

*Politecnico di Milano
Facoltà di architettura civile
Laboratorio di progettazione
della laurea specialistica in Architettura
di Daniele Vitale
2005-2006. Testi e lezioni sul museo 1*

MUSEO E ARCHITETTURA

DI DANIELE VITALE, MARCO LECIS, AUGUSTO ANGELINI

*Docenti ufficiali:
Daniele Vitale, Angelo Lorenzi,
Giuseppe Galloni, Federico Pedranzini, Claudio Sangiorgi
Altri docenti:
Augusto Angelini, Antonella Cabassi, José Luis Chacon,
Paola Cofano, Cesare Piva*

Indice

Daniele Vitale

5 La Città, il Museo, la Collezione

1. Museo e collezione, p.9 - 2. I luoghi della collezione, p.10- 3. Il museo come «luogo urbano», p.11 - 4. Il museo e la «casa del collezionista», p.14 - 5. La galleria, p.15- 6. L'unità della luce, p.16 - 7. Villa Adriana: architettura della memoria, p.18 - 8. Il museo e la città. L'esperienza italiana del dopoguerra, p.20 - 9. Franco Albini, p.22 - 10 . Carlo Scarpa, p.24 - 11. BBPR, p.25- 12. Conclusione, p.27

Marco Lecis

51 Musei genovesi di Franco Albini

1. Albini e Genova, p.53 - 2. I musei nei palazzi della «Strada Nuova» , p.54- 3. Il Tesoro e la Cattedrale di San Lorenzo, p.59

Augusto Angelini

Carlo Scarpa a Castelvechio

79

1. Carlo Scarpa a Castelvechio, p.81- 2. La luce di Venezia, p.83- 3. Paserelle e percorsi, p.85- 4. Le figure nell'architettura di Scarpa, p.86- 5. Il Museo di Castelvechio, p.87- 6. Il disegno in Scarpa, p.91- 7. Conclusione, p.92

La Città, il Museo, la Collezione
di Daniele Vitale

Rielaborazione del giugno 1990 della conferenza tenuta a Siviglia presso il Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental il giorno 19 maggio 1989, all'interno del Seminario internazionale del maggio-giugno 1989 «El arquitecto y el museo»

Il testo è inedito in lingua italiana, ma pubblicato più volte in forma di dispensa del Politecnico di Torino e di Milano; è stato pubblicato in traduzione spagnola con il titolo *La ciudad, el museo, la colección*, in due occasioni. Una prima volta nel volume :

AA.VV., *El arquitecto y el museo*, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Junta de Andalucía - Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Sevilla, 1991, pp. 330-347.

(Il volume comprende testi e progetti di Jean Paul Ameline, Antón Capitel, Johannes Cladders, Antonio Cruz, Maurice Culot, Antonio Fernández Alba, Luis Fernández Galiano, Dextra Frankel, Jordi Garcés, Emilio Giménez Julián, Charles Gwathmey, Hans Hollein, Steve Izenour, Simón Marchan, Josep María Montaner, José Miguel Prada, José Ramón Sierra, James Stirling, Enrique de Teresa, Daniele Vitale, James Wines)

Una seconda volta in Cile, in : « Revista de Arquitectura. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile » (Santiago de Chile), n.4, Dicembre 1993, pp.6-17.

1. Museo e collezione

Relativamente moderna è l'idea di museo; antichissima l'idea di collezione. L'uno presuppone l'altra: non v'è infatti museo che non si basi su qualche collezione e che non la assuma a proprio fondamento e propria materia. Ma definire cosa sia una collezione non è semplice, perché innumerevoli sono gli oggetti che la possono comporre. Dunque, ciò che in primo luogo la individua non è la *qualità* delle cose raccolte, quanto il fatto che esse generalmente *non servono*, non hanno utilizzazione di carattere pratico, sono state private della loro destinazione e del loro *valore d'uso*.

Da cosa dipende allora questa passione tanto strana e frequente, che consiste nel raccogliere cose indipendentemente dal loro possibile uso, sottraendole alla sfera della normalità quotidiana? Possono avvicinare ad una spiegazione certe *tombe antiche*, proprio perché, in quanto luoghi destinati ai morti, sono anche luoghi di sospensione dell'uso e del senso. In civiltà del tutto diverse tra loro, dall'Etruria alla Cina, ritroviamo il costume di accompagnare il corpo dei morti a un insieme più o meno vasto di oggetti. Possono essere strumenti quotidiani, ma anche cose o decori che i morti avevano amato: ampolle e lampade, pettini e semi, vesti e monili, recipienti e tavolette di scrittura ecc. Possono o no ricomporre una casa, con la sua ricchezza di disposizioni e figure: come nell'antica tradizione micenea, o come nella cultura etrusca, dove le dimore dei trapassati sono pensate come tanto necessarie e preziose quanto quelle abitate dai vivi. Ma gli oggetti non sempre sono reali, talvolta loro simulacri o loro finzioni: fatti in altra materia, o costruiti con tecniche più raffinate e preziose, o modificati nella forma e ridotti ad emblemi. La sostituzione serve ad andare oltre le apparenze e a riprodurre l'idea sottintesa alle cose. I defunti, dalla lontananza nella quale riposano, rimirano e ammirano gli oggetti o i simulacri che la pietà dei congiunti ha raccolto per loro: sono il filo che li tiene legati al reale; sono la loro residua proiezione nel mondo dei vivi; sono il loro strumento personale di identificazione, il loro sentimento e il loro ricordo. Forse questo spiega l'emozione che si prova nello scoprire una tomba: non si viola solo un segreto, ma avvicinando gli oggetti sembra di avvicinare lo spirito dei defunti che in essi riposa.

Dunque le collezioni funerarie aiutano più di altre ad intendere ciò che è una collezione, perché dichiaratamente non hanno altro senso se non quello di segnare una presenza e di costituire un luogo, di rammemorare e di dar corpo alla memoria, di suscitare sentimenti e di offrirne una rappresentazione; sono un raccordo esplicito tra anima e cose.

Ma anche gli oggetti collezionati dai vivi sono una loro proiezione e un loro raccordo col mondo: li si raccoglie per gusto del possesso o per ornamento, per sfoggio o per ricordo, per senso di meraviglia o per amore di conoscenza, per curiosità o per desiderio di classificazione erudita. Ogni collezione coinvolge una dimensione insieme mentale e affettiva. È

un modo per introdurre un proprio ordine minimo entro l'anarchia dell'intorno; un modo per fermare le cose, sottrarle al tempo e potersi riconoscere in esse. È la via per lasciare un'impronta costruendo un mondo privato, sottoposto a controllo.

Ogni collezione, dunque, presuppone da un lato un sentimento di attaccamento e possesso, dall'altro un'idea conseguente di protezione e custodia. Se essa diventa, per chi la fa, qualcosa di personalmente prezioso, allora va tutelata e difesa. Entrambe le dimensioni sono necessarie ed entrambe concorrono a determinare i caratteri del *luogo* che ospita la collezione: esso dev'essere atto a preservare le cose dal deperimento, sottraendole al tempo, ma deve insieme sapersi proporre come luogo emblematico. L'emblematicità pu essere tutta inclusa entro la sfera della vita spirituale e privata, come può assumere un senso più vasto; la collezione può infatti essere strumento di identificazione e di crescita personale, come può anche essere legata a una volontà di rappresentazione di sé di fronte al mondo, sino a diventare strumento di riconoscimento e di prestigio sociale. Può trasformarsi allora in *oggetto di visita*, assumendo un significato sociale più ampio.

2. I luoghi della collezione

Julius von Schlosser, ripercorrendo la storia del collezionismo, vede un precedente storicamente decisivo nelle raccolte medievali di cose preziose, da un lato i «tesori» religiosi delle chiese, dall'altro quelli raccolti dai principi come simboli di valore e segni di potere¹. La differenza non riguarderebbe tanto la *natura* degli oggetti collezionati, quanto la loro quantità e la loro funzione, che nel caso delle chiese sarebbe di carattere «pubblico», con finalità pedagogiche e celebrative. Nel caso di principi e signori, viceversa, il senso delle raccolte sarebbe, in senso lato, quello di un «ornamento» personale, di un fatto di prestigio e di decoro. Il dato comune la non omogeneità delle cose collezionate, che sono in genere assai diverse tra di loro: opere d'arte e antichità, gioielli e reliquie, indumenti e suppellettili, ricordi e stranezze naturali.

Le collezioni sono per lo più collocate in luoghi deputati alla

conservazione, che sono anche luoghi di protezione e intimità, sospesi in genere tra il *mobile* e la *stanza*: il mobile può essere *scrittoio*, inteso come luogo di meditazione e di lavoro, o *armarium*, più esplicitamente destinato ad archivio. La stanza, a seconda della natura dei pezzi conservati e della finalità della raccolta, può essere «camera del tesoro» o cella monacale, sacrestia o guardaroba, archivio o biblioteca, studiolo privato o galleria, obbedendo a una casistica complessa. Ci interessa il confine per certi aspetti incerto tra mobili e ambienti di un edificio, come se si trattasse di architetture scalarmente inserite le une dentro le altre; come ci interessa l'espandersi della stanza nel portico e nella corte, destinati a diventare anch'essi luoghi della collezione. Sono, come vedremo, ambienti in origine *neutri*, che solo in un secondo tempo si identificano con la collezione, assumendola a propria decorazione o a proprio motivo costitutivo: il termine «galleria», per ricorrere all'esempio più evidente, indica sul piano linguistico un tipo architettonico, ma diventa con il tempo anche sinonimo di «luogo d'esposizione». Dunque, sono «tipi formali» che si stabilizzano in diversa misura come luoghi della collezione, ponendosi come elementi originari della tipologia del museo. Ma essi oscillano tra sfera privata e socializzazione, tra costruzione della meditazione e dell'intimità e rappresentazione verso l'esterno di un sapere e di un prestigio conquistato. Gli *studioli*, piccoli ambienti raccolti e preziosi delle dimore signorili italiane del '4 o '500, rappresentano la polarità privata: sono piccole stanze dell'arte e della meraviglia, della meditazione e del ritiro, della collezione e del sapere: si definiscono in genere a partire da un programma iconografico e simbolico preciso, basato tanto sugli oggetti custoditi quanto su quelli rappresentati, in un gioco complesso di rimandi. Ma ciò che a noi maggiormente interessa è lo spostarsi progressivo dell'interesse della collezione in senso pubblico ed emblematico.

3. Il museo come «luogo urbano»

Nel 1471, papa Sisto IV, pochi mesi dopo l'elevazione al soglio pontificio, dona al popolo romano una serie di antiche sculture in bronzo e le fa trasportare dal Laterano in Campidoglio, cioè nel luogo emblematico della memoria e della grandezza di Roma². Questo gesto è per molti versi simbolico: è un atto formale di deferenza verso la città, da parte di un papa sicuro del proprio potere; è un omaggio rispetto a un luogo tradizionalmente e intrinsecamente laico, estraneo alla storia e al controllo del papato; coincide con la ricerca di forme nuove e più larghe di consenso; ma è anche e innanzi tutto un gesto di celebrazione del primato di Roma e del papato. È infatti con Sisto IV che prende forza il disegno

di collegare simbolicamente l'universalità della chiesa alla memoria della grandezza antica, rendendo nuovamente attuali i segni della storia «imperiale» della città. Quelle sculture saranno il primo nucleo del museo capitolino: ma a noi interessa in particolare la vicenda delle successive ricollocazioni, perché in esse rimane largamente ambigua la valenza attribuita ai pezzi antichi, sospesa tra eredità medioevali e idee umanistiche, uso simbolico e raccolta d'arte, significati urbani e motivazioni museali, senza che sia descrivibile un'evoluzione lineare, ma mostrando contraddizioni e possibilità che ancora permangono nel tempo.

Le statue portate in Campidoglio erano diverse tra loro e alcune in condizioni frammentarie: la famosa Lupa etrusca, allora simbolo del potere temporale del papa; la cosiddetta «zingara»; il cosiddetto «spinario», o fanciullo seduto che si toglie la spina; il grande Ercole Vittore proveniente dal Foro Boario; una testa colossale, o «caput aeneum», e una mano colossale che porta un globo, o «sol justitiae», pezzi scomposti di una statua gigantesca. Ma ciò che più importa è che nella ricollocazione viene profondamente trasformato il senso urbano ed ideale delle opere: in Laterano, dove erano poste su colonne, erano percepite dalla cultura corrente come simulacri del mondo antico con una loro carica magica, quasi *idola* cui venivano attribuiti significati tra il leggendario, il morale e il favoloso; divengono ora simboli politici, strumenti di un'operazione ideologica consapevole. È vero che sono ancora intese come riferimenti monumentali capaci di costituire lo spirito del luogo; ma il fatto di averle private di piedestalli e di colonne e di averle trascinate al suolo, è servito almeno in parte a spogliarle del loro connotato misterioso e a spostare l'attenzione sui loro caratteri formali. Sono già intese e riconosciute come *opere d'arte*.

1-3

I disegni cinquecenteschi che ritraggono la situazione del Campidoglio prima della sistemazione michelangiolesca, e in particolare quelli molto belli di Martin van Heemskerck, mostrano la singolarità della disposizione delle sculture e del loro uso urbano: la lupa è stata murata su una mensola, al centro della facciata del palazzo dei Conservatori, in opposizione al gruppo classico del leone che sbrana il cavallo che sin dal medioevo stava di fronte al palazzo Senatorio; diverse altre sono state collocate sotto il portico dei Conservatori, anch'esse *all'aperto*, con significato dichiaratamente pubblico e civile, utilizzate per ridefinire e connotare lo spazio della città. Al gruppo verranno via via aggiunte altre opere e frammenti, in particolare quelli marmorei, testa e piedi, mani e braccia, del colosso ritrovato nel 1486 nella basilica di Costantino, probabilmente un «acrolito» di struttura lignea con vesti bronzee e membra in marmo.

2-7

Dunque la sistemazione dello spiazzo, ancora sterrato e indefinito, privilegia un polo, quello del palazzo dei Conservatori, posto all'incirca in asse con l'obelisco egizio dell'Aracoeli, ma affida a statue e percorsi, obelischi, alberi e colonne, la costruzione di un sistema di punti individuati e di tensioni.

In questo quadro, le sculture sono viste come strumenti per costruire nuove e diverse «teatralità» del luogo, legate anche alle occasioni. Nel 1513, già sotto il papato di Leone X, vengono organizzati spettacoli e feste per il conferimento della cittadinanza onoraria a Giuliano e Lorenzo de' Medici; sotto la guida di Pietro Rosselli viene allestito un teatro in legno che occupa gran parte dello spazio disponibile, in forma di recinto rettangolare e con gradinate interne³. Se l'iconografia è legata al tema del «gemellaggio» della Firenze medicea con la Roma dei papi, nell'interno, su due pilastri posti a lato dell'ingresso, vengono proprio collocate da un lato la grande mano con la sfera, dall'altro la lupa che mostra di «vagheggiare e voler balzare sulla palla». Ma qui la dimensione colossale delle sculture ha perduto il suo senso di straniamento e di mistero ed è stata assorbita entro il colossale della scenografia costruita «ad imitazione» dell'antico. L'architettura ha ricomposto i frammenti e li ha riportati a nuova integrità.

Gli anni successivi vedono sperimentare nuovi assetti: nel 1517 davanti al palazzo dei Conservatori vengono disposte due grandi statue di fiumi; nel 1521 nello spiazzo viene eretta una nuova statua di Leone X di dimensioni colossali. Ma soprattutto vengono poco a poco mutati la collocazione e il senso delle sculture antiche, sminuendone la dimensione simbolica e civile in favore del riconoscimento del significato antiquario. Molti pezzi che avevano trovato posto sotto il portico dei Conservatori sono spostati nell'ambito più privato del cortile, dove altri vengono via via aggiunti. È qui, forse, che le sculture cominciano ad assumere una dimensione da «collezione» e che inizia la vicenda vera e propria del «museo». Il cortile tende a trasformarsi in «cortile di antichità», precisando un tema destinato, insieme a quello del giardino, a fortuna particolare: pochi anni dopo Bramante organizza nei palazzi vaticani, accanto al Belvedere, il famoso «cortile quadrato» delle statue, dove troveranno posto alcune delle sculture più ammirate e più famose, come il Laocoonte o l'Apollo del Belvedere; analogamente avviene in palazzi privati e se nel 1500 una importante raccolta viene ordinata nel giardino di palazzo Cesarini, presso S. Pietro in Vincoli, diversi disegni successivi al 1530 mostrano, per citare un esempio tra i più belli, la corte di palazzo Della Valle-Capranica popolata dalla presenza fitta e intensa delle statue. Esse hanno ora conquistato una nuova condizione: risaltano contro le

campiture neutre delle pareti o riposano nel chiaroscuro delle nicchie; hanno perso il loro ruolo pubblico per rientrare nella sfera del godimento colto, ma in compenso, ordinate come insieme, hanno conquistato una nuova coralità, un nuovo ruolo rispetto al lavoro dell'arte e degli artisti.

4. Il museo e la «casa del collezionista»

«Io procuro, standomi al fresco del mio Museo sopra il lago, a fornire di risanarmi un piede di podagra»⁴. Chi cerca di curarsi la podagra standosene in ozio sulle rive del lago è Paolo Giovio, grande umanista ed erudito di Como, che da poco s'era costruita una nuova e spaziosa residenza suburbana. Sorgeva presso il cosiddetto Borgo Vico, in una località molto bella già allora vista come idonea al soggiorno estivo e destinata a trasformarsi in epoca neoclassica in centro di grandi ville. Giovio, reintroducendo un termine per molti aspetti desueto, chiama la sua casa con la parola «museo», «il qual è così spesso da Gentilissimi, et Illustri Signori visitato, da cittadini frequentato»⁵; vi aveva raccolto con pazienza, tra le altre importanti collezioni, una galleria di circa 150 ritratti di «huomini famosi», dividendoli in quattro categorie e ciascuno fornendo di un'iscrizione a carattere didascalico e commemorativo. Ma tutta la casa, che Giovio minutamente descrive e che era organizzata intorno a un cortile colonnato, era concepita come una «casa d'arte», dove ciascun locale era decorato con opere e ornati diversi e ciascuno corrispondeva a temi simbolico-mitologici, assumendo rispetto all'insieme un significato preciso. La sequenza delle stanze configurava un percorso; la struttura dell'edificio era il corrispettivo di un ordinamento mentale.

11-12

Scrive Giorgio Vasari nelle *Vite* che «si venne a ragionare... del museo del Giovio e de' ritratti degli uomini illustri che in quello ha posti con ordine ed iscrizioni bellissime; e passando di una cosa in altra... disse monsignor Giovio avere avuto sempre gran voglia, ed averla ancora, d'aggiungere al museo ed al suo libro degli elogi un trattato, nel quale si ragionasse degli uomini illustri nell'arte del disegno, stati da Cimabue insino a' tempi nostri»⁶. La raccolta, dunque, corrispondeva a un ordine della conoscenza, aspirava a uno o a molti trattati e concorrevano a fondarli. Ciò che in questo caso fa della collezione un museo, nel senso proprio del termine, non è tanto il numero o la qualità delle opere, quanto il fatto che esse costituiscano un insieme e corrispondano a un disegno unitario. Giovio vuole costruire una «macchina della gloria», un dispositivo ideologico atto a perpetuare e a stabilizzare la fama. In esso, i sapienti e gli artisti sono associati ai potenti e ai re, i vivi sono posti a fianco dei morti e degli uomini antichi. La «comunità» degli uomini famosi non può che essere definita e conclusa, deve formare un sistema, anche se i componenti possono mutare secondo le occasioni e i tempi. Ciò che non

può mutare, perché intrinseco all'operazione ideologica, è il riconoscimento delle diverse categorie di uomini e la volontà di associarle, con un intento che è insieme celebrativo e pedagogico, di promozione della figura dell'umanista e di rassicurazione sociale.

In realtà, non è tanto l'operazione di elencare e di ritrarre gli uomini illustri ad essere nuova, visto che essa aveva precedenti precisi; nuova piuttosto è l'intenzione di disporre di ritratti somiglianti o verosimili. Perché l'operazione ideologico-pedagogica diventi efficace, essa deve valersi, si suppone, non di figure inventate o allegoriche, ma di «immagini vere». La raccolta esprime un'idea del sapere e dell'arte, del potere e del destino degli uomini, ma perché essa sia trasmissibile, la si deve incarnare nelle figure di personaggi storicamente concreti. Il museo, non va dimenticato, viene costruito dopo il «sacco» di Roma del 1527, in tempi di estrema incertezza e di crisi, quando il destino della cattolicità appare gravemente insidiato tanto dalle eresie che vengono da nord quanto dalle minacce dei Turchi. Corrisponde al tentativo, dunque, di ricostruire un sistema di valori e certezze.

Ma ciò che a noi maggiormente interessa, è che il museo si viene qui definendo come sistema ideologico: si pone come un tutto, capace di attribuire alle opere una posizione e un ruolo. L'architettura svolge in questo un compito determinante: è essa che raggruppa le opere e ne rivela significati altrimenti nascosti; è essa che traduce un ordine conoscitivo in ordine immediatamente formale. Dunque la casa del collezionista, che è anche casa dell'umanista e del dotto, non si limita a «contenere» i singoli pezzi, ma li riporta a una ragione precisa; fa propria la collezione e la assume come propria materia. Il tema della «casa del collezionista» dovrà confrontarsi spesso, da allora, con le elaborazioni sulla «casa degli antichi», che diviene, nella costruzione del palazzo, un termine decisivo di misura.

5. La galleria

«Hoggidi si usano molto a Roma, et a Genova, et in altre città d'Italia quel genere di fabbriche che si dicono Gallerie; forse per esser state introdotte prima nella Gallia, o Francia per trattenersi a passeggio i personaggi nelle corti, le proportioni loro si cavano dalle Loggie; ma sono alquanto meno aperte di esse. Questa sorte di edificio fu parimente appresso agli antichi, come si legge nella vita di Lucio Lucullo, et altrove, et in vero sono di grandissima comodità, et accrescono meraviglioso ornamento alle fabbriche; ma però si convengono solo a signori, e gran personaggi...»⁷. Gran parte dei caratteri fondamentali e delle questioni

controverse relative alle gallerie, sono tratteggiate in queste parole di Vincenzo Scamozzi, legate a un viaggio compiuto in Francia nel 1600. Vi è riconosciuta la parentela con il tipo della loggia, individuando la principale differenza nel fatto che la galleria sarebbe «meno aperta»; se ne suppone un'origine antica; si sa che la diffusione è stata innanzi tutto francese; infine, la si individua come elemento architettonico tipico di corti e dimore di «signori» e «gran personaggi», senza che essa possieda altra funzione che non sia quella del diletto, dell'ornamento e del «trattenersi a passeggio».

La questione dell'ascendenza culturale e della priorità, francese o italiana, apparentemente oziosa, ha in realtà una sua rilevanza e serve a chiarire differenze interne e meccanismi formativi. Von Schlosser, ad esempio, nel suo classico testo sull'esperienza cinquecentesca delle collezioni, sostiene che se «il nome viene dalla Francia e sta ad indicare inizialmente un lungo corridoio..., il fenomeno però è del tutto italiano, e fu d'esempio per il resto d'Europa»⁸. Wolfram Prinz, viceversa, in uno studio recente⁹, basato su altre ricerche ed altri elementi, sostiene che il tipo si sarebbe precisato in Francia, acquistando caratteri autonomi; ma se in Francia l'ambiente della galleria ha un ruolo genericamente celebrativo e di diletto, solo nei grandi esempi italiani essa diviene in modo definitivo e indissolubile il luogo preposto alle collezioni, tanto da trasformarsi già nel '600, anche sul piano della lingua, in sinonimo di «raccolta d'arte».

15-16

La galleria costituisce, nella storia dell'architettura, un'esperienza individuata e particolare. Suo carattere primo, per tanti aspetti costitutivo, è quello dello *sviluppo in lunghezza*, cioè della prevalenza di una dimensione; ma diversamente da ciò che avviene in genere in un passaggio o in un corridoio, tale prevalenza è manipolata e controllata in modo da ottenere un ambiente unitario. Le pareti minori assumono il senso di *testate* o di diaframmi terminali, configurandosi come piani trasversali su cui convergono le fughe prospettiche e ai quali concorrono gli sguardi. Le pareti laterali, viceversa, per la loro stessa estensione, tendono a organizzarsi serialmente, attraverso la scansione data dalle aperture e dai partiti architettonici. Luce e architettura contribuiscono a costruire una divisione ritmata dello spazio e condizionano la disposizione dei pezzi della collezione: essi si organizzano secondo una sequenza lineare, tendenzialmente equivalente, e dunque basata su un principio implicito di classificazione. Qui, come altrove, l'ordine dell'architettura interferisce con la logica della collezione, sino a confondersi con essa.

6. L'unità della luce

Ma rispetto all'idea di galleria che il Rinascimento ha fissato con la molteplicità delle esperienze e l'autorità degli esempi, un'altra seguita a tornare nel tempo, come una diversa possibilità e un'alternativa precisa. Nasce dall'aspirazione a una maggiore unità dello spazio e dal tema della luce; perché la luce può non solo venire di lato, ma anche dall'alto; la luce può mutare la percezione delle cose dividendo o unendo, appiattendolo o esaltando. Si sviluppa nel tempo un dibattito sulle differenze pratiche e di senso tra i tipi possibili di illuminazione. Quella dall'alto sembra ricevere legittimazione già dal testo di Vitruvio, che parla della *sala egiziana* come di una sala a doppia altezza e doppio ordine di colonne, nella quale le finestre sono disposte in corrispondenza dell'ordine superiore: essa lascia libera da aperture la fascia inferiore delle pareti, rendendo disponibile una maggiore superficie per quadri e ornamenti. Per questo sarà intesa come una sala particolarmente adatta alle esposizioni di opere d'arte e appropriata ad accademie e musei.

Ma l'altro e più decisivo riferimento, basato sull'autorità stessa del monumento, è il Pantheon, nel quale la luce piove astratta e misteriosa dall'occhio della cupola. Unità luminosa e unità dello spazio divengono una medesima cosa: spazio e dettagli si fondono in una stessa visione e sono percepiti in un unico sguardo. La luce zenitale viene vista come forma particolare di luce dall'alto, ma carica di una sua suggestione e di un suo fascino intenso. Chi la collega ai temi della basilica e della galleria, è probabilmente Boullée.

Certo è che alla fine del '700 le esperienze di illuminazione dall'alto e zenitale si moltiplicano in edifici e ambienti diversi, diventando oggetto di dibattito¹⁰. Questo dibattito investe anche il destino della *Grande Galerie* del Louvre e si svolge in concomitanza con quello sul senso pubblico e civile del nuovo museo. Prima della rivoluzione le raccolte d'arte del re erano state parzialmente aperte al pubblico, rendendo accessibili alcune sale del Luxembourg e proponendo la riforma della *Grande Galerie*; non a caso i progetti su di essa, commissionati nel 1775 a Soufflot, Clérisseau e De Wailly, poi abbandonati, si basano comunque sull'idea di aprire in alto dei nuovi lucernari. Dopo la Rivoluzione, l'Accademia avrebbe cercato di fissare alcuni criteri di intervento, due dei quali riportiamo di seguito: «1°. Che la galleria non debba essere divisa da alcuna decorazione, né di colonne né di lesene; che la sua immensità costituisca un genere di bellezza unico, al quale sarebbe increscioso far danno con il pretesto di una decorazione di cui il monumento non ha bisogno. 2°. Che la galleria sarà illuminata in modo più conveniente da aperture poste in alto, rispetto agli oggetti che deve

rinchiudere, che dalle finestre attuali»¹¹. Alla bellezza della luce che cade dall'alto, si pensa vada aggiunta la possibilità di osservare in condizioni ugualmente favorevoli tutte le opere e i quadri.

Così si crea un'opinione favorevole alla nuova illuminazione e si fanno esperimenti e progetti, come quello di Legrand e Molinos; un pittore, Hubert Robert, dipinge diverse varianti di fantasia della *Grande Galerie*, facendo piovere la luce da grandi lucernari aperti nella volta a botte. La proposta sarà abbandonata; diversa la sistemazione realizzata da Percier e Fontaine nel 1805; importante però l'influenza su molte esperienze successive, sino all'architettura moderna. Rimane l'idea di una galleria o di una sala resa nitida dalla luce diffusa, chiara nel disegno interno, ugualitaria nei valori di posizione, priva di quelle divisioni o gerarchie che sempre sono portate dai contrasti di luce. Alle partizioni dovute all'alternarsi di fasce luminose ed oscure, viste come caselle predisposte alla classificazione dei pezzi, si sostituisce un nuovo senso di coralità delle opere, l'idea di una loro partecipazione unitaria.

7. Villa Adriana: architettura della memoria

È chiaro dunque: il rapporto tra collezione e architettura non può comunque esaurirsi nel problema della disposizione degli oggetti all'interno di un ambiente, né può essere solo problema di *risonanze* tra gli oggetti conservati e il luogo che li custodisce: è più complicato e ambiguo e comprende aspetti differenti. Può essere reso complicato, ad esempio, dal fatto che anche gli edifici che ospitano la collezione si costruiscono talvolta in base a una volontà evocativa, ponendosi come opere cariche di identità, come se fossero essi stessi «pezzi unici» o «pezzi da collezione». L'esempio più affascinante in questa direzione è quello di Villa Adriana, costruita dal grande imperatore a Tivoli all'incirca tra il 118 e il 138 d.C.¹².

17-18

La villa è uno dei «topoi» simbolici più straordinari dell'architettura antica: essa apre all'architettura una strada, prospetta una possibilità. Non è infatti solo una dimora che *ospiti* collezioni, ma un complesso che tende ad essere esso stesso collezione di architetture e di luoghi. I luoghi sono quelli della memoria e del viaggio; riproducono in modo preciso, o evocano vagamente, quelli davvero conosciuti nelle spedizioni attraverso l'impero. La scelta, puramente soggettiva, autorizza alla replica, e la replica può essere fedele o infedele, esatta o trasfigurata. Sono edifici famosi di Atene; templi e canali sul delta del Nilo; copie delle cariatidi dell'Eretteo; riproduzioni di alcune tra le statue greche più belle; la vallata

di Tempe in Tessaglia; luoghi raccontati nelle leggende e nei miti; gli inferi descritti nei versi dei poeti. I riferimenti all'idealità greca sono accostati ad allusioni orientali od egizie; siti e manufatti reali mescolati ad altri immaginati o favolosi. Accanto, come una fonte, stanno le biblioteche greca e latina, che raccolgono ciò che si può razionalmente e ordinatamente conoscere del mondo e del sapere antichi: centro ideale, dal quale può germinare un mondo di forme ricco e diverso.

Villa Adriana inaugura un punto di vista per molti aspetti inedito, perché *costruisce l'architettura come architettura della memoria*; raccoglie tracce, reali e mentali, e le ricomponde. Si pone come una sorta di viaggio a ritroso, come un cammino ideale che ripercorre le esperienze più alte e le mette a confronto; vuole generare un universo complesso, costruendo tensioni tra loro; configura un sistema di valori e modelli. E tuttavia, è chiaro che il suo criterio è puramente arbitrario, perché mescola conoscenze ed emozioni, desideri e misure, presente e passato.

Marguerite Yourcenar, nelle *Memorie di Adriano*, narra di questo desiderio dell'imperatore di fermare la labilità dell'esperienza che fugge nella saldezza delle pietre; e narra di come le pietre della villa aspirassero ad essere, contemporaneamente, costruzione della bellezza e costruzione del ricordo. «La Villa era la tomba dei viaggi, l'ultimo accampamento del nomade, l'equivalente, in marmo, delle tende da campo dei principi asiatici. Quasi tutto ciò che il nostro gusto consente di tentare, già lo fu nel mondo delle forme... Ogni pietra rappresenta il singolare conglomerato d'una volontà, d'una memoria, a volte d'una sfida. Ogni edificio sorgeva sulla pianta d'uno sogno. (...) Ho secondato le esperienze con il passato, l'arcaismo sapiente che ritrova il senso di intenzioni e tecniche perdute. (...) La nostra arte è perfetta, cioè a dire raffinata, ma la sua perfezione è suscettibile di modulazioni varie quanto quelle di una voce pura: dipende da noi questo gioco abile, che consiste nell'accostarsi e nell'allontanarsi perpetuamente da soluzioni trovate una volta per tutte, di spingerci fino al fondo del rigorismo o della ridondanza, e racchiudere un numero sconfinato di creazioni entro la stessa sfera»¹³.

¹⁹ La villa è la sfera che racchiude le innumerevoli creazioni; è fatta di parti nitidamente rigorose e di altre elaborate sino al virtuosismo. La copia convive col ricordo, l'invenzione con la variazione e col falso. Gli edifici nascono tanto da immagini rammentate quanto da desiderio d'emulazione: sono *monumenta* nel senso letterale ed antico, cioè nel senso del verbo *moneo*, che sta a significare ammonimento e ricordo. Scompare la distinzione tra opere d'arte ed edifici destinate ad

accoglierle, perché tutti sono concepiti con la stessa tensione ideale e la stessa passione d'amatore, tutti rifusi entro un'invenzione unitaria. L'architettura nasce da un mondo mentale e questo mondo si alimenta di passato.

Ma se la villa è collezione di cose, essa è anche *un'idea di città*: più precisamente, l'idea di una città fatta di pezzi e di forme individuali, accostati e composti tra loro. Potremmo interrogarci su quale ne sia l'origine, su quale sia il suo riferimento primo e la sua fonte; e potremmo sostenere, con qualche ragione, che per tanti aspetti villa Adriana è nient'altro che un'epitome di Roma, nient'altro che un compendio del sistema dei Fori. Almeno nel senso che, come nei Fori, ogni edificio tende a vivere chiuso in un proprio spazio e in una propria ragione, con una sua capacità di irradiazione che si scontra con quella degli oggetti accostati. È una somma di individualità e di frammenti, nati ciascuno da particolari vicende o particolari contrasti, ma anche interagenti tra loro e agglutinanti una forma: solo dentro quella forma complessiva diventano in qualche modo complementari e convergenti a uno scopo.

Da allora, e forse per sempre, la villa Adriana rappresenta l'antitesi del pensiero d'Ippodamo, l'antitesi di un sistema urbano integrato e compiuto, di una griglia geometrica che tutto comprende e tutto dispone. Mileto, Olinto o Priene sono dunque l'*altra* polarità, l'altro centro ideale. In esse la ragione si pone come ragione generale, ordinatrice, pervasiva: si fonda su principi matematici e genera una geometria del terreno, individua moduli e con essi misura il mondo. Tutto, anche l'eccezione, deve essere portato a congruenza con essa. La realtà viene considerata tale solo in quanto omologabile a uno schema mentale. Il principio d'ordine è deduttivo, si basa su una subordinazione gerarchica degli elementi e delle parti e sulla definizione rigida delle compatibilità.

