

I dispositivi museali genovesi di Franco Albini e Franca Helg per la valorizzazione di Palazzo Citterio

Relatore: Galimberti Luciano Walter
Correlatrice: Fisichella Valentina

Candidata: Casu Cinzia
Codice persona: 11001416

“I musei non debbono essere ospizi. [...] Dovrebbero essere istituti scientifici e di ricerca con una funzione didattica aggiunta; poche opere esposte permanentemente, anche nessuna, molte piccole e grandi, a rotazione, con il materiale dei musei integrati da prestiti. Il museo dovrebbe essere non il luogo in cui davanti alle opere si prende una posizione di estasi ammirativa, ma di critica o di attribuzione di valore.”¹

Giulio Carlo Argan

¹ Fontanarossa R., *Collezionisti e musei - Una storia culturale*, Piccola Biblioteca Einaudi - Mape, Torino 2022, p.210

Indice

Abstract

Introduzione

Il senso della tesi

Capitolo 1 - Il panorama italiano negli anni '50

1.1 La stagione d'oro della museologia italiana

1.2 Il racconto dei progetti italiani

- *Mostra di museologia* alla XI Triennale di Milano (1957)

- *Time Machines* al Van Abbenmuseum di Eindhoven (2009-11)

- *Art on Display* al Museu Calouste Gulbenkian di Lisbona (2019-21)

1.3 Lina Bo, un caso straordinario

Capitolo 2 - Albini/Helg e Scarpa

2.1 Due metodi a confronto

2.2 Albini/Helg a Genova

- Palazzo Bianco

- Palazzo Rosso

- Museo del Tesoro di San Lorenzo

2.3 Carlo Scarpa a Castelvecchio

Capitolo 3 - Palazzo Rosso oggi

3.1 Piano Terra

3.2 Primo Piano Nobile

3.3 Secondo Piano Nobile

3.4 Primo Piano Ammezzato

Capitolo 4 - L'abaco dei dispositivi allestitivi

4.1 Il binario perimetrale e le lampade *Zeiss-Palazzo Rosso*

4.2 Il supporto "a cavalletto" per il Pisanello-*Palazzo Rosso*

4.3 I supporti a sbalzo-*Palazzo Rosso*

4.4 Le vetrinette sospese per pesi e misure-*Palazzo Rosso*

4.5 La vetrina per i piviali-*Museo del Tesoro di San Lorenzo*

Capitolo 5 - Palazzo Citterio: un nuovo museo

5.1 Palazzo Citterio e la Grande Brera

5.2 Il progetto allestitivo di Mario Cucinella Architects

Capitolo 6 - Un nuovo progetto espositivo

6.1 La proposta di valorizzazione per Palazzo Citterio

6.2 Un nuovo modello espositivo

Conclusioni

Bibliografia e sitografia

Abstract

Il lavoro di Franco Albini e Franca Helg nei musei civici di Genova, diretti dalla storica dell'arte Caterina Marcenaro, è l'argomento centrale da cui nasce questo lavoro di ricerca e progettuale. In particolare, viene analizzato il metodo con cui i due architetti hanno portato avanti questi importanti lavori all'interno di realtà museali che si sono dovute adattare a degli spazi nati per altri scopi, le dimore nobiliari di *Palazzo Bianco* e *Palazzo Rosso*, o realtà museali nuove progettate per intero dallo studio milanese.

Ma ancora, l'obiettivo che si propone di centrare questa tesi è quello di dimostrare che il metodo analizzato nei primi capitoli, è effettivamente tutt'oggi contemporaneo e applicabile anche ad altre realtà museali.

Infatti il progetto dei dispositivi allestitivi degli architetti, assieme a tutto il progetto museografico, perseguivano le regole della *flessibilità* e dell'*adattabilità*. *Flessibilità* di uno spazio, o di un dispositivo, che va incontro al visitatore e anziché respingerlo lo accompagna nel percorso espositivo. *L'adattabilità*, di tutto l'allestimento e dei singoli dispositivi, alle diverse opere che sarebbero state accolte in futuro nelle sale dei palazzi genovesi.

Nei primi due capitoli è presente per lo più la parte di ricerca storica, eseguita secondo il "metodo di Tafuri"; mentre il terzo capitolo evidenzia, con il supporto di documenti fotografici, i cambiamenti avvenuti a Palazzo Rosso nel corso degli anni, con un particolare confronto tra le immagini scattate da Paolo Monti, tra gli anni '50 e '60, e quelle scattate da me nel corso dei sopralluoghi effettuati nel museo genovese.

Il quarto capitolo presenta un abaco di una selezione di cinque dispositivi allestitivi progettati per i musei di Genova. Il quinto capitolo si concentra sulla parte di ricerca storica e introduzione di *Palazzo Citterio*, aprendo il lavoro alla sezione progettuale e descrivendo l'intervento dello *Studio MCA*, che ha collaborato per la realizzazione dell'allestimento di alcuni spazi importanti del palazzo.

Invece, nel sesto capitolo si concentra la parte progettuale di tutta la tesi, che adotta alcune sale e opere di *Palazzo Citterio* stesso, con appunto l'obiettivo di dimostrare che

i dispositivi allestitivi progettati da Franco Albini e Franca Helg -e Caterina Marcenaro-, possono essere esportati ancora oggi e adattati a nuove realtà ed esigenze museali.

Introduzione

Questo lavoro di tesi si concentra su una sezione particolare del lavoro dell'architetto milanese Franco Albini: i dispositivi progettati per il riallestimento dei musei di Genova, Palazzo Rosso, Palazzo Bianco e il Museo del Tesoro di San Lorenzo. Insieme a Franca Helg, con cui lavora a partire dai primi anni '50 nel suo studio, e a Caterina Marcenaro, direttrice dei musei civici di Genova, Albini inizia, nel 1949, con il progetto di Palazzo Bianco, una lunga collaborazione di carattere multidisciplinare che è ancora oggi un esempio concreto di metodologia.

È un periodo particolare, un periodo di *ricostruzione* e di *risrittura* dei termini e delle "regole" di un ambito delicato per la cultura nazionale, e non solo. Infatti, è proprio in quegli anni, i '50 del Novecento, che si dà inizio ad una nuova e fondamentale stagione per la museologia e museografia italiana. Franco Albini e Franca Helg applicarono principalmente per i musei di Genova, Albini lavorò anche a Milano, alla Pinacoteca di Brera, e ancora oggi sono ritenuti "maestri" nell'ambito museale. Ma altre figure di rilievo come Carlo Scarpa, Ignazio Gardella, il Gruppo BBPR e Lina Bo Bardi contribuiscono e furono i protagonisti di questo fondamentale periodo.

Nonostante nel corso degli anni siano stati acclamati e riconosciuti a livello internazionale, la maggior parte dei progetti allestitivi museali di quegli anni sono stati modificati in maniera più o meno importante, fino ad essere cancellati in alcuni casi. A tal proposito, riporto uno stralcio (del capitolo *I musei "dei maestri"* p.207) del libro *Collezionisti e musei*, di Raffaella Fontanarossa¹, che tocca proprio questo tema:

"I musei però non sono delle istituzioni statiche, registrano il passare del tempo e dei tempi, del gusto e delle rinnovate esigenze di fruizione. I cosiddetti *musei dei maestri* -quelli ricostruiti nel dopoguerra da Carlo Scarpa, Franco Albini, Franca Helg, Ignazio Gardella o il Gruppo BBPR- sono tornati al centro di accese polemiche in anni recenti. Il dibattito verte sull'opportunità o meno di conservare l'allestimento storico, considerandolo cioè per quello che è: uno dei vertici della museografia, opera d'arte esso stesso. Lo spostamento della *Pietà* di Michelangelo dalla nicchia progettata dai BBPR nel 1956 in un'altra sala del Castello Sforzesco ha riaperto il dibattito. Stessa sorte è toccata per intero ai musei civici genovesi disegnati da Albini e Helg, consacrati da tutti i manuali di

museografia quali capolavori, di cui oggi resta ben poco. Non si può fermare il mondo, né pretendere di cristallizzare le espressioni architettoniche. Eppure, non si può negare che alcune realizzazioni della seconda metà del Novecento abbiano ormai assunto il ruolo di paradigmi di cui sarebbe insensato perdere le tracce. Gli allestimenti, anche quelli dei musei, hanno una scadenza. Alcuni invecchiano in fretta; altri sono ancora attuali. Di taluni forse non si è compresa la valenza sperimentale, creativa e innovativa, per cui ogni adeguamento, manutenzione, rifacimento, restauro del nuovo, mina irreversibilmente equilibri che meriterebbero di essere conservati.

A volte basta un cartellino sovradimensionato, il segnale di una via di fuga posto nell'angolo sbagliato che l'equilibrio della sala s'interrompe e il ritmo degli spazi si spezza."

Ed è proprio da queste considerazioni che inizia la mia tesi, con l'intento di dimostrare, anche tramite un elaborato progettuale finale, una possibilità di riutilizzo e recupero di alcuni dei dispositivi che erano stati pensati e progettati da quello che possiamo definire davvero il trio dei musei genovesi -Albini-Helg-Marcenaro-, riconfermandone l'attualità metodologica e la sua applicabilità a contesti differenti da quello per il quale furono pensati.

Credo sia importante spiegare già in questa introduzione, poi verrà approfondito nelle seguenti pagine, che il motivo più profondo da cui nasce l'idea di riportare l'attenzione su tali dispositivi espositivi di Franco Albini e Franca Helg, riguarda il modo, il pensiero, la maniera per cui questi sono stati progettati: "il museo deve ambientare il pubblico", diceva Albini, poiché fino a quel momento, nei musei tradizionali "l'architettura cercava rapporti con le opere esposte, ma non con il visitatore"². Andare incontro al visitatore, porgere e selezionare le opere, posizionarle alla sua altezza, anziché proporre sale su sale ricolme di opere pittoriche o scultoree appese alle pareti fin a toccare il soffitto, furono questi i principi che accompagnarono i progetti di allestimento. È proprio in quegli anni che le ragioni educative del museo diventano un tema cruciale nel riallestimento. I musei iniziavano piano piano ad aprirsi ad un pubblico via via sempre più ampio, possiamo addirittura parlare di pubblici, al plurale, anche se siamo ancora lontani dai "musei delle masse", che avranno avvio a partire dagli anni '80.

¹ Fontanarossa R., *Collezionisti e musei - Una storia culturale*, Piccola Biblioteca Einaudi - Mappe, Torino 2022, p.207

² Albini F., *Funzioni e architettura del museo*, in "La Biennale di Venezia" VIII n°31, 1958, pp.25-31

Tuttavia, in questo periodo inizia una progressione ed un graduale discostamento dall'idea del museo come luogo unicamente dedicato all'élite.

Loggia delle Rovine, Secondo Piano Nobile a Palazzo Rosso, foto di Paolo Monti (1963)

Quindi i primi capitoli di questo lavoro di tesi sono più teorici, legati all'idea di una ricerca storica intesa, come da Manfredo Tafuri, parte del metodo progettuale³; sono dunque dedicati al lavoro di ricerca e allo studio di quel periodo storico e ai suoi protagonisti. È stato articolato come un lavoro di zoom e focus, man mano sempre più ravvicinato. Dapprima interagendo e coinvolgendo più figure del panorama italiano in generale, poi, con una prima selezione, mi concentrerò su due figure fondamentali: Franco Albini e Carlo Scarpa, in modo da evidenziare i punti di contatto e quelli di divergenza tra i due metodi museografici. Verranno citate tante altre figure importanti, forse non abbastanza ricordate, ma fondamentali per la riuscita di questa rivoluzione: i direttori museali. Caterina Marcenaro, per i musei civici di Genova; Licisco Magagnato, per quelli di Verona; Fernanda Wittgens e Costantino Baroni, per quelli di Milano. Senza questa stretta collaborazione tra architetti-museografi e direttori dei musei-storici dell'arte, non sarebbe stata possibile l'evoluzione del concetto stesso di ruolo del museo che oggi ci appare in parte dimenticato.

Il terzo focus della tesi tratterà in particolare il lavoro di Franco Albini e Franca Helg ai musei di Genova e verrà poi sviluppata una comparazione di "com'era e com'è" tramite le immagini storiche di Paolo Monti, che ha documentato quegli anni particolari.

L'ultimo zoom della tesi sviluppa la parte progettuale, riferita all'ultimo spazio museale aperto a Milano: Palazzo Citterio. Anch'esso palazzo storico trasformato in uno spazio museale, proprio come Palazzo Rosso e Palazzo Bianco. Il progetto proposto, e applicato concretamente alle sale del primo piano del palazzo, quelle relative alla *Collezione permanente* donata da Jesi e Vitali, vedrà introdotti alcuni dei dispositivi progettati da Albini e Helg per Genova, concentrandosi su alcune sale e opere in particolare, con l'intento di dimostrare come effettivamente questi dispositivi siano tutt'ora contemporanei e versatili, e possano quindi essere perfettamente adattati ad altre realtà museali che non siano i luoghi e le opere per cui sono stati inizialmente progettati.

"A volte gli strappi con il passato sono drastici, come nel caso di alcuni musei italiani del dopoguerra; più spesso sono i piccoli eventi, gli intonaci via via ridipinti senza indagare su materia e colore, parti di impianti manomessi, vetrine smontate, supporti messi in deposito e mai restaurati, che hanno estenuato, giorno per giorno, nuova norma dopo nuova norma, gli allestimenti del passato, rarefacendone la chiarezza concettuale. È la manutenzione quasi quotidiana necessaria in ogni spazio museale, quella portata avanti nell'ordinarietà, meno documentata o meno nota, la goccia che giorno dopo giorno mina gli allestimenti storici, condannando gran parte dei musei a un processo irreversibile."⁴

³ Manfredo Tafuri (1935-1994) fu architetto e storico dell'architettura. La ricerca nel suo metodo non è una fase preliminare, ma una critica operativa continua, intesa come decostruzione dell'ideologia architettonica e analisi storica delle contraddizioni del capitalismo. Tafuri rifiuta l'architettura come sintesi artistica, ponendo invece la storia e la ricerca critica al centro del processo per svelare i limiti del progetto moderno.

⁴ Fontanarossa R., *Collezionisti e musei - Una storia culturale*, Piccola Biblioteca Einaudi - Mappe, Torino 2022, pp.207-208



Il senso della tesi

Questa tesi nasce dall'esigenza di parlare, raccontare, scrivere, fare ricerca e studiare gli allestimenti degli anni '50 con lo scopo di capire se alcuni di essi siano ancora oggi contemporanei e attuali e se il metodo applicativo proposto nei progetti genovesi sia davvero esportabile. Quello di Franco Albini ai musei genovesi è un punto di vista, è il punto di vista selezionato ad inizio percorso per capire dove focalizzare l'attenzione e dove porre gli accenti. Allo stesso tempo, specialmente all'inizio della tesi è importante e doveroso collocare l'architetto milanese nel tempo e nello spazio, per comprendere e sottolineare ancor di più come non sia stato un esempio singolo ma di come appartenga, sicuramente scegliendo vie intelligenti, ad un momento storico che è stato caratterizzato da una forte collaborazione tra architetti, tra gli architetti e gli storici dell'arte, più spesso le storiche dell'arte, delle varie istituzioni museali.

Si è deciso di porre l'accento su Albini per la sua inclinazione ad adottare una tipologia allestitiva *aperta e flessibile*. Un metodo di allestimento che non si allontana dal visitatore, che in quegli anni piano piano inizia ad esplorare i musei, ma che porta le opere più vicine, concettualmente ma anche fisicamente, alle persone che si muovono tra le sale. Permette loro la movimentazione di alcune opere, in modo da poter calibrare la quantità di luce naturale e/o artificiale; sposta le opere dalle pareti, le inclina verso il visitatore, altre vengono proprio rimosse dalle pareti e poste al centro della sala, ancora più in basso e vicine alle persone: cercando di creare una maggiore empatia tra opera e visitatore.

E ancora, è importante sottolineare come in quel periodo particolarmente, venne fatta da tutti, non solo da Albini-Helg-Marcenaro, una grande selezione delle opere da esporre nelle sale, definendo priorità e urgenze narrative collettive. Era fondamentale e presentissimo un forte lavoro di curatela legato ad un ancora più forte senso civico e di responsabilità per la costruzione delle nuove basi per un Paese profondamente provato dall'ultima Guerra Mondiale, sia in termini economici quanto morali. Il metodo usato prevedeva un filone di racconto e quindi selezionate le opere che meglio vi si attecchivano, lo raccontavano, in qualche misura ne facevano parte.

Capitolo 1

Il panorama italiano negli anni '50

La ricostruzione dei *Saloni Napoleonici*
della *Pinacoteca di Brera* nel 1917



1.1 Gli anni d'oro della museologia italiana

“L'opera d'arte di un grande maestro non va ridotta a una funzione puramente decorativa, come accadeva negli allestimenti storicistici, ma messa in valore, isolata e ben illuminata.”

Guglielmo Pacchioni, storico dell'arte

Già a partire dalla fine degli anni '20, in cui in Italia era consuetudine vedere i cosiddetti *musei d'ambientazione*, ovvero sale allestite interamente ricreando in stile quelli che erano gli arredi e gli oggetti dell'epoca -seicentesca, settecentesca, etc.-, in cui quindi le opere trovavano la propria cornice temporale, alcuni precursori, come lo storico dell'arte e intellettuale, Roberto Longhi, criticarono questa tipologia di interventi, sostenendo che non fosse presente la componente didattica, di educazione museale, quindi musei di tipo “contemplativo e non pedagogico”. E ancora, l'ispettrice Maria Accascina, intervenne al Museo Nazionale di Palermo modificando le sale, sia dal punto di vista dell'ordinamento, preferendone uno di tipo geografico anziché cronologico, e selezionando attentamente le opere, riducendo numericamente quindi quelle esposte. Questi sono due tra i principali esempi che gli architetti-museografi e gli storici dell'arte utilizzeranno come linee guida nella ricostruzione e nel riallestimento dei musei nel dopoguerra.

Andando per un attimo fuori dai confini nazionali e tornando indietro fino al periodo delle prime *Esposizioni Universali*, in particolare quella londinese del 1851, troviamo i primissimi esempi al *South Kensington Museum* dell'adozione di strutture leggere in ferro e vetro, derivanti appunto dagli allestimenti dell'*Esposizione Universale*.

Ed è proprio in queste esposizioni che vengono promossi nuovi materiali, come il cemento armato, e compaiono le prime grandi strutture in vetro e ferro, strutture ariose, luminose e flessibili, caratterizzate da percorsi liberi “creando un rapporto con il pubblico più confidenziale e diretto”¹. Ma ora, oltre ad essere messa in discussione la forma e la rigidità del museo tradizionale, si deve iniziare a considerare il nuovo pubblico che desidera visitare questi spazi espositivi, formato non più solo da studiosi.

“Se in Europa la concezione del museo come “servizio” stenta ad affermarsi, nei musei americani l'attenzione ai visitatori assume invece una posizione centrale e porta a rivedere l'impostazione sancita nei musei europei, musei elitari nonostante gli sforzi della *Rivoluzione francese*, musei per un pubblico colto o perlomeno in grado di orientarsi autonomamente. [...] Principi-guida dei musei americani sono infatti la forte vocazione didattica e il rapporto con la produzione industriale, all'inizio del Novecento, in quanto

legata alla vita dei cittadini e alle loro esperienze. [...] Ed è qui che fa la sua prima comparsa negli Stati Uniti la *Period Room*, cioè la “sala d'epoca” tipica dei musei americani, creata per contestualizzare più facilmente opere svolcolate dalla loro destinazione originaria. Si tratta, cioè, dell'accostamento di materiali della stessa epoca riuniti in modo da ricostruire l'ambiente per il quale ogni oggetto era stato creato: dalla cappella italiana del Rinascimento, all'interno olandese del Seicento o, ancora, al salotto francese del Settecento, a seconda dei contenuti della collezione. [...] Il successo delle *Period Room* risiede nell'efficacia didattica di tale soluzione, immediatamente comprensibile soprattutto da parte di un pubblico privo del retroterra culturale di cui potevano invece disporre i visitatori dei musei europei.”²

Quindi se Oltreoceano, gli Stati Uniti adottano le *Period Room* anche, e soprattutto, per una questione di necessità: ciò che veniva mostrato nei musei non apparteneva al mondo culturale dei visitatori, quindi le *sale d'epoca*, in questi *musei d'ambientazione*, erano utili dal punto di vista didattico perché mostravano un modo di vivere, dei costumi e degli ambienti diversi da quelli conosciuti e vissuti. Viceversa in Italia, tali musei sono percepiti come antiquati e non rispondono in maniera adeguata agli obiettivi educativi-didattici, ma bisognerà aspettare di superare la fine del ventennio fascista e quindi la fine della Seconda Guerra Mondiale, per poter andare avanti e progredire verso una tipologia di museo più inclusiva, circa la diversità dei visitatori che inizieranno a frequentarlo, e con una componente educativo-didattica. (L'attenzione per i musei, come mezzo di comunicazione e come spazio “non esclusivamente destinato a studiosi e conoscitori”, s'intensifica nel periodo tra le due guerre grazie anche alla fondazione della *Commission Internationale de Coopération Intellectuelle* (CICI) da parte della *Società delle Nazioni*, società che l'Italia abbandonerà nel 1935.)

Spostandoci in avanti negli anni, fino ad arrivare al periodo immediatamente post-bellico, in Italia è evidente una forte volontà di ricostruire, non solo gli spazi dedicati ai servizi primari, come scuole e ospedali, ma quelli destinati alla cultura: i musei.

Si conta infatti che: “in Italia, i musei istituiti, ricostruiti o riallestiti tra il 1945 e il 1953 sono oltre centocinquanta e, negli anni successivi, fino alla metà degli anni Ses-

¹ Fiorio M.T., *Il museo nella storia - Dallo studiolo al museo virtuale, Terza Edizione*, Pearson, Milano 2023, p.156

² Ibidem¹ pp.156-159

santa, ne aprono altrettanti.”³

E ancora, l'opera di ricostruzione non si era limitata a:

“ripristinare lo stato quo ante (guerra), ma si è proposta, ogni qual volta ciò fosse possibile, di migliorare le condizioni preesistenti, di trasformare un avvenimento doloroso e grave di conseguenze, quale la guerra combattuta sul suolo stesso del paese, in una occasione propizia per compiere un passo avanti verso una più completa e adeguata sistemazione di una parte preziosissima del patrimonio artistico nazionale.”⁴

Fortunatamente, durante il conflitto, le collezioni furono messe al riparo per tempo in luoghi sicuri, e quindi rimasero pressoché illese.

Ad avere un ruolo decisivo e di connessione culturale, in quegli anni, furono sicuramente le riviste di settore, come: *Domus*, fondata nel 1928 da Gio Ponti; *Casabella*, fondata anch'essa nel 1928 e diretta da Guido Marangoni; e più tardi, *Ottagono*, fondata nel 1966 da Sergio Mazza e Giuliana Gramigna. Fondamentali perché sono state gli strumenti di comunicazione e di confronto per gli architetti, e non solo, in cui passavano le idee e i principi del *Movimento Moderno*.

Un'altra rivista, questa volta internazionale, è stata *Mouseion*: prima rivista internazionale di museografia, trimestrale, pubblicata dall'aprile del 1927 al 1946 e fondata da Henri Focillon, docente di Archeologia e Storia dell'Arte Medievale alla *Sorbona* di Parigi. A lui si deve inoltre l'impegno nella creazione di un centro internazionale dedicato esclusivamente ai musei: l'OIM (*Office International dei Musées*), fondato nel 1926 e predecessore della futura e attuale ICOM (*International Council of Museums*). Su *Mouseion* venivano discussi problemi relativi alla museografia, scienza riconosciuta tale da pochissimo tempo, che abbracciava “non solo questioni di architettura e storia dell'arte, ma anche problematiche relative all'organizzazione del museo”⁵.

“Il *paradoxe surprenant* del museo è la sua capacità di conciliare le domande dello studioso con le curiosità del nuovo pubblico. Focillon sulla rivista *Mouseion* afferma la necessità di svecchiare gli allestimenti con una presentazione più moderna delle opere, che escluda il sovraffollamento per restituire ad ogni oggetto il suo spazio. Gli argomenti dibattuti sulla rivista vertevano su alcuni temi ritenuti prioritari: la necessità di non esporre l'intera collezione ma di operare una selezione che avrebbe decongestionato il museo; la possibilità di attuare degli ampliamenti in previsione dell'incremento delle raccolte; l'esclusione di elementi decorativi per lasciare libera la parete come campo neutro della visione; la creazione di percorsi più flessibili e di ambienti diversi nelle forme e nei colori per combattere la monotonia della sequenza indifferenziata delle sale. E, naturalmente, problemi tecnici soprattutto nell'ambito dell'illuminazione, della climatizzazione e dei servizi al pubblico.”⁶

Un'altra occasione di scambio e confronto furono le esposizioni e le fiere, nazionali e internazionali, di architettura, design e arte, tenute sia alla *Triennale*, prima a Monza e poi a Milano, che alla *Biennale* di Venezia. Queste occasioni di esposizioni temporanee furono terreno fertile di sperimentazione, osservazione e confronto per quelli che saranno poi gli allestimenti museali degli anni successivi, ma anche un importante luogo d'incontro e conoscenza tra le varie figure protagoniste.

Uno dei primi spazi museali in cui si iniziò a ricostruire fu la *Pinacoteca di Brera*, i cui lavori cominciarono già nel 1946. “La soluzione adottata a Brera fu quella di un calibrato e prudente ammodernamento, una sorta di compromesso tra ripristino e innovazione.”⁵ Infatti, l'allora direttore Ettore Modigliani, predecessore di Fernanda Wittgens, non si spinse verso un radicale cambiamento e incaricò Piero Portaluppi, architetto milanese tradizionalista, per i lavori di riallestimento che terminarono nel 1950 con la riapertura della *Pinacoteca*. Lo spazio più avanguardista che venne inau-

gurato sotto la direzione della stessa Wittgens fu il PAC, *Padiglione d'Arte Contemporanea*, aperto sempre a Milano, nel 1953, su progetto di Ignazio Gardella. Costruito sulle antiche scuderie di Villa Belgiojoso, le cui stanze già accoglievano la *Galleria d'Arte Moderna*, quello del PAC fu il primo spazio interamente dedicato all'Arte Contemporanea a Milano, progettato tenendo conto delle proporzioni originarie della planimetria irregolare.

In quegli stessi anni, ma sotto un altro direttore, Costantino Baroni, furono riallestiti anche i *Musei del Castello Sforzesco*, che vennero affidati alla progettazione del Gruppo BBPR - Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peresutti e Ernesto Nathan Rogers, -c'è da specificare che la prima *B* dell'acronimo, quella riferita a Banfi, nei progetti successivi al 1945 viene mantenuta in memoria dell'architetto che purtroppo non fece ritorno dal campo di concentramento di Mauthausen-Gusen-.

Fu così che nel 1956 riaprono anche i *Musei del Castello Sforzesco*, la premessa su cui questo intervento si basava la si può leggere su un articolo pubblicato su *Casabella-Continuità*: “i sentimenti patetici che suscita il Castello con le forti muraglie, l'armonica e variata composizione dei tre cortili, le torri, i torrioni, i ponti che scavalcano il fossato, l'intrico di scale e scalette, di passaggi scavati e di lievi passerelle, fornivano tutti gli ingredienti per un'orchestrazione romantica d'immediata comunicatività”⁷.

Il coinvolgimento emotivo del pubblico vuole quindi, [anche in queste esperienze](#), essere uno dei punti chiave da fissare e perseguire. Punto che nell'allestimento dei BBPR trova sicuramente il suo apice nella sistemazione della *Pietà Rondanini* di Michelangelo, la quale viene posizionata in una nicchia a conclusione del percorso, in cui il visitatore è chiamato alla scoperta e all'esplorazione. Questa soluzione così evidentemente fuori dagli schemi trovò da una parte un forte consenso, ma dall'altra altrettante critiche, prima di tutti dalla già citata direttrice milanese Fernanda Wittgens.

Albini, che pure contribuì alla ricostruzione con la progettazione di alcune salette attigue alle Sale Napoleoniche alla *Pinacoteca di Brera*, aveva già, nel 1941, progettato l'allestimento di alcune mostre temporanee, come quella di *Scipione*, e introdusse negli ambienti storici di *Brera* le sue strutture leggere che era solito utilizzare nei padiglioni fieristici e nelle esposizioni temporanee alla *Triennale*. In quel che tuttora viene chiamato *corridoio Albini*, l'architetto aveva progettato una serie di pannelli dalla colorazione tenue, ruotati di 90° rispetto alla parete, quindi perpendicolari ad essa, andando a creare delle “salette” aperte tra un pannello e l'altro, come se i pannelli fossero i denti di un pettine. Inoltre, e qui ritorna uno degli elementi ricorrenti, i pannelli sembrano leggerissimi e “volanti”, sono staccati sia dalla parete che dal pavimento, sorretti da due esili aste metalliche.

Ma fu Genova il luogo in cui l'architetto poté esprimersi al meglio, grazie soprattutto alla collaborazione con Caterina Marcenaro che incoraggiava costantemente l'architetto, fornendo essa stessa svariate soluzioni poi applicate nei dispositivi allestitivi. A partire dalla fine degli anni '40 l'architetto venne incaricato del riallestimento delle sale di *Palazzo Bianco*, edificio storico seicentesco semidistrutto dai bombardamenti della guerra, ed è qui che inizia ad esprimere e a dare forma ancor di più alla sua idea di museo che “ambienta il pubblico”. Quello di *Palazzo Bianco* fu il primo di una lunga collaborazione che comprenderà la progettazione ex-novo del *Museo del Tesoro di San Lorenzo*, piccolo ambiente ipogeo di sole tre salette annesso all'omonima cattedrale, e *Palazzo Rosso*, anch'esso come *Palazzo Bianco* un'ex dimora nobile seicentesca, appartenuto alla famiglia Brignole-Sale, e successivamente trasformato in spazio espositivo.

Altra figura chiave in questo panorama, e in questa ricerca, è sicuramente Carlo Scarpa, che aveva anch'egli collaborato, tra gli anni '30 e '40, con i suoi progetti, alle esposizioni della *Triennale* di Milano e della *Biennale* di Venezia. Negli anni del do-

³ De Angelis D'Ossat G., *Musei e Gallerie d'Arte in Italia. 1945-1953*, Poligrafico dello Stato, Roma 1953

⁴ Ibidem³

^{5,6} Ibidem¹ pp. 160-162

⁷ Belgiojoso L.B., Peresutti E. e Rogers E.N., *Carattere stilistico del Museo del Castello*, Casabella-Continuità n°211 (pp. 51-68), 1956

pogueria lavora: a Venezia, presso le *Gallerie dell'Accademia*, tra il 1946 e il 1948; al *Museo Correr*, dal 1953 al 1960; alla *Fondazione Querini-Stampalia*, incaricato già nel 1949, ma di cui i lavori inizieranno solo nel 1959 e proseguendo fino al 1963.

In Sicilia invece si occupa della mostra temporanea su *Antonello da Messina*, nel 1953, e poi lavora al riallestimento di *Palazzo Abatellis* a Palermo. A Possagno, di nuovo in Veneto, riordina le sale della *Gypsotheca Canoviana* e ne progetta l'ampliamento, riconosciuto tra i tanti scorsi soprattutto per le sue aperture angolari.

“Tutti questi cantieri sono seguiti con grande attenzione dallo storico dell'arte Licisco Magagnato, che a Verona, dalla fine degli anni Cinquanta, sta riprogettando il *Museo di Castelvecchio* all'interno dell'antica residenza scaligera, allora in stile neomedievale. Sua l'eccentrica idea, suggerita dall'architetto Carlo Scarpa che la realizza, di posizionare la statua di *Cangrande I della Scala* a sbalzo, addirittura fuori dal museo, a far da cerniera tra le due ali dell'edificio. Un'altra soluzione frutto della collaborazione tra discipline -storia dell'arte e architettura- destinata a far scorrere, tra plausi e polemiche, fiumi d'inchostro.”⁸

Messina, Palazzo Comunale: allestimento mostra *Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia*, Carlo Scarpa 1953



In ultimo, come ha fatto notare la storica dell'arte Patricia Falguières⁹, c'è una particolarità in tutti questi allestimenti e in questa modalità di utilizzare uno sfondo neutro: il *white cube*. “Codificato” da Brian O'Doherty alla fine degli anni '70 in quattro articoli pubblicati su *Artforum*, il quale però veniva e viene principalmente applicato nei musei di arte contemporanea. Quindi, come fa notare Falguières, la particolarità è che il *white cube* negli esempi citati in questo testo e non solo, è applicato ai musei di arte antica.

Milano, Pinacoteca di Brera: allestimento *Galleria delle Pitture Venete*, nota come *Corridoio Albini*, Franco Albini 1951



⁸ Fontanarossa R., *Collezionisti e musei - Una storia culturale*, Piccola Biblioteca Einaudi - Mappe, Torino 2022, p.206

⁹ Ibidem⁸ pp.203,204



1.2 Il racconto dei progetti italiani

A sinistra: *Mostra di museologia* alla XI Triennale di Milano (1957), dall'Archivio della Triennale

Mostra di museologia alla XI Triennale di Milano (1957)

Nel 1957, durante la XI Triennale di Milano, nel pieno del periodo di ricostruzione dei musei, viene presentato un abaco dei dispositivi di allestimento che si potevano trovare nei musei appena riaperti al pubblico: appartenente alla sezione *Musei e gallerie d'Italia*, le immagini della mostra, presenti sull'archivio della Triennale, sono individuate sotto la denominazione *Mostra di museologia*.

In queste immagini è possibile osservare: capitelli del XII-XIII secolo e capitelli del XVI secolo adagiati su strutture in ferro con una base in pietra, dispositivi allestitivi progettati per essere posizionati distanti dal muro, viceversa altri a sbalzo dal muro con un diverso elemento metallico ad incastro, elementi che si potevano vedere nell'allestimento del Gruppo BBPR ai *Musei del Castello Sforzesco*; un *Crocefisso* del XIII secolo allestito "a mo'" delle *Sale dei Primitivi degli Uffizi* riprogettate da Carlo Scarpa, Ignazio Gardella e Giovanni Michelucci, dove:

"al posto di sale dall'aspetto tradizionale con carattere *beaux arts*, furono realizzati interni bianchi dalle linee pure e semplici, senza ornamenti e decorazioni, usando tuttavia con essenzialità i materiali della tradizione come il cotto toscano per i pavimenti e la pietra serena."¹

O ancora opere scultoree, come statue e busti, adagiati su basi, piedistalli o mensole, metalliche o di pietra, con dietro dei fondi colorati, che ricordano e richiamano in maniera particolare l'allestimento di Carlo Scarpa a *Palazzo Abatellis*. Sono poi presenti numerose fotografie che mostrano diversi sistemi di pannellature su cui sono affisse delle tavole grafiche con disegni tecnici o foto dell'epoca.

"L'esposizione si articola in tre parti: storia del museo, soluzioni espositive e rinnovamento. Queste ultime due sezioni costituiscono una sorta di abaco dell'espone: una metaesposizione, una mostra che non espone opere, ma espone le possibili maniere di esporre le opere, che svela il suo retroscena, il suo lessico e la sua sintassi. La rassegna milanese racconta un metodo ed esprime la fiducia di quegli anni nell'esistenza di un modo migliore di ordinamento e di esposizione, nella possibilità di matrice idealista di saper cogliere e restituire l'assoluto delle opere dell'arte."²

Time Machines al Van Abbenmuseum di Eindhoven (2009-11)

C'è stata un'altra occasione, molto più recente, di un museo che ha voluto dare spazio agli allestimenti storici del Novecento: il *Van Abbenmuseum* di Eindhoven.

Tra il 2009 e il 2011, nei Paesi Bassi, il museo, sotto la direzione di Charles Esche

ha intrapreso un progetto sperimentale dal titolo *Play Van Abbe* suddiviso in quattro progetti. Il secondo di questi quattro progetti, intitolato *Time Machines*, voleva:

"diventare un museo dei musei o una collezione delle collezioni, mettendo in mostra la storia degli approcci espositivi più ideologici, gli archetipi e i modelli d'allestimento."³

Tra i modelli di allestimento, inseriti e selezionati dal museo, era possibile osservare: una ricostruzione della *Sala di lettura operaia* del 1925 di Aleksandr Rodčenko; la *Stanza del presente* del 1930 di László Moholy-Nagy; una copia del *Gabinetto astratto* del 1927-28 di El Lissitzky. Ma quello per me, ma soprattutto per il tema di questo capitolo, di particolare interesse sono i *cavaletes da Lina* progettati da Lina Bo Bardi nel 1968, per il MASP di San Paolo in Brasile. L'artista Wendelien van Oldenborgh fu invitata dal museo per riprodurre una sezione di una decina di cavaletes da Lina, che nonostante il numero ridotto per necessità spaziali, sono comunque abbastanza da far capire la potenza dell'allestimento progettato dall'architetta-museografa.

Art on Display al Museu Gulbenkian di Lisbona (2019-21)

L'ultima mostra di cui mi piacerebbe brevemente parlare è stata visitabile tra il 2019 e il 2021 a Lisbona, nel corso di una rassegna intitolata *Art on Display* e organizzata dal Museu Calouste Gulbenkian che, in occasione dei suoi cinquant'anni, ha scelto di omaggiare alcuni dispositivi allestitivi fondamentali.

Attraverso la documentazione fotografica o con delle ricostruzioni vere e proprie, si potevano osservare dispositivi di: Franco Albini e Franca Helg, Carlo Scarpa, Lina Bo Bardi, tra gli italiani; Aldo van Eyck e Alison e Peter Smithson per gli internazionali.

"Quella di Calouste Gulbenkian, uomo d'affari, collezionista e filantropo di origini armenie, è una storia appassionante, che sotto il profilo del mecenatismo d'arte conosce una svolta durante gli ultimi anni della sua vita, trascorsi in esilio a Lisbona. Qui egli progetta l'istituzione che oggi porta il suo nome e che viene inaugurata dopo la sua morte, avvenuta nel 1955."⁴

Attualmente il museo è articolato con differenti allestimenti nati dalla collaborazione tra vari architetti della città -Lisbona-, Franco Albini e Georges-Henri Rivière. Questo dimostra come sia possibile esportare anche internazionalmente ciò che è nato negli anni della ricostruzione in Italia.

