

PANORAMA INTERNAZIONALE

La rivoluzionaria stagione delle grandi esposizioni della seconda metà del XIX secolo influenza in modo determinante l'idea di museo

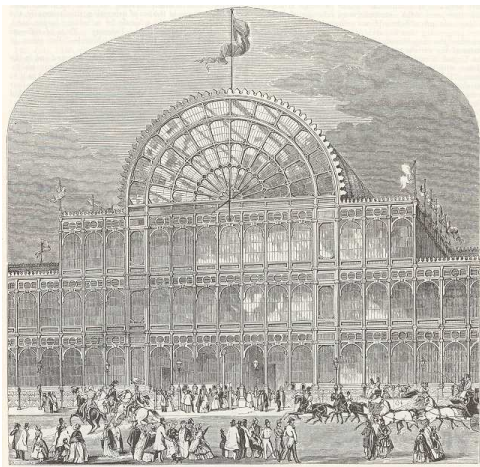
Si costituiscono le prime collezioni permanenti dedicate all'arte industriale ed ai progressi tecnico scientifici (Museum of Ornamental Art poi South Kensington Museum, Londra 1856)

L'architettura dei nuovi musei, pur mantenendo un carattere monumentale, diveniva dichiaratamente "utilitaria", ed impiegava i nuovi materiali da costruzione.

Al centro della "storia raccontata" non si trovava più l'opera bensì l'uomo che attraverso questa si esprimeva. Si amplia l'offerta di attività museali che comprendono anche aspetti "didattici" (conferenze a tema) finalizzati alla migliore comprensione di quanto esposto.

I nuovi musei sono più accessibili al grande pubblico e con la fine del secolo i vecchi musei d'arte vedono diradarsi il numero di affluenze.

L'Italia fino alla seconda guerra mondiale registrerà un ritardo innegabile nei processi innovativi in campo museale rispetto a paesi come Inghilterra, Olanda, Francia e Germania e faticherà a trovare la giusta via tra la ricchezza e varietà delle sue collezioni e le moderne esigenze della nascente museografia.



IL SECOLO DELLA MUSEOGRAFIA

Nei primi decenni del XX secolo si intensifica il dibattito sul tema dei nuovi musei, che trova un'importante occasione di confronto nella Conferenza Internazionale di Museografia svoltasi a Madrid nel 1934.

Il tema della conferenza fu la definizione della museografia come scienza o meglio disciplina che riconoscendo al museo una natura complessa, formata da tre elementi ben distinti, vale a dire collezioni, edificio e pubblico, intendeva tenere conto delle necessità di ciascun elemento, esigendo di conseguenza una collaborazione mai sperimentata prima, tra specialisti di settori diversissimi, con la volontà dichiarata di mettere ordine e metodo nella pratica museale.

Le collezioni avevano bisogno di un ordine e si rendeva necessario valutare la possibilità di una doppia ripartizione delle stesse, una esposizione pubblica limitata ed una destinata solo a studiosi e ricercatori.

L'architettura di conseguenza richiedeva o la trasformazione degli spazi alle due nuove ripartizioni o la realizzazioni di nuove strutture pensate già in funzione delle due ripartizioni.

La realizzazione di percorsi di visita legati ai criteri ordinatori delle collezioni.

Si afferma quindi la necessità di pensare il museo moderno inteso come strumento elaborato che permette la partecipazione attiva, fisica e spirituale del visitatore.



IL MUSEO IN ITALIA

LA REALTÀ ITALIANA IN TEMA DI MUSEI È PARTICOLARMENTE INTERESSANTE POICHÉ, DATA LA DIFFUSA STORICIZZAZIONE AMBIENTALE E LA COSPICUITÀ DEL PATRIMONIO, HA ADOTTATO PIÙ DI ALTRI PAESI UN PARTICOLARE TIPO DI MUSEO CHE POTREMMO DEFINIRE "MUSEO INTERNO": L'ADATTAMENTO DI SPAZI STORICI ALLE INNOVAZIONI MUSEOGRAFICHE, ATTRAVERSO UNA LABORIOSA E DELICATA RICERCA DI EQUILIBRIO TRA EDIFICI MONUMENTALI E NUOVE FUNZIONI, TRA ANTICHE COLLEZIONI E NUOVI FRUITORI.

IL 50% DEI MUSEI ITALIANI È STATO FONDATA COME ISTITUZIONE DOPO IL 1945; CIÒ NONOSTANTE GLI EDIFICI COSTRUITI EX NOVO CON DESTINAZIONE MUSEALE SONO POCHISSIMI. IL DIBATTITO SUL RINNOVAMENTO MUSEOGRAFICO IN ITALIA, SI SVILUPPA QUINDI IN UN ALVEO PARTICOLARE CHE VEDE IL SUO APICE NELLA GRANDE LEZIONE DEGLI ANNI '50.