Villa Adriana, viceversa, è una *città visionaria*, nel senso letterale e immediato della parola: avvicina e sovrappone visioni diverse, singoli stimoli e singoli pezzi, cose intraviste, ricordate e copiate, elementi tratti dalla memoria, dalla letteratura e dal sogno. Fatti e pensieri vi si mescolano, senza un confine sufficientemente preciso: i fatti sono cose materiali, ma sono anche metafore e simboli che vogliono dire altro da sé.

8. Il museo e la città. L'esperienza italiana del dopoguerra

Ogni architettura della memoria interferisce dunque con il problema del museo: per contro, ogni museo esprime la volontà di dare forma

stabile e riconosciuta ad aspetti della memoria collettiva. Esso può anzi essere inteso come una metafora del rapporto col passato e con la storia: rappresenta quel rapporto e lo istituzionalizza.

Ora, la particolarità dell'esperienza dei musei italiani del dopoguerra sta nel fatto che, in essi, metafora e realtà tendono a confondersi in modi singolari: in primo luogo perché i musei hanno spesso sede, o vengono talora reinsediati, in edifici storici di grande significato, riadattati a luoghi di collezione. Il problema dell'antichità si pone dunque sotto un duplice aspetto, essendo antichi tanto l'edificio che ospita le opere quanto le opere in esso collocate. Entrambi sono oggetto di interpretazione. Definire il museo significa da un lato restaurare e trasformare l'edificio, dall'altro adattarvi le collezioni, ponendo in rapporto aspetti differenti della storia e costruendo sistemi di assonanze e risonanze, di contrasti ed echi. Questo intreccio tra problemi museografici e di restauro tende a diventare stretto e fecondo, mettendo in crisi gli stereotipi di un pensiero omologato: obbliga ad affrontare il problema della *molteplicità* del passato e della dialettica vecchio-nuovo; obbliga a precisare il rapporto con la storia su più piani e più livelli, dandogli nuova complessità e rimandando alla città.

Infatti l'esperienza italiana nel campo dei musei nel corso degli anni '50 e '60 può anche essere riguardata come *laboratorio urbano*: in parte anticipa e in parte si svolge parallela al dibattito sui centri storici, provocandolo e alimentandolo, portando in esso nuova complicazione e gettandovi fasci di ombra e luce. Costituisce, di nuovo, una narrazione traslata, una grande costruzione metaforica: avvicina a un problema difficilissimo *per percorsi laterali*, ma consentendo di *sperimentare* sul corpo delle cose con libertà altrove sconosciute. La nozione di patrimonio artistico diviene metafora di quelle di paesaggio storico o di manufatto urbano; la museografia, intesa come scienza della disposizione e del trattamento delle opere, diviene terreno d'incubazione d'idee sulla valorizzazione dei contesti antichi; le tecniche formali trovano corrispondenze da un campo all'altro e sempre si ripropone il problema delle interferenze tra passato e presente, tra oggetto e sfondo, costituendo nuove corralità o nuove opposizioni.

Di fronte ai temi di progetto posti dalla realtà, è l'eredità stessa del razionalismo a scomporsi e a imboccare strade divergenti, allontanando definitivamente i sostenitori di un'*ortodossia della continuità* dagli sperimentatori che, venuti a contatto con nuovi e straordinari materiali, accettano di arricchire e contaminare il patrimonio convenzionale delle forme. Ma più che questa schematica divisione, ci interessa l'articolarsi concreto delle scelte di progetto, e dunque quel gioco vario e

contraddittorio di simulazioni, operato nei musei attraverso la riforma degli ambienti, la selezione dei pezzi, gli apparati espositivi, i giochi dei contrasti e delle luci, concorrendo a definire diverse posizioni e diverse strategie rispetto alla città storica. Per questo considererò solo alcuni degli esempi più classici e più noti, di straordinaria qualità, e cioè quelli di Albini, di Scarpa e dei BPR (Belgiojoso, Peressutti e Rogers), non tanto per descriverli, quanto per sottolinearne i nessi rispetto a certe *alternative generali*.

9. Franco Albini

L'intervento di Franco Albini su Palazzo Bianco a Genova¹⁴, del 1951, muove soprattutto dalla ricerca di equilibri tra due esigenze conflittuali: da un lato, quella di ripristinare l'*identità storica* dell'edificio con tecniche appropriate di restauro; dall'altro, quella di garantire all'esposizione le condizioni ritenute *museograficamente ideali*. Esse devono far assurgere l'opera a *sola e autentica protagonista*, affinché possa mostrarsi nella sua pregnanza e svolgere il suo ruolo; e ciò comporta la scelta di ridurre la capacità di suggestione esercitata sia dall'architettura che dall'apparato espositivo, perché non abbiano ad alterare o deformare la purezza del messaggio. Per questo, lo spazio architettonico dev'essere tendenzialmente annullato e convertito in sfondo. Per questo, l'allestimento dev'essere ridotto a un sistema esile di linee e trame, riportandolo al ruolo che gli è proprio, di un accompagnamento discreto e di una sottolineatura lieve.

Anche se la sistemazione museale di Palazzo Rosso, portata avanti negli anni successivi (1952-61), obbedisce a una logica in parte differente, è utile misurare le scelte dell'allestimento con i caratteri degli edifici: e i palazzi sono entrambi edifici imponenti della «Strada Nuova» genovese. Come gli altri della via, costruita a partire dalla seconda metà del '500 dalle maggiori famiglie cittadine, coincidono ciascuno con un sistema di volumi netti ed isolati, geometricamente precisi, connessi ai dislivelli del terreno. Si basano su un impianto gerarchico ed assiale. V'è in essi un'idea attuata, tradotta in una concatenazione di forme e in un rigore necessario. I rilievi bellissimi di Rubens, che ne hanno fissato per sempre l'immagine e il ricordo, esaltano la solennità delle dimensioni e la consistenza materiale.

Palazzo Bianco, gravemente distrutto durante la guerra e ricostruito dal

Genio Civile con relativa fedeltà, consente scelte più radicali: anche se l'integrità tipologica dell'edificio è stata ricostituita, è più facile sostenere la necessità di abbandonare definitivamente i caratteri della dimora patrizia, eliminando decori e arredi. Così negli interni Albini, anche sotto le spinte di Caterina Marcenaro, ordinatrice del museo, smaterializza le sale espositive e le connota nel senso di una uniforme astrazione, come se esse dovessero trasformarsi in un contesto neutro, quasi privo di fisicità e di autonomia formale. Ricorre a una gamma cromatica fondata essenzialmente su bianchi, grigi e neri, così che i quadri risaltino come macchie intense di colore. Riporta i muri alla loro natura concettuale, all'immaterialità dei piani geometrici e delle loro intersezioni. Scarnifica gli elementi dell'allestimento e dell'arredo, riducendoli a un sistema di trame lineari, in una sorta di minimalismo esasperato del disegno. Sostituisce serramenti; scherma con le veneziane o con lastre d'ardesia le finestre; inserisce con discrezione gli impianti tecnologici; costruisce con i supporti, con i cavi e le guide di sospensione, con gli apparati di illuminazione, un sistema di gabbie grafiche leggere; elimina spesso le cornici dei quadri, riducendoli a immagini sospese. Decanta le forme, come se esse dovessero essere espressione di un'immediata e astratta funzionalità.

Non v'è, in questo progetto di Albini, l'intenzione di costruire il museo come sequenza di episodi o come progressione di racconto, né di definire il percorso come un itinerario espressivo di contenuti; v'è piuttosto l'idea di privare il contesto espositivo di una sua autonoma ragione, riportandolo a una controllata uniformità, così che le opere possano diventare gli elementi principali di designazione delle sale. Le opere appaiono allora in una luce astratta e allontanata, ordinate secondo criteri che vorrebbero essere «scientificamente» rigorosi. Ma ciò è ottenuto anche attraverso scelte precise di linguaggio: gli elementi cui Albini ricorre sia negli allestimenti come negli impianti e negli arredi, sono sempre *altri*, estranei all'architettura storica degli edifici, di derivazione tecnologica o tratti dalla produzione corrente, usati in modi formalmente sobri, alla ricerca di una impossibile «neutralità» delle figure e dello stile. È come se un sistema di segni trasparenti venisse sovrapposto o interpolato. Ma in questa affermazione di autonomia della nuova architettura, i progetti di Albini rivelano in modo esplicito il loro essere *eredi* del Movimento moderno. Come nel Movimento moderno, il rapporto tra vecchio e nuovo è sempre e comunque concepito come rapporto di differenze: come se il nuovo non potesse che esprimersi attraverso una sua diversa verità, e come se rispettarla fosse innanzi tutto problema etico. La differenza, rispetto alle affermazioni orgogliose del moderno, sta piuttosto nel fatto che Albini si pone costantemente un

22-23

problema di discrezione e di misura, un'esigenza di non prevaricazione.

In parte diverse le scelte a Palazzo Rosso e nel Tesoro di San Lorenzo. A Palazzo Rosso la scelta è di tornare a un presunto assetto seicentesco, semplificando l'ordinamento interno, ma soprattutto accettando che l'architettura moderna non possa essere alternativa totale, che debba procedere anche per integrazioni, inserimenti e aggiunte, che debba riportare maggiormente le proprie tecniche alle ricchezze dell'esistente. Nel Tesoro di San Lorenzo (1952-56), nella cui sistemazione giocano la particolarità delle condizioni, l'esiguità dello spazio, il luogo sotterraneo, oltre che una volontà più esplicitamente allegorica, l'allestimento è subordinato alla creazione di un sistema di spazi voltati compenetrati e interconnessi. Ciò che non muta è l'eleganza delle soluzioni, un ricorso decantato alla tecnologia, la sublimazione surreale delle opere, ridotte a immagini sospese.

24-25-26

10. Carlo Scarpa

Trascuro deliberatamente un aspetto dell'esperienza espositiva di Scarpa che sarebbe importante discutere in modo adeguato: e cioè il rapporto tra gli allestimenti di mostre dei maestri dell'arte contemporanea, da Klee a Mondrian, e l'allestimento dei maggiori musei. Perché è chiaro che questo sovrapporsi e interferire di esperienze è stato decisivo per il maturare della sua posizione. Ma mi limiterò qui a mettere in evidenza altri e parziali aspetti.

Carlo Scarpa crea alcuni dei suoi principali musei in edifici di grande spessore storico (mi limito a ricordare Ca' Rezzonico a Venezia, Palazzo Abatellis a Palermo, Castelvecchio a Verona ecc.); come spesso i grandi edifici, essi sono realtà tutt'altro che univoche, ma frutto di alterazioni e sovrapposizioni, di rifacimenti e aggiunte. Il progetto ne eredita le contraddizioni e con esse si deve comunque misurare. Scarpa sa che la storia difficilmente si manifesta attraverso costruzioni compiute, piuttosto attraverso tracce discontinue e sovrapposte; sa che ogni eredità materiale è costituita di tempi e modi differenti, intrecciati tra di loro. Rispettare la storia significa anche accettare questa complessità della vicenda dei manufatti, intendendoli nella loro natura di opere ricche e tendenzialmente incompiute, dunque disponibili, *in attesa* di nuove soluzioni.

È bene insistere su questo: la chiave dell'atteggiamento generale di Scarpa sta in una sorta di *estrema disponibilità all'osservazione delle cose*, ricercando, oltre la superficie, le loro qualità nascoste. Il suo è un

operare concentrato sulla specificità delle forme: ne accetta la varietà e le discontinuità, ne ama le materie. Le costruzioni, esattamente come il fare degli artigiani, sono intese come depositi di conoscenza, come *monumenti materiali*. Con essi, Scarpa intrattiene colloqui privati, costruendo una maieutica capace di trarre dai dettagli infinite sollecitazioni e suggestioni. Questo gioco di *decifrazione infinita* produce moltiplicazioni, porta a una disseminazione delle forme. Il mestiere di Scarpa si basa su un sapere indiziario, che accetta di lavorare su verità parziali.

Ma nel caso dei musei, le «verità parziali» sono costituite tanto dall'edificio quanto dalle opere da esporre. Entrambi sono visti come materiali da conoscere e da intendere, ma anche da interpretare costruendo un rapporto tra di loro. Restauro e allestimento, nel lavoro museografico di Scarpa, tendono a interferire fortemente, sino talvolta a confondersi. Il restauro si pone su un terreno interamente altro dalle pretese di oggettività e di specialismo del cosiddetto restauro «scientifico»: esso è *riscrittura* di un testo esistente e ambiguo, partendo da certi problemi concreti di adattamento, ma soprattutto dalla catena di suggestioni che l'edificio stesso propone. Analogamente per le opere esposte: esse sono viste e indagate nella loro singolarità, nelle loro qualità specifiche, e mediante gli elementi dell'allestimento, *dilatate* sovente nell'intorno, quasi a prolungarle espressivamente nello spazio circostante. Piedestalli, vetrine e supporti non sono solo elementi funzionali, ma strumenti espressivi e narrativi.

L'ordinamento del museo non coincide dunque con una disposizione delle collezioni definita per logiche interne, ma è la costruzione di un incontro complesso e non scontato tra ambienti dell'edificio e pezzi del museo. Il museo si costituisce come *percorso*: come nei percorsi processionali, esso è formato da una sequenza di episodi o di *stazioni*, di soste e di passaggi. Ciascuna stazione nasce da una dialettica, da una tensione. È evidente che le collezioni sono un elemento *aggiuntivo* rispetto all'edificio restaurato, ma sono anche un elemento dialetticamente necessario, che serve ad arricchire e a dare densità al dispiegarsi del racconto. Dunque le opere - quadri, oggetti, sculture - sono connesse ai singoli luoghi e ricomposte da un itinerario che le lega.

È evidente che questo atteggiamento è lo stesso con cui Scarpa guarda alla infinita ricchezza delle città storiche italiane: testi straordinari, infinitamente densi, dai quali l'architettura deve riapprendere la propria sapienza e la propria confidenza con la storia. L'architettura moderna

ha prodotto una certa idea d'ordine, e quest'ordine ha finito per coincidere con uno *stile della povertà*: l'alternativa è ripartire dalla proliferazione di soluzioni e di dettagli che la città rinchiude nel proprio seno, attraverso di essi costruendo una nuova capacità di artificio, un nuovo gusto delle differenze. Così Scarpa finirà per sviluppare il grado di elaborazione dei suoi edifici sino all'alchimia. Ma la proliferazione delle sue invenzioni diventerà, nella pratica corrente che Scarpa influenza, regno puro dell'arbitrio. La sua lezione rimane di grande importanza, ma è evidente che essa si rivela anche *non trasmissibile* attraverso messaggi semplificati e lineari.

27-28

29-30

11. BBPR

Belgiojoso, Peressutti e Rogers sviluppano sul problema del museo una posizione che è anche ideologicamente e teoricamente precisata. La loro opera museale più nota, al tempo polemicamente dibattuta, è quella del Castello sforzesco di Milano¹⁵, dove risistemano, dopo le distruzioni portate dalla guerra, le raccolte civiche. Con chiarezza, queste raccolte non sono viste come qualcosa di distinto dalla sostanza storica della città: sono solo un suo coagulo particolare, un episodio specifico dentro quella testimonianza complessa della vita di una società che è rappresentata dalla costruzione urbana.

Va detto che rispetto al problema del museo, i BBPR sviluppano un punto di vista per molti versi epico, intendendolo come *monumento civile e insieme popolare*, strumento di una cultura che deve essere capace di una comunicazione diffusa e autentica. Ma a questa concezione non è estranea la realtà del *castello* milanese, che è a sua volta, per certi aspetti, un edificio *epicamente reinventato*. Edificato nel '300 dai Visconti, ricostruito dopo la metà del '400 da Francesco Sforza, passato attraverso molteplici trasformazioni e distruzioni, il castello verrà infine radicalmente ridefinito alla fine del XIX secolo da Luca Beltrami, Soprintendente ai monumenti di Milano, che anche se sulla scorta di conoscenze approfondite e studi filologici, ne ricostituisce l'immagine perduta di grande maniero e di costruzione urbana. È l'ultimo dei grandi «restauri» eclettici che al monumento attribuivano innanzi tutto significato civile, capacità di trasmettere messaggi. Così il Castello, pur nella sua complessità storica, può essere visto essenzialmente come monumento della città ottocentesca, forse il più importante, immediatamente e stabilmente entrato nell'immaginario cittadino; e l'intervento museale dello studio BBPR può essere con qualche ragione interpretato come *prosecuzione* di quel processo di invenzione, che la

novità dei tempi e le distruzioni della guerra imponevano di adeguare.

Non a caso, i BBPR muovono dalla consapevolezza che il Castello, il parco ad esso annesso e la zona circostante costituiscono «un ambiente di vasta risonanza popolare» e pensano che l'intervento debba tenerne conto: la riorganizzazione delle raccolte civiche deve proporre un museo inteso «come un insieme atto a rappresentare una funzione didattica popolaesca facilmente accessibile all'intelligenza delle masse, alla loro spontanea emotività, al loro bisogno di espressioni spettacolari, fantasiose e grandiose»¹⁶, e deve dunque organizzarsi *teatralmente*, costruendo una sorta di simpatia tra i materiali delle collezioni e gli ambienti dell'edificio. Questi sono trattati in modi differenziati, trasformando spesso radicalmente le parti eclettiche e assumendo come spunto e come principio formale le parti o i decori antichi conservati in certe sale. Successione e carattere degli ambienti vengono ridefiniti in funzione di un percorso che vuole proporre, come una sorta di secondo museo, una lettura dell'edificio del castello. Le collezioni vengono disposte dosando e distribuendo gli elementi di maggiore dimensione o di maggiore capacità emotiva, così da potenziare e rendere significativo l'itinerario: dentro il castello vengono disposti, oltre che le opere d'arte vere e proprie, anche quei «frammenti di città» e di edifici, che la logica del conservazionismo eclettico aveva recuperato dalle grandi operazioni di demolizione e di rinnovo urbano. Si potrebbe sostenere, in certo senso, che negli ambienti del castello viene costituito una sorta di simulacro frammentario della città del passato, un suo compendio inventato e significativo.

A questo punto di vista epico e riassuntivo corrisponderà non solo, da parte di Rogers, l'elaborazione della teoria delle preesistenze ambientali, ma in modo ben altrimenti significativo la costruzione da parte degli stessi architetti della *Torre Velasca* (1956-58), grattacielo che vuole riprendere il carattere riposto e stratificato della città per tradurlo in nuova forma, sino a costituire un simbolo urbano.

12. Conclusione

Uno scrittore italiano, Emilio Cecchi, ha sostenuto che «è difficile credere che museo significhi 'dimora delle muse', se si giudica da una quantità di musei americani. Sembra piuttosto si sia trattato di adattare in pianta stabile vaganti baracconi e serragli»¹⁷. Sono in effetti parole pronunciate contro l'idea di un museo che, aspirando ad essere interamente didattico e pedagogico, e supponendo di dovere tutto spiegare ed illustrare, si sente anche autorizzato ad utilizzare ogni

strumento per poter assolvere alla propria missione e catturare l'attenzione, trasformandosi in museo-spettacolo o in museo-fiera, capace di esprimersi attraverso fantasmagorie di luci e di colori, di suoni e di parole. Lì opere, oggetti, collezioni si trasformano in pretesto: il museo viene assimilato ad altri strumenti di comunicazione o di divertimento di massa, avvicinandosi, sino ad appartenervi, alla società e all'architettura dello spettacolo. Ma ciò induce, per tanti versi, un mutamento di natura: il museo si trova a produrre direttamente uno specifico immaginario, abbandonando quello che è un suo carattere distintivo e per certi versi necessario, cioè la capacità, grazie alla mediazione di un sistema di oggetti, di suscitare tanti e diversi immaginari. Un museo non può probabilmente prescindere da quello che si rivela un suo carattere essenziale, cioè la dialettica tra un sistema di oggetti e collezioni (la loro verità) e il luogo che li accoglie e li rinchiuso.

In effetti, l'atto essenziale che il museo compie è di porre le opere in una dimensione diversa da quella loro interiore; allontana le opere dalla loro genesi, dal loro sistema di intenzioni, dal grumo di vissuto dal quale sono scaturite, per connetterle in un sistema di relazioni reciproche e porle nella prospettiva della storia. Le isola dal contesto originario e dunque dal rapporto con la vita; fa loro perdere riferimenti e termini di misura, spiegazioni intrinseche e motivazioni ovvie. Le opere vengono d'improvviso viste in modo straniato, entro una distanza nuova, e ciò vale ad isolare l'atto dello spirito che ha portato ad esse: vale a misurare quell'atto rispetto ad altri precedenti o successivi, altre opere e altri oggetti tra i quali esse si collocano. Dunque il museo pone le cose custodite in una prospettiva che è insieme quella del lavoro materiale e della concezione ideale, della sequenza e del progresso; misura ciascuna rispetto ad altre simili o diverse e le predispone al raffronto. Dispiega le opere nel tempo e dà loro respiro: le mostra come parte di un ciclo, anche se non necessariamente orientato a un avanzamento progressivo, o dotato di un principio e di una fine.

Dicono i critici dei musei ch'essi allontanerebbero le opere dalla vita. È pur vero: i musei separano le opere dalle contingenze degli uomini. Ma si potrebbe sostenere che in questo consiste anche il loro scopo. Le sospendono in un mondo astratto e differente, ma così rendendole disponibili e conquistandole alla possibilità di una vita altra e più complessa. D'altronde, sosteneva Adorno nel suo famoso saggio sui musei, «soltanto ciò che esiste per se stesso, senza guardare agli uomini ai quali deve piacere, realizza la sua umana destinazione. Poche cose hanno contribuito in così alto grado alla disumanizzazione come la

credenza generale, riflesso del predominio razionalistico, che le creazioni dello spirito abbiano una giustificazione in quanto esistono per qualcosa d'altro»¹⁸. In effetti, per null'altro esistono le opere nel museo, se non per se stesse: vivono nella loro condizione reificata ed obiettiva, nella loro separazione dall'esperienza degli uomini, nella loro sostanziale autonomia.

Ma, va detto, ciò non esclude l'importanza del contorno e la soggettività dell'architettura: né avvalora la scelta di un museo inteso come fondo labile ed astratto, perché finalizzato a lasciare alle opere il loro protagonismo. Può anzi essere che quel protagonismo le opere riescano a conquistarlo solo attraverso la coralità dell'architettura; può essere, in certe circostanze, che esse riescano ad assumere quella loro diversa e autonoma dimensione, solo ritrovando un rapporto più intenso e più complesso tra di loro e con il luogo che le accoglie. È infatti quel luogo che ne definisce limiti e rapporti, toni e luci.

«I musei non si possono sbarrare, e non sarebbe nemmeno da desiderarsi. I gabinetti delle scienze naturali dello spirito hanno in effetti trasformato le opere d'arte in una scrittura geroglifica della storia ed aggiunto loro un nuovo contenuto, mentre il vecchio si raggrinziva. (...) Vero è però che

i musei esigono urgentemente ciò che propriamente esige già ogni opera d'arte: qualcosa da parte dell'osservatore. Perché anche il flâneur, all'ombra del quale procedeva Proust, è già da lungo tempo scomparso, e nessuno può gironzolare per i musei, per trovarvi qua e là l'incanto. L'unico rapporto con l'arte che si converrebbe ancora nell'età dominata dalla catastrofe sarebbe il prendere le opere d'arte così ferocemente sul serio come lo è divenuto il corso del mondo. Dal malanno diagnosticato da Valéry si difende soltanto chi ha depositato all'ingresso del museo, con gli ombrelli e i bastoni da passeggio, i resti della sua ingenuità; chi sa esattamente ciò che vuole, chi si sceglie due o tre quadri e si trattiene dinanzi ad essi concentrandosi come se fossero realmente degli idoli. Alcuni musei gli facilitano il compito. Con l'aria e con la luce, essi si sono appropriati anche di quel principio della scelta che Valéry ha dichiarato essere il principio della sua scuola e di cui sente la mancanza nei musei»¹⁹.

Dunque, che i musei aiutino il principio della scelta; che l'aiutino «con l'aria e con la luce», cioè con gli strumenti tipici dell'architettura; che l'aiutino con la chiarezza degli spazi e dell'impianto, ma anche con la relativa indifferenza dell'edificio rispetto alle cose esposte, affermando una sua autonoma capacità di risonanza e di espressione. Solo tale

indifferenza e tale risonanza consentono lo sviluppo del gioco delle affinità, e dunque la costruzione di quei mondi parziali e soggettivi cui ogni museo per sua natura rinvia, ma con i quali mai dovrebbe identificarsi per intero. Solo così sarà possibile ciò che Adorno auspicava alla fine del suo saggio: che le opere amate da Proust potessero convivere con quelle preferite da Valéry; esattamente «come in quel Jeu de Paume dove ora pende il quadro della Gare Saint-Lazare, (e dove) dimorano l'uno accanto all'altro l'Elstir di Proust e il Degas di Valéry, pacificamente vicini e, tuttavia, separati con discrezione»²⁰.

Note:

¹ JULIUS VON SCHLOSSER, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spät-Renaissance*, Klinkhardt und Biermann, Leipzig, 1908; ediz. it., *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Sansoni, Firenze, 1974.

² Sul Campidoglio e le raccolte capitoline cfr.: A. MICHAELIS, *Storia delle collezioni capitoline di antichità fino alla inaugurazione del museo (1734)*, in «Mitt. des Kais. Deutschen Archaeolog. Institut», Röm. Ab. VI, 1891; RODOLFO LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno alle collezioni romane di antichità*, I, Loescher e C., Roma, 1902-12, pp. 67 segg.; CARLO PIETRANGELI, *I palazzi capitolini nel Rinascimento*, in «Capitolium», XXXIX, 1964, pp. 191-198; SILVIA DANESI, GIULIA AURIGEMMA, *Origine composita del museo: ruolo esornativo dei Capitolini*, in «Hinterland», a. I, n. 4, luglio-agosto 1978, n. monogr. sul tema "Per un museo metropolitano", pp. 6-7; AA.VV., *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, catalogo della mostra tenuta a Roma nei Musei Capitolini dal 24 maggio al 19 luglio 1988, Milano-Roma, 1988;

³ ANGELA MARINO, *Idoli e colossi: la statuaria antica sulla piazza del Campidoglio da Sisto IV a Leone X*, in AA.VV., *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma. 1417-1527*, a cura di Silvia Danesi Squarzina, Electa, Milano, 1989, pp. 237-247.

⁴ FABRIZIO CRUCIANI, *Il Teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Il Polifilo, Milano, 1968; ARNALDO BRUSCHI, *Il teatro capitolino del 1513*, in «Bollettino del centro studi Andrea Palladio», XVII, 1975, pp. 189-218.

⁵ PAOLO GIOVIO, *Lettere*, a cura di G.G.Ferrero, 2 voll., Roma, 1956-58.

⁶ *Le iscrizioni poste sotto le vere imagini de gli huomini famosi, le quali a Como nel Museo del Giovio si veggono. Tradotte di Latino in volgare da Hippolito Horio Ferrarese*, Firenze, 1552, p.6. Sul museo di Giovio cfr. inoltre: P. O. RAVE, *Das Museo Giovio zu Como*, Miscellanea Bibliothecae Hertzianae, München, 1961, pp. 275-284; P. L. DE VECCHI, *Il museo gioviano e le «verae imagines» degli uomini illustri*, in AA.VV., *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, Milano, 1977; LANFRANCO BINNI, GIOVANNI PINNA, *Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal '500 a oggi*, Garzanti Editore, Milano, I ediz. 1980, II ediz. 1989, pp. 25-30.

⁷ GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R.Bettarini, commento secolare di P.Barocchi, 2 voll., Firenze, 1966-67.

⁸ VINCENZO SCAMOZZI, *Della idea della architettura universale*, Venezia, 1615, p. I, libro II, cap. XVIII, p. 305.

⁹ JULIUS VON SCHLOSSER, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento* (ediz. origin. tedesca, Lipsia, 1908), Firenze, 1974.

¹⁰ WOLFRAM PRINZ, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1977; ediz. it., *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, a cura di Claudia Ceri Via, Edizioni Panini, traduz. di Alessandro Califano, Modena, 1988.

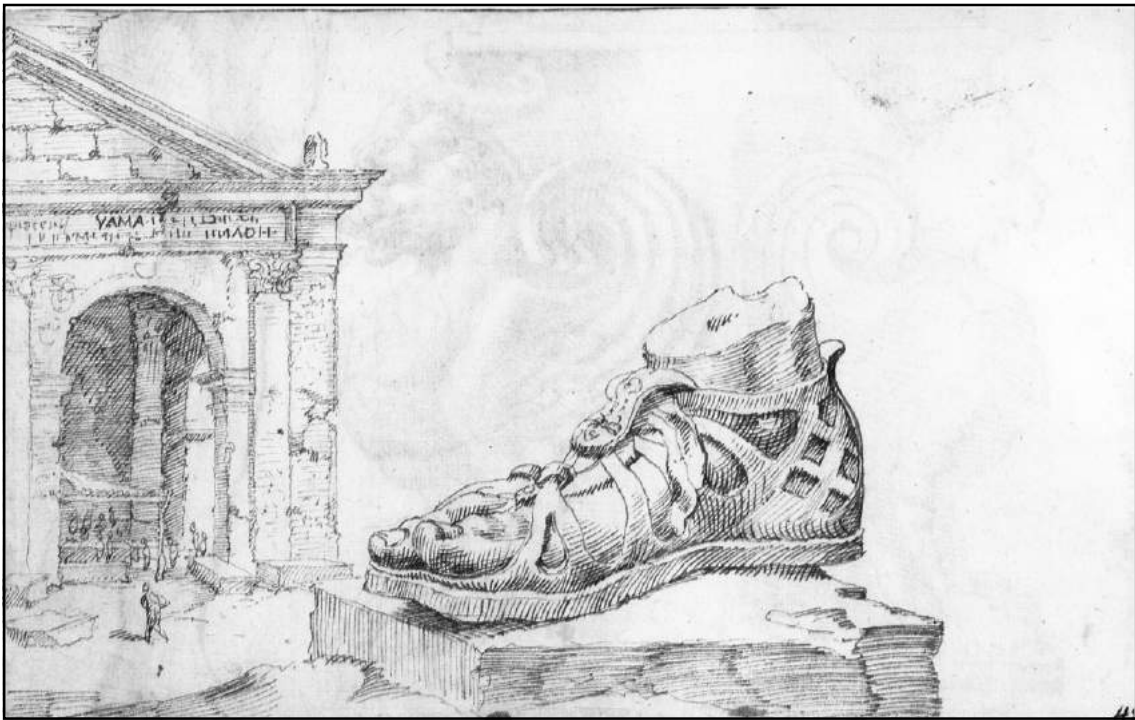
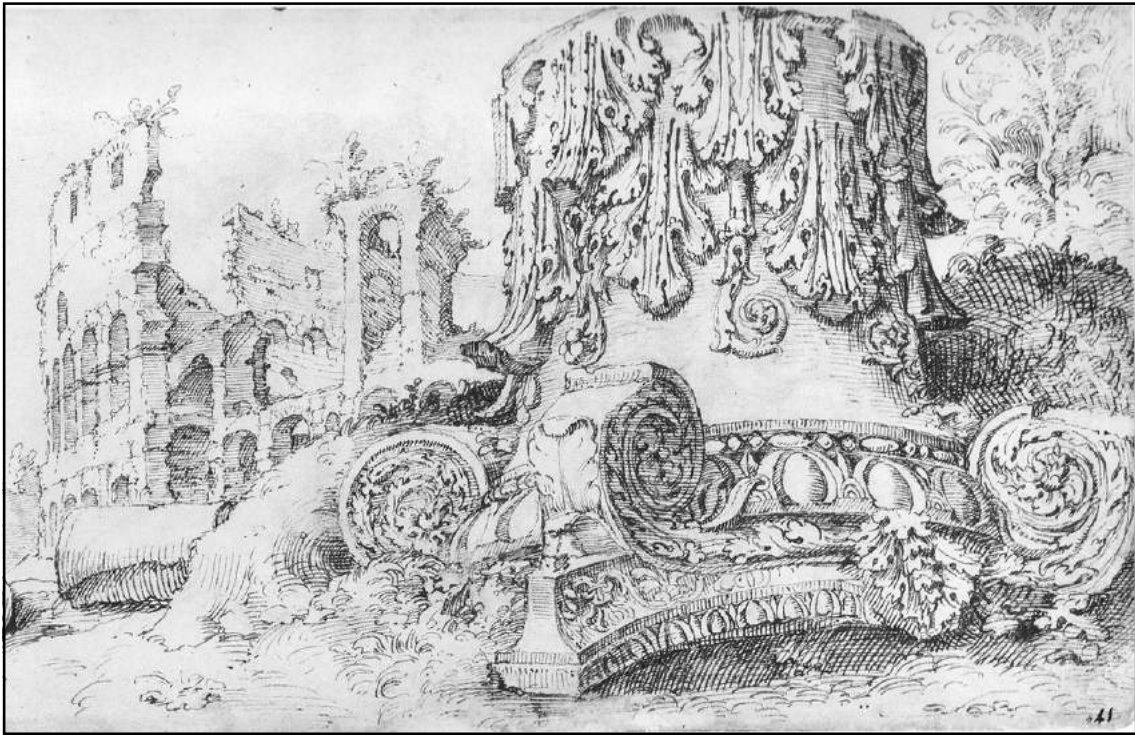
¹¹ CHARLES AXEL GUILLAUMOT, *Mémoire sur la manière d'éclairer la galerie du Louvre, pour y placer le plus favorablement possible les peintures et sculptures, destinées a former le musée national des arts*, Paris, an V, pp. 18-19; cit. in W. SZAMBIEN, *Le musée d'architecture*, cit. alla nota precedente, pp. 95-96.

¹² Su villa Adriana ci limitiamo a rimandare all'opera classica di HEINZ KÄHLER, *Hadrian und seine Villa bei Tivoli*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1950; inoltre SALVATORE AURIGEMMA, *Villa Adriana*, Libreria dello Stato, Roma, 1961; WILLIAM L. MAC DONALD, JOHN A. PINTO, *Villa Adriana. La costruzione del mito da Adriano a Louis Kahn*, Electa, Milano, 1997.

¹³ MARGUERITE YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, Librairie Plon, Paris, I ediz. 1951; poi *Mémoires d'Hadrien suivi de Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, Éditions Gallimard, Paris, 1974; edizioni ital., *Memorie di Adriano*, traduz. di Lidia Storoni Mazzolani, Giulio Einaudi editore, Torino, I ediz. 1963; poi *Memorie di Adriano seguite dai Taccuini di appunti*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1981. Citaz. dall'ediz. del 1981, pp. 122 e 124-125.

