1999) presta servizio, con ruolo di architetto dipendente, nelle Soprintendenze di Venezia, Genova e Palermo, prima di diventare soprintendente di quest'ultima nel dicembre del 1942 restando in servizio fino a metà del 1949, quando si sposterà a dirigere la Soprintendenza del Veneto orientale. Per ulteriori informazioni sulla sua biografia, si veda la Tesi dottorale di Giuseppe Scaturro *Danni di guerra e restauro dei monumenti di Palermo*, discussa nel 2005 presso la Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II (relatore Prof. Antonella Cangelosi).

<sup>80</sup> Notizie sulla prima fase di restauro, diretta da Mario Guiotto, sono contenute nella citata pubblicazione del 1946.

reintegrate da una nuova cortina al fine di impedire il potenziale accesso ai ladri.

Nel cortile vengono raccolti gli elementi architettonici e decorativi di pregio, recuperandoli rispetto alla moltitudine dei materiali non più utilizzabili, e contestualmente si procede allo sgombero delle macerie residue.

Le operazioni successive sulla fabbrica attuano un sistematico scrostamento degli intonaci e un'approfondita analisi delle murature portate a nudo, con l'obiettivo di verificare le specifiche condizioni materiche delle pareti e valutarne lesioni, discontinuità e sconnessioni strutturali; a seguito di questa fase analitica di diagnosi si procede con i necessari consolidamenti murari. Con l'avanzare dei lavori, si torna a intervenire sulla torre angolare, di cui si consolida la fascia basamentale, erigendo un muro interno a tutta altezza e collegandolo – a fini strutturali – alla muratura esterna prospiciente su via Alloro per mezzo di una serie di catene di ferro.

Infine, si esegue lo smontaggio e la ricomposizione del partito architettonico sconnesso della merlatura, procedendo al rifacimento del solaio di copertura della torre nella sua posizione originaria, a seguito del ritrovamento dei fori delle travi. Contemporaneamente, si consolidano le numerose lesioni e si “riammagliano” molte lacune e squarci murari.

L'avanzamento dello stato dei lavori, al 1946, è precisato e documentato dallo stesso soprintendente Guiotto [2003 (1946), p. 57], che stima in “moltissime” le opere ancora da mettere in cantiere, ponendo l'accento – in particolare – sull'ancora irrisolta ricomposizione del loggiato e del fronte sul vicolo della Salvezza.

Tali opere, avviate sotto la guida di Guiotto, saranno poi portate avanti dall'architetto Armando Dillon, soprintendente ai Monumenti di Palermo dal 1949<sup>81</sup>.

L'approccio operativo tenuto dalla Soprintendenza ai Monumenti di Palermo su Palazzo Abatellis – al pari di quanto avviene per l'insieme degli edifici distrutti, semi-distrutti e danneggiati dall'evento bellico – si attiene, sostanzialmente, ai principi teorici di Gustavo Giovannoni, riconducibili al “restauro filologico” codificato – grazie alla sua azione e influenza – nelle raccomandazioni e indicazioni della *Carta Italiana del restauro* (1932) e, successivamente, nella *Carta del restauro dei Monumenti* (1946).

Nel caso specifico del Palazzo Abatellis, i lavori svolti risultano inscrivibili all'interno della intera serie delle tipologie d'intervento individuate da Giovannoni (*consolidamento, anastilosi, liberazione, completamento e innovazione*).

Se, sin qui, si sono descritti gli interventi di consolidamento della fabbrica (operazioni eminentemente di ricucitura muraria), ben più significativa appare, sotto il profilo della reintegrazione dell'immagine di Palazzo Abatellis, la ricomposizione in anastilosi del portico-loggiato affacciato sulla corte. Con riferimento al secondo principio della *Carta italiana del restauro*, questo viene ricostruito nelle sue forme originarie basandosi «su dati certi, forniti dal monu-

---

81 Armando Dillon (Napoli 1906 – Monza 1989) svolge incarichi presso diverse Soprintendenze a partire dal 1937. Nel luglio 1949 succede a Mario Guiotto nella direzione della Soprintendenza ai Monumenti di Palermo, ruolo che ricoprirà sino al 1955. Per ulteriori informazioni sulla sua biografia si rimanda alla Tesi dottorale di Giuseppe Scaturro, *Danni di guerra e restauro dei monumenti di Palermo*, discussa nel 2005 presso la Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II (relatore Prof. Antonella Cangelosi) [Scaturro, 2005].

mento stesso, su elementi in grande prevalenza esistenti, anziché su elementi nuovi».

A seguito dei danni provocati dal crollo, con formazione di cumuli di macerie, gli elementi del colonnato e i conci originali delle balaustre vengono accuratamente rintracciati e recuperati; successivamente si procede alla verifica del loro esatto posizionamento effettuato sulla superficie pavimentale del cortile. Sebbene molti elementi originali risultano integri, si rende necessario, per le lacune, il ricorso alla produzione di componenti litici simili [4.36, 4.38, 4.48].

Per quanto riguarda il *completamento* del paramento murario su vicolo della Salvezza si ricorre, per lo più, a conci lapidei di nuova fornitura – sia di pietra detta dell'Aspra sia di tufo – recuperandone altri dalle macerie degli edifici di via Alloro [4.41]. La differenza d'aspetto materico della facciata risulta chiaramente visibile, ancora a distanza di circa settanta anni dai lavori, testimoniando (sia pur involontariamente) la ferita prodotta dai bombardamenti.

Non meno importante risulta anche il processo di *liberazione* – all'interno della compagine del Palazzo – di tutti quegli elementi estranei e invasivi che, nei circa quattro secoli di utilizzo da parte delle monache, avevano alterato l'originaria architettura palaziale.

Sotto la direzione dei lavori condotta dai Soprintendenti Guiotto e Dillon, si attua un vero e proprio processo di riduzione in pristino del manufatto, procedendo nell'eliminazione delle superfetazioni stratificatesi nel tempo al fine di restituire al Palazzo la sua fisionomia architettonica originaria.

Questo processo di soppressione/reintegrazione della fabbrica dell'Abatellis investe tanto gli alzati su strada (con rimozione delle griglie e ricostruzione delle murature nel loro assetto d'origine) [4.47], quanto i fronti affacciati sul cortile (ricondotti nei rapporti iniziali di pieni murari ovvero liberati dai balconi con balaustre metalliche di successivo inserimento) [4.46]. Nel prospetto della corte rivolto a nord, nuovi infissi vengono accuratamente arretrati rispetto al filo murario, permettendo così il re-inserimento delle esili colonne tripartenti il vano della finestra [4.39].

La cappella sul lato orientale, realizzata nella prima metà del Cinquecento, è invece conservata – molto probabilmente – in virtù del suo carattere architettonico, eliminando le suddivisioni interne introdotte in fasi successive alla sua edificazione [4.37].

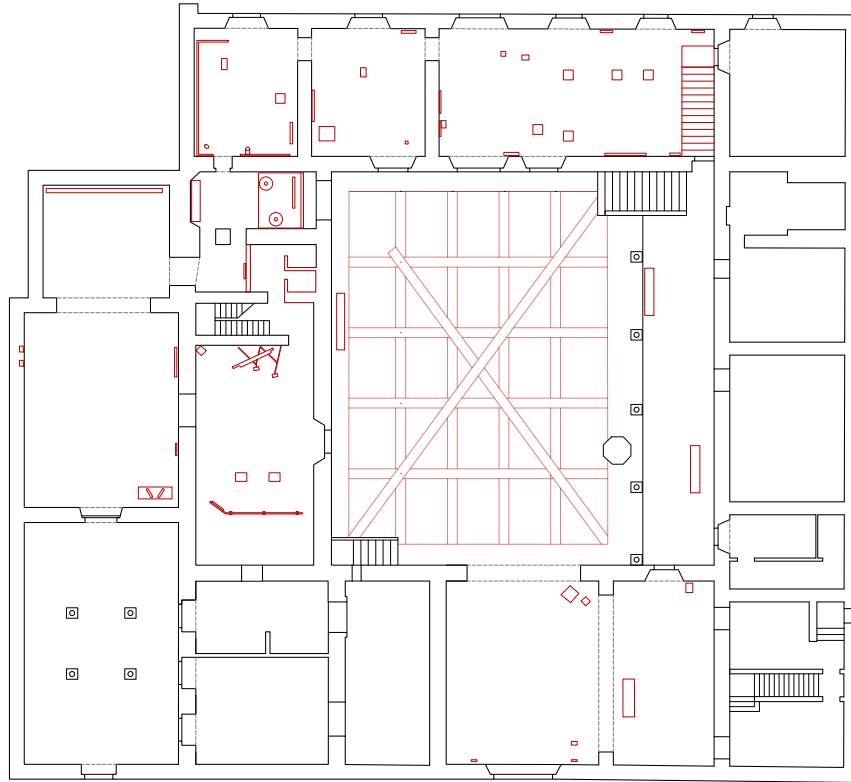
In avvio del 1953 la Soprintendenza ai Monumenti – completate le principali operazioni di consolidamento e di ripristino sull'edificio, portata a termine la pavimentazione del cortile mediante un semplice disegno geometrico con fasce litiche e riquadri in acciottolato [4.44] – ritiene conclusa l'opera di restauro dell'edificio. In una lettera del 13 marzo 1953, Dillon scrive alla Soprintendenza alle Gallerie della Sicilia per il passaggio di consegna di Palazzo Abatellis, specificando che «restano da fare i gabinetti e da tinteggiare le pareti, lavori minimi di rifinitura».<sup>82</sup>

---

82 Lettera del 13 Marzo 1953, Archivio della Soprintendenza ai Monumenti di Palermo, prot. 287.

## Il progetto di Scarpa (1953-1954)

### *La pianta*



Nella realtà dei fatti, le operazioni edilizie per completare il restauro e l'allestimento della nuova Galleria Regionale della Sicilia nel Palazzo Abatellis andranno ben al di là di semplici «lavori minimi di rifinitura», così come affermato da Armando Dillon, sino all'inaugurazione degli spazi del museo (avvenuta il 23 giugno del 1954) e proseguendo ancora oltre, nei sei mesi successivi.

L'incarico, come noto, sarà affidato a Carlo Scarpa per volontà del soprintendente alle Gallerie Giorgio Vigni; tra queste due figure, come testimonia un corposo carteggio epistolare<sup>83</sup>, si svilupperà una fruttuosa, intensa e anche problematica collaborazione, causata dall'esigenza di completare le opere in ristrettezza di tempi, e per questo frutto di tensioni.

---

<sup>83</sup> Nel libro *Carlo Scarpa: Palazzo Abatellis. La Galleria della Sicilia, Palermo 1953-54* di Sergio Polano, si testimonia la presenza nell'archivio Vigni di «46 documenti, tra lettere minute, manoscritti e telegrammi» [Polano, 1996 (1989), p. 82], due dei quali riportati nel volume stesso a pp. 82 e 85.



Carlo Scarpa, che in questi primi anni Cinquanta non è ancora unanimemente riconosciuto come maestro dell'architettura italiana, entra in contatto con il mondo accademico e professionale siciliano grazie a Roberto Calandra, architetto isolano che ne apprezza il talento in occasione delle inventive e intriganti soluzioni allestitivo per la mostra su Toulouse-Lautrec svoltasi a Venezia nel 1952<sup>84</sup>. Dall'ammirazione per il risultato raggiunto nasce l'idea di affidare a Scarpa il progetto della mostra su Antonello da realizzare a Messina nel 1953; tale manifestazione, che registrerà grande successo e risonanza, lo renderà molto noto in Sicilia tanto da essere contattato e incaricato – pochi mesi dopo – dell'allestimento della nuova Galleria Regionale della Sicilia nell'antica dimora patrizia di Francesco Abatellis; per la nuova destinazione a museo assegnata al Palazzo sono necessari lavori edilizi e scelte architettoniche per gli spazi interni che lo stesso Scarpa condurrà con decisione e maestria.

Il compito affidato all'architetto veneziano è quello di «ordinare un museo in un antico edificio di valore monumentale [...]. C'era da fare l'adattamento vero e proprio a museo: cioè aprire i passaggi necessari al giro delle sale, e rimediare certo meccanico empirismo e crudezza del restauro monumentale, affinché l'architettura potesse vivere in armonia con quella che sarebbe stata l'atmosfera del museo» [Vigni, 1984].

Il restauro filologico a cura della Soprintendenza ai Monumenti aveva ripristinato le volumetrie edilizie e le spazialità palaziali originarie, senza alcuna caratterizzazione specifica delle sale (e della relativa circolazione tra di esse) in funzione di un ordinamento museografico del tutto ancora da decidersi.

La necessità di completare in tempi molto ridotti i lavori allestitivi spinge verso un processo operativo serrato, indubbiamente lontano dal temperamento creativo e dal tipico “fare architettonico” di Scarpa (legato, invece, a una sedimentazione lenta del progetto, sempre accompagnato da una vasta produzione e ri-elaborazione di disegni di studio) al punto da ritenere lungamente da parte dei critici e storici dell'architettura - nel caso dell'Abatellis - di un lavoro concepito e condotto in forma atipica, privo di un *corpus* significativo di elaborati autografi.

Le tempistiche realizzative da rispettare, pur strettissime, non sembrano comunque poter giustificare la mancanza quasi assoluta di schizzi ed elaborati grafici valutati soprattutto i risultati raggiunti nell'allestimento museale; così – come spesso avviene nei ritrovamenti dei “ripostigli” scavati dagli archeologi – la loro scoperta avviene, alla fine degli anni Ottanta, in un cassetto della Galleria Regionale della Sicilia grazie alle ricerche di Paolo Morello, poi pubblicati nel volume *Palazzo Abatellis. Il maragma del Maestro Portulano da Matteo Carnilivari a Carlo Scarpa* [1989].

Al *corpus* grafico ritrovato, attualmente custodito nel Fondo Scarpa presso lo stesso Palazzo Abatellis, si aggiungono le note piante dei due livelli del museo – pubblicate ne *L'architettura-cronache e storia* [Mazzariol, 1955, p. 58] [4.54, 4.55] – le quali ci consegnano un'ipotesi

---

84 Per approfondimenti sul fertile rapporto professionale tra Roberto Calandra e Carlo Scarpa, si rimanda alla tesi di Walter Leonardi *Carlo Scarpa e Roberto Calandra: interventi siciliani tra progetto e restauro*, 2012, Tesi di Laurea, relatore Maria Sandra Poletto, Facoltà di Architettura - Politecnico di Torino, pp. 89-124.

progettuale sintetica dell'adattamento museale immaginato da Scarpa.

L'ordinamento curatoriale operato da Vigni prevede, in linea generale, una dislocazione degli artefatti artistici con le opere plastico-scoltoree collocate al piano terreno e quelle pittoriche al piano nobile. Tale scelta allestitiva, per essere risolta all'interno della spazialità introversa e parcellizzata del palazzo, necessita di alcune modifiche alla fabbrica, specialmente al fine di consentire un logico e coerente percorso di visita <sup>85</sup>.

L'atrio del museo e la biglietteria sono posizionati da Scarpa in corrispondenza dell'androne su via Alloro; da tale spazio in penombra, caratterizzato dal piano pavimentale in laterizio a spina pesce plasticamente "abitato" da frammenti lapidei scultorei [4.75], si accede alla corte, guadagnando l'ampio cortile non appena si varca l'archivolto litico a configurazione ribassata.

Dopo aver fruito della visione d'insieme del palazzo nel suo vaso spaziale a cielo aperto, si è immessi - sul fronte orientale - al primo ambiente del percorso espositivo (sala I) [4.76], in cui è esibita una piccola serie di artefatti antichi di diversa natura e origine <sup>86</sup>.

Sulla parete opposta alle sculture, un varco consente l'accesso alle scale (poste ad assolvere requisiti di sicurezza antincendio) e ai servizi igienici, caratterizzati da Scarpa mediante l'utilizzo di marmi rossi e grigi e un'illuminazione naturale diagonale filtrata da un lucernario posizionato in alto.

Dalla parete opposta alla loggia si accede invece all'ampliamento settecentesco del Palazzo, in particolare all'ambiente caratterizzato da uno sfondamento spaziale in doppia altezza; qui una luce diffusa e al contempo intensa, proveniente zenitalmente da un lucernario circolare, attrae lo sguardo del visitatore orientandolo verso la visione del "Trionfo della Morte", sublime e gigantesco affresco di autore anonimo della metà del Quattrocento [4.79].

Rientrati nella fabbrica carnivariviana attraverso una stanza angusta, il percorso all'interno del museo - sin qui fortemente caratterizzato dalla sequenza di compressioni e dilatazioni spaziali - prosegue in un ambiente prospettico, collegato alla corte per mezzo di un arcone; in questa sorta di galleria semiaperta Scarpa e Vigni dispongono il misterioso "Vaso del Malaga" [4.82]. La visita al museo continua, in senso orario, piegando nel braccio meridionale della fabbrica; la sala d'angolo, posta a ospitare le sculture di Francesco Laurana [4.83, 4.84], si collega in sequenza alla stanza dove sono esposte le opere di Domenico Gagini [4.85, 4.86], per poi terminare nell'ambiente più ampio al piano terreno (sala VI) caratterizzato dalla doppia apertura sul cortile quattrocento e sul giardino dell'addizione settecentesca [4.87].

Se la collocazione delle opere, sin qui descritta, viene resa possibile dalla struttura originaria

---

<sup>85</sup> Tali linee di percorrenza vengono insistentemente tracciate da Scarpa, sotto forma di frecce, negli schizzi delle piante dell'edificio pubblicati nel testo di Mazzariol nel 1955 [4.54, 4.55].

<sup>86</sup> Santo Giunta ipotizza, a partire dall'investigazione dei disegni autografi di Scarpa, che nelle intenzioni di Scarpa il percorso espositivo sarebbe, in realtà, dovuto avviare dal piano nobile - in corrispondenza della porta sul loggiato - proseguendo anularmente in senso orario per le sale della pinacoteca, per poi procedere in modo sinistrorso - al piano terra - attraverso le sale delle sculture e le sale II e I.

La trattazione di questa ipotesi è estesamente sviluppata nel volume *Carlo Scarpa. Una [curiosa] lama di luce, un gonfalone d'oro, le mani e un viso di donna. Riflessioni sul processo progettuale per l'allestimento di Palazzo Abatellis 1953-1954*, 2016. Nella nostra trattazione, si è ritenuto di seguire l'ordine di visita alla Galleria tradizionalmente consolidatosi sin dalla sua apertura, e tuttora in vigore.

senza grosse modifiche, in questo ultimo ambiente Scarpa si trova a dover risolvere il nodo di un nuovo collegamento rispetto al piano superiore.

La scala (semi)*escuberta* tra cortile e portico permette di raggiungere il piano nobile del Palazzo, con lo svantaggio però di far percorrere al visitatore un tratto in esterno allo scoperto; condizione fruitiva fortemente critica in caso di pioggia. Scarpa immagina, in un primo momento, di realizzare un collegamento verticale nel locale d'angolo [4.58], prefigurando una scala a chiocciola; ma, per l'opposizione di Vigni a questa soluzione, il maestro veneto progetta e realizza una scala litica lineare a sbalzo sulla parete fondale della sala VI, in modo da agganciare la quota del primo pianerottolo della scala *escuberta* e di lì raggiungere – attraverso la scalinata a doppia rampa esistente – la quota della loggia.

Da tale livello prosegue il percorso di visita (sempre in senso orario) delle sale al piano nobile [4.57], che prende il via dopo aver superato la parete frontistante la teoria di archi, dove Scarpa tampona parzialmente i passaggi esistenti in modo da rendere evidente e univoco il varco di accesso [4.97]. L'itinerario conduce il visitatore, attraverso una serie di ambienti espositivi, fino al maestoso salone affacciato su via Alloro originariamente adibito alle feste [4.102], dove Vigni e Scarpa sistemano al centro dello spazio due grandi croci, rispettivamente di Pietro Rozzolone e di Giunta Pisano; sulle pareti, invece, trovano collocazione delle pale medievali. Si prosegue nella “Sala di Antonello”, ambiente scelto per l'esposizione dei magistrali dipinti dell'Annunziata e dei Tre Santi, rispetto ai quali – in posizione angolare – Vigni e Scarpa dispongono un Gonfalone d'oro [4.104].

Continuando la visita si ritorna nel verticalizzato spazio della cappella, questa volta osservabile da una quota diversa (ovvero da un piano rialzato) che permette, insieme alla visione ravvicinata delle eleganti volte a crociera, la contemplazione frontale del “Trionfo della Morte”, cui Scarpa invita a rivolgere nuovamente l'attenzione per poterne effettuare una lenta e profonda ricezione – grazie alla collocazione di una comoda panca – della magnificenza del dipinto da una prospettiva inedita [4.107].

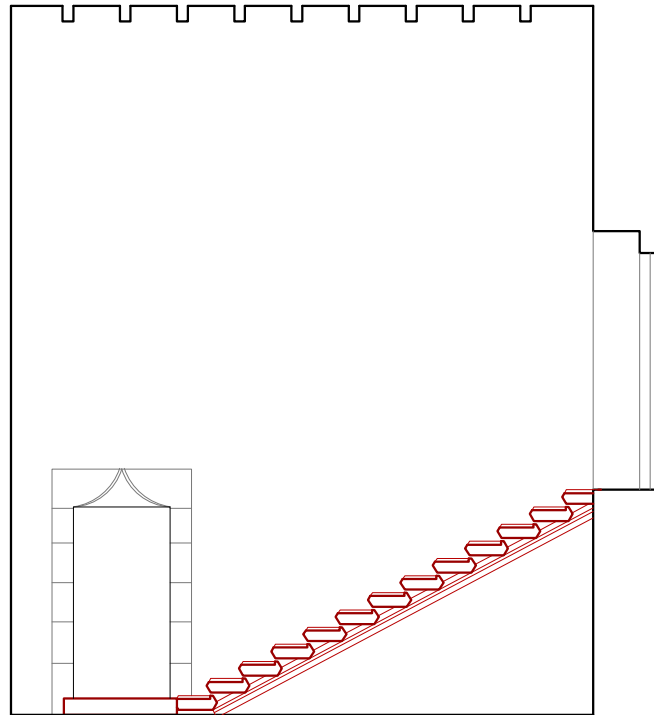
Il percorso museale rientra, poi, nel perimetro palaziale quattrocentesco e sviluppa una sequenza espositiva che termina nell'angolo sud-occidentale dell'edificio, realizzando così – a differenza del piano basso – una percorrenza anulare completa <sup>87</sup>.

Si torna a percorrere le scale, stavolta in modo discensionale, con la possibilità di valutare le scelte progettuali che avevano sollevato serrati confronti tra Vigni e Scarpa.

---

87 Dalla sala d'angolo si accede alla più recente galleria, ricavata nel braccio settecentesco del palazzo, lungo via della Salvezza. L'incarico, in un primo momento, viene affidato allo stesso Carlo Scarpa; la corrispondenza epistolare – avvenuta tra il 1958 ed il 1961 – tra il “Professore” (Scarpa) e la Soprintendenza ai Monumenti (dal 1958 sotto la direzione di Raffaello Delogu), è conservata presso l'Archivio della Soprintendenza ai Beni Artistici di Palermo. L'occasione progettuale non si concretizza a causa dei temporeggiamenti di Scarpa, che tarda a confermare l'accettazione dell'incarico; il soprintendente Delogu, valutate le tempistiche e il presunto disinteresse del maestro veneto, gli notifica la revoca con una lettera del 17 Febbraio del 1962 [4.74].

## La scala



La nuova destinazione di edifici storici a musei e gallerie espositive, soprattutto nel caso delle grandi residenze aristocratiche, è stata spesso conseguita senza la necessità di intervenire in modo sostanziale sulle strutture esistenti. I progettisti, in molti casi, hanno potuto sfruttare le gerarchie dimensionali e il trattamento architettonico degli spazi (serviti e/o serventi) degli organismi stessi; tale duttilità tipologica rispetto alla nuova destinazione ha permesso di realizzare soluzioni allestitive in cui le opere d'arte hanno trovato valorizzazione espositiva e ottimale condizione di fruizione.

Tuttavia, non infrequentemente, l'organizzazione distributiva delle residenze monumentali storiche ha presentato alcune criticità rispetto alle esigenze organizzativo-funzionali delle moderne gallerie; in particolare il problema si è posto rispetto all'irrinunciabile necessità di un percorso continuo di tipo anulare (per non dover procedere a ritroso nelle sale già visitate) capace, allo stesso tempo, di ricongiungere il punto iniziale di visita a quello finale; tale snodo diviene – soprattutto nell'esperienza museografica del dopoguerra italiano – *quaestio* progettuale ricorrente da risolvere negli interventi di adattamento a museo.

Nel Palazzo Abatellis, insieme allo studio della distribuzione e allestimento delle sale ai piani, vi è un secondo problema da affrontare, rappresentato dal collegamento verticale tra i due livelli espositivi del museo; la sola scala esistente, parzialmente scoperta, non consente di completare il percorso e raggiungere l'uscita senza esporsi all'eventuale (seppur non frequente) pioggia palermitana.

Inizialmente Scarpa disegna, alla sinistra dell'ingresso, un sistema di rampe con ammezzati;

soluzione che viene però rapidamente scartata da Vigni. Successivamente, su indicazione dello stesso soprintendente, l'architetto propone una scala posizionata nella stanza d'angolo sud-occidentale (denominata "sala Gemma"); a tal riguardo, in una lettera del 27 Ottobre 1953, scrive a Vigni chiedendo la verifica di alcune misure di dettaglio, necessarie a comprendere l'effettiva realizzabilità del collegamento verticale: «Ti sottopongo questo appunto che rappresenta la sezione schematica del sito con le quote, che bisogna misurare sul posto, dopodiché tu saprai cos'è la differenza sulla - X -» [Scarpa, cit. in Polano, 1996 (1989), p. 84] [4.60].

Negli intendimenti dell'architetto veneziano, la scala avrebbe dovuto raggiungere la quota del secondo pianerottolo, in posizione intermedia al tratto dello scalone posto al coperto; a tal fine è necessario che il passaggio connettivo tra le due risalite (ricavato sul muro esistente) risulti «almeno superiore a due metri». Qualora la dimensione del collegamento fosse molto vicina a quest'altezza minima, Scarpa ipotizza di ricavare tre scalini nello spessore murario, così come afferma in una lettera indirizzata a Vigni del 27 Ottobre 1953: «la porta, anche se alquanto bassa, apparirà più alta della misura reale» [4.61]<sup>88</sup>. In chiusura della missiva, l'architetto fa riferimento alla possibilità di risolvere il passaggio anche in assenza dei due metri, ma rimanda per questa opzione a verifiche personali da compiere direttamente sul sito.

Dagli schizzi disegnati su un rilievo planimetrico di Palazzo Abatellis, probabilmente tracciati successivamente al ricevimento dei dati dimensionali richiesti, si svela l'intendimento di Scarpa di realizzare una scala a chiocciola, centrata rispetto al vano, il cui sviluppo corrisponde a circa tre ottavi di cerchio; al termine di questa rampa radiale, una passerella in quota – conclusa da una serie di gradini – avrebbe condotto al pianerottolo dello scalone [4.58]. Al centro della stessa tavola, l'architetto studia – attraverso un disegno in sezione – la possibile configurazione degli alzati del vano scala e della risalita stessa. Scarpa immagina di avvolgere la porzione spiraliforme attorno a un setto cilindrico (probabilmente rivestito in pietra) slanciato verticalmente fino a superare la quota del solaio del primo livello, dove pareggia l'altezza della balaustra [4.59].

Dalla passerella, protetta mediante solidi parapetti laterali, sarebbe stato possibile fruire di una doppia visione: dell'esterno – attraverso una nuova finestra su via della Salvezza – e dell'interno potendo traguardare, per mezzo di un'inedita buca, la sala VI; modalità di intervento che testimonia l'approccio creativo più che filologico con cui Scarpa si rapporta alla fabbrica esistente attraverso la verifica delle sue intuizioni progettuali.

Il passaggio in quota, concluso a mezzo di una serie di scalini, avrebbe reso possibile il collegamento rispetto al pianerottolo dello scalone attraverso un'apertura, anch'essa schizzata al fianco del disegno della passerella. Scarpa, nel tentativo di slanciare visivamente il basso passaggio, pensa di incidere il profilo del solaio e della muratura soprastante, in modo da ottenere uno scavo a forma di "T"; una soluzione simile sarà riproposta (e, in questo secondo caso, effettivamente realizzata) per la sala del Trionfo della Morte, dove i centimetri guadagnati – attraverso

---

88 Lettera di Scarpa a Vigni del 27 ottobre 1953, Archivio Vigni, in [Polano, 1996 (1989), p. 84].

una minima sottrazione di materia nelle murature – non assolveranno a semplice espediente ottico.

Il posizionamento della scala nella sala Gemma, tuttavia, non risulta priva di criticità agli occhi dell'architetto: «Col tempo buono il visitatore potrebbe riuscire sul cortile dalla sala VI e fare tutto lo scalone principale», mentre «in caso di pioggia deve ridiscendere per la nuova scala; ma deve ripassare per le sale già viste [...] per poter riprendere finalmente le sue cose [...] depositate nella sala d'ingresso prima di iniziare la visita al Museo. Se credi che in questo caso non ci sia impaccio veruno la soluzione che tu hai deciso è la più semplice. Oppure non ho capito e la soluzione c'è lo stesso? Mi pare di no, ma se invece tu pensi che in Sicilia non piove come nella pianura Padana allora naturalmente sono d'accordo; altrimenti l'imperfezione c'è ancora»<sup>89</sup>. La possibilità di realizzare un passaggio sotto lo scalone, in modo da condurre i visitatori al punto iniziale mediante un percorso interamente coperto, era stata difatti proposta da Scarpa nella lettera del 5 ottobre 1953<sup>90</sup>, ma evidentemente respinta da Vigni.

Scarpa disegna, alla fine, una nuova scala a rampa unica, infissa e distesa sulla parete fondale della sala VI. Il collegamento al pianerottolo protetto dal portico viene risolto mediante dodici scalini in pietra – con un avvio a mezzo di una grande monolite dello stesso materiale – in grado di colmare il dislivello esistente rispetto alla sala Gemma [4.50]. Gli scalini dalla sezione esagonale – realizzati con pietra di Carini, materia già usata nelle scale del cortile – sono protrudenti come lame litiche dalla superficie parietale, e vengono sorretti da due travi metalliche sottostanti sapientemente arretrate in modo da essere poco evidenti; originariamente disegnati per assumere le sembianze di “alti vassoi” [4.63], gli scalini sono, infine, configurati in forma più essenzializzata (con uno scavo meno marcato dei monoliti ma sempre ben caratterizzato) [4.90, 4.64]. L'elegante e originale figura architettonica della scala – in analogia alla solidità muraria e in forte contrasto con la ricchezza decorativa del palazzo – viene ulteriormente enfatizzata dall'assenza di balaustra e corrimano, ipotizzati in uno schizzo ma poi mai realizzati [4.62]<sup>91</sup>.

Il disegno minimale colpisce ancora di più se, come riportato da Morello, dovessimo attribuire allo stesso Scarpa la ricostruzione “in stile” della balaustra relativa alla scala scoperta, situata nell'angolo nord-orientale del cortile<sup>92</sup> (il parapetto, originariamente litico [4.27], sarà sostituito dalle monache – nella prima metà del Novecento – con esili profili metallici [4.26]). Le foto conservate presso l'Archivio della Soprintendenza ai Monumenti datano tuttavia la rico-

---

89 Lettera di Scarpa a Vigni del 27 ottobre 1953, Archivio Vigni, in [Scarpa, cit. Polano, 1996 (1989), p. 84].

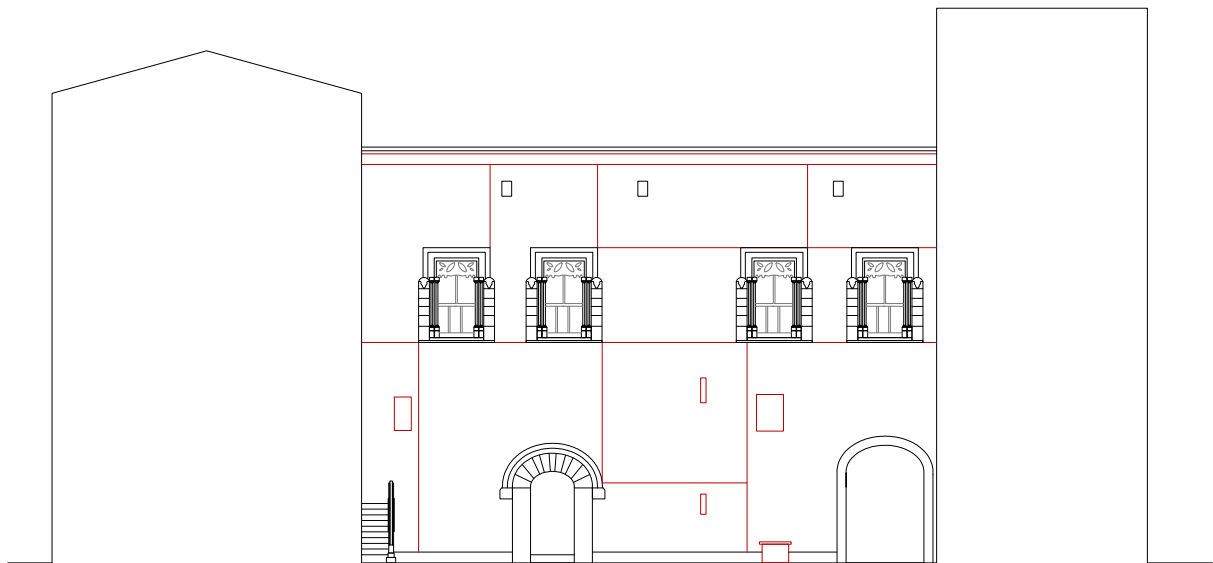
90 «La soluzione della rampa di scale e del passaggio sotto lo scalone [...] mi sembra risolvere il problema di non bagnarsi mai [...] se piove [...] a catinelle!». Lettera di Scarpa a Vigni del 5 ottobre 1953, Archivio Vigni, in [Polano, (1996) 1989, p. 45].

91 La mancanza di dispositivi di sicurezza, probabilmente derogabili all'epoca dei lavori, hanno portato – attualmente – alla decisione di rendere non più praticabile la scala. Privata della sua originaria funzionalità, pare così entrata a far parte della collezione espositiva, di cui condivide la matericità litico-metallica, così cara a Carlo Scarpa.

92 Paolo Morello riporta le parole di Carlo Scarpa come riferitegli, in due occasioni (nel luglio 1987 e nell'ottobre 1988) da Roberto Calandra: «Ho fatto rifare una scala del cortile, in stile; che male c'è a fare certe cose come Viollet-le-Duc?» [Carlo Scarpa, cit. in Morello, 1989, p. 57].

struzione stilistica del parapetto tra l'agosto del 1952 [4.40] e il novembre dello stesso anno [4.42], mentre lo stesso Morello conferma come l'avvio del progetto di allestimento sia databile al luglio del 1953, quando Scarpa notifica a Vigni l'avvenuta ricezione dei rilievi del palazzo.

### *La facciata*



Nei disegni preparatori di Scarpa per il progetto della Galleria Regionale della Sicilia, non si ritrova alcun elaborato che testimoni l'ipotesi di un suo intervento architettonico sui prospetti esterni del Palazzo; si può, conseguentemente, dedurre – supportati anche dal repertorio fotografico ed epistolare consultati in archivio della Soprintendenza – che le facciate su strada del Palazzo fossero oramai state completamente consolidate, restaurate e ricostruite nel corso dei lavori diretti dalla Soprintendenza ai Monumenti.

A dire il vero, pochi sono pure gli schizzi progettuali di Scarpa per i fronti interni sul cortile, dove tuttavia l'intervento dell'architetto veneziano risulta, alla fine, determinante; tale limitatezza documentale si giustifica – realisticamente – con l'intendimento, da parte di Scarpa, di provvedere alle soluzioni da adottare mediante indicazioni impartite di persona in cantiere nella fase esecutiva dei lavori .

Al primo piano, nella parete frontistante il loggiato, la decisione di tamponare parzialmente tre porte – riducendole al ruolo di finestre – è legata alla volontà di orientare al meglio l'itinerario di visita, rendendo univoco ed evidente il varco d'ingresso agli spazi espositivi del piano nobile.

Tale scelta progettuale passa anche attraverso una verifica di cantiere; Scarpa, seppur dotato di grande immaginazione e abilissimo disegnatore, ritiene – così come in altre occasioni della sua attività realizzativa – di dover testare l'idea del parziale tamponamento parietale con una prova diretta *in situ*; in questo caso, a valle del disegno di prospetto [4.65], simula le chiusure murarie con pannelli di cartone [4.49, 4.50], validando le sue scelte all'interno della realtà fisica e spaziale del loggiato.

Una variante progettuale della parete fondale della loggia (che ne avrebbe più marcatamente modificato l'aspetto) viene prefigurata attraverso un disegno prospettico [4.66], in cui Scarpa immagina di coprire parzialmente due delle tre aperture mediante una scatola muraria avanzata rispetto al filo parietale originario; tale elemento in aggetto, in virtù della fitta scansione orizzontale marcata a matita, sembrerebbe essere risolto matericamente attraverso una foderatura litica (o, meno probabilmente, lignea). Più chiaramente determinabile è invece l'intenzione di Scarpa di utilizzare tale fondale parietale per l'esposizione di quattro *exhibita*, fissati e collocati su di esso secondo una disposizione solo apparentemente casuale; con molta probabilità, tali artefatti – in forma di bassorilievi litici – sono gli stessi che vengono poi, invece, esposti lungo la parete sottostante al piano terra del portico [4.92]. Su quest'ultima, l'architetto interviene realizzando tre varchi murari con porte in forma di "carabottini" in legno, palischermi graticolati disegnati in dettaglio da Scarpa [4.67] e realizzati con maestria da abili falegnami. A una quota superiore, tre piccole aperture quadrate (due assialmente allineate alle porte sottostanti, una nettamente disassata) illuminano gli ambienti retrosanti.

Nelle restanti facciate interne affacciate sul cortile, l'architetto [4.93, 4.94, 4.96] scompone i piani parietali suddividendoli impercettibilmente in superfici quadrangolari mediante rigature praticate in profondità nello spessore dell'intonaco [4.91], tracciate a partire da linee architettoniche significative del partito murario (quota di imposta di archi e dei davanzali, conclusioni laterali delle finestre ecc.). La campitura materica di ciascun riquadro viene affidata al grassello in una gradazione colorica diversa sia pur dello stesso tono di *beige*; un trattamento differenziato di superficie voluto a fini percettivi dall'architetto veneto, abilissimo nell'utilizzo del colore e della sua interazione con la luce naturale, al fine di «non offendere l'occhio con la monotonia cromatica delle superfici». [Polano, 1996 (1989), p. 30]

Concentrando l'attenzione sulla parete opposta al loggiato si nota – a seguito di un confronto fra la situazione dei lavori in corso al novembre del 1952 [4.42, 4.43] e lo stato attuale – l'avvenuta tamponatura della finestra, sul livello ammezzato, alla destra della porta; tale apertura viene "traslata" lateralmente da Scarpa, in modo da permettere l'illuminazione naturale indiretta dei servizi igienici. Sullo stesso prospetto si evidenziano due piccoli tagli murari, allineati verticalmente in corrispondenza della panca cementizia funzionale al riposo e alla contemplazione del cortile; tali "feritoie", riscontrabili anche in altri interventi museali scarpiani <sup>93</sup>,

---

93 Tale soluzione viene adottata negli spazi interni dello stesso Palazzo Abatellis, in corrispondenza del muro tra le sale XI e XII, così come nelle sale allestite da Scarpa (assieme a Gardella e Michelucci) per la Galleria degli Uffizi. Se nelle sale del museo fiorentino tale espediente era dettato dalla necessità di far passare opere di grandi dimensioni attraverso le murature, nel Palazzo Abatellis la funzionalità delle feritoie praticate sui prospetti del cortile rimane dubbia, data la loro esigua dimensione.



assumono le sembianze di “tratti d’inchiostro nero” che segnano in modo puntiforme le pareti chiare, rafforzando l’espressività e la vibrazione chiaroscurale di superficie che l’architetto sovrappone all’austerità del partito murario carnilivariano.

Il particolare disegno degli infissi completa la serie autografa degli interventi di Scarpa, caratterizzando tuttora l’aspetto delle facciate del Palazzo. Al momento del suo incarico progettuale, alcune aperture appaiono ancora completamente nude, mentre altre – come quelle collocate al piano nobile – mostrano già la presenza di finestrate, tripartite da montanti posti in corrispondenza delle colonnine litiche.

La volontà di rendere visibili anche dall’interno tali esili supporti lapidei, indirizza le prime scelte progettuali di Scarpa verso un disegno delle intelaiature lignee molto complesso; della sua proposta iniziale viene mantenuta, però, unicamente la suddivisione tripartita dei telai dettata dalle trifore e i montanti verticali vengono disallineati rispetto alle colonnine per dare loro maggiore risalto [4.68]. Al motivo tripartito si sovrappone, con grande evidenza, la figura ottagonale, matrice geometrica che troverà varie applicazioni nell’allestimento interno delle sale, fino a trascendere in un vero e proprio “delirio di forma”<sup>94</sup>.

Per le aperture del piano nobile, la soluzione finale adottata mostra tuttavia un disegno semplificato dei telai lignei, privati dell’inserito ottagonale a favore di una scansione per fasce orizzontali, a loro volta suddivise secondo un ritmo mutevole tra i vari prospetti; le finestre al piano terra sono, invece, risolte con un ancor più semplificato infisso a doppia anta<sup>95</sup>.

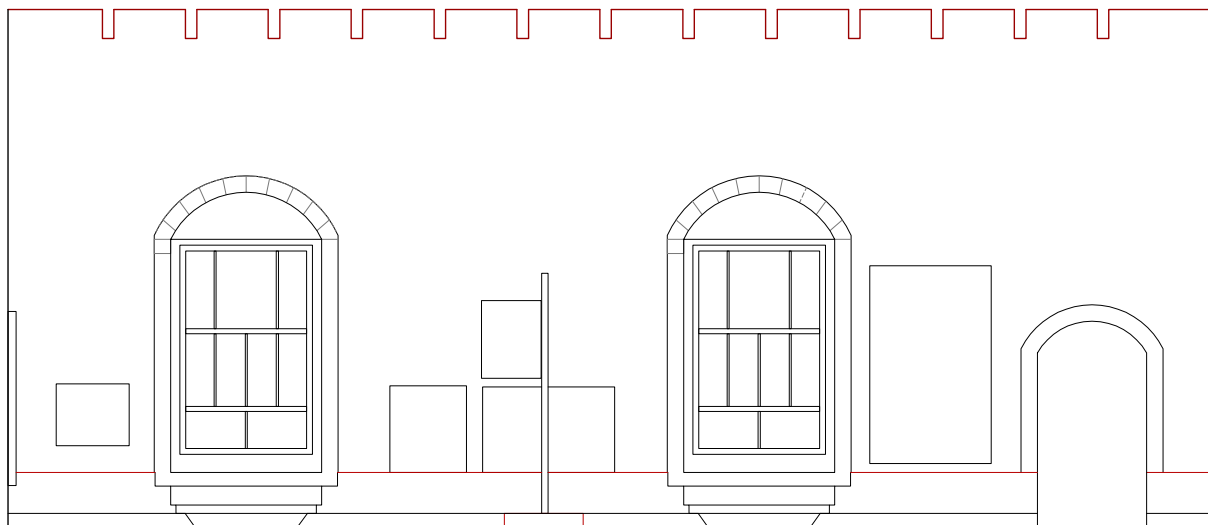
I passaggi ad arco, simmetricamente attestati sui lati corti del loggiato, vengono chiusi mediante doppie porte a vetro singolo, incernierate ai portali litici a mezzo di placche in ottone. Scarpa, originariamente, immagina una porta in vetro anche per il passaggio posto alla sommità della nuova scala a gradini esagonali (in questo caso con apertura a bilico attorno a un montante centrale metallico [4.69]), ma questa soluzione – non realizzata – sarà sostituita da un carabottino ligneo.

Agli studi progettuali scarpiani rimasti sui fogli di carta, appartiene anche la chiusura vitrea del portale prossimo al “vaso di Malaga” affacciato sul cortile [4.70, 4.71], poi segnalato semplicemente a mezzo di una cordonatura.

---

94 Sulla centralità della figura geometrica dell’ottagono nel progetto di allestimento della Galleria Regionale della Sicilia, si rimanda a quanto sviluppato da Santo Giunta in *Carlo Scarpa. Una [curiosa] lama di luce, un gonfalone d’oro, le mani e un viso di donna. Riflessioni sul processo progettuale per l’allestimento di Palazzo Abatellis 1953-1954*, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 176.

95 Su indicazione di Carlo Scarpa, la realizzazione dei serramenti delle finestre polilobate viene affidata a ditte non siciliane, che tarderanno nella consegna, avvenuta successivamente rispetto alla data inaugurale del 24 Giugno 1954.



L'intervento scarpiano sul volto esterno della fabbrica ricostruita, come evidenziato, si limiterà a un numero circoscritto di interventi puntuali; parallelamente, il maestro veneto intraprenderà invece un lavoro di totale ridefinizione degli ambienti interni, il cui esito finale proietterà la Galleria Regionale della Sicilia nel novero dei capolavori della museografia dell'Italia del dopoguerra <sup>96</sup>.

Lungo il percorso progettuale, sia pur complicato dalla ristrettezza di tempo e di risorse economiche, Scarpa dialogherà e si confronterà costantemente con Vigni; tra i due si stabilirà un'alleanza intellettuale che, come ha sottolineato Patricia Falguières, produrrà uno degli «episodi più eclatanti della rivoluzione museale degli anni cinquanta [...]» [Falguières, 2016 (2014), p. 18] <sup>97</sup>.

L'ordinamento delle opere d'arte dettato da Vigni è indirizzato, innanzitutto, all'assolvimento della funzione didattica del museo, da perseguire – a giudizio del soprintendente – attraverso una selezione rigorosa e significativa del numero di *exhibita*, tale da non sommergere visivamente il visitatore con un'eccessiva quantità di artefatti e da non «sminuzzare lo spazio archi-

---

<sup>96</sup> Persino Walter Gropius, in un'intervista al *Giornale di Sicilia* del 22 Gennaio del 1967, definì l'allestimento della Galleria Regionale della Sicilia «La migliore ambientazione di museo che mi sia capitato di incontrare in tutta la mia vita. Palazzo Abatellis è davvero un capolavoro e Scarpa ha il genio dell'arredamento» [Gropius, 1967].

<sup>97</sup> Sempre nel testo: «Innanzitutto, una nuova generazione di soprintendenti e direttori di museo prende il posto di chi si è distinto per essersi troppo compromesso con il fascismo o di quanti, al contrario, sono stati definitivamente allontanati dal regime. [...] Il più delle volte sono anche rinomati storici e storiche dell'arte, che partecipano allo sviluppo della loro disciplina. Godono di un'autonomia ai nostri giorni inimmaginabile: in virtù del valore accordato alla loro competenza e al loro prestigio intellettuale possono imporre scelte d'avanguardia sia alla soprintendenza che ad amministrazioni comunali paralizzate dal conservatorismo provinciale» [Falguières, 2016 (2014), p. 18].

tettonico e quindi distruggere la misura» [Vigni, 1984].

Tale scelta curatoriale ben si accorda con la sensibilità e il talento espositivo di Scarpa, abilissimo nell'ambientare gli *exhibita* all'interno del contenitore-spazio che li accoglie, spesso isolandoli, ma sempre collocandoli in un equilibrio di misure e di pesi visivi dettati non solo dal dato fisico-geometrico (delle sale), ma anche in base a soluzioni inedite di presentazione delle opere al pubblico dei fruitori: «un principio nodale nell'opera del maestro veneziano, che, seguendo il senso di un'intuizione compositiva, più volte dispone gli oggetti d'arte lontano dai muri: una piccola "mossa" non solo per dare la possibilità al visitatore di girare intorno all'opera, ma anche un modo per apprezzarne la bellezza complessiva [...]. Egli, infatti, è consapevole che l'opera d'arte è sempre, al tempo stesso, sia un prodotto storico sia metastorico» [Giunta, 2016, p. 68].

La selezione ristretta delle opere da esporre assume dunque rilevanza primaria nell'ordinamento di Vigni che si riverbera nel progetto allestitivo scarpiano, sviluppato attraverso soluzioni uniche, ideate per i singoli *exhibita*<sup>98</sup>, ma legate fra loro – allo stesso tempo – attraverso una sottile narrazione unificante. Conseguentemente, si pone la questione di individuare ambienti consoni a custodire le opere d'arte minori di valore storico-documentale, d'interesse prettamente specialistico, al fine di permetterne comunque la consultazione. A questa funzione conservativa è destinata la stanza d'angolo, originariamente facente parte della cappella seicentesca, per la quale Scarpa disegna eleganti e funzionali rastrelliere mobili, purtroppo successivamente rimosse.

La prima sala (sala I) del percorso museale – cui si accede dalla corte ad acciottolato, superando un leggero dislivello – è caratterizzata dalla decisa presenza cromatica del "rosso mattone" conferito dal pavimento a spina pesce in elementi di laterizio<sup>99</sup>, appena staccato rispetto alle bianche pareti perimetrali mediante un sottile e sagomato battiscopa litico; in alto – a chiudere lo spazio della sala – si può apprezzare il soffitto ligneo decorato, sopravvissuto ai bombardamenti, che Scarpa "salda" alle pareti per mezzo di una cornice dipinta, della stessa altezza delle travi, definita cromaticamente da una pitturazione gialla [4.77].

La presentazione delle opere è risolta mediante una parete di legno tamburato, colorata in tono verde oliva, e staccata da terra grazie a una serie di appoggi; la piegatura di questa partizione, corrispondente a uno dei quattro moduli in cui è suddivisa, consente di risolvere in un unico gesto, ma contemporaneamente differenziare, il ruolo di scenografia dei pannelli ortogonali (per le due sculture lignee) da quello di supporto del modulo ruotato (per l'altorilievo li-

---

98 «[...] quando sarò a Palermo – scrive Scarpa – è necessario che per allora abbiate una concreta certezza del collocamento, perché dovremo studiare e pensare a colori, montaggi e supporti; non è una mostra dove s'improvvisa, ogni cosa deve essere pensata bene e bene eseguita per una sicura durata, anche se non immutabile, anzi» [Scarpa, cit. in Polano, 1996 (1989), p. 85].

99 L'ammattonato, poco ricorrente nella tradizione architettonica siciliana ma cifra stilistica del maestro veneto in più di un intervento architettonico, viene introdotto estensivamente negli ambienti interni del Palazzo; il rosso "tappeto pavimentale" – analizzato nei suoi diversi pattern compositivi e messo in correlazione ad altre opere di Scarpa da Veronica Dal Buono in "Restauro e allestimento della Galleria Nazionale di Palazzo Abatellis a Palermo", pp. 170-171, in Alfonso Acocella, Davide Turrini (a cura di), *Rossoitaliano*, Firenze, Alinea, 2006, pp. 239 – accompagna il visitatore durante tutto il percorso di visita, fatta esclusione per le sale II e III.

gneo). Sin da questo primo ambiente, Scarpa fa uso di soluzioni che ricorreranno di frequente nel palinsesto allestitivo della Galleria, come l'utilizzo di fondali a contrasto cromatico su cui far risaltare le opere di scultura, più o meno staccate e distanziate dalle pareti, o la rotazione variata e accorta delle opere (unitamente ai supporti accuratamente progettati) per permettere all'illuminazione naturale di conferire una maggiore plasticità tridimensionale ed espressività chiaroscurale alle stesse.

La sala successiva (sala II) rappresenta uno dei punti focali del museo. Varcata la soglia, un primo ambiente – tinteggiato di un tenue viola pastello – accoglie selezionati frammenti scultorei in pietra, ancorati direttamente alle pareti o appena separati da queste per mezzo di pannelli dipinti di bianco o lasciati in legno vivo [4.78]. Tale porzione della sala – ribassata di uno scalino rispetto all'altra metà, originariamente corrispondente all'abside della cappella – assume il ruolo di spazio filtrante rispetto al luminosissimo ambiente che espone, sulla parete fondale, lo spettacolare e celeberrimo "Trionfo della Morte".

La sistemazione dell'affresco, proveniente dal cortile del Palazzo Sclafani a Palermo, è resa possibile dall'ingegnosità scarpiana di "sottrarre" – su entrambi i lati – una manciata di centimetri murari in modo tale da ricavare l'estensione dimensionale necessaria al fine di poter posizionare ed esporre il dipinto dalle dimensioni eccezionali (600x642 cm); tali "incisioni murarie", assieme alla parete di fondo su cui si attesta il dipinto, sono poi tinteggiati in un color rosa spento (posto, insieme alle altre tinte, a variare la *palette* cromatica ideata per le superfici parietali dell'edificio) [4.80]<sup>100</sup>. La luce zenitale proveniente dalla lanterna, intensissima nelle giornate di sole, è filtrata magistralmente attraverso un velario circolare appositamente progettato da Scarpa nella forma di una diafana superficie filtrante, memore delle sue sperimentazioni sullo stesso tema effettuate nelle numerose mostre di successo degli anni precedenti [4.81]<sup>101</sup>.

Superata la galleria semiaperta, pavimentata con lastre di pietra chiara (la stessa delle sale II e III), si giunge al primo dei tre ambienti dedicati alla scultura, dove riappare il rosso tappeto pavimentale in laterizio. La sala IV espone i cerulei busti marmorei di Francesco Laurana, di cui Scarpa propone una presentazione, a variate e calcolate distanze dalle pareti perimetrali, su sfondi di legno – staccati da terra e con altezze differenziate – tinteggiati nei toni intensi del blu e del verde [4.83, 4.84]. Spinto dal decentrato posizionamento delle opere scultoree, l'osservatore è, in un primo momento, portato a girarci intorno potendone apprezzandone in dinamicità di fruizione la plasticità tridimensionale, per poi distanziarsene e goderne attra-

---

100 «Ora ti domando: nel prossimo restauro e cioè nel trasporto su tela dell'affresco, come mi pare sia tua intenzione di fare, è possibile che possiate guadagnare alcuni centimetri? Oppure non è possibile? Se non lo è, mi sembra che si potrebbe prendere in considerazione questa proposta: fare una scanalatura lungo gli angoli del muro di fondo a destra e a sinistra in senso verticale e per l'altezza dell'affresco, anzi un po' di più. Il vuoto lasciato dalle due scanalature, il fondo alla base e la parte in alto colorato in modo diverso dal resto delle pareti; risulterebbe con questo una specie di inquadatura che racchiuderebbe l'affresco [...]» [Lettera di Scarpa a Vigni del 27 ottobre 1953, Archivio Vigni, in Polano, 1996 (1989), p. 83].

101 Il tema del tendaggio, dispositivo filtrante finalizzato all'attenuazione del potente sole mediterraneo e alla diffusione uniforme della luce, era già stato elaborato da Scarpa nel corso della precedente esperienza siciliana, in occasione dell'allestimento per la Mostra di Antonello da Messina.

verso una visione più concentrata e contemplativa – frontale o laterale – esaltata dal contrasto cromatico dei fondali che ne staccano in modo netto i profili.

I supporti funzionali al sostegno delle opere – sempre diversi e caratterizzati – completano la raffinata risoluzione allestitiva scarpiana; disegnati nel dettaglio da Scarpa e realizzati con maestria da artigiani locali, servono a “sospendere” nello spazio tridimensionale della sala le fattezze marmoree delle sculture alla loro altezza “naturale”, in modo da sollecitare una ricezione ravvicinata e attenta da parte dello spettatore. I singoli sostegni, seppur resi unici dalla variazione formale e materica (nella stessa sala troviamo supporti di pietra, legno e metallo), vengono uniformati dall’austerità generale, pur risolta con estremo virtuosismo nei dettagli di incastri, connessioni, fissaggi; una maestria di alto artigianato che contraddistingue lo stile di Scarpa rispetto ai maestri suoi contemporanei, assumendo una valenza chiave all’interno della cifra stilistica personale.

La sala V, dedicata a Domenico Gagini, ripete – attraverso l’unicità delle singole opere esposte – la strategia di allestimento della sala precedente; il pannello colorato di nero assume qui dimensioni ridotte, suggerendo un punto di vista privilegiato – quello laterale – al fine di fare emergere e apprezzare il levigato profilo marmoreo del volto del paggio.

A completare il percorso di visita al piano basso è posta la sala VI caratterizzata dall’esposizione di basi e capitelli litici orfani dei fusti colonnari; per la loro presentazione Scarpa stilizza lo sviluppo volumico originario attraverso barre metalliche disposte radialmente verso il centro [4.87].

Il passaggio dalla tridimensionalità degli artefatti scultorei alla bidimensionalità figurativa della pittura avviene attraverso la cesura rappresentata dal dislivello di quota da superare, da parte del visitatore, portandosi al piano nobile di Palazzo Abatellis.

La collezione pittorica della Galleria è presentata principiando dalla sala VII – caratterizzata, anche in questo caso, dal cotto pavimentale e dalla semplice bianca intonacatura delle pareti e del soffitto – a cui si accede dal loggiato; varcata la soglia, ci si imbatte in una “Croce pisana”, congelata in un essenziale telaio di ferro, la cui rotazione di 45 gradi rivolge verso il visitatore lo sguardo del Cristo attivandone la sua presenza all’interno dello spazio.

Superato tale ambiente, si viene sorpresi dalla forza di un ostensorio d’argento, opera di una bottega palermitana dei primi del Cinquecento; tale rilucente artefatto, di modeste dimensioni ma forte di ricchezza simbolica e decorativa, è protetto a mezzo di una teca vitrea incastrata tra la scala di servizio e la sala d’angolo.

La sala VIII, che vive dell’esuberanza cromatica e della rilucenza aurea dei trittici e polittici quattrocenteschi in essa esposti [4.99], precede l’approdo al fulcro centrale e slargato dell’allestimento al piano nobile: il maestoso “Salone delle Croci” (sala IX).

Tale vasto ambiente, destinato nella struttura palaziale originaria alle cerimonie e alle feste, è fra le parti della fabbrica che, nel corso dei bombardamenti, registra notevoli danneggiamenti, non ultimo il crollo completo del solaio di copertura; i lavori diretti dalla Soprintendenza ripristinano la chiusura sommitale dello spazio utilizzando un orizzontamento in cemento ar-

mato rivestendolo, nell'intradosso, mediante una foderatura lignea in stile (chiaramente visibile in una fotografia del gennaio del 1954) [4.51].

In seguito al passaggio di consegne tra le Soprintendenze, Scarpa – impegnato a ridefinire il carattere degli interni – suggerisce la rimozione della foderatura per la sua scarsa qualità, proponendone una sostituzione con essenze lignee di maggior pregio consoni al ruolo centrale svolto da tale spazio nell'allestimento del museo. Eliminato il rivestimento di legno, per ristrettezze di tempo e di finanze, il solaio cementizio riportato al vivo riceverà unicamente un'omogenea pittura grigia [4.45].

L'architetto interviene, poi, molto incisivamente, sulle superfici parietali dei lati lunghi della grande sala, attraverso la rimozione degli intonaci tesa a disvelare la natura stereotomica della muratura attraverso i suoi robusti conci lapidei, che vengono così restituiti a vista dall'altezza dei davanzali fino al solaio; sulle pareti trasversali della sala, invece, Scarpa procede all'ispessimento dell'intonaco facendo assumere a tali superfici il carattere di pannellature fondali<sup>102</sup>. Il pavimento, in lastre di cotto sfiammato accoppiate, anche in questo spazio risulta sapientemente raccordato alle murature utilizzando come elemento separatore un listello litico dal profilo puntuto.

I supporti delle due maestose croci esposte nella grande sala s'inscrivono nel ricco repertorio dei dispositivi basamentali che Scarpa ha l'occasione di ideare; in particolar modo, s'impone il monolite semplicemente sbizzato che solleva il crocifisso di Pietro Ruzzolone ma, allo stesso tempo, lo ancora gravemente al pavimento.

Completato il giro della cospicua collezione esposta nel salone principale del Palazzo, l'esperienza fruitiva del museo prosegue nella celeberrima sala di Antonello (sala X), dove Scarpa ha nuovamente l'opportunità di "architettare" la presentazione del maestro della pittura siciliana, dopo aver curato la mostra personale del 1953 a Messina. Qui all'Abatellis, il maestro colloca al centro della sala la meravigliosa "Annunziata", incorniciandola con una bordatura di velluto rosso, a sua volta ritagliata all'interno di un pannello bianco che viene collocato al centro della sala e ruotato – come altrove – di mezzo angolo retto. I "Tre Santi" vengono, invece, distanziati dall'Annunziata e installati sullo sfondo di una pregiata pannellatura lignea piegata su tre lati e rischiarata dalla luce proveniente dalla finestra aperta su via Alloro; in particolare i "Tre Santi" – anche in questo caso esaltati da un fondo bianco – risultano incernierati su supporti lineari metallici che consentano al visitatore di poter ruotare le piccole tele, in modo tale da usufruire della miglior illuminazione naturale [4.105].

Usciti dalla sala dedicata ad Antonello, lasciandosi sulla sinistra il "Gonfalone" d'oro, si perviene nell'originario coro della cappella (sala XI); spazio in quota, sfondato e affacciato sulla sala del "Trionfo della Morte" che consente al visitatore del museo una fruizione scenografica del dipinto dall'alto; un parapetto in vetro ha sostituito, nel tempo, il semplice cordone originaria-

---

102 Come testimonia un disegno [4.73], Scarpa ipotizza di "appendere" (figurativamente, s'intende) l'intera parete al soffitto per mezzo di un massiccio ancoraggio collocato in mezzera. Tale soluzione, seppur ridimensionata, è apprezzabile dalle fotografie scattate intorno alla fine degli anni Ottanta [4.103], mentre non se ne ravvede alcuna traccia nella configurazione attuale [4.102].

mente predisposto da Scarpa, divenuto incompatibile a seguito degli aggiornamenti normativi in tema di sicurezza [4.108].

Sulla parete di destra (guardando l'affresco monumentale) è possibile notare sia il taglio murario verticale per consentire il passaggio delle grandi tele [4.106], sia il supporto incernierato del dipinto, dispositivo che ne permette la visione del retro. Sembra realistico ipotizzare che Scarpa – inventore di soluzioni e accorgimenti particolari, sempre diversi e specifici per ogni occasione progettuale – sia qui chiamato ad attingere alla sua maestria creativa e vasta esperienza di cantiere, spinto dai solleciti che il soprintendente Vigni (a sua volta pressato dai suoi superiori al Ministero) trasferisce all'architetto veneziano per ultimare i lavori nei tempi previsti, essendo stata fissata, da tempo, la data di inaugurazione della Galleria della Sicilia. Il percorso espositivo prosegue nell'ala occidentale della fabbrica, poi in quella meridionale, nella continuità degli involucri spaziali contrassegnati dai piani di calpestio in rosso laterizio e dalle pareti verticali bianche; un'omogenea materialità che serve a Scarpa per configurare un chiaro ordine visivo delle superfici-sfondo poste ad accogliere e valorizzare le opere esposte, realizzando così un registro simmetrico di riduzione e selezione rispetto a quello, già fortemente selettivo, operato dall'ordinamento di Vigni <sup>103</sup>.

---

103 Si propone anche qui, in chiusura di capitolo, una rassegna di rimandi bibliografici sull'opera palermitana di Carlo Scarpa, documentata attraverso una vasta pubblicistica a partire dalla suo completamento.

Negli anni Cinquanta e Sessanta, si segnalano i testi di importanti firme della critica d'architettura e d'arte, tra cui Roberto Longhi, "Frammento siciliano", *Paragone* n. 47, 1953, pp. 3-44; di Giorgio Vigni, "La Galleria Nazionale della Sicilia a Palermo", *Bollettino d'Arte* n. XL, 1954, pp. 185-190; Giulio Carlo Argan, "Problemi di museografia", *Casabella-continuità* n. 207, 1955, pp. 65-67; Giuseppe Mazziarol, "Opere di Carlo Scarpa", *L'architettura. Cronache e storia* n.3, 1955, pp.340-367 (in particolare pp. 354-359); Giorgio Vigni, "Nouvelle installation de la Galleria Nazionale della Sicilia, Palerme", *Museum* n. 4, 1956, pp. 201-214; Bruno Zevi, "I premi nazionali di architettura e urbanistica e Carlo Scarpa e Ludovico Quaroni", *L'architettura, cronache e storia* n. 15, 1957, pp. 628-629; Redazionale, "L'opera di Carlo Scarpa in Palazzo Abatellis a Palermo / L'opera di Carlo Scarpa alla Quadreria Correr", *Domus* n. 388, 1962 pp. 17-34; Bruno Molajoli, "Targa In/Arch a Carlo Scarpa, progettista, per la sistemazione museografica di Palazzo Abatellis a Palermo", *L'a* n. 9, 1963, A; Bruno Molajoli (introduzione di), "I premi nazionali IN/ARCH 1962", *L'architettura. Cronache e storia* n. 97, 1963, pp. 511-513, B; Bruno Molajoli (introduzione di), "Sistemazione museografica di Palazzo Abatellis", in *L'architettura. Cronache e storia* n. 97, 1963, p. 524, C; Walter Gropius, Intervista a cura di Giuseppe Servello, *Giornale di Sicilia*, 22 gennaio 1967; Sergio Los, "Zwei Restaurierungen von Carlo Scarpa", *Werk* n. 7, 1969, pp. 481-492.

Negli anni Settanta e Ottanta: Raffaello Delogu, *La Galleria Nazionale della Sicilia*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1977, pp. 136; Giorgio Vigni, "Ricordo di un lavoro di Scarpa. La sistemazione della Galleria Nazionale della Sicilia a Palermo, pp. 34-43, in Marilena Boccato, Roberto Duprè, Giuseppe Guariglia, Pier Antonio Val, Bartolomeo Viscuso (a cura di), *Carlo Scarpa: il progetto per Santa Caterina a Treviso* (catalogo della mostra omonima 26 Maggio-14 Luglio 1984, Convento di Santa Caterina, Treviso), Treviso, Ed. Grafiche Vianello, 1984, pp. 34-43; Marco Frascari, "Carlo Scarpa in Magna Graecia. The Abatellis Palace in Palermo", *AA Files* n. 9, 1985, pp. 3-9; Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Torino, Einaudi, 2002 (ed. or. 1986), in particolare pp. 139-143; Sergio Polano, "Forgotten work of Carlo Scarpa - 2", *A+U Architecture and Urbanism* n. 207, 1987, (A), pp. 11-18; Sergio Polano, "Frammenti siciliani, Carlo Scarpa e palazzo Abatellis", *Lotus International* n. 53, 1987, (B), pp. 108-127.

Sul finire degli anni Ottanta, l'importante ritrovamento da parte di Paolo Morello del corpo di disegni dell'Abatellis di Carlo Scarpa – pubblicati per la prima volta in Paolo Morello, *Palazzo Abatellis. Il maragma del Maestro Portulano da Matteo Carnilivari a Carlo Scarpa*, Ponzano (Treviso), Vianello Libri, 1989, (A), pp. 114 – segna un passaggio importante nella storia della critica dell'opera; l'anno successivo (1989) verrà pubblicata la monografia dell'opera da parte di Electa - Sergio Polano, *Carlo Scarpa: Palazzo Abatellis. La Galleria della Sicilia, Palermo 1953-54*, Milano, Electa, 1996 (ed. or. 1989), pp. 118.

Nel corso degli ultimi tre decenni, molte altre pubblicazioni hanno interessato il progetto scarpiano sull'Abatellis, tra cui si ritengono d'interesse: Sergio Polano, "Carlo Scarpa nell'isola", *Abitare* n. 320, 1993, pp. 125-127; Veronica Dal Buono, "Restauro e allestimento della Galleria Nazionale di Palazzo Abatellis a Palermo", pp. 170-171 in Alfonso Acocella e Davide Turrini (a cura di), *Rossoitaliano*, Firenze, Alinea, 2006, pp.239; Santo Giunta, *Carlo Scarpa. Una [curiosa] lama di luce, un gonfalone d'oro, le mani e un viso di donna. Riflessioni sul processo progettuale per l'allestimento di Palazzo Abatellis 1953-1954*, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 176.

