



A A A I T A L I A

ASSOCIAZIONE NAZIONALE ARCHIVI ARCHITETTURA CONTEMPORANEA • BOLLETTINO N° 12



BBPR, Museo d'Arte antica al Castello Sforzesco, Milano, L'ingresso con la Pusterla dei Fabbri (XIV secolo) e la prospettiva delle sale della scultura dal V al XIV s., da «Casabella Continuità», 211, 1956.

Antonello Alici. Il rapporto con la storia e il dialogo con le preesistenze hanno in vario modo polarizzato l'impegno degli architetti italiani negli anni cinquanta del Novecento, in un Paese alla ricerca della propria identità sotto le macerie del regime e della guerra. "Dove il rapporto con la storia è obbligato e diretto come nell'architettura del museo", sottolinea Manfredo Tafuri, "i migliori architetti italiani liberano aspirazioni altrimenti represses" (M. Tafuri, *Il museo, la storia, la metafora (1951-1967)*, in *Storia dell'Arte Italiana. Il Novecento*, Torino 1982, pp. 467-511). L'urgenza di ricollocare le collezioni storiche e artistiche nei più grandi musei italiani, pesantemente segnati dai bombardamenti, si è tradotta in una svolta rivoluzionaria nella museografia italiana, condotta con straordinaria unità d'intenti da progettisti e conservatori dei musei. L'opera di Carlo Scarpa e Giulio Fogolari nel riordino delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (1946-60), di Franco Albini e Franca Helg con Caterina Marcenaro per le Gallerie comunali di Palazzo Bianco (1950-51) e per il Museo del tesoro di San Lorenzo a Genova (1952-56), di BBPR e Costantino Baroni al Museo del Castello Sforzesco a Milano (1954-56), e ancora di Carlo Scarpa e Licisco Magagnato al Museo di Castelvecchio a Verona (1956-64) segnano tappe significative della conquista di un nuovo linguaggio che mira a stabilire un più efficace legame tra pubblico e patrimonio. Oggi questa pagina importante della nostra storia recente è tornata di scottante attualità per il rischio di alterazione dell'allestimento dei BBPR al Castello Sforzesco di Milano, che si vorrebbe privato della sua opera più rappresentativa, la *Pietà Rondanini*. Da qui nasce l'ipotesi di dedicare il bollettino AAA/Italia al tema degli allestimenti museali, consapevoli che una ricerca mirata nelle biografie degli architetti, dei conservatori e dei direttori di museo, attraverso gli archivi privati e quelli pubblici delle soprintendenze e degli istituti di conservazione, possa far emergere, accanto ai nomi più noti, vicende e figure professionali meno note o dimenticate e contribuire così ad una più ampia conoscenza del quadro culturale e professionale. I risultati che presentiamo confermano il valore di questo impegno, ma anche la sua complessità. Li consideriamo un invito ad una più ampia e sistematica ricerca su fondi di archivio di recente acquisizione che attendono di essere studiati. Per tutti citiamo i nomi di Franco Minissi e Arrigo Rudi, il cui contributo alla museografia del Novecento resta ancora in gran parte da valutare. L'auspicio è allo stesso tempo quello di aggiornare la mappa delle opere di qualità del secondo Novecento con gli allestimenti museali superstiti, meritevoli di essere sottoposti a vincolo perché insostituibile documento di una stagione di straordinaria modernità della nostra cultura architettonica.



CONTRIBUTI

- | | |
|--|----|
| ■ I MUSEI HANNO UNA LORO "AURA": COME UN'OPERA D'ARTE VIVENTE? | 3 |
| ■ I MUSEI GENOVESI NEL MATERIALE D'ARCHIVIO DELLA FONDAZIONE FRANCO ALBINI (ROBBIATE 1905-MILANO 1977) | 9 |
| ■ CARLO DE CARLI (MILANO 1910-1999) E LA PINACOTECA AMBROSIANA DI MILANO | 10 |
| ■ GLI ALLESTIMENTI MUSEALI DI GIOVANNI MICHELUCCI (PISTOIA 1891-FIRENZE 1990) | 12 |
| ■ IL RIASSETTO DELL'AMBROSIANA (1928-1931) NEI DISEGNI DELL'ARCHIVIO DI ALESSANDRO MINALI (1888-1960) | 13 |
| ■ LA MODERNA CONCEZIONE DEL MUSEO VISTA DA FRANCO MINISSI (VITERBO 1919-BRACCIANO 1996) | 14 |
| ■ IL RIORDINO DELLA GALLERIA SABAUDA NELLE CARTE D'ARCHIVIO DI GUGLIELMO PACCHIONI | 15 |
| ■ LE DIVERSE SISTEMAZIONI DELLA PINACOTECA DI BRERA (1920-1950) NELLE FOTOGRAFIE DELLA FONDAZIONE PORTALUPPI | 17 |
| ■ IL MAFFEIANO SECONDO ARRIGO RUDI. UN LAPIDARIO PER LA VERONA ANTICA | 20 |
| ■ CARLO SCARPA AL MUSEO DI CASTELVECCHIO DI VERONA. DISEGNO E MUSEOGRAFIA | 21 |
| ■ IL MUSEO CIVICO DI CASTELLO URSINO NEGLI ARCHIVI STORICI DELLA SOPRINTENDENZA DI CATANIA | 24 |
| ■ GLI ARCHIVI DEL MUSEO NAZIONALE DELLA SCIENZA E DELLA TECNOLOGIA | 25 |
| ■ LA GALLERIA REGIONALE DELLA SICILIA DI PALAZZO ABATELLIS A PALERMO | 28 |
| ■ IL PALAZZO REALE DI NAPOLI NEL NOVECENTO | 29 |
| ■ CHIARA BAGLIONE (A CURA DI), ERNESTO NATHAN ROGERS 1909-1969, FRANCO ANGELI, MILANO 2012 | 32 |



I MUSEI HANNO UNA LORO "AURA": COME UN'OPERA D'ARTE VIVENTE?

Alessandra Mottola Molfino. Se è stato giustamente affermato che i musei, come un vero e proprio *Gesamtkunstwerk*, rappresentano profondamente e acutamente le società che li hanno voluti e prodotti, può essere vero che in molti casi essi diventano un'*opera-chiusa*. Dunque un'opera che deve essere conservata e tramandata per i significati storici e sociali che racchiude. Significati e segni che sono espressi dall'edificio, dalla collezione, dal linguaggio degli allestimenti. In un risultato talmente coerente (penso soprattutto al Sir John Soane Museum di Londra, tanto idoleggiato dagli architetti post-moderni) da dovere e volere essere conservato.

Gli elementi costitutivi e significativi dell'opera d'arte-museo sono soprattutto tre: il primo sono le collezioni, il contenuto (e quindi le ragioni e le scelte di gusto che gli stessi oggetti raccolti sottintendono); il secondo è l'edificio, il contenitore e l'allestimento, con il rapporto che tra i due elementi – contenuto e contenitore – si è instaurato nel tempo (fin dall'inizio o in seguito, poco importa). Il terzo elemento è più indefinibile: è l'*aura*; ma è anche il linguaggio con il quale il museo comunica all'esterno i suoi messaggi culturali: una sorta di campo magnetico di comunicazione che può variare nel tempo, lungo la vita dell' "opera d'arte-museo", a causa delle persone che ne formano il cervello e che ne formulano continuamente le attività culturali, il suo modo di proporsi all'esterno, al pubblico. Può essere un'atmosfera nata anche dal modo di esporre gli oggetti, dalle luci, dalle ore del giorno scelte per l'apertura al pubblico (certi musei andrebbero aperti solo di notte!).

La cultura del nostro tempo (anche in virtù delle solide radici che si allungano indie-

tro fino allo storicismo ottocentesco), così come ha scelto di conservare i documenti anche "minori" delle culture precedenti, nell'ultimo quarto del Novecento ha scelto di conservare filologicamente alcuni antichi musei e allestimenti. In questo modo rispettando quei musei come un "documento globale della storia del Gusto": quel "composto di Arte e Storia, Filologia e Favola, Documento e Romanzo, lontano da noi molti anni luce, che costituisce un'esperienza e un insegnamento di valore davvero unico", come diceva Federico Zeri.

La museologia italiana degli anni settanta (anticipata da Federico Zeri con il riallestimento della Galleria Spada di Roma negli anni cinquanta, poi da Sandra Pinto nei primi anni settanta, e da altri direttori di museo tra i quali chi scrive) ha mostrato i primi casi di restauro filologico di antichi musei. Esempi illustri come quelli delle National Galleries di Edimburgo e di Londra hanno portato poi il tema della ricostruzione filologica degli allestimenti ottocenteschi alla ribalta internazionale. Contro i rifacimenti anodini degli anni sessanta, rimasticature impresentabili delle idee della grande stagione dei riallestimenti museali postbellici italiani degli anni cinquanta.

Negli anni cinquanta, sessanta e settanta, in tutta Europa molti musei vennero, infatti, progettati, all'esterno e all'interno, come se dovessero essere tutti uguali: museo prima di tutto come servizio pubblico. Come si progettano ospedali o biblioteche o grandi magazzini, assumendo in molti casi un aspetto generalizzante, da manuale tipologico per costruttori. Poiché uguali per tutti venivano definite, dagli organismi internazionali, le funzioni dei musei: esposizione, conservazione, acquisizione, educazione. Senza molti riguardi alla loro storia specifica, e dunque alla loro identità e diversità, che di ciascuno fa un'opera unica.

L'idea che un museo potesse essere un'o-



pera-chiusa, un'opera d'arte in sé, non si affacciava alla maggioranza dei museologi: dunque non si poneva l'esigenza di conservare gli antichi musei con i loro vecchi e invecchiati allestimenti. E nemmeno quella di creare nuovi musei e nuovi specifici allestimenti d'autore. Come era stato negli anni del dopoguerra; ma anche agli inizi della "forma-museo", nel secolo XVIII e nei primi decenni del XIX a Roma e a Monaco di Baviera.

Nella seconda metà del Novecento, soprattutto nel secondo dopoguerra, a seguito della grande distruzione di tanti musei e degli edifici monumentali che li ospitavano, soprattutto in Italia e in Germania, la museografia moderna ha, infatti, segnato una decisiva rivoluzione negli allestimenti e ha preso possesso dei vecchi musei. Molti allestimenti preesistenti, che raccontavano il gusto ottocentesco e positivista dell'accumulo indiscriminato di oggetti, della passione classificatoria dell'Ottocento e dei secoli precedenti, andarono perduti. I musei sopravvissuti alle distruzioni belliche e postbelliche, nei loro antichi allestimenti, sono assai pochi. Sopravvivenze dovute al caso, alla pigrizia, o alla forza troppo eloquente del loro essere autentiche opere d'arte. Ricordo in Italia il caso dell'immensa sala sottotetto di Palazzo Madama a Torino allestita negli anni trenta da Fontana-Arte (si dice su progetto di Gio Ponti) dedicata alle ceramiche, o il caso, prodigioso, del Museo Pio-Clementino in Vaticano datato agli anni settanta del Settecento.

Subito dopo la guerra gli architetti museografi e i conservatori e direttori dei musei italiani furono alleati, per la conquista di un nuovo linguaggio; che avrebbe parlato a un pubblico più vasto e non più ai classificatori sapienti.

Si formarono così quelle coppie di conservatori-architetti rimaste celebri nella storia dei musei italiani: Franco Albini e Caterina Marcenaro a Genova nei Musei

Civici di Palazzo Bianco e Palazzo Rosso (1951); BBPR e Costantino Baroni a Milano nel Museo Civico d'Arte Antica del Castello Sforzesco (1949-1956); Carlo Scarpa e Licisco Magagnato nel Museo Civico di Castelvechio a Verona (inaugurato nel 1964); Carlo Scarpa e Giorgio Vigni a Palermo nel Museo Nazionale di Palazzo Abatellis (1954). Questi allestimenti sono ancora visibili, sopravvissuti ad anni di incuria, in qualche caso ben restaurati.

Fu un cambiamento epocale nella storia centenaria dei musei europei, italiani in particolare. Per una nuova apertura dei musei alla società democratica che rinasceva dal terrore, dall'odio, dalle perdite di vite umane e di monumenti. La nostra cultura antifascista scagliava sui musei dell'Ottocento e del primo Novecento il suo anatema politico e la sua *damnatio memoriae*. In un ascetico desiderio di purificazione e di espiatione, di condanna verso la cultura fascista che veniva legata al "cattivo gusto" ottocentesco e dannunziano. I riallestimenti postbellici hanno deliberatamente voluto spazzare via gli antichi allestimenti; hanno selezionato crudelmente le opere d'arte da esporre, qualificate come "maggiori" dalla storiografia idealistica crociana e longhiana e le hanno sterilizzate dalle putrefatte concrezioni che la storia vi aveva depositato. Franco Albini arrivava a togliere le cornici dorate ottocentesche (ma anche quelle più antiche) ai quadri da esporre. È stata una operazione che Federico Zeri ha definito "la scarnificazione dei musei". Era lo stesso spirito per cui i restauri ministeriali di tante chiese asportavano le stratificazioni dei secoli dal Barocco all'Ottocento per ritrovare le pure forme romaniche, gotiche e rinascimentali; e nei quadri si lasciavano squarci vuoti e stridenti lacune. Ma questi sacrifici produssero anche un miracolo strepitoso: una nuova museografia tutta italiana che negli anni cinquanta si affermò con esempi di bellezza insu-



perata, esempi ancora oggi, per fortuna, conservati e oggetto di venerazione degli architetti e museografi di tutto il mondo. Come i musei riallestiti da Carlo Scarpa, da Franco Albini, dai BBPR. L'eleganza purificata e il razionalismo degli architetti di quella stagione provocarono nei vecchi musei connotati nuovi e specifici: rarefazione delle opere esposte, per isolarle e metterle così in autentico dialogo tra loro e col visitatore; neutralizzazione delle pareti; uso di materiali poveri, consoni alle condizioni quasi francescane di quella stagione economica, che assumevano però alti valori morali e simbolici. Un tema caro alle pratiche e teorie artistiche degli artisti "Informali": il recupero amoroso dei materiali grezzi, poveri, ignorati (soprattutto nei casi di Scarpa); e la messa in luce delle strutture, delle ossa forti e essenziali, spogliate da ogni orpello.

Nel caso del Castello Sforzesco di Milano i BBPR hanno operato nel restauro dell'intero monumento e allestito il museo delle sculture in modo esemplare per il nostro sentire museologico di oggi (a noi ancora più consonante rispetto agli esempi di Scarpa e Albini) per il rapporto che l'allestimento tanto evocativo è riuscito a creare con il Castello. L'opera dei BBPR ha usato infatti un vocabolario forte e suggestivo, scegliendo materiali in grado di gareggiare e dialogare con le possenti strutture castellane: la pietra trachite grigia venata di ocra, il ferro pieno, il legno massello, gli intonaci grezzi. Disegnando uno per uno gli elementi di questo neo-medioevale linguaggio denso di rispecchiamenti: lampade a braciere, grosse catene divisorie che terminano come mazze ferrate, balaustre pesanti di legno scurito, borchie di ottone lucente per segnare gli spazi dei futuri *accrochage*, supporti di sculture e vetrine di grande forza espressiva.