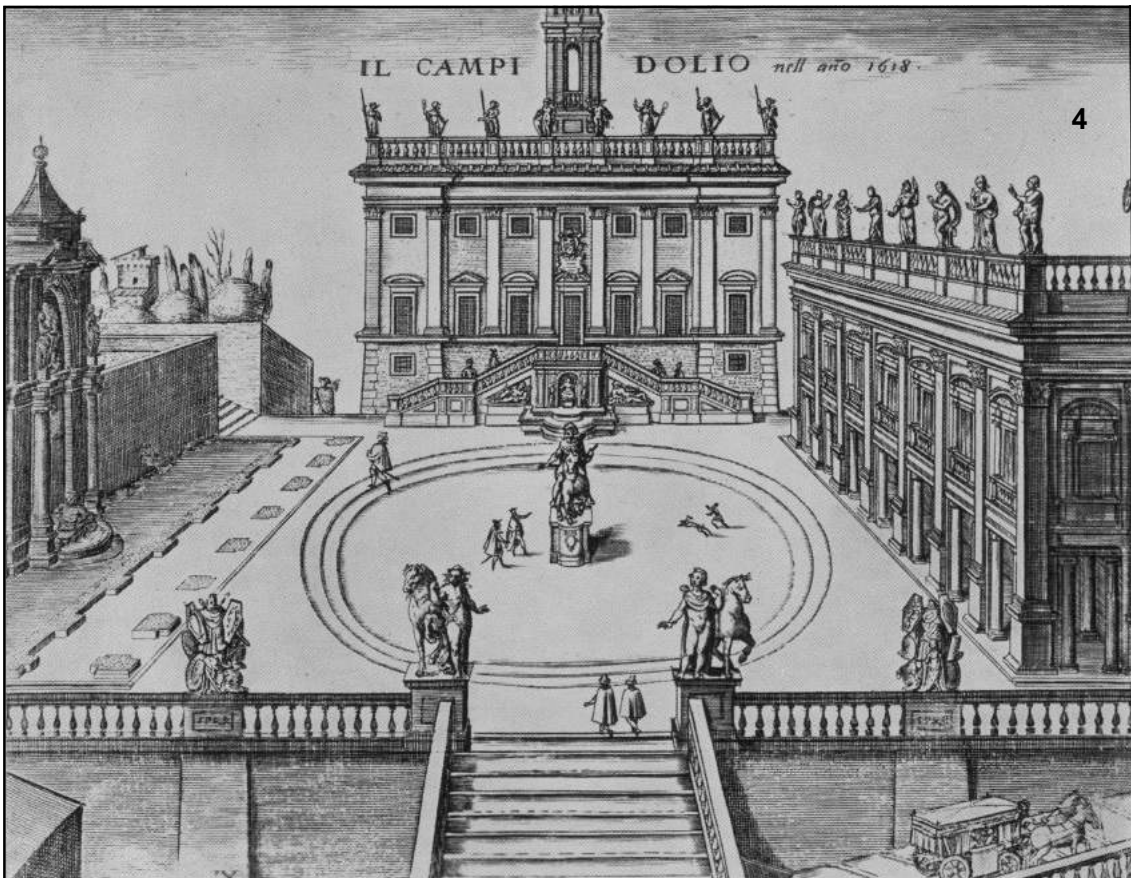
¹⁴ Sui musei di Albini, e in particolare su quelli genovesi, cfr.: AA.VV., *Franco Albini. Architettura e design 1930-1970*, catalogo della mostra tenuta a Milano dal dicembre 1979 al febbraio 1980, Centro Di, Firenze, 1979 (bibliografia); ANTONIO PIVA, *La fabbrica di cultura. La questione dei musei in Italia dal 1945 ad oggi*, Milano, 1978.

¹⁵ Sulla sistemazione dei musei nel Castello di Milano, realizzata nella zona del Cortile Ducale nel 1954-56 e in quella del Cortile della Rocchetta nel 1963, rimando al libro di EZIO BONFANTI, MARCO PORTA, *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana. 1932-1970*, introduz. di Paolo Portoghesi, Vallecchi editore, Firenze, 1973, in particolare alle pp. 150-156 e A74-A79. Il libro contiene una bibliografia completa sino al 1973 e l'indicazione di tutti i testi critici e polemici dell'epoca.



1 Maarten Van Heemskerck, Capitello. Colosseo, penna bruna; mm. 135 x 210

2 Maarten Van Heemskerck, Porticus Octaviae. Piede Colossale, disegno a penna, mm 133 x 210



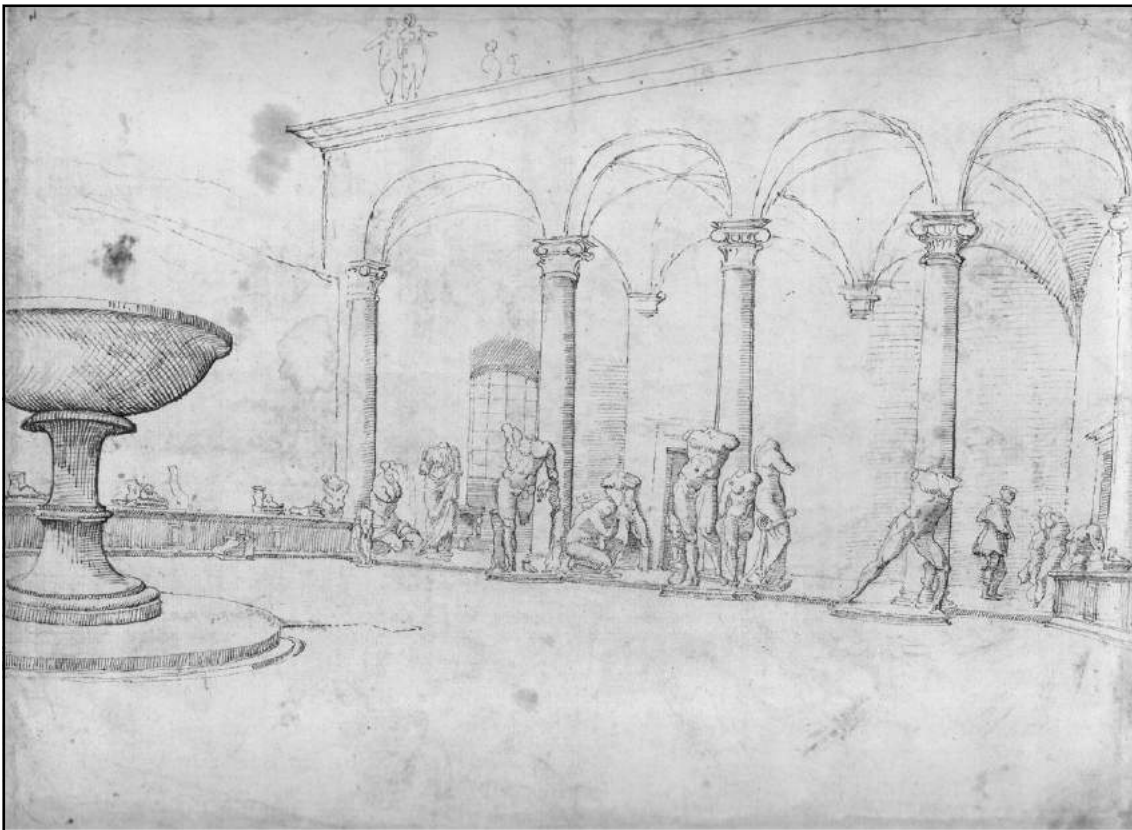
3 Maarten Van Heemskerck, Il Foro romano visto dal Palatino, disegno a penna bruna, mm 133 x 206

4 Anonimo. Il campidoglio, disegno a penna.



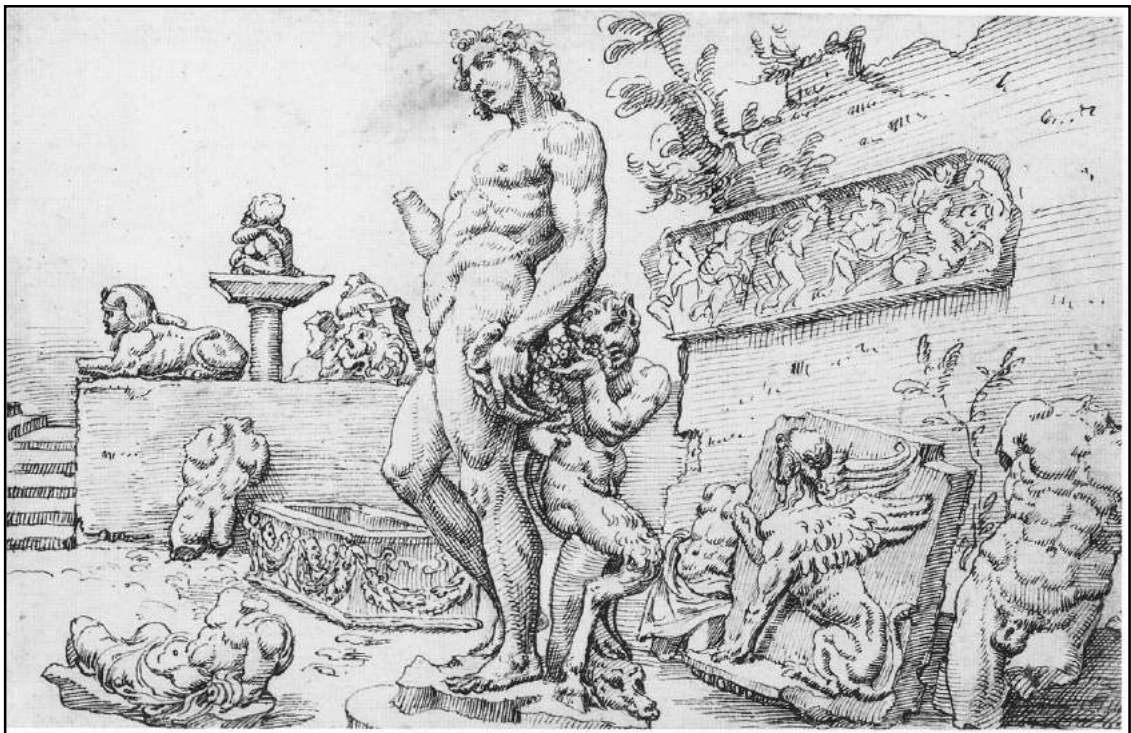
5 Maarten Van Heemskerck, Piazza del Campidoglio vista dal Palazzo dei Conservatori e delle statue dei due fiumi; disegno a penna, mm 133 x 208

6 Fotografia della facciata del Palazzo Senatorio con la sistemazione delle statue dei due fiumi.



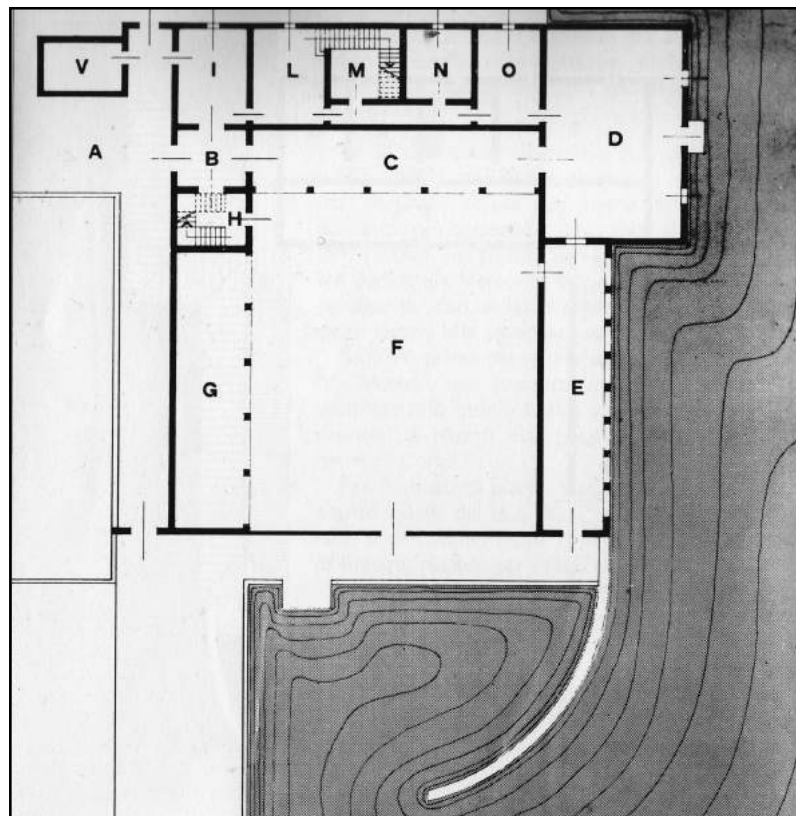
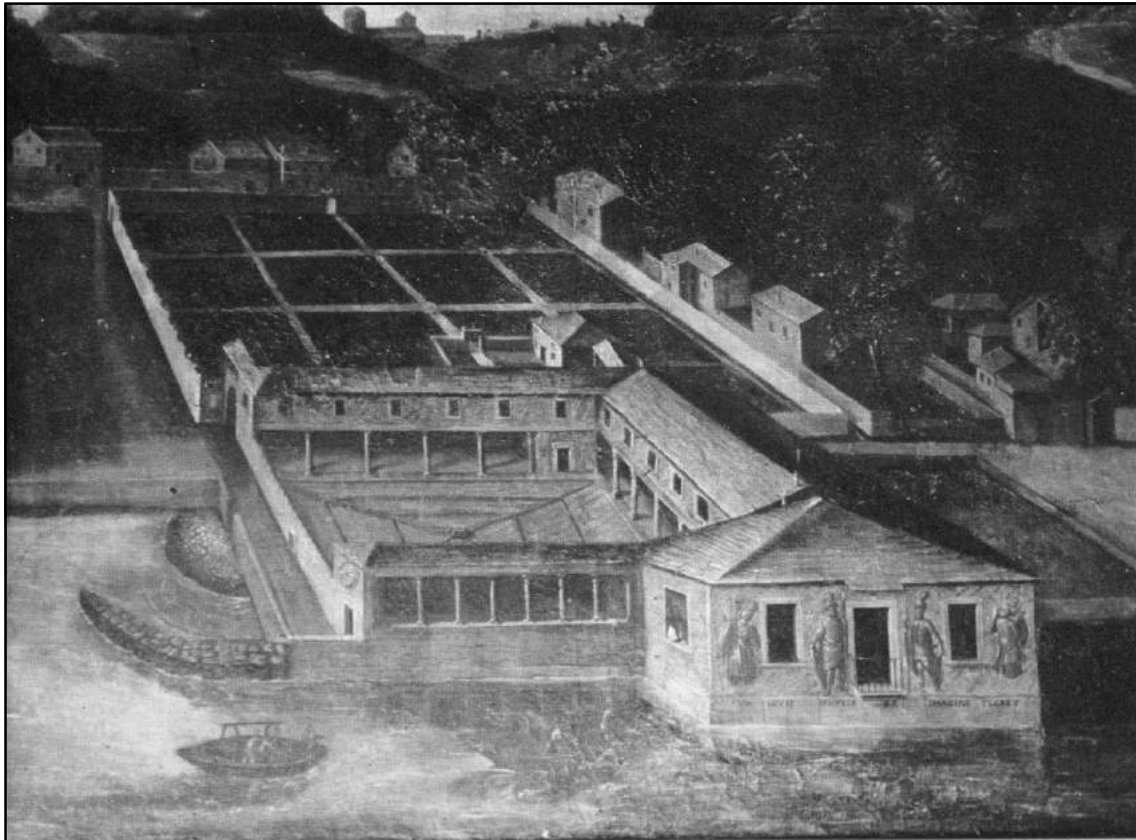
7 Fotografia della colossale testa di Costantino vista dal cortile del Palazzo dei Conservatori.

8 Maarten Van Heemskerck, Atrio di Palazzo Medici-Madama; disegno a penna, mm 290 x 211



9 Della Valle, Palazzo Capranica; disegno a penna

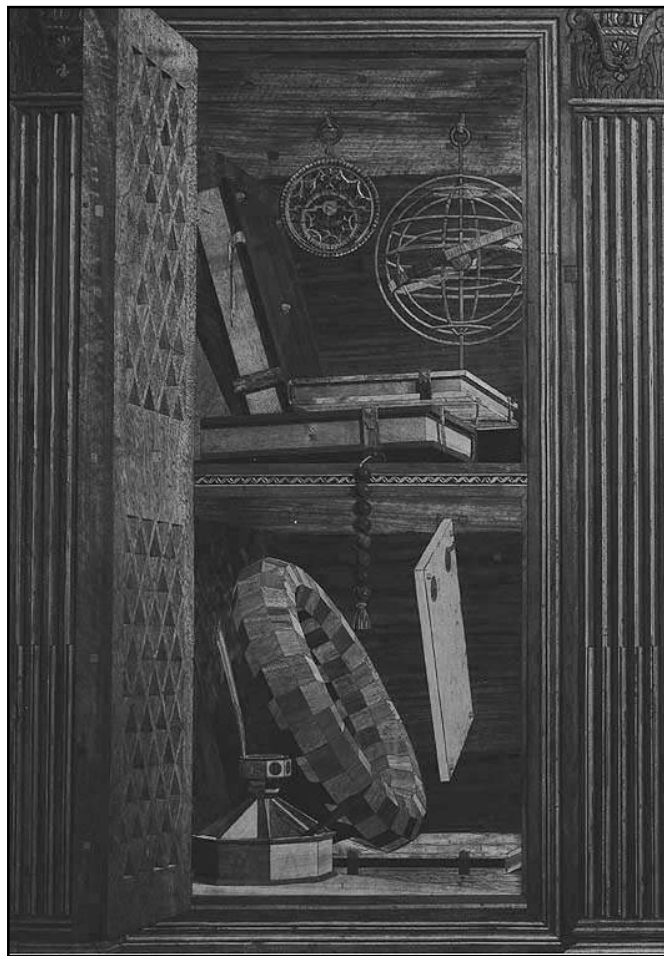
10 Maarten Van Heemskerck, Parte inferiore di Casa Galli; disegno a penna bruna, mm 133 x 205



- A Cortile d'ingresso
- B Atrio
- C Portico personatico
- D sala detta Museo
- E Portico delle Grazie
- F Impluvio
- G Portico del Parnaso
- H-I Camere
- L Armeria
- M Sala delle sirene
- N Sala di Mercurio
- O Sala di Minerva
- V Fabbricato per servizi

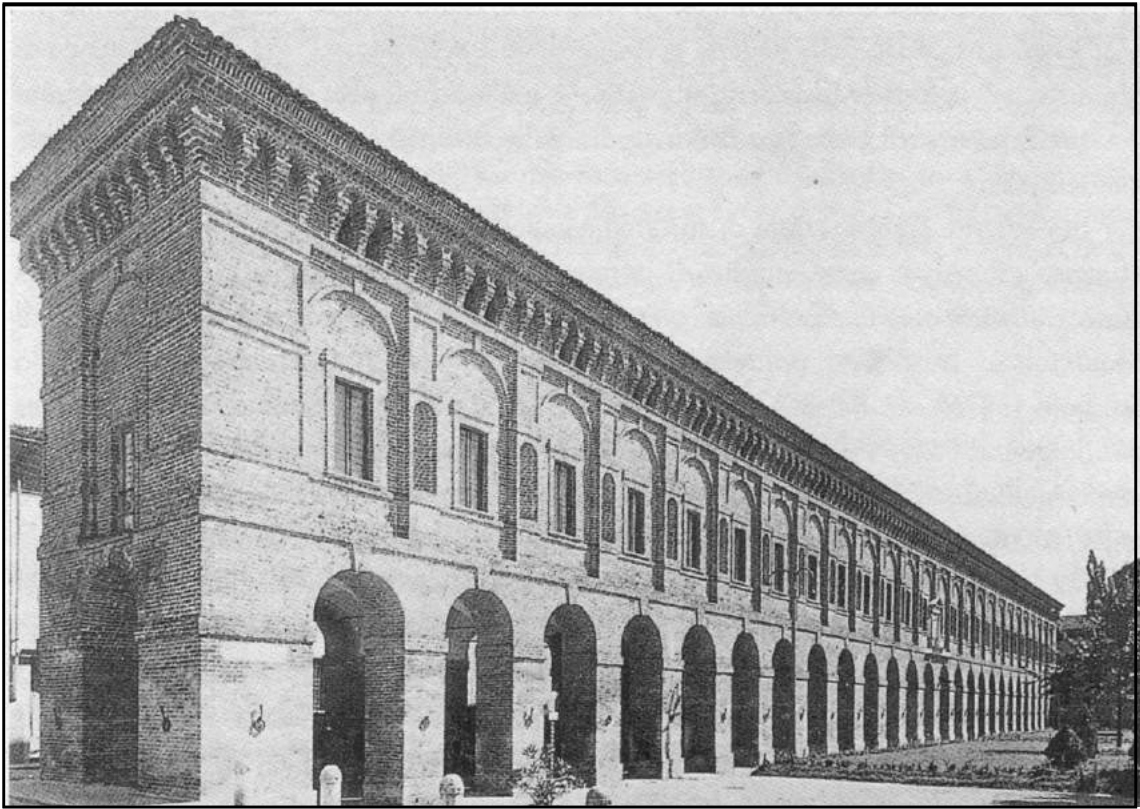
11 Anonimo, Quadro Prospettico del Museo Gioviano. Tela presso il Museo Garibaldi di Como.

12 Schema planimetrico del piano terra del Museo Gioviano



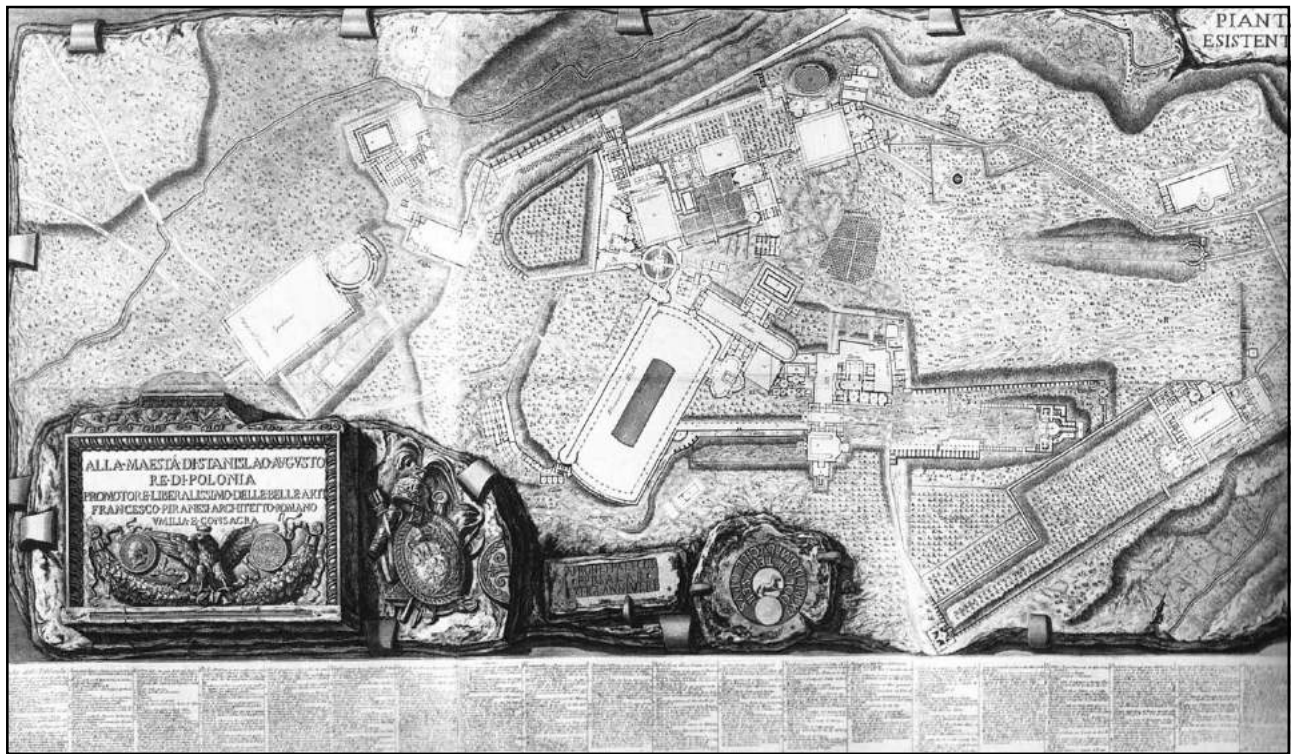
13 Studiolo di Federico da Montefeltro. Libreria a colonne. Palazzo Ducale di Urbino, 1474

14 Particolare delle tarsie lignee riguardanti strumenti astronomici



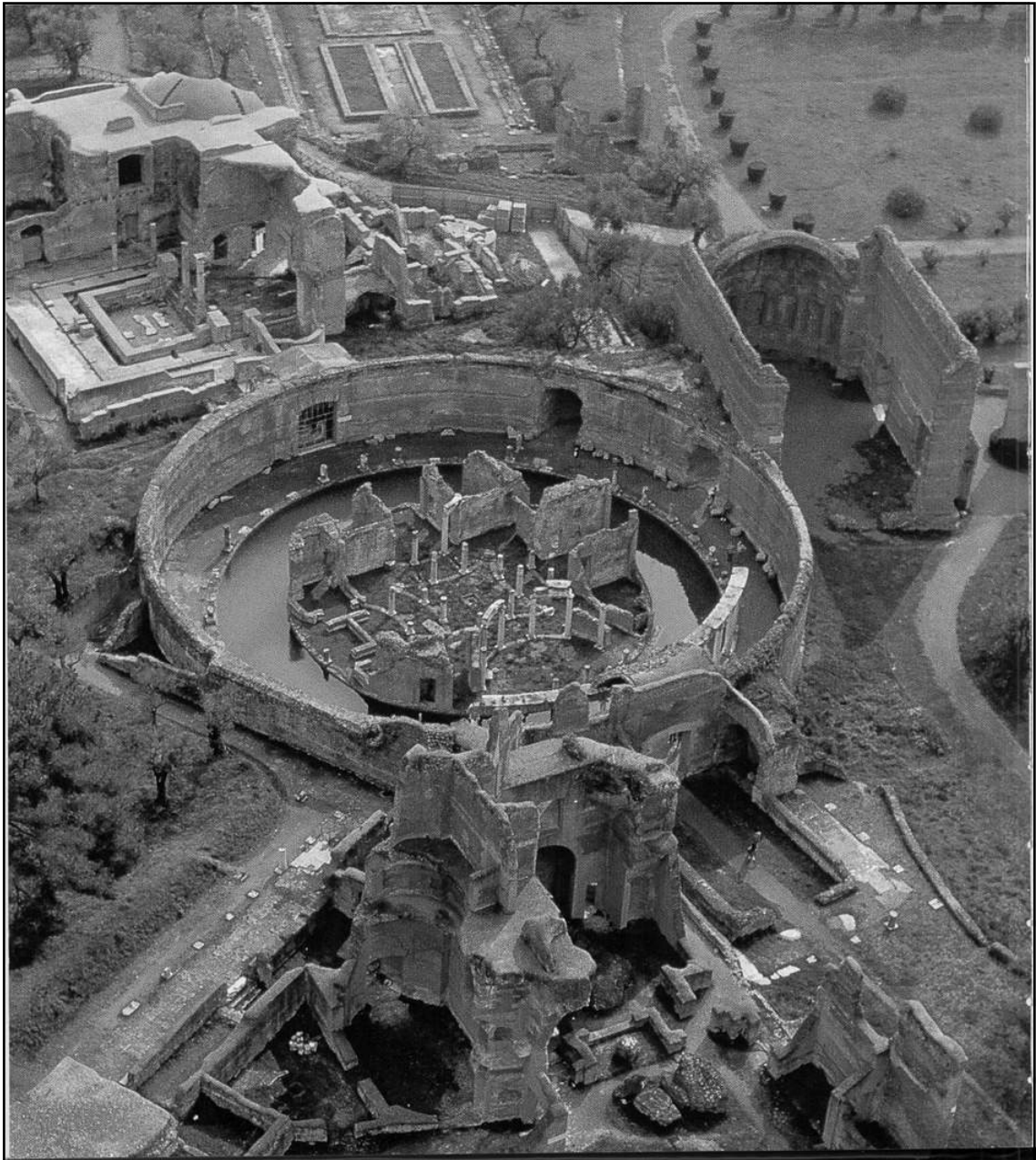
15 Sabbioneta, Galleria degli Antichi, veduta esterna, 1583

16 Mantova, Galleria del Palazzo Ducale veduta interna,

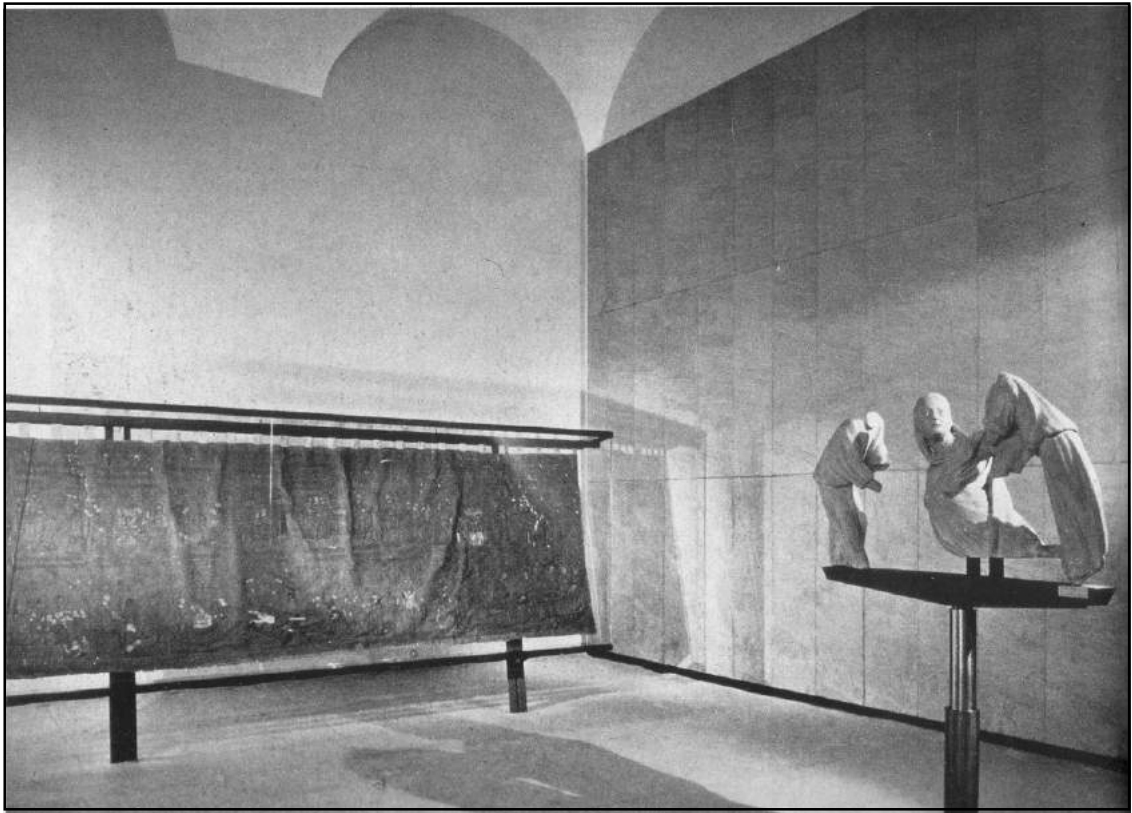


17 Giovanni Battista Piranesi, Pianta delle Fabbriche esistenti nella Villa Adriana, pubblicata da Francesco Piranesi nel 1781, particolare, Getty Center, Resource Collections.