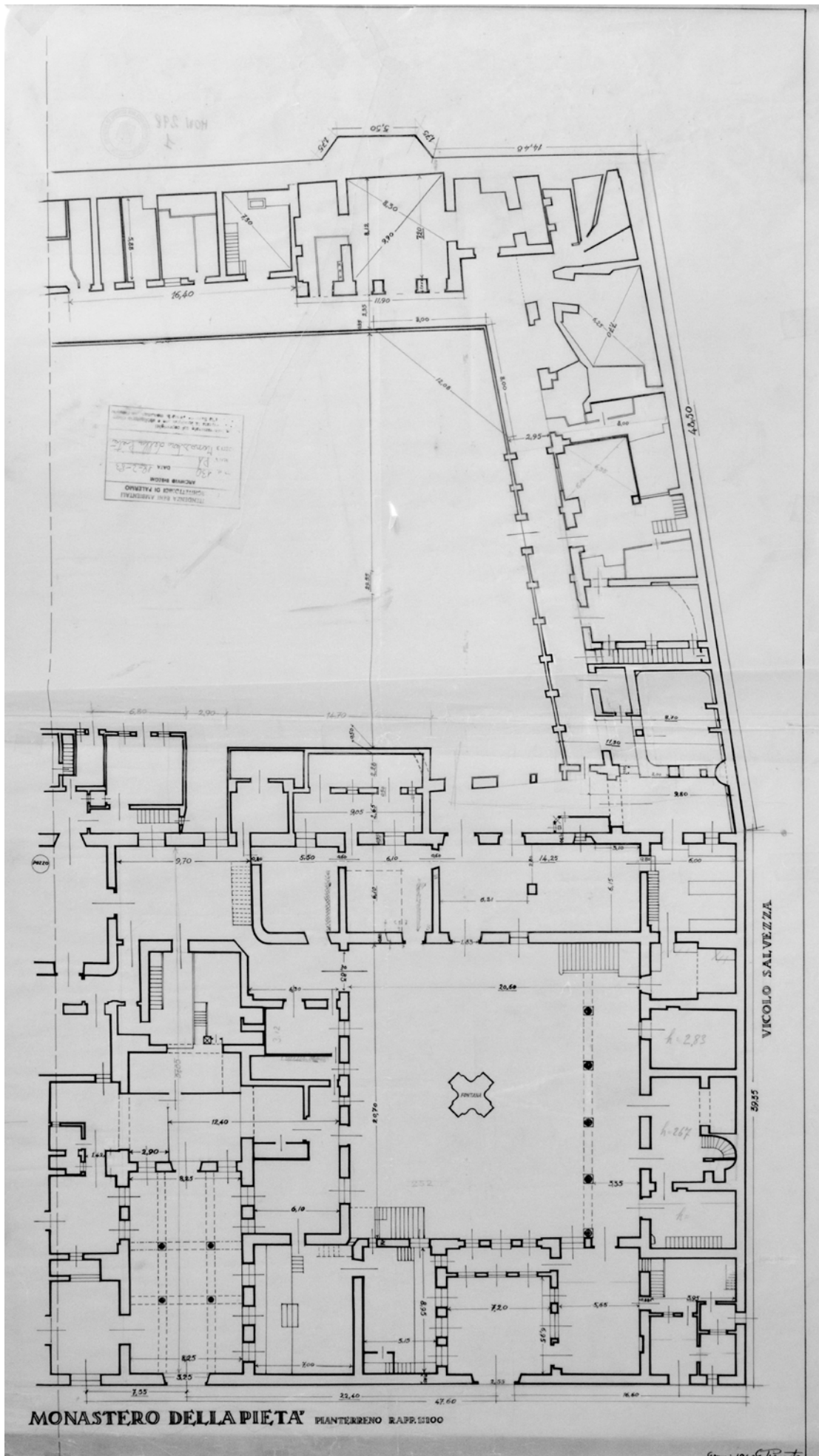
## **PALAZZO ABATELLIS**

### *Apparato iconografico*

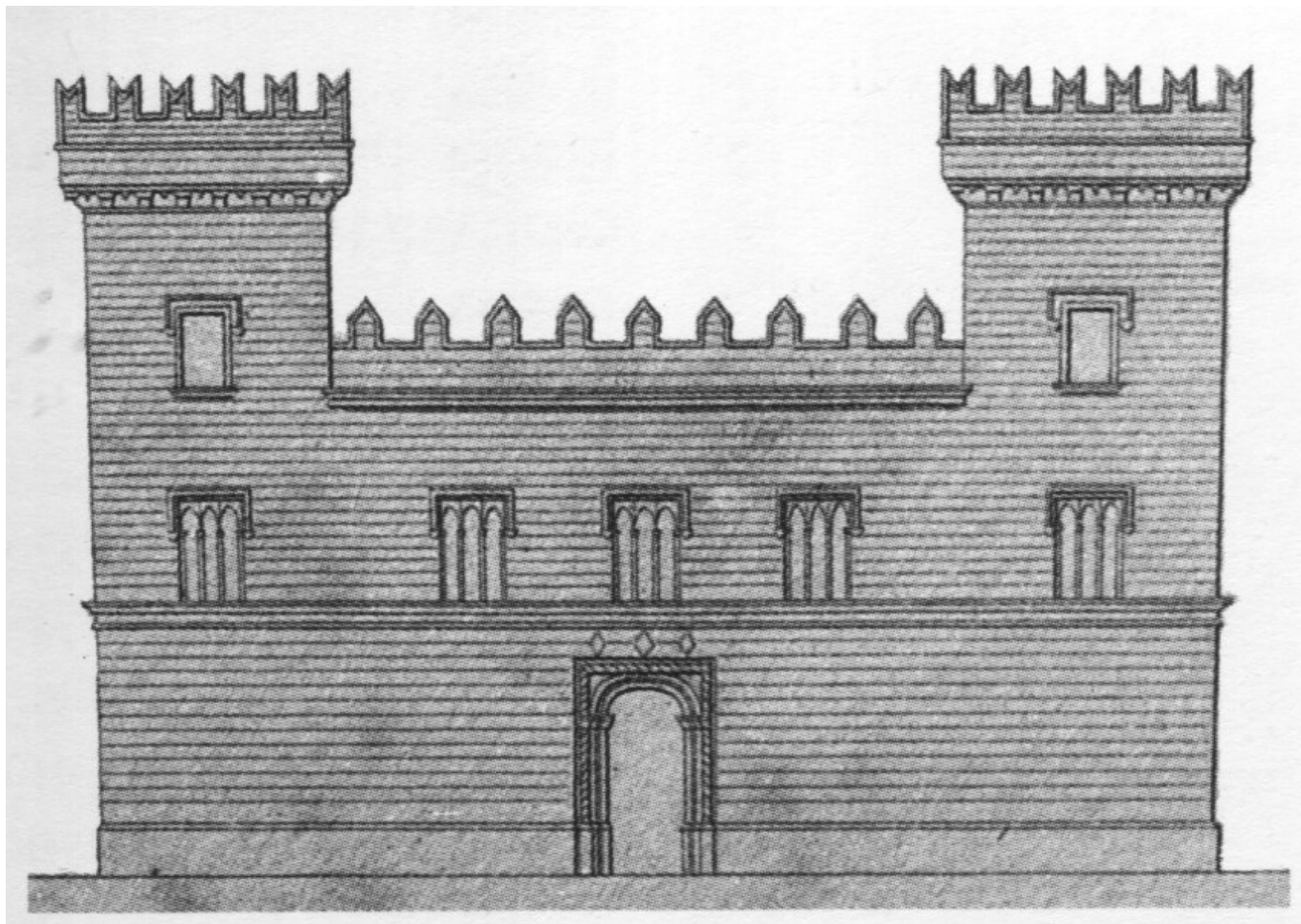
#### Abbreviazioni:

ADSMP = Archivio Disegni della Soprintendenza ai Monumenti di Palermo  
AFSMP = Archivio Fotografico della Soprintendenza ai Monumenti di Palermo  
AGRSFCS = Archivio della Galleria Regionale della Sicilia, Fondo Carlo Scarpa  
ASBAP = Archivio della Soprintendenza ai Beni Artistici di Palermo

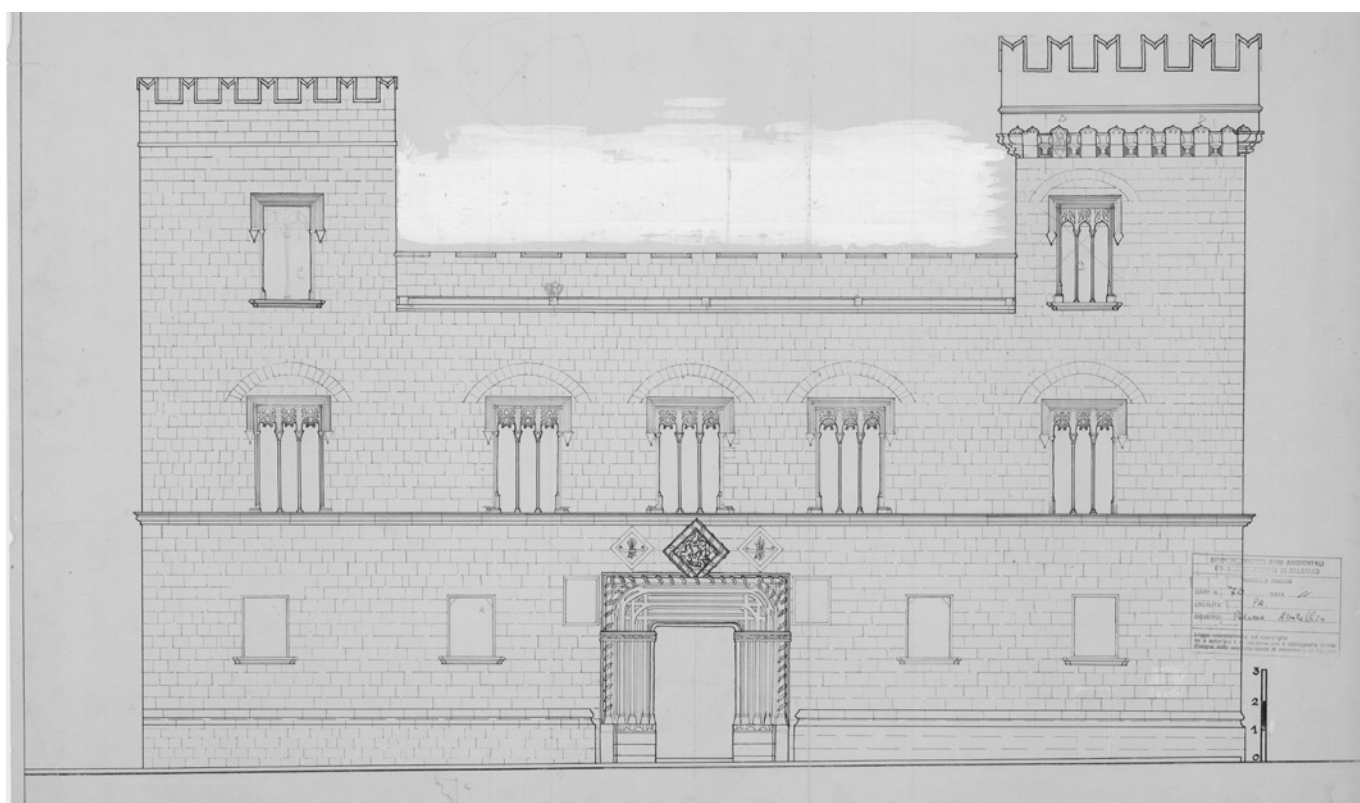




4.20. Rilievo del piano terra, [da: ADSMP, 01.1940].



4.21. Prospetto su via Alloro, [da: Hittorff, von Zanth, 1835].



4.22. Rilievo della facciata su via Alloro, [ADSMP].



4.23. Il cortile, [AFSMP, n. 504, 02.1939].



4.24. La facciata su via Alloro [AFSMP, n. 282, 03.1940].



4.25. La torre ovest, [AFSMP, n. 284, 07.1940].



4.26. La scala metallica, [AFSMP, n. 391, 08.1940].



4.27. Il cortile, [AFSMP, n. 736, s.d.].



4.28. Il palazzo da via Alloro, [AFSMP, n. 272, 04.1941].



4.29. L'ingresso su via Alloro, [da Morello, 1989, (A), s.d.].



4.30. Il loggiato, [AFSMP, n. 750, s.d.].



4.31. Il loggiato, [AFSMP, n. 549, s.d.].



4.32. Il cortile, [AFSMP, n. 439, s.d.].



4.33. Il loggiato in rovina, [AFSMP, n. 389, s.d.].

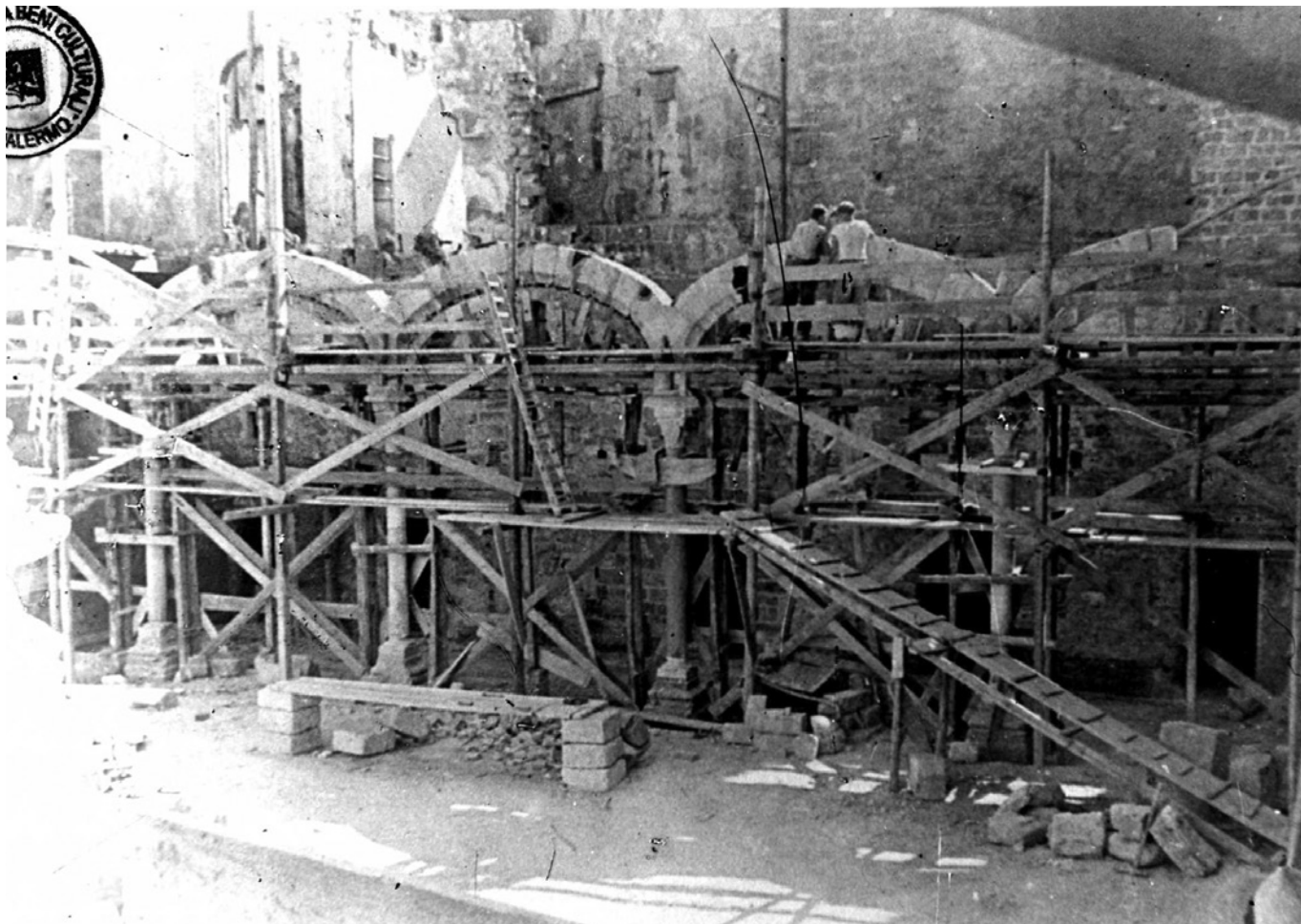


4.34. La facciata su via della Salvezza in rovina, [AFSMP, n. 352, 03.1943].





4.35. Il corpo su via della Salvezza in rovina, [AFSMP, n. 169, s.d.].



4.36. I lavori di ricostruzione del loggiato, [AFSMP, n. 524, 03.1943].



4.37. I lavori di ricostruzione della cappella, [AFSMP, n. 640, 02.1951].



4.38. I lavori di ricostruzione del loggiato, [AFSMP, n. 668, 11.1951].



4.39. Le facciate sul cortile ricostruite, [AFSMP, n. 162, 05.1952].



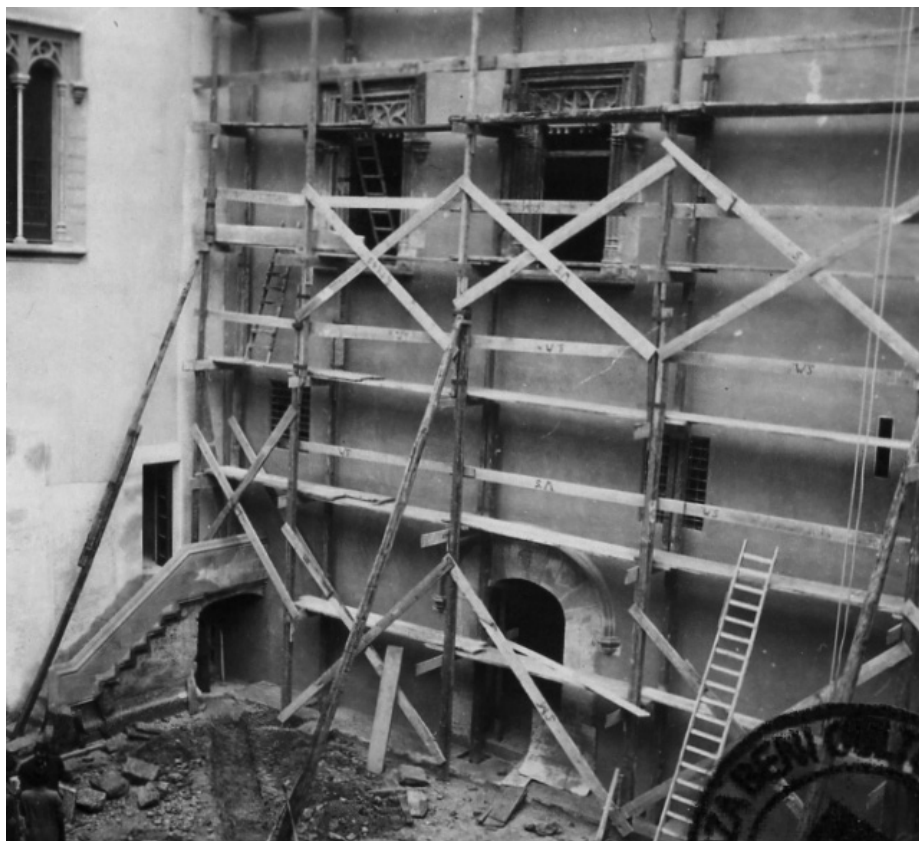
4.40. I lavori di ricostruzione sulla scala, [AFSMP, n. 220, 08.1952].



4.41. I lavori di ricostruzione sulla facciata di vicolo della Salvezza, [AFSMP, n. 166, 11.1952].



4.42. I lavori di ricostruzione sulla scala, [AFSMP, n. 96, 11.1952].



4.43. I lavori di ricostruzione delle facciate sul cortile, [AFSMP, n. 131, 01.1953].



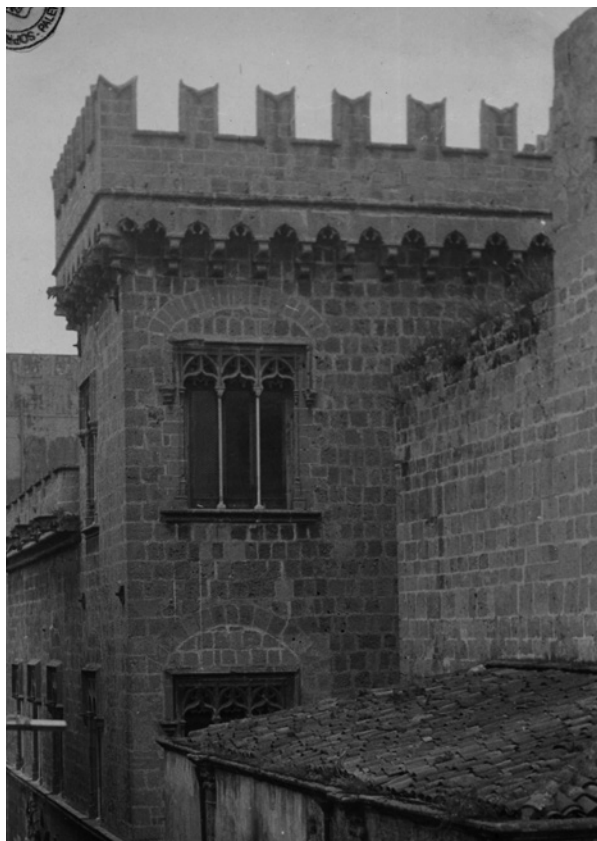
4.44. Il cortile ricostruito, [AFSMP, n. 514, 08.1954].



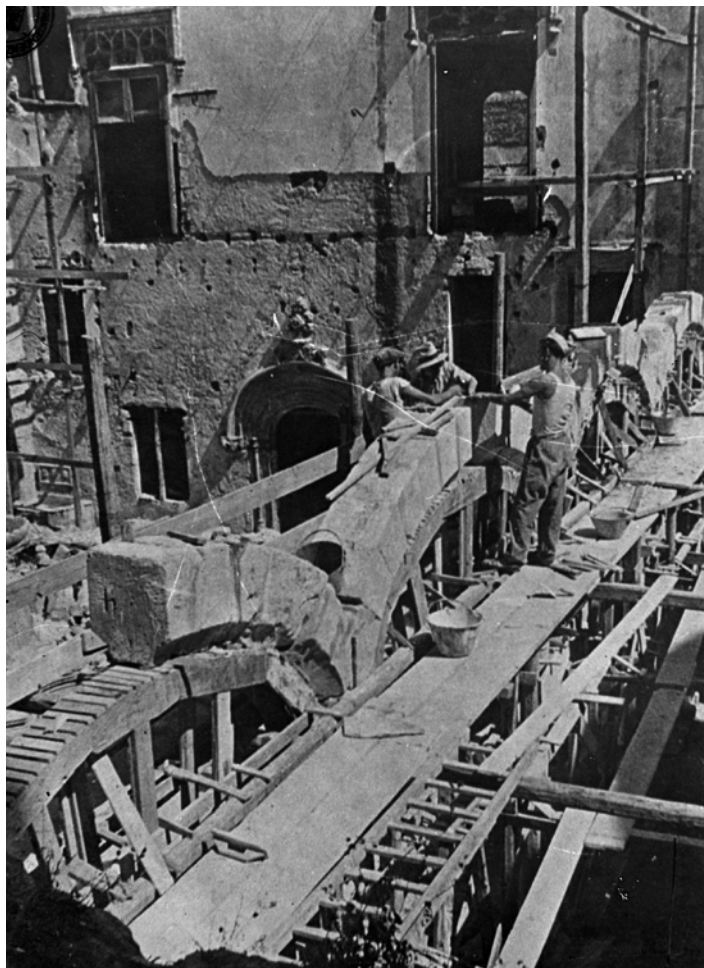
4.45. Il salone ricostruito, [AFSMP, n. 421, 09.1954].



4.46. I lavori di ricostruzione alle facciate sul cortile, [AFSMP, n. 304, s.d.].



4.47. La torre ovest ricostruita, [AFSMP, n. 351, s.d.].



4.48. I lavori di ricostruzione del loggiato, [AFSMP, n. 668, s.d.].



4.49. Prove di modifica di Scarpa alle aperture sul loggiato, [da: Morello, 1989 (A)].

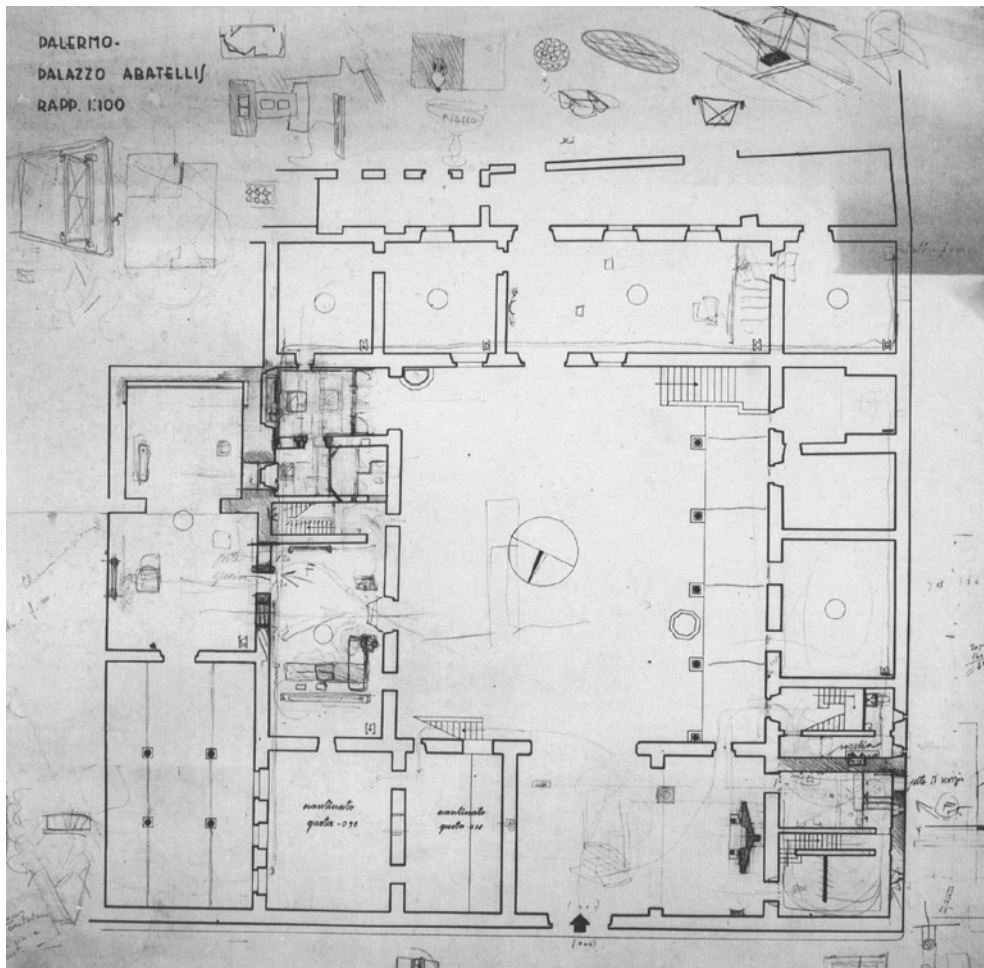




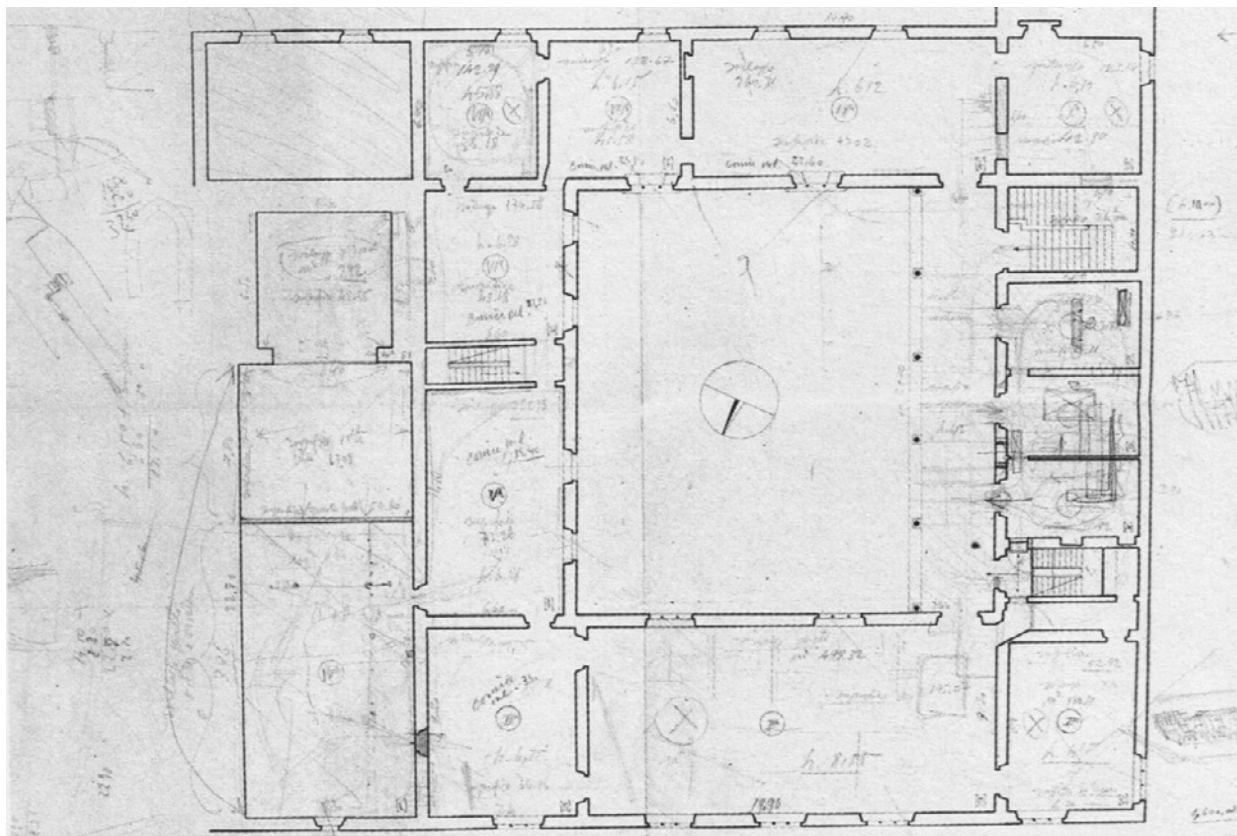
4.50. Prove di modifica di Scarpa alle aperture sul loggiato, [da: Morello, 1989].



4.51. La foderatura lignea del soffitto, [AFSMP, n. 381, 01.1954].

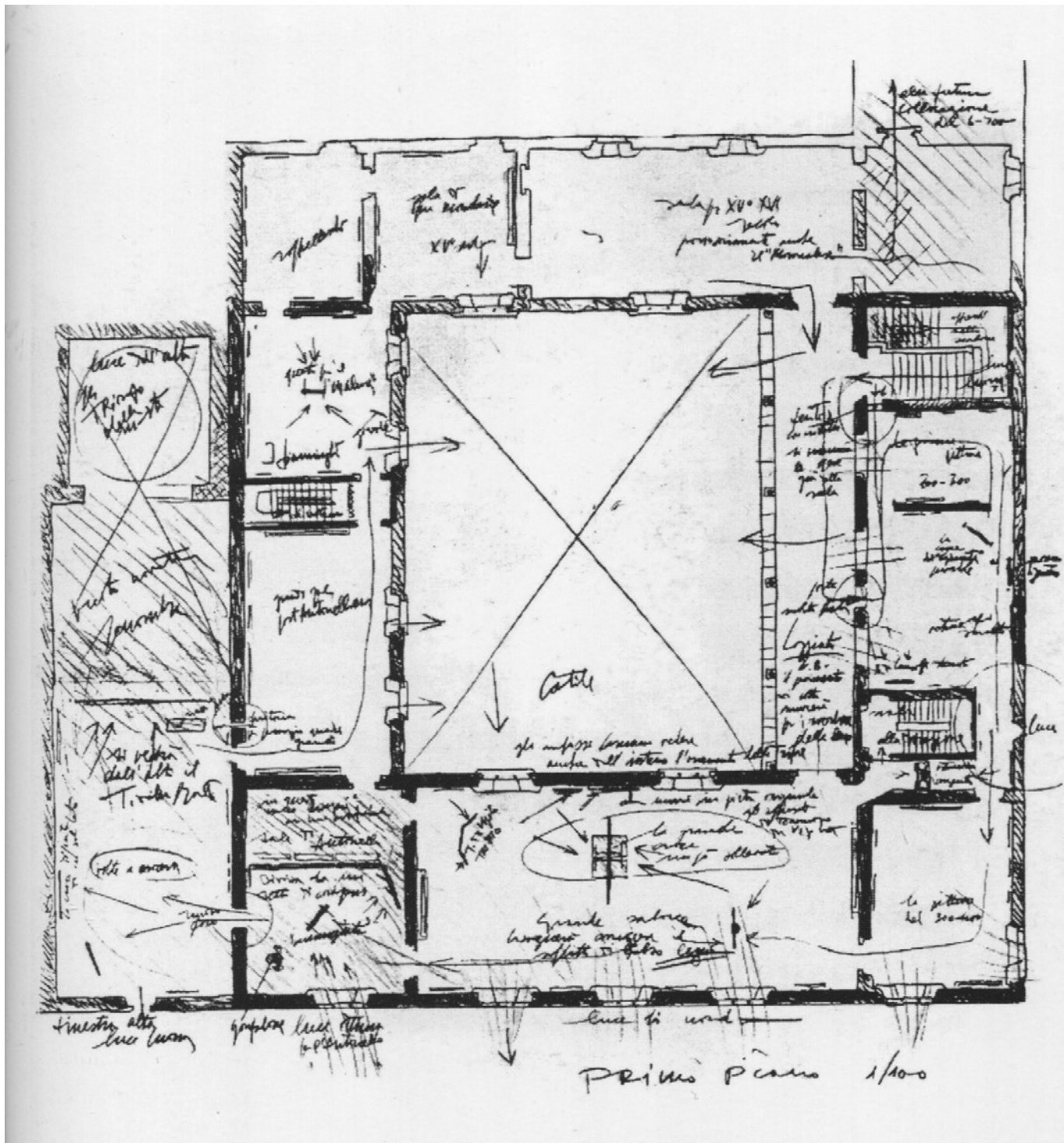


4.52. Pianta del piano terra, [AGRSFCS, n. 227].

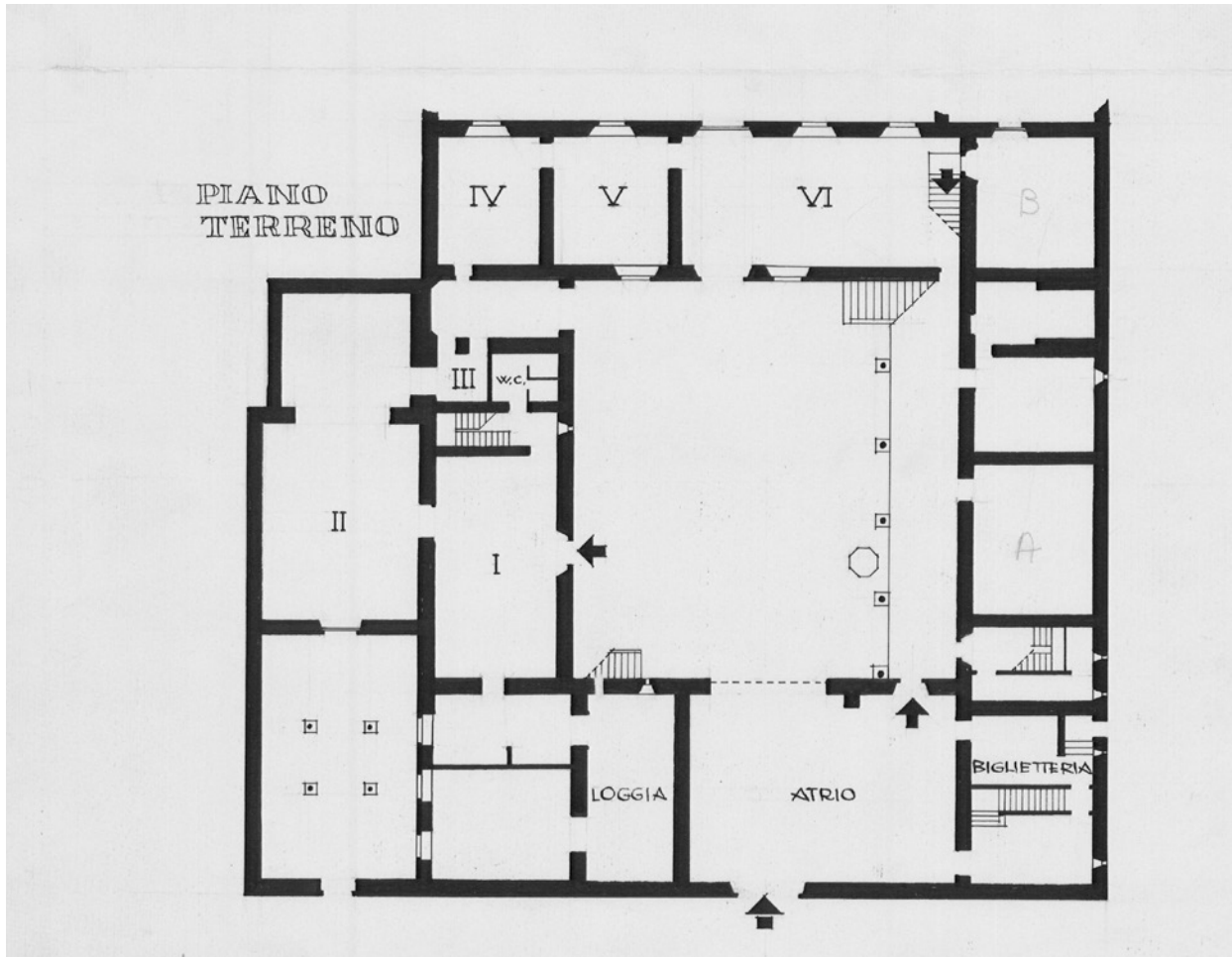


4.53. Pianta del piano primo, [AGRSFCS, n. 230r].

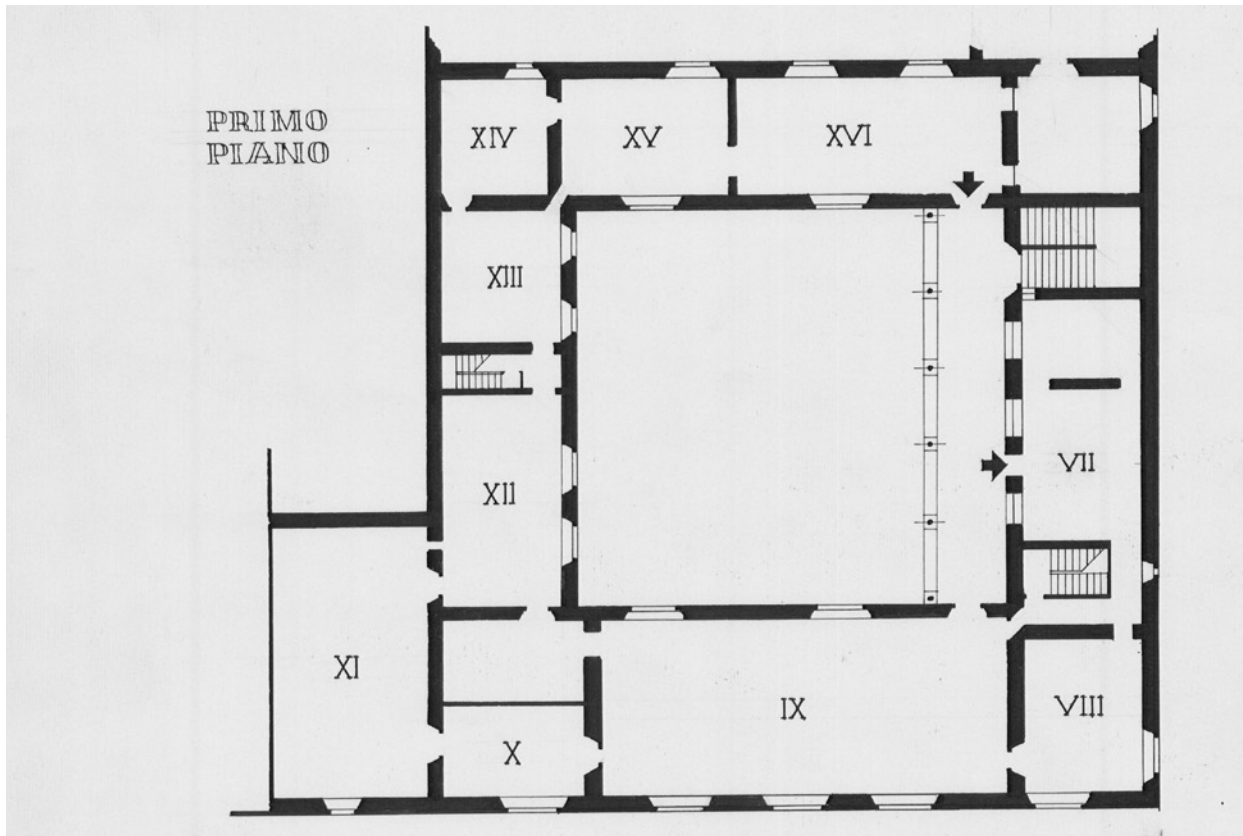




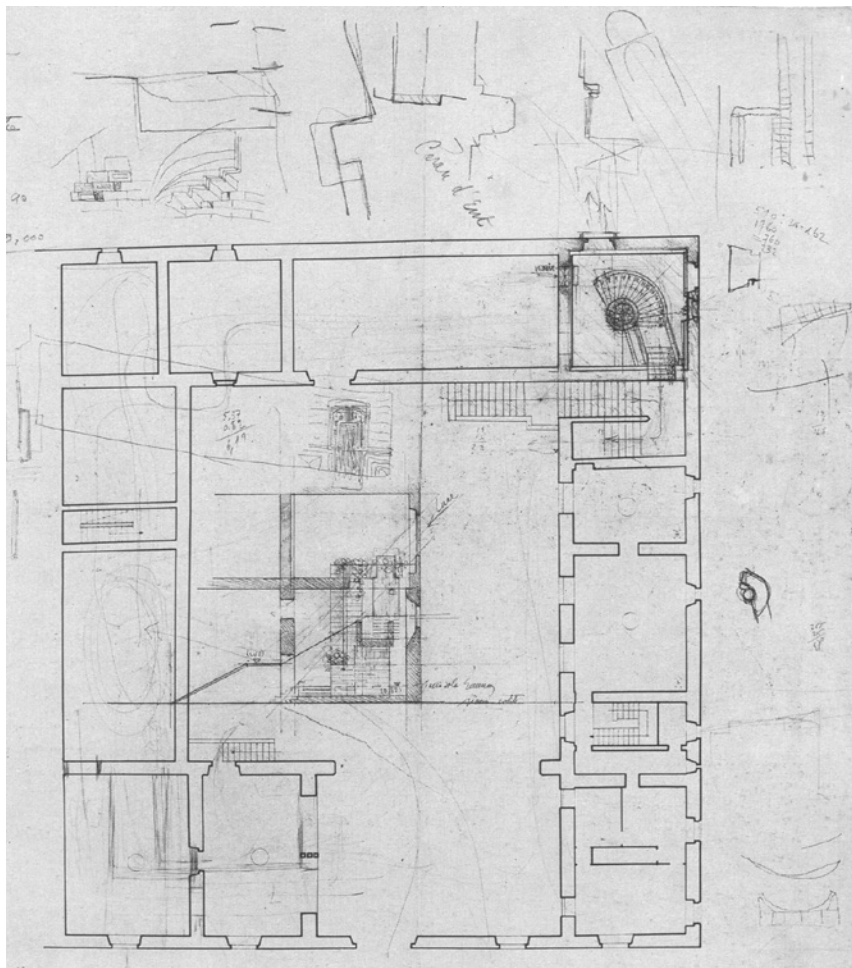
4.55. Pianta del piano primo, [da: Mazzariol, 1955]



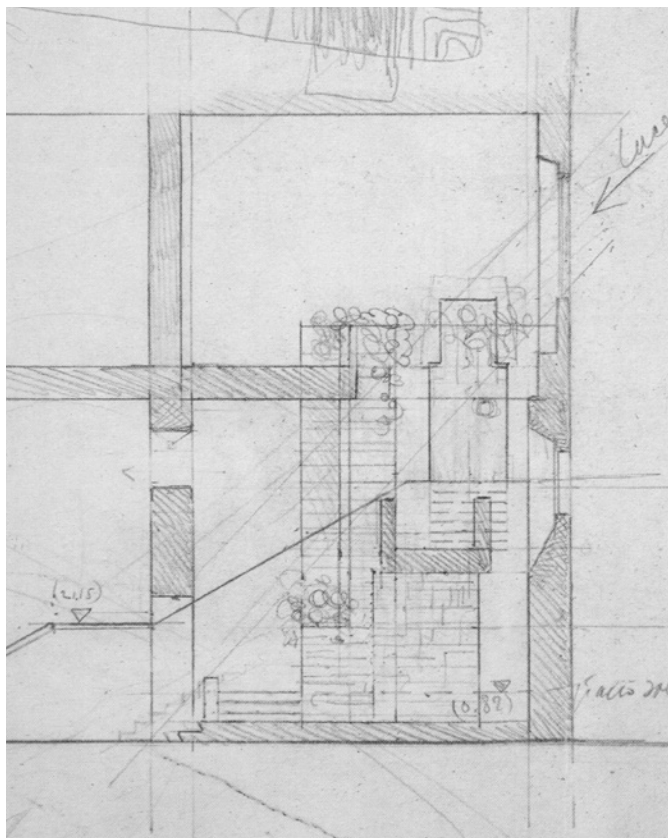
4.56. Pianta del piano terra, [ADSMP].



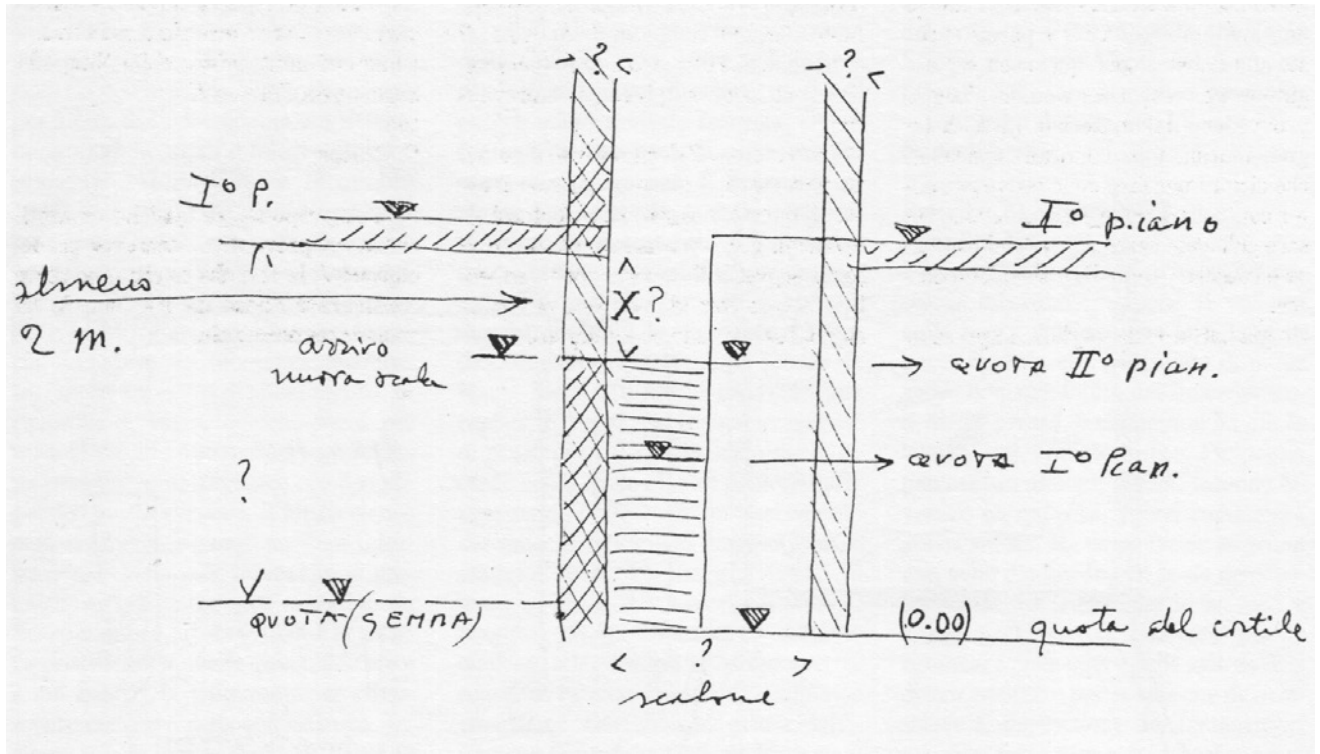
4.57. Pianta del piano primo, [ADSMP]



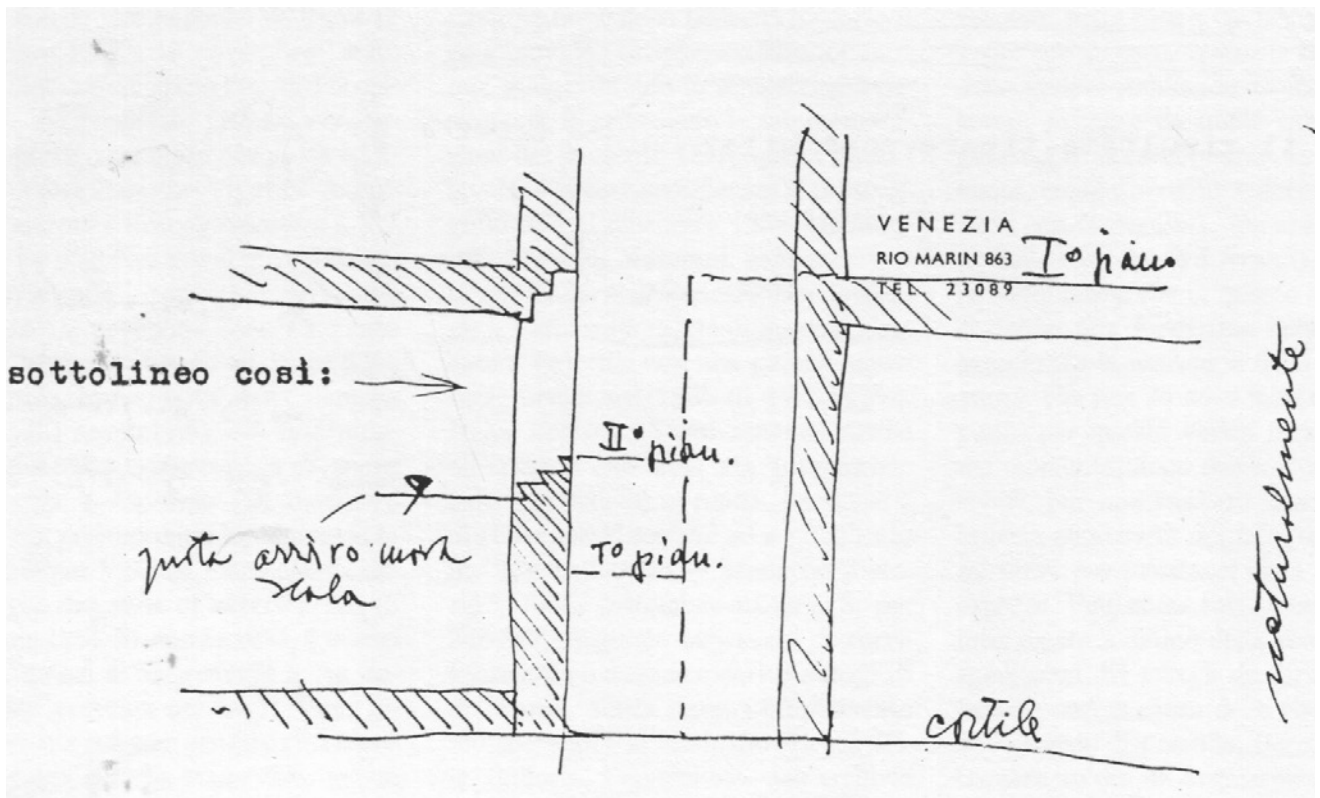
4.58. Studi per la scala, [AGRSFCS, n. 228r]



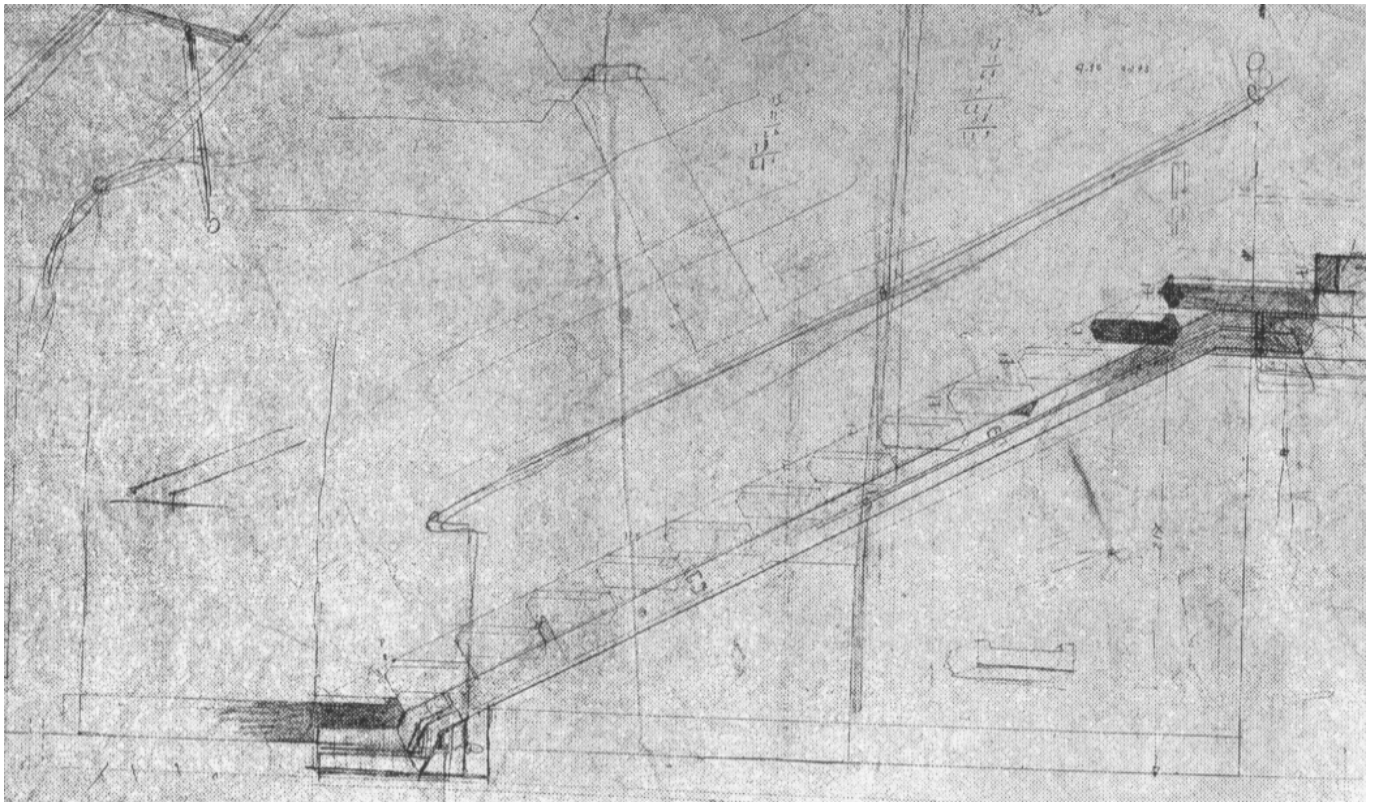
4.59. Studi per la scala, [AGRSFCS, n. 228r].



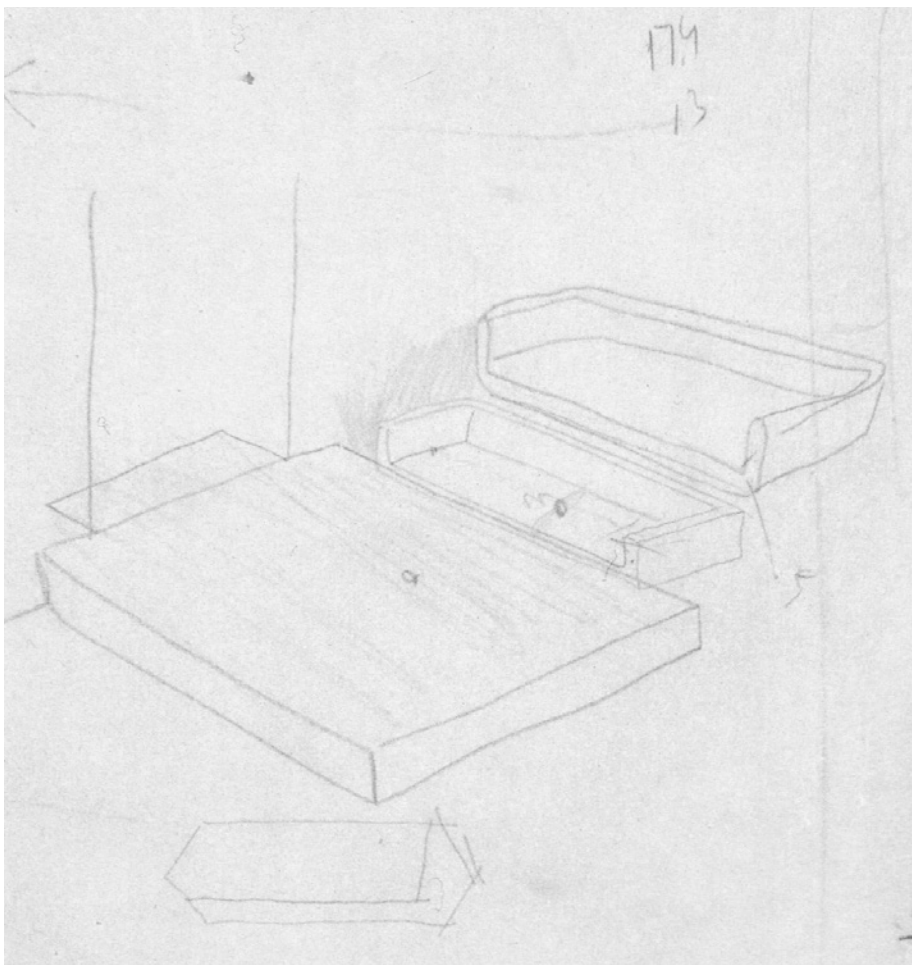
4.60. Studi per la scala, [da: Polano, 1996 (1989)].



4.61. Studi per la scala, [da: Polano, 1996 (1989)].

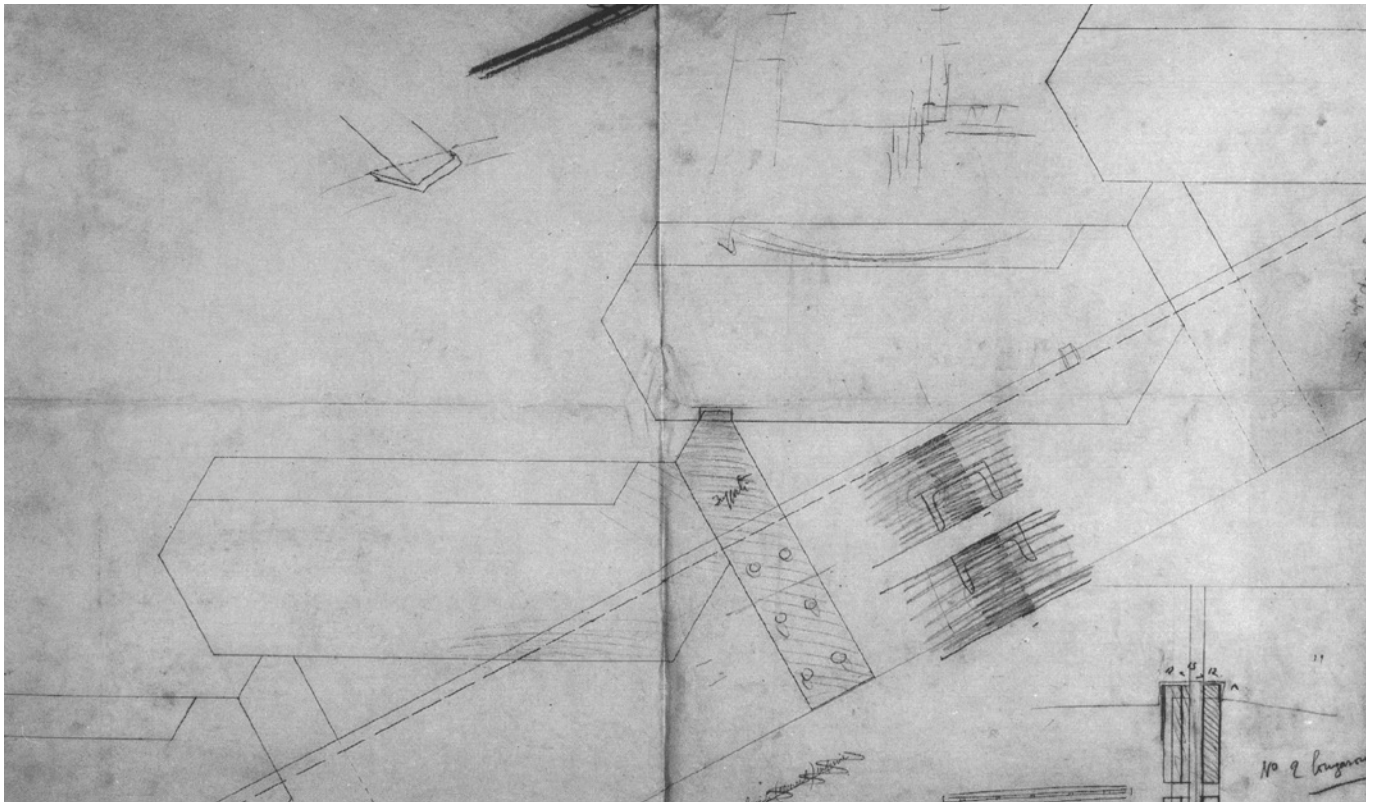


4.62. Studi per la scala, [AGRSFCS, n. 204]

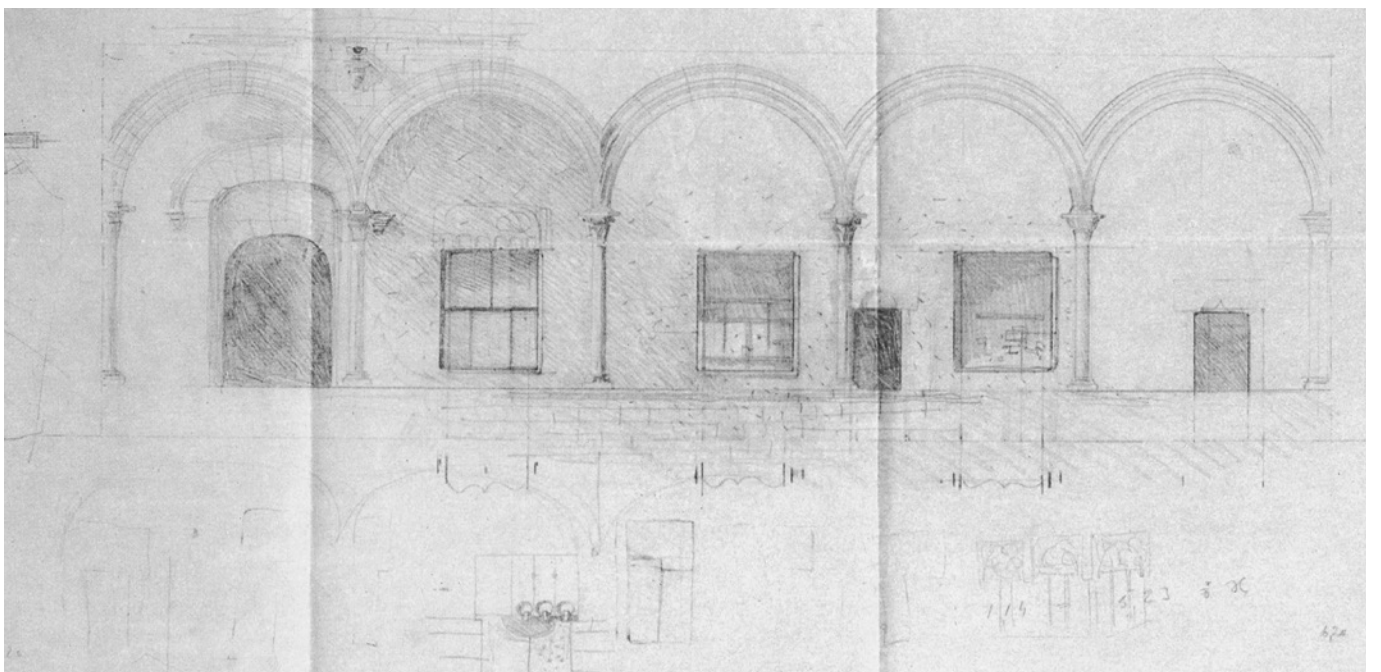


4.63. Studi per gli scalini, [AGRSFCS].

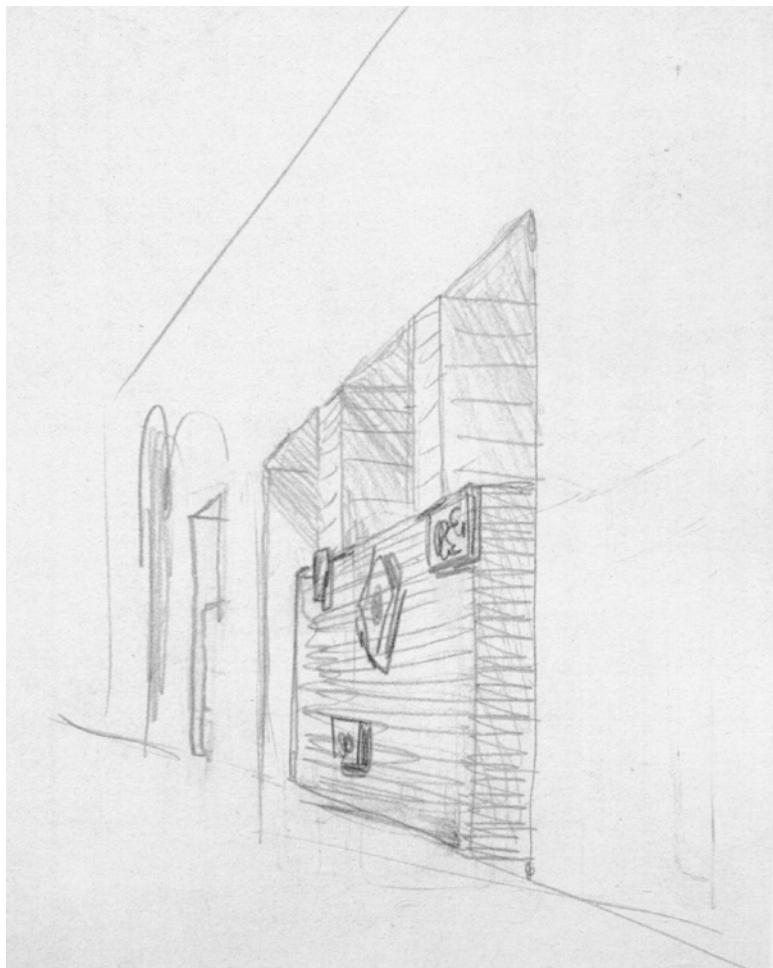




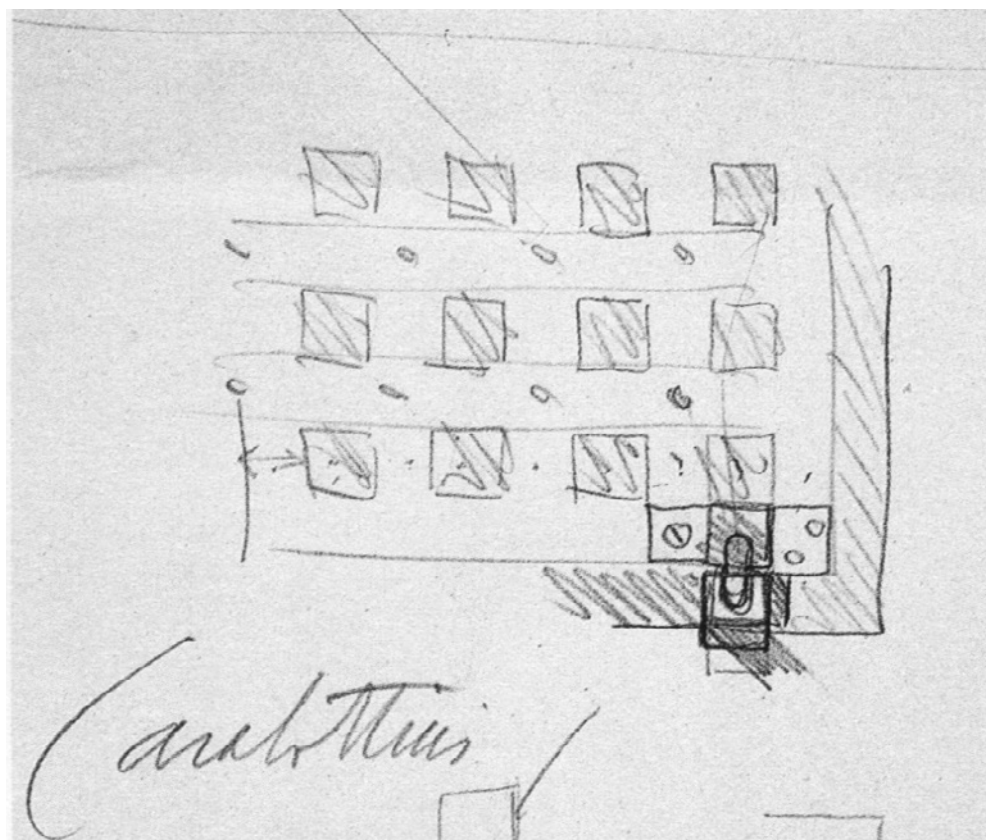
4.64. Dettaglio degli scalini, [AGRSFCS, n. 218]



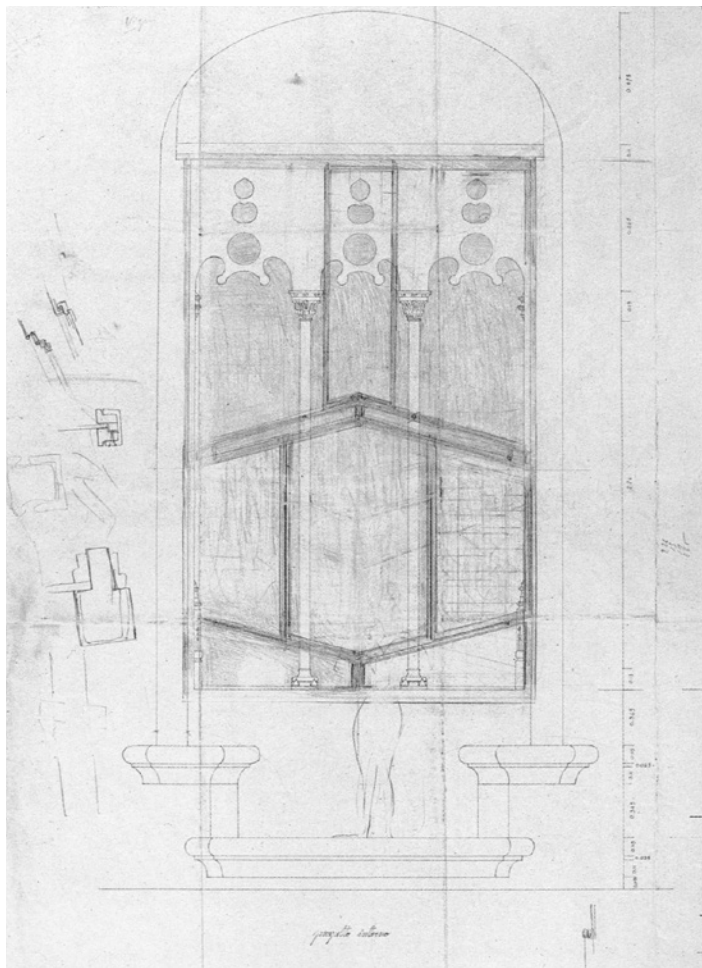
4.65. Prospetto del loggiato, [AGRSFCS, n. 195]



4.66. Studio per le aperture sul loggiato, [AGRSFCS, n. 228v].



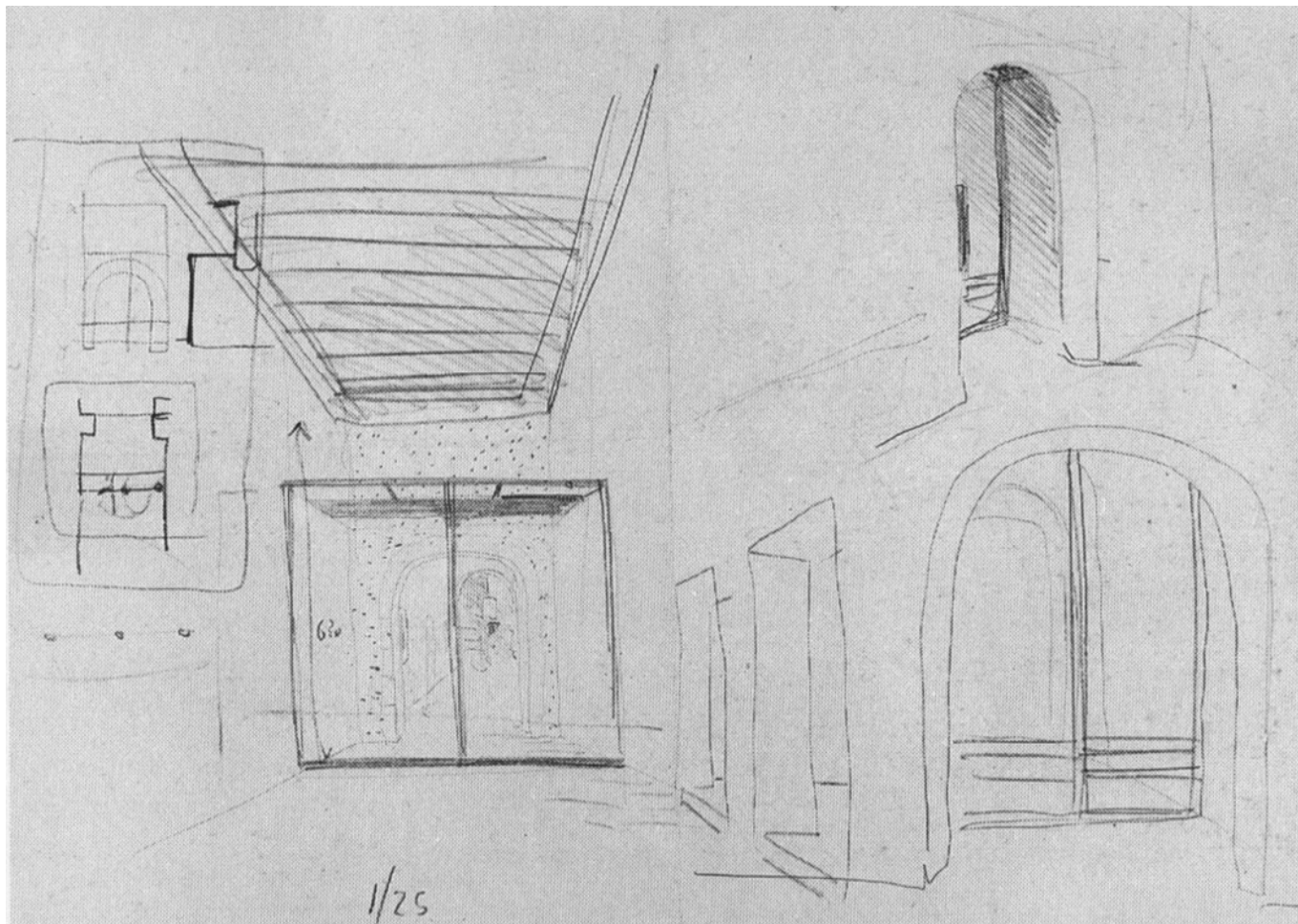
4.67. Disegno di dettaglio di un carabottino, [AGRSFCS].



