



Fabio Fabbrizzi

LEZIONE ITALIANA

Allestimento e museografia
nelle opere e nei progetti
dei maestri del dopoguerra

Fabio Fabbrizzi

LEZIONE ITALIANA

Allestimento e museografia
nelle opere e nei progetti
dei maestri del dopoguerra

collana
fare**MUSEO. 4**

© Copyright 2021
by Edifir – Edizioni Firenze
Via de' Pucci, 4 – 50122 Firenze (Italia)
Tel. +39/055289639
www.edifir.it – edizioni – firenze@edifir.it

Responsabile del progetto editoriale
Simone Gismondi

Responsabile editoriale
Elena Mariotti

ISBN 978-88-9280-075-5

In copertina
Achille e Pier Giacomo Castiglioni, Mostra *Vie d'acqua da Milano al mare*, Palazzo Reale, Milano, 1963
(courtesy Fondazione Achille Castiglioni)

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

Photocopies for reader's personal use are limited to 15% of every book/issue of periodical and with payment to SIAE of the compensation foreseen in art. 68, codicil 4, of Law 22 April 1941 no. 633 and by the agreement of December 18, 2000 between SIAE, AIE, SNS and CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti. Reproductions for purposes different from the previously mentioned one may be made only after specific authorization by those holding copyright the Publisher.

| INDICE |

ALLESTIRE	5
Parte prima	
ALLESTIRE TEMPORANEAMENTE NELLO SPAZIO NON STORICO	17
Temporanei allestimenti dentro "intelligenti baracche". L'ambiente milanese	19
Franco Albini e la scoperta della leggerezza	22
Misura e proporzione in mostra	42
Tra permanenza e modificazione: la lezione dei BBPR	48
Luciano Baldessari e la transitorietà dello spazio	64
Tra astrazione e narrazione. I fratelli Castiglioni e la comunicazione dell'idea	83
Fermenti veneziani	101
Carlo Scarpa: quando la materia diventa spazio	102
Tra permanenza e temporalità. L'ambiente fiorentino	119
Parte seconda	
ALLESTIRE TEMPORANEAMENTE NELLO SPAZIO STORICO	141
Franco Albini – Franca Helg, ovvero: l'eleganza del minimo	143
Luciano Baldessari e lo spazio emotivo	152
Picasso a Milano: la relazione tra il contenitore e il contenuto	172
Lo spazio che guida e suggerisce	174
Lo spazio allestitivo di Carlo Scarpa nel colloquio tra opera e preesistenza storica	177
Due esperienze genovesi	186
Lo spazio che partecipa. I Castiglioni e la mostra immersiva	191
Un consuntivo sull'argomento. La mostra sulla Museologia	195
Leonardo Savioli: tra <i>segno</i> e <i>costruzione</i>	200
Leonardo Ricci: lo spazio plasmato	222
Maestri in mostra. Carlo Ludovico Ragghianti, l'architettura moderna e Palazzo Strozzi a Firenze	227
Parte terza	
ALLESTIRE PERMANENTEMENTE NELLO SPAZIO STORICO	239
I musei della ricostruzione	241
Una possibile mappatura	247
Venezia: Carlo Scarpa e le Gallerie dell'Accademia	252
Milano: la sistemazione della Pinacoteca di Brera	262
Genova: Franco Albini e il Museo di Palazzo Bianco	264
Genova: Franco Albini – Franca Helg e il Museo di Palazzo Rosso	280
Genova: Franco Albini – Franca Helg e il Museo del Tesoro di San Lorenzo	294

Palermo: Carlo Scarpa e il Museo di Palazzo Abatellis	307
Firenze: Giovanni Michelucci, Ignazio Gardella, Carlo Scarpa e la sistemazione delle Sale dei Primitivi agli Uffizi	322
Milano: Ignazio Gardella e la sistemazione delle <i>Sale della collezione Grassi</i> alla Galleria d'Arte Moderna a Villa Reale	338
Milano: BBPR e il Museo al Castello Sforzesco	343
Napoli: Ezio Bruno De Felice e la sistemazione della Galleria di Capodimonte	359
Verona: Carlo Scarpa e il Museo di Castelvecchio	368
Firenze: Orsanmichele e Bargello	379

Parte quarta

NUOVA ARCHITETTURA DEL MUSEO	393
Milano: Ignazio Gardella e il Padiglione d'Arte Contemporanea	395
Genova: Ignazio Gardella e il progetto per il Museo di Cristoforo Colombo	403
Possagno: Carlo Scarpa e la Gipsoteca canoviana	407
Torino: GAM Galleria d'Arte Moderna	415

Parte quinta

LA MUSEALIZZAZIONE DELL'ARCHEOLOGIA	429
Il museo archeologico e la musealizzazione <i>in-situ</i> . L'opera di Franco Minissi	431
Salerno: Ezio Bruno De Felice e il Museo Provinciale	458
Firenze: musealizzare l'archeologia	462

A CONCLUDERE	467
---------------------	------------

BIBLIOGRAFIA GENERALE	471
------------------------------	------------

REFERENZE FOTOGRAFICHE	475
-------------------------------	------------

RINGRAZIAMENTI	477
-----------------------	------------

ALLESTIRE

Analizzando l'attenzione critica assegnata ai diversi risultati prodotti all'interno del variegato campo della progettualità, il tema dell'allestimento, sia esso di natura temporanea o permanente, ha costantemente faticato a liberarsi da una sorta di endemico pregiudizio che da sempre lo ha reso subalterno rispetto alle ben più celebrate prove dell'architettura e del design.

In alcuni casi, questo segmento progettuale è stato inquadrato come una vera e propria specialità dai toni minori, come un ambito circoscritto anche se prezioso, nonostante l'affermarsi, fin dai primi decenni del Novecento, di una vera e propria *lezione italiana*, capace di produrre, nelle sue diverse manifestazioni, opere profondamente connotate da una dimensione squisitamente compositiva dello spazio, benché destinate a durare per un lasso di tempo limitato.

Il momento d'esordio nell'affermazione di una generale cultura allestitiva è senza dubbio individuabile nel primo Congresso di Museografia organizzato nel 1934 a Madrid dall'Office International des Musées per conto della Société des Nations. In esso si tracciano per la prima volta tutta una serie di indicazioni che vanno dai criteri dell'ordinamento delle collezioni fino, ad esempio, a questioni più propriamente architettoniche, come quelle dell'illuminazione e del riuso di vecchi edifici. Tra le più innovative visioni dell'architettura e le ultime punte di uno storicismo ancora particolarmente in voga in quel momento, si detta una sorta di possibile viatico per il futuro del museo, guardando come esempio da seguire alle più recenti realizzazioni europee, e, soprattutto, americane.

Questo rivolgersi alla cultura e ai modelli d'oltreoceano è dunque una tendenza già in atto in Europa ancora prima della Seconda Guerra Mondiale; tale tendenza diverrà una sorta di percorso obbligato ai tempi della ricostruzione postbellica, quando, grazie agli ingenti aiuti finanziari portati dagli USA all'Europa, e all'Italia in particolare, si guarderà alle produzioni culturali di quel mondo come al riferimento prevalente da seguire.

Appare comunque molto complesso cercare di addentrarsi nelle motivazioni per le quali fiorisce nell'Italia del dopoguerra una cultura museale ed espositiva senza precedenti nel mondo. Se da un lato la grande quantità di opere d'arte presenti nel nostro Paese pare spiegare da sola tali motivazioni, sembrano ricoprire un ruolo di primo piano anche l'altrettanto grande profusione di preesistenze storiche nel campo dell'architettura, come pure le innumerevoli distruzioni che alla fine della Seconda Guerra Mondiale hanno drammaticamente danneggiato le sedi di molti musei. A tutte queste ragioni, però, se ne aggiungono anche tante altre assai meno evidenti, e purtuttavia ugualmente importanti, alle quali cercheremo di dare una connotazione.

In realtà, i devastanti bombardamenti ai quali furono sottoposte le città italiane durante il conflitto non portarono solo a delle rovine fisicamente intese, ma anche a delle rovine di natura più impalpabile, ovvero quelle del ventennio fascista. Un periodo dal quale emanciparsi, a costo di riscrivere interamente le nuove pagine di una cultura democratica espressa al meglio tramite le sue istituzioni.

Se durante tutta l'epoca fascista la cosiddetta "arte del mostrare" era stata uno dei maggiori veicoli di propaganda del regime, nel nuovo corso della storia italiana del dopo guerra essa incarna esattamente il suo opposto, ovvero esprimerà una delle parti più evidenti della rinascita dello Stato e della sua cultura, investendo non solo le esposizioni temporanee, ma anche gli stessi musei, di un profondo valore etico e morale, nonché, per certi aspetti, ancora politico.

In seguito ad una rinnovata visione dell'arte, le mostre e i musei diventano, dunque, luoghi dell'educazione e non più della celebrazione, quindi luoghi attivi, ricchi di una vitalità collaterale al mero fatto del mostrare, che li trasforma in un qualcosa di nuovo rispetto allo spazio progettato per la semplice ostensione contemplativa. Il nuovo significato didattico che mostra e museo assumono dal 1946 in poi, dona loro una sorta di valore "laboratoriale", fondato non più solo sulla esposizione tout court, ma anche su di una diversa interazione tra il visitatore e l'oggetto esibito. In tal modo, nei casi più felici, il fruitore da elemento passivo diviene soggetto attivo, capace di cogliere una libera interpretazione di ciò che museo e mostra gli offrono, trasformando l'atto della pura visione in un atto di comprensione.

In questa rinnovata concezione, se l'arte e i soggetti mostrati non sono più un patrimonio da contemplare, ma da vivere e apprendere attivamente attraverso l'esperienza, allora tanto la mostra temporanea quanto il museo permanente si trasformano in veicolo e strumento di eguaglianza sociale.

Ecco quindi che i luoghi di esposizione vengono frequentati anche dalle scolaresche e, con visite serali, dai cral aziendali, dai circoli di quartiere e dalle associazioni di fabbrica. Parimenti nel museo, accanto alle sale spesso rinnovate, compaiono ambienti didattici a carattere propedeutico, nei quali adulti e bambini prendono contatto con i temi principali dell'esperienza di visita. Nel contempo si aboliscono i depositi e i magazzini tradizionalmente intesi, ideando al loro posto luoghi di consultazione e di approfondimento, appositamente studiati per essere comunque accessibili al vasto pubblico.

Si cerca insomma di avvicinare il più possibile l'oggetto al soggetto della visita, in una inedita relazione e reciprocità che pare essere la nuova parola d'ordine che contraddistingue la progettualità in ambito allestitivo. L'architettura degli allestimenti diviene, allora, il mezzo d'espressione privilegiato di una concordanza di intenti, grazie alla quale, in fin dei conti, l'educazione passa attraverso l'arte e l'arte attraverso l'educazione.

Questa dimensione didattica chela disciplina dell'arte del mostrare pare assumere nel dopoguerra è sicuramente riconducibile anche al ruolo che gli Stati Uniti hanno avuto nei tempi immediatamente a ridosso della fine della Seconda Guerra Mondiale. A questo proposito si pensi, infatti, come, nelle regioni del Nord d'Italia, il Governo Alleato rimane ben oltre le elezioni del 1946, istituendo fra le altre cose anche un'apposita commissione per il restauro dei monumenti, con lo scopo di restituire le opere d'arte trafugate durante la guerra e di individuare le linee guida più plausibili per la ricostruzione dei molti manufatti distrutti.

In questo primo momento di schedatura e di classificazione dei danni, va ricordato come le voci di Benedetto Croce e di Ranuccio Bianchi Bandinelli si levassero a fianco di quelle della commissione per avallare le buone intenzioni degli USA, pur rivendicando l'autonomia culturale e operativa dello Stato Italiano di fronte a questo problema. Va da sé che con gli immensi finanziamenti erogati fin dal '47 all'Italia tramite il Piano Marshall, l'autonomia dichiarata in un primo momento non può che essere filtrata attraverso i modelli culturali e operativi americani, promossi anche da altre associazioni che immediatamente prendono piede in ambito italiano, come l'Associazione Italo Americana AIA e l'ICOM International Council of Museum.

Tra congressi di museografia e viaggi di istruzione in USA, funzionari, museografi e storici dell'arte italiani entrano in contatto sia con un nuovo modo di concepire la produzione artistica, sia con la conseguente diversa sensibilità progettuale, resasi necessaria per offrire detta arte in maniera più accessibile al pubblico, facendo ricorso a tutta una serie di nuove tecniche e modalità che ben presto diventeranno le basi per ripartire, in patria, con una stagione di allestimenti capaci di evidenziare nuovi valori culturali e contemporaneamente di trasformare la cultura artistica in una attrazione popolare.

Straordinario, infatti, sarà il successo di pubblico di alcune memorabili esposizioni realizzate in Italia in quegli anni: pubblicizzate per strada da manifesti, reclamizzate dai quotidiani, facilitate da appositi sconti sui biglietti ferroviari, abbinata a premi e ad altre manifestazioni collaterali, diventeranno in breve tempo uno dei nuovi passatempi di massa.

Mentre nel ventennio fascista le mostre dedicate al mondo dell'arte non erano state in tutta Italia più di una quarantina, dal dopoguerra all'inizio degli anni '60 supereranno di gran lunga quota trecento. E se durante il fascismo, salvo rari e illuminati casi, l'architetto era escluso dall'allestimento, perché lo storico e l'ordinatore assolvevano a questo compito, nella stagione successiva questi diverrà figura essenziale anche nel mondo dell'esposizione artistica. Durante il regime avrà però modo di sperimentare un nuovo vocabolario formale, derivato direttamente dalle ricerche delle avanguardie europee, il quale proprio perché legato all'effimero, potrà esprimersi in maniera più disinvolta e innovativa rispetto all'architettura propriamente intesa, la quale deve fare i conti con maggiori condizionamenti, soprattutto economici. Con molta spregiudicatezza, le sperimentazioni effettuate nel campo di altre correnti e di altri settori artistici, quali ad esempio il cinema e il teatro per quanto attiene l'uso della luce, della fotografia e della scenografia, vengono travasate nell'arte di mettere in mostra, incidendo non solo sui dispositivi e sulle modalità necessarie, ma soprattutto sulla stessa natura dello spazio prefigurato, esperibile al meglio attraverso un appena scoperto dinamismo inteso in quel periodo come nuova chiave percettiva.

Le esposizioni, anche se con finalità e modalità diverse, nel dopoguerra italiano partono sempre dalle stesse volontà di direttori di musei e di soprintendenti che in un modo o nell'altro cercano non solo di affermare un ulteriore aspetto di quell'inedita coesione culturale attribuita alla neonata Repubblica Italiana, ma anche di offrire una nuova visione dell'arte e del modo di porgerla al visitatore, quale mezzo per gettare ponti verso le altre nazioni, nel tentativo di recuperare la credibilità perduta durante il conflitto bellico.

Pur muovendo equilibri finanziari e politici differenti, la mostra temporanea ed il museo permanente sono dunque facce diverse di una stessa maniera di coagulare le tensioni delle nuove istanze culturali, che politici, amministratori e intellettuali reclamano a gran voce come dimostrazione di un nuovo corso della storia, e che rappresentano in forme diverse uno stesso modo di indirizzare e concretizzare dibattiti particolarmente caldi in quegli anni, come quelli legati alle svariate filosofie del restauro, dell'arte contemporanea, della percezione e della comunicazione.

E in tutto questo, l'architetto è l'artefice supremo, colui che, ora in maniera discreta, ora in maniera più ingombrante, ha il compito di rendere concreto ciò che curatori e amministratori hanno immaginato, ovvero è il regista indispensabile nella realizzazione dello spazio espositivo, temporaneo o permanente poco importa, perché l'impegno e l'entusiasmo profuso, così come l'innovazione espressa, sono spesso gli stessi.

Un altro presupposto fondamentale, necessario alla realizzazione di quell'insieme di esperienze che hanno costituito l'ineguagliabile segmento della lezione italiana nel campo degli allestimenti sia museali che di mostre temporanee, lo possiamo rintracciare nel cambio della guardia avvenuto all'indomani della costituzione della democrazia in seno alla generazione dei soprintendenti e dei direttori dei musei. Queste nuove figure sono spesso quanto di più lontano dai loro predecessori, molte volte troppo compromessi con il regime per tornare ad occupare le medesime cariche anche nel dopoguerra, oppure costretti dalla dittatura stessa ad allontanarsi per divergenze politiche o questioni razziali. Fatto sta che questa nuova generazione, formata in molti casi da storici dell'arte e da intellettuali particolarmente attivi durante la resistenza, si impone con una forza e con una libertà inedite, stringendo proficue alleanze e straordinari legami di stima con gli architetti che trovano in essi una sponda indispensabile al loro lavoro. Nei casi più felici, le opere migliori paiono essere proprio il frutto di questa inedita reciprocità, nella quale il pensiero innovativo sulla cura e sulla scelta delle opere e delle collezioni diviene un fatto concreto grazie al progetto dello spazio destinato ad ospitarle, in cui le idee dell'uno si travasano in quelle dell'altro, creando una sinergia rara quanto irripetuta.

Sulla scorta di una museologia aggiornata ai criteri del superamento dell'ambientamento e della classificazione, gli ordinatori sfooltiscono le collezioni riducendole a pochi pezzi essenziali, in grado di veicolare le tappe di una narrazione che può non essere più necessariamente cronologica. Gli ordinamenti prevalenti perdono il tradizionale criterio delle scuole in favore di altri criteri e di altri principi, non ultimo quello del fattore luogo che prende il sopravvento sul fattore tempo, andando così ad introdurre una flessibilità inedita nella concettualizzazione dei valori artistici delle opere da mettere in evidenza tramite la nuova catalogazione. Una flessibilità che pare riflettersi nella stessa rappresentazione dello spazio, spesso improntata alla costante ricerca di una generale fluidità degli ambienti e dei loro usi, perseguita nella maggioranza dei casi da tutti i progettisti.

Nel numero dei "committenti" di queste inedite esperienze progettuali, si annoverano tra i più illuminati Licisco Magagnato a Verona, Vittorio Moschini e Rodolfo Pallucchini a Venezia, Costantino Baroni a Milano, Mario Salmi a Firenze, Bruno Malajoli a Napoli e fatto più unico che raro, tre donne di eccezionale caratura: Fernanda Wittgens, Caterina Marcenaro e Palma Bucarelli, rispettivamente a Milano, Genova e Roma. Queste

ultime, nella presente storia, hanno il ruolo fondamentale di portatrici di una cultura aggiornatissima, di una sensibilità predisposta alla collaborazione e all'interazione e di una passione che è tanto più forte quanto maggiormente sono consapevoli del loro ruolo in un'Italia ancora tutta al maschile.

Anche per questa nuova generazione di referenti le mostre ed i musei costituiscono i diversi rovesci di una stessa medaglia, e l'energia e l'entusiasmo che tutti loro incanalano in ogni ambito sembrano davvero essere sempre gli stessi, perché sono espressione di un medesimo pensiero progettuale che necessariamente si svolge all'interno di uno spazio prestabilito. Quindi l'esposizione investe perlopiù problemi di architettura degli interni, la quale non può prescindere, per sua natura, dalla relazione con l'edificio che racchiude tale internità.

La grande disponibilità di beni architettonici da ridefinire o da riutilizzare dopo la guerra, ha contribuito a fare il resto, ovvero a creare quella particolare accezione di "museo interno" che sfrutta edifici del patrimonio nazionale a fini museali e espositivi. Mentre, infatti, i luoghi deputati all'allestimento non artistico rimangono quelli già ampiamente sperimentati fin dall'anteguerra, come la Triennale di Milano, la Fiera Campionaria, sempre di Milano, o quella di Bari, nel campo degli allestimenti artistici il luogo costituisce una discriminante fondamentale, nel senso che si organizzano con la stessa intensità sia esposizioni che si insediano in spazi non storicizzati sia esposizioni che si insediano in spazi storicizzati, con la conseguenza di modificare profondamente l'essenza della mostra stessa in base a questo legame con il contenitore.

Nel contesto, i committenti hanno avuto particolare peso sugli interventi pensati all'interno dello spazio storico, in quanto spesso si sono prodigati ad individuare insieme al progettista temi e permanenze che avrebbero potuto diventare il filo conduttore attorno al quale impostare il nuovo percorso espositivo, sia esso temporaneo o permanente, individuando elementi di reciprocità e di dialogo tra le opere e lo spazio.

Proprio in relazione alle diverse consistenze spaziali degli ambienti antichi, in base alle loro identità storiche, linguistiche e decorative, si strutturano, tappa dopo tappa, una sorta di possibili insiemi di temi e di approcci trasversali alle diverse realizzazioni. Questi, declinati di volta in volta nelle specificità delle situazioni, hanno potuto dare il via ad una riconoscibilità che non è ovviamente linguistica, perché ogni architetto si è espresso nel rispetto della propria poetica e dei suggerimenti ricevuti dal contesto, bensì di significato, ovvero, improntata ad una serie di dinamiche ricorrenti, nonché all'evoluzione di una visibile convergenza non solo degli intenti sottesi, ma anche degli stessi principi costitutivi dei diversi spazi allestiti.

In questa convergenza di principi e di intenti si ravvisa principalmente la polarità di una doppia categoria di intervento, che non sempre viene portata avanti nella sua assolutezza, cioè scegliendo l'una ed escludendo l'altra, ma in alcuni casi, risultano entrambe affiancate, dando luogo a straordinari effetti di composizione spaziale. Se da un lato si avverte la volontà di annullare lo spazio del contenitore architettonico, rendendolo il più assente e neutro possibile, così da non interferire con l'oggetto dell'esposizione, dall'altro lato si sente anche l'esigenza di farlo partecipare come una delle "voci" del progetto, che con le sue caratteristiche, il suo valore e la sua identità, possa andare a costruire una reciprocità con i contenuti messi in mostra al suo interno.

Frequenti sono i casi in cui tale reciprocità tra contenuti e contenitore diviene un fatto talmente inscindibile che risulterebbe impossibile modificare l'uno senza l'altro, poiché si muta irrimediabilmente il consueto rapporto di figura/sfondo con la creazione di una nuova entità che, contenendole entrambe, le supera. Ecco, allora, che lo spazio dell'esposizione è esso stesso opera, un'entità che, partendo da due elementi ben distinti, il contenuto e il contenitore, ne crea un terzo, forse più indefinibile e ineffabile degli altri, ma non per questo meno prezioso, nato dalla relazione tra gli altri due.

È dunque questa una vera e propria *opera espositiva*, la quale non ha nulla a che vedere con l'individuazione di un metodo o di un sistema di presentazione, ma è qualcosa di non ripetibile altrove, di non esportabile a modello, è solo la specifica rappresentazione di un rapporto esclusivo e specifico tra due cose. Un rapporto talmente particolare da far sì che sia proprio l'allestimento l'atto attraverso il quale si riesce al meglio a mettere in evidenza i caratteri e i valori dell'opera da esporre, cosicché, facendoli propri nell'allestimento, ne diventino i criteri e i principi compositivi del nuovo spazio. Altre volte, l'approccio è quello opposto, in cui cioè, come già detto, si parte dall'annullamento di ogni caratteristica dello spazio esistente, per "fare silenzio" attorno all'oggetto dell'esposizione, in modo che lui e solo lui possa essere il protagonista indiscusso della relazione con il visitatore. Metafore di questo fare silenzio sono il galleggiamento e la sospensione, ovvero dare la possibilità all'oggetto di non avere legami con il suo spazio di gravitazione, così che possa comunicare nella maniera il più possibile scevra da filtri, i propri valori, ritagliati su una neutralità di fondo nata per esaltare l'opera, qualunque essa sia. Tutto quindi, si scarnifica, arrivando all'essenziale, supporti e apparecchiature si asciugano fino a diventare solo dei segni nello spazio: punti, linee e colori fluttuanti su una superficie che, molte volte, prende la consistenza di un volume che mai abbraccia, ma semplicemente contiene ciò che vi viene esposto, per farlo parlare con la sola voce propria. Questi due diversi atteggiamenti, molto comuni nelle realizzazioni di mostre e musei della lezione italiana, sono riconducibili in fondo, all'idea di un allestimento che può essere inteso come *scena* oppure come *sfondo*. Va da sé che, nel primo caso, è da intendersi uno spazio nel quale tutto partecipa allo stesso modo alla creazione di una percezione in grado anche di mettere in luce una nuova e diversa narrazione che, partendo dagli elementi coinvolti, conduce al disvelarsi di una serie di valori che solo la scena è in grado di evidenziare; mentre invece, nel secondo caso, si vuol significare l'impossibilità di riferirsi ad una categoria ben precisa nella connotazione dello spazio ottenuto, in maniera che solo così, grazie alla sua indefinitezza di fondale, ci si possa concentrare sulla semantica di ciò che gli viene apposto contro.

In ogni caso, sia che l'ambito del mostrare sia scena o sfondo, un'altra categoria progettuale alla quale i protagonisti di questa stagione ricorrono in moltissimi esempi è quella dell'interpretazione, ovvero sia intendere il processo di ideazione dello spazio allestitivo come un'operazione ermeneutica di disvelamento, di progressiva presa di coscienza delle molte componenti che formano e informano sé, il fenomeno progettuale. In altre parole, una volta eseguita una analisi globale di tutto ciò che potrebbe entrare nel campo di azione del progetto, si tratta di ricostituire a livelli differenti da quelli di partenza, il senso delle varie permanenze, temi, figure e tipi che formano l'identità di uno spazio e di una serie di opere. Un senso che deve intendersi come

l'interazione fra la forma dell'espressione e la forma dei contenuti, cosicché il nuovo spazio possa dirsi per molti aspetti in continuità e in assonanza con i presupposti dai quali è partito l'atto interpretativo.

Figure di questo approccio sono fundamentalmente la rammemorazione e l'allusione, cioè quei processi mentali generati nel visitatore attraverso le qualità dello spazio e delle forme impiegate, sensazioni messe in atto innescando nella sua mente analogie, pur evitando costantemente di palesare quello che si vuole evocare. È insomma, un modo per caricare lo spazio di una propria narrazione, senza ricorrere a riproposizione alcuna, ovvero, senza la letteralità della citazione, affidando invece tutto il potere evocativo alla sola capacità immaginativa.

Pertanto, gli ambienti creati in quel periodo contengono in sé una forte carica allusiva, che si esplica ad esempio, suggerendo al fruitore le condizioni spaziali di impianto rispetto alle quali le opere mostrate sono state a suo tempo concepite, oppure evocando spazi analoghi appartenenti ad un medesimo paradigma formale, in modo da giungere a determinati riferimenti senza mai nominarli esplicitamente, ma interpretandoli sempre con pochi ed essenziali gesti che in ogni caso rimangono figli della modernità che li ha generati.

Senza dubbio questo è un modo meno scontato rispetto a quanto in passato i diversi criteri di ambientamento hanno fatto per mostrare quello che si nasconde dietro ad ogni opera da esporre come proprio *milieu*.

In ogni caso, gli ambienti dell'esposizione, siano essi permanenti o temporanei, paiono caratterizzarsi fino a tutti gli anni '60 del Novecento, per un'altra comune intenzione, quella della *correzione*.

Che si tratti, infatti, di luoghi storicizzati o di luoghi che non lo sono, la maggioranza degli allestimenti interni a spazi dati, si muove verso la correzione dell'ambiente esistente in modo da creare una sua più fluida e dinamica percorrenza.

Questa tendenza si registra maggiormente là dove la preesistenza offre più condizionamenti, cioè nello spazio storico, spesso caratterizzato da una consueta disposizione "a stanze" tipica della conformazione muraria e trilitica di quelle architetture, le quali, con gli interventi allestitivi permanenti, spesso vengono interessate da nuove connessioni planimetriche e altimetriche capaci di immettere un impulso di fluidità nella rigidità dello spazio storico. Una fluidità che, come già detto, pare essere la vera ossessione della modernità, in quanto esprime l'idea della relazione tra le parti, e di quel dinamismo che con il Moderno pare anch'esso diventato, il veicolo prioritario della percezione dello spazio.

Nel progettare molti dei nuovi percorsi espositivi, gli architetti allestitori di mostre e di musei, ricorrono indifferentemente alle stesse modalità compositive capaci di fare muovere il visitatore all'interno dell'itinerario previsto in maniera naturale, quasi spontanea, senza cioè ricorrere a segnaletiche e indicazioni di sorta, ma accompagnandolo nella visita con i suggerimenti che l'allestimento medesimo offre con la sua stessa forma, indirizzandolo in totale e continua fluidità attraverso i vari episodi dell'esposizione. Quindi molte volte sono le disposizioni dei pannelli, il loro disegno, le loro misure e il loro orientamento a indurre il movimento dei flussi di visita, andando a correggere – in alcuni casi impercettibilmente, in altri in maniera eclatante – la forma dello spazio esistente in modo da snellire il funzionamento dell'intero sistema messo in atto.

In altre occasioni vengono creati lungo i percorsi dei veri e propri fuochi visivi attorno ai quali si coagula l'attenzione percettiva del pubblico, in maniera da farli diventare delle tappe obbligate nella scelta delle opere o degli oggetti attorno ai quali soffermarsi.

Nella maggior parte dei casi questo ruolo è incarnato dai pezzi più caratterizzanti delle collezioni esposte, talvolta invece, sono anche pezzi minori, messi in posizione strategica per conferire loro maggior rilievo. Talvolta questi fuochi visivi vengono collocati di sala in sala, in modo da essere traguardati dallo spazio precedente attraverso un varco, un taglio, una finestra interna che li leghi così tra loro come le perle di una collana, contemporaneamente conferendo allo spazio anche la possibilità di risentire di sguardi trasversi e di inedite anticipazioni e sottolineature nella percorrenza dell'itinerario di visita.

In molti casi è la luce naturale che suggerisce e induce fluidità allo spazio. Una luce avvolgente, mai puntuale ma sempre distribuita, ottenuta il più delle volte dal ridisegno delle falde degli edifici e dal riassetto della sezione interna degli ambienti destinati all'esposizione. Questi sono spesso risolti nella pulizia formale di volumi unici dai lucernari zenitali schermati perlopiù mediante velari diversamente conformati, oppure sistemati nell'intersezione di differenti livelli espositivi che, in qualità di ballatoi e di passaggi, vanno ad animare l'interno di una vitalità fino a quel momento inedita all'interno di musei e di mostre.

Va da sé che la ricerca di connessione, di relazione e di reciprocità tra i diversi ambiti dello spazio espositivo si riflette profondamente anche nella creazione di nuove relazioni tra ciò che si espone e il visitatore, in modo che non sia più soggetto passivo, bensì parte attiva di una vera e propria "esperienza" di visita.

Da un lato, lo spazio della mostra temporanea si arricchisce progressivamente di una serie di dispositivi che la tecnica offre per ampliarne il valore comunicativo e immergere sempre più il pubblico nei molti aspetti dell'esperienza, anche ricorrendo a suoni, a immagini e ad altri contenuti. Dall'altro lato lo spazio espositivo permanente pare dotarsi invece di una serie di vere e proprie invenzioni allestitivo che consentono al visitatore non solo una facilitata comprensione delle opere messe in mostra, ma anche una maggiore possibilità di entrare in relazione diretta con loro siano esse sculture o dipinti, di interloquire, cioè, in un rapporto stretto ed esclusivo grazie alla possibilità di avvicinarsi a proprio piacimento, e magari di muoverle liberamente nello spazio ruotandole, alzandole, abbassandole, insomma posizionandole secondo una serie di punti di vista non prestabiliti, ma di volta in volta variabili in base alle esigenze del fruitore facendone l'oggetto privilegiato di un rapporto che non è più collettivo, ma che al contrario, diventa sempre più profondamente esclusivo.

Questa generale poetica della relazione, oltre che negli ambiti della composizione dello spazio nelle proprie peculiarità, si estende il più delle volte anche alle stesse dinamiche che compongono gli accessori dell'allestimento, cioè i basamenti, i supporti, i sostegni, le mensole, gli agganci, i dissuasori, i pannelli, gli apparecchi illuminanti, le schermature, e tutti i dispositivi e le apparecchiature necessarie alla realizzazione del progetto espositivo.

L'approccio maggiormente usato in questa irripetibile stagione creativa è, infatti, incarnato da una sorta di generale *poetica della sintassi*, ovvero da una comune volontà di esaltare i singoli elementi che costituiscono l'insieme. Frequentemente, questi ele-

menti sono a loro volta formati dalla combinazione di altri componenti, i quali vengono discretizzati e resi visibili da un disegno capace di esaltarne non solo le singole espressività e caratteristiche, ma anche il loro montaggio globale. Tale operazione di discretizzazione avviene tramite la caratterizzazione di ogni elemento da un punto di vista materico, formale, coloristico, tecnico, dando luogo così ad un insieme di registri diversi che convivono felicemente tra loro, conferendo alla realizzazione un'anima autonoma, quasi si trattasse del pezzo unico di una produzione di raffinatissimo *design*. Tutto questo è possibile, ovviamente, perché in quegli anni è ancora viva in Italia una fiorente tradizione artigiana, che si conferma come ulteriore anello della catena progettuale. È grazie ad essa che è possibile realizzare, sia a supporto delle molte esposizioni temporanee, sia a sostegno e strutturazione dello spazio delle esposizioni permanenti, una miriade di elementi dotati, nella maggior parte dei casi, di una loro dimensione linguistica asciutta ed elegante, capace di organizzare e gestire i diversi percorsi espositivi, nonché di porgere le opere al visitatore con estrema naturalezza. In questa comune poetica, il montaggio e la giustapposizione delle parti è alla base della composizione di tipo sintattico che prende assolutamente il sopravvento su una possibile composizione di tipo plastico, di fatto limitata a pochi, anche se straordinari, esempi portati avanti nel campo degli allestimenti temporanei.

Questa tendenza imperante verso una sistemazione sintattica conduce alla realizzazione di spazi allestitivi improntati a soluzioni prevalentemente puntiformi, che in molti casi misurano e ritmano lo spazio con una geometria chiarissima che si traduce nella razionalità e nella smaterializzazione dell'insieme, dove tutto pare diventare leggero e trasparente ed è in grado di dare maggiore risalto ai diversi soggetti da porgere ai visitatori. La dimensione fortemente artigianale che si respira nei molti allestimenti prodotti in questo periodo, riflette anche sotto certi punti di vista, quel generalizzato rifiuto che la cultura progettuale del dopoguerra pare riservare agli aspetti maggiormente esasperati ed assertivi del Moderno, da più parti non più sentito come codice inamovibile ma come qualcosa da declinare nelle varie specificità su cui la tradizionale cultura spaziale, formale, materica e tecnica italiana si è formata nei secoli, quale espressione precisa dei luoghi e delle loro risorse.

Il fatto che un congruo numero di musei ed esposizioni usino gli spazi interni di molti edifici storici incrementa ancora con più forza il rifiuto nei confronti dell'assimilazione ai dettami omologanti del Moderno, attestando l'intero segmento progettuale delle realizzazioni di questa lezione allestitiva italiana come una delle punte più alte di tale revisionismo critico.

Il progetto dell'allestimento di questi spazi storici, in particolare di quelli destinati ad ospitare esposizioni permanenti come i musei, diventa in breve tempo un pretesto per dimostrare e applicare dal vivo le più recenti visioni sul restauro degli edifici. Si passa così, gradualmente, da una filosofia del restauro tendente ad isolare e mettere in evidenza i valori spaziali, costruttivi, materici e decorativi del momento dell'edificazione, peraltro sacrificando in nome di una perseguita integrità originaria tutte le eventuali modifiche successive subite dalla costruzione, ad un restauro che tende a considerare i vari cambiamenti come la misura del divenire dell'edificio stesso, ovvero sia del passaggio della sua esistenza nella storia. È da qui che prende forza la visione per

cui l'operazione di restauro di ogni edificio antico si debba necessariamente basare sull'evidenziazione dei mutamenti che, come strati successivi, hanno lasciato nel tempo tracce diverse. Per questo, allora, il restauro tende a configurarsi come una vera e propria *poetica del frammento*, grazie alla quale non esiste gerarchia alcuna tra i vari lasciti del passato, ma un'unità e un'identità formate dalla sovrapposizione di stratificazioni successive. Solo così, nella simultanea visione di tutte queste sedimentazioni, la contemporaneità può agire progettualmente sull'antico, sovrascrivendo a sua volta un nuovo strato su quelli già esistenti. Uno strato che necessariamente deve parlare con la lingua odierna e non fare il verso al passato, in quanto passaggio necessario all'interno di quel flusso di continuità che è la vita stessa dell'edificio.

Quindi, nella maggioranza dei casi, anche il progetto del museo ricavato in un edificio storico diviene una storia di sovrapposizioni, una rete di frammenti che dialogano con altri frammenti che insieme formando tutti insieme un palinsesto difficilmente scindibile dalla sua nuova unità, la quale si presenta come un coacervo di ragioni ed intenzioni passate e presenti, pronte per essere consegnate nuovamente al futuro.

In questo particolare contesto operativo si innesta anche un altro importante filone della lezione museografica italiana nei decenni del dopoguerra. Si tratta della musealizzazione dell'archeologia, operazione che non si limita alla sola gestione dell'esposizione di reperti archeologici, ma in molti casi investe una questione del tutto nuova anche nel panorama internazionale, ovvero, come musealizzare direttamente *in-situ* i resti archeologici, in special modo quelli architettonici che non possono essere spostati dal luogo del loro ritrovamento.

In conseguenza anche delle nuove filosofie di restauro affinate in quegli anni, la rovina archeologica viene vista, dunque, come una sorta di grado limite della memoria di un luogo, l'esordio della trascrizione nella pietra della storia di un popolo, e per questo foriera di valori da custodire e tramandare. Allo stesso tempo, però, la rovina architettonica, al di là del suo valore documentario e artistico che ne impone la doverosa conservazione, viene intesa come un materiale "vivo" e non come un semplice lacerto di passato. Viene intesa, cioè, come base iniziale su cui la storia ha scritto altri strati, che la contemporaneità non può fare altro che sovrascrivere con un ulteriore livello necessario non solo alla sua conservazione, ma soprattutto alla sua interpretazione e successiva consegna alla posterità.

Ecco, dunque, che l'archeologia diviene uno dei temi principali delle mostre temporanee in grado di richiamare folle inaspettate di visitatori, mentre il museo archeologico perde progressivamente il suo tradizionale carattere di ambientamento nei confronti dei diversi reperti conservati ed esposti, lasciando invece che gli stessi siti archeologici diventino luoghi di felice sperimentazione della relazione tra storia, memoria e contemporaneità. Luoghi nei quali, con nuova audacia, si affiancano alle pietre millenarie i più moderni ritrovati della ricerca scientifica e tecnologica per quel che concerne materiali impiegati e tecniche di conservazione, rendendo la rovina archeologica al contempo oggetto e soggetto della sua stessa conservazione – esposizione – interpretazione.

Un'altra caratteristica comune all'interno degli approcci progettuali di questa fortunata stagione allestitiva è sicuramente riconoscibile nel fatto che in moltissimi casi,

mostra e museo trovano collocazione all'interno di edifici storici. Questo fa sì che tali architetture, dagli spazi dati, dalle caratteristiche e identità ben strutturate, rappresentino frequentemente delle grandi opportunità, dei veri e propri serbatoi di presupposti ai quali ancorarsi per sviluppare nuovi ragionamenti spaziali in base alle previste funzioni espositive. Questi caratteri, il più delle volte inalienabili, potrebbero tuttavia andare a costituire dei veri e propri limiti, non solo alla libertà di intervento del progettista, ma anche alla stessa modalità di esposizione delle opere.

A ben vedere questo agire all'interno di una serie di vincoli stabiliti non limita affatto la capacità compositiva dei protagonisti di questa stagione progettuale, bensì permette di aggiungere ricchezza ai diversi percorsi di progetto, dimostrando in più di un'occasione come trasformare un limite in un'opportunità.

Ecco allora che la questione dell'allestimento in ambiti dalla forte connotazione artistica prende le sembianze di un'operatività che oggi non esiteremo a definire *site - specific*, ovvero, fortemente legata alle specificità dello spazio, del luogo e del contesto. Per questo l'attività allestitiva di quegli anni si riempie di soluzioni che non subiscono i condizionamenti dello spazio dato, ma che, al contrario, li cavalcano, trasformandoli in invenzioni straordinarie che legano indissolubilmente l'opera o l'oggetto esposti a quel particolare tipo di spazio.

Pertanto lo spazio dell'esposizione si riempie in molti casi di nicchie e tagli nelle muraure, di scavi nelle masse esistenti a creare alloggiamenti particolari, di meccanismi per sorreggere, trasportare e spostare, di supporti che permettono di mostrare le cose da angolazioni diverse, certe volte addirittura scomponendo l'opera o calettandola con l'intorno oppure esaltando in maniera inaspettata il limite stesso della soluzione proposta, facendolo diventare immediatamente una sorta di nota acuta e dissonante all'interno di una partitura equilibrata. Si ricorre, insomma, ad una vastissima serie di soluzioni che non diventano mai repertorio, ma rimangono pezzi unici di un comune sentire progettuale, in grado di sommare senso al senso già presente nei soggetti da mostrare.

Con la messa in atto del tema del cosiddetto *interno nell'interno*, si aggiunge un'ulteriore consonanza nelle molte realizzazioni del periodo, spesso caratterizzate dalla presenza di vere e proprie micro - architetture realizzate all'interno della struttura principale. Esse possono prendere di volta in volta le sembianze di vere e proprie "stanze", rese autonome dalla presenza di elementi che le circoscrivono e le definiscono, ma anche di ambiti più relazionati all'intorno perché delimitati da quinte di diversa natura e dimensione che connettono lo spazio così evidenziato con quello dell'intorno; oppure possono assumere i connotati di vere e proprie "isole" che galleggiano in uno spazio indifferenziato a creare luoghi di maggiore intensità all'interno di un resto che funziona da connettivo.

In alcuni casi, la consistenza dell'architettura nell'architettura pare anche smaterializzarsi al punto da diventare una generale caratterizzazione dello spazio, come quella messa in pratica in quelle esposizioni dove l'uso della stoffa - specialmente quella impalpabile come il tulle - se da un lato annulla la preesistenza, dall'altro lato invece riesce a creare una generale sensazione d'insieme, in cui contenuti e contenitore appaiono come percorsi da una medesima vibrazione.

Quali che siano le modalità compositive messe in atto per l'allestimento dello spazio, la nuova architettura funziona come *medium* per la comprensione delle opere che vi

vengono esposte. Questo accade sia nel caso che preesistenza, allestimento e opera vadano a formare un'entità inscindibile e nuova, sia nel caso che si mantengano su binari differenziati.

In quest'ultimo caso, l'allestimento proposto non è altro che una sorta di commento critico dell'opera esposta, l'interpretazione sensibile ottenuta dalla sovrapposizione tra le visioni del curatore, dell'allestitore, del museologo e del museografo, capace nella sua interazione di rivelarne aspetti e valori che solo così possono essere offerti all'attenzione del pubblico.

Molte volte accade anche che l'allestimento si ponga come vera e propria leva capace di innescare una relazione emotiva tra le parti in gioco. Una relazione che viene sottolineata da semplicissimi gesti progettuali, quali l'orientamento di un elemento, la qualità dell'illuminazione, la consistenza di uno sfondo, la natura di un supporto, oppure può essere indotta dalla curiosità di scoprire di più di un'opera perché posizionata inaspettatamente in una collocazione non scontata, o anche perché l'opera, qualunque essa sia, sembra messa lì proprio per noi che in quel momento non solo la vediamo nella sua consistenza fisica, ma, grazie al modo in cui ci viene presentata, riusciamo anche a coglierne la dimensione spirituale.

In fondo a ricordarci come fare progetto, qualunque sia la natura dello spazio a cui si rivolge e al di là di tutti gli altri aspetti che esso coinvolge, è soprattutto il cercare di legare ad una semplice funzione il trasferimento di un'emozione.

Parte prima

ALLESTIRE
TEMPORANEAMENTE
NELLO SPAZIO
NON STORICO

TEMPORANEI ALLESTIMENTI DENTRO “INTELLIGENTI BARACCHE”. L’AMBIENTE MILANESE

Affrontare la lezione italiana del professionismo colto espressa nell’ambito dell’allestimento temporaneo significa addentrarsi negli itinerari dei molti progettisti che hanno operato in questo campo. Un settore caratterizzato da una diversa velocità di esecuzione rispetto all’architettura e generalmente esente da quelle compromissioni di tipo economico e politico che da sempre gravano il mondo della realizzazione dell’edificio. Nel solco tracciato delle grandi Esposizioni Universali, che dalla metà dell’Ottocento avevano eletto a elementi fondamentali di mostra e di confronto le varie realtà produttive e culturali del tempo, anche in Italia si cominciano a compiere esperienze simili, capaci di raggruppare e di mostrare, in uno spazio ben definito e con cadenza periodica, le più importanti novità prodotte all’interno del campo tecnologico, scientifico, culturale e artistico.

A Milano, ad esempio, fin dal 1881 si svolge la grande Esposizione Nazionale allestita ai Giardini di Porta Venezia; successivamente, nel 1920, l’ambiente espositivo si sposta sui bastioni delle mura con l’organizzazione della prima Fiera Campionaria, trasferita definitivamente nel ’23 nell’area che già nel 1906, in occasione dell’apertura del Traforo del Sempione, aveva ospitato l’Esposizione Universale.

Sempre a Milano, come stimolo all’interazione tra la produzione industriale, il commercio e le arti applicate, in concomitanza con la realizzazione del Palazzo dell’Arte da parte di Giovanni Muzio, nel 1933 nasce la Triennale, vera e propria istituzione per l’amplificazione mediatica delle varie correnti e dei vari orientamenti della ricerca artistica italiana. In particolare, durante la ricostruzione postbellica, con la realizzazione del quartiere QT8 di Milano, la Triennale diviene un elemento di forte orientamento nella pianificazione urbana e nella progettazione architettonica, costituendosi quale luogo di sperimentazione e di propagazione delle ricerche effettuate in questo ambito. Specialmente in tali cornici istituzionali, caratterizzate da un contesto spaziale più volte rimaneggiato e ampliato nel corso del tempo, si sviluppa un fertile territorio di azione per molti architetti della compagine milanese, che si confrontano tra loro esprimendosi attraverso la realizzazione di spazi espositivi temporanei a carattere dimostrativo o pubblicitario, segnando con i loro progetti le tappe di un itinerario operativo e formale universalmente riconosciuto come basilare nello sviluppo della disciplina allestitiva.

Oltre che a Milano, questo territorio di applicazione si sviluppa anche all’interno di altre realtà fieristiche, come quella della “Fiera del Levante” di Bari nata nel 1930, della “Mostra dell’Artigianato” organizzata a Firenze a partire dal 1931 per volere del giovane federale fascista Alessandro Pavolini, e in tutte quelle grandi occasioni che furono le manifestazioni a carattere propagandistico sorte per volere del regime fascista. Tra queste si distinsero la “Mostra d’Oltremare” a Napoli del 1940, nata attorno al grande e razionale progetto di Marcello Canino come Esposizione Tematica Universale con lo scopo di celebrare l’espansione coloniale della politica fascista nell’Africa del Nord e nel Mediterraneo; la “Mostra Nazionale delle colonie estive e dell’assistenza all’infanzia” al Circo

Massimo a Roma nel '37, a cura di Adalberto Libera, Mario De Renzi e Giovanni Guerrini; in fine la sede dell' "Esposizione Universale di Roma" del 1942, mai svoltasi a causa degli eventi bellici, ma parzialmente realizzata sotto il coordinamento di Marcello Piacentini. Insomma, durante tutto l'arco del ventennio fascista, in occasione dei grandi eventi di propaganda, attraverso i quali il regime intende celebrare i propri trionfi e le proprie velleità, la cultura architettonica italiana affina la sua esperienza nel campo degli allestimenti espositivi temporanei. Sarà proprio grazie a questo costante esercizio di retorica, che gli architetti italiani stabiliranno delle connessioni immediate con le contemporanee esperienze delle diverse avanguardie europee, espresse di fatto in maniera molto disinvolta in varie manifestazioni, tra le quali vale la pena ricordare come più significative quella su "Leonardo e la superiorità del genio italiano" del 1939, nella quale si costruisce il mito moderno di Leonardo da Vinci inteso quale uomo "universale", la "Mostra autarchica del minerale italiano" sempre del 1939, la "Mostra augustea della romanità" del 1937, la "Mostra dello sport" del 1935, l' "Esposizione dell' Aeronautica Italiana" del 1933 e la "Mostra della Rivoluzione fascista" del 1932.

Con uno sguardo rivolto a questo specifico ambito progettuale e al suddetto ciclo di esposizioni, Giuseppe Pagano, caporedattore di *Costruzioni - Casabella*, in un momento di tregua sul fronte greco nel quale è in guerra, scrive per il numero monografico 159 - 160 intitolato "Architettura delle mostre" l' editoriale "Parliamo un po' di esposizioni", nel quale cerca di tracciare un bilancio su questo nuovo segmento offerto alla professione dell'architetto. Secondo Pagano la principale possibilità offerta dell'ambito dell'effimero è riconoscibile nella libertà di movimento del progettista, che non risulta condizionato da imposizioni di ordine vario, come nell'architettura tradizionale - anzi, il professionista è più stimolato ad osare e sperimentare materiali, forme e tecnologie inediti proprio in virtù della durata limitata di simili espressioni costruttive. Ne viene fuori la prefigurazione di un architetto liberato dalle molte restrizioni del proprio lavoro, dalla connotazione quasi demiurgica, in grado di attuare un'idea innovativa di progettualità totale e integrata, responsabile di un cambio di rotta nella formazione di un possibile nuovo gusto estetico. Si tratta, dunque, di una spassionata e positiva lettura di questo fenomeno, in virtù del quale, conclude Pagano, "*Da queste intelligenti baracche il pubblico italiano ebbe modo di conoscere i primi passi dell'architettura moderna*"¹.

È un'architettura moderna che in ambito espositivo si traduce nelle composizioni dal sapore neoplasticista, nella razionalità di stampo Bauhaus, nel rigore espressivo di matrice costruttivista russo e olandese, nonché nelle affascinanti combinazioni tra architettura, scultura, fotografia e tipografia, sottolineate dalle diverse sperimentazioni nelle diverse tecniche del fotomontaggio e della stampa su grandi superfici e su vari materiali, ma anche dai diversi campi dell'illuminotecnica, attingendo liberamente anche al mondo della scenografia, del teatro e della cinematografia. Quindi, è dalle sperimentazioni effettuate nel mondo effimero dell'allestimento che si travasa alla composizione dell'architettura tutta l'innovazione contenuta nel Razionalismo e non viceversa.

Tornando all'ambiente milanese, che, proprio grazie alla presenza di una storica cultura politecnica, sembra fra tutti gli altri contesti italiani quello maggiormente propenso a percorrere per primo il versante della sperimentazione razionalista, per cercare di

comprendere al meglio l'approccio dominante al progetto dell'allestimento presente in questa realtà, bisogna inquadrare tale attitudine all'interno di una delle caratteristiche precipue della cultura della città lombarda, vocata fin all'Illuminismo, alla *conoscenza* intesa come elemento basilare di ogni possibile espressione.

La cultura politecnica alla base della formazione degli architetti milanesi li costringe, malgrado i loro differenti percorsi progettuali, ad interrogarsi con maggiore profondità sul movente dell'opera, ovvero, a darsi delle risposte sulla reale ragione della sua esistenza, così che tale ragione sia costantemente ben visibile nelle sue diverse caratteristiche espressive, riuscendo a rendere totalmente manifesto il senso della loro funzione. Sempre attraverso la *conoscenza*, questa razionalità è in grado di produrre una consequenzialità di soluzioni che si affina nel tempo attraverso la legittimazione del tipo. Tipo che costituisce una sorta di sapere collettivo, quasi il deposito di una tradizione, variata, però, nelle differenti articolazioni offerte dalle specificità delle situazioni, e che dà luogo ad esempi nei quali è al contempo evidente la continuità con la struttura sottesa di ogni tema, come pure una vera evoluzione dai suoi caratteri peculiari.

Per spiegare meglio questo approccio, Antonio Monestiroli a prefazione di un saggio sull'opera allestitiva e museale di Franco Albini², prende a modello la libreria in vetro, legno e metallo, denominata "Veliero" che Albini progetta nel 1940 per il soggiorno della sua casa milanese. Si tratta di un'essenziale composizione formata da una base rettangolare di legno, dal centro della quale si dipartono due agili montanti, sempre in legno disposti a V e tenuti su da un semplicissimo sistema di fili di acciaio, a sostegno di cinque aeree lastre di vetro sulle quali poggiano i libri. È un oggetto, questo, in grado di "fare lo spazio" attorno a sé, cioè di individuare un ambito circoscritto e definito all'interno di un altro ambito, a sua volta circoscritto e definito, ma di scala maggiore, capace di vivere della propria autonomia, pur relazionandosi appieno con l'intorno. A tale caratteristica si somma quella di riuscire a fare apparire i libri come sospesi nello spazio del soggiorno per merito di un'elegante struttura dalla raffinatissima tecnologia e dal disegno essenziale, dove i volumi rimangono comunque i protagonisti indiscussi nella percezione generale dello spazio. In altre parole, anche se il mezzo progettato per mostrarli è quanto di più innovativo, elegante e raffinato, proprio in virtù di queste sue caratteristiche, possiede la rara capacità di ritirarsi in secondo piano di fronte alla priorità dell'oggetto da esporre. Si continuano, insomma, a vedere i libri e non la libreria, anche se quest'ultima è un vero capolavoro di progettazione.

Su questo carattere si fonda, dunque, l'essenza progettuale della pratica allestitiva di matrice milanese che, virtuosa, raffinata, elegante, ma anche complessa, espressiva e innovativa, riesce sempre a evidenziare il motivo e la ragione per cui viene messa in atto. Per Monestiroli questo carattere diviene la discriminante che divide in due il mondo dei progettisti, suddividendoli nella categoria di chi ama esaltare il meccanismo della costruzione e di chi invece ama sottolineare il motivo per cui questa costruzione viene realizzata. È scontato dire che, fra i progettisti milanesi, questa seconda categoria pare prevalere sulla prima, poiché si muovono in ambiti e realizzazioni che mai paiono attardarsi in compiacimenti costruttivi il cui fine ultimo non sia proprio la rappresentazione dei motivi e delle ragioni che stanno alla base dei vari temi percorsi.

FRANCO ALBINI E LA SCOPERTA DELLA LEGGEREZZA

Un possibile itinerario che si snodi all'interno dei più significativi esempi progettuali legati all'allestimento temporaneo in area milanese, non può non partire proprio da colui che ne è stato l'esponente non solo più noto, ma anche quello che ha saputo trasformare la pratica dell'allestimento espositivo da campo di azione secondario a settore disciplinare di altissimo livello culturale, e grazie al quale *l'arte del mostrare* diviene un modo per pensare lo spazio, alla stessa stregua di tutti gli altri ambiti della composizione architettonica.

Non si può dunque non partire da Franco Albini, la cui cultura razionalista di stampo internazionale, ricevuta al Politecnico, si riversa già nelle prime realizzazioni proprio nella composizione di quelle "intelligenti baracche" dedicate alle esposizioni, come quella costruita per la Fiera Campionaria di Milano del 1932 interamente in Masonite, il nuovo materiale da costruzione prodotto dall'industria. In essa tutta l'impostazione spaziale si basa sul ritmo seriale dei pannelli, alludendo così nella sua forma, alle possibili applicazioni costruttive del materiale stesso.

Sempre per la Fiera Campionaria di Milano, nel 1933 Albini realizza il Padiglione INA, nella cui facciata, risolta con il graficismo fuori scala di una scritta a caratteri cubitali, si rivela immediatamente la tangenza con le recenti esperienze del neoplasticismo d'oltralpe, basate sulla scomposizione di piani differenti evidenziati dal colore. All'interno, lo spazio semplificato del padiglione viene risolto con l'uso insistito della tecnica del fotomontaggio, grazie al quale, alle diverse scritte ripetute sulle varie superfici con un carattere di neutra uniformità, si affiancano parole chiave opportunamente evidenziate, insieme a ingrandimenti di volti, di particolari architettonici e paesaggistici. Al centro del volume una sorprendente pannellatura curvilinea irrompe nello spazio, imitando, nella sua conformazione flessuosa e sospesa, una pellicola cinematografica che nel proprio dinamismo allude all'innovazione ma anche al grande consenso popolare ottenuto dalla nuova Musa, istituendo così un riuscito parallelismo con l'altrettanto ampio consenso riscosso dalle pratiche assicurative dell'INA.

L'anno successivo, sempre l'INA affida ad Albini la realizzazione e l'allestimento interno del suo padiglione alla Fiera Campionaria di Milano. Questo viene risolto con una facciata curvilinea che, ospitando i consueti caratteri cubitali del marchio, invita all'ingresso tramite una rampa di scale e una quinta con funzione di porta bandiere. Lo spazio interno è rivestito alle pareti da pannelli nei quali si applica la consueta tecnica del fotomontaggio, mentre al centro dello spazio vengono issate, da pavimento a soffitto, delle strette lastre in vetro retinato opaco, recanti ulteriori scritte e fotografie tali da catturare l'attenzione sulle caratteristiche peculiari dei servizi offerti e degli ambiti assicurativi dell'ente. Il tutto viene illuminato dall'alto da piccole cupole Fortuny posizionate secondo il ritmo dei pannelli vetrati, con il vantaggio di irradiare la luce direttamente sulle lastre e nell'ambiente circostante.

A conclusione della semplice successione dei pannelli, uno più ampio, sempre in vetro retinato opaco, mostra contro la sua trasparenza il diagramma in crescita delle som-

me liquidate agli assicurati nel primo decennio fascista, affidandone la rappresentazione al segno luminoso e stilizzato di un tubo fluorescente al neon.

Questi primi allestimenti albiniani riscuotono fin da subito molta fortuna critica, tanto che Edoardo Persico giudica il lavoro del giovane architetto, insieme a quello di Giuseppe Pagano, come *“le sole cose degne di essere registrate”*³ nel banale orizzonte della fiera milanese.

Nel 1934, di nuovo per l'INA, Franco Albini realizza il padiglione alla Fiera del Levante di Bari. Si tratta di una composizione maggiormente articolata rispetto a quelle precedentemente sperimentate, basata sulla giustapposizione di solidi elementari, tra i quali spicca l'alta quinta curvilinea realizzata con un'impalcatura a griglia metallica modulare in tubi Mannesmann, su cui si innestano le scritte e le bandiere, nonché una torre cilindrica. Lo spazio dell'allestimento, che a ben guardare non mostra una vera e propria separazione tra interno ed esterno, si basa sulla composizione di fotografie che mostrano i vari immobili di proprietà dell'INA, montate sulle pareti curvilinee tramite grigliati che ne ribadiscono il segno flessuoso.

Proseguendo nella lettura cronologica dell'opera allestitiva temporanea di Albini, il suo itinerario progettuale conduce, sempre durante il 1934, alla realizzazione della Sala dell'Aerodinamica all'interno della grande Mostra dell'Aeronautica Italiana svoltasi alla Triennale di Milano con l'ordinamento di Giuseppe Pagano, a sua volta progettista della cosiddetta Sala d'Icaro. L'esposizione in questione riprende ed evolve il precedente modello della Mostra della Rivoluzione Fascista, abbinando materiale documentario e rappresentazioni artistiche aventi lo scopo di enfatizzare i contenuti in chiave propagandistica. Qui, alle opere di noti artisti del tempo, si affiancano infatti documenti ed i materiali che testimoniano l'ascesa dell'Aeronautica Militare Italiana, come, ad esempio, i numerosi velivoli con i quali erano state compiute gloriose imprese, i grandi plastici di aeroporti, nonché un copioso materiale fotografico e grafico. Non è possibile inquadrare autonomamente questa specifica opera di Albini, senza considerare anche l'analoga Sala delle Medaglie d'oro, realizzata nell'ambito della stessa mostra da Edoardo Persico e Marcello Nizzoli. Entrambe le sale, infatti, vengono risolte all'interno di un medesimo paradigma stilistico, anche se con opportune variazioni e con collocazioni su differenti piani dell'edificio. In entrambi gli allestimenti, una rigorosa teoria di sottili montanti verticali bianchi ritma lo spazio diventando il supporto per una serie di grigliati permeabili allo sguardo che sorreggono a loro volta fotografie, scritte e documenti.

L'allestimento di Persico e Nizzoli conduce alla raffigurazione di un ambiente compreso tra il piano del pavimento e quello del soffitto, evidenziati entrambi dal medesimo colore scuro, contro il quale si ritagliano gli appoggi dei montanti; più aperto e arioso appare invece lo spazio nell'allestimento di Albini, caratterizzato da ritmi più distesi e dagli intonaci bianchi delle travi ricalate del soffitto e delle pareti preesistenti. Nella Sala dell'Aerodinamica, infatti, è la preesistenza a dettare ad Albini le regole dell'allestimento dello spazio, con il ritmo dei montanti verticali che riflette quello delle travi ricalate, ricercando così una precisa assonanza tra i nuovi contenuti esposti e il contenitore architettonico. Nel loro succedersi, i montanti sostengono un doppio registro percettivo, affidato ad una lunga intelaiatura bianca a maglie quadrate posta

ad altezza dell'occhio, nei cui riquadri vengono disposti dei piccoli pannelli esplicativi fissati attraverso un montaggio di sospensioni e di agganci; sopra il lembo superiore di questo telaio, si imposta ortogonalmente una successione di griglie metalliche a maglie quadrangolari, sulle quali sono applicate scritte, grafici e ideogrammi. Si creano così una sorta di aerei portali aventi lo scopo di inquadrare, alla fine di lunghe prospettive, specifici oggetti esposti che assumono il ruolo di veri e propri punti focali dell'intero allestimento.

Nel 1935 Albin realizza il Padiglione permanente dell'INA alla 16° Mostra Campionaria di Milano e, dati i successi di critica raggiunti, lo replica subito dopo pressoché identico anche alla Fiera del Levante di Bari. Si tratta di una composizione ottenuta da due volumi giustapposti tra loro e realizzati con struttura in cemento armato, tamponature in mattoni rivestite di intonaco bianco e grandi superfici vetrate, concepiti in modo da definire al loro interno uno spazio impostato su un modulo quadrato di 80 cm per lato. Tale modulo, che è la base di ogni misura in pianta e in altezza, viene palesato nella pavimentazione, in cui le lastre di marmo bianco sono separate tra loro da una fuga ben visibile che funziona come allineamento geometrico per la disposizione dei pannelli e degli altri supporti espositivi. La presenza di un reticolo modulare sotteso all'interno dello spazio permette di organizzare in maniera rigorosa la suddivisione dei sistemi espositivi che occupano le diverse altezze dell'ambiente, diventando così principio ordinatore, sia in pianta che in alzato, di tutte le possibili future esposizioni.

L'allestimento interno dei due padiglioni è, al momento della loro realizzazione, perfettamente identico ed in entrambi i casi l'uso della trasparenza e della permeabilità dello sguardo divengono le caratteristiche più evidenti. In perfetta sintonia con la maglia segnata a terra, alte strisce di rete di fibra di vetro suddividono lo spazio secondo file di elementi disposti perpendicolarmente tra loro. Queste strisce, oltre a dare consistenza materica allo spazio interno, supportano le composizioni grafiche e fotografiche elaborate dalla sorella di Albin, Carla, destinata alla carriera di pittrice e che già aveva avuto modo di mettersi positivamente in luce collaborando con il fratello nella Sala dell'Aerodinamica alla Triennale.

Come in quell'occasione, anche in questo doppio caso, la divisione dello spazio secondo direttrici verticali permette di creare un generale senso di leggerezza e di eleganza che rende l'insieme arioso ed etereo, attraversabile da una percezione fatta di infiniti sguardi incrociati. Questo determina la mancanza di una visione privilegiata rispetto alle altre, come potrebbe essere ad esempio una visione assiale, centrale o prospettica, dando al tutto, invece, la perfetta e generale sensazione di una fluidità onnicomprensiva, completamente priva di qualunque gerarchia tra le parti che la compongono. Insieme a queste caratteristiche, si afferma nella composizione dei due padiglioni gemelli per l'INA anche una generale consonanza tra l'architettura del contenuto e quella del contenitore, che paiono accomunarsi all'interno di una medesima volontà spaziale. L'allestimento temporaneo quindi, non è un registro semplicemente sovrascritto su un testo esistente, ma al contrario, uno strato che prende forza e legittimazione proprio dai caratteri del contesto e della preesistenza architettonica, dal contenitore, cioè, che insieme agli oggetti esposti, va a costituire una entità spaziale solidale e coesa, le cui parti sono difficilmente scindibili tra di loro.



Franco Albini, *Sala dell'Aerodinamica*, Mostra dell'Aeronautica italiana, Palazzo dell'Arte, Milano 1934

In questa duplice esperienza progettuale si affermano già in maniera compiuta tutti i meccanismi compositivi del lavoro di Albinì nel campo degli allestimenti, mettendo in evidenza la relazione inalienabile tra ciò che si espone e il luogo che ospita l'esposizione, ponendo così le basi di quel personale approccio allo spazio interno che, con infinite variazioni, caratterizzerà tutta la sua parabola ideativa.

Gli stessi principi messi in atto nella configurazione dei padiglioni gemelli dell'INA si registrano anche nel progetto della cosiddetta "Stanza di un uomo", eseguito per la VI Triennale di Milano del 1936 all'interno della "Mostra dell'Arredamento" allo scopo, tra gli altri, di pubblicizzare uno degli ultimi ritrovati dell'industria italiana, ovvero, la gommapiuma, il nuovo rivoluzionario prodotto della Pirelli che troverà, soprattutto in ambito domestico, una molteplicità di applicazioni.

In questo allestimento, lo spazio pressoché cubico a disposizione viene articolato mediante il posizionamento di una serie di diaframmi trasparenti dal prevalente sviluppo verticale. Al consueto trattamento albiniano delle superfici interne della scatola muraria, caratterizzato da campiture omogenee di colori e finiture diverse – vedi in questo caso la grande parete rivestita in lastre di beola – si affiancano episodi di arredo eseguiti sempre all'insegna della leggerezza e della permeabilità visiva, come l'alta libreria trasparente, il tavolo da studio e da lavoro, realizzato con un'unica lastra di marmo verde posizionata a mensola, e le poltroncine in tubolare metallico sagomato con la seduta e lo schienale in gommapiuma. A questi elementi se ne aggiungono altri dal carattere più personale, come l'aerea struttura a castello in metallo con il materasso per la notte posto sulla sua sommità, sotto alla quale trova posto lo spazio per la palestra con il vogatore ed altri attrezzi. Di fronte a questa si trova il blocco bagno con il box doccia interamente trasparente, presumibilmente concepito per mettere in mostra la tonicità fisica del suo abitante. A riprova di questo interesse per il corpo, un pannello di vetro, sul quale vengono serigrafati degli stilizzati figurini a illustrare le sequenze degli esercizi ginnici giornalieri, divide la zona dedicata all'intelletto da quella dedicata al fisico, dove viene posizionata a muro una sorta di rastrelliera in rete metallica contro la quale risaltano altri attrezzi e abbigliamento sportivo. Tra lo spartano e lo *chic*, questo allestimento mette in scena, non senza una punta di salutare ironia, quell'esaltazione del maschio tutto sport e lavoro propagandata dal regime fascista, per il quale, come ai tempi dell'antica Roma, il corpo e la mente hanno un loro salutare e reciproco equilibrio.

Nella stessa edizione della Triennale del 1936, Franco Albinì insieme a Giovanni Romano allestisce la mostra dell'"Antica oreficeria italiana" all'interno del medesimo ambiente al piano terra, che aveva già ospitato la sala delle Medaglie d'Oro di Edoardo Persico e Marcello Nizzoli alla "Mostra dell'Aeronautica Militare Italiana".

L'analogia con quell'allestimento appare più che evidente e si costituisce quasi come un chiaro omaggio al lavoro dell'amico e maestro Persico, da poco scomparso. Da tale progetto, ma anche dai negozi Parker, realizzati a Milano sempre dal duo Persico – Nizzoli, Albinì e Romano derivano l'impostazione dello spazio caratterizzato dalla stessa composizione di sottilissimi montanti metallici verniciati di bianco che si impostano sul pavimento in piccole mattonelle di gres, si attaccano al soffitto dipinto di scuro. Questo essere contenute all'interno di due piani orizzontali capaci di assorbire



Franco Albini, *Stanza per un uomo*, VI Triennale di Milano, 1936

la luce, fa apparire come galleggianti nell'ambiente le diverse sequenze dei montanti, disponendole secondo direzioni prestabilite che determinano e orientano il flusso dei visitatori.

Anche in questo caso, come già ribadito da Albini nei suoi lavori precedenti, la posizione degli elementi dell'allestimento ricerca un profondo rapporto di reciprocità con le strutture fisse del contenitore architettonico che li ospita, saldandoli insieme con un equilibrio ed una armonia che li fa apparire come se fossero nati contemporaneamente all'interno di uno stesso momento compositivo. È il caso dei pilastri in cemento armato che suddividono la sala e che vengono naturalmente incorporati nella sistemazione della mostra come se fossero pezzi indispensabili al suo funzionamento e non isolati come elementi estranei. Nel loro spessore e all'interno del loro passo, infatti, viene disposta la serie delle vetrine più alte tra le 24 totali, tutte realizzate con lastre di cristallo di sicurezza, riuscendo così a trasformare, un vincolo in un fattore di vantaggio. In base alla tipologia di oggetto da esporre, le vetrine, agganciate ai montanti tra pavimento e soffitto o semplicemente sostenute da altri elementi verticali appoggiati a terra, si alternano in gruppi di tre diverse misure, da quelle più piccole che contengono oggetti minuti, come ad esempio la famosa Saliera di Benvenuto Cellini, fino a quelle più grandi in grado di ospitare preziosi arredi sacri. Tutte però si offrono nella loro nudità costruttiva di parallelepipedi trasparenti, nei quali gli oggetti sono perlopiù collocati sobriamente sui ripiani di fondo, anch'essi in vetro, senza la necessità di creare ulteriori fondali o basi, ma lasciando che da ogni parte della sala sia possibile mantenere l'intera leggibilità dello spazio.

In questo esempio di astrazione, di eleganza e pulizia formale, la perfetta geometria tridimensionale nella quale lo spazio della sala viene organizzato, pare non imbrigliare minimamente la seduzione manifestata dagli oggetti esposti, i quali, nella brillantezza della loro materia e nella preziosità della loro fattura, vengono ulteriormente esaltati dalla cristallina perfezione dei volumi di vetro che li contengono. In altre parole, l'allestimento, pur apparendo quanto di più neutro possa esistere, in realtà, ha l'abilità di mettere in luce le caratteristiche essenziali delle opere mostrate senza sovrapporsi, bensì intessendo con loro un dialogo quanto mai eloquente tra i temi del contenimento, dell'organizzazione dello spazio e della libertà dell'espressione artistica.

Questo lavorare sugli assoluti, sulla geometria, sulla relazione delicata con la preesistenza, ma anche sul dialogo tra opera esposta e meccanismo espositivo affidato alla leggerezza, all'eleganza, alla trasparenza e alla riduzione all'essenziale, che come detto più volte costituisce la cifra riconoscibile del lavoro di Albini nel campo dell'allestimento, rende le sue realizzazioni in questo ambito, dotate di una caratteristica ulteriore e, potremo dire, di grado ancora superiore, ovvero le rende del tutto prive di databilità. Se guardiamo le immagini dei suoi progetti, infatti, l'assolutezza delle soluzioni che vi sono mostrate ha la capacità di inserirli in un mondo senza tempo, perché appaiono incollocabili in una precisa consequenzialità temporale. Solo gli elementi della tecnologia riescono a far percepire la loro approssimativa datazione per via di certi apparati tecnici, come quelli legati all'illuminazione artificiale, quasi mai integrata ai supporti espositivi, ma sovrapposta ad essi tramite un registro progettuale separato, benché comunque profondamente legato al disegno dell'insieme.

Anche in questo caso, infatti, sopra le vetrine in cristallo vengono calate dall'alto, in maniera del tutto indipendente dal resto, delle lampade con diffusore in metallo, sostenute da un'asta longitudinale, le quali, per conformazione e tecnologia, consentono di collocare l'allestimento in quel preciso periodo storico di realizzazione. Senza quelle lampade, l'insieme compositivo potrebbe apparire come se fosse stato realizzato appena ieri, oppure due anni fa, dieci, cinquanta, o forse ottanta, risultando comunque in ogni caso, quello che è in realtà, ovvero una prova di straordinaria contemporaneità senza tempo e fuori dal tempo.

Nel 1940, ancora alla Fiera Campionaria di Milano, Franco Albini realizza l'ampliamento del Padiglione Montecatini, per il quale cura anche la progettazione interna. Posto in continuità con il vecchio padiglione, il nuovo volume ne riprende l'altezza e la volumetria monolitica, elaborando però una copertura piana su cui campeggia, a filo facciata e a caratteri cubitali, la denominazione dell'azienda, insieme ad un fronte interamente vetrato nella parte bassa, attraverso il quale si percepisce la struttura a pilastri e setti dell'ampio volume.

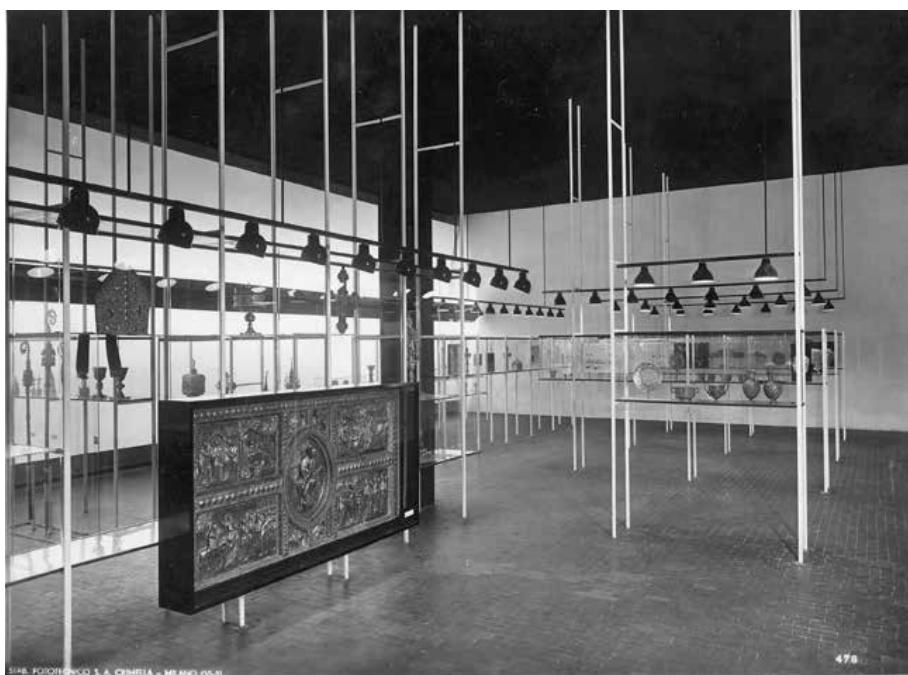
L'allestimento interno è caratterizzato a terra da una semplice palladiana di marmo che costituisce la pavimentazione permanente del padiglione. Pur nella mescolanza dei diversi tipi di marmo, essa si offre come una superficie neutra sulla quale evidenziare i diversi temi allestitivi. Alle pareti, rigorosamente intonacate di bianco, si alternano pannellature diversamente composte secondo un gusto strettamente geometrico, tra le quali spicca, sulla parete di fondo, una composizione di fotografie e piccoli contenitori scatolari con all'interno pezzi di minerali diversi.

Lo spazio tra i due setti strutturali interni diventa una sorta di filtro visivo ottenuto con una serie di sottili elementi verticali in metallo disposti a suddividere lo spazio in due ambiti distinti, ovvero quello dell'ingresso e quello dell'esposizione vera e propria, caratterizzati entrambi dalla presenza di due differenti controsoffittature ricalate dall'intradosso del solaio di copertura del locale. Mentre la prima controsoffittatura è una semplice lastra con i bordi stondati, quella della sala espositiva si presenta con una maggiore espressività, curvandosi ai lati verso l'alto come una sorta di foglio di carta dal quale, al centro, viene ritagliata una porzione curvilinea che a sua volta scende a formare un piano espositivo sospeso. In questo gioco di positivi e negativi, di pieni e di vuoti, incrementato da ulteriori forature curvilinee, la luce artificiale e quella naturale assumono un valore preponderante, rendendo maggiormente percepibili i diversi piani di profondità, nonché la curvatura delle superfici che si abbassano plasticamente dal soffitto. Il piano curvilineo risulta appeso ad una serie di tiranti in metallo calanti dal soffitto che, in un disegno di incroci, sostengono ad altezza occhio anche un'ulteriore pannellatura verticale che segue l'andamento del piano. Su quest'ultimo, dallo spessore stondato per renderne più gradevole l'avvicinamento, vengono estrusi degli elementi tubolari sezionati da una superficie inclinata in modo da orientarsi verso l'esterno. Sono questi piccoli elementi cilindrici che contengono sulla loro superficie inclinata le micrografie dei vari metalli coinvolti nei processi di trasformazione utilizzati dalla Montecatini, ovvero, la rappresentazione fotografica della loro struttura molecolare osservata al microscopio.

L'anno successivo, nello stesso Padiglione Montecatini alla Fiera Campionaria di Milano, Franco Albini allestisce la Mostra del Piombo e dello Zinco, entrando specificatamente



Franco Albini con Giovanni Romano, *Mostra dell'Antica oreficeria italiana*, VI Triennale di Milano, 1936



nel merito dei minerali utilizzati, appunto, nei processi di lavorazione attuati dall'azienda. Nello spazio caratterizzato dalle pareti bianche e dalla superficie neutra della palladiana di marmo già esistenti nel padiglione, anche in questo caso ricorre lo stesso tema delle controsoffittature di diversa conformazione che ricalano dal solaio di copertura. Tali controsoffitti, forati questa volta da tagli longitudinali, mentre permettono la percezione visiva di profondità e di altezze diverse, consentono anche la sospensione di leggerissime vetrine, realizzate con struttura in tondino metallico verniciato di bianco e lastre di vetro, affiancate da altre teche appoggiate a terra sopra sostegni sempre in tondino di ferro bianco disposto a V.

Contro la parete di fondo, risolta come una quinta in mattoni montati secondo inclinazioni diverse che simula le stratificazioni del terreno caratterizzate dalla presenza dei filoni di diversi metalli, una composizione di vetrine articolate tra di loro da un disegno segmentato scende dal soffitto sempre tramite lo stesso tema del tondino metallico.

Come ormai di consueto nella poetica albiniana, anche in questo caso gli elementi che formano l'architettura del contenitore preesistente partecipano strettamente alla composizione dell'allestimento: ne sono chiaro esempio i due pilastri esistenti nella sala, che vengono scoperti alla base togliendo al loro intorno la pavimentazione secondo una porzione che pare proiettare a terra l'asola del soffitto. Ne deriva una sorta di "aiuola" ricavata attorno ai pilastri, riempita da una serie di pietre, la cui casualità pare evocare, in maniera al contempo letterale, ma anche allusiva, le stesse pietre che sono la materia prima dei diversi processi estrattivi presentati in mostra. A ribadire questa doppia anima dell'allestimento, il progettista dispone alcuni globi nello spazio di fronte ai due pilastri, sospendendoli in aria con l'aiuto di supporti tubolari e di tiranti metallici, a ricordare, pur senza citazione alcuna, la conformazione di un possibile modello molecolare.

Tutto il vocabolario formale e tecnologico sperimentato fino ad ora da Albini si riversa inevitabilmente anche negli altri campi della sua professione, trovando una sua matura applicazione ad esempio, nel settore dell'arredamento degli interni. A tal proposito, la sistemazione del suo appartamento milanese conclusa nel 1940, incarna l'emblematica trasposizione di tutti i principi elaborati fino ad allora. I dipinti di famiglia agganciati a montanti verticali di metallo dal pavimento al soffitto a dividere gli ambienti, l'impianto radiofonico sospeso tra due lastre di cristallo, la libreria Veliero a distinguere lo studio dal soggiorno, il tendaggio trasparente che scherma le tre finestre ottenendo una superficie unitaria e la pesante tenda blu a separare il pranzo dal soggiorno, sono tutti momenti di una progettualità che rimanda a quei criteri di leggerezza, sospensione, fluidità, eleganza, dialogo, nonché di conoscenza e di verità, ampiamente percorsi nel suo lavoro.

Una progettualità che si muoverà sui medesimi principi anche in altri campi del design d'interni, come dimostrato nel '45 nella Pellicceria Zanini, oppure, sempre nello stesso anno, nell'Istituto di dermatologia cosmetica Hotz & C., entrambi a Milano, nei quali predomina una gestione dello spazio ottenuta dal rigore di modulazioni che prendono le sembianze ora di pannelli, di grigliati e di montanti, ora di piani di appoggio e di mensole. In questi arredamenti, questi – per quanto sarebbe più appropriato definire anch'essi allestimenti – come pure quello della Libreria Baldini & Castoldi, realizzata ancora a Milano nel 1945, affiora la presenza di una sorta di griglia che attraversa le

tre dimensioni dello spazio a gestire gli allineamenti, le misure, nonché la posizione di forme leggere, tenute in sospensione all'interno di una composizione che mai come in questi ambienti pare diventare un fatto tangibile e nominabile.

La ricerca della ragione delle cose tipica del *milieu* culturale milanese, la formazione vigorosamente improntata al razionalismo ricevuta negli anni di frequentazione del Politecnico, e i rapporti con i membri della redazione della rivista "Casabella" – grazie ai quali Albini riesce ad accostarsi alle più innovative aree della sperimentazione artistica e spaziale – hanno potuto sedimentare all'interno di questa sua fase iniziale di lavoro formando una serie ben strutturata di radici e di relazioni con il coevo mondo della ricerca architettonica europea, le quali, pur variate e declinate nelle fasi successive della sua carriera, costituiranno un nucleo originario da cui il suo lavoro difficilmente si discosterà. In questo orizzonte di consonanze e di relazioni, è impossibile non scorgere i punti di tangenza non solo con i maestri tedeschi del Bauhaus, ma anche con quelli dei Paesi Bassi legati alle sperimentazioni neoplasticiste, in particolare al De Stijl di Piet Mondrian, trasposto dal bidimensionale al tridimensionale da architetti quali Gerrit Rietveld, J. J. Pieter Oud, ai quali si affianca anche l'austro – americano Frederick Kiesler. Quest'ultimo, in particolare, riuscirà nel campo dell'allestimento temporaneo a mettere in pratica ciò che Mondrian andava ricercando, ovvero la nitida messa in armonia dell'equilibrio tra le linee, i colori e le superfici, dimostrato in maniera fortemente provocatoria all'Esposizione di Arti Decorative a Parigi del 1925 con il suo allestimento "City in the Space". Un allestimento che nella propria evidente vicinanza morfologica ai soggetti pittorici di Mondrian, affermava l'idea di una città sospesa nel cielo in forza della propria stessa tensione. Un'utopia moderna, la cui essenza ideale di innovazione e leggerezza si rifletteva nella stessa ideale innovazione e leggerezza espressa dall'allestimento, sospeso a soffitto da tiranti e composto da aste e montanti a determinarne la struttura permeabile e attraversabile senza gerarchia da flussi e percezioni.

Dall'inizio degli anni Cinquanta, la poetica di Franco Albini pare consolidarsi sulle acquisizioni del percorso fatto fino a quel momento. La razionale eleganza della sua composizione pare astrarsi ancora di più, grazie alla presenza di Franca Helg che dal '51 entra a fare parte dello studio Albini e vi rimane associata professionalmente fino alla morte di lui, avvenuta nel 1977.

Tra i moltissimi lavori che i due firmano a quattro mani, spiccano anche quelli che costituiscono il prolifico segmento dell'allestimento temporaneo, iniziato nel '51 alla IX Triennale di Milano con l'allestimento di tre differenti mostre, tra le quali si evidenzia per la sua freschezza quella dedicata alla "Storia della bicicletta". In questa mostra, pensata come saggio didattico del Museo della Scienza e della Tecnica di Milano, i diversi ambiti espositivi vengono accomunanti dalla presenza di velari realizzati con nastri di tarlatana sovrapposta, in modo da definire e circoscrivere le diverse aree tematiche.

L'uso della tarlatana, un tessuto di cotone leggero filato molto rado, comunemente usato in legatoria per il rinforzo del dorso dei libri, viene spesso utilizzato da Franco Albini e Franca Helg in campo allestitivo, dando luogo, fra le tante, a quella sua memorabile applicazione nella "Mostra Nuova Arte Italiana" tenuta a Stoccolma nel 1953. Questa esposizione itinerante svoltasi a Stoccolma nelle sale della Liljevalchs Konsthall e successivamente esportata a Helsinki, ha lo scopo di pubblicizzare l'idea di una

Italia moderna, anche se sempre ancorata alla sua tradizione storica. Un'Italia artistica e artigiana, della quale si mostrano le opere prodotte negli ultimi cinquanta anni nel campo delle arti figurative e decorative, e, per la prima volta in un Paese nordico, anche i frutti dell'architettura e del design.

Nell'allestimento, l'ordinamento delle sezioni artistiche spetta allo stesso comitato permanente della Biennale, formato da nomi anche molto celebri fra i quali spiccano quello di Roberto Longhi, Giulio Carlo Argan e Rodolfo Pallucchini. Qui l'Italia viene presentata non solo attraverso le note sperimentazioni del Futurismo e della Metafisica, interpellando figure di artisti che, nelle loro specificità, rappresentano il carattere di quella ricerca posta in bilico fra tradizione e modernità, da sempre tipica del panorama italiano, ovvero Carlo Carrà, Mario Sironi, Felice Casorati, Filippo De Pisis, Renato Guttuso, Arturo Martini e Marino Marini.

A curare la parte architettonica è invece lo stesso Franco Albini, che in quel periodo è Presidente del CIAM italiano insieme ad Enrico Peressutti. In forza del suo ruolo, che gli impone di mantenersi il più neutro possibile, Albini estende anche ai membri delle altre associazioni, come INA, INU e APAO la possibilità di esporre all'interno della sua stessa regia allestitiva portata a termine insieme a Franca Helg.

Il salone principale nel quale si svolge l'esposizione è un grosso volume a tripla altezza, realizzato attorno al 1915 e caratterizzato da un soffitto a cassettoni che si imposta su un aereo coronamento finestrato, a sua volta separato dal basamento interno tramite un ballatoio che corre su tutti i suoi lati. Da sotto la quota del ballatoio, Albini e la Helg appendono delle lunghe fasce di tarlatana disposte secondo la posizione della catenaria, in modo da alternare pezzature bianche, verdi e rosa, con l'effetto di accendere e modulare la fredda e grigia luce del nord con caldi toni mediterranei. Questa semplice invenzione allestitiva ha davvero un effetto grandioso, anche se ha il mero scopo di ridurre il volume della mostra ottenendo una dimensione più intima e raccolta. Tuttavia l'aver creato una sorta di nuovo "cielo" che filtra e trasforma la luce naturale, oltre a dare vita ad un vero e proprio "interno nell'interno", riesce a concretizzare in maniera al contempo reale e poetica, tutta la solarità italiana contenuta nella luce e nelle forme delle opere esposte.

Al centro dello spazio, in una disposizione sapientemente casuale vengono disposte le opere scultoree di maggiore presa, tra cui si evidenzia il grande cavallo di Marino Marini, insieme alle figure di Martini e Mazzacurati. Con l'abbinamento singolare di pezzi sapientemente scelti, si organizza l'esposizione delle cosiddette arti maggiori, occupando le sale principali del complesso espositivo attraverso l'ormai consolidata pratica dell'isolamento e del galleggiamento delle opere pittoriche nello spazio, montandole su supporti verticali appoggiati liberamente a terra. Con questa tecnica si creano anche inediti accostamenti, come quello che mette insieme i quadri di Modigliani affiancati in una libera associazione ai bronzi di Boccioni.

La sensazione del galleggiamento, della trasparenza e della leggerezza dello spazio viene in questo esempio svedese ulteriormente amplificata rispetto agli allestimenti milanesi, perché gli esili montanti metallici sagomati, che caratterizzano la soluzione espositiva delle sale minori, non occupano tutta l'altezza del locale dal pavimento al soffitto, ma si fermano prima di arrivare alla copertura della sala, permettendo di



Franco Albini, Franca Helg, *Mostra di Arte contemporanea italiana*,
Stoccolma, 1953

agganciarsi ad una leggerissima trama di tiranti metallici che sostiene quasi invisibilmente l'intero meccanismo espositivo. Anche in questo caso, la griglia è una sorta di tracciato generatore complessivo, capace di ordinare la composizione dei molti registri in gioco, in quanto, su alcuni allineamenti formati dai tiranti, vengono fatti passare i fili elettrici dell'illuminazione artificiale che cala dall'alto attraverso lampade dal diffusore circolare in metallo.

Nelle sale più piccole dedicate alle arti minori, lo spazio esistente viene ulteriormente ristretto dalla presenza di velari, anch'essi realizzati in fasce di tarlatana. Questi, partendo da un anello in compensato posto in alto al centro, si dispongono verso i lati dei locali sovrapponendosi l'un l'altro a formare una sorta di tenda che circonda e al contempo evidenzia lo spazio dell'esposizione, all'interno del quale i montanti verticali sorreggono piccole vetrinette rettangolari o tavoli circolari, entrambi con i piani rivestiti di carta viola per fare risaltare meglio gli oggetti mostrati.

Per la sezione dedicata all'architettura invece, gli spazi vengono suddivisi in porzioni separate da pannellature che non toccano le strutture preesistenti, così da creare una costellazione di ulteriori ambiti, ognuno dedicato ad esporre l'opera di un progettista, come ad esempio quella dello stesso Albini, che sceglie di rappresentarsi attraverso il design dell'oggetto d'arredo. Egli, infatti, si presenta con la poltrona in rattan *Gala* da lui disegnata due anni prima, nel '51, affiancando alle sue sinuose forme quelle altrettanto sinuose di un vaso in terracotta di gusto vernacolare, ad alludere al rapporto intrinseco fra tradizione e sperimentazione, che, in quegli anni specialmente, caratterizza la produzione artistica, artigianale e architettonica italiana.

Proseguendo nell'analisi critica dell'opera allestitiva di Albini all'interno di contenitori architettonici dedicati appositamente allo scopo espositivo, di grande suggestione scenografica appare il progetto che realizza con Franca Helg all'interno del Padiglione Montecatini alla Fiera Campionaria di Milano del 1954 per lo stand Rhodiatoce. La Rhodiatoce è, in quegli anni, un'importante azienda fondata dalla Montecatini e operante nell'innovativo campo delle tecnofibre. È proprio alle nuove fibre tessili immesse sul mercato dall'azienda che questo allestimento pare riferirsi, evocando una generale atmosfera ovattata e avvolgente come una stoffa, e utilizzando per la propria realizzazione gli stessi prodotti messi in mostra.

Ne risulta un fantastico spazio abitato da sette tende costruite sulla geometria di un cilindro sul quale si imposta un tronco di cono, ottenute con drappaggi di veli Rhodia di diversi colori pastello. Ogni tenda è sospesa in alto intorno ad un anello che, come le altre sezioni circolari della leggerissima intelaiatura cilindrica, è illuminato al neon, in un suggestivo effetto di trasparenze luminose. All'interno delle tende, che vengono aperte come dei sipari, sono esposti i prodotti nei quali trovano applicazione le nuove fibre tessili, mentre tutto l'insieme è contenuto all'interno di un recinto ovale formato da corde di nylon bianco. Appare chiaro che anche in questo caso i progettisti rincorrono l'idea dell'*interno nell'interno*, ulteriormente rafforzata dal posizionamento a terra di una sorta di piccolo cordolo in legno disposto secondo una conformazione planimetrica ovale e da cui si diparte una serie molto fitta di corde di nylon che fissate alle pareti mediante carrucole di ottone.

Il risultato è di grande effetto scenografico, perché si viene a creare una superficie al contempo nitida e vibrante, modellata tra il pavimento e le pareti, sulla quale si spande

la luce al neon di una serpentina che corre al di fuori di essa. Quindi, ancora trasparenze, ancora leggerezza, ancora vibratilità a caratterizzare questo allestimento fatto con pochissimi elementi e con pochissime risorse economiche, nel quale la luce artificiale assume un ruolo fondamentale nel mettere in evidenza con effetti diversi, non solo gli oggetti presentati, ma anche lo stesso allestimento che risalta emergendo come se levitasse nello spazio buio della sala.

L'anno successivo, per l'edizione della Fiera Campionaria di Milano del 1955, l'ormai collaudato duo Albini – Helg realizza il nuovo stand della Rhodiatoce sempre all'interno del Padiglione Montecatini. Questa volta lo spazio interno è lasciato completamente libero, senza sentire la necessità di delimitare, all'interno del contenitore dato, uno spazio definito. Tutta la sala è, infatti, caratterizzata dalla collocazione di quattro strutture spiraliformi a traliccio in legno, convergenti al centro, così da creare una sorta di spazio labirintico, del quale però è possibile cogliere l'entità da ogni punto di vista proprio per via della stessa natura filtrante dei tralici.

Questo tema ne riprende ed evolve un altro più volte percorso da Albini, ovvero quello dell'asta sagomata a sviluppo verticale, intesa come elemento principale di un possibile sistema modulare, al quale agganciare e appendere pannelli verticali e piani orizzontali. A conferma della profonda dimensione artigianale ancora presente in Italia in quegli anni, i montanti in legno nella loro essenziale semplicità sono dei piccoli capolavori: su un piede minuto si innesta, infatti, l'asta a sezione cilindrica in legno di faggio, che da un certo punto in poi, si scompone in più elementi binati, sempre di faggio, i quali, come i petali di un fiore, sorreggono al centro il passaggio di un tubo al neon per illuminare gli oggetti esposti. Nella parte sommitale ritorna l'asta cilindrica che si conclude in alto con una semplice lampadina, mentre, come sempre, i montanti verticali vengono sorretti in alto da un'impercettibile trama di cavi metallici incrociati tra loro. Questo sistema, che verrà utilizzato più volte da Albini – Helg, permette di ottenere con lo stesso elemento due tipi differenti di luce, cioè una luce più diffusa ottenuta dalle lampadine poste in sommità e una, sempre diffusa ma più circoscritta, ottenuta dai tubi a neon che illuminano gli oggetti.

L'esempio più riuscito di questo sistema, viene realizzato a Parigi nel negozio Olivetti in Faubourg St. Honoré, tra il '58 e il '60. Qui lo spazio di vendita è interamente occupato da montanti verticali in mogano lucidato, disposti planimetricamente secondo una maglia triangolare e suddivisi nella parte centrale in tre ulteriori montanti, per ritornare poi, nella parte sommitale, ad un unico piedritto sormontato da una lampadina dal portalampada metallico. Sempre in metallo sono realizzati anche gli agganci tra i supporti verticali e i piani di appoggio triangolari, sui quali sono poste le macchine da scrivere e le calcolatrici, mentre dal soffitto – attraversando la maglia di fili in acciaio che sorreggono in alto i montanti – scendono i fili elettrici che sospendono in aria le forme accentuate di lampade circolari dal diffusore in vetro opalino concentrate puntualmente a illuminare i vari piani di esposizione.

Nell'intensa parabola realizzativa di Franco Albini e Franca Helg, possiamo dire che quasi ogni loro allestimento espositivo mette in atto una diversa declinazione di una serie consolidata di temi ricorrenti. Uno di questi temi è, come evidenziato più volte, la messa in atto di una sorta di micro architettura all'interno dell'architettura.



Franco Albini, Franca Helg,
Stand Rhodiatoce nel Padiglione Montecatini, Fiera Campionaria di Milano, 1954



Franco Albini, Franca Helg,

Stand Rhodiatoce per Montecatini, Fiera Campionaria di Milano, 1955

L'esempio maggiormente emblematico di questo principio è stato realizzato all'interno della vasta volumetria del Salone d'Onore della Triennale di Milano, quando, in occasione della X Triennale nel 1954, Albini ed Helg creano un auditorium temporaneo sospeso all'interno di una struttura in tubi Innocenti, sotto al quale allestiscono la mostra retrospettiva delle varie Triennali tenute fino a quel momento.

Qui la consueta leggerezza albiniana pare assumere un segno diverso, pare quasi cedere il passo ad una dimensione più brutalista, meno raffinata e più imprecisa, al limite del non finito, sicuramente data dal linguaggio da cantiere che i tubi Innocenti evocano. Eppure, in questa provvisorietà esibita, spicca il volume nitido dell'auditorium interamente rivestito di panno rosso che, come una gemma preziosa, si incastona nella complessa articolazione spaziale dei tubi metallici. Sotto l'ingombro di questa sorta di scrigno sospeso, si snoda una sequenza di vetrine e pannelli, risolti con il consueto vocabolario di soluzioni formali e tecnologiche ampiamente sperimentate all'interno delle diverse fasi del loro lavoro progettuale.

Come è stato più volte ripetuto, per comprendere al meglio l'esperienza allestitiva di Albini e poi di Albini - Helg le parole chiave sono note e tutte improntate ad una sorta di ricercata incorporeità dello spazio dovuta alla costante declinazione di razionalità costruttiva, compositiva e materica, eppure in ogni realizzazione non si può fare a meno di notare anche la presenza di una dimensione fortemente espressiva, che non risulta mai né esibita, né fine a sé stessa, ma si pone piuttosto come l'obiettivo finale e necessario di ogni percorso. Questa espressività in alcuni casi diviene cifra, riconoscibilità, ma anche metodo e procedimento, approdando sempre e comunque alla produzione di una reazione emotiva, frutto ogni volta diverso di un'alchimia tra gli elementi del fenomeno progettuale.

Di segno decisamente diverso, se non unico all'interno della parabola creativa del duo è sicuramente l'allestimento della mostra "La Montecatini nel sud d'Italia" presso lo stand Montecatini alla Fiera Campionaria di Milano del 1961.

Benché lo spazio del contenitore sia quello più volte sperimentato nel corso degli anni in allestimenti successivi, in questo caso la sistemazione a cui si arriva non sembra portare in eredità nessuna delle cifre stilistiche più volte mostrate, ma solo principi ed essenze, declinati in una lingua completamente nuova.

Innanzitutto il volume del padiglione non viene toccato, ma lasciato come sfondo neutro contro il quale percepire il nitore di uno stesso segno che, a livello planimetrico, si configura come una grande H, reiterata in altezza in tre momenti differenti. A poca distanza dal pavimento, questa H è un grande piano di appoggio dal quale emergono situazioni diverse, come i plastici stilizzati degli impianti industriali collocati sugli angoli del ripiano, i grafici tridimensionali realizzati con il plexiglass, nonché i pannelli fotografici retroilluminati e il basso elemento verticale continuo posto a separazione tra le parti. All'altezza della testa dei visitatori, la H diventa un'alta fascia metallica orizzontale nera, che ripercorrendo l'andamento del piano espositivo sottostante, contiene gli elementi di illuminazione.

Prima del soffitto viene calata, a ribadire la forma ad H, un'altra striscia metallica più bassa della precedente, all'interno della quale l'illuminazione punta verso il soffitto bianco che la diffonde a tutto l'ambiente in maniera indiretta. Queste due fasce di metallo nero sono sospese nell'aria da una serie di tiranti verticali in sottile tondino di



Franco Albini, Franca Helg, *Salone d'Onore*, X Triennale di Milano. Vedute della mostra retrospettiva delle Triennali e dell'auditorium, Milano 1954



Franco Albini, Franca Helg, Mostra *La Montecatini nel sud d'Italia*, Stand Montecatini, Fiera Campionaria di Milano, 1961

ferro verniciato di rosso, a creare una suddivisione dello spazio secondo una precisa modulazione verticale.

Il nitore dei profili metallici e delle lastre di plexiglass, dei tiranti verticali e delle fasce orizzontali, così come il sapore quasi grafico della forma ad H, reiterata su tre piani altimetrici diversi, avvicina lo spazio di questo allestimento a quelle modalità compositive che si stavano affermando in maniera più evidente nel campo dell'architettura di Albini – Helg. In altre parole, mentre il segmento allestitivo albiniano, fino a questo esempio scorre su un binario quasi autonomo rispetto a quello delle sue architetture – anche se, ovviamente, il travaso e la reciprocità dei temi e degli elementi è presente ed innegabile – questo progetto rappresenta una sorta di punto di unione tra i due diversi percorsi. Come non vedere, infatti, nel rigore sovrapposto delle strisce in metallo utilizzate in questo lavoro e nel gusto quasi grafico dell'insieme, una possibile eco nei profili marcapiano della Rinascente di Roma completata da poco. Parimenti come non vedere in questa insistita orizzontalità, in questa presenza di fasce metalliche che organizzano lo spazio, il gusto per la linea filante che diviene tema e tratto essenziale della scarnificazione all'essenza della forma, sperimentata, pochissimo tempo dopo, nella realizzazione delle stazioni della linea 1 della metropolitana milanese e incarnata dai corrimani, dalle fasce segnaletiche, dall'illuminazione; tutti particolari nei quali l'essenzialità non conduce alla pura funzione, ma riesce a strutturarsi in una dimensione estetica che mantiene intatto tutto il suo potere comunicativo.

MISURA E PROPORZIONE IN MOSTRA

Proseguendo nell'analisi delle opere di allestimento temporaneo in relazione ad un ambiente non storicizzato e sviluppate in area milanese, possiamo rilevare come alla IX Triennale di Milano del 1951, due piccole mostre abbiano segnato un'importante tappa nell'evoluzione di questo ambito progettuale.

Si tratta della mostra intitolata "Architettura misura dell'uomo", con la curatela di Ernesto Nathan Rogers e l'allestimento dello stesso Rogers accompagnato dai giovani allievi Vittorio Gregotti e Giotto Stoppino, e della mostra sugli "Studi sulla proporzione", a cura di Carla Marzoli e l'allestimento di Francesco Gnechchi Ruscone. Due mostre che, seppur allestite da persone diverse e in ambiti diversi, propongono un medesimo tema, ovviamente espresso in declinazioni differenti.

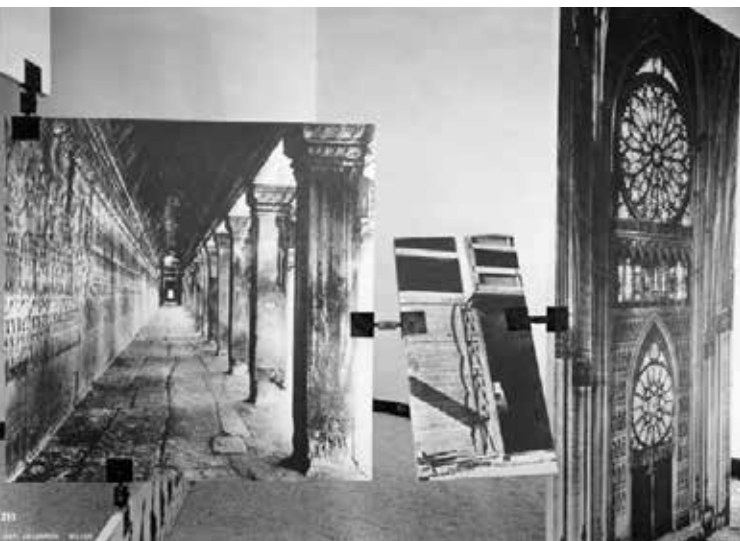
È del 1948 la pubblicazione della prima stesura de *Le Modulor* di Le Corbusier, con il quale il Maestro svizzero recupera la dimensione umana nel progetto dell'architettura, facendola assurgere al ruolo di regola assoluta e risolutrice. Quindi, un'opera totalmente in grado di esprimere al meglio l'attualità del momento, e di una cultura architettonica lacerata dal recente conflitto mondiale e in cerca di una sua generale risistemazione teorica e operativa.

Il tema della IX Triennale di Milano consiste nel mostrare come ogni opera presentata non sia il risultato di una selezione in base ad un argomento prestabilito, ma l'espressione di una sua cocente attualità. Per questo, in tale contesto si allestiscono ben due mostre che hanno come obiettivo quello di rimettere in luce la tematica della misura, della modularità e della proporzione nella composizione dell'architettura.

La mostra allestita da Rogers è, in realtà, una sorta di piccolo spazio – manifesto, dal valore quasi propedeutico alla fruizione dell'intera esposizione ospitata nelle sale della Triennale. Collocata all'interno di un'esigua sala quadrata posta a destra dell'ingresso principale del Palazzo della Triennale, essa offre la novità della visione di un atto gestuale piuttosto che l'individuazione di quel territorio intermedio tra metodo e sistema, ampiamente sperimentato e affinato, come abbiamo visto, da Albinì nei suoi molti allestimenti.

Giotto Stoppino ci racconta⁴ di come, nell'idea iniziale di Rogers, ci fosse l'immagine di un libro scompagnato gettato in aria con tutte le pagine che si sparpagliano e di come, però, questa idea, un po' troppo letteraria, si sia ridimensionata via via che si procedeva nell'allestimento. Le pagine del libro sono diventate in corso d'opera dei sottili pannelli rigidi, sulle cui facce sono applicate varie gigantografie, i quali risultano agganciati tra di loro tramite una serie di elementi snodabili in ferro nero che li acchiappano e li collocano nelle più svariate posizioni reciproche. Il collegamento a terra di questi pannelli è occultato da uno strato di ghiaia bianca che ricopre interamente il pavimento, mentre in alto la configurazione ottenuta si fissa alle murature e al soffitto con dei tiranti metallici. Ne risulta una sorta di nuvola formata da tante scaglie, un agglomerato scomposto di piani che sembra figurare un complesso reticolo spaziale, all'interno del quale immagini liberamente associate suggeriscono al visitatore possibili interpretazioni.

Sono fotografie direttamente prese dall'archivio personale di Rogers che si mescolano a disegni di particolari architettonici, raffigurazioni di quadri famosi, opere d'arte,



Ernesto Nathan Rogers con Vittorio Gregotti e Giotto Stoppino, Mostra *Architettura misura dell'uomo*, IX Triennale di Milano, 1951

figure in movimento, a sottolineare la continua trasmigrazione degli elementi dell'uno negli elementi degli altri, in un tentativo di evidenziare la circolarità tra le cose e le loro diverse espressioni, essenza ultima del fare progetto. Un progetto che vuole avere l'uomo quale suo oggetto – soggetto prioritario di riferimento, il quale viene inteso come misura di tutte le cose, perché di fatto è il *medium* assoluto attraverso cui passa la percezione e la creazione delle opere del mondo, che in ogni caso rimangono sempre il frutto dell'intelletto e dell'emozione.

Per questo nella mostra non ci sono didascalie, come ci ricorda lo stesso Ernesto Nathan Rogers⁵, ma solo la personale, spontanea e sempre diversa emotività del fruitore che ogni volta è in grado di desumere da quelle percezioni una lezione nuova, un piccolo mattone nella costruzione di un personale orizzonte estetico.

Va da sé che l'uomo con la sua fisicità e la sua misura è parte integrante della mostra, con la quale si confronta ed entra in relazione attraverso la misura del proprio corpo; un corpo che a sua volta è misura dello spazio e in questo spazio instaura interazioni di prossimità sia proiettando la sua ombra sui muri e sui pannelli, sia con il rumore del calpestamento della ghiaia sotto i suoi passi.

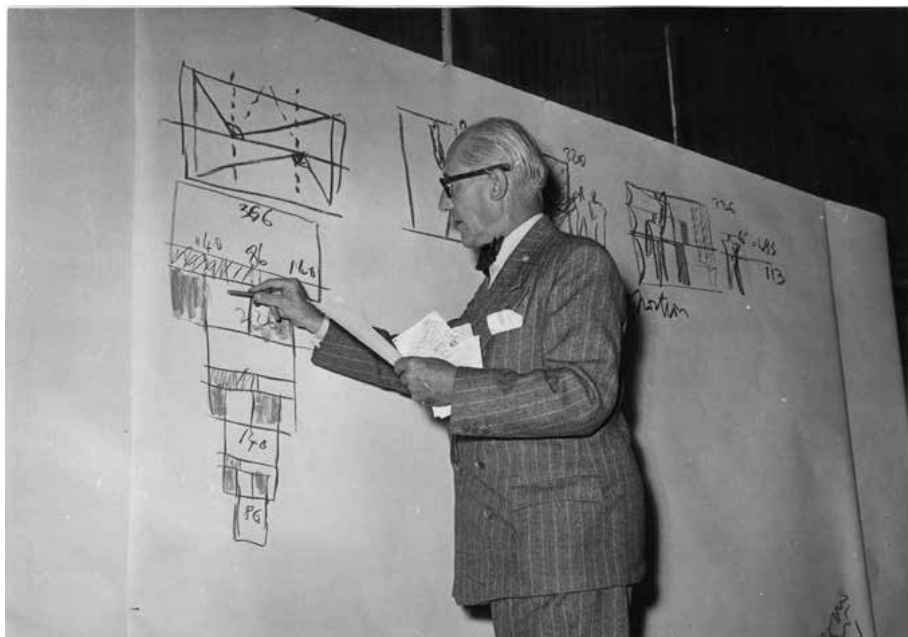
Per meglio comprendere le intenzioni degli allestitori, che in questo caso erano anche curatori, viene richiesto a Rogers di compilare un breve scritto introduttivo posto a prologo della mostra⁶. Questo testo viene riportato su un semplice pannello verticale, nel quale la scritta si sovrappone all'immagine di un uomo di spalle che apre le braccia all'interno di un spazio architettonico, sottile allusione alla nota iconografia trattatista sull'argomento.

La seconda mostra sullo stesso argomento della proporzione in architettura, allestita alla IX Triennale di Milano col titolo "Studi sulla proporzione", viene ideata come mostra satellite a lato del convegno internazionale *De Divina Proportione* che la Triennale ha previsto nei giorni tra il 27 e il 29 settembre del 1951. Il convegno, che riunisce a Milano i più importanti studiosi sull'argomento, tra i quali Rudolf Wittkower, James Ackerman, Sigfried Giedion, Pier Luigi Nervi, Max Bill, Lucio Fontana, Ernesto Nathan Rogers, Ignazio Gardella, Carlo Mollino e Le Corbusier, cerca di dare legittimità contemporanea all'antica pratica della misura e della proporzione nell'arte e nell'architettura.

In realtà, secondo la testimonianza di Francesco Gnechi – Ruscone⁷, giovane allestitore della mostra, è lo stesso Le Corbusier a manifestare la volontà di presentare il suo neonato *Modulor* nella prestigiosa sede espositiva milanese. Richiesta alla quale gli allestitori non se la sentirono di rispondere con una mostra interamente a lui dedicata, e per questo si fece strada l'idea di inserire il lavoro del Maestro all'interno di un'evoluzione che da sempre attraversa la storia del progetto, cioè di leggere il *Modulor* come il punto di arrivo di una serie di studi sulla proporzione nel campo dell'architettura.

Per strutturare un possibile filo che legasse opere e teorie in seno a questo argomento, nonché per reperire materiale bibliografico presso archivi, biblioteche e musei, fu coinvolta Carla Marzoli, proprietaria de "La Bibliofila", la nota libreria antiquaria milanese.

Su suggerimento di Franco Albini che in quella edizione è membro della giunta esecutiva, viene coinvolto per l'allestimento il giovane Gnechi – Ruscone, da poco rientrato in Italia dopo un soggiorno londinese passato come assistente alla Architectural Asso-



Le Corbusier al Convegno Internazionale *De Divina Proportione*, Triennale di Milano, 1951

ciation School of Architecture e in quel momento impiegato come direttore dei lavori nelle sezioni curate dallo stesso Albini.

Con i viaggi che la Marzoli compie per l'Europa a contattare studiosi e istituzioni varie, la struttura della mostra si forma in un suo corpo ben preciso che non prevede solo l'esposizione di libri o di parti di essi, ma anche di opere d'arte e di pannelli che riportano gigantografie di foto o disegni di architetture.

Lo spazio riservato a questa esposizione è quello stretto e lungo posto vicino al Salone d'Onore e solitamente usato come connettivo distributivo tra le parti, quindi un luogo di passaggio che non può essere occupato da un allestimento, se non all'ultimo istante, quando le altre sale sono già allestite e che viceversa, deve essere smontato prima di loro, per non creare problemi di movimentazione degli oggetti all'interno del palazzo. Per questo la necessità prioritaria di tale mostra è quella di una grande velocità nel montare e smontare le varie parti costitutive, ragione per cui Gneccchi - Ruscone ricorre ad un sistema modulare formato da elementi tubolari di ferro nero del diametro di 16 mm, tenuti insieme da giunti di produzione industriale. Ne risulta una configurazione tridimensionale interamente permeabile allo sguardo, rispondente in pianta al criterio di una continuità di percorrenza ed esposizione che ammette infinite variazioni. Uno spazio quasi labirintico, formato da anse e penisole, interamente interconnesso nelle sue tre dimensioni, e tale da configurarsi come una sorta di traliccio/scultura,

attraverso cui il visitatore si muove ed entra in contatto con i diversi pezzi esposti. Alla maglia reticolare formata dagli elementi tubolari, si agganciano, infatti, aeree vetri-
nette, dentro le quali sono disposti i libri, e ampi piani di appoggio protetti da lastre
di vetro, oltre le quali gli oggetti messi in mostra trovano la loro collocazione. Ad essi
si affiancano pannelli e gigantografie che allineate nelle tre direzioni dello spazio al
disegno della grande intelaiatura, che, pur nella sua leggerezza, diviene il vero tema
portante della mostra.

Per coerenza con il tema generale e per ottimizzare gli ambiti d'esposizione di oggetti
con dimensioni standard, Gnechi Ruscone ricorre ad uno studio proporzionale dei
moduli affrontato in base alla sezione aurea. Tale artificio, oltre ad ottimizzare i vari
pezzi in metallo dei sostegni, gli elementi piani dei pannelli, delle gigantografie e dei
piani di appoggio, nonché gli elementi tridimensionali delle vetrine, consente anche
di ottenere un senso di generale armonia, che nel nitore della generale impostazione,
diviene la rappresentazione concreta di come il modulo, se ben usato, possa condurre
alla proporzione della forma e alla concordanza tra le parti.

La mostra comprende un itinerario che si snoda, anche se in massima libertà, se-
guendo comunque un ordine cronologico nel disporre le produzioni di diverse culture
sull'argomento, partendo dalla mitologia naturalistica dell'antico Egitto, passando per
quella più razionale della classicità, e di seguito dalle visioni del Medio Evo, all'astra-
zione del Rinascimento, alla metodologia scientifica illuminista, per giungere, infine,
allo storicismo ottocentesco che si evolve nelle posizioni più libere maggiormente le-
gate alla contemporaneità.

In una tale consequenzialità è proprio Le Corbusier che viene chiamato in causa a
concludere questo lungo *excursus* storico e teorico, mostrando il pannello che lo studio
di Rue de Sèvres realizza per l'occasione. Un'occasione particolarmente ghiotta per
il Maestro svizzero, che vede legittimare il proprio lavoro come il punto conclusivo di
una ricerca che attraversa i secoli e che serve a riportare sullo studio parigino, allora
non più in auge come qualche decennio prima, l'attenzione di cui godeva negli anni
passati. Dopo i pannelli intarsiati di Cristoforo da Lendinara, il dipinto della Città ideale
del Palazzo Ducale di Urbino, dopo i disegni di Baldassarre Peruzzi, il ritratto di Luca
Pacioli, i trattati rinascimentali, i disegni del Palladio, nonché una serie di giganto-
grafie di elementi appartenenti al mondo della natura come le conchiglie e i cristalli,
ecco che il grande pannello composto da Le Corbusier conclude la mostra nella sua
posizione privilegiata di elemento più grande tra tutti quelli esposti. Un elemento che
rientra sempre nella cadenza prevista dall'allestimento, ma che contiene al proprio
interno una modulazione ulteriore, in sintonia con quella data e all'interno della quale,
accanto alla fotografia in scala reale dell'uomo con il braccio alzato appena inciso nel
basamento in cemento armato *brut* dell'Unità di Abitazione di Marsiglia, figurano sche-
mi modulari di piante e prospetti, nonché immagini delle sue più recenti architetture
e delle sue pitture.



Francesco Gnechi Ruscone, *Mostra degli Studi sulla Proporzioni*, IX Triennale di Milano, 1951

TRA PERMANENZA E MODIFICAZIONE: LA LEZIONE DEI BBPR

Facendo nuovamente un passo indietro e tornando a quel clima di fervida innovazione che si respira nella Milano degli anni Trenta, è doveroso percorrere l'itinerario tracciato nel campo degli allestimenti dallo studio BBPR. Il noto acronimo riunisce le iniziali dei cognomi di quattro giovani, laureatisi al Politecnico di Milano con Piero Portaluppi sviluppando una tesi in composizione architettonica sulla sistemazione generale per l'ampliamento di una città lacustre. Da questo momento, Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti e Ernesto Nathan Rogers tracciarono le tappe di una loro personale ascesa che non costituirà solo uno dei momenti più alti del cosiddetto professionismo colto italiano, ma sarà capace anche di fondare tutta una serie di basi teoriche e di enunciare modalità operative, affinché maturi una nuova sensibilità progettuale, specifica ed innovativa, capace di revisionare le molte assertività del Movimento Moderno per declinarle ad una specificità che guarda alle identità offerte dalle diversità dei luoghi.

In un momento in cui tutto appare improntato all'obbedienza nei confronti di regole e matrici formali imposte dal nuovo stile, il lavoro dei BBPR riesce a scardinare questa modalità corrente con una efficacia e con una forza davvero inedite rispetto anche a quelle dei loro contemporanei, mostrando, soprattutto negli anni del dopoguerra, una via che viene seguita da molti, dando luogo a quella straordinaria lezione riassumibile nell'idea di una cosiddetta "continuità".

Già alla fine degli anni '40 in Italia si fa strada, infatti, una sorta di comune tentativo di opposizione ai principi che l'ottica e l'estetica del Moderno tentavano da qualche decennio di imporre e che gli esponenti culturalmente più attenti del dibattito architettonico ritenevano già da superare. Questi tentativi, che potremo definire "di reazione", cercano di dare nuove risposte a problemi architettonicamente correnti, iscrivendo questa loro operatività in un flusso di tradizione e quindi di continuità con il passato.

Negli anni Cinquanta nel nostro Paese si dibatte ancora molto sul corretto significato da attribuire al concetto di tradizione. Le riviste di architettura continuano nella loro attività di organizzazione e di sistematizzazione di tutti gli aspetti del dibattito fra le varie posizioni culturali, stabilizzandosi sull'indiscusso ruolo di vero e proprio momento di aggregazione per le voci di quella cultura non più dominata dagli esponenti accademici legati al Fascismo. Le generazioni più giovani sono segnate dal confronto e dall'orientamento all'interno delle più feconde stagioni di questo dibattito, scandito dalla presenza di *Domus*, diretta da Giò Ponti e da *Casabella*, diretta guarda caso proprio da Ernesto Nathan Rogers, che in quegli anni aggiunge al titolo anche la parola "continuità".

*"Non è opera veramente moderna quella che non abbia autentiche fondamenta nella tradizione"*⁸ scrive Rogers su *Casabella - Continuità*, esprimendo in maniera molto chiara questa tematica di discussione e legando inequivocabilmente ogni operare architettonico al flusso continuo della storia, della memoria e della tradizione. Il concetto di tradizione, che soprattutto negli anni del dopoguerra si sta delineando, è un concetto che ritiene scorretta la ripetizione di un linguaggio figurativo, di una tematica struttu-

rante o anche solo di una semplice componente costruttiva senza prima averla analizzata nel proprio contesto formativo originario. Scrive ancora Rogers nel '57 che "*il concetto di continuità implica quello di mutazione nell'ordine di una tradizione*"⁹, sottolineando come la discontinuità, dovuta all'influenza di nuovi fattori, rappresenta l'innescio compositivo di qualunque architettura, la cui sistemazione, appunto, viene intesa come l'insieme degli impercettibili mutamenti all'interno di un insieme di regole.

Risiede tutta qui la centralità del concetto di *continuità* che non può prescindere da quello di *mutamento*. Non esiste, infatti, l'uno senza l'altro, non c'è continuità senza variazione, poiché altrimenti verrebbe ricondotta a pura conservazione. È facile vedere allora il valore propositivo della storia, un valore che contiene al proprio interno gli strumenti necessari per modificarlo, per farlo assurgere al ruolo evocativo e figurale di vera e propria *permanenza* senza per questo smarrirne il *senso* originario. In altre parole, si individua un operare che altro non è che un continuo "derogare" nei confronti di una sorta di regola archetipa, la quale deve però continuare ad essere ben percepita nelle sue diverse successive interpretazioni.

In sintesi, l'essenza dell'eredità del gruppo BBPR sta tutta in questa visione di mutazione – permanenza – continuità, intesa come principio interpretativo di progetto che ha costituito il principale carattere di riferimento nell'arco della parabola da loro tracciata. Nel lavoro del gruppo non esiste mai una possibile declinazione mimetica della memoria, della storia, della tradizione, ma sempre la sensibile interpretazione di valori che, disvelati dalla stessa storia, diventano principi assoluti di contemporaneità. Nel 1934, al Palazzo dell'Arte a Milano, si svolge la già ricordata "Mostra dell'Aeronautica", nella quale i BBPR allestiscono alcune delle sale principali. Si tratta in particolare della Sala di "Forlanini", della Sala dei "Primi voli", della Sala dell'"Alta velocità" e della Sala del "Volo a vela", i cui allestimenti non paiono seguire un medesimo criterio comune, perché sono dedicati a mettere in risalto le specificità dei singoli temi mostrati.

Nella Sala dedicata a "Forlanini", pioniere dell'aeronautica e inventore delle piccole aeronavi semirigide che per prime presentano la navicella di comando solidale con l'involucro, viene proposto un allestimento che fa calare dalle travi del soffitto le sagome stilizzate di alcuni modelli di dirigibile, orientati in direzioni diverse per tutta l'altezza del locale, mentre a parete sono montate composizioni di gigantografie che illustrano momenti legati alle imprese di queste macchine volanti, orgoglio della produzione italiana.

Nella Sala dei "Primi voli", invece, il tono generale cambia completamente, passando ad evocare una sorta di generale atmosfera liberty collegata al periodo nel quale si svolsero le prime esperienze di volo. Si simula così la sensazione di essere al margine di un campo di volo, nel quale, al di là di una ringhiera, si attaccano su di una superficie circolare le figurine di ufficiali e di signore in veletta che riportano alla mente l'epopea pionieristica di quel periodo. Come nella sala precedente, anche in questo caso, scende dall'alto la carcassa del leggerissimo biplano Caproni, dall'elegante ossatura di centine lignee, presentato come se fosse uno scheletro di un uccello preistorico, in quanto privo del rivestimento in tela che lo ricopriva.

Ancora diversa la Sala dell'"Alta velocità", nella quale un intero idrovolante occupa tutto lo spazio, mentre alle pareti, immagini di voli e di aerei vengono mostrate in sequen-

ze fotografiche allineate orizzontalmente ad altezza occhio, in modo da formare delle fasce filanti che alludono al movimento e alla velocità espressa dal volo degli aerei.

Nel 1935, nella Trieste ancora imbevuta di quell'atmosfera internazionale di inizio Novecento nella quale Ernesto N. Rogers inizialmente si forma, i BBPR allestiscono ben quattro sale all'interno della "Mostra del Mare", per la quale lo stesso Rogers ha l'incarico dell'ordinamento generale della parte artistica. Il clou di questo allestimento, che occupa alcuni locali della Stazione Marittima è rappresentato dalla cosiddetta "Sala del Timone", in cui una serie di quinte concentriche occupa quasi interamente lo spazio. Sulle superfici di queste quinte vengono riportate immagini di onde, cosicché la loro disposizione labirintica sul piano di pavimentazione della sala possa evocare i flutti del mare in tempesta. Il labirinto svela, al centro, la presenza di una grande statua laccata interamente di rosso corallo, intitolata "Il Timoniere", opera del giovane scultore Marcello Mascherini, cui viene addossata una colonna che simboleggia l'albero maestro di una nave, rendendo l'evocazione ancora più evidente.

Per giungere all'imponente visione della statua, è necessario percorrere gli spazi che la circondano, caratterizzati dalle quinte che fungono da supporto per le gigantografie a soggetto marino sulle quali, a loro volta, viene poggiata una lastra di cristallo con la serigrafia di un timone stilizzato. Le reti da pesca drappeggiate in alcuni punti, così come la totale pittura blu marino delle murature, evocano la suggestione del mare che culmina nello spazio centrale, rivestito da una altissima fotografia di onde in tempesta a circondare il gruppo scultoreo.

La relazione tra preesistenza architettonica ed elemento contemporaneo, che costituirà nel tempo uno dei nuclei fondamentali del pensiero teorico e dell'operatività progettuale del gruppo, lascia intravedere, nella realizzazione del Padiglione della Società Bozzi e Crippa alla XVII Fiera Campionaria di Milano del 1936, quelle che di fatto saranno le linee guida del loro futuro indirizzo compositivo. Il vecchio padiglione in legno con le coperture fortemente inclinate tipo chalet alpino, utilizzato in questa edizione della Fiera dalla ditta – concessionaria esclusiva per la vendita in Italia e nelle colonie dei prodotti delle Terme di Montecatini, Sangemini e Ferrarelle – viene circondato su due lati da una quinta continua in muratura che, con il proprio disegno flessuoso, va ad avvolgere un angolo del fabbricato, nascondendone due lati.

La quinta muraria così ottenuta, alta più del colmo del retrostante edificio, viene colorata nella sua parte esterna di un rosso vivo, mentre sono bianche le superfici che mettono in evidenza lo spessore. Parimenti sono dipinte di bianco le due teste verticali della quinta, così come gli spessori delle varie aperture circolari e di quella quadrata che funge da ingresso. Questi tagli circolari di diverse dimensioni si aprono in maniera casuale sulla superficie muraria, andando ad intercettare anche la parte curva in angolo e creando così un interessante gioco di intersezioni geometriche dall'inevitabile risultato plastico ed espressivo.

La dissonanza è totale e la si registra nelle forme, nei colori, nei materiali e finanche nelle proporzioni tra le due parti, ma tutto induce a cogliere un inedito equilibrio volutamente aspro, innescato tra le diversità in gioco che non esistono più nei loro valori autonomi e distinti, ma vivono solo in funzione della loro nuova relazione, diventando così una nuova entità formale.

Nel 1936, alla VI Triennale di Milano diretta da Sironi, Ponti e Pagano, il gruppo BBPR partecipa con l'allestimento di tre sale diverse. Nella cosiddetta sala della "Coerenza", suddivisa in due spazi distinti, si indaga sulla corrispondenza tra le diverse epoche della storia e le loro espressioni architettoniche, attraverso una lunga periodizzazione che prevede il confronto tra alcuni elementi del costume e la loro corrispondenza formale in architettura. Nel primo ambito, lungo e stretto, il confronto avviene con la sovrapposizione di immagini fotografiche e di immagini serigrafate su ampie superfici vetrate, dando così, come nel caso della "Mostra del mare", una generale idea di simultaneità e di sintesi. Il meccanismo espositivo impiegato è quello di una serie di lunghe aste verticali in metallo alle quali si appendono i pannelli dell'esposizione, dietro i quali corre una lunga fascia nera continua, opaca, che spezza la continuità del vetro in due porzioni, mentre un doppio ordine di luci rischiara sia dall'alto che dal basso. Il secondo ambito della sala si presenta di dimensioni più ridotte e contiene la spiegazione scritta di quello che viene mostrato nell'ambito precedente. I testi corrono su lastre di cristallo poste ad altezza degli occhi, in modo da creare degli schermi trasparenti oltre i quali percepire la presenza di scultoree sagome umane in gesso che stanno a significare la presenza costante del fattore umano a contrasto con gli elementi di variabilità.

L'anno successivo, il '37, i BBPR ci consegnano l'allestimento di due diverse mostre: una italiana, l'altra dal carattere internazionale a Parigi. La mostra italiana è a Como, nei locali della storica Villa Olmo, in cui il gruppo milanese si occupa di progettare la sezione dedicata alla scenografia cinematografica all'interno della "Mostra del Teatro Italiano". L'allestimento ha lo scopo di attrarre l'attenzione sul cinema come ambito di inedita comunicazione visiva e sulla possibilità di dirottare su tale recentissima disciplina tutta la sperimentazione spaziale e compositiva altrimenti impossibile nel campo dell'architettura tradizionalmente intesa. In questo spazio semplici nastri espositivi corrono lungo le pareti, simulando pellicole cinematografiche i cui fotogrammi sono costituiti dalle singole foto di allestimenti teatrali e cinematografici.

L'esperienza parigina, invece, riguarda la sistemazione del Padiglione Navigante delle Compagnie di Navigazione Italiane all'Esposizione Internazionale che si tiene lungo la Senna, nei pressi della Torre Eiffel, dove sono sistemati i padiglioni di ben 44 nazioni. Lo spazio razionalista dell'interno del Padiglione Navigante, caratterizzato da lucernari zenitali intervallati dal passaggio delle travature metalliche della copertura, viene bucato dalla presenza di 4 gruppi di alberature che sfondano il solaio di copertura per elevarsi al cielo mostrando, tra le varie impavesate, altrettanti gruppi plastici modellati da Lucio Fontana. Queste diverse alberature vengono percepite come dei veri e propri pilastri a sezione circolare, attorno ai quali si collocano liberamente una serie di quinte curvilinee sospese da terra, sulle quali vengono riportate le immagini di carte geografiche, di città marine, di paesaggi legati al mare e di strumenti per la navigazione. Un invito al viaggio per mare, dunque, interpretato dalla fluida percorrenza di un itinerario prestabilito secondo la disposizione della pavimentazione che individua le aree calpestabili da quelle che non lo sono. Questa differenza è sottolineata dall'uso del marmo nella parte del passaggio e nell'accostamento di sabbia, modellini di nave, sfere nautiche, conchiglie e coralli nella rimanente parte.



BBPR, Sala della Coerenza, VI Triennale di Milano, 1936



All'interno della "Mostra di Architettura" alla VII Triennale di Milano, coordinata da Marcello Piacentini e da un giovane Ludovico Quaroni, i BBPR allestiscono, non senza un velo di polemica, la sala del "Verde nella città". A dimostrazione delle poche aree verdi disponibili all'interno della città di Milano, viene provocatoriamente collocato nello spazio una semplice panchina, a doghe verniciata di verde, che si confronta con i basamenti in fusione di metallo di alcuni lampioni. Al soffitto viene appesa una controsoffittatura sagomata che alterna, in una composizione astratta, gigantografie di immagini di parchi urbani a campiture colorate. Alle pareti completa il tutto una serie di pannelli montati su supporti sagomati in legno, che ne rendono inclinata la lettura. La fusione di elementi astratti a pezzi estrapolati dalla quotidianità come la panchina e i lampioni, pare segnare un regresso nel gusto del gruppo verso la rappresentazione letterale, abbandonando per una volta la consueta pratica progettuale vocata all'interpretazione e all'allusione, in sintonia, forse, con la direzione conservatrice di Piacentini. Tuttavia, pur non potendo parlare certamente di punta di diamante di un percorso, è un allestimento che provoca il risentimento del podestà di Milano, segno che, comunque, la dimensione di ricerca, di sperimentazione e di denuncia che caratterizza il loro lavoro è ben presente anche quando i linguaggi impiegati sono più convenzionali di altre occasioni.

Nel dopoguerra, in seguito anche alla prematura scomparsa di Gian Luigi Banfi, avvenuta nel 1945 nel campo di concentramento di Mauthausen, l'attivismo politico dei componenti del gruppo si riversa anche sul loro lavoro, palesandosi immediatamente nel 1946 con la realizzazione del Monumento in ricordo dei Caduti nei campi di concentramento in Germania, costruito nel Cimitero Monumentale di Milano. A questa opera fa seguito, nel '47, l'allestimento della mostra sulla "Resistenza Italiana" organizzata al Palais du Trocadero a Parigi, nella quale i tre soci superstiti espongono, per conto dell'Associazione Nazionale Partigiani Italiani, una ricca documentazione ordinata da Mario De Micheli. Il dispositivo allestitivo di questa mostra è volutamente scarno e affida al potere del materiale documentario tutta la sua carica emotiva. Il progetto non ricorre ad artifici, a simboli, a narrazioni e nemmeno ad allusioni; solo la nuda crudezza dei fatti esemplificata dalle immagini che vengono impostate ad altezze diverse su semplici pannelli sostenuti da altrettanto semplici cavalletti in ferro nero, dotati di apparecchi illuminanti posti sulla loro sommità.

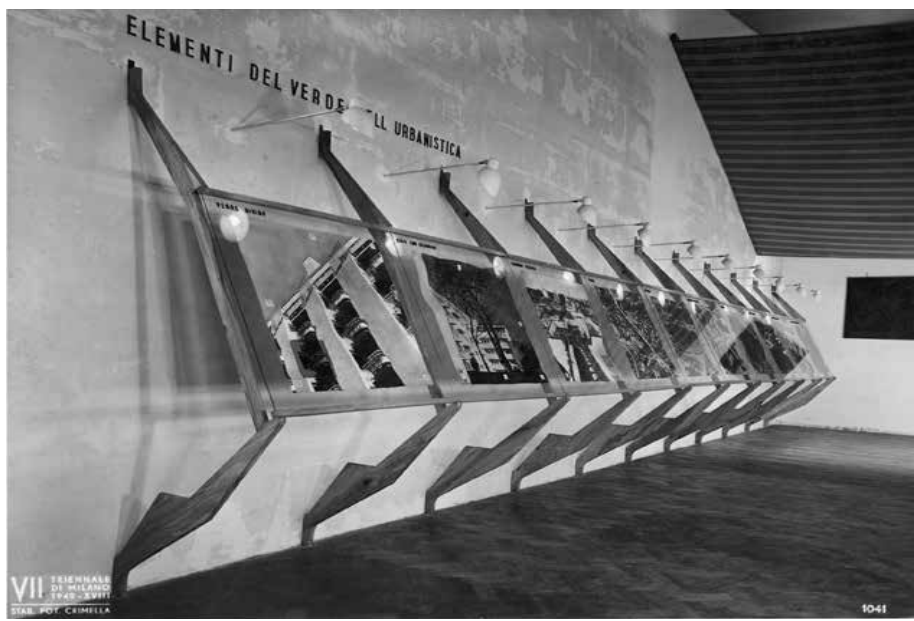
Dopo questa esperienza, condotta ancora sull'onda bruciante della guerra, l'attività allestitiva dei BBPR si fa più sporadica, anche in conseguenza degli incarichi sempre più prestigiosi e quindi più impegnativi del gruppo, il quale mantiene lo stesso acronimo in memoria dell'amico e collega scomparso.

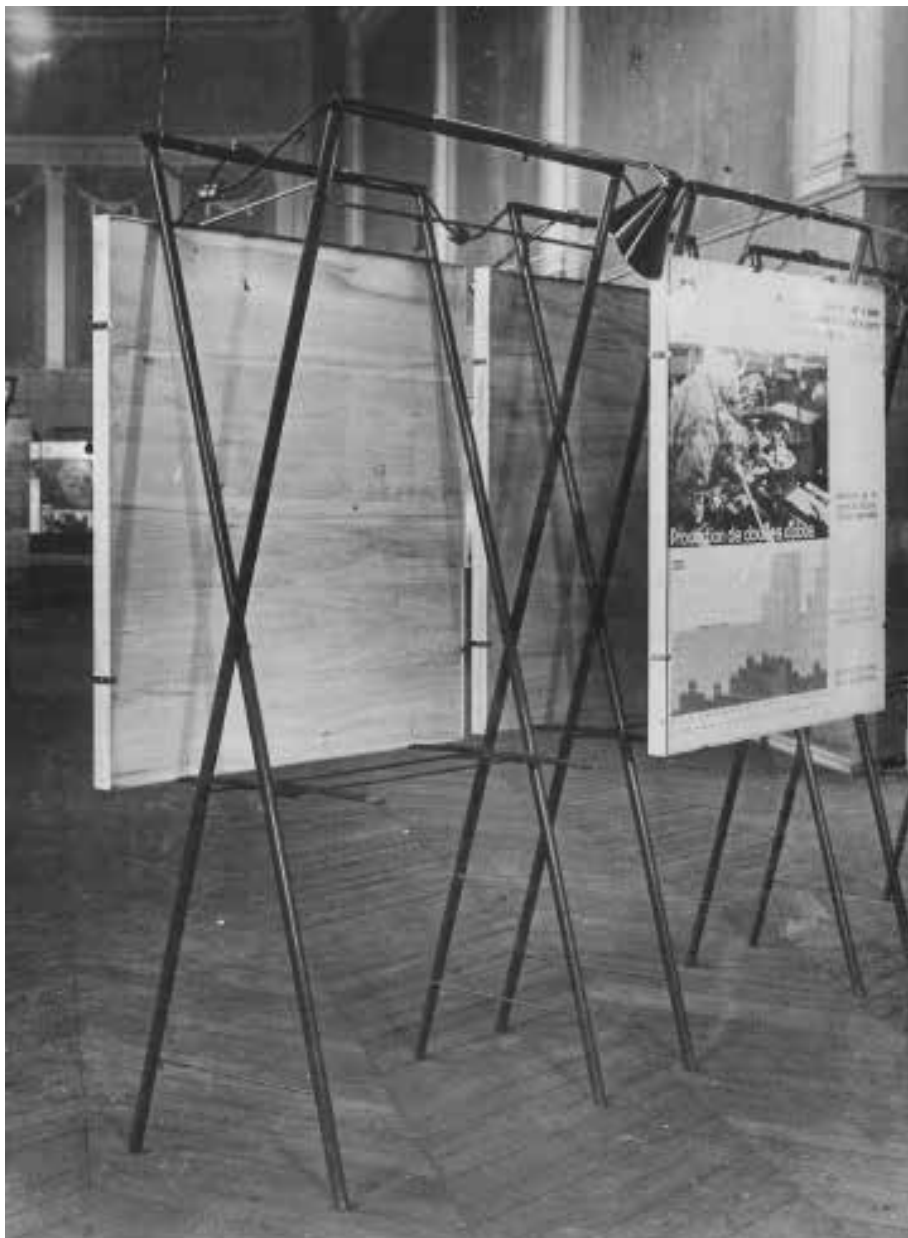
La dimensione progettuale legata all'allestimento dello spazio espositivo portata avanti negli anni precedenti, cambia decisamente direzione, passando dalla semplice sistemazione di mostre temporanee al ben più complesso concepimento di spazi espositivi museali, intesi, cioè, nella loro generalità di edificio dedicato allo scopo e non di solo meccanismo atto all'ostensione di opere, oggetti, idee.