18 Veduta del Teatro Marittimo, Villa Adriana

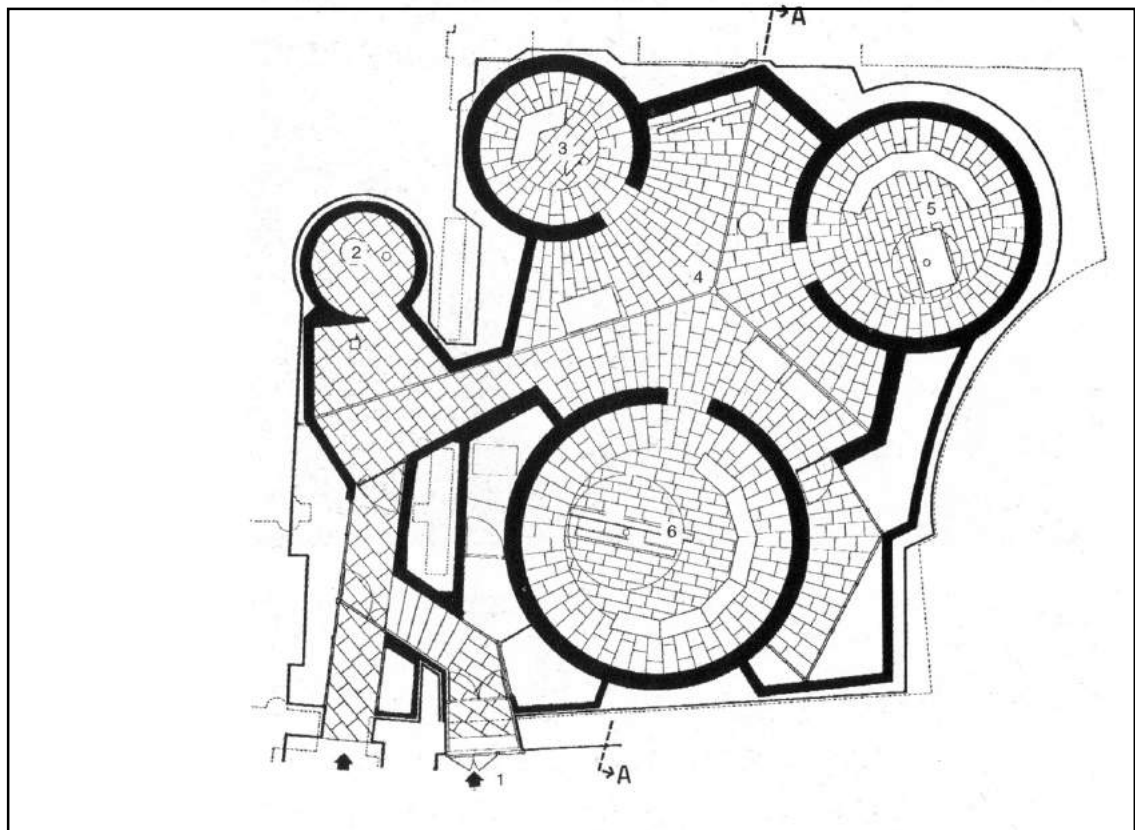


19 Veduta dall'alto del Teatro Marittimo, Villa Adriana



20 Franco Albini, Museo di Palazzo Bianco, Genova, 1950-51, Sala con il pallio bizantino e il frammento marmoreo di Margherita di Brabante di Giovanni Pisano

21 Franco Albini, Museo di Palazzo Bianco, Genova

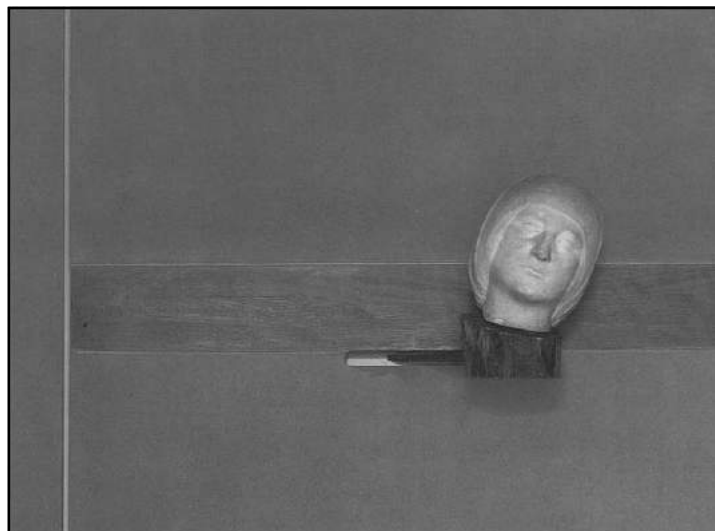


22 Franco Albini, Museo del Tesoro di San Lorenzo, Genova, 1952-56, veduta della sala centrale con la statua della Vergine

23 Franco Albini, Museo del Tesoro di San Lorenzo, Genova, 1952-56, pianta del piano terreno

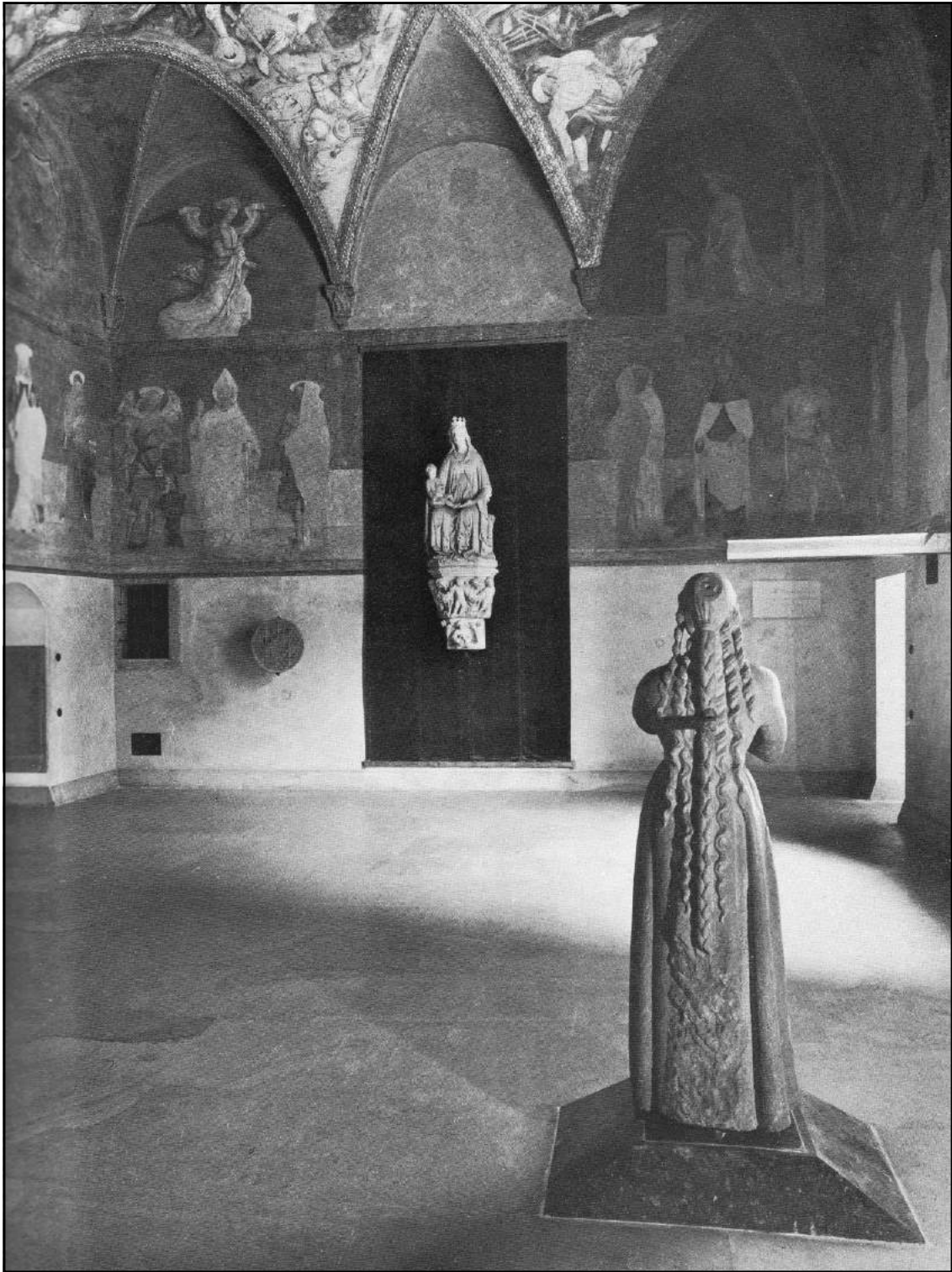


24 Carlo Scarpa, Ampliamento della Gipsoteca Canoviana, Possagno, Treviso, 1956-57, veduta della Sala Alta

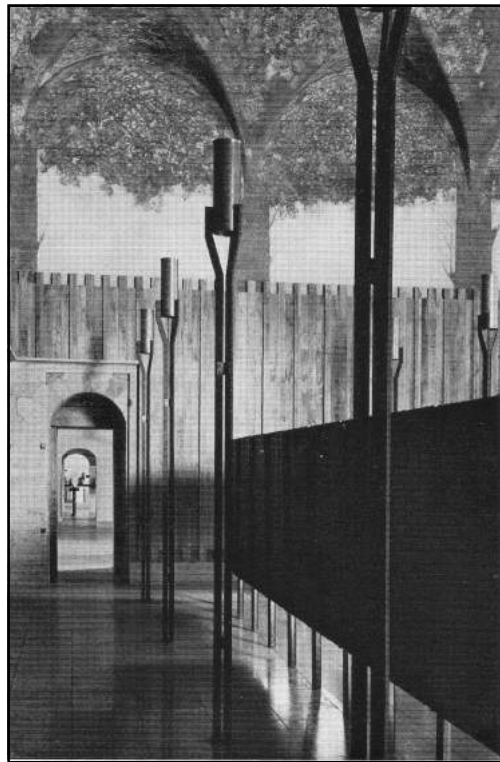
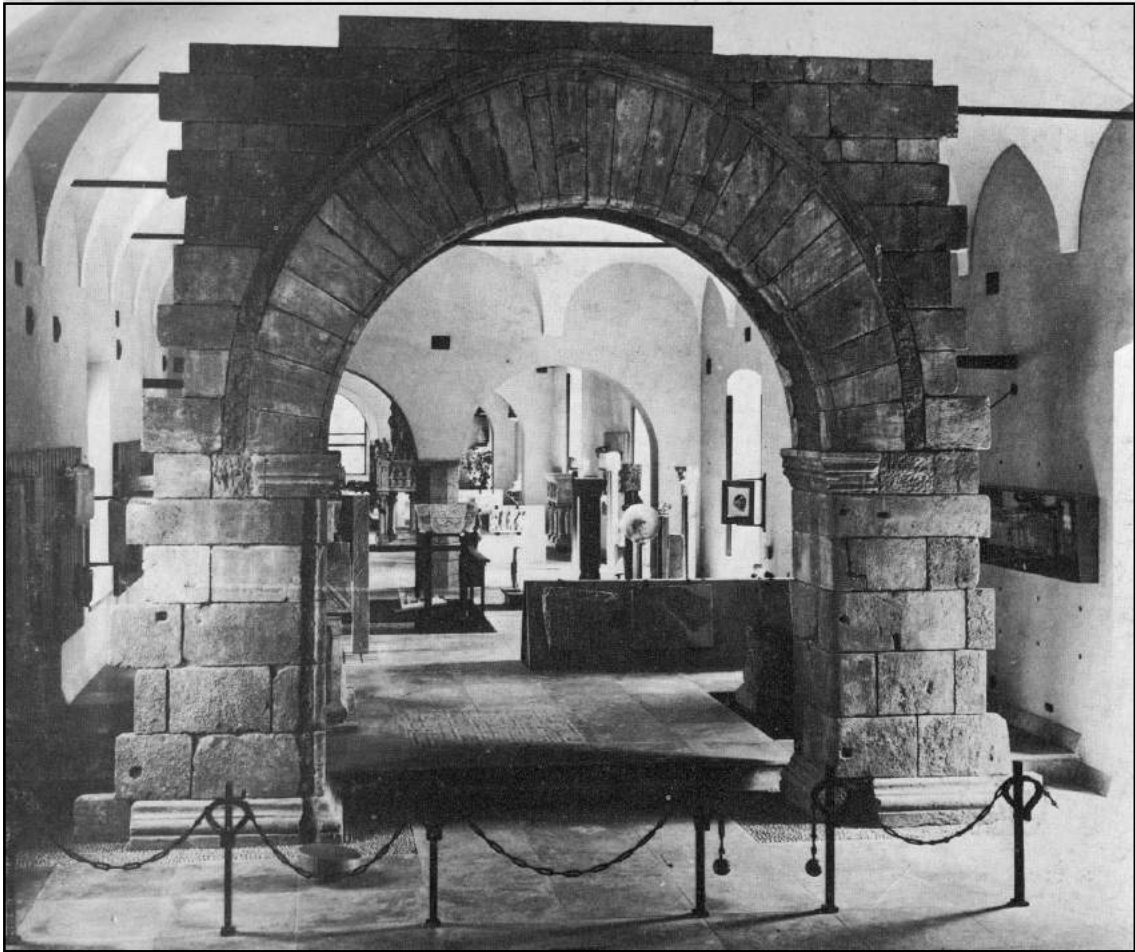


25 Carlo Scarpa, Museo Civico di Castelvechio, Verona, 1958-64, veduta della Galleria delle sculture

26 Carlo Scarpa, Galleria Nazionale di Palazzo Abatellis, Palermo, 1953-57, veduta di un particolare

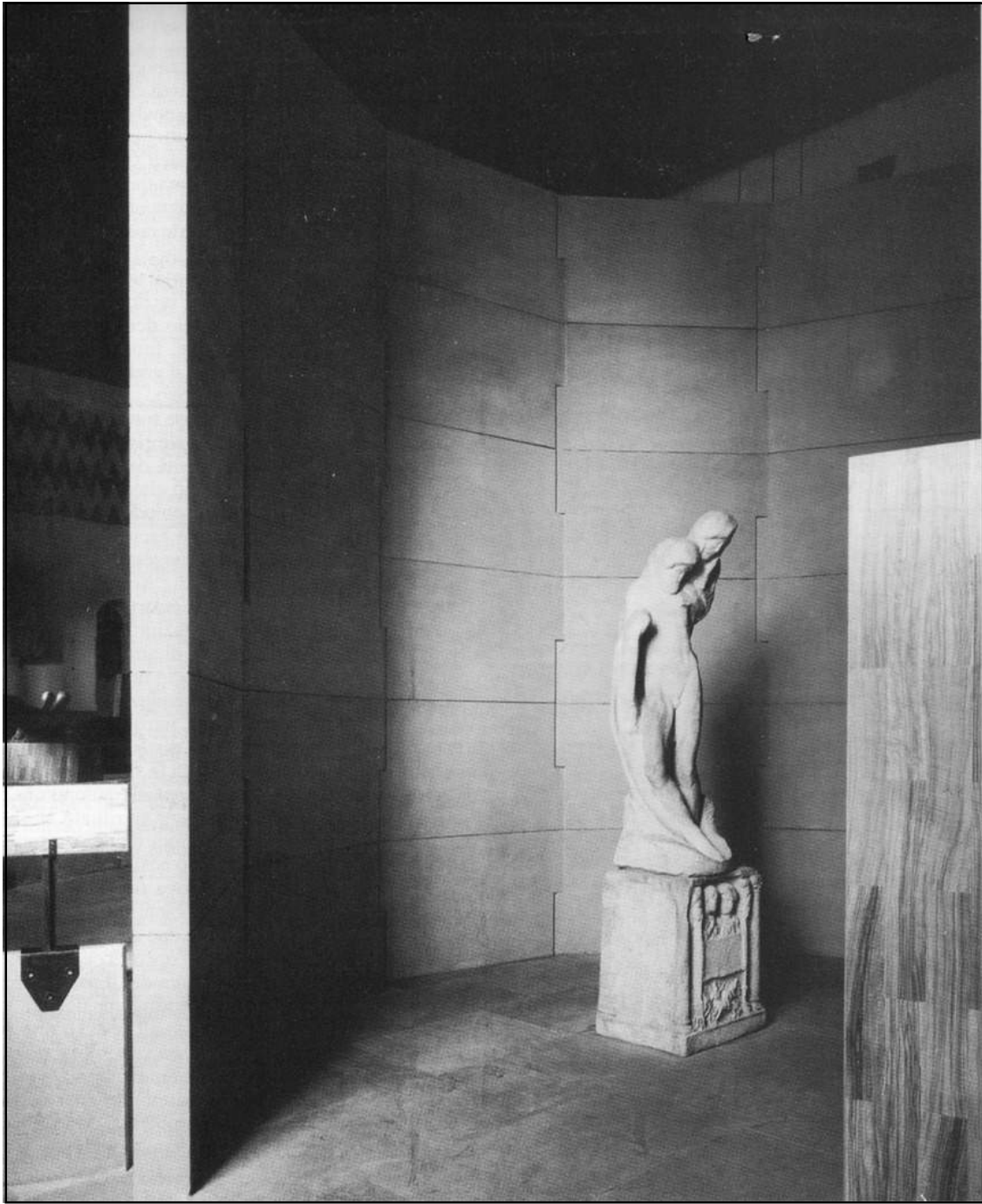


27 BBPR, Museo di Castello Sforzesco, 1954, veduta della Cappella Ducale con la Madonna orante e la Madonna col Bambino



28 BBPR, Museo di Castello Sforzesco, 1954, veduta della Porta della Pusterla dei Fabbri e Galleria

29 BBPR, Museo di Castello Sforzesco, 1954, veduta della Sala delle Asse



30 BBPR, Museo di Castello Sforzesco, 1954, Sala degli Scarlioni, veduta della Pietà Rondanini di Michelangelo

**Musei genovesi di Franco
Albini**

di Marco Lecis

1. Albini e Genova.

Franco Albini¹ ha lavorato a Genova in diversi momenti della sua vita. Il suo rapporto con la città è stato dunque speciale e continuato. Negli anni cinquanta ha disegnato la sistemazione delle gallerie comunali di Palazzo Bianco (1949-51), i nuovi uffici comunali (1950-63), il museo del Tesoro di San Lorenzo (1952-56), il restauro e la sistemazione a Palazzo Rosso (1952-62), la sistemazione della valletta Cambiaso con gli impianti sportivi Shell e lo stadio per la Coppa Davis (1955-63), il complesso per uffici Ina² a Genova-Picapietra (1957-61). In seguito ha realizzato il restauro e la sistemazione dei chiostri di Sant'Agostino (1963-79) e, ancora più tardi, un grande palazzo per uffici ed abitazioni in zona Madre di Dio (1972-79).

36-40-
46

Le gallerie di Palazzo Bianco e Palazzo Rosso e il Tesoro di San Lorenzo sono tra le sue opere più importanti. L'allestimento di spazi museali ha riproposto questioni decisive per la cultura architettonica italiana dell'epoca, anche al di là del riferimento immediato alla tipologia del museo. Sullo sfondo vi sono la crisi della cultura dell'architettura moderna, la complessità dei suoi rapporti con la storia e in particolare il problema dell'intervento nei centri storici.

A Genova Albini si trova ad operare proprio nella parte antica della città, a diretto contatto con alcuni dei suoi monumenti più significativi. I palazzi che ospitano le gallerie comunali affacciano sulla via Garibaldi, la «Strada Nuova» della Genova cinquecentesca, orgoglio della nobiltà cittadina e oggetto di ammirazione nei secoli seguenti. La cattedrale di San Lorenzo, situata nel cuore del centro storico, è una fabbrica che attraversa i secoli e le cui singole parti testimoniano le epoche diverse della sua costruzione. Franco Albini esercita su questi temi la propria idea di architettura. Egli è, sotto il regime, tra i giovani impegnati nelle polemiche per l'affermazione del «razionalismo» in Italia. Negli anni cinquanta, però, alcune sue opere sembrano avviare una revisione di quei principi. Il rifugio Pirovano, costruito a Cervinia tra il 1948 e il '52, l'edificio per uffici dell'Ina a Parma, del 1950-54, coevi degli allestimenti Genovesi, cercano la verifica delle possibilità analitiche ed espressive del linguaggio moderno attraverso il confronto con la storia dei monumenti della città e la costruzione tradizionale. Questa ricerca culmina nell'edificio della Rinascente, realizzato a Roma, in piazza Fiume, di fronte alle Mura Aureliane, tra il 1957 e il '61.

Secondo i principi del «razionalismo» nelle sue opere gli elementi della composizione sono ridotti a figure astratte. In esse l'eleganza grafica e la precisione tecnologica dissimulano una loro particolare complessità: dietro la riduzione razionale vi è un'intenzione espressiva e metaforica.

È attraverso lo sguardo critico e la sensibilità poetica che si costruisce il dialogo con i luoghi e le tradizioni costruttive della storia.

Manfredo Tafuri ha scritto che la poetica di Albini trova la sua originalità in una «vena surreale tanto più sottile quanto più risolta in etimi tecnologicamente inappuntabili». In questa architettura, insiste lo storico, «il dialogo fra l'eleganza tecnologica - ulteriore strumento di supremo distacco - e le forme esalta una dimensione irreali: la dimensione, per l'esattezza, dell'immagine sospesa»³.

Ma i musei genovesi rappresentano aspetti assai diversi della ricerca di Albini. I lavori più paradigmatici sono forse Palazzo Bianco e il Tesoro di San Lorenzo, che sembrano giungere ad esiti quasi divergenti.

L'allestimento di Palazzo Bianco è caratterizzato da una scelta di «riduzione»: l'intervento dell'architetto, così come l'edificio che ospita la collezione, sono concepiti come uno sfondo neutro per le opere esposte. Al contrario il Tesoro di San Lorenzo pone sullo stesso piano architettura, attrezzature museali ed oggetti esposti, facendoli partecipare alla costruzione di un'opera unitaria. In questo caso la vocazione espressiva ed allegorica, dissimulata in Palazzo Bianco, diventa predominante ed è quasi il motivo principale dell'opera.

2. I Musei nei Palazzi della «Strada Nuova».

La «Strada Nuova» di Genova è l'episodio più importante per l'immagine della città cinquecentesca⁴. 31-32

Intorno alla metà del 1500 la città vive un momento di stabilità politica e di prosperità economica con il ritorno di Andrea Doria alla guida della repubblica (1548), l'alleanza con la Spagna di Carlo V e la riuscita conversione della tradizionale economia marittimo-mercantile in una economia finanziaria e capitalistica.

Questo si riflette sul suo aspetto: sono molti gli interventi di risanamento e risistemazione del nucleo medioevale. A questi si accompagnano operazioni di maggior impatto come la realizzazione della nuova cerchia muraria e, appunto, il tracciamento della «Strada Nuova». Essa è concepita come «platea» per una classe nobiliare recentemente affermatasi. I suoi fronti compatti sono costituiti dai palazzi delle grandi famiglie genovesi.

L'intervento si situa in una zona allora periferica, a ridosso della collina di Montesano, sotto le nuove mura di confine, nei pressi del Castelletto - ex fortezza ormai ridotta a luogo di malaffare. Una delle ragioni della scelta del luogo è proprio il recupero dell'area circostante. L'operazione è anche legata ad intenzioni speculative: il denaro ricavato dalla vendita dei lotti è necessario ai lavori della fabbrica della Cattedrale.

Giorgio Vasari accosta il nome di Galeazzo Alessi alla realizzazione della

«Strada Nuova», ma studi recenti hanno dimostrato che la sua influenza è stata soltanto indiretta.

Il maestro perugino è chiamato a Genova per lavorare a importanti fabbriche come villa Cambiaso e S. Maria Assunta a Carignano. L'arrivo dell'Alessi nella città ligure fa conoscere alla cultura architettonica locale le sofisticate ricerche rinascimentali dell'ambiente romano. L'opera dell'architetto diffonde la tipologia geometricamente definita del palazzo all'italiana, adattandolo alle condizioni topografiche caratteristiche di Genova. Egli però non prende parte direttamente alla costruzione della «Strada Nuova», anche se la sua opera ne influenza le forme ed il principio insediativo.

La strada è concepita secondo un disegno geometrico regolare ed astratto. Essa è un esempio del «costruire in costa». Ne rappresenta però un caso particolare: al contrario di quanto succede nel centro più antico, in cui gli edifici e le strade si adattano all'andamento del terreno, qui è la concezione geometrica e prospettica a essere dominante. Solo in un secondo momento la tipologia rigorosamente definita si articola seguendo le condizioni orografiche: questi palazzi, invece di dissimulare i vincoli che ne hanno determinato il disegno, li esaltano attraverso gli scaloni monumentali e il gioco raffinato dei cortili e dei diaframmi dei portici. La «costruzione in costa» è uno dei caratteri di Genova, una soluzione tipica per edificare la città sul pendio. Da essa deriva il modo particolare con il quale gli edifici più monumentali si addossano l'uno all'altro, rivelando la volontà di un disegno chiaro e compiuto e la difficoltà di adattamento alle condizioni del luogo. È un aspetto che ritorna nel corso del tempo, anche nelle costruzioni più recenti. Nel panorama della città convivono oggi il volume netto di Santa Maria di Carignano, le masse dei grattacieli degli anni '30 e la Torre scenica del teatro Carlo Felice, ricostruito negli anni '80 da Aldo Rossi ed Ignazio Gardella.

33 La «Strada Nuova» è un intervento di grande significato urbano. Viene iniziata sotto il doge Luca Spinola e con la supervisione di un Magistrato dei padri del Comune. L'autore del piano è Bernardo Cantone da Cabio. La realizzazione comincia nel 1550, ma l'opera attraversa i secoli, fino alla fine del 1700. Inizialmente vengono venduti i lotti con il metodo delle aste, nel 1551, nel 1558-59 e nel 1561. Il tracciato è disegnato in due momenti: in principio comprende solo metà della lunghezza definitiva, per otto lotti complessivi, quattro su un fronte e quattro sull'altro, e solo inseguito viene completato. La via comincia in piazza delle Fontane Marose e si sviluppa verso ovest.

L'intervento è concepito più come quartiere di palazzi che come strada vera e propria. Nel disegno originario essa si interrompe bruscamente dal capo opposto rispetto alle Fontane Marose. Solo nel 1786 con l'apertura della «Strada Nuovissima», l'odierna via Cairoli, viene riconnessa al

tracciato delle altre vie della città, tra cui la più importante è la via Balbi, l'altra grande strada monumentale realizzata tra il 1602 ed il 1613 sul modello della «Strada Nuova».

Palazzo Bianco e Palazzo Rosso sono collocati all'estremità occidentale della «Strada», poco prima dell'imbocco di via Cairoli, e quasi si fronteggiano. Il primo sta sul fronte settentrionale al lato di palazzo Grimaldi Doria-Tursi, oggi sede del municipio. Palazzo Rosso, che deve il suo nome al colore degli intonaci della facciata, introduce direttamente alla via con un corpo più basso detto il «palazzetto».

I due palazzi furono ceduti al comune nel 1884 da Maria Brignole-Sale De Ferrari, duchessa di Galliera, insieme alle collezioni che contenevano e divennero il fulcro dei musei civici genovesi. La loro storia è affascinante ed è testimonianza di certi caratteri della nobiltà Genovese. La sequenza costruttiva e i passaggi di proprietà possono essere visti come «simbolo esasperato, quasi grottesco, della distanza fra la ricchezza, la volontà di potere e la scarsità di risorse umane tipica dell'oligarchia genovese»⁵.

34

Palazzo Bianco è il più vecchio: è costruito tra il 1530-40 per il nobile Luca Grimaldi. Nel 1658 cambia proprietario e passa alla famiglia De Franchi; nel 1711 è di Maria Durazzo Brignole-Sale, creditrice dei De Franchi. La pianta è quella tipica dei palazzi rinascimentali che organizzano il volume cubico e compatto dell'edificio intorno al cortile porticato. L'edificio si dispone su due livelli raccordati nell'atrio di ingresso da uno scalone monumentale. L'aspetto originario era modesto e forse per questo Rubens non lo riproduce nella sua raccolta di rilievi di palazzi genovesi, pubblicata nel 1622. La facciata è del secondo decennio del 1700: viene completata durante la ristrutturazione intrapresa in quegli anni. Dopo la metà del secolo il palazzo è affittato al marchese Carlo Cambiaso, un grande collezionista dell'epoca: da questo momento in poi quello della «casa d'affitto per collezionisti» è il destino dell'edificio - fino alla cessione al Comune - e in qualche modo già ne determina la vocazione museale. Il palazzo è un museo dal 1892. L'allestimento degli interni ricostruiva un'abitazione patrizia genovese, secondo il gusto minuzioso e ridondante tipico della cultura positivista ottocentesca. Fu quasi distrutto dai bombardamenti della seconda guerra mondiale e in seguito ricostruito dal Genio Civile.

Palazzo Rosso risale alla fine del XVII secolo. È realizzato dall'architetto Pietro Antonio Corradi tra il 1671 e il 1677. Ha una pianta a U, che riprende la tipologia definita dagli edifici monumentali di via Balbi disegnati da Bartolomeo Bianco. Il palazzo ha due piani nobili: uno per

ciascuno dei due proprietari, i fratelli Ridolfo Maria e Gio.Franco Brignole-Sale. Gli interni del secondo piano nobile e del mezzanino sono stati riccamente decorati, nel corso del tempo, da artisti importanti. Solo in parte distrutti dalla guerra, sono parte della bellezza dell'edificio, in questo molto diverso da Palazzo Bianco e dal suo scarno apparato decorativo. La facciata⁶, del 1746, è opera di Francesco Cantone, che decorò anche il fronte dell'adiacente «palazzetto». In quegli anni il padrone del palazzo, Gio.Francesco II, è doge di Genova e promuove i lavori di decorazione del mezzanino, di ispirazione francese, seguendo lo stile «reggenza», conosciuto a Parigi durante le sue missioni diplomatiche. Di carattere illuminista erano i motivi ornamentali delle «mezzarie superiori», gli appartamenti sopra il secondo piano nobile. Furono voluti da Anton Giulio II alla fine del 1700, ma sono stati distrutti dalla guerra. Nel gennaio 1874 Maria Brignole-Sale, duchessa di Galliera, dona il Palazzo alla città per «accrescere il decoro e l'utile» di Genova e con l'idea che l'edificio e le sue collezioni d'arte potessero diventare un monumento alla sua casata. Palazzo Rosso «si era dunque conservato come testimonianza tragica e fastosa di una decadenza, come scenario di un crepuscolo degli Dei degno dell'obiettivo ossessivo e minuzioso di un Visconti»⁷.

35-36

Franco Albini e Caterina Marcenaro concepiscono gli interni di Palazzo Bianco come sfondo neutro delle opere esposte. L'architetto utilizza la sua esperienza di designer e di allestitore di mostre: i temi del suo lavoro ripropongono per certi aspetti i principi della museografia «razionalista» descritti da Giuseppe Pagano. Il direttore di «Casabella», nel 1939, prescrive il distacco dell'opera dalla parete, la riduzione del sostegno a linea sottile, lo studio accurato dell'illuminazione, l'abolizione delle cornici dei quadri (considerate elemento di disturbo alla fruizione dell'opera d'arte)⁸. Caratteristiche dell'allestimento sono l'eleganza grafica, il distaccato lirismo e la volontà di straniamento, di «sospensione delle opere» in una dimensione astratta e contemplativa. A proposito di questo lavoro Ezio Bonfanti parla della radicale «abolizione della contestualità tra le opere esposte, il cavo museale e l'apparecchiatura» dell'allestimento⁹.

L'architetto caratterizza il museo con colori neutri: i bianchi e i neri dei pavimenti, i grigi delle pareti. L'edificio è ridotto a una figura astratta e geometrica, quasi concettuale. Particolare attenzione è data al controllo della luce: le finestre sono schermate con lastre di ardesia o con veneziane. L'illuminazione artificiale è data da lampade fluorescenti a catodo freddo: queste lampade sono disposte su una struttura a canne metalliche, sospesa e ancorata agli angoli delle sale.

I quadri, privi di cornice, sono appesi tramite tondini di ferro a una guida, sempre in ferro, ancorata al muro poco sotto il soffitto.

Pezzo prezioso della collezione è il Pallio Bizantino: è conservato all'interno di una teca di cristallo che ne consente la visione da entrambi i lati.

Gli elementi dell'allestimento sono caratterizzati dalla povertà dei materiali e dal rigore geometrico della disposizione e concorrono a definire uno spazio sospeso, astratto ed elegante.

Albini riprende solo in parte questo atteggiamento a Palazzo Rosso. La natura differente dei due edifici condiziona il cambio di registro. L'atmosfera astratta di Palazzo Bianco è sostituita da un dialogo più partecipe e da un rapporto con la fastosità delle decorazioni. Allo sfondo neutro dei pavimenti di pietra di lavagna bianca e nera è preferito il rosso vivo di una moquette. Anche il disegno dei sostegni metallici acquista una maggiore forza plastica, innescando relazioni complesse con le opere. I quadri che non sono appesi alle pareti sono sorretti da un supporto metallico rotante che permette al visitatore di regolarne l'orientamento rispetto alla luce. Le sculture sono sostenute da supporti di varia fattura realizzati in profilato metallico verniciato di scuro.

Il progetto prevede il restauro del palazzo con l'intento di restituirne l'aspetto barocco originario, alterato nel 1800 e dai danni della guerra. La trasparenza e l'articolazione spaziale delle logge della corte e verso il giardino sono preservate dall'utilizzo di grandi vetrate in cristallo i cui giunti in bronzo brunito sono ridotti a dimensioni minime.

Infine Albini inserisce nell'allestimento un oggetto particolare, dal carattere virtuosistico: una grande scala ottagonale in ferro con tiranti di sostegno. I tiranti esterni sono appesi alla soletta di ogni piano, quelli centrali al soffitto dell'ultimo livello; il corrimano, agganciato ancora ai tiranti, è rivestito in legno e cuoio. Questa scala ha una posizione importante ed è il perno distributivo tra il Palazzo ed il «palazzetto».

Sul fianco di Palazzo Bianco, di fronte a Palazzo Rosso, c'è uno dei palazzi più belli della via: Palazzo Grimaldi Doria-Tursi, oggi sede del comune di Genova.

Proprio in continuità con questo edificio nasce un terzo intervento di Franco Albini che si può collegare con la «Strada nuova»: i nuovi Uffici Comunali, progettati a partire dal 1950. Il complesso è situato subito dietro il palazzo, su un pendio ripido che sale verso la spianata del «Castelletto».

Albini fa qui una scelta in contrapposizione con la tipologia dei palazzi della «Strada»: invece di apparire come «cubo solido», l'edificio si scompone in piani paralleli. Esso ha dunque un profilo a gradoni, con

giardini pensili; digradando verso il mare, sfrutta le caratteristiche orografiche del sito. Questa è una tipologia caratteristica delle ricerche della modernità, fin dai disegni della «città ideale» di Antonio Sant'Elia. Il progetto di Albini riprende in particolare alcune soluzioni di un piano del 1932, il Piano Regolatore per il Levante, redatto da C. Daneri, L. Ferrari, R. Morozzo Della Rocca, L. Vietti e G. Zappa. Su quei principi Daneri stesso realizza le case a gradoni sulla collina di Quinto, nel 1952-55.

Il complesso degli Uffici comunali è organizzato secondo una pianta a C che si apre verso la vista del centro storico e del porto. Esso poggia su un grande basamento che ospita la sala comunale. I fronti dei singoli uffici sono fatti ruotare e orientati verso valle, e costruiscono un profilo a risega. La struttura è in cemento armato e il rivestimento in pietra rosa di Finale.

3. Il Tesoro e la Cattedrale di San Lorenzo.

46

La cattedrale di San Lorenzo è stata un monumento importantissimo per la città fin dal suo primo nucleo medievale. Essa è nata presso la porta di Serravalle, entro la cerchia più antica delle mura, nel IX secolo, ed è parte di un complesso edilizio che comprende anche l'Arcivescovado, il chiostro dei canonici e il Battistero.

La chiesa, cominciata nel 1099, è una fabbrica che rimane aperta nel corso dei secoli.

I restauri della fine del 1800, condotti da una commissione composta da Alfredo D'Andrade, Camillo Boito, Luigi A. Cervetto e Aurelio Crotta, pur volti al recupero dell'aspetto medioevale, non hanno inteso semplificarne l'immagine: i grandi portali Nord e Sud, del XIII secolo, risalgono all'edificio precedente la distruzione del 1296, avvenuta a causa di un incendio. Le cappelle del fianco sinistro sono della metà del 1400; la copertura a botte delle navate e del presbiterio, come la cupola, nascono su progetto dell'Alessi, dopo la metà del 1500.

Anche la facciata restituisce l'immagine delle diverse stagioni della costruzione: i profondi portali strombati e archiacuti sono opera di maestranze francesi medioevali; il grande rosone è quattrocentesco; le due torri, testimoni dell'origine nordica del disegno complessivo dell'edificio, sono concluse nei secoli successivi. La torre di sinistra, incompiuta, termina con una loggia realizzata nel 1451, l'altra viene finita più di cinquant'anni dopo. Infine la scalinata con i leoni è opera di Carlo Rubatto e rientra nel progetto di riconfigurazione della piazza del 1840.