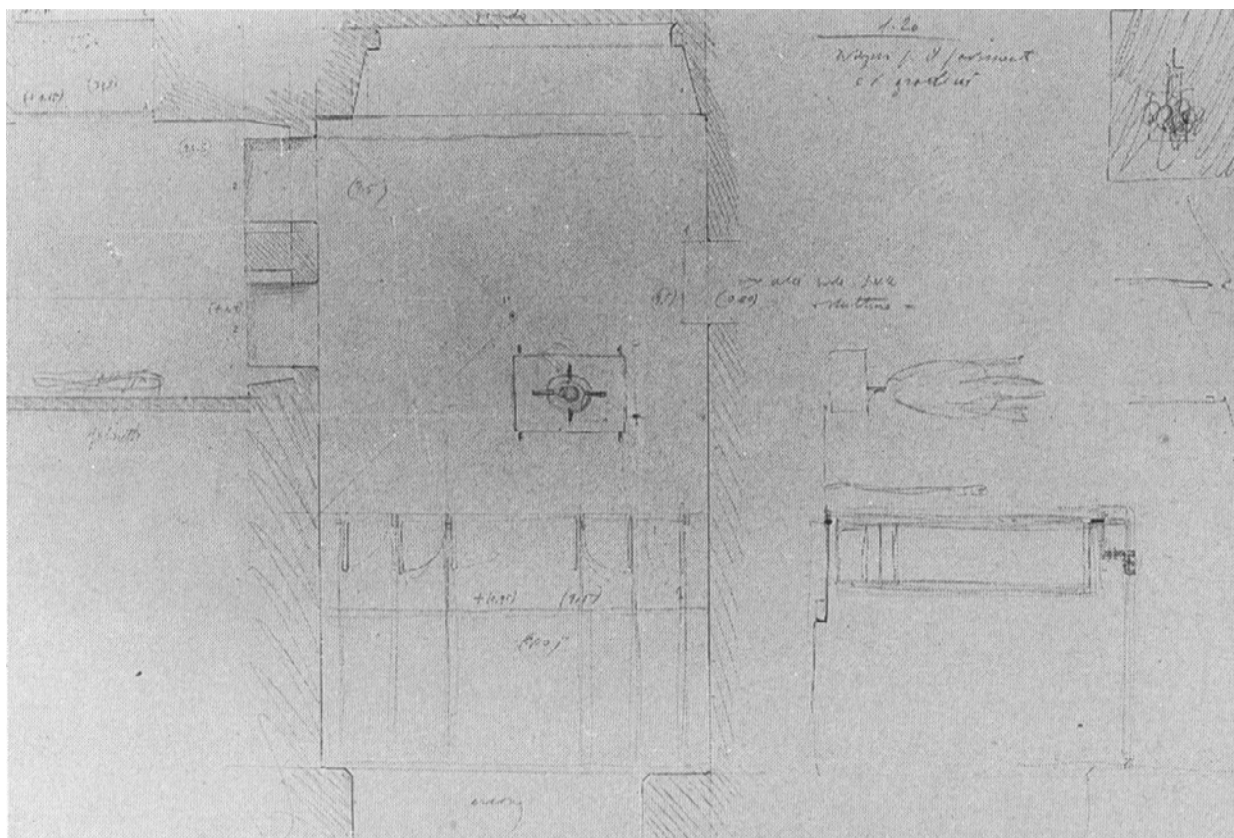
4.68. Disegno di un infisso [AGRSFCS, n. 216].



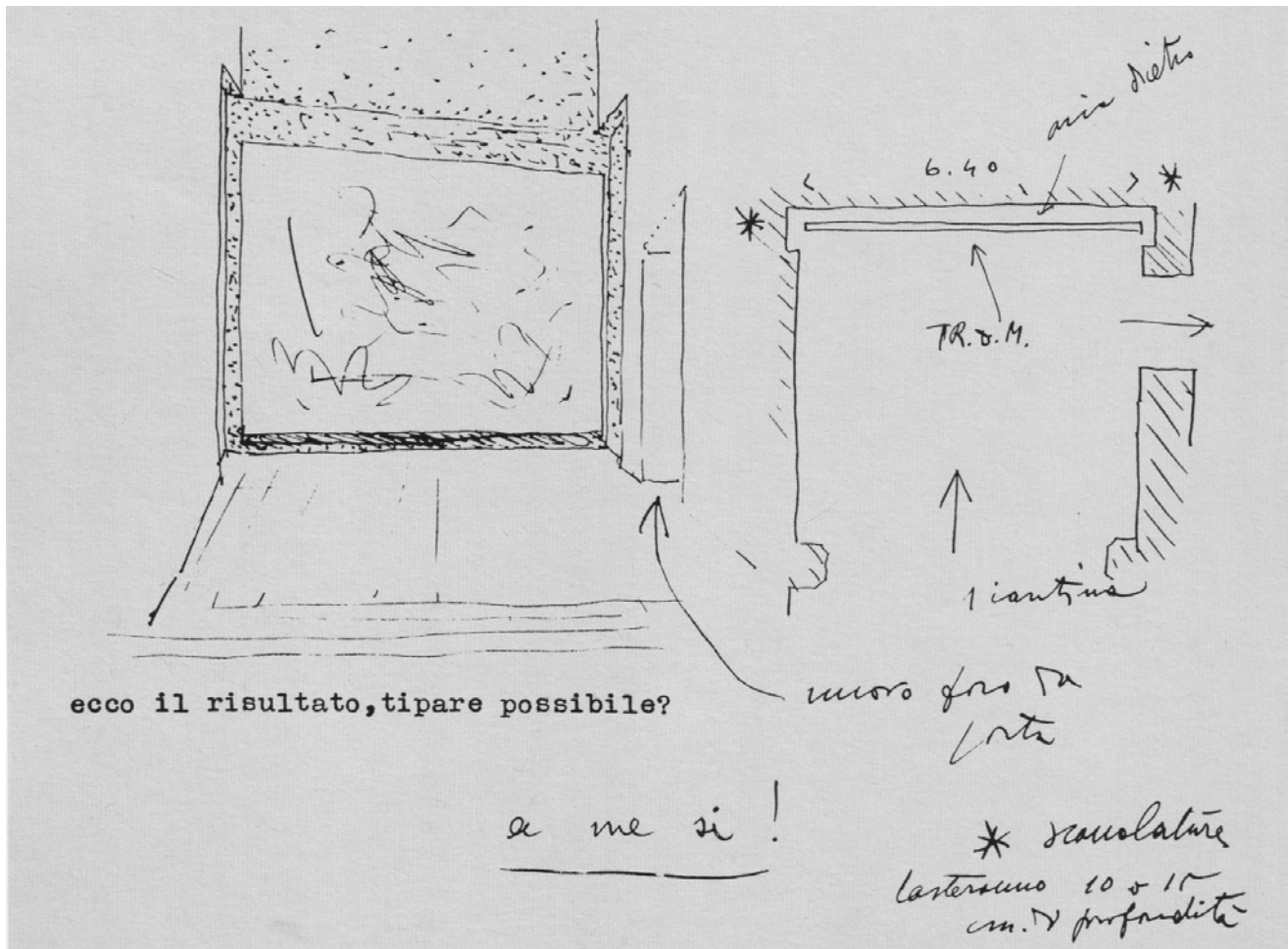
4.69. Disegno di dettaglio della porta [AGRSFCS, n. 174].



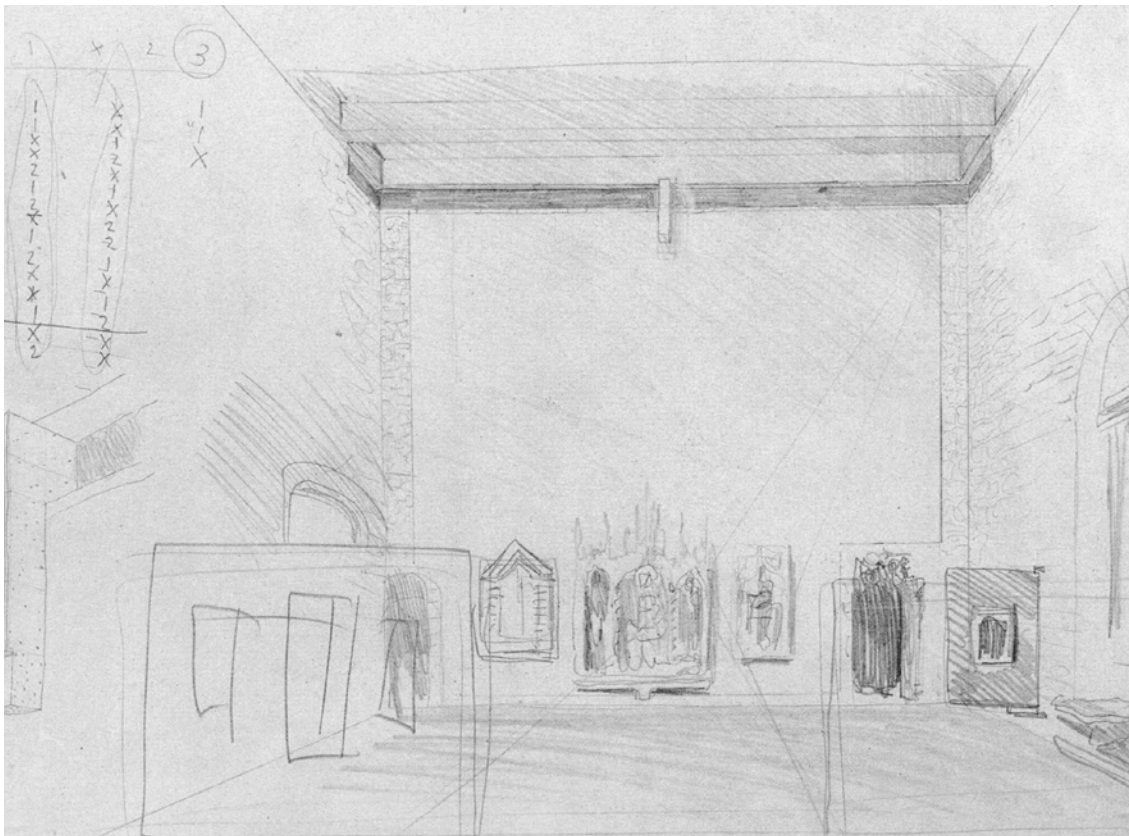
4.70. Studi per la chiusura della stanza del "Vaso del Malaga", [AGRSFCS, n. 154].



4.71. Studi per la chiusura della stanza del "Vaso del Malaga", [AGRSFCS, n. 185r].



4.72. Schizzi per la sistemazione del "Trionfo della Morte", [da Lettera di Scarpa a Giorgio Vigni, 27.10.1953].



4.73. Disegno per il salone delle croci, [AGRSFCS, n. 179r].

Palermo, 17 febbraio 1962

Chiar.mo  
Prof. Carlo Scarpa  
Rio Marin 863

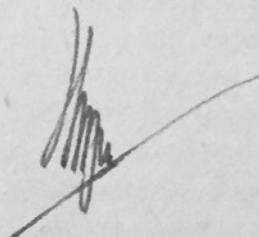
VENEZIA

In relazione al Suo telegramma del 14 novembre u.s. col quale Ella annunciava una lettera a riguardo dell'impegno, più volte sollecitato, di definire il progetto di ampliamento della Galleria Nazionale della Sicilia in Palazzo Abatellis, spiaceci doverLe comunicare che, avendo a tutt'oggi atteso invano tale comunicazione e d'altra parte urgendo definire il progetto in parola, d'intesa col Sig. Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti Prof. Bruno Molajoli, si è dovuti venire nella determinazione di provvedere altrimenti.

Tanto mi corre l'obbligo di comunicarLe per Sua opportuna notizia.

Desidero peraltro confermarLe, nella circostanza, i sensi della più viva stima e porgerLe con le espressioni della mia immutata cordialità i saluti più distinti.

(Prof. R. Delogu)





4.75. L'androne d'ingresso, [foto: Olivia Falsini].



4.76. La sala I, [foto: Antonio Acocella].



4.77. Il soffitto della sala I, [foto: Antonio Acocella].



4.78. La sala II, [foto: Antonio Acocella]





4.79. La sala II, "Il Trionfo della Morte", [foto: Olivia Falsini]



4.80. La sala II, "Il Trionfo della Morte", [foto: Antonio Acocella]



4.81. Il lucernario sulla sala II, [foto: Antonio Acocella]



4.82. La sistemazione del "Vaso del Malaga", [foto: Antonio Acocella]



4.83. La sala IV, [foto: Antonio Acocella].



4.84. La sala IV, [foto: Olivia Falsini].



4.85. La sala V, [foto: Olivia Falsini].



4.86. La sala V, [foto: Antonio Acocella].



4.87. La sala VI, [foto: Antonio Acocella].



4.88. La sala VI, [foto: Olivia Falsini].



4.89. La scala, [foto: Antonio Acocella].



4.90. Gli scalini, [foto: Antonio Acocella].



4.91. Le campiture di grassello, [foto: Antonio Acocella].



4.92. Il loggiato, [foto: Olivia Falsini].



4.93. Il cortile, [foto: Antonio Acocella].



4.94. Il cortile, [foto: Antonio Acocella].





4.95. La scala nel cortile, [foto: Antonio Acocella].



4.96. Il cortile dal loggiato, [foto: Antonio Acocella].



4.97. Il loggiato, [foto: Antonio Acocella].



4.98. Il loggiato, [foto: Olivia Falsini].



4.99. La sala VII, [foto: Antonio Acocella].



4.100. L'ostensorio, [foto: Antonio Acocella].



4.101. La sala VIII, [foto: Antonio Acocella].



4.102. La sala IX ("Il salone delle croci"), [foto: Antonio Acocella].



4.103. La sala IX negli anni Ottanta, [da: Polano, 1996 (1989)].



4.104. La sala X ("La sala di Antonello"), [foto: Antonio Acocella].



4.105. La sala X, [foto: Olivia Falsini].



4.106. La sala XI, [foto: Olivia Falsini].



4.107. La sala XI, [foto: Antonio Acocella].



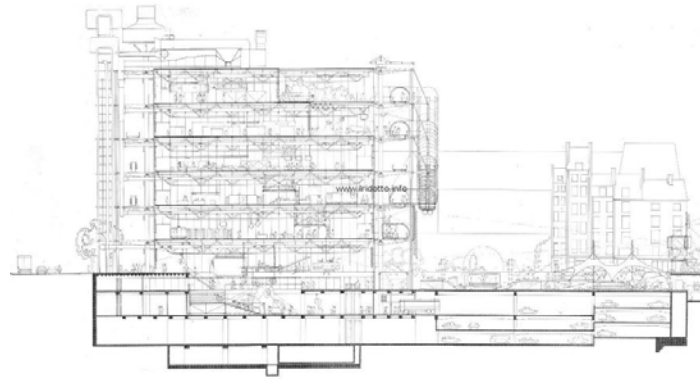
4.108. La sala XI negli anni Ottanta, [da: Polano, 1996 (1989)].

## 5. NEUES MUSEUM





5.1. Il Centre George Pompidou,  
[da: Suma, 2007].



5.2. Sezione del Centre George Pompidou,  
[da: Futagawa, 1997].

## Prologo: il museo nell'epoca del turismo globale

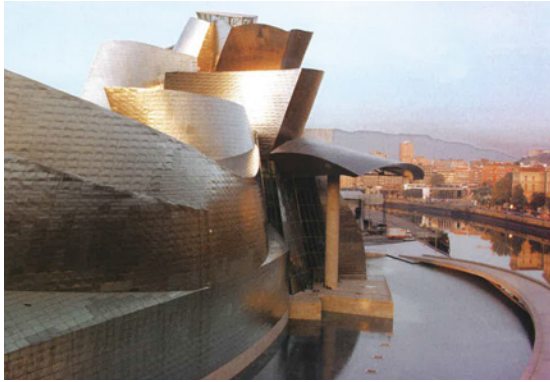
La tipologia museale ha registrato, soprattutto nel corso degli ultimi decenni, un significativo aggiornamento formale, tematico e fruitivo; in questo processo, lo *status* di “santuario della memoria”, posseduto sin dalla sua nascita in epoca illuminista, è andato consolidandosi ed espandendosi, fino a identificare il museo contemporaneo quale vera nuova cattedrale laica della città globale. Nel momento in cui la geografia mondiale si “restringe” e i flussi turistici intercontinentali si amplificano, il museo diventa luogo privilegiato dei nuovi *flâneur* globali <sup>104</sup>. Dalla fine degli anni Settanta, l'edificio museale si impone sempre più frequentemente come *landmark* nella geografia urbana, caratterizzato da un linguaggio architettonico che mutua dall'espressione artistica stessa i suoi caratteri di dissonanza, autoreferenzialità e plasticità. Nella città europea, il museo d'arte contemporanea di nuova fondazione viene anche utilizzato – da parte delle istituzioni politiche e delle amministrazioni pubbliche – quale strumento di rigenerazione capace di riqualificare aree degradate, diventando motore e catalizzatore di processi di gentrificazione o, persino, strategia per rivalorizzare il destino della città *in toto*. Tuttavia, l'aggiornamento formale non è l'unico fattore determinante del nuovo ruolo assunto dall'edificio museale quale icona della contemporaneità <sup>105</sup>. Le ragioni della sua rinnovata e potenziata centralità nell'assetto della città del presente vanno ricondotte anche alla saldatura avvenuta tra il tipo espositivo e l'ideologia dei consumi egemone nella società globale da decenni, ma oggi non più rivolta, unicamente, a oggetti e beni materiali bensì apertasi sempre di

104 Flussi turistici e flussi migratori, come brillantemente messo a fuoco dal filosofo Zygmunt Bauman, sono due facce della stessa medaglia: «Il vagabondo [...] è l'alter ego del turista. La linea che li separa è tenue e non sempre chiaramente tracciata. Si può facilmente attraversarla senza accorgersene». [Bauman, 1998].

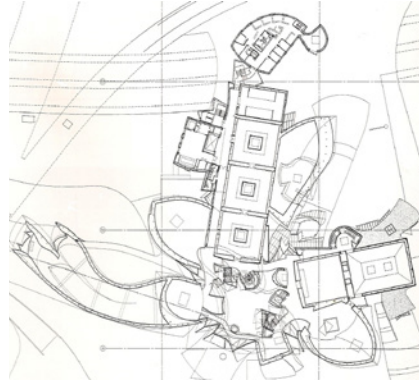
«The vagabond [...] is the alter ego of the tourist. The line which divides them is tenuous and not always clearly drawn. One can easily cross it without noticing»

Traduzione dell'Autore.

105 Tale definizione è tratta dal testo di Stefania Suma “Icona della contemporaneità”, in *Musei. Vol. 2: Architetture 2000-2007*, Milano, Motta, 2007, pp. 9-33, che offre un puntuale inquadramento dell'evoluzione del tipo museale nell'epoca della globalizzazione in parallelo a un'ampia rassegna di opere esemplari realizzate nella prima decade del nuovo millennio.



5.3. Il Guggenheim di Bilbao,  
[da: Suma, 2007].



5.4. Pianta del Guggenheim di Bilbao,  
[da: Basso Peressut, 1999].

più a esperienze di vita, al consumo di elementi immateriali, a momenti relazionali <sup>106</sup>.

L'esperienza di visita museale nella contemporaneità è andata arricchendosi di momenti altri rispetto alla sola fruizione di quanto esposto, quali – per citare i più comuni e diffusi – il ristoro alla caffetteria, l'acquisto di *gadget* o libri presso il *bookshop*; nei musei più importanti a questi spazi e funzioni di servizio se ne aggiungono ulteriori – biblioteche, auditorium, cinema, sale polivalenti, ludoteche, *nurseries*, aule didattiche, laboratori multimediali – che trasformano l'istituzione museale in un organismo ibrido tra centro culturale e *shopping mall*. Le nuove codificazioni tipologiche e le implementazioni funzionali degli «ipermusei» <sup>107</sup> prevedono difatti un netto ripensamento della “regola aurea ottocentesca”, che individuava in 9:1 il corretto rapporto tra la superficie destinata agli spazi espositivi e a quelli serventi <sup>108</sup>, che oggi viene risolta e aggiornata significativamente in favore delle attività complementari e/o commerciali.

106 Tra i testi che meglio inquadrano l'evoluzione della tipologia museale nella società globalizzata si segnalano: Achille Bonito Oliva, “Architetti ancora uno sforzo”, in *Architettura, arte, museo*, Atti del Convegno-Seminario Abitare l'arte organizzato dal Dottorato in composizione architettonica del Facoltà di architettura di Napoli, Napoli, Gangemi Editore, 2004, pp. 69-71; Franco Purini, “Aforismi costruiti”, in *Architettura, arte, museo*, Atti del Convegno-Seminario Abitare l'arte organizzato dal Dottorato in composizione architettonica del Facoltà di architettura di Napoli, Napoli, Gangemi Editore, 2004, pp. 53-56; Pippo Ciorra, Margherita Guccione, Donata M. Tchou, *Museums next Generation. Il Futuro Dei Musei*, Electa, Milano, 2006, pp. 111; Pietro Marani, Rosanna Pavoni, *Musei. Trasformazioni di un'istituzione dall'età moderna al contemporaneo*, Padova, Marsilio, 2006, pp. 175; Germano Celant, “Lungo la linea d'ombra”, in *Musei. Vol. 2: Architetture 2000-2007*, Milano, Motta, 2007, pp. 35-43; Stefania Suma, “Icona della contemporaneità”, in *Musei. Vol. 2: Architetture 2000-2007*, Milano, Motta, 2007, pp. 9-33; Andrew McClellan, *Art Museum from Boullée to Bilbao*, Berkeley, University of California Press, 2008, pp. 352; Pippo Ciorra, Franco Purini, Stefania Suma, *Nuovi musei. I luoghi dell'arte nell'era dell'iperconsumismo*, Melfi, Libria, 2008, pp. 152; Maria Vittoria Marini Clarelli, *Il museo nel mondo contemporaneo. La teoria e la prassi*, Roma, Carocci, 2011, pp. 231; Giovanna Vitale, *Design di sistema per le istituzioni culturali. Il museo empatico*, Bologna, Zanichelli, 2013, pp. 240; Kali Tzortzi, “The Museum as a Kind of Building”, in *Museum Space. Where Architecture Meets Museology*, Farnham, Ashgate Publishing, 2015, pp. 11-43; Luca Basso Peressut, “Architectures for Wandering Cultures”, in Luca Basso Peressut, Imma Forino, Jacopo Leveratto (a cura di), *Wandering in Knowledge. Inclusive spaces for culture in an age of global nomadism*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore, 2016, pp. 13-23;

107 Tale termine viene coniato da Franco Purini, che ne chiarisce il significato in una serie di saggi e articoli raccolti nel libro *Nuovi musei. I luoghi dell'arte nell'era dell'iperconsumismo* [Ciorra, Purini, Suma, 2008]. In particolare, nel capitolo “Gli Ipermusei e il popolo dell'arte” Purini precisa: «I tre compiti istituzionali di un museo, ovvero conservare le opere, esporle, dotarle di strutture che consentano di documentarle e di studiarle, risultano notevolmente incrementate negli Ipermusei. A queste funzioni si aggiungono infatti tre altri obiettivi quali la *produzione di opere*, per cui gli Ipermusei si fanno *committenza*, spesso la principale; la creazione, a partire da particolari occasioni, di *eventi*, vale a dire di manifestazioni dal forte riscontro mediatico che danno luogo ad accadimenti collaterali il cui effetto deve essere capace di durare nel tempo; l'immissione delle opere nel ciclo del *consumo*» [Purini, in Ciorra, Purini, Suma, 2008, p. 28].

108 Si potrebbe asserire, quasi provocatoriamente, che la funzione espositiva sia diventata *de facto* funzione “servente” rispetto a quella delle attività commerciali presenti nel museo.



5.5. Il Centro Galego de Arte Contemporanea di Alvaro Siza, [foto: Antonio Acocella].



5.6. Il Kunsthhaus di Peter Zumthor, [foto: Antonio Acocella].

Le architetture museali di natura “ibrida” che hanno marcato in maniera più netta la tendenza sin qui tracciata sono senza dubbio i celeberrimi Centre Pompidou (1977) di Renzo Piano e Richard Rogers e il Guggenheim Bilbao (1997) di Frank O. Gehry<sup>109</sup>. “Edifici-logo” – realizzati a distanza esattamente di venti anni – in grado di insediarsi e di rigenerare le sorti di un quartiere parigino degradato (Les Marais) e di una città spagnola non tra le più turisticamente ambite; due architetture espositive accomunate da strategie di rottura che – pur nei diversi codici linguistici utilizzati – si pongono entrambe in netto contrasto con il contesto urbano in cui si situano, utilizzando corpi emergenti e “muscolari” fatti di figure, materiali, colori evidenti che tendono ad attrarre e intercettare l’interesse e i favori di un pubblico cosmopolita e a far breccia immediatamente nell’immaginario collettivo grazie anche alla forte carica mediatica che intorno a esse viene sviluppata.

La *machine à exposer* parigina [5.1, 5.2] è particolarmente rilevante per la sua capacità di condensare, all’interno del suo programma, un ampissimo palinsesto di opportunità culturali, relazionali e commerciali. La collezione permanente, pur di altissimo livello, costituisce una parte minoritaria dell’offerta con cui il Centre Pompidou attira i suoi visitatori: in parallelo, il museo si propone al grande pubblico – che dimostra di apprezzare mediante le presenze in continua crescita – con mostre temporanee di vario genere e interesse tematico, eventi di richiamo, spazi per la vendita, sale cinema, una ricca biblioteca pubblica, aule laboratoriali, un ristorante con vista panoramica su Parigi (e tanto altro ancora).

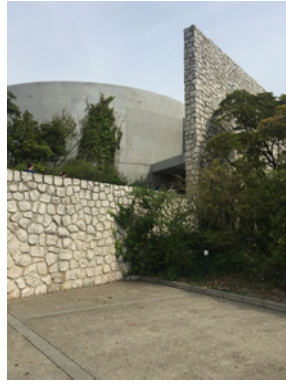
L’*archiscultura* basca [5.3, 5.4] si distingue invece per la sua forza iconica, in grado di trascendere il ruolo di edificio fino a identificare l’immagine stessa della città e della regione in cui si colloca. Se la distribuzione planimetrica interna e la configurazione di molte sale espositive non presentano sostanziali modifiche rispetto alla tipologia museale classica<sup>110</sup>, è stata la

109 Le date riportate in questo paragrafo fanno tutte riferimento all’anno in cui i musei sono stati inaugurati.

110 Si ravvisa tuttavia una differenza tra il Guggenheim (Bilbao) e altri celebri edifici museali del periodo trattato, quali Centre Pompidou (Parigi), MAXXI (Roma), Kunsthhaus (Graz) ecc. L’architettura di Gehry appare più consapevole delle esigenze espositive dell’arte contemporanea, le cui opere in vari casi registrano un’ipertrofia tale da richiedere spazialità espansive nelle tre dimensioni. Le opere di Piano-Rogers, Hadid e Cook-Fournier, audaci nella risoluzione plastico/materica dell’involucro, risultano invece più convenzionali nella distribuzione spaziale interna, tradendo in qualche modo la loro vocazione a grandi contenitori delle molteplici forme d’arte contemporanea.



5.7. L'Hepworth Wakefield di David Chipperfield, [foto: Antonio Acocella].



5.8. Il Benesse Art Museum di Tadao Ando, [foto: Antonio Acocella].

scintillante e monumentale spettacolarità plastica dei volumi a rendere celebre l'opera architettonica gheriana e a posizionarla - al di là di ogni valutazione di merito - tra le più rinomate e citate architetture di fine XX secolo.

In entrambi i casi, come già evidenziato, il principio d'insediamento si basa sul contrasto, sull'atopicità, sulla dissonanza rispetto al contesto urbano, come ben sintetizzato da Stefania Summa: «Questo rifiutare la città da parte dei nuovi musei non coincide più con quel senso di isolamento tanto elogiato da Marcel Proust, per il quale il museo è uno straordinario dispositivo silenzioso che sceglie di appartarsi per distanziare l'opera d'arte dalla realtà. Oggi questa distanza, più che fisica, si è fatta concettuale, tramutandosi in estraneità rispetto alla memoria urbana» [Summa, 2007, p.21].

Parallelamente allo spettacolarismo di molta architettura museale realizzata negli ultimi cinquant'anni <sup>111</sup>, il cui linguaggio ingaggia una sorta di competizione attrattiva rispetto alle opere d'arte o agli altri artefatti umani che espone, è possibile tuttavia rintracciare nel panorama contemporaneo una serie di interventi che cercano di proporsi con meno irruenza rispetto al contesto in cui si inseriscono. In una linea di continuità con la strategia espositiva modernista del *white cube*, tali musei propongono spesso un linguaggio riduzionista che rifugge da ogni esibizione e competizione rispetto alle produzioni artistiche esposte: Alvaro Siza, Peter Zumthor, David Chipperfield, Tadao Ando, Sanaa (e altri) [5.5, 5.6, 5.7, 5.8, 5.9] hanno legato la propria notorietà anche ad alcune architetture museali capaci di incontrare il favore di pubblico e si critica per il loro *understatement* in una stagione di bulimia segnica. Si tratta di opere di nuova costruzione <sup>112</sup> o d'intervento su preesistenze storiche, a cui la rifunzionalizzazione museale assegna linfa vitale.

All'interno della categoria degli interventi nel costruito, l'Italia offre un'interessante rassegna di esempi, in qualche modo memori della cultura museografica maturata nel dopoguerra, pur

---

111 Si può, tuttavia, ricondurre al Guggenheim New York di Frank Lloyd Wright (inaugurato nel 1959) l'avvio del processo di graduale spettacolarizzazione dell'edificio museale.

112 Il Centro Galego de Arte Contemporanea di Siza (inaugurato nel 1993), il 21st Century Museum of Contemporary Art di Sanaa (inaugurato nel 2004), il Chichu Art Museum di Ando (inaugurato nel 2004), il Museum of Modern Literature di Chipperfield (inaugurato nel 2006) sono solo alcuni possibili esempi.



5.9. Il Sumida Hokusai Museum di Sanaa,  
[foto: Antonio Acocella].

se talvolta portatori di una firma straniera. È il caso del MADRE di Napoli (2005), dove Alvaro Siza interviene rivitalizzando un blocco edilizio seicentesco – su cui, nel corso dei secoli, si sono stratificate aggiunte, modifiche, manomissioni – con un esercizio di sottrazione materico-figurativa e di rarefazione degli ambienti espositivi; del Museo di Punta della Dogana a Venezia (2009), nuovo centro di arte contemporanea ospitato nella punta triangolare dell'isola di Dorsoduro, dove Tadao Ando svolge un'operazione di restituzione delle strutture cinquecentesche originarie e d'inserimento di nuovi brani in cemento armato e vetro; o ancora del MUDEC di Milano (2015) su progetto di David Chipperfield, esemplificativo della tendenza a riqualificare grandi aree industriali dismesse attraverso l'inserimento di interventi rigenerativi di natura architettonica e programmi culturali complessi.

Al di là dell'aggiornamento formale e tipologico dei musei (su cui la nostra sintetica rassegna ha cercato di aprire una finestra) è da evidenziare la mutazione del ruolo stesso che la società contemporanea assegna all'istituzione museale, come ben delineato da Luca Basso Peressut: «Oggi percepiamo la discrepanza tra il museo tradizionale come un recinto selettivo di valori e significati, e lo sfaccettato confronto/scontro tra le posizioni culturali che tendono a disgregare l'ordine prestabilito. [...] Il ruolo dei musei e delle librerie quali strategici spazi pubblici indirizzati a incoraggiare nuova conoscenza e scambi culturali all'interno delle comunità deriva dall'idea di «patrimonio» inteso come un insieme non chiuso e fisso ma, al contrario, aperto e in divenire» [Basso Peressut, 2017, p.19 e p.21] <sup>113</sup>.

L'opera d'arte, dopo aver conservato con successo l'aura nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, si trova oggi a confrontarsi con l'invadenza digitale dei *new media* capaci ancor più di moltiplicarne la presenza: un virtuale, comunque, che al momento sembra ampliare piuttosto che sostituire il reale: un reale legato alle leggi del mercato a cui ancora il valore concreto dell'opera d'arte sembra indissolubilmente legato.

---

113 «Today we perceive the discrepancy between the traditional museum as a selective fence of values and meanings, and the multifaceted confrontation/clash between cultural positions that tend to disrupt the pre-established order. [...] The role of museums and libraries as strategic public spaces aiming to encourage new knowledge and cultural relations within the communities stems from the idea of "heritage" meant as a complex that is not closed and fixed but, on the contrary, open and in progress» Traduzione nel testo dell'Autore.

## L'antefatto

### *La costruzione (1843-1866)*

Il progetto urbano che ha condotto alla realizzazione della Museuminsel (“Isola dei Musei”) di Berlino, innestato sulla lingua di terra circondata dai due rami del fiume Spree nel cuore della capitale tedesca, prende avvio in chiusura del XVIII secolo, quando il re Federico Guglielmo III di Prussia, guidato dall’archeologo e docente di storia dell’arte Aloys Hirt, decide di costruire sul tale sito un museo per l’esposizione permanente di opere d’arte antiche e dell’età moderna<sup>114</sup>. La scelta insediativa ricade sull’area settentrionale dell’isola della Spree, utilizzata nei secoli precedenti, prima, come giardino d’inverno per il ricovero delle piante del Lustgarten, poi come area produttiva e di stoccaggio con magazzini per il commercio.

Karl Friedrich Schinkel, maestro del Neoclassicismo tedesco, artefice dei più significativi interventi urbani e di raffinate opere architettoniche di Berlino nel corso dell’Ottocento, sarà incaricato nel 1822 di redigere un piano per il riassetto della parte settentrionale dell’isola al cui interno è prevista l’edificazione del primo museo pubblico del Regno di Prussia: il Königlich-Museum, posizionato di fronte allo Stadtschloss. L’opera monumentale, rinominata Altes Museum, viene completata nel 1830 per esporre la collezione d’arte della famiglia reale; l’edificio si presenta sul Lustgarten con un lungo e ieratico colonnato ionico reminiscente delle *stoà* greche [5.11], il cui sviluppo compositivo orizzontale viene bilanciato dall’emergenza di un volume centrale che involucra lo spazio circolare cupolato – ispirato al Pantheon – il quale, benché ne sia icona architettonica e fulcro del percorso espositivo interno, viene celato e dissimulato in esterno per non entrare in competizione con la vicina cattedrale [5.12]<sup>115</sup>.

Nel 1843, il nuovo re Federico Guglielmo IV<sup>116</sup> porta avanti il progetto avviato dal padre finalizzato a costruire «un santuario di arte e scienza» nel cuore di Berlino [5.10] promuovendo l’edificazione di un secondo museo – alle spalle della fabbrica schinkeliana – destinato a ospitare nuove acquisizioni di opere e artefatti storici appartenenti alla collezione reale; specificatamente: materiale etnografico, calchi in gesso, ritrovamenti archeologici effettuati durante gli scavi tedeschi in Egitto, tra cui emerge lo splendido busto della Regina Nefertiti.

Tale incarico viene affidato a Friedrich August Stüler (1800-1865), allievo prediletto di Schinkel e nominato *Architekt des Königs* (“Architetto regio”) nel 1842, in diretta successione al suo maestro deceduto l’anno precedente. La formazione di Stüler, come di molti architetti a lui

---

114 L’Isola dei Musei, riconosciuta come Patrimonio Mondiale UNESCO nel 1999, corrisponde alla porzione settentrionale dell’Isola della Spree, su cui sono stati edificati – nel corso di circa un secolo – l’Altes Museum (1825-1830), il Neues Museum (1843-1855), il Bode Museum (1897-1904) e il Pergamon Museum (1909-1930).

115 Il ruolo di Schinkel nella definizione della città di Berlino è ampiamente ricostruito nei libri di Hermann Pundt, *Schinkel's Berlin. A Study in Environmental Planning*, Cambridge, Harvard University Press, 1972, pp. 263 (in partic. pp. 138-172) e di AA. VV., *1781-1841 Schinkel l'architetto del principe*, Venezia, Albrizzi Cluva, 1982, pp. 186 (in partic. pp. 9-23 e 96-107).

116 Federico Guglielmo IV (1795-1861), erede del Regno di Prussia dal 1840, fu egli stesso studente di Schinkel, nonché grande cultore della tradizione artistica e architettonica italiana, ammirata del corso dei *Grand Tour* compiuti nel Bel Paese negli anni di formazione.

contemporanei, è fortemente segnata dai periodi di formazione in Italia, dove ammira e studia i magnifici esempi della classicità romana insieme ai “nuovi modelli” del Rinascimento ispirati all’Antico. La sua produzione architettonica, prevalentemente concentrata in Germania, è molto vasta e testimoniata da un elevato numero di opere pubbliche (chiese, sinagoghe, università), oltre che da importanti incarichi conferiti direttamente dalla corte reale <sup>117</sup>.

Il Neues Museum (“Nuovo Museo”) <sup>118</sup>, elemento cardine del programma politico-ideologico indirizzato a trasformare Berlino in una nuova Atene <sup>119</sup> [5.13], origina dalla volontà prussiana di affermare la propria supremazia culturale attraverso la frenetica e imponente acquisizione di collezioni di opere d’arte, soprattutto provenienti dall’area mediterranea. Per un sintetico inquadramento del Neues all’interno della storia della museografia, ci affidiamo alle parole di Bernhard Maaz: «Il Neues Museum era dedito a un’ideale e idealistica nozione di completezza ed era progettato per riflettere una teorica immagine idealizzata della storia come “istruttiva narrazione storica”. Arte e storia si sarebbero chiarificate e spiegate a vicenda. Le collezioni esistenti sarebbero state implementate e delucidate da riproduzioni in gesso e da pitture murarie di eventi storici. L’arte si sarebbe esperita attraverso la documentazione di epoche passate della storia mondiale, come qualcosa che necessitava una spiegazione, e gli affreschi avrebbero potuto chiarificare molte testimonianze della storia dell’umanità [Maaz, in Ziesemer, Newton, 2009, p.28] <sup>120</sup>.

L’ideale di unitarietà – reso evidente nelle *period rooms* esplicitanti un *continuum* storico-stilistico esteso a architettura, scultura e pittura – viene articolato nella presentazione delle collezioni attraverso una scansione spazio-temporale tripartita, ovvero: «quella divisione in periodo simbolico, classico e romantico che costituiva il racconto evolucionistico della storia umana esposto nelle famose lezioni di estetica tenute da G. W. F. Hegel nel 1820 a Berlino» [Rykwert, in Nys, Reichert, 2009, p. 27] <sup>121</sup>.

Una triplice articolazione è adottata anche per la organizzazione e distribuzione planimetrica del museo, ospitante le collezioni nei corpi laterali, dove tre livelli di lunghe gallerie si sviluppano attorno a due corti a tutt’altezza, destinando lo spazio centrale dell’edificio a un maestoso

---

117 Un’estesa trattazione della figura e delle opere di Stüler è contenuta nel volume di Eva Börsch-Supan, Dietrich Müller-Stüler, *Friedrich August Stüler 1800-1865*, Berlino, Deutscher Kunstverlag, 1997, pp. 1036 (pp. 64-74 parlano specificatamente del Neues Museum).

118 I disegni originali del progetto del Neues Museum sono raccolti nel piccolo volume *Das Neue Museum in Berlin*, Berlino, Ernst & Korn, 1862, pp. 24.

119 A seguito della costruzione del Neues Museum, il Königlisches Museum – “Museo Reale” – sarà ribattezzato Altes Museum, ovvero “Vecchio Museo”, seppur completato da soli 17 anni.

120 «[...] the Neues Museum was committed to an ideal and idealistic notion of completeness and was designed to reflect a theoretical idealised image of history as an “instructive historical narrative”. Art and history were meant to elucidate and explain each other. The existing collections were meant to be supplemented and elucidated by gypsoplast reproductions and by wall paintings of historical events. Art could be experienced as documenting past periods of world history, as something that needed to be explained, and the wall paintings could be used to explain the many testimonies to the history of mankind». Traduzione nel testo dell’Autore.

121 «[...] that division into the symbolic, the classical and the romantic periods which formed the evolutionary account of human history expounded in G. W. F. Hegel’s famous lectures on aesthetics that he had given during the 1820s in Berlin [...]». Traduzione nel testo dell’Autore.

vano scala monumentale [5.14].

Fedele alle regole classiciste, Stüler – partendo dal basso – gerarchizza gli ordini colonnari – dorico, ionico, corinzio – e affida a ciascuno di essi l’articolazione tettonica dei tre livelli espositivi interni del museo [5.15, 5.16].

Il piano terra – in cui sono presentate opere etnografiche nazionali (nel corpo meridionale) e di quelle egizie (nel corpo settentrionale) – è caratterizzato dalle colonne doriche e proto-doriche che si elevano ritmicamente dal pavimento, realizzato in terrazzo alla veneziana, fino a ricongiungersi superiormente alle superfici voltate, od orizzontali, dei solai.

Al piano nobile viene esposta la collezione di artefatti plastici composta da oltre mille gessi, copie di capolavori della scultura occidentale, a partire dalle opere della classicità greco-romana, proseguendo con esempi medioevali e rinascimentali, sino a testimonianze artistiche contemporanee [5.17]; tale livello espositivo del museo è caratterizzato, sotto il profilo architettonico, dall’ordine ionico delle colonne marmoree sormontate da volte a cupola, salvo le gallerie a sviluppo longitudinale, dove Stüler fa ricorso ad archi ribassati in ghisa legati da travature di rinforzo in ferro battuto.

Le membrature metalliche vengono poi utilizzate, con maggior evidenza, al piano superiore, nella forma di sottili colonne impreziosite da motivi decorativi in zinco pressofuso [5.20]; nelle sale del terzo piano è ospitata, in particolare, la variegata mirabilia della *Kunstkammer*<sup>122</sup> nella porzione a sud della scala, mentre a nord di essa trovano sistemazione le collezioni di stampe e disegni.

La sezione centrale dell’edificio è, invece, interamente occupata dal grande atrio – spazio dilatato e slanciato in verticale a tutta altezza – caratterizzato dalla presenza di un sistema di collegamento verticale prezioso e monumentale [5.18, 5.19]; la rampa centrale dello scalone collega il piano terreno con il piano nobile, mentre due simmetriche scalinate laterali di minore larghezza conducono al piano sommitale arrestandosi nel punto in cui, tramite una connessione costituita da un piccolo ponte, si eleva centralmente una loggia ionica ispirata all’*Erechtheion* (Eretteo) dell’Acropoli di Atene, con quattro cariatidi affacciate scenograficamente sulle scale e quattro colonne attestare sul fronte opposto [5.21, 5.22].

Il grande atrio è ulteriormente impreziosito dai maestosi affreschi realizzati – tra il 1847 e il 1866 – da Wilhelm von Kaulbach [5.23], eccellente pittore di scene storiche, che raffigura qui – attraverso sei cicli pittorici, di oltre sette metri di larghezza, dipinti sui lati lunghi del vano scala – i momenti decisivi della storia dell’umanità, osservabili dai visitatori percorrendo ascensionalmente le scale quale atto esperienziale – come già evidenziato per l’*Altes Museum* – che allude simbolicamente all’innalzamento spirituale conseguibile attraverso la cultura e la

---

122 Letteralmente, “camera d’arte”: «[...] modelli di edifici medioevali; miniature di monumenti [...]; pitture su vetro; oggetti sacri tra cui reliquie; uniformi prussiane e vestiti di corte; cassetti delle meraviglie e strumenti musicali [...]; oggetti etnografici e souvenir di viaggio; curiosità, libri rari ed altra miscellanea» [Maaz, in Newton, Ziesemer (a cura di), 2009, p. 24]. «[...] models of medieval building; miniature monuments [...]; glass paintings; sacred objects such as reliquaries; Prussian uniforms and court dresses; curiosity cabinets and musical instruments [...]; ethnographica and travel souvenirs; curious, rare books and varia». Traduzione dell’Autore.



conoscenza.

La centralità architettonica del grande atrio si manifesta anche all'esterno mediante un volume verticalizzante – leggermente aggettante rispetto ai corpi laterali – concluso in sommità da timpani, canonicamente arricchiti da fregio e acroteri [5.24, 5.25].

La facciata principale esposta a oriente ripropone simmetricamente la sequenza gerarchica degli ordini colonnari degli ambienti interni: al piano terreno, una *stoà* dorica instaura un *fil rouge* tra Neues e Altes Museum posti, insieme, a rappresentare l'ultimo grandioso “museo universale” prima della nascita dei musei specialisti [5.26, 5.27, 5.28]<sup>123</sup>; al piano nobile, l'ordine ionico viene negato in corrispondenza delle finestre centrali aperte sul vano scala (dove compaiono colonne doriche), mentre le aperture sulle gallerie sono caratterizzate da un soprafinestra scultoreo, la cui funzione è quella di segnalare i contenuti esposti all'interno del museo stesso; il piano alto, fedele al corinzio nel tratto centrale, viene arricchito dalla sequenza scultorea posta a caratterizzare i padiglioni cupolati d'angolo.

L'aspetto dei prospetti esterni della fabbrica è risolto mediante un trattamento a intonaco di cemento (stucco) il cui disegno di superficie simula un ordine stereometrico a conci rettangolari in pietra; materiale, quest'ultimo, non abbondante nella regione berlinese e, di conseguenza, utilizzato con parsimonia negli edifici della città.

Se l'aderenza ai modelli classici di Schinkel è – in genere – più evidente nella concezione delle sue numerose architetture, l'impianto planimetrico progettato da Stüler per il museo risulta, a una prima analisi, meno coerente fino ad apparire «incerto e zoppicante [...], senza giungere alla fluidità necessaria per un'opera di tale portata» [Braghieri, 2009, p.78].

Dove l'allievo, invece, sembra felicemente avanzare e innovare lungo la strada indicata dal maestro è nell'utilizzo di sistemi tecnologici e costruttivi moderni, sia pur sempre declinati attraverso un linguaggio neoclassico.

Le limitazioni imposte dal sito, giacente su strati geologici paludosi, rendono necessarie alcune soluzioni strutturali e costruttive particolari favorite dagli avanzamenti tecnologici contemporanei quali: l'utilizzo della macchina a vapore per pompare via l'acqua dallo scavo delle fondamenta e conficcare meccanicamente, a grande profondità, gli oltre 2000 pali; l'impiego di snelle strutture portanti in ghisa e ferro battuto decorato, che si ricollegano alle celebri sperimentazioni coeve quali il Crystal Palace di Joseph Paxton o la Bibliothèque Sainte-Geneviève di Henri Labrouste, entrambe del 1851; l'adozione di volte alleggerite da piccoli cilindri cavi di argilla, tecnica antica ma probabilmente ripresa dalla Bank of England di John Soane (1823) [5.29].

Dietro l'immagine convenzionale e rassicurante delle facciate del museo, che ripropongono figurativamente l'assetto stereotomico delle costruzioni massive tradizionali, si celano in realtà soluzioni pionieristiche – sia pur solo parzialmente percepibili dall'interno – in linea con le più

---

123 Per approfondimenti sul complesso apparato architettonico, decorativo e iconografico del Neues Museum in relazione al quadro storico di cui era espressione, si rimanda al testo di Bernhard Maaz, “Architecture – Décor – History of Ideas”, pp. 22-30, in Melanie Newton, John Ziesemer (a cura di), *The Neues Museum Berlin: Conserving, restoring, rebuilding within the World Heritage*, Lipsia, E. A. Seemann, 2009, pp. 239.

interessanti innovazioni tecnologiche della nuova architettura ottocentesca: il Neues Museum «esibì così il potenziale di questo nuovo metodo costruttivo e dimostrò che l'industria costruttiva prussiana aveva fatto ingresso nell'era industriale» [Maaz, in Ziesemer, Newton, 2009, p.31].

### *L'evoluzione (1866-1943)*

I lavori del Neues Museum si possono considerare conclusi quando, nel 1866, Wilhelm von Kaulbach termina il maestoso ciclo di affreschi della "Storia dell'umanità" che chiude l'apparato decorativo interno. A questa data è già subentrato Friedrich Adler, assistente di Stüler, a capo del cantiere il quale passerà – a sua volta, più tardi – la consegna a Heinrich Strack. Tali cambiamenti nella direzione dei lavori saranno sintomatici, nei decenni successivi, di una serie di eventi che negheranno l'aspirazione all'unitarietà di architettura, arte, decorazione perseguita da Stüler: «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 [...]» [Irace, 2010, p.89].

Il più significativo cambiamento riguarderà il cortile Greco – collocato al centro del corpo meridionale dell'edificio – convertito nella sala Amarna, tra il 1919 e il 1923, per ospitare opere che implementano la collezione egizia; sotto la guida dell'architetto Wilhelm Wille si procede allo smantellamento dell'abside, all'innalzamento del pavimento sino alla quota del piano terra e alla sostituzione della copertura del cortile mediante un lucernario trasparente.

Ulteriori sostanziali modifiche si registrano negli anni Trenta del Novecento, quando le sale delle antichità mitologiche e nazionali vengono rimodellate secondo lo stile della *Neue Sachlichkeit*. In obbedienza al principio museografico modernista del *white box*, molte decorazioni vengono rimosse e diversi ambienti vengono controsoffittati, soluzione quest'ultima che lascerà evidenti lacune localizzate sugli affreschi originari dovute al fissaggio degli ancoraggi metallici dei pannelli.

Nel 1939, allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, il museo viene chiuso e gli *exhibita* evacuati a scopo cautelativo; alcune opere, a causa delle loro eccezionali dimensioni, non potranno tuttavia essere trasportate altrove.

### *La distruzione (1943-1945)*

Il corpo centrale del Neues Museum, il cui completamento aveva corrisposto all'ultimazione dei lavori costruttivi dell'edificio, sarà il primo settore della fabbrica a essere severamente compromesso dai *raid* aerei. Il ciclo di affreschi di von Kaulbach, nella notte tra il 23 e il 24 novembre 1943, viene interamente distrutto a causa dell'effetto combinato dell'incendio delle capriate lignee di copertura e dell'utilizzo di idranti per lo spegnimento delle fiamme [5.31]. Circa un anno più tardi, il 3 febbraio 1945, ulteriori esplosioni colpiscono la fabbrica stüler-

iana, distruggendo l'ala nord-ovest, lacerando quella sud-est e obliterando il padiglione cupolato meridionale; anche il collegamento con l'Altes Museum non viene risparmiato dalla furia bellica devastatrice [5.32, 5.33, 5.34]. Le coperture vengono distrutte pressoché ovunque, mentre per molti elementi architettonici (quali finestre, finiture, *boiserie* e decorazioni) si registrano gradi di danneggiamento che vanno dalla totale o parziale perdita sino alla buona conservazione [5.35].

Il 30 aprile 1945 i soldati sovietici issano la bandiera rossa sul timpano del Reichstag, altro edificio simbolo della distruzione (e poi della ricostruzione) della capitale tedesca; del Neues Museum, a questa data, rimangono in piedi brani architettonici e decorativi variamente frammentari e sconnessi. La vicenda dell'edificio evidenzia, attraverso il suo corpo lacerato, i terribili segni di uno dei passaggi più nefasti di quella "storia dell'umanità" che, nell'ottimismo positivista e progressista precedente agli sconvolgimenti del Secolo Breve, era stata superbamente affrescata sulle pareti interne della fabbrica stessa.

### *L'edificio in rovina (1945-1992)*

La fabbrica stüleriana dovrà attendere diversi decenni prima di ritornare allo stato d'uso e di fruizione museale.

L'edificio giace rovinoso per molti anni a seguito delle vicende distruttive della guerra, anche se si interviene attivamente nell'immediato dopoguerra per la sua preservazione e salvaguardia con opere provvisorie: 8000 marchi vengono stanziati, già nel 1946, per rimuovere le macerie e per realizzare alcune primarie misure di sicurezza.

Anche gli altri edifici espositivi della Museuminsel erano stati gravemente danneggiati durante la guerra al pari del Neues; trascorso circa un ventennio dall'armistizio, l'Altes, il Bode e il Pergamon tornano, comunque, ad aprire al pubblico le loro sale restaurate. Il Neues Museum presenta, invece, peculiari caratteristiche tecniche che motivano il rinvio nel tempo della sua ricostruzione: primariamente, la complessa configurazione fondativa dell'edificio – ottenuta a mezzo di una palificazione lignea su di un terreno paludoso – pone problematiche d'intervento e costi aggiuntivi da sommarsi a quelli necessari per il delicato e impegnativo lavoro restaurativo e reintegrativo dell'edificio fuori terra.

Alle criticità delle ossature murarie si sommano quelle legate ai repertori ornamentali degli interni. L'apparato decorativo, elemento chiave dell'opera museale stüleriana, si presenta all'azione reintegrativa con forti problematiche per le notevoli perdite e lacerazioni subite, sollevando grandi incertezze circa il corretto approccio restaurativo; l'ipotesi di ripristinare all'*identique* la sua *facies* fondativa secondo principi conservativi e qualità esecutiva confrontabili con le soluzioni originarie si scontrava, oltre che con posizioni teoriche antagoniste, con costi molto elevati.

Nel corso degli ultimi decenni del Novecento, si avvicendano i programmi strategici di recupero e rivalorizzazione della Museuminsel – vista sia nel suo insieme di area urbana centrale, sia

nelle sue singole emergenze monumentali – attraverso un approccio olistico che aveva ispirato i *masterplan* ottocenteschi di Schinkel e Stüler.

Agli esordi degli anni Sessanta viene condotto un estensivo lavoro restaurativo e manutentivo del Neues Museum, che include la ricostruzione della cupola nell'angolo sud-orientale e il completamento delle cornici in pietra arenaria nella stessa porzione della fabbrica. Negli stessi anni si realizzano coperture di protezione (sia pur temporanee) di diversi ambienti e si procede alla chiusura delle finestrate rimaste prive degli infissi. Successivamente, nel corso degli anni Settanta, emergono diverse strategie e ipotesi di intervento finalizzate alla riabilitazione dell'istituzione museale, tra cui si evidenzia quella del direttore del Museo Egizio, il quale antepone le necessità funzionali di una struttura espositiva moderna rispetto alle esigenze conservative del museo storico; questione particolarmente rilevante, nel caso del Neues Museum, il cui decoro interno – in funzione della sua forte e specifica caratterizzazione decorativa – aveva spesso vincolato le possibilità allestitivo delle sale.

Un passo decisivo verso un reale e consistente intervento consolidativo dell'opera di Stüler si registra solo in chiusura degli anni Ottanta, quando si provvede alla stabilizzazione delle fondazioni della fabbrica che, a questa data, sono messe in serio pericolo dalla marcescenza materica della parte sommitale dei pali lignei. La soluzione attuata prevede l'installazione di circa 2500 micropali in cemento foderati d'acciaio, serrati tra di loro per mezzo di un'"àncora" in calcestruzzo armato; ulteriori inserti metallici, collegati all'antica fondazione lignea, "sollevano" quest'ultima dall'originario ruolo strutturale. Il primo settembre 1989 – in occasione del cinquantenario dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale – viene battuto e conficcato nel terreno il primo palo cementizio; l'atto tecnico avviene alla presenza del Ministro della Cultura e assume il significato di atto simbolico ri-fondativo alludendo, in qualche modo, al rito di posa della prima pietra [5.36] <sup>124</sup>.

### *Le fasi concorsuali (1993-1997)*

Sono passati cinquanta anni dalle esplosioni e dalla distruzione degli affreschi di von Kaulbach, quando – nel 1993 – vengono banditi, contestualmente, tre concorsi di progettazione volti alla restituzione funzionale e di ruolo pubblico ad altrettante aree dell'isola circondata dalle acque della Sprea; rispettivamente al Lustgarten (la piazza d'ingresso a sud del complesso dei musei), alla Spreeinsel (l'area circostante al Palazzo della Repubblica) e alla Museuminsel <sup>125</sup>. Il concorso per la Museuminsel – cui sono invitati quattordici prestigiosi studi di architettura internazionali – presenta un programma particolarmente complesso e impegnativo: la ricostruzione del Neues Museum; la previsione di un nuovo edificio destinato all'ampliamento dell'e-

---

124 Per un'analisi particolareggiata inerente le vicende della fabbrica stüleriana – dal dopoguerra sino all'avvio della fase concorsuale – si rimanda a: "The Neues Museum from Destruction to Reconstruction 1945-89" di Gisela Holan e Günter Schade [Holan, Schader, in Newton, Ziesemer (a cura di), 2009, pp. 31-38].

125 Per maggiori dettagli su questa fase di forte fermento progettuale che investe il cuore della capitale tedesca, si veda l'articolo di Martin Kieren apparso su *Casabella* n. 615, 1994 [Kieren, 1994, pp. 30-43].

dificio di Stüler affacciato sul Kupfergraben; infine la realizzazione-ricostruzione del collegamento tra Altes, Neues e Pergamon Musueum, quale percorso funzionale a una “visita rapida” tra gli *highlight* dei vari musei, secondo la volontà del Direttore degli Staatlichen Museen dell’epoca, Prof. Wolf-Dieter Dube.

Giorgio Grassi risulta vincitore di questa prima fase concorsuale, con una proposta scaturita dalla visione dell’“Acropoli berlinese” quale complesso urbano composto da monumenti isolati (“*Sölitär*”). Il collegamento tra i diversi musei, conseguentemente, è previsto come percorso ipogeo, negando così ogni soluzione ricostruttiva del ponte stüleriano posto, originariamente a connettere Altes e Neues e andato distrutto nel corso della guerra; inoltre l’architetto milanese prevede la rimozione del ponte sul canale quale collegamento rispetto alla corte di accesso al Pergamon, prevedendo al suo posto un giardino secondo una tipologia molto diffusa nel tessuto urbano berlinese [5.37, 5.38, 5.39].

Gli accessi al Neues e al Pergamon sono spostati sui fronti orientali dei due edifici, mentre sul lato opposto – affacciato sul canale – Grassi dispone un volume organizzato su tre livelli, con funzione di collegamento e ruolo espositivo centrale del polo museale.

Quanto al progetto e alle modalità di recupero e ricostruzione della fabbrica stüleriana, Giorgio Grassi afferma: «Il Neues Museum viene restaurato, ove possibile, com’era; le parti di completamento ripeteranno i volumi e gli spazi esistenti di prima della distruzione. Le facciate di queste parti di completamento, così come la superficie interna del grande vano scala, saranno volutamente mantenute al rustico, con muratura di mattoni a vista. In tal modo si vuole dare una risoluzione, per così dire, incompiuta dell’edificio antico, omettendone gli elementi decorativi e conservando di essi la sola impronta in negativo. Questa soluzione è altresì da mettere in relazione con la già ricordata scelta costruttiva del corpo nuovo sul Kupfergraben, anch’esso realizzato in mattoni e privo di elementi decorativi. Nel primo caso questa scelta starà a indicare la volontà di mantenere il segno della distruzione, la sua memoria storica, nell’altro invece la volontà di riprodurre la scelta unitaria dei vecchi edifici schinkeliani» [Grassi, in Kieren, 1998, p. 38].

David Chipperfield Architects si aggiudica il secondo premio; la proposta progettuale dello studio londinese prevede la ricostruzione filologica del Neues e del ponte che lo collega all’Altes [5.42, 5.43], mentre affida il segno contemporaneo dell’intervento al volume estensivo, definito dall’autore un *collection link* (“collezione di collegamento”); tale volume a configurazione rettangolare s’impone come elemento architettonico astratto – una sorta di diafano prisma vitreo con vari livelli di trasparenza [5.40] – attestandosi sul Kupfergraben e negando la visione del Neues dal lato opposto del canale (come, d’altronde, nella stessa proposta grassiana) [5.41]. Chipperfield serra, inoltre, la corte d’onore del Pergamon attraverso la realizzazione di un padiglione tra le due ali.

Il terzo premio è assegnato a Francesco Venezia che, a differenza delle proposte degli altri architetti premiati, non prevede il completamento della forma originaria del Neues, di cui ricostruisce volumetricamente (ed estende) la sola l’ala settentrionale, parallela al Pergamon [5.45].

Tale volume – assieme alle strutture rimanenti della fabbrica stüleriana e al nuovo, discreto corpo fusiforme frontistante il canale – realizza uno spazio urbano inedito, una piazza che si allarga ad abbracciare spazialità originariamente interne del Neues (tra cui il cortile Egizio) dove frammenti e reperti antichi sono a segnalare la presenza delle collezioni a livello ipogeo [5.44]. La collezione egizia, il cui ordinamento è posto a occupare gli spazi del futuro museo ricostruito, sembra fornire all'architetto una forte e originale ispirazione rispetto alla composizione simmetrica e additiva dell'allievo di Schinkel: «La nuova ala, innestata nella testata mutila dell'edificio di Stüler, presenta una sezione dominata da una “irragionevole sproporzione” tra le altezze delle sale. Come in un rilievo egizio, nel quale figure grandissime sono accostate sullo stesso piano e composte in uno spaccato architettonico con figure piccole in una sorta di “ritmo sincopato”, così sale altissime sono composte con sale basse» [Venezia, in Kieren, 1998, p. 36] [5.47].

Al quarto posto è selezionato il progetto di Frank O. Gehry, sicuramente il più dissonante tra i premiati e contraddistinto dall'affastellamento di volumi declinati in forma scenica lungo il Kupfergraben; volumetrie autoreferenziali dal discutibile senso architettonico in quanto prive di memoria e di legame rispetto al contesto monumentale e alle implicazioni tipologiche delle preesistenze storiche in cui vengono inserite [5.48, 5.49].

Le quattro proposte, sin qui delineate, testimoniano le diverse sensibilità e posizioni progettuali sul tema del rapporto tra architetture nuove e antiche; si trovano, in estrema sintesi, la scrittura laconica e tipologica di Grassi, quella dialettica di Chipperfield, il lirismo di Venezia, l'autoreferenzialità di Gehry.

Il progetto vincitore riceve presto opposizioni, anche all'interno della stessa giuria, nella figura dei rappresentanti degli Staatliche Museen (“I Musei Statali”) di Berlino; in un'intervista, rilasciata nel giugno del 1994 [Kieren, 1994, p. 35], il direttore generale Wolf-Dieter Dube lamenta la scarsa considerazione del progetto vincitore di Grassi per alcune specifiche esigenze funzionali del museo, in particolare la possibilità di consentire una visita rapida alle collezioni di maggior prestigio.

Dietro queste affermazioni, forse velatamente, si cela la volontà di sostenere un altro progetto, quello del canadese Frank O. Gehry, alla cui figura si attribuisce maggiore forza di richiamo dell'attenzione mediale internazionale (e quindi turistica), favorita dai giudizi positivi di una parte della critica e, soprattutto, dagli eccezionali risultati delle visite registrate dal Guggenheim di Bilbao, tra i più spettacolari e frequentati esempi di architettura museale contemporanea.

Nel 1995, lo studio di Grassi – a seguito dei rilievi summensionati – si trova a dover rielaborare la proposta per l'Isola dei Musei; in particolare, tra gli inderogabili nuovi *input* della committenza, è da evidenziare la richiesta di maggiore superficie espositiva nei corpi aggiunti e la previsione di un collegamento tra Altes e Neues, che Grassi assume di ricostruire «com'era, dov'era»: «rimandandone cioè, per così dire, la responsabilità morale allo stesso Stüler» [Grassi, in Kieren, 1998, p. 40] [5.50, 5.51].

Crescenti divergenze tra l'architetto e la direzione del museo – si rimprovera a Grassi una mancanza di flessibilità e collaborazione – portano progressivamente a uno stallo dell'iter procedurale del concorso; tale situazione evolve solo nel 1996, quando si torna a chiedere ai primi cinque classificati (si aggiunge ai quattro studi citati quello tedesco di Axel Schultes) di rielaborare i loro progetti sulla base di nuove richieste. La riapertura concorsuale limita il progetto al “solo” recupero della rovina stüleriana e ai suoi collegamenti con Altes e Pergamon, escludendo – per ragioni economiche – le nuove edificazioni sul Kupfergraben.

Giorgio Grassi, giunto oramai alla terza ri-formulazione progettuale, mantiene sostanzialmente invariate le proposte d'intervento sul Neues nelle forme ricostruttive dell'edificio ottocentesco attraverso volumi laterizi e un trattamento asciutto e rigoroso delle facciate, frutto di un processo di riduzione rispetto a quelle originarie [5.52, 5.53]; per le parti ancora significativamente conservate, l'architetto milanese prevede invece un restauro filologico<sup>126</sup>. Fulcro spaziale rimane il maestoso ambiente centrale interno, che Grassi immagina svuotato e foderato con una muratura di mattoni a vista; tale involucro monumentale, utilizzato come atrio d'accoglienza al piano terreno e come *antiquarium* ai piani superiori, si configura – al pari dei due grandi spazi a cielo aperto corrispondenti ai cortili egizio e reco – come «museo dell'edificio stesso com'era» [5.54].

David Chipperfield, nella rielaborazione progettuale, risolve la dialettica nuovo/antico nella sola ricostruzione del Neues (nella precedente proposta la articolava invece tra il nuovo edificio sul canale e il vecchio manufatto ricostruito in stile).

La soluzione architettonica avanzata, come precisa lo stesso progettista, «propone la dislocazione all'interno del museo di una serie di nuovi elementi formalmente autonomi, con l'intento di dare un chiaro significato alla nuova struttura, che trae origine dall'intervento, nel rispetto della storia dell'edificio e del suo stato originario. Il progetto ricerca, insomma, la via dell'equilibrio e dell'integrazione tra il vecchio e il nuovo che, pur rimanendo distinti, partecipano in egual misura al progetto finale. [...] L'intento di trovare un equilibrio all'inevitabile conflitto tra vecchio e nuovo, tra tessuto esistente e nuovi interventi, tra monumento e nuove funzioni è l'obiettivo di questo progetto, che proprio nell'uso del *collage* ricerca il modo per coinvolgere ogni parte, senza sopraffazioni false o traumatiche, nella nuova forma architettonica del museo» [Chipperfield, in Kieren, 1998, p. 46].

Il corpo centrale ospita il sistema dei collegamenti verticali, articolati in un'inedita sistema di risalita immemore delle rampe dello scalone monumentale originario [5.55, 5.56]. La corte Egizia viene invece “abitata” da un volume con funzione di scrigno espositivo, figura architettonica di quel «*collage of independent forms*» con cui l'architetto britannico risponde al delicato tema del rapporto con l'antico [5.57].

La nuova proposta di Frank O. Gehry, privata delle volumetrie estensive sul Kupfergraben,

---

126 Nella relazione di progetto, Grassi precisa come il restringimento dell'intervento avesse necessariamente portato a un cambiamento di registro progettuale: «Se nel primo progetto di concorso si può dire che avessi lavorato sotto la guida dei progetti di Schinkel, in questa occasione mi sono lasciato guidare dal meno entusiasmante Stüler. Ma si tratta di una scelta e senza alternative» [Grassi, in Kieren, 1998, p. 40].

appare fortemente ridimensionata figurativamente rispetto all'esuberanza della versione del 1994. L'accesso principale al museo è spostato sul lato occidentale, in corrispondenza di una piazza lastricata in lieve pendenza, delimitata sul lato del canale da un filare di platani posti in prosecuzione delle alberature del Lustgarten [5.58]. I collegamenti all'Altes e al Pergamon vengono assicurati attraverso passerelle vitree in quota sorrette da possenti pilastri cilindrici; la distribuzione interna è risolta nel corpo centrale della fabbrica, a mezzo di rampe rettilinee liberate nello spazio [5.59]. Nella relazione di progetto sono sintetizzate le scelte fondamentali dell'architetto canadese: «ricostruire il volume esterno dell'edificio di Stüler rispetto lo schema urbano della Museuminsel; progettare la nuova architettura all'interno del Neues Museum assicurando un'articolazione flessibile di percorsi fra la galleria e gli spazi pubblici nuovi; conservare, per quanto possibile, gli aspetti architettonici significativi della porzione sopravvissuta dell'edificio di Stüler riequilibrando le sale con spazi di proporzioni più ampie» [Ghery, in Kieren, 1998, p. 52].

Francesco Venezia recupera dalla "distruzione" del primo progetto di concorso alcuni suoi elementi costitutivi, riproponendo le giaciture dei volumi estensivi – non più richiesti dal bando del 1997 – per la creazione di una passeggiata sopraelevata sul canale e di un giardino "infossato" parallelo al Pergamon [5.63]. La fabbrica stüleriana è ricomposta nella sua volumetria originaria mediante la reintegrazione del corpo edilizio d'angolo sud-orientale e dell'ala a esso frontistante; quest'ultima è sigillata esternamente da una sorta di muro megalitico composto da lastroni cementizi di variata forma, dimensione e colore [5.61]. Venezia chiarisce come, anche in questa seconda ipotesi progettuale, siano stati i riferimenti all'architettura ciclopica egiziana, più che il linguaggio neoclassico di Stüler, a guidare l'ipotesi ricostruttiva: «il muro ripresenta il tema del "disordine apparente" tanto caro ai costruttori egizi: un termine di confronto con il fiacco, accademico partito dei paramenti esterni dell'edificio di Stüler; un annuncio di quanto contenuto all'interno» [Venezia, in Kieren, 1998, p. 58]. Il cortile Egizio viene occupato da una piramide tronca – elemento volumetrico-formale ricorrente nei lavori dell'architetto napoletano – che riduce le dimensioni dell'invaso spaziale e protegge la visione delle opere disposte lungo il suo perimetro [5.60, 5.62].