Se si prescinde dagli allestimenti di qualche mostra che i vari membri del gruppo conducono in maniera autonoma, come ad esempio, la già citata "Architettura misura dell'uomo", progettata da Rogers o "La forma dell'utile" composta da Belgiojoso e da Peressut-

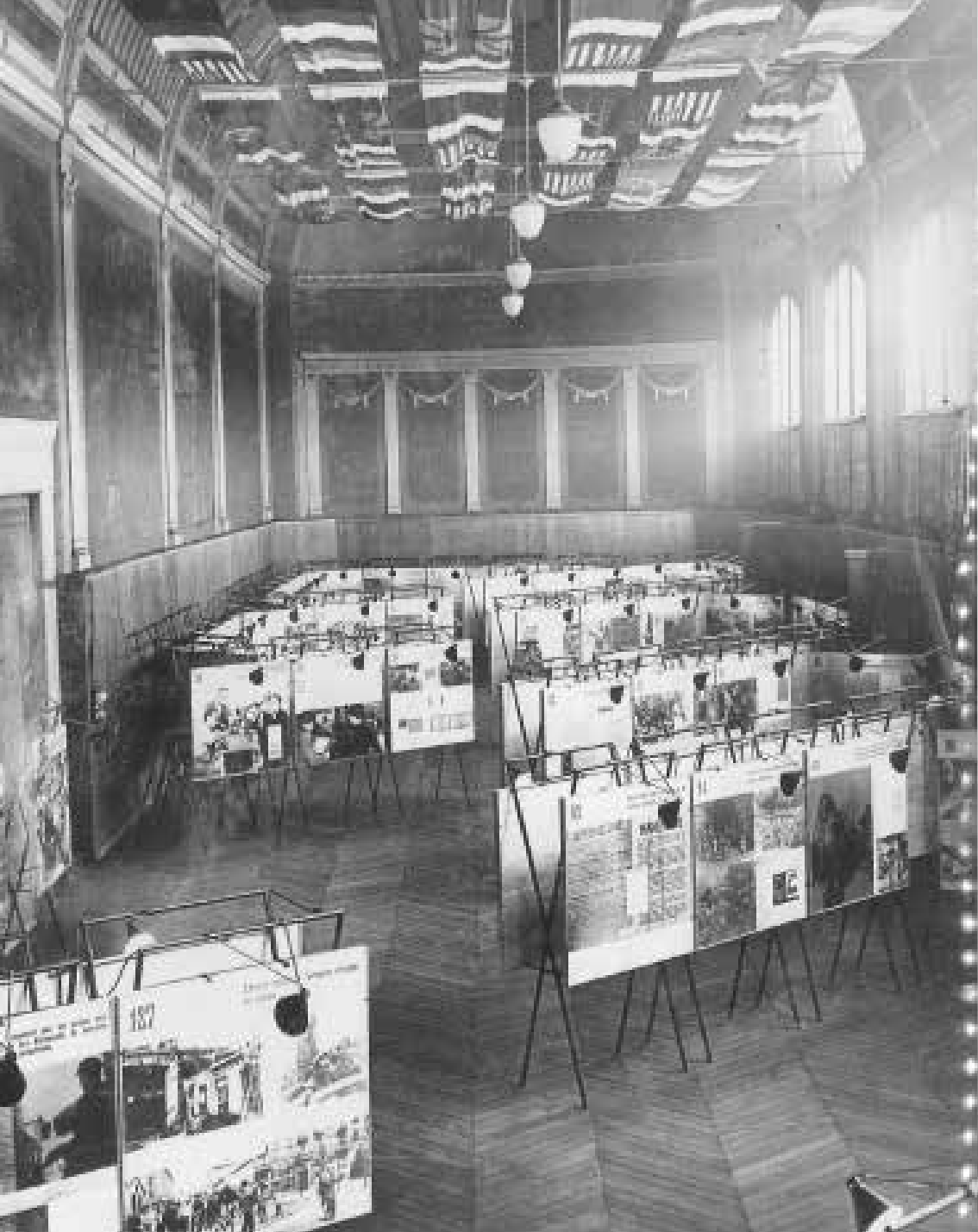


BBPR, Sala del Verde nella città, alla Mostra di Architettura, VII Triennale di Milano, 1940





BBPR, *Mostra sulla Resistenza italiana*, Palais du Trocadero, Parigi, 1947



BBPR, *Mostra sulla Resistenza italiana*, Palais du Trocadero, Parigi, 1947

ti, entrambe per la IX Triennale di Milano del 1951, o ancora, l'allestimento della mostra "Thonet" al Museum of Modern Art di New York, lavoro personale di Peressutti del '53, gli altri progetti assumono una accezione più vasta, non solo andando maggiormente a coinvolgere caratteri legati al contenuto della mostra e al suo modo di mostrarlo, ma progettando il più delle volte anche lo stesso contenitore che ospita l'esposizione.

È sicuramente da inserirsi in questa evoluzione, sempre datata 1951, la realizzazione del Padiglione USA nel Parco della stessa IX Triennale di Milano, progettato per incarico del Museum of Modern Art di New York. La forma planimetrica assoluta del cerchio su cui si imposta la volumetria viene mitigata dalla presenza di un patio, anch'esso circolare, posto in posizione eccentrica all'interno dell'area definita dal cerchio perimetrale. Mentre l'altezza di gronda rimane costante su tutto il perimetro esterno, quella del patio muta sensibilmente assumendo quote molto più basse o molto più alte rispetto all'esterno. La copertura che così ne risulta, è una superficie dall'andamento sinuoso, che dona al volume una plasticità tale da renderlo prezioso. La dimensione plastica in base alla quale viene realizzato il volume confligge, sotto certi aspetti, con la logica di semplice montaggio di elementi con cui è ottenuto da un punto di vista costruttivo. Tutta la sua architettura si imposta, infatti, attraverso la reiterazione di un medesimo montante di legno verticale, dalla forma semplicatissima che viene reso espressivo dall'uso del colore rosso e blu che ne caratterizza alternatamente le facce. Tali montanti verticali, annegati in una fondazione continua, si agganciano alle travi di copertura verniciate di grigio, che a loro volta sostengono un impalcato di pannelli di vetro e di masonite, alternati tra loro a seconda delle esigenze dell'esposizione interna. Per dare maggiore forza alla struttura, lo spazio del patio è occupato da una controventatura di cavi metallici che, partendo a raggiera da una sfera posta al centro del patio stesso, si collegano ai diversi montanti del perimetro interno, creando un effetto di raffinato radicamento e dando luogo nell'insieme ad *"un'architettura felice, dove la felicità e la grazia sono il dono non già dell'abbandono ma di una accezione libera e - quindi - poetica del razionalismo più rigoroso"*¹⁰.

Pertanto è un discostarsi, come detto più volte, dalla navigata via tracciata dal Moderno, sentito nell'immediato dopoguerra come espressione troppo vicina al Fascismo, quindi linguaggio da superare verso la ricerca di un nuovo orizzonte espressivo che, in molti campi come la letteratura, la poesia, il cinema e finanche l'architettura, trova nella concretezza e nella realtà, il controcanto ideale della modernità.

Giò Ponti sulle pagine di "Domus" parla non a caso di fantasia¹¹, quando inquadra il Padiglione realizzato sempre dai BBPR nel Parco della Palazzina Reale di Stupinigi in occasione dell'Esposizione Internazionale dell'arte tessile e della moda del 1953. Si tratta di una sorta di raffinato tendone da circo destinato ad ospitare spettacoli, sfilate di moda ed eventi vari, posto sull'asse principale del parco a segnare un vero e proprio momento di cerniera tra la Palazzina Reale e il vasto spazio verde al suo intorno. Costruita su base circolare con l'ausilio di elementi tubolari metallici standardizzati e giuntati tra loro, la struttura si conforma a creare un coronamento elicoidale, dando all'insieme una morfologia che si risolve sul proprio dinamismo geometrico, ma anche sulla sua messa in tensione grazie a cavi metallici tenuti fermi da bocce di legno verniciate di azzurro. Dal grande spazio coperto con la tenda viola



BBPR, *Padiglione USA*, Parco della IX Triennale di Milano, 1951



all'esterno e rosso all'interno, partono delle pensiline di tela che, come tentacoli, la collegano alla Palazzina Reale, andando così a creare un percorso coperto per i visitatori in caso di intemperie.

Sempre all'interno del tema del padiglione –questa volta in muratura anche se a cielo scoperto – il cosiddetto “Labirinto dei ragazzi”, realizzato dai BBPR nel parco della Triennale di Milano nel 1954, rappresenta un esempio estremamente interessante.

Costruito con l'intento di avvicinare l'arte ai più giovani, stemperando la dimensione retorica che ad essa si può attribuire, e ponendo invece l'accento sulla sua dimensione emotiva e narrativa, il padiglione si offre nella propria connotazione dall'apparenza organica come perfettamente inserito nella naturalità del Parco Sempione. La sua conformazione è quella del labirinto, composto da una serie di porzioni murarie di altezza superiore a quella umana, ma prive di qualunque copertura. A livello planimetrico, il tutto si basa sull'accostamento di tre spirali in muratura, ognuna delle quali dotata di una sorta di contrappunto, anch'esso spiraliforme, il cui insieme allestisce una grande girandola, nella quale il fruitore può addentrarsi ammirando i graffiti murari del noto disegnatore rumeno, naturalizzato statunitense, Saul Steinberg. Mentre, infatti, le superfici delle quinte rivolte verso l'interno sono intonacate e decorate con graffiti, quelle esterne lasciano visibili i semplici mattoni con cui sono realizzate, introducendo così un interessante effetto di discontinuità nella fluidità della forma. Il rigore e l'agilità del tratto di Steinberg, uno dei maggiori disegnatori e illustratori del XX Secolo, si integra alla perfezione con il linguaggio ugualmente semplificato di questo edificio, allestendo una perfetta consonanza tra arte e architettura, nella quale il segno, sia esso dei graffiti o quello della composizione architettonica, esprime al meglio una comune intenzione di sintesi.

Questi sono spazi nati per essere percorsi seguendo l'andamento delle murature, intuendo, nell'incedere, la presenza di un centro focale al quale si rifanno tutte le geometrie costitutive, originate complessivamente da un centro che poi una forza centrifuga ha dislocato nello spazio e al quale si arriva solo dopo aver compiuto tutto il percorso, scoprendo così, la scultura mobile di Alexander Calder messa a dimora proprio in quel punto.

A testimonianza della poetica sensibile e controcorrente espressa dai BBPR rispetto all'esperanto modernista che continua ad imperversare nella seconda metà degli anni '50 in Italia e in Europa, l'episodio della realizzazione del Padiglione Italiano all'Expo di Bruxelles del 1958 è altamente significativo e vale la pena ricordarlo.

Con i consueti tempi di urgenza con i quali si sono sempre affrontate queste cose in Italia, il Commissariato incaricato di questa manifestazione e il Commissariato Tecnico che lo affianca, formato tra gli altri da Piacentini, Valle e De Angeli d'Ossat, redige una serie di inviti a progettisti di chiara fama, in grado di partecipare ad un veloce concorso di progettazione del padiglione. Gli invitati sono Belgiojoso, Peresutti, Rogers, Quaroni, De Carlo, Perugini e Gardella, i quali decidono di collaborare insieme ad un unico progetto piuttosto che fornire piani separati in competizione tra loro. L'esperienza è singolare e non molto nota e produce un altrettanto singolare risultato che cerca, per stessa ammissione dei suoi progettisti, di esprimere senza retorica e senza mimesi alcuna, il carattere e l'identità della tradizione architettonica

italiana. Nasce quindi, più che un padiglione tradizionalmente inteso, legato cioè alla particolarità espressiva della sua forma, una sorta di vero e proprio tessuto urbano, il quale, senza alcuna enfasi formale, ricerca l'interpretazione in chiave contemporanea di tutta una serie di principi, temi, tipi e figure che hanno formato nel tempo l'essenza e l'immagine dello spazio italiano. Spazio che, a ben vedere, pur nelle sue molte diversità, presenta caratteri e costanti comuni in grado di diventare le leve di partenza del processo compositivo¹².

Questa lodevole intenzione viene però fraintesa ancora prima che se ne vedano i risultati costruiti, anche perché, come gli stessi progettisti riportano, l'ufficio stampa del Commissariato divulga impropriamente la notizia che il Padiglione Italiano vuole rifarsi alle forme tipiche di un villaggio. Da questo malinteso deriva tutta la serie di critiche, fatte anche prima di vedere il progetto realizzato, che bollano quell'architettura come folkloristica, provinciale e finanche reazionaria, non comprendendo il prezioso valore contenuto nell'atteggiamento culturale dei progettisti coinvolti.

Anche se il risultato non è poi dei migliori e non è certo da annoverare tra i capolavori di nessuno dei progettisti, l'esperienza riporta un suo innegabile valore, rintracciabile proprio nella sua portata culturale di resistenza e di reazione ad una omologazione linguistica che azzerava ogni specificità offerta dai luoghi.

Se confrontato con quella ricerca del nuovo a tutti i costi che caratterizza le grandi esposizioni di questo tipo, in particolare quella di Bruxelles del '58, nel quale spiccano l'inedita espressività del Padiglione della Philips di Le Corbusier e l'Atomium – che con le sue sfere in acciaio collegato da percorsi inclinati tubolari, rappresenta i 9 atomi del cristallo del ferro – è evidente come la proposta italiana abbia potuto sollevare qualche rumore con la sua immagine dimessa.

Basato planimetricamente su due moduli geometrici di diverse dimensioni per aumentare il grado di flessibilità degli spazi interni, il Padiglione Italiano viene costruito in murature di blocchetti cavi di cemento, a cui si uniscono delle coperture sostenute da semplici travi di legno rivestite all'esterno con uno strato di cartone bituminoso impermeabile. La leggera pendenza del suolo e la presenza degli alberi, consentono di creare volumi che si dispongono sul terreno a costituire una sorta di organismo poroso che accoglie al proprio interno la presenza del verde, modellandosi su una complessità di diverse soluzioni di attacco a terra e di piccoli ambiti differenziati, allusivi alle modalità aggregative proprie dello spazio mediterraneo. Non c'è mimesi né tantomeno letteralità in questo approccio, quanto la sola evocazione di principi formali che vengono declinati in tutta la loro asciuttezza ed in tutta la loro assolutezza espressiva, senza mai minimamente scivolare sul piano della citazione e della tipicità.

Anche se la ricerca della complessità pare essere stata una categoria fortemente voluta, lo spazio interno non smarrisce una canonica applicazione dei suoi corretti caratteri distributivi, gerarchizzando gli spazi serviti e quelli serventi attraverso la presenza di percorsi che, nel loro dispiegarsi tra i volumi, offrono una percezione sempre diversa della relazione tra l'interno e l'esterno, giustapponendo con coerenza i momenti dedicati alle diverse esposizioni. Le aperture sono lunghi tagli verticali nelle murature, mentre le lastre orizzontali dei piani di copertura vengono enucleate dai piani verticali attraverso un banalissimo nastro azzurro verniciato sull'intonaco delle murature sotto



BBPR, Labirinto dei Ragazzi, Parco della X Triennale di Milano, 1954

la gronda con funzione di stacco. La cura del dettaglio è quasi assente, in favore della lettura generale dell'insieme che, fin dalla fase progettuale, è stata una preoccupazione prioritaria su tutte le altre componenti.

Un capolavoro allestitivo dei BBPR è invece rintracciabile nella realizzazione del Padiglione del Canada alla Biennale di Venezia del 1958, nel quale gli architetti del gruppo milanese raggiungono uno dei momenti più alti della loro poetica.

Scriva a questo proposito Bruno Zevi: *"Gli architetti BBPR hanno compreso che, distruggendo una prospettiva paesistica bisognava almeno evitare una chiusura angolare dello spazio definito dai padiglioni francese, inglese e tedesco, e rispettare gli alberi. Con la loro consueta intelligenza, hanno composto un edificio basso, eccentrico, rispetto allo spiazzo ed al carattere degli altri padiglioni"*¹³. Il padiglione si colloca, infatti, sulla cosiddetta Montagnola di Sant'Agostino all'interno dei Giardini della Biennale, interessando un luogo particolarmente ameno per la presenza di molti alberi di grandi dimensioni. La presenza del verde diviene per i BBPR un elemento dominante nelle scelte compositive. La planimetria, infatti, si conforma sul disegno di un'ampia spirale che partendo dalla sezione ottagonale di un grosso pilastro in cemento armato, quale atto primario e gesto fondativo, si sviluppa in un muro involvente a coclea che racchiude uno spazio coperto destinato all'esposizione delle pitture e uno spazio aperto destinato all'esposizione delle sculture. Il pilastro principale ha la funzione di sorreggere le travi inclinate della copertura, realizzate attraverso l'uso di semplici profili metallici di dimensioni diverse che si sovrappongono tra loro secondo direttrici a raggiera, andando ad appoggiare sulle murature esterne. Quest'ultime sono costruite in mattoni a faccia vista, sagomate con contrafforti in corrispondenza della struttura del tetto e rifinite in alto da un piccolo cordolo in calcestruzzo martellinato che consente di appoggiare le travi della copertura. Detta copertura è rivestita esternamente in lastre di zinco, mentre l'intradosso è foderato da doghe di legno che si alternano alle fasce vetrate per l'illuminazione zenitale.

Il cuore dello spazio così ottenuto, possiede una sorta di natura a metà tra interno ed esterno: infatti solo una grande vetrata a tutta altezza separa il volume coperto, lasciato completamente vuoto per permettere diverse soluzioni espositive, dal patio aperto che, circondato per la quasi totalità dal muro, costituisce un'unica entità con l'interno. A differenza del Padiglione Italiano all'Expo di Bruxelles, questo piccolo edificio è un vero gioiello anche sotto il punto di vista del dettaglio. Il patio ad esempio viene chiuso da un elegantissimo cancellino in ferro e legno; un ottagono accartocciato di ottone, posto sulla parete, funziona come pannello informativo; raffinati elementi "cuscinetto" sono interposti tra i vari profili della copertura ad esaltare l'idea del montaggio, mentre una nota di gusto quasi *retro* si trova nell'arricchire i terminali delle ali dei profili metallici delle travi di copertura, in un disegno la cui espressività è legata alla tradizione dei manufatti da giardino, piuttosto che alle logiche della prefabbricazione e della razionalità tipiche dell'omologazione del Moderno.

L'edificio proposto è infatti molto lontano dagli stilemi del Razionalismo e di tutte le sue molte derive e pare incorporare dentro il proprio spessore compositivo molti elementi, inclusa un'interpretazione dell'architettura del *wigwam* canadese, la particolare conformazione a capanna in uso tra le native popolazioni dell'America settentrionale.



Begiojoso, Peressutti, Rogers, Quaroni, De Carlo, Perugini, Gardella, *Padiglione Italiano all'Expo 58 di Bruxelles, Bruxelles, 1958*



LUCIANO BALDESSARI E LA TRANSITORietà DELLO SPAZIO

Nel variegato paesaggio dei progettisti che hanno scritto capitoli fondamentali all'interno della lezione italiana legata all'allestimento espositivo, non si può tralasciare l'opera complessa e per certi aspetti inclassificabile di Luciano Baldessari. Architetto di formazione, ma anche pittore, scultore e scenografo, il suo lavoro rappresenta forse il più riuscito momento di sintesi tra queste diverse arti che mai la cultura progettuale italiana abbia prodotto nell'arco dell'intero Novecento.

I vari soggiorni di studio e di lavoro a Berlino, a Parigi e a New York ne fanno non solo uno tra i più cosmopoliti architetti italiani della sua generazione, ma danno al suo lavoro la possibilità del confronto e quindi dell'assimilazione in forma diretta di quelle che al tempo sono le maggiori tendenze dell'arte e dell'architettura, senza l'intermediazione delle riviste, delle mostre, dei convegni, insomma di tutti i canonici mezzi di conoscenza e di acquisizione.

Per questa ragione, il suo bagaglio culturale e di riferimenti formali è un bagaglio di prima mano, ovvero un insieme di conoscenze che non appaiono mediate da nessun filtro e che non sono declinate su nessun localismo, né orientate verso specifiche particolarità, ma al contrario, si offrono pure in tutta la loro carica germinativa e innovativa.

Per questo dopo il soggiorno berlinese, durante il quale conosce il regista teatrale Erwin Piscator con cui lavora prevalentemente come scenografo, le opere architettoniche di Baldessari riportano un linguaggio razionalista puro e per molti aspetti intatto, anche se non è difficile scorgervi alcune punte di quell'espressionismo che diverrà nel tempo una delle sue caratteristiche più evidenti. Questa sua tendenza la si registra in maniera tangibile fin dalla realizzazione del Padiglione Vesta alla Fiera Campionaria di Milano del 1933, e nel Padiglione della Stampa alla V Triennale di Milano, sempre del '33. In questi il rigore calligrafico di stampo razionalista affermato nell'uso delle volumetrie vetrate e nella giustapposizione degli elementi murari, esprime un'ulteriore ricchezza data dalle diverse profondità di piano che si riescono a percepire oltre le superfici a vetri, cosa che solo un controllo e un dominio spaziale di matrice scenografica possono gestire al meglio.

La vocazione a rendere "parlanti" gli spazi, dunque, è una delle sue caratteristiche più evidenti, e si afferma fin dal ciclo di architetture espositive che Baldessari produce nel campo dei tessuti, tra le quali va ricordata la "Mostra della Seta" a Villa Olmo a Como del 1927 e lo Stand Tessili Italiani all'Expo Internazionale di Barcellona del 1929. In questi allestimenti, i tessuti vengono trattati alla stregua di pennellate di colore che si fermano sulla tela a creare forme e cromatismi, nei quali difficilmente si riesce a distinguere la figura dallo sfondo, il contenuto dal contenitore. Sono soluzioni che hanno anche il merito di preannunciare, in maniera embrionale ma decisa, quella generale caratteristica che sarà propria dell'intero lavoro allestitivo di Baldessari, per cui non esiste una separazione tra ciò che si espone e il luogo dell'esposizione, considerando il tutto come facente parte di un'unità che è essa stessa l'oggetto e il soggetto della mostra. Anche il visitatore, nella propria accezione di singolo o di massa, assume un

ruolo ben preciso affinché si compia e si manifesti quel continuo teatro di azione e di pensiero che lo spazio, secondo Baldessari, deve innescare.

Quindi, è un'architettura della comunicazione la sua, un'architettura che illustra nella propria immediatezza un valore. Questo valore, però, può essere legato o meno alla natura del tema al quale si fa propaganda, comunicandone direttamente istanze e caratteristiche, oppure, al contrario, si può semplicemente far leva sulla dimensione dello stupore e della meraviglia, attirando l'attenzione senza per forza dover ricorrere all'interpretazione di possibili tangenze con ciò che si mostra. Ci si orienta, insomma, alla creazione di architetture pubblicitarie che non raccontano il prodotto in sé, ma che fanno leva su tutte le infinite suggestioni e allusioni attribuibili al mondo evocato dall'azienda, puntando l'attenzione sul marchio nella sua generalità.

Per l'"Esposizione dell'Aeronautica Italiana" a Palazzo dell'Arte di Milano nel 1934, nelle sale "Aviazione civile, turismo aereo, posta aerea" e "Fascismo e Aviazione", Baldessari mette in scena, potremo dire, una raffinata comunicazione di temi senza mai nominarli direttamente, ma giocando sul potere allusivo del mondo che gravita attorno ai temi stessi. Nella sala "Aviazione civile, turismo aereo, posta aerea" ad esempio, una teoria di cornici quadrate bianche occupa lo spazio centrale della sala, creando la prospettiva di una microarchitettura, all'interno della quale vengono appese, in sequenza, le sagome stilizzate della penisola italiana che servono di volta in volta a rappresentare i vari voli aerei tra le città, gli scali e le differenze tra le linee commerciali, quelle turistiche e quelle legate al trasporto postale.

Nella sala "Fascismo e Aviazione", invece, tutto lo spazio viene risolto attraverso la reiterazione di strutture ad archi ogivali che rimandano all'idea dell'hangar per dirigibili. Pareti ed archi sono interamente rivestiti di manifesti che inneggiano alla propaganda fascista, comunicando, in una sorta di smania cartellonistica che tutto avvolge e tutto unifica, la valenza politica dell'esposizione.

Trasferitosi negli Stati Uniti dal '39 al '48, Baldessari entra sicuramente in contatto in quegli anni con l'estetica della cosiddetta *streamline*, ampiamente diffusa dalle futuristiche forme delle architetture della New York World's Fair, tenutasi al Corona Park del Queens col titolo di *Dawn of a New Day*, cioè "Alba di un nuovo giorno", tema generale dell'evento, conclusasi alla fine del 1939. A questa esposizione partecipano più di 150 Paesi, tra cui l'Italia, che si presenta con un padiglione progettato da Michele Busiri Vici. Questi realizza un retorico edificio impostato su una simmetria centrale occupata da una torre stretta fra due corpi laterali porticati, sulla quale scende una cascata d'acqua che, con i suoi salti di quota, ne modella il profilo. Un progetto molto lontano dalle recenti sperimentazioni del fratello Clemente, che solo qualche anno prima realizza la splendida Colonia Marina sulla spiaggia di Cattolica, dove le linee fluide, la prevalenza della dimensione orizzontale e il ricorso ad alcuni caratteri di natura industriale e nautica, consegnano alla storia dell'architettura una delle opere più interessanti e singolari degli anni Trenta in Italia.

Sicuramente imbevuto di questa cultura progettuale che perdura negli USA ben oltre la fine della Seconda Guerra Mondiale, Luciano Baldessari rientra in patria portando un patrimonio visivo e figurativo che è quanto di più innovativo al momento.

Per questo diviene immediatamente l'uomo ricercato da Pietro Sette, il giovane avvocato barese che ha da poco preso in mano le redini della Breda, cioè uno dei maggiori gruppi industriali italiani dopo il ridimensionamento subito a causa della guerra. Questa importante realtà, specializzata in una vastissima gamma di produzioni diverse, da poco trasformata in una *holding* pubblica, sia pur con la presenza di azionisti privati, sta faticosamente riconquistando il terreno perso tramite un'audace campagna di rinnovamento che orienta la produzione solo verso determinati settori produttivi. Tra questi primeggiano le costruzioni ferroviarie, la produzione di macchine per la movimentazione della terra, la realizzazione di impianti di estrazione, di centrali termiche, di motori diesel, di macchine industriali, di trattori agricoli, di frigoriferi domestici e di armi leggere.

Insieme a questo rimodernamento degli oggetti della produzione, deve però aggiornarsi anche l'immagine globale dell'azienda che, sulla scorta di altri esempi molto noti, vedi la Olivetti e la Pirelli, inizia anch'essa a reclutare nei suoi ranghi intellettuali, artisti e designer di grido.

Per questo motivo, la scelta dell'uomo del rinnovamento cade su Baldessari, che è visto non solo come uomo dalle relazioni internazionali, ma anche come progettista in grado di incarnare quella dimensione di avanguardia e di modernità di cui in quel momento l'azienda ha bisogno. In effetti, la sua progettualità possiede un'innegabile capacità comunicativa, come nessun'altra nel panorama italiano di quegli anni, soprattutto perché questa capacità che l'architetto dimostra non è mai didascalica, letterale e banalmente populista, bensì, al contrario, tutta giocata sull'onda lunga della dimensione intellettuale, capace di parlare del prodotto senza mai nominarlo.

Sarà proprio nei 4 straordinari allestimenti che Baldessari realizzerà per la Breda alla Fiera di Milano, nel breve lasso di tempo tra il 1951 e il 1954, che questa capacità comunicativa – *pubblicitaria* a detta di molti – si concretizzerà in un segmento compositivo inedito, impareggiabile per innovazione e per intensità espressiva. Un segmento che, a ben guardare, possiede poco in comune con quello della progettazione del padiglione espositivo inteso in termini tradizionali, nel quale lo spazio interno e quello esterno sono rovesci di una stessa medaglia. I 4 esempi milanesi per la Breda sono, invece, spazi ibridi, né interni, né esterni, grandi scenografie a scala urbana che paiono avere molti punti in comune con i temi canonici dell'allestimento, inteso quale arte del mostrare. Solo che essi, prima di esplicitare le specificità dei singoli oggetti che vi sono collocati e ai quali fanno da sfondo, mostrano attraverso sé stessi l'idea del futuro che l'azienda vuole comunicare. Un futuro di prosperità e benessere, interamente basato su una inarrestabile fede nei confronti della produzione industriale e del lavoro. Il primo incarico per la Fiera di Milano che Baldessari riceve dalla Breda risale al 1951. Il poco tempo a disposizione per elaborare il progetto lo mette in condizione di coinvolgere nell'allestimento alcuni elementi lasciati dall'esposizione precedente, ovvero due grandi setti di cemento armato paralleli tra di loro che diventano, insieme ad altre parti di nuova fattura, i segnali di richiamo dell'intero spazio a disposizione. Tra i vari macchinari da mettere in mostra c'è anche un forno a rotazione per la realizzazione del cemento, che la Breda ha appena costruito per un impianto umbro. Questo forno si presenta come un cilindro di metallo del peso di 260 tonnellate e del diametro di circa 2 m per una lunghezza di 60m, da posizionare inclinato come lo sarebbe stato una



Luciano Baldessari, *Sala Fascismo e Aviazione* alla Esposizione dell'Aeronautica Italiana, Palazzo dell'Arte, Milano, 1934

volta montato nell'impianto, su cavalletti in cemento armato ad altezza decrescente, che avrebbero dovuto includere i meccanismi rotatori per imprimerne il movimento. L'idea che Baldessari propone è di una semplicità estrema, ma allo stesso tempo mostra una sua profonda genialità, nel senso che decide di non racchiudere lo spazio, bensì di lasciarlo completamente aperto e affidare l'espressività dell'insieme al potere comunicativo di pochi segni.

Fulcro dell'esposizione diviene, allora, il forno medesimo, dipinto di blu cobalto, il quale, con la sua presenza meccanica, da semplice oggetto da esporre si trasforma in scena dell'esposizione, insieme ai due giganteschi setti in cemento armato e alla nuova presenza di un elemento dal segno fluido e volante che come un nastro si libra nell'aria a incorniciare la scena con un voluto e intenso dinamismo.

Illuminanti sono le parole di Baldessari relativamente a questo progetto: *"Dovevo esporre un forno rotativo; vi penetrai come in un tunnel, e mi nacque allora l'idea di incanalarvi il pubblico. Rifiutai la retorica dei fotomontaggi e delle didascalie, per arrivare ad un linguaggio più immediato, capovolsi tutti i preesistenti concetti espositivi fondendo in un'unità espressiva scultura e scenografia, funzionalità e fantasia"*¹⁴.

Quindi da problema, la presenza del grande manufatto metallurgico si trasforma in un'opportunità, poiché consente di mettere in scena un valore che va ben oltre la semplice visione della realtà. Infatti, l'entrare dentro al tubo e percorrerlo in tutta la sua lunghezza rende il visitatore estremamente partecipe del processo produttivo illustrato nella lunga serie di pannelli che corrono ai lati dello stretto itinerario di visita all'interno del forno.

Per salire all'imboccatura del forno, situata nella parte più alta del cilindro, Baldessari realizza una aerea rampa inclinata di cemento armato dotata di un leggero parapetto metallico che le conferisce un sapore dichiaratamente razionalista e industriale. Questa segue un disegno planimetrico molto articolato, fatto di bruschi cambi di direzione e tale da attraversare anche i due imponenti setti preesistenti per piegare poi a gomito entrando direttamente nel lungo tubo.

Per creare un ambito circoscritto, anche se gli elementi messi in gioco sono semplici oggetti architettonici tenuti insieme per lo più da relazioni visive – se si eccettua la rampa inclinata che li attraversa tutti – Baldessari avverte la necessità di inserire un ulteriore segno che riunifichi ed incornici la composizione nella sua interezza. Per questo, fin dai primissimi schizzi di progetto, si evince la volontà di inglobare il tutto sotto l'egida di una forma astratta che, nello sviluppo dell'idea, assume varie configurazioni, fino a strutturarsi nella realizzazione di un nastro curvilineo e rampante che, pur poggiandosi a terra in due punti diversi, compie inusitati balzi a sfidare ogni legge di gravità. Tale segno, alle prime luci della sera, viene illuminato da tubi fluorescenti sistemati nel suo intradosso, diventando così un segnale luminoso in primo piano che lascia in ombra il forno posizionato su un piano visivo più arretrato.

Per realizzare in tempi brevi questa struttura, si ricorre ad un'intelaiatura di metallo rivestita con un reticolo, intonacato, secondo la tecnologia del graticcio Stauss. Si tratta di un particolare componente edilizio che fa uso di una sottile rete in acciaio sulla quale vengono montati dei piccoli elementi cruciformi in laterizio, in grado di conferire una perfetta adesione alle malte ed ottenere la stessa resistenza del cemento armato anche in strutture molto sottili.

Altro elemento dell'intera composizione è un volume quadrangolare interamente vetrato ad eccezione della lastra piana di copertura, all'interno del quale viene posizionata una turbina.

Nella messa in scena totale di questo allestimento, un ruolo particolare hanno i visitatori che, con la loro presenza diventano parte integrante della stessa esposizione e sottolineano con il loro flusso e con il loro dinamismo il fatto che l'intero spazio esiste solo se percepito mediante il movimento. L'insieme si configura come una sorta di *promenade architecturale* senza la presenza di una serie di punti di vista privilegiati, ma con una percezione interconnessa e multipla sull'insieme e con l'insieme, nella quale la massa dei visitatori pare alludere ad una sorta di materia prima che entra nel lungo forno per uscire trasformata dopo la lavorazione. Un flusso che entra compatto nel tubo, attraverso la stretta rampa prima e la successiva passerella poi, per fuoriuscire alla spicciolata in rivoli diversi, come un metallo fuso che si disperde tutto attorno. Questo allestimento si trasforma così in un fatto vivente, nel quale i grandi oggetti meccanici esposti e il pubblico che si allinea ordinato per vederli sono sufficienti a creare l'immagine di innovazione e di futuro richiesta dall'azienda.

È una rappresentazione che punta tutto sulla scarnificazione all'essenziale e non indulge in nulla di più dello stretto necessario, riuscendo con sapienza e maestria a fondere nel contempo la dimensione della plasticità e quella della sintassi all'interno



Luciano Baldessari, *Padiglione Breda*, Fiera di Milano, 1951

di una composizione che, grazie all'interazione tra la scena e i personaggi, punta dritta alla comunicazione del messaggio che vuole veicolare.

L'anno successivo, il 1952, Baldessari realizza sulla stessa area una nuova struttura completamente autonoma da ogni possibile traccia lasciata dalle esposizioni passate. Come per l'edizione dell'anno precedente, anche per questa seconda prova espositiva per la Breda, egli progetta un insieme che non va a chiudere lo spazio a disposizione con un involucro, bensì una composizione ardita quanto inedita che pare andare a ribaltare ogni tradizionale relazione intercorrente tra interno ed esterno.

Tutto nasce da un desiderio di fluidità che, in un primo momento, avrebbe dovuto essere alla base della progettazione di una connessione tra lo spazio della Breda e l'appena realizzato bacino d'acqua per l'esposizione delle imbarcazioni, sorto proprio nel lotto di fronte. Abbandonando strada facendo questa ipotesi, l'idea di fluidità generale permane comunque nel progetto e si articola, schizzo dopo schizzo, in una straordinaria struttura di rotazione che riassume, dentro la propria conformazione, l'espressività di conoidi, di parabole e di iperboli. Questi determinano una coclea che si libra arditamente in altezza ad evocare quasi la prua di una nave o la corolla di un gigantesco fiore,



Luciano Baldessari, *Padiglione Breda*, Fiera di Milano, 1951

allungandosi ai lati in un nastro che, ora avvolgendosi ora svolgendosi, diviene muro di separazione, pensilina, confine e filtro tra le parti.

Come nel caso dell'allestimento dell'anno precedente, questa forma viene realizzata con la consueta tecnologia di una struttura reticolare metallica sulla quale viene disposto il graticcio Stauss, che permette di ottenere un'altissima resistenza in spessori ridottissimi. Il lungo nastro, infatti, non supera i 25 cm di spessore, ed esprime la leggerezza di cui è portatore non solo attraverso la forma, ma anche attraverso la sua consistenza.

A livello planimetrico, l'impianto realizzato risponde ad un criterio di completa fluidità formale, enucleandosi in una sorta di recinto fatto di porzioni di muratura curvilinea e rettilinea articolate tra loro a formare un disegno che pare ricordare vagamente il corpo di un volatile. A dare continuità e organicità a questi elementi murari verniciati di rosso vivo ci pensa proprio il nastro, che si appoggia ad essi con estrema delicatezza, evidenziando in ogni caso, diverso a seconda della conformazione e della reciprocità tra le parti, l'espressività della giunzione.



Luciano Baldessari, *Padiglione Breda*, Fiera di Milano, 1951

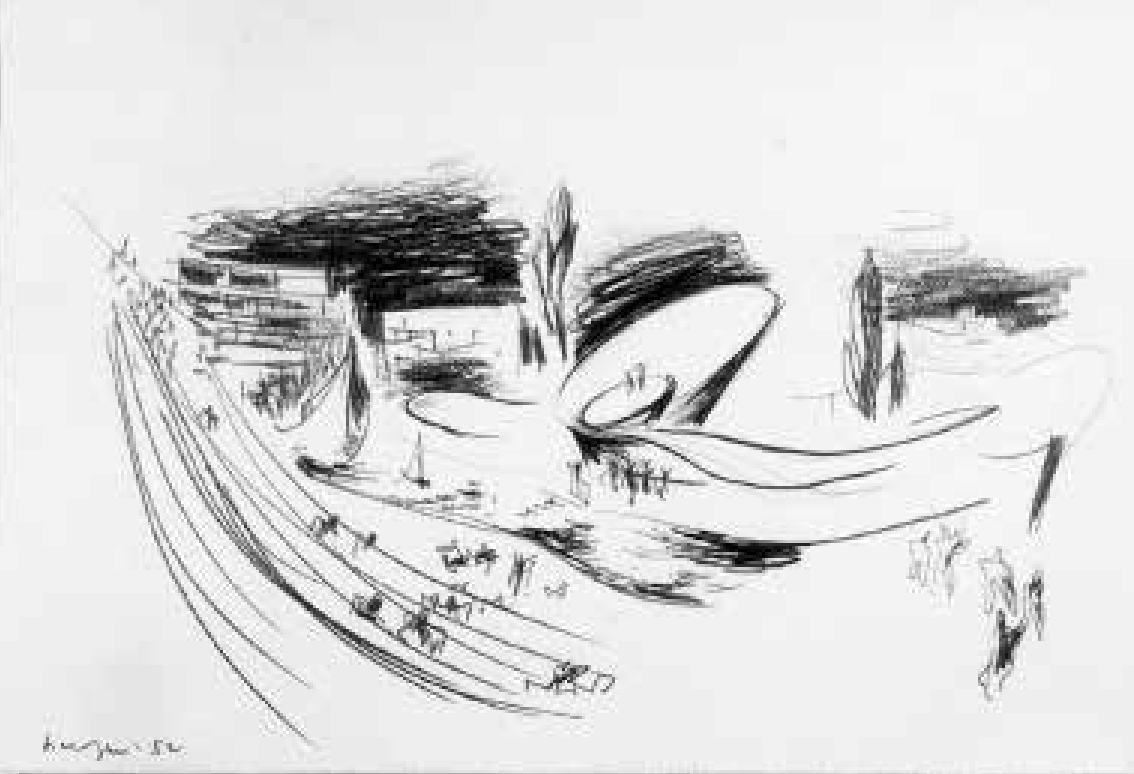
Questo elemento sinuoso trova come suo episodio centrale il grumo del grande paraboloide che si eleva al cielo, ovvero il momento nel quale il flusso dei visitatori entra in contatto con l'ambiguità della forma, che sembra diventare un interno pur rimanendo all'esterno. Infatti, entrando nel "pistillo" del fiore attraverso due aree distinte, separate tra loro dal muro recante la scritta "Breda 1886 - 1952", la percezione spazia sulla grande superficie concava rivolta verso il visitatore a formare un immenso invaso di luce, capace di catturare la vista del cielo e di reindirizzare la direttrice dello sguardo che ritorna, infine, all'architettura. Un'architettura che perde il connotato di un sotto e di un sopra, di un dentro e di un fuori, assumendo la configurazione di una superficie rigata topologica e non orientabile che, alla stessa stregua di un Nastro di Moebius, diviene la raffigurazione spaziale dell'idea di continuità formale.

Sistemati all'interno di apposite nicchie incorniciate e aperte nei diversi setti murari, alcuni dei quali poggiati autonomamente al suolo e senza alcuna relazione di contatto con la struttura o con il nastro, si trovano i diversi pannelli che illustrano i prodotti delle molte società consorziate al gruppo Breda, offrendo anche in questo caso un itinerario

che si snoda secondo un percorso prestabilito. All'interno dell'organico recinto definito dall'allestimento, un ulteriore disegno a terra dalla conformazione fluida definisce gli ambiti calpestabili da quelli che non lo sono, separandoli tra loro con una leggera differenza di quota segnata da un cordolo, sul quale si imposta una ringhiera tubolare. Il gioco delle convessità e delle concavità è potente, così come lo è quello delle ombre e della luce, che durante le ore del giorno modifica profondamente la percezione delle forme, mettendo in evidenza nella composizione la coesistenza di una matrice di tipo sintattico e di una matrice di tipo plastico.

L'esaltazione del piano emotivo della realtà e della forma, su cui si imposta questa realizzazione baldessariana – come del resto quella dell'anno precedente e quelle dei due anni successivi realizzate sempre per la Breda – pare essere in perfetta sintonia con l'itinerario percorso in quello stesso periodo da altri architetti e artisti, per i quali la dimensione del *segno* e della dinamica fluidità della forma risulta essere la parola d'ordine principale. A livello formale possono intravedersi molti punti di tangenza con la purezza dell'espressionismo astratto messo in pratica nelle sculture di Alberto Viani, ma anche nelle nitide architetture di Oscar Niemeyer. Tuttavia, a differenza della corsa alla pura forma come quella praticata da molti dei suoi contemporanei, il lavoro di Baldessari non smarrisce quella costante ricerca di "sincerità strutturale" che, insieme alla fluidità, costituisce uno dei cavalli di battaglia del Moderno. A ben vedere, infatti, le sue opere, come detto più volte, sono un bilico prezioso tra sintassi e plastica, tra organicismo ed espressionismo, tra regola e infrazione, ma mantengono intatto il nucleo modernista del perseguimento del rigore, anche quando la via usata per raggiungerlo è quella maggiormente sensibile e personale di un linguaggio che esula dai consueti canoni razionalisti per assestarsi su una dimensione più individuale, frutto sicuramente della sua poliedrica formazione e dei suoi rapporti internazionali. Anche quando il tratto è fluido, l'intenzione è sempre razionale, e anche quando la forma pare "impastarsi" su sé stessa, in realtà il suo progetto è sempre in grado di introdurre elementi di discretizzazione, in modo che la composizione sia sempre un montaggio tra parti diverse. Quindi, più che cercare di intravedere possibili tangenze ed evidenti assonanze con ascendenti e movimenti, è utile comprendere come il lavoro di Baldessari in realtà sia una produzione talmente inedita e autonoma nel panorama italiano da poter parlare, oltre che di una sua evidente riconoscibilità, anche dei caratteri di un suo preciso stile.

Nel 1953 lo slogan pubblicitario della Breda ideato per la Fiera di Milano diviene: "Breda un'industria nel mondo", a sottolineare la dimensione raggiunta dall'industria di Sesto San Giovanni. In maniera forse un po' letterale, Baldessari sfrutta questa immagine del globo terrestre costruendo una sfera appoggiata su tre punti diversi, alla quale si arriva tramite una lunga passerella. Come di consueto, lo spazio a disposizione viene lasciato completamente libero, ad eccezione del piccolo padiglione permanente realizzato da Giulio Minoletti nel '48 che, insieme alla sfera, diviene uno dei due poli dell'intero allestimento. L'area, a sviluppo rettangolare, viene utilizzata per collocare a terra i pezzi meccanici e i veicoli da mostrare. Tra turbine, pompe, trattori, autobus e locomotive, corre in aria la lunga passerella metallica che collega, da un capo all'altro della superficie espositiva, lo spazio del piccolo padiglione esistente con quello ricavato dentro la sfera. All'interno di questi due volumi, sono ritagliati degli ambiti per



Luciano Baldessari, *Padiglione Breda*, Fiera di Milano, 1952. Schizzi di progetto



Luciano Baldessari, *Padiglione Breda*, Fiera di Milano, 1952



Luciano Baldessari, *Padiglione Breda*, Fiera di Milano, 1952

proiezioni che mostrano cicli produttivi e risultati dell'industria e delle sue consorziate nel mondo.

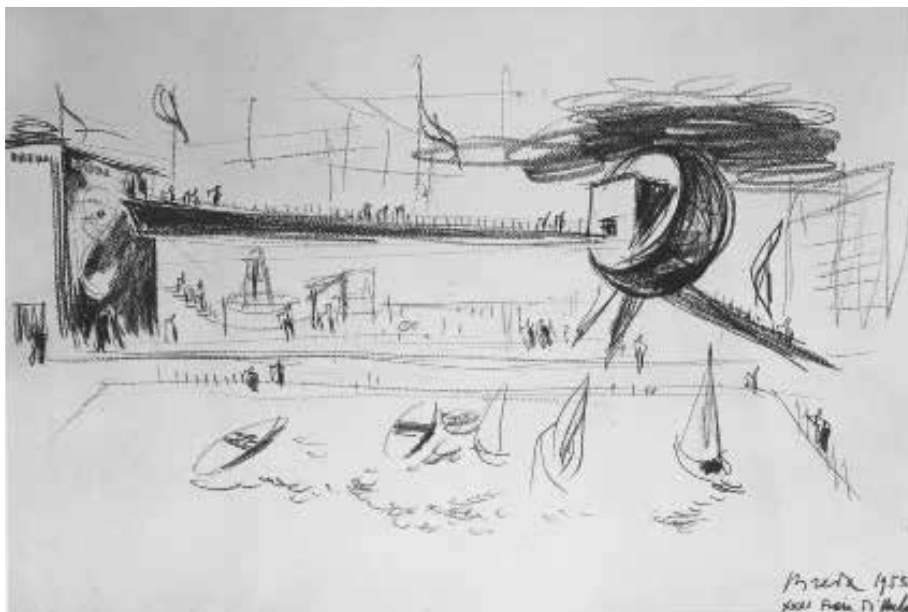
La sfera, geometria autoreferenziale per eccellenza, si relaziona in questo caso con il proprio intorno attraverso una serie di elementi, che vanno a stemperare quella sua connotazione assoluta e assertiva in favore di una composizione generale che incorpora dentro di sé legami e relazioni tra le parti. Tale sfera è realizzata con il consueto sistema del graticcio Stauss e si innalza su di un cavalletto inclinato in cemento armato, entrambi rivestiti dello stesso intonaco bianco. Il terzo appoggio, invece, è rappresentato da una lunga scala in metallo, senza pianerottoli intermedi, che collega la quota interna della sfera a quella del terreno. La lunga passerella e la scala sono sostenute da travature metalliche reticolari a sezione triangolare che all'esterno vengono caratterizzate con della lamiera metallica, in modo da annullare l'effetto tecnologico in favore di un più accomunante effetto plastico.

Per ottenere una maggiore fruibilità, all'interno del volume sferico ne viene incastonato un altro cubico, tale da realizzare uno spazio più appropriato per le proiezioni, mentre all'esterno, sulla facciata rivolta verso il flusso dei visitatori che percorre la passerella, viene posta la scritta con lo slogan pubblicitario.

Anche in questo allestimento, nelle ore notturne, i segni e le direttrici principali sono evidenziati dalla presenza di tubi fluorescenti che rendono ideogrammatica la forma, riducendola ad una semplice *silhouette* luminosa.



Luciano Baldessari, *Padiglione Breda*, Fiera di Milano, 1952



Luciano Baldessari, *Padiglione Breda*, Fiera di Milano, 1953. Schizzo di progetto e realizzazione

È significativo notare come Baldessari indica il progetto di questo padiglione sulla mascherina dei disegni esecutivi: “Plastica pubblicitaria per la società E. Breda alla XXXI Fiera Internazionale di Milano”. La parola *plastica* raccoglie in sé un mondo, sottolinea immediatamente il fatto che egli intende questo progetto non come un edificio ma come un ibrido fra scultura, architettura e comunicazione, ovvero un qualcosa di molto simile alla scenografia, in grado di attrarre il visitatore e di offrire la possibilità inedita del coinvolgimento e della partecipazione attiva all’esperienza spaziale. Anche in questo caso, come nell’allestimento del 1951, il flusso dei visitatori ha un ruolo dominante nel funzionamento della macchina allestitiva. Esso ne sancisce il dinamismo, lo rende un meccanismo vivo e non una semplice giustapposizione di forme, ma uno spazio nel quale scena e spettatore, contenuto e contenitore sono pensati in funzione l’uno dell’altro.

Per comprensibili ragioni economiche, alcuni degli elementi del padiglione fieristico realizzato da Baldessari nel 1953 rimangono come capisaldi anche in quello del 1954. Tra questi spicca il cavalletto inclinato che reggeva la sfera, la lunga scala in acciaio a conclusione del percorso e l’aerea passerella metallica di collegamento. Solo che in questa nuova ipotesi si ribalta il senso del flusso dei visitatori, facendoli salire dalla ripida scala metallica per poi attraversare la passerella in direzione opposta rispetto a quanto previsto l’anno precedente, ed uscire infine dal padiglione di Minoletti, all’interno del quale viene previsto lo stesso spazio conferenze e proiezioni. Il grande cavalletto in



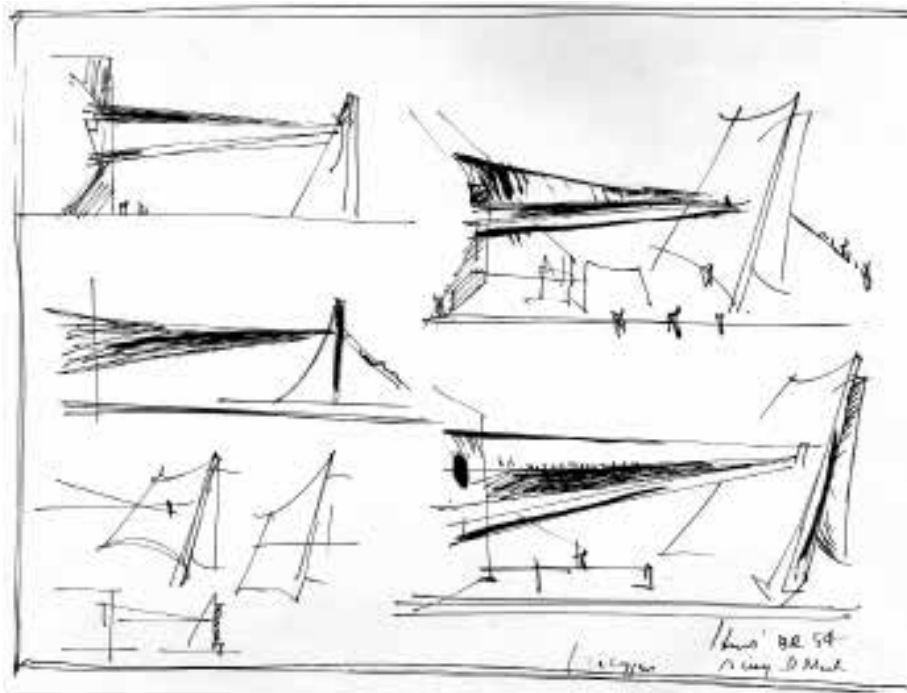
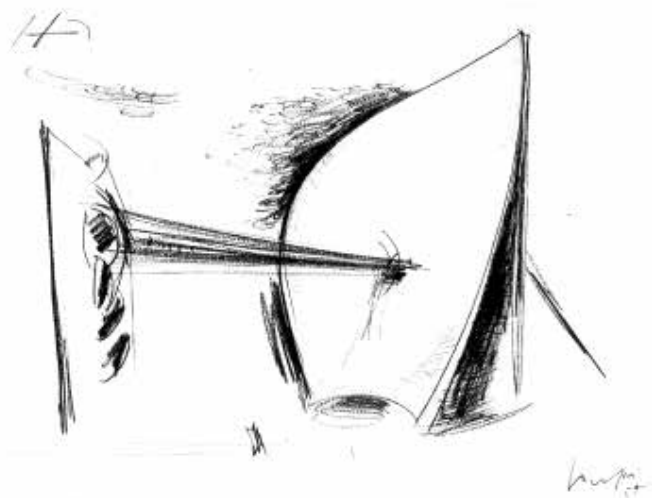
Luciano Baldessari, *Padiglione Breda*, Fiera di Milano, 1953

cemento armato questa volta sostiene, al posto della sfera, una struttura paraboloid e iperbolica che origina un'interessante forma concavo – convessa. Questa forma, realizzata anch'essa come le precedenti con la consueta struttura metallica interna rivestita con graticcio Stauss e intonaco bianco, assume il ruolo di una sorta di grande portale, attraverso il quale passa il flusso dei visitatori. Questi si inoltrano lungo la passerella metallica, parzialmente avvolta da una superficie curvilinea, sempre rivestita dello stesso intonaco bianco del paraboloid e, che funziona come protezione per una serie di pannelli espositivi in cui si racconta l'evoluzione dell'azienda tramite i suoi diversi settori produttivi sviluppati nel tempo. La passerella, che risulta così visibile solo da un lato, presenta il suo spessore metallico inquadrate inferiormente da una nitida bordatura di intonaco, mentre la sua parte superiore sfuma nell'ombra della propria concavità, producendo un effetto visivo molto accattivante. Dall'altro lato, essa entra dentro il padiglione di Minoletti, al quale viene addossata una nuova facciata che, come una vera e propria quinta, consente di ottenere a terra lo spazio per sistemare in mostra un grande motore.

La nuova controfacciata diviene un grande segnale pubblicitario, caratterizzato dall'ingresso sghembo della passerella e dalla presenza di una serie di "bolle" colorate di



Luciano Baldessari, *Padiglione Breda*,
Fiera di Milano, 1953



Luciano Baldessari, *Padiglione Breda*, Fiera di Milano, 1954. Schizzi di progetto



Luciano Baldessari, *Padiglione Breda*, Fiera di Milano, 1954



Luciano Baldessari, *Padiglione Breda*, Fiera di Milano, 1954

dimensioni diverse che paiono affiorare dalla sua pelle. Questa superficie viene risolta con accurato gusto grafico, suddividendola attraverso il colore in parti diverse, quindi andando a sottolineare il dinamismo che si crea nell'incontro fra il suo piano verticale e quello orizzontale della passerella. Graficamente, le "bolle" vengono evidenziate, oltre che con un colore diverso dallo sfondo, anche attraverso delle figure triangolari dipinte intorno a simularne una sorta di ombra.

Come nei casi precedenti, il grande spazio a terra lasciato vuoto viene occupato dai prodotti in mostra che, anche in questa edizione, sono locomotive, autobus, turbine e motori. Le loro forme estremamente complesse, determinate dal montaggio di elementi minuti, si confrontano con l'ariosa potenza delle linee semplici e al contempo assolute dell'ambiente realizzato che, come negli altri casi, funziona sia da figura esposta che da sfondo.

Dopo questo padiglione, il rapporto di Baldessari con la Breda prosegue ancora per qualche altro anno, ma la fase del progetto espressivo e "parlante" pare essersi conclusa con questo esempio. Gli allestimenti realizzati dopo il 1954, infatti, non possiedono l'enfasi né l'entusiasmo compositivo dei precedenti, essendo anche l'azienda orientata a dare una diversa immagine di sé, più silente, che non vada ad invadere lo spazio di interazione tra contenuto e contenitore e si faccia più neutra possibile per esaltare al massimo il prodotto. Insomma, poco più di una semplice mostra di campionari.

TRA ASTRAZIONE E NARRAZIONE. I FRATELLI CASTIGLIONI E LA COMUNICAZIONE DELL'IDEA

Tornando all'ambito milanese, alla generazione dei Baldessari, degli Albini, dei Gardella e dei Rogers, protagonisti di una progettualità portatrice di quel prezioso equilibrio tra rigore ed espressività e tra la dimensione dell'istinto e quella della riflessione, si affianca una nuova generazione di progettisti, nel cui *modus operandi* la razionalità, sempre ben presente, viene declinata all'interno di un fare capace di renderla meno assertiva, maggiormente composita e vocata a diverse sollecitazioni. In ambito espositivo, tali sollecitazioni sono ricavabili proprio dagli stessi oggetti e dalle stesse opere messi in mostra, combinando insieme alla consueta eleganza e alla maestria della composizione, i tratti inediti dell'ironia e della contaminazione.

In questo contesto si muovono i fratelli Achille e Pier Giacomo Castiglioni, i quali, almeno fino al 1968, data della prematura scomparsa di Pier Giacomo, progettano una memorabile serie di allestimenti che hanno davvero inciso tracce indelebili nell'arte dell'esporre.

Mentre l'ambito espositivo immaginato dalla generazione precedente ha come scopo principale quello di mostrare l'infinita gamma dei valori che l'opera o semplicemente l'oggetto che si espone possiedono, la progettualità dei Castiglioni tenta invece di mettere in scena un legame, una relazione, un possibile elemento di tangenza emotiva tra l'ambiente destinato ad accogliere ed esporre e il visitatore. Lo spazio dei Castiglioni, infatti, non mostra mai solo sé stesso, ma anche tutta la serie di mondi ulteriori che è capace di riportare dentro alle sue forme, alle sue materie, alle sue misure e alle sue caratteristiche, accompagnando il pubblico in una dimensione che spesso è scritta nel contesto stesso, anche senza averne una sua manifestazione fisica. Il progetto, insomma, si arricchisce di luce, di suono, di colore, di ombra, di buio, di proiezioni e di fotografie, che, come veri e propri "mattoni", vanno a costruire l'esperienza della mostra. Il coinvolgimento totale, è infatti, il nuovo paradigma di questo modo di intendere la pratica allestitiva, nella quale, si badi bene, non si perde affatto la dimensione canonica del progetto e della sua composizione, ma la si arricchisce di una sinestetica compresenza di stimoli che la ampliano fino a farla diventare esperienza totalizzante, basata al contempo sull'equilibrio del contatto con la realtà, ma anche sull'accensione della fantasia e dell'immaginazione.

Tutto questo non porta alla creazione di quella visionarietà che certe volte si è attribuita alla qualità dei loro allestimenti, ma ad una precisa dimensione narrativa dei loro spazi, che conduce, caso per caso, grazie alla potenza del loro sapere "artigianale", ad approdare a soluzioni che comunque rimangono architettoniche, cioè dotate dei propri statuti, dei propri aspetti disciplinari, delle proprie dimensioni codificate e trasmissibili, anche quando lo spazio evocato pare essere più oratorio che narrativo. La narrazione impone un codice, una struttura, una sua grammatica precisa, che nel lavoro dei Castiglioni non viene mai meno, neanche nei casi maggiormente vocati agli aspetti pubblicitari del prodotto o a quelli nei quali il parametro scenotecnico risulta prevalere sul resto.

Abbandonando ogni possibile e generica lettura snobistica delle esperienze allestitive, che spesso sono condannate ad essere viste come figlie di una professionalità mino-

re – nonostante fin dagli anni Trenta si costruisca, tappa dopo tappa, una ineguagliabile lezione italiana sull'argomento – possiamo dire che gli allestimenti dei fratelli Castiglioni rappresentano l'affermarsi di una sovrapposizione di esperienze maturate nel campo del design, della grafica e della scenografia, capaci di dare vita ad una genuina quanto elegante complessità che si snoda in circa 15 anni di allestimenti comuni, nei quali la dimensione compositiva è sempre la caratteristica prevalente del loro straordinario lavoro. Un lavoro nel quale, con la forza visionaria di allestimenti memorabili, riescono a combinare la purezza e l'assolutezza di forme appartenenti al quotidiano mediante l'assemblaggio di elementi semplici che maneggiano luce, colore, materia e, quindi, lo spazio in termini assolutamente architettonici.

Come per ogni architettura prodotta nella modernità, il dinamismo della percezione è un fattore essenziale. I progetti dei Castiglioni, infatti, vivono del movimento che il visitatore compie nello spazio: uno spazio – percorso che si snoda attraverso episodi inanellati da una colonna portante che li relaziona tra loro e che riesce a sottolinearne l'appartenenza comune, anche se a prima vista sembrano molto diversi l'uno dall'altro. Pertanto l'esperienza è la sommatoria di queste diversità che insieme formano la percezione finale, è il prodotto delle emozioni emerse durante la narrazione compositiva del progetto, di cui il visitatore è parte essenziale. Uno specchio che guarda sé stesso, insomma, un teatro nel quale le azioni e le relazioni che vi si instaurano costituiscono la sostanza stessa dello spazio, overosia si nutrono l'uno delle altre in un rapporto osmotico di indissolubile reciprocità.

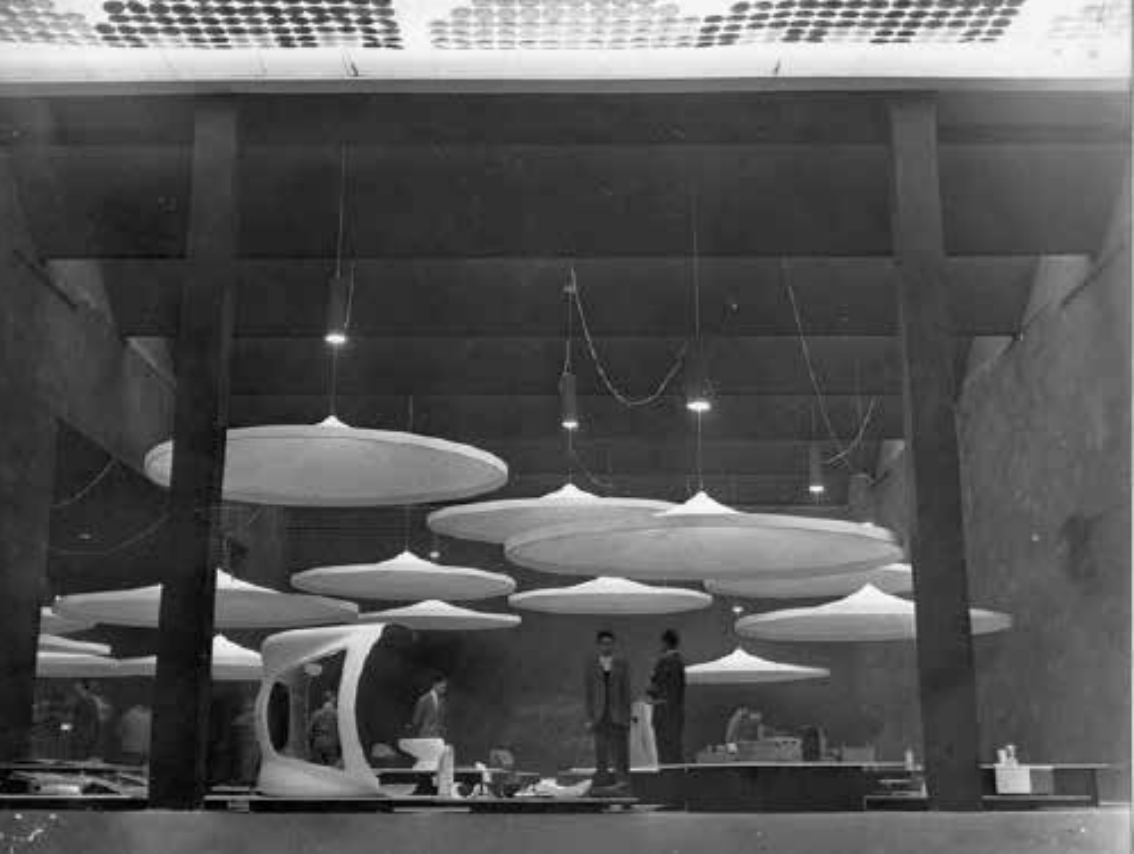
Se si analizza l'insieme delle opere di allestimento compiute dai fratelli Castiglioni, è possibile ravvisarvi una sorta di evoluzione continua che ha come sua acme la fine degli anni '60. Questo periodo coincide, è vero, con la scomparsa di uno dei due fratelli, ma anche con quel processo di rottura e di liberazione che la società e la cultura, sulla spinta della cosiddetta contestazione giovanile, stava subendo. A ben vedere però, la poetica dei Castiglioni contiene in maniera molto evidente i prodromi di questa lacerazione ben prima del suo momento culminante, poiché vengono inseriti nelle diverse realizzazioni non solo i semi di questa innovazione, ma anche delle vere e proprie prove di destabilizzazione di quella assertività seriosa con la quale si è espressa una certa parte del Movimento Moderno.

Le prime prove si incontrano alla Triennale di Milano con l'allestimento delle edizioni consecutive, dal '47 al '50, della "Mostra Nazionale della Radio". In queste il grande portico di ingresso del Palazzo dell'Arte diviene una sorta di primo momento espositivo/comunicativo, nel quale, attraverso l'uso di grafiche e di oggetti fuori scala che rimandano al mondo della radiofonia, si annuncia all'esterno il contenuto dell'interno.

In tutte le edizioni, lo scalone monumentale diviene il fulcro dell'esposizione, il luogo di maggior comunicazione e di maggior presa emotiva dell'insieme. È caratterizzato dalla presenza di elementi diversi che calano dall'alto nel grande spazio vuoto, come ad esempio gli innumerevoli pannelli orizzontali che riportano i marchi delle maggiori case costruttrici di apparecchi radiofonici del momento, oppure come dei semplici drappaggi di stoffa che nella loro configurazione alludono all'andamento delle onde radio, fino a lunghi nastri verticali nei quali scorrono, come fotogrammi, i ritratti dei diversi protagonisti delle trasmissioni radiofoniche del tempo.



Achille e Pier Giacomo Castiglioni, *Mostra dell'Industrial Design*, X Triennale di Milano, 1954



Achille e Pier Giacomo Castiglioni, *Mostra dell'Industrial Design*, X Triennale di Milano, 1954

Fin da queste prime prove, si affianca ai Castiglioni anche Max Huber, grafico e designer di origini svizzere, il quale imprime alla parabola creativa dei due fratelli il gusto per un graficismo che non ha nulla di calligrafico, che non si pone cioè come un possibile registro esecutivo capace di orientare e di imbrigliare la composizione all'interno di schemi precisi, quanto piuttosto, di fornire un generale dinamismo all'insieme, improntandolo ad una continua destrutturazione dei consueti codici di scrittura. Tale elemento, nelle sue diverse declinazioni, andrà a costituire uno dei tratti dominanti della loro collaborazione, nella quale architettura, design e grafica si fondono in un'unica espressione progettuale.

Per la XXIX Fiera di Milano del '51, Achille e Pier Giacomo Castiglioni insieme a Max Huber realizzano l'allestimento dello stand RAI. È un progetto che rimodella l'interno dello spazio assegnato tramite l'andamento di contropareti, la cui disposizione integra la linea flessuosa a quella spigolosa in un disegno planimetrico di grande sintesi formale. Sul nastro continuo da esse formato si dispiega il palinsesto radiofonico settimanale della programmazione RAI, nel quale l'immagine e la parola scritta si alternano in un equilibrio tra forma e grafica, comunicando l'idea della continuità e dell'apertura verso il domani di questo mezzo di informazione, cultura e intrattenimento che è la radio. A sottolineare proprio un tale concetto di futuro, il nastro continuo su cui si basa l'intero alle-

stimento, arrivato alla fine del percorso, si assottiglia sempre più diventando una sorta di spirale segmentata che dalle pareti si solleva verso l'alto ad occupare la parte sommitale del locale, mentre le scritte con i vari giorni della settimana corrono senza soluzione di continuità, confondendosi con la decorazione del soffitto ridotta ad un astratto disegno spiraliforme in bianco e nero che pare prolungare all'infinito il rincorrersi dei giorni.

Sempre sulla scorta dell'organizzazione altimetrica degli spazi, è possibile inquadrare anche la proposta allestitiva sviluppata per la XXXII Fiera di Milano del 1954, dove i fratelli Castiglioni, insieme a Bruno Munari per la grafica, realizzano la sala dei "Prodotti Chimici per l'Agricoltura" in una porzione del grande Padiglione Montecatini. L'idea progettuale parte dalla suddivisione in due ambiti altimetrici dello spazio a disposizione tramite una serie di travi con passo differente e diversamente orientate che creano un sopra e un sotto. Il percorso dei visitatori consente di accedere prima a quello che vuole simulare lo spazio esterno, ricordando, mediante colori e proiezioni di luce, una sorta di astratto paesaggio collinare coltivato a grano. La distanza fra le travi lascia passare la luce, e va a creare nello spazio sottostante una luce maggiormente soffusa, caratterizzata dal gioco geometrico delle ombre a terra. In questo spazio paiono galleggiare diversi episodi volumetrici, alcuni dei quali fuoriuscenti dall'andamento delle travi, che insieme ai pannelli autoportanti e alle gigantografie di animali e vegetali, formano l'oggetto dell'esposizione. L'allestimento, come nella maggior parte degli esempi realizzati dai Castiglioni in questi anni, mette in scena l'astrazione di un'idea piuttosto che la fisicità di una serie di opere, ricorrendo al potere dell'allusione e dell'immaginazione non tanto per ricreare possibili ambientazioni e contestualizzazioni, ma per indurre la visione di un paradigma ben presente oltre lo sguardo, il quale, tramite l'integrazione di discipline diverse, conduce il visitatore all'acquisizione di una percezione non solo documentaria ma soprattutto emotiva del tema messo in mostra.

Rispettando un puro ordine cronologico, il 1954 vede i fratelli Castiglioni impegnati anche nell'allestimento della Sezione dell'Industrial Design alla X Triennale di Milano. La sala assegnata è quella che si affaccia sullo scalone monumentale del Palazzo della Triennale, caratterizzata da un'illuminazione naturale fornita dagli *shed* del piano di copertura. L'altezza considerevole dell'ambiente viene subito stemperata dalla pittura scura e omogenea passata sulle pareti, che fa sì che risaltino maggiormente gli ombrelli/baldacchino in stoffa calati dal soffitto a creare ambiti protetti e circoscritti nello spazio fluido dell'insieme.

Sotto ad ognuno di questi elementi a base circolare, rastremati verso l'alto in un disegno spiovente e collocati ad altezze leggermente diverse da terra, vengono posizionati dei semplici e bassi piani orizzontali di forma quadrata appoggiati ad un basamento parallelepipedo rientrante dal loro profilo, sui quali trovano posto i vari oggetti di produzione industriale ordinati secondo una precisa logica individuata dal teorico del design Augusto Morello.

Non è un approccio innovativo, questo di creare isole di attenzione all'interno di uno spazio ampio, così come non è certamente nuovo l'uso di elementi baldacchino che concentrano sui piccoli oggetti tutta l'attenzione altrimenti dispersa nella dimensione generale. Tuttavia, in questo caso, le invenzioni dell'allestimento non solo vanno ad isolare ed a focalizzare l'attenzione sugli oggetti, ma creano anche una sorta di graduale mediazione che riesce a suddividere lo spazio in tanti livelli diversi. Come strati percettivi sovrappo-

sti ed integrati, i piani dell'esposizione vengono resi vibranti dalla luce: quella naturale durante il giorno, che entra dagli *shed* e filtra attraverso gli elementi circolari di stoffa, e quella artificiale la sera, quando ognuno dei proiettori posti lungo i cavi che sorreggono i baldacchini li illumina dall'alto, rendendo le loro superfici delle parabole riflettenti che irradiano in maniera morbida ed omogenea gli oggetti esposti. Ecco dunque che lo spazio viene suddiviso nel piano dell'esposizione, in quello immediatamente superiore dell'illuminazione e in quello, posto ancora al di sopra, dell'ombra, in un gioco che immediatamente si ribalta durante il giorno, quando il piano posto più in alto diviene l'ambito della luce e l'intermedio quello del suo filtro e della sua diffusione.

A confermare questa volontà di pensare lo spazio nella sua generalità, la mostra non solo si esperisce attraverso la sua percorrenza interna, snodando diversi itinerari attorno ai piani di appoggio sotto i baldacchini, ma viene anche colta nella sua interezza mediante la visione totale fruibile al meglio proprio dallo scalone monumentale, in una inquadratura che permette la lettura in simultanea degli strati orizzontali che la formano e dei suoi iconici elementi.

L'anno successivo, il 1955, i Fratelli Castiglioni insieme al grafico Michele Provinciali, allestiscono la sala degli "Antiparassitari per l'Agricoltura" alla XXXIII Fiera di Milano. L'invenzione di questo allestimento risiede tutta nell'aver strutturato l'intero spazio rettangolare della sala attorno ad una sorta di galleria interna, di cannocchiale visivo posto in asse con l'ingresso. Questo, che potrebbe sembrare a prima vista come l'elemento portante dell'intera planimetria, in realtà non ha nessuna funzione distributiva, perché risulta impossibile percorrerlo secondo la sua longitudinalità, bensì solo trasversalmente, in un generico percorso zigzagante di visita che scompone lo spazio in tre fasce parallele.

Ai lati della galleria si dispongono dei settori, asimmetrici per dimensioni e caratterizzazioni, dedicati agli elementi documentari montati su pannelli e supporti vari, mentre nella porzione centrale che costituisce la parte più comunicativa, quasi letterale, dell'intera esposizione, è inserita una moltitudine di insetti enormemente ingigantiti, realizzati in materiale plastico, disposti a galleggiare nell'astrazione di un ambiente non ricostruttivo e nemmeno allusivo di una qualsivoglia connotazione naturale, immersi invece in uno spazio quasi privo di peculiarità, se non quella fortemente luminosa dei tubi fluorescenti che caratterizzano le varie porzioni della galleria, moltiplicati al proprio doppio dallo specchio posto a conclusione che ne rimanda e duplica la vista. Raffinatissima, dunque, l'invenzione di strutturare un intero spazio su una longitudinalità che risulta impossibile da percorrere, così come potente è l'esperienza di attraversare gli spezzoni di questo lungo spazio sospeso da terra, al cui interno si moltiplicano le forme degli insetti di plastica, che paiono essere sfuggiti dalla loro costrizione all'interno delle teche e, non senza una punta di ironia, camminare in tutta libertà sulle pareti e sui soffitti. Per certi aspetti molto simile all'allestimento della sala per i "Prodotti Chimici dell'Agricoltura", quello della sala delle "Previdenze per i dipendenti della Montecatini" alla XXXIV Fiera di Milano del 1956 si basa sulla realizzazione di un dentro e di un fuori. Lo spazio viene suddiviso, infatti, in due ambiti ben precisi, comunicanti tra loro attraverso un percorso che permette di cogliere al meglio le caratteristiche di entrambi. Per mostrare al pubblico le molte forme della previdenza destinata ai lavoratori dell'azienda, i fratelli Castiglioni immaginano la realizzazione di una sorta di vero e proprio teatro costituito da tre piani



Achille e Pier Giacomo Castiglioni, *Sala degli Antiparassitari per l'agricoltura*, XXXIII Fiera di Milano, 1955

diversamente inclinati e convergenti in un solo punto a formare un grande invaso di tavole di legno. Su questa sorta di palcoscenico vengono disposti 90 manichini stilizzati, eseguiti da Elda Torreani, che rappresentano le diverse attività previdenziali, mettendo in mostra i comuni e anonimi protagonisti dell'assistenza sanitaria, gli ospiti delle case di riposo, i beneficiari delle borse di studio, gli assegnatari degli alloggi destinati ai dipendenti, nonché coloro che utilizzano le mense aziendali e tutta una serie di altri servizi.

Nell'altro spazio, quello situato sotto l'invaso, si viene quasi sovrastati dalla presenza incombente dell'intradosso della struttura in legno, mentre pannelli e altri dispositivi comunicativi spiegano maggiormente nel dettaglio le pratiche previdenziali contemplate dalla Montecatini per i propri dipendenti.

Nel 1958, alla XXXVI Fiera di Milano, nel recente Padiglione Eni costruito in uno spazio di risulta triangolare, i Castiglioni appoggiano al fronte principale una sorta di controfacciata scalettata che ha la capacità di dilatare verso l'esterno lo spazio dell'interno. Alla dimensione urbana, questa scalettatura diviene un grande segnale pubblicitario e comunicativo. Le grafiche di Max Huber che vi sono apposte hanno infatti letture diversificate in base al loro punto di vista, nel senso che cambiano di significato in base alla distanza da cui le si guarda, assumendo ora il ruolo di semplici decorazioni grafiche, ora quello di scritte comunicative vere e proprie.

La composizione dello spazio interno esistente nel padiglione viene sottolineata e al contempo superata dalla sua conformazione in sezione. Il grande foro circolare esistente al livello del piano terra, originariamente creato per mettere in comunicazione



Achille e Pier Giacomo Castiglioni, *Sala delle Vernici*, XXXVII Fiera Campionaria di Milano, 1959

la sala di ingresso con quella posta nell'interrato, diviene la matrice geometrica e simbolica della composizione. Una composizione articolata sulla reiterazione del centro quale polo di coagulo di tutte le direttrici geometriche e di tutte le tensioni dello spazio, che si trasforma in un vero e proprio affaccio dal quale assistere alla rappresentazione scenica di tre diversi cerchi rotanti che, a tempo e accompagnati da un commento sonoro, mostrano scene differenti.

Significativa nell'esperienza allestitiva dei Castiglioni appare la sistemazione della sala delle "Vernici" alla XXXVII Fiera di Milano del 1959. La sua diafana consistenza, esprime una sorta di omaggio a quella lezione vocata alla leggerezza e alla raffinatezza che protagonisti come Albini, ad esempio, portano avanti nel loro percorso come tratto dominante.

Il rigore e l'essenzialità di questo allestimento paiono prendere il sopravvento sulla consueta narrazione spaziale messa in atto dai Castiglioni, quasi che la natura effimera e impalpabile del tema richiedesse, di contrappunto, una maggiore astrazione nella presentazione.

Anche se l'argomento dell'esposizione è la vernice intesa quale prodotto industriale, il vero tema che i Castiglioni sembrano cavalcare è il colore; un colore che viene inteso non solo come luce composta dalla radiazione di una determinata onda, ma come principio assoluto, quasi un codice simbolico per la definizione dello spazio.

Per questa ragione, l'involucro murario della sala viene lasciato nella sua bianca nudità, mentre sei ampie lastre di cristallo sono poggiate a terra disposte parallelamente tra di loro ad occupare l'intera spazialità a disposizione. Queste lastre sono sorrette da una serie di tiranti metallici che le raccordano nella loro parte alta e si agganciano alle



Achille e Pier Giacomo Castiglioni, Sezione italiana della mostra *La casa e la scuola*, XII Triennale di Milano, 1960

pareti della sala dando così solidità all'insieme. L'illuminazione è affidata a semplici globi luminosi appesi a cavi elettrici che scendono dal soffitto seguendo il ritmo degli interassi tra le lastre, secondo una conformazione a catenaria, introducendo così l'unica nota di flessuosità nella rigidità dell'insieme.

Sulle superfici trasparenti, la mano sapiente di Max Huber sistema le diverse campiture di colore in base ad un registro grafico di grande eleganza ed equilibrio, in modo che ogni tonalità di vernice e ogni relativa applicazione faccia parte di una generale orchestrazione di segni che danno il loro risultato migliore se letti nella loro compresenza e simultaneità grazie alla trasparenza del vetro.

Come in tutti gli allestimenti dei fratelli Castiglioni, anche in questa prova il visitatore diviene parte integrante del teatro di azioni messo in atto nello spazio mediante semplici ed efficaci regole compositive: la serialità, la trasparenza, la simultaneità, ma anche il dialogo tra i contrasti, che porta a contenere, nel medesimo spartito progettuale, la coabitazione della regola e della sua immediata disarticolazione.

Estremamente interessante appare l'allestimento della mostra alla XII Triennale di Milano del 1960 intitolata "La casa e la scuola". Nell'allestimento proposto, il rapporto tra la città e la scuola viene espresso attraverso un plastico che rappresenta un quartiere di Milano. Il plastico viene sospeso a mezz'aria in modo che la sua visione possa avvenire dall'alto ma anche dal basso, ovvero, da una quota sottostante, in modo che tramite dei periscopi si possa zoomare su particolari situazioni urbane.

Per le edizioni della Fiera di Milano tra il '60 e il '64, la ricerca spaziale nel campo dell'*exhibit design* compiuta dai Castiglioni trova un suo momento di interessante applicazione nelle mostre allestite ancora una volta per la Montecatini, nelle quali si mette in evidenza l'innovazione tecnologica dei diversi prodotti presentati. Sono progetti, questi, nei quali il trattamento scuro dei soffitti funziona da fondale contro il quale brillano costellazioni di piccoli globi luminosi che, sospesi su tiranti metallici, disegnano geometricamente le diverse superfici di copertura. I riflessi, le trasparenze, la leggerezza, ma anche la grafica, che diviene vera e propria sostanza spaziale e compositiva, si confermano come le costanti di questo interessante segmento milanese, culminante nel 1964 con la memorabile mostra intitolata "Gli sviluppi dell'industria petrolchimica attraverso la storia della goccia di petrolio" alla XLII Fiera di Milano.

In questo allestimento nulla è di origine documentaria, cioè nulla indulge all'approfondimento specifico dei temi trattati, ma tutto pare muoversi sull'onda dell'allusione e della trasposizione mentale, in base alla semplice eppure efficace comunicazione di immagini e di frammenti evocativi relativi alle tappe salienti del percorso produttivo del petrolio, considerato in quegli anni come la più innovativa tra le risorse a disposizione. Vale la pena ricordare come, appena un anno prima, i Castiglioni, insieme allo stesso *team* formato dal grafico Max Huber e dallo scenografo Luciano Damiani, firmano a Milano lo straordinario allestimento a Palazzo Reale della mostra "Vie d'acqua da Milano al mare", del quale parleremo in seguito. Si tratta di un progetto basato sull'idea del percorso e del movimento, nel quale il fattore tempo diventa un vero e proprio parametro fondamentale nella composizione dello spazio.

Nell'esposizione del 1964, all'interno del vasto Padiglione Montecatini, lo stesso gruppo propone un'ulteriore declinazione della medesima grammatica compositiva messa



Achille e Pier Giacomo Castiglioni, *Sala della Chimica del petrolio* nella mostra *Gli sviluppi dell'industria petrolchimica attraverso la storia della goccia di petrolio*, Padiglione Montecatini, Fiera di Milano, 1964

in atto negli spazi di Palazzo Reale. Luce, ombra, rumore, suggestione, rammemorazione, ma anche tempo, ritmo, intervallo, sono gli elementi su cui si basa questa nuova mostra – percorso che si snoda attraverso dei differenti episodi spaziali raccordati tra di loro dalla presenza di tunnel bui in salita, di lunghezza costante, che creano tra una scena e l'altra una pausa di preparazione e di concentrazione basata sull'attesa.

In questa composizione, intesa come sapiente montaggio tra le parti, la scena e la pausa paiono avere lo stesso valore; l'una non predomina sull'altra, anche se nei tunnel il pavimento in leggero declivio serve per riequilibrare il passo e costringere il visitatore a compiere il percorso ad una determinata andatura in un determinato tempo stabilito dalle stesse caratteristiche del progetto.

Le diverse situazioni scenografiche proposte fra i tunnel sono molto differenti tra loro e vanno da quella maggiormente didascalica, con il passaggio di un'argentea tubatura che rimanda alla fase della raffineria del petrolio, a quella in cui un'infilata di pali dell'elettricità evoca un paesaggio agricolo, a sua volta riconducibile all'uso dei fertilizzanti chimici. A tale approccio si affianca anche quello più astratto che riporta a spazi inediti, come si riscontra nel pavimento morbido della sala delle gomme sintetiche, nelle proiezioni multicolori della sala delle vernici o nel vano rimbombante di forti rumori della sala degli esplosivi.

Insomma, anche in questo caso, luci, suoni, colori, proiezioni, immagini, diventano le materie che concretizzano un progetto completamente immersivo, nel quale il valore



Achille e Pier Giacomo Castiglioni, Padiglione RAI, Fiera di Milano, 1963

dell'esperienza di visita è tutto basato sulla serie di emozioni che lungo il suo percorso si possono provare.

Tralasciando l'ordine cronologico e compiendo un passo indietro nel tempo, bisogna ricordare la straordinaria serie di Padiglioni RAI realizzati dai Castiglioni alla Fiera di Milano dopo l'avvento della televisione. Tra questi, vale la pena soffermarsi su quello realizzato nel 1963 lungo il Viale della Chimica, pensato come una serie di piattaforme su piani orizzontali diversi che vanno a coprire un volume interrato a cui si accede attraverso due diverse rampe di scale contrapposte tra loro.

Su questa nuova topografia, con il contributo grafico di Pino Tovaglia, vengono collocate delle straordinarie strutture metalliche, quasi delle sculture, tutte verniciate di minio, raffiguranti in maniera astratta diversi soggetti tra cui spiccano la Terra,



Achille e Pier Giacomo Castiglioni, Padiglione RAI, Fiera di Milano, 1963

l'Uomo, la Tecnica, il Cosmo e l'Energia, elementi di un progresso del quale la televisione rappresenta uno dei simboli più universalmente riconosciuti. Questo giardino di sculture non solo diviene uno dei luoghi più visitati di quella edizione della Fiera di Milano, ma anche un punto nodale nella generale spazialità dell'insieme, assumendo su di sé anche un importante valore che, per certi aspetti, potrebbe essere definito di carattere "urbano".

Il più interessante tra tutti i Padiglioni RAI progettati dai fratelli Castiglioni, la cui collaborazione con l'ente radiotelevisivo di Stato prosegue fino al 1968 – ad eccezione di un "extra" del solo Achille nel 1985 in occasione della mostra celebrativa itinerante sui 60 anni della Radio – appare sicuramente quello realizzato nel 1965 alla XLIII Fiera Campionaria di Milano.



Achille e Pier Giacomo Castiglioni, Padiglione RAI, Fiera di Milano, 1965

Nella stessa posizione occupata dal precedente con le sue sculture metalliche tinte al minio, si realizza un nuovo padiglione caratterizzato da una banalissima ossatura metallica trilatera che, nelle intenzioni dei progettisti, si sarebbe dovuta tamponare con delle pannellature mobili. Nella prima realizzazione, tali chiusure non vengono eseguite e quindi la semplice struttura metallica funziona come una vera e propria loggia urbana, quasi una di quelle antiche logge diffuse nelle piazze storiche delle città italiane, solo che, all'interno dello spazio coperto soltanto dal piano orizzontale posto in sommità, si appende, tramite dei semplici cavi metallici, un'ulteriore struttura longitudinale sospesa dal suolo e disposta eccentricamente sotto la copertura. La conformazione di questo elemento appeso si rifà all'estrusione di una sezione quadrangolare, tagliata alla sua base e appesa secondo la diagonale, in modo che le parti rimanenti dopo il taglio, formino dei lunghi piani interni inclinati, nei quali, con la grafica di Enzo Munari, vengono disposte informazioni e immagini ad illustrare le attività proposte. Da



Achille e Pier Giacomo Castiglioni, Mostra *Chimica = Agricoltura + ricca*, Padiglione Montecatini, Fiera di Milano, 1966

questo lungo elemento scatolare, sospeso a circa un metro dal suolo, si estrudono a loro volta, secondo una direzione perpendicolare a quella prevalente, dei “cannocchiali” di lunghezze differenti che portano aperture sulla loro sommità, in modo da fare entrare la luce naturale a illuminare lo stretto percorso di visita.

All’interno di questa particolarissima mostra, il pubblico entra una persona alla volta e in fila indiana, e la sua presenza diventa un fattore assolutamente determinante nella percezione globale dell’insieme, in quanto dona dinamismo ed ironia all’intera forma, ricordando così un gigantesco millepiedi. Ancora una volta il visitatore è soggetto attivo dell’allestimento ed è la causa originante l’azione, attraverso la quale lo spazio prende senso e significato.

A riprova ulteriore della capacità immaginifica contenuta nei molti registri della pratica compositiva dei Castiglioni, la mostra “Chimica: agricoltura più ricca”, allestita alla XLIV Fiera Campionaria di Milano del 1966, rappresenta forse l’esempio più signifi-

ficativo di quella loro abilità di evocare senza mostrare. Il tema in questione, infatti, è quanto di più lontano dalla consueta materialità con la quale tradizionalmente si lavora nel campo degli allestimenti espositivi, proponendosi di mettere in mostra, quindi di rendere condivisibili e trasmissibili, non opere e oggetti, bensì concetti e principi.

Nel consueto ambito del Padiglione Montecatini, l'ormai collaudato layout del percorso – guida che si snoda lungo vari ambienti assume anche in questo caso il controllo dello spazio, dando luogo ad una composizione che alterna settori contratti ad altri più distesi, originando un insieme di “paesaggi” astratti e mai descrittivi che richiamano atmosfere profondamente differenti tra loro. Anche in questo caso, luce, ombra, suono, colore, massa, geometria, ritmo e contrapposizione sono le parole chiave di un allestimento che non indulge nell'ingenua rappresentazione letterale delle cose, ma fa leva sulla loro dimensione simbolica, evocando e alludendo come azione informatrice prioritaria.

Gli episodi del percorso sono differenziati e prevedono ambientazioni molto diverse tra loro, passando da scenari concretamente interpretativi di paesaggi reali ad altri assai più astratti, come ad esempio la cosiddetta “Sala delle Nascite”, un'efficacissima macchina scenica ottenuta con l'uso di specchi che moltiplicano la presenza di tanti fiocchi di stoffa rosa e celeste, come quelli che annunciano la nascita dei bambini e che sembrano galleggiare in una sorta di luogo ideale che si protrae all'infinito. Ma la parte più riuscita dell'intera mostra, da un punto di vista squisitamente compositivo, è quella relativa all'ultimo “paesaggio” che si incontra prima dell'uscita, cioè quello industriale, il quale viene pensato come una complessa connessione di volumi che rimandano, col loro potere analogico ed evocativo, a possibili forme di aggregazione urbana.

L'apoteosi di questo modo di mettere in mostra affinato nel tempo dai fratelli Castiglioni, cioè un'arte allestitiva in grado di rendere visibili i concetti piuttosto che gli oggetti, la si può ritrovare senza dubbio alcuno nella mostra “Chimica: un domani più sicuro” alla XLV Fiera di Milano del 1967 all'interno del consueto Padiglione Montecatini. Qui la dimensione simbolica pare prendere il sopravvento su ogni altro possibile registro: tutto è infatti impostato sulla profonda contraddizione di molti termini opposti tra loro, che alla fine possono ricondursi all'asciutta antinomia tra le direzioni dell'orizzontalità e della verticalità, interconnesse soltanto in alcuni punti specifici, così da diventare i nodi dell'intera esposizione.

Tutto lo spazio interno del padiglione viene controsoffittato e portato ad un'altezza di 2 metri dal suolo, creando così una lastra continua parallela al pavimento, sotto alla quale i visitatori possono muoversi liberamente. In questo spazio indifferenziato, dove l'unico riferimento verticale è il proprio corpo eretto insieme a quello degli altri visitatori, si aprono dei grandi varchi sul soffitto collocati secondo una disposizione casuale. In queste “cavità” si percepisce intatta tutta la verticalità interna del padiglione, mentre sulle loro pareti, quasi fossero dei veri e propri pozzi al contrario, vengono sistemate grafiche e scritte, abilmente composte da Max Huber, che costituiscono la parte espositiva vera e propria, distinta dalla neutralità dello spazio connettivo attraverso l'uso di violente cromie e di contrasti inaspettati.

Tutto l'allestimento diviene esso stesso concetto, ovvero non c'è più la necessità di trovare metafore, allusioni e interpretazioni, perché la stessa qualità dello spazio nella sua interezza riporta alla chiarezza del tema senza sovrastruttura alcuna. In un luogo e in un tempo nel quale si può avere fiducia solo nell'uomo – simboleggiato dal visi-



Achille e Pier Giacomo Castiglioni, *Mostra Chimica = un domani più sicuro*, Fiera di Milano, 1967

tatore stesso che cammina insieme agli altri uomini, stretto tra pavimento e soffitto, privo di qualsiasi altro riferimento, ma con lo sguardo che si volge in alto, verso i pozzi al contrario, per cercare al loro interno la strada migliore da intraprendere – il futuro è dato solo dalla certezza della conoscenza e del progresso scientifico, di cui la ricerca chimica rappresenta una delle punte di diamante.

Se questa cieca fede nel progresso affidata all'industria chimica alla luce dell'oggi non può che essere considerata un po' ingenua e ampiamente superata, come una sorta di ultimo proclama prima della grande crisi energetica che ha reinquadrato le prospettive mondiali, modificando nell'essenza anche la stessa idea del domani, non possiamo non riconoscere la grande potenza di questo allestimento, interamente basato sulla forza dello spazio. Uno spazio sapientemente modulato, ma al contempo di una asciuttezza e di una semplicità strabilianti, nel quale la compressione e la dilatazione sono le uniche categorie in gioco per giungere non più alla comunicazione e alla rappresentazione di un concetto, bensì alla sua stessa e più stretta identificazione.

L'ultimo in ordine di percorso fra i suddetti pozzi al contrario è in realtà una grande e raffinata illusione ottica e rappresenta l'episodio che aggiunge un tocco di scenograficità all'insieme. Grazie alla realizzazione, a partire dal pavimento, di un parapetto messo a protezione della superficie di proiezione del sovrastante pozzo al contrario e grazie a lastre di specchio che vengono collocate a terra entro il recinto del parapetto e sul soffitto del grande vuoto, si simula la presenza di un'immensa voragine che si apre sotto e sopra la testa di chi si affaccia dal muretto. L'aver inserito un elemento architettonico riconducibile ad una sua misurabilità come, appunto, il parapetto rende assolutamente reale l'illusione, perché fa sì che lo spazio, altrimenti indefinito, risulti rapportabile all'uomo attraverso una misura e una geometria.

Come già detto, il sodalizio in campo allestitivo dei fratelli Castiglioni ha raggiunto con questa esposizione e per aspetti diversi con "Le vie d'acqua da Milano al mare" di 4 anni prima a Palazzo Reale, il suo punto più alto, nonostante la collaborazione fra i due proseguiva fino al '68, anno nel quale realizzano, sempre per la Montecatini alla Fiera Campionaria milanese, la mostra "La Chimica ci veste", senza però aggiungere nulla di nuovo a quanto detto e fatto fino a quel punto.

Se si guarda alle realizzazioni dei Castiglioni, e in particolare all'allestimento del '67 con il loro fare dello spazio la trascrizione di un concetto e con la loro fiducia nel futuro inteso, oltre che come espressione della ricerca scientifica, anche come inarrestabile consumo di beni che quella stessa ricerca produce, non paiono mai di fatto assorbire dentro di sé quello che può essere considerato come uno degli assunti basilari della stagione che in quel periodo storico si sta preparando, ovvero la liberazione *radicale* della cultura e dell'architettura. In altre parole, non sembrano mai fare propria l'utopia come dato basilare, da svolgere poi realisticamente nei loro allestimenti. Se c'è utopia, essa non è mai dei contenuti – che sono sempre inquadrati all'interno di una narrazione figlia della modernità più certa e non ancora intaccata da nessun processo di revisione – tutt'al più è nelle forme, che però non sono mai radicali, bensì visionarie, capaci cioè non di deflagrare, criticare, superare e sostituire tutto quanto appartiene allo *status quo*, ma al contrario, semplicemente di aggiungere la dimensione nota di una ragione e di un'intenzione nuova a quanto esiste come acquisizione culturale, scientifica, umana e artistica.

FERMENTI VENEZIANI

A Venezia la tradizione delle esposizioni permanenti ha radici lontane e risale al 1895. Allo scopo di fare diventare la città lagunare la capitale dell'arte e del suo commercio in Italia, venne promossa la prima Esposizione Internazionale d'Arte, che ottenne immediatamente un ruolo di primo piano nelle manifestazioni a livello mondiale in campo artistico, soprattutto per il pluralismo di voci e di tendenze che vi si confrontavano.

Ben presto la manifestazione assumerà una notorietà tale da pensare di dotarla di tutta una serie di "costole" collaterali, riguardanti gli altri aspetti dell'arte che non siano quelli legati alla pittura e alla scultura. Nel 1930, infatti, si fonda il Festival Internazionale di musica contemporanea, nel 1932 la Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia e nel 1934 il Festival Internazionale del Teatro.

Si tratta di una esposizione che ogni due anni ha la capacità di fare un vero e proprio bilancio sulla cultura artistica globale e che nel 1948, l'anno della rinascita dopo la forzata pausa bellica, riparte da dove ha interrotto, riprendendo le riflessioni sull'impressionismo francese, presentato in una indimenticabile mostra da Roberto Longhi. Con l'instancabile lavoro del Segretario Generale della Biennale, lo storico dell'arte veneziano Rodolfo Pallucchini, il quale organizza tutte le mostre del dopoguerra fino al 1956, la Biennale diviene non solo un osservatorio privilegiato sulle avanguardie artistiche europee, ma anche un consolidato ponte di collegamento tra il mondo dell'arte e il pubblico, allargando anche ad altri segmenti la fruizione di un ambito che in passato era esclusivamente riservato alle *élite*.

A fianco dei padiglioni nazionali, infatti, ogni edizione della Biennale presenta una serie di retrospettive, allo scopo di avvicinare il pubblico all'arte contemporanea e sprovvincializzarlo nella sua cultura figurativa, avvicinandolo ai contenuti dei capitoli di quella moderna storia dell'arte che i nuovi storici stanno redigendo.

Nell'Ala Napoleonica delle Procuratie Nuove a Piazza San Marco, dopo gli Impressionisti, si alternano rispettivamente i Fauves nel 1950, Corot nel '52, Curbert nel '54, Delacroix nel '56, andando ad affiancare il dibattito sull'arte contemporanea che si tiene nel Padiglione Italia ed in quelli degli altri Paesi, costruiti nei Giardini della Biennale. In particolare, nell'edizione del 1948 Renato Guttuso presenta una mostra dei dipinti di Pablo Picasso il quale, non più giovane, espone alla Biennale per la prima volta, mentre su proposta di Felice Casorati si presentano le opere di Paul Klee. In questa già intensa offerta internazionale, anche Giulio Carlo Argan presenta la collezione di Peggy Guggenheim, utilizzando come sua sede espositiva il padiglione della Grecia, che in quell'anno rimaneva ancora libero a causa dei problemi legati alla guerra. Qui sono in mostra più di 70 artisti per un totale di più di 130 opere, le quali hanno il merito di entrare nel cuore del dibattito internazionale sull'arte contemporanea, dando visibilità a maestri ancora sconosciuti in Italia, come Kandinsky, Dalì, Ernst, Mondrian, Mirò e tanti altri ancora.

Non sempre il pubblico si dimostra all'altezza del dibattito contemporaneo sull'arte, cosa peraltro confermata dalle molte stroncature giornalistiche che seguono a commento delle esposizioni. Difatti nelle nuove tendenze si ravvisa la sola raffigurazione di incubi e

ossessioni, tralasciando il ruolo di osservazione e di denuncia non solo della società, ma della stessa condizione umana nella modernità; eppure le mostre della Biennale sono in realtà delle vere leve di innovazione e di trasformazione dell'intera società civile.

Anche le altre Biennali degli anni Cinquanta si confermano come successi planetari, celebrando Cubismo, Futurismo, Surrealismo e Action Painting, proiettando così la cultura artistica italiana e quella visiva del suo fruitore medio verso l'acquisizione e l'apprezzamento di un nuovo e più vasto patrimonio di linguaggi espressivi.

In questo generalizzato clima di fermento artistico, il tema dell'allestimento espositivo prende progressivamente campo, dando spazio ad esempi che, in molti casi, costituiscono le tappe fondamentali dell'evoluzione di questa disciplina.

In tale ambiente si mette in luce la figura del veneziano Carlo Scarpa, che porterà alla pratica dell'allestimento una personale poetica basata sull'interpretazione della materia e dello spazio, diventando ben presto uno dei protagonisti indiscussi della lezione italiana legata all'allestimento e alla museografia.

CARLO SCARPA: QUANDO LA MATERIA DIVENTA SPAZIO

Alla base della complessa e articolata lezione allestitiva italiana, è da rintracciarsi la profonda differenza che intercorre, non solo tra le diverse scuole che nel corso del Novecento hanno affinato tale ambito, ma anche l'elevata varietà che intercorre a livello storico, culturale e finanche geografico tra le diverse aree geografiche che culturalmente e operativamente hanno prodotto espressioni in tale campo. La realtà italiana è, infatti, da sempre formata da una infinità di situazioni diverse e questo, ovviamente, si è riversato nella formazione di quelli che potremo chiamare specifici DNA progettuali ravvisabili da sempre nei suoi territori, ognuno frutto di un ambiente diverso dal punto di vista identitario.

La lezione progettuale italiana ricavabile, considerata in relazione all'arte del saper mostrare, è dunque figlia di contributi anche profondamente diversi, legati al mondo della razionalità, della concretezza, della verità e dell'attualità, come abbiamo visto essere quelli espressi ed evoluti in ambito milanese, ma anche legati al sogno, alla memoria, all'emozione, all'allusione e all'interpretazione, come ad esempio, quelli sviluppati e maturati in area veneziana.

La figura monadica di questa sensibilità, legata alla ricerca di emozione prima di ogni altro possibile obiettivo, è indubbiamente incarnata da Carlo Scarpa, il quale pur non essendo stato un architetto nei termini riconosciuti dalla legge, ma un diplomato in architettura dell'Accademia di Belle Arti, lo è stato in maniera somma ed eccelsa nelle sue realizzazioni, trattando l'ineffabilità dello spazio come una materia viva, ovvero, modificandolo, risolvendolo e gestendolo con una capacità compositiva dalle sonorità espressive del tutto uniche.

Questo suo percorso liminale tra arte e spazio, ha fortunatamente bloccato la possibilità di avere degli epigoni, ovvero, di vedere come molte volte succede, il fiorire di percorsi simili che rifacendosi al lavoro del Maestro, ne riverberano le fasi, impoverendole. Al contrario,

il lavoro di Scarpa, frutto di una dimensione nella quale il confine tra arte, spazio e architettura pare non esistere e per il quale parlare della differenza tra esterno e interno pare una questione del tutto inappropriata, non ha costruito nel tempo una via operativa ripetibile nata dalla codificazione di un linguaggio, quanto, piuttosto, ha aperto la strada ad una maggiore e auspicabile sensibilità nei confronti dello spazio. Ovvero, ha innescato l'apertura di una via culturale e operativa che ha, casomai, mutato irreversibilmente la sensibilità generale in questo campo, alzando notevolmente la soglia di attenzione su questo ambito, così come ha avuto la forza di scardinare certe posizioni radicali difficili a morire, specialmente per ciò che riguarda le difficoltà che si incontrano nella trasformazione degli spazi storici, così come ha mutato ed evoluto il gusto suo contemporaneo, ma non ha generato una scuola. Non l'ha generata per il semplice fatto che il lavoro di Scarpa è stato un lavoro estremamente personale, impossibile da ricondurre a principi certi, nonché alla possibile declinazione di temi ricorrenti, è stato piuttosto un procedere mai scontato, affidato in ogni situazione alla sorgiva freschezza di un approccio sempre nuovo; e alla fine la riconoscibilità e peculiarità del suo linguaggio, è la cosa che ancora oggi viene amata di più.

In ambito allestitivo, riferendoci agli spazi non storicizzati, Carlo Scarpa lascia un segno indelebile nella lunga storia di esempi che sono a testimonianza della grande vitalità e della grande lezione consegnataci dalla cultura progettuale del secondo dopoguerra in Italia. La Biennale di Venezia costituisce il suo ambito di azione privilegiato, si è già distinto nel 1942 con l'allestimento della mostra di Arturo Martini, un allestimento nel quale i diversi gruppi scultorei paiono galleggiare nello spazio bianco e rarefatto della XXIX sala, nella quale si entra da una bussola ricavata nell'interno della sala stessa e che scherma la visione frontale dello spazio, costringendo a deviare a destra o a sinistra per entrarvi. Attorno alla "Donna che nuota sott'acqua", assunta a elemento focale dell'insieme, si collocano, in apparente casualità, gli altri gruppi scultorei, in realtà tutti collegati tra loro da una trama invisibile di relazioni e di legami che fanno apparire l'insieme come profondamente *composto* all'interno di una volontà comune.

Ma è la XXIV Biennale di Venezia del 1948, la prima del dopoguerra, a consacrare definitivamente il genio allestitivo scarpiano. Una biennale che ha *"tentato non di disegnare una mappa completa per l'arte del secolo, ma di rivelarne certe pieghe profonde e di individuare alcuni tratti essenziali"* affinché per l'intera cultura italiana sia anche *"l'occasione di un mutamento di prospettiva che sarà utile a tutti"*¹⁵.

In questa edizione Carlo Scarpa è impegnato attivamente in ben tre distinte occasioni espositive. La prima riguarda ancora una volta la sistemazione delle opere scultoree di Arturo Martini affiancate dalle opere pittoriche di noti artisti italiani, realizzate fra il 1910 e il 1920. Così le opere di Carlo Carrà, Giorgio De Chirico e Giorgio Morandi fanno da sfondo, in ben sette diverse sale, alle sculture di Martini.

Il cuore di questa esposizione è rappresentato dal grande spazio del salone principale del Palazzo della Biennale, altrimenti noto come Padiglione Italia, scandito al proprio interno da una suddivisione che ne separa tre ambiti distinti ma strettamente legati tra loro. Per ridurre l'enorme dimensione del salone e per cercare una misura maggiormente appropriata alla qualità e alla consistenza delle opere, Scarpa utilizza un espediente già usato in passato dai maestri viennesi, vedi Josef Hoffmann, nelle esposizioni del Werkbund austriaco e che sicuramente conosce. Si tratta della ridefinizione

interna degli spazi ottenuta attraverso il drappoggio di stoffe che vanno a rimodellare la forma dei locali e a rendere continua e neutra la superficie espositiva. Questa soluzione permette di annullare il carattere del contenitore architettonico, riportandolo ad un'entità astratta contro la quale le varie opere possono comunicare al meglio il proprio valore senza entrare in processi di interferenza reciproca.

Con l'uso continuo del *calicot*, meglio conosciuto come "cencio della nonna", Scarpa crea nelle sale due diverse soluzioni: una prevede intere pareti inclinate, dal pavimento al soffitto, realizzate con questo materiale, sulle quali non vengono esposte opere, mentre nell'altra soluzione, delle fasciature, sempre in *calicot*, inserendosi nelle pareti esistenti, partono da una altezza di circa 2,50 m da terra e arrivano al soffitto. In questa fascia più bassa delle pareti originali, vengono ospitati i quadri. Questo permette di creare una sorta di nastro semicontinuo di muratura bianca che corre lungo tutto il perimetro e che unisce i tre di interventi. Lungo i setti centrali che dividono la sala e che si pongono ortogonalmente alle murature perimetrali, il *calicot* viene montato perfettamente verticale in aderenza alle murature, donando l'effetto di una sorta di spazio sacro con la navata principale e le cappelle laterali. Uno zoccolino fissato al piede delle murature gira per tutto il loro sviluppo, "staccando" le pareti dal piano di legno della pavimentazione, così come un analogo zoccolino stacca la fascia di intonaco dalla soprastante parte rivestita di stoffa plissettata.

Disposte liberamente nello spazio, appoggiate su diversi basamenti al pavimento, le quattro statue di Martini, instaurano un dialogo di sguardi e di allineamenti con le pitture appese alle pareti, esposte tutte con cornice originale e tutte disposte secondo uno stesso asse orizzontale a loro baricentrico, mentre la luce filtra dall'alto senza ombre perché schermata e diffusa dal grande velario di stoffa teso da una parete all'altra.

In questo allestimento, Carlo Scarpa elabora alcuni principi compositivi ai quali ritornerà più volte in forme diverse nell'arco della sua parabola espressiva. Primo fra tutti l'uso del *calicot* per annullare l'architettura esistente e ricreare da essa uno spazio nuovo e "senza qualità", cioè uno spazio la cui neutralità priva di eccezioni, costituisca lo sfondo naturale entro il quale far *parlare* le opere d'arte.

A questo, si somma l'idea del generale "galleggiamento", che è cosa profondamente diversa rispetto alla consueta leggerezza albiniana. Il galleggiamento infatti non si oppone alla gravità, ma al contrario la asseconda, non si concentra sulla smaterializzazione dei volumi e sulla scarnificazione degli elementi fino alla loro dimensione minima e nemmeno attua la sola rappresentazione della tensione tra le parti come possibile tecnica di montaggio. Al contrario, la pesantezza degli elementi a volte viene addirittura amplificata, ma la costante esaltazione del dettaglio, tipicamente scarpiana, rende tali elementi frutto di un processo di discretizzazione fra le parti, permettendo di enucleare al meglio l'insieme dei loro valori formali, costruttivi e materici, percepibili nello spazio d'insieme.

Sempre in occasione della manifestazione del 1948, all'interno del Padiglione centrale della Biennale, Carlo Scarpa allestisce per la sala XXXVII, cioè l'ultima del percorso espositivo generale, un piccolo gioiello nel campo dell'arte dell'espore. Si tratta dell'allestimento della retrospettiva di Paul Klee, affidatogli dalla Commissione per le Arti Figurative, congiuntamente all'allestimento della mostra di cui sopra, a seguito della sempre maggior stima che Scarpa sta maturando in quel momento, probabil-



Carlo Scarpa, *Mostra retrospettiva su Paul Klee*, Sala XXXVII del Padiglione Centrale della Biennale di Venezia, 1948

mente anche a seguito dei lavori di riordino e allestimento permanente degli spazi delle Gallerie dell'Accademia, sempre a Venezia.

Le ridottissime dimensioni della sala e la sua non felice conformazione, a causa dei due angoli smussati, inducono, in Scarpa, un atteggiamento progettuale propenso a ricavare stimoli dai vari vincoli offerti dal luogo del progetto, cavalcandoli al posto di subirli, cioè, trasformandoli in opportunità invece che in limiti.

Dall'astratta figuratività insita nella serie delle opere da esporre – sei tele e tredici piccoli e fragili acquerelli – Scarpa deduce un paradigma di soluzioni progettuali che paiono derivare direttamente dalle opere stesse. Gli incastrati tra i piani, le superfici accostate, la spazialità complessa nominata nell'arte figurativa di Klee, si riversano attraverso un processo di interpretazione progettuale, nella spazialità prefigurata da Scarpa, attuando una complessiva trasmigrazione di segni dalle due, alle tre dimensioni.

L'esiguo spazio della saletta messa a disposizione, viene notevolmente abbassato fino ad un'altezza limite, quasi a rischiare lo schiacciamento percettivo. Su questa dimensione, si imposta un velario di stoffa bianca, teso a filtrare, anche in questo caso, la luce, proveniente dal lucernario esistente in copertura, in un modo da non generare ombre nette, mentre quattro montanti di legno a sviluppo verticale, alludono a dei possibili supporti della lastra di copertura. Ognuno di questi montanti è un piccolo gioiello di artigianato, formato dall'incastro di legni diversi e metallo, capace di rimandare a sottili assonanze con i soggetti esposti, così come la collocazione dei pannelli

di diversa altezza disposti contro le tre pareti di fronte ai due ingressi, ricorda nella loro planimetria, ma anche nella loro altimetria, i segni della figuratività di Paul Klee. La superficie spezzata nella quale questi pannelli affiancati si compongono, segue un disegno disgiunto, fatto di salti di quota ma anche di sovrapposizioni fra superfici, di scarti e cambi bruschi di direzione, mostrando ad altezza dell'occhio umano gli acquerelli di Klee, montati sotto ai vetri posti a filo del pannello, e riquadrati da *passee* – *partout* di dimensioni e sfumature diverse.

Con l'intenzione di separare nettamente le tele dagli acquerelli, per la parete di fronte Scarpa cambia modalità e crea un unico pannello rivestito di fustagno bianco posto contro un fondale scuro, all'interno del quale posiziona cinque tele di dimensione maggiore. Ad una delle due estremità di questo pannello, una sua porzione si stacca dal muro aprendosi a bandiera verso la saletta, in modo da esporre su un fondo scuro un'ultima tela dalle tonalità molto chiare.

Anche in questo allestimento, Scarpa inaugura uno dei suoi temi più percorsi, cioè quello della contro – parete che si confronta con le pareti esistenti e sulla quale, con artifici diversi, esporre le opere d'arte. In questo caso, la sequenza delle contro – pareti è così serrata da creare una sorta di continuità che suggerisce una narrazione unitaria tra le opere, come a voler mettere in evidenza le loro assonanze piuttosto che le loro differenze, ovvero, facendole apparire quasi come un'opera unitaria e continua. Un'opera unica incarnata dalla continuità della *linea*, a cui si unisce lo sfondo della *superficie* nella quale si staglia il valore unitario del *punto*. Elementi dedotti dalla visione artistica di Klee e subito tradotti da Scarpa in un allestimento che rimarrà memorabile negli anni a venire. Per inserire nuovamente l'Italia all'interno delle grandi correnti internazionali dell'arte moderna dopo la lunga pausa dovuta al conflitto mondiale, si decide a Venezia di presentare alla Biennale del '48, una generale visione dell'arte del momento. In questa edizione, infatti, insieme alla prima personale di Pablo Picasso in Italia, viene invitata anche la collezionista americana d'arte moderna Peggy Guggenheim ad esporre la sua nutrita collezione all'interno del Padiglione della Grecia, quell'anno rimasto vuoto a causa del conflitto bellico.

In tutta fretta, quindi, la Guggenheim affida l'incarico dell'allestimento della mostra al più "moderno" tra gli architetti veneziani, Carlo Scarpa appunto, il quale riesce con estrema semplicità a mettere in scena negli algidi spazi neoclassiceggianti del padiglione, tutto il fior fiore dell'arte moderna di quegli anni.

Lo spazi interno, viene completamente dipinto di bianco ad eccezione del pavimento in grandi doghe di legno montate a spina di pesce, in modo da amplificare la luce naturale proveniente dall'alto, filtrata dal velario di stoffa che impedisce la vista del lucernario centrale, mentre una nuova bussola interna ad imbuto, collocata in continuità con il vano di ingresso del padiglione, invita ad entrare nello spazio dell'esposizione. La bussola è formata da due quinte che vengono intonacate come le murature esistenti a formare, ai suoi lati, due differenti ambiti che risultano così separati e distinti, come protetti, dall'ampio spazio centrale. Ognuno di questi due ambiti viene ulteriormente suddiviso dalla presenza di altre quinte murarie che non arrivando all'altezza del velario, suddividono ancora lo spazio in settori distinti, ma tutti collegati tra loro. La presenza delle quinte permette inoltre, di aumentare notevolmente

la superficie espositiva necessaria per mostrare il gran numero di opere della collezione. Inoltre, la bussola ad imbuto, crea una mediazione spaziale e luminosa con lo spazio esterno, filtrando e orientando il flusso dei visitatori verso lo spazio centrale del padiglione, dal quale poi muoversi all'interno dei vari settori. Settori che rispettano il posizionamento della galleria newyorkese della Guggenheim, prevedendo gli astrattisti a destra e i surrealisti a sinistra, mentre lo spazio centrale ospita le opere più significative delle due correnti.

Le collocazioni delle opere sui muri del padiglione e nel suo spazio vengono decise in accordo con la stessa Guggenheim, prevedendo fondamentalmente una sistemazione in sequenza ad altezza occhio, ad eccezione di alcune opere che in forza della loro visibilità possono permettersi di essere collocate in file superiori sulle pareti, mentre le sculture vengono direttamente poggiate sul pavimento o issate su semplicissimi basamenti quadrangolari bianchi.

Scrivendo a fine esposizione Peggy Guggenheim che *"la mia collezione ha riscosso un grande successo alla Biennale di Venezia, quest'estate. Ero in un padiglione molto bello, con un'illuminazione naturale proveniente dall'alto, e non ho mai visto i quadri così ben esposti. Sono diventati celebri in Italia, e partono in tournée. Era la prima volta che gli italiani vedevano dell'arte moderna, e non conoscevano ancora neppure la differenza tra Cubismo e Surrealismo. Ma sono venuti in massa alla Biennale"*¹⁶.

La percezione del successo della mostra da parte della gallerista americana, non ha impedito tuttavia, di leggere sui giornali e sulle riviste specializzate dell'epoca, definizioni ironiche e titoli sarcastici, non impedendo, ad esempio, ad uno storico dell'arte francese come André Chastel, particolarmente attivo, soprattutto per quanto riguarda lo studio del Rinascimento italiano, di definire le opere esposte nel padiglione greco come *"oggetti fuoriserie, quadri infernali, collage cubisti, mostri erotici, giochi aerei, immagini dell'infantilismo americano. Una notte di Valpurga della pittura in cui il raffinato lavoro di Kandinsky o di Villongli, gli incubi sessuali di Max Ernst e di Dalí, tele insulse e ritmi puri, si mescolano sotto la fallace definizione di non conformista"*¹⁷.

Un esempio interessantissimo ma sicuramente anomalo all'interno del segmento allestitivo scarpiano è quello delle sistemazioni per la mostra "Piet Mondrian" tenutasi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, a cavallo tra il 1956 e il 1957.

Si tratta della prima mostra italiana del dopoguerra interamente dedicata al lavoro del pittore olandese scomparso nel 1944 e fortemente voluta da Palma Bucarelli, l'instancabile direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, in accordo con le disposizioni del quadro culturale italo - olandese.

Dato il fatto che la mostra dovrà essere replicata anche a Milano, nella sede di Palazzo Reale, la Bucarelli propone di fare allestire la mostra ad un architetto italiano, per il semplice motivo che oltre ad avere un sicuro risparmio rispetto al coinvolgimento di un architetto olandese, si sarebbe avuto anche un contributo italiano all'interpretazione dell'arte di Mondrian attraverso la sua *mise en page*.

La scelta ricade su Carlo Scarpa, il quale riesce ad entrare nella profondità del messaggio artistico di Mondrian, traducendolo in una spazialità che ne interpreta il rigore, la semplicità ed anche la costante ricerca di equilibrio, che sta alla base di tutto il Neoplasticismo, del quale l'artista olandese è il massimo rappresentante.

Del grande spazio messo a disposizione nella Galleria di Arte Contemporanea, formato da una sala centrale di 28m x 14m per un'altezza di 10m e 4 sale angolari di 10m x 10m con al centro altre due sale più piccole di 10m x 7m, Scarpa decide di utilizzare solo 4 sale su 7, lasciando libere le tre più vicine all'ingresso per creare una sorta di cuscinetto tra i flussi consueti della Galleria e lo spazio dedicato alla mostra.

Su suggerimento della stessa direttrice, Scarpa non sceglie la via un po' scontata e letterale di un possibile allestimento "alla Mondrian", ovvero, che traduca nelle sue forme e nelle sue misure la dimensione visibile della sua arte, magari ricorrendo a campiture di colore uniforme bordate da linee nere. Sceglie invece una via molto più intellettuale, affidando al solo potere dell'interpretazione, il senso di legame e di aggrancio con la dimensione artistica del pittore e delle opere messe in mostra.

Secondo una testimonianza di Giovanni Carandente¹⁸, il collaboratore della Bucarelli che in più riprese si incrocerà professionalmente con Scarpa, l'idea allestitiva di questa mostra deriva dalla trasposizione in pianta della "Composizione con rosso giallo e blu" dipinta nel 1921 e conservata all'Aia, nel senso che le linee nere del quadro poste a divisione delle campiture colorate, diventano le giaciture lungo le quali vengono disposti i vari pannelli che formano l'allestimento. Questo espediente, ha il vantaggio di inserire la figuratività di Mondrian nella filigrana del progetto, senza per questo nominarla esplicitamente, ovvero, un riferirsi alle linee guida della geometria dell'artista, senza rifarne il verso smaccatamente. L'uso del colore, così presente nella figuratività di Mondrian, viene completamente abolito in favore dell'adozione di un totale bianco sporco che riveste e caratterizza ogni superficie.

La mostra raccoglie più di ottanta opere appartenenti ai diversi periodi attraversati e sperimentati dal pittore, dall'Impressionismo, al Simbolismo, dal Fauve, all'apertura al Cubismo, dal Cubismo vero e proprio, dall'apertura ai canoni Neoplastici, al Neoplasticismo, ma è proprio dal periodo *clou*, cioè dal Neoplasticismo che Scarpa attinge quale patrimonio di riferimento per riproporre una sorta di subliminale struttura compositiva per il suo allestimento. Il tutto, semplicemente alludendo ai suoi principi e non mostrandone mai la loro declinazione formale.

Le linee nere del quadro preso a riferimento si elevano, dunque, in verticale trasformandosi in pannellature formate da telai di legno sui quali viene tesa una tela di balla molto grezza sulla quale a sua volta, si stende una base di calce e gesso a spatolatura imprecisa, in modo che in alcuni punti sia visibile la materia del sottofondo. Al centro di ognuno di questi pannelli, si colloca non più di un dipinto, in modo da garantire un proprio ambito gravitazionale ad ogni opera e in modo da consentire di sostenere solo di fonte ad un quadro per volta. Tuttavia, per non creare tanti sfondi autonomi e conclusi, Scarpa dispone i singoli pannelli in modo da garantire delle strette separazioni verticali tra gli uni e gli altri, così da offrire sempre la vista dello spazio successivo, cioè, non occludendo lo spazio ad una percezione più ampia in modo che spostandosi lungo il percorso sia possibile fruire di prospettive e di traguardi visivi sempre nuovi.

A riprova di questa circolarità dello sguardo immessa all'interno di una sistemazione definita da pareti diverse – del tutto analoga per certi aspetti a quella messa in atto l'anno precedente nelle Sale dei Primitivi della Galleria degli Uffizi insieme a Ignazio Gardella e Giovanni Michelucci – si pensi alla soluzione che Scarpa impiega nello spazio d'ingresso

di questa mostra romana. In questo punto egli concepisce un lungo corridoio definito da una pannellatura segnata da ritmi verticali in modo da ridurre lateralmente lo spazio della grande sala principale; tale corridoio viene segnato nel suo punto iniziale dall'avanzamento della suddetta pannellatura oltre l'imbotte della porta che comunica con la sala antistante, ulteriormente evidenziato dalla presenza di un carabottino in grigliato di legno, posto a sbalzo sull'ingresso e aggettante nei due ambienti. Immettendosi nel lungo corridoio, si riesce subito a traguardare la prima tela della mostra che raffigura un soggetto dall'evidente sapore naturalistico, di stampo ancora ottocentesco, ma all'inizio del corridoio, Scarpa apre un taglio verticale nella pannellatura in modo da poter gettare lo sguardo dentro la mostra, facendo cogliere una vista fugace di "Broadway Boogie Woogie", cioè l'ultima tela dipinta da Mondrian che qui viene esposta ancora montata sul cavalletto originale, così come l'autore l'ha lasciata al momento della morte.

Con un semplice taglio in una parete, Scarpa riesce così a fare abbracciare al visitatore l'inizio e la fine di un intero percorso artistico, preannunciando in questo modo, gli estremi di un itinerario espositivo che si dipana, all'interno delle sale, attraverso le diverse fasi evolutive della poetica del suo autore.

Si dispiega così, un percorso tra quinte verticali poste ortogonalmente tra loro, ognuna caratterizzata da uno spazio frontale che permette la contemplazione dell'opera esposta senza intralciare gli altri visitatori, nel quale spazio la luce filtra dai lucernari schermati da strisce di tela sovrapposta, in modo da ammorbidire le ombre e i riflessi sulle opere, ma anche per sottrarre alla vista il disegno eccessivamente complesso dei loro telai.

Per impedire percorsi liberi tra i pannelli – che per inciso non poggiano a terra se non attraverso la loro struttura lignea, sollevandosi così dalla pavimentazione in legno, che è libera di scorrere sotto – e per suggerire il percorso di visita, Scarpa colloca nei varchi più ampi creati tra i pannelli, un campionario di dissuasori formati dagli stessi profili in legno. Ne risultano delle leggerissime configurazioni di profili che prendono le sembianze di piani, di panche, di parapetti, tutti montati insieme secondo una composizione marcatamente sintattica capace di riportare immediatamente alla mente l'estetica De Stijl.

L'incedere della mostra segue la cronologia delle opere e il relativo attraversamento dei vari movimenti artistici, ottenuto attraverso la modulazione spaziale dei pannelli nello spazio esistente che viene da essi destrutturato e ricomposto in nuove configurazioni. L'unica eccezione a questo criterio di ortogonalità è rappresentata da un unico pannello posto secondo una giacitura diagonale rispetto alle altre. Su questo pannello anomalo viene esposto il disegno "Albero" del 1911 – 14, la cui collocazione sta a indicare il punto di passaggio, quasi una cerniera, tra il Cubismo e il Neoplasticismo in modo da isolare dalle altre opere il momento di genesi del periodo più fecondo di Mondrian e per il quale ha acquisito maggiore notorietà.

Un ultimo tocco da maestro è ravvisabile nella realizzazione di una riga continua bianca, che corre sulle murature, nello spazio intercorrente tra la fine dei pannelli e l'inizio delle volte. Il colore delle pareti viene grattato per mettere in luce le velature delle precedenti tinteggiature e ritinteggiato con una mano molto diluita di bianco che va a velare anche le superfici delle cornici in travertino.

Anche in questo caso, l'abilissimo Scarpa con la realizzazione di quello che può essere definito come il suo allestimento più asciutto e razionale, viene consacrato come "al-

lestitore di razza” da una critica non sempre benevola nei confronti dell’arte moderna e dei suoi allestimenti. Sulle pagine de *L’Espresso*, Lionello Venturi a mostra ancora in corso, si prodiga in un giudizio estremamente lusinghiero che pare anticipare nei contenuti e nei toni, i molti altri venuti successivamente. “*L’architetto Carlo Scarpa ha curato l’allestimento in modo esemplare. Non si tratta soltanto di buon gusto e abilità. Scarpa ha costruito una casa adatta, isolando le opere più significative, ampliando o restringendo le pareti e accentuandone le divisorie a seconda dei diversi motivi dipinti. Egli ha offerto un autentico commento critico all’arte di Mondrian, che contiene grandi possibilità architettoniche e decorative: così che si vedono le forme del pittore continuare nelle pareti e svilupparsi nello spazio sino all’estremo delle loro possibilità. Per chi aspiri all’unità delle arti contemporanee, il rapporto Scarpa – Mondrian è confortevole*”¹⁹.

Nel 1958 e nel 1966 Carlo Scarpa partecipa alla Biennale di Venezia con due allestimenti che possono considerarsi sulla scia di quanto realizzato a Roma per Mondrian: il primo è relativo alla mostra di Alberto Viani e il secondo alla mostra di Lucio Fontana. Nel ’58, in occasione della XXIX edizione, in una sala 10m x 10m, Scarpa lascia alla consistenza originaria solo il legno del pavimento perché tutto, dalle pareti, al soffitto con il lucernario, ai basamenti delle sculture, viene interamente rivestito con una stoffa bianca in modo da ottenere un effetto di assoluta neutralità. In questa perfetta scatola bianca, i grandi gessi di Viani paiono galleggiare in un’atmosfera liquida e rarefatta, ancora più accentuata dalla presenza di un velario sempre in stoffa bianca leggera che divide planimetricamente in due la sala, ottenendo in questo modo “*il massimo merito ascrivibile a un architetto allestitore: il suo intervento non si nota, pur essendo dovunque sottinteso, non è fine a sé stesso ma strumento di una migliore fruizione dell’arte*”²⁰.

Nell’edizione del ’66, tra le molte altre sale allestite da Scarpa all’interno del padiglione Italia, non si può non ricordare la sistemazione della Sala XXVI, dedicata per l’occasione, all’esposizione di cinque opere di Lucio Fontana. Si tratta di cinque diverse versioni dei consueti tagli sulla tela del pittore milanese di adozione, riunificate sotto il titolo di “*Concetto Spaziale. Attese*” per le quali lo stesso Fontana esprime delle idee molto chiare per la loro presentazione.

Il presupposto comune su cui si basano sia Scarpa che Fontana per questo allestimento, è la completa assenza di un impaginato visibile all’interno delle modalità allestitiva. Nelle idee di ognuno di loro, le opere e lo spazio che le ospita, avrebbero dovuto essere talmente in continuità tra di loro da annullare i reciproci confini, a tal punto –secondo la visione di Fontana – da far sparire addirittura i quadri. I tagli nella tela, ora in affondo, ora in rilievo, tutti di dimensioni simili anche se tutti diversi, sarebbero dovuti appartenere alla fisicità e alla forma del contenitore, che sempre nell’idea di Fontana avrebbe dovuto assumere le sembianze di una di grande uovo.

Nella resa esecutiva di questa idea, Scarpa trasforma l’uovo in uno spazio planimetricamente ovale, creando una sagoma muraria continua dotata di un determinato spessore, staccata dai pavimenti, dalle pareti e dal soffitto e interamente rivestita di tela bianca. Per accedere a questa micro architettura collocata all’interno dell’ambiente assegnato e che nelle intenzioni di Fontana avrebbe dovuto rappresentare l’idea dello spazio inteso come entità assoluta, vengono create due aperture anch’esse ovali, situate in due punti casuali nella superficie ovale.



Carlo Scarpa, Mostra *Piet Mondrian*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, 1956-1957



Carlo Scarpa, Mostra *Piet Mondrian*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, 1956-1957

L'ovale è realizzato con la stessa tela impiegata nei quadri e viene utilizzata anche per rivestire le nicchie all'interno delle quali si collocano le opere raffiguranti i tagli. Questa soluzione viene ripetuta per tutti i quadri esposti, andando così a formare più che un supporto su cui appendere una tela, un elemento posto in continuità con la tela stessa, annullando ogni possibile differenza tra il supporto e l'opera. In particolare, le nicchie di tela vengono collocate secondo una disposizione all'apparenza casuale, in modo che ognuna di loro garantisca una percezione autonoma della singola opera.

Un altro momento di particolare interesse nel lungo arco di sperimentazioni nel campo dell'arte del mostrare condotte da Carlo Scarpa, è sicuramente rintracciabile nell'allestimento milanese per la Triennale del 1960 per la quale sistema all'interno del Palazzo dell'Arte, la mostra "Frank Lloyd Wright".

Ad un anno dalla scomparsa dell'architetto americano, il compito che si presenta a Scarpa non è dei più semplici, anche perché la mostra non è in realtà una retrospettiva generale sull'architettura del Maestro americano, ma una sorta di vetrina pubblicitaria pensata dallo studio di Taliesin e fortemente voluta dal Governo USA per mostrare all'Europa il potere, anche politico, del messaggio contenuto nell'architettura organica. Per questa ragione, la mostra presenta principalmente le opere al momento in corso di realizzazione, lasciando alle sole immagini fotografiche e alle diapositive stereoscopiche la vista delle opere più note.

La lunga sala della Triennale destinata ad ospitare tale esposizione, viene suddivisa idealmente da una maglia quadrata che funziona come base per modulare la collocazione di pannellature, pensate come delle quinte giustapposte nello spazio, alternate a basi sulle quali si appoggiano i modelli.

Come noto, la sconfinata ammirazione che Scarpa ha nei confronti di Wright ha spesso condizionato le scelte linguistiche del veneziano, infatti, anche in questo caso, con maggior intensità, al consueto linguaggio wrightiano, pare riferirsi l'intera espressività di questo allestimento; utilizzando in questo caso, una vera e propria poetica dell'ibridazione tra gli stili più riconoscibili di Wright e le relative personali interpretazioni di Scarpa.

Uno dei momenti principali di invenzione all'interno di questo allestimento è rappresentato dal concretizzarsi della maglia geometrica, che sottende l'intera composizione, sotto forma di espressive "cappe" a sezione tronco conica, formate da superfici di tessuto che si allungano verso l'alto. Ognuno degli ambiti nei quali è suddiviso lo spazio si caratterizza così tramite la presenza di questa volumetria aerea che sottende a terra spazi dedicati ai vari momenti dell'esposizione.

In questo tema, si evidenzia lo spazio dedicato alle proiezioni, realizzato con quinte semicircolari in stoffa a sezione a scarpata che si rastremano verso l'alto e che si sovrappongono tra loro. Su queste quinte vengono proiettate delle immagini fisse e in movimento, incrociate e sovrapposte tra di loro, in modo da offrire una percezione totalmente immersiva dell'architettura wrightiana, dando luogo, così, ad una sorta di grande scultura abitata che nella generalizzata evocazione dei temi e degli stili di Wright, risulta essere il vero punto di innovazione e di singolarità dell'intera esposizione.

Nella Biennale di Venezia del 1968, passata ai posteri come la "Biennale della contestazione studentesca", viene allestita la mostra "Linee della ricerca contemporanea":



Carlo Scarpa, Mostra *Frank Lloyd Wright*, Palazzo dell'Arte, XII Triennale di Milano, 1960. Nell'ultima immagine si noti l'allora cardinale Giovanni Battista Montini, futuro Papa Paolo VI

dall'Informale alle Nuove strutture". Si tratta di una mostra che oltre all'arte, ha l'ambizione di presentare anche l'architettura e in particolare il lavoro di quattro progettisti di successo, due americani e due italiani, ovvero, Paul Rudolph, Louis I. Kahn, Franco Albini e lo stesso Carlo Scarpa.

È la prima volta che Scarpa presenta sé stesso attraverso il suo lavoro. Succederà altre due volte e saranno entrambe nel 1975: una a Londra, alla Heinz Gallery per volere del RIBA (Royal Institute of British Architects) e l'altra a Vicenza, nella Domus Comestabilis, mostra promossa questa su iniziativa dell'Accademia Olimpica. A differenza di altri architetti, che usano presentare il proprio percorso progettuale attraverso disegni, fotografie e plastici dei loro progetti e realizzazioni, egli decide per questa mostra veneziana di allestire uno spazio *ex novo*, che invece di mostrare la sua architettura, lo rappresenti in termini compositivi. Quindi, sceglie una strada insolita, coltissima e difficilissima, in quanto preferisce alla semplice elencazione delle tappe della sua opera, una via meno scontata ma molto più intima, ovvero, quella della narrazione di sé stesso tramite i principi, i temi, le materie e le figure che come permanenze popolano la transitorietà della sua dimensione compositiva. Lo spazio che presenta è una composizione formata da tre pannelli della stessa altezza, realizzati in velo da sposa bianco, teso e riquadrato da profili metallici, disposti ortogonalmente tra loro, affiancati da un pannello più alto realizzato in velo da sposa di colore verde veronese, o meglio ottenuto con fili verdi tessuti su una trama nera e



Carlo Scarpa, Mostra *Frank Lloyd Wright*, Palazzo dell'Arte, XII Triennale di Milano, 1960. Nell'ultima immagine si noti l'allora cardinale Giovanni Battista Montini, futuro Papa Paolo VI

dotato di un unico filo dorato posto all'altezza dell'occhio. Come in un ideale giardino della mente, all'interno di questa composizione di piani e di linee, si dispongono preziosissimi oggetti – sculture disegnati dallo stesso Scarpa, realizzati con committiture di pietre, legni e metalli diversi a ribadire la consueta sinfonia di materia e di forma che caratterizza la sua progettualità.

A differenza degli altri settori della mostra e in genere in modo contrario a quanto succede per gli spazi allestiti e dedicati agli altri architetti, molto più circoscritti e defilati, i visitatori qui possono passare in questo spazio liberamente. Il progetto di Scarpa è aperto alle relazioni, ai flussi e al battito vitale dei visitatori che lo innervano di vitalità, in modo da percepirlo in assoluta continuità spaziale con quello dedicato all'esposizione delle opere degli altri artisti presentati nello stesso padiglione.

Come in molti altri allestimenti del Maestro veneto, il visitatore assume un ruolo fondamentale e attivo nella percezione dell'opera; anzi, in questo singolare spazio, il visitatore appartiene per certi aspetti all'opera stessa, nel senso che con il proprio passare tra i vari pannelli di velo e tra i vari oggetti – scultura, partecipa come opera vivente al gioco di trasparenze e di sguardi messo in atto dall'allestimento.