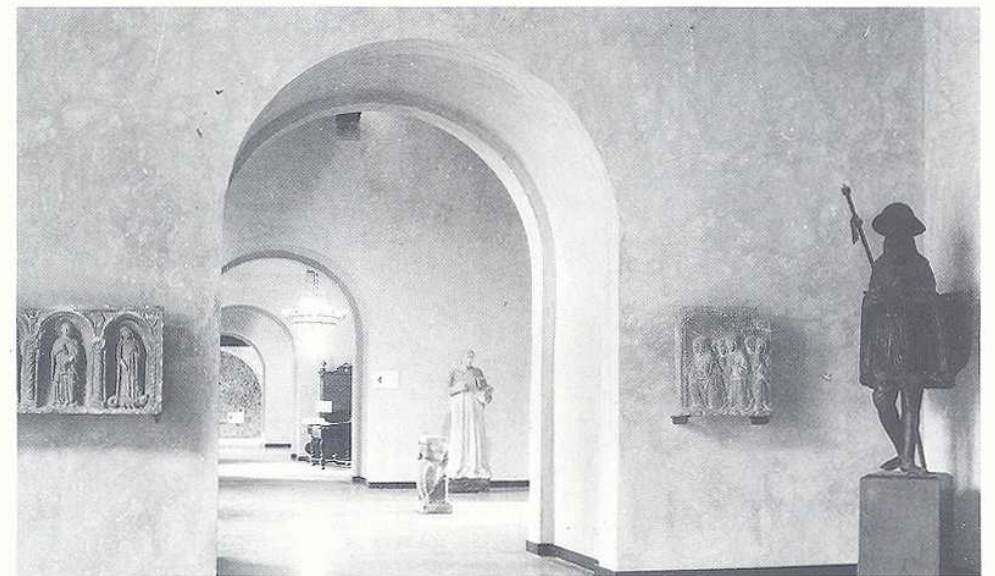
RIUSO

RICONVERSIONE

RIFUNZIONALIZZAZIONE



Verona, Museo di Castelvecchio, sequenza di sale al piano terra dell'ala sul cortile con l'allestimento in stile di Ferdinando Forlati e Antonio Avena, 1923-26.



Verona, Museo di Castelvecchio, la stessa sequenza di sale destinata a Galleria delle sculture dopo l'intervento di Scarpa e Magagnato in occasione dell'allestimento della mostra Da Altichiero a Pisanello, 1958.

PALAZZO BIANCO (Franco Albini)

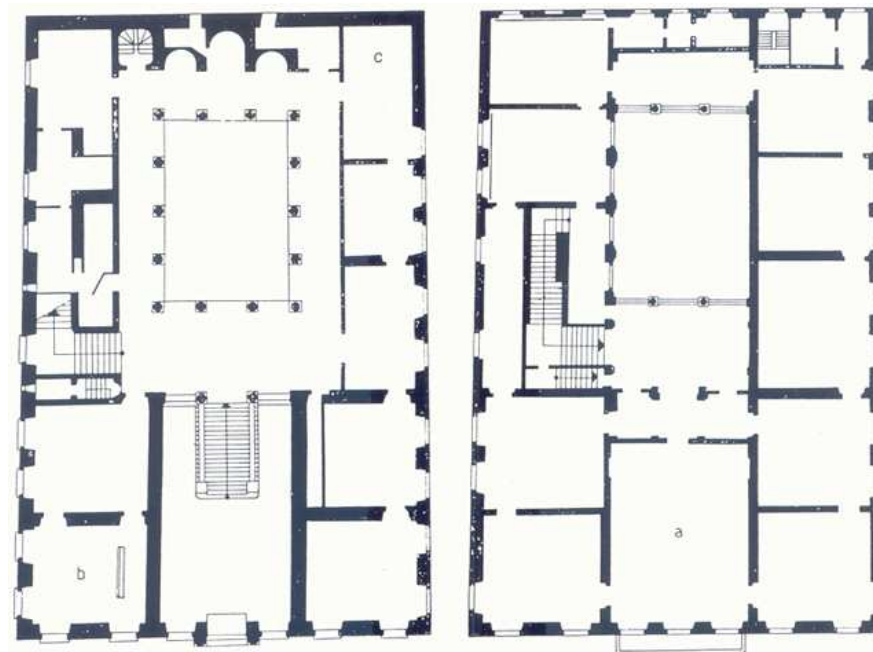
La storia

Palazzo Bianco si può considerare il più antico e, al contempo, il più recente tra i fastosi edifici che prospettano su via Garibaldi, la "Strada Nuova", edificata a partire dal 1550 per ospitare gli edifici degli esponenti più illustri dell'aristocrazia genovese.