Il 3 maggio 1997 vengono decretati vincitori del concorso i progetti di Chipperfield e Ghery, ai quali viene richiesta un'ulteriore revisione e approfondimento delle proposte architettoniche da produrre entro tre mesi, con l'obiettivo primario e specifico di ottemperare alle richieste della Soprintendenza ai Monumenti – interessata particolarmente agli aspetti conservativi – e della Direzione dei Musei attenta ed esigente rispetto agli aspetti funzionali e fruitivi dell'edificio espositivo.

Lo studio londinese riformula la proposta progettuale senza stravolgimenti o modifiche sostanziali, procedendo a una maggiore definizione di alcune soluzioni architettoniche [5.68]. Lo "scrigno" prismatico occupante il cortile Egizio viene abbandonato a favore di una teoria di colonne slanciate a tutta altezza fino al lucernario sommitale [5.67]; la scala principale torna a essere inscritta nel perimetro del corpo centrale, articolandosi in un'inedita rampa spiralifor-



me posta a collegare il piano terra al piano primo, per poi consentire ai visitatori di proseguire sfruttando due risalite lineari disposte – ai fianchi dell’invaso – sulla traccia di quelle originarie [5.64, 5.65].

I fronti esterni delle sezioni distrutte s’integrano con le porzioni sopravvissute ai bombardamenti mediante l’impiego del partito di facciata originario, sottoposto a un processo di riduzione formale per quanto attiene le sue componenti ornamentali e alcuni elementi strutturali (si noti come non viene prevista la ricostruzione della cupola crollata) [5.66].

Frank O. Gehry, in questo *re-editing* progettuale, ripropone la sua cifra stilistica sovrapponendola con forza all’edificio di Stüler; in particolare “srotola” plasticamente all’interno dell’invaso centrale della fabbrica un sistema di scale elicoidali, che nel loro sviluppo collegano i vari livelli di visita, separando i tour brevi da quelli specialistici [5.69, 5.70, 5.71, 5.72].

Se, da un lato, l’architetto canadese procede alla ricomposizione della volumetria originaria, dall’altro non si preoccupa di prestare fedeltà all’impianto planimetrico del Neues Museum; basti evidenziare come il cortile Egizio si estenda sino al perimetro dell’edificio, negando in maniera chiara il principio simmetrico dell’edificio e il conseguente partito di facciata.

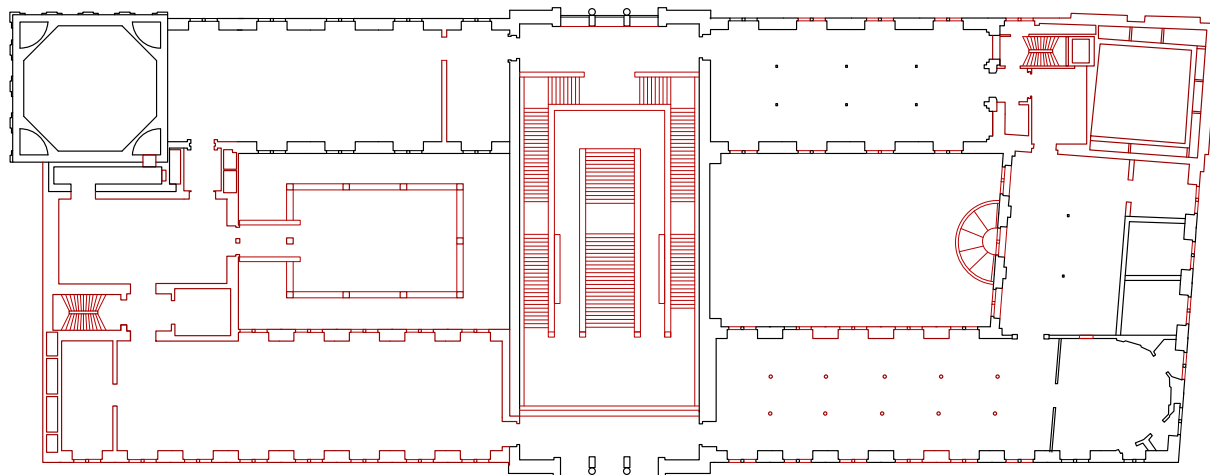
Nel dicembre 1997 si giunge, finalmente, all’epilogo delle travagliate fasi concorsuali per la ricostruzione del Neues Museum; si assegna a David Chipperfield Architects l’incarico di dare corso allo sviluppo esecutivo delle proposte di gara e alla loro realizzazione. Le cronache dell’epoca – molto condivisibili – motivano la vittoria dello studio inglese per la maggiore attenzione assegnata all’architettura neoclassica e alla topologia più generale dell’Isola dei Musei; sensibilità e rispetto nei confronti dell’opera storica che hanno influenzato, positivamente, soprattutto il giudizio della Soprintendenza ai Monumenti <sup>127</sup>.

---

127 La “ricostruzione” della lunga fase concorsuale (1993-1997) e delle molteplici proposte progettuali è ben documentata in due articoli di Martin Kieren apparsi su *Casabella* nel 1994 e nel 1998, di cui il secondo apre con un titolo estremamente significativo: “Neues Museum, Berlino. Un nodo inestricabile”. L’autore critica con forza le modalità attraverso cui il concorso è stato impostato e successivamente gestito: «Un lungo iter progettuale e concorsuale, le cui barocche circonvoluzioni disegnano una caricatura di un processo decisionale che, date le circostanze, sarebbe stato lecito attendersi improntato a una prussiana efficienza; un conflitto tra piccole cose ed effimere aspirazioni: così appare, una volta conclusa, la storia del concorso che qui di seguito rivisitiamo. Nessuna grandezza; nulla di paragonabile con quanto il passato ha tramandato; nulla, in questa vicenda, all’altezza della storia dell’“isola dei musei”. Un semplice elenco delle piccole aspirazioni del nostro tempo: non un Museo, ma un programma; un’attrazione turistica; accondiscendenza per la diffusa nostalgia che affligge il pubblico contemporaneo; il passato come culto e nessuna prescrizione per la dilagante bulimia del vedere che rende il passato spettacolo indifferenziato – no, certo: non solo questo ma anche questo confusamente si aspettavano i promotori del concorso» [Kieren, 1998, p. 34]. Tale giudizio, evidentemente, valuta principalmente la “domanda” della committenza più che le “risposte” dei progettisti. In ogni caso, anticipando la trattazione del progetto chipperfieldiano, si può evidenziare che il livello qualitativo del risultato conseguito sembra contraddire i timori e le critiche di Kieren.

## Il progetto di Chipperfield (1997 – 2009)

### *La pianta*



Nell'evoluzione delle vicende concorsuali, si è messo in luce come – pur a un livello ancora preliminare – fossero state presentate dallo studio londinese ipotesi progettuali significativamente diverse tra loro <sup>128</sup>. Alla proposta iniziale del 1993, indirizzata a ricostruire filologicamente l'edificio distrutto, segue la prima versione del 1996 che, pur non stravolgendo la fisionomia architettonica dell'edificio originario, ne modifica in modo significativo le modalità di fruizione introducendo un ardito dispositivo di collegamento dei vari piani. La soluzione progettuale finale, con cui Chipperfield si aggiudica l'incarico, recupera – invece – una maggiore aderenza alla distribuzione planimetrica stüleriana, pur innovandola attraverso spazi ed elementi architettonici inediti e in qualche modo trasgressivi (come nel caso della scala spiraliforme).

A fronte delle diversificate soluzioni distributive – attraverso cui sarà, di volta in volta, proposta la riorganizzazione interna del museo – l'invariante dell'intero percorso progettuale del *team* londinese (dal concorso alla realizzazione) sarà efficacemente sintetizzata da uno schizzo dell'architetto e da una *maquette* [5.78, 5.79]; rappresentazioni tridimensionali da cui emerge la volontà di reintegrazione volumetrica di quanto distrutto al fine di ri-conferire coerenza e completezza all'edificio distrutto.

La traduzione di quest'intenzionalità, all'interno della fattualità progettuale e costruttiva,

---

<sup>128</sup> Tali modifiche si devono addebitare alle variazioni e precisazioni del bando concorsuale, alle vincolanti richieste della commissione, oltre che al progressivo affinamento progettuale sviluppato nel corso degli anni.

prende corpo dal rilievo e analisi particolareggiata delle lacune, da cui deriva – successivamente – la prefigurazione del loro corretto completamento. A tale proposito, David Chipperfield evidenzia come la varietà e la differenziata scala dimensionale dei danneggiamenti subiti dalla fabbrica stüleriana abbia richiesto un'articolazione specifica dell'intervento restaurativo-ricostruttivo: «Le dimensioni del danno variavano nell'intero edificio, e alle volte la mancanza era di soli 10 cm, ma se cominci dalla più piccola frattura della preesistenza, stai provando a tamponare. Non si vuole che la lacuna sia la parte che viene enfatizzata. [...] Abbiamo realizzato che quando la lacuna è di 10 cm, è abbastanza semplice, quando è 2 m è un po' più difficile, e quando è 20 m è qualcosa di completamente differente. Quando è 10 cm puoi mutuare dalle adiacenze ma quando è 20 m non puoi più farlo» [Chipperfield, in Nys, Reichert (a cura di), 2009, pp. 229-230]<sup>129</sup>.

Le campiture, in nero e in rosso poste a contrasto, delle planimetrie di progetto evidenziano con chiarezza l'estensione di tali lacune, testimoniando – simultaneamente – come l'intervento ricostruttivo tenti, nel suo insieme, di reintegrare l'assetto plano-volumetrico originario sia nella sua conformazione esterna quanto nell'articolazione interna.

Chipperfield indica di ricostruire le parti mancanti della fabbrica in coerenza con i profili architettonici e le spazialità fondative dell'edificio stüleriano; nello specifico propone: il posizionamento della scala principale sulla giacitura di quella preesistente, la reinstallazione dell'invaso spaziale del cortile Egizio nel volume antico, la ricostituzione dell'ala espositiva nordoccidentale secondo l'estensione ottocentesca; queste (e poche altre) sono le scelte fondamentali del team guidato dall'architetto britannico che – pur sviluppate da una visione affrancata dai dogmi di un approccio restaurativo del «com'era, dov'era» – rispettano il carattere e la razionalità distributiva del Neues Museum, puntando a ri-conferire senso e completezza all'organismo espositivo, adeguandolo allo stesso tempo alle esigenze e ai modi della fruizione dell'oggi.

D'altronde, lo studio britannico si aggiudica la vittoria nel concorso proprio per la sensibile reinterpretazione in chiave contemporanea dell'essenza spaziale della struttura museale di Stüler; una consonanza che si riallaccia – più che al ricco programma ornamentale e decorativo, evidentemente lontano dalla cifra stilistica chipperfieldiana – all'organizzazione razionale della pianta disegnata attraverso un processo di addizione delle funzioni.

L'ingresso principale al museo – conformemente alla soluzione originaria – avviene assialmente sul lato est dell'edificio, al di sotto del colonnato dorico ricostruito [5.97]; dal vestibolo [5.98, 5.99] si sviluppa un percorso anulare di visita delle sale espositive allocate al pianterreno, per lo più attestate sul perimetro della fabbrica. Proseguendo in senso orario, a partire dalla sala della Patria [5.102, 5.103], si perviene nel primo nucleo ricostruito *ex novo* che – oltre a

---

129 «The dimensions of the damage varied throughout the building, and sometimes that damage was only 10 cm wide, but if you start from the smallest break in the original, you're trying to rebridge. You don't want the gap to be the part that is emphasised. [...] We realised that when the gap is 10 cm, it's quite easy, when it's 2 m it's a bit more difficult, and when it's 20 m it's something completely different. When it's 10 cm you can borrow from the surroundings but when it's 20 m you cannot borrow any longer». Traduzione nel testo dell'Autore.

organizzare una serie di servizi d'accoglienza e spazi di esposizione – ospita un vano scale e un ascensore, fondamentali per dare risposta alle esigenze funzionali (accessibilità, sicurezza contro gli incendi) del museo contemporaneo; l'ala meridionale della fabbrica accoglie una caffetteria aperta alla città [5.100].

Il tour museale prosegue, secondo un percorso anulare, lungo il cortile Greco [5.113] attestato alla quota del piano interrato e ben visibile dall'edera della sala delle Cupole Ribassate. Lo spazio a tutt'altezza – privo di copertura vitrea sino agli interventi modificatori del 1919-1923 – presenta il carattere di un'architettura d'esterni, dovuto all'aspetto disadorno delle alte muraure perimetrali, alla cui base si alternano – secondo linee di giuntura nette o frastagliate – lastre cementizie di grande formato con inerti di marmo sassone, su cui si attestano le cortine laterizie con mattoni a vista e – in alto, in prossimità della copertura vitrea – l'originario strato di intonaco a stucco superstite. A due terzi degli impaginati murari si staglia il fregio di Schivelbein – raffigurante la distruzione di Pompei, a testimonianza della profonda influenza sulla cultura germanica (ed europea, più in generale) delle rovine della città campana riportate alla luce a partire dal Settecento – che distende il suo programma iconografico lungo i muri disadorni del cortile rafforzandone, in virtù della plasticità del tema iconografico, sia il carattere architettonico che la valenza simbolica del cortile Greco.

Oltrepassando la sala delle Cupole Ribassate e la sala Etnografica [5.104, 5.105] si raggiunge il lato occidentale del corpo centrale, dove è posizionato un sistema supplementare di risalita progettato *ex novo* [5.101], utile a collegare i livelli superiori con quelli inferiori in corrispondenza del nuovo ingresso occidentale.

La visita al piano terra prosegue, nel vasto settore nord-occidentale ricostruito, attraverso la sala della Storia – posta in collegamento con la nuova galleria sul cortile Egizio [5.112] – riguardabile come la più interessante e spettacolare integrazione architettonica del programma ricostruttivo chipperfieldiano. L'architetto inglese innalza dieci pilastri in calcestruzzo prefabbricato fortemente verticalizzati (individuanti una gabbia strutturale nell'articolazione più generale della sala) strutturando, alla quota del pianterreno, una galleria perimetrale anulare; tale spazio in forma di ballatoio, segnalato e delimitato da balaustre in vetro opaco, affaccia sul livello interrato semi-ipogeo che assolve al ruolo di tappa lungo la *promenade* archeologica di collegamento tra Neues, Altes, Pergamon e, da quest'ultimo, al Bode.

Il cortile Egizio “rinasce”, così, attraverso questa nuova spazialità di natura filtrante – certamente memore dell'imponente colonnato stüleriano, a sua volta ricostruzione neo-ecllettica in scala ridotta del Ramesseum di Tebe – con caratteri architettonici del tutto diversi, centrati su una teoria di pilastri ridotti a puri elementi strutturali monolitici. La scelta progettuale della gabbia pilastrata, dal forte accento riduzionista, viene così motivata da Chipperfield: «In un edificio che ha sofferto così tante perdite non si può solamente riparare. Si deve aggiungere qualcosa nel corso del processo di ricostruzione. Non sono sicuro che nel cortile Egizio o nel tetto o nella sala con Cupola (sud), le aggiunte siano più di ciò che fosse necessario. Forse lo sono, forse avrebbero potuto essere più passive, ma è troppo tardi – lo abbiamo fatto. [...]»

La cosa che salva questi spazi è che il volume dell'intero edificio è già abbastanza presente» [Chipperfield, in Nys, Reichert (a cura di), 2009, p. 233]<sup>130</sup>.

Il percorso espositivo prosegue nell'Ipostilo e nella sala delle Tombe, per poi ricondurre – attraversata la sala della Mitologia [5.106] – nel vestibolo d'ingresso, da cui è possibile portarsi al livello espositivo del piano superiore mediante il nuovo scalone disegnato da Chipperfield, sulle tracce di quello di Stüler [5.85].

L'articolazione planimetrica del primo piano ripete, nella sostanza, la distribuzione del pianterreno. Dall'atrio monumentale si attraversa la sala Greca [5.118, 5.119] e la sala di Apollo – entrambe di nuova (ri)costruzione chipperfieldiana – e da quest'ultima si perviene, poi, alla piattaforma “sospesa” nell'invaso del cortile Egizio [5.113], simmetrica al vuoto del pianterreno e perimetrata, ad altezza d'uomo, da un'avvolgente balaustra in forma di paratia vitrea opalescente posta a contrasto cromatico rispetto all'algida monomatericità della pavimentazione, dei supporti espositivi e dei pilastri che proseguono ieraticamente la loro ascesa verso l'alto.

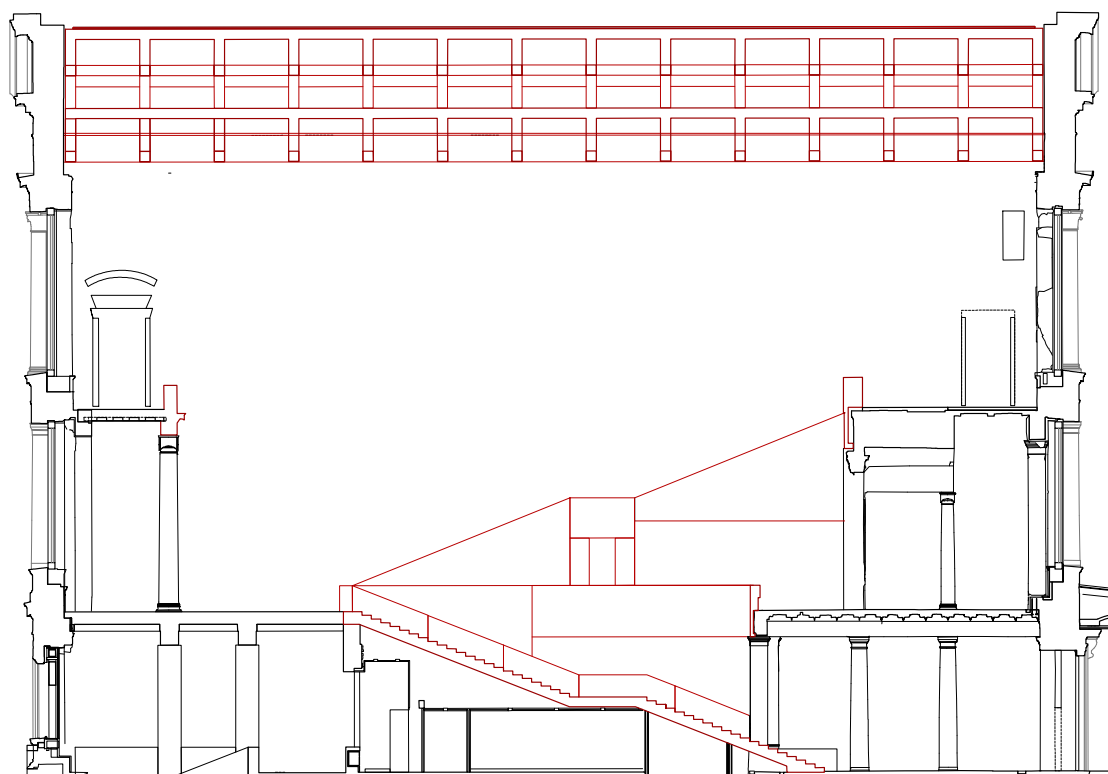
Retrocedendo da tale scrigno sospeso si perviene alle due sale, tra le più significative dell'intero museo: la sala con Cupola (nord) – in cui è esposto il busto di Nefertiti – e la sala dei Niobidi [5.128, 5.129], che presenta gli ambienti spaziali e gli apparati decorativi originari meglio conservati. Attraversata la sala Romana [5.108, 5.109] si raggiunge la sala con Cupola (sud) [5.122, 5.123], spazio in cui Chipperfield reintroduce una cupola (elemento architettonico certamente lontano dal vocabolario linguistico dell'architetto britannico) che qui adotta e declina un processo di massima astrazione geometrica e materica per bilanciare la composizione imperfettamente simmetrica dell'edificio e re-instaurarne la logica spaziale originaria [5.81]. La sala del Medioevo [5.110, 5.111] e la sala Moderna [5.124, 5.125] completano il percorso espositivo al primo livello, riconducendo il pubblico dei visitatori del museo all'Atrio centrale da cui – attraverso le lunghe risalite laterali – si raggiunge il piano alto delle esposizioni; un ulteriore livello sommitale è dedicato a locali per l'amministrazione, per il personale e le altre funzioni accessorie.

Il secondo piano, la cui superficie espositiva è sostanzialmente ridotta rispetto ai livelli inferiori per la presenza di spazi a doppia e a tutt'altezza, è caratterizzata dalle esili strutture metalliche integralmente scampate ai bombardamenti (sala Rossa [5.132, 5.133]), altrove leggermente reinterpretate (sala della Maiolica [5.126, 5.127]) o più sostanzialmente reintegrate mediante sistemi colonnari trabeati in calcestruzzo (Kunstkammer ovest); particolarmente scenografica è la sala a Stella, concepita per “ambientare” i tesori di arte religiosa, con una volta Rabitz.

---

130 Il volume *Neues Museum Berlin*, pubblicato dalla casa editrice König di Colonia, raccoglie oltre l'intervista a Chipperfield una serie di saggi – inerenti il progetto e il lungo processo di ricostruzione del Neues Museum – di storici e critici dell'architettura con la prefazione affidata ad Alvaro Siza. Il volume è curato da Rik Nys e Martin Reichert – figure direttamente coinvolte nel progetto (il secondo in veste di Project Architect della fase esecutiva) – e attualmente Direttori, rispettivamente, della sede londinese (Nys) e berlinese (Reichert) dello studio David Chipperfield Architects.

«In a building that has suffered so much loss you can't just repair. You've got to add something through the process of rebuilding. I'm not sure whether in the Egyptian Courtyard or the roof or the cupola room, the additions are more than was necessary. Maybe they are, maybe they could have been more passive, but it's too late – we have done it. [...] The thing that saves these spaces is that the volume of the whole building is already quite present. We often got just as excited, or more excited, over the historical rooms than we did over the new rooms». Traduzione nel testo dell'Autore.



Il successo del progetto di Chipperfield per il Neues Museum, elogiato dalla critica architettonica<sup>131</sup> e apprezzato dai tantissimi visitatori del museo successivamente alla sua riapertura avvenuta nel 2009, trova nella prospettiva centrale dell'atrio monumentale – contenente la scala principale di collegamento dei vari piani – la sua più potente e icastica immagine di rife-

---

131 Le vicende legate alla ricostruzione del Neues Museum – a cui la principali riviste di architettura danno già ampio spazio nel corso della fase concorsuale con articoli di Martin Kieren per *Casabella* n. 615 (1994) e n. 657 (1998), di Kaye Geipel per *AV Monografia* n. 71 (1998), di Rita Capezzuto per *Domus* n. 831 (2000) – trovano, con la riapertura del museo, una trattazione ampia e particolareggiata nei periodici specializzati parallelamente alla divulgazione rivolta al grande pubblico nei magazine culturali di tutta Europa. Tra gli altri, si segnalano gli articoli apparsi su *Casabella* n.778 [Braghieri, 2009], *Domus* n.926 [Albanese, 2009], *Lotus International* n.144 [Irace, 2010], *Costruire in laterizio* n.134 [Baratta, 2010], *The Architectural Review* n. 1347 [Balfoure, 2009] e [Moore, 2009], *Icon* n.70 [Heathcote, 2009], *Architectural record* n.3 [Stephens, 2010] e *Detail* n.11 [Harrap, 2009].

Il dibattito, come accennato, non resta perimetrato all'interno della pubblicistica strettamente architettonica, trovando un ampio eco pubblico, come documentato dai numerosi articoli apparsi su quotidiani e settimanali tedeschi (e, in misura minore, inglesi), di cui si segnala: Dieter Bartetzko, "Aus den Trümmern gerettet / Salvaged from the Ruins", *Frankfurter Allgemeine*, 17 Ottobre 2009; Nikolaus Bernau, "Spuren der Zeit / Traces of Time", *Berliner Zeitung*, 27 Febbraio 2009, in David Chipperfield Architects, Rainer Haubrich, "Ruinenkult eines Architekten / An Architect's Cult of Ruins", *Berliner Morgenpost*, 27 Febbraio 2009; Ira Mazzoni, "Geschichte als sinnliches Erlebnis / History as a sensual experience", *Süddeutsche Zeitung*, 26 Febbraio 2009; Ira Mazzoni, "Sensationelle Expedition ins Museale Zeitalter / Sensational expedition into the museum era", *Deutsche Bauzeitung* Aprile 2009; Bernhard Schulz, "Sieg der Architektur / A victory for Architecture", *Der Tagesspiegel*, 27 Febbraio 2009; Heinrich Wefing, "Brüchige Sensation / Fragile Sensation", *Die Zeit*, 26 Febbraio 2009; Christian Thomas, "Raum für Raum / Room for Room", *Frankfurter Rundschau*, 05 Marzo 2009; Rowan Moore, "David Chipperfield: A master of permanence comes home", *The Guardian*, 6 Febbraio 2011.

Una rassegna stampa completa sul Neues Museum – *Pressespiegel Neues Museum Press Overview* – è stata edita internamente allo studio David Chipperfield Architects Berlino (DCAB).

rimento [5.114]. La ricostruzione del nucleo centrale dell'edificio, esteso a tutta la profondità e altezza della fabbrica per la ridefinizione del sistema di risalita principale, rappresenta indubbiamente, uno dei punti più delicati dell'intervento ricostruttivo [5.89].

Stüler, nell'espansa e monumentale spazialità dell'atrio, concentra originariamente una serie di elementi fondanti del programma architettonico e decorativo; elementi drammaticamente distrutti dai bombardamenti bellici e dagli incendi da essi generati.

Sì è già evidenziato come nelle soluzioni iniziali di progetto lo studio londinese avesse previsto di ri-posizionare i collegamenti verticali nel maestoso vano centrale, ma organizzandoli attraverso sistemi di rampe dalle forme fortemente dissimili rispetto alla configurazione originaria di Stüler.

La soluzione finale realizzata abbandona tali ipotesi iniziale e accetta, invece, una logica di ricostruzione analogica dello scalone stüleriano, dove la dislocazione delle rampe replica giaciture e andamenti originari, ristabilendo le modalità di uso dei percorsi e dei collegamenti, dispiegando – comunque – per le nuove strutture un linguaggio contemporaneo privo di compromessi. L'ipotesi di una replica stilistica – sia del sontuoso apparato decorativo a coronamento delle balaustre sulla rampa centrale, sia della copia dell'Eretteo posta al ricongiungimento delle due risalite laterali simmetriche con i loro parapetti riccamente ornati [5.88] – è prontamente scartata dal *team* progettuale, benché non mancassero sostenitori di una ricostruzione all'*identique*.

Il nuovo scenario architettonico chipperfieldiano viene interamente concretizzato attraverso grandi elementi di pietra artificiale: un calcestruzzo con inerti di marmo della Sassonia lasciati a vista, dal tono grigio caldo; tale materia, trattata superficialmente con diverse modalità di finitura [5.115, 5.116, 5.117], è impiegata nelle parti architettoniche del ricostruito sistema di collegamento verticale (gradini, parapetti, corrimani, panche, portali) conferendo all'insieme un aspetto di austera monoliticità, la cui rigidità geometrica viene riscattata dalla raffinata e attenta definizione materica degli singoli elementi realizzati attraverso un processo produttivo di prefabbricazione<sup>132</sup> [5.90].

La scatola muraria stüleriana esibiva epidermicamente, in origine, una pitturazione in rosso pompeiano, fino alla quota del secondo livello, su cui si attestavano – per l'intera altezza di piano – i sontuosi affreschi di von Kaulbach conclusi da una cornice sommitale; di tale ricco apparato pittorico (di cui si conservano ancora i disegni preparatori su cartone presso l'Alte Nationalgalerie) sopravviveranno minimi frammenti e labili tracce a seguito delle devastazioni causate dai bombardamenti. Inizialmente un diffuso orientamento al recupero della testimo-

---

132 La pietra artificiale composita (una sorta di marmo-cemento) sarà realizzato dalla compagnia tedesca Drefler Bau GmbH di Aschaffenburg che processerà complessivamente circa duemila metri cubi di cemento bianco miscelati a inerti marmorei, sabbia, acqua e plastificanti. Gli inerti marmorei presentano una granulometria compresa tra i 2 e i 35 mm; i giunti di connessione tra i diversi elementi prefabbricati misurano 5 mm – come prescritto nei disegni esecutivi di progetto – e la tolleranza di posa ammessa è di +/- 1 mm. Per informazioni dettagliate sulla natura del materiale composito e sull'applicazione architettonica all'interno del Neues Museum, si rimanda al saggio di Tobias Mann "Existing Structural Shell/Colonnades/New structure" in *The Neues Museum Berlin: Conserving, restoring, rebuilding within the World Heritage* [Mann, in Ziesemer, Newton (a cura di), 2009, pp. 137-139].

nianza figurativa distrutta sembra far propendere, alcuni, per una sorta di “riedizione specchiata” degli affreschi di von Kaulbach attraverso l’ipotesi di posizionamento dei cartoni preparatori in luogo degli affreschi originali, altri per la riproposizione di un ciclo pittorico affidando l’esecuzione di una nuova e più attualizzata narrazione a un artista contemporaneo.

La reintegrazione per analogia – al pari di una figurazione declinata al contemporaneo – contrasta fortemente con la visione e l’approccio restaurativo-ricostruttivo del team chipperfieldiano; le scelte progettuali finali congelano matericamente e figurativamente le cortine laterizie faccia a vista, le cui ferite – seppur ricucite – restano visibili come testimonianze e monito degli sciagurati eventi bellici e, allo stesso tempo, alludono alle rovine della Roma antica per quell’aspetto di *lapidarium* risultante dal collocamento a parete di una serie di calchi [5.117]. La copertura dell’atrio monumentale, completamente devastata dai bombardamenti, si presta a varie ipotesi interpretative e di restituzione ricostruttiva.

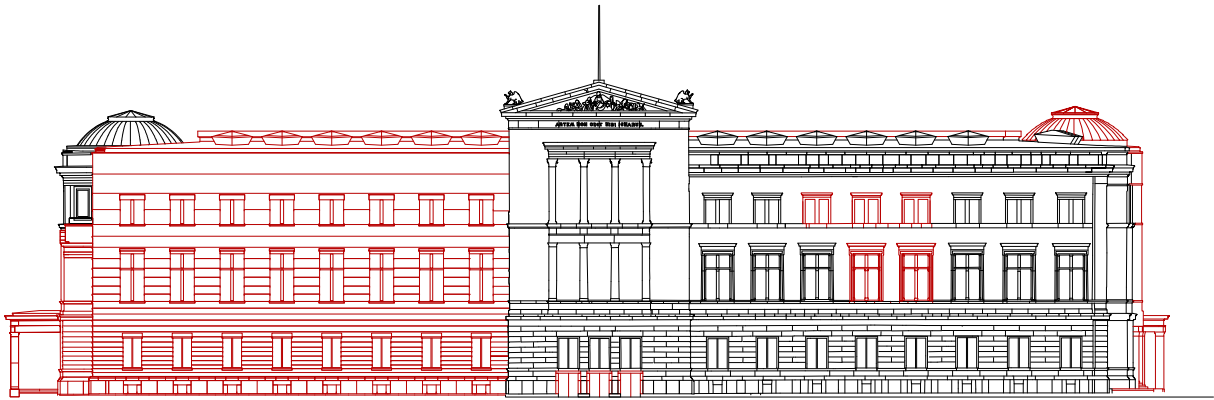
Nell’edificio di Stüler, la struttura lignea di copertura – di tipo seriale e discontinua, realizzata mediante capriate lignee prive di una chiusura inferiore con ruolo di soffitto – rappresentava l’adesione alla consolidata teoria tettonica orientata a intravedere, in questo tipo di sistema portante<sup>133</sup>, la fusione e l’unità ideale fra Classicità (che la genera nell’esperienza costruttiva greco-romana) e Cristianesimo (che la sviluppa significativamente quanto a luci coperte nelle basiliche paleocristiane e bizantine) [5.135]. La soluzione stüleriana, che ha peraltro un precedente figurativo nel progetto per il Palazzo sull’Acropoli di Atene di Schinkel [5.136], è reinterpretata da Chipperfield attraverso una teoria di travature lignee quadrangolari poste a sorreggere il tetto a due falde leggermente sopraelevato [5.94, 5.134]. Nel rilevante sviluppo verticale delle travi risulta alloggiato l’impianto d’illuminazione dell’atrio monumentale; sistema illuminante privato di ogni invadenza visiva, capace di accentuare il carattere terroso e scabro delle vecchie murature laterizie, ponendolo in dialettico confronto con le nuove e levigate superfici in pietra artificiale.

---

133 Si veda al riguardo Kenneth Frampton, "L'origine della tettonica: forma nucleo e forma artistica nell'Illuminismo tedesco, 1750-1870", pp. 85-115, in *Tettonica e architettura*, Milano, Skira, 1999 (ed. or. *Studies in tectonic culture: the poetics of construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, 1995), pp. 478.



## La facciata



La visione architettonica e le scelte progettuali adottate per la ricostruzione dello scalone monumentale – sintetizzabili attraverso categorie concettuali quali: analogia, astrazione, riduzionismo formale, dispiegamento di nuda materialità – alimentano, simmetricamente, la strategia di lavoro di David Chipperfield Architects nell'intervento sugli esterni del Neues Museum, simile al «compito minuzioso e certosino [tipico, NdA] dell'amanuense che trascrivendo un testo da un'epoca all'altra lo traslittera mediante interpolazioni volontarie e ampie dotazioni di marginalia» [Albanese, 2009, p. 13].

L'involucro murario dell'edificio – realizzato con mattoni fatti a mano, caratterizzati da qualità fisico-cromatiche non omogenee in quanto prodotti da diverse fornaci berlinesi – presentava superficialmente una scialbatura a stucco a imitazione di un *opus incertum* al piano terra, mentre ai piani superiori il trattamento figurativo dello strato superficiale – sempre simulando elementi lapidei – risultava geometricamente più regolare a imitazione di un *opus quadratum*. La ricchezza ornamentale degli ambienti interni contrasta con il ridotto programma decorativo delle facciate legato a un limitato numero di statue, a semplici modanature ed elementi architettonici di disegno classicista. Le analisi preliminari all'azione ricostruttiva mettono in luce la presenza di interventi di ricucitura di sezioni intonacate – operati tra il 1860 e il 1936 – al pari di vari *layer* di tinteggiature, ultima dei quali messa in opera in occasione dei Giochi Olimpici del 1936<sup>134</sup>.

Se un attento e puntuale restauro è eseguito nelle porzioni murarie significativamente integre

---

134 Per una trattazione approfondita degli aspetti materico-costruttivi e delle stratificazioni storiche registrate nel tempo dalle facciate del Neues Museum si rimanda al saggio di Martin Pomm, "The Historic Façade of the Neues Museum", pp. 118-127, in Melanie Newton, John Ziesemer (a cura di), *The Neues Museum Berlin: Conserving, restoring, rebuilding within the World Heritage*, Lipsia, E. A. Seemann, 2009, pp. 239.

<sup>135</sup> [5.138], le grandi lacune presenti nel settore nordoccidentale e in quello sudorientale della fabbrica richiedono inevitabilmente la costruzione di nuove strutture murarie e la definizione dei rispettivi partiti architettonici di facciata da armonizzare con la preesistenza, ma portatori – al contempo – di una loro identità capace di esprimere con chiarezza un linguaggio contemporaneo.

Chipperfield reintegra l'impaginato stüleriano di facciata [5.137, 5.83], ristabilendo la simmetria bilaterale perduta dalla fabbrica per oltre mezzo secolo; il carattere architettonico dei “nuovi” alzati è affidata a mattoni di recupero lasciati a vista, scelti con tonalità assimilabili cromaticamente allo stucco originario [5.93].

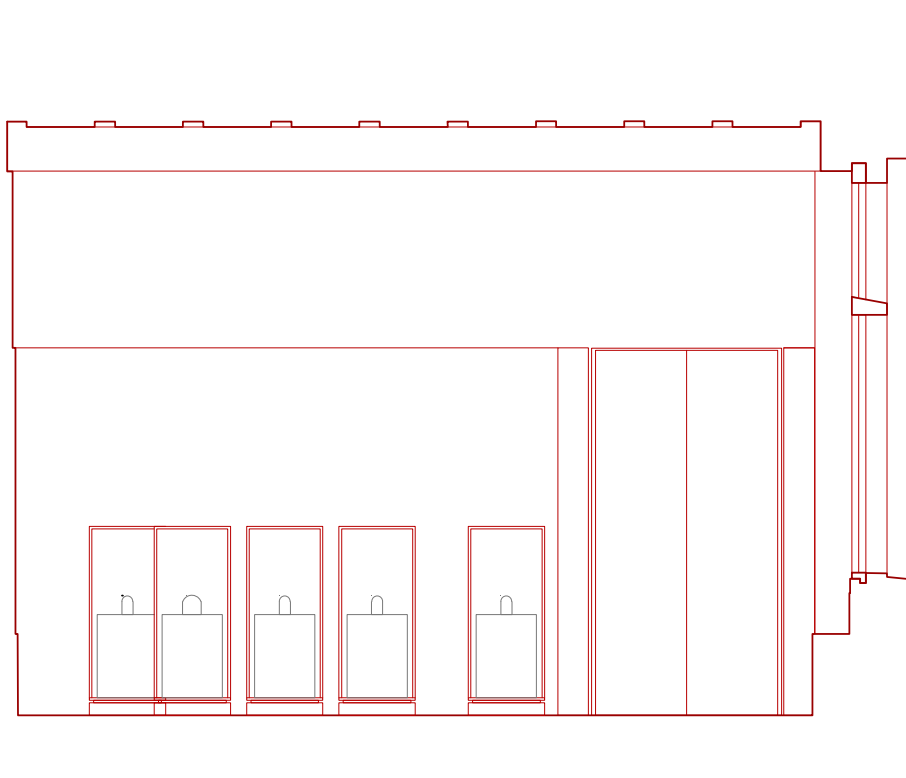
Il prospetto ovest replica l'approccio ricostruttivo adottato da Döllgast nella grande lacuna della facciata meridionale dell'Alte Pinakothek a Monaco. Come nella reintegrazione monegasca, il laterizio a vista diventa – nel progetto del “nuovo Neues Museum” – espressione del non-finito (o non-finibile) architettonico: “impronta in negativo” (per dirla con le parole di Grassi) del linguaggio classicista di von Klenze e Stüler rispetto al quale i moderni architetti “ricostruttori” – quali sono Döllgast e Chipperfield – accettano con intelligenza e sensibilità, introducendo comunque un riduzionismo formale, atteggiamento che esprime una posizione di rispetto verso le preesistenze storicizzate e, al contempo, di non rinuncia per i nuovi inserti, leggibili sia pur solo a una fruizione attenta. Cornicioni, davanzali e soprafinestre sono reinterpretati mediante elementi prefabbricati in calcestruzzo – privi di profili o modanature particolari – mentre la riproposizione della scansione orizzontale dei conci simulati a stucco con giunti rientrati è restituita – nella reintegrazione architettonica chipperfieldiana – dal ritmo in positivo di ricorsi dei mattoni leggermente in aggetto rispetto al filo murario, gradualmente diradati nella stratigrafia verticale della facciata [5.84, 5.86, 5.95, 5.141] <sup>136</sup>.

Il settore sud-est, in cui persiste la più cospicua sopravvivenza della fabbrica storica, è ricostruito erigendo un prisma laterizio rigoroso e disadorno [5.82, 5.139, 5.140], la cui essenzialità volumetrica è smorzata dalle tre figure allegoriche (più la quarta sul fronte sud) ricollocate nella fascia corrispondente al secondo piano dell'edificio [5.140], simmetricamente alle sculture e ai medaglioni posizionati sul corpo aggettante a nord.

---

<sup>135</sup> Per informazioni puntuali inerenti gli interventi restaurativi sugli intonaci e sugli elementi lapidei ornamentali esterni, si rimanda ai testi di Klaus Ricken “Restoring external façade plaster” e di Max-Florian Burkhardt “Stone Façades” in *The Neues Museum Berlin: Conserving, restoring, rebuilding within the World Heritage* [Newton, Ziesemer (a cura di), 2009, pp. 140-145].

<sup>136</sup> Un nuovo edificio – la James Simon Galerie, progettato dello stesso Chipperfield – a cui è assegnato il ruolo di “filtro architettonico” rispetto al complesso museale dell'Isola dei Musei è attualmente in fase di ultimazione costruttiva. Il complesso, attestato sul Kupfergraben, darà nuova organizzazione e connessione agli spazi pubblici compresi tra il Pergamon Museum e il Neues Museum; tale edificio occluderà visivamente – dal lato opposto del canale – circa 2/3 della facciata occidentale. La nuova architettura, attestata su una sostruzione basamentale in pietra che lambisce il corso d'acqua, si eleva attraverso un serrato e filtrante porticato verticalizzante (memore delle *stoà* ellenistiche), chiuso superiormente da un solaio piano con ruolo di copertura [5.87, 5.142].



Una premessa è fondamentale al fine di inquadrare il clima d'intensa e proficua collaborazione fra le numerosissime figure istituzionali e professionali che hanno operato nel lungo e complesso processo restaurativo, ricostruttivo e riallestitivo del Neues Museum, condividendo e valorizzando conoscenze, competenze, posizioni molto diverse e specializzate.

Eva Maria Niemann – nel suo saggio intitolato “Organization-Co-operation-Process” – riconduce questa felice sinergia alla stessa visione collaborativa che aveva permesso l'originaria costruzione ottocentesca «[...] condivisa da Federico Guglielmo IV, dall'architetto allineato alle sue idee Friedrich August Stüler e dal direttore generale Ignaz von Olfers. Il loro obiettivo comune era di creare un museo ideale sulla base di un masterplan regio e degli ultimi avanzamenti nelle tecniche strutturali e nei materiali. [...] La Commissione Reale per le Costruzioni si assicurò l'apporto delle menti prussiane più innovative e creative, tra cui il teorico d'architettura Carl Boettcher, l'ingegnere meccanico e progettista August Borsig e il direttore di cantiere Carl Wilhelm Hoffmann. Ciascun processo di progettazione e costruzione organizzato per soddisfare le esigenze contemporanee deve confermare questa stessa tradizione» [Niemann, in Newton, Ziesemer (a cura di), 2009, p. 76]<sup>137</sup>.

Tale assunto, posto alla base della concezione dell'organismo museale ottocentesco, appare

---

137 «[...] the vision shared by Friedrich Wilhelm IV and his like-minded architect Friedrich August Stüler and director general Ignaz von Olfers. Their common goal was to build an ideal museum on the basis of a royal master plan and the latest advances in structural techniques and materials. [...] The royal building commission secured the input of Prussia's most innovative and creative minds, including the architectural theoretician Carl Boettcher, the mechanical engineer and designer August Borsig and site manager Carl Wilhelm Hoffmann. Any planning and construction process organized to meet contemporary needs must uphold this same tradition» Traduzione nel testo dell'Autore.

oggi giorno ancora più stringente alla luce della progressiva specializzazione dei saperi che ha registrato – negli ultimi decenni – il mondo dell’architettura; competenze e apporti disciplinari diversi che appaiono ineludibili rispetto alla complessità d’intervento richiesto dallo stato di rovina del Neues Museum – dopo oltre mezzo secolo di incuria – per “rinascere” secondo l’antico splendore.

Alla *leadership* del team diretto da David Chipperfield si affianca – sin dalle fasi concorsuali – l’esperienza di Julian Harrap, il cui studio londinese vanta un’esperienza decennale di importanti lavori di restauro su grande e piccola scala <sup>138</sup>. Un’ulteriore importante apporto – a lavori restaurativi e ricostruttivi ultimati – è fornito dall’architetto e designer milanese Michele De Lucchi, incaricato di progettare i supporti e i dispositivi allestitivi per l’esposizione delle collezioni. Vari altri saperi e figure specializzate della museografia contemporanea contribuiranno al risultato finale. Un ruolo particolarmente importante è stato svolto dall’Ufficio Federale delle Costruzioni, che ha supervisionato il processo ricostruttivo e allestitivo, assicurando all’ente preposto alla gestione dei museali berlinesi – ovvero l’istituto dei Musei Statali di Berlino – coerenza rispetto agli obiettivi organizzativo-funzionali, unitamente a un risultato di elevata qualità architettonica.

Il felice e fruttuoso processo dialogico che s’instaura soprattutto tra le competenze dell’architetto-progettista e quelle dell’architetto-restauratore, trova massima sintesi negli ambienti interni del museo. David Chipperfield, in un’intervista rilasciata in occasione del ricevimento del Premio Europeo Mies van Der Rohe per l’architettura contemporanea (2011), esplicita la prospettiva in cui è maturata la collaborazione con Julian Harrap: «La nostra strategia era stata stabilita sin dall’inizio attraverso una semplice idea: la volontà di realizzare un singolo edificio. Sarebbe stato allettante e opportuno dire: “Il 50% dell’edificio è perduto, quindi dobbiamo ricostruire parti nuove e il 50% che è rimasto deve essere riparato; Julian, facciamo che tu ti occupi di tutte le riparazioni, tutte quella roba vecchia che non m’interessa mentre io progetto tutte le nuove, entusiasmanti parti”. Abbiamo assolutamente rifiutato quest’approccio sin dall’inizio perché non volevo che la linea tra antico e nuovo fosse così delineata e definita. Sebbene questo fosse un approccio che Carlo Scarpa usò con grande efficacia in Italia nel dopoguerra, e che diventò un modo moderno e molto legittimo di articolare la mediazione tra due cose» [Chipperfield, in Mies van Der Rohe Foundation, 2011, p. 21] <sup>139</sup>.

---

138 In particolare, si segnala l’intervento di restauro della casa-museo a Londra di John Soane, celebre architetto neoclassico inglese, che Stüler studiò e anche imitò nell’utilizzo degli elementi cavi in terracotta, impiegati da Soane nel suo progetto per la Bank of England (1791). In un peculiare gioco di simmetrie e relazioni anglo-tedesche, lo stesso John Soane Museum nel 2008 ha ospitato una mostra sull’avanzamento dei lavori del Neues Museum, specificatamente focalizzata sulle opere conservative piuttosto che su quelle integrative.

139 «Our whole strategy was set at the beginning with a simple concept: that we wanted to make one building. It would have been tempting, and opportune, in some ways, to say: 50% of the building is lost, so we need to rebuild new pieces and the 50% that remains needs to be repaired. Julian, why don’t you do all the repairs, all that boring old stuff that I’m not interested in, and I’m going to have the nice juicy new bits.” We absolutely resisted that from the beginning because I didn’t want that line between old and new to be so clear. Although this was an approach that Carlo Scarpa used very effectively in Italy after the war, and which became a modern and very legitimate way of articulating the joint between two things». Traduzione nel testo dell’Autore.

Martin Reichert ed Eva Schad, direttori dello studio berlinese di Chipperfield, precisano di aver avviato il loro *concept* restaurativo a partire dagli elementi originari e dai segni accumulati nel corso della storia: «La nostra idea circa il valore di un monumento è influenzata maggiormente dall'aura dell'originale e del suo valore come oggetto storico invecchiato, più che dalla qualità dell'arte e delle immagini che erano lì sedimentate un tempo e attualmente perdute» [Reichert, Schad, in Newton, Ziesemer (a cura di), 2009, p. 150]<sup>140</sup>. La trasposizione operativa di tale visione avviene attraverso l'adozione di due approcci restaurativi, spesso ritenuti secondari nella conservazione degli edifici, quali la valorizzazione del restauro dei frammenti archeologici e unita a quella delle pitture murarie; prassi e modi d'intervento ancor più marginali nel restauro degli edifici ottocenteschi, dove l'apparato decorativo è spesso sostituito o obliterato senza molte esitazioni.

Reichert e Schad giustificano l'adozione di tali modalità di intervento mettendo in evidenza le condizioni particolari di rovina del Neues Museum inquadrando criticamente nel contesto storico, artistico, architettonico contemporaneo, all'interno del quale il progetto ricostruttivo è lentamente sedimentato e maturato negli anni.

Da un lato, la distruzione bellica dell'edificio stüleriano – associata alla prolungata esposizione agli agenti atmosferici – ha creato macroscopici danneggiamenti e un degrado generale al punto da assimilare la fabbrica ottocentesca diruta a un'area archeologica; dall'altro, la visione della cultura e dell'arte del XX secolo che ha influenzato un pubblico ampio – più del passato – sensibilizzandolo e indirizzandolo verso una ricezione e valorizzazione estetica anche dell'incompiuto, al pari di quanto è avvenuto storicamente per le testimonianze archeologiche fatte di lacerti e di ruderi: «Vedere frammenti, superfici che non sono uniformemente sfarzose, i raffinati dettagli del ritocco e la natura di palinsesto degli strati decorativi, le qualità da “arte povera” delle superfici intonacate etc. ha una dimensione estetica. Oggi tutto questo può essere percepito, apprezzato come una qualità di per sé e risulta, per molte persone, preferibile a una superficie impeccabile, ininterrotta, immacolata» [Reichert, Schad, in Newton, Ziesemer (a cura di), 2009, p. 153]<sup>141</sup>.

La prassi metodologica scaturita da tali assunti teorici si è articolata in una strategia differenziata e specifica per ciascuna sala espositiva del museo, ovvero in un *concept* d'intervento peculiare per ogni singolo ambiente («*room by room idea*»), generato dalla lettura in filigrana del suo carattere originario, dalla diagnosi dei suoi danneggiamenti e dalla prefigurazione della sua nuova identità architettonica. Un ruolo importante nell'analisi del degrado e nella prefigurazione delle soluzioni progettate è stato svolto utilizzando avanzati *software* di visualizzazione che hanno permesso la mappatura dello stato di fatto, contestualmente alla restituzione e

---

140 «Our idea of a monument's value is influenced more by the aura of the original and its value as a historic object that has aged than by the quality of the art and images that were once there and have now been lost». Traduzione nel testo dell'Autore.

141 «Looking at fragments, at surfaces that are not uniformly lavish, the fine details of retouching and palimpsest nature of the layers of décor, the “arte povera” quality of plastered surfaces etc. has an aesthetic dimension. Today this can be perceived and appreciated as a quality in its own right and is, for many people, preferable to a flawless, uninterrupted, pristine surface». Traduzione nel testo dell'Autore.

valutazione delle diverse ipotesi d'intervento di tipo conservativo, restaurativo o reintegrativo (nei casi dei nuovi inserti architettonici).

Nel vestibolo [5.98, 5.99], si restaurano e si completano – nelle parti mancanti – le superfici parietali in stucco lustro, ricreando lo schema e il tono cromatico d'origine per simulare un rivestimento in pietra naturale; in opposizione a tale atteggiamento parzialmente reintegrativo, il soffitto a cassettoni viene “congelato” nel suo stato ambivalente di buona conservazione e di degrado, in modo che l'ambiente mostri simultaneamente un'immagine del suo originario splendore – seppur detonalizzato – e la memoria dei funesti avvenimenti storici. Due leoni di tipo egizio, repliche degli originali andati distrutti, sono collocati in linea alle colonne monolitiche in marmo di Carrara<sup>142</sup> su basi in pietra composita; da quest'area del vestibolo principia – in continuità materica – la prima rampa dello scalone.

La sala della Patria [5.102, 5.103] riceve lo stesso tipo d'intervento di restauro parietale teso alla ridefinizione della *palette* cromatica stüleriana, mentre per il soffitto a volte ribassate viene conservata la pitturazione chiara applicata negli anni Trenta del Novecento piuttosto che ripristinare il *décor* d'origine – conservatosi in piccoli frammenti isolati – in modo tale da ottenere un assetto spaziale e figurativo più pacato e omogeneo.

Tutti i campi pavimentali delle sale espositive al livello terreno, secondo il progetto di Friedrich August Stüler, risultano realizzati in massetto di cemento pigmentato – a simulare i più pregiati terrazzi alla veneziana – secondo figure e griglie geometriche, a volte rispondenti alla struttura architettonica e decorativa della stanza, altre volte assecondando il disegno del soffitto. La scelta di conservare le pavimentazioni e di integrarle nelle lacune *in situ*, strategia condivisa dal team architettonico-restaurativo, ha richiesto manodopera altamente specializzata e l'impiego di materiali e tecniche tradizionali capaci di assicurare sia il restauro dell'esistente, sia il completamento delle porzioni pavimentali mancanti a imitazione delle originali.

Nella sala delle Cupole Ribassate le pitture murarie – contraddistinte da buona conservazione – ricevono nelle piccole lacune un'intonacatura cromaticamente neutra, assecondando il registro tonale delle superfici originarie: una tecnica che ricorda il restauro dei vasi antichi, ricorrente riferimento degli autori nella descrizione del progetto.

Per la sala Etnografica [5.104, 5.105] si preserva l'aspetto rovinoso, caratterizzante pressoché tutti gli elementi architettonici; in particolare, vengono “fissate” nel loro stato di degrado – con sola azione di consolidamento superficiale – le dodici colonne (le quali, spogliate quasi completamente delle scanalature in stucco, esibiscono il nudo fusto in pietra arenaria) insieme agli archivolti ribassati in strutturali mattoni lasciati a vista.

La sala delle Tombe [5.107] è restaurata con l'intento di detonalizzare le superfici e armonizzare l'assetto figurativo eterogeneo delle decorazioni, determinato dai numerosi cambi d'uso dell'ambiente nel corso del secolo di suo utilizzo.

---

142 Tali colonne sono tra i pochi elementi architettonici tettonici del Neues Museum realizzati in pietra naturale monolitica; la maggioranza dei fusti colonnari è realizzata attraverso un nucleo strutturale interno in pietra arenaria, superficialmente rifinito in stucco a imitazione del marmo.

A chiusura del percorso espositivo snodantesi al piano terra è posta la sala della Mitologia [5.106], il cui assetto originario è notevolmente modificato dagli interventi di controsoffittatura e pitturazione parietale monocromatica degli anni Trenta del Novecento. La rimozione del controsoffitto riporta alla luce la preziosa carta da parati in blu e oro, completata – in corrispondenza degli ancoraggi dei pannelli di copertura – da un fondo tonale celeste; del fregio, conservatosi nella sola porzione sommitale, viene evidenziato unicamente lo sviluppo originario attraverso incisioni lineari tracciate sulle pareti, a parziale restituzione dello schema geometrico-ornamentale stüleriano.

Al primo piano la fruizione dello spazio allestitivo e delle sue collezioni avviene attraverso il giro delle sale che si svolge in senso orario a partire dall'ala nord-ovest e dalla sala Greca [5.118, 5.119], interamente ricostruita da Chipperfield nel suo lessico purista qui materializzato attraverso grandi lastre di pietra composita. La scansione orizzontale in fasce – caratterizzante le sale storiche del museo – viene qui reinterpretata attraverso i giunti orizzontali marcati tra gli elementi prefabbricati di rivestimento, mentre la tensione tettonica degli elementi strutturali risulta qui definita dalle travi del soffitto, semplicemente appoggiate rispetto ai piedritti murali verticali, laddove l'omogeneità materica delle componenti si articola in un plastico gioco di rincassi e di sporgenze ottenuto nell'intradosso del solaio funzionale al sistema di illuminazione artificiale.

Nella sala di Apollo i reiterati elementi in pietra composita – la cui dimensione è tale da assimilarli a veri e propri megaliti artificiali – inquadrano come portali poderosi i passaggi che conducono alle sale, alla piattaforma sospesa nel cortile Egizio e agli ambienti di servizio.

Nella sala con Cupola (nord) [5.120] si provvede alla ricostruzione della lanterna nelle sue dimensioni originarie, alterate – attraverso la rimozione del tamburo – nel 1875 per permettere un maggior ingresso di luce naturale, mentre per le decorazioni pittoriche si utilizza la strategia – già descritta in precedenza – di restituire tono cromatico alle superfici verticali lasciando alla copertura (in questo caso la cupola cassettonata) il ruolo di testimone della memoria storica dell'edificio originario.

Un criterio restaurativo differente è adottato nell'adiacente sala delle Niobidi, pervenuta nel migliore stato di conservazione fra tutti gli ambienti del Neues Museum; in questo caso si decide di integrare le lacune e le parti decorative attenendosi fedelmente a quelle originali, rendendo leggibile la distinzione tra antico e nuovo solo a una fruizione ravvicinata, attenta ed esperta.

A differenza dei piani di calpestio in massetto cementizio pigmentato degli ambienti al piano terra, le pavimentazioni delle sale al primo livello del museo sono realizzate da Stüler in mosaico marmoreo quale preziosa ed elitaria redazione esecutiva, indirizzata a confermare il primato dello spazio espositivo del piano nobile nel programma stüleriano. La scelta restaurativa adottata – al pari di quanto effettuato a pianterreno – è quella di reintegrare *in situ* i brani pavimentali danneggiati, in similitudine di disegni e materiali; per la sala con Cupola (nord) e per la sala delle Niobidi – invece – si procede al distacco delle superfici musive per restaurarle

in laboratorio.

Una seconda eccezione riguarda la sala con Cupola (nord), in cui non si replica il disegno nelle parti danneggiate, ma si adotta la prassi diffusa nel restauro archeologico di risolvere il problema delle lacune mediante risarciture materiche a fondo neutro.

Attraverso la sala di Bacco [5.121] si giunge nel corpo meridionale dell'edificio, le cui sale storiche – sala Romana [5.108, 5.109], sala del Medioevo [5.110, 5.111] e sala Moderna [5.124, 5.125] – sono caratterizzate fortemente dal plastico ritmo verticalizzante di colonne ioniche il cui trattamento di superficie è ottenuto nel programma esecutivo di Stüler mediante l'impiego di intonaco marmorino; questi ambienti, esposti a diversi livelli di degrado, ricevono interventi specifici e differenziati di restauro-reintegrazione al fine di conseguire un risultato di continuità spaziale e unitarietà architettonica. Chipperfield ricostruisce la semicupola aperta sulla sala del Medioevo – visibile dal cortile Greco – in un linguaggio misto laterizio e pietra composita, mantenendo la logica di affidare a stilemi contemporanei la riformulazione delle porzioni di dimensioni maggiori; filosofia d'intervento che ritroviamo coerentemente applicata alla ricostruzione della sala con Cupola (sud) [5.122, 5.123].

Gli spazi espositivi al secondo piano si distinguono nel progetto stüleriano per uno specifico uso di tecniche costruttive e un diverso trattamento dell'architettura d'interni; in particolare il piano alto del Neues Museum è caratterizzato dalla presenza di strutture portanti in metallo, pavimenti in parquet e un sobrio apparato ornamentale. La *Kunstkammer* (est) [5.131] – severamente danneggiata nei suoi elementi architettonici e decorativi – enfatizza il contrasto tra le pareti della sala (dove l'intonaco originale viene reinstallato contigualmente alla muratura in laterizio scialbato) e i piani orizzontali di soffitto e pavimento, entrambi di nuova realizzazione; qui le doghe pavimentali di quercia affumicata rievocano – senza simularlo – il pavimento in parquet francese voluto da Stüler, e i nuovi esili piedritti e archi metallici pitturati di grigio – senza scadere nella mimesi stilistica – mantengono fede alla sintassi e alla logica strutturale dell'edificio originario.

Nella sala della Maiolica [5.126, 5.127] si provvede – sull'alzato murario in mattoni lasciati a vista – alla ricostruzione delle volte circolari ribassate mediante elementi laterizi cavi, appositamente prodotti in 40.000 nuovi esemplari a imitazione di quelli originali [5.91, 5.92]; per le parti costruttive conservate ma danneggiate si procede a un intenso processo di pulizia, finalizzato a eliminare l'annerimento causato dalle fiamme conseguenti ai bombardamenti.

La particolare geometria della sala a Stella, dai tratti formali tardo-gotici, viene ricostruita in similitudine dell'originale distrutta, a partire da alcuni frammenti originali superstiti e rifinita a intonaco dipinto di grigio tenue; i pochi “brandelli” di pitturazione sopravvissuti vengono rimessi nella loro posizione originaria, in modo da poter consentire al visitatore di prefigurare – mediante un impegno immaginativo, non privo di difficoltà – il disegno originario.

La *Kunstkammer* (ovest) [5.130], riedificata quasi integralmente, trova nella sua sala “gemella” (*Kunstkammer* (est)) [5.131] il modello di riferimento per la sua ri-configurazione; il parallelismo tra i due ambienti viene infranto dalla scelta di utilizzare, in sostituzione degli archi



metallici, un sistema colonnare trabeato in calcestruzzo, autoriale declinazione chipperfieldiana all'interno del Neues Museum.

Il percorso museale si conclude, nel corpo settentrionale della fabbrica, con la visita alla sala Azzurra – replicativa delle scelte effettuate per la sottostante sala Greca – e con la sala Rossa [5.132, 5.133], le cui pareti sono riportate al loro originario colore vermiglio<sup>143</sup>.

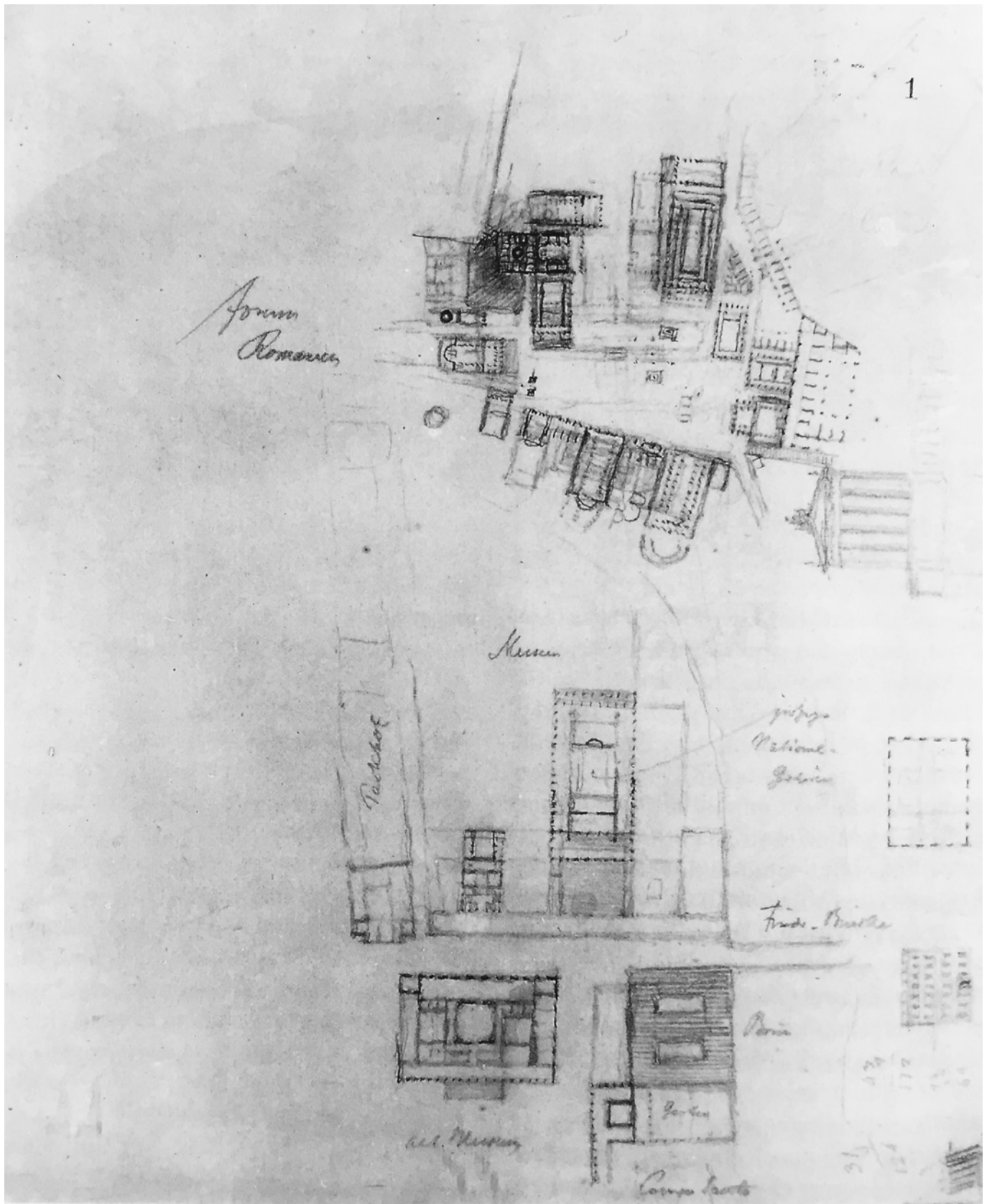
---

143 Il lavoro di restauro delle sale del Neues Museum è stato condotto da vari team di validi e preparati professionisti che hanno operato, distintamente, in specifici settori e sale dell'edificio. Il volume *The Neues Museum Berlin: Conserving, restoring, rebuilding within the World Heritage* [2009] a cura di John Ziesemer e Melanie Newton raccoglie le esperienze delle figure coinvolte nelle operazioni di restauro, con descrizioni accurate delle tecniche d'intervento. Per approfondimenti specifici si rinvia, in particolare, alle pagine 150-188 della pubblicazione.

**NEUES MUSEUM**  
*Apparato iconografico*

Abbreviazioni:

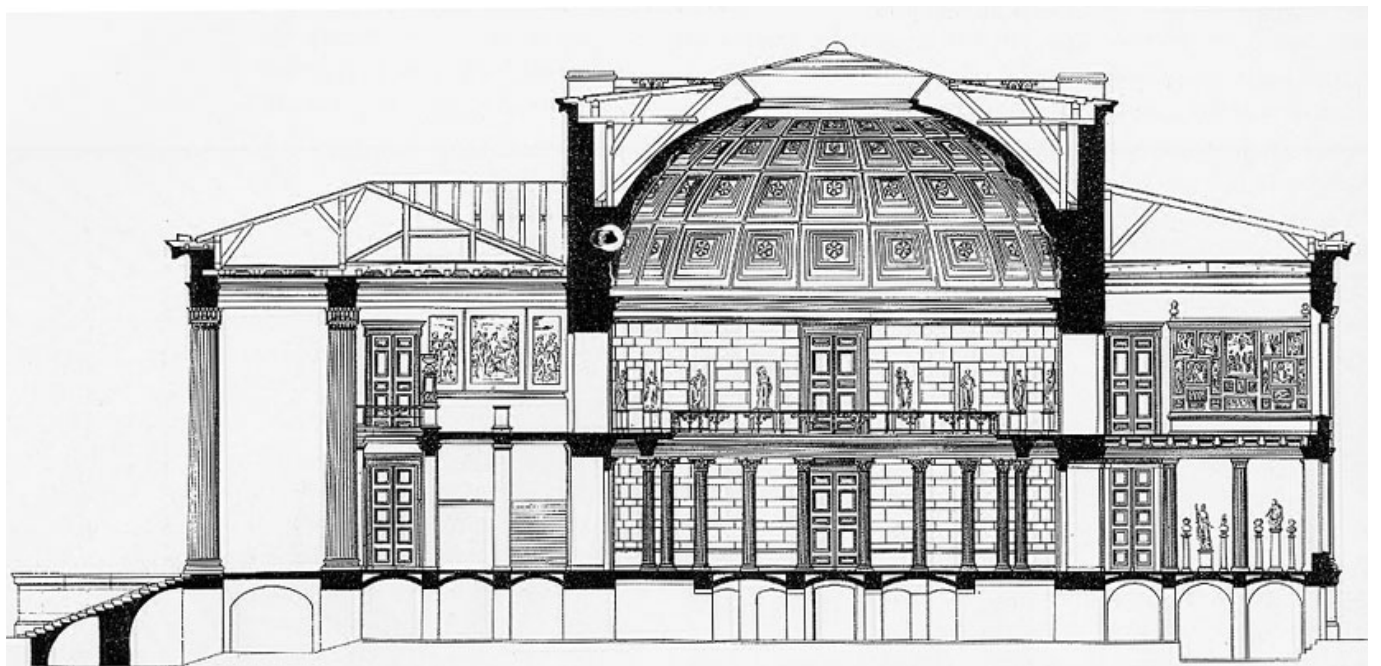
DCAB = David Chipperfield Architects Berlin  
SMzB = Staatliche Museen zu Berlin  
SPK = Stiftung Preußischer Kulturbesitz



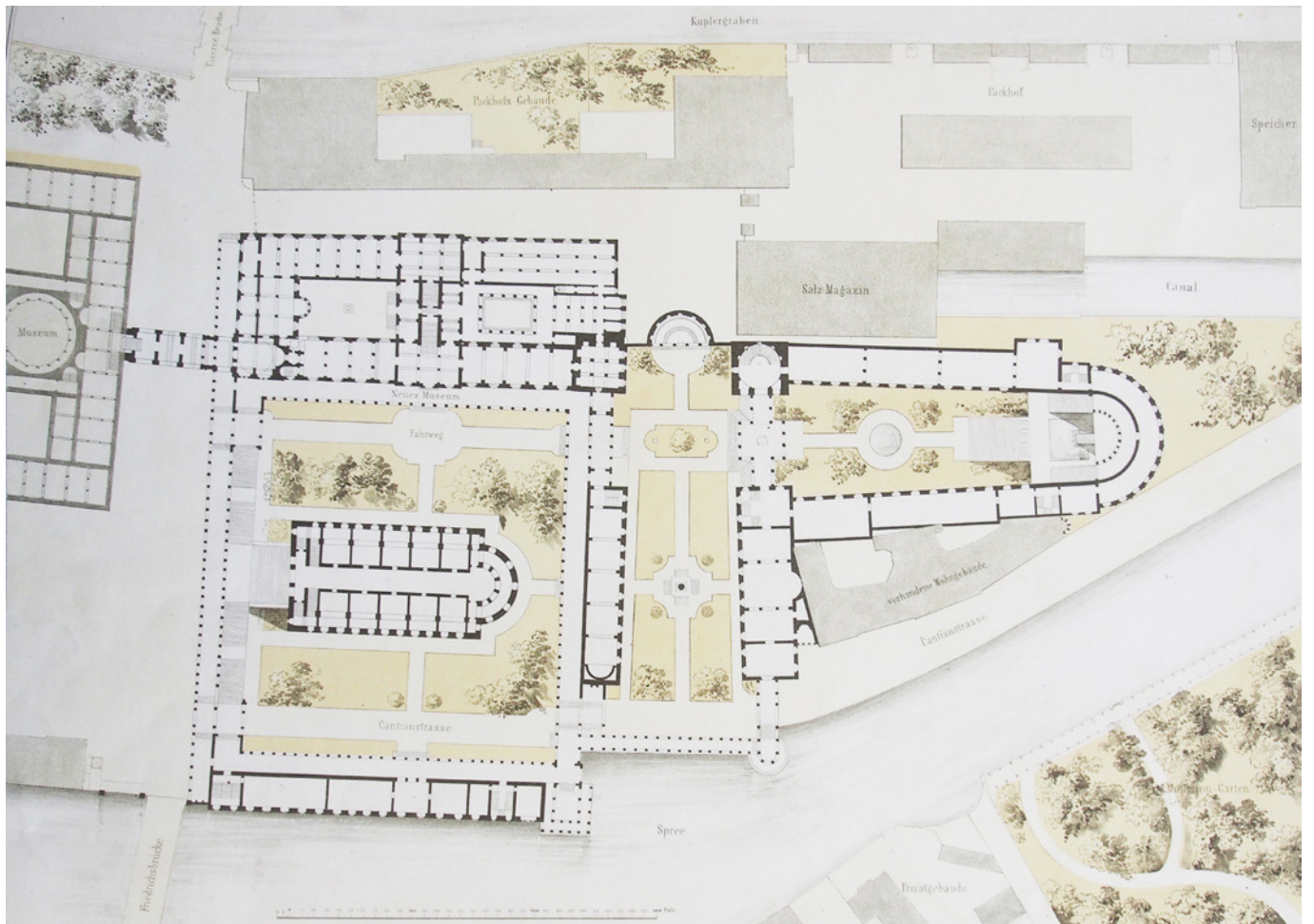
5.10. Uno schizzo di Federico Guglielmo IV per la Museuminsel, [da: Börsch-Supan, Müller-Stüler, 1997].