Negli ampi spazi della Hayward Gallery, collocata all'interno dell'architettura brutalista del Southbank Centre lungo il Tamigi a Londra, nel 1969 Carlo Scarpa allestisce la mostra "Frescoes from Florence".

Si tratta di una mostra dalla risonanza internazionale, allestita in uno spazio che può considerarsi, in quel momento, quanto di più ricercato e innovativo esista nel panorama internazionale. Una struttura inaugurata da un anno appena e dotata di tutti i più moderni dispositivi tecnologici per il controllo dell'illuminazione e dell'aerazione, impianti che non trovano l'approvazione di Scarpa, il quale cerca di annullarli in ogni modo. La scabra assenza di qualunque connotazione espressiva che la Galleria presenta, essendo caratterizzata da locali ampiamente dilatati sia planimetricamente che altimetricamente, connotati esclusivamente dalla presenza di vani scala, grossi pilastri, e da pareti completamente prive di aperture, impone un ripensamento generale e l'allestimento scarpiano tenta il più possibile di dissimulare tali aspetti negativi all'interno di una ridefinizione globale dello spazio.

Con delle alte pannellature che non arrivano a toccare il soffitto, in modo da lasciarlo completamente in ombra, Scarpa crea un nuovo perimetro frammentato e fatto di nuovi setti longitudinali, la cui posizione determina una serie di ambiti e di situazioni di grande densità compositiva. Angoli retti si alternano a creare bruschi cambi di direzione, mentre la fuoriuscita di volumi planimetricamente non ortogonali alle contro pareti genera l'imprevedibilità di uno spazio che ha più la casualità del Medio Evo che non la misura del Rinascimento.

La mostra, oltre a presentare in ambito internazionale la tecnica del distacco delle pitture murali, nella quale l'operatività toscana è maestra, ha anche lo scopo di offrire un segno di riconoscenza alla società e alla cultura inglese in relazione al ruolo di grande importanza avuto nel salvataggio e nella cura di molte opere d'arte danneggiate in seguito ad un evento disastroso come quello dell'alluvione del 1966.

L'allestimento vira tra due estremi all'apparenza opposti, assestandosi tra soluzioni altamente spettacolari e soluzioni minime di grande raffinatezza, capaci quest'ultime, di esprimere tutto l'*understatement* di cui l'arte del mostrare di Scarpa è capace.



Carlo Scarpa, Mostra *Frescoes from Florence*, Southbank Centre, Londra, 1969

La prima sala si apre subito con l'invenzione più spettacolare della mostra, ovvero, la collocazione dei frammenti del Giudizio Universale di Andrea Orcagna, montati su un cavalletto metallico che li "ripiega" su sé stessi. Tale soluzione, scaturisce dal fatto che l'altezza originale dell'opera è maggiore dei 6 m della sala, quindi per mantenere lo sviluppo complessivo dei tre segmenti dei quali è composta l'opera staccata, e per mantenere una visione unitaria dell'affresco, Scarpa lo "arrotola" verso il visitatore. Questo, offre anche una inedita visione avvolgente dell'originale, ottenendo un maggiore contatto percettivo con il fruitore, utilizzando la, ormai navigata, consuetudine di volgere a suo favore un limite, trasformandolo in un punto di forza.

Sempre nella prima sala, galleggia nello spazio la ricostruzione architettonica del tabernacolo di Benozzo Gozzoli capace così di restituire al visitatore la consistenza architettonica e volumetrica dell'affresco, mentre nella seconda sala gli affreschi di Masolino e del Maestro di Prato occupano lo spazio secondo una disposizione di singole unità, caratterizzate ognuna da un proprio ambito di azione separato da pannelli, da tagli, da profili che ne settorializzano gli sfondi, pur ribadendone la fluidità dell'insieme.

Particolarmente audace appare il modo con il quale vengono presentati due frammenti di affresco prelevati da una volta, esposti a parete come due trincee di una stessa superficie concava che liberamente si stacca dal muro retrostante, innescando così, un gioco di allusioni e di ambiguità particolarmente intenso: l'intonaco dipinto staccato dal muro che si manifesta, in questo caso, a sua volta staccato dalla muratura di fondo. Dopo questa mostra londinese si profila per Carlo Scarpa un'altra mostra all'estero, ovvero, all'Università di Berkeley in California, nella quale nel 1969 mette in mostra i disegni di Erich Mendelsohn. Nel razionale spazio di un edificio in mattoni di inizio Novecento destinato in origine a centrale elettrica, Scarpa predispone una sequenza di alti pannelli realizzati in legno lasciato in vista, disposti planimetricamente a segnare un percorso prestabilito. La dimensione originaria dello spazio, viene corretta dalla stessa posizione dei pannelli adagiandoli secondo un disegno zigzagante che nelle sue diverse conformazioni offre la possibilità di ottenere ambiti più riparati, pur mantenendo una generale fluidità dell'insieme.

Lo spazio originario della grande sala viene solo intravisto dal visitatore, poiché, anche in sezione, l'altezza viene schermata parzialmente da strisce di stoffa disposte in orizzontale a breve distanza l'una dall'altra, in modo da far solo intravedere il soffitto. È questa una pratica molto usata negli allestimenti scarpiani, ma questo californiano pare assumere, se confrontato con gli altri, una dimensione maggiormente assertiva, una forza segnica tutta incentrata sul graficismo della sua disposizione planimetrica, quasi a separare nettamente senza relazione alcuna, lo spazio vissuto da quello retrostante, l'allestimento dal contenitore.

Il vuoto diventa, quindi, l'oggetto principale della composizione, attorno al quale la quinta continua di legno, ospita i diversi disegni raggruppati in base al loro diverso formato. La maggior parte dei disegni è di piccola dimensione e viene presentata in sequenze di quadri con cornici e *passepertout* del medesimo formato, in modo da togliere ogni gerarchia fra le opere. I disegni più grandi, invece, vengono disposti sempre con cornici e *passepertout*, su pannelli *free standing* collocati liberamente nello spazio a disposizione al centro della sala.

TRA PERMANENZA E TEMPORALITÀ. L'AMBIENTE FIORENTINO

Molto più circoscritta e soprattutto molto meno veicolata, rispetto alle coeve esperienze nazionali, e milanesi in particolare, anche la stagione progettuale fiorentina legata alla museografia e all'allestimento che si è sviluppata nei decenni a cavallo della metà del Novecento, è stata comunque testimone di notevoli esempi nell'arte del mostrare, così come è stata portatrice di interessanti innovazioni sia in ambito puramente spaziale che in ambito teorico e culturale.

In particolare, fin dagli ultimi anni dell'Ottocento, l'allora direttore della Galleria Nazionale di Parma, Corrado Ricci, archeologo e storico dell'arte di fama nazionale, mise a punto un vero e proprio modello di riordino museografico finalizzato al restauro delle opere e che si basava sulla ricerca, sullo studio, sul riordino inventariale e infine su quello espositivo sia degli spazi che dei singoli manufatti artistici. Questo suo modello fu applicato con successo in altri contesti italiani, come ad esempio a Firenze, dove Ricci, diventato direttore della Soprintendenza alle Gallerie, ridisegna l'intero sistema dei musei. Oltre all'ampliamento degli spazi espositivi al Bargello, allo spostamento dei *Prigioni* di Michelangelo dalla Grotta del Buontalenti nel Giardino di Boboli alla Galleria dell'Accademia, creò importanti strutture a supporto della rete museale, come il Gabinetto Fotografico e quello di Restauro nonché il primo nucleo del Gabinetto dei Disegni e Stampe della Galleria degli Uffizi.

In anni cruciali per il radicale mutamento dello spirito alla base dell'arte e dell'architettura, proprio a Firenze, da tempo immemore culla di molti momenti di passaggio, si affermano in tappe diverse e in modalità differenti, i presupposti e i segnali di questo spirito rinnovato. Sarà proprio dalla frequentazione dei musei fiorentini che Aby Warburg, il padre della moderna iconologia, "amburghese di cuore, ebreo di sangue e fiorentino d'anima" come amava definirsi, inizierà a mettere a punto il suo straordinario *Mnemosyne*, ovvero, un incompiuto atlante illustrato di miti, parole, simboli e figure che andavano a formare una possibile mappa delle costanti della memoria occidentale, volendo dimostrare la presenza dell'antico nella modernità. Un metodo per la lettura dell'opera d'arte basato, quindi, non su una lettura esclusivamente estetizzante degli elementi che la compongono, ma su una nuova prospettiva indirizzata, non solo a favore di una comprensione doverosamente contestualizzata del soggetto nel proprio ambito di azione e di origine, ma soprattutto sulla miriade di relazioni tra sé e il flusso gravitazionale che ogni opera instaura nei confronti dei suoi significati e attraverso i suoi rapporti con il mondo.

Sempre a Firenze, si forma proprio in quegli anni, uno dei più straordinari presupposti su cui ha preso sostanza quella profonda mutazione avvenuta nell'ambito della percezione dello spazio che caratterizzerà tutta la prima parte del Novecento. Si tratta della visione dello *spazio umanistico* portata avanti dalla teoria di Geoffrey Scott, il giovane studioso d'architettura nonché bibliotecario del ben più noto Bernard Berenson, il critico americano giunto a Firenze nella Villa I Tatti da lui acquistata e per la quale Scott disegnerà il giardino.

Nell'*Architettura dell'Umanesimo*, la pubblicazione maggiormente nota di Scott, si dà una innovativa lettura dello spazio in chiave dinamica, aggiungendo all'appena acquisita dimensione di temporalità, anche l'espressione delle infinite relazioni istituibili con le forme e le necessità dell'umano. Lo spazio, quindi, diviene prioritariamente relazione tra gli ambiti, connessione, unione, ma anche separazione, insomma, dialogo tra le cose. Progettare lo spazio, significa quindi, muoversi all'interno delle relazioni, incrementarle, sottolinearle, reciderle, a seconda delle necessità, come se la composizione di questo non fosse altro che costruzione, distruzione o orientamento di flussi, di nessi, connessioni, di legami e di rapporti.

Una visione, questa, che ha avuto la forza di introdurre visioni e contributi fino a quel momento laterali alla concezione dello spazio e della sua progettualità, con la conseguenza di rafforzare ulteriormente ogni legame tra uomo e forma.

Negli anni tra i due conflitti mondiali si assiste al formarsi e in certi casi al consolidarsi delle basi di quel vocabolario che poi dal dopoguerra in poi costituirà l'orizzonte di riferimento della stagione aurea della disciplina della museografia e dell'allestimento. In particolare, tali semi, com'è naturale che sia stato, vengono gettati attraverso l'esperienza della progettazione temporanea, tradizionalmente portatrice di un più alto e disinvolto valore di innovazione.

Nei primi anni del Novecento, pare cementarsi proprio a Firenze, quella separazione tra museo inteso come luogo della conservazione e mostra come luogo della divulgazione che sarà uno dei tratti dominanti dei decenni seguenti. In particolare, in questo clima di preparazione profonda al rinnovamento, si possono inquadrare i portati che alcune tra le più importanti mostre allestite a Firenze fino all'inizio degli anni '30 del Novecento, hanno lasciato nella cultura dell'allestimento espositivo. Nell'approfondire i diversi caratteri di queste mostre, è possibile scorgere nelle loro peculiarità, una sorta di irreversibile acquisizione di consapevolezza della forza del progetto dello spazio. Si assiste a un passaggio da una semplice organizzazione dello spazio, improntata alla sola provvisorietà e reversibilità degli elementi impiegati che caratterizzava le prime esperienze, ad una progressiva introduzione di un controllo progettuale che, anche se ancora in maniera embrionale e del tutto semplificata, pare presagire quella ricerca di razionalità che sarà la parola d'ordine dei decenni successivi. In altre parole, in queste mostre fiorentine, si percepisce la trasformazione della concezione di allestimento, passando da questione eminentemente decorativa a questione spaziale e architettonica.

Per la *Mostra del ritratto italiano*, allestita a Palazzo Vecchio nel 1911, con l'ordinamento di Ugo Ojetti, in occasione del cinquantenario dell'unità d'Italia, le sale dei quattro quartieri monumentali di quello che un tempo era il Palazzo del Popolo e della Signoria, paiono non avere smarrito il loro carattere residenziale e le opere presenti permanentemente, quali arredi, suppellettili, arazzi e dipinti, dialogano con le opere trasferite per l'occasione. In alcune sale, le opere poggiano su pannelli appositamente collocati lungo le pareti in una disposizione che allude alle quadrerie dei palazzi nobiliari, mentre nella maggior parte delle sale, i dipinti dalle dimensioni più svariate, si appoggiano su cavalletti autonomi disposti anche in doppia fila verticale, a ricordare il modello delle gallerie presenti nei palazzi patrizi.

Nel 1914 nelle sale dell'Accademia si tiene l'esposizione delle opere del *II Concorso Quinquennale del Premio Ussi* che raccoglie le opere, quasi tutte di grande formato, dei pittori emergenti del tempo, quali ad esempio Plinio Nomellini e Emilio Notte. L'allestimento si adegua alla consueta presentazione di dipinti nelle gallerie e nei musei europei del tempo, caratterizzate da ampi spazi con i quadri allineati alle pareti e postazioni per sedersi al centro delle sale. Pochi e casuali sgabelli abitano lo spazio, mentre solo la fascia in basso delle pareti è occupata dai dipinti, lasciando scoperta la parte alta nella quale campeggiano le diverse fasce di una convenzionale decorazione a stampo. I soffitti dipinti in colori chiari, così come i pavimenti, ricoperti da superfici continue che annullano ogni suddivisione costruttiva, tentano di dare al contenitore architettonico un tono il più neutro possibile, ulteriormente accentuato dai semplici globi luminosi disposti a grappolo che pendono dal soffitto.

Anche nella *Mostra Italiana del Seicento e Settecento* ospitata nel 1922 in cinquanta sale di Palazzo Pitti, l'allestimento dialoga con le preesistenze del contesto, concretizzandosi in una pannellatura continua il cui carattere di provvisorietà è ben messo in evidenza dalla presenza dei supporti lignei che sostengono le varie strutture alla base. Ai pannelli si affiancano perlopiù in prossimità delle finestre, dei cavalletti con opere singole, disposte in relazione alla luce naturale proveniente dall'esterno, confermando anche in questo caso, la tendenza di un'arte del mostrare legata ancora a principi di provvisorietà e di riciclabilità.

Un vero e proprio punto di svolta nell'approccio allestitivo delle mostre fiorentine è rintracciabile nell'*Esposizione di bozzetti per il monumento della Madre italiana*, realizzata nel 1924 nel brunelleschiano Palazzo di Parte Guelfa. Appena tre anni prima, l'intero palazzo era stato oggetto di un pesante restauro in stile neo – medievale eseguito in seguito alla ben più ampia ristrutturazione dell'intera area del Mercato Vecchio. Restauro che aveva riportato alla condizione originaria alcuni spazi interni come ad esempio il vasto salone situato al piano primo e caratterizzato dalle alte finestrate con archi a tutto sesto, sormontati all'esterno da oculi ciechi, mentre un ritmo di filanti paraste scandisce l'interno dell'edificio costruito da Brunelleschi, dal quale da quel momento prende il nome.

Proprio nella vastità del Salone Brunelleschi al Palagio di Parte Guelfa viene allestita l'esposizione dei bozzetti scultorei partecipanti al concorso per il monumento dedicato alla Madre Italiana da collocarsi nella Basilica di Santa Croce, come omaggio postumo alla Grande Guerra rivolto alla donna, simbolo della Patria ma al contempo anche eroina, madre e martire silenziosa.

L'allestimento integra alla preesistente *boiserie* in legno che corre alla base dei quattro lati del salone, una disposizione di piedistalli rivestiti in stoffa su cui poggiano i bozzetti. Tali piedistalli di altezza e dimensione variabile a seconda del bozzetto scultoreo che ospitano, riescono con le loro differenziazioni ad uniformare il più possibile la variegata conformazione delle opere, cercando di disporle tutte entro una stessa linea ideale di contenimento superiore. Proprio in virtù della natura plastica dei soggetti espositivi tutti realizzati in gesso, fra i quali risultò vincitore quello proposto da Libero Andreotti, l'effetto generale d'insieme è quello di una serie di oggetti disposti ordinatamente lungo il perimetro della sala, che si stagliano sullo scuro sfondo ligneo per merito del

loro candore. La composizione ritmica e allo stesso tempo elementare dei diversi soggetti esposti nello spazio preesistente, dona all'insieme una generale caratteristica di razionalità, capace di dialogare e al contempo esaltare la dimensione razionale della severa architettura brunelleschiana.

A cavallo tra il 1926 e il 1927 ancora una volta nelle sale dell'Accademia, si tiene la *Mostra di Telemaco Signorini*, nella quale le opere del pittore fiorentino vengono esposte secondo un ordinamento cronologico nelle ampie sale a disposizione. La grande dimensione degli spazi consente di realizzare un allestimento dal sapore museale, con i quadri appesi alle pareti sopra un parato continuo di stoffa, riunite in gruppi le opere più piccole, esposte singolarmente quelle di più ampie dimensioni. Ogni quadro viene appeso tramite catenelle che si attaccano ad un binario continuo posto lungo il cornicione in stucco che delimita le pareti dalle coperture, permettendo ai segni verticali delle catene, nel loro mostrarsi quali elementi puramente funzionali, di caratterizzare con un ritmo casuale il disegno della parte alta delle murature. I gruppi di opere più piccole sono organizzati in una disposizione assiale secondo un'ipotetica linea orizzontale coincidente con l'altezza media degli occhi del visitatore, mentre l'illuminazione è affidata alla presenza di semplici corpi illuminanti calati dall'alto e dotati di schermi per indirizzare la luce verso i quadri. La collocazione di una passatoia al centro delle sale, individua e orienta il percorso di visita separando lo spazio della fruizione veloce da quello della fruizione più approfondita, distinguendo quest'ultimo per la presenza di sgabelli e savonarole, dalle quali ammirare le opere da distanza maggiormente ravvicinata.

Nel panorama serrato delle mostre fiorentine allestite prima della Seconda Guerra Mondiale, spicca non tanto per l'allestimento, quanto per il tema, la *Prima Mostra Nazionale dei Piani Regolatori*, tenuta nel 1929 all'indomani della conclusione di una mostra simile a Roma. Il ricco materiale esposto, mette a confronto i vari piani regolatori fiorentini, da quello del Poggi, a quello del Coppedè fino a quello elaborato dall'Ufficio Tecnico Comunale. A questi materiali si affiancano progetti di risanamento urbano, progetti di sistemazione di aree paesaggistiche, nonché un'interessante ricognizione delle trasformazioni urbane fiorentine eseguite in seguito alla demolizione della fascia delle mura storiche. Una mostra, questa, che se anche non lascia particolari indizi dal punto di vista allestitivo, lascia intuire però la sempre maggiore importanza data alle questioni architettoniche e urbane da parte della cultura cittadina.

Tornando nuovamente indietro con gli anni, in tema di allestimenti temporanei, durante il Fascismo, da un'idea di Alessandro Pavolini – il giovane gerarca fiorentino, al quale si devono anche le iniziative della realizzazioni dell'Autostrada Firenze – Mare, della nuova stazione di Santa Maria Novella, nonché l'istituzione del Maggio Musicale Fiorentino e del Calcio in Costume – nasce la *Mostra dell'Artigianato*, ovvero, un'esposizione a cadenza annuale, che continua ancora oggi a raccogliere e a commerciare il meglio delle produzioni artigianali fiorentine e internazionali. Questo appuntamento annuale, si è dimostrato nel tempo un costante, e soprattutto fertile, ambito di sperimentazione e di applicazione delle tendenze legate all'esposizione e all'allestimento di spazi espositivi. Negli anni d'oro, ovvero, quelli coincidenti con la sua sede originaria, appositamente realizzata da Sirio Pastorini nel 1937 al Parterre in Piazza Sangallo, ora Piazza della Libertà, la Mostra dell'Artigianato è stata il campo di prova di innumerevoli giovani architetti che nel tempo si sono cementati



Giuseppe Giorgio Gori, Allestimento alla 12° Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato, Firenze, 1948



Giuseppe Giorgio Gori, Allestimento alla 12^a Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato, Firenze, 1948

con il tema dell'effimero e del non permanente, dando luogo ad una serie molto nutrita di interessantissime prove progettuali delle quali vale la pena parlare.

Tra le molte prove spiccano quelle eseguite da Giuseppe Giorgio Gori, che diverrà da lì a pochi anni uno dei maggiori protagonisti della seconda generazione dei progettisti di Scuola Fiorentina, nonché Preside della Facoltà di Architettura durante gli anni della contestazione studentesca della fine degli anni '60.

Nell'allestimento dei Padiglioni del Parterre di Piazza San Gallo per la 12° Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato del 1948, Gori lavora alla conformazione dello spazio secondo una regia che conduce, pur nelle diversità delle singole sistemazioni espositive, alla ricerca di una riconoscibilità comune.

Al generale tema composto da bassi volumi espositivi in muratura finiti ad intonaco bucciato che caratterizzano l'allestimento del salone d'onore sia la relativa galleria, fa da contrappunto l'uso diffuso della stuoia in cannicciato che viene impiegata in diversi episodi a fare da sfondo neutro ad un'espressività che cambia di volta in volta per le varie lavorazioni artigiane, come ad esempio, a delimitare l'ambito circoscritto della bottega dei fiori di seta, fino a creare uno spazio più ampio e disteso nella bottega del telaio a mano e in quella delle conterie veneziane. A questo tema si aggiunge quello della stoffa plissettata in piegature più o meno ampie che diviene un altro *fil rouge* di molte parti dell'allestimento, come, ad esempio, in quelle dedicate al padiglione della moda, caratterizzato dalla scenografica presenza di due enormi *abat-jour* di seta che vanno ad illuminare il locale, creando al contempo uno snodo visivo tra le parti. La stessa tecnica della stoffa plissettata viene impiegata nella realizzazione di una balza di attacco a terra delle varie vetrine espositive disposte al centro e lungo le murature perimetrali. In particolare, sopra le fasce espositive perimetrali viene disposta una fascia di pittura astratta dai vivaci colori.

Al generale tono leggiadro di questo allestimento, impostato prevalentemente sui temi della leggerezza e della profondità dei vari corpi e volumi, si affianca per contrasto, l'allestimento del padiglione dedicato ai metalli, ottenuto verniciando le pareti della sala con una tinta bruna lucente per meglio fare risaltare le vetrine illuminate poste lungo le murature e per esaltare la presenza centrale di una sorta di architettura nell'architettura, ovvero una composizione in mattoni a vista montati sfalsati tra loro e murati con la calce bianca in doppi filari, in modo da definire ambiti di vendita e di esposizione separati tra di loro.

Il lavoro di allestimento portato avanti da Gori alla Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato, prosegue nel 1949 in occasione della 13° esposizione. L'allestimento inizia con la collocazione di un totem espositivo luminoso posto all'ingresso della piazza ovale sulla quale prospettano i padiglioni fieristici del Parterre. Il totem nella sua conformazione riprende la forma planimetrica dell'intero complesso espositivo che ospita la mostra, ovvero, un'edera formata da poligoni che definiscono una figura ovale, nella quale si innesta un sistema diagonale laterale fatto di altre sagome quadrangolari. La proiezione planimetrica dei diversi corpi di fabbrica dà modo a Gori di comporre una sorta di ideogramma della mostra, montando a caratteri cubitali al neon, una lettera A seguita dal numero 13. Questa stilizzazione diventa una sorta di logo della manifestazione e viene ripetuto nella segnaletica interna e nell'intera grafica dell'iniziativa. All'interno, come di consueto, i vari padiglioni vengono dedicati ai vari settori artigianali

secondo allestimenti temporanei che si legano compositivamente alle preesistenze architettoniche dei diversi locali. Attorno ai grandi pilastri a fungo del salone d'onore, Gori allestisce una sorta di margine frastagliato continuo che andando a inglobare la base dei pilastri funge come piano d'appoggio per i prodotti esposti, creando così, un movimento di penisole e di anse, ulteriormente ritmato dai movimenti di una controparete interna che crea degli spazi più raccolti e caratterizzati da fondali variabilmente decorati con pitture astratte sulle quali risaltano i prodotti artigianali disposti sugli scaffali.

Anche in questa realizzazione si nota l'uso generoso e insistito di temi che vanno a ricercare una continuità plastica di fondo, sulla quale fare risaltare le varie "isole" espositive. Accanto all'uso generalizzato della stoffa drappeggiata e plissettata che va a caratterizzare, in un disegno unitario, le superfici di molti ambienti, si nota l'uso disinvolto del canniciato che va a definire le quinte interne e la grande contro - copertura rastremata verso l'alto del padiglione del cuoio. Infatti, ognuno dei locali che forma questo specifico padiglione, viene caratterizzato da una copertura conica ottenuta con elementi intrecciati che esalta il senso ascensionale degli spazi, nei quali le murature verticali e le superfici di copertura si legano in una totale plasticità scandita solo dal bordo circolare metallico che nasconde al proprio interno gli apparecchi illuminanti rivolti verso l'alto ad illuminare in maniera radente la materica superficie artigianale con la quale vengono rivestite le coperture.

Nel 1950, Giuseppe Giorgio Gori, insieme alla cura dell'allestimento generale della 14[°] edizione della fiorentina Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato, costruisce anche il nuovo padiglione espositivo in sostituzione del precedente Salone d'Onore. In particolare, si tratta di un semplice volume parallelepipedo che va a saturare lo spazio esistente tra due edifici espositivi paralleli tra loro, collocati in aderenza al generale disegno dell'essedra. In pratica, si tratta di uno spazio longitudinale ad un'unica navata interna, caratterizzato dal disegno nitido della copertura ottenuto dalla serrata reiterazione di travi in cemento armato dalla sezione sottile, segnato, nel punto di giuntura tra pareti e soffitto, da una serie di asole vetrate che permettono l'ingresso della luce naturale. L'assialità interna della composizione "sfonda" all'esterno sulla città e sul paesaggio, attraverso una parete di fondo interamente vetrata, filtrata sulla doppia altezza da un ballatoio marcapiano.

La struttura permanente dell'allestimento interno è costituita dalla realizzazione di banconi disposti in due fasce parallele ortogonali al percorso centrale. Ciascun banco, nella propria parte estrema rivolta verso il corridoio centrale, si modella plasticamente in modo da configurarsi nella forma di una bacheca vetrata nella quale vengono esposti i pezzi maggiormente pregiati.

Questo stesso padiglione, diverrà il cuore dell'intero allestimento della 17[°] *Mostra Mercato dell'Artigianato*, curata nel 1953 sempre da Giuseppe Giorgio Gori.

Esso, infatti, diviene il cardine dell'intera esposizione, anticipando in maniera evidente, il tema sotteso dell'intero allestimento, ovvero, ancora una volta l'uso accomunante della stoffa drappeggiata e plissettata. Al soffitto, la reiterazione delle sottili travi ricalcate in cemento armato, viene occultata da un pannello pieghettato che simula la conformazione di una copertura "a padiglione". L'imposta di tale copertura diviene l'altezza delle vetrine continue poste lungo le pareti, mentre un tema di vetrine a bancone forma un'isola centrale che diviene il fulcro della composizione.



Giuseppe Giorgio Gori, nuovo Padiglione Espositivo Permanente alla 14° Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato, Firenze, 1950

Tema caratteristico di questa edizione della mostra, oltre alla recente introduzione dei padiglioni dedicati all'esposizione dell'artigianato di alcuni stati esteri, è quello della messa in mostra dei diversi indirizzi scolastici a vocazione artistica e artigianale.

Il padiglione dedicato ai vari istituti d'arte è caratterizzato da un tema di teli intrecciati che tridimensionalmente occupano lo spazio tra le vetrine e il soffitto. Vetri-
ne che si isolano nell'ambiente per la loro luminosità e trasparenza rispetto ad un fondale uniforme e che si estroflettono dalle murature secondo una geometria prismatica di volumi. Più razionali appaiono gli allestimenti dedicati alle scuole professionali maschili che basano i loro percorsi espositivi sull'alternarsi di pannellature girevoli che riportano fotogrammi di situazioni lavorative, a pannelli divisorii dalla consistenza muraria, sui quali si riporta l'esposizione maggiormente dettagliata di pezzi meccanici prodotti dagli allievi. Alla razionalità offerta da questi pannelli in muratura, Gori affianca nella sala dedicata alle scuole professionali femminili, una maggiore flessuosità formale, curvando il percorso e i vari supporti espositivi in un disegno più morbido.

Interessante appare l'allestimento dedicato agli stranieri, nel quale la scansione dei grossi pilastri esistenti, dà l'avvio ad una sistemazione che tenta di fondere in un disegno integrato la vetrina espositiva alla consistenza del pilastro che su due dei suoi lati viene decorato a motivi naturali interpretati in chiave astratta.



Giuseppe Giorgio Gori, nuovo Padiglione Espositivo Permanente alla 14° Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato, Firenze, 1950

Da notare che l'uso insistito delle tessiture in stoffa o in altri materiali, rappresenta una cifra particolarmente riconoscibile della grammatica progettuale legata all'internità del lavoro di Gori, si veda fra tutti lo splendido velario di vetro realizzato in quelli stessi anni nel salone della sede della Banca Toscana in Palazzo Portinari – Salviati sempre a Firenze. Applicare questo tema nell'allestimento di mostre dedicate all'esposizione dei prodotti delle eccellenze artigianali della città, significa ovviamente esaltare uno degli ambiti di maggiore interesse della dimensione artigianale fiorentina, ovvero, la tappezzeria, ma significa anche, una ricerca di una dimensione accomunante, di un fondale neutro, contro il quale e dentro il quale fare risaltare, inquadrare, circoscrivere ed isolare i diversi oggetti esposti. Da notare che questo uso della stoffa drappeggiata e plissettata è utilizzato da Gori già alla fine degli anni '40, quando gli allestimenti di un autore ben più blasonato e conosciuto, ancora non avevano iniziato ad utilizzare questa tecnica. È solo in una data successiva, il 30 marzo del 1953, che Carlo Scarpa seduce pubblico e critica con l'allestimento della mostra *Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia* a Palazzo Zanca a Messina, nel quale l'uso del *calicot*, un cotone molto povero, il cosiddetto "cencio della nonna" viene impiegato in modalità plissettata a rivestire interamente le sale dell'esposizione con la volontà di annullare completamente la presenza architettonica, e in alcune sale anche quella volumetrica, del contenitore.

Negli allestimenti di Gori, questa volontà di annullare le preesistenze non è mai percorsa nelle modalità assolute ed esclusive del lavoro di Scarpa, anche se, come nel



Giuseppe Giorgio Gori, nuovo Padiglione Espositivo Permanente alla 14° Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato, Firenze, 1950

caso dell'edizione del 1953 della Mostra mercato dell'Artigianato, questo tema va a caratterizzare l'ambiente *clou* della mostra. A Firenze, Gori ricorre a questa formula dei velari con meno intensità espressiva, ovvero, non raggiungendo certamente la dimensione poetica mostrata dall'allestimento messinese, ma il suo uso insistito ed esteso, ora applicato a fasce incrociate, ora a porzioni inclinate in modo da definire nuove coperture, dimostra comunque una sensibilità innovativa nell'allestimento, dando un valore alla composizione mai puramente decorativo quanto, piuttosto, architettonico e spaziale.

Sempre in ambito degli allestimenti alla Mostra Mercato dell'Artigianato, vale la pena ricordare alcune prove compiute da un altro dei maestri della prima generazione di architetti della Scuola Fiorentina, ovvero Italo Gamberini.

Per la sede fiorentina della RAI Italo Gamberini, che in quelli stessi anni era impegnato, per la stessa committenza, nell'arredamento degli uffici e degli studi all'interno del centralissimo Palazzo delle Cento Finestre e per la quale nel 1967 progetterà la splendida sede regionale nella periferia sud della città, disegna alcuni stand all'interno delle edizioni della Mostra dell'Artigianato del 1949, del 1950 e del 1953.

In particolare, lo stand del 1949 allude all'ingresso di un teatro, la cui flessuosa pensilina si libra nell'ambiente sostenendo la scritta della RAI realizzata in tubo fluorescente. All'interno, un piccolo palco inclinato mostra la ricostruzione di uno studio radiofonico nel quale alla presenza quasi metafisica di un solo microfono si affianca lungo la pare-



Giuseppe Giorgio Gori, nuovo Padiglione Espositivo Permanente alla 14° Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato, Firenze, 1950

te circolare una grafica di spiegazione. Sopra la bocca del palco, si colloca una sorta di lunga persiana alla veneziana a lamelle orizzontali che allude ad un sipario alzato, rimarcando così, l'accento sulla conduzione ancora completamente dal vivo della radio. Nello stand del 1950, l'intero spazio a disposizione è occupato da Gamberini da una astratta struttura espositiva che come una grande e geometrica scultura funziona da basamento di appoggio per altre sculture astratte. Ai lati del locale, temi diversificati di vetrine paiono scavare la massa muraria, mentre un accomunante tema di stoffa e listelli di legno verticali definisce gli alzati, andando ad esaltare l'altezza dello spazio. Tale accentuazione è ulteriormente sottolineata dalla presenza di pannelli informativi che come tante strisce sottili sono accostati tra di loro a dare l'effetto di una superficie continua e filante verso l'alto.

Nel 1953, Gamberini realizza il più interessante tra i tre allestimenti messi in opera per la RAI. Una sorta di kandinskijana triade formata da punto, linea e superficie pare essere il generale criterio informatore dell'allestimento. Il grande spazio, infatti, è costruito sulla relazione tra elementi che appartengono a queste categorie, ovvero, ad una sorta di basso elemento dissuasore, fluido e continuo che individua le aree percorribili da quelle non, si affianca la presenza puntuale di elementi metallici verticali che da pavimento a soffitto vanno ad assumere il ruolo di snodo attorno al quale ruota l'intera composizione. La superficie delle pareti tinte di scuro viene squarciata dalla presenza luminosa di vetrine e pannelli incassati, a loro volta inquadrati e collegati

all'interno di un generale disegno tridimensionale che riporta l'attenzione dalle superfici ai volumi.

In tema di allestimenti permanenti vale la pena ricordare come nella "Firenze di Mussolini", così come veniva decantata dalla stampa fascista, si mettono in pratica importanti trasformazioni urbane che in piccola misura riguardano anche il tema dell'allestimento. La più importante di queste trasformazioni è quella attuata con lo sventramento del quartiere di Santa Croce, nella quale il "piccone risanatore" grazie ad una delibera del 1936 prevede di abbattere un gruppo di isolati. A tali demolizioni non hanno fatto seguito, come si pensava, un'immediata politica di investimenti, tanto che si decise piuttosto che ricostruire nuovi edifici, di restaurare le poche emergenze rimaste in piedi nell'area, in modo da trasformarle in nuove polarità in grado di rimettere in moto il mercato immobiliare della zona.

In quest'ottica, nel 1937 il Podestà Venerosi Pesciolini, autorizza il restauro di Palazzo Gerini, adibito fino a quel momento a sede del Commissariato di Sicurezza e dei Reali Carabinieri.

L'artefice del restauro è il capo dell'Ufficio di Belle Arti, ovvero, l'architetto Ezio Zaffari che crea una nuova facciata in stile neorinascimentale, oltre ad un pesante rimaneggiamento degli spazi interni ottenuto attraverso ampie demolizioni, in modo da creare un organismo dalla misura ariosa dotato di una distribuzione chiara e razionale.

La destinazione d'uso di questi nuovi spazi viene declinata ad una funzione di interesse pubblico, facendo ricadere la scelta sulla nuova collocazione dell'appena costituito Museo Nazionale della Scuola, prevista fin dal 1925 da Giovanni Calò, ordinario di pedagogia presso l'ateneo fiorentino e che fino a quel momento stazionava nella sede provvisoria di via Laura. Quindi, un Museo della Scuola e un Centro Didattico Nazionale che avrebbero raccolto e esposto la documentazione riferita ad ogni dato, progetto ed esperienza riguardante i vari aspetti della scuola, dall'arredamento scolastico, ai programmi, dai metodi didattici ai lavori degli alunni, dimostrando come la cultura e la scolarizzazione potessero venire veicolate come questioni fortemente volute dal regime fascista.

I curatori furono Piero Bargellini e Nazareno Padellaro che insieme al contributo teorico e progettuale di Giovanni Michelucci, gettarono le basi degli allestimenti di questi generosi spazi. L'incarico progettuale di Michelucci risale al 1939 ed è relativo oltre alla sistemazione dei locali di Palazzo Gerini, anche alla progettazione di un nuovo corpo di fabbrica da costruirsi in continuità con i volumi esistenti, estendendosi di fianco nell'ampia area adiacente rimasta vuota dopo le demolizioni.

Michelucci disegna un corpo di fabbrica compatto, classicamente tripartito e caratterizzato da un attacco a terra marcato da una fascia basamentale in lastre di pietra forte sulla quale si sarebbe dovuta aprire una teoria di finestre quadrate. Il piano nobile era caratterizzato da un ritmo di vetrate verticali e il coronamento ritrova il prevalere della massa come suo tema dominante, mentre all'ultimo livello una terrazza avrebbe consentito il realizzarsi di sperimentazioni legate alla didattica all'aperto.

Questo nuovo volume, per varie vicissitudini, non ha mai visto la luce, per cui il lavoro si concentrò tutto all'interno dei locali restaurati che assunsero il compito, così, attraverso l'arredo e gli allestimenti, di esprimere tutta la carica innovativa e simbolica di que-

sto tipo di esposizione. Michelucci chiamò a collaborare con sé, probabilmente perché riteneva la loro sensibilità più vicina anagraficamente ai temi trattati, alcuni giovani architetti, suoi ex allievi, ovvero: Edoardo Detti, Giuseppe Giorgio Gori e Leonardo Ricci e fin da subito il gruppo intuisce che la portata dell'intervento non deve essere limitata alla sola progettazione del nuovo arredo, quanto piuttosto, orientata alla progettazione di una nuova spazialità, modellandone la sua qualificazione in modo tale da conferirle l'accezione di una vera e propria *architettura degli interni*.

L'inaugurazione della nuova struttura museale nel centro storico fiorentino avviene il 28 ottobre del 1941 alla presenza del Ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai e già il giorno seguente, sull'intera stampa regionale, il progetto viene apprezzato per il carattere moderno e razionale dell'intero intervento, volto a mettersi in relazione con i segni storici presenti nell'edificio, proponendo una gamma di soluzioni che non vanno a soverchiare né il contenitore architettonico, nelle quali sono ospitate, e nemmeno i materiali e gli oggetti esposti. Nelle molte sale nelle quali si dispiegano i tre piani dell'edificio, pare emergere quasi, la volontà di non fare emergere una regia unitaria, una mano comune che tenti di uniformare diversità e caratteristiche, quanto la esibita consapevolezza di operare per interventi puntuali che vanno ad esaltare le singole potenzialità di quelli che sono i materiali esposti e le filosofie dei vari temi trattati, anche se sopra a tutto, pare aleggiare una comune caratteristica di austerità che ben si addice all'idea e al ruolo della cultura e dei valori dell'istruzione.

Come detto, da un punto di vista compositivo, il disegno dell'allestimento di queste sale, non si limita al semplice oggetto di arredo, ma coinvolge l'intera spazialità dei vari locali, rincorrendo attraverso le campiture di colore delle pareti, o il disegno dei rivestimenti, o le nuove relazioni tra le parti, una generale fluidità planimetrica e altimetrica, che lascia di fatto presagire quella caratteristica dominante dei futuri percorsi progettuali dei suoi autori. Si ricerca, infatti, una generale unità data da un nuovo senso architettonico attribuito all'interezza dello spazio, sottolineato anche dalla sua gestione in alzato, come nel caso della biblioteca caratterizzata dal compenetrarsi di livelli ottenuti dal ballatoio che, con la sua conformazione, crea spazi di lettura e di consultazione ad altezze differenziate rispetto al piano di calpestio principale.

Particolarmente interessante appare l'allestimento di certi ambiti, come quello dedicato alla geografia, caratterizzato da una copertura luminosa traslucida grigliata, che proietta i suoi moduli nell'organizzazione geometrica delle pareti, trattate ad ampie pannellature nelle quali spicca una grande raffigurazione del planisfero separata dai supporti espositivi che si estrudono dalle pareti da una doppia fascia di immagini fotografiche che illustrano la diversità dei vari paesaggi. Il medesimo rigore geometrico viene impiegato nella definizione di alcuni collegamenti distributivi, caratterizzati dalla tamponatura lignea di arcate in muratura, all'interno delle quali fuoriesce l'elegante presenza di una mensola espositiva. O ancora, l'asciutta espressività della sala dedicata alla meccanica, planimetricamente circolare e rivestita da una vetrina continua anche se scandita in settori, incassata nello spessore delle murature.

Di diversa tonalità invece la sala dedicata all'economia e all'estimo, pensata, data la sua conformazione allungata, come se fosse una sorta di pergola esterna. La superficie voltata della copertura viene infatti dipinta con un affresco dal sapore quadraturista



Foto: F. BARSOTTI - Firenze

Giovanni Michelucci, Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Ricci, Leonardo Savioli, *Centro Didattico Nazionale e Museo della Scuola*, Firenze, 1941



Foto: E. BARBOTTI - Epoca

Giovanni Michelucci, Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Ricci, Leonardo Savioli, *Centro Didattico Nazionale e Museo della Scuola*, Firenze, 1941

raffigurante un *grillage* con piante rampicanti e scorci di cielo. La geometria individuata dalla decorazione, dà l'avvio alla partizione individuata dal ritmo dei montanti cilindrici verticali, che a loro volta determinano la misura alle mensole incassate nelle murature e dei tavoli in marmo aggettanti dalle pareti, sui cui piani vengono mostrati i diversi strumenti legati alle discipline esposte.

In questa prova progettuale capace di trasformare un semplice problema di arredo in una questione di architettura, si matura secondo Giovanni Klaus Koenig quella attitudine tutta fiorentina, ad una progettualità che avrà il "*particolare modo di concepire l'architettura partendo dallo spazio interno*"²¹ e che avrà la forza di imprimere una direzione al lavoro futuro dei giovani collaboratori e che avrà l'intensità per strutturarsi in una sorta di vera e propria costante nelle modalità di approccio progettuale proprie delle diverse generazioni di progettisti di Scuola Fiorentina.

Una particolare esperienza progettuale maturata parzialmente in ambito fiorentino è quella portata avanti da Leonardo Ricci in occasione della progettazione e dell'allestimento del Padiglione italiano alla Expo di Montreal del 1967. Anche se questo lavoro non si realizza a Firenze, è comunque il frutto di un pensiero progettuale maturato in ambito fiorentino e quindi inseribile a tutto diritto in questo segmento della ricognizione.

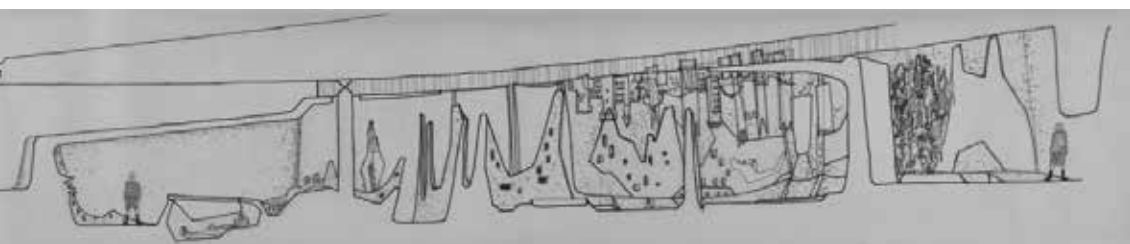
All'inizio del 1966 Bruno Zevi riceve dall'allora Ministro degli Affari Esteri, l'incarico di coordinatore per il padiglione italiano alla Expo '67 di Montreal, una ambiziosissima esposizione mondiale con la presenza di ben sessantasette padiglioni realizzati da altrettante nazioni.

Il programma e le scelte operative legate al Padiglione Italiano furono compiute da un comitato di cui facevano parte oltre a Bruno Zevi, anche Giulio Carlo Argan, Michele Guido Franci e Vincenzo, Fausto e Lucio Passarelli.

Data la ristrettezza dei tempi non c'è la possibilità di effettuare un concorso di idee, quindi la scelta ricade sul coinvolgimento diretto degli architetti chiamati da Zevi che sono Carlo Scarpa, Bruno Munari e Leonardo Ricci, il cui lavoro nell'allestimento a Palazzo Strozzi per la mostra dell'Espressionismo aveva colpito molto positivamente lo stesso Zevi. In particolare, con la cura generale di Umberto Eco, si separano molto chiaramente le competenze di ciascuno, affidando a Carlo Scarpa l'ambito legato alla poesia, a Bruno Munari il settore legato all'industrializzazione e a Leonardo Ricci quello legato al costume.

L'Expo '67, l'Esposizione Universale Internazionale che si svolse dal 28 aprile al 27 ottobre sulla vasta area formata da due isole al centro del fiume San Lorenzo, ebbe come tema "Man and his World", ovvero, la mostra di tutte le attività dell'uomo nella società moderna ed è stata la prima grande esposizione di prima categoria che il Bureau International des Expositions abbia autorizzato in America. In particolare, in questa esposizione vi furono realizzati importanti esperimenti architettonici, come ad esempio la grande cupola geodetica in acciaio, alluminio e plastica di Richard Buckminster Fuller, l'immensa tensostruttura in acciaio e membrana trasparente di Frei Otto, servita come banco di prova per l'Olympiazentrum di Monaco di Baviera, e l'Habitat '67 di Moshe Safdie, formato dall'aggregazione di scatole in cemento armato precompresso, poste in opera da gru meccanizzate.

Il lavoro di Ricci a Montreal è corposo e impegnativo in quanto oltre al controllo generale sull'intera architettura del padiglione, progetta la scala interna e il ristorante



Leonardo Ricci, *Mostra all'interno del Padiglione Italiano all'Expo '67, Montreal 1967*. Disegno di progetto

sopraelevato, nonché la mostra dedicata al costume. Il padiglione si presenta circoscritto dal perimetro rettangolare di una copertura curvilinea dal segno fortemente espressivo, la cui accentuazione, dal nitore quasi grafico, viene subito contraddetta da una serie di eccezioni che paiono corroderne la pulizia formale di impianto. A livello planimetrico, sotto il segno accomunante di questa copertura, si condensano tre episodi spaziali distinti, tre ambiti circoscritti e separati dagli altri da una serie di spazi connettivi comuni, che pur testimoniandone la coesione e l'appartenenza reciproca, si caratterizzano in maniera profondamente diversa. *L'input* progettuale di Leonardo Ricci è chiaro e si riverbera nei segni organici dell'insieme, fluidamente spezzati e allungati a fare da spalla a percorsi e collegamenti verticali. Così come risuona nello spazio che non è mai suddiviso da partiture ortogonali, ma da episodi autonomi che impongono una totale variabilità nella sua percorrenza interna, fatta di affacci, di introspezioni, di anticipazioni, così come di dilatazioni e contrazioni.

Ognuno dei tre diversi ambiti ottenuti, come già detto, dedicati ciascuno ad un diverso tema, vengono anche caratterizzati dalla collocazione delle opere di un artista italiano contemporaneo, capace di esaltare ed esprimere al meglio l'essenza artistica sottesa in ognuno dei temi stessi. Quindi vengono abbinati Carlo Scarpa e Arnaldo Pomodoro, Leonardo Ricci e Leoncillo Leonardi, Bruno Munari e Cosimo Carlucci, in modo da disvelare la poesia, il progresso e il costume insiti nella dimensione artistica contemporanea italiana.

Leonardo Ricci e Leoncillo Leonardi mettono nella loro opera tutte le tonalità di una corrente inquieta e per certi versi brutalista, per questo, l'allestimento della parte proposta da Ricci riesce ad evocare uno spazio ancestrale formato da una sorta di struttura continua rivestita in intonaco grezzo, nella quale in continuità coi il pavimento e il soffitto, grumi di materia si coagulano a formare una sorta di paesaggio di stalattiti e stalagmiti. Una massa primigenia e informale, scavata da cavità nella quale trovano posto le varie opere esposte e messe in risalto da un attento studio dell'illuminazione artificiale, dando luogo ad un allestimento, ma anche un'architettura. La consueta trasfigurazione tra architettura e città e tra interno ed esterno, tanto praticata nell'operatività progettuale di Scuola Fiorentina di quegli anni, trova in questo allestimento canadese una ulteriore e riuscita declinazione.

A raccordare le tre parti interne del Padiglione Italiano, viene chiamato Emilio Vedova che per l'occasione concepisce una sorta di forma fluida e rotante, realizzata in allu-



Leonardo Ricci, *Mostra all'interno del Padiglione Italiano all'Expo '67, Montreal 1967*. Fase di allestimento

minio lucido, intitolata "Percorso/Plurimo/luce" in grado, con la propria informalità e gestualità di unire il tutto, sulla quale vengono proiettate delle cosiddette "diapo - vetri" realizzate dall'artista con la collaborazione dei maestri vetrai Venini di Venezia, che creano un'esplosione di luci e colori, effetti che si riflettono nello spazio interno dell'intero padiglione.

Un padiglione che non è un semplice contenitore da riempire di volta in volta ma un lavoro corale tra architettura, arte e allestimento, grazie al quale gli spazi paiono partecipare attivamente dei molti significati morali dell'esposizione.

NOTE

- ¹ Cfr. G. PAGANO, *Parliamo un po' di esposizioni*, in "Casabella - Costruzioni" n. 159-160, marzo-aprile 1940.
- ² Cfr. A. MONESTIROLI, *Un caposcuola dell'architettura razionale*, in F. BUCCI, A. ROSSARI a cura di, *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano, 2016, pp. 8-15.
- ³ Cfr. E. PERSICO, *Alla fiera di Milano*, in "Casabella" n. 5/1933, pp. 46-47, in *Op. Cit.*, p. 25.
- ⁴ Cfr. G. STOPPINO, *Testimonianza di Giotto Stoppino*, in A. C. CIMOLI, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949-1963*, IL Saggiatore, Milano, 2007, p. 53.
- ⁵ Cfr. E. N. ROGERS, *Architettura, misura dell'uomo*, in "Domus" n. 260, 1951, pp. 1-5.
- ⁶ La scritta di Ernesto Nathan Rogers apposta sul pannello introduttivo alla mostra "Architettura, misura dell'uomo" è la seguente: "Questa sala è dedicata all'architettura, espressione concreta dell'uomo, sintesi della sua misura fisica e spirituale. La misura fisica dell'uomo determina la misura necessaria dell'architettura; è la misura costante, dovuta alle nostre condizioni anatomiche e fisiologiche. Ma infinite variazioni subisce la misura necessaria nel soddisfare alle complesse attività dell'uomo e alle sue aspirazioni. Lo spirito creativo mentre lo interpreta le conferisce diverse grandezze. Uomo, architettura, uomo, ecco il ciclo continuo dell'origine dei mezzi e dei fini. Aggiratevi liberamente per la sala: i documenti disposti nello spazio suggeriscono il tema: architettura misura dell'uomo. Essi acquistano pieno significato quando vi inserite con i vostri sentimenti e i vostri pensieri poiché siete anche qui i protagonisti dell'architettura".
- ⁷ Cfr. F. GNECCHI-RUSCONE, *Testimonianza di Francesco Gneccchi-Rusccone*, in A. C. CIMOLI, *Op. cit.*, pp. 67-68.
- ⁸ Cfr. E. N. ROGERS, *Continuità*, in "Casabella-continuità", n. 199, dicembre 1953 - gennaio 1954.
- ⁹ Cfr. E. N. ROGERS, *Continuità o crisi*, in "Casabella", n. 28, 1957.
- ¹⁰ Cfr. A. PICA, *Propositi e forme della 9° Triennale*, in "Spazio" n. 5, luglio-agosto 1951, p. 25, in E. BONFANTI-M. PORTA, *Città, museo e architettura. IL gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Hoepli, Milano, 2009, p. A 62.
- ¹¹ "Il contenuto programmatico di tutte le opere che nascono da quell'episodio, continuamente felice, che è rappresentato dalla collaborazione di Belgiojoso, Peressutti e Rogers, farebbe ogni volta, o almeno in certi casi, prevedere o temere di vedere le opere loro risolversi in una ardua freddezza di posizioni estetiche o di obbedienze concettuali; un piacere immenso constatare, qui come nella sala della Forma dell'utile, e nel padiglione americano all'ultima Triennale, la presenza di una immaginazione poetica, di una struttura poetica, di un vero dono di fantasia", in G. PONTI, *Un Padiglione nel parco del Castello di Stupinigi*, in "Domus", n. 286, settembre 1953, pp. 2-5.
- ¹² "È probabile che con dei mezzi più appropriati avremmo potuto fare intendere meglio le nostre intenzioni. E soprattutto se non fosse sorto fin da principio, per opera dell'Ufficio Stampa del Commissariato, l'equivoco che si tratti di un villaggio, come se fosse una banale ricostruzione, e non di un ambiente italiano, inteso nei suoi valori intimi, espressi da certi caratteri costanti e tutt'ora valedoli nella nostra storia architettonica: un misurato e variato rapporto di spazi, un concatenarsi di volumi, un prevalere dei pieni sui vuoti, un uso del materiale limitato alla espressività tattile e al colore, una tecnica puramente strumentale e non fine a se stessa: una serenità non tendente al raggiungimento delle sfere astratte o metafisiche, ma materiata nella realtà dell'evento costruttivo, nel costante rapporto con la misura umana. In questa volontà di concretezza, in questa affermazione di modestia abbiamo creduto di poter rappresentare l'Italia (in uno degli aspetti validi del suo nascente spirito

democratico) a una competizione internazionale. Il nostro padiglione non ha la qualità di perfetta esecuzione del Padiglione Norvegese o di quello Finlandese, né l'elegante struttura del Padiglione Spagnolo, ma si distingue dalle acrobazie di quello Francese e di molte esperienze Belghe. Non porta una parola nuova nello sviluppo della tecnica, che pure ci avrebbe tentato se, senza sacrificare i motivi essenziali dei contenuti che volevamo esprimere, avessimo potuto avere il tempo e il denaro per inventare un sistema di prefabbricazione adeguato. I nostri mezzi costruttivi sono i più normali, ma logici nell'ambito delle possibilità che ci sono state concesse; si giustificano in sé stessi, come i più economici e i più malleabili tra i pochi che potevamo scegliere per esprimere un'opera di poesia"., BBPR, in *Inchiesta sul Padiglione Italiano a Bruxelles*, "L'Architettura Cronache e Storia", n. 36, ottobre 1958, pp. 399 e 405-406.

¹³ Cfr. B. Zevi, *Il 1960 sarà l'anno degli architetti*, in "L'Espresso", 29 giugno 1958, p. 16, in E. BONFANTI-M. PORTA, *Op. cit.*, p. A91.

¹⁴ Cfr. L. BALDESSARI, *1951 Padiglione Breda*, MART, Fondo Luciano Baldessari, in M. SAVORRA, *Capolavori Brevi. Luciano Baldessari, la Breda e la Fiera di Milano*, Electa, Milano, 2008, p. 24.

¹⁵ Cfr. A. CHASTEL, *La XXIV Biennale de Venise*, in "Una semaine dans Le Monde", anno III, n. 117, 7 agosto 1948, p. 6, in P. DUBOÏ, *Carlo Scarpa l'arte di esporre*, Johan Levi Editore, Monza, p. 103.

¹⁶ Cfr. P. GUGGENHEIM, Lettera a Lester Longman del 3 ottobre 1948, in P. DUBOÏ, *Carlo Scarpa l'arte di esporre*, Johan & Levi, Editore, Monza, p. 122.

¹⁷ Cfr. A. CHASTEL, *Op. cit.*, p. 6.

¹⁸ Cfr. G. CARANDENTE, *Vent'anni di lavoro*, in AA. VV., *Carlo Scarpa Opera Completa*, Electa, Milano, 1984, p. 205.

¹⁹ Cfr. L. VENTURI, *Astrattismo. L'universo ordinato di Mondrian*, in "L'Espresso", 16 dicembre 1956, in P. DUBOÏ, *Op. cit.*, p. 138.

²⁰ Cfr. B. Zevi, *Arredi scarpiani, spaccato BBPR*, in "Cronache di Architettura" III, n. 218, Bari, 1971, pp. 116-119.

²¹ Cfr. G. K. KOENIG, *Architettura in Toscana 1931-1968*, ERI Edizioni RAI, 1968, p. 43.

Parte seconda

ALLESTIRE
TEMPORANEAMENTE
NELLO SPAZIO
STORICO

FRANCO ALBINI – FRANCA HELG, OVVERO: L'ELEGANZA DEL MINIMO

Dal dopoguerra, il territorio di sperimentazione e di applicazione legato all'allestimento temporaneo si estende anche agli ambienti interni di spazi preesistenti, come quello di palazzi storici rifunzionalizzati e riconvertiti in luoghi di esposizione.

Fra tutti i casi italiani, particolarmente emblematici appaiono quelli di Palazzo Reale di Milano, di Palazzo Strozzi a Firenze, il Palazzo Grassi a Venezia, e per rimanere sempre in ambito lagunare, l'Ala Napoleonica in Piazza San Marco e il Palazzo Ducale, e più occasionalmente sedi di istituzioni varie, come ad esempio, Palazzo Zanca a Messina. In particolare, Palazzo Reale a Milano è stato per molti secoli sede del governo della città, poi del Regno del Lombardo Veneto, poi residenza reale fino al 1919, quando acquistato dal Demanio è stato destinato a luogo di esposizioni temporanee. Un destino simile a quello del fiorentino Palazzo Strozzi, residenza patrizia nel cuore della città, acquistato dall'Istituto Nazionale delle Assicurazioni e adibito a spazio espositivo fin dal 1940.

In questo generale contesto una posizione di primaria importanza viene occupata dal lavoro di Franco Albini che a tutti gli effetti può essere considerato come uno dei padri della moderna museografia italiana. La prima mostra che si trova ad allestire, nel 1941, all'interno di un edificio storico, è la "Mostra di Scipione e di disegni contemporanei" nei locali della Pinacoteca di Brera.

A ribadire la maestria albiniana nell'allestimento, a proposito di questa mostra possiamo ricordare le parole di Giò Ponti, sulle pagine di *Stile* scrive che quello "*che distanzia Albini, artista, da altri architetti che ricercano le stesse espressioni, è l'innata e felice e costante eleganza. Le sue cose hanno la chiarezza e la finezza di una calligrafia: nel vedere le sue cose si sente che, prima di essere materia, son state un bel disegno d'artista*"¹.

Scipione è in realtà il nome d'arte di Gino Bonichi, fondatore insieme a Mario Mafai, Renato Marino Mazzacurati e Antonietta Raphael, della cosiddetta "Scuola romana" basata sulla chiara avversione all'arte Novecento e a quella del Neoromanticismo, entrambe viste come portatrici di conservatorismo. La morte per tubercolosi a soli 29 anni incrementa ulteriormente la sua fama, facendolo diventare uno dei pittori italiani più importanti degli anni '30.

La pittura energica e tormentata con la quale descrive ritratti pieni di angoscia e visioni di una Roma opprimente, diviene il materiale con il quale Albini "artista" – per dirla con Giò Ponti – fa i conti nel suo primo allestimento dedicato al mondo dell'arte. Un'arte che la sua visione cerca di imbrigliare all'interno di una presentazione che pare allestire di fronte ad ogni quadro una sorta di proprio ed esclusivo centro di gravitazione. Come se i tormenti espressi attraverso la linea fluida e il colore nebbioso dei quadri, potessero trovare una sorta di loro contenimento attraverso il modo di mostrarli.

Le alte sale riservate alla mostra, caratterizzate da un'accomunante pavimentazione in gettata di graniglia, vengono organizzate secondo una maglia quadrangolare, scandita da svettanti elementi in legno a forma di fuso che vengono appoggiati sul pavimento e sostenuti in alto da un'intersezione di tiranti metallici, anch'essa di forma

quadrangolare, che ne permette la stabilità. Ogni montante presenta nella sua parte centrale una tripla serie di forature, ad indicare la propria funzione di elemento componibile e di supporto ad altri elementi, mostrando così nella propria tecnica nudità, l'essenza del proprio essere parte di un più ampio *sistema*.

A questo sistema vengono attaccati tre tipi di supporti espositivi che rispondono a esigenze diverse. Ad esempio, per esporre i quadri viene a loro attaccato un pannello quadrangolare rivestito di stoffa bianca o color nocciola, contro il quale si sistema il quadro con la sua cornice originale adagiato staccato dal fondo, il tutto contornato da un'ulteriore cornice metallica sempre staccata dal fondale in modo da dare all'insieme la caratterizzazione di una sorta di "esploso".

Per esporre i disegni, invece, ai montanti verticali vengono attaccate due lastre di vetro verticali, all'interno delle quali trovano posto, mentre per i "disegni contemporanei", ai montanti verticali in legno, vengono agganciati dei pannelli a cassetta vetrata posti inclinati, caratterizzati dal fondo realizzato a canniccio sul quale vengono adagiati i disegni.

Anche la collocazione delle sedute rispetta la maglia quadrangolare descritta dai montanti, ponendosi di fronte a delle quinte curvilinee realizzate in mattoni e all'interno delle quali vengono collocati senza pannello i quadri più grandi e più importanti, isolandoli così, dal resto dell'ambiente.

La scabra matericità di queste quinte e il loro disegno flessuoso, entrambi all'apparenza del tutto estranei alla consueta razionalità e leggerezza dell'insieme, costituiscono una sorta di allusione e di legame con quell'universo tormentato e imperfetto suggerito dai quadri di Scipione.

La conformazione planimetrica dello spazio preesistente determina alcuni suggerimenti progettuali nell'allestimento, ovvero, data la consistenza trapezoidale delle quattro sale consecutive, è possibile inscrivere al loro interno, proprio in virtù della loro suddivisione attraverso la maglia quadrangolare, una sorta di contro - spazio capace di regolarizzare le sale stesse. Questo, si ottiene semplicemente con la realizzazione delle pannellature continue, montate discostate dalle murature perimetrali a formare, invece, una figura planimetricamente regolare.

L'assialità centrale in cui si vengono a trovare le porte di comunicazione tra le sale, suggerisce la necessità di ribadire l'asse geometrico attorno al quale si sviluppa il tutto, ma anche di rendere maggiormente uniti i locali che, anche se contigui, rimangono comunque autonomi. Per questo, Albini sospende alla maglia di tiranti metallici su cui si attaccano in alto i montanti, un semplicissimo nastro di carta da disegno che ha lo scopo di unire visivamente le quattro sale dell'esposizione e permettere alla luce dei faretti agganciati ai montanti e che gli sono puntati contro, di diffondersi.

Nella composizione di questo spazio, si evince la volontà di costruire prospetticamente il percorso di visita attorno ad una vertebra centrale, determinando una sorta di ossatura portante dalla quale spostarsi per ogni approfondimento, ma alla quale ritornare per compiere il percorso completo. Un percorso che ammette l'assialità longitudinale come dispositivo di organizzazione prioritario, attorno al quale la fluidità dei percorsi liberi, si struttura a sua volta attorno alle cadenze della maglia quadrangolare formata dai montanti verticali e della sua relativa rete di fili metallici. Per ribadire questa fron-



Franco Albini, *Mostra di Scipione e di disegni contemporanei*, Pinacoteca di Brera, Milano, 1941

talità, le pareti di fondo di ognuna delle quattro sale, vengono poste in evidenza tramite l'accostamento di tanti nastri verticali di carta srotolata che hanno lo scopo di costruire una sequenza di fondali intermedi nell'incedere del percorso. Un percorso all'interno di un allestimento, la cui fragilità dei materiali impiegati, rivela l'essenza della sua natura provvisoria.

Nel mondo degli allestimenti italiani all'interno di luoghi storici, un ambito a parte merita la sede del veneziano Palazzo Grassi.

Acquistato fin dal 1949 dall'imprenditore italiano Franco Marinotti, proprietario della Snia Viscosa, una delle maggiori aziende impiegate nella produzione di filati artificiali, come conseguenza del suo personale convincimento che un magnate d'industria dovesse necessariamente occuparsi anche di arte e cultura, viene trasformato a sue spese nel Centro Internazionale delle Arti e del Costume.

A tale scopo attuò nella struttura neoclassica del Palazzo alcune importanti modifiche, come la copertura a vetri del cortile centrale, la sostituzione del giardino con uno spazio polivalente dal tetto apribile atto a ospitare convegni, sfilate e inaugurazioni, nonché la sostituzione di alcuni dei pavimenti originari con nuove pavimentazioni in marmi policromi intarsiati.

Nel 1951 un artista versatile come Jean Cocteau scrive a proposito di questa istituzione: *"Franco Marinotti ha appena messo in piedi un'opera delle più importanti"* per la quale *"non poteva scegliere cornice più adatta per lo studio di questa quarta dimensione che chiamiamo tempo e le cui prospettive si oppongono a quelle dello spazio, poiché le cose che vi si allontanano si ingrandiscono invece di rimpicciolirsi, prendono rilievo, diventano, in un certo senso più presenti agli sguardi dell'anima"*².

Questo guardare con lo "sguardo dell'anima", potrebbe essere anche la chiave di lettura delle mostre che Franco Albini e Franca Helg allestiscono nel 1952 e nel 1954 in alcune sale di Palazzo Grassi. Entrambe queste mostre si offrono come declinazioni diverse di uno dei temi dominanti all'interno della parabola allestitiva della coppia di progettisti, ovvero, quello della ridefinizione degli ambienti dati, in nuovi spazi ottenuti attraverso la realizzazione di veri e propri "interni nell'interno" tramite l'utilizzo di velari e di superfici trasparenti.

In particolare, nella "Mostra internazionale delle Arti e del Costume" del '52, nella parte dedicata ai tessuti genovesi del XVI secolo, gli spazi quadrangolari delle sale vengono ricalibrati secondo una nuova definizione poligonale ottenuta grazie alla reiterazione di cordoni di seta che formano superfici vibratili e attraversabili allo sguardo. Tali cordoni vengono agganciati al soffitto tramite un ottagono di compensato disposto al centro della stanza e tesi da un altro ottagono più grande posto più in basso in modo da formare una sorta di tenda. Dall'ottagono più grande i vari cordoni vengono conclusi con delle sferette che hanno lo scopo di fare da contrappeso e quindi di tenerli tesi.

Sotto queste "tende" trasparenti, che permettono di vedere la consistenza originaria degli ambienti, le cui pareti vengono dipinte alternativamente di grigio chiaro, di grigio scuro e di lilla, vengono esposte le diverse pezzature di stoffa, appese a pannelli verticali come arazzi o poggiate su piani orizzontali come tappeti. In ogni caso, pannelli e piani si librano leggeri nello spazio perché sono sostenuti da appoggi puntuali realizzati in metallo tubolare nero, appoggi che si impostano su dischi di pietra funzionanti



Franco Albini, Franca Helg,
Mostra Internazionale delle Arti e del Costume, Palazzo Grassi, Venezia, 1952

da basi a terra, di fatto molto simili a quelli da poco sperimentati nell'allestimento permanente delle Gallerie Comunali di Palazzo Bianco a Genova.

Anche nella sezione della mostra "Venezia viva" dedicata all'esposizione del "Settecento veneziano", Albini e la Helg ricorrono al medesimo artificio della ridefinizione dello spazio. Questa volta in modo ancora più completo anche se più rarefatto, rispetto all'esempio precedente. Con strisce verticali sovrapposte di tarlatana, rivestono l'intera sequenza delle sale messe a disposizione, annullando dietro la continuità del rivestimento, ogni loro separazione muraria. A questo, si somma il calare dall'alto di cupole ottagonali ottenute sempre con la tarlatana di vari colori, allo scopo di individuare delle polarità all'interno di uno spazio reso fluido e continuo dall'allestimento.

Una sottile barra di legno collocata lungo tutto il nuovo perimetro, schermo la luce artificiale dei tubi fluorescenti che si diffonde lungo tutte le superfici di stoffa, mentre le diverse opere vengono appese contro le diafane pareti con l'aiuto di invisibili fili, oppure sorrette da cavalletti di metallo nero dal disegno secco e stilizzato.

Il portare nuove geometrie dentro le geometrie esistenti, il creare un nuovo registro di lettura dello spazio che non si sovrappone a quello preesistente cercando di annullarlo, ma al contrario, ricercandone un dialogo, anche se molto espressivo, sono tutti espedienti compositivi che hanno la forza di immettere nello spazio stesso, un insieme di altri riferimenti e di altre figure che nel loro palesarsi hanno la capacità di muovere ulteriori legami, relazioni, memorie, dando all'effimero spazio di questi allestimenti, una forma che proprio in virtù del proprio saper produrre emozione è in grado, come dice Cocteau, di rivelarsi direttamente agli sguardi dell'anima.

Nella XXVII Biennale di Venezia del 1956, l'ultima edizione coordinata da Rodolfo Palucchini, l'arte contemporanea e l'arte ottocentesca rivestono un ruolo paritetico. Come infatti il suo programma culturale prevedeva, l'arte dell'Ottocento aveva la prerogativa di creare una sorta di substrato culturale alla formazione di una coscienza estetica contemporanea, la quale senza il passaggio nelle tappe del secolo precedente non poteva essere acquisita. Per questo, nella canonica appendice della Biennale veneziana dedicata alle mostre retrospettive, ovvero nell'Ala Napoleonica delle Procuratie Nuove, si allestisce la "Mostra retrospettiva di Eugène Delacroix", con la curatela di Germain Bazin, capo del Dipartimento di Pittura del Louvre.

Per oggettive difficoltà legate al reperimento e al trasporto delle grandi tele che caratterizzano la produzione pittorica di Delacroix, a Venezia si mettono in mostra solo quarantaquattro dipinti di formato medio piccolo, insieme a sedici disegni e sedici acquerelli. Questa scelta viene criticata da molti perché non testimonia la complessità e la profondità dell'opera artistica di Delacroix e rischia di dare un'immagine della sua pittura non solo limitata ma anche fuorviante.

All'interno delle Procuratie Nuove, il grande Salone da Ballo posto al primo piano diviene la sede dell'esposizione, insieme alla vasta sala quadrata che lo introduce.

Sulla scorta di esempi precedenti nei quali si cerca di dare continuità ad uno spazio suddiviso in ambienti diversi, l'assialità centrale che contraddistingue i due locali, viene messa in evidenza da Franco Albini e Franca Helg – curatori dell'allestimento – da una lunga asta orizzontale che, sospendendosi al soffitto, attraversa longitudinalmente i due ambiti. Alla lunga asta, sorretta al soffitto e alle pareti attraverso tiranti me-



Franco Albini, Franca Helg, Mostra del Settecento Veneziano, Palazzo Grassi, Venezia, 1954



Franco Albini, Franca Helg, Mostra di Delacroix, Biennale di Venezia, 1956

tallici, si agganciano ulteriori tiranti che sorreggono delle strutture tridimensionali a sviluppo longitudinale, interamente rivestite di panno verde. Ognuna di queste strutture è formata da una superficie orizzontale che la chiude in alto, sulla cui metà si imposta un pannello verticale che non arriva a terra. Sui due lati di questi pannelli si appendono i dipinti tramite aste metalliche calate dall'alto, lasciati nelle loro cornici originali, mentre i faretti per l'illuminazione artificiale si attaccano ai piani orizzontali posti in sommità e vengono occultati da una sorta di mantovana in panno che ricala da ognuno dei lati lunghi.

I pannelli sospesi sono montati sfalsati lungo la direttrice assiale principale, dando ai tiranti metallici che li sostengono delle conformazioni sghembe, per raccordarsi alla stessa asta orizzontale.

Ognuno dei quattro pannelli sospesi è circondato da una sorta di elemento dissuasore, un vero e proprio corrimano anch'esso rivestito in panno verde che si sostiene per mezzo di esili colonnine sagomate in legno.

Lungo le pareti del Salone e della sala quadrata, le ricche decorazioni dell'architettura vengono annullate per mezzo di ampie pannellature di stoffa scura che si sovrappongono a una sottostante pannellatura continua rivestita di panno verde, sulla quale vengono appesi i dipinti che sono illuminati da fonti di luce artificiale posti nello stacco tra i tessuti.

Anche se la sensazione che se ne ricava non è quella della consueta leggerezza armonica perseguita da Albini prima e poi da Albini - Helg poi, in realtà, quella che viene realizzata nello spazio di questa decisa preesistenza architettonica, altro non è che un grande meccanismo statico, grazie al quale, contenuto, contenitore e opera si relazionano. Una relazione che si innesca, non solo perché il verde scuro usato nel panno di rivestimento dei pannelli bene si intona con i colori dei dipinti formando un'unità coloristica che a sua volta bene si armonizza con l'avorio, il beige e l'oro del soffitto e delle colonne, ma soprattutto perché, la materia, la forma e il colore dell'arte e dell'architettura, si assonano a loro volta l'un l'altro, secondo una logica di sospensione e di reciproca gravitazione.

A ribadire il gioco delle relazioni, secondo una disposizione sfalsata vengono collocate le poltroncine imbottite Luisa, realizzate con una struttura in legno, con le quali Albini ha vinto l'anno precedente il suo primo Compasso d'oro.

LUCIANO BALDESSARI E LO SPAZIO EMOTIVO

Proseguendo con questo itinerario nell'*arte del mostrare*, una tappa fondamentale nell'allestimento temporaneo, all'interno di un contesto architettonico di carattere storico, è sicuramente quella relativa alla mostra "Van Gogh. Dipinti e disegni", realizzata nelle sale di Palazzo Reale a Milano nel 1952 ad opera di Luciano Baldessari.

La mostra, segna un punto di picco all'interno di una delle due tendenze maggiormente in uso in quel momento nel campo dell'allestimento all'interno di spazi storicizzati, ovvero, in quella tendenza propendente all'annullamento del contenitore preesistente in favore di una nuova ed effimera conformazione dello spazio, in contrapposizione con l'altra che invece insegue un dialogo fatto alternativamente o di contrasti o di assonanze con il carattere dell'architettura.

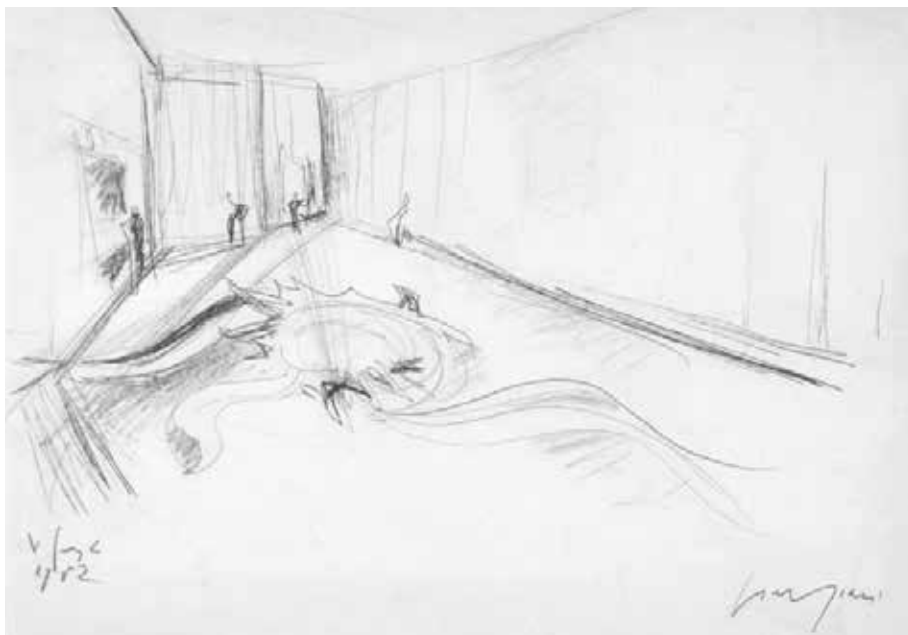
La mostra è di fatto la prima retrospettiva italiana sull'opera di Van Gogh e nasce in collaborazione con il Rijksmuseum Kröller Muller di Otterlo che presta la maggior parte delle opere, mentre le rimanenti provengono da collezioni private e dallo Stedelijk Museum di Amsterdam.

Alle opere presentate in originale si somma una grande quantità di ulteriori materiali intesi come supporti alla comprensione delle stesse opere e dell'artista che le ha dipinte, ovvero, fotografie, lettere, documenti di archivio, ricostruzioni, le quali cercano di inquadrare le molte sfaccettature dell'inquieta personalità artistica di Vincent Van Gogh. Molti di questi apparati dal sapore didattico e didascalico, fanno parte del corredo della mostra perché sono messi in sostituzione di altre opere che all'ultimo minuto non vengono concesse in prestito per ragioni legate ad una diplomazia internazionale ancora mal disposta nei confronti dell'Italia, vista come troppo compromessa con esperienza fascista.

La mostra però fa di questo suo limite una ragione di forza, nel senso che l'allestimento mette insieme il materiale artistico e quello documentario secondo una sorta di doppio registro di ambiti paralleli e complementari tra loro, dando origine ad un risultato che è tra i più memorabili all'interno del segmento di tutte le sistemazioni temporanee allestite negli algidi spazi piermariniani di Palazzo Reale.

Il passato da scenografo cinematografico e teatrale nella Berlino degli anni '20 di Baldessari, nonché l'esercizio costante della pittura, lo portano alla consapevolezza dell'importanza dell'interazione che il colore e la forma hanno tra loro. Ovvero, suggerisce in lui, non solo la creazione di uno sfondo neutro contro il quale mostrare gli scoppi di colore dei quadri di Van Gogh, ma la creazione di un dialogo sottile quanto intenso tra l'evocazione figurativa dell'arte da lui perseguita e il colore in quanto sostanza autonoma, territorio con una propria dimensione di intervento capace di generare un vero e proprio campo di azione emotiva.

Ed è un dialogo che inizia ben prima dello spazio della mostra, coinvolgendo il visitatore fin dallo scalone monumentale che viene rivestito interamente di una resina vinilica colorata di blu, per proseguire all'interno dell'atrio di ingresso, il quale presenta una pavimentazione elastica gialla al centro della quale spicca un intarsio a forma di girasole stilizzato, eseguito su disegno del pittore Attilio Rossi. Alle pareti dell'atrio viene sistemata una controparete in pannelli gialli a sviluppo verticale che danno al locale



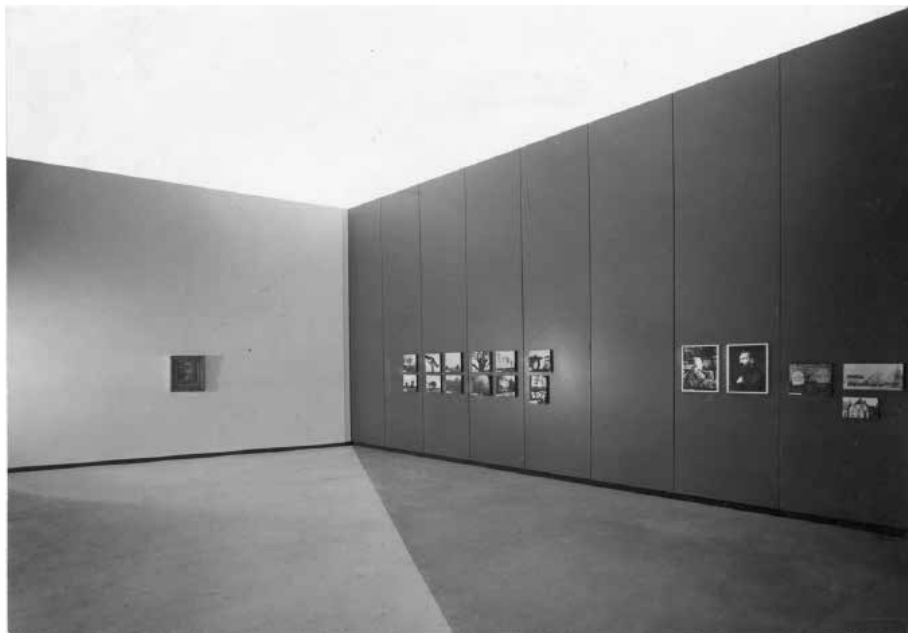
Luciano Baldessari, mostra *Van Gogh Dipinti e disegni*, Palazzo Reale, Milano, 1952. Schizzo di studio

una generale consistenza stereometrica, attraversata da episodi anomali, come quello della lunga sequenza angolare di fotografie che riproducono disegni e acquerelli, posta a suggerire l'andamento del percorso di visita, o quello della vetrina per i cataloghi, realizzata su disegno di Ico Parisi – raffinato architetto e designer di componenti di arredo – disposta in una nicchia ricavata nella pannellatura continua.

L'involucro architettonico preesistente è dunque completamente occultato dall'allestimento che prevede in tutte le sale l'uso di un velario teso di stoffa bianca a coprire le volte delle coperture, oltre il quale vengono collocati tubi fluorescenti al neon a luce bianca e a luce rosa, così come tutte le finestre vengono schermate da velari che filtrano l'ingresso della luce naturale.

Tutte le sale vengono ridisegnate nel loro perimetro interno tramite l'andamento delle pannellature, le quali permettono di ottenere una continuità visiva tra i vari ambienti, anche se di fatto, la differenza e la separazione tra i vari ambiti viene comunque mantenuta. Ambienti che grazie all'uso di angoli ottusi paiono dilatarsi in una spazialità molto più aperta, capace di creare una percezione delle opere al contempo più approfondita, ma anche più globale.

La ricca serie di invenzioni compositive impiegate in questo allestimento prosegue nella prima sala che viene divisa percettivamente in due ambiti, dalla differente colorazione, attraverso la pavimentazione che presenta una separazione diagonale che taglia in

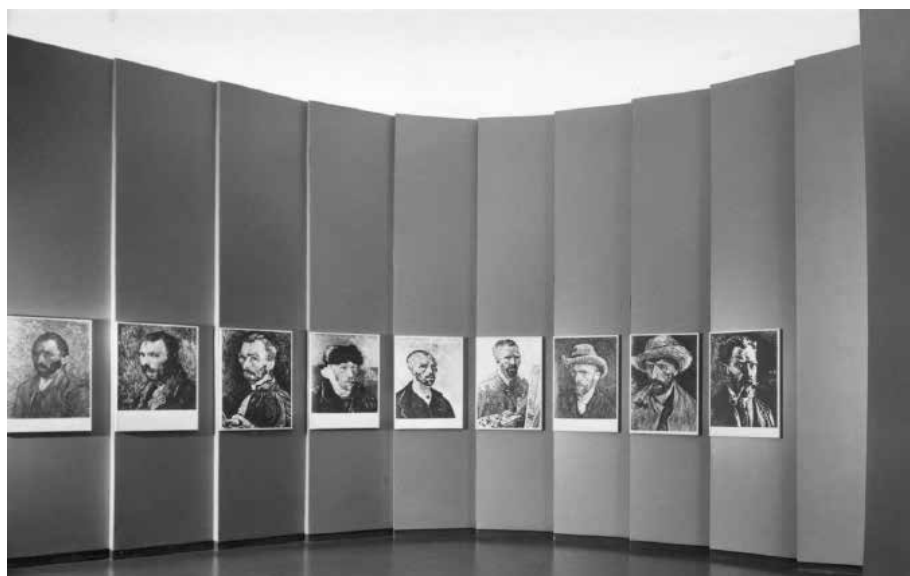
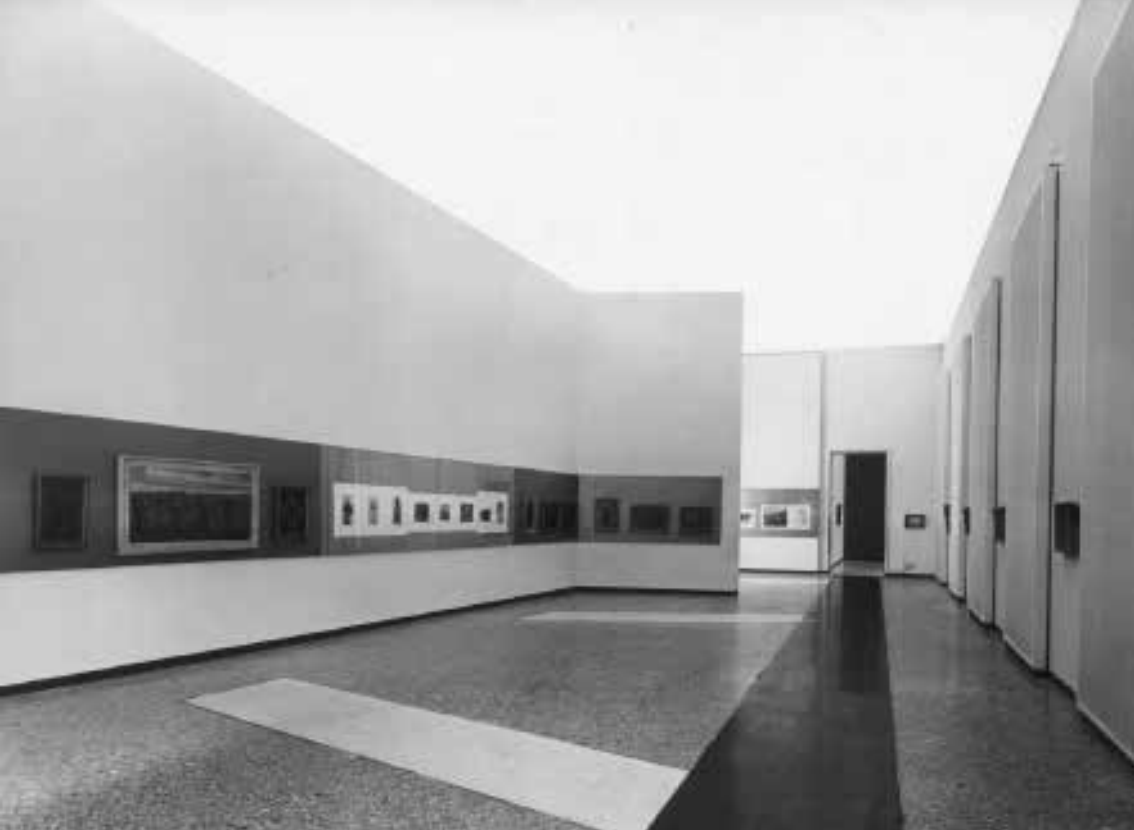


Luciano Baldessari, Mostra *Van Gogh Dipinti e disegni*, Palazzo Reale, Milano, 1952

due la sala. La linea di separazione tra le due diverse campiture di giallo del pavimento, infatti, orienta immediatamente lo sguardo verso il fuoco visivo dell'intero spazio, ovvero l'*Autoritratto con il cappello di feltro* che viene posto in posizione isolata nella parete di fondo. Il piccolo dipinto con l'originale cornice dorata, galleggia all'altezza degli occhi del visitatore al centro della parete, assumendo su di sé tutte le tensioni dello spazio, mentre sul suo lato destro, una sequenza di immagini fotografiche che illustrano i luoghi in cui ha vissuto l'artista, si appoggiano sulla consueta pannellatura a ritmi verticali.

Con il semplice espediente di tagliare diagonalmente in due il volume interno della sala e con l'uso del giallo declinato in due tonalità diverse, Baldessari realizza un piccolo capolavoro espositivo, nel quale la volumetria pare perdere la propria unitarietà e la propria consistenza per assumere la tonalità di una vera e propria sintassi tra piani geometrici; una scatola scomposta e ricomposta nella quale ogni elemento è isolato nella propria forma, materia, colore ed espressività, a formare un'armonia inattesa nella quale la presenza dell'opera d'arte appartiene senza forzatura alla comune esperienza dello spazio.

Le due grandi sale successive, vengono trattate da Baldessari come fossero uno spazio unitario, la volumetria originaria viene rimodellata dalla parte opposta alle finestre da un'alta pannellatura bianca che da un punto di vista planimetrico si definisce attra-



Luciano Baldessari, *Mostra Van Gogh Dipinti e disegni*, Palazzo Reale, Milano, 1952



Luciano Baldessari, *Mostra Van Gogh Dipinti e disegni*, Palazzo Reale, Milano, 1952

verso una continuità di linee raccordate tra loro da angoli stondati o angoli ottusi, con l'effetto di orientare lo sguardo verso la dimensione longitudinale dello spazio, quindi indicando senza mostrarla, la direzione da percorrere per proseguire nella mostra. All'altezza degli occhi, corre una fascia lucida formata da un'alternanza di pannelli di due diverse tonalità di grigio, sulla quale vengono mostrate tutte le opere realizzate da Van Gogh nell'idilliaco paesaggio di Nuenen nei Paesi Bassi.

Nella disposizione uniforme di queste opere, posizionate allineando il loro asse orizzontale lungo la pannellatura a fascia, alcune vengono indicate come più significative delle altre grazie alla conformazione particolare della passatoia in resina, appoggiata direttamente sull'esistente pavimentazione in graniglia: alla stretta passatoia nera che attraversa le due sale, si connettono dei tronconi variabilmente orientati, realizzati con fasce di resina bianca, che vanno ad indicare l'individualità di certe opere tra le altre. Come dei trampolini o dei rami di un albero, queste porzioni bianche di passatoia conducono il visitatore dal percorso principale verso ambiti laterali prestabiliti, invitandolo a soffermarsi in punti preordinati.

Il principio generale che governa le scelte sull'uso del colore è quello di fare apparire le opere all'interno di superfici neutre e tutti i materiali interpretativi vengono, invece, immersi nel colore. Infatti, anche in queste due sale, il rigoroso gioco delle superfici



Luciano Baldessari, Mostra *Van Gogh Dipinti e disegni*, Palazzo Reale, Milano, 1952

neutre e colorate regala alla percezione delle opere una tonalità emotiva che immerge il visitatore all'interno dell'universo immaginifico dell'artista.

Il criterio di usare superfici neutre quando si espone l'arte e l'uso insistito del colore quando vengono esposti i diversi materiali interpretativi sono, dunque, gli ingredienti con cui si modella anche questa porzione dell'allestimento, il quale in maniera molto disinvolta coinvolge anche lo spazio della caffetteria. Quest'ultima viene concepita come uno spazio che appartiene alla mostra e non come un luogo autonomo, anche se ad essa collegato. Qui le pareti vengono trattate alternando campiture di vernice blu notte, stesa direttamente sull'intonaco, a campiture di tinta bianca, stesa anche sugli stucchi neoclassici, il tutto posto in relazione ad un pavimento realizzato con resina blu metallizzata sul quale risaltano i vari pezzi d'arredo, anch'essi coloratissimi, riportando questo spazio non propriamente espositivo, alla stessa atmosfera voluta nell'esposizione.

Esposizione che si sviluppa solo nell'anello delle sale attorno al cortile e che non coinvolge il grande spazio della Sala delle Cariatidi, terminando il percorso in una sala ridefinita nella sua conformazione planimetrica da una parete curvilinea "plissettata", cioè formata da tanti settori lineari dipinti di rosso, disposti in sfalsato fra loro, così da creare una sorta di ventaglio. Su ognuno dei settori dipinti di rosso campeggia una

riproduzione fotografica degli innumerevoli autoritratti che Van Gogh ha dipinto nel corso della sua vita.

La mostra ebbe una grandissima affluenza e una grande fortuna critica ha avuto il suo allestimento, tanto che sulle pagine de "Le Arti" Agnoldomenico Pica scrive a conclusione di un suo articolo di presentazione, che questo allestimento "*potrebbe essere considerato come una monumentale ed esemplare opera di impaginazione*"³, ovvero, offre un rigore sintattico e una forza espressiva che difficilmente trovano equilibrio in una qualunque espressione progettuale, sottolineando come l'allestimento di Baldessari sia "*riuscito una delle cose più pacate, più eleganti e più appropriate che in questo non facile genere di "architetture interne" si possono sperare*".

Proseguendo con il lavoro di Luciano Baldessari, sempre a Milano e sempre a Palazzo Reale, l'Ente Manifestazioni Milanesi, ovvero l'Ente che durante tutti gli anni Cinquanta si occupa di organizzare mostre in quella sede, lo incarica di realizzare nel 1955 l'allestimento di un'altra memorabile esposizione, ovvero "Arte e Civiltà Etrusca".

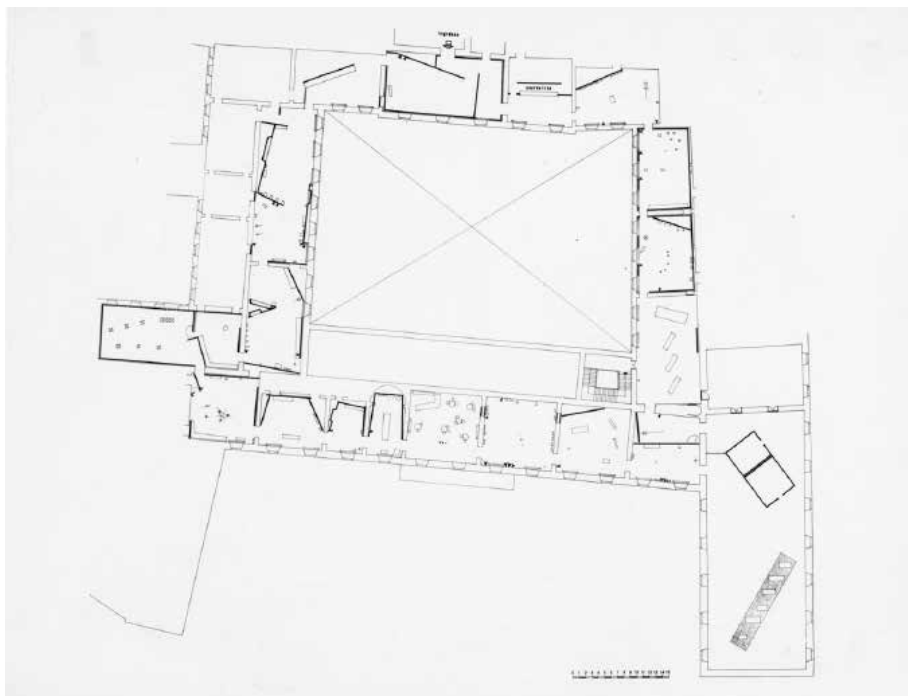
L'elenco dei nomi che gravitano attorno a questo evento è davvero notevole e vede Massimo Pallottino, il più grande esperto di etruscologia dell'epoca in Italia, nel ruolo di presidente del comitato scientifico, al cui interno si annovera tra gli altri, anche l'architetto Franco Minissi, impegnato in questa occasione nell'allestimento della mostra storica, ovvero di una piccola mostra nella mostra e che si distinguerà in futuro per il suo fondamentale contributo dato alla disciplina della museografia.

La mostra sugli Etruschi, oltre ad avere uno straordinario valore documentario ha un altrettanto straordinario valore dal punto di vista culturale e storiografico, contribuendo notevolmente a potenziare positivamente l'immaginario legato alla civiltà etrusca, in anni nei quali essa ancora non veniva considerata degna di occupare un ruolo di rilievo al pari di altre civiltà del passato, come ad esempio quella greca e romana. All'indomani dell'inaugurazione della mostra, uno storico e critico d'arte come Roberto Longhi scrive, infatti, sulle pagine de L'Europeo che "*non abbastanza colti per essere, almeno, manierati, non incolti abbastanza per restare ingenui, gli artigiani etruschi, fra tutti i loro notissimi demoni, scelgono per l'arte quello della banalità e dell'approssimazione*"⁴, a chiara testimonianza di un credito non ancora completamente acquisito nel mondo culturale del tempo.

Nelle intenzioni degli organizzatori, invece, la mostra avrebbe dovuto essere una sorta di vero e proprio accreditamento della civiltà etrusca, e in particolare, si sarebbe dovuta presentare come l'ideale prosecuzione di una precedente esposizione tenuta a Zurigo appena pochi mesi prima.

La mostra di Zurigo, però, viene caldamente criticata da Baldessari dopo averla visitata, a causa della mancanza di fascino di un allestimento che mette in evidenza esclusivamente gli aspetti documentari e didattici rispetto ad una possibile dimensione emotiva che gli oggetti dell'arte e della quotidianità etrusca avrebbero potuto suscitare nel visitatore.

Di comune accordo con il comitato scientifico e con il comitato esecutivo, l'allestimento milanese assume come proprio fine sotteso, quello di mostrare il materiale esposto non tanto come una sequenza di singole eccezionalità, quanto piuttosto come l'insieme di una stessa sensibilità arcaica, grazie alla quale non esiste troppa diversità tra quello che oggi si differenzia tra arte e artigianato. Per fare questo, occorre dotare tutto il



Luciano Baldessari, Mostra *Arte e Civiltà Etrusca*, Palazzo Reale, Milano, 1955. Planimetria dell'allestimento

materiale esposto del medesimo *pathos*, mettendo sullo stesso piano di importanza la raffinatissima arte orafa, gli intarsi in avorio, i reperti più comuni in ceramica, ma anche gli elementi di metallo, le sculture in pietra e i sarcofagi di marmo, in modo che non si allestisca un climax crescente verso pochi pezzi focali, ma un continuo e fluido dispiegarsi di una medesima capacità creatrice.

Non senza qualche contrasto tra il rigoroso mantenimento dell'ordinamento critico voluto da Pallottino, secondo il quale vengono letti certi accostamenti tra opere e oggetti in maniera del tutto innovativa, e l'ordinamento spaziale prefigurato da Baldessari e continuamente verificato dal vivo con la valutazione degli oggetti da esporre, si giunge ad una soluzione che per certi aspetti presenta tratti simili a quella messa in atto per la retrospettiva di Van Gogh.

Anche se in questo caso non si fa ricorso all'uso del colore come invece accadeva nella precedente esperienza, la nuova definizione dello spazio voluta da Baldessari, si avvale sempre di pannellature continue montate come pareti e come quinte che dilatano la percezione dello spazio esistente secondo visuali più aperte rispetto all'angolo retto, permettendo così allo sguardo di abbracciare la totalità della sala e sconfinare in



Luciano Baldessari, *Mostra Arte e Civiltà Etrusca*, Palazzo Reale, Milano, 1955

quella successiva, quasi sempre pensata in una qualche relazione di continuità con la precedente. Con questo principio i pannelli vengono disposti a suggerire naturalmente l'inedere del percorso, senza bisogno di artifici e tantomeno di segnaletica, orientando e accompagnando il visitatore nel percorso espositivo con la loro semplice disposizione e con la loro forma.

Come in tutti gli allestimenti di Baldessari, anche in questo caso la luce è un vero e proprio materiale architettonico e viene usata in molte modulazioni differenti a segnare le diversità dei vari ambiti. Anche qui un velario continuo occulta le volte soprastanti e diffonde una luce artificiale ottenuta dall'accostamento di lampadine a luce gialla e a luce rosa, in modo da fare risaltare la plastica tridimensionalità degli oggetti esposti. Alla naturale solarità di alcune sale, si affiancano luoghi di maggiore penombra, nei quali si alternano soluzioni con sale completamente buie e squarciate dalla luce di un unico proiettore che porta l'attenzione su un oggetto, oppure, soluzioni che permettono di illuminare puntualmente ogni singolo oggetto esposto, fino a soluzioni, come



Luciano Baldessari, *Mostra Arte e Civiltà Etrusca*, Palazzo Reale, Milano, 1955

quella impiegata nella sala delle Cariatidi, nella quale le fonti di illuminazione artificiale vengono posizionate in modo da far proiettare agli oggetti delle lunghe ombre, caricando l'insieme di un riuscitissimo tono di drammaticità.

La mostra si sviluppa su sedici sale e su due ambienti intermedi che mostrano al loro interno pezzi autonomi, come il gruppo fittile dei Cavalli Alati di Tarquinia e il Marte di Todi, rarissima testimonianza della statuaria etrusca in bronzo.

Tutto l'allestimento si organizza in base all'esposizione di opere posizionate secondo arcate temporali ben individuate, le quali prevedono per le prime sale la mostra degli oggetti di fattura protoetrusca, disponendo nelle sale contigue statue, pitture o oggetti appartenenti alle fasi successive.

In questa successione di ambienti nei quali spicca una comune intenzione di rendere l'allestimento il meno evidente possibile, dando la "parola" alle molte voci dei diversi oggetti, si evidenzia un "grido", comunque molto intonato, incarnato dalla sistemazione della sala degli "Ori". In uno spazio in penombra, sottolineata dalla tonalità scura dei pannelli che lo definiscono, si evidenziano delle teche cubiche di vetro, sospese su un semplice montante verticale con il piede di ferro. Tali elementi geometrici, si posizionano casualmente sull'uniforme pavimento in graniglia, mentre ricevono la luce da lampade, dotate di un diffusore piramidale, che calano dal soffitto. Ne deriva un



Luciano Baldessari, *Mostra Arte e Civiltà Etrusca*, Palazzo Reale, Milano, 1955

ambiente di grande suggestione, nel quale i cubi luminosi di vetro emergono dalla penombra invogliando il visitatore ad avvicinarsi e, osservando all'interno delle teche, questi può prendere consapevolezza della minuziosità e della grande maestria dell'arte orafa etrusca.

In tutte le altre sale prende vita un allestimento arioso nel quale le opere vengono messe su un piano percettivo di prossimità con il visitatore, pratica divenuta oggi impossibile per gli ovi requisiti di rispetto e di sicurezza. Infatti, i diversi gruppi scultorei si appoggiano su semplici basamenti bianchi come se fossero una loro contemporanea addizione, oppure su elementi cilindrici, o parallelepipedi sui quali si innestano le opere semplicemente sospendendole su esili supporti cilindrici di metallo bianco. Pochi sono gli elementi dissuasori all'interno delle sale e tutti si concretizzano perlopiù in essenziali corrimano metallici con pochissimi supporti verticali che li ancorano a terra, posti a debita distanza da alcuni manufatti. In alcuni casi, il disegno in planimetria di questi semplici elementi permette oltre al distanziamento, anche il suggerimento del giusto percorso da seguire nell'esposizione, orientando il visitatore verso direzioni prestabilite e privilegiate.

Le vetrine sono di due tipi: a muro, cioè ricavate nello spessore tra le pannellature e le murature preesistenti, oppure isolate, realizzate con semplici supporti formati da basamenti su cui si impostano volumi parallelepipedi interamente vetrati.

La mostra storica, cioè la mostra nella mostra, si dipana in parallelo nelle prime sale e ha un preciso intento didattico in quanto si avvale dell'uso di ricostruzioni, fotografie



Luciano Baldessari, *Mostra Arte e Civiltà Etrusca*, Palazzo Reale, Milano, 1955

e calchi, in modo da dare valore scientifico ad una cultura artistica che ancora in quegli anni viene considerata subordinata a quella greca. Tutta questa sezione, una volta finita l'esperienza espositiva, confluirà nell'allestimento permanente del Museo Etrusco all'interno di Villa Giulia a Roma, progettato, come abbiamo detto, dallo stesso Franco Minissi.

Un altro "grido" all'interno dell'allestimento è rappresentato dalla nudità della sala nella quale viene esposta la testa dell'Hermes di Veio, la splendida terracotta policroma proveniente dal tempio di Apollo nel santuario di Portonaccio a Veio, una dei più noti centri sacri dell'Etruria meridionale.

In uno spazio completamente bianco, ad eccezione del pavimento in gettata di gragniglia e dello zoccolino che stacca da terra le pannellature laterali, vengono esposti contro quest'ultime, tutta una serie di oggetti dalle dimensioni minute, appartenenti agli apparati decorativi dei templi arcaici etruschi, come acroteri ed antefisse che qui vengono issati su aste metalliche direttamente attaccate alle pareti verticali. Tali aste di altezze diverse, insieme ad altri semplici piedistalli su cui poggiano oggetti più grandi, costituiscono nella loro composizione disarticolata e all'apparenza casuale, il tema allestitivo dominante di questo spazio, esaltato al centro della sala, dalla testa dell'Hermes issata come su una picca, al centro di un recinto delimitato da una esile struttura in metallo nero.

Il nucleo emozionale dell'intero percorso, senza diventare però l'apice dell'aspettativa e nemmeno il trionfo della composizione, è lasciato alla sistemazione della sala delle "Cariatidi" che nel suo immenso spazio interno ospita solamente sei sarcofagi. Disposti su una sottile passatoia poggiata in diagonale sulla pavimentazione esistente, essi innescano un mirabolante mondo di relazioni e di interpretazioni, attraverso il loro elementare appoggiarsi a terra e il loro confrontarsi con l'architettura della sala in modo semplice.

La statica raffigurazione della figura umana rappresentata nei sarcofagi etruschi e nelle cariatidi, facenti parte della preesistenza architettonica, pare rimandare alla fisicità della morte, resa eterna dall'immobilità della pietra, mentre il raffinatissimo dialogo tra la materia ingiuriata dal tempo dei sarcofagi e quella delle cariatidi, ingiuriata dall'uomo durante l'allora recente conflitto bellico, pare fare riflettere sulla circolarità della vita, nella quale il tempo, lo spazio, la materia e la luce sono componenti essenziali. Una luce morbida che allunga le ombre delle pietre sulle pietre e che nella vastità della penombra ottenuta dall'oscuramento dei vetri delle finestre con semplici pennellate scure, sottolinea solo ciò che già c'è, ciò che esiste, ovvero, l'immanenza di una nudità che rimanda all'idea che tutto è frammento.

Il colpo da maestro sta tutto qui, cioè, risiede nell'aver disvelato ciò che già esiste in latenza nelle cose, nelle forme e nelle materie delle opere, nel contenuto e nel contenitore, avendo avuto la forza di non cedere alla tentazione di sovrapporsi ulteriormente con altri segni, ma semplicemente avere dato ai segni esistenti la possibilità di mostrarsi sotto una nuova interpretazione.

Negli stessi spazi di Palazzo Reale a Milano, nel 1958 Luciano Baldessari allestisce la mostra "Modigliani" nella quale si espongono molte opere dell'artista livornese. A differenza della mostra sugli etruschi, in questa esposizione non vengono occupate



Luciano Baldessari, Mostra *Modigliani*, Palazzo Reale, Milano, 1958

tutte le sale del piano nobile del palazzo, ma solo una parte, andando ad escludere l'ampio spazio della Sala delle Cariatidi. Come di consueto nella poetica di Baldessari, lo spazio preesistente viene corretto dall'inserimento di piccoli episodi, quali quinte, espositori, pannellature e tavoli che modificando l'andamento delle sale ne creano uno alternativo, attraverso il quale vengono mostrate le opere e la documentazione a supporto per meglio comprendere la sfaccettata personalità di Amedeo Modigliani. La raffinatezza già anticipata per certi aspetti nell'allestimento della mostra sugli Etruschi, trova in questa esposizione una sua declinazione ulteriormente rivolta verso l'astrazione delle forme. Questa caratteristica la si riscontra fin dall'ingresso all'esposizione, distinto da un lunghissimo e semplicissimo tavolo sormontato da una lunga linea orizzontale di luce. Alla parete la scritta "Modigliani" posta asimmetricamente tra le due finestre, completa l'asettico ma efficace momento di inizio della mostra, la quale si svolge nelle varie sale caratterizzate dal consueto velario orizzontale che nascondendo le volte esistenti, diffonde la luce artificiale. Alcune quinte vanno a smussare gli angoli, rendendo più armonico il passaggio tra un ambito e il successivo, mentre altre quinte issate a poca distanza dalle murature ad intervalli irregolari tra loro, creano suggestivi effetti di profondità. Tutto è interamente verniciato di bianco e tutto appare privo del benché minimo ornamento, in modo da rendere maggiormente protagonisti i dipinti che galleggiano isolati sulle superfici neutre.

Altre sale ospitano i disegni dell'artista, i quali vengono mostrati su supporti in legno dal disegno essenziale che ricordano una sorta di lungo leggìo inclinato dotato di illuminazione centrale, mentre in teche vetrate di forma cubica issate su sostegni in profilati metallici, vengono mostrate le piccole opere scultoree insieme ad altro materiale documentario, come l'insieme di immagini fotografiche sulla vita dell'artista, appese alle pareti.

Nel 1959 Luciano Baldessari con la collaborazione di Maria Pia Matteotti, allestisce la mostra commemorativa intitolata "Il Cinquantanove". L'esposizione, anch'essa a Palazzo Reale, entra in merito un secolo dopo, ai fatti che dal Convegno di Plombières portarono all'armistizio di Villafranca. Si tratta di mettere in mostra, di fatto, la Seconda Guerra d'Indipendenza Italiana, combattuta dalla Francia e dal Regno di Sardegna contro l'Austria nei territori del Regno Lombardo - Veneto, con le battaglie di Magenta e di Solferino che portarono all'annessione della Lombardia al Regno di Sardegna, sottraendola al dominio austriaco.

Il tema non è scontato e non è dei più semplici da mettere in mostra. Per questo, Baldessari alterna al materiale documentario che da solo sarebbe risultato di non semplice lettura, anche del materiale artistico come grandi tele celebrative che si alternano all'esposizione delle uniformi utilizzate dai combattenti, nonché delle armi e delle bandiere. In particolare, la Sala delle Cariatidi diviene lo spazio nel quale si allestisce una sorta di ideale parata commemorativa dell'evento, ottenuta dall'esposizione di due file di bandiere poste ai lati della sala, in modo da esaltarne la longitudinalità interna. Singolare appare il dispositivo studiato per sorreggere tali bandiere, formato da una base dalla quale si eleva un elemento metallico verniciato di bianco dalla conformazione vagamente saettante che dispone l'asta in posizione inclinata verso l'alto in modo da fare ricalare in basso con un drappeggio la stoffa dei tricolori. La prospettiva



Luciano Baldessari con Maria Pia Matteotti, mostra *Il Cinquantanove*, Palazzo Reale, Milano, 1959

così ottenuta, inquadra la parete di fondo della sala, rivestita fino all'altezza superiore dalle bandiere e con un pannello bianco poggiato a muro, sul quale si staglia, al centro, un grande dipinto dalla cornice dorata.

Nelle altre sale, come di consueto, schermate in alto dai velari che diffondono la luce artificiale, vengono disposte delle quinte sulle quali, insieme alle pareti, vengono mostrati i grandi dipinti celebrativi, mentre le armi come i fucili e le spade, vengono appoggiati in posizione verticale direttamente contro le candide murature, in modo da assumere nel loro insieme quasi una valenza astratta. Nelle sale si presentano anche piccoli piedistalli anch'essi verniciati di bianco sui quali si appoggiano piccoli gruppi bronzei, mentre il materiale più minuto viene esposto in piccole teche vetrate. Piccoli piani anch'essi verniciati di bianco e appoggiati alle pavimentazioni esistenti consentono di poggiarvi sopra i manichini di uomini e cavalli che con uniformi e paramenti dell'epoca, mostrano in modo più realistico soldati e ufficiali in tutta la loro marzialità.

Nel candore generale degli ambienti, alcune pareti vengono interamente colorate di rosso vivo, come ad esempio, quella della sala d'ingresso, sulla quale spicca la grande scritta "Il Cinquantanove", riportando nel generale tono dell'esposizione, oltre ad una comprensibile tonalità descrittiva e retorica, anche ad una dimensione maggiormente



Luciano Baldessari con Maria Pia Matteotti, mostra *Il Cinquantanove*, Palazzo Reale, Milano, 1959



Luciano Baldessari, Zita Mosca, Mostra *Lucio Fontana*, Palazzo Reale, Milano, 1972

grafica ed astratta, capace di ricondurre anche questo allestimento, ai criteri compositivi che caratterizzano la preziosa parabola espressiva del suo progettista.

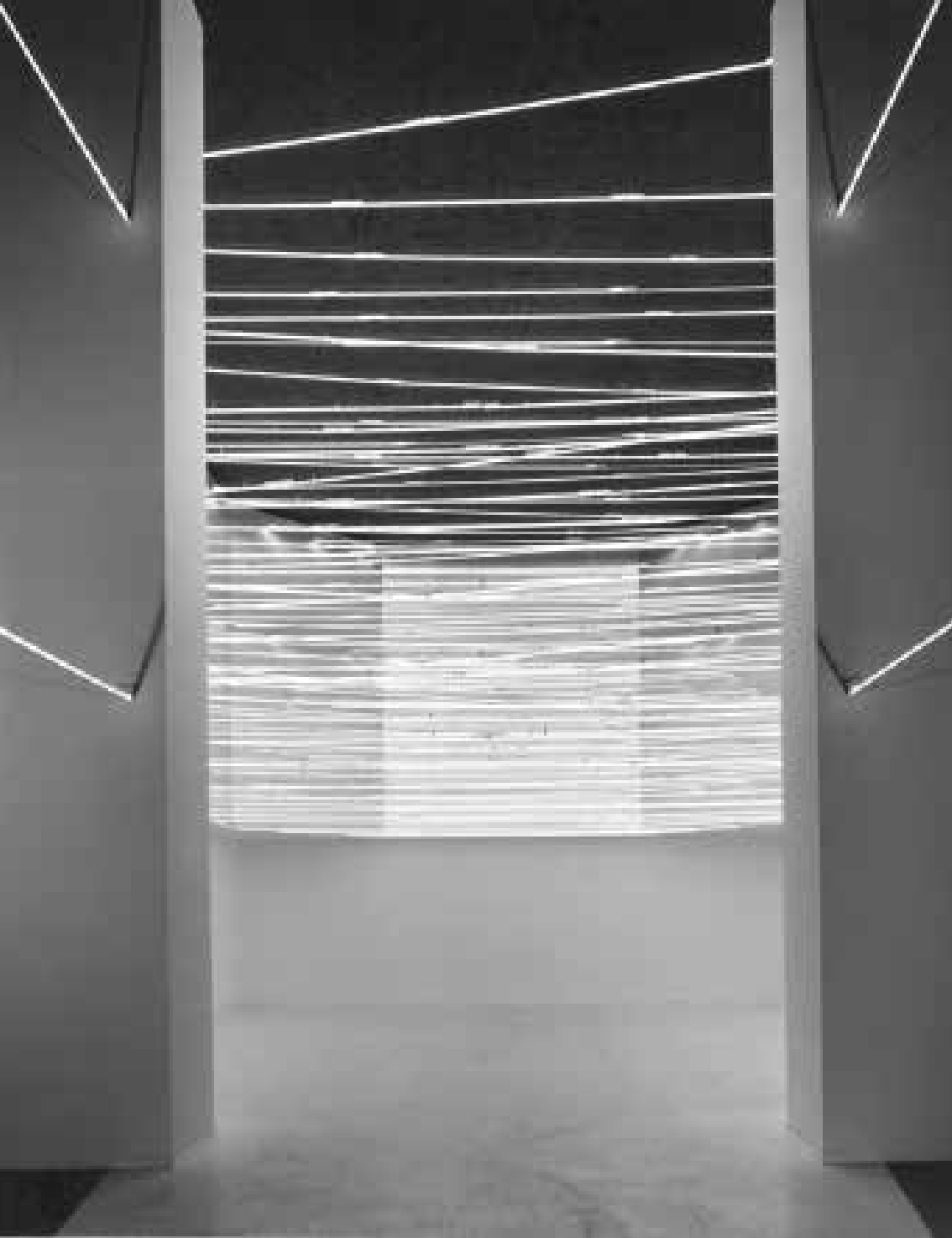
Il ciclo delle mostre milanesi allestite da Luciano Baldessari si concluse nel 1972, quando insieme a Zita Mosca, sempre a Palazzo Reale allestisce l'esposizione dedicata al lavoro di Lucio Fontana, al quale è legato da antica amicizia. La profonda conoscenza dell'artista e dell'uomo, permette a Baldessari di stabilire come criterio principale dell'allestimento, una sorta di percorso che inquadra l'intera parabola creativa dell'artista milanese attorno ai suoi momenti più significativi.

Per questo, l'intero allestimento si basa sulla riproposizione di quattro tra gli "ambienti spaziali" di Fontana, ovvero quello nero, come allestito nel 1949 alla Galleria del Naviglio di Milano; il Cirro Luminoso proposto alla Triennale del 1951; lo spazio pensato a suo tempo per la sala dedicata alle fonti di energia all'esposizione torinese di Italia '61, e, in ultimo, quello pensato per la mostra di Foligno nel 1967. Data l'impossibilità di riproporre fedelmente la consistenza originaria di tutti gli spazi, l'allestimento dentro le sale di Palazzo Reale segue per alcuni di loro un criterio interpretativo, andando ad evocare i principi e le sensazioni che l'artista a suo tempo ha voluto indurre nel visitatore.

La mostra si apre con il Cirro Luminoso del 1951 posto contro lo sfondo nero del soffitto della prima sala, le pareti della quale vengono tinte di bianco e caratterizzata dal proseguimento della tinta nera del piano di copertura in una esile fascia verticale, che,



Luciano Baldessari, Zita Mosca, Mostra *Lucio Fontana*, Palazzo Reale, Milano, 1972



mentre suddivide lo spazio, pare diventare l'ipotetico tronco di una luminosa chioma. L'esposizione prosegue con la messa in mostra delle opere compiute durante gli anni '30: le porte presentate al concorso per le nuove porte del Duomo di Milano, lo spazio della Galleria del Naviglio, i *Concetti Spaziali*, le *Nature*, i *Quanta*, le lastre di rame e i teatrini. Come in ogni altra mostra allestita da Baldessari, non figura un criterio espositivo dominante, ma l'adattamento sensibile e tutte le volte diverso delle soluzioni impiegate in relazione alla specificità dell'opera. Ne scaturisce una sorta di percorso che snodandosi tra le sale, sensibilmente muta in base alle diversità che vi si mostrano, costringendo il visitatore ad immergersi in stati d'animo diversi. Un percorso nel quale paiono dominare l'uso della luce e del colore, impiegati da Baldessari come dei veri e propri materiali viventi, ai quali affidare l'unica espressività dell'insieme, che rimane neutro atto ad accogliere le varie opere senza sovrapporsi ad esse.

Solo in alcuni e calibrati casi, l'allestimento sottolinea la natura delle opere, il loro valore simbolico, come ad esempio, nel caso della Sala della Natura, nella quale le varie sculture somiglianti a pietre paiono scaturire da un fondale rosso scarlatto disponendosi casualmente lungo un piano inclinato bianco che si ritaglia contro un pavimento nero. Da una origine magmatica e ribollente, forse da un ipotetico mondo delle idee o da una natura primordiale, l'opera prende forma e rotolando viene gettata nel mondo, offrendosi al visitatore in tutta la sua sorgiva energia.

PICASSO A MILANO: LA RELAZIONE TRA IL CONTENITORE E IL CONTENUTO

Nella stessa sala delle "Cariatidi", appena due anni prima viene esposta l'opera più impegnata di un artista politico, ovvero, "Guernica" di Pablo Picasso. Insieme alla "Guerra", alla "Pace", a "Il carnaio" e a "Il massacro in Corea" – tutte opere di grandi dimensioni – essa campeggia liberamente nello spazio non restaurato della sala delle "Cariatidi", confrontandosi con una testimonianza viva delle distruzioni della guerra. Queste grandi opere, costituiscono il momento finale della mostra dedicata all'arte di Picasso allestita nelle sale di Palazzo Reale a Milano, alla fine del 1953. La mostra, fortemente voluta da Fernanda Wittgens, l'allora direttrice della Pinacoteca di Brera, porta a Milano l'interesse per il noto, ma anche ampiamente dibattuto, artista spagnolo, dopo che una precedente mostra lo aveva già introdotto nell'ambiente romano su insistenza di alcuni intellettuali e artisti, tra cui Renato Guttuso. Mostra romana che fa molto rumore per gli innegabili contenuti politici presenti nell'arte di Picasso e che, di fatto, ha contribuito a non sanare gli schieramenti ideologici presenti attorno alla sua produzione. A Milano però, non si vuole ripetere l'esperienza romana veicolando l'occasione della mostra di un chiaro messaggio di denuncia, ma per volere di alcuni suoi organizzatori, vorrebbe caricarsi di un valore più ampio, legato alla sola percezione dell'arte come mezzo di riflessione e non di connotazione politica e ideologica, anche se questo non è condiviso da tutti i membri del comitato scientifico della mostra, i quali vorrebbero darle fin da subito una risonanza minore.

In realtà, grazie all'instancabile lavoro di relazioni e di contatti della Wittgens, la mostra può vantare un enorme numero di opere provenienti da musei e da collezioni private, nonché messe a disposizione dallo stesso Picasso che viene convinto dal pittore Attilio Rossi, attivo negli allestimenti milanesi, come ad esempio quello fatto in collaborazione con Baldessari per la mostra di Van Gogh, ad esporre proprio Guernica nella Sala delle Cariatidi, simbolo ancora bruciante della Milano lacerata dalla Guerra⁵.

L'incarico dell'allestimento viene conferito allo stesso architetto che ha allestito l'esposizione romana, Gian Carlo Menichetti, affiancato però in qualità di supervisore da Piero Portaluppi, il maestro dell'ecllettismo milanese, il quale ha un ruolo di mediatore tra i sostenitori e i detrattori di Picasso in seno al comitato scientifico.

Rispetto alla mostra romana, quella milanese offre anche la sezione dei libri illustrati da Picasso, curata da Carla Marzoli, instancabile ideatrice della mostra sulla Proporzioni tenuta due anni prima nel corridoio del Palazzo della Triennale.

Da quell'esperienza derivano, infatti, le vetrine e i piani di appoggio realizzati in vetro e in semplici elementi tubolari in ferro nero, montati secondo un sistema ad incastro e già sperimentati nel bellissimo allestimento della mostra suddetta.

In pratica l'allestimento, che occupa tutto il piano nobile di Palazzo Reale, aggiunge poche cose a quello già sperimentato nella mostra romana, basato essenzialmente su un sistema espositivo dei dipinti formato da una sottile asta verticale di legno alla quale si aggancia un elemento metallico a V che la connette ad un telaio nascosto dietro la pannellatura di stoffa che corre lungo alcune porzioni di parete. La stoffa viene disposta secondo teli verticali che formano un ritmo serrato contro il quale si staccano i diversi quadri, montati sulle aste verticali secondo diverse modalità. Agganciate in asse centrale o disassate a destra o a sinistra, le tele riquadrate da una sottilissima cornice piatta di legno grezzo, si dispongono secondo orientamenti diversi, dando l'impressione di un allineamento spaginato nel quale il semplice criterio dell'elencazione viene superato in favore del movimento e della dilatazione degli spazi.

Questo criterio allestitivo, viene utilizzato con poche variazioni in tutti gli ambiti della mostra, come ad esempio in alcune sale nelle quali si frappone tra i quadri e i teli di fondo, un ulteriore pannello continuo sempre rivestito di stoffa, mentre un velario occulta le volte delle sale per diventare una superficie neutra contro la quale puntare i fasci dell'illuminazione artificiale che viene prodotta da apparecchi nascosti nell'intercapedine tra il velario e le volte stesse.

Le sculture vengono semplicemente poggiate su supporti in legno truciolare grezzo e disposte in apparente casualità nelle sale in prossimità dei dipinti.

Ma il vero cuore dell'intera esposizione è rappresentato dalla libera collocazione dei grandi dipinti nella Sala delle Cariatidi. In particolare, Guernica arriva a far parte dei dipinti della mostra solo ad apertura avvenuta, giungendo dal Museum of Modern Art di New York, trovando collocazione accanto agli altri grandi dipinti secondo una disposizione che in pianta pare disegnare una sorta di liea dilatata e spezzata. File di semplici sedute vengono disposte in contrapposizione ai quadri che sono disposti su modesti montanti di legno, permettendo a chi lo desidera di immergersi nella loro contemplazione.

L'effetto ottenuto è dirompente, sia dal punto di vista visivo, sia dal punto di vista simbolico. Le figure straziate dal dolore raffigurate in queste opere, nelle loro campiture

definite dai colori ora tenui ora decisi, paiono istituire un dialogo formale e dinamico con le figure mutilate che caratterizzano le pareti della sala. Sala che la municipalità milanese, dopo le distruzioni belliche del '43, culminate con il crollo della volta, decide ricostruire quest'ultima rifinandola semplicemente con un neutro intonaco bianco, sospendendo per certo periodo di tempo la scelta della sua integrale ristrutturazione, facendola assurgere di fatto a testimonianza vitale della ferita subita dalla città.

Nel gioco delle luci artificiali che in maniera radente mettono in risalto le crepe dei muri, i pezzi mancanti di intonaco, le colonne sconnesse e i lacerti delle opere scultoree e delle decorazioni, tutto appare fermo, come congelato in un momento di grande tensione e di grande emozione, nel quale le contorsioni e le grida emanate dai quadri di Picasso, paiono anch'esse rarefarsi in una generale sensazione di grande attonimento. Ma è una sensazione che invita alla riflessione, al riscatto, all'azione e non una semplice constatazione di fallimento e di impotenza, perché nella semplicità della loro collocazione, nella forza dei loro contenuti e nella straniante relazione con il contenitore nel quale vengono mostrate, queste opere cosiddette *civili*, paiono trasformarsi in un grido – seppur silenzioso e per questo quindi più forte e duraturo – contro i soprusi e le dittature di ogni colore e di ogni bandiera.

LO SPAZIO CHE GUIDA E SUGGERISCE

Proseguendo con la trattazione delle mostre tenute a Palazzo Reale a Milano, risulta essere significativa quella tenuta nel 1958 su "Arte lombarda dai Visconti agli Sforza". Data la tematica che tale esposizione mette in mostra, l'allestimento viene affidato ad un architetto che ha nel suo bagaglio, non solo una profonda conoscenza del mondo dell'arte antica lombarda, ma anche una solida esperienza sul carattere e sull'identità dello spazio milanese. La scelta ricade su Ferdinando Reggiori, esponente di quello storicismo milanese che solo marginalmente e in maniera del tutto singolare, viene lambito dalle coeve sperimentazioni razionali e moderne, ma personaggio altamente indicato ad intervenire negli spazi di Palazzo Reale, per collocare nella maniera meno spettacolare possibile le opere di alcuni secoli della produzione artistica lombarda.

In particolare, la sua formazione a cavallo tra le discipline del progetto e del restauro, che gli ha consentito, fra le altre cose di essere il restauratore della Basilica di Sant'Ambrogio, gli permette di entrare nelle sale storiche di Palazzo Reale in "punta di piedi", mai imponendo la modificazione totale dello spazio, come invece si è fatto più volte in quei luoghi, ma instaurando una serie di dialoghi rarefatti, di delicate relazioni tra le opere, i loro supporti allestitivi e l'architettura del contenitore che le ospita.

Tutto l'allestimento, infatti, si basa su pochi temi che vengono poi differentemente declinati nelle varie sale, lasciando sempre visibili le caratteristiche originarie dei locali. Gli stucchi, i soffitti affrescati, le volte e le decorazioni e il consueto pavimento in gettata di graniglia diventano lo sfondo contro il quale inserire brevi pannellature che hanno lo scopo, oltre quello ovvio di sorreggere le opere, di aprire lo sguardo, di indicare una

direzione e di segnare una percorrenza, il tutto, improntato ad una generale eleganza che oggi definiremo minimalista.

Tutte le opere pittoriche su tela e su tavola vengono appese alle pareti o alle nuove pannellature, anch'esse bianche, le pale d'altare si poggiano ai muri e ai pannelli grazie a stretti basamenti, bianchi anch'essi, mentre la maggior parte delle opere scultoree vengono poggiate su supporti realizzati con semplici mattoni murati in modo tale da costruire semplici appoggi parallelepipedi. In particolare, la loro dimensione planimetrica è connaturata alla dimensione della base dell'opera, mentre la loro altezza varia in funzione della collocazione originaria dell'opera stessa e quindi della sua corretta percezione nello spazio. A queste modalità si affianca l'uso di lunghe vetrine illuminate internamente e incassate nelle contropareti, in modo da fare risaltare al proprio interno gli oggetti più minuti, come ad esempio i codici miniati.

A questo vocabolario di elementi che si ripetono, si aggiunge una serie di elementi anomali che caratterizzano certe aree specifiche, come nella sala dedicata all'arte pittorica e miniata di Michelino da Besozzo e della sua cerchia, nella quale campeggia al centro dello spazio una sorta di "isola" autonoma e indipendente, la quale posta diagonalmente rispetto all'ortogonalità delle pareti, ospita al proprio interno i preziosi codici miniati, illuminati in maniera puntuale. Altre anomalie si hanno con l'introduzione di sfondi dal carattere più materico e impreciso come quelli messi dietro il grande crocifisso ligneo sistemato nella prima sala, o come la nicchia espositiva ricavata in un incavo esistente nella muratura, o la micro - architettura che simula un interno nell'interno, nella sala dedicata alle vetrate del Duomo di Milano, ai codici miniati e all'oreficeria. In particolare, questa piccola costruzione dal sapore quasi razionalista, si offre come un padiglione più protetto dotato di pareti, soffitto e pavimento autonomi, all'interno del quale, in "finestre" di dimensioni diverse, sono messi in mostra gli oggetti più piccoli, mentre nell'oscurità della sala, le vetrate colorate del Duomo, retroilluminate, affiorano nella generale oscurità.

Pur lavorando di raffinatezza e di relazioni, l'allestimento non rinuncia a salutari punte di espressività, che mai in nessun caso, occultano il potere narrativo delle opere d'arte esposte. Ad esempio, in alcune sale l'angolo retto tra due pareti contigue viene annullato dal posizionamento di un pannello posto in diagonale, che va a smorzare la rigida stereometria dello spazio, per addolcirlo con una sua percezione più fluida, oppure si innescano ritmiche alternanze tra pannellature e finestre, come nella sala di Borgognone e di Carlo Braccesco, nella quale lo spazio è occupato da nuove volumetrie trapezoidali che paiono dilatare le strombature laterali delle alte finestre esistenti, sulle quali si posizionano i dipinti. Questo determina un forte sbilanciamento dei "pesi" compositivi della sala verso un solo suo lato, sottolineato ulteriormente dalla presenza a soffitto di una struttura luminosa posta in maniera disassata.

Nella sala dedicata alle sculture del XIV secolo e nella sala delle "Cariatidi", dedicata all'esposizione delle sculture del Duomo, l'invenzione allestitiva si basa sulla realizzazione di nuove quinte murarie intonacate di bianco, disposte secondo una conformazione planimetricamente avvolgente. Ne risulta un disegno a terra segmentato, fatto di tanti spezzoni rettilinei che accostati tra loro, generano una superficie dall'andamento curvilineo. Di fronte ad ognuna delle quinte, vengono collocati uno o più gruppi scultorei, in modo che ogni opera d'arte si confronti contro uno sfondo neutro.



Ferdinando Reggiori, mostra *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*, Palazzo Reale, Milano, 1958

In particolare, nella sala delle "Cariatidi", nella quale il disegno della disposizione delle quinte si fa più sincopato, la loro altezza non impedisce di vedere la parte alta dei frammenti architettonici e decorativi del contenitore, innescando con loro, come successo più volte nelle occasioni espositive che hanno coinvolto questi spazi, una relazione non soltanto visiva ma emotiva, legata al ricordo ancora vivo di una Milano distrutta dalla guerra. Uno spazio nel quale la memoria della scultura antica, messa a confronto con quello che rimane dell'architettura del Piermarini, viene evocata a testimonianza di un risarcimento morale che rimane sospeso nello spazio e nel tempo, così come nell'aspettativa e nella memoria.

Il percorso della mostra si conclude nelle ultime sale con la ricostruzione della sala degli "Uomini d'arme" situata in origine in Palazzo Panigarola, un tempo esistente a Milano. Si tratta dei frammenti superstiti della decorazione ad affresco effettuata per mano di Bramante alla fine del Quattrocento e strappati dalla loro collocazione originaria. Grazie alla conoscenza artistica di Ferdinando Reggiori, supportata ulteriormente dalla sua esperienza di restauratore e dalla sua pratica di architetto, viene messa in scena una collocazione di grande effetto, ovvero, posizionando le pitture nell'esatta posizione reciproca che occupavano nell'affresco originale. Anche se le intenzioni alla base di tale collocazione sono eminentemente di carattere filologico, il risultato a cui si giunge è di grande suggestione, tutto affidato al potere evocativo del lacerto che nella sua posizione lascia intravedere con gli occhi della mente, l'unità di cui originariamente faceva parte.

LO SPAZIO ALLESTITIVO DI CARLO SCARPA NEL COLLOQUIO TRA OPERA E PREESISTENZA STORICA

Le mostre che Carlo Scarpa allestisce all'interno di edifici dalla forte connotazione storica, hanno avuto il merito indiscusso di scrivere tappa dopo tappa, i momenti più significativi della lezione italiana nell'ambito della museografia.

In queste mostre, che per Scarpa non sembrano costituire una base di sperimentazione e di verifica delle sue idee, quanto piuttosto, un ambito posto assolutamente sullo stesso piano di quello ben più remunerativo delle realizzazioni museali, si afferma un principio basilare. Ovvero, in relazione alla preesistenza storica, l'approccio non è quello della ricostruzione e nemmeno quello della cosiddetta ambientazione delle opere rispetto ai loro contesti di origine. Tuttalpiù, quando questo legame con la provenienza dell'opera e con la sua temperie culturale ed epocale viene ricercato, esso non si mostra mai direttamente, ricorrendo in molti casi, alla pratica dell'allusione e della rammemorazione.

A differenza dell'ambientazione che offre senza commento alcuno, senza dimensione critica e senza nessuna interpretazione, la misura e la consistenza del contesto dell'opera, la pratica dell'allusione costringe ad una operazione esclusivamente mentale, azionando nel visitatore leve e dinamiche che affondano nel suo vissuto e nella sua conoscenza. In altre parole, mettono in moto un riconoscimento tutto intellettuale, non mostrato, e per questo ancora più forte di quello che invece le ipotesi ricostruttive o d'ambientazione, avrebbero potuto proporre.

Questo atteggiamento, che tralascia quindi l'ambientazione ricostruttiva, in quegli stessi anni, si stava affermando, sempre ad opera di Scarpa, nella trasformazione delle sale della Galleria dell'Accademia a Venezia e nella mostra su "Giovanni Bellini" allestita nell'appartamento dei Dogi di Palazzo Ducale in Piazza San Marco nel 1949. Infatti, il carattere prioritario che si evince da questo allestimento è l'asciutta modernità dei suoi principi, tutti improntati alla valorizzazione dell'opera d'arte spogliata da ogni falsa retorica.

La scelta della sede espositiva nella quale allestire la mostra dei cento dipinti e quattordici disegni di Bellini, ricade sugli appena restaurati ambienti dell'appartamento del Doge, contando sul fatto che questo avrebbe anche potuto fare incrementare i visitatori, curiosi di vedere il restauro.

Rodolfo Pallucchini, direttore delle Belle Arti del Comune di Venezia, memore del successo della piccola mostra alla Biennale su Paul Klee, affida l'incarico di progettare l'allestimento a Scarpa, e, insieme, ne definiscono i principi basati essenzialmente su una presentazione spoglia e scarna capace, tuttavia, di mettere in luce gli aspetti e i valori linguistici delle opere da esporre.

Questo principio utilizzato, porta all'attenzione la questione delle cornici dei dipinti, ovvero, la correttezza o meno di esporli senza la loro cornice. La risposta viene subito trovata e molti dei dipinti mostrati in questo allestimento vengono privati delle loro cornici, per la maggior parte realizzate nell'Ottocento in stile falso rinascimentale e messi in evidenza in tutta la loro nudità, come se fossero appena usciti dallo studio

dell'artista. Questa modalità, di esporre il quadro senza la cornice, che oggi può apparire come una cosa ampiamente acquisita, in quel preciso momento appare come del tutto innovativa, in quanto rifiuta ogni criterio di possibile ambientamento a favore di una messa in evidenza dei soli valori presenti al momento della creazione dell'opera, presentata in tutta la sua cruda verità.

Per sottolineare ulteriormente la razionalità e la moralità contenuta in questa scelta, ovvero, per mettere ancora di più in evidenza l'equazione verità uguale bellezza, Scarpa dà alla presentazione delle opere un ritmo ampio e disteso, ricorrendo fondamentalmente a due diversi tipi di allestimento in base alle due diverse tipologie di sale a sua disposizione. Alle sale riccamente decorate con pareti e soffitti affrescati, si alternano le sale che sono state oggetto della recente ristrutturazione architettonica, caratterizzate da severe murature intonacate di bianco, da soffitti cassettonati in legno e da pavimentazioni continue in seminata di graniglia.

Mentre per le prime, Scarpa ricorre alla schermatura delle pareti con tendaggi di seta in modo da rendere maggiormente neutro lo spazio architettonico nel quale fare risaltare i quadri posti perlopiù su supporti e su cavalletti, per le sale restaurate concepisce invece, delle pannellature agganciate alle pareti all'interno delle quali vengono mostrati i dipinti. In particolare, sono proprio questi pannelli ad accogliere la maggior parte delle opere senza la loro cornice non originale, disponendole su fondi di fustagno avorio in modo da fare risaltare con delicatezza le tonalità coloristiche della pittura di Bellini. Molti di questi pannelli sono in realtà delle lunghe strisce orizzontali che ospitano più dipinti, mentre in qualche caso, la stessa stoffa utilizzata per schermare gli affreschi delle pareti, viene utilizzata per creare dei grandi *passes - partout* che bordano singoli quadri, in modo da intensificare l'attenzione sulle loro specifiche caratteristiche.

All'inizio del percorso espositivo, con accesso dalla Scala dei Censori, si incontra la sala della "Quarantia Criminal" nella quale Scarpa racchiude tutta l'essenza del suo allestimento. Nel grande spazio rettangolare, in origine dedicato all'amministrazione della giustizia della città, viene posizionato a metà di una delle pareti, un lungo pannello, secondo una disposizione leggermente obliqua rispetto all'andamento della muratura. Su questo pannello, disposti secondo un'asse longitudinale centrale, vengono posizionati i dipinti che si trovano così, a godere della migliore luce naturale possibile, in quanto il pannello è orientato verso la parete nella quale si aprono le due finestre della sala.