Quasi un omaggio alla grande stagione della museografia italiana degli anni cinquanta può essere considerato un recente

capolavoro della museografia europea: la ricostruzione del Neues Museum di Berlino da parte di David Chipperfield (allestimenti interni di Michele De Lucchi) nel decennio 1997-2007.

L'architetto inglese ha più volte dichiarato di essersi ispirato nella riparazione del rudere e riedificazione del museo ai criteri tutti italiani del restauro. Avverso all'usanza tedesca di ricostruire integrando in stile (da noi si dice: falsificando) le lacune. Per gli altri due musei restaurati nell'Isola dopo la riunificazione (il Bode Museum e la National Galerie) era stato utilizzato, infatti, il metodo ricostruttivo e integrativo che tende a riportare l'edificio al "dov'era e com'era".

Nelle due ali totalmente distrutte del Neues vengono recuperati i volumi originali in una nuova ma semplice veste architettonica; i ritmi volumetrici appaiono così molto unitari; gli impianti passano dove possono senza ispessire i muri e usando per gli ingombri più grossi le parti nuove. Le sale rimaste in parte allo stato originario sono restaurate una per una con gradi di integrazione studiati caso per caso, calcolandone l'effetto finale e generale, allo scopo di restituire tutta l'unità possibile al percorso e all'edificio senza bruschi salti di stile; per le ricostruzioni/integrazioni vengono usate le stesse tecniche e gli stessi materiali dell'originale. Per ogni sala decorata è stato recuperato ogni singolo frammento autentico; le lacune (spesso molto appariscenti) sulle pareti dipinte sono state integrate in modo che stesure di colore o di intonaco in sottosquadro restituiscano otticamente l'unità dell'insieme, attenuando le lacerazioni, ma lasciando vedere (soprattutto da vicino) le differenze tra autentico e rifatto. Le figurazioni non sono state ripristinate usando le vecchie fotografie (come è stato fatto da noi invece per il Teatro La Fenice). I restauri sono stati portati al massimo di integrazione accettabile (lo studio dei



livelli di possibile integrazione si è svolto con accurati controlli e prove su modelli virtuali) perché si volevano evitare le falsificazioni teatrali e si voleva lasciare che la storia, così tragica, dell'edificio restasse nella memoria. In Italia nessuno avrebbe niente da dire di fronte a tanto scrupolo. Il rispetto della Storia è l'unico metodo di lavoro possibile dentro un museo. E si resta attoniti di fronte alla iniziale aspra polemica berlinese attorno al Neues Museum poiché erano proprio gli intellettuali tedeschi, tanto ossessionati dal problema della memoria, che in questo caso insorgevano nella speranza di riavere il museo com'era, senza tracce del disastro e del passaggio cruento della Storia.

Nella grande scalinata di ingresso a tutt'altezza Chipperfield ha voluto lasciare a vista la composizione dei mattoni delle pareti in gran parte conservata anche se ormai crudelmente spellata dalla distruzione e dagli incendi, quasi solo ricomponendo, con dolore infinito e rispetto, le ossa, i muscoli, i tendini di un corpo martoriato. Ma ne ha ritrovato in pieno l'immenso volume, appoggiando dentro di esso le doppie rampe dell'antica scala, quasi come un immenso foglio di carta piegato e scalettato, posato da un dio misericordioso nello stesso posto occupato un tempo, a ritrovare quello stesso movimento. Molto poetico; senza decorazioni, senza nemmeno la balaustra. Solo i ritmi e gli ingombri sono rimasti gli stessi e l'effetto è quello di una suggestione possente ed evocativa. La scala appare come un pezzo unico e il materiale unitario scelto è un nuovo-ma-antico *opus* fatto di cemento preformato, mischiato a frammenti di marmi colorati, che può essere lucidato, liscio o mantenuto ruvido o molto grezzo e che costituisce un *leit-motiv* in tutto il museo.

La stessa collezione delle antichità egizie, smembrata subito dopo la guerra con la divisione della città e dislocata in varie sedi, ha ripreso vita e attrazione con il ri-

torno all'Isola dei Musei nei suoi antichi luoghi ma con un nuovo allestimento.

Il museo è come un'opera d'arte vivente. Dunque un museo può anche morire ?

Le opere d'arte conservate nei musei possono morire; anche i più grandi capolavori. Morire di dimenticanze, di cattive abitudini, di trascuratezze, di presentazioni sciatte e invecchiate, di interventi/allestimenti sbagliati. Morire perché scompaiono agli occhi di un pubblico che può prendere altre strade; cercare altre opere; invaghirsi, interessarsi di altre forme, di altri segni.

I musei stessi possono scomparire.

Illudersi che opere d'arte e musei famosi, perché speciali e bellissimo, siano anche immortali è pericoloso. Se un'opera d'arte (fosse pure un grande capolavoro che giustamente si crede immortale) non viene guardata, visitata, studiata, quasi ogni giorno, finisce per inaridirsi, tramontare. È successo: la Pietà di Bellini a Brera era negli anni cinquanta una delle opere più famose e visitate di Milano; ora la guardano solo gli studiosi. L'Apollo del Belvedere che era idolatrato dai viaggiatori del *Grand Tour* giace quasi dimenticato in un'ansa del percorso dei Musei Vaticani. La storia del gusto non ha pietà.

Ogni generazione ha scoperto e riscoperto le opere e i musei preferiti. Ricordiamo negli anni ottanta il ritrovamento del museo di Sir John Soane a Lincoln's Inn per opera degli architetti post moderni; seguito poi dal restauro operato dal direttore Peter Thornton; e la riscoperta dei musei tedeschi di Schinkel e Klenze che ha ispirato la Galleria Nazionale di Stoccarda di James Stirling.

Ogni generazione di storici dell'arte ha scoperto e riscoperto capolavori e artisti prima sconosciuti come Caravaggio e Piero della Francesca. Si sono stigmatizzati a volte i grandi restauri dei capolavori (perché, si è detto, davano maggiore visibilità agli sponsor; perché davano alle opere la qualifica di feticcio); ma è vero che tali re-



stauri hanno spesso segnato la reinterpretazione di quegli stessi capolavori.

Sul tema della trasformazione incessante dei musei si sta interrogando la museologia internazionale. E si chiede se il museo davvero non sia una struttura fortemente democratica, al tempo conservatrice eppure versatile, esposta e aperta alle interferenze; capace di mutare in continuazione. Non c'è un museo al mondo che sia rimasto uguale a sé stesso per più di 50 anni; nemmeno il Pio Clementino o il Museo di Soane.

Un museo è come un organismo vivente; è fatto di componenti che continuamente tra loro interagiscono: il contenitore, il contenuto, il linguaggio, il pubblico che ogni giorno entra dalla porta e che con i propri sguardi, con il proprio affollarsi davanti ad esse, cambia il segno e il significato delle opere esposte. Guai a quei direttori di musei e a quei museografi che decidessero di occuparsi di uno solo di questi elementi costitutivi; che non sentissero questo continuo cambiamento, questa marea che va e viene e che ogni volta lascia segni diversi sulla spiaggia. E, soprattutto, guai a quei direttori e architetti che non rispettano la storia e l'*aura*, ovvero l'identità forte dei musei sui quali vogliono operare.

Per far vivere i musei nel futuro non bastano le attività educative; che ormai spaziano dai laboratori per gli scolari alle visite guidate, alle animazioni e agli eventi teatrali e musicali. Per corrispondere alle attese dell'attuale società e delle future generazioni i musei devono saper reinterpretare le loro opere e sé stessi; ritrovarsi e riconoscersi continuamente. Certo studiandole e poi facendo mostre per rispiegarle; certo acquisendo nuove opere e collezioni (con doni e acquisti); ma soprattutto facendo restauri (anche dei grandi capolavori) che aprono la strada a nuove conoscenze e interpretazioni delle opere stesse; e soprattutto riallestendo le proprie sale, le proprie strutture per l'ac-

coglienza; e riproponendo in nuovi allestimenti le opere stesse. Tutte cose che permettono ai visitatori di guardare con occhi nuovi; e al museo di acquisire e diffondere nuovi significati.

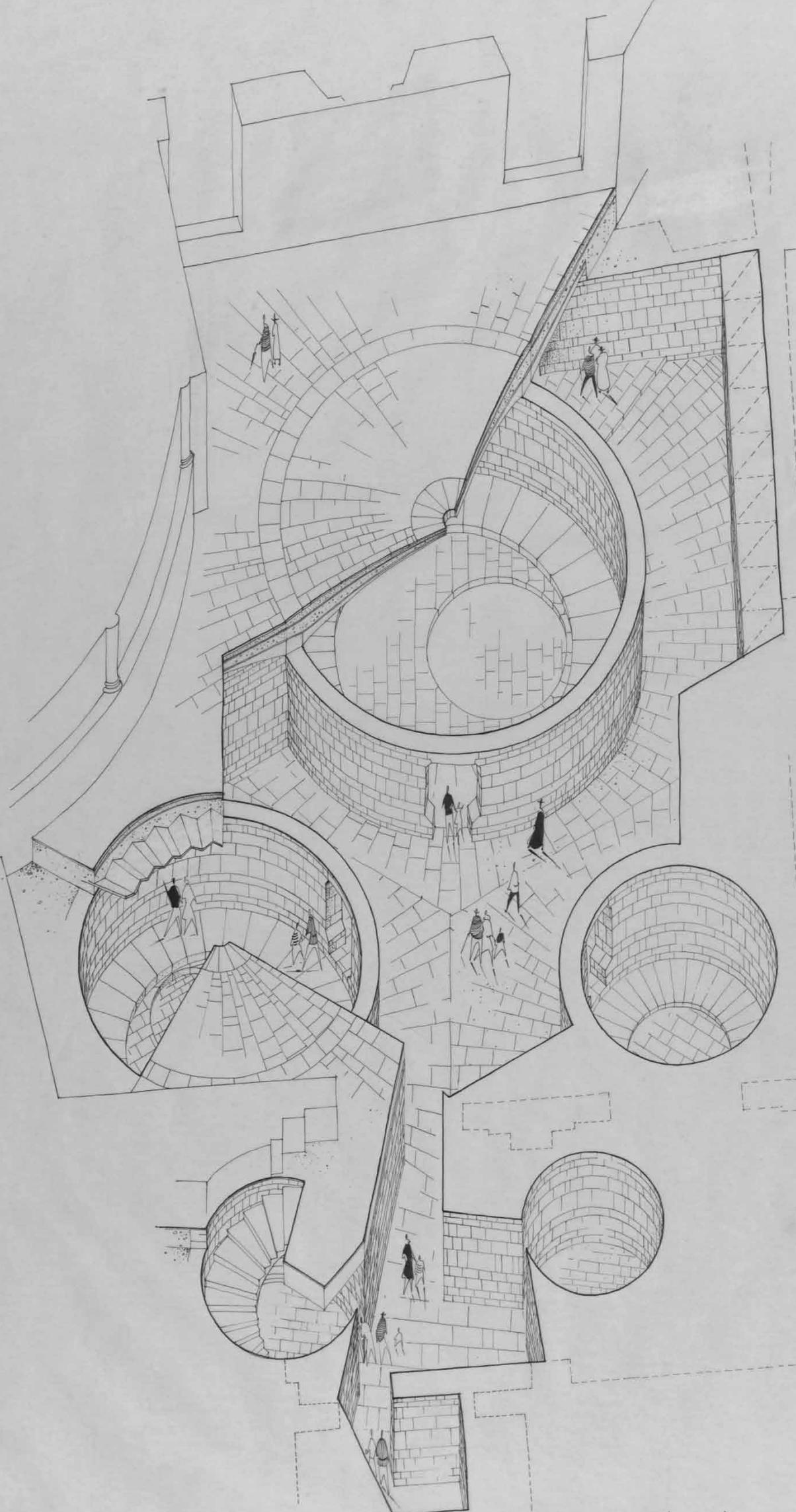
Quei fantastici elettrostimolatori cardiaci che potrebbero essere gli artisti vengono tenuti lontani dagli allestimenti museali; gli storici dell'arte e gli architetti probabilmente hanno paura che gli rubino il mestiere. In Italia l'unico caso di un'opera di allestimento museale commissionata a un artista è stata l'Armeria del Museo Poldi Pezzoli di Arnaldo Pomodoro. Altrove gli artisti vengono invece incaricati dai direttori dei musei di rifare, completamente (ad es. il Museum für Angewandte Kunst di Vienna, il Museum Kunst Palast di Düsseldorf) o parzialmente, allestimenti e *accrochage*: Beuys a Darmstadt, Boltansky a Baden-Baden e a Parigi, Spoerri a Parigi e a Berlino, Kosuth a Vienna, Haacke a Rotterdam; e altri.

L'artista di oggi tende ad allargare il proprio intervento oltre l'opera, nello spazio umano, urbano, architettonico che la circonda.

L'installazione "totale" tiene conto del *genius loci* e ingloba il visitatore stesso; per dare allo spazio una nuova organizzazione degli stati d'animo, delle memorie collettive dei luoghi in cui l'artista la pone. Il confine tra artista e architetto diventa sempre meno preciso e conoscibile. Inoltre questo modo di calcolare lo spazio circostante come interno dell'opera d'arte scompagina il contesto espositivo "normale" di un museo e/o di una mostra.

Ilya Kabakov lo ha detto con molta chiarezza: "Ogni luogo che nella storia sia stato abitato dall'uomo, dalle sue generazioni passate, ha la sua propria aura, la quale avvolge gli abitanti di oggi e che sarà là anche per quelli futuri, a patto che nessuno la distrugga: per creare un'aura occorre infatti molto tempo, per distruggerla ne basta molto poco".

Monito severo per tutti gli architetti, e per gli allestimenti di mostre e musei.



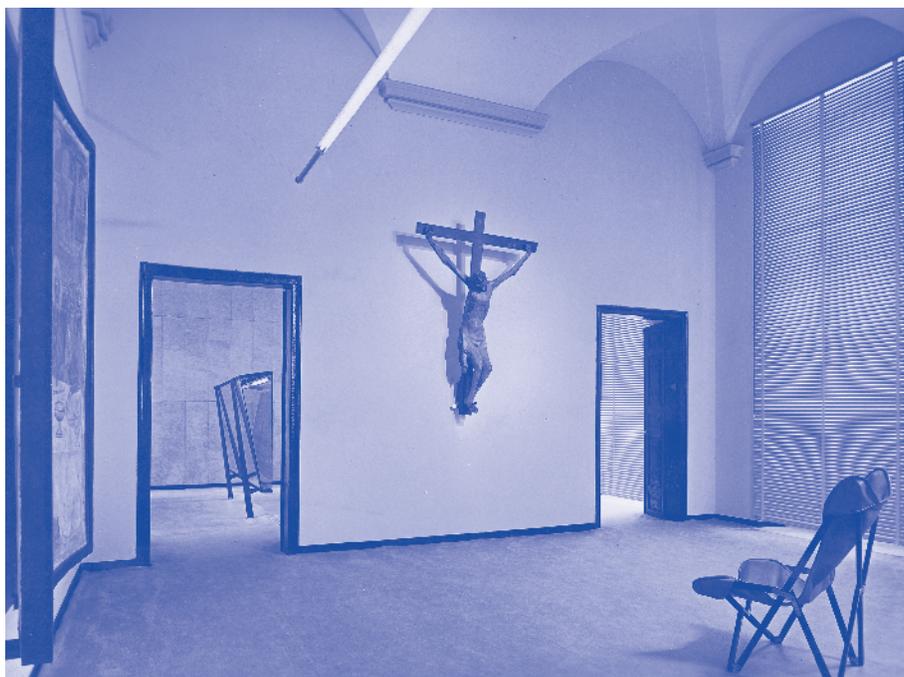
dott. arch.
franco albini
via panizza 4
milano

MUSEO DE
GENOVA

1-12-952

ASSONOM





Franco Albini, Gallerie comunali di Palazzo Bianco a Genova, Sala con il Crocifisso dei Caravana, 1949-51. Milano, Fondazione Franco Albini.