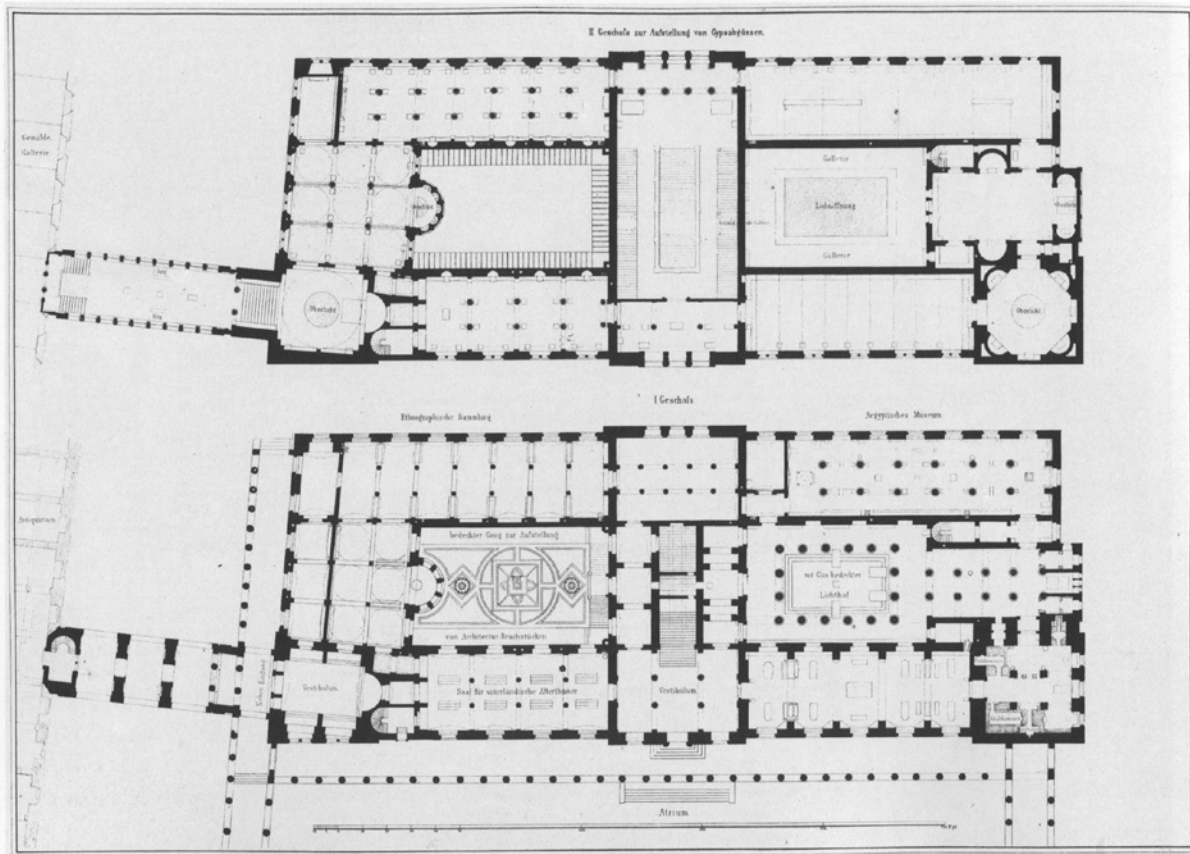
5.11. L'Altes Museum, [foto: Antonio Acocella].



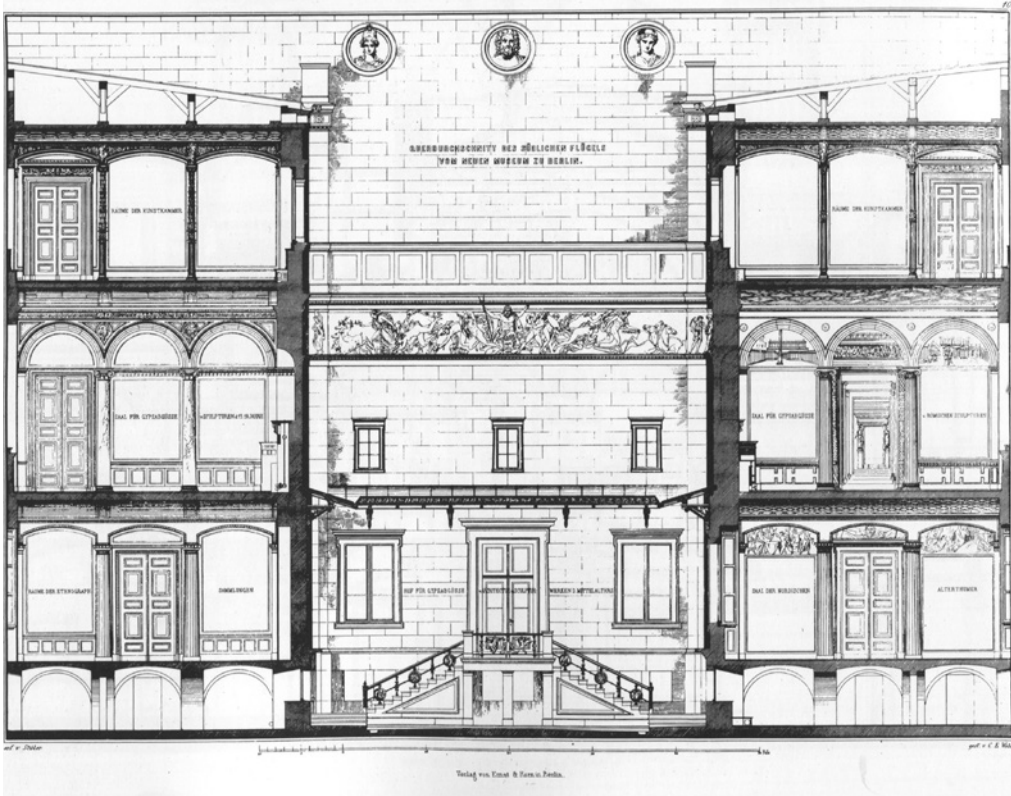
5.12. La sezione dell'Altes Museum, [da: Schinkel, 1825, tav. 40].



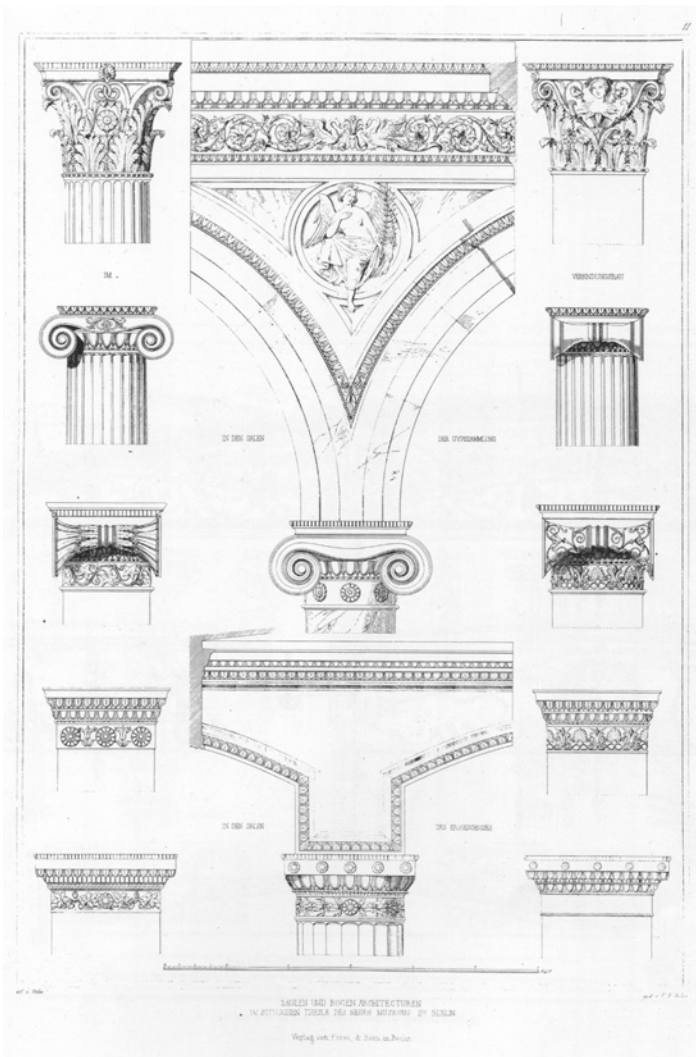
5.13. Planimetria, [da: Stüler, 1862, tav. IIa].



5.14. Pianta, [da: Stüler, 1862, tav. I].



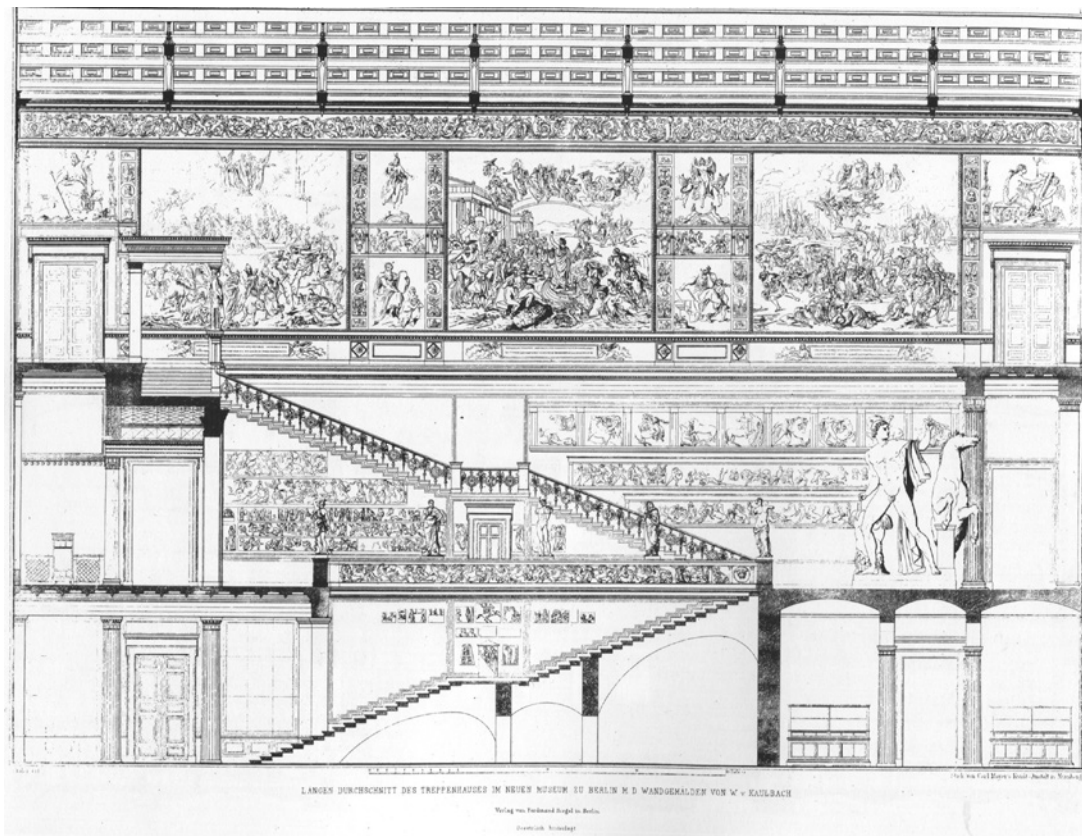
5.15. Sezione, [da: Stüler, 1862, tav. 10].



5.16. Ordini architettonici, [da: Stüler, 1862, tav. 11].



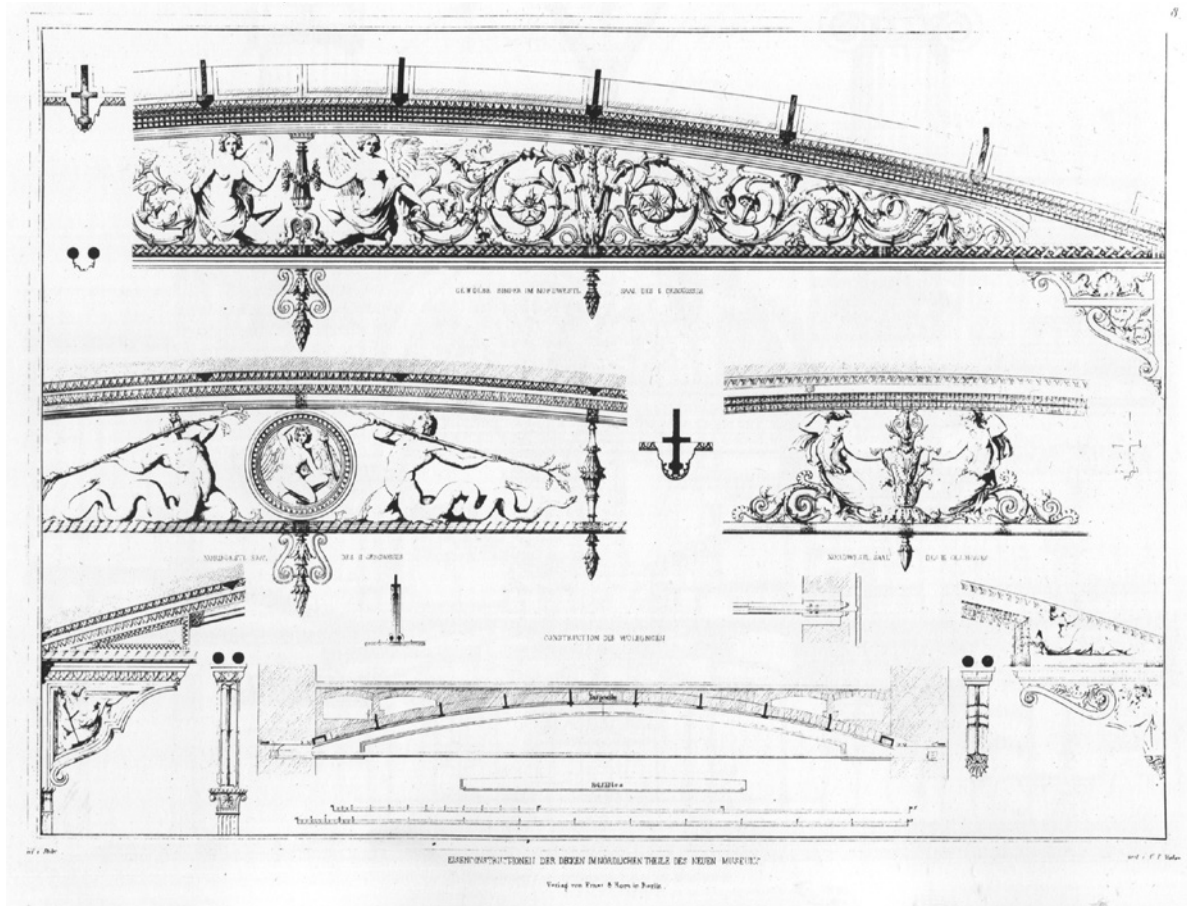
5.17. Sala espositiva, [da: Stüler, 1862, tav. 23].



5.18. La scala monumentale, [da: Stüler, 1862, tav. 17].



5.19. La scala monumentale, [da: Stüler, 1862, tav. 14].



5.20. Le membrature metalliche, [da: Stüler, 1862, tav. 8].

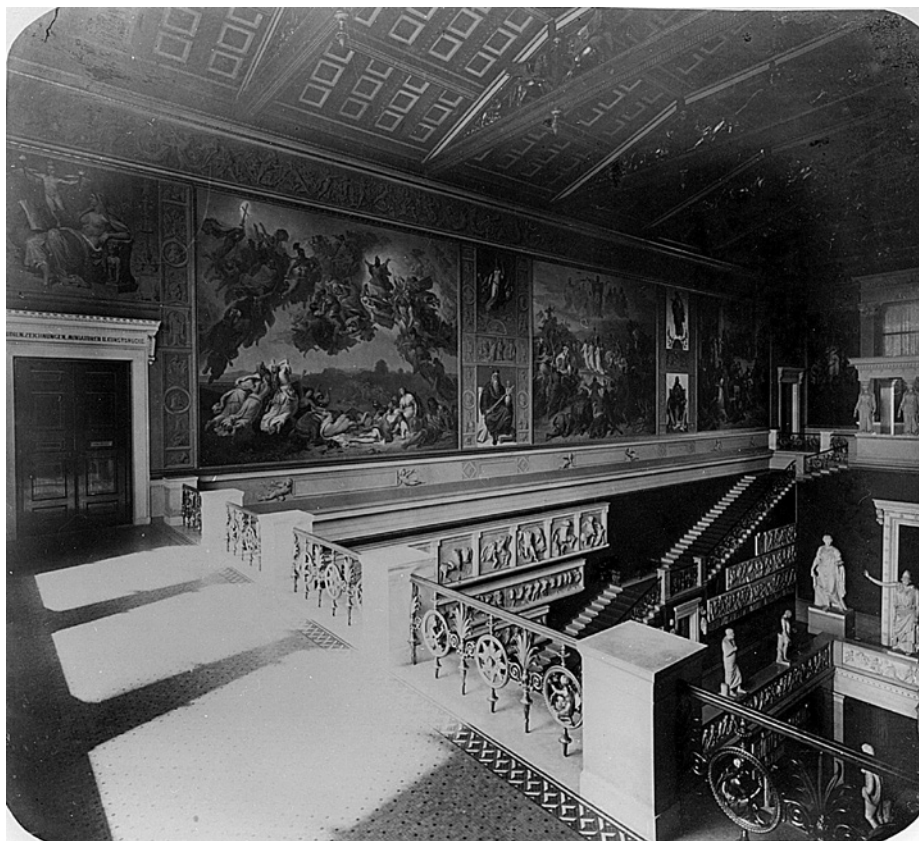




5.21. La scala monumentale, [di: Hedwig Schultz Volcker, 1910].



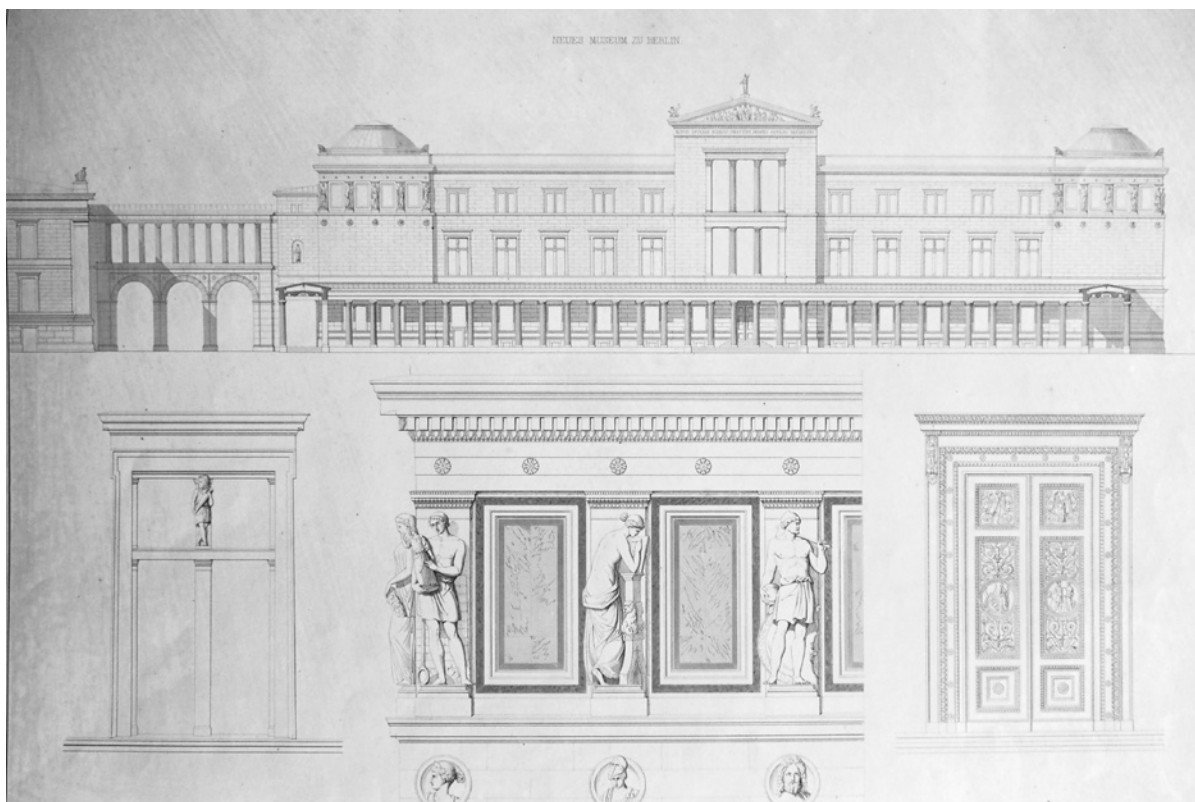
5.22. La scala monumentale, [DCAB].



5.23. Il ciclo di affreschi di Wilhelm von Kaulbach, [DCAB].



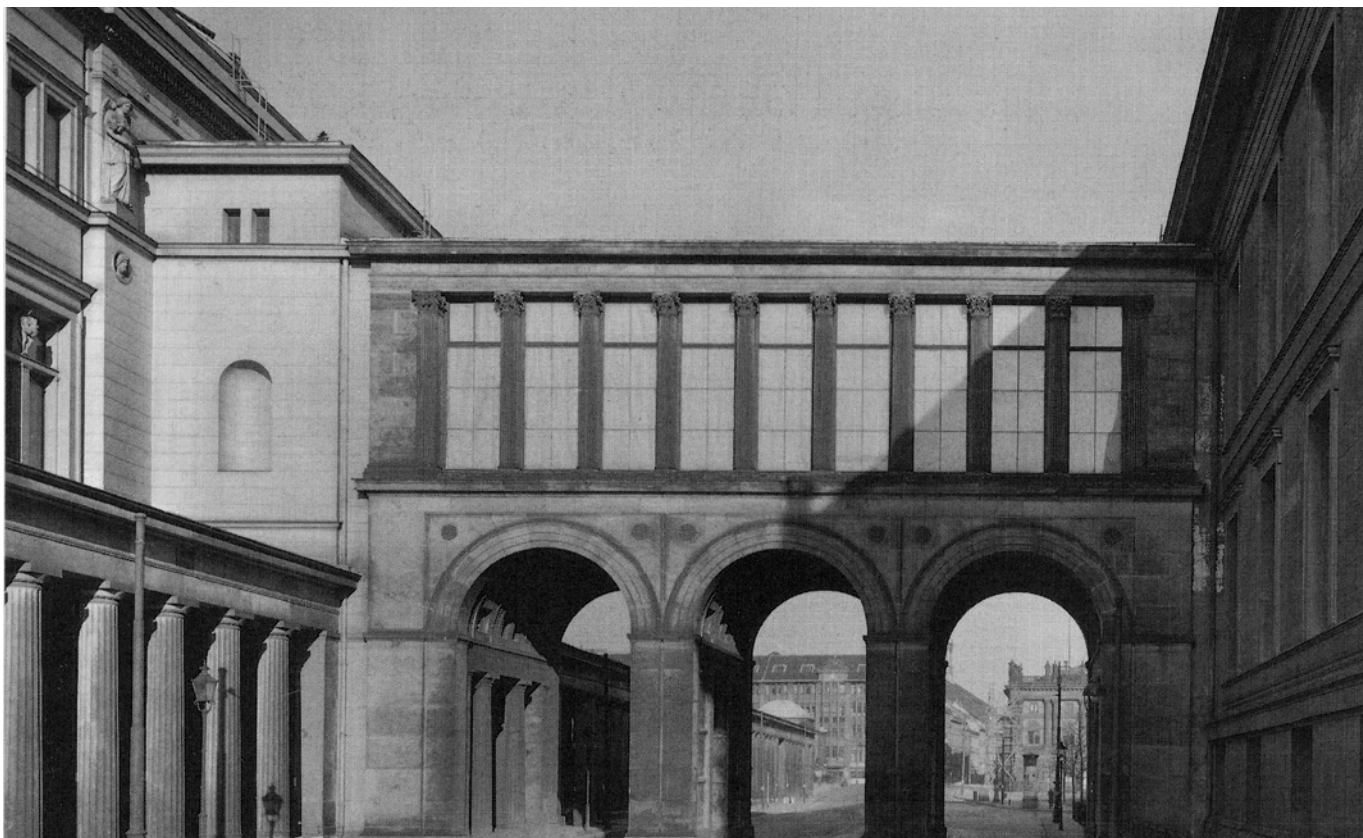
5.24. La facciata ovest, [SMzB].



5.25. La facciata ovest, [da: Stüler, 1862, tav. 4].



5.26. Il Neues Museum e il collegamento con l'Altes Museum, [SMzB, 1920].



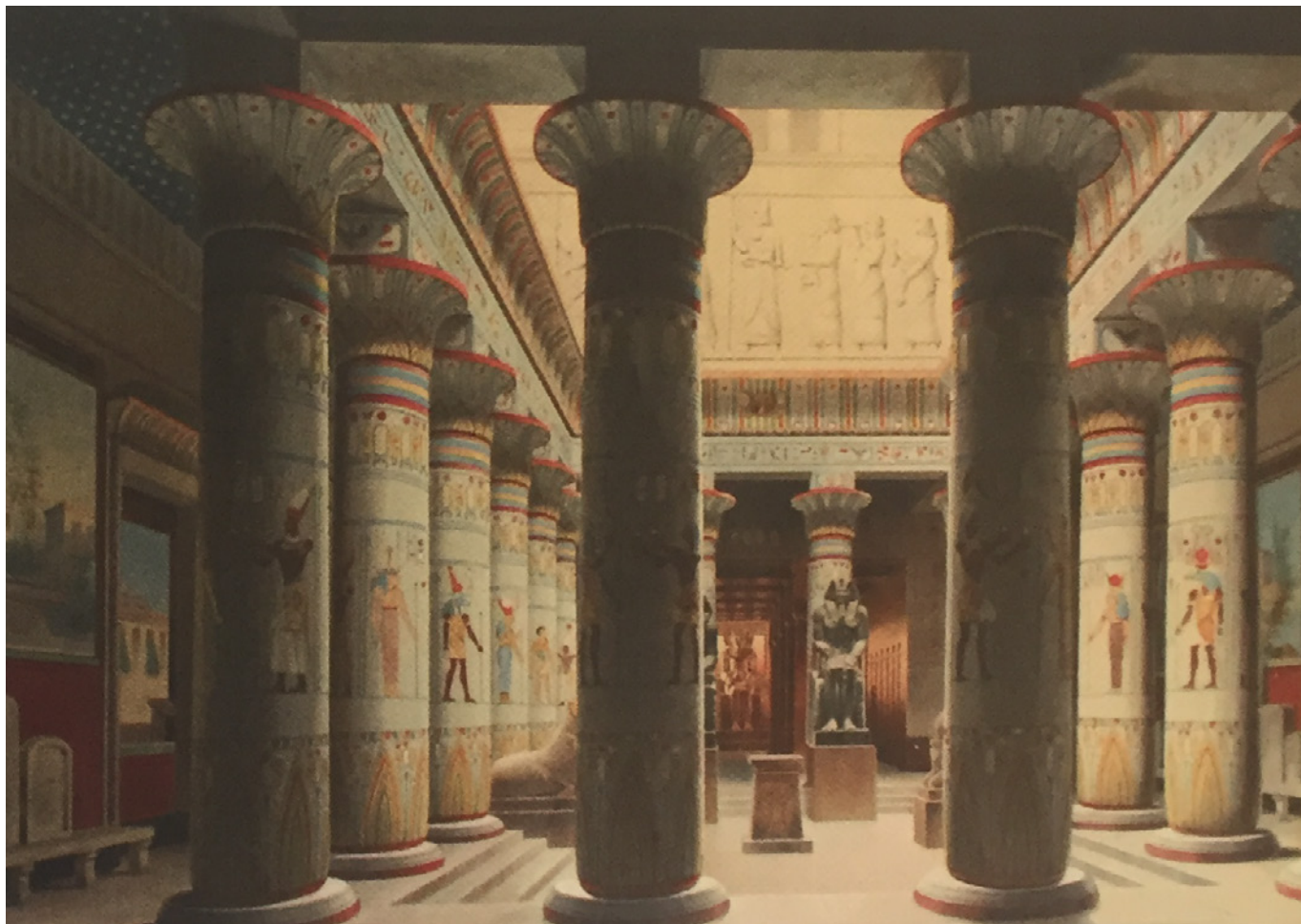
5.27. Il ponte di collegamento con l'Altes Museum, [DCAB].



5.28. La Museuminsel, [da: Stüler, 1862, tav. I].



5.29. La Bank of England di John Soane, [DCAB].



5.30. Il cortile Egizio, [di: Eduard Gaertner, da: Stüler, 1862, tav. 7].



5.31. Lo scalone monumentale in rovina, [Spk].



5.32. Vista aerea dell'edificio in rovina, [Spk].



5.33. La cupola sud-est in rovina, [Spk].





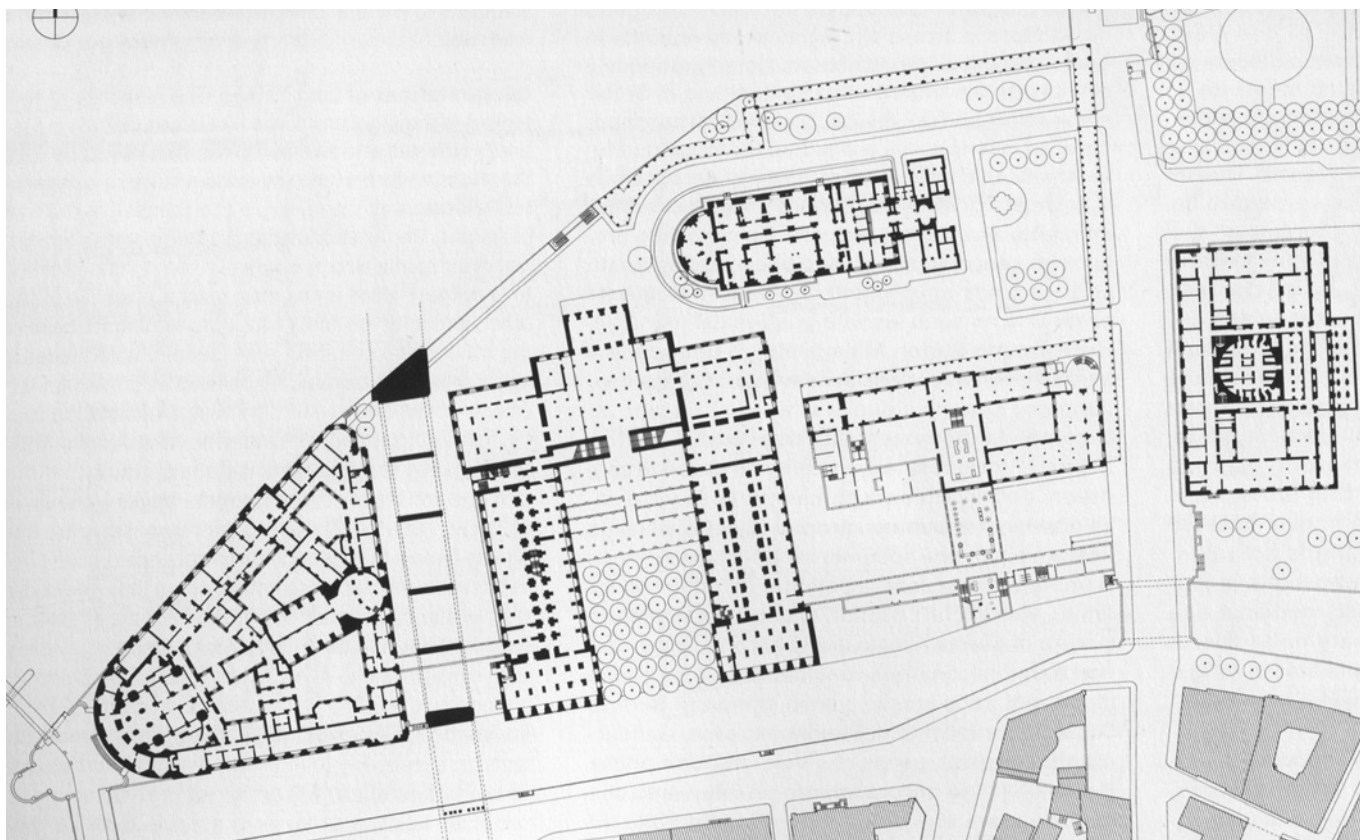
5.34. La porzione nord-ovest in rovina, [Spk].



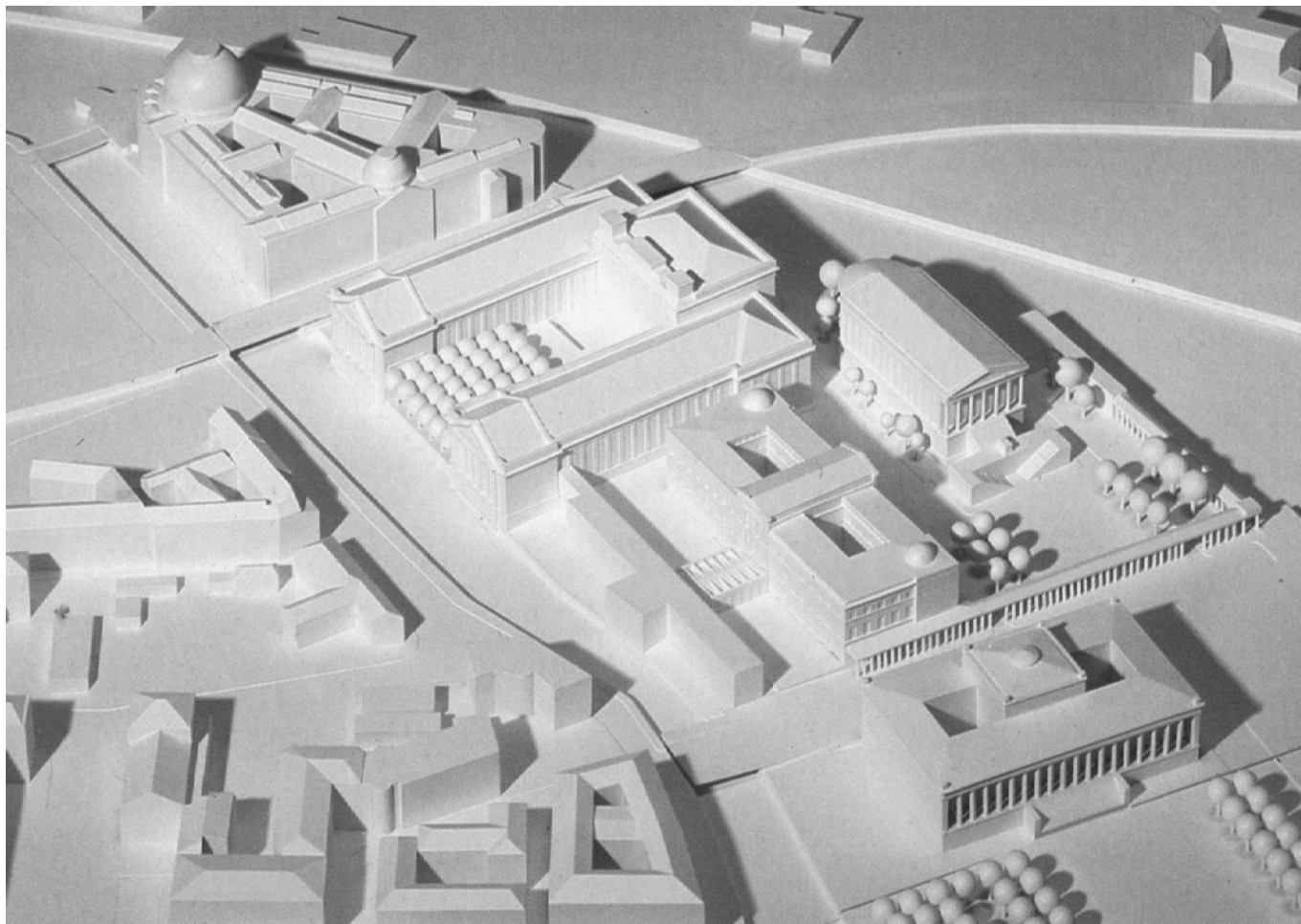
5.35. La sala Moderna in rovina, [SMzB].



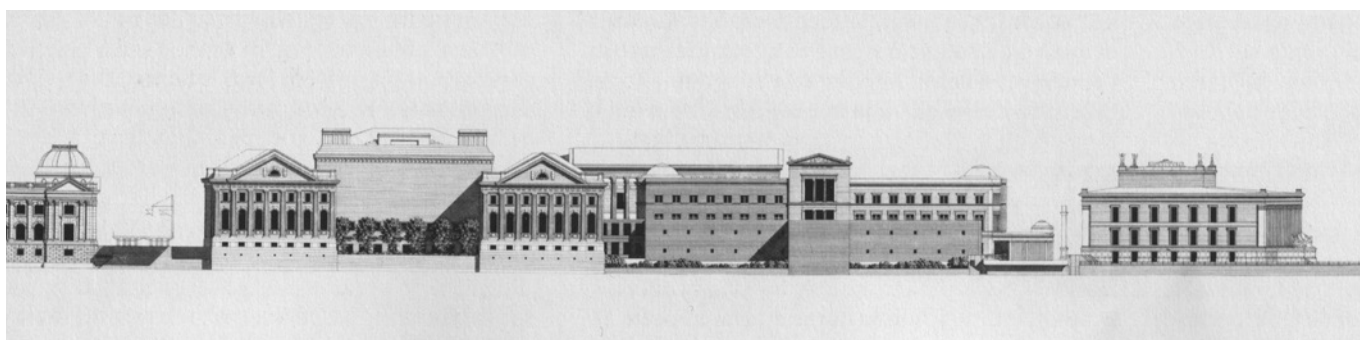
5.36. La cerimonia di ri-fondazione, [Spk].



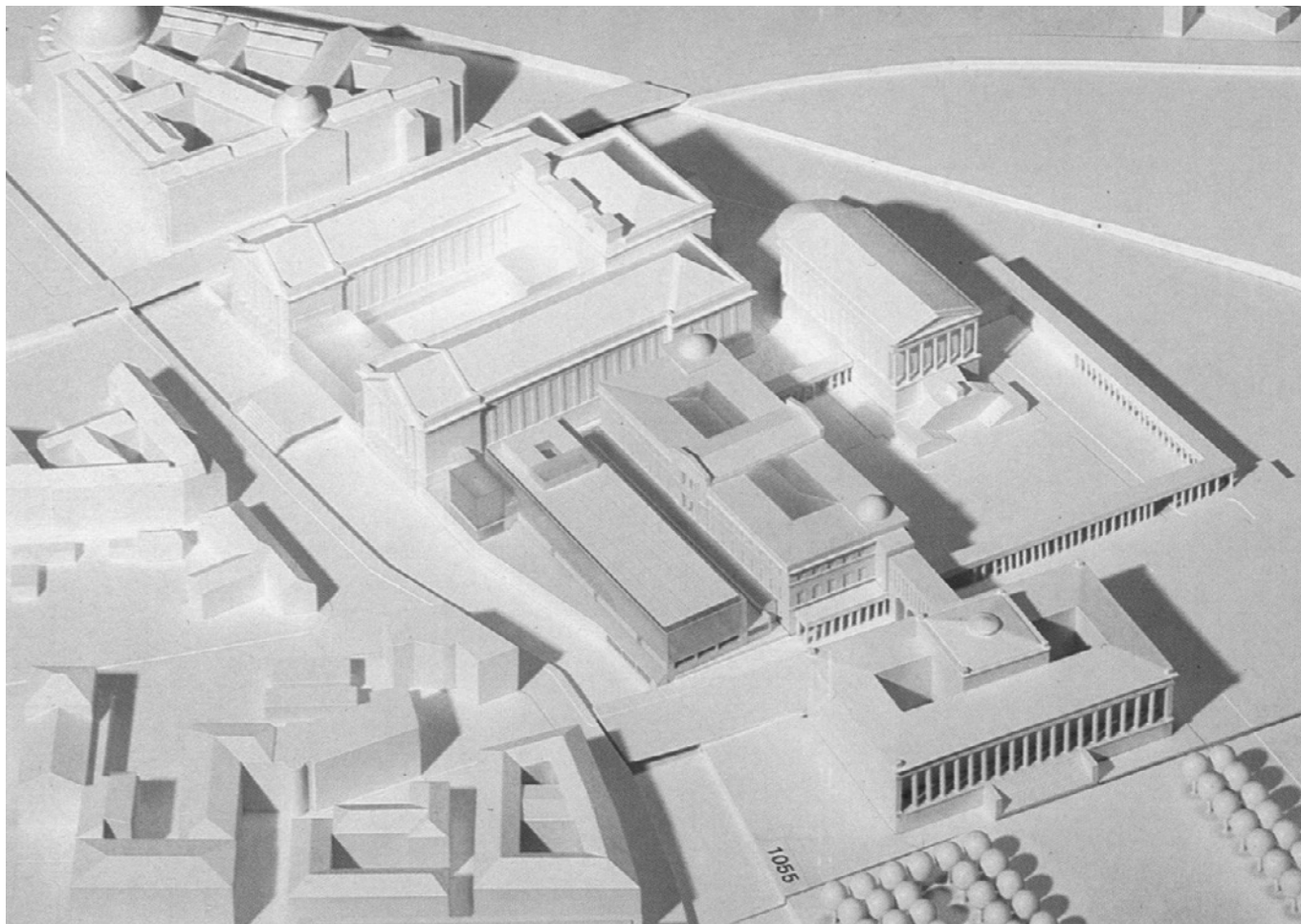
5.37. La planimetria di Giorgio Grassi (concorso 1, fase 1), [da: Kieren, 1994].



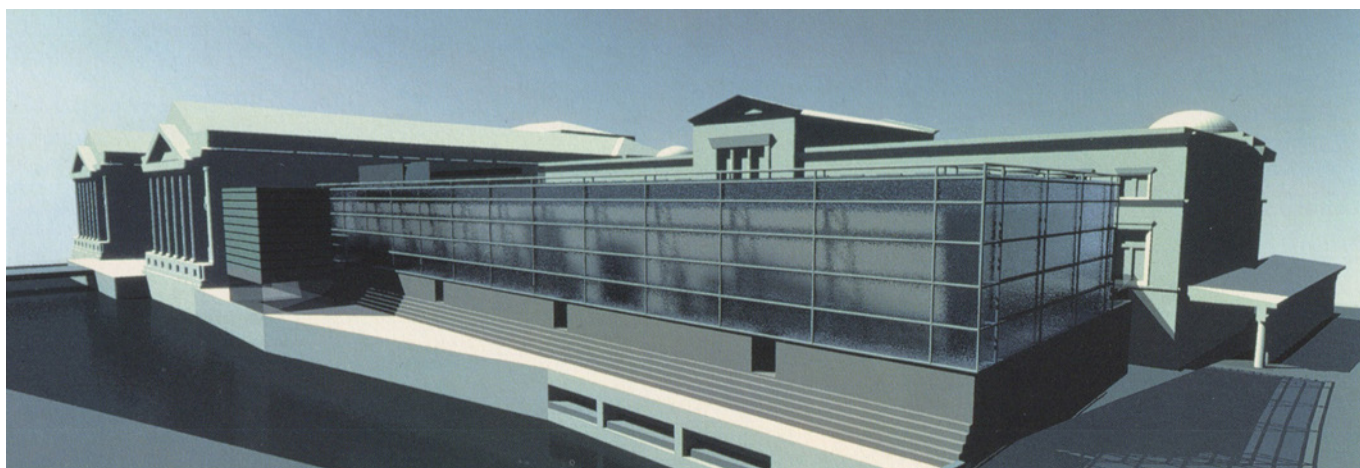
5.38. Il modello di Giorgio Grassi (concorso 1, fase 1), [da: Bundesbau Direktion, Saya, 1994].



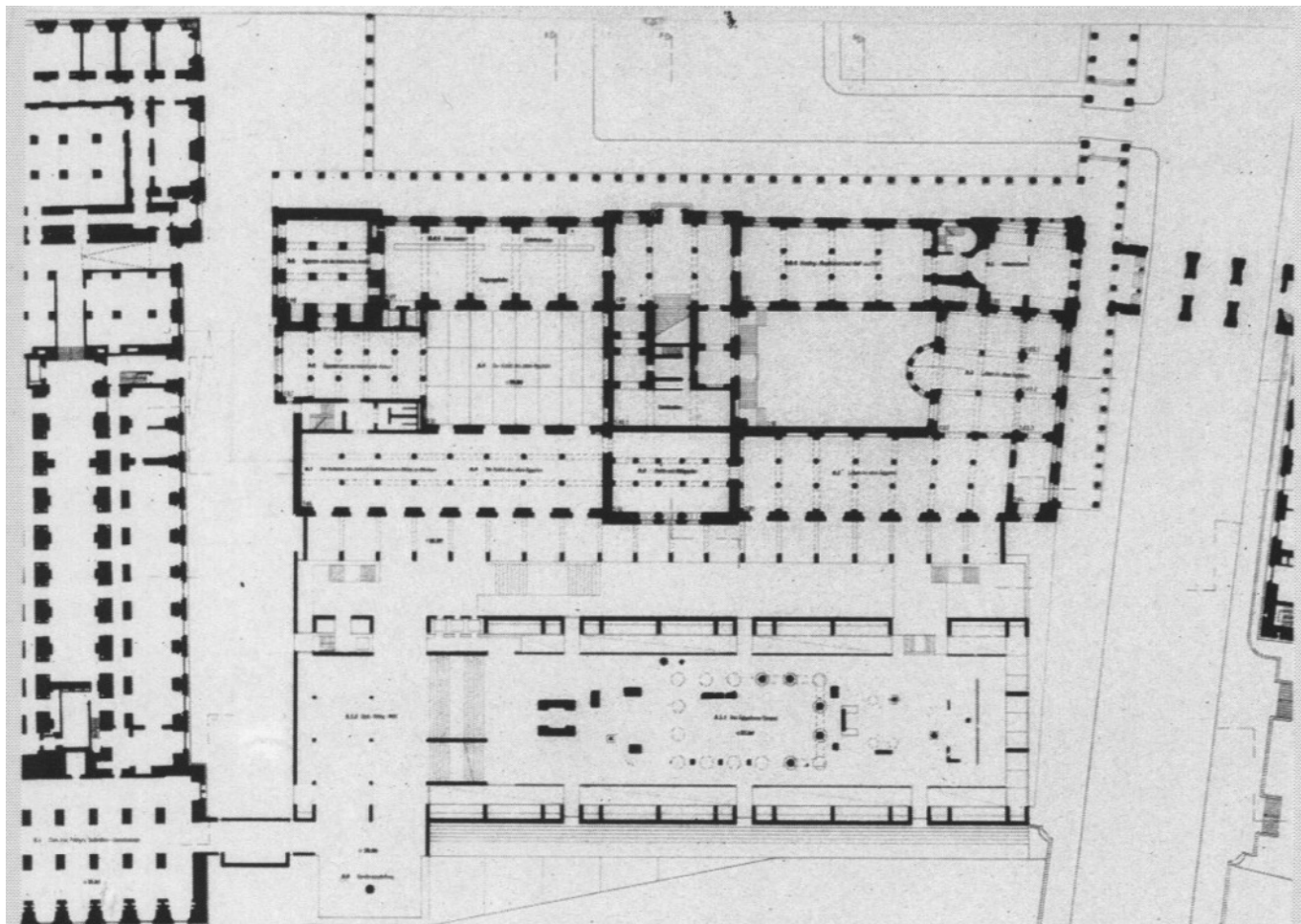
5.39. Il prospetto occidentale di Giorgio Grassi (concorso 1, fase 1), [da: Kieren, 1994].



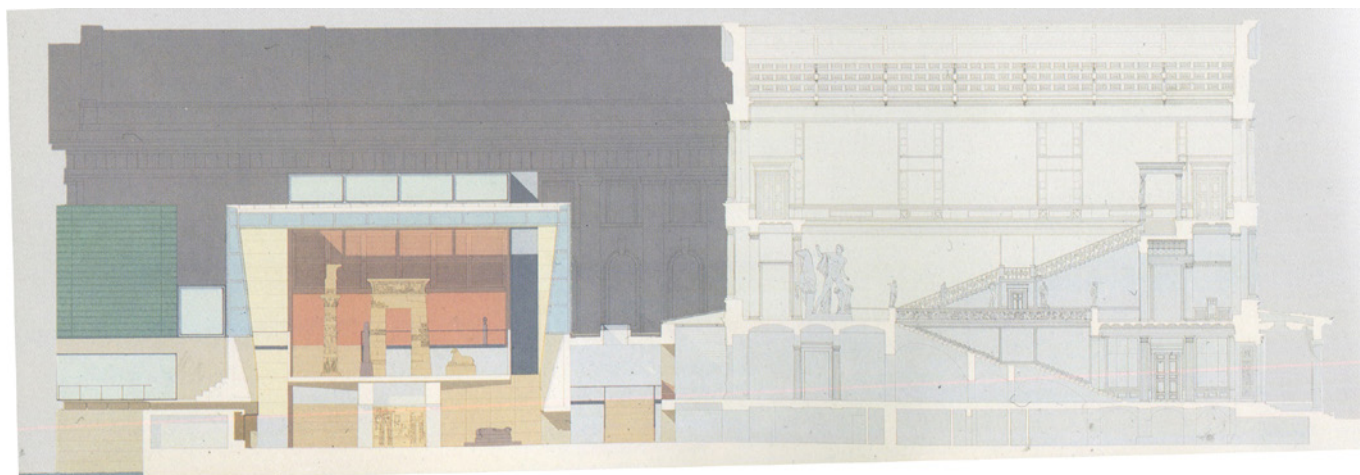
5.40. Il modello di David Chipperfield (concorso 1, fase 1), [da: Bundesbau Direktion, Saya, 1994].



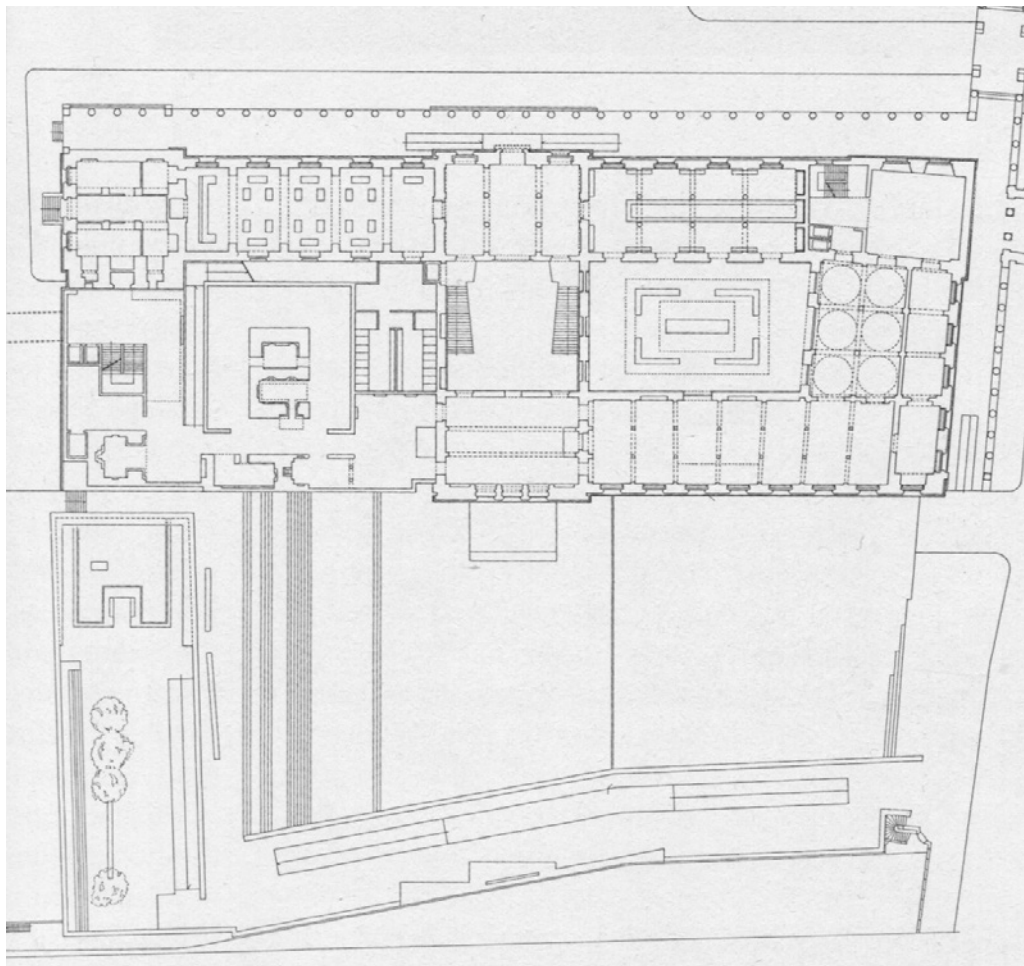
5.41. Una visualizzazione di David Chipperfield (concorso 1, fase 1), [da: Kieren, 1994].



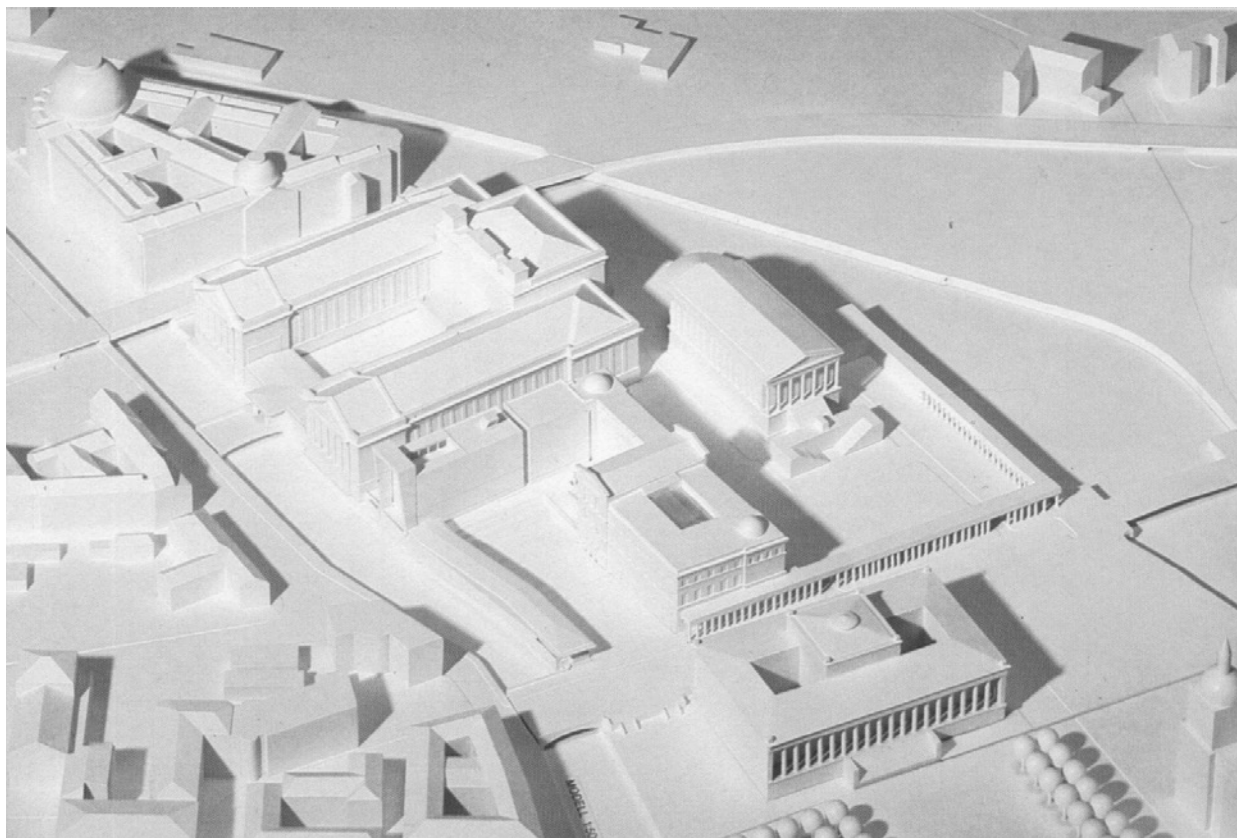
5.42. La pianta di David Chipperfield (concorso 1, fase 1), [da: Bundesbau Direktion, Saya, 1994].



5.43. La sezione di David Chipperfield (concorso 1, fase 1), [da: Bundesbau Direktion, Saya, 1994].



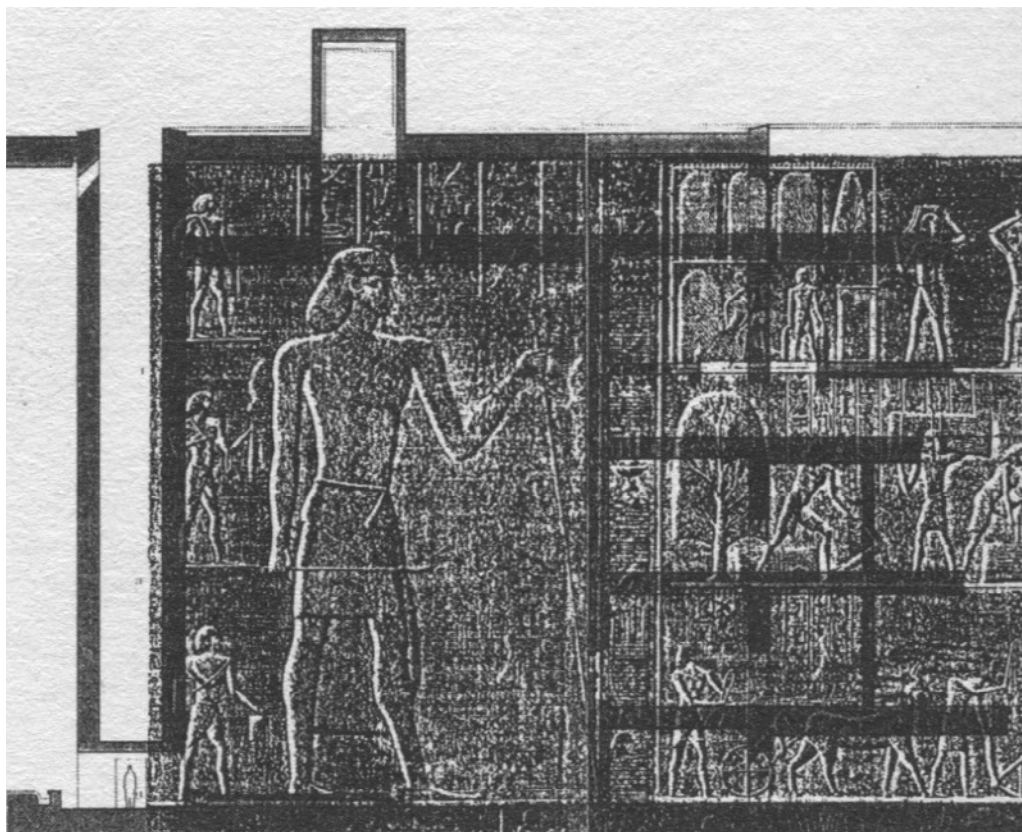
5.44. La pianta di Francesco Venezia (concorso 1, fase 1), [da: Kieren, 1994].



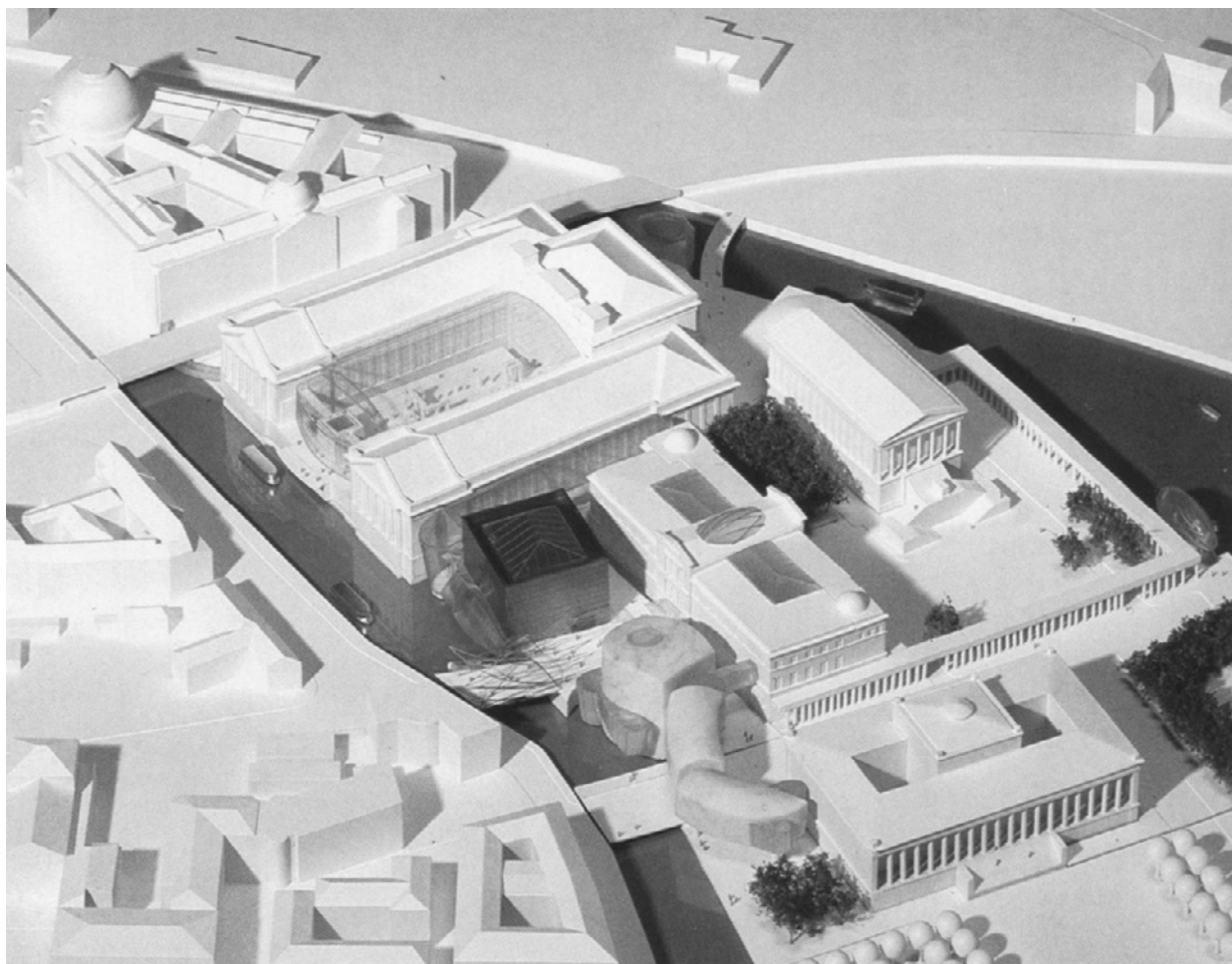
5.45. Il modello di Francesco Venezia (concorso 1, fase 1), [da: Bundesbau Direktion, Saya, 1994].



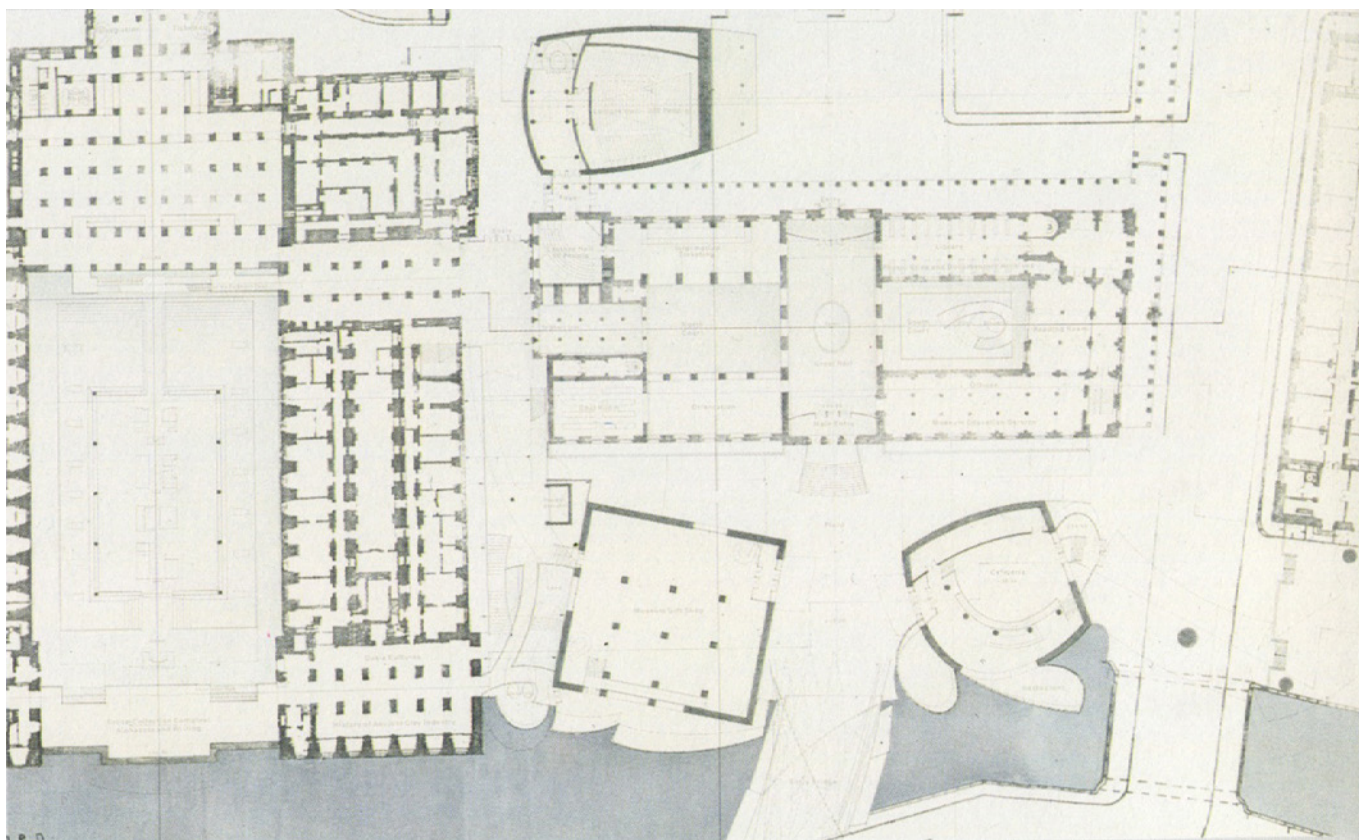
5.46. La sezione di Francesco Venezia (concorso 1, fase 1), [da: Bundesbau Direktion, Saya, 1994].