All'interno del pannello, una fascia verticale di tela a tessitura grossa di colore beige, evidenzia l'opera più significativa di tutta la sala. Il pannello obliquo si stacca dal muro grazie ad un supporto verticale in legno massiccio messo di taglio, ma nelle varie ipotesi di studio eseguite da Scarpa in fase progettuale per questa sala, ne figura anche una nella quale questo supporto viene immaginato con una conformazione a fisarmonica, a concretizzare quasi il gesto del movimento necessario per staccarlo dal muro e orientarlo verso la luce naturale.

Va da sé che la disposizione obliqua dei pannelli che viene ripetuta anche in altre sale lungo lo sviluppo del percorso, ha anche lo scopo di orientare i visitatori, suggerendo loro la direzione e il percorso da seguire.



Carlo Scarpa, mostra *Giovanni Bellini*, Palazzo Ducale, Venezia, 1949

Nelle sale successive a quella della "Quarantia Criminal", molti dei pannelli impiegati vengono disposti a correggere e a ridefinire lo spazio, creando così una continuità che si basa su ambiti diversi e circoscritti, sempre improntata comunque all'abbraccio dello sguardo che deve cogliere in ogni circostanza la totalità dello spazio. Uno spazio che appare avvolgente e fluido nelle sue consonanze di forma, colore e materia.

Il successo di pubblico e di critica fu assolutamente inaspettato, tanto che Roberto Longhi ebbe a scrivere che *"Questo audacissimo metodo di presentazione potrà, in alcuni casi, provocare polemiche ma alla fine, ne sono certo, sarà ampiamente imitato"*⁶.

Anche lo stesso Rodolfo Pallucchini, in seguito a questo successo sente il dovere di lasciare una testimonianza scritta della sinergia messa in atto con Carlo Scarpa in questa occasione, che ha quasi il sapore di un vademecum operativo e culturale all'interno del quale muoversi per futuri allestimenti. Egli scrive, infatti, che *"le mostre d'arte antica e moderna, oltre ad uno scopo culturale insito nella loro stessa esistenza, dovrebbero contribuire al progresso museografico in via sperimentale, data la loro periodicità, ponendo coraggiosamente all'ordine del giorno problemi nell'allestimento e nella presentazione delle opere, prospettando quindi soluzioni tecniche e di gusto, suscitando interesse nel pubblico, e facendogli conoscere delle innovazioni che potranno poi essere realizzate nei musei. Va da sé che l'allestimento delle mostre deve rispecchiare, ancora più del museo, l'attualità del gusto: unico legittimo criterio del quale, volere o no, dipende anche la comprensione delle stesse opere d'arte. È ben vero che si può sempre allestire una*



Carlo Scarpa, Mostra *Antonello da Messina e la pittura del Quattrocento in Sicilia*, Palazzo Zanca, Messina, 1953

*mostra appendendo i quadri alle pareti o collocando delle statue su piedistalli di mattoni, ma questo genere di mostre, se interessa gli studi, non ha certo rapporto con il problema museografico o almeno lo elude.*⁷

L'uso generalizzato della stoffa plissettata come espediente volto all'annullamento dei caratteri architettonici del contenitore nel quale si tiene l'esposizione, trova la sua più alta applicazione nell'allestimento della mostra "Antonello da Messina e la pittura del Quattrocento in Sicilia", allestita a Messina da Carlo Scarpa nel 1953.

Scartata l'ipotesi di utilizzare gli spazi del Museo Nazionale, allora ancora chiuso al pubblico in seguito alle distruzioni belliche, la scelta ricade su Palazzo Zanca, ovvero, la sede del Palazzo Municipale della città di Messina, un edificio costruito nei primi decenni del Novecento con caratteri decisamente retorici e monumentali. La scelta di coinvolgere Carlo Scarpa, architetto geograficamente lontano dalla Sicilia, si deve a Roberto Calandra, architetto palermitano a capo di un comitato incaricato di pensare all'allestimento della mostra messinese, il quale, dopo avere visitato alcune mostre veneziane di Scarpa e esserne rimasto colpito per la loro grande raffinatezza e innovazione, chiede a quest'ultimo di affiancarlo nella progettazione.

La mostra, raccoglie per la prima volta ben ventisette opere di Antonello e altri centocinque dipinti di artisti siciliani e ha il merito di ricostruire un preciso clima artistico



Carlo Scarpa, *Mostra Antonello da Messina e la pittura del Quattrocento in Sicilia*, Palazzo Zanca, Messina, 1953



Carlo Scarpa, *Mostra Antonello da Messina e la pittura del Quattrocento in Sicilia*, Palazzo Zanca, Messina, 1953

della pittura quattrocentesca ancora non del tutto sondato. Tale mostra occupa tutti gli ambienti di rappresentanza del primo piano del corpo principale del palazzo e si snoda in locali molto diversi tra loro per ampiezza e per caratteristiche. Per rendere il contenitore il più neutro possibile, l'allestimento propone l'uso andante del *calicot*, di colore bianco e successivamente tinto con il tè per ottenere una tonalità maggiormente avvolgente, che viene impiegato per rivestire completamente le murature interne, andando così, ad annullare le caratteristiche materiche e formali delle varie stanze, perlopiù caratterizzate da rivestimenti marmorei di diversi colori.

Il montaggio del *calicot* avviene secondo due modalità diverse, ovvero, semplicemente rivestendo la verticalità delle pareti, oppure, nel caso delle sale più grandi, in obliquo, ovvero, rastremandosi verso l'alto a simulare l'interno di una tenda.

Per dare maggiore continuità visiva tra un'ambiente e il successivo, viene previsto l'uso di carabottini in legno, espediente più volte messo in atto da Scarpa, cioè particolari grigliati lignei in uso in ambito navale in area lagunare, i quali vengono messi a sbalzo a contatto dell'intradosso degli architravi delle aperture tra una stanza e l'altra, invitando così a percepire come continuo e collegato, uno spazio fatto in realtà di tanti ambiti diversi.

All'interno di tutti questi ambienti le cui caratterizzazioni vengono annullate dalla presenza della stoffa, le opere galleggiano sulle pareti grazie a sistemi di supporto nascosti interamente dalle plissettature dei rivestimenti, mentre altre opere vengono collo-



Carlo Scarpa, Mostra *Antonello da Messina e la pittura del Quattrocento in Sicilia*, Palazzo Zanca, Messina, 1953

cate più liberamente nello spazio su cavalletti e pannelli lignei, rivestiti però anch'essi di stoffa, come nel caso dell'Annunciata, posizionato diagonalmente rispetto alla luce naturale di una finestra, in modo da accordare la provenienza della luce del dipinto con quella reale della stanza. Questa soluzione, costituirà, insieme ad altre, una sorta di banco di prova per la sistemazione del successivo Palazzo Abatellis a Palermo, nel quale la stessa Annunciata di Antonello da Messina verrà definitivamente collocata in posizione e in modalità analoga a quella già sperimentata in questa occasione.

Pale e opere su tavola vengono poggiate su semplici basamenti in pietra e messe in risalto contro lo sfondo neutro delle pareti, mentre le grandi croci lignee, vedi quella di Piazza Armerina e quella di Agira, dipinte da entrambi i lati, sono incastonate all'interno di leggeri telai metallici di forma quadrangolare che le elevano liberamente nello spazio, caratterizzato a terra in molti casi, da una pavimentazione ottenuta da un grande tappeto color avorio. L'impiego di una pavimentazione tessile semplicemente appoggiata alle originali pavimentazioni in ricorsi di marmo, ha lo stesso scopo dell'uso del *calicot* per le pareti, ovvero, quello di rendere il più astratto e neutro possibile lo spazio del contenitore architettonico, in modo da far risaltare al meglio i caratteri delle opere che vi vengono esposte.

Ma per fare ciò, Scarpa capisce che deve agire soprattutto sulla luce naturale che proviene dalle diverse finestre. La loro diversa esposizione, crea infatti, tipi differenti di illuminazione i quali vanno da quella più calda e intensa proveniente dalle finestre esposte



Carlo Scarpa, *Mostra Antonello da Messina e la pittura del Quattrocento in Sicilia*, Palazzo Zanca, Messina, 1953

verso sud, a quella più debole e azzurrata passante attraverso le finestre esposte verso nord. Per questo, anche se il rivestimento di *calicot* viene montato indifferentemente davanti alle finestre, Scarpa ne corregge l'intensità luminosa attraverso la semplice apposizione di un ulteriore schermo di seta che filtra la luce che vi entra all'interno. In particolare, questo schermo filtrante è realizzato con pezzi di seta di colore arancione per le finestre poste a nord e con pezzi di seta di colore azzurro per le finestre poste a sud, in modo da omogeneizzare il più possibile le variazioni luministiche nei diversi interni. Pur nella tanto ricercata neutralità dell'ambiente nel quale si accolgono le opere da esporre, Scarpa non pare rinunciare a quel suo consueto colloquio con le loro specificità, approdando ad un allestimento che sembra svolgersi secondo i suggerimenti che di volta in volta le stesse opere danno, ora disponendosi verso la luce migliore, ora rivolgendosi al panorama di una finestra, ora accentuando o semplicemente prolungando una geometria o una direttrice esistente nello spazio. Come se il progetto attingesse di volta in volta forza dal potere comunicativo delle opere e con loro inneschasse continui contatti e tangenze.

La mostra messinese, svolta in una città tradizionalmente posta in disparte rispetto al grande circuito culturale ed artistico, non solo internazionale ma anche nazionale, avrebbe dovuto chiudere i battenti il 30 giugno del '53, ma data l'enorme affluenza di pubblico e lo straordinario successo di critica, rimarrà aperta fino al 31 agosto dello

stesso anno, consacrando in tutta Italia la pittura siciliana quattrocentesca, ma soprattutto il prestigio di Carlo Scarpa come allestitore di mostre d'arte.

Per meglio addentrarsi nello studio e nella comprensione dell'allestimento che Carlo Scarpa esegue nel 1959 a Palazzo Grassi a Venezia per la mostra "Vitalità nell'arte", è bene rileggere le parole che Giuseppe Mazzariol, l'allora direttore della Fondazione Querini Stampalia ebbe a scrivere come esegeta – intervistatore dello stesso Scarpa per la rivista "Domus": *"Il tema proposto all'architetto con l'allestimento di questa mostra, era questo: inserire in un ambiente monumentale settecentesco una serie di opere figurative contemporanee. Scarpa ha adottato una soluzione che, diversamente da quanto già si era fatto nel Palazzo, non volle modificarne la struttura spaziale interna. Un allestimento spaziale autonomo, indipendente nelle dimensioni e nelle sorgenti luminose, può, dice Scarpa, trovare posto in ogni altro ambiente, monumentale o no, e in ogni altra città. Qui Scarpa si impegnò, al contrario, a seguire la struttura originale degli spazi, a mantenere l'illuminazione naturale, e a favorire un aperto riscontro tra l'esterno cittadino, soprattutto nell'episodio saliente del Canal Grande, e gli interni ove si sarebbe snodata la mostra. È stato proprio in relazione alla luce naturale, dice Scarpa, che ho visto il susseguirsi dei vari ambienti, figurativamente qualificati dalle opere esposte: è stato il Palazzo insomma, con il suo susseguirsi di originali percorsi, che mi ha suggerito l'idea di un continuum parietale, dove hanno trovato posto i singoli artisti, rappresentati ciascuno con quattro opere, tranne che per alcuni eccezionali episodi, come Appel e Vedova. I velari impiegati come filtri di luce, i soffitti diversamente colorati, le dosature altimetriche, come ho realizzato nella sala delle sculture al secondo piano, sono stati adottati non per alterare la struttura spaziale del Palazzo, ma per sottolinearne l'andamento, con intenzioni interpretative e critiche, in relazione anche alle opere esposte. In altri termini, si è tentato, con questo allestimento, di creare un rapporto dialettico tra spazi tradizionali e opere figurative contemporanee, usando come elemento di mediazione la luce. L'impostazione di questo allestimento si basa, per altro, sul convincimento che le opere esposte debbano, per la maggior parte, avvicinarsi attraverso una sorta di "partecipazione ambientale" (più che attraverso una contemplazione astratta); così dice Scarpa, per questo mancano spazi rettificati, in cui sostare, e sono invece accentuate le direttive di trascorrimento, sottolineati gli inviti di passaggio per giungere a quello che è il senso della partecipazione"*⁸.

Quindi un sottolineare a chiare lettere la precisa specificità dell'allestimento che viene pensato in relazione al luogo che lo ospita. Quindi, non un approccio universale e nemmeno un proclama generico, ma la singolarità di una storia che inizia e si conclude nel carattere e nell'identità dell'architettura con la quale si confronta. Una modalità, questa, perfettamente in sintonia con quella contemporanea tendenza tutta italiana, di rivedere e smussare le assertività dei proclami universali emanati dal Moderno, per ridimensionarli e declinarli alle diversità della condizione italiana, fatta di infinite storie e di infiniti contesti differenti.

Alle molte e differenti "voci" di Palazzo Grassi, Scarpa intona le altrettanto molte e differenti "voci" delle opere da mettere in mostra, quasi fosse un'orchestrazione di dissonanze che trova un loro equilibrio nella reciprocità e nel dialogo con la preesistenza, assurta in questo progetto, a valore prioritario rispetto a quello dell'arte. D'altra parte, Scarpa si trova in questa occasione a doversi confrontare con un panorama davvero composito di opere e di tendenze artistiche, caratterizzate dall'*informalità* di ogni loro

espressione. Per questo l'allestimento di ogni sala è come se fosse una storia a sé, nella quale si ricomincia da capo senza fare un precedente progettuale di quanto esperito precedentemente, anche se in ogni ambiente è presente una sorta di *fil rouge*: una controparete continua che, staccata dal pavimento, si dispiega e si frammenta nei vari spazi a ricercare un segno di continuità. Essa diventa di volta in volta l'occasione per trasformarsi in fondale, in nicchia e in indicatore di direzione, declinandosi, a seconda dei casi, in molti temi diversi lungo il percorso espositivo. Tale presenza continua, affiancata dall'immane carabottino ribassato a segnare il percorso di visita, si snoda tra le varie sale con i soffitti dipinti nelle tinte dominanti dei quadri e delle sculture che vi sono esposte, mentre i particolari architettonici del palazzo e le viste sul Canal Grande, vengono intesi come elementi focali nella composizione generale dell'insieme.

Nella voluta fluidità all'interno della discontinuità, Scarpa riesce a creare dei nuclei di maggiore tensione spaziale, modificando la quota dei piani di calpestio e dei soffitti, come ad esempio nell'allestimento della sala al secondo piano che si affaccia sul cortile vetrato, la quale viene risolta con una composizione neoplastica di piastre pavimentali rivestite di feltro aventi differenti altezze, sulle quali a loro volta si appoggiano dei cubi che fanno da basamento ai gruppi scultorei di Etienne Martin. Nella sala sul Canal Grande, invece, lo spazio è scandito da una composizione di pannelli quadrati di *calicot* azzurro cielo, disposti ortogonalmente tra loro a creare ambiti separati nei quali si mostrano le sculture di Wessel Couzijn. Come segno di continuità tra i due ambienti, quasi a volerne sottolineare l'unità architettonica in relazione al doppio affaccio sulla città e sul cortile del Palazzo, il soffitto di entrambe le sale viene dipinto della stessa tonalità di viola scuro, così come le imbotti delle finestre, la cui luce viene filtrata da pannelli di stoffa plissettata.

La vitalità, richiamata nello stesso titolo della mostra, pare riflettersi nell'allestimento di questi spazi, pensati in maniera diametralmente antitetica rispetto a quelli di qualche anno prima per la mostra messinese sulla pittura di Antonello. In quella occasione, infatti, il contenitore architettonico viene smorzato il più possibile, rendendolo fondale neutro contro il quale fare emergere le caratteristiche e le qualità delle opere. A Palazzo Grassi, invece, Scarpa pare far iniziare il processo creativo da ogni singola caratteristica dell'architettura nella quale si trova ad operare, da ogni elemento formale e decorativo, da ogni colore e materia impiegata, da ogni misura e geometria che governano lo spazio del contenitore e ad esse si riferisce come un paradigma ineludibile, creando con loro, relazioni, contatti, dialoghi, reciprocità, in modo che le opere esposte risultino profondamente in equilibrio e legate al loro intorno da un saldo rapporto di reciproca vitalità.

DUE ESPERIENZE GENOVESI

Sempre nel campo delle mostre d'arte allestite all'interno di edifici storici, non posso non passare inosservate le due esperienze genovesi portate avanti a distanza di un anno l'una dall'altra all'interno degli spazi espositivi dell'Accademia Ligustica, rispettivamente nel 1955 e nel 1956, la cui curatela spetta per entrambe alla direttrice dell'Ufficio Belle Arti e Storia del Comune di Genova, Caterina Marcenaro.



Marco Lavarello, Eugenio Carmi, Mostra *100 opere di Van Dyck*, Accademia Ligustica, Genova, 1955

La mostra del '55 intitolata "100 opere di Van Dyck", nasce all'interno di un programma culturale italo - belga e raccoglie opere provenienti dai maggiori musei del mondo. Improntato alla massima semplicità e al massimo risparmio economico, l'allestimento viene affidato a due giovani che già in precedenza si erano distinti in ambito allestitivo genovese, ovvero l'architetto Marco Lavarello e il grafico e pittore Eugenio Carmi, i quali mettono in atto una soluzione di grande efficacia e al contempo di grande praticità.

In sostanza, l'allestimento si basa su un sistema determinato da una serie di sostegni verticali in tubolare sagomato di metallo, infilati all'interno di cilindri che sono stati precedentemente annegati in un cordolo continuo di cemento dall'andamento curvilineo che viene poggiato a terra. Questo cordolo, semplicemente appoggiato sulla pavimentazione in marmo, quindi di facile rimozione, corre per tutte le sale sagomandosi in un disegno fluido e continuo, contraendo e dilatando lo spazio a seconda delle necessità.

Il cordolo posto a terra fa da base anche ad un leggero velario verticale in stoffa che ne segue l'andamento, creando così ambiti espositivi differenziati nella continuità dell'insieme. Il soffitto originale dello spazio espositivo è anch'esso schermato da un velario di stoffa teso in orizzontale che ha lo scopo di riflettere la luce artificiale senza mai colpire direttamente i quadri che vengono lasciati nelle loro cornici di provenienza.

A livello planimetrico la lunga sala principale viene articolata basandosi sul confronto tra la forma fluida di una lunga quinta espositiva e il segno più increspato e ritmico di una dentellatura, che dà origine a tanti ambiti più nascosti e protetti, dedicati alla



Marco Lavarello, Eugenio Carmi, *Mostra 100 opere di Van Dick*, Accademia Ligustica, Genova, 1955



Eugenio Carmi, mostra *Luca Cambiaso e la sua fortuna*, Accademia Ligustica, Genova, 1956

contemplazione delle pitture fiamminghe i cui fondi scuri, risaltano sulle accomunanti superfici plastiche ottenute con la stoffa.

Il tema del cordolo continuo e dei supporti annegati al proprio interno, atti ad accogliere gli elementi metallici verticali che sostengono i dipinti, riporta immediatamente la composizione dell'insieme, all'idea della flessibilità e della componibilità; argomenti questi, che in quegli anni paiono essere il vero tema sotteso di molti degli allestimenti espositivi, temporanei e permanenti, all'interno di edifici storici o meno, che nel tempo hanno dato origine alla lezione italiana nel campo della museografia.

La stessa idea di flessibilità e di componibilità la si rilegge anche nella sistemazione della mostra "Luca Cambiaso e la sua fortuna", allestita negli stessi spazi dell'Accademia Ligustica di Genova nel 1956, ad opera questa volta del solo Eugenio Carmi.

La mostra che espone 97 opere, suddivise in 53 dipinti e in 22 disegni, ha lo scopo di rileggere criticamente la non facile collocazione del pittore ligure all'interno della storiografia cinquecentesca, motivo per il quale la Marcenaro, sguinzaglia tutta la sua rete di relazioni ed esercita tutta la sua influenza, alla ricerca presso musei e collezioni private del maggior numero possibile di opere, in modo da offrire al pubblico e agli studiosi, un inedito e completo panorama di approfondimento.

A differenza della precedente sistemazione, in questo caso le strutture settecentesche dell'Accademia Ligustica non vengono nascoste dietro velari di stoffa, ma lasciate in vista, perché Carmi pensa ad un semplice allestimento ottenuto con una sottile struttura



Eugenio Carmi, mostra *Luca Cambiaso e la sua fortuna*, Accademia Ligustica, Genova, 1956

di tubi metallici, quasi un reticolo continuo al quale appendere i quadri che si ritagliano contro lo sfondo di pannellature bianche che non arrivano al soffitto. Il reticolato così ottenuto, presenta una propria conformazione tridimensionale, allargandosi a terra, assottigliandosi al centro, per espandersi nuovamente in alto, in corrispondenza del sistema di illuminazione, ottenuto con semplici tubi fluorescenti schermati all'esterno da un lamierino piegato dipinto di nero, come del resto l'intera struttura metallica.

L'effetto generale che se ne ricava è quello di una estrema leggerezza visiva dell'intero apparato espositivo; un apparato che non si sovrappone alle strutture architettoniche esistenti e che si confronta come elemento di assoluta modernità rispetto alle opere esposte.

A ben vedere, la tecnica realizzativa di questo semplice sistema di intelaiature metalliche è la stessa usata da Francesco Gnechi – Ruscone nel 1951 alla Triennale di Milano nell'allestimento della "Mostra degli studi sulla proporzione", affidato nella parte realizzativa agli elementi prodotti in serie dalla Ditta Metalstruttura di Milano, ma mentre nell'esempio Milanese l'assemblaggio dei singoli elementi seguiva un rigore che ben esprimeva il tema della proporzione che in architettura si rappresenta al meglio attraverso il ritmo e la serialità, in questo esempio genovese, il rigore cede il passo ad una espressività che se anche appare sempre come astratta, si concede qualche nota di maniera, in perfetta consonanza con il tenore artistico e con la temperie culturale disvelata dalla pittura del Cambiaso.

LO SPAZIO CHE PARTECIPA. I CASTIGLIONI E LA MOSTRA IMMERSIVA

L'episodio che ha segnato un preciso e deciso punto di svolta nella lunga serie di occasioni espositive allestite all'interno di edifici storici italiani nei decenni immediatamente successivi alla fine del secondo conflitto mondiale, è sicuramente quello della mostra "Vie d'acqua da Milano al Mare".

Magnificamente allestita nel 1963 nelle sale di Palazzo Reale a Milano dai fratelli Achille e Pier Giacomo Castiglioni, coadiuvati per la grafica da Max Huber, la mostra si pone come un vero e proprio momento di snodo nell'evoluzione degli allestimenti italiani, non solo per la serie di innovazioni tecniche che essa sperimenta, ma soprattutto perché si rivela come il primo riuscitissimo esempio di quell'approccio espositivo che oggi non esiteremo a definire come immersivo.

A ben vedere, gli allestimenti di mostre e di musei realizzati fino a quel periodo, hanno la caratteristica di fare leva sulla dimensione visibile dell'opera o degli oggetti esposti, definendone contesti e caratteristiche, storie e provenienze, ma anche legami e relazioni, in maniera letterale o interpretativa, ma sempre basata sulla dimensione visiva intesa quale senso preferenziale per appropriarsi dei diversi valori che caratterizzano l'oggetto dell'esposizione, sia esso artistico, artigianale o industriale.

In questa mostra, i fratelli Castiglioni, invece, arrivano a definire il tema delle vie d'acqua che da Milano portano al mare, non solo attraverso lo sguardo, ma anche attraverso il

coinvolgimento degli altri sensi, andando non più a mettere in scena solo degli oggetti, bensì la rappresentazione di un vero e proprio mondo nel quale gli stessi oggetti, insieme ai suoni, ai colori, alle suggestioni e ai vari riferimenti, trasformano lo spazio e il tempo della mostra in una vera e propria esperienza. Ma si tratta di un'esperienza che non indulge, tuttavia, nella semplice rappresentazione letterale del tema, quanto, piuttosto, appare capace di accendere e di tenere in vita una sorta di vero e proprio panorama analogo, grazie al quale e nel quale, sperimentare percezioni ed emozioni diverse.

La ragione per la quale si fa a Milano una mostra del genere è molto semplice. È infatti di appena un anno prima, cioè del 1962, la legge che integrando e sviluppando una precedente legge del 1941, individua la realizzazione del canale navigabile Milano – Cremona – Po, il quale prevede lungo il suo corso la realizzazione di molte infrastrutture, quali banchine, porti, scali, approdi e ponti, con i conseguenti espropri di terreni e le ingenti spese previste per la realizzazione di tali opere. Per spiegare e giustificare tale operazione alla popolazione, la municipalità milanese decide, allora, di organizzare un evento espositivo che riesca a mostrare con semplicità ma anche con efficacia, non solo l'importanza passata delle idrovie lombarde, quanto e soprattutto, la loro possibile importanza futura all'interno del quadro dello sviluppo e dell'economia dell'intero Nord d'Italia.

Lo stesso Piero Bassetti, in quegli anni Assessore al Comune di Milano, quindi committente della mostra, racconta proprio in relazione alla motivazione e al valore, potremo dire "politico" dell'esposizione, il perché della scelta dei fratelli Castiglioni. *"Era stato Italo Lupi a suggerirci di abbandonare i bravissimi professionisti meneghini, progettisti per la borghesia milanese, e affidare invece l'allestimento della mostra Vie d'acqua da Milano al mare ad architetti "comunicatori": Achille e Pier Giacomo Castiglioni, Luciano Damiani, Max Huber. E grande fu il loro e il nostro successo! Non solo la mostra risultò eccezionalmente bella e così fu giudicata da tutto il mondo culturale in grado di giudicarla. Ma soprattutto fu una mostra "comunicata". Ricordo ancora i bambini, le famiglie più o meno "foreste" affascinate dal fatto che quello che vedevano non solo "rappresentava" ma spiegava! Spiegava ai milanesi, ma soprattutto a loro, cioè attraversata dalla futura via d'acqua, il senso della navigazione fluviale tesa a portare a Milano il gran sogno del mare. Eppure il tutto era fatto con semplici assi di legno, musica folk e piccoli teli sospesi con scritte rudimentali. Ma erano legno, musica e grafica ispirati al genio comunicativo che era proprio il loro"*⁹.

Le assi di legno sono, infatti, il materiale eletto dai due fratelli architetti, dal grafico Huber e dallo scenografo Damiani, per realizzare l'intero allestimento, il quale volutamente annulla completamente ogni possibile legame con i tratti storici dell'edificio, creando una sorta di paesaggio interno che per certi aspetti riporta alla memoria l'idea di un possibile letto di un fiume in secca.

Ogni accenno alla spazialità e all'architettura della preesistenza è celato da una sorta di contro – parete continua e disomogenea in legno, la quale riveste tutti gli ambienti esistenti, mettendo anche in pratica una generale logica compositiva di sottrazione nei confronti di una massa primigenia originaria, grazie alla quale, i nuovi percorsi, i diversi ambiti, gli slarghi e le contrazioni, sono pensate quasi per "arte di levare". Tutto questo nasce semplicemente per non far sparire il materiale composito e minuto che deve essere esposto, in relazione alla dimensione aulica degli ambienti esistenti, cre-



Achille e Pier Giacomo Castiglioni, Mostra *Vie d'acqua da Milano al mare*, Palazzo Reale, Milano, 1963

ando uno spazio espressivo ma neutro, nel quale esporre pezzi tanto diversi tra loro. Non esiste in questo allestimento nessuna raffinatezza evidente, nulla è improntato alla leggerezza, all'eleganza e alla cura del dettaglio, ma al contrario, tutto appare nella propria sommaria brutalità, rivelata dal taglio grezzo delle assi di legno, dal loro montaggio imperfetto e non complanare, dalla completa mancanza di luce naturale che induce ad un'illuminazione artificiale affidata a lampade che calano dai soffitti o penzolano dalle pareti come in un cantiere. Questa generale e voluta imperfezione, la si riscontra nelle scritte sulle superfici di legno fatte con la vernice colorata utilizzando i caratteri da cassa, nei teli di stoffa che occupano in alto i volumi, tesi semplicemente con dei tiranti metallici e morsetti industriali, sui quali vengono proiettate diapositive a ciclo continuo. Insomma, uno spazio che vuole ricordare un immenso cantiere, nel

quale il percorso è volutamente tortuoso, a tratti ansiogeno, sicuramente faticoso e assolutamente privo di quella ricerca di equilibrio e di bellezza che invece ha caratterizzato fino a questo momento la ricerca allestitiva della lezione italiana.

Il suono diversificato dei passi sul legno, così come il rumore incessante e monotono dei *Carousel Kodak* che proiettano le stesse serie di diapositive, i canti popolari delle mondine e degli scariolanti provenienti dagli altoparlanti nascosti, così come il rumore dello scorrere dell'acqua dei fiumi e dei canali, quello dei motori a scoppio dei battelli oppure il gracidiere delle rane, insieme alla vivacità dei porti fluviali, accompagna il visitatore in un percorso che cerca di coinvolgere tutti i sensi, grazie al quale il messaggio che la mostra intende veicolare viene trasmesso più dall'insieme delle sensazioni ricavate durante il percorso espositivo, le quali vanno ad integrarsi alle fonti documentarie, piuttosto che non dalla semplice narrazione visiva e sequenziale degli oggetti e dei loro apparati interpretativi.

Da un punto di vista planimetrico, la composizione dello spazio si snoda nelle sale del Palazzo Reale prevedendo un lungo percorso che si struttura attorno a frequenti anomalie, come lunghi *cul de sac*, restringimenti, bruschi cambi di direzione, salite e discese, pavimentazioni, pareti e soffitti, inclinati, nonché attorno alla presenza di isole e penisole che arricchiscono lo spazio di affascinante espressività.

Se l'estetica generale della mostra è quella del *ready made*, la stessa incursione nel mondo reale della cultura materiale prosegue anche fuori dai già molto ampi spazi del Palazzo Reale, comunicando all'esterno la presenza dell'esposizione. Nel centro della Galleria Vittorio Emanuele II, ad esempio, viene semplicemente poggiata a terra una gondola lariana, cioè una tipica imbarcazione storica a vela per il trasporto delle merci sul Lago di Como, quasi fosse un invito e al contempo un frammento della vicina esposizione, e così anche lo spazio del cortile dello stesso Palazzo Reale viene caratterizzato dalla presenza di una doppia fila di lampade da cantiere che vengono fatte penzolare da due cavi paralleli a segnare il percorso di ingresso.

Tutto pare assumere il tono di un generale *work in progress*, quasi un cantiere ancora non finito, nel quale l'assemblaggio e il montaggio delle parti diviene il criterio compositivo dominante. Un criterio per il quale espone su supporti montati direttamente sulle stesse assi di legno delle pareti e in nicchie o in asole ricavate nelle stesse pareti, i diversi oggetti, i grafici esplicativi, le fotografie, i modelli delle imbarcazioni, le stampe e le cartografie, che insieme, formano il materiale documentario dell'esposizione.

A testimonianza dell'innovativo mix di cultura alta e di cultura popolare che volutamente viene creato nella scelta del materiale mostrato e nella scelta delle sue modalità espositive, si organizzano nelle varie sale di Palazzo Reale i diversi capitoli dell'intera narrazione secondo raggruppamenti tematici, prevedendo informazioni sull'antico Po, approfondimenti sul lavoro che vi si svolgeva e si svolge in quel momento attorno ad esso, dati sui cambiamenti subiti durante le varie epoche e dominazioni, fino ad arrivare a mostrare la condizione attuale come premessa per le previsioni future.

Nel racconto multisensoriale che si snoda per le sale del Palazzo, nel quale tutto pare esplicito nella stessa maniera nella quale pare immaginifico, particolarmente significativa appare la parte dedicata al "Mulino del Po", caratterizzata dalla ricostruzione di alcune ambientazioni dello sceneggiato televisivo che la RAI TV, su adattamento dell'omonimo romanzo di Riccardo Bacchelli, ha appena mandato in onda all'inizio del 1963,

con la regia di Sandro Bolchi e le scene di Filippo Corradi Cervi, riscuotendo un immenso successo di critica e di pubblico. Dietro una grande apertura vetrata, la fedele ricostruzione dell'interno del mulino utilizzata dalla televisione italiana, testimonia la voglia di contaminazione che i progettisti mostrano nei confronti dei temi della cultura popolare, sentita in quel momento storico come possibilità concreta di risposta alla cultura imperante e omologante della modernità.

A ben vedere, quella che i Castiglioni creano in questo allestimento è in fondo un'architettura costruita dentro l'architettura; un'architettura capace di andare a modellarsi e a configurarsi in maniera diversa in ogni situazione, costruendo, ambiente dopo ambiente, una sorta di *climax* che culmina, prima dell'uscita, nel vasto spazio della sala delle "Cariatidi". Nel grande vaso spaziale, caratterizzato dai resti lacerati degli apparati scultorei originali, nel quale si decide di non esporre alcun oggetto, lo spazio si rimodella secondo un lungo e discontinuo corridoio dotato di altissime pareti inclinate verso l'esterno, le quali lasciano in vista la copertura, accentuando la vista verso l'alto, in modo da far sentire la presenza del soffitto intonacato della sala. Appare significativo, dunque, che si affidi alle sole sensazioni corporee ed emotive il momento finale e conclusivo dell'intera esposizione. Solo il rumore dei passi sul legno, le voci deformate dall'acustica creata dallo spazio verticalizzato e aperto ad imbuto verso l'alto, così come il ricordo vivo della "macchina di spettacolo perfetta e programmata" messa in scena nelle sale precedenti, non fanno altro che acuire la generale e continua sensazione di analogia e di interpretazione messa in atto in tutta la mostra, grazie alla quale l'idea che si vuole trasferire è trasmessa al visitatore tramite i rimandi che vengono suscitati da impressioni globali e non dalla comunicazione letterale di testi e opere. Quest'ultima parte, infatti, con la propria asciutta astrazione formale, pare riportare alla mente l'ampio fluire del fiume, al contempo placido e potente, sul greto del quale, i visitatori si incamminano verso l'uscita.

UN CONSUNTIVO SULL'ARGOMENTO. LA MOSTRA SULLA MUSEOLOGIA

Anche se cronologicamente non si inserisce al punto giusto all'interno di questa trattazione sulle principali mostre del dopoguerra italiano, il valore che "Sezione di Museologia" allestita nel 1957 alla XI Triennale di Milano possiede, è quello di un vero e proprio momento di autocelebrazione delle buone pratiche museologiche e museografiche che in quegli stessi anni vengono percepite già come un patrimonio culturale, il quale difficilmente troverà un seguito all'altezza di quanto si è da poco fatto in questo campo.

A capo dell'iniziativa c'è Piero Sampaolesi, uno dei maggiori protagonisti della cultura italiana del restauro dei monumenti, il quale, da ingegnere e architetto ha alle spalle un saldo percorso di sperimentazione legata al consolidamento dei materiali lapidei delle costruzioni. In particolare, Sampaolesi, Soprintendente ai monumenti e alle Gallerie di diverse province della Toscana, ha da pochi anni concluso il riallestimento del Museo di San Matteo a Pisa.



Giuliano Cesari, Piero De Amicis, Pier Angelo Pallavicini, Fulvio Raboni, Ferruccio Rezzonico, mostra *Sezione di Museologia* alla XI Triennale di Milano, 1957

Insieme a Sampaolesi nel comitato scientifico dell'iniziativa ci sono anche il pittore Felice Casorati, Franco Russoli, il nuovo direttore della Pinacoteca di Brera, dopo la prematura scomparsa di Fernanda Wittgens e Vittorio Viale, impegnato in quel periodo nel riordinamento della Galleria Sabauda a Torino e della Galleria d'Arte Moderna, allora in costruzione sempre a Torino.

Piero Sampaolesi l'affidamento dell'incarico dell'allestimento di questa mostra al fiorentino Leonardo Ricci, ma alla fine l'allestimento sarà curato da un gruppo di giovani milanesi distintisi per recenti incarichi in Triennale, ovvero Giuliano Cesari, Piero De Amicis, Pier Angelo Pallavicini, Ferruccio Rezzonico e Fulvio Raboni, quest'ultimo noto perché già attivo al fianco dei BBPR nell'allestimento permanente delle sale del Castello Sforzesco.

L'idea iniziale che Sampaolesi ha della mostra è quella di ricreare negli spazi della Triennale, una serie di allestimenti diversi in modo da riportare nelle sale della mostra, dei veri e propri scenari che vengono riproposti tali e quali a quelli da poco realizzati nei più noti musei recentemente riallestiti. Idea che viene ben presto ridimensionata per le difficoltà oggettive di reperire le opere d'arte da esporre a Milano insieme alla loro "apparecchiatura", incontrando il diniego di molti musei a cui sono state chieste in prestito. Per questo, si ricorre ad una concezione diversa, ovvero, quella di esporre una sorta di possibile abaco di soluzioni, rinunciando così, a quello che è il vero tema



Giuliano Cesari, Piero De Amicis, Pier Angelo Pallavicini, Fulvio Raboni, Ferruccio Rezzonico, mostra *Sezione di Museologia* alla XI Triennale di Milano, 1957

principale della moderna museografia italiana, cioè il rapporto che lega l'opera con il proprio spazio.

Quindi non una mostra delle soluzioni effettivamente impiegate nei recenti musei internazionali, ma una mostra sulle possibili soluzioni espositive legate ai diversi temi, quali l'uso di fondali colorati, il posizionamento delle opere in base alla loro migliore percezione, le soluzioni di illuminazione, le modalità di collocazione delle opere su supporti a muro o su supporti a pavimento, le modalità di esposizione degli affreschi staccati dal muro, l'uso delle cornici o meno, insomma, una mostra il cui allestimento non è altro che una serie di generiche casistiche riconducibili alla sola risoluzione di temi tecnici.

In realtà, nella fase realizzativa la mostra diventa qualcosa di più di questa semplice passerella di possibili soluzioni, assumendo nelle tre sezioni nelle quali è suddivisa, un tono maggiormente narrativo. Scendendo nel dettaglio, nelle cinque sale situate al piano terra del Palazzo della Triennale, il percorso di visita inizia con una sequenza di gigantografie appese alle pareti, che raffigurano le tappe più significative relative alla nascita della disciplina museografica, limitandosi al solo museo pubblico. L'inizio della mostra è caratterizzato dall'apposizione di due quinte che costringono il visitatore a compiere un percorso articolato con curve a gomito, in modo da fare in poco spazio un percorso più lungo. Lo spazio che se ne ricava è una sorta di labirinto che si caratterizza tramite una decorazione posta a soffitto, ottenuta con listelli di

legno concentrici che seguono l'andamento delle quinte murarie in modo da sottolineare il percorso di visita.

Nelle sale successive si alternano tutti i temi sui quali la moderna museografia si fonda, presentando nell'ordine, la questione della composizione di dipinti montati su una stessa parete, qui risolta attraverso la presentazione di tre dipinti disposti asimmetricamente tra loro, in quanto si ritiene che questa soluzione sia ottimale perché non istituisce inutili gerarchie tra le opere.

Questo stesso criterio della asimmetria si ripete anche nell'esposizione dei criteri di presentazione degli affreschi staccati dalle pareti, ricollocati in due modalità distinte, ovvero, visibilmente scostati dal muro tramite supporti metallici, oppure allocati in nicchie leggermente incassate nella muratura in modo da leggere comunque la sintassi tra le parti, ma da "addolcire" la relazione tra vecchio e nuovo.

A questo, segue la questione della ricollocazione di frammenti architettonici in modo da rendere manifesto l'esatto posizionamento originale. Per questo, nella mostra si presentano due capitelli, uno montato su un agile supporto metallico fissato a terra da un cilindro in pietra, tale da rendere manifesta la misura originaria della colonna dalla quale proviene, mentre l'altro viene esposto a muro tramite un supporto metallico che lo aggrancia di sotto e di sopra, ad un'altezza tale da poterne vedere da vicino la ricchezza della decorazione, astraendolo cioè, da ogni possibile riferimento alla posizione originaria. Nella sala dove sono esposti i capitelli, caratterizzata da una controsoffittatura a capanna formata da doghe in legno – chiaro riferimento ai molti intradossi rivestiti in legno delle nuove sistemazioni, vedi ad esempio le sale dei "Primitivi" agli Uffizi – viene trattata anche la questione degli sfondi contro i quali le opere si stagliano. A modello di questa tendenza viene posto un antico Buddha ligneo sistemato contro un pannello fortemente colorato che si stacca a bandella dal muro, in modo da dare al visitatore la doppia possibilità della percezione della statua contro il colore o contro il bianco della parete.

Il tema dello sfondo prosegue poi nella sezione espressamente dedicata a questo, caratterizzata da alcune pitture provenienti dalla Pinacoteca di Brera, le quali vengono esposte ognuna al centro di un pannello colorato, figurando vicine ad una grande croce di legno dipinto proveniente dal Museo di San Matteo di Pisa, a sua volta stagliata contro uno sfondo neutro.

Negli spazi che seguono, opere illuminate dalla luce artificiale si affiancano ad opere illuminate da luce naturale, mettendo così a confronto percezioni completamente diverse, come ad esempio nella sala delle sculture, nella quale elementi di statuaria romana in marmo e bronzo vengono mostrati contro sfondi diversamente colorati e dalle diverse finiture materiche, in modo da valutare gli effetti della luce sulle loro forme.

Nelle sale, le cui pareti vengono quasi tutte trattate ad intonaco bianco, salvo ampie partiture di colore in porzioni limitate, vengono posizionati elementi dissuasori realizzati in semplici profili metallici standard, saldati tra loro in un disegno asciutto ed essenziale, che ricorda i tanti elementi simili prodotti che caratterizzano la stagione museografica, soprattutto italiana, ancora in corso.

Il percorso di visita si chiude con una sala all'interno della quale vengono montati dei pannelli verticali sui quali a loro volta si riportano le più recenti esperienze di musei riordinati, restaurati o realizzati *ex-novo*.



Giuliano Cesari, Piero De Amicis, Pier Angelo Pallavicini, Fulvio Raboni, Ferruccio Rezzonico, mostra *Sezione di Museologia* alla XI Triennale di Milano, 1957

La mostra si pone come un vero e proprio catalogo di modelli concettuali, riportando nello spazio, tutto sommato non ampio che le è stato riservato, tutta l'importanza di un tema estremamente dibattuto al tempo. La quasi totale mancanza di interesse da parte della critica del tempo, è però imputabile al fatto che i modelli che essa mette in mostra, in realtà sono molto orientati verso una operatività caratterizzata da un rapporto molto disinvolto con la storia; un atteggiamento che oggi noi riconosciamo come il portato più prezioso di quella stagione, ma al tempo non sempre inquadrato nella giusta dimensione. A riprova di questo, basti ricordare come anche l'appena conclusa esperienza del riordino del Castello Sforzesco per mano dei BBPR, ottenne non poche critiche negative proprio per quella sua capacità di "usare" la dimensione storica come un vero e proprio materiale di progetto al pari di tutti gli altri e non come tema di sfondo al quale tutto riferire.

Da notare anche l'imprecisione del termine all'interno del titolo della mostra, per il quale sarebbe stato più indicato "museografia" invece di "museologia", ma al tempo, i due termini non hanno ancora preso i connotati che hanno oggi e tendono ad essere sovrapposti, in conseguenza del fatto che per la progettazione dell'allestimento del museo, si parla spesso di "museotecnica", proprio a ribadire la dimensione squisitamente legata alle questioni tecnologiche e pratiche dell'*arte del mettere in mostra* piuttosto che a quelle teoriche ed estetiche di un fare che da molti viene ancora considerato una semplice branca dell'architettura degli interni.

LEONARDO SAVIOLI: TRA *SEGNO* E *COSTRUZIONE*

Nelle esperienze fiorentine, emergono con forza le posizioni e le realizzazioni che Leonardo Savioli, ha fermato nello spazio innovativo di molte mostre da lui curate nell'arco di poco più di un decennio, ovvero, dal 1962 al 1973.

Una delle prime considerazioni che viene da fare appena ci si avvicina all'opera allestitiva di Savioli è che essa incarna l'essenza della sua progettualità, al pari di altri segmenti condotti all'interno della sua parabola creativa. Essa, di fatto è, un ambito né subordinato, né ancillare ad altri temi, ma un vero banco di prova continuo nel quale travasare idee e possibilità in una circolazione senza direzione che dall'effimero conduce al definitivo e che dal definitivo conduce all'effimero.

Questa sua progettualità che si esprime nell'architettura ma anche nella pittura e nella grafica, è sempre una composizione di figure che si aggregano fra loro e si agglutinano lungo la direzione di un'assialità scelta come prioritaria tra le altre. La gerarchia dei vari ruoli e le relazioni reciproche, formano poi la sostanza del progetto, la materia e l'essenza del processo di figurazione dello spazio che pare essere risolta sempre dall'applicazione dello stesso principio, che di volta in volta, grazie a quello straordinario esercizio che è la variazione, sottende a soluzioni autonome e isolabili. La sua architettura è sempre un'infilata di spazi che vengono variabilmente vertebrati da un percorso, la cui natura e consistenza varia da caso a caso, percorrendo in ogni occasione l'affascinante piano di congiunzione tra *segno* e *costruzione*.

Per esteso potremo dire che la progettazione di un allestimento, intesa nella sua veste di approccio rivedibile, modificabile e in divenire nel tempo e nello spazio, rappresenta una sorta di radice comune nelle diversificate esperienze progettuali savioliane, quasi l'unica possibilità esperibile per tenere insieme nel medesimo registro compositivo, la dimensione strutturale – architettonica, con quella pittorica – figurativa. Il sogno e la realtà, la figura e il tipo, l'immanenza e la trascendenza convergono in una coesistenza di intenzioni e di risultati che ha raggiunto livelli ineguagliati per reazione poetica e caratura personale.

Tutti gli allestimenti di Leonardo Savioli, così come la maggior parte dei suoi progetti e delle sue opere, sono redatti con la collaborazione di Danilo Santi, a cui di volta in volta si affiancano altri collaboratori.

Tralasciando i diversi allestimenti di stand e padiglioni realizzati negli anni dell'immediato dopoguerra per le varie edizioni della Mostra Mercato dell'Artigianato al Parterre di Firenze, il primo lavoro in questo campo degno di nota, nell'itinerario di Leonardo Savioli, è quello per la mostra *L'oggetto moderno in Italia*, a Palazzo Strozzi a Firenze nel 1962, con la collaborazione di Danilo Santi e di Rino Vernuccio.

Il tema dell'esposizione concerne, o meglio indaga, il complesso rapporto, allora molto dibattuto, tra oggetto d'arte e oggetto industriale, tra produzione artigianale e design. L'esposizione viene ospitata in alcune sale del piano nobile del Palazzo Strozzi, dal secondo dopoguerra in poi, uno dei luoghi deputati alle più importanti esposizioni temporanee fiorentine.

In contrasto con le candide superfici ad intonaco delle sale voltate, Savioli mette in relazione una composizione ortogonale di elementi e materiali diversi, giungendo ad



Leonardo Savioli, Danilo Santi, Rosario Vernuccio,
Mostra *L'oggetto moderno in Italia*, Palazzo Strozzi, Firenze, 1962



Leonardo Savioli, Danilo Santi, Rosario Vernuccio, Mostra *L'oggetto moderno in Italia*, Palazzo Strozzi, Firenze, 1962

una tridimensionale configurazione di spazi la cui permeabilità lascia sempre visibile il rapporto con la preesistenza architettonica. Lunghe mensole di legno, longarine metalliche montate in un disegno secco secondo le tre direzioni dello spazio, superfici vetrate ed eterei velari in nylon, gestiscono il percorso espositivo nel quale si mostrano la matericità delle ceramiche, la fragile trasparenza dei vetri, i colori accesi del cuoio, i metalli e i legni dei diversi oggetti che vengono esposti.

Ne risulta una sorta di raffinatissima impalcatura ancorata a terra attraverso blocchi di pietra direttamente appoggiati sulle pavimentazioni in cotto, nella quale il tema dell'innesto e dell'aggancio assume un ruolo dominante. Alla sintassi espressiva della costruzione e del radicamento, si affianca quella altrettanto espressiva dello sbalzo, come se gli opposti si affiancassero in maniera complementare e mai in contrasto, nella quale il dettaglio appare potente e il disegno puro, producendo nel loro articolarsi, una geometria di nuove prospettive.

Pur nei temi comuni a tutte le sale, si avverte nelle varie parti, una diversa accelerazione nella percezione dello spazio, producendo ambiti di maggiore astrazione, rispetto ad ambiti maggiormente didascalici e descrittivi. Leggerezza e pesantezza, radicamento e volo, uniformità e diversità paiono i criteri spaziali ma soprattutto emotivi, con i quali Leonardo Savioli interviene in questo allestimento nel quale è doveroso notare episodi di



Leonardo Savioli, Danilo Santi, Rosario Vernuccio, Mostra *L'oggetto moderno in Italia*, Palazzo Strozzi, Firenze, 1962

grande eleganza, come quello realizzato nella sala dedicata ai manufatti in vetro, basato sull'utilizzo di lastre quadrate di vetro opalino fermate da profili di ottone e montate di taglio a distanza ravvicinata tra loro. Nello spazio luminoso e trasparente tra lastra e lastra, vengono collocati i diversi oggetti di vetro, in un dialogo rarefatto quanto evocativo. Appropriata e morbida appare l'illuminazione artificiale che sembra pensata con modalità diverse nelle varie aree. Per esempio, ottenuta con piani di appoggio traslucidi e retroilluminati, posti in orizzontale sulle strutture espositive o nei fondali verticali di alcune vetrine nell'ambito dedicato all'esposizione degli oggetti in pasta vitrea, oppure con un sistema puntuale di eleganti corpi illuminanti a soffitto calati in prossimità delle opere, nell'ambito dedicato alle ceramiche. Ogni soluzione, oltre che in relazione ai diversi oggetti e ai diversi ambiti, appare comunque pensata non come registro aggiunto successivamente, ma come momento intimamente legato alla forma, ovvero non come un problema tecnico ma come una questione compositiva da integrare al pari delle altre.

Proseguendo in ordine cronologico, gli allestimenti di Leonardo Savioli, trovano un momento di eccezionalità nella realizzazione della mostra *Le Corbusier* sempre nelle sale di Palazzo Strozzi a Firenze nel 1963, ancora una volta con la collaborazione di Danilo Santi e Rino Vernuccio.

La mostra, fortemente voluta dal critico lucchese Carlo Ludovico Ragghianti che fin dalla fine degli anni '50 era in contatto con il maestro svizzero per una mostra sulla sua opera non architettonica a Firenze, espone una selezione dell'opera scultorea e pittorica di questi, mettendo in luce il "mondo ulteriore" di uno dei principali maestri del Novecento.

Nota è la profonda capacità interpretativa presente nella ricerca spaziale di Savioli, più volte riscontrata nel corso del suo percorso, soprattutto nei confronti del luogo, della storia e della memoria, la quale forma una sorta di costante aspetto di *continuità* che pur nella magnifica "rottura" della sua lezione, si è strutturata come uno dei caratteri più peculiari. In questo caso l'operazione interpretativa che mette in atto Savioli è quella di leggere, disvelare e isolare il senso della progettualità di Le Corbusier e riversarla, in forme nuove, nell'allestimento dello spazio. Come se il bisogno di un "ancoraggio" fosse comunque necessario anche quando il punto di partenza è connaturato alla disarticolazione e alla rottura. A questo proposito, aveva visto giusto Giovanni Klaus Koenig quando qualche anno dopo scrive che Savioli anche *"quando allestisce una mostra come quella di Le Corbusier, è capace di mimare, interpretandoli persino con spirito, gli stilemi dei maestri"*¹⁰.

Infatti, l'allestimento interpreta con garbo gli stilemi del Moderno, basandosi su una generale razionalità che assume il valore di tema di fondo sul quale si innestano senza gerarchia alcuna, gli altri temi, come quello della fluidità, del colore, della plasticità, della luce, degli ambiti e delle aree di influenza.

In particolare, le sale vengono organizzate movimentando i piani di calpestio delle varie aree, prevedendo l'alternarsi di brani di pavimentazione preesistente in cotto a porzioni leggermente sopraelevate rivestite in moquette dalle quali affiorano le forme geometriche dei diversi basamenti espositivi. Tutto è risolto nel rigore di pochi elementi dalle geometrie elementari e nitide, in modo da lasciare alle opere esposte il ruolo di protagoniste assolute dello spazio; spazio organizzano con semplicità l'andamento del percorso. La poetica corbusiana di uno spazio interno fluido e definito da quinte e volumi, viene qui interpretata nel disegno secco degli elementi la cui disposizione è capace di creare ambiti differenziati. Ad una percezione generale, si affianca sempre una percezione più particolare, limitata ad un ambito di approfondimento nel quale forma, luce e materia, concorrono a definire le molte stazioni del percorso.

Molto riuscita appare la soluzione di staccare visivamente le diverse pedane dal pavimento originale attraverso una sottolineatura luminosa ottenuta con un tubo fluorescente a neon che corre lungo tutto il perimetro delle pedane stesse, posizionato in una risega del profilo del bordo. I dipinti ad olio vengono semplicemente collocati a parete con dei supporti metallici che li staccano dallo sfondo su un piano più avanzato e vengono illuminati puntualmente da cono di luce artificiale o in maniera più diffusa attraverso una barra metallica che corre sulla loro sommità e che contiene al proprio interno i corpi illuminanti. I gruppi scultorei invece, sempre illuminati singolarmente, vengono spesso messi in evidenza attraverso la loro ombra che si proietta su fondali diversamente articolati, creando così una sorta di costellazione di ambiti di influenza diversi. Ogni opera plastica, infatti, espande attorno a sé e al contempo raccoglie attorno a sé, infinite tensioni spaziali, assumendo così, un valore nodale nella percezione dell'insieme.



Leonardo Savioli, Danilo Santi, Rosario Vernuccio, Mostra *Le Corbusier*, Palazzo Strozzi, Firenze, 1963



Leonardo Savioli, Danilo Santi, Rosario Vernuccio, Mostra *Le Corbusier*, Palazzo Strozzi, Firenze, 1963

Si registra in questo allestimento una elegante disinvoltura nel non subire la presenza storica del contenitore. Al contrario, non esiste un dialogo tra vecchio e nuovo, ma una comune e reciproca appartenenza tra contenuto e contenitore in nome di una continuità frutto della verità tra le parti¹¹.

L'attenzione che Savioli e i suoi collaboratori dimostrano in questa prova di allestimento è talmente acuta che nulla è affidato al caso. Tutto torna ed è perfettamente eseguito, in un disegno che contempla e prevede ogni più piccolo particolare, non lasciando nulla all'improvvisazione anche nella fase della realizzazione e del montaggio, producendo un allestimento che avrebbe avuto tutta la dignità per diventare permanente.

Molta dell'energia creatrice di Leonardo Savioli era alimentata dal rapporto con la moglie Flora Wiechmann, artista e designer di gioielli e proprio per mostrare il suo lavoro, egli allestisce nella Galleria La Strozzi a Firenze, l'esposizione *I gioielli di Flora Wiechmann*.

Si tratta in realtà di un piccolissimo allestimento che ripropone alcune soluzioni precedentemente già utilizzate, ma che anticipa in maniera embrionale, certe cifre stilistiche che saranno comuni nei lavori e progetti savioliani.

In uno spazio senza particolari accenti situato nei sotterranei di Palazzo Strozzi, l'allestimento pare non ricercare alcuna relazione con l'intorno concentrandosi sulla propria autoreferenziale espressività. Con il già sperimentato sistema degli elementi metallici incastrati tra loro, si crea una sorta di lungo cavalletto sul quale in successione ritmica si appoggiano delle piccole teche vetrate. Ogni teca è formata da un foglio di lamiera sagomata che nasconde al proprio interno i tubi fluorescenti dell'illuminazione e da una lastra di vetro orizzontale semplicemente avvitata alla lamiera che serve a proteggere un fondo di velluto sul quale sono poggiati i gioielli. Ogni teca è scandita lateralmente da degli alettoni di vetro trasparente che la isolano, pur nella continuità della collocazione complessiva, creando per ognuna di esse, un preciso ambito di fruizione.

Una variazione degli stessi temi viene riproposta nella sequenza delle vetrine montate a muro, ognuna delle quali formata dalla stessa lastra metallica piegata che in questo caso crea una sorta di cassetta, alla quale viene ancorata una semplicissima lastra di vetro dalle dimensioni più piccole del volume sottostante in modo che la superficie vetrata e il volume scatolare metallico, nel giustapporsi tra loro, creino un disegno articolato e non prevedibile. Anche in questo caso, l'illuminazione avviene per mezzo di tubi al neon celati nello spessore dei profili metallici in modo che la luce illumini i gioielli esposti in maniera sempre indiretta e non abbagli il visitatore.

Anche in questo caso, la piccola dimensione dell'intervento non fa venire meno la consueta eleganza e raffinatezza della progettualità di Leonardo Savioli, esperita nel disegno generale, ma soprattutto nella cura del particolare, come nel caso, ad esempio, della finitura di tamponamento dei diversi profili metallici scatolari, chiusi nelle loro sezioni da piccoli pezzi di vetro sagomati e retroilluminati, si vedano quelli posti ai due lati degli elementi di appoggio a terra e quelli posti a chiudere il profilo scatolare rettangolare su cui si appoggiano le teche.

Una delle caratteristiche più comuni dell'architettura di Scuola Fiorentina, è quella della sua evidente sintatticità, ovvero, quella capacità di pensare la forma come il risultato del montaggio di elementi espressivamente discretizzati tra loro. Ogni elemento che forma

l'insieme è ben individuabile nella sintassi tra le parti, così come ogni singolo elemento è a sua volta formato da tanti altri elementi. La costruzione dello spazio savioliano, infatti, spesso improntata ad un'estetica di matrice brutalista, si vivifica nel contrappunto di una costante definizione del dettaglio e nell'uso della materia. Si pensi al disegno raffinatissimo degli elementi costruttivi, dei particolari tecnici e più specificatamente degli agganci tra le parti, cioè tra i diversi elementi dello spazio, come tra solai e pilastri, tra pilastri e basamenti, tra pilastri e coperture, tra coperture e pareti, sempre evidenziati da artifici compositivi che chiariscono e isolano il valore dei singoli elementi.

Analizzando il segmento legato all'allestimento, in relazione al più ampio ambito della progettazione architettonica, non si può fare a meno di registrare come questa vocazione alla sintatticità sia potuta riversarsi ampiamente anche in questo campo. Anzi, a ben vedere, potremo dire che la dimensione effimera propria dell'allestimento, in molti casi ha liberato la sua espressività da possibili limitazioni date dalla dimensione concreta del costruire, dando luogo ad una serie di esperienze progettuali che nulla hanno da temere nel confronto con quelle dell'architettura intesa in senso tradizionale.

Tale sintatticità, la si registra come tratto dominante anche in quest'allestimento alla Strozina, nel quale i pochi pezzi esposti e il poco spazio a disposizione, non impediscono a Savioli di creare una serie di microarchitetture nelle quali è possibile leggere con chiarezza l'espressività di tutti gli elementi che le formano. E analizzando l'opera di Savioli, è difficile stabilire quale sia il piano finale di lettura delle sue espressioni, perché, osservando con attenzione, si scorge sempre un ulteriore possibile livello di approfondimento e di dettaglio, mettendo in atto un meraviglioso gioco di interscambiabilità di scala e di misura, di materia e di segno, che pongono sullo stesso piano semantico il disegno di un gioiello con quello di un pezzo di città.

Nel 1965, settecentesimo anniversario della nascita di Dante Alighieri, si organizza alla Certosa del Galluzzo, nell'immediata periferia collinare di Firenze, la mostra *Firenze ai tempi di Dante*. L'incarico dell'allestimento di tale mostra viene dato a Leonardo Savioli che come di consueto coinvolge nel progetto Danilo Santi.

Il comitato organizzatore della mostra, fra cui figurano il Soprintendente ai Monumenti Guido Morozzi, il Soprintendente alle Gallerie Ugo Procacci e lo storico dell'arte Roberto Longhi¹², decide di utilizzare gli appena restaurati locali situati al piano terra del Palazzo Acciaiuoli all'interno del complesso della Certosa del Galluzzo. Il palazzo iniziato nel 1356 e mai terminato, chiamato anche Palazzo agli Studi per la funzione originariamente prevista dal committente, Niccolò Acciaiuoli, il quale voleva realizzare un luogo per accogliere giovani da avviare allo studio delle cosiddette arti liberali, non rappresentava certo l'espressione della morale certosina dei monaci, quanto piuttosto, uno dei primi momenti nella formazione di quella cultura e di quei valori umanistici che si definiranno nei decenni a venire.

Tale scelta, può essere inquadrata all'interno dell'umore culturale ravvisabile nella Soprintendenza fiorentina dalla metà degli anni Sessanta, la quale tendeva ad affiancare, ad un consueto operato di controllo e vigilanza improntato alle consolidate norme di conservazione filologica, alcuni episodi di innovazione e di sperimentazione, attuati soprattutto in campo architettonico, nel quale l'annosa questione del dialogo tra vecchio e nuovo produsse piccoli ma interessanti frutti.



Leonardo Savioli, Mostra *I gioielli di Flora Wiechmann*, Galleria La Strozzi, Firenze, 1963

La scelta di coinvolgere la Facoltà di Architettura fiorentina, con l'affidamento del progetto di allestimento di una mostra con risonanza nazionale proprio a Leonardo Savioli, che in quegli anni insieme a Leonardo Ricci rappresentavano la sperimentazione e la ricerca più spinta in campo progettuale, testimonia questa direzione.

Non solo appaiono innovativi i linguaggi architettonici dell'allestimento proposto, ma a ben guardare, tutta l'intera mostra era innovativa per i canoni del tempo, nel senso che si propone di non offrire una lettura né analitica né filologica del tema mostrato, quanto invece, una sorta di innovativa sintesi dei temi affrontati da punti di vista diversi, in modo da offrire una sensazione generale, un'emozione, insomma, relativa al clima culturale, artistico e politico che a Firenze si respirava ai tempi di Dante.

Quindi, le sale del Palazzo Acciaiuoli vengono organizzate in "stanze" a carattere tematico, la cui successione riesce ad allestire una spazialità che mai risulta essere autoreferenziale, anche se le forme e i linguaggi all'apparenza parrebbero tendere a questo, quanto, invece, una continua e raffinatissima serie di legami con l'antico spazio, riportato dal restauro ad una dimensione quasi "ruderizzata", come le teorie del momento imponevano, ovvero, riportato alla nudità quasi costruttiva dell'impianto originario.

Le sale, caratterizzate da pareti intonacate e pitturate di bianco, da pavimenti in cotto e dagli alti soffitti voltati con crociere ogivali in mattoni faccia vista, poggianti su solidi pi-



Leonardo Savioli, Mostra *I gioielli di Flora Wiechmann*, Galleria La Strozzi, Firenze, 1963

lastri in blocchi di pietra forte, divengono il controcampo ad un sistema ordito con diversi profili metallici che, attraversando nelle tre direzioni lo spazio, organizzano ambiti e supporti per i sistemi espositivi. La geometria della preesistenza è la matrice formale di tali inserimenti che si cadenzano e si inseriscono certe volte solo rispettando, altre volte sottolineando, le sue caratteristiche architettoniche e spaziali.

Nella sala dedicata alla vita pubblica e privata, in corrispondenza con le chiavi degli archi ogivali della copertura, vengono impostati dei tiranti metallici che sospendono ad altezza occhio, una longarina che si libra nello spazio parallelamente al lato lungo del locale, sulla quale vengono appoggiate tante piccole teche di misura differente con delle diapositive retroilluminate all'interno. I tiranti verticali vengono fermati a terra all'interno di muretti di gesso che si raccordano ad un sistema di quinte anch'esse in gesso, dalla composizione neoplastica che crea ambiti specifici all'interno dello spazio generale.

A terra, poggiato sul pavimento ma visivamente sollevato da esso per mezzo della luce di un tubo a neon alloggiato nello spessore sgusciato, si trova una pedana rivestita in moquette di velluto rosso che corre parallela alla longarina e guida nel percorso espositivo. Tale pedana, per il fatto di essere illuminata dal basso, pare levitare sulle pavimentazioni, declinandosi a quella generale leggerezza a cui pare tendere tutto la sistemazione.

Nelle altre sale l'allestimento si ripete come variazioni dello stesso tema, al quale vanno ad aggiungersi piccole teche a muro, formate, come nell'allestimento alla Strozzi, dalla piegatura di un foglio di lamiera, da una lastra di vetro e dall'illuminazione a neon. Il sistema di ancoraggio al muro di ogni teca è basato su un raffinato gioco di incastri di elementi scatolari metallici, montati ortogonalmente e in diagonale tra loro a formare una sorta di impalcatura che, sempre come già sperimentato alla Strozzi, viene tamponata nelle sezioni a vista, con elementi quadrangolari retroilluminati di vetro colorato di rosso.

La presenza di queste sottolineature luminose a carattere puntiforme all'interno della duplice illuminazione artificiale di tipo puntuale e di tipo diffuso, si estende anche alla realizzazione di singoli pannelli murali formati dall'assemblaggio di frammenti pittorici trecenteschi protetti da lastre di vetro ancorate con profili metallici quadrati la cui sezione, viene anche in questo caso, tamponata con un elemento vetrato rosso retroilluminato.

Il tema delle longarine incrociate, caratterizza anche altre sale, ad esempio quella dedicata all'economia, nella quale si aggiungono anche delle serie di piccole vetrine appoggiate su profili orizzontali a diversa altezza che insieme alle quinte in gesso e alla pedana continua rossa a terra, creano un ambiente di grande nitore formale.

Come sempre nella buona progettazione la bontà dell'architettura risiede non solo nella qualità dei singoli pezzi che la compongono, ma soprattutto, nel *come* questi pezzi stanno insieme tra loro. Questo è particolarmente vero per quest'allestimento, nel quale, alla bontà delle soluzioni spaziali, alla ricerca sui materiali e alla prefigurazione di un'inedita sensazione di fruizione legata piuttosto alla dimensione emotiva che non a quella reale, si registra una costante attenzione ai passaggi e ai legami tra temi e spazi. Nei passaggi tra sala e sala, infatti, esiste una continuità che non è ottenuta solo dall'uso della passatoia rossa, che conduce il visitatore lungo le tappe del percorso, ma viene messa in atto anche una continuità spaziale, istituita da traguardi

visivi, da agganci percettivi e da legami formali che fanno della continuità e della fluidità, il tema sotteso di questa organizzazione, comunque separata in stanze a causa della natura dello stesso contenitore che la ospita, ma anche in virtù dell'ideazione del suo allestimento. Emblematico di questa attenzione progettuale, è il traguardo visivo che si segue per entrare nella sala dedicata a Taddeo Gaddi, formato dalla reiterazione dell'ogiva della volta in una serie di piani sfalsati ottenuti nella profondità di un pannello in gesso, atto ad accogliere un frammento della pittura di questo importante autore del XIV secolo. L'aura del gotico è mostrata attraverso una delle sue figure più comuni, ovvero l'ogiva, che viene citata non in maniera filologica, bensì attraverso un puro graficismo, il cui voluto fuori scala, se confrontato con le misure dominanti nel resto dell'allestimento, le conferisce il ruolo di un ulteriore frammento la cui gestualità appare non esente di un certo sapore quasi *pop*.

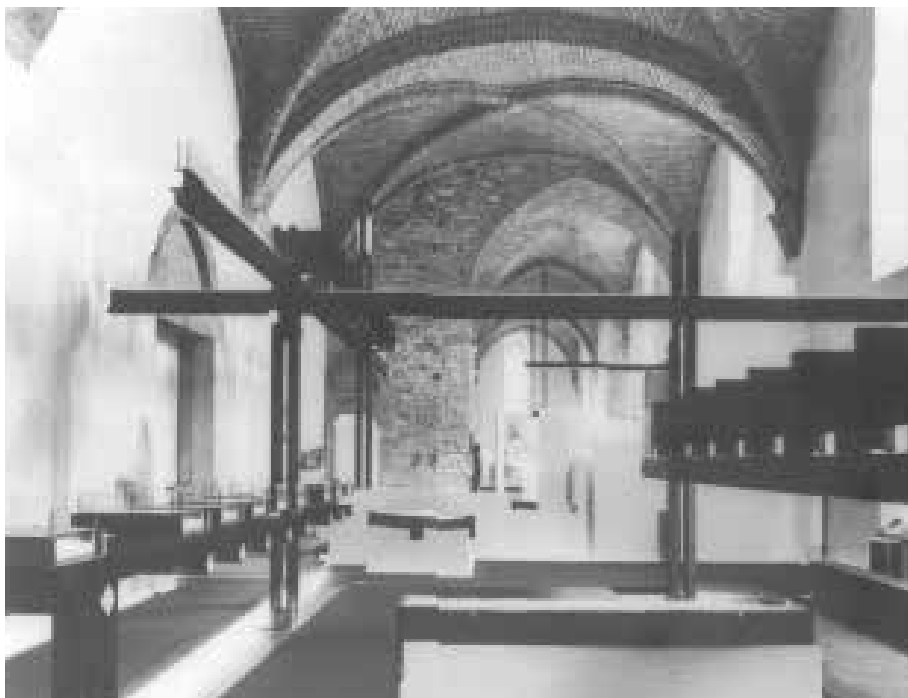
Più che una mostra di oggetti è una mostra di frammenti, questa di *Firenze ai tempi di Dante*, ovvero, più che una mostra visiva è una mostra allusiva, più che una mostra classificatoria è una mostra emozionale, perché lascia al visitatore il tentativo di sintesi finale di tutto quello che ha registrato, senza dare un giudizio critico né una via di lettura, ma offrendo una sorta di "opera aperta" che attraverso la scomposizione, l'assemblaggio e la ricomposizione, possa dare luogo a molteplici e personali operazioni interpretative.

Un allestimento, questo, che se l'oggetto del suo mostrare fosse stato diverso, ovvero, se avesse esposto insieme alle suggestioni e ai frammenti anche opere e oggetti riconducibili ad una musealizzazione permanente, avrebbe avuto senza ombra di dubbio alcuno, la caratura per trasformarsi nell'organizzazione definitiva di quello spazio.

Un'altra caratteristica visibilmente ricorrente nella progettualità savioiana è quella ascrivibile alla sua capacità compositiva, sempre capace di dare luogo a forme che prima di essere tali sono dei veri e propri "segni". Ogni sua architettura è, infatti, riconducibile all'essenza scarnificata di un segno che nella variabilità della sua consistenza nasce sempre dalla "registrazione" della realtà. Ovvero, nasce dalla restituzione in chiave spaziale delle risposte formali date ai flussi, alle relazioni, alle connessioni tra le molte variabili in gioco, presenti inevitabilmente tutte le volte che si progetta. In altre parole, possiamo dire che la sua progettualità, per certi aspetti, rappresenta una declinazione ancora più radicata nella realtà della *Variabilità* di matrice michelucciana, di quanto non lo sia stata quella del suo maestro, proprio perché essa è stata capace di incorporare fattivamente anche molte altre discipline affini al mondo della composizione, come ad esempio quelle dell'arte figurativa, del design, della comunicazione e della grafica.

Per questo, la sua architettura risulta solitamente così difficile da definire nella sua consistenza mutevole fatta al contempo di carne e di vertebre, di pelle e di ossa, di centri e di satelliti, di linee e di sfondi, nella quale i volumi sono formati da piani, che è cosa diversa della disgregazione della scatola muraria di matrice organica, sono cioè "blocchi tagliati da piani"¹³ che fanno intravedere dall'esterno le pulsazioni dell'interno, senza rincorrere la smaterializzazione dei volumi e senza perdere le caratteristiche della corposità e della murarietà con cui la tradizione toscana si è sempre espressa.

In quest'ottica è possibile leggere il suo allestimento per *La casa abitata*, nelle sale di Palazzo Strozzi nel 1965 nell'ambito della *Mostra Biennale degli Interni*, il cui presidente è Giovanni Michelucci.



Leonardo Savioli, Danilo Santi, mostra *Firenze ai tempi di Dante*, Palazzo Acciaiuoli, La Certosa del Galluzzo, Firenze, 1965

L'organizzazione dell'evento prevede la partecipazione di architetti di fama internazionale chiamati a confrontarsi sul tema dell'abitare; un tema da sempre caro al suo organizzatore, declinato, in questa occasione, al solo spazio della casa e nell'accezione di arredo inteso al contempo come espressione e formazione dello spazio architettonico. I nomi più conosciuti fra gli architetti chiamati ad allestire i diversi ambiti assegnati ad ognuno da Michelucci sono Vico Magistretti, Angelo Mangiarotti, Ettore Sottsass, Marco Zanuso, i fratelli Castiglioni, Vittorio Gregotti, Edoardo Gellner, Luigi Moretti, Edoardo Vittoria, Rino Vernuccio, Leonardo Ricci e appunto, Leonardo Savioli.

La mostra è anche l'occasione per mostrare la profonda differenza esistente in quegli anni tra la cultura progettuale milanese e quella fiorentina, con felici eccezioni per quella veneziana. Se infatti Gellner presenta una stanza realizzata con mobili tradizionali in legno massello che si inserisce pienamente in un flusso di continuità con la tradizione veneta, e, ad eccezione di Sottsass che presenta un'ironica *Stanza per fare l'amore*, ispirata forse ai suoi recenti viaggi indiani ed esportando quindi in chiave pop l'immaginario di quella civiltà, l'intera compagine milanese si mostra compatta nel portare soluzioni legate allo spirito industriale di quegli anni di boom economico, mostrando soluzioni esistenti o prototipi di prodotti realizzabili in serie.



Leonardo Savioli, Danilo Santi, mostra *Firenze ai tempi di Dante*, Palazzo Acciaiuoli, La Certosa del Galluzzo, Firenze, 1965

Il gruppo fiorentino, formato dagli allievi di Michelucci, impone invece una visione sicuramente più utopica, ma maggiormente vocata alla ricerca di una più profonda integrazione tra arredo e architettura. Ovvero come momento di sintesi di un medesimo atto progettuale, dove l'arredo non è altro che una parte inscindibile dello spazio architettonico.

Se Leonardo Ricci presenta uno *Spazio vivibile per due persone*, ovvero una serie di elementi fissi e mobili che nel loro insieme paiono alludere a delle concrezioni organiche dall'uso flessibile che più che uno spazio domestico paiono indicare un habitat, la proposta di Savioli presenta una delle infinite configurazioni possibili all'interno di un sistema compositivo da lui studiato, basato sull'assemblaggio di elementi prefabbricati. Una sorta di cellula minima, insomma, di un più vasto sistema flessibile incentrato su parti fisse e su parti mobili. In particolare, il blocco scale e il blocco della cucina e del bagno sovrapponibili a torre, costituiscono gli elementi prefabbricati fissi, mentre pareti e altri elementi costituiscono le parti mobili.

La cellula presentata all'esposizione fiorentina, costruita solo nelle parti essenziali all'interno di una sala voltata di Palazzo Strozzi, presenta uno sviluppo su due livelli con una canonica separazione tra zona giorno al piano terra e zona notte al primo piano. Il pranzo e il soggiorno costituiscono un unico ambiente parzialmente a doppia altezza, incernierato attorno alla presenza del camino centrale, la cui cappa quadrangolare fa da perno visivo attorno al quale ruotano gli spazi principali. Gli arredi sono integrati nelle strutture di contenimento murario e divengono elementi della composizione primaria dello spazio e non suppellettili mobili.

La cellula presentata è solo una delle possibili configurazioni ottenibili con il sistema compositivo immaginato da Savioli. Nello spazio dato all'utente, formato da quattro pilastri e dalla presenza fissa di quattro elementi prefabbricati individuati rispettivamente nel blocco di ingresso, nel blocco scale, nel blocco dei servizi e nel camino, lo stesso utente può comporre secondo le proprie esigenze una serie di elementi prefabbricati di varie forme e dimensioni dando luogo ad una gamma vastissima di soluzioni. La spazio esterno, ma anche la morfologia esterna del volume viene modificata secondo le stesse parole di Savioli, Attraverso "un modo di vivere al di fuori degli oggetti (...) che si allontana da un'idea tradizionale di arredamento per avvicinarsi (...) ad una forma di allestimento"¹⁴.

Questo allestimento, di fatto, altro non è che una straordinaria applicazione dimostrativa delle coeve ricerche savioliane sulla componibilità ma anche sull'espressività dello spazio architettonico portate avanti dal 1962 nelle realizzazioni della Villa Sandroni ad Arezzo, nella Villa Taddei a San Domenico a Fiesole, o come Villa Bayon, conclusa proprio durante il '65. Tali ricerche, già intraviste nella realizzazione della macrostruttura residenziale di Sorgane, e portate avanti in maniera più approfondita, come visto, nelle residenze unifamiliari, trovano una loro naturale conclusione nella progettazione del complesso urbano di Pomarance a Pisa, nel quale il modello della componibilità spaziale della singola cellula abitativa, viene esteso a scala urbana.

Nello spazio severo della sala di Palazzo Strozzi, la composizione neoplasticista di forme in gesso e legno tinto di bianco realizzata da Savioli, dialoga efficacemente con l'acconunante intonaco della preesistenza, lasciando intuire una raffinata continuità tra il

vecchio e il nuovo che anche in questo allestimento pare essere uno dei caratteri più preziosi.

Sempre presente è infatti, nell'intera opera savioliana, e ovviamente anche all'interno del segmento legato all'allestimento, il rapporto con la storia. Un rapporto che si offre come una relazione di diversificata interpretazione del passato, come uno stimolo continuo e inalienabile del progetto, in quanto "la storia in un certo senso è uno sguardo verso il futuro"¹⁵ confermandone l'irrinunciabile valore all'interno della composizione.

Questa sua visione della storia è, dunque, sensibile interpretazione di caratteri e identità del contesto, un riferirsi e un dialogare con i valori delle preesistenze, ma anche incorporare istanze del presente e sguardi verso il futuro.

Con questa chiave di lettura, ci si può avvicinare a leggere l'allestimento della mostra *Antiche armi da caccia*, messa in opera nel 1970 da Savioli con Danilo Santi, Carlo Damerini e Vittorio Scalesse, nelle ottocentesche sale di Villa Vittoria, da poco incorporata da Pier Luigi Spadolini nel complesso del Palazzo dei Congressi di Firenze.

Questo allestimento che all'apparenza si configura come il più autoreferenziale di quelli elaborati da Savioli, in realtà risulta essere fortemente agganciato alla specificità del luogo che lo ospita, ovvero, un lungo corridoio i cui unici vincoli appaiono i ritmi delle aperture e il disegno geometrico della pavimentazione in marmo. A tali geometrie, infatti, pare cadenzarsi la struttura in metallo lunga più di venti metri e appoggiata in due soli punti al pavimento nella mezzeria del corridoio. Tale struttura che si configura come una sorta di elegante traliccio fatto dalla sommaria di esili montanti a sezione tubolare, riflette nella propria conformazione il disegno della pavimentazione sottostante, ospitando nella propria composizione, la presenza di "episodi" differenti che ne riverberano la geometria.

Nell'ambiente caratterizzato dalla penombra, resa possibile dalla schermatura delle finestre con pesanti tendaggi, emerge la presenza di questi "episodi" che vengono illuminati artificialmente in maniera puntuale. Alla struttura metallica, infatti, si legano come elementi estroflessi e autonomi, delle bacheche in plexiglas quadrangolari di varie dimensioni che contengono al loro interno le diverse tipologie di armi antiche, mentre altre bacheche sempre in plexiglas ma di forma cilindrica, mostrano e proteggono altre suppellettili legate all'antico mondo della caccia. Le teste di questa lunga struttura si presentano come delle estroflessioni realizzate sempre in profili tubolari sagomati in forma perfettamente circolare atte a fare da distanziatori a due calotte, anch'esse in plexiglas, incastonate al loro interno e nelle quali vengono collocati i pezzi di maggiore interesse.

Interessante appare il modo con cui Savioli risolve l'illuminazione artificiale. Ovvero, con un sistema al contempo autonomo ma integrato alla natura dello stesso tema allestitivo, basato sulla fuoriuscita e sul prolungamento dei medesimi profili metallici con i quali è fatta la struttura, alla sommità delle quali estrusioni vengono posti dei corpi illuminanti emisferici schermati verso l'esterno in modo da illuminare solo le teche e non abbagliare il visitatore. Questi elementi a volte bucano le teche e vanno a illuminare le armi da vicino, altre volte si fermano all'esterno delle teche, con la conseguenza di rendere il plexiglas che le forma, una superficie interamente luminosa, altre volte invece puntano verso il basso e, illuminando la pavimentazione, paiono fare levitare la



Leonardo Savioli, *La Casa Abitata*, alla *Mostra Biennale degli Interni*, Palazzo Strozzi, Firenze, 1965

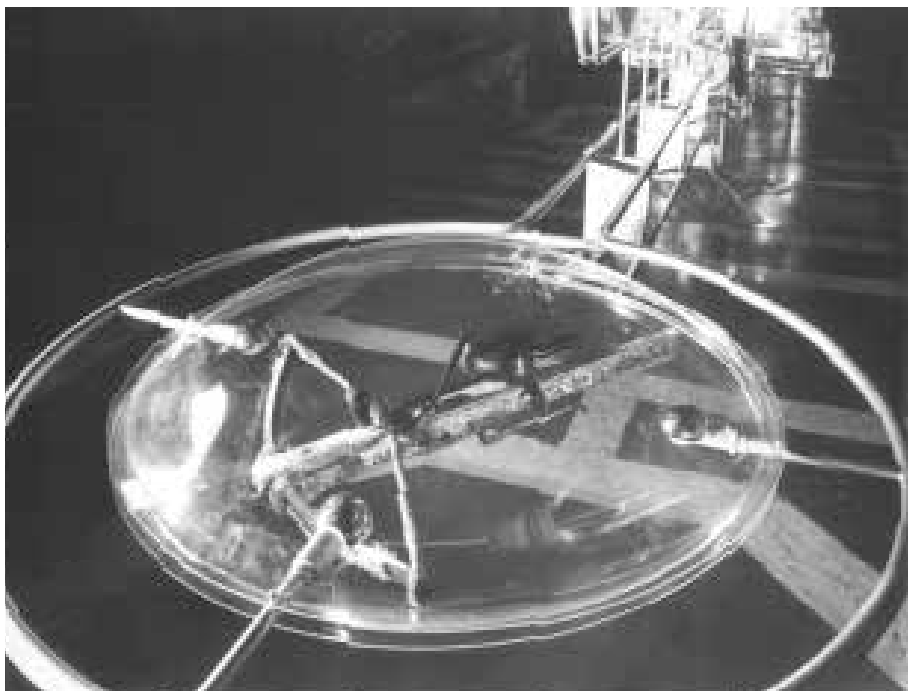


Leonardo Savioli, *La Casa Abitata*, alla *Mostra Biennale degli Interni*, Palazzo Strozzi, Firenze, 1965

struttura nello spazio, dando luogo così ad effetti luministici profondamente diversi. In corrispondenza delle teche all'interno delle quali vengono mostrati pezzi di particolare rilievo, i corpi illuminanti semisferici vengono sostituiti con più tecnologici proiettori a fascio luminoso regolabile.

Il riferirsi alla storia in questo progetto appare, quindi, come un ancoraggio ma anche come uno sguardo al futuro, ovvero, appare come la consapevolezza che ogni espressione artistica – quindi nella visione di Savioli anche in quella architettonica – deve portare dentro di sé i semi della memoria insieme quelli dell'aspettativa. E questo è evidente nei contrasti messi in atto, nei dialoghi a volte rarefatti a volte squillanti tra le materie, tra le forme e tra le tecniche, immessi in un medesimo cortocircuito dall'atto progettuale che li rende un fatto unitario.

Come non mai, infatti, in questo allestimento la cifra del quotidiano pare contaminare la figuratività di Savioli, nella quale l'immaginario prevalente del tempo, pare dirottarsi nelle inconsuete articolazioni formali di questa architettura nell'architettura. Come non vedere nella filigrana di questo allestimento, l'espressione di una corrente estetica molto comune in quel periodo e legata alla conquista spaziale. Pensiamo che l'allungamento avviene nel luglio del 1969 e viene veicolato a livello planetario come mai prima di allora nessun evento era stato comunicato. Un evento, se si guardano alle produzioni del tempo, capace di condizionare in quegli anni il mondo della grafica, del design, del cinema, della musica, della comunicazione, della moda e finanche dell'allesi-



Leonardo Savioli, Danilo Santi, Carlo Damerini, Vincenzo Scalesse, Mostra *Antiche armi da caccia*, Palazzo dei Congressi, Firenze, 1970

mento espositivo. Un meccanismo teatrale, quello di Savioli, e contemporaneamente una scultura meccanica, ma a ben vedere, soprattutto, un'attrezzatura spaziale, un preciso, anche se forse solo subliminale, riferimento all'estetica della conquista della Luna. L'analogia tra le quattro zampe "palmate" di ognuno dei due punti di appoggio di questo lungo traliccio metallico e le quattro zampe altrettanto "palmate" del LEM, cioè del Lander della navicella spaziale Apollo utilizzato durante il programma spaziale statunitense, appare sorprendente, facendoci vedere questo inconsueto allestimento, oggi come allora, come una sorta di vera e propria macchina figurale, capace nella sua articolazione spaziale e nei suoi molti presupposti culturali, di disvelare le infinite fenomenologie che incarnano il senso del suo tempo.

Anche se possiamo considerare tutta la ricerca progettuale compiuta da Leonardo Savioli sullo spazio interno come una vera e propria ricerca sull'allestimento, l'ultima sua opera in questo ambito progettuale è quella relativa alla personale del noto ceramista Guido Gambone con la mostra omonima, allestita nelle sale di Villa Guicciardini a Sesto Fiorentino nel 1971 con la collaborazione di Danilo Santi e Sergio Giobbi.

Al pari della mostra dei gioielli di Flora Wiechmann alla Strozzi, anche questa mostra appare incentrata su un umore maggiormente intimista rispetto alle altre. I temi espo-



Leonardo Savioli, Danilo Santi, Carlo Damerini, Vincenzo Scalesse, *Mostra Antiche armi da caccia*, Palazzo dei Congressi, Firenze, 1970

sitivi paiono presi a prestito dalla macchina allestitiva della mostra sulle armi antiche, ma questa volta appaiono ridotti a singoli frammenti di un più generale discorso. Le piccole teche trasparenti dalla forma a cupola dentro le quali si mostrano le ceramiche di Gambone, vengono sorrette da un sistema simile di tubolari metallici sagomati in acciaio cromato, che contengono nel proprio disegno anche gli apparecchi illuminante a semisfera. Queste teche, disposte ritmicamente contro le pareti intonacate della villa seicentesca o appoggiate semplicemente al centro delle sale, innescano un clima di suadente complicità tra i contenuti e il contenitore, intervenendo più sull'assenza che sulla presenza. Infatti, la collocazione dei pezzi da esporre all'aperto nel cortile verde e quelli collocati nelle teche nella sala adiacente, nella loro disposizione non fanno altro che sottolineare e mettere in luce assialità e geometrie già presenti nel luogo. Come se il progetto di allestimento fosse solo una semplice operazione di riscoperta, invece che di pura invenzione, un disvelamento di principi già presenti e solo rimessi in circolazione con piccoli e meditati interventi.



Leonardo Savioli, Danilo Santi, Sergio Giobbi, Mostra *Guido Gambone*, Villa Guicciardini, Sesto Fiorentino, Firenze, 1971

LEONARDO RICCI: LO SPAZIO PLASMATO

In parallelo e spesso posto in contrapposizione con quello di Leonardo Savioli, si colloca l'itinerario progettuale, per dirla con Bruno Zevi, dell'altro dei "due Leonardini fiorentini", ovvero, Leonardo Ricci.

Esistenzialista, istrionico, mistico, autentico, anarcoide, sono solo alcune delle parziali definizioni di chi ha cercato di imbrigliare dentro una categoria precisa tutta la complessità espressa del suo caleidoscopico lavoro. Un lavoro, che Ricci in più di un'occasione ha dichiarato essere rivolto alla *vita*, sentita come l'origine e il fine ultimo delle sue molte anime di architetto, pittore, insegnante, scenografo e scrittore e per la quale ha dato origine ad esplorazioni tutte differenti ma tutte ugualmente condotte sotto il segno di una passionalità evidente, grazie alla quale ogni sforzo creativo e ogni processo elaborativo sono rivolti ad una rincorsa, e in molti casi raggiunta, *verità*.

E quella di Ricci molte volte è una verità come rispondenza integrale a quelle stesse basi che lo sviluppo di un processo di composizione incarna e richiede in forma implicita. Una verità che si è dimostrata "remota" nei suoi segni pittorici, nutrita di grandi fervori, grandi rotture e appartenenze instabili. Oppure una verità solcata da equilibri tra una figuratività plastica e un'architettura direttamente modulata da quel Moderno nel quale il Razionalismo, coniugato a certi sintagmi dell'Organicismo, ha dato vita ad un linguaggio più solare e maggiormente espressivo.

Intrisi di una medesima ricerca di verità, appaiono anche i diversi allestimenti espositivi che Leonardo Ricci mette in atto in occasioni diverse nell'arco della sua parabola progettuale.

È il caso nel 1964 dell'allestimento della mostra "Espressionismo: pittura scultura e architettura" nelle sale di Palazzo Strozzi, pensata in quella libera e fertile circolazione tra le arti che caratterizza quel particolare periodo fiorentino, come occasione parallela al Maggio Musicale Fiorentino che quello stesso anno ha come tema proprio l'Espressionismo.

La mostra che è allestita con la cura per la parte figurativa di Anna Bucarelli e con la supervisione di Giovanni Klaus Koenig per la parte architettonica, presenta una grande quantità di materiale da esporre e, sostanzialmente, la diversità in consistenza e dimensioni di questo, fa ipotizzare a Ricci la necessità di creare un lungo fondale neutro che abbia lo scopo di supportare le opere, ma allo stesso tempo anche di ampliare notevolmente lo spazio. A questo si aggiunge la necessità di creare situazioni diverse per mostrare opere diverse, poiché differenti sono le relazioni che tali opere istituiscono con il contenitore architettonico esistente e differenti gli spazi di relazione con i visitatori. Nasce così un lungo segno continuo che attraversa indifferentemente le varie sale del palazzo, una sorta di muro frastagliato, in grado di creare degli ambiti molto differenziati tra loro, pur nella continuità del gesto. Il percorso espositivo che si dipana negli spazi delle diverse sale, ridotte in questa soluzione a semplice contenitore neutro, si contrae e si dilata seguendo le necessità espositive delle opere, abbassandosi per passare dai portali interni, impennandosi ad ospitare le opere più grandi, piegandosi su sé stesso a formare uno spazio più raccolto e accogliente, per trasformarsi poi in seduta e in pannelli di supporto all'esposizione.



Leonardo Ricci, Mostra *Espressionismo: pittura scultura e architettura*, Palazzo Strozzi, Firenze, 1964

È lo stesso Ricci a darci alcune indicazioni emotive riscontrabili in questo spazio, annotando come *“a conclusione devo dire che io con i miei collaboratori ci siamo divertiti non del senso del gusto, ma divertiti a vivere questa avventura espressionista come se fosse nostra, come se fossimo noi gli artisti che hanno fatto le opere e desideravano uno spazio adatto a esse. E stranamente ho avuto la conferma dalla signora Rohlf, moglie del pittore, che con commozione ricordava una mostra realizzata dagli stessi pittori impressionisti e mi diceva che era fatta con semplici muri di mattoni dipinti di bianco. Io per loro avevo fatto mura bianche nel Palazzo Strozzi”*¹⁶.

Insomma, Ricci risolve lo spazio con l’ausilio di un solo tema e delle innumerevoli variazioni che esso offre. Planimetricamente, la sequenza di sale quadrangolari sparisce con la nuova suddivisione dello spazio, che risulta articolato in tanti ambiti diversi concatenati tra loro da una continuità rappresentata dal muro/fondale. Anche le volte tendono a rarefarsi in questa sistemazione, assumendo anch’esse il ruolo di una sorta di velario continuo che ha l’effetto di rendere ancora più visibili le opere. Pur nella forte espressività della soluzione impiegata, le opere rimangono protagoniste assolute dello spazio che pare strutturarsi attorno all’unico segno matrice della nuova configurazione. Un segno che riassume in sé tutto ciò che è necessario all’esposizione, dall’illuminazione, ai pannelli, alle teche, alle sedute, agli appoggi delle sculture. Ne deriva una nuova architettura continua costruita all’interno di un’architettura antica, in un rapporto simbiotico tra materiali e misure che non ricerca mimesi alcuna, bensì

contrasto e sorpresa. Anche se queste sono le categorie su cui lavora, l'effetto generale dato da questo allestimento è quello di un raffinato equilibrio fra forme e finiture, nel quale, oltre al macro – segno su cui si imposta, anche il particolare risulta assumere un ruolo altrettanto decisivo.

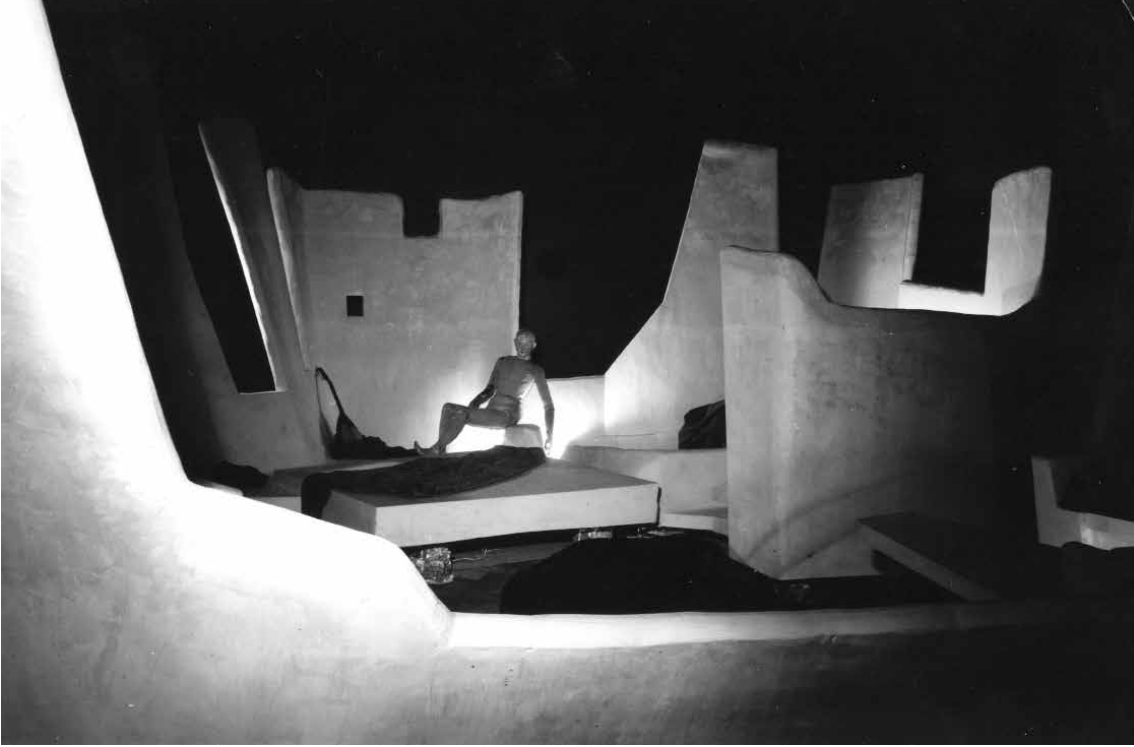
Realizzato con una struttura continua in tavole di abete, questo organismo viene intonacato all'esterno con una finitura terrosa e materica che spicca sulla muratura liscia della preesistenza, mentre con una scrittura manuale a vernice rossa si segnano i nomi degli artisti, senza preoccuparsi troppo di nascondere sbavature e colature che divengono immediata testimonianza di *verità* e di autenticità.

Un'autenticità ravvisata anche dalla municipalità di Firenze che per la realizzazione di questo allestimento conferisce nello stesso anno a Ricci il prestigioso riconoscimento del Fiorino d'oro.

Dal 6 marzo al 25 aprile del 1965 si tiene nelle stesse sale di Palazzo Strozzi, come abbiamo visto quando è stato affrontato il lavoro allestitivo di Leonardo Savioli, la mostra "La casa abitata", curata da Giovanni Michelucci e Lara Vinca Masini. L'esposizione che ha come tema la creazione dello spazio domestico attraverso l'arredo, si concretizza con l'affidamento dell'allestimento di tanti spazi domestici a tanti diversi architetti di fama internazionale. Mentre tutti risolvono il tema proponendo un allestimento in chiave esclusivamente di design d'arredo, solo i fiorentini Ricci e Savioli offrono una risposta completamente diversa, proponendo non il semplice accostamento di pezzi di produzione industriale o artigianale, quanto la prefigurazione di un *habitat* totale, inteso come piccolo frammento di un sistema di più ampio respiro.

La proposta che Leonardo Ricci presenta è infatti, uno *spazio* e non un arredo, ovvero, una concrezione di setti plasticamente modulati a creare ambiti differenti che chiama "Spazio vivibile per due persone". Come nel caso della precedente mostra sull'Espressionismo, gli ingredienti usati da Ricci sono gli stessi: un contenitore storico che viene ridotto al semplice ruolo di fondale neutro contro il quale si confronta una nuova architettura, stridente nei contrasti materici e formali, ma ugualmente in sintonia nella misura dei suoi rapporti e nella sua inedita dialettica. Su porzioni di muratura a blocchi, si solleva da terra una sorta di vera e propria scultura abitata, un tassello di una composizione urbana molto più vasta, portata qui nel suo scultoreo isolamento, ma che in realtà dovrebbe vivere, nelle intenzioni del suo autore, in perfetta simbiosi con altre cellule abitative e altre strutture collettive, dando vita ad una macrostruttura intesa come elemento fortemente integrato al territorio.

A questo proposito vale la pena ricordare proprio come uno dei temi maggiormente percorsi in quegli anni dalla ricerca progettuale di Leonardo Ricci e di Leonardo Savioli fosse la macrostruttura, ovvero, la possibilità di organizzare l'architettura della residenza e quella della città in un unico organismo. La ricerca sulla macrostruttura non è, dunque, solo il tentativo di integrazione di più cellule abitative tra loro dotandole di servizi comuni, ma quello di trasfigurare l'abitazione nella città, in modo che l'atto compositivo che le forma sia uno e uno soltanto. Non una città fatta di edifici, ma una serie di edifici che *sono* essi stessi la città, la cui unica regola è quella del rispetto di ogni aspetto della vita dell'uomo. Un uomo ormai liberato da ogni condizionamento e capace di pensarsi come il centro di ogni ragionamento, artefice del proprio destino



Leonardo Ricci, *La Casa Abitata*, alla *Mostra Biennale degli Interni*, Palazzo Strozzi, Firenze, 1965

e del proprio futuro e completamente capace di organizzare autonomamente le caratteristiche del proprio spazio, della propria cellula abitativa, che viene vista come elemento flessibile e modificabile nel tempo e nello spazio a seconda delle esigenze di ognuno. In questa sorta di nuovo Rinascimento, la forma dell'architettura rappresenta l'ultimo dei problemi dell'architetto, il quale, sulla scorta della lezione michelucciana della *variabilità* dello spazio, ha il compito di guidare sensibilmente la gestione delle relazioni e l'orientarsi dei flussi, attraverso una via al progetto che necessariamente deve guardare alla verità della vita come suo dato essenziale. A testimonianza di questa ricerca progettuale, oltre agli innumerevoli progetti non realizzati e all'interesse didattico mostrato in questo ambito all'interno del loro insegnamento, rimangono i due principali edifici di Sorgane – un quartiere nella periferia sud di Firenze – realizzati proprio da Ricci e da Savioli negli anni '60, i quali rappresentano la testimonianza di come questo tema, pur con una elevata carica utopistica, possa costituire un possibile modo di pensare all'architettura e alla città, anche se gli esempi qui realizzati scontano quella necessaria smussatura atta a farli diventare delle architetture concretamente realizzate.

Come nel caso della mostra precedente, anche questo spazio vivibile viene realizzato con una struttura di legno intonacata all'esterno a formare una compenetrazione di ambiti che mantengono distinte le loro autonomie, pur riconoscendone una generale fluidità di impianto. Va da sé che in questa visione dello spazio abitativo gli arredi intesi in senso tradizionale non ci sono, perché è lo stesso spazio che diventa arredo, conformandosi e piegandosi di volta in volta ad assolvere le varie funzioni, sostare, riposare, mangiare e via dicendo. Nella visione di Ricci tutto appare integrato come il risultato di una medesima forza plasmatrice che plasticamente risolve le dicotomie tra il contenuto e il contenitore, tra l'interno e l'esterno e tra l'architettura e l'arredo, approdando alla prefigurazione di un ambiente totale, al contempo arcaico e futuristico. Un ambiente definito da una murarietà terrosa e scabra, che sollevandosi da terra, diventa leggera e aerea presenza, mentre eco ancestrali si sommano a visioni di inediti scenari urbani. Osservando la maquette di studio, non si può fare a meno di notare come questa forza plasmatrice si sia evoluta nella realizzazione in una maggiore dialettica tra gli elementi dello spazio, facendo venire meno – complice sicuramente la mancata messa in opera della copertura – quell'idea di guscio avvolgente che caratterizza l'idea iniziale.

Le porzioni intonacate poste a definire gli ambiti di questo spazio vivibile, assomigliano nella loro organica asciuttezza ai resti di un possibile passato remoto, evocando al contempo echi di un altrettanto remoto futuro. Una sorta di archetipo di spazio, quasi un grumo turrito che si ritaglia all'orizzonte, identificando ancora una volta, ma in una declinazione ulteriormente diversa, il suo ideale di casa e di città. *“La nostra non è che una indicazione spaziale i cui allacciamenti con i diversi tipi di struttura dovrebbero essere studiati in un secondo tempo (...) Volendo arrivare al paradosso meglio alle conclusioni logiche di una certa ipotesi, si dovrebbe esporre niente perché crediamo fermamente che l'uomo finalmente libero dal tempo e non oppresso, organizzerà la propria vita come vorrà, determinando così finalmente la fine dell'architetto – arredatore”¹⁷.*

MAESTRI IN MOSTRA. CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, L'ARCHITETTURA MODERNA E PALAZZO STROZZI A FIRENZE

Nella sua veste di direttore dello Studio Italiano di Storia dell'Arte e di membro de La Strozziina, Carlo Ludovico Ragghianti, critico e storico dell'arte di origine lucchese, dà vita a tre memorabili mostre nelle sale di Palazzo Strozzi riguardanti l'opera di tre maestri dell'architettura Moderna: Frank Lloyd Wright, Le Corbusier e Alvar Aalto.

L'organizzazione di queste mostre è evidentemente da inquadrare come espressione di quel clima culturale e operativo che molti degli intellettuali del dopoguerra promuovono con forza, nel quale la necessità di un generale riscatto sociale, che passi attraverso la cultura intesa come azione politica, è uno degli obiettivi da perseguire con urgenza.

Firenze ben si presta a questo ruolo, in relazione alla sua storia e alla sua popolarità internazionale; un ruolo capace di dimostrare come l'arte, e quindi l'architettura come parte di questa, sia da intendere come una vera e propria leva di rifondazione sociale. Per questo l'architettura moderna con i suoi inediti linguaggi, oltre ad essere uno dei fondamenti della rinascita culturale, e della stessa condizione quotidiana dell'uomo, può diventare il veicolo di una nuova visione del mondo.

Nelle intenzioni iniziali di Ragghianti¹⁸, il programma delle esposizioni è lungo e articolato e si sarebbe dovuto scandire attorno ad appuntamenti biennali nei quali si sarebbe mostrato il meglio della ricerca progettuale del Novecento. In realtà, tutta l'esperienza si concluderà nell'allestimento di sole 3 mostre, con ben 14 anni di distanza tra la prima e l'ultima, le quali, anche se testimoniano l'evidente ridimensionamento del programma inizialmente immaginato, per una serie di cause non certo imputabili alla volontà del suo organizzatore, pongono l'ambiente culturale fiorentino all'interno di quella visione che considera l'arte non più come esclusiva *intuizione*, bensì come *processo*. Ovvero, una commistione di spazio e di tempo grazie alla quale comprendere la dimensione umana che in essa viene sottesa.

Per questo, nel '51, il primo architetto scelto da Ragghianti a rappresentare questo valore attribuito all'arte e quindi all'architettura, è proprio Wright, cioè colui che dallo stesso Ragghianti viene visto alla stregua di un rifondatore, capace di esprimersi con una lingua completamente nuova, da lui inventata. Una lingua che è libertà e che si è affermata come risposta ad ogni totalitarismo e viene vista come una grande occasione per la rinascita progettuale della neonata Repubblica Italiana.

La mostra si realizza grazie al sostegno economico del magnate americano Arthur Kaufmann, proprietario di una catena di grandi magazzini, il quale si occupa di sostenere le spese di allestimento e soprattutto di trasporto del materiale via nave. Nata con le intenzioni di essere itinerante, l'esposizione viene prima proposta a Philadelphia, poi a Firenze, per passare poi a Zurigo, Parigi, Monaco di Baviera e infine a Rotterdam.

L'allestimento della prima tappa di questa mostra a Philadelphia è di Oscar Stonorov, architetto tedesco naturalizzato statunitense ma con studi e formazione fiorentina, noto tra le altre cose per avere progettato la casa – studio dello scultore Jorio Vivarelli

nei pressi di Pistoia. Stonorov ha anche il compito di adattare il sistema allestitivo da lui stesso ideato per la mostra americana, agli spazi di Palazzo Strozzi.

Per questa operazione di adattamento, Ragghianti affianca a Stonorov due architetti fiorentini conosciuti durante la Resistenza, ovvero, Edoardo Detti e Riccardo Gizdulich: il primo in qualità di direttore dei lavori e il secondo come suo collaboratore, anche se poi assegna a Bruno Zevi una sorta di generale ruolo di supervisore culturale dell'intera operazione.

Subito i problemi si mostrano attorno al fatto che l'idea di mostra che Wright e Stonorov hanno in mente non collima affatto con quella che vorrebbe Ragghianti, il quale, piuttosto che l'ennesima celebrazione del maestro americano, vorrebbe prendere a pretesto l'evento per dimostrare come l'architettura possa incarnare davvero il veicolo principale del rinnovamento della società, esaltando il contenuto del rivoluzionario messaggio contenuto nell'organicismo.

L'*escamotage* per salvare tutti i punti di vista viene trovato dallo stesso Ragghianti, il quale decide di lasciare il più possibile intatta la disposizione della mostra, così come proviene da Philadelphia e di lasciare anche così come sono le didascalie scritte da Stonorov in lingua inglese, affiancandoci però delle nuove didascalie in italiano, da lui scritte, le quali entrano maggiormente in merito ai contenuti delle architetture esposte, in modo da metterne in risalto tutta la carica d'innovazione linguistica che contengono e attraverso di essa, mettere ugualmente in risalto anche la dimensione comunitaria, intesa quale espressione di una società civile più libera, che esse posseggono. Una volta allestita, la mostra occupa 15 sale poste al primo piano del Palazzo e ospita 250 opere che vengono rese note attraverso plastici, gigantografie e disegni, disposte secondo un ordinamento cronologico. Per sopperire alla mancanza di materiale grafico originale e per meglio rappresentare opere che per la loro natura ovviamente non possono essere trasportate sul posto si sceglie, infatti, la fotografia, ormai da molti anni, consacrata a *medium* d'eccellenza nella rappresentazione di un'arte tanto difficile da mettere in mostra come, appunto, l'architettura.

La mostra si inaugura il 24 giugno del 1951, giorno nel quale a Firenze si ricorda San Giovanni, il patrono della città, e rimane aperta fino al settembre dello stesso anno, portando i suoi visitatori a muoversi all'interno delle diverse sale secondo un allestimento del tutto indifferente alla presenza storica del contenitore architettonico. Tutti gli elementi bidimensionali vengono impaginati all'interno di pannelli verticali in legno, disposti secondo un disegno che alterna il vuoto al pieno, mentre quelli tridimensionali, come i modelli delle varie architetture, vengono disposti al centro delle sale su basamenti o disposti in modo da segnare l'andamento dei percorsi, ad eccezione dell'immenso plastico della *Broadacre City*, appoggiato direttamente sul pavimento di una sala, nella quale viene realizzata una passerella in legno che permette ai visitatori di osservare dall'alto la dimensione urbanistica del progetto.

Tutto l'allestimento della mostra, si riduce in definitiva alla sistemazione dei pannelli in modo da permettere la circolazione tra le sale nel rispetto della loro disposizione anulare attorno al cortile centrale del Palazzo. Palazzo, il quale, nella propria disposizione interna non sempre presenta la consueta infilata di porte tra sala e sala, tipica di questa tipologia architettonica, ma una complessità di concatenazioni di ambiti che

il posizionamento dei pannelli cerca di risolvere suggerendo la via da seguire per proseguire il percorso. Per questo motivo, in alcune sale i pannelli sono disposti parallelamente alle finestre, in altre perpendicolarmente, in altre ancora diagonalmente, in modo da creare una certa discontinuità pur nell'uniformità dovuta all'uso dello stesso tipo di pannello.

L'ordinamento delle architetture esposte segue solo parzialmente la suddivisione in capitoli operata nella fase iniziale da Zevi, il quale crede fermamente che lo spazio wrightiano sia raccontabile al meglio attraverso la narrazione delle sue tappe e dei suoi aspetti peculiari. Ad una prima fase nella quale si entra in merito al "mondo" del maestro statunitense, ovvero, stimoli, temi, suggestioni e imprinting che ne hanno influenzato il linguaggio, si passa ad una seconda fase nella quale si mostra le influenze architettoniche della sua formazione, non ultima, quella di Louis Sullivan, per giungere a consacrare il Maestro attraverso la messa in evidenza delle sostanziali differenze tra le sue architetture e le architetture a lui coeve, improntate per la maggior parte a registri compositivi del tutto estranei alla libertà e all'innovazione professati dalla sua progettualità. Segue, come chiusura dell'esposizione, un messaggio sul risultato che tale approccio progettuale potrebbe lasciare in una giovane repubblica come quella italiana, per la quale il vecchio architetto americano, si augura che si desideri conoscere *"una nuova gloria, fondata sull'eterno corso di un sole che potrà talvolta essere meno splendente, ma che non tramonterà mai, perché alimentato da organica luce, perennemente presente nel cuore umano: un cuore che sa la Bellezza essere Verità"*¹⁹.

Ben 12 anni dopo l'esperienza della mostra sul lavoro di Frank Lloyd Wright, cioè nel '63, Carlo Ludovico Ragghianti propone un altro episodio della terna che forma il suo lavoro espositivo nel campo dell'architettura moderna con mostre tenute all'interno della prestigiosa sede di Palazzo Strozzi a Firenze.

Anche se si tratta di esporre il lavoro di una personalità per certi aspetti antagonista a quella che Ragghianti ha messo in mostra più di un decennio prima, il presupposto da cui egli sembra partire per dare una chiave di lettura all'opera di Le Corbusier è pressoché riconducibile a quella proposta per Wright.

Ragghianti, infatti, è fermamente convinto che nelle connessioni tra l'opera architettonica, quella pittorica e quella scultorea di Le Corbusier, risieda l'esperienza più interessante della lezione del Maestro svizzero, ovvero, l'essenza ultima della sua progettualità, all'interno della quale, il rapporto con l'arte, in quanto produttrice di verità, è fondamentale per arrivare al messaggio contenuto nell'architettura del grande progettista. Un messaggio che non è costituito solo da razionalità, modulo, chiarezza, ma anche da uguaglianza, comunità, umanità.

Per questo Ragghianti, memore dall'esperienza della mostra di Wright priva di disegni originali, pretende che Le Corbusier esponga i suoi disegni autografi a testimonianza di quel flusso creativo che passa indifferentemente dall'architettura, alla pittura, alla scultura. Ma Le Corbusier forse non comprende appieno il taglio critico che Ragghianti vuole dare al suo lavoro e a fronte delle 300 opere, tra sculture e pitture che saranno scelte, solo 7 saranno le architetture che verranno esposte a Firenze, anche se poi, la documentazione relativa alle architetture da lui progettate e realizzate andrà generosamente ad occupare la parte più consistente del catalogo della mostra.

L'allestimento della mostra è eseguito su progetto di Leonardo Savioli, Danilo Santi e Rosario Vernuccio e come già ampiamente approfondito alcune pagine prima nel relativo paragrafo dedicato all'opera allestitiva di Savioli, riesce a tradurre nelle sue forme e nei suoi principi, non solo l'evoluzione della progettualità di Le Corbusier, ma riesce anche ad entrare perfettamente in merito alla reciprocità che istituisce con le altre arti.

In un ambiente abitato da semplici composizioni di piani orizzontali e verticali, caratterizzati e organizzato con l'ausilio dei colori primari, reso vibrante dall'uso di diversi materiali e sottolineato, grazie agli effetti dell'illuminazione artificiale, i quadri e le sculture di Le Corbusier diventano un tutt'uno con lo spazio. Uno spazio che non ha più nessuna importanza classificare come antico o come nuovo, perché dopo l'atto progettuale dell'allestimento, il vecchio, il nuovo e le opere esposte si fondono in una nuova entità che superando le loro differenze e le loro singolarità, si trovano ad essere comprese all'interno di questa nuova unità.

Alla fine dell'allestimento, un ambito completamente dedicato alle opere costruite conclude il percorso di visita, caratterizzato da una saletta nella quale vengono proiettate a ciclo continuo le architetture realizzate durante l'intera parabola progettuale di Le Corbusier.

All'inaugurazione della mostra, avvenuta il 6 febbraio 1963, il sindaco di Firenze Giorgio La Pira, punta la sua osservazione sulla dimensione "prospettica" contenuta in questa occasione espositiva, cioè, ne mette in luce gli aspetti che secondo il suo punto di vista possono dirsi addirittura profetici, ovvero, forieri di grandi possibilità e di grandi, quanto auspicabili, innovazioni. Ovviamente, la lettura di La Pira è rivolta a presagire il futuro di Firenze, un futuro nel quale i principi e le visioni del Maestro svizzero possono essere di grande aiuto, ma in questo futuro, secondo l'allora sindaco, esiste la possibilità da parte della città di porsi come una nuova Gerusalemme Celeste, capace di ricevere una nuova, e al contempo antichissima rivelazione, grazie alla quale la pace, la creatività e le interazioni tra i suoi abitanti altro non saranno che il riflesso della luce di Dio²⁰.

La mostra avrà durata breve, tanto che rimane aperta un solo mese, ma in questo breve lasso di tempo, forse a differenza di quanto è successo anni prima per Wright, la città si dimostra pronta a recepire il messaggio veicolato non solo dall'intera opera di Le Corbusier, ma anche dal taglio critico proposto da Ragghianti e abilmente tradotto nell'architettura dell'allestimento di Savioli, Santi e Vernuccio, tanto che questa iniziativa rimarrà anche per gli anni a venire, un momento davvero memorabile nella storia culturale della città.

Rispettando questa volta la cadenza biennale programmata da Ragghianti all'inizio della sua direzione dello Studio Italiano di Storia dell'Arte, il 14 novembre del 1965 si inaugura sempre a Palazzo Strozzi la mostra "L'opera di Alvar Aalto".

L'allestimento delle sale viene affidato a Federico Marconi e Leonardo Mosso: i due giovani architetti hanno lavorato per un periodo nello studio del Maestro finlandese e quindi sotto certi aspetti possono considerarsi suoi allievi; a loro viene affiancato anche Riccardo Gizdulich in qualità di direttore dei lavori.

La mostra fiorentina è l'occasione per mettere insieme per la prima volta l'intera produzione architettonica di Aalto, raccogliendo quasi 170 opere realizzate fino a quel mo-



Leonardo Savioli, Danilo Santi, Rosario Vernuccio, Mostra *Le Corbusier*, Palazzo Strozzi, Firenze, 1963



Riccardo Gizdulich, Federico Marconi, Leonardo Mosso, Mostra *L'opera di Alvar Aalto*, Palazzo Strozzi, Firenze, 1965

mento. Il materiale, che arriva direttamente dalla Finlandia, è perlopiù inedito in Italia e comprende un numero incredibile di pezzi tra disegni, fotografie, plastici, oggetti di design ed elementi di arredo, i quali vengono distribuiti in ben 22 sale del Palazzo.

Un elemento fondamentale fortemente voluto da Ragghianti nell'ideazione della mostra, fu quello di presentare il flusso progettuale di Aalto attraverso i suoi disegni originali. Elaborati che appartengono a quella categoria che potrebbe essere definita come *disegni compositivi*, ovvero, non i bei disegni finali destinati alla rappresentazione conclusiva, ma quelli di studio, affollati all'inverosimile di appunti, soluzioni alternative, variazioni, contributi dei collaboratori, a testimonianza di come si possa fermare sulla carta la vastità della figurazione che sta alla base di ogni percorso progettuale. Spesso



Riccardo Gizdulich, Federico Marconi, Leonardo Mosso, Mostra *L'opera di Alvar Aalto*, Palazzo Strozzi, Firenze, 1965

nel flusso progettuale Aalto usa abbondantemente il colore, come a voler testimoniare tutta la carica sorgiva e propositiva contenuta nel suo pensiero creativo, ed è per questo che gli allestitori decidono di differenziare la fase della creazione da quella della realizzazione, scegliendo di presentare tutte le immagini delle architetture realizzate tramite riproduzioni fotografiche eseguite in un rigoroso bianco e nero.

Il principale criterio allestitivo sembra quello di evocare e alludere alla spazialità stessa delle opere dell'autore messo in mostra, ricreando, attraverso l'uso di pannellature in legno e di controsoffitti, una sorta di generale atmosfera aaltiana, progettando la specificità di ogni sala senza mai ricorrere a soluzioni preordinate, ripetute indifferentemente dallo spazio che le ospita o dagli elementi che espongono.



Riccardo Gizdulich, Federico Marconi, Leonardo Mosso, Mostra *L'opera di Alvar Aalto*, Palazzo Strozzi, Firenze, 1965

Ecco, allora, che serie di pannellature ad altezze differenti, sulle quali vengono montate gigantografie fotografiche, vengono sfalsate tra loro a seguire l'andamento delle sale, con un rapporto di apparente casualità, e vengono fermate a terra dalla presenza massiva di enormi plastici che fanno da base all'intera composizione.

Altre sale sono allestite da pannelli liberi nello spazio, ancorati a terra attraverso semplicissimi coni in ghisa fortemente schiacciati, in modo da garantirne la stabilità necessaria per rendersi autoportanti, mentre l'illuminazione generale di tutte le sale è risolta con globi luminosi formati da due calotte azzurre e bianche orientabili che vengono calate dai soffitti. Tali lampade, realizzate su disegno degli allestitori vengono prodotte direttamente in Finlandia, a testimoniare l'importanza del design nordico. A questo proposito, molte delle sale ospitano accumuli di pez-



Riccardo Gizdulich, Federico Marconi, Leonardo Mosso, Mostra *L'opera di Alvar Aalto*, Palazzo Strozzi, Firenze, 1965

zi di arredo progettati da Aalto e realizzati direttamente dall'industria finlandese grazie alle tecniche di curvatura del legno, nelle quali la manifattura finnica era particolarmente esperta.

L'accostamento delle opere non segue nessun registro cronologico, così come non esiste nessun criterio di sistemazione se non quello di raggruppare le opere esposte secondo dei macro – settori che vanno a comprendere e a esprimere i temi della natura, della città e dell'abitare.

Case, ville, chiese, teatri, biblioteche, uffici, ospedali si affiancano a piani urbanistici, a sistemazioni paesaggistiche, a centri sportivi, a piazze, mentre i pezzi di arredo, gli oggetti di design e a qualche scultura, si affiancano le fotografie, i plastici e gli schizzi di studio originali, direttamente riportati su lunghissimi pezzi di carta srotolata.

In alcuni punti del percorso espositivo il soffitto si abbassa facendo sparire il rapporto con la preesistenza architettonica; sono questi, gli ambienti nei quali si espongono le opere maggiormente significative del percorso del Maestro finlandese, come ad esempio la Villa Mairea, presentata attraverso gigantografie in bianco e nero appese a pannelli verticali di faggio chiaro, conclusi in alto da un dogato orizzontale anch'esso in legno, il quale pare riportare alla compressione degli spazi interni propri dell'architettura esposta, che viene ulteriormente evocata attraverso alcuni pezzi di arredo e la ricostruzione di uno dei suoi caratteristici pilastri circolari interni rivestiti in verbene di salice. Oppure come il Municipio di Säynätsalo che viene mostrato all'interno di un ambito anch'esso in legno di faggio chiaro, racchiuso in alto da una tessitura incrociata di pezzi di stoffa che hanno la funzione di diffondere uniformemente la luce artificiale che vi viene proiettata dall'alto.

Anche in questa mostra, come in quella di Le Corbusier, il percorso prima di entrare nello spazio conclusivo destinato alla vendita dei cataloghi, termina con una saletta nella quale su uno schermo quadrato vengono proiettate le immagini a colori delle architetture mostrate.

NOTE

- ¹ Cfr. G. PONTI, *Una mostra perfetta*, in "Stile" n. 3, marzo 1941, p. 1, in F. BUCCI, *Spazi atmosferici. L'architettura delle mostre*, in A. BUCCI-A. ROSSARI (a cura di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano, 2016, p. 33.
- ² Cfr. J. COCTEAU, *Centro Internazionale delle Arti e del Costume*, in CIAC, Venezia, 1951, in P. DUBOÏ, *Carlo Scapa l'arte di esporre*, Johan & Levi, Editore, Monza, p. 153.
- ³ Cfr. A. PICA, *Allestimento di una mostra*, in "Le Arti", marzo 1952, p. 6, in A.C. CIMOLI, *Op. cit.*, pp. 67-68.
- ⁴ Cfr. R. LONGHI, *La mostra friabile degli Etruschi*, in "L'Europeo", 29 Maggio 1955, pp. 48-49, A.C. CIMOLI, *Op. cit.*, p. 126.
- ⁵ Sull'argomento vedi: A.C. CIMOLI, *Guernica nella sala delle Cariatidi*, in *Op. cit.*, pp. 67-68.
- ⁶ Cfr. R. LONGHI, *The Giovanni Bellini Exhibition*, in "The Burlington Magazine", vol. 91, n. 559, ottobre 1949, pp. 274 e 277, in P. DUBOÏ, *Op. cit.*, p. 125.
- ⁷ Cfr. R. PALLUCCHINI, *La presentazione della mostra del Bellini*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", IV, ottobre-dicembre 1949, pp. 373-378.
- ⁸ Cfr. G. MAZZARIOL, *Per la mostra Vitalità nell'Arte a Palazzo Grassi a Venezia*, in "Domus" n. 361, dicembre 1959, pp. 53-56.
- ⁹ Cfr. P. BASSETTI, *Vie d'acqua da Milano al mare*, in I MIGLIORE-M. SERVETTO-I. LUPI-N. OSSANNA CAVADINI, *Achille Castiglioni visionario. L'alfabeto allestitivo di un designer regista*, Skira, Ginevra, 2018, p. 235.
- ¹⁰ Cfr. G.K. KOENIG, *Architettura in Toscana 1931-1968*, Eri Edizioni RAI, Torino, 1968.
- ¹¹ Sul rapporto tra vecchio contenitore e nuovo allestimento, Leonardo Savioli esprime la sua dicendo che "avrei preferito allestire mostre in spazi nuovi. Purtroppo trovandomi nelle condizioni di dover esporre oggetti nuovi in palazzi antichi ho avvertito proprio [...] che l'oggetto nuovo, se è vero, è somma, è continuità, è storia e perciò come tale poteva perfettamente accostarsi a un capitello, ad un portale, ad uno spazio antico. Poteva sembrare una forzatura almeno inizialmente, che tuttavia invece si è risolta in una autentica continuità. Anche se tra il quadro di Le Corbusier, per esempio ed il capitello di Palazzo Strozzi erano percorsi più di quattro secoli: quattro secoli che, con un accostamento attento venivano annullati, polverizzati, una specie di corto circuito tra oggetti lontani quattro secoli e mai visti insieme prima d'ora", cfr. L. SAVIOLI-D. SANTI, *Problemi di architettura contemporanea. L'architettura delle gallerie d'arte moderna*, G&G Editrice, Firenze, 1972, p. 259, in L. CAROTTI, *Del disegno e dell'architettura. Il pensiero di Carlo Ludovico Ragghianti*, Edizione Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte Lucca, Lucca, 2020, p. 38.
- ¹² Sull'argomento Cfr. E. FERRETTI, *Leonardo Savioli e la mostra "Firenze ai tempi di Dante" (1965) L'allestimento come momento espressivo e il disegno espositivo*, in "Material Design", maggio 2012.
- ¹³ Cfr. L.V. MASINI, *Il segno generatore di forma - spazio*, in AA. VV., *Leonardo Savioli*, Edimont, Città di Castello, 1995, p. 14.
- ¹⁴ Cfr. L. SAVIOLI, *Problemi di architettura contemporanea*, G&G Editrice, Firenze, 1972, p. 260.
- ¹⁵ Cfr. L. SAVIOLI, da un testo non datato, in AA. VV., *Leonardo Savioli il segno generatore di forma-spazio*, Edilmond, 1995, p. 16. Sull'argomento Cfr. M. BECATTINI, *Villa Stibbert*, Sillabe, Livorno, 2014, p. 41.
- ¹⁶ Cfr. L. RICCI, *Risponde Leonardo Ricci*, in "Marcatre", n. 8/9/10, 1964, in G. BARTOLOZZI, *Allestimenti come concentrazione di materia*, in AA.VV., *Leonardo Ricci 100 Scrittura, pittura e architettura*, Dida-press, Firenze, 2019, p. 163.
- ¹⁷ Cfr. L. RICCI, *Spazio vivibile per due persone*, in L.V. MASINI (a cura di), *La casa abitata: biennale degli interni di oggi*, catalogo della mostra, Firenze, Arti grafiche Meroni, Lissone, 1965.
- ¹⁸ "Abbiamo costituito in Palazzo Strozzi un organismo artistico e culturale denominato La Strozziina, la cui attività consisterà essen-

zialmente in una serie ininterrotta di mostre d'arte figurativa antica e moderna. Da queste mostre non vorremo che fosse esente l'architettura. Argomento, come tu sai, particolarmente difficile da trattare. La nostra intenzione sarebbe quella di fare una serie di mostre (due o tre per ogni anno) dedicate a importanti personalità dell'architettura internazionale, quali per es. Wright, Le Corbusier, Neutra, Sullivan, Mies van der Rohe ecc", Cfr. C.L. RAGGHIANI, *Lettera a Bruno Zevi*, Firenze, 28 ottobre 1948, Fondazione Ragghianti, Lucca, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti, Studio Italiano di Storia dell'Arte, b. 25, f. 8, in L. CAROTTI, *Del disegno e dell'architettura: Il pensiero di Carlo Ludovico Ragghianti*, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, Lucca, 2020, p. 8.

¹⁹ Cfr. F. L. WRIGHT, *Messaggio*, in *Mostra di Frank Lloyd Wright*, Firenze, giugno-settembre 1951, Palazzo Strozzi, Firenze, in L. CAROTTI, *Op. cit.*, p. 24.

²⁰ "Ecco. Architetto Le Corbusier, il significato profondo che noi attribuiamo alla Sua visi-

ta: noi la vediamo come un evento organicamente e vitalmente inserito nel contesto prospettico – vorremo quasi dire profetico – della storia nuova di Firenze e del mondo; questa storia nuova che mostra sin da ora i primi lineamenti di quella città unica che viene già costituendosi nello spazio di tutto il pianeta; di quella città unica che riceverà dalla Rivelazione Antica e Nuova (e dalla generazione artistica e civile di essa) la sua luce spirituale e la sua bellezza artistica e civile: e che possiederà nei suoi centri storici più spiritualmente e artisticamente qualificati ed essenziali (lasciate al Sindaco di Firenze che ne citi due soli: Gerusalemme e Firenze) i centri più qualificati di irradiazione di una luce destinata a rifrangere sulla città terrestre la luce e la bellezza della città celeste", cfr. G. LA PIRA, *Le Corbusier a Firenze*, Discorso del Sindaco di Firenze Prof. Giorgio La Pira, in occasione dell'inaugurazione della Mostra di Le Corbusier, Tipografia Giuntina, Firenze, 1963, pp. 7–8, in L. CAROTTI, *Op. cit.*, p. 28.

Parte terza

ALLESTIRE
PERMANENTEMENTE
NELLO SPAZIO
STORICO

I MUSEI DELLA RICOSTRUZIONE

Nell'incerto ma stimolante dopoguerra italiano, caratterizzato dalle molte urgenze della ricostruzione, all'interno del dibattito architettonico si trova comunque spazio per manifestare tutta una serie di malumori e di resistenze nei confronti delle assertività promulgate a più riprese dal Movimento Moderno e dalla sua imperante razionalità; resistenze che avevano già dato consistenti avvisaglie anche durante il fascismo.

In particolare, nel campo della progettazione, gli imperativi dettati dal nuovo stile, oltre che come espressione di un regime recente dal quale ci si vuole allontanare ed emancipare il più possibile, vengono percepiti anche come principi troppo omologanti nei confronti delle molte diversità che i luoghi, i contesti e le identità italiane oppongono come patrimonio difficile da cancellare. In una realtà ambientale formata da una così grande varietà di tradizioni e di culture, origine della sua variegata e ricchissima qualificazione e diversificazione architettonica e artistica, si stenta ad accettare una nuova narrazione che, nella propria unitarietà, pretende di azzerare tutto quello che è stato fatto in favore di possibile progresso, che viene visto di fatto come ineludibile e inarrestabile.

Già dall'anteguerra sono molti i fenomeni di reazione a questo generale tentativo di annullamento, immettendo all'interno degli stilemi modernisti, che tuttavia vengono utilizzati anche in Italia con un certo entusiasmo, i semi di una reazione che pare per certi aspetti annullare la carica propositiva del razionalismo, per guardare con occhi più consapevoli alla memoria e alla lezione della tradizione. Nell'immediato dopoguerra, i linguaggi del razionalismo e del Movimento Moderno vengono percepiti come espressione troppo vicina al Fascismo e per questo si assiste in tutti i campi artistici alla ricerca di un nuovo registro linguistico che possa porsi come l'espressione di quel particolare momento di rinascita. Su più fronti, questo nuovo registro viene trovato semplicemente guardando alla *realtà* dei fatti, cioè alla dimensione reale e concreta delle cose, della società, del costume e dell'arte, assumendo la spontaneità e, al contempo, tutta la crudezza della realtà come il nuovo obiettivo a cui tendere.

Un realismo nel quale non sono tanto i proclami generali e i grandi principi a formare una possibile via, ma la semplice adesione ai fatti più veri della vita e delle sue infinite manifestazioni, quindi le contingenze, le specificità, il guardare caso per caso alle differenze che ogni situazione porta con sé, diventano per l'architettura, delle vere e proprie matrici di progetto.

A contribuire notevolmente al superamento della stagione razionalista, parteciperanno in maniera fattiva anche tutti quegli esempi di ricostruzione postbellica all'interno delle città storiche italiane, per fortuna non sempre, arrendevoli alla supina visione del *dov'era e com'era*, ma spesso portatori di un dialogo tra tradizione e modernità, tali da far sì che il processo ermeneutico nei confronti della storia sia potuto diventare un vero e proprio atto di progetto. Un atto continuo e costante, affinato tappa dopo tappa dalla parte più accorta del cosiddetto professionismo colto, affinché il comporre, in relazione a quello che prende sempre più i contorni di un immenso valore legato alle specificità delle diverse preesistenze ambientali, diventi un vero e proprio atto interpretativo, dimostrando nei casi più felici, con tutte le diversità legate alle espressioni

e ai linguaggi personali dei vari progettisti, come anche il futuro possa avere un cuore antico.

In tutto questo, si innesta anche il fatto che la profonda voglia di rinascita attribuibile alla nazione, dopo le distruzioni della guerra, porta a galla l'esigenza di valorizzare l'immenso patrimonio artistico danneggiato, a dimostrazione di una nuova e più coerente compattezza culturale, a sua volta espressione di unione nazionale.

In questa generale e particolare situazione, si innesta anche il tema del nuovo valore attribuito all'arte che proprio in quel periodo si stava precisando. Un'arte non più appannaggio esclusivo di pochi eletti, ma secondo la visione di molti studiosi¹, un bene che deve essere disponibile e fruibile da parte di tutte le classi sociali, intellettuali e lavoratori, artisti e studenti, cittadini e turisti.

La dimensione pedagogica attribuita all'arte diviene, insieme a molti altri principi, un valore inalienabile nella costruzione della nuova identità nazionale dell'Italia post-bellica, riflettendosi sull'idea stessa di museo, inteso non più come luogo della sola conservazione e classificazione dell'arte, ma soprattutto come luogo di scambio e di relazione. Un luogo nel quale il contatto con l'opera d'arte può divenire un momento fondamentale di utilità sociale, volto alla costruzione di un più ampio e generale processo democratico.

Quindi il museo viene visto come un luogo di educazione prima di essere un luogo di conservazione, ovvero, un luogo nei cui spazi si possa formare una nuova coscienza collettiva più aperta e più democratica, in sintonia con quanto già avviene nelle strutture museali degli Stati Uniti e di altri Paesi europei. Insomma, si sfrutta la ricostruzione postbellica per cercare di superare il più possibile l'impostazione ancora ottocentesca che la maggior parte delle istituzioni museali conservano, affinché i propri spazi si trasformino in veri e propri strumenti viventi di educazione.

Dall'osservazione dei più avanzati modelli esteri, l'istituzione museo si dota, nel dopoguerra, di tutta una serie di spazi accessori che dilatano la sua organizzazione verso un più ampio coinvolgimento di fruitori, andando a prevedere oltre alle tradizionali sale espositive, anche laboratori, biblioteche, sale didattiche e sale studio, nonché luoghi di ristoro che si sommano ai nuovi criteri di selezione e di ordinamento ai quali sono sottoposte le opere.

Si forma così, nell'urgenza della ricostruzione italiana, un'innovativa visione del museo che viene subito tradotta in un approccio operativo che cerca di riportare i capisaldi di questa visione nelle diverse esperienze di ricostruzione dei molti musei danneggiati dalla guerra e che subito vengono recepiti da soprintendenti, conservatori e progettisti che ne fanno il riferimento principale per il proprio lavoro. Un lavoro che, vista la particolare situazione italiana, si confronta prevalentemente con le preesistenze ambientali e architettoniche, dato che la maggior parte dei musei occupa luoghi storici, quasi sempre monumentali, la cui riorganizzazione tocca inevitabilmente questioni legate alla loro specificità, al loro carattere e alla loro singola identità.

Per questo, la stagione della ricostruzione italiana dei musei del dopoguerra è una stagione nella quale ai temi della museografia e della museologia si sovrappongono anche quelli del restauro e della conservazione dei monumenti, a loro volta incrociati con molti altri temi da essi derivati, dando luogo a posizioni ed esempi assolutamente irripetibili in altre situazioni e in altri contesti.

Anche in questo particolare frangente, la miriade di diversità che la contingenza italiana offre, non può coniugarsi con le semplificazioni offerte da parte del Movimento Moderno e dai suoi razionali linguaggi, per questo, le risposte che in quegli anni si danno alla ricostruzione del museo, alle sue tecniche allestitive e al suo ammodernamento, non può attingere esclusivamente dai suoi paradigmi, quanto, invece, cercare di trovare una via di mediazione con la straripante memoria dei luoghi e delle opere con le quali ci si confronta, individuando una via che è assolutamente inedita nel panorama nazionale ed internazionale. Via che ha prodotto frutti memorabili dal punto di vista dell'innovazione delle concezioni applicate, dei temi percorsi, dei linguaggi affermati e per l'intensità espressive dimostrate.

Quella seguita da questa lezione italiana della museografia e dell'allestimento è una via interpretativa, ovvero, una via grazie alla quale il sovrapporsi di memorie, tradizioni, tipi, temi e figure che formano un'opera, sia essa artistica o architettonica, viene messo in evidenza attraverso un processo prima analitico e poi propositivo, che cerca sempre di rendere evidente anche nella nuova forma e nella nuova espressione, il senso originale, in modo che il nuovo sia sempre pensato in continuità con l'antico. Per dirla in altre parole, che il nuovo e il suo progetto, siano solo delle piccole e sensibili mutazioni all'interno di un divenire costante.

Senza grandi strappi ma con rispetto per quanto è ed è stato, si compie, quindi, un passaggio epocale nella cultura architettonica italiana che, pur non rinunciando ad essere moderna, si lega alla memoria, alla tradizione, alla figuratività dei luoghi e degli edifici, con la salda consapevolezza che solo così facendo, le specificità che le appartengono, possano assumere un valore nuovo. Un valore di reciprocità tra passato e presente nel quale il progetto dell'architettura possa assumere una valenza di una vera e propria arte della sedimentazione, nella quale gli elementi di memoria possono essere nuovamente messi in campo con una prospettiva dinamica di relazione, in previsione di una loro auspicabile trasmissione al futuro.