La collezione del Tesoro ha caratteristiche particolari, che hanno avuto influenza sulle scelte dell'allestimento. È composta da pezzi molto preziosi. Il più importante è un catino del I secolo avanti Cristo di forma esagonale, che si vuole sia stato sulla tavola dell'Ultima Cena ed è per questo legato al mito del Santo Graal. Gli oggetti esposti, come i piviali di papa Gelasio (che consacra la chiesa ancora incompiuta nel 1118), sono ancora oggi utilizzati per le cerimonie religiose. Dunque alla sistemazione della collezione si sovrappongono particolari esigenze funzionali, mentre essa non ha uno specifico bisogno di flessibilità.

Queste due considerazioni hanno condizionato da una parte la scelta definitiva di scavare il museo sotto un cortile dell'arcivescovado, in modo da renderlo contiguo ai locali della sagrestia, dall'altra lo studio di un allestimento fisso, guidato da forti intenzioni allegoriche e «scenografiche». La differenza dai musei di via Garibaldi sta in questa scoperta volontà evocativa.

47-48

Ciò è evidente fin dal disegno della pianta: perno della composizione sono le piccole celle dal perimetro circolare, rievocazione di *tholoi* arcaici posti sui vertici di uno spazio esagonale. La forma del poligono corrisponde a quella del Sacro Catino del Graal. Le pareti e i pavimenti sono rivestiti in pietra di Promontorio, color grigio scuro, secondo una tradizione costruttiva genovese. Le volte hanno sezione conica e sono aperte sulla sommità. Esse richiamano gli edifici arcaici, ma sono costruite in cemento armato. Le sostengono piccole travi prefabbricate, disposte a raggiera, che si comportano staticamente come mensole doppie. La loro iterazione e l'alternarsi delle loro diverse misure definiscono l'elegante disegno delle coperture.

49-50

All'interno di questo spazio sofisticato, basato su tensioni dinamiche e su una sequenza sempre variata di prospettive, stanno gli oggetti della collezione. Sono sistemati in modo da occupare gli ambienti e sono posti al centro dei vani, alla stessa altezza dei visitatori. Così è possibile girare intorno alle teche che li custodiscono. Le edicole si presentano come oggetti tecnici, ma il loro disegno asseconda lo spirito dell'allestimento. I piviali del papa, per esempio, sono chiusi in scatole di vetro che ne seguono i profili e i sostegni li sorreggono come fossero indossati da manichini, inquietanti presenze «metafisiche».

Infine, l'illuminazione è elemento determinante di questa «messa in scena»: alla suggestione del bagliore zenitale delle volte, si unisce il riverbero dei pezzi della collezione. La fonte di luce che li illumina è nascosta da una fascia di vetro più scura, così che essi sembrano brillare di luce propria.

Alla forza evocativa di questo allestimento si accompagna una generale perizia tecnica e costruttiva. L'autore, nella relazione, dopo avere

introdotta i contenuti ideali del progetto, ne spiega con precisione le soluzioni sul piano tecnologico. Anche i critici che presentano l'opera sulle riviste riflettono su questa complessità di aspetti.

Gli scritti di Giulio Carlo Argan e Mario Labò¹⁰, pur riconoscendo al museo il carattere particolare di «opera d'arte», rivendicano la sua appartenenza all'architettura e all'arte moderna.

Dall'altro verso c'è chi, come Paolo Chessa¹¹, privilegia la natura comunicativa e pedagogica di quest'opera di Albini, anche in contrapposizione all'«ermetismo» di certe sue architetture più radicali. Nel Tesoro di San Lorenzo le tensioni dissimulate nella sistemazione di Palazzo Bianco sono alla fine liberate: negli elementi dell'allestimento il complesso rapporto tra sofisticata astrazione e vocazione narrativa pare rovesciarsi. E tuttavia la sospensione tra i due estremi rimane ancora viva. Il progetto è ancora l'immagine di una Ragione che sa di non potersi esaurire nella tecnica, che dialoga con le inquietudini che la attraversano e che prova a mettere in scena - tra le ombre cupe e gli improvvisi bagliori delle sue stanze - un enigma arcaico ed oscuro.

Note:

¹ Su Franco Albini (Robbiate, Como 1905– Milano 1977) rimando alle indicazioni bibliografiche del testo di Daniele Vitale e cito tre nuove pubblicazioni monografiche comparse negli ultimi dieci anni: un catalogo delle opere curato da ANTONIO PIVA E VITTORIO PRINA, *Franco Albini. 1905-77*, edito dalla casa editrice Electa di Milano nel 1998, uno studio sull'architetto di FABRIZIO ROSSI PRODI, *Franco Albini*, pubblicato da Officina edizioni, Roma 1996; e *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, a cura di FEDERICO BUCCI e AUGUSTO ROSSARI, Electa, Milano 2005.

² Istituto nazionale delle assicurazioni.

³ MANFREDO TAFURI, *Storia dell'architettura Italiana 1944-85*, Einaudi, Torino 1986, pp. 64-66.

⁴ Sulla 'Strada Nuova' e i suoi palazzi: ENNIO POLEGGI, *Strada Nuova, una lottizzazione del '500 Genova*, Genova 1968; LUCIANO GROSSI BIANCHI, ENNIO POLEGGI, *Una città portuale del medioevo, Genova nei secoli X-XVI*, Sagep, Genova 1979; MARIO LABÒ, *I Palazzi di Genova di Peter Paul Rubens, Tolorzi*, Genova 1970; AA.VV., *Genova, Strada nuova*, presentazione di Luigi Vagnetti, Vitali e Ghianda editori, Genova 1967.

⁵ Le parole sono di Alberto Grimoldi e sono contenute nel suo scritto: *Palazzo Bianco, Palazzo Rosso: allestimento e museografia*, presente nel catalogo della mostra milanese del 1979: AA. VV. *Franco Albini. Architettura e design 1930-1970*, Centro Di, Firenze, 1979, pp. 78-79.

⁶ Il fronte del palazzo, dal cui colore degli intonaci deriva il nome, presenta la stessa ricca decorazione degli interni. Sugli architravi delle finestre dei due piani nobili ci sono delle protomi leonine: sono un riferimento all'arma araldica dei Brignole, raffigurante un leone rampante sotto un albero di prugne (in dialetto genovese «brignole»).

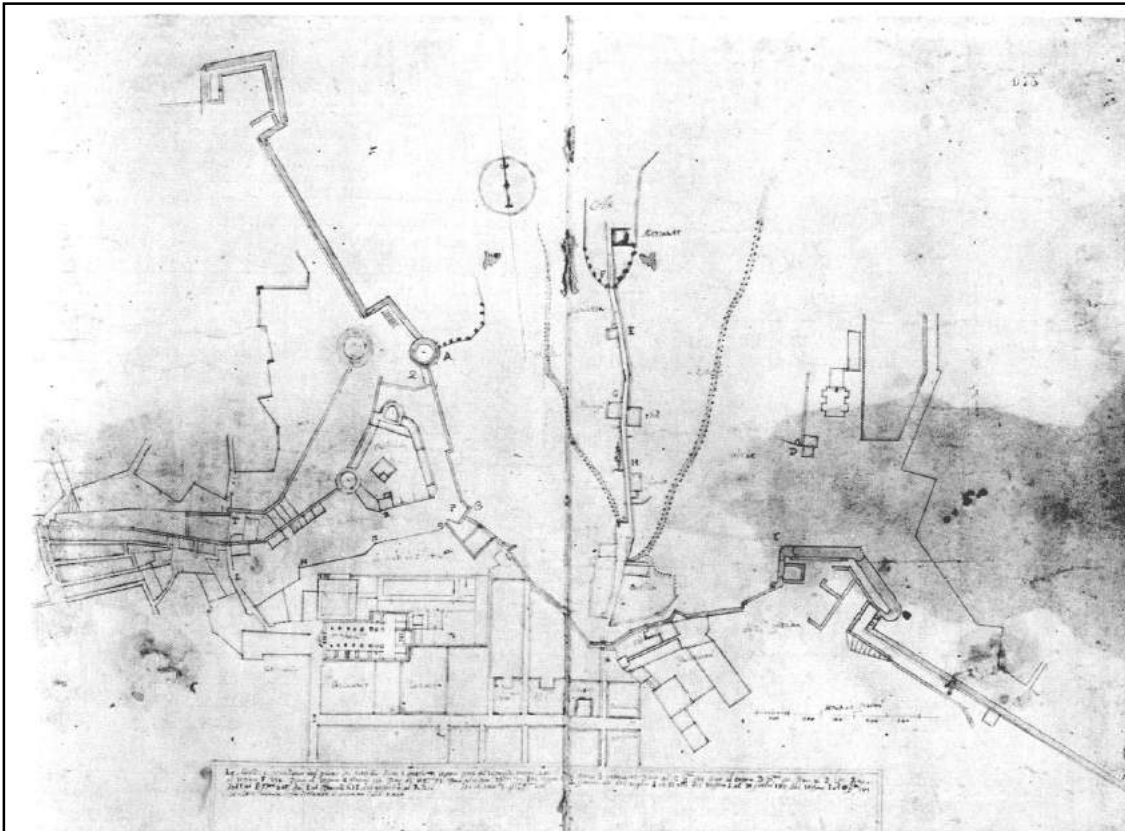
⁷ ALBERTO GRIMOLDI, op.cit.

⁸ GIUSEPPE PAGANO, *La mostra di Leonardo al palazzo dell'Arte a Milano*, in "Casabella" n. 141, settembre 1939, pp.6-19.

⁹ EZIO BONFANTI, MARCO PORTA, *Città, museo e architettura. Il gruppo B.B.P.R. nella cultura architettonica italiana. 1932-70*, introduzione di PAOLO PORTOGHESI, Vallecchi Editori, Firenze, 1973, p.150.

¹⁰ GIULIO CARLO ARGAN, *Il Museo del Tesoro di S. Lorenzo a Genova*, in "L'architettura-cronache e storia", 1956, n.14, pp.557 sgg.; MARIO LABÒ, *Il Museo del Tesoro di S. Lorenzo in Genova*, in "Casabella", 1956, n. 213, p.6. Per quanto riguarda Argan è importante citare anche il suo scritto su 'Palazzo Bianco': *La Galleria di Palazzo Bianco a Genova*, in "Metron", n.45, pp. 25 sgg; e il saggio: *Il Museo come scuola*, comparso sulla rivista "Comunità", n.49 del 1949. Qui il critico introduce un dibattito più generale sulla questione dei musei che ne evidenzia i suoi collegamenti con la società e con il mondo della produzione. Le sue parole avranno un importante influenza sui lavori fatti in Italia in questo campo nel primo dopoguerra.

¹¹ PAOLO CHESSA, *Il Museo del Tesoro di S. Lorenzo a Genova*, in "Comunità", 1957, n. 47.



31. Pietro B. Cattaneo, 1595-1600, rilievo della Strada Nuova e della fortezza del Castelletto (Genova, Civica Biblioteca Berio, fondo Manoscritti, VIII. 2.20).

32. Giovanni L. Giudotti, 1766-69, *Genova nel solo giro delle sue mura vecchie* (Genova, Collezione Topografica del Comune); in alto, nella parte destra della carta verso il centro, si riconosce il tracciato della 'Strada Nuova', alla stessa altezza, sulla parte sinistra, la via Balbi. Tra le due non c'è ancora il collegamento di via Cairoli.



fig. I Pianta del pianterreno, scala 1:500 (Gauthier, tav. 23).

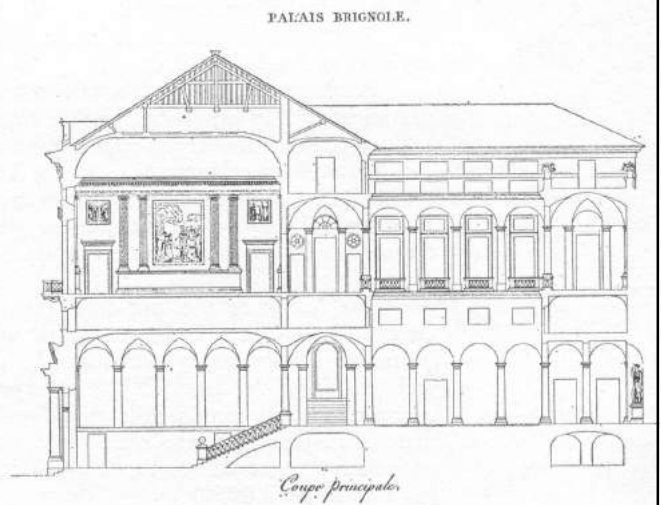
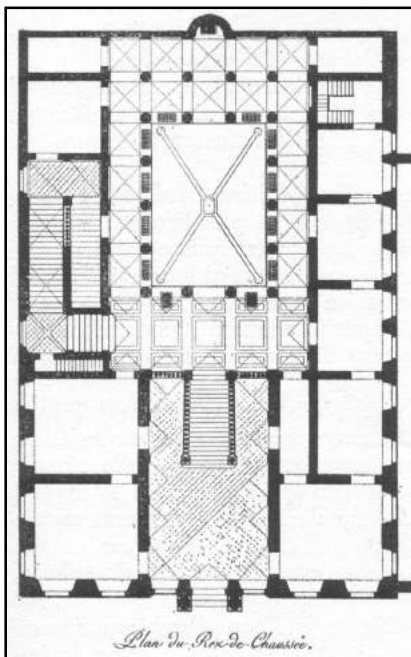


fig. II Sezione longitudinale, scala 1:500 (Gauthier, tav. 23).

33. A. Golfi - G. L. Guidotti, 1769, *Veduta di Strada Nuova da piazza Fontane Marose* (Genova, Collezione della cassa di risparmio di Genova e Imperia).
34. Palazzo Bianco, pianta e sezione dai rilievi del Gauthier (dal libro ENNIO POLEGGI, *Strada Nuova, una lottizzazione del '500 a Genova*, Genova 1968).



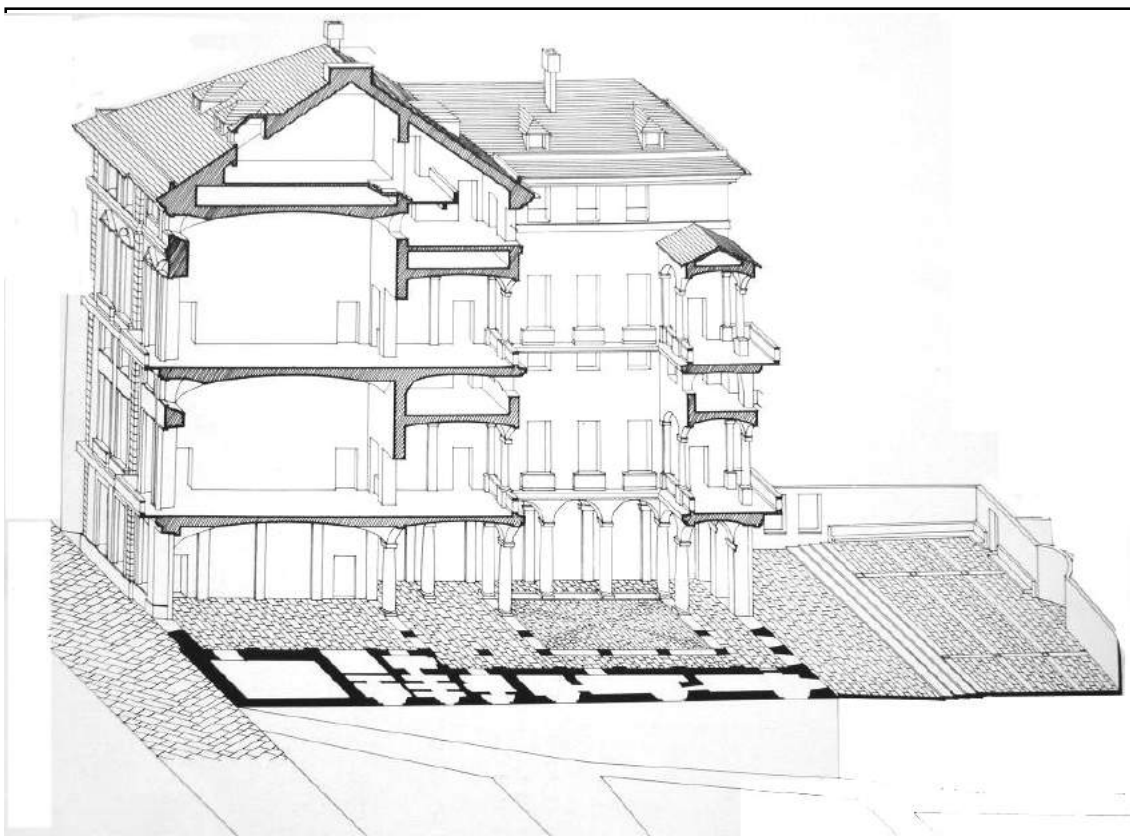
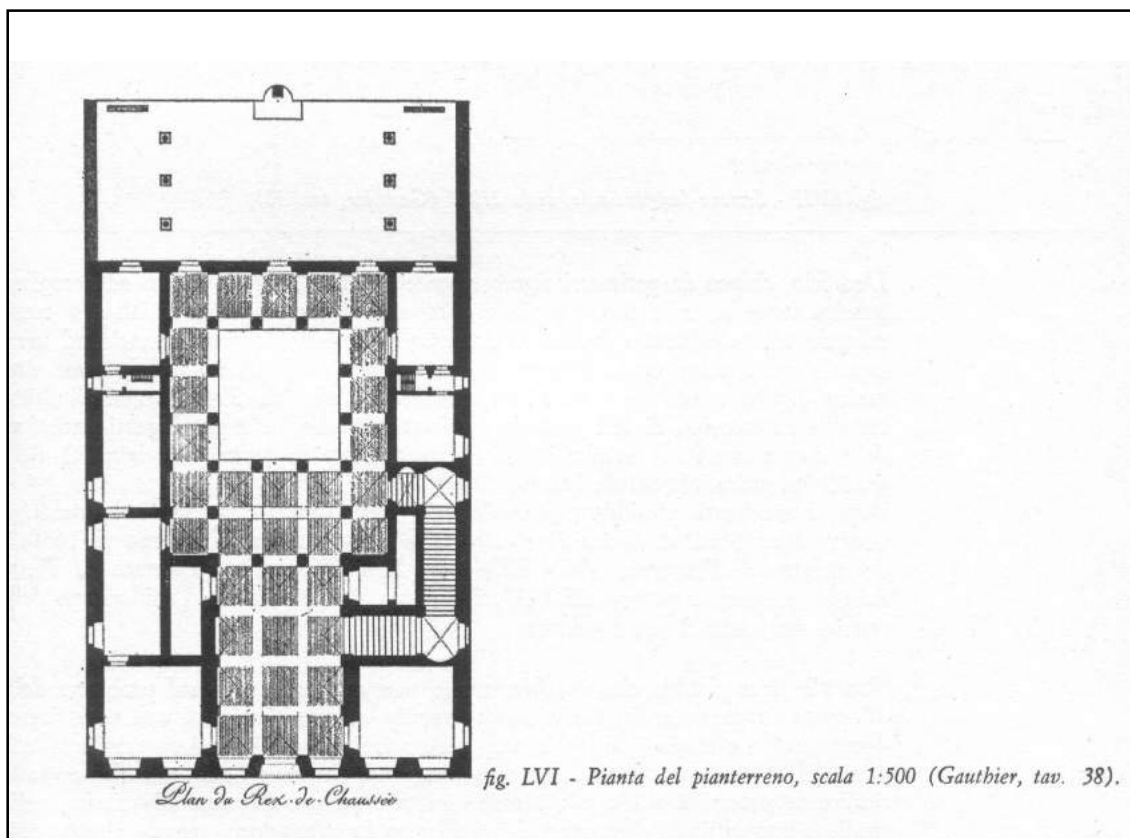
35. Palazzo Bianco, lo scalone monumentale nell'atrio.



36. Palazzo Bianco, sala 2, pallio bizantino e scultura di Giovanni Pisano (allestimento originale).

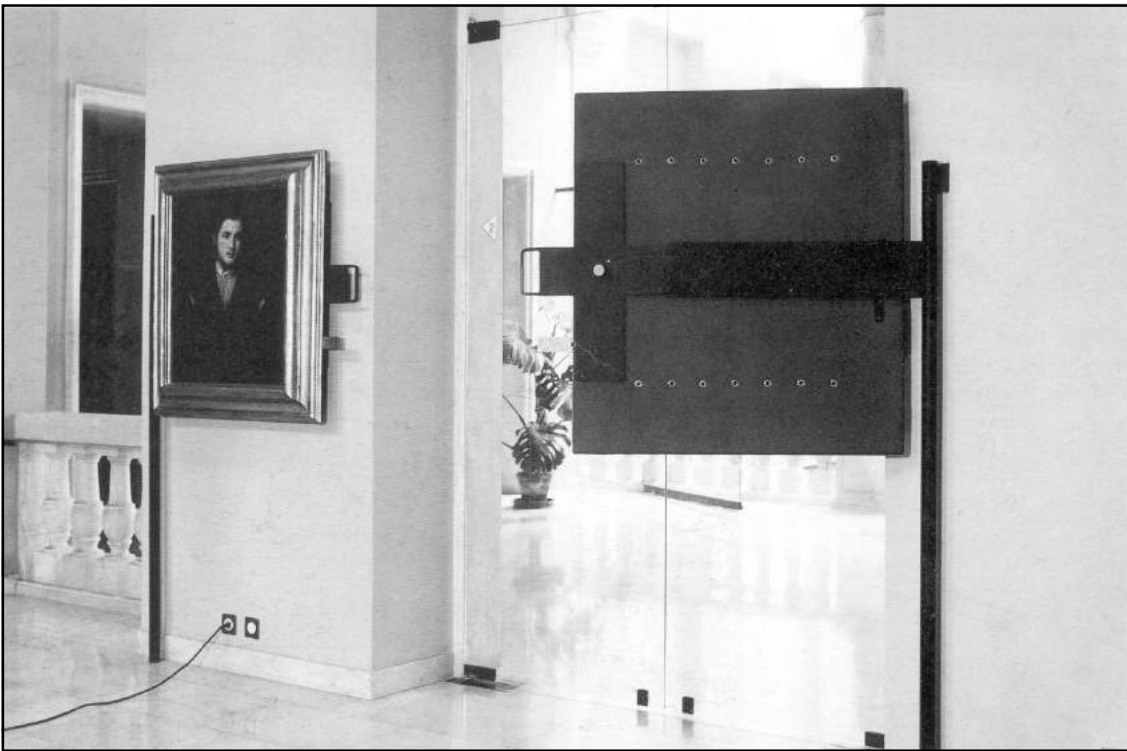
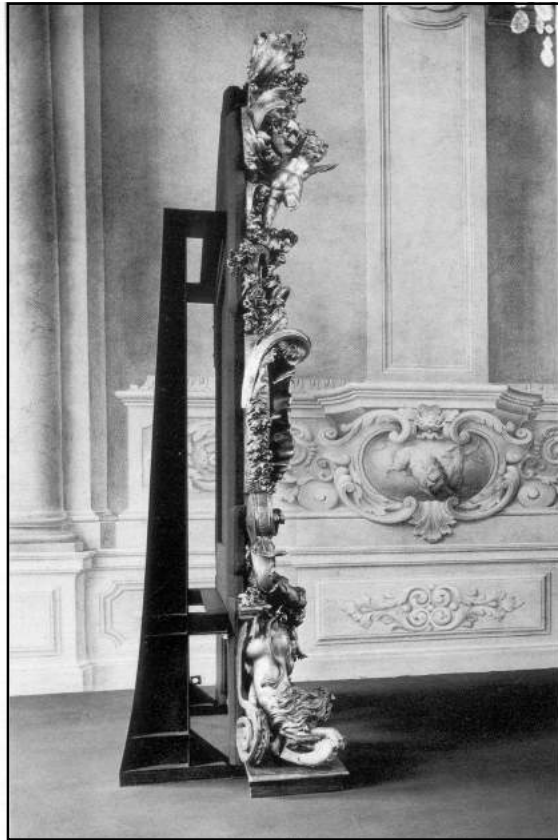
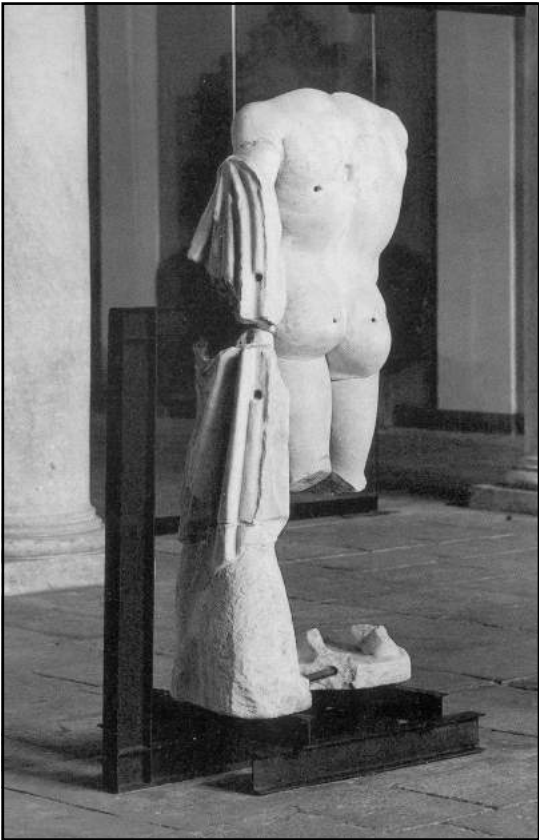


37. Palazzo Bianco, sala 4 (allestimento originale).

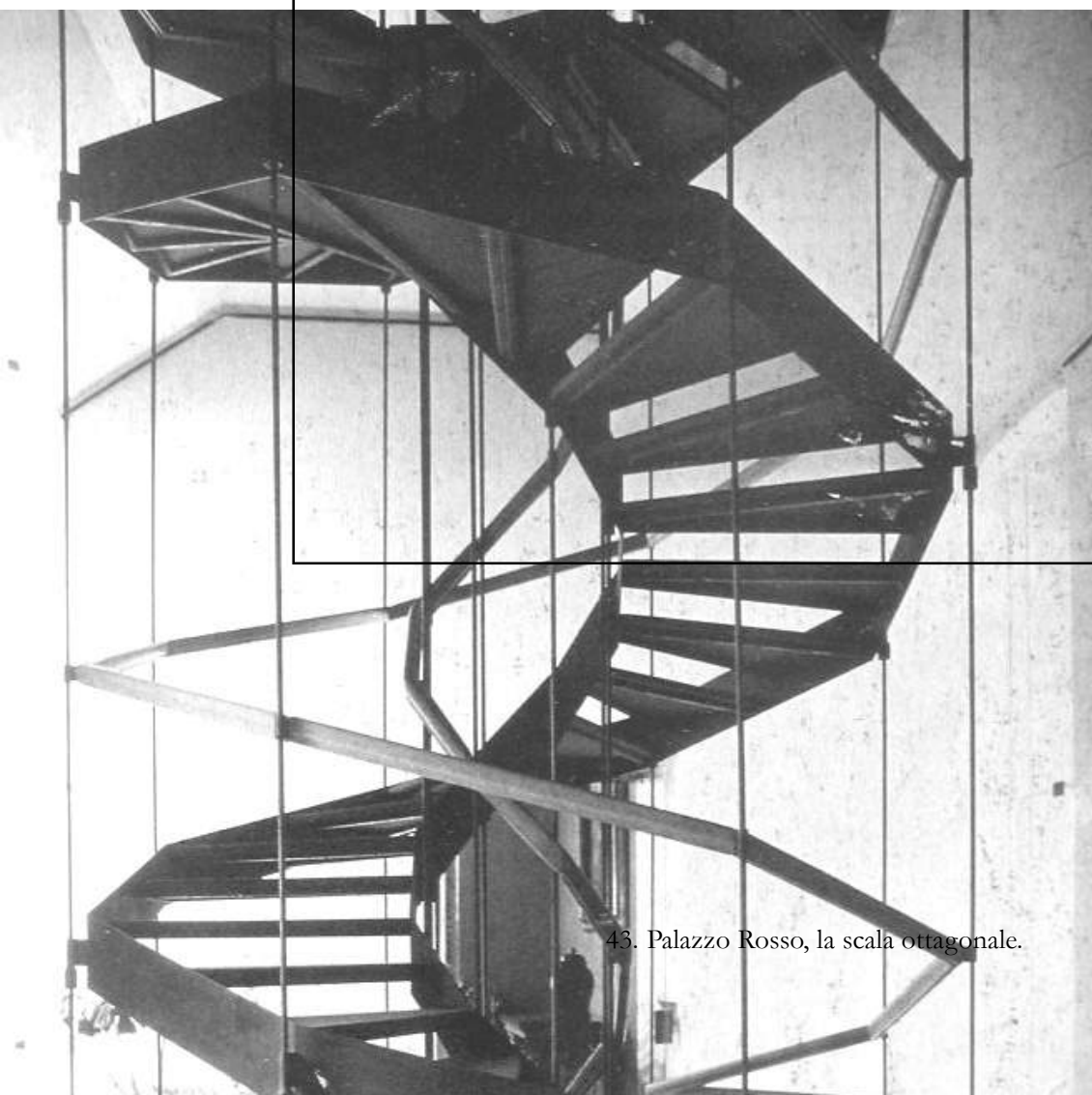


38. Palazzo Rosso, pianta dai rilievi del Gauthier.

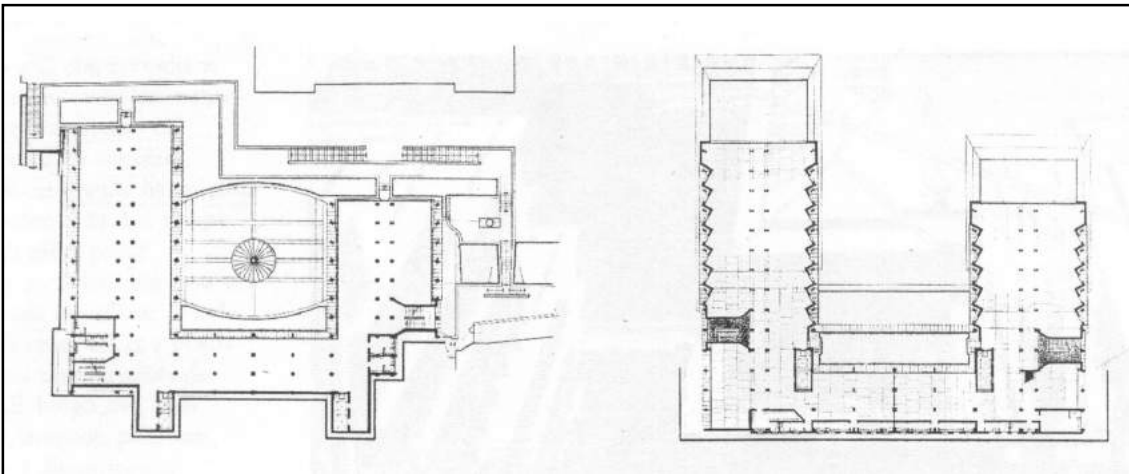
39. Palazzo Rosso, spaccato assonometrico (dal libro: AA. VV., *Genova strada nuova*, Vitali e Ghianda editori, Genova 1967).



40,41,42. Palazzo Rosso, particolari dell'allestimento.