5.47. Disegno di Francesco Venezia (concorso 1, fase 1), [da: Kieren, 1994].

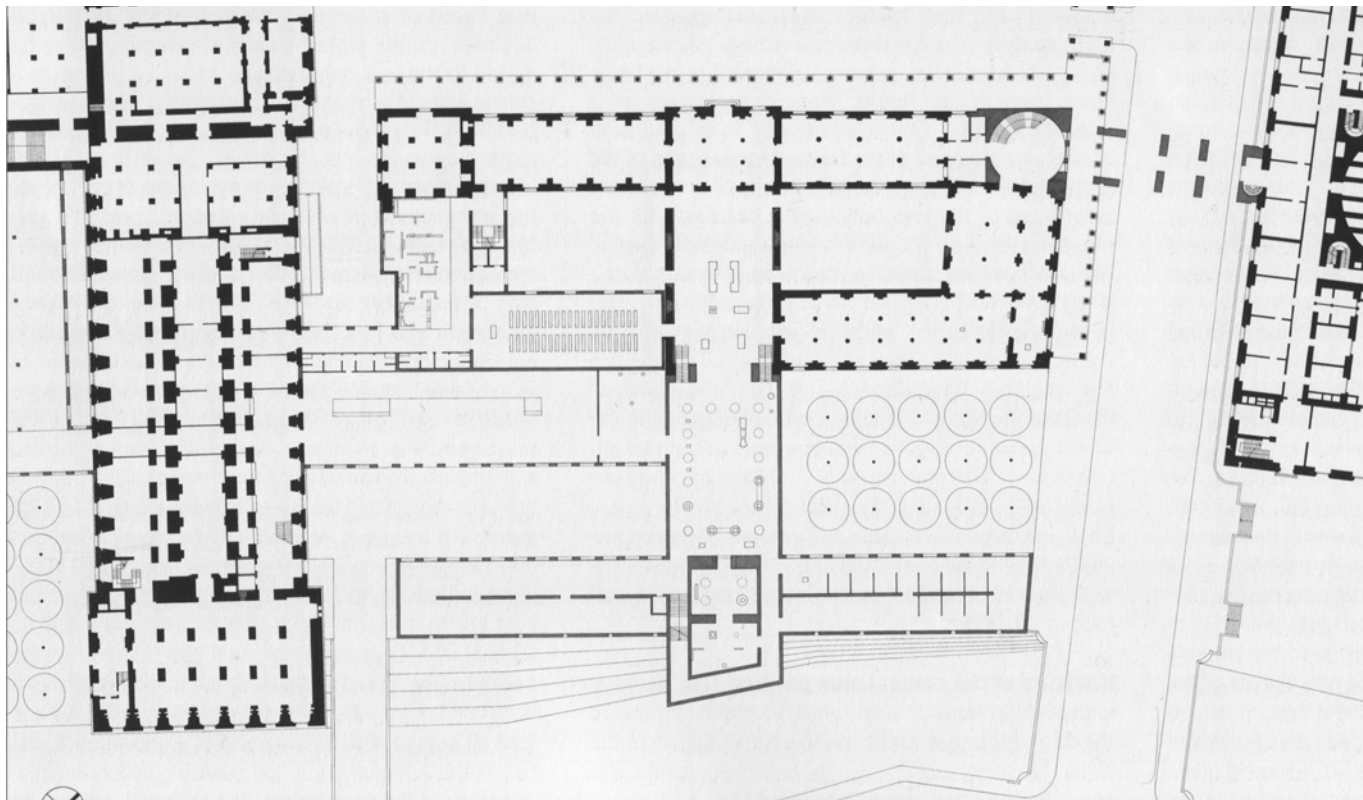


5.48. Il modello di Frank O. Gehry (concorso 1, fase 1), [da: Bundesbau Direktion, Saya, 1994].

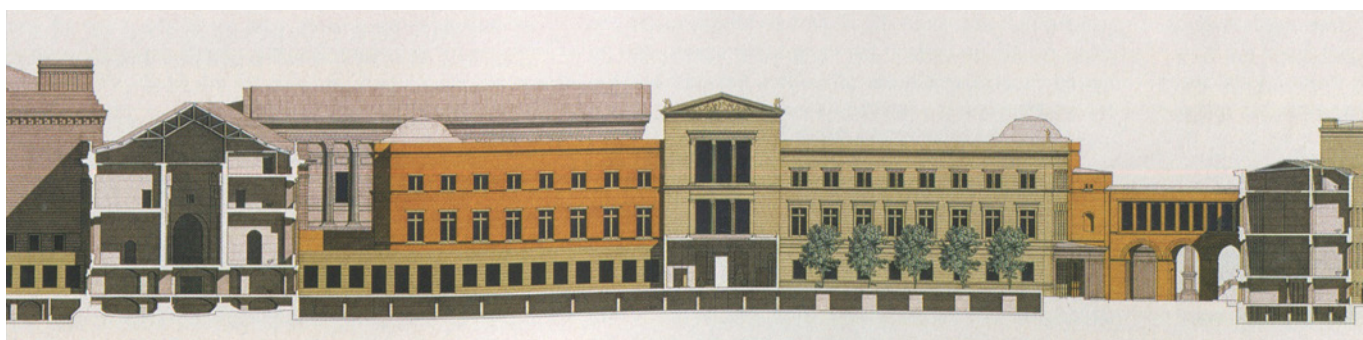


5.49. La pianta di Frank O. Gehry (concorso 1, fase 1), [da: Bundesbau Direktion, Saya, 1994].

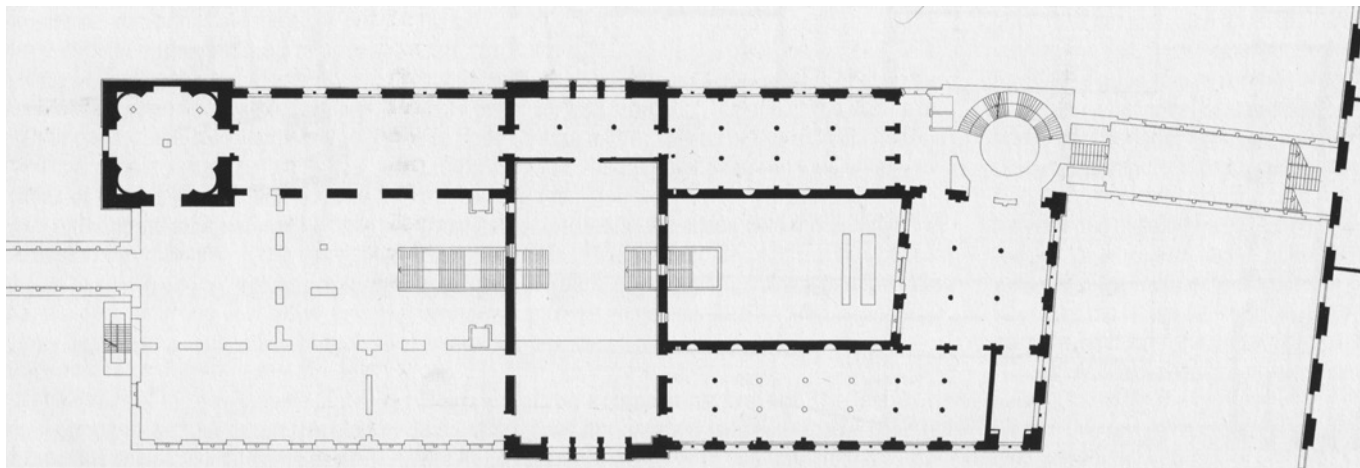




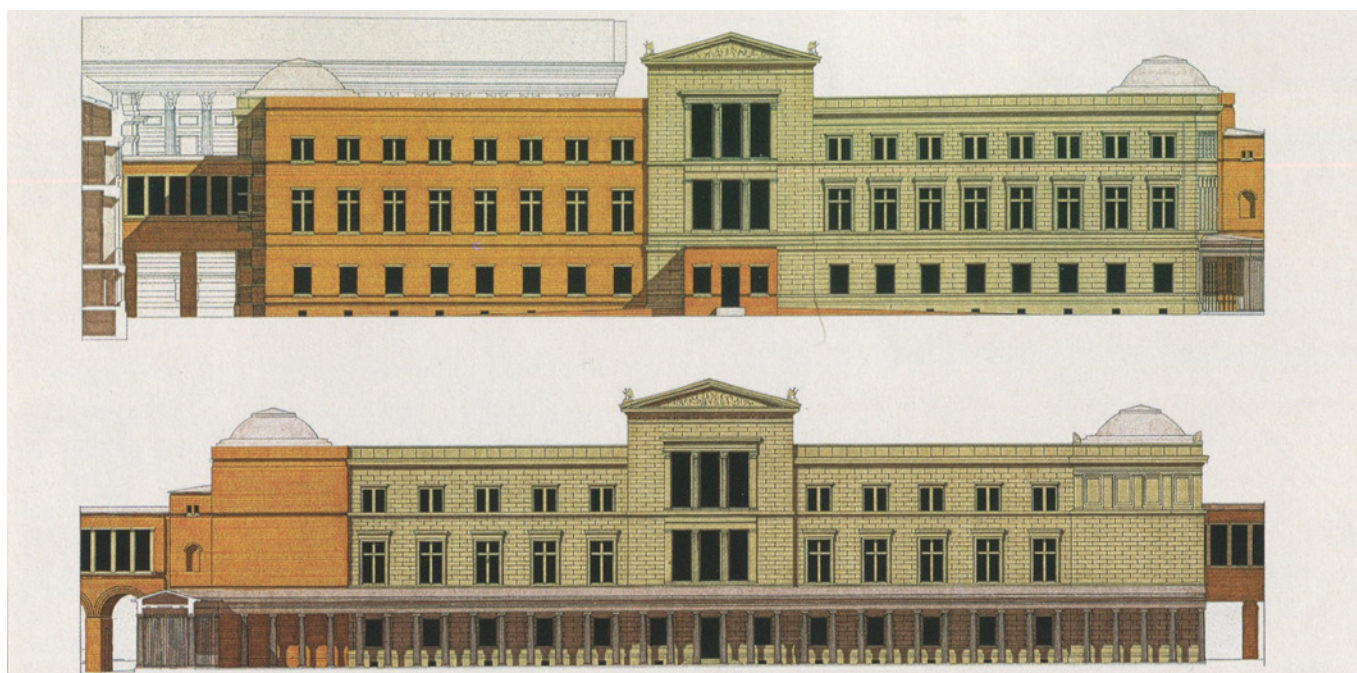
5.50. La pianta di Giorgio Grassi (concorso 1, fase 2), [da: Kieren, 1998].



5.51. Il prospetto ovest di Giorgio Grassi (concorso 1, fase 2), [da: Kieren, 1998].



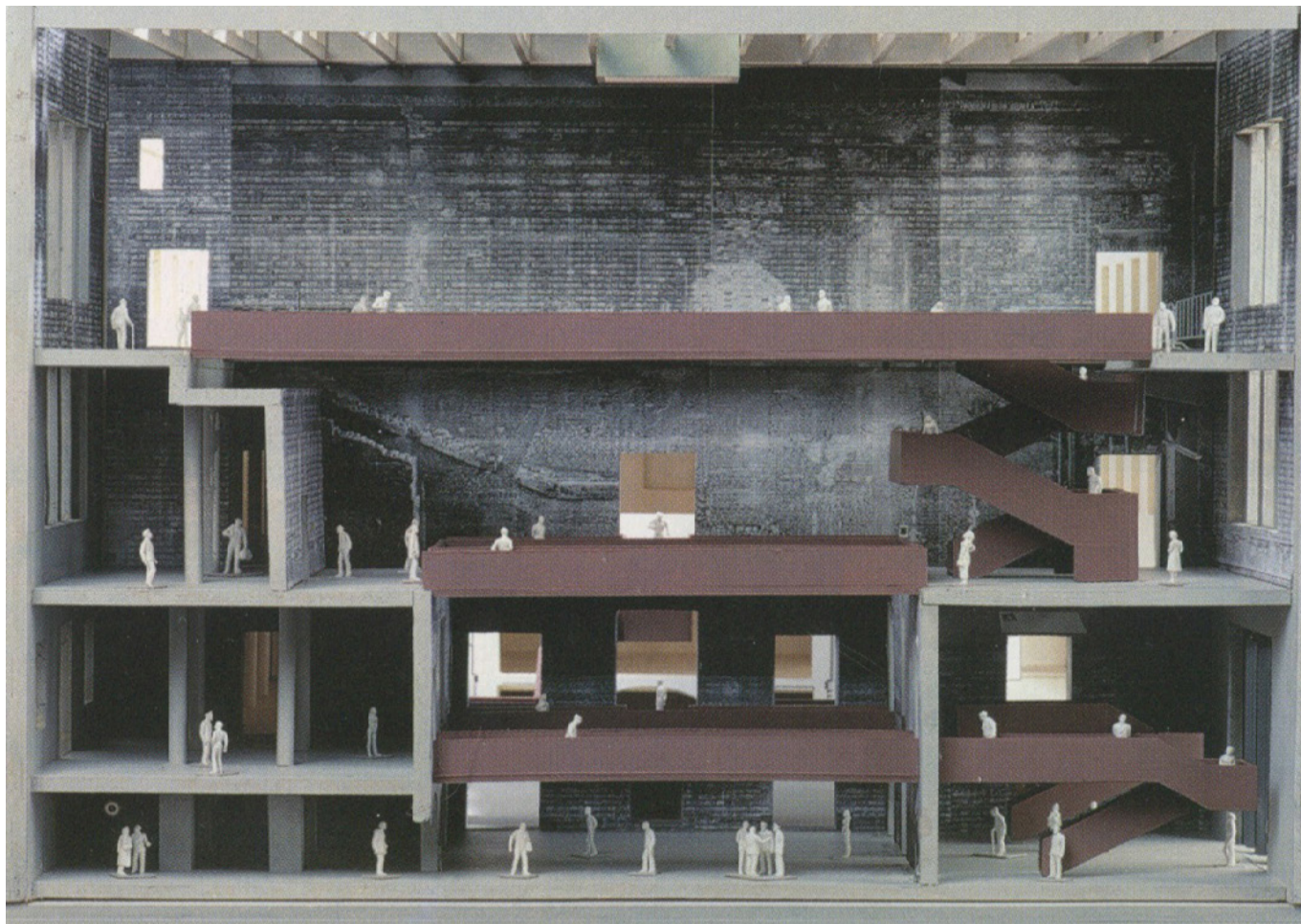
5.52. La pianta di Giorgio Grassi (concorso 2, fase 1), [da: Kieren, 1998].



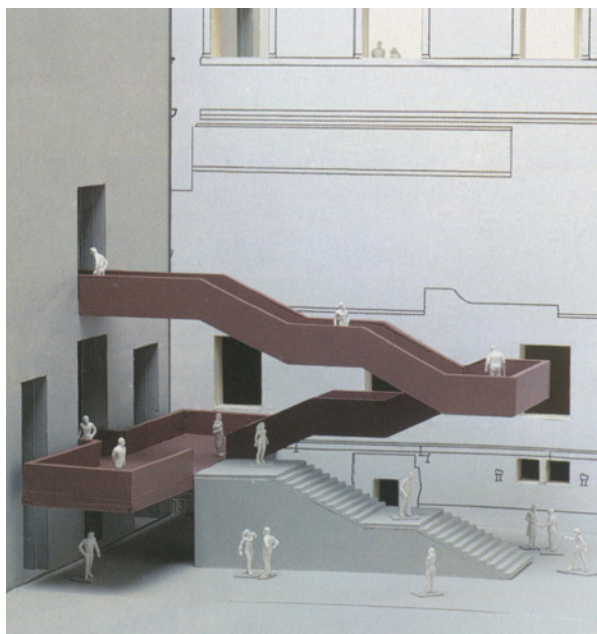
5.53. I prospetti di Giorgio Grassi (concorso 2, fase 1), [da: Kieren, 1998].



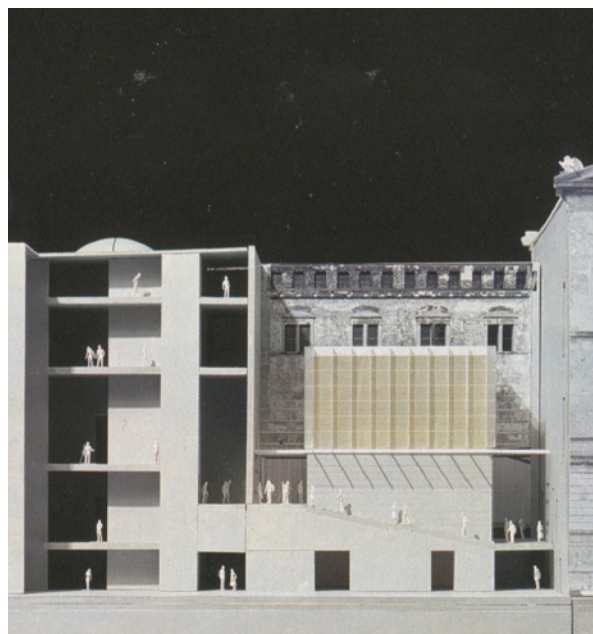
5.54. I prospetti di Giorgio Grassi (concorso 2, fase 1), [da: Kieren, 1998].



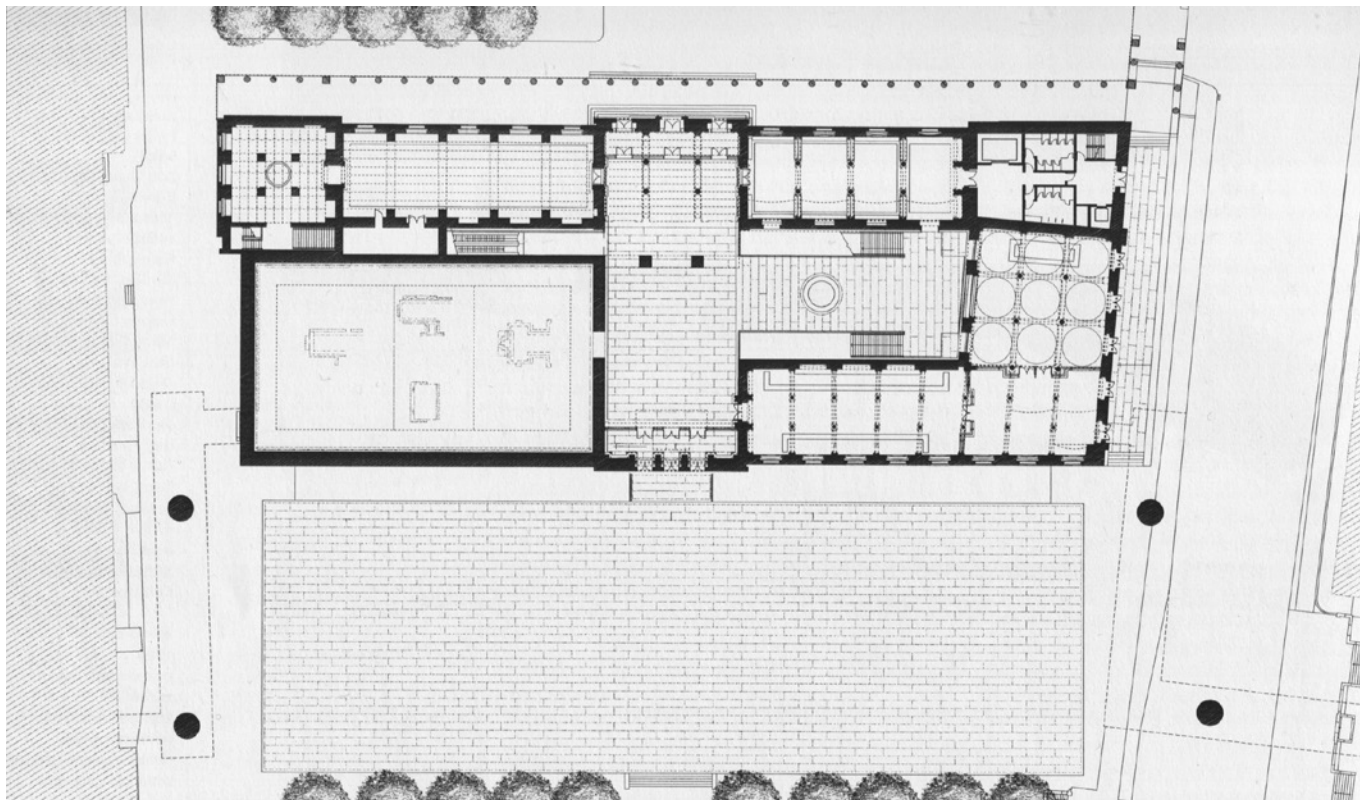
5.55. Il corpo centrale di David Chipperfield (concorso 2, fase 1), [da: Kieren, 1998].



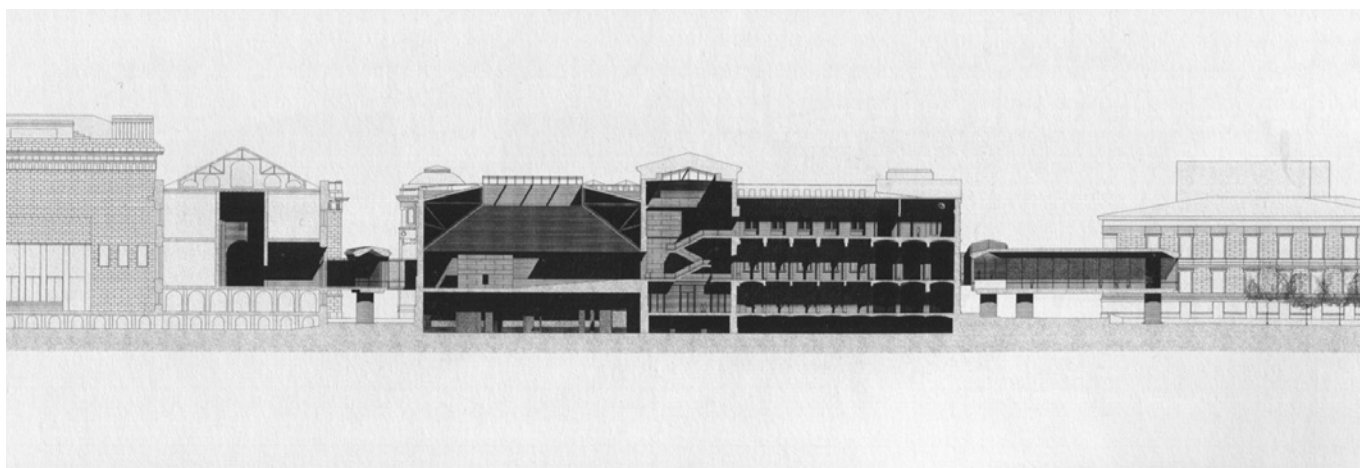
5.56. La scala nel cortile Greco (concorso 2, fase 1), [da: Kieren, 1998].



5.57. Il volume nel cortile Egizio (concorso 2, fase 1), [da: Kieren, 1998].



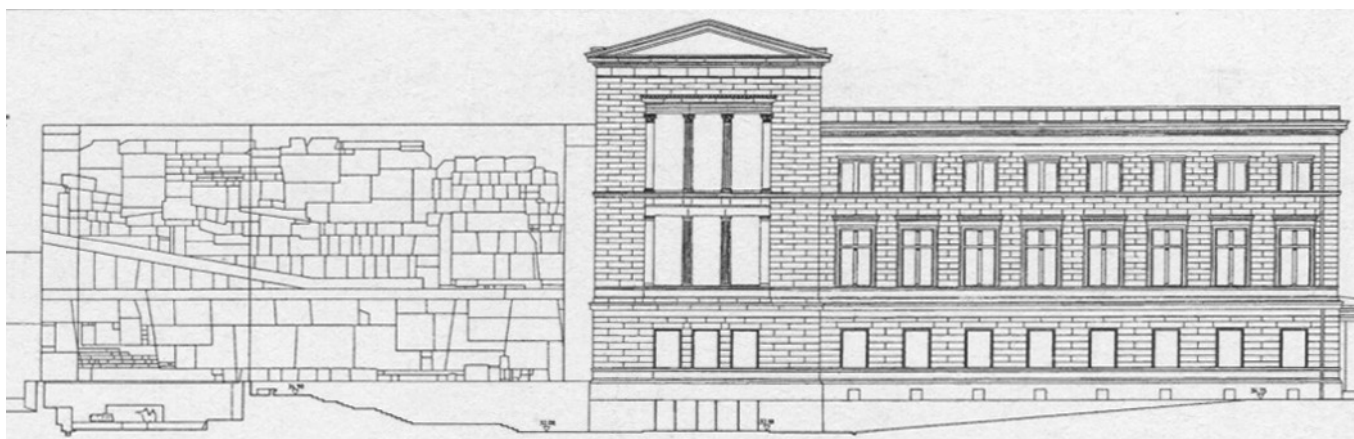
5.58. La pianta di Frank. O. Ghery (concorso 2, fase 1), [da: Kieren, 1998].



5.59. La sezione di Frank O. Ghery (concorso 2, fase 1), [da: Kieren, 1998].



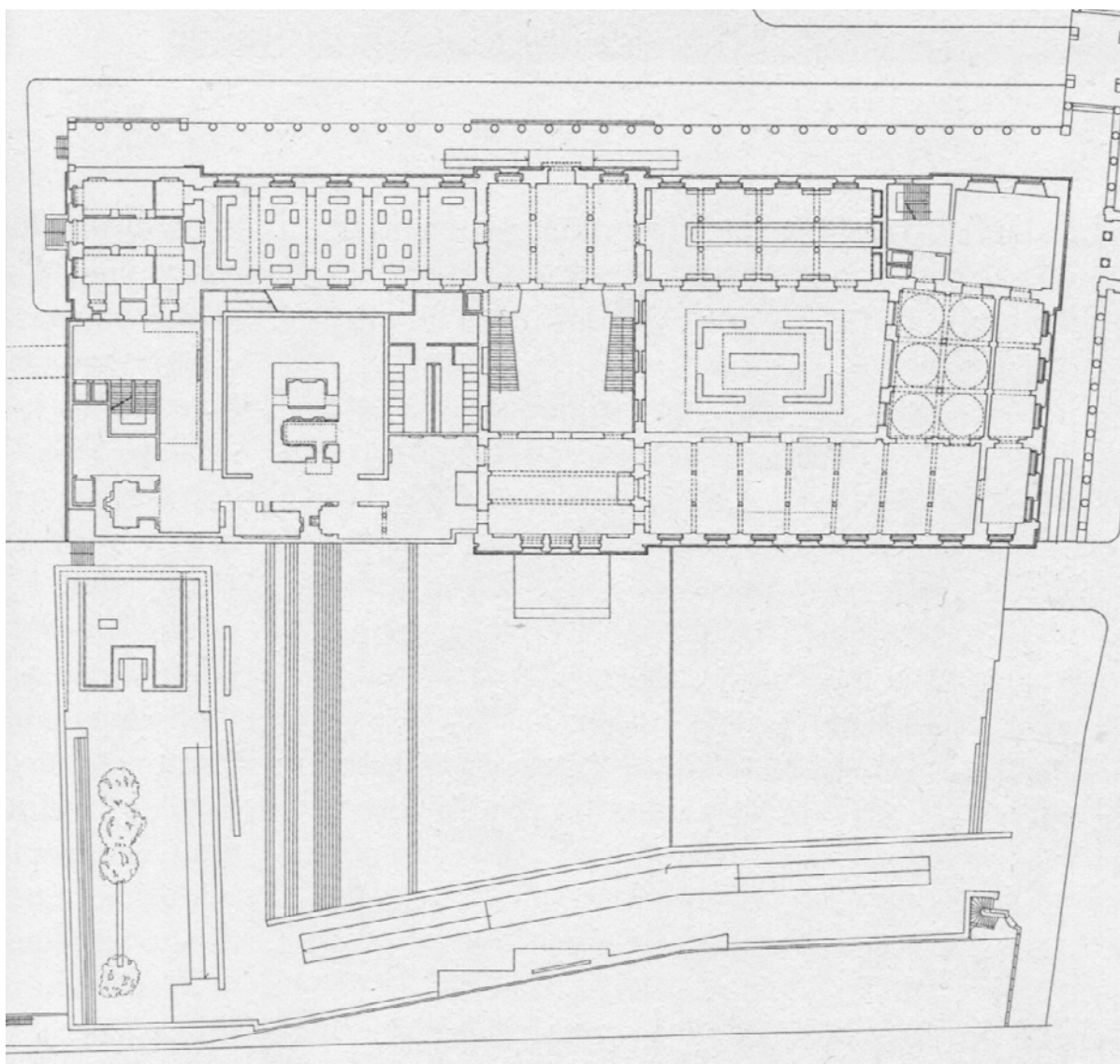
5.60. Lo schizzo di Francesco Venezia (concorso 2, fase 1), [da: Kieren, 1998].



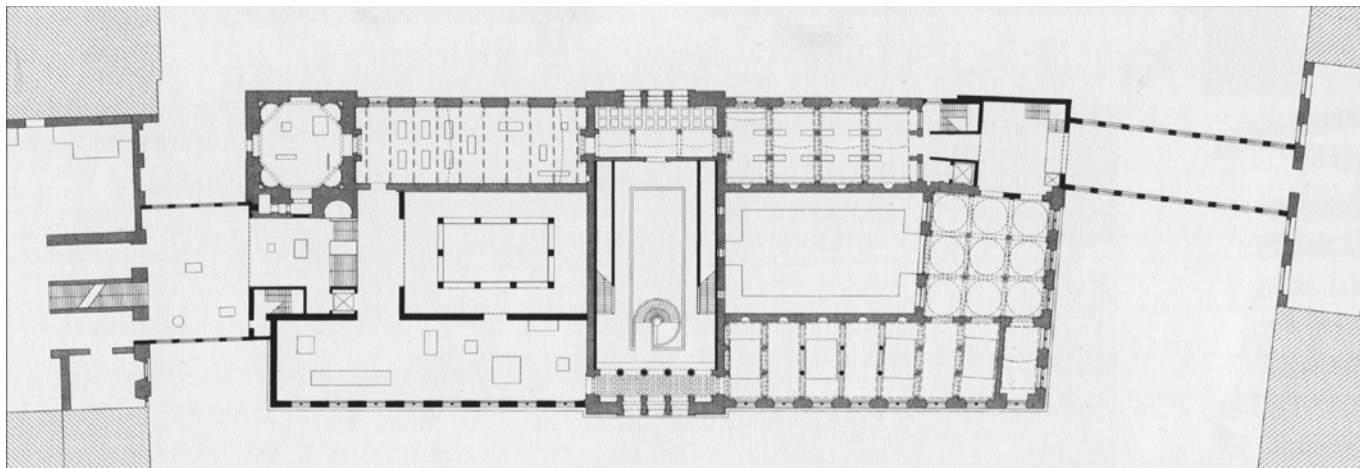
5.61. Il prospetto ovest di Francesco Venezia (concorso 2, fase 1), [da: Kieren, 1998].



5.62. La sezione di Francesco Venezia (concorso 2, fase 1), [da: Kieren, 1998].



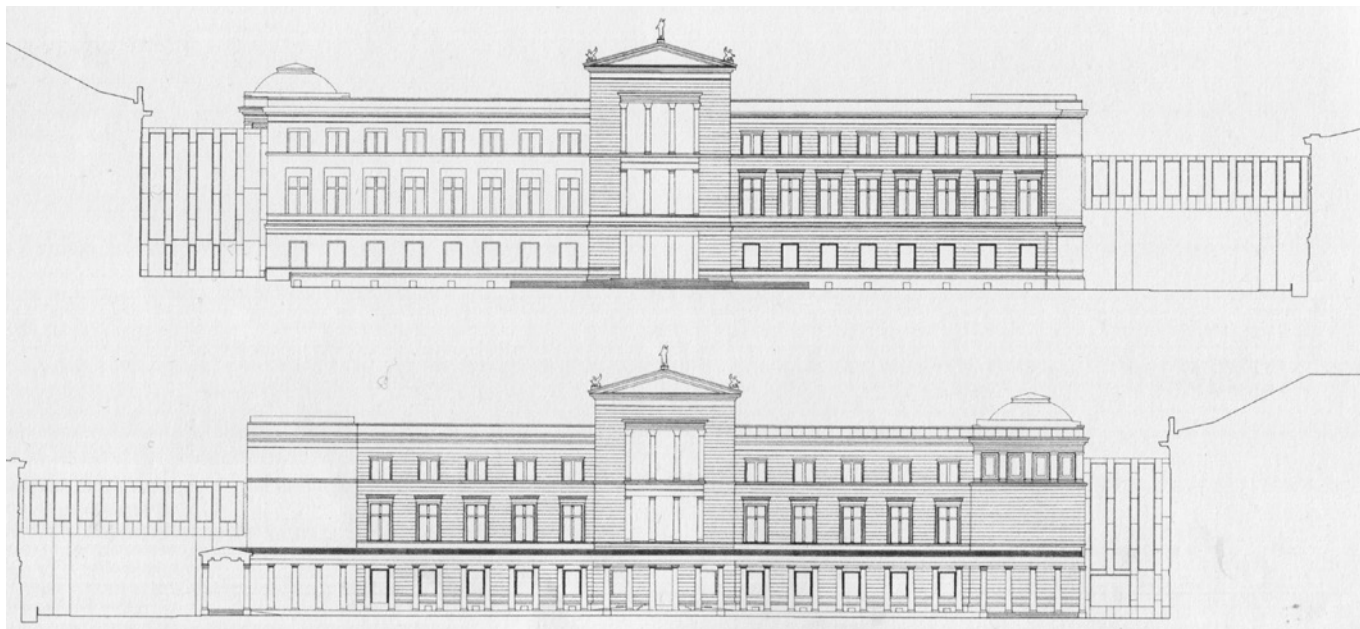
5.63. La pianta di Francesco Venezia (concorso 2, fase 1), [da: Kieren, 1998].



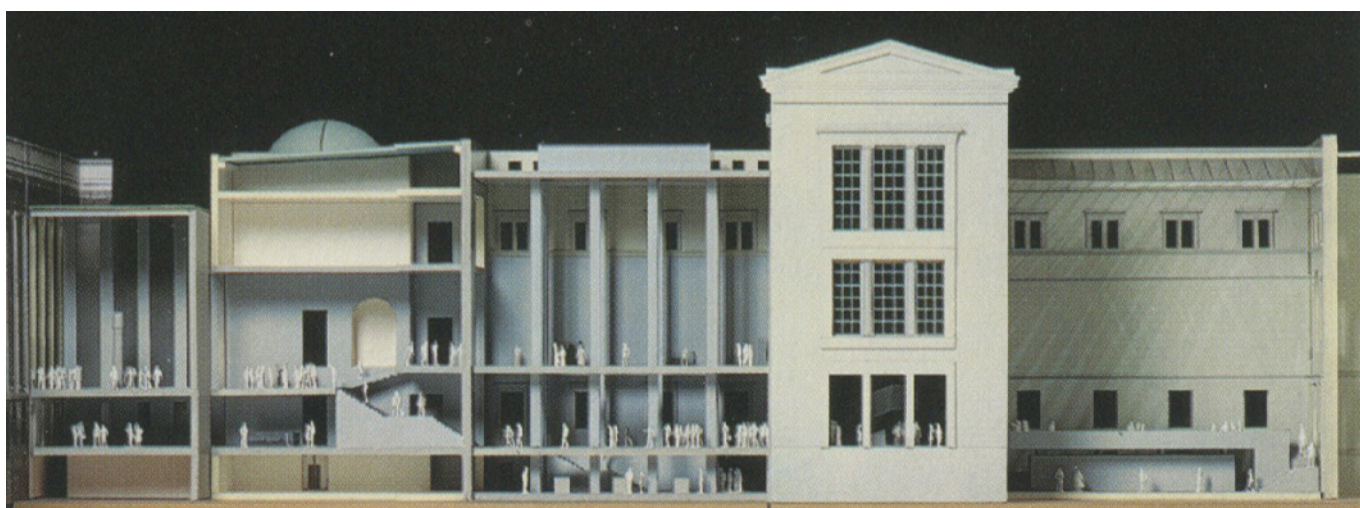
5.64. La pianta di David Chipperfield (concorso 2, fase 2), [da: Kieren, 1998].



5.65. Il corpo centrale di David Chipperfield (concorso 2, fase 2), [da: AV, 1998].

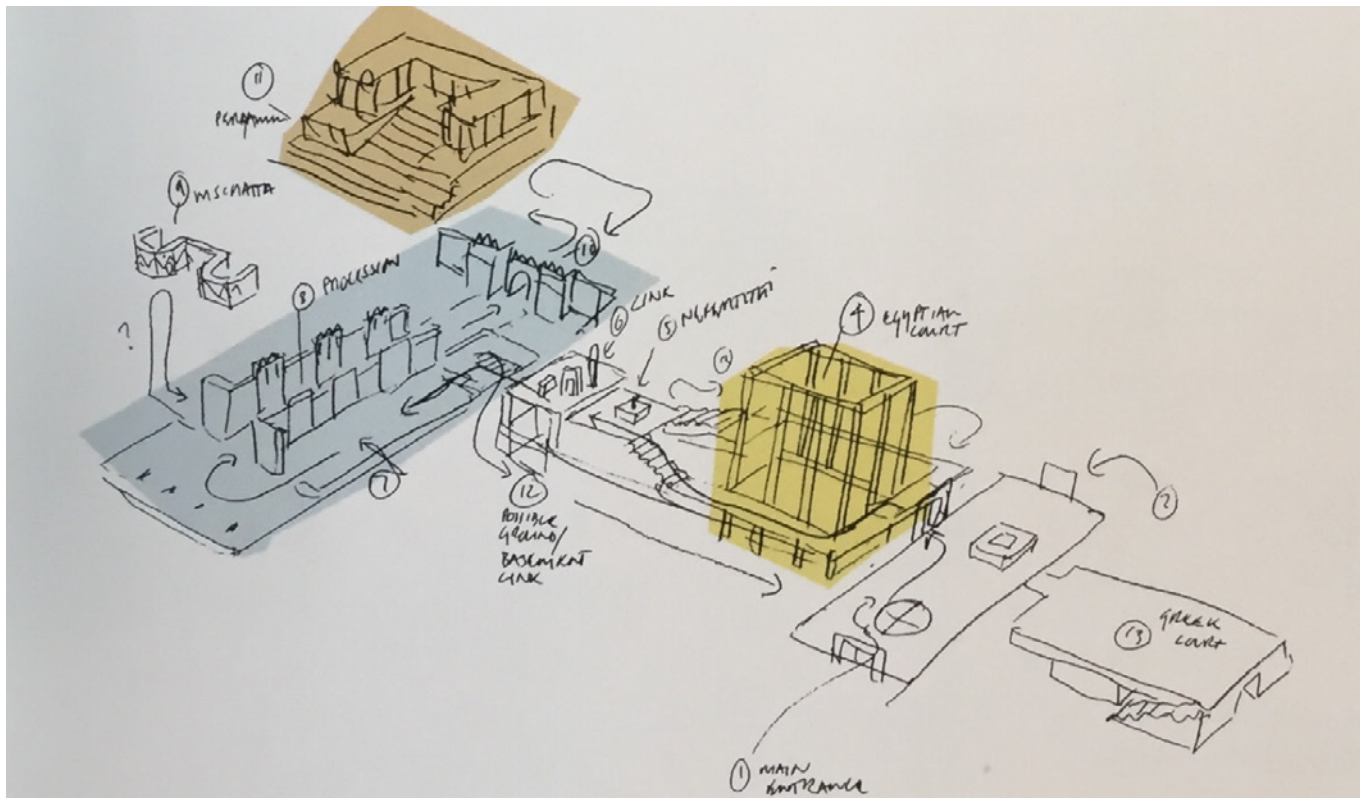


5.66. I prospetti di David Chipperfield (concorso 2, fase 2), [da: Kieren, 1998].

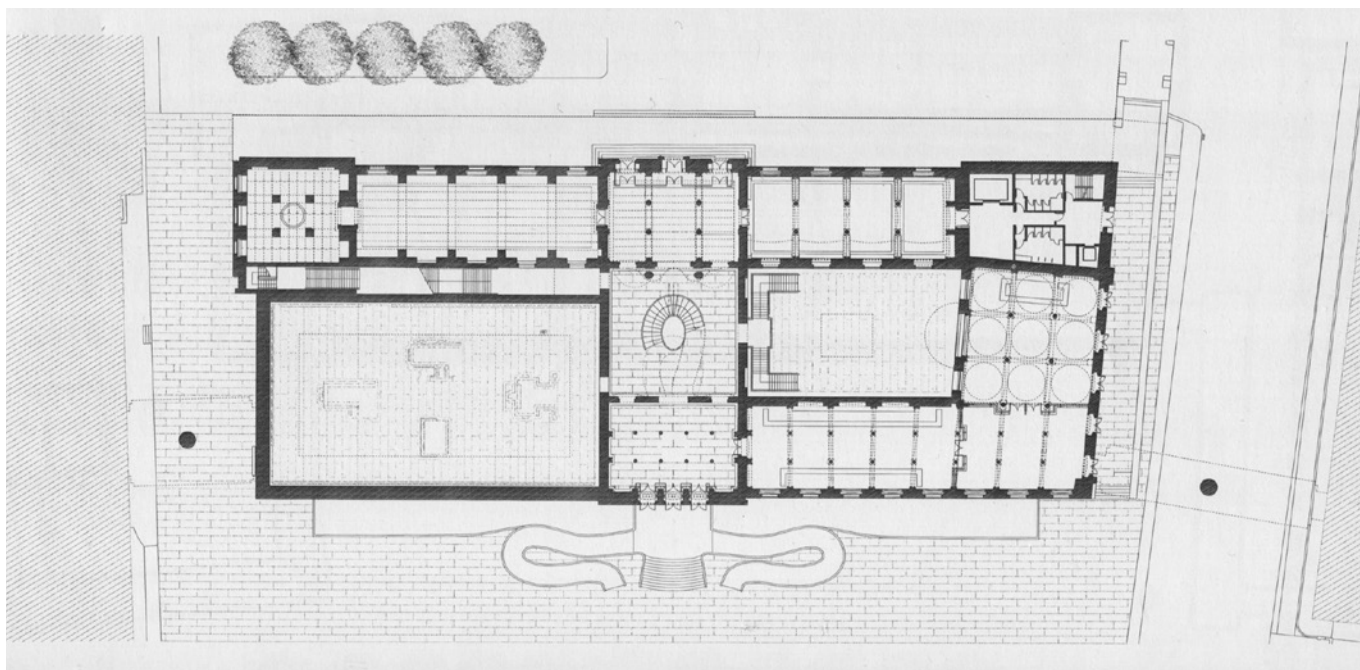


5.67. Il modello di David Chipperfield (concorso 2, fase 2), [da: Kieren, 1998].

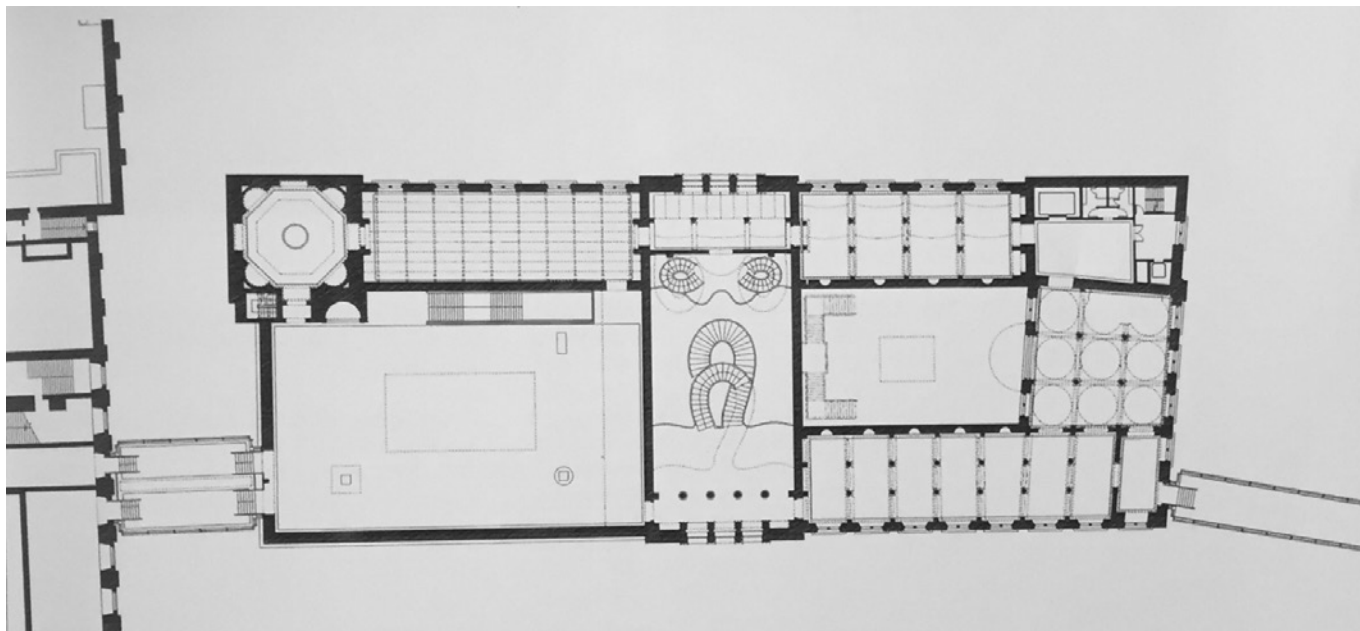




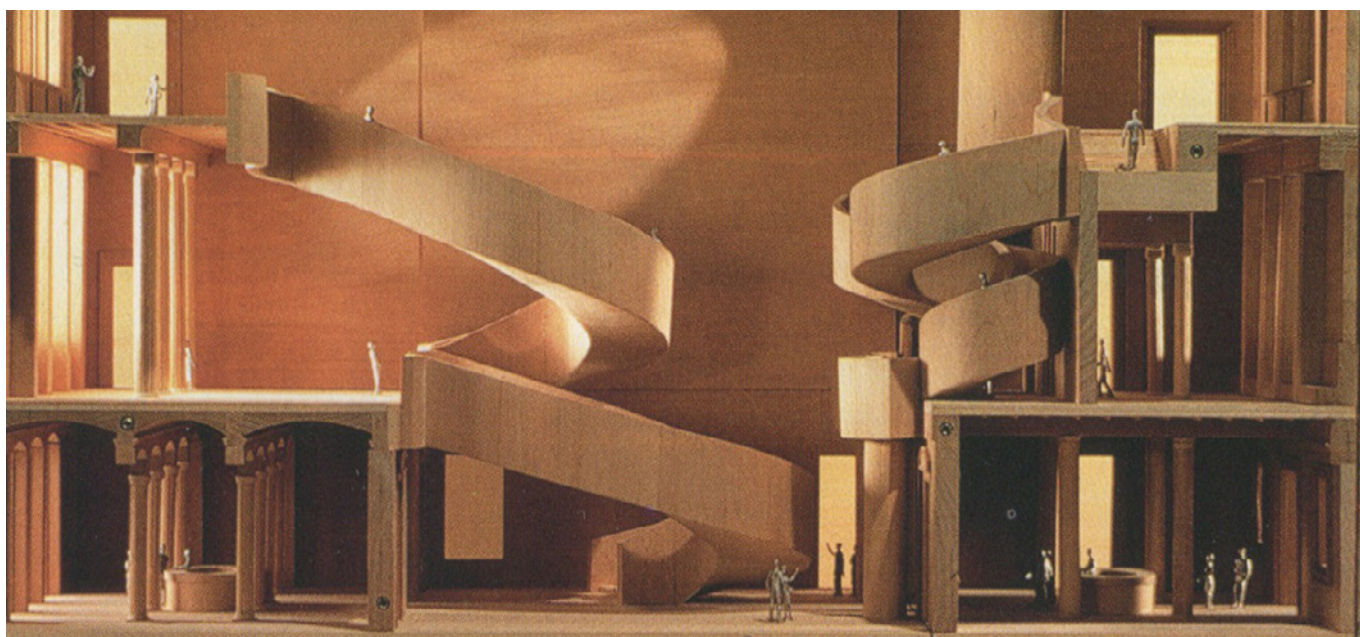
5.68. Lo schizzo assonometrico di David Chipperfield (concorso 2, fase 2), [da: Kieren, 1998].



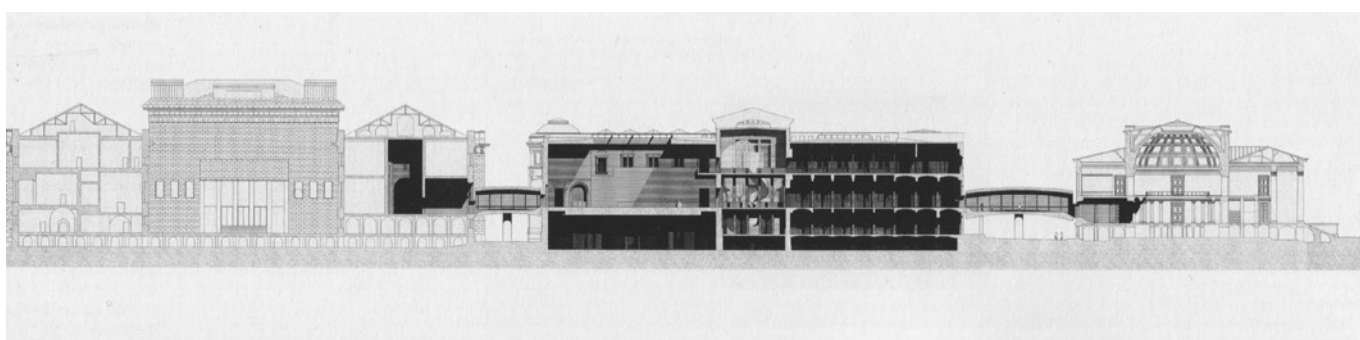
5.69. La pianta di Frank O. Gehry (concorso 2, fase 2), [da: Kieren, 1998].



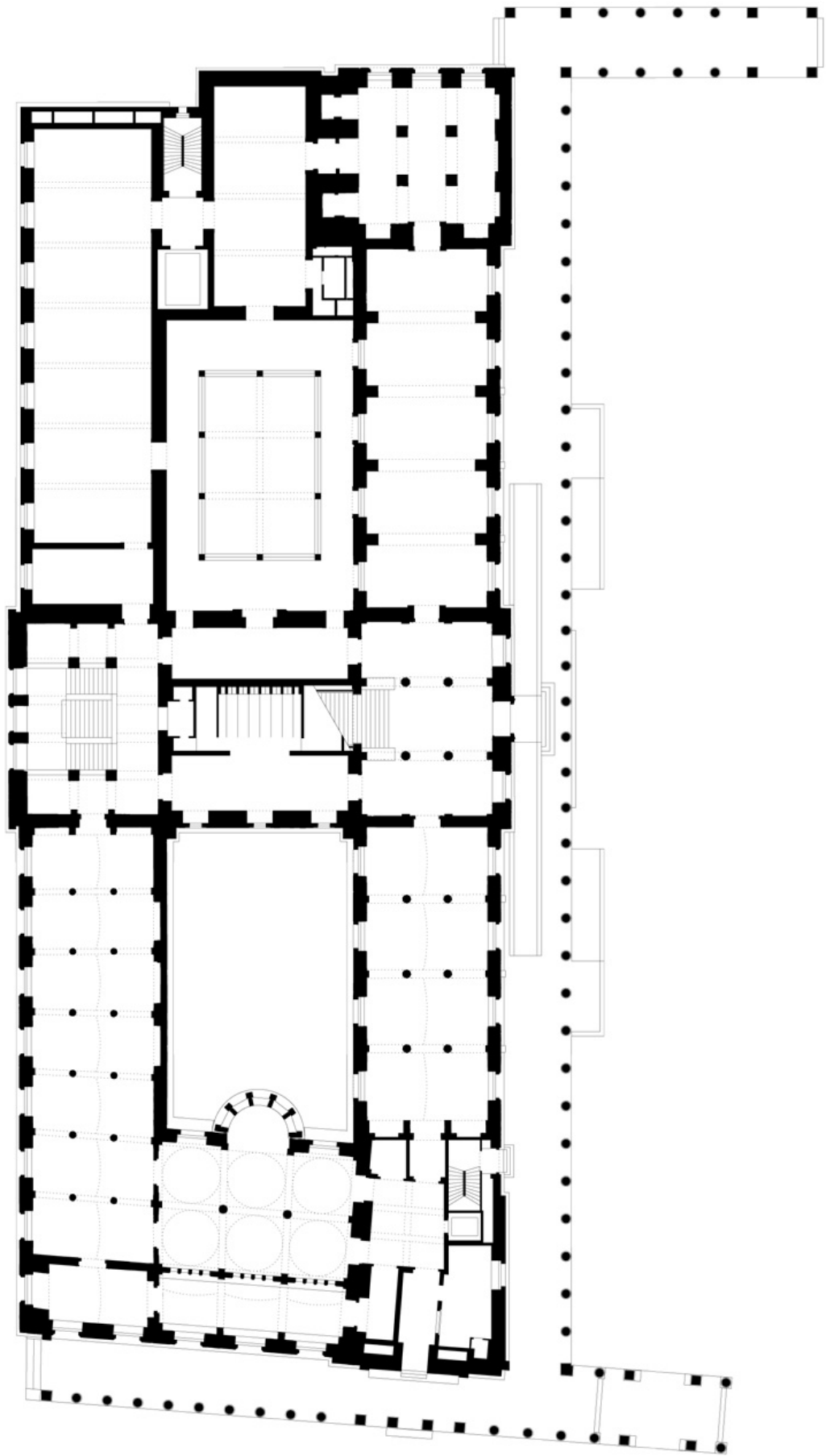
5.70. La pianta di Frank O. Gehry (concorso 2, fase 2), [da: Kieren, 1998].

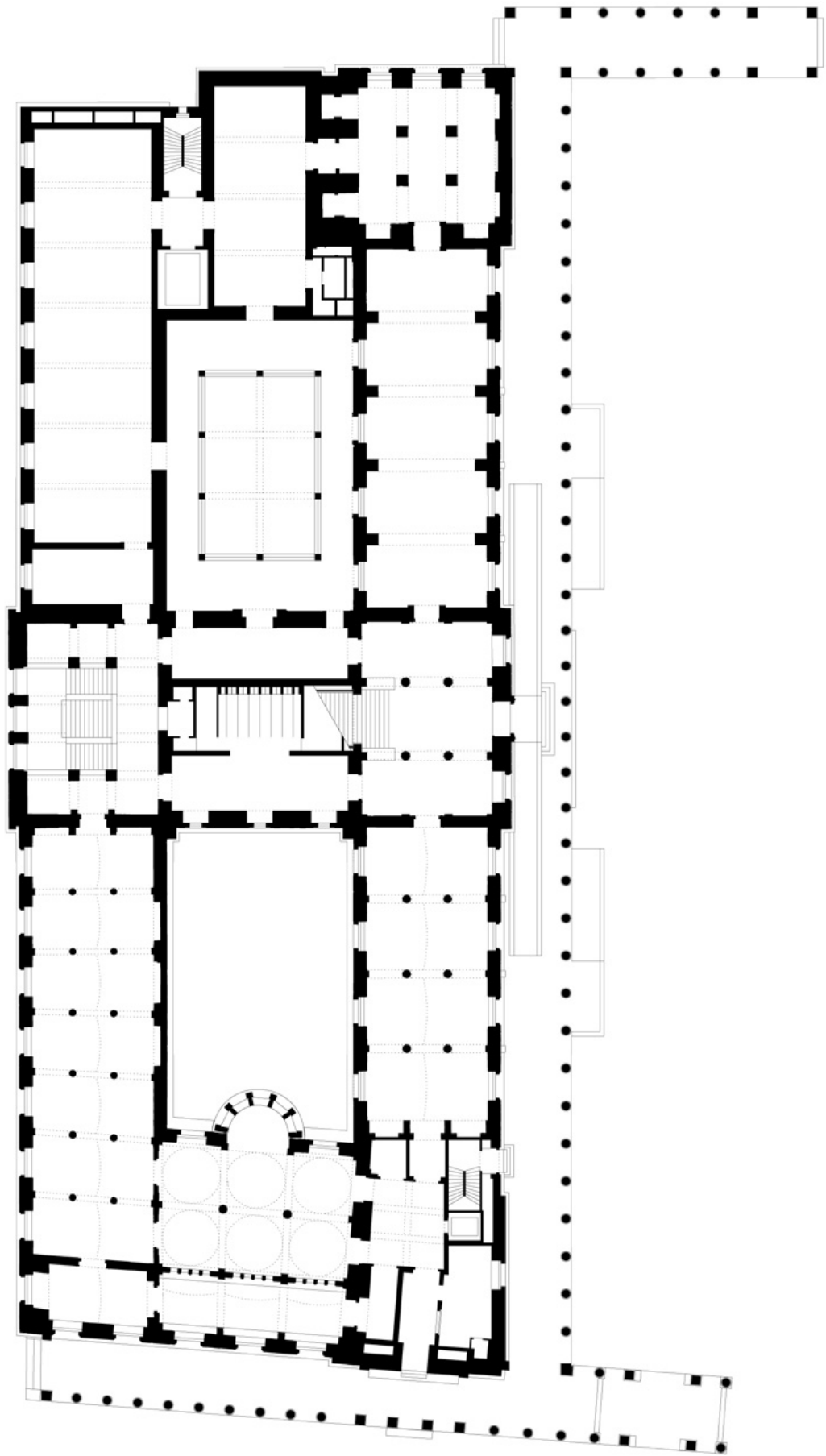


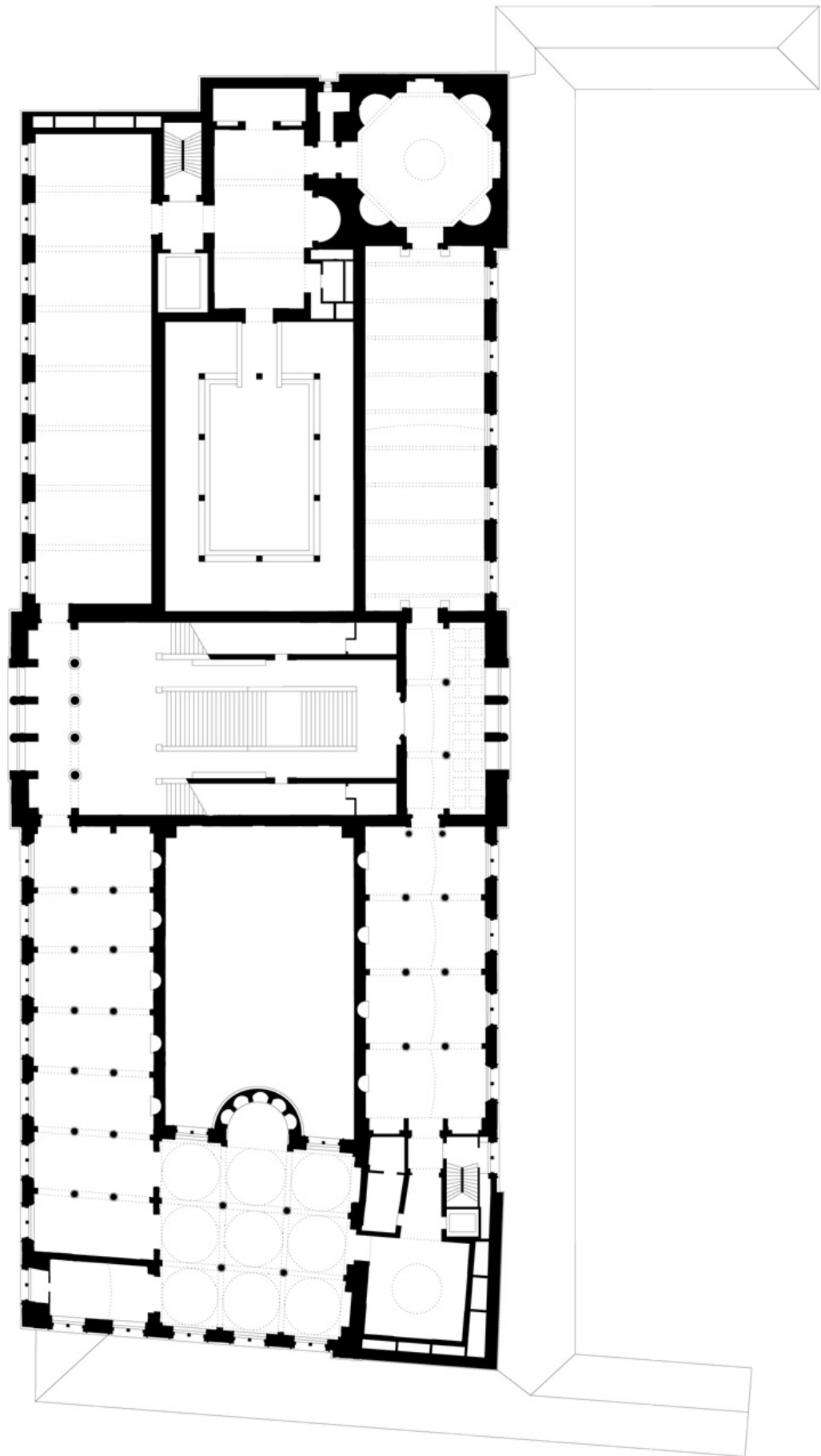
5.71. Il modello di Frank O. Gehry (concorso 2, fase 2), [da: Kieren, 1998].

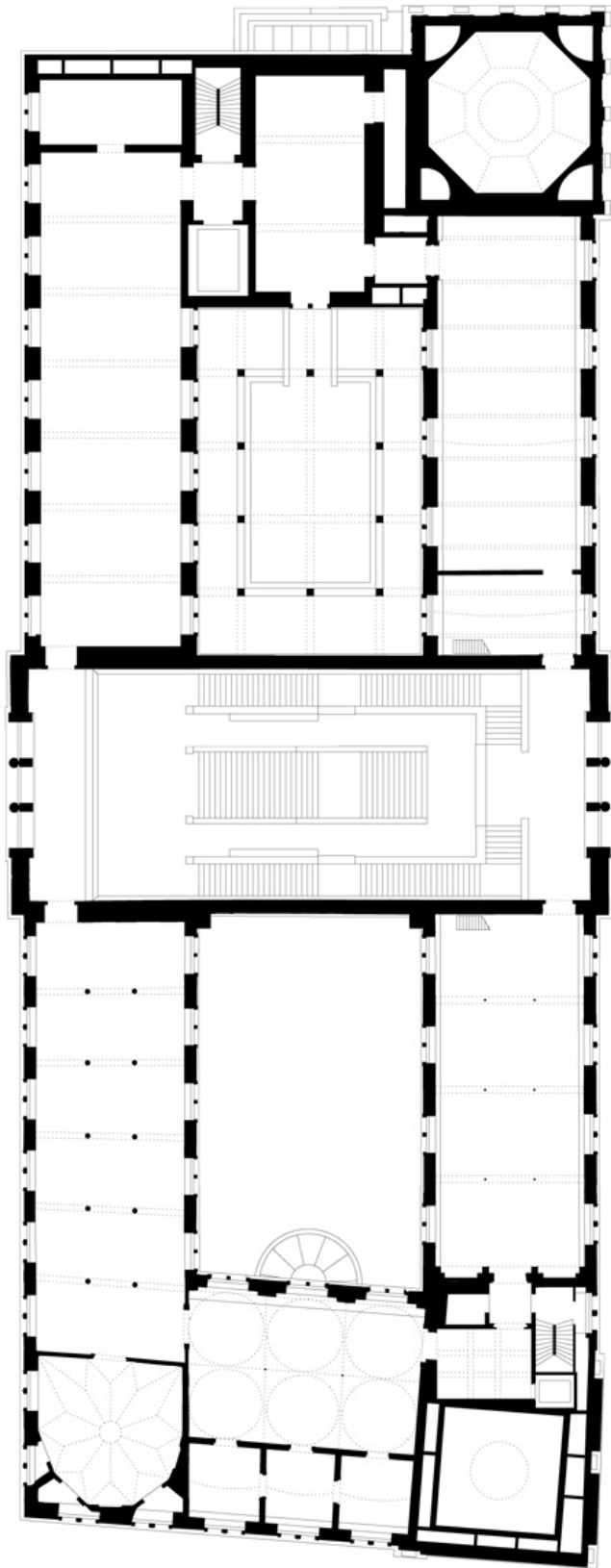


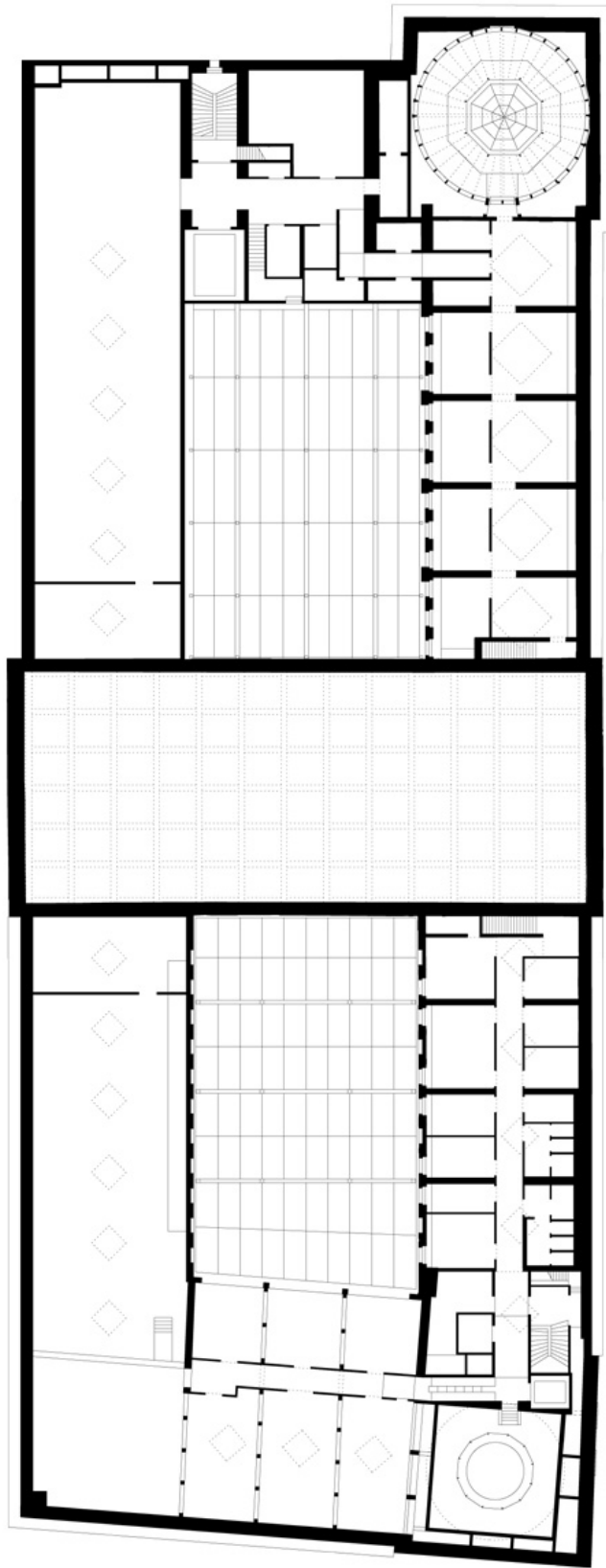
5.72. La sezione di Frank O. Gehry (concorso 2, fase 2), [da: Kieren, 1998].

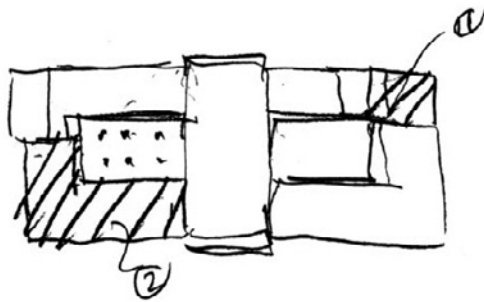
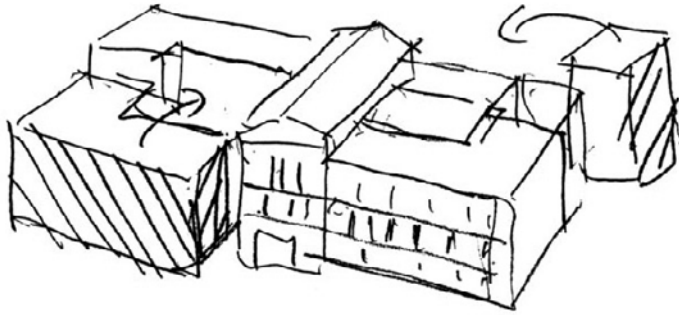






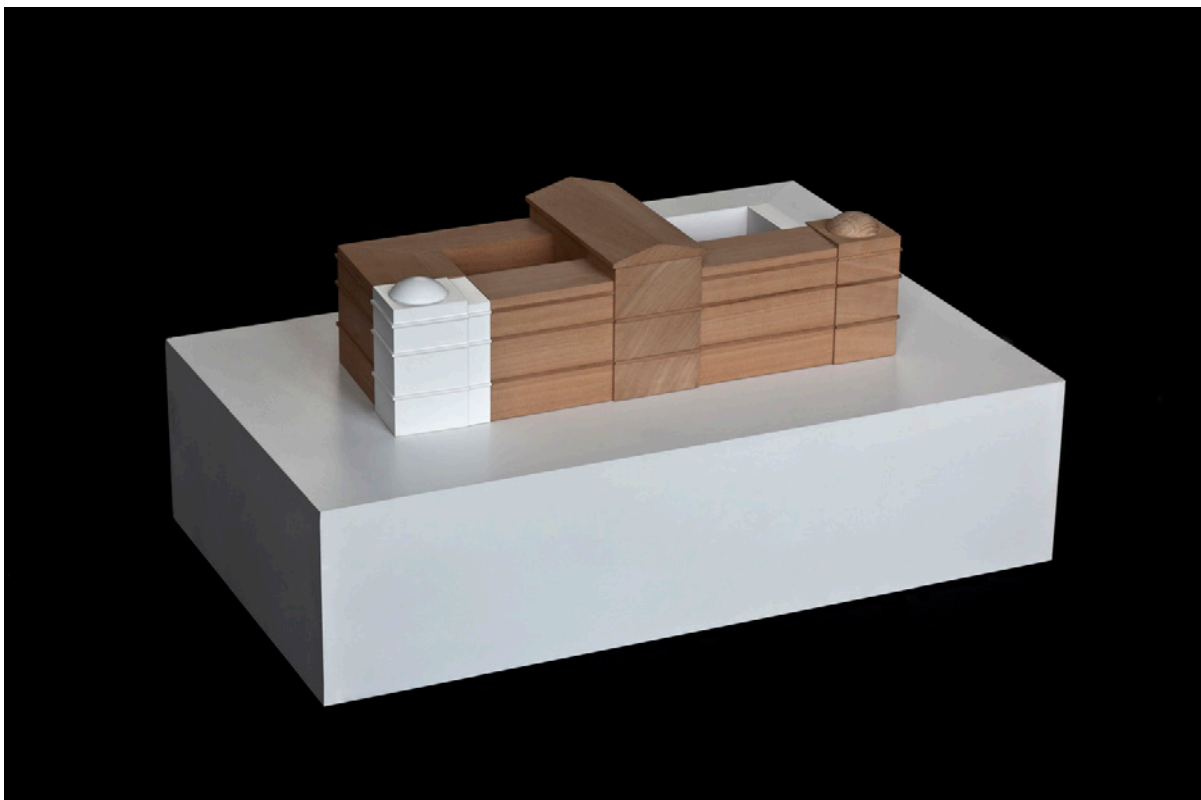






RE-ESTABLISHMENT OF FORM + FIGURE

5.78. Schizzo concettuale, [DCAB].



5.79. Modello concettuale, [DCAB].





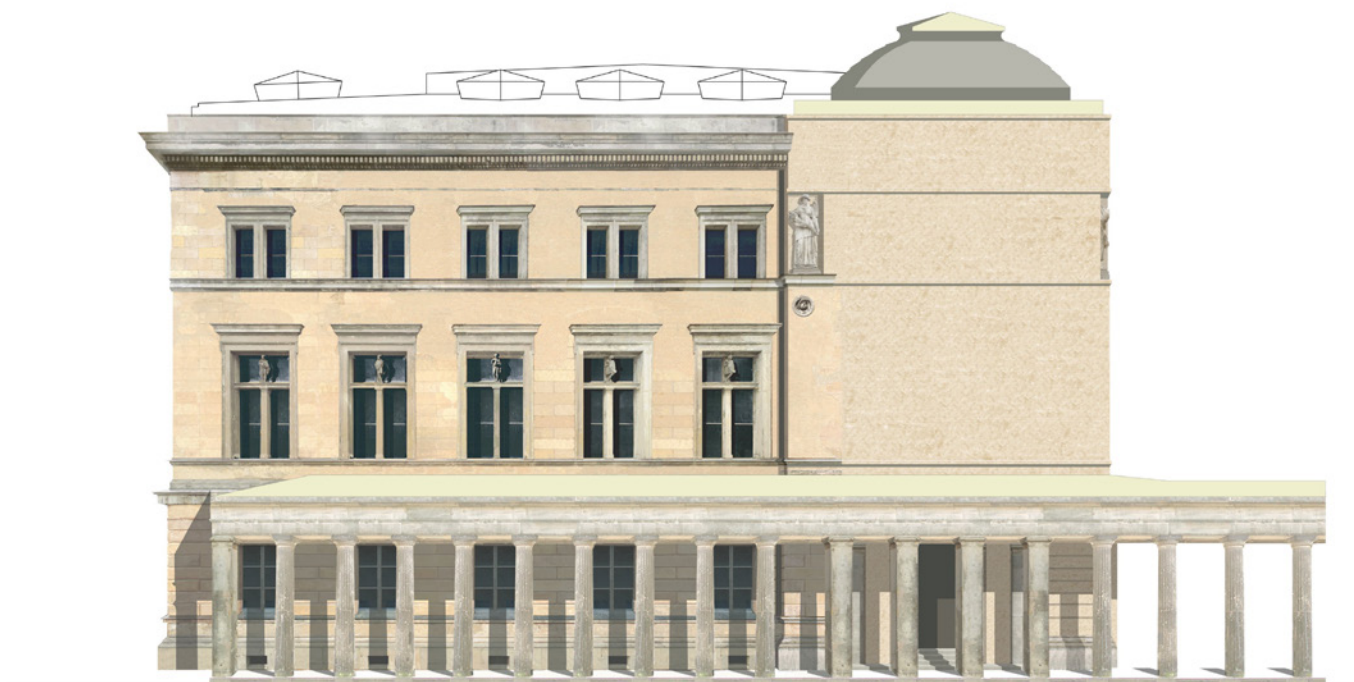
5.80. Prospetto ovest, [DCAB].