Per questo, nelle dinamiche progettuali legate al museo, si intersecano in quegli anni, problemi di restauro, questioni di reciprocità tra il contenitore e i contenuti e nessi linguistici tra tradizione e contemporaneità. Il fatto che la quasi totalità dei musei italiani da ripensare si trovasse in edifici monumentali, fa scattare la necessità di provare ad immaginare l'integrazione tra le opere da esporre e lo spazio architettonico che le ospita, e questo ha portato ad immaginare di raggiungere legami e reciprocità capaci di esaltare entrambe le parti coinvolte, dando luogo, quasi sempre, a soluzioni che proprio su questa reciprocità fondano il loro valore.

Nella maggior parte dei casi si tratta di un valore inedito che non è costituito dalla semplice somma di quello dell'opera d'arte esposta e di quello storico artistico dell'architettura che la ospita, bensì da un valore ulteriore, il quale prescinde dalle singolarità che l'hanno formato, perché questa ricchezza non è altro che il frutto esclusivo dell'atto compositivo che relaziona i due valori di partenza.

Quindi l'architettura e la sua composizione sono la chiave di volta di questa trasformazione, la quale, nell'arco temporale di un paio di decenni, pare risolvere brillantemente quell'annosa questione messa acutamente in evidenza da Paul Valéry² fin dal 1923, quando scrive che il problema del museo risiede tutto nel fatto che la stessa architet-

tura, cioè la madre della scultura e della pittura che in esso prevalentemente viene mostrata, è morta.

Dunque, attraverso la rinascita dell'architettura rinasce anche il museo, cioè la scultura e la pittura intese come arti primarie, assumono un valore nuovo se confrontate all'architettura che le contiene, il cui spazio viene pensato per porsi in relazione con esse e non come valore autoreferenziale che non innesca legami con quanto viene mostrato al proprio interno.

Sarà proprio il cosiddetto "museo interno", secondo l'azzeccata definizione di Vittorio Gregotti³, a diventare allora, il territorio specifico e privilegiato all'interno del quale si misura il grado di resistenza all'omologazione del razionalismo e del Movimento Moderno, posizione portata avanti dalla cultura architettonica italiana del dopoguerra, indicando alla cultura internazionale, una strada progettuale di rara intensità e di inedita reazione poetica, i cui esempi più noti, cercheremo di rileggere nelle pagine successive, seguendo un semplice criterio cronologico che ne metta in evidenza la libertà e la maturità gradualmente raggiunta con il tempo, in questo specifico orizzonte progettuale.

Va da sé che la questione della progettazione del museo realizzato nella quasi totalità dei casi all'interno di un edificio storico e monumentale, porta appresso, come già detto, un'altra questione fondamentale, ovvero, quella del restauro dei monumenti e delle sue filosofie di riferimento.

Possiamo dire che l'urgenza della ricostruzione post bellica abbia incrementato la discussione attorno a questo tema, sollecitata dalla effettiva necessità di ricostruire, non solo singole parti di edificio o edifici interi, ma, in alcuni casi, interi brani di città. Emblematico in questa vicenda è stato il caso del centro storico di Firenze, distrutto dai tedeschi in ritirata nell'agosto del 1944, quando fecero "brillare", come si disse allora, i ponti della città, ad eccezione di Ponte Vecchio, per risparmiare il quale demolirono vasti settori urbani intorno ad esso, lasciando in piedi soltanto alcune presenze medievali, come le torri e il brunelleschiano Palagio di Parte Guelfa. All'indomani delle distruzioni, si apre a Firenze un dibattito molto importante che riguarda la città ma che si estende ben presto all'intera cultura architettonica di quel momento, dibattendo su quale fosse la strada più consona per ricostruire la Firenze distrutta.

Già nel marzo del '45 lo storico Bernard Berenson, sulla rivista "Il Ponte", pubblica *Come ricostruire la Firenze demolita*⁴, nella quale si lancia nella proposta di ricostruire Firenze nella sua immagine integrale, ovvero *com'era e dov'era*, riprendendo invero, una dizione che fu usata già al tempo della ricostruzione del veneziano Campanile di San Marco, distrutto per un crollo nel 1902 e ricostruito negli anni immediatamente seguenti in forme identiche a quelle originarie.

La risposta a questa visione non tarda a venire e sul numero seguente della stessa rivista, lo storico Ranuccio Bianchi Bandinelli pubblica *Come non ricostruire la Firenze demolita*⁵, nelle cui pagine si polemizza apertamente con lo storico americano, opponendo alla visione conservatrice da questi proposta, una visione che rifiuta l'esclusivo ruolo di custodia della memoria assegnato alla città, in favore di una vitalità frutto della contemporaneità che non può essere sepolta sotto il peso esclusivo del passato. Tra retorica di maniera e disinvoltura modernista, si consumano le prime fasi a caldo

del dibattito, le cui diverse fazioni, caratterizzate da posizioni la cui emblematicità appare priva di sfumature, vengono subito attenuate da posizioni più morbide che tendono ad incorporare il meglio di ognuna di loro.

A questo proposito, Renato Bonelli nel 1953 pone l'accento su una questione precisa, ovvero, quella dell'intervento del restauratore che in quanto anche progettista, non può fare venire meno nel processo del restauro dell'architettura quell'"*atteggiamento critico che è divenuto fattore risolutivo della nostra cultura, per averla arricchita di tutti i valori di un passato reso attuale ed entrato a far parte del nostro mondo e del senso effettivo ed unitario della città come forma significante di vita, continuità storica espressa nella sintesi della figurazione architettonica*"⁶.

Quindi, insieme a tutte le procedure atte a ripristinare il valore dell'edificio distrutto, si inizia a prendere in considerazione anche il fatto che il restauro altro non sia che un preciso momento del progetto, quindi alla base di esso non può che sussistere la libertà di un vero e proprio atto critico.

Posizioni, queste, che a ben guardare erano già state espresse più volte da Roberto Pane, il quale nel riconoscere la componente progettuale del restauro architettonico, ne fa risalire e legittimare l'esercizio alla sola presenza di un atto creativo.

Il restauro architettonico passa così in breve tempo dalla visione esclusivamente scientifica, filologica e di ambientazione tipica degli anni d'anteguerra, ad una visione che mette tra i propri parametri essenziali quello della critica interpretativa del manufatto. L'edificio, allora, non è più il portatore di un solo valore assoluto e inattaccabile, ma proprio perché soggetto al divenire della storia, il suo valore può essere, non solo conservato e tramandato, ma soprattutto arricchito di nuovi significati legati alla sua rilettura contemporanea e va da sé che lo spazio rinnovato del museo che riutilizza architetture storiche, diviene il modello operativo che maggiormente veicola questa nuova visione.

A questa componente, si somma anche la profonda apertura che la cultura museologica e museografica del dopoguerra italiano attua nei confronti della coeva cultura museale americana, la quale pare portare avanti da tempo l'idea di un museo democratico, nel quale l'arte non sia esclusivo appannaggio dell'élite, ma una possibilità di emancipazione offerta a tutte le classi sociali.

In seno a questa visione, è importante ricordare anche che nel 1951 si edita in italiano l'importante saggio di John Dewey "L'arte come esperienza"⁷, nel quale si tratteggia uno dei più interessanti orizzonti della cultura estetica dell'intero Novecento, per il quale l'arte cessa di essere solo contemplazione per divenire un qualcosa di molto più complesso nella cui definizione concorre la sinergia di tanti altri fattori.

Sulla scorta delle teorie portate avanti in questo libro, fin dal 1949 Giulio Carlo Argan⁸, attribuisce al museo italiano ed europeo in genere, una precisa ascendenza legata ai nazionalismi, agli imperialismi, nonché in ultima analisi anche al capitalismo, le cui ideologie e prassi, di fatto, impediscono all'arte di avvicinarsi al popolo. Si va così a rompere per sempre quella secolare visione classificatoria, celebrativa e collezionistica della disciplina museale, per assegnarle il ruolo di una vera e propria forma di educazione sociale, grazie alla quale gli spazi del museo possono considerarsi vivi e attivi. Dal punto di vista delle relazioni che il museo può istituire con la società civile, è facile in-

tuire ancora oggi la gamma delle possibilità messe in atto, ma dal punto di vista spaziale, questa indicazione può risultare ben più ardua da comprendere, se non riletta all'intero di una sorta di generale assunzione del principio che l'opera d'arte possiede una propria specificità ed immanenza che la fa *parlare da sé*. Ne deriva l'idea di uno spazio architettonico concepito come sola esaltazione dei molti valori dell'opera d'arte che deve contenere, i quali, proiettati ed espansi attorno a sé proprio dalla stessa consistenza dello spazio, donano nuovo significato all'opera che viene compresa non più attraverso la sua sola contemplazione, ma nella sua ben più ricca e dinamica dimensione di esperienza. L'opera d'arte intesa non solo per il proprio valore intrinseco, ma come motore dell'esperienza estetica riconducibile alla sua percezione, il possibile valore di questa quale elemento di eguaglianza tra le fasce sociali e una visione del restauro nella quale alla semplice ricostruzione dello spazio si somma la ben più ineffabile categoria della sua interpretazione sono, dunque, i presupposti essenziali sui quali pare basarsi tutta la complessità della lezione museografica italiana, sviluppata nei decenni immediatamente successivi alla seconda guerra mondiale.

In termini progettuali, tutto questo innesca l'avvio di due tendenze all'apparenza opposte che hanno informato, in gradi diversi e in combinazioni differenti, l'intero segmento della realizzazione di musei all'interno di edifici monumentali.

Schematizzando, si può dire che queste due tendenze possono ricondursi, da un lato a intendere il museo come la *scena* dell'opera d'arte, dall'altro, a intendere il museo come lo *sfondo*.

Quella tendenza che interpreta lo spazio del museo come scena dell'opera, mette in atto la partecipazione tra opera, spazio e fruitore, mette cioè in campo un legame che è reciprocità tra gli attori coinvolti, giungendo alla realizzazione di una generale dimensione emotiva che diviene il filtro prioritario attraverso il quale passa la percezione dell'opera. Seguendo questa tendenza, l'arte del mostrare è impregnata di passione e si basa sulla creazione di un'unità e di una singolarità che deriva dalle specifiche e irripetibili condizioni al contorno. Appare invece più razionale, e per questo freddamente più elegante, quando l'arte del mostrare passa attraverso il filtro della sola conoscenza. In questo caso lo spazio del museo è lo sfondo neutro contro il quale la voce delle opere si confronta. Uno sfondo ridotto alla scarnificazione dei suoi caratteri essenziali, grazie alla quale la narratività di ogni possibile relazione, si stempera in favore di un controllo formale, materico e tecnologico che, appunto, smorza lo spazio del museo a livello di tema di sfondo.

Come accennato, non è mai bene ridurre il tutto alla contrapposizione di categorie, soprattutto in una materia tanto ampia e difficilmente imbrigliabile come il progetto dello spazio e in particolare, il progetto dello spazio destinato ad ospitare un museo all'interno dell'architettura storica. Passione ed eleganza paiono, dunque, non fronteggiarsi mai in questa storia, quanto invece, integrarsi in una reciprocità e in una simultaneità che il più delle volte si arricchisce vicendevolmente, così come conoscenza e partecipazione, paiono diventare in molte realizzazioni, non solo il binomio attraverso il quale si porgono le opere al visitatore, ma la stessa doppia categoria attraverso la quale lo stesso visitatore ne ricava la percezione più completa e più ricca possibile di emozione.

UNA POSSIBILE MAPPATURA

Tra funzionalità ed espressione pare, dunque, costruirsi l'itinerario dei musei italiani concepiti nell'onda lunga della ricostruzione, ma prima di addentrarsi nella narrazione progettuale degli esempi più noti e sicuramente più importanti dal punto di vista delle soluzioni del loro allestimento, pensato nella maggior parte dei casi nella relazione tra opera e spazio, occorre percorrere, seppur molto brevemente, una sorta di mappatura della museografia italiana del dopoguerra, in modo da inquadrare al meglio gli esempi in seguito analizzati.

Da uno stretto punto di vista cronologico, il primo museo italiano a subire una modifica radicale è la Gallerie dell'Accademia di Venezia, nella quale già in pieno conflitto bellico, si riaprono alcune delle sale. I lavori proseguono poi fin dal 1946 grazie alla collaborazione tra Carlo Scarpa e Vittorio Moschini, iniziando con le opere di ridefinizione della Sala di Sant'Orsola, precedentemente allestita da Gino Fogolari sulla scorta di un generale criterio di ambientamento.

Sempre nel 1946 a Milano Ettore Modigliani incarica Piero Portaluppi di ristrutturare la Pinacoteca di Brera, profondamente colpita dai bombardamenti che hanno recentemente interessato la città. Accanto a Portaluppi, si affianca Franco Albini, inizialmente coinvolto come consulente per l'illuminazione e successivamente progettista di alcune delle nuove sale.

A Firenze, l'immediato dopoguerra vede il maggiore museo della città, ovvero la Galleria degli Uffizi, danneggiato dai bombardamenti del 1944. Dopo soli tre anni da quella tragica notte di agosto, la Galleria fiorentina, grazie agli interventi di Lando Bartoli, riapre parzialmente ripristinando circa la metà del numero complessivo delle sue sale, le quali rimangono impostate ribadendo l'ordinamento dato da Giovanni Poggi fin dal 1919, che prevedeva un generale criterio di sistemazione in base alle diverse scuole.

Il 1949 vede due città italiane molto distanti tra loro geograficamente, ma anche per tradizioni e culture, riaprire i loro musei. A Napoli si riapre parzialmente la pinacoteca del Museo Nazionale, il Museo Duca di Martina a Villa Floridiana e il Museo di San Martino, mentre a Livorno, il Soprintendente Pietro Sanpaolesi realizza il restauro del complesso museale di San Matteo. Un restauro che dota il Museo di ampi spazi completamente definiti da bianche superfici intonacate, i quali ben si prestano ad un allestimento risolto in termini eminentemente estetici, ovvero, basati sull'esaltazione delle singole opere che vengono isolate nell'ambiente a testimonianza del loro ruolo di capolavori.

Durante l'anno seguente a Genova, vede la luce la prima delle opere che Caterina Marcenaro – Soprintendente alle Belle Arti del Comune – e Franco Albini, condurranno in una sintonia rara quanto prolifica, scrivendo uno dei capitoli più interessanti della museografia internazionale, ovvero il Museo di Palazzo Bianco.

Sempre nel 1949, proseguono i lavori a Brera e Piero Portaluppi rivede l'allestimento di alcune delle opere più note che sono esposte nei suoi spazi e ne ridisegna completamente le modalità di percezione e di visita, abbandonando i precedenti criteri allestitivi legati alla pratica dell'ambientazione.

Nel 1951, aprono i Musei Civici nel Castello Visconteo a Pavia, caratterizzati dagli appena restaurati spazi storici interni, rimessi a nuovo secondo una generale filosofia

che tende a segnare la sovrapposizione degli interventi che nel tempo si sono succeduti e improntando il tutto al criterio del massimo nitore e della sincerità formale e costruttiva, all'interno della quale le opere d'arte esposte innescano un dialogo di relazione e di reciprocità.

Nel 1953 si realizza a Milano la prima architettura museale del secondo dopoguerra costruita *ex-novo*. Mentre la maggior parte dei musei italiani recupera situazioni architettoniche perlopiù a carattere storico e monumentale, Ignazio Gardella elabora fin dal 1949 una nuova volumetria che oltre ad assolvere al meglio la funzione di contenitore di opere d'arte contemporanea, riesce ad istituire con l'ambiente circostante, un rapporto di profondo inserimento e reciprocità. Si tratta del cosiddetto PAC, ovvero, Padiglione d'Arte Contemporanea, interamente concepito sull'estrusione di una stessa sezione – tipo, la quale con doverose variazioni, dà forma ad uno spazio nel quale prevale la dimensione longitudinale.

L'anno successivo, il '54, sotto la direzione di Maria Accascina riapre, dopo il recupero del dopoguerra, il Museo Regionale di Messina, al quale in parallelo si affianca uno dei gioielli della museografia di quel periodo, ovvero, la Galleria Nazionale della Sicilia a Palazzo Abatellis a Palermo ad opera di Carlo Scarpa che vede l'affermazione permanente di molte soluzioni già sperimentate dall'architetto veneziano in occasione di allestimenti temporanei.

Nel 1955 tre protagonisti dell'architettura italiana del periodo, danno vita ad una delle più straordinarie esperienze allestitivo italiane. Si tratta di Giovanni Michelucci, Ignazio Gardella e Carlo Scarpa che si trovano a lavorare insieme nel dare una forma architettonica all'ordinamento di Roberto Salvini alle cosiddette Sale dei Primitivi della Galleria degli Uffizi a Firenze. Rapporto non facile tra i tre protagonisti, diversi per provenienze, impostazioni e poetiche, eppure capaci di dare vita a quello che rappresenta uno tra i più raffinati tra gli allestimenti permanenti dei musei italiani ridefiniti in quella fertile stagione progettuale.

Nello stesso anno nella straordinaria sede di Villa Giulia a Roma, Franco Minissi riallestitisce il Museo Nazionale Etrusco, cercando un generale criterio in grado di dare nuova unità alla disomogeneità degli allestimenti precedenti. L'allestimento da lui prodotto, insistito sull'uso disinvolto delle trasparenze e delle leggerezze, assurte a veri e propri criteri di connotazione spaziale, viene giudicato, al tempo, eccessivamente moderno e non riceve il consenso che avrebbe meritato.

Ancora dal '55 al '58, si consuma l'interessante esperienza del Museo Archeologico di Gela, ad opera sempre di Franco Minissi, il quale intervenendo su un edificio già costruito, lo trasforma in uno dei più interessanti spazi dedicati all'esposizione dei reperti archeologici del tempo.

Nel 1956, vede la luce il secondo episodio del binomio Albini – Marcenaro, al quale si è da poco affiancata Franca Helg, ovvero, il Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova, una delle opere più anomale e al contempo più straordinarie della lezione italiana prodotta in quel particolare segmento temporale. Un'opera completamente sviluppata nel sottosuolo, assolutamente priva dei fronti e tutta involupata nella terra dalla quale si separa attraverso una vera e propria composizione sottrattiva, capace di dare luogo ad un meraviglioso episodio, antesignano di quella tendenza contemporanea che pre-

vede per la forma architettonica lo scardinarsi del consueto rapporto figura/sfondo nei confronti del contesto.

Con l'ordinamento di Costantino Baroni, sempre nel 1956 i BBPR a Milano, danno vita al Museo di Castello Sforzesco, capace di incarnare nelle sue soluzioni e nelle sue spazialità, un'ulteriore tappa di quella progressiva e ormai inarrestabile tendenza tutta rivolta all'interpretazione dello spirito della contemporaneità, nelle forme del museo italiano.

Un'interpretazione che si mostra al meglio proprio all'interno di edifici che possiedono una storia fortemente consolidata, espressione di un'identità certa, legata ad un luogo e che nel dialogo con il contemporaneo, assumono il prezioso valore della cosiddetta *preesistenza ambientale*, un concetto che tanto peso avrà nelle molte pieghe e nei molti risvolti del coevo dibattito teorico ed operativo sul progetto in ambito storico.

Nel 1957 Carlo Scarpa, sotto la direzione di Vittorio Moschini si confronta con un edificio che viene realizzato *ex-novo*. In realtà si tratta di una nuova ala costruita in ampliamento alla Gipsoteca Canoviana a Possagno, pensata come una vera e propria "casa della luce" nella quale all'interno di un bianco totale, reso mutevole dalle molte fonti di illuminazione naturale tutte diverse tra loro, i gessi e i marmi, anch'essi tutti bianchi, opera di Antonio Canova, paiono esprimere nuovi accenti capaci di offrire nuovi significati alla loro percezione.

Nello stesso anno, Ezio De Felice, in collaborazione con Bruno Malajoli, Soprintendente alle Gallerie partenopee, risistema la Galleria Nazionale di Capodimonte, incentrando il suo lavoro sulla nuova qualità dell'illuminazione affidata alla realizzazione di velari posti a soffitto che diffondono uniformemente la luce naturale sulle opere.

Il 1958 vede Franco Minissi impegnato in un importante allestimento museografico legato all'archeologia, cioè la musealizzazione della Villa del Casale a Piazza Armerina: in questo anno iniziano i lavori che si protrarranno fino al 1963. Le nuove strutture di copertura trasparenti, l'idea di enucleare i pavimenti musivi e quella di creare un organico percorso di visita tra le parti, segna un primo altissimo momento di ricerca progettuale all'interno del rapporto tra contemporaneità e archeologia.

Sempre nel '58, inizia la lunga avventura della progettazione del Museo di Castelvecchio a Verona, nel quale Carlo Scarpa, in profonda sintonia con Licisco Magagnato – il direttore dei musei civici cittadini – mette in atto un lungo itinerario di ridefinizione della fabbrica scaligera. In una sinfonia di frammenti che descrivono un insieme la cui totalità è solo allusa, Scarpa lascia a Verona uno dei suoi capolavori più noti, quasi una *summa* definitiva della sua poetica e uno straordinario esercizio della sua sensibilità compositiva.

Alla fine del decennio, a Torino nel '59, ad opera dei giovani architetti Carlo Bassi e Goffredo Boschetti, in seguito alla vittoria di un concorso nazionale, si dà inizio alla realizzazione della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea. Si tratta di un edificio realizzato *ex-novo*, la cui ibrida volumetria si colloca in maniera non sintonica con l'ortogonalità ossessiva della scacchiera ottocentesca che caratterizza il tessuto urbano circostante, mostrando un linguaggio che pare fondere echi di brutalismo a tracce di organicismo.

All'inizio del nuovo decennio, Carlo Scarpa allestisce la Quadreria del Museo Correr a Venezia. La consueta maestria del progettista lagunare trova in questo esempio una

declinazione maggiormente controllata, meno incline alla “trovata” allestitiva, per assestarsi quasi, su un personale e sempre raffinatissimo repertorio che potremmo definire di maniera.

Nel 1960 si realizza a Bologna il nuovo allestimento della Pinacoteca Nazionale ad opera di Leone Pancaldi, il quale, pur conservando i tratti solidi e dignitosi dell'antica pinacoteca, la trasforma in una serie di spazi razionali molto luminosi, nei quali una serie di pregevoli frammenti contemporanei di grande raffinatezza compositiva, vanno a ricercare assonanze con i diversi caratteri della preesistenza.

Autore oggi spesso dimenticato, Pancaldi in realtà godette di un notevole successo, tanto che nel 1968 sarà l'unico insieme a Scarpa a rappresentare l'Italia ad una mostra organizzata al MOMA di New York sul tema dell'architettura dei musei.

Nel 1961 il connubio tra Caterina Marcenaro e lo studio milanese di Franco Albini e Franca Helg, produce un altro brillante episodio all'interno di un palazzo genovese, parzialmente distrutto dagli eventi bellici e ricostruito negli anni immediatamente seguenti. Si tratta del Museo di Palazzo Rosso, raffinatissimo esempio di consonanza tra l'architettura della preesistenza e le opere d'arte in essa messe a dimora, nonché caso esemplare di una filosofia del restauro architettonico che tende a privilegiare il solo momento di impianto dell'edificio, ovvero, i caratteri dell'epoca della sua creazione primigenia, a scapito di tutti gli altri lasciti stratificatisi nelle epoche che si sono succedute.

Ancora il fortunato gruppo di lavoro genovese e milanese formato dall'instancabile Marcenaro e dai prolifici Albini – Helg, prosegue nel 1962 con l'inizio della lunghissima esperienza della progettazione del Museo di Sant'Agostino a Genova, la cui traiettoria realizzativa si conclude nel 1977, anno della morte dello stesso Albini.

Nel lungo elenco di nuovi musei italiani bisogna annoverare anche quello che viene ideato per Genova da Ignazio Gardella – purtroppo non realizzato – dedicato alla Casa di Cristoforo Colombo, il quale costituisce un interessante, anche se anomalo, esempio di musealizzazione *in-situ* di una piccola architettura storica, inglobandola all'interno di una nuova.

Con l'esperienza scarpiana di Castelvecchio si registra una sorta di apice estremo della lezione museografica italiana, ovvero, si mette in atto uno spazio che pare riassumere dentro di sé tutte le premesse e tutte le aspettative della disciplina museografica, mostrando al contempo, anche un vero e proprio punto di non ritorno in questo campo. Tutti le sistemazioni museali che si realizzeranno dopo, infatti, dovranno fare i conti con questa esperienza, non tanto nei linguaggi che rimangono fortunatamente personali, in relazione ai diversi progettisti e alle diverse collocazioni, ma proprio nell'essenza dello spazio prefigurata da Scarpa a Verona. Uno spazio che non è solo capace di ospitare il visitatore, accompagnandolo nella comprensione delle opere, che non solo va ad esaltare i molti valori posseduti dalle opere stesse, capace di allestire dialoghi di intima relazione tra opera e visitatore, ma che è capace di innescare vivifiche relazioni strutturali tra la sua conformazione, il funzionamento del museo e la disposizione delle opere.

In altre parole, mentre nei musei creati fino a questo momento, il percorso è una sorta di risulta che si ottiene dagli spazi predefiniti, a Castelvecchio il percorso innerva la composizione fin dall'inizio, la plasma e la vivifica, fino a fuoriuscire all'esterno in tutta la sua forza creatrice nell'episodio dei collegamenti esterni attorno alla statua di

Cangrande della Scala, posta a cerniera tra i diversi orientamenti dei corpi di fabbrica. Sulla scorta di questa immissione, all'interno dello spazio preesistente, del battito vitale dei diversi flussi, il museo nel decennio successivo si appropria di una dimensione inedita che è quella della relazione con la città, innescando una reciprocità che dilata notevolmente il proprio ambito di gravitazione.

Il Museo Archeologico Provinciale di Salerno di Enzo De Felice, del '64, viene ospitato all'interno dell'architettura di una vecchia abbazia restaurata dallo stesso Felice, alla quale si integrano una serie di pezzi dichiaratamente contemporanei, in modo da attivare un dialogo serrato tra il vecchio e il nuovo. La nuova spazialità ottenuta, pare aprirsi alla città, come se per certi aspetti il suo battito vitale avesse la forza di entrare dentro lo spazio e plasmarlo in una continuità di percorsi, i quali costituiscono la struttura compositiva portante dell'allestimento.

Anche nel Museo Regionale Pepoli a Trapani, sistemato nel 1965 da Franco Minissi, pur nel mantenimento del severo carattere architettonico preesistente, è possibile scorgervi una inedita nota di relazione tra spazio e percorso, ovvero, una sorta di attenzione non solo dedicata all'armonia tra lo spazio e l'arte esposta ma una vera e propria ridefinizione dello spazio sulla base del suo funzionamento e del suo uso.

Questo *input* del percorso che si struttura in modo da diventare il tema portante dell'intera composizione, lo si risente in maniera estremamente chiara nella realizzazione della Nuova Ala dei Musei Vaticani nella Città del Vaticano, ad opera dello Studio Passarelli nel 1970, nella quale, proprio perché si tratta di un edificio costruito *ex-novo*, lo spazio connettivo può permettersi di essere in alcuni casi anche maggiormente espressivo dello spazio dedicato all'esposizione delle opere.

Insomma, lo spazio del museo pare diventare sempre più aperto ai flussi e alla fruizione da parte della città che lo contiene e la sua architettura diviene espressione e metafora di questa comune volontà.

Sulla scorta del cosiddetto "museo aperto", concetto legato alla contestazione imperante che nel passaggio tra gli anni Sessanta e Settanta si registra in tutti i campi della cultura italiana, con una particolare predisposizione per quella architettonica che sempre assorbe molto velocemente tutti i cambi di direzione, si assiste ad una serie di proposte di allestimento museale che vanno in tale direzione.

È sicuramente da annoverare all'interno di questa categoria il progetto e poi la realizzazione di Carlo Cresti, sotto l'ordinamento di Luciano Berti, che nel 1975 allestisce la Sala di Michelangelo e della Scultura Toscana al piano terra del Museo Nazionale del Bargello di Firenze. Un progetto che prevede la riapertura dei grandi sporti sulla piazza e sulla strada, in modo che lo spazio della sala, rinnovato dal suo allestimento fluido e a – gerarchico, possa mettersi in relazione, attraverso la fruizione delle opere d'arte esposte e rese visibili dall'esterno, con la vita della città.

Dietro questa proposta è facile ravvisare la tendenza di quegli anni che porta ad immaginare l'arte come non più dotata soltanto di un possibile valore didattico, come veniva previsto negli anni Sessanta, ma portatrice anche di un allora avvertito come necessario valore di riequilibrio culturale, inteso quale strumento di eguaglianza sociale.

Emblematica di questo atteggiamento progettuale è la Galleria d'Arte Moderna di Bologna, ad opera di Leone Pancaldi nel 1975, il quale realizza una casa bolognese per l'arte con veri

intenti anti – retorici e anti – monumentali. La sua immensa volumetria, per gli standard del tempo, pensata in relazione al quartiere fieristico entro il quale si inserisce, rappresenta una sorta di vero e proprio contenitore per l'arte, nel quale, alle attività del mostrare, si affiancano quelle laboratoriali di applicazione e di sperimentazione. Una vera e propria "palestra" messa a disposizione della città, all'interno della quale l'arte viene considerata un servizio indispensabile al pari di tutti gli altri servizi offerti dalla città.

VENEZIA: CARLO SCARPA E LE GALLERIE DELL'ACCADEMIA

Nell'intervallo di tempo tra le due guerre mondiali si assiste ad una progressiva opera di riordino dei maggiori musei europei. Questa costante ed estesa attività di riorganizzazione avviene anche a causa del nuovo ruolo che il modello del museo americano sta costruendosi nel panorama culturale e operativo internazionale della disciplina museografica.

L'Italia però non è al passo con il resto d'Europa e, malgrado gli esempi descritti precedentemente, rimane fundamentalmente esclusa dalle trasformazioni, ad eccezione del caso delle Gallerie dell'Accademia a Venezia, il cui bisogno di rinnovamento è avvertito fin dal 1941, ovvero, dall'anno nel quale la direzione della Soprintendenza della città passa a Vittorio Moschini, il quale orienta l'ormai improcrastinabile processo di revisione del museo, verso un orizzonte maggiormente contemporaneo.

La questione della trasformazione e dell'ammodernamento delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, non pare di immediata risoluzione, anche a causa della complessa situazione spaziale che lo stesso edificio presenta: dotato di ambiti non propriamente riconoscibili in una loro chiara funzionalità, ma ibridati dall'uso e dal tempo, in una sequenza che appare con non poche contraddizioni a livello distributivo, decorativo e strutturale.

Ma fin dal '41 e per tutti gli anni della guerra, Vittorio Moschini ha la lungimiranza di coinvolgere Carlo Scarpa nel progetto di riqualificazione dell'edificio delle Gallerie, nato in epoca napoleonica come pinacoteca a servizio degli allievi e dei pittori della Scuola Grande della Carità e nel tempo accresciuto, senza un disegno preciso, a raccogliere opere di diversa natura, frutto della soppressione degli ordini religiosi e delle successive demanizzazioni.

Un progetto, quello di Scarpa, che prevedeva di isolare le Gallerie dal collegio e dalla scuola, confermando un'autonomia simbolica che a livello formale si sarebbe dovuta risolvere anche attraverso la realizzazione di una nuova ala, la quale, tramite un processo di esproprio, si sarebbe potuta costruire verso le Zattere. Per garantire la continuità ideale dell'istituzione e quella reale del percorso espositivo, i saloni ottocenteschi e la nuova ala si sarebbero dovuti collegare tra loro tramite un cavalcavia vetrato. Va da sé che il passaggio della guerra e l'urgenza generalizzata nella quale versa la condizione italiana nell'immediato dopoguerra, operano un deciso ridimensionamento all'ambizioso progetto di Scarpa e Moschini, dando il via libera alla sola ridefinizione dell'edificio, che seppur approfondita, si limita esclusivamente allo spazio interno.

A conferma del fatto che una grande opera d'architettura nasce sempre dalla sinergia



Carlo Scarpa, *Gallerie dell'Accademia*, Venezia, 1945-1959

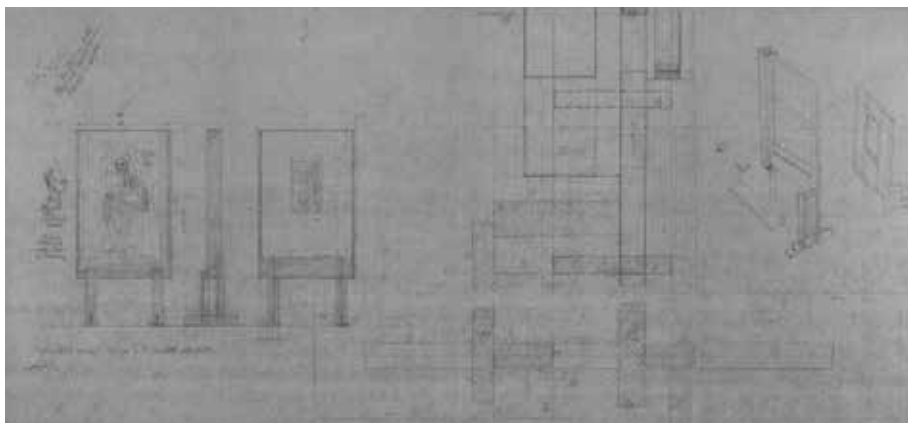
tra un bravo progettista e un committente illuminato, anche in questo caso, dietro al lavoro di Scarpa c'è il pensiero di Moschini, il quale orienta la dimensione operativa dell'intero intervento verso una serie di principi che diverranno momenti fondamentali della lezione museografica italiana impartita in quegli anni⁹.

Scendendo nel particolare dei lavori eseguiti, essi si concentrano sull'eliminazione di tutti gli elementi del precedente allestimento, come le *boiseries* in legno montate alle pareti, tutte le tappezzerie, le decorazioni a stucco, nonché la totale sostituzione degli intonaci con nuovi intonaci dalle grane più lisce e dai colori più neutri.

Insieme alle modifiche allo spazio e ai suoi componenti, viene effettuata anche una profonda modifica all'ordinamento delle opere, cercando di riportare un ordine cronologico nei vari ambiti dell'esposizione, attraverso l'annullamento di bruschi salti temporali, come ad esempio, quello esistente tra la sala dei Primitivi e quella adiacente con Tintoretto e Tiziano.

Tutte le opere vengono rigorosamente selezionate e riposizionate secondo criteri che cercano di non creare confusione in una generale lettura temporale. Per questo, dopo i Primitivi si passa alle salette con le opere del Giambellino, mentre Veronese, Tiziano e Tintoretto vengono collocati nei grandi saloni, che sono i primi a riaprire alla fine del 1946.

I diversi teleri, cioè le tempere su tela di grandi dimensioni riferibili al ciclo del Miracolo della Croce, vengono spostati dalla chiesa della Carità ad un vano che è già stato rea-



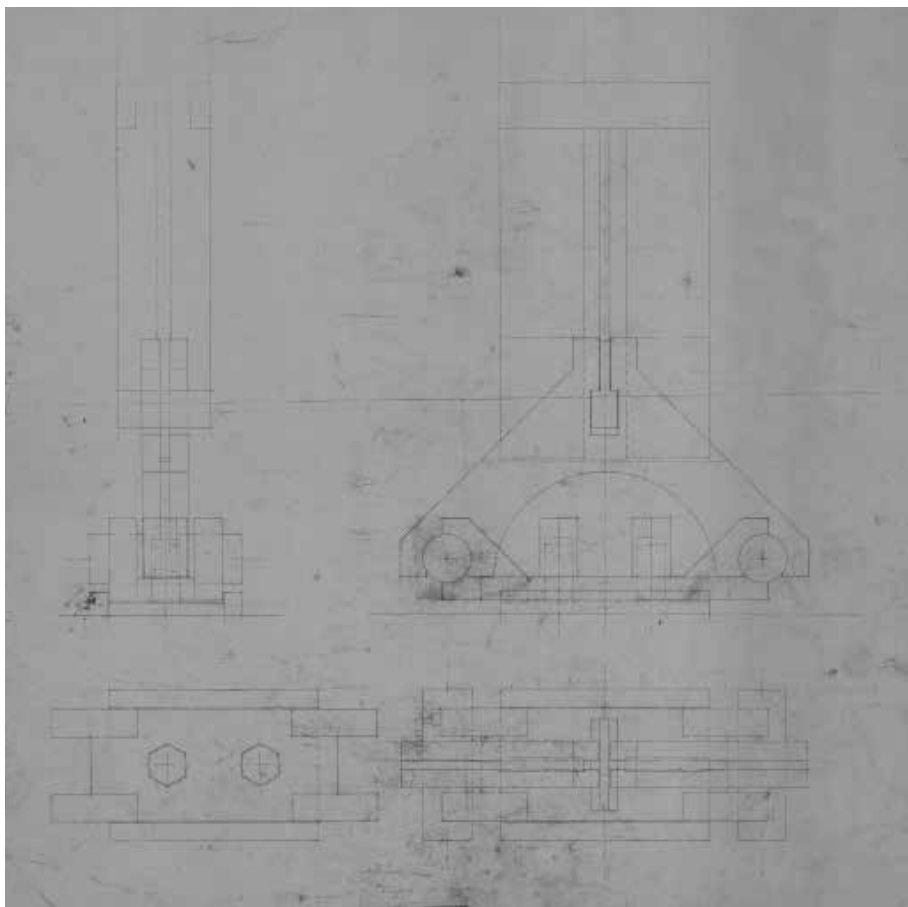
Carlo Scarpa, *Gallerie dell'Accademia*, Venezia, 1945-1959. Disegni di progetto

lizzato fin dall'inizio degli anni '40, con la conseguenza di rendere disponibile un ampio spazio, in grado di ospitare una parte consistente del nuovo allestimento. Allestimento che abolisce tutti gli scuri basamenti delle opere, così come tutti gli elementi decorativi che hanno il ruolo di attuare un'ambientazione evocativa e ricostruttiva, sostituiti da nuovi intonaci che si modulano sull'alternanza di superfici lisce e superfici maggiormente scabre e materiche, inserendo un elemento capace di veicolare una nuova continuità ovvero una lunga fascia di ferro scuro sulla quale vengono appoggiati i dipinti.

Anche se fin dal primo momento del coinvolgimento Scarpa elabora delle idee sulla sistemazione generale delle Gallerie dell'Accademia, individuando delle aree ben distinte entro le quali collocare le opere del Quattrocento, del Cinquecento e del Sei - Settecento, gli interventi procedono a piccoli passi, senza di fatto, mostrare il rispetto di un disegno di insieme, ma solo l'accordarsi di temi e materiali che costituiscono una sorta di filigrana comune nello svolgimento totale del lavoro.

Nella risistemazione della Sala di Sant'Orsola, ad esempio, si abbattano totalmente tutte le soluzioni impiegate fin dagli anni '20 del Novecento. Soluzioni che tendevano a dotare i dipinti di una loro contestualizzazione ambientale, di fatto completamente inventata, ricorrendo all'uso di stalli e dossali provenienti da altri edifici. L'effetto ecclesiale della sala andava completamente a discapito della corretta lettura dei dipinti del Carpaccio, la cui visione era ostacolata dalla collocazione troppo alta rispetto al corretto punto di vista.

Per questa ragione Scarpa posiziona i teleri e la pala d'altare molto più in basso, direttamente appoggiati all'intonaco delle pareti, togliendo ogni rivestimento e ogni elemento superfluo in legno e apponendo, come dissuasore, una filante fascia di legno chiaro, sostenuta da esili montanti in ferro ad L agganciati allo zoccolino, anch'esso in ferro, che diviene l'elemento di mediazione tra la verticalità dei muri e l'orizzontalità del pavimento. Tolta la cornice non originale alla pala, essa viene esposta da sola e arretrata rispetto al resto, illuminata da una nuova fonte luminosa laterale e separata dai teleri. Il



Carlo Scarpa, *Gallerie dell'Accademia*, Venezia, 1945-1959. Disegni di progetto

soffitto della sala nella quale si aprono lucernari zenitali, inizialmente concepito da Scarpa di una tonalità appena più intensa di quella delle pareti, viene appena due anni dopo, tinteggiato nello stesso grigio scuro usato in altre parti della risistemazione del museo.

Va ricordato che nel '49, mentre è occupato nella sistemazione delle Gallerie dell'Accademia, Carlo Scarpa allestisce anche nell'Appartamento dei Dogi a Palazzo Ducale sempre a Venezia, la mostra dei dipinti di Giovanni Bellini, della quale abbiamo già parlato. In quell'occasione, la grande difformità stilistica e formale delle cornici di quei dipinti, fa decidere a Scarpa, in accordo con Rodolfo Pallucchini, di azzerare quelle differenze mostrando i dipinti privi della cornice.



Carlo Scarpa, *Gallerie dell'Accademia*, Venezia, 1945-1959

Se questo approccio è ovviamente riconducibile a quella che in quel momento rappresenta la più contemporanea tra le visioni del restauro dei monumenti, ovvero, quella di tendere ad annullare tutto quanto non è coevo all'impianto dell'opera, piuttosto che a considerare l'opera come una sedimentazione e una stratificazione di parti, come invece avverrà più tardi, da un punto di vista allestitivo, tutto questo ha l'immediato effetto di purificare, per certi aspetti, la stessa espressività dell'opera. Ovvero, induce a mettere in primo piano, oltre alla sua qualità artistica, alla sua natura coloristica, quella espressiva e finanche quella emotiva, anche una sua latenza compositiva che pare sovrastare gli altri caratteri e che viene disvelata al meglio attraverso la purezza geometrica della sua forma, la quale privata della cornice, può offrirsi in tutta la propria geometrica nudità.

Togliere la cornice significa, dunque, togliere la mediazione tra il quadro e il mondo, azzerarne il proprio *medium*, eliminare uno spazio di filtro e di decantazione e questo non può che nuocere al quadro stesso. Ma tutto questo Scarpa lo sa bene e non incorre nell'errore dell'applicazione pedissequa del principio, in quanto, ricrea sempre una sorta di fascia di gravitazione e di collegamento attorno ai dipinti, per questo, pur togliendo improbabili cornici ottocentesche che imitano motivi stilistici di epoche precedenti, propone sempre la presenza di un ambito intermedio che ha lo scopo di dilatare e al contempo frenare il potere visivo dell'opera.

Sulla scorta di quanto sperimentato anche nell'allestimento della mostra su Bellini, Scarpa all'Accademia compie una rigorosa opera di selezione dei dipinti, i quali ven-



Carlo Scarpa, *Gallerie dell'Accademia*, Venezia, 1945-1959

gono collocati secondo un respiro maggiore rispetto al precedente allestimento; tutti privati delle loro cornici non originali e montati su pannelli che di per sé già costituiscono un filtro tra le opere e l'ambiente nei quali vengono mostrate, oppure, posizionate all'interno di quelli che Cesare Brandi ebbe felicemente a definire come *corridoi di vuoto anulare*: una cornice formata dall'assenza di materia, ovvero, dallo spazio residuale tra due differenti colori, tra due diverse finiture o tra due spazi. Insomma, al posto della cornice si va a sostituire una variegata gamma di soluzioni atte a mediare la forza visiva ed emotiva dell'opera pittorica nei confronti dell'ambiente circostante, ponendovi un limite senza di fatto mai nominarlo.

Lo stesso Brandi che in una prima fase avalla la sparizione nella cornice nelle pratiche museografiche, tornerà sull'argomento alla fine degli anni '50 criticando questo approccio e rivalutando fortemente il ruolo della cornice. Tra gli esempi di allestimenti che prevedono l'eliminazione delle cornici salva solo le soluzioni impiegate nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia, nelle quali si evidenzia *"la sistemazione di una specie di nicchia scavata attorno al dipinto, come una scatola affondata sulla parete. Il raccordo è ottenuto, diciamo così per difetto, con un anello isolante di vuoto, invece che con l'aggetto della cornice, e cioè per eccesso. A quel modo il piano della parete riceve un'interpretazione in spessore che può assumere un particolare valore morfologico rispetto all'invaso dell'ambiente realizzato"*¹⁰.

Il riordino della cosiddetta Sala dei Primitivi, vede Scarpa riaprire le finestre chiuse nei periodi precedenti per aumentare la superficie espositiva. Le nuove aperture dotate



Carlo Scarpa, *Gallerie dell'Accademia*,
Venezia, 1945-1959



Carlo Scarpa, *Gallerie dell'Accademia*, Venezia, 1945-1959

di infissi realizzati in legno verso l'interno e in ferro verso l'esterno, donano maggiore luminosità allo spazio, che viene accentuata ulteriormente dal nuovo intonaco, chiaro e omogeneo, steso su tutte le pareti, andando a sostituire i precedenti rivestimenti di stoffa damascata rossa e il vecchio basamento di legno che correva a separare la pavimentazione in marmo.

Sul complesso disegno geometrico delle tarsie del pavimento, Scarpa non può che poggiare una serie di pannelli che si elevano dal suolo tramite semplici zampe in ferro. Tali pannelli sono bordati da fasciature in legno di castagno, ottenute dal montaggio di profili di dimensioni diverse, mentre al centro di essi si distende un rivestimento di

fustagno avana e grigio, sul quale vengono esposte le opere a fondo dorato. Nell'uniformità ottenuta dall'intonaco, solo il pavimento e il soffitto decorato emergono come due lastre parallele tra loro, a contenere un volume neutro nel quale paiono galleggiare frammenti diversi che appartenendo all'architettura della preesistenza e al nuovo allestimento, sono così capaci, insieme, di dare luogo ad una nuova unità fatta di sottili legami e di eleganti, quanto disinvolute reciprocità.

Accanto ai pannelli verticali, pensati per ospitare le opere d'arte dal fondo dorato, trovano posto altri dispositivi che permettono l'ostensione di altri pezzi, come ad esempio gli espositori orizzontali dotati di gambe in ferro nero su cui si appoggiano delle basse bacheche vetrate, all'interno delle quali, come su un leggìo, vengono collocate altre opere di dimensioni minori.

Altro elemento espositivo libero, collocato nella Sala dei Primitivi, è la vetrina che Scarpa disegna per esporre la Croce della Scuola di San Teodoro, un bellissimo manufatto in argento dorato e cristallo di rocca risalente al XV secolo. La conformazione allungata della Croce, consente a Scarpa di immaginare uno stretto parallelepipedo verticale, realizzato interamente in cristallo, all'interno del quale si espone il prezioso manufatto che si appoggia su una base di pietra. Il tutto viene sostenuto da una struttura metallica formata da profili cilindrici binati, i quali vengono giuntati fra loro da elementi di raccordo, anch'essi realizzati su disegno. I quattro montanti verticali di questa struttura metallica che sorreggono la teca, una volta superata la quota del basamento di pietra che sostiene la Croce, si semplificano nel proprio disegno e si prolungano in un solo montante cilindrico per angolo, aggrappando visivamente il parallelepipedo di cristallo alla struttura sottostante.

Solo da alcuni anni si è capito che il blocco di pietra è un antico frammento di porfido che è stato trovato da Scarpa nei depositi del museo e che appartiene al monumento funebre dei Dogi Barbarigo, in origine collocato all'interno di una chiesa veneziana.

Gli interventi di Scarpa all'Accademia proseguono con la realizzazione del nuovo sistema di ingresso, dotando il complesso museale di una nuova entrata che si caratterizza per la presenza di una bussola in legno di quercia, vetro e metallo, dal disegno rigoroso ed essenziale. All'interno, l'ambiente di ingresso prosegue con il disegno del bancone di vendita per i cataloghi e le cartoline, nonché con il carabottino in legno a doghe incrociate posto dietro ad esso, avente lo scopo di supporto al quale appendere manifesti e locandine.

Straordinari sono gli studi e gli approfondimenti che Scarpa elabora per la sistemazione delle sale più piccole, nelle quali tele di ridotte dimensioni devono essere messe a confronto in spazi più ristretti.

Per questo gli schizzi e i disegni, riferibili ai loro progetti di allestimento, ci riportano intatta tutta la loro capacità figurale, grazie alla quale, l'esercizio della modificazione pare essere la dinamica preferita da Scarpa in quel contesto. In molti schizzi, infatti, si registra una sorta di "dialettica della variazione", ovvero, l'affermazione di uno stesso principio che poi viene declinato in più modalità differenti messe a confronto tra loro, come nel caso dei progetti per le sale IV e V, nelle quali il tema del rapporto tra due dipinti scelti come punti focali dell'intero allestimento dei piccoli spazi delle sale, diventa dominante. Si passa, infatti, da immaginare le piccole "Allegorie" di Giovanni Bellini e la "Tempesta" di Giorgione, come disposte su due pannelli rivestiti di fustagno grigio, legger-

mente angolati e distaccati tra loro in modo da formare una sorta di taglio verticale che riassume in sé le tensioni prospettiche della sala, mentre il pannello centrale previsto per separare tra loro le due sale, viene immaginato da Scarpa come composto da due porzioni o pannelli verticali accostati ed evidenziati dalle due diverse tonalità del bianco e del grigio sulle quali vanno a risaltare rispettivamente la “Madonna tra le sante Caterina e Maddalena” di Giovanni Bellini che su fondo bianco con una incapsulatura di stoffa arancione, e il piccolo “Ritratto di giovane uomo” di Hans Memling, che si ritaglia invece sul fondo grigio tramite una incapsulatura di stoffa gialla.

Anche ad una prima e sommaria lettura è possibile scorgere in questo primo progetto di allestimento museale, tutti i temi che caratterizzeranno il lavoro successivo di Carlo Scarpa in questo campo.

Per meglio comprendere però la complessità della sua progettualità, la quale trova proprio nel campo dell'allestimento espositivo dello spazio del museo la propria via espressiva migliore, dobbiamo capire che Scarpa, comunque, è stato un frutto anomalo anche all'interno della compagine architettonica del suo tempo. Ovvero, a quella riconoscibilità – misurabilità intesa come rapporto modulo – misura tipica della maggior parte del Moderno, la quale andava a sostituire la canonica riconoscibilità – misurabilità intesa come rapporto modulo – oggetto tipica della classicità, il lavoro di Scarpa propone un linguaggio che esula dalla stessa idea di classico e di moderno. Questo suo sconfinamento, frutto certo di una dimensione personale, al contempo umile ed edonista, legata alle particolari coordinate di una concezione antimoderna nell'essenza, offre una precipua declinazione del concetto stesso di progetto e con sé, quello ancora più ristretto di composizione.

Una composizione che offre come dimensione principale una “matericità” legata alla profonda conoscenza dei materiali, i quali, tramite la tecnica e il montaggio con cui questi prendono forma, riescono ad esprimere al meglio il loro valore. Un approccio, questo, che risulta manifestarsi il più delle volte attraverso modalità di una disinvoltura tale da divenire “licenza”, esaltandone cioè, la dimensione transitoria, la sperimentazione di questa conoscenza, arrivando ad instaurare con la tecnica medesima, quasi una “relazione ironica”¹¹

In definitiva, si tratta di una relazione che, basata sulla coscienza dei propri limiti, preferisce il più delle volte, invece che perseguire una dimensione esatta, ricorrere ad una dimensione più personale legata all'invenzione del particolare e del frammento¹². Frammento che appare anch'esso come un termine della transitorietà alla quale tutta l'opera di Scarpa pare tendere, ovvero, un processo rivolto costantemente al proprio mutamento, condotto all'interno di un campo di definizione che spazia tra “rarefazione” e “divenire”, nel quale il frammento, appunto, pare alludere ad una totalità intravista, ma ormai irraggiungibile.

Strumento di questo divenire è per Scarpa il disegno, vero mezzo per comporre le molte differenze sulle quali si struttura la sua architettura, nella quale la materia, la forma e le diversità tra le tecniche costruttive, informano la composizione tramite la propria figurazione in un processo osmotico e totale che arriva ad erudirne le più interne procedure specifiche. Si tratta in realtà non certo di un “bel disegno”, quanto piuttosto di un “disegno compositivo” da intendersi come riferimento alla memoria, dalla quale

affiorano “reinventandoli, antichi significati. I suoi frammenti sbocciano da radici profonde, le sue forme custodiscono e rinnovano segreti divenuti indecifrabili”¹³.

I suoi disegni, fogli stipati all'inverosimile di particolari costruttivi, di soluzioni alternative, di appunti, di notazioni e dettagli, paiono essere il mezzo privilegiato attraverso il quale può compiersi l'arte del comporre. “Voglio vedere le cose, non mi fido che di questo. Le metto qui davanti a me sulla carta per poterle vedere. Voglio vedere e per questo disegno”¹⁴. Disegni la cui ricchezza di figure è tale da non potersi comprendere se non attraverso la geometria delle proiezioni ortogonali, esprimendo l'inadeguatezza e la limitatezza di qualunque altro mezzo espressivo e denunciando il proprio atteggiamento antimoderno anche per mezzo di essi. Infatti, il più delle volte si assiste nella sua produzione grafica, ad una intraducibilità tra la pianta e gli alzati, ad una mancata corrispondenza diretta, venendo meno quella possibilità di lettura simultanea che rappresenta una delle costanti preoccupazioni del Moderno. La pianta come sensazione dell'edificio, cessa di avere questo ruolo legato alla possibile intelligibilità dello spazio tramite la consueta misurabilità.

E quella dello spazio scarpiano è una misurabilità che viene recuperata attraverso un'altra strada: quella della matericità che, partendo dall'analogia anche filologica tra i due termini “materia” e “misura”, instaura un profondo legame tra loro, tanto che la materia come ordine, dimensione concreta e tangibile della forma, finisce, attraverso il suo dimensionamento, che è essenzialmente geometrico, per diventare misura di quest'ordine, innescando un legame di reciprocità e di appartenenza. Questo implica anche un nuovo senso del concetto di decorazione come se questa fosse intimamente legata a questo processo; ovvero, le forme di questo ordine non possono venire descritte, cioè composte, senza l'indicazione di tali misure (la dimensione decorativa).

All'interno di questo rivalutato concetto dell'ornamento è dunque possibile rileggere quelle caratteristiche normalmente attribuite all'opera di Scarpa: la “venezianità”, il “lusso”, il “dettaglio” e tutte possono essere ricondotte a questa fase iniziale che le struttura come momenti inalienabili del suo processo compositivo.

MILANO: LA SISTEMAZIONE DELLA PINACOTECA DI BRERA

La vicenda della ristrutturazione della Pinacoteca di Brera a Milano, dopo le distruzioni dei bombardamenti Alleati, è fortemente intrecciata alle vicende del suo Soprintendente Ettore Modigliani, già direttore dell'istituzione meneghina dal 1908 al 1934, data questa del suo spostamento all'Aquila, fino alla sua espulsione, legata all'origine ebraica della sua famiglia, dall'Amministrazione statale in seguito all'approvazione delle Leggi Razziali nel 1939.

Dopo quella data Modigliani è costretto a scappare e, solo grazie alla collaborazione con Fernanda Wittgens, sua giovane collaboratrice, che presta il proprio nome, può ancora dedicarsi alle pubblicazioni sugli argomenti legati all'arte. Reintegrato, all'inizio del 1946, nel proprio ruolo di Sovrintendente, prosegue ad occuparsi della Pinacoteca di Brera fino alla morte, avvenuta nel 1947.

La situazione che Modigliani trova dopo il conflitto è ancora quella lasciata dai bombardamenti Alleati dell'agosto del '43, a seguito dei quali, 30 delle 34 sale della Pinacoteca sono crollate, lasciando miracolosamente intatto solo il cortile richiniano. A questo quadro di distruzione si aggiungono, ad aggravare la situazione, le ingiurie provocate dalle intemperie per i tre anni di totale abbandono nei quali è rimasta la struttura.

Al loro ritorno, Modigliani e la Wittgens, che era stata nominata dal '40 Direttrice della Pinacoteca di Brera – prima donna in Italia a ricoprire tale ruolo in un'importante istituzione museale – chiamano a concepire il progetto per la risistemazione delle sale distrutte, vista anche la sua presenza progettuale nella Pinacoteca risalente addirittura agli anni '20, Piero Portaluppi, forse il più accademico tra gli architetti milanesi del tempo.

L'intervento di Portaluppi, che già era a conoscenza delle criticità della fabbrica e dell'istituzione museale, consente di aprire al pubblico, già alla fine del '46, la Piccola Brera, ovvero, una parte ridotta della Pinacoteca, nella quale vengono messe in mostra opere della collezione braidense, segnando così una prima e importante tappa nel processo di rinascita culturale del dopoguerra in Italia.

Dopo il fortunato allestimento che Franco Albini mette in opera nel '41 per la "Mostra di Scipione e di disegni contemporanei" negli stessi locali della Pinacoteca di Brera, viene anch'egli coinvolto nella risistemazione postbellica. Il controllo generale del progetto rimane in mano a Portaluppi, ad Albini viene affidata la consulenza per lo studio della nuova illuminazione delle Salette delle Pitture Venete.

In particolare, il progetto di Albini, che vede anche il coinvolgimento di Luisa Castiglioni, prevede di intervenire radicalmente sulle coperture, progettando la realizzazione di una sorta di tasca che contiene l'alloggiamento di una vetrata verticale continua. Ne risulta una tipica sezione a *shed* che permette l'ingresso di luce naturale riflessa all'interno dei locali, ottenendo una luce morbida, diffusa e senza ombre, la quale in linea con i più recenti studi scientifici sull'argomento, si rivela essere la migliore per la percezione delle opere d'arte.

Attraverso una resa omogenea delle murature, ottenuta prevedendo di smussare ogni angolo di raccordo tra i cambi di piano, come ad esempio tra quelli verticali delle pareti e quelli inclinati dei soffitti, si vuole raggiungere un generale effetto plastico, all'interno del quale sospendere dei grandi pannelli, finiti con lo stesso intonaco delle murature, sui quali appendere i quadri.

Il lavoro di Albini viene parzialmente snaturato in corso d'opera, nella realizzazione seguita da Portaluppi che fonde le salette in un'unica galleria, conformata secondo una disposizione a pettine che però mantiene l'ingresso della luce zenitale. Una luce che tanto sarà apprezzata negli anni a venire come un esempio di modernità al servizio dell'arte e della sua esposizione.

Immensa, sono comunque le forze messe in campo dalla Wittgens per la risistemazione della Galleria, facendo eseguire imponenti lavori di consolidamento e di restauro. Tali lavori, che prevedono, oltre al consolidamento delle murature, anche il rifacimento della copertura della quasi totalità delle sale, che mantengono con le volte a padiglione, sulle quali si aprono i velari ellittici in lastre di termolux. Questi pannelli di vetro isolante, formati da due lastre di vetro con all'interno uno strato di fibra di vetro, usati

anche nella galleria di testa della Stazione di Santa Maria Novella a Firenze, qui a Brera sono realizzati con speciali filamenti cromati interposti tra i due vetri che hanno il compito di filtrare la luce passante dai lucernari aperti sulle soprastanti falde inclinate, a loro volta ricostruite ex novo con strutture in cemento armato.

Anche la disposizione dei dipinti subisce delle variazioni, seguendo una collocazione che risponde a criteri cronologici e di separazione per meglio esaltare le singole opere. Ad esempio, lo "Sposalizio della Vergine" di Raffaello viene collocato autonomamente in un locale che è laterale alla Galleria degli uomini d'arme del Bramante, locale che assomiglia ad una sorta di cappella con il soffitto a botte con lacunari, non proprio del tutto in sintonia con il generale registro espressivo voluto da Portaluppi e dalla Wittgens: un ambiente che interpretasse con misura e armonia l'aura neoclassica ed illuminista della pinacoteca.

Oltre alla ridefinizione dei locali, la Wittgens rinnova completamente l'offerta culturale della Galleria. Non pare guardare solo all'elitario mondo degli studiosi e degli artisti, ma allarga i propri orizzonti all'intera popolazione, cercando di coinvolgere anche i più piccoli e chi non è mai entrato in un museo. Per questo la direttrice apre le porte non soltanto alle scolaresche di provincia ma anche ai diversi Cral aziendali, trasformando per la prima volta in Italia, un museo anche in un luogo di relazione, di incontro e di scambio.

GENOVA: FRANCO ALBINI E IL MUSEO DI PALAZZO BIANCO

Oltre a Fernanda Wittgens, che dopo la morte di Modigliani insieme alla direzione della Galleria di Brera assume anche la carica di Soprintendente – cariche mantenute entrambe fino alla sua scomparsa avvenuta prematuramente nel 1957 – un'altra donna ha avuto un ruolo fondamentale nelle vicende e nei fatti della lezione allestitiva e museografica italiana.

Questa donna è Caterina Marcenaro, la quale costruirà insieme a Franco Albini un sodalizio di intenti divenuto nel tempo uno dei simboli di quella felice stagione culturale¹⁵. Fondamentale è stato, infatti, il ruolo assunto dalla Marcenaro nella ridefinizione dei musei genovesi di Palazzo Bianco e di Palazzo Rosso, dei quali sarà la direttrice e proprio durante l'allestimento di questi, si assisterà al consolidarsi del rapporto di stima professionale con Franco Albini, culminato poi nella realizzazione *ex-novo* del Museo del Tesoro di San Lorenzo, sempre a Genova.

In questo periodo la Marcenaro, non solo si rivelerà una committente coltissima e raffinata, ma anche persona in grado di controbattere alle proposte dell'architetto con proprie valide idee e, in qualche caso, capace di suggerire, oltre a particolari costruttivi e materiali da impiegare, anche l'*input* iniziale dell'intero progetto, come nel caso del Museo del Tesoro di San Lorenzo.

Il primo atto di questo sodalizio, si affina attraverso i lavori di sistemazione interna delle sale del genovese Palazzo Bianco, da pochissimo ricostruito dopo i bombardamenti della seconda guerra mondiale.

In particolare, Palazzo Bianco, o Palazzo Brignole Sale, o Palazzo di Luca Grimaldi dal nome degli antichi proprietari, è un edificio costruito sulla cosiddetta Strada Nuova, edificata a partire dal 1550 per ospitare i palazzi appartenenti all'aristocrazia genovese.

La costruzione inizia tra il 1530 e il 1540 in una zona allora non propriamente centrale per conto di Luca Grimaldi, esponente di una delle maggiori famiglie genovesi, si presenta all'epoca del proprio originario impianto con una morfologia molto semplice, subito rimaneggiata e ampliata quando il palazzo passa di proprietà. Quando giunge nelle mani di Maria Durazzo Brignole Sale, questa affida a Giacomo Viano la ricostruzione dell'intera fabbrica, orientandone il fronte proprio sulla Strada Nuova.

Il Palazzo così ristrutturato, prende da subito il nome di Palazzo Bianco per via del colore dei suoi paramenti esterni, ma soprattutto, per distinguerlo da quello Rosso situato nelle vicinanze, destinato anch'esso a dimora di famiglia dei Brignole Sale.

In seguito a passaggi ereditari, Palazzo Bianco viene suddiviso internamente in appartamenti e concesso in affitto a una serie di collezionisti che lo arricchirono di molte raccolte artistiche, fino a quando nel 1884 Maria Brignole Sale, duchessa di Galliera, tramite un legato lascia al Comune di Genova l'intero Palazzo Bianco per farne una galleria pubblica, ovvero un museo.

All'interno dell'edificio gli affittuari rimangono ancora per qualche decennio, fino a che nel 1922 si dà il via ad un primo ordinamento inserendolo all'interno dei musei civici, dei quali diventa il nucleo principale. Tra questa data e il 1936, anno di un più importante ordinamento e di una estesa selezione delle opere, il museo si presenta come un luogo nel quale convivono collezioni d'arte antica e moderna, arredi d'epoca, la sezione di archeologia, quella di modellistica navale e di cimeli del Risorgimento. Solo nel '36, infatti, si opera una selezione e si decide di far rimanere nel Palazzo soltanto le opere di arte antica e gli arredi d'epoca, destinando tutte le altre collezioni ad altre sedi espositive.

A causa della sua posizione e della presenza del porto, Genova subisce molti bombardamenti aerei e navali nel corso della seconda guerra mondiale. In particolare, nei bombardamenti avvenuti attorno al 10 novembre del 1942, l'intero Palazzo Bianco viene ridotto in macerie. Si salvano solo alcuni brani di muratura esterna, i quali rimangono a testimonianza dello scempio avvenuto. Dopo il 1945 per opera del Genio Civile, con la supervisione dell'architetto Carlo Ceschi della Soprintendenza, il Palazzo viene ricostruito secondo la logica del *dov'era e com'era*, riutilizzando i materiali storici non andati distrutti e riproponendo forma, dimensione e consistenza decorativa originaria. Anche se l'urgenza generale della ricostruzione permette in Italia, all'atto pratico, ben poche riflessioni sulla via da seguire per la riedificazione dei monumenti distrutti, grande spazio occuperà nella cultura del tempo il dibattito sulla ricostruzione della città e della sua immagine generale, si veda ad esempio la già citata e accesa diatriba imbastita a Firenze all'indomani delle distruzioni operate dai tedeschi in ritirata nell'agosto '44 nei quartieri attorno a Ponte Vecchio. Una vera innovazione avviene all'interno di campi di azione più esclusiva, come ad esempio, quello legato alle questioni puramente museologiche.

A Genova, ad esempio, Caterina Marcenaro sfrutta la ricostruzione di Palazzo Bianco per immaginare una nuova visione del museo, operando una consistente selezione qualitativa e quantitativa delle opere da esporvi. Il criterio che viene utilizzato a guida

di tale rinnovamento è quello dell'educazione visiva del pubblico e quindi della valorizzazione degli aspetti didattici insiti nelle opere scelte; per questo molte di esse vengono tolte dalla collezione, così come vengono eliminati la maggior parte degli arredi e, ovviamente, le cornici non coeve ai quadri, inserendosi in questo modo appieno all'interno delle riflessioni su tale argomento che, come abbiamo visto, era stato ampiamente sondato da Scarpa alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, dove aveva optato per la rimozione di quest'ultime, primo caso in un museo pubblico.

La Marcenaro, sostenitrice convinta dell'annullamento di ogni criterio di ambientazione all'interno della pratica dell'allestimento museale, preferendo non mantenere l'idea di eterogeneità che il museo esprimeva in passato, oltre alla drastica selezione delle opere attua anche una profonda revisione della cronologia espositiva, mettendo in atto nel nuovo ordinamento, i capitoli di una possibile antologia artistica.

Punta tutto sulla totale rimozione di tutto quello che può intendersi come affine al criterio dell'ambientamento, ormai avvertito come obsoleto ma fino allora ampiamente in uso nelle pratiche allestitivo dei musei, i quali tendevano a ricostruire attorno all'opera il contesto del suo tempo attraverso mobili e altri oggetti. In altre parole, la Marcenaro punta a fare sparire l'aura di dimora patrizia che quasi sempre un museo ricavato in un palazzo storico conserva, derivandola dall'eredità degli allestimenti precedenti.

Nelle 19 sale suddivise nella sezione di pittura e scultura, nonché in quella di arti decorative, la Marcenaro riorganizza le opere secondo una nuova sequenza cronologica che, nel rispetto delle affinità di scuola, riesce a dare un particolare risalto alle opere genovesi e fiamminghe, sulle quali in special modo punterà il nucleo della nuova identità dell'esposizione.

In seguito a questa totale revisione e al deciso smaltimento della collezione, appare chiaro come il profondo riordinamento attuato per selezione imponga la necessità di creare dei nuovi spazi di deposito nei quali sistemare le opere tolte dalle sale. Tutti sono però d'accordo nel far sì che le opere eliminate dalla mostra siano comunque lasciate disponibili per la consultazione e la visita degli studiosi e per questo motivo vengono creati, nei sottotetti e in un piano intermedio del museo, dei veri e propri depositi visitabili che estendono i tradizionali spazi del museo, all'interno dei quali la circolazione dei visitatori è totalmente libera, come del resto avviene nelle normali sale, nelle quali non si segue un percorso prestabilito e suggerito dall'allestimento.

Si dovrà aspettare il 1949 quando viene nominata una commissione per il riordino del Palazzo da eseguirsi secondo i criteri della moderna disciplina museale. Tra i membri di tale commissione figura anche Franco Albini che con Genova ha iniziato da qualche anno un intenso rapporto di collaborazione, che abbraccerà un arco temporale di più decenni, si vedano ad esempio la redazione dei piani particolareggiati per il quartiere degli Angeli nel 1946 e per il quartiere di Piccapietra del 1950, nonché la redazione del piano regolatore generale della città del 1950, ai quali seguiranno poi anche la costruzione dei nuovi uffici comunali dal 1950 al 1963, il recupero di Palazzo Rosso dal '52 al '56 e il Museo del Tesoro di San Lorenzo dal '52 al '56 per concludersi nel 1965 con il progetto per il recupero museale del convento di Sant'Agostino.

Albini che è già consacrato come il più raffinato allestitore di mostre temporanee in Italia, nella sistemazione di Palazzo Bianco affina soluzioni in parte già sperimentate



Franco Albini, *Gallerie comunali di Palazzo Bianco*, Genova, 1949-1951



Franco Albini, *Gallerie comunali di Palazzo Bianco, Genova, 1949-1951*

nella sua pratica professionale, ma il confronto con il tema dell'allestimento permanente, lo induce a ricercare una serie di modalità e di ulteriori registri compositivi le cui convincenti innovazioni, una volta conclusa l'esperienza, lo collocheranno immediatamente all'apice della disciplina.

Per comprendere al meglio l'intervento di Franco Albini al museo di Palazzo Bianco a Genova occorre ritornare ancora una volta a quel nucleo essenziale che nell'immediato dopoguerra in Italia è incarnato dall'idea di tradizione. Una tradizione che come detto più volte non è da considerarsi sistema immobile di riferimento, ma come un patrimonio variabile di regole per comprendere il presente e aspirare al futuro. In questa interpretazione della tradizione, della storia e della memoria si colloca l'intera esperienza progettuale del nuovo allestimento di Albini, interamente basata sulla creazione di un'esperienza vitale totalmente immersa nel presente, sentita come atto fondamentale, quasi obbligato, per potere comprendere al meglio i lasciti del passato.

A differenza di quella comune poetica di reazione che cerca di stemperare il Moderno nei suoi linguaggi e nelle sue caratteristiche più estreme, declinandolo alla specificità dei luoghi e all'unicità della loro valenza identitaria, il lavoro allestitivo che Albini mette in opera a Palazzo Bianco, non pare ricercare nessuna mediazione, ovvero, non si basa sulla sensibile interpretazione dei diversi principi formali disvelati dal passato, nella fattispecie dai caratteri dell'edificio, per poi reimmetterli reinterpretati, quindi mutati,

nel processo compositivo. Al contrario, la modernità del suo intervento è totale e completamente autonoma dal contesto nella quale opera, tanto che i due registri appaiono del tutto inconciliabili.

Come dirà lo stesso Albini tempo dopo¹⁶, non si tratta di un problema di ambientamento delle opere al contesto architettonico che le ospita, ma di un problema diverso, cioè ambientare il pubblico al contesto medesimo. Si tratta di creare le condizioni affinché il contenitore si esprima in piena reciprocità con lo spirito del tempo, in modo da fare apparire ancora più evidente l'assolutezza del messaggio contenuto nell'arte.

Se in altri allestimenti museali della ricostruzione postbellica si ricerca l'assonanza tra le parti, la reciprocità e l'interpretazione sensibile dei principi sottesi nella preesistenza architettonica, in questo di Palazzo Bianco, Albini percorre la strada della contrapposizione e annulla ogni possibile consonanza, nell'esatta rappresentazione del confronto, che proprio per le diversità che è in grado di mettere in scena, riesce a dare alle diverse opere esposte un nitore e una assolutezza che fino a quel momento erano presenti solo in potenza.

L'asciugare ogni segno alla sua più intima essenzialità, non fa altro, infatti, che esaltare al meglio la percezione delle opere che paiono dotarsi di un proprio autonomo ambito percettivo nel quale a parlare sono i soli significati e i soli valori in esse contenuti e che solo senza sovrastrutture possono rivelarsi al meglio.

Improntata ad un carattere di assoluta economia, la soluzione allestitiva realizzata, si connota quindi sul confronto di un doppio registro che affida la sua espressività alla creazione di una sorta di generale aura che lo spazio pare possedere, insieme ad una più dettagliata definizione di un abaco di soluzioni che si ripetono nelle diverse sale come temi comuni.

Il consueto rigore albiniano e la sua innata eleganza si traducono nella leggerezza delle forme e nell'azzerarsi della massa, in favore degli equilibri tra le parti, costruendo così una sorta di raffinatissima austerità che pare riflettersi nella ristretta gamma tonale dei colori impiegati che dal bianco vanno al nero, passando per il grigio.

I pavimenti, ad esempio, sono quelli ricostruiti dal Genio Civile nell'immediato dopoguerra, nel solco della tradizione genovese, e sono realizzati in lastre di ardesia quadrate con gli angoli tagliati in diagonale in modo da potervi inserire quadrelli di marmo bianco, mentre le murature, da poco ricostruite, vengono lasciate all'interno nel loro nitore caratterizzato dalla presenza di semplici apparati decorativi a stucco.

Gli infissi interni vengono sostituiti quasi tutti con lastre di cristallo montate al vivo senza profili, in modo da esaltare ulteriormente il senso di continuità tra gli ambiti e dare una generale trasparenza degli spazi, così come tutti gli infissi esterni – che rimanendo in legno come gli originali – vengono schermati all'interno da semplici veneziane in lamelle di alluminio curvato di colore grigio, di una tonalità appena più chiara di quello delle pareti, in modo da formare una continuità plastica tra le parti.

I quadri vengono appesi a sottili cavi di acciaio, ancorati a guide fissate in prossimità dell'imposta delle volte. Questo sistema permette di tenere leggermente scostati i dipinti dalle pareti, quasi facendoli galleggiare sulle superfici intonacate e tinte di grigio chiarissimo. La leggerissima ombra, che si forma oltre la sagoma dei dipinti, mette in atto una sintassi tra le parti che appare come uno dei criteri compositivi dominanti,

grazie alla quale ogni presenza viene esaltata nella propria singolarità pur facendo parte di una più generale unità. Questo approccio, riporta il tutto ad una condivisa estetica del montaggio, nella quale il risultato finale è quello che nasce dalla sommatoria delle singole autonomie, accomunate in questo caso, all'interno di un canonico rapporto di figura/sfondo. Questo sistema impiegato per appendere i dipinti – di fatto poco utilizzato nella sua potenzialità inizialmente immaginata – manifesta, nella sua concezione e nella sua semplificazione tecnologica e costruttiva, la propria flessibilità e reversibilità, dando la possibilità, nel tempo, di spostare le opere in base a mutati criteri di ordinamento.

A questo semplice dispositivo si affianca quello pensato per l'illuminazione artificiale delle sale, realizzato con esilissimi telai metallici quadrangolari all'interno dei quali viene alloggiata una sequenza continua di tubi fluorescenti al neon a luce fredda in modo da non danneggiare i dipinti, i quali ricalcano la conformazione planimetrica delle stesse sale e vengono sospesi a mezz'aria da fili d'acciaio appesi alle volte, ad altezze variabili in base alla dimensione delle opere da illuminare.

Questi semplici elementi permettono di creare una geometria aerea e quasi impalpabile che va a ribadire la geometria del contenitore architettonico preesistente, ponendosi nei suoi confronti quasi come una sorta di architettura nell'architettura.

Nella grande neutralità così ottenuta, capace di far risaltare al meglio le opere, nei loro caratteri e nei loro valori, alcuni dipinti, con o senza cornice, scelti fra gli altri per il loro valore didattico – figurativo, si staccano dalla muratura per disporsi al centro delle sale secondo una apparente casualità. Il loro sistema di esposizione è al contempo semplice quanto efficace: vengono agganciati a degli elementi metallici cilindrici, leggermente sagomati nella propria parte bassa e poi collegati al centro di rocchi di colonna o di capitelli in pietra, provenienti dai materiali trovati durante il restauro dell'edificio. Ognuno di questi supporti metallici segna l'asse verticale dei dipinti, superandoli ampiamente in altezza.

L'insieme di questi elementi è particolarmente apprezzabile nell'allestimento della Sala dei Maestri Fiamminghi, Olandesi e Franco – Fiamminghi, nella quale pare mostrarsi in maniera più evidente, rispetto ad altre sale, la matrice compositiva prioritaria rincorsa da Albini.

La leggerezza di tutti questi dispositivi di allestimento, insieme all'apparente casualità con la quale vengono disposti i dipinti, autonomi e liberi nello spazio, pare sottolineare quella generale caratteristica di fluidità e di organicità che, pur attraverso la razionalità del linguaggio, viene percorsa dallo stesso Albini come uno dei temi dominanti del Moderno.

L'intenzione di togliere le cornici ai quadri è appena entrata nella pratica allestitiva italiana come una delle più rivoluzionarie innovazioni nel campo. Come abbiamo visto, da poco Carlo Scarpa ha tolto le cornici alle opere sia alla Galleria dell'Accademia, sia alla mostra di Giovanni Bellini, ordinata da Rodolfo Pallucchini, ambedue a Venezia, e così anche a Palazzo Bianco, come già abbiamo detto, viene deciso dalla Marcenaro di eliminare le cornici non originali.

Questa scelta viene sostenuta immediatamente nell'ambiente intellettuale¹⁷, e ad essa si riconosce il merito di aver liberato l'energia visiva del quadro da inutili e non coeve costrizioni, in modo che il suo proprio spazio pittorico possa confrontarsi con lo spazio



Franco Albini, *Gallerie comunali di Palazzo Bianco, Genova, 1949-1951*

astratto delle pareti senza nessuna distrazione. Allo stesso tempo questa scelta viene da subito fraintesa da una certa parte della stampa, soprattutto locale, che la fa passare come un sistematico tentativo di distruggere l'immagine, forse un po' stereotipata, di una Genova storica, verso la quale, nella loro visione, non si può provare che una diffusa nostalgia.

Come un ulteriore elemento di unione, in tutte le sale viene posto uno zoccolino grigio scuro della stessa tonalità dell'ardesia usata nei pavimenti, in modo da staccare le pavimentazioni dalle ampie superfici intonacate e tinte di grigio chiarissimo, mentre delle semplici sedie "tripoline" vengono lasciate a disposizione dei visitatori per guardare le opere. Queste semplici arredi da campo formate da una intelaiatura ripiegabile in legno di pero laccato e da una seduta in cuoio scuro con lo schienale avvolgente fissato da piccoli giunti in ottone, possono essere spostate liberamente dai visitatori, i quali non sono costretti a guardare le opere da un punto di vista prestabilito dall'allestitore, come ad esempio impone la classica panca al centro della sala. L'introduzione di questi elementi, se può essere vista anch'essa come un'operazione, collocabile all'interno della logica generale, che insegue una totale fluidità dello spazio, annullando anche la possibilità della sua percezione attraverso dei punti fissi, introduce parallelamente un'ulteriore tematica che, a ben guardare, costituisce una delle caratterizzazioni più evidenti e sicuramente più preziose di questo allestimento: la dislocazione del punto di

vista, ovvero il dinamismo come filtro percettivo prevalente è alla base di tutta l'estetica compositiva del Moderno. Sulla scorta dell'interesse sempre più crescente nelle tecniche cinematografiche, si assiste progressivamente alla perdita di importanza della tradizionale visione statica, in favore di una percezione che offre la sua dimensione totale e maggiormente pregnante proprio attraverso il movimento del fruitore nello spazio. Quindi è fluido lo spazio anche perché diviene fluida la sua percezione.

Da questo caposaldo del Moderno discende l'idea di sostituire le sedute fisse con le tripoline, ma deriva anche l'invenzione allestitiva più sorprendente dell'intero allestimento, cioè il supporto per l'*Elevatio animae*, ovvero, i frammenti marmorei della tomba di Margherita di Bramante ad opera di Giovanni Pisano.

Il problema allestitivo di questa opera non è semplice poiché si tratta di far comprendere al visitatore i molti valori insiti, non in un gruppo scultoreo ben definito, ma in una serie di tre frammenti di marmo appartenenti ad un monumento funebre; resti superstiti di un più ampio gruppo scultoreo, ritrovati alla fine dell'Ottocento dallo scultore Santo Varni e riconducibili, come detto, al sepolcro della moglie del Conte di Lussemburgo Arrigo VII, Margherita di Brabante, giunta a Genova a seguito dello sposo e qui deceduta nel 1311.

L'opera, originariamente collocata nella chiesa di San Francesco in Castelletto, viene parzialmente distrutta con la demolizione ottocentesca della stessa chiesa, si riescono a salvare solo porzioni della parte centrale del manufatto.

La sala, nella quale quest'opera viene esposta, assume un carattere più riservato, con un'atmosfera quasi ovattata, e volutamente distinta dal resto, come a volere sottolineare la particolarità, non solo dei tesori in essa contenute, ma del modo di metterli in mostra. I pavimenti originari vengono interamente ricoperti in moquette di colore grigio, mentre un intero lato della sala viene rivestito fino all'altezza della volta con lastre d'ardesia dal formato fortemente verticale per dare maggiore slancio all'insieme. Tale rivestimento ha anche lo scopo di chiudere le finestre la cui luce non è non necessarie alla giusta illuminazione naturale voluta per il locale.

L'idea espositiva affinata da Albin e dalla Marcenaro è quella di dare ai frammenti marmorei una loro voce, posizionandoli in un punto focale del percorso. In posizione decentrata, contro lo sfondo della parete di ardesia, viene predisposto un supporto cilindrico telescopico a pistone, sulla sommità del quale si aprono le due ali asimmetriche di una mensola allungata e sagomata, sulle quali vengono disposti i frammenti marmorei.

Dato che la collocazione originaria e reciproca dei frammenti non è nota, l'allestimento punta tutto sulla loro scansione e sul loro isolamento, così come, data l'impossibilità di un loro riposizionamento filologico, non viene offerta una loro visione definitiva, quanto una potenziale possibilità di percezione. Questo avviene attraverso l'azione diretta del visitatore sul supporto, il quale si rivela essere un congegno mobile azionato da una pompa idraulica che permette di alzare e abbassare a piacimento i frammenti e di ruotarli liberamente nello spazio.

Il confronto tra la nuda meccanicità del sostegno e la fluida plasticità del rilevato scultoreo, esalta ancora una volta il generale tema dei contrasti su cui si basa l'intero allestimento, ma la possibilità da parte del fruitore di azionare il meccanismo espositivo, introduce, al pari delle tripoline, l'occasione di un rapporto più intimo con l'ope-



Franco Albini, *Gallerie comunali di Palazzo Bianco, Genova, 1949-1951*

ra d'arte esposta, permettendo un colloquio più personale e ravvicinato, immaginato questo come stimolo per una conoscenza più approfondita, ma anche per accrescere un atteggiamento più consapevole e critico nei confronti dell'opera stessa, la quale non viene più intesa come un soggetto astratto e lontano, ma come un soggetto vivo con il quale entrare fattivamente in relazione.

Scontato riportare come un'innovazione, che potremmo definire folgorante, come questa abbia riscosso pareri e critiche di segno diametralmente opposto, valga tra tutte quella di Giulio Carlo Argan che scrive positivamente del meccanismo idraulico che *"ha fatto scandalo (eppure) è questa invece a nostro avviso, una interessantissima ed eccellente innovazione nei sistemi di presentazione dei frammenti di sculture: essa permette infatti di studiare l'opera d'arte da infiniti punti di vista e in diverse altezze, nell'assoluto isolamento da ogni condizione ambientale"*¹⁸.

A ben guardare nella storia dell'arte non è un fatto assolutamente nuovo quello di movimentare una statua per permetterne una migliore visione, e infatti da più parti la soluzione del pistone telescopico e del piano rotante, viene salutata come un banale espediente teso soltanto ad introdurre stupore nel visitatore. È questa l'opinione marcatamente portata avanti dal settimanale genovese "Il Borghese", sulle cui pagine appaiono a più riprese insistenti critiche nei confronti della Marcenaro e del suo operato¹⁹. Alla stessa necessità di coinvolgimento del visitatore è attribuibile anche il modo con il quale viene mostrato il Pallio Bizantino. Si tratta di un pezzo di stoffa di notevoli dimensioni, riccamente lavorata, destinato ad ornare l'altare maggiore della Cattedrale di San Lorenzo, donato alla città di Genova dall'imperatore Michele VIII Paleologo come segno di riconoscenza per il supporto avuto dai genovesi per la riconquista di Bisanzio, azione che aveva portato a spodestare l'Impero Latino d'Oriente istituito dai veneziani con la IV Crociata del 1204.

Ricamato con sete policrome e con fili d'oro e d'argento su una complessa armatura di sei orditi diversi, vi viene raffigurata la vita di alcuni santi impostata su registri narrativi sovrapposti, facendo diventare il Pallio Bizantino un'opera artistica di ineguagliabile fattura. Per entrare in un rapporto non solo esclusivamente visivo con il Pallio, Albini decide di collocarlo all'interno di una lunga bacheca in vetro a sezione trapezoidale, con la base minore rivolta verso il basso e sostenuta da eleganti supporti di ferro nero che si ricordano al profilo della bacheca anch'esso in ferro nero. Nella parte superiore della bacheca, un tubo fluorescente a catodo freddo illumina la trama del tessuto facendone risaltare la fattura e i colori, mentre l'intero volume vetrato, sospeso dal suolo tramite i due supporti metallici, viene posizionato non contro una parete come ci si potrebbe aspettare, ma discostato da essa in posizione avanzata nella sala, in modo che il visitatore possa circolare liberamente attorno. Questo, se da un lato offre la possibilità di apprezzare anche il retro del manufatto, permette una sua visione più ravvicinata e non necessariamente frontale, ma maggiormente articolata e indipendente dalla sua forma. Apprezzare la trama del tessuto, capire la tecnica della tessitura, mostrare la faccia sconosciuta del manufatto, significa umanizzarne il valore, dando la possibilità al visitatore di cogliere tutti i suoi aspetti, anche quelli che solitamente vengono tralasciati, ma che nella loro totalità formano l'unicità e il significato complessivo dell'opera mostrata.



Franco Albini, *Gallerie comunali di Palazzo Bianco*, Genova, 1949-1951

Significativo appare anche l'insieme di relazioni innescate e innescabili tra i due soggetti esposti dentro la sala. La longitudinalità del Pallio si confronta con la presenza quasi puntiforme dell'opera di Giovanni Pisano, intrecciando e sovrapponendo i rispettivi ambiti di gravitazione, i quali paiono liberarsi come traiettorie infinite attorno a queste polarità. Ai margini della sala, il potenziale di circolazione e di relazione da loro

generato, pare frenato dalla parete rivestita di ardesia e dalla superficie vibratile ma continua della schermatura a lamelle alla veneziana in alluminio che passa davanti alle finestre filtrando la luce naturale.

Anche in questo caso, gli ingredienti del Moderno ci sono tutti, ovvero, il desiderio di “scardinare” lo spazio interno distruggendo ogni ordinamento del punto di vista e depotenziando ogni possibile gerarchizzazione tra le parti, ma, al contempo, si sente impellente la necessità di contenere questa rottura attraverso il posizionamento di vere e proprie superfici che con un loro valore di quinte, frenano il libero fluire delle relazioni entro dei limiti certi.

Anche se il desiderio della Marcenaro e di Albini, assunto a principio informatore generale dell'intero allestimento, è quello di costruire uno spazio flessibile nel quale le possibili future sistemazioni possano trovare collocazione senza apportare squilibri sostanziali, in realtà la soluzione che ne deriva – e la sala del Pallio ne è forse la dimostrazione più evidente – è quella di un allestimento tutt'altro che flessibile. Ovvero, ci troviamo di fronte a un allestimento nel quale ogni modificazione alla disposizione delle opere va ad alterare l'equilibrio dell'insieme, così come va ad alterare le relazioni tra gli oggetti, proprio perché il rapporto tra lo spazio e l'oggetto è risolto in termini di complementarità, come se ogni opera, pur nel proprio isolamento che ne garantisce un salvifico ambito di azione personale, accentui, esalti e finanche interpreti, le caratteristiche delle altre.

Nella sistemazione di Palazzo Bianco particolare cura hanno avuto anche i locali accessori, come i depositi delle opere non esposte nelle sale principali. Quello collocato al piano intermedio, ad esempio, presenta dei semplici pannelli in compensato sostenuti da supporti verticali in ferro sui quali vengono appesi i dipinti, mentre quello ricavato nel sottotetto, pur mostrando una soluzione inedita ha il sapore di una vera e propria quadreria. I dipinti, infatti, vengono appesi a delle guide agganciate al soffitto e sistemati in posizioni sovrapposte e ravvicinate. La conformazione inclinata della copertura permette di estendere la griglia formata dalle guide, oltre che sull'intradosso orizzontale del solaio, anche su quello inclinato, organizzando i quadri secondo la loro dimensione decrescente.

Anche la piccola sala didattica, ad accesso libero posta in prossimità dell'ingresso, è un piccolo capolavoro di eleganza e di razionalità. Memore del successo d'anteguerra riscosso per l'allestimento della mostra di Scipione alla Galleria di Brera, Albini propone il medesimo sistema di esili montanti verticali in legno, ancorati in alto da un reticolo di fili metallici che danno loro la stabilità necessaria per apparire come elementi autonomi galleggianti nello spazio. Il posizionamento non è casuale ma perfettamente accordato al disegno della pavimentazione, in modo tale da mettere in relazione la posizione dei montanti alla posizione dei quadrelli in marmo bianco che risaltano sull'ardesia. Ne deriva una composizione che, pur esprimendo appieno il senso di leggerezza e diafanità dello spazio, insieme all'assoluta scarnificazione della materia ridotta alle sue dimensioni essenziali, risulta completamente legata alle geometrie dello spazio che la contiene, istituendo con la sua presenza una elegante quanto reciproca consonanza. Insomma, le regole dettate all'inizio dell'esperienza dalla Marcenaro²⁰ paiono magistralmente prendere consistenza nella realizzazione, segnando un momento fondamentale all'interno di quella lunga lezione italiana sull'allestimento museale.

Le soluzioni e gli spazi, così come le materie impiegate e i principi adottati, offrono un magistrale contributo alla definizione della relazione tra l'architettura e le arti figurative all'interno di un'operazione di restauro di un edificio antico. Nei confronti dell'edificio e della sua storia, infatti, non si dà nessuna interpretazione filologica cercando di ricostituirne possibili sensi originari, né tantomeno si offrono ricostruzioni di ambientazione, ma viene perseguito un obiettivo di chiarezza concettuale nel rapporto tra vecchio e nuovo, il quale, nell'essenziale semplicità del confronto, trova tutta la sua inedita forza.

Semplicità, essenzialità, leggerezza, trasparenza, sono da sempre le parole chiave che informano il lavoro di Albin, ma tutto questo naturalmente non depotenzia i valori dello spazio verso una banalizzante genericità, piuttosto questi assunti appaiono come le conseguenze di leve che qualificano la natura dei suoi allestimenti dotandoli di valenze che in campo museografico servono a loro volta a chiarire l'interpretazione degli stessi valori delle opere esposte, assecondando certamente il giudizio storico – critico formulato dallo storico, ma messo in pratica abilmente dal progettista.

Quindi lo spazio albiniano di Palazzo Bianco è uno spazio neutro ma non neutrale, nel senso che comunque instaura legami e relazioni con le opere esposte, naturalmente mai sovrapponendosi ad esse e mai soverchiandole, quanto piuttosto cercando, attraverso le proprie caratteristiche non influenti ma silenziose, di rendere l'opera come un ente libero da qualunque interferenza esteriore. Sono quindi fatte di accordi, consonanze, sottolineature, esaltazioni, evidenziazioni, le delicate operazioni albiniane a Palazzo Bianco, tutte rivolte al dialogo tra i valori figurativi e i valori spaziali che, nella loro composizione reciproca, danno luogo con naturalezza a quel sistema di significati che ancora oggi rimane una pietra miliare nella disciplina museografica.

Nel diffuso lirismo cartesiano ottenuto, gli inserti albiniani hanno il valore di una nuova misura in accordo alle misure del contesto. Una misura capace di accordare, come già ricordato, non tanto le opere all'architettura, quanto il pubblico alle opere, ribaltando i tradizionali canoni di ambientamento. L'ambiente di gusto contemporaneo che ne scaturisce, seguendo le parole di Luigi Moretti sulle pagine di "Spazio, Rassegna delle Arti e dell'Architettura", rivista nata con lo scopo di proporre collegamenti tra le arti, ha il merito di *"aver trascritto in termini attuali, di aver fatto risuonare in rime asciutte e più secche di suono ai nostri orecchi moderni un po' attutiti, la spazialità eccellente delle sale di Palazzo Bianco senza turbarla e, tanto meno, senza opporsi ad essa"*²¹.

Nel nitido graficismo dei filamenti metallici che sostengono i dipinti, nei reticoli che sorreggono gli esili montanti verticali, nell'apparente casualità che ha invece la capacità di dare ordine allo spazio, nelle geometrie sottese e in quelle rivelate, così come nella dialettica tra vecchi e nuovi frammenti si mostra tutta la sapienza di una progettualità che in fondo rappresenta il primo modo per fare avvicinare il visitatore all'opera, per comprenderla, oltre che per proteggerla o semplicemente mostrarla.

Oggi, l'intero allestimento di Palazzo Bianco nato dalla sinergia tra Caterina Marcenaro e Franco Albin non esiste più perché gradualmente smantellato e sostituito nel tempo con nuovi percorsi e nuove sistemazioni. Esso rimane, tuttavia, un esempio basilare di quell'inversione ideologica che negli anni dell'immediato dopoguerra italiano caratterizza le discipline allestitriche, trasformando il ruolo dell'arte – che di queste discipline



Franco Albini, *Gallerie comunali di Palazzo Bianco, Genova, 1949-1951*

è soggetto prioritario – da informativo a formativo. Ovvero, si attribuisce all'arte la capacità di fare acquisire o accrescere nel visitatore, una propria fisionomia spirituale, conducendolo ad un conveniente grado di maturazione nella comprensione della bellezza e nell'esercizio del gusto.

La funzione pedagogica attribuita al museo diviene nell'immediato dopoguerra una questione centrale e si dibatte molto sul ruolo dell'arte. A tale visione contribuiscono molto anche i modelli americani, studiati ampiamente nei loro viaggi e poi condivisi con i colleghi italiani, da personaggi quali Lionello Venturi e Giulio Carlo Argan. Vengono considerati come esempi da seguire, e viene proposto, quindi, il ruolo educativo delle opere d'arte come centrale, vedendo questa nel doppio ruolo di documento storico e di portatrice di valore estetico.

Per questo, Palazzo Bianco pare rivolgersi ad un visitatore il quale ha la perfetta coscienza della propria condizione di individuo appena liberato dall'immenso stravolgimento dei recenti eventi bellici e che ha l'impellente necessità di recuperare il senso della storia nella sua totalità. Per questa ragione, il nuovo allestimento museale di Palazzo Bianco, pur nella sua asettica narrazione, pare assumere un generale ruolo di accompagnamento nella comprensione di ciò che viene esposto, anticipando quello che Palma Bucarelli, direttrice della Galleria d'Arte Moderna di Roma dirà all'inizio degli anni '70, cioè che l'istituzione museo "non è il tempio, ma la scuola dell'arte"²².

In seguito all'esperienza di Palazzo Bianco, Caterina Marcenaro diviene un riferimento nella cultura progettuale del tempo, trasformandosi in una sorta di committente modello e illuminato che fa da controcanto al lavoro degli architetti.

Con queste premesse nel 1951, anno della effettiva inaugurazione del museo di Palazzo Bianco, anche se una prima inaugurazione avviene già il 12 ottobre del 1950, la Marcenaro viene invitata dalla Triennale di Milano come relatrice al "Convegno nazionale di studi sull'architettura moderna", al quale non manca di fare conoscere i lavori eseguiti sotto la sua soprintendenza, mentre nel '53 viene invitata da Ludovico Belgiojoso a tenere una conferenza alla Scuola Estiva Internazionale dello IUAV di Venezia, a testimonianza del ruolo acquisito nel dibattito contemporaneo tra storia e progetto.

La risonanza internazionale che l'allestimento di Palazzo Bianco registra finendo su tutte le maggiori riviste di arte e di architettura del tempo, viene ulteriormente rafforzata anche dalle frasi che lo scrittore Guido Piovene verga nel suo "Viaggio in Italia", la più celebre guida letteraria al Bel Paese del dopoguerra. In un'Italia nella quale l'autore vicentino viaggia in lungo e in largo, dal '53 al '56, si confrontano profonda arretratezza e desiderio di rinascita, lentezza della ripartenza e lo slancio del boom economico e della ricostruzione. In queste profonde contraddizioni che ancora abitano il Paese, non manca però di mettere in luce piccoli e luminosi gesti di una mentalità nuova, come quella dimostrata dalla Soprintendenza alle Belle Arti di Genova a Palazzo Bianco, nel cui allestimento museale figurano in filigrana i principi basilari del restauro espressi fin dall'inizio degli anni Cinquanta dalle teorizzazioni di Cesare Brandi, che qui vengono toccate con mano da Piovene con vivo entusiasmo proprio per le delicate contaminazioni tra passato e modernità che riescono a mettere in mostra²³.

GENOVA: FRANCO ALBINI – FRANCA HELG E IL MUSEO DI PALAZZO ROSSO

Il secondo atto della trilogia genovese che vede impegnati la Soprintendente alle Belle Arti del Comune di Genova Caterina Marcenaro e l'architetto Franco Albini, in questo caso insieme a Franca Helg, si riferisce alla ridefinizione interna della fabbrica monumentale di Palazzo Rosso.

Nelle sue "Note di Viaggio" Gustave Flaubert nel 1845 scrive che *"il primo palazzo che ho visto è stato il Palazzo Brignole; facciata rossa, scalone di marmo. Le statue non sono grandi come in altri palazzi ma la manutenzione, i mosaici dei pavimenti e soprattutto i quadri lo rendono uno dei più ricchi di Genova"*.

Realizzato in soli sei anni tra il 1671 e il 1677 per conto dei fratelli Brignole Sale, il Palazzo è opera dell'architetto genovese Pietro Antonio Corradi che lo conforma sulla Strada Nuova a poca distanza da Palazzo Bianco, secondo una planimetria ad U che prevede due piani nobili sovrapposti destinati ai due fratelli. Il palazzo, dalla strana tipologia che vede non uno, ma ben due piani nobili, intervallati tra loro dal pacchetto dei mezzanini di servizio, è caratterizzato da interni riccamente decorati con pitture e stucchi e da un fronte sulla strada pitturato con una vivace tinta rossa. Rimane di proprietà della famiglia Brignole Sale per oltre due secoli, fino a quando Maria Brignole Sale Duchessa di Galliera lo lascia al Comune di Genova insieme a Palazzo Bianco, con la precisa richiesta per Palazzo Rosso, di conservarlo nella stessa configurazione nella quale viene donato, relativamente alla sua struttura e alle opere in esso custodite, in modo da testimoniare ai posteri il segno tangibile della potenza della dinastia che un tempo ne era proprietaria. Se il volere della Duchessa non fosse rispettato, la proprietà di Palazzo Rosso e di tutte le collezioni in esso presente, sarebbe automaticamente passata in proprietà allo Stato Francese.

Sarà proprio attorno a questo punto, che farà perno la parte più consistente del dibattito sviluppato all'inizio degli anni '50 del Novecento, sulle modalità del suo rinnovamento, uscendo dalla ristretta cerchia dell'ambito genovese per diventare un vero e proprio caso, non solo nazionale, ma dagli echi internazionali, offrendo così la possibilità di manifestarsi a tutte le diverse posizioni, ora conservatrici, ora innovative, della cultura del restauro dei monumenti.

Solo dopo pochi mesi dal lascito, viene aperta al pubblico la galleria dei quadri che ospitano circa un centinaio di dipinti, così anche la biblioteca viene messa a disposizione della città, mentre alcune parti vengono cedute per ospitare istituzioni di rappresentanza. Comunque, come testimoniato ancora all'inizio degli anni Trenta dal catalogo ordinato da Orlando Grosso, diretto predecessore della Marcenaro, la parte museale di Palazzo Rosso è ancora impostata sull'aura di una antica dimora urbana nobiliare, nella quale insieme ai dipinti trovano posto i molti mobili d'epoca e una miriade di altri oggetti di fattura artistica.

Distrutto gravemente dai bombardamenti aerei del secondo conflitto mondiale, è lo stesso Orlando Grosso che ne inizia la ricostruzione, subito passata in mano alla Marcenaro, nominata nuova direttrice delle Belle Arti di Genova, la quale fin dalle prime battute imprime un carattere innovativo all'impresa.



Franco Albini, Franca Helg, *Galleria di Palazzo Rosso*, Genova, 1952-1962

Innanzitutto, con l'avvallo di Albini e della Helg, così come è stato anche per Palazzo Bianco, è nelle intenzioni della nuova direttrice trasformare Palazzo Rosso, da palazzo patrizio, quale di fatto ancora è, a museo modernamente inteso, ma in questo caso si deve fare i conti con la clausola che affianca il lascito della Duchessa che impone di non snaturare l'essenza strutturale ed espositiva del manufatto.

Una volta svelati i presupposti delle operazioni di restauro di Palazzo Rosso, affidato a Franco Albini e a Franca Helg, inizia una serie estenuante di pubblici confronti tra la Marcenaro e il suo mentore, cioè Grosso, che primo fra tutti attacca la sua ex protetta, accusandola di snaturare la tipologia della residenza patrizia per trasformarla in un algido spazio museale, come, secondo il suo parere, era già successo a Palazzo Bianco. Per rincarare la dose, Grosso si appella ripetutamente alla questione legale del lascito, istillando il timore della perdita di proprietà dell'intero patrimonio ereditato dalla Duchessa, argomento subito ripreso dalla stampa nazionale e genovese in particolare, la quale non è mai stata troppo ben disposta nei confronti della Marcenaro e del suo operato.

Ad accentuare le critiche di Grosso, concorre il fatto che l'intervento museografico non sarebbe avvenuto all'interno di un'architettura realizzata *ex-novo*, ma all'interno

di un'architettura preesistente, quindi non nata con i presupposti ottimali per ospitare una moderna esposizione d'arte.

In questo suo giudizio, si legge tra le righe una velata critica alle posizioni politiche della nuova direttrice, accusata da Grosso di mettere al primo posto il valore didattico dell'arte, lasciando in ombra gli altri, impoverendone enormemente il messaggio, se si vuole in un'ottica più popolare e meno tradizionalmente elitaria.

Prontamente la Marcenaro risponde opponendosi alle critiche e spiegando come la sua visione sia a servizio della percezione dell'opera; un'opera che deve essere spiegata al pubblico anche attraverso lo spazio che la accoglie, in modo tale che si riesca ad accostarsi ad essa secondo una disposizione che interpretandola, la renda comunicativa e quindi capace di parlare alla contemporaneità.

A questa diatriba serrata e incentrata sulla musealizzazione delle sale e delle collezioni, si aggiunge anche un ulteriore scontro che riguarda la filosofia di restauro da impiegare nella ricostruzione del Palazzo. Un Palazzo ridotto già ben prima delle bombe ad un testo di non chiara lettura a causa delle innumerevoli aggiunte e superfetazioni che ne hanno occultato nel tempo il nitore di impianto.

Nella lettura odierna di questo dibattito, c'è sicuramente da tenere presente che la valorizzazione di tutto quanto ha prodotto l'Ottocento in termini artistici e architettonici è un'acquisizione piuttosto recente, per cui si comprende appieno come la Marcenaro, vedesse in tutti gli interventi ottocenteschi una specie di scorza da eliminare per ripulire l'architettura che doveva essere riportata alla stesura barocca originaria. Un approccio sensibilmente lontano dalla pratica odierna, improntata in tutti i casi a considerare il monumento architettonico come la sovrapposizione di tutti i frammenti che nel tempo si sono accumulati, perché ognuno di loro viene inteso come traccia e testimonianza di un preciso momento storico, quindi tutti messi su un medesimo piano d'importanza e tra i quali non si fa più nessuna distinzione attraverso una loro gerarchizzazione.

Tra visite di ispettori del Ministero, direttamente inviati da Roma, e rassicurazioni del Governo Francese che siglano l'impossibilità a seguire alla lettera tutte le condizioni imposte dalla Duchessa, anche in conseguenza dell'evento non prevedibile della distruzione bellica dell'edificio, il restauro prende finalmente avvio, per concludersi solo nel 1962, secondo i principi che lo studio milanese e la colta e volitiva direttrice genovese, mettono in pratica punto dopo punto²⁴.

L'impianto barocco del Palazzo determina la caratteristica generale dello spazio interno, improntandolo alla fluidità e alla concatenazione dei diversi ambienti, in un susseguirsi di trasparenze che connettono tra loro le varie parti e le rivolgono all'ambiente esterno circostante, in modo che l'aria, la luce e la vista ne diventino elementi essenziali. Aria e luce che nel corso del tempo sono state sempre più allontanate, soprattutto in seguito alle tamponature degli interventi settecenteschi, che sono andati ad alterare l'impianto chiudendo logge e porticati e in seguito anche alle modifiche apportate all'inizio del Novecento con la copertura in ferro e vetro del cortile e con la costruzione di un intero corpo di fabbrica direttamente impostato sul terrazzo.

Il criterio principale del restauro sarà, dunque, quello di riportare aria e luce nell'intera fabbrica, un ritorno alle planimetrie originali datate attorno alla fine del '600, abbattendo volumi costruiti disordinatamente nel tempo, riaprendo le logge e i porticati e



Franco Albini, Franca Helg, *Galleria di Palazzo Rosso*, Genova, 1952-1962

permettendo di nuovo alla concatenazione degli spazi di fare da protagonista dell'impianto architettonico.

Un restauro critico, dunque, che considera di minore importanza tutti gli interventi eseguiti successivamente alla data della sua realizzazione primigenia e che porta a privilegiare il barocco sul neoclassicismo, solo perché più lontano nel tempo.

Per garantire comunque i collegamenti tra le varie aree del museo, si decide di sostituire i tramezzi dei portici e delle logge con superfici di cristallo montate senza telaio, unite tra loro solo attraverso giunti in bronzo brunito, dal disegno e dalle dimensioni minime, in modo da non ostacolare la percezione delle grandi superfici trasparenti così ottenute, che si modellano in modo da staccarsi dalle colonne, dalle balaustre e dalle cornici, così, da esaltare la sintassi della giustapposizione tra le parti e da mettere in evidenza sia la reversibilità dell'intervento, sia i valori tecnologici, insieme ai valori plastici e costruttivi della preesistenza.

Il graficismo mostrato dalla poetica albiniana, già ampiamente riscontrabile in Palazzo Bianco e in molte altre realizzazioni, trova nelle logge e nel cortile di Palazzo Bianco un'ulteriore declinazione; in questo caso messa in relazione agli elementi e alle misure di un contesto che l'arricchisce di un'astrazione che non è fine a sé stessa, ma che al contrario, la lega ad esso in una elegante quanto razionale reciprocità. L'accostare le ampie superfici vetrate alla scansione delle colonne, aggiunge una ulteriore trama a quella esistente, così queste vanno a formare una sorta di nuovo ordine, che pare mettere in evidenza il puro principio compositivo che irrorà di nuova semantica il dialogo ottenuto tra le parti.

La nuova suddivisione delle aree funzionali del museo nasce dalla diversità dei suoi ambienti: il suo primo piano nobile si presenta privo di pareti affrescate, mentre il secondo piano nobile completamente affrescato. Da qui la scelta di destinare il piano senza affreschi a galleria di quadri e il piano affrescato ad esposizione di sculture e mobili, mentre i mezzanini vengono destinati all'esposizione dei disegni, delle stampe e dell'arte decorativa.

La ricchezza decorativa del Palazzo Rosso, così come la sua disposizione interna, contrariamente a quanto avviene per Palazzo Bianco, suggeriscono di lasciare trasparire anche dopo il restauro, qualche accento di quell'identità di dimora nobiliare che l'edificio aveva in origine. Per questo, l'immagine finale dell'allestimento è molto diversa da quella ottenuta in Palazzo Bianco.

Qui si registra una maggiore morbidezza nei toni e nelle forme, mentre alla consueta secchezza del disegno albiniano, si affianca un più disinvolto uso del colore. Le ampie superfici delle finestre vengono schermate da morbidi tendaggi festonati, mentre il felpato rosso vivo, utilizzato come pavimentazione continua per tutto l'intero secondo piano, si confronta con il marmo bianco usato per tutti i pavimenti dell'intero primo piano.

Al piano terra, superata la nuova superficie vetrata, l'atrio di ingresso accoglie il visitatore con una testa marmorea di origine greca e le statue acefale di Venere e Apollo, mentre un busto romano in marmo policromo sistemato su un basamento d'epoca, anch'esso in marmo, viene posizionato contro il muro, quasi ad osservare silenziosamente la presenza delle altre sculture. Le prime tre statue poggiano sul lastricato in pietra della pavimentazione tramite semplici supporti realizzati in profilati metallici verniciati di nero, ognuno conformato diversamente in base alle caratteristiche dell'opera. Un semplice elemento ad L rovesciata infisso nel pavimento, per la testa greca, un basamento quadrangolare formato dall'incrocio di profili tra loro ortogonali, per la Venere e una struttura più complessa per Apollo che oltre al basamento ha anche la necessità di un ulteriore supporto verticale di sostegno.

Nella galleria dei dipinti, i quadri vengono appesi alle pareti con un sistema del tutto simile a quello impiegato a Palazzo Bianco, ovvero, tramite dei tondini di acciaio fissati ad una guida continua che corre a parete appena sotto l'attacco delle volte. I dipinti si stagliano quindi, sulle pareti nude di intonaco chiaro, le quali sembrano proseguire senza soluzione di continuità nei piani orizzontali delle pavimentazioni, risolte con lastre rettangolari di marmo bianco.

La stessa guida alla quale vengono appesi i quadri funziona anche come binario elettrificato. Da essa, infatti, si dipartono dei bracci ad L, all'estremità dei quali sono fissati dei comuni apparecchi illuminanti a braccio, con testa in vetro smerigliato e lamierino verniciato, come gli stessi bracci e la guida, di nero.

Come a Palazzo Bianco, Albini – questa volta con la Helg – realizza un sistema flessibile piuttosto che una soluzione inamovibile, ovvero, dà alle sale la possibilità di essere mutate in base ai cambiamenti dell'ordinamento, senza incidere sulle modalità dell'ostensione e dell'illuminazione delle opere. Gli apparecchi illuminanti, infatti, possono all'occorrenza, essere orientati o direttamente ad illuminare il quadro o verso il soffitto a illuminare indirettamente tutto lo spazio.

In realtà, questa possibilità della flessibilità si è dimostrata nel tempo del tutto teorica, nel senso che pochissimi sono stati i mutamenti effettivi alle posizioni alle opere. L'allestimento di Palazzo Rosso, così come del resto quello di Palazzo Bianco, costituisce una unità difficilmente scindibile, anche quando all'apparenza sembra che non ci sia nessuna relazione evidente tra le collezioni e lo spazio.

A ben vedere, invece, la sistemazione di ogni opera è pensata in relazione alle altre e tutte sono pensate in relazione all'architettura. Anzi, risiede proprio nell'architettura il nuovo modo di porgere l'opera, come questa la accompagna, la sottolinea, ne mette in luce caratteristiche e principi; quindi l'architettura e il suo spazio non sono altro che *medium* indispensabili alla totale comprensione delle opere artistiche. Con questi esempi genovesi, vengono scritte delle pagine memorabili di questa inedita declinazione dell'arte del mostrare, che acquisisce sempre più la fisionomia di una vera e propria autonomia disciplinare.

Anche a Palazzo Rosso tutti gli infissi interni vengono sostituiti con lastre di cristallo senza cornice in modo da rendere maggiormente fluida la percorrenza visiva tra i vari locali. Anche in questa nuova sistemazione si sente poi, prepotente, la necessità di portare l'opera d'arte a contatto con i visitatori, dando loro la possibilità di interagire con la loro presenza. È il caso dei supporti girevoli su cui sono montati i quadri che vengono esposti vicino a fonti di illuminazione naturale, in modo che possano venire orientati secondo le migliori condizioni di luce durante tutto l'arco della giornata. Tali supporti si configurano come semplici aste metalliche a sezione circolare infisse nel pavimento, alle quali si innesta perpendicolarmente un profilo piatto anch'esso di metallo, sul quale viene fissato a bandiera il quadro, in modo da fare fuoriuscire solo la parte terminale del profilo piatto, conformata a maniglia.

Il secondo piano nobile, separato dal piano dei mezzanini utilizzati per servizi e depositi, cambia completamente tenore. Qui, fanno da padrone le volte e le pareti ampiamente affrescate, ulteriormente accese dalla moquette in feltro rosso che viene posata su tutte le pavimentazioni.



Franco Albini, Franca Helg, *Galleria di Palazzo Rosso*, Genova, 1952-1962

In questa continuità visiva, non priva di una ricercata letteralità comunicativa legata alla stessa denominazione del Palazzo, galleggiano mobili d'epoca, sculture e oggetti d'arte varia. In particolare nel vasto spazio del salone centrale, caratterizzato dal ricchissimo apparato decorativo, dalla presenza degli arazzi, dal lampadario in cristallo e dall'omogenea pavimentazione rosso squillante, si pongono come delicati contrappunti, una specchiera, un pannello orizzontale e un supporto verticale che si dispongono liberamente sul pavimento senza relazione apparente con l'involucro architettonico che le contiene.

Il supporto orizzontale echeggia quelli che sorreggono i gruppi scultorei nell'atrio di ingresso ed è formato da semplici profili industriali metallici saldati tra loro in modo da formare un basamento quadrangolare sul quale asimmetricamente si imposta un'asta verticale alla quale a sua volta vengono agganciati due angeli di legno eseguiti di Filippo Parodi, noto scultore del barocco genovese.

Con gli stessi profilati metallici viene realizzato il basamento che sorregge il lungo pannello sul quale vengono mostrati due dipinti di Gregorio De Ferrari, insigne pittore della scuola barocca genovese considerato un precursore del Rococò in Italia.

Questi due dipinti, fra i pochi quadri di Palazzo Rosso esposti senza le cornici, date anche le dimensioni molto diverse, vengono affiancati su un pannello bordato da un sottile profilo in ferro montato di taglio. Ad una osservazione più accurata, ci si accorge che il fondo del pannello è in realtà suddiviso in due porzioni distinte, separate tra loro da una sottile fuga verticale. Questo semplice gesto, separa visivamente gli ambiti di gravitazione dei due dipinti, ritagliando attorno a quello piccolo una zona più ampia e riducendo al minimo lo spazio attorno a quello grande, di per sé già molto evidente anche senza una sottolineatura ulteriore al proprio intorno.

I due dipinti vengono appesi al pannello con lo stesso sistema dei tondini metallici impiegato nelle sale, riportando una nota di continuità con gli altri momenti della sistemazione del museo, mentre la grande specchiera barocca con cornice in legno dorato, viene sostenuta da un montante maggiormente articolato che per certi aspetti pare ricercare un'assonanza con le ridondanti caratterizzazioni formali del prezioso manufatto. Anche se in questo caso vengono comunque utilizzati profili in ferro verniciati di nero, essi non sono di formato standard, ma realizzati su disegno a conformarsi in una sezione rastremata verso l'alto che permette di dare maggiore stabilità alla base. Tra il pannello con i quadri, il supporto con gli angeli e la specchiera nasce una serie di invisibili trame, come se tra loro intercorressero delle relazioni di reciprocità che li consacrano nel preciso ruolo di *contenuti*, differenziandoli dall'involucro murario che viene lasciato intonso nella propria esuberanza decorativa, a formare il *contenitore*.

Come di consueto, sulla scorta dell'esempio di Palazzo Bianco, anche in questo caso grande attenzione viene dedicata dai progettisti ai locali minori. Ne è un esempio la sistemazione della sala dedicata alle mostre didattiche che viene allestita con il consolidato sistema espositivo formato da i più volte sperimentati esili montanti verticali di legno, ai quali si attaccano serie di pannelli verticali. Come già sperimentato precedentemente nella mostra di Scipione a Brera e poi nella sala didattica di Palazzo Bianco, anche a Palazzo Rosso questo sistema si conclude in alto con una maglia di tiranti di acciaio che, incrociati tra loro secondo direzioni ortogonali, formano i punti

di appoggio ai vari montanti. Ne risulta, così, un sistema al contempo molto solido e visivamente leggerissimo, flessibile perché i montanti offrono la possibilità di fare da supporto a molteplici soluzioni espositive che a loro volta possono essere agganciate in configurazioni e in posizioni differenti a seconda delle necessità di utilizzo.

Nelle salette espositive poste all'interno del corpo delle dipendenze vengono esposte intere collezioni di piccole sculture lignee che si mostrano all'interno di vetrine dalla conformazione planimetrica cruciforme. Ricorrendo al medesimo linguaggio secco ed essenziale impiegato nel disegno dei diversi supporti, anch'esse si impostano su basamenti ottenuti da profili metallici saldati tra loro che poi si elevano a formare i telai che reggono le diverse ali a sbalzo. Queste sono suddivise orizzontalmente in tre filanti fasce che contengono due piani di appoggio e un piano di copertura, ognuno dei quali provvisto di un sistema di retroilluminazione, in modo da illuminare in maniera diffusa gli oggetti esposti.

Le salette non sono pensate come una serie di ambiti separati gli uni dagli altri, ma come una concatenazione di spazi, pur mantenendo inalterata la loro concezione originaria in stanze. Piccole finestre interne si aprono tra di loro in modo da intravedere durante la visita, la presenza di spazi ulteriori che rimandano ad una dimensione più ampia rispetto a quella percepita nella singola saletta. I davanzali di queste finestre vengono poi impiegati come piani espositivi sui quali si appoggiano piccoli gruppi scultorei.

Tra gli ambiti del Palazzo e quelli delle dipendenze, utilizzati parzialmente anch'essi ai fini espositivi, il cambio di quota esistente tra i livelli viene risolto con una breve rampa di scale che pare scavarsi nella consistenza muraria, caratterizzando visivamente la prospettiva interna che infila su un unico asse una serie di portali.

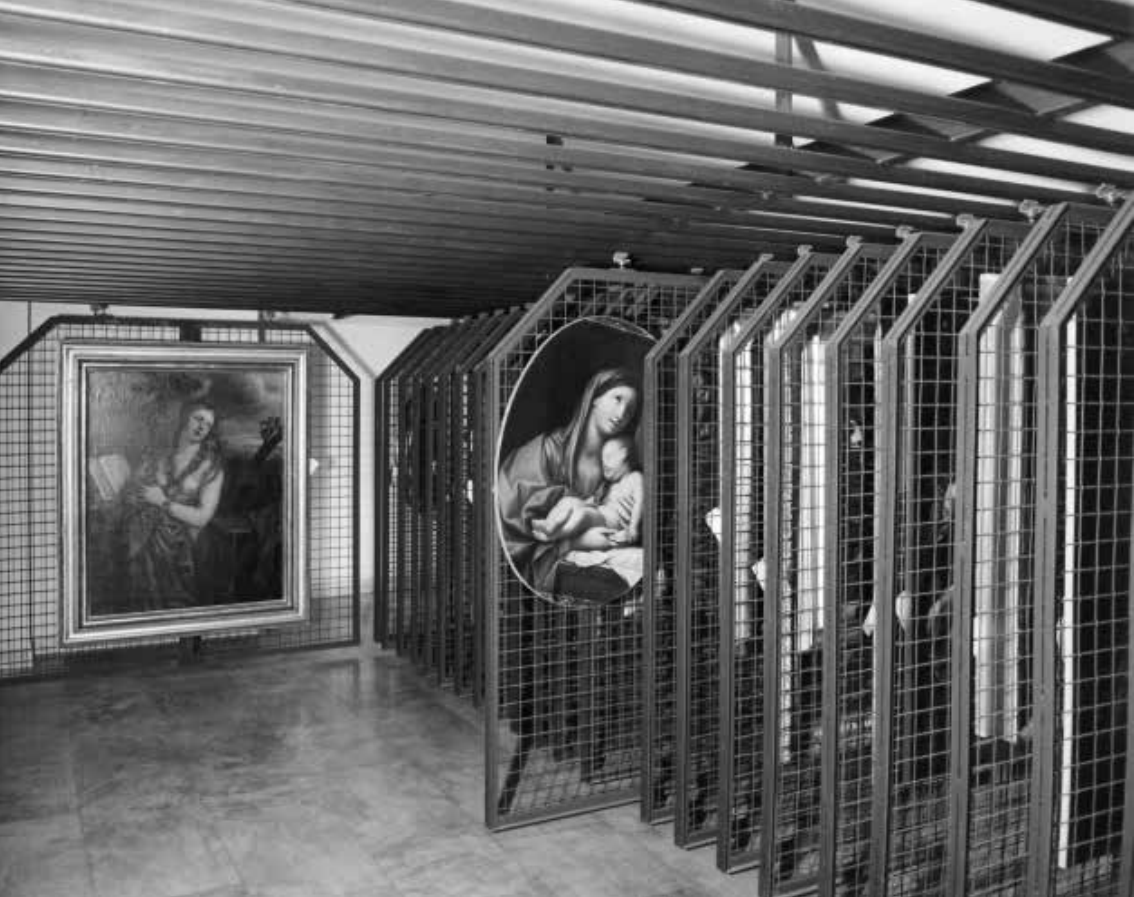
All'interno del volume secondario delle dipendenze, Albini e la Helg realizzano un pezzo di straordinario interesse progettuale. Anche se non specificatamente legata alla funzione espositiva, la scala elicoidale a base ottagonale in metallo, nata dall'esigenza di creare un nuovo e più diretto collegamento verticale tra i piani dedicati ad ospitare le funzioni a servizio dell'esposizione, è diventata nel tempo una delle icone del museo. Essa, incarna al meglio la filosofia progettuale seguita dai progettisti all'interno dello specifico campo del restauro cosiddetto creativo, dimostrando una notevole disinvoltura, necessaria per innestare, all'interno di un edificio dalla forte connotazione storica, un pezzo contemporaneo.

Situata al centro dell'attuale Sala n. 15 del primo piano nobile, la scala ottagonale si sviluppa con una struttura metallica formata perimetralmente da due elementi piatti montati di taglio, agganciati alla struttura trapezoidale di ogni pedata. Ognuno di questi pezzi si conforma allo sviluppo dell'ottagono di base, originando una spirale fatta di segmenti che a loro volta vengono sorretti tramite una serie di tiranti d'acciaio agganciati ad ogni spigolo degli ottagoni, interno ed esterno, descritti dallo sviluppo planimetrico della scala.

Nel nitore dello spazio completamente bianco delle pareti e dei pavimenti in marmo, questa scala risalta in tutte le proprie componenti espressive, esaltando al contempo la propria fragilità, ma anche la propria costruttività di pezzo dal *design* meccanico ed essenziale, nel quale la componente del colore assume un valore imprescindibile negli equilibri dell'insieme. Tutte le pedate, infatti, vengono rivestite su ambo i lati con il



Franco Albini, Franca Helg, *Galleria di Palazzo Rosso*, Genova, 1952-1962



Franco Albini, Franca Helg, *Galleria di Palazzo Rosso*, Genova, 1952-1962

feltro rosso che, unitamente al grigio degli elementi metallici e al color cuoio dei corrimani, crea un insieme di forte espressività, quasi una nota all'apparenza dissonante nella continuità architettonica dello spazio interno.

Come in Palazzo Bianco, la lezione museografica e museologica espressa dall'allestimento di Palazzo Rosso, risiede tutta nel fatto che contenuto e contenitore sono diventati un tutt'uno, ovvero, le diverse opere d'arte vengono mostrate all'interno di un sistema architettonico che a sua volta diviene anch'esso opera, riuscendo impossibile distinguere i loro valori autonomi, se non come espressione di questa nuova e inedita alleanza.

In altre parole, dopo il progetto delle nuove sistemazioni espositive, le opere d'arte diventano parte integrante di un'opera più grande che le incorpora, pensata come un insieme unitario e inscindibile, all'interno del quale il consueto rapporto di figura/sfondo si smorza verso l'individuarsi di una nuova condizione, la quale immette al proprio interno un'infinità di nuovi valori, non ultimo, quello di un rapporto dinamico di reciprocità tra lo spazio architettonico e l'opera, capace di collegare i loro valori nella stessa forma e all'interno della stessa identità.

All'interno delle cospicue vicende della sistemazione museale di Palazzo Rosso operata da Franco Albini insieme a Franca Helg e da Caterina Marcenaro, si assiste anche

alla scrittura di una sorta di capitolo finale che pare chiudere l'intera narrazione.

Si tratta dell'appartamento privato che i due architetti milanesi realizzano nei sottotetti di Palazzo Rosso per la direttrice Marcenaro nel 1954, nel quale vengono messe in atto molte delle soluzioni già sperimentate nelle sale del museo. I molti accenti capaci di qualificare lo spazio nella sottostante galleria, sono riversati così, nel più ristretto ambito dell'appartamento che si caratterizza per le coperture inclinate che ricalcano l'andamento delle falde del tetto. Lo stesso sistema di aggancio dei quadri alle pareti utilizzato nelle sale del museo, viene declinato agli spazi più compressi dell'appartamento, modellando la guida posta in alto, alla quale si attaccano i fili metallici che sorreggono i dipinti, secondo l'andamento inclinato delle falde.

Lo spazio della zona giorno è suddiviso altimetricamente in due livelli tramite un ballatoio di legno sul quale si ricava lo studio. Particolarità di questo locale aereo è il basso piano orizzontale usato come balaustra, che si allarga in un punto verso l'esterno, seguendo un disegno ottagonale, in modo da diventare l'appoggio per un mappamondo ligneo di fattura seicentesca.

Per accedere alla quota superiore dell'appartamento viene utilizzata una scala in legno senza parapetto che appare sollevata da terra. La sua struttura di faggio chiaro, infatti, si aggancia all'intradosso del ballatoio attraverso dei tiranti di acciaio che la sospendono dalla quota della pavimentazione di una misura pari alla prima alzata.

La stessa idea di leggerezza espressa dalla scala è rincorsa anche nella definizione della cappa del caminetto che prende la forma di un composito con metallico appeso al soffitto tramite tiranti metallici. Anche il sottostante piano di fuoco non è appoggiato alla lastra orizzontale di beola che definisce a terra l'ingombro del camino, posto centralmente al locale, ma viene anch'esso tenuto sospeso tramite tiranti di acciaio, formati da maglie metalliche e regolabili secondo le necessità, i quali prolungano verso il centro del camino la direzione dei tiranti che sorreggono la cappa.

In uno spazio planimetricamente fluido e interconnesso, si ricava un'ampia zona giorno formata dalla concatenazione anche altimetrica di più ambiti e una zona notte dai toni quasi ascetici, nella quale le uniche presenze sono ancora opere d'arte appartenenti alla collezione personale dell'illustre inquilina, la quale, proprio a causa della scelta di ubicare la propria residenza privata all'interno degli spazi del museo, attirerà a sé, ancora una volta, non poche critiche.

In tutta la casa, quadri con e senza cornice si staccano impercettibilmente dall'acconunante intonaco bianco delle pareti, mentre statue, capitelli e mobili d'epoca si confronta con i pochi pezzi di design contemporaneo, esprimendo appieno il gusto dominante in quegli anni nel campo dell'arredamento domestico che impone di fondere l'antiquariato a oggetti di fattura moderna.

Come nell'allestimento di un museo, anche in questo appartamento tutto appare improntato alla logica della leggerezza, della fluidità ma anche del montaggio e della sintassi tra le parti.

L'illuminazione artificiale viene evidenziata e denunciata come un registro separato e autonomo rispetto agli altri. Al pari delle pitture, infatti, anche gli apparecchi illuminanti – semplici lampade da meccanico dotate di gancio in modo da essere appese – si staccano dalle pareti agganciandosi alla stessa guida posta in alto, alla quale a sua



Franco Albini, Franca Helg, *Galleria di Palazzo Rosso*, Genova, 1952-1962

volta si appendono i cavi a sostegno dei quadri, lasciando correre all'esterno e in vista sulla parete, il filo elettrico che li collega alla rete elettrica.

In uno sfondo denso di memoria, ma reso silente dalla presenza di pochi e calibrati gesti, Albini riesce a creare una generale fluidità dello spazio che si concentra in pochi nuclei espressivi. Tali nuclei, oltre alla scala e al camino, prendono consistenza anche nell'audace soluzione di snodo tra le varie aree planimetriche ed altimetriche della zona giorno, soluzione che si materializza in un esile montante cilindrico in metallo che andando da pavimento a soffitto, "infilà" le plastiche rotondità di un angelo di legno di fattura barocca. Tali polarità, hanno la capacità di orientare non solo i flussi della fruizione dei locali, ma anche la loro stessa natura fisica ed estetica, in vista di una simultaneità nella quale il nuovo e l'antico paiono perdere ogni valore autonomo, per unirsi in una terza entità che superandole le contiene entrambe.

Alla fine dell'esperienza di Palazzo Rosso, come risposta alle polemiche iniziali scoppiate quando i detrattori di ogni innovazione non avevano altre parole se non di critica nei confronti di Caterina Marcenaro per la sua intenzione di trasformare l'immagine museale del Palazzo, illuminante ci appare ciò che scrive Guido Piovene. Egli, infatti, risponde a quel "per sempre" che sta alla base di ogni volontà contraria ad ogni evoluzione, ad ogni cambiamento e ad ogni trasformazione, "*Sempre: che parola orgogliosa!*" scrive, "*In realtà, Palazzo Rosso fu danneggiato dalla guerra; ma la Professoressa Marcenaro nell'accompagnarmi, mi mostra come i secoli avessero contravenuto, essi, alle disposizioni senza nessuna polemica, alla chetichella, segnando il palazzo di turpitudini, coprendo il cortile e le logge per mettervi dentro una banca, trasformando in uffici ed in sartorie il primo piano. La disputa scoppì invece, quando, alla fine della guerra, si volle restaurare il Palazzo Rosso, ed esporre le opere d'arte, tra cui primeggia la serie dei grandi Van Dyck, in modo non facente ai nostri gusti e ai nostri studi, come si è già fatto nel Palazzo Bianco. (...) E non c'è qualcosa di insensato in tutti questi doni e lasciti bardati dalle condizioni? (...) Io sono favorevole toto corde ai riordinatori moderni; le opere d'arte sono per me un bene pubblico, e l'unica cosa che conta è farle conoscere nel modo migliore possibile"*²⁵.

Già a distanza di pochissimo tempo, le esperienze di Palazzo Rosso e di Palazzo Bianco costituiscono un patrimonio irrinunciabile di riferimenti nell'ambito delle sistemazioni museali e ancora di più nell'ambito della realizzazione di quel connubio tra opera e spazio che sarà alla base, quale presupposto fondamentale, del cosiddetto museo interno, dimostrando – parafrasando Ernesto N. Rogers – che la nuova museografia vince sui "soliti coltivatori di muffe"²⁶.

GENOVA: FRANCO ALBINI – FRANCA HELG E IL MUSEO DEL TESORO DI SAN LORENZO

Il terzo atto della quadrilogia che Franco Albini, insieme a Franca Helg e Caterina Marcenaro mette in atto per la città di Genova, incarna l'esperienza progettuale sicuramente più originale e maggiormente inclassificabile, all'interno dei temi del museo e del suo allestimento, che forse si sia mai intrapresa in Italia e nel mondo, negli anni del secondo dopoguerra.

Realizzato tra il 1952 e il 1956, il museo ha lo scopo di mostrare una serie di opere dall'alto valore storico – artistico – religioso di proprietà del Capitolo della Cattedrale di San Lorenzo, del Comune di Genova e della Protettorìa della Cappella di San Giovanni Battista, molte delle quali depositate fin dall'Ottocento all'interno di armadi blindati in un locale attiguo alla sacrestia della Cattedrale e non più visibili al pubblico, se non in casi sporadici di particolari feste liturgiche o di altre occasioni speciali.

Negli anni della fervente ricostruzione genovese, per la Soprintendenza alle Belle Arti di Genova, insieme alla questione dei musei comunali si presenta, anche quella del riordino della collezione dei pezzi d'arte sacra, in passato più volte affrontata solo con tentativi parziali, ma portata a termine solo grazie all'abilità della nuova direttrice, la quale riesce ad imporsi mettendo in luce anche la necessità di individuare un nuovo spazio per la loro esposizione.

La questione viene affrontata partendo dall'individuazione del sito e per questo si inizia a prendere in considerazione alcune possibili localizzazioni all'interno del complesso della Cattedrale, partendo dal campanile, dagli spazi della controfacciata e da quelli del coro, ipotizzando in ultima analisi di utilizzare anche lo spazio posto sotto il chiosstro romanico di San Lorenzo.

Scartate tutte le prime ipotesi per specifiche motivazioni legate a ragioni di illuminazione inappropriata, di difficoltà di collegamenti e di eccessiva alterazione delle preesistenze architettoniche, rimane in piedi la sola idea dello spazio ipogeo, in modo da confrontarsi così, il meno possibile con le volumetrie esistenti. Alla fine la scelta ricade sulla possibilità di utilizzare lo spazio posto sotto l'angusto cortile ricavato tra le absidi della Cattedrale e il Palazzo della Curia Arcivescovile.

Nello scambio fitto e intenso di idee e suggestioni, che come abbiamo visto caratterizza la modalità operativa del rapporto tra Albini e la Marcenaro, fin da subito si profila l'idea di una sorta di pozzo, quasi una contemporanea cripta, capace di ospitare e mostrare la serie dei pezzi derivante dalla selezione operata dalla stessa Marcenaro.

La fase della progettazione non è lunga, ma vede susseguirsi molte soluzioni diverse, le quali affinandosi pian piano giungono, non senza qualche compromesso, alla stesura definitiva. Osservando la prima versione, che risale ai primi mesi del 1952, si mettono in evidenza alcuni principi compositivi che con poche variazioni verranno mantenuti fino alla realizzazione. Questi principi si concretizzano nella forma dei diversi ambiti espositivi che mantengono una conformazione cilindrica, all'esterno dei quali uno spazio connettivo, più o meno articolato, mette in comunicazione i vari ambienti.

In particolare, in questa prima versione, ogni volume cilindrico viene coperto con una



Franco Albini, Franca Helg, *Museo del Tesoro di San Lorenzo*, Genova, 1952-1956

cupola ribassata che culmina con un lucernario conico che si eleva dalla nuova pavimentazione del soprastante cortile, il quale a sua volta si modella secondo i rigonfiamenti delle diverse cupole.

Questa prima proposta crea l'inconveniente di un cortile molto articolato altimetricamente che non ne rende possibile l'uso carrabile. Per questa ragione, il progetto si evolve verso nuove configurazioni che ne mutano l'altimetria e la planimetria, rimanendo comunque ancorate ai presupposti dettati in precedenza.

Nelle versioni successive, l'ingresso del pubblico al museo, che in un primo tempo era previsto dall'esterno tramite una scala a chiocciola che si avvitava nel terreno, si sposta all'interno della Cattedrale, mettendo direttamente in collegamento i due ambiti. Progettisti e Soprintendenza sono fermamente convinti dell'arrivo al museo tramite una scala a chiocciola, in modo da preparare il visitatore alla discesa in un ambiente che per certi aspetti vuole ricordare una cripta, per cui anche nelle sei versioni successivamente elaborate, che prevedono sempre di fare entrare i visitatori dall'interno della Cattedrale, si mantiene un secondo ingresso destinato al clero, il quale tramite una piccola scala a chiocciola può accedere ai locali interrati.

Nelle varie versioni le sezioni si schiacciano e la conformazione prende un andamento più lineare, con le volte delle varie camere cilindriche molto più ribassate rispetto alla

soluzione iniziale, prevedendo di mantenere le loro concavità all'interno del generoso spessore del solaio.

Nei disegni di avvicinamento alla soluzione definitiva, oltre alla questione dell'ingresso, l'evoluzione del progetto si direziona principalmente attorno alla definizione degli ambiti di connessione che passano da semplice spazio longitudinale che "infilà" i diversi cilindri, a configurarsi, a poco a poco, in uno spazio poligonale di risulta attorno ad essi, infine per cristallizzarsi in uno spazio più complesso la cui geometria si imposta a livello planimetrico sulla fusione di un esagono e di una forma poligonale che ripercorre la proiezione delle soprastanti murature perimetrali del cortile.

A livello planimetrico, tra i cerchi e lo spazio circostante nasce una sorta di interdipendenza; i tre vertici dell'esagono infatti, coincidono con i centri delle tre circonferenze sulle quali si impostano gli spazi cilindrici, solo il più grande di questi è quasi del tutto enucleato volumetricamente, in maniera autonoma, dall'intorno, mentre gli altri tre più piccoli e quello ospitante la scala a chiocciola, vengono quasi interamente scavati nella consistenza del terreno.

Se ci sia stato o meno un riferimento che in maniera predominante abbia influenzato la progettazione di questo singolare museo non ci è dato saperlo con certezza. Nell'epistolario tra la Marcenaro e lo studio Albini – Helg si parla espressamente di riferimenti micenei, di *tholoi*, di Tomba di Atreo, ma anche di cripta medievale, di luce, di ombra, di sensazioni legate allo scendere, al salire, di percorso sacro e di silenzio e di armonia²⁷. Non è facile, quindi, risalire a chi per primo sia venuta in mente l'idea di realizzare questo spazio affascinante e ctonio, costruito sottraendo massa da una entità intatta e primigenia. E di fatto, ad onore del vero, anche poco importa attribuire l'esclusività del gesto, la potenza della suggestione e la forza della composizione, perché quello che conta di fronte ad un'opera come questa è il pensare come essa sia il frutto maturo di un flusso ampio e libero tra menti creative, le quali solo incontrandosi hanno potuto generare tutta la potenza e la diversità che la contraddistingue.