I MUSEI GENOVESI NEL MATERIALE D'ARCHIVIO DELLA FONDAZIONE FRANCO ALBINI (ROBBIATE 1905-MILANO 1977)

Elena Albricci. Durante una lezione tenuta alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino nell'anno accademico 1954-1955, Franco Albini racconta come in quegli anni la funzione del museo sia in mutamento. La trascrizione del suo discorso è conservata alla Fondazione Franco Albini, insieme a molti altri documenti aventi per oggetto proprio la museografia. Si tratta di un tema molto caro all'architetto milanese, che riflette, elabora e annota a mano considerazioni e pensieri. "L'architettura tende ora ad 'ambientare il pubblico', se così si può dire, anziché ambientare l'opera d'arte. L'architettura crea intorno al visitatore un'atmosfera moderna e proprio per questo entra in rapporto con la sua sensibilità, con la sua cultura, con la sua mentalità di uomo moderno". I visitatori devono ritrovare all'interno degli spazi museali un linguaggio coerente con il proprio modo di sentire, per non percepire come altro da sé le opere d'arte che si trovano innanzi. Tale concezione viene da lui elaborata insieme alla direttrice Caterina Marcenaro, con la quale intrattiene una fervida collaborazione, un'esperienza di condivisione mossa da un comune senso etico. Quando pronuncia quelle parole, Palazzo Bianco è stato inaugurato da poco ed egli sta lavorando al Museo del

Tesoro di San Lorenzo e a Palazzo Rosso. L'intero archivio ospitato dalla Fondazione Franco Albini (www.fondazionefrancoalbin.com) – dichiarato di notevole interesse storico dal Ministero per i Beni Culturali nel 2002 – comprende circa 20.000 disegni, 6.000 fotografie, 8 modelli, scritti, lettere, relazioni tecniche, libri e riviste, oltre ad alcuni celebri pezzi di design progettati dall'architetto. Di questo patrimonio, quasi 500 elaborati grafici e più di 500 fotografie (dal cantiere all'opera terminata) riguardano specificatamente i musei progettati dall'architetto milanese.

Prendendo in esame la documentazione grafica relativa al Museo del Tesoro di San Lorenzo, ad esempio, si può cercare riscontro delle undici varianti che la direttrice dichiara di aver discusso con Albini prima di giungere ad una versione definitiva. In particolare, si constata che la prima tavola, con una data che precede di un paio di mesi l'assegnazione dell'incarico ufficiale, contiene già in embrione alcune soluzioni che verranno affinate in fasi successive. Una serie di sette tavole inoltre racconta le differenti varianti elaborate per l'ingresso dei visitatori al museo: Franco Albini studia soluzioni che permettano a chi entra di immergersi in un'avvolgente atmosfera. Materiale d'archivio che, ad ogni sguardo, è capace di dare nuovi e importanti spunti di riflessione.

Nella pagina precedente: Franco Albini, Franca Helg, Assonometria del Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova, 1952-56, china su lucido. Milano, Fondazione Franco Albini.



Carlo De Carli, l'allestimento della Sala dei Cimeli alla Pinacoteca Ambrosiana, Milano. Archivi Storici Politecnico di Milano, Fondo Carlo De Carli.

CARLO DE CARLI (MILANO 1910–1999) E LA PINACOTECA AMBROSIANA DI MILANO

Claudio Camponogara. Carlo De Carli si laurea in Architettura nel 1934 a Milano. Dal 1948, chiamato da Gio Ponti cui succederà, è docente di *Architettura degli interni, arredamento e decorazione*. Negli anni 1965-1968 ricopre la carica di Preside della Facoltà e, aderendo alle esigenze della contestazione studentesca, s'impegna in un radicale rinnovamento degli studi.

Fin dai primi scritti emerge la sua poetica, una visione unitaria della natura e delle opere umane, percepite come tendenti a un ideale di armonia e di equilibrio, in una visione mistica verso il tutto.

Tra le opere principali si ricordano gli edifici per abitazioni e uffici in via dei Giardini con Antonio Carminati ed Ernesto Saliva, il teatro sant'Erasmus e la chiesa di sant'Ildefonso a Milano, il complesso Opera don Calabria a Cimiano.

L'archivio, dato in comodato nel 2000 al Dipartimento di Progettazione dell'Architettura, è stato donato nel 2013 agli Archivi Storici del Politecnico. Conserva documentazione riconducibile a tre macrosezioni: la serie dell'attività professionale con i progetti architettonici, urbanistici e di arredo redatti fra il 1939 e il 1991 (2500 tavole, 3000 fotografie e 3500 documenti);

la serie dell'attività didattica con gli anni d'insegnamento e di presidenza (2953 unità documentali); l'attività di promozione culturale legata alla partecipazione alla Triennale e alla formazione del "Centri del Mobile" (2073 unità documentali).

Nella prima sezione il progetto *Interventi al palazzo dell'Ambrosiana: rinnovamento della sala conferenze e allestimento mostra dei cimeli* (1952) conserva anche materiali relativi all'allestimento delle sale Leonardesca e Aureliana. Ne emerge l'attenzione riservata in quegli anni al problema di grande importanza dei musei, data la necessità di interventi ricostruttivi, quanto mai urgenti.

Il progetto per la Pinacoteca Ambrosiana è stato impegnativo, come lo stesso architetto osserva in un articolo su «Domus» nel 1952, in cui mette in luce la problematicità della situazione di partenza: "L'architettura degli interni dell'Ambrosiana è così lontana dal nostro pensiero, che quando mi fu affidato l'incarico di rinnovare due piccole sale della pinacoteca e la Sala delle Conferenze, in occasione della mostra di Leonardo, utilizzando elementi esistenti quali le teche d'esposizione, riuscii con molta fatica a precisare il problema. Tra le testine in gesso di Garibaldi e i guanti di Napoleone confusi con vere opere d'arte, è molto difficile trovare la via che amiamo. E inoltre quasi niente luce elettrica: soltanto alcune lampadine in vetta al soffitto e ombre ingigantite, e sovrastrutture



che determinano ambienti dove i quadri esposti diventano decorazione della sala". Il risultato dell'intervento è un radicale cambiamento dell'organizzazione delle sale che risultano uniformi dal punto di vista della ripartizione degli spazi e della semplificazione delle pareti, ritmate e cadenzate attraverso reticoli di ritti e traversi di noce. Elemento di continuità è l'integrazione di finestre e spazi espositivi in un'unica struttura lignea che li avvolge e racchiude in un unico corpo. Anche nella sala leonardesca le pareti sono rivestite in legno, percorse e limitate da un cordolo in cui è inserito il neon per l'illuminazione, e la struttura ingloba per tutta l'altezza le fi-

nestre, incorniciandole nello stesso telaio, mentre grandi veneziane ammorbidiscono la luce naturale. Se questo intervento è finalizzato a mantenere in parte l'atmosfera dell'antica accademia, maggiore spinta innovativa è riservata all'arredo; le sedie sono di matrice "organica", caratterizzate dal forte aggetto del piano di seduta e dalla variazione della sezione del fianco con ingrossamento dei nodi e della parte superiore del montante, che quasi contiene lo schienale. Il tavolo e le teche, caratterizzati in maniera affine dal reticolo della struttura portante, sono gli unici elementi sopravvissuti agli interventi successivi.

Carlo De Carli, sviluppo delle pareti e pianta della Sala delle Conferenze alla Pinacoteca Ambrosiana, Milano. Archivi Storici Politecnico di Milano, Fondo Carlo De Carli.





Giovanni Michelucci, Museo della Contrada di Valdimontone, Siena, 1974-1997. Fiesole, Fondazione Giovanni Michelucci (foto di Andrea Aleardi).

GLI ALLESTIMENTI MUSEALI DI GIOVANNI MICHELUCCI (PISTOIA 1891-FIRENZE 1990)

Nadia Musumeci. Durante la sua lunga e feconda attività professionale, solo in pochi casi Giovanni Michelucci si trova a dover progettare edifici con destinazione museale o allestimenti espositivi.

La prima occasione che lo vede impegnato ad affrontare il tema è l'incarico per la progettazione dei Padiglioni per la Fiera delle comunità artigiane a Firenze, insieme a Gherardo Bosio, Pier Niccolò Berardi e Sarre Guarnieri. L'intervento, che risale ai primi anni trenta del Novecento, correlato alle manifestazioni della seconda edizione della Primavera fiorentina del 1932, viene realizzato come allestimento temporaneo nei giardini del Parterre fuori porta San Gallo dove, quattro anni dopo, predispone la facciata provvisoria di ingresso della IV Mostra nazionale dell'artigianato. Nel 1937 allestisce all'interno degli Uffizi una mostra su Giotto, per le celebrazioni del sesto centenario della morte, coadiuvato dai suoi allievi Giuseppe Giorgio Gori e Mario Chiari. Nel 1953 si troverà nuovamente a operare nella stessa galleria fiorentina con la sistemazione di alcune sale allestite in collaborazione con Ignazio Gardella e Carlo Scarpa. Per una curiosa coincidenza nella sala dei Primitivi vennero ricollocate alcune delle maggiori opere giottesche già esposte nella mostra del 1937.

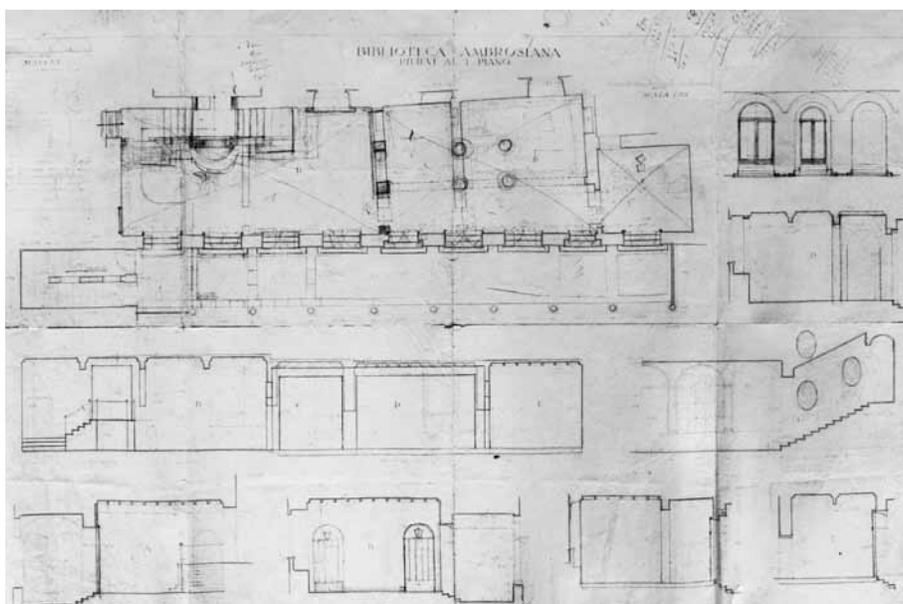
L'opportunità di progettare un vero e proprio museo gli si presenta quando, nel

1974, riceve l'incarico per il Museo della Contrada di Valdimontone a Siena.

Michelucci affronta la condizione sfavorevole del sito, un lotto parzialmente interrato, ottenuto dall'escavazione di un terrapieno tufaceo che costeggiava la chiesa adiacente, realizzando un edificio che si articola su quote diverse e con accesso dal piano di copertura. Il nucleo del museo è la sala a doppio volume, destinata alle assemblee, attraversata nel senso longitudinale da una passerella sospesa ancorata alla struttura in acciaio da una coppia di tiranti, tra i quali sono collocati i pali vinti. In una seconda saletta e lungo i percorsi, vetrine e teche in legno espongono costumi storici e cimeli. Le soluzioni adottate, che rendono agevolmente fruibile uno spazio altrimenti angusto, rivelano alcune costanti delle opere michelucciane, quali appunto l'articolazione spaziale a più livelli, il tema dei percorsi, la copertura praticabile.

Gli studi progettuali interessano anche il vicino ex Oratorio di San Leonardo, dove però l'intervento si limita al ripristino dell'esistente e all'inserimento di nuovi arredi, che disegna egli stesso, in quella che era stata l'aula liturgica, mentre nella sacrestia realizza un percorso espositivo sopraelevato che si sviluppa lungo il sopralco in legno e travi metalliche.

I lavori, più volte interrotti per insufficienti risorse, sono stati ultimati dopo la scomparsa di Michelucci e la vicenda costruttiva è stata proseguita dal suo collaboratore, l'architetto Bruno Sacchi, il quale nel 2003 riceve dalla Contrada l'incarico per l'attuale allestimento dell'ex Oratorio.



Alessandro Minali, progetto della sala della Medusa e dell'attigua sala delle colonne, Pinacoteca Ambrosiana, Milano, 1928-1931, stampa su carta del rilievo, sovrascritto a matita e pastello colorato. Archivio Alessandro Minali, DASTU, Politecnico di Milano.

IL RIASSETTO DELL'AMBROSIANA (1928-1931) NEI DISEGNI DELL'ARCHIVIO DI ALESSANDRO MINALI (1888-1960)

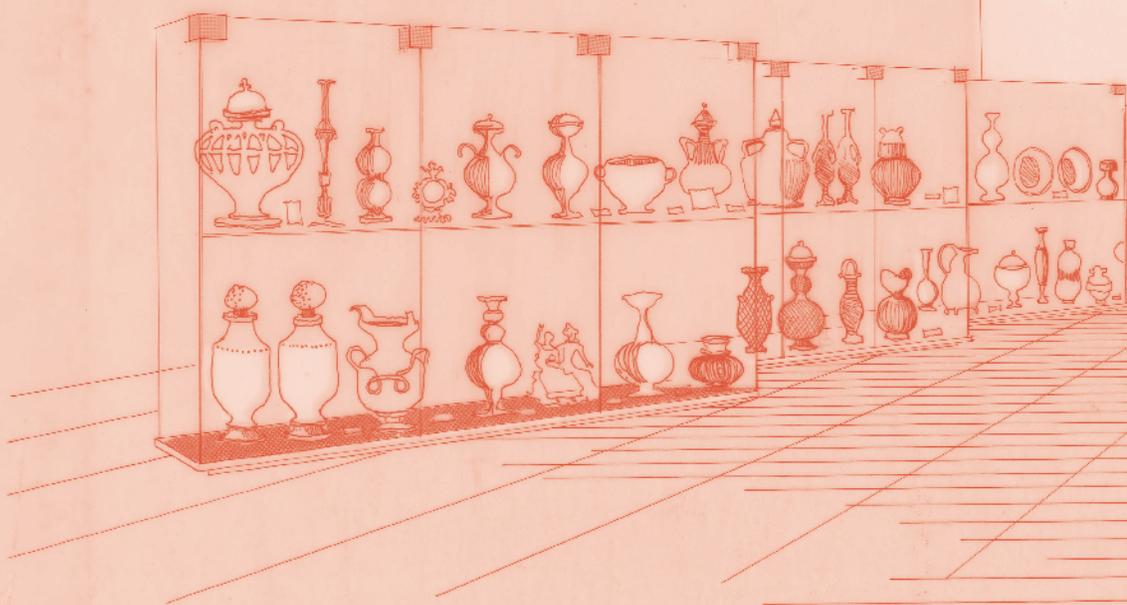
Michela Marisa Grisoni. Il ridisegno degli ambienti dell'Ambrosiana realizzato tra il 1928 e il 1931, condotto sotto la regia del prefetto Giovanni Galbiati, coinvolge un folto gruppo di operatori tra i quali Alessandro Minali, assunto alla direzione dei lavori e riconosciuto fervido interprete delle volontà del prefetto, che ispira e coordina un progetto ricco di citazioni classiche e colte allegorie dalle finalità celebrative, didattiche, espositive.