¹ Godoli A., *Sale dei Primitivi*, testo sul sito de "Le Gallerie degli Uffizi"

² Fontanarossa R., *Collezionisti e musei - Una storia culturale*, Piccola Biblioteca Einaudi - Mappe, Torino 2022, pp. 206,207

³ Bishop C., *Museologia Radicale-Ovvero, cos'è "contemporaneo" nei musei di arte contemporanea?*, Johan&Levi, Azzate 2017, pp. 35-39

⁴ Ibidem², pp.209,210

1.3 Lina Bo, un caso straordinario

A destra in alto: *MASP* allestimento originale Lina Bo (1968)
A destra in basso: *MASP* reenactment dell'allestimento di Lina Bo (2015)

Prima di concludere questo primo capitolo c'è un'altra figura su cui desidero soffermarmi: l'architetta Lina Bo.

Nata a Roma agli albori della *Prima Guerra Mondiale*, il 5 dicembre del 1914, Lina Bo studia e si diploma in architettura nel 1939, per poi trasferirsi subito a Milano. In città entrerà a contatto con figure importanti come Gio Ponti, che nel 1928 aveva, tra le altre cose, iniziato a pubblicare i numeri di *Domus*, di cui Lina Bo diventa co-direttrice con Carlo Pagani. A Milano conosce anche quello che sarà suo futuro marito Pietro Maria Bardi, giornalista e critico d'arte, con cui si sposerà nel 1946 e con cui intraprenderà, nello stesso anno, un importante viaggio oltreoceano, alla volta del Brasile.

“Nel 1947, ad autunno inoltrato Pietro Maria Bardi smontò la mostra di pittura italiana moderna nell'atrio del Ministério e si trasferì con Lina a San Paolo per lavorare con Assis Chateaubriand. Pur dispiaciuta di lasciare Rio de Janeiro, Lina non ebbe altra scelta che seguire il marito nella sua incerta impresa. Non poteva immaginare che quel trasloco avrebbe cambiato, per sempre e radicalmente, le loro vite e la città stessa di San Paolo, che fu trasformata dal loro articolato progetto culturale. [...] Inizialmente i Bardi erano stati molto colpiti dall'entusiasmo del magnate per il nuovo museo, ma presto si resero conto di avere a che fare con un uomo imprevedibile. Chateaubriand, durante il volo da Rio de Janeiro a San Paolo, si lasciò sfuggire che i quadri della sua collezione privata non sarebbero bastati nemmeno per una piccola galleria. [...] Senza una collezione, una sede disponibile e nessuna esperienza precedente nei musei, Lina Bo e Pietro Maria Bardi si rimboccarono le maniche per dar vita ad una nuova istituzione artistica letteralmente dal nulla.”¹

La fortuna dei due coniugi fu capitare proprio in quegli anni in una città come San Paolo che stava crescendo e si stava sviluppando a vista d'occhio, guardando con ammirazione metropoli come Chicago e New York, e che ancora non possedeva un museo internazionale.

“Con le competenze di un gallerista e venditore, più che di un direttore di museo, Bardi seguì le linee guida elaborate nel dopoguerra dall'ICOM: i nuovi musei dovevano avere una finalità attivamente pedagogica e culturale, più che essere depositi specializzati di oggetti artistici destinati alla contemplazione.”²

Visto il ridotto numero di opere presenti nella collezione di Chateaubriand, la prima cosa che Lina Bo e Pietro Maria Bardi fecero fu capire come e dove acquistare le opere d'arte da inserire nel museo che stavano progettando. Bardi viaggiò in quegli anni nelle principali città europee e non solo, andando a visitare le diverse gallerie in cerca di opere di alto rilievo ad un prezzo ragionevole.

Oggi la collezione del MASP conta oltre undici mila opere d'arte tra cui: opere pittoriche e scultoree, arte decorativa, fotografie e capi d'abbigliamento di varie epoche, provenienti da tutto il mondo.

Quando il museo viene commissionato, alla fine degli anni Quaranta, la sede è in calle 7 de Abril, ma nel 1968 fu finalmente trasferito nella sede progettata dall'architetta Lina Bo sull'Avenida Paulista. L'iconico edificio sopraelevato ha come materiali principali il cemento e il vetro, la galleria che quindi appare sopraelevata, ha creato nello spazio sottostante una piazza pubblica polifunzionale. Gli esperimenti dei dispositivi allestitivi dell'architetta avevano già colpito i visitatori nella prima sede:

“In diversi disegni e schizzi Lina studiò attentamente la disposizione del museo, sfruttando la pianta libera dell'edificio per far camminare i visitatori in mezzo ai pannelli per le mostre temporanee appesi al soffitto. Un altro strumento pedagogico innovativo e stimolante era la *Vitrina das Formas*, una lunga teca di vetro sorretta da una struttura di metallo leggera, contenente un ensemble organico di forme variabili, una *Wunderkammer*, motivo che ricorrerà nei suoi allestimenti fino alla fine della carriera.”³

In Europa, ma anche a New York in realtà, già dagli anni '30 si era iniziato a sperimentare con una tipologia di allestimento che vedeva le opere non per forza affisse alle pareti, ma in Brasile risultò una novità. Ancor di più poi con i *cavaletes* da Lina che progetta per la seconda, e definitiva, sede del MASP: “il dispositivo è costituito da una spessa lastra di vetro inserita in un cubo di cemento”, questo sistema autoportante permette di disporre le opere singolarmente, una per ogni pannello, la cui didascalia è posta sul retro per permettere al visitatore di “entrare in contatto con l'opera senza alcuna contestualizzazione storica”⁴. Le opere così disposte formano un percorso libero, non cronologico, che spinge il visitatore all'esplorazione.

I *cavaletes da Lina* vengono smantellati nel 1996, ma nel 2015 il direttore Adriano Pedrosa riconosce il valore dell'allestimento progettato tra gli anni '50 e '60 dall'architetta e decide di riproporlo, anche se non in maniera fedele all'originale:

“Un caso di restauro o, meglio, di reenactment, di un allestimento storico è quello in atto al Museu de Arte de São Paulo (MASP) in Brasile, dove, dal 2015, è stato riproposto l'accrochage creato da Lina Bo Bardi tra il 1947 e il 1969 e smantellato nel 1996. Per il direttore Adriano Pedrosa, cui si deve l'iniziativa, i *cavaletes da Lina*, i supporti disegnati dall'architetta Lina Bo Bardi, sono icone che, nonostante abbiano cinquant'anni, sorprendono ancora come una novità. Ecco perché il disegno delle basi, i *cavaletes*, è stato rieditato nel rispetto delle attuali norme. Il secondo piano del museo è tornato così a presentare le collezioni come una distesa di quadri galleggianti, ora in ordine cronologico, circondati dal panorama della città.”⁵

¹ Lima Z.R., *La dea stanca-Vita di Lina Bo Bardi*, Johan&Levi, Bologna 2021, p.119

^{2,3} Ibidem¹, p.122, pp.131,132

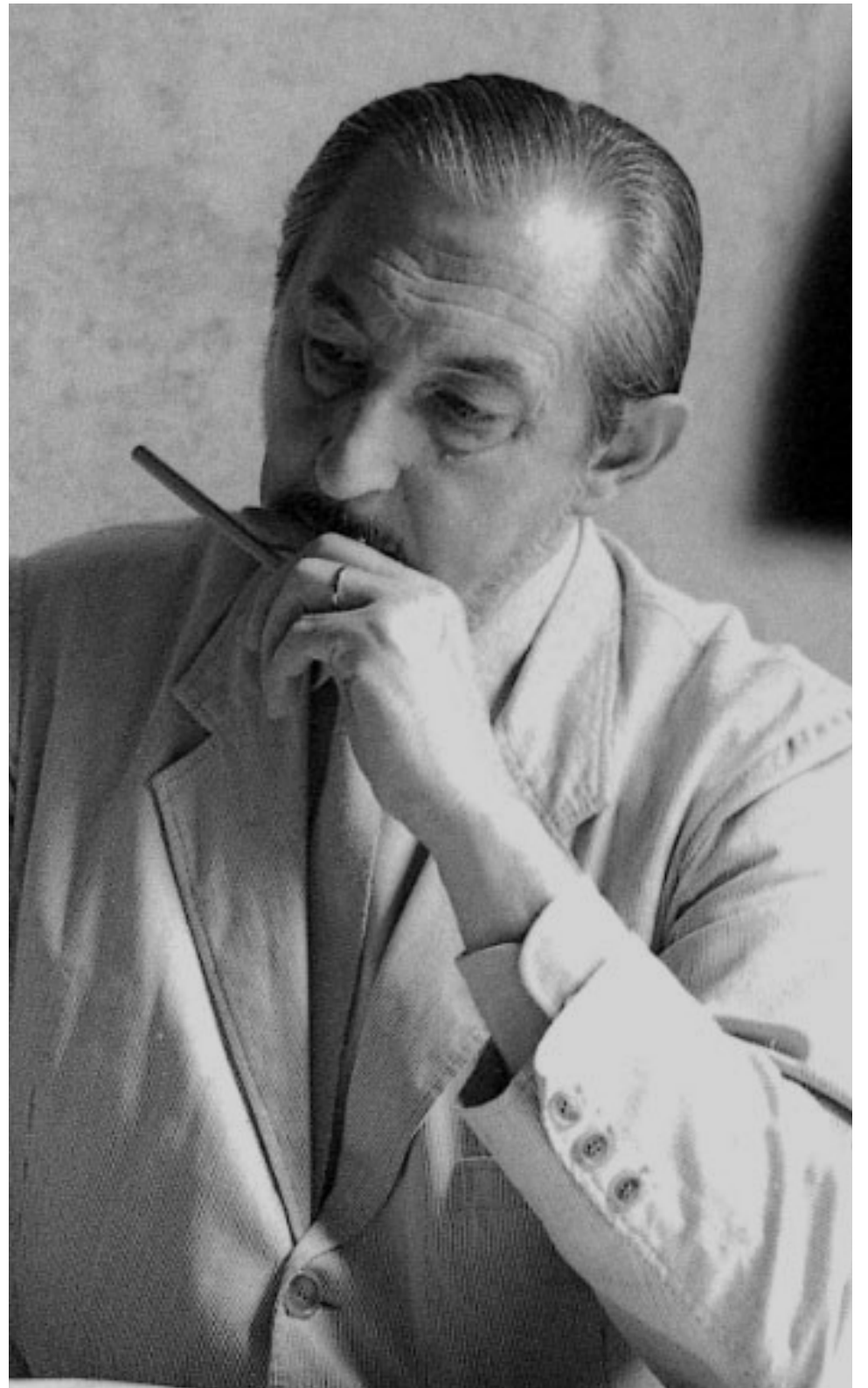
⁴ Pedrosa A., *Lina Bo Bardi*, dal sito de “La Biennale di Venezia”

⁵ Fontanarossa R., *Collezionisti e musei-Una storia culturale*, Piccola Biblioteca Einaudi-Mappe, Torino 2022, pp.208,209



Capitolo 2

Albini/Helg e Scarpa



2.1 Due metodi a confronto

“Le opere asettiche di Albinì sono modelli disponibili che possono essere esportati, le opere di Scarpa sono inscindibili dalla personalità del progettista.”

Luciano Grossi Bianchi, architetto

Franco Albinì e Carlo Scarpa sono stati tra le più importanti figure di riferimento in Italia, se non le più importanti, in questo periodo di ricostruzione nei musei. Entrambi sostengono e promuovono l'idea di un museo moderno, che si rifà ai criteri stilati durante la *Conferenza di Madrid* del 1934:

“La *Conferenza di Madrid*, svoltasi dal 28 ottobre al 4 novembre del 1934, è il momento riassuntivo dell'acceso dibattito sull'idea di museo che tra le due guerre aveva suscitato proposte, provocazioni e disparei, ma sempre nel segno di una volontà di rinnovamento del *museo di ambientazione* trasmesso dall'Ottocento.

La scelta di Madrid come sede del congresso va collegata all'allora recente riordino del *Prado*, che metteva in atto molti dei più moderni criteri allestitivi emersi in quegli anni: doppio percorso, selezione delle opere, sale di studio con dipinti “secondari” a disposizione degli studiosi, illuminazione naturale, erano le caratteristiche del nuovo allestimento, in sintonia con le più avanzate teorie museografiche.”¹

E dopo quasi vent'anni dalla *Conferenza*, l'Italia accoglie finalmente le linee guida aggiungendo di “sostituire le vecchie tappezzerie e le decorazione con pareti tinteggiate in tonalità chiare e realizzare un percorso logico collegato ai criteri di ordinamento”.

Inoltre, entrambi gli architetti possiedono un ormai ricco e corposo bagaglio di esperienze, infatti spesso si sono ritrovati entrambi a collaborare nelle esposizioni organizzate dalla *Triennale* di Milano o dalle *Biennali* di Venezia.

“Scarpa -già attivo come allestitore per le edizioni monzesi del 1927 e del 1930- [...] In occasione della successiva *Triennale* del 1936, Scarpa e Albinì vengono entrambi coinvolti, l'uno per ordinare gli spazi della ditta vetraia *Venini*, l'altro per organizzare la *Mostra dell'abitazione* con un gruppo di curatori e la *Mostra dell'antica oreficeria italiana* con Giovanni Romano. Di quest'ultimo lavoro, Scarpa sembra essere debitore per l'allestimento della sala *Venini* alla *XXII Biennale* di Venezia del 1940, nella quale gli oggetti prodotti dalla fornace muranese erano appoggiati su stretti tavoli composti da piani di cristallo e montanti in ferro verniciati di bianco, oppure su piani sospesi sostenuti da sottilissimi tiranti.”²

Tuttavia, le due modalità, i due metodi, hanno delle importanti divergenze: se da un lato Scarpa veste perfettamente gli spazi espositivi per i quali viene incaricato, Albinì progetta dei dispositivi allestitivi *flessibili*, nel senso che hanno la possibilità di essere utilizzati anche in altri spazi, essere *adattati* ad altri allestimenti e ad altre collezioni.

Albinì, con il suo “ambientare il pubblico”, avvicina le opere al pubblico, stila una selezione delle opere da mostrare con la direttrice Marcenaro, nei musei genovesi, e progetta dei sistemi che appaiono e fanno apparire le opere sorrette prive di peso. Ritorna anche qui quel “voler far sembrare che le opere galleggino, siano sospese nel vuoto”, ma il punto che differenzia Albinì sono proprio dispositivi che progetta. Nonostante questi siano stati studiati, con Franca Helg e Caterina Marcenaro, per i *Palazzi Brignole-Sale*, vengono già in partenza pensati in modo tale che si possano adattare a più opere: non vengono disegnati quasi mai per un'opera specifica.

L'equilibrio delle sale, se studiato con attenta cura, può essere ribilanciato di volta in volta, in base alle esigenze curatoriali, poiché i dispositivi di Albinì sono pensati per adattarsi ai cambiamenti. I cosiddetti dispositivi “a bandiera”, unici di *Palazzo Rosso*, possono di certo accogliere nuove e diverse opere, purché queste, per esempio, siano posizionate centralmente e non in maniera sbilanciata da un lato (è quello che vediamo oggi se visitiamo *Palazzo Rosso*), ma questo è un esempio di elemento già più “complesso”, unico e singolare.

Basti pensare al *passepertout* che corre lungo tutto il perimetro superiore delle pareti, presente nelle sale sia di *Palazzo Bianco* che di *Palazzo Rosso*, che funge sia da binario per le componenti illuminotecniche sia da guida per i tiranti metallici che sorreggono le opere pittoriche, permettendo così quella particolare inclinazione verso il visitatore.

Questo sistema garantisce una continua possibilità di riscrittura e sovrascrittura degli equilibri, poiché i tiranti possono essere spostati, allargati o ristretti, in base alle esigenze, e le componenti luminose si possono muovere seguendo le opere, o l'opera singola, da illuminare. Albinì sosteneva che:

A sinistra: Franco Albinì e Franca Helg nello studio di via Telesio (anni '50)

A destra: Carlo Scarpa, foto di Luciano Svegliado

¹ Fiorio M.T., *Il museo nella storia - Dallo studio al museo virtuale, Terza Edizione*, Pearson, Milano 2023, p.168

² Lanzarini O. e Mulazzani M., *Zero Gravity-L'esperienza del porgere: i musei di Franco Albinì e Carlo Scarpa*, Electa 2006, p.149

“L’atmosfera non deve essere ferma, stagnante, ma vibrare e il pubblico vi si deve trovare immerso e stimolato senza che se ne accorga.”³

Invece, per quanto in Scarpa possiamo ritrovare la volontà di trasmettere la sensazione, che accomuna diversi allestimenti di quel periodo dei diversi architetti prima citati, che le opere siano leggerissime e fluttuino sospese dal pavimento, Scarpa lo attua in maniera differente. Per esempio a *Palazzo Abatellis*, il cannocchiale inamovibile su cui è posizionato il busto di *Eleonora d’Aragona* opera di Francesco Laurana, viene paragonato, “da un punto di vista strettamente allestitivo”, a quello invece mobile di Albini per il frammento di Giovanni Pisano del *Monumento funebre a Margherita di Brabante*, noto anche come *Elevatio animae*, ed esposto per pochi anni a *Palazzo Bianco*. Scrive l’architetta e ricercatrice Orietta Lanzarini:

“Per l’opera genovese, Albini studia un supporto metallico composto da un piedritto in forma di cannocchiale sul quale è innestato un piano sagomato che sostiene i tre frammenti; attraverso un motore elettrico la struttura aveva l’opportunità di essere alzata, abbassata e ruotata, offrendo al visitatore una vasta gamma di visuali possibili. Di conseguenza, sia l’illuminazione che i piani retrostanti l’oggetto esposto erano passibili di diverse opzioni, tali da permettere di osservarlo proiettato, ad esempio, contro la parete a sud rivestita di ardesia, segnata da una leggera increspatura chiaroscurale, oppure verso una doppia finestra schermata da tende alla veneziana. Da un punto di vista strettamente allestitivo, caratteri analoghi si trovano condensati nella sistemazione del busto di *Eleonora d’Aragona* di Francesco Laurana al piano terra della *Galleria Nazionale della Sicilia* di *Palazzo Abatellis* a Palermo, elevato da Scarpa su un supporto in legno e metallo inamovibile ma di foggia simile a quello albiniano e leggibile contro lo sfondo costituito da un pannello di colore verde oppure in controluce, verso una finestra. Tuttavia, il rapporto tra scultura e lo spazio nel museo scarpiano è interpretato in modo affatto diverso da quello di Albini a Genova.”⁴

O ancora, al *Museo di Castelvecchio*, le opere scultoree presenti nella *Galleria delle Sculture* sembrano galleggiare sul pavimento nelle loro piattaforme. Ma, rimanendo a Castelvecchio, e tornando invece ai punti di discontinuità tra Albini e Scarpa, che è ciò che mi interessa evidenziare in questa sezione del capitolo, proprio la stessa *Galleria delle Sculture* si contrappone al modello di Albini, alla possibilità di essere flessibile, di poter modificare l’ordine o il contenuto delle opere. Infatti la *Galleria* è stata studiata nei minimi dettagli da Scarpa e l’equilibrio si conferma unicamente in quello stabilito dall’architetto-museografo.

Le parole di Giulio Carlo Argan in merito al confronto tra i due metodi perseguiti dai due architetti:

“Scarpa per ogni opera ha inventato una soluzione felice, di ogni oggetto ha fatto il vertice di una prospettiva immaginaria; mentre nell’idea di Albini il protagonista non era l’opera singola, montata come un gioiello nel castone, ma un’ideale successione di opere, una continuità di sviluppo nel quale ogni opera viene a trovare, quasi spontaneamente il suo giusto posto.”⁵

O ancora possiamo leggere il commento di Antonio Piva, collaboratore dal 1962 e poi socio dello studio di Franco Albini e Franca Helg:

“Nei musei di Scarpa non si rivengono *sistemi espositivi veri e propri, ma piuttosto un linguaggio esclusivo, irripetibile e inimitabile*. Merito di Albini e Helg è invece l’aver introdotto sistemi ripetibili, divenuti *consuetudine nel linguaggio museografico contemporaneo*, anche perché da subito piegati alle esigenze della flessibilità, in una ricerca da loro fondata sulla *ripetibilità dei sistemi*.”⁶

I due architetti sono stati messi in rapporto, i loro metodi sono stati confrontati, da diverse personalità sia negli anni immediatamente successivi al rinnovo dei musei, sia recentemente. E oggi il punto che viene fatto notare è che nonostante i numerosi interventi di entrambi gli architetti siano stati e siano tuttora riconosciuti come capolavori, i pochi sopravvissuti quasi intatti sono quelli di Scarpa. Perché?

Sarà il risvolto negativo dell’allestimento albiniano flessibile e adattabile che in mani poco attente e pignole è stato rimaneggiato più e più volte fino a perdere di significato e di equilibrio? Sarà dunque, al contrario, questo il risvolto positivo degli allestimenti scarpiani rigorosi/immobili, talmente tanto da non aver concesso quasi nessun rimaneggiamento?

Possiamo comunque dire che se da Scarpa abbiamo ereditato degli allestimenti unici, eleganti e curati nei minimi dettagli, che sono opere d’arte essi stessi, di cui abbiamo ancora la possibilità di osservarne i risultati con i nostri occhi; Albini ci ha lasciato, oltre ad una grande documentazione storica -composta da disegni tecnici, foto, lettere e tanto altro- un abaco di dispositivi allestitivi flessibile e adattabile a diverse opere, diverse collezioni e diversi contesti museali. Una “regola”, intesa nel senso più ampio e meno rigido possibile del termine, esportabile anche negli spazi allestitivi contemporanei.

A destra in alto: *Elevatio animae* a *Palazzo Bianco*, foto di Paolo Monti (1965)

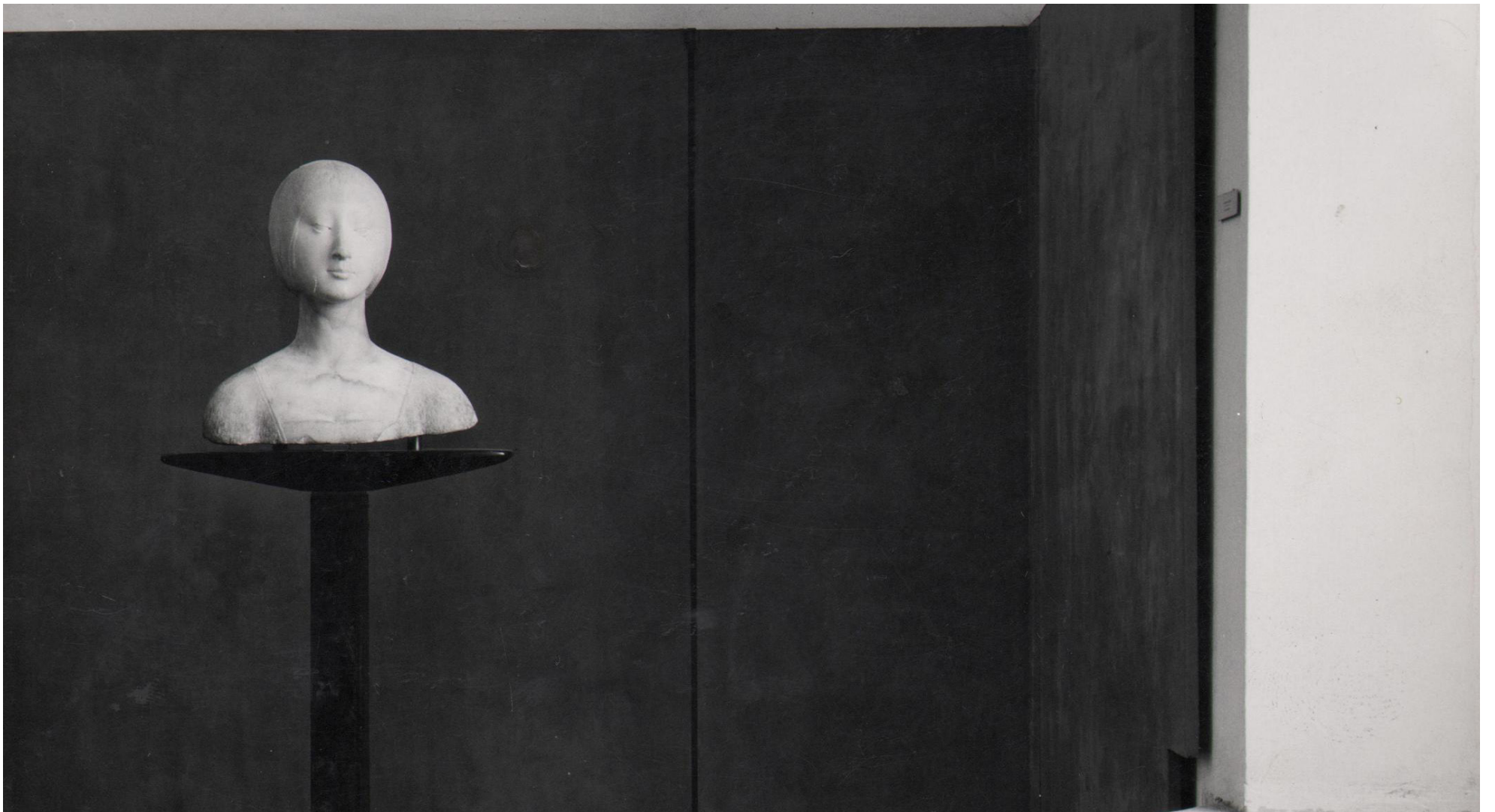
A destra in basso: busto di *Eleonora d’Aragona* a *Palazzo Abatellis*, foto di Paolo Monti (c. 1960)

³ Albini F., *Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia e all’estero*, “Istituto Universitario di Architettura di Venezia”, Tipografia Emiliana, Venezia 1957, p.17

⁴ Ibidem²

⁵ Argan G.C., *Problemi di museografia*, in “Casabella-Continuità” n°207, settembre-ottobre 1955, p.67

⁶ Galliani P., *Antonio Piva-architettura e cultura del progetto*, Gangemi Editore, Roma 2010, p.20





2.2 Albini/Helg a Genova

“Non sempre i luoghi e le città sono all’altezza della loro eredità, della loro eredità culturale, in questo caso Genova, per esempio, non lo è stata perché gli allestimenti dei due palazzi non esistono praticamente più. Dei lavori di Albini-Helg fatti a Genova, quello rimasto più intatto e fedele è il lavoro al Museo del Tesoro di San Lorenzo, anche se pure lì ci sono stati degli interventi abbastanza importanti.”¹

Raffaella Fontanarossa, storica dell’arte

Palazzo Bianco

La dimora nobiliare venne costruita tra il 1530 e il 1540 dalla famiglia Grimaldi, per poi passare alla famiglia dei De Franchi e, infine, nel Settecento arriva alla famiglia Brignole-Sale, che lo modificherà ampiamente e poi lo donerà alla fine del 1800 al Comune di Genova.

Già dai primi anni del Novecento il palazzo storico viene adibito a spazio espositivo, ospitando una collezione di opere scultoree, pittoriche e di arte decorativa genovese del XIII-XVIII secolo, ma con l’avvento della *Seconda Guerra Mondiale* viene chiuso e in seguito largamente distrutto dai bombardamenti. Dall’immediato dopoguerra si inizia a ricostruire, e in quegli stessi anni Caterina Marcenaro subentra a Orlando Grosso nella direzione dell’*Ufficio Belle Arti*: è da questo momento che ha inizio una delle collaborazioni più importanti della ricostruzione.

Per la Marcenaro la riapertura di *Palazzo Bianco* è un fattore di primaria importanza, spinta anche dai continui solleciti dell’allora sindaco Adamoli. È il 1950 e la dimora è stata già in parte ricostruita nelle porzioni strutturali, infatti una prima inaugurazione del palazzo avverrà già nel settembre dello stesso anno. Tuttavia:

“Il museo è inaugurato ma, come quasi sempre accade, i problemi da risolvere sono ancora molti. I primi di dicembre, a due mesi dalla riapertura, la direttrice scrive ad Albini esortandolo per raggiungerla a Genova con urgenza assoluta, perché la biglietteria del museo è ancora un cantiere che solo lui può far avanzare. [...] Tra Natale e Capodanno i due si scambiano gli ultimi preventivi per l’impianto d’illuminazione generale della *Galleria*, perché, scrive la Marcenaro, il sindaco vuole assolutamente *Palazzo Bianco* riaperto il 1° marzo.”²

Il palazzo quindi riapre, presentandosi in questo modo: poche opere, attentamente selezionate, si possono osservare lungo il perimetro delle sale, appese alle pareti tramite un binario che corre lungo tutto il cordone superiore; altre opere, quelle di dimensione minore, sono sistemate su dei nuovi dispositivi composti da una base in pietra, ricavata da dei vecchi capitelli, e un’asta metallica leggermente ricurva.

Scrive a proposito Orietta Lanzarini nel libro *Zero Gravity*:

“Albini innesta sezioni di tubo metallico su dei capitelli antichi, i quali -secondo un principio non dissimile dal ready-made dadaista- vengono ambigualmente adattati alla base. Tale scelta genera un effetto surreale, sia per il capovolgimento di ruolo imposto a uno degli elementi essenziali nella tradizione degli ordini architettonici, sia per l’uso eloquente del tubo metallico reso molle da uno scarto che invita lo spettatore al confronto, come se la tela si ritraesse leggermente per essere osservata.”³

Oltre all’importante selezione delle opere, vengono esclusi tutti gli arredi d’epoca, proprio per evitare di ricreare il museo d’ambientazione, criticato dal già citato Longhi per la sua effettiva inefficacia dal punto di vista educativo, ma vengono anche rimosse le cornici non appartenenti al proprio quadro, quindi non originali, vengono dunque esposte le opere prive di cornice e presentate nella “loro originale limpidezza”, dice la Marcenaro -in passato era stato fatto solo da Scarpa nella mostra di Giovanni Bellini, ordinata da Rodolfo Pallucchini.

“A far scalpore il giorno dell’inaugurazione sono soprattutto i quadri che vengono presentati lungo il percorso del museo senza le cornici. Nudi. C’è almeno un precedente di questa proposta a tratti scioccante. Un’operazione simile si era vista infatti a Venezia l’anno prima dell’apertura del Bianco, non nell’allestimento di un museo ma di una mostra, quella di Giovanni Bellini ordinata da Rodolfo Pallucchini. *Man mano che le opere arrivavano ci trovavamo di fronte a cornici d’ogni tempo e d’ogni gusto per cui la Commissione prese la decisione di esporre i dipinti senza cornice.* [...] Argan, da sempre paladino della collega e amica Marcenaro, si affrettò a scrivere che, nella nuova galleria: *i dipinti sono stati, nella maggior parte, esposti senza cornici, affinché il loro spazio pittorico, sullo sfondo neutro delle pareti, non fosse turbato da richiami allo spazio architettonico dei vecchi ambienti. L’eliminazione delle cornici moderne ed il praticissimo sistema di sospensione dei quadri consentono anche il facile spostamento.*”⁴

Sala della *Scuola genovese* al Primo Piano di *Palazzo Bianco* (2025)

¹ Intervento di Raffaella Fontanarossa nell’incontro *Palazzo Bianco/Palazzo Rosso. Caterina Marcenaro, Franco Albini e Franca Helg per i musei di Genova*, Fondazione Luigi Rovati, 2023

² Fontanarossa R., *La capostipite di sé-Caterina Marcenaro una donna alla guida dei musei a Genova 1948-71*, Etraphiae, Roma 2015, pp.73,74

³ Lanzarini O. e Mulazzani M., *Zero Gravity-L’esperienza del porgere: i musei di Franco Albini e Carlo Scarpa*, Electa 2006, p.150

⁴ *Ibidem*², p.76

Fondamentale anche la scelta materica e cromatica con cui furono presentate le sale: i pavimenti in pietra nera locale, l'ardesia, ritmicamente alternati a dei piccoli quadrati bianchi in marmo, ruotati di 45°. Le pareti vengono intonacate in grigio chiaro che viene contrastato dal nero dei pavimenti e dallo zoccolino che profila le pareti nella parte inferiore. Gli infissi in legno a due ante da cui filtra la preziosa luce naturale, sono schermati da delle tende alla veneziana; invece l'illuminazione artificiale è affidata a lampade a fluorescenza sospese "su appositi supporti fissati alle imposte delle volte: anch'esse contribuiscono all'astrazione dell'insieme."⁵

Poiché dunque il palazzo non viene ricostruito in stile, la Marcenaro difende tale scelta così:

"Non c'è bisogno di una casa medievale per apprezzare un dipinto di Giotto, un marmo di Giovanni Pisano o uno stendardo di Federico II. Anche se avessimo una casa del genere, ci mancherebbe sempre la cultura medievale, lo spirito medievale, gli occhi medievali: in ogni caso, inevitabilmente, i rapporti sarebbero distorti."⁶

L'opera d'arte non era più considerata come l'elemento decorativo di un insieme, ma come mondo in sé, sufficiente a provocare il dialogo con il visitatore. Per non disturbare questo dialogo, e quando gli spazi preesistenti lo consentivano, si sono rigorosamente evitati negli allestimenti delle diverse sale tutti gli abbellimenti di carattere decorativo ottenuti attraverso la materia, la forma, il colore.

L'emblema, e anche la scelta più duramente criticata, di tutto il riallestimento è stato il dispositivo allestitivo progettato per sostenere uno dei monumenti basso-medievali più importanti della collezione, diventato poi esso stesso opera d'arte. I tre frammenti marmorei rinvenuti, appartenuti al *Monumento funebre a Margherita di Brabante* di Giovanni Pisano, sono stati allestiti nelle sale di *Palazzo Bianco* con una soluzione del tutto originale e mai vista altrove. Il gruppo veniva sostenuto da una base posta nella porzione superiore di un pistone mobile, il visitatore possedeva perciò l'insolita e unica possibilità di movimentare l'opera, mediante movimenti sia verticali che rotatori. Inutile dire che fu il dispositivo perfetto per far indispettire e scrivere lunghi testi ai detrattori del "museo moderno", gruppo capitanato da Carlo Ludovico Ragghianti che così scrisse:

"Nel caso di Genova io non posso approvare soluzioni che sono soltanto bislacche, di provinciale "modernità". Perché far girare un gruppo marmoreo che si può disporre benissimo facendolo vedere allo spettatore immoto? Perché maccheronicamente infilzare dei quadri in aste di ferro a loro volta infilate in vecchi capitelli o rocchi di colonne, dei quadri nati e concepiti per la visione sopra una superficie bidimensionale, e non nella terza dimensione e nel vuoto?"⁷

Per contro dei detrattori, e a favore del trio Albini-Helg-Marcenaro, non tardano affatto ad arrivare le congratulazioni di due dei maggiori intellettuali di quegli anni: Giulio Carlo Argan e Bruno Zevi. Ma non solo, il dispositivo allestitivo viene celebrato in tutte le riviste e manuali di museografia, sia nazionali che internazionali. Argan scrisse:

"Ha fatto scandalo, è questa invece a nostro avviso, una interessantissima ed eccellente innovazione nei sistemi di presentazione dei frammenti di sculture: essa permette infatti di studiare l'opera d'arte da infiniti punti di vista e in diverse altezze, nell'assoluto isola-

mento da ogni condizione ambientale."⁸

Tuttavia le polemiche non si placano e tentano di colpire sempre maggiormente la direttrice dei musei, nonostante l'approvazione di tanti altri.

Il gruppo scultoreo comunque non durerà per molto tempo nelle sale di *Palazzo Bianco*, verrà infatti rimosso nel 1969 per essere collocato negli spazi del *Museo di Sant'Agostino*, dedicato appunto alle opere scultoree. Ma verrà riallestito dopo molti anni e questa volta, di nuovo, con un dispositivo statico ben lontano da quello progettato per *Palazzo Bianco*.

Recentemente, nel mese di aprile 2024, il dispositivo che sorreggeva e movimentava l'*Elevatio animae*, il frammento di *Margherita di Brabante* di Giovanni Pisano, è stato esposto nel Garage di Palazzo Bentivoglio a Bologna. Il pistone è infatti conservato negli archivi dei Musei di Genova.

Salone dei Primitivi Fiamminghi al Primo Piano di Palazzo Bianco, foto di Paolo Monti (1970)

⁵ Ibidem², p.76

⁶ Fontanarossa R., *Collezionisti e musei - Una storia culturale*, Piccola Biblioteca Einaudi-Mappe, Torino 2022, p.200

⁷ Ibidem⁶, p.202

⁸ Ibidem², p.79



“L’Italia è stata detta un museo; ma un museo che, lasciato dal passato in condizioni miserande, sta ora riacquistando ordine e splendore attraverso interventi, architettonici e critici, di primissimo piano”¹

Gio Ponti

Palazzo Rosso

La seconda residenza della famiglia *Brignole-Sale* donata al Comune di Genova è quella di *Palazzo Rosso*. Anche questa volta ci troviamo di fronte ad una costruzione seicentesca che ha subito numerose modificazioni nel corso dei due secoli successivi fino ad arrivare fortemente danneggiata nelle mani dell’*Ufficio Belle Arti*, diretto da Caterina Marcenaro che nel 1953 inizia i lavori di restauro. Come per *Palazzo Bianco*, Franco Albini e Franca Helg, vengono coinvolti nel riordino del palazzo, ma se per la prima dimora la scelta era stata quella di neutralizzare il più possibile il contesto museale da eventuali eccessi decorativi, questa volta si decide di intervenire in maniera differente. I due tecnici, Albini e Helg, assieme alla direttrice Marcenaro, optano infatti per una conservazione, con gli opportuni lavori di restauro e ricostruzione, della porzione originale seicentesca del palazzo, eliminando o mascherando invece tutto ciò che era stato addizionato successivamente.

Il palazzo è così composto: la dimora si affaccia su via Garibaldi, chiamata *Strada Nuova* -da cui *Musei di Strada Nuova*-, via storica che accoglie altri palazzi, tra cui *Palazzo Bianco*. L’accesso al palazzo avviene mediante un imponente portone, che si apre su un cortile interno contornato da alcune salette per poi si affacciarsi sul giardino posteriore.