Il Museo di San Lorenzo è infatti un episodio anomalo nella consolidata dimensione linguistica dello studio Albini – Helg. Le sue inedite flessuosità, contenute all'interno di un registro geometrico più consueto, paiono non scorrere su binari certi, ma su una dimensione di costante analogia nella quale il paradigma dei riferimenti, delle memorie e delle visioni è talmente ampio da renderne davvero impossibile una sua perimetrazione.

All'apparenza la sua composizione sembra ripudiare ogni principio razionalista abbracciato fino ad allora da Albini, eppure a ben guardare è comunque presente un generale rigore di fondo che riporta la libertà espressiva di una planimetria fatta apparentemente di soli "segnì", ad una sorta di diffusa regimentazione, riconducendola immediatamente nel campo dello schema. La gestualità della sua planimetria è in realtà solo apparente, in quanto in essa si percepisce chiaramente la presenza di una latente interdipendenza tra le parti che rende queste forme, all'apparenza inconciliabili tra loro, gli elementi di una generale e superiore armonia. Così come le lezioni e le eredità recenti, che nelle sue contraddizioni si ravvisano, riportano immediatamente alla dimensione organicista del Moderno, subito superata da una razionalità di fondo



Franco Albini, Franca Helg, *Museo del Tesoro di San Lorenzo*, Genova, 1952-1956

che apporta fluidità e apertura ad una comune necessità di chiarezza geometrica, sintattica e costruttiva.

La memoria della catacomba, la simbologia dell'urna, sovrapposte a echi di Barocco ed anche di Medio Evo, si incrociano, fondendosi alla rammemorazione di una sorta di tormento di stampo michelangiolesco, che sopra ogni altro legame pare prendere il sopravvento, denunciando la natura ctonia del museo, cavato per "arte di levare" appena sotto la crosta della terra di Genova, stretto fra i suoi monumenti più importanti. Quindi un'opera difficilmente inquadrabile all'interno della poetica perseguita dallo studio milanese, tutta concentrata, questa volta, sul valore simbolico e "parlante" di uno scrigno di tesori contemporaneo.

Singolare è anche la serie di invenzioni tecniche che il museo mette in atto, non tutte espressione di quella sincerità strutturale che Albin, come gli altri esponenti del razionalismo milanese, sono soliti mettere ai primi posti nelle priorità delle loro architetture, come quella delle *tholoi* realizzate in semplice muratura di mattoni e rivestite all'esterno e all'interno di lastre di pietra di Promontorio, ovvero un calcare marnoso grigio scuro cavato dal Promontorio della Lanterna e utilizzato in passato per costruire la Genova medievale e rinascimentale. Quindi, un soprassedere su questo aspetto della sincerità della struttura e sull'esatta corrispondenza tra forma e materia, superato di gran lunga dalla voglia di raggiungere un più ampio risultato emotivo, rivolto tutto ad esprimere il senso del radicamento al suolo, della pesantezza della materia, dello spessore e della consistenza della massa.

Anche il tema adoperato per definire l'espressività dell'intradosso del solaio, pare andare per certi versi nella direzione di una dichiarata insincerità strutturale. La proposta iniziale della Marcenaro di opporre alla scabra matericità della pietra, la più liscia astrazione di una copertura interamente realizzata in lastre di acciaio spazzolato, viene scartata da Albin e dalla Helg in favore di una soluzione meno brutalista, la quale non rinuncia tuttavia ad offrire un'immagine finale altrettanto sorprendente.

La tecnica della prefabbricazione fuori opera dei travetti in cemento ottenuti tramite cassaforma piallata e lisciata a gesso permette, infatti, di avere degli elementi costruttivi dal contorno estremamente netto e pulito, i quali, in corso d'opera, vengono annegati per la loro parte superiore, in una soletta, armata di rete e gettata in opera, che li trattiene dall'alto. L'effetto che si ottiene è quello di tante nervature ricalate che disegnano sulla faccia interna del solaio, una composizione affascinante quanto rigorosa che sottolinea il disegno planimetrico dello spazio. La particolarità di tale soluzione sta tutta nel fatto che i travetti, che hanno una sezione a T che ne permette superiormente l'aggancio e un profilo inferiore variabile, questo per ottenere un effetto di alleggerimento visivo via via che si allontanano dagli "appoggi", non vengono mai connessi tra loro, cosa che invece fanno con le murature sottostanti, tramite un cordolo volutamente visibile, il quale funziona anche come stacco formale tra le varie parti. Il fatto che i travetti si avvicinino al centro degli spazi senza connettersi tra loro, crea la stranianti sensazione di un solaio la cui struttura appare sospesa e libera proprio nei punti nei quali ci si attenderebbe maggiore coesione strutturale, come appunto al centro del soffitto dell'esagono, nel quale convergono senza toccarsi le diverse direzioni dei travetti disposti radialmente lungo le murature delle *tholoi*.

Anche le false cupole che coprono le *tholoi* ricorrono al medesimo sistema costruttivo, sovrapponendo più strati di travetti in modo da disporsi come raggi ortogonali alla muratura perimetrale. In sezione, questi sono inclinati in modo da arrivare in alto all'anello al centro della copertura, all'interno del quale anello si aprono i lucernari formati da piccole formelle circolari in vetrocemento, annegate direttamente nella soletta.

Anche in questo caso, le nervature radiali che caratterizzano gli intradossi delle false cupole, non si congiungono mai tra loro, innervando così le superfici di una vibrazione chiaroscurale che la fioca luce naturale che penetra dalla sommità riesce a rivelare.

Il disegno radiale attorno ai tre centri, composto da segmenti sfalsati fra di loro e che va a caratterizzare la copertura interna del museo, pare riverberarsi nelle pavimentazioni del cortile esterno in maniera più semplificata. Tale pavimentazione ad acciottolato – quasi un mosaico in realtà – viene ottenuta con l'apposizione di sassi di fiume bianchi e neri che riportano in superficie l'andamento radiale dei travetti.

Raffinatissimo appare poi, anche il disegno della pavimentazione degli spazi interni. Ognuna delle tre camere circolari principali, rispettivamente di 1,75 m, 2,50 m e 3,10 m di raggio, prolunga a terra, all'esterno delle loro murature curvilinee, il disegno delle diverse orditure interne, le quali si raccordano con linee convergenti al centro dell'esagono. Queste linee, così come il centro dell'esagono, vengono precisati da un sottile ricorso continuo, sempre della stessa pietra usata nell'intera pavimentazione, mentre il punto centrale del disegno è segnato da un piccolo esagono in pietra che raccoglie tutte le direzioni diverse. Si evince così, una filigrana raffinatissima che mette in evidenza le linee generatrici dell'intera composizione, facendo risaltare i punti di congiunzione tra le parti. All'interno delle tre camere principali la pavimentazione, disposta a raggiera convergente al centro, descrive un bordo che gira perimetralmente al volume, all'interno del quale si trova un piano ribassato circolare, concentrico alla muratura, nel quale i filari delle pietre a terra sono disposti per linee rette parallele. Nelle due *tholoi* maggiori, l'alzata dello scalino così ottenuto, serve come aggancio per le bacheche in ferro e vetro che vengono poste al suo interno, le quali, con conformazione circolare che ricalca l'andamento del gradino stesso, espongono i pezzi del Tesoro.

Sempre nelle due camere circolari più grandi, in posizione eccentrica, vengono ulteriormente scavate altre superfici circolari, al centro delle quali vengono collocate vetrine che espongono oggetti di particolare interesse, assumendo così, il ruolo di elementi focali dell'esposizione.

La rigorosa e salutare selezione operata dalla Marcenaro sulle opere da esporre, conduce inevitabilmente all'idea di museo inteso come "opera chiusa". Ovvero, uno spazio nel quale si cristallizza inamovibilmente una collezione di oggetti che per la loro esposizione ricorrono a relazioni precise con l'architettura che le sta intorno.

Ad una prima e sommaria osservazione, la natura ctonia del Museo del Tesoro di San Lorenzo può apparire preponderante e assoluta, ma dopo una sua attenta analisi ci si accorge che anche in questa occasione i progettisti hanno cercato di attingere a piene mani da quell'assunto della modernità incarnato nella flessibilità nell'uso dello spazio. Anche se non c'è la trasparenza di Palazzo Rosso, né la vibratilità di Palazzo Bianco, si rileva la stessa necessità di intendere la collocazione delle opere in tutta la loro prov-

visorietà, lasciando che gli ausili tecnici necessari alla loro esposizione si adeguino a situazioni e disposizioni diverse.

A riprova della mancanza di legame in sede progettuale fra l'opera e il suo spazio, sussiste il fatto che la scelta della collocazione delle diverse opere avviene a progetto ultimato. Ovvero, solo a contenitore studiato si entra in merito alle diverse posizioni delle opere che vi andranno collocate, allontanando ancora di più quella comune e prevalente idea di museo chiuso, inteso come opera in sé conclusa. La Marcenaro fornisce ai progettisti una serie di schede informative che riportano dimensioni, caratteristiche e materiale dei singoli pezzi, in modo da trasformarli in sagome che vengono spostate, per studiarne la migliore collocazione e gli insiti rapporti di reciprocità, all'interno di un plastico pensato appositamente per questa funzione.

Questa vocazione alla flessibilità dello spazio, si manifesta in maniera più evidente nel segnare lo "stacco" introdotto tra le pareti in pietra e i soffitti in travetti di cemento grazie ad una lunga canalina in metallo, che si modella sull'andamento delle murature e che consente di creare una sorta di presa continua della corrente elettrica, offrendo la possibilità di allacciare gli apparecchi illuminanti disinvolatamente in ogni punto. Dalla canalina partono i fili elettrici che terminano in differenti punti luce in base alle necessità di illuminazione artificiale, offrendo anche in questo caso, piuttosto che un ambientamento dell'opera, una nota di ambientamento del visitatore al proprio tempo presente.

Nello spazio compreso tra la pavimentazione in lastre di pietra grigia, ordite secondo diverse giaciture, che in parte sottolineano il ruotismo della geometria dell'insieme e in parte lo negano, e l'espressività dell'intradosso del solaio nervato, tutti gli oggetti scelti dalla Marcenaro, come soggetti da esporre, si confrontano, innescando con il visitatore relazioni molto diverse. Ovvero, istituendo una gamma molto articolata di modalità che vanno dalla dimensione collettiva e corale del coinvolgimento, a quella più intima e maggiormente raccolta.

In particolare, scendendo nel museo dalla Cattedrale e percorrendo lo spazio di ingresso, protetto dalla statua – reliquiario che raffigura il santo a cui è dedicata la Cattedrale stessa, si giunge alla prima *tholos*, all'interno della quale viene esposto forse il pezzo più prezioso dell'intera collezione, ovvero il Sacro Catino.

Il prezioso manufatto di forma esagonale – da qui forse l'uso di tale forma geometrica come generatrice dell'impianto di fondo dell'intero progetto – realizzato in materiale traslucido verde brillante e anticamente ritenuto di smeraldo, fu portato a Genova in seguito alla prima Crociata perché ritenuto un recipiente usato da Gesù durante l'ultima cena. Datato recentemente tra il IX e il X secolo, si tratta in realtà di un manufatto islamico che ha avuto, tuttavia, una vita rocambolesca essendo stato oggetto nei secoli di clamorose contese, non ultima quella napoleonica che con l'esproprio dei beni ecclesiastici lo portò in Francia. Fu restituito a Genova nel 1816, rotto in dieci pezzi, dei quali uno mancante.

A questo prezioso manufatto, viene dedicato l'intero primo ambito circolare, sul quale si concentrano le non poche perplessità della Marcenaro che lo valuta troppo piccolo e pur riconoscendo la necessità di esporre il Catino singolarmente, ne teme "l'effetto monumento".



Franco Albini, Franca Helg, *Museo del Tesoro di San Lorenzo*, Genova, 1952-1956

In realtà, la sua collocazione avviene all'interno di una bacheca vetrata di forma cilindrica, della quale lo studio milanese disegna ogni minimo particolare. Situata in posizione eccentrica nello spazio cilindrico, essa si eleva su un unico supporto centrale di ferro che sostiene un basamento anch'esso circolare, formato dall'incrociarsi di semplici putrelle di ferro nero sulle quali si appoggia un piano rivestito in velluto cremisi, come del resto sono rivestiti in velluto cremisi tutti i piani delle bacheche espositive. Bellissimi appaiono ancora oggi i disegni esecutivi di questo pezzo, tutti caratterizzati da elaborati che arrivando fino alla scala metrica di 1:1, entrano nel dettaglio di ogni singolo elemento, finanche i piccoli gommini pensati come elementi terminali del sostegno a forma di falce, utilizzato per sorreggere il Catino in maniera sospesa, ovvero in modo tale da esaltarne la trasparenza attraverso l'illuminazione artificiale nascosta nel cappello della bacheca.²⁸

L'unicità dell'oggetto viene sottolineata anche dalla particolarità dello spazio che lo accoglie, conformato come abbiamo detto a *tholos*, ma differenziato dalle altre non solo per la sua dimensione più contenuta, ma anche per la diversa foggia dell'apertura d'ingresso che lo annuncia dallo spazio connettivo. Si tratta, infatti, di una apertura semplicemente pensata come taglio verticale praticato nella massa uniforme del rivestimento in pietra e non sagomata come le aperture delle altre *tholoi*, nelle quali i tagli verticali sembrano sbocciare verso l'alto, svasandosi in una conformazione che ne smussa gli angoli retti in angoli a 45°.

Superato un primo restringimento, il percorso espositivo conduce allo spazio poligonale, caratterizzato dalle superfici convesse delle tre camere circolari che su di esso si aprono. Ogni camera cilindrica ha l'ingresso rivolto verso il centro, in modo che dallo spazio connettivo si possa decidere liberamente in quale direzione andare.

Scendendo nel dettaglio della collocazione delle opere, in questo spazio, creato a partire da un impianto esagonale, si trovano manufatti e paramenti sacri disposti in apparente casualità. In particolare, la Cassa del Corpus Domini, viene sorretta da un basso supporto centrale in ferro che si apre con supporti orizzontali a X, in modo da fare da sostegno alle quattro zampine del prezioso manufatto, ognuna raffigurante una testina alata d'angelo.

Segue un pallio d'altare, detto Pallio della Madonna, mostrato discostato dal muro in pietra e illuminato da lampade alimentate dal binario elettrificato posto a separazione tra i muri e il soffitto. Segue poi la statua della Vergine Immacolata e due preziosi piviali collocati all'interno di vetrine dall'andamento trapezoidale, dotate di un'ulteriore rastrematura verso la parte alta in modo da seguire l'andamento delle vesti liturgiche, forgiate come grandi mantelli. Ognuna delle due vetrine viene appoggiata al suolo in posizione tangente alla linea nella pavimentazione che individua il centro dell'ottagono, mentre supporti identici a quelli impiegati per la Cassa del Corpus Domini vengono impiegati per sorreggere piani rivestiti di velluto cremisi, dai quali partono le vetrine. Nell'ottica della consueta sintatticità albiniana, dalla sommità di ogni vetrina si eleva, tramite dei supporti metallici sagomati, una scatola schiacciata in lamiera e vetro satinato, dentro la quale trova posto l'illuminazione artificiale che irradia dall'alto i piviali. Il collegamento alla corrente elettrica di queste lampade, avviene con il solito sistema dei cavi che connessi al binario elettrificato che corre lungo il perimetro del

museo, mostrando anche in questo caso, l'espressione di una ricercata flessibilità degli allestimenti, ma anche una scioltezza progettuale che mira a mettere fortemente in evidenza gli elementi capaci di connotare il proprio tempo.

Nella prima *tholos*, quella più piccola di dimensioni, trova posto la Croce degli Zaccaria, il reliquiario bizantino sfavillante di gemme incastonate nell'oro e utilizzato in passato per la benedizione dei dogi di Genova, il quale viene collocato all'interno di una teca vetrata posta in asse con l'ingresso. Particolarmente interessante è il disegno della teca e dei sostegni metallici che la sorreggono, formati da un unico elemento verticale, di sezione cruciforme, in ferro che nella sua parte alta si apre a sostenere il vetro tramite degli incavi. La forma della teca è realizzata con una lastra piana e da una lastra bombata, in modo da racchiudere al proprio interno un volume che è una porzione di cilindro, quasi una fetta sottile di aria, al cui centro brilla la Croce, mentre, agganciata all'alzata dello scalino delle due diverse quote di pavimentazione, una vetrina in ferro e vetro segmentata in più settori, espone altre opere.

Nel secondo tholos, quello di dimensioni intermedie, come abbiamo già detto, le quote della pavimentazione sono tre in quanto il piano di calpestio viene scavato in cerchi successivi e non concentrici, così da rompere la prevedibilità geometrica dello spazio. In posizione eccentrica all'interno della pavimentazione più bassa, a sua volta posizionata fuori asse rispetto al primo salto di quota, viene collocata l'Arca con le ceneri del Battista. Il basso elemento di supporto a montante centrale e braccia incrociate a X, utilizzato più volte nell'allestimento, sorregge il prezioso manufatto, capolavoro dell'oreficeria tardogotica, concepito in forma di cattedrale e realizzato in argento parzialmente dorato e smaltato.

La sua collocazione, e la sua preziosità lo fanno diventare il fuoco visivo del piccolo ambiente, attorno al quale si dispone anche la vetrina semicircolare segmentata in più settori e agganciata come le altre all'alzata del gradino che segna la prima differenza di pavimentazione.

Particolare raffinatissimo, una fascia metallica, identica a quella che corre in alto, viene posizionata nelle alzate dei gradini circolari a pavimento, e come l'altra, anch'essa funziona come presa elettrica continua alla quale attaccare gli apparecchi illuminanti sistemati nei cappelli delle vetrine espositive in ferro e vetro.

A riprova della continua interazione tra progettisti e committente, la Marcenaro una volta vista la dimensione delle camere circolari, fa assottigliare la larghezza delle vetrine per meglio calibrarle allo spazio reale. Il risultato che ne deriva è quello di una generale armonia grazie alla quale il ricercato senso di spazio racchiuso, circondato dalla pesantezza della massa muraria, si apre in un dialogo fatto di confronto e di differenze con il disegno secco ed essenziale delle vetrine, le quali si elevano slanciate ed eleganti a ribadire la circolarità e al contempo l'autoreferenzialità e l'interazione con l'insieme delle singole *tholoi*.

Nel terzo *tholos*, quello di dimensioni maggiori, si ripete il medesimo gioco di pavimentazioni ribassate impostate su geometrie circolari, all'interno delle quali vengono mostrati il Pallio d'altare detto del Corpus Domini e quello detto del S. S. Sacramento, entrambi mostrati verticalmente in posizione leggermente sfalsata, come due lastre che scorrono parallelamente, in modo che il centro della copertura corrisponda allo

spazio che le separa. Come nel *tholos* intermedio, anche qui si dispone una vetrina in ferro e vetro composta da segmenti rettilinei che regolarizzano il cerchio su cui si impostano, all'interno della quale vengono mostrati preziosi pezzi di oreficeria.

Pur nella contenutissima dimensione, il museo del Tesoro di San Lorenzo permette un'esperienza spaziale decisamente legata al movimento. È impossibile, infatti, cogliere l'interezza dello spazio da uno o più punti di vista privilegiati; la sua complessità compositiva ne permette la totale intelligibilità solo attraverso il movimento, ovvero, attraverso il passaggio da un ambito all'altro. Ambiti che sono concatenati, relazionati e che formano una precisa unità, ma che paiono vivere essenzialmente anche di una loro autonomia e di una propria assolutezza, le quali sono esperibili nella loro totalità solo attraverso una loro percezione dinamica.

Per questo, assume un ruolo decisamente prioritario il tema del passaggio, del limite, della soglia, esemplificato nella inconsueta espressività dei portali interni, fra l'altro, unici punti della costruzione ad essere realizzati in blocchi portanti di pietra e non semplici lastre di rivestimento, concepiti in modo da farne percepire la consistenza attraverso la continuità dello stipite. Ogni portale, infatti, oltre a segnare il passaggio da un ambito all'altro e da uno stato d'animo all'altro, inquadra sempre il centro dell'esagono che fa da spazio connettivo alle camere circolari. Questo per ribadire l'interdipendenza geometrica tra le parti, ma si riesce così anche a mettere in evidenza che il centro compositivo e geometrico dell'intero spazio realizzato, è un punto ideale, non contrassegnato da nessuna delle opere, non celebrato da nessuna invenzione se non dal piccolissimo tassello di raccordo sulla pavimentazione. Insomma, come spesso accade nelle grandi opere di architettura, tutto pare rivolgersi verso un fuoco visivo, ma questo fuoco non è altro che un *nulla* attorno alla cui inconsistenza *tutto* si coagula e prende senso.

Grande fortuna critica ha avuto questo museo già all'indomani della sua apertura. Anche se Caterina Marcenaro e le sue realizzazioni furono spesso bersagliate dalla critica giornalistica locale, perché non sempre Genova ha dimostrato di capire la carica di profonda innovazione che ella stava apportando alla cultura cittadina, scambiandola, il più delle volte, per esclusiva ambizione personale. È tuttavia significativo rilevare che in questo caso, le critiche coinvolsero la sola Direttrice della Soprintendenza alle Belle Arti del Comune e mai all'architettura, della quale in quasi tutti i casi se ne riconobbe fin da subito l'altissimo valore.

Fin dal 1956, anno della sua prima apertura al pubblico, molte riviste internazionali e italiane dedicarono ampio spazio alla sua realizzazione. Una prima recensione a caldo esce sulle pagine de "L'Espresso" a firma di Bruno Zevi²⁹, il quale concentrò la lettura sul ruolo delle camere circolari in relazione allo spazio centrale che sente come luogo da vivificare perché subordinato alle *tholoi*. "Il problema compositivo dell'architetto" egli scrive, "è stato quello di negare la consistenza spaziale di corridoi e disimpegni. Tutta l'attenzione doveva essere concentrata sulle sale, e ancor di più, sugli oggetti esposti; i passaggi tra sala e sala dovevano apparire dei ritagli senza forma, luoghi ostili alla sosta. Questo proposito è stato pienamente attuato. L'atrio si allarga di fronte alla prima *tholos*, poi si rastrema nel condotto di passaggio alla sala centrale, poi si dilata di nuovo per perdersi infine nei diseguali residui spaziali che conducono alla sacrestia e



Franco Albini, Franca Helg, *Museo del Tesoro di San Lorenzo*, Genova, 1952-1956

fasciano il cilindro più grande. (...) Si comprende come Albini abbia potuto realizzare questo dialettico e polemico contrasto tra cavità immediatamente leggibili e geometricamente elementari e vuoti, negatività architettonicamente sconfitte nella loro latente geometria e slabbrate nei contorni”³⁰.

Nello stesso anno, sulle pagine di “Casabella”, Mario Labò, raffinato architetto e storico genovese, in quel periodo anch’egli protagonista di quella stagione di profonda revisione delle istanze del Moderno, dedica molte pagine del numero di fine anno.

La lettura che Labò fa all’architettura del Museo del Tesoro di San Lorenzo è incentrata invece sulla rivalutazione dello spazio centrale esagonale, che viene visto come il fulcro dell’insieme. Scrive infatti che il frazionamento in parti distinte tra camere centrali e spazio di relazione “*crea piccoli sacrari, quasi delle teche o delle cappelline, i cui oggetti singoli, o gruppi di oggetti affini, sono visti dentro il contenimento spaziale adatto alle loro dimensioni (...). Il vano centrale, che potrebbe parere ritagliato a caso, è un esagono, con tre vertici troncati dai tholoi maggiori. Esso non ci sembra spazialmente negativo com’è parso a Zevi. È complementare ai tholoi, li coordina*” e “*mostra di quanta linfa la pittura astratta abbia alimentato gli architetti moderni, e li abbia aiutati a disancorarsi da uno stanco formalismo razionalista*”³¹.

Ancora nello stesso anno, Giulio Carlo Argan sulle pagine de “L’Architettura Cronache e Storia”, mette l’accento sulla questione della mancata flessibilità dello spazio in favore di un museo che è esso stesso opera d’arte. “*Nel Museo del Tesoro della Cattedrale di San Lorenzo a Genova, Franco Albini ha avuto il coraggio di riconoscere che vi sono dei casi nei quali il principio della flessibilità può essere negativo e ha creato un Museo che risponde alle più strette esigenze della presentazione delle opere d’arte, ed è esso stesso, un’opera d’arte. (...) Il problema del rapporto oggetto – involucro è un tipico problema di design; e in questo senso, appunto, è stato posto e risolto. Ma il tema formale della teca diventa tema spaziale nell’architettura. La soluzione delle tre camere circolari non è né letteraria, né estetica, né storicistica. Risponde alla necessità di designare degli spazi chiusi, che isolino e mettano in valore i singoli oggetti senza tuttavia dare il senso sgradevole della scatola o dell’astuccio, o men che mai, della mostra di una gioielleria di lusso*”³². Proseguendo nell’articolo, Argan mette l’accento sulla pura interiorità dello spazio di questo museo; scrive, infatti, che “*Per la prima volta, ch’io sappia, nell’architettura moderna è stata così acutamente indagata e così profondamente vissuta la casistica di uno spazio tutto interno, anzi sotterraneo, senza possibile paragone con lo spazio aperto e le prospettive naturali: di uno spazio che non può avere orizzonte né punto di fuga, né condizioni a priori di luce o d’atmosfera, e che nasce perciò come interno e quasi biologico aggregarsi di cellule spaziali*”³³.

Nella costante celebrazione dell’opera albiniana, una voce all’apparenza fuori dal coro pare essere quella di Paolo Antonio Chessa, che sulle pagine dell’olivettiana “Comunità”, definisce il lavoro addirittura prevedibile, salvo poi indicare nell’architettura del Museo del Tesoro un Albini mai visto, il cui operare nelle diversità di questa architettura seppellita, scardina ogni aspettativa. “*Albini è troppo schivo, troppo serio, troppo partecipe di un ambiente del quale si sente membro responsabile, e troppo artista, per poter trovare in sé lo stimolo a proclamare una architettura in carne e ossa*” scrive, proseguendo nel dire che: “*lasciato solo giocherella con la sua cultura figurativa, allude ad architetture immaginarie, trama con i fili bianchi in tensione, accenna a spazi che non esi-*

stano, tende velari, si immerge in una specie di omoarchitettura che ha da essere intuita più che percorsa, e pensata più che vista. Allora bada ai principi, ai canoni più o meno sinceramente professati ed il suo lavoro diventa prevedibile e in un certo senso scontato, per chi lo conosce. Sappiamo come dimensionerà un montante, quale rosso userà, quale sarà il suo scrupolo di tenere distinta struttura e parti portate, di denunziare la sezione, di far capire dal di fuori quel che c'è di dentro, di non rivestire il calcestruzzo per non falsificare la struttura", ma in questo progetto del Tesoro, prosegue, tutte "queste usuali premesse sono andate a scatafascio. (...) Quest'architettura è senza data, e quest'Albini è nuovo"³⁴.

A molti decenni dalla sua realizzazione, il Museo del Tesoro di San Lorenzo appare ancora senza data, cioè come un'opera difficilmente attribuibile ad un segmento temporale ben preciso. La sua forma, nata dall'accostarsi di principi opposti, di geometrie sottese, di materie possenti e vibranti, nonché di una generale dimensione "purovisibilistica", contiene allo stesso tempo echi di memoria e scintille di futuro, la consuetudine del già sperimentato e il guizzo della ricerca. Insomma, è allo stesso momento monade e complessità, regola e sua infrazione, lirismo e prosa, ma soprattutto è, nella sua essenza, metafora di molte altre architetture che vi si rileggono subliminalmente. Questo essere leva costante di pensieri che a sua volta contengono altri pensieri, rimanda inevitabilmente al suo autore principale, diventando con la sua unicità, la metafora della sua stessa poetica architettonica. A questo proposito, scrive Antonio Piva che *"ho sempre pensato che in quest'opera ipogea, castigata in uno spazio angusto divenuto grandioso con un atto creativo, fosse racchiusa, più che in altre, la sua anima di architetto. In questo spazio inventato, è possibile trovare principi, regole, idee che, sviluppate negli anni successivi, sono diventati i riferimenti dell'architettura sua e della sua scuola. Se vogliamo, il Museo di San Lorenzo può essere assunto come metafora dell'attività che precede e che segue, punto e nodo in cui tutto accade e confluisce, nel passato e nel futuro"*³⁵.

PALERMO: CARLO SCARPA E IL MUSEO DI PALAZZO ABATELLIS

Proseguendo con la lettura interpretativa in chiave cronologica degli esempi più significativi della lezione italiana della museografia negli anni del secondo dopoguerra, arriviamo all'esperienza siciliana di Carlo Scarpa a Palazzo Abatellis compiuta tra il '53 e il '54.

Già venuto a contatto con l'ambiente siciliano in occasione del recente allestimento della mostra al messinese Palazzo Zanca su "Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia", Scarpa, sempre tramite il coinvolgimento di Roberto Calandra, si trova questa volta ad affrontare in tempi molto brevi la sistemazione della Galleria Nazionale della Sicilia all'interno dell'appena ricostruito, ad opera della Soprintendenza ai Monumenti di Palermo, Palazzo Abatellis.

Questo è un edificio la cui realizzazione si deve a Francesco Abatellis, Maestro Portulano del Regno che lo fa erigere, per sé e per la consorte, alla fine del Quattrocento per mano di Matteo Carnilivari.

Il Palazzo si imposta su una planimetria quadrata strutturata attorno ad un cortile interno con una definizione volumetrica che risente di una riconoscibile ascendenza attribuibile al tardogotico catalano, impreziosita da particolari rinascimentali che lo collocano in un poco definibile momento di passaggio tra due linguaggi molto diversi. Legato alle monache di clausura in seguito alla morte senza eredi del suo proprietario, l'edificio rimane isolato per molti secoli dalla vita cittadina che vi si svolge attorno; il Palazzo sorge, infatti, sulla via dell'Alloro nel centralissimo e vivacissimo quartiere della Kalsa. Distrutto in buona parte nell'aprile del 1943 dai bombardamenti americani, l'edificio viene ricostruito con intenti filologici nell'immediato dopoguerra, ripulendolo da una serie di aggiunte che si sono succedute nel tempo in modo da riportarlo alla chiarezza dell'impianto originario. Tale restauro, pur rispettando il carattere compatto dell'organismo edilizio, non rinuncia ad esibire una misurata serie di intromissioni contemporanee, come la struttura di cemento armato in vista che caratterizza la copertura del salone principale e il parziale ridisegno dei prospetti del cortile interno, nei quali alla parete in pietra formata dalla sovrapposizione verticale dei porticati e loggiati rimontati, si affiancano ampi brani di superficie intonacata sulla quale si ritagliano i particolari decorativi di portali e finestre, anch'essi in pietra.

La palermitana Galleria Nazionale della Sicilia era in origine formata da una sezione archeologica, da una pinacoteca e da una serie di collezioni minori. Da questa messe abbastanza disomogenea di opere, il Soprintendente Giorgio Vigni sceglie quelle che avrebbero formato la collezione permanente da collocare nella sede di Palazzo Abatellis, tralasciando le attribuzioni più eclatanti, per puntare più sulla qualità che non sulla quantità e tenendo in considerazione anche tutta una serie di nuove acquisizioni che le risistemazioni postbelliche eseguite su molti edifici danneggiati consentono, come ad esempio il grande affresco staccato proveniente dal cortile di Palazzo Sclafani sempre a Palermo, restaurato dall'Istituto Centrale del Restauro.

I lavori di sistemazione del Museo, durati meno di un anno, vedono uno Scarpa, non sempre presente in cantiere, che elabora molte delle soluzioni a Venezia, trasmettendole a mezzo posta a Palermo con un fitto carteggio di suggerimenti, scambi e dubbi tra l'architetto e il suo committente. Un "committente" che nell'intera parabola realizzativa di Scarpa si rivelerà essere sempre una sponda certa, ovvero, una controparte dalla quale attingerà risorse, suggerimenti e orientamenti, la cui amichevole e prolifica collaborazione costituirà lo sfondo costante con il quale il suo lavoro si confronterà. Entrando nel dettaglio di questa realizzazione siciliana, al centro del cortile Scarpa fa realizzare un prato di gramigna, la cui compartimentazione in settori è data dal rigore della geometria di una scacchiera che mette in evidenza le diagonali. La griglia dei ricorsi a terra realizzati con pezzi di basolato, riprende la proiezione dei ritmi delle colonne del porticato, mentre un pavimento in ciottoli di fiume forma lo sfondo sul quale emergono i segni principali della nuova sistemazione esterna.

L'allestimento che Scarpa propone per il museo, prevede di collocare la scultura nelle sale del piano terra e la pittura in quelle del primo piano, come a volere stabilire la differenza tra la qualità aerea della pittura e quella legata alla *gravitas* della scultura. L'esistente situazione distributiva di Palazzo Abatellis prevede però un collegamento tra i due livelli attraverso una "*scala escuberta*", cioè una tipologia di scala attribuibile



Carlo Scarpa, *Galleria Nazionale della Sicilia*, Palazzo Abatellis, Palermo, 1953-1954

alla cultura catalana, che in pratica si concretizza in una scala non realizzata all'interno della volumetria dell'edificio, ma che al contrario, viene mostrata solitamente all'interno del cortile. Nello specifico caso del Palazzo Abatellis, si tratta di una scala semiaperta e parzialmente protetta dal portico al piano terra, prima di sparire nella profondità del corpo di fabbrica.

Questa condizione impone a Scarpa di studiare un collegamento verticale tra i livelli, in modo da permettere di compiere il percorso di visita senza uscire all'aperto. Per questa ragione egli ipotizza, prima una scala a chiocciola che arriva direttamente al primo piano, per realizzare infine, una scala ad un'unica rampa che dal piano terra conduce al pianerottolo intermedio della *scala escuberta*, in modo da non permettere ai visitatori di bagnarsi in caso di pioggia durante la visita, prevedendo così, un percorso che inizia dal primo piano, per poi ridiscendere al piano terra attraverso la nuova rampa.

Stabilito l'andamento del percorso generale, la seconda parte del lavoro è quella di sistemare le opere nelle sale. Il pesante lavoro di selezione delle opere da mettere in mostra effettuato da Vigni, lascia tuttavia una porta aperta ai dubbi sull'attribuzione e sulla validità di alcune di esse. Per questo motivo viene allestita fuori dal circuito espositivo, una sala che lo stesso Vigni non esita a definire come la "Sala del dubbio", la quale in realtà, altro non è che un deposito ben ordinato dotato di rastrelliere, che funziona come sala di studio per gli approfondimenti degli specialisti.

Le opere selezionate, ad eccezione di alcuni indiscussi capolavori, appartengono ad un orizzonte perlopiù locale; esse sono delle vere e proprie testimonianze delle molte



Carlo Scarpa, *Galleria Nazionale della Sicilia*, Palazzo Abatellis, Palermo, 1953-1954

contaminazioni alle quali l'arte siciliana è stata soggetta nel corso del tempo, anche se nella loro totalità sono comunque l'espressione di un segmento riferibile ad un contesto ben preciso. Per questo, il progetto di allestimento impone il ricorso ad una serie di invenzioni spaziali, formali, materiche e coloristiche, legate, sia alle specificità delle differenti nature e dei differenti valori espressi dalle opere, che al loro valore di sommatoria, al fine di dare maggiore legittimità all'esperienza artistica che si va mostrando³⁶.

Per questo Scarpa prima di proporre delle soluzioni, quando è fisicamente presente in Sicilia, soppesa opera per opera, cerca di comprenderne i loro valori, di studiarne le geometrie, le diverse composizioni e le loro consistenze, in modo tale da disvelare, dal loro patrimonio inespresso, suggerimenti ed opportunità, tali da sottolineare la potenzialità contenuta in ognuna di loro, facendo sì che, naturalmente, senza artifici e retorica alcuna, l'opera, non solo si accordi allo spazio che la circonda, ma anche riesca a "fare" lo spazio, non risultando mai sopra le righe, esplicitando la sua qualità e il suo valore.

Non esiste lo spazio se non esiste l'uomo che lo percorre, perché l'uomo è per Scarpa misura dello spazio, è motore e carburante, è soggetto e oggetto allo stesso tempo; per questo l'allestimento che egli mette in atto tra le mura rinnovate di questo palazzo palermitano, è una ininterrotta concatenazione di frammenti pensati come elementi di connessione tra l'uomo e lo spazio.

E si tratta di uno spazio molto lontano da un punto di vista concettuale dall'idea dell'*unità*, invero mai rincorsa da Scarpa nella sua poetica; poetica che trova qui a Palermo una delle rappresentazioni più esemplari: uno spazio che pare vivere di una parzialità mai soppressa, ma al contrario esibita, grazie alla quale il racconto è fatto di scene multiple che non appaiono mai conseguenti, anche se sono, di fatto, profondamente relazionate tra loro.

Ma in questo museo ogni scena è un mondo a sé, perché ognuna di esse offre gli elementi affinché si realizzi una personale reazione emotiva di fronte all'opera e per l'opera, come se oltre al visibile si riuscisse a scorgere anche un paradigma ulteriore, un mondo ampio e disponibile atto ad intercettare la sensibilità del visitatore, questo grazie al modo in cui l'allestimento rende possibile lo sguardo che non aziona la sola visione, bensì la più complessa e articolata categoria della comprensione.

Il Museo di Palazzo Abatellis, allora, non offre la possibilità di essere letto solo come un contenitore neutro con il quale le singole opere si confrontano in un rapporto di figura/sfondo, ma come una sorta di specchio che, non solo assorbe il valore delle opere stesse, ma lo riflette cercando per ognuna di esse di offrire uno strumento che sia in grado di amplificarne il valore e, a seconda dei casi, esprimerlo o addirittura legarlo, alla qualità dello spazio nel quale le stesse opere si inseriscono.

A sottolineare questa identificazione tra opera e spazio, la luce assume un valore assolutamente preminente. Oltre alla luce naturale che in molti casi viene filtrata e schermata da accorgimenti sempre diversi, Scarpa si concentra molto anche sullo studio di quella artificiale, permettendo alle sale di essere visitate anche in notturna, ampliando cioè la loro fruizione, come un qualunque altro spazio vivo della città. Alle lampade fluorescenti per l'illuminazione diffusa, Scarpa affianca quelle ad incandescenza le

quali vengono dirette puntualmente verso alcune aree e alcuni oggetti. A questo proposito studierà un particolare apparecchio illuminante formato da due sfere sovrapposte in vetro, il cui prototipo realizzato da Venini, con vetri di colore bianco ed ametista, non verrà, di fatto, mai montato nelle sale del museo.

Percorsa la prima rampa di scale ed entrati nella profondità del corpo di fabbrica, la scala prosegue riportando il visitatore nello spazio semiaperto della loggia, nella quale una stretta porta che consente il passaggio di un solo visitatore per volta, segnala l'ingresso alla parte del museo dedicata alla pinacoteca. Questa nuova apertura voluta da Scarpa in queste inusuali dimensioni, a negare l'assialità longitudinale della loggia e del suo maestoso portale aperto sul fondo, nasce per non alterare il disegno del fronte caratterizzato dal porticato e dal loggiato, in quanto, date le sue esigue dimensioni, non viene scorta nella prospettiva dal basso verso l'alto, depotenziando al contempo la retorica solitamente espressa dal tema di ingresso e costringendo il visitatore a cercare l'entrata che appare trasformata in una sorta di porta di servizio, ovvero, una fessura, quasi un passaggio rituale oltre il quale ci si addentra in un mondo nuovo.

Un mondo che inizia con la Sala della Pittura del Trecento nella quale trionfa la Croce Pisana posta al centro di un esile telaio metallico disposto obliquamente nello spazio e sorretto alla parete da un montante orizzontale.

Fin da questa prima sala si intuisce che uno dei metodi del procedere di Scarpa in questa occasione è quello di andare ad alterare la geometria, spesso prevedibile, dello spazio, immettendo uno o più vettori di disarticolazione, attorno ai quali si coagulano tensioni e si delincono possibili traiettorie, lungo le quali inanellare i diversi modi di esporre le opere. Opere che non hanno mai la stessa modalità espositiva ripetuta meccanicamente, ma un'attenzione sempre diversa e sempre nuova alle loro caratteristiche è capace di produrre una lunga serie di singolarità che sono funzionali a mettere in atto, nei confronti del visitatore, legami percettivi diversi, basati, oltre che sullo sguardo, v anche sulla stasi motoria, sul passare e sul traguardare, nonché nei casi più riusciti, sull'interpretare. In altre parole, offrendo attraverso l'allusione, l'analogia e la metafora, la possibilità di vedere ben oltre la consistenza dell'opera, innescando un vero e proprio processo ermeneutico capace di offrire al visitatore l'ampiezza di una visione ulteriore che, oltre all'immanenza dell'opera, offra la possibilità di scorgere ben oltre la storia del suo autore e il carattere del suo contesto di origine.

Attraversata la Sala della Pittura del Trecento, lo spazio e il percorso si restringono perché la distribuzione costringe a procedere in un passaggio ristretto, ricavato dietro ad un corpo scala interno, oltre il quale si apre un piccolo corridoio ad esso ortogonale. La percorrenza di questo corridoio viene frenata da Scarpa dalla collocazione a mezz'aria, tra le sue pareti vicine, di una teca vetrata al centro della quale viene esposto un Ostensorio dorato finemente lavorato.

Il disegno del piano di legno che fa da mensola di appoggio orizzontale, conformata in modo da toccare i muri solo in alcuni precisi punti, così come i piani di vetro fermati ai muri da piastrine in ottone che otticamente li separano da essi attraverso una sottile linea d'aria, danno alla teca di vetro l'idea di galleggiare nello spazio, permettendo allo sguardo di sfondare ben oltre la sua presenza e intravedere anticipatamente l'ampiezza degli spazi successivi. Questo elemento, dunque, non è un elemento focale attorno



Carlo Scarpa, *Galleria Nazionale della Sicilia*, Palazzo Abatellis, Palermo, 1953-1954

al quale lo sguardo indugia, ma una stazione intermedia, attraversata da una percezione fluida, necessaria ad immettere un'idea di contemporaneità nel rigido spazio a stanze del palazzo.

Nella ricca serie di soluzioni alternative che caratterizzano il percorso creativo di Scarpa a Palazzo Abatellis, non si può fare a meno di notare che per la soluzione espositiva dell'Ostensorio, ne era prevista una che lo inquadrava contro uno sfondo esagonale, in modo che fosse dato maggior risalto alla sua lavorazione.

A ben guardare, la geometria dell'esagono è una vera e propria costante di tutto il processo ideativo del museo. Essa si ripete in diverse occasioni e figura anche in numerose soluzioni poi abortite strada facendo, a conferma innegabile, oltre che alla forza autoreferenziale contenuta nella sua geometria, anche della grande ammirazione che Scarpa nutre nei confronti di Frank Lloyd Wright, il quale nello stesso periodo imposta la propria poetica progettuale essenzialmente sulla composizione variata della geometria esagonale.

A questi riferimenti si somma però anche un'altra radice ben più infissa nella specificità del luogo, ovvero, l'uso della geometria esagonale potrebbe trarre ispirazione anche dall'osservazione del Trionfo della Morte, cioè il grande affresco staccato, la sistemazione del quale rappresentò forse la maggior preoccupazione per Scarpa, fin dall'inizio della progettazione. Un affresco nel quale campeggia, nella porzione in alto a destra, un'architettura esagonale che potrebbe essere stata presa da Scarpa come riferimento figurale. Un riferimento ripreso anche nei disegni di studio degli infissi da apporre dietro alle trifore della facciata su via Alloro. Questi, seppur mai realizzati per problemi tecnici di apertura delle ante, erano impostati sulla variazione della geometria esagonale, così come lo sono il supporto per l'esposizione del Gonfalone e molti altri particolari.

Attraversata la Sala delle Pitture del Quattrocento, il visitatore si immette nell'ampio spazio del Salone delle Croci, caratterizzato dalla presenza delle travi ricalate in cemento armato a vista che formano l'intradosso del nuovo solaio di copertura, voluto lasciare in vista da Scarpa, così come viene lasciata a vista la struttura muraria originaria delle due pareti lunghe, mentre le due più corte vengono intonacate con un intonaco liscio e compatto che le rende estremamente nitide in confronto alla scabra matericità delle altre superfici.

Nelle lunghe pareti in pietra si aprono ampie finestrate verso gli esterni, le quali vengono schermate dalla presenza di tendaggi che, in realtà, sono più dei velari verticali e che, come delle vere e proprie vele, non scorrono verso l'alto ma si "ammainano" verso il basso a riportare in maniera vivace e inaspettata il riferimento al mondo marinaro, comune non solo al suo iniziale proprietario ma anche all'intero quartiere della Kalsa, da sempre fortemente legato al porto e alle sue secolari tradizioni.

In questo spazio ampio, vengono issate verticalmente da terra due croci lignee, sostenute l'una da un semplice montante di ferro che si eleva da un blocco di pietra direttamente preso dal materiale originario di scarto del Palazzo e l'altra, sostenuta da un montante metallico più articolato, il cui piede appoggia a terra su una lastra di pietra orizzontale, a sua volta posata sul pavimento in cotto chiaro: un materiale che con poche variazioni di posa, pavimenta tutte le sale del museo.



Carlo Scarpa, *Galleria Nazionale della Sicilia*, Palazzo Abatellis, Palermo, 1953-1954

Il posizionamento all'apparenza casuale delle croci, volutamente svincolate dalle pareti, proprio per permettere di apprezzarne i dipinti su ambo le loro facce, in realtà segna delle traiettorie visive prestabilite, la principale delle quali risulta essere quella che conduce direttamente, quasi ammiccasse, alla sala successiva, dedicata ad Antonello. Dal un ricco portale in pietra, ad arco ribassato e finemente decorato, si traguarda il Gonfalone d'oro, posizionato al fondo della sala successiva, posto in asse con il portale che la introduce dalla Sala delle Croci. Un posizionamento strategico questo, che funziona come polo attrattore a cui ancorare lo sguardo e percorrere il lungo spazio della Sala delle Croci alla scoperta della sala successiva.

Questa soluzione, incarna una processualità comunemente applicata nell'allestimento del museo, ovvero, quella di lanciare nel percorso, possibili mete intermedie dalle quali scorgerne altre e altre ancora, in una concatenazione di legami e reciprocità, assonanze e traguardi visivi, i quali conducono silenziosamente per mano il visitatore verso i punti focali del percorso di visita.

Come anticipato, anche in questa soluzione la figura dell'esagono ritorna attraverso la configurazione del pannello, rivestito di velluto verde e bordato con una sottilissima cornice di legno che viene applicato alla parete di fondo dietro il Gonfalone. L'immagine pittorica che un tempo campeggiava al centro del prezioso manufatto è stata tolta e, per dare forza alla finestra che si forma, Scarpa crea un motivo per "abitare" questo vuoto, tamponandolo con il verde del velluto che si inquadra in secondo piano.

Solo arrivando in prossimità del Gonfalone ci si accorge che il colore appartiene ad un pannello posto a muro e solo avvicinandosi si apprezza la consueta maestria del suo progettista nel disegno del particolare, come quello dei ferri che lo ancorano al muro o in quello del nitido elemento ligneo verticale che, come una foglia sul suo picciolo, pare sostenersi.

Esagonale è anche il basamento in pietra su cui si eleva il Gonfalone, posto in posizione decentrata rispetto allo stesso volume basamentale, in modo da conferire all'insieme un'aura di maggiore imprevedibilità.

Ma il Gonfalone d'oro è solo il punto di aggancio visivo concepito per arrivare in questa sala che viene ridotta visivamente nella sua estensione da una pannellatura verticale in legno che, non arrivando a soffitto, lascia intuire un ambito retrostante, in modo da non cancellare totalmente la spazialità di impianto. Su questa pannellatura risolta a settori verticali separati tra loro da una sottile fessura di aria e conformata planimetricamente in modo da annunciare anch'essa un ulteriore frammento di esagono, vengono collocate le tre tavolette raffiguranti i Tre Santi dottori della Chiesa di Antonello da Messina.

Ognuna delle tre tavolette è montata su un piano rettangolare bianco, legato a bandiera alla retrostante pannellatura e incernierato ad un'asta verticale in modo che sia possibile muoverle liberamente e autonomamente, in base al variare della luce naturale, proveniente dalla finestra posta di fronte, durante le diverse ore della giornata.

Questa possibilità di movimentazione dell'opera, altro non è che un'ulteriore spinta all'interazione tra l'opera e il visitatore che Scarpa pare accentuare ben oltre la consueta pratica del creare legami emotivi tra l'opera, lo spazio e il visitatore, affidando completamente alla scelta del fruitore il modo migliore per apprezzarne le caratteristiche, ovvero, dando la possibilità a questi di creare un dialogo soggettivo con l'opera in questione.

Anche in questo caso in posizione decentrata e non ortogonale, ovvero in posizione non parallela alle pareti della sala, viene collocato un pannello verticale sorretto da semplici montanti e zampe di ferro nero, nel quale, in posizione rialzata rispetto al centro geometrico, si apre una finestra di vetro all'interno della quale si trova la piccola tavola dell'Annunciata di Antonello da Messina.

Collocata a sua volta al centro di un ulteriore pannello rivestito in velluto antico di colore rosso robbia, che Scarpa ritrova casualmente in una cassa all'interno dei materiali del museo, la bellissima Madonna dipinta da Antonello viene qui raffigurata dall'artista un attimo dopo che l'Arcangelo le ha dato la notizia e sembra fermare con la mano questa presenza, a noi invisibile, che le ha fatto scompaginare il libro che sta leggendo. Lo sguardo perplessamente umano, quasi attonito, come è naturalmente comprensibile, trova un suo equilibrio nella perfetta composizione delle parti che compongono il dipinto, impostato sullo sviluppo triangolare del mantello, dal quale solo il volto e le mani emergono. Un mantello il cui drappeggio mette in risalto la tinta blu con sfumature verdi con la quale è dipinto, che è la stessa tinta che Scarpa sceglie per la cimasa che borda l'antico velluto posto a formare lo sfondo sul quale viene mostrata la piccola tavola dipinta da Antonello attorno al 1476.

Il pannello espositivo è in realtà una stretta cassa in legno apribile da uno dei suoi lati corti, in modo da estrarre la porzione interna in teak sulla quale è collocata la tavo-

la dell'Annunciata. La sua posizione all'apparenza casuale, in realtà vuole far sì che non ci sia discrepanza alcuna tra la luce raffigurata nel dipinto – una luce d'ambiente mutuata dalla lezione fiamminga che mette in ombra la parte sinistra del volto e del mantello della Madonna – e quella reale della sala, proveniente dalla finestra aperta nella parete di sinistra.

Ma a questo tema della luce, verosimilmente se ne aggiunge un altro ed è quello della prospettiva e della sua disarticolazione, del quale la pittura di Antonello pare ampiamente nutrirsi. Come se l'innegabile maestria della sua pittura possedesse la certezza del codice, la forza della costruzione scientifica, ma allo stesso tempo anche il guizzo della sua rottura, l'imprevedibilità della sua dissoluzione.

La profonda conoscenza di Scarpa dell'arte, può rendere legittima anche un'altra interpretazione sul perché del posizionamento in diagonale, rispetto alla stanza, del pannello e dell'opera: esso può costituire un velato, quanto raffinato, omaggio alla composizione stessa del dipinto. In questo, infatti, ad un asse prospettico centrale principale, costituito da una linea verticale che scompone in due il quadro, si aggiungono linee prospettiche secondarie ed indipendenti, come quelle che individuano il leggio o il tavolo su cui questo è appoggiato, che descrivono, quindi, oggetti messi di sbieco rispetto ad una visione principale centrale. Analogamente Scarpa può aver disposto il pannello su una linea prospettica diversa da quella individuata dall'asse principale della sala e dagli angoli di questa, oltre che per i motivi precedentemente esposti, in ossequio a colui che ha progettato, molti secoli prima, lo spazio pittorico, in una sorta di coltissimo gioco intellettuale.

L'aver ristretto lo spazio della Sala dell'Annunciata attraverso il pannello ligneo è funzionale anche alla ricercata creazione di una sensazione di compressione, messa in atto prima di sfociare nella dilatazione dello spazio seguente. Uno spazio molto più buio di quelli precedenti, illuminato da una stretta finestratura verticale posta sul suo lato corto e caratterizzato dalla ritmicità di tre volte a crociera i cui costoloni in pietra si stagliano sulle unghiate in intonaco bianco. Si tratta della Sala della Pittura del Cinquecento ricavata nello spazio dell'ex coro che si affaccia direttamente su quello della ex cappella, interamente concepita come un luogo di avvicinamento al doppio volume seguente, a sua volta collocato in corrispondenza del suo lato corto, in posizione opposta alla porta di ingresso. Avvicinandosi al doppio volume, la luce proveniente dall'alto guida il visitatore verso l'affaccio allo spazio sottostante, nel quale una calda luce zenitale viene schermata da un velario bianco, teso nello spazio circolare su cui si imposta la cupoletta rifatta in chiave moderna con il restauro del palazzo.

La cappella, voluta dalle monache nella prima metà del Cinquecento, appare subito agli occhi di Scarpa come l'unico ambiente in grado di ospitare l'enorme affresco staccato dalla sua originaria collocazione raffigurante Il Trionfo della Morte, ma si presenta subito un problema: il locale e l'affresco hanno pressoché la stessa larghezza. Per ovviare a ciò, Scarpa escogita di creare nella parete di fondo, all'unione con le pareti ortogonali, una sorta di tasca, cioè un simmetrico alloggiamento scavato nel muro in modo da fare entrare agilmente l'affresco contro la parete di fondo, ritenuta quella più idonea per accoglierlo.

Le diverse ipotesi di studio prevedono addirittura di esaltare questa soluzione attraverso l'uso del colore, il quale nelle diverse soluzioni passa da una tinta di blu profondo,



Carlo Scarpa, *Galleria Nazionale della Sicilia*, Palazzo Abatellis, Palermo, 1953-1954

a quella di un rosa salmone sbiadito –di fatto utilizzato nella soluzione definitiva – in modo da inquadrare l'affresco all'interno di una parete campita con un colore. Per collocare meglio la pittura nel suo alloggiamento e per facilitare la manutenzione, Scarpa lo colloca su uno spesso pannello costituito da una struttura metallica intelaiata interna e dotata di ruote su cuscinetti a sfera, in modo da renderne agevole lo spostamento che avviene con un movimento semicircolare grazie ad una cerniera posta sul lato destro. Sotto l'affresco, nella parte sinistra, si notano le ruote emergere da sotto il pannello di sostegno, ad indicare, ancora una volta che oltre ai fini manutentivi, il movimento dell'affresco può consentire, al pari di altre opere più piccole, diverse configurazioni di percezione rispetto al suo ambiente e alla sua luce.

Il percorso prosegue poi nella Sala Fiamminga caratterizzata dalla presenza della Deposizione di Giovanni Prevost, la quale viene posizionata a bandella incernierata al muro vicino ad una finestra, in modo che anche in questo caso, il visitatore possa muoverla a piacimento in base alla luce migliore durante l'arco della giornata. Il *recto* dell'opera pittorica è sostenuto da un consueto carabottino in doghe incrociate di legno, in modo da nobilitare anche la parte solitamente non visibile, mentre un altro dipinto, la Madonna col Bambino fra gli Angeli di Mabuse, viene posizionata al centro di un pannello verticale vetrato con struttura in metallo nero, collocato liberamente nella sala.

Concluso l'itinerario di visita del primo piano, il percorso scende al piano terra e per questo si rende necessario l'uso della nuova rampa di scale che Scarpa colloca al pia-

nerottolo intermedio della *scala escuberta*. Tale rampa di scale, non più in uso per i mutati standard di sicurezza, si caratterizza per il proprio design essenziale e allo stesso tempo ricercato, basato sull'estrema pulizia del segno e sulla ricchezza del dettaglio.

Semplicemente agganciati a due elementi metallici paralleli tra loro che funzionano da struttura portante, i gradini di questa scala interna si basano anch'essi sulla geometria dell'esagono che può ben cogliersi in sezione e che si arricchisce di ulteriori particolari quando il gradino lo si percepisce tridimensionalmente nella sua totalità. Solo così appare l'incavo ribassato delle pedate che viene sottratto dalla massa compatta dei gradini, i quali per pochi centimetri non si collegano alla parete laterale sulla quale paiono appoggiarsi. In origine Scarpa disegna un linearissimo corrimano a corredo di questa scala, che in corso d'opera non viene poi realizzato, dando a questo particolare una generale connotazione di leggerezza. L'idea di leggerezza pare connotare tutta la scala, in completa contrapposizione con la natura dei materiali impiegati.

Attraverso la scala il visitatore giunge alla sezione dedicata alla scultura, la quale inizia con una grande sala nella quale il soffitto in travi ricalate di cemento armato viene lasciato in vista come nella Sala delle Croci. Qui, alcuni capitelli e alcuni basamenti di colonna, mimano la verticalità dell'elemento costruttivo al quale in origine appartenevano tramite un supporto metallico formato da tre elementi verticali congiunti tra loro, mentre alcuni gruppi scultorei sono semplicemente appoggiati su basamenti in pietra. Come già sperimentato in altre parti del Museo, da questa sala l'attenzione del visitatore viene subito catturata dalla presenza di una nota squillante di colore che si avverte in lontananza oltre il varco di un portale, come se Scarpa volesse anticipare la presenza di qualcosa degno di nota. Questo suggerisce di percorrere la sala intermedia nella quale la Madonna col Bambino in gesso di Antonello Gagini viene issata su un basamento ligneo, e, attraverso il portale successivo, che si ritaglia con i propri conci in pietra sull'intonaco della muratura, il busto di Eleonora d'Aragona di Francesco Laurana, emerge dallo sfondo verde intenso, quasi a chiamare, come una mitologica sirena, il visitatore.

Nella stessa sala della statua in gesso della Madonna, emerge un altro gioiello allestitivo, ovvero la piccola Testa di Paggio ad opere sempre di Antonello Gagini, alla quale si arriva solo dopo avere girato attorno al morbido modellato della veste della stessa Madonna, cogliendo così, la cascata dorata dei riccioli del paggio e il suo delicato profilo che si stagliano contro un pannello di legno scuro attaccato alla parete intonacata, in origine verniciata di grigio.

Il lungo supporto verticale su cui si appoggia la Testa di Paggio è formato da un'anima metallica costituita da un tubolare quadrato al quale sono saldati dei profili piatti secondo un disegno a girandola. Su di essi vengono semplicemente avvitati quattro elementi di massello di legno che formano una struttura, la cui sezione orizzontale è un quadrato perfetto i cui lati vengono solcati dall'incavo che separa i legni tra loro, sul fondo del quale si scorge la presenza dell'anima metallica.

La stessa raffinatezza di dettaglio viene impiegata per mostrare il busto di Eleonora d'Aragona - insieme all'Annunciata una delle opere di maggior pregio del Museo - anch'esso poggiato su un esile basamento metallico che emerge direttamente



Carlo Scarpa, *Galleria Nazionale della Sicilia*, Palazzo Abatellis, Palermo, 1953-1954

dalla pavimentazione, che culmina in una sorta di vassoio di ebano, scolpito a mano da un artigiano secondo le indicazioni puntuali di Scarpa che ne disegna le morbidezze con i gesti delle mani direttamente in cantiere.

Un busto, quello di Eleonora, che viene mostrato prima frontalmente, ma che in ragione della sua collocazione distaccata dalle pareti vicine, suggerisce di muoversi lentamente attorno per coglierne anche altri punti di vista. Per questo, il pannello di sfondo colorato di verde contro il quale il busto si profila non si limita ad un solo lato, ma gira ad angolo retto lungo due pareti della sala ad individuare una sorta di ambito circoscritto e protetto, quasi un interno nell'interno, segnato solo dal colore e dalla gravitazione che il busto crea attorno a sé.

Raffinatissima è la sintassi con la quale Scarpa compone l'unità tra il supporto verticale, lo sfondo colorato e la delicatezza plastica della scultura del Laurana, sintassi basata sull'evidenziazione dei singoli pezzi che formano l'insieme e soprattutto sulla messa in risalto degli attacchi tra le parti, ovvero, su come gli elementi si relazionano tra loro.

Il busto non viene appoggiato semplicemente sul vassoio di ebano, quanto invece sospeso attraverso un accorgimento che pur assicurandone la stabilità, pare annullare ogni contatto fisico tra le parti. Il taglio incerto del marmo che definisce il profilo inferiore del busto, viene assorbito da una sorta di cuscino d'aria, quasi uno spazio di gravitazione ottenuto da due cilindri di ottone posti sotto la parte tergale della scultura,

allo scopo di abbassarne anche leggermente la parte frontale che si appoggia solo su una sottile lamina di piombo, a sua volta affogata in una placchetta di ottone.

La luce penetra lateralmente e frontalmente rispetto al busto, mettendone ulteriormente in evidenza la raffinatissima fattura attraverso il chiaroscuro.

Dopo essere stata catturata dal busto di Eleonora, l'attenzione del visitatore si sofferma sul verde del pannello che conduce all'angolo opposto del locale nel quale viene collocato un altro busto, che per fattura e per intensità può essere ritenuto di minore importanza, anch'esso, come la testa di poggio della sala precedente, poggiato su un basamento ligneo dallo sviluppo fortemente verticalizzato. Il pannello di sfondo si ferma in corrispondenza della porta di uscita dalla sala, la quale è schermata da un semplice cristallo senza infisso, che della porta esistente riprende l'altezza, legandosi ad essa in un perfetto allineamento.

Al di là di questa, un altro pannello a muro molto più alto di quello verde, tinto di colore blu – azzurro è segnato ad altezza occhio da una fascia di legno sulla quale, in prossimità dell'apertura della sala, si colloca una testina di marmo messa in posizione inclinata, quasi ad indicare l'uscita.

Sempre molta attenzione dà Scarpa all'uso del colore nella sua opera. Qui a Palermo, il verde e l'azzurro sono i colori del mantello dell'Annunciata di Antonello, i quali ritornano anche in questa ultima sala del percorso espositivo della sezione della scultura, quasi a riannodare i fili di quanto già ammirato al piano di sopra, ma anche a rammentare i colori dominanti dell'ambiente mediterraneo, dove l'azzurro del cielo e del mare si unisce al verde dominante nella laguna veneta, a creare una sorta di inatteso corto circuito tra Palermo e Venezia, entrambi luoghi capaci di immettere suggestioni e richiami nel percorso figurativo di quest'opera, a sua volta contenitore di opere.

Fuori dalla Sala del Laurana, il percorso conduce ad uno spazio coperto ma aperto, nel quale viene collocato un grande vaso di fattura araba, sostenuto da terra tramite un semplice basamento circolare in elementi di ferro verniciato e ancorato alla parete tramite un supporto diagonale sempre in ferro. Collocato sul limitare dell'esterno, il vaso filtra la visione del chiostro che viene nuovamente sottratto alla vista del visitatore, quando questi rientra nella sala successiva del percorso, ricavata nello spazio della ex chiesa, nella quale è possibile ammirare da un punto di vista completamente diverso l'affresco staccato de "Il Trionfo della Morte" prima di avviarsi verso l'uscita.

È innegabile come con Palazzo Abatellis, Carlo Scarpa segni un esempio irripetibile nella museografia italiana, creando un luogo di continua sperimentazione progettuale marcato dalla specificità delle contingenze messe in gioco, il quale non potrà trovare mai un corrispettivo degno di paragone, se non all'interno della stessa poetica del suo autore, il quale affinerà in episodi successivi, non tanto le soluzioni qui applicate, quanto una generale sensibilità sempre più personale e sempre più specifica, che lo porterà a pensare all'allestimento di ogni opera, qualunque essa sia, come ad un itinerario frammentario ed immaginifico che non costituisce precedente alcuno, ma che pare ripartire ogni volta da capo, pur nell'universale riconoscibilità linguistica del proprio autore.

Il bizantinismo che si registra nella poetica di Scarpa, solo a lui è concesso, così come le altre caratteristiche nelle quali si incarna il suo lavoro, tutte rintracciabili nella riddanza dei segni e delle materie, nonché nell'ostentazione, attuata quasi con au-

tocompiacimento, del disegno, conducono all'affermazione di una scrittura multipla, estremamente personale quanto poetica, perché il linguaggio della poesia, anche in architettura, è frutto esclusivo di una personalità e non un procedimento e una codificazione che possono essere ripetuti a piacimento.

Anche per questo, cioè per questa sua poetica visione dello spazio e per questa altrettanto poetica narrazione, un grande del Razionalismo come Walter Gropius non ha esitato a riconoscere l'immenso valore di questa sistemazione museale, definendola come *"la migliore ambientazione di museo che mi sia capitato d'incontrare in tutta la vita. Palazzo Abatellis è un capolavoro"*³⁷.

FIRENZE: GIOVANNI MICHELUCCI, IGNAZIO GARDELLA, CARLO SCARPA E LA SISTEMAZIONE DELLE SALE DEI PRIMITIVI AGLI UFFIZI

Proseguendo nell'indagine delle varie tappe della lezione italiana espressa dalla disciplina museografica del secondo dopoguerra, la cronologia ci porta a Firenze, una città pesantemente distrutta nella sua parte centrale dalle mine dei tedeschi in ritirata che colpiscono, anche se indirettamente, le strutture del suo museo più noto, ovvero, la Galleria degli Uffizi.

La ridefinizione delle sale iniziali della Galleria viene affidata nel 1953 a Giovanni Michelucci, il più noto tra gli architetti fiorentini, a Ignazio Gardella, il quale in campo museale si è appena distinto con la realizzazione del Padiglione di Arte Contemporanea presso la Villa Reale di Milano, e a Carlo Scarpa per il sempre maggiore consenso che il suo lavoro acquisisce in campo allestitivo e museografico.

Per comprendere appieno però questo lavoro che riveste una posizione magistrale di assoluta preminenza negli esempi di allestimenti museali fiorentini, e che riguarda in particolare la sistemazione delle cosiddette Sale dei Primitivi agli Uffizi, appare doveroso, *in primis*, affrontare anche per grandi linee la dimensione culturale dell'orizzonte progettuale appartenente a quello che, in un certo senso, è il "padrone di casa" fra i tre architetti coinvolti, senza dubbio tutti allo stesso modo ineguagliabili maestri, anche se per motivi diversi. Vale la pena addentrarci pertanto in quello che rappresenta uno degli aspetti più innovativi e rivoluzionari che la cultura architettonica fiorentina recente abbia prodotto, cioè quell'insieme di approcci, progetti e visioni che possono essere ricondotti all'interno del tratto dominante della cosiddetta *variabilità*.

La *variabilità* in architettura può essere intesa come una sorta di non univoca e sicuramente poco perimetrabile attitudine espressa dalla progettualità fiorentina, la quale ha visto il suo cantore più prolifico e consapevole proprio in Giovanni Michelucci, che pur nella sua caleidoscopica parabola creativa, ha dato più volte forma e sostanza a questa idea.

Potremo dire che rispetto alle consuete categorie di riferimento poste solitamente alla base della costruzione della forma architettonica e, di conseguenza, anche urbana, la visione della *variabilità* privilegia le categorie legate alla dimensione immateriale

della forma, come gli aspetti simbolici, percettivi e finanche figurali, rispetto alle sole contingenze spaziali, come gli aspetti costruttivi, geometrici, funzionali e tecnologici. In altre parole, è come se più dell'immanenza dei fattori materiali, contasse la ben più difficilmente definibile complessità dei rapporti tra le categorie in gioco, ovvero le loro connessioni, i loro legami, i nessi, i rapporti, le loro relazioni.

A riprova di questo, progetto dopo progetto e scritto dopo scritto, in Giovanni Michelucci si sedimenta la consapevolezza che la forma non sia altro che il risultato mutevole e variabile delle infinite condizioni che concorrono a plasmarla e non una questione aprioristica dovuta a condizionamenti di varia natura. In base a ciò, allora, la forma diviene categoria "trovata" e mai "data", perché costruita di volta in volta sulle differenze e sulle specificità delle molte relazioni che ne costituiscono le fondamenta. Come se, in altri termini, la forma non fosse altro che il risultato della concretizzazione fisica, ogni volta diversa, ogni volta nuova, degli infiniti flussi vitali che innervano lo spazio.

Fondamentale, benché in maniera drammatica, è stato il passaggio del fronte bellico da Firenze, che proprio nel 1944 vive uno dei suoi momenti più bui.

All'indomani delle distruzioni, infatti, con le macerie ancora fumanti, Michelucci registra sui suoi taccuini di schizzi una serie di visioni che avrebbero da lì a poco dato origine all'idea della sua *Nuova Città*. Una città diversa, imperniata sul dialogo tra antico e moderno, oltre che su una contingenza del "qui e ora" che pare privare il progetto di ogni valore legato alla dimensione dell'assoluto, dell'aprioristico e dell'ontologico. Egli scrive, infatti, nell'immediato dopoguerra: *"passata la guerra uscii da Palazzo Pitti dov'ero rifugiato e passeggiài a lungo per Firenze. Sul Lungarno erano cadute le facciate artistiche e dietro era apparsa una miseria paurosa. Così vedendo come l'arte era riuscita a nascondere questa miseria e questa vergogna ebbi un trauma. Pensai allora che l'arte non può essere inganno, non può servire a illudere sulle situazioni reali. Quindi bisogna partire dal contenuto. E cominciai a pensare l'architettura in modo meno accademico"*³⁸.

Questo suo pensare l'architettura in modo meno accademico si traduce nel ribaltamento di una spazialità che dall'interno fuoriesce verso l'esterno, e che prende le mosse dai bisogni domestici e sociali dell'uomo, individuali e collettivi, i quali hanno la forza per diventare misura di ogni riflessione sull'architettura della città.

E quella immaginata da Michelucci è una città fatta di cavità all'interno di una massa accomunante, innervata dalla moltitudine brulicante delle vite dei suoi abitanti che si intersecano tra loro in uno scambio continuo di flussi e di relazioni, la cui traduzione architettonica altro non è che un susseguirsi di "piani di vita" differenti che prendono forza dalle loro reciprocità e dai legami con l'intorno.

Potremo dire che le relazioni intraviste da Geoffrey Scott qualche decennio prima e tradotte poi nel suo saggio sull'Umanesimo³⁹ quali dinamiche nella creazione della particolare identità spaziale fiorentina, trovano nel pensiero di Michelucci una loro possibile applicazione da intendersi non come strumento di semplice osservazione della città, ma come vera e propria leva di progettualità. Diventano insomma capaci di mutare finanche lo stesso concetto di storia, orientandolo ai fini del progetto architettonico, in modo da trasformarlo da semplice sfondo cui adeguarsi, ad un vero sistema attivo ed operativo dal quale attingere. E si tratta comunque di un attingere in maniera evolutiva, cioè non come da una storia capace di consegnarci solo l'istantaneità di pezzi

del passato semplicemente da replicare, bensì come da una fonte in grado di disvelare liberamente principi pronti ad essere interpretati in nuove configurazioni e in nuovi linguaggi architettonici attraverso l'esercizio del progetto.

Con questa riconosciuta capacità rivelatrice attribuita al passato, Michelucci affronta molte prove progettuali nell'arco temporale dell'immediato dopoguerra, anche se altre realizzazioni degli anni precedenti mostrano comunque *in nuce* questa sua capacità di attribuire alle relazioni il ruolo prioritario di strutturare la forma dell'architettura.

Sono idee, queste, che vengono applicate per la prima volta in maniera più strutturata e più compiutamente consapevole negli schizzi progettuali effettuati per la ricostruzione delle zone distrutte dai tedeschi attorno a Ponte Vecchio, e che alcuni anni più tardi approderanno ad un esempio espresso, forse non a caso, proprio attraverso un tema di internità e in particolare proprio di un allestimento museale, ovvero quello delle Sale dei Primitivi agli Uffizi.

Analizzando più nel dettaglio l'esperienza progettuale, il vasto complesso museale degli Uffizi, pur coinvolto non pesantemente dalle distruzioni tedesche dei primi giorni dell'agosto del 1944, viene interessato fin dal '46 da una vasta serie di operazioni di ricostruzione mirate a sostituire l'ordinaria e stantia caratterizzazione ottocentesca con una serie di frammenti dal sapore modernista.

Ben presto, però, ci si accorge della banale freddezza di queste realizzazioni e soprattutto si matura anche la consapevolezza dell'errato operare svolto fino a quel momento, incentrato sulla messa in opera di parti slegate tra di loro, senza la presenza di un disegno accomunante e di un'unica regia progettuale.

Dopo la riapertura della Galleria, avvenuta nel 1948, nel 1950 diventa nuovo direttore Roberto Salvini, il quale, dopo avere riordinato la Galleria Estense a Modena, viene trasferito nel capoluogo toscano alla guida del più prestigioso dei suoi musei. Fin da subito la sua presenza si impone per via delle sue innovative idee sui criteri di esposizione e di ordinamento delle collezioni. Sono criteri che individuano nella fabbrica vasariana la presenza di una serie di ambiti dalla forte riconoscibilità storica e architettonica, come ad esempio la Tribuna, i loggiati e la Sala delle Carte Geografiche; tutti luoghi posti all'interno di una sequenza di spazi, le cui trasformazioni subite nel corso degli anni hanno alterato irrimediabilmente il carattere originario.

La generale neutralità attribuita da Salvini agli ambienti della Galleria degli Uffizi suggerisce un criterio di ordinamento ispirato direttamente dalle opere piuttosto che dal carattere dell'architettura che le contiene. Per questo si orienta verso una sistemazione che sia capace di mettere in evidenza la contemporaneità delle espressioni artistiche differenti prodotte in uno stesso tempo, piuttosto che in uno stesso luogo, corrodendo così nelle fondamenta, il consueto concetto di "scuola".

Ma fin dall'inizio, Salvini comprende che per dare una dimensione materiale a quanto sta proponendo da un punto di vista concettuale, occorre l'intervento di una figura che sia in grado di *"creare o più esattamente ricavare dagli ambienti preesistenti spazi consoni alle dimensioni e al carattere dei dipinti, assicurare le migliori condizioni di luce, sistemare nel modo più conveniente e senza danno all'estetica delle sale gli impianti accessori"* perché *"tutti questi erano problemi tecnici ed artistici insieme che richiedevano l'opera dell'architetto"*⁴⁰.



Carlo Scarpa, *Sistemazione delle sale dei Primitivi*, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1953. Schizzo di studio della sistemazione del Crocifisso del Cimabue



Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci, Carlo Scarpa, *Sistemazione delle sale dei Primitivi*, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1953

Per questi motivi Roberto Salvini, che oltre ad essere il direttore della Galleria degli Uffizi è anche un fine storico dell'arte presso l'Università di Trieste, nonché convinto revisore dei tradizionali criteri di museologia e museografia, affianca al funzionario della Soprintendenza Guido Morozzi quell'inconsueto, ma straordinario terzetto di affermati progettisti.

A ben vedere, nei diversi itinerari progettuali dei tre è possibile comunque cogliere aspetti comuni, primo fra tutti una componente umanistica dominante delle loro opere. Se Michelucci era ossessionato dall'idea di una progettualità totale, nella quale il "battito" vitale del flusso umano non solo vivifica lo spazio, ma soprattutto lo progetta, anche i percorsi di Gardella e di Scarpa sono abitati da una radice profondamente legata all'uomo. Una radice che si ammanta di leggerezza, razionalità ed eleganza nell'opera di Ignazio Gardella, di simbolo, di materialità e complessità in quella di Carlo Scarpa, a ricordarci che il loro lavoro agli Uffizi, ancora prima di essere un'opera architettonica ed estetica, è un'opera dal valore profondamente umano e civile.

Sulla base di queste premesse, nasce l'idea di realizzare una sistemazione che, oltre a definire valori estetici e spaziali, possa dare luogo anche ad un ambito nel quale riuscire a modificare il rapporto tra l'uomo e l'arte, cioè farsi espressione reale di una nuova idea espositiva, in parallelo con quanto stava avvenendo in quel momento in altre realtà italiane nel campo dell'allestimento e delle sistemazioni museali.

Ecco allora che l'intero progetto si basa su un'idea in fondo molto semplice ed allo stesso tempo efficace, incentrata sulla ricerca di modalità di composizione e d'espressione dello spazio capaci di riportare le diverse opere esposte ad avvicinarsi il più possibile alle condizioni di percezione originaria. Per far questo vengono rivisti i criteri di sistemazione degli oggetti d'arte, abbandonando l'ordinamento d'anteguerra che seguiva il rigido principio delle scuole, in favore di un ben più moderno e flessibile principio storico.

In queste nuove Sale dei Primitivi, insomma, uno dei consueti principi di ordinamento basato sulla corrispondenza tra opere e artisti della stessa terra, anche se vissuti in secoli diversi, viene superato considerando che le premesse con le quali si forma l'opera d'arte sono molto più simili all'interno di una stessa epoca, anche se in terre lontane. Nell'ordinamento si dà priorità quindi al fattore *tempo* rispetto al fattore *luogo*, cercando di mettere in luce, magari attraverso accostamenti del tutto inediti, l'evolversi di una contemporaneità di espressioni diverse che nascono indipendentemente dal rapporto con uno stesso territorio.

Appare chiaro, poi, come ogni periodo – e a maggior ragione quello del dopoguerra, caratterizzato dall'urgenza di staccare con il passato – tenda fondamentalmente a considerare "nuovo" tutto ciò che si discosta in maniera evidente da quello che l'ha preceduto, ed è anche per questo motivo che il criterio di ordinamento applicato si deve intendere come qualcosa di davvero innovativo, nonostante oggi sappiamo bene che il luogo ha da sempre influito in maniera consistente sulla formazione di ogni opera⁴¹.

Dunque per i tre architetti si presenta un vero e proprio compito di interpretazione e di qualificazione spaziale, più che di riordino formale, e sono consapevoli di dovere andare a ricercare il difficile rapporto tra l'arte e l'architettura attraverso il nuovo spazio da realizzare.

Sarà una sfida non facile, ma ci riusciranno magistralmente attraverso il potere evocativo dell'allusione, anziché imboccando lo scivoloso crinale della mimesi, in apparenza più praticabile, ma in realtà pieno di insidie, tenendo conto anche del carattere monumentale dell'architettura esistente.

Le difficoltà più evidenti di questa esperienza si presentano nel riordino delle prime sale destinate ad ospitare i dipinti che vanno dal Duecento fino alla metà del Quattrocento. Alla molteplicità dei soggetti da esporre, comprensivi delle opere di grandi artisti come Cimabue, Giotto, Simone Martini, Duccio di Boninsegna, Masaccio e molti altri, si va a sommare la grande varietà dimensionale di questo materiale, che spazia dalle pale di quasi cinque metri di altezza alle piccole predelle di pochi centimetri. Questa diversità induce i progettisti a pensare all'intero intervento di riordino architettonico degli ambienti, come ad un grande tema di fondo, che vada ad esaltare queste differenze e nel contempo anche a sottolineare i punti comuni. Tutto ciò badando a non sovrapporsi minimamente alle opere, rispettandone completamente la carica emotiva e il contenuto retorico legato alla posizione e alla funzione originaria.

Dal momento che l'idea di spazio della nuova sistemazione deve rispondere a tutte queste istanze, i progettisti, decidono di non variare in maniera consistente l'impostazione planimetrica delle sale esistenti, ma di riproporne almeno apparentemente la stessa suddivisione, mutandone invece profondamente la sezione.

Per questa ragione, vengono eliminati i controsoffitti piani delle prime sale, ripulendo i solai dalla selva di legname stratificatosi in seguito ai vari rimaneggiamenti subiti nel corso del tempo. Operazione, questa, che permette di intervenire sull'intero intradosso della falda, lasciando le capriate originali in vista e ricoprendo tutta la superficie obliqua con un dogato di legno. Il piano inclinato di copertura diviene così uno dei principali protagonisti dello spazio, caratterizzato dalle grandi capriate che, con una invenzione di grande maestria, si appoggiano proprio là dove meno ci se lo aspetta, ovvero nel punto di maggior fragilità della struttura, quello in cui la capriata si sarebbe dovuta innestare nella consistenza della muratura. Invece è proprio quel punto nevralgico che i tre maestri inaspettatamente scoprono e mettono sapientemente in evidenza in tutta la sua nudità, esaltandolo ulteriormente con l'illuminazione radente di un lucernario orizzontale che sostituisce il muro, proprio là dove sarebbe stato naturale ancorare la struttura primaria di sostegno del tetto.

Interessante è rileggere oggi le parole che Michelucci – ancora una volta coinvolto, quasi centenario, dagli Uffizi per uno studio a proposito della nuova uscita sulla via dei Castellani – rilascia in quell'occasione sull'esperienza di molti decenni prima. *“Furono momenti molto belli e interessanti. Ricordo che ci fu in un primo tempo una certa opposizione verso noi progettisti all'apertura di quella finestra in alto. D'altronde a nostro favore c'era il fatto che rimaneva tutta quell'altezza fra le opere e le finestre per cui la luce non può disturbare”*⁴².

Anzi, la luce che il lungo taglio orizzontale del lucernario getta nella sala sarà proprio uno dei punti cardine attraverso i quali si esprimerà la ricerca interpretativa delle caratteristiche spaziali nelle quali le opere in origine erano collocate. Per non perdere l'effetto della diagonale luminosa proveniente dall'alto, vengono sistemati dei proiettori all'esterno oltre la lunga vetrata, in modo che anche la luce artificiale provenga dallo



Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci, Carlo Scarpa, *Sistemazione delle sale dei Primitivi*, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1953



Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci, Carlo Scarpa, *Sistemazione delle sale dei Primitivi*, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1953

stesso punto di quella naturale, così da non alterare troppo la percezione dei dipinti nella differenza tra il giorno e la sera.

Lo spazio che risulta in seguito a questa operazione è caratterizzato, dunque, da un'imponente estensione ascensionale, quasi una misura innegabilmente gotica che allude, senza mimesi alcuna, alla severità di uno spazio francescano. Caratteristica, questa, che si stempera nelle salette successive, come quella del Trecento senese, con il soffitto ribassato e un lucernario a capanna sospeso sull'intero volume, oppure quella dei Giotteschi, o ancora quella del Trecento fiorentino. Si tratta di una discontinuità che sottolinea il diverso carattere linguistico delle opere esposte: solenne, ascensionale e monumentale all'ingresso, poi sempre più rarefatto, prezioso e intimista, via via che si procede nella concatenazione delle sale.

Nella definizione dello spazio si assiste all'acquisizione di una sorta di generale "medievalizzazione" delle diverse sale espositive, la quale non è soltanto un tema di fondo, ma pare elevarsi ad interpretazione artistica di tutto l'intervento, cosa che trova facilmente adesione e affinità nei personali percorsi dei tre architetti.

Infatti, come già accennato, nelle poetiche dei tre si possono riscontrare i segni per individuare un lavoro affrontato in termini analoghi. Molti dei loro progetti sono impo-

stati su meccanismi compositivi che conducono alla costruzione di un "ordine casuale", oppure ad una "casualità ordinata" che lavora sulla disarticolazione, sullo scatto, sulla cesura, sulla dissonanza e sulla frattura, ovvero su modalità che ricercano la rottura di un ordine che tuttavia rimane sempre legittimato, nonostante venga infranto e scardinato e di volta in volta evoluto attraverso piccole e impercettibili modificazioni. Si determina, insomma, una situazione analoga alla sottrazione di ordine propria dell'ambiente medievale che, se letto dal punto di vista delle operazioni costitutive dello spazio e non sul semplice piano dell'impressione, appare incentrato sulla casualità, sull'asimmetria e sulla funzione prima che sulla forma.

La raffinatissima invenzione dei tagli verticali, praticati tra le pareti delle diverse sale e nati per trasportare senza problemi da un ambiente all'altro le grandi opere lignee e le enormi tavole, altera vigorosamente l'ordine preesistente basato sul rigore della disposizione a stanze dell'impianto vasariano.

Tra una sala e l'altra si aprono quindi visuali inaspettate, come se lo spazio dell'una fosse già anticipato nell'altra, offrendo al visitatore sguardi trasversi e inattese possibilità di percezione. Questa casualità è tuttavia ascrivibile anche all'astrazione del Moderno e rimane trascritta nello stesso disegno planimetrico, conducendo al potere evocativo del gesto. Ad un'attenta osservazione, però, la presenza dei tagli ha la capacità non solo di rompere irreversibilmente la canonica impostazione della sequenza delle sale e di disarticolare la composizione a stanze degli spazi, ma anche di offrire la possibilità di istituire tra i diversi ambiti nuovi legami e nuove relazioni, immettendo nell'insieme un vero e proprio valore di fluidità, intesa dai progettisti quale principio ancora dominante della modernità.

Gli stessi tagli verticali consentono di isolare delle porzioni nella continuità muraria delle sale, per far sì che diventino definite da setti murari ortogonali tra di loro. Questo, come già detto, consente la penetrazione dello sguardo in tutte le direzioni, cogliendo da molti punti di vista la totalità degli ambienti. Si tratta di un approccio compositivo incentrato sull'interpretazione di una memoria legata all'assenza di gerarchia nella visione degli spazi, tipica ancora una volta delle dinamiche sia medievali che moderne, secondo cui la percezione totale dello spazio avviene solo tramite il movimento.

In questo allestimento anche il tema della luce sottolinea la ricerca di una discontinuità più che di una riunificazione. Una luce pensata, come già accennato, quale criterio più conveniente per esaltare le caratteristiche pittoriche delle opere, e per mettere delle interpunzioni lungo il percorso. Nella doppia sala del Gotico Internazionale, ad esempio, la presenza del lucernario e dell'alta finestra indica un possibile tentativo di mediazione fra il tardogotico toscano, segnato dalla figuratività di un Lorenzo Monaco, e quello settentrionale, ben espresso nelle scene dipinte da Gentile da Fabriano nelle quattro tavolette disposte a bandiera sul muro, in modo che la stessa luce della finestra non le inondi direttamente.

Questi e molti altri particolari sono i tratti di una disposizione acquisita da quel vocabolario di forme e dettagli che la progettualità italiana del cosiddetto professionismo colto sta scrivendo in quegli stessi anni anche in altri esempi museali, non di rado ad opera degli stessi autori. Il taglio orizzontale su cui si imposta asimmetricamente la capanna di copertura della prima sala proietta una lunga lama di luce che, come un

piano eccentrico nello spazio, inserisce un vettore di spostamento e non un elemento di ordine.

Molto ci sarebbe da dire attorno all'audacia di questo taglio orizzontale che scarnifica il punto di maggiore tensione strutturale dell'intervento, evidenziando il nodo di giunzione tra il muro e la capriata. Basti però utilizzarlo quale pretesto per aprire una riflessione attorno al valore della costruttività che i progettisti hanno voluto rimarcare, forse alludendo ad un principio edificatore medievale, legato alla pratica artigiana e alla dimensione corale e collettiva del cantiere.

Tale dimensione artigiana può spiegare persino la completa mancanza di disegni relativi a questo intervento, rivelando anche nel metodo la natura collettiva e partecipativa di un'esperienza progettuale in costante trasformazione e continuamente soggetta a verifiche e successive ricalibrature.

A proposito di ciò, Michelucci ebbe a dire che *"molto della progettazione avveniva così: giorno per giorno sul cantiere, venivano fatte delle proposte, le discutevamo tutti e tre e una volta d'accordo si andava avanti con il lavoro: ma dei disegni non restava nulla, lo si dava al fabbro per esempio, o a quell'artigiano che era incaricato di seguire un certo lavoro. Gli esecutivi erano spesso sui muri, cioè quei segni che per il muratore servivano volta volta. L'opera nasceva via via a contatto con quei capolavori. Si faceva eseguire, si controllava l'esecuzione; l'architetto secondo me doveva stare il più possibile da parte nel senso che aveva il compito di vedere il risultato"*⁴³. Un risultato dal quale, se colto globalmente, affiorano preziose contraddizioni e sottili antinomie. È infatti, uno spazio neutro, ma al contempo densissimo di significati forti; porta con sé diversità, complessità, ma anche unificazione e semplificazione, e i meccanismi e le dinamiche compositive necessarie per raggiungere lo scopo appaiono di una semplicità sconcertante.

*"È certo che per me la presenza del progettista si doveva sottrarre al massimo, noi dovevamo sparire. Si trattava semplicemente di appropriare le opere alle pareti con un lavoro di muratore. Non c'è dubbio che la personalità di Scarpa era difficile; era sempre attento ad avere la trovata giusta sì, ma che mettesse l'opera dell'architetto in evidenza e di questo se ne compiacera. Io per principio mi ero posto di sparire di fronte alle opere di quella portata meditando moltissimo: l'idea di mettere un sostegno, per esempio di ferro, lo sentivo come un fatto di grande responsabilità, il risultato era far sì che l'opera quasi naturalmente si mostrasse"*⁴⁴

La "poetica del dubbio", propria di tutta la parabola michelucciana, emerge con forza anche da questi ricordi, mettendo in luce personalità molto diverse tra loro. Effettivamente appare innegabile che la naturalezza di cui parla Michelucci sia, di fatto, una delle cifre più evidenti e sicuramente più seducenti dell'intero intervento. Essa è incarnata da una sorta di generale fluidità che coinvolge tanto l'ambito formale quanto quello spaziale, riuscendo a contornare con la propria unità i vari frammenti che costituiscono l'allestimento. Tutto questo viene raggiunto con una spontaneità ottenuta, come logico, anche attraverso lo scambio e il confronto, forse non sempre lineari, fra i tre protagonisti.

"C'era indubbiamente una grande volontà di andare d'accordo. C'è stato un momento difficile, non tanto con Gardella che tanto era accomodante. Avevano messo dei blocchi di pietra dietro le porte contro cui andava a picchiare la porta, quindi era una cosa assolutamente illogica. Allora ci fu un po' di discussione che finì andando tutti a bere ma la pietra fu levata.



Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci, Carlo Scarpa, *Sistemazione delle sale dei Primitivi*, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1953

Quando entrai la mattina e vidi la pietra chiesi subito risentito chi avesse fatto mettere questa cosa, allora c'erano gli operai che risposero ammiccando e dicendo che era stato quello con la barba (Scarpa). Il Direttore era preoccupato che succedesse fra gli architetti qualcosa, ma per fortuna come ho detto, finì tutto subito"⁴⁵.

La riunificazione visiva data dallo zoccolino, la presenza dei tagli, il concepire le connessioni tra le varie sale non attraverso delle porte dotate di piedritti, ma tramite dei semplici passaggi ricavati nella consistenza dell'intonaco bianco, quasi una sottrazione materica alla plasticità delle masse, costituiscono criteri che annullano il valore solido dell'angolo per coinvolgere e lasciare intuire lo spazio della sala successiva. Il rivestimento avvolgente, ottenuto con la plafonatura di legno bruciato posta al di sopra delle antiche capriate, separa sintatticamente gli elementi della costruzione, ma rimanda anche a quell'idea fluida e accomunante sottesa nella singolare coincidenza tra la metafora michelucciana del "tetto - tenda" e quella scarpiana del "tetto - carena". A tale proposito, sempre Michelucci ebbe a dire che "si volle dare al soffitto un certo peso, un certo valore. Scarpa pensò al disegno dei ferri delle capriate e degli altri ferri presenti nelle sale come i telai dei lucernari, le transenne, i battiscopa. Poi ci fu l'invenzione della

lastra di pietra con il grande Cristo di Cimabue che risolse lo spazio in modo meraviglioso; l'opera fu posta in modo che se ne potesse vedere anche il retro, guardarla dava veramente un senso di piacere"⁴⁶.

In realtà, la collocazione quasi in bilico verso il centro della sala del grande Crocifisso di Cimabue, sostenuto da un montante verticale in ferro e da tiranti metallici che lo ancorano alla parete, è ispirata ad un noto affresco assiate di Giotto, nel quale si vede come, fino a circa la fine del Duecento, questo tipo di croci fossero poste nelle chiese inclinate verso la navata, in modo da rendere maggiormente diretto e più emotivo il contatto con i fedeli. Il progetto allude, quindi, a quella sensibilità, senza ovviamente forzarla con inutili riproposizioni stilistiche, anzi, fuggendo una possibile mimesi proprio grazie alla geniale trovata della sospensione. Tutte le opere d'arte sono esposte tenendo conto di questo principio: così le tavole si staccano leggermente dalla massa muraria mediante sostegni a mensola ottenuti con semplici putrelle metalliche, gli inserti di pietra serena in corrispondenza dei gomiti – cioè dei punti di maggiore usura ai lati delle porte – paiono galleggiare nel candore delle pareti, così come le leggerissime transenne in metallo che orientano il percorso dei visitatori nonché la grande lastra in pietra serena che forma il basamento per la croce risultano come sospese sul pavimento realizzato in piastrelle di cotto compresso. Un pavimento che, montato senza alcuna fuga tra i vari pezzi, assume il valore di un ulteriore tema di fondale, sul quale fare risaltare al meglio le opere.

In definitiva, il riordino dei vari ambienti rimanda alla canonica impostazione di una serie di stanze, nella quale, però, tutti gli interventi sono volti ad introdurre piccole anomalie capaci di sovvertire questa disposizione, ricercando nella fluidità il vero tema unificatore.

Questo approccio, contenendo un evidente tentativo di superamento delle consuete impostazioni museografiche del momento, si pone come un esempio di mediazione tra l'affascinante libertà del museo a spazio continuo e la rigidità del museo tradizionale, e segna un notevole passo avanti nella riforma italiana di questo settore, innescando un rapporto mediato e simbolico con l'ambiente interno a carattere urbano.

La spazialità creata in questa realizzazione si interfaccia con la città attraverso una composizione pensata per cavità, una sorta di rovescio urbano costantemente rinnovato e vivificato da una percezione dinamica del tempo. La sua narrazione per frammenti, sottesa ad una riunificazione solo allusa e mai mostrata, accenna a sua volta, in un sottile quanto inevitabile gioco di rimandi, ad una generale idea di complementarità, propria di qualunque fenomeno di trasformazione.

Ed è proprio in questo passaggio che risiede la specificità, l'essenza e il nucleo prezioso di tutto l'intervento. Una volta compreso come l'intero edificio preesistente possa farsi città e la città possa farsi edificio, ovvero quanto i confini fra le due entità possano diventare labili immaginando i flussi e i valori dell'una caratterizzare l'altra, è possibile smarginare i contorni della semplice realizzazione di uno spazio architettonico – sia pure un museo come in questo caso – per farla diventare un vero e proprio ragionamento sulla città.

Quindi questa realizzazione è un'autentica occasione di *variabilità*, anzi, una vera e propria operazione di trasfigurazione dell'idea della *città variabile*, la quale va ben oltre la ricerca di una semplice immagine o di una tonalità espressionistica, concentrandosi



Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci, Carlo Scarpa, *Sistemazione delle sale dei Primitivi*, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1953

invece sulla ridefinizione di una complessità che traduce nella forma dello spazio le necessità e le aspirazioni collettive e individuali dell'uomo.

In piedi, di fronte ad una finestra del primo corridoio della Galleria degli Uffizi, sulla soglia dei 100 anni Michelucci ebbe a dire: *"io ci ho lasciato il cuore in questa costruzione, l'ho sentita criticare nella scuola come cosa non riuscita di Vasari, ma essa è una grande opera di urbanistica: è la città stessa"*⁴⁷.

L'impegno di Carlo Scarpa nei confronti della Galleria degli Uffizi, invece, non si esaurisce nella sistemazione delle Sale dei Primitivi, ma continua insieme ad un altro pro-



Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci, Carlo Scarpa, *Sistemazione delle sale dei Primitivi*, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1953

tagonista della cultura progettuale fiorentina di quegli anni, Edoardo Detti, con cui esegue la risistemazione del Gabinetto Disegni e Stampe. Un coinvolgimento che per Scarpa non si verifica in maniera istituzionale, anche se fortemente caldeggiato dalla direttrice Giulia Sinibaldi, bensì grazie alla volontà dello stesso Detti che di Scarpa è molto amico e che lo coinvolge a titolo personale.

L'ambito nel quale si colloca il Gabinetto Disegni e Stampe è ricavato dalla suddivisione orizzontale, eseguita nell'Ottocento, del precedente volume del teatro realizzato nel Cinquecento da Bernardo Buontalenti per Francesco I de' Medici, la cui volumetria viene assorbita nel tempo all'interno delle varie parti della Galleria.

Con il controllo di Morozzi e la supervisione della Sinibaldi, gli spazi rinnovati del Gabinetto iniziano a prendere forma, almeno nell'idea, fin dal 1951, per diventare poi concreti tra il '53 e il '56 con alcuni interventi protrattisi fino al '62.

All'inizio, il lavoro di Detti si concentra sulla sistemazione delle sale di studio e di conservazione, per poi passare al *clou* dell'intervento, ovvero alla sala espositiva, nella quale il segno di Scarpa è particolarmente evidente.

La profondità planimetrica della fabbrica vasariana e gli affacci, tutti orientati sullo stesso lato, determinano molte invenzioni compositive, la maggior parte delle quali rivolte alla razionalizzazione della complessa distribuzione interna dei vari ambiti, nonché al loro massimo sfruttamento volumetrico e alla loro illuminazione naturale e artificiale. In particolare, la volumetria esistente viene sfruttata con la creazione di un livello di ballatoi che corrono nella quasi totalità dei locali. Si tratta di ballatoi in legno di mogano e ferro dipinto di color avorio, il cui disegno integra in un'unica intenzione compositiva anche il sistema dell'arredo e dell'illuminazione, dando vita ad un registro unitario che organizza così lo spazio e il suo uso.

Raffinatissima e potente appare la cura del dettaglio, espressa nei materiali insoliti, come il cuoio usato per i piani dei tavoli da consultazione, nel disegno delle sedute e delle lampade, nonché in quello delle finiture e degli agganci tra le parti, improntato ad una eleganza lineare fatta di pochi elementi basati su geometrie semplici.

Insieme a Scarpa, Detti esegue la sistemazione della sala dove vengono esposti i disegni. Qui il soffitto a cassettoni esistente viene coperto da un nuovo controsoffitto, realizzato con pannelli lignei dal disegno comprensivo di apparecchi luminosi a fluorescenza, che proseguono l'andamento delle fughe e dei ricorsi fra gli stessi pannelli.

Al centro dell'ampia sala, in apparente casualità, ma in realtà secondo allineamenti ortogonali rispetto ai muri perimetrali, sono disposti quattro pannelli verticali destinati alla mostra dei disegni, ognuno dei quali viene appoggiato a terra tramite supporti metallici dalla linea elegante, ottenuta, come di consueto nel linguaggio scarpiano, dalla giustapposizione di semplici profilati metallici dipinti di nero. Lungo le pareti sono fissate altre serie di espositori uguali a quelli posizionati al centro della sala, i quali si presentano come dei veri e propri "quadri mobili", secondo la definizione dei loro autori, tali da ottenere un effetto visivo di continuità, interrotto solo dalla presenza delle aperture e dell'unica finestra presente nel locale.

In particolare, la finestra viene ridisegnata con un leggerissimo infisso in metallo che consenta il maggiore ingresso possibile di luce naturale nella stanza. Tale infisso è ca-

ratterizzato dalla presenza di una fascia orizzontale, situata nella sua parte bassa, che lo suddivide in due ampie specchiature, a loro volta ulteriormente frazionate al loro interno da esili montanti verticali, in un disegno tanto raffinato quanto espressivo. Oltre la vetrata si accede al piccolo spazio raccolto della terrazza accessibile anche al pubblico, proiettando così l'intero spazio della sala verso l'esterno e in particolare sui tetti della città e sulla Loggia del Grano che si scorge dall'altro lato della strada.

MILANO: IGNAZIO GARDELLA E LA SISTEMAZIONE DELLE SALE DELLA COLLEZIONE GRASSI ALLA GALLERIA D'ARTE MODERNA A VILLA REALE

L'imponente fabbrica della Villa Reale a Milano, originariamente nota come Villa Belgiojoso, dal nome del conte che ne iniziò la costruzione su progetto dell'architetto Leopoldo Pollack – allievo prediletto di Giuseppe Piermarini, progettista ufficiale della Casa d'Austria – è uno dei principali edifici del neoclassicismo lombardo.

Costruita con una planimetria ad U, la Villa si sviluppa attorno ad un cortile quadrangolare, rivolgendo il suo lato esterno sugli spazi aperti di quello che è uno dei più bei giardini all'inglese d'Italia, realizzato anch'esso su disegno del Pollack. Su questo stesso giardino prospettano anche gli spazi del Padiglione d'Arte Contemporanea, finito di realizzare da Ignazio Gardella nel 1954.

Sarà ancora proprio Gardella a realizzare, solo due anni dopo, la sistemazione di alcune delle sale della Villa Reale per ospitare al loro interno la collezione Grassi.

In particolare, si tratta dei locali situati al secondo piano della Villa, caratterizzati da una altezza interna più modesta rispetto ai locali del piano terra e del piano nobile, nonché dalla presenza di semplici coperture a botte intonacate che nascondono le sovrastanti orditure lignee delle originali coperture a padiglione.

La Villa Reale era stata acquistata dal Comune di Milano nel 1920 e immediatamente trasformata, già dall'anno seguente, nella Civica Galleria d'Arte Moderna, funzione che avrebbe mantenuto fino ai giorni nostri.

Alla metà degli anni Cinquanta, con la morte di Nedda Mieli, vedova dell'imprenditore Carlo Grassi, il Comune di Milano entrò in possesso di una generosa donazione, con la clausola che le opere d'arte che la costituivano fossero esposte in ricordo del figlio della coppia, morto in giovane età da volontario ad El – Alamein.

Carlo Grassi era un noto imprenditore di inizio Novecento che doveva la sua immensa ricchezza al commercio di tabacco in Egitto. A Lora, in provincia di Como, possedeva una villa nella quale risiedeva quando era in Italia e che ben presto riempì delle sue immense collezioni d'arte. In particolare, quella di pittura vantava un significativo numero di opere dell'Ottocento italiano con quadri di Boldini, Fattori, Segantini, Pellizza da Volpedo e De Nittis, a cui si aggiungeva un altrettanto significativo numero di presenze internazionali, del tutto in controtendenza rispetto a quelli che erano i gusti di pubblico e critica del tempo. In questo insieme di opere internazionali, figuravano infatti quadri di Manet, Van Gogh, e Cézanne, ai quali si sommarono i più recenti acqui-



Ignazio Gardella, *Sistemazione delle Sale della Collezione Grassi*, Galleria d'Arte Moderna, Villa Reale, Milano, 1957



Ignazio Gardella, *Sistemazione delle Sale della Collezione Grassi*, Galleria d'Arte Moderna, Villa Reale, Milano, 1957





Ignazio Gardella, *Sistemazione delle Sale della Collezione Grassi*, Galleria d'Arte Moderna, Villa Reale, Milano, 1957

sti fatti dopo il suo ritorno definitivo in Italia, come ad esempio alcuni dipinti di Balla, Boccioni, De Pisis e Morandi.

L'originaria destinazione non di rappresentanza dei locali individuati dall'Amministrazione milanese per collocarvi la collezione Grassi induce Ignazio Gardella a risolvere prioritariamente la questione del collegamento con i piani sottostanti del grande complesso architettonico, a cui si accedeva, prima del suo intervento, solo per mezzo di strette scale di servizio. A partire dalla demolizione dello spazio occupato da una scala di servizio e di alcuni ambienti secondari che si aprivano ai suoi lati, Gardella crea un vano di collegamento interno, caratterizzato dalla presenza di una nuova rampa di scale variabilmente articolata attorno ad un grande pilastro centrale a sezione ellittica. La rampa, che planimetricamente segue un disegno fluido e simmetrico, si stacca dalle murature perimetrali del vano in cui è contenuta, dando luogo ad una compenetrazione altimetrica particolarmente espressiva. Il suo pianerottolo intermedio si configura come un vero e proprio spazio espositivo, caratterizzato dalla presenza di una lunga vetrina incassata nella muratura, mentre il piano di sbarco finale termina con un balconcino interno, quasi una prua di nave rivolta verso il doppio volume, che altro non è che lo spazio ellittico ricavato sulla sommità del pilastro attorno al quale si svolge l'andamento delle rampe. Raffinatissimo e potente è il dettaglio di questa scala, evidenziato nella composizione delle lastre di marmo che formano la pavimentazione, nel disegno della esile balau-

stra in tondino di ferro verniciato di bianco, così come nell'intonaco lucido delle muraure, nel disegno del corrimano a muro e nello zoccolino.

Tutto l'ambito occupato da questo importante collegamento verticale è pensato da Gardella come parte integrante dello spazio di mostra, in continuità con le gallerie sottostanti. Per questo lungo le pareti si aprono vetrine e si espongono pitture, in modo che il visitatore non avverta un passaggio troppo brusco con gli altri locali museali.

In particolare, le Sale della Collezione Grassi sono allestite all'insegna della massima semplicità e del massimo rigore, prevedendo un'essenziale pavimentazione in doghe di legno, montate a spina di pesce, dalla quale emerge una muratura completamente intonacata di bianco che ospita i quadri, direttamente appesi nelle loro cornici.

All'altezza dell'imposta delle volte di copertura, viene sistemata una fascia di legno continua formata da due elementi sovrapposti tra loro, in modo da segnare in maniera chiara l'attacco della volta alla muratura verticale. In corrispondenza delle finestre, questa fascia prevede un'anomalia e diviene formata da un solo elemento che nasconde una tenda, per riprendere poi con due elementi nelle porzioni di muratura. Per tutta la sua lunghezza, nelle sole pareti dove si aprono le finestre, questa sorta di marcapiano ligneo funziona anche come elemento portatore di illuminazione artificiale. Da esso, infatti, si dipartono degli esili elementi tubolari metallici protesi verso il centro della sala, sulla cui sommità si apre un globo traslucido in vetro che diffonde la luce artificiale sfruttando la volta soprastante come parabola riflettente. Con questo sistema, la luce naturale e quella artificiale provengono sempre dalla stessa direzione, senza alterare significativamente la percezione diurna da quella notturna.

I dipinti vengono appesi sia direttamente, nelle porzioni murarie esistenti tra le finestre, sia sulle pannellature verticali posizionate ortogonalmente alla parete continua di fronte ad esse, in modo da creare tanti ambiti distinti, anche se comunque aperti sullo spazio generale. Tali pannelli sono formati da superfici neutre bianche, bordate lungo i loro lati verticali da profili dello stesso legno della fascia che corre in alto a separazione delle volte, e ognuno di loro è staccato dalla parete di fondo appoggiandosi a terra tramite dei dadi di legno e metallo. Insieme a questa tipologia di pannellature, Gardella ne realizza anche altre più piccole pensate per una sola opera, agganciate ad una struttura di supporto in metallo nero che funziona da piede e da sostegno verticale.

MILANO: BBPR E IL MUSEO AL CASTELLO SFORZESCO

Contrariamente alla maggior parte dei progettisti, solitamente restii a parlare delle loro opere, i BBPR hanno spesso amato entrare in merito alla genesi compositiva dei loro interventi, presentando di prima mano le loro opere sulle riviste di settore, senza il filtro di una possibile lettura interpretativa fatta dal critico di turno.

Proprio in base a queste descrizioni è possibile ancora oggi leggerne le opere in tutta la loro "verità" compositiva, anche se è ben noto che talvolta, nel campo del progetto e della sua descrizione, la realtà possa essere orientata come meglio si crede per giudicare a posteriori certe soluzioni impiegate e per dare maggiore

legittimità alle scelte eseguite. Così facendo, le contraddizioni che un'opera può mostrare appaiono come le volute note dissonanti all'interno di una generale coerenza; parimenti le eventuali incertezze che si riscontrano in certi elementi e in certi particolari, possono invece presentarsi quali raffinate delicatezze; come pure la persistenza di certe soluzioni può risultare una ridondanza necessaria, atta alla conferma di un tema che da semplice sottofondo diviene struttura formale dominante. Insomma, l'auto – descrizione di un processo di progetto, se da un lato può distogliere lo sguardo da certi aspetti non completamente approfonditi, dall'altro riesce ad entrare in merito alle più intime intenzioni progettuali come, di fatto, nessun'altra lettura esterna può fare. Questo rende le scelte compiute maggiormente condivisibili, e magari l'architettura che ne deriva risulta piuttosto essere stata incompresa o semplicemente fraintesa.

Quindi, fiduciosi nelle parole di chi ha compiuto tutti i passaggi necessari per arrivare a sviluppare determinate soluzioni architettoniche, lasciamoci guidare nell'approfondita e appassionata descrizione dell'allestimento del Museo del Castello Sforzesco – stilata in occasione della presentazione del lavoro sulla milanesissima “Casabella” – che i BBP realizzano dal 1952 al 1956, sicuri che, pur nell'edulcorazione evidente di certi momenti progettuali, nulla di più intimo e genuino possa essere offerto alla comprensione dell'opera.

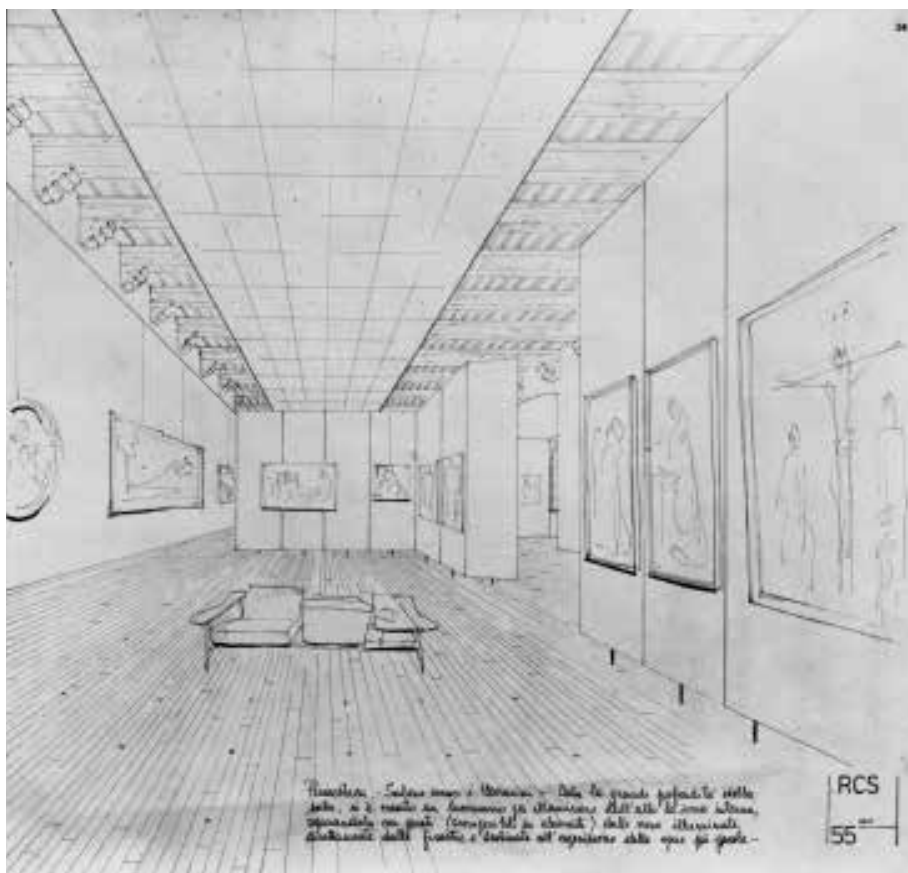
“La sistemazione di un museo negli ambienti di un edificio storico comporta la soluzione di molti problemi inerenti ai rapporti fra il Monumento e le esigenze di ordine espositivo (...) Quando ci siamo posti a considerare il Castello di Milano, nei suoi caratteri intrinseci d'ordine generale e in quelli che esso può conferire alla complessa ubicazione dei musei (cui ormai è destinato, in antitesi con l'organismo che gli era peculiare) abbiamo subito intuito che la nozione museografica degli oggetti contenuti non poteva essere distinta da quella che si poteva trarre dall'esaltazione poetica del vaso ambientale atto a contenerla. (...)

La localizzazione urbanistica, tangente al cuore della città ma oasi tranquilla, prospiciente il parco con la vasta scenografia che s'inoltra per l'Arco della Pace; i bambini che giocano, le passeggiate dei soldati e delle ragazze, i vecchi pensionati, gli studenti, le coppie; è un ambiente di vasta risonanza popolare del quale non si poteva non tener conto, cercando d'individuare lo stile del nostro allestimento.

Sicché (per non parlare degli altri musei cittadini meno importanti per mole e contenuto) questi del Castello Sforzesco si contrappongono alla Pinacoteca di Brera, aulica nel severo e classico contorno del Richini, come un insieme atto a rappresentare una funzione didattica popolare facilmente accessibile all'intelligenza delle masse, alla loro spontanea emotività, al loro bisogno di espressioni spettacolari, fantasiose e grandiose”⁴⁸.

Quindi, la prima questione che Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti e Ernesto Nathan Rogers si pongono, è quella di non sbagliare il tiro di questo loro progetto, ovvero di stabilire il registro espressivo entro il quale agire. Il carattere popolare del luogo e l'altrettanta popolarità che l'immaginario del Castello suscita nei confronti della città dovrebbe essere inteso come la chiave per interpretare gli spazi del museo, nonché la collocazione e la mostra delle opere che vi saranno esposte.

Esaurita, dunque, l'onda lunga delle sistemazioni museali in funzione di puro sfondo al linguaggio dell'opera, tradotte da una parte della lezione italiana nella pratica costante



BBPR, Musei del Castello Sforzesco, Milano, 1953-56 e 1962-1963. Disegno di progetto

della personalizzazione di ogni elemento in nome di una generale e rigorosissima eleganza, e parimenti dimostratosi inapplicabile a ripetizione l'estetica di trasformare l'architettura del museo in una scena sempre variabile, i BBPR si muovono in una via dichiaratamente intermedia, che non è colta e né popolare, bensì autenticamente consapevole della grande responsabilità che l'architetto e l'architettura hanno nei confronti non solo delle opere da mostrare, ma anche della società che le deve comprendere con gli strumenti che le sono propri in un determinato momento storico.

Sono consapevoli, insomma, che allestire un museo come quello del Castello Sforzesco significhi principalmente parlare alla società e indirizzare l'attenzione dei suoi componenti a quegli aspetti dell'opera che hanno ancora qualcosa da comunicare allo spirito del tempo.

Per questo l'allestimento che propongono non è solo una serie di frammenti che prendono consistenza esclusivamente se letti nel proprio insieme, ma si tratta di un'ideologica presa di distanza da una possibile filosofia contemplativa, ottenuta spostando il centro della percezione delle opere in seno alla generalità della dimensione dell'esperienza.

Nasce con questa visione il nesso indissolubile tra la città e il suo museo per cui l'uno è espressione dell'altra; e a differenza di un museo inteso come elemento neutro di raccolta e di classificazione, una galleria così concepita rappresenta invece il serbatoio dei valori civili che della città ne costituiscono l'idea e il senso della comunità. Quindi la dimensione "popolare" perseguita in questo progetto non deve essere pensata come espressione di una serie di sentimenti ampiamente condivisi e nemmeno intesa nel senso svalutativo di priva di cultura, quanto piuttosto come limpida estrinsecazione delle qualità sociali e civili di una popolazione.

La connotazione popolare del Castello e del suo parco diviene il registro antiretorico attraverso il quale declinare ancora una volta il concetto di tradizione, tanto caro a tutta la cultura architettonica del tempo, a quella dei BBPR e di Rogers in particolare, che ne farà uno degli elementi simbolo della sua direzione culturale della rivista "Casabella". Si tratta di una tradizione che viene individuata come l'unico possibile sfondo entro il quale operare criticamente in architettura, in maniera che le assertività del Movimento Moderno, insensibili alle molte storie e alle molte diversità dei luoghi – italiani in particolare – possano perdere di forza e significato in nome di una *continuità* che, senza rinunciare all'innovazione, alla ricerca e alla sperimentazione, sia in grado di sviluppare un progetto autenticamente moderno perché della tradizione è l'evoluzione. *"Partendo da tale impostazione teoretica, il nostro compito si presentava altrettanto appassionante, quanto praticamente difficile, perché esso ci obbligava, dalla prima sala all'ultima, a creare un linguaggio che, esprimendo queste istanze sociali, non cadesse mai nel banale o nel retorico o, addirittura, nel demagogico, e rinnovandosi continuamente con freschezza di invenzione, riuscisse a mantenere l'unione dello stile"*⁴⁹.

Diversità nell'unità e riconoscibilità di intenti sono i presupposti della proposta concreta di allestimento, che non assume mai delle forme a priori, ma delle configurazioni che sono il risultato di un processo di interpretazione dei caratteri estetici e materiali delle opere da esporre, in modo da tradurli in un linguaggio contemporaneo senza mai scivolare nel luogo comune della citazione.

Per questo i progettisti non pongono su nessun piano privilegiato uno stile o un'espressione appartenuta al passato o al presente, per farla diventare la chiave formale dell'intervento, quanto piuttosto lavorano sui soli principi che le forme custodiscono e veicolano, indipendentemente dai loro linguaggi che sono per forza diversi nel tempo. Massività, contraddittorietà, sintassi, montaggio sono solo alcuni tra i principi compositivi che i BBPR interpretano nella figurazione delle nuove sistemazioni, proponendo un itinerario anti retorico nell'essenza, eppure altamente significativo sul piano dei contenuti, capaci di esprimere al meglio la continuità della tradizione.

La ricerca di un mutuo accordo tra i materiali della vecchia fabbrica del Castello e quelli inseriti nelle nuove sistemazioni – come il ferro, il bronzo, il legno e la pietra, che parlano tutti lo stesso linguaggio scabro della preesistenza – nonché l'ariosità di



BBPR, *Musei del Castello Sforzesco*, Milano, 1953-1956 e 1962-1963

certe soluzioni proposte, che ben si addice alla misura ampia e distesa dell'architettura sforzesca, sono i caratteri visibili di questo loro continuo processo interpretativo messo in atto, il quale non persegue la creazione della scena e nemmeno dello sfondo per le diverse opere esposte, quanto la realizzazione di un'esperienza di visita capace di suscitare tra le altre cose anche una reazione emotiva di appartenenza.

*"Si noteranno gli spessori dei profili, inusitati al vocabolario contemporaneo, che si accordano alla massiccia architettura degli ambienti (...) la schiettezza degli elementi di sostegno con la rinuncia a qualsiasi compiacenza ornamentale, pur nell'intento di mantenere, attraverso la rigorosa espressione dei dati soggettivi, un alto diapason decorativo e, pertanto, di ottenere un'attraente sollecitazione nell'animo dei visitatori. Alcuni pezzi di maggior mole sono naturalmente inamovibili, ma molta cura è stata data alla flessibilità delle cose esposte, le quali, per l'aggiunta di nuove, potrebbero richiedere d'essere spostate"*⁵⁰.

Anche in questo caso, l'ossessione moderna della flessibilità spaziale aleggia come un miraggio permanente che si concretizza nella dotazione degli ambienti di tutta una serie di dispositivi, quali incavi nei pavimenti e spinotti alle pareti, in grado di facilitare gli eventuali spostamenti delle opere. A ben vedere, però, l'allestimento delle sale del Museo del Castello Sforzesco è talmente *site - specific* che risulta davvero difficile immaginarne la componibilità in base alle esigenze. Nei suoi spazi rinnovati, infatti, l'ambiente risponde ad una serie di relazioni che non sono solo visive, quanto materi-



BBPR, *Musei del Castello Sforzesco*, Milano, 1953-1956 e 1962-1963

che, spaziali e finanche allusive, e tali da far sì che tutto – dalle opere all'edificio fino alle apparecchiature atte alla loro esposizione – risulti vincolato in ogni suo elemento da un equilibrio all'apparenza imponderabile, ma in realtà fortissimo, il quale riesce a legare le parti tra loro in una serie di rapporti, tanto invisibili quanto determinanti. Entrando nei dettagli della realizzazione, il restauro del Castello Sforzesco avviene in seguito ai pesanti danni riportati dall'edificio durante gli eventi bellici del 1943 che ne distrussero gran parte delle strutture orizzontali. Parallelamente al restauro, che prevedeva la ricostituzione quasi integrale dell'intero primo piano, i BBPR portano avanti anche la nuova sistemazione museale, nata dall'idea di concentrare in un unico circuito espositivo tutte le collezioni e le raccolte civiche. Fino al momento delle distruzioni belliche, tali raccolte erano improntate al criterio di una sorta di ordinato magazzino, nel quale reperti archeologici, elementi di architetture e opere d'arte di varia natura, insieme ad armi e altre suppellettili, facevano mostra di sé secondo il principio dell'accumulo. Inoltre, prima dell'intervento di recupero del dopoguerra, la parte espositiva del Castello era limitata ai soli locali situati al piano terra, i quali, secondo l'ordinamento del Beltrami, avevano già mutato la loro destinazione militare originaria in quella espositiva.

Come già detto, dall'analisi formale della preesistenza architettonica e del carattere del suo ambiente circostante, caratterizzato dal fluire quotidiano della vita della città, nella quale risalta la chiara ma al contempo complessa volumetria del Castello, con le sue torri, i suoi passaggi, i suoi diversi corpi di fabbrica e i suoi tetti, il gruppo dei tre progettisti sente la necessità di approdare con questo progetto, ad una figuratività di sicura presa comunicativa, in grado di incarnare la risposta più consona a quel senso di comune meraviglia che la stessa architettura del Castello pare infondere nella popolazione.

Con l'apporto di Costantino Baroni che studia il progetto museologico attraverso l'individuazione della sequenza delle opere e la loro collocazione nel percorso museale, i BBPR ridisegnano i locali del primo e del secondo piano sviluppati attorno al Cortile Ducale del Castello in una prima fase che dal 1953 arriva al 1956, anche se i lavori di progettazione risalgono fino al 1948, mentre durante una seconda fase, che va dal 1962 al 1963, viene sistemata anche la porzione relativa al Cortile della Rocchetta e ai locali ad esso annesso.

A testimonianza del legame che il gruppo milanese riconosce tra Castello e città, l'ingresso al Museo avviene tramite uno spazio che mostra, oltre ad una nuova scala in ferro e al bancone della biglietteria, anche la presenza del portale in pietra della Pusterla dei Fabbri, originariamente facente parte del sistema delle mura medievali, montato liberamente nella sala ad inquadrare una prospettiva centrale che infila una serie di ulteriori ambienti, il cui fuoco visivo è rappresentato dalla statua equestre di Bernabò Visconti.

Il frammento architettonico della Pusterla, fino ad allora appoggiato alla parete, diviene una sorta di vero e proprio filtro tra le parti, un simbolico limite da superare per intraprendere il viaggio nell'allestimento rinnovato delle sale successive, portando all'interno dello spazio dell'edificio la logica tutta esterna della dimensione urbana della strada.



Musei del Castello Sforzesco, Milano, 1953-1956 e 1962-1963

Il grande spazio così ottenuto, destinato all'esposizione della scultura medievale, è il risultato del collegamento di una serie di sale contigue mediante l'apertura di arcate realizzate durante il restauro. In particolare, nella prima parte di questo nuovo ambiente vengono esposti reperti archeologici sistemati in teche o semplicemente sorretti da strutture metalliche dal disegno secco e affusolato, la cui collocazione rievoca quella nei loro luoghi di origine, come ad esempio il mosaico che viene inserito nel pavimento della sala, le colonne che sono completate nelle loro parti mancanti da listoni, così come nelle murature sono inseriti dei pannelli in legno che fanno da sfondo ad epigrafi e reperti romani sostenuti da elementi di ferro.

Tutta la pavimentazione di tale sequenza di locali è risolta con lastre di beola grigia che si conformano in modo da staccarsi da alcune delle presenze archeologiche esposte, a sottolineare la sintassi tra le parti, ulteriormente messa in evidenza dai materiali diversi dell'involucro murario, laddove alle superfici in mattoni faccia vista si contrappongono le ampie campiture intonacate e dipinte di bianco delle volte e delle pareti con le aperture ad arco.

“Le qualità degli oggetti, molto interessanti dal punto di vista degli studiosi, ma non tutte altrettanto attraenti per il visitatore profano, sono state messe in rilievo col suggerire immediati richiami alle loro condizioni primitive o alla loro fortuna archeologica: così i resti della chiesa di S. Tecla e della chiesa di S. Maria in Aurona sono stati disposti in modo da richiamare l'idea degli scavi per cui sono stati riportati alla conoscenza della storia.

Lo stupendo monumento equestre di Bernabò Visconti, trasportato dalla più piccola sala adiacente al vasto salone, ha riacquisito l'imponenza della primitiva collocazione che presentava di fronte; ma affinché fosse in un certo senso ristabilita la misura dello spazio che gli compete, sono stati predisposti quattro leggi di pietra che limitano quello più vasto del nuovo ordinamento, utile all'enfasi prospettica, ma che sarebbe rimasto, altrimenti indeterminato.

Le sculture delle porte urbiche, collocate in alto nelle pareti della terza sala, si vedono secondo uno scorcio calcolato e senza interferire con la vista del pregevole affresco del soffitto. I ruderi di S. Maria di Brera nella sala seguente, hanno acquistato un chiaro significato didattico, disposti in maniera da suggerire le relazioni della loro destinazione originaria”⁵¹.

Il percorso espositivo prosegue nella piccola sala denominata la Cappelletta, all'interno della quale l'intera superficie intonacata delle pareti e delle volte di copertura concentra l'attenzione visiva sulla presenza di un Cristo ligneo issato su una nuova croce, formata dall'intersezione ortogonale di due elementi tubolari metallici, che, verticalmente, dal pavimento si infiggono nella volta, mentre in orizzontale vanno da parete a parete. Tale croce, asimmetrica nella lunghezza dei suoi bracci rispetto alla centralità del Cristo, diviene l'elemento capace di coagulare la direzione degli sguardi dell'intero spazio, gerarchizzando attorno a sé tutte le altre opere esposte che si subordinano alla sua presenza come comparse secondarie.

La percezione della grande croce cambia avanzando nella stanza, nel senso che la sua asimmetria è visibile solo una volta posizionati al centro dello spazio, altrimenti, entrando dal varco di ingresso che non si trova al centro della parete, il Crocifisso risulta simmetrico, perché parzialmente occultato dalla stessa prospettiva. Alle pareti vengono collocati dei ripiani in legno di noce sostenuti da elementi in ferro battuto, sui quali si poggiano sculture del XIV secolo.

Il percorso prosegue poi nella cosiddetta Sala delle Asse, nota per il pregevole affresco leonardesco raffigurante l'illusoria rappresentazione, sulla superficie della volta, di un pergolato ottenuto dall'intreccio di una serie di rami di gelso. Sulla scorta di quanto già avviato da Leonardo, l'allestimento proposto dai BBPR prosegue l'illusione di riportare l'esterno in questo spazio interno, pavimentando la sala con lastre omogenee in granito verde e rivestendo le sue pareti con un dogato di legno di noce dai contorni superiori merlati, tale da integrarsi con l'affresco leonardiano che ricala sulla parte alta delle pareti e alludere al contempo all'ipotetico profilo di una città merlata. Dentro la sala viene collocato un sistema di pannelli lignei rivestiti di feltro blu destinati alle mostre temporanee, la cui disposizione labirintica, se da un lato allude al tema dell'intreccio di rami del pergolato, dall'altro offre la possibilità di inserire al proprio interno un ritmo di veri e propri lampioni, configurati come candelabri stilizzati che insistono ancora una volta sull'evocazione dello spazio esterno.

Nella cosiddetta Cappella Ducale, invece, in seguito al fatto che gli affreschi quattrocenteschi della volta e delle pareti sono appena stati restaurati, viene collocata una statua della Vergine orante insieme ad una Madonna del XV secolo. La Vergine, posizionata in piedi e di spalle rispetto alla direzione di percorrenza della sala, poggia su un piedistallo in pietra di forma troncopiramidale che si estrude direttamente dal pavimento, per far sì che il visitatore sia costretto ad entrare in relazione con essa, girandoci attorno per scoprirne il volto dopo averne apprezzato il rilevato plastico della lunga capigliatura adagiata sul retro della veste.

La Madonna, invece, viene addossata alla parete sullo sfondo di un panno colorato, così da stagliarsi come un tassello autonomo nella complessa figuratività dell'intorno. Nella Sala delle Armature, altrimenti detta anche Sala Verde o dei Portali, si ripete la stessa logica da impianto urbano sperimentata nella prima sala di ingresso. Lo spazio, infatti, è scandito dalla ritmica presenza di tre portali in pietra, fra cui spiccano quelli del Banco Mediceo a Palazzo Bentivoglio e del Portale Orsini, i quali vengono montati in maniera indipendente rispetto alle pareti laterali della sala. Queste ultime sono a loro volta verniciate di un colore verde smeraldo che contrasta con il rosso delle lastre di porfido della pavimentazione.

“Qui il carattere delle opere esposte ci ha consentito di dare maggiore sfogo alla fantasia ispirandoci alle scenografie rinascimentali dove il senso letterario si fonde con quello della visione prospettica, in un clima ‘metafisico’: i tre grandi portali disposti con valori di quinte, scandiscono lo spazio conferendogli un’atmosfera irrealistica che ci è sembrata assai indicata ad accogliere i cimeli dei cavalieri antichi, le armature, le armi, le pietre tombali con le immagini eroiche, le insegne araldiche; il colore delle pareti, verde smeraldo, è un’altra nota di gusto desunta dallo stile dell’epoca”⁵².

Il percorso museale trova un suo apice nella Sala degli Scarlioni, così chiamata per il motivo della sua decorazione a fasce zigzaganti bianche e rosse. L'ampia consistenza planimetrica del suo impianto non viene modificata dai lavori di restauro e di allestimento, mentre invece se ne muta sostanzialmente la consistenza volumetrica. La superficie voltata della copertura, infatti, interamente ricostruita in seguito al restauro, viene internamente controsoffittata da un intradosso a padiglione realizzato in doghe di legno, all'interno del quale si integrano gli impianti e dal quale pendono semplici



Musei del Castello Sforzesco, Milano, 1953-1956 e 1962-1963

lampade in bronzo. Purtroppo non si è esitato un attimo a distruggere completamente le volte dei locali collocati al livello inferiore rispetto alla sala, allo scopo di creare una serie di ribassamenti nel pavimento. Questi ribassamenti prendono la forma di una serie di rampe di scale dal disegno mistilineo che, scendendo di 1,80 m verso il basso, dopo una serie di ripiani espositivi, conducono all'episodio *clou* dell'intero allestimento, ovvero la collocazione della Pietà Rondanini di Michelangelo, l'ultima opera a cui lavorò l'artista, mostrata sull'ara romana del I secolo d. C. che fin dall'inizio del Novecento ne costituisce il basamento. È un'opera che, per inciso, arriva da Roma solo dal 1952 perché acquistata solo in quell'anno dal Comune di Milano e momentaneamente collocata, fino al 1953, nella Cappella Ducale del Castello.

"Difficile descrivere le diverse idee, le proposte discusse e abbandonate per dare sede degna a questo che è tra i più grandi capolavori della scultura di tutti i tempi; difficile dire il nostro tremore di fronte a questa alta responsabilità di professionisti e artisti nonché l'ardore con il quale ci siamo accinti all'impresa"⁵³.

Con un andamento quasi da processione religiosa, il visitatore è invitato dalla conformazione delle stesse scalinate a percorrerle fino al fondo, dove, in una nicchia realizzata con lastre di pietra serena, viene presentata l'opera di Michelangelo. Climax e rivelazione sono dunque le dinamiche compositive alle quali è affidato il cammino di avvicinamento all'opera, che alla fine del percorso discendente viene quasi colta di sorpresa e da dietro dallo sguardo curioso del visitatore, finalmente fermatosi a stazionare nella rarefazione così ottenuta.

A queste dinamiche si aggiunge anche un'altra intenzione progettuale che è stata più volte praticata dal Moderno in declinazioni e in temi diversi, ovvero quella della "de-

sacralizzazione” del percorso di arrivo al cuore di uno spazio. Si pensi, ad esempio, all’aula interamente discendente verso l’altare nella cappella di Ronchamp di Le Corbusier, la quale affida alla discesa, cioè all’atto che simbolicamente esprime allontanamento piuttosto che avvicinamento, l’appropriazione del cuore dello spazio, cioè del centro simbolico dell’intera composizione.

“Una nicchia di pietra serena, che si sposa con il pavimento in pietra trachite, s’erge dal ripiano volgendo la convessità esagonale verso la parte più alta verso la quale si avvia il visitatore; questi scoprirà con improvviso senso di sorpresa, il capolavoro michelangiolesco accolto nel concavo di questo elemento, mentre un’alta nicchia di legno d’olivo lo proteggerà alle spalle. La superficie spezzata della nicchia di pietra è stata realizzata con i volumi pittoricamente chiaroscurati della scultura; l’altezza è accuratamente studiata in rapporto con il punto di vista più appropriato al godimento dell’opera e così pure l’ampiezza dello spazio tra le due quinte contrapposte”⁵⁴.

Raggiunto l’apice della visita delle collezioni del piano terra, il pubblico viene condotto, attraverso un piccolo varco aperto nella Sala degli Scarlioni, in una chiostrina che immette al piano del fossato. Da qui si riprende il circuito che conduce al livello superiore dove, superate la Loggetta di Galeazzo Sforza e la Porta del Barchio, si inizia il percorso di visita con le sale dedicate all’esposizione delle collezioni dei mobili antichi. Insieme a questi due ultimi spazi, si raccolgono attorno alla Corte Ducale sia la Pinacoteca che la Sala degli Arazzi, mentre, affacciate sul Cortile della Rocchetta, si aprono le sale dedicate alle raccolte degli strumenti musicali, dei costumi, dei vetri e delle ceramiche. In particolare, nella sala dei mobili, all’interno di una generale disposizione cronologica, si è attuato un lavoro di campiture omogenee, dalle quali ogni tanto sfugge il controcanto di elementi che emergono per la loro significatività.

La Pinacoteca è a sua volta suddivisa in quattro distinte sezioni, la prima delle quali è occupata dall’esposizione delle opere dei Primitivi. In questo spazio, contraddistinto dalla volta ad ombrello, vengono collocate delle quinte in muratura di diverse dimensioni rivolte verso le finestre, sulle cui superfici si attaccano le opere pittoriche, tra le quali spicca la Pala del Mantegna, restaurata per l’occasione.

Le altre sezioni della Pinacoteca sono caratterizzate da supporti allestitivi mobili, quasi dei cavalletti dotati di struttura portante in metallo e piani rivestiti di canapa e di lino, su cui vengono montati i dipinti. Particolarmente raffinato il disegno di questi supporti, costituito da elementi tubolari metallici su basamenti conici, in grado di sostenere agli angoli pannelli dalle configurazioni semplicemente distese o più articolate. Tra queste pannellature vengono introdotte delle panche dallo scarso disegno lineare con seduta rivestita in stoffa e sostegni metallici.

I nuovi lucernari zenitali aperti sulle falde di copertura sono schermati dall’interno tramite un velario realizzato in doghe orientabili di pino di Svezia a filtrare l’ingresso della luce naturale secondo le diverse necessità.

Alla fine del percorso museale, dopo il passaggio attraverso la Sala in cui è esposto il Gonfalone di S. Ambrogio, si giunge nell’enorme ambiente d’esposizione degli arazzi trivulziani eseguiti sui cartoni del Bramantino. In base alla dislocazione delle finestre esistenti, per garantire una illuminazione ottimale ai dodici capolavori in tessuto, si dispongono, in una configurazione all’apparenza casuale, vari cavalletti realizzati



Musei del Castello Sforzesco, Milano, 1953-1956 e 1962-1963



Musei del Castello Sforzesco, Milano, 1953-1956 e 1962-1963

con profili in ottone ai quali si appendono le preziose opere. Ne deriva un percorso espositivo molto articolato, capace di offrire punti di vista e prospettive differenziate, tutte ugualmente distribuite su un pavimento in seminato di graniglia di marmo, nel quale prevale il corallo di Verona, caratterizzato da un disegno a strisce diagonali. Dal pavimento si estrudono dei piccoli appoggi dello stesso marmo, come sostegno degli elementi in ottone e legno a cui vengono appesi gli arazzi.

Nella nuova sistemazione l'illuminazione di tutte le sale è un ingrediente progettuale essenziale. È affidata tanto all'ingresso della luce naturale quanto alla fornitura di luce artificiale, ottenuta sia tramite apparecchi illuminanti che la diffondono nell'ambiente sfruttando le superfici architettoniche esistenti, sia con l'uso innovativo di elementi *spot - light* capaci di puntare direttamente il fascio luminoso sulle singole opere, che risultano così più intensamente evidenziate.

Nella maggior parte delle sale sono osservabili a muro gli spinotti in bronzo fuso inseriti per consentire la flessibilità dell'ordinamento museografico, così come sono altrettanto visibili le pannellature lignee che coprono parzialmente le murature e alcuni incavi nelle pavimentazioni, che permettono di movimentare le opere in base a possibili esigenze allestitivo variabili nel tempo.

Il progetto della sistemazione generale interviene anche sul cortile del Castello, all'interno del quale viene creata una vasca d'acqua rettangolare circondata da una pavimentazione che alterna superfici a verde a grandi blocchi quadrati in pietra, secondo un generale disegno astratto.

Al di là dell'immenso impegno profuso dal gruppo di progettisti nella realizzazione del Museo del Castello Sforzesco, all'indomani della sua apertura al pubblico avvenuta nel 1956, numerose sono state le critiche, anche feroci, che hanno accompagnato la legittimazione dell'opera da parte di quella società civile, popolare e colta allo stesso tempo, per il quale fin dall'inizio il museo è stato pensato.

Particolarmente aspra risulta la critica di Antonio Cederna sulle pagine de "Il Mondo"⁵⁵, il quale punta il cuore del suo attacco alla sistemazione della Pietà Rondanini, definendola *iperbolica ed inane* nella sua modernità, incapace di comunicare direttamente con l'opera michelangiotesca.