All'accertamento delle effettive responsabilità ideative, possibile attraverso il carteggio Galbiati e la documentazione conservata dal committente, ora si aggiunge l'archivio Minali, donato dagli eredi al Politecnico di Milano. Già oggetto di un inventario sommario e attualmente di un più analitico esame tendente alla ricostruzione del catalogo delle opere, consta essenzialmente di materiale grafico (circa 4000 disegni) cui si aggiungono poche carte personali, alcuni periodici e altrettante fotografie; il frammento quindi di un archivio professionale generalmente più esteso, all'interno del quale non poche "contaminazioni" dimostrano le collaborazioni con Alberto Alpago Novello, Ottavio Cabiati, Giovanni Muzio.

Il materiale riconducibile all'Ambrosiana è consistente: circa 230 fogli (equivalenti

a un numero lievemente maggiore di disegni) diversi per formato, supporto, tecnica esecutiva, scala, perlopiù privi di dati di corredo. Vi si ritrova in massima parte la mole degli elaborati prodotti nella fase esecutiva di un progetto, spinti cioè fino alla scala di dettaglio predisposta per l'indicazione di cantiere o la commissione alle botteghe degli esecutori (fabbro, pittore, scultore, mosaicista, incisore); ma si rinvengono anche i preziosi disegni carichi di annotazioni, sovrascritture, schizzi e studi dalle linee e sagome spesso solo accennate. È noto che il progetto – un riassetto distributivo all'interno di un'architettura esistente favorito dall'acquisizione di nuovi spazi (i fabbricati lungo la via cardinal Federico e la basilica del Santo Sepolcro), sincronizzato sulle ricorrenze (il terzo centenario dalla morte del fondatore – 1631 – e il presunto ventesimo dalla nascita di Virgilio) e imposto da nuove consistenti donazioni – richieste di misurarsi con la fruibilità di spazi precostituiti, ritrovandoli idonei allo scopo o adattandoli ad esso.

Si osserva che le tavole di rilievo dello stato di fatto appaiono consunte dal lavoro di progetto del nuovo assetto, evidentemente frutto di una mediazione collettiva, oggetto di una riflessione che gradualmente conduce alla definizione della nuova distribuzione, all'adozione del linguaggio classico e allegorico, all'ideazione di scenografiche soluzioni architettoniche, studiate prospettive e invitanti richiami che favoriscono l'incedere del visitatore nel percorso espositivo.



Franco Minissi, Museo delle Ceramiche Siciliane di Caltagirone, sistemazione interna ed allestimento del museo, 1958, china su carta da lucido. Archivio Franco Minissi Roma ACS.

LA MODERNA CONCEZIONE DEL MUSEO VISTA DA FRANCO MINISSI (VITERBO 1919- BRACCIANO 1996)

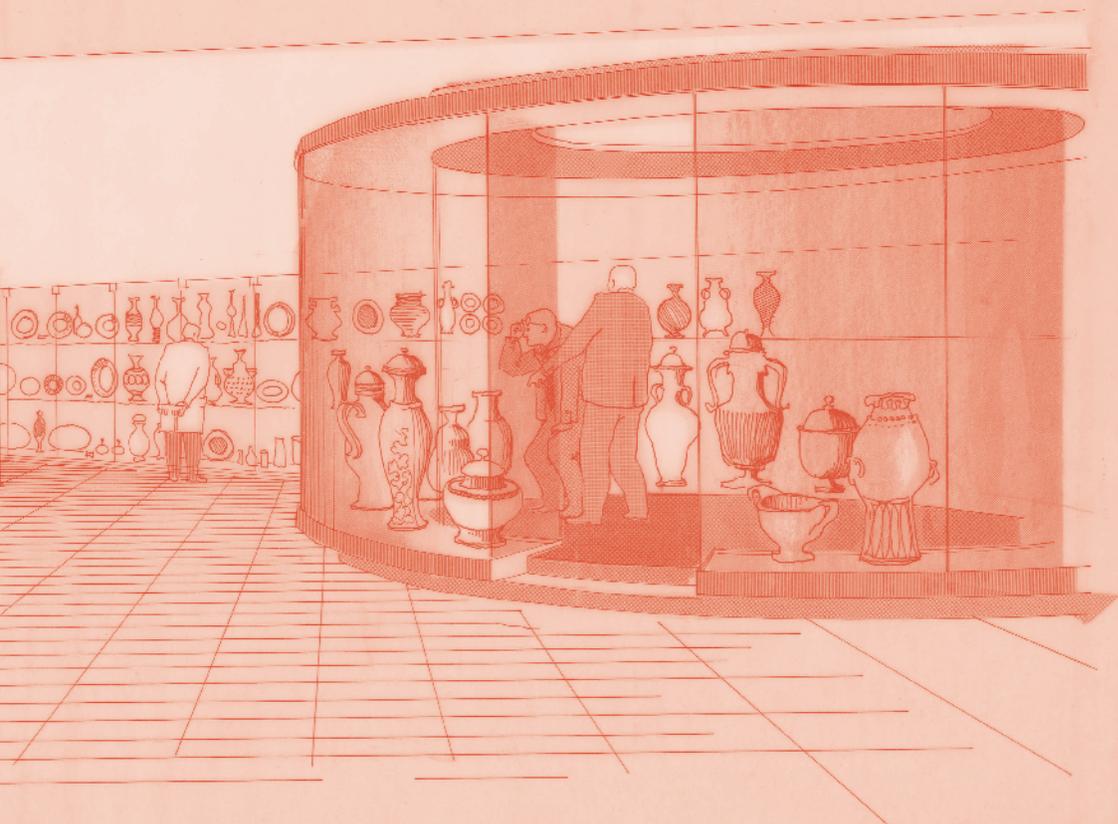
Nadia de Conciliis. L'affascinante complessità dell'opera di Franco Minissi si ritrova nei 345 progetti che riguardano principalmente musei, interventi di sistemazione di siti archeologici e centri storici. Il percorso professionale dell'architetto, iniziato a contatto con Carlo Ludovico Ragghianti, Giulio Carlo Argan e Cesare Brandi, lo porterà a creare un connubio fra le esigenze del presente e la rilettura del passato, rendendolo interprete della nuova concezione del museo inteso come strumento di attività e di educazione per tutti. Un museo come mezzo di comunicazione dell'arte da realizzarsi, ove possibile, intorno alle preesistenze storico-artistiche.

Un esempio di "musealizzazione in loco" è il progetto di protezione dei mosaici della Villa del Casale di Piazza Armerina, dove, mediante una struttura architettonica innovativa, realizza sia la protezione e la valorizzazione museale dei mosaici, sia il loro più completo godimento da parte dei visitatori. Minissi ritiene che il museo debba essere espandibile e dinamico nell'adattarsi alle

esigenze della collettività e quindi non più un inerte deposito di opere d'arte, ma un vivace strumento di studio e ricerca.

Il museo archeologico di Villa Giulia a Roma è uno tra i suoi primi interventi di carattere museografico. Le soluzioni adottate sono state studiate al fine di conciliare le esigenze della museografia con l'utilizzazione della villa esistente, vincolata da caratteristiche storiche e artistiche intoccabili. Al concetto di vetrina "a mobile" è stato sostituito il concetto dell'ambiente vetrina, che tende a liberare gli oggetti dalla costrizione dello spazio precostituito. Gli oggetti risultano visibili da ogni lato poiché al visitatore è consentita la visuale complessiva. L'impostazione architettonica del museo Paolo Orsi di Siracusa ha avuto origine dall'esigenza di creare spazi interni liberamente definibili; da qui la negazione dell'operazione allestimento-arredo vincolata e condizionata dalla tradizionale "sala del museo", mentre saranno le stesse attrezzature espositive a definire gli spazi museografici in relazione alle necessità di ciascun settore museale.

Nel nuovo Museo Nazionale Archeologico di Agrigento la sistemazione interna è stata concepita contemporaneamente allo studio architettonico di tutto il complesso. Questo ha permesso di risolvere i problemi tipici dei musei, consentendo la mas-



sima illuminazione diretta degli oggetti, filtrata da opportuni schermi diffusori, e l'eliminazione della riflessione della luce indiretta sulla superficie dei cristalli.

Il problema della sistemazione e dell'allestimento del museo Nazionale Pepoli a Trapani rappresenta uno dei casi più complessi nel campo della museografia, sia per il carattere architettonico dell'edificio, sia per la natura varia ed eterogenea del prezioso materiale raccolto. L'ordinamento scientifico adottato, pur nella più razionale distribuzione del materiale, ha dovuto tenere conto dell'adattabilità e del migliore sfruttamento dei vari ambienti, predisponendo un percorso continuo per la visita completa del museo. Per le collezioni delle antiche ceramiche siciliane sistemate nella grande galleria, lo studio è stato orientato alla ricerca di elementi accessori alle vetrine che, strettamente legati ad esse, creassero dei veri e propri nuclei di esposizioni, quasi camere entro lo spazio ambiente. Tali nuclei d'esposizione tendono a inserirsi nell'architettura esistente nel modo più discreto e modesto. Nelle sue opere Minissi dimostra come un museo non possa e non debba mai considerarsi finito, bensì soggetto sempre ad ulteriori arricchimenti, poiché l'attività di studio e di ricerca è in continua evoluzione.

IL RIORDINO DELLA GALLERIA SABAUDA NELLE CARTE D'ARCHIVIO DI GUGLIELMO PACCHIONI

Ferdinando Zanzottera. Tra i principali fondi archivistici custoditi dall'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda (ISAL) vi è quello intitolato a Guglielmo Pacchioni, soprintendente e storico dell'arte (Pavullo di Frignano 1883 – Milano 1969) che ricoprì numerosi incarichi istituzionali e si occupò di allestire numerose mostre e "riordinare" alcune significative gallerie e pinacoteche nazionali.

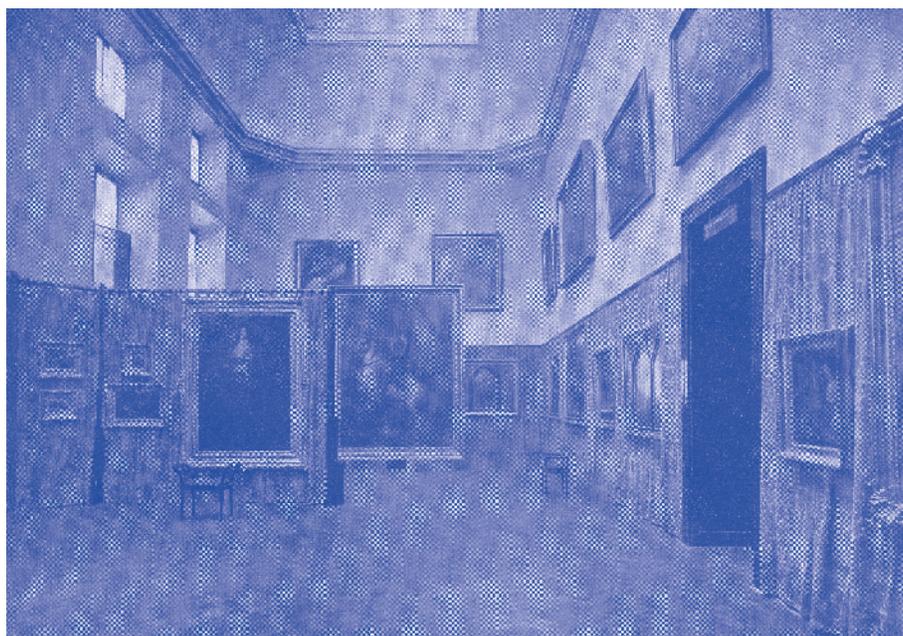
Il Fondo archivistico fu acquisito da ISAL con un atto di acquisto simbolico nel 1968 e consta di circa 4000 opere a stampa, 61 cartelle archivistiche suddivise in 1144 fascicoli inventariati e ricondizionati, una piccola serie di mobili e 10 cartelle archivistiche ritrovate dallo scrivente nel 2009 nei depositi sotterranei dell'Istituto, attualmente in fase di studio e inventariazione. In qualità di Direttore della Sovrintendenza unita (Monumenti e Gallerie) del Piemonte e Liguria, Pacchioni ebbe l'occasione di "riordinare" la Reale Galleria di Torino in occasione del centenario della sua fondazione. La Galleria, infatti, era stata istituita nel 1832 per volontà diretta di Carlo



Alberto di Savoia, re di Sardegna e dello Stato Sabauda, rendendo fruibile al pubblico la quadreria creata dal duca Carlo Emanuele I, che all'inizio del XVII secolo aveva voluto la creazione di un apposito ambiente per collocarvi parte della sua collezione. Negli anni venti la raccolta, divenuta Regia Pinacoteca di Torino con il riordino del 1932, necessitava di un significativo intervento di risistemazione poiché i criteri espositivi risalivano a prima del 1898, quando aveva concluso i lavori di sistemazione il conte Alessandro Baudi di Vesme. Le carte d'archivio mostrano chiaramente i criteri adottati da Pacchioni e le ragioni dell'intervento che trasformò la vecchia raccolta di dipinti in una moderna esposizione degna delle grandi capitali europee. Prima del nuovo intervento, infatti, i quadri erano esposti secondo classici criteri ottocenteschi, non più condivisi negli anni venti. Obsoleta risultava la rigida classificazione per scuole e datazione e l'organizzazione dei dipinti, esposti su pareti di colore rosso su due o tre ordi-

ni, seguendo rigidi criteri geometrici. Le sale, dimensionalmente pressoché uguali e con un'illuminazione uniforme proveniente dai lucernari realizzati nelle volte, non consentivano di "gustare" pienamente le opere. Partendo da una puntigliosa conoscenza dei singoli dipinti Pacchioni decise di seguire specifici criteri estetici di valorizzazione, dichiaratamente desunti dai musei europei e americani. Egli suddivise gli ambienti della pinacoteca in due macro-aree, destinando una ventina di sale alla fruizione pubblica e sei sale allo studio e alla visione delle opere da parte degli studiosi, sperimentando criteri espositivi completamente differenti. Nelle prima sezione egli scartò criteri quantitativi in ragione di finalità qualitative e compì rigorose selezioni dei quadri da esporre, ricercando soluzioni che gli permettessero di mostrare i capolavori in maniera ottimale. Egli ridipinse con tinte chiare tutte le sale adattandone le cromie "al carattere" proprio dei dipinti, aggiunse un elaborato sistema per l'illuminazio-

Una delle sale della Regia Pinacoteca di Torino dopo l'intervento "ordinatore" progettato da Guglielmo Pacchioni. Archivio ISAL, Fondo G. Pacchioni.