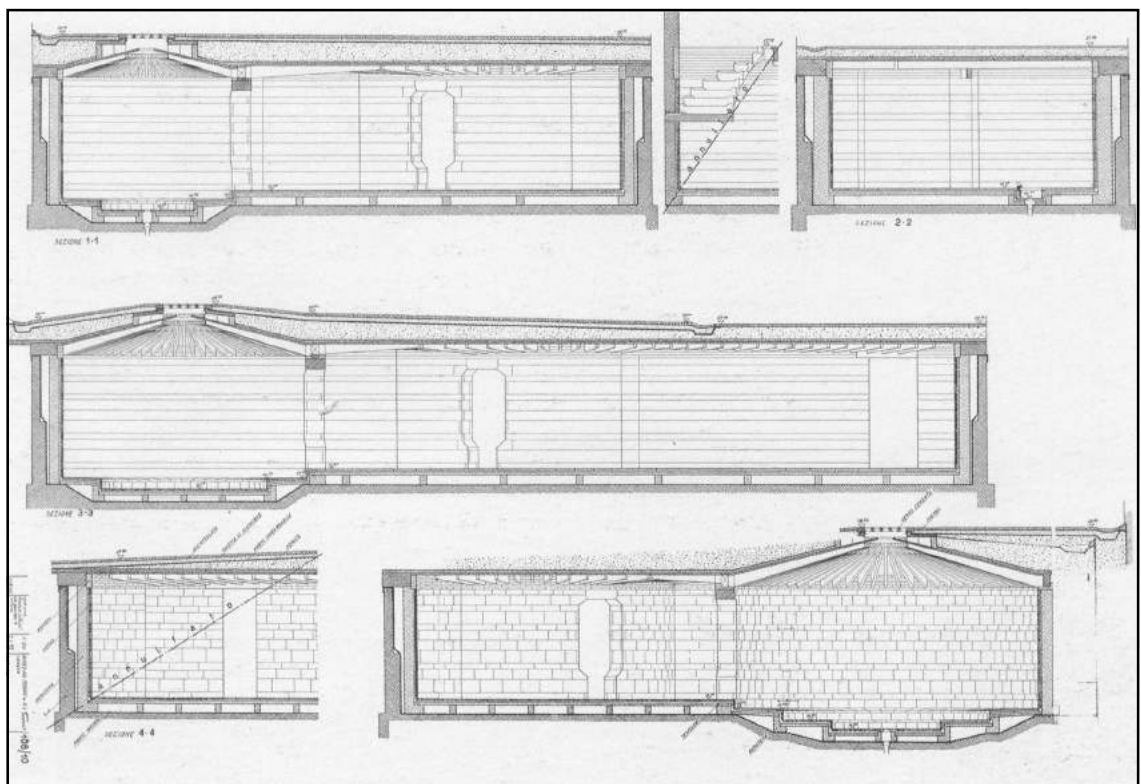
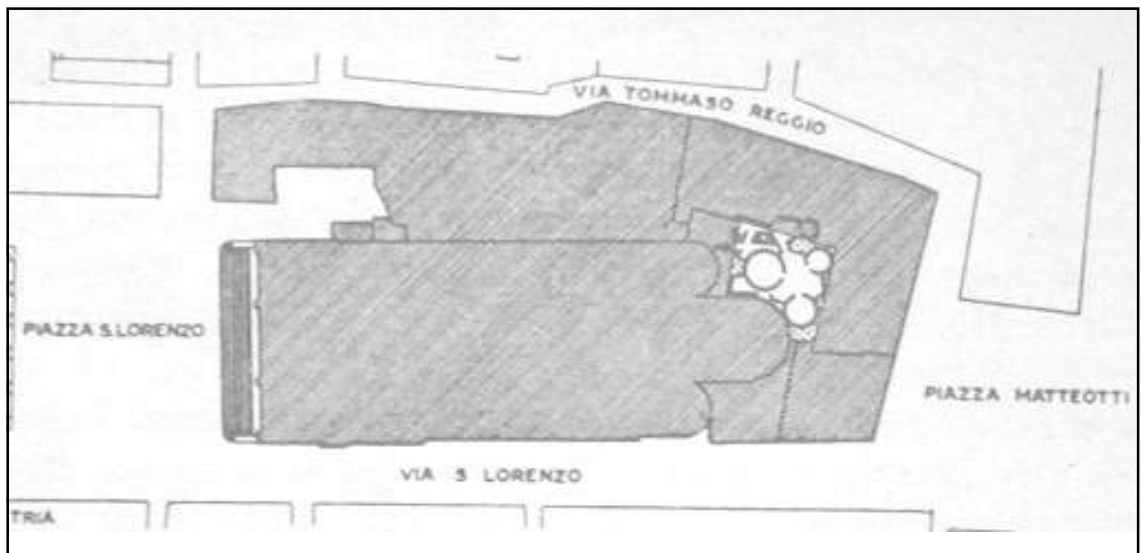


43. Palazzo Rosso, la scala ottagonale.



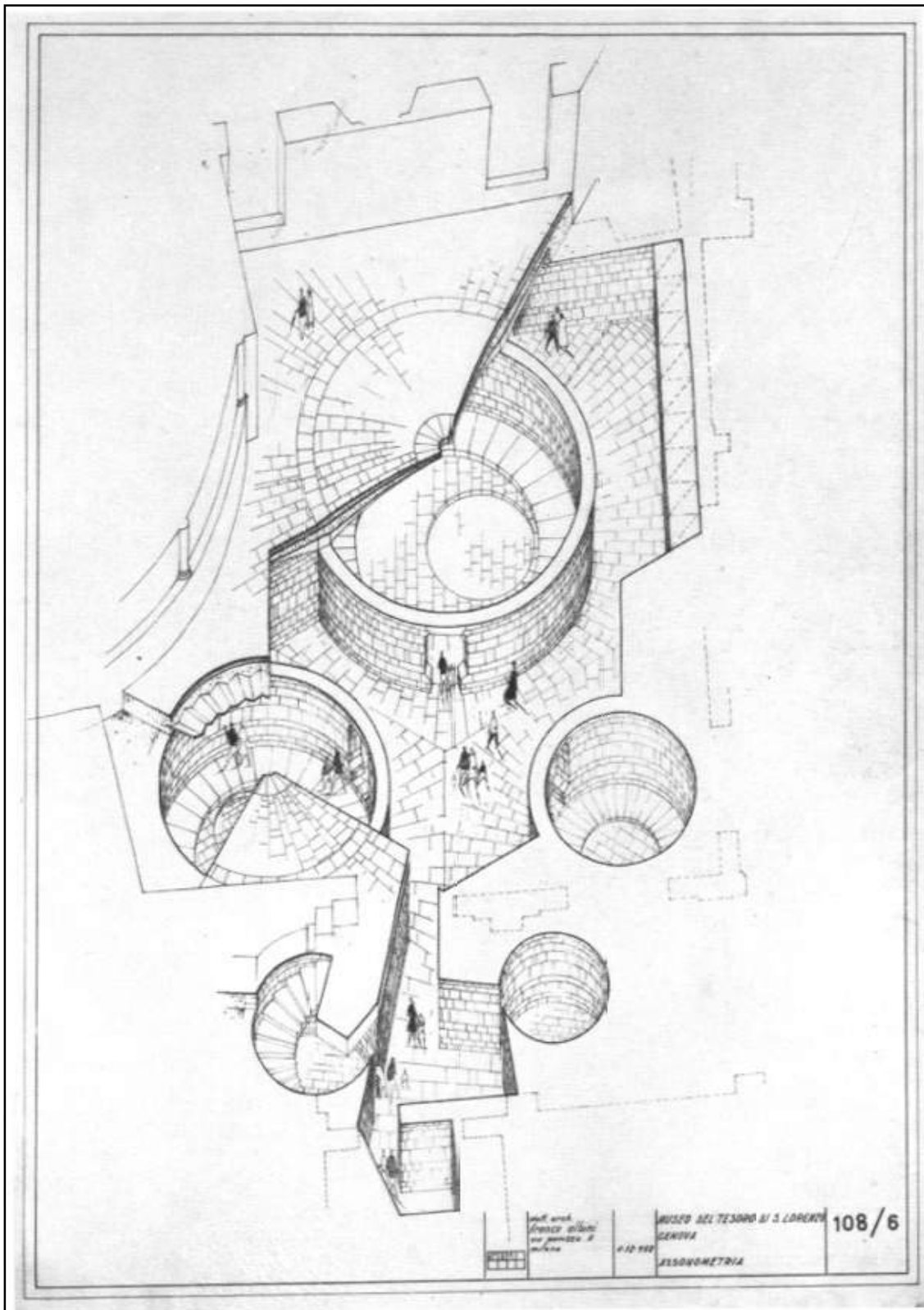
44. Nuovi Uffici comunali, Genova, vista.

45. Nuovi Uffici Comunali, Genova. Pianta del piano F a quota +17,35 e del piano D a quota + 43,30.



46. S. Lorenzo, la planimetria del complesso con in evidenza l'area del Museo del Tesoro.

47. Museo del Tesoro di S. Lorenzo, sezioni.



48. Museo del Tesoro di S.Lorenzo, spaccato assonometrico dell'intervento ipogeo.



49, 50. Museo del Tesoro di S.Lorenzo, viste dell' interno della sala esagonale.



51. Museo del Tesoro di S. Lorenzo, una teca all'interno di uno dei *tholoi*.

Carlo Scarpa a Castelvecchio
di Augusto Angelini

1. L'opera di Carlo Scarpa

L'opera di Carlo Scarpa (Venezia 1906- Sendai 1978) è legata per molti versi al problema dell'arte e delle mostre d'arte ma ancora più importante
52 è il rapporto continuo e mai letterale con la città di Venezia. Un rapporto vissuto da Scarpa prima come abile disegnatore all'Accademia di Belle Arti, poi proseguito nelle vetrerie di Murano come virtuoso designer, infine come architetto partecipando alla progettazione principalmente di spazi espositivi. La città di Venezia è in questo senso per Scarpa una sorta di grande libro personale nel quale ritrovare i temi che daranno corpo alle sue architetture.

Scarpa studia all'Accademia di Belle Arti di Venezia diplomandosi nel 1926 in disegno architettonico. Dopo un periodo di collaborazione nello studio del professor Cirilli, viene introdotto nell'Istituto Universitario di Venezia, nel quale sarà docente fino al 1976, e del quale sarà direttore (1972-74). Dal 1933 fino al 1947 Scarpa è consulente dell'industria vetraria Venini, in cui elabora una serie di vetri di grande originalità. In questo periodo infatti acquisisce una grande affinità con i materiali oltre che con il lavoro artigianale in generale, e che comincerà a mettere in pratica nella ristrutturazione interna di Ca' Foscari(1936-37). Successivamente Scarpa incrementerà le sue esperienze museografiche, che diventeranno le più vaste in Italia, attraverso una serie di interventi museali e allestimenti: dall'Accademia di Venezia (1945-59), al riordino della galleria di Palazzo Abatellis a Palermo (1953-56), dalla Gipsoteca
63 Canoviana a Possagno (1955-57), al Museo Correr (1957-60), e infine alle diverse mostre *veneziane*¹ di arte e architettura.

L'intervento di Scarpa a Castelvecchio prende avvio con la mostra di pittura *da Altichiero a Pisanello* del 1958, che le era stata affidata da Licisco Magagnato, direttore dei musei di Verona fin dal 1955 e esperto conoscitore della sua opera museografica. L'allestimento costituisce la prima tappa di un lungo percorso progettuale, che si sviluppa fino al 1964 e che verrà ripreso negli anni 1967-69 e 74, nel quale ci sarà tra Magagnato e Scarpa un intreccio di scambi e di intenti che saranno fondamentali per l'esito del progetto.

72 Il museo di Castelvecchio è considerato, secondo la critica, tra le più
67 importanti opere di Scarpa insieme alla sistemazione di Palazzo Abbatellis e all'ampliamento del cimitero di San Vito ad Asolo per la tomba Brion (1970). L'importanza del museo di Castelvecchio risiede non solo nella dialettica che il progetto di Scarpa stabilisce fra collezione e monumento, ma anche perché raffigura un tipo di museo particolare sviluppato in Italia, frutto dell'intervento degli edifici storici e della loro trasformazione in musei e gallerie nel secondo dopoguerra. Lo vediamo in altre opere

del periodo, come ad esempio alla Galleria di Palermo a Palazzo Abatellis in Sicilia (1953-54) dello stesso Scarpa, nell'allestimento di Palazzo Bianco a Genova (1950-51) di Franco Albini e nella sistemazione dei Musei del Castello Sforzesco a Milano (1954-56) opera dei BBPR.

Il confronto con la storia caratterizza il decorso della ricerca degli architetti italiani negli anni 50' e coincide con lo sviluppo di una *via italiana* dell'architettura moderna, attraverso una serie di progetti che stabiliscono un colloquio con l'ambiente: dalla Casa alle Zattere a Venezia (1958) di Ignazio Gardella alla Bottega di Erasmo a Torino (1953) di Gambetti e Isola. Quest'esperienza segnata anche dalla teoria delle preesistenze ambientali sviluppata da E. Rogers, vedrà il suo momento culmine, al tempo stesso che esempio emblematico nella Torre Velasca (1952-1957) dei BBPR.

La nostra interpretazione del Museo di Castelvecchio è duplice, perché si basa da una parte nel rapporto con Venezia, da un'altra invece dall'utilizzo ricorrente, da parte di Scarpa, di *figure* nelle quali si condensano le idee progettuali.

Spesso la critica vede autore e opera come due problemi non separabili, per quanto la vita personale e la situazione culturale, ma anche politica e sociale influiscono direttamente nella creazione dell'opera. Questo è vero solo in parte, proprio perché, in architettura come in arte, esistono delle figure che appartengono a un sistema di forme che attraversano la storia e che sono indipendenti sia dal contesto immediato dell'opera, sia dalla cerchia culturale dell'architetto.

L'opera di Scarpa, Infatti, è legata da una parte alla cultura veneta e alla città di Venezia per la sua capacità di *tradurre* le situazioni spaziali di Venezia in fatti interni ai progetti, da un'altra invece riconosciamo in Scarpa l'esistenza di un mondo di figure indipendenti dal contesto veneto: nell'architettura di Scarpa compaiono figure che provengono dal movimento De Stijl e dall'architettura di Wright, dalle opere di Klee e dall'architettura giapponese. L'opera di Scarpa crea un universo chiuso popolato di *figure* «ricorrenti, variate, deformate che intrattengono fra loro una sorta di ininterrotto colloquio»². Opera che è conseguenza di una visione estetica, legata anche all'influenza degli amici artisti di Scarpa, tra questi Arturo Martini, e che si appoggia sull'idea che arte e architettura formano parte di un sistema di forme. Ma questa visione appartiene anche all'epoca che vede sorgere le avanguardie degli inizi del secolo XX, il Bauhaus e i maestri dell'architettura del Novecento: esperienze che vedevano nella pittura e nelle arti un cantiere di idee al quale l'architettura poteva attingere.

57

2. La luce di Venezia

L'esperienza che Scarpa vive a Venezia, una città costruita per essere guardata e dove le architetture teatralmente si mostrano, è stata fondamentale per pensare l'architettura come fenomeno principalmente visivo e tattile. Venezia è una città museo non solo perché gli edifici hanno perso la loro funzione originaria e per lo svuotamento della città, ma anche per i caratteri del paesaggio lagunare e per la particolare visione che la laguna propone delle cose, sia quando da lontano la città appare come una sorte di edificio galleggiante, sia quando da vicino gli edifici si riflettono nell'acqua.

54-55-56

Nelle opere di Scarpa, e tra esse, a Castelvechio, vi è sempre un richiamo a Venezia, ai suoi materiali e ai suoi colori, ai suoi spazi e ai suoi edifici, tanto che la città lagunare può essere vista come la loro vera fonte creativa. D'altronde Venezia è il mondo di cultura, di immagini e d'arte, in cui Scarpa si è formato come architetto. Una venezianità che per Paolo Portoghesi era « un modo di guardare e di usare, un modo di connettere le cose tra loro in funzione di luce, di tessitura, di colore, coglibili solo da un occhio abituato ad osservare (e osservando a misurare) acqua, vetro e insieme pietre e mattoni esposti a una atmosfera inclemente che non consente alla materia di nascondere la sua struttura ma continuamente la costringe a scoprire, consumandosi, le proprie qualità più segrete»³. Queste qualità stanno anche nell'intreccio fra Occidente e Oriente. Il bizantinismo di Venezia non sta solo nell'architettura della Basilica di San Marco, ma nel suo essere una città sull'acqua costruita «con i resti asportati da Oderzo, da Concordia, da Costantinopoli, da Alessandria; tutti materiali già lavorati e costruiti, con una loro storia precedente, riassemblati con altri moderni, in un'altra storia, di non minore dignità e splendore. Naturalmente è il contrario di un'architettura di principi ideali, di proporzioni preordinate, questa eredità e quest'atteggiamento spiegano anche la totale confidenza e mancanza di soggezione di Scarpa nei confronti della storia»⁴. Ed è ciò che rende Scarpa un *bizantino*, proprio perché capace di lavorare a partire di frammenti e di assemblarli facendo vedere nelle sue opere i giunti, le partizioni e le lacerazioni proprio per testimoniare che quell'assemblaggio non è formalistico ma prima di tutto ideologico.

Venezia ha un suo modo particolare di rielaborare gli elementi naturali e di riportarli a un paesaggio. L'acqua è mutata in canale, in superficie riflettente nella quale si sdoppia la città. Il cielo è inquadrato e ritagliato dalle costruzioni. Il verde è geometrizzato e confinato nei giardini. I

singoli alberi appaiono isolati nei campi, quasi fossero oggetti da collezione di un «gabinetto» naturalistico. Ma è la luce della città, caratterizzata da quel color dorato che si riflette nei canali e che insieme «veste» la Basilica di San Marco, un altro elemento naturale decisivo. Più di ogni altra, Venezia è una città dove gli elementi della natura e dell'architettura si riflettono gli uni negli altri in un eterno gioco di richiami e di influenze. La luce è un tema distintivo della scuola pittorica veneziana e Giovanni Bellini è uno dei suoi più grandi esponenti.

«La visione luminosa di Bellini nasce dalla straordinaria esperienza vissuta nella sua città: a Venezia le forme solide vengono quasi assorbite in quell'insieme di cielo ed acqua; la luce arriva all'occhio dall'alto e dal basso. Gli edifici, bassi sull'orizzonte, scintillano in quella luce ambientale che sembra erodere gli stessi contorni della pietra, mentre nei loro riflessi sull'acqua la solidità della muratura si dissolve lasciando una pura sopravvivenza di spezzate macchie di colore. Simile a questo fenomeno naturale è quel miracolo costruito da mano umana, la basilica di San Marco, il più sacro monumento di Venezia. Nei suoi mosaici dorati, come nei riflessi dei canali, le forme non sono definite dai contorni ma da irregolari macchie di luce dorata e di colore, mentre la luce dell'ambiente penetra attraverso la superficie traslucida delle tessere e viene da queste riflessa negli occhi abbagliati dell'osservatore. Bellini, nel dipingere, aveva ancora negli occhi quest'effetto».⁵

53

Goethe scopre negli occhi di Bellini la luce di Venezia, e nella città lagunare vede riflessa la pittura della scuola veneziana. «È un fatto che l'occhio si conforma agli oggetti che vede fin dall'infanzia, e quindi indubbio che il pittore veneziano debba vedere ogni cosa in una luce più chiara e più serena degli altri uomini. (...) Quando attraversando la laguna nel fulgore del sole, vidi spiccare sui profili delle gondole l'agile guizzo variopinto dei gondolieri intenti al remo, vidi le loro figure disegnarsi nell'aria azzurra sulla superficie verde chiara, in quel momento vidi il più bello, più vivo quadro della scuola veneziana... Lo stesso era a dirsi di riflessi dell'acqua color verde mare. Tutto era come dipinto chiaro su chiaro, e l'onda schiumosa e gli scintillii che vi balenavano erano gli indispensabili tocchi di rifinitura. Tiziano e Paolo possedevano al massimo questa luminosità (...)»⁶.

Il tema della visione e dell'osservazione della luce, che Scarpa riceve in eredità dai pittori veneziani, è stato un tema unificante e anche nelle opere che non appartengono alla sfera museale è divenuto preponderante. La tecnica di inquadrare i muri di calcestruzzo con delle sottili lastre di ottone, che ritroviamo spesso negli edifici di Scarpa, dandogli a questi una sagoma illuminata non è altro che la riproposizione della luminosità «veneziana» la quale conferisce ai corpi e agli edifici, grazie all'umidità,

un contorno dorato. L'esperienza insomma di Scarpa a Venezia, una città costruita per essere guardata e dove le architetture teatralmente *si mostrano*, è stata fondamentale per pensare l'architettura come fenomeno principalmente visivo e tattile.

D'altro canto il tema della luce viene riproposto negli edifici sia attraverso lo svuotamento dell'angolo, creando finestre tridimensionali ovvero prismi di luce, sia aprendo delle aperture verticali in alto ai muri che proseguono nella copertura, a modo di lucernari. Queste invenzioni scarpiane sono presenti in due opere che restano emblematiche per quanto
62 riguarda il tema della luce: il padiglione del Venezuela (1954-56), nei Giardini a Venezia e la Gipsoteca Canoviana (1955-56), a Possagno in provincia di Treviso.

Queste architetture peraltro rendono manifesto che l'analogia tra città e architetture non è solo una questione formale, fatta di forme e tipi sulle quali insistono gli architetti e che costituiscono l'architettura della città, ma è anche una questione fenomenica, poiché la forma in Scarpa è legata alla fisicità della materia e della natura, e la cui mira è l'esperienza dell'abitare.

In Scarpa è *il guardare* l'origine della creazione artistica. Ma è anche un *guardare tattile* che pensa già al progetto, associando le situazioni dello spazio agli elementi dell'architettura. In questo senso viene inteso, come affermava Goethe, che il carattere della città rimane negli occhi dell'artista, riflettendosi in opere realizzate in città diverse e lontane. Per questo motivo la città lagunare, penso alla *Venezia di Scarpa*, e cioè a quella che egli ha visto e scoperto, è una fonte creativa destinata a ritornare sempre nelle sue architetture.

3. Passerelle e percorsi

Venezia è un labirinto di percorsi in cui si sovrappongono calli e canali, e il cui limite è l'acqua della laguna. Tra labirinto e laguna vi è un contrasto di scale e di situazioni spaziali. La singolarità di Venezia è di essere costruita sull'acqua, e di fare coesistere come realtà parallele acqua e terra. Ma è nel rapporto fra *calle* e *campo*, tra tracciati stretti e spazi distesi, che è possibile trovare la regola della città: un ritmo di espansioni e compressioni che organizza e ordina i percorsi.

Osservando la composizione delle piante sviluppate da Scarpa nei musei e negli allestimenti, ritroviamo questa legge sussunta e ripetuta: vi è sempre una cadenza del percorso data da un succedersi di spazi stretti e ampi. Nelle mostre *I disegni di Erich Mendelsohn* tenuta a Berkeley nell'Università di California nel 1969 e *Venezia e Bisanzio* tenuta al

piano nobile di Palazzo Ducale a Venezia, nel 1974, torna l'idea di un contrasto e di un passaggio fra due tipi di spazi diversi e contrapposti. Anche la passerella era spesso utilizzata da Scarpa come elemento architettonico, e anch'essa deriva da Venezia. A Castelvechio, i pavimenti della galleria delle sculture e la passerella che collega il corpo della reggia alla galleria di pitture al primo piano, rimandano ai pontili e alle passerelle galleggianti usate a Venezia.

Un gioco di distanze rende il pavimento formalmente indipendente dai muri del castello. La passerella attraversa il vuoto creato intenzionalmente fra la reggia e la galleria di pitture facendo uscire il percorso all'esterno e rendendo visibile il cortile, il fiume e la città.

Scarpa ha adoperato passerelle per costruire percorsi anche in altri suoi interventi. A Palazzo Querini Stampalia a Venezia (1961-63), sede della fondazione omonima e galleria d'arte, le idee del pontile e della passerella sono utilizzate più volte e servono ad esempio a definire il rapporto fra palazzo e canale. Gli interventi di Scarpa sono spesso composti da frammenti, e sviluppano un tema all'interno dell'altro. Alla Querini Stampalia una passerella serve a definire l'entrata all'edificio dal canale, creando al tempo stesso al piano terra una protezione contro l'acqua alta. Vengono richiamate altre tradizioni storiche della città, come quella delle paratoie per difendere Venezia dalla crescita delle maree e quella dei pontili eretti per feste e processioni che servivano per collegare le chiese del Redentore e di San Giorgio, situate nella Giudecca, con Piazza San Marco.

64

4. Le figure nell'architettura di Scarpa

Il «*passaggio delle forme*» da un'arte all'altra, che è un modo particolare di intendere il rapporto fra architettura, pittura e scultura, ha provocato nella storia una serie di invenzioni, e ha contribuito a definire nuove concezioni dello spazio. Lo spazio dell'arte, infatti, «è materia plastica e mutevole»⁷ ed è proprio l'oggetto d'arte, compresa l'opera di architettura, a crearlo.

Con Scarpa osserviamo come le forme della pittura, in particolare quelle del Neoplasticismo, possano influenzare le forme dell'architettura. Assistiamo a una sorta di passaggio delle forme fra le arti, e a una traduzione dei contenuti formali della pittura nello spazio tridimensionale dell'architettura.

Uno dei punti rilevanti in Scarpa è la sua capacità di cogliere l'oggetto d'arte, mediante un'interpretazione consapevole della forma. Attraverso quest'operazione Scarpa riesce da una parte ad attribuire una posizione all'oggetto, dall'altra a costruirgli un involucro o un sostegno, in modo da creare una risonanza fra oggetto e allestimento.

- 60 Un primo esempio in questa direzione è la mostra dedicata a Klee alla Biennale di Venezia del 1948.
- 58-59 In questa mostra il quadro «G», chiamato anche «Geöffnet», del 1933, è la matrice spaziale della composizione architettonica. Scarpa trasforma il quadro nello spazio tridimensionale nel quale presentare l'opera dell'artista, creando una serie di richiami fra il supporto, l'oggetto e lo spazio contenitore. E se il quadro «G» costituisce la matrice spaziale, un altro quadro, «Oberägypten» del 1929, è la fonte cui si ispira per definire il disegno dei montanti. Più tardi Scarpa viene incaricato di progettare la mostra su Piet Mondrian, tenuta nel 1956 alla galleria Nazionale di Villa Giulia a Roma. Anche in questo caso la pianta della sistemazione della mostra deriva dalle composizioni di Mondrian.

È manifesta la corrispondenza fra la pittura di Mondrian e la spazialità dell'allestimento. Con la disposizione a croce dei pannelli di tela, rasati a calce bianca, Scarpa assume il principio compositivo astratto del Neoplasticismo e lo trasla dalla pittura all'architettura. Tuttavia questi aveva già cominciato a sviluppare i temi compositivi del neoplasticismo in due opere del 1950: l'ufficio telefonico per la compagnia Telve e il negozio Ongania, entrambi a Venezia. A Castelvechio continua a tradurre in senso spaziale l'impostazione di Mondrian, sia dissolvendo i limiti fra interno ed esterno scomponendo muri e copertura, sia progettando delle finestre che prevedono degli schermi di tracciato neoplastico. La sovrapposizione di questi schermi, al disegno delle finestre in stile gotico, crea un contrasto di linguaggi e di materiali e un gioco di stratificazioni verticali tra loro e l'edificio originario.

- Un altro esempio di conversione di un tracciato neoplastico in elemento di architettura, è il soffitto al primo piano della galleria di pittura. Esso ordina dentro un disegno, le luci e gli impianti, mentre sotto la scultura
- 70 di Cangrande, nel passaggio fra Reggia e Galleria, la pavimentazione in pietra viene trasformata con principio analogo in un «tessuto» di parti distinte. Scarpa utilizza la composizione neoplastica anzitutto per definire il disegno e la tessitura delle superfici e in particolare di pavimenti, muri, pannelli espositivi e finestre, riuscendo con la composizione a dar loro tensione plastica e ad articolare lo spazio.

5. Il Museo di Castelvechio

Se ci atteniamo a quanto scrive Licisco Magagnato, nominato direttore del museo nel 1956, e con il quale Scarpa lavorò durante tutto l'iter progettuale, il museo di Castelvechio è anzitutto un'operazione critica nei confronti del primo intervento in stile medievale di Ferdinando Forlati

e Antonio Avena⁸(1924-26). Secondo Magagnato, Scarpa giudicai negativamente questa sistemazione perché aveva trasformato il castello in un edificio dall'aspetto fasullo e in una sorta di palazzetto veneziano, che corrispondeva a una visione romantica e ambientalista del museo propria della cultura dell'Ottocento.

In aperta opposizione a quest'idea, l'intervento di Scarpa ha come obiettivo quello di mostrare le stratificazioni storiche di Castelvecchio, e di creare una tensione nei confronti dell'assetto originario tale da evidenziare tutti gli elementi successivi come elementi sovrapposti nel corso del tempo. Scarpa però scelse tra gli elementi cui dare rilievo quelli ritenuti *originari*, facendo una rimozione degli elementi ritenuti falsi, demolendo e scavando gran parte del Castello. 68

Nel museo di Castelvecchio la concatenata serie di interventi chirurgici operati nel grande recinto murato possono riassumersi in tre: la sistemazione a prato del cortile maggiore d'entrata, il congiungimento dei due corpi principali del castello, la galleria e la Reggia, e la collocazione della scultura di Cangrande nel punto di cerniera accanto alla Porta del Morbio.

Questi interventi mutano il corpo unitario di Castelvecchio, in una serie di pieni e di vuoti, di interni ed esterni, che oltre ad evidenziare la stratificazione storica, fanno del percorso museale una *promenade architecturale* che prevede ripetute uscite all'esterno, nel tentativo di integrare museo e città. In questo percorso è da rilevare il ruolo che in esso assume la luce naturale, secondo un'idea che Scarpa aveva cominciato a elaborare già nell'ampliamento del Museo Canoviano di Possagno, dove la luce assumeva particolare fisicità.

A Possagno le sculture di Canova sono poste in un contesto espressivo determinato anche dalle condizioni luminose e atmosferiche, e attribuendo alla luce naturale il ruolo di materiale con il quale costruire lo spazio. Nell'aula principale, la luce penetra attraverso finestre d'angolo, le quali sono più propriamente dei prismi ritagliati al volume cubico, con l'intenzione di creare una luce omogenea che bagnasse le sculture da tutti i fronti con uguale intensità, simulando il laboratorio dello scultore. « Il problema che dovevo affrontare nella sistemazione della gipsoteca era la luce: si trattava non di quadri ma di sculture, e le sculture non erano di marmo o di legno, ma di gesso, materiale amorfo che non soffre solo della intemperie, ma che ha anche bisogno di luce, e quindi ha la necessità di un posto al sole... volevo ritagliare, se possibile, l'azzurro del cielo. Ho voluto allora un rigiro di vetri in alto perché non togliesse la luce. Avevo la prospettiva di un piccolo edificio che non aveva nulla, e dargli un valore di questo tipo mi sembrava abbastanza

espressivo. Lo spigolo vetrato diventa un blocco azzurro spinto verso l'alto, e quando si è all'interno la luce illumina perfettamente tutte le quattro pareti.»⁹

D'altronde nel percorso che Scarpa sviluppa all'interno del Castello viene ripresa l'idea della *promenade architecturale* di Le Corbusier, ma essa viene trasformata da semplice passeggiata destinata alla visione in *promenade* stratigrafica: un percorso che nasce da una scansione della storia, nel quale nuovo ed esistente si confrontano e creano «un dialogo ripristinato con la storia»¹⁰.

La storia di Castelvecchio inizia con la sua costruzione da parte degli Scaligeri, signori di Verona, nel 1354 contemporaneamente alla costruzione del ponte sull'Adige, come dimora e come simbolo di potere nei confronti della città. La singolarità dell'impianto deriva dal fatto di essere stato costruito insieme al ponte, il quale serviva come via di fuga da attacchi che potevano provenire dalla città, e di avere assunto la giacitura del muro difensivo esistente come uno dei suoi lati; tutto ciò definisce la condizione strategica del complesso.

Gli Scaligeri avevano costruito la fortezza articolandola in due parti, entrambe pervenute fino ad oggi: la prima destinata a residenza intorno a un cortile interno; la seconda formata in una zona militare esterna. La divisione fra le due zone era data dal muro difensivo, fino a quel momento inutilizzato, ed edificato nel XII secolo. Sul lato del muro comunale verso la città, gli Scaligeri racchiusero un'ampia zona militare con due alti muri, lasciando scoperto il lato verso il fiume. Questo lato, nel periodo napoleonico, venne fortificato da un massiccio muro difensivo, che puntava verso il margine austriaco, e fu successivamente edificato con l'edificio destinato a caserma. Infine con l'intervento di Forlati e Avena si ristrutturò la caserma utilizzando pezzi ed elementi provenienti dalle demolizioni di vecchi palazzi della città di Verona, ai fini di trasformarlo in un palazzo, onde sistemare il museo civico della città.

Abbiamo detto che con la mostra *da Altichiero a Pisanello*, inizia l'intervento di Scarpa. In questa prima fase i lavori si concentrano solo sulla Reggia, la quale viene completamente ridefinita. Dopo il restauro della Reggia vengono iniziate le operazioni di ripulitura, di demolizione e di scavo, con le quali Scarpa comincia a sviluppare l'idea di un intervento di grande portata. È in questa seconda fase che viene trovata la Porta del Morbio, e che vengono demolite la scala addossata al muro comunale e l'ultima navata della caserma, entrambe realizzate in epoca napoleonica.

Le nuove parti inserite da Scarpa nella struttura del castello vengono messe in rilievo, sia usando materiali contrastanti, quali l'acciaio e il calcestruzzo, sia usando la tecnica già sperimentata alla Galleria di Palazzo Abatellis a Palermo (1953-54) di creare uno spazio vuoto fra i muri ricostruiti e quelli esistenti delle facciate rimasti in opera. Questa tecnica del vuoto, cioè di lasciare uno spazio tra gli elementi, torna sia lungo i margini del pavimento della galleria delle sculture, sia nei dettagli costruttivi; un esempio è la trave in acciaio che attraversa la galleria delle sculture e che serve a sostenere la soletta del primo piano 69 intieramente ricostruita: la soletta appoggia solo in due punti della trave, e per il resto rimane staccata.

La galleria delle sculture, primo spazio espositivo del percorso museale, è una successione di stanze che si attraversano assialmente. All'interno delle stanze Scarpa ha collocato le sculture come se fossero dei personaggi di pietra che rendono teso lo spazio, proprio perché attuano nella composizione, sia come elementi che definiscono il percorso, sia come elementi che dirigono lo sguardo. Ma soprattutto la galleria si pone come lo spazio preparatorio alla visione della statua di Cangrande.

Nella galleria le sculture e le aperture sono gli elementi della composizione dello spazio. Le sculture si mostrano sospese e sdoppiate poiché sono disposte su delle lastre di calcestruzzo lucido, alzate di dieci centimetri dal livello del suolo, sulle quali si riflettono. Le aperture oltre 71 ad illuminare le sculture servono a comporre il muro, stabilendo un gioco di pesi nei prospetti interni, sia come grandi schermi sovrapposti alle finestre esistenti delle pareti, sia come fori puntuali.

Alla fine di questo primo tratto ci si trova in uno spazio esterno sotto la statua di Cangrande e in prossimità del muro comunale. Questo vuoto, in cui è sospeso Cangrande, ricavato dalla demolizione dell'ultima campata della caserma napoleonica, serve a separare e a congiungere le parti del complesso. Ciò si ripete anche nella copertura sopra la statua; essa non arriva al muro comunale, ma viene interrotta lasciando una striscia di cielo da cui si possono vedere la torre della Reggia e il ponte che attraversa l'Adige. Ed è questo il luogo più espressivo di Castelvecchio, su cui la critica ha concentrato l'attenzione, spazio che si articola intorno alla statua di Cangrande e che ha il carattere di un vero e proprio scavo, nel quale vengono messi a confronto sia il muro comunale e il vallo scaligero, che la caserma napoleonica e l'antica reggia. Di conseguenza in questo punto si concentra la storia del castello e della città, servendo anche di perno del complesso museale, nel quale protagonista assoluto è la statua di Cangrande che sopraelevata su un supporto in calcestruzzo può essere contemplata da diversi punti di vista.

La statua di Cangrande, ricordiamo, formava parte delle Arche Scaligere, le tombe monumentali che i signori di Verona eressero sul sagrato della chiesa di S. Maria Antica, e che fu trasferita a Castelvecchio per la mostra *da Altichiero a Pisanello*.

Scarpa dopo aver provato diverse collocazioni all'interno del castello, scelse di sistemare la statua in uno spazio di coincidenza fra Reggia e Caserma, e dunque non collocandola né all'ingresso, né al centro, ma in un punto di passaggio accanto alla Porta del Morbio, porta cittadina d'epoca comunale che era stata rinvenuta nella seconda fase dei lavori e cioè nel 1964. La scoperta della Porta del Morbio è stata determinante per la collocazione definitiva di Cangrande e ha permesso di recuperare uno spazio antico dimenticato, trasformandolo in punto di collegamento tra due parti del museo: la galleria delle sculture e la Reggia. In questo spazio Cangrande assume un carattere completamente diverso dalla collocazione originale, perché la nuova cornice sono l'intero castello e la città che s'intravede. Tuttavia la sua sistemazione in uno spazio aperto ma coperto, è un desiderio condiviso da Scarpa e Magagnato. Entrambi volevano che quello spazio fosse una sorta d'ombrello che coprisse la statua e la legasse al castello, alla luce e al suono dell'acqua dell'Adige. Il risultato dello scavo operato da Scarpa in questa parte del castello e l'ulteriore collocazione della statua di Cangrande è la creazione di una sorta di cassa di risonanza, che amplifica la presenza di Cangrande sino a farlo diventare emblema del museo e della città.