Il Palazzo venne eretto fra il 1530 e il 1540 per Luca Grimaldi, membro di una delle più importanti famiglie genovesi. L'immobile sorgeva in una zona ancora suburbana, aveva forma e aspetto piuttosto semplici. Nel 1580, alla morte di Luca, un suo omonimo acquisì la proprietà ed effettuò nuovi lavori, ma l'immobile rimase piuttosto modesto, tanto che Rubens non lo annoverò fra i palazzi da lui studiati e fatti oggetto di rilievi, confluiti nella pubblicazione dedicata a Strada Nuova nel 1622. Dopo il 1658 la proprietà del palazzo passò alla famiglia De Franchi e nel 1711, venne ceduta dagli indebitati eredi di Federico De Franchi a Maria Durazzo Brignole-Sale. Nel 1712 Giacomo Viano avviò la completa ricostruzione dell'edificio, orientandone la fronte su Strada Nuova, della quale costituì il compimento.

Il rinnovato palazzo passò in eredità e nel 1762, fu oggetto di lavori di ristrutturazione interna.

Dal 1769 il Palazzo viene ripetutamente ceduto in affitto ad affittuari-collezionisti, che, fra il Settecento e l'Ottocento, lo arricchiscono di importanti collezioni artistiche, descritte nelle guide dell'epoca poiché accessibili al pubblico degli *amateurs* e dei viaggiatori colti. Maria Brignole-Sale De Ferrari, duchessa di Galliera, assegnò per testamento nel 1884 al Comune il Palazzo Bianco, unitamente a un notevole nucleo di opere antiche e moderne e a rendite immobiliari destinate a incrementarne il patrimonio artistico. La storia del Palazzo, da questo momento, si intreccia con la storia della formazione dei musei civici genovesi, di cui diviene il fulcro.



Genova, Gallerie Comunali di Palazzo Bianco, piante del primo e del secondo piano.

La prima sistemazione della Galleria di Palazzo Bianco risale al 1889 e fu curata dal pittore Giuseppe Isola (1808-1893) già consigliere artistico dei duchi di Galliera. Il 1892 fu l'anno del legato del senatore Giovanni Ricci e della Mostra d'Arte Antica allestita in occasione delle celebrazioni colombiane. Il museo fu riaperto al pubblico nel 1893 con un allestimento di sculture e quadri antichi e moderni, materiali archeologici, lapidi e mobili, senza un criterio ordinatore preciso, secondo il gusto dell'epoca. In quegli anni, inoltre (e la situazione si protrasse fino al 1914), permanevano all'interno dell'edificio ambienti occupati da affittuari privati. Grazie soprattutto all'opera di Gaetano Poggi, primo Assessore alle Belle Arti, tra il 1906 e il 1915 le raccolte vennero esposte secondo criteri storici e tematici, creando all'interno del Palazzo diversi musei "di settore" ("Museo di Storia e Arte", "del Risorgimento", "della Guerra").

Negli anni Venti, grazie all'opera di Orlando Grosso (1882-1968), direttore dell'Ufficio Belle Arti e delle Gallerie, si creò un vero e proprio "sistema" dei musei civici con istituti tematicamente specializzati e decentrati sul territorio. Palazzo Bianco, fra 1928 e 1932, venne riordinato cronologicamente e per scuola, secondo gli orientamenti della museologia coeva. Erano comprese nell'ordinamento anche le nuove, ricche, accessioni: dalla quadreria di Casa Piola, ceduta da Carlotta Ageno De Simoni nel 1913, a quella di Enrico L. Peirano, pervenuta nel 1926. I dipinti furono esposti al piano nobile (con mobili e arazzi), per epoche e "scuole", in modo pausato, raramente sovrapposti e allineati tendenzialmente in basso. Le opere dei "primitivi" furono riunite al pianterreno accanto a sculture e ceramiche.

In gran parte distrutto nel 1942 a causa dei bombardamenti, il palazzo fu ricostruito nella sua facies settecentesca ed ebbe, alla sua riapertura nel 1950, un ordinamento nuovo voluto da Caterina Marcenaro (1906-1976), neo direttore dell'Ufficio Belle Arti e un allestimento studiato da Franco Albini (1905-1977), architetto di formazione razionalista. Il risultato, fondato su una selezione rigorosa delle opere esposte e su scelte museografiche inedite, fu di alto profilo, sconvolse le attese più tradizionaliste e pose il rinnovato museo all'attenzione del mondo della cultura a livello nazionale e internazionale.