L'allestimento dello Sposalizio della Vergine di Raffaello dopo il primo intervento di Piero Portaluppi alla Pinacoteca di Brera (1920-1925), stampa fotografica. Milano, Fondazione Piero Portaluppi.

ne laterale e dispose in maniera arieggiata le opere prediligendo "collocazioni basse". I dipinti, inoltre, furono collocati in ambienti arredati con signorile e moderna semplicità, seguendo criteri di "gerarchia di valori". Nelle sale per gli studiosi, comunque aperte al pubblico, i criteri miravano a esporre un numero maggiore di opere e fornire agli studiosi la possibilità di raffronti con altri quadri e di consultazione di stampe, volumi e tele.

Il riordino della pinacoteca sabauda costituì per Pacchioni un ulteriore modo per favorire la fruizione pubblica e turistica dell'arte, "unico modo di conservare, tener vivo e vicino a noi l'immenso patrimonio del nostro passato; ché, se volessimo considerare ogni nostro monumento come un cimelio da museo, da salvaguardare per l'ammirazione e lo studio di pochi eruditi, la nuova Italia troverebbe ben poco terreno libero per costruirvi la sua vita e il suo avvenire di domani".

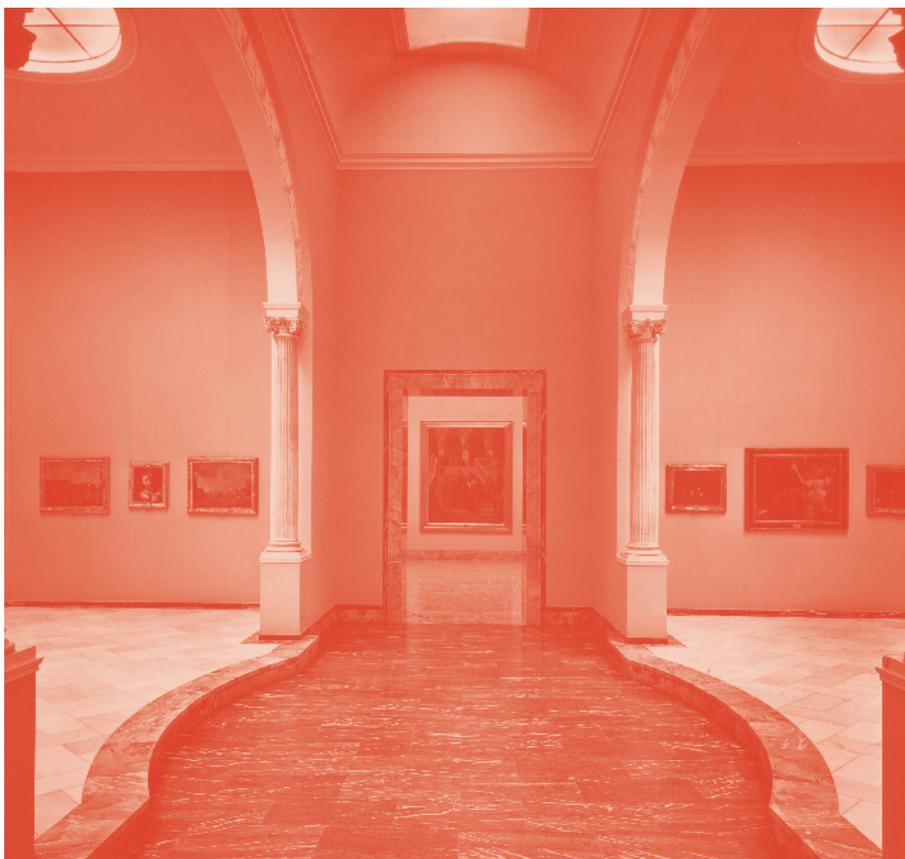
Oltre a spiegare innumerevoli aspetti tecnico-culturali perseguiti durante il nuovo allestimento e a consentire di ricostruire i nomi delle imprese impiegate nei lavori, le carte non ancora inventariate di Pacchioni rivelano come l'esperienza torinese ebbe significative ripercussioni sulla sua carriera. Nello stesso 1932, infatti, fu trasferito alla Sovrintendenza all'arte medievale e moderna per le Marche e la

Dalmazia, subendo quello che egli considerava un inaccettabile sopruso politico, dovuto al fatto di essersi rifiutato, durante l'inaugurazione della nuova Pinacoteca nel 1932, di pronunciare "uno dei soliti pistoletti di osanna al duce". Un sopruso al quale pose fine la sua nomina a Sovrintendente alle Gallerie di Milano e Direttore della Pinacoteca di Brera, avvenuta dopo un iter burocratico durato oltre sei anni.

LE DIVERSE SISTEMAZIONI DELLA PINACOTECA DI BRERA (1920-1950) NELLE FOTOGRAFIE DELLA FONDAZIONE PORTALUPPI

Gaia Piccarolo. La collaborazione di Piero Portaluppi (1888-1967) con la Pinacoteca di Brera ha inizio all'indomani della Prima guerra mondiale, quando l'allora direttore Ettore Modigliani incarica l'architetto, già affermato sul panorama architettonico milanese e da poco divenuto docente del Politecnico, della ristrutturazione delle assai deteriorate sale napoleoniche e richiniane. Lo scopo è ospitare le collezioni, arricchite da un numero cospicuo di nuove acquisizioni, in una cornice moderatamente rinnovata che conservi il carattere degli





Una delle sale della Pinacoteca di Brera dopo il secondo intervento di Piero Portaluppi (1946-1950), stampa fotografica. Milano, Fondazione Piero Portaluppi.

ambienti e dell'allestimento esistente. I lavori, iniziati nel 1920 e conclusi nel 1925, consistono sostanzialmente nel rifacimento delle pavimentazioni, nell'abbattimento di alcuni tramezzi con la conseguente razionalizzazione dei percorsi, nell'ammmodernamento dei servizi e nell'apertura di nuovi lucernari. A questa fase appartiene l'unico disegno relativo a Brera conservatosi nell'archivio Portaluppi: si tratta della stampa eliografica, datata 1922, con la prospettiva della sistemazione dello *Sposalizio della Vergine* di Raffaello, esposto all'interno di una *boiserie* in noce scuro a pannellature su quattro ordini scanditi da lesene, soluzione definita da Portaluppi "stilisticamente decorosa e degna del capolavoro". Le altre sale, quasi completamente distrutte dai bombardamenti del 1942 e del 1943, restano però immortalate in una serie di stampe fotografiche (in totale 196 suddivise in 7 cartelle) conservate dalla Fondazione Portaluppi, che oltre a fornire vivide testimonianze dei danni subiti durante la guerra consentono di compiere un percorso completo attraverso le diverse sistemazioni della Pinacoteca prima, durante e dopo la seconda ondata di lavori. Questa prende avvio nel 1946, quando Portaluppi, incaricato dal Provveditorato alle opere pubbliche di ripristinare l'intero complesso braidense, elabora diverse proposte di ricostruzione

delle sale, mantenendo il progetto redatto da Franco Albini alla fine degli anni trenta per alcune di esse e venendo affiancato dalla neodirettrice Fernanda Wittgens per la parte relativa all'allestimento delle opere. La nuova Pinacoteca, inaugurata nel 1950, è improntata a "idee di grandioso decoro", evidenti nell'abbondante impiego di marmi pregiati e nelle soluzioni auliche delle arcate e delle volte a botte cassettonate – come quella che copre la "cappella" dedicata allo *Sposalizio* –, ma anche a una chiara volontà di innovazione dal punto di vista architettonico e museografico. Il materiale fotografico documenta ampiamente, ad esempio, la posa in opera di capriate in cemento armato in sostituzione delle vecchie capriate lignee, l'adeguamento del percorso espositivo attraverso grandi aperture ad archi, la realizzazione di grandi lucernari circolari nelle sale napoleoniche e l'impiego di innovative soluzioni tecniche, come le camere d'aria fra i lucernari e i velari in Termolux e il sistema di illuminazione di questi ultimi a tubi fluorescenti, frutto della collaborazione di Marco Semenza e Gianantonio Rigotti.

Nella pagina precedente: il cantiere della Pinacoteca di Brera dopo le distruzioni della Seconda guerra mondiale. Milano, Fondazione Piero Portaluppi.



IL MAFFEIANO SECONDO ARRIGO RUDI. UN LAPIDARIO PER LA VERONA ANTICA

Luigi Pavan. Realizzazione tra le più ragguardevoli nella carriera di museografo di Arrigo Rudi, il progetto per il riordino del Museo Lapidario Maffeiano è stato depositato presso l'Archivio Progetti Iuav nel giugno del 2009, nella prima fase del versamento dell'archivio dell'architetto veronese scomparso nel 2007.

Tra i progetti conservati una parte cospicua è rappresentata proprio dall'attività di restauro e riordino di musei oltre che dagli allestimenti di mostre temporanee: qui è collocabile il progetto per il Lapidario, all'insegna di un progressivo affrancamento dall'ascendenza scarpiana quando, attorno alla metà degli anni settanta, si consumava la coeva e meglio nota vicenda della Banca popolare di Verona.

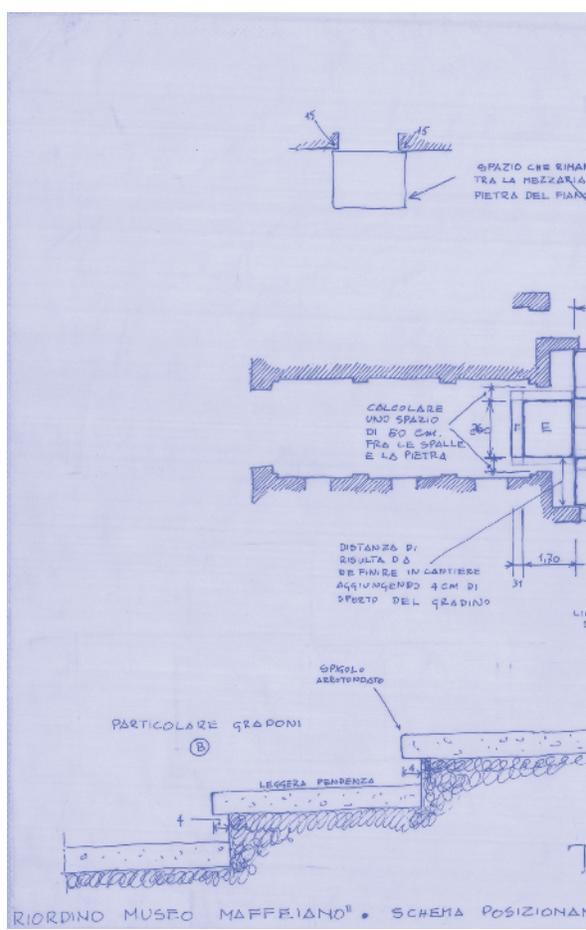
Posto lungo le mura scaligere tra Piazza Bra e Castelvécchio, il Lapidario – secondo museo pubblico d'Europa dopo il Capitolino di Roma – era nato nel 1745 dalla collezione dell'erudito Scipione Maffei, inizialmente pensato quale espansione del teatro dell'Accademia Filarmonica: una grande corte quadrata con giardino, contrassegnata da un portico continuo a colonne, ospitava i reperti quale vestibolo a cielo aperto del grande pronao neoclassico del teatro. La raccolta comprendeva epigrafi romane e lapidi conservate presso l'Accademia sin dal 1612. L'impianto originario, opera di Alessandro Pompei, veniva ampiamente rimaneggiato nel 1928 dall'architetto Ettore Fagioli con il restringimento alla dimensione del giardino attuale e l'aggiunta di due esedre tra loro collegate a scavalcare l'asse di ingresso al complesso museale, provenienti da piazza Bra. Nuovi ampliamenti in elevazione, a ulteriore detrimento dell'ariosa spazialità dell'invaso, avevano luogo nel secondo dopoguerra.

L'incarico affidato a Rudi nel 1975 intendeva riordinare una parte cospicua del patrimonio lapidario veronese nell'area scoperta del giardino, oltre che nelle sale

interne, nella logica di sottrarle alle intemperie: un lascito notevolissimo di iscrizioni latine, miliari della via Postumia e materiale figurativo lapideo d'epoca romana e greca, ma anche etrusco e paleoveneto. Rudi intende fin da subito restituire parte della sensazione di recinto porticato ideata da Maffei per l'assetto originario: procede, dunque, al riporto del livello alle quote settecentesche e sistema a prato il giardino ripartendolo con misurate corsie lapidee di pavimentazione a contrassegnare i principali fatti spaziali.

Le goffe esedre novecentesche di Fagioli vengono mitigate dall'interposizione di una coppia di corridoi aperti, sorta di "propilei" d'accesso con funzione espositiva, che tendono a transennare il fronte opposto al pronao teatrale nell'intenzione di alludere alla regolarità del distrutto impianto maffeiano.

Il grande numero di opere ha reso necessario realizzare due sale ipogee, raggiungibili da scale esterne, che partono dai propilei inquadranti l'ingresso. L'ordinamento, per classi epigrafiche in ordine cronologico, ha inteso presentare i materiali antichi secondo una intenzione di semplicità, priva di affastellamenti, che colloca i reperti in non più di due file





sovrapposte. Ne è conseguito un sistema espositivo i cui criteri per l'aggancio e il sostegno delle opere sono stati studiati al fine di agevolare la manovrabilità dei pezzi, il loro ricollocamento, le sempre possibili revisioni.

I disegni esecutivi rimandano talora anche a sistemazioni più complesse, quale la definizione di espositori a griglia per serie di reperti di dimensione ridotta, oppure si occupano, con la tecnica del collage, dello studio per il collocamento complessivo delle epigrafi lungo i lati del giardino.