A questo attacco Rogers risponde che quella di Cederna è solo una critica fine a sé stessa che non propone nessuna terapia, dichiarando che la battaglia portata avanti da Cederna è la medesima che conducono i BBPR con il loro lavoro⁵⁶.

In un crescendo di toni, Cederna risponde che il colloquio costruttivo con i progettisti del Museo del Castello Sforzesco potrebbe diventare possibile solo quando smetteranno di lavorare per conto di certe società, da lui definite carnefici e sventratrici delle città italiane, portando il piano della discussione su una dimensione politica.⁵⁷

Anche se sull'intervento al Castello non mancarono le note positive, l'onda lunga della critica proseguì anche negli anni successivi, coinvolgendo in generale gli aspetti della flessibilità del museo, come noto completamente traditi in tutti gli ambienti analoghi realizzati nel dopoguerra italiano, che risultano cristallizzati nelle loro immutabili relazioni tra le opere e il contenitore architettonico⁵⁸. Tra le voci di approvazione in ambito italiano troviamo quelle di Giuseppe Samonà⁵⁹ e di Mario Labò⁶⁰, mentre in campo internazionale si ricorda quella di Kidder Smith, il quale definisce la sistemazione come "*la migliore esposizione su larga scala di antichità del mondo*"⁶¹. Si aggiungono poi le critiche con qualche riserva, come quelle espresse da Roberto Pane⁶², il quale pur riconoscendo la maestria dell'allestimento, si unisce al coro delle altre voci in disaccordo che esprimono la sensazione di un generale affaticamento visivo, quasi lo squadrarsi di una "bravura" non necessariamente utile ai fini della migliore messa in mostra delle opere.

La seconda parte dei lavori al Castello Sforzesco che vedono impegnati i BBPR fino al 1963, riguarda la sistemazione museale dei locali che si aprono attorno al Cortile della Rocchetta.

Completamente diversi rispetto a quelli interessati dalla prima *tranche* di interventi, in quanto impiegati originariamente con destinazioni d'uso meno nobili – ad eccezione della Sala del Tesoro e della Sala della Balla – i locali di questa parte del complesso sforzesco sono stati oggetto di una più consistente opera di ristrutturazione.



Musei del Castello Sforzesco, Milano, 1953-1956 e 1962-1963

Il carattere dimesso della preesistenza architettonica suggerisce ai progettisti di fare tesoro delle critiche ricevute da più parti all'indomani della realizzazione della nuova sistemazione del nucleo più rappresentativo del Castello, ovvero quello degli ambienti di rappresentanza e di residenza degli Sforza. Inoltre, visto che la maggior parte dei commenti negativi al primo intervento si è concentrata sull'inutilità della dimensione eccessivamente espressiva attribuita a certe soluzioni allestitive, giustificate dai BBPR con il pretesto di cercare un'assonanza tonale con il carattere monumentale e aulico delle sale, la maggiore semplicità del contenitore architettonico ispira per conseguenza una più marcata linearità nell'espressione stilistica dell'intervento, in accordo con il ruolo secondario di questa parte.

Riconoscendo evidentemente come riuscito il tentativo di smorzare i toni, nel nuovo progetto si punta ad una sorta di generale continuità con quello precedente, in modo che il visitatore possa sentirsi all'interno della stessa esperienza di visita e di conoscenza.

Per rendere più organica l'intera sistemazione, vengono ridefinite anche alcune sale del precedente ordinamento, affinché il percorso generale sia più fluido, come ad esempio, rimuovendo il Gonfalone, che trova una sua più idonea sistemazione al pianterreno, e il salone nel quale erano presentati gli arazzi, sostituito con un ambiente che ospita una collezione di pittura del '600 e del '700.

Percorrendo una vecchia passerella originariamente destinata a scopi militari, si giunge nella porzione della Rocchetta in cui la Madonna di Monza accoglie il visitatore. Il

valore secondario delle collezioni esposte in questo settore, per quanto dotate di pezzi di eccezionale fattura artigianale e artistica, viene espresso attraverso semplici apparecchiature che ben si intonano al carattere delle opere mostrate. Particolarmente interessanti appaiono le vetrine predisposte per accogliere le ceramiche, realizzate come volumi vetrati a sbalzo dalla muratura della sala, alla quale si aggrappano tramite un sistema di ancoraggi metallici, a loro volta inseriti nella cornice che sorregge le superfici vetrate delle teche stesse.

Il percorso prosegue poi nel ballatoio, pensato come continuazione della mostra delle ceramiche che si affaccia sulla sottostante Sala della Balla.

In quest'ultima, invece, si trova esposto il nucleo principale delle collezioni di strumenti musicali recentemente entrate a fare parte del patrimonio museale del Castello Sforzesco. La disposizione museografica prescelta allude alla sistemazione di un'orchestra tale che tutti gli oggetti, anche se presentati singolarmente, diano il via a rapporti di relazione tra di loro e con l'ambiente. In particolare, il soffitto rivestito in doghe di noce, che riprendono l'andamento delle travi ricalate, istituisce un immediato rimando alle forme e ai materiali degli strumenti a tastiera esposti. I grandi arazzi trivulziani, spostati dalla loro precedente collocazione, sono ora appesi alle travi del soffitto tramite tiranti in metallo, a simulare quasi degli schermi che suddividono lo spazio in ambiti più circoscritti, nei quali è maggiormente possibile la concentrazione necessaria alla visita.

Infine, percorrendo un passaggio direttamente ricavato nello spessore della massa muraria, si giunge nuovamente alla passerella e da quel punto è possibile ritornare al punto di partenza dell'itinerario museale.

NAPOLI: EZIO BRUNO DE FELICE E LA SISTEMAZIONE DELLA GALLERIA DI CAPODIMONTE

Il Soprintendente alle Gallerie di Napoli Bruno Malajoli, appena finita la seconda guerra mondiale, fa centro sull'obiettivo di ridare dignità e consistenza agli innumerevoli luoghi napoletani custodi di inestimabili opere d'arte. Fra questi figurano il Museo Archeologico e la Regia Pinacoteca che dalla dominazione napoleonica di inizio Ottocento hanno sede presso il Palazzo degli Studi.

Una delle finalità prioritarie di Malajoli era quella di riportare la Pinacoteca nella Reggia di Capodimonte, abitata dai Savoia dal 1906 e ben oltre il 1920, anno nel quale l'edificio passò al Demanio.

Il complesso monumentale nato come Reggia di Carlo Borbone, venne costruito dal 1735 su progetto di Giovanni Antonio Medrano, per completarsi solo nel 1839 per volere di Ferdinando I, assumendo l'imponente aspetto che conserva a tutt'oggi, impostato su un corpo di fabbrica lungo 160 m e alto 3 piani, sviluppato attorno a 3 cortili quadrati. La Reggia, dotata di un immenso parco con giardini e boschi voluti dallo stesso Ferdinando I per le sue battute di caccia, acquistò presto anche all'estero una grande notorietà, tanto che anche Goethe e Winckelmann ne fecero una meta privilegiata del loro Gran Tour.

L'idea di una sua integrale ridefinizione, in seno ad una più generale risistemazione dei musei napoletani, prende piede ben prima della Seconda Guerra Mondiale, ma sarà solo nel 1949 che il Ministero approverà il progetto definitivo della sua sistemazione, redatto dall'architetto Ezio Bruno De Felice. I lavori di riorganizzazione inizieranno nel 1952 in seguito ad un sostanzioso finanziamento erogato dalla Cassa del Mezzogiorno, da poco istituita per la ripresa economica e culturale del meridione d'Italia.

Questo è un meridione al quale pare guardare la maggior parte della cultura realista del tempo, inteso oltre che come ambito dall'immenso potenziale di affermazione delle visioni capitalistiche portate dal mondo dell'industria, anche come zona della spontanea e genuina espressione di un'Italia ancora intatta, quindi da salvaguardare nei suoi temi, nei suoi luoghi e nei suoi valori.

Qui, infatti, si concentrano negli anni del dopoguerra gli studi e le sperimentazioni di una gran parte della cultura progettuale italiana, in particolare della nuova urbanistica, cui è possibile ascrivere irripetibili realizzazioni, come il Villaggio La Martella di Ludovico Quaroni a Matera. Ma è anche terreno di coltura degli ideali di una nuova società basata sull'affermazione di un'industria illuminata, che si pone quasi come una sorta di grande "ventre" entro il quale fare crescere i suoi dipendenti, come accade, ad esempio, per gli stabilimenti dell'Olivetti a Pozzuoli di Luigi Cosenza, perfetta integrazione tra questi due opposti principi.

In un simile fervido clima di rinnovamento, dunque, il Museo e le Gallerie Nazionali di Capodimonte prendono forma e vengono inaugurate nel 1957 alla presenza del Presidente della Repubblica, accompagnato da Bruno Malajoli in qualità di ordinatore generale. Questi a sua volta ha condiviso tale esperienza con una serie ben nutrita di giovaniordinatori, tra i quali figurano Ferdinando Bologna per l'ordinamento della Galleria Nazionale, Raffaello Causa per la Galleria dell'Ottocento, Oreste Ferrari per l'ordinamento della Galleria dei bronzi rinascimentali, Luigi Penta come curatore dell'Armeria e Elena Romano nella veste di responsabile della raccolta delle ceramiche. Il tutto sotto la guida museografica dell'architetto Ezio Bruno De Felice, il quale si concentra, oltre che sugli aspetti legati alla ristrutturazione architettonica della preesistenza mediante modifiche spaziali e sapienti interventi di illuminazione naturale e artificiale degli spazi, anche sulle diverse sistemazioni delle sale e sulla cura di tutti gli elementi più specificatamente funzionali, come i vari impianti tecnici.

In base all'ordinamento di Malajoli viene prevista la collocazione al piano nobile della Galleria dell'Ottocento Napoletano, mentre al secondo piano trova posto la Pinacoteca, a diretto contatto con le falde di copertura dell'edificio, che, secondo il nuovo progetto, possono essere aperte con la creazione di nuovi lucernari a tetto.

Sempre seguendo le stesse indicazioni date da Malajoli, l'intero progetto di sistemazione deve rispondere ad una più moderna e organica sistemazione dei locali della Pinacoteca, fino a quel momento costretta nelle 30 sale del Museo Nazionale, il quale viene di conseguenza rivalutato sulla disponibilità delle sale liberate che possono essere destinate alla mostra delle collezioni archeologiche.

La realizzazione del nuovo museo dà vita anche ad una specifica Galleria sulla pittura napoletana dell'Ottocento, che si forma dall'integrazione della collezione esistente con le nuove acquisizioni. Fornisce inoltre anche l'opportunità di collocare in un'unica sede



Bruno Ezio De Felice, *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte*, Napoli, 1952-1957

tutti i laboratori e i servizi della Soprintendenza, in modo da costituire un polo a servizio della tutela e della conservazione delle opere d'arte dell'intera regione campana. A questo si somma la possibilità di legare alle nuove strutture museali i 120 ettari di parco e di bosco che vengono destinati a verde per la fruizione pubblica.

Il progetto architettonico che De Felice elabora sulla scorta delle indicazioni di Malajoli riguarda la collocazione delle opere secondo un ordinamento cronologico e per scuole, in modo da realizzare un percorso di visita fluido e continuo che ammetta al proprio interno anche diversi momenti di pausa. Le scelte architettoniche più drastiche derivano dal fatto che tutto il secondo piano della Reggia era quello che presentava meno caratteristiche degne di nota, essendo stato nel tempo suddiviso planimetricamente e altimetricamente per farne gli appartamenti della servitù. La sua generosa altezza interna, ulteriormente incrementata dal recupero dei volumi sottotetto, permette a De Felice di creare un nuovo sistema di immissione della luce zenitale, andando a sostituire le vecchie orditure lignee delle falde di copertura con delle nuove capriate in cemento armato, studiate in quattro diverse tipologie, tra le quali si trova una passerella percorribile per le ispezioni e la manutenzione.

L'intradosso del nuovo sistema di coperture definisce il piano di un orizzontamento che si configura come una sorta di grande velario in grado di filtrare e modulare la luce proveniente dai lucernari aperti sulle falde inclinate. Questi vanno ad occupare grandi superfici sulle falde di copertura, modificandone completamente l'aspetto zenitale, anche se i fronti rimangono intatti.

La modulazione della luce è uno dei temi principali sui quali la museografia moderna sperimenta le sue soluzioni, e in questa realizzazione napoletana se ne dà una risposta semplice ma molto efficace, grazie alla quale De Felice *"senza alcuna concessione al Moloch della museografia moderna ha atteso servire i dipinti, non la propria regia"*⁶³.

È quasi uno sparire della mano, dunque, un lasciar parlare le qualità intrinseche dello spazio e non la sovrapposizione del progettista con il "grido" di una soluzione che vuole imporsi a tutti i costi, cosa che nel campo del progetto, soprattutto se in relazione ad una preesistenza, non è mai un ottimo approccio.

Sulla scorta dei maggiori musei americani e di molti altri europei, anche a Capodimonte le falde di copertura dell'edificio si aprono in una miriade di lucernari di vetro temperato, al di sotto dei quali un sistema di alette metalliche orientabili, comandate da motori, regolano l'ingresso della radiazione luminosa in base ai periodi dell'anno e alle ore del giorno.

Particolarmente interessante appare la questione per cui, una volta stabilito il sistema tecnologico di ingresso e di modulazione della luce, esso non venga applicato meccanicamente a tutte le nuove sale, bensì declinato in una serie di soluzioni diverse da caso a caso, in base alle necessità rilevabili nei singoli ambiti espositivi. Infatti, mentre la "macchina" che regola l'ingresso della luce è uguale per tutte le coperture, il sistema architettonico che ne filtra il passaggio nelle sale diviene ora un velario di forma arcuata posto centralmente alla sala, ora un'asola piana perimetrale che corre lungo l'intersezione con le pareti, ora degli elementi puntiformi che si aprono in apparente casualità nelle controsoffittature.

Nelle moltissime nuove sale di cui si compone il Museo, il tema della neutralità della luce viene seguito anche tramite altri accorgimenti compositivi, come gli angoli di raccordo tra le superfici orizzontali e quelle verticali che alternano soluzioni diverse a seconda se la luce deve "sgusciare via" o invece "accumularsi" a segnare il cambio tra due direzioni.

Gli ampi spazi ricavati nei sottotetti sono utilizzati, oltre che per l'immissione della luce zenitale, anche quali luoghi destinati ai laboratori e ai depositi. Come nei musei di Albini a Genova, infatti, la quadreria viene collocata in alcuni ambienti recuperati dalle soffitte e lì organizzata con pannelli di rete metallica che scorrono su binari reticolari, da parete a parete, a loro volta agganciati alle nuove capriate in cemento armato. Sistemati in questi pannelli scorrevoli in rete, trovano posto i molti quadri che non sono stati collocati nelle sale del museo, ma che rimangono a disposizione degli studiosi.

Oltre alla luce, l'attenzione che De Felice immette nella progettazione dello spazio interno si concentra anche sulla definizione dei muri e delle pavimentazioni. In particolare, le pareti alternano porzioni intonacate ad ampie campiture rivestite in seta colorata percorsa da fili dorati, proveniente dalle storiche manifatture di S. Leucio, e bordate da impercettibili cornici che le delimitano. Le pavimentazioni, invece, sono risolte con



Bruno Ezio De Felice, *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte*, Napoli, 1952-1957

elementi in cotto e lastre di onice stalattite alternate a fasce di marmo chiaro, mentre tutto il nuovo zoccolino è realizzato in travertino trattato a simulare l'onice.

L'esposizione dei dipinti avviene tramite un semplice sistema di cavi metallici ancorati ad una guida che corre in alto nelle sale, nel punto di separazione delle pareti dai soffitti, ricorrendo ad una doppia modalità di fissaggio, cioè con due cavi paralleli oppure che convergono in alto raccordandosi in una borchia circolare metallica. Nel caso di dipinti di piccole dimensioni, l'aggancio si riduce ad un solo cavo posizionato centralmente.

In alcune sale, il dipinto più importante tra quelli esposti viene isolato su un pannello rettangolare poggiato al suolo in modo da staccarsi dalle murature perimetrali, come nel caso del "Ritratto di Fra Luca Pacioli" di Jacopo de' Barbari, posto su uno di questi elementi indipendenti a chiudere l'ingresso diretto della luce proveniente dalle finestre retrostanti, in corrispondenza delle quali si vengono a creare dei piacevoli ambiti di sosta dai quali godere il verde del parco.

Anche se i materiali impiegati nella sistemazione delle sale rimandano per certi aspetti ad una sorta di generica opulenza napoletana, il rigore, l'equilibrio e la simmetria paiono essere le caratteristiche dominanti di questi spazi, i quali sembrano tralasciare volutamente ogni invenzione in favore di una neutralità di fondo che lascia parlare le opere. Una neutralità che nulla ha a che vedere con l'asettica scarnificazione albiniana, essendo dotata di una serie di accentuazioni che la accendono di una coloritura maggiormente mediterranea, ma che, sia pur per una strada diversa, conduce alla medesima eleganza emanata dai musei genovesi.

L'immagine generale della nuova Galleria, è infatti interamente rivolta alla ricerca delle condizioni ottimali di visita e di esposizione, raggiunte semplicemente senza "trovate" di sorta e inutili sovrapposizioni tra l'opera e l'apparecchiatura messa in atto per la sua esposizione⁶⁴, ma solo attraverso il rigore controllato dello spazio. Questa scelta riporta alla sensazione di una ricca dimora patrizia che, grazie alla sua ridefinizione, diviene patrimonio condiviso della collettività, come la stessa arte che in essa si mette in mostra.

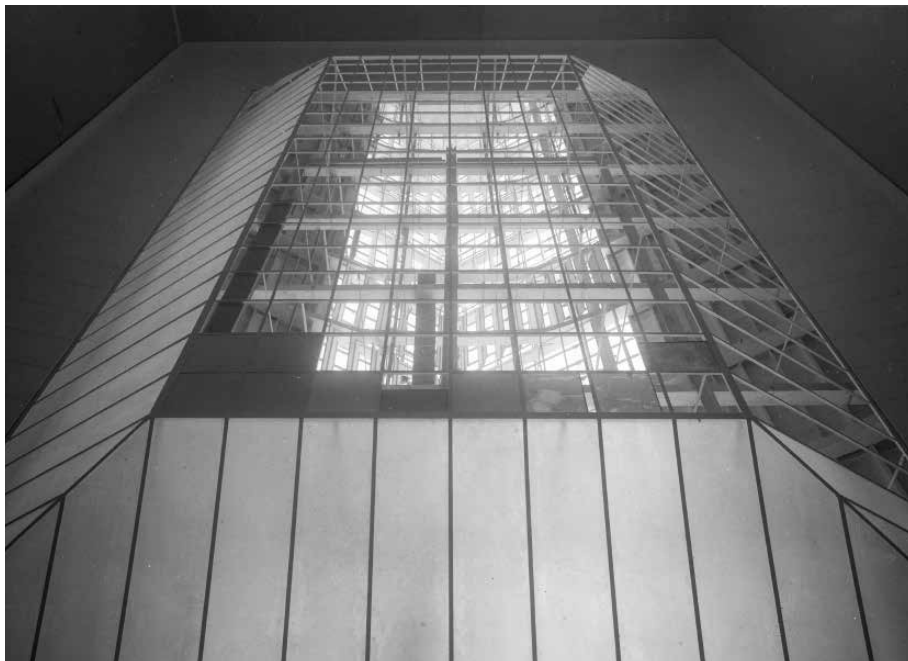
Particolarmente interessante risulta la sistemazione dell'Armeria, pensata come una sala dall'evidente gusto narrativo e caratterizzata da una pedana poggiata sul pavimento, sulla quale sono disposte due file di armature ai lati e tre cavalieri al centro, mentre un perimetro di vetrine alle pareti mette in mostra armi ed altre suppellettili. Molto riuscito appare il disegno delle vetrine che evoca, nella forma dei propri supporti laterali, delle lance alle quali si appende il volume vetrato destinato a contenere gli oggetti esposti, stagliantisi contro le porzioni di fondo colorato di rosso delle teche.

Per non stancare il pubblico nel suo percorso di visita, Malajoli e De Felice propongono degli intermezzi tra le sale, delle vere e proprie soste nell'itinerario espositivo con funzione di diversivi, come il *fumoir* dotato di balcone posto al primo piano, la caffetteria del secondo piano e il torrino con terrazza belvedere sopra la copertura, aperto sullo strepitoso panorama della città.

La caffetteria, in particolare, è un ampio locale a doppia altezza che lascia vedere l'intradosso della copertura a capanna sfalsata, ed è caratterizzato da una lunga finestratura ritagliata nella cartella. Le doghe in legno che rivestono l'intradosso delle falde del tetto sono materiale di recupero dalla precedente orditura lignea presente



Bruno Ezio De Felice, *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte*, Napoli, 1952-1957



Bruno Ezio De Felice, *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte*, Napoli, 1952-1957

nell'edificio. Tale rivestimento è ritmato da esili strisce parallele di luce a neon che conferiscono ritmo e misura alla vastità dello spazio, caratterizzato da pareti ad intonaco bianco, in modo da far maggiormente risaltare il gioco dei volumi aggettanti e rientranti che lo compongono. Il bancone del bar è inserito al centro di una nicchia, il cui intradosso è trattato con lo stesso rivestimento ligneo delle falde di copertura, così come le vetrate prospettanti sul parco sono incassate in una rientranza definita dall'aggettare di un lungo ballatoio intermedio che si affaccia sullo spazio della caffetteria.

Salendo una scala ad L, caratterizzata da un leggero parapetto in metallo e legno, che suddivide la caffetteria in ambiti diversi, e percorrendo poi un ballatoio, si giunge al livello superiore, nel quale si trova la torretta belvedere ricavata sulla facciata sud della Reggia.

Costruita semplicemente con un parapetto in travertino e degli esili montanti metallici con sezione a T per sostenere la soprastante chiusura a vetri, presenta un tetto formato da una lastra piana, rivestita internamente con lo stesso legno ricavato dallo smantellamento di precedenti coperture. All'interno dello spazio così ricavato, pensato come prolungamento della caffetteria per degustare cibi e bevande, alcune sedute fisse vengono ricavate attorno allo sbarco della scala, legando così in un disegno unitario i due livelli di questo spazio di sosta.



Bruno Ezio De Felice, *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte*, Napoli, 1952-1957

VERONA: CARLO SCARPA E IL MUSEO DI CASTELVECCHIO

Il Castello di S. Martino in Acquaro a Verona, detto Castelvecchio, è stato costruito per ragioni difensive nella metà del XIV secolo per volere di Cangrande II della Scala, ed è stato, anche se per un breve lasso di tempo, la residenza della famiglia scaligera.

Pur mantenendo sempre una funzione difensiva, nel corso dei secoli è stato tuttavia modificato a seconda delle diverse necessità, per esempio ospitando l'Accademia di Ingegneria Militare durante la dominazione di Venezia. In epoca napoleonica, il castello subì pesanti danneggiamenti che portarono allo sbassamento di alcune delle sue torri, mentre nei primissimi anni dell'Ottocento, lungo le pareti rivolte a nord e a est, si realizzò un ulteriore corpo di fabbrica destinato a fortino.

La situazione rimase pressoché invariata anche dopo il passaggio della proprietà della struttura allo Stato Italiano, il quale ne mantenne la destinazione militare fino al 1924. In quello stesso anno, per volere della Soprintendenza veronese, l'intero edificio viene completamente restaurato in stile neomedievale e trasformato in un museo in grado di raccogliere al proprio interno tutte le collezioni civiche legate all'arte antica, formate da opere datate dal periodo altomedievale fino a tutto il Settecento.

Il restauro compiuto negli anni Venti aveva trasformato il complesso militare in un edificio dall'immagine organica e unitaria, priva delle sovrapposizioni lasciate dal tempo nella sua consistenza, poiché aveva rialzato nuovamente le torri, decorato tutti gli interni in stile medievale e dotato tutto il volume di lunghi percorsi di ronda.

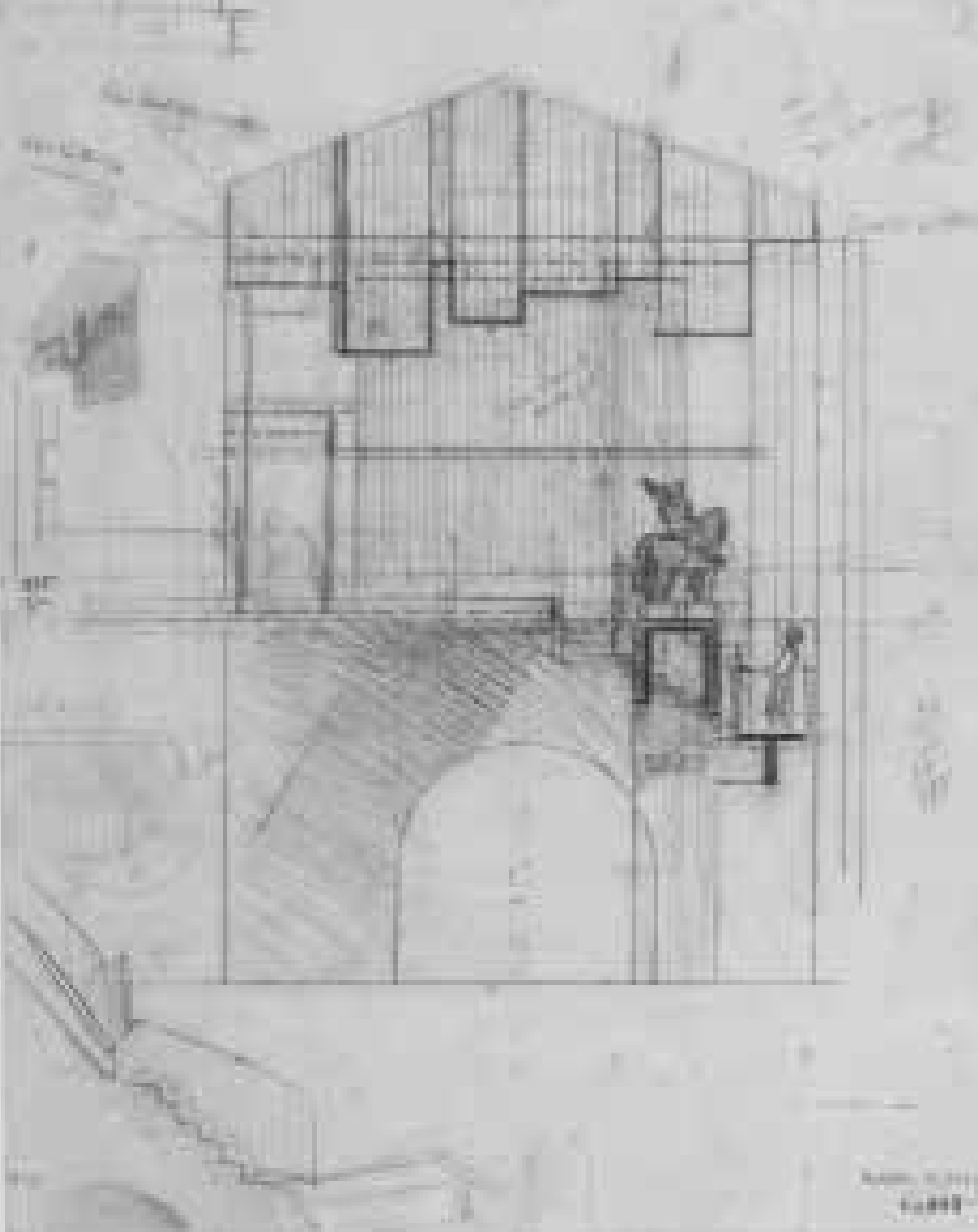
Quando nel 1955 Licisco Magagnato diventa il nuovo direttore dei Musei Civici di Verona, mette immediatamente in atto un vasto rinnovamento dei diversi musei di cui è a capo, dando priorità assoluta alla risistemazione di Castelvecchio, per la quale prevede il coinvolgimento di Carlo Scarpa.

Tra Scarpa e Magagnato nasce subito una prolifica intesa destinata a creare uno dei fiori all'occhiello della museografia italiana di quegli anni. L'operazione di ridefinizione che i due impostano insieme è totale. Infatti, sulla scorta delle filosofie di matrice crociana, il progetto tende a ripulire l'invasiva immagine neomedievale prodotta dal precedente restauro, cercando invece di mettere in luce l'articolazione del complesso edificio in base alla diversità dei suoi nuclei, evidenziando la stratificazione che le varie epoche hanno formato nel tempo tra le parti.

Il complesso diviene allora una sorta di rappresentazione simultanea degli strati storici successivi, esaltati e sottolineati dalle diverse cesure tra le parti, dalle cerniere e dalle possibili loro intersezioni, affidando ad una generale poetica della frammentarietà il tema prioritario delle modalità di intervento.

I lavori prendono il via con l'intenzione di ospitare la mostra "Da Altichiero a Pisanello" e iniziano dal restauro dell'antica residenza scaligera, cioè la Reggia, per estendersi poi a tutte le altre parti del Castello.

Nel ridisegno della facciata della Galleria Ottocentesca che prospetta su cortile, Scarpa prevede, in una prima versione, di realizzare una lunga asola orizzontale posta sotto la linea di gronda, in modo da staccare visivamente il fronte dal tetto, tramite un'accentuata linea d'ombra. Nella stesura definitiva, questa soluzione è stata abbandonata in favore di un uso accomunante dell'intonaco di calce grezza dal quale affiorano



Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona, 1958-1964 e 1967-1969. Disegno di progetto

lacerti di elementi architettonici appartenenti alle precedenti versioni della fabbrica. Nella loggia centrale, formata da tre archi a sesto acuto nella parte bassa e da una finestratura con due balconcini in pietra ai lati, Scarpa disegna un retrostante infisso in metallo e vetro dalla composizione astratta, dove si alternano specchiature di diverse dimensioni incorniciate con elementi metallici, disposti secondo l'alternanza di alcuni moduli che si ripetono.

Pur essendo quello del fronte principale un disegno impostato sulla simmetria, Scarpa immediatamente la rompe, introducendo delle anomalie riconducibili al volume del Sacello e alla soluzione dell'ingresso al Museo. Tale accesso si apre in posizione disassata, in accordo con quella che sarà una delle modalità compositive ricorrenti in questo intervento, cioè l'individuazione di una regola chiara seguita dalla sua immediata deroga, ed entrambe tenute insieme nel medesimo registro espressivo.

Nella generale ridefinizione planimetrica e altimetrica dei percorsi, Scarpa colloca elementi di collegamento tra le varie parti appartenenti alle diverse epoche, come passerelle, varchi, tagli e nuovi corpi scala, in modo da segnare con delle "cerniere" una nuova unità fatta dalla sommatoria di parti distinte.

Fra tutti questi nuovi collegamenti, emerge per espressività e arditezza compositiva il tema del punto di intersezione tra la Reggia e la Galleria ottocentesca, realizzato mediante un sistema di scale e di passerelle articolate nello spazio risultante dalla demolizione dell'ultima campata della Galleria ottocentesca, nel punto esatto in cui si innesta ortogonalmente al corpo di fabbrica della Reggia.

In questo "nodo" pare condensarsi tutta la sapienza scarpiana relativa alla filosofia generale dell'intervento: è una cerniera che si pone come un episodio che, nel mostrare all'esterno il funzionamento dell'edificio e oltre a svelarne la linfa vitale caratterizzante i suoi più intimi recessi, esalta la matrice sintattica della giustapposizione tra le parti di cui sempre si nutre l'intera progettualità di Scarpa. Proprio su questo particolare aggancio si concentra molta dell'energia compositiva del maestro veneziano, testimoniata dalle innumerevoli soluzioni alternative prefigurate da un disegno sempre attento a mettere in luce gli aspetti essenziali del rapporto tra preesistenza e nuova forma.

Si giunge così alla soluzione effettivamente realizzata solo passando attraverso un percorso di affinamento progettuale che vede, oltre allo studio delle diverse posizioni possibili della passerella di collegamento tra i due settori, anche un'evoluzione dell'idea per il sostegno del gruppo equestre raffigurante Cangrande I della Scala. Quest'ultimo elemento passa per varie fasi, dalla prefigurazione di una semplice colonna con una base allungata su cui poggiare la statua, al più astratto supporto in calcestruzzo armato con sezione ad U, sagomato con un primo braccio verticale e uno orizzontale sul quale mostrare il condottiero a cavallo.

Attorno a questo piedistallo – realizzato in rigoroso cemento armato *brut* e solcato da un sottile taglio ascensionale praticato al centro, così da farne sentire la consistenza cava all'interno – si coagula un aereo percorso fatto di porzioni di passerella e di piccole rampe di scala, tale da permettere al visitatore di scendere di quota rispetto al piano del primo livello del Museo, e al contempo percepire anche dal basso la statua di Cangrande librarsi a sbalzo nello spazio posto a separazione tra i due corpi di fabbrica.



Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona, 1958-1964 e 1967-1969



Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona, 1958-1964 e 1967-1969

Ma una volta data la regola geometrica dell'ortogonalità del supporto alla scultura, Scarpa rompe ogni aspettativa e appoggia diagonalmente la statua equestre, orientandola verso il pubblico in ingresso nel cortile. Allo stesso modo, alla quota delle sale del primo livello, una passerella in ferro e legno, montata obliquamente rispetto all'andamento generale, attraversa l'intero spazio collegando l'ulteriore porzione del percorso museale attraverso la Torre del Mastio.

Il tema che Scarpa pare seguire in questo particolare di innesto è quello della scarnificazione progressiva dell'architettura nei suoi diversi strati costitutivi, alludendo quasi ad una rovina archeologica contemporanea che mostra il punto di maggiore vulnerabilità dell'intero edificio, e che è ottenuta sfogliando i suoi livelli costruttivi e materici isolati nelle loro caratterizzazioni di pezzi diversi di uno stesso palinsesto. Un approccio, questo, applicato da Scarpa sia alle pareti che alla copertura, isolando ed esaltando ogni singolo strato che compone la sostanza della forma architettonica.

La copertura di questo snodo, soprattutto nella parte terminale aggettante sul grande vuoto che si viene a creare, mette allo scoperto la sua struttura, evidenziando, oltre lo strato del manto di copertura in cotto, una sottostante lastra in rame, su cui si evidenzia il ritmo delle capriate lignee, integrate con elementi metallici di rinforzo. La trave di colmo della copertura a capanna fuoriesce dalla proiezione della falda per andare ad appoggiarsi sulla sommità della muratura della Reggia, esaltando anche in questo caso la giustapposizione e la sovrapposizione tra gli elementi.

Il medesimo approccio viene applicato anche al fronte corto del corpo di fabbrica delle sale espositive, che rimane sotto la porzione aggettante di tetto. Invece che tagliare

bruscamente il volume longitudinale, Scarpa lo scompone in una complessità di volumi che sporgono e rientrano sul filo di facciata, creando un'articolazione ulteriormente messa in evidenza dal trattamento diverso delle varie porzioni. Superfici in vetro si alternano ad altre rivestite in listelli verticali di legno, mentre il raccordo con le falde inclinate viene risolto attraverso il disegno di diverse pannellature in doghe di *pitch pine* bruciato, calate dall'alto ad altezze differenti.

Il chiaro riferimento wrightiano che si legge in questa soluzione è un altrettanto evidente testimonianza della profonda ammirazione che Scarpa nutre nei confronti degli insegnamenti del Maestro americano e di una composizione della forma che, pur attenta alla materia e alla sua dimensione sintattica, non giunge al solo risultato della razionalità e dell'intelligibilità, ma è capace comunque di aggiungere una serie di valori ulteriori legati all'emotività dell'inaspettato.

Nelle diverse fasi in cui è stata suddivisa l'intera riorganizzazione del Museo di Castelvecchio, si sono succedute disposizioni pensate in funzione della mostra iniziale, e altre provvisorie, allo scopo di verificarne nel tempo la bontà. In questo clima di revisione continua, avallato anche dalle diverse scoperte effettuate sulla fabbrica del Castello, e di perfetta sinergia tra architetto, committente e maestranze, si vanno a precisare l'immensa mole delle soluzioni, dei particolari e dei frammenti che costituiscono la totalità della sistemazione, ripresa in più fasi fino al 1974. Una sistemazione nella quale non pare esserci alcuna differenza tra il restauro dell'edificio e la disposizione delle opere. Entrambi sono infatti affrontati all'interno di un medesimo fare compositivo capace di inglobare aspetti molto distanti tra loro e di omogeneizzarli in un comune spirito di innovazione, ma anche di profondo rispetto per le molte "voci" della preesistenza architettonica, la quale diviene la scena con cui si confrontano le varie opere d'arte.

Al piano terra si trova la galleria delle sculture che consta di una serie di sette grandi sale allineate e attraversate da un percorso assiale definito da altrettanti passaggi a volta aperti nelle possenti murature. Queste ultime sono forate anche dalle bifore e dalle trifore aperte durante il restauro degli anni Venti, le quali, affacciandosi sul cortile di ingresso, immettono all'interno una luce naturale proveniente da una sola direzione.

Una lunga trave ricalata in ferro, posta in asse con i passaggi a volta, ma disassata rispetto al centro delle sale, emerge all'intradosso di copertura delle sale stesse, quasi a ribadire la direzione del percorso di visita. Alle pareti, un semplice intonaco bianco crea una neutralità con la quale si confrontano altri materiali, come il cemento frattazzato usato per i riquadri della pavimentazione, bordati da liste di pietra di Prun. Nelle sale, il disegno della pavimentazione si differenzia dalle pareti divisorie in modo da creare un vero e proprio filtro che evidenzia la relazione sintattica tra i piani orizzontali e quelli verticali, nonché quella tra i materiali impiegati.

Ognuno dei portali è caratterizzato dalla presenza di spesse lastre in pietra di Prun rosa, che sottolineano i piedritti dell'arco e creano così delle imbotti parziali a segnare la sola dimensione verticale della struttura, mentre l'arco viene lasciato interamente rivestito in intonaco. Questa soluzione ricorda, per certi aspetti, le aperture delle Sale dei Primitivi agli Uffizi a Firenze, nelle quali il grigio delle lastre di pietra serena interrompe l'intonaco bianco all'altezza dei gomiti, con la differenza che, in questo caso veronese, il rivestimento lapideo è esteso dal pavimento all'imposta dell'arco.

Per ognuna delle opere che appartengono al segmento temporale compreso tra il XII e il XV secolo e che vengono esposte nelle sale del piano terra, Scarpa elabora un'ideale soluzione allestitiva pensata di volta in volta in relazione alla collocazione e alla specificità che le contraddistingue. Ad esempio la delicata e fluente capigliatura che si sovrappone alla veste sulla schiena della statua di Santa Cecilia, viene privilegiata rispetto al volto: infatti la scultura è collocata in posizione asimmetrica su un piano di pietra leggermente sollevato dal suolo, in modo da offrire la parte tergale al visitatore che entra nella sala, per far sì che con essa istituisca un rapporto di relazione girandoci intorno fino a scoprirne la parte frontale.

Altri oggetti non particolarmente famosi vengono scelti da Scarpa a testimonianza dell'arte veronese, come un sarcofago in marmo, un frammento mutilo, una vasca: questi sono offerti all'attenzione del pubblico forse più per la loro consistenza formale e materica che per la loro importanza artistica.

Tutte le soluzioni allestitive ricorrono nelle loro diversità al disegno secco dei ferri che caratterizzano i supporti e alla naturalità della pietra impiegata per i basamenti, dando luogo ad una sistemazione che si pone come un vero e proprio abaco di soluzioni autonome e impossibili da ripetere.

Il trattamento della quinta muraria posta a separare, nella sala centrale della Galleria, lo spazio espositivo dal retrostante spazio dedicato ai servizi igienici, viene risolto con una doppia specchiatura, l'una grigia e l'altra rosso pompeiano ("Mondrian", scrive Scarpa sui disegni), bordate in ferro, alle quali si agganciano, sempre con elementi in ferro, piccole sculture per lo più di epoca medievale. Ad esempio, una statuetta in marmo della Madonna con il Bambino, risalente al XIV secolo viene posizionata sopra ad una mensola di ferro, larga quanto la base della statua e sagomata ad L, come una sorta di sella, a contenere la piccola opera anche nella sua parte retrostante. Dalla sella fuoriesce un sostegno, il quale, scalettandosi contro la quinta muraria, gira di 90° ad abbracciare il ferro verticale che la borda e al quale è fissata tramite delle bullonature. Per quanto riguarda la sistemazione della trecentesca *Crocifissione di Tomba del Maestro di Sant'Anastasia*, Scarpa decide di collocarla a fianco di un portale di comunicazione tra le varie sale, in modo che sia sempre ben visibile al visitatore mentre procede nel percorso. L'intenso elemento scultoreo viene appoggiato ad un pannello a forma di T discostato dal muro alcune decine di centimetri. La sua forma pare alludere ad una croce stilizzata, in origine anch'essa pensata di color rosso pompeiano, ma poi, nella stesura definitiva dell'allestimento, realizzata in due tonalità di grigio. Ai lati del Cristo si ergono le figure di San Giovanni Battista e della Madonna, sistemate frontalmente su due supporti formati dall'unione di profili metallici.

Nell'allestimento originario, l'illuminazione artificiale delle sale della scultura è affidata ad eleganti dispositivi dal disegno fortemente verticalizzato, pensati come una sorta di asta centrale poggiata su un treppiede, sulla sommità della quale si innesta il globo luminoso.

Sul prospetto che guarda il cortile, alla destra della loggia a tre archi, Scarpa introduce, come già detto, due anomalie nella composizione generale. La prima anomalia è rappresentata dal cosiddetto Sacello, un volume parallelepipedo che viene estruso all'esterno nel vano di un portale ad arco acuto. La sua consistenza volumetrica si



Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona, 1958-1964 e 1967-1969

limita all'altezza dell'imposta dell'arco, permettendo così alla parte arcuata di essere tamponata con una vetrata. Le pareti del volume vengono interamente rivestite di tessere di pietra di Prun dalla tonalità bianco rosata, secondo la tecnica del cosiddetto "quarto mancante", ovvero elementi quadrati a cui manca un quarto di superficie. I risultanti tasselli ad L e quelli quadrati più piccoli alternano il marmo rosso di Verona con il biancone broccato di Sant'Ambrogio, trattati con varie finiture superficiali e sfalsati tra loro sia per posizione che per colore. In questo modo viene a formarsi un motivo decorativo all'apparenza casuale, ma che in realtà si imposta sull'equilibrio di una geometria sottesa, capace di dare comunque ordine e stabilità alla complessità materica e coloristica dell'insieme.

L'interno del Sacello è completamente correlato alla Galleria delle sculture, nonostante il tono di questo piccolo spazio si distingue notevolmente dal resto, diventando una sorta di intima nicchia preziosa, ritagliata nel complesso. Il cambio di registro materico e coloristico ne sottolinea la differenza, ottenuta attraverso l'uso del grassello di calce verde bottiglia per il trattamento delle pareti, abbinato al cotto del pavimento.



Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona, 1958-1964 e 1967-1969

Anche la luce, proveniente da un taglio praticato sul soffitto piano in corrispondenza dell'attacco con il muro di fondo, contribuisce a dare al piccolo ambiente un tono d'insieme completamente inaspettato. Qui sculture di dimensioni ridotte, provenienti perlopiù da tombe longobarde, vengono esposte isolate tra loro: un piatto e dei cucchiai liturgici in una teca appesa alla parete, una vetrina con dentro oggetti di oreficeria e un bacile dell'alto medioevo collocato su un supporto verticale.

L'altra anomalia presente nel fronte sul cortile è rappresentata dall'ingresso al Museo, risolto tramite una quinta muraria planimetricamente configurata ad L e alta come l'imposta dell'arco a sesto acuto dal quale fuoriesce, protendendosi all'esterno dell'edificio, quasi ad alludere al gesto di una mano che raccoglie i visitatori per portarli all'interno. Detta parete determina anche la suddivisione dell'infilso vetrato, posto in posizione arretrata rispetto al filo di facciata, nonché il motivo della pavimentazione relativa all'area d'ingresso. Questa zona è pensata come un tassello di un più ampio disegno, il quale coinvolgendo sia superfici pavimentate che tenute a verde, contiene anche due basse vasche d'acqua a delimitazione del percorso leggermente in salita che il pubblico deve compiere all'esterno prima di giungere a visitare gli spazi museali interni.



Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona, 1958-1964 e 1967-1969

Il primo piano della Galleria e della Reggia ospita la Pinacoteca, ricca di opere venete prodotte tra il XIII e il XVI secolo. Qui tutte le opere incorniciate da un qualche supporto ligneo vengono esposte appoggiate su delle sottili mensole in pietra che fuoriescono dalle murature, mentre i pochi gruppi scultorei presenti, così come le croci, sono posati su basamenti quadrangolari in travertino.

Per la maggior parte delle pitture, una volta liberate dalle eventuali bordature non originali, Scarpa fa realizzare delle esili cornici "a cassetta", cioè dei veri e propri contenitori in legno costituiti da esili profili che, una volta appesi alle pareti, mostrano solo la dimensione dei propri spessori. Sul fondo di tali contenitori, rivestiti con stoffe neutre o colorate, vengono adagiate le pitture che risultano così incastonate in una bordatura quasi impercettibile, ma che ha comunque la forza di limitare e concentrare la gravitazione dell'opera all'interno di uno spazio ben definito.



Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona, 1958-1964 e 1967-1969

Alle sequenze dei quadri semplicemente appesi alle nude pareti intonacate, fanno da contrappunto le lunghe aste metalliche parallele a porte e finestre, alle quali sono fissati a banderuola dei dipinti su tavola, in modo che il visitatore possa orientarli a piacimento secondo la migliore illuminazione.

In alcune sale, alle opere applicate alle pareti si affiancano quelle esposte liberamente su dei cavalletti in legno, quelle appese a tiranti metallici tra pavimento e soffitto,

nonché quelle che usano come supporto dei semplici montanti in profilato di ferro nero che le ancorano a soffitti e pareti.

Anche nell'ambito della Pinacoteca, la cura del dettaglio appare potente, quasi a strutturarsi come un registro che oltre a *fare* lo spazio, si sovrappone ad esso in piena autonomia, come una scrittura indipendente capace di accendere sonorità inattese. Una scrittura che è comunque più asciutta rispetto al consueto bizantinismo sperimentato più volte all'interno delle produzioni scarpiane, e nella quale tra tutti gli aspetti pare privilegiarsi quello della materia usata in maniera non convenzionale, ovvero non solo usando tecniche e saperi che interpretano la tradizione con profonda innovazione, ma anche orientandole a sottolineare le diverse scelte compositive⁶⁵.

Disarticolazione della regola e sintassi tra le parti sono dunque gli estremi tra i quali si muove con molta abilità la progettualità di Carlo Scarpa a Castelvecchio, giungendo alla realizzazione di uno spazio denso di dettagli, la cui percezione rimanda ad una sorta di sinestesia incrociata tra il generale e il particolare che non permette mai di abbracciarne l'intensità se non dopo una attenta fase di sedimentazione. Ecco allora che alle aperture scalettate verso l'alto per il passaggio tra le sale, si affiancano le bordature a pavimento delle pareti, quasi delle canalette intese come filtri tra le superfici verticali e quelle orizzontali. Altri particolari di rilievo sono senza dubbio le inferriate "cestate", cioè ottenute dalla tessitura di sottili nastri metallici che si ordiscono a formare una trama quadrangolare collocata a protezione di aperture esterne; oppure la scala interna contenuta tra due murature parallele, il cui rivestimento si sagoma in modo da conformarsi ai gradini sottostanti, connettendosi a loro a tre a tre; fino alla scala, che è quasi una scultura libera su tutti i lati e che abita lo spazio con la sua presenza, rendendolo un luogo la cui forma esprime al meglio il battito vitale della sua fruizione e del suo funzionamento.

Fin da subito, il Museo di Castelvecchio registra uno straordinario successo di pubblico e di critica, che lo consacrano come una delle punte di diamante della stagione nella quale la lezione italiana sui temi della museografia e dell'allestimento si è potuta affermare. Nel 1974 Licisco Magagnato acquisisce direttamente da Scarpa l'intero *corpus* dei disegni relativi alle nuove sistemazioni che entrano così a far parte stabilmente del materiale depositato nell'archivio del Museo.

FIRENZE: ORSANMICHELE E BARGELLO

Tornando ad un possibile filo cronologico che lega i punti salienti della museografia fiorentina dall'inizio del Novecento fino ai giorni nostri, esso inevitabilmente ci conduce a quella particolare stagione maturata dalla metà degli anni Sessanta e confluita sul finire del decennio nelle logiche e nelle visioni prodotte dalla cosiddetta contestazione giovanile. Un movimento di idee, quello, che ebbe la forza di mutare in pochissimo tempo una tradizione in lenta evoluzione e i cui risultati furono presto visibili in tutti i campi, influenzando le molte espressioni dalla società e andando a coinvolgere, oltre che la politica, anche il costume e soprattutto la cultura.

Ovviamente anche la cultura architettonica non ne fu esente, soprattutto a Firenze, dove proprio in quegli anni, nella Facoltà di Architettura, sull'onda di questo generale sovvertimento partito dalle stesse aule fiorentine, si compivano una serie di sperimentazioni indirizzate verso un modo più libero di progettare. Si assiste così ad uno spazio che diviene il soggetto – oggetto di ogni riflessione progettuale, in una dimensione collettiva e per certi aspetti maggiormente quotidiana, capace di svelare non solo una nuova estetica ma anche una differente sensibilità creativa.

Si tratta infatti di un diverso sentire, capace di assumere l'utopia come dato iniziale di lavoro e contemporaneamente anche di svolgerla in termini realistici, prefigurando soluzioni in cui lo spazio non veniva dato aprioristicamente, ma costruito di volta in volta sulla flessibilità dei bisogni del fruitore che poteva intervenire modificandolo e vivendolo. Va da sé che in questa visione si cela l'implicito rifiuto di un'architettura intesa come codice rigoroso e sequenza paradigmatica di tutte le modalità pianificatrici del momento progettuale, non più visto come atto organizzato ma come processo capace di portare il rifiuto di ogni istituzione. All'inizio degli anni '70, Germano Celant definirà questa architettura *Radicale*, riunendo sotto un'unica etichetta espressioni anche molto distanti tra loro, ma tutte ugualmente accomunate da uno stesso desiderio di rifondazione concettuale, capace di sovvertire e dare nuove sonorità a quell'ormai obsoleto modo di intendere il rapporto tra la forma e la funzione che il Moderno aveva costruito. E *radicale* nelle intenzioni e nei risultati appare l'approccio con il quale si sono compiute certe scelte architettoniche nella Firenze della fine degli anni '60 e dei primi '70, come ad esempio quella operata per la musealizzazione di Orsanmichele dagli Archizoom, ovvero, Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello e Massimo Morozzi, gruppo fiorentino rimasto in vita dal 1966 al 1974, anno del suo scioglimento.

Nel complesso di Orsanmichele, uno straordinario edificio posto a metà strada tra Santa Maria del Fiore e Palazzo Vecchio coesistono funzioni religiose e funzioni civili. Costruito per volere della magnificenza della Arti nella prima metà del 1300 sui resti di una piccola chiesa, l'edificio destinato al mercato del grano si presentava in origine come una loggia aperta sulla città. Per non scordare l'antico luogo di culto che lì vi sorgeva, furono edificati, sull'esterno dei pilastri perimetrali al piano terra dei tabernacoli che ospitavano statue di vari santi patroni, commissionate ai maggiori artisti del tempo.

I due livelli superiori del grande volume parallelepipedo vennero destinati a depositi del grano e tali rimasero fino alla fine del 1600, mentre le arcate del porticato furono tamponate dopo pochi decenni per ricavarvi una chiesa dedicata a San Michele, destinata a diventare il luogo di culto di tutte le corporazioni fiorentine che ne finanziarono nel tempo la realizzazione delle molte opere artistiche.

Nel 1967 il gruppo di giovanissimi architetti formati nell'ateneo fiorentino – Paolo Deganello ad esempio è un laureato di Leonardo Savioli – conclude il restauro della fabbrica di Orsanmichele, che trova i suoi elementi cardine nella nuova scala, posta a collegamento interno tra i due livelli dell'antico granaio, e nei nuovi infissi delle grandi aperture.

La scala flessuosa, avvolta attorno alla parte terminale di un pilastro in pietra, viene realizzata con porzioni di lamiera metallica saldata. Gli scialoni curvilinei paralleli tra



Archizoom (Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, Massimo Morozzi), *Museo di Orsanmichele*, Firenze, 1967



Archizoom (Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, Massimo Morozzi), *Museo di Orsanmichele*, Firenze, 1967

loro, posti a contenimento laterale dei gradini, funzionano come elementi strutturali a sbalzo su mensole metalliche ancorate al pilastro. Tali mensole si integrano nel disegno dei parapetti che terminano in un tirante metallico incaricato di conferire ulteriore stabilità a questo collegamento verticale che pare librarsi aereo nello spazio della sala, mentre sopra il tirante, come in un montaggio sintattico di elementi, un corrimano in legno ribadisce il disegno morbido dell'insieme.

Attualmente la scala collega i due piani del museo, al primo livello del quale sono esposti, sopra basse pedane in pietra, gli originali dei vari gruppi scultorei che si trovavano nelle nicchie all'esterno del fabbricato – ad esclusione del San Giorgio di Donatello che si trova al Museo del Bargello fin dal 1891 – mentre al secondo piano trovano posto le 40 piccole sculture che in origine decoravano le colonnine delle finestre esterne, gran parte delle quali oggi molto danneggiate dalle ingiurie del tempo e degli agenti atmosferici.

Al disegno della scala si affianca anche quello pulitissimo degli infissi, pensati come superfici unitarie nelle quali i montanti sono ridotti allo stretto necessario.

Sia nel progetto delle raffinatissime schermature vetrate, sia in quello maggiormente espressivo della scala in metallo e legno, non si registra mimesi alcuna, ovverosia nulla è stato concepito per rimandare, anche solo idealmente, ad una figuratività coeva

all'impianto. Tutto in questa singolare realizzazione appare invece come figlio di un approccio volutamente contrastante, capace, nelle sue forme e nelle sue materie, di rompere la consolidata routine propria della cultura fiorentina del restauro architettonico praticata in quel periodo, allestendo tuttavia con grande equilibrio un'evidente quanto inedita contrapposizione tra la storia e l'attualità.

Sempre nello spazio di Orsanmichele, nel 1969 gli Archizoom allestiscono la mostra "Arte e scienza", basata su una sistemazione che ribadisce la geometria dell'edificio esistente. Una sorta di nuova architettura effimera realizzata all'interno dell'architettura reale, caratterizza il tema allestitivo, dando origine ad un nuovo paesaggio costruito che diviene il supporto per i diversi pezzi esposti. In piena estetica *Radical*, le colonne che caratterizzano il centro del grande salone, vengono schermate da fogli di plastica trasparente, sovrapponendosi alla loro consistenza con un nuovo strato maggiormente figlio del contemporaneo.

Un'ulteriore interessante testimonianza del valore spaziale ed estetico di un allestimento museale prefigurato da un architetto è rappresentato dalla Sala di Michelangelo e della scultura fiorentina del Cinquecento nel Museo del Bargello, realizzata su progetto di Carlo Cresti. In realtà, la lunga vicenda che caratterizza questa esperienza rivela come nei cinque anni intercorsi tra la sua progettazione e la sua realizzazione, non tutto il progetto di Cresti sia confluito nella soluzione definitiva, peraltro portata a termine dal Soprintendente Luciano Berti, al quale, di fatto, va attribuito il disegno dei particolari, degli accessori di arredo e dei supporti, nonché gli accostamenti cromatici impiegati⁶⁶. La prima stesura del progetto viene affidata a Cresti nel 1970, e si rifà alla raffinata trama filologica individuata da Luciano Berti, sulla base di nuovi raggruppamenti autonomi relativi alla scala delle opere. Sulla scorta di questa sistemazione critica, il progetto mira a cercare dei rapporti visivi con la spazialità della sala, posta a piano terra del Bargello e restaurata da Francesco Mazzei nella seconda metà dell'Ottocento con criteri non propriamente scientifici. La soluzione tende così a svincolare il più possibile le opere dalla romantica medievalità del contenitore, poggiandole su supporti di nuovo disegno e collocandole contro un tema accomunante di sfondi neutri che ne esaltino la plasticità del modellato.

Così facendo, Cresti punta su un tema generale di "sistemazione" che, esteso a tutte le opere, permette di disporre per ognuna di loro di un sufficiente apparato di lettura in cui sia possibile scorgere il criterio guida dell'intero allestimento. Un allestimento che non tenta di ricreare nessun potenziale mimetico e nemmeno allusivo, quanto piuttosto, un personale ed approfondito riesame critico dell'opera. Per questo l'allestimento evita ogni impostazione abituale legata alla simmetria, agli allineamenti e ad ogni altra retorica collocazione dominante di alcuni pezzi a sfavore di altri, mettendo in atto una vera e propria circolazione dinamica dei percorsi completamente non gerarchizzati. In questo modo le angolazioni sono variabili, i campi lunghi si alternano ai campi brevi, mentre attorno alle tre polarità dei pilastri in pietra che sorreggono le volte intonacate si formano linee fluide e grumi di interesse formati dal raggruppamento di più pezzi complementari tra loro per storia, forma e dimensioni.

Pur non seguendo un'impostazione declamatoria, Cresti ricerca in questa apparente casualità le matrici spaziali che siano maggiormente aderenti alle condizioni più

prossime alla spazialità michelangiolesca. La sovrapposizione dei percorsi, l'alternarsi repentino di sensazioni spaziali diverse e il dilatarsi e il contrarsi della percezione, rimandano a quell'onnipresente caratteristica di "tormento" insita in tutti gli ambiti della progettualità di Michelangelo. In pratica, disponendo attorno alle sculture alcuni episodi ambientali aperti e dinamici, si raggiunge lo scopo di creare un sentimento di allusione nei confronti di organismi spaziali cinquecenteschi ottenuti attraverso il montaggio di frammenti di parete modellate sulle matrici architettoniche del vocabolario michelangiolesco.

Un altro presupposto del progetto di allestimento di Cresti è basato su una tematica particolarmente sentita in quegli anni in tema di sistemazioni museali. Sulla spinta della cosiddetta contestazione del finire degli anni '60, il museo viene inteso come un elemento educativo comune, portatore di esperienza sociale e struttura del tutto aperta alla città e alle masse, che si riappropriano così dei significati culturali collettivi. In quest'ottica di *museo aperto* come possibile soluzione nell'ordine di una auspicabile rifunzionalizzazione sociale dell'istituzione colta, il progetto di Cresti prevede di riaprire una serie di portali su Piazza San Firenze e su Via del Proconsolo, in modo da rendere visibile alla città l'interno di questa sala, e interagire con essa attraverso dinamiche e relazioni inedite tra le parti.

Nei primi mesi del 1972, l'impianto allestitivo viene verificato attraverso alcuni modelli che ricreano la serie degli episodi previsti dal progetto di Cresti. A questa fase ne segue una ulteriore di approfondimento, in cui si fa realizzare "al vero" l'allestimento con materiale provvisorio e con la presenza di alcune sculture. Con l'ausilio di una campagna fotografica effettuata allo scopo di meglio valutare le possibili criticità offerte dalle diverse situazioni spaziali, si sente l'esigenza di riunificare l'eccessiva frantumazione ottenuta, ricorrendo alla realizzazione di un'articolazione altimetrica della pavimentazione mediante una pedana. Questa, senza andare ad intaccare il fondo esistente, avrebbe dovuto accentuare, nel proprio disporsi a gradoni, la caratterizzazione dei punti di passaggio e valorizzare taluni gruppi scultorei maggiormente rappresentativi. Per tutta una serie di motivi non imputabili ai progettisti, la realizzazione di questo allestimento si arena e rimane in sospeso fino al 1975, quando, in occasione del quinto centenario della nascita di Michelangelo, si decide di portare a termine il progetto, senza però trovare i termini per un'ulteriore collaborazione con Cresti, nonostante alcuni tra i capisaldi di quel progetto di fatto siano già stati realizzati. Ne sono un esempio l'episodio della sistemazione del "David - Apollo" di Michelangelo e del "Bacco" di Sansovino, posti su basamenti circolari o parallelepipedi nell'angolo della sala sotto un'alta finestra dall'imbotte strombato e decorato, i cui plastici modellati sono disposti tra le pieghe di un'espressiva configurazione muraria finita a cemento lasciato a vista.



Archizoom (Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, Massimo Morozzi), allestimento della Mostra *Arte e Scienza*, Orsanmichele, Firenze, 1969

NOTE

- 1 Sull'argomento si veda le posizioni di Giulio Carlo Argan che sulla rivista di Adriano Olivetti scrive: "Soltanto l'educazione formale fornita dall'arte ci dà l'attitudine a situare gli atti della vita quotidiana in un tempo e in uno spazio definiti, come a prendere coscienza del mondo in cui operiamo", Cfr. G.C. ARGAN, *Il museo come scuola*, in "Comunità" n. 3, maggio – giugno, 1949, p. 65, in A. ROSSARI, *Leggerezza e consistenza: i musei genovesi*, in F. BUCCI-A. ROSSARI, *Op. cit.*, p. 43.
- 2 Cfr. P. VALERY, *Le problème des musées*, ora in *Œuvres*, Pleiade II, Parigi, p. 1290, in U. ECO, *Il museo del terzo millennio*, conferenza tenuta il 25 giugno 2001 al Museo Guggenheim di Bilbao.
- 3 Cfr. V. GREGOTTI, *Il territorio museo*, in "Casabella", n. 547, dicembre 1990, pp. 2–3.
- 4 Cfr. B. BERENSON, *Come ricostruire la Firenze demolita*, in "Il Ponte", n. 1, 1945, pp. 33 e seg.
- 5 Cfr. R. BIANCHI BANDINELLI, *Come non ricostruire la Firenze demolita*, in "Il Ponte", n. 2, 1945, p. 144 e seg.
- 6 Cfr. R. BONELLI, *Danni di guerra, ricostruzione dei monumenti e revisione della teoria del restauro architettonico*, in *Architettura e restauro*, Neri Pozza, Venezia, 1959, pp. 44–58.
- 7 J. DEWEY, *Art as experience*, New York, 1934, tradotto in italiano: *L'arte come esperienza*, La Nuova Italia, Firenze, 1951.
- 8 G.C. ARGAN, *Il Museo come scuola*, in "Comunità", n. 3, 1949, p. 65.
- 9 A questo proposito è utile leggere uno stralcio della relazione inviata da Vittorio Moschini al Ministero sull'andamento dei lavori alle Gallerie dell'Accademia. "Speciale cura è stata posta per mettere in evidenza l'espressione figurativa dei dipinti, rinunciando ad ogni tentativo di ambientazione ricostruttiva nonché al pittoresco sentimentale. Si sa bene quanta importanza abbia la presentazione delle opere d'arte nella cosiddetta museografia, la quale naturalmente in questo c'interessa

non tanto per le sue intenzioni scientifiche quanto come affermazione del gusto attuale e come storico chiarimento di quello d'altri tempi nell'ordinare e allestire le raccolte artistiche. Ora, anche senza avere la possibilità di ampie esperienze nuove né la voglia di un ostentato modernismo di maniera, tuttavia in alcuni casi importanti abbiamo sentita la necessità di una presentazione rispondente al nostro modo di vedere, sia pure comprendendo i motivi di quanto s'era fatto in precedenza. Ciò soprattutto vale per la sistemazione della sala di Sant'Orsola, condotta dopo l'altra guerra con il criterio di ricostruire idealmente la vecchia scuola nella quale i dipinti erano in origine. Tale ricostruzione era sostanzialmente inventata, con stalli e dossali d'altra provenienza e ancor più di imitazione, con la pala in una cornice d'antiquariato, posta senza quello stacco dai teleri delle storie che nella Scuola originaria era dato da un apposito presbiterio. Questo poteva anche produrre un effetto suggestivo, a spese però della pittura del Carpaccio, la cui visione era materialmente ostacolata dall'altezza alla quale le tele venivano a trovarsi nell'insieme. Se l'antica sala fosse rimasta come era, avremo potuto discutere sulla convenienza o meno di togliere le tele dal loro posto per meglio vederle, ma trattandosi di una ricostruzione non abbiamo esitato a rinunciarvi per rendere la pittura del Carpaccio visibile al massimo anche nei suoi prodigiosi particolari per farla dominare nella semplicità dell'ambiente. Quindi i grandi teleri sono stati posti in basso, poggiati su di una fascia di chiaro legno di quercia e sobriamente incorniciati dallo stesso legno con un listello dorato, e hanno per sfondo l'intonaco della parete con una mossa tinteggiatura di caldo avorio. La pala è stata arretrata e la illumina una finestra di lato la cui vista, come quella della porta, viene celata da schermi di tela al limite della fascia con gli episodi della

legghenda. UN caso analogo è dato per le salette del Settecento, prima con basamenti in legno d'imitazione settecentesca, con vecchie stoffe a fiorami graziose certo ma tali da disturbare la visione dei quadri. Mettendo in comunicazione i tre ambienti si è ottenuta una specie di galleria con spartizioni, illuminata da lucernari, la luce dei quali viene diffusa attraverso un unico velario di tela chiara sottile. Il pavimento è a mosaico, tutto di grigio bardiglio, colore ripreso nella parete di fondo, per dare risalto alle bionde tonalità del bozzetto del Tiepolo della chiesa degli Scalzi, mentre le altre pareti sono di un delicato avorio reso morbido con una speciale impastellatura a polvere di talco. In tal modo i piccoli quadri preziosi di Pietro Longhi e Rosalba, Sebastiano Ricci e Tiepolo, Guardi e Canaletto con i loro compagni non hanno più una ambientazione artefatta tendente a rievocare il gusto settecentesco, ma staccano per le loro qualità intrinseche", V. MOSCHINI, *La nuova sistemazione delle Gallerie di Venezia*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", I, gennaio-marzo 1948, pp. 87 - 90, in P. DUBOÏ, *Op. cit.*, pp. 99-101.

¹⁰ Cfr. C. BRANDI, *Cornici o no*, in "Il Punto" n. 11, p. 13, in M.I. CATALANO, *La cornice attraverso la guerra. Da Albini a Brandi oltre la soglia dell'opera*, in "piano b. arti e culture visive", n. 3/2008, p. 12.

¹¹ Cfr. F. DAL CO, *Genie ist Fleiss. L'architettura di Carlo Scarpa*, in AA.VV. *Carlo Scarpa. Opera Completa*, Electa, Milano, 1984, p. 37.

¹² Il termine "frammento" riferito alla poetica di Carlo Scarpa è stato usato da Manfredo Tafuri in: *Il frammento, la figura, il gioco. Carlo Scarpa e la cultura architettonica italiana*, in AA.VV. *Carlo Scarpa Opera Completa, Op. cit.*

¹³ Cfr. F. DAL CO, *Op. cit.*, p. 34.

¹⁴ Cfr. C. SCARPA, in S. LOS, *Carlo Scarpa architetto e poeta*, in F. DAL CO, *Op. cit.*, p. 53.

¹⁵ A testimonianza del rapporto di stima e collaborazione tra Franco Albini e Caterina Marcenaro, lo stesso Albini scrive alla Marcenaro nel 1962 in occasione del loro

ultimo cantiere: "Sono contento di mettere ancora una volta, prima di andare in pensione come architetto, la mia mano al servizio della Sua formidabile testa; e spero anche che questa opera aggiunga una gemma alla Sua corona", Cfr. F. ALBINI, Lettera dattiloscritta di Franco Albini a Caterina Marcenaro, 2 novembre 1962, in Archivio Storico Comune di Genova, sc. 245 fs. 145/1, in R. FONTANAROSSA, *La capostipite di sé, et graphiæ*, Roma, 2015, p. 261

¹⁶ "Nel quadro culturale del dopoguerra il fine del museo appare quello di far comprendere al visitatore che le opere che egli ammira, antiche e moderne, appartengono alla sua cultura, all'attualità della sua vita: che la tradizione è un fenomeno vivo, rinnovantesi, che continua nel presente grazie agli artisti moderni creatori di tradizione: che i problemi di coerenza tra arte e società permangono in ogni tempo, che l'arte è l'espressione di una civiltà armonica [...] L'architettura, spostando anch'essa il suo fuoco dall'opera esposta al pubblico, tende ora ad "ambientare il pubblico", se così si può dire, anziché ambientare l'opera d'arte. L'architettura crea attorno al visitatore un'atmosfera moderna, e proprio per questo entra direttamente in rapporto con la sua sensibilità, con la sua cultura, con la sua mentalità di uomo moderno. Gli elementi dell'architettura e dell'arredamento se sono consueti al visitatore e stilisticamente coerenti al costume attuale (oggetti di serie per esempio) non suscitano ragioni di disturbo all'attenzione, che può tutta puntare verso i valori espressivi dell'opera esposta: il primo avvicinamento all'opera d'arte è dato proprio dall'architettura. Un ambiente moderno è certamente il più favorevole alla comprensione e al godimento dell'opera d'arte". Cfr. F. ALBINI, *Le funzioni e l'architettura del museo: alcune esperienze*, ciclostilato, Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, 1954-55, p. 9, in A. ROSSARI, *Op. cit.*, pp. 48-49.

¹⁷ Sull'argomento Giulio Carlo Argan, da sempre amico e stimatore di Caterina Marcenaro, scrive che: "I dipinti sono stati, nella maggior parte, esposti senza cornici, affinché il "loro" spazio pittorico, sullo sfon-

do neutro delle pareti, non fosse turbato da richiami allo spazio architettonico dei vecchi ambienti. L'eliminazione delle cornici moderne ed il praticissimo sistema di sospensione dei quadri consentono anche il facile spostamento", in G.C. ARGAN, *La Galleria di Palazzo Bianco a Genova*, in "Metron Architettura", n. 45, 1952, p. 26.

¹⁸ Cfr. G.C. ARGAN, *Op. cit.*, p. 28.

¹⁹ Il Borghese è stato un periodico settimanale di politica e cultura fondato dallo scrittore Leo Longanesi nel 1950. Espressione dell'area culturale della destra che fondamentalmente non si riconosceva nell'Italia uscita dalla guerra e rimaneva legato ad una borghesia di stampo risorgimentale vista come ossatura della società civile italiana. Tra le sue firme più note figurava oltre quella di Indro Montanelli, Ennio Flaiano, Goffredo Parise e un giovanissimo Pierluigi Spadolini, anche quella di Giovanni Ansaldo, il quale rivolge alla Marcenaro e ai lavori di allestimento dei musei da lei diretta, alcuni commenti non molto lusinghieri. In particolare, sull'argomento della sistemazione del monumento funebre di Giovanni Pisano, Ansaldo scrive: "L'espedito volgarissimo di solleticare (...) l'interessamento e la curiosità del pubblico più sciocco, ficcando su un trespolo meccanico la povera Margherita di Brabante col suo naso ammaccato, e facendola volgere, come una civetta sulla gruccia, per attirare i merli, cioè i visitatori, e dar loro da intendere che è la great attraction della Galleria!", cfr. G. Ansaldo (Stella Nera), *L'avventura di un'imperatrice*, in "Il Borghese", 19 maggio, 1953, in R. FONTANAROSSA, *Op. cit.*, p. 80.

²⁰ "Il criterio che ha informato la sistemazione attuale è quello della selezione qualitativa (...) a fini educativi nel restauro di Palazzo Bianco si abbandonò il concetto monumentale di palazzo per attenersi al criterio di museo. Le opere d'arte non dovevano essere considerate come elementi decorativi di un determinato ambiente, ma come un mondo a sé, sufficiente a provocare il dialogo con il visitatore. E per non turbare tale dialogo, si è rigorosamente evitato ogni abbellimento decorativo e si sono scelti materiali forme e

colori il più possibile discreti. Si è così voluto creare quell'ambiente visivamente pacato, che sembra propizio, per non dire indispensabile, alla contemplazione di un'opera d'arte". Cfr. C. MARCENARO, *Museum*, vol. VII, n. 4, 1954, in F. ROSSI PRODI, *Franco Albini*, Officina Edizioni, Roma, 1996, p. 112.

²¹ Cfr. L. MORETTI, *Galleria di Palazzo Bianco*, in "Spazio", n. 7, dicembre 1952-aprile 1953, p. 40, in A. ROSSARI, *Op. cit.*, p. 48.

²² Cfr. P. BUCARELLI, *Funzione didattica del museo d'arte moderna*, in AA.VV. *Il museo come esperienza sociale*. Atti del Convegno, Roma, De Luca, 1972, pp. 85-89, in R. FONTANAROSSA, *La capostipite di sé, et grafiae*, Roma, 2015, p. 77.

²³ "Genova è lenta a muoversi. (...) Si direbbe che anche di fronte alle opere d'arte perduri un concetto privato. Basta che esistano, in casseforti, armadi, in cassette di sicurezza; non importa che siano viste. I due musei più importanti di Genova sono il palazzo Bianco e il Palazzo Rosso, entrambi bombardati. La signorina Caterina Marcenaro, che li dirige, mi ha condotto a visitare il primo, contenente fra l'altro forse la più bella scultura di Giovanni Pisano. La vecchia quadreria è stata trasformata in un vero museo, con quadri ben spaziosi, pareti chiare; esposti e visibili agli studiosi sono anche i quadri secondari in deposito, altrove accatastati in cantine scure. È uno dei quattro o cinque musei ben ordinati del nostro paese; pure, la direttrice è una delle donne più bersagliate dalle frecce dei Genovesi. Sono i nostalgici della quadreria palaziale; gli offesi dalle sedie tripoline di cuoio e da altri aggeggi moderni adoperati nelle sale, lo dirò francamente: in un museo di quadri mi preme soprattutto vedere i quadri: il riordino mi piace. Osservo tuttavia che, brontolando, con fatica, e rifiutando poi di amarlo, Genova ha fatto un bel museo. Non è detto che tutto ciò che facciamo contro voglia sia veramente contrario al nostro carattere". Cfr. G. PIOVENE, *Viaggio in Italia*, Mondadori, 1957, Baldini & Castoldi, 2001, p. 226.

²⁴ Per approfondire le molte fasi di questo dibattito si veda: R. FONTANAROSSA, *Op. cit.*, pp. 103 e segg.

²⁵ Cfr. G. PIOVENE, *Op. cit.*, p. 228.

- ²⁶ Cfr. E.N. ROGERS, *Lettera dattiloscritta di Ernesto Nathan Rogers a Caterina Marcenaro del 21 maggio 1956*, in Archivio Storico del Comune di Genova, sc. 97, fs. 61/3, in R. FONTANAROSSA, *Op. cit.*, p. 90.
- ²⁷ Nell'ampia letteratura critica che fin da subito ha inquadrato la realizzazione di questa opera, si evince una lunga serie di possibili congetture che agganiano la sua forma a riferimenti più o meno plausibili. A titolo di esemplificazione, fra tutte valga la lettura che Fabrizio Rossi Prodi attua in tempi a noi più recenti, scrivendo che "rifiutata l'iconoclastia del Moderno, i movimenti figurativi recuperano i fili di una tradizione di architettura della città, costruita con i suoi materiali storici e con le sue forme di lunga durata. L'insieme traccia la figura di un castello cinquecentesco o delle porte interposte alle torri medievali di Genova, come a dichiarare che il tesoro del museo e il fattore espositivo stanno lì, in quei monumenti. E la materia impiegata rinnova il racconto: sembra tratta da una fortezza ma anche dall'edilizia corrente della città, dai suoi muri di pietra e dalle sue sovrastrutture lignee. Evoca lo splendore del passato, ma anche la tradizione minore. Albini lavora su queste conformazioni avvolgenti, esplorando il tema del guscio, già indagato da Bachelard in quegli anni e associa il carattere femminile della madre terra, precipitato nei frammenti delle necropoli, ad un aggregarsi quasi biologico di cellule spaziali, velate da un tono di mistero". Cfr. F. ROSSI PRODI, *Op. cit.*, p. 126.
- ²⁸ All'interno dei diversi dispositivi allestitivi che Albini e la Helg progettano per il Museo del Tesoro di San Lorenzo, il supporto realizzato per mostrare il Sacro Catino è fra tutti quello che esprime al meglio il dialogo tra la memoria espressa dall'oggetto e la contemporaneità dello spirito progettuale con il quale lo mettono in mostra. Un dialogo che senza rinunciare alla narrazione della storia, appare tuttavia capace di guardare al domani con rinnovata fiducia, come le parole di Darko Pandakovic paiono indicarci. "L'oggetto che la tradizione vuole fosse la coppa del Graal, non è artisticamente importante, ma storicamente ecceziona-
- le (...). Nell'allestimento di Albini, intorno al mitico oggetto, si forma una teca di cristallo ed un tholos del Museo gli viene interamente dedicato, a maggiore concentrazione. Ciò che espressivamente non possiede l'opera esposta, viene creato emotivamente dall'ambiente: intorno al monumento storico si costruisce lo spazio poetico, per far capire attraverso il linguaggio proprio dell'architettura, l'intensità di una eredità culturale. Anche la ricomposizione del catino rotto diviene un pretesto poetico: Albini nel sostegno in metallo imprime al catino del Graal il movimento di un radar, quasi ad accogliere, proiettato nel futuro, le risonanze di impreviste sensibilità". Cfr. D. PANDAKOVIC, *L'inesprimibile nulla*, in AA.VV., *Franco Albini Architettura e design 1930-1970*, Centro Di, Firenze, 1982.
- ²⁹ B. ZEVI, "Un tesoro in quattro cilindri", in "L'Espresso", 10 giugno, 1956.
- ³⁰ Cfr. B. ZEVI, *Op. cit.*
- ³¹ Cfr. M. LABO', *Il Museo del Tesoro*, in "Casa-bella", n. 213, novembre-dicembre 1956.
- ³² Cfr. G.C. ARGAN, *Il Museo del Tesoro di San Lorenzo, Genova*, in "L'Architettura Cronache e Storia", n. 14, 1956.
- ³³ Cfr. G.C. ARGAN, *Op. cit.*
- ³⁴ Cfr. P.A. CHESSA, *Il Museo del Tesoro di San Lorenzo*, in "Comunità", n. 46, 1957.
- ³⁵ Cfr. A. PIVA, *La poetica di Franco Albini e la sua evoluzione*, in A. PIVA-V. PRINA, *Franco Albini (1905-1977)*, Electa, Milano, 1988.
- ³⁶ A questo proposito Cesare Brandi ebbe a dire: "Tolte le cime (...) è facile rendersi conto che il nerbo dei dipinti è dato per lo più da opere di interesse locale, anche se si tratti di un distretto dell'importanza della Sicilia, e per di più in uno stato di conservazione deplorabile. S'era già visto al tempo della mostra di Antonello: codeste tavole tartasate da liscivature feroci (...) quando poi non vengono fuori dei falsi veri e propri (...) quasi come in un museo americano. Con un simile prontuario c'è poco da stare allegri: e si deve allo spregiudicato, risicato modo di porgere dello Scarpa, se gli alti e i bassi riescono a connettersi in uno snodamento che può essere offerto in proficuo pasto anche al medio visitatore, non solo allo studioso", C. BRANDI, *Il Trionfo della Morte ha trovato casa*, 1959,

- in *Sicilia mia*, Sellerio, Palermo, 2003, p. 202, in M.C. MAZZI, *Musei anni '50: spazio, forma, funzione*, Edifir-Edizioni Firenze, 2009, p. 70.
- ³⁷ Cfr. W. GROPIUS, *intervista effettuata da Giuseppe Servello*, in "Giornale di Sicilia", 22 gennaio 1967, in S. Giunta, *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*. Marsilio, 2020, p. 54.
- ³⁸ Cfr. G. MICHELUCCI, *La città variabile*, in *Giovanni Michelucci*, a cura di F. BORSI, Firenze, LEF, 1966, p. 89.
- ³⁹ Cfr. G. SCOTT, *L'architettura dell'Umanesimo. Contributo alla storia del gusto*, pubblicato per la prima volta nel 1914.
- ⁴⁰ Cfr. B. EVI, *Sale nuove agli Uffizi*, in "Cronache", 29 luglio 1956, p. 248, in M.C. MAZZI, *Musei anni '50: spazio, forma, funzione*, Edifir-Edizioni Firenze, Firenze, 2009, p. 77.
- ⁴¹ I nuovi criteri di sistemazione e di allestimento affermati da Salvini e applicati in diversi momenti durante il rifacimento delle sale della Galleria degli Uffizi dal 1948 fino a ben oltre la metà degli anni Cinquanta, trovarono ad onore del vero ben pochi estimatori. Molto ampio, infatti, fu il ventaglio di osservazioni negative che questi criteri andavano raccogliendo nel mondo dell'arte, in particolare quelle di Roberto Longhi, il quale critica alle nuove sistemazioni la mancanza di quella caratterizzazione "d'ambiente" per lui ritenuta indispensabile per meglio comprendere i valori dell'opera d'arte. La sparizione di certe cornici, ad esempio, rappresenta per lui uno dei punti maggiormente dibattuti, così come l'aver fissato direttamente alla muratura i dipinti invece che di frapporre un supporto intermedio, così come la stessa qualità degli intonaci che viene definita fredda e priva di quella vibrazione materica che la messa in opera di un materiale più tradizionale avrebbe potuto dare. Ma la critica più pungente è riservata proprio alla connotazione scientifica insita nell'ordinamento di Salvini e nel suo depotenziamento del concetto delle scuole. A questo proposito scrive anche
- Lionello Venturi: "Era naturale che a poco a poco le scuole pittoriche apparissero come compartimenti stagni e finissero per falsare l'idea dello sviluppo del gusto (...). Se quindi in un ordinamento di galleria si segue una scuola dal Trecento al Seicento, salvo poi ricominciare da capo per la scuola vicina, s'ingenera confusione nel visitatore ingenuo e si costringe lo studioso a fare salti mentali per ritornare dalla storia moderna a quella medievale". Cfr. L. VENTURI, *La rinascita degli Uffizi*, in "Il Mondo", 24 maggio, 1952, in M. C. MAZZI, *Op. cit.*, p. 76.
- ⁴² Cfr. A. GODOLI, *Michelucci e gli Uffizi*, in *Gli Uffizi Studi e Ricerche. 12 interventi museali e progetti*, Firenze, Centro Di, pp. 51-55.
- ⁴³ Cfr. *Ibidem*.
- ⁴⁴ Cfr. *Ibidem*.
- ⁴⁵ Cfr. *Ibidem*.
- ⁴⁶ Cfr. *Ibidem*.
- ⁴⁷ Cfr. *Ibidem*.
- ⁴⁸ Cfr. L.B. BELGIOJOSO-E. PERESSUTTI-E.N. ROGERS, *Carattere stilistico del Museo del Castello*, in "Casabella", n. 211, 1956, pp. 63-68.
- ⁴⁹ Cfr. *Ibidem*.
- ⁵⁰ Cfr. *Ibidem*.
- ⁵¹ Cfr. *Ibidem*.
- ⁵² Cfr. *Ibidem*.
- ⁵³ Cfr. *Ibidem*.
- ⁵⁴ Cfr. *Ibidem*.
- ⁵⁵ "La pietra di paragone di tutto quanto il nuovo assetto del museo milanese è certo la Pietà Rondanini di Michelangelo, di fronte alla quale gli architetti sono capitolati, congegnaando una sistemazione iperbolica e in realtà inane. (...) Una volta giunti al 'sacratio' bisogna ammetterlo, si resta un po' delusi: ci troviamo in un ambiente artificioso, sco-perchiato, illogico, dove la concentrazione è minima. Dietro al gruppo famoso si alza la muraglia del nicchione, col suo molesto e geometrico reticolo di spigoli e commessure; al di sopra di esso appaiono le rustiche travi del nuovo soffitto, con tutti i suoi tasselli, incastri e borchie, come un astratto firmamento; la luce che batte sullo sfondo è fredda e dispersa, isolando la Pietà in un'atmosfera ostile.... Oltre che a danno di Michelangelo l'invasenza e, diciamo pure,

la presunzione dei riordinatori del Castello, si manifesta a danno anche di Leonardo da Vinci, nella sala delle Asse, decorata dal famoso intreccio, recentemente restaurato, di rami e di foglie. Se è vero che sistemare un museo è un atto di comprensione critica, e come tale non può non essere ispirato alla sensibilità del tempo, è pur vero che la saggezza dovrebbe indurre l'architetto a scomparire: tanto più potrà dirsi moderno, crediamo, quanto più saprà evitare una troppo parziale interpretazione dell'antico, per non ripetere le deformazioni di cui l'eclettismo del secolo scorso andava fiero. Il peccato degli architetti milanesi è di aver preteso di comportarsi con la familiarità dei bei tempi, di non aver sentito abbastanza lo stacco fra la propria sensibilità e l'opera antica, ma di averla investita violentemente dal loro gusto di 'contemporanei', sottoponendola ad esso senza scampo. Con questo crudo e impossibile adattamento dell'antico al moderno, hanno certamente creduto di fare opera benefica e culturale: invece quell'imperfetta coscienza, quella assenza di 'pietà' per il passato ha dato i non educativi risultati che abbiamo lamentato, ossia la prevalenza della strumentazione sull'opera e, più spesso, la degenerazione dell'impegno divulgativo in esteriori e arbitrari effetti contenutistici, sentimentali, realistici, eccetera. Non ci si improvvisa amanti del prossimo, meno che mai per quanto riguarda la comunicazione artistica. In questo eccessivo sforzo di 'rendere moderno un museo, in questa aspra reazione contro i musei 'freddi', 'agnostici', ecc. si avverte purtroppo qualcosa di molto simile alla vecchia avversione (tanto diffusa nel nostro paese e così ben codificata nei manifesti futuristi) per il museo in generale, considerato dalla pigrizia nazionale come luogo di mummie, polvere e morte, gelido come tomba o frigorifero". A. CEDERNA, *Il Regista invadente*, in "Il Mondo", 9 ottobre, 1956.

⁵⁶ "Ho pensato spesso con rammarico che la critica del Cederna, mentre è una denuncia spregiudicata dai mali (ma non è una diagnosi), non tenta affatto di suggerire un'efficace terapia. Il compito del critico dovrebbe esse-

re ben altro ed è proprio un peccato che un uomo della sua levatura si accontenti di così poco e finisca anzi col compiacersi del crescendo delle parole da restarne invischiato, come accade a certi ragni velenosi, nella propria tela. Dopo aver riconosciuto, benché assai sommariamente, che il nostro lavoro è frutto di fatiche serie e ponderate, l'autore svolge poi il discorso secondo un'impostazione critica che butta in pasto al pubblico solo ciò che rifiuta (...) senza dargli alcuna misura di quel che sia l'opera nella sua complessità. IN questa povera Italia, malata d'indifferenza e di scetticismo, Antonio Cederna è uno dei pochi scrittori mossi da passione e la sua battaglia sarebbe davvero la nostra (...) se anche lui non fosse troppo spesso incline a confondere la critica con il diniego, con la caccia agli errori o con l'improduttiva imbalsamazione delle energie vitali: con la stroncatura", cfr. E.N. Rogers, *Lettera al Direttore*, in "Il Mondo", 20 novembre, 1956.

⁵⁷ "Non ci siamo mai accorti che Rogers e i suoi amici abbiano mai condotto una qualsivoglia impegnativa battaglia contro qualcosa o qualcuno. La loro rivista, quando c'era Paganò, e ci voleva coraggio, si batteva contro gli sventratori, contro i bestioni retrogradi e insieme contro il medesimo accademismo: oggi non ci pensa nemmeno. Un colloquio 'costruttivo' sarà forse possibile quando Rogers e i suoi amici smetteranno di lavorare per la Società Generale Immobiliare. È assai doloroso che essi stiano costruendo un grattacielo per l'Immobiliare nel vecchio centro di Milano, quando essi stessi, alcuni anni fa, in una proposta di piano regolatore, sostennero la necessità di rispettare e salvare il vecchio centro di Milano. Non possiamo collaborare con chi rinnega i propri giusti principi urbanistici per compiacere alla Società Generale Immobiliare, carnefice delle città italiane e responsabile delle impossibili condizioni di vita per la maggioranza degli abitanti. Chi lavora per l'Immobiliare lavora per gli sventratori, contro l'urbanistica illuminata e moderna: e non ha, ovviamente, il diritto di darci lezioni, né di umiltà, né di cultura artistica, e tanto meno di amore del prossimo", cfr. A. CEDERNA, *The Castello Sforzesco Museum*,

in "Interiors", n. 12, dicembre 1956, pp. 89-93.

- ⁵⁸ Sull'argomento vedi la critica che Giovanni Testori scrive nel 1960, della quale si riporta uno dei passaggi più pungenti: "Cosa accadrà di certi neo - museo, una volta che, per ragioni assai serie, se ne vorrà cambiare una sala o l'intero giro? Rifaranno tutto? Cosa appenderemo a Milano, nel gabinetto eretto attorno alla Pietà di Michelangelo? I cappotti dei visitatori?". Cfr. G. TESTORI, *Il nuovo museo d'arte moderna di Torino*, in "L'Architettura cronache e storia", n. 55, 1960, p. 16.
- ⁵⁹ Cfr. G. SAMONA', *Un contributo alla museografia* in: "Casabella-continuità", n. 211, giugno-luglio 1956, p. 51 e segg.
- ⁶⁰ Cfr. M. LABO', *A favore del Museo*, in "L'Architettura Cronache e Storia", n. 33, luglio 1958, p. 154.
- ⁶¹ Cfr. G.E. KIDDEN SMITH, *The New Architecture of Europe*, Cleveland & New York, 1961, pp. 190-191, in E. BONFANTI-M. PORTA, *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932 - 1970*, Hoepli, Milano, 2009, p. A78.
- ⁶² "L'antitesi tra il sorridente qualunque della sistemazione di Brera con le sue fasce di marmo colorato, i suoi stucchi, i suoi capitelli (e cioè tutte quelle belle cose di sempre che 'non disturbano'), e lo snobismo intellettualistico del Castello Sforzesco è cosa degna di essere attentamente meditata, perché va molto al di là di due opposti indirizzi che hanno trovato modo di manifestarsi nella stessa metropoli. Credo infatti che tale antitesi possa essere assunta come prova esemplare di una nostra assai diffusa incapacità di trovare la giusta via e il giusto tono, sia in architettura che in altre cose: dalla politica alla cultura. Noi sentiamo spesso, in Italia, il bisogno che si realizzi una mediazione tra due estremi, e cioè quella tra un'intelligenza che si fa spesso estetizzante e disumana ed il facile qualunque che fa appello alle glorie del passato ed ai nostri immancabili destini; e naturalmente non si tratta di una media

aritmetica, ma di una nuova condizione di spirito che dovrebbe far capo ad un rinnovato costume. Tanto per cominciare, potremmo, ad esempio, sforzarci di esporre le nostre idee di ogni preziosità e compiacimento verbale, per aspirare ad una più modesta e chiara comunicazione con il nostro prossimo". Cfr. R. PANE, *Riserve sul Museo*, in "L'Architettura Cronache e Storia", n. 33, luglio 1958, p. 162-163.

- ⁶³ Cfr. R. LONGHI, in "L'Europeo", 2 maggio, 1957.
- ⁶⁴ "Sfrondare le moderne teorie museografiche dalle troppe escogitazioni (...), questo è il fine del museo moderno: conservar bene le opere d'arte, mostrarle nelle migliori condizioni possibili ed agevolare il loro colloquio con il pubblico, con quanto più d'utilità e gradimento possa offrire una sosta che non sia soltanto scorribanda turistica o pensum didascalico e, peggio ancora, snobistico", cfr. B. MALAJOLI, *Divagazioni su Capodimonte*, in "Nuova Antologia", 92, 1883, novembre 1957, p. 341, in M.C. MAZZI, *Op. cit.*, p. 126.
- ⁶⁵ A questo proposito si vedano le parole di Licisco Magagnato che dice che "lo penso che alle volte venga travisato il suo modo di lavorare: venga travisato perché si pensa che egli ami le materie preziose. No: egli ama la materia in sé, che può essere la materia grezza della malta, del cotto, della pietra - la ama in sé - e la elabora con forme che sono adatte dalla materia stessa". Cfr. L. MAGAGNATO, in "Un'ora con Carlo Scarpa", programma televisivo andato in onda nel 1972 sulla RAI. Programma realizzato da Maurizio Cascavilla e Gastone Favero. La trascrizione del programma a cura di O. Lanzarini è pubblicata in: J. GUNDELJ-P. NICOLIN (a cura di), *Fermare la complessità. La Videobiografia. Un'ora con Carlo Scarpa, 1972*, in *Costruire il dispositivo storico. Tra fonti e strumenti*, Mondadori, Milano, 2006, in P. DUBOÏ, *Op. cit.*, p. 191.
- ⁶⁶ Sull'argomento Cfr. C. CRESTI, *Scritti di Museologia e Museografia*, Angelo Pontecorvoli Editore, Firenze, 1996, pp. 46-51.

Parte quarta

NUOVA
ARCHITETTURA
DEL MUSEO

MILANO: IGNAZIO GARDELLA E IL PADIGLIONE D'ARTE CONTEMPORANEA

Nella "ritirata italiana" dell'architettura e del suo dibattito nei confronti del Movimento Moderno, autori come Franco Albini, Carlo Scarpa, Giovanni Michelucci, Ignazio Gardella, i BBPR, Mario Ridolfi e finanche i più giovani Gabetti e Isola, hanno avuto un ruolo fondamentale nel porre in discussione i dogmi professati da una razionalità e da un funzionalismo che nei decenni del secondo dopoguerra vengono visti come la sola categoria capace di informare il processo di progetto.

Più volte è stato detto, infatti, che il confronto con le moltissime specificità offerte dai luoghi della nostra penisola e dai loro differenti sistemi formali e linguistici, a loro volta frutto di caratteri, materie, misure e tradizioni profondamente distanti tra loro, ha generato una reazione indirizzata verso la riscoperta, in chiave attualizzata, di queste radici, rivolgendosi alle diverse istanze legate ai regionalismi. Si ricordi fra tutti gli esempi, in rappresentanza dell'attitudine al recupero della tradizione, l'inserimento dei mattoni sfalsati alla maniera dei fienili delle cascine contadine, con cui Ignazio Gardella, alla metà degli anni '30, risolve i fronti del Dispensario Antitubercolare di Alessandria, fondendo un impianto rigorosamente razionalista, con la nota felicemente dissonante di una presenza anomala.

In particolare, il lavoro di Gardella è tra i primi, almeno in ambito milanese, a riscoprire la radice antica della consuetudine costruttiva locale, inserendo piccole presenze di una storia difficile da fare scomparire nei suoi impaginati completamente aderenti all'operatività del Moderno. La sua architettura pare rinunciare ai condizionamenti che la dimensione tecnica attua sulla forma architettonica, con la conseguenza di liberare la sua progettualità verso un orizzonte che, anche se sotto certi aspetti può apparire estremamente convenzionale, come il risultato di un buon professionismo colto, è capace tuttavia di indicare un itinerario di estrema caratura operativa.

La parabola progettuale di Gardella lascia interessanti esempi anche all'interno del campo dell'allestimento e della museografia, realizzando diverse sistemazioni per fiere a carattere temporaneo. Tra queste si ricordano, fin dal '33, quella realizzata alla V Triennale di Milano per la Mostra delle Arti decorative e industriali, nella quale progettata l'allestimento di alcuni spazi e la realizzazione di alcuni oggetti, nonché la Mostra della Sedia Italiana nei Secoli alla IX Triennale di Milano del 1951, e infine, insieme a Lodovico Belgiojoso l'allestimento a Palazzo Reale a Milano della Mostra Storica della Scienza Italiana nel 1957.

All'interesse per l'effimero si somma quello per la sistemazione permanente di alcune sale espositive all'interno di edifici storici. Ciò lo conduce a progettare interi musei dentro strutture completamente da recuperare, ma anche a realizzare piccole architetture espositive costruite *ex-novo* in un contesto di indubbio rilievo storico. In particolare, questo genere di prova progettuale si ritrova nell'esecuzione del PAC, il Padiglione di Arte Contemporanea costruito all'interno dell'area delle ex scuderie distrutte dai bombardamenti del '43 nella Villa Reale a Milano, precedentemente nota come Villa Belgiojoso e già sede, fin dal 1921, della Galleria d'Arte Moderna.

Iniziato a progettare fin dagli ultimi mesi del '47 su incarico del Comune di Milano, solo dopo che si esaurisce il lungo dibattito tra chi vuole ricostruire le scuderie "dov'erano e com'erano" e chi invece intende sostituirle con un'architettura contemporanea, il padiglione viene terminato solo nel 1954, con la conservazione e l'integrazione di alcuni frammenti delle vecchie preesistenze all'interno della nuova volumetria.

Anche se l'edificio è di nuova costruzione, il riferimento con la precedente volumetria è evidente, in quanto ne viene rispettata la giacitura planimetrica, mantenendo inalterata la conformazione trapezoidale della pianta. Inoltre vengono incorporati frammenti della preesistenza, andando a riutilizzare un corpo di fabbrica disposto a ovest del cortile e una porzione del muro perimetrale delle ex scuderie che si trasforma in fronte sulla strada.

Il sito di intervento è, di fatto, quasi un interstizio tra due volumi già presenti in loco, e questo consente a Gardella di realizzare una struttura interamente in metallo che sorregga la copertura rendendola autonoma rispetto alle murature. Il tetto deriva la sua forma dall'unione di cinque capanne affiancate tra loro, ognuna delle quali dotata di capriate metalliche visibili dall'interno. La struttura di falda è realizzata con lucernari vetrati in elementi satinati, ulteriormente schermati all'interno da sistemi di lamelle frangisole bianche, mentre esternamente è presente un manto di copertura in elementi di eternit.

Il volume ottenuto, come già detto, viene risolto sulla via Palestro convertendo la parete delle scuderie in prospetto semplicemente intonacato come lo era in origine, mentre il fronte dell'edificio rivolto verso il parco si imposta sulla sovrapposizione di tre lunghe fasce orizzontali. L'attacco a terra viene interamente risolto tramite una linea filante di vetrate continue che, oltre a dare illuminazione al padiglione, creano una reciprocità di relazioni visive tra l'interno e l'esterno. Sopra la fascia a vetri, la muratura è rivestita in elementi di cotto smaltato color prugna, parzialmente occultata nella sua parte mediana dal sistema scorrevole di griglie metalliche verniciate di bianco, poste a protezione delle vetrate al livello dell'attacco a terra.

Con un sistema a saliscendi dotato di contrappesi, le varie porzioni del grigliato possono essere sistemate in configurazioni diverse, dando luogo ad una generale vibratilità di facciata che rende il fronte un sistema dinamico in perfetta assonanza con il palpito naturale dato dalle chiome degli alberi su cui prospetta la facciata.

Il lungo fronte scandito in fasce orizzontali è ulteriormente suddiviso anche da un ritmo verticalizzato di montanti metallici, i quali a loro volta sorreggono le travi della gronda in aggetto.

Pur essendo un volume dalle coperture a falde, l'immagine ricercata da Gardella per l'esterno è quella di un corpo di fabbrica il più possibile puro, dove le murature di contenimento laterale dell'edificio vengono tirate su fino oltre la quota di colmo delle coperture retrostanti, rendendo queste ultime praticamente invisibili nei prospetti. Per accentuare il senso di un volume nitido e stereometrico, Gardella ricorre all'espedito di una gronda fortemente aggettante sui fili di facciata, realizzata con una leggera inclinazione verso l'interno del volume, come a voler sottolineare l'idea di una copertura quasi piana – già sperimentata con esiti diversi fin dalla Casa del Viticoltore in provincia di Pavia nel '45 e nelle case per gli impiegati della Borsalino ad Alessandria



Ignazio Gardella, *Padiglione d'Arte Contemporanea*, parco di Villa Reale, Milano, 1947-1954





Ignazio Gardella, *Padiglione d'Arte Contemporanea*, parco di Villa Reale, Milano, 1947-1954



Ignazio Gardella, *Padiglione d'Arte Contemporanea*, parco di Villa Reale, Milano, 1947-1954



Ignazio Gardella, *Padiglione d'Arte Contemporanea*, parco di Villa Reale, Milano, 1947-1954

nel '50 – sorretta a sua volta da esili travetti in cemento armato a vista e rivestita superiormente con un manto di copertura in ondulina di eternit.

Lo spazio interno del padiglione si sviluppa su tre distinti livelli, senza però mostrare grosse separazioni nella compenetrazione planimetrica e altimetrica degli ambiti nei quali sono suddivisi. Il grande vano collocato a piano terra è destinato all'esposizione di sculture che liberamente occupano la quasi totalità della superficie, fondendosi con l'esterno in occasione di esposizioni temporanee.

Ad un'altezza di poco superiore al pianterreno si trova un livello intermedio facilmente raggiungibile dall'ambiente destinato alle sculture e completamente affacciato su di esso, in modo da beneficiare della vista e della luce delle grandi vetrate sul parco. Questo spazio viene dedicato alla pittura e può essere liberamente articolato grazie allo spostamento di pannellature mobili. Tramite una rampa di scale addossata alla parete, si raggiunge il piano superiore nel quale si apre il locale pensato per l'esposizione di opere grafiche e oggetti vari, concepito come un ballatoio prospiciente lo spazio sottostante.

Oltre alla luce naturale che filtra dai lucernari delle coperture a capanna, Gardella colloca altri due lucernari continui tra le murature esterne e le coperture a falde, in maniera da ottenere un'illuminazione radente sulle superfici murarie, in special modo lungo la parete realizzata sfruttando il muro preesistente, assicurando così una luce ottimale alla galleria delle pitture posta sul piano ballatoio.



Ignazio Gardella, *Padiglione d'Arte Contemporanea*, parco di Villa Reale, Milano, 1947-1954

Ne emerge un luogo inedito nel panorama nazionale del tempo, inserito in un contesto urbano di grande delicatezza, elemento di mediazione tra il verde e la città, ma anche punto di equilibrio tra uno spazio dichiaratamente moderno e l'interpretazione di una serie di temi direttamente provenienti dalla preesistenza, quindi dalla memoria del sito, nonché fattore di armonizzazione e mediazione tra interno ed esterno, tra luce e ombra, tra massa e trasparenza.

Nel 1954 il Padiglione di Arte Contemporanea di Milano prende il via come sede per le collezioni civiche del XX secolo. A tali collezioni si affianca ben presto l'attività espositiva temporanea, e forse non è un caso che la mostra, con la quale si inaugura questo tipo di utilizzo, esprima anch'essa un equilibrio e un punto di mediazione, in quanto presenta l'opera monografica del pittore Georges Roualt, la cui figuratività si colloca come punto d'incontro tra la corrente Fauves e quella Espressionista.

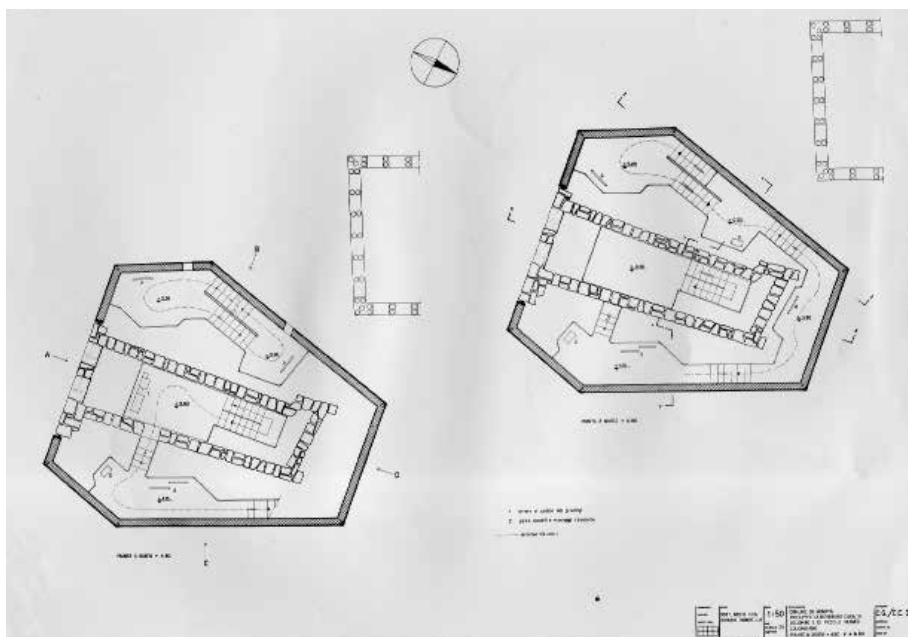
GENOVA: IGNAZIO GARDELLA E IL PROGETTO PER IL MUSEO DI CRISTOFORO COLOMBO

Con Genova Ignazio Gardella ha una antica consuetudine, in quanto non solo discende da una famiglia di architetti e ingegneri di origine genovese, ma con la città egli si confronta fin dal 1945, quando con Franco Albini è impegnato nello studio eseguito per conto dell'Ansaldo su abitazioni componibili, confronto proseguito l'anno successivo con la partecipazione, sempre insieme ad Albini, al concorso per il Piano Regolatore del Quartiere degli Angeli.

Tramite l'architetto Giovanni Romano, che diverrà noto qualche anno più tardi per avere costruito il Palazzo di Giustizia della città, la granitica direttrice dell'Ufficio di Belle Arti del Comune, Caterina Marcenaro, entra in contatto fin dai primi anni Cinquanta con Ignazio Gardella, anch'egli punta di diamante di quel professionismo colto milanese che con Albini ha già avuto modo di operare nel capoluogo ligure, modificandone profondamente la struttura architettonica per mezzo di piccoli, ma straordinari interventi all'interno del tessuto storico.

Non è da escludere che sia in seguito alla pregressa conoscenza e stima che la Marcenaro, sempre molto orgogliosa di avere alle sue dipendenze progettisti di così chiara fama, nel 1954 affidi proprio a Gardella la progettazione di un tema alquanto inconsueto. Si tratta del restauro di un complesso monumentale di esigue dimensioni, ma di immensa importanza per Genova, cioè la casa nella quale Cristoforo Colombo ha vissuto in gioventù, o, per meglio dire, di quello che ancora di autentico ne rimane dopo i pesanti restauri eseguiti nel corso del Settecento.

È un piccolo volume alto e stretto, situato appena fuori dalle mura medievali della città, del quale rimangono in piedi solo i muri perimetrali in pietra e la copertura, e al cui interno, nelle intenzioni della Marcenaro, si deve ricavare un museo di cimeli colombiani. Appare subito evidente che entro il perimetro del rudere non ci sia lo spazio sufficiente per creare niente del genere. Quindi Gardella elabora una soluzione alternativa a quella iniziale, prevedendo di inglobare la preesistenza dentro un nuovo involucro di forma



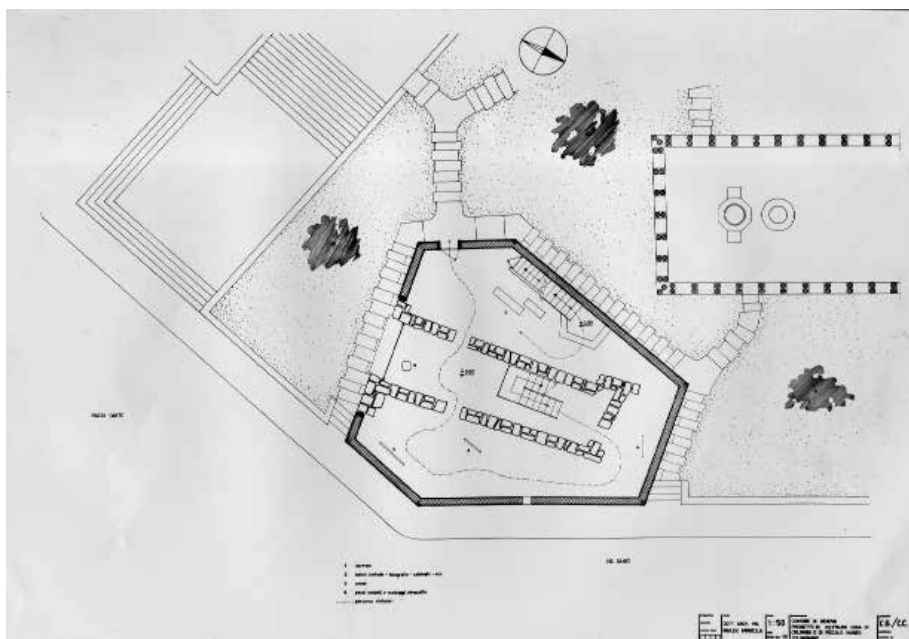
Ignazio Gardella, Progetto per il *Museo di Cristoforo Colombo*, Genova, 1954

esagonale, interamente rivestito di scandole di ardesia sovrapposte, come a Genova lo sono certe facciate cieche rivolte verso nord o gli abbaini sui tetti, il tutto sormontato da una copertura dalla leggera inclinazione rivestita in rame.

Solo il fronte principale avrebbe dovuto lasciare in vista la stretta facciata in pietra della casa di Colombo, caratterizzata da un portale di ingresso ad arco ribassato e dalle due aperture gemelle soprastanti, incastonandola per tutta la sua altezza nelle nuove murature che la avrebbero avvolta ai lati. Dall'apertura vetrata, su indicazione della Marcenaro, si sarebbe dovuto scorgere l'urna contenente le ceneri di Cristoforo Colombo, mettendo immediatamente in atto in questo modo un allusivo gioco di oggetti racchiusi da altri oggetti, a loro volta inglobati entro altri oggetti ancora.

All'interno dell'edificio prefigurato, il recinto murario della preesistenza avrebbe dovuto dialogare costantemente con quello nuovo previsto da Gardella, dando luogo ad un vero e proprio "interno nell'interno", quasi uno scrigno che avrebbe dovuto avvolgere e proteggere il frammento storico architettonico, isolandolo dalla città, ma al contempo facendolo diventare il "fuoco" di una spazialità molto complessa gravitante attorno alla sua consistenza, alla sua memoria e alla sua dimensione simbolica.

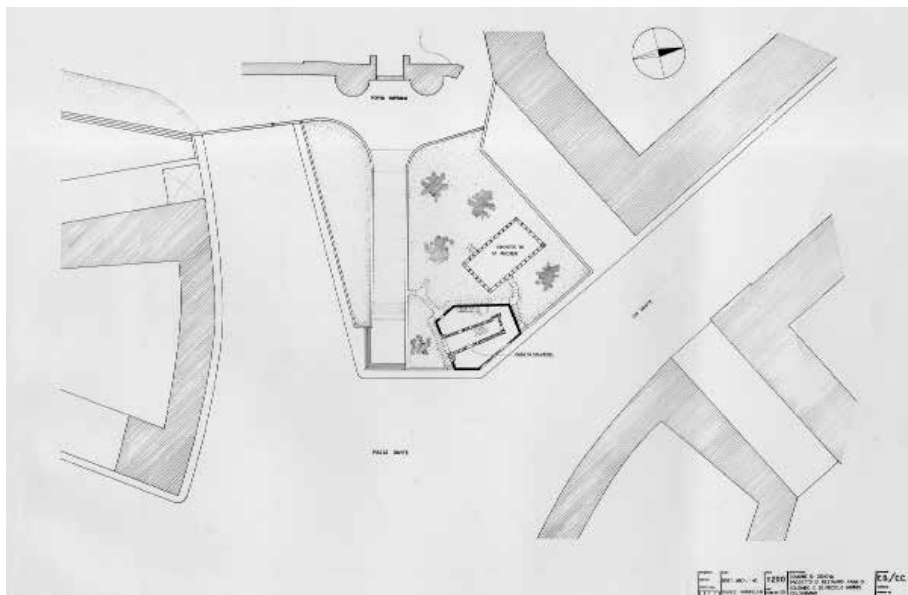
Per la casa di Colombo, svuotata al proprio interno del solaio intermedio e privata della sua copertura, si ipotizzava anche la totale messa in luce della muratura originaria, scrostata del suo intonaco, fino a ridurla quasi al suo puro valore oggettuale. Nello spa-



Ignazio Gardella, Progetto per il *Museo di Cristoforo Colombo*, Genova, 1954

zio ricavato tra la preesistenza e il suo nuovo involucro, Gardella avrebbe previsto, un vivace sistema circolatorio fatto di scale e di ballatoi a costruire un percorso espositivo attorno e con la vecchia architettura, coinvolgendola non solo visivamente, ma anche costringendo il visitatore a passarci dentro e a fuoriuscirne in base al percorso di visita. All'apparenza il gesto che risiede alla base di questo progetto di Gardella può risultare molto assertivo, quasi un'intenzione assoluta che sembra annullare la forza dell'antico in favore della contemporaneità, che della storia diviene l'involucro. In realtà, l'operazione che i pochi disegni a disposizione ci mostrano, è la volontà di creare una profonda relazione di reciprocità tra il vecchio e il nuovo, per far sì che nella loro integrazione vadano a formare una nuova entità, tale da contenerli entrambi e superarli in favore di un presente nei cui confronti leggere e comprendere il passato. Un atteggiamento, questo, che riesce a rendere vitale il rudere, trasformandolo in un fatto vivo e concreto e non solo nella testimonianza asettica di una memoria, dando immediatamente applicazione alle parole di Ernesto N. Rogers che qualche mese prima nell'editoriale di "Casabella" scrive che *"le opere antiche hanno significato odierno finché siano capaci di risuonare per la nostra voce"*¹.

In fondo, come il progetto di Albini e della Helg per il Museo del San Lorenzo, anche questo è una "teca" che non solo vivifica i suoi contenuti, ma crea anche tensioni spaziali fra le cose al proprio interno, sottolineandone legami e relazioni.

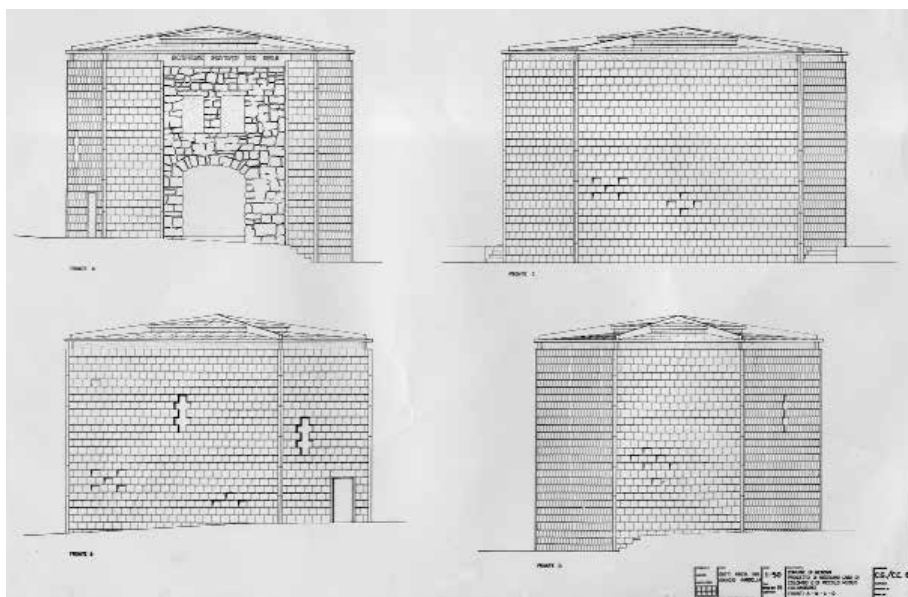


Ignazio Gardella, Progetto per il *Museo di Cristoforo Colombo*, Genova, 1954

Questa generale capacità di associare tra loro le cose viene sottolineata dalla geometria dell'impianto, impostata su un esagono irregolare, benché simmetrico rispetto ad un asse longitudinale passante al centro della preesistenza. Nella sua irregolarità il volume non avrebbe offerto spazi prevedibili, procedendo nel percorso di visita, bensì sempre diversi in quanto anche i ballatoi e le varie scale in metallo che collegano l'itinerario alle diverse quote, sono concepiti per agganciarsi direttamente al rudere solo in pochi punti prestabiliti, discostandosi da esso secondo un andamento mistilineo, che lo valorizzi nella propria consistenza spaziale e ne dia sempre viste differenti.

La proposta progettuale di Albini prevedeva la sistemazione esterna dell'intera area, andando a coinvolgere anche ciò che rimaneva dello storico Chiostro di Sant'Andrea e inserendolo all'interno del disegno generale che alle aree verdi avrebbe alternato porzioni pavimentate e gradonate, rese necessarie a causa dei dislivelli.

Per tutta una serie di motivi, questo progetto non ha mai visto la sua realizzazione, nonostante la Marcenaro non abbia mai nascosto la sua delusione, data l'importanza della sua realizzazione. Nella relazione² che stila a conclusione del rapporto lavorativo con la direzione della Soprintendenza alle Belle Arti, la Marcenaro, non senza una punta di rimpianto, lancia ancora una volta la proposta di riprendere in mano il progetto di Gardella, ma questa sua richiesta, com'è noto, non verrà mai raccolta, privando la città di Genova di un'opera che avrebbe costituito l'ennesimo tassello dell'impareggiabile lezione italiana sulla museografia impartita negli anni del secondo dopoguerra.



Ignazio Gardella, Progetto per il *Museo di Cristoforo Colombo*, Genova, 1954

POSSAGNO: CARLO SCARPA E LA GIPSOTECA CANOVIANA

Nella cronologia delle architetture museali italiane, emerge con vigore l'unica realizzazione *ex-novo* compiuta da Carlo Scarpa all'interno di questo segmento.

Più che di un edificio museale vero e proprio, si tratta in realtà della progettazione di una piccola ala pensata in ampliamento alla fabbrica ottocentesca della Gipsoteca Canoviana a Possagno, in provincia di Treviso.

All'indomani della scomparsa dello scultore, avvenuta nel 1822, monsignor Giovanni Sartori Canova, Vescovo di Mindo e fratellastro dell'artista, decide di raccogliere il materiale che era rimasto nello studio di Roma al momento della sua morte, oltre a quello che già gli aveva donato in vita. Per questo, dopo una serie di faticosi viaggi condotti via terra e via mare per trasportare le pesanti opere da Roma a Possagno, Giovanni Sartori Canova fa aggiungere, accanto alla casa di famiglia, un padiglione di forma basilicale dotato di abside semicircolare sul lato breve, il quale viene realizzato su progetto di Francesco Lazzari, architetto e insegnante all'Accademia di Venezia, attivo soprattutto in ambito veneto con poche realizzazioni effettive, tra le quali spicca il Seminario Vescovile di Vicenza.

Nel maggio del 1948 la Gipsoteca Canoviana riapre al pubblico dopo la lunga chiusura causata degli eventi bellici, dando la possibilità ai visitatori di muoversi all'interno di uno spazio completamente rinnovato nella collezione, da poco arricchita con decine di opere provenienti da Venezia e contemporaneamente diradata in base ai criteri di una più moderna musealizzazione.



Carlo Scarpa, *Gipsoteca Canoviana*, Possagno, Treviso, 1955-1957



In previsione del duecentesimo anniversario della nascita dello scultore, avvenuta nel 1757, fin dall'inizio degli anni '50 del Novecento si riflette sulla possibilità di un ampliamento dello storico edificio basilicale, con la previsione di trasferire in una eventuale addizione volumetrica il grande modello in gesso del "Teseo in lotta con il centauro" esposto alle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Nell'approfondire concretamente l'ipotesi dell'accrescimento, si preferisce invece dare maggiore risalto ai bozzetti canoviani appena acquisiti, quali testimoni di una inedita vitalità, piuttosto che concentrarsi su una sola opera, per quanto di notorietà internazionale possa essere. Si riteneva così che attraverso di loro si sarebbe riusciti a riscattare la credibilità di un artista che il parere poco lusinghiero di Roberto Longhi – uno dei massimi storici e critici d'arte del tempo – aveva da qualche anno formulato, definendo Canova uno "scultore nato morto".

A contribuire alla rinascita del mito canoviano al di là dalle algide spoglie dello scultore simbolo della bellezza neoclassica, c'è il lavoro di costante valorizzazione che lo storico e critico dell'arte, nonché abile comunicatore Emilio Lavagnino attua nei confronti dell'artista, riuscendo a fare apprezzare, al pubblico prima e alla critica poi, anche gli aspetti più inediti della sua produzione, come quelli legati alle fasi più intime della sua arte, letti come possibili prodromi di un nascente spirito romantico. Con grande abilità riesce, infatti, a portare a Roma molti dei bozzetti in terracotta che Canova amava fare insieme alle tempere quando era in ritiro nella sua terra natia, mescolando il colore con vivacità e impastando la terra con passione, come dimostrazione di essere capace di concepire anche una dimensione più concreta e più umana dell'arte. Un realismo, dunque, che ben si adatta allo spirito contemporaneo di un'Italia in ricostruzione, desiderosa di lasciarsi alle spalle ogni linguaggio troppo aulico, in odore di vicinanza con i regimi dittatoriali dai quali vuole assolutamente prendere le distanze per avvicinarsi il più possibile alla scoperta di quella "realtà" che pare essere la nuova parola d'ordine in tutti i campi della cultura.

Sarà ancora una volta Vittorio Moschini, soprintendente alle Gallerie e alle opere artistiche venete, a credere fermamente nel lavoro dell'abilissimo Carlo Scarpa, suggerendo il suo nome all'Amministrazione comunale di Possagno, la quale immediatamente lo coinvolge nel progetto di questo ampliamento, effettuato sotto la direzione del Soprintendente ai Monumenti Antonio Rusconi.

L'insieme di corpi di fabbrica che Scarpa elabora fin dal 1955, e che si realizzeranno esattamente due anni dopo, nel 1957, in occasione del bicentenario della nascita del Canova, hanno la loro genesi nell'evoluzione di una serie di soluzioni inizialmente più contenute, confluite alla fine in una configurazione formata da tre distinti volumi dotati di altezze differenti. Un primo volume più alto, dalla planimetria quadrangolare, sembra citare la torretta della casa natale dello scultore, nella quale si trovava lo studio di pittura. I quattro spigoli di questo corpo di fabbrica sono scavati in alto nella parte alta dalla presenza di altrettante aperture che lo scompongono proprio là dove, simbolicamente, ci si aspetterebbe una maggiore presenza di massa.

A questo primo volume ne segue un secondo, di altezza intermedia, caratterizzato da quattro finestre che ne intaccano in alto lo spigolo. È un corpo di fabbrica che mette in relazione la nuova addizione con il volume basilicale, collegandosi attraverso una sala preesistente, dalla quale si passa direttamente da un lato allo spazio espositivo



Carlo Scarpa, *Gipsoteca Canoviana*, Possagno, Treviso, 1955-1957

tramite un portale arcuato e dall'altro all'addizione scarpiana tramite un portale quadrangolare a tutta altezza.

Il terzo corpo di fabbrica, invece, innestandosi al volume di altezza intermedia, con un'elevazione ancora minore si allunga parallelamente al fianco del corpo ottocentesco, discostandosi da esso in modo da ricalcare il sedime di una stradina di campagna che li separa.

Il dialogo che così si ottiene tra questo corpo di fabbrica allungato e il muto fianco laterale della basilica, anche se all'apparenza potrebbe sembrare un rapporto di sola prossimità, in realtà è incentrato sulla relazione tra le parti, in quanto la quasi totalità del fianco dell'addizione è formata da un telaio di pilastri e architravi metalliche a sostegno di una vetrata continua prospettante sullo stretto spazio interstiziale. Tutta la sala è proiettata quindi verso il muro ottocentesco che, con la sua parte basamentale bugnata, diviene a tutti gli effetti una parte viva del nuovo interno.

Come già detto, si tratta di uno spazio interno fortemente allungato, a pianta trapezoidale, con il soffitto piano, ma con il pavimento digradante in più livelli sfalsati tra loro, in modo da seguire l'andamento della stradina preesistente, che viene pavimentata con un mosaico di scapoli di fiume bianchi e neri. L'effetto cannocchiale ottenuto è sottolineato non solo dalla prospettiva accentuata dal restringimento delle pareti, ma soprattutto dallo sfondamento del volume tramite la parete di fondo completamente vetrata. questo espediente è in grado di fare uscire la veduta interna ben oltre la super-

ficie della vasca d'acqua sistemata immediatamente all'esterno, estendendola lungo la quinta muraria che arriva fino all'altezza dell'abside e portando lo sguardo verso il giardino e il paesaggio circostante.

Il volume più alto, probabilmente previsto per sistemarvi il grande modello in gesso del "Teseo in lotta con il centauro", presenta le sue aperture esclusivamente nella parte sommitale, come del resto anche gli altri corpi di fabbrica a causa della loro vicinanza reciproca, permettendo alla luce di entrarvi principalmente in modo zenitale.

I quattro spigoli scavati vengono risolti come diedri di luce, uguali a due a due in base alla loro esposizione, e si concretizzano in volumi vetrati sporgenti, per quanto riguarda quelli rivolti verso est, e in volumi rientranti per quelli rivolti verso ovest, così da avere sempre effetti luminosi diversi durante tutto l'arco della giornata. Questo tema sarà particolarmente significativo per Scarpa, tanto che lo riprenderà in diversa declinazione, insieme a Edoardo Detti, nella Chiesa di San Giovanni Battista a Firenzuola alcuni anni dopo, e per certi aspetti, tornerà a sperimentarlo in quegli stessi anni anche nella fabbrica degli Uffizi a Firenze insieme a Michelucci e Gardella: anche qui si va a scarnificare la consistenza della fabbrica muraria dove meno ci si aspetta, ovvero dove tradizionalmente sarebbe immaginabile maggiore solidità e coesione, come appunto nell'angolo dell'edificio e, nelle cosiddette Sale dei Primitivi, all'attacco delle capriate nel muro, lasciato scoperto da una lunga asola di luce.

Questo è un tema, nel quale la consueta tradizione scarpiana della raffinata cura del dettaglio non viene negata, benché la soluzione che ne deriva appaia più brutale di molte altre del suo repertorio formale. A ben guardare però, la trasparenza e la leggerezza – che Scarpa persegue con questo espediente in particolare, nell'intento di portare "un pezzo di cielo all'interno" – vengono meno per la presenza dell'infisso, che non si può abolire, pena mettere a repentaglio l'impermeabilizzazione dell'elemento, così come non è possibile eliminare l'ombra che anche la sola lastra di vetro, laddove si piega ad angolo retto, produce con il suo spessore sovrapposto. Così Scarpa, come è solito fare in altre occasioni, trasforma in virtù un possibile limite, ovvero invece di preoccuparsi di fare sparire il telaio nell'angolo dell'infisso, lo raddoppia, in modo da renderlo quasi un segno astratto. In altre parole, non è più solo un tema funzionale, ma anche luogo simbolico del passaggio della luce, resa "solida" proprio attraverso l'esaltazione di quello stesso elemento che, se lasciato nella sola propria connotazione funzionale, l'avrebbe invece banalizzato.

Nell'architettura di questa addizione si assiste alla dilatazione e alla successiva compressione dello spazio, magnificato da una omogenea finitura bianca delle sue superfici interne, tutte realizzate, compresi i soffitti, in grassello di calce tirato a spatola, mentre i pavimenti sono in lastre di pietra Aurisina, staccati dalle pareti tramite una zoccolatura in ferro.

Poderosa è la scelta scarpiana di apporre bianco al bianco dei gessi³, muovendosi in assoluta controtendenza con la maggior parte delle scelte museografiche del tempo, le quali paiono privilegiare l'uso del colore per creare con la scultura una dialettica tra figura e sfondo. Scarpa rinuncia ad un simile effetto un po' scontato, poiché sicuramente avrebbe portato a "ritagliare" sagome e profili contro campiture, ma non avrebbe "acceso" comunque la sordità di un materiale come il gesso. Pertanto affida alla luce



Carlo Scarpa, *Gipsoteca Canoviana*, Possagno, Treviso, 1955-1957



Carlo Scarpa, *Gipsoteca Canoviana*, Possagno, Treviso, 1955-1957

la possibilità di fare vibrare di riflessi, sfumature e profondità mutevoli, l'immobile plasticità delle opere in gesso del Canova, sottoponendole a una serie infinita di modalità diverse di illuminazione naturale. Le molte tipologie di aperture che egli prevede, le loro differenti dimensioni, così come la variegata qualità di luce che esse sono in grado di fare entrare in maniera diretta, indiretta o riflessa, donano una completa dinamicità allo spazio, permettendo di apprezzare i vari calchi in gesso in modalità e in condizioni sempre diverse.

Questa ricerca di varietà è ulteriormente sottolineata anche dalle varieguate scelte di esposizione delle opere. In particolare, nello spazio articolato dei tre volumi, queste vengono collocate all'apparenza senza un percorso ben preciso, seguendo il solo criterio della loro differenziazione espositiva in base alla loro consistenza. I bozzetti di terracotta, ad esempio, vengono esposti singolarmente in piccole teche di vetro, sollevate da terra tramite un esile supporto verticale in metallo; le figure intere vengono invece appoggiate su basamenti di cemento variamente articolati, mentre quelle sdraiate sono esposte adagiate su semplici lettini in metallo posati direttamente sulla pavimentazione, in alcuni casi anche a cavallo di due quote diverse, mentre i busti si trovano collocati su semplicissime mensole a muro e su plinti di pietra tenera.

In realtà, ogni opera è legata all'altra e allo spazio generale non solo da un rapporto di reciproca armonia secondo massa e proporzione, quanto soprattutto in relazione alla loro possibilità di andare a sottolineare le caratteristiche del contesto in cui sono immerse. In altre parole, spesso è proprio la loro conformazione, misura e consistenza a "fare" lo spazio, esaltando determinate caratteristiche della sua composizione, come

il senso dell'ascensionalità, quello della concatenazione o quello della prospettiva. È quanto si coglie facilmente nel caso del volume a cannocchiale, occupato al centro, nella sua parte più alta, da sole figure distese che lasciano scorrere liberamente lo sguardo verso il punto di fuga interno. Un punto di fuga che viene incarnato dal gruppo delle "Tre Grazie", lì posizionato a frenare la percezione dall'interno, prima di disperdersi oltre la vetrata verso l'ambiente circostante.

L'intero edificio, invece, presenta una definizione esterna estremamente sobria, interamente finita a ciocciopesto con ricorsi in cemento a vista, le cui masse astratte vengono "incise" dalle aperture, concepite nella quasi totalità dei casi come dei tagli verticali, quasi vere e proprie sottrazioni nella consistenza dei volumi, assenza di materia dovuta a quinte murarie che si avvicinano ma non si uniscono tra loro.

TORINO: CARLO BASSI, GOFFREDO BOSCHETTI E LA GAM GALLERIA D'ARTE MODERNA

Un esempio sicuramente unico nel panorama nazionale della realizzazione di nuovi edifici museali è rappresentato dalla GAM Galleria di arte Moderna di Torino.

La presenza di un Museo Civico d'Arte Moderna a Torino risale fin dal 1895, quando viene adibito a questo scopo un padiglione espositivo eretto nel 1880 su progetto di Guglielmo Calderini all'interno dell'isolato definito da Corso Galileo Ferraris e dalle vie Fanti, Magenta e Vela, allo scopo di ospitare l'Esposizione Universale di Belle Arti di quell'anno. Tale padiglione, destinato in origine ad esistere solo per il breve lasso di tempo di una stagione, in realtà rimarrà la sede permanente della Galleria d'Arte Moderna fino ai bombardamenti del 20 novembre del 1942.

All'indomani della conclusione del secondo conflitto mondiale, come già successo in molte altre analoghe situazioni italiane di quel periodo, si apre un immediato dibattito sul da farsi, ovvero se ricostruire dov'era e com'era il vecchio museo o se edificarne al suo posto uno nuovo.

Un ruolo fondamentale in questo dibattito, e soprattutto nelle fasi successive della effettiva realizzazione del progetto, è da attribuire a Vittorio Viale, archeologo di formazione e direttore dei Musei Civici torinesi dal 1930 al 1965, il quale ha saputo prevedere, fin da molto tempo prima delle distruzioni, la necessità di costruire una nuova struttura capace di ospitare una galleria modernamente intesa.

La cultura museale di Viale, vocata alla modernità e al rinnovamento, è riconosciuta in ambito internazionale fin dall'esposizione al primo Congresso di Museografia di Madrid del 1934 di alcuni lavori di riallestimento di sale dei musei torinesi, da lui seguiti secondo il criterio della spaziatura.

In lui, quindi, bisogna riconoscere non solo il ruolo strategico dell'intellettuale capace di portare avanti idee all'avanguardia nel campo dell'allestimento e della costruzione dei musei, ma anche quello di colui che è stato capace di ottenere dalla classe dirigente politica della città un consenso generale affinché le proprie idee potessero trovare un terreno concreto di applicazione. Ancora in questo caso, si dimostra l'importanza



Carlo Bassi, Goffredo Boschetti, *GAM Galleria d'Arte Moderna*, Torino, 1954-1959. Plastico di progetto



Carlo Bassi, Goffredo Boschetti, *GAM Galleria d'Arte Moderna*, Torino, 1954-1959

fondamentale ed il peso avuto in questa stagione di allestimenti da parte dei “committenti”, i quali, spesso animati e guidati dalle più moderne teorie sull’argomento, consentono agli architetti di tradurre in spazio le loro intuizioni.

In questo dibattito, Viale si esprime più volte, anche polemicamente, contro la ricostruzione fedele della preesistenza, attribuendo a tale scelta un reale sperpero di denaro pubblico, considerando oltretutto che l’edificio bombardato non era mai stato un museo nemmeno al momento della sua realizzazione. Quindi, agendo sugli aspetti economici, ma soprattutto sulle questioni specifiche di cui necessita un museo moderno, la municipalità torinese sceglie di realizzare una nuova struttura al posto delle macerie e delle poche sale rimaste in piedi.

La galleria verrà dunque ricostruita ex novo scegliendo le sue forme tra i progetti che parteciperanno alle due fasi di un concorso, il cui bando viene deliberato dalla Giunta Comunale torinese nel 1950. Contestualmente al bando di concorso, la Giunta stanziava 143 milioni di Lire riconosciuti dal Governo come risarcimento per danni di guerra.

Dei 40 progetti presentati se ne scelgono 5, di cui solo 3 sono invitati a partecipare alla seconda fase, chiedendo ai progettisti l’approfondimento con un plastico di studio e ulteriori disegni.

Una volta stabilita la graduatoria dei 3 progetti vincitori vengono aperte le buste, e ci si accorge con grande stupore che la proposta prescelta è firmata da due giovani

architetti ferraresi formatisi al Politecnico di Milano: Carlo Bassi e Goffredo Boschetti che siglano il progetto contraddistinto dal motto *Continuità 72*. Gli altri due progetti che si aggiudicano un secondo posto ex aequo sono *Toro Museo 9967*, dietro la cui sigla stanno i milanesi Romolo Donatelli, Ippolito Malaguzzi Valeri e Ezio Sgrelli, e *Antigone 51* formato da Mario Roggiere, Roberto Gabetti e Aymaro Oreglia d'Isola. Dietro ai motti *4SAP* e *Tre per tre 19. Soluzione antiriflesso*, si celano invece i nomi di Carlo Aymonino e Carlo Mollino, che si aggiudicano le menzioni.

Vittorio Viale, che può essere considerato a tutti gli effetti il motore instancabile di questa realizzazione, non cela la sua soddisfazione di fronte alla scoperta che il progetto vincitore è redatto da due giovani sconosciuti, riconoscendo in questo fatto, un segno di assoluta libertà nella scelta delle soluzioni vincitrici, per le quali hanno contato, oltre alle canoniche valutazioni dei temi che contraddistinguono la tipologia museale, anche la rispondenza o meno al criterio dell'"organismo". Si tratta di un termine molto in uso in quegli anni sia nel campo dell'architettura, ma anche dell'urbanistica, con il quale si intende la capacità dello spazio di interagire con il proprio intorno, considerando la forma degli edifici e della città come fatti vitali e quindi portatori di relazioni.

Tale facoltà di porsi come elemento costruito sulle relazioni e a sua volta di essere in grado di innescare relazioni con l'intorno, fa sì che il progetto raccolga immediatamente molti consensi all'interno della critica di matrice comunitaria legata alle filosofie olivettiane, in quanto il progetto proposto dai due giovani ferraresi incarna tutti i presupposti che tale filosofia insegue, primo fra tutti il suo essere istituzione rivolta alla comunità, ovvero a tutte le fasce della società civile.

Da notare anche che lo stesso motto scelto dal duo di giovani progettisti ammicca palesemente all'altra parola d'ordine del dibattito architettonico di quegli anni: *continuità*, appunto, che però poco ha a che fare con quella perseguita da Ernesto Nathan Rogers e compagni, per i quali ogni nuovo edificio dovrebbe riuscire a porsi come espressione contemporanea di quel flusso di memoria e di tradizione che ogni contesto impone. In realtà il progetto vincitore non sembra basarsi su nessun ricordo da evolvere poi attraverso una sua auspicabile quanto necessaria *mutazione*, anzi, sembra piuttosto affermare la volontà di staccarsi del tutto da ogni possibile flusso di continuità, di memoria, di tradizione, non presentandosi come la loro sensibile e contemporanea interpretazione, ma dimostrando invece la sua completa estraneità a tutto quanto rappresenta lo sperimentato e soprattutto l'imprinting dato dal luogo.

Il bando di concorso per il GAM già nelle sue linee guida impone una delle caratteristiche dominanti del futuro museo, cioè quella di avere solamente un'illuminazione zenitale per le sale espositive. Questo, ovviamente, influenza le scelte progettuali dei vari gruppi che propongono tutti dei fronti molto murati e delle volumetrie compatte nel rispetto della scacchiera urbana in cui si devono inserire.