5.81. Sezione longitudinale, [DCAB].



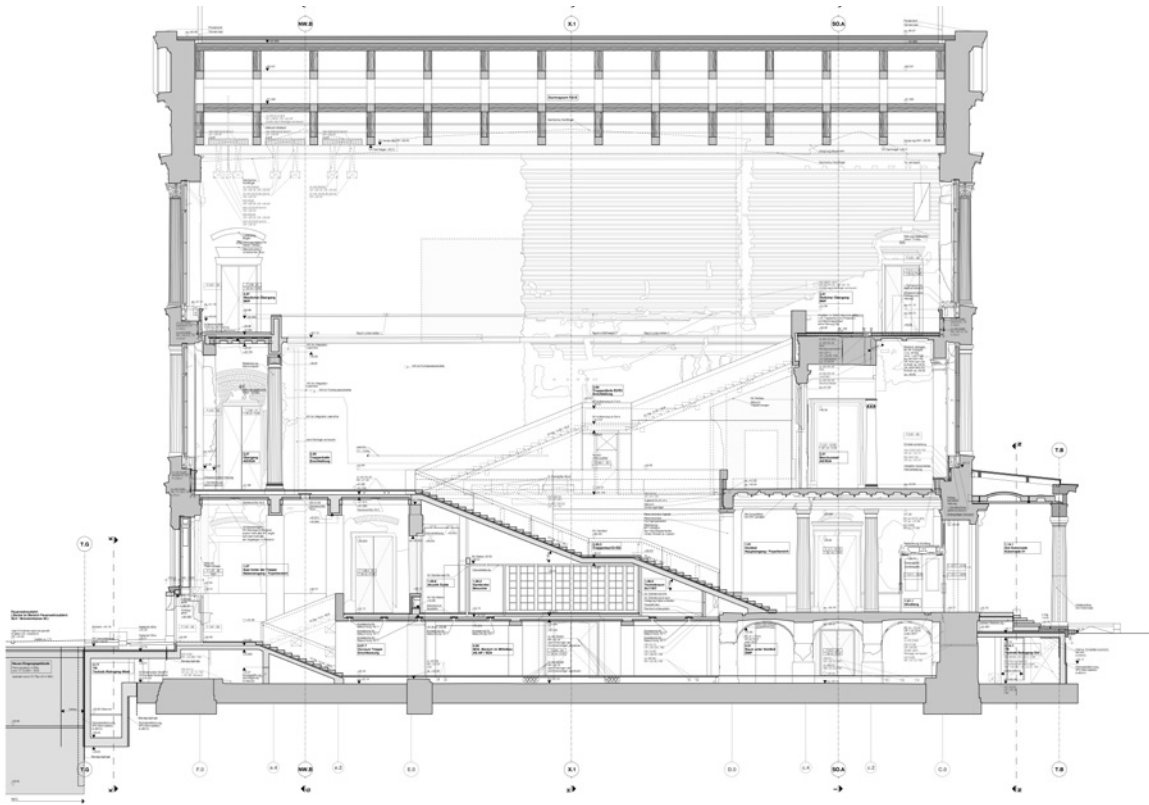
5.82. Prospetto est, [DCAB].



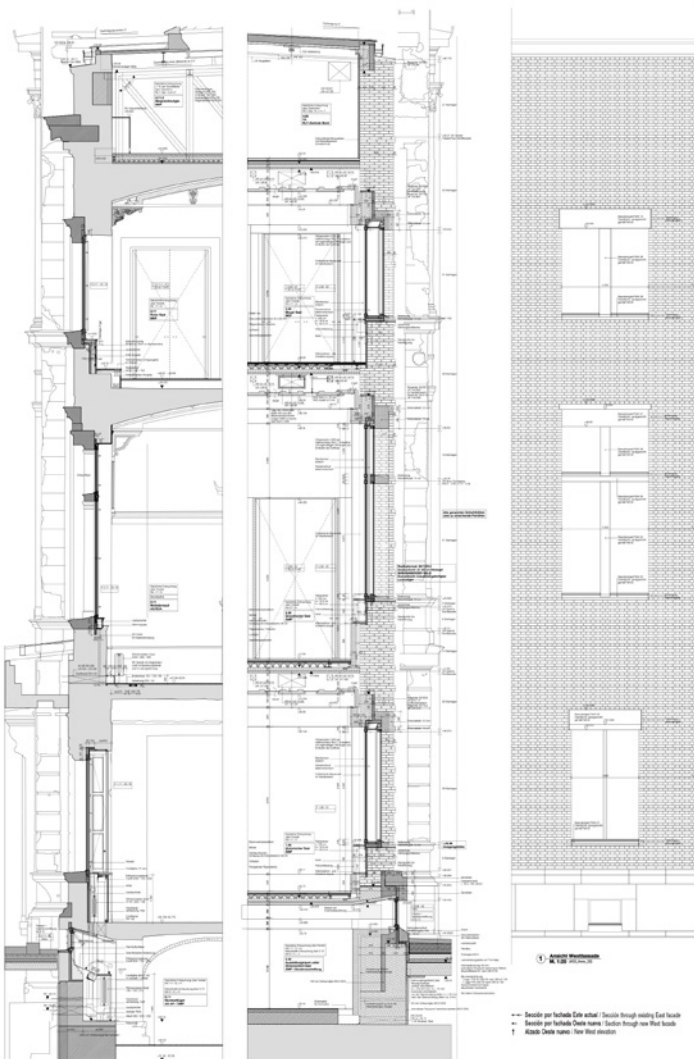
5.83. Prospetto sud, [DCAB].



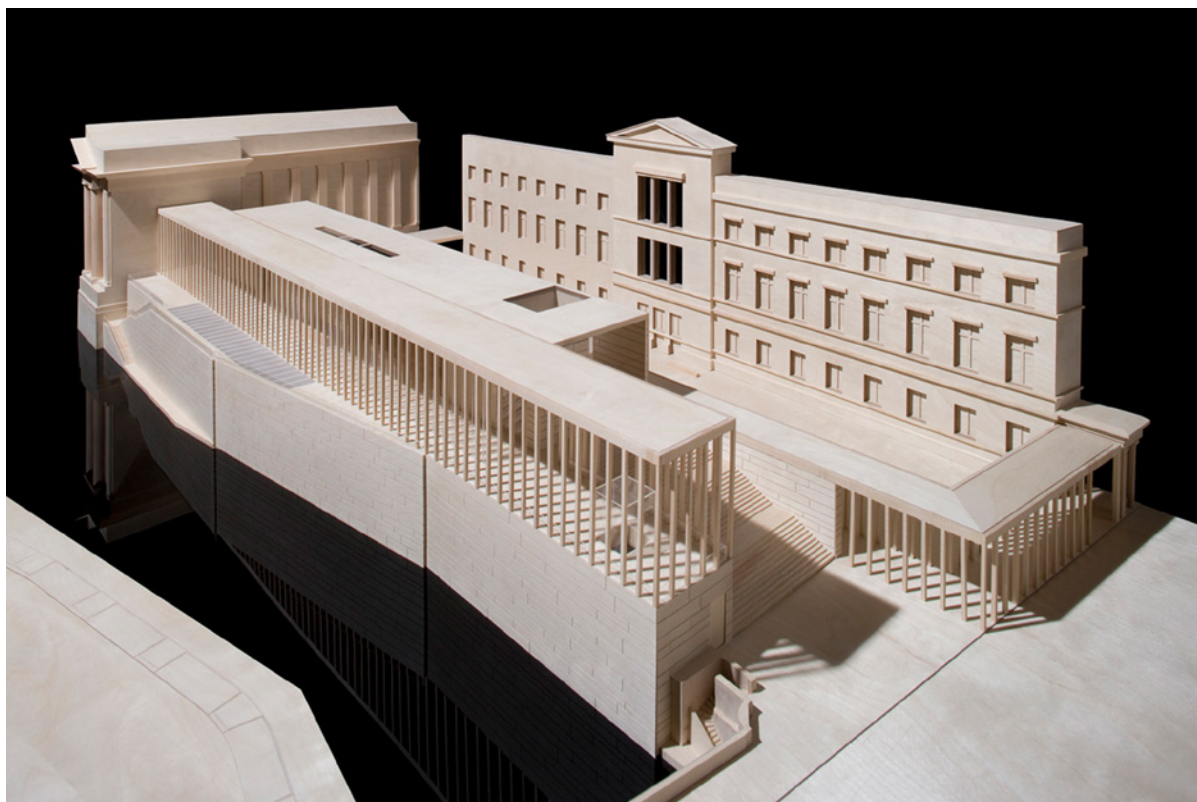
5.84. Maquette di studio della facciata, [da: El Croquis, 2004].



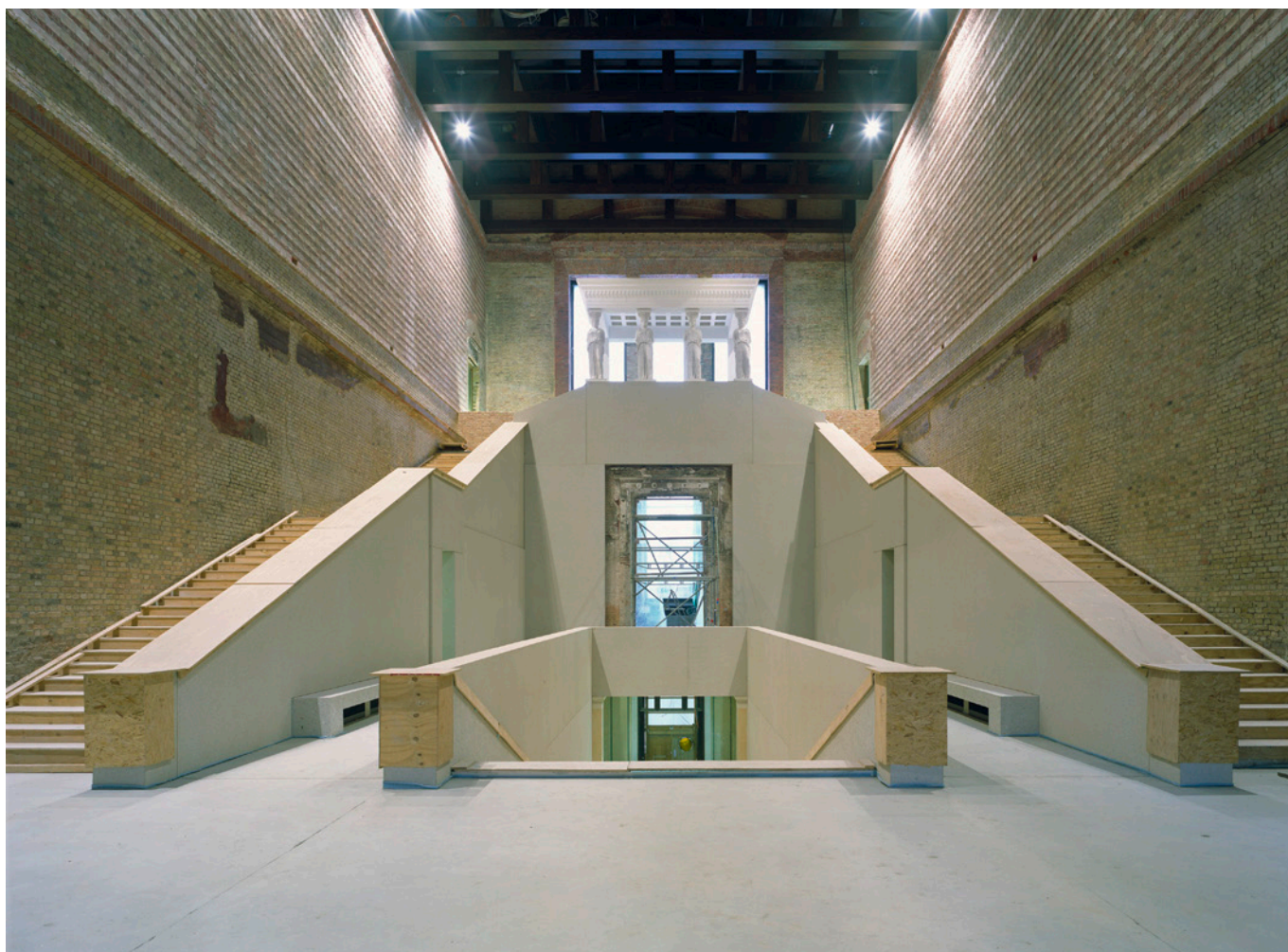
5.85. La scala, [DCAB].



5.86. Dettaglio della facciata, [da: El Croquis, 2004].



5.87. Il modello della James Simon Galerie, [DCAB].



5.88. L'ipotesi di ricostruire l'eretteo, [foto: Jorg von Bruchhausen, DCAB].



5.89. La scala nella fase di cantiere, [foto: Andrea Korth, DCAB].



5.90. La scala nella fase di cantiere, [DCAB].



5.91. Gli elementi cavi in cotto, [foto: Andrea Kroth, DCAB].



5.92. Gli elementi cavi in cotto, [foto: Andrea Kroth, DCAB].



5.93. I mattoni utilizzati per la ricostruzione, [foto: Andrea Kroth, DCAB].



5.94. La copertura in fase di cantiere, [foto: Andrea Kroth, DCAB].

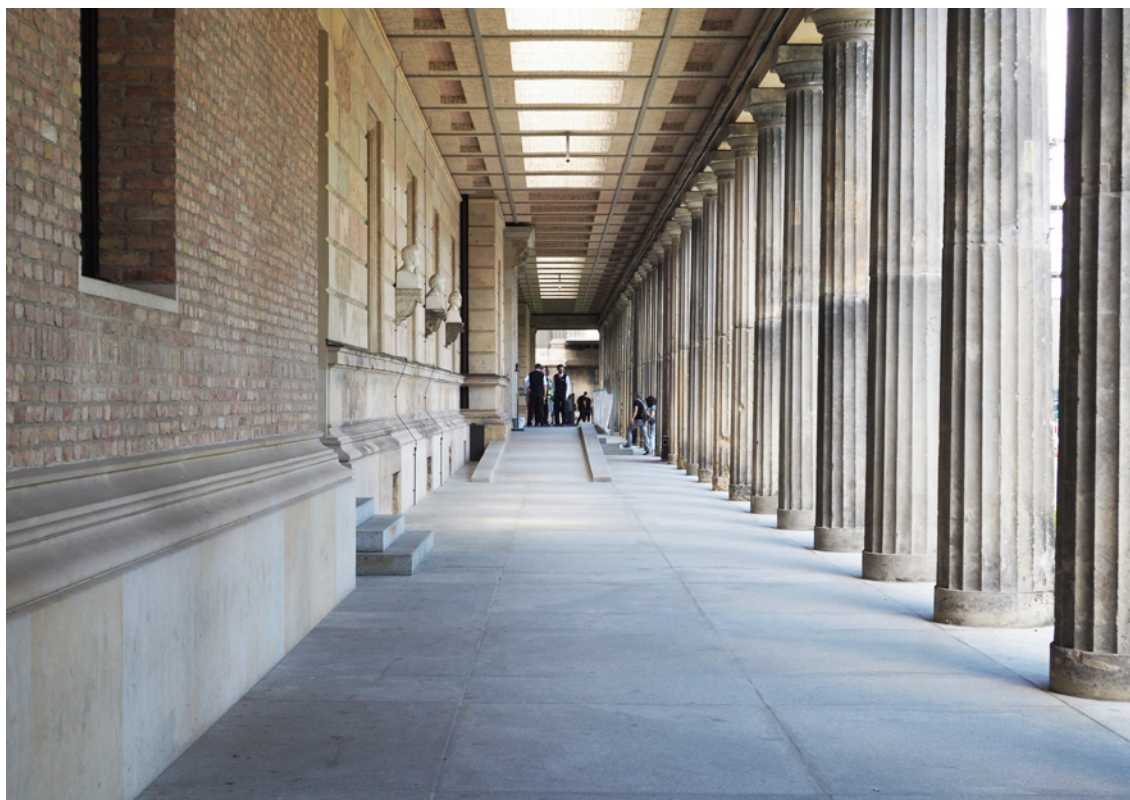


5.95. Mock-up di una porzione della facciata, [da: Thomas Benk, DCAB].



5.96. La facciata ovest in fase di realizzazione, [foto: Johannes Bennke, DCAB].

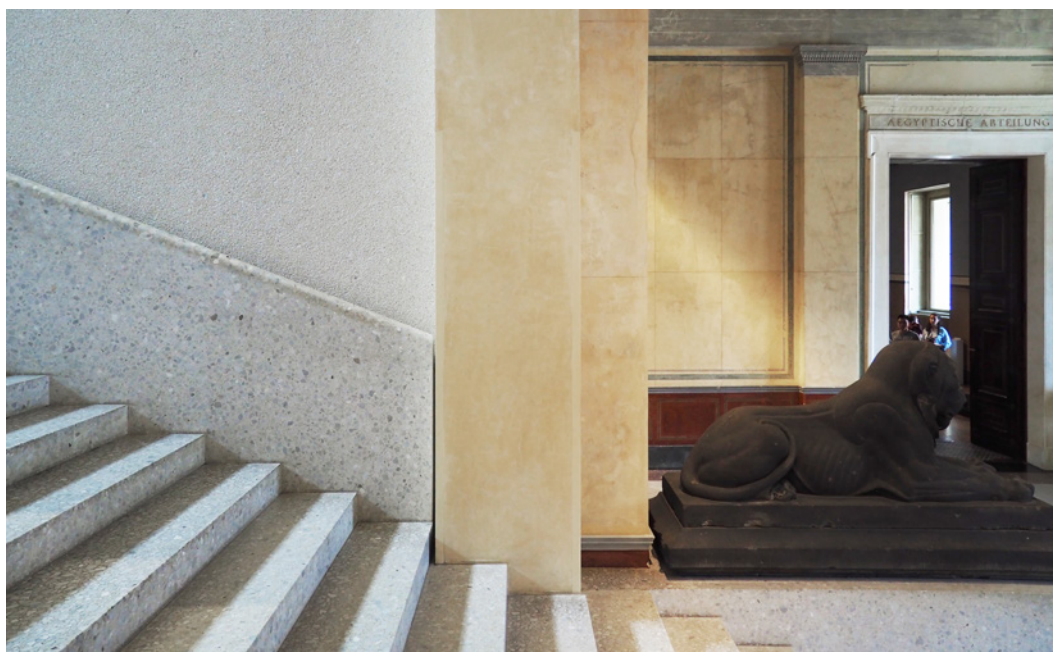




5.97. Il portico d'ingresso, [foto: Antonio Acocella].



5.98. Il vestibolo, [foto: Antonio Acocella].



5.99. Il vestibolo, [foto: Antonio Acocella].



5.100. La caffetteria, [foto: Antonio Acocella].



5.101. La scala secondaria, [foto: Antonio Acocella].



5.102. La sala della Patria, [foto: Antonio Acocella].



5.103. La sala della Patria, [foto: Antonio Acocella].



5.104. La sala Etnografica, [foto: Antonio Acocella].



5.105. La sala Etnografica, [foto: Antonio Acocella].



5.106. La sala della Mitologia, [foto: Antonio Acocella].



5.107. La sala delle Tombe, [foto: Antonio Acocella].



5.108. La sala Romana, [foto: Antonio Acocella].



5.109. La sala Romana, [foto: Antonio Acocella].



5.110. La sala del Medioevo, [foto: Antonio Acocella].



5.111. La sala del Medioevo, [foto: Antonio Acocella].





5.112. Il cortile Egizio, [foto: Antonio Acoella].



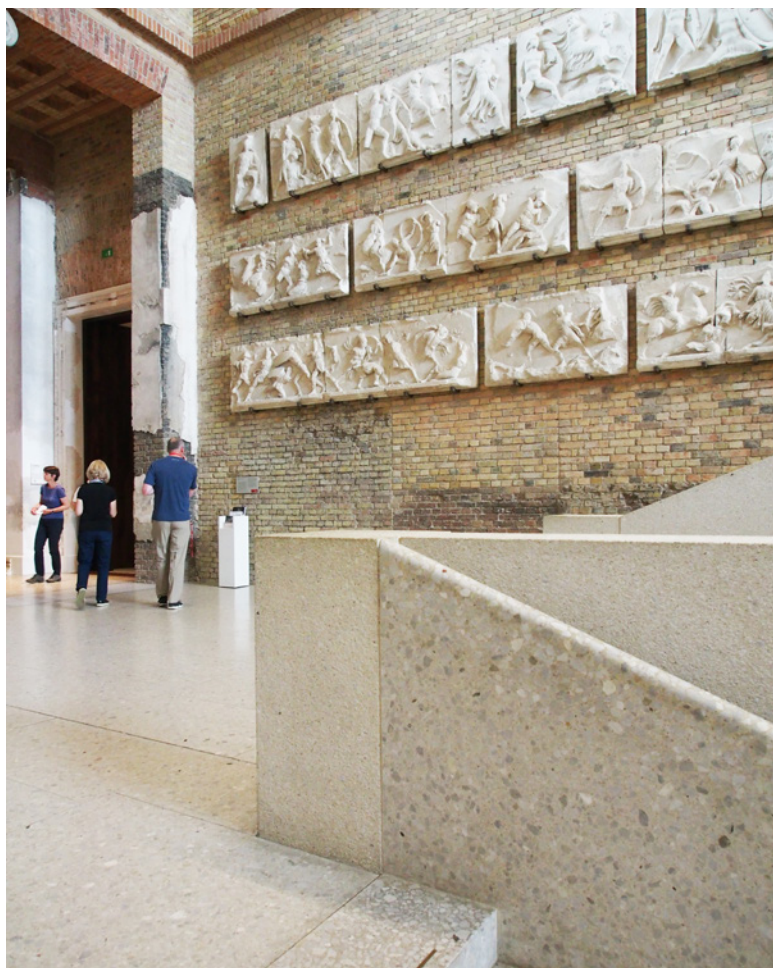
5.113. Il cortile Greco, [foto: Antonio Acoella].



5.114. La scala, [foto: Antonio Acocella].



5.115. La scala, [foto: Antonio Acocella].



5.116. La scala, [foto: Antonio Acocella].



5.117. Il lapidarium, [foto: Antonio Acocella].



5.118. La sala Greca, [foto: Antonio Acocella].



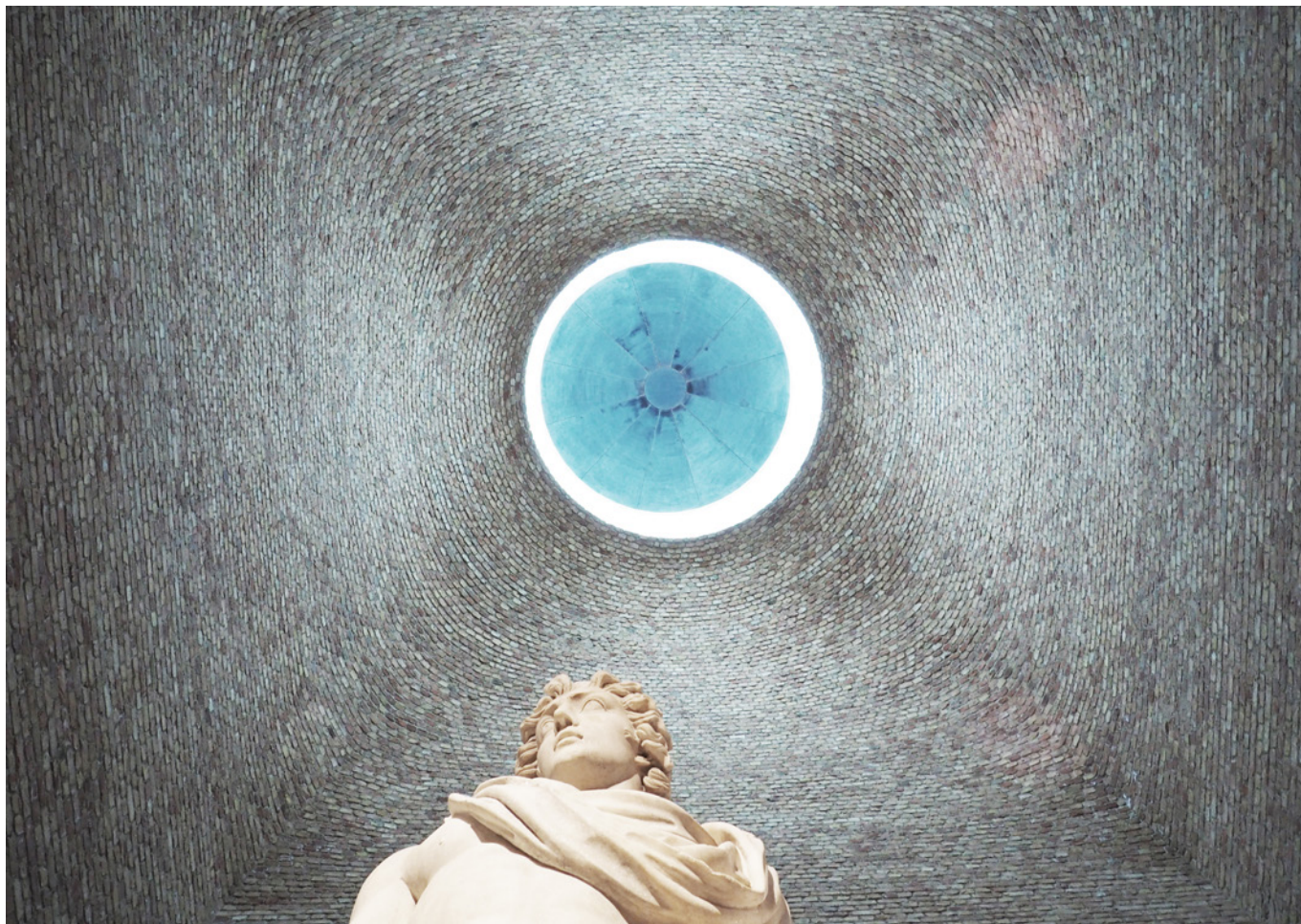
5.119. La sala Greca, [foto: Antonio Acocella].



5.120. La sala con Cupola (nord), [foto: Antonio Acocella].



5.121. La sala di Bacco, [foto: Antonio Acocella].



5.122. La sala con Cupola (sud), [foto: Antonio Acocella].



5.123. La sala con Cupola (sud), [foto: Antonio Acocella].



5.124. La sala Moderna, [foto: Antonio Acocella].



5.125. La sala Moderna, [foto: Antonio Acocella].



5.126. La sala della Maiolica, [foto: Antonio Acocella].



5.127. La sala della Maiolica, [foto: Antonio Acocella].





5.128. La sala dei Niobidi, [foto: Antonio Acocella].



5.129. La sala dei Niobidi, [foto: Antonio Acocella].



5.130. La Kunstammer (ovest), [foto: Antonio Acocella].



5.131. La Kunstammer (est), [da: Nys, Reichert, 2009].



5.132. La sala Rossa, [foto: Antonio Acocella].



5.133. La sala Rossa, [foto: Antonio Acocella].



5.134. La reinterpretazione della copertura originaria, [foto: Antonio Acocella].



5.135. Sant'Apollinare in Classe (Ravenna), [da: von Buttlar, 2010].



5.136. Progetto per un palazzo sull'Acropoli, [da: AA. VV. 1982].



5.137. La facciata ovest, [foto: Ute Zscharnt, DCAB].



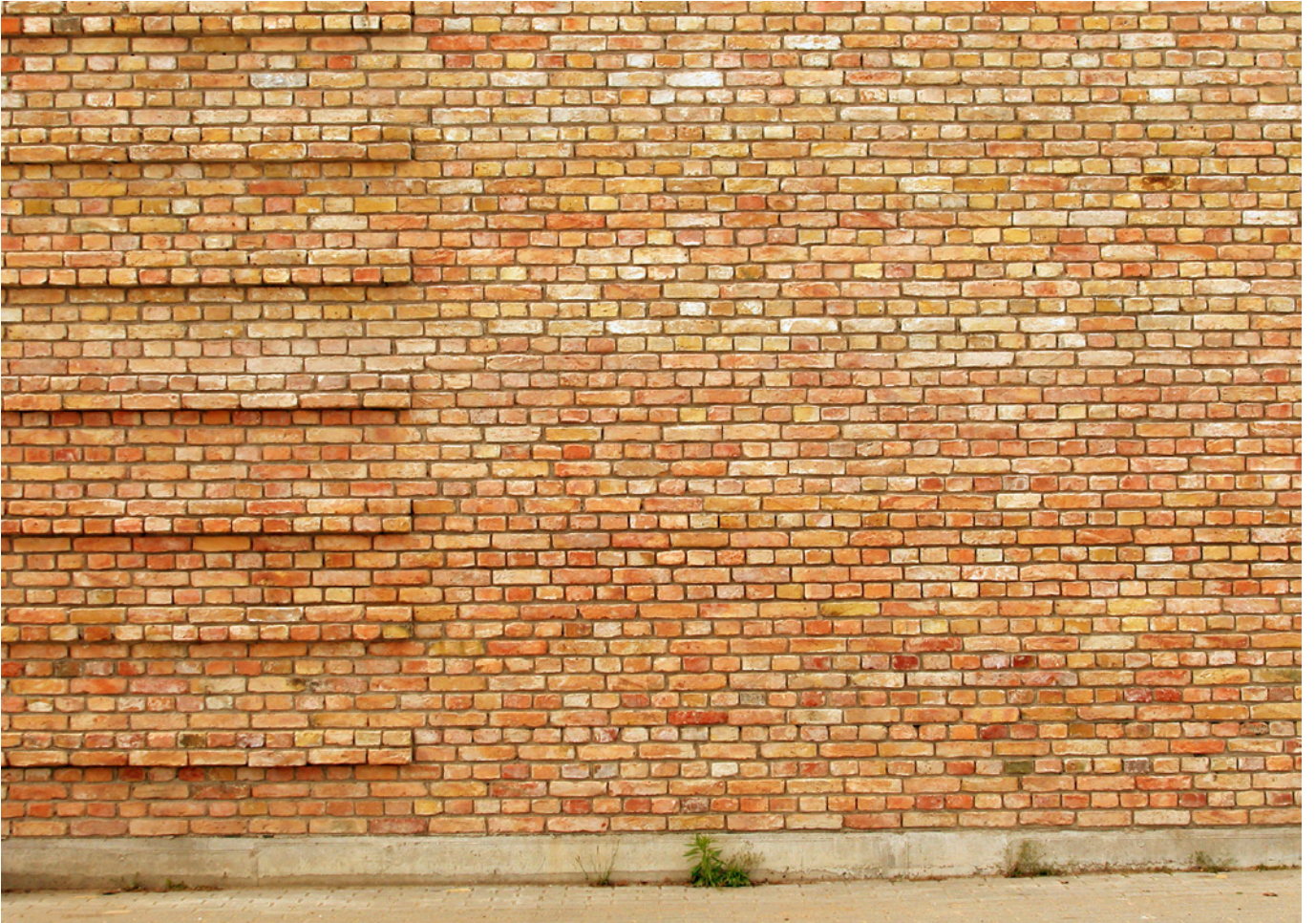
5.138. La facciata est, [foto: Antonio Acocella].



5.139. Il settore sud-est, [foto: Antonio Acocella].



5.140. Il settore sud-est, [foto: Antonio Acocella].



5.141. Dettaglio di facciata, [foto: Johannes Bennke, DCAB].



5.142. Il collegamento tra Neues Museum e James Simon Galerie, [foto: Antonio Acocella].

## 6. LA CONTINUITÀ NELLA METAMORFOSI DELL'ARCHITETTURA

*La vita degli edifici si fonda sulla loro  
architettura, sulla permanenza dei loro tratti  
formali più caratteristici, e benché possa  
sembrare un paradosso, è tale permanenza ciò  
che permette di apprezzarne i cambiamenti.  
Il rispetto dell'identità architettonica di un  
edificio è ciò che ne rende possibile il cambia-  
mento, ciò che ne garantisce la vita.*

Rafael Moneo, *La vita degli edifici*<sup>144</sup>

Alcune note finali risultano necessarie a tirare le fila di una ricerca che, avendo come *focus* l'analisi conoscitiva di tre magistrali lezioni di architettura scritte e riscritte da molteplici mani – quali l'Alte Pinakothek, il Palazzo Abatellis e il Neues Museum – ha intersecato un ampio spettro di temi e tempi storici.

L'obiettivo delle analisi sin qui svolte è stato quello di delineare le peculiarità e le affinità metodologiche, tecniche ed estetiche comuni alle tre opere, per maturare un orientamento operativo – quantomeno personale – utile alla pratica progettuale di intervento sulla preesistenza, oltre a esplicitare a un posizionamento critico rispetto alla dialettica disciplinare tra progettisti e restauratori.

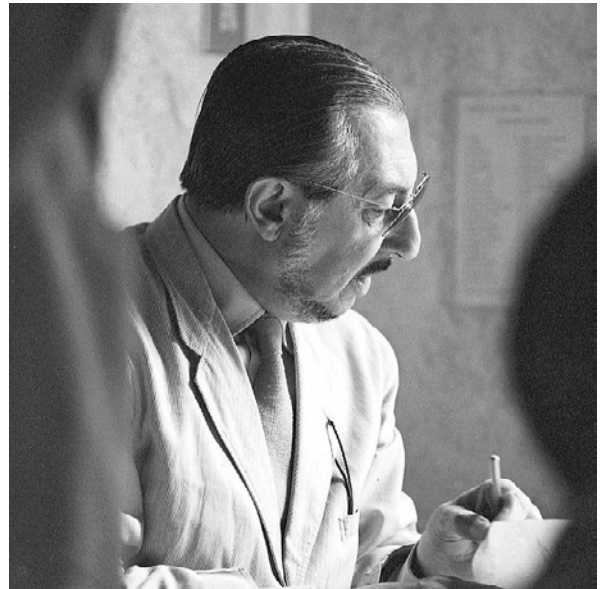
In occasione della terza conferenza in memoria di Manfredo Tafuri nel 1997<sup>145</sup>, Rafael Moneo ripercorre alcuni momenti notevoli del percorso della storia e della critica d'architettura a partire dal secondo Dopoguerra, con l'intenzione di inquadrare il fondamentale contributo di Tafuri e gettare una luce sulle posizioni emerse nella fase conclusiva della sua carriera, improntata a una critica dell'architettura sviluppata «dal didentro», dall'analisi profonda e partecipata dell'opera, interessata a registrare il più ampio spettro di latenti traiettorie del progetto e del fare architettonico proiettabili oltre l'assetto materico finale di ogni opera.

---

144 Rafael Moneo, *La solitudine degli edifici e altri scritti*, Torino, Umberto Allemandi & C, 2004, p. 155.

145 La conferenza viene organizzata – in occasione del terzo anno dalla scomparsa dell'architetto-storico-critico, il 23 febbraio 1997 – dal Dipartimento di Storia dell'Architettura dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia.





6.1. Hans Döllgast, Carlo Scarpa, David Chipperfield

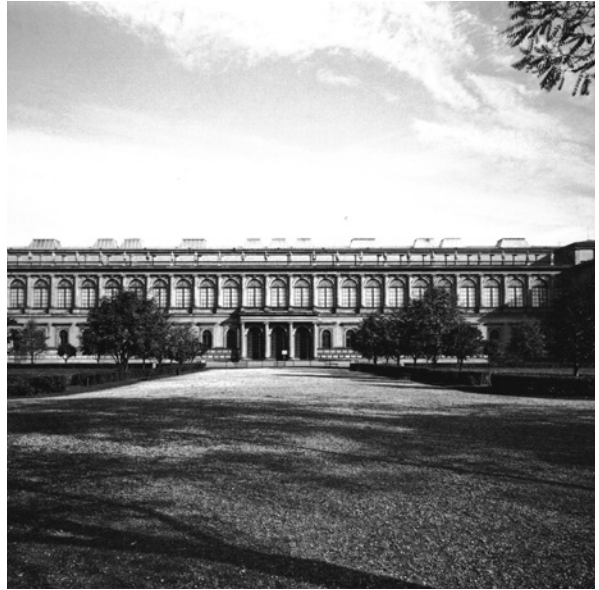
Lasciamo dunque spazio al *memorandum* di Moneo:

«La sua ultima opera [di Tafuri, NdA] è pervasa, almeno secondo me, dal desiderio di vedere l'architettura attraverso le opere concrete, singolari, specifiche. [...] Per l'ultimo Tafuri, o perlomeno così lo vedo io, le riduzioni sovrastrutturali non hanno più senso: non è decisivo, come credeva un tempo, ampliare il campo vedendo le opere con il fondo di tutta una storia universale. [...] la storia sono adesso le storie: tutte e ognuna capace di offrirsi a noi come esempio dell'“evolversi” dell'architettura. D'altro canto, il frequente uso che Tafuri fa dei disegni di architettura è per me la prova che nell'ultimo Tafuri vi è un desiderio di addentrarsi nel cuore stesso dell'opera, lì dove ancora batte l'indecisione dell'architetto. [...] I disegni permettono al critico di intuire qual'è stato l'itinerario del progetto. Tafuri, e vi è in esso qualcosa che mi emoziona, si compiace di accompagnare l'architetto in ciò che fu il suo cammino, “ricostruendo” i progetti seguendo la pista offerta dai disegni. Questa analisi dei disegni – condotta con lo spirito di un detective – lo porta a rifare i progetti che non furono, permettendogli di esaminare l'architettura con gli occhi dell'architetto. [...] rallegra e consola vedere il critico rigoroso arrendersi davanti all'enigma di un disegno, esplorando le tortuosità della disciplina e facendo suo il principio secondo cui disegnare è conoscere» [Moneo, 1998, (A), p. 47].

La lezione di Tafuri, restituitaci attraverso l'interpretazione di Moneo, ha costituito un riferimento fondamentale nello studio specifico dei tre *case studies*, sia pur sempre inseriti in un contesto storico più generale, in un quadro di riferimento allargato, con il proposito di effettuare una lettura puntuale del percorso progettuale con cui Döllgast, Scarpa e Chipperfield [6.1] sono intervenuti al fine di conferire nuova funzionalità e rinascita rispetto al loro comune momento di “crisi” [6.2, 6.3].

Le scelte maturate lungo il corso della ricerca, nel solco del *memorandum* tafuriano tracciato da Moneo, hanno indirizzato il nostro studio verso un taglio fortemente selettivo, concentrato sulle opere specifiche e sul loro itinerario di progetto; in altri termini, un taglio prevalentemente analitico, ritenuto il più consono a una Tesi dottorale in progettazione architettonica e urbana – orientato e interessato ad addentrarsi nel cuore stesso delle opere.

La scelta di circoscrivere il campo di indagine a uno *status* particolare del rapporto fra antico e nuovo – ovvero a quello del “progetto della rovina” – oltre a permettere un realistico approfondimento nell'ambito di una ricerca dottorale, svela allo stesso tempo l'adesione a un posizionamento critico esplicitamente “di parte” all'interno del dibattito su progetto, restauro e conservazione: la convinzione – come spiega Adriano Cornoldi, sulla scorta del pensiero di



6.2. Gli antefatti

Ambrogio Annoni <sup>146</sup> e di Liliana Grassi <sup>147</sup> – che «è possibile riconoscere nell'antico tipi diversi di situazioni critiche, per i quali proporre distinte modalità operative, cioè dare al restauro un nome particolare: forme diverse di incidenza dell'intervento ammissibile, competenze e limiti nel ruolo dell'architetto e degli altri operatori, caratteri del rapporto tra nuovo ed esistente. Ciascuna operazione implica giudizi di valore sia sul vecchio che sul nuovo, sia sull'opera in sé che sui suoi significati» [Cornoldi, 2007, p. 263].

In tale traiettoria, il superamento della distinzione tra progetto restaurativo e progetto compositivo dovrebbe anzitutto presupporre il riconoscimento di qualsivoglia intervento sull'esistente quale atto ideativo e trasformativo. Tale assunto implica la necessità di abbandonare posizione dogmatiche e aprioristiche di solo conservazione e/o restauro dell'esistente, a favore di una valutazione "caso per caso" dei singoli interventi per i quali, evidentemente, sono richieste competenze e responsabilità molteplici al fine di consentire agli edifici di restare entità viva, opera aperta lungo il succedersi delle generazioni e i cambiamenti delle società.

---

146 Ambrogio Annoni (1882-1954), architetto e professore al Politecnico di Milano, è una figura chiave della teoria e prassi restaurativa della prima metà del Novecento: se da un lato viene accostato a Gustavo Giovannoni per l'avversione all'approccio stilistico della prassi restaurativa, dall'altra si distingue da questi per la sua tendenza «ad un rifiuto degli schemi preconcepi, all'assunzione di un atteggiamento antisistemico che finisce per divenire sistema, un atteggiamento che caso per caso trova la via da seguire, combattendo le forzature metodologiche» [Bellini, 2008]. Il pensiero annoniano viene spesso riassunto con la formula del "caso per caso": «Una ve n'è, norma fondamentale: e riassuntiva: dinanzi al monumento, esso stesso è il maestro; ed ogni buon restauro – per chi studi profondamente il monumento, e lo interroghi con severità di storico, con passione d'artista, con amore di architetto – si determina particolarmente da sè. È quella teoria del "caso per caso", che è eminentemente realizzatrice, ma che richiede un complesso e delicato senso di studio, di gusto, di sincerità, e di equilibrio: in una sola parola: di armonia» [Annoni, 1946]. Il manufatto architettonico va dunque interrogato, ancor prima che come testimonianza storica od opera artistica, quale fattualità costruttiva; da un punto di vista operativo, Annoni sembra affermare il valore della stratificazione quale manifestarsi della vita del monumento, e apre all'inserimento dell'architettura "dell'oggi" in chiave riduzionista, capace di esaltare il testo originario in virtù del suo neutrale e non invasivo linguaggio. In tale linea di pensiero, Annoni nega la pretesa scientificità della disciplina restaurativa, affidando all'«architetto "demiurgo" la capacità di comprendere con la propria sensibilità ciò che del passato conserva un valore per l'oggi» [Bellini, 2008].

All'interno della sua produzione pubblicistica, prevalentemente composta da volumi monografici su singole opere di progetto restaurativo, si rimanda in particolar modo al testo teorico *Scienza ed arte del restauro architettonico* [Annoni, 1946]; per una lettura critica della figura intellettuale si rimanda al contributo della sua allieva e assistente Liliana Grassi *Ambrogio Annoni (1852-1954)* [Grassi, 1954], assieme al citato testo di Bellini [Bellini, 2008].

147 Liliana Grassi (1923-1984), architetto, storico dell'architettura e professoressa al Politecnico di Milano, allieva di Ambrogio Annoni e come lui contraria a una teoria del restauro aprioristica e dogmatica. La Grassi valuta il «rapporto tra antica e nuova architettura in funzione di una "continuità" tra presente e passato, che più tardi qualificherà come continuità nella distinzione» [Crippa, 1997, p. 84] e che la induce a rivolgere grande attenzione ai capolavori architettonici evolutisi nel tempo per mano di molteplici artefici, portando gli esempi della Certosa di Pavia, S. Pietro a Roma, S. Maria del Fiore a Firenze e la chiesa delle Grazie a Milano. «Il giudizio sui risultati delle varie sovrapposizioni – suggerisce la Grassi – si attua per tanto attraverso il fattore tempo. Esso, come quarta dimensione, è entrato non soltanto nelle matematiche ma anche nella critica d'arte provocando una legittima domanda: È ammissibile un'opera d'arte che si continui nel tempo? [...] né Bramante nelle Grazie, né Michelangelo o il Bernini in S. Pietro furono supini, di fronte alle opere che ebbero la ventura di continuare, dimostrando su un piano più generale, che un antefatto artistico non limita la libertà né pregiudica il valore finale dell'opera» [Grassi, 1960, p. 381].



6.3. Gli edifici in rovina

La formulazione di una casistica di condizioni fisiche del manufatto esistente<sup>148</sup> può risultare così utile nell'atto decisionale di quali operazioni considerare ammissibili, con riferimento a precisi ambiti dell'intervento e mai al progetto nella sua interezza. Tale approccio è stato effettivamente applicato nel caso del Neues Museum, dove gli architetti – progettisti e restauratori – hanno lavorato, cooperando, nella cornice di *guideline* dettate dalla committenza e indirizzate a identificare le operazioni ammissibili per le singole parti dell'edificio, basati sull'analisi dello stato di fatto e delle necessità conservative, ma al contempo consapevoli del futuro programma funzionale e delle relative necessità trasformative. Una circostanza, questa, che non ritroviamo invece nelle opere ricostruttive realizzate nell'immediato Dopoguerra da Döllgast e Scarpa, maturate in una stagione storica segnata, da un lato, dall'esigenza di ricucire in fretta le ferite di un patrimonio gravemente danneggiato nel corso del conflitto bellico, dall'altro, da una minore maturità dell'osmosi dialettica e del confronto disciplinare fra cultura del restauro e quella del progetto.

Tuttavia, è interessante evidenziare come tutti e tre i casi studio abbiano visto, a fianco degli architetti progettisti di riconosciuta maestria, la presenza di figure e collaborazioni di diversa natura, capaci di indirizzare il progetto verso significativi e istruttivi esiti finali.

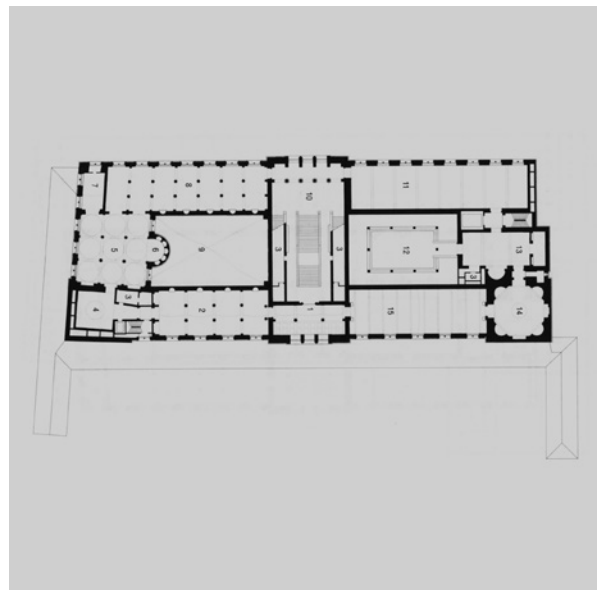
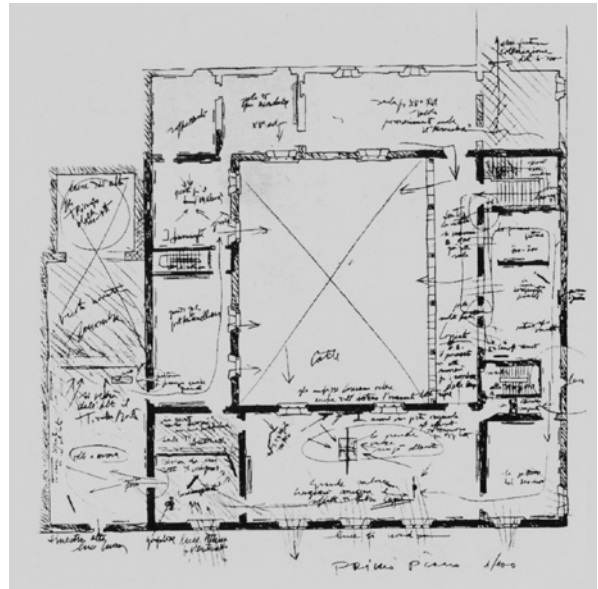
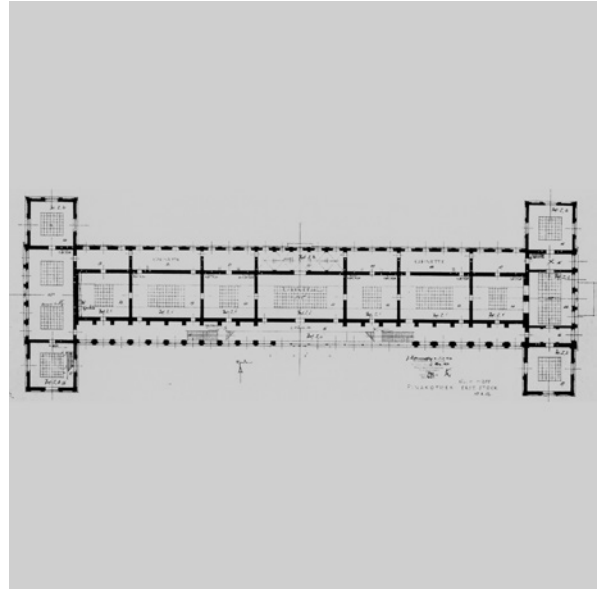
Nell'Alte Pinakothek, dopo un'iniziale ampia libertà operativa, Döllgast viene affiancato dalla Commissione di controllo voluta dalla committenza; un confronto spesso conflittuale fra le parti, come risulta documentato, da cui tuttavia derivano importanti risoluzioni – come il raddoppio della scala monumentale, il completamento dello squarcio aperto sulla facciata meridionale, la non realizzazione della loggia meridionale – che, alla fine, hanno reso celebre l'intervento ricostruttivo e il suo architetto, seppur egli abbia apertamente preso le distanze da alcune di queste decisioni nel corso delle varie redazioni di progetto<sup>149</sup>.

Nel caso del Palazzo Abatellis, a differenza dei due musei tedeschi, l'intervento ricostruttivo e di rifunzionalizzazione ha registrato, emblematicamente, due fasi ben distinte: in una prima fase, nell'immediato dopoguerra, i lavori sull'edificio mutilo vengono condotti dalla Soprintendenza ai Monumenti – diretta da Mario Guiotto e poi da Armando Dillon – nel segno

---

148 Cornoldi propone la seguente casistica dello stato materiale dell'opera architettonica, accostata a un simmetrico elenco di operazioni progettuali ammissibili o auspicabili: "degradazione/selezione", "limitatezza/integrazione", "mutilazione/rigenerazione", "dispersione/ricomposizione", "sparizione/ricreazione". Per maggiori approfondimenti, si rimanda al testo completo [Cornoldi, 2007].

149 Come già si è avuto modo di evidenziare, le tavole di progetto portano in calce la firma di Hans Döllgast lungo tutto l'*iter* progettuale e costruttivo; ogni scelta – seppur non completamente condivisa dall'architetto – ha ricevuto la sua approvazione e autorizzazione.



del “restauro filologico” teorizzato da Gustavo Giovannoni; in una seconda fase, terminate le opere reintegrative, vengono affidati a Carlo Scarpa «lavori minimi di rifinitura» finalizzati a risolvere – all’interno della nuova destinazione museale assegnata al complesso monumentale – la definizione del percorso espositivo propedeutica all’allestimento delle sale. Seppur si sia messo in luce come l’apporto del maestro veneto sia andato ben oltre il solo disegno d’interni, gli interventi sugli aspetti architettonici e strutturali della fabbrica sono da attribuire alla Soprintendenza ai Monumenti, che consegna nelle mani di Scarpa uno stadio ricostruttivo molto avanzato del Palazzo. La stretta collaborazione tra l’architetto e la Soprintendenza alle Gallerie, seppur segnata da alcuni attriti e divergenze, ha alla fine positivamente indirizzato le scelte riguardanti il progetto curatoriale e l’allestimento espositivo delle opere d’arte esibite; una felice intesa e spirito di collaborazione che, come abbiamo evidenziato altrove, è condizione comune ai famosi e celebrati esempi di museografia italiana del Secondo Dopoguerra. Il Neues Museum ci appare, tra i casi studio analizzati, quello in cui l’approccio multidisciplinare ha prevalso con maggiore maturità e coerenza bilanciando l’autorialità dell’architetto rispetto alle figure coinvolte, indirizzando l’intervento ricostruttivo-restaurativo verso i singoli ed elevati risultati; è lo stesso David Chipperfield, cui si attribuisce comunemente l’opera, a estenderne collegialmente la paternità all’insieme delle figure che vi hanno partecipato a vario titolo, tra cui Julian Harrap (a capo del *team* di restauro), Michele De Lucchi (ideatore del progetto allestitivo), l’Ufficio Federale delle Costruzioni (supervisore del processo per conto della committenza), le maestranze specializzate che hanno eseguito i delicati interventi conservativi, fino ai cittadini che hanno partecipato con grande energia al dibattito pubblico sul destino ricostruttivo e di riammodernamento funzionale e fruitivo dell’istituzione museale <sup>150</sup>.

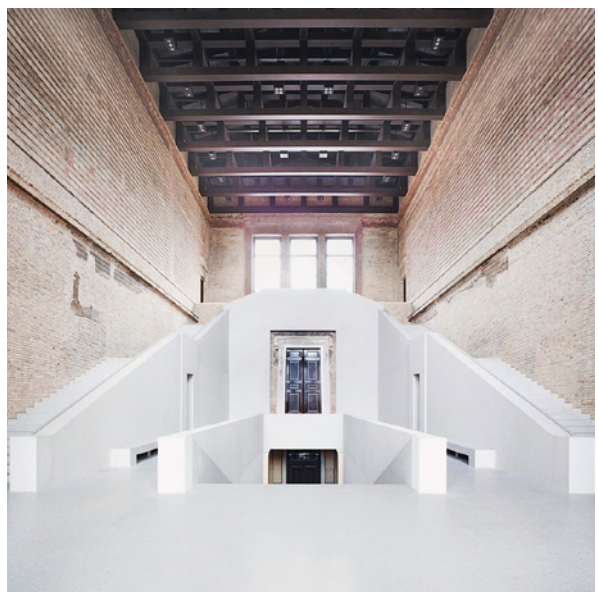
Le riflessioni sin qui svolte – indirizzate a un raffronto e a una valutazione degli aspetti pro-

---

150 A tal proposito, si riporta una citazione tratta da un'intervista di Chipperfield in cui si dice fiero del ruolo di *leadership* all'interno di un faticoso processo dialogico pubblico che, pur talvolta rallentando il processo progettuale e realizzativo, ha certamente restituito al "fare architettonico" la giusta dimensione di rilevanza collettiva: «In realtà è stata l'esperienza più straordinaria della mia vita. Cosa c'è di meglio che essere in una condizione dove le idee possono essere discusse e in una cultura dove la discussione di quelle idee è rispettata e addirittura stimolata. Penso che abbiamo creato un'atmosfera dove il progetto potesse essere fatto perché per riuscire ad avere un dialogo su ogni parte dell'edificio è necessario coinvolgere tutti all'interno dell'orchestra, e quando siamo arrivati non c'era alcuna orchestra. Adesso c'è un intero gruppo di persone che ti può portare in giro per l'edificio e provare lo stesso sentimento di coinvolgimento, che è il risultato di questo processo». Traduzione dell'Autore.

«Actually it was the most extraordinary experience in my life. What could be better than to be in a condition where ideas can be discussed and to be in a culture where the discussion of those ideas is respected and even stimulated. I think we created an atmosphere in which the project could be done because in order to have discussions about every part of a building you have to get everybody in the orchestra, and when we arrived there was no orchestra. Now there's a whole group of people that can take you around the building and have the same feeling of commitment to it, which is what came out of this process» [Mies van Der Rohe Foundation, 2012, p. 27].





6.5. Le scale

cedurali di ricostruzione delle tre opere – rivestono un valore di natura eminentemente metodologica a cui si affiancano concretamente diversi esiti architettonici che gli edifici (nella loro essenza materico-formale, plastico-spaziale, funzionale-esperienziale) restituiscono all'uso pubblico e sociale. Esiti che la ricerca ha cercato di organizzare attraverso un indice ripetuto di elementi architettonici fondanti – *la pianta, la scala, la facciata, la sala* – utili a sintetizzare *gli itinerari di progetto*, le cui strategie si inseriscono in quella possibile categorizzazione avanzata nei capitoli introduttivi, articolata secondo le categorie di *contrasto, analogia e mimesi*.

La ricerca ha fatto emergere come ciascuno dei tre casi studio sia frutto di approcci alla preesistenza ruderizzata segnati da intenti variamente articolati in un gradiente tra dissonanza e consonanza rispetto a quanto sottoposto a ricostruzione e/o reintegrazione allestitiva.

Ipotizzando di poter operare una media aritmetica, si potrebbe forse giungere a collocare l'esito generale in una posizione media tra i due termini opposti, ovvero tra contrasto e mimesi <sup>151</sup>.

Tuttavia, ci sembra più interessante non fermarsi a una lettura semplificata del tentativo di catalogazione ma continuare nell'approfondimento "caso per caso" al fine di evidenziare come, pur nella definizione dei singoli interventi architettonici, l'*iter* progettuale abbia prefigurato soluzioni concettualmente diversificate; ovvero che non si sia solo riscontrata la compresenza-contrapposizione di risoluzioni tra nuovo e antico in riferimento alle diverse parti dell'edificio, ma che – nella loro, sempre lunga, fase ideativa – i singoli elementi architettonici sono pervenuti a esiti linguisticamente diversi e peculiari, per il valore di unicità e individualità che ogni opera esprime. Le tre lezioni di architettura analizzate, piuttosto che ambire a "risolvere" il manufatto architettonico mutilo in un'entità pacificata da un intervento "conclusivo" – volto al ristabilimento di una presunta *facies* originaria o a un completamento nel segno dell'inconciliabilità linguistica tra nuovo e antico –, intervengono su «edifici morti» [Annoni, 1946, p. 17] restituendo loro una vitalità nuova, risultante dalla tensione generata da calcolati «scarti»<sup>152</sup> linguistici, formali, materici. Tali equilibrate dissonanze restituiscono un'immagine della fabbrica architettonica quale "opera aperta", testualità affatto preclusa a diverse ri-letture e ri-scritture.

---

151 Per il Palazzo Abatellis, tale ragionamento prevede la sola considerazione dell'intervento scarpiano, laddove il comprendere la ricostruzione filologica a opera della Soprintendenza farebbe tendere il risultato complessivo verso l'approccio mimetico.

152 «Lo scarto, quindi, è una figura non di ordinamento [*rangement*], ma di *disturbo* [*dérangement*]; non fa apparire un'identità ma, al contrario, ciò che chiamerei una fecondità. [...] Dunque, mentre la differenza è un concetto classificatorio – la differenza è il principale strumento di ogni nomenclatura e tipologia – lo scarto è un concetto esplorativo, che possiede una funzione euristica» [Jullien, 2014 (2012), p. 46].

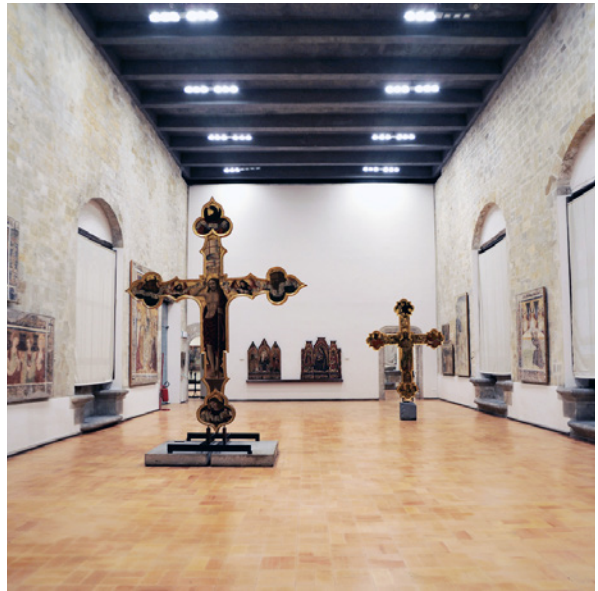


6.6. Le facciate

Lo studio analitico dell'evoluzione della *pianta* dell'Alte Pinakothek – nel progetto di Döllgast – ha registrato soluzioni inizialmente più conservative dell'impianto planimetrico originario, per dar luogo infine a una distribuzione e circolazione espositiva radicalmente diversa rispetto all'organizzazione pensata da von Klenze, seppur consequenziale alla sua logica *beauxartienne*. Nel caso di Palazzo Abatellis, gli interventi planimetrici di Scarpa sono necessariamente minori, limitati alla traiettoria espositiva e alla risoluzione del collegamento coperto tra i due livelli. Nel Neues Museum Chipperfield, pur dovendo reintegrare parti consistenti dell'edificio originario, opta per la riproposizione della planimetria stüleriana nella quale trova abilmente il modo di inserire gli spazi tecnici e di servizio al pubblico necessari al funzionamento di un museo contemporaneo. Il ripensamento e la riproposizione della logica planimetrica d'origine è certamente uno dei motivi che hanno convinto la giuria del concorso ad assegnargli l'incarico, a fronte di proposte incuranti della logica compositiva dell'edificio neoclassico [6.4].

Per quanto attiene alla *scala*, si è avuto modo di sottolineare come tale elemento architettonico, nei nostri casi studio, catalizzi in modo evidente, plastico, l'irruzione del nuovo all'interno del preesistente storico. La risalita bifronte dell'Alte Pinakothek e il monumentale vaso in cui si sviluppa – seppur risolti con materiali tradizionali come pietra e laterizio – danno luogo a uno spazio slanciato a tutta altezza inedito nella fabbrica vonklenziana. La nuova scala inserita nell'Abatellis, pur nella modestia dimensionale rispetto all'esempio monegasco, colpisce per il messaggio che emana legato al rigore e all'essenzialità linguistica in contrasto con la ricchezza decorativa palaziale. Architettonicamente più incisiva (e invasiva) sarebbe stata, indubbiamente, la scala a spirale pensata inizialmente da Scarpa nella sala d'angolo; anche qui il veto posto a tale soluzione dal soprintendente Vigni bilancia positivamente l'eccesso di autorialità dell'architetto-progettista. Nel caso del Neues Museum, Chipperfield – dopo aver testato progettualemente plurime soluzioni di risalita nel vano centrale (basti qui richiamare la sola versione spiraliforme dell'ultima stesura concorsuale) – realizza alla fine una scala memore dell'originaria, sia pur schiettamente contemporanea nella sua nuda, continua, levigata matericità in pietra artificiale monolita [6.5].

La *facciata* dell'Alte Pinakothek è oramai un esempio classico del cosiddetto “restauro creativo”, e si è avuto anche modo di evidenziare come Döllgast, a una certa data, avrebbe enfatizzato maggiormente la lacuna con un *curtain wall* vitreo, per poi – a circa quindici anni dall'avve-



6.7. Le sale

nuta ricostruzione – volerne mimetizzare l'impaginato del prospetto reintroducendo l'apparato ornamentale e decorativo originale della fabbrica stüleriana. Viceversa, Chipperfield propone nella prima fase concorsuale una ricostruzione del museo secondo il principio del «com'era, dov'era» per poi, progressivamente, optare per una risoluzione analogica delle facciate, esplicitamente ispirata alla lezione di Döllgast. Gli interventi di Scarpa relativi all'involucro si limitano ai prospetti aperti sulla corte, dove il maestro veneto scompone le superfici in grassello mediante sottili incisioni nello spessore dell'intonaco e sottili variazioni cromatiche [6.6].

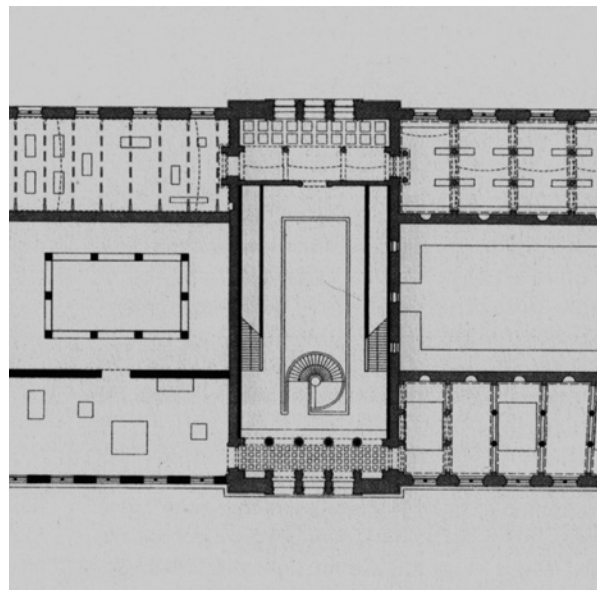
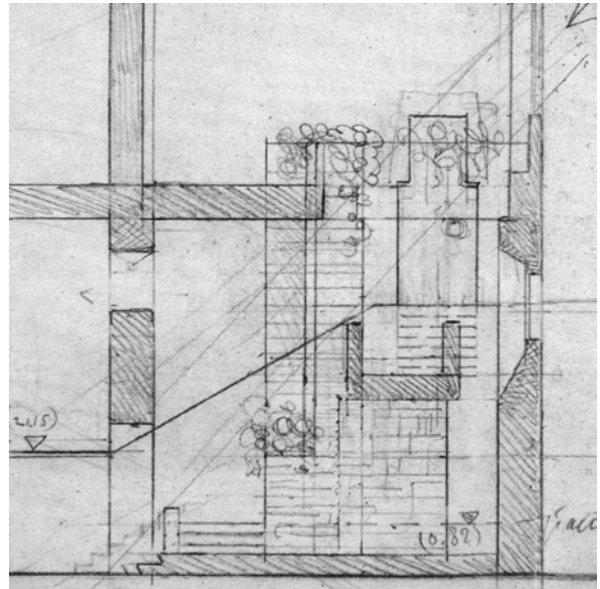
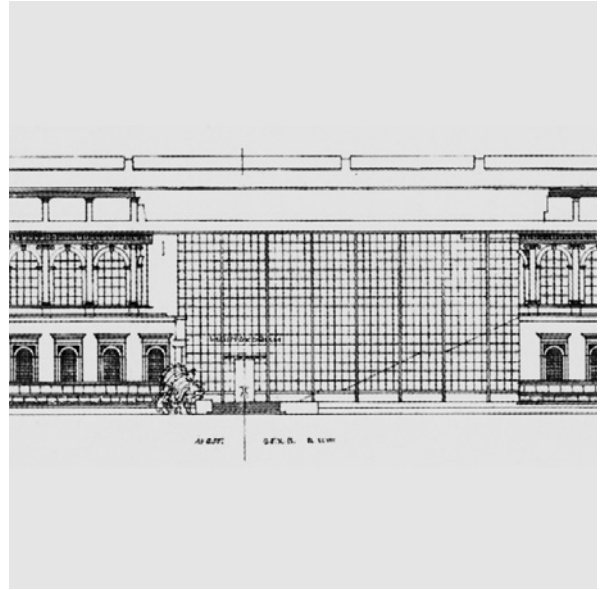
Le *sale* espositive risultano le aree di intervento architettonico dove il *mix* delle strategie tecniche ed estetiche risulta il più variegato: se il contrasto materico e cromatico contraddistingue molte scelte di Scarpa, il *soft repair* conservativo di tanti danneggiamenti minori caratterizza quelle di Chipperfield<sup>153</sup>; sono numerosi gli episodi in cui queste linee generali vengono ribaltate. L'obliterazione totale del ricco apparato ornamentale originario dell'Alte Pinakothek, insieme all'insistita proposta di modifica della soluzione di copertura delle stanze al piano nobile, sono invece sintomatici di una volontà – da parte di Döllgast – di distanziamento maggiore dal linguaggio degli spazi interni vonklenziani rispetto al lavoro analogico che ha investito l'involucro esterno [6.7].

Manieri Elia, nel saggio *La conservazione: opera differita* [Manieri Elia, 1997 (1991)], rileva la natura del manufatto architettonico quale «esecuzione differita di un disegno», sviluppata attraverso azioni molteplici e discontinue nel tempo dovute a diversi soggetti. L'autorialità (o l'autografia) di un'opera costruita è rintracciabile solo nella fase progettuale, vista da Manieri Elia come momento ideativo unitario, e non nel suo esito di prodotto realizzato, la cui fisicità è intesa come «dato mutevole nel tempo e in stretta relazione con il contesto».

---

153 A proposito della strategia del contrasto, è lo stesso Chipperfield a proporre un raffronto tra il suo approccio e quello degli architetti italiani del Dopoguerra: «[...] nella tradizione italiana del Dopoguerra, ci sono alcune belle dimostrazioni di tale procedura; si congela la storia con la rovina e poi, come Alberto Molino, Franco Albini o Carlo Scarpa, si aggiunge un nuovo elemento con grande cura e attenzione al dettaglio. Penso che questo sia un approccio accettabile, specialmente in presenza di manufatti quali una rovina medievale o rinascimentale, che hanno la loro d'antichità. Tuttavia, eravamo molto nervosi al pensiero che l'estensione del danneggiamento nel Neues Museum ci potesse dare l'opportunità di fare un progetto radicale all'interno di un edificio antico. Penso che sia molto importante per il significato delle parti antiche che quelle nuove abbiano continuità [...]». Traduzione dell'Autore.

«[...] in the Italian post-war tradition, there are some quite nice examples of such a procedure; you freeze history with the ruin and then, like Alberto Molino, Franco Albini or Carlo Scarpa, you add a new element with great care and attention to detail. I think this is an acceptable approach, especially in objects such as medieval or Renaissance ruins; which have their own antiquity. However, we were very nervous of thinking that the extent of the damage in the Neues Museum gave us the opportunity to make a radical project inside an old building. I think it's very important for the meaning of the old pieces that the new pieces have continuity [...]» [Chipperfield, in Nys, Reichert, 2009, p. 230].



6.8. Le ipotesi progettuali non realizzate

La studio analitico delle tre opere analizzate – tra genesi progettuale, fase fondativa, uso, modificazioni, crisi, disusi, rinascite – ha confermato e rafforzato l'idea dell'aspetto differito e collettivo dell'opera d'architettura, mostrando come la sua vita non è mai frutto di un soggetto e di un tempo univoci [6.8].

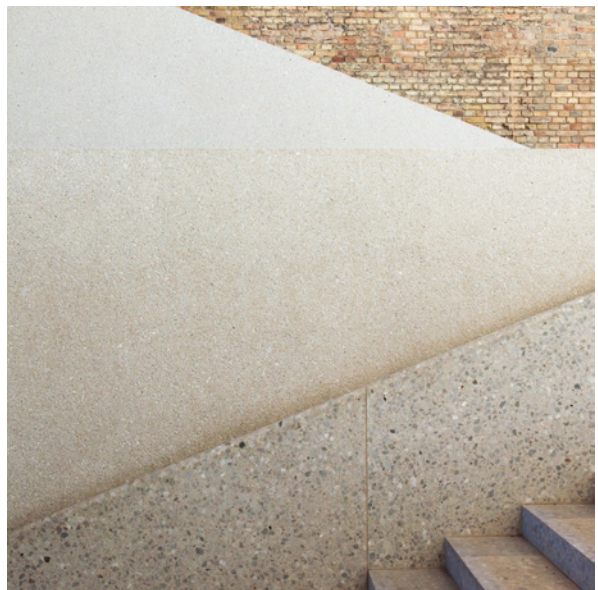
Tuttavia, la ragione che ha reso celebri Alte Pinakothek, Palazzo Abatellis e Neues Museum, si può ricondurre al modo in cui tali temporalità differite e autorialità molteplici siano riuscite – nel segno della continuità dei loro tratti fondativi – a "mantenere in vita" gli edifici e renderne possibile il loro ri-utilizzo e funzionamento. Una *continuità nella metamorfosi* che, come ci suggerisce Moneo, dipende in primo luogo dalla solidità dei principi architettonici stabiliti nel momento originario dell'opera architettonica <sup>154</sup>.

Lo stesso concetto, del resto, viene espresso anche da Focillon: «Le regole più rigorose, che sembrano fatte apposta per inaridire la materia formale e per ridurla ad un'estrema monotonia, son proprio quelle che meglio mettono in rilievo la sua vitalità inesauribile, con la ricchezza delle variazioni e la sbalorditiva fantasia delle metamorfosi» [Focillon, 2002 (1934), p. 10] [6.9].