73-74

75-76

6. Il disegno in Scarpa

In Scarpa l'esercizio della conoscenza così come quello della progettazione è attuato dalla rappresentazione, dal disegno. Di fatti Scarpa attraverso l'azione di disegnare poteva conoscere le cose e solo attraverso il disegno era capace di risolvere i problemi che mano a mano si presentavano nella progettazione. Il disegno per Scarpa è l'occhio dell'architetto, *vedere* la realtà vuol dire disegnarla, come se il vedere le cose dal vivo non bastasse e fosse necessario l'atto del disegnare per cogliere la realtà, « voglio vedere le cose, non mi fido che di questo. Le metto qui davanti a me sulla carta, per poterle vedere. Voglio vedere e per questo disegno. Posso vedere un'immagine solo se la disegno»¹¹. Fissare la realtà quindi, sul tavolo da disegno è la prima tappa dei lunghi percorsi progettuali intrapresi da Scarpa. Una caratteristica del disegno di Scarpa è la sovrapposizione. Egli disegnava sovrapponendo le diverse soluzioni sullo stato di fatto, accostando, in un modo unico, piante alzati viste isometriche e particolari costruttivi, in un palinsesto che vedeva stratificarsi sullo stesso disegno l'unicità del ragionare e la continuità dei salti di scala. Al tempo stesso la sovrapposizione dei disegni era

un'analogia allo stratificarsi delle sue architetture. Nella progettazione di Castelvecchio, così come in tutta l'opera scarpiana, i disegni esecutivi non furono mai realizzati. Ciò che esistono sono pezzi, frammenti con i particolari di progetto nei quali compare una contrapposizione fra esistente e progetto. L'esistente è disegnato come esile contorno mentre le parti di progetto sono state sottolineate, attraverso l'uso del colore, rendendole visibili e corporee attraverso la loro precisazione.

Questi disegni sono la costatazione di come per Scarpa il *ragionare* la forma fosse sempre un *disegnare*, in cui la rappresentazione non è questione tecnica ma è anzitutto proiezione del pensiero.

6. Conclusione

Il Museo di Castelvecchio non è solo un «colloquio privato ricco di metafore»¹², tra l'architetto e l'edificio ma soprattutto il risultato di una concatenata serie di interventi chirurgici operati nel castello per ripristinare l'unità del complesso attraverso la creazione di un percorso museale che ha un grande respiro urbanistico, in quanto relaziona fortemente il museo con la città.

D'altronde è un'operazione che mette in evidenza la differenza fra vecchio e nuovo, e che oppone il linguaggio moderno all'architettura della storia. È in quel periodo che Bruno Zevi, con cui Scarpa condivideva non solo l'ammirazione per l'opera di Wright, affermava che «la nuova storia dell'architettura antica non può sorgere che nel seno del movimento moderno, per opera di uomini scientificamente preparati e di aggiornata sensibilità capaci di leggere il passato».¹³

Il museo dunque, nasce dalla dialettica fra edificio esistente, parti nuove e collezioni esposte, costruendo tensioni e interponendo distanze, attraverso sia la creazione di un percorso architettonico basato sul rapporto fra corpo, spazio e oggetti d'arte, che riprende la *promenade architecturale* di Le Corbusier¹⁴, sia per mezzo della stratificazione degli elementi dell'architettura e dell'edificio. Ma la scomposizione dell'edificio in strati e in schermature quali sono i pavimenti, i muri e la copertura non solo è conseguenza della volontà di rendere esplicito il loro sovrapporsi, ma anche quella di evidenziare la loro corrosione, evocando sia il tempo storico, sia il tempo atmosferico.

Un secondo aspetto è la saldatura fra allestimento e architettura, poiché la sistemazione degli oggetti d'arte, statue sculture e pitture, è vincolata non solo alla loro dimensione e materialità, ma anche a certe situazioni spaziali che conferiscono loro un rapporto singolare con la luce naturale e con il castello. Per riuscire a saldare edificio e collezione, Scarpa utilizza da una parte la tecnica dell'assemblaggio di elementi nuovi ad altri

esistenti, facendo entrare in risonanza gli oggetti esposti con lo spazio contenitore, utilizzando per questo le tecniche del distacco e del vuoto. Da un'altra si serve della demolizione di certe parti del castello, che in realtà sono scavi veri e propri, per mostrare i suoi materiali originari e le sovrapposizioni storiche presenti a Castelvecchio.

Un altro aspetto da considerare è di come Scarpa riesce, attraverso una lettura personale dell'edificio e della collezione, a creare per ogni opera il suo «luogo», sensibilità che si era venuta sviluppando, in alcuni dei più noti architetti nell'Italia del dopoguerra, nell'istituire i rapporti fra antico e moderno: da Albini a Gardella, da Scarpa ai BBPR. Loro trasformano lo spazio museale in un ambiente emotivo, in aperta opposizione alla tesi sostenuta da Argan che vedeva il museo come una neutra cornice alle opere d'arte: uno spazio in cui l'opera vive in una dimensione espressiva. Gli ambienti creati da Scarpa nei suoi musei riescono a sensibilizzare i rapporti dimensionali fra un determinato soggetto, le opere d'arte, e lo spazio. Ma lo spazio in Scarpa non è solo il vuoto che contiene le opere d'arte. Oltre la modellazione del vuoto nelle architetture museali di Scarpa vi è anche la luce e il colore, le tessiture dei materiali e le aperture, che insieme compongono l'unità espressiva dello spazio.

Il tentativo di operare per ambienti e di rendere specifica l'opera d'arte, in quegli anni, era al centro del dibattito e condiviso da molti architetti, tra questi Samonà che scriveva «oggi, i valori spirituali dell'opera d'arte, nei buoni musei, si rivelano più evidenti, perché trovano nello spazio in cui l'opera vive una dimensione proporzionata alla pienezza espressiva del soggetto rappresentato».¹⁵

Un altro tema da discutere è quanto la serie di lavori sviluppati da Scarpa sia in ambito artistico, ricordiamo la serie di vetri prodotti per la Venini, sia in ambito espositivo, con la progettazione di allestimenti e di mostre, abbiano influenzato la sua architettura. Si è parlato molto sul frammento in Scarpa, e di come il suo operare a partire di frammenti corrisponda ad una ricerca che persegue la poetica dell'oggetto e la scomposizione del linguaggio in *pezzi*. Le sue opere si *mostrano* e sono costituite di *pezzi* indipendenti tra loro, come se gli elementi dell'architettura formassero una collezione e come se percorsi formalizzati li collegassero.

È palese l'analogia tra le architetture di Scarpa e gli elementi costitutivi di un museo. Le sue opere propongono sempre una cadenza di percorsi e di spazi dove la luce è protagonista, e dove i materiali assumono rilievo.

77 Nelle opere di Scarpa peraltro, si ritrovano sempre sia dei frammenti preesistenti, quali ruderi e finestre riutilizzate incassate in elementi o spazi nuovi, sia dei materiali pregiati come piastrelle di colori e lastre di

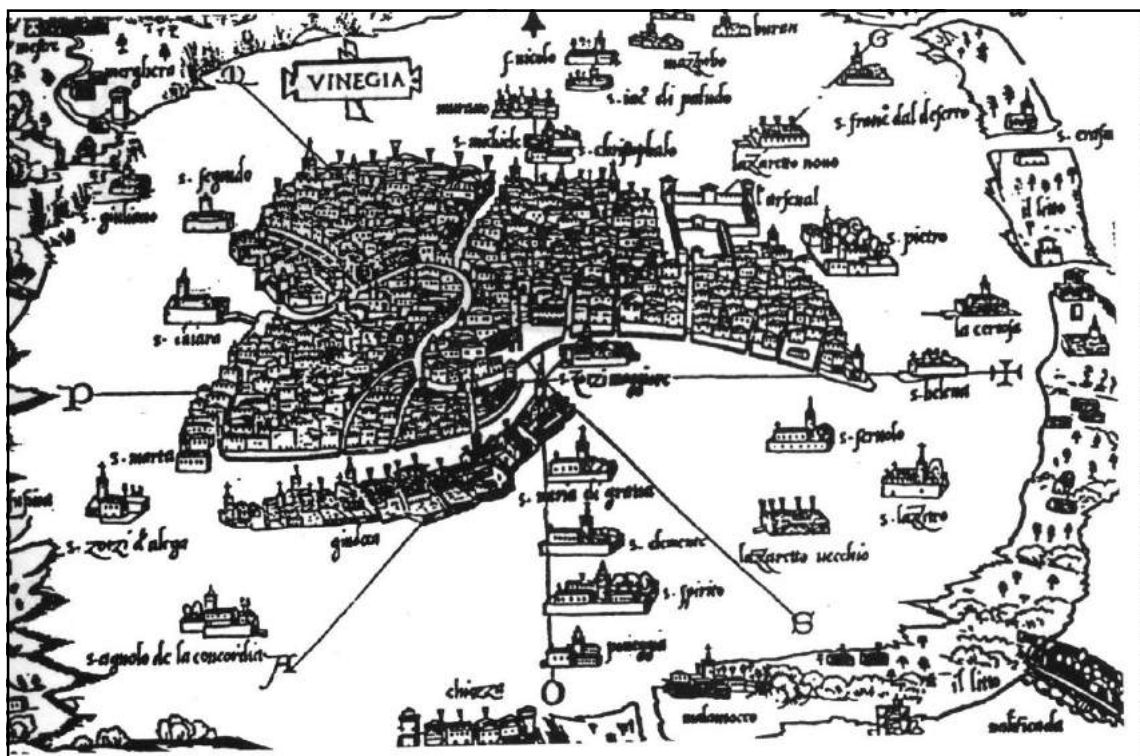
ottone inseriti dentro muri e pavimentazioni di calcestruzzo a vista. Entrambe le operazioni hanno analogie con i metodi espositivi che appartengono ai modi del museo.

Il lungo percorso del cimitero Brion, i suoi elementi e i materiali adoperati, sono un chiaro esempio di come l'approccio museale riguardi tutte le sue architetture e perfino la progettazione di un cimitero.

Infine è da rilevare come Scarpa tragga dal mondo osservabile e tangibile, i materiali con cui organizzare la forma, riuscendo a costruire un sistema di rimandi tra città, edificio e collezione. È questo gioco di rimandi che permette in molti dei suoi interventi, specie al museo di Castelvecchio, di materializzare la *memoria collettiva* della città nell'architettura dell'edificio.

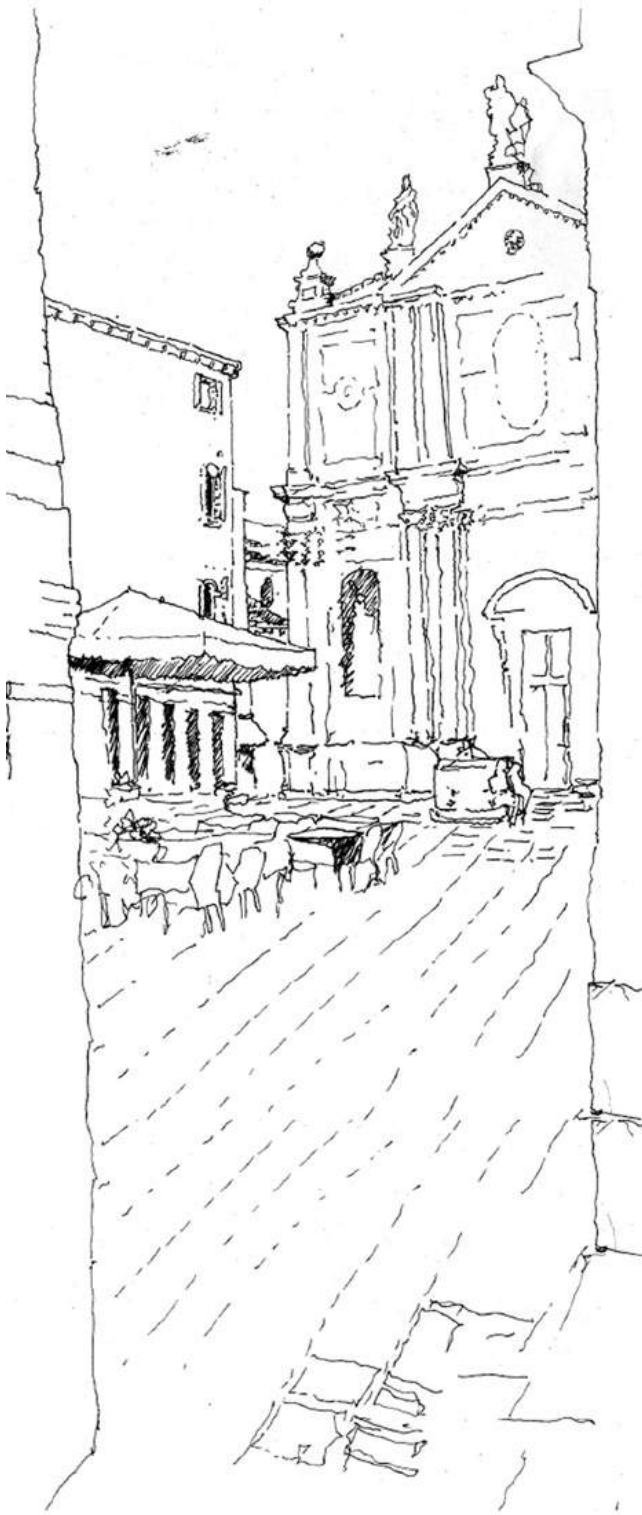
Note:

- ¹ Cronologia delle mostre del periodo: Mostra dedicata a Arturo Martini, 1942; Biennale d'arte, sistemazione della sala XXXVII del padiglione Italia, dedicata a Paul Klee, 1948; Rassegna d'arte contemporanea nell'ala napoleonica in Piazza San Marco, 1949; Allestimento mostra dell'opera grafica di Toulouse Lautrec all'ala napoleonica, 1952; allestimento della mostra di pittura su Antonello di Messina, 1953;
- ² MANFREDO TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944- 1985*, Piccola biblioteca Einaudi, Einaudi, Torino, 1982¹, 2002⁴
- ³ PAOLO PORTOGHESI, *In ricordo di Carlo Scarpa*, in rivista «Controspazio» n.3 anno X, 1979.
- ⁴ SERGIO MARINELLI, *Castelvecchio a Verona*, Guide artistiche, Electa, Milano, 1991.
- ⁵ RONA GOFFEN, *La pittura di Giovanni Bellini*, Motta Editore, Milano, 1990.
- ⁶ WOLFGANG GOETHE, *Viaggio in Italia*, collezione Oscar Mondadori, traduzione di Emilio Castellani, Mondadori, Milano, 2003.
- ⁷ HENRY FOCILLON, *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, traduzione di Sergio Bettini e di Elena De Angeli, Einaudi, Torino, 1972¹, 2002. (ed. originale 1934).
- ⁸ GUIDO BELTRAMINI, KURT W. FOSTER, PAOLA MARINI, *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944/76. Case e paesaggi 1972/78*, Electa, Milano, 2000.
- ⁹ CARLO SCARPA, lezione del 13.1 1976 allo I.U.A.V raccolta da F. Semi, in LUCA BASSO PERESSUT, *Il Museo Moderno*, Edizioni Lybra Immagine, Milano, 2005.
- ¹⁰ RICHARD MURPHY, *Carlo Scarpa & Castelvecchio*, con testi di Alba di Lieto e Arrigo Rudi, Arsenale Editrice, Venezia, 1991.
- ¹¹ MANFREDO TAFURI, *ibidem*, pp. 141
- ¹² CARLO SCARPA, lezione del 13.1 1976 allo I.U.A.V.
- ¹³ BRUNO ZEVI in *Convegno di studi sull'architettura moderna*, in «Metron», nn.41-42, maggio-agosto 1951 p.10
- ¹⁴ LE CORBUSIER, *Verso un'Architettura*. Longanesi editori. Milano. I Marmi 1973¹, I Marmi 2003⁵. (ed. originale 1923)
- ¹⁵ GIUSEPPE SAMONA, *Un contributo alla museografia*, in Casabella Continuità nn.211, giugno-luglio. 1956, pp.50-77

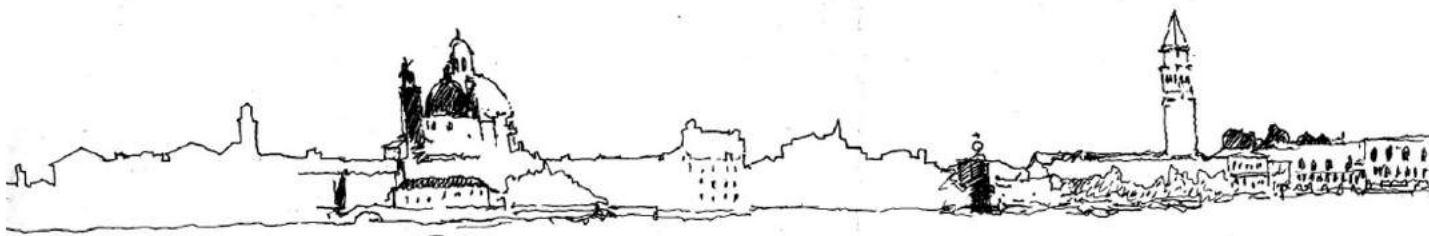


52. Anonimo, Pianta della città di Venezia.

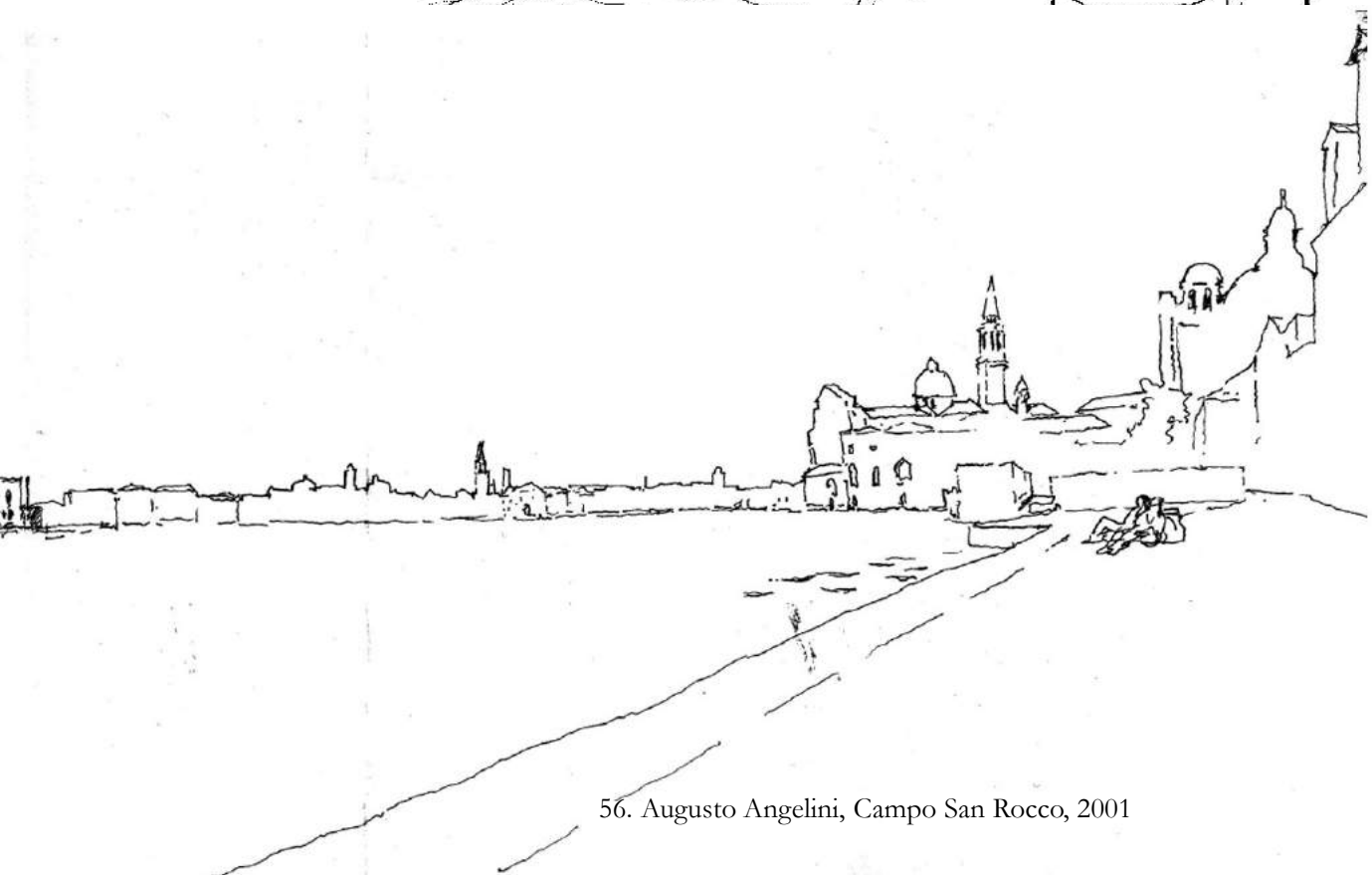
53. Giovanni Bellini, Donna allo specchio.



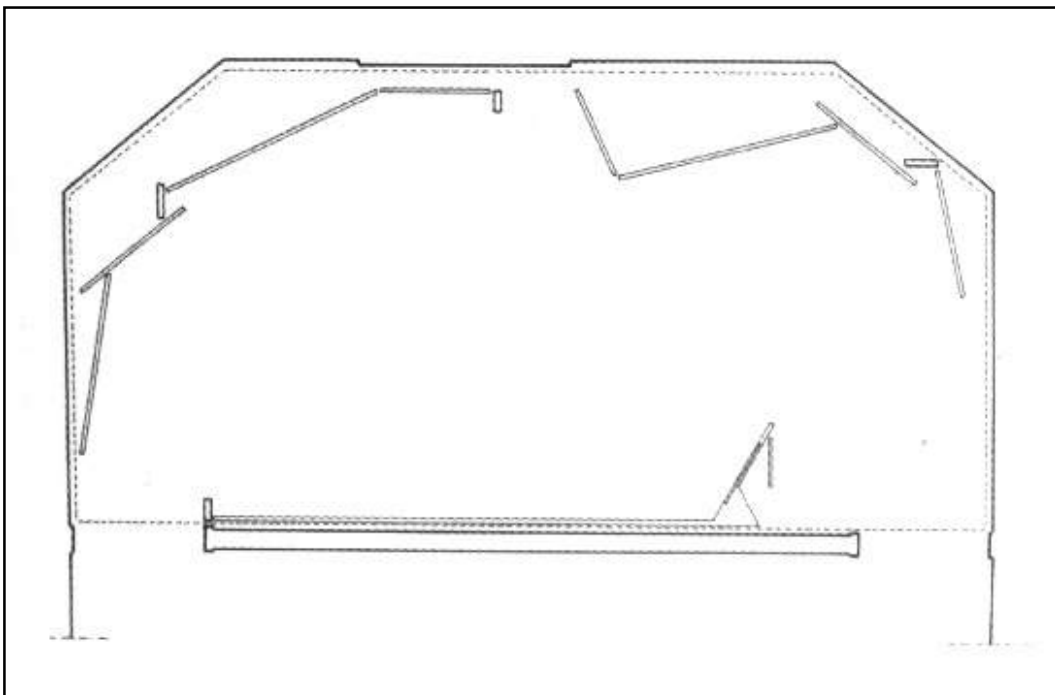
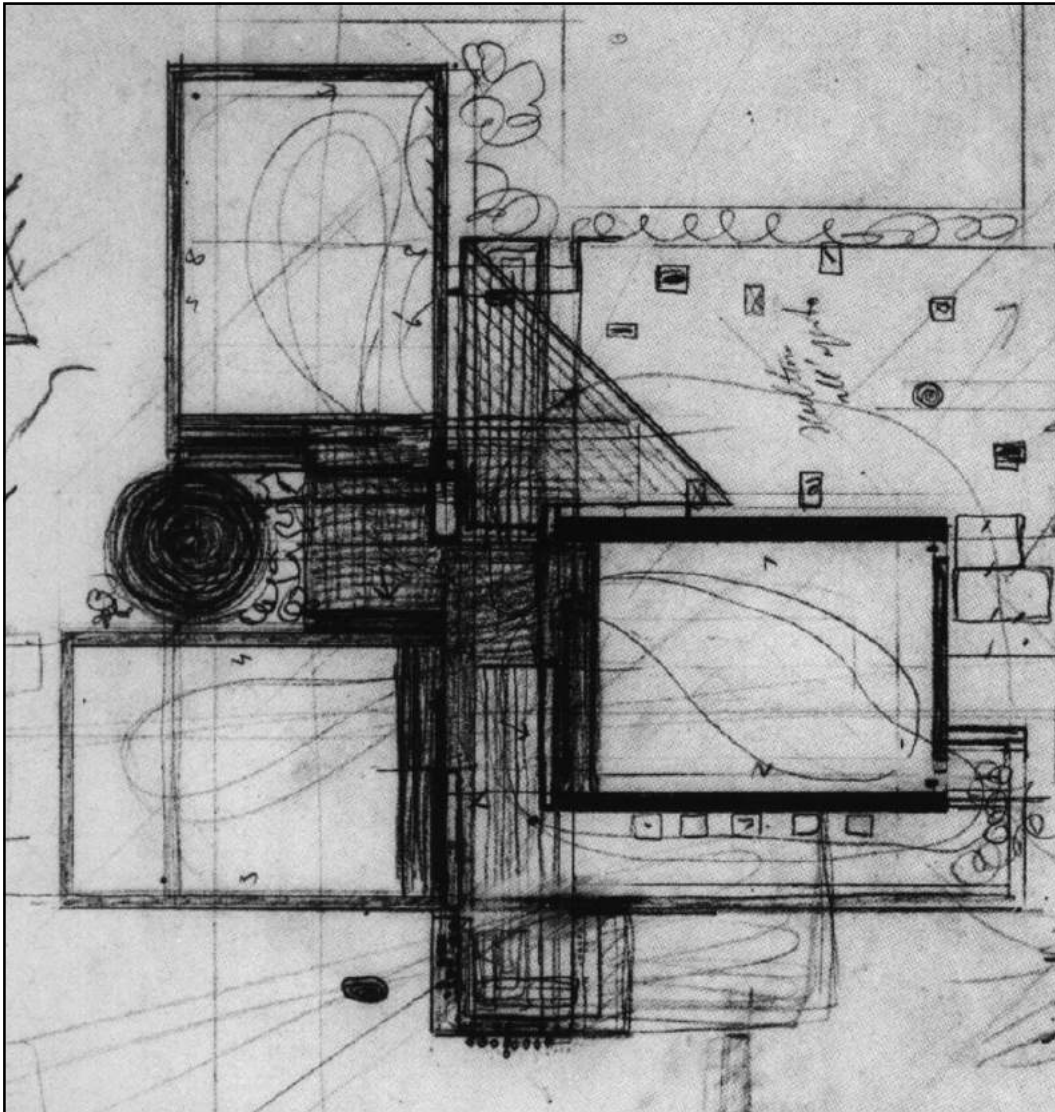
54. Augusto Angelini, Campodei Fiori, 2001



55. Augusto Angelini, Venezia vista dalla Giudecca, 2001

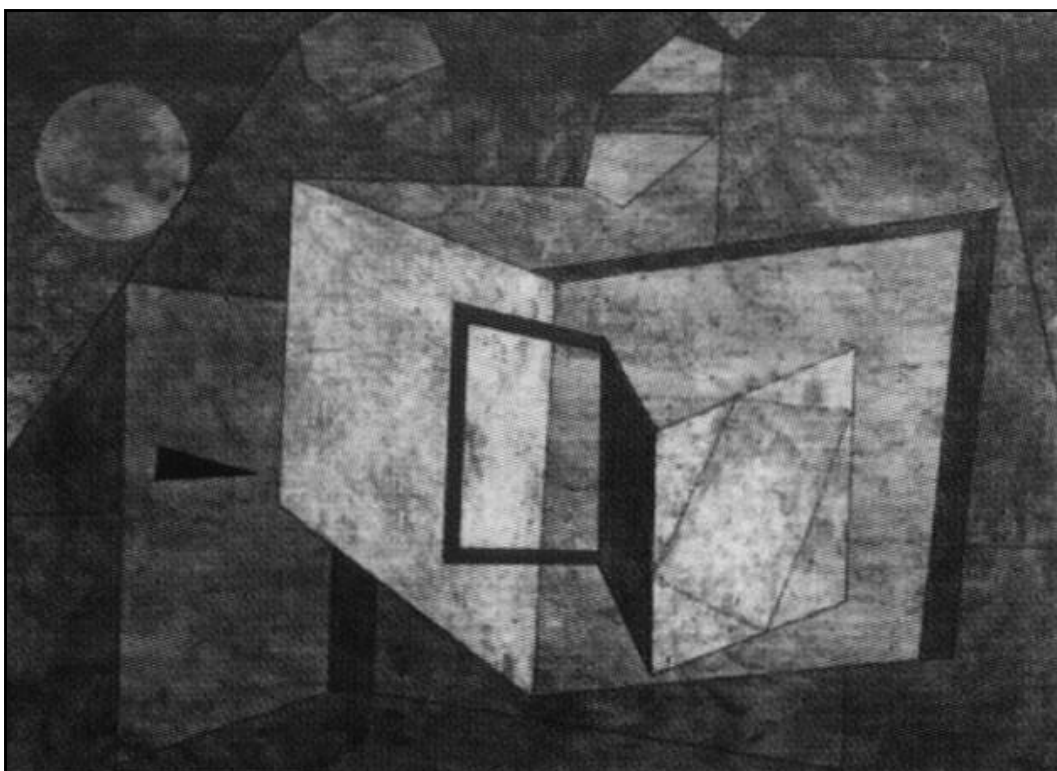


56. Augusto Angelini, Campo San Rocco, 2001



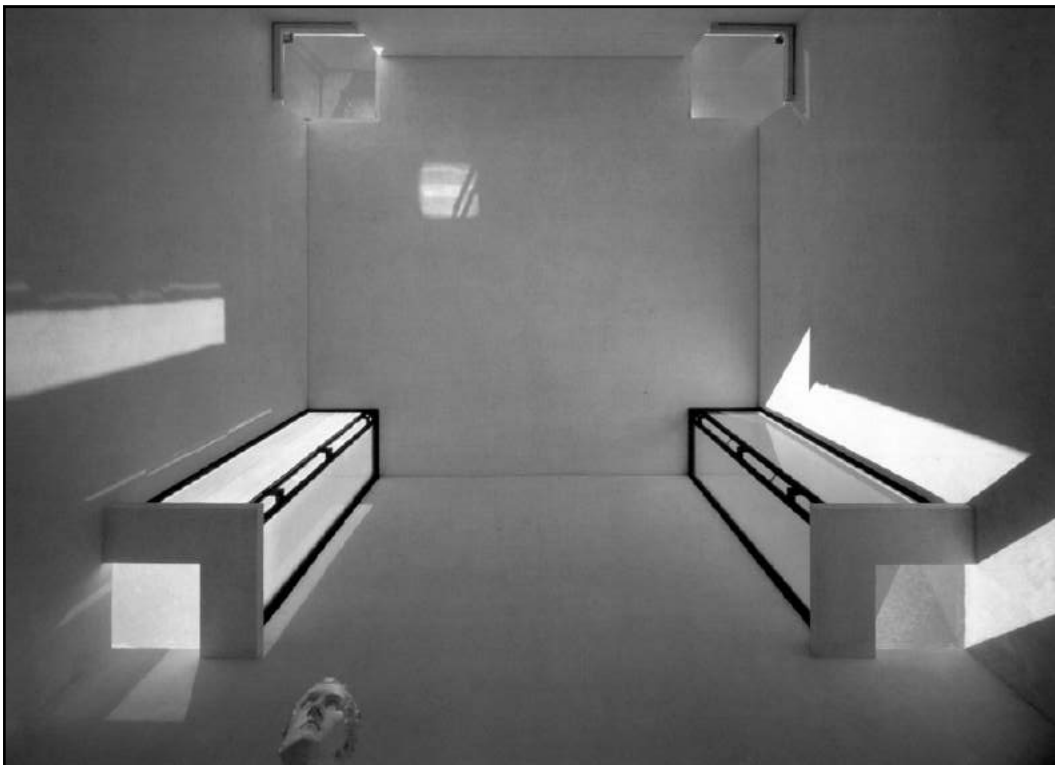
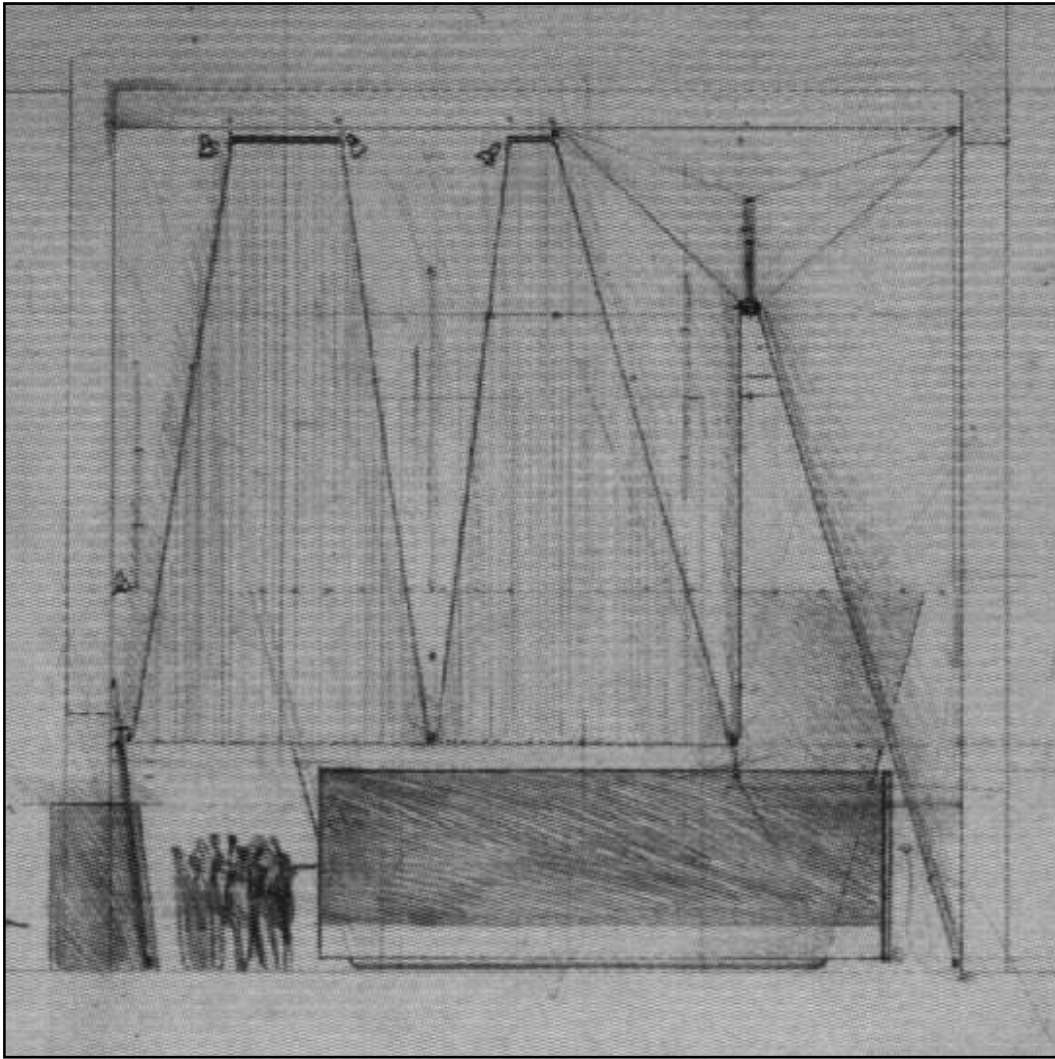
57. Carlo Scarpa, Pianta schematica del padiglione del Venezuela, 1954-56

58 Carlo Scarpa, pianta mostra Paul Klee



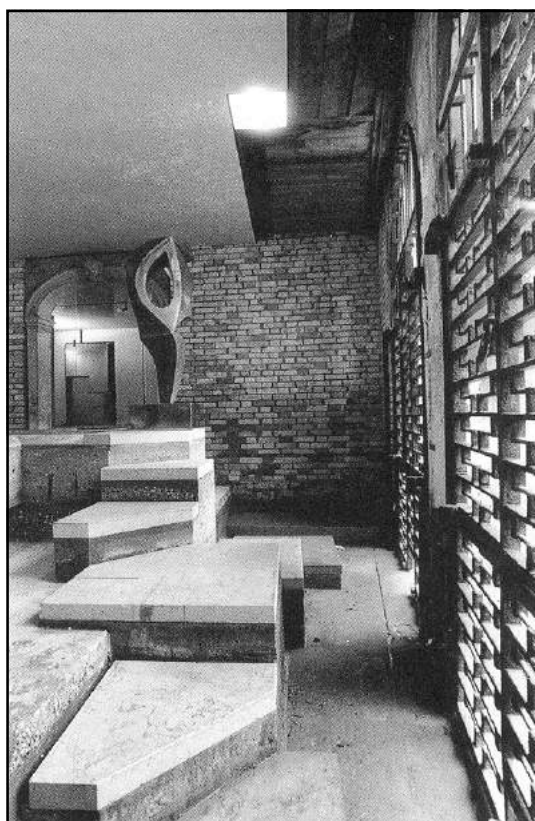
59 Paul Klee, quadro Geofnett, 1933.