In cima al primo scalone si arriva al *Primo Piano Nobile* del palazzo, che comprende un grande *Salone*, la *Sala 1* nel percorso museale, insieme ad altre tredici sale che ripercorrono l’andamento del cortile, a “U”, e si sviluppano poi lateralmente nella porzione posteriore, a ovest, connesse dalla *Loggia Sud*.

Tra il due *Piani Nobili* è presente il *Primo Piano Ammezzato*, in origine destinato agli ambienti di servizio. Il *Secondo Piano Nobile*, gemello del primo nella pianta, presenta le pareti o le volte affrescate in quasi tutte le sale. Le salette che si susseguono nella porzione a est del piano possiedono degli affreschi seicenteschi nelle volte che celebrano le stagioni, ma nel settecento vi è un rimaneggiamento delle pareti.

La Marcenaro si esprime così in una lettera destinata agli architetti:

“Caro Albini, sto meditando sulle stanze a quadreria (Primavera-Estate-Autunno): per quanto meno *sporchie* delle tempere spugnate e per quanto a buon fresco, sono tanto settecentesche. [...] Le pareti a quadreria, a parte il fatto di essere più tarde, sono state evidentemente pensate in funzione dei dipinti acquistati dai *Brignole-Sale* dopo il compimento del palazzo, senza tenere alcun conto delle volte. È chiaro che prima di esse c’era una decorazione a fresco accordata coi soffitti e ora distrutta, o le pareti erano foderate di stoffa di una tonalità pensata in relazione ai dipinti soprastanti. [...] Mi aiuti a pensare se non sia meglio foderare le pareti di una stoffa opaca e unita di una tonalità che si accordi colle volte e colle moquettes dei pavimenti, arredare le tre stanze così tappezzate cogli ori delle consoles, coi seggioloni e con alcuni ritratti dei *Brignole-Sale*. Gli altri ritratti dei *Brignole-Sale* potrebbero passeggiare a cavalletto nelle rimanenti stanze affrescate. [...] Una sistemazione di questo genere mi pare più onesta e pertanto più sana.”²

Circa gli interventi di carattere architettonico, la scelta più importante sta sicuramente nella decisione di riaprire le due logge, nord e sud, restituendo così luminosità, trasparenza e ariosità ai due piani nobili, “aria e luce -diceva l’architetto- sono materiali da costruzione”, ma rendendole comunque parte del percorso espositivo tramite la chiusura degli archi con cristalli. Questo intervento riportava quindi il palazzo all’originale proporzione di pieni e vuoti, tenendo però conto dell’attuale ruolo e funzione museale dell’allora dimora nobiliare e quindi integrandolo nell’andamento del percorso.

“Le vetrate, in cristallo *Securit* che chiudono tutte le logge, consentono anche un più comodo percorso dell’edificio: le logge, ambienti trasparenti ma chiusi, protetti dal vento, hanno la stessa temperatura delle altre sale che il pubblico percorre. Le vetrate hanno giunti e perni in bronzo brunito. Le parti fisse della vetrata sono in corrispondenza delle colonne, la parte apribile è al centro dell’arcata. Mentre le lunette di cristallo che chiudono gli archi sono murate nell’intradosso, la parete vetrata corre, distaccata, dietro le colonne, senza toccarle, lasciandole all’esterno: il raccordo fra le due parti vetrate è dato da una sottile lastra orizzontale.”³

Altri interventi importanti riguardarono la facciata posteriore e il cortile d’ingresso che si affaccia sul giardino: gli equilibri vengono ristabiliti con l’eliminazione di chiusure lignee e metalliche che occludevano le tre aperture originali a cui vengono anche qui aggiunti i cristalli *Securit*, ripristinando la visuale profonda dal portone d’ingresso verso il giardino. Vengono inoltre chiuse le due aperture, sempre al *Piano Terra* nella facciata posteriore, che non erano presenti nel disegno seicentesco.

“Alla fine, il percorso impostato dalla Marcenaro prende forma e ancora oggi, nel cortile di *Palazzo Rosso*, su tutto s’impone il gigantesco portale marmoreo dello scultore ticinese Giacomo Gagini, proveniente dal convento di san Silvestro. È questa una delle parti più criticate del ripristino. Anche chi loderà come *eccezionale* il restauro del palazzo non esiterà ad esprimere una riserva sul cortile dove *un pergolato ligneo su colonne, una fascia marmorea di sedili e varie sculture tratte da chiese genovesi rovinate non formano un discorso coerente, Tutto il resto è esemplare*, scriverà su *L’Espresso* Bruno Zevi pochi giorni dopo l’inaugurazione.”⁴

La disposizione delle opere si differenzia nei due piani nobili: nel primo sono infatti esposte le opere più antiche, il secondo invece propone una sequenza di opere pittoriche, scultoree e pezzi di arredamento seicenteschi.

La selezione dei materiali e delle componenti cromatiche è una parte importantissima del lavoro a *Palazzo Rosso*. Per il *Primo Piano*, dove il pavimento è di marmo bianco, le pareti sono rivestite di un tessuto grigio; mentre al *Secondo Piano Nobile*, il pavimento

¹ Ponti G., *La sistemazione di Palazzo Rosso, un altro contributo italiano al restauro vitale, nel campo dei musei*, Domus n°408, novembre 1963, p.39

² Fontanarossa R., *La capostipite di sé-Caterina Marcenaro una donna alla guida dei musei a Genova 1948-71*, Etraphiae, Roma 2015, pp.170,171

³ Ibidem¹ p.42

⁴ Ibidem² p.173



è ricoperto di feltro rosso e le pareti non affrescate o con interventi successivi, sono rivestite di stoffa di lana grigio indaco.

“La loro scelta è radicale anche nel restituire l’unità barocca agli ambienti e, per questo motivo, coprono i pavimenti, le pareti e gli arredi più tardi, otto-novecenteschi. È di Marcenaro l’iniziativa, magistralmente interpretata da Albini e Helg, di foderare le pareti dove gli affreschi erano in cattivo stato: i pavimenti moderni sono rivestiti dagli architetti in feltro rosso, che diviene l’elemento di guida lungo il percorso.”⁵

I dispositivi allestitivi pensati e progettati dal trio Albini-Helg-Marcenaro, per le sale di *Palazzo Rosso* sono diversi: c’è il nuovo dispositivo “a bandiera” pensato in modo da offrire al visitatore la libertà di muovere il quadro e quindi modularne la quantità di luce naturale o artificiale; ce n’è un altro “a cavalletto” disegnato per mostrare l’opera pittorica su entrambi i lati; ci sono svariati piedistalli e pedane con pannellature che permettono di allestire le opere pittoriche e scultoree ad una altezza più bassa rispetto al solito. Infine, in tutte le sale del primo piano e parte di quelle del secondo, quelle non affrescate, è stato fissato sulla porzione superiore delle pareti un binario nero, in cui è possibile fissare e spostare i cavi che sorreggono le opere e le componenti illuminotecniche.

“Per il posizionamento dei dipinti si seguono gli schemi disegnati da Albini. L’architetto e la storica dell’arte tengono molto ad offrire ai visitatori la vista di alcuni quadri, specialmente delle tavole, sul fronte e sul retro. Ecco perché Albini disegna delle cerniere di ferro per connettere i quadri alle spalle dei muri e alle finestre. Il supporto potrebbe essere così concepito: un elemento tubolare che forma cerniera con attacco al muro; dal tubo parte un braccio di piatto o di tubo rettangolo, per diminuire il peso, che termina con due bracci minori in senso verticale, in modo da garantire il piano verticale del quadro; il braccio terminerà con una maniglia per portare il quadro nella posizione desiderata. Tutti i quadri saranno ricoperti di dietro da un telaio con la solita stoffa.”⁶

Le lampade *Zeiss* accompagnano tutto l’allestimento, illuminando le opere sottostanti. Quando le volte sono affrescate non è insolito trovare le lampade accoppiate e direzionate: una in basso, sulla parete, ad illuminare l’opera, l’altra ruotata di 180° rispetto alla prima, per dare risalto alla volta affrescata.

Nel corso degli anni l’allestimento ha subito innumerevoli modificazioni, rovinando e stravolgendo il lavoro fatto da Albini, Helg e Marcenaro, nonostante alcuni interventi di rinnovo e adeguamento avessero come obiettivo la preservazione e conservazione dell’originale.

Per esempio nel 2005, Piero Castiglioni “sostituisce le sorgenti ad incandescenza con lampade alogene dicroiche a bassissima tensione per adeguare l’illuminazione alle nuove esigenze museografiche, al controllo dei valori di illuminamento e alle normative vigenti. Le vetrine, progettate da Albini, vengono adattate per ospitare la fibra ottica: sorgente luminosa remota, priva di radiazioni infrarosse e ultraviolette al suo interno, adeguandola alle normative vigenti all’epoca.”⁷ Preservando dunque le lampade *Zeiss* come componente illuminotecnica dell’allestimento, adegua le sorgenti cambiando la tipologia di lampada.

Così come negli anni ‘50 i lavori per le frettolose inaugurazioni dei musei erano decretate dalle imminenti elezioni comunali, così ancora oggi i musei di Genova sono soggetti a situazioni non dissimili. Da un articolo del 2022 del *Giornale dell’Architettura* si legge:

“Anno 2022, un mese prima delle elezioni amministrative, due musei. [...] A partire dal 2019 l’amministrazione comunale e i suoi uffici, in particolare la Direzione lavori pubblici, ha avuto un atteggiamento ostile nei confronti delle opere museali di Albini. (Nel caso del Museo di Sant’Agostino, dopo un controverso bando che chiedeva la sostituzione dei serramenti esterni con nuovi che, nel rispetto del disegno originario, ne migliorassero l’isolamento termico la semplicità nel disegno in analogia all’esistente, grazie al lavoro della Soprintendenza si è impedita la distruzione dell’opera, in attesa di sapere se il museo cambierà allestimento oppure verrà valorizzato quello albiniano.) Invece a Palazzo Rosso, già alterato fin dai primi anni duemila con l’intervento di Libidarch per un altro adeguamento funzionale, nonostante le premesse nefaste contenute nel capitolo di appalto, per rendere efficienti energeticamente gli spazi museali, il risultato appare meno impattante. Nella visita di cantiere concessa al *Giornale* si percepisce finalmente uno spazio ripulito dai segni del tempo, con la ritinteggiatura delle pareti mantenendo le tonalità originarie, con il ritorno del feltro rosso albiniano a coprire gli eclettici pavimenti; scelta non scontata che Albini aveva ideato insieme a Caterina Marcenaro, per garantire un’uniformità spaziale di ambienti dagli stili diversi. La Soprintendenza ancora una volta ha guidato il progetto impedendo a Comune e progettisti di stravolgere l’esistente, imponendo il restauro delle lampade originarie, anche se mantenere la luce a lume di candela prevista da Albini per vedere i quadri, dalle tonalità molto scure, appare oggi una scelta troppo ideologica.”⁸

Le sopracitate lampade, le *Zeiss*, che erano state oggetto d’intervento anche nel 2005, vengono alla fine estromesse dalla loro funzione illuminante solo un anno dopo l’articolo qui sopra del *Giornale dell’Architettura*. Infatti le *Zeiss* seppur ancora presenti e visibili all’interno delle sale di Palazzo Rosso sono ora ruotate di 180° e la loro funzione è stata invece affidata a dei faretti *Pollux*.

“È stato presentato giovedì 26 ottobre 2023 il nuovo impianto di illuminazione delle opere del Museo di Palazzo Rosso. L’intervento combina l’eccellenza del lighting con il fascino del patrimonio architettonico e artistico, rappresenta un capolavoro di innovazione tecnologica e sensibilità storica ed è il primo progetto completato della Fondazione Friends of Genoa, in collaborazione con la pubblica amministrazione. [...] Il modello *Pollux* è stato scelto per la sua eccezionale resa cromatica e luminosa e per il suo design minimale che si integra perfettamente con la barra elettrificata albiniana.”⁹

Questi sono solo alcuni dei cambiamenti che sono stati apportati negli spazi di Palazzo Rosso e nell’allestimento di Albini, più avanti verranno approfondite le sale piano per piano.

Sala dell’Autunno con il nuovo sistema d’illuminazione, Secondo Piano Nobile a Palazzo Rosso (2023)

⁵ Fontanarossa R., *Collezionisti e musei-Una storia culturale*, Piccola Biblioteca Einaudi-Mappe, Torino 2022, p.203

⁶ *Ibidem*², p.173

⁷ Petrucci M., *Italia-Genova-Palazzo Rosso*, dal sito “Petrucci Marco Lighting Designer

⁸ Piccardo E., *Genova e quella voglia di musei al centro*, *Il Giornale dell’Architettura*, 24 maggio 2022

⁹ *Palazzo Rosso, nuova illuminazione per valorizzare le opere*, *GenovaToday*, 27 ottobre 2023





Museo del Tesoro di San Lorenzo,
foto di Paolo Monti (1957-63)

Museo del Tesoro di San Lorenzo

Progettato e inaugurato dopo *Palazzo Bianco*, il *Museo del Tesoro di San Lorenzo* è il secondo dei musei genovesi che viene aperto dal trio Albini-Helg-Marcenaro. A differenza dei due palazzi nobiliari il *Museo del Tesoro* è progettato ex novo: era necessario costruire uno spazio che accogliesse i tesori della cattedrale di Genova che fino a quel momento venivano stipati negli spazi ridotti della sacrestia della chiesa, in “due armadi muniti di porte di ferro” non adatti anche per questioni di sicurezza, più volte era stato tentato il furto, e non più visibili ai fedeli, se non in rare occasioni.

Si pensarono diverse soluzioni, alcune prevedevano l'esposizione e conservazione di tali manufatti preziosi in spazi attigui e comunicanti con la cattedrale, come il campanile o il coro della chiesa, ma alla fine si optò per uno spazio nuovo ricavato sotto la cattedrale stessa.

Da qui nasce la progettazione di un piccolo museo di tre salette, sotto la Cattedrale di San Lorenzo di Genova:

“In tale modo la sistemazione, progettata in ambienti raccolti e sotterranei avrebbe consentito di aumentare illusivamente la preziosità degli oggetti, imprimendo loro un carattere di particolare suggestione.”¹

Con uno scavo di circa tre metri sotto il suolo del cortile, il disegno del museo richiama Micene e Tirinto e i loro *tholoi*: un sistema di tre aree circolari, di diametri vari, compenetranti e collegati da uno spazio esagonale creato in rimando alla forma dell'oggetto più prezioso della collezione, il *Sacro Catino*. Inizialmente il progetto delle tre “cupole” prevedeva alcune aperture, i “miradori”, che però furono oggetto di ripensamento sia da parte degli architetti che da quello della direttrice, che scrisse: “non mi piacciono i miradori con relativi lucernari e sarei del parere di eliminarli. Colla sola luce artificiale, potrebbero ottenersi effetti di maggiore suggestione”.

Anche in quest'occasione viene fatto un attento lavoro di curatela, selezionando pochissimi pezzi da esporre nel piccolo museo “non più di 25”; circa il deposito per gli altri oggetti della collezione invece “può essere anche piccolissimo purché razionalmente sfruttato, in modo da contenere un po' di carabattole e molti pivali, stoloni, veli omerali, pianete ecc. che essendo di stoffa occuperanno pochissimo spazio.”² Ma anche il cantiere del Tesoro non procede senza intoppi e registra una battuta d'arresto verso la fine del 1953, con l'inaugurazione fissata dal sindaco per il 7 luglio 1954, con i lavori fermi a causa dell'indecisione dell'Arcivescovo il cantiere rimane in pausa per quasi un anno. A dicembre del 1954 finalmente i lavori riprendono il loro corso e la Marcenaro lo descrive in questo modo:

“L'intera costruzione in muratura, rivestita di conci in pietra locale di Promontorio, consta di tre sale a tholos servite da un ambiente centrale di smistamento anch'esso adibito ad esposizione. L'insieme dell'opera presenta una singolare armonia ed una rigorosa purezza di linguaggio, volta a creare quell'atmosfera di silenzio che, ai fini della valorizzazione degli oggetti, la Direzione scrivente si è preoccupata di ricercare. La copertura è di travetti prefabbricati in casseforme piallate e soletta in cemento armato debitamente impermeabilizzate ed il pavimento del soprastante cortile acciottolato, riprendendo un antico uso locale.”³

Il museo viene finalmente inaugurato il 24 maggio del 1956, ma chiaramente non è in realtà ultimato, come si era già visto prima per ragioni politiche, le elezioni del nuovo sindaco si avvicinavano, e quindi s'inaugurò un museo incompleto. Infatti, un'altra importante sfida da affrontare è il restauro dei pezzi da esporre che, seppur pochi, si tratta di oggetti di oreficeria, arche, reliquiari, paliotti, statue e parati tessili che appartengono ad un arco temporale che inizia dal bizantino e termina con il barocco. I pezzi del Tesoro vengono allestiti nello spazio “ora liberi su putrelle di ferro verniciate in nero, ora protetti da teche appositamente studiate per ogni singola opera.”⁴

Alla fine il museo viene riaperto al pubblico ed è accolto molto bene dai visitatori:

“Il museo è stato aperto al pubblico la mattina di sabato 6 (ottobre 1956). Sono lieta di poterLe dire che l'affluenza del pubblico è stata in questi giorni veramente eccezionale: infatti è stata calcolata in circa diecimila persone.”⁵

Infine, i complimenti per il nuovo museo del trio Albini-Helg-Marcenaro arrivano numerosi, anche se non mancano nemmeno questa volta le dure critiche nei confronti della direttrice. Tutte le riviste di settore non mancano di scrivere un pezzo dedicato al Museo del Tesoro di San Lorenzo: Bruno Zevi ne parla su *L'Espresso*, Giulio Carlo Argan su *L'Architettura*, Mario Labò scrive per *Casabella*, Raghianti per *seleArte* e tante altre ancora. Paolo Chessa scrive su *Comunità*:

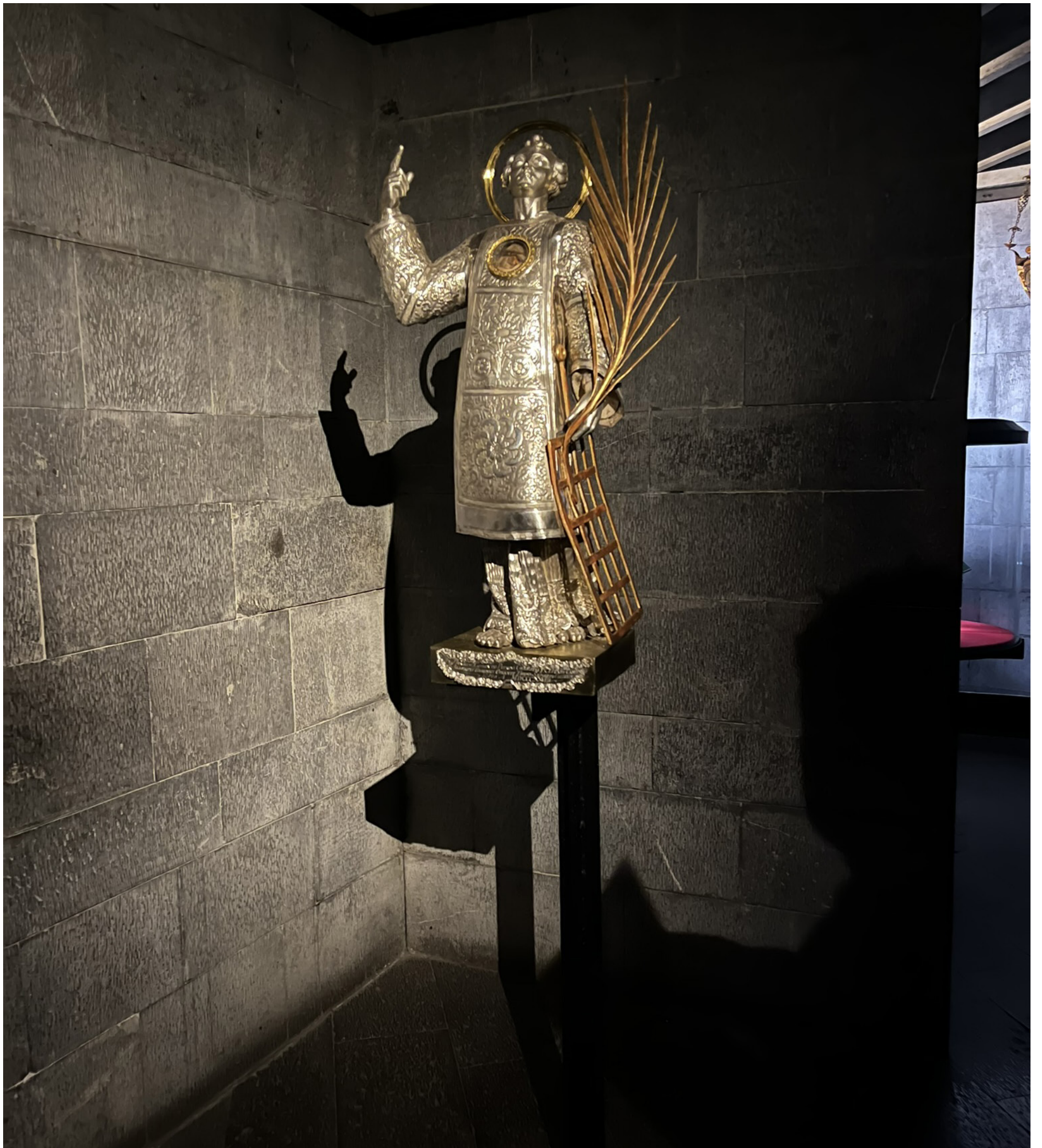
“Caterina Marcenaro, lucida, laica, funzionario, impegnata su posizioni di cultura moderna così profondamente europee, civili e consapevoli da far escludere, per chi la conosce e per chi conosce il lavoro sa lei compiuto per la sistemazione di Palazzo Bianco e Palazzo Rosso, qualsiasi tenerezza per qualsiasi formalismo. [...] Si tratta di un'architettura senza esterno, tutta scavata, tutta dentro, eppure, non sembri un paradosso, straordinariamente più estroversa, più squillante, più popolare, più umana e sociale ed antica e moderna di qualsiasi altra Albini (e Helg) abbia mai concepito.”⁶

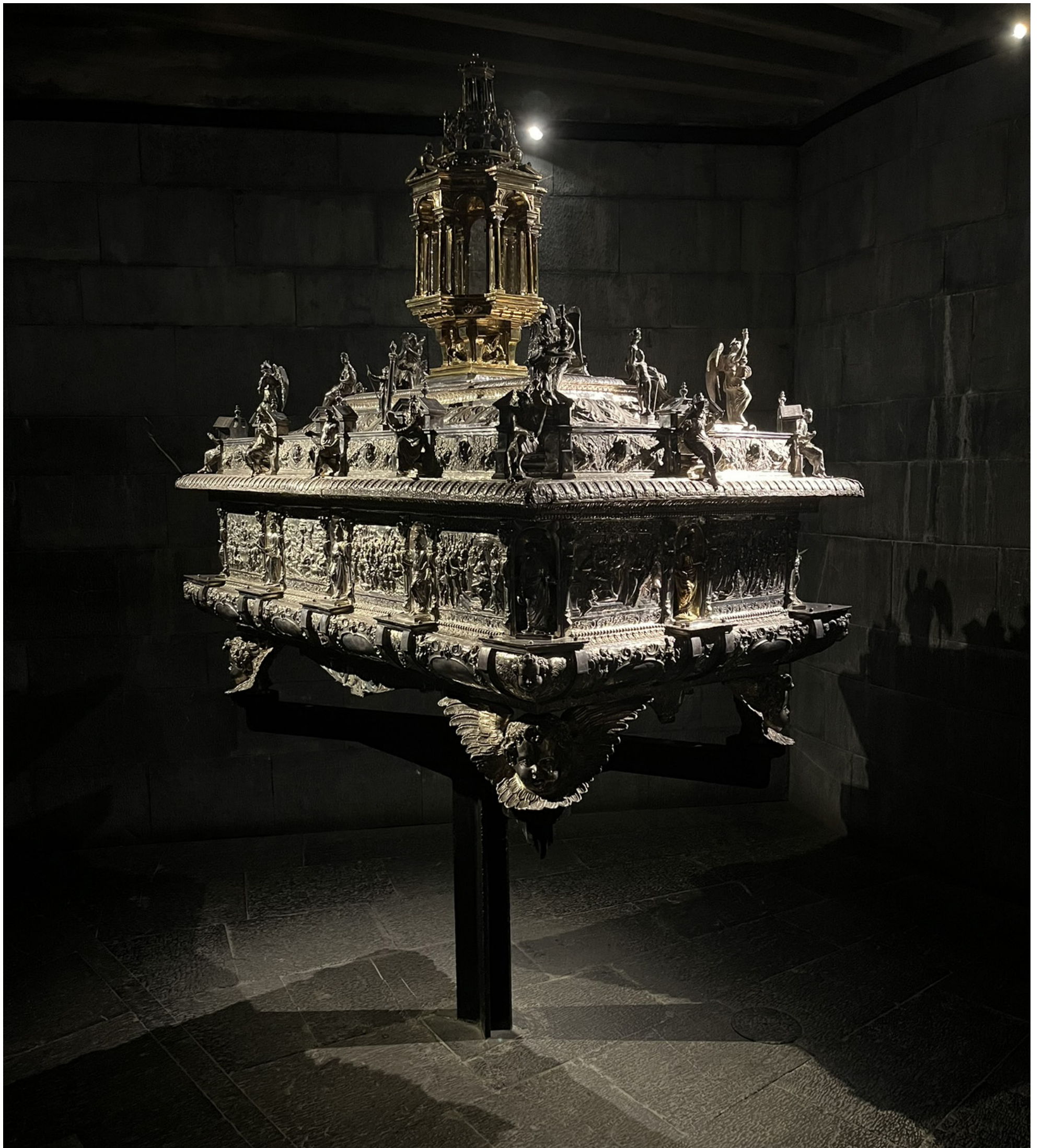
¹ Fontanarossa R., *La capostipite di sé-Caterina Marcenaro una donna alla guida dei musei a Genova 1948-71*, Etgraphiae, Roma 2015, p.136

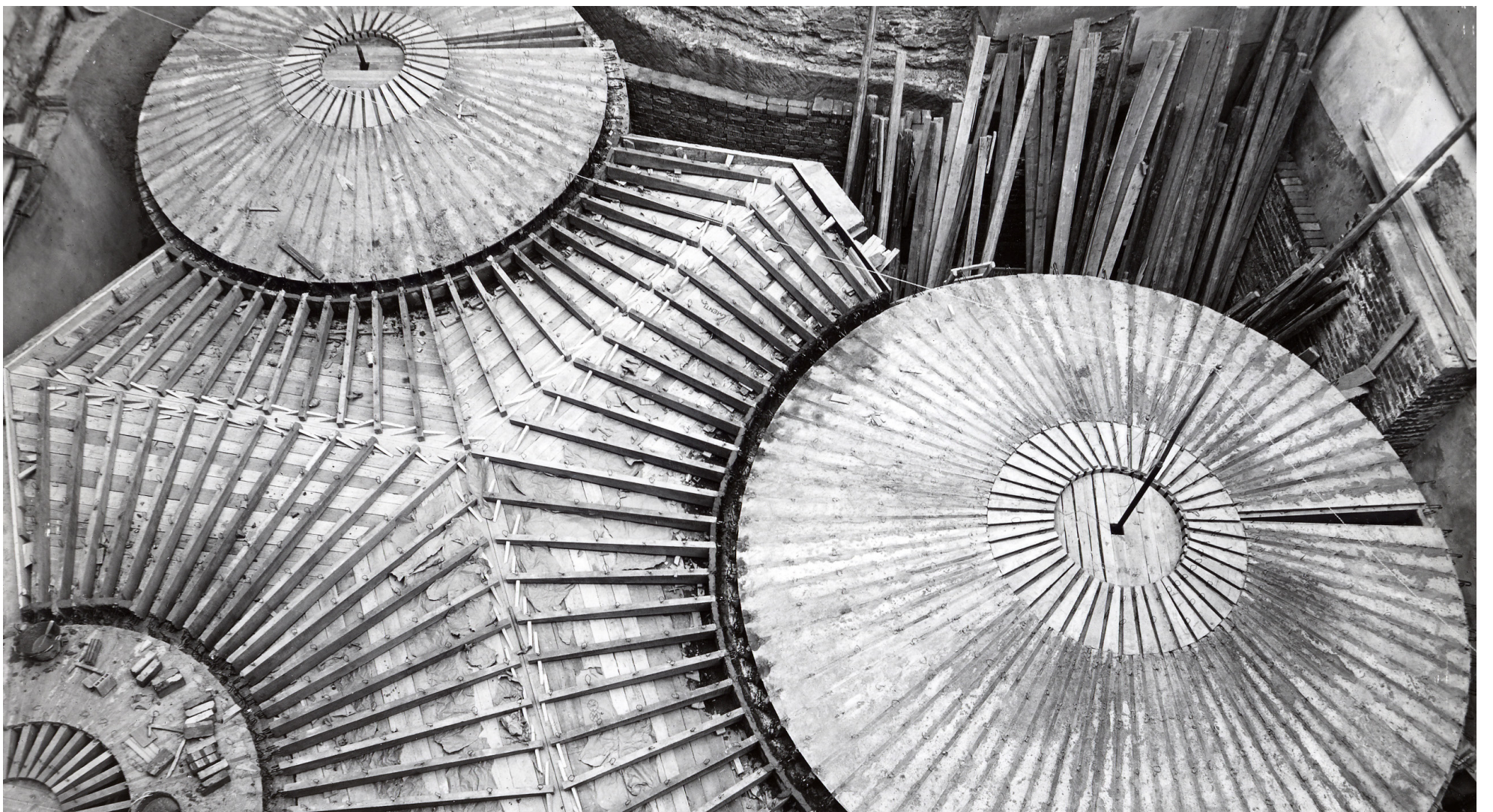
^{2,3} *Ibidem*¹, p.137, p.138

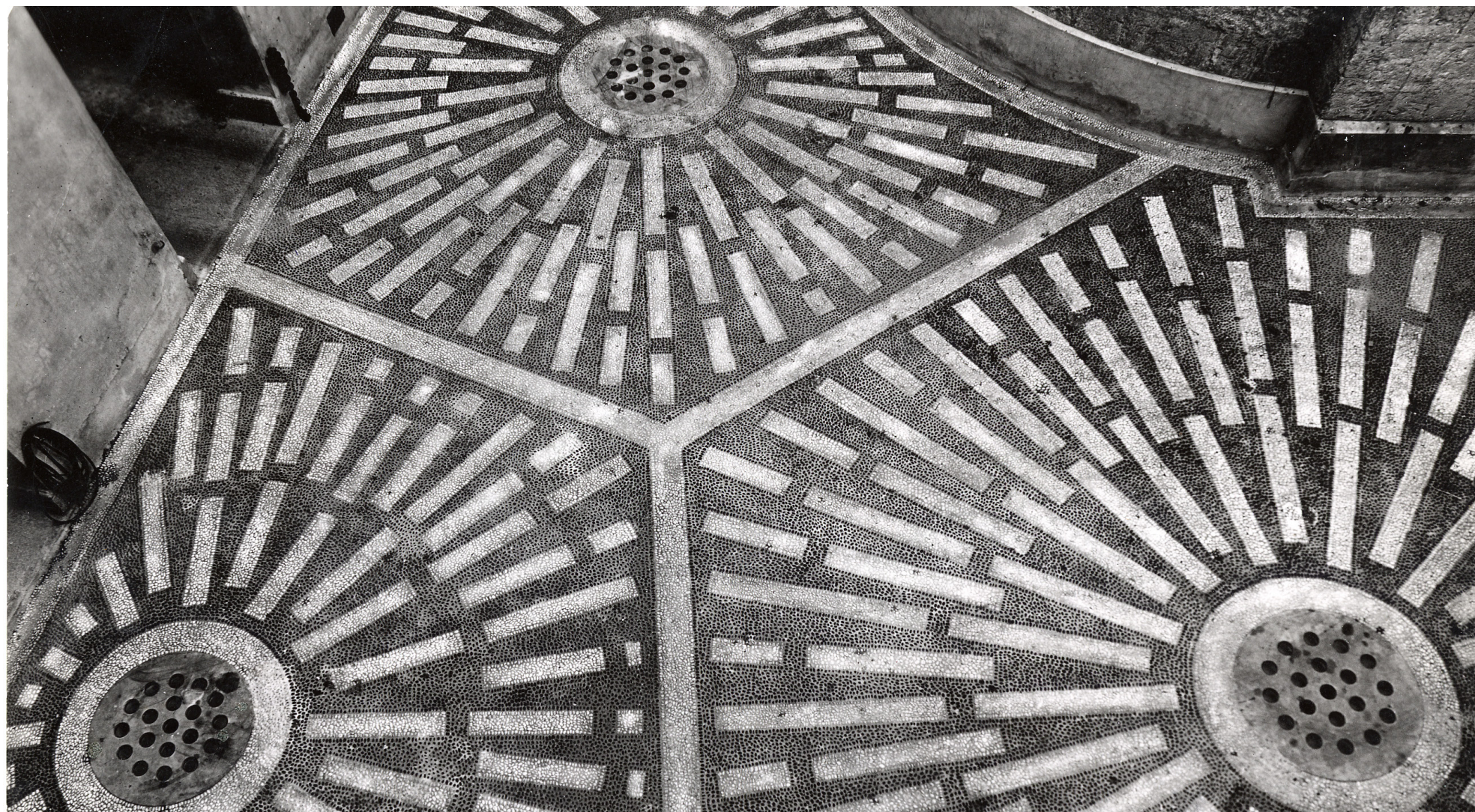
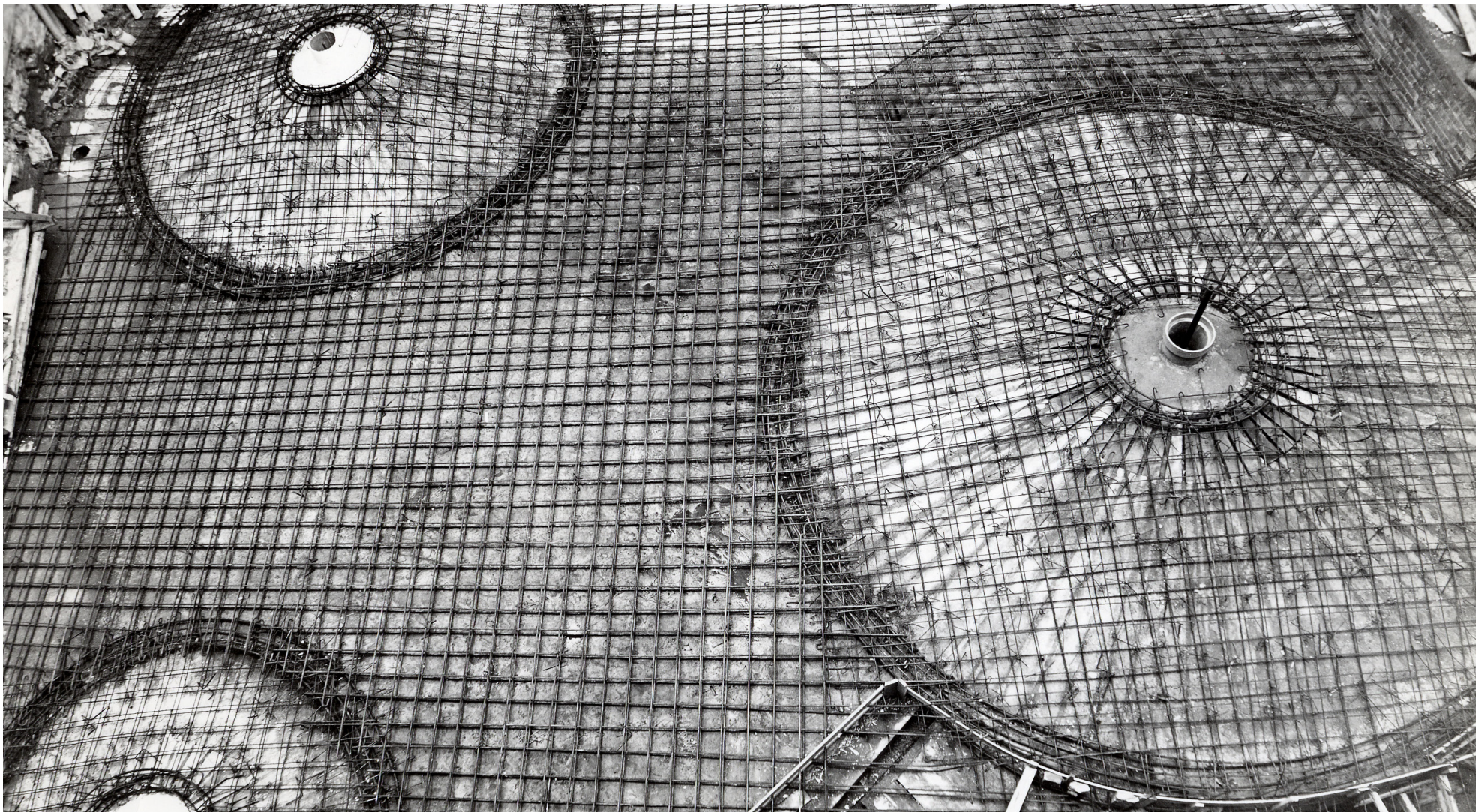
⁴ Fiorio M.T., *Il museo nella storia - Dallo studiolo al museo virtuale*, Terza Edizione, Pearson, Milano 2023, p.181

^{5,6} *Ibidem*¹, p.139, p.143











2.3 Carlo Scarpa a Castelvecchio

La costruzione del castello veronese risale alla metà del Trecento, edificato per volere della Signoria Scaligera, in particolare da Cangrande II della Scala, al di fuori del centro della città con l'intento di avere maggiore controllo in caso di eventuali rivolte da parte del popolo, e una possibilità di fuga immediata tramite il fiume Adige a nord.