---

154 «Ma l'esperienza mostra che la vita degli edifici si manifesta attraverso la permanenza nel tempo dei loro tratti formali caratteristici e che di conseguenza essa non sta tanto nel processo di progettazione, quanto nell'autonomia che ogni edificio acquisisce quando è terminata la sua costruzione. In altre parole l'architetto, erigendo una costruzione, crea una realtà perfettamente comprensibile in se stessa, grazie ai principi formali impliciti nella sua architettura. [...] I principi disciplinari stabiliti dall'architetto nel costruire l'opera si conservano nel corso della storia, e se risultano sufficientemente solidi, l'edificio può subire trasformazioni, cambiamenti e alterazioni senza cessare di essere nella sostanza ciò che era, cioè rispettando quelle che erano le sue origini» [Moneo, 2009, p.131].





## BIBLIOGRAFIA GENERALE

### BOULLÉE 1981 (1792)

Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Padova, Marsilio, 1981, (ed. or. *Architecture. Essai sur l'art*, 1792), pp. 117.

### DURAND 1986 (1802)

Jean-Nicolas-Louis Durand, *Lezioni di Architettura*, Milano, Città Studi, 1986, (ed. or. *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique*, 1802), pp. 237.

### SCHINKEL 1825

Karl Friedrich Schinkel, *Sammlung architektonischer entwürfe*, Berlino, L.W. Wittich, 1825.

### VON KLENZE 1830

Leo von Klenze, *Sammlung architektonischer entwürfe für die Ausführung bestimmt oder wirklich ausgeführt*, Monaco, Stoccarda e Tübingen, J.G. Cotta'schen Buchhandlung, 1830, pp. 57.

### HITTORFF, VON ZANTH 1835

Jacques Ignace Hittorff, Ludwig von Zanth, *Architecture moderne de la Sicile*, Parigi, Paul Renouard, 1835.

### RUSKIN 2015 (1849)

John Ruskin, *The seven lamps of architecture*, Londra, Forgotten Books, 2015 (ed. or. 1849), pp. 205.

### STÜLER 1862

Friedrich August Stüler, *Das Neue Museum in Berlin*, Berlino, Ernst & Korn, 1862, pp. 24.

### CUTRERA (1989) 1877

Michele Cutrera, "Francesco Abatellis e il suo palazzo", *La Sicilia artistica ed archeologica* n. 1, 1877, pp. 4-7 (in Paolo Morello, 1989, (A), pp. 45-51).

### DEWEY 1958 (1934)

John Dewey, *Art as Experience*, New York, Capricorn Books, 1958 (ed. or. 1934), pp. 355.

### GIOVANNONI 1934

Gustavo Giovannoni, "Les édifices anciens et les exigences de la muséographie moderne", *Mouseion* n. 25-26, 1934, pp. 17-23.

### CARDELLA 1936

Salvatore Cardella, *Matteo Carnilivari*, Palermo, Ciuni, 1936, pp. 102.

### CALANDRA 1938

Enrico Calandra, *Breve storia dell'Architettura in Sicilia*, Bari, Laterza & figli, 1938, pp. 158.

### PAGANO 1941

Giuseppe Pagano, "Parliamo un po' di esposizioni", *Casabella* n. 159-160, 1941, pp. 2-4.

**FOCILLON 2002 (1943)**

Henri Focillon, *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, Torino, Einaudi, 2002, (ed. or. *Vie des Formes suivi de Éloge de la main*, 1943), pp. 134.

**READ 1954 (1943)**

Herbert Edward Read, *Educare con l'arte*, Milano, Edizioni di Comunità, 1954 (ed. or. *Education through Art*, 1943), pp. 291.

**ANNONI 1946**

Ambrogio Annoni, *Scienza ed arte del restauro architettonico. Idee ed esempi*, Milano, Edizioni Artistiche Framar, 1946, pp. 174.

**CALANDRA 2003 (1946)**

Roberto Calandra, "Premessa", in Mario Guiotto, *I monumenti della Sicilia Occidentale danneggiati dalla guerra. Protezioni, danni, opere di pronto intervento*, Palermo, Fondazione Salvare Palermo e Fondazione Banco di Sicilia, 2003 (ed. or. 1946), pp. 7-11.

**GUIOTTO (2003) 1946**

Mario Guiotto, *I monumenti della Sicilia Occidentale danneggiati dalla guerra. Protezioni, danni, opere di pronto intervento*, Palermo, Fondazione Salvare Palermo e Fondazione Banco di Sicilia, 2003 (ed. or. 1946), pp. 120.

**LAVAGNINO 1947**

Emilio Lavagnino, *Cinquanta monumenti danneggiati dalla guerra*, Roma, Poligrafico dello Stato, 1947, pp. 132 (in partic. pp. 74-75).

**ARGAN 1949**

Giulio Carlo Argan, "Il museo come scuola", *Comunità* n. 3, 1949, pp. 64-66.

**READ 1950**

Herbert Edward Read, "Arte e Educazione", *Comunità* n.7, 1950, pp. 54-60.

**ARGAN 1952**

Giulio Carlo Argan, "Renouveau des musées en Italie / Renovation of museums in Italy", *Museum* n. 2, 1952, pp. 156-164.

**MORETTI 1952**

Luigi Moretti, "Galleria di Palazzo Bianco", *Spazio* n. 7, 1952, pp. 31-41.

**LONGHI 1953**

Roberto Longhi, "Frammento siciliano", *Paragone* n. 47, 1953, pp. 3-44.

**MAGAGNATO 1953**

Licisco Magagnato, "Il museo attivo", *Comunità* n. 17, 1953, pp. 56-59.

**ROSI, BRUGNOLLI, MEZZETTI 1953**

Giorgio Rosi, Maria Vittoria Brugnolli, Amalia Mezzetti (a cura di), *Musei e Gallerie d'arte in Italia 1945-1953*, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione-Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, 1953, pp. 117.

**ALBINI 2006 (1954)**

Franco Albini, "Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia e all'estero", prolusione all'inaugurazione dell'anno accademico 1954-1955 dello IUAV, in Federico Bucci, Fulvio Irace, *Zero Gravity. Franco Albini. Costruire la modernità*, Milano, Electa, 2006, pp. 75-77.

**GRASSI 1954**

Liliana Grassi, "Ambrogio Annoni (1852-1954)", *Palladio* n. 6, 1954, p. 191.

**MARCENARO 1954**

Caterina Marcenaro, "Le concept de musée et la réorganisation du Palazzo Bianco à Gènes", *Museum* n. 4, 1954, pp. 250-267.

**ROGERS 1954**

Ernesto Nathan Rogers, "La responsabilità verso la tradizione", *Casabella-Continuità* n. 202, 1954, pp. 1-3.

**VIGNI 1989 (1954)**

Giorgio Vigni, "La Galleria nazionale della Sicilia" (Discorso ufficiale di inaugurazione, 1954, pp. 105-110 (in Paolo Morello, 1989, pp.110).

**ARGAN 1955**

Giulio Carlo Argan, "Problemi di museografia", *Casabella-Continuità* n. 207, 1955, pp. 65-67.

**BONELLI 1955**

Renato Bonelli, "Danni di guerra, ricostruzione dei monumenti e revisione della teoria del restauro architettonico", *Architettura-Cantiere* n. 6, 1955, pp. 26-35.

**MAZZARIOL 1955**

Giuseppe Mazzariol, "Opere di Carlo Scarpa", *L'architettura. Cronache e storia* n.3, 1955, pp. 340-367 (in particolare pp. 354-359).

**PEROGALLI 1955**

Carlo Perogalli, *La progettazione del restauro monumentale*, Milano, Tamburini, 1955, pp. 204.

**READ 1955**

Giulio Carlo Argan, "Problemi di museografia", *Casabella-Continuità* n. 207, 1955, pp. 64-68.

**ROGERS 1955 (A)**

Ernesto Nathan Rogers, "Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei", *Casabella-Continuità* n. 204, 1955, (A), pp. 3-6.

**ROGERS 1955 (B)**

Ernesto Nathan Rogers, "Un dibattito sulla tradizione in architettura", *Casabella-Continuità* n. 206, 1955, (B), pp. 45-52.

**SAMONÀ 1956**

Giuseppe Samonà, "Contributo alla museografia", *Casabella-Continuità* n. 211, 1956, pp. 51-62.

**VIGNI 1956**

Giorgio Vigni, "Nouvelle installation de la Galleria Nazionale della Sicilia, Palerme", *Museum* n. 4, 1956, pp. 201-214.

**MAGAGNATO 1957**

Licisco Magagnato, "L'undicesima triennale di Milano. La mostra di museologia", *Comunità* n. 53, 1957, pp. 70-72.

**ZEVI 1957**

Bruno Zevi, "I premi nazionali di architettura e urbanistica e Carlo Scarpa e Ludovico Quaroni", *L'architettura, cronache e storia* n. 15, 1957, pp. 628-629.

**MELI 1958**

Filippo Meli, *Matteo Carnilivari e l'architettura del '400 e '500 in Palermo*, Roma, Fratelli Palombi, 1958, pp. 362 (in partic. pp. 21-30 e pp. 39-51).

**RAGGHIANI 1958**

Carlo Ludovico Ragghianti, "Museo vivente", *Selearte* n. 39, 1958, pp. 21-35.

**ALBINI 1958**

Franco Albini, "Funzione ed architettura del museo", *La Biennale* n. 31, 1958, p. 34.

**MAGAGNATO 1958**

Licisco Magagnato, "Esperienza storica e architettura moderna", *Comunità* n. XX, 1958, pp. 62-67.

**BAUCIK, KAMMERER 1959**

Gerhard Baucik, Heinrich Kammerer, "Zur Beleuchtung der Alten Pinakothek in München", *Baurwelt* n. 38, 1959, pp. 1122-1124.

**BONELLI 1959**

Renato Bonelli, *Architettura e restauro*, Venezia, Neri Pozza, 1959, pp. 128.

**GRASSI 1959**

Liliana Grassi, *Camillo Boito*, Milano, Il Balcone, 1959, pp. 133.

**ALOI 1960**

Roberto Aloi, *Esposizioni, Architetti, Allestimenti*, Milano, Ulrico Hoepli, 1960, pp. 337.

**GRASSI 1960**

Liliana Grassi, *Storia e cultura dei monumenti*, Milano, Società editrice libraria, 1960, pp. 491.

**ALOI 1962**

Roberto Aloi, *Musei. Architettura. Tecnica*, Milano, Ulrico Hoepli, 1962, pp. 544. (in partic. pp. 274-284).

**ECO 2009 (1962)**

Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 2009 (ed. or. 1962), pp. 329.

**MAGAGNATO 1962 (A)**

Licisco Magagnato, "Architettura e restauro", *Comunità* n. 97, 1962, (A), pp. 44-50.

**MAGAGNATO 1962 (B)**

Licisco Magagnato, "Architetti e leggi per i Musei italiani", *Comunità* n. 99, 1962, (B), pp. 54-63.

**REDAZIONALE 1962**

Redazionale, "L'opera di Carlo Scarpa in Palazzo Abatellis a Palermo / L'opera di Carlo Scarpa alla Quadreria Correr", *Domus* n. 388, 1962, pp. 17-34.

**BRANDI 2000 (1963)**

Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi, 2000 (ed. or. 1963), pp. 154.

**MOHOLY-NAGY 1963**

Sibyl Moholy-Nagy, "Conferenza a Pittsburg", *Charlette* n. 4, 1963. Tradotto e citato da Bruno Zevi, *L'architettura cronache e storia* n. 98, 1963, p. 578.

**MOLAJOLI 1963 (A)**

Bruno Molajoli, "Targa In/Arch a Carlo Scarpa, progettista, per la sistemazione museografica di Palazzo Abatellis a Palermo", *L'a* n. 9, 1963, B.

**MOLAJOLI 1963 (B)**

Bruno Molajoli (introduzione di), "I premi nazionali IN/ARCH 1962", *L'architettura. Cronache e storia* n. 97, 1963, pp. 511-513.

**MOLAJOLI 1963 (C)**

Bruno Molajoli (introduzione di), "Sistemazione museografica di Palazzo Abatellis", in *L'architettura. Cronache e storia* n. 97, 1963, p. 524.

**HEDERER 1981 (1964)**

Oswald Hederer, *Leo von Klenze. Persönlichkeit und werk*, Monaco, Callwey, 1981 (ed. or. 1964), pp. 436 (in partic. pp. 289-299).

**BRAWNE 1965**

Michael Brawne, *Neue Museum*, Stoccarda, Verlag Gerd Hatje, 1965, pp. 204 (in partic. pp. 7-65).

**ROSSI 1978 (1966)**

Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Milano, Clup, 1978 (ed. or. 1966), pp. 313.

**GROPIUS 1967**

Walter Gropius, Intervista a cura di Giuseppe Servello, *Giornale di Sicilia*, 22 gennaio 1967.

**BAUDRILLARD 2004 (1968)**

Jean Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 2004 (ed. or. *Le système des objets*, 1968), pp. 263.

**LOS 1969**

Sergio Los, "Zwei Restaurierungen von Carlo Scarpa", *Werk* n. 7, 1969, pp. 481-492.

**CESCHI 1970**

Carlo Ceschi, *Teoria e storia del restauro*, Roma, Mario Bulzoni Editore, 1970, pp. 223.

**GRASSI 2000 (1971)**

Giorgio Grassi, "Il castello di Abbiategrasso e la questione del restauro", *Il Rampante* n. 12, 1971 (ora in Giorgio Grassi, *Scritti scelti. 1965-1999*, Milano, FrancoAngeli, 2000, pp. 83-88).

**BÖTTGER 1972**

Peter Böttger, *Die Alte Pinakothek in München*, 1972, Monaco, Prestel Verlag, pp. 628.

**FOSSATI 1972**

Paolo Fossati, *Il design in Italia. 1945-1972*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 255.

**PUNDT 1972**

Hermann Pundt, *Schinkel's Berlin. A Study in Environmental Planning*, Cambridge, Harvard University Press, 1972, pp. 263 (in partic. pp. 138-172).

**SANPAOLESI 1973**

Piero Sanpaolesi, *Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumenti*, 1973, Firenze, Edam, pp. 451.

**LA MONICA 1974**

Giuseppe La Monica, *Ideologia e prassi del restauro*, Palermo, Nuova Presenza, 1974, pp. 310.

**RAGGHIANI 1974**

Carlo Ludovico Ragghianti, *Arte, fare e vedere: dall'arte al museo*, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 220.

**CARBONARA 1976**

Giovanni Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine: problemi di restauro dei monumenti*, Roma, Mario Bulzoni Editore, 1976, pp. 213.

**PEVSNER 1976 (A)**

Nikolaus Pevsner, "Scrape and Anti-scrape", pp. 35-54, in Jane Fawcett (a cura di), *The future of the Past. Attitudes to conservation. 1147-1974*, Londra, Thames and Hudson, 1976, pp. 162.

**PEVSNER 1976 (B)**

Nikolaus Pevsner, *A History of Building Types*, Princeton, Princeton University Press, 1976, pp. 111-138.

**DELOGU 1977**

Raffaello Delogu, *La Galleria Nazionale della Sicilia*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1977, pp. 136.

**BAYERISCHE ARCHITEKTENKAMMER 1978**

Bayerische Architektenkammer, *New building in old settings: an exhibition organized by the Bayerische Architektenkammer and Die Neue Sammlung*, Monaco, Munich State Museum for Applied Arts, 1978, pp. 37-43.

**PIVA 1978**

Antonio Piva, *La fabbrica di cultura. La questione dei musei in Italia dal 1945 ad oggi*, Milano, Il Formichiere, 1978, pp. 100.

**MURATORE 1979**

Giorgio Muratore, "Museo e musei: storia di un'idea", *Casabella* n. 443, 1979, pp. 16-18.

**CRIMP 1980**

Douglas Crimp, "On the Museum's Ruins", *October* n. 13, 1980, pp. 41-57.

**ZORIC 1980**

Vladimir Zoric, "Inseri di capitelli quattrocenteschi nella sala VI della Galleria Regionale della Sicilia", *BCA Sicilia* n. 1-4, 1980, p.39.

AA. VV. **1982**

AA. VV., *1781-1841 Schinkel l'architetto del principe*, Venezia, Albrizzi Cluva, 1982, pp. 186 (in partic. pp. 9-23 e 96-107).

DALAI EMILIANI 2009 (**1982**)

Marisa Dalai Emiliani, "Musei della Ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia", pp. 149-170, in Licisco Magagnato (a cura di), *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, Milano, Edizioni di Comunità, Milano, 1982, pp. 149-170 (ora in Marisa Dalai Emiliani, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 77-119).

YOURCENAR 1997 (**1983**)

Marguerite Yourcenar, *Il Tempo, grande scultore*, Torino, Einaudi, 1997 (ed. or. *Le Temps, ce grand sculpteur*, 1983), pp. 51-55.

DAL CO, MAZZARIOL **1984**

Francesco Dal Co, Giuseppe Mazzariol, *Carlo Scarpa. Opera completa*, Milano, Mondadori Electa, 1984, pp. 319.

GIORDANO **1984**

Sandro Giordano, *Il mestiere di Carlo Scarpa. Collaboratori, artigiani, committenti*, Venezia, IUAV, Tesi di Laurea a.a. 1983-84, relatori Francesco Dal Co, Giuseppe Mazzariol.

GREGOTTI **1984**

Vittorio Gregotti, "Modificazione", *Casabella* n. 498, 1984, pp. 2-7.

MAURICI **1984**

Ferdinando Maurici, "*Illi qui de domo et familia Abbatellis*". *I Baroni di Cefalà: una famiglia dell'aristocrazia siciliana fra '400 e '500*, Palermo, Scrinium, 1984, pp. 80.

VIGNI **1984**

Giorgio Vigni, "Ricordo di un lavoro di Scarpa. La sistemazione della Galleria Nazionale della Sicilia a Palermo", pp. 34-43, in Marilena Boccato, Roberto Duprè, Giuseppe Guariglia, Pier Antonio Val, Bartolomeo Viscuso (a cura di), *Carlo Scarpa: il progetto per Santa Caterina a Treviso* (catalogo della mostra omonima 26 Maggio-14 Luglio 1984, Convento di Santa Caterina, Treviso), Treviso, Ed. Grafiche Vianello, 1984, pp. 34-43.

BASSO PERESSUT **1985**

Luca Basso Peressut (a cura di), *I luoghi del museo. Tipo e forma fra tradizione e innovazione*, Roma, Edizioni Riuniti, 1985, pp. 374.

DE SOLÁ MORALES **1985**

Ignasi de Solá Morales, "Dal contrasto all'analogia", *Lotus International* n. 46, 1985, pp. 36-45.

FRASCARI **1985**

Marco Frascari, "Carlo Scarpa in Magna Graecia. The Abatellis Palace in Palermo", *AA Files* n. 9, 1985, pp. 3-9.

IMPEY, MACGREGOR **1985**

Oliver Impey, Arthur MacGregor (a cura di), *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-century Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1985, pp. 335.

NICOLIN **1985**

Pier Luigi Nicolini, "Interpretazioni del passato", *Lotus International* n. 46, 1985, pp. 5-6.



**PASTOR, POLCI 1985**

Barbara Pastor, Sandro Polci (a cura di), *Parliamo un po' di esposizioni. Le esperienze di Franco Albini, del gruppo BBPR e di Carlo Scarpa*, Venezia, Università universale dell'Arte, 1985, pp. 53.

**ROTOLO 1985**

Filippo Rotolo, *Matteo Carnilivari. Revisione e documenti*, Palermo, Istituto Storico Siciliano, 1985, pp. 173.

**SANTINI 1985**

Pier Carlo Santini, "Realtà e prospettive della museografia italiana", *Ottagono* n. 77, 1985, pp. 30-37.

**VENEZIA 1985**

Francesco Venezia, "Transfiguration of the Fragment. The Architecture of spoils: A compositional technique", *Daidalos* n. 16, 1985, pp. 92-104.

**TAFURI 1986 (A)**

Manfredo Tafuri, "Aufklärung II. Il museo, la storia, la metafora (1951-1967)", in *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 64-122.

**TAFURI 1986 (B)**

Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 268.

**CASTELNUOVO 2002 (1987)**

Enrico Castelnuovo, "Prefazione", in Henri Focillon, *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, Torino, Einaudi, 2002 (1987), (ed. or. *Vie des Formes suivi de Éloge de la main*, 1943), pp. VII-XXI.

**FRASCARI 1987**

Marco Frascari, "Some Mostri Sacri of Italian Architecture", *AA Files* n. 14, 1987, pp. 42-47.

**LINAZASORO 1987**

José Ignacio Linazasoro, "Il progetto di restauro della chiesa di Sana Cruz di Medina di Rioseco (Valladolid)", *Restauro e città* n. 5-6, 1987, pp. 49-58.

**PAULHANS 1987**

Peter Paulhans, "Ruinenbaumeister und Reparatere", *Baumeister* n. 9, 1987, pp. 11-12 e p. 62.

**POLANO 1987 (A)**

Sergio Polano, "Forgotten work of Carlo Scarpa - 2", *A+U Architecture and Urbanism* n. 207, 1987, (A), pp. 11-18.

**POLANO 1987 (B)**

Sergio Polano, "Frammenti siciliani, Carlo Scarpa e Palazzo Abatellis", *Lotus International* n. 53, 1987, (B), pp. 108-127.

**TECHNISCHE UNIVERSITÄT MÜNCHEN, BUND DEUTSCHER ARCHITEKTEN 1987**

Technische Universität München, Bund Deutscher Architekten, *Hans Döllgast 1891-1974*, Monaco, Callwey, 1987, pp. 286.

**AA. VV. 1988**

AA. VV., "Carlo Scarpa. Selected Drawings", *GA Document* n. 21, 1988, pp. 144.

**GRASSI 1988**

Giorgio Grassi, *Architettura, lingua morta*, Milano, Electa, 1988, pp. 141.

**LINAZASORO 1988**

José Ignacio Linazasoro, "Reconstruction of a church. Medina de Rioseco (Valladolid)", *Architectural Design* n. 1-2, 1988, pp. 32-33.

**PIVA, PRINA 1988**

Antonio Piva, Vittorio Prina (a cura di), *Franco Albini 1905-1977*, Milano, Electa, 1988, pp. 451.

**POLANO 1988**

Sergio Polano, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano, Lybra Immagine, 1988, pp. 680.

**BINNI, PINNA 1989**

Lanfranco Binni, Giovanni Pinna, *Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal cinquecento a oggi*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 246.

**GRASSI 2000 (1989)**

Giorgio Grassi, "Un parere sul restauro", intervento al *Primer Seminario Internacional de Patrimonio Arquitectonico en los Anos '90*, U.I.A., Valencia, 1989, pubblicato in *Phalaris* n. 6, 1990, pp. 10-14 (ora in Giorgio Grassi, *Scritti scelti. 1965-1999*, Milano, FrancoAngeli, 2000, pp. 295-299).

**POLANO 1996 (1989)**

Sergio Polano, *Carlo Scarpa: Palazzo Abatellis. La Galleria della Sicilia, Palermo 1953-54*, Milano, Electa, 1996 (ed. or. 1989), pp. 118.

**MORELLO 1989 (A)**

Paolo Morello, *Palazzo Abatellis. Il maragma del Maestro Portulano da Matteo Carnilivari a Carlo Scarpa*, Ponzano, Vianello Libri, 1989, (A), pp. 114.

**MORELLO 1989 (B)**

Paolo Morello, "L'allestimento della Galleria di Palazzo Abatellis 1953-54", *Domus* n. 708, 1989, (B), pp. 80-87.

**ROBERT 1991 (1989)**

Philippe Robert, *Adaptations. New uses for old buildings*, New York, Princeton Architectural Press, 1991 (ed. or. *Reconversions*, 1989), pp. 120.

**COLLOTTI 1990**

Francesco Collotti, "Ricostruzione versus reinvenzione", *Phalaris* n. 6, 1990, p. 73.

**GRASSI 2000 (1990)**

Giorgio Grassi, "Intervista sul teatro di Sagunto", intervista rilasciata a Emili Marín, direttore della rivista SAO, 30 Aprile 1990 per un numero monografico sul teatro romano di Sagunto, pubblicato con il titolo "Entrevista amb Giorgio Grassi", *SAO Monogràfies* n. 6, 1990 (ora in Giorgio Grassi, *Scritti scelti. 1965-1999*, Milano, FrancoAngeli, 2000, pp. 310-318).

**SEMERANI 1990**

Luciano Semerani, "Restauro creativo: restauro filologico", *Phalaris* n. 6, 1990, pp. 1-2.

**ABBATE, ARGAN, BATTISTI 1991**

Vincenzo Abbate, Giulio Carlo Argan, Eugenio Battisti, *Palazzo Abatellis di Palermo*, Palermo, Edizioni Novecento, 1991, pp. 142.

**BLAUDEL 1991 (A)**

Bernard Blauel, *Hans Döllgast. 1871-1974*, Londra, The Architecture Foundation, 1991, (A), pp. 8.

**BLAUDEL 1991 (B)**

Bernard Blauel, "Hans Döllgast, 1891-1974", *Architecture Today* n. 22, 1991, (B), pp. 56-60.

**GOALEN 1991**

Martin Goalen, "Schinkel and Durand: the Case of the Altes Museum", in Michael Snodin, *Karl Friedrich Schinkel: A Universal Man*, New Haven/London, Yale University Press/Victoria and Albert Museum, 1991, pp. 27-35.

**MARIO MANIERI ELIA 1997 (1991)**

Mario Manieri Elia, "La conservazione: opera differita", *Casabella* n. 582, 1991 (ora in Bruno Pedretti (a cura di), *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 85-100).

**TAFURI 1997 (1991)**

Manfredo Tafuri, "Storia, conservazione, restauro", *Casabella* n. 580, 1991, pp. 23-26 (ora in Bruno Pedretti (a cura di), *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 115-132).

**ALBERTINI, BAGNOLI 1992**

Bianca Albertini, Sandro Bagnoli, *Scarpa. Musei ed esposizioni*, Milano, Jaca Book, 1992, pp. 272.

**COLLOTTI 1993**

Francesco Collotti, "Restauro creativo", in Luciano Semerani, *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, Faenza, Celi, 1993, pp. 104-107.

**GRASSI 2000 (1993)**

Giorgio Grassi, "A proposito del restauro di Sagunto", intervento al seminario *Teatros romanos de Hispania*, 28-30 Giugno 1993, pubblicato in *Teatros romanos de Hispania - Cuadernos de Arquitectura Romana* vol.2, 1993 (ora in Giorgio Grassi, *Scritti scelti. 1965-1999*, Milano, FrancoAngeli, 2000, pp. 334-340).

**MORELLO 1993**

Paolo Morello, "Il singolare quadrivio", *Materiali e strutture: problemi di conservazione* n. 2, 1993, pp. 75-82.

**POLANO 1993**

Sergio Polano, "Carlo Scarpa nell'isola", *Abitare* n. 320, 1993, pp. 125-127.

**AA. VV. 1994**

AA.VV., *München 5 Architekten: Robert Vorhoelzer, Hans Döllgast, Sep Ruf, Josef Wiedemann, Uwe Kiessler*, Siviglia, Junta de Andalucia, 1994, pp. 196.

**BUNDESBAU DIREKTION, SAYA 1994**

Bundesbau Direktion, Amber Saya (a cura di), *Museumsinsel Berlin : Wettbewerb zum Neuen Museum*, Stoccarda, avedition GmbH, 1994, pp. 136.

**FOUCAULT 1994**

Michel Foucault, *Eterotopia: luoghi e non-luoghi metropolitani*, Milano, Mimesis, 1994, pp. 184.

**GREGOTTI 1994**

Vittorio Gregotti, "Semplicità, ordine, organicità, precisione", in *Le scarpe di Van Gogh. Modificazioni nell'architettura*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 143.

**BRANDI, CORDARO 1994**

Cesare Brandi, Michele Cordaro (a cura di), *Il restauro. Teoria e pratica 1939-1986*, Roma, Editori Riuniti, 1994, pp. 383.

**KIEREN 1994**

Martin Kieren, "Idee per il centro di Berlino", *Casabella* n. 615, 1994, pp. 30-43.

**MÖRSCH 1994**

Georg Mörsch, "Hans Döllgast. Der kreative Umgang mit der Zeit", *Bauwelt* n. 8, 1994, pp. 372-374.

**SCHAER 1994**

Roland Schaefer, *Il museo. Tempio della memoria*, Milano, Electa Gallimard, 1994, pp. 160.

**FRAMPTON 1999 (1995)**

Kenneth Frampton, "L'origine della tettonica: forma nucleo e forma artistica nell'Illuminismo tedesco, 1750-1870", pp. 85-115, in *Tettonica e architettura*, Milano, Skira, 1999 (ed. or. *Studies in tectonic culture: the poetics of construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, 1995), pp. 478.

**GRASSI 1997 (1995)**

Giorgio Grassi, "Le spoglie della città antica", intervento alla tavola rotonda sul tema *La città fra conservazione e trasformazione: il caso di Brescia*, Brescia, 14 ottobre 1995, pubblicato in *La nuova dimensione urbana: temi e problemi della politica urbanistica a Brescia*, Atti del Convegno, Brescia, 1997 (ora in Giorgio Grassi, *Scritti scelti. 1965-1999*, Milano, FrancoAngeli, 2000, pp. 346-350).

**PIERINI 1995**

Simona Pierini (a cura di), "Sagunto: restauro e riabilitazione del teatro romano", in *Giorgio Grassi. Progetti per la città antica*, Milano, Motta, 1995, pp. 14-43.

**SCARROCCHIA 1995**

Sandro Scarrocchia, "La conservazione e la nuova cultura del progetto", *Domus* n. 776, 1995, pp. 82-84.

**ALTENHÖFER 1996**

Erich Altenhöfer, "Hans Döllgast and the Alte Pinakothek. Designs, projects and reconstructions 1946-73", *9H On continuity* n. 9, 1996, pp. 61-105.

**CHOAY 1996**

Françoise Choay, *L'Allegoria del patrimonio*, Roma, Officina edizioni, 1996 (ed. or. *L'allégorie du Patrimoine*), pp. 256.

**NERDINGER 1996 (A)**

Winfried Nerdinger, "Hans Döllgast. An outsider of modern architecture", *9H On continuity* n. 9, 1996, (A), pp. 56-60.

**NERDINGER 1996 (B)**

Winfried Nerdinger, "Hans Döllgast. Ricostruzione della Alte Pinakothek a Monaco", *Casabella* n. 636, 1996, (B), pp. 46-55.

**ROSSI PRODI 1996**

Fabrizio Rossi Prodi, *Franco Albini*, Roma, Officina Edizioni, 1996, pp. 222.

**FUTAGAWA 1997**

Yukio Futagawa (a cura di), "Georges Pompidou Cultural Center, Paris, France, 1971-77", *GA Architect* n. 14, 1997, pp. 30-45.

**BÖRSCH-SUPAN, MÜLLER-STÜLER 1997**

Eva Börsch-Supan, Dietrich Müller-Stüler, *Friedrich August Stüler 1800-1865*, Berlino, Deutscher Kunstverlag, 1997, pp. 64-74.

**CARBONARA 1997**

Giovanni Carbonara, *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Napoli, Liguori Editore, 1997, pp. 836.

**CRIPPA 1997**

Maria Antonietta Crippa, *Liliana Grassi e il restauro*, Butletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1997, vol. 11, pp. 77-89.

**HEINECHE 1997**

Eva Heineche, *Das Treppenhaus des Neuen Museums. Dei Architektur Stülers*, MA Thesis, TU Berlin, 1997.

**HUBER 1997**

Antonella Huber, *Il Museo italiano*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 1997, pp. 172 (in partic. pp. 123-127).

**IRACE 1997**

Fulvio Irace, "Il luogo delle muse. Arte e architettura nello stile museale di Franco Albini e Carlo Scarpa", *Domus Dossier* n. 5, 1997, pp. 7-14.

**MORELLO 1997**

Paolo Morello, "La museografia. Opere e modelli storiografici", in Francesco Dal Co (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Milano, Mondadori Electa, 1997, pp. 392-404.

**NEUES MUSEUM BERLIN 1997 (A)**

"Neues Museum Berlin", *El Croquis* n. 87, 1997, pp. 176-185.

**NEUES MUSEUM BERLIN 1997 (B)**

"Neues Museum, Berlin", *2G* n. 1, 1997, pp. 8893.

**PEDRETTI 1997**

Bruno Pedretti (a cura di), *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 256.

**BAUMAN 1998**

Zygmunt Bauman, "Tourists and vagabonds", in *Globalization: The Human Consequences*, Cambridge, Polity Press, 1998, pp. 77-102.

**CARMASSI, CARMASSI 1998**

Massimo Carmassi, Gabriella Carmassi, *Del restauro. Quattordici case*, Milano, Mondadori Electa, 1998, pp. 272.

**FERNÁNDEZ-GALIANO 1998**

Luis Fernández-Galiano, "El arte del museo / The Art of the Museum", *AV monografía* n. 71, 1998, pp. 4-7.

**GEIPEL 1998**

Kaye Geipel, "Restituir un torso: Neues Museum, Berlin / Restoring a Torso: Neues Museum, Berlin", *AV monografía* n. 71, 1998, pp. 94-103.

**KIEREN 1998**

Martin Kieren, "Il concorso per la ricostruzione del Neues Museum a Berlino", *Casabella* n.657, 1998, pp. 34-61.

**MONEO 1998 (A)**

Rafael Moneo, "Architettura, critica e storia. Terza conferenza in memoria di Manfredo Tafuri", *Casabella* n. 653, 1998, (A), pp. 42-47.

**MONEO 1998 (B)**

Rafael Moneo, "The idea of lasting: a conversation with Rafael Moneo", *Perspecta* n. 24, 1988, B, pp. 146-157.

**NERDINGER 1998**

Winfried Nerdinger, "Hans Döllgast. Cheerfully puritanical architecture", *Oase* n. 49-50, 1998, pp. 108-119.

**SCIASCIA 1998**

Andrea Sciascia, *Architettura contemporanea a Palermo*, Palermo, L'Epos, 1998, pp. 156.

**BASSO PERESSUT 1999**

Luca Basso Peressut, *Musei: Architettura 1990-2000*, Milano, Motta, 1999, pp. 279.

**GRASSI 1999**

Giorgio Grassi, "Progetti per la città antica. La mediocrità come scelta obbligata", *Casabella* n. 666, 1999, pp. 34-35.

**JULIAN HARRAP ARCHITECTS 1999**

Julian Harrap Architects, *Restaurierungsstrategien. Wiederaufbau Neues Museum Berlin*, Berlino, 1999, pp. 77 (consultato presso David Chipperfield Architects Berlino).

**MACK, SZEEMANN 1999**

Gerhard Mack, Harald Szeemann, *Art Museums: Into the 21st century*, Basilea, Birkhäuser, 1999, pp. 109.

**MARCONI 1999**

Paolo Marconi, *Materia e significato. La questione del restauro architettonico*, Bari, Laterza, 1999, pp. 220.

**MONEO 1999**

Rafael Moneo, "Per una teoria dell'architettura: Rafael Moneo e Giorgio Grassi. La solitudine degli edifici", *Casabella* n. 666, 1999, pp. 30-33.

**WERNER 1999**

Lorenz Werner, "Classicism and High Technology. The Berlin Neues Museum", *Construction History* n. 15, 1999, pp. 39-55.

**RICHARDSON, STEVENS 1999**

Margaret Richardson, MaryAnne Stevens, *John Soane Architect - Master of space and light*, London, Royal Academy of Arts, 1999, pp. 302.

**AA. VV. 2000**

AA. VV., "Guido Canali", *Costruire in laterizio* n. 2002, pp. 78.

**ABBATE 2000**

Vincenzo Abbate, "Galleria nazionale della Sicilia (Palazzo Abatellis), Palermo, 1953-54", in *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976 / Case e paesaggi 1972-1978*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio; Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto, 10 settembre 10 dicembre 2000), a cura di Guido Beltramini, Kurt W. Forster, Paola Marini, Milano, Electa, 2000, pp. 126-135.

**ACOCELLA 2000**

Alfonso Acocella, "L'Antico e il Nuovo", *Costruire in laterizio* n. 75, 2000, pp. 2-3.

**ACOCELLA 2000**

Alfonso Acocella, "Rovine ed interpreti", *Costruire in laterizio* n. 78, 2000, pp. 2-3.

**BASSO PERESSUT 2000**

Luca Basso Peressut, "Il museo costruito: le forme del laterizio", *Costruire in Laterizio* n. 76, 2000, pp. 32-41.

**CAPEZZUTO 2000**

Rita Capezzuto, "Berlino ricostruisce l'Isola dei Musei", *Domus* n. 831, 2000, pp. 32-51.

**DAVID CHIPPERFIELD ARCHITECTS 2000**

David Chipperfield Architects, *Bericht zur Entwurfsplanung. Wiederaufbau Neues Museum Berlin*, Berlino, 2000, pp. 88 (consultato presso David Chipperfield Architects Berlino).

**DAVID CHIPPERFIELD ARCHITECTS, JULIAN HARRAP ARCHITECTS 2000**

David Chipperfield Architects, Julian Harrap Architects, *Restaurierungskonzept. Wiederaufbau Neues Museum Berlin*, Berlino, 2000, pp. 179 (consultato presso David Chipperfield Architects Berlino).

**GRASSI 2000**

Giorgio Grassi, *Scritti scelti. 1965-1999*, Milano, FrancoAngeli, 2000, pp. 408.

**JALLA 2000**

Daniele Jalla, *Il Museo Contemporaneo. Introduzione al nuovo sistema museale italiano*, Utet, Torino, 2000, pp. 337.

**FANTONE 2000**

Claudio Renato Fantone, "Giovanni Bulian. Interventi di restauro e di progettazione museale nel complesso delle Terme di Diocleziano", *Costruire in laterizio* n. 78, 2000, pp. 10-19.

**NERDINGER 2000**

Winfried Nerdinger, *Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864*, Monaco, Prestel, 2000, pp. 540 (in partic. pp. 282-290).

**SARRO 2000**

Adriana Sarro, *Allestitimenti e musei. Progetti per Palermo*, Palermo, Medina, 2000, pp. 103.

**MAGLICA 2001**

Igor Maglica, "Giorgio Grassi. Progetti per la ricostruzione del Neues Museum a Berlino 1993-1997", *Costruire in laterizio* n. 80, 2001, pp. 24-27.

**SCHUBERT 2004 (2000)**

Karsten Schubert, *Museo. Storia di un'idea. Dalla rivoluzione francese ad oggi*, Milano, Il Saggiatore, 2004 (ed. or. 2000), pp. 222.

**CAPEZZUTO 2002**

Rita Capezzuto, "Affrontare l'architettura del male", *Domus* n. 847, 2002, pp. 80-91.

**COLLOTTI 2002 (A)**

Francesco Collotti, "Memoria, tradizione, metamorfosi", in *Appunti per una teoria dell'architettura*, Lucerna, Quart Verlag Luzern, 2002, pp. 63-72.

**COLLOTTI 2002 (B)**

Francesco Collotti, "Costruzione, ricostruzione", in *Appunti per una teoria dell'architettura*, Lucerna, Quart Verlag Luzern, 2002, pp. 73-82.

**MULAZZANI 2002**

Marco Mulazzani, "Costruire sull'antico", *Casabella* n. 701, 2002, pp. 78-91.

**VARAGNOLI 2002**

Claudio Varagnoli, "Edifici da edifici: la ricezione del passato nell'architettura italiana, 1990-2000", *L'industria italiana delle costruzioni* n. 368, 2002, pp. 4-15.

**DAVID CHIPPERFIELD, NEUES MUSEUM BERLIN 2003**

"David Chipperfield, Neues Museum Berlin", *Parametro* n. 246247, 2003, pp. 130131.

**STAROBINSKI 2003**

Jean Starobinski, *Le ragioni del testo*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 176.

**AUGÈ 2004 (2003)**

Marc Augè, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, (ed. or. *Le temps en ruins*, 2003), pp. 139.

**DÖLLGAST 2003**

Hans Döllgast, *Journal retour*, Salisburgo, Verlag Anton Pustet, 2003, pp. 204.

**ZUCCONI, SERENA 2003**

Guido Zucconi, Tiziana Serena (a cura di), *Camillo Boito. Un protagonista dell'Ottocento italiano*, Venezia, IVSLA, 2003, pp. 213.

**BERNAU 2004**

Nikolaus Bernau, "Il Neues Museum a Berlino", *Casabella* n. 721, 2004, pp. 41-47.



**BONITO OLIVA 2004**

Achille Bonito Oliva, "Architetti ancora uno sforzo", in *Architettura, arte, museo*, Atti del Convegno-Seminario Abitare l'arte organizzato dal Dottorato in composizione architettonica del Facoltà di architettura di Napoli, Napoli, Gangemi Editore, 2004, pp. 69-71.

**BRYANT 2004**

Richard Bryant, "Delight. Palazzo Abatellis Palermo, Sicily", *Architectural Review* n. 215, 2004, p. 98.

**CRESPI 2004**

Giovanna Crespi (a cura di), *Giorgio Grassi. Opere e progetti*, Milano, Electa, 2004, p. 455.

**MONEO 2004**

Rafael Moneo, *La solitudine degli edifici e altri scritti*, Torino, Umberto Allemandi & C, 2004, pp. 224 (in partic. pp. 131-160 e pp. 203-214).

**MULAZZANI 2004**

Marco Mulazzani, *Massimo e Gabriella Carmassi. Opere e progetti*, Milano, Electa, 2004, pp. 255.

**NEUES MUSEUM BERLIN 2004**

"Neues Museum Berlin", *El Croquis* n. 120, 2004, pp. 74-93.

**PURINI 2004**

Franco Purini, "Aforismi costruiti", in *Architettura, arte, museo*, Atti del Convegno-Seminario Abitare l'arte organizzato dal Dottorato in composizione architettonica del Facoltà di architettura di Napoli, Napoli, Gangemi Editore, 2004, pp. 53-56.

**BASSO PERESSUT 2005**

Luca Basso Peressut, *Il Museo Moderno. Architettura e museografia da Perret a Khan*, Milano, Lybra Immagine, 2005, pp. 260 (in partic. pp. 207-229).

**BUCCI, ROSSARI 2005**

Federico Bucci, Augusto Rossari (a cura di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Milano, Electa, 2005, pp. 224.

**ODDO 2005**

Maurizio Oddo, "Carlo Scarpa. La cifra della rovina (moderna?)", in *Conservare il Transitorio. Il restauro dell'architettura contemporanea tra storia e progetto*, Padova, il prato Editore, 2005, pp. 128.

**SCATURRO 2005**

Giuseppe Scaturro, *Danni di guerra e restauro dei monumenti di Palermo*, 2005, Tesi di Dottorato in Conservazione dei beni architettonici, relatore Antonella Cangelosi, Facoltà di Architettura - Università degli Studi di Napoli Federico II.

**BEVAN 2016 (2006)**

Robert Bevan, *The Destruction of Memory: Architecture at War*, London, Reaktion Books, 2016, (ed. or. 2006), pp. 303.

**BROCKMANN 2006**

Stephen Brockmann, *Nuremberg. The imaginary capital*, Martlesham, Camden House, 2006, pp. 358 (in partic. p. 273).

**CIORRA, GUCCIONE, TCHOU 2006**

Pippo Ciorra, Margherita Guccione, Donata M. Tchou, *Museums next Generation. Il Futuro Dei Musei*, Electa, Milano, 2006, pp. 111.

**DAL BUONO 2006**

Veronica Dal Buono, "Restauro e allestimento della Galleria Nazionale di Palazzo Abatellis a Palermo", pp. 170-171 in Alfonso Acocella, Davide Turrini (a cura di), *Rossoitaliano*, Firenze, Alinea, 2006, pp. 239.

**GIEBELHAUSEN 2006**

Michaela Giebelhausen, "The architecture is the museum", in Janet Marstin (a cura di), *New Museum. Theory and Practice*, Oxford, Blackwell Publishing, 2006, (A), pp. 41-59.

**LEONI 2006**

Giovanni Leoni, "Realtà idea realtà", in *David Chipperfield*, Milano, Federico Motta editore, 2006, pp. 25-47.

**MARANI, PAVONI 2006**

Pietro Marani, Rosanna Pavoni, *Musei. Trasformazioni di un'istituzione dall'età moderna al contemporaneo*, Padova, Marsilio, 2006, pp. 175.

**MARTÍNEZ MONEDERO 2006**

Miguel Martínez Monedero, "Hans Döllgast y la Alte Pinakothek de Múnich: armonía y ritmo para después de la guerra", *ARQSCOAL Arquitecturas del COAL* n. 4, 2006, pp. 25-28.

**NOBILE 2006**

Marco Rosario Nobile (a cura di), *Matteo Carnilivari. Pere compte. Due maestri del gotico nel Mediterraneo*, Palermo, Edizioni Caracol, 2006, pp. 240.

**VENEZIA 2006**

Francesco Venezia (a cura di), *Francesco Venezia. Le idee e le occasioni*, Milano, Electa, 2006, pp. 335.

**BELLINI 2007**

Amedeo Bellini, "Antico-nuovo": uno sguardo al futuro", in Alberto Ferlenga, Eugenio Vassallo, Francesca Schellino (a cura di), *Antico e Nuovo. Architetture e architettura*, Atti del convegno "Antico e Nuovo. Architetture e architettura" tenuto a Venezia, Palazzo Badoer, 31 Marzo - 3 Aprile 2004, Venezia, Il Poligrafo, 2007, pp. 29-44.

**BOSSI 2007**

Agostino Bossi, "L'orizzonte oikologico del progetto nella riconfigurazione dell'interno architettonico", in Adriano Cornoldi (a cura di), *Gli interni nel progetto sull'esistente*, Padova, Il Poligrafo, 2007, pp. 305-308.

**CAFIERO 2007**

Ondina Cafiero, "Mostrare l'opera, interpretare il contenitore", in Adriano Cornoldi (a cura di), *Gli interni nel progetto sull'esistente*, Padova, Il Poligrafo, 2007, pp. 127-132.

**CANGELOSI 2007**

Antonella Cangelosi, "Continuità di cultura, continuità di vita nel secondo Novecento", in Alberto Ferlenga, Eugenio Vassallo, Francesca Schellino (a cura di), *Antico e Nuovo. Architetture e architettura*, Atti del convegno "Antico e Nuovo. Architetture e architettura" tenuto a Venezia, Palazzo Badoer, 31 Marzo - 3 Aprile 2004, Venezia, Il Poligrafo, 2007, pp. 981-986.

**CELANT 2007**

Germano Celant, "Lungo la linea d'ombra", in *Musei. Vol. 2: Architetture 2000-2007*, Milano, Motta, 2007, pp. 35-43.

**CORNOLDI 2007**

Adriano Cornoldi, "Restauro non conservativi. La ricerca delle regole", in Alberto Ferlenga, Eugenio Vassallo, Francesca Schellino (a cura di), *Antico e Nuovo. Architetture e architettura*, Atti del convegno "Antico e Nuovo. Architetture e architettura" tenuto a Venezia, Palazzo Badoer, 31 Marzo - 3 Aprile 2004, Venezia, Il Poligrafo, 2007, pp. 261-284.

**GRASSI 2007**

Giorgio Grassi, *Leon Battista Alberti e l'architettura romana*, Milano, FrancoAngeli, 2007, pp. 164.

**LEONI 2007**

Giovanni Leoni, "Francesco Venezia. Non finito in architettura", *D'A. D'Architettura* n. 33, 2007, pp. 180-189.

**LINAZASORO, PRESI 2007**

Jose Ignacio Linazasoro, Stefano Presi (a cura di), *Jose Ignacio Linazasoro: progettare e costruire*, Latina, Casa dell'architettura, 2007, pp. 271.

**MAGNANI 2007**

Carlo Magnani, "Architettura - Conservazione", in Alberto Ferlenga, Eugenio Vassallo, Francesca Schellino (a cura di), *Antico e Nuovo. Architetture e architettura*, Atti del convegno "Antico e Nuovo. Architetture e architettura" tenuto a Venezia, Palazzo Badoer, 31 Marzo - 3 Aprile 2004, Venezia, Il Poligrafo, 2007, pp. 13-14.

**MOTTOLA MOLFINO 2007**

Alessandra Mottola Molfino, "A Berlino non piace il restauro all'italiana", *Il Giornale dell'Architettura* n. 53, 2007, p.17.

**SHI FANG 2007**

Tracy Shi Fang, *Odile Decq. Architecte*, Hong Kong, Kacky Liu Zhanhui, 2007, pp.

**SUMA 2007**

Stefania Suma, "Icona della contemporaneità", in *Musei. Vol. 2: Architetture 2000-2007*, Milano, Motta, 2007, pp. 9-33.

**VARAGNOLI 2007**

Claudio Varagnoli, "Antichi edifici, nuovi progetti. Realizzazioni e posizioni teoriche dagli anni novanta ad oggi", in *Antico e Nuovo. Architetture e Architettura*, Padova, 2007, Atti del convegno (Venezia 2004), pp. 841-860.

**VITALE 2007**

Maria Rosaria Vitale, "Contrasto, analogia e mimesi. L'intervento sul costruito e le istanze della conservazione", in Alberto Ferlenga, Eugenio Vassallo, Francesca Schellino (a cura di), *Antico e Nuovo. Architetture e architettura*, Atti del convegno "Antico e Nuovo. Architetture e architettura" tenuto a Venezia, Palazzo Badoer, 31 Marzo - 3 Aprile 2004, Venezia, Il Poligrafo, 2007, pp. 997-1017.

**AGAMBEN 2008**

Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, Roma, Nottetempo, pp. 28.

**BELLINI 2008**

Amedeo Bellini, "Ambrogio Annoni: arte e scienza dell'architettura", in AA. VV., *Annali di Storia delle Università italiane - Volume 12*, Bologna, Clueb, pp. 596.

**DI CARO 2008**

Mario Di Caro, "La Palermo di Wim Wenders un gioco di vita e di morte. Un viaggio nel capoluogo per recuperare il senso del tempo", in *Repubblica* edizione Palermo, 18 novembre 2008.

**MARTÍNEZ MONEDERO 2008 (A)**

Miguel Martínez Monedero, "La reconstrucción de Múnich tradición y renovación", *Loggia* n. 21, 2008, pp. 38-51.

**MARTÍNEZ MONEDERO 2008 (B)**

Miguel Martínez Monedero, *Proyectar el vacío. La reconstrucción arquitectónica de Munich y Berlín tras la segunda guerra mundial*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2008, pp. 106 (in partic. pp. 31-40).

**MCCLELLAN 2008**

Andrew McClellan, *Art Museum from Boullée to Bilbao*, Berkeley, University of California Press, 2008, pp. 352.

**NEUES MUSEUM 2008**

"Neues Museum", *AV monografia* n. 131, 2008, pp. 3645.

**CIORRA, PURINI, SUMA 2008**

Pippo Ciorra, Franco Purini, Stefania Suma, *Nuovi musei. I luoghi dell'arte nell'era dell'iperconsumismo*, Melfi, Libria, 2008, pp. 152.

**SCOTT 2008**

Fred Scott, *On altering architecture*, New York, Routledge, 2008, pp. 222.

**AA. VV. 2009**

AA. VV., "Zum Umgang mit dem Bestand – Sechs Standpunkte / The Approach to Existing Buildings – Six Positions", *Detail* n. 11, 2009, pp. 1148-1156.

**BARBANERA 2009**

Marcello Barbanera, *Relitti riletti. Metamorfosi delle rovine e identità*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, pp. 510.

**DALAI EMILIANI 2009**

Marisa Dalai Emiliani, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 227.

**ALBANESE 2009**

Flavio Albanese, Deyan Sudjic, "Neues Museum Berlino", *Domus* n. 926, 2009, pp. 12-21.

**BALFOURE 2009**

Alan Balfoure, "The rebuilt of the Neues Museum in the latest stage in the architectural and political evolution of the Spreeinsel, Berlin's historic Museum Island", *The Architectural Review* n. 1347, 2009, pp. 88-91.

**BARTETZKO 2009**

Dieter Bartetzko, "Aus den Trümmern gerettet / Salvaged from the Ruins", *Frankfurter Allgemeine*, 17 Ottobre 2009, in David Chipperfield Architects, *Pressespiegel Neues Museum Press Overview*, Berlino, David Chipperfield Architects Berlino, 2009, pp. 102-105.

**BERNAU 2009**

Nikolaus Bernau, "Spuren der Zeit / Traces of Time", *Berliner Zeitung*, 27 Febbraio 2009, in David Chipperfield Architects, *Pressespiegel Neues Museum Press Overview*, Berlino, David Chipperfield Architects Berlino, 2009, pp. 28-33.

**BRAGHIERI 2009**

Nicola Braghieri, "Neues Museum Berlino", *Casabella* n. 778, 2009, pp. 78-93.

**HARRAP 2009**

Julian Harrap, "Building in Ruin", *Detail* n. 11, 2009, p. 1151.

**HAUBRICH 2009**

Rainer Haubrich, "Ruinenkult eines Architekten / An Architect's Cult of Ruins", *Berliner Morgenpost*, 27 Febbraio 2009, in David Chipperfield Architects, *Pressespiegel Neues Museum Press Overview*, Berlino, David Chipperfield Architects Berlino, 2009, pp. 22-25.

**HEATHCOTE 2009**

Edwin Heathcote, "Neues Museum, Berlin", *Icon* n. 70, 2009, pp. 76-81.

**LA TEORIA DEL SOFT REPAIRING 2009**

"La teoria del soft repairing", *D-La Repubblica*, 26 Settembre 2009, p. 21.

**LÓPEZ REUS 2009**

Eugenia López Reus, *Ernesto Nathan Rogers. Continuità e contemporaneità*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2009 (ed. or. *Ernesto Rogers y la arquitectura de la Continuità*, 2002), pp. 253.

**MAZZONI 2009 (A)**

Ira Mazzoni, "Geschichte als sinnliches Erlebnis / History as a sensual experience", *Süddeutsche Zeitung*, 26 Febbraio 2009, in David Chipperfield Architects, *Pressespiegel Neues Museum Press Overview*, Berlin, David Chipperfield Architects Berlin, (A), 2009, pp. 16-21.

**MAZZONI 2009 (B)**

Ira Mazzoni, "Sensationelle Expedition ins Museale Zeitalter / Sensational expedition into the museum era", *Deutsche Bauzeitung* Aprile 2009, in David Chipperfield Architects, *Pressespiegel Neues Museum Press Overview*, Berlin, David Chipperfield Architects Berlin, (B), 2009, pp. 138-145.

**MOORE 2009**

Rowan Moore, "Neues Museum by David Chipperfield Architects, Berlin, Germany", *The Architectural Review* n. 1347, 2009, pp. 82-87.

**MÖRSCH 2009**

Georg Mörsch, "Wider die Chimäre der Wiederholbarkeit / Against the Chimera of Replication", *Bauwelt* n. 13, 2009, in David Chipperfield Architects, *Pressespiegel Neues Museum Press Overview*, Berlino, David Chipperfield Architects Berlin, 2009, pp. 84-95.

**NEWTON, ZIESEMER 2009**

Melanie Newton, John Ziesemer (a cura di), *The Neues Museum Berlin: Conserving, restoring, rebuilding within the World Heritage*, Lipsia, E. A. Seemann, 2009, pp. 239.

**NYS, REICHERT 2009**

Rik Nys, Martin Reichert (a cura di), *Neues Museum Berlin. David Chipperfield Architects in collaboration with Julian Harrap*, Colonia, Walther König, 2009, pp. 288.

**SCHITTICH 2009**

Christian Schittich, "Masterly Surfaces: David Chipperfield's Neues Museum in Berlin", *Detail* n. 5, 2009, pp. 422-427.

**SCHULZ 2009**

Bernhard Schulz, "Sieg der Architektur / A victory for Architecture", *Der Tagesspiegel*, 27 Febbraio 2009, in David Chipperfield Architects, *Pressespiegel Neues Museum Press Overview*, Berlino, David Chipperfield Architects Berlino, 2009, pp. 34-37.

**THOMAS 2009**

Christian Thomas, "Raum für Raum / Room for Room", *Frankfurter Rundschau*, 05 Marzo 2009, in David Chipperfield Architects, *Pressespiegel Neues Museum Press Overview*, Berlino, David Chipperfield Architects Berlino, 2009, pp. 110-115.

**CHIPPERFIELD, VON RAUCHE 2009**

David Chipperfield, Friederike von Rauche, *Neues Museum*, Berlino, Hatje Cantz, 2009, pp. 96.

**WEDEL 2009**

Carola Wedel, *Das Neue Museum. Eine ruine wird zum juwel*, Berlino, Jaron, 2009, pp. 128.

**WEFING 2009**

Heinrich Wefing, "Brüchige Sensation / Fragile Sensation", *Die Zeit*, 26 Febbraio 2009, in David Chipperfield Architects, *Pressespiegel Neues Museum Press Overview*, Berlino, David Chipperfield Architects Berlino, 2009, pp. 4-9.

**ZANKER 2009**

Paul Zanker, "Le rovine romane e i loro osservatori", in Marcello Barbanera, *Relitti riletti. Metamorfosi delle rovine e identità*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, pp. 256-280.

**BARATTA 2010**

Adolfo Baratta, "Ricostruzione del Neues Museum di Berlino, Germania", *Costruire in laterizio* n. 134, 2010, pp. 28-33.

**FRITZSCH, REICHERT, SCHAD 2010**

Anke Fritzsich, Martin Reichert, Eva Schad, "Trabajos de restauración del yeso y la decoración. Grupos de salas / Plaster and décor restoration work. Groups of rooms", *Restauración y Rehabilitación* n.112-113, 2010, pp. 58-65.

**IRACE 2010**

Fulvio Irace, "Il restauro del Neues Museum di David Chipperfield", *Lotus International* n. 144, 2010, pp. 88-99.

**LEONI 2010**

Giovanni Leoni, "Tempo, memoria, tradizione. La ricostruzione del Neues Museum di Berlino ad opera di David Chipperfield", in *Ricomporre la rovina*, Firenze, Alinea, 2010, pp. 40-45.

**STEPHENS 2010**

Suzanne Stephens, "Renewal. Architects for alterations. David Chipperfield Architects", *Architectural Record* n. 3, 2010, pp. 58-65.

**UGOLINI 2010**

Andrea Ugolini (a cura di), *Ricomporre la rovina*, Firenze, Alinea, 2010, pp. 103.

**VON BUTTLAR 2010**

Adrian von Buttlar, *Neues Museum di Berlino. Guida all'architettura*, Berlino, Deutscher Kunstverlag, 2010, pp. 104.

**BALZANI 2011**

Marcello Balzani (a cura di), *Restauro Recupero Riqualificazione. Il progetto contemporaneo nel contesto storico*, Milano, Skira, 2011, pp. 276.

**BARNDY 2011**

Kerstin Barndt, "Walking through Ruins: Berlin's Neues Museum", in *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, Londra, Routledge, 2011, pp. 295-307.

**CARBONARA 2011**

Giovanni Carbonara, *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*, Torino, Utet Scienze Tecniche, 2011, pp. 192.

**DE LUCCHI 2011**

Michele De Lucchi, "Das Neue Museum Berlin / The Neues Museum Berlin", in *Museumstechnik Berlin, Display today*, Berlino, Jovis Verlag, 2011, pp. 78-81.

**EIKNER 2011**

Franziska Eikner, "Das Neue Museum / The Neues Museum", in *Museumstechnik Berlin, Display today*, Berlino, Jovis Verlag, 2011, pp. 138-144.

**FAIFERRI 2011**

Massimo Faiferri, *Odile Decq*, Roma, EdilStampa, 2011, pp. 40-47.

**FIORIO 2011**

Maria Teresa Fiorio, *Il museo nella storia. Dallo "studiolo" alla raccolta pubblica*, Milano, Mondadori, 2011, pp. 215.

**HIPP, SHAVEH 2011**

Elisabeth Hipp, Martin Shaveh (a cura di), *Die Alte Pinakothek in historischen fotografien*, Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 2011, pp. 160.

**MARINI CLARELLI 2011**

Maria Vittoria Marini Clarelli, *Il museo nel mondo contemporaneo. La teoria e la prassi*, Roma, Carocci, 2011, pp. 231.

**MOORE 2011**

Rowan Moore, "David Chipperfield: A master of permanence comes home", *The Guardian*, 6 Febbraio 2011.

**PROVENZANI 2011**

Carmelo Provenzani, "Luce a sud. Carlo Scarpa in Sicilia", *Firenze Architettura* n. 1 anno XV, 2011, pp. 70-77.

**VENEZIA 2011**

Francesco Venezia, "Rovine e non finito", in *Che cos'è l'architettura. Lezioni, conferenze, un intervento*, Milano, Electa, 2011, p.105.

**WILDUNG 2011**

Dietrich Wildung, "Raum und Bewegung / Space and Movement", in Museumstechnik Berlin, *Display today*, Berlino, Jovis Verlag, 2011, pp. 82-89.

**ARRHENIUS 2012**

Thordis Arrhenius, *Fragile Monument: On Conservation and Modernity*, Londra, Black Dog Publishing, 2012, pp. 176.

**D'AURIA 2012**

Antonio D'Auria, *Architettura e arti applicate negli anni Cinquanta. La vicenda italiana*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 133-147.

**JULLIEN 2014 (2012)**

François Jullien, *Contro la comparazione. Lo "scarto" e il "tra". Un altro accesso all'alterità*, Milano, Mimesis, 2014, (ed. or. *L'écart et l'entre*), pp. 95.

**LEONARDI 2012**

Walter Leonardi, *Carlo Scarpa e Roberto Calandra: interventi siciliani tra progetto e restauro*, 2012, Tesi di Laurea, relatore Maria Sandra Poletto, Facoltà di Architettura - Politecnico di Torino, pp. 89-124.

**MIES VAN DER ROHE FOUNDATION 2012**

Mies van der Rohe Foundation, *2011 European Union prize for contemporary architecture*, Barcellona, Actar, 2012, pp. 21-57.

**STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN, PREUßISCHER KULTURBESITZ, BLAUERT 2012**

Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Elke Blauert (a cura di), *Neues Museum. Architecture. Collections. History*, Berlino, Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 2012, pp. 352.

**BOLLACK 2013**

Françoise Astorg Bollack, *Old buildings new forms. New directions in architectural transformations*, New York, The Monacelli Press, 2013, pp. 179-183 e pp. 212-221.

**BARBANERA 2013**

Marcello Barbanera, *Metamorfosi delle rovine*, Milano, Mondadori Electa, 2013, pp. 110.

**BOLLACK 2013**

Françoise Astorg Bollack, *Old buildings new forms. New directions in architectural transformations*, New York, The Monacelli Press, 2013, pp. 224.



**DAL CO 2013**

Francesco Dal Co, "Scienziati del restauro e architetti felici", *Casabella* n. 830, 2013, pp. 18- 19.

**DAL CO 2013**

Francesco Dal Co, "Che differenza ci può essere tra progetto di restauro e progetto di architettura? Les Leçons du Thoronet secondo Eduardo Souto de Moura", *Casabella* n. 830, 2013, pp. 94-97.

**FERLENGA 2013**

Alberto Ferlenga, "Imparare dalle rovine", *Engramma* n. 110, 2013, pp. 13-36.

**FREDIANI 2013**

Gianluca Frediani, "Architettura come rovina", *Paesaggio Urbano* n. 2, 2013, pp. 70-75.

**SCICCHILONE 2013**

Roberto Scichilone, *Palazzo Abatellis e Carlo Scarpa. L'opera e l'intervento*, 2013, Tesi di Laurea, relatori Rita Cedrini e Nunzio Marsiglia, Facoltà di Architettura - Università degli Studi di Palermo.

**TONELLI 2013**

Maria Cristina Tonelli, "La pratica del comunicare la memoria del Bene Culturale: dalle piattaforme informatiche al gadget museale", in Fulvio Irace (a cura di), *Immateriale, Virtuale, Interattivo*, Milano, Electa, 2013, pp. 129-133.

**VITALE 2013**

Giovanna Vitale, *Design di sistema per le istituzioni culturali. Il museo empatico*, Bologna, Zanichelli, 2013, pp. 240.

**BASSO PERESSUT, CALIARI 2014 (A)**

Luca Basso Peressut, Pier Federico Caliarì, *Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento*, Roma, Prospettive Edizioni, 2014, (A), pp. 467.

**BASSO PERESSUT 2014 (B)**

Luca Basso Peressut, Pier Federico Caliarì, "Neues Museum. David Chipperfield Architects", in *Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento*, Roma, Prospettive Edizioni, 2014, (B), pp. 314-323.

**BASSO PERESSUT 2014 (C)**

Luca Basso Peressut, Pier Federico Caliarì, "Allestimento del Neues Museum. Michele De Lucchi", in *Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento*, Roma, Prospettive Edizioni, 2014, C, pp. 324-329.

**BASSO PERESSUT 2014**

Luca Basso Peressut, "L'invenzione dell'antico. Architetti, archeologi, musei", in Luca Basso Peressut, Pier Federico Caliarì, *Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento*, Roma, Prospettive Edizioni, 2014, (B), pp. 18-71.

**BATÂNIA BRENDELE UCHÔA CAVALCANTI 2014**

Maria de Batânia Brendle Uchôa Cavalcanti, *A teoria de restauração de Cesare Brandi aplicada na arquitetura: o Neues Museum Berlin*, Tesi di post-dottorato, Technische Universität Dresden, 2014.

**CALIARI 2014**

Pier Federico Caliarì, "Il disegno della rovina. Architettura, archeologia e progetto identitario", in *Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento*, Roma, Prospettive Edizioni, 2014, pp. 73-126.

**DOLGOY 2014**

Rebecca Clare Dolgoy, *Bullet hole constellations: Berlin's Neues Museum, a case study in cultural memory*, Tesi di dottorato in Modern Languages, Hertford College – University of Oxford, 2014.

**DUBOY 2016 (2014)**

Philippe Duböy, *Carlo Scarpa. L'arte di esporre*, Monza, Johan & Levi Editore, 2016, (ed or. *Carlo Scarpa. L'Art d'exposer*, 2014), pp. 272.

**FALGUIÈRES 2016 (2014)**

Patricia Falguières, "L'arte della mostra. Per un'altra genealogia del *white cube*", prefazione a Duböy Philippe, *Carlo Scarpa. L'arte di esporre*, Monza, Johan & Levi Editore, 2016, (ed or. *Carlo Scarpa. L'Art d'exposer*, 2014), pp. 15-49.

**PROVENZANI 2014**

Carmelo Provenzani, *Carlo Scarpa a sud: di contaminazioni mediterranee e appartenenze venete*, 2014, Tesi di Dottorato in Progettazione architettonica ed urbana, relatore Maria Grazia Eccheli, Dipartimento di Architettura - Università degli Studi di Firenze.

**SIGNORELLI 2014**

Leila Signorelli, *La conservazione viva dell'esistente. Storia, progetto e restauro nell'opera di Josef Wiedemann*, Tesi di dottorato in Restauro e Storia dell'Architettura, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, relatore prof. Giovanni Leoni, 2014, pp.310.

**BARBANERA, CAPODIFERRO 2015**

Marcello Barbanera, Alessandra Capodiferro, *La forza delle rovine*, Catalogo della mostra tenuta al Palazzo Altamps a Roma dal 8 Ottobre 2015 al 31 Gennaio 2016, Milano, Electa, 2015, pp. 201.

**BOSSI 2015**

Agostino Bossi, "The art of introducing a new way of looking at things. Itinerario tra gli spazi espositivi di Carlo Scarpa", *Eda Esempi di Architettura* vol. 2 n. 2, 2015, pp. 5-12.

**DE VITA 2015**

Maurizio De Vita, *Architetture nel tempo*, Firenze, Firenze University Press, 2015, pp. 224.

**LATTARULLO 2015**

Maria Irene Lattarullo, *Le ricostruzioni interpretative. Analisi degli elementi della costruzione nell'opera di H. Döllgast, J. Wiedermann, R. Schwarz in Germania (1945-1960)*, Tesi di dottorato in Architettura, Politecnico di Bari DICAR, relatore prof. Vitangelo Ardito.

**MELOGRANI 2015**

Carlo Melograni, *Architetture nell'Italia della ricostruzione. Modernità versus modernizzazione 1945-1960*, Macerata, Quodlibet, 2015, pp. 438 (in partic. pp. 111-127 e pp. 220-274).

**TZORTZI 2015**

Kali Tzortzi, "The Museum as a Kind of Building", in *Museum Space. Where Architecture Meets Museology*, Farnham, Ashgate Publishing, 2015, pp. 11-43.

**WITSCHURKE 2015**

Hans Witschurke, *Museum der Museen. Die Berliner Museumsinsel als Entwicklungsgeschichte des deutschen Kunstmuseums*, 2015, pp. 83-107 e pp. 279-290.

**ARRHENIUS 2016**

Thordis Arrhenius, *Experimental preservation*, Zurigo, Lars Müller Publishers, 2016, pp. 160.

**BASSO PERESSUT, FORINO, LEVERATTO 2016**

Luca Basso Peressut, "Architectures for Wandering Cultures", in Luca Basso Peressut, Imma Forino, Jacopo Leveratto (a cura di), *Wandering in Knowledge. Inclusive spaces for culture in an age of global nomadism*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore, 2016, pp. 13-23.

**DETRY 2016**

Nicolas Detry, *Le patrimoine martyr et la restauration post-bellica. Théories et pratiques de la restauration des monuments historiques en Europe pendant et après la Seconde Guerre mondiale*, 2016, Tesi di dottorato in Architettura, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Lyon, relatori prof. Giovanni Carbonara, prof. Vincent Vescahmbre, prof. Yves Winkin, pp. 877.

**FAROLDI 2016**

Emilio Faroldi, "Architettura contemporanea. Elemento di dialogo tra eredità e ibridazioni", *Technè* n. 12, 2016, pp. 11-17.

**GIUNTA 2016**

Santo Giunta, *Carlo Scarpa. Una [curiosa] lama di luce, un gonfalone d'oro, le mani e un viso di donna. Riflessioni sul processo progettuale per l'allestimento di Palazzo Abatellis 1953-1954*, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 176.

**ZAPATERO RODRÍGUEZ, MORA ALONSO-MUÑOYERRO 2016**

Elena Zapatero Rodríguez, Susana Mora Alonso-Muñozerro, "La Antigua Pinacoteca de Múnich. Creación de arquitecturas nuevas sobre arquitecturas existentes", *Rita* n. 6, 2016, pp. 102-110.

**BOESCH 2017**

Martin Boesch (a cura di), *Yellowred. On reused architecture*, Milano, Silvana Editoriale, 2017, pp. 180.

**KOFLER 2017**

Andreas Kofler, "L'architecte et l'archéologue", *Architecture Aujourd'hui* n. 418, 2017, pp. 84-89.

**COCCO, GIANNATTASIO 2017**

Giovanni Battista Cocco, Caterina Giannattasio, *Misurare innestare comporre. Architetture storiche e progetto*, Pisa, Pisa University Press, 2017, pp. 207.

**LEONI 2017**

Giovanni Leoni, "In forma di commento", in Giovanni Battista Cocco, Caterina Giannattasio, *Misurare innestare comporre. Architetture storiche e progetto*, Pisa, Pisa University Press, 2017, pp. 9-16.

**ROMAGNI 2018**

Ludovico Romagni, "L'architettura si adatta. Azioni di manipolazione del costruito a gerarchia crescente di alterazione nell'analogia tra città contemporanea e i luoghi della ricostruzione post sisma", *edA Esempi di Architettura*, gennaio 2018, pp. 1-8.