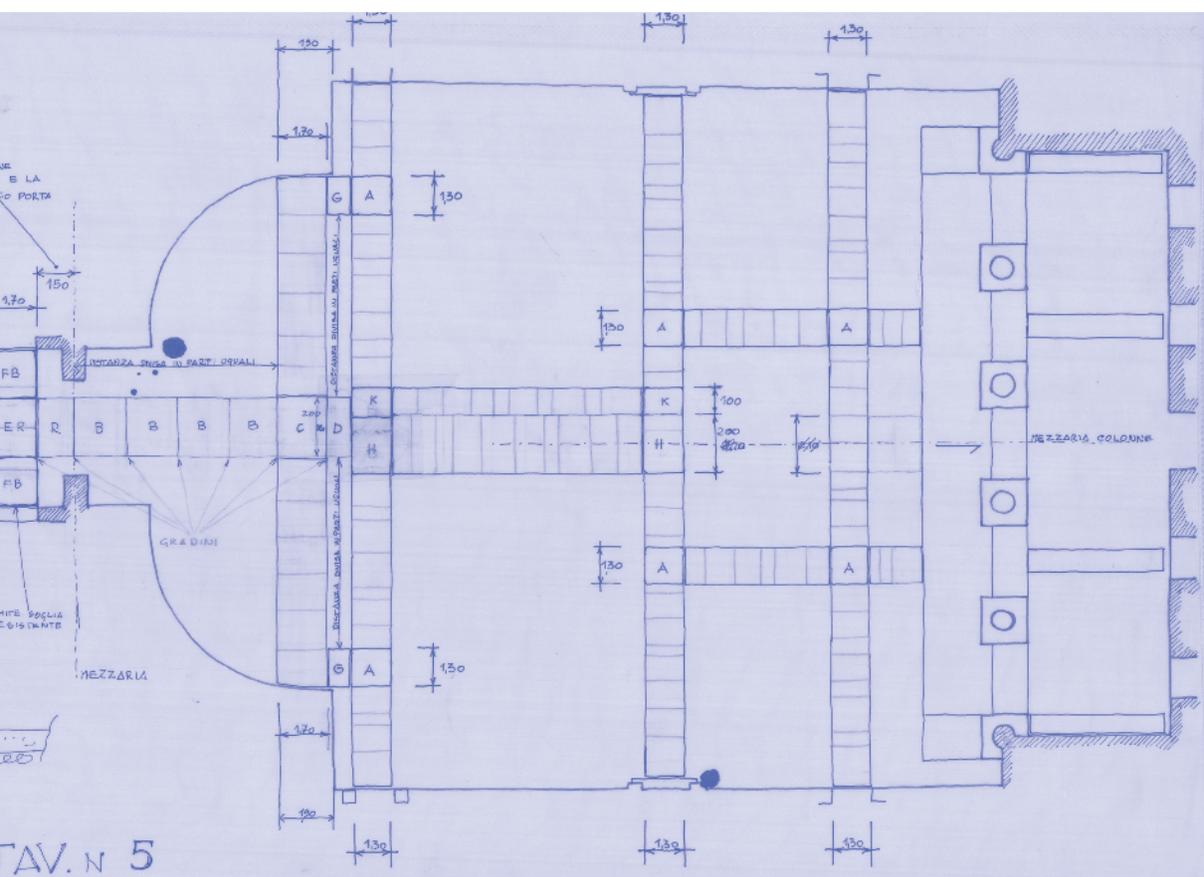
All'interno del museo numerose teche ed espositori a leggìo si dipanano lungo il percorso a due livelli delle sale. Qui si conferma l'attitudine al garbo discreto di Rudi nel porgere il reperto all'attenzione dell'osservatore: spesso è la luce naturale che guida l'attenzione, posta a drammatizzare i rilievi o ad ammorbidire la chiarezza degli spazi.

La scala di collegamento interno prosegue, diramandosi, nel camminamento scaligero sopra i Portoni della Bra.

Arrigo Rudi, Riordino del Lapidario Maffeiano a Verona. Tavola 5, Posizionamento delle pietre di pavimentazione. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Arrigo Rudi.

CARLO SCARPA AL MUSEO DI CASTELVECCHIO DI VERONA. DISEGNO E MUSEOGRAFIA

Alba Di Lieto. La sezione veronese dell'archivio Carlo Scarpa del Museo di Castelvecchio nasce dall'intento dell'allora direttore del Museo Licisco Magagnato di conservare le testimonianze grafiche oltre lo spazio temporale del cantiere, acquisendo nel 1975 i disegni direttamente da Carlo Scarpa, che stava concludendo le ultime fasi del restauro del castello scaligero (1958-1964). A soli quattro anni dall'improvvisa scomparsa dell'artefice nel 1978 ha luogo a Castelvecchio la prima mostra in cui si espongono i disegni dell'architetto veneziano, precoce indagine sul suo intervento museografico. Avvalendosi della collaborazione di studiosi come Marisa Dalai Emiliani, Licisco Magagnato con Sergio Marinelli e Arrigo Rudi, assistente di Scarpa nei lavori per Castelvecchio, indagano sulla complessità del riordino museale attraverso l'analisi di un primo nucleo di disegni di progetto del maestro, fotografati e identificati. In quegli anni è istituita la figura di un



TAV. N. 5

MENTO PIETRE CORTILE • DS. Sc. 1:100 N°42879 - 12-6-79

STUDIO AZCH. A. RUDI V. BUTURINI S. VE. TEL. 0142 86

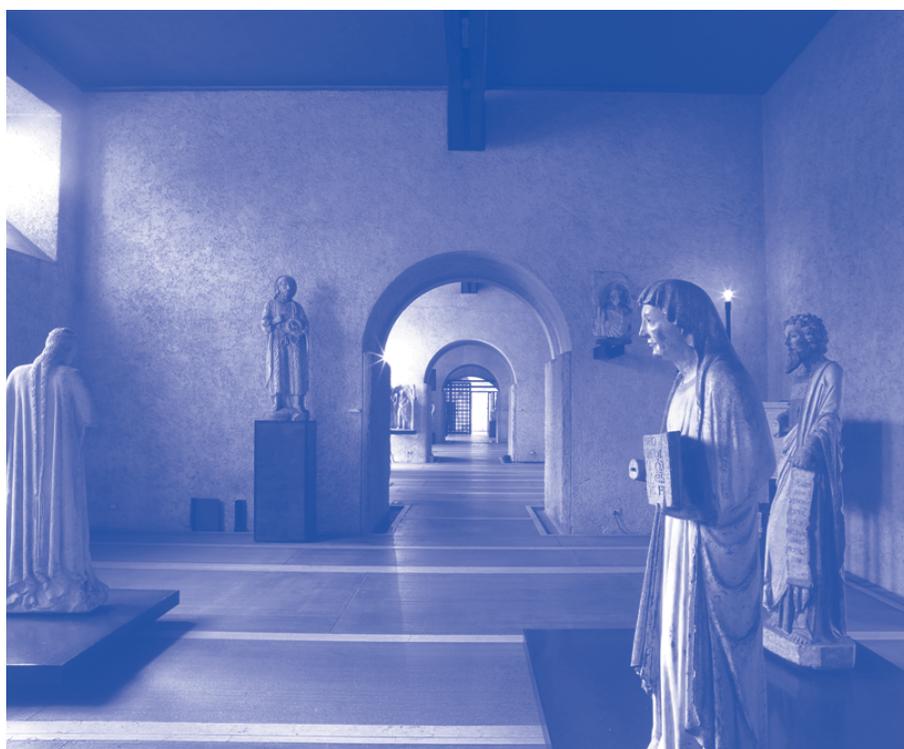


conservatore per l'archivio, che amplia la collezione grafica riordinata con altri 218 fogli inerenti alle ultime fasi di restauro. Il fondo sarà arricchito in seguito dai disegni dell'ufficio tecnico comunale e dai rilievi di Richard Murphy, eseguiti nel 1986-1987. Grazie alle iniziative del Comitato Paritetico Stato-Regione Veneto per la conoscenza e la valorizzazione dell'opera di Carlo Scarpa, istituito nel 2002 e finanziato dalla Regione del Veneto, la collezione di 657 fogli, per la maggior parte autografi, è catalogata, digitalizzata, in parte restaurata e inserita in un *database* (www.archiviocarloscarpa.it). Tra il 2004 e il 2014 il sito è stato implementato con altri fondi grafici, rilievi architettonici, fotografie, opere, bibliografia e biografia del maestro e oggi costituisce una eccezionale vetrina consultata da più di 100.000 visitatori l'anno, oltre ad essere un utile strumento di ricerca e comunicazione. L'importanza e il ruolo dell'allestimento museografico di Castelvecchio, già evidenziato in numerose pubblicazioni (fra cui il catalogo *Carlo Scarpa. Opera completa* a cura di Francesco Dal Co e Giuseppe Mazzariol del 1984) è sancito a livello internazionale dalla prima mostra nordamericana dedicata al maestro veneziano: *Carlo Scarpa architect, intervening with history* al Canadian Centre for



La sala di consultazione disegni dell'archivio Carlo Scarpa nella torre sud e (foto Giacomo Faggionato, 2013). In basso a sinistra: La Galleria delle Sculture

Architecture di Montréal (1999), che presenta 55 disegni tra quelli maggiormente significativi della collezione veronese. L'iniziativa che ha individuato una metodologia critica e un approccio sistematico alla sterminata opera grafica del maestro – acquistata nel 2001 dal MAXXI di Roma e oggi conservata al Centro Carlo Scarpa, presso l'Archivio di Stato di Tre-



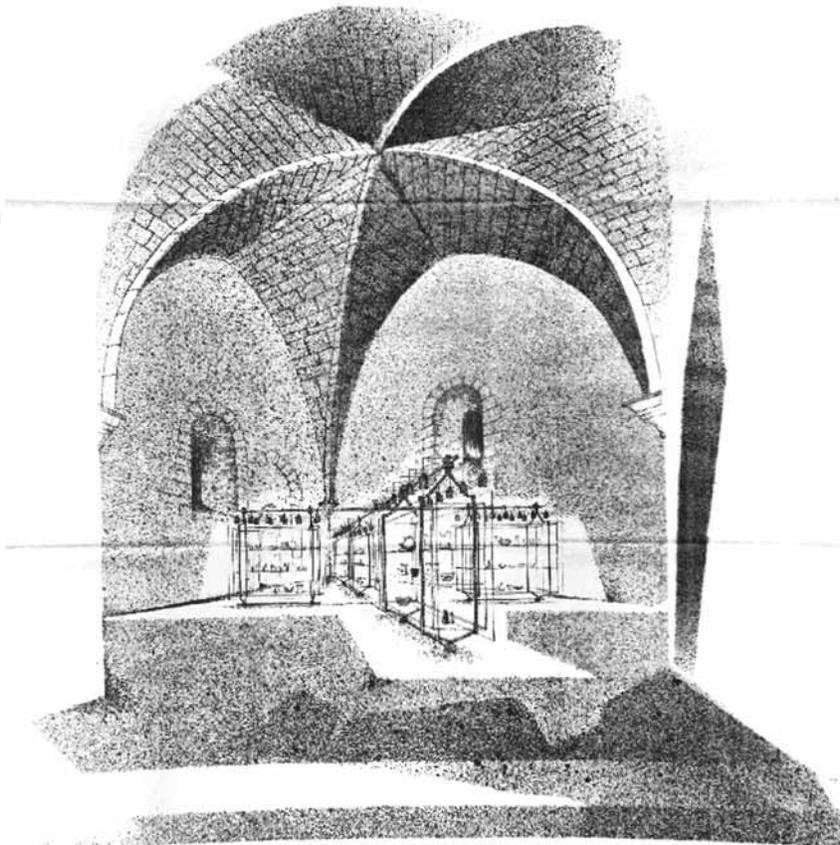


restaurata da Sergio Menon, Maurizio Cossato e Alba Di Lieto al Museo di Castelvecchio, 2011-2013, Verona. Archivio Carlo Scarpa
 re del Museo di Castelvecchio, allestita dall'architetto Carlo Scarpa, 1958-1964, Verona. Archivio Carlo Scarpa (foto Václav Šedý, 2004).

viso – è stata l'esposizione *Carlo Scarpa. Mostre e Musei 1944/1976. Case e paesaggi 1972/1978*, curata da Guido Beltramini, Kurt W. Forster e Paola Marini nel 2000. In quell'occasione sono state poste le basi per gli studi successivi e la catalogazione dell'opera grafica condotta dal MAXXI in collaborazione con altre istituzioni. Dal 2003-2004 una campagna sistematica, condotta grazie ai fondi della Regione del Veneto e ai contatti di Aldo Businaro, ha consentito di identificare e acquisire ulteriori raccolte grafiche presso privati e collaboratori del maestro (gli archivi dedicati alle opere di carpenteria metallica dai fabbri Paolo e Francesco Zanon, una collezione di disegni per i vetri dall'archivio della ditta Cappellin, quella relativa ai mobili prodotti da Bernini, parte dei disegni realizzati per casa Ottolenghi a Bardolino). Nel contempo la Regione del Veneto ha scelto la sede veronese dell'archivio Scarpa quale luogo di conservazione e valorizzazione per le collezioni stanziando, insieme al Comune di Verona, i fondi per il recupero della torre di sud-est di Castelvecchio, che dal maggio 2013 conserva le preziose raccolte. Rispetto al nucleo iniziale, esse si sono quasi triplicate e superano i 2000 fogli, anche grazie alle

eccellenti e generose donazioni di Donata Gallo e Clotilde Venturi Scarazzai.

Una nota a parte merita l'archivio dedicato a Licisco Magagnato, dove a cura di Ettore Napione, su iniziativa di Gloria Maroso con il coordinamento di Paola Marini, sono state riordinate le carte appartenenti agli anni in cui lo studioso ha diretto i musei veronesi, dal 1955 al 1986. La documentazione comprende anche l'archivio privato donato dalla moglie Lidia Sandonà Magagnato nel 2007 e contiene 170 buste di carteggi con personaggi illustri (Ettore Gallo, Luigi Meneghello, Neri Pozza, Goffredo Parise, Bruno Visentini). Emergono inoltre i rapporti con diversi artisti (Pietro Consagra, Emilio Vedova, Renato Birilli), critici d'arte (Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi, Carlo Ludovico Ragghianti, Pier Carlo Santini). L'archivio, che è catalogato e consultabile all'indirizzo www.archiviomagagnato, restituisce tuttavia solo un quadro parziale dell'attività multiforme del grande direttore di museo che ha svolto uno strenuo lavoro per la difesa e la modernizzazione della fruizione del patrimonio culturale italiano, poiché ad esempio non emerge nulla delle sue relazioni con Carlo Scarpa.



Franco Minissi, veduta prospettica della Sala della Preistoria, Castello Ursino, Catania (progetto del 1963). Soprintendenza Beni Culturali Architettonici di Catania, Archivio Monumenti.

IL MUSEO CIVICO DI CASTELLO URSINO NEGLI ARCHIVI STORICI DELLA SOPRINTENDENZA DI CATANIA

Vera Greco. La partecipazione della Soprintendenza di Catania alla III Giornata Nazionale degli Archivi di Architettura, ha permesso di porre in luce il materiale archivistico che testimonia la vita del federiciano castello Ursino di Catania, raccolto dal 1939 quando Pietro Gazzola fondava e dirigeva, su incarico del Ministro Bottai, la Soprintendenza ai Monumenti della Sicilia Orientale.

Il materiale documenta restauri e trasformazioni del Castello nella sua nuova destinazione a sede del Museo Civico: vi confluirono alcune fra le più preziose collezioni pubbliche e private in un allestimento (ora radicalmente rinnovato) frutto della regia di personalità quali Guido Libertini, Francesco Valenti, Sebastiano Agati, Ercole Fischetti e Francesco Fichera. Era il momento del "restauro filologico" e dell'allestimento museale strutturato secondo un rigoroso ordinamento storico e tipologico. Negli anni sessanta la proposta di Franco Minissi e Giacomo Leone Uberti evidenzia il passaggio verso la "museografia moderna", la tendenza a destrutturare i tradizionali armadi e teche a vantaggio delle trasparenze dei supporti

espositivi, con particolare attenzione alla illuminazione naturale ed artificiale. Oltre al mancato finanziamento promesso, il vivace dibattito di quegli anni sul tema dell'allestimento museologico fu probabilmente una delle principali cause della mancata realizzazione del progetto.