Il castello venne eretto su delle preesistenze romane e sull'antica chiesa di San Martino in Aquaro e comprende a est: alte mura di cinta merlate, alternate da sette torri; a ovest è invece situata la Reggia. Dopo pochi anni la Signoria Scaligera decadde e nei secoli successivi si alternarono numerose potenze nazionali e non: i Visconti (1387-1409); la Serenissima Repubblica di Venezia (1409-1797); i francesi con Napoleone (1797-1814) con l'Impero Austriaco (1797-1866) infatti durante questo periodo la città, come il Castello, erano divisi in due parti: a destra dell'Adige i francesi, a sinistra gli austriaci; venne poi abbandonato e ripreso in mano dal regime fascista dal 1922 al 1945.

Nel corso di sei secoli il castello ha cambiato più volte la sua funzione, trasformandosi principalmente in una base militare o in un luogo per scopi militari, e subito numerosi cambiamenti strutturali.

“Con la cessione dell'uso di Castelvecchio dallo Stato italiano al Comune di Verona, nel 1923, ne viene sancito il passaggio definitivo da caserma a museo. Tra il 1924 e il 1926 si avvia, con la collaborazione di Ferdinando Forlati, il ripristino del complesso, deturpato dai precedenti eventi e utilizzi militari. Con l'intento di rievocare la tradizione dei fasti Scaligeri e di restituire alla città l'immagine del castello medievale, vengono rialzate le torri, ripristinati i camminamenti di ronda e le merlature ghibelline. Le facciate della caserma vengono radicalmente trasformate: quella settentrionale con l'inserimento di finestre e portali gotici; quella orientale con l'aggiunta di elementi rinascimentali, provenienti da edifici veronesi ormai distrutti. [...] A restauro terminato, vengono trasferite da Palazzo Pompei a Castelvecchio le civiche collezioni d'arte antica e moderna. Allineandosi al prevalente gusto dei musei d'ambientazione, le opere sono esposte in spazi che intendono rievocare antiche magioni medievali e rinascimentali, stipate di oggetti e fitte di arredi d'epoca.”¹

*Statua di Cangrande I della Scala
al Museo di Castelvecchio, foto di
Paolo Monti (1964)*

Durante la Seconda Guerra Mondiale i lavori di restauro eseguiti durante gli anni Venti vengono pressochè distrutti, infatti il castello è oggetto di molteplici bombardamenti e viene gravemente danneggiato. Già dal 1948 si inizia a ricostruire, almeno nelle porzioni strutturali più importanti, come: il ponte scaligero sull'Adige a nord e l'ala di sala Boggian. Ma bisognerà aspettare il 1956 e l'ingresso di Licisco Magagnato alla direzione dei musei civici veronesi per poter dare inizio al progetto di restauro e riallestimento di cui vuole raccontare questo capitolo.

Come già citato nel paragrafo 1 del Capitolo 1, “Tutti questi cantieri sono seguiti con grande attenzione dallo storico dell'arte Licisco Magagnato, che a Verona, dalla fine degli anni Cinquanta, sta riprogettando il *Museo di Castelvecchio* [...]”², il nuovo direttore si guarda bene intorno prima di scegliere a chi commissionare un così importante progetto, affermando che “Castelvecchio debba essere affidato a un architetto specialista in musei”³. Dopo un'attenta ricerca la sua scelta ricade su Carlo Scarpa che nel 1957 ha già più di cinquant'anni e numerosi importanti progetti all'interno dei musei italiani alle spalle: le Gallerie dell'Accademia e il Museo Correr a Venezia, Palazzo Abatellis a Palermo, le sale dei Primitivi agli Uffizi di Firenze e la Gypsotheca Canoviana a Possagno, oltre a diverse partecipazioni alle varie Biennali di Venezia e Triennali di Milano.

I lavori iniziano nel 1958 e come già succedeva nelle sale di Palazzo Rosso a Genova, con Albini, Helg e Marcenaro, anche qui l'architetto e il direttore optano per una salvaguardia e un recupero delle porzioni originali della residenza scaligera trecentesca, rimuovendo quelle individuate come “aggiunte arbitrarie”, e conservando ed evidenziando in altri punti le varie stratificazioni.

“A ciò si affianca il concepimento di un unitario percorso museale, talora felicemente interrotto da escursioni verso l'esterno, e completato da un sistema allestitivo essenziale e rigoroso che mette le opere in connessione visiva tra loro raggiungendo il suo punto saliente nell'esposizione della statua equestre di Cangrande I della Scala. Inediti risultano

¹ Di Lieto A., Verona-Carlo Scarpa e Castelvecchio, SilvanaEditoriale, Milano 2011, pp.6,7

² Fontanarossa R., *Collezionisti e musei - Una storia culturale*, Piccola Biblioteca Einaudi - Mappe, Torino 2022, p.206

³ *Ibidem*¹, p.10

gli accostamenti di materiali antichi, come la pietra e il legno, avvicinati a quelli moderni come il calcestruzzo lasciato a vista o trattato con tecniche come la bocciardatura, oppure la rivisitazione di antiche lavorazioni, come lo stucco colorato interpretato in chiave moderna su alcune superfici.”⁴

Dopo aver attraversato il ponte levatoio, il biglietto da visita del museo è sicuramente il giardino interno, il punto centrale da cui si dipartono tutti gli ambienti, sia pubblici che privati, inseriti all'interno delle mura: gli accessi al museo, alla biblioteca, agli uffici, alla sala Boggian per le mostre temporanee e al ponte di Castelvecchio.

Lo spazio presenta un mix di diversi materiali e varianti cromatiche, per esempio: c'è il verde delle due siepi di *Taxus baccata*, posizionata in direzione parallela alla galleria, il verde del prato e quello delle piante in prossimità dell'ingresso al museo; c'è il bianco della pietra di Prun, con cui è stato segnato il sentiero che conduce il visitatore alla porta di ingresso/uscita del museo, bianco che ritroviamo anche nelle sculture posizionate all'interno di due vasche d'acqua ai lati del sentiero, infine il bianco della calce della facciata della sala Boggian. Troviamo anche il grigio, dato sia dalla ghiaia dell'ingresso, sia dalla facciata principale/frontale rivestita con un intonaco grigio, “a grana grossa e non tinteggiato, eccetto alcuni riquadri ove è lasciata a vista la struttura sottostante”; le sfumature arancione delle tegole e di marrone/nero degli infissi in ferro e legno bruciato, il mix di rosso, rosa e bianco del Sacello:

“Il Sacello è concepito come una stanza del tesoro: esso è esternamente rivestito a mosaico in pietra di Prun di differenti colori (rosa, rosso, bianco), e trattamenti (grezza a spacco o levigata). [...] Per alcuni studiosi il riferimento è ai mosaici bizantini, ma non si può non ricordare il rapporto di Scarpa con alcuni artisti delle avanguardie del Novecento, quali lo svizzero Paul Klee e l'olandese Piet Mondrian, dei quali l'architetto aveva curato l'allestimento di importanti mostre in Italia.”⁵

Insieme al Giardino l'elemento cardine che appare fin dall'ingresso nel cortile e poi compare più volte sotto diversi punti di vista è sicuramente la statua di Cangrande I della Scala. La scelta di tale posizionamento è frutto di una dura ricerca e di svariate prove precedenti che mai convincevano a pieno il direttore del museo e tanto meno l'architetto stesso. Alla fine si trovò il punto perfetto: all'esterno, ma riparato dalle intemperie; visibile dal basso verso l'alto, come prevedeva la collocazione originaria, ma anche da un altro numero indefinito di angolazioni.

“La scultura è esposta su uno slanciato supporto di calcestruzzo alto sette metri, a rievocare la quota della cuspide soprastante il portale laterale di Santa Maria Antica che era stata pensata nel Trecento per accoglierla. Il basamento è realizzato con sottili piegature e un taglio centrale che ne evidenzia lo spessore; la superficie è trattata secondo un preciso disegno, studiato dall'architetto per costruire la cassaforma, prima della gettata del cemento. L'opera risulta così posizionata in uno spazio esclusivamente ad essa dedicato, ottenuto dalla demolizione dell'ultima campata del fortino napoleonico. Intorno viene costruito un sistema di passerelle, scale e coperture in grado di consentirne la visione mediante progressivi avvicinamenti. [...] Un tetto aggettante, sagomato a misura, composto da lastre di rame e travi di legno recuperate, con una logica progettuale che innesta la tradizione dell'architettura veneta in quella contemporanea, si prolunga da quello tradizionale, per proteggere dalle intemperie il prezioso cavaliere.”⁶

Spostandoci invece all'interno del museo, dopo aver varcato la soglia del duplice ingresso e uscita, ci troviamo davanti ad una successione di cinque sale: la Galleria delle Sculture. Le sculture sono di periodo medievale ad opera del Maestro di Sant'Anastasia e appaiono “galleggianti” sopra le lastre scure di pietra. Anche qui, come all'esterno, troviamo un mix di materiali antichi e moderni e dei colori tenui con punte di scuro. Carlo Scarpa sosteneva: “il pavimento è una delle superfici chiave per definire

la geometria di uno spazio: [a Castelvecchio] fu necessario risolvere il problema del diedro tra la parete, che è una superficie verticale luminosa, e il pavimento orizzontale scuro.”⁷

“Lo stacco tra pavimento e parete è definito da un cordolo in pietra che regolarizza la forma delle sale; l'attacco col soffitto è invece tracciato da un incavo nell'intonaco, che segna una sottile linea d'ombra. [...] All'interno sono collocate le grandi sculture del XIV secolo, tra cui spiccano: la Santa Cecilia posizionata di spalle nella sala 2, a fianco Santa Marta con San Bartolomeo e Santa Caterina. [...] Nella sala centrale risaltano due pareti colorate a grassello di calce, con un'antica tecnica rivisitata dal maestro. Contornate da un profilo di ferro, una rossa e l'altra, più stretta, grigio-azzurra, celano i servizi igienici e offrono al visitatore quattro piccole sculture su mensole aggettanti.”⁸

A conclusione della Galleria delle Sculture si esce per la prima volta all'esterno, attraversando la prima passerella con vista sulla scultura di Cangrande I e si attraversa la porta del Morbio, quindi si accede al cortile della Reggia. In questa zona sono presenti una serie di percorsi verticali e orizzontali, connessi tra loro da altre due passerelle sospese, in cui sono esposte diverse opere tra cui: delle importanti campane dei XIV-XVI secoli, un capitello gotico, la sala delle Armi e la sezione dei rinvenimenti Longobardi, le croci stazionali risalenti al XIV-XV secolo e altre opere scultoree. Per le quattro salette che si aprono dal Salone della Reggia, dove sono esposte le croci stazionali e diverse opere scultoree, vengono progettati diversi dispositivi allestitivi: “semplici mensole di tufo per i polittici gotici, blocchetti di tufo per le croci stazionali, cavalletti per i dipinti (disegnati originariamente per il Museo Correr)”.

“Capolavori come La Madonna della quaglia di Pisanello e la Madonna del roseto di Stefano sono esposti su cavalletto o su aste di ferro zavorrate alla base. Alcune opere invece sono appese ad aste rotanti, incernierate nei battiscopa, che il visitatore può inclinare onde vederli con la giusta attenzione.”⁹

Dopo aver esser passati per la Torre dell'Orologio, i camminamenti di ronda e il giardino pensile si giunge alla Galleria dei Dipinti, in cui sono allestite opere pittoriche che spaziano dal XV al XVIII secolo. In quest'ala, che era la caserma ottocentesca, Scarpa si sente meno vincolato dalle preesistenze storiche, rimuovendo le porte centrali cinquecentesche, ricreando dei passaggi laterali che collegano le sale della Galleria.

“Diversamente dalla Galleria delle Sculture e dalla Reggia, qui l'allestimento è quasi standardizzato e in parte flessibile; i dipinti si reggono con semplici aste di ferro, appese a una corsia ricavata in un incavo tra la parete e l'attacco del controsoffitto, in modo da rendere possibili eventuali integrazioni delle opere. I pavimenti di cotto dell'Impruneta sono bordati da pietra bianca così come l'imbutto dello stretto corridoio; i pannelli dei controsoffitti sono di un intenso stucco grigio scuro, mentre quello della sala 25 è nero e quello della sala 26, l'ultima dedicata alla pittura del Settecento, è di un vivace blu cobalto, ripreso dai dipinti di Luca Giordano che vi sono esposti.”¹⁰

A conclusione della *Galleria dei Dipinti* si trova una scala che riconduce il visitatore allo stesso spazio da cui è entrato nel museo, e dallo stesso uscirà per riattraversare poi il Giardino.

L'archivio dei disegni che documentano il lavoro di Scarpa al Museo di Castelvecchio conta 657 fogli.

Giardini del Museo di Castelvecchio,
foto di Paolo Monti (1964 e 1982)

^{4,5,6} Ibidem¹, p.11, p.14, pp.20,21

⁷ Dal Co F. e Mazzariol G., *Carlo Scarpa. Opera completa*, Electa, Milano 1984, p.298

^{8,9,10} Ibidem¹, p.18, pp.24,25, p.30

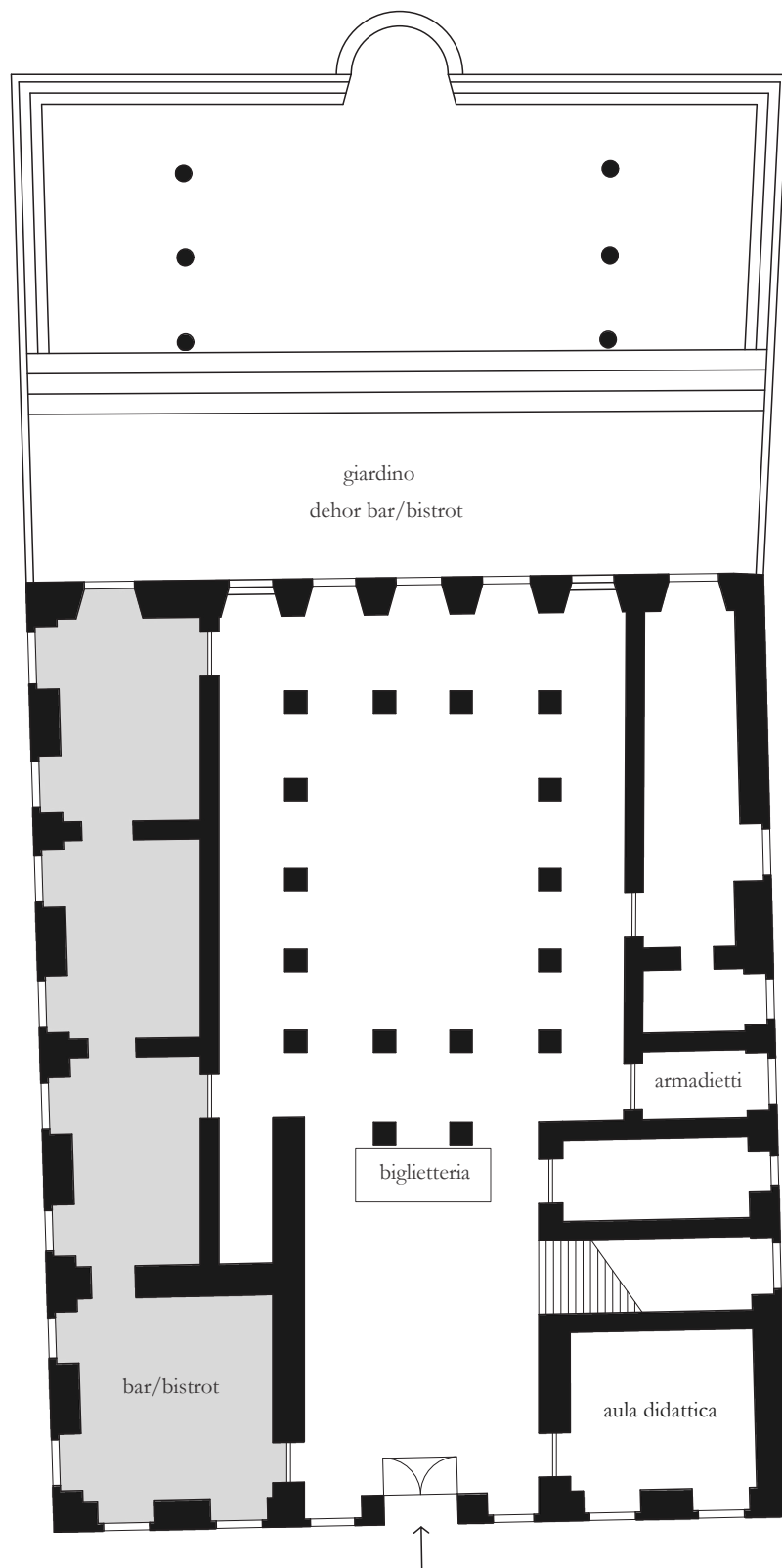






Capitolo 3

Palazzo Rosso oggi



*Pianta Piano Terra con
la distribuzione attuale
Scala 1:200*

3.1 Piano Terra

Se fino a questo momento sono state riunite e analizzate tutte le informazioni storiche, utili a comprendere il contesto, il punto di partenza e le vicende attorno agli allestimenti. Ora ci spostiamo nel tempo, fino ad arrivare al presente, e quindi osservare una panoramica di come è oggi *Palazzo Rosso* e quanto degli allestimenti e dei dispositivi progettati da Albin e Helg, sotto la supervisione della Marcenaro, sia effettivamente rimasto.

Per farlo sarà di fondamentale importanza utilizzare delle foto che permettano immediato confronto tra “com’era e com’è”. Le foto storiche, degli anni ’50-’60, sono state scattate da Paolo Monti, che in quegli anni ha documentato i *Palazzi di Genova* e non solo; per quanto riguarda le foto attuali sono invece state scattate da me nel corso dei sopralluoghi fatti nei mesi di ottobre e novembre 2025.

Partendo dunque dal piano terra, si può subito notare che nel cortile interno alcune delle opere scultoree nelle foto di Monti oggi non sono più presenti, e con loro sono

stati rimossi anche i dispositivi albiniani. È molto probabile, anche da quanto viene scritto da Raffaella Fontanarossa in *La capostipite di sé*, che le opere scultoree fossero state temporaneamente esposte nei *Palazzi Bianco e Rosso*, così come la *Margherita da Brabante* di Giovanni Pisano, poi destinati ad altre realtà museali, come quella di *Sant’Agostino*, sempre a Genova. Tuttavia, anche se le opere sono state spostate non si hanno informazioni precise circa i dispositivi.

Se il cortile si è modificato in questo modo, le sale che lo abbracciano sono quelle che hanno subito il cambiamento più importante: a sinistra dell’ingresso, dove negli anni ’50 era organizzata una sala didattica seguita da tre salette dedicate alla fototeca, oggi troviamo un bar/bistrot che prosegue con uno spazio all’aperto nel giardino, opposto all’ingresso; la saletta a destra, sempre rispetto all’ingresso, era anch’essa dedicata alle mostre didattiche e possediamo un’altra testimonianza fotografica di Monti. Oggi ha ancora una funzione pseudo-simile anche se non si capisce quale voglia essere la sua forma e l’organizzazione.



Sala didattica a destra rispetto al portone d'ingresso al Piano Terra, foto di Paolo Monti

Portico del cortile centrale al Piano Terra, foto di Paolo Monti





Sala didattica a destra rispetto al portone d'ingresso al Piano Terra, al 18.11.25



Portico al Piano Terra, al 18.11.25



Corte centrale al Piano Terra, foto di Paolo Monti



Corte centrale al Piano Terra, al 18.11.25

3.2 Primo Piano Nobile

Salendo il primo scalone che accompagna il visitatore al *Primo Piano Nobile*, la prima sala, la più grande nonché la principale, è anche la più documentata.

Qui si possono osservare i cambiamenti, confermati e immediatamente visibili nelle fotografie a confronto:

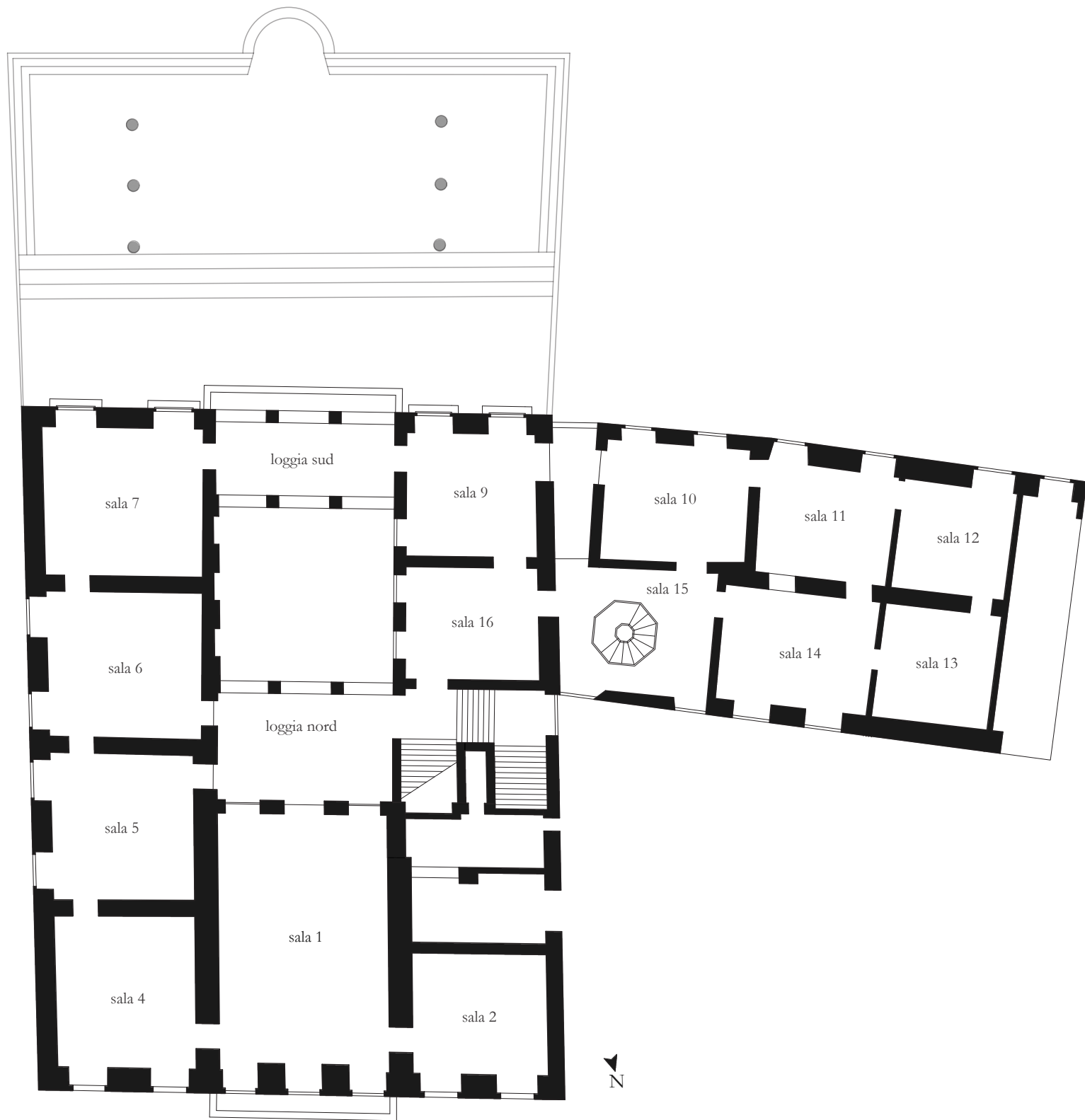
- il dispositivo a cavalletto, progettato per distaccare l'opera dalla parete, consentendo al visitatore una doppia visione, frontale e posteriore, è ora addossato alla parete. In aggiunta, non appartiene più all'allestimento della prima sala ma è ora visibile nella seconda;
- le lampade *Zeiss* che accompagnavano le opere nell'allestimento di Albini sono ora state ruotate di 180° e hanno assunto una funzione puramente estetica, perdendo quella illuminotecnica. Sono quindi stati aggiunti dei faretti;
- le opere posizionate sul sistema a cerniera, o "a bandiera", progettato per permettere

la mobilità dell'opera, in modo da poterne modulare la quantità di luce naturale o artificiale, sono ora inamovibili; quindi, è sì presente il dispositivo ma ha perso la sua funzione mobile e quindi uno dei punti chiave di flessibilità, qualità tanto cara e ricercata da Albini, Helg e Marcenaro ;

- gli arazzi che possiamo intravedere nella foto storica in basso a sinistra, non sono più presenti nella sala grande del *Primo Piano Nobile*, sono ora visibili nella sua gemella al *Secondo Piano*.

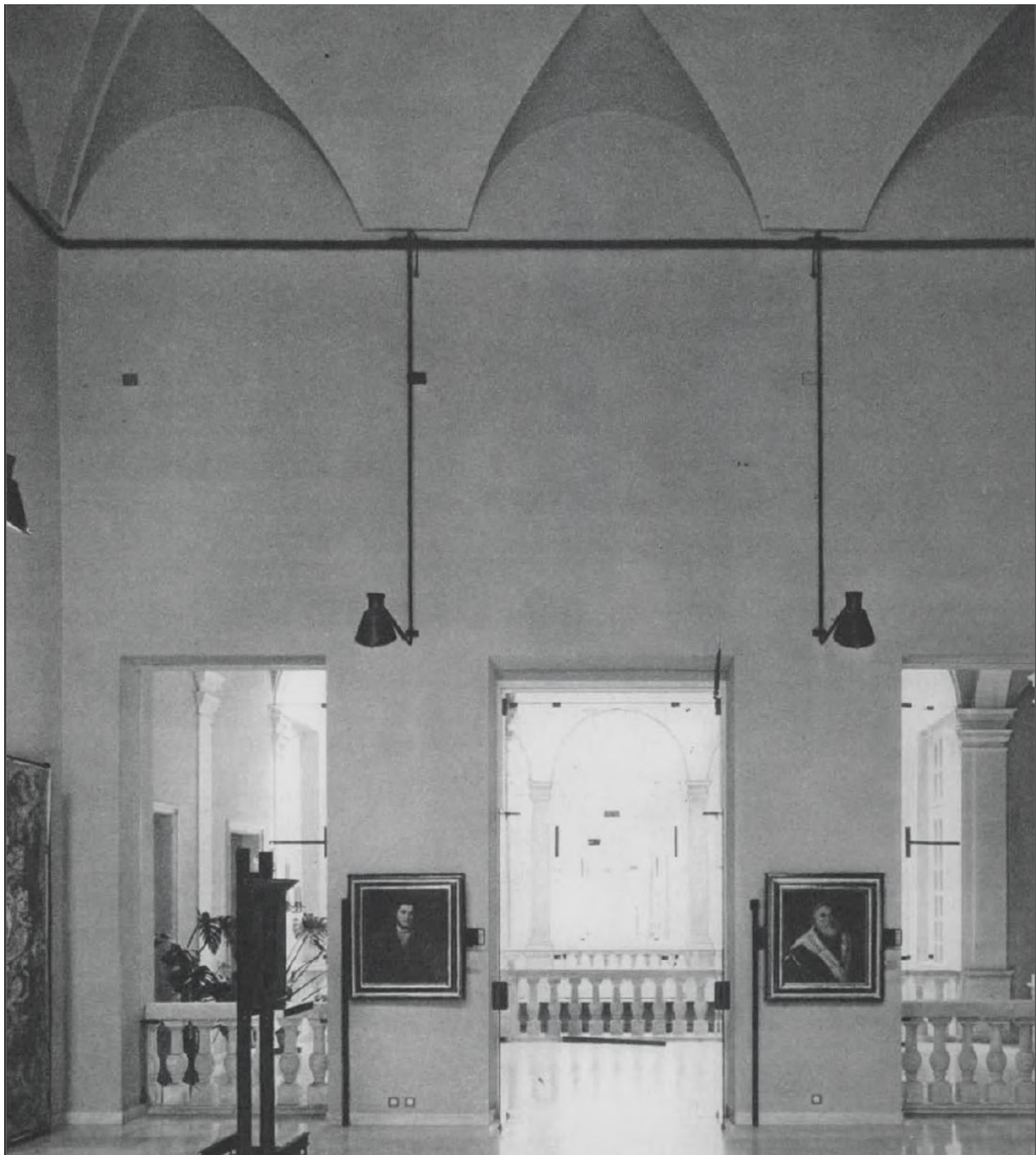
Nelle pagine seguenti, a sinistra: *Sala 1* al *Primo Piano Nobile*, l'allestimento al 17.10.2025;
a destra in alto: *Sala 1* al *Primo Piano Nobile*,
foto di Paolo Monti; a destra in basso: *Sala 1* al
Primo Piano Nobile, l'allestimento al 18.11.2025

Pianta Primo Piano Nobile
con la distribuzione attuale
Scala 1:200











Nella pagina precedente, a sinistra: *Sala 1 al Primo Piano Nobile*, foto di Paolo Monti; a destra: *Sala 1 al Primo Piano Nobile*, allestimento al 18.11.25



Sala 1 al Primo Piano Nobile, particolare dispositivo "a cavalletto", foto di Paolo Monti



Sala 2 al Primo Piano Nobile,
particolare dispositivo "a cavalletto",
l'allestimento al 18.11.25

Nelle due immagini che seguono, delle quali non abbiamo riscontri con fotografie storiche, si può però notare ulteriormente quanto attualmente manchi la cura nell'allestimento delle sale del Palazzo.

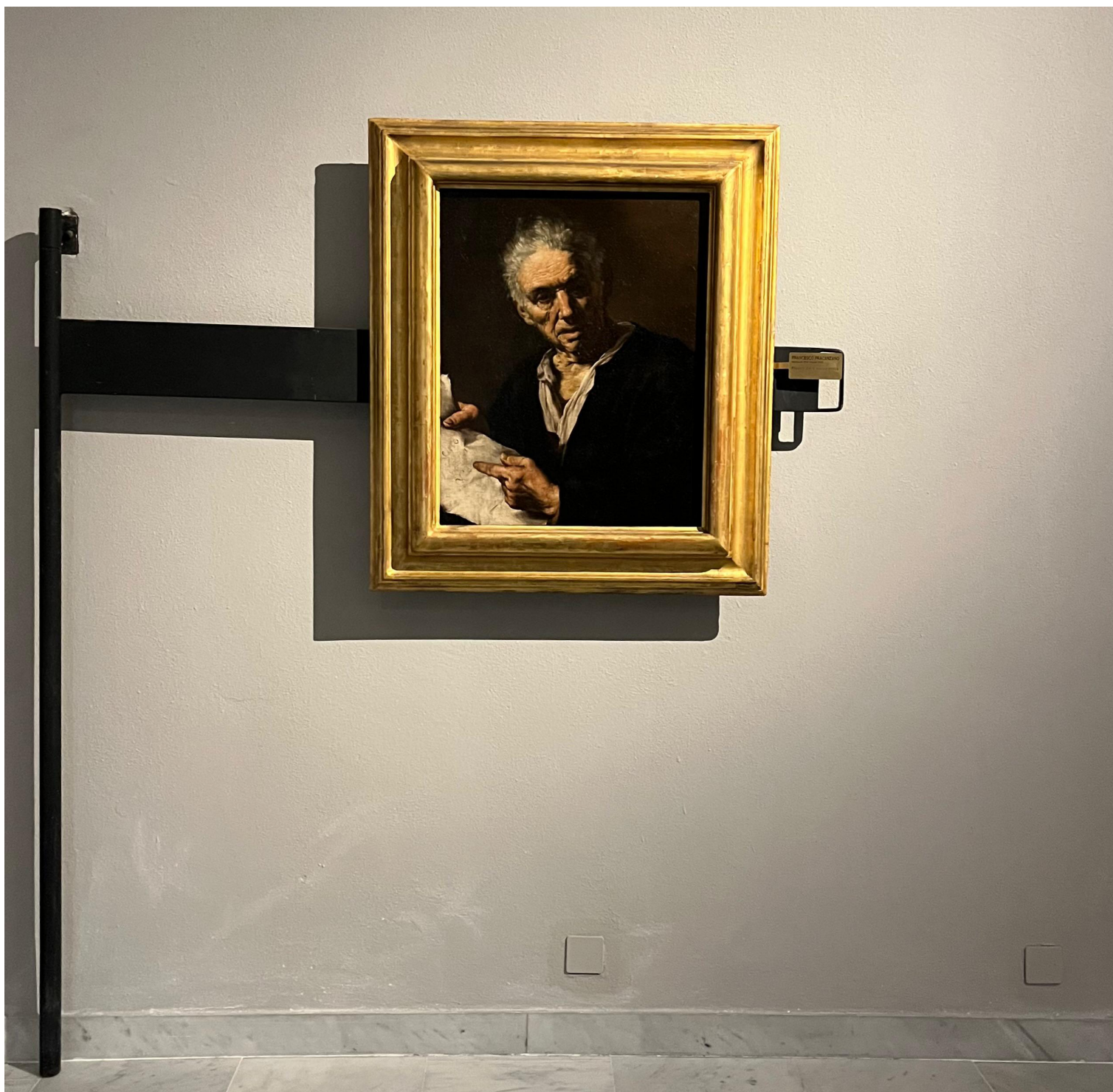
Nella *Sala 6 del Primo Piano Nobile* è di nuovo presente il dispositivo con "a bandiera", visibile già dalla prima sala, in questo caso il dispositivo allestitivo non centrato rispetto alla parete a cui è fissato e su cui è stata posizionata un'opera centrata rispetto alla parete, che risulta dunque decentrata rispetto al dispositivo-maniglia. Tutto ciò crea un totale disequilibrio ed una mancanza di armonia.

Infine, nella *Sala 7 del Primo Piano Nobile*, ritroviamo nuovamente lo stesso dispositivo "a bandiera", in questa occasione "in coppia": il particolare sistema mobile

"a bandiera" è stato pensato dagli architetti e dalla direttrice per le porzioni di parete comprese tra le aperture, lo troviamo infatti sempre in questa posizione, perché appunto il pensiero insito nella progettazione e nell'allestimento era che il visitatore potesse avere la libertà di movimentare l'opera, tramite l'ausilio della maniglia posta da un lato, in modo da poterla osservare e studiare con la miglior quantità di luce.

In questa particolare sala, non solo gli elementi sono due, ma sono entrambi quasi totalmente coperti da un'opera pittorica che è in realtà sorretta da due cavi collegati al binario che corre lungo il perimetro di tutte le sale.

Anche in questo caso non c'è purtroppo un riscontro storico, ma con molta probabilità non esiste perché le opere ed anche i dispositivi erano stati posizionati in modo assai differente.



A sinistra: *Sala 6 al Primo Piano Nobile*, l'allestimento al 18.11.25
A destra: *Sala 7 al Primo Piano Nobile*, l'allestimento al 18.11.25



3.3 Secondo Piano Nobile

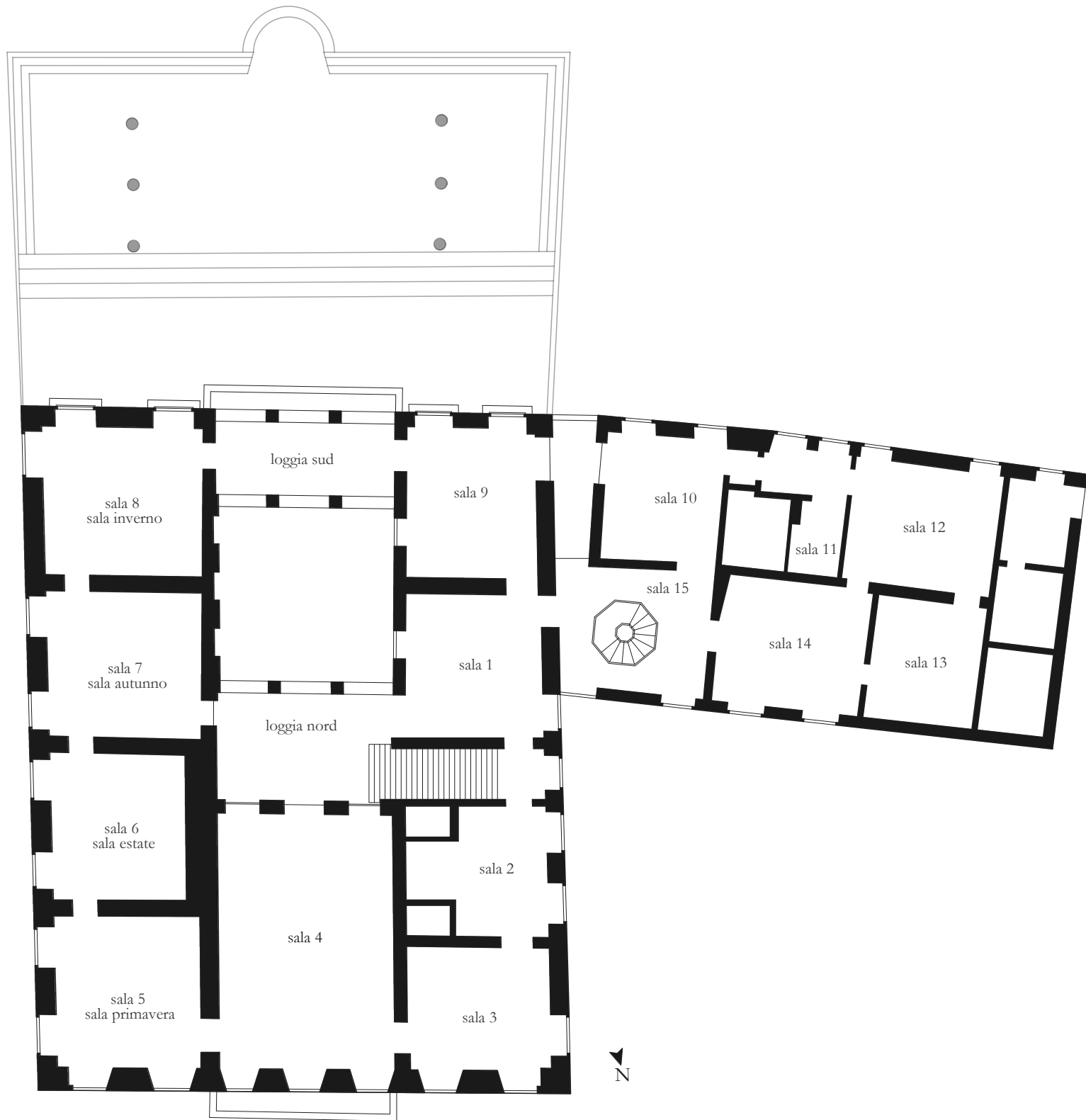
Anche per il *Secondo Piano Nobile*, come per il *Primo*, i cambiamenti più evidenti e che meglio si prestano ad un confronto più immediato con l'allestimento originale, li vediamo nel *Salone Principale*, questa volta *Sala 4* nel percorso espositivo, che al piano superiore si differenzia per i ricchi affreschi che accompagnano il visitatore nelle sale del piano, talvolta nelle pareti altre dei soffitti, raramente di entrambi.