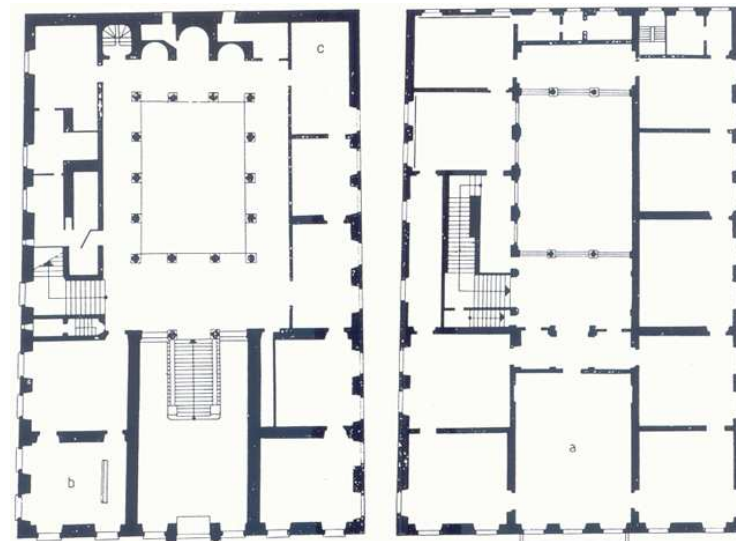


Caratteristiche progettuali dell'intervento e qualità museografiche.

La finalità del progetto era quella di creare uno spazio pacato nel quale le opere, drasticamente selezionate, fossero in grado non solo di testimoniare la storia artistica della città ma anche di riappropriarsi della loro individualità, soffocata, negli allestimenti precedenti, dall' eccesso del materiale esposto e spesso dalla sua incongruenza.

Tale approccio implicava la realizzazione di depositi attrezzati e visitabili che costituissero non solo un servizio alla collezione, ma - per dirla con le parole di Argan - "una vera e propria decorosissima galleria secondaria" di consultazione. A tal fine, furono predisposti due diversi tipi di spazi: nei magazzini, ricavati al piano intermedio, le opere erano disposte su pareti mobili a doppia faccia, in compensato di faggio, su supporti di ferro; nei depositi del sotto tetto, erano invece appese, con possibilità di scorrimento su guide a soffitto. Il percorso museale iniziava con le due sale del primo piano adiacenti allo scalone - rispettivamente destinate agli affreschi del XII secolo e al frammento del monumento funebre di Margherita di Brabante per poi proseguire, con un andamento a grandi linee cronologico, nelle sale del secondo piano. La parte finale del percorso si svolgeva nuovamente al primo piano, ove l'infilata di sale dell'ala est del palazzo accoglieva gli arazzi fiamminghi. L'ultima sala, la XX, era destinata alle mostre didattiche e temporanee.

Di comune accordo con la Marcenaro, Albinì realizzò un allestimento di assoluta purezza, esaltato dalla geometria degli antichi pavimenti di ardesia ad intarsi di marmo bianco, conservati in quasi tutte le sale. Il rigore investì anche le comici dei quadri, rimosse quando non pertinenti. Appesi a tondini che scorrevano all'interno di guide di ferro, fissate a ridosso dell'imposta delle volte, o sospesi a piantane tubolari, sempre in ferro, infitte su rocchi di colonne antiche, i quadri non deformavano mai la parete, consentendo una lettura parallela dell'architettura del palazzo, esibito nella sua integra completezza. Anche per questo, oltre che pensando ad un ruolo attivo del visitatore, Albinì evitò arredi fissi, preferendo distribuire nelle sale numerose "tripoline", poltroncine pieghevoli in legno nero, con snodi in ottone, sedile e schienale in cuoio naturale, leggere e mobili.



Genova, Gallerie Comunali di Palazzo Bianco, piante del primo e del secondo piano.



Franco Albinì, Genova Gallerie Comunali di Palazzo Bianco, depositi di consultazione al piano ammezzato.



Franco Albinì, Genova, Gallerie Comunali di Palazzo Bianco, sala delle mostre didattiche

La soluzione di utilizzare rocchi, basi e capitelli autentici di colonne romaniche o gotiche come materiale per i supporti delle opere sollevò numerose critiche per l'audace accostamento tra antico e moderno.

Allo stesso modo, fece scalpore la soluzione espositiva adottata per il frammento marmoreo di Giovanni Pisano. Le differenti possibilità di lettura del gruppo e la mancanza di fonti sulla sua sistemazione originaria, condussero Albini a realizzare un supporto cilindrico in acciaio, mobile e girevole, che permetteva non uno solo ma più punti di vista, selezionabili dal visitatore stesso che veniva in tal modo stimolato alla conquista della comprensione dell'opera. Il frammento di marmo fu montato su un sostegno telescopico, capace di una escursione tra 50 e 150 cm circa da terra; il motore e la pompa idraulica, che azionavano il meccanismo di sollevamento e di rotazione, erano celati dietro il rivestimento a lastre di ardesia di una della pareti della sala. Era sempre il rapporto tra l'antico e il moderno che strideva per la critica contemporanea, anche se con le dovute eccezioni: tant'è che Argan lodò il dispositivo come "eccellente innovazione nei sistemi di presentazione dei frammenti di scultura". Mostrato in tutta la sua natura tecnologica, il supporto era tuttavia estremamente calibrato in funzione del gruppo marmoreo, come mostrano i due bracci disegnati asimmetricamente, in equilibrio con l'asimmetria della scultura. La sistemazione della sala era completata da un panno di lana grigio, posto a ricoprire il pavimento, e dal rivestimento d'ardesia della parete verso Strada Nuova, austero fondale che occludeva le finestre considerate esuberanti ai fini dell'illuminazione delle opere. Complementare al nuovo ordinamento e parte integrante della progettazione museografica è la sala dedicata alle mostre didattiche. Questo spazio venne concepito per illustrare aspetti particolari delle raccolte del museo e per ospitare piccole mostre temporanee