Limitatamente all'area scientifica dei Beni Monumentali e Urbanistici, la Soprintendenza di Catania oggi conta migliaia di documenti (il più antico è del 1859), disegni e foto custoditi negli Archivi: Storico, Fotografico, Disegni, Monumenti, Vincoli, Catalografico (oltre all'Archivio Corrente) con ordinamento prevalentemente riferito al singolo edificio. Non esiste dunque un "Fondo Castello Ursino", ma piuttosto una raccolta ordinata all'interno di circa 59 faldoni: disegni originali, copie cianografiche ed eliografiche, foto, datati dal 1932 al 2007. Sono state acquisite inoltre opere di Carlo Sada, Paolo Lanzerotti, rilievi di Pietro Gazzola, Francesco Fichera, Raffaele Leone; attualmente sono in studio fondi privati di architetti e ingegneri attivi a Catania e non solo, tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento. Attraverso la quotidiana presenza di studenti, studiosi e tecnici, la Soprintendenza, soggetto produttore e conservatore di documenti sull'architettura locale, contribuisce insieme a importanti istituzioni e fondazioni a veicolare la conoscenza e il senso di appartenenza al patrimonio culturale anche più recente.



GLI ARCHIVI DEL MUSEO NAZIONALE DELLA SCIENZA E DELLA TECNOLOGIA

Claudio Giorgione e Paola Redemagni.

A partire dal 2005 gli archivi del Museo sono stati interessati da un ampio intervento di riordino, che ha consentito di collocare le vicende legate alla sua fondazione nel contesto più ampio della politica italiana del Novecento.

Formati a partire dagli anni venti, gli archivi si sviluppano in parallelo con l'idea e la costituzione del Museo e sono strettamente legati all'opera del suo fondatore: Guido Ucelli.

Ingenere e umanista, questi si era distin-

to negli anni trenta per il recupero di due navi romane dal lago di Nemi. L'impresa archeologica, testimoniata nel fondo Navi di Nemi (1922-1947), fu resa possibile dallo svasso del bacino e fu condotta con grande rigore scientifico, fornendo un'occasione unica per la conoscenza della tecnica navale romana.

Negli anni seguenti Guido Ucelli si dedicò alla nascita di un museo moderno dedicato ai progressi tecnici, scientifici e industriali. È possibile ricostruire il dibattito relativo, che animò il mondo culturale e imprenditoriale milanese e italiano, a partire dalla documentazione contenuta nel fondo Museo Industriale (1926-1945). La sua realizzazione avrebbe contribuito a rafforzare il mito del primato scientifico

La Galleria dedicata all'esposizione dei modelli leonardeschi. Milano, Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci, Archivio Fotografico.





italiano, difeso dal Duce, che incarica il CNR di raccogliere documenti e testimonianze a sostegno del contributo italiano al progresso della scienza e della tecnica nel mondo. Nasce così la Raccolta documentaria dei primati scientifici italiani – CNR (1933-1938), che restituisce il quadro della diffusione e valorizzazione della scienza italiana dagli anni trenta e fino alla metà degli anni settanta del Novecento.

Nel 1942, con la Fondazione Museo Na-

zionale della Tecnica e dell'Industria, nasce anche l'Archivio storico del Museo, che ne documenta la storia istituzionale, la formazione delle collezioni, l'allestimento delle sezioni espositive, l'attività educativa, mostre, convegni e manifestazioni, e che costituisce la parte più consistente dei fondi archivistici.

Nel corso del 2013 la documentazione si è arricchita ulteriormente grazie alla donazione da parte della famiglia dell'ar-

Piero Portaluppi, prospetto per la nuova sede del Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica. Milano, Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci, Archivio Fotografico.

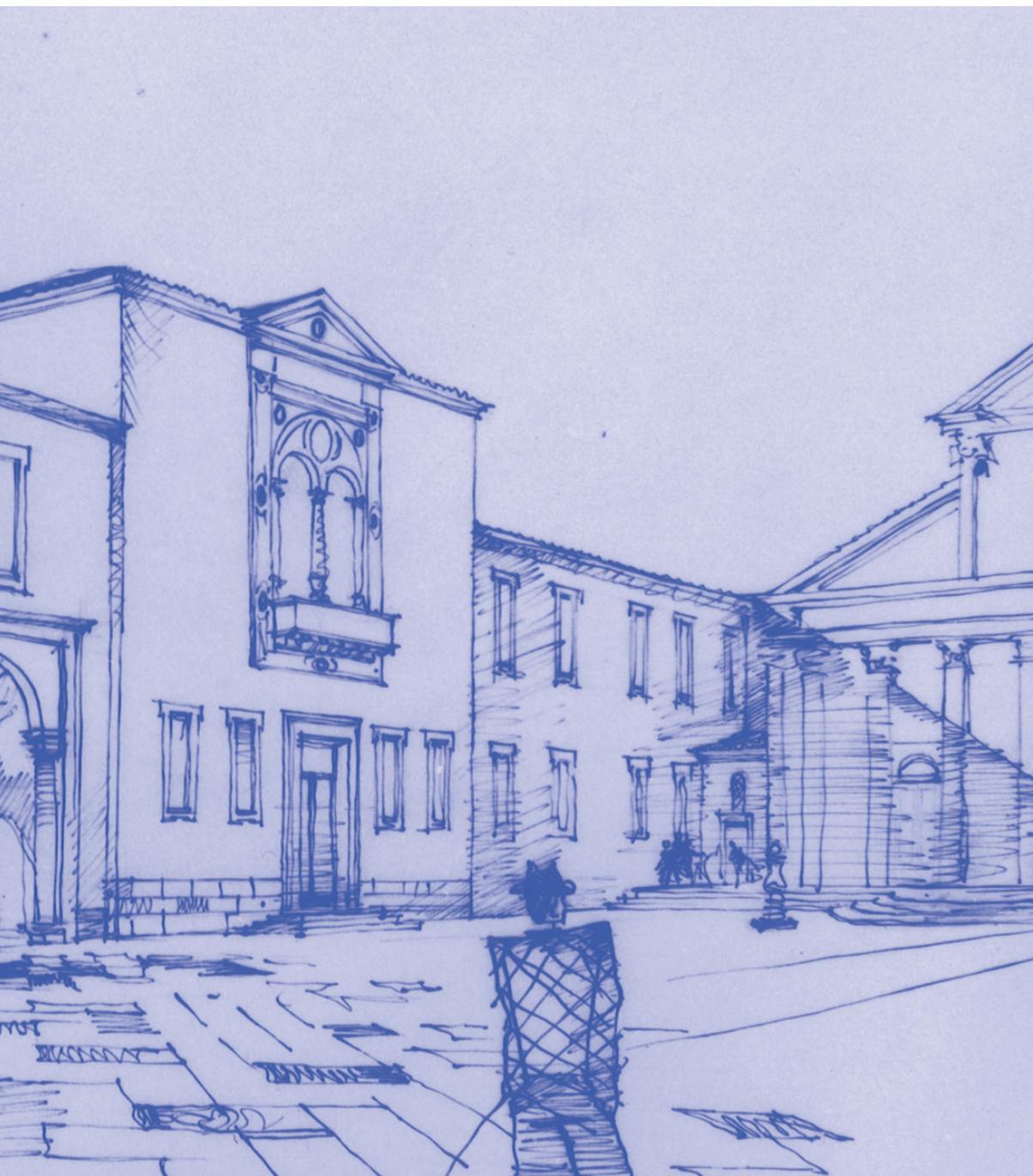




chivio Carla e Guido Ucelli: un archivio di famiglia essenzialmente integro, con molti interessanti legami con le vicende di Milano, dell'industria, dell'arte e del collezionismo tra la fine del XIX e la metà del XX secolo.

Tra i numerosi altri fondi presenti, si segnala la documentazione dell'architetto Fredi Drugman (1927-2000), fra i pionieri della museografia in Italia e collaboratore del Museo, acquisita nel 2011.

Saranno oggetto di riordino nei prossimi anni l'Archivio Fotografico (oltre 50.000 oggetti tra album, fototipi, lastre, fotocolor, positivi e file digitali) e l'Archivio Disegni, che comprende anche i disegni realizzati dall'architetto Piero Portaluppi per la ricostruzione del convento olivetano sede del Museo e i 120 disegni tecnici interpretativi degli studi leonardeschi utilizzati per la costruzione dei modelli esposti nel 1939 presso il Palazzo dell'Arte, a Milano.





Carlo Scarpa, allestimento della Sala di Antonello da Messina al piano nobile di Palazzo Abatellis, Palermo. Soprintendenza BB.CC.AA. di Palermo, Archivio Fotografico.

LA GALLERIA REGIONALE DELLA SICILIA DI PALAZZO ABATELLIS A PALERMO

Eliana Mauro. Abbattuta dai bombardamenti del 1943, l'ala ovest del convento delle domenicane di via Alloro, ricavato nel quattrocentesco Palazzo Abatellis (Matteo Carnilivari, 1490-1995) fin dal 1526, viene ricostruita dalla Soprintendenza ai Monumenti della Sicilia Occidentale, guidata da Mario Guiotto (1903-1999), poi da Armando Dillon (1906-1989), quindi da Giorgio Vigni. Con estrema perizia, dopo le prime opere di consolidamento della torre e dell'intero edificio (1946-1949), vengono ricostruite fra il 1949 e il 1952 le strutture del loggiato, lo scalone, gli ambienti, le coperture, utilizzando, grazie all'impeccabile capacità esecutiva di operai ancora edotti nella pratica edilizia della stereotomia, le pietre rinvenute tra le macerie e usando le tecniche tradizionali nella ricostruzione degli archi e dei caratteri architettonici e stilistici. L'indirizzo seguito fu legato non solo al principio della ricostruzione, che si riteneva dovuta per un edificio così importante per la storia della città, ma anche al principio della liberazione dalle sovrastrutture e dagli adattamenti che avevano consentito nel tempo alle suore di utiliz-

zarne gli ambienti e la cappella (addossata al perimetro dell'edificio dal lato est) e di collegarne le diverse parti a quello che nel XVII secolo era stato affiancato al palazzo quale vero e proprio convento, in funzione di collegamento tra la chiesa costruita all'imbocco della via Alloro (1684) e il prestigioso palazzo.

Ne derivò un nuovo edificio, in cui resistevano i pochi ma caratterizzanti elementi quattrocenteschi e un assetto distributivo fondato sullo sviluppo dei grandi saloni. Da questi presupposti nasce l'idea di collocarvi la collezione di arti figurative creando una Galleria di arte medievale e moderna. L'affidamento del progetto dell'assetto espositivo (inaugurato nel 1954) a Carlo Scarpa (1906-1978) ha portato ad un vero e proprio *unicum*. L'elaborazione tra il modello abitativo scaturito dai termini obbligati della ricostruzione e le modalità museografiche che si imponevano quale contraltare rispetto all'ordinamento del collezionismo ottocentesco, che aveva tenuto a battesimo la nascita dei maggiori musei nazionali (e dal quale provenivano anche tutte le opere del patrimonio della nuova galleria), fruttò una condizione di simbiosi tra l'emozione di trovarsi in un palazzo del Quattrocento e l'apprezzamento incantato delle pregiate opere dello stesso periodo esposte con esemplare parsimonia.



Orto di guerra in piazza Plebiscito a Napoli, con il Palazzo Reale.

Un'aura essenziale che il museo conserva ancora, considerato che l'ampliamento dell'esposizione delle collezioni (troppe quelle sacrificate nei depositi dalla scelta originaria) è stato infine realizzato nel 2009 in un'ala indipendente del più tardo convento.

Di questo percorso rimane traccia nelle sezioni dei diversi archivi: oltre che in quelli di Carlo Scarpa e di Palazzo Abatellis per quanto riguarda l'allestimento, le fasi della ricostruzione e del restauro dell'edificio si rintracciano nei documenti degli archivi storici della Soprintendenza per i beni culturali della Sicilia e del museo stesso, con documentazioni fotografiche che risalgono fino al 1940; né manca, negli stessi archivi, la documentazione completa del nuovo ampliamento. Tutti concorrono a conoscere, nell'intrecciarsi delle azioni, la lunga storia del museo.

IL PALAZZO REALE DI NAPOLI NEL NOVECENTO

Annalisa Porzio. Ripercorrere le trasformazioni del Palazzo Reale di Napoli nel Novecento significa ritrovare alcuni nodi della storia e della cultura napoletana nel secolo scorso, che ne hanno determinato, attraverso successivi adattamenti, l'immagine e le funzioni attuali.

L'Ottocento consegna l'imponente residenza reale svuotata di arredi e di funzioni dopo l'Unità d'Italia per la quale Napoli perde il ruolo di capitale, retrocedendo a reggia periferica: tuttavia ai primi del Novecento l'assetto degli Appartamenti Reali è ancora intatto e riconoscibile nella struttura interna definitasi nei due secoli precedenti e aggiornata in ultimo dall'architetto di corte Gaetano Genovese nel restauro degli anni 1838-1858.

La Grande Guerra comporta i primi disallestimenti, con la trasformazione provvisoria dell'Appartamento delle Feste nell'ala orientale in Ospedale Militare "Principe di Piemonte". Nel 1919 il Palazzo è ceduto da Vittorio Emanuele III di Savoia al Demanio dello Stato, con Regio Decreto 1792, e si apre il dibattito sulla sua destinazione d'uso.

Un folto gruppo di intellettuali napoletani immaginava per il Palazzo – lasciando intatti gli appartamenti reali e quelli d'uso dei sovrani – la funzione moderna di accoglienza di attività artistiche e artigianali, di manifestazioni musicali e teatrali, estese anche agli spazi esterni, al giardino pensile e al giardino sul maneggio. Il felice esito della Prima Biennale Napoletana, che si svolse nell'ala delle Feste da maggio a novembre 1921, con la presenza di 500.000 visitatori e chiusura in attivo economico, sembrava aprire il varco



a questa soluzione, persino prefigurando nel secondo piano la sede per una Galleria d'arte moderna.