L'allestimento messo appunto da Albin, Helg e Marcenaro ha più volte previsto il posizionamento delle opere, che fossero pittoriche o scultoree, lontane dalle pareti con l'intento di avvicinarle sia fisicamente che concettualmente al visitatore.

Per la *Sala 4*, che presenta pareti riccamente affrescate, erano stati fatti solo interventi di questo tipo: alle pareti non vi era affisso nessun quadro, proprio a dimostrare e sottolineare il valore degli affreschi. Le opere pittoriche, come quelle scultoree e i pezzi di arredamento barocco erano invece stati posizionati su diversi dispositivi allestitivi progettati per presentare sì le opere ma con una certa distanza dallo sviluppo verticale.

Uno dei maestosi pezzi di arredamento barocco del palazzo, la *Specchiera del Parodi*, solitamente posizionata al di sopra del camino, viene invece adagiata su un supporto metallico e disposta in maniera perpendicolare rispetto alla parete più prossima. Ma ancora, due opere pittoriche sono affisse su un pannello basso con tre piedi metallici, posto in prossimità della parete opposta rispetto a quella in cui è vicina la specchiera. Inoltre, le due aperture laterali non accessibili erano state mascherate con un panno rosso, ora spostato nel *Salone del Primo Piano Nobile*, oggi sostituito dagli arazzi "appartenuti" all'allestimento del *Salone* sottostante.

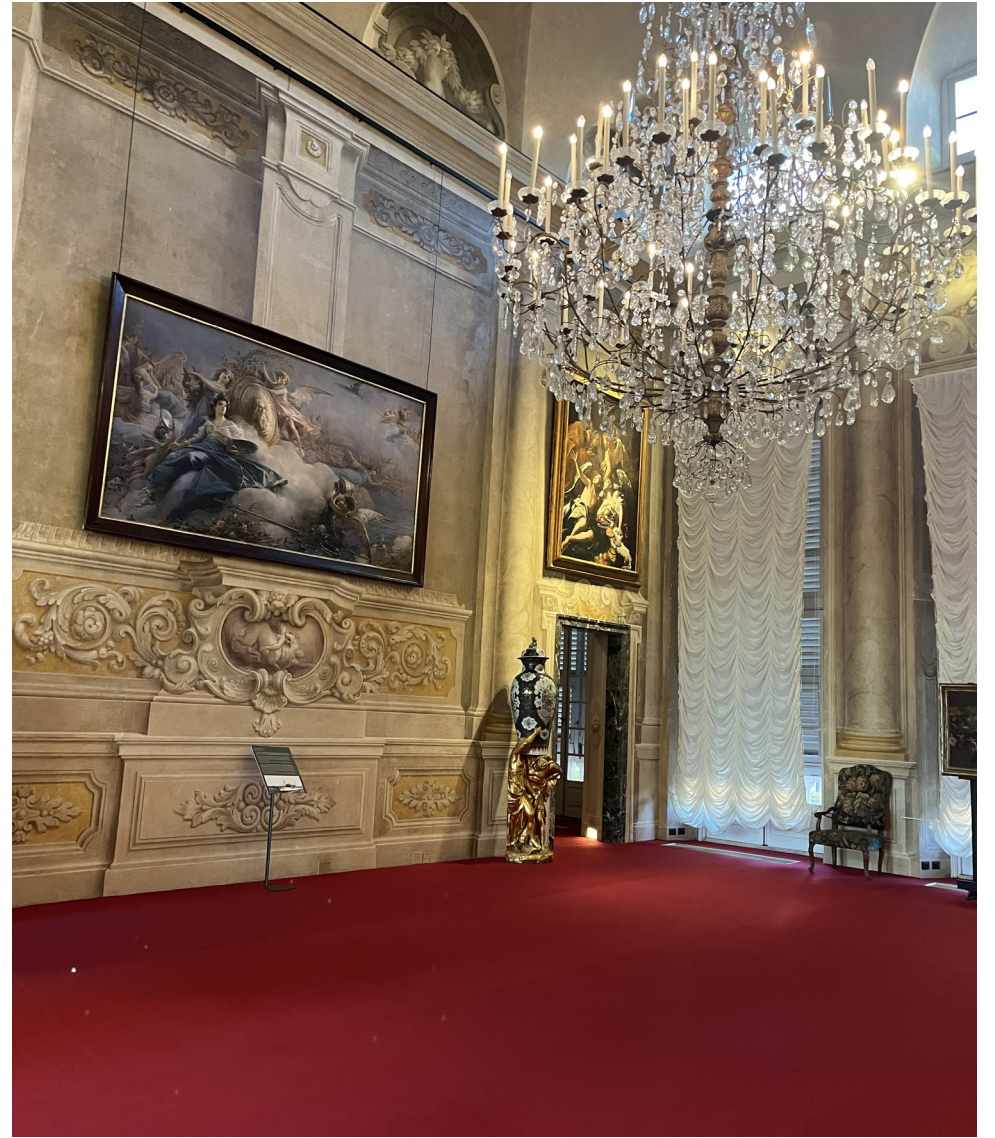
Oggi tutto ciò si è perduto e le pareti sono tappezzate da opere pittoriche.







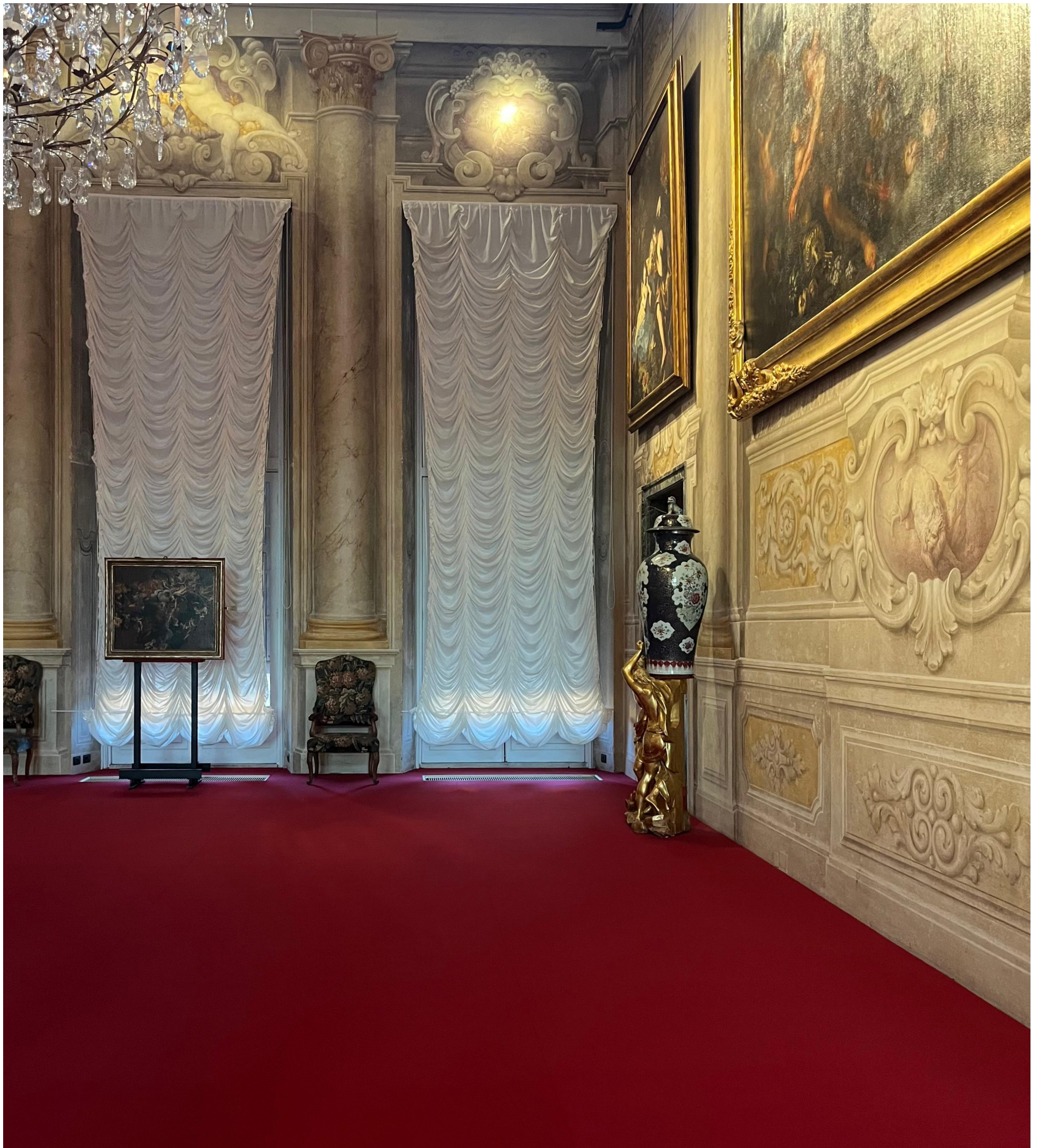
Sala 4 al Secondo Piano Nobile,
foto di Paolo Monti



Sala 4 al Secondo Piano Nobile,
l'allestimento al 18.11.2025

Nella pagina a fianco: *Sala 4 al Secondo Piano Nobile*, l'allestimento al 18.11.2025.
Nelle pagine seguenti, a sinistra: *Sala 4 al Secondo Piano Nobile particolare Specchiera del Parodi*, foto di Paolo Monti; a destra: *Sala 4 al Secondo Piano Nobile*, l'allestimento al 18.11.2025







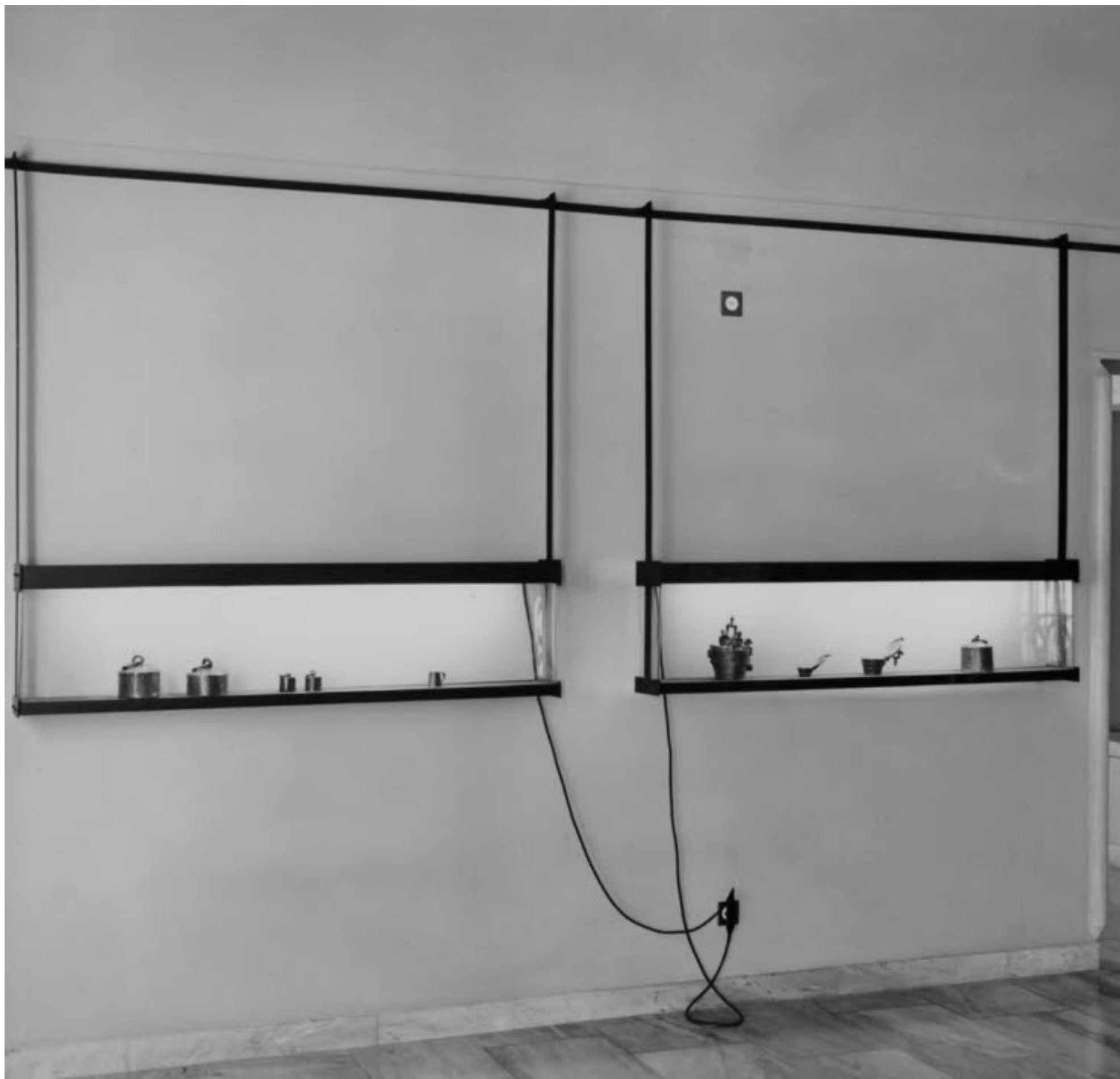


3.4 Primo Piano Ammezzato

“Passaggio fra il palazzo e le dipendenze (al piano ammezzato sopra il Primo Piano Nobile) verso le sale dove è esposta una raccolta di antichi *pesi e misure*. Il pavimento è in marmo bianco nel palazzo e in bardiglio grigio nelle dipendenze. Le due spalle ai lati della scala sono in marmo bianco; le pareti ad intonaco grigio-violetto pallido. La porta è munita di paraspigoli a sezione di tre quarti di cerchio, in bardiglio grigio. La vetrina dei *pesi* è sospesa, con piatti di acciaio, alla sbarra metallica che corre al sommo della parete.”¹

Attualmente questo piano viene utilizzato per le mostre temporanee, negli anni '50 venne allestito con delle vetrine che contenevano oggetti e manufatti di piccola taglia. Delle vetrine albiniane sono ancora presenti solo quelle cruciformi, le altre non sono più visibili nel percorso di Palazzo Rosso.

¹ Ponti G., *La sistemazione di Palazzo Rosso, un altro contributo italiano al restauro vitale, nel campo dei musei*, Domus n°408, novembre 1963, p.54



Vetrine per la sezione di arte applicata al Piano Ammezzato, l'allestimento al 18.11.2025



*Teche per la sezione di arte applicata al
Piano Ammezzato, foto di Paolo Monti*



*Piano Ammezzato,
l'allestimento al 18.11.2025*



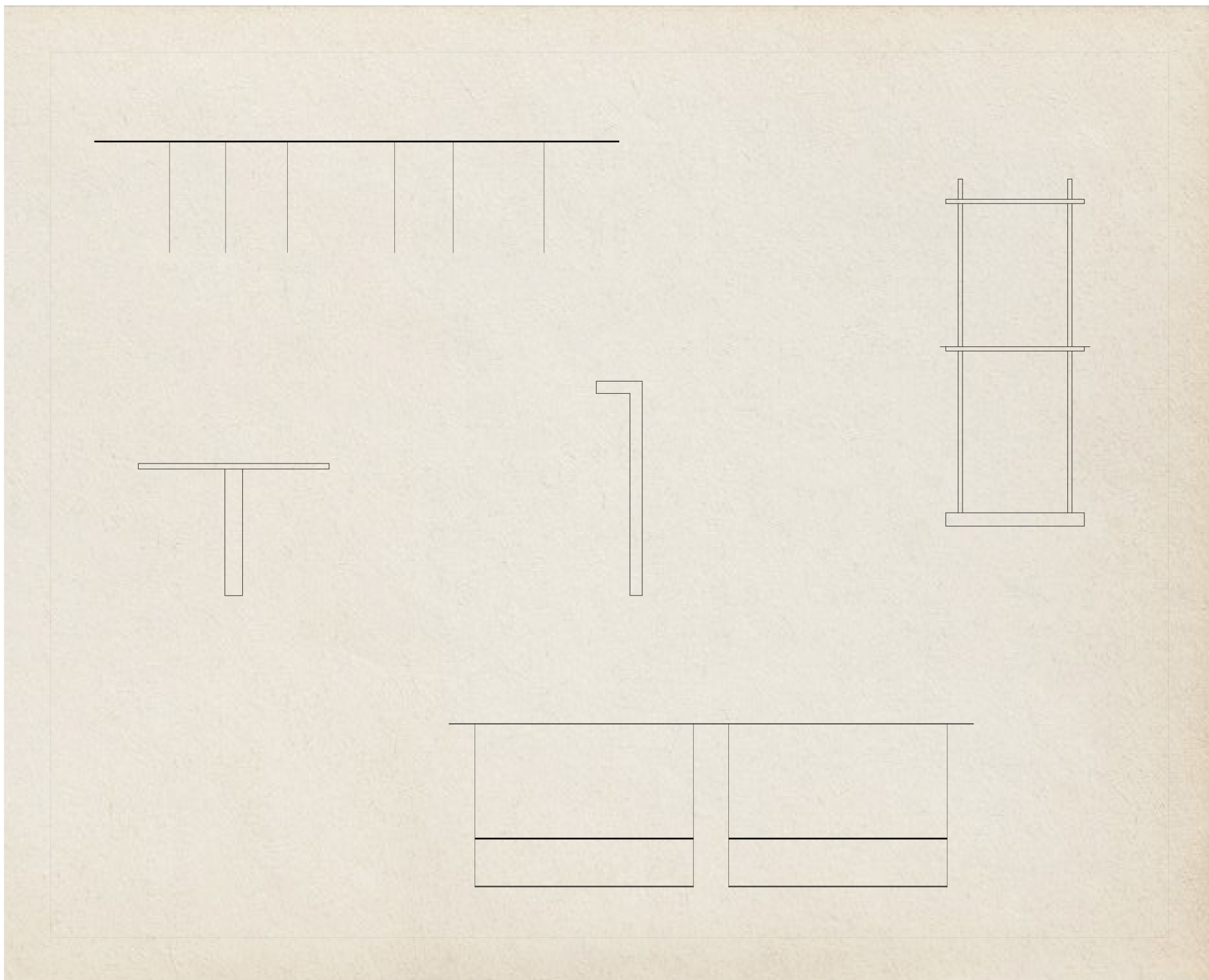
Dispositivo cruciforme al Piano Ammezzato, foto di Paolo Monti



Dispositivo cruciforme al Piano Ammezzato, l'allestimento al 18.11.2025

Capitolo 4

L'abaco dei dispositivi allestitivi



Il quarto Capitolo è stato pensato come un capitolo di transizione: nei Capitoli 1, 2 e 3 è presente la maggiore componente di ricerca che ha formato questo lavoro di tesi e nei due Capitoli successivi, il 5 e il 6, saranno invece maggiormente dedicati alla sezione progettuale. Il Capitolo 4 è il momento di ulteriore zoom, e qui verranno messi a fuoco cinque dispositivi allestitivi progettati per i Musei di Genova. In particolare: quattro di essi per le sale di *Palazzo Rosso* e uno per il *Museo del Tesoro di San Lorenzo*.

La selezione di questi dispositivi è stata dettata sia dalla componente progettuale che seguirà ma anche dal fatto che due dei cinque dispositivi non sono più presenti nell'allestimento di *Palazzo Rosso*, *i supporti a sbalzo* e *le vetrinette sospese per pesi e misure*, altri due, uno di essi in particolare, hanno perso la flessibilità e le caratteristiche per cui sono stati progettati, *il supporto a cavalletto per il Pisanello* e *il binario perimetrale con le lampade Zeiss*. L'ultimo che invece è uno dei dispositivi tuttora presenti al *Museo del Tesoro di San Lorenzo* era necessario per la parte progettuale.

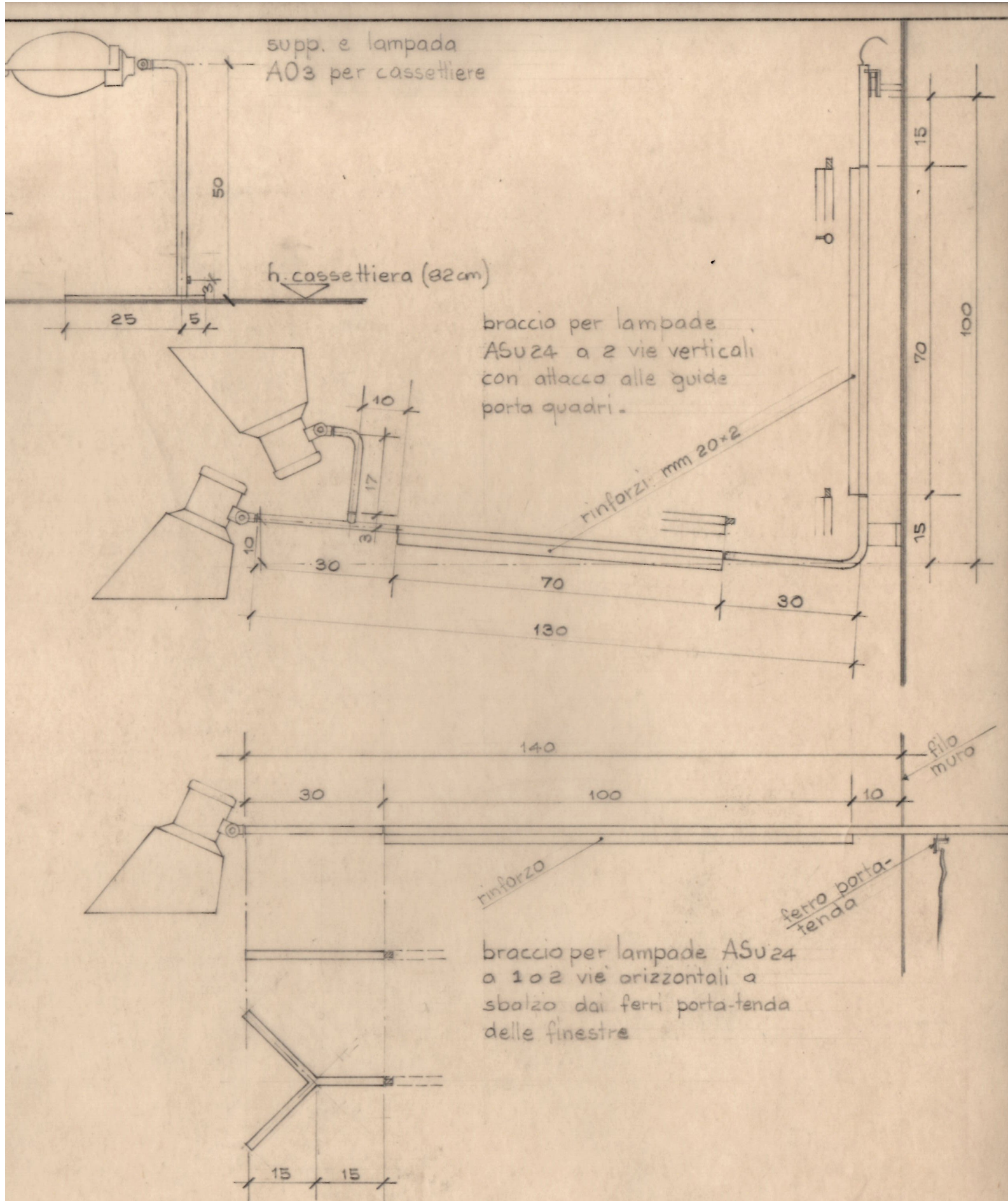
I cinque dispositivi verranno presentati nelle seguenti pagine attraverso i disegni tecnici originali, gentilmente ceduti per questo elaborato di tesi dalla *Fondazione Franco Albini*, accompagnati da una porzione testuale che ne descriverà le caratteristiche.

4.1 Il binario perimetrale e le lampade *Zeiss*

Il binario perimetrale, o “alla guida porta quadri” come si può leggere nel disegno nella pagina a destra, vengono progettate già per Palazzo Bianco, il primo dei musei genovesi per cui vengono incaricati Albini/Helg. Ma è per Palazzo Rosso che la guida, oltre a “portare i quadri”, accoglie anche le lampade *Zeiss* uno degli elementi caratterizzanti del palazzo.

Il binario è un passepartout che coincide perfettamente con la visione di flessibilità degli architetti, infatti sia le opere che le componenti illuminotecniche possono scorrere lungo le guide ed essere posizionate di volta in volta in posizioni differenti a seconda delle necessità.

Come già evidenziato nel capitolo precedente, ad oggi le lampade non ricoprono più il ruolo centrale di cui erano investite fino a pochi anni fa: il ruolo illuminotecnico è stato infatti affidato, dal 2023, ai faretti e le lampade, pur rimanendo ancora parte integrante dell’allestimento, sono ora ruotate di 180° perdendo dunque la loro funzione illuminotecnica. Nella proposta di valorizzazione che verrà introdotta e approfondita nei prossimi due capitoli questo dispositivo allestitivo verrà reintrodotta seguendo il progetto originale di Albini/Helg.



disegnatore
SA
controllo
numero copie
UNIA 31/8 mq.

Arch. FRANCO ALBINI
Arch. FRANCA HELG
MILANO TEL. 865402
VIA XX SETTEMBRE 21
tutti i diritti d'autore riservati

scala
1:10
data
23-XI-60
aggiornato

denominazione
PALAZZO ROSSO - GENOVA
supporti lampade e
riflettori

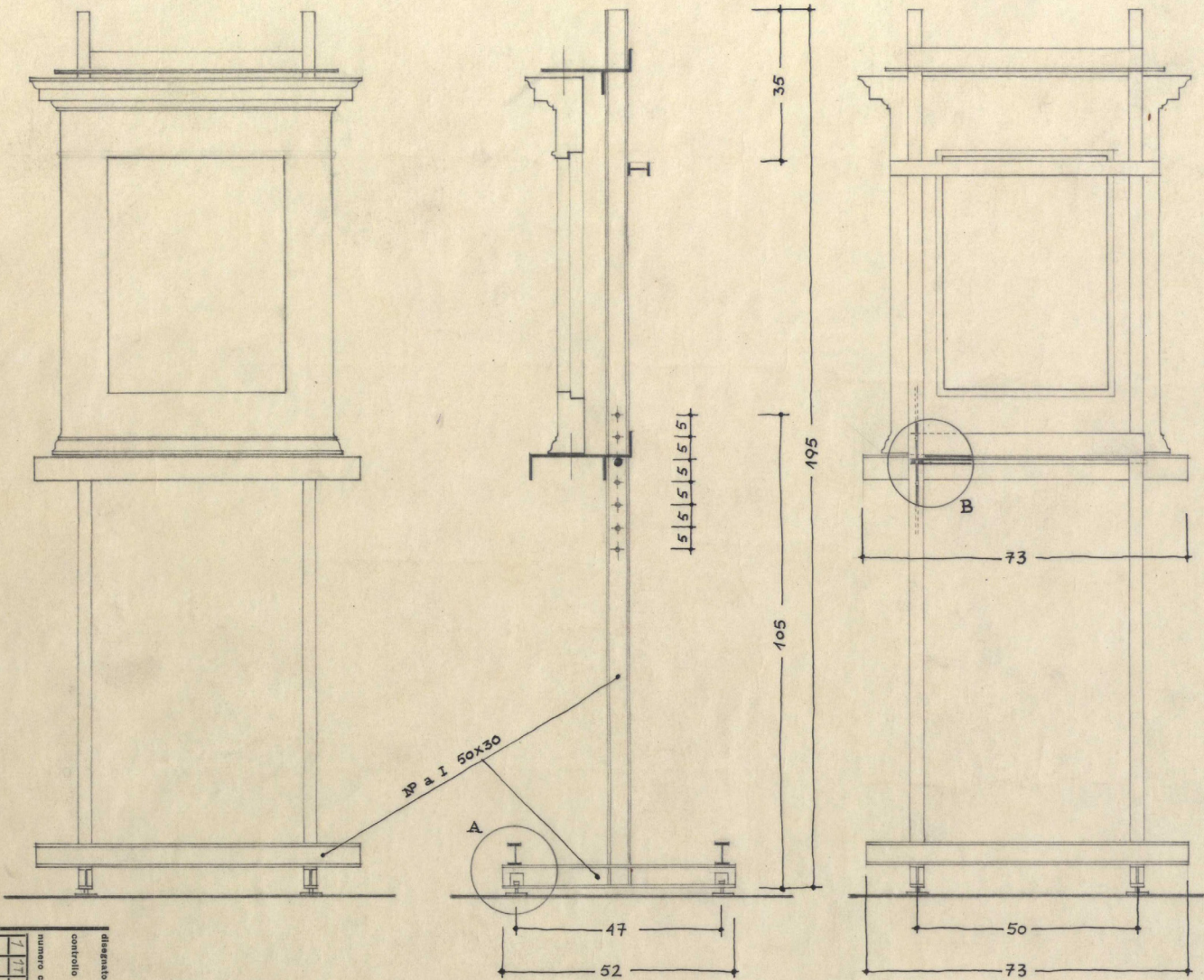
protocollo
117/240
sostituisce
sostituito da
copia per

Disegno tecnico dei supporti lampade e riflettori.
Copyright Fondazione Albini

4.2 Il supporto “a cavalletto” per il Pisanello

Abbiamo visto anche nelle pagine precedenti questo dispositivo “a cavalletto”, progettato da Albini/Helg per un’opera di Pisanello. Il progetto allestitivo prevedeva il supporto distanziato dalle pareti ed era dunque possibile osservarlo a 360°. Nella collezione di Palazzo Rosso non sono presenti delle opere bifacciali, ma la particolare conformazione del supporto fa sì che possa adattarsi anche a queste originali e rare opere e la collezione Jesi di Palazzo Citterio ne contiene una creata da Umberto Boccioni.

Ecco quindi che il dispositivo verrà ripresentato nel progetto di valorizzazione sfruttando pienamente le sue caratteristiche, permettendo così una nuova proposta di allestimento per un’opera singolare.



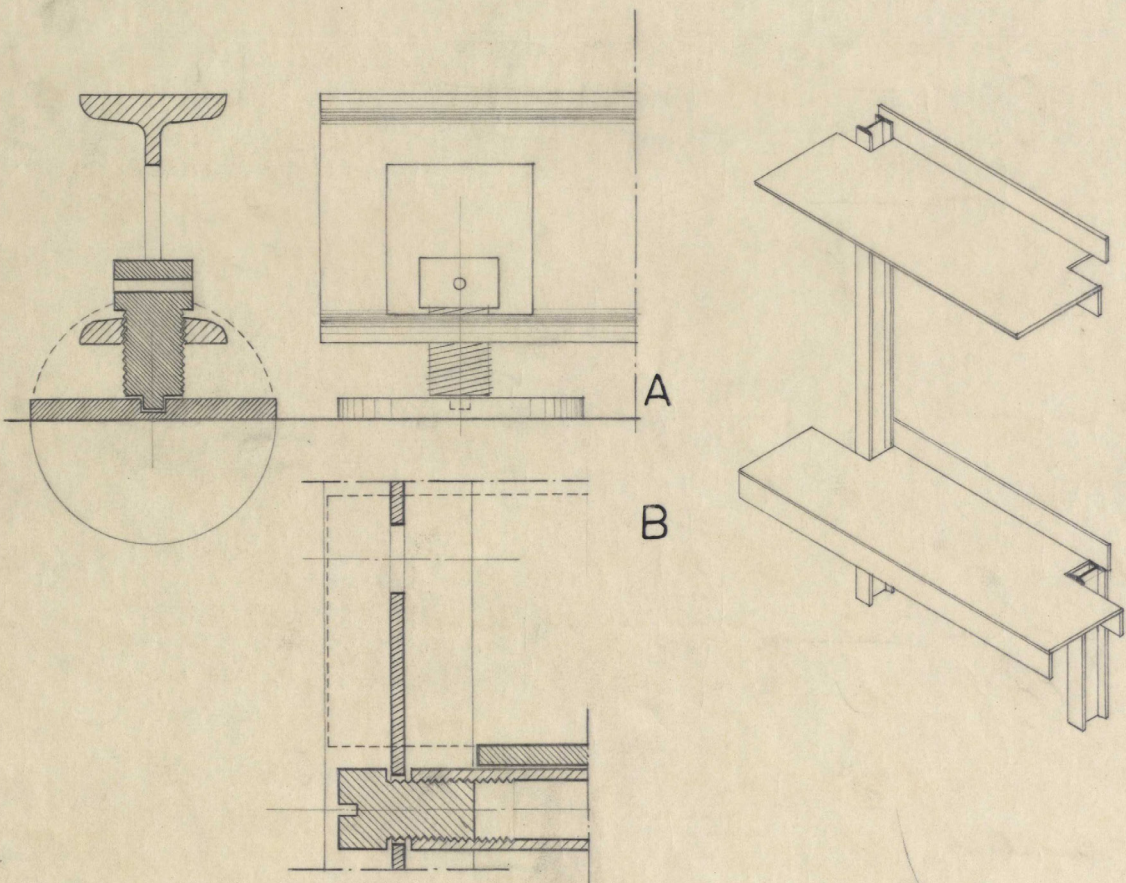
disegnatore
controllo
numero copia
UNI AS 119 int.

studio
Arch. FRANCO ALBINI
Arch. FRANCA HELG
MILANO
Via Panizza, 4
tutti i diritti d'autore riservati

scala
1:10
1:1
23/4/50
segnalamento

denominazione
PALAZZO ROSSO - GENOVA
supporto
Pisanello

protocollo
117/230
sestuplico
sestuplico da
copia per

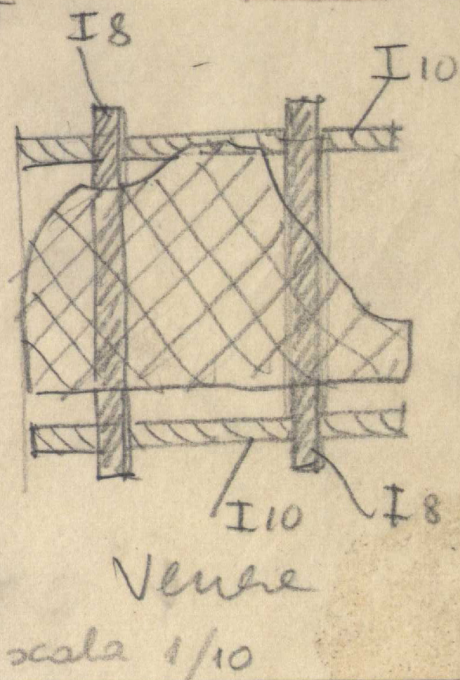
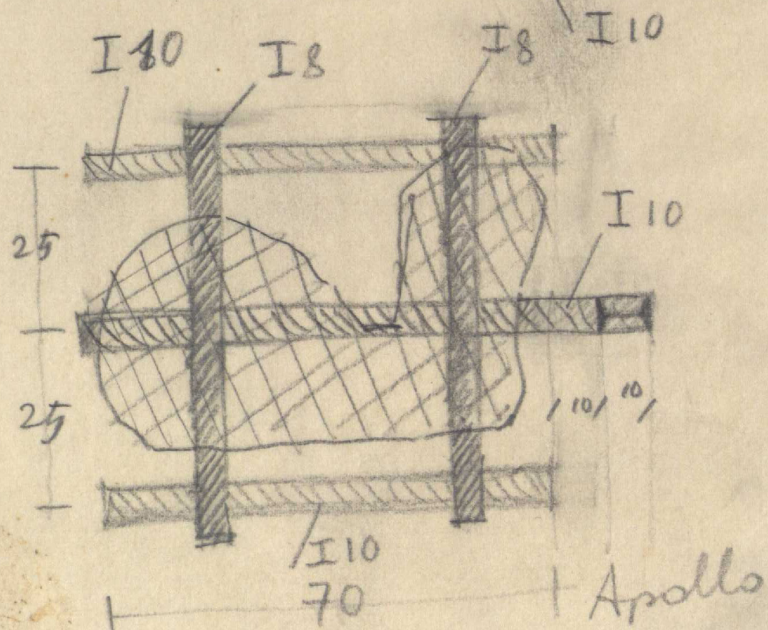
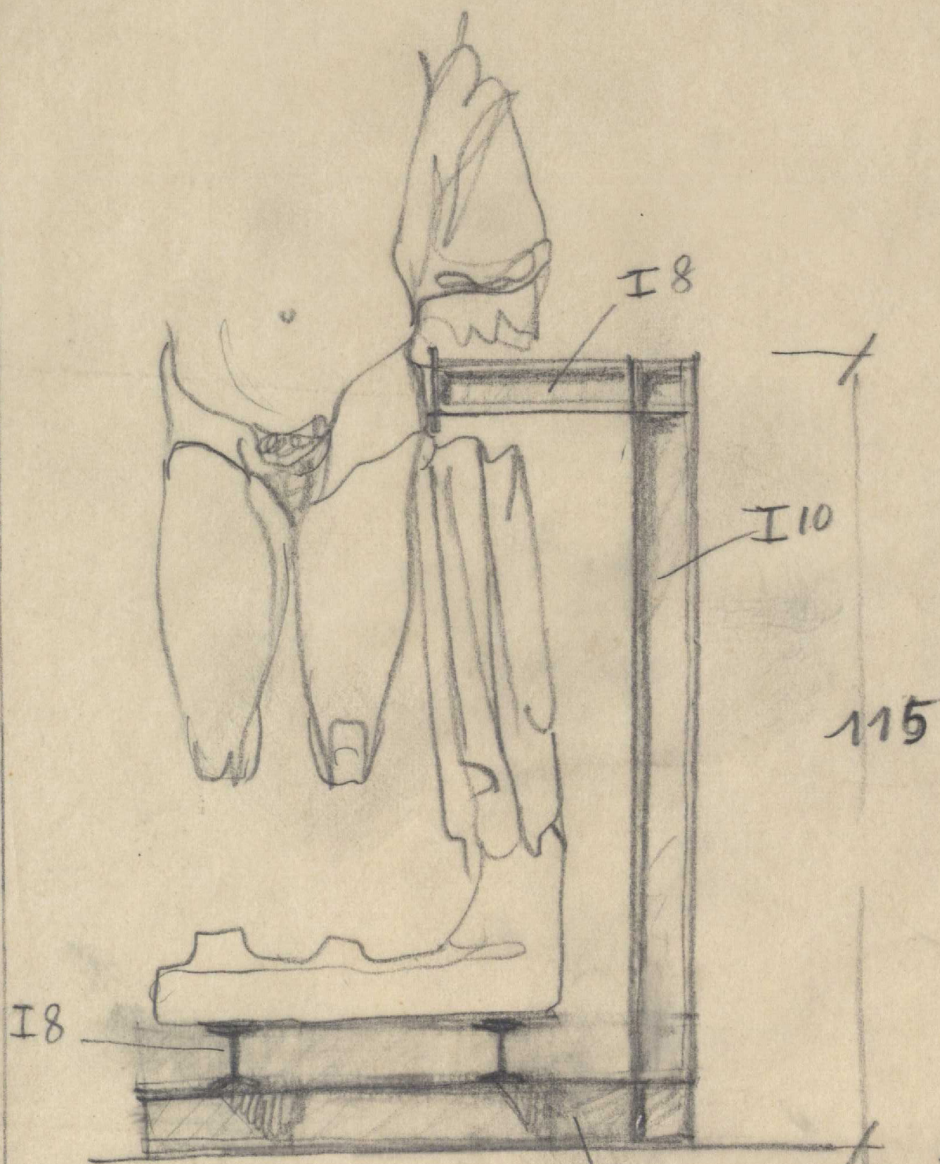


Disegno tecnico del *supporto Pisanello* a cavalletto.
Copyright Fondazione Albini

4.3 I supporti a sbalzo

Nel disegno è visibile uno dei supporti a sbalzo che Albini/Helg progettano per la corte interna del piano terra di Palazzo Rosso, in cui vennero originariamente esposte diverse opere scultoree oggi non più presenti nell'allestimento del museo civico di Genova.

Questi particolari supporti in ferro verniciato verranno dunque riutilizzati nella proposta di valorizzazione di Palazzo Citterio in una delle sale più riccamente affrescate: il Salone degli Specchi. In questa sala, che corrisponde alla 51 nel percorso allestitivo attuale, sono presenti vari oggetti, manufatti e opere scultoree appartenenti alla collezione Vitali. Sono opere di diverse dimensioni, di diverse epoche e provenienti da varie popoli del Mediterraneo.



DISEGNO PROVVISORIO

PALAZZO ROSSO GENOVA

117/2

SUPPORTO PER L'APOLLO
BASE PER VENERE

1:10

6-10-59

FRANCO ALBINI

MILANO

VIA PANIZZA, 4 - TEL. 490487

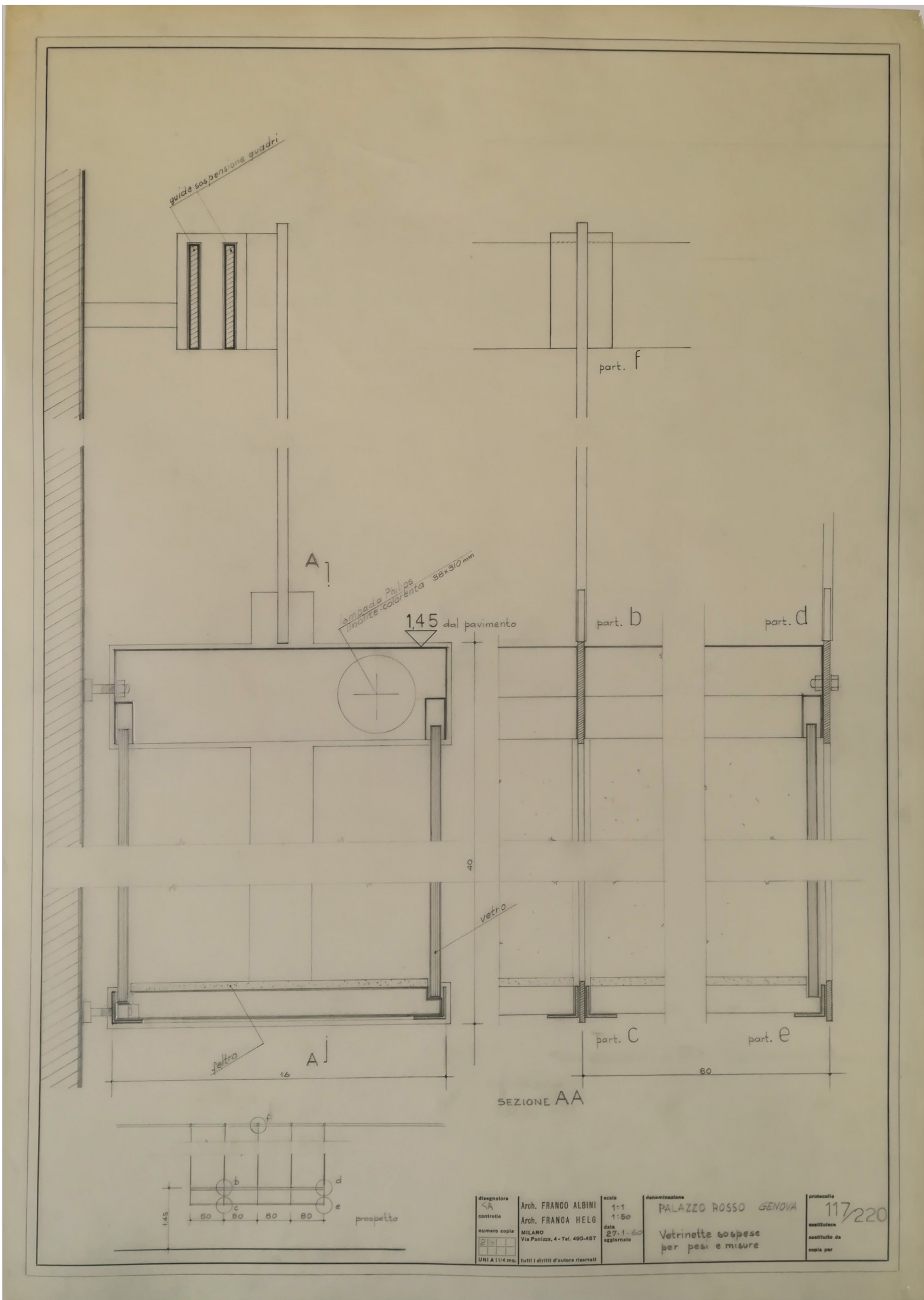
2

1/N

Disegno tecnico del supporto per l'Apollo base per Venere.
Copyright Fondazione Albini

4.4 Le vetrinette sospese per pesi e misure

Le vetrinette sospese originariamente progettate per la collezione di pesi e misure di Palazzo Rosso oggi non fanno più parte dell'allestimento del museo genovese ma risultano particolarmente adatte all'esposizione di altri piccoli oggetti come quelli esposti nella sala 50 di Palazzo Citterio.

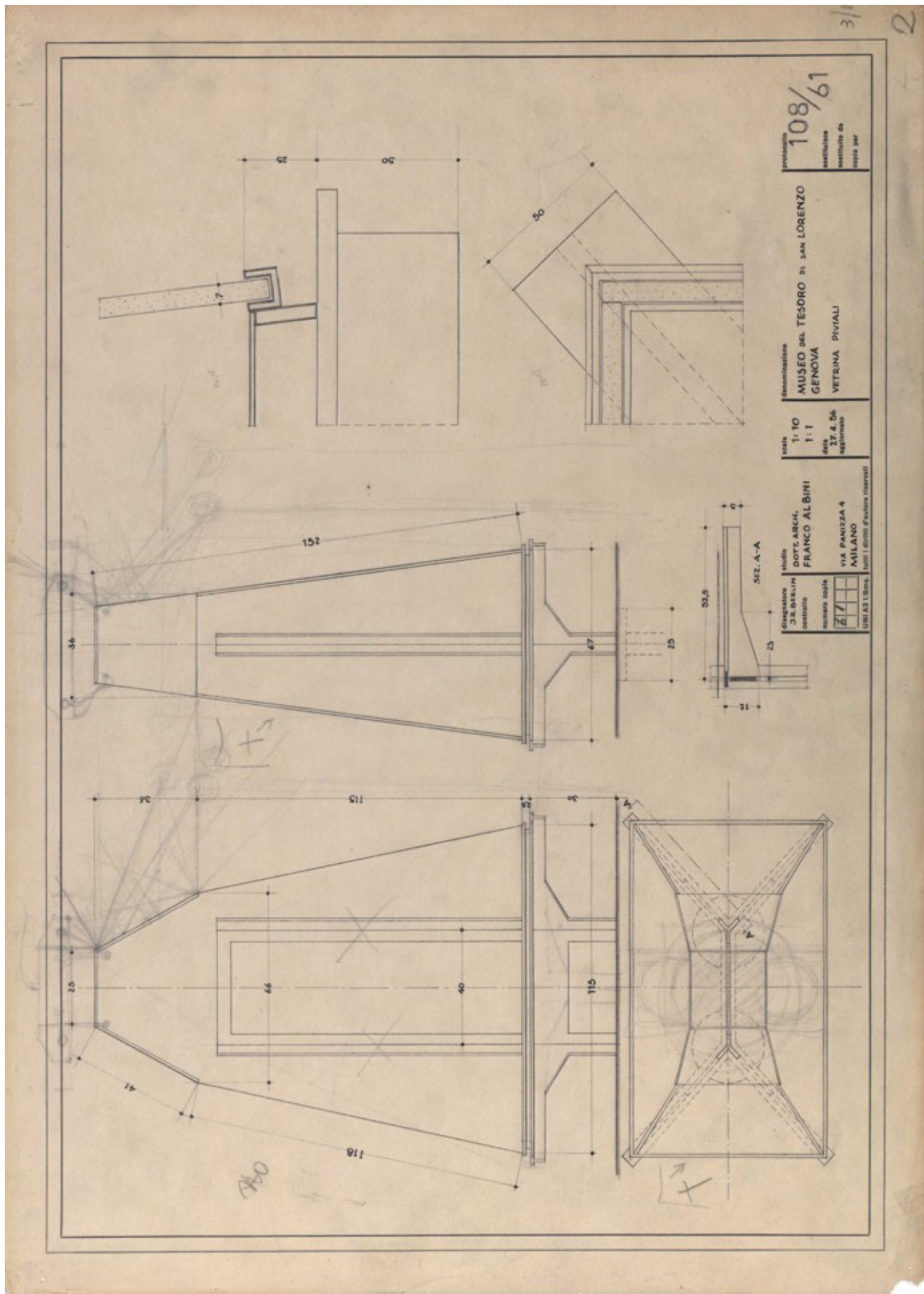


Disegno tecnico delle vetrinette
sospese per pesi e misure.
Copyright Fondazione Albini

4.5 La vetrina per i piviali

Unico dispositivo allestitivo “preso in prestito” dal museo ipogeo del Tesoro di San Lorenzo, il supporto è stato progettato per mostrare ai fedeli i piviali -ampi mantelli semicircolari aperti sul davanti, spesso arricchiti da ricami e chiusi al petto da un fermaglio, indossati da vescovi e sacerdoti durante le processioni.

Per il progetto di valorizzazione di Palazzo Citterio verrà utilizzata solo la base di questo supporto per l'allestimento dell'opera scultorea di Arturo Martini: Ofelia.



Disegno tecnico della vetrina piviale per il Museo del Tesoro. Copyright Fondazione Albinì

Capitolo 5

Palazzo Citterio: un nuovo museo



5.1 Palazzo Citterio e la Grande Brera

Con il completamento e l'inaugurazione di *Palazzo Citterio*, il 7 dicembre 2024, si porta a compimento il progetto de *La Grande Brera*, immaginato e voluto più di cinquant'anni prima da Franco Russoli, direttore della *Pinacoteca di Brera* dal 1957 al 1977.

La dimora nobiliare fu costruita a metà Settecento al centro di Brera, vivace quartiere di Milano che ospita ancora oggi alcune delle istituzioni più importanti della città, tra cui: l'*Osservatorio Astronomico* fondato nel 1764, considerato tra i più importanti d'Europa in quel secolo; la *Biblioteca Nazionale Braidense*, fondata nel 1770 per volontà di Maria Teresa d'Austria in seguito alla soppressione dell'ordine dei Gesuiti e aperta al pubblico nel 1786; l'*Accademia di Belle Arti*, fondata nel 1776 da Maria Teresa d'Austria; la *Pinacoteca*, fondata nel 1809 sotto l'era napoleonica come museo pubblico e strumento didattico per gli studenti dell'*Accademia*.

Palazzo Citterio s'inserisce nel "sistema Brera" nel 1972 quando viene acquisito dallo Stato, "in quel periodo i Sovrintendenti Gian Alberto Dell'Acqua e Franco Russoli formularono l'idea di un luogo che consentisse al museo di crescere con l'arte del Novecento diventando non solo un luogo di conservazione, ma centro di sperimentazione e ricerca."¹ Infatti, grazie alla posizione del palazzo, sarebbe stato possibile creare un grande e connesso polo culturale unendo le realtà museali della *Pinacoteca* con quella di *Palazzo Citterio*, tramite gli spazi verdi dell'*Orto Botanico* e del giardino della dimora.

Come spesso accade, soprattutto quando i progetti sono ambiziosi, ci sono voluti più di cinquant'anni prima che l'idea di Russoli vedesse la luce: nel 1975 iniziano i primi interventi strutturali che comprendono il restauro della facciata e delle coperture; tra il 1980 e il 1986, l'*Associazione Amici di Brera* incarica l'architetto James Stirling per la progettazione dell'ampliamento degli spazi espositivi, da cui nacque lo spazio ipogeo, uno dei due spazi oggi dedicati alle mostre temporanee; tra il 2012 e il 2018 un nuovo finanziamento da 23 milioni di euro diede la possibilità di portare avanti i lavori, tra cui il completamento del progetto di Stirling e altri lavori di bonifica dell'edificio

dall'amianto; nel 2024 con l'ingresso del nuovo direttore Angelo Crispi a inizio anno, si portano finalmente a termine i lavori a *Palazzo Citterio* che si concludono con l'inaugurazione dello spazio a inizio dicembre dello stesso anno.²

Il progetto di allestimento del *Piano Terra* e del *Piano Nobile*, il primo piano, viene affidato allo studio dell'architetto Mario Cucinella (MCA). Il *Piano Terra* è dedicato agli spazi d'ingresso al museo: info point, biglietteria e bookshop (?); mentre al *Piano Nobile* sono esposte le opere delle due collezioni permanenti del museo: la collezione Jesi e la collezione Vitali. La collezione conta oltre 200 opere che comprendono capolavori dell'arte italiana e internazionale, tra cui: Boccioni, Braque, Carrà, Modigliani, Morandi e Picasso. Per quanto l'idea originaria prevedeva le stanze di *Palazzo Citterio* come spazio dedicato all'arte del Novecento, in modo da ampliare l'arco temporale coperto dalla *Pinacoteca*, una delle due collezioni, la Vitali, "è eterogenea: mentre la Jesi è dedicata al Novecento, la Vitali contiene pezzi archeologici, medievali, del Seicento, fino" ad arrivare al Novecento con opere, per esempio, di "Morandi."³

Alle opere raccolte in queste due collezioni si aggiunge la raccolta degli *Autoritratti minimi di grandi artisti del Novecento* appartenuta a Cesare Zavattini: quando un amico di Zavattini, Raffaele Carrieri, gli dona un piccolo dipinto 8x10cm di Campigli nel 1941, gli viene l'idea. Commissiona dunque ad artisti, e non solo, attivi in quel periodo, un autoritratto nello stesso piccolo formato, così nell'arco di quarant'anni, lo sceneggiatore e scrittore, mette insieme una raccolta di 152 opere, tra cui sono presenti: Balla, Boetti, Burri, Casorati, De Chirico, Depero, Fini, Fontana, Melotti, Munari, Rivera, Rotella, Sironi, Vedova e tanti altri.

Nella stessa sala anche le *23 Fantasie* di Mario Mafai, visionaria serie di figurazioni di violenta e grottesca denuncia degli orrori della guerra, donata da Aldo Bassetti, presidente dell'*Associazione Amici di Brera*.

¹ *Apri Palazzo Citterio. Nasce la Grande Brera*, Comunicato Stampa del Ministero della Cultura pubblicato il 6 dicembre 2024

² *Storia di Palazzo Citterio*, dal sito "Palazzo Citterio"

³ *Ibidem*¹

5.2 Il progetto allestitivo di Mario Cucinella Architects

Il Piano Terra

Nel progetto di *Mario Cucinella Architects*, per il salone d'ingresso è stato realizzato un dispositivo “scultoreo” organico, ricco di curve sinuose e movimenti che cercano di accogliere al meglio il visitatore appena arrivato. Nelle porzioni più vicine alle porte d'ingresso vi sono l'info-point e la biglietteria, invece nella parte retrostante le curve si animano su due livelli fungendo sia da ripiano, su cui poggiare oggetti, libri e apparati illuminotecnici, che da seduta su cui poter sostare per leggere, riposare o osservare gli schermi led prima della visita al museo.

“La struttura è caratterizzata da una parte monolitica in acciaio da cui emergono, in contrasto di materiali, ripiani in legno che fungono da spazi di appoggio e sedute. La scelta del materiale specchiante per la base amplia (amplifica?) visivamente i confini dello spazio da vivere, rendendolo più accogliente. Il tavolo è inserito in un ambiente suggestivo ed è pensato anche per accompagnare le persone a scoprire la Grande Brera e le collezioni. La struttura, disposta di fronte a un grande schermo led su cui scorrono immagini di artisti digitali, assume così la forma di un anfiteatro, dando la possibilità ai visitatori di fermarsi ad ammirare alcune opere d'arte.”⁴

Superate le porte del salone a destra ci si ritrova di fronte ad un altro dispositivo progettato dallo studio: il *Tempietto*. Il concept dietro questa struttura in legno era quello di voler far dialogare, sia visivamente che concettualmente, *Palazzo Citterio* con la *Pinacoteca di Brera*. L'installazione, infatti, rimanda a *Lo sposalizio della Vergine* di Raffaello, opera pittorica esposta alla *Pinacoteca*, in cui sullo sfondo trionfa proprio un tempietto. È un “punto di raccordo tra l'esterno e i vari ambienti de *La Grande Brera*, che offre ai visitatori uno spazio coperto dove sedersi e sostare.”⁵

Il Piano Nobile

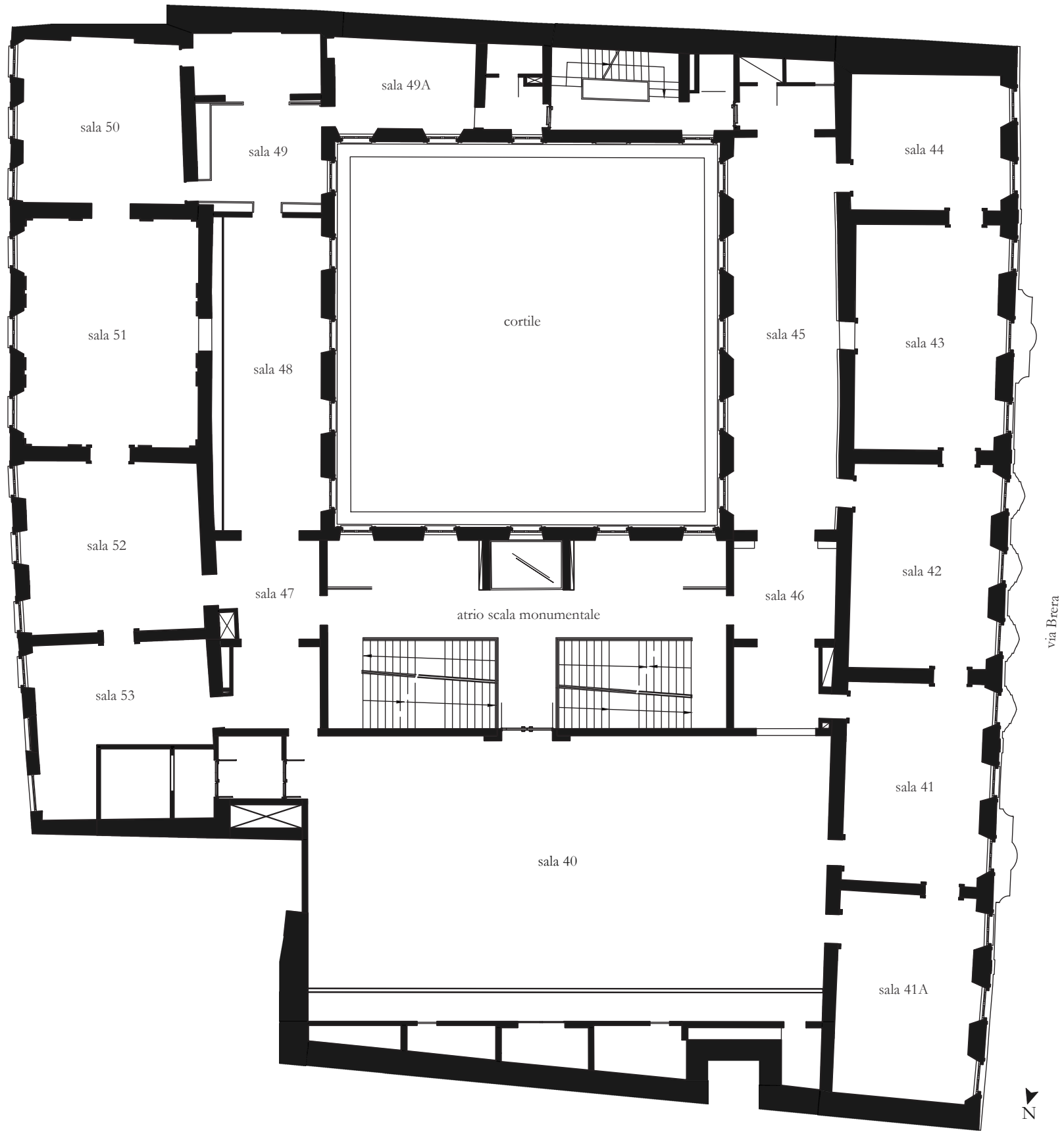
Come già anticipato, il *Piano Nobile* ospita la collezione permanente del palazzo, e lo studio ha voluto ricreare “un'atmosfera domestica” nelle sale che si susseguono e in cui le opere sono esposte. La pianta del piano si articola su due doppie “navate” laterali, che si sviluppano intorno al cortile centrale, che convogliano nella grande sala. L'allestimento presenta: sulla navata laterale destra, sale 40A-46, le opere appartenenti alla collezione Jesi; mentre sul versante opposto, la collezione Vitali, sale 47-51, la collezione Zavattini le *23 Fantasie* di Mafai, sala 52, e la collezione Rosenberg, sala 53. Nella “grande sala”, la 40, è presente l'opera di Pellizza da Volpedo: *Fiumana*. Ma vi sono anche altre importanti opere di Gaetano Previati e Giovanni Boldini.

“Un'atmosfera domestica accompagna l'allestimento di questi spazi, con le sale adiacenti a via Brera che ospitano la collezione Jesi e quelle affacciate sul giardino interno la collezione Vitali. Negli spazi delle due collezioni abbiamo inoltre cercato di armonizzare i colori e valorizzare l'illuminazione. Apposite teche sono state disegnate dallo Studio per valorizzare alcune opere delle due collezioni per integrarsi armoniosamente con l'architettura delle sale affrescate. Un dialogo tra modernità e storia che si ritrova anche nella *Sala degli Specchi* allestita con un tavolo espositivo che ospita reperti archeologici disposti in teche di diversa altezza a richiamare l'immagine di uno skyline urbano. Il tavolo è il risultato della combinazione di due elementi che si uniscono armoniosamente mantenendo però allo stesso tempo la capacità di esistere autonomamente.”⁶

Pianta Primo Piano
Scala 1:200

⁴ *Palazzo Citterio. Un edificio dove contemporaneità e storia dialogano tra di loro e con la città*, dal sito “Mario Cucinella Architects”

^{5,6} *Ibidem*¹









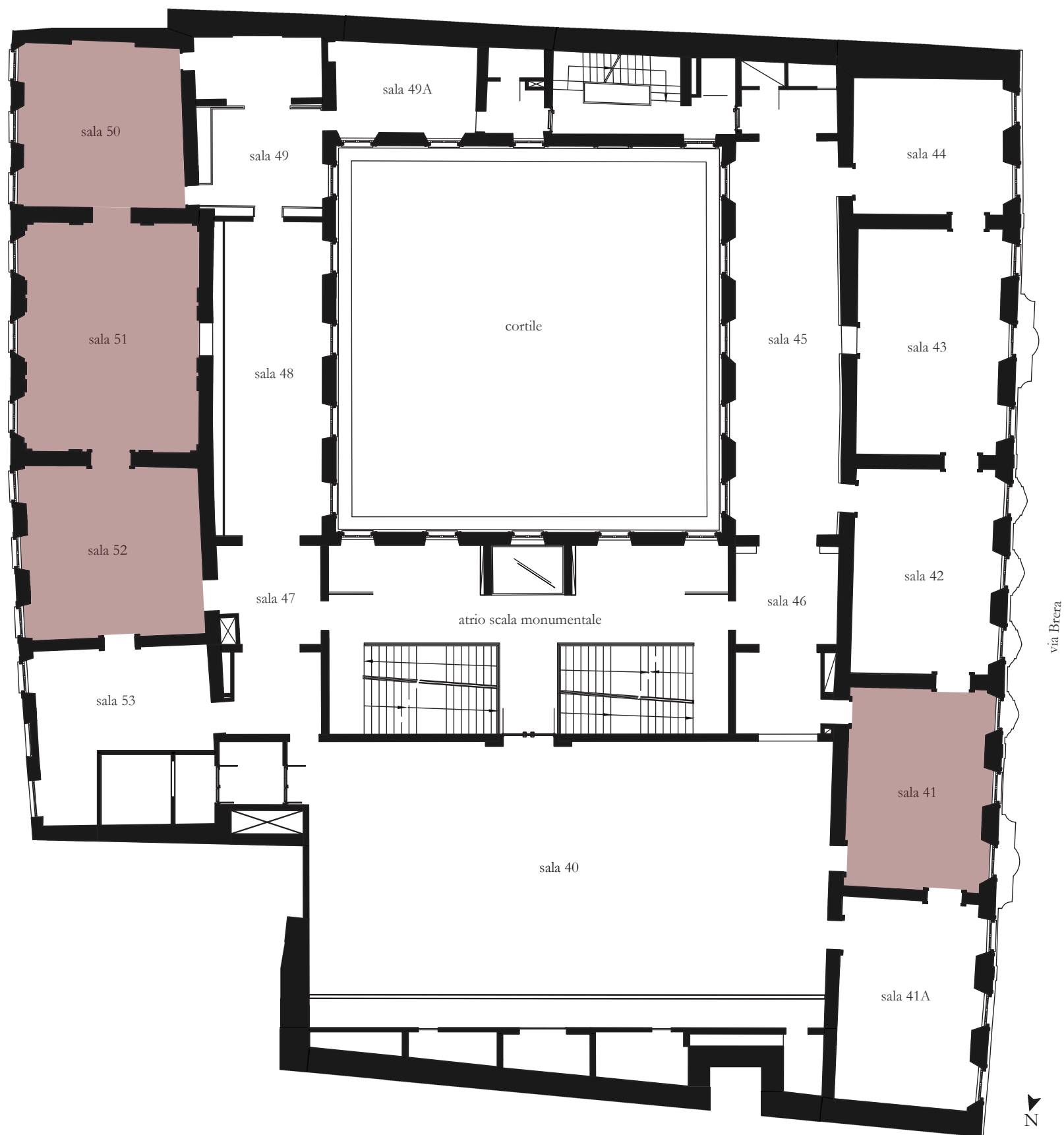
*Sala 51 al Primo Piano, foto
di Duccio Malagamba*



Sala 41/42 al Primo Piano,
foto di Duccio Malagamba

Capitolo 6

Un nuovo progetto espositivo



6.1 La proposta di valorizzazione per Palazzo Citterio

La proposta di valorizzazione sviluppata in questa tesi e che troverà un'elaborazione in questo ultimo capitolo, riguarda alcune particolari sale del Primo Piano del Palazzo. Le sale selezionate possiedono delle peculiarità, sia dal punto di vista architettonico sia per le opere presenti, e per questo motivo si è deciso di soffermarsi ed approfondire quattro sale: la sala 41, sul lato ovest, a destra nella pianta; le sale 50, 51 e 52, sul lato est, a sinistra della pianta.

A partire dalla sala 41 sino alla sala 46, l'ala ovest del primo piano, sono esposte le opere appartenenti alla *collezione Jesi* di cui fa parte l'*Autoritratto* di Umberto Boccioni (1908), un'opera singolare in tutta la collezione di *Palazzo Citterio*, si tratta infatti di un quadro bifacciale. In entrambi i lati dell'opera è presente un autoritratto dell'artista, ma quello sul retro, ruotato di 90° rispetto al primo, fu realizzato due anni prima e poi coperto dall'artista stesso con pittura grigia, fu successivamente scoperto e ripulito dalla pittura. Quest'opera si trova nella prima sala, la 41. Partendo dal dispositivo a cavalletto di Albin, che apre la possibilità al visitatore di osservare entrambi i lati della tela, è stato studiato e progettato un dispositivo che si adatta alle dimensioni dell'opera di Boccioni (70x100cm), con l'aggiunta dell'obbligatorio cristallo protettivo per salvaguardare l'opera.

Nella stessa sala 41 sono presenti lungo le pareti altre opere di altri importanti artisti: vi sono altre due opere di Boccioni, due di Carrà, tre di Severini e due di Soffici. Anche l'allestimento di queste opere vuole essere valorizzato mediante un altro dispositivo albiniano: il binario perimetrale, presente sia nelle sale di *Palazzo Rosso* che di *Palazzo Bianco*. Al binario saranno ancorati i tiranti che reggeranno le opere pittoriche e, nello stesso binario, verranno posizionate le lampade *Zeiss*, presenti nell'allestimento originario di *Palazzo Rosso*.

Tutte le altre sale non analizzate nel dettaglio, perché presentano una tipologia di "allestimento più classico" e delle opere pittoriche, sono comunque ripensate con quest'ultimo dispositivo allestitivo e con la stessa componente illuminotecnica.

Dalla sala 47 fino ad arrivare alla sala 52, nell'ala est del primo piano, sono invece esposte le opere della *collezione Vitali*, che nell'ultima sala si intersecano con altre due collezioni: quella *Zavattini*, con gli *Autoritratti degli artisti*, e le *Fantasie di Mario Mafai*.

Mentre nella *collezione Jesi* le opere appartengono al '900 e sono opere pittoriche o scultoree, per la *collezione Vitali* l'arco temporale si estende notevolmente: vi sono manufatti appartenenti all'egitto romano, altri all'arte greca, altri a quella cicladica fino ad arrivare all'arte pittorica e scultorea del '900. Come dichiarato dalle stesse curatrici, capire in quale modo allestire questa seconda collezione è stato molto più sfidante, proprio per la molteplicità e diversità di tipologie di manufatti, oggetti e opere.

La sala 50 espone alcuni di questi manufatti, in particolare in una delle quattro pareti: tre ritratti funerari appartenenti all'egitto romano e diverse teste e frammenti scultorei appartenenti all'arte romanica emiliana, lombarda e dell'Italia settentrionale, all'arte pugliese e pisana, e all'arte inglese e francese del XIV-XV secolo. Per queste opere risultava adatta la sistemazione all'interno delle vetrine espositive progettate da Albin per la raccolta di pesi e misure. Anche qui i dispositivi originali sono stati ridisegnati in base alle esigenze dimensionali della sala e le due vetrine poste lateralmente rispetto all'arco decorativo in rilievo della parete, rispettano le proporzioni delle originali albiniane; mentre quella centrale presenta un'altezza più importante che permette di posizionare i tre ritratti funerari e due manufatti di dimensioni maggiori. Anche qui ritroviamo le lampade *Zeiss* ruotate però verso l'alto ad illuminare la volta riccamente decorata.

La sala successiva, la 51, è la stanza più decorata di tutto il piano, chiamata anche *Salone degli Specchi*, in richiamo all'omonima sala nella Reggia di Versailles, anche qui sono stati allestiti altri manufatti e oggetti di piccole dimensioni appartenenti a diverse epoche storiche e provenienti da diverse parti del Mediterraneo. Vi appartengono: sette vasi dell'egitto protodinastico e quattro dell'arte del Naqada I; cinque idoletti dell'arte cicladica e un vaso; cinque piccoli oggetti, tra cui gioielli, e un

busto dall'arte greca; quattro frammenti dall'arte romana; tre copritesta per mummia appartenenti all'egitto romano e quattro frammenti dell'epoca dell'egitto copto.

Vista la particolarità architettonica della sala, che presenta tanti specchi quante finestre nei lati più lunghi della sala, tre e tre, e possiede due tipologie di pavimento differenti, un riquadro interno di graniglia (fondo beige con toni bianchi, marroni e rosati) e un cordone esterno in marmo giallo ocra striato di bianco (marmo giallo di Siena), il dispositivo che dava la possibilità di mostrare al meglio i manufatti risulta il supporto a sbalzo.

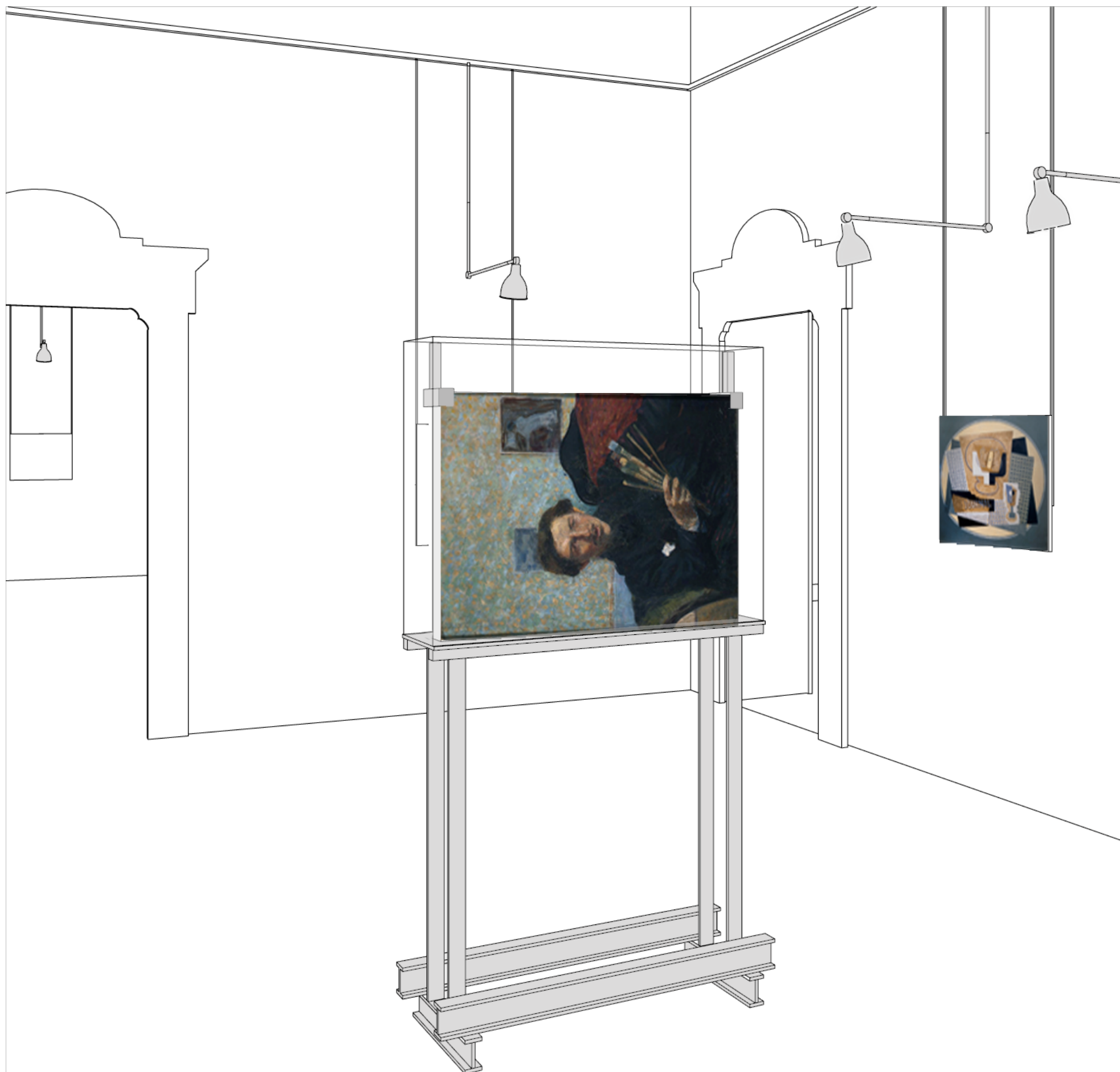
Per la sala sono state ridisegnate quattro tipologie differenti, di cui tre uguali che variano unicamente in altezza (135, 150 e 160cm) e una quarta, da 135, progettata con una teca protettiva per gli oggetti di dimensioni più piccole. Le diverse aree di appartenenza e le diverse epoche si distinguono nell'allestimento poichè sono raggruppate come se fossero degli isolotti sul tappeto di graniglia.

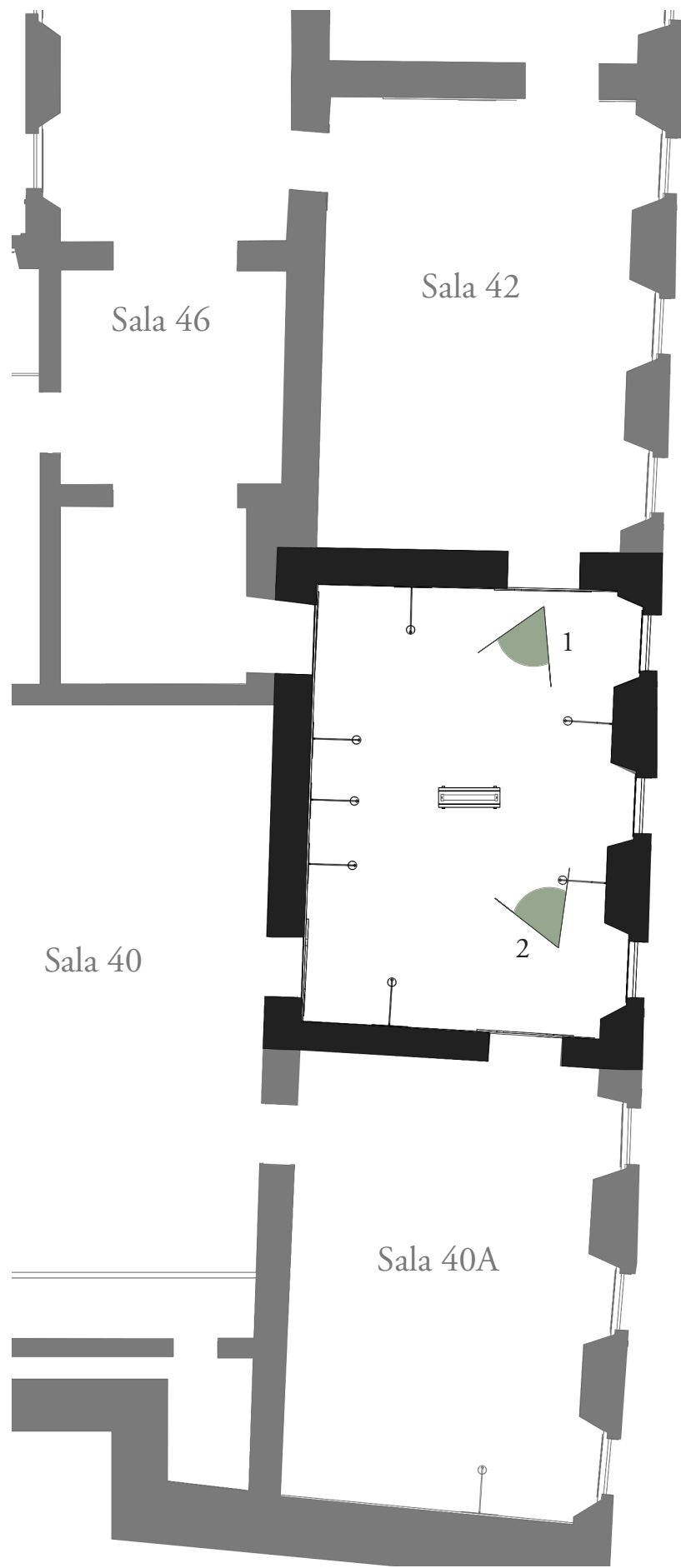
La disposizione in questo modo offre al visitatore tre differenti possibilità di percorso: uno classico, centrale lungo la sala, tra le due file di opere; l'altro perimetrale, lungo il cordolo esterno in marmo, che permette di osservare le opere da altre prospettive e distanze.

Infine, la sala 52, quella dell'intersezione delle collezioni Vitali-Zavattini-Mafai (?), ospita l'opera scultorea di Arturo Martini: *Ofelia*. Per quest'opera, a differenza di tutte le altre elencate finora, il dispositivo allestitivo albiniano più adatto deriva dalle salette ipogee del *Museo del Tesoro di San Lorenzo*, per cui Albini/Helg progettano da zero il nuovo spazio museale. Da qui il supporto per manufatti, nel caso di *Palazzo Citterio* opera scultorea, di grandi dimensioni.

6.2 Un nuovo modello espositivo

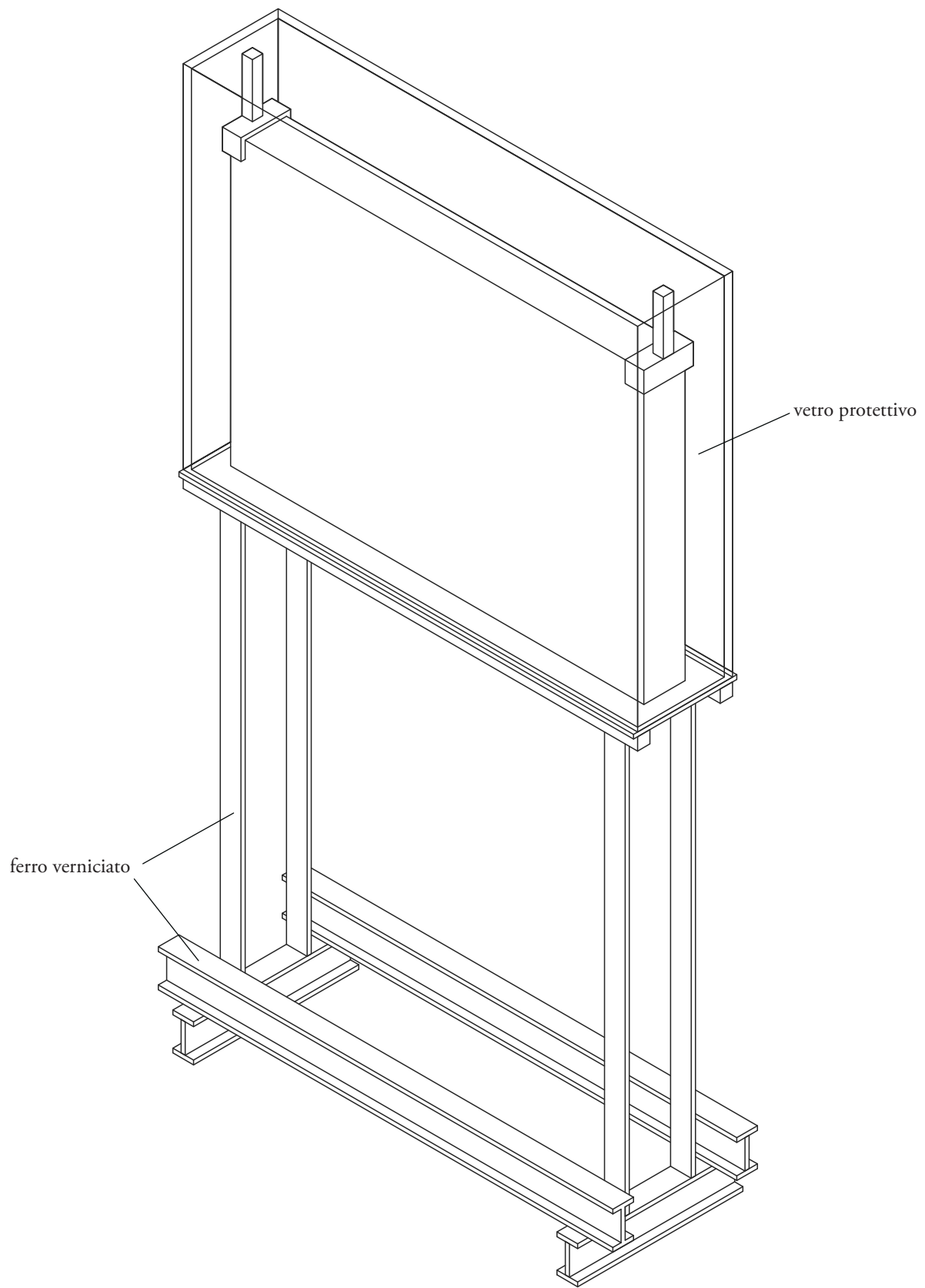
Sala 41- Il dispositivo a cavalletto per l'Autoritratto di Boccioni

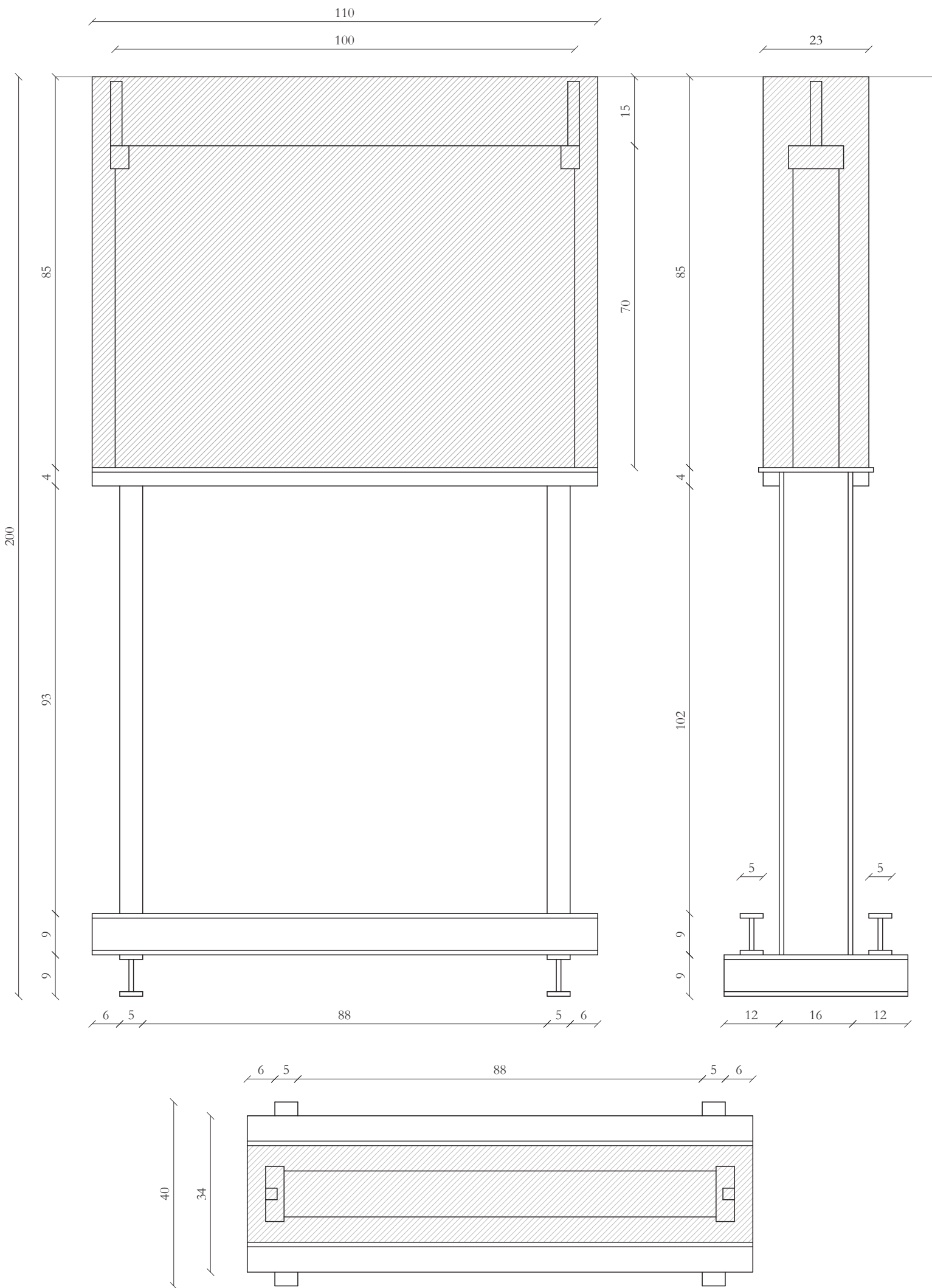




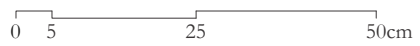


Vista 2, Sala 41

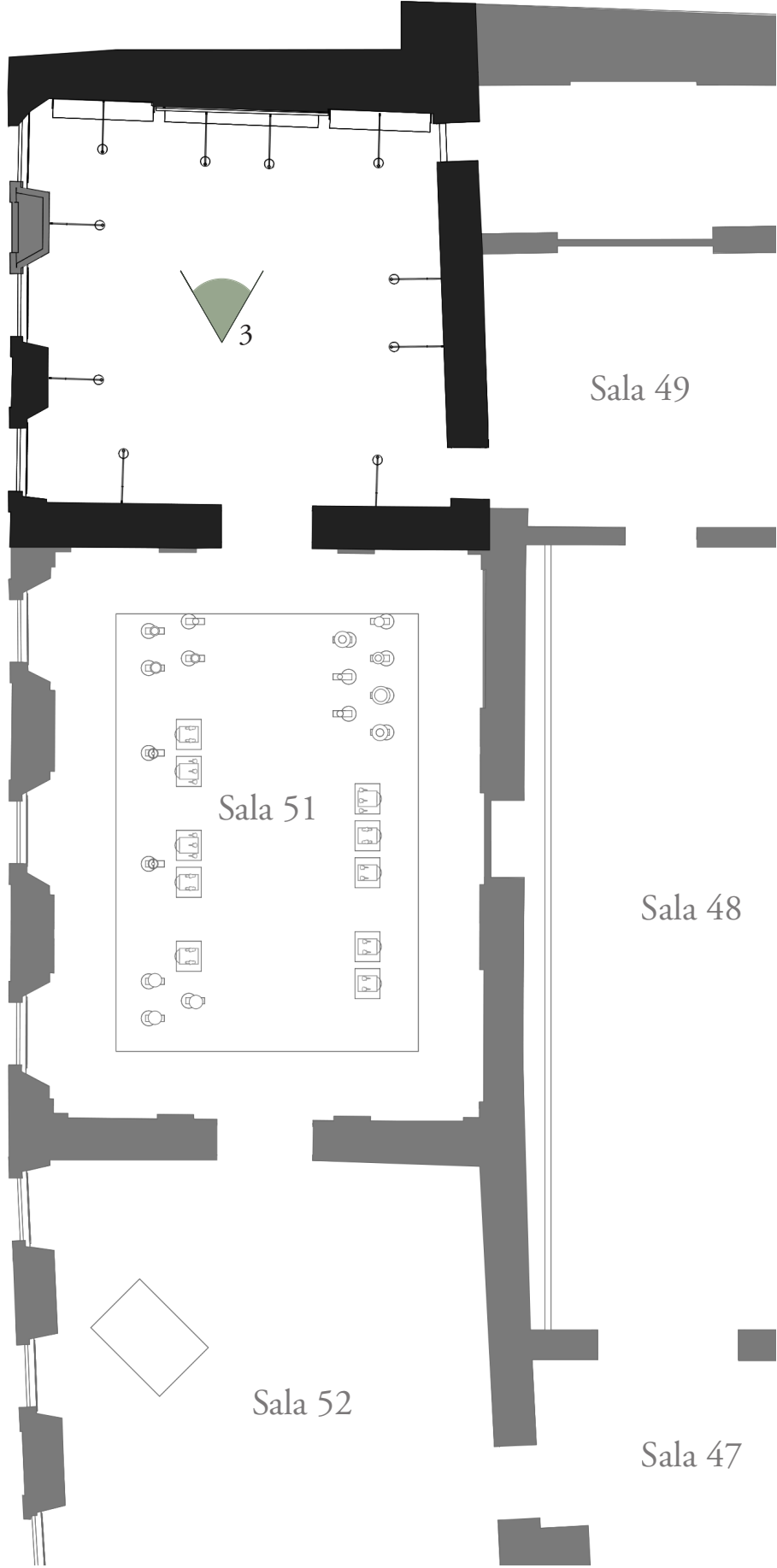




Scala 1:10

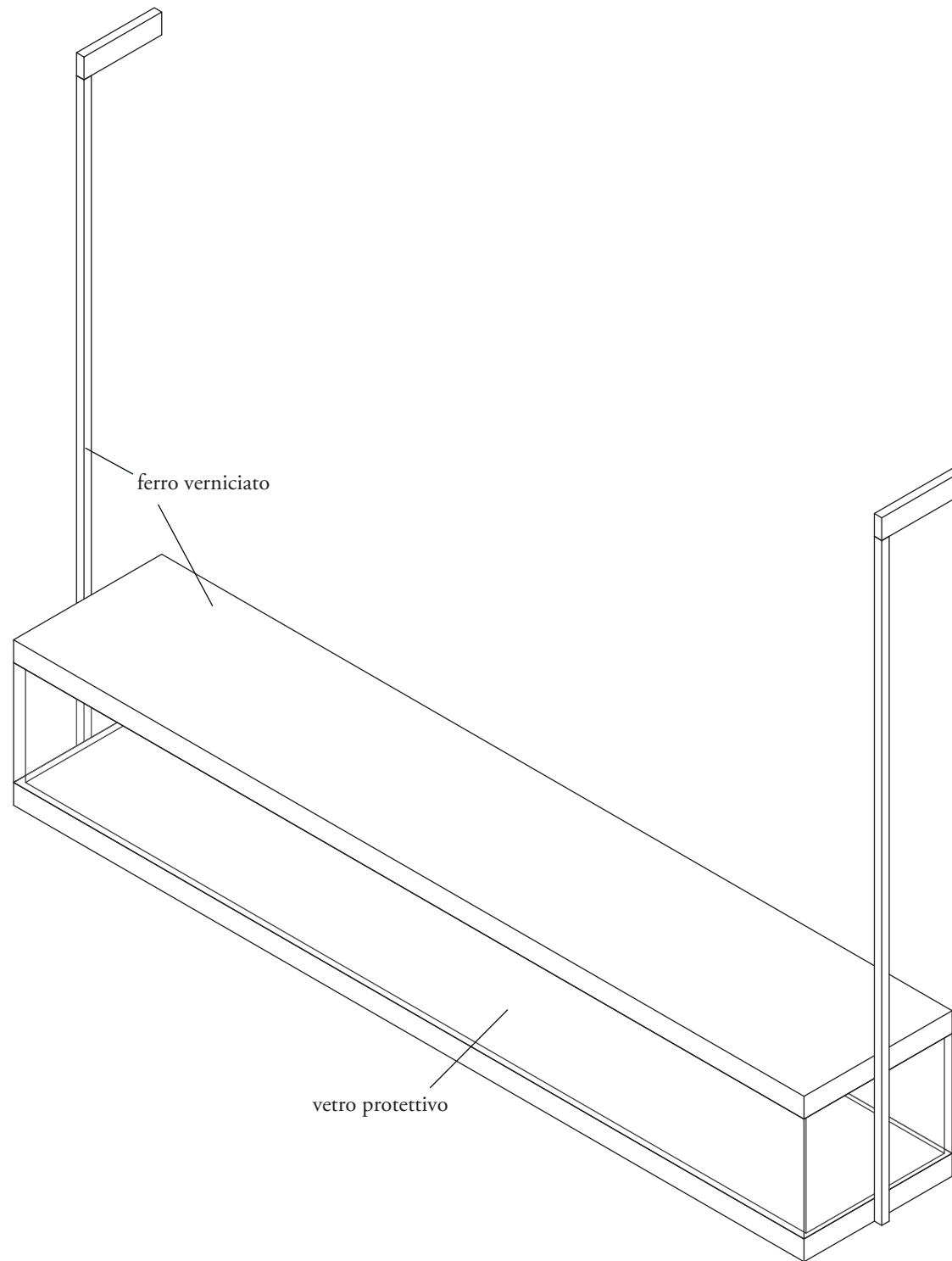


Sala 50- Le vetrine espositive per i ritratti dell'egitto romano e le opere di arte romanica emiliana



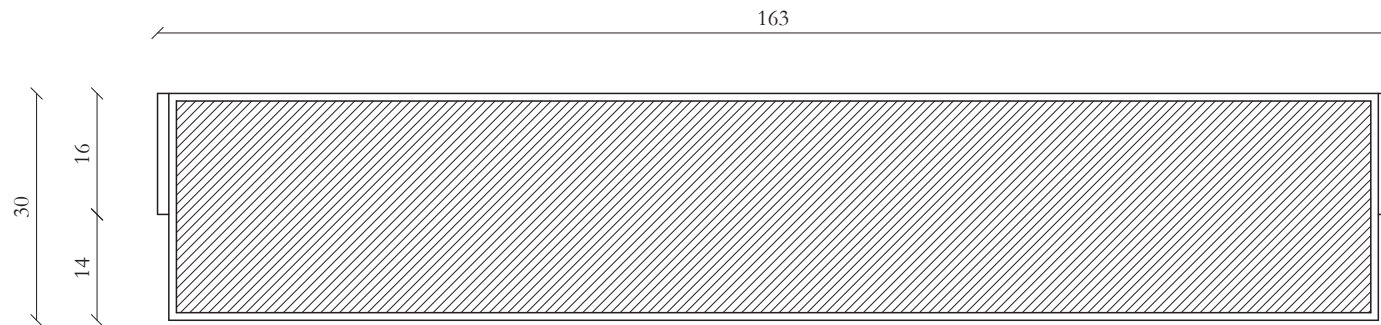
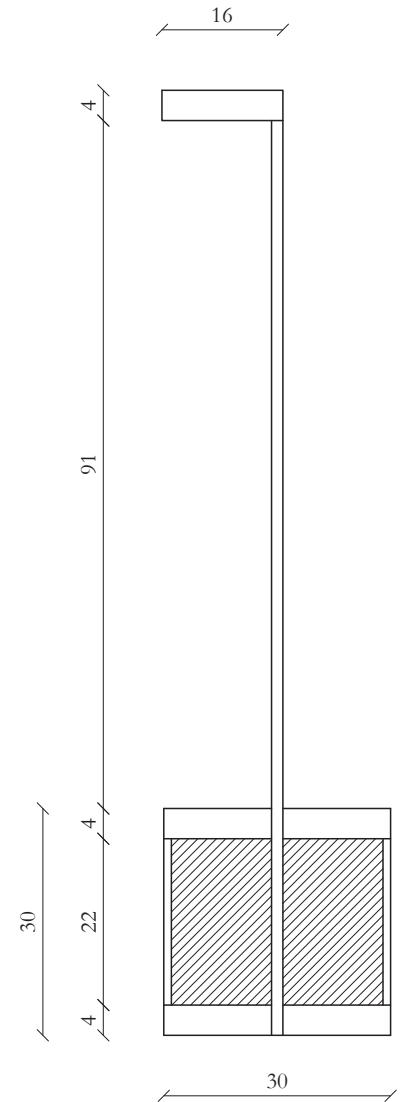


Vista 3, Sala 50

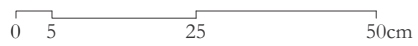


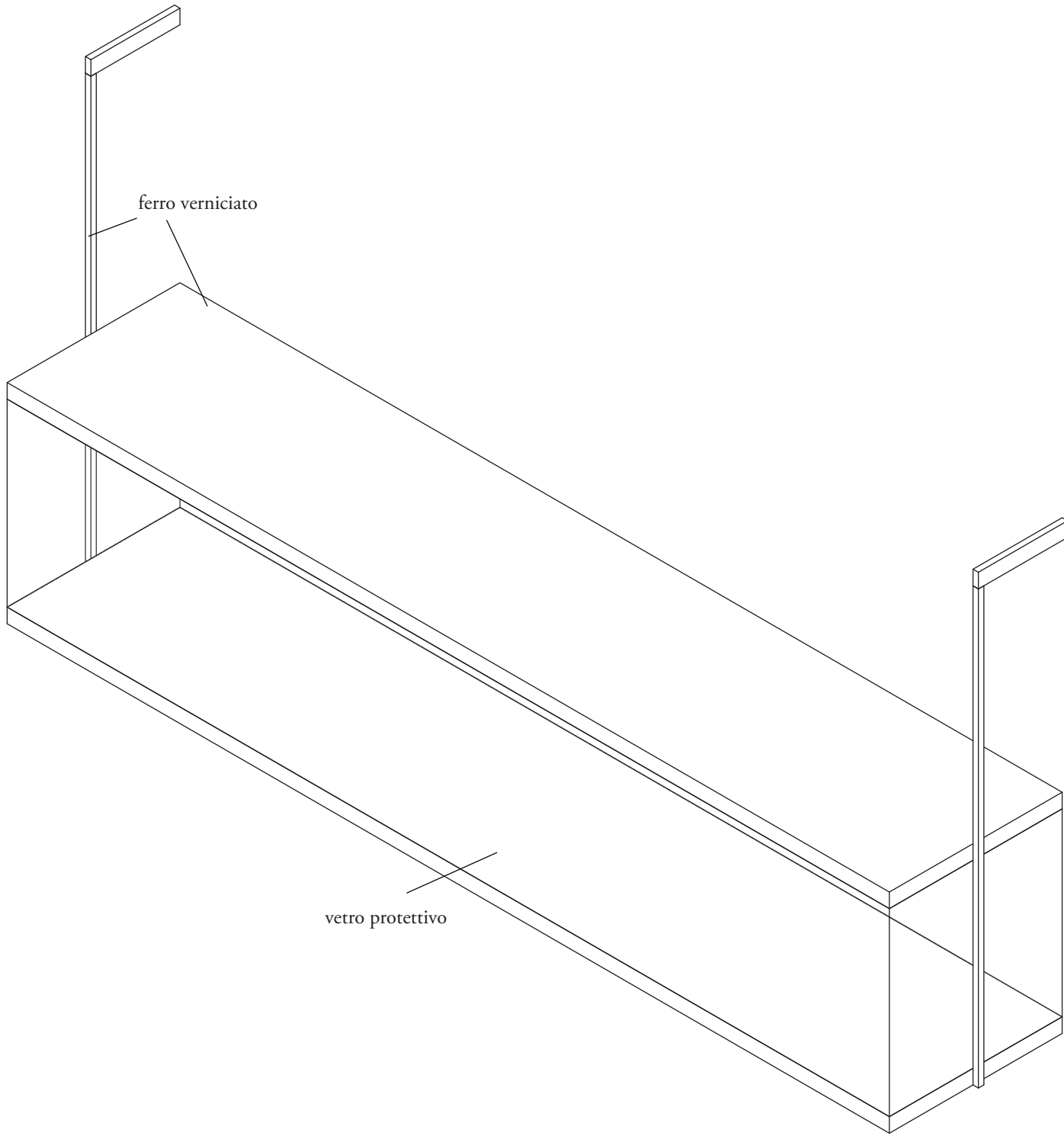
ferro verniciato

vetro protettivo



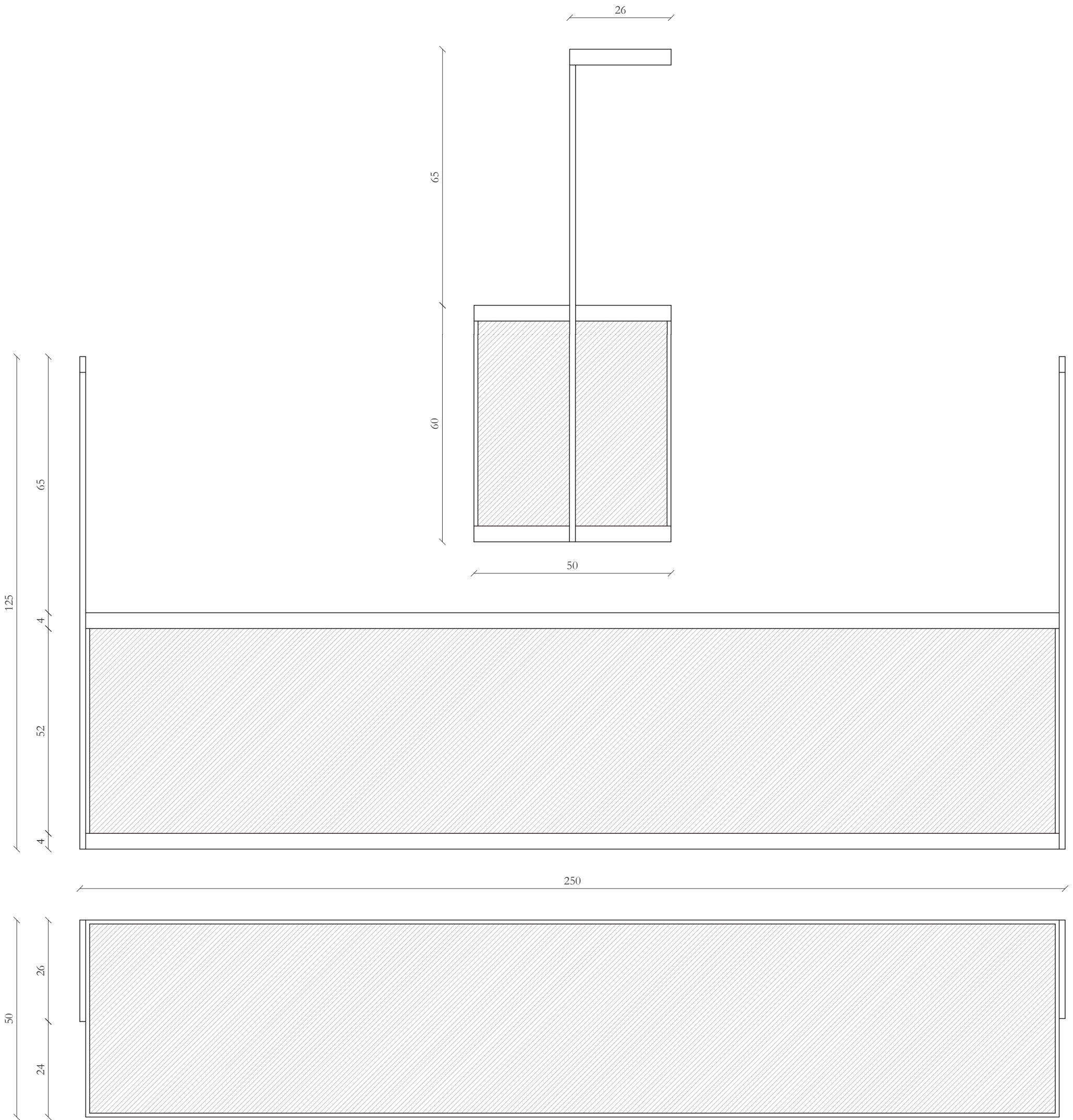
Scala 1:10



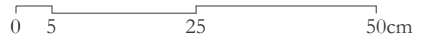


ferro verniciato

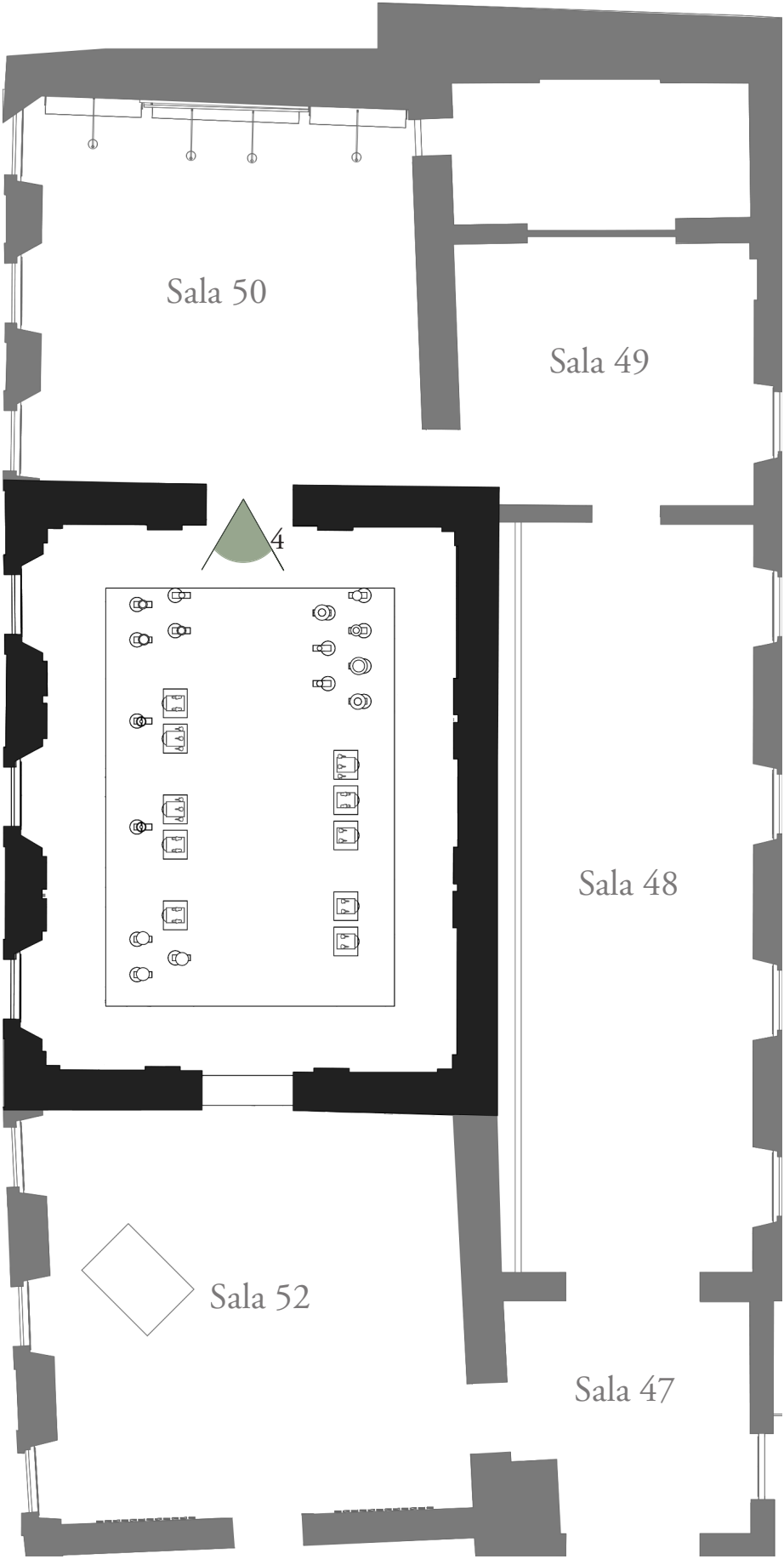
vetro protettivo



Scala 1:10

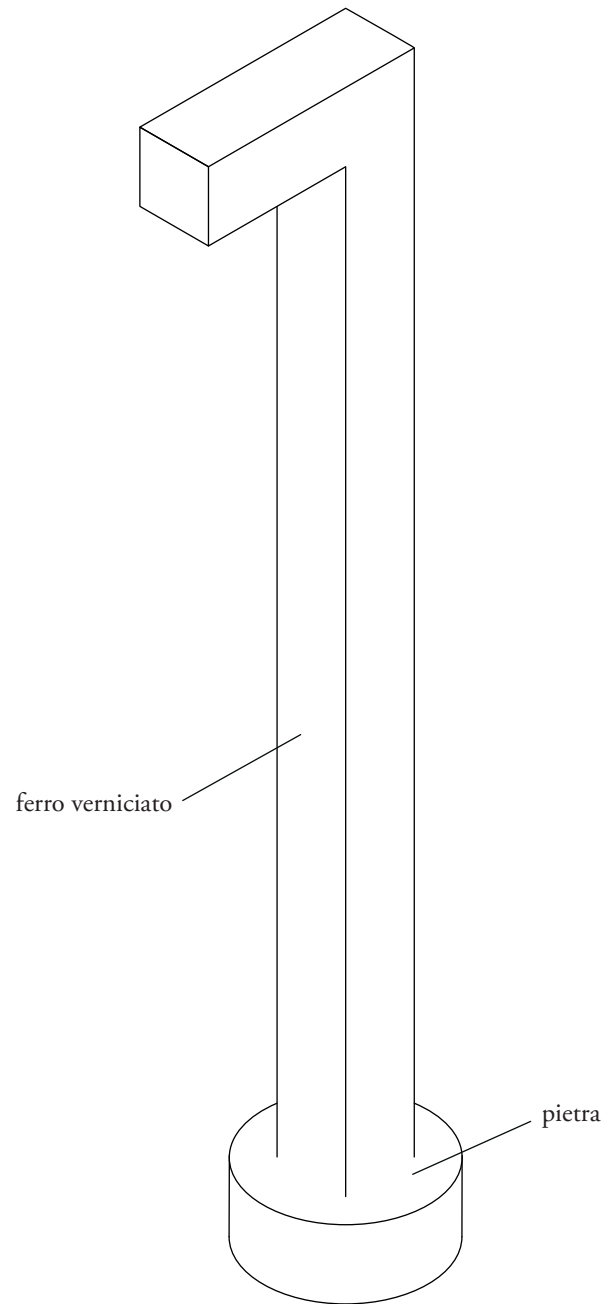


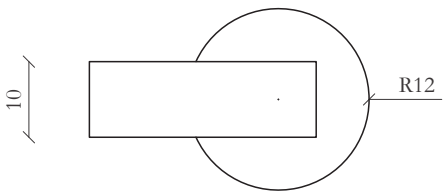
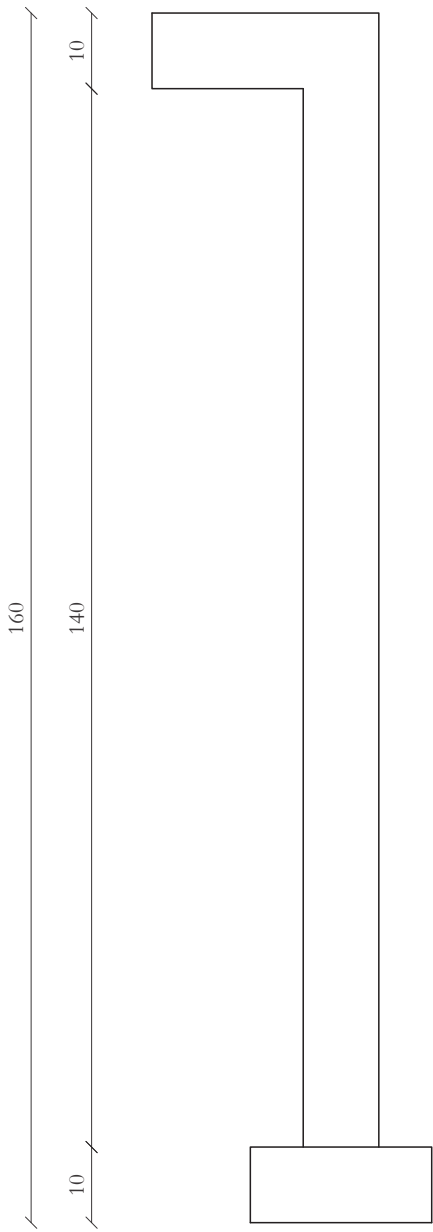
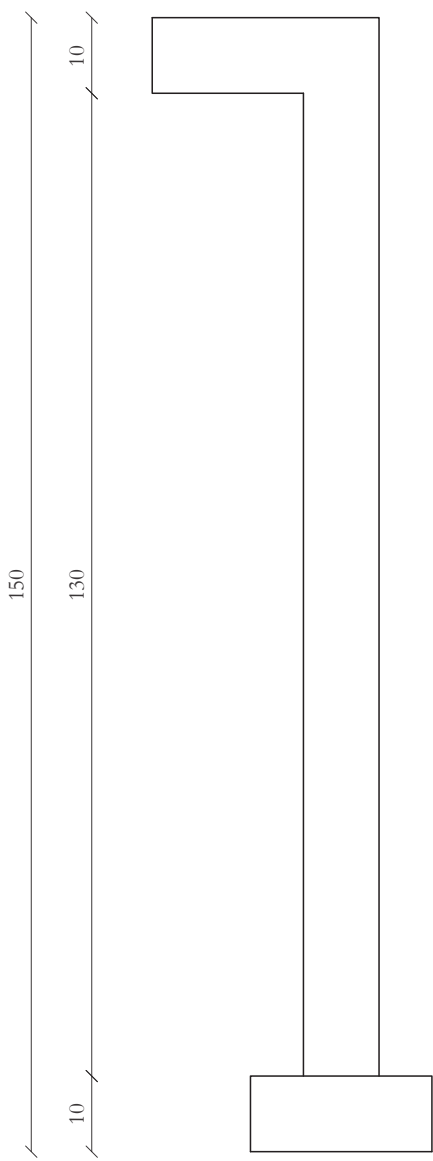
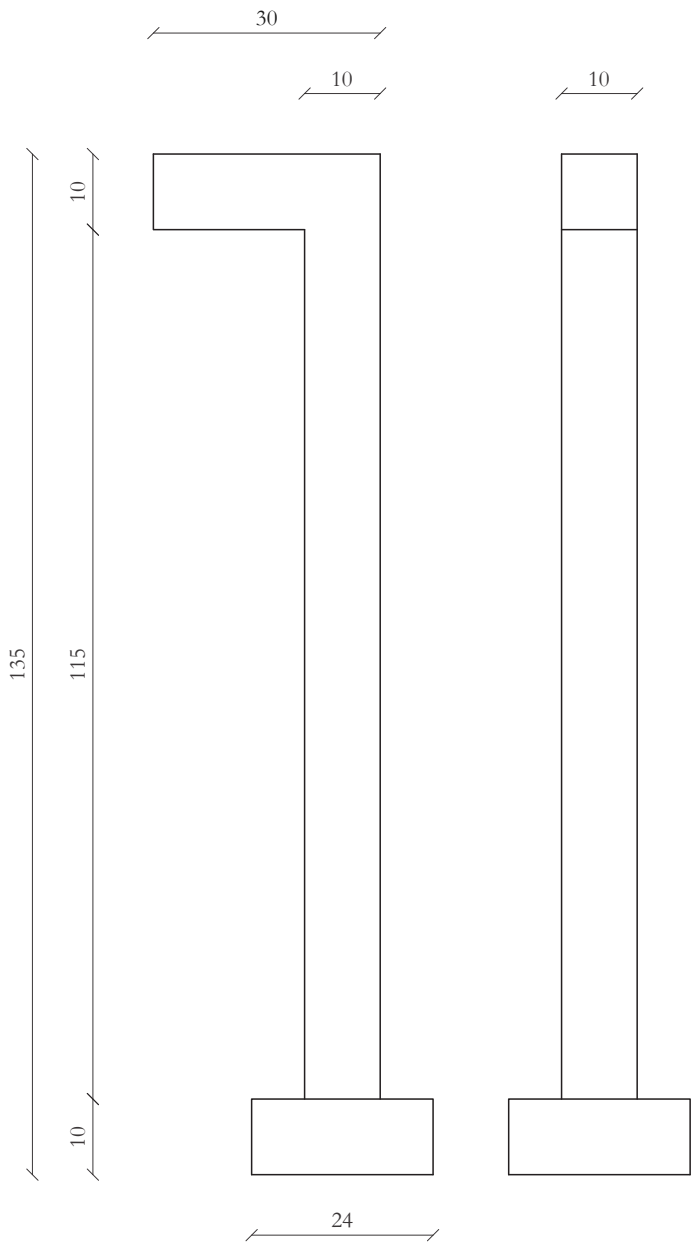
Sala 51- I dispositivi a sbalzo per le opere della Sala degli Specchi



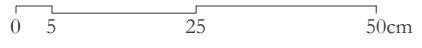


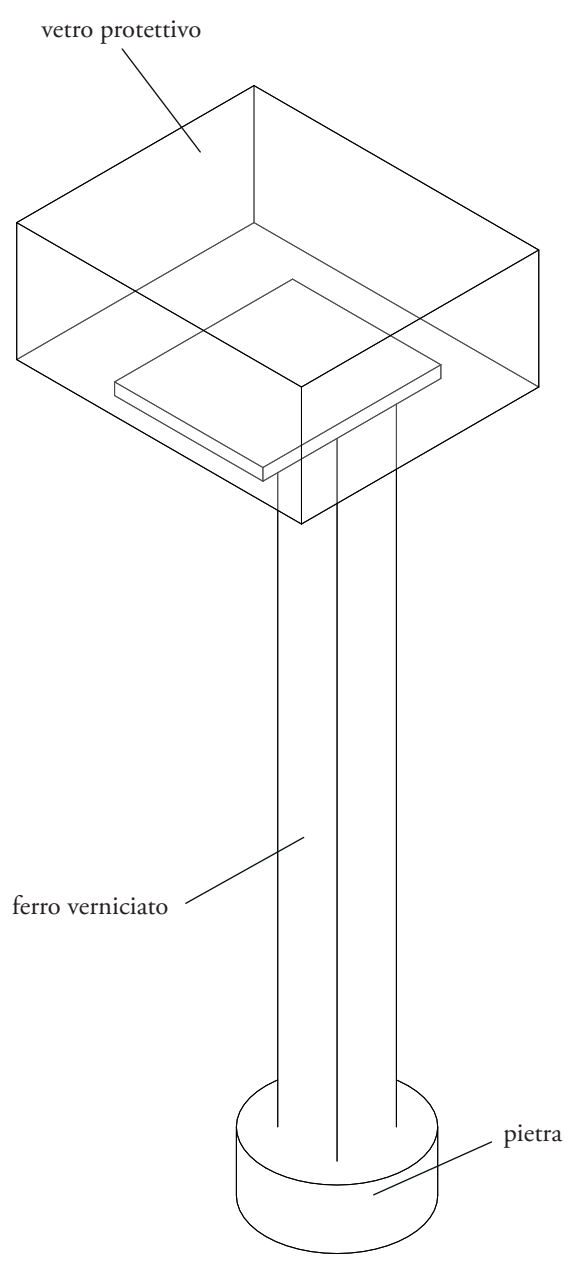
Vista 4, Sala 51

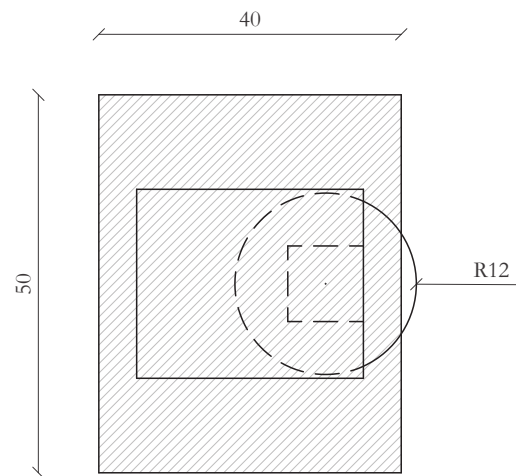
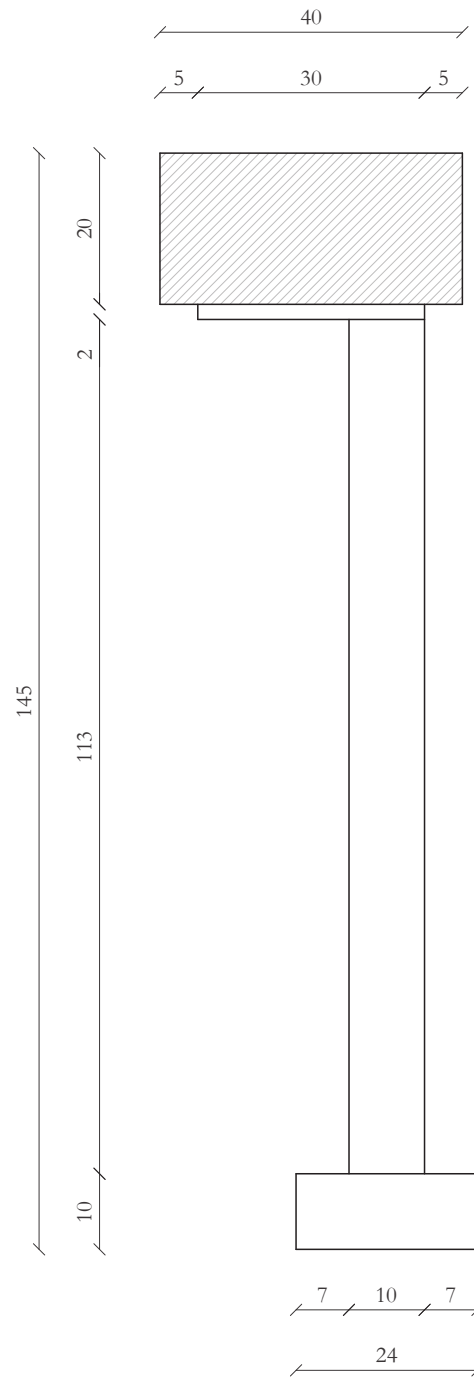
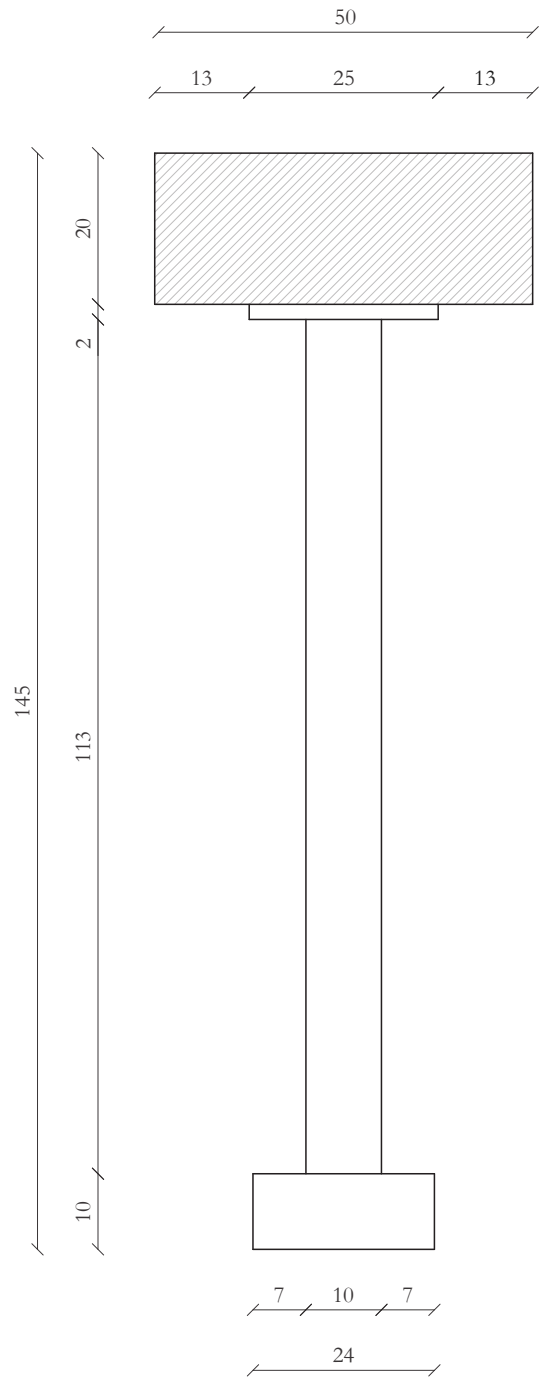




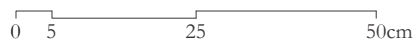
Scala 1:10



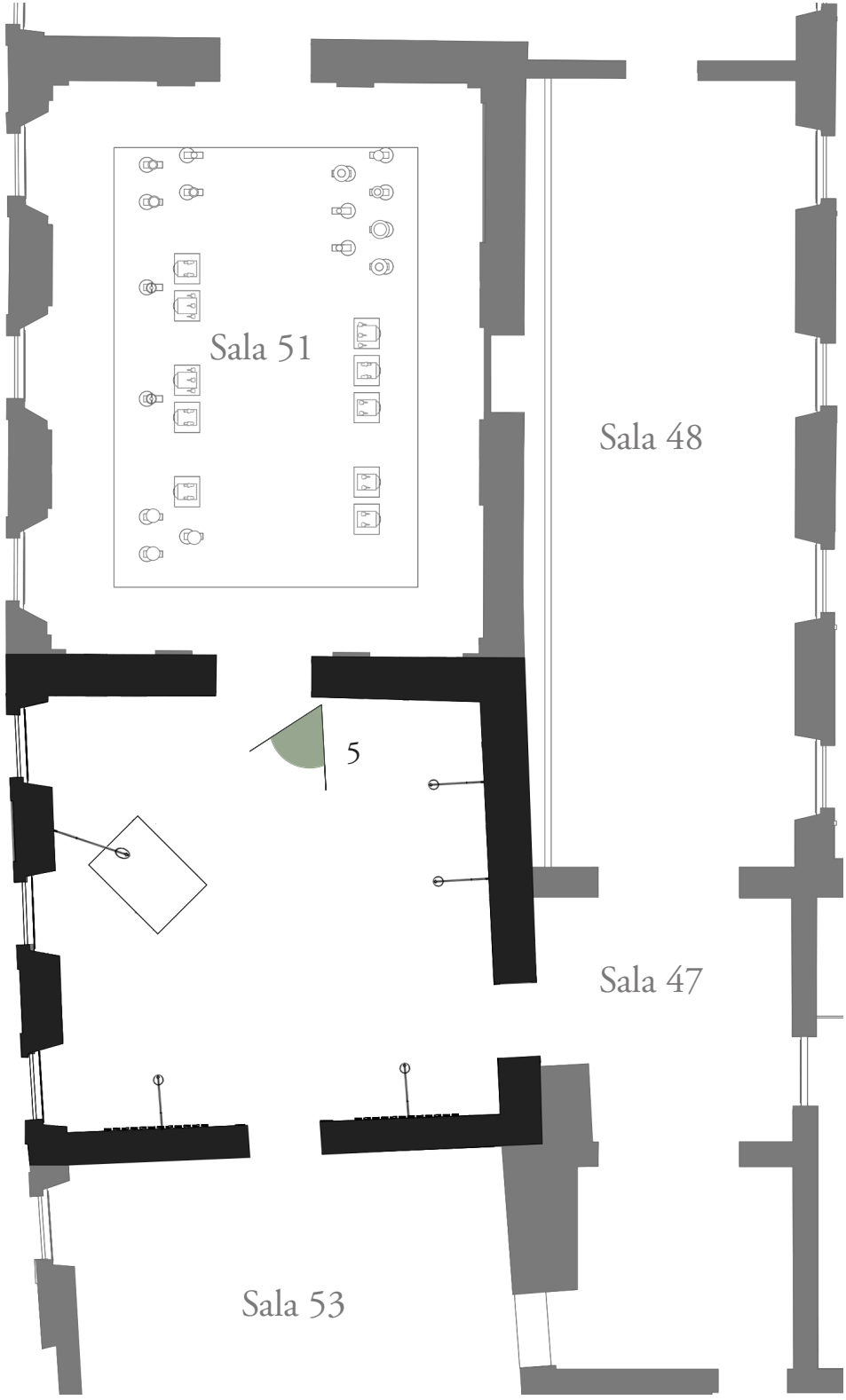


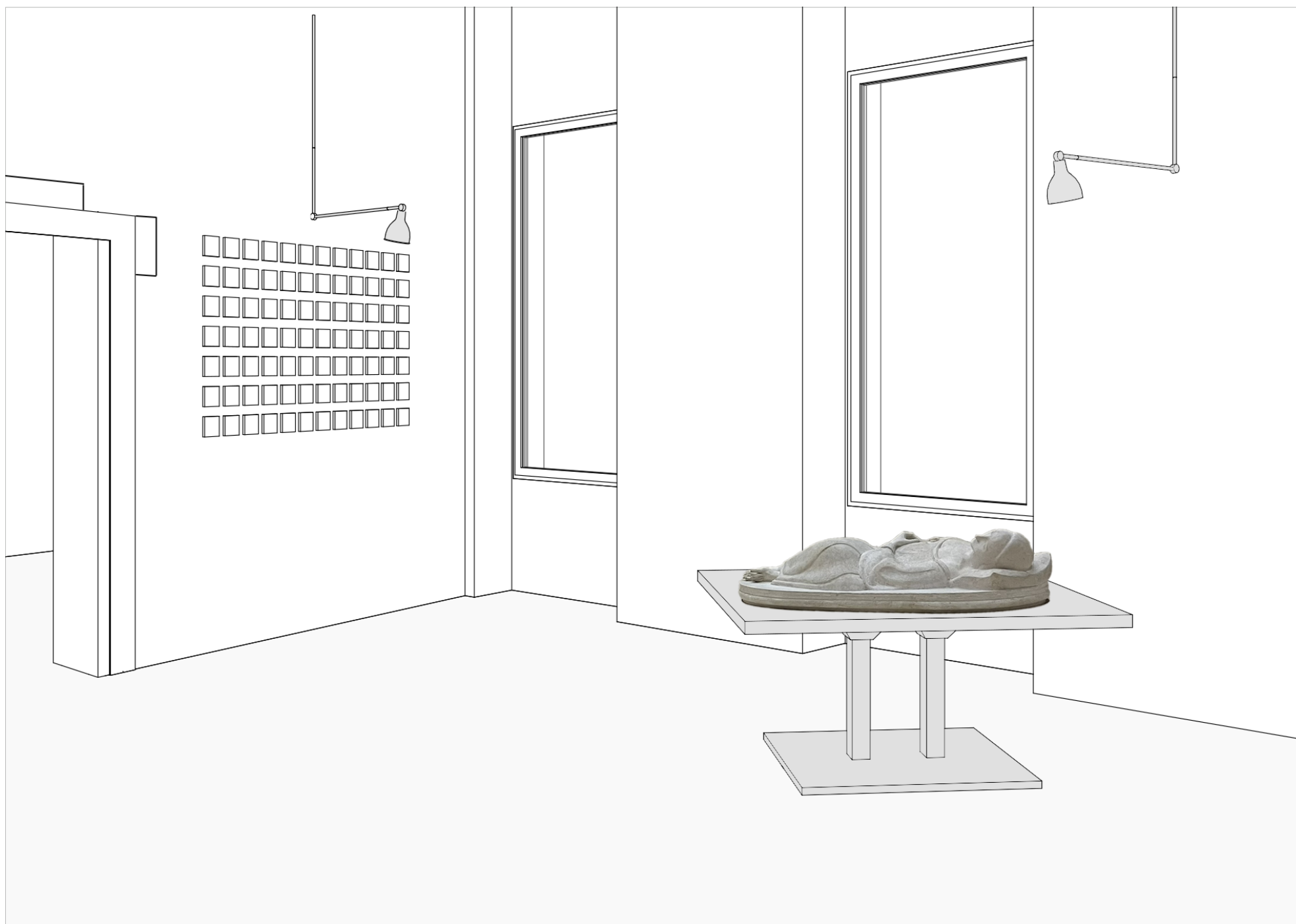


Scala 1:10

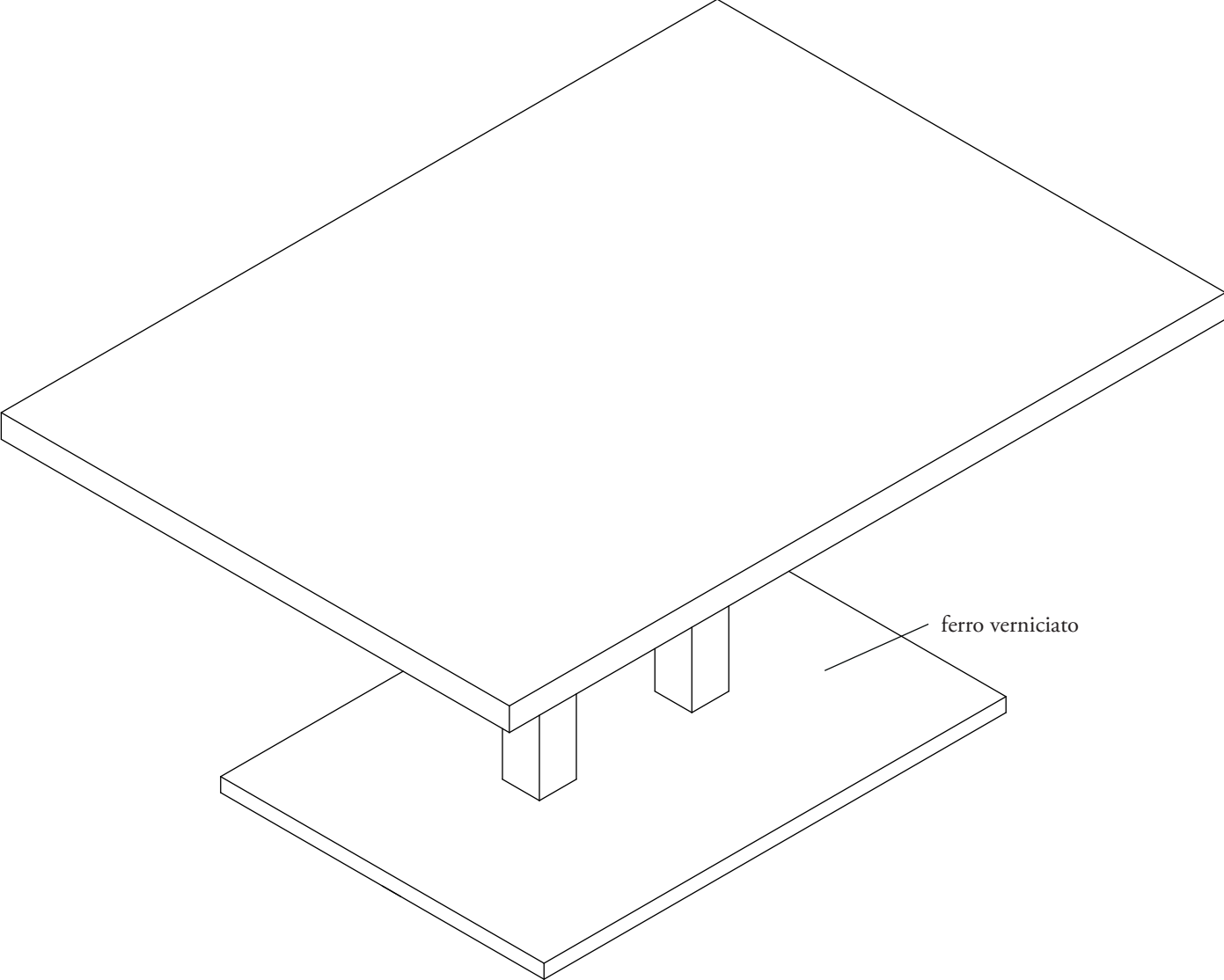


Sala 52- Il supporto per l'Ofelia di Martini

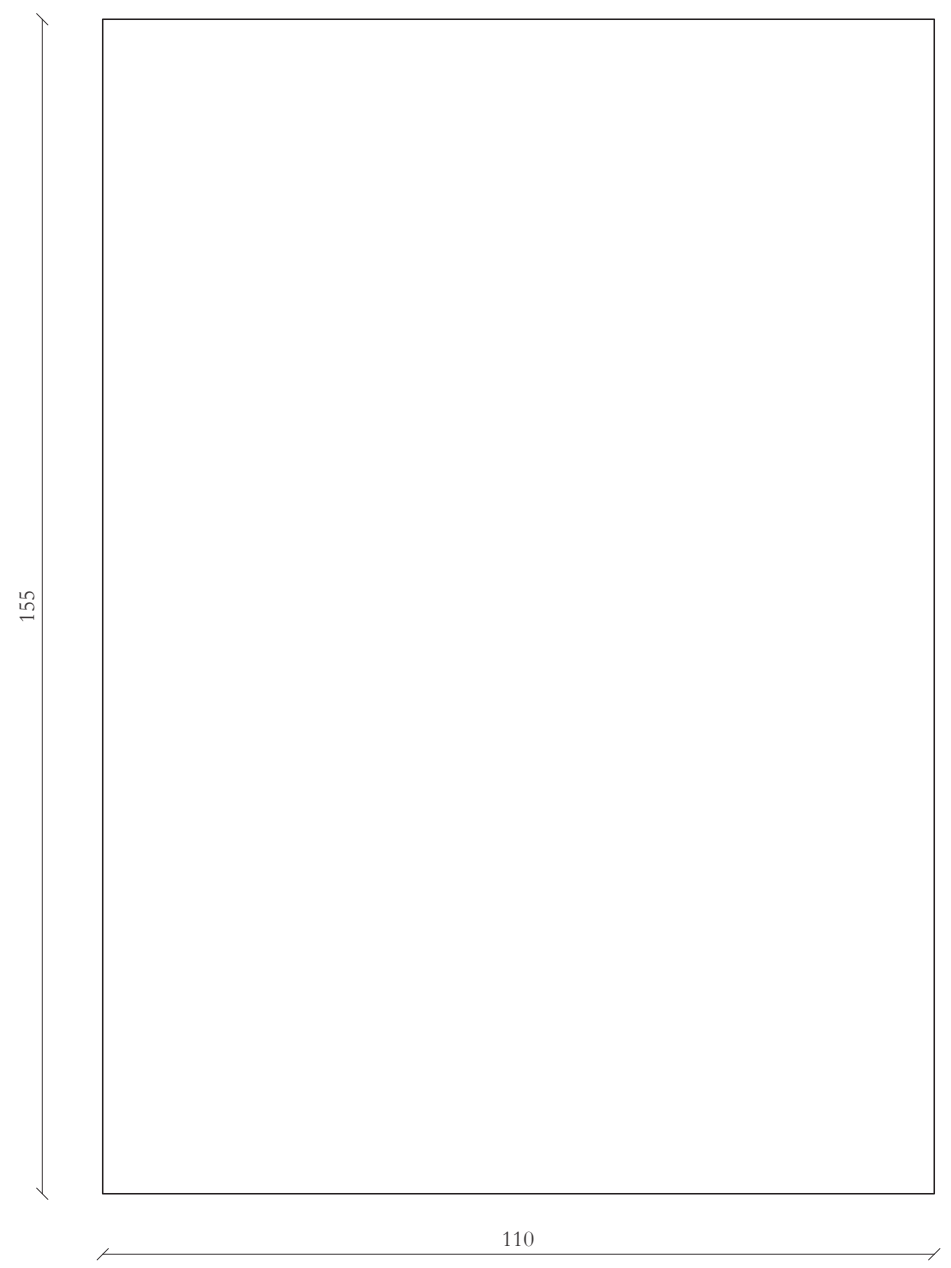
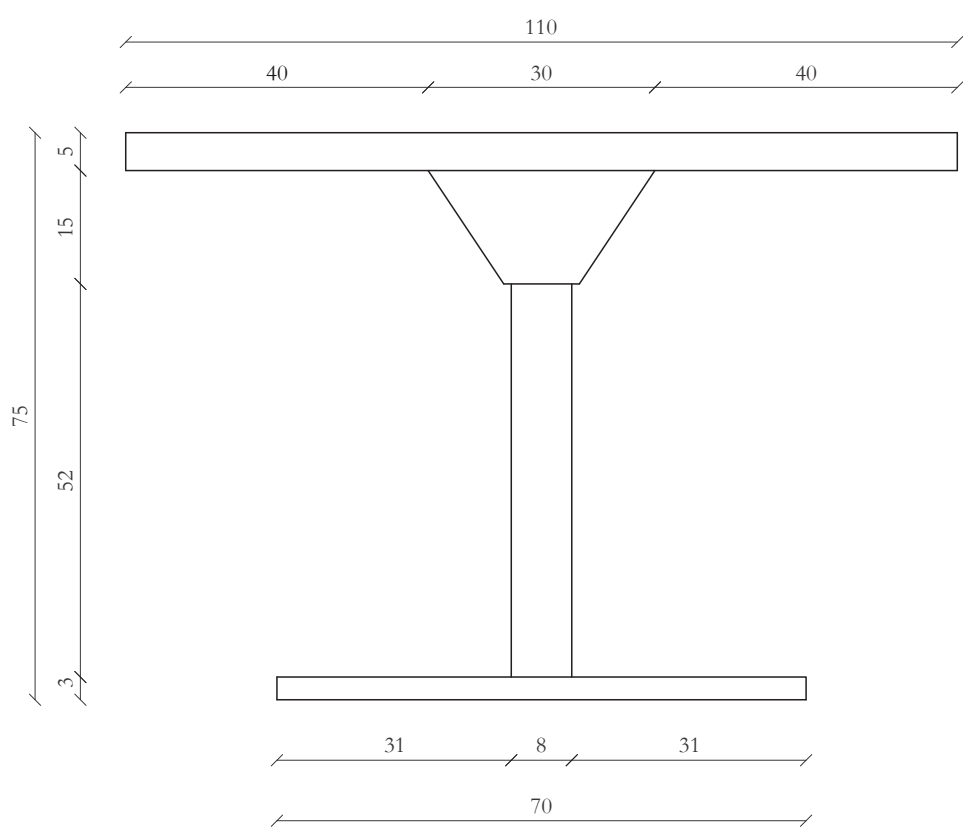
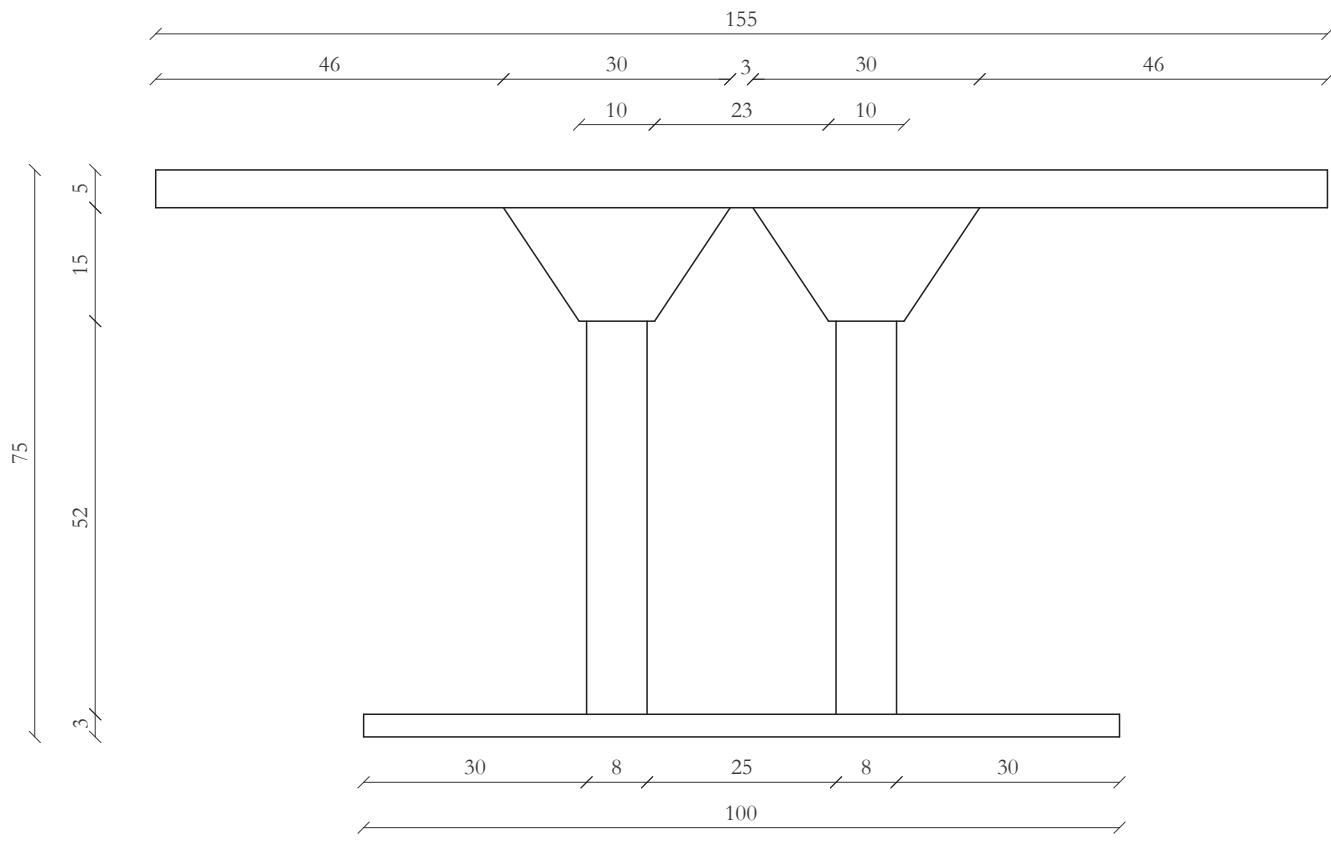




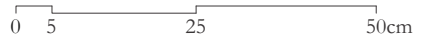
Vista 5, Sala 52



ferro verniciato



Scala 1:10



Conclusioni

A conclusione di questo lavoro di tesi ritengo opportuno fare alcune precisazioni: la scelta di Palazzo Citterio come luogo museale da valorizzare è stato selezionato in quanto ultima realtà del panorama milanese ad essere stata inaugurata, nonché per la sua originaria funzione di palazzo nobiliare tramutato in spazio espositivo. Perciò la selezione non intende esaurire il panorama dei casi possibili, ma proporsi come un punto di vista, si potrebbe infatti redigere una collana con altri spazi museali potenzialmente valorizzabili tramite il metodo Albini/Helg. Il fine è sempre stato e rimane quello di sostenere e dimostrare che i due architetti hanno messo a punto un metodo, una “regola”, applicabile e adattabile a molteplici spazi museali.

Nel Capitolo 1 ho cercato di evidenziare, tramite fonti storiche e bibliografiche, quanto nel secondo dopoguerra fosse evidente l'urgenza di ricostruire gli spazi della cultura e quanto un gruppo, nemmeno troppo piccolo, di architetti, storici dell'arte, archeologi e intellettuali abbia collaborato affinché questa ricostruzione avvenisse con lo scopo di riconsegnare alla nazione vecchi spazi ordinati secondo metodi moderni che potessero essere degli strumenti di apprendimento. La cura per i dettagli, l'attenzione ai materiali e la selezione critica delle opere da esporre nelle sale sono state il filo conduttore di tutti questi interventi. Il resto della tesi, come scritto anche nell'introduzione, è dettato dalla scelta di un punto di vista: in questo caso quello di Franco Albini e Franca Helg.

Ma come si potrebbe potenzialmente declinare la porzione progettuale, di valorizzazione, dei Capitoli 5 e 6, ad altre realtà museali; allo stesso modo sarebbe ancora possibile selezionare un altro punto di vista, magari quello di Ignazio Gardella, o del Gruppo BBPR, o di Carlo Scarpa, per citare alcuni esempi, e quindi addentrarsi in quelli che sono stati i loro metodi progettuali, evidenziandone punti di forza e di fragilità.

Spero di essere stata chiara ed esaustiva nel raccogliere, descrivere e dimostrare quelli che erano i propositi anticipati nel senso della tesi.

Bibliografia

Museologia e museografia

- Bishop C., *Museologia Radicale - Ovvero, cos'è "contemporaneo" nei musei di arte contemporanea?*, Johan & Levi Editore, 2017
- Fiorio M.T., *Il museo nella storia. Dallo studiolo al museo virtuale. Terza edizione*, MyLab, 2023
- Fontanarossa R., *Collezionisti e musei - Una storia culturale*, Piccola Biblioteca Einaudi. Mappe, 2022
- O'Doherty B., *Inside the White Cube - L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi Editore, 2012

Franco Albini

- Fontanarossa R., *La capostipite di sé - Caterina Marcenaro: una donna alla guida dei musei a Genova 1948-71*, Etgraphiae, 2015
- Irace F., *Zero gravity. Franco Albini. Costruire la modernità. Catalogo della mostra (Milano, 28 settembre-26 dicembre 2006)*, Mondadori Electa, 2006
- Piva A., *Architettura e Cultura del Progetto*, Gangemi Editore, 2010
- Ponti G., *La sistemazione di Palazzo Rosso, un altro contributo italiano al restauro vitale, nel campo dei musei*, Domus 408, novembre 1963;

Carlo Scarpa

- Di Lieto A., *Verona - Carlo Scarpa e Castelvecchio guida alla visita*, Silvana Editoriale, 2011
- Duboř P., *Carlo Scarpa - L'arte di esporre*, Johan & Levi Editore, 2016

“Soltanto l’educazione formale fornita dall’arte ci dà l’attitudine a situare gli atti della vita quotidiana in un tempo e in uno spazio definiti, cioè a prendere coscienza del mondo in cui operiamo. Se l’arte è educazione, il museo deve essere scuola.”¹

Giulio Carlo Argan

¹ Argan G.C., *Il museo come scuola*, articolo scritto per la rivista “Comunità” n°3, 1949