Genova, Gallerie Comunali di Palazzo Bianco.



Franco Albini, Genova, Gallerie Comunali di Palazzo Bianco, sala dei Primitivi Fiamminghi.

La luce.

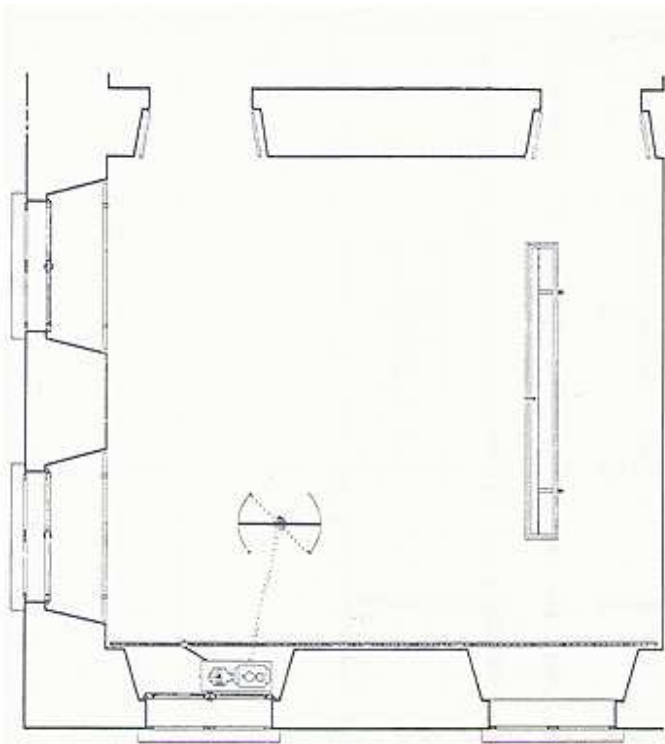
Albini studiò accuratamente l'illuminazione, utilizzando sia luce naturale che artificiale.

Nell'intervento originario, la luce naturale era schermata da tende alla veneziana, a lamelle di alluminio grigio pallido, inquadrare nelle finestre a disegnare una sottile cornice luminosa sulle pareti del palazzo.

La calda luce della città marinara si trasformava così in una costante luce bianca, che sdrammatizzava gli ambienti.

Per la luce artificiale Albini realizzò delle semplicissime barre metalliche, sospese a mezz'aria in rapporto all'altezza delle opere, tubi fluorescenti a catodo freddo che descrivevano una sorta di linea luminosa nello spazio delle sale.

Un analogo sistema fu utilizzato per illuminare internamente le vetrine come quella, appositamente disegnata, che racchiudeva il pallio bizantino. In altri casi - come per la scultura di Giovanni Pisano - Albini predispose effetti di luce e ombra più drammatici, orientando direttamente sulle opere proiettori ad incandescenza



Franco Albini, Genova, Gallerie Comunali di Palazzo Bianco, Pianta e veduta della sala Pallio Bizantino e della Margherita di Brabante.

Genova, Gallerie Comunali di Palazzo Bianco.

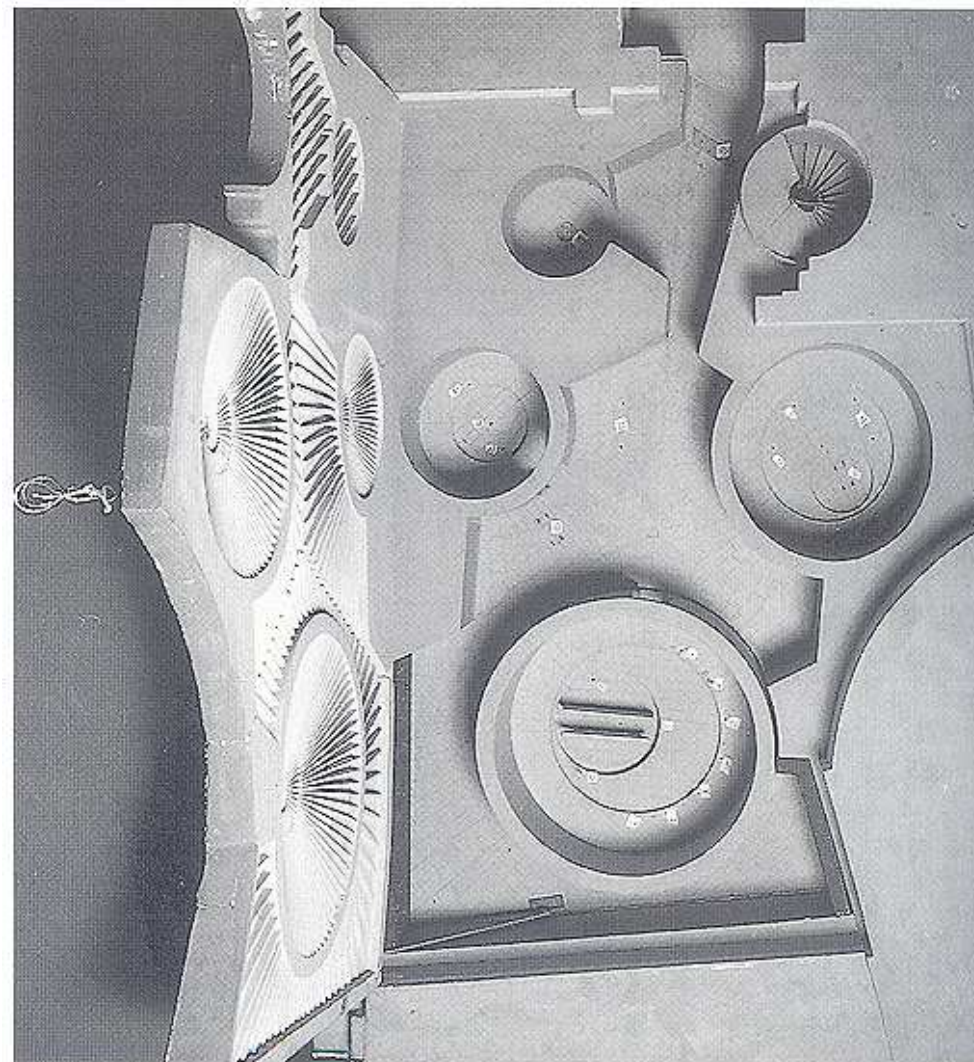
IL MUSEO DEL TESORO DI SAN LORENZO (Franco Albini)

La storia

Costituito già nel corso del XII secolo, il "tesoro" della Cattedrale di Genova si arricchì ulteriormente nei secoli successivi, tramite donazioni ufficiali e private, contributi "di stato" e di devozione.

Particolare ricchezza e varietà attestano gli inventari conosciuti, datati fra XIV e XVI sec., ma soltanto pochissimi fra gli oggetti in essi registrati sono pervenuti a noi. Nel 1892, in occasione del quarto centenario della scoperta dell'America si decise di dare finalmente a questo prezioso patrimonio una collocazione stabile e una sistemazione di carattere museale: in un ambiente retrostante la Sacrestia grande, vennero costruiti tre grandi armadi, dotati di serrande di sicurezza, in cui gli oggetti vennero scenograficamente disposti: per la prima volta il pubblico poteva ammirarli direttamente. In tale sistemazione il "tesoro" giunse fino alla seconda guerra mondiale; negli anni '50 maturò il progetto di farne davvero un museo che venne progettato e costruito ex novo. Situato in ambienti sotterranei appositamente creati nell'area della Cattedrale di San Lorenzo e rivestito di pietra di Promontorio - il materiale da costruzione caratteristico della Genova medievale - il museo del Tesoro rappresenta una delle più raffinate realizzazioni museologiche del XX secolo: ideato da Franco Albini e da Caterina Marcenaro per ospitare, in un ambiente altamente suggestivo ed evocativo, gli oggetti preziosi legati al culto della Cattedrale e alla storia della città, venne inaugurato nel 1953 dal Cardinale Giuseppe Siri, in allora Arcivescovo di Genova.

I recenti interventi sul Museo, curati dall'Architetto Giovanni Tortelli, resi necessari dall'invecchiamento delle strutture e dall'inadeguatezza degli impianti rispetto alla normativa vigente, si sono configurati come un vero e proprio "restauro" con l'obiettivo di restituire a quegli ambienti una piena fruibilità nel rispetto delle originarie scelte espositive, che hanno fatto del Museo del Tesoro della Cattedrale di Genova una delle creazioni più originali e risolte della museologia moderna e una vera e propria "opera d'arte".



Franco Albini, Genova, Museo del Tesoro di San Lorenzo, modello della soluzione intermedia.

IL MUSEO DEL TESORO DI SAN LORENZO

Il laborioso iter di progettazione del museo si sviluppa lungo l'arco di un biennio, tra il 1952 e il 1954, sino al raggiungimento di una configurazione che verrà eseguita con minime varianti. Si può ben affermare che la coerenza del metodo progettuale adottato da Albini ha prodotto, con questa architettura, una delle più armoniche soluzioni museo grafiche di tutta la scuola italiana.

Sin dalla prima ipotesi, Albini individua uno schema planimetrico costituito da tre camere circolari di diverso diametro, illuminate zenitalmente, collegate da brevi tratti rettilinei.

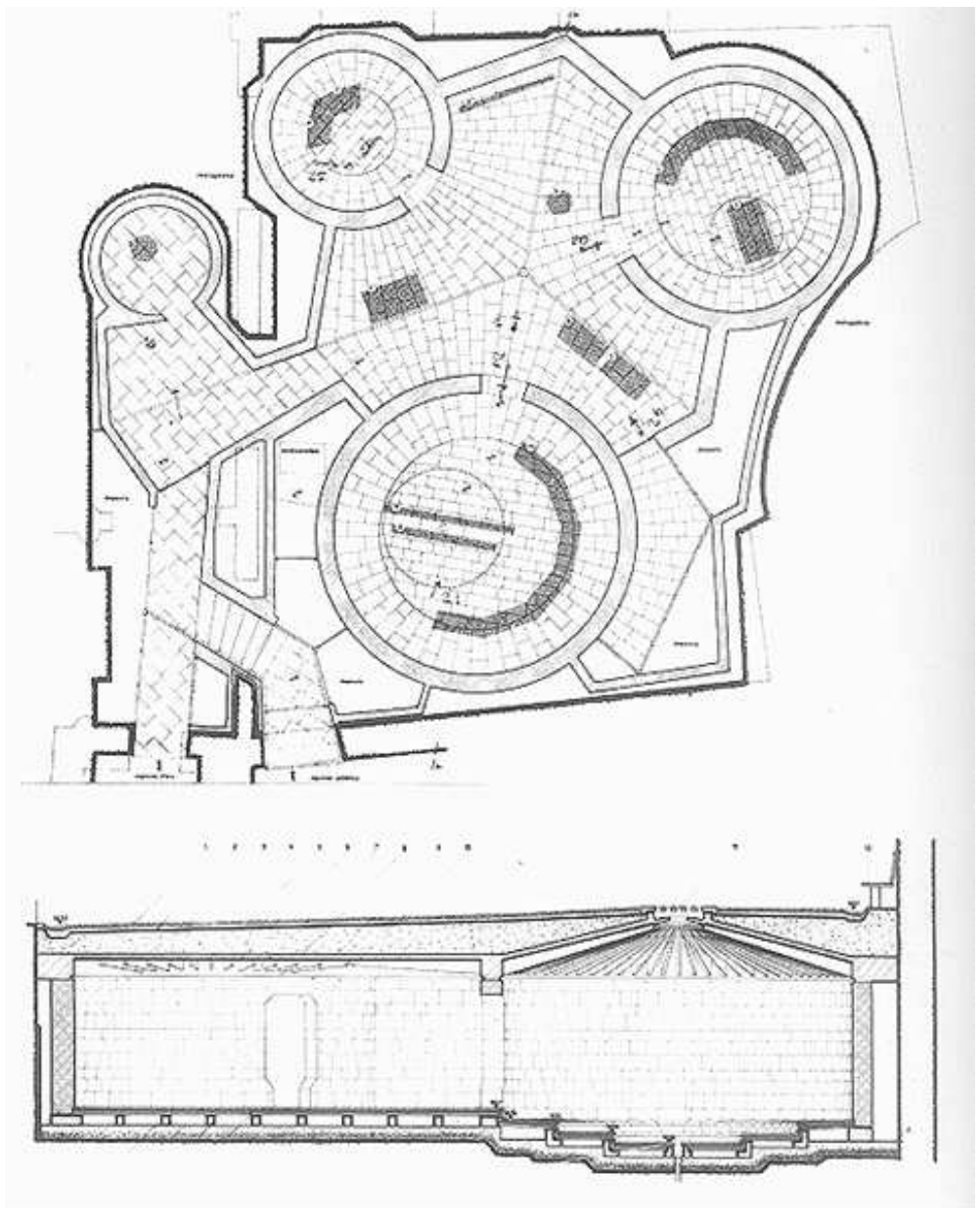
Due gli accessi previsti: per il pubblico, da Piazza Matteotti, attraverso una scala ad elica ricavata in una nicchia dell' androne dell' Arcivescovado; per il clero, direttamente dalla Cattedrale. Questa diversificazione permane anche nelle proposte successive, più simili alla soluzione effettivamente eseguita.

L'insistenza di Albini e Marcenaro per un ingresso del pubblico dalla piazza, motivata con la necessità di esperire il trapasso tra la luce dell'esterno, la penombra dell'androne e l'oscurità del museo sotterraneo, si scontra, tuttavia, con l'opposizione della Curia, assai più sensibile a questioni di controllo e sicurezza del museo. Dopo una nutrita serie di varianti si giunge alla soluzione del doppio ingresso dall'interno della Cattedrale.

L'accesso del clero avviene dalla sacrestia posta allo stesso livello del museo, in modo da facilitare l'asporto dei pezzi più pesanti del Tesoro in occorrenze particolari, mentre il pubblico viene costretto a compiere un tragitto spezzato, scendendo per una stretta scala, ritenendo in tal modo la sensazione della discesa in un recesso catacombale.

Organizzati entro un'area di dimensioni assai ridotte - complessivamente, 15 per 16 m circa - gli spazi del museo sono articolati e, al contempo, nettamente definiti. La piccola *tholos* di fronte all'ingresso funge da vero e proprio sacello per il catino del Sacro Graal.

Le tre camere principali, di diametro differente, sono collegate da uno spazio esagonale i cui vertici insistono, alternativamente, sui centri delle cupole ribassate.



Franco Albini, Genova, Museo del Tesoro di San Lorenzo, pianta e sezione della soluzione definitiva.

La rigorosa geometria che mette in relazione gli spazi viene esplicitata dal disegno della pavimentazione - in pietra scura di promontorio, al pari delle murature interne - e dalla giacitura dei travetti in cemento della copertura, lasciati a vista. Realizzati fuori opera con casseforme modificabili, i travetti, a sezione rettangolare di altezza variabile, sono infatti disposti radialmente intorno ad un oculo luminoso che corona le camere circolari; con i rispettivi andamenti, essi definiscono inoltre la copertura del vano centrale.

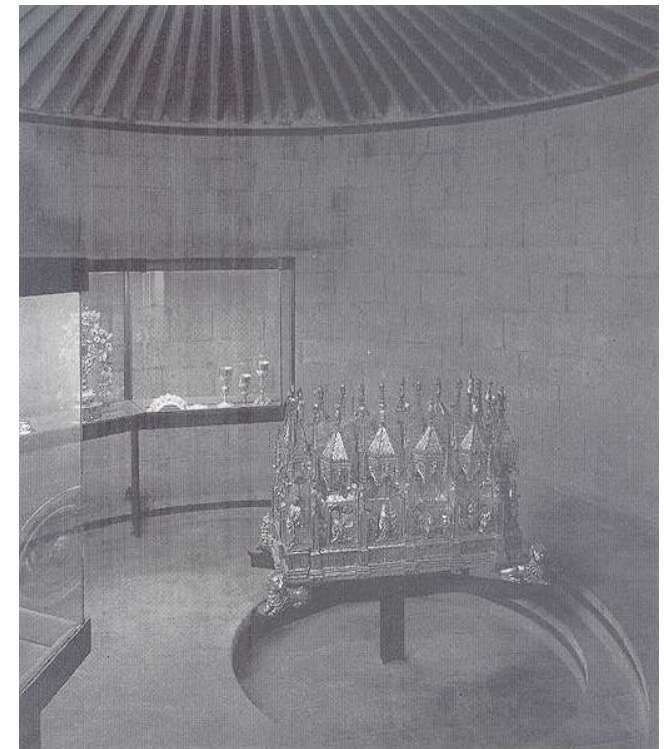
L'effetto è di grande suggestione, con riferimenti a figurazioni barocche, come il diffondersi della luce mistica dall'alto, o il richiamo formale agli ostensori dai fitti raggi d'argento diramanti dall'ostia. Barocca è anche "l'ideologia di coinvolgere l'immaginazione nella ricezione dell'immagine", con i rimandi al tesoro nascosto, al culto dei morti, ai mondi ultraterreni da sempre immaginati nel sottosuolo. Un gioco fascinoso cui non sono immuni neppure gli stessi progettisti, se è vero che "in quella sorta di sogno che era dietro al progetto" il piccolo occhio di luce che si apre nel cortile dell'arcivescovado si trasfigurava in una vera e propria pozzo, affacciandosi alla quale si sarebbe potuto vedere il tesoro ipogeo. L'arredo allestitivo è ridotto all'essenziale, ancorché accuratamente calibrato su ogni singolo pezzo, come mostrano, tra le altre, le due vetrine del vano centrale modellate sui piviali, sette superfici di cristallo raccordate mediante ponticelli metallici a tre rami.



Franco Albini, Genova, Museo del Tesoro di San Lorenzo
veduta della prima tholos.



Franco Albini, Genova, Museo di San Lorenzo, lo spazio di raccordo tra le tre camere circolari, con le vetrine dei piviali.



Franco Albini, Genova, Museo del Tesoro di San Lorenzo
seconda Tholos.



Genova, Museo del Tesoro di San Lorenzo.