Prevalse tuttavia la scelta di offrire alla "Napoli studiosa" un luogo di studio, come scrisse Benedetto Croce, Ministro della Pubblica Istruzione nel governo Giolitti, e primo sostenitore della destinazione dell'ala orientale a Biblioteca Nazionale, mentre l'Appartamento di Etichetta con le testimonianze più antiche di residenza vicereale e borbonica venne lasciato

arredato come "Appartamento Storico" e museo della Monarchia napoletana. Il Regio Decreto del 27 settembre 1920 ha quindi definito il volto moderno del Palazzo, distinguendo le due funzioni, quella museale e identitaria dell'edificio, nell'ala seicentesca su piazza Plebiscito, e quella di contenitore della più grande biblioteca del Mezzogiorno nell'ala settecentesca e ottocentesca verso Castel Nuovo. Dei lavori di adattamento a biblioteca si può segnalare l'assoluto rispetto delle decora-



zioni preesistenti – al punto che carte da parati ottocentesche si conservano dietro gli armadi di libreria –, la dotazione di funzionali strutture espositive, come le solide vetrine in ottone e vetro bombato di diverse dimensioni, ancora in uso, e l'intento di compartimentazione degli spazi con l'apertura di un vialone a rampa nei giardini reali disegnato da Camillo Guerra (1924). La Seconda Guerra Mondiale ha segnato gravemente il volto dell'Appartamento Storico, per i bombardamenti di marzo e agosto 1943 che hanno causato il crollo delle volte del Teatrino di Corte, della Cappella Reale e della Sala delle Guardie, danni al giardino pensile e all'angolo sud occidentale di facciata. Si perdono le tappezzerie ottocentesche della Reale Fabbrica di San Leucio, che le foto degli Archivi dei Vigili del Fuoco e della Soprintendenza ai Monumenti mostrano a brandelli negli interni colpiti e saccheggianti. Seguono, a partire dal settembre 1943, l'acquartieramento delle truppe angloamericane e francesi e la trasformazione in *Royal Palace Welfare Club* dell'Appartamento Reale.

Il restauro del Dopoguerra, avviato nel 1947 – nel 1949 furono riaperte 14 sale, negli anni 1953-1956 restaurati Cappella e Teatrino – è segnato dal bisogno di ricomporre l'immagine "tradizionale" del monumento, ispirandosi alle precedenti decorazioni, operazione coordinata dal direttore Felice de Filippis, che manteneva questo ruolo dai tempi della Casa reale. Per quanto riguarda la sistemazione del mobilio, si ripropongono le collocazioni storiche; nelle decorazioni perdute ci si

attiene a un criterio di semplificazione, come nel soffitto della Cappella Reale, che intorno all'*Assunta* di Domenico Morelli, salvata da una rimozione preventiva, ridisegna come scomparti vuoti la tessitura di un perduto ciclo pittorico. Nel Teatrino, Francesco Galante dipinge nel 1952 una tela dello stesso soggetto e affine composizione delle *Nozze di Poseidone e Anfirite* di Antonio Dominici del 1768. Nell'insieme, un restauro che impegna le maestranze napoletane ancora attive negli anni Cinquanta in uno sforzo di continuità con la tradizione tardo ottocentesca.

La Seconda metà del Novecento vede arricchirsi la vita museale del Palazzo, con l'approfondimento di studi specifici, ritrovamenti storico artistici di rilievo – come il ciclo decorativo dell'Appartamento privato di Maria Amalia di Sassonia di Domenico Antonio Vaccaro, nascosto da controsoffittature nell'Ottocento – restauri dei cicli a fresco di Battistello Caracciolo e Belisario Corenzio; mostre temporanee di arte e architettura e attività didattiche per il pubblico: si recuperano spazi espositivi nelle rimesse delle carrozze e nelle scuderie, il Teatrino di Corte è attivo soprattutto come sala da concerti e di *opere buffe* del Settecento napoletano, si allestiscono spazi più ampi di accoglienza, sul binario doppio della conservazione e dell'apertura alle attività culturali contemporanee.

Il Teatrino di corte di Palazzo Reale di Napoli dopo i bombardamenti. Napoli, Archivio Vigili del Fuoco.



**CHIARA BAGLIONE (A
CURA DI), ERNESTO
NATHAN ROGERS 1909-
1969, FRANCO ANGELI,
MILANO 2012**

Francesca Albani. Il volume raccoglie i contributi presentati a Milano dal 2 al 4 dicembre 2009 durante il convegno internazionale *Esperienze dell'Architettura. Ernesto Nathan Rogers (1909-69)*, organizzato dalla Facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano per celebrare la figura e l'opera di Rogers in occasione del centenario della sua nascita. I saggi sono organizzati in capitoli tematici che rispecchiano la complessa attività di Rogers – progettista, docente, direttore delle riviste «Domus» e «Casabella» – senza voler creare “un'artificiosa separazione tra campi di azione che egli ha sempre considerato strettamente collegati”.

In particolare, nella terza sezione *Progetti di Architettura*, il saggio di Carolina Di Biase *Nel cuore della città. Progetto e cantiere al Castello Sforzesco di Milano (1946-1956)* illustra il progetto e la realizzazione del Museo d'Arte Antica. L'autrice ricostruisce con grande sapienza le vicende che hanno portato alla realizzazione di questo museo le cui sale, dall'aspetto elegante e rarefatto, sono state spesso descritte come un “allestimento metafisico”. Il percorso proposto intreccia complesse riflessioni basate sulla documentazione conservata in numerosi archivi milanesi, tra cui l'Archivio della Soprintendenza per i Beni Architettonici e il Paesaggio, l'Archivio Civiche Raccolte d'Arte, il Civico Archivio Fotografico e l'Archivio Storico Comunale. Il quadro che emerge è quello di un'operazione rilevante da molti punti di vista, non ultimo quello che la tra-

sformazione in polo culturale di un monumento, simbolo della città, rappresenta per la comunità.

L'operazione vede coinvolti come protagonisti oltre agli architetti – Belgiojoso, Peressutti e Rogers dello studio BBPR –, anche altre figure, tra cui spiccano Costantino Baroni, storico dell'arte e direttore reggente della sezione Belle Arti dei Musei Civici milanesi, e Luigi Crema, soprintendente ai Monumenti di Milano.

Si tratta di un progetto che “fonde elementi di innovazione e tradizione del moderno a memorie e al racconto popolare”, che ha inciso in modo significativo sul pensiero e sull'opera degli architetti e ha rappresentato per Milano un momento di rinascita dopo le distruzioni belliche, reinserendo il Castello non solo nella vita della città, ma anche in una dimensione “sovraterritoriale della cultura”.

La varietà di soluzioni, cercate lungamente e risolte “caso per caso”, sono il risultato di un complesso processo che in fase di realizzazione – come documentato dalla campagna fotografica voluta da Baroni conservata presso il Civico Archivio Fotografico – è caratterizzato da momenti difficili e di tensione. Gli attriti nascono soprattutto dalle diverse concezioni del modo di dare risalto ai “capolavori” conservati presso il museo: una visione neoidealista quella di Baroni, una concezione problematica del rapporto con la preesistenza quella dei BBPR.

Questo luogo, il cui progetto si svolge in modo parallelo alle riflessioni di Rogers, alle vicende della Torre Velasca, all'esperienza dei CIAM, rappresenta con la “composita bellezza del suo insieme” uno dei momenti più significativi della cultura museografica italiana del dopoguerra, di cui si dovrebbe aver cura e rispetto.



I SOCI DELLA AAA/ITALIA-ONLUS

Soci effettivi

<u>Accademia Nazionale di San Luca, Roma</u>
<u>Archivio Centrale dello Stato, Roma</u>
<u>Archivio Architetto Cesare Leonardi, Modena</u>
<u>Archivio di Stato, Firenze</u>
<u>Archivio famiglia Palazzotto, Palermo</u>
<u>Assicurazioni Generali, Archivio Storico INA, Trieste - Roma</u>
<u>Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea</u>
<u>BACO, Archivio Vittorio Giorgini, Follonica</u>
<u>Biblioteca civica d'arte Luigi Poletti, Modena</u>
<u>Casa dell'Architettura, Latina</u>
<u>CASVA, Centro di alti studi sulle arti visive, Milano</u>
<u>Cesarch, Centro studi dell'Ordine degli architetti di Roma</u>
<u>Fondazione Adriano Olivetti, Roma</u>
<u>Fondazione Dalmine, Dalmine</u>
<u>Fondazione Giovanni Astengo, Roma</u>
<u>Fondazione La Triennale, Milano</u>
<u>Fondazione Cardinale Giacomo Lerario, Dies Domini</u> <u>Centro studi per l'architettura sacra e la città, Bologna</u>
<u>Fondazione MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI secolo</u> <u>Centro Archivi Architettura, Roma</u>
<u>Fondazione Giovanni Michelucci, Fiesole</u>
<u>Musei civici di storia e arte, GAMUD, Gallerie del Progetto, Udine</u>
<u>Istituto per la Storia dell'arte lombarda, Cesano Maderno</u>
<u>MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Archivio del '900, Rovereto</u>
<u>Museo di Castelvecchio, Verona</u>
<u>Ordine degli Architetti, Bologna</u>
<u>Politecnico di Milano</u>
<u>Politecnico di Torino</u>
<u>Soprintendenza Archivistica per l'Abruzzo</u>
<u>Soprintendenza Archivistica per la Basilicata</u>
<u>Soprintendenza Archivistica per la Calabria</u>
<u>Soprintendenza Archivistica per la Campania</u>
<u>Soprintendenza Archivistica per la Emilia Romagna</u>
<u>Soprintendenza Archivistica per il Friuli Venezia Giulia</u>
<u>Soprintendenza Archivistica per il Lazio</u>
<u>Soprintendenza Archivistica per la Liguria</u>
<u>Soprintendenza Archivistica per la Lombardia</u>
<u>Soprintendenza Archivistica per le Marche</u>
<u>Soprintendenza Archivistica per il Molise</u>
<u>Soprintendenza Archivistica per il Piemonte e la Valle d'Aosta</u>
<u>Soprintendenza Archivistica per la Puglia</u>
<u>Soprintendenza Archivistica per la Sardegna</u>
<u>Soprintendenza Archivistica per la Sicilia</u>
<u>Soprintendenza Archivistica per la Toscana</u>
<u>Soprintendenza Archivistica per il Trentino Alto Adige</u>
<u>Soprintendenza Archivistica per l'Umbria</u>
<u>Soprintendenza Archivistica per il Veneto</u>
<u>Unione Italiana del Disegno, Roma</u>
<u>Università degli Studi dell'Aquila, Archivio Marcello Vittorini</u>
<u>Università degli Studi di Bologna</u>
<u>Università degli Studi di Cagliari</u> <u>Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale, Architettura</u>
<u>Università degli Studi di Catania, Archivio storico</u>
<u>Università degli Studi di Firenze, Archivi biblioteca di Architettura</u>
<u>Università degli Studi di Genova, CBS Architettura, archivi</u>
<u>Università degli Studi di Palermo</u> <u>Dotazione Basile-Ducrot, collezioni scientifiche del Dipartimento di Architettura</u>
<u>Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti</u>
<u>Università La Sapienza</u> <u>Dipartimento di Pianificazione, Design, Tecnologia dell'Architettura, Archivio Luigi Piccinato, Roma</u>
<u>Università Politecnica delle Marche</u> <u>DICEA, Dipartimento di ingegneria civile, edile e di architettura, Ancona</u>

Soci sostenitori

<u>Elena Albricci</u>
<u>Andrea Aleardi</u>
<u>Antonello Alici</u>
<u>Micaela Antola</u>
<u>Avon Associati</u>
<u>Simone Barbi</u>
<u>Diana Barillari</u>
<u>Silvia Bellini</u>
<u>Chiara Bennati</u>
<u>Barbara Berta</u>
<u>Maria Beatrice Bettazzi</u>
<u>Enrica Maria Bodrato</u>
<u>Lucia Borghetti</u>
<u>Maria Brancati</u>
<u>Giancarlo Busiri Vici</u>
<u>Gabriella Carapelli</u>
<u>Giorgina Castiglioni</u>
<u>Rosa Chiesa</u>
<u>Graziella Colmuto Zanella</u>
<u>Antonio Conte</u>
<u>Claudio Cordoni</u>
<u>Antonella D'Aulerio</u>
<u>Maria Carmela De Marino</u>
<u>Aldo De Poli</u>
<u>Marco Del Francia</u>
<u>Alessandra Di Giacomo</u>
<u>Riccardo Domenichini</u>
<u>Nicoletta Durante</u>
<u>Roberto Faraone</u>
<u>Valeria Farinati</u>
<u>Maria Teresa Feraboli</u>
<u>Daniela Ferrero</u>
<u>Giuseppe Fioroni</u>
<u>Elisabetta Frascaroli</u>
<u>Cinzia Gavello</u>
<u>Cecilia Chelli</u>
<u>Giovanna Greco</u>
<u>Anna Maria Guccini</u>
<u>Matteo Iannello</u>
<u>Elisabetta Insabato</u>
<u>Rosangela Lamagna</u>
<u>Vincenzo Leccese</u>
<u>Paola Leonardi</u>
<u>Rita Lipparini</u>
<u>Damiana Luzzi</u>
<u>Lara Malerba</u>
<u>Elisabetta Mariani</u>
<u>Nicole Mattei</u>
<u>Alessandra Mele</u>
<u>Paolo Melis</u>
<u>Maria Miano</u>
<u>Patrizia Miceli</u>
<u>Lorenzo Mingardi</u>
<u>Elisabetta Pagello</u>
<u>Maria Onorina Panza</u>
<u>Paolo Pedinelli</u>
<u>Paola Pettenella</u>
<u>Elisabetta Procida</u>
<u>Mara Reina</u>
<u>Giuliana Ricci</u>
<u>Paola Ricco</u>
<u>Francesca Rosa</u>
<u>Terenzio Sagripanti</u>
<u>Stefano Santini</u>
<u>Maurizio Savoja</u>
<u>Teresita Scalco</u>
<u>Giuseppe Schiena</u>
<u>Glenda Scolaro</u>
<u>Marina Sommella Grossi</u>
<u>Rosangela Spina</u>
<u>Valentina Stazzi</u>
<u>Anna Tonicello</u>
<u>Esmeralda Valente</u>
<u>Gabriele Vesco</u>
<u>Alessandra Vittorini</u>
<u>Silvia Viviani</u>
<u>Silvia Zappalà</u>

Soci onorari

<u>Italo Lupi</u>
<u>Augusto Rossari</u>



GIORNATA NAZIONALE ARCHIVI DI ARCHITETTURA

N° 12, 2013 - ANNO 12,
PRIMO E SECONDO SEMESTRE -
AUTORIZZAZIONE DEL TRIBUNALE
DI VENEZIA N° 1383/2001

AAA/Italia
ISSN 2039-6791

Sede

Archivio progetti,
Università Iuav di Venezia
Dorsoduro 2196
30123 Venezia
tel. 041710025
fax 041715788
www.aaa-italia.org

Bollettino della AAA/Italia

Responsabile

Patrizia Gabellini
Politecnico di Milano

Curatela del numero

Giuliana Ricci
Antonello Alici

Redazione

Gaia Piccarolo

Progetto Grafico

Italo Lupi

Impaginazione

Gaia Piccarolo

Comitato Tecnico Scientifico e Organizzativo

Presidente - Antonello Alici
(Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e di
Architettura - Università Politecnica delle Marche)

Vicepresidente - Elisabetta Reale
(Soprintendenza Archivistica per il Lazio)

Segretario - Elisabetta Pagello
(Università degli Studi di Catania)

Riccardo Domenichini
(Archivio progetti - Università Iuav Venezia)

Esmeralda Valente
(Fondazione MAXXI Museo Nazionale delle
Arti del XXI secolo)

Cecilia Ghelli

Collegio dei Revisori dei conti

Andrea Martin
Pier Paolo Minelli
Giuseppe Morino

Edizione

Bononia University Press SpA
Via Farini, 37 - 40124 Bologna

12/2013, printed in Italy



BBPR, Museo d'Arte antica al Castello Sforzesco, Milano. La nicchia in pietra serena della Pietà Rondanini.