60 Veduta dell'allestimento mostra Paul Klee alla Biennale di Venezia, 1948.



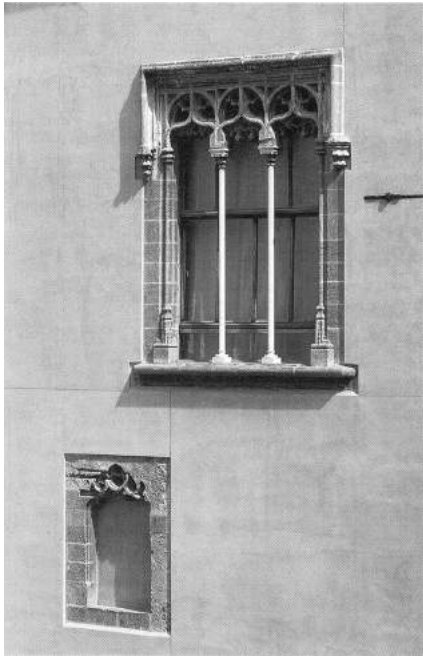
61 Sezione dei velari, mostra F. Lloyd Wright, Triennale di Milano, 1960

62 Lucernari della sala delle sculture, Gipsoteca a Possagno



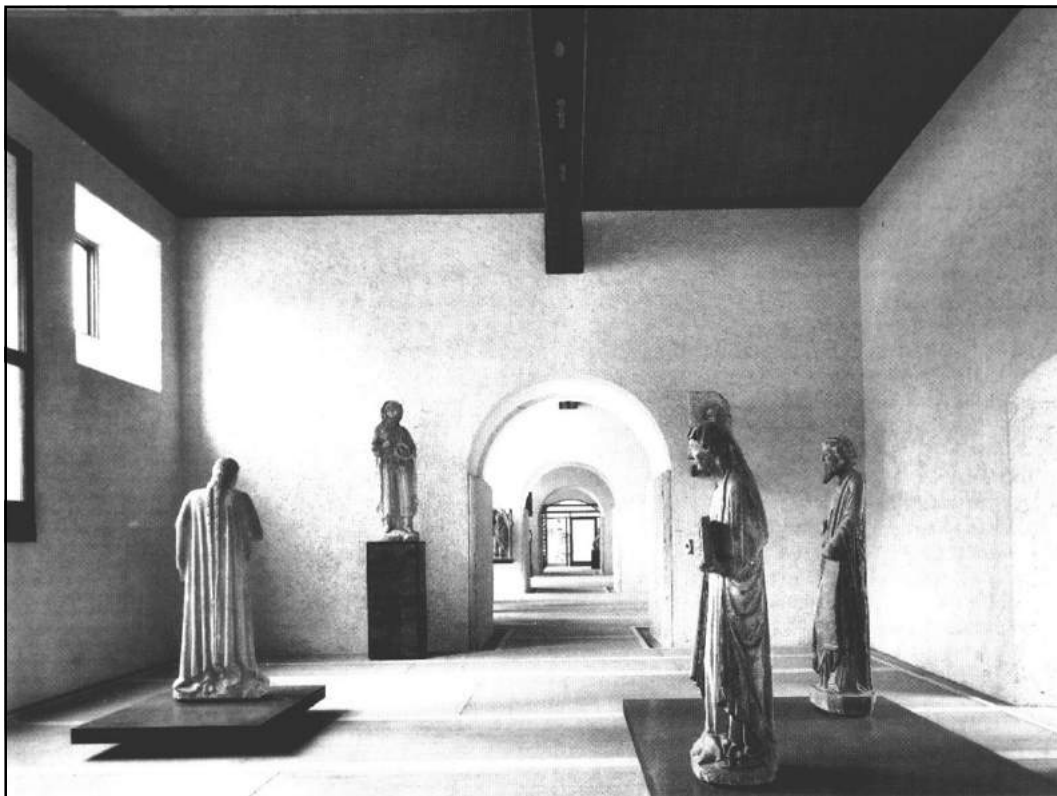
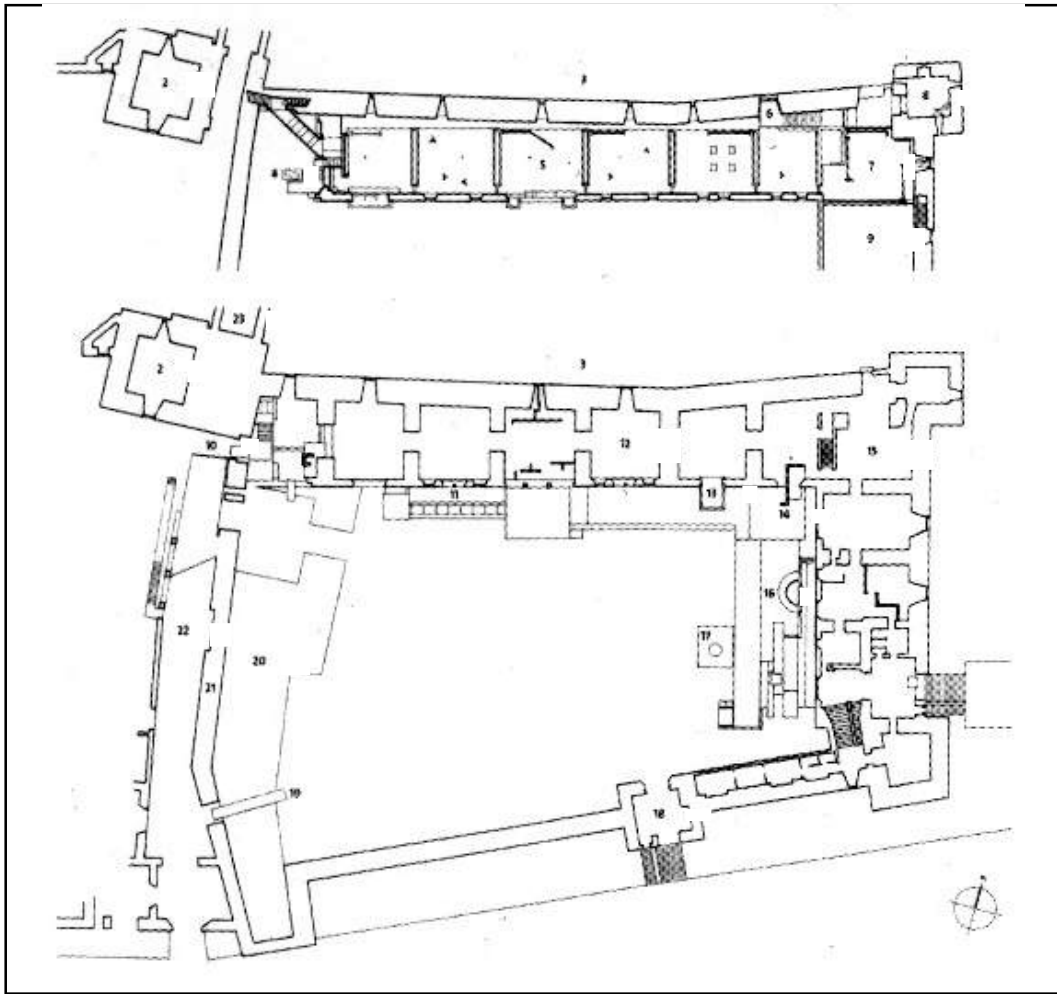
63 Fotografia del Plastico in legno della Gipsoteca Canoviana, 1955-56

64 Fotografia scala verso la porta dell'acqua, Fondazione Querini Stampalia, 1961-63



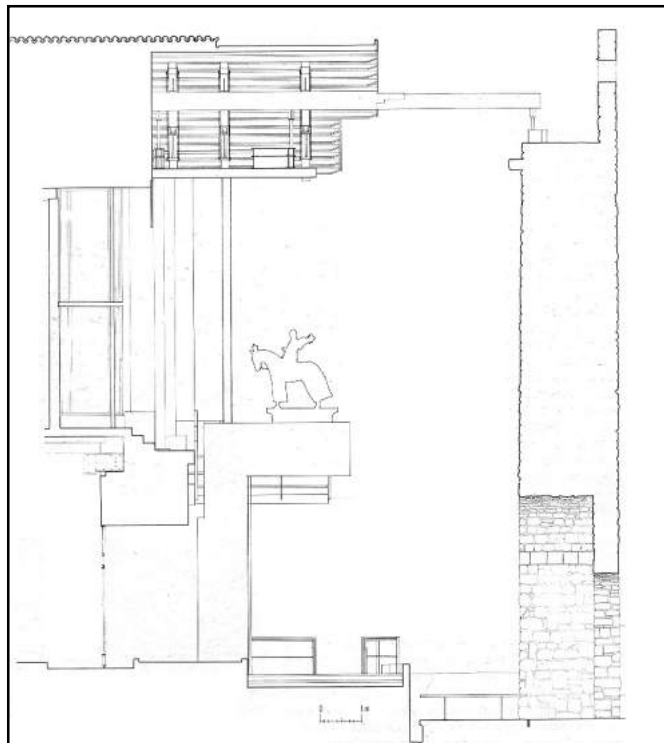
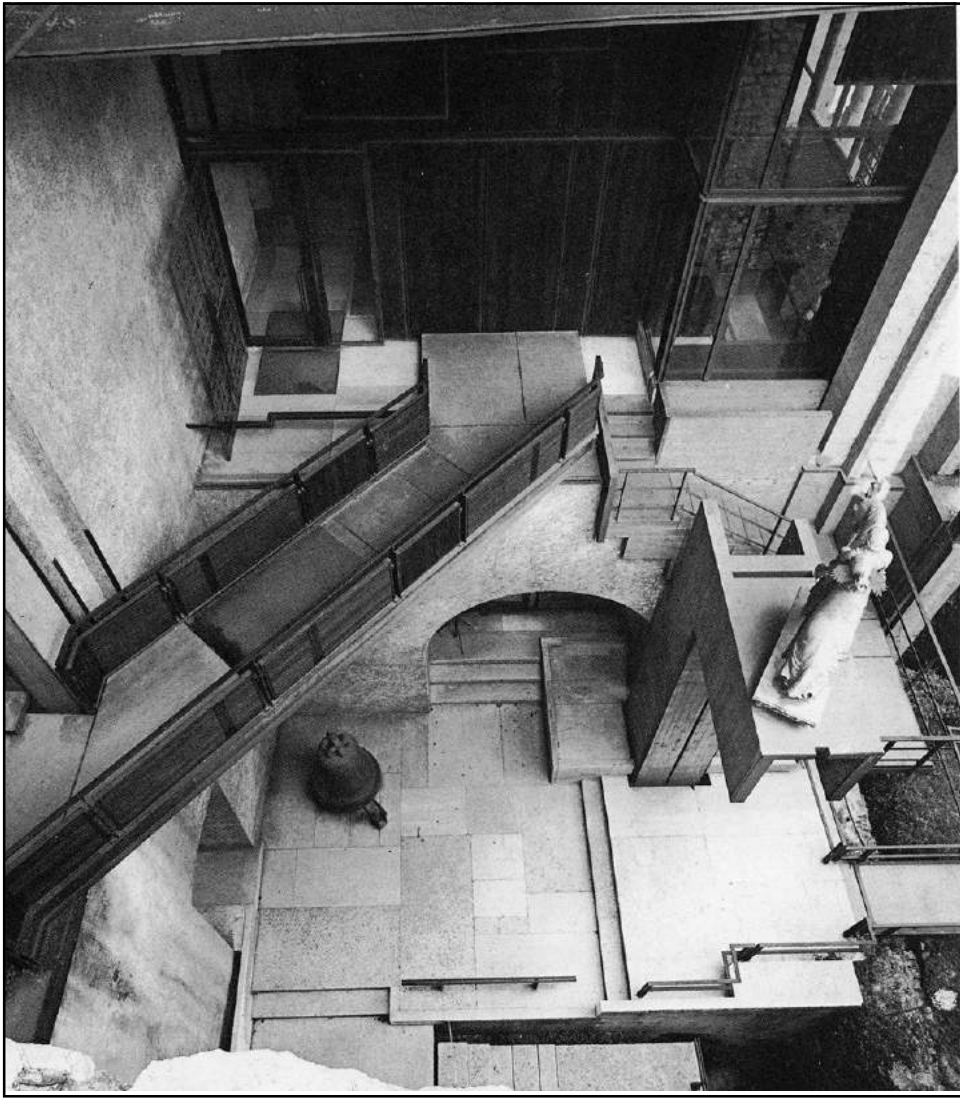
65-66 Particolari facciate interne corte Palazzo Abatellis, Palermo, 1952-53

67 Interno galleria Palazzo Abatellis, Palermo, 1952-53



68 Pianta Piano terra e Primo piano di Castelvecchio

69 Galleria delle sculture, primo piano, Castelvecchio 1956-1964

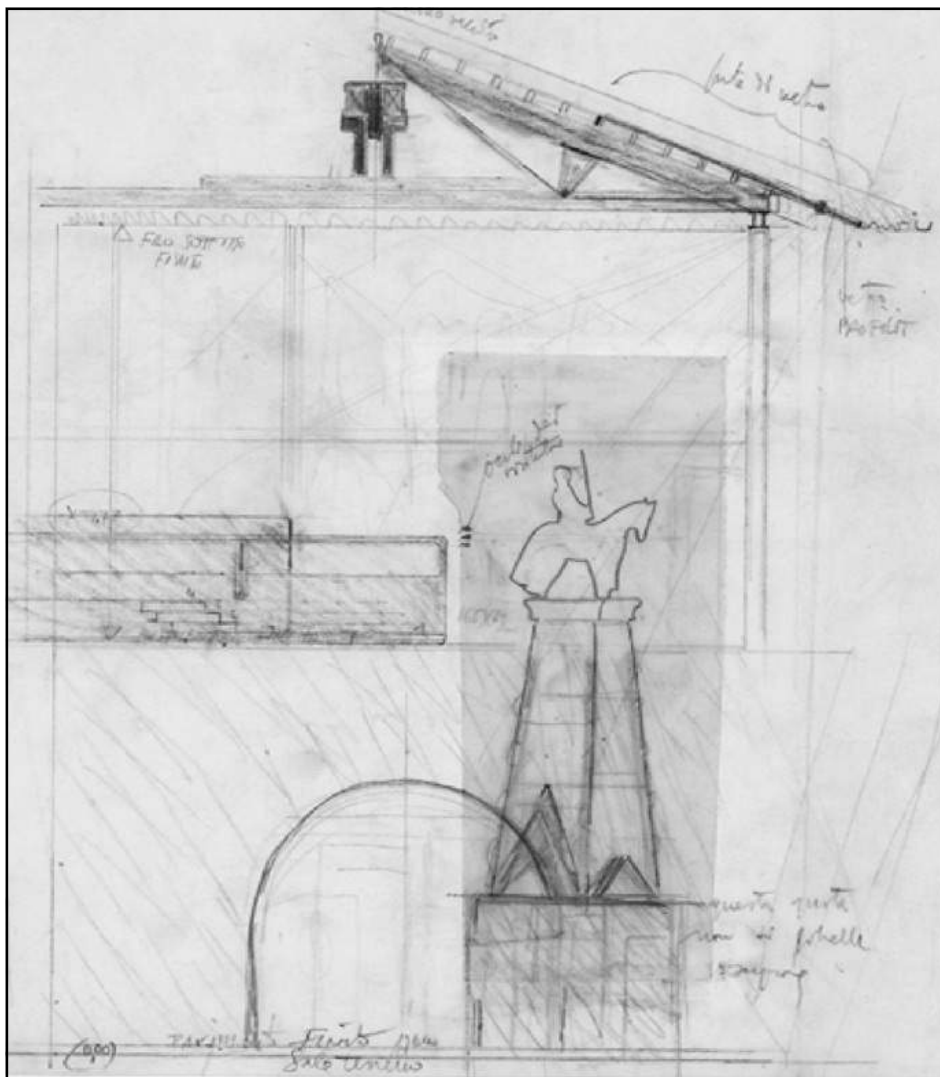
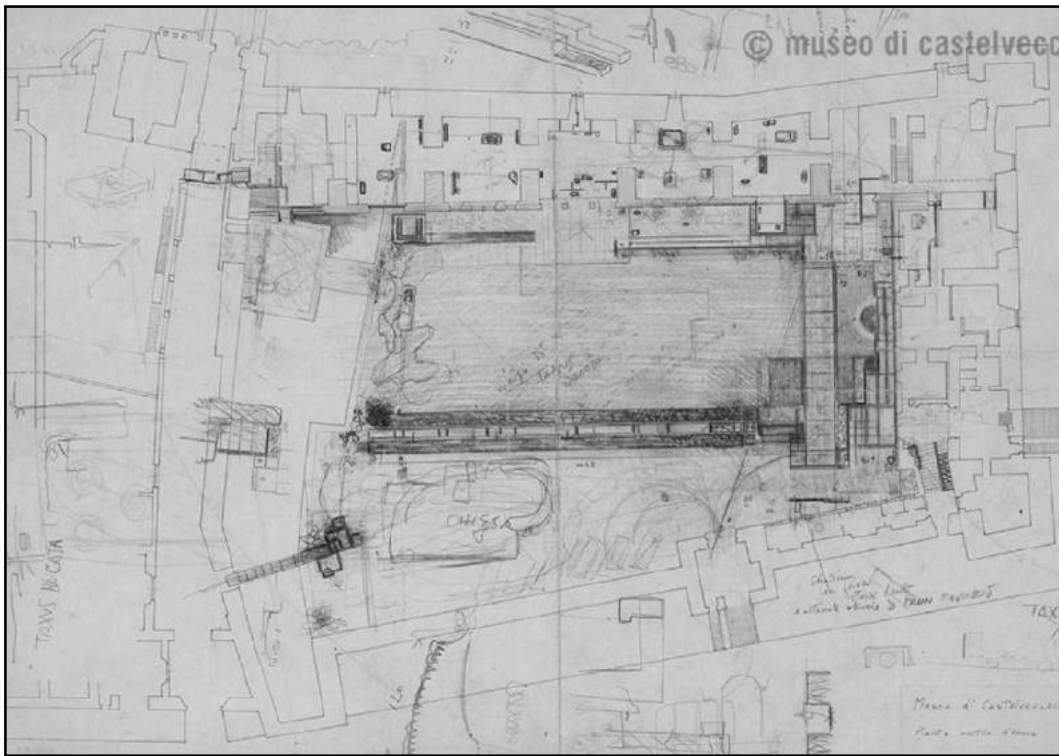


70 Passerella e Statua di Cangrande.

71 Sezione trasversale spazio di sistemazione statua di Cangrande.

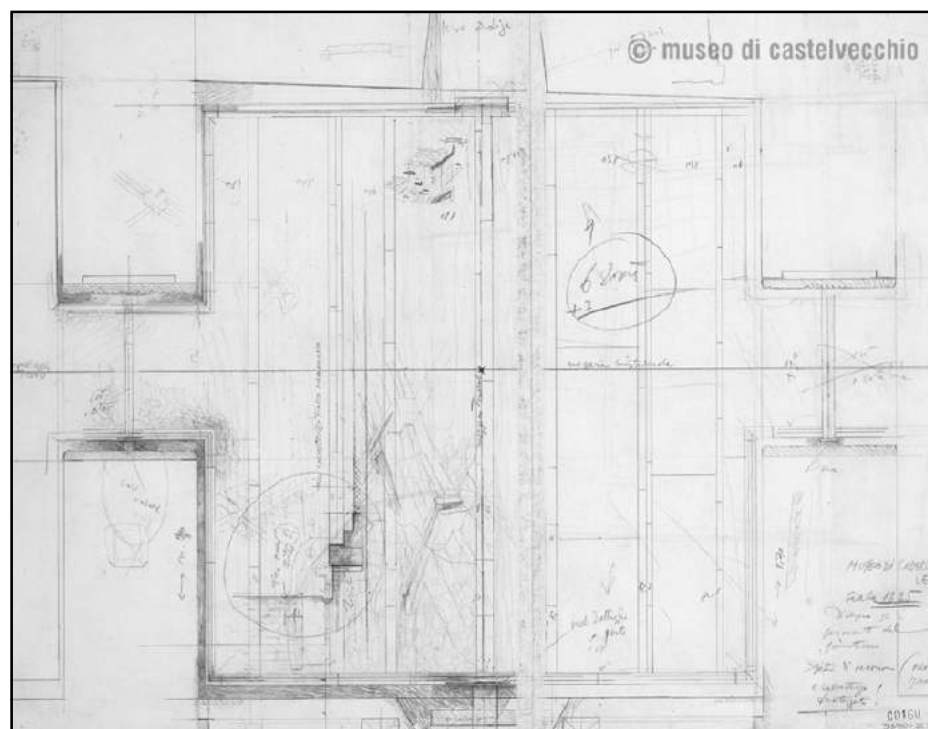
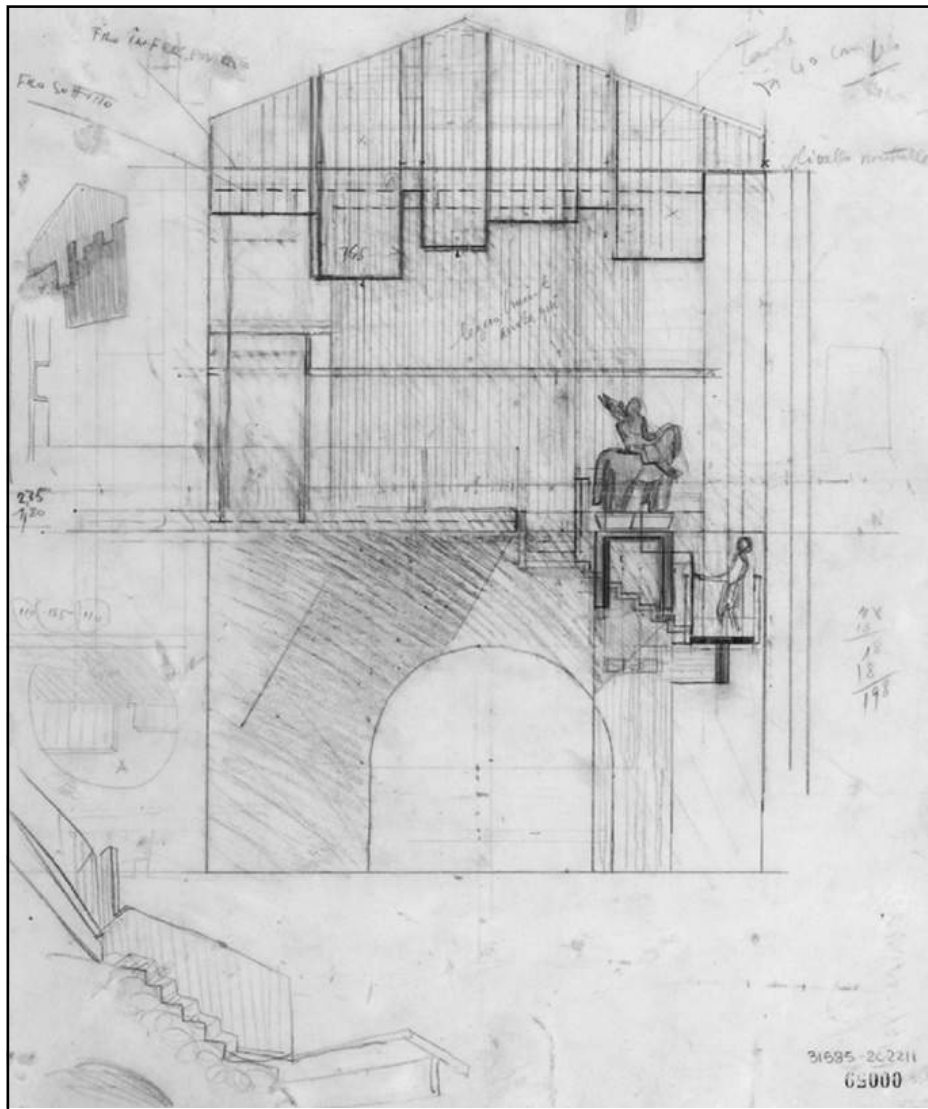


72 Veduta della statua equestre di Cangrande a Castelvecchio.



73 Carlo Scarpa, pianta museo di Castelvecchio, 1964.

74 Carlo Scarpa, sistemazione statua Cangrande 2° versione, museo di Castelvecchio, 1964.



75 Carlo Scarpa, sistemazione statua Cangrande, versione definitiva.

76 Carlo Scarpa, pianta pavimentazione galleria delle sculture.



77 Carlo Scarpa, Tomba monumentale Brion, 1970.

Elenco delle Illustrazioni

- 1 Maarten Van Heemskerck, Capitello. Colosseo, penna bruna; mm. 135 x 210.
- 2 Maarten Van Heemskerck, Porticus Octaviae. Piede Colossale, disegno a penna, mm 133 x 210.
- 3 Maarten Van Heemskerck, Il Foro romano visto dal Palatino, disegno a penna bruna, mm 133 x 206.
- 4 Anonimo. Il campidoglio, disegno a penna.
- 5 Maarten Van Heemskerck, Piazza del Campidoglio vista dal Palazzo dei Conservatori e delle statue dei due fiumi; disegno a penna, mm 133 x 208.
- 6 Fotografia della facciata del Palazzo Senatorio con la sistemazione delle statue dei due fiumi.
- 7 Fotografia della colossale testa di Costantino vista dal cortile del Palazzo dei Conservatori.
- 8 Maarten Van Heemskerck, Atrio di Palazzo Medici-Madama; disegno a penna, mm 290 x 211.
- 9 Della Valle, Palazzo Capranica; disegno a penna.
- 10 Maarten Van Heemskerck, Parte inferiore di Casa Galli; disegno a penna bruna, mm 133 x 205.
- 11 Anonimo, Quadro Prospettico del Museo Gioviano. Tela presso il Museo Garibaldi di Como.
- 12 Schema planimetrico del piano terra del Museo di Giovio a Borgo Vico, Como.
- 13 Studiolo di Federico da Montefeltro. Libreria a colonne. Palazzo Ducale di Urbino, 1474.
- 14 Particolare delle tarsie lignee riguardanti strumenti astronomici, studiolo di Federico da Montefeltro, Palazzo Ducale di Urbino.
- 15 Sabbioneta, Galleria degli Antichi, veduta esterna, 1583.
- 16 Mantova, Galleria del Palazzo Ducale veduta interna.
- 17 Giovanni Battista Piranesi, Pianta delle Fabbriche esistenti nella Villa Adriana, pubblicata da Francesco Piranesi nel 1781, particolare, Getty Center, Resource Collections.
- 18 Veduta del Teatro Marittimo, Villa Adriana.
- 19 Veduta dall'alto del Teatro Marittimo, Villa Adriana.
- 20 Franco Albini, Museo di Palazzo Bianco, Genova, 1950-51, Sala con il pallio bizantino e il frammento marmoreo di Margherita di Brabante di Giovanni Pisano.
- 21 Franco Albini, Museo di Palazzo Bianco, Genova.
- 22 Franco Albini, Museo del Tesoro di San Lorenzo, Genova, 1952-56, veduta della sala centrale con la statua della Vergine.
- 23 Franco Albini, Museo del Tesoro di San Lorenzo, Genova, 1952-56, pianta del piano terreno.
- 24 Carlo Scarpa, Ampliamento della Gipsoteca Canoviana, Possagno, Treviso, 1956-57, veduta della Sala Alta
- 25 Carlo Scarpa, Museo Civico di Castelvechio, Verona, 1958-64, veduta della Galleria delle sculture.
- 26 Carlo Scarpa, Galleria Nazionale di Palazzo Abatellis, Palermo, 1953-57, veduta di un particolare.
- 27 BBPR, Museo di Castello Sforzesco, 1954, veduta della Cappella Ducale con la Madonna orante e la Madonna col Bambino.
- 28 BBPR, Museo di Castello Sforzesco, 1954, veduta della Porta della Pusterla dei Fabbri e Galleria.
- 29 BBPR, Museo di Castello Sforzesco, 1954, veduta della Sala delle Asse.

30. BBPR, Museo di Castello Sforzesco, 1954, Sala degli Scarlioni, veduta della Pietà Rondanini di Michelangelo.
31. Pietro B. Cattaneo, 1595-1600, rilievo della Strada Nuova e della fortezza del Castelletto (Genova, Civica Biblioteca Berio, fondo Manoscritti, VIII. 2.20).
32. Giovanni L. Giudotti, 1766-69, *Genova nel solo giro delle sue mura vecchie* (Genova, Collezione Topografica del Comune); in alto, nella parte destra della carta verso il centro, si riconosce il tracciato della 'Strada Nuova', alla stessa altezza, sulla parte sinistra, la via Balbi. Tra le due non c'è ancora il collegamento di via Cairoli.
33. A. Golfi - G. L. Guidotti, 1769, *Veduta di Strada Nuova da piazza Fontane Marose* (Genova, Collezione della cassa di risparmio di Genova e Imperia).
34. Palazzo Bianco, pianta e sezione dai rilievi del Gauthier (dal libro ENNIO POLEGGI, *Strada Nuova, una lottizzazione del '500 a Genova*, Genova 1968).
35. Palazzo Bianco, lo scalone monumentale nell'atrio.
36. Palazzo Bianco, sala 2, pallio bizantino e scultura di Giovanni Pisano (allestimento originale).
37. Palazzo Bianco, sala 4 (allestimento originale).
38. Palazzo Rosso, pianta dai rilievi del Gauthier.
39. Palazzo Rosso, spaccato assonometrico (dal libro: AA. VV., *Genova strada nuova*, Vitali e Ghianda editori, Genova 1967).
- 40,41,42. Palazzo Rosso, particolari dell'allestimento.
43. Palazzo Rosso, la scala ottagonale.
44. Nuovi Uffici comunali, Genova, vista.
45. Nuovi Uffici Comunali, Genova. Pianta del piano F a quota +17,35 e del piano D a quota + 43,30.
46. S. Lorenzo, la planimetria del complesso con in evidenza l'area del Museo del Tesoro.
47. Museo del Tesoro di S. Lorenzo, sezioni.
48. Museo del Tesoro di S. Lorenzo, spaccato assonometrico dell'intervento ipogeo.
- 49- 50 Museo del Tesoro di S. Lorenzo, viste dell'interno della sala esagonale
51. Museo del Tesoro di S. Lorenzo, una teca all'interno di uno dei *tholoi*.
52. Pianta della città di Venezia, anonimo.
53. Giovanni Bellini, *Donna allo specchio*.
54. Augusto Angelini, campodei fiori, 2001
55. Augusto Angelini, Venezia vista dalla Giudecca, 2001.
56. Augusto Angelini, campo e chiesa di San Rocco, 2001.
57. Carlo Scarpa, Pianta schematica del padiglione del Venezuela, 1954-56.
58. Carlo Scarpa, pianta mostra Paul Klee.
59. Paul Klee, quadro Geofnett, 1933.
60. Veduta dell'allestimento mostra Paul Klee alla Biennale di Venezia, 1948.
61. Sezione dei velari, mostra F. Lloyd Wright, Triennale di Milano, 1960.
62. Lucernari della sala delle sculture, Gipsoteca a Possagno.
63. Fotografia del Plastico in legno della Gipsoteca Canoviana, 1955-56.
64. Fotografia scala verso la porta dell'acqua, Fondazione Querini Stampalia, 1961-1963.
- 65-66. Particolari facciate interne corte Palazzo Abatellis, Palermo, 1952-53.
67. Interno galleria Palazzo Abatellis, Palermo, 1952-53.
68. Pianta Piano terra e Primo piano di Castelvechio.
69. Galleria delle sculture, primo piano, Castelvechio 1956-1964.
70. Passerella e Statua di Cangrande.

72. Veduta della statua equestre di Cangrande a Castelvecchio.
73. Carlo Scarpa, pianta museo di Castelvecchio, 1964.
74. Carlo Scarpa, sistemazione statua Cangrande 2° versione, museo di Castelvecchio, 1964.
75. Carlo Scarpa, sistemazione statua Cangrande, versione definitiva.
76. Carlo Scarpa, pianta pavimentazione galleria delle sculture.
77. Carlo Scarpa, Cimitero Brion, 1970.