L'innovazione del progetto di Bassi e Boschetti risiede nell'aver seguito alla lettera questa indicazione, riuscendo a trasformare un dettame così esclusivo e per certi aspetti limitante in una vera opportunità.

In primo luogo, la luce naturale diventa l'elemento guida del progetto ed è per questo motivo che tutta la volumetria viene orientata secondo l'asse elioterminale, ovvero sia



Carlo Bassi, Goffredo Boschetti, *GAM Galleria d'Arte Moderna*, Torino, 1954-1959



Carlo Bassi, Goffredo Boschetti, *GAM Galleria d'Arte Moderna*, Torino, 1954-1959

inclinata di 19° verso est, in modo da rendere uniformi i valori illuminanti ad est e a ovest durante tutto l'arco della giornata. Tale scelta determina un orientamento contrario alla maglia a scacchiera torinese, rendendo immediatamente il nuovo museo una vistosa anomalia nel disegno ordinato della città. Questa sua posizione diagonale permette, però, di creare ai suoi lati delle profonde fasce di verde in grado di liberare i fronti dell'isolato alleggerendone la percezione visiva unitaria dell'insieme.

La composizione dei nuovi volumi previsti segue una libera e aperta articolazione di tre parti distinte, prevedendo di disporre quella principale, longitudinale, in posizione diagonale nell'isolato, e con le altre due parti più piccole posizionate sfalsate rispetto alla prima, in modo da creare quasi una sorta di stilizzata Z.

Il corpo di fabbrica longitudinale ospita il museo vero e proprio, all'interno del quale sono sistemate le collezioni permanenti e gli uffici. Esso rappresenta il cuore dell'insieme, la vertebra attorno alla quale tutto si collega, incluse l'ala destinata ad ospitare le mostre temporanee e quella che prevede al proprio interno la sala conferenze e la biblioteca.

La forma aperta, ma relazionata comunque al profilo quadrangolare del lotto, permette di creare una serie di articolazioni che, insieme agli spazi interclusi, a quelli passanti e a quelli di connessione e collegamento tra le parti, ha la capacità di vivificare l'intera architettura arricchendola di sonorità inedite.



Carlo Bassi, Goffredo Boschetti, *GAM Galleria d'Arte Moderna*, Torino, 1954-1959

All'esterno, l'intero edificio è raccolto entro il segno decisamente organico del muro di cinta che borda l'isolato. A questo muro, rivestito in lastre di pietra di Luserna che si alternano a porzioni schermate da inferriate in ferro si appoggiano le nette volumetrie delle varie parti del museo, dando visibilmente testimonianza, attraverso la loro dialettica, di come anche nel progetto vincitore sia presente la coabitazione delle due diverse tendenze linguistiche comunemente in uso in quel momento in ambito progettuale e ampiamente percorse, come detto, anche nella maggior parte delle proposte presentate al concorso. Solo che i due giovani ferraresi riescono a condurre organicismo e razionalismo verso una dimensione che, sotto molti punti di vista, potrebbe dirsi decisamente *espressionista*. Si tratta comunque di espressione misurata e raffinata come quella rappresentata nella rigorosa applicazione del criterio dell'uso della sola luce naturale, in base al quale le murature esterne del corpo di fabbrica delle esposizioni vengono inclinate in modo da permettere di illuminare dall'alto anche le sale del primo piano e non solo quelle poste sotto la copertura. Questa scelta determina un'impostazione dei fronti scanditi secondo filanti fasce orizzontali, separate tra loro da rientranze e da generosi stacchi d'ombra, rotte soltanto da alcune anomalie che diventano eccezioni in grado di confermare la regola.

Con la prefigurazione di un'architettura altamente sintattica, basata sulla sommatoria di singole espressività e sull'esaltazione dei punti di connessione tra le parti – come

il bel modello realizzato per la seconda fase del concorso permette di comprendere al meglio – i residui del vecchio museo vengono abbattuti e finalmente il 30 luglio del 1954 si assiste alla posa della prima pietra della nuova Galleria d'Arte Moderna della città di Torino.

Con qualche rallentamento e intoppo dovuto all'enorme aumento dei costi verificatosi in corso d'opera, la Galleria d'Arte Moderna di Torino viene inaugurata il 31 ottobre 1959 alla presenza del Presidente della Repubblica Giovanni Gronchi, presente in città in occasione dell'apertura del Salone dell'Automobile.

Costruita fedelmente al progetto iniziale, ulteriormente approfondito e precisato anche in corso d'opera dall'instancabile collaborazione tra Viale, Bassi e Boschetti, la Galleria d'Arte Moderna di Torino diviene, durante il suo periodo di realizzazione, un luogo vivace di scambi e dimostrazioni di competenze, soluzioni architettoniche e tecnologiche⁴. Essa, si presenta all'indomani della sua realizzazione come un edificio molto complesso, quasi una macchina espositiva, maggiormente concentrata sulla dimostrazione del proprio funzionamento che non sulla sua dimensione estetica. Eppure, in questa connotazione funzionalista, l'edificio non appare mai schematico, anche se l'impostazione è di una chiarezza che sorprende, perché è un'architettura che riesce sempre ad offrire la raffinatezza della soluzione particolare, mai scontata, quasi artigianale nel proprio essere eccezione alla regola.

Una volta realizzata la composizione elementare della Galleria, formata dalla giustapposizione di tre volumi principali, questa instaura immediatamente un dialogo con l'edificio inaugurato appena l'anno precedente e costruito nell'isolato di fronte, destinato alla nuova sede dell'Unione Industriali. La presenza di quest'altro fabbricato ha fra l'altro il merito di togliere all'architettura della Galleria il ruolo di elemento completamente avulso dal contesto, come si poteva evincere dall'osservazione del solo progetto. La caratteristica della giustapposizione tra le parti che informa l'intera architettura della Galleria, prosegue anche nelle scelte materiche. I fronti intonacati del corpo principale sono realizzati con due differenti tonalità di grigio, in modo da esaltare ancora di più il movimento delle masse attraverso le ombre e la rientranza dei corpi. La parte degli uffici, invece, è caratterizzata da un rivestimento in elementi ceramici blu, mentre l'ambito destinato alla biblioteca viene dipinto di un rosso bruciato, aggiungendo così maggiore articolazione all'insieme.

Come già detto, il tema della luce naturale rappresenta la caratteristica dominante del progetto, quindi le modalità di ingresso della luce nelle sale del museo diventano il vero fiore all'occhiello dell'esperienza progettuale. È un tema che viene risolto tramite la realizzazione di lucernari in copertura e di fasce orizzontali vetrate create tra le murature inclinate verso l'esterno. All'interno, la creazione di velari in plexiglass diviene un *leitmotiv* in grado di caratterizzare gli spazi e di filtrare e modulare allo stesso tempo la luce.

Una liscia pavimentazione continua in marmo perlato di Sicilia dai toni rosati si affianca alle pareti finite a gesso e colorate di grigio chiaro al piano terra, mentre al piano superiore il marmo Spuma di Sicilia grigio dei pavimenti è abbinato a muri sempre finiti a gesso, ma dipinti di rosa e di grigio. I piani di pavimentazione, insieme alle scale e ai servizi, sono i punti fermi di una spazialità interna improntata al massimo criterio di flessibilità. Sono ambienti in cui tutto può essere modificato all'occorrenza



Carlo Bassi, Goffredo Boschetti, *GAM Galleria d'Arte Moderna*, Torino, 1954-1959

e pensato senza mai ripetersi, avendo come scopo la massima diversificazione degli ambiti e delle soluzioni allestitive, e queste ultime sempre espressione di una sinergia tra il progetto dell'ordinamento e il progetto dello spazio. Perciò, nasce l'idea di gestire l'esposizione delle opere tramite delle tramezzature mobili che, alternate a pareti attrezzate, danno luogo alle molte diversità delle situazioni spaziali richieste. Le tramezzature verranno realizzate in ferro con rivestimenti in stoffa ed elementi di legno di noce a vista, poste fondamentalmente in posizione ortogonale sia tra di loro e sia rispetto alle pareti delle sale, quasi a ricalcare la griglia geometrica modulare sulla quale tutto il museo è disegnato.

Degna di nota tra le molte impiegate, è sicuramente la soluzione allestitiva inventata per esporre le opere pittoriche contro le pareti inclinate delle sale. L'inclinazione delle murature permette di creare una fitta reiterazione di sottili tiranti metallici verticali, sui quali vengono fatti "galleggiare" i dipinti nello spazio. Quest'ultimi, illuminati zenitalmente da una luce che passa indifferentemente davanti e dietro, appaiono come sorretti da essa che, così com'è stata usata, acquista la consistenza di una vera e propria materia, quasi fosse la sostanza principale con la quale si è costruito il museo.

La hall di ingresso è caratterizzata dalla presenza della scala principale di collegamento tra i vari livelli della Galleria. Come un vero e proprio elemento di accentuatione qualificativa dell'insieme, questa scala riveste anche il ruolo di filtro per l'accesso alle varie sale espositive del piano terra, che non presentano una vera e propria separazione dallo spazio della hall stessa, e di preannuncio fin dall'ingresso della presenza delle collezioni dell'Ottocento al piano terra e di quelle del Novecento al piano superiore.

Il percorso espositivo risulta essere, allora, un itinerario continuo che, snodandosi tra i vari ambienti dei due livelli, ammette ogni tanto delle pause, dei veri e propri punti di sosta denominati dagli artefici di questa operazione "sale di riposo". Si tratta di slarghi collocati lungo il percorso di visita, pensati per aumentare la permanenza nel museo, rallentando l'avanzare del pubblico, e per sedimentare maggiormente nel visitatore l'esperienza della fruizione delle opere esposte.

Tali "sale di riposo" sono luoghi dal sapore quasi domestico, nei quali il valore della lentezza e della sosta vengono accentuati dalla collocazione di grandi tappeti dai colori accesi che servono a circoscrivere l'ambito spaziale senza recingerlo. Su questi tappeti vengono poggiati elementi del più contemporaneo *design* d'arredo italiano, quali poltrone, tavolini e posacenere che dialogano con le lampade cilindriche di vetro sistemate a soffitto, disegnate da Luigi Caccia Dominioni e montate non solo nelle "sale di riposo", ma anche in alcuni punti delle sale espositive.

La disposizione apparentemente libera delle tramezzature all'interno delle sale espositive permette di forzare la mano su uno dei concetti chiave appartenenti alla lezione italiana dell'allestimento, ovvero sul concetto della fluidità all'interno di polarità diverse. Nello spazio fluido e libero di essere fruito in ogni direzione, il visitatore pare muoversi non tanto perché indirizzato dalla percorrenza obbligata suggerita dall'allestimento, quanto perché viene invece attratto dalla potenza di alcuni fuochi visivi che, come veri e propri poli magnetici, hanno la capacità di catalizzare attorno a sé il flusso della visita. In molti casi questi nuclei sono riconducibili alle opere stesse, collocate in posizione tale da istituire silenziosi dialoghi con altre presenze del museo, innescando un gioco di rimandi, relazioni e allusioni che, insieme alla luce, vanno a costituire la tessitura impalpabile, eppure essenziale, di questo spazio.

È il *Cavallo* di Marino Marini che attira il visitatore a percorrere una direzione e scoprire così che, attorno alla presenza bronzea dello scultore pistoiese, si concentrano alcuni tra i più significativi dipinti di Giorgio De Chirico e di Amedeo Modigliani, così come è la *Ragazza seduta* di Giacomo Manzù, esposta di schiena, a condurre il pubblico verso l'ambito specifico nel quale vengono mostrate le spigolose sculture di Umberto Mastroianni, quasi a sottolineare una possibile riflessione tra figuratività e astrazione.

Tanta è la ricchezza del patrimonio artistico esposto, quanto generosissima appare la gamma delle soluzioni museografiche impiegate, che la Galleria d'Arte Moderna di Torino stupisce fin dal momento della sua inaugurazione. Stupisce anche perché, accanto alle sale espositive, si registra la presenza consistente di tutta una serie di ambienti a servizio dell'esposizione, come ad esempio la caffetteria, che proprio come la "Sale di riposo", è un piccolo gioiello di design d'interni, oppure la sala conferenze



Carlo Bassi, Goffredo Boschetti, *GAM Galleria d'Arte Moderna*, Torino, 1954-1959

con il suo atrio, concepita come una sala cinematografica dalle poltroncine eseguite su disegno dei progettisti, o infine come i laboratori di restauro e i depositi sistemati nel piano interrato. La Biblioteca, poi, luogo di studio e di approfondimento sulle molte tematiche dell'arte, ha il merito di ufficializzare, per la prima volta all'interno di una struttura espositiva pubblica, il ruolo didattico che l'arte stessa assume sempre più nel dopoguerra anche in Italia, facendo diventare l'istituzione museo un oggetto non più esclusivamente dedicato alla classificazione, alla conservazione e alla cura delle ope-

re, ma un soggetto predisposto anche alla loro conoscenza e condivisione. Lo spazio della biblioteca, infatti, è completamente aperto ai visitatori, che possono approfondire i vari argomenti utilizzando i molti volumi messi a disposizione in librerie parallele tra loro. Qui la parte sommitale degli scaffali si innesta nel disegno di una controsoffittatura formata da parti di legno a specchiature vetrate, modulate secondo il ritmo dei setti in cemento armato a vista della struttura, integrando arredo e architettura in una stessa intenzione compositiva.

Lo spazio della consultazione è arredato con alcuni tavoli eseguiti su disegno degli stessi progettisti, ai quali si affiancano la sedia *Superleggera* di Giò Ponti e la lampada *Arenzano* di Franco Albini, a testimoniare, anche in questo speciale ambito, l'eccezionale creatività degli architetti italiani di quella fortunata stagione progettuale.

Concludendo, possiamo dire che in questa prima prova italiana di museo costruito completamente *ex novo*, siamo di fronte ad un risultato anomalo, ovvero ad un oggetto fuori dagli schemi convenzionali del razionalismo, come pure della dimensione organica. Ciononostante la presenza di entrambi è facilmente ravvisabile in molte soluzioni, e l'atmosfera generale che si respira nell'edificio è quella di una insistita vocazione all'innovazione, perché crocevia involontario di una serie di acquisizioni che la ricerca e l'esperienza nel campo dell'allestimento e della museografia hanno strutturato formando una riconoscibile lezione italiana.

Al momento della sua realizzazione, la GAM pare contenere, nelle sue forme e nei suoi intenti, tutte le istanze della moderna museografia; eppure il suo sguardo e il suo respiro sembrano rivolti più all'orizzonte europeo che a quello italiano e torinese in particolare. Tuttavia il successo che anche gli stessi torinesi riservano al nuovo museo è indiscutibile, come testimoniano i ventimila visitatori che nei primi giorni di apertura visitano i suoi spazi. Peccato che negli anni successivi la Galleria non abbia saputo vivere all'altezza del ruolo che le era stato assegnato alla nascita, complice sicuramente la sua città, da molto tempo lanciata alla sua sola vocazione di polo produttivo dell'Italia del boom economico e dei fenomeni di inurbamento ad esso legati⁵ che finiscono per lasciare indietro le questioni legate al mondo dell'arte e della sua messa in mostra, rispetto a quelle della produzione industriale e del suo consumo.

NOTE

¹ Cfr. E.N. ROGERS, *Continuità*, in "Casabella - Continuità", n. 199, dicembre 1953-gennaio 1954, p. 2.

² "Tra gli edifici monumentali del Comune di Genova, è stata particolarmente studiata la Casa di Colombo e la sua destinazione a Museo Colombiano. Il progetto con relativo plastico è pronto da anni e la sua esecuzione comporterebbe, con una cifra modesta, un gradimento notevole non solo da parte della cittadinanza genovese", Cfr. *Relazione dell'attività della Direzione Belle Arti e Storia del 30 luglio 1971*, in Archivio Storico Comune di Genova, Belle Arti, sc., 195 fs. AL., in R. FONTANAROSSA, *op. cit.*, p. 121.

³ "Avevo notato che nella gipsoteca - grande, la vecchia - il fondo della sala era fatto di color grigio ceruleo azzurro, perché nell'idea un po' ottocentesca si presupponeva che il bianco dei gessi staccasse meglio con fondo scuro. Ma io ero contrario a questo, perché notavo una grande freddezza; c'era un senso di gelido. E siccome mi piace molto il bianco - il bianco è una materia che nel Veneto si è sempre usata, il marmorino per intenderci - allora feci un campione e chiamai i sovrintendenti a giudicare se era il caso di attenersi al bianco. E constatarono che il risultato era obiettivamente ottimo. La strada che è esterna scende inclinata e io ho voluto approfittare di questo fatto per creare un movimento planimetrico. Nella sala grande immaginavo una luce che venisse dall'alto, ma non fatta dai lucernari soliti che normalmente sono difettosi, portano contributi negativi dal punto di vista piogge. E ho inventato questa finestra che rientra dentro, per non avere la vetrata esterna. Invece di farne quattro simmetriche, perché qui non avevo la medesima statura, ho pensato di fare quella cosa lassù, in alto, che mi sembra piuttosto suggestiva. Il giorno dell'inaugurazione era un azzurro bellissimo, e sembrava - i cristalli erano molto tersi, ben puliti - che il cielo fosse tagliato a fette. E naturalmente abbiamo messo le sculture con una certa qualità, con ricerche prospettiche in modo che si possa cogliere tutto d'un colpo la visione generale. In queste piccole teche stanno i modelli in terracotta, bellissimi. Mi pareva logico di coniugare l'e-

*edificio nuovo, e avvicinarlo all'edificio vecchio. Prima di fare questo edificio, questo qui era isolato, perché la vecchia stanza era grande un po' più di questa, era già attaccata qua. Noi non abbiamo rovinato niente, quantunque non è un edificio storicamente irreprensibile da non doverlo toccare. Qui ci sono delle incongruenze, delle canne di scarico delle acque: bisognerebbe che fossero state nascoste, ma io non ho voluto assumermi nessuna responsabilità di toccare cose del passato", cfr. C. SCARPA, in "Un'ora con Carlo Scarpa", programma televisivo andato in onda nel 1972 sulla RAI. Programma realizzato da Maurizio Casavilla e Gastone Favero. La trascrizione del programma a cura di O. Lanzarini è pubblicata in J. GUNDELJ-P. NICOLIN (a cura di), *Fermare la complessità. La Videobiografia. Un'ora con Carlo Scarpa, 1972*, in *Costruire il dispositivo storico. Tra fonti e strumenti*, Mondadori, Milano, 2006, in P. DUBOÏ, *op. cit.*, p. 186.*

⁴ Durante gli anni della costruzione della Galleria d'Arte Contemporanea di Torino, il suo cantiere diviene un luogo di scambi di conoscenze e di competenze sui vari aspetti della museografia e dell'architettura museale. Questo ruolo di crocevia tra saperi assume anche una dimensione internazionale, in quanto, Vittorio Viale, apre il cantiere alla visita di importanti direttori di musei esteri, come il Rijksmuseum di Amsterdam e il Boijmans Van Beuningen di Rotterdam, così come tutti i disegni del progetto vengono inviati anche a Rodolfo Pallucchini, Direttore della Biennale di Venezia per avallare l'ipotesi di un museo dell'arte da costruirsi a Venezia ai Giardini della Biennale. Sull'argomento cfr. G. BERTOLINO, *Il museo architettato. La Civica Galleria d'Arte Moderna di Torino nel dialogo tra Carlo Bassi, Goffredo Boschetti e Vittorio Viale*, in R. PASSONI-G. BERTOLINO, *Dalle bombe al museo 1942-1959. La rinascita dell'arte moderna l'esempio della GAM di Torino*, Silvana Editoriale, Milano, 2016, p. 78.

⁵ Si pensi che nel decennio dal 1952 al 1962 la popolazione di Torino cresce incredibilmente segnando un saldo migratorio pari a 367.000 persone.

Parte quinta

LA MUSEALIZZAZIONE
DELL'ARCHEOLOGIA

IL MUSEO ARCHEOLOGICO E LA MUSEALIZZAZIONE *IN-SITU*. L'OPERA DI FRANCO MINISSI

All'interno della lezione italiana sulla museografia, la quale viene espressa al meglio nelle sue cariche propositive e innovative proprio durante la stagione che dalla ricostruzione postbellica arriva alla fine degli anni Sessanta, un segmento di particolare rilievo viene occupato dall'opera di Franco Minissi.

Fin dal 1950 egli collabora con l'Istituto Centrale del Restauro diretto da Cesare Brandi, con il quale ha modo di rendere concrete quelle che poi andranno a costituire il primo sistema organico e strutturato delle teorie del restauro postbellico italiano.

Molte delle realizzazioni che Franco Minissi affronta nel suo itinerario progettuale, sono compiute all'interno del campo specifico dell'archeologia, concentrandosi sugli aspetti della sua conservazione e della sua musealizzazione, e suddividendosi, a sua volta, in due diversi orientamenti che lo porteranno a dare risultati degni di nota sia nel campo dell'allestimento e della realizzazione di musei archeologici, sia nel campo della musealizzazione *in-situ* di resti archeologici.

Alla base delle filosofie di progetto perseguite da Minissi, si rintraccia in maniera evidente il nucleo fondativo della teoria brandiana, la quale cerca di superare il pragmatismo di stampo esclusivamente tecnicista, in favore di una più ampia riflessione sul valore estetico e spirituale dell'opera, la cui conservazione viene vista come presupposto indispensabile per la sua trasmissione al futuro.

Solo alla luce di una interpretazione storico – critica è possibile, per Minissi, dare nuovo senso ai lasciti della storia e la rovina archeologica rappresenta una sorta di *summa* di tutto quanto la storia incarna, perché essa, nella sua nudità, nella sua scarnificazione materica e nella sua chiarezza di forma, può essere capace di portare direttamente alla comprensione più intima dello spazio, in altre parole, è capace di mettere in evidenza, come mai nessuna architettura integra può fare, la dimensione compositiva dello spazio e i principi costitutivi dell'architettura che ancora riesce a nominare.

L'occasione di sperimentazione in ambito archeologico, come già accennato, avviene per Minissi grazie alla collaborazione con Cesare Brandi e Guglielmo De Angeli d'Ossat, e con l'intero Istituto Centrale del Restauro, al quale amministratori e soprintendenti di ogni parte di Italia e di qualche altra nazione si rivolgono, chiedendo una consulenza per le questioni legate alla conservazione del patrimonio storico e archeologico dei loro territori.

In seguito anche ai molti aiuti da parte dello Stato Italiano dedicati al meridione d'Italia, istituendo fra le altre cose anche la Cassa per il Mezzogiorno, molte delle scelte politiche del tempo si possono indirizzare oltre che nella riattivazione dei trasporti, nell'attivazione industriale e nella riorganizzazione del patrimonio abitativo, anche nella tutela del patrimonio architettonico del sud d'Italia, dando il via ad una vasta campagna di realizzazioni in questo ambito.

Tra gli interventi più significativi realizzati da Minissi nel campo dell'allestimento di musei archeologici figurano l'allestimento del Museo Etrusco a Villa Giulia a Roma, il Museo Civico di S. Maria della Verità a Viterbo, la ridefinizione interna del Museo

Archeologico di Gela, il Nuovo Museo Archeologico di Agrigento e il Museo Pepoli a Trapani, mentre nel campo della musealizzazione *in-situ*, figurano oltre al notissimo esempio della copertura della Villa romana del Casale a Piazza Armerina, anche le opere di protezione del teatro greco di Eraclea Minoa in provincia di Agrigento.

Approcciandoci, anche in questo caso, attraverso un criterio cronologico nell'approfondimento delle realizzazioni che costituiscono questo particolare segmento progettuale, si può iniziare con la sistemazione del Museo Etrusco a Villa Giulia a Roma che vede Franco Minissi impegnato in due distinte fasi che vanno dal 1950 al 1955 e dal 1956 al 1960, questo in base alla cronologia delle diverse tranches dei finanziamenti erogati dal Ministero della Pubblica Istruzione e dal Ministero dei Lavori Pubblici.

Una volta realizzato, il nuovo allestimento del Museo Etrusco a Roma, incontra critiche non troppo benevole, perché i nuovi dispositivi allestitivi e la nuova concezione spaziale ideata da Minissi si trovano a confrontarsi con gli elementi preesistenti di una sede di eccezione. Si tratta, infatti, non di una struttura medievale della quale è impossibile rintracciare con certezza l'autore e nemmeno di un palazzo più recente, ma della Villa di Papa Giulio III, costruita come residenza fuori porta attorno alla metà del Cinquecento dai maggiori architetti del tempo, tra i quali spiccano Jacopo Barozzi da Vignola, Bartolomeo Ammannati, Michelangelo Buonarroti e Giorgio Vasari.

La Villa, una volta scomparso il Pontefice, inizia immediatamente il suo lungo declino che perdura fino alla fine dell'Ottocento quando l'intero edificio e il terreno circostante passa nelle mani dell'amministrazione del Regno d'Italia che nel 1889, la destina a sede del Museo Nazionale Etrusco.

In quell'occasione viene realizzata nei giardini della Villa, la fedele ricostruzione a grandezza reale del Tempio di Alatri, un tempio etrusco – italico databile tra il III secolo a. C. e il II secolo a. C., riproposto dentro lo spazio all'aperto del Museo a scopi scientifici e didattici, come estensione dell'esposizione interna ospitante reperti provenienti dall'Agro Falisco nei pressi di Civita Castellana.

La Villa presenta una organizzazione simmetrica sviluppata attorno ad un asse centrale, lungo il quale si attesta una distribuzione che si articola attorno a tre giardini situati a quote differenti. Il corpo principale è formato da un volume rettangolare con due piccole ali laterali ad esso ortogonali, interamente scavato sul retro da un emiciclo, costituendo così, due fronti principali estremamente diversi tra loro, ovvero, severo e regolare quello verso l'esterno, flessuoso e più permeabile quello aperto verso il giardino, il cui cuore è rappresentato da un ninfeo destinato in origine alle attività conviviali estive.

Una delle particolarità di Villa Giulia è, infatti, proprio il rapporto di continuità che l'architettura istituisce con il giardino, essendo di fatto, una serie ininterrotta di ambienti che alternano agli spazi coperti e semicoperti, quelli scoperti, in una compenetrazione totale tra artificio e natura che incarna uno degli esempi più emblematici della cultura spaziale di stampo manierista.

Fin da subito, per la collocazione del Museo Etrusco, si avverte la necessità di creare nuovi spazi per ospitare depositi e sale per le esigenze sempre più pressanti della struttura espositiva, che si appresta a diventare una sorta di "testa" di un sistema di musei da formarsi in tutte le realtà del Lazio, in aperta concorrenza ad altri importanti musei archeologici d'Italia, vedi quello di Firenze per la sua relativa vicinanza.

Per questo, all'inizio del Novecento sotto la direzione di Corrado Ricci, si dà l'avvio all'ampliamento delle ali longitudinali della Villa, le quali all'indomani della seconda guerra mondiale si rivelano ancora insufficienti ad ospitare la grande mole di materiale archeologico acquisito nel tempo. L'aumento dimensionale risulta appesantito da un allestimento che sembra più orientato verso un ruolo di sola custodia, piuttosto che della messa in mostra delle caratteristiche artistiche e documentarie dei reperti presenti.

Alla proposta di traslocare le intere collezioni in una nuova sede da realizzare all'EUR, l'allora Soprintendente alle Antichità dell'Etruria Meridionale Renato Bartoccini, reagì battendosi affinché il Museo Etrusco mantenesse la sua sede storica a Villa Giulia, optando invece per una sua nuova e più razionale sistemazione. Da qui il coinvolgimento dell'Istituto Centrale di Restauro e, di conseguenza, quello di Franco Minissi, il quale prevede subito alcuni obiettivi irrinunciabili, i quali si adeguano alla vasta operazione di sfoltimento dei reperti da mostrare, messa già in atto da Bartoccini.

In pratica il suo progetto di riallestimento coinvolge anche il ridisegno di alcune parti dello spazio interno, ricercando attraverso piccoli e misurati interventi, una migliore distribuzione generale. Gli interventi di modifica riguardano esclusivamente le due ali moderne della Villa, attuati tramite il ridisegno della loro volumetria per mezzo di ballatoi che ne segmentano l'altezza e raddoppiano le aree espositive.

In conseguenza a questo ridisegno si ha anche una migliore distribuzione della luce naturale, che è libera di entrare, oltre che dalle finestre, anche attraverso nuovi lucernari aperti nelle coperture. A tutto questo, si unisce anche l'intenzione di creare un più fluido percorso di visita, ottenuto connettendo tutti gli ambienti che vengono proporzionati in base alla consistenza e all'importanza dei reperti esposti, e nei quali muoversi secondo itinerari chiari e logici.

Accanto al ripensamento interno degli spazi, i nuovi dispositivi allestitivi vengono pensati da Minissi in relazione alla migliore comprensione delle opere esposte, in modo che il visitatore possa entrare maggiormente in relazione con esse. Per questo, il criterio al quale egli pare aderire è quello della trasparenza, smaterializzando, dove possibile, ogni supporto e ogni piano di appoggio, alla ricerca di una visibilità totale che non ponga elementi di disturbo alla comprensione dei pezzi esposti.

Questa trasparenza viene raggiunta attraverso l'uso di espositori interamente realizzati in vetro, impiegato anche nelle parti strutturali con funzioni portanti, in modo non solo da ridurre al minimo ogni possibile ingombro visivo nella stanza, ma così da permettere al visitatore di cogliere gli oggetti da ogni possibile angolazione. Quindi la vetrina diviene perlopiù un oggetto autonomo, collocato liberamente nei locali in modo che il visitatore possa muoversi attorno. L'uso delle vetrine a muro viene limitato alla sola esposizione di oggetti che non necessitano di una visione da più punti di vista.

Dall'aggregazione di più vetrine, attuata così da lasciare libera la circolazione tra di esse, Minissi sviluppa il concetto della "vetrina percorribile", cioè una vetrina che occupi la totalità dell'ambiente nella quale è collocata e nella quale è possibile passare attraverso, in modo da entrare ancora più in relazione con i diversi reperti esposti. È questo il caso degli spazi ridisegnati all'interno delle due ali laterali, caratterizzate, grazie ai ballatoi, da due livelli sovrapposti.

Al primo livello Minissi poggia una serie di vetrine cosiddette "a stella", ovvero, staccate da terra e ramificate in tre direzioni diverse. I bracci delle vetrine partono dal centro, dal quale fuoriesce un pilastro metallico che le aggancia all'intradosso del ballatoio. Al secondo livello, invece, si alternano le vetrine puntuali, realizzate anch'esse interamente in vetro, compresi basamenti e celetti, alle vetrine che, partendo da terra superano abbondantemente l'altezza media del visitatore, conformandosi planimetricamente come degli incastri, in modo che tra loro possa penetrarvi il flusso dei visitatori. Per aumentare il senso di leggerezza e di neutralità, anche i parapetti dei ballatoi sono realizzati con lastre di vetro, in modo da non frapporre nessun ostacolo nella percezione totale dello spazio, all'interno del quale deve assolutamente prevalere la visione dei contenuti. Collocato al piano terra alla fine dell'ala nord, il Sarcofago degli Sposi diviene un vero e proprio punto nodale nello sviluppo del percorso espositivo. Posto al centro di una piccola sala, su una pedana ottagonale circondata da un basso dissuasore in lastre di cristallo, il prezioso reperto in terracotta raffigurante una *kline* su cui sono sdraiati una coppia di sposi ad un banchetto. L'oggetto può essere visto dal piano superiore, infatti il visitatore può affacciarsi ad un foro ottagonale, praticato nel solaio del ballatoio, corrispondente, in basso, al posizionamento dell'opera nel piano sottostante, e in alto ad un lucernario aperto sulla copertura.

Come detto, l'eccessiva smaterializzazione operata da Minissi, non viene completamente gradita da una parte della critica del tempo, che in essa vede un eccessivo tentativo di decontestualizzazione del reperto, il quale viene, sempre secondo i detrattori, eccessivamente isolato nella propria autoconsistenza, diventando così, incapace di riportare, seppur solo mentalmente, all'epoca della sua realizzazione e del suo utilizzo. Il 1955 è l'anno della conclusione della prima parte delle risistemazioni di Villa Giulia ma è anche l'anno nel quale a Milano a Palazzo Reale, si mette in mostra "Arte e Civiltà Etrusca", per la quale, su invito di Massimo Pallottino, etruscologo di fama internazionale e presidente del comitato scientifico della mostra, si dà l'incarico al giovane Franco Minissi di allestire la Sala Didattica della mostra stessa.

Sulle pagine de "Il Mondo", il giornalista e intellettuale Antonio Cederna sebbene si trattasse di un articolo sulla mostra milanese, non rinuncia a tirare qualche frecciata all'intervento romano di Minissi da poco inaugurato, scrivendo che nella mostra milanese, appunto, "*si è rinunciato all'assurdo e decadentistico principio dell'invisibilità di basi e sostegni, tutti trasparenti nel museo romano (materia plastica o vetro), per cui tutto fluttua nell'aria, e lo stato frammentario delle opere frammentarie acquista un falso carattere di assolutezza, e le opere integre stanno sospese nel vuoto come apparizioni medianiche*"¹. Critica alla trasparenza e all'inconsistenza dei supporti in vetro e in plastica, ripresa anche dall'archeologo e storico dell'arte Ranuccio Bianchi Bandinelli, il quale critica anche la disinvoltura di essere intervenuti in un organismo storico praticando pesanti rimaneggiamenti strutturali e spaziali. Critica subito contrastata da Bruno Zevi che tiene a specificare che nell'intervento di Minissi, nessun elemento appartenente al nucleo storico della Villa è stato modificato, ma si è operato sulle sole parti aggiunte in tempi recenti. A questo, aggiunge la constatazione che ogni materiale trasparente utilizzato all'interno del museo, sia esso vetro o materiale plastico, sia da preferire rispetto ad altri materiali perché "*isola il pezzo archeologico senza interventi arbitrari*;



Franco Minissi, allestimento del *Museo Etrusco*, Villa Giulia, Roma, 1950-1955 e 1956-1960. Disegni di progetto



Franco Minissi, allestimento del *Museo Etrusco*, Villa Giulia, Roma, 1950-1955 e 1956-1960

permette di vedere il pezzo da tutte le parti: è materia leggera, modesta, che annulla sé stessa facilitando così un rapporto diretto tra gli oggetti esposti e lo spazio - ambiente che li racchiude”².

Colpito, forse, dalle critiche ricevute in conseguenza della prima fase del nuovo allestimento di Villa Giulia, quando immediatamente dopo si trova a seguire l'allestimento del Museo Civico di S. Maria della Verità a Viterbo, Franco Minissi pare cambiare direzione progettuale relativamente alla generale trasparenza e smaterializzazione rincorsa nell'esperienza romana.

Egli, infatti, realizza per la grande sala posta al piano terra dell'ex complesso conventuale, una sistemazione di segno completamente opposto, costruendo il nuovo effetto generale sul posizionamento assiale di una doppia fila di vetrine autonome rispetto alle murature, il cui ritmo si inserisce in quello cadenzato dei grandi archi a tutto sesto ricalcati in pietra che scandiscono la dimensione longitudinale dell'insieme. Solo che gli espositori di forma esagonale in vetro, vengono appoggiati su massicci blocchi di pietra, istituendo una immediata relazione di contrapposizione tra la ricercata astrazione del volume in cristallo e la brutale matericità del basamento, non negando nella percezione chiara e cristallina dei reperti, una eco di arcaica appartenenza.

Dal 1955 al 1958 Franco Minissi si trova ad operare nella sistemazione del Museo Archeologico di Gela, città che dalla fine degli anni '40 è diventata un polo di notevole interesse archeologico in seguito alla scoperta delle mura greche di Capo Soprano.



Franco Minissi, allestimento del *Museo Etrusco*, Villa Giulia, Roma, 1950-1955 e 1956-1960

Con il sostegno della Cassa per il Mezzogiorno e dell'E. N. I. viene realizzato su progetto dell'architetto Annibale Vitellozzi e dell'ingegnere Luigi Pasquarelli, un edificio con semplice destinazione ad *antiquarium*.

L'edificio che i due realizzano, situato sulla sommità della collina ai margini del tessuto edificato, si pone in continuità con la limitrofa necropoli e mostra nelle sue forme semplici ed asciutte, l'intenzione di esprimere un saldo rapporto con la classicità.

Il volume compatto, infatti, si articola in due porzioni di lunghezza diversa in modo da determinare un fronte caratterizzato dai ritmi verticali di un porticato, che si distingue, tramite una rientranza, da un volume interamente cieco all'esterno poiché i suoi spazi sono tutti rivolti verso un cortile interno. Gli esterni interamente rivestiti in lastre di pietra, le coperture piane e l'uso massiccio delle scansioni verticali esaltate dalla profondità delle ombre, evocano una generale appartenenza mediterranea che ben esprime il legame con gli scavi archeologici dell'intorno e i reperti che all'interno vi vengono conservati. Ben presto però, questo edificio si rivela insufficiente a contenere la grande mole di pregevoli ritrovamenti dovuti al progredire degli scavi, per cui si decide di trasformarlo internamente in un moderno museo, capace non solo di mostrare ma anche sistemizzare e divulgare, le molte scoperte archeologiche compiute nel territorio di Gela.

Si occupa di questa trasformazione Franco Minissi, perché già impegnato nel vicino cantiere delle mura timoleontee a Capo Soprano, per le quali ha appena ideato un sistema di protezione formato da lastre di cristallo e giunti in gomma e alluminio.



Franco Minissi, Museo Archeologico, Gela, 1955-1958. Disegno di progetto

In particolare l'intervento di Minissi per il Museo Archeologico di Gela, si orienta verso la sistemazione delle sale espositive creando un itinerario di visita che tiene conto dell'ordinamento cronologico dei reperti. Per questo egli aumenta notevolmente lo spazio a disposizione, tramite la realizzazione di un nuovo ballatoio che si articola attraverso tutti gli spazi.

Su modello del museo realizzato a Villa Giulia, l'altezza interna dei locali viene ridotta parzialmente in modo da creare una maggiore compenetrazione interna e una maggiore superficie espositiva, così come vengono ricalibrate le vetrine e gli espositori in base alla misura e alla natura dei pezzi esposti, eliminando ogni elemento che possa ostacolare la chiarezza dello spazio e del materiale esposto. A questo si sommano l'ampliamento dei locali destinati a magazzino che si trasformano in un luogo aperto alla consultazione degli studiosi, la creazione di laboratori di restauro e di fotografia, nonché l'istituzione di una biblioteca e di un atrio di ingresso ottenuto semplicemente chiudendo il portico con un infisso vetrato.

La planimetria dell'edificio, dalla geometria chiarissima, consta di un salone principale al quale si accede direttamente dal vestibolo di ingresso, di una serie di sale che si affacciano tutte sul cortile interno e di un'altra sala di grandi dimensioni. Nella prima sala Minissi sistema, frontalmente all'ingresso, la scala di accesso al nuovo ballatoio,



Franco Minissi, Museo Archeologico, Gela, 1955-1958



Franco Minissi, Museo Archeologico, Gela, 1955-1958

in modo che la sua presenza vada a caratterizzare la parte finale dell'intera prospettiva interna dell'ambiente. La lunga rampa di salita gira di 90° e diviene un aereo ballatoio, quasi un ponte, che conduce al ballatoio posto a sbalzo sulle murature perimetrali.

La presenza del ballatoio determina una suddivisione altimetrica e planimetrica della sala, sottolineata dalla presenza di una diversa pavimentazione: in linoleum rosso sotto il ballatoio e in linoleum giallo nella parte a tutta altezza. A questo, si aggiunge il fatto che i ritmi strutturali del ballatoio segnati dagli esili pilastri circolari in metallo che lo sostengono, determinano un ulteriore ritmo di piatte vetrine sospese sul pavimento, a creare un ambito di visita più raccolto in sintonia con la dimensione e la natura dei vari vasi attici ivi esposti.

Nello spazio a tutta altezza illuminato da un lucernario zenitale che corre lungo tutta la parete libera, vengono collocati rocchi di colonna e capitelli, issati su supporti metallici di forma cilindrica poggiati a loro volta su un blocco di pietra. L'intera parete libera opposta al ballatoio è caratterizzata dalla presenza di vetrine sospese e da una serie di pannellature sulle quali sono mostrati grossi frammenti architettonici e decorativi, mentre tutte le superfici murarie della sala sono finite ad intonaco dipinto di un pallido azzurro.

All'ingresso del salone principale, viene allestito un pannello fotografico luminoso che alterna alla vista aerea dell'area archeologica la posizione delle tracce appartenenti alle varie epoche, riuscendo così a rendere maggiormente comprensibile la differenza tra i vari periodi, attraverso la simultaneità delle situazioni ottenuta tramite una sovrapposizione di aree e di profili colorati.

Questa modalità, segna di fatto, un primo notevole momento di riflessione e di applicazione della questione dell'interpretazione e della successiva comunicazione dei contenuti esposti nel museo, soprattutto di tipo archeologico, nel quale la visualizzazione della linea del tempo e la comprensione delle stratificazioni delle diverse epoche è particolarmente utile, indicando quella strada, che poi si evolverà nel tempo, verso quella ricerca di interazione tra il visitatore e l'insieme di storie che il museo ha la capacità di narrare e alla quale oggi siamo abituati da tempo.

Attorno al cortile centrale, Minissi colloca i corredi funerari e gli altri oggetti rinvenuti nella necropoli di Gela, disponendoli dentro vetrine del tutto simili a quelle già sperimentate a Viterbo, nelle quali il volume esagonale in vetro contenente gli oggetti, si appoggia su un blocco monolitico di pietra direttamente posato sulla pavimentazione. A differenza di Viterbo, le vetrine di Gela, oltre alla forma esagonale sono configurate anche in fogge più articolate, seguendo delle linee spezzate che si aprono ad angolo ottuso fra loro.

Anche in queste sale il pavimento è bicolore, giallo e rosso, e si accende alla luce mediterranea, proveniente dalle finestre verso il cortile, che viene filtrata dalle lamelle delle tende alla veneziana che ne modulano anche l'intensità. Finestre che attualmente non hanno più la loro funzione originaria in quanto, in seguito ad una più recente ristrutturazione, il cortile interno è stato trasformato in una sala conferenze coperta, lasciando alla sola luce artificiale l'illuminazione delle sale che in origine si aprivano su di esso.

La parte conclusiva del percorso del piano terra si basa su una serie di ambienti articolati tra loro che ospitano la raccolta di medaglie e monete, le quali vengono montate tra due lastre di perspex a loro volta impacchettate in lastre di vetro in modo da poterne osservare



Franco Minissi, Museo Archeologico, Gela, 1955-1958

entrambi i lati. Questa parte mostra anche una serie di sarcofagi in cotto e un'area destinata a rendere noti i cospicui ritrovamenti archeologici avvenuti in tutte le aree circostanti. Nella soluzione di impianto realizzata da Minissi, il piano del ballatoio si caratterizza per la presenza di una serie di vetrine che vengono elevate oltre la balaustra vetrata, in modo da creare un perimetro espositivo che segue il disegno di questa. Se ciò permette la visione dello spazio centrale a tutta altezza solo in maniera intermittente, l'insieme delle vetrine costituisce una fascia espositiva che diviene una sorta di controarco rispetto ai pezzi che invece vengono mostrati in vetrine singole direttamente appoggiate sulla pavimentazione di linoleum rosso.

Tramite una scala interna si raggiunge la quota interrata posizionata sotto la sala di ingresso e che Minissi occupa interamente con una sezione dedicata al deposito dei reperti archeologici. Piuttosto che pensare ad uno spazio adatto per le sole operazioni relative alla classificazione dei pezzi, Minissi pensa anche alla loro consultazione rendendo il deposito una vera e propria sala di studio e di approfondimento, dotando l'intero locale di una serie di espositori formati nella loro parte superiore da delle vetrine per mettere in evidenza i pezzi più nobili e inferiormente, da cassettoni scorrevoli all'interno dei quali depositare e catalogare i reperti meno rilevanti.

Si coglie nella sistemazione di questo museo, la chiara intenzione di rapportarsi alla semplicità ritmica propria del contenitore architettonico esistente. Nell'individuazione



Annibale Vitellozzi, Luigi Pasquinelli, *Antiquarium*, Gela, fine anni '40

delle diverse soluzioni espositive viene impiegato un evidente registro sintattico, che le rende tutte improntate all'assemblaggio di pezzi facilmente discretizzabili tra loro. La corrispondenza tra le modalità compositive messe in campo nella realizzazione dell'edificio e quelle messe in atto da Minissi nella sua parziale trasformazione allestitiva interna, si è quasi completamente persa durante l'inizio degli anni '80, quando lo stesso Minissi è incaricato di realizzare un ampliamento dell'intero fabbricato. La nuova fascia costruita che egli realizza attorno alla sala principale, se da un lato aumenta notevolmente l'area espositiva, dall'altro lato toglie quella chiarezza distributiva che la prima soluzione possedeva, offuscando, anche in conseguenza ai notevoli cambiamenti che si sono avuti nei più di 60 anni di vita del museo, il nitore formale dell'insieme.

Sempre in Sicilia, Franco Minissi riceve l'incarico di progettare il Museo Archeologico di Agrigento, la cui genesi progettuale e costruttiva si sviluppa tra il 1958 e il 1967, anno della sua inaugurazione.

Si tratta di un edificio che l'architetto viterbese progetta *ex-novo* in un luogo particolarmente denso di preesistenze ambientali e paesaggistiche, ovvero la Valle dei Templi e in particolare, nelle vicinanze dell'area dell'edificio oggi noto come Oratorio di Falaride, cioè un tempio realizzato a cavallo tra il II e il I secolo a. C. in seguito alla ricopertura di terra dell'antico *ekklesiasterion* di epoca classica.



Franco Minissi, Museo Archeologico, Agrigento, 1958-1967

La cella dell'antico edificio è l'unica parte superstita giunta fino alla contemporaneità, perché utilizzata in epoca normanna come cappella legata al monastero che al tempo si insediava su tutto il colle di San Nicola.

L'area prescelta per la realizzazione del nuovo museo è, dunque, situata fra i resti dell'Oratorio e quelli medievali dell'abbazia cistercense di San Nicola, a poca distanza gli uni dagli altri, separati da una piccola depressione nel terreno che fa supporre agli archeologi e all'architetto, la presenza di una possibile cavea interrata.

La conformazione del nuovo edificio altro non è che un tentativo di mettere "a sistema" le diverse giaciture delle preesistenze, ricucendo, in un generale disegno di integrazione, i frammenti superstiti di queste e i nuovi corpi di fabbrica. Ne deriva un atteggiamento rispettoso del luogo, teso all'ascolto delle sue molte voci, in modo che la nuova architettura possa assonarsi ad esse in un rapporto di reciprocità e coralità e non imponendosi con gesti eclatanti, ma adeguandosi alle discontinuità provenienti dalla topografia e dalla tessitura dei segni dell'ambiente, con garbo misurato, senza per questo rinunciare agli stimoli offerti dalla contemporaneità e all'espressività della forma e del dettaglio.

Come spesso accade nel campo del progetto, quando si privilegiano le relazioni tra le parti piuttosto che l'idea precostituita di una forma, la configurazione dei volumi e le loro integrazioni paiono rispondere alla soluzione progressiva di una serie di istanze



Franco Minissi, Museo Archeologico, Agrigento, 1958-1967

diverse che risultano difficili da imbrigliare all'interno di un'unica e precisa logica. La forma è alla fine, quasi il risultato di una lunga serie di aggiustamenti successivi che modificano il percorso di progetto, adeguandosi di volta in volta alle contingenze del caso specifico.

Un approccio, questo, usato e fatto proprio da Minissi in questa realizzazione siciliana, più volte corretta e verificata in corso d'opera, quando a causa del ritrovamento, durante i lavori, di reperti e tracce, è costretto ad adeguarsi ad esse, ma lo fa come se queste costituissero un vero e proprio valore aggiunto e non un impedimento insormontabile.

Il progetto va a ricomporre, non tanto un ordine infranto, quanto dei registri spaziali, materici ed espressivi completamente diversi tra loro, lavorando su una sorta di grado zero del linguaggio architettonico. Se così non fosse avvenuto, avrebbe oscurato la forza remota delle diverse tracce di memoria presenti nel luogo, le quali, invece, vengono usate da Minissi come vere e proprie "pietre" della costruzione, facendo sì che il nuovo e l'antico possano dirsi riuniti da un unico atto progettuale.

Ecco che volumi ad un solo piano uniscono le preesistenze più alte, non soffocandole, e l'intera impostazione planimetrica viene disegnata da Minissi con una leggera segmentazione che ne determina un profilo dall'andamento arcuato, così da rispettare l'eventuale presenza della cavea interrata – cosa che durante i lavori si è dimostrata



Franco Minissi, Museo Archeologico, Agrigento, 1958-1967

ipotesi veritiera – andando a interfacciarsi con l’andamento del nuovo edificio che pare così accoglierla nella sua consistenza.

Anche il piccolo chiostro esistente viene integrato nella nuova architettura con la funzione di ingresso dell’intero sistema, quasi un cortile aperto dal quale si accede al volume della chiesa e dell’ex coro. All’interno di questi vengono ricavati l’auditorium e la biblioteca, quest’ultima definita da una parete interamente vetrata e schermata all’esterno da un sistema di *brise-soleil* a maglia metallica. Stessa sorte subisce anche il chiostro principale che viene reintegrato del suo braccio mancante con un nuovo volume che ne ricostituisce la geometria di impianto. I muri perimetrali dei nuovi volumi, quando si innestano su sottostanti murature preesistenti, si discostano da esse tramite sgusciature nella massa muraria, le quali attraverso il cambio di piano e l’accumularsi dell’ombra, denunciano l’innesto tra le parti.

Agganciati ai vuoti dei chiostri e prospettanti il grande vuoto della cavea, riportata alla luce durante i lavori, si sviluppano i corpi di fabbrica del Museo, su un unico livello, contenenti il percorso espositivo, che si snoda in una sequenza di sale illuminate zenitalmente e intervallate da una serie di ambiti di sosta e di slarghi, conformati in modo



Franco Minissi, Museo Archeologico, Agrigento, 1958-1967

tale da creare semplici tagli nelle murature, per permettere l'ingresso di luce diretta e godere di viste preferenziali sull'esterno.

All'interno delle sale, con l'allestimento riappare la consueta smaterializzazione minissiana, anche in questo caso affidata alla presenza delle vetrine, tutte realizzate su disegno, nelle quali il vetro e le materie plastiche trasparenti paiono l'unico materiale impiegato, insieme ai piccoli supporti di metallo e di legno usati per ancorare le vetrine a terra, alle murature e ai soffitti.

L'unica eccezione che il Museo presenta nello sviluppo interno è data dalla realizzazione di una sala centrale a doppia altezza, la quale emerge dalla linea di copertura costante, tramite la presenza di una copertura a padiglione.

Tra la fascia più bassa ottenuta dalla copertura delle sale che vi si sviluppano attorno e la copertura a padiglione, Minissi ricava un'asola continua di illuminazione, questo per poter far arrivare da tutti i lati, dall'alto, la luce nell'ampio spazio, ma anche per staccare sintatticamente l'intradosso del solaio dalle murature perimetrali, la cui parte basamentale, che si infigge per una parte sotto la quota di calpestio dell'intero museo, viene risolta con una muratura ottenuta con una tessitura in mattoni forati messi di piatto montati a spina di pesce.

La cifra *brut* mostrata nell'elevazione interna del volume viene ripresa anche in copertura lasciando a vista le ali inferiori dei profili metallici e i tavelloni in laterizio dell'intradosso del solaio, creando così, un effetto inaspettato con il feltro rosso della pavimentazione.

Nella sala, sulla parete di fondo dipinta di grigio, viene mostrato in posizione eretta il Telamone dell'Olympeion, l'immensa scultura in calcarenite, databile all'inizio del V sec. a. C., ricostituita nella stazione eretta fin dall'inizio dell'Ottocento e qui esibita nei suoi 7,65 m di altezza, a ricordare l'imponenza del Tempio di Zeus ad Akragas. Nella sala sono poi presenti altri reperti, fra i quali altre teste appartenenti ad altrettante statue. Per scendere alla quota di calpestio di questa sala, con l'obiettivo di creare una veste particolarmente scenografica all'insieme, in posizione opposta alla parete del Telamone, Minissi colloca due rampe di scale disposte tra loro in modo da formare un X.

All'interno del Museo trovano sistemazione un grande numero di reperti archeologici databili dalla preistoria fino alla cultura bizantina, segnando un arco di tempo di 5000 anni. Secondo un allestimento che segue criteri topografici e cronologici, Minissi colloca in un percorso continuo che si snoda fra le varie sale i pezzi provenienti, oltre che dai ritrovamenti eseguiti nella Valle dei Templi – che continueranno ad affluire nel Museo fino agli anni '80 del Novecento – anche il risultato di tutta una serie di acquisizioni successive provenienti dai musei archeologici di Palermo e di Siracusa, nonché pezzi provenienti da collezioni private.

Pur nell'operare rispettoso imposto dalla presenza archeologica, che in questo caso non è solo limitata al materiale da esporre, ma coinvolge la stessa natura del luogo nel quale la nuova architettura si inserisce, costruendo di fatto, su di essa e in mezzo ad essa la nuova architettura museale, Minissi non pare rinunciare a quello che solitamente è uno dei suoi tratti compositivi essenziali, ovvero, l'affermazione, seppur delicata e discreta, di note personali e fortemente espressive, inserite all'interno dei temi progettuali di base.

A questo proposito, tutte le murature esterne dei nuovi volumi vengono intonacate con materiche finiture che per consistenza e colore potremmo definire mediterranee, dando modo così, all'implacabile luce del sud di compiere al meglio la sua opera di scansione e di cesellatura sulle varie parti. A fianco a queste però, non si rinuncia alla nota frivola e a tratti dissonante, dell'inserimento di particolari metallici che fuoriescono dall'uniformità dell'intonaco, come, ad esempio, i doccioni in ferro battuto che caratterizzano il fronte rivolto verso la cavea, i quali portano all'esterno l'acqua che dalla copertura si raccoglie nel lungo canale incassato all'altezza della gronda o i misteriosi volumi aggettanti che si estrudono dalla muratura nel chiostro di ingresso. Quest'ultimi elementi aggettanti dal filo di facciata, non sono altro che parte di lunghe vetrine interne che fuoriescono e sono posizionate in maniera sospesa ortogonalmente alla muratura. Dalla parte esterna la luce ha modo di filtrare all'interno e illuminare le vetrine.

Sempre in tema di invenzioni legate alle modalità di esporre gli oggetti, particolarmente significative appaiono le vetrine pensili ricavate all'interno del disegno degli infissi delle chiostrine; esse sono ottenute semplicemente estrudendo all'esterno delle "scatole" di vetro opalino, le quali aggettano sul filo del vetro a catturare la luce naturale. Tale soluzione, che per certi aspetti pare richiamare il tema della "finestra



Franco Minissi, Museo Archeologico, Agrigento, 1958-1967

arredata” portato avanti da Giò Ponti qualche anno prima, così come quella delle vetrine aggettanti dalla muratura, sono da intendersi come comprese all’interno di quella costante intenzione minissiana di integrare il più possibile il dispositivo allestitivo all’architettura.

Molti altri sono i contributi che Franco Minissi dà alla museografia dell’archeologia. Oltre ai progetti analizzati, vale la pena ricordare anche la sistemazione del Museo Pepoli a Trapani eseguito dal 1953 al 1965, la sistemazione del Museo Archeologico Nazionale di Ancona portato avanti dal 1955 al 1958, la realizzazione *ex-novo* del Museo Nazionale Archeologico di Villa Landolina a Siracusa eseguito in collaborazione con Vincenzo Cabianca dal 1966 al 1988, la sistemazione del Museo Etrusco di Cerveteri dal 1961 al 1967, tutti esempi in grado di testimoniare l’immenso impegno speso all’interno di questo particolare segmento della disciplina museografica italiana.

Il secondo campo di azione della progettazione di Franco Minissi, sempre in relazione all’archeologia, è quello che si manifesta nella conservazione e musealizzazione *in-situ* di reperti archeologici, che, in funzione della loro natura e della loro consistenza, non possono essere trasportati altrove rispetto al luogo del loro ritrovamento. È questo il caso delle rovine architettoniche, per le quali, secondo Minissi, risulta inammissibile il trasferimento dal contesto nel quale l’edificio, di cui oggi sono la testimonianza, è stato in origine costruito³.

La formazione di Minissi in questo particolare e specifico campo progettuale inizia fuori dall’Italia, sempre grazie a Cesare Brandi e all’Istituto Centrale del Restauro. Agli inizi degli anni ’50, l’archeologa a capo della campagna di scavi nell’area della città ittita di Karatepé prende i contatti con l’Istituto Centrale del Restauro. È questo il motivo per il quale Minissi, per questa città, realizza nel 1952 una leggera copertura in cemento armato a protezione di due porte dell’antica cinta muraria. Si tratta di una struttura dalle grandi luci, appositamente concepita per ridurre al minimo gli interventi necessari per erigere i pilastri, dotata di una esile soletta ai lati e di un *brise-soleil* ricalato nella sua parte centrale, in modo da permettere in più punti sia il passaggio dell’aria, sia di schermare la luce.

Una seconda occasione di operare in questo campo è data a Minissi dal consolidamento e dalla protezione delle mura timoleontee di Capo Soprano vicino a Gela. Un innovativo sistema di consolidamento ottenuto con una impacchettatura delle due facce della muratura con lastre vetrate, in modo che dal punto di vista statico il vetro opponga la stessa coesione che nei secoli ha esercitato il terreno sotto il quale sono state sepolte. Viene realizzata anche una lunga copertura di protezione che si sviluppa per un tratto di quasi 200 m. Sostenuta da alti tralicci metallici posizionati dalla parte delle mura che non guarda il mare, e fissati a terra da cavi di acciaio, la copertura si presenta come una doppia falda a capanna, realizzata con due strati di laminato plastico ondulato traslucido, all’interno dei quali viene interposto uno strato di lana di vetro.

Se questi sono stati i prodromi di una particolare sensibilità progettuale in formazione, l’esempio con il quale Minissi debutta in campo internazionale è forse incarnato dalla sua opera più nota, non solo all’interno del particolare segmento della musealizzazione *in-situ*, ma dell’intero suo percorso lavorativo. Si tratta della copertura della villa



Franco Minissi, musealizzazione della *Villa Romana del Casale*, Piazza Armerina, Enna, 1958-1963

romana del Casale a Piazza Armerina nei pressi di Enna, alla quale Minissi lavorerà dal 1958 al 1963.

Il ricorso ai materiali trasparenti che, con la loro immaterialità, si affiancano alla presenza archeologica senza istituire ambiguità di sorta, e che paiono essere il tratto distintivo della poetica minissiana in questo campo, costituirà il tema dominante anche di questa realizzazione.

Scoperti solo dopo una inondazione del vicino corso del fiume, i bellissimi mosaici pavimentali che costituiscono il valore aggiunto dei resti archeologici della Villa, sono stati rinvenuti in più campagne di scavo effettuate dal 1881, finché all'inizio degli anni Quaranta, sotto la direzione del Soprintendente alle Antichità della Sicilia Orientale Luigi Bernabò Brea, vengono ripuliti e successivamente consolidati su delle basi di cemento armato.

Nel 1948 Piero Gazzola, a protezione dello splendido mosaico raffigurante le Fatiche di Ercole, realizzato come pavimento nel triclinio della villa, costruisce una copertura in tegole di cotto sostenute da capriate di legno e pilastri di mattoni, snaturando completamente l'identità della villa, con la sovrapposizione di un'architettura che pur essendo vicina all'originale nelle forme e nelle materie, appare in tutta la propria incoerenza dovuta a una logica strettamente ricostruttiva.

Quando, qualche anno più tardi, si reperiscono i fondi per realizzare un progetto di protezione e musealizzazione completa delle rovine della Villa, erogati dalla Cassa per il Mezzogiorno e dall'Assessorato al Turismo della Regione Sicilia, Bernabò Brea e Brandi sono concordi nel non volere intraprendere la strada appena vista con la copertura di Gazzola, ma sperimentare una via diversa, inedita in questo campo in Italia, in modo che la soluzione proposta possa facilmente coniugare storia e contemporaneità, senza snaturare il senso dell'una e dell'altra, ovvero, senza che la contemporaneità "faccia il verso" alla storia.

In quest'ottica, Franco Minissi non ripropone nessuna interpretazione analogica degli alzati della Villa, della quale si leggono solo le tracce dei muri, che affiorano dal terreno in porzioni che vanno da poche decine di centimetri a qualche metro di elevazione, e i pavimenti musivi. Progetta invece un'architettura ad integrazione delle tracce e dei frammenti, la quale, non rinunciando alla propria contemporaneità, rende le rovine archeologiche un materiale vivo, con il quale realizzare un progetto complessivo di salvaguardia e di musealizzazione.

Gli ambienti ottenuti, infatti, non solo hanno lo scopo di proteggere e conservare i preziosi mosaici, ma anche quello di mostrare l'originaria consistenza degli spazi, evidenziandone la loro geometria, la loro misura, e la loro composizione distributiva.

La soluzione realizzata si basa sull'idea di creare un percorso di vista che si snodi direttamente all'interno degli spazi della Villa, escludendo però la possibilità di camminare direttamente sui mosaici, e allo stesso tempo non impedire alla luce solare di illuminarli. L'idea di fondo perseguita da Minissi è quella di estrarre volumetricamente le tracce murarie esistenti a terra, in modo da trasformarle in semplici volumi scatolari trasparenti, all'interno dei quali snodare il percorso di visita.

Per ottenere questo, la prima operazione è quella di regolarizzare l'andamento discontinuo delle murature superstiti, in modo da potervi ancorare dei profili metallici che



Franco Minissi, musealizzazione della *Villa Romana del Casale*, Piazza Armerina, Enna, 1958-1963

serviranno da sostegni per le passerelle da adagiare attorno ai mosaici, nonché ai vari volumi posti a loro protezione. Quest'ultimi vengono pensati con coperture inclinate in lastre di *perspex* trasparente, sorretti da superfici verticali parzialmente schermate da diaframmi grigliati, in modo da mantenere il passaggio della luce e dell'aria, così da scongiurare l'effetto serra.

Per evitare che la struttura portante metallica di copertura possa proiettare la propria ombra a terra, direttamente sui mosaici compromettendone la percezione, Minissi colloca sotto le falde inclinate di copertura, delle lastre di *perspex* opalino, capace di sfumare l'ombra della struttura, diffondere la luce e funzionare anche come camera d'aria isolante per i sottostanti ambienti.

Superato l'impatto scatolare dell'insieme, il visitatore può sperimentare la consistenza spaziale originaria della Villa, senza per questo affidarsi alla sua improbabile ricostruzione pseudo - filologica, e trovarsi al cospetto di una moderna integrazione che non rinuncia all'espressività del tempo in cui è stata realizzata, riportandovi, anzi, la sua essenza più intima, la quale viene denunciata tramite quelli che sono i temi e le figure maggiormente ricorrenti, come la trasparenza, la leggerezza, la fluidità e la giustapposizione tra il vecchio e il nuovo.

L'effetto generale di questa prima grande opera di musealizzazione *in-situ* italiana è quello di una aggregazione di volumi trasparenti, smaterializzati dalle superfici a lastre orizzontali che li costituiscono, mentre la loro consistenza interna è ammorbidita da una luce vibratile che ne smorza i contorni in favore di una più nitida leggibilità delle preesistenze.

I volumi trasparenti con cui si completano in alzato le giaciture murarie preesistenti estese per più di 3500 mq di superficie, sono l'unico modo attraverso il quale la filosofia di Cesare Brandi, più volte applicata da Minissi nelle sue realizzazioni, trova una adeguata risposta, rendendo manifesta quella poetica dell'esaltazione della stratificazione che ogni intervento di restauro deve riuscire ad affermare, come odierna testimonianza del *divenire* di ogni edificio. Così come ogni strato precedente e figlio dello spirito del tempo che l'ha prodotto, è naturale che la contemporaneità si esprima al meglio con tecniche, materiali e principi che le sono propri, come, appunto, quello della fluidità e della trasparenza, che, come detto più volte, è stato un vero cavallo di battaglia dell'intera modernità.

Basare l'essenza dell'operazione di musealizzazione di una antica villa romana sulla trasparenza e affidare questa idea, non al vetro, bensì ad un materiale plastico, non è solo un'operazione assolutamente innovativa dal punto di vista progettuale, ma lo è anche da quello costruttivo, in quanto esprime al meglio quello spirito del periodo, teso alla modernizzazione degli stessi materiali da utilizzare nel campo delle costruzioni che la coeva industria chimica sta sperimentando.

Ma questa fede nei materiali plastici verrà abbondantemente ridimensionata, in quanto ben presto si prende coscienza che il *perspex* non è affatto eterno come si credeva e che gli effetti di opacizzazione dovuti alla luce del sole e alle efflorescenze provocate dall'umidità sono notevoli, a scapito della brillantezza e del nitore visivo dei primi momenti.

Così, fin dagli anni '80, si è proceduto alla graduale sostituzione del materiale plastico con lastre di vetro, rimpiazzato in tempi ancora più recenti da superfici opache, con una



Franco Minissi, musealizzazione della *Villa Romana del Casale*, Piazza Armerina, Enna, 1958-1963



Franco Minissi, musealizzazione della *Villa Romana del Casale*, Piazza Armerina, Enna, 1958-1963

completa perdita di quella volontà di contrasto tra massa e trasparenza, tra pesantezza e leggerezza che invece l'intervento di Minissi originariamente ricercava, esprimendo la sua innovativa figuratività nella contrapposizione tra il radicamento e il volo. L'apice della totale fiducia che Franco Minissi ripone nell'uso delle materie plastiche nelle opere di questo tipo, è sicuramente ravvisabile nella soluzione che dal 1960 al 1963 applica al teatro greco di Eraclea Minoa in provincia di Agrigento.

Un teatro che diviene dall'inizio degli anni Cinquanta, l'oggetto di ripetute campagne di scavo che lo riportano interamente alla luce insieme ad altri resti appartenuti all'antico abitato e alla sua cinta muraria.

Si tratta di un teatro abbandonato, per una serie di eventi bellici, insieme all'intera città già dal I secolo a. C. ; costruito sullo sperone roccioso dell'attuale Capobianco verso la fine del IV secolo a. C., presenta una parte gradinata, riservata agli spettatori, disposta a semicerchio che si apre verso il mare, ottenuta scavandola direttamente nella roccia, dando luogo così, ad una serie di sedili realizzati in grossi conci di marna arenaria che al momento degli scavi si presentano abbastanza compromessi, ad eccezione dei soli muri di testata.

In un primo momento si pensa ad una semplice soluzione di consolidamento dei resti lapidei con resine o con strati superficiali protettivi, scartata poi per l'estensione troppo elevata dell'intervento per tali tecnologie. Si decide di adottare una soluzione meno tecnica e più progettuale, ricorrendo all'opera di Minissi, dato che in quel periodo ha già mostrato il suo innovativo talento nella protezione dei mosaici della Villa di Piazza Armerina e nella sua totale musealizzazione del sito, con un intervento che l'ha reso un luogo vitale di acquisizione di conoscenza storica e culturale e non solo un elemento messo sotto vetro per la sola conservazione.

La proposta di Minissi per Eraclea Minoa è davvero sbalorditiva; letterale sotto certi aspetti, ma anche straordinariamente innovativa e concettuale sotto altri: realizza la copia fedele delle gradinate dell'antico teatro, conformandole alle misure e alle geometrie dell'originale, solo che queste vengono realizzate con lastre di plexiglass trasparente, in modo da andare a sovrapporsi ai resti esistenti per tutelarli.

Una bolla protettiva, insomma, solo che essa prende le sembianze dell'architettura che va a proteggere. La sagomatura delle antiche forme avviene tramite la saldatura delle lastre trasparenti, ottenuta attraverso un particolare processo di polimerizzazione dei bordi, i quali, così facendo possono essere modellati fedelmente nella riproposizione, sia delle varie modanature esistenti, sia di tutti i particolari, come gli elementi conclusivi posti a terminale laterale delle gradinate in corrispondenza delle scale.

In origine tutto l'intervento viene concepito attraverso l'uso del solo plexiglass, previsto anche per i supporti sagomati, i quali avrebbero dovuto ancorare ai resti archeologici le lastre orizzontali dei nuovi piani di seduta. In corso d'opera però, questi elementi sono stati sostituiti con degli elementi metallici perché vengono ritenuti più resistenti, ma così facendo, si va a perdere quella purezza cristallina che Minissi pare rincorrere nel proporre questa nuova gradinata dalla incorporea presenza che si adagia su ciò che rimane dell'antico teatro.

Una volta realizzato, l'intervento appare di una modernità strepitosa, tanto da attirare anche l'attenzione della critica internazionale che lo osanna come esempio nel quale la

tecnologia più spinta incontra una disciplina che riguarda una dimensione più tradizionale, come il restauro dei monumenti. Ma questa fama viene ben presto ridimensionata da tutta una serie di problemi non proprio marginali, che si manifestano nella realizzazione. I fori previsti, infatti, non sono sufficienti per fare circolare abbastanza aria nella camera tra il plexiglass e le rovine e questo fa sì che si formino fenomeni di condensa con relative efflorescenze e crescita di microflora negli interstizi. Le lastre di plexiglass, poi, a causa della dilatazione termica giornaliera provocata dal sole, alla sera generano fastidiosissimi rumori che testimoniano lo scorrimento delle une sulle altre, così come sempre la stessa luce del sole provoca una progressiva opacizzazione delle lastre, fino alla loro cottura e screpolatura con effetti devastanti dal punto di vista estetico. Insomma, tanto pura e astratta è stata l'idea generale della protezione di questi resti archeologici, quanto predisposta alle ingiurie del tempo è stata la sua realizzazione tecnica, tanto che nemmeno 40 anni dopo la sua realizzazione si è provveduto alla integrale sostituzione con una più banale tettoia di copertura.

SALERNO: EZIO BRUNO DE FELICE E IL MUSEO PROVINCIALE

Conosciuto più come poeta che come scrittore, tra il 1931 e il 1934 Giuseppe Ungaretti redige molti reportage dei viaggi che compie nel Mediterraneo e in particolare nel Cilento, la terra del mito virgiliano. Ne "La pesca miracolosa" scritto nel 1932, racconta della notte di due anni prima, quando avviene il ritrovamento in mare per mano di un pescatore, della testa di Apollo.

Nel breve racconto, Ungaretti riporta anche tutta la meraviglia provata nell'avvicinarsi a questa testa, esposta all'interno del Museo di Salerno – istituito nel 1927 – raccontando con vivacità di un'emozione, che ancora oggi il visitatore prova nel trovarsi al suo cospetto⁴. La Testa di Apollo ha sempre rappresentato, infatti, il pezzo più significativo tra tutte le testimonianze archeologiche contenute nel Museo Provinciale di Salerno e dalla seconda metà degli anni '60 del Novecento, quando il Museo è stato trasferito nel complesso monastico di San Benedetto, appena restaurato da Ezio De Felice, essa viene mostrata all'interno di quello che è il *clou* dell'intero percorso spaziale ed espositivo.

Il complesso monastico di San Benedetto ha una storia molto complessa che ha portato a modificarlo costantemente nel corso delle varie epoche. Distrutto e subito ricostruito pochi decenni dopo la sua fondazione, il monastero assume attorno all'anno Mille il rango di abbazia, fino a che verso la fine del XVI secolo passa alla congrega degli Olivetani, confermandone il ruolo di fiorente centro culturale e agricolo. Con le soppressioni degli ordini religiosi volute dalle leggi napoleoniche, l'abbazia diviene prima teatro, e poi caserma militare.

Il manufatto architettonico giunge agli anni '50 del Novecento senza una sua propria immagine definita, se non quella delle stratificazioni ottenute dai molti rimaneggiamenti effettuati nei secoli.

Quando nel 1959 Ezio De Felice si trova ad agire sul complesso, si trova di fronte ad una complicata e simultanea presenza di frammenti appartenenti a epoche diverse,

nei confronti dei quali l'unica scelta possibile è proprio quella di evidenziare la compresenza di queste diversità, piuttosto che cercare un criterio capace di riportare l'insieme ad unità. Ovvero, forzare la sommatoria tra le parti e quindi esaltare i molti registri presenti nella consistenza del manufatto, intendendoli quali frutti del divenire della storia e non scegliere tra tutti loro, solo quelli capaci di riportare uno strato in maggiore evidenza sugli altri.

In altre parole, scegliendo di tenere in simultanea compresenza tutte le "voci" messe in atto in tempi diversi, di quello che resta della preesistenza architettonica, senza dare alcuna gerarchizzazione tra loro. Va da sé, allora, che la storia e la memoria, quindi i loro lasciti architettonici, sono intesi da De Felice non come codici assoluti, ma come sistemi flessibili, all'interno dei quali il materiale giunto fino a noi ha la consistenza di elemento vivo, sul quale e con il quale, intraprendere ogni possibile discorso di relazione.

All'atto pratico, il materiale con il quale De Felice si trova ad avere a che fare all'inizio dei lavori è ciò che rimane di un quadriportico di epoca romanica, al quale si aggiungono varie murature longobarde, compresi tratti di fondazione e un loggiato quattrocentesco; il tutto tamponato in epoche differenti in modo da "impastare" ulteriormente la leggibilità dei diversi strati e dei diversi elementi.

In nome di quella sua visione propositiva della memoria, De Felice usa i vari pezzi a sua disposizione, non come se fossero dei semplici lacerti da isolare e da rispettare, ma come un vero e proprio materiale da costruzione sul quale e con il quale, andare a costituire il nuovo spazio prefigurato.

Il tema più evidente attraverso il quale De Felice mette in pratica questa sua filosofia di restauro (che è già progetto) è sicuramente quello delle arcate presenti nell'edificio, le quali nel tempo sono state tamponate ed inglobate all'interno di setti murari. In particolare, libera tutte le arcate rimanenti dell'originario quadriportico, ora prospettanti verso l'esterno, così come libera tutte le arcate presenti in origine all'interno del muro di spina del corpo longitudinale, isolandole come un elemento autonomo, infatti da esso separa il solaio del primo livello e demolisce la porzione di muratura soprastante. Per questa operazione, che rappresenta un po' il cuore dell'intervento dal quale tutto poi deriva, le arcate perdono il loro valore portante, rimanendo un puro elemento distributivo attorno al quale ruota lo spazio, mentre la funzione portante è assolta dall'introduzione di un nuovo sistema di copertura a capriate metalliche che si appoggiano sulle murature perimetrali, ma che scaricano in parte su queste anche attraverso un sistema di puntoni in acciaio, i quali divengono il tema espressivo dominante della nuova sistemazione.

Dentro l'involucro di muratura, De Felice colloca una sorta di "macchina" realizzata da semplici profili metallici verniciati di castano scuro posizionati verticalmente e obliquamente, che oltre a scandire lo spazio in una suddivisione ritmica, si collegano all'elemento del porticato centrale tramite altri profilati metallici montati in orizzontale.

Nell'invaso longitudinale così creato, le capriate in metallo vengono occultate da sotto tramite un velario in perspex, il quale filtra la luce proveniente dai soprastanti lucernari aperti sulla copertura, mentre un ballatoio perimetrale si addossa alle pareti esterne, lasciando libero lo spazio centrale a doppia altezza.

Va da sé che anche De Felice usa una personale poetica del frammento architettonico, facendolo diventare un vero e proprio elemento costitutivo della consistenza del nuovo spazio e non un elemento da contemplare solamente. Egli lo isola nello spazio interno, ma al contempo lega ad esso la nuova struttura metallica, lo rende il fulcro percettivo e distributivo della sistemazione, nonché base attorno alla quale impostare l'intera nuova composizione.

Un approccio, questo, molto lontano, ad esempio, da quello usato da Ignazio Gardella nelle Terme Regina Isabella ad Ischia, nelle quali i frammenti di memoria del colonnato e della trabeazione assumono il valore di puri lacerti, ovvero, degli esclusivi elementi da contemplare messi in primo piano rispetto al retrostante volume della nuova architettura, quasi fossero una citazione.

Nel Museo Provinciale di Salerno, invece, il frammento del colonnato interno, così come quello del quadriportico esterno, si intrecciano alla nuova architettura divenendone parte essenziale, difficilmente scindibili da essa dopo l'atto progettuale, che riesce a dargli nuovo senso. Un senso che nasce dal valore interpretativo attribuito ad ognuno di loro e non da un semplice valore di citazione. L'interpretazione progettuale, infatti, ha la capacità di restituire il frammento storico al divenire della storia, rendendolo elemento vivo su cui impostare nuove relazioni e nuove reciprocità tra le parti e non isolarlo a sterile depositario di sola memoria.

Alla stessa maniera e con lo stesso piglio dell'interno, De Felice riapre le arcate a piano terra del piccolo braccio ortogonale a quello principale, in modo da ottenere un loggiato di ingresso, sopra il quale realizza un asciutto corpo di fabbrica solcato all'esterno da rigorose partiture geometriche con reminiscenze neoplastiche, il quale contiene al proprio interno la sala della Testa di Apollo.

Tutto il corpo che comprende al piano terra l'ingresso al Museo, diviene così una sorta di anomalia che fuoriesce dalla consistenza volumetrica dell'insieme, quasi un'escrescenza la cui diversità si riflette anche nella sua stessa conformazione. L'aereo volume della Sala della Testa di Apollo, si appoggia, infatti, da un lato sul porticato disvelato, mentre dall'altro lato su un sistema di putrelle metalliche dello stesso color castano scuro che a loro volta vanno a sorreggere le travi orizzontali, sempre in metallo come l'intradosso in lamiera grecata del solaio di calpestio del soprastante volume.

Profili di acciaio, lamiera grecata, cemento armato faccia a vista, elementi industriali e standardizzati, vanno a dialogare senza la presunzione di alcuna operazione di nobilitazione, con i capitelli, con le colonne con i basamenti e con le porzioni di muratura longobarda, in una fusione il cui valore principale risiede tutto nel realismo con il quale viene condotta, ovvero, senza alcun tentativo di mediazione atta ad addolcirne i contenuti, i quali invece, vengono mostrati nudi e crudi per quello che sono, senza filtro alcuno.

La Sala della Testa di Apollo, sospesa sul portico di ingresso e proiettata sulla città, mostra all'esterno una finitura delle sue murature di contenimento laterale, sfrangiata, come a segnare contemporaneamente un possibile punto di innesco futuro, o un punto di passata frattura. Al suo interno, la sistemazione eseguita da De Felice e rimasta intatta fino a qualche anno fa, prevede nella sua conformazione rettangolare, un controsoffitto in multistrato di mogano, due aperture nella muratura praticate da pavimento a solaio dotate di infissi in rovere e cristallo, poste ai lati della parete di



Bruno Ezio De Felice, *Museo Archeologico Provinciale*, Salerno, 1959-1964

fondo, la quale viene rivestita all'interno da un pannello che fa da sfondo alla Testa di Apollo montata su un supporto verticale che si erge al centro di un basamento rettangolare poggiato a terra. Ai lati, la collocazione di una serie di vetrine parallele, esalta la centralità e la longitudinalità dell'ambiente, nel quale tutto sembra convergere nel punto dove è collocata la Testa.

Nel primo livello del museo, raggiungibile tramite una scala posta lateralmente nello spazio espositivo, il ballatoio si apre su una vetrata inclinata verso l'interno posta a schermare il loggiato riaperto sul fronte principale, dotando così l'interno della possibilità di fare entrare la luce naturale attraverso diverse modalità.

In questo museo che può essere considerato a tutti gli effetti come una anomalia all'interno della categoria del cosiddetto "museo interno", il pavimento in cotto toscano assume il ruolo di una superficie neutra contro la quale si confrontano gli elementi dell'architettura e quelli pensati per l'esposizione dei reperti. Nel suo spazio interno e nella sua configurazione esterna, la tecnica e la forma innescano un dialogo serratissimo, tanto da poter dire che non esiste un vero livello di separazione tra i due aspetti. Non esiste, infatti, l'aspirazione dell'elemento tecnico e nemmeno quella del puro elemento formale, ma un equilibrio grazie al quale entrambi gli aspetti divengono momenti fondamentali dell'intera composizione.

Tutti i reperti esposti vengono collocati all'interno di leggerissime teche di cristallo sostenute da esili zampe di metallo e concluse in alto da cappelli di palissandro al cui interno è collocata l'illuminazione artificiale. Tali vetrine, vengono disposte all'interno del ritmo stabilito dai pilastri e dai puntoni metallici, nonché posizionate in modo da funzionare da parapetto ai ballatoi e nella lunga sequenza di nicchie quadrangolari scavate nel muro del primo livello.

All'interno di queste diverse possibilità espositive, i reperti provenienti dalle località del salernitano, vengono disposti secondo un criterio cronologico e topografico in modo da evidenziarne le diversità, dall'epoca preistorica fino all'età romana, culminando al primo piano con la Sala della Testa di Apollo, all'interno della quale, come già detto, è possibile ammirare il prezioso reperto in bronzo alto più di 50 cm e datato tra il I secolo a. C. e il I secolo d. C.

FIRENZE: MUSEALIZZARE L'ARCHEOLOGIA

Sempre sulla scorta del libero dialogo tra la consistenza storica della preesistenza architettonica e l'evidente modernità dell'approccio allestitivo, si contano a Firenze altre due importanti realizzazioni nell'ambito della musealizzazione dei resti archeologici, a testimonianza, anche nel capoluogo toscano, di una sensibilità culturale e progettuale in lenta ma irreversibile maturazione.

Anche se di fatto questa dialettica è già stata efficacemente messa in pratica da Michelucci, Gardella e Scarpa nelle cosiddette Sale dei Primitivi agli Uffizi, il rapporto con la storia che tale realizzazione mette in atto è quasi del tutto basato su dei presupposti di natura intellettuale. Un rapporto fondato su rimandi, su allusioni, su metafore e ram-

memorazioni, ovvero, su quella poetica della modificazione all'interno della continuità tanto cara nel pensiero progettuale della metà degli anni Cinquanta del Novecento. Cosa profondamente diversa, invece, appare il dialogo tra storia e progetto messo in atto da queste realizzazioni a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta. Realizzazioni nelle quali pare non esistere più quel professionismo colto sul quale si era basata la parte migliore dell'espressività architettonica del decennio precedente, cioè paiono non pesare con la stessa intensità di prima, categorie come l'armonia, eleganza e l'equilibrio, quanto piuttosto, un più vasto ragionamento dell'istituzione museo in relazione alla città e alla sua utenza.

Pur non avendo l'intensità segnica di determinate produzioni architettoniche legate alla stagione del Radical, dietro queste nuove esperienze allestitivo di spazi permanenti fiorentini, si cela più l'idea dell'appropriazione dello spazio da parte dell'utente e della sua democratica fruizione, piuttosto che la raffinata ed elitaria contemplazione dell'opera nel suo nuovo contenitore.

È da inquadrare in questa direzione, la realizzazione della musealizzazione degli scavi della chiesa di Santa Reparata e di quelli della chiesa di San Pier Scheraggio, anche se il linguaggio maggiormente audace e contrastante con la preesistenza viene forse impiegato dagli Archizoom negli inserti previsti per la fabbrica di Orsanmichele, la vena innovativa presente anche nelle altre sistemazioni è comunque evidente e la si respira abbondantemente anche se i linguaggi impiegati paiono più convenzionali.

Il progetto per lo spazio musealizzato posto sotto la parte anteriore della Cattedrale di Santa Maria del Fiore, è in grado di mostrare al pubblico i preziosi risultati ottenuti da diverse campagne di scavi iniziati nel 1948 e conclusi definitivamente nei primissimi anni '70, durante le quali sono emersi i resti del sedime dell'antica chiesa di Santa Reparata, ovvero, l'antica cattedrale di Firenze, nonché di un impiantito musivo paleocristiano e resti d'epoca romana e medievale.

Lo spazio che se ne ricava per conto della Soprintendenza ai Monumenti di Firenze, è uno spazio decisamente molto compresso in altezza ma molto dilatato nelle altre direzioni, caratterizzato da un solaio in cemento armato, che viene lasciato faccia a vista, sorretto da esili pilastri circolari, i quali contrastano con i frammenti delle profonde masse murarie dei resti archeologici. Attorno alle tracce a terra, siano essi lacerti di mosaico oppure porzioni di murature appartenenti al perimetro della vecchia chiesa, così come attorno ad altri frammenti archeologici, prende forma una sorta di percorso meandriforme che isola l'archeologia dal resto. Come se la nuova pavimentazione, arrendendosi in prossimità degli strati archeologici, ne fermasse idealmente il naturale degrado, proteggendoli ed evidenziandoli attraverso l'atto del contornarli.

Questa fluidità di percorso riflette un'ideale appropriazione dello spazio da parte dell'utenza, che si dimostra essere un vero *leitmotiv* del periodo, nel quale il museo assume il ruolo sociale di strumento collettivo di cultura.

A testimonianza della forza dell'idea, anche nell'aggiornamento di tali spazi, eseguiti nel 2014 da Fabrizio Paolucci e Lorenza Camin con la progettazione di Samuele Caciagli, la libera e flessibile circolazione rimane il criterio museografico principale. Un criterio che l'aggiunta di elementi più in sintonia con un contemporaneo linguaggio espositivo, come pedane sovrelevate che guidano i percorsi, nuovi pannelli interpre-

tativi, nuove vetrine espositive, la copertura con carter, sempre in forma cilindrica, dei pilastri, interventi questi, tutti realizzati in acciaio *cor-ten*, non offuscano minimamente nella sua chiarezza ideologica e formale.

Di minore forza espressiva appare la sistemazione museale dello spazio della ex chiesa di San Pier Scheraggio situata all'interno del complesso degli Uffizi, anche se tale intervento pare tuttavia riscattarsi nell'asciutta eleganza priva degli accenti brutalisti presenti nella sistemazione originaria della musealizzazione di Santa Reparata.

Conclusasi a cavallo tra il 1971 e il 1972 ad opera di Nello Bemporad, architetto e Soprintendente ai Monumenti di Firenze, l'opera pare contenere al suo interno le istanze di passaggio tra due distinte visioni di museo, incorporando di fatto la misurata scarificazione alla quale ci aveva abituato la parte migliore della lezione museografica italiana prodotta dagli anni '50 in poi, insieme ad una visione più attenta della circolazione, della fluidità, della sovrapposizione e della simultaneità proprie delle ricerche progettuali più interessanti del periodo.

Anche se di fatto il linguaggio di questa realizzazione non induce a tali ricerche, la sua essenza spaziale rappresenta una declinazione ulteriore di quella *variabilità* di matrice michelucciana, evoluta qui verso l'idea di un museo inteso come luogo palpitante di vita, innervato di flussi e percorsi che abitano lo spazio con nuove possibilità di fruizione. Questa sistemazione degli spazi della ex chiesa di San Pier Scheraggio è comunque da inquadrarsi all'interno di un più generale progetto di riordino dell'intera fabbrica degli Uffizi redatto dallo stesso Bemporad negli anni precedenti, nel quale si prevedeva oltre ad un generale riassetto delle varie aree espositive, anche una nuova uscita sulla facciata tergale del complesso, ovvero, sulla piazza dei Castellani.

Entrando nel dettaglio di questa sistemazione, è utile ricordare come in origine l'antica chiesa romanica di San Pier Scheraggio fosse un luogo di culto molto importante a Firenze in quanto prioria di uno dei sestieri della città. Essa fu ampiamente ridimensionata già alla fine del 1200 durante i lavori del vicino Palazzo della Signoria, quando se ne distrusse una cappella nella quale si trovava una Madonna di Cimabue e in seguito, all'inizio del 1400, con l'allargamento della sede stradale di via della Ninna, facendole perdere l'intera navata nord. Le operazioni di demolizione sul corpo della chiesa proseguirono anche all'inizio della seconda metà del 1500, quando fu demolita l'altra nave laterale, il campanile e una porzione frontale della navata principale per essere definitivamente inglobata nel complesso degli Uffizi.

Nella metà del Settecento, quando il luogo viene sconsacrato, si scopre sotto la navata della chiesa un antico sacello longobardo, subito nuovamente riempito di detriti e nuovamente portato alla luce durante gli anni '30 del Novecento da Piero Sanpaolesi, a testimonianza dell'interesse archeologico che la chiesa esercitava in quel periodo. In particolare, attorno agli anni '20 in seguito al seicentenario dantesco si registra un nuovo interesse archeologico per la chiesa, nato in seguito al ritrovamento delle fondazioni della navata nord su via della Ninna, scavata per il posizionamento dei cavi telefonici, ma anche soprattutto perché ritenuta il luogo nel quale Dante declamava i suoi sermoni alla città.

Negli anni della guerra e dell'immediato dopoguerra la ex chiesa viene utilizzata come deposito dell'Archivio di Stato e in seguito all'alluvione del 1966 si inizia nuovamente

a focalizzare, sui suoi spazi, un interesse archeologico quale base per un eventuale processo progettuale. Con le indagini stratigrafiche compiute da Bemporad, infatti, si stabilì che il sacello in realtà era il residuo di un'abside di un'ulteriore chiesa databile attorno all'VIII secolo. Tali scavi portarono alla realizzazione di una sorta di percorso museale che dalla cripta si dipana fino ad un locale allungato al cui lato si scorgono apparecchiature murarie degne di nota. Tutto lo spazio fu incamiciato in cemento e mattoni a formare un luogo dal quale vedere e intravedere le sovrapposizioni delle varie strutture, come ad esempio un presunto pilastro di fondazione della chiesa pre-romanica.

Questa presenza del frammento e della sovrapposizione diviene in un certo senso il criterio guida nell'articolazione del progetto di musealizzazione. Ovvero, in un ambiente lasciato il più neutro possibile nella sua articolazione planimetrica di spazi percorsi da un'assialità centrale, nel quale l'accomunante intonaco delle pareti e delle coperture voltate, fa da sfondo al galleggiamento di frammenti e tracce che affiorano dalla consistenza muraria. Una passerella posta al centro della ex navata principale della chiesa permette di superare la sottostante quota archeologica, alla quale ci si collega mediante scale dotate parapetti in pannelli di vetro e profili in ottone come del resto presenta la passerella. Alla pietra serena e al cotto delle pavimentazioni, fa da contrappunto la consistenza più materica della parete curvilinea dell'abside lasciata in vista, con le sue bozze di pietra, mentre il soffitto ad intonaco grigio esalta ulteriormente il fuoco visivo dell'intera assialità.

Ma la passerella non è in questa realizzazione un solo fatto funzionale e utilitaristico, quanto la traduzione architettonica di quella volontà di circolazione e permeabilità dello spazio da parte del fruitore che di quello stesso spazio si impossessa attraverso il passaggio e il movimento. Fruitore inteso qui come componente fra le altre che, insieme all'arte, all'archeologia, alle preesistenze archeologiche e architettoniche, vengono interconnesse e relazionate tra loro in una simultaneità che incarna il valore forse più ineffabile ma sicuramente più prezioso dell'intera sistemazione.

Oggi, alle pareti, opere dei grandi artisti della tradizione toscana dialogano con opere di artisti contemporanei, mentre nuove possibilità di fruire visivamente della complessità storica dello spazio sono state recentemente offerte attraverso l'apertura di porzioni di pavimentazione vetrata in aderenza alla navata principale della ex chiesa, permettendo di osservare sostruzioni e lacerti delle varie fabbriche avvicinandosi nel corso del tempo nello stesso luogo. Accorgimenti, questi, che mettono ulteriormente in pratica quella circolarità non solo tra spazio e fruizione ma anche tra arte, architettura e tempo, intravista mezzo secolo fa nelle intenzioni allestitivo del progetto di Nello Bemporad.

NOTE

¹ Cfr. A. CEDERNA, *Una mostra pericolosa*, in "Il Mondo", 12 luglio, 1955, pp. 11-12.

² Cfr. B. ZEVÌ, *Polemiche nel museo*, in "L'Espresso", 17 maggio, 1955.

³ Sulla pratica del trasferimento della rovina archeologica, Minissi afferma che "risulta ammissibile soltanto a condizione che le inevitabili integrazioni siano quantitativamente limitate e che la ricomposizione avvenga in sito. In caso contrario la preponderanza delle integrazioni, sia pure differenziate, trasforma la ricomposizione in un inammissibile ed antistorica ricostruzione, mentre la ricomposizione in un luogo diverso da quello del rinvenimento, per esempio all'interno di un museo, provoca lo snaturamento del monumento in quanto lo astrae da quel contesto ambientale di cui, essendone parte integrante, non può invece esserne privato", cfr. F. MINISSI, *Conservazione dei beni storico artistici e ambientali. Restauro e musealizzazione*, De Luca, Roma, 1978 p. 94, in B. A. VIVIO, *Franco Minissi. Musei e*

restauri. La trasparenza come valore, Gangemi Editore, Roma, 2010, p. 122.

⁴ "È già quasi notte, e in fila tornano in porto i pescatori d'alici. Raccogliendo le reti, una sera, a una maglia restò presa non la gola di un pesciolino, ma a un cernecchio, una testa d'Apollo. Fu allora alzata in palmo d'una mano rugosa e, tornata a dare vita alla luce sanguinando per le vampe al tramonto al punto del collo dove la reciso - a quel pescatore parve il Battista. L'ho veduta al Museo di Salerno, e sarà prassitelica o ellenistica, poco importa: ma questo volto, che per più di duemilanni fu lavorato dal mare nel suo fondo, ha nella sua patina tutti i colori che oggi abbiamo visto, ha conchigliette negli orecchi e nelle narici: ha nel suo sorriso indulgente e fremente, non so quale canto di giovinezza risuscitata! Oh! Tu sei la forza serena e la bellezza. Quale augurio non ci reca quest'immagine che, fra gli ulivi, è finalmente tornata fra noi", cfr. G. UNGARETTI, *La pesca miracolosa*, in *Il deserto e dopo*, Mondadori, 1961.

A CONCLUDERE

Addentrarsi nelle pagine di una storia, anche se recente, offre sempre la possibilità di acquisire conoscenze. Ogni storia, oltre ad essere una sequenza più o meno ordinata di eventi, per il semplice fatto di essere una ricostruzione critica, è allo stesso tempo anche un'interpretazione. Ovvero, è una lezione che fundamentalmente ci parla di come prima di noi si è affrontato una questione.

In particolare, una storia che ci conduce dentro agli aspetti di un tema d'architettura, e ancora più specificatamente progettuale è, dunque, un itinerario che ci porta a percorrere le varie tappe di come si è evoluta la natura disciplinare di questo tema, alla ricerca di come si è legittimato il proprio statuto teorico, nella comprensione di come si sono trasformate le ramificazioni operative dei suoi diversi campi di applicazione.

Tracciare alcune delle possibili tappe di una storia progettuale, significa anche entrare in merito alle diverse componenti immateriali che ne formano le loro ragioni e le loro intenzioni, in modo da comprendere da più punti di vista l'origine e l'evoluzione di quell'approccio comune e di quel sentimento condiviso, che se anche declinato nelle diversità dei molti linguaggi autorali, costituisce quel comune giacimento di mente e materia che sta alla base di ogni opera e di ogni progetto.

Ma la storia, per essere davvero insegnamento, dovrebbe essere intesa come un fatto vivo e non come una lingua morta, ovvero, dovrebbe riuscire a parlare al presente e al futuro. A ben vedere, infatti, non esiste nessun passato che sia davvero passato, perché esso può proseguire a vivere nei molti rivoli del presente, proprio attraverso i lasciti, a volte inaspettati, della conoscenza. Per questo, guardare al passato, conoscere la storia, nutrirsi di memoria, potrebbe significare riuscire a dare un ancoraggio più forte al tempo presente. Ovvero, potrebbe riuscire a dare le forze di agire in quel bilico prezioso tra lo sperimentato e l'innovativo, nel quale solitamente si rivelano i momenti di ogni più autentico divenire. Un divenire che fonda ogni sua tappa su quella precedente e che guarda a quella ancora da raggiungere con la consapevolezza di agire all'interno di una *continuità* che rimane al contempo la leva e il campo di definizione di ogni processo di trasformazione.

Il Classico, diceva Italo Calvino, è quella dimensione della storia che ancora riesce a parlare al presente. Con questa convinzione, vorrei intendere i percorsi affrontati all'interno dei capitoli di questa "lezione italiana" legata al campo dell'allestimento e della museografia, non solo come un semplice materiale documentario a testimonianza di una stagione progettuale all'apparenza irripetibile, ma come una vera e propria base dalla quale ripartire. Una sorta di possibile fundamenta, dalla quale ripartire non certo per ripercorrere pedissequamente quello che è stato, ma da quello che stato, prendere quello che di vitale vi è ancora evidente.

Va da sé che ogni lezione proveniente dal passato, per essere ancora attuale necessita di una sua nuova contestualizzazione. In particolare, le specifiche e favorevoli condizioni manifestate nel secondo dopoguerra, tali da poter affermare una progettualità legata all'allestimento e alla museografia del segno e dell'intensità che questa lezione italiana ci ha lasciato, non sono più presenti. Ma anche se diverse sono le basi di partenza, di quella stessa lezione possiamo fare ancora nostri i suoi nuclei propulsori, i suoi temi più precipui, le sue intenzioni più manifeste.

Va da sé che le condizioni di partenza sono fortemente mutate, non esiste per fortuna più nessuna urgenza di ricostruzione e oggi i problemi sono di natura diversa. Meno certa e sicuramente più decategorizzata è però oggi la dimensione del comporre; una dimensione che non scorre più nella certezza di categorie note, quanto invece lungo itinerari che ci appaiono più ibridati, scomposti e depotenziati da infiniti vettori che riducono la pratica del progetto ad un fatto profondamente diverso dalla luminosa certezza degli anni e degli entusiasmi della ricostruzione italiana.

Il progetto contemporaneo è spesso affascinato non solo dalla dimensione tecnologica dello spazio, quanto soprattutto dalle molte acquisizioni della tecnologia che oggi vengono intese come suo necessario corollario. Soprattutto nel campo dell'architettura dell'allestimento temporaneo e permanente, così come in quello della musealizzazione, questi aspetti paiono prevaricare i consueti canoni compositivi, fraintendendo il vero senso del fare progetto. Nella maggioranza dei casi, la definizione dello spazio viene affidata agli effetti speciali di tecnologie sempre più sofisticate e quasi mai alla declinazione sensibile di principi compositivi assoluti. In altre parole, riducendo e banalizzando, potremo dire che uno spazio allestitivo risulta sempre più spesso definito dai sistemi tecnologici piuttosto che dai principi spaziali. Sistemi di illuminazione sofisticatissimi, intromissioni multimediali, sistemi di protezioni e controlli, appaiono come gli elementi prioritari del progetto, capaci con la loro invadenza di mettere in secondo piano –se non di fare sparire del tutto– ogni possibile processo di interpretazione di principi compositivi. Negli esempi odierni, i musei, le mostre, gli allestimenti in genere, tendono sempre più a configurarsi come dei contenitori neutri all'interno dei quali ci si muove attratti dalle accattivanti sollecitazioni tecnologiche di turno.

Per questo, credo sia fondamentale avvicinarsi ancora alla lezione offertaci da questo segmento di storia progettuale recente, perché, pur con le sostanziali e necessarie differenze, questa "lezione italiana" è ancora capace di indicarci una possibile via di azione in modo che il progetto di architettura, e in particolare quello legato all'arte del mettere in mostra, sia ancora un *fare* capace di andare dritto al senso delle cose. Ovvero, sia capace di parlare ancora alla testa e al cuore degli uomini per i quali ogni spazio viene pensato. Rileggere oggi quella serie di esempi, ci insegna tra le molte altre cose, non solo a riscoprire una generalizzata cura e raffinatezza progettuale, espressa con la stessa intensità sia nel dettaglio che nella strutturazione generale, così come non solo a porre nuovamente l'attenzione su una generalizzata cura al rapporto tra l'architettura e l'opera da esporre, ma soprattutto anche a recuperare la valenza generativa delle molte dinamiche di prefigurazione formale, mostrandoci progetti e realizzazioni, la cui forza è, appunto, affidata a quel valore ineffabile e indicibile –e per questo sempre valido– che risiede interamente nella composizione dello spazio.

Sono allora tutte le operazioni costitutive dello spazio ad essere la colonna portante di questa lezione, declinate in particolare all'architettura degli interni e capaci di indicarci una via ancora fortemente auspicabile, perché capace di lavorare all'interno di principi assoluti.

Primo fra tutti, quella capacità di dialogare sensibilmente, ma anche creativamente, con i luoghi affinché possa costituirsi dialettica con le preesistenze. A questo, si potrebbe aggiungere anche l'equilibrio tra le molte voci della composizione nelle quale il contenuto e il contenitore si amalgamano in una medesima intenzione formale, come se dopo l'atto progettuale non esistesse più alcuna differenza tra l'opera da esporre e l'architettura che la contiene, ma insieme, formassero una nuova entità emotiva.

A questo si somma anche la chiarezza della distribuzione a supporto del funzionamento dello spazio che porta spesso a gerarchizzare le parti, individuando, pur in una generale fluidità che rimane il vero cavallo di battaglia dell'intera modernità, ambiti di gravitazione autonoma, pensati come "fuochi visivi" di uno spazio più generale.

Così come anche l'uso della luce naturale intesa come vero e proprio materiale del progetto. Una luce che costruisce lo spazio come nessuna materia meno impalpabile sa fare e che riesce non solo ad accordarsi con le opere esposte, ma che diviene in molti casi, l'artefice assoluto della qualità dello spazio.

Ma anche quella capacità dello spazio di rammemorare altri spazi, in una sapienza che non *mostra* mai direttamente, ma che tutt' al più *allude*, suggerendo a volte le condizioni originarie per le quali le opere esposte erano state pensate. Oppure, istituendo fra opera e spazio una relazione immediata tale da far sì che non è l'opera che si aggiunge allo spazio, ma lo spazio che aggiunge qualcosa all'opera.

Concludendo, ritmicità, modularità, misura, casualità, rigore, serialità, centralità, contraddittoria, dialogo, relazione, distribuzione, gerarchizzazione, interpretazione, allusione, sono dunque, solo alcune delle molte parole-chiave attraverso le quali potere definire il senso di questa lezione.

Parole che possono ritornare ad essere base per gli orientamenti di una possibile architettura dello spazio allestitivo, consapevole delle sue preziose radici e allo stesso tempo capace di evolverle in relazione alle necessità del presente e della visione del futuro.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- AA.VV., *Il nuovo Museo dell'Opera del Duomo. Quattro Progetti*, Mandragora, Firenze, 2002.
- AA.VV., *Franco Albini e il Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova*, "Quaderni di Ananke", 5, 2005, Altralinea Edizioni, Firenze, 2015.
- AA.VV., *Leonardo Savioli il segno generatore di forma-spazio*, Edilmond, 1995.
- AA.VV., *Leonardo Savioli Catalogo della mostra di Faenza*, Centro Di, Firenze, 1982.
- AA.VV., *Palazzi storici e museografia moderna, Atti del convegno nazionale*, Mario Congedo Editore, Lecce, 2016.
- R. AIROLDI, *Museo e Musei: architetture contemporanee*, in "Casabella", n. 443, gennaio 1979, pp. 21-22.
- F. ALBINI, *Le mie esperienze di architettura nelle esposizioni in Italia e all'estero*, in "Casabella", n. 730, 2005.
- R. ALOI, *Musei. Architettura tecnica*, Hoepli, Milano, 1961.
- G.C. ARGAN, *L'architettura del museo*, in "Casabella-Continuità", n. 202, 1954, p. 5.
- G.C. ARGAN, *Problemi di Museografia*, in "Casabella-Continuità", n. 207, 1955.
- G.C. ARGAN, *Per una mostra di Frank Lloyd Wright*, in C.C. ARGAN, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano, 1965, pp. 309-314.
- F. ARRIGONI (a cura di), *Guicciardini & Magni Architetti. 9 musei + 9 mostre*, Verba Volant, Londra, 2004.
- C. BARTOLINI-F. BOGGERO (a cura di), *Franco Albini a Genova. Il Museo del Tesoro di San Lorenzo. Riflessioni e interventi di tutela*, Sagep Editori, Genova, 2015.
- A. BARATTA, *A colloquio con Guicciardini & Magni*, in "Costruire in Laterizio", n. 134, 2010, pp. 44-47.
- L. BARONTINI, *Il Museo Marino Marini luogo delle affinità elettive*, Edizioni D.E.A., Firenze, 2014.
- M. BECATTINI, *Villa Stibbert*, Sillabe, Livorno, 2014.
- L.B. BELGIOJOSO-E. PERESSUTTI-E.N. ROGERS, *Carattere stilistico del Museo del Castello*, in "Casabella", n. 211, 1956, pp. 63-68.
- N. BEMPORAD, *San Pier Scheraggio nella Galleria degli Uffizi*, in "L'Architettura Cronache e Storia", vol. 18, 1972, p. 338.
- S. BETTINI, *L'architettura di Carlo Scarpa*, in "Zodiaco", n. 6, 1960.
- L. BO BARDI, *L'ultima lezione*, in "Domus", n. 753, 1993.
- E. BONFANTI-M. PORTA, *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Hoepli, Milano, 2009.
- F. BORSI, *Il messaggio umano di Aalto*, in "Il resto del Carlino", 14 ottobre, 1965.
- C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino, 1977.
- F. BRICCOLO, *Sulle tracce di Carlo Scarpa. Innesti a Castelvecchio*, Editore Cierre Grafica, Verona, 2014.
- F. BRUNETTI, *Leonardo Savioli architetto*, Dedalo, Bari, 1982.
- M. BRUSATIN, *Carlo Scarpa Architetto Veneziano*, in "Controspazio", anno IV, 3-4, marzo-aprile, 1972.
- S. CACCIA-M.G. ECCELI-S. MECCA-E. PELLEGRINI (a cura di), *Ragghianti e Le Corbusier: architettura, disegno e immagine*, atti del convegno, Lucca, Fondazione Ragghianti, 28 dicembre-10 gennaio 2016. DIDA, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze, Firenze, 2015.
- O. CAFIERO, *Mostrare l'opera, interpretare il contenitore*, in A. CORNOLDI (a cura di), *Gli interni nel progetto sull'esistente*, Il Poligrafo, Padova, 2007.
- F. CANALI, *La promozione della Modernità: la stagione delle grandi Mostre internazionali di architettura a Firenze*, in "Bollettino della Società di Studi Fiorentini", 18/19, Emmebi, Firenze, 2010, pp. 162-177.
- L. CAROTTI, *La mostra di Le Corbusier a palazzo Strozzi. Il progetto di allestimento*, in S. CACCIA-

- M.G. ECCELI-S. MECCA-E. PELLEGRINI, (a cura di), *Ragghianti e Le Corbusier: architettura, disegno e immagine*, atti del convegno, Lucca, Fondazione Ragghianti, 28 dicembre-10 gennaio 2016. DIDA, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze, Firenze, 2015, pp. 75-87.
- L. CAROTTI, *Del disegno e dell'architettura: il pensiero di Carlo Ludovico Ragghianti. Analisi critica delle mostre di Wright, Le Corbusier e Aalto a Palazzo Strozzi*, Edizioni Fondazione Ragghianti, Studi sull'arte, Lucca, Lucca, 2020.
- L. CAROTTI, *La mostra di Palazzo Strozzi: Le Corbusier architetto pittore e scultore*, in "Firenze Architettura", 2, 2015, pp. 75-87.
- A. CEDERNA, *Il Regista invadente*, in "Il Mondo", 9 ottobre, 1956.
- C. COCCHIA, *La Galleria Nazionale e il Museo di Capodimonte a Napoli*, in "L'Architettura: Cronache e Storia", n. 30, 1958, pp. 807-813.
- M. COCCHIERI, *Ezio Bruno De Felice Architetto*, Alinea Editrice, Firenze, 2006.
- C. CONFORTI, *Un arcipelago di capolavori - Museo dell'Opera del Duomo*, Firenze, in "Casabella" n. 858/2016, pp. 68-87.
- C. CRESTI, *Scritti di Museologia e Museografia*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze, 1996.
- M.A. CRIPPA, *Carlo Scarpa il pensiero, il disegno, i progetti*, Jaka Book, Milano, 1984.
- A. D'AURIA, *Architettura e arti applicate negli anni Cinquanta. La vicenda italiana*, Marsilio, Venezia, 2012.
- F. DAL CO, *Carlo Scarpa e il Lieber Meister americano*, in "Casabella", anno LX, n. 640-641, 1996/1997.
- F. DAL CO-G. MAZZARIOL, *Carlo Scarpa Opera completa*, Electa, Milano, 1984.
- F. DAL CO, *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Electa, Milano, 1997.
- M. DALAI EMILIANI, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Marsilio, Venezia, 2009.
- E.B. DE FELICE, *Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte*, in "Domus", n. 356, 1959.
- M. DEZZI BARDESCHI, *Il senso della storia nell'architettura degli ultimi anni*, in "Comunità" n. 130/1965.
- G. FANELLI (a cura di), *Leonardo Savioli*, Ed. Centro Proposte, Firenze, 1966.
- F. FABBRIZZI, *Opere e progetti di Scuola Fiorentina*, 1968-2008, Alinea Editrice, Firenze, 2008.
- M. FAGIOLI (a cura di), *Nuova architettura italiana*, Aion Edizioni, Firenze, 2006.
- E. FERRETTI-L. MINGARDI, *Dimenticare Firenze. La mostra La casa abitata del 1965 a Palazzo Strozzi*, in "Firenze Architettura", n. 1-2/2020, Firenze University Press, Firenze, 2020, pp. 158-165.
- L. FINELLI, *Carlo Scarpa tra storia e mito*, Kappa, Roma, 2004.
- R. FONTANAROSSA, *La capostipite di sé. Una donna alla guida dei musei Caterina Marcenaro a Genova 1948-71*, et grafia, Roma, 2015.
- S. 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*, Marsilio, Venezia, 2020.
- A. GODOLI, *Orsanmichele chiesa e museo*, Sillabe, Livorno, 2007.
- A. GODOLI, *La navata centrale di San Pier Scheraggio*, in *Guttuso agli Uffizi*, Edizioni Polistampa, Firenze, 2005, pp. 17-19.
- R. GRECO LUCCHINA-S. SETTECASI (a cura di), *La Villa romana del Casale e la copertura di Franco Minissi; due architetture a rischio*, in: *Dossier Salviamo Minissi a Piazza Armerina*, in "Ananke", n. 44, 2004, pp. 47-61.
- V. GREGOTTI, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano, 1966.
- P. GRIFFO, *Restauro del teatro di Eraclea Minoa*, in "L'Architettura Cronache e Storia", n. 130, 1966, pp. 238-239.
- P. GRIFFO, *Tre sistemazioni museografiche*, in "L'Architettura Cronache e Storia", n. 145, 1967, pp. 444-456.
- F. GURRIERI, *Teoria e cultura del restauro e dei centri antichi*, CLUSF, Firenze, 1973.
- F. HELG, *Il museo di Sant'Agostino nel centro storico di Genova*, in "Casabella", n. 443, 1979.
- L. HOLLEIN, *Disegno perché voglio vedere. Carlo Scarpa. The craft of architecture*, in "Domus", n. 860, 2003.

- A. HUBER, *Il Museo italiano. La trasformazione degli spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Lybra Immagine, Milano, 1997.
- M. IANNELLO, *Carlo Scarpa in Sicilia 1952-1978*, Campisano Editore, Roma, 2018.
- E. INSABATO-C. GHELLI (a cura di), *Guida agli archivi di architetti e ingegneri del Novecento in Toscana*, Edifir-Edizioni Firenze, Firenze, 2007.
- F. IRACE, *Il luogo delle muse. Arte e architettura nello stile museale di Franco Albini e Carlo Scarpa*, in "Domus Dossier", n. 5, aprile, 1997.
- G.K. KOENIG, *Architettura in Toscana 1931-1968*, ERI Edizioni RAI, 1968.
- F. LAMBERTUCCI, *Lo spazio dei Castiglioni*, Lettera Ventidue, Siracusa, 2020.
- G. LA PIRA, *Le Corbusiere a Firenze. Discorso del Sindaco di Firenze Prof. Giorgio La Pira, in occasione dell'inaugurazione della Mostra di Le Corbusier, Palazzo Vecchio, 6 febbraio 1963*, Tipografia Giuntina, Firenze, 1963.
- C. LISINI-F. MUGNAI, *Edoardo Detti architetto e urbanista 1913-1984*, Edizioni Diabasi, Parma, 2013.
- S. MAFFIOLETTI, a cura di, *BBPR*, Zanichelli, Bologna, 1994.
- L. MAGAGNATO, *Esperienza storica e architettura moderna*, in "Comunità", n. 59, aprile 1958, pp. 62-67.
- L. MAGAGNATO, *Il museo di Scarpa. IL percorso museografico di Castelvechio di Verona*, in "Lotus International", n. 35, 1982.
- L. MAGAGNATO, *La Mostra di Museologia*, in "Comunità", n. 53, 1957, pp. 70-72.
- L. MAGAGNATO (a cura di), *Carlo Scarpa a Castelvechio*, Edizioni di Comunità, Roma, 1982.
- T. MALDONANDO, *Sul Museo*, in "Casabella", n. 443, 1979.
- A. F. MARCIANO' (a cura di), *Carlo Scarpa*, Zanichelli, Bologna, 1984.
- L.V. MASINI, *Mostra dell'opera di Le Corbusier*, in "Comunità", n. 108, marzo-aprile 1963, pp. 46-48.
- G. MAZZARIOL, *Opere di Carlo Scarpa*, in "Architettura Cronache e Storia", n. 3, settembre-ottobre 1955.
- M.C. MAZZI, *Musei anni '50: spazio, forma, funzione*, Edifir-Edizioni Firenze, Firenze, 2009.
- F. MINISSI, *La protezione dei mosaici pavimentali della Villa romana del Casale in Piazza Armerina*, in "Prospettive", n. 23, 1961.
- F. MINISSI, *Il nuovo Museo Nazionale di Gela*, in "Prospettive", n. 20, 1961, pp. 5-8.
- F. MINISSI, *Il museo negli anni '80*, Edizioni Kappa, Roma, 1983.
- P. MORELLO, *Carlo Scarpa. L'allestimento della Galleria di Palazzo Abatellis 1953-1954*, in "Domus", n. 708, settembre 1989.
- A. NATALINI-GUICCIARDINI & MAGNI, *Il Grande Museo del Duomo Firenze*, in "Domus" n. 998, pp. 48-61.
- L. NIERI, *Arte e architettura: l'esperienza teorica nell'arte di Leonardo Savioli*, Edifir-Edizioni Firenze, Firenze, 2012.
- M. NOCCHI, *Leonardo Savioli Allestire arredare abitare*, Alinea Editrice, Firenze, 2008.
- L. SAVIOLI-D. SANTI, *Problemi di Architettura contemporanea. L'architettura delle gallerie d'arte moderna*, G&G, Firenze, 1972.
- R. PANE, *Dibattito sul Castello Sforzesco in Milano*, in "L'Architettura Cronache e Storia", n. 33, 1958.
- A. PANSERA, *Storia e Cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano, 1978.
- R. PASSONI-G BERTOLINO (a cura di), *Dalle bombe al museo 1942-1959. La rinascita dell'arte moderna l'esempio della GAM di Torino*, Silvana Editoriale, Milano, 2016.
- A. PAOLUCCI-R. CECCHI, *Cantiere Uffizi*, Gangemi, Roma, 2007.
- R. PEDIO, *Il Museo Provinciale di Salerno nell'abbazia di San Benedetto*, in "Architettura", n. 129, 1966.
- C. PIROVANO, *Il Museo Marino Marini a Firenze*, Electa, Milano, 1990.
- A. PIVA-V. PRINA, *Franco Albini 1905-1977*, Electa, Milano, 1998.
- S. POLANO, *Carlo Scarpa nell'isola*, in "Abitare", n. 320, 1993.
- S. POLANO, *Carlo Scarpa: Palazzo Abatellis. La Galleria della Sicilia. Palermo 1953-54*, Electa, Milano, 1989.

- S. POLANO, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Lybra immagine, Milano, 2000.
- S. POLANO, *Mostrare*, Lybra, 2009.
- S. POLANO-M. MULAZZANI, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano, 2004.
- S. POLANO (a cura di), *Mostre e musei di Guicciardini & Magni architetti*, Electa architettura, Milano, 2019.
- M. PORTA, *Ritorno a Gardella*, in "Domus", n. 670, 1986.
- P. PORTOGHESI, *Dopo l'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari, 1987.
- M. PRENCIPE, *Stoccolma 1953: l'esperienza della Nuova Arte Italiana e la difficile conquista della modernità*, in "Studi e ricerche di storia dell'architettura", anno III, n. 5, Edizioni Caracol, Palermo, 2019, pp. 26-39.
- C.L. RAGGHIANI, *Arte, fare, vedere*, Vallecchi, Firenze, 1974.
- S. RANELLUCCI, *Restauro e museografia. Centralità della storia*, Multigrafica, Roma, 1990.
- S. RANELLUCCI, *Allestimento museale in edifici monumentali*, Edizioni Kappa, Roma, 2005.
- S. RANELLUCCI, *Piazza Armerina: De Profundis per Franco Minissi*, in "Ananke", n. 55, 2008, pp. 156-165.
- A. ROSSI, *Introduzione a Ignazio Gardella*, in "A+U", n° 12, luglio 1976.
- F. ROSSI PRODI, *Franco Albini*, Officina, Roma, 1996.
- A. SAMONÀ, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, Officina, Roma, 1981.
- A. SAMONÀ, *Un contributo alla museografia*, in "Casabella-Continuità", n. 211, 1956, pp. 51-53.
- A. SAMONÀ, *Relazione ufficiale in occasione della mostra dell'opera di Le Corbusier, Firenze 6 febbraio 1963*, in "Casabella-Continuità", n. 274, aprile 1963, pp. 12-15.
- P. SANPAOLESI, *La Mostra della Museografia alla XI Triennale*, in "Musei e Gallerie d'Italia", n. 2, 1957, pp. 12-19.
- P. SANPAOLESI, *Discorso sulla metodologia del restauro dei monumenti*, Edam, Firenze, 1973.
- P.C. SANTINI, *La Galleria d'Arte Moderna di Torino*, in "Comunità", n. 76, gennaio, 1960.
- R. SALVINI, *Il nuovo ordinamento della Galleria*, in "Casabella", n. 214, febbraio-marzo, 1957, pp. 20-25.
- L. SAVIOLI, *Il museo e la città*, in "Casabella", n. 443/1979.
- C. SCARPA, *Volevo ritagliare l'azzurro del cielo*, in "Rassegna", n. 7, 1981.
- M. REBECCHINI, *Architetti italiani 1930-1960, Gardella, libera, Michelucci, Ridolfi*, Officina, Roma, 1990.
- M. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino, 1986.
- M. TAMASSIA (a cura di), *Dietro le mostre. Allestimenti fiorentini dei primi del Novecento*, Sillabe, Livorno, 2005.
- F. TENTORI, *Progetti di Carlo Scarpa*, in "Casabella", n. 222, 1958.
- F. TENTORI, *Quindici anni di architettura*, in "Casabella-continuità", n. 251, 1961.
- G. TESTORI, *Il nuovo museo d'arte moderna di Torino*, in "L'Architettura cronache e storia", n. 55, maggio 1960, pp. 14-19.
- T. VERDON, *Il nuovo Museo dell'Opera del Duomo*, Mandragora, Firenze, 2015.
- L. VINCA MASINI, *La casa abitata*, in "Domus", n. 426, 1965, pp. 29-51.
- B.A. VIVIO, *Franco Minissi. Musei e restauri. La trasparenza come valore*, Gangemi Editore, Roma, 2010.
- P. ZERMANI, *Ignazio Gardella*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1991.
- B. ZEVI, *La rivincita degli architetti*, in "L'Espresso", 6 dicembre 1959.
- B. ZEVI, *Il duemila a Montreal*, in "Cronache di Architettura", vol. VI, Aprile 1967.
- B. ZEVI, *L'Italia all'Expo universale 1967 di Montreal*, in "L'Architettura Cronache e Storia", n. 141, 1967, p. 143.
- B. ZEVI, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino, 1990.
- B. ZEVI, *Archeologia al perspex con cinti erniari*, in *Cronache di Architettura I*, Laterza Editori, Bari, 1971, pp. 366-375.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Archivio Fondazione Franco Albini, Milano. Immagini alle pagine: 34, 37, 38, 41, 145, 147, 149, 150, 273.

Archivio Storico Ignazio Gardella, Milano. Immagini alle pagine: 63, 329, 330, 333, 335, 339, 340, 341, 342, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 404, 405, 406, 407.

Archivio Fondazione Castiglioni, Milano. Immagini alle pagine: 89, 90, 94, 95, 96, 193.

Archivio Zita Mosca, Milano. Immagini alle pagine: 67, 73, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 166, 168, 169, 170, 171.

© *Triennale di Milano, Archivio Fotografico.* Immagini alle pagine: 25 (Foto Crimella), 27 (Foto Crimella), 30 (Foto Crimella), 40 (Foto Clari), 43 (Foto Aragozzini), 45 (Foto Publifoto), 47 (Foto Farabola e Foto Aragozzini), 52 (Foto Crimella), 54 (Foto Crimella), 58 (Foto Aragozzini), 61 (Foto Fotogramma), 85 (Foto Mercurio), 86 (Foto Fotogramma), 91 (Foto Publifoto), 114 (Foto Publifoto), 115 (Foto Publifoto), 196 (Foto Sergio Bersani per Giornalfoto), 197 (Foto Sergio Bersani per Giornalfoto), 199 (Foto Casali S.E.M.).

© *BBPR*, courtesy Alberico Belgiojoso. Immagini alle pagine: 55, 56.

MART-Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Archivio del '900, Fondo Luciano Baldessari. Immagini alle pagine: 69, 70, 71, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82.

Archivio Storico Fondazione Fiera Milano. Immagini alle pagine: 93, 97, 99.

Centro Archivi Fondazione MAXXI, Archivio Carlo Scarpa, Roma. Immagini alle pagine: 105, 117, 325.

Archivio Bio-Iconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma. Immagini alle pagine: 111, 112.

Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università degli Studi di Firenze, Fondo Giuseppe Giorgio Gori. Immagini alle pagine: 123, 124, 127, 128, 129, 130, 133, 134.

Archivio Casa-Studio Leonardo Ricci, Monterinaldi, Firenze. Immagini alle pagine: 136, 137, 223, 225 (Foto Gameliel).

CASVA-Centro di Alti Studi sulle Arti Visive, Milano. Immagini alla pagina 153.

© Foto *Lamberto Vitali. Fondo Lamberto Vitali Fotografo. Civico Archivio Fotografico, Milano.* Immagini alle pagine: 165, 176, 336.

Foto AFI, Museo Correr, Archivio Fotografico MUVE, Fondazione Musei Civici di Venezia. Immagine alla pagina 179.

Archivio Storico Comunale, Biblioteca Cannizzaro, Comune di Messina. Immagini alle pagine: 180, 181, 182, 183, 184.

Centro DocSAI, Archivio Fotografico, Comune di Genova. Immagini alle pagine: 187 (Foto Gasparini), 188 (Foto Gasparini), 189 (Foto Gasparini), 190 (Foto Gasparini).

Archivio Rosario Vernuccio. Courtesy Tommaso Vernuccio. Immagini alle pagine: 201, 202, 203, 205, 206, 231.

Archivio di Stato di Firenze, Fondo Leonardo Savioli. Immagini alle pagine: 209, 210, 213, 214, 217, 218, 219, 220, 221.

Archivio Riccardo Gizdulich. Courtesy Sandra Gizdulich. Immagini alle pagine: 232, 233, 234, 235.

© G.A.VE Archivio Fotografico - "su concessione del Ministero della Cultura – Galleria dell'Accademia di Venezia. Immagini alle pagine: 253, 254, 255, 256, 257, 258 (Foto Battistutti), 259 (Foto Battistutti).

Centro DocSAI, Archivio Fotografico, Comune di Genova. Immagini alle pagine: 267 (Foto Villani), 268 (Foto Villani), 271 (Foto Villani), 281 (Foto Villani), 283 (Foto Monti), 295 (Foto Monti), 297 (Foto Monti), 301 (Foto Monti).

© Paolo Monti, Fondo Allestimenti Museali, Civico Archivio Fotografico Milano. La Fondazione BEIC è titolare dei diritti d'autore. Immagini alle pagine: 275, 278, 286, 289, 290, 292, 305, 347, 348, 350, 353 a destra, 355, 363, 367, 461.

Archivio Fotografico della Galleria Regionale della Sicilia. Palazzo Abatellis. Immagini alle pagine: 309, 310, 313, 315, 318, 320.

Civico Archivio Fotografico. Musei del Castello Sforzesco, Milano. Immagini alle pagine: 345, 356, 358, 353 a sinistra (Foto Bruno Stefanini).

Archivio del Laboratorio Fotografico del Polo Museale della Campania. Immagini alle pagine: 361, 365, 366.

Musei Civici di Verona. Museo di Castelvecchio. Archivio Carlo Scarpa. Immagini alle pagine: 369, 371, 372, 375, 376, 378, 379.

Archivio Paolo Deganello. Immagini alle pagine: 381-382, 385.

Museo Gypsotheca Antonio Canova. Possagno (TV). Immagini alle pagine: 408, 409, 411, 413, 414.

Archivio Fotografico dei Musei Civici – Fondazione Torino Musei. Torino. Su concessione della Fondazione Torino Musei. Immagini alle pagine: 416, 417, 419, 420, 421, 423, 425.

Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Roma. Archivio Fotografico. Immagini alle pagine: 435, 436, 437.

Parco Archeologico di Gela. Archivio Fotografico. Per gentile concessione dell'Assessorato Regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana. Immagini alle pagine: 438, 439, 440, 441, 442, 443.

Museo Archeologico "Pietro Griffo" di Agrigento. Archivio Fotografico. Su gentile concessione del Parco Archeologico e Paesaggistico della Valle dei Templi. Immagini alle pagine: 444, 445, 446, 447, 449.

Parco Archeologico di Morgantina e della Villa Romana del Casale. Archivio Fotografico. Immagini alle pagine: 451, 453, 455, 456.

RINGRAZIAMENTI

La redazione di un libro come questo necessita del coinvolgimento di molte persone. Persone che hanno avuto un ruolo fondamentale non solo nella sua stesura e nella sua realizzazione, ma anche nelle sue stesse più intime ragioni.

Difficilissimo se non praticamente impossibile ringraziare tutti e soprattutto istituire una possibile gerarchia dei contributi che le molte persone coinvolte hanno apportato. Ognuna di loro è stata egualmente fondamentale, guidandomi in una direzione, consigliandomi una scelta, paventandomi una sequenza, proponendomi immagini alternative rispetto a quelle da me richieste, oppure, consentendomi di accedere a preziosi archivi di materiale grafico e fotografico. Accompagnandomi, insomma, in quel meraviglioso mondo denso di scoperte e di incontri che sta dietro le quinte di un lavoro come questo. Con ognuna di queste persone ho vissuto una piccola storia diversa, lunga solo il tempo di una telefonata, o viva a tutt'ora attraverso uno scambio continuo, portandoci ad usare modalità diverse di relazione che sono andate dalla videoconferenza, all'incontro diretto, permettendomi in ogni caso di apprezzare quanto interesse ci sia stato nelle tematiche che ho trattato nella mia ricerca e che poi sono confluite in questo libro.

Per questo, rigorosamente in ordine alfabetico, voglio ringraziare tutti i protagonisti silenziosi ma indispensabili di questo mio periodo di lavoro, capaci di arricchire di sani risvolti umani un lavoro altrimenti solitario e paziente come quello della ricerca e della scrittura.

Un grazie, quindi, a Elisa Albera della Fondazione Ignazio Gardella, la quale a nome della famiglia Gardella ha messo a mia disposizione i progetti allestitivi e museografici del Maestro.

Grazie anche a Elena Albricci della Fondazione Franco Albini, la quale con infinita pazienza ha scelto insieme a me le immagini del Maestro che mi sono servite.

Grazie a Alessia Argento del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia di Roma, per avermi messo a disposizione le immagini dell'allestimento storico di Franco Minissi.

Grazie a Giuseppe Avenia, Direttore del Museo Pietro Griffo nel Parco Archeologico della Valle dei Templi di Agrigento, il quale mi ha messo entusiasticamente a disposizione il materiale in loro possesso relativo agli allestimenti di Franco Minissi.

Grazie ad Alberico Barbiano di Belgiojoso per un'indimenticabile chiaccherata mattutina.

Grazie a Ricciarda Barbiano di Belgiojoso per avermi messo a disposizione con entusiasmo alcune immagini dell'archivio dello Studio BBPR.

Grazie a Luca Barontini che mi ha permesso di entrare nel mondo allestitivo di Leonardo Ricci.

Grazie a Ketty Bertolaso del Museo di Castelvecchio di Verona per le immagini degli allestimenti scarpiani.

Grazie a Liborio Calascibetta, direttore del Parco Archeologico di Morgantina e della Villa Romana del Casale di Piazza Armerina per avermi gentilmente concesso le immagini dell'allestimento di Franco Minissi.

Grazie a Michela Campagnolo dell'ASAC, Fondazione La Biennale di Venezia.

Grazie a Lisa Carotti per avermi concesso la disponibilità delle immagini presenti all'interno del suo libro dedicato alle mostre curate da Ludovico Ragghianti a Palazzo Strozzi a Firenze. In particolare le immagini dell'allestimento della mostra di Alvar Aalto.

Grazie a Vincenzo Caruso, Assessore alla Cultura del Comune di Messina, per avermi fatto conoscere materiale a me sconosciuto, relativo alla mostra messinese su Antonello da Messina allestita da Carlo Scarpa.

Grazie a Dennis Cecchin dell'Archivio dei Musei Civici di Venezia per il materiale fotografico relativo all'allestimento scarpiano della mostra su Giovanni Bellini a Palazzo Ducale a Venezia.

Grazie a Leyla Ciagà del Politecnico di Milano per i preziosi consigli sull'Archivio di Luciano Baldessari.

Grazie a Evelina De Castro, direttrice della Galleria Regionale della Sicilia Palazzo Abatellis, per avermi messo a disposizione il materiale relativo all'allestimento di Carlo Scarpa.

Grazie a Paolo Deganello per il materiale relativo all'allestimento di Orsanmichele a Firenze e per la bella conversazione su anni ormai passati da molto tempo.

Grazie ad Alba Di Lieto del Museo di Castelvecchio di Verona per le splendide immagini degli allestimenti scarpiani.

Grazie a Francesca Fiori dell'Archivio di Stato di Firenze per le immagini allestitivo di Leonardo Savioli.

Grazie a Lucio Fiorile del Laboratorio Fotografico del Polo Museale della Campania, per avermi messo a disposizione le immagini relative al progetto di Bruno Ezio De Felice per il Museo di Capodimonte.

Grazie a Pierfranco Galliani per l'interessamento nel mio lavoro.

Grazie a Luigi Gattuso, direttore del Parco Archeologico di Gela, per avermi messo a disposizione il materiale relativo all'allestimento di Franco Minissi del Museo Archeologico di Gela.

Grazie ad Angelica Giorgi della Fondazione Centro Studi Ragghianti di Lucca.

Grazie a Sandra Gizdulich per avermi permesso di utilizzare le immagini provenienti dall'archivio di suo nonno Riccardo Gizdulich, contenute nel libro di Lisa Carotti.

Grazie anche ad Antonella Gornati della Fondazione Achille Castiglioni di Milano, la quale con molta pazienza ha risolto le mie necessità relative alle immagini dei Fratelli Castiglioni.

Grazie a Antonio Infantino del Parco della Valle dei Templi di Agrigento.

Grazie ad Andrea Lovati dell'Archivio Storico della Fondazione Fiera di Milano.

Grazie a Donatella Mangione dell'Archivio fotografico del Museo Archeologico Regionale Pietro Griffo di Agrigento.

Grazie a Giulio Manieri Elia, direttore delle Gallerie dell'Accademia di Venezia per il materiale concessomi.

Un grazie a Zita Mosca Baldessari per una indimenticabile mattinata passata insieme nel meraviglioso mondo degli anni Cinquanta attraverso le architetture di Luciano Baldessari. Un grazie anche per avermi messo a disposizione alcune immagini dal suo archivio personale.

Grazie a Stefania Navarra dell'Archivio Bio-iconegrafico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma per il materiale relativo all'allestimento scarpiano della mostra sulle opere di Piet Mondrian.

Grazie a Barbara Nepote della Fondazione Torino Musei per il materiale storico relativo alla GAM di Torino.

Un grazie ad Elisabetta Pernich del CASVA di Milano per la preziosissima collaborazione.

Grazie a Paola Pettenella del MART di Rovereto per avermi messo a disposizione le immagini dell'Archivio Luciano Baldessari.

Grazie a Giovanna Quartarone della Biblioteca Comunale Cannizzaro di Messina per l'aiuto datomi nel reperimento del materiale fotografico relativo alla mostra messinese sulla pittura di Antonello da Messina allestita a Palazzo Zanca da Carlo Scarpa.

Un grazie a Elvia Redaelli della Triennale di Milano per il prezioso aiuto nel reperimento di molte immagini di allestimenti storici milanesi.

Un grazie a Patrizia Regorda del MART di Rovereto per i fondamentali consigli e per la cura mostrata nel fornirmi il materiale richiesto dall'archivio Luciano Baldessari.

Un grazie ad Agnese Schena dell'Archivio Fotografico dei Musei di Genova, per il supporto sul molto materiale messomi a disposizione.

Un grazie a Giuseppina Simmi, del Civico Archivio Fotografico dei Musei del Castello Sforzesco di Milano, per il molto materiale messomi con generosità a disposizione.

Grazie a Eugenio Tamburrino della Gipsoteca Canoviana di Possagno per avermi messo a disposizione il materiale relativo alla sistemazione museale di Carlo Scarpa.

Grazie a Claudia Torrini del Centro Archivi Fondazione MAXXI di Roma per il materiale fotografico e grafico messi a disposizione.

Un grazie a Giovanni Tortelli, oltre che per l'amicizia anche per l'interesse continuo che mostra nel mio lavoro e nelle mie ricerche.

Grazie a Tommaso Vernuccio per avere messo a disposizione con generoso entusiasmo l'archivio del padre Rosario relativamente alla sua produzione allestitiva.

Infine, un grazie a Diana Ziliotto, Funzionario dell'Archivio delle Gallerie dell'Accademia di Venezia per la disponibilità con la quale ha seguito le mie richieste di materiale.

Ringrazio poi, anche tutti coloro che mi sono dimenticato di ringraziare.

Voglio ringraziare poi, Simone Gismondi, direttore editoriale della Edifir Edizioni Firenze, per avere creduto fin dall'inizio in questo mio progetto editoriale e per averlo portato avanti con tenacia.

Un grazie speciale ad Elena Mariotti per avere dato con la consueta professionalità che la contraddistingue, una forma come sempre molto elegante alle mie parole e alle immagini che le accompagnano.

Un grazie speciale a Daniela e Cora per la pazienza.

Infine, ringrazio sentitamente Ilaria Gradi per le correzioni e Lorenzo Burberi, con il quale mi sono confrontato più volte sugli argomenti da me trattati, e che con intelligente passione ha limato e smorzato le intemperanze della mia scrittura aiutandomi a riportarla ad una stesura più fluida e più scorrevole.

Finito di stampare in Italia nel mese di settembre 2021
per conto di Edifir – Edizioni Firenze

I percorsi affrontati all'interno dei capitoli di questa "lezione italiana" legata al campo dell'allestimento e della museografia, ci conducono alla riscoperta di una serie di architetture realizzate e progettate nei decenni del secondo dopoguerra. Pur con le loro evidenti diversità di approcci e di linguaggi, ognuna di loro dovrebbe essere intesa non soltanto nel proprio valore documentario a testimonianza di una stagione progettuale all'apparenza irripetibile, ma come una vera e propria base dalla quale ripartire.

Rileggere oggi questa serie di esempi, ci insegna non solo a riscoprire una generalizzata cura e raffinatezza progettuale, espressa con la stessa intensità sia nel dettaglio che nella strutturazione generale, ma anche a porre nuovamente l'attenzione sul delicato rapporto tra l'architettura e l'opera da esporre. Ma soprattutto, ci invita a recuperare la dimensione generativa di ogni dinamica progettuale, mostrandoci architetture la cui forza è interamente affidata a quel valore ineffabile e indicibile – e per questo universale – che risiede interamente nella composizione dello spazio.

FABIO FABBRIZI (Firenze, 1963) è Professore Associato di Progettazione Architettonica e Urbana presso il DIDA-Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze. Oltre a questa disciplina insegna anche Progetto di Allestimento all'Accademia di Belle Arti di Firenze e Allestimento e Museografia alla Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio dell'Università degli Studi di Firenze e Progetto di Allestimento nella Scuola di Architettura dell'Università "Nostra Signora del Buonconsiglio" di Tirana. La sua ricerca teorica e progettuale si sviluppa all'interno dei molti aspetti definiti dal rapporto tra memoria e contemporaneità, affrontati attraverso la sensibile interpretazione delle diverse peculiarità dei caratteri dei luoghi. È autore di numerosi progetti e ricerche, nonché monografie, saggi e articoli scientifici all'interno del vasto orizzonte della disciplina progettuale, esprimendo un proprio itinerario compositivo nei diversi campi dell'architettura e in particolare della museografia e dell'allestimento.



€ 